پرسش و پاسخ

تحلیلی جامع از مکاتب سنتورنوازی
به قلم سیامک آقایی

در مکتب سنتورنوازان

طراح سوال: نوید وزیری
عکس: مهرداد امینی

■ **لطفا توضیحاتی جامع تر از شماره گذشته در مورد مفهوم مکتب و معنی عرفی‌اش در جامعه موسیقی اصیل ایرانی بفرمایید و لطفا توضیحی در باب چگونگی پیدایش و بقای یک مکتب بگویید؟**

«مکتب» در موسیقی ایرانی، در یک نگاه عام ساده و مختصر، به یک جریان جمعی اجرای آموزشی با حساب و کتاب و دارای سابقه و پیشینه‌ای اطلاق می‌شود که مورد تایید و توافق حداقل جمعی از موسیقیدانان و مخاطبانش قرار گرفته باشد. از منظری دیگر «مکتب» به جریانی نسبتاً مشخص اطلاق می‌شود که برای خود مجموعه‌ای از ایدئولوژی، سلائق و تفکرات خاص را در حیطه مشخص و محدودی برگزیده باشد. اولین تصویری که البته تحت تاثیر مفهوم لغوی و بار کلامی آن به ذهن متبادر می شود چیزی است که شبیه به نوعی نظام تدوین یافته آموزشی با مجموعه‌ای از بایدها و نبایدها. مکاتب را می‌توان با اسامی اساتید بنیانگذار آن سبک غالب در مجموعه سبک‌ها (مثلاً مکتب فراهانی، مکتب صبا و ...) و یا از طریق اشاره به مرام نامه و یا شالوده آن (مثلاً مکتب موسیقی دستگاهی – محفلی و ...) و یا براساس جغرافیای غالب (مثلا مکتب اصفهان، هرات و ...) نامگذاری کنیم.

هر «سبک» و ایده‌ای در عرصه موسیقی، در صورت تداوم اندیشه‌ها و گسترش امکانات اجرایی بالقوه توان و قابلیت تبدیل شک به «مکتب» را داراست. لذا طبیعی است که مکاتبی امکان توجیه و در نهایت ماندگاری بیشتری را از آن خود می کنند که در انتقال ایدئولوژی مرکزی خود، دارای «نظام آموزشی» کارا و معتبر می باشند.

■ در شماره گذشته شما اشاره داشتید که دو جریان اصلی را به عنوان دو مکتب مجزا در سنتور نوازی می شناسید با توضیحاتی کامل تر در مورد این دو مکتب ، آیا می توان شیوه نوازندگی سنتور در دوره پهلوی (شیوه رادیو یا گلها که در اختیار پیشکسوتانی چون رضا ورزنده، مجید نجاهی، منصور صارمی، عباس زندی، حسین ملک و ... می‌باشد) را به عنوان مکتبی مجزا تعریف کرد؟

بله. می توان عناوینی همچون «مکتب گلها» ، مکتب موسیقی محفلی – بزمی و ... را بر این طریق مسلط سال‌های ۲۰ تا ۵۰ شمسی اطلاق کرد اما چنانچه در تعریف مقدماتی خود از مفهوم «مکتب»، عناصر «تداوم، دگرگونی و پویایی» در گذر زمان را نیز به عنوان یکی از فاکتورها برشمریم. شاید دیگر نتوان بر این مجموعه عنوان «مکتب» را اطلاق کرد. بلکه می‌توان آن‌را تحت عنوان «یکی از شیوه های مسلط» چند دهه اخیر به حساب آورد.

■ با توجه به ورود سیل گونه سازهای غربی در دوره تجددگرایی، شیوه نوازندگی پیانوی ایرانی چقدر و چطور بر مکتب سنتور نوازی دوره پهلوی تاثیر گذاشت؟

تاثیرات بسزایی داشته است. مختصراً می توان روند این تغییرات را در «ساختارها» از الف) تاثیرات در «سونوریته» (در مراحل اولیه) ب) حرکت تدریجی به سمت تاثیرات در «شیوه نغمه برداری»، ج) استفاده محدوده و خاصی از مقدمات فنون گوناگونی از جمله هارمونی، کنترپوان و ... د) دو خطی شدن خطوط ملودی توسط تفکیک عملکرد اجرایی دست راست و چپ و ... را برشمرد.

