با استاد کیانی بیاشدیم و آموختیم

بانیز ۱۳۷۱ سپهرک جشنه

رضا مهدوی

اولین برنامهٔ پژوهشی ـ آموزشی را، در تالار اندیشه حوزه هنری در سال ۱۳۷۰ با حضور هنرمند و معلم گران‌قدری افتتاح کردیم که در آن روزها فراوان از او می‌آموختیم و به راستی از نظر اخلاق و رفتار برای نسل ما الگو و اسوه بود. هنوز هم هست و خواهد بود. جاذبهٔ اخلاقی استاد سید عبدالمجید کیانی هندی چنان قوی بود (و هست) که حتی مخالفان روش و تفکر او را نیز به کلاسهای شناخت موسیقی و کلاس تدریس سنتور جذب می‌کرد و خیلی از جوانان که دلبستهٔ روشهای دیگری در موسیقی و نوازندگی بودند، تغییر مسیر دادند و به هواداران او پیوستند. از طرف دیگر، بسیاری از شاگردان قدیمی هم بودند که هنگام پیوستن به کار حرفه‌ای در اجتماع، از افکار و اعتقاداتی که در محضر استاد کیانی به آنها پای‌بند شده بودند فاصله گرفتند ولی همیشه و همه‌جا احترام خود را به هنر و اخلاق و دانش استادشان حفظ کرده و می‌بالند که زمانی شاگرد او بوده‌اند.

ما در محضر استاد کیانی فقط سنتور نمی‌آموختیم، از اخلاق و رفتار او، درس زندگی و مردم‌داری و رعایت آداب ظاهر و باطنی را یاد می‌گرفتیم. محیط کلاس او همیشه از سالمترینها بود و مردم اهل ایمان، فرزندان دلبند خود را با اطمینان به آن کلاس می‌فرستادند تا موسیقی و اخلاق را بیاموزند. استاد کیانی در حق همه آنها استادی کرد و پدری کرد. ما با او بینا شدیم و آموختیم.

استاد مجید کیانی در همهٔ سالهای زندگی، راه روشن و مشخصی را پیموده و بدان وفادار بوده است. او نوازنده‌ای است که در دو زمینه تلاش کرده است: آموزش ردیف (به‌عنوان «مطلب») و آموزش فنی سنتورنوازی (به‌عنوان «عمل») برای به اجرا درآوردن ردیف و هر خلاقیتی که در چهارچوب اصالتهای ردیف جای بگیرد. در حال حاضر استاد کیانی هنرمندی موجه است که نزد خانواده‌های دوستدار موسیقی اصیل، محبوبیت بسیار دارد؛ و نزد مقامات بلندپایه و هنرشناس در عداد محترمین و معزّزین است. در این شماره گفت‌وگویی اختصاصی و بلکه گپ و گفتی دوستانه با شاگرد قدیمی خود، سید علیرضا میرعلی‌نقی داشته است. از لطف استاد متشکریم که فرصت این گفت‌وگو را به «مقام» دادند.

مجید کیانی: کارنامهٔ یک عمر

مجید کیانی ردیف سنتور ابوالحسن صبا، قطعات علینقی وزیری و روح‌الله خالقی را در هنرستان آزاد موسیقی ملی به مدت ۴ سال نزد منوچهر صادقی و محمد حیدری فرا گرفت. سپس در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران قسمتی از ردیف میرزا عبدالله را نزد دکتر داریوش صفوت و نورعلی برومند آموخت و برای ادامه آن مدت ۴ سال دیگر نزد استاد برومند و همچنین شیوه سنتورنوازی حبیب سماعی را فرا گرفت. پس از آن مدت ۲ سال نزد عبدالله دوامی برای آموختن ردیف آوازی و همچنین چگونگی اجرای موسیقی ایرانی تحصیل نمود. همچنین برای آشنایی با موسیقی غیر ایرانی و روش تحقیق مدت ۳ سال در دانشگاه سوربن پاریس بخش موسیقی‌شناسی نزد پرفسور ادیت وبر و تران وانکه تحصیل کرد.

مجید کیانی در سال ۱۳۵۸ پس از بازگشت به ایران به تحقیق در زمینه موسیقی ایران مشغول شد و ثمره آن تألیف و ضبط هفت دستگاه موسیقی ایران است (کتاب و آلبوم شامل ۵ کاست) و همچنین آثاری در زمینه تکنوازی سنتور از جمله: شیوه سنتورنوازی حبیب سماعی، ضربیهای حبیب سماعی، بررسی سه شیوه هنر تکنوازی (کتاب و نوار)، خسروانی (آلبوم شامل کاست)، آموزش سنتور روش ردیف‌نوازی (کتاب و نوار)، شناخت موسیقی(۱) نوا ـ نگرشی بر غم در موسیقی ایرانی (کتاب و نوار) و شناخت موسیقی (۲) سید حسین طاهرزاده (کتاب و نوار) و شناخت موسیقی (۳) حبیب سماعی.

وی از سال ۱۳۵۲ تاکنون ۲۰ اثر صوتی و ۸ کتاب انتشار داده است و حدود ۱۴۰ برنامه آموزشی و پژوهشی را به صورت سخنرانی و اجرای موسیقی برگزار کرده است و حدود ۲۱ مقاله و ۲۶ مصاحبه در روزنامه، مجله، فصلنامه و سالنامه نوشته و انجام داده است.

آثار منتشرشده از مجید کیانی (نوار، کتاب)

1.Radif, tradition musical de l'Iran, 1979, Harmonia mondi France.

2.Iran, Vol 2, Anthologie Ia musique tradition- nelle, 1980, Ocora, Paris

۳. تکنوازی سنتور، مهر ۱۳۶۰، چاووش.

۴. گذری در شیوهٔ سنتورنوازی حبیب سماعی، اجرای اول، بهمن ۱۳۶۳، ابتکار.

۵. هفت دستگاه موسیقی ایران، ردیف میرزا عبدالله (آلبوم ۵ کاست نوار) چاپ اول تا چهارم ۱۳۷۱ ـ ۱۳۶۶، مؤلف با همکاری ایران صدا.

۶. بستهنگار، زمستان ۱۳۶۸، ساز نوروز.

۷. هفت دستگاه موسیقی ایران (کتاب) چاپ اول پاییز ۱۳۶۸، مؤلف.

۸. دستگاه شور، ردیف میرزا عبدالله، چاپ اول ۱۳۶۹ تهران، نشر نی، ۱۳۶۹.

۹. ترجیع‌بند، (همراه آواز صدیف) دستگاه چهارگاه، بهار ۱۳۶۹، نوا آهنگ.

10. Radif CD 1990, Harmoniamundi

۱۱. ضربیهای حبیب سماعی، پاییز ۱۳۶۹، مؤلف با همکاری ایران صدا.

12. Grande Maitres du Santur. 1990 Auvidis, Paris

۱۳. خسروانی (آلبوم ۲ کاست) ۱۳۷۰، مؤلف با همکاری ایران صدا.

۱۴. بررسی سه شیوه هنر تکنوازی (کتاب و نوار)، پاییز ۱۳۷۰، مؤلف با همکاری ایران صدا.

۱۵. هفت دستگاه موسیقی ایران، ردیف میرزا عبدالله (آلبوم ۴ صفحه CD) ۱۳۷۱، ایران صدا.

۱۶. هفت دستگاه موسیقی ایران، (کتاب تجدیدنظر شده)، چاپ دوم، ۱۳۷۱ مؤلف با همکاری ساز نوروز.

۱۷. آموزش سنتور، روش ردیف‌نوازی (کتاب و نوار)، چاپ اول، پاییز ۱۳۷۲، مؤلف با همکاری ایران صدا.

۱۸. تکنوازی سنتور، دستگاه راست و پنجگاه، آواز اصفهان، ۱۳۷۳، ساز نوروز.

۱۹. شناخت موسیقی(۱) نوا، نگرشی بر غم در موسیقی ایرانی (کتاب و نوار)، سروستاه، تابستان ۱۳۷۴.

۲۰. شناخت موسیقی (۲) سید حسین طاهرزاده (کتاب و نوار)، سروستاه، بهار ۱۳۷۵.

۲۱. شناخت موسیقی(۳) حبیب سماعی (کتاب و نوار)، سروستاه، زمستان ۱۳۷۵.

۲۲. گذری در شیوهٔ سنتورنوازی حبیب سماعی، CD و نوار، چاپ دوم (تجدیدنظر شده)، سروستاه، زمستان ۱۳۷۵.

۲۳. آثار حبیب سماعی، کتاب، سروستاه، زمستان ۱۳۷۵.

۲۴. سنتور، (اجرا در تورنتو)، نوار، سروستاه، زمستان ۱۳۷۵.

۲۵. مبانی نظری موسیقی ایران، (کتاب)، سروستاه، بهار ۱۳۷۷.

۲۶. آموزش سنتور، کتاب و نوار (تجدیدنظر شده)، سروستاه، زمستان ۱۳۷۸.

فعالیتهای آموزشی

۱. مدت ۲ سال در فوق برنامهٔ دانشگاه تهران، ۵۰ ـ ۱۳۵۱.

۲. مدت ۳ سال در مرکز حفظ و اشاعه موسیقی، ۴۹ ـ ۱۳۵۲.

۳. مدت ۲ سال در گروه گردآوری و شناخت موسیقی، ۵۲ ـ ۱۳۵۵.

۴. مدت ۳ سال در مرکز آموزش موسیقی شرق، وابسته به دانشگاه سوربن پاریس در فرانسه، ۵۵ ـ ۱۳۵۸.

۵. مدت ۱۲ سال در آموزشگاه آزاد چاووش، ۷۴ ـ ۱۳۶۲.
۶. مدت ۲۵ سال در دانشکده هنرهای زیبا، گروه موسیقی، از سال ۱۳۵۸ تاکنون.
۷. مدت ۸ سال در مؤسسهٔ فرهنگی سروستاه، از سال ۱۳۷۴ تاکنون.

جوایز، لوح سپاس و لوح تقدیر

۱. لوح سپاس ـ برای نوار برگزیده سال، آلبوم هفت دستگاه موسیقی ایران.
۲. لوح تقدیر ـ برای نوار برگزیده سال، آلبوم هفت دستگاه موسیقی ایران.
۳. لوح سپاس ـ به پاس تلاشهای ارزنده و خدمات شایسته در بیش از دو دهه برای اعتلای موسیقی کشور، عطاءالله مهاجرانی، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۴. لوح سپاس ـ برای اثر برگزیده «ضربیهای حبیب سماعی» در ۲۰ سال گذشته عطاالله مهاجرانی، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۵. لوح سپاس ـ برای پژوهش مستمر در موسیقی ردیف دستگاهی ایران در هفدهمین جشنواره موسیقی فجر، احمد مسجد جامعی، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۶. لوح تقدیر ـ به پاس زحمات ارزشمند در پژوهش هنر موسیقی، مرتضی کاظمی، معاون امور هنری وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۷. لوح تقدیر ـ کتاب برگزیده پژوهش فرهنگی سال، انتخاب طرح «شناخت موسیقی ۱، ۲ و ۳»، سید محمد خاتمی، رئیس جمهوری اسلامی ایران.
۸. لوح عضویت پیوسته فرهنگستان هنر ـ به پاس خدمات برجسته علمی و هنری، میرحسین موسوی، رئیس فرهنگستان هنر.

فعالیتهای اجرایی

۱. عضو شورای موسیقی مرکز موسیقی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، از سال ۱۳۶۸ تاکنون.
۲. عضو شورای ارزشیابی هنرمندان موسیقی کشور، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، از سال ۱۳۷۱ تاکنون.
۳. مدیر گروه آموزشی موسیقی دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، از سال ۱۳۷۳ تا اواسط سال ۱۳۷۹.
۴. استاد مشاور دانشجویان شاهد و ایثارگر، از سال ۱۳۷۷ تاکنون.
۵. عضو شورای کمیتهٔ ملی یونسکو در ایران، از سال ۱۳۷۷ تاکنون.
۶. عضو شورای کمیتهٔ موسیقی شورای انقلاب فرهنگی، در سال ۱۳۷۸ ـ ۱۳۷۹.
۷. عضو شورای کمیتهٔ پژوهش خانه موسیقی، از سال ۱۳۷۸ تاکنون.
۸. عضو پیوستهٔ فرهنگستان هنر، از سال ۱۳۷۸ تاکنون.
۹. مدیر مرکز حفظ و پژوهش موسیقی ایران (حفظ و اشاعه) سازمان صدا و سیما، از سال ۱۳۷۹ تاکنون.
۱۰. رئیس گروه موسیقی فرهنگستان هنر، از سال ۱۳۷۹ تاکنون.

