

Damavand Cultural Foundation
info@BonyadeDamavand.org
<http://DamavandCulturalFoundation.Org>

برنامه ماه نوامبر 2014
بان ماه 1393
یاد واره استاد محمد رضا لطفی



بخش نخست

جایگاه محمد رضا لطفی در موسیقی ایران

سخنران: نادر مجد

بخش دوم

اجرای موسیقی اصیل ایران به سرپرستی نادر مجد
و با همکاری دکتر علیرضا آنالویی،
ماندانا خضرائی و محمد رضا کاظمی فر

زمان-یکشنبه 16 ماه نوامبر 2014

گرد همایی ساعت 6:00 بعد از ظهر

(پذیرائی- چای -قهوه-شیرینی)

شروع سخنرانی ساعت 6:30

Montgomery college-Rockville

TC (Technical Center) Room#136

51 Mannakee Street, Rockville, MD 20850

Direction: from 355 (Hungerford Drive)

Take N. Campus Drive, Park at Lot #9 (Across from Technical Center)

From 270 take exit 6A to Nelson St., down to Montgomery College

به این نهاد فرهنگی کمک نمائید دوستان با عضو شدن در بنیاد فرهنگی دماوند که متعلق بخودتان است ،

تلفن اطلاعات:

(774) 326-0983

Damavand Cultural Foundation آدرس صندوق پستی بنیاد

P.O. Box: 4184 Rockville, MD. 20849

جایگاه لطفی در موسیقی ایران

نادر مجد

پس از درگذشت محمد رضا لطفی موسیقیدان، نوازنده، و مدّرس، گمانه زنی‌های بیشماری راجع به این هنرمند مطرح در رسانه‌ها صورت پذیرفت اما کمتر به جایگاه او در موسیقی معاصر ایران توجه شد. بیشتر گفته‌ها و نوشته‌ها حول و حوش شخصیت و زندگی و طرز تفکر او و عمدتاً به صورت حاشیه‌ای و جانبی بود. تنها، اینجا و آنجا، به آثار باقی مانده از او به طور مختصر اشاراتی شد. حال که او از میان ما رفته، و چه اندوه بزرگی برای ما باقی گذاشته، لازم است به او و آثارش نگاهی بی طرفانه و خالی از هرگونه غرض و رزوی بیاندازیم تا شاید بتوان این هنرمند ارزنده را آن چنان که بوده بشناسیم و ترسیم کنیم و این مختصر، تلاشی است در این راستا.

آنچه در این یادداشت مورد تاکید خواهد بود، نگاه به آثار این موسیقیدان برجسته می باشد. منطق هم حکم می کند که چنین باشد چرا که علی رغم مسائل جانبی و حاشیه‌ای زندگی هر هنرمند، بهترین وسیله‌ی شناخت او از طریق بررسی آثار موسیقایی اوست؛ هر چند، گاه نوشته‌ها و گفته‌های او نیز می تواند در نقد و بررسی کارهای کمی بشمار آید.

در آغاز به تشریح دو قطعه از لطفی که نمونه‌ای از کارهای اوست می پردازم و سپس دنباله‌ی سخنم را پی می گیرم. این قطعات عبارت اند از "داروک" و هم چنین تکنوازی لطفی که خود از او ضبط کرده ام و تاکنون درجائی پخش نشده است. نخست قطعه‌ی "داروک":.

داروک

- انتخاب مایه‌ی دشتی برای داروک نشانه‌ی هوش سرشار لطفی و سلیقه بالای هنری اوست. بیان ملودیک قطعه در رابطه تنگاتنگ با مفهوم شعر نیما هست؛ بویژه هنگامی که ملودی خشکی کشتگاه، حالت سوگواران، و فریاد داروک را در آرزوی آمدن باران از یک سو و هجر یاران را از سوی دیگر نشان میدهد.

قطعه‌ی داروک با ضربی دوچهارم از درآمد دشتی آغاز می شود. سازهای زهی و به دنبال آن بادی با حالتی نیمه مقطع نوعی فضای آمدن باران را بشارت می دهند. هر چند بیان کششی سازها در یک دیالوگ مداوم میان سازهای زهی و بادی که بسیار آگاهانه انتخاب شده است، زیبایی دشت های سر سبز مازندران و گرگان را به تصویر می کشاند.

- ملودی با استفاده از هارمونی و کانون (canon) - باضافه‌ی آنجا که سازهای زهی از بیژیکاتواستفاده می کنند - صدای باران، وزش باد در تصادم با صدای برگ‌ها را ترسیم می کند که پشتوانه‌ی محکمی را برای بردن آهنگ به سوی خواننده تدارک می بیند.

- قطعه به تنوابع از تَنیک دشتی به تَنیک شور در نت های پائین و هنگام بالا نوسان دارد و نوعی نوسان باد را القا می کند.

- گرایش قطعه به نوت های هنگام بالا در عشاق و شور بیان گر فریاد داروک از بالا است و بدین ترتیب ماهیت داروک را که يك قورباغه‌ی درختی است مشخص می کند.

- ضرب آهنگ قطعه در تلفیق با شعر ملایم تر می شود و از 2/4 به 4/4 تبدیل شده و تمپو آهسته ترمی شود. وزین شدن قطعه هنگامی که ارکستر و خواننده در یک مجموعه کار را ارائه می دهند، به مفهوم شعر که بیانی سنگین و موقر دارد بی اندازه کمک می کند و لطفی به این موضوع اشراف کامل دارد.

- و سرانجام باید گفت که لطفی بسیار هنرمندانه در هماهنگی ساختار ملودیک با استفاده از نت های گُرُن در برگشت به تنیک شور حالت انتظارنا حد سوگوارانه‌ی شعر نیما را حفظ کرده است. نیما انتظار آمدن باران را با هجر یاران به گونه‌ای نمادین مطرح می کند. لطفی نیز با مهارت بیان موسیقایی قطعه را به این سو می کشاند.

