



نادر مجد

موسیقی ایرانی

با بیداری ملت در
صبح قرن بیستم

آن جا که فرو ماند سخن در پی راز

ساقی قدحی داد به صد عشوه و ناز

صد گفته ی نا گفته به دل ها بنشست

صد غنچه شکفته شد ز هر پرده ی ساز

شام قرون خفته ی جامعه ی ایرانی با بیداری ملت در صبح قرن بیستم پایان می پذیرد. مردم در تب و هیجان آزادی خواهی می سوزند. ارزش های دست و پا گیر فرهنگ سنتی مورد سوال روشنفکران و صاحب نظران قرار می گیرد و نیروی مادی و معنوی جامعه در مدخل رهایی از قید و بندهای نظام کهنه است. نهضت مشروطیت ایران نه تنها خواهان آزادی های سیاسی است، بلکه در ادبیات و هنر و موسیقی و سایر زمینه های فرهنگی نیز دگرگونی های بنیادی را طلب می کند. در این دوره، سبک نگارش، دستخوش تغییرات اساسی می شود و موسیقی در یک جهش چشمگیر از محفل های خصوصی به درون جامعه می رود و ترانه های عارف در بطن حرکت های سیاسی و اجتماعی قرار می گیرد.

ظهور سبک ساده نویسی در ادبیات، فشردن چکیده ی احساس و اندیشه ی ایرانی در قالب شعر امروز و درک نیاز به گسترش آموزش و پرورش همگانی به جای مکتب و مدارس طلبگی را می توان از جمله دست آوردهای عمده ی جنبش مشروطه به شمار آورد. سرانجام، موسیقی نمی توانست در قالب نظم کهنه باقی بماند.

می بایست نیروی عظیم پراکنده ای که چه از نظر اقلیمی و چه از جنبه ی کمی و کیفی دست اندر کار موسیقی بود به نحوی معقول تمرکز یابد تا شالوده ی موسیقی ملی فراهم آید. لازم بود موسیقی از اسارت طولانی مذهب و نظامی گری رها گردد تا نیروی خلاق آن شکفته شود. می بایست ارزش اجتماعی موسیقی تفهیم شود تا هنرمندان از انزوای خود بیرون آیند، و موسیقی از انحصار دربار و خان ها و حکمرانان ولایتی در آمده و در سطح جامعه گسترش یابد. هرچند موسیقی زیر فشار تعصبات مذهبی با تکیه بر پیکر عظیم شعر حماسی و عرفانی ایرانی فارسی از نسلی به نسل دیگر منتقل می شد، اما دیگر زمان استقلال موسیقی فرا رسیده بود. هرچند مذهب نیز خود چند صباحی بستر حفظ موسیقی گشت، اما دیگر زمان تقیه که طی قرون متمادی به زندگی بطئی خویش ادامه می داد - سپری شده بود. تحول فرهنگی ناشی از جنبش مشروطیت می رفت تا موسیقی را که در لباس مبدل اذان و روضه ودسته و مداحی و تعزیه پیچیده شده بود، بیرون آورد. موزیک نظامی نیز در محدوده ی عملکرد درباری خود پاسخگوی نیاز فرهنگی جامعه نبود. می بایست دست مایه ی هنر موسیقی را که در قالب فرهنگ شفاهی به اساتیدی چون علی اکبر فراهانی و پسرانش میرزا عبدالله و آقا حسینقلی و شاگردش غلامحسین درویش و دیگران رسیده بود حفظ و حراست شود.

به هر تقدیر، جدائی سرنوشت موسیقی از شعر، رهائی آن از مذهب و نظامی گری و حفظ و کتابت این گنجینه ی تاریخی از جمله مقولاتی بودند که به تحولی بنیادی و بالنده نیاز داشتند و خوشبختانه بیداری ملت زمینه های لازم برای تکوین و رشد چنین امری را فراهم آورده بود. تحقق فرهنگ کتبی، عمومیت و اعتباربخشیدن به هنر موسیقی، ساده پردازی و ساده سرایی، و بالاخره نوآوری در سبک و محتوا از عمده تحولاتی هستند که ذکرشان - هر چند اجمالی - خالی از لطف نخواهد بود.