■ با توجه به جایگاه رفیع انواع سکوت‌ها در موسیقی اصیل ایرانی، سیر پرداختن به این پدیده را در طول تاریخ سنتورنوازی چگونه ارزیابی می کنید؟ به نظر شما استفاده از سکوت در شیوه های جدید رایج تر شده است؟ چرا؟

چرایی آن‌را می‌بایست اول در تفاوت دیدگاه‌های موسیقیدانان – شنوندگان و تغییرات تدریجی که در سلایق پدید آمده جستجو کرد. دو مثال بارز در این زمینه، توان تصور ما را از نحوه پرداخت به عنصر «سکوت» قوت خواهد بخشید. در روزگار «حبیب سماعی» ، معیار مسلم در اجرای موسیقی، «ردیف» و گوشه‌های برگزیده‌اش و «بداهه» بر آن اساس بود. به وضوح می‌توان دریافت که در آن روزگاران «سرعت بالای درونی نغمات» به هنگام اجرا از مهم‌ترین پارامترهای یک «اجرای خوب و استادانه» مورد قبول خاص و عام محسوب می‌شده است. تا این حد که امروزه همین متر درونی نغمات در اجرای گذشتگان امثال قمر، اقبال، میرزا حسینقلی و حبیب و ... عمدتاً ما را دچار این اشتباه می کند که مشکل از جانب «دور» صفحه هاست. گو اینکه اگر دور این صفحه های سنگی را بنا بر ملاحظاتی به دور اصلی و طبیعی اولیه نیز بازگردانیم. همچنان با یک موسیقی پر تحرک و چابک روبرو خواهیم بود. تغییرات در نحوه نگرش به «تمپو» و «متر» اجرای موسیقی، پس از گذشت چندین دهه از آن زمان را در عمده سبک‌های رایج امروزی بالاخص عمده موسیقی اجرا شده در دهه‌های ۲۰ تا ۵۰ به وضوح می‌توان مشاهده کرد. در این دوره و شاید تا عصر حاضر تصور می‌شد و می‌شود که به منظور ایجاد ارتباط بهتر و التذاذ بیشتر شنیداری، می‌باید ضرب آهنگ موسیقی کندتر شود و نغمات باید با فواصل درونی بیشتری اجرا شوند. سلیقه حاکم بر این دوره زمانی، چه از جانب موسیقیدانان و چه از سمت مخاطبان موسیقی ایرانی، به طرزی شگفت‌انگیز خواهان این نحوه نگرش به ریتم درونی نغمات بوده و هست.

■ نوع گردش و بسط ملودی‌ها و واریاسیون‌های ملودیک در مکاتب مذکور چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با هم دارند؟

یکی از اصلی‌ترین موضوعات در تفاوت‌ها و شباهت‌ها همین موضوع نغمه‌پردازی‌هاست اما متاسفانه پاسخ کامل به این پرسش در چند خط نمی‌گنجد و مجالی مفصل می‌خواهد.

■ با توجه به کارآمدی رعایت نوآس در انتقال احساس درونی موسیقی و متولی اش ، به نظر شما جایگاه و نوع بیان از نوآنس (شدت و ضعف اصوات و نواخت) در طول زمان و پیدایش مکاتب نام برده چه تغییری کرده است؟

در نهایت اختصار می‌توان اذعان داشت که تغییرات دینامیک در موسیقی دستگاهی موسیقی مطرح و غالب حدود یک قرن پیش «درون نغمه»‌ای است با نموداری شبیه به مثلا نمودار پالس ضربان قلب مواجه هستیم اما این تغییرات در موسیقی امروز «برون نغمه»‌ای است یعنی بیشتر براساس حرکت «دسته‌های ملودی» تنظیم شده است. نحوه تغییرات این‌گونه موسیقی (امروزین) بیشتر شبیه به منحنی‌های متناوب و کشیده‌ایست که در طول اجرای نغمات، بسته‌ها و بخش‌های نسبتاً طولانی‌تری را تحت تاثیر قرار می‌دهد. به عنوان مثال الگوهای از پیش تعیین شده وارداتی مانند کرشندو و دکرشندو . . .

■ با توجه به دومضرابه بودن ساز سنتور و امکان خلاقیت های ریتمیک و متریک (دور گردی) که این ساز در اختیار نوازنده اش می گذارد، نوازندگان کدام مکتب بیشتر از این توانمندی بهره برده اند؟

هر کدام از این هر گروه بزرگ و متفاوت «قدیم – دستگاهی» و «جدید – تغییر یافته» از انواع امکانات و توانمندی های ریتمیک – متریک اجرایی برخوردارند البته هر یک به شیوه خویش.