در نهایت این اثر لطفی را می توان به عنوان کاری موفق در میان آثار برجسته‌ی موسیقی امروز ایران جا داد.

تکنوازی در شور

- این تکنوازی در نوع خود بی سابقه است.
- قطعه با ملودی آرام و با چینش های آوایی بر مبنای یک میزان دو ضربی آغاز می شود.
- از همان آغاز با هنرمندی بومی سروکار داریم که قصد دارد حال و هوای مازندران را جهانی کند و او در این کار کاملاً موفق است.
- مضراب ها تمیز و ظریف و موقر است؛ گونه‌ای پختگی کامل. نوازنده گویی می خواهد پلی میان اصفهان و مازندران بزند، پلی آگاهانه بر پایه‌ی گره زدن میان دو احساس و تخیل به ظاهر ناشدنی. اما او این کار را با تبحر و ظرافت خاص به انجام می رساند بدون آنکه خدشه‌ای بر این دو وارد شود.
- او در میان پرده‌های میان "ر" و "سل" با آرامشی وصف نشدنی پرسه می زند، با آرامشی نه لطفی وار، سفری را می آغازد که ساری و جاری و سیال است؛ با مضرابی متین و پنجه‌ای دلنشین که جای دیگری هرگز از او سراغ ندارم.
- شوری است بی نهایت زیبا، بی ادعا، متواضع، و نوازنده‌ای را می بینیم که انگار با ساز خود و "من" خود کاملاً کنار آمده است.
- نغمه‌ها آنچنان به هم پیوند خورده اند، درزنجیری پیوسته، که گسستن آن امکان ندارد و اگر حلقه‌ای از آن جدا شود کل اثر از هم می‌پاشد.
- شور لطفی تازه است و ژرف، عبارات بیان احساس هنرمندی است که حرفی برای گفتن دارد، نه تقلیدی است و نه تکراری. از سماجت‌های دست و پا گیر در نشان دادن تکنیک و اصرار در خودنمایی های بچه‌گانه - که بسیاری از تارنوازان امروز را به دام خود انداخته است - آگاهانه پرهیز می‌کند.
- از واخوان نوازی همزمان با ملودی نوازی که امروزه بسیار رایج است دوری می کند. ملودی ها در رابطه ای ارگاتیک و منسجم به دنبال هم می آیند و سربرافراشته و قد بلندند. دیگر نیازی به شلوغ بازی های کودکانه نیست در حالیکه از شیطننت های کودکانه سر شار است.
- پس از میزان دوضربی، قطعه با ملودی‌های آوازی زیبا و پر از تازگی و طراوت دنبال می شود. جالب اینجاست که نوازنده در عبارات غیرریتیمیک گویی حرف‌های ناگفته‌ی خود را در نغمه های دو ضربی پیشین دنبال می‌کند و گسستی وجود ندارد. و باز این حرف ها حتی در قطعه‌ی 6/8 انتها ادامه پیدا می کند. این انسجام بی نظیر است، چون بسیاری از نوازندگان به مبتدا و خبر در بیان گفته‌هایشان گویی اعتنایی ندارند و موضوعات بی ربطی را پشت هم ردیف می کنند.
- و بالاخره آنکه، چیزی که در این تکنوازی به چشم نمی خورد ردیف نوازی است که نوازنده گویی آگاهانه از آن پرهیز دارد. این کار که حاصل بیان احساس و اندیشه‌ی لطفی است به مخاطب این امکان را می دهد تا از خود بپرسد که در پشت پرده‌ی این ملودی ها آیا می توان چهره‌ی واقعی او را دید. آری به صراحت می توان دید که لطفی اگر خود باشد و از قیل و قال های عوام پسندانه پرهیز کند، چه غوغایی بر پا می کند و او در این شورچنین کرده است. لطفی در این شور یک چهره‌ی استثنایی است.

حالا اجازه دهید با هم نگاهی داشته باشیم به موسیقی سنتی ایران و نقطه نظرهای لطفی و دیدگاهش در مورد این موسیقی.

مکتب به جای مدرسه

آثار باقی مانده از لطفی نشان می دهد که در برخورد با موسیقی سنتی ایران، او در یک کلام موسیقی دانی مکتبی بود: چه در نوازندگی، چه در ملودی سازی، و چه در تدریس. در نوازندگی، او تابع اجرای درست و تر و تمیز ردیف به سبک قدما بود. از آنجا که حافظه‌ی تاریخی ما در موسیقی به دوران قاجار بر می گردد، بالمال نوازندگانی چون میرزا عبدالله، آقا حسینقلی، درویش خان و شاگردانشان در مقابل مان ظاهر می شوند. اگر این بزرگان تار دوره قاجار را کلاسیست بنامیم، لطفی را بناچار باید نو کلاسیست نامید.

از ویژه گی های مهم این مکتب وفاداری بدون چون چرای به ردیف، فراگیری دقیق فوت و فن ساز نوازی و تاکید بر تکنیک هم چون رعایت تونالیته و سونالیته توام با استفاده از مضراب های تند و سریع گاه همراه با بهره گیری از سیم های جانبی برای تقویت صدا، و بالاخره بخاطر سپردن کامل دستگاه ها، آوازها، و گوشه های موسیقی ردیفی ایران و باز نوازی آنان بدون کم و کثر می باشد. البته در این راستا، تکنواز اینجا و آنجا تعبیر خود را از ردیف ارائه می دهد.