کنسرت و سخنرانیهای انجام‌شده

۱. شیراز، هفتمین جشن هنر، اجرای موسیقی، تکنوازی سنتور، ۱۲ شهریور ۱۳۵۲.
۲. کارگاه نمایش، اجرای موسیقی، ردیف‌نوازی (با همکاری محمدرضا لطفی ـ تار، ناصر فرهنگ‌فر ـ ضرب) ۱۳۵۲.
۳. پاریس، Universite de Sorbonne، اجرای موسیقی، شرح توسط تران واتکه Les Concerts de midi (ضرب با همکاری جمشید شمیرانی)، ۱۷ دسامبر ۱۹۷۶.
۴. پاریس، France Musique، اجرای موسیقی Formation Pedagegie (ضرب با همکاری جمشید شمیرانی)، ۲۹ ژانویه ۱۹۷۶.
۵. پاریس، France Musique، اجرای موسیقی شرح توسط تران وانکه Cordes Pince'es، ۴ فوریه ۱۹۷۷.
۶. پاریس، la Cite internationale des arts.، اجرای موسیقی Musique traditionnelle Persone (ضرب با همکاری جمشید شمیرانی)، ۲۹ مارس ۱۹۷۷.
۷. پاریس، Mandapa، اجرای موسیقی Musique traditionnelle Iraninene، (ضرب با همکاری جمشید شمیرانی)، ۱۷ دسامبر ۱۹۷۶.
۸. پاریس، Unesco، اجرای موسیقی ۱۰۰ Years of recorded soeun، با همکاری جمشید شمیرانی)، ۱۸ آوریل ۱۹۷۷.
۹. پاریس، France Musique، اجرای موسیقی Mosique non ecrites ۳ می ۱۹۷۷.
۱۰. پاریس، Centre Cultural du Musique، اجرای موسیقی Mosique traditionnelle d' Iran، ۲۶ می ۱۹۷۷.
۱۱. پاریس، France Musique، اجرای موسیقی Formation Pedagogie، ۴ ژوئن ۱۹۷۷.
۱۲. رن، فرانسه، Maison de la CultureArfs traditionnels، اجرای موسیقی، ۱۵ ژوئن ۱۹۷۷.
۱۳. سنت بریو، فرانسه، اجرای موسیقی M.J.C. plateau Musique Traditionnelle Persone (ضرب با همکاری جمشید شیروانی)، ۱۸ فوریه ۱۹۷۸.
۱۴. سنت بوم، فرانسه، اجرای موسیقی Centre Internationalle La Musique et le Sacre (ضرب با همکاری جمشید شمیرانی)، ۲۰ آوریل ۱۹۷۸.

۱۵. پاریس، اجرای موسیقی
Centre Georges – Pompidou،Semaine del' improvisation
(ضرب با همکاری جمشید شمیرانی)، ۷ ژوئن ۱۹۷۸.
۱۶. بروکسل،اجرای موسیقی با شرح
Muse'e Instrumental، Mosique non – europ'eenne،
۱۴ ژوئن ۱۹۷۸.
۱۷.ونس،فرانسه،اجرای موسیقیMosique traditionnelle
، (ضرب با همکاری جمشید شمیرانی)، ۲۴ ژوئن ۱۹۷۸.
۱۸. پاریس، Universite de Sorbonne،
اجرای موسیقی، شرح توسط تران وانکه
traditionnelle de l'asie Musique، ۱۵ دسامبر
۱۹۷۸.
۱۹. پاریس، France MusiqueRe'cital de Santour،
اجرای موسیقی، شرح توسط میشل راندوم ، ۴فوریه ۱۹۷۹.
۲۰. لیون، فرانسه، Cenntre d'animation Hours،
اجرای موسیقی، شرح توسط لاواندیرا
Soire'e autur de la musique iranienne،
۲۸آوریل ۱۹۷۹. فوریه ۱۹۷۹.
۲۱. سنت بریو، فرانسه،
Theatre du Roche- Martin، اجرای موسیقی
Musique d'Iran (ضرب با همکاری جمشید شمیرانی)،
۸ ژوئن ۱۹۷۹.
۲۲. نیس، فرانسه، Theatre MGC Gorbbella، اجرای
موسیقی La Musique d'Iran (ضرب با همکاری جمشید
شمیرانی)، ۸ ژوئن ۱۹۷۹.
۲۳. بروکسل، Palais des Beaux – Artes، اجرای
موسیقی، ۱۵ ژوئن ۱۹۷۹.
۲۴. انجمن فرهنگی ایتالیا، تهران، اجرای موسیقی، ۲۵، ۲۶
اردیبهشت ۱۳۶۳.
۲۵. اصفهان، هنرستان آزاد موسیقی، سخنرانی و اجرای
موسیقی، ۱۳۶۵.
۲۶. فلورانس، Centro، فستیوال نغمه‌های آسیا، اجرای
موسیقی با شرح، ۱۳ دسامبر ۱۹۸۸.
۲۷. رم، اجرای موسیقی با شرح، دسامبر ۱۹۸۸.
۲۸. دانشگاه شهید بهشتی، سخنرانی و اجرای موسیقی، ۱۷
آبان ۶۸.
۲۹. تالار وحدت، اجرای موسیقی، ترجیع‌بند (همراه آواز
صدیف) ۱۲، ۱۵، ۱۷ دیماه ۱۳۶۸.
۳۰. تالار وحدت، جشنواره موسیقی فجر، سخنرانی، نسبتهای
هماهنگ، ۱۵ بهمن ۱۳۶۸.
۳۱. تئاتر شهر، اجرای موسیقی با شرح، شیوه‌های رایج هنر
نکنوازی، ۲۵، ۲۶ مهر ۱۳۶۹.
۳۲. تئاتر شهر، سخنرانی و اجرای موسیقی، یادبود عبدالله
دوامی (همراه آواز نصرالله ناصح‌پور) ۲، ۴، ۶ آذر ۱۳۶۹.
۳۳. دانشگاه تهران، تالار فردوسی، سخنرانی و اجرای
موسیقی، هزاره تدوین شاهنامه، ۲ دی ۱۳۶۹.
۳۴. دانشگاه تهران، تالار فردوسی، اجرای موسیقی با شرح،
بهمن ۱۳۶۹.
۳۵. بروکسل، Healty Forum، اجرای موسیقی با شرح،
بهمن ۱۳۶۹.
۳۶. پاریس، Chatelet، اجرای موسیقی با شرح،
Nysuwet traductuibbelle d'Iran، (ضرب با
همکاری جمشید شمیرانی) ۱۶ مارس ۱۹۹۱.
۳۷. حافظیه شیراز، سخنرانی و اجرای موسیقی، یادبود
حبیب سماعی، ۲۱ تیر ۱۳۷۰.
۳۸. دانشگاه پزشکی سمنان، سخنرانی و اجرای موسیقی،
یادبود حبیب سماعی، مهر ۱۳۷۰.
۳۹. تالار رودکی، سخنرانی و اجرای موسیقی، یادبود حبیب
سماعی، ۸، ۹، ۱۵ آبان ۱۳۷۰.
۴۰. موزه هنرهای معاصر، جشنواره موسیقی فجر، سخنرانی،
موسیقی مقامی ایران، بهمن ۱۳۷۰.
۴۱. تالار اندیشه، سخنرانی و سنتور، یادبود درویش‌خان،
۲۳، ۲۴ آذر ۱۳۷۰.(نخستین برنامه پژوهشی ـآموزشی مرکز
موسیقی حوزهٔ هنری)
۴۲. دوسلدورف، فستیوال هنر ایران، سخنرانی و اجرای
موسیقی، سپتامبر ۴۳،۱۹۹۲.
۴۳. دامغان، سخنرانی و اجرای موسیقی، مرداد ۱۳۷۱.
۴۴. دانشگاه تهران، انرژی اتمی، سخنرانی و اجرای موسیقی،
هندسه و تناسب در موسیقی ایران، ۲۷ دی ۱۳۷۱.
۴۵. تالار رودکی، جشنواره موسیقی فجر، سخنرانی و اجرای
موسیقی، سنتورنوازان، ۱۷ بهمن ۱۳۷۱.
۴۶. دانشگاه الزهرا، سخنرانی و اجرای موسیقی، موسیقی
هنر است یا تفنن، ۲۰ اسفند ۱۳۷۱.
۴۷. پاریس، ۲۷ Ouralia، اجرای موسیقی با شرح، ۱۸
مارس ۱۹۹۳.
۴۸. نیویورک، Word Music Institute، اجرای
موسیقی با شرح، ۲۵ مارس ۱۹۹۳.
۴۹. واشینگتن، Smithsonian Institute، اجرای
موسیقی با شرح، ۲۷ آوریل ۱۹۹۳.
۵۰. میلواکی، University of Wisconsin، اجرای
موسیقی با شرح، ۲ آوریل ۱۹۹۳.
۵۱. سنت پل، Landmark Center، اجرای موسیقی،
بدیهه‌سرایی در موسیقی ایرانی، ۲۴ مارس، ۴ آوریل ۱۹۹۳.
۵۲. سنت پل، Minnesota Historry Center، اجرای
موسیقی با شرح، ۳ آوریل ۱۹۹۳.
۵۳. سالت لیک سیتی، University of Utah، سخنرانی،
موسیقی ایران، ۷ آوریل ۱۹۹۳.
۵۴. سالت لیک سیتی،Asuu ، اجرای موسیقی با شرح، ۷

آوریل ۱۹۹۳.
۵۵. سانفرانسیسکو، STJ. Presbyterian Chrch، اجرای موسیقی با شرح، ۱۰ آوریل ۱۹۹۳.
۵۶. سانفرانسیسکو، University of Berkely، سخنرانی، موسیقی ایران، ۱۱ آوریل ۱۹۹۳.
۵۷. پاریس، Institut du Monda Arab، سخنرانی و اجرای موسیقی با شرح، ۱۶، ۱۷ آوریل ۱۹۹۳.
۵۸. پاریس، L'association Masnavi ، سخنرانی و اجرای موسیقی، ۱۸ آوریل ۱۹۹۳.
۵۹. تالار اندیشه، سخنرانی و اجرا، موسیقی هنر است یا تفنن، ۵ تیر ۱۳۷۲.(هشتمین برنامهٔ پژوهشی ـ آموزشی مرکز موسیقی حوزه هنری).
۶۰. شاهرود، سالن هلال احمر، سخنرانی و اجرای موسیقی، ۲۷ تیر ۱۳۷۲.۶۱. آتن، فستیوال موسیقی شفاهی، اجرای موسیقی، ۲۳ ژوئن ۱۹۹۳.
۶۲. دانشگاه تهران، تالار شهید آوینی، سخنرانی و اجرای موسیقی، علم موسیقی نظر و عمل، ۱ دی ۱۳۷۲.
۶۳. تالار رودکی، جشنواره موسیقی فجر، سخنرانی و اجرای موسیقی، موسیقی ایران در گذشته و حال، ۱۷ بهمن ۱۳۷۲.
۶۴. موسسهٔ رسّام هنر، سخنرانی، آموزش موسیقی در ایران، ۱۱ خرداد ۱۳۷۲.
۶۵. ساری، دانشکدهٔ پزشکی، تالار طبر، سخنرانی و اجرای موسیقی، چگونگی آموزش موسیقی در ایران، ۲۶ آبان ۱۳۷۳.
۶۶. سمنان، سالن پیراپزشکی (ابن سینا)، سخنرانی و اجرای موسیقی، اولین گردهمایی موسیقی هنرمندان استان سمنان (آموزش موسیقی)، ۱۴ و ۱۵ دیماه ۱۳۷۳.
۶۷. دانشگاه تهران، تالار علامه امینی، نگرشی بر غم در موسیقی ایرانی، نوا، ۳۰ و ۳۱ خرداد ۱۳۷۴.
۶۸. تالار اندیشه، نگرشی بر غم در موسیقی ایرانی، نوا، ۲۲ تیر ۱۳۷۴.(بیست و دومین برنامهٔ پژوهشی ـ آموزشی مرکز موسیقی حوزه هنری).
۶۹. دامغان، سالن کتابخانه ارشاد، سخنرانی و اجرای موسیقی، چگونگی آموزش موسیقی در ایران، ۵ شهریور ۱۳۷۴.
۷۰. فرهنگسرای نیاوران، برنامه پژوهشی، آوای سکوت، ۱۸ و ۱۹ آبان ۱۳۷۴.
۷۱. فرهنگسرای نیاوران، برنامه پژوهشی، آوای سکوت، ۲۹ و ۳۰ آذر ۱۳۷۴.
۷۲. کرمان، تالار شهید باهنر، برنامه پژوهشی، تکرار نگرشی بر غم در موسیقی ایرانی، نوا، ۱۵ دی ۱۳۷۴.
۷۳. اراک، سالن استانداری، سخنرانی و اجرای موسیقی، اوضاع کنونی موسیقی در ایران، ۱۷ اسفند ۱۳۷۴.
۷۴. تالار وحدت، برنامه پژوهشی به مناسبت چهلمین سالگرد سید حسین طاهرزاده (با آواز جهانگیر مهرپروران) ۲۲و ۲۳ اسفند ۱۳۷۴.
۷۵. اهواز، تالار شهر، سخنرانی و اجرای موسیقی، اصول آموزش موسیقی در ایران، ۲۹ فروردین ۱۳۷۵.
۷۶. تالار ابن سینا، تکرار برنامه پژوهشی، آوای سکوت، ۱۴ مرداد ۱۳۷۵.
۷۷. فرهنگسرای نیاوران، کارگاه آموزشی سازهای موسیقی سنتی آسیا، همایش بین‌المللی، کمیسیون ملی یونسکو در ایران، سخنرانی و اجرای موسیقی، آموزش موسیقی در ایران، ۱۲ ـ ۶ مرداد ۱۳۷۵.
۷۸. اهواز، آبادان، دزفول، سالن هلال احمر اهواز، ۳۰ آبان ـ ۲ آذر، تکرار برنامه سید حسین طاهرزاده.
۷۹. کانادا، تورنتو، Socitety، ۱۹۹۶. Nov ـ۳ Oct ،۳۱ .St
۴۱ .For Ethnomusicology Annual Meetin
۸۰ . سخنرانی و اجرای موسیقی، ریتم در موسیقی ایران.
۸۱. کانادا، تورنتو، Music Gallery_ Nov ۸ .۱۹۹۶ ، شرح و اجرای موسیقی.
۸۲. کانادا، ehT fo tsil secnamrofreP ،March.7791 31 _ 9 Majid Kiani..
۸۳. (Medical Sciences, University of Toronto, Conference) 5 / 12 March.
۸۴. PM (Music Gallery Toronto) 8:00 / 13 .March
۸۵. PM (Music Gallery Toronto) 8 / 14 March.
۸۶. PM (Redpath Hall, Mcgill Univ. Montreal) 8 /14 March.
۸۷. PM (Canadian Museum of Civilization. Ottav) 3 / 16 March.
۸۸. (Northern Alberta Institute of Technology Edmonton). M.P 8 / 19 . March
۸۹. (Yukon Art Center, Whitehorse P.M Workshop) 1 / 22 March.
۹۰. PM (Yukon Art Center, Whitehorse) : 8 /22 March.
۹۱. 31/9 PM, Majid : (Vancouver Folk Festival) March 1997.
Kiani 31/8 The List of Canadian Broadcast CorMarch poration .
۹۲. min. (Inteviw) 45 , Toronto, Radio – CIUT (University) 9 March
۹۳. min. (Inteviw) 60 Toronto, Radio – CBC (International) 14 March
۹۴. CFMT- VT, Tronto 01(wivetnI) . nim hcraM
۹۵. min. (Inteviw) 20 Whitehorse, Radio – CBC (Yukon) 22 March