تحقق فرهنگ کتبی: پایه های علمی موسیقی ایران با تاسیس "شعبه موزیک" مدرسه ی دارالفنون به همت میرزا تقی خان امیر کبیر در زمان سلطنت ناصرالدین شاه بنیان گذاشته شد.

اولین کتاب تئوری موسیقی به ترجمه ی میرزا علی اکبرخان نقاش باشی (مزین الدوله) تدوین گشت، و زمینه های تعلیم تئوری موسیقی، سرایش (سلفز)، دیکته موسیقی، هماهنگی (هارمونی)، ساز شناسی و ارکستر شناسی فراهم آمد. "شعبه موزیک" دارالفنون در سال ۱۲۹۷ به وزارت معارف منتقل شد و به نام "مدرسه موزیک" به مرکزی برای تعلیم و تربیت موسیقی دانان تبدیل گشت. گرچه هدف اساسی این مرکز بهبود وضع موسیقی نظامی بود و گرایش زیادی به سمت موسیقی غربی داشت اما اثرات آن را در اشاعه ی موسیقی ایرانی را نباید نادیده گرفت.

متأسفانه نوع سازهایی که در این مدرسه تدریس می شد عموماً شامل سازهای بادی غربی، پیانو، و سازهای زهی از جمله ویولون بود. چنین محدودیتی عملاً این مرکز را از موسیقی سنتی دور نگاه می داشت.^۱ موزیک نظامی جدید حتی دنباله ی طبیعی موزیک نظامی سنتی یعنی موسیقی "نقاره خانه" ای نیز به حساب نمی آمد. اما خوشبختانه اکثر معلمین ایرانی این مرکز از جمله غلامرضا مین باشیان (سالار معزز)، حسین هنگ آفرین، ابراهیم آژنگ و دیگران به تدریج جای پای موسیقی سنتی را در مدرسه باز نمودند. مین باشیان سرودهای میهنی را تصنیف و اجرا نمود، هنگ آفرین ردیف میرزا عبدالله را و آژنگ که دستگاه های موسیقی را نزد آقا حسینقلی فرا گرفته بود به شاگردان خود تدریس نمودند.

سوالی که مطرح می شود آن است که آیا تاسیس مدرسه دارالفنون یا مدرسه موزیک و این قبیل مراکز علمی جدید در نهایت به نفع جامعه ایران بوده است یا آنکه می بایست به تقویت نظام آموزشی سنتی در چهارچوب مکتب اکتفا کرد؟ به عبارت دیگر تا چه اندازه معرفی نظام آموزشی جدید در جامعه سنتی بیراهه روی قلمداد شده و یا تا چه حد امکان بردن علوم جدید به مکاتب سنتی مقدور بوده است؟

^۱ زیرا که نواختن دستگاه های موسیقی ایرانی بوسیله سازهای بادی غربی به استثنای فلوت و تا اندازه ای قره نی بسیار دشوار است. از سازهای زهی نیز ویولون برای نواختن موسیقی سنتی مناسب ترین ابزار می باشد.

به طور کلی بحث درباره‌ی مکتب و مدرسه و مسئله‌ی نفوذ فرهنگ غرب در بافت فرهنگ بومی مقوله‌ای است قابل تعمق. پاره‌ای از روشنفکران از جمله جلال آل احمد معتقدند که به عوض ایجاد مدرسه‌ی جدید بهتر بود اگر علوم جدید را به مکتب خانه‌ها و مدارس طلبگی می‌بردند، تا چنین برخورد خصمانه‌ی تاریخی میان مذهب‌بیون (منورالفکرهای قدیم) و تحصیل کرده‌ها (روشنفکران جدید) به وجود نمی‌آمد. آل احمد به تنقید از کارشناسان، کاغذبازان، جامعه‌شناسان، اقتصاددانان، و فارغ‌التحصیلان مدارس پرداخته و از مشخصات روشنفکران نزد عوام چون "فکلی"، "متجدد"، "مستفزنک"، "دزنفکته"، و حتی "فرتی" و "مکش مرگ ما" یاد می‌کند و ایجاد مدارس جدید را در خارج از حوزه‌های علمیه مسبب یک چنین وضعی می‌داند:

پیش از این از مدرسه به عنوان کوچکترین واحد یا اولین حوزه آموزش فرهنگ و علوم که زادگاه اصلی روشنفکری است سخن گفته‌ام. و طبیعی است اگر مکتب خانه‌های سنتی و طلبگی را از مقوله این نوع مدرسه بیرون بگذاریم، چنانکه گذاشته‌ایم، به گمان اینکه مدارس طلبگی پیش از دوره روشنفکری نیز دایر بوده است. اما تنها آخوند و فقیه و میرزا بنویس و شاعر تربیت می‌کرده، و هم این جوری بوده است که اولین سنگ تفرقه را میان روشنفکر امروزی و محیط سنتی افکنده‌ایم.^۱

این تعبیر که در بستر ذهنی فرهنگ ضد استعماری رشد و نمو کرده در حقیقت پاسخی طبیعی است به نفوذ بیگانگان در سرنوشت ملت‌ها و و عقیم نمودن بخش عمده‌ی نیروی فعال این جوامع. آل احمد از فرنگی مآبی، بی‌دینی، و بیگانگی روشنفکران نسبت به محیط بومی و سنتی و تاریخ و زبان و فرهنگ خود شکایت می‌کند و آنرا دلیل بی‌اعتباری ایشان در دوران اخیر می‌داند.

^۱ جلال آل احمد، "در خدمت و خیانت روشنفکران"، چاپ اول، ۱۳۵۷ ه.ش، چاپخانه سپهر، صفحه ۴۰.

اما این برداشت نقش دوگانه ی فرهنگ استعماری را نادیده می گیرد. همانطوری که قبلا اشاره شد، مدرسه موزیک محلی بود برای نفوذ فرهنگ غرب در ایران. اما دیدیم چگونه اساتید مدرسه به حفظ و گسترش موسیقی ملی همت گماشتند که می توان آنرا نقش ثانوی فرهنگ استعماری بشمار آورد. لپ کلام آنکه آن دسته از افسران نظامی که به دنبال مستمسکی برای ارتقاء درجه و رتبه می گشتند، پس از فارغ التحصیل شدن از مدرسه موزیک یا به ریاست دستجات موزیک نظامی پرداختند و یا مسئولیت هائی خارج از حیطه ی موسیقی به عهده گرفتند. در حالی که عاشقان موسیقی، اکنون که به ابزار علمی جدید مجهز شده بودند، توانستند پایه های فرهنگ کتبی موسیقی را فراهم آوردند که بعدها در خدمت موسیقی ملی به کار گرفته شد.

ایراد دیگری که به تعبیر آل احمد و دیگران می تواند وارد باشد آنست که مراکز آموزشی سنتی هرگز نتوانسته بودند رسالت تاریخی خود را در جذب علوم و فنون جدید انجام دهند. دلیل این امر شاید چگونگی کیفیت یادگیری در این مکاتب باشد که سنتاً بر پایه ی حفظ کردن و بخاطر سپردن طوطی وار کلام استاد بوده و کمتر مجال شکوفائی خلاقیت و نیز تحلیل گری ذهنی را فراهم می آورد. شاید هم تعصبات بی حد گردانندگان این مراکز در پذیرش ایده های نو موجب عدم جذب فنون و علوم جدید بوده است.^۱

ناگفته نماند که مقصود از گشودن این بحث مقایسه ای است میان فرهنگ کتبی و شفاهی. والا نه تمجید موسیقی غرب مورد نظر است و نه خدای ناکرده تنفید از آنچه که داریم. اما چنین بنظر می آید که مبالغه در مقصر دانستن استعمار جهانی به عنوان بانی و مسبب گرفتاری هایمان و نیز برای پوشاندن خطاها و سهل انگاری هایمان دور از انصاف است.

^۱ عامل تعصب مذهبی در رویارویی با موسیقی ملی مبحثی است کلاسیک. همان طوریکه می دانیم حرام دانستن موسیقی در مکتب تشیع ضربات سنگینی را بر پیکر این بخش از فرهنگ ملی وارد آورده است که اثرات آن هم چنان مشهود می باشد. آیا چنین برخوردی خصمانه صرفاً از تعصب مذهبی ریشه می گیرد و یا به عوامل دیگری چون سوگواری جامعه از واقعه کربلا گرفته و یا به تفننی بودن موسیقی و یا حال و جذب جوهری این هنر در ایجاد رابطه با کابینات و منافذیک و بالمال رقابت آن با مذهب بستگی دارد، همگی از مقولاتی هستند در خور بررسی که از حوصله ی این مقاله خارج است.

و اما چگونگی یادگیری موسیقی از طریق فرهنگ شفاهی: در بررسی تاریخ موسیقی ایران به این نکته بر می خوریم که پیشینیان ما گویا از علاماتی بر اساس حروف ابجد استفاده می کردند که وسیله ی شناسائی اصوات و پرده های تنبور بوده و با این حروف نت های موسیقی را می نگاشتند. بعلاوه تشخیص زمان، وزن، و ضرب و ابعاد و کوک ساز نیز بوسیله این حروف ابجدی مقدور بوده است.

در سال ۱۳۱۷، مهدقلی هدایت (مخبرالسلطنه) در رساله ی ابجدی خود که ضمیمه ای است بر "مجمع الادوار" سعی نموده تا تلفیقی از حروف ابجدی و نت نویسی جدید بدست دهد و حتی تا آنجا پیش رفته و نت نویسی تازه ای نیز اختراع نموده است. هدایت علاماتی هم برای مضرباب ریز در تار و سه تار و تکیه ها و تک مضرباب های چپ و راست و مالش انگشت و غیره به کار برده است. اما استاد روح الله خالقی معتقد است که زحمات هدایت در این راه بی حاصل بوده، چرا که با در دسترس بودن رسم الخط موسیقی بین المللی نیازی به خط اختصاصی جدید نیست زیرا که درک موسیقی ملی - حتی آوازهای بدون ضرب - از طریق خط بین المللی میسر می باشد.^۱

بنابراین با توجه به نبودن خط موسیقی چنین به نظر می آید که آموزش موسیقی سنتی عمدتاً بر پایه فراگیری از راه گوش بوده است. در این روش استاد ردیف ها و نغمه ها و آهنگ ها را می نوازد و شاگرد موظف است آنها را حفظ نموده و مو به مو اجرا نماید. علی رغم مشکلات این نوع یادگیری - که قبلاً ذکر آن رفت - این روش دارای دو حسن عمده می باشد. یکی آنکه شاگرد قادر خواهد بود تا حالات نوازندگی استاد را از طریق مشاهده و شنیدن تقلید کند. این امر از راه "نت خوانی" مقدور نیست، حتی اگر کلیه ی علامات را در زیر و یا روی

^۱ روح الله خالقی (۱۳۶۲)، سرگذشت موسیقی ایران"، بخش دوم، بنگاه مطبوعاتی صفی علی شاه، چاپ مروی، تهران، ص. ۹۰. ".....فرا گرفتن این خط (خط بین المللی موسیقی) کار دشواری نیست و ما هم می توانیم موسیقی خودمان را با همان خط بدون آنکه محتاج به اختراع جدیدی باشیم بنویسیم و برای بعضی پرده ها و برخی حالات موسیقی ایرانی سالهاست که علاماتی توسط وزیری وضع شده و عمومیت یافته است چنان که اکنون حتی آوازهای بی ضرب را هم با این خط می نویسند و برای آشنایان به موسیقی ملی کاملاً قابل درک و عمل است."

"خطوط حامل" اضافه نمایند. حسن دیگر این روش آنست که یادگیری از راه "گوش" به حالت غنایی (تونالیتته) ی نوازندگی کمک می کند. این امر در "تکنوازی" که از ارکان اصلی موسیقی سنتی به شمار می آید، دارای اهمیت بسیار می باشد، در حالیکه در موسیقی ارکستری ممکن است چنین نباشد. در عوض آنان که از راه نت نوازندگی را فرا می گیرند، عموماً با حالتی کلیشه ای و مکانیکی ساز می نوازند که می تواند دلنشین نباشد.

به هر تقدیر، نقش فرهنگ شفاهی در انتقال سینه به سینه ی اندوخته های تاریخی موسیقی را باید ارج نهاد؛ زیرا که دانش مان از الحان موسیقی قدیم ایران که شامل مقامات دوازده گانه، شعبه های بیست و چهار گانه، و گوشه های چهل و هشت گانه می شود را باید مدیون همت و کوشش بزرگان موسیقی سنتی بدانیم. نقش این بزرگان به مراتب ارزشمندتر خواهد شد اگر به یاد بیاوریم که موسیقی سنتی در بستر نابسامانی های اقتصادی و اجتماعی به روند تدریجی خود طی قرون متمادی ادامه داده است و چه بسا در آشوب ها صدمات فراوان بر پیکر آن وارده شده است. ابن خلدون در کتاب خود مقدمه می نویسد:

".....و موسیقی از آخرین صنایعی است که در اجتماع و عمران پدید می آید..... و نیز این هنر از نخستین صنایعی است که در هنگام ویرانی و سیر قهقرایی یک اجتماع از آن رخت می بندد و زایل می شود و خدا آفریننده است"^۱.

طبق گفته ی ابن خلدون می بایست با تحول جنبش مشروطیت در انتظار معجزتی در موسیقی ایرانی بود. استاد روح الله خالقی در خاتمه ی کتاب اول سرگذشت موسیقی ایران می نویسد:

"... در اواخر سال ۱۳۰۲ با ورود استاد علینقی وزیری به میدان موسیقی ایرانی تحولی پیدا می شود که"^۲

^۱ داریوش صفوت، "پژوهشی کوتاه درباره ی استادان موسیقی ایران و الحان موسیقی ایرانی"، تجدید چاپ توسط "کانون دوستداران فرهنگ ایران".
^۲ روح الله خالقی، "همانجا"، بخش اول، صفحه ۵۰۳.

پس سرانجام قرعه فال به نام استاد وزیری زده شد و ایشان تحول لازم را در موسیقی ایران فراهم آورد. وزیری در زمستان سال ۱۳۰۲ مدرسه عالی موسیقی را تاسیس کرد. موسیقی علمی را به شاگردان خود آموخت و نت خوانی، سرایش، ساز شناسی و دیکته موسیقی را با نظم و ترتیب خاص به عاشقان موسیقی تعلیم داد و زیبایی را با تکنیک در هم آمیخت و موسیقی را از محدوده ی پیش درآمد و تصنیف و رنگ گه در قالب ردیف معمول بود به مرزهای جدید آهنگسازی گسترش داد.

استاد روح الله خالقی نخستین خاطره اش را در مورد آهنگ "خریدار تو" که در بهار ۱۳۰۳ توسط وزیری و سلیمان سپانلو و ابوالحسن صدیقی اجرا شد چنین نقل می کند:

هرگز فکر نمی کردم که بتوان در موسیقی ایرانی چنین قطعه جذاب و متنوع و دلپسندی ترکیب کرد. تنها ذوق وزیری توانسته بود در آن موقع که موسیقی ما در حصار یک نواخت ردیف، مقید بود، زنجیرهای عادت را بگسلد و بطوریکه **لطمه ای به موسیقی ملی وارد نشود**، چنین لحن شیوایی بوجود آورد...." (تاکید از ماست).^۱

خالقی لطایف قطعه ی "خریدار تو" را توصیف کرده و معتقد است که:

نغمه های آن به هیچ وجه به سبک موسیقی آن زمان نبود. شروع آهنگ از پرده ی عراق، و فرود "تیک" ماهور، آغاز شعر از پرده ی "راک"، ایست در روی سومین نت گام، فرود مجدد به پرده ی اول ماهور، عدم تکرار ملودی اشعار وسیله ی ارکستر، شروع شعر سوم از پرده ی ماهور و فرود به نت هنگام در پرده ی عراق، کشش های ویولون، تک مضراب های تار به همراه "پیزیکاتو" ی ویولون، سفر از مقام بزرگ به مقام کوچک، و بالاخره خاتمه ی قطعه پس از شعری در پرده ی شکسته و مجدداً

^۲ روح الله خالقی، "همانجا" صفحه ۱۰.

تغییر مقام یا پرده گردانی (مودولاسیون) و فرود قطعه به مایه اصلی، همگی از حال و هوایی تازه در موسیقی ایرانی صحبت می کردند."

این فضای تازه را تنها کسی می توانست تجربه کند که در چشمه ی زلال موسیقی ایران تن شسته باشد. و او کسی جز استاد علینقی وزیری نمی توانست باشد.

اگر به تشریح کالبدی قطعه ی "خریدار تو" آن سان که خالقی آنرا توصیف کرده پردازیم، خواهیم دید که تکنیک موسیقی غربی به نحو جالبی در یک قطعه ی ایرانی به خدمت گرفته شده است. "پیزیکاتو" یعنی با انگشت به سیم های ویولون نواختن و ترکیب آن با تک مضراب های تار، تغییر مقام (مودولاسیون)، یعنی سفر از مقامی به مقام دیگر، عدم تکرار ملودی شعر، هارمونی یا موزیک چند صدایی بجای تک صدایی (یونیسون) موزیک سنتی، همگی از فنون بکار گرفته شده در موسیقی غربی به شمار می آیند.

استفاده از این فنون در موسیقی ایرانی ضرری نخواهد داشت تا آن جایی که به محتوا و فضای آهنگ لطمه ای وارد نشود. مسلماً لازمه ی این کار شناخت و احاطه ی آهنگساز نسبت به موسیقی سنتی است. به عنوان مثال، در دستگاه ماهور که در موسیقی غربی مقام بزرگ (ماژور) نامیده می شود، به کارگیری تکنیک غربی در موسیقی ایرانی تا حد زیادی عملی است. ولی در عوض دستگاه شور که معادلی در موسیقی غربی ندارد، امکان چند صدایی کردن آهنگ را محدود می نماید. ربع پرده های موجود در دستگاه شور به بررسی و مطالعه و تجربه نیاز دارد تا بتوان فواصل سه و پنج و حالت "محسوس" آنرا بدون آنکه گوش را آزار دهد، پیدا نمود. شاید چند صدایی کردن آهنگ در مقام شور آن چنان ضرورت نداشته باشد. به همین ترتیب امکان چند صدایی کردن و هماهنگی در مایه اصفهان که در مقام کوچک (مینور) موسیقی غربی معادل دارد به مراتب بیشتر است از چند صدایی کردن موزیک در دستگاه سه گاه که در موسیقی ایرانی رایج است. حتی در دستگاه ماهور نیز هارمونیزه کردن در گوشه های محدودی امکان پذیر می باشد. مثلاً در آمد، فیلی، راک، و عراق از گوشه هایی هستند که امکان پذیری

چند صدایی کردن در آن ممکن تراست تا گوشه‌هایی چون شکسته و دلکش که محدودیت بیشتری ایجاد می‌کند.

گذشته از مقولات فنی، باید فلسفه‌ی بکارگیری موسیقی سرزمین‌های دیگر را در موسیقی سنتی مورد بررسی قرار داد. اصولاً در هنر به طور اعم و در موسیقی که دارای زبان بین‌المللی است بالاخص مرزهای جغرافیایی کمتر مصداق می‌یابد. به عنوان مثال گونه را نمی‌توان "حافظ زده" نامید و یا مانی را "بودا زده" و ابن سینا و یا فارابی را "ارسطوزده". مقولاتی چون غرب زدگی و شرق زدگی در قاموس هنر و فلسفه و علم نمی‌گنجد. نوای موسیقی در سطح جهان جریان دارد. الهام‌پذیری از اقوام دیگر اگر با دانش کاربرد آن همراه باشد، در موسیقی نه تنها جایز است بلکه بسیار مطبوع و دلپذیر می‌باشد.

قطعه‌ی "خریدار تو" ی وزیر، "داروک" نیما، "چشم‌هایش" علوی و بسیاری نمونه‌های دیگر از شاهکارهای هنری دوران معاصرمان نه تنها ایرادی بر آن‌ها وارد نیست، بلکه هر کدام ابعادی نو در احساس و اندیشه می‌گشایند که دریچه‌ای برای آثار نسل‌های آینده خواهد بود.

و اما اجرای قطعه‌ی "خریدار تو" از جنبه‌ی فنی بدون داشتن زمینه‌های فرهنگ کتبی در موسیقی مقدور نیست، زیرا که نوازندگان هر یک ملودی جداگانه‌ای می‌نوازند و امکان هم‌آهنگ کردن آنان از راه گوش و حفظ کردن اگر محال نباشد، کار بسیار دشوار و پردرد سر و وقت‌گیری است. علاوه بر جنبه‌ای فنی، کتابت موسیقی در حفظ و حراست میراث فرهنگی نیز بسیار موثر بوده است. به عنوان مثال از مقام‌های دوازده‌گانه، آوازها شش‌گانه، شعبه‌های بیست و چهارگانه و گوشه‌های چهل و هشت‌گانه‌ی قدیمی آنچه که امروز در دسترس مان قرار دارد دستگاه‌های هفت‌گانه، آوازهای پنج‌گانه، و گوشه‌های چهارصد و هفتاد و یک‌گانه می‌باشند. مسلماً میزان حیف و میل ردیف موسیقی از راه انتقال فرهنگ شفاهی بسیار بالاست، در حالیکه در فرهنگ کتبی چنین فرسایشی یا اصولاً وجود ندارد و یا بسیار اندک است.

کوشش‌های علینقی وزیری، موسی معروفی، ابوالحسن صبا، روح‌الله خالقی، جواد معروفی و بسیاری دیگر از موسیقیدانان معاصرمان را در این راستا نمی‌توان فراموش کرد. باشد که جامعه ایرانی روزی از این بزرگان آن‌چنان که در خور مقامشان هست قدردانی نماید.

عمومیت و اعتبار بخشیدن به موسیقی ملی: موسیقی ایرانی عمدتاً در محافل خاص و مجالس انس شکل گرفته و ارائه گشته است.^۱ این سنت قدیمی هنوز متداول می‌باشد. همه‌ی ما به کرات از ایرانی‌ها شنیده‌ایم و یا خوانده‌ایم که از شب یا شب‌هایی سخن می‌گویند که در پای سه‌تار میرزا عبدالله، سنتور سمعی، نی کسائی و ضرب حسین تهرانی و ... به صبح رسانده‌اند. حکایت استاد روح‌الله خالقی از محفل انس و سنتور سماع الحضور و یا نوشته‌ی خانلری از جمع کوچک یاران و حضور صادق هدایت و سه‌تار استاد عبادی از نمونه‌های کلاسیک این مقوله‌اند.

جالب اینجاست که در بسیاری از مواقع، نوازندگان و یا آوازخوانان تحت‌تأثیر حال و هوای جمع دوستان یکرنگ و صمیمی پاره‌ای از شاهکارهای خود را ارائه داده‌اند که کمتر نظیر آنرا در محیط‌های عمومی شنیده‌ایم. چرا که محفل انس یاران یکدل و هم‌رنگ خود زمینه‌ی مناسبی است برای تشویق هنرمند و اجرای اثر خوب هنری. حالت صفا و صمیمیت در جمع اصحاب منجر به خلق شاهکارهای هنری شگفت‌انگیزی چون مثنوی مولوی شده است.

از طرفی دیگر محافل خصوصی هم بوده‌اند که در آن نوازنده و یا خواننده را به منظور سرگرم کردن دعوت می‌کردند. در این مجالس ماهیت موسیقی به هیچ وجه مطرح نبوده و هنرمند را هرگز جدی نمی‌گرفتند. موسیقیدان را عملی‌طرب می‌خواندند و برایش قرب و منزلتی قائل نبودند. این مجالس عموماً از سوی طبقات فرادست جامعه ترتیب داده می‌شد که نه تنها مطرب‌ها را در برمی‌گرفت بلکه در بسیاری موارد اساتید فن و هنرمندان را نیز با زور و ارباب‌ملمز

^۱ مکاتب درس اساتید موسیقی مقوله‌ای است جداگانه. در محضر استاد هوای درس و مشق و مدرسه جریان دارد و کمتر مجالی برای ارائه اثر هنری پیدا می‌شود. مواردی که استاد به سر حال بیاید و قطعه‌ای را برای شاگردان بنوازد استثنایی بوده و شامل این اصل کلی نیست، زیرا در غیر این صورت اساس کار که بر مبنای سخت‌گیری و تمرین و ممارست بنا شده از هم خواهد پاشید.

می ساخت تا علی رغم میل باطنی شان در آن حضور یابند و موجبات سرگرمی حضار را فراهم آورند. در این رابطه حقایق تلخ تاریخی زیادی موجود است که داستان درویش خان و شاهزاده شعاع السلطنه فرزند مظفرالدین شاه قاجار یک نمونه ی آن است.^۱

بعد ها در اثر رشد جمعیت و توسعه ی ارتباطات و مخابرات و گسترش شهر نشینی محافل انس و الفت - البته بخشی از آن - به تدریج گسترده تر شد و به سالن های کنسرت تبدیل گشت، در حالی که موسیقی مجالس خواص از نوع دوم، خوراکی شد برای تغذیه ی کافه ها و کاباره ها. در این اواخر نیز رسانه های گروهی مراکزی بودند برای پخش و ارائه ی هر دو گونه موسیقی. به این ترتیب موسیقی در سطح کشور عمومیت یافت اما ارزش و اعتبار واقعی موسیقی اصیل ایرانی همچنان در پرده ی ابهام باقی ماند.

عوامل متعددی موجب عدم اعتبار موسیقی سنتی در جامعه ی ایران و در نتیجه محدود شدن آن به حلقه های خواص بوده است که می توان آنرا به پنج گروه عمده تقسیم نمود. این عوامل عبارتند از (۱) مساله غنای حرام، (۲) ماهیت روشنفکرانه ی موسیقی (۳) مرز باریک میان هنر و ابتذال، (۴) فقدان امکانات تعلیم و تربیت موسیقیدانان وعدم شناخت کامل جامعه از موسیقی سنتی و (۵) شرایط نامساعد سیاسی و اقتصادی و اجتماعی حاکم بر جامعه. در بخش دوم این نوشتار به بررسی مختصر منتخبی از این عوامل می پردازیم.

بخش دوم در شماره آینده آرمان

^۱ شبی آقا حسینقلی استاد تار و فرزند علی اکبر فراهانی از استادان موسیقی دوران ناصری برای شاهزاده شعاع السلطنه تار می نواخت و از شاگردش غلامحسین درویش که در آن مجلس حضور داشت خواست تا قطعه ای را که ناتمام گذارده بود به اتمام برساند. درویش خان قطعه را بخوبی نواخت و از آن پس در زمره ی نوازندگان شاهزاده در آمد. درویش خان در ضمن برای امرار معاش دعوت بزرگان دیگر را می پذیرفت. شعاع السلطنه از این موضوع باخبر شد و سخت برآشفت و خواست انگشتان دست استاد را ببرد. کمال السلطنه پدر استاد صبا شفاعت کرد و شاهزاده را از این عمل منصرف کرد. بعدها درویش خان به سفارت انگلیس پناهنده شد و سفیر طی نامه ای رهایی او را از اسارت شعاع السلطنه خواستار شد. رجوع شود به کتاب "سرگذشت موسیقی ایران" اثر روح الله خالقی. صفحات ۳۰۶-۳۰۳.