



پیشگفتار

بیا که رونق این کارخانه کم نشود
به زهد همچو تویی یا به فسق همچو منی
حافظ

چندی پیش کتاب چهارمقاله اثر محسن نامجو که توسط نشر ناکجا در پاریس منتشر شده به دستم رسید و نظر به اعوجاج تعریف ها و نتیجه گیری هایی که در جای جای کتاب خصوصا در مقاله ی موسوم به "هم سخنی ردیف موسیقی سنتی ایران با استبداد سیاسی" به وفور قابل مشاهده است، بر آن شدم تا به بررسی این مقاله از هنرمند ارجمند موسیقی، جناب محسن نامجو بپردازم.

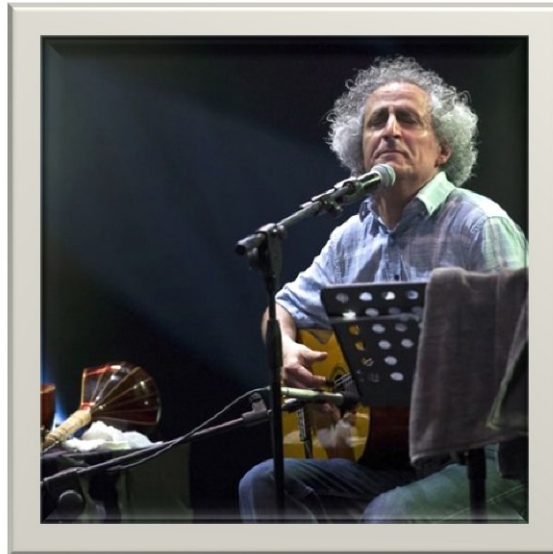
سلبریتی باش و
هرچه خواهی بگو!

نقدی بر مقاله

"هم سخنی ردیف
موسیقی سنتی
ایران با استبداد
سیاسی"

نوشته محسن نامجو

بهراد
توکلی



محسن نامجو

پیش از نامجو و بیش از نامجو بسیاری بی آنکه محدودیت‌ها و قابلیت‌های موسیقی دستگاه را بشناسند به رد و نفی یا به دفاع و تمجید و نفی نافیانش پرداخته‌اند که از قضا آن هر دو، رویه‌های به ظاهر متضاد یک سکه هستند. چه آنها که بر آن می‌تازند و چه آنها که جامه دران به دفاع از آن می‌پردازند و چه آنها که چون استاد گرانمایه موسیقی ایران وزیری، دلسوزانه در پی پیرایش آن هستند، همه از یک مسیر ره به افسانه زده‌اند: "نشناختن موضوع و در هم آمیختن موضوع به مثابه ابژه با موضوعیت به مثابه سوژه".

نگارنده در جلسات اول تا سوم سلسله سخنرانی‌هایم با عنوان "موسیقی دستگاهی ایران در دوران گذار" (آسیب‌شناسی یک قرن تأثیرات موسیقی ایران در تعامل سنت با مدرنیته) در دانشگاه مریلند (۲۰۱۸-۲۰۱۹ دانشگاه مریلند) و نیز در مقاله‌ای با عنوان "واکاوی یک پرونده - شاملو و موسیقی دستگاهی" (۱۳۹۱ تهران) به نقد نگاه غالباً یکسان این مهاجمان و مصلحان و مدافعان پرداخته‌ام. اما آنچه مرا باز برانگیخت تا باز پیرامون این مورد خاص بنویسم، موضوعیتی ورای این موضوع بخصوص است و آن اتفاقی است که در روزگار کنونی به واسطه‌ی رشد و توسعه شبکه‌های اجتماعی اینترنتی و نیز گسترش رسانه‌های مجازی در حال رخ دادن است. درست مانند آن دکتر جراح مغز و اعصاب - که به واسطه ثروت و لابی حکومتی

یک شبه خواننده می شود- در موضوعی به ظاهر متفاوت اما با موضوعیتی یکسان، سلبریتی ها به ناگاه تبدیل به منتقدین و تیوری پردازان هنر و سیاست و جامعه شناسی و تاریخ و فلسفه و می شوند. تا اینجایش شاید جبر روزگار باشد و ناگزیر. اما از آنجا به بعد که شهرت سلبریتی ها مغالطه وار به یاری استدلالشان می آید، مشکل آنچنان رخ می نماید که نگارنده را که بیش از پنج سال است عطای نقد موسیقی را به لقای مخاطبانِ اغلب "هوادار استادیومی" اش بخشیده است، باز وارد این عرصه می می کند.

از قضا من، آن نگاه بعضا تیره و تار را که برخی اهالی موسیقی دستگاهی به موسیقی نامجو دارند با خود حمل نمی کنم و خلاقیت و حساسیت او را در کارش می ستایم. او هرچند گاه نماینده صدای ناخودآگاه سرکوب شده ی جمعی نسل ما می شود. (ناخودآگاه به مفهوم دقیق کلمه اش) اما من به موسیقی او نه نگاهی منفی که کنجکاو و بعضا همراه با تحسین داشته و دارم. ولی نکته ای که نامجو در این نوشتار - که به پرپوزالی برای جلب نظر دانشکده های آمریکا شبیه است ^۱ - غافل مانده آن است که اگر چه همانطور که در مقاله نخستین اش ("در رد و تمنای نوستالژی") تناقض های نوشتاری اش را به خویش احاله داده و می گوید "این تناقض ذات من است" و این از هنرمند در اثر هنری و شعر و حتی زندگی اش پذیرفتنی است، اما آنجا که صندلی اش را در حوزه نقد و نظریه پردازی می گذارد، نمی تواند آشفته گویی و ضد و نقیض استدلال را با "ذاتی بودن درونی اش" براند و لبخند تحویلطان بدهد.