در این شیوهی برخورد، فراگیری نوت و استفاده از الفبای موسیقی برای خواندن و نوشتن و الزاماً ثبت و ضبط موردی پیدا نمی کند. آنچه استاد می داند از راه گوش به شاگرد منتقل می شود و شاگرد موظف است آنرا با جان و دل یاد گیرد و بکار بندد. بعبارت دیگر، این روش بر سنت شفاهی تاکید دارد. یکی از محاسن بزرگ این روش انتقال جزئیات از استاد به شاگرد و فراگیری صحیح جملات و عبارات موسیقایی است. دیگر آنکه فراگیری از راه گوش به تقویت ذهن شاگرد کمک کرده و او را زودتر به بداهه نوازی می رساند.

این سنت تا این اواخر مورد استفاده‌ی اهالی موسیقی بود و چه بسا، و حتماً، حفظ بخش اعظمی از موسیقی سنتی ما مدیون این سبک و سیاق باشد. ردیف موسیقی ایران که از دوران های بسیار قدیم به تعبیر موسیقیدانانی چون میرزا عبدالله و آقا حسینقلی (فرزندان علی اکبر فراهانی موسیقیدان عصر ناصری) به ما به ارث رسیده شامل هفت دستگاه، پنج آواز، و حدود چهارصد گوشه می باشد. این مجموعه در نوع خود کم نظیر است. حتی اگر تصور کنیم بخش های زیادی از آن بر اثر انتقال شفاهی از بین رفته باشد، هنوز ما با مجموعه ای سرو کار داریم که از نظر محتوی، ساختار، شکل، و گوناگونی قابل تحسین است و بخوبی نشان می دهد که نیاکان ما با چه دقت و وسواسی، علی رغم دشواری ها فراوان و فشارهای اجتماعی و فرهنگی، آنرا حفظ و حراست کرده اند.

از مؤلفه های مهم ردیف، تنوع در ساختار آن و بهره وری از موسیقی اقوام و فرهنگ های زیر پوشش حکومت های مختلف در مناطقی وسیع از خاور میانه، شمال آفریقا، آسیای مرکزی، تا هند و چین می باشد. گوشه هایی چون ناقوس، بیات راجه، مسیح، رامکلی، ملک حسین و بسیاری گوشه ها و راه ها دیگر چون عراق و حجاز و و دستان ها ئی چون دستان عرب و خسروانی و همگی بیانگر گوناگونی در موسیقی ردیفی ایران است.

اما روش شفاهی و مکتبی گرفتاری های خود را هم دارد که مهمترین آن از بین رفتن بخش قابل توجه ای از موسیقی ردیفی ما در طول تاریخ است. نگاه کوتاهی به پاره ای از گوشه های موسیقی که بعضی از آن ها از یک یا دو خط تجاوز نمی کنند شاید دلیلی بر این مدعی باشد. و یا اگر به ساختار گوشه ها دقت کنیم متوجه می شویم که با تکرارهای فراوان و گاه مزاحم و دست و پاگیر، بویژه در پایان هر گوشه، سروکار داریم. البته نباید تعجب کرد، چرا که ردیف (در شکل های مختلف آن) بر پایه ی شیوهی نوازندگی استاد تار و سه تار میرزا عبدالله قرار دارد و سبک نوازندگی این استاد را منعکس می کند.

هر چند در گذشته های دور و با نبودن کتابت و خط موسیقی چاره ای نیز بجز از راه ردیف نوازی به شیوه ی شفاهی نبود. در نهایت، ردیف موسیقی ایران خمیر مایه ی مناسبی برای تدریس هم در مکتب و هم مدرسه بوده، برای رسیدن به دوره های بداهه نوازی و بداهه خوانی منبع معتبری بشمار می آمده است. باید از علینقی وزیری و شاگردان او

چون موسی معروفی و دیگران چون داریوش طلانی و ... سپاس گزار بود که در تدوین ردیف و ثبت آن به صورت کتبی زحمات فراوان کشیدند.

لطفی نیز به نوبه ی خود در احیای روش شفاهی و به گفته ی خود او، کارگاهی، در دوران معاصر موثر بوده و شاید جزو پیشگامان این روش بشمار آید. او به پیروی از استادان خود که همگی از پشتیبانان پرو پا قرص ردیف نوازی و ردیف خوانی بودند - افرادی چون نورعلی خان برومند، علی اکبرخان شهنازی، عبدالله دوامی و غیره - شاگردان خوبی تربیت کرده و میراث ارجمندی از خود باقی گذاشته است.

اما جالب توجه است، لطفی علی رغم انتقاد از روش مدرسه و متد علینقی وزیری و یارانش، آن جا که لازم باشد و برای پیشبرد هدف موسیقایی خود از ابزار موسیقی مدرن که حاصل تلاش آکادمیک است بهره برداری می کند؛ البته با همیاری مدرسه رفته ها. نمونه این گونه آثار او از این دست شامل "داروک" با تنظیم فرهاد فخرالدینی و یا "بمیرید بمیرید" و "به یاد عارف" با تنظیم جواد معروفی در برنامه گل ها و چند اثر دیگر می باشند. پس او آنچنان که ادعا می کند زیاد هم از روش مدرسه دور نیست و از کاربرد زیبایی شناسانه ی آن بخوبی آگاه است. اما او چرا خود اقدام به فراگیری فوت و فن هارمونی نکرده (ویاکرده و آنرا بکار نگرفته) معمایی است که فهم آن برای ما ناشناخته خواهد ماند. شاید یکی از دلایل این امر سرسختی و تعصب بیش از حد لطفی در مخالفت با روش وزیری یا عموماً مدرسه ای باشد.

در اینجا، بهتر است برای روشن تر شدن مطلب مختصراً به روش وزیری و برخورد لطفی با این روش نگاهی بیانداریم.

موسیقی مدرن ایران

قبل از لطفی و یارانش، موسیقی ایران به همت علینقی وزیری، روح الله خالقی و دیگران دستخوش تحول بنیادی شده بود. هنرستان ها و مدارس موسیقی تأسیس و به تعلیم و تربیت هنرجویان می پرداختند. حاصل این تلاش ها تدارک چند ارکستر موسیقی و از جمله ارکستر هنرستان، ارکستر صبا، ارکستر رادیو و تلویزون ملی، ارکستر گلها بود. ارکستر گلها در بیش از سی سال عمر خود توانست آثار بجا ماندنی از موسیقی ایران را تدارک ببیند. یکی از کارهای برجسته ی ارکستر گلها احیاء و بازسازی آثار متقدمین چون عارف و شیدا و درویش و دیگران، اما با نگاه و برداشتی نو بود.

همزمان با اجرای آثار ارکستری، در برنامه گلها نوازنده گانی نیز در رشته های سازی مختلف در عرصه ای بداهه نوازی شرکت داشتند. از جمله تار نوازان نوپرداز می توان از لطف الله مجد، جلیل شهناز، فرهنگ شریف و دیگران نام برد. این نوازندگان در حالیکه هیچیکدام به مکتب و مدرسه خاصی تعلق نداشتند، توانستند آثار زیبا و برجسته ای از بداهه نوازی ناب از خود باقی بگذارند.

شکاف میان مکتب و مدرسه

از هنگامیکه علینقی وزیری اقدام به تأسیس هنرستان موسیقی کرد، نوعی اختلاف، و گاه دشمنی، میان او و مدافعان روش مکتبی در ایران بوجود آمد. دلیل این امر نگاه متفاوت وزیری به موسیقی ایران و برداشت او از آینده ای که این موسیقی خواهد داشت بود. در آن زمان نوآوری در موسیقی به چند پیش درآمد، تصنیف، و رنگ محدود می شد که به سعی درویش خان و دیگران به موسیقی ایران وارد شده بود.

شاید بتوان نقطه ی عطف این نوآوری را در اثر معروف وزیری با نام "خریدار تو" دانست. این قطعه، بنا بگفته ی روح الله خالقی که خود از بزرگان موسیقی ایران است، با آنچه در آن زمان ارائه می شد متفاوت بود. این تفاوت در شش مورد مشخص توسط خالقی طبقه بندی شده است:

آهنگ مقدمه از پرده ی عراق شروع و به تُنیک ماهور فرود می آمد.

شعر از پرده ی راک آغاز می شد و در روی سومین نت گام که هیچ معمول نبود ایست می کرد و سپس به پرده ی اول ماهور فرود می آمد.

جواب اشعار تکرار نمی شد و ارکستر آهنگ دیگری می نواخت.

شعر سوم با اینکه از پرده‌ی ماهور شروع می شد، روی نت هنگام که پرده‌ی عراق بود فرود می آمد.

بعد از آن شعر، موسیقی سنگین می شد و ارکستر با نت های پرکشش ویولن و جواب های تک مضراب تار به همراهی پیژیکاتو ویولن حالاتی را نشان می داد که تا آن موقع در موسیقی ما سابقه نداشت و آهنگی که در مقام بزرگ بود به مقام کوچک می رفت.

آهنگ خاتمه، بعد از شعری که در پرده‌ی شکسته خوانده می شد مجدداً با تغییر مقام قطعه را به مایه‌ی اصلی مراجعت می داد.

خالقی می گوید که قطعه‌ی "خریدار تو" اولین اثری بود که بما نشان می داد که کلنل نه تنها موسیقی ایرانی را خوب می داند بلکه می تواند آنرا به سبکی نو جلوه گر سازد که کاملاً مطبوع و دلنشین باشد. او سپس ادامه می دهد که پس از شنیدن این قطعه، سپانلو تار را به وزیری داد و او با توانایی زیاد به نوازندگی پرداخت که موجب شگفتی همگان شد. پس از اجرا، شاگردان کلاس تار سلیمان سپانلو، موسی معروفی، و حسین سنجری که هر کدام مدتی نزد بزرگترین استادان زمان تار زده بودند برخاستند و با خضوع دست استاد را بوسیدند. و هنگامی که ابوالحسن صبا را دیدیم که به کلنل نزدیک شد و بر دست او با فروتنی تمام بوسه زد و دست استاد را گرفت و با دیدگان اشک آلود به وزیری نگاه کرد و ما می دانستیم که صبا علاوه بر مهارت در ویولن از شاگردان بسیار خوب سه تار میرزا عبدالله و درویش خان بوده است، احترام غیر قابل وصفی نسبت به کلنل پیدا کردیم. (نقل به مضمون از سرگذشت موسیقی ایران، بخش دوم اثر روح الله خالقی).

اما، محمد رضا لطفی با تکیه بر میراث اساتیدی چون نورعلی خان برومند و دیگران با اینگونه آثار وزیری، خالقی و دیگران گویا سر سازگاری ندارد و آنرا انحرافی در موسیقی ایرانی می داند. او نقطه نظرهای خود را در مقاله ای با عنوان "غزش از کجا شروع شد" در "کتاب سال شیدا" که در سال 1372 منتشر شد اینگونه توضیح می دهد.

"استاد علینقی وزیری یکی از شخصیت های ممتاز فرهنگ صد ساله‌ی اخیر ایران است که بجز نوازندگی، در رشته های دیگر موسیقی همچون آهنگسازی، تحقیق و تدریس زیبایی شناسی تلاش کرده و آثار زیادی در این زمینه ها به چاپ رسانده است. ابعاد و ارزش کارهایی که آفریده و خدمات علمی و دانشگاهی که بوسیله و یا با همکاری او به انجام رسیده کم نیست."

لطفی سپس به وزیری و مسافرتش به اروپا، خدماتش در آموزش موسیقی فرنگی و تا حدودی ایرانی، و تاسیس کنسرواتواری بر پایه‌ی تئوری موسیقی غربی در ایران اشاره می کند و می پذیرد که در شرایط دشوار آن زمان این خدمات نیاز به زحمات فراوان داشت و سکنداری آن در میان آنهمه جریانات پیچیده ی سیاسی کار دشواری بود که به سختی از وزیری بر می آمد و از همان روزهای اول مخالفان به او لقب ویران کننده‌ی موسیقی سنتی ایرانی را دادند.

در انتقاد به سبک وزیری در نوازندگی تار، لطفی می گوید:

"وزیری با قدرت پنجه و مضراب و با اجرای قطعاتی پر سرعت به شیوه ی غربی چنان حیرتی در دل اهل فن که قدرت میرزا و درویش را نداشتند، بوجود می آورد که اکثر نوازندگان در مقابل پرش های خالق العاده او احساس عجز و ناتوانی می کردند."

در این عبارت لطفی سعی می کند تا نشان دهد که این نوازندگان و اهل فن چون درک کافی از نوازندگی میرزا و درویش نداشتند در مقابل وزیری احساس ناتوانی می کردند. اما، آنچنان که در شرح روح الله خالقی از نوازندگی وزیری در جمع نوازندگان در بالا اشاره شد، این نوازندگان چون سپانلو، موسی معروفی، حسین سنجری و استاد ابوالحسن صبا همگی از شاگردان میرزا و درویش بودند. بنابراین حیرت آنان و حتی بوسه زدن بر دست وزیری را نباید به حساب بی اطلاعی ایشان از رموز موسیقی ایران دانست.

لطفی به کرات از علاقه‌ی مفرط وزیر به چند صدایی و عدم آشنائیش به تئوری موسیقی ایرانی انتقاد می‌کند. شاید بتوان تا اندازه‌ای به سماجت وزیر در استفاده از هارمونی، پولی فونی، و هترو فونی در موسیقی ایران ایراد گرفت و با لطفی همصدا باشیم. اما این امر به هیچ وجه ناشی از عدم آشنایی وزیر به موسیقی ایرانی و بی‌اعتنایی او نسبت به اساتید آن دوره، آنگونه که لطفی در ارائه آن اصرار می‌ورزد نیست.

وزیری بنا بر نوشته‌ی خالقی نه تنها با موسیقی ایران و جزئیات آن آشنا بود، بلکه علی‌رغم دیدگاه لطفی به اساتید موسیقی چون میرزا عبدالله و برادرش آقا حسینقلی احترام کامل و ارادت داشت. بد نیست برخورد وزیر با غلامحسین درویش، آقا حسینقلی، و داستان نوشتن ردیف را از زبان خالقی بشنویم:

"علینقی خان در نواختن تار بتدریج مهارت یافت و هر جا از کسی سازی می‌شنید، چیزی اقتباس می‌کرد و به معلومات خود می‌افزود. درین هنگام بود که انجمن اخوت تازه تاسیس شده بود. وی نیز در سلک اخوان صفایی در آمد و در آنجا بود که با مردم اهل هنر آشنایی بیشتری پیدا کرد مخصوصاً برای اولین بار درویش خان را در انجمن دید و از ساز و صحبتش لذت بسیار برد." (سرگذشت موسیقی ایران، جلد دوم)

این در حالی است که لطفی در مقاله‌ی خود در کتاب سال شیدا عکس آنرا بازگو می‌کند. او می‌گوید وزیر به خاطر نوع زندگی در ایران و خارج به فرهنگ و و سلیقه‌ی غربی عشق می‌ورزید. با هم می‌خوانیم:

"این اعتقاد چنان بر تمام روح و ذهن و فرهنگ او (وزیری) محیط شده بود که به همه‌ی موسیقیدانان زمان خود که طرفدار فرهنگ ایران بودند و نه غرب، توهین و هتک حرمت می‌کرد."

حال بر می‌گردیم به نوشته‌ی خالقی و شرح نخستین برخورد وزیر با آقا حسینقلی استاد تار آنزمان. خالقی می‌نویسد:

"شبی در منزل ما (منظور خانه‌ی حسنعلی خان برادر وزیر است) میهمانی بود یکی از حضار با تلفن با شخصی صحبت می‌کرد. در همین موقع علینقی خان (وزیری) در نزدیکی تلفن تار می‌زد. صدای ساز بگوش آن طرف رسید و گوشی تلفن را بدست آقا حسینقلی که در آن مجلس بود داد که ساز نوازنده را بشنود و اظهار نظر کند. جناب میرزا مدتی گوش داد و بعد پرسید این نوازنده کیست؟ باو گفته بودند علینقی خان صاحب منصب قزاقخانه است. میرزا با کمال تعجب گفته بود صاحب منصب و این همه ذوق. بعد آقا حسینقلی می‌گوید من باید این جوان را ببینم.

چند شب بعد در منزل سالار معظم که هم دوست علینقی خان و هم شاگرد آقا حسینقلی بود مجلسی فراهم شد. بنا به خواهش علینقی خان، آقا حسینقلی تار زد و علینقی خان تمام حواسش متوجه دست و پنجه‌ی استاد بود. جناب میرزا دستگاه چهارگاه را که شروع کرده بود نیمه تمام گذارد و تار را بدست علینقی خان داد که بنوازد. علینقی خان با کمال ادب تار را گرفت و دنباله‌ی دستگاه را نواخت. آقا حسینقلی کاملاً توجه داشت و وقتی ساز او تمام شد وی را تحسین کرد."

خالقی ادامه می‌دهد که پس از نوازندگی وزیر حضار از آقا حسینقلی خواستند اجازه دهد تا وزیر نزد او ردیف استاد را بنویسد. آقا حسینقلی می‌گوید بهتر است وزیر ردیف برادرش میرزا عبدالله را که مضراب‌های واضح‌تر و شمرده‌تری دارد بنویسد. پس از آن استاد چند بار دیگر ساز می‌زند ولی هرچه به وزیر تکلیف نوازندگی کردند، وی به پاس احترام استاد دیگر دست به ساز نزد و سراپا گوش شد.

می‌بینیم که بر خلاف نظر لطفی، وزیر نه تنها به اساتید آنزمان توهین و هتک حرمت نمی‌کرد بلکه، همانگونه که در بالا در برخورد وزیر با درویش خان و آقا حسینقلی اشاره شد، برای این اساتید احترام فوق‌العاده زیاد قائل بود. اما بد نیست مختصری نیز به آگاهی وزیر از موسیقی ایران اشاره‌ای داشته باشیم.

روح الله خالقی در کتاب خود سرگذشت موسیقی ایران جلد دوم، شرح مفصلی دارد راجع به نوشتن ردیف‌های میرزا عبدالله و برادرش آقا حسینقلی توسط وزیر. کوتاه آنکه وزیر مدت یک سال و نیم ردیف میرزا عبدالله را نزد استاد می‌نویسد و در همین حدود نیز نزد آقا حسینقلی و شاگردانش رفته ردیف او را نیز به پایان می‌رساند. سپس برای

آنکه ردیف میرزا را عملاً نیز کار کرده باشد، نزد منتظم الحکما که بهترین شاگرد میرزا عبدالله بود می رود که یک دوره هم شفاها تمام ردیف را با او نواخته باشد.

حال غیر منصفانه خواهد بود اگر کسی بی اعتنا به اینهمه عشق و پشتکار وزیری در فراگیری موسیقی اصیل ایرانی او را به بی علاقه‌گی و بی اطلاعی از این موسیقی متهم کند و او را سدی در برابر رشد و تکامل آن، آنچنان که لطفی می کند، بداند. لطفی تا آنجا پیش می رود و می گوید وزیری رهبری سرکوب فرهنگ ایران را بدست گرفت و صدمات فراوانی به پیکر نحیف و لاغر موسیقی ایران وارد کرد.

در بخش دیگری از مجله‌ی شیدا به مسائل تنوریک بر می‌خوریم که با انتقاد از تنوری وزیری آغاز و به ارائه‌ی تنوری موسیقی ایرانی وسیله‌ی لطفی ختم می‌شود. چون مبحث اندکی فنی است و به پشتوانه‌ی بعضی از تعاریف علمی نیازمند است، سعی می‌کنم تنها به سه مورد که چشمگیرتر است اشاره کنم.

نخست، محمد رضا لطفی به تفاوت های میان موسیقی غربی و ایرانی می‌پردازد. بعنوان مثال ایشان می‌گوید موسیقی غربی تنال و موسیقی ایرانی مدال است. جالب اینجاست که ایشان بلافاصله مطرح می‌کند که پایه‌ی موسیقی غربی مُد "لیدین" یونانیست که دیاتونیک است. پس اگر پایه موسیقی غربی بگفته‌ی ایشان مُد "لیدین" است، نتیجه آنکه آن موسیقی قاعدتاً باید مدال باشد، هرچند در مراحل بعدی نخست وسیله‌ی زارلن و سپس باخ به موسیقی تنال تعدیل شده باشد. یادم هست جایی خوانده بودم (به گمانم دکتر برکشلی بود) که گویا فارابی هفتصد سال پیش از باخ و زارلن مقام های (مدهای) موسیقی ایرانی را تعدیل و بر روی تنبور خراسان پیاده کرد.

در جای دیگری لطفی اظهار می‌دارد که موسیقی ایرانی یکصدائی و موسیقی غربی چندصدائی است. این بحث از پایه اشتباه است مگر آنکه ما موسیقی را یک پدیده‌ی استاتیک تلقی کنیم. موسیقی هنری است سیال و دائم در حال تغییر. می‌توانیم بگوئیم تا صد سال پیش چنین بود زیرا از آن زمان تاکنون تجربیات فراوانی در چندصدائی کردن موسیقی ایرانی انجام شده که بسیاری از آنها زیبا و دلنشین می‌باشد که با اقبال مردم نیز همراه بوده است. مضافاً آنکه بر اساس تحقیق دکتر محمد تقی مسعودیه که در فصلنامه موسیقی ماهور درج شده، موسیقی ایرانی هرچند که چند صدائی نیست، اما در پاره‌ای از مناطق ایران هتروفونیک است. به عبارت دیگر ملودی واحد توسط دو یا چند اجرا کننده و یا بوسیله‌ی خواننده و نوازنده به برخورد دو صدای مختلف منجر می‌شود که ناشی از هتروفونی است.

البته دکتر مسعودیه به درستی این هتروفونی را برآمده از پلی فونی نمی‌داند، چرا که هتروفونی ایرانی بر مبنای هارمونی غربی نیست و در حالت پریمیتوو (ابتدائی) باقی مانده است. بهر تقدیر می‌توانیم ادعا کنیم که موسیقی ایرانی حد اقل یک صدائی نیست و از شیوه‌های کنون، ایمیتاسیون، پارارلیسم، ریسپانسیویسم، استیناتو آنچنان که مسعودیه نشان می‌دهد، استفاده می‌کند. باید گفت که موسیقی باختر زمین نیز از همین حالت پریمیتوو بوسیله‌ی تلاش‌های موسیقی دانان و محققین به شکل پیشرفته و مدون کنونی آن تغییر یافته است. حالا چرا این اتفاق در ایران نیافتاده است خود مقوله‌ای مفصل که مجال دیگر می‌طلبد.

و بالاخره، محمد رضا لطفی معتقد است که موسیقی شرق بیان شخصی نوازنده است و آهنگسازی از دل بداهه نوازی خود را مطرح می‌کند، در حالیکه موسیقی غرب بیان آهنگساز است و نوازنده بیان کننده‌ی احساس و مکتب آهنگساز است. این عبارت می‌تواند تنها در مورد تکنوازی و بداهه نوازی صادق باشد، وگرنه چگونه ممکن است جمعی نوازنده هر یک ساز دل خود را بزنند و ودر مجموع گرفتار بحران نشوند. اگر چنین بود لزومی به ساختن اینهمه پیش درآمد، تصنیف، و رنگ که آهنگسازان ایرانی آنرا ساخته و نواخته اند نبود و سرپرستی، حتی در گروه‌های موسیقی کوچک، موردی نمی‌یافت.

دیدگاه لطفی

حال چرا لطفی در برخورد خود با وزیری اینگونه تند و پرخاشگرانه رفتار می‌کند، به گمانم که خود او نیز اعتقاد چندانی به گفته‌های خود ندارد و من آنرا ناشی از روح پرتلاطم و درون سرکش این هنرمند می‌بینم. او بخوبی به ابعاد وسیع این هنر و ژانرهای گوناگون آن اشراف دارد. گوئی، آنچه که او بیشتر بر آن تأکید می‌ورزد موسیقی تکنوازی و بداهه نوازی باشد، چرا که در بخش آهنگ سازی و ارکسترآسیون مطلب به گونه‌ی دیگری است و گزیری نیست مگر فراگیری از طریق تدوین و کتابت و بالمال مدرسه.

تازه تکنوازی نیز فراگیری یک فن است نه علم. حتی در تکنوازی نیز استاد تنها فوت و فن نوازندگی را به شاگرد می آموزد که مقوله ای است تکنیکی و نه زیبا نوازی. درست است که در این روش شاگرد به سبک و سیاق نوازندگی استاد خود نزدیک می شود ولی هیچگاه در بداهه نوازی که مُلهم از تخیل نوازنده، تجربه‌ی زندگی، و سوابق فرهنگی و اجتماعی او متکی است، نمی توان انتظار داشت شاگرد آنسان که استاد می نوازد بنوازد. تازه اگر هم مشابه استاد بنوازد، کاری تقلیدی خواهد بود و نه هنرمندانه. در یک کلام، فراگیری علم عشق، به قول خواجه‌ی شیراز، در دفتر نیست.

این روح سرکش لطفی در آثار تکنوازی، گروه نوازی، و گاه ارکستری او بچشم می خورد. در اثر او "داروک" ما با انسان سرکشی روبرو هستیم که از نابسامانی های جامعه به خشم آمده و با داروک در انتظار آمدن روزهای بارانی فریاد سر می دهد. در این اثر که با همکاری لطفی و فرهاد فخرالدینی بر روی شعر نیما ساخته شده و با صدای محمدرضا شجریان همراه است، همان گونه که در بالا اشاره کردیم، ما با یکی از برجسته ترین آثار موسیقی معاصر ایران سروکار داریم. ای کاش ما ملودی تنهای این قطعه را در اختیار داشتیم تا بتوانیم با مقایسه‌ی آن با نوع ارکستراسیون شده و نهائی آن وسیله‌ی فخرالدینی قضاوت بهتری انجام دهیم.

و یا در تکنوازی‌های لطفی، مخاطب، هرچند در آغاز می رود تا با نرمی و لطافت روح هنرمند همبستر شود، ناگاه با ضربه های شدید مضراب های او که چون شلاقی بر همه‌ی سیم های تار می کوبند خوابش آشفته می شود. این شیوه ی لطفی یادآور تنبورنوازی است و نه تار نوازی. اصولاً شاید برای نشان دادن خشونت، پرخاشگری، عصیان و مقولاتی از این دست، سازی چون تار که بیانی رمانتیک و عاشقانه دارد مناسب نباشد و بهتر است از سازهای بادی مسی - که در غرب رایج است - در این گونه آثار موسیقائی استفاده شود.

اما لطفی همیشه سرکش و پرخاشگر نیست، بویژه با آنان که دوستشان دارد و محشور است. در قطعه‌ی "بیاد عارف" با تنظیم و ارکستراسیون زیبایی جواد معروفی ما با هنرمندی روبرو هستیم که سرخوش و مست ما را به لحظه های شادی و سرور مبتنی بر میراث های ملی مان دعوت می کند. او بخوبی می داند در خلق اثر هنری آنچه اهمیت دارد تازه گی، ژرفا، و نمادی بودن اثر است و بس. در این قطعه، ردیف، تنها به شکل یک قالب بکار گرفته شده است، و خود غایت نیست.

محمدرضا لطفی هنرمندی است مسئول و آگاه به نیازهای معنوی جامعه‌ی خویش. اما انگار مطمئن نیست مخاطب او می تواند در آثار موسیقائی اش که آینه‌ی روح اوست لطفی واقعی را ببیند. این نگرانی گاه برای لطفی مزاحمت ایجاد می کند و او را به دردرس می اندازد. بیهوده او را درگیر انتقاد و بدگوئی از سایر هنرمندان و هم سخنان خویش می کند. به زمین و زمان بد می گوید. شاید نمی داند، و یا مطمئن نیست، که شیفتگان فراوان دارد.

او هنرمندی است که در ابعاد گوناگون موسیقائی زور آزمائی کرده و آثار درخشانی از خود باقی گذاشته است. ساز او یادآور سال های دور زندگی ما ایرانی هاست. او با بازسازی آثار قدما و با نگاهی نزدیک به میرزا و درویش و دیگر نوازندگان زمان قاجار ما را به گذشته‌ی خود پیوند می زند و خاطرات مان را از نو زنده می کند. زخمه هایش محکم و استوار و پر جوش خروش است، گوئی یاد آور روزگار سپری شده‌ی پدران ماست.

در اثر راست پنجگاه او با صدای آرکائیک شجریان، هر چند محتاطانه و با نگرانی دوری از لغزش از چهارچوب ردیف همراه است، ما شاهد بازخوانی آثار گذشتگان هستیم که در نوع خود بی سابقه است. گوشه‌های درآمد، شهناز، رضوی، حسینی، سپس فرودی به درآمد و بعد بازگشت به گوشه‌ی رازونیز که با وسواس و دقت خاصی تنظیم شده است، هر چند تا اندازه ای کلیشه ای و کتابی است، اما جای خود را در موسیقی امروز باز کرده و در نسل های آینده‌ی موسیقیدانان ایرانی تأثیر ژرف بر جای نهاده است.

ما امروز با زخمه های جادویی لطف اله مجد، شگفتی آفرینی‌های جلیل شهناز، پنجه‌ی لطیف و دلنشین فرهنگ شریف، و مضراب های متین و موقر هوشنگ ظریف وارد دوره‌ی مدرن تار نوازی در ایران شده‌ایم. در نوای تار این هنرمندان نوآور دیگر پژواک ساز میرزا و درویش و دیگر کلاسیسیست ها به گوش نمی رسد و فرسنگ ها از آن دور است. اینان خود روح زمانه خویش را، یعنی اکنون را بازگو می کنند. شرح حال امروز، و نه دیروزمان، را در بداهه نوازی های اینان

می یابیم. اگر آثار این هنرمندان را در کنار ردیف میرزا عبدالله بگذاریم، تنها تشابه های ساختاری دستگاهها و گوشه ها را می بینیم. برای گروه اخیر، ردیف پیشینیان تنها نقش قالبی دارد و نه محتوایی. اگر درآمد شور می زنند، اثری از شور میرزا در آن نیست و تنها ساختار مقامی شور را رعایت می کنند و بس.

در مقابل این گروه، ما نوازندگان وفادار به ردیف را داریم که کمتر شخصیت فردی هنرمند در آثارشان منعکس می باشد. هر چه هست بازگو کردن نعل بالنعل و یا احیانا تعبیر آنان از ردیف میرزا ست که به گوش مخاطب می رسد. اگر میان این دو گروه بتوانیم جانی باز کنیم، یعنی میان بداهه نوازی ناب و خودجوش از یک سو و متکیان به ردیف از سوی دیگر، شاید جایگاه لطفی را پیدا کرده ایم. آفرینش در لطفی بمراتب کم رنگ تر از خلافت در گروه نونواز که در بالا ذکر شد است. از این رو چون ساز لطفی حالت آرکائیک دارد، بیشتر به مخاطب ایرانی نزدیک است، چرا که با حافظه های تاریخی شنونده در رابطه ی تنگاتنگ است. مخاطب بنا به عادت شنیداری از ساز لطفی لذت می برد. او مخاطب را بیاد خاطرات گذشته اش می برد و از این رو سازش شیرین و دلنشین است. اما کار هنر ساختار و شالوده شکنی است، آشنائی زدائی است.

لطفی در میان مخاطبانی که از بازگ کردن گذشته لذت می برند، جایگاه ویژه ای دارد. شیفتگان ساز لطفی از تباری هستند که به آواز قمر، ساز مرتضی خان نی داود و زرین پنجه، علی اکبرخان شهنازی، بیگچه خانی و دیگران گوش می دهند. در اینجا بحث بر ارجحیت گروهی بر گروه دیگر نیست و صحبت از ژانرهای گوناگون و مکاتب متفاوت است زیرا که بر اساس مقوله ی زیبایی شناسی دریافت، هیچگاه دو مخاطب را نمی توان یافت که در برخورد با اثر هنری یکسان لذت ببرند. لذت آنان به تجربیات شخصی و سابقه ی فرهنگی شان وابسته است. همیشه یک رابطه ی دیالکتیک میان هنرمند و مخاطب وجود دارد. حتی در برخورد با اثر هنری یک هنرمند واحد نیز مخاطب در زمان های مختلف می تواند لذت و برداشت متفاوت داشته باشد.

دو شاعر و یا دومیستی دان نیز نمی توانند موضوع مشترکی را یکسان بیان کنند و یا دو نقاش منظره ی ثابتی را به یک شکل ترسیم نمایند. بدین ترتیب می بینیم که هم آفرینش و هم درک و دریافت زیبایی امری کاملا فردی است و عمومیت ندارد. برداشت هنرمند به افق انتظارات دوران و زمانه ای که او در آن می زید و نشو و نما می کند ارتباط دارد. ما نیز هیچگاه نخواهیم توانست بدرستی به نیت مولف در خلق اثرش آگاه شویم. و سرانجام آنکه این بحث سر دراز دارد و در این مختصر نمی گنجد.

در نهایت باید یاد لطفی را گرامی بداریم و بر خدمات فرهنگی این هنرمند برجسته در پیشبرد موسیقی ایران ارج نهیم. یادش گرامی باد.

متن سخنرانی در سازمان فرهنگی دماوند

منابع و ماخذ

- 1- روح الله خالقی "سرگذشت موسیقی ایران، بخش دوم"، بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه، چاپ مروی -1362 - 1
- 2- محمدرضا لطفی "کتاب سال شیدا". لغزش از کجا شروع شد. سال اول، شماره اول 1372، - ص 73-106 - 2
- 3- دکتر محمد تقی مسعودیه. فصلنامه موسیقی ماهور، سال اول شماره 2 زمستان 1377 ص- 228-232