۹۶. Turnhount، بلژیک، سالن De Warande از طرف مؤسسهٔ فرهنگی RASA« سازمان موسیقی غیر غربی»، اجرای موسیقی، ۱۹۹۷ November.

۹۷. Nijmegen، هلند، سالن ۴۲، از طرف RASA، اجرای موسیقی ۱۹۹۷. Nov ۱۳.

۹۸. Utrecht، هلند، سالن ،RASA اجرای موسیقی، ۱۹۹۷، ۱۴ نوامبر.

۹۹. Den Hagg، هلند، سالن Volksbuurt Museum، از طرف RASA ، اجرای موسیقی، ۱۵ نوامبر ۱۹۹۷.

۱۰۰. Amesterdam، هلند، سالن Soeterijn، از طرف RASA، اجرای موسیقی، ۱۶ نوامبر ۱۹۹۷.

۱۰۱. Strasbourg، فرانسه دانشگاه استراسبورگ، کنفرانس بین‌المللی Art Iranien: Heir et Aujjoourd, hui ، مقاله «آموزش موسیقی ردیف». ۲۶ ـ ۲۷ نوامبر ۱۹۹۷.

۱۰۲. فرهنگسرای ارسباران، حبیب سماعی، سخنرانی و اجرای موسیقی، ۱ اسفند ۱۳۷۵.

۱۰۳. تالار وحدت، تکرار حبیب سماعی، سخنرانی و اجرای موسیقی، ۱۶ اردیبهشت ۱۳۷۶.

۱۰۴. تالار وحدت، برنامه پژوهشی، تکرار نگرشی بر غم (نوا)، ۱۷ بهمن ۱۳۷۶.

۱۰۵. سالن موزه ملی (موزه ایران باستان)، مقاله درباره چگونگی دستانها در موسیقی قبل از اسلام، در مراسم بازگشایی نمایشگاه موسیقی، سازمان میراث فرهنگی، بهمن ماه ۱۳۷۷.

۱۰۶. سالن موزه فرش، سخنرانی درباره «جایگاه موسیقی ایران در جهان»، چهاردهمین جشنواره موسیقی فجر، بهمن ماه ۱۳۷۷.

۱۰۷. تالار وحدت، موسیقی دستگاهی ردیف، (کنسرت پژوهشی)، ۲۸ بهمن ۱۳۷۷.

۱۰۸. تالار معین، دانشگاه گیلان، تکرار «نوا»، برنامه پژوهشی، ۱۹ اردیبهشت ۱۳۷۸.

۱۰۹. تالار مطهری دانشگاه گیلان، «هفت مثنوی»، برنامه پژوهشی، ۱۹ آبان ۱۳۷۸.

۱۱۰. تالار وحدت، تکرار «هفت مثنوی»، برنامه پژوهشی، ۲۶ دیماه ۱۳۷۸.

۱۱۱. سالن شرف‌الدین علی، یزد، تکرار «نوا»، برنامه پژوهشی، ۶ و ۷ بهمن ۱۳۷۸.

۱۱۲. تالار شهید آوینی، دانشکده هنرهای زیبا، تکرار «هفت مثنوی»، برنامه پژوهشی، ۴ اسفند ۱۳۷۸.

۱۱۳. تالار شهید آوینی، دانشکده هنرهای زیبا، به یاد دکتر محمدتقی مسعودیه، مقاله «چگونگی پژوهش در زمینه موسیقی ایران»، ۹ اسفند ۱۳۷۸.

۱۱۴. تالار فجر، دانشگاه شیراز، تکرار «هفت مثنوی»، برنامه پژوهشی، ۱۹ اسفند ۱۳۷۸.

۱۱۵. تالار اندیشه، مرکز موسیقی حوزه هنری، تکرار «موسیقی مذهبی ایران»، ۱۲ خرداد ۱۳۷۹.(سی وهشتمین برنامه پژوهشی ـ آموزشی مرکز موسیقی حوزهٔ هنری)

۱۱۶. سالن شهید مطهری، دانشگاه تربیت معلم، سخنرانی «اندیشه‌ورزی در موسیقی ایران»، ۱۸ شهریور ۱۳۷۹.

۱۱۷. فرهنگسرای نیاوران، بنیاد آفرینشهای هنری، تکنوازی سنتور، اجرای موسیقی، ۳۱ شهریور و ۱ ـ ۲ مهرماه ۱۳۷۹.

۱۱۸. تالار موزه هنرهای معاصر، سخنرانی و اجرای موسیقی، (همایش بین‌المللی حکمت و فلسفه هنر)، ۱۷ مهر ۱۳۷۹.

۱۱۹. فرهنگسرای سیمرغ، نیشابور، کنسرت پژوهشی، ۱۸ آبان ۱۳۷۹.

۱۲۰. آمفی تئاتر گلستان مشهد، کنسرت پژوهشی، ۱۹ آبان ۱۳۷۹.

۱۲۱. تالار موزه هنرهای معاصر، سخنرانی و اجرای موسیقی، (زیباشناسی موسیقی دستگاهی)، ۳۰ آبان ۱۳۷۹.

۱۲۲. موزه فرش، برنامه پژوهشی، (تقسیم‌بندی موسیقی دستگاهی)، شانزدهمین جشنواره موسیقی فجر، ۱۹ بهمن ۱۳۷۹.

۱۲۳. آلمان، کن، Melanchthon Akademie، شرح و اجرای موسیقی، (چگونگی موسیقی ایرانی در گذشته و امروز)، ۱۶ فوریه ۲۰۰۱.

۱۲۴. آلمان، فرایبورگ، ،Theater am Martinstorشرح و اجرای موسیقی، ۱۸ فوریه ۲۰۰۱.

۱۲۵. آلمان، مونیخ،، Lack-Box Saalim Gasteig شرح و اجرای موسیقی، ۲۴ فوریه ۲۰۰۱.

۱۲۶. آلمان، برلین، ،Werkstatt der Kulturen شرح و اجرای موسیقی، ۲۵ فوریه ۲۰۰۱.

۱۲۷. سرای اهل قلم، نمایشگاه بین‌المللی کتاب، سخنرانی، (معرفی آثار مجید کیانی)، ۲۰ اردیبهشت ۱۳۸۰.

۱۲۸. سالن اجتماعات دانشگاه سوره، سخنرانی، (مباحث و قلمرو اتنوموزیکولوژی)به دعوت رضا مهدوی، ۲۳ اردیبهشت ۱۳۸۰.

۱۲۹. تالار شهید دلبری، دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی (تقسیم‌بندی موسیقی در ایران)، ۳۰ اردیبهشت ۱۳۸۰.

۱۳۰. تالار آفتاب، سمنان، تکرار «هفت مثنوی»، ۹ مرداد ۱۳۷۰.

۱۳۱. تالار هلال احمر، دامغان، تکرار «هفت مثنوی»، ۱۰ مرداد ۱۳۷۰.

۱۳۲. Sulle d'evolution du portique – concert, 11 Oct. 2001.

۱۳۳. تالار الغدیر، دانشکده مدیریت، سخنرانی «درباره شناخت موسیقی شرق»، ۱۴ آبان ۱۳۸۰.

۱۳۴. سالن اجتماعات موسیقی دانشگاه هنر، (کرج)، «نقش

تکرار در موسیقی ایرانی»، ۶ آذر ۱۳۸۰.

۱۳۵. تالار آفتاب، سمنان، تکرار «نقش تکرار در موسیقی ایرانی»، ۵ دیماه ۱۳۸۰.

۱۳۶. فرهنگستان هنر (۳)، «موسیقی قبل از اسلام»، «چگونگی دستان‌سازها و اجرای آنها» در همایش بین‌المللی معنای زیبایی، ۱۲ دیماه ۱۳۸۰.

۱۳۷. تالار وحدت، سخنرانی و اجرای موسیقی، «گذری بر شیوه سنتورنوازی حبیب سماعی»، به مناسبت یکصدمین سالگرد تولد استاد بزرگ سنتور ایران، ۲۲ بهمن ۱۳۸۰.

۱۳۸. افریقای جنوبی، دانشکده موسیقی ژوهانسبورگ، سخنرانی و اجرای موسیقی، ۳۱ ژانویه ۲۰۰۲.

۱۳۹. افریقای جنوبی، دانشکده موسیقی پروتریا، سخنرانی و اجرای موسیقی، ۲ فوریه ۲۰۰۲.

۱۴۰. فرهنگستان هنر(۳)، سخنرانی و اجرای موسیقی، «رابطه موسیقی ایرانی با سایر هنرهای ایرانی»، ۱۹ اسفند ۱۳۸۰.

۱۴۱. تالار اندیشه، «نقش تکرار در موسیقی دستگاهی ردیف» سخنرانی و اجرای موسیقی: ۲۳ آبان ۱۳۸۱.(چهل وهفتمین برنامه پژوهشی ـ آموزشی مرکز موسیقی حوزهٔ هنری)

۱۴۲. طلوع ماه، شبکه یک سیما، مصاحبه، ۳۰ اردیبهشت ۱۳۸۲.

۱۴۳. تالار مهر حوزهٔ هنری. «نقد هنر دینی». به دعوت پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی با همکاری مرکز موسیقی حوزهٔ هنری. مناظره تلویزیونی؛ پائیز ۱۳۸۳.

مقاله ها و مصاحبه ها

۱. مجله آدینه، سکوت لذت‌بخش را آشفته کردید، مقاله، شماره ۱۵، مرداد ۱۳۶۶.

۲. روزنامه کیهان هوایی، هفت دستگاه موسیقی ایران در هفت سال تلاش، مصاحبه، شماره ۷۵۶، آذر ۱۳۶۶.

۳. مجله آینه اندیشه، موسیقی سنتی کنونی ما متأسفانه تخدیری شده است، مصاحبه، شماره ۲، بهمن ۱۳۶۶.

۴. مجله هنرهای زیبا، دستگاهها و آوازها، مقاله شماره ۱، ۱۳۶۸.

۵. مجله هنرهای زیبا، گامهای نوین در موسیقی سنتی ایران، مقاله شماره ۲، ۱۳۶۸.

۶. مجله آهنگ (ویژه‌نامه پنجمین جشنواره سراسری موسیقی فجر)، مرحبا ای پیک مشتاقان بده پیغام دوست، مقاله شماره ۲، بهمن ۱۳۶۸.

۷. مجله آهنگ (ویژه‌نامه نوار سال) از موسیقی سنتی مانند زبان مادری یاد کنیم، مصاحبه، شماره ۳، بهمن ۱۳۶۸.

۸. مجله آهنگ (ویژه‌نامه ششمین جشنواره سراسری موسیقی فجر)، موسیقی سنتی ایران با نقاشی ایران، مقاله شماره ۱، بهمن ۱۳۶۹.

۹. مجله آهنگ (ویژه‌نامه ششمین جشنواره سراسری موسیقی فجر)، موسیقی آوازی ایران، مقاله شماره ۲، بهمن ۱۳۶۹.

۱۰. روزنامه کیهان، آوای رود قسمت اول، مصاحبه، شماره ۱۴۳۲۲، ۹ آبان ۱۳۷۰.

۱۱. روزنامه کیهان، ضرورت توجه جدی به حفظ تعالی موسیقی سنتی (به یاد حبیب سماعی)، مقاله، شماره ۱۵ آبان ۱۳۷۰.

۱۲. روزنامه کیهان، آوای رود قسمت دوم، مصاحبه، شماره ۱۴۳۲۸، ۱۶ آبان ۱۳۷۰.

۱۳. روزنامه کیهان، موسیقی سنتی مهرورزی از سر شوق و حرکت (به یاد درویش خان) مقاله، شماره ۱۴۳۶۳، ۲۷ آذر ۱۳۷۰.

۱۴. مجله ادبستان، موسیقی ما باید مطابق با فرهنگ خودمان باشد، مصاحبه، شماره ۲۹، اردیبهشت ۱۳۷۱، ص ۲۰ ـ ۲۵.

۱۵. مجله آهنگ، بزرگداشت چهل و پنجمین سال درگذشت حبیب سماعی، مقاله، سال سوم، شماره ۵، بهار ۱۳۷۱.

۱۶. روزنامه کیهان، موسیقی ما باید موافق با فرهنگ خودمان باشد، همان مصاحبه، شماره ۱۴۴۹۳، ۱۸ خرداد ۱۳۷۱.

۱۷. کتاب هنر و ادبیات (ویژه موسیقی)، گفت و شنودی با...، مصاحبه، شماره ۱۰، پاییز ۱۳۷۱.

۱۸. روزنامه سلام، موسیقی ایرانی، مصاحبه، شماره ۵۰۸، سال دوم، بهمن ۱۳۷۱.

۱۹. روزنامه کیهان، از موسیقی مقامی تا ردیف، ارتباط بین موسیقی نواحی مختلف ایران با موسیقی دستگاهی، مقاله، شماره ۱۴۷۲۷، ۲۷ اسفند ۱۳۷۱.

۲۰. مجله سوره نوجوان، چگونه از موسیقی سنتی لذت ببریم، مصاحبه، شماره ۴۳ ـ ۴۴، فروردین ۱۳۷۲، ص ۱۸ ـ ۱۹.

۲۱. روزنامه کیهان، طربخانه رنج (موسیقی در شاهنامه)، مقاله، شماره ۱۴۷۴۴، ۲۶ فروردین ۱۳۷۲.

۲۲. روزنامه کیهان، موسیقی هنر است یا تفنن، مقاله، شماره ۱۴۷۸۶، ۱۸ خرداد ۱۳۷۲.

۲۳. مجله سوره، موسیقی ایرانی و نسبت زرین، مقاله، شماره هفتم، دوره پنجم، مهر ۱۳۷۲.

۲۴. کتاب مقاومت، تمدن ایرانی و موسیقی دفاع، مصاحبه، سال...، شماره ...

۲۵. مجله دانشجو، از راستی و صداقت سابق در موسیقی عامیانه خبری نیست، مصاحبه، شماره ۱۳ ـ ۱۲ آبان، آذر ۱۳۷۲ و فروردین، اردیبهشت ۱۳۷۳.

۲۶. روزنامه ابرار، چند و چون موسیقی، مصاحبه، شماره ۱۶۴۰ ـ ۱۶۴۱، ۱۴ و ۱۵ تیر ۱۳۷۳. فروردین ۱۳۷۲.

۲۷. روزنامه همشهری، موسیقی وسیله ارتباط و بیان اندیشه‌ها است، مصاحبه، شماره ۴۵۶ ـ ۴۵۵، ۴ و ۵ مرداد

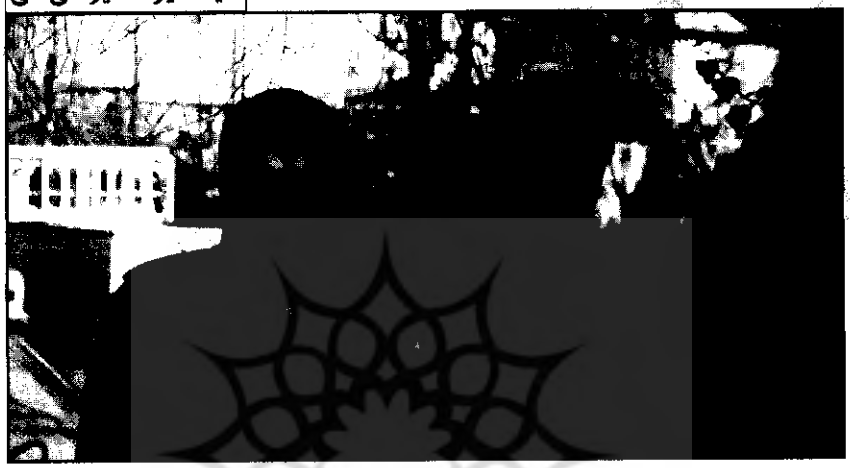
۱۳۷۳.
۲۸. روزنامه پیام سمنان، مصاحبه، شماره ۱۱۵، ۳۱ شهریور ۱۳۷۳.
۲۹. روزنامه اطلاعات، موسیقی عامه‌پسند، مصاحبه، شماره ۱۶۴، ۱۶ دی ۱۳۷۳.
۳۰. روزنامه همشهری، آواز قدیم و جدید در ایران، مصاحبه، ویژه‌نامه شماره ۴، بهمن ۱۳۷۳، ص ۴ و ۵.
۳۱. روزنامه کیهان، آنچه امروز معضل شده جایگاه هنرمند موسیقی است، مصاحبه، شماره...، ۱۱ اسفند ۱۳۷۳.
۳۲. مجله دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، موسیقی ایران در حال و آینده، مقاله، شماره اول، بهار ۱۳۷۴، ص ۸۳ ـ ۷۷.
۳۳. ویژه نامهٔ رهپویه هنر، ویژه دانشگاه سوره، موسیقی انتقال فرهنگ و تفکر معنوی، مقاله، دفتر اول، پاییز ۱۳۷۴.
۳۴. ویژه‌نامه آهنگ، یازدهمین جشنواره موسیقی فجر، موسیقی مقوله‌ای معنوی، مصاحبه، شماره ۱، اسفند ۱۳۷۴، ص ۷.
۳۵. ویژه‌نامه آهنگ، یازدهمین جشنواره موسیقی فجر، موسیقی ایرانی و هویت فرهنگی، آوازی ایران، مصاحبه، شماره ۵، بهمن ۱۳۷۶، ص ۶.
۳۶. سالنامه ابرار هنری، اول شناخت بعد توقع، موسیقی ما، موسیقی تکنوازی است، مصاحبه، شماره فروردین ۱۳۷۶، ص ۸۴ ـ ۸۸.
۳۷. خبرنامه فرهنگ و پژوهش، برگزیده سال ۷۶، مصاحبه، شماره ۴۳، آذر ۱۳۷۷، ص ۶.
۳۸. آهنگ، تنها راه انتقال موسیقی ایرانی روش سینه به سینه است، خلاصه‌ای از سخنرانی، شماره ۵، بهمن ۱۳۷۶، ص ۶.
۳۹. آهنگ، بخش موسیقی دستگاهی دچار آشفتگی است، مصاحبه، شماره ۱، بهمن ۱۳۷۶، ص ۶.
۴۰. روزنامه همشهری، موسیقی ایرانی و هویت ملی، مصاحبه، شماره ۱۴۷۲، بهمن ۱۳۷۶.
۴۱. روزنامه جامعه، به یک شرط نوازنده شدم، مصاحبه، شماره ۴۲ و ۴۳، فروردین ۱۳۷۷.
۴۲. مجله روزگار وصل، موسیقی ایرانی و مدرنیسم، مقاله، شماره ۲۹ و ۳۰، بهار و تابستان ۱۳۷۷، ص ۵۵ و ۵۶.
۴۳. فصلنامه موسیقی مقام، موسیقی دستگاهی ردیف، مصاحبه، شماره اول، بهار ۱۳۷۷، ص ۳۳ ـ ۳۷.
۴۴. فصلنامه موسیقی مقام ، موسیقی نیاز امروز و فردا، مصاحبه، شماره دوم، تابستان ۱۳۷۷، ص ۳۴ ـ ۳۹.
۴۵. فصلنامه موسیقی ماهور، جایگاه تقلید و تکرار در موسیقی ایران، مقاله، سال اول، شماره ۲، زمستان ۱۳۷۷، ص ۶۳ ـ ۷۱.
۴۶. آهنگ (چهاردهمین جشنواره بین‌المللی فجر)، مصاحبه، شماره ۱، بهمن ۱۳۷۷، ص ۶.
۴۷. نشریه نوا، ویژه‌نامه کانون موسیقی دانشگاه گیلان، چه می‌شنویم، مقاله، شماره ۱، بهار ۱۳۷۸، ص ۶ و ۷.
۴۸. فصلنامه موسیقی مقام، گفت‌وگو (ترکیب سازهای ایرانی با غربی درست نیست)، شماره پنجم، تابستان و پاییز ۱۳۷۸، ص ۹۲ ـ ۹۷.
۴۹. آواز رود، ویژه‌نامه کانون موسیقی گیلان، مصاحبه، شماره دوم، پاییز ۱۳۷۸، ص ۸ ـ ۱۲.
۵۰. روزنامه خرداد، کوک ساز و نغمه، مصاحبه، شماره ۲۷۳، آبان ۱۳۷۸.
۵۱. روزنامه بیان، مسئولان صدا و سیما این نام را عوض نکنند، مصاحبه، شماره ۱۴۳، ۱۹ خرداد ۱۳۷۹، ص ۱۷.
۵۲. روزنامه قدس، موسیقی پیش پا افتاده سلیقه شنیداری مردم را تنزل داده است، سال سیزدهم، شماره ۳۵۹۴، ۲۸ خرداد ۱۳۷۹، ص ۷.
۵۳. روزنامه انتخاب، هدف موسیقی ایرانی نیایش و نشاط معنوی است، مصاحبه، شماره ۳۴۲، ۲۸ خرداد ۱۳۷۹، ص ۱۰.
۵۴. فصلنامه ماهور، موسیقی ملی ـ ارکستر ملی ـ و موسیقی جهانی، مقاله، سال سوم، شماره ۸، تابستان ۱۳۷۹، ص ۲۷ ـ ۳۷.
۵۵. روزنامه قدس، خیالمان راحت است، ردیفها از بین نمی‌روند، شماره ۳۷۳۹، سال سیزدهم، ۱۹ آذر ۱۳۷۹، ص ۷، ادب و هنر.
۵۶. روزنامه انتخاب، از تقسیم‌بندی انواع موسیقی چه حاصل، مصاحبه، شماره ۴۸۷، ۲۰ آذر ۱۳۷۹، ص ۵. گفت‌وگو.
۵۷. فصلنامه هنر، فرهنگستان هنر، (موسیقی ملی، ارکستر ملی و موسیقی جهانی)، شماره اول، اسفند ۱۳۷۹، ص ۳۰ ـ ۲۶.
۵۸. روزنامه جهان اقتصاد، «عدم شناخت مردم مشکل اصلی اقتصاد موسیقی است»، مصاحبه، شماره ۱۹۹۳، سال نهم، ۲۳ اردیبهشت ۱۳۸۰ و شماره ۲۰۰۲ سال نهم، ۶ خرداد ۱۳۸۰، ص ۱۲ ـ ۱۰.
۵۹. روزنامه حیات نو، «موسیقی جدی تنها موسیقی سنتی نیست»، شماره ۲۸۸، سال اول، ۱۷ خرداد ۱۳۸۰.
۶۰. هفته‌نامه فرهیختگان، «جایگاه موسیقی در جامعه کنونی ما مشخص نیست»، مصاحبه، شماره ۹، سال ۱۳۸۰، ۲۲ خرداد ۱۳۸۰.
۶۱. روزنامه جام‌جم (گفت‌وگو)، «شبکه‌های صدا و سیما باید از موسیقی متوازن استفاده نمایند»، مصاحبه، شماره ۳۳۰، سال دوم، ۹ تیر ۱۳۸۰، فرهنگ و هنر، ص ۵.
۶۲. مقاله، «هفت مثنوی»، همایش بین‌المللی جلال‌الدین رومی، دانشگاه استراسبورگ فرانسه، گروه زبان فارسی.