به هر روی، این نوشتار از دو بخش عمده تشکیل شده: در قسمت نخست به بررسی اعوجاجات محاسباتی نامجو در ارزیابی ها و نتیجه گیری هایش می پردازیم.

در بخش دوم در پی حقیقتی هستیم که در سخن او و سایر منتقدان موسیقی دستگاه یا ردیف موسیقی دستگاه نهفته است؛ حقیقتی که نمی دانند کجا رقصان است و فقط احساس شان از بودنش را فریاد کرده یا نوشته اند. این دو بخش در امتداد هم زیر چند سرفصل می آیند. اما تفکیک آن با وجود در هم تنیدگی سرفصلها، برای مخاطب میسر است.

^۱ دانشکده هایی که موضوعاتی مانند استبداد و حقوق بشر و جهان سوم و .. ربط دادنش با موضوعات هنری آنقدر برایشان جذاب هست تا هنرمندی را از اجبار به کار غیر هنری برای معاش روزمره در آمریکا برهاند.

بخش اول - کژتابی های نامجو

نخست:

بیش و پیش از هر چیز به نظری رسد نامجو همانطور که خود نیز در جایجای نوشتارش بدان اشاره کرده، متأثر از دگم اندیشی های اساتید و مسئولان دهه های هفتاد و هشتاد گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران است. استادانی چون مجید کیانی و علی بیانی و دیگرانی که برخوردی جزم اندیشانه با ردیف داشته اند و این امر سبب شده تا قضاوتی یا حداقل پیش زمینه ای قوی برای قضاوت در خصوص موضوعیت ردیف در محسن نامجو شکل بگیرد که خمیرمایه مقایسه او با استبداد سیاسی و از آن فراتر یکی را آبخور دیگری قلمداد کردن آنها گردد. این موضوع در ابتدای امر سخن او را با تعمیم یک تجربه به کلیت فرهنگ دچار ایراد می کند، چرا که شاید اگر او چون من مثلاً بجای دانشگاه تهران از دانشگاه هنر فارغ التحصیل موسیقی می شد، شاید امروز پرچم مخالفت با تحقیر غربی ها بر داشته های موسیقایی مان را بر می داشت. و این خود اولین موضوعیتی است که این پرسش را بوجود می آورد که جای نگاه استادانی مانند لطفی یا مشکاتیان یا علیزاده به ردیف در تحلیل او - در تقابل آن نگاه دگم به حق متأثر کننده نامجو - در تحلیل هایش کجاست؟ او در واقع تجربه ناخوشایند خود را بعنوان جوانی پرشور در تقابل با ذهنیت منجمد و سرد استادانی ملاک قضاوت قرار می دهد که چهره های شاخصی مانند ابولحسن صبا و نی داوود را هم "شیرین نواز" و بدور از اصالت ها معرفی می کنند. وای به حال امثال من و نامجو!

اما آیا یک تجربه تلخ در یک فرایند از قضا نوستالژی گرایانه (ولو در وجه منفی اش مانند همه تجربیات نسل ما از دهه شصت) می تواند مصداقی موجه برای تعمیم یک اندیشه استبدادی آن هم مرتبط با استبداد سیاسی باشد؟

دوم:

نامجو در همان ابتدای مقاله اش به همان دامی می غلتد که خود در ادامه با مصداق هایی ضعیف چون "علم به مثابه نماینده قدرت" و یا "نت نویسی به مثابه از میان برنده ی کیفیات کانتکتستی اثر" برای شاهد آوردن ادعای خود دست می آزد که دقیقاً همان تقلیلی است که خود از آن گله مند است. تقلیلی که در همان ابتدای مقاله در تعریف ردیف ارایه می کند:



بهراد توکلی

"ردیف همان طرح درس (رپرتوار) تمام کسانی است که قصد نوازندگی یا خوانندگی در قلمرو موسیقی سنتی ایران را دارند. این طرح درس، شامل هفت دستگاه (گام) و پنج آواز (زیرمجموعه دستگاه) است که هر کدام حاوی قطعات کوچک ملودیکی هستند به نام گوشه که روی درجات مختلف گام، از بم به زیر قرار می گیرند و منظور از ردیف، و معنای اصلی آن اشاره به ردیف منظم قرارگیری همین گوشه ها از درجه ی اول تا هشتم هر گام، از بم به زیر است..."

در همین چهارخط او تکلیف سالها مناقشه و ده ها مقاله در خصوص سامانه مولتی مدال دستگاه و متعلقات آن را مشخص می کند و بر همین اساس، باقی سخن اش را که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، استوار می سازد. و هیچ از خود نمی پرسد ارائه تعریف آیا به تاویل فیلسوف مورد علاقه اش فوکو، از تعامل دانش و دسته بندی به مثابه قدرت به چه مناسبت بیرون است که بدان دست میازد؟

آن هم تعریفی چنین فروکاهنده و تقلیل گرا.

او که از فروکاستن زینت ها و مختصات منحصر بفرد هر بار اجرای "نوایی" در پهنه خراسان بواسطه نت شدنش شکوه می کند چه ساده و به چه سادگی رپرتوار را به طرح درس، دستگاه را به گام و گوشه را به قطعات کوچک ملودیک و ردیف را به معنای تسلسل این نغمات از



درجه یک تا هشت (و نه بیشتر) گام تقلیل می دهد (حق هم دارد وقتی دستگاه را گام ببینیم دیگر فرای هشت درجه با توالی فواصل متعین برایش متصور نمی توان بود) نمی دانم چند ده مقاله دیگر باید نوشته شود و یحتمل خوانده نشود! تا نامجو بداند که گام و رای یک سلسله فواصل تکرار شونده ی هشت نتی است و محصول فرایندی از فرگشت سیستم مدال به سیستم تنال در طی بیش از دوست سال در اروپا است فرایندی که با حذف احکام مدالی و نیز به حداقل رساندن هیرارکی درجات از یک سیستم مدال انتزاع یافته و بصورت یک بستر صوتی تخت در اختیار آهنگساز قرار گرفته تا سلسله مراتب درجات مد نظر خود را به آن تحمیل نماید و این اتفاق چندان که در بخش دوم (محدودیت های موسیقی دستگاه) بدان خواهیم پرداخت هرگز و هرگز در موسیقی ایران رخ نداده است. این تقلیل نخ نما شده مد به توالی اصوات (اینجا بخوانید دستگاه به گام) آنچنان طنز تلخی را به همراه دارد که ناخودآگاه مرا به یاد پوزخند ناشی از استیصال معلم تاریخ موسیقی ام در دانشکده موسیقی می اندازد، آنگاه که می گفت اگر در روی درجه دوم گام ماژور یک رفت و برگشت هشت نتی انجام دهیم می شود مد دورین، از درجه سوم آن فریزین و ... و بگونه ای خویش خلاص کننده آنها را گام کلیسایی می نامید چون از او پرسیده بودم: گام ماژور برگرفته از این مدها ست یا این مدها برگرفته از گام ماژور؟ و اساسا گام موضوعیتی متاخر بر سیستم مدال است یا متقدم بر آن؟

در اینجا قصد به چالش کشیدن تئوریک این تعریف چند خطی نامجو را ندارم. بلکه هدف، ذکر این نکته است که وقتی با همه ی اصرار بر "بررسی پدیدار در بستر خودش" که نامجو دم از آن می زند، یک موضوعیت فرهنگی - موسیقایی را به یک انتزاع از یک تعریف شنکرینی غربی فرومی کاهیم، آنگاه ه با حذف آنچه نمی خواهیم بینم، می توانیم آن را به هر چیزی از جمله استبداد سیاسی یا نابسامانی های فرهنگی یا معضلات اجتماعی ربط دهیم. چرا که از پیش، آنها را هم فروکاسته و قابل خوراندن به مقوله ی اولیه اش کرده ایم! بعد کل بافت ذهنی مان همچون فریاد آن کودک که "شاه لخت است" با این سوال ساده و ابتدایی به هم می پاشد که:

بسیار خوب جناب نامجو تمام حرف های شما درست! موسیقی ردیف در اثر یا در کنش و واکنش با استبداد سیاسی در ردیفی وحی منزل وار منجمد شده است. با این حساب آیا در دوران باخ یا موتسارت یا هایدن و دوران اوج شکوفایی فردیت در موسیقی کلاسیک غربی، دربارهای شارلمانی، اطریش - مجارستان، فرانسه و دیگر کشورهای اروپایی با یک سیستم دموکراتیک انتخابی تحت نظارت سازمان های بین المللی انتخاب و هر چهارسال به رای مردم گزارده می شدند که موسیقی آنها در موضوعیتی مانند ردیف منجمد نشده؟ یا آنکه طاعون بررسی علمی و نت نویسی که او ریشه ی استبدادش می خواند بسی بیشتر در آنجا رواج یافته تا ایران ما و از قضا همان روند ثبت موسیقی کولی ها (تروبادورها) را هم با همان تقلیل استبدادی مد نظر نامجو پی گرفته است. اینجا همان تناقض بنیادین نامجو رخ می نماید که آنگاه که می - خواهد مطلوب خود را نتیجه گیری کند دانش را نه آزاد که نوزاد و همزاد قدرت و نت نویسی را عامل فروکاهش کانتکتست و ریشه ی استبداد می خواند و هنگامی که لازم است یک موضوع را چنان تقلیل دهد که به مطلوبش محقق سازد، با همان ابزار فروکاهنده در یک تعریف چهارخطی تمام محتوای یک سامانه مولتی مدال را با سیزده ویژگی بنیادین مد به گام بر گرفته از همان علم همزاد قدرت تقلیل می دهد. گویا در بررسی فنومنال، ناراحتی های پیشین یک دانشجو از استادش هم جزیی از فنومن است چرا که نه؟ سلبریتی باش و آنچه خواهی بگو و بکن.

سوم:

اما شاهکار نامجو در این مقاله بحث تاریخی پیرامون ردیف با استناد به کتاب حسن مشحون و

نیز نتیجه گیری ایجاد موضوع و موضوعیت ردیف توسط میرزاها به عنوان اتوریته هایی اسطوره ای است. او چنین می نویسد:

در کتاب حسن مشحون همچین در کتاب روح الله خالقی و بسیاری کتاب های دیگر، تنها با اسامی و کار بزرگانی آشنا می شویم چون فارابی، ابراهیم موصلی، عبدالقادر مراغه ای و ابوالفرج اصفهانی، که از قرن سوم تا قرن نهم می زیسته اند و ناگاه از قرن نهم دیگر به هیچ نامی برخورد نمی کنیم.

و در ادامه او این را بحق معلول حکومت مذهبی میلیتاریستی صفوی می داند. اما به ناگاه می گوید در قرن سیزدهم علی اکبرخان فراهانی و دو پسرش (میرزاعبدالله و میرزاحسینقلی) پیدا می شوند و ردیف را "می آفرینند". در نتیجه، آفریده آنان و نه محصول گردآوری آنها می نامد و چنین نتیجه گیری می کند:

هر آنچه که امروز با نام ردیف موسیقی ایرانی می شناسیم، حاصل روایت این دو نفر است. یعنی پسران علی اکبر فراهانی. دو نفری که جزئیات کارشان، علایق هنری شان، سابقه شان، حتی زندگی نامه هایشان در هاله ای از قداست و اسطوره سازی گم شده است. هر هنرآموز موسیقی ایرانی - چه بخواهد و چه نخواهد - باید بپذیرد که آنچه او با عنوان ردیف فرا می گیرد یک حقیقت هنری تام و تمام و غیرقابل چون و چراست که روایتی از آن بالاتر نیست. چرا که راویانی هوشمندتر و قریحه دار تر از آن دو برادر انگار وجود ندارند و بقیه بزرگان هم در نهایت شاگرد مکتب آنها هستند.

نامجو سپس سه دلیل ارایه می کند که ردیف میرزاها ابداع شخصی آنهاست نه جمع آوری و آن دلایل را شرح می دهد:

۱- اول آنکه رابطه آن (ردیف) با گذشته اش معلوم نیست. مثلاً "عشاق" خود یکی از دوازده شاخه ی اصلی موسیقی قدیم بود که در ردیف امروزی تبدیل به گوشه ای از یک آواز شده به اسم آواز اصفهان که خود زیرمجموعه دستگاهی است بنام همایون.

چگونه میرزاعبدالله و پدرش به این چیدمان رسیده اند؟

۲- این ردیف حاصل جمع آوری نیست ، به ابداع کامل شبیه است. به خلق شبیه است. گویی معماری در مقطعی از زمانی پیدا شود و آثار باستانی یک کشور را بسازد. موزیکولوژی پیدا شود و نغمه های محلی را بسازد. پس تکلیف ما با این مجموعه از ملودی های کوچک (حدود ۲۵۰ ملودی) چیست و چرا باید به میرزا عبدالله اعتماد کرد؟

(دلیل سوم را در بخش بعدی می آوریم)

این بخش از سخنان نامجو سراسر از کژتابی های متعدد رنج می برد. نخستین دلیلی که او ارایه می کند بر این که ردیف امری جدید و مخلوق خاندان فراهانی است، استناد به این است که سابقه اش مشخص نیست! ما گذشته اش را نمی دانیم. پس ابداع است پرواضح است که از ندانستن گذشته ی یک موضوع نمی توان چستی ماهیت یک امر را نتیجه گرفت. اما جالب است که نامجو کتاب مشحون را با رسالات کهن در دو سوی پاره خطی قرار داده و ادعا می- کند میانه ی این پاره خط گسسته است. این گسستی در دانش نامجوست یا واقعا وجود دارد؟

پیش از آنکه به این پرسش پاسخ دهیم، لازم است به قسمتی که در ادامه خواهد آمد اشاره کنیم و آن این است که نامجو نمی داند یا به واسطه ی ایده اش نمی خواهد بداند که موسیقی دستگاه اگر محدود است نه در ابژه ی ردیف میرزا عبدالله و برادرش که در سوژه ی مولتی مدالی موزاییک وار دستگاه است. به عبارتی اگر بقول او که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، شخصی پیدا شود که حد فاصل تراکورد دو تا فا، گوشه ی داد جدیدی بنا کند، باز دارد همان احکام مدالی را پیروی می کند و اساسا بداهه نوازی هم ناظر بر همین موضوع است، از قضا بسیاری دیگر نیز چنین کرده اند و حتی ردیف شخصی خود را روایت کرده اند، مانند ردیف دوره عالی شهنازی یا ردیف صبا یا ردیف نی داوود یا ردیف فروتن و هرمزی. آیا این ها از قید و بند دستگاه رهایی یافته اند؟ آیا کسی جلویشان را گرفته بود و آنها زیرزمینی ردیف خود را دور از چشمان متعصبان به میرزاها روایت کرده اند؟ آیا اکنون که هر یک دگره دیگری از گوشه ی داد را روایت کرده اند، سرچشمه خلاقیت در موسیقی دستگاه از یوغ ردیف میرزاها آزاد شد و جوشیدن گرفت؟ آیا اگر مثلا ردیف شهنازی بجای ردیف میرزا عبدالله مرجع قرار گرفته بود امروز تفاوتی در آنچه نامجو از آن گله مند است بوجود می آمد؟

به این موضوع باز خواهیم گشت. اما فرض کنیم مقصود نامجو نه ابژه ی ردیف میرزاها که سوژه چیدمانی دستگاہ باشد (که از آنچه او نگاشته چنین بر نمی آید) آیا آنچنان که او ادعا می کند ما بین مشحون تا رسالات منتهی به قرن نهم مورد ادعای او هیچ نشانی از این چینش وجود ندارد یا او به آنچه در همان دانشکده زیرفصل دو واحد تاریخ موسیقی ایران آموخته بسنده کرده است و چنین تعمیمی را مرتکب شده است؟

در رساله امیرخان گرجی که به سفارش شاه سلطان حسین صفوی در سال ۱۱۰۸ هجری قمری نوشته شده، او چهار شد (سیستم پردگانی) را طرح می نماید: شد راست، شد دوگاه، شد مخالف، شد چهارگاه و هریک را شرح داده، به عنوان مثال در توصیف شد راست چنین می-نویسد:

شد (به فتح ش و تشدید بر دال) دویم، آن را راست گویند. باید که صاحب مقام، اول شد راست {کند}، از او به پنجگاه عود نموده، سلمک نماید و از او به اصفهان ی از او به نیریز، باز به راست آمده، عشاق نماید و از او به نوارود و یک داریم به ماهور و از ماهور به بیات رود و از آنجا به نوا آمده، عشاق نماید و به نیشابورک رود و از او به نوروز عرب و از او به بسته نگار و از او به ماهور بازگشت کند و به پنج گاه رود و به راست آمده شد کند.

اگر چنین ترکیب بندی که در رساله بنایی و بسیاری رسالات دیگر نیز به وفور به آن اشاره شده سیستم چینش سوژه گی ردیف (مولتی مدال) نیست، پس نشان چیست؟ اساسا آیا آنطور که نامجو می گوید از قرن نهم تا زمان میرزاها در قرن سیزدهم فقط چند رساله پراکنده در باب نوازندگان درباری و مراسم های ختنه سوران و عروسی به چشم نمی خورد؟! نیست یا او ندیده یا نخواسته تا ببیند؟

اگر نامجو علاقه مند است می تواند ده ها مقاله منتشر شده پس از مشحون را که در کتاب ماهور، کتاب سال شیدا و بسیاری کتب دیگر در این حوزه به چاپ رسیده تورقی کند تا حکم نچرخاند که چون پیشینه ردیف (از باب چینش اش) مشخص نیست، پس جناب میرزا خود آن را آفریده و چیده است!

حال بیابید فرض کنیم نامجو درست می گوید و میرزاها این ها را ساخته اند و چیده اند. بسیار خوب. همان گونه که اشاره شد دیگرانی آمدند و باز آفریدند و باز چیدند. نام هایش را هم بعضا تغییر دادند (اینجا به زبان او می نویسم از نگاه من موضوع یک روایت است از یک فرهنگ موسیقایی) آیا در آن چینش جدید، موضوع آزادی عمل نوازنده یا آهنگساز حل می شود؟

فرض کنیم نوازنده ای آنقدر از دید او خلایقیت داشت و از دید من دانش نداشت که گوشه ی بیداد را به سبب تشابه نظام فواصل با نهیب عراق و اصفهانک بجای همایون در ماهور پس از اصفهانک بنشانند (بی دانشش از این باب می نامم که تاکید بر درجه دوم ماهور ولو در اکتاو بالا هیرارکی مشترک با داد ایجاد می کند و فواصل را به سمت آن هیرارکی سوق می دهد) بعد، کسی هم آن را گناه کبیره ندانست و همه هم برایش دست زدند! در موضوع فرقی می کند؟ آیا موضوع در ابژه ی ملودی گوشه است یا سوژه مدالی گوشه و موضوع در محل چینش است یا نفس چینش پلکانی؟ آیا موضوع در ابژه ی ردیف و از آن مخصوص تر ابژه ی ردیف میرزا عبدالله اسطوره ای است یا در سوژه و موضوعیت چینش موزاییکی نغمات و به عبارتی در سوژه ی دستگاه؟

چهارم:

او در دلیل سومش بخشی بلند را می آورد که از دلیل بر ادعای ابداع ردیف توسط میرزاها فراتر می رود و به بیان دغدغه هایش می پردازد و بعد ردیف میرزا را در واقع بداهه نوازی هایی بر اساس ملودی های پیش از خود می داند و در تناقضی آشکار می نویسد:

"قطعا تمام آنچه میرزا عبدالله نواخته ریشه در گذشته های دورتر از او داشته. او انسان بسیار خلاق بوده که طبق سلیقه خویش در تدوین آنها موثر بوده است، یعنی آنها چهارچوب های ثابت امروزی بداهه سرایی های او و برادرش بوده اند. مثلا گوشه داد از دستگاه ماهور در فاصله ی درجات دوم تا چهارم گام ماهور قرار می گیرد. چرا باید ملودی ای که شخصی در صد سال پیش روی درجات ر تا فا ساخته، وحی منزل باشد و خلایقیت یک موزیسین امروز - چه جوان و چه پیر- در برابر آن وحی ثابت به هیچ انگاشته شود؟! چه بسا آن جوان ملودی ای زیباتر از میرزا عبدالله در آن درجات بسازد و آن را به عنوان یک داد جدید بشناسیم. حتی فراتر از آن شاید ترتیب ثابت گوشه ها

را در هر گام با ترکیب و تجزیه آنها به هم ریزد و ردیفی نو بوجود آورد. نگارنده تمام سالهای تحصیل در دانشکده موسیقی را در همان دانشکده هنرهای زیبا صرف پاسخ به این سوال ها کردم. اما حقیقت آن است که هیچ گاه حتی مجال طرح آنها نبود، چه رسد به دریافت پاسخی منطقی".

در اینجا نامجو مدعی می شود که ردیف در واقع بداهه نوازی میرزاها بوده است. به بیانی دیگر ملودی گوشه ها بداهه پردازانه و چینش آن به سلیقه آنها بوده است. فرض کنیم چنین چیزی درست باشد و فرض کنیم از قضا پسر میرزا حسینقلی یعنی شهنازی هر بار از پدر در آموزش ردیف یک بداهه ی نو را فرا می گرفته؛ یا نه، خود پدر یکبار آنها را بداهه پردازای کرده و سپس از قضا پیش از "خیانت" وزیری (واژه ی بکار گرفته شده توسط نامجو) در اتمام به نت کردن ردیف، آن را در حافظه خود یکبار برای همیشه ثبت کرده و هر بار همان را درس می داده است. این پسر هم نفهمیده که پدر چه رکبی به او زده و بداهه ای را جای یک فرمول های ملودیکی یک مد (در اینجا گوشه) به خورد فرزند و شاگردان داده و حالا پسر به رشد رسیده و ردیف دیگری را خود یا بداهه نواخته و به مدد نت نویسی ای که سالها بعد صالحی از آن کرد! آن را فریز کرده یا نه از پیش ساخته که دادی جدید، بیدادی جدید سلمکی جدید و ... را در بر دارد؟ مشکل خلاقیت و آزادی بیان فردی هنرمند در آموختن ردیف شهنازی حل می شود؟ یا ردیف شهنازی تنها جایگزین ردیف پدر می شود با همان مختصات؟ و این بار نامجو باید با ردیف شهنازی بجنگد و آن را به استبداد سیاسی معاصرش ربط دهد؟ ولی هیچ به رویش نیاورد این همان چیزی بوده (یعنی داد جدید) که تمام سالهای تحصیلی در دانشکده را صرف پاسخ به چرایی نبودنش کرده! در ثانی حالا که دانشگاه و چوب معلم خشک مغزش تمام شده و حالا هنرمند آزاد شده و می خواهد به خلق گوشه پردازد، آیا مفهوم بداهه چیزی جز این دگره هایی از گوشه هاست؟ (مبتنی بر هر روایتی که باشد)

اما به موضوع خلق گوشه ی جدید در بخش پایانی محدودیت های موسیقی دستگاه باز خواهم گشت و تنها به این اشاره می کنم که آنچه راه را بر ایجاد گوشه ی جدید میان فواصل تنگ کرده، در هم تنیدن مدالی گوشه ها با هم است، نه خشک مغزی راویان یا نو اندیشی آنان. چرا که نه خشک ها و نه نو اندیشان موسیقی ایران نتوانستند بیش از انگشتان یک دست گوشه ای با مختصات مدالی جدید به ردیف اضافه کنند به همان گام مورد ادعای نامجو یک درجه دوم و

تری کوردش (چهارم) را در بر دارد و نمی توان ده گوشه با نام هایی ولو متفاوت با گوشه داد روی آن بنا کرد که خصوصیت متمایز مدالی از یک دیگر داشته باشند در نهایت همه آنها داد می شوند یا دگره هایی از داد و اگر بخواهد پای را روی درجه سوم بگذارد دشتی بنا شده و از ساختار گوشه داد بیرون می شود این سوژه گی دستگاه است نه ابژه ی ردیف میرزاعبدالله در ادامه جان کلام او مقایسه اندیشه خمینی پس از انقلاب است که در دیدار با هنرمندان و نویسندگان گفته بود شما آزادهستید بنویسید و بیافرینید، اما در چهارچوب احکام اسلام و آن را با شما آزادید بنوازید و بسازید اما در چهارچوب ردیف در یک همسخنی می بیند. در اینجا در تشابه این دو موضوع خیلی بی راه نمی گوید. اما بیهوده کوشیده آن را به یک رابطه فرهنگی علت و معلولی بسط دهد و باز متوجه نشده آنچه استادانش بر آن پای می فشرده اند ردیف به مثابه یک سیستم آموزشی بوده نه یک محتوای ملودیکی اما آیا در سخنان او حقیقتی هست؟ حقیقتی که او به زغم نگارنده نمی تواند بدان دست یافته بیانش کند؟

بخش دوم این نوشتار به این موضوع می پردازد.

بخش دوم؛

موسیقی دستگاه ویزگی ها و محدودیت ها موسیقی دستگاه سازمان منسجم، دقیق و پیچیده ای است که در طی صدها سال با همه ی نابسامانی ها و نیز بالندگی های فرهنگ ایران با همه ی شادی و ها تلخی های تاریخ این سرزمین در هم تنیده شکل گرفته و به وضعیت نظام مند کنونی به دست ما رسیده است.

در نوشتارهای گذشته به تعریف بنیان های موسیقی دستگاه پرداخته ام و در اینجا تنها اشاره ای گذرا و در حد نیاز موضوعیت این نوشتار به آن خواهم داشت.

– دستگاه سازمانی مولتی مدال است به این معنی که گوشه ها (به مثابه مد) در یک مدار در هم تنیده می شوند و دستگاه در واقع قوانین انتظام و ترکیب این مدهاست.

– روند ملودیک این مدها به گونه ای است که از سیم مطلق آغاز شده و طبقه طبقه بر هر یک از درجات مدار اصلی (اشل صوتی ای که ۲ تا ۲۰۵ اکتاو وسعت داشته و لزوما اکتاو اول آن با اکتاو دوم از یک انتظام فواصل پیروی نمی کنند) تاکید و ایست می کند.

– هر یک از گوشه‌ها – که عموماً از گستره‌ی صوتی کوچکی برخوردارند – (به جز درآمد) دارای هیرارکی مخصوص به خود می‌باشند. هیرارکی به معنی سلسله‌مراتب اهمیت درجات است. این اهمیت هم در دینامیک هر درجه و هم در تکرار و تاکید کمی مستتر است به عنوان مثال در گوشه‌های درآمدی ماهور درجه اول و سوم و پنجم مدار اصلی از درجه دوم و چهارم اهمیت کمی (تاکید و تکرار) و کیفی (دینامیک و اکسان) بیشتری دارند. در حالیکه در گوشه‌های مد “داد” درجه دوم و چهارم مدار اصلی (که اینجا درجه اول و سوم مد داد می‌شود) از درجه اول و سوم مد درآمد اهمیت کمی و کیفی بیشتری دارد.

– وقتی گوشه‌ها و مایه‌ها تغییر می‌کنند، هیرارکی متناسب با خود را بر مدار اصلی تحمیل می‌کند تا جایی که می‌توان برخی مایه‌ها را مدهای مستقلی دانست که از درجات دیگر مدار اصلی شروع می‌شوند (نظیر اندیشه مدهای کلیسایی)

– ملودی درون گوشه‌ها به گونه‌ای طراحی و سازماندهی می‌شوند که نه تنها تراجمی برای ترکیب با گوشه‌های بعدی و قبلی ایجاد نکنند، بلکه در صورت بندی گوشه بعدی، نقش تمهیدی را ایفا نمایند. به همین دلیل و نیز به دلیل فواصل، تامپره نشده گوشه‌ها دارای پیچ مخصوص خود هستند. یعنی باید در کوک خود و در رجیستر خود اجرا شوند.

آنچه به اختصار گفته شد سرفصل‌های قوانین موسیقی دستگاه است که سازمان منسجم و دقیقی و قانونمندی را در ملودی پردازی در اختیار نوازنده موسیقی ایرانی می‌گذارد.

این قوانین نوعی حکم را برای دستگاه ایجاد می‌کند (در موسیقی کلاسیک غرب هم احکامی هست به آن اشاره خواهد شد) این حکم با هویت دستگاه و گوشه درهم تنیده شده است. به بیان ساده، گام “دو مینور” به بتهوون نگفته که سمفونی ۵ را چگونه بساز اما ابوعطا به نوازنده و آهنگساز ایرانی حکم می‌کند که مرا چگونه بنواز یا بر من چگونه تصنیف کن. در موسیقی دستگاه هم دستگاه و هم گوشه دارای حکم خود هستند و نوازنده‌ای استاد تر است که این احکام را دقیق تر و با تسلط بیشتری اجرا کند و به اصل نزدیکتر شود. محدودیت هنرمند در اینجا در ملودی گوشه داد – آن گونه که نامجو بیان می‌دارد – نیست. بلکه در ساختار و احکام مدالی گوشه‌ی داد است. در واقع، هنرمند ایرانی گوشه‌ی داد را نمی‌سازد. بلکه آن را روایت می‌کند. این همان موضوعیتی است که می‌توان از این زاویه به آن نگریست که در موسیقی‌های مدال (نه صرفاً موسیقی دستگاهی ایران) آهنگسازی به مفهوم خلق یک ملودی و یا بافت

موسیقایی فردی امری تعریف نشده است. آنچه که هنرمندان در ضربی ها و تصانیف مبتنی بر ردیف می آفرینند نیز در چهارچوب همین احکام مدالی و صرفاً با تغییر اوزان گوشه ها و تغییر کرسی بندی تحریرهای آن است در موسیقی کلاسیک غرب قوانین بیشتر در فرم ها مستتر است و سازمان چندصدائی ولی این احکام در گام مستتر نیست مگر هیرارکی درجات ۴ و ۵ که ان هم به ضرورت مدلاسیون است نه ملودی. خلاقیت هنرمند شرقی در حوزه جبر و اختیار محتوم و محکوم است به رعایت دقیق قوانین ملودیک و باید راه خود را در حوزه های دیگری نظیر ریتم و ادوار ریتمیک و فرم های ضربی یا در گردش های فرعی ملودیک و تغییر فیگورهای داخلی ملودی تیپ جستجو کند. او در ایده ملودیک تا جایی آزاد است که انتظام درجات گوشه و نیز بافت دستگاه را بر هم نزند.

همان گونه که اشاره شد موسیقی کلاسیک اروپا نیز دارای ضوابطی است که خلاقیت هنرمند درون آن پوسته تعریف می شود. در دوره باروک این قواعد در پرداخت ملودی، فرم و کنترپوان و در دوره کلاسیسیم به هارمونی و فرم متمرکز می شود. به عنوان مثال قواعد آهنگسازی در فوگ که پایه نظام ملودی پردازی سایر فرم های سازی را نیز تشکیل می دهد. روشهایی مانند کنترپوان معکوس، استرتو، افزایش و کاهش به منظور ایجاد رکاپیتولاسیون و تکنیک های دولپمان اکسپوزیسیون یا گسترش ایده ملودی تبدیل به سنت هائی شده اند که اکثراً نمی توان از آن عدول کرد و در صورت عدول دیگر قطعه فوگ محسوب نمی شود. به عنوان مثال سوژه فوگ نباید به قدری بلند شود که امکان به خاطر سپردن توسط شنونده را از دست بدهد اما در عین حال باید از موتیف در انوانسیون بلند تر باشد سوژه باید تا حدی بلند باشد که به یک ایده تبدیل شود و ار فیگور فراتر رود در هنگام آغاز، سوژه باید به تنهایی شنیده شود و سپس در خط های مختلف ترکیب شود.

یا قوانین مدون هارمونی مواردی است که عدول از آنها به عنوان خطا در موسیقی کلاسیک محسوب می شود.

یا در فرم سنت هائی موجود دارد که باید رعایت شوند (هرچند اکثر این قواعد در دوره رمانتیسیم تغییر می کند) اما همه ی این محدودیت ها در فرم هاست و در شیوه های گسترش نه در خود مد. مد در موسیقی دستگاه دارای حکم و هیرارکی است. یکی از دلایل دشواری نوشتن هارمونی برای موسیقی دستگاه هم همین است که عموماً نت های آکورد هم از محدوده

اشل گوشه بیرون می زنند و هم بر درجاتی تاکید می کنند که نظم هیرارکیال گوشه را به هم می ریزد. به همین دلیل محدود تجربه های چهاربخشی که در موسیقی ایرانی استفاده شده در حوزه درآمدی- که از گستره صوتی بالاتری بهره مند است- فراتر نرفته اند.

موسیقی دستگاه برآمده از فرهنگ و انسانشناسی ایرانی است. هنرمند در نیل به اصل و مبدا (حکم دستگاه) است که ارزش می یابد. اختیار و آزادی او در مشیت مبدا تعریف می شود. تاریخ این فرهنگ، چنین موسیقی ای را ساخته است. نفی آن بسیار ناصحیح است. مانند آن که بگوییم غزل حافظ بد است یا زیبا نیست! خیر به قول احمد شاملو حافظ بزرگترین شاعر در همه ی دوره ها و تمام ملت هاست. اما آیا همه ی نیاز های امروز در غزل حافظ یا فرم غزل قابل جستجو و بیان است؟ مسلما خیر. آیا این از ارزش های غزل حافظ می کاهد؟ باز هم مسلما خیر. آیا موسیقی دستگاه با بیان تغزلی اش پاسخگوی همه ی نیازهای انسان های امروزی با تفکر و زیست های متفاوت و متکثر است؟ مسلما خیر. و اساسا چنین توقعی از موسیقی دستگاه اشتباه است و همین اشتباه سبب شده تا شاهد این همه کج روی های هنرمندان بی شناخت در عرصه موسیقی ایران شده است.

موسیقی دستگاهی، محتوم به تغییر است. مانند همه موسیقی های دنیا چون زیست و تفکر انسان امروز نگاهش به جهان و مقوله عشق در حال تغییر است. اما آیا این تغییر باید مسیر تحول موسیقی غرب را طی کند؟ مسلما نمی توان چنین مسیری را تعیین کرد. چرا که زیست و تاریخ و فرهنگ انسان اروپائی با زیست و فرهنگ و تاریخ انسان ایرانی بسیار متفاوت است. این تغییر حتما رخ خواهد داد. چه ما بخواهیم و دوست داشته باشیم و چه نخواهیم و نپسندیم. اما این تغییر نافی موجودیت موسیقی دستگاه نخواهد بود بلکه زایش جدیدی به همراه خواهد داشت. در کنار موسیقی، کنونی نظیر جریان شعر نو و سپید که نافی شعر کلاسیک ایران نبوده و نیست بلکه به ادبیات ایران افزوده است که نوآوری منوط به نو شدن تفکر و نگاه هنرمند است و پدیده ای افزایشی است نه نفی کننده و کاهشی.

سخن پایانی

امروز نه معجد کیانی بر کرسی ریاست گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبا تکیه زده است، نه نامجو آن دانشجوی جوان است که هر کاری هم که دلش خواسته در اجرای موسیقی کرده و جز برخی های و هوی ها که ویژگی همیشگی طیف هوادار است، نه چماق تقدسی بر سرش

شکانه اند و نه دست و پایش را بسته اند. از قضا هنرمندانی که او آن‌ها را خلاق و پیشرو می‌داند، هم چون استاد گرامی حسین علیزاده در کتاب متوسطه خود ردیف هم روایت کرده اند. دیگرانی چون کیوان ساکت نیز ردیف پالایش شده خود را تدوین کرده اند. قله‌ی آواز ایران محمدرضا شجریان هم ردیف آوازی خود را سالهاست که تدوین کرده، نه کسی بر سرشان کوفته، نه خمینی‌های موسیقی دستگاهی دانشگاه تهران آن یال و کوپال سابق را دارند.

نامجوی عزیزم گیرم تمام سخن‌های من نادرست و از سر تعصب و رشک به جایگاه تو در این فضای سلبریتی پرست (از جامعه گرفته تا رسانه) دست تو بیش از پیش باز است و صدایت به واسطه‌ی همین گسترده‌تر از چون منی که زندگی‌اش بر دغدغه‌ی درابی (۱) نامخدوش گذشته بگوش می‌رسد این گوی و این میدان!

موسیقی دستگاه را از حصار استبدادی‌اش برهان!

بهراد توکلی

فروردین ۹۸ واشینگتن دی سی

۱- "دراب" نام تکنیکی مضرابی در سازهای زخمه‌ای ایران است و "دراب مخدوش" نام مقاله‌ای از نامجو است.