■ کدامیک از مکاتب سنتور نوازی از کارگان (رپرتوآر) و روش مرجع (متد) آموزشی کامل‌تری برخورد است؟

بی‌شک رپرتوار مرجع موسیقی همان «ردیف دستگاهی» است. هر دو شیوه، با تفاوت‌هایی در نگرش کاربردی به این مرجع فیاض از آن بهره می‌برند. تفاوت بنیادین در نگرش این دو گروه در نحوه و چگونگی پرداخت و تغییراتی است که بر آن اعمال می‌کنند. گروه اول خود را مقید به تغییراتی از جنس خود این مرجع می‌دانند و گروه دوم خود را آزادتر می‌یابند و «ردیف» را بستری برای حرکت به سمت تغییرات بیشتری می دانند.

■ شما به هنرجویان و علاقه‌مندان به فراگیری نوازندگی ساز سنتور کدام مکتب و روش آموزشی را پیشنهاد می کنید؟

هر دو را موسیقی دیروز بسیار زیباست. ولی به منظور ایجاد ارتباط با خیل مخاطبان، باید که آن‌را اول عمیقاً شناخت و بعد شناساند. این همان ایده‌آلی‌ایست که فاصله نسبتاً زیادی با واقعیت موجود دارد. اگر شما بخواهید که به مخاطبانتان چیزی راجع به «امروز» بگویید، به سختی می‌توان بحث «دیروز»را با تمام پیچیدگی‌ها و ظرایف درونی‌اش به رخ کشید و استفاده کرد. لذا به ناچار به دنبال راه دیگری می‌روید تا از طریق آن بهتر بتوانید حرف و حس و فکر خود را منتقل کنید. درست در این مقطع است که راه دو گروه پیشگفته از هم جدا می‌گردد. من همیشه به شاگردانم گفته و می‌گویم که در یک عمر حرفه‌ای موسیقی چیزی حدود ۵ دهه فرصت کافی برای تعمق در هر دو جریان مذکور به اندازه کافی مهیاست. هر دو حرف‌هایی برای گفتن دارند و از هم منشعب می شوند و گاهی مرز میانشان به سختی قابل تشخیص است. چه بهتر که از هر دو استفاده کنیم و از امکاناتی که در اختیارمان می‌گذارند لذت ببریم. سعادت بزرگی است اگر که من هم توان درک «حضرت حافظ» را جستجو کنم، آن‌را عمیقاً حس کنم و در فضای ازلی‌اش غوطه خورم همچنان که در تجربیات، تفکرات و درک متعالی بزرگی مثل «شاملو» سهیم شوم و با وی حال و هوای «امروز» را شریک شوم که صد البته این مهم به این

سادگی‌هایی
که گفته و نوشته می‌شود نیست و حداقل در بدو امر به عشق و جوشش وافری نیاز دارد و ...

■ **با توجه به تغییرات اساسی در فرهنگ، اخلاق، ارتباطات، باورها، هنرها و به طور کلی تغییر ارزش‌های ایرانی‌های امروز با افرادی که در دوره قاجاریه می‌زیستند، آیا امروزه یک هنرجو می‌تواند سنتورنوازی به شیوه قاجاریه را پیشه کند و یا حداقل تجسم سالمی از آن دوره را در ذهن بپروراند تا بازسازی کامل از آن‌گونه از موسیقی برایش میسر شود؟**

بله. قادر است کما اینکه با سختی‌های بیشماری می‌بایست دست و پنجه نرم کند. شاید آخرین آن‌ها همان «دشواری در برقراری ارتباط با عالم بیرون مردم و مخاطبان عام بالاخص از طریق چنین شیوه‌ای است. در اینجا امکان ایجاد ارتباط عموماً با کسانی میسر خواهد بود که خود سال‌ها در جهت کشف ویژگی های درک معانی این جنس موسیقی پر رمز و راز طی طریق کرده باشند.

■ **چرا امروز سنتورنوازی با مضراب‌های با پوشش نمدی برای کلیت جامعه و غالب سنتورنواران جذاب‌تر است؟**

سنتورهای
امروزی عمدتاً «تیزخوان»ترند. حداقل نسبت به کوکی (Pitch) که از سنتورهای گذشتگان می شناسیم به مراتب بالاترند. از طرفی دیگر در این گفتار بارها به «تغییرات بطئی» سلیقه جمعی موسیقیدانان و مخاطبانشان اشاراتی کردم. یکی از شاخه‌ها بارز این تغییرات در نحوه «صدادهی» و یا سونوریته سازها است. گوش میانگین امروزین ما تاب و تحمل ضربه (Attack) اولیه و صوت نسبتاً تیز حاصله از اصابت مضراب بی نمد به سیم های فلزی سنتور را به مانند گذشته‌های دور ندارد. کم حجمی صدای سازها در گذشته، کدرتر بودن رنگ صوتی سیم‌ها و فن آوری پایین تولید آن‌ها، سرعت درونی اجرا و شاید از همه مهمتر «اعصاب و روان» پاک و سالم آن دوران با انتخاب این گونه مضراب و سونوریته بی‌ارتباط نبوده است. عناصری که امروزه دقیقاً در جهتی معکوس تغییرات زیادی را از سرگذرانده‌اند و در نهایت منجر به رای اکثریت قریب به اتفاق دست‌اندرکاران به انتخاب این شیوه جدید در سونوریته شده‌اند.

■ **چرا امروزه استفاده فراوان از جلوه های صوتی (استکاتو ، انواع فلاژوله، مضراب‌پرانی و...) رایج شده است؟ شما مطبوعیت فرهنگی‌اش را در چه می بینید؟**

زمانه ما زمانه تنوع، گونه گونه و دست بردن در هر آنچه آن‌را «قدیمی» و یا «سنتی» می‌نامیم است. جالب اینکه این نکته برای عوامی که اصولاً با قضایا سر و کار ندارند بسیار جذاب‌تر است تا خواصی که قاعدتاً می‌بایست سال‌های سال رنج تحقیق و تفحص در مراجع قدیمی را بر خود هموار کنند. امروزه عناوین «سنتی»، «اصیل» و هر آنچه که به نحوی در این حوزه ها بگنجد، از نقطه نظر مخاطبان و بخش قابل توجهی از جامعه موسیقیدانان بیشتر تداعی‌کننده یک سوژه «تکراری» و بعضاً کسل‌کننده است. لذا می‌بینیم که هر دو طرف چه عام و چه خاص گرایش وافری به سمت تجربه اصوات و تکنیک‌های نو و جدیدالظهور از خود نشان می‌دهند. مطبوعیت فرهنگی آن هم به مانند «جسارت و تازگی‌ای» است که اصولاً در هر امر جدید و تازه‌ای نهفته است و جلوه خاص خود را دارد.

■ **سرعت، قدرت و به طور کلی مهارت نوازندگی (به قول معروف صنعت نوازندگی) سنتورنوازان امروزی در قیاس با قدما چه تغییراتی داشته است؟ دلیلش چیست؟**

این سوال به توضیحات زیادی در ارتباط با عناصر مطرح شده قدرت، سرعت و مهارت نوازندگی نیاز دارد که به نظرم در حوصله این بحث نمی گنجد.

■ **امروزه گرایش و پرداختن به کدام یک از مکاتب را راهی برای برون رفت از انزوای حاکم بر موسیقی اصیل ایرانی می‌دانید؟**

مدتی است که از منظر من، انتخاب «راه» و یا خود «سوژه» به امری در درجه دوم اهمیت نزول کرده است. به نظرم چیزی که به مراتب جذاب‌تر است و «کار» را از حیطه «عمل» به مرزهای «هنر» نزدیک می‌کند. «چگونگی بازنمایی سوژه» است تا خود سوژه شاید مثالی در حوزه هنر سینما بسیار روشنگر باشد. در تولید یک اثر سینمایی لزوماً استفاده از یک سوژه نو و جدید نتیجه مطلوب به بار نمی‌آورد. شاید پرداخت به یک سوژه تکراری آنچه هر روز و در هر جا جلوی چشممان قرار دارد و نمی‌بینیمش به مراتب جذاب‌تر از کار دربیاید. آنچه واقعاً مهم است «نگاه» است. با آنچه یک هنرمند را از یک تکنسین جدا می‌کند. به عنوان مثال در عالم سینما و یا در هر جای دیگری احتمالاً تکراری‌تر از سوژه «عشق» را شاید سراغ نداشته باشیم! بنابراین سوژه‌ها ثابت اند. حال اینکه نگاه هنرمند و کشفی که در قالب اثرش منتقل می‌کند متغیر اصلی است و از این دیدگاه مهم.