★ *برگرفته از کتاب «چهره های ماندگار- مشاهیر معاصر ایران: استاد سیدعبدالمجید کیانی هندی» (به اهتمام اسعدی). تهران: نشرجهان فرهنگ و انتشارات زمان، ۱۳۸۲.*

گفت‌وگو با استاد مجید کیانی

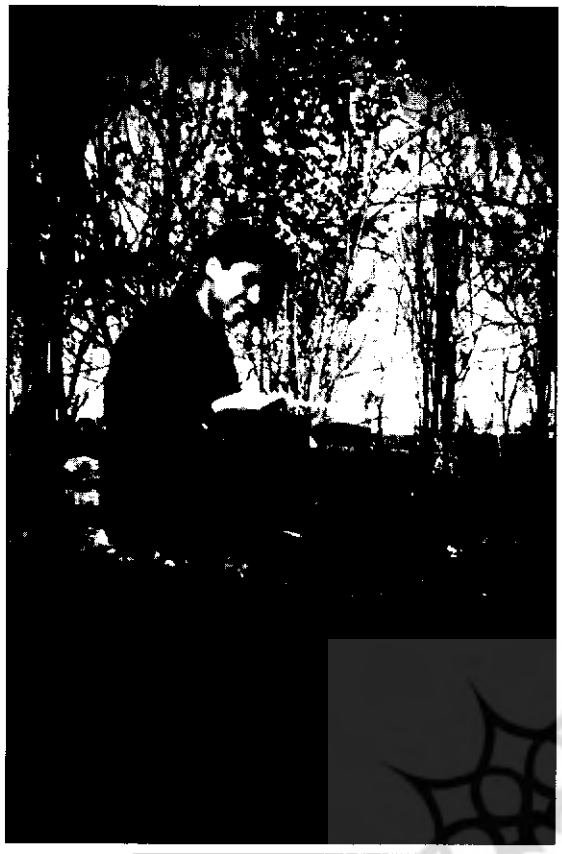
نوازنده ردیف، شناسا و محقق موسیقی دستگاهی

سید علیرضا میرعلی نقی



پائیز ۱۳۷۱، شهرک چشمه

از بازگشت همیشگی شاگردِ سنتورِ محضرِ استاد نورعلی برومند از فرانسه به ایران، بیست و پنج‌سال می‌گذرد، در سال ۱۳۵۸، مجید کیانی، به وطن بازگشت تا به قول خود، «زکات» علم و دانشی را که نزد استاد برومند آموخته بود، به مردم وطنش ادا کند. او تنها وارث مطالب و مضرابهای قدیم در سنتورنوازی، و دلباخته شیوه هنر استاد فقید حبیب سماعی بود. اقامت او در وطنش برای آموزش ردیف موسیقی، نقش مهمی را ایفا کرد که به نظر می‌رسد اکنون زمان بررسی آن نقش فرا رسیده است. نقش این موسیقیدان متفکر را باید در دو زمینه ارزیابی کرد: ۱ـ آموزشی ۲ـ اداری. چهرهٔ او در ابعاد آموزشی کاملاً شناخته شده است و تربیت صدها شاگرد در سنتورنوازی و ردیف‌شناسی از زحمات آشکار اوست. در بخش اداری نیز وی عضو شوراهای تخصصی متعددی بوده و تصمیم‌گیریهای او در برهه‌های زمانی حساس، برای حفظ و صیانت ردیف موسیقی ایران، سرنوشت‌ساز و مهم بوده است. استاد مجید کیانی هم اکنون رئیس مرکز حفظ موسیقی ایرانی (حفظ و پژوهش سابق؛ حفظ و اشاعه اسبق) است و عضو شورای عالی فرهنگستان هنر، و از اولین یاوران جدی مرکز موسیقی حوزه هنری، که نخستین کنسرت پژوهشی ـ آموزشی در سال ۱۳۷۰ در تالار اندیشه به یاری و مشارکت ایشان برگزار شد. تشکر فراوان داریم از ایشان که وقت خود را برای این گفت‌وگو به ما دادند.



سیزده فروردین ۱۳۳۷- منزل پدری

۲۵ سال پیش از فرانسه به ایران بازگشتید و شاید الان وقتش باشد که بگویید با توجه به اینکه تقریباً دو نسل با افکار شما در زمینه موسیقی ردیف، آموزش دیده‌اند در چه جزئیاتی از بینشی که نسبت به موسیقی داشتید، تغییر حاصل شده؟

بسیار خوشحالم که در خدمت شما هستم. مخصوصاً برای اینکه در مجله مقام، می‌توانیم گفت‌وگویی در زمینه هنر موسیقی با هم داشته باشیم. وقتی گاه‌گاهی به گذشته نگاه می‌کنم، از خودم می‌پرسم که آیا مطالبی که در کتابها یا مقاله‌ها نوشته‌ام نیاز به تغییر و یا اصلاح اشتباهات دارد؟ ولی می‌بینم که هیچ چیزی به عنوان یک تغییر اصلی در آنها وارد نشده، اما گاهی اوقات، بخصوص در مصاحبه‌های تلویزیونی یا وقتی که مقاله‌ای می‌نویسم، می‌بینم بعضی از دوستان به گونه‌ای صحبت می‌کنند که انگار من تغییر جهت داده و یا فکرم را عوض کرده‌ام.

شما خودتان چنین فکر نمی‌کنید؟

شخصاً خیر، ولی گاهی علت را این‌طور می‌بینم که گاهی اوقات زوایای دیدم را نسبت به موسیقی‌ای که در آن کار و تحقیق می‌کنم، زیاد تغییر می‌دهم.

لطفاً بیشتر در این رابطه توضیح دهید؟

مثلاً در یک دورهٔ کلاس شناخت، موسیقی را از نگاه فیه مافیه یا مثنوی مولانا شرح می‌دهم، اما گاهی موسیقی ایران را از منظر موسیقی جهانی هم نگاه می‌کنم و گاهی موسیقی را فقط از دیدگاه ردیف و سنتها مورد بررسی قرار می‌دهم. اینها هر کدام از دیدگاه متفاوت برخوردارند، مثلاً وقتی موسیقی را از دیدگاه ملی برای خارج از ایران بررسی می‌کنیم، آنجاست که اختلافات درون گروهی بین موسیقیدانها کنار گذاشته می‌شود و حراست از موسیقی به یک مقولهٔ ملی تبدیل می‌شود.

اختلاف در چه مسائلی؟

اختلاف در تفکر راجع به نوع موسیقی، در نحوه اجرا و یا در محدوده علم نظری موسیقی و یا علم عملی آن. اما در خارج از ایران، برخورد با موسیقی متفاوت می‌شود، چون قرار است که در آنجا صرفاً **موسیقی ایران** مطرح شود نه فکر رقابت بین افراد موسیقی ایران در خارج کشور، در واقع، موسیقی، نمادی از ملیت است و در آن جا هنرمندان با هم کنار می‌آیند تا از هنر ملی‌شان حمایت کنند. فرض کنید که در اجتماع، مثلاً یک واحد کوچک‌تر مثلاً خانواده، بحث و درگیری‌ای بین اعضا (فرض کنید خواهر و برادر) پیش می‌آید اما در یک بخش بزرگ‌تر، اعضای همین واحد کوچک با هم متحد می‌شوند و در برابر دیگران، برای دفاع از هویت خود محکم می‌ایستند. پس ممکن است گاهی این‌طور تصور شود من که تا امروز به بعضی از موسیقیدانها «عامه‌پسند» می‌گفتم، ممکن است در جایی دیگر، این حرفها را به صورت قبل عنوان نکنم در واقع از لحاظ فلسفی این مسئله را مطرح می‌کنم که برخی

از موسیقیدانها عامه‌پسند و برخی عالمانه یا هنری یا «جدی» هستند. عامه‌پسند، در واقع نام هیچ موسیقیدانی نیست، امّا گروهی شاید این برداشت را بکنند که حرف بر این اساس گفته شده و بر اساس باور این شخص، گروهی از موسیقیدانها موسیقی «عامی» اجرا می‌کنند. امّا گفتم، همین عقیده، در یک حیطه برون‌مرزی وقتی قرار بگیرد، جنبه ملی پیدا می‌کند. در آنجا صحبت دفاع از یک فرهنگ است نه بحثهای درون گروهی موسیقی. در این حیطه، مهم این است که ما تا چه حد توانسته‌ایم موسیقی ایران را به خارج از مرزهای این کشور عرضه یا معرفی کنیم. از این لحاظ ممکن است که اختلافات عقیدتی و نظری در صحبتها، مقاله‌ها یا کتابها مشاهده شود امّا در اصول کلی تصور نمی‌کنم که تغییری وجود داشته باشد. شما هم که اشاره کردید که آیا در مواضع من تغییری به وجود آمده یا نه؟ من می‌پرسم که چرا باید تغییری به وجود بیاید؟

به لحاظ پختگی و درگیر شدن با راههای متفاوت در زندگی هنری و کسب تجربه‌های جدید.... اصلاً تعبیر خودِ شما از پختگی چیست؟

«پختگی»، البته اگر وجود داشته باشد، یعنی این که بایستی روی همان مطالبی که از ابتدا داشتیم، بیشتر کار کنیم تا آنها را قوی‌تر و پخته‌تر کنیم.

منظور تغییر در پایه و اصول فکر نبود، بلکه آنچه که مقتضیات زمان و لازمهٔ این گونه برخوردهای موضعی هست، مورد نظر بود. آن‌طور که از گفت‌وگوهایی که در آن سالها داشتیم و از مطالعه نوشته‌های خودتان استنباط کردم، تفکر اصلی شما برای موسیقی، ذیل همان چندسالی که زیر نظر استاد برومند بوده اید، شکل گرفته و تا به حال تغییر نکرده است. من استاد برومند را از نزدیک ندیده‌ام، امّا می توانم حدس بزنم که تأثیر شخصیت ایشان طوری بوده است که ذهنیت شاگردانشان را شکل می‌دادند و خروج نظری و عملی از سلطهٔ آن نوع شخصیت سخت بوده است. کسانی که از این شخصیت هنری تأثیر عمیق پذیرفته‌اند، با آن که به راههای مختلفی رفته‌اند امّا خیلی اوقات نهایتاً به همان نقطه اولیه باز می‌گردند. به عنوان مثال: سالها پیش صحبتی با آقای محمدرضا لطفی داشتم. ایشان صریحاً گفتند من در زندگی هنری راههای زیادی را می‌روم. تجربه‌های زیادی دارم. امّا اگر بخواهم به اصل مطلب برگردم به ویژه در آموزش پایه‌ها و گرامر موسیقی اصیل ایرانی، به مکتب قاجار و به آموزشهای استاد برومند رجوع می‌کنم. اما در این گفت‌و گو، برای من جزئیات متغیر در تفکر شما مورد توجه است و می‌خواهم بدانم که در این جزئیات ممکن است چه تغییراتی حاصل شده باشد؟

در جزئیات تغییرات بسیار بسیار زیادی مشاهده می‌شود. منظور شما در چه زمینه‌هایی است؟

شما به هنگام بازگشت به ایران در آستانه ۴۰ سالگی بودید. و در آن سن تفکر انسان شکل گرفته است و تغییر اساسی بزرگی در شخصیت او را به وجود نمی آید پس اصول و کلیات سر جای خود است؛ منظور جزئیاتی است که تغییر در آن، در اثر برخورد با مسائل مختلف اجتماع حاصل می‌شود و می‌خواهم درباره آنها توضیح بدهید.

در جزئیات وقتی روی یک موضوع، کار یا به اصطلاح «تحقیق» می کنیم (حتی اگر این تحقیقات به شکل شفاهی یا عملی باشد) مرتباً به مسائلی دسترسی پیدا می‌کنیم که انگار کارهای قبل را اصلاح می‌کند. به چیزهای تازه‌تری دسترسی پیدا می‌کنیم. اگر تعداد اینها را تخمینی حساب کنیم مسلماً بسیار زیادند که بعضی از آنها را به تدریج در کلاسهای شناخت موسیقی مطرح می‌کنم و بعد از چند دوره آنها را به شکل یک نوشته یا مقاله یا کنسرت آموزشی پژوهشی و یا به صورت یک کتاب ارائه می‌کنم.

مکتوب کردن افاضات شفاهی شما از چه زمانی آغاز شد؟

تا آنجایی که از دوران نوجوانی و یا حتی قبل از آن به خاطر می‌آورم، تنها چیزی را که دوست داشتم انجام دهم، نوازندگی است. سازی را که انتخاب کردم، سنتور است. به علت نوع صدادهی و شخصیت اجرایی آن. پشت سنتور نشستن، چه روی زمین و چه پشت میز، برای من بسیار جالب و دوست‌داشتنی است و هنوز هم می‌نوازم و مثل این است که آن کار اصلی و علاقه شخصی من فقط نواختن این ساز است و بس.

اما عملاً به‌خاطر رسالت موسیقایی‌ای که احساس می‌کردید باید انجام دهید. در این ۲۰ساله درگیر خیلی کارهای دیگری شدید که به تمرین و نوازندگی هیچ ارتباطی نداشت و وقت شما را هم خیلی گرفت ....این‌طور نیست؟

بله، اما از همان نوجوانی هم به علت علاقه‌ای که به این ساز داشتم دوست داشتم که آن را اصولی، علمی، به صورت یک «مکتب هنری» و با حالتی جدی، فرا بگیرم. پس با تحقیقاتی که راجع به کلاسهای موسیقی کردم و این که کدام استاد را انتخاب کنم، متوجه شدم که بهترین جائی که می‌توانم در این زمینه پیشرفت کنم «هنرستان آزاد موسیقی ملی است» که آن زمان آقای امیر جاهد، بهترین استادان موسیقی آن زمان را در آنجا گرد آورده بودند. فهرست استادانی که در آنجا جمع بودند از استاد عبدالله دوامی شروع می‌شد (چون ایشان سن بالایی داشتند آقای محمود کریمی جانشین ایشان بود و تدریس می‌کرد) تا استادانی مثل حسین تهرانی، علی تجویدی و علی اکبر خان شهنازی و منصور صارمی و فرامرز پایور و استادان زیادی که لازم نیست نامشان را ببرم مثل

آقـای جواد معروفی، احمد فروتـن راد و... آنها همگی آنجا تدریس می‌کردند. در آنجا کلاس سنتور آقای منوچهر صادقی را انتخاب کردم. چون جوانی بودند بسیار پر استعداد و معلمی بسیار بی‌نظیر و چند سالی که در خدمتشان بودم، متوجه شدم که چقدر با شکیبایی و با حوصله و با علاقه درس می‌دهند و من توانستم از این استاد، ردیفهای سنتور صبا را یاد بگیرم. اما ایشـان برای ادامه تحصیل به امریکا رفتند. هنوز هم در آنجا هسـتند. دکترا گرفتند و ساز می‌زنند و در این کار هم بسیار موفق هستند.

ایشـان من را به آقای محمد حیدری سـپردند که سـنتور بسـیار خوب می‌نواختند و بخصوص برای آن بخشی که من کار می‌کردم بسیار مناسب بودند، برای ادامه، ردیفهای صبا و قطعات پیش‌درآمدها و تصنیفهایی که استاد پایور تنظیم کرده بودند، نواختم تا آنکه من توانسـتم کل آن موسیقی را که در برنامه درسی هنرستان بود، در آنجا به پایان برسانم.

یعنی از سـال ۱۳۳۶ تـا۱۳۴۰، دوره آموزش شـما در هنرستان ۶ سال طول کشید؟

خیر، مدت ۴ سـال بود. هنرستان تا سـال ۱۳۴۰ به شکل شب‌نه بود و از آن سال به بعد به صورت آزاد بود. بعد هم مدت ۱۸ ماه در «سپاه دانش» دوره خدمت سربازی را طی کردم و بعد از آن در کنکور دانشگاه تهران شرکت کردم و به دانشکده هنرهای زیبا رفتم. در تمام این مدت که در فکر بودم تا موسیقی را به شکل علمی و آکادمیک فرا گیرم هر چه مقاله در مجله موزیک توسـط آقایان صفوت و پایور نوشته می‌شد را مطالعه می‌کردم و به طور کلی مشـاهده می‌کردم که اغلب اسـاتید، سنتور را یک ساز ناقص می‌دانند که نیاز به تکمیل دارد و در کوک و مدولاسیون یک ساز غیر استاندارد و غیر علمی است که باید «درست» شود. یا اینکه سنتور، مناسب برای موسیقی تک‌نوازی و یک صدایی است. خیلی بدون تحرک است و ... در آن زمان فکر می‌کردم، حالا که من به این ساز علاقه دارم، آیا واقعاً این‌طور است که می‌گویند؟ من دلم نمی‌خواهد یک موسیقی «دیمی» و یک سازی را که ناقص و بی‌هویت است و از یک فرهنگ غنی برخوردار نیسـت کار کنم در حالی که در همان زمان مقاله‌های زیادی را درباره موسیقی کلاسیک خوانده بودم و دریافته بودم موسیقی که چقدر در آنجا، حالت فلسفی و اندیشه‌ای را به خود می‌گیرد و دلم می‌خواست موسیقی ایرانی را هم این‌طور نگاه کنم، چون همه نوع موسیقی جدی را دوسـت داشتم. آثار کلاسیک را هم زیاد گوش می‌کردم، یعنی به این صورت نبود که فقط موسیقی سنتی گوش کنم.

بسـیاری افـراد حتـی فکـرش را هم نمی‌کنند که شما موسـیقی غیر سنتی گوش کنید!

بله، هنوز هم موسیقی کلاسیک دوست دارم.

در موسـیقی کلاسـیک کـدام آهنگسـازان و کدام اجراها از نوازنده‌های معروف را دوست داشتید و گوش می‌کردید؟

در ابتدا سـنفونیهای بتهوون و کنسـرتوهای ایـن نوازنده را گوش می‌کردم و بعدها به شـنیدن آثـار نوازنده‌های دیگر علاقه‌مند شدم. خوشبختانه این آثار در ایران آن موقع هم زیاد پیدا می‌شـد. تا اینکه رسـید به زمانی که در فرانسه بودم. در آنجا به موسیقی کلاسیک خیلی بیشتر گوش کردم و ساختار آنها را بررسی کردم و برایم بسیار جالب بود... هنوز هم گاهی گوش می‌کنم و این‌طور نیسـت که موسیقیهای غیر ایرانی را کاملاً کنار گذاشته باشم.

از آن جـا من اصلاً خودِ موسـیقی را دوسـت داشـتم، هر نوع موسـیقی جدی را هم دوسـت داشتم، هنوز هم این‌طور است، زمانی که رادیوی نیروی هوایی مبتذل‌ترین موسیقیها را پخش می‌کرد، حتی همان موسـیقی را که می‌شـنیدم به نوعی لذت می‌بردم. در اینجا، من اشـاره بـه دوران کودکی‌ام دارم: وقتـی از یک کوچه عبور می‌کردم، با توجه به اینکه آن زمان ارتباط با موسیقی فقط از طریق رادیو بود، اگر می‌شنیدم که در خانه‌ای رادیویی روشـن اسـت، در حالی که مدرسه و کلاس داشتم، همان‌جا می‌ایسـتادم و گوش به آن موسیقی می‌کردم! آن موسیقی یا آهنگ من را جلب می‌کرد، حالا هر آهنگ و هر موسیقی که می‌خواست باشد، خودِ صداها من را جلب می‌کرد... اما مثل اینکه یک سـعادتی بود که ذهنم و فکرم همیشه دنبال یک شکل درست و صحیح بوده و همیشه می‌خواستم جست‌وجو کنم که بهترین نوع موسیقی چیست و این همه انواع موسیقی که می‌شنوم، کدام یک از اینها به عنوان یک موسیقی درست و جدی و فرهنگی پذیرفته می‌شود... خواهش می کنم اگر ممکن اسـت، مطالب مورد سـؤالتان را بیشتر تشریح بکنید.

در تعاقب همین فرمایشات شما، باید عرض کنم، اگر قرار باشد روزی این وظیفه به من محول شود که استادانی را که دیدم و از نزدیک با آنها محشور بودم، برای جوانترها و نسل بعد «توضیح» بدهم، بی‌آنکه آن چیزهایی را که بارها و بارها نقل شده باز گویی کنم، ترجیح می‌دهم که آن خصوصیت فردی و مخصوص آن استاد را که در هیچ کس دیگری نیست، برای آنها بازگو کنم. حدود ۲۰ سال است که با شما از نزدیک آشنا هستم و در این مدت متوجه شدم یک نوع خصوصیتی در شما هست که نزد موسیقیدانهای دیگر یا نیست یا کمتر از حد شماست. (اگرچه هر کسی در محدودهٔ مقتضیات تاریخی دوران خودش معنا می‌شود) در شما دو خصیصه منحصر به فرد است و اگر هم در هم‌نسلان شما باشد، من نمی‌شناسم.

شما از سنین بسیار بسیار کم، از سنّی که «خود ـ آگاهی» انسان چندان قوی نیست، در ایران دهه ۱۳۳۰ که هیچ آموزش و کلاس شناخت نظری در زمینه فرهنگ موسیقی وجود نداشت شما نزد خودتان، در پی شکل دادن و نظم دادن به از انواع موسیقی موجود در جامعه بوده‌اید و به قول جناب استاد صفوت صرفا درگیر نیم‌کره سمت چپ مغزتان (یعنی بخش احساسات) نبوده‌اید. آقای دکتر صفوت در وصف یکی از آقایان خواننده که بسیار احساساتی می‌خواند می‌گویند فلانی از لحاظ احساس خیلی قوی است اما تنها فقط یک نیم‌کره مغزشان استفاده می‌کنند و نیم‌کره دیگر (بخش تعقل و تحلیل) کاملاً تعطیل است! در بعضی از هنرمندان انگار مثل این است که اگر در دریایی از احساسات کاملاً غرق شوند، فکر می‌کنند ارزش هنری کارشان بالاتر است. اما این «گرایش عقلانی» که شما در برخورد با موسیقی ایرانی انتخاب کرده‌اید، حتی از سن کم، یکی از شاخصه‌های مهم شما است و این خصلتی است که در بعضی از نام‌آوران هم‌نسل شما هم هست، اما ظاهراً به اندازه شما برای ابزار آن، وقت و نیرو و انرژی صرف نکرده‌اند. دوم آنکه، سازی که شما انتخاب کرده‌اید، در آن زمان همه کس انتخاب نمی‌کرد، سازی بود که از هر نظر، موقعیت مشکلی داشت، چه از لحاظ فنی و چه از لحاظ جایگاهش در تک‌نوازی و ارکستر، گرایشهای هنری قدیمی در آموزش این ساز از بین رفته بود زیرا استادان قبلی همه از بین رفته بودند و یا گوشه‌نشین شده بودند. موقعیت سنتور به شکل آکادمیک فقط از آن آقای پایور بود و جز شیوه ایشان

خدمت سربازی در سپاهی دانش: ۱۳۴۴-۱۳۴۳ (نفر اول از چپ)

مکتب رسمی‌ای در آموزش این ساز وجود نداشت و شما هم سالها شیوه ایشان را کار می‌کردید. زیرا جناب پایور جدی‌ترین فرد در این زمینه بود و تلاشهای او شأن جدیدی به سنتورنوازی بخشید. ولی تا جایی که من شنیده‌ام سنتور، روی هم رفته جایگاه خیلی فاخری در اجتماع نداشت چون این ساز در گرایشهای مطربی و موسیقی عامه‌پسند خیلی به کار می‌رفت و یک نوع تحقیری هم راجع به این ساز بود که چرا سنتور دست بگیرم؟ و چرا مثلاً ویولون نزنم؟

اما در این میان، در میان این آشفته‌بازار باورهای آن روزگار، شما این ساز را انتخاب کردید، امروزه می‌بینیم نوازنده‌های سه‌تار و تار در نسل شما زیادند اما نوازندهٔ سنتور از نسل شما کمتر است. مثل اینکه کار کردن با این ساز به جدیت بیشتری نیاز داشت و تمرکز بیشتری را اقتضا می‌کرد، و شما این تمرکز را داشته‌اید. تا جایی که می‌دانم فقط روی سنتور متمرکز بوده‌اید و ساز دومی را نزده‌اید. حتی سه‌تار را که خیلیها کمابیش می‌نوازند.

سومین شاخص شما که ممکن است برای شما بدیهی باشد، اما برای ما بسیار قابل تأمل است؛ تلاش برای تعیین موقعیت و جایگاه فرهنگی در موسیقی بوده است. بسیاری از افراد که فکر می‌کنند این حرفهای شما برآمده از سالهای بعد از انقلاب است، امّا من در گفت و گوهایمان متوجه شده‌ام که این دغدغه‌ها از سنین ۱۲ الی ۱۴ برای شما مطرح بوده است. یعنی جایگاه اجتماعی و مسندی که موسیقی بر آن می‌نشیند، به اندازهٔ «وجه التذاذی» موسیقی برای شما اهمیت دارد. در حالی که برای خیلی از موسیقیدانهای نامی ما که بر اوج هنر هستند، این حرفها اصلاً مهم نیست، چرا که بعضی از آنها اصلاً از محافل مطربی شروع کردند و بدون اینکه دغدغه فرهنگی خاصی را داشته باشند از همان اول، در

هر جایگاهی نشستند و سازی زدند. خوب و استادانه هم نواختند ولی مسائل دیگری در موسیقی برای آنها مطرح بوده که آن مسائل برای شما، مطرح نبود. در تمام این سالهایی که گذشت، بحث اصلی شما در رسانه‌ها، تفکیک موسیقی جدی از موسیقی تفننی بود. حالا می‌رسیم به شاخصهٔ دیگری که در نظریه‌پردازیهای شما می‌شناسم و در کمتر کسی دیده‌ام: توجه دقیق شما به موضوع «فرم» در موسیقی سنتی ایرانی است. یک عده معتقدند که در موسیقی سنتی ایرانی اصلاً «فرم» وجود ندارد، این موسیقی حالت شناور دارد، و از این قبیل حرفها، که حتماً خودتان بیشتر از من شنیده‌اید.

حالا وقتش است که راجع به این شاخصهای مخصوص به خودتان برای ما صحبت کنید. فکر می‌کنم اینها شاید جذاب‌ترین مسائلی هست که اهل موسیقی، بخصوص شاگردان قدیمی شما، مایلند درباره آن بشنوند و بخوانند.

از شما متشکرم که با این دقت توجه کرده و این حرفها را مطرح کرده‌اید. از لحاظ فرهنگی از همان اول کارم، این فکر یا این سلیقه را دنبال می‌کردم و دوست داشتم که اگر قرار است موسیقی کار کنم یا یاد بگیرم باید با بهترین استادها و در بهترین مکان باشد. در آن زمان، برای آموختن، «هنرستان ملی موسیقی» بهترین گزینه بود. همان زمان رادیو بهترین و تنها رسانه برای شنیدن موسیقی بود. بهترین موسیقی که در آن زمان وجود داشت و می‌شد شناخت، همان موسیقی «گلهای جاویدان» بود. چرا که به گونه‌ای اجرا می‌شد که انگار بالاترین سطح عالمانه موسیقی همان است که در «گلها» می‌شنویم. یعنی، به نوعی، برنامه گلها موسیقی متعلق به طبقه برگزیده جامعه شناخته شده بود و چون بسیار جذاب و زیبا بود، سعی می‌کردم با علاقه‌ای فراوان همهٔ آنها را گوش دهم و به هر نحوی که شده این کار را می‌کردم. هرگاه این برنامه‌ها و بخصوص تک‌نوازی از سازهای استادان معروف را گوش می‌کردم، مثل این بود که در آسمانها در فراز ابرها هستم. از آنجایی که ساز مورد علاقه‌ام سنتور بود، طبیعی است که تک‌نوازی سنتور مرحوم رضای ورزنده از همه بیشتر روی من تأثیر می‌گذاشت. جذابیتهای ملودیک و صدادهی ساز ایشان، بسیار روی من تأثیر می‌گذاشت. به نظرم از دیگر اجراهای سنتورنوازی، به سنتهای ما نزدیک‌تر بود. حتی خودم مدتی این شیوه را تقلید می‌کردم. در یک سال تحصیلی، وقتی که دانش‌آموز بودم در مسابقات هنری آن سالها شرکت کردم و همان‌طور سنتور زدم. جوری که همه به من می‌گفتند شما شاگرد ورزنده هستید؟ البته این مربوط به سالها پیش از هنرستان است. یعنی زمانی که با موسیقی از طریق رادیو ارتباط داشتم و پیش خودم سنتور می‌زدم.

پس به نوعی شما دچار خودآموختگی بودید؟

بله، چون کارم را ابتدا از هنرستان شروع نکردم. من در دوران نوجوانی به هنرستان رفتم، شاید حدود سالهای ۱۳۳۲ و۱۳۳۳ و شاید حتی قبل آن... برنامه گلها هم از سالهای ۱۳۳۴-۱۳۳۳ شکل گرفت. به هر جهت، استادان هنرستان روی من تأثیر زیادی داشتند، اما وقتی در هنرستان کار می‌کردم، می‌دیدم که در آن محیط موسیقی «گلها» را به صورت یک موسیقی خیلی جدی و صحیح نمی‌دانند و معرفی نمی‌کنند! چون معتقد بودند که تک‌نوازان «گلها»، دوره‌های «آکادمیک» را طی نکرده‌اند، آموزش صحیح ندیده‌اند، و جز صبا و یکی دو نفر دیگر، بقیه خیلی درست و صحیح نیستند.

در هنرستان چنین فضایی هم بود. بعدها هم این دوگانگی ادامه پیدا کرد. مثلاً می‌دیدم نوازندگان «هنرستانی» با نوازندگان «رادیو تلویزیونی» رابطه خیلی خوبی با هم ندارند و انگار دو تا لحن و جناح مختلف در موسیقی ایرانی هستند! من در هنرستان این را فهمیدم که موسیقی رادیو خیلی هم مورد تأیید استادان هنرستان قرار نمی‌گیرد، بخصوص آقای فروتن راد، کلاسهای شناخت و تئوری موسیقی داشتند (و من در این کلاسها شرکت می‌کردم) این برنامه‌ها را مورد نقد و انتقاد قرار می‌دادند و من نوجوان، مانده بودم که چه موسیقی‌ای انتخاب کنم. روحیه‌ای داشتم که دوست داشت پی‌گیر یک موسیقی جدی باشد، این آرزو، به همان جایگاه فرهنگی مورد علاقه من برمی‌گشت. از نظر اجتماعی، دوست داشتم، الگوها و سرمشقهای من، موسیقی عالی و هنر خلاق و هنرمندان محترم باشند، چرا که در جامعه ما چه در آن زمان و چه این زمان، هنوز هم اگر کسی بخواهد شغل موسیقی را انتخاب کند از نظر اجتماعی و فرهنگی جایگاه خوبی ندارد. علت عمده این است که مردم از یک طرف وضع مطربها را می‌بینند که از هیچ نظر زندگی خصوصی خوبی ندارند، و وقتی به زندگی هنرمندان رادیو هم مراجعه می‌کنند می‌بینید که حتی در رادیو، و تلویزیون هم آن جایگاه اجتماعی مناسب و خوب، برای موسیقیدانها در نظر گرفته نشده است، گرفتاری آنها بیشتر دو چیز است: یکی از آنها اعتیادات اغلب این افراد است. من در آن عالم کودکی و نوجوانی می‌دیدم که هنرمندان دوران ما چه در زمینه موسیقی، تئاتر، سینما، و... شخصیت موجه و خوبی را از خود نشان نمی‌دهند. یعنی یک شخصیت جدی اندیشمندانه را، حداقل در ظاهر، معرفی نمی‌کنند، بی‌انصافی نباشد، شاید هنرمندانی وجود داشته باشند که در باطن خداشناس باشند، اما در ظاهر (دید مردم) مردی است که نماز هم نمی‌خواند، پس جایگاهی در بین توده مردم (که اغلب مذهبی هستند) ندارد. هنوز هم این‌طور است و بعد از انقلاب هم می‌بینیم هنرمندانی مورد تأیید رسانه‌ها (رادیو و تلویزیون و...) هستند که در محافل شبانه شرکت نمی‌کنند، نماز می‌خوانند و... پس دولت برای آن شخص یک جایگاه موجه قرار می‌دهد که: این فرد هنرمند، انسانی مومن است پس مورد تأیید وزارت و

در منزل استاد عبدالله دوامی، جماران، سالهای ۱۳۵۰.

فرهنگ و ارشاد است. البته در حال حاضر وضعیت کمی بهتر شده است. اما در آن زمان این‌طور نبود و من در همان دوران کودکـی، با خودم فکر می‌کردم که اگر مثلا بعضی هنرمندان ما سیگار می‌کشند، پس بهتر است که من سیگار نکشم، چرا که خانواده‌ام ببینند من هم موسیقی کار می‌کنم، ولی سیگار نمی‌کشم و تسلیم جریان اجتماع نمی‌شوم، تا کم‌کم خانواده در جامعه بپذیرند که می‌شـود موسیقی کار کرد و آلوده هم نشـد. پس از همان نوجوانی و جوانی این اهداف، مثل این که جزء یک برنامه‌ای از زندگی من شـد: کـه من نباید در هیچ محفل ناسالمی شرکت کنم، من نباید با دوستانم در رابطه‌های این چنینی باشم و نباید این کارها را انجام دهم، بلکه برخلاف آنهـا هم رفتار کنم، و آنچه را که از لحاظ اخلاقی مورد تأیید جامعه اسـت، رعایت کنم. البته امروزه اینها را نوعی ریاکاری می‌گویند!، چون در حقیقت آن چیزی درست است که باطنی باشد، ولی من دارم ظاهر را حفظ می‌کنم و می‌خواهم آنها را رعایت کنم و این «حفظ شـدنها» است که در روان‌شناسی عامه، من را موسیقیدانی «منزوی» و تنها معرفی می‌کند. یکی از علتها همین است. چون موسیقی‌ای را که می‌خواهم دنبال کنم باید یک موسـیقی جدی باشـد، در واقع به قول خودم «مختص فرهنگ خودمان» باشد و اصیل باشد، در نتیجه باید این خصوصیات را برای خودم حفظ می‌کردم. از آن طرف هم دلم نمی‌خواسـت که حتی برای مردم عامی یک جایگاه غیر اخلاقی فرض کنم، پس نوع موسیقی من جوری شد که حتی بـه درد آن محافل هم نمی‌خورد، از طرفـی، می‌دیدم خودم هم دوسـت ندارم به آن سمت کشیده شوم، پس راه دیگری را می‌روم و به جهتی خلاف آنها کشـیده می‌شوم، حالا برای آنکـه بتوانم این مشـکلات را یکی یکی حل کنـم، و از پس جواب به این حرفها بر بیایم که می‌گویند: سـاز شـما ناقص است، موسـیقی‌تان آن جایگاه علمی را ندارد و تکراری است و حتـی جایگاه اجتماعی خوبی هم نـدارد، می‌بینم پس من وظیفه سنگینی دارم: باید فکر کنم، تحقیق کنم و ببینم علت آن چیسـت، پس بدون آنکه خواسته باشم یک فرد حرفه‌ایِ مطالعه‌کننده و اهل تحقیق باشـم، فقط برای علاقه‌ای که به نوازندگی سنتور دارم، به پژوهش دست می‌زنم، چند تا کتاب قدیمی را پیدا می‌کنم تا ببینم اصلا سنتوری وجود داشته یا نه و اگر وجود داشته، چه کسانی آنها را نواخته‌اند و مثلا اگر راجع به فواصل صحبت می‌شـود، این فواصل موسیقی ما چه بوده است؟ آیا فقط همین بوده که در دوره قاجار گروهی نشسته‌اند و یک چیزهایی را بدون علم و پایه‌ای سـر هم کرده‌اند؟ برای کوکهای ما، مثل شور، سه‌گاه و... واقعاً یک ریشه‌یابی علمی وجود دارد؟ و اگر ریشه علمی وجود ندارد، من باید حتماً آنها را کنار بگذارم، می‌دیدم که حداقل من اسـتعداد موسـیقی کلاسیک دارم و می‌توانم بنشینم یاد بگیرم و روزی ده ساعت پیانو بزنم، ولی اگر موسیقی ایرانی هویت فرهنگی ماست، من موسـیقی ایرانی را کار بکنم، بهتر اسـت. درسـت است که موسیقی کلاسیک غربی را هم گوش می‌کردم، ولی می‌دیدم درون آن موسـیقی وقتی وارد می‌شوم، یک غمی را احساس می‌کنم و می‌بینم که اصلا آن غم را دوست ندارم!

یعنی غم آن موسیقی از نوع غم و اندوه موسیقی ما نیست؟

نمی‌دانم، الان نمی‌توانم این را تشخیص دهم علت چیست؛ که این غم را دوست ندارم، اما اینجا در موسیقی سنتی ما، غمی است که آن را دوست دارم. جالب اینجاست که بعد از سالها تحصیل، وقتی بورس گرفتم و رفتم که با هدف شرق‌شناسی با این موسیقی آشنا شوم، به محض اینکه وارد پاریس شدم، در مرکز پاریس، دیدم یک محله قدیمی و بسیار زیبا است که کلیسای نتردام هم در همان جا است و آن موسیقی که غمش مرا اذیت می‌کرد، بلافاصله با دیدن آن معماری به خاطرم آمد و آن را احساس کردم. جالب بود که حالا می‌فهمیدم چرا من غم این موسیقی را دوست نداشتم. این نوع ساختمان، این نوع فضا، مثل این نوع غربت یا غریب بودن است. خلاصه در مدت سه سال و شش ماهی که من در پاریس بودم آخر نتوانستم با آن فضا رابطه‌ای برقرار کنم و همیشه گفته‌ام دلیل برگشت من به اینجا (ایران) این هست که می‌توانم با اینجا رابطه برقرار کنم. درحالی‌که حتی با آسمان آنجا هم نمی‌توانستم رابطه بگیرم، هر چند که همه جای دنیا آسمان یکی است. مدام در مکاشفه بودم و از خودم می‌پرسیدم که مثلا خاک اینجا چرا این‌طور است؟ چرا همه شن و ماسه است؟ خلاصه به مطالعه پرداختم و چیزهایی را کشف کردم که جمع‌بندی آنها، در حال حاضر باعث می‌شود سازم را با آگاهی بزنم. اینها مربوط به زمانی است که اینها را در کتابچه‌های خود به شکل خاطراتم می‌نوشتم و قصد معرفی کردن یا صحبت کردن با کسی را در این مورد اصلا نداشتم. در کنار این نوشتنها، موسیقی‌ام را هم با جدیت دنبال می‌کردم، به واقع من عاشق موسیقی بودم و از همان زمان تحصیل در هنرستان، علاقه‌مند بودم تمام قطعاتی را که به عنوان موسیقی جدی و واقعی می‌شناختم، با سنتور بزنم.

می‌توانستم آثار استاد صبا را، یا قطعاتی که آقای خالقی نوشته بودند و یا یک سلسله تصنیفهای قدیمی که آقای پایور نوشته بود، اینها را همگی توانستم بنوازم. در آن سالها، روزی ۵ تا ۶ ساعت را مداوم کار می‌کردم. چنان که وقتی مدارس تعطیل می‌شد، من بعضی روزها از صبح زود تا حدود ۱۲ تا ۱۴ ساعت کار می‌کردم. به هر جهت توانستم دوره هنرستان را هم تمام کنم، تا زمانی رسید که باید می‌رفتم به خدمت سربازی، و کتابهای موسیقی و ردیفهای صبا را با خود به آنجا برده بودم و در یک دِه دورافتاده تنهای تنها بودم، در بخشی از قزوین افتاده بودم و خودم از راهنما تقاضا کردم که به دورترین جا (دهی در راه زنجان و در گردنه‌ها و کوهستان)، من را منتقل کند و به جایی ببرد که تا حالا کسی نرفته است، خلاصه من به آنجا رفتم و جایی بسیار فوق‌العاده بود و اتفاقاً محلیها خودشان از همین جلسات موسیقی داشتند، که آهنگهای خودشان را می‌نواختند، و من برای ساز زدن مورد استقبال قرار می‌گرفتم. موسیقی خودشان، موسیقی «عاشقها» بود.

در تکلم به زبان محلی آنها مشکل نداشتید؟

چرا اوایل مشکل داشتم، اما کم‌کم یاد گرفتم که حرف بزنم، پس از برگشت به تهران، اولین سال تاسیس دانشکده موسیقی هنرهای زیبای دانشگاه تهران بود، پس باید کنکور می‌دادم، در کنکور، آقای برومند و استادان برجسته در گروه ژوری بودند. ما جلوی این گروه امتحان می‌دادیم و چه افتخاری بود که نزد این استادها امتحان می‌دادیم و برگزیده می‌شدیم. در همان سالن هنرهای زیبا که امروزه به نام شهید آوینی است، وقتی ساز زدنم تمام شد، خیلی من را تشویق کردند. چرا که

در مرکز حفظ و اشاعه موسیقی رادیو تلویزیون ملی ایران؛ ۱۳۵۰.

قطعه‌ای را زدم که انگار پیانوی استاد معروفی بود که در ردیف استاد صبا اجرا می‌شد، به هر حال در همان جلسه بود که استاد نورعلی خان برومند من را پذیرفتند و گفتند شما قبول هستید، اما به شرط آنکه وقتی وارد دانشگاه شدید فقط ردیف را بزنید، و من به دانشگاه آمدم با فکر اینکه اینجا بالاخره یک دانشگاه است و یک مکان علمی و می‌توانم آن موسیقی را به صورت جدی کار کنم. به آقای برومند گفتم چشم، با کمال میل، هیچ تعصبی نسبت به آنچه که قبلاً آموخته‌ام ندارم، ولی وقتی که پذیرفته شدم و آمدم به جلسات کلاس آقای برومند، می‌دیدم که استاد وقتی درس می‌دهد و با ساز کار می‌کند، احساس می‌کردم خیلی ضعیف است و از تکنیک خیلی قوی و نیرومندی برخوردار نیست، مخصوصاً وقتی گاهی آقای برومند می‌خواست بعضی گوشه‌ها و ردیفها را با سنتور بزند، مثل این بود که یک مبتدی ساز می‌زند و نوازندگی‌اش با آن تکنیکی که در هنرستان یاد گرفته بودم (که چقدر پرشتاب و چه مشکل و پیچیده بود!) خیلی تفاوت داشت، در حالی که می‌دیدم ملودیهای استاد برومند خیلی ساده است. گاهی نمی‌توانستم این تناقض را با خودم حل کنم، اما با آن روحیه‌ای که از اول داشتم نمی‌توانستم حرف استادم را قبول نکنم. پس قبول می‌کردم و به خودم می‌گفتم حتماً مطلب مهمی در کار است و باید گوش کنم و درسم را به آخر برسانم همین حرفها را با خودم داشتم و زندگی می‌گذشت. دوستی داشتم به نام آقای فریدون مرادی که در رادیو تهران کار می‌کرد، یک روز من را به خانه‌اش دعوت کرد و گفت من یک صفحه‌ای از یک سنتورنواز قدیمی پیدا کردم. بیا و گوش کن. وقتی من رفتم این سنتورنوازی را گوش کردم یک‌دفعه مثل اینکه در من یک چیزی روشن شد و یک اتفاقی افتاد. یک دفعه، خیلی شهودی فهمیدم آن چیزی که من از بچگی دنبالش بودم و در نوازندگی سنتور جست‌وجو می‌کردم و دوست داشتم آن را یاد بگیرم همین است، خیلی دگرگون شدم و به این فکر افتادم که چرا من تا حالا کارهای دیگر کردم و موسیقی دیگری نواختم، آنها به چه درد من می‌خورد؟ خلاصه، آقای مرادی آن نوار را به من داد و من که به تازگی ضبط ریل دست چندم بزرگی خریده بودم و همه آهنگهای گلها را با آن دستگاه چهار باندی ضبط می‌کردم، رفتم به خانه و فهمیدم آن آهنگهایی که تا حالا گوش می‌کردم موسیقی‌ای نبوده که می‌خواستم و این نوار همان هست که می‌خواستم. خلاصه، رفتم تمام نتهایی که در تمام مدت تحصیل در هنرستان نوشته بودم و جمع‌آوری کرده بودم، (از آنجایی که دستگاه فتوکپی نبود همه نتها را با دست می‌نوشتم و... کتابی به چه ضخامت را از این نُتها داشتم!) برداشتم و از وسط پاره کردم!! حالا افسوس می‌خورم که چرا آنها را پاره کردم، این قدر دگرگون‌شده بودم! یادم هست که در هنرستان اصلاً اسم حبیب سماعی نمی‌آمد و استادان انگار قرار گذاشته بودند که این فرد را معرفی نکنند.

حداکثر به ما می‌گفتند نوازنده‌ای بوده قوی، ولی بی‌تربیت و بداخلاق بوده است و حتی می‌گفتند بهتر است راجع به این فرد صحبتی نشود. خلاصه به خانه رفتم و سعی کردم با سنتور عین آن نوازنده بزنم، تا جایی که عیناً نتهای آن را زدم و حفظ شدم و چون ضبط صوت داشتم، اجرای خودم را هم زدم و ضبط کردم و وقتی اجرای خودم را گوش کردم، دیدم اصلاً آن چیزی نیست که در آن صفحه قدیمی، دارم گوش می‌کنم، انگار یک روحیه‌ای این وسط غایب بود. حالا این‌طوری تفسیر می‌کنم که آن اجرای عالی مثل یک چراغی، یا یک لامپ روشنی بود، اما چیزی که من می‌زنم عیناً همان لامپ است، اما خاموش! یعنی چراغ من خاموش است. می‌دیدم، صدای سنتوری که من در آن نوار گوش می‌دهم بسیار کریستالی و بلورین است. اما صدای سنتور من مخملی است. کار تحقیق من در موسیقی دستگاهی از همین جا شروع شد.

در واقع، تحولی که با شنیدن کپی یک صفحه قدیمی در شما ایجاد شده، از حیث اتفاقی بودنش، بسیار منحصر به فرد است. مگر در آن اجرا چه بود؟

آن اجرا همراه بود با یک سادگی و با یک پاکی، واقعاً بی‌نظیر بود و برایم تازگی داشت که موسیقی این‌قدر پاک، روان و عالی، و در همین حال ساده جلوه کند. سادگی آن، من را جلب کرده بود. شروع به کار کردم، ولی هرچه کردم نتوانستم به مطلوب خود برسم. موضوع را با آقای برومند مطرح کردم و گفتم من یک نواری گوش کردم که چنین کیفیتی دارد و می‌خواهم مثل او بزنم، ولی درست نمی‌شود و هر کار می‌کنم، ساز من به شفافی و روشنی ساز او نیست. استاد برومند لبخندی زد و گفت آن نوازنده حبیب سماعی است که من هم دوازده سال شاگردش بوده‌ام.

به محض اینکه من این را شنیدم، فهمیدم کسی که من باید زیر دستش کار کنم همین آقای برومند است، نه به علت اینکه آقای برومند استاد دانشگاه تهران است، بلکه به خاطر اینکه ۱۲ سال شاگرد حبیب بوده است. از آن به بعد من ایشان را رها نکردم و بعد از ۸ سال که خدمت آقای برومند بودم، درکم راجع به ساز عوض شد، من که آن موقعها فکر می‌کردم همه چیز سنتور را می‌دانم، می‌دیدم که استادم وقتی یک مضرابی را می‌زند، نمی‌توانم از عهده اجرای آن حالتها برآیم. پس شروع به کار کردم تا ۴ سال دوره دانشگاه را تمام کردم بعد هم مرکز حفظ و اشاعه که آقای دکتر داریوش صفوت مدیر آنجا بودند تأسیس شد. من علاوه بر اینکه در کلاسهای آقای برومند شرکت می‌کردم به مدت دو سال هم نزد آقای صفوت کار کردم. چون ایشان در ذهنم جایگاه عارفانه‌ای داشت، برای من که به «جایگاههای فرهنگی» این قدر اهمیت می‌دادم، حرفهایشان تا اعماق دلم نفوذ داشت برای من سعادتی بود که نزد این دو استاد (برومند و صفوت) غیر از موسیقی، حکمت علمی و نظری را بیاموزم. پس از تأسیس مرکز حفظ و اشاعه

من هم به‌عنوان اولین کارمند رسمی «تحقیق» مشغول به کار شـدم. آقای صفوت راهنمای علمـی و اجرایی و آقای برومند راهنمای هنری من بودند و علاقه من به دکتر صفوت به عنوان علاقه شاگرد به استاد، بسیار زیاد و بی‌نظیر بوده است. چون این فرد بسـیار مهربان اسـت و به من هم علاقه دارد و اصلاً ایشان مشوق من بودند، من سالها مثل مرید ایشان بودم. صبح ساعت ۸ به این مرکز می‌رفتم و اجرای «شور حبیب سماعی» را تا ۸ شـب گوش می‌کردم و می‌نواختـم. از آقای برومند و دکتر صفوت نکته‌هایی را که نمی‌دانستم، می‌پرسیدم چگونه اسـت و ایشان راه درست را به من می‌گفتند. از آقایان مبشر، فروتـن و رکن الدین مختاری هم دعوت به عمل آمد و گاهی از من می‌خواسـتند که برایشان ساز بنوازم و من همین شور حبیـب را می‌زدم و چون آنها همگی از اهالی آن دوره و یاران حبیب بودند، من را به‌شـدت تشویق می‌کردند و این موضوع باعث شـد وقتی خانم افشـار (یا خانم حکیمی که آن موقع رئیس دانشگاه صدا و سیما بودند) از تلویزیون به مرکز حفظ و اشـاعه می‌آمدند، از من می‌خواستند همین شور حبیب را اجرا کنم و انگار یک فضای قدیمی با این اجرا، احیا می‌شـد. کم‌کم من جایگاه خوبی پیدا کردم تا کم‌کم آقایان گنجه‌ای و فرهنگ‌فـر هم به این مرکز آمدند و موسـیقی قدیمی کار می‌کردند. وجود اینها باعث دلگرمی بیشتر من می‌شد.

اما سـؤالات قبلی ذهنم، در خصوص این که آیا سنتور ساز کاملی هست و آیا فواصل موسیقی ما درست است یا نه، برای مـن بدون جواب مانـده بود هنوز اطمینان نداشـتم که این کوک ساز من یک هویت ملی دارد، یا چیزی است که مربوط می‌شود به یک عده موسیقی‌نواز که همین طوری از روی هوا و هـوس خودشـان آنها را کوک کـرده و زده‌اند؟ چون وقتی مراجعه می‌کردم به بعضی از آنها، می‌دیدم حرفی برای گفتن به من ندارند و اگر سؤال کنم که در گذشته یک ادوار ایقاعی داشتیم و حالا کجاست، حالا هیچ کس نمی‌تواند به من جواب درستی دهد. چون در این مورد مطالعه نکرده‌اند. پس آیا آنچه امروز من می‌زنم در تداوم همان ادوار ایقاعی گذشـته است یا همان یا موسیقی کلاسیک غرب است (که ما آن را هم خوب بلد نیستیم که بزنیم، چون وقتی می‌خواهیم بنوازیم دائماً پس و پیش می‌شـود.) اینها سـؤالاتی بود که من را به فکر کردن در مورد جایگاه فرهنگی می‌کشـاند و اینکه استادان قدیمی چطـور اجرا می‌کردند تا امروزه که در رادیوها و در رسـانه‌ها اجرا می‌کنند و تفاوت آنها چیست... پس این‌طور شد که من شروع کردم به فکر کردن و مطالعه و پژوهش و اولین کارهای تحقیق در متون قدیمی ایران را در همان دانشگاه انجام دادم و این درس را آقای دکتر برکