بنیاد مطالعات ایران

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

مقاله ها:

علی قیصری	نقد ادب ایدئولوژیک
شاهرخ مسکوب	میرزا حسین‌خان دیوانسالار و عشق زیبای شهرآشوب
حورا یاوری	دو متن، دو انسان، دوجهان
خسرو جعفرزاده	تجدّد و تجدّدطلبی در موسیقی ایرانی
گذری و نظری:	مصاحبهٔ رامین جهانبگلو با داریوش شایگان
نقد و بررسی کتاب:	
حبیب برجیان	دانشنامهٔ ایران
یرواند آبراهامیان	نگاهی دیگر بر انقلاب ایران
سعید امیر ارجمند	ایدئولوژی و انقلاب اسلامی
علی کیافر	فضا، زمان، مذهب
کامبیز محمودی	داستان غربت

سال دوازدهم، شمارهٔ ۲، بهار ۱۳۷۳

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی
از انتشارات بنیاد مطالعات ایران

دبیران دورهٔ دوازدهم:
شاهرخ مسکوب،
احمد کریمی حکّاک،
علی بنوعزیزی و جهانگیر آموزگار
دبیر نقد و بررسی کتاب:
احمد کریمی حکاک
مدیر:
هرمز حکمت

گروه مشاوران:
گیتی آذرپی، دانشگاه کالیفرنیا ـ برکلی
پیتر چلکوسکی، دانشگاه نیویورک
راجر سیوری، دانشگاه تورنتو
ریچارد فرای، دانشگاه هاروارد
محمدجعفر محجوب
سیدحسین نصر، دانشگاه جورج واشینگتن

بنیاد مطالعات ایران که در سال ۱۳۶۰ (۱۹۸۱ م) بر طبق قوانین ایالت نیویورک تشکیل شده و به ثبت رسیده، مؤسسه‌ای است غیرانتفاعی و غیرسیاسی برای پژوهش دربارهٔ میراث فرهنگی و شناساندن جلوه‌های عالی هنر، ادب، تاریخ و تمدن ایران.
این بنیاد مشمول قوانین «معافیت مالیاتی» ایالات متحدهٔ آمریکاست.

مقالات معرف آراء نویسندگان آنهاست.

نقل مطالب «ایران نامه» با ذکر مأخذ مجازست. برای تجدید چاپ تمام یا بخشی از هریك از مقالات موافقت کتبی مجله لازم است.

نامه‌ها به‌عنوان سردبیر مجله به نشانی زیر فرستاده شود:

Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.
تلفن: ۱۹۹۰-۶۵۷(۳۰۱)

بهای اشتراك
در ایالات متحدهٔ امریکا، با احتساب هزینهٔ پست:
سالانه (چهار شماره) ۳۵ دلار، برای دانشجویان ۲۰ دلار، برای مؤسسات ۶۵ دلار
برای سایر کشورها هزینهٔ پست به‌شرح زیر افزوده می شود:
با پست عادی ۶/۸۰ دلار
با پست هوایی: کانادا ۱۲ دلار، اروپا ۲۲ دلار، آسیا و آفریقا ۲۹/۵ دلار

خسرو جعفرزاده*

تجدّد و تجدّد طلبی
در
موسیقی ایرانی

موسیقی و ادبیّات، درنقش تار و پود بخش مهمی از بافت فرهنگی هر جامعه ای باید به هم وابسته، از هم متأثّر، و با هم آمیخته و همدم و همراه باشند. اگر درجامعه ای بین این هنر به جای آنچه که بر شمردم، جدائی و بیگانگی نشسته باشد، نشانی است از یک وضعیت ناهنجار و بحرانی. درجامعهٔ کنونی ایران چنین نشانه ای مشاهده میشود.[1]

مشکل به خصوص ازطرف اهل قلم چنین مطرح می‌شود که شعر و نثر فارسی، همراه با جنبش آزادیخواهی و تجدّد طلبی که در تاریخ ما به جنبش مشروطه معروف است، تحوّل یافته و پوسته‌ی چند صد سالهٔ "سنّتی" خود را انداخته و به قافلهٔ تمدّن و تجدّد جهانی پیوسته است. درحالی که موسیقی نه تنها پوست نینداخته و به قافلهٔ تجدّد نپیوسته بلکه چنین می‌نماید که اگر

---

* پژوهشگر و متخصص تئوری موسیقی ایرانی، مقیم وین.

حرکتی هم می‌کند به دورِ همان منزلگاه سنّتی و چند صد سالهٔ خود می‌چرخد و از آن اقامت گاه قدیمی دل نمی کند. هدف من در این مقاله نشان دادن ویژگی های این وضعیت است تا شاید بتوان با شناخت علّت ها، راهی برای بهبود و ترمیم آن یافت.

مقدّمه

می‌دانیم که جنبش تجدّدخواهی در ادبیّات فارسی، اندکی بعد از جنبش آزادیخواهی و مشروطه طلبی، در حدود سال ۱۳۰۰ هـ. ش. شکل گرفت. در دو دههٔ اوّل سدهٔ چهاردهم (۱۳۲۰-۱۳۰۰) بود که "شعر نو" و "نثرجدید" نیز در زبان فارسی جای ویژهٔ خود را یافت: محمّدعلی جمال زاده مجموعهٔ داستان های کوتاه **یکی بود یکی نبود** را در برلین منتشر کرد (۱۳۰۰ ش) و نیما یوشیج "افسانه" را سرود (۱۳۰۱).

درهمین دوره، درموسیقی هم مانند بخش های دیگر فرهنگی و هنری جامعهٔ ایران حرکت های جدیدی آغاز شد:

ـ اولین کنسرت های موسیقی برای عموم، با محتواهای تازه توسط ابوالقاسم عارف و غلامحسین درویش در سالن گراند هتل تهران برگزار شد؛ و

ـ علینقی وزیری درسال ۱۳۰۰ در برلین ***دستور تار*** را به چاپ رسانید و پس از بازگشت به ایران درسال ۱۳۰۲ اوّلین مدرسهٔ موسیقی ایرانی به سبک جدید (اروپائی) را در ایران تأسیس کرد.

اصطلاح «موسیقی نوین و علمی» نیز محصول همین دوره است. امّا "موسیقی نوین" مانند "شعر نو" و "نثرجدید" در فرهنگ جامعه ریشه ندوانید و امروز، نه در عمل هم پا و هم پایهٔ نثر جدید و شعرنو است و نه تعریف و شناختِ دقیق و قابل استفاده ای از آن در دست است. پرسش های اصلی در این زمینه این است که چرا موسیقی نتوانست پا به پای شعر و نثر تحوّل یابد؟ و دیگر این که آیا تحوّل یا تجدّد درموسیقی، آن‌طور که در شعر و نثر روی داد، ممکن یا اصولاً ضروری است و اگر ممکن است چه نشانه هائی از آن به چشم می خورد؟

دورهٔ تاریخی‌ای که مدّ نظر ما است، دوره ای است که در اروپا به زمان بین دو جنگ (جهانی) مشهور است (۱۹۳۸-۱۹۱۸) و در ایران تقریباً با دو دههٔ اوّل قرن چهاردهم هـ. ش. (۱۳۲۰-۱۳۰۰) مطابق است و زمانی است که مشروطه‌طلبی و آزادی‌خواهی در عرصهٔ سیاست به بن بست رسیده و انتظاراتِ

آزادی‌خواهان برآورده نشده است. هرچند که انقلاب مشروطه، نظام سیاسی موجود رامتزلزل کرده بود، امّا نظام جدید پارلمانی و دمکراسی نیز، به دلایل گوناگون، به قدرت نرسید. در همین دوره بود که جنبش های مختلف محلی سر برافراشتند ودیری نگذشت که حرکت آزادی‌خواهی و مشروطه طلبی به حکومت "مرد مقتدر" و "ناجی" یعنی رضا شاه پهلوی ختم شد.

از نظر مکانی باید دراین دوره علاوه بر ایران و تهران به اروپا و به‌خصوص به برلین توجه داشت. چرا که هم نهال هنر مُدرن اروپائی بیشتر در شهرهای برلین، پاریس و وین کاشته شده بود و هم هنرمندان و ادبای ایرانی در پاریس و به ویژه در برلین با فرهنگ و هنر اروپا آشنا و شیفتهٔ آن شده بودند و از همین رو قصد داشتند که آن را با فرهنگ و هنر ایران پیوند دهند.

جوامع اروپایی در اواخر قرن ۱۹ و شروع قرن ۲۰، تحت تأثیر صنعت و دانش جدید، دچار دگرگونی های بنیادی در بسیاری از ابعاد زندگی اقتصادی و اجتماعی خود شده بودند. جنگ اوّل جهانی حکومت های چند صد سالهٔ سلطنتی و سنّتی (امپراطوری های اطریش، آلمان عثمانی و روسیه تزاری) را که با چنین دگرگونی هایی مناسبت نداشتند از میان برداشت. در اروپای غربی، برعکس ایران، پارلمانتاریسم و دمکراسی استقرار یافت و به جای حکومت های خودکامَه نشست، چرا که زمینهٔ این تغییرات از مدّت ها قبل ـبعد از انقلاب فرانسهـ ایجاد شده بود.

ثبات نسبی ۲۰ ساله بین دو جنگ جهانی، همراه با غلیان افکار و ایده های متجدّد و مُدرن که متأثّر از تغییرات اساسی و عمده درجامعه بود، شکل فرهنگ و هنر را در دنیا تغییر داد. واهٔ "مدرنیّت" را می توان به این تغییر وضعیت فرهنگی درجهان اطلاق کرد. مفهوم "مُدرن" و "متجدّد" یا "مدرنیته" و "تجدّد" مفاهیمی هستند که تعریف و شناخت آن ها برای درک بهتری از موضوع مورد بحث لازم است. "مدرنیته" را که مفهومی است مرتبطه با فرهنگ اروپائی، باید از مفهوم "تجدّد" که در مورد فرهنگ ایران مورد استفاده است، تفکیک کرد. در واقع، تفاوت میان دو وضعیّت مختلف فرهنگی در اروپا و در ایران، در این مقطع زمانی، نشان دهندهٔ آثار دو مفهوم مختلف "تجدّد" و "مدرنیته" است.

مدرنیت در اروپا

در لغت، "مدرن" به معنای "نو"، "تازه" یا "جدید" است، معرّف آن چه «متعلّق به

زمان معاصر» یا "این زمانی" است. هنر مُدرن در اروپا، هنری است که خود را متعلّق به زمانی می‌داند که صنعت و دانش جدید، همراه با بیداری توده ها، نظام های کهنه را برانداختند و ضابطه و معیارهای جدید به وجود آوردند. به عبارت دیگر هنر مُدرن، هنری است متعلّق به عصر جدید، عصری که خود محصول رنسانس و روشنگری در اروپا است.

همراه با شکست نیروهای ارتجاعی درجنگ اول فرهیختگان و هنرمندان اروپائی، به خصوص در برلین، پاریس و وین، با امیدواری و خوشبینی به آینده ای چشم دوخته بودند که ملّت های رها شده از سلطهٔ حکومت‌های خودکامه، با استفاده از دانش و صنعت پیش رفته، یک «نظام جدید جهانی» را که از ایده‌های دمکراسی و سوسیالیزم بهره یافته باشد، به وجود آورند. در این زمان، انگیزه و موضوع فعّالیّت های هنری یکسره دگرگون شده بود. برنامهٔ "جهان نو" و "انسان نو" در دستور کار هنرمندان قرارداشت. درگیری و رویاروئی هنرمندان با ضابطه ها و معیارهای جدید، آن ها را در پی شیوه های تازهٔ بیان به جستجو وا داشته بود. در تمام رشته های هنری به یک باره مکتب های مختلف و متنوّع هنری، با برداشت‌هایی جدید و "مُدرن" به وجود آمدند:

در نقّاشی، اکسپرسیونیسم، کوبیسم، فوتوریسم، ابستراکسیون، دادائیسم و سوررئالیسم، همه تجربه‌های مختلف و "مدرنی" بودند در نفی نقّاشی سنّتی. ابستراکسیون خود به تنهایی فصل جدیدی در تاریخ نقّاشی گشود.

در معماری، مکتب باهاوس(Bauhaus) توسّط والتر گروپیوس(W. Gropius) معمـــار آلمانی، لوکوربوزیه، معمار سوئیسی-فرانسوی، و آدلف لوز، معمار اطریشی، با تأثیر پذیری از بناهای صنعتی و مهندسی خاص آن زمان (مانند پل ها و برج معـــروف مهندس ایفل) و همچنین مکتـــب شیکاگو، "معماری مُدرن" و "سبک بین‌المللی" را به وجـــود آوردند و به تمام تجربیّاتی که معماری سنّتی اروپا تا آن زمان در دانشکده های مختلف معماری جمع آوری کرده بود، پشت پا زدند.

در موسیقی، آرنولد شونبرگ اطریشی، که در برلین استاد موسیقی بود، موسیقی دوازده صوتی را بنیان گذاری کرد و درنتیجه شیوه های سنّتی آهنگ سازی اروپا با گام های ماژور و مینور که از زمان باخ، با حدود دویست سال سابقه، چندین مکتب مختلف آهنگ سازی را همراهی کرده و به عنوان مصالح کلاسیک و غیرقابل تردید، جا افتاده بود، دگرگون شد. و سرانجام، در

ادبیّات، نویسندگانی چون فرانتس کافکا، برتولت برشت، توماس مان، و جیمز جویس تغییرات بنیادی درجامعه و درجهان را موضوع کار خود قرار دادند و "ادبیّات مُدرن" اروپا را به وجود آوردند.

ویژگی های "هنر مدرن" در اروپا

برنامهٔ "هنرمدرن" پا به پای ایدئولوژی های جدید، آزاد کردن هنر از قیدهای تاریخی، سنّتی، بومی، دینی و طبقاتی و قابل استفاده کردن آن برای عموم مردم دنیا، یا همگانی کردن آن بدون تفکیک های نژادی، قومی، دینی و طبقه ای، بود. به سخن دیگر، دو ویژگی مهم هنر مُدرن، یکی "جهانی بودن" هنر و دیگری "همگانی بودن" آن در عمق جامعه بود. ویژگی سوّم و مهم "هنر مُدرن" را می‌توان "پیراسته بودن" آن نامید. در آلمان، ادبیات مُدرن به مکتب ناتورالیسم موسوم شد یعنی تعریف و توصیف هرچیز، به خصوص انسان، آنطور که "هست". درمعماری مُدرن، تزئینات و نقش ونگارهائی که "ساختمان" یک بنا را می‌پوشانَد و به آن جلوه ای غیر از آن چه که "هست" می‌دهد به کنار گذاشته شد. درنقاشی نه موضوع نقش و رنگ بلکه خود "نقش و رنگ" سوژهٔ اصلی شد. در موسیقی، سلسله مراتب صداها- متّکی به گام های دیاتونیک از میان برداشته شد و تمام دوازده صوت گام کروماتیک، هم ارزش و یکسان، مورداستفاده قرار گرفت. به عبارت دیگر، هنر مُدرن در صدد بود که از کوله بارهای تاریخی و از زوائد و مناسبات دیگر غیر هنری پیراسته شود تا به جوهر هنر، و به آن هنرنابی که در زیر پوسته های مختلف و متفاوتِ بومی، طبقاتی، دینی و تاریخی، گمان برده می‌شد، دست یابد.

لازم به یادآوری است که "هنر مُدرن" شکافی عمیق در فرهنگ اروپا به وجود آورد که در یک طرف آن نوآوران و مُدرنیست ها و در طرف دیگر محافظه‌کاران و سنّت گرایان قرار داشتند. درمحافل کلیسا برای پیوند دادن مسیحیت با مُدرنیّت حرکتی به نام "مدرنیسم" به وجود آمد که مورد مخالفت شدید پاپ قرار گرفت و به دو دستگی در کلیسا انجامید.

برنامهٔ "هنرمدرن" در اروپا، در سال های بین دو جنگ اوّل و دوّم جهانی، با فعّالیّت وسیع و پشتکار هنرمندانی با تجربه های مختلف و متفاوت، تا حدود زیادی تحقّق یافت. امّا این حرکت عظیم و امیدوار کننده، هنوز برای بخش‌های مهمّی از لایه های مختلف اجتماعی اروپای آن زمان، به خصوص درشرایط مشکل

و اسفناک اقتصادی بعد از جنگ اوّل قابل هضم نبود. واپس گرایان و محافظه کاران به وحشت افتادند. در بخشی از اروپای غربی فاشیسم، و در روسیهٔ شوروی استالینیسم، بر جامعه چیره شدند و بساط مدرنیّت را به یک باره برچیدند. و چنین بودکه بخش های مهمّی از حرکت "هنرمدرن" به آمریکا منتقل شد و در آن‌جا در شرایط اقتصادی مناسب تری رشد کرد.

"تجدّد" در ایران

"تجدّد" در فرهنگ ایران فقط به معنای "نو آوری" است و آن ویژگی‌های "مدرنیّت" را، که مرتبط با آثار صنعت و دانش تحول و تکامل یافته، و تغییرات ناشی از آن درجامعه است، ندارد. هر متاعی، حتی اگر محصول دویست سال پیش اروپا هم باشد، وقتی برای اولین بار به فرهنگ ایران "وارد" شود، رنگ "تازگی" و "تجدّد" به خود می گیرد.

در واقع، تجدّد در ایران با برنامهٔ «اخذ تمدّن فرنگی» آغاز شد. و این در همان حال بود که جامعه ایران در درون و در فرهنگ خود، عامل تغییردهنده‌ای مانند دانش و صنعت در اروپا را نداشت. شک نیست که در ارتباط و تماس برخی از ایرانیان با جوامع اروپایی، و به ویژه همراه با جنبش آزادیخواهی، نیازهای تازه‌ای در ایران نشو و نما کرده بود. امّا برای برآوردن این نیازها نه راهی از درون جامعه که تنها با راه ها و نسخه‌های فرنگی در دسترس بود. انتخاب نسخه های فرنگی و تطبیق دادن آن ها با شرایط فرهنگی ایران کار آسانی نبود امّا روشنفکران ایرانی در آن زمان به اشکالات این نوع غرب‌گرائی توجّه نداشتند و چنین می‌پنداشتند که می توان کلّ فرهنگ اروپائی را اخذ کرد و در ایران ترویج داد. البتّه محتمل آن است که هنرمندان و روشنفکران ایرانی که تمدّن اروپائی را تجویز می‌کردند، با هنر مُدرن آن زمان اروپا یا عمیقاً آشنا نبوده اند و یا آشنائی آن ها به بعضی از جنبه های هنرِ اروپائی محدود بوده است، به‌خصوص از آن رو که، در این دوره، اوضاع فرهنگی و هنری اروپا همچنان در معرض دگرگونی قرار داشت و ضوابط و میزان های قدیمی کما بیش بی اعتبار یا کم اعتبار شده و سبک ها و ملاک های تازه و "مدرن" هم هنوز کاملاً مقبول نیفتاده بودند.[۲]

به هرحال، امروز که در حدود یک قرن از آغاز حرکت ایران به سوی تجدّد می گذرد پرسش این است که آیا از تجدّدی که در ادبیّات، هم شعر و هم نثر-

راه یافت و ما را صاحب "شعر نو" و "نثرجدید" کرد، موسیقی ایرانی هم بهره گرفت؟ امّا، پیش از پرداختن به این پرسش باید به این نکته توجّه داشت که در ادبیّات جدید فارسی جنبه های مهم "هنرمُدرن"، شناخته و مؤثر واقع شده اند. به سخن دیگر، در ادبیّات هم جنبهٔ "همگانی" بودن و هم ویژگی "پیراسته" بودن هنر، که ازمشخصّات هنر مدرن شمرده می شود، راه یافته است.

مجموعهٔ داستان های **یکی بود یکی نبود** جمال‌زاده، تقلید از «نوعی از هنر اروپائی» ـمانند کارهای کمال الملک در نقّاشی یا علینقی وزیری در موسیقی (که بعداً به آن خواهیم پرداخت)ـ نیست. این اثر بخشی از "ادبیّات مُدرن" آن زمان است، که به زبان فارسی نوشته شده و وجود مهم ترین عنصر هنر مدرن یعنی عنصر "جهانی بودن" در آن قابل تردید نیست. "جهانی شدن" نه به معنای «تقلید از یک الگوی متعلّق به فرهنگی دیگر» و در غایت، «سر و ته یک کرباس» شدن، بلکه به معنای حضور یافتن است، با لباس و هیئت فرهنگی خود در عرصهٔ بین المللی و مزیّن کردن بخشی و ایوانی از بنای فرهنگ جهانی. در حقیقت، جمال زاده در نویسندگی و نیما یوشیج در شاعری با "زبان" خود آثاری به وجود آوردند که شایستگی نمایندگی فرهنگ ایران در جهان را داشت.

پیشگامان و معتقدان به ادبیّات متجدّد نمی خواستند "زبان دیگری" به‌وجود آورند و حتّی ـبرخلاف بعضی دیگرـ در فکر تغییر خطّ فارسی هم نبودند. آنان، بر خلاف ادّعای برخی کسان، به دشمنی با ادبیّات سنّتی هم برنخاسته بودند. استثنای عمده در این میان احمد کسروی بود که او هم بیشتر مورّخ بود تا ادیب و "زبان پاک"ش هم سرنوشتی مانند «موسیقی نوین و علمی» پیدا کرد.

به این ترتیب، ادبیات متجدّد با تعهّد به حفظ زبان فارسی، با یک سنّت هزار ساله در ارتباط بود و از آن تغذیه می‌کرد. منقدّان "شعر نو" نیمائی، همه به این نکته اشاره دارند که "نوآوری" او بدون رابطه با سنّت شعر فارسی، امکان نمی‌داشت. ادبیّات متجدّد، شاخهٔ تازه ای بود که در شرایط جدیدـ هنگام ارتباط فرهنگ ایران با فرهنگ جهانـ بردرخت کهنسال ادبیات فارسی روئید و توانست، با سیراب شدن از ریشه های آن نشو و نما کند و میوه های تازه و بدیع و "مدرن" به بار آورد. امّا در موسیقی وضع اساساً از نوعی دیگر بود.

تجدّد درموسیقی ایرانی

تجدّد درموسیقی با یک حرکت همه جانبه شروع نشد و درنتیجه تداوم هم نیافت. سه نوع تجدّد طلبی مختلف، امّا هم‌زمان، را می توان در موسیقی ایران از هم باز شناخت:

۱. تجدّد متّکی به موسیقی سنّتی: ابوالقاسم عارف قزوینی و غلامحسین درویش ملقّب به درویش خان؛

۲. تجدّد وابسته به موسیقی غربی تحت عنوان "موسیقی بین المللی" و "موسیقی علمی": مین باشیان ها، پرویز محمود و ربرت گرگوریان؛

۳. تجدّد از راه تلفیق و ادغام موسیقی ایرانی و موسیقی غربی تحت عنوان «موسیقی علمی و نوین ایران»: علینقی وزیری.

ابوالقاسم عارف و درویش خان

این دو هنرمند موسیقی سنّتی ایران اوّلین موسیقی سازانی هستند که فرم متجدّد "کنسرت موسیقی" را در ایران ارائه دادند. موسیقی قبل از کنسرت همیشه فرعی از یک جریان و اتّفاق اصلی بود: مجلس جشن و سرور یا تعزیه، یا مراسم نظامی یا مجلس سماع که موسیقی چاشنی آن ها می‌شد. کنسرت موسیقی تنها برای شنیدن موسیقی برگزار می شد و غیر از پخش و شنیدن نوای موسیقی اتّفاق دیگری در آن رخ نمی داد. از همین رو، کنسرت، که در آن توجّه بیشتر و دقیق تری به موسیقی می‌شد، انتظارات مستمعین را نسبت به موسیقی افزایش می‌داد. موسیقی سازان برای تهیهٔ برنامه کنسرت و پاسخ به انتظارات مردم به سوی نوآوری کشیده می‌شدند. عارف، افزون بر تصنیف های تغزّلی، نوع متعالی از تصنیف، با محتوای سیاسی-اجتماعی و مربوط به مسائل روز را، و درویش خان فرم جدید "پیش درآمد" و برداشت جدیدی از "دستگاه" موسیقی ایرانی را برای اجرا در کنسرت ابداع کردند و ارائه دادند. قبل از عارف ، تصنیف های موسیقی سنّتی از نوع تغزّلی بودند، و همزمان با او، علی اکبر شیدا همچنان تصنیف های تغزّلی زیبا و تازه می ساخت.

نوع مبتذل تصنیف های سیاسی-اجتماعی را مردم و مطرب ها می ساختند و خود عارف در دیوانش با ذکر نمونه هائی به این سنّت اشاره کرده است:

نه تنها فراموشم نخواهد شد بلکه معاصرین دورهٔ انقلاب نیز هیچ وقت از خاطر دور نخواهند

داشت که وقتی که من شروع به تصنیف ساختن و سرودهای ملی و وطنی کردم، مردم خیال می‌کردند که باید تصنیف برای جنده های دربار؛ یا "ببری خان" گربه شاه شهید مانند (گربه دارم الجه، میرود بالای باجه، میارد کله پاچه، گربهٔ مرا پیشتش مکن بدش میاد) یا تصنیفی از زبان گناهکاری، به گناهکاری، درمضمون (شه زاده ظلّ السلطانم چشم و چراغ ایرانم شاه بابا گناه من چه بود) که از یک نفر خطاکارتر از خود می‌پرسد گناه من چه بود . . . الخ گفته شود. همچنین تصنیف های معمولی دیگر. . .

روح الله خالقی در این باره می نویسد:

اما عارف درحدود بیست تصنیف ساخته که اشعارش شامل یک دورهٔ تاریخ گویای چهارده سال اول مشروطیت ایران است. . . . همین که عارف تصنیفی راجع به وضع اجتماعی روز می‌ساخت و در یکی دو محل می خواند، دهان به دهان می‌گشت و به همه جا می‌رسید. حتی شهر به شهر می‌رفت.

تصنیف های عارف در اعتلای سطح فرهنگ جامعه مؤثّر بودند. امّا علاقهٔ خاص او به مسائل و رویدادهای سیاسی روز و لحن تند و انتقادی اش نسبت به حکومت‌های وقت باعث انزوا و تبعید او شد. بعد از عارف، این نوع تصنیف سازی مدّت کوتاهی توسّط ملک الشعرا بهار، به عنوان شاعر، و درویش خان و شاگرد او مرتضی نی داود، به عنوان آهنگ ساز، ادامه یافت (تصنیف های "ز من نگارم" و "مرغ سحر").

فرم "پیش درآمد" که توسّط درویش‌خان و همکار دیگر او رکن الدین مختاری در این دوره ابداع شد، اهمیّت ویژه ای در تاریخ موسیقی ایرانی دارد. قبلاً اشاره شد که موسیقی همیشه فرعی از یک اتّفاق اصلی بود و اوّلین بار در "کنسرت" به عنوان اتّفاق اصلی مطرح شد. علاوه برآن موسیقی ایرانی در سنّت اجرائی خودش هم فرعی بود بر شعر و سخن. مهم ترین فرم موسیقی ایرانی، که هنوز هم غالباً قسمت اصلی هر برنامهٔ موسیقائی را تشکیل می دهد، "آواز" نام دارد که فرمی است برای خواندن شعر در اوزان عروضی، و با ساز تنها هم اجرا می‌شود.[۵] تصنیف هم اساسش بر شعر و سخن استوار است، و همینطور قطعات "ضربی" در دستگاه ها. "رنگ" هم فرمی است که در اصل برای همراهی رقص ساخته شده است. امّا، "پیش درآمد" اولین فرمی است که فقط مختصّ موسیقی است و شعر و رقص در ساختمان و اجرای آن نقشی ندارند. بنابر این،

"پیش‌درآمد" به اهمیّت موسیقی به عنوان "اتّفاق اصلی" می‌افزاید وقدم مهمّی در راه "تجدّد" در موسیقی ایرانی محسوب می‌شود . از این رو است که "کنسرت" و "پیش‌درآمد" مکمّل یکدیگرند. علاوه براین، در کنسرت های درویش خان فرم پیوستهٔ "دستگاه" شامل پیش درآمد، درآمد، چهار مضراب، آواز، تصنیف و رنگ، جا افتاد. هنوز هم در کنسرت موسیقی سنّتی کم و بیش از این فرم پیروی می‌شود.

درویش خان در سال ۱۳۰۵ در اثر تصادف درشکه اش با اتومبیل در سن ۵۴ سالگی فوت شد. بعد از فوت او و تبعید عارف ، این شاخه از تجدّد در موسیقی نشو و نما نکرد، بلکه پژمرده هم شد. گرچه درویش خان شاگردان خوبی داشت و ساختن "پیش درآمد" بعد از او ادامه یافت، امّا هیچ‌یک از آن ها قدمی بیش از استاد، در راه او برنداشتند و درهمان مرحله به تکرار پرداختند.

این گروه از شاگردان درویش، مانند مرتضی خان نی‌داود درعمل از "تجدّد طلبی" فاصله گرفتند و به گروه نوازندگان سنّتی (آقاحسین قلی و میرزا عبدالله) پیوستند. بعضی از شاگردان درویش، مانند ابوالحسن صبا، هم به حرکت تجدّد طلبی وزیری گرویدند.

علّت دیگر و مهم تر رشد نکردن این شاخه از تجدّد، بی اعتنائی به ضرورت برگزاری کنسرت بود. اگر اجرای کنسرت در ایران ادامه می یافت و معمول می‌شد و همراه با آن "نقد موسیقی" هم پا می‌گرفت مسلماً موسیقی ایران با نوسازی بیشتر به اعتلای مطلوب می‌رسید. امّا برگزاری کنسرت که بدون برنامهٔ مستمر گاه به گاه اتّفاق می افتاد، آنطور که لازم است معمول نشد و مسئولین امور فرهنگی به این شاخهٔ مهم فرهنگ در جامعه توجّه لازم را نکردند. در ایران سالن های سینما و تآتر و حتّی اپرا ساخته شد، امّا سالن کنسرت به شکل ویژهٔ آن بنا نشد، با آن‌که کنسرت مهم ترین وسیلهٔ ارتباط جمعی در عالم موسیقی است و استماع و درک عمیق موسیقی تنها در کنسرت، که فرصت و امکان هیچ فعالیت جنبی دیگر برای شنونده وجود ندارد، ممکن می شود. با شروع کار رادیو و تلویزیون در ایران، وظیفهٔ ارائهٔ موسیقی برای عموم به آنان واگذار شد. امّا آنان در اجرای این وظیفه بیشتر راه ابتذال پیمودند.

"موسیقی بین المللی" و "موسیقی علمی"

این بخش از موسیقی در بدو پیدایش هیچ گونه ربطی با مسائل و مقولات تجدّد

نداشت و اساسش بر یک "هوس شاهانه" که در سفر فرنگ به خاطر مبارک ناصرالدین شاه راه یافته بود قرار داشت. او در فرنگ دسته جات موزیک چی نظامی مرتّب و منظّم را دیده و شنیده و خواهان ایجاد چنین دسته‌هایی در ممالک محروسه هم شده بود. از همین رو، در دارالفنون یک شعبهٔ موزیک به ریاست مسیو لومر فرانسوی دایر شد. در این شعبه سازهای بادی و کوبه‌ای همراه با تئوری مقدّماتی موسیقی اروپائی برای نواختن موسیقی نظامی تدریس می‌شد. درویش‌خان هم در عنفوان جوانی در این مدرسه نواختن طبل و خط نت موسیقی را یاد گرفت.

ترجمهٔ درس های لومر به فارسی در سال ۱۲۶۱ در چاپخانهٔ دارالفنون به چاپ رسید. این نوشته اوّلین، و تامدّت ها تنها، منبع شناخت تئوری موسیقی به زبان فارسی بود و باعث شد که نام فرانسوی نت ها در ایران معمول گردد، و گام های ماژور و مینور شناخته شوند. فارغ التحصیل ایرانی شعبهٔ موزیک دارالفنـــون که به تدریج صاحب اسم و رسم شدند، با اطلاع و شناختی که از موسیقی اروپائی داشتند، و با در نظرگرفتن جوّ فرهنگی آن زمان ـیعنی همگام بودن آزادی‌خواهی و مشروطه طلبی با تجدّد خواهی و فرنگی مابیـ و با توّجه به برنامهٔ "اخذ تمدّن فرنگی"، برداشت خودشان از موسیقی اروپایی را "موسیقی علمی" و یا "موسیقی بین‌المللی" لقب دادند و به اشاعهٔ آن کوشیدند. به تدریج این شاخه از موسیقی، جزئی از برنامهٔ "تجدّدخواهی" شد.

درسال ۱۲۹۷، شعبهٔ موزیک از دارالفنون جدا شد و به نام "مدرسهٔ موزیک" به ریاست برجسته‌ترین شاگرد لومر، غلامرضا مین باشیان، ملقّب به سالارمعزّز، برای «تعلیم موسیقی با روش علمی غربی در ایران» تأسیس گردید.[۶] کنسرواتور یا هنرستان عالی موسیقی و ارکستر سمفونیک تهران، ثمره‌های این شاخه از تجدد در موسیقی اند. از نتایج رشد این شاخه از موسیقی این بود که شمار قابل توجهی از صاحبان استعداد در زمینهٔ موسیقی ایرانی، متخصّص و آهنگ ساز و نوازندهٔ موسیقی اروپائی شوند و عملاً از جرگه و حرکت موسیقی ایرانی حذف گردند. طرفداران "موسیقی بین المللی" بر این باور بودند که موسیقی اصولاً یک زبان بین المللی است و نوع اروپائی آن ـمانند فنون و صنایع دیگرـ نوع تکامل یافته و "علمی" آن است. پندار" بین المللی بودن" زبان موسیقی را باید نتیجهٔ این فرض دانست که محدودهٔ فرهنگی زبان موسیقی از محدودهٔ فرهنگی زبان محاوره ای بزرگ تر است.

زبان موسیقی اروپائی یا غربی، بخشی از فرهنگی است که تحت تأثیر و همراه با مسیحیت شکل یافته و طبیعتاً در این دایرهٔ بزرگ فرهنگ به صورت یک زبان بین المللی در آمده‌است. امّا محدودهٔ فرهنگی دیگری نیز تحت تأثیر اسلام قابل شناسائی است. در این محدودهٔ بزرگ، که شامل ملّت ها و اقوام عرب، ترک، فارس، کرد، لُر و غیره است، زبان بین المللی دیگری ـیعنی زبان موسیقی شرقی‌ـوجوددارد. امّا دردورانی که ما از آن سخن می گوییم "شرق" و "فرهنگ شرق" یا مطرح نبود یا یارای مقابله با شیفتگی سرآمدان جامعه به غرب را نداشت.

موسیقی نوین و علمی ایران: علینقی وزیری

علینقی وزیری در ۱۲۶۶ در تهران متولّد شد و در جوانی، ضمن خدمت در ارتش و داشتن مشاغل و پست های نظامی و اداری، شاگرد تار آقای حسین قلی و از بهترین تارنوازهای زمان خودش بود. خط نت موسیقی را هم نزد یک کشیش فرانسوی که معلّم مدرسه سن لوئی بود ـهمان مدرسه ای که نیما هم در آن جا زبان فرانسوی آموخت ـیادگرفت و اولین کسی است که ردیف استادش آقای حسین قلی را به خط نت فرنگی نوشت. او اوّلین نوازندهٔ ایرانی تار است که، درسال ۱۲۹۷ در سن ۳۱ سالگی، برای تحصیل موسیقی به اروپا رفت. وزیری سه سال در پاریس و دو سال در برلن، در جمع روشنفکران مجلّهٔ ***کاوه***، به تحصیل موسیقی مشغول بود و در سال ۱۳۰۲ با کتاب ***دستور تار*** به ایران برگشت و درکنار مدرسهٔ موزیک دولتی، که از دارالفنون جدا شده و فقط موسیقی اروپائی و نظامی تدریس می‌کرد، یک مدرسهٔ موسیقی خصوصی برای آموزش موسیقی ایرانی و سازهای تار و ویلن ـبا روش علمی و غربی‌ـ ایجاد کرد. او ضمن تدریس در مدرسه، با تأسیس "کلوپ موزیکال" فعّالیتش را با برگزاری کنسرت و، برای اوّلین بار، با ایراد سخنرانی و خطابه برای شناساندن شاخهٔ جدیدی از تجدّدخواهی در موسیقی، یعنی «موسیقی نوین و علمی ایرانی»، در سطح وسیع‌تری گسترش داد. فعّالیت های وزیری بعد از پنج سال به ثمر رسید و در زمان نخست وزیری مخبر السّلطنه هدایت ریاست مدرسهٔ موزیک به او محوّل شد.

دستور تار اوّلین کتاب تئوری موسیقی نوین و علمی ایران است. با بررسی آن می‌توان به علّت عدم موفقیّت مکتب وزیری که با امیدواری زیادی شروع شده

بود، پی برد. یک اشکال اساسی درهمان مقدّمه ای که او بر **دستور *تار*** نوشته آشکار می شود:

منظور از نشر این دستور مخصوص "تار" با این انشاء ساده به این مناسبت است که "تار" سازی است عمومی در ایران و بعضی ممالک اسلامی و کلید خوبی است برای نشر خط موزیک. بدین وسیله موزیسین سواد پیدا کرده و تحریرات موسیقی را می تواند کم و بیش موافق درجهٔ قوه اش خوانده یا بنوازد.

ضمناً باید ملاحظه کرد که موزیک در تمام عالم بهمین خط نوشته می‌شود و این خطی است بین المللی و صنعتگر این رشته بدون هر معلومات خارجی در هر نقطه‌ای از عالم با همان زبان مادری خود تغنّم نموده و احساسات ملل مختلفه را با این زبان (خط موسیقی) می‌تواند بخوبی ترجمه نماید، و این آرزوئی است که سال ها است در ممالک مختلفهٔ روی زمین تعقیب می‌شود که شاید روزی مثل خط موسیقی زبان معمولی عالم را هم یکی نمایند که انسان همانطور که یک شکل خلق شده است یک زبان هم تکلم نماید ما از حال تقدیس می‌نمائیم روزی را که این زحمت بزرگ بی نتیجهٔ عمومی مرتفع و یگانه عامل اتحاد و امتزاج ملل برقرار شود.[۷]

مسئله چنین مطرح می‌شود که آیا "خط موسیقی" که در اروپا تکامل یافته و برای آموزش و پراتیک موسیقی در ایران مفید یا لازم تشخیص داده شده، الزاماً حامل یک "زبان موسیقی" هم هست؟ و آیا اصولاً یک "زبان بین المللی" موسیقی مثل «خط بین المللی موسیقی» وجود دارد؟ البته وزیری از این حد هم جلوتر رفته و به‌طور ضمنی آرزو کرده است که شاید روزی هم مثل "خط موسیقی"، «زبان معمولی عالم را هم یکی نمایند». به عبارت دیگر، او بین مفهوم "خط" و "زبان" تفکیک قائل نشده و این یک اشکال اساسی است. و از این جا است که راه‌های تجدّد در ادبیّات و موسیقی از هم جدا می‌شوند. برنامهٔ "تجدّد ادبی"، همانطورکه اشاره شد، متوجه فرم و محتوای آثار ادبی بود باحفظ جنبه ارتباط با سنت و «اهتمام بلیغ در حفظ زبان و ادبیات فارسی».

وزیری، در تئوری پردازی های خود، با نظریهٔ طرفداران "موسیقی بین‌المللی" با شیوهٔ کج‌دار و مریز برخورد می‌کرد و درصدد بود که با توجیه موسیقی ایرانی بر پایهٔ قواعد گام های موسیقی غربی، موسیقی ایرانی را هم بخشی از همان "موسیقی علمی" قلمداد کند. در واقع، هم او است که شایع کرد "دستگاه ماهور" همان "گام ماژور" غربی است. در **دستور *تار*** اوّلین تعریف از موسیقی

ایرانی درمورد آواز ماهور است:

> عیناً بدون کم و زیاد گام کبیر است. تغییر مدهائی در ضمن آواز ماهور هست که خارج از گام کبیر می‌شود، ولی اساس همان گام کبیر است که همیشه در آنجا خاتمه پیدا می کند. معمولاً در تار در چهارتن می‌زنند "د" "فا" "سی" یا "سل". مسلم است در تمام گام های کبیر هم می توانید ماهور را بزنید در این‌جا فقط چند سطری (برای این که طرز نوشتن آواز بی ضرب را نشان بدهیم) بیشتر ننوشته زیرا تفصیل آوازها از حد این دستور زیادتر است و باید تحصیل آن را از روی جزوه های آواز نمود. ولی موزیسین پس از آن که تسلط به ساز خود پیدا کرده معلومات علمی او هم مکفی و خط سیر هر آوازی را دانست خود را مقید نخواهد کرد به تعقیب طابق النعل باالنعل ردیف یک استاد یا یک ترتیب ثابتی را! بلکه (بداهه گو) خواهد شد یعنی موافق موقع و وقت موسیقی در مغز او تولید شده و از دست و پنجهٔ او خارج خواهد شد. امّا اشتباه نشود که برای این عمل گذشته از لیاقت تسلط به ساز و دانائی، یک مقدار ذوق طبیعی لازم است که امیدواریم در شاگرد موزیسین که تا این حد زحمت کشیده بقدر کفایت وجود داشته باشد.
> عموم آوازهای ایرانی معمولاً یک نت دارند که شاهد آن آواز و تکیه گاه اوست و در آخر هرگوشه‌ئی باید یک قدری روی آن نت راحت کرد ـ اغلب آن نت خود نمایان است زیرا طویل تر از همه است و مکرّر می‌شنوید ـ گاهی آن نت تنیک گام است و گاهی هم نت دیگری است که بیش از تنیک اهمیت گرفته. این نت را (شاهد) نامیده و در ضمن گام های آتیه به توسط این علامت تعیین می‌شوند.[۸]

جملهٔ اوّل و دوّم این تعریف متناقض یکدیگرند. اگر تغییر مدهائی در ضمن آواز ماهور باشد که از گام کبیر (ماژور) خارج گردد، جملهٔ اوّل درست نیست و آواز ماهور نمی تواند «عیناً و بدون کم وزیاد» گام کبیر باشد.

وزیری، درضمن تعریف آواز ماهور به‌طور جنبی به دو مطلب که برای موسیقی ایرانی مطالب مهمی هستند اشاره می‌کند: یکی "بداهه نوازی" و دیگری "نت شاهد". درمورد اوّل، توانائی بداهه نوازی را مرتبط می‌داند با لیاقت، تسلّط به ساز، دانائی و یک مقدار ذوق طبیعی. اما او توضیح نمی دهد که دانائی به چه؟ و معلوم نیست که آیا بداهه نوازی اصول و قواعدی می تواند داشته باشد یا نه؟ درحالی که یکی از مباحث علم موسیقی ایرانی شناخت و تعیین قواعدی است برای بداهه نوازی. امّا، وزیری، در برخورد با پدیدهٔ بداهه نوازی، تلویحاً همان روش "سینه به سینهٔ" سنّتی را تجویز می کند و می نویسدکه "موزیسین" وقتی بداهه گو خواهد شد که «تعقیب طابق النعل بالنعل ردیف یک استاد» را ترک

کند، چرا که آن چیزی نیست غیر از آموختن ردیف با روش سینه به سینه نزد یک استاد سنّتی. در حالی که در برنامهٔ کار وزیری نواختن هر آهنگی بر اساس نت قرار دارد نه ردیف اساتید.

درمورد نت "شاهد" به یکی از اشکالات اساسی تئوری وزیری برمی خوریم، به اشکالی که، پس از او در کار خالقی هم به چشم می خورد و باعث سردرگمی‌های زیادی در شناخت موسیقی ایرانی گشته است. این اشکال ناشی از آمیختن دو سیستم مختلف با هم است، یکی سیستم گام‌های ماژور و مینور اروپائی و خواص هارمونیک فواصل این گام ها و نام‌هائی که این فواصل دارند و دیگری سیستم مقام های موسیقی ایرانی که براساس خواص ملودیک صداها شکل یافته اند. "نمایان" و "تنیک" مربوطند به خواص هارمونیک، درحالی که "شاهد" و "ایست" به خواص ملودیک صداها ربط دارند. این دو سیستم مختلف را نمی تواند بدون برنامه ریزی درهم ادغام کرد. گامی که درآن نت دیگری "بیش از تنیک"، یعنی اساس و پایهٔ گام، اهمیّت داشته باشد، "گام"، بنا بر تعریفی که در موسیقی اروپائی دارد، نمی تواند باشد.

مکتب وزیری به علّت این نوع تئوری پردازی غیر علمی، امکان ادامه حیات نداشت و ادامه پیدا نکرد. هیچ یک از شاگردانش بعد از او راه او را دنبال نکردند. روح الله خالقی در تئوری گام های ایرانی تغییراتی داد تا آن ها را به عمل موسیقی ایرانی نزدیک تر کند،[۹] امّا اشکال اساسی این تئوری برطرف نشد و تا به امروز هم گرچه به نحوی خلاء موجود درعلم موسیقی ایرانی را پُر کرده، به جایی نرسیده است.

ابوالحسن صبا، بهترین و مهم ترین شاگرد وزیری ـکه قبلاً در مکتب درویش خان تار و سه تار و اساس موسیقی سنّتی را آموخته بودـ به مکتب درویش و موسیقی سنّتی برگشت. آثار موسیقائی او به چهار مضراب ها، قطعات ضربی و اضافه کردن گوشه هائی به ردیف موسیقی سنّتی محدود شد و درعمل به قطب سنّتی پیوست و نمایندهٔ تیپ باسواد (نت دان) و نوازندهٔ زبردست موسیقی سنّتی با ابزار فرنگی (ویلون) شد.

مقایسهٔ سیر تاریخی ادبیّات و موسیقی

از مقایسهٔ سیر تاریخی تجدّدطلبی در ادبیات و در موسیقی به نتایج زیر می‌توان رسید:

ـ در ادبیّات نیروهای متجدّد و نو آور در کنار هم با سنّت‌گرایان و کهنه پرستان در تعارض و کشاکش بودند. این کشاکش لازمهٔ راه گشائی به سوی تجدد بود، چرا که از طرفی باعث اتّحاد نیروهای تجدّدطلب و نوآور می‌شد و از طرف دیگر آن ها را به جدیّت و تکاپوی بیشتری وا می‌داشت تا کیفیت نوآوری را اعتلا دهند و لزوم آن را بر همگان آشکار سازند. در واقع، رویاروئی نو و کهنه و تجدّد و سنّت، در شرایط مناسب اجتماعی خود یک نیروی بارور و یک عامل سازندهٔ فرهنگی است. چنین شرایطی در زمینهٔ ادبیات موجود بود.[۱۰]

در موسیقی تعارض اصلی بین کهنه و نو نبود. این تعارض بیشتر بین مدّعیان گوناگون نوآوری و تجدّدطلبی وجود داشت و درعمل باعث تضعیف جبههٔ تجدّدطلبی شد. تجدّد طلبان موسیقی با همکاری و همفکری و هم راهی به تکاپو و پویائی برای راه گشائی به سوی تجدد نپرداختند، بلکه هرکدام در معارضه با دیگری، بر رأی و سلیقهٔ خود پافشردند و سرانجام در مجموع راه به جائی نبردند.

بین وزیری و مین باشیان ها سال ها رقابت و کشمکش بر سر ریاست و برنامهٔ مدرسهٔ موزیک ـکه در این گیرو دارها نام های مختلفی هم پیدا کرد و سرانجام هنرستان عالی موسیقی نام یافتـ وجود داشت (هنرستان موسیقی ملی بعد از وزیری در سال ۱۳۲۸ توسط روح الله خالقی تأسیس شد). وزیری و مین‌باشیان متناوباً هر ۵ تا ۷ سال، ریاست مدرسه را به دست می‌آوردند و برنامهٔ آن را کلاً تغییر می‌دادند و به این ترتیب تداومی که لازمهٔ هر پیشرفتی است از میان می‌رفت.

از سوی دیگر، بین وزیری و عارف بر سر نوع موسیقی ایرانی درگیری شدید وجود داشت.[۱۱] تنها درویش خان تاحدودی با وزیری تفاهم داشت و برای شنیدن کنسرت ها و خطابه های او به مدرسهٔ خصوصی اش می‌رفت.[۱۲] امّا قبل از این که این رابطه و تفاهم ثمری به بار آورد ـو قبل از ریاست اوّل وزیری در مدرسهٔ موزیک (۱۳۰۷ش)، درویش خان فوت شد (۱۳۰۵). بعد از فوت او تجدّدطلبی به کشمکش بین وزیری و مین باشیان ها یا «موسیقی نوین و علمی ایرانی» با «موسیقی بین المللی و علمی» محدود ماند.

ـ هیچ شاعر نو پرداز یا نویسندهٔ متجدّدی نبود که به غزلیّات حافظ یا گلستان سعدی بی توجّه باشد، یا از آن ها هیچ گونه شناختی نداشته باشد. درمیان متجدّدین ادبی حتّی صحبت تغییر زبان به مثلاً فرانسوی یا اسپرانتو قابل

تصوّر نبود. امّا، تغییر موسیقی ایرانی به اروپائی درسال ۱۳۱۷ جزء برنامهٔ رسمی دولت قرار گرفت.[۱۳] آن دسته از "متجددان" که خواهان تغییر موسیقی ایرانی و بنیان گذاری آن براساس گام های موسیقی غربی بودند، در حقیقت "نوآور" نبودند بلکه مروّج موسیقی کلاسیک سنّتی اروپائی بودند که حدود دویست سال سابقه داشت. جالب این که، درست درهمان زمان که این "متجدّدان" گام‌های "ماژور" و "مینور" را برای پیوستن موسیقی ایران به قافلهٔ تمدن تجویز می‌کردند، در مرکز تمدّن اروپایی، برلین، آرنولد شونبرگ درصدد بود که با موسیقی دوازده صوتی موسیقی مُدرن را بنیان گذارد و آن را از قید گام‌های ماژور و مینور آزاد سازد.

دراین جاست که دقیقاً آشکار می‌شود تا چه حد"مدرنیت" در اروپا با "تجدّد" در ایران متفاوت بود و چگونه موزیسین های "متجدّد" ایرانی از موسیقی مُدرن در اروپا بی اطلاع بودند و به آن توجهی نداشتند با آن که اغلب آنان تحصیل‌کردهٔ اروپا و فارغ التحصیل کنسرواتورهای غربی بودند.

- در ادبیّات، بسیاری از جوانان با استعداد و علاقمندِ به نو آوری به سوی قطب ادبیّات جدید ایرانی کشیده شدند. شاعران و نویسندگان متجدّد و نو آور بعد از نیما و جمال زاده، سال به سال فزونی یافتند و طیفی وسیع را به وجود آوردند. امّا در موسیقی اغلب جوانان با استعداد و علاقمند به تجدّد، به موسیقی اروپائی رو آوردند. باید توجه داشت که در موسیقی هم، مانند هنرهای دیگر، شمار افرادِ با استعداد و پرمایه چندان نیست. این نوع استعدادها، به خصوص در موسیقی، باید از دوران کودکی شناخته شود و در جریان تعلیم قرار گیرد تا موزیسینی خلاّق به وجود آید. درتاریخ موسیقی ـچه در ایران و چه در اروپاـ به خاندان های نامدار در موسیقی بر می‌خوریم که در آن ها فرزندان هم از والدین خود استعداد را به ارث می‌برند و هم از کودکی تحت شرایط مناسب تعلیم می‌یابند(مانند باخ و موزارت در اروپا یا شهنازی و سماعی در ایران). در دوران سر درگمی در تجدّد طلبی، به دلیل امکانات بیشتر و بهتری که موسیقی اروپائی درایران داشت، در خاندان های موسیقی، نسل بعدی موزیسین ها، به موسیقی اروپائی روی آوردند (مانند سنجری، معروفی، خالقی و فروغ). به این ترتیب موسیقی ایرانی دچار کمبود استعدادی شد که برای تحوّل و تکامل آن از ضروریات اوّلیه است.

- خوانندگان شعر و نثر فارسی، اگرهم با آثار نویسندگان اروپائی، چه

مستقیم چه از راه ترجمه، آشنا شده و تحت تأثیر آن ها قرار گرفته باشند، همچنان به نویسندگان و شاعران فارسی زبان علاقمندند. چرا که بسیاری از این نویسندگان و شاعران دست کمی از همکاران اروپائی خود نداشته اند. امّا در موسیقی، بسیاری از روشنفکران ایرانی که علاقمند به موسیقی معاصراند شنونده و طرفدار موسیقی اروپائی شدند و از جریان تحوّل و اوضاع موسیقی ایرانی به دور و بی اطلاع ماندند و در نهایت امر به این موسیقی و امکانات تکامل آن در عمل بی توجّه و بی علاقه شدند.

سرنوشت تجدد در موسیقی معاصر ایران

درکشمکش بین جبهه های مختلف تجدّدطلبی در موسیقی، موفقیت بیشتر نصیب طرفداران موسیقی غربی شد. آن ها موفّق شدند که سر انجام از مدرسهٔ موزیک یک کنسرواتوار غربی به نام "هنرستان عالی موسیقی" بسازند که از "هنرستان موسیقی ملی"، که بعد ها در سال ۱۳۲۸ توسط روح الله خالقی بنیان گذاری شد، وجهه ای بهتر و بیشتر داشت. همین وجهه باعث شد که در هنرستان موسیقی ملی هم گرایش های شدید به موسیقی اروپائی به وجود آید و رشتهٔ موسیقی غربی هنرستان به اصطلاح "ملّی" از رشته های موسیقی ایرانی آن نیز مهم ترشود. افزون براین علاقمندان به موسیقی غربی توانستند یک ارکستر سمفونیک در تهران به وجود آورند که هنوز هم تنها ارکستر نسبتاً مرتّب دولتی در ایران است.

به این ترتیب موسیقی ایرانی بین سال های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ در سایهٔ موسیقی غربی قرار گرفت و دچار رکود شد. در این دوره، ارائه موسیقی برای مردم تقریباً به‌طور انحصاری به عهدهٔ تشکیلات دولتی رادیو و، سپس، تلویزیون قرار داشت که بیشتر در راه ابتذال قدم برمی‌داشتند. در این دوران، بهترین نوع موسیقی ایرانی در رادیو، در برنامه هائی به اسم "گل ها"، با انواع مختلف "رنگارنگ" و "جاویدان" و غیره پخش می شد و معرّف نوعی از موسیقی "عرفانی" بود و، مطابق با اوضاع زمانه، آمیخته به رنگی از یأس و بدبینی و گله و شکایت از روزگار و یار جفاکار.

نوازندگان مهم سازهای ایرانی این برنامه ها احمد عبادی، فرزند میرزا عبدالله (سه تار)، حسن کسائی (نی)، فرهنگ شریف و جلیل شهناز(تار) بودند. ساز اروپائی ویلن که از راه مدرسهٔ موسیقی وزیری و ابوالحسن صبا، مطابق با

برنامهٔ تجدّد طلبی در ایران رایج شده بود در رادیو هم نقش اصلی را به عهده داشت و نوازندگان ویلن سرپرست گروه های موسیقی رادیو بودند.

دراین دوره موسیقی سازان و موسیقی نوازان جبههٔ موسیقی "بین المللی و علمی" برخی آثار موسیقی براساس تئوری و به زبان موسیقی اروپائی به‌وجود آوردند که اشاره به ایرانی بودن آنها دارد. ترانه های محلی تنظیم ربرت گرگوریان با آهنگ های پرویز محمود، مانند "سوئیت ایرانی"، از این گونه اند. امّا این آثار درجامعهٔ ایران همانند پیش درآمدهای درویش یا تصنیف های عارف جائی برای خود باز نکردند و درصحنهٔ بین المللی هم نتوانستند، چون آثار خاچاطوریان، معرّف بخشی از موسیقی شرق شوند.

مقدّمات تغییراتی که در اوضاع فرهنگی و سپس سیاسی ایران در دههٔ ۱۳۵۰ پدید آمد و نهایتاً به انقلاب سال ۵۷ رسید، از دههٔ ۱۳۴۰ (حدود دههٔ ۶۰ میلادی) با حرکت های جدید در غرب ایجاد شد. دراین زمان در محافل دانشگاهی و مراکز فرهنگی غربی یک جبههٔ وسیع انتقادی از فرهنگ غرب به‌طور اعم و به خصوص سیاست های استعمارگرانهٔ غربی به‌جود آمد و نغمهٔ "مسائل جهان سوم" از یک طرف و مسئله "بیگانگی" درجهان صنعتی و سرمایه‌داری غربی، از طرف دیگر، ساز شد آن‌گونه که روشنفکران شرقی و ایرانی در غرب هم به انتقاد از غرب و پدیده های غربی برخوردند. به این ترتیب، هواداری از فرهنگ غرب حتّی برای روشنفکرانی که آشنائی بیشتری با آن داشتند دیگر چندان آسان نبود. در ایران، انتقاد روشنفکران از مظاهر فرهنگ غربی، که با پخش کتاب **غرب زدگی** آل احمد شدّت گرفته بود، به تدریج سیاست های کلّی فرهنگی دولت را نیز در این دوران تحت تأثیر قرار داد و برخی نهادهای دولتی را به جستجوی "فرهنگ ملّی" و "وحدت ملّی" کشید، جستجویی که چندان جدّی و صمیمانه به نظر نمی رسید.

در چنین شرایط داخلی و بین المللی، موسیقی ملّی و سنّتی که زندگی نیمه جانی را می‌گذراند نفس تازه ای کشید. درسال ۱۳۴۷ «مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی» وابسته به رادیو تلویزیون، در تهران تشکیل شد. این مرکز منشأ یک حرکت تازه درموسیقی ایرانی شد؛ حرکتی که در وحلهٔ نخست، به علّت اغتشاشی که "تجدّد" درموسیقی ایرانی به بار آورده بود، رو به سوی گذشته داشت. دراین مرکز، موزیسین های جوان و علاقمند به موسیقی اصیل ایرانی، که اغلب فارغ التحصیل هنرستان ملّی موسیقی بودند ـو به همین دلیل آشنا با

کمبودهائی که درمورد شناخت موسیقی ایرانی وجود داشت- گرد هم آمدند و به بازسازی وتفحّص در موسیقی سنّتی ایرانی در دوران ماقبل "تجدّد طلبی" پرداختند. استادان موسیقی این مرکز -از جمله نورعلی برومند، سعید هرمزی، یوسف فروتن، و عبدالله دوامی- از موسیقی سازان قطب سنّتی و از شاگردان میرزا عبدالله و درویش خان، بی اعتنا به جنجال «تجدّد طلبی در موسیقی» و با همان روش سنّتی "سینه به سینه" به کار و تدریس خصوصی ادامه داده و خوشبختانه هنوز در قید حیات بودند. این استادان سنّتی توانستند نسل جوان موسیقی ساز ایرانی را در آخر دههٔ ۱۳۴۰ با موسیقی سنّتی قبل از تجدّد طلبی، یعنی موسیقی حدود نیم قرن قبل از آن تاریخ، آشنا کنند و تداومی که لازمهٔ حرکت و تحوّل است به وجود آورند. هنرجویان "مرکز حفظ و اشاعه" با تشکیل گروه شیدا درسال ۱۳۵۴، به سرپرستی محمّد رضا لطفی، و گروه عارف درسال ۱۳۵۵، به سرپرستی حسین علیزاده و پرویز مشکاتیان، حرکت جدیدی در موسیقی ایرانی را آغاز کردند.

گروه شیدا در درجهٔ اوّل به بازسازی موسیقی سنّتی دوران درویش و قبل از آن پرداخت و مشتاقان موسیقی ایرانی را با فرهنگ و هنری ناب و زیبا و غنی که می‌رفت تا به فراموشی سپرده شود آشنا کرد و به آن زندگی دوباره بخشید. گروه عارف، به خصوص حسین علیزاده، بعد از سیر درگذشته، مصمم شد که حرکت "تجدّدطلبی" در موسیقی‌را از دوران درویش خان، با جهت گیری تازه و با کوله بار موسیقی سنّتی، ادامه دهد. این گروه موفّق شدکه آثار با ارزشی مانند قطعه های "سواران دشت امید" و "حصار" که نمایندهٔ تجدّد نوینی درموسیقی ایرانی بود عرضه کند.

مقارن با این تحوّلات نوار کاست نیز در ایران رایج شد و به عنوان یک وسیلهٔ ارتباط جمعی جدید و مستقل از تشکیلات دولتی در اشاعهٔ موسیقی سنّتی و اصیل بین مردم نقش مهمی بازی کرد. دو گروه شیدا و عارف نیز خود نوارهای موسیقی اصیل را با کیفیت بسیار خوب به بازار عرضه کردند. در سال‌های نخستین پس از انقلاب گروه های موسیقی سنّتی کنسرت هایی با مایه‌های سیاسی و اجتماعی ترتیب دادند که با استقبال مردم به‌خصوص گروه‌های دانشجویی روبرو شد. در این میان، کنسرت های گروه شیدا با آهنگ‌های محمدرضا لطفی (بشارت و سپیده) و پرویز مشکاتیان (ایرانی) همراه با اشعار هوشنگ ابتهاج (ه. ا. سایه) و آواز محمدرضا شجریان، خاطرهٔ درویش

خان، ملک الشعرا بهار و سید حسین طاهر زاده را زنده می‌کرد.

این دوره شکوفائی موسیقی ایرانی متأسفانه کوتاه بود و دیری نپایید که با محدودکردن هنر در چهارچوب ایدئولوژی فعالیّت این گروه‌ها، به ویژه در مایه‌های سیاسی و اجتماعی غیرممکن شد و به آن‌جا رسید که موسیقی دوباره به‌دامان عرفان پناه برد تا بتواند زنده بماند. هنرمندان ایرانی مهاجرت کرده نیز درخارج از ایران از امکانات هنری، مالی و سازمانی لازم برخوردار نبوده‌اند و فعّالیت چندانی ندارند. گاه گاه کنسرتی با یک گروه چند نفری برگزار می‌کنند که معمولاً معرّف کارهای تازه ای نیست. زیرا، به عنوان نمونه، برای اجرای آهنگی مانند "حصار"، ساختهٔ حسین علی زاده، گروه بزرگی از نوازندگان زبردست سازهای ملی لازم است که فعلاً درخارج و در داخل وجود ندارند. بدین سان، برای هنرمندانی مانند حسین علی‌زاده چاره ای جز برگزاری کنسرت‌های تک نوازی وجود نداشته است. گرایش موسیقی ایرانی ـکه به غلط به عنوان موسیقی تک‌صدائی معرّفی و شناخته شده ـ به تک‌نوازی ناشی از عوامل اجتماعی و سیاسی است و گرنه نیاز این موسیقی را به ارکستر بزرگ سازهای ملی نمی توان نادیده گرفت.

در حال حاضر، گرایش‌ها و گروه های مختلف زیر در موسیقی ایرانی را می‌توان از هم باز شناخت:

۱. موسیقی سنّتی ناب

کارهای گروه معتقد به موسیقی سنّتی ناب را باید بسیار مهم و با ارزش شمرد، چرا که حفظ و حراست میراث گذشتگان لازمهٔ شناخت سیر تاریخی و رابطهٔ پدیده های هنری با ریشه‌های فرهنگی‌ـاجتماعی جامعه است. تنها اشکال این گروه دراین است که موسیقی ایرانی را محدود به دایرهٔ تفکّر و سلیقهٔ خود می‌پندارد و هرنوع نو آوری و تجدد طلبی را تخطئه می‌کند.[۱۴] امّا، کهنه و نو خوب و بد نیستند که دافع یکدیگر باشند. هنر نو اگر هنر باشد، در کنار هنر کهنه جایی دارد و می‌تواند بر غنای فرهنگ جامعه بیفزاید. نمونه های این گونه موسیقی را می توان در کارهای مجید کیانی (ردیف میرزا عبدالله، راست پنج‌گاه و سه گاه) و داریوش طلائی(ردیف میرزا عبدالله، شور و ماهور) یافت.

۲. موسیقی سنّتی تحول یافته

این نوع موسیقی پاسخ گوی اصلی طرفداران موسیقی سنّتی است که آثار جدید هنری ندارند و فقط با "میراث" گذشتگان مشغول اند. گروه معتقد به موسیقی سنّتی تحوّل یافته به تولید آثار جدید امّا با روال سنّتی می‌پردازند و از میان آن‌ها آثار فرامرز پایور، محمّد رضا لطفی، پرویز مشکاتیان، دارای سبک و کیفیت خاص می‌باشد. نوارهای "دل شیدا" از گروه اساتید موسیقی ایرانی به سرپرستی فرامرز پایور، "به یاد عارف" اثر محمّد رضا لطفی و "دستان‌ـ چهارگاه" اثر پرویز مشکاتیان، معرّف این گونه موسیقی اند.

موسیقی سمفونیک ایرانی

این نوع موسیقی، هرچند که آوای مدرن و جهانی دارد و در میان طرفداران موسیقی متجدّد هم مورد توجه است، تا کنون از حدّ تقلید از موسیقی سمفونیک غربی تجاوز نکرده و کیفیتی خاص عرضه ننموده است و در سطح جهانی در برنامهٔ هیچ ارکستر سمفونیک دیگری وارد نشده. آثار حسین دهلوی را می‌توان معرّف این گونه موسیقی دانست.

موسیقی متجدّد ایرانی

این نوع موسیقی که در سال های قبل از انقلاب با آثار حسین علیزاده شروع شد ("سواران دشت امید" و قطعهٔ "حصار")، درعین حال که ریشه در موسیقی سنّتی ایرانی و محلّی دارد، امّا از هرنوع گرایش ایدئولوژی می پرهیزد، جستجوگر و پویا است و به همین دلیل هم تا کنون آثار متنوّعی را عرضه کرده است. این نوع موسیقی متأثّر از اوضاع زمانه و تغییرات اجتماعی است و باید آن را نمایندهٔ نوعی از هنر "مدرن" ایرانی شمرد.[۱۵] "نی نوا" و "آوای مهر" (حسین علی‌زاده)، "هم نوائی" (حسین علیزاده و ارشد طهماسبی) و "نوشه" (حمید متبسم) از آثار این نوع موسیقی اند.

پانویس ها:

۱. نشانه‌ای بارز از این وضعیت ناهنجار و عدم تفاهم، در جدل احمد شاملو با موسیقی و موسیقی سازان سنتی به چشم می‌خورد؛ ن . ک. به: مجله *آدینه* شمارهٔ ۵۲، آذر ۱۳۶۹، صص ۴۸-۵۱.

۲. اوّلین کنسرت آرنولد شونبرگ با موسیقی دوازده صوتی در وین با اعتراض و پرخاش روبرو شد و در نتیجه ارکستر نتوانست تمام قطعه را بنوازد.

۳. ابوالقاسم عارف قزوینی، ***کلیات دیوان***، بدون ناشر، بدون تاریخ، ص ۳۳۱.

۴. روح‌الله خالقی، ***سرگذشت موسیقی***، ج اوّل، ص ۴۱۷.

۵. ن. ک. به: مقالهٔ نگارنده، «ریتم و وزن درموسیقی ایرانی».

۶. عزیز شعبانی، ***تاریخ موسیقی***، بدون ناشر، ۱۳۵۲، ص ۴۱.

۷. علینقی وزیری، ***دستور تار***، برلن ، ۱۳۰۰، ص ۵.

۸. ***همان***، ص ۹۵.

۹. ن. ک. به: خسرو جعفرزاده، «ماهور= راست پنجگاه= گام بزرگ؟» ***کتاب ماهور***، ج ۳، تهران، مؤسسهٔ هنری‌ـفرهنگی ماهور، ۱۳۷۲، صص ۱۶۰-۱۸۹.

۱۰. ن. ک. به: یحیی آرین پور، ***از صبا تا نیما***، ج ۲، تهران، امیر کبیر، ص ۴۳۶ .

۱۱. ن. ک. به مقالهٔ عارف، «فتوای من»(روزنامهٔ ***ناهید***، شماره پنجم، سال اول، تیرماه ۱۳۰۴) به نقل از باستانی پاریزی، ***نای هفت بند***، چاپ پنجم، تهران، مؤسّسهٔ مطبوعاتی عطائی، ۱۳۶۹، صص ۲۴۴-۲۴۹. این مقاله هم درگیری های جبهه های تجدّد طلبی را نشان می‌دهد و هم نشان دهندهٔ طرز برخورد غیر اصولی و احساساتی عارف است، که شایستهٔ "نقد" نیست. عارف در این مقاله می نویسد:

> . . . آقای پروفسور علینقی خان، علاقه مندی من به شعائر ملی که بزرگترین آن ها موسیقی است مرا وادار کرد به اینکه به رنجش خاطر و کدورت شما و طرفداران شما اهمیت نداده سرکار را مُخاطب کرده، بگویم: موسیقی مشخّص و مُعرّف قومیّت، مربّی و مُهیّج روح ملی است و هرملتی که دارای این روح روان بخش نباشَد حق حیات ندارد. پس « این دُم شیر است به بازی مگیر». شما قبل از این که اروپائی شوید مرحوم میرزا عبدالله را- که شایسته است معلم اول قرن بیست خوانده شود- گول زده اسامی آوازهای ایرانی را به دستور او مرتب کرده یک دوره هم پیش او مشق کردید به این عنوان که هرگاه کتابی راجع به موسیقی ایران نوشته اید عکس او را در آنجا گراور کرده اید برای این که اسم او را این ملت فراموشکار فراموش نکنند. حالا چه شد که یک مرتبه عبا را "یک شاخ" انداخته اساساً می‌خواهید موسیقی ایران را محو و فراموش کرده، اشخاص بزرگ از قبیل او و مرحوم میرزا حسین قلی را تمسخر کنید؟

جالب این که عارف برای "کوبیدن" وزیری حتی از غلامرضا مین باشیان (سالار معزّز) و پسرش نصرالله‌خان که مخالف با هرگونه موسیقی ایرانی بودند، نیز کمک می‌گیرد تا روشن کند که موسیقی ایرانی "حزن آور" نیست. در این میان عارف ابعضی از خرده حساب های مانده با استادان دیگر را نیز تصفیه می‌کند:

اگرکسی پیدا شد جمع و تفریق راست و دروغ کرده به حرف حسابی و ناحساب گوش دهد من

حاضرم بطور محسوس ثابت کنم موسیقی ایران حزن آور نیست.

از برای رسیدگی به این حساب، آقای غلامرضاخان موزیک ـ که شاید معلوماتشان از آن معلّمی که شما را "طاوس علیین شده" نموده و دیپلم خوانندگی داده است ـ کمتر نباشد با آقای نصرالله خان پسرش، باید حضور داشته باشند، آقای ابراهیم خان موزیک که در قسمت اروپائی و ایرانی هردو تحصیلاتشان کامل است باید باشند، آقای مشیر همایون که در قسمت ایرانی پیانو تاکنون نظیر نداشته اند باید تشریف داشته باشند. ای کاش "سماع حضور" نیز حضور می‌داشت، آقای درویش خان ـ اگر چه با من بی مهر و من نیز ارادتم نسبت به ایشان بحال سابق نیست (ولی این کار مربوط به من و ایشان نیست)، کاری است ملّی و عمومی خودِ او بیشتَر از من حق مداخله دارد، منکر نیستم، ذوق سرشار ایشان، سلیقه تصرفات، تراوشات مضراب ، ترشحات فکری دماغ درویش خان تاکنون در ایران سابقه نداشته است ـ کاشکی این همه زحمت فکر که صرف پیش درآمدهای مکرر شد صرفِ یک مدرسه یا یک اپرا شده بود تا سال‌ها یادگار بزرگترین آثار ایشان باقی می‌ماند.

آقای «حسین خان اسماعیل زاده کمانچه» که در تعریف او همین بس اگر روزی مرد، این ساز قدیم ایران مثل سازهای دیگر خواهد مُرد ولی او قبل از مُردن خود کمانچه را مسموم کرد برای این که اقلاً دو هزار شاگردِ ویالون تربیت کرد ولی دونفر شاگردِ کمانچه تربیت نکرد که بعدها این سازِ کهن باید از بین برود.

۱۲. روح الّه خالقی، **همان**، ج دوّم، ص ۲۰۸.

۱۳. عزیز شعبانی، **همان**، ص ۵۵.

۱۴. ن. ک. به: خسرو جعفرزاده، «نقدی بر **هفت دستگاه موسیقی ایرانی** مجید کیانی»، **کتاب ماهور**، ج ۱، تهران، مؤسّسهٔ هنری ـ فرهنگی ماهور، ۱۳۷۰.ی

۱۵. ن. ک. به: خسرو جعفرزاده، «همنوائی: گزارش از کنسرت حسین علی زاده و. . . »، **کلک**، شمارهٔ ۳۹، خرداد ۱۳۷۲، ص ۲۱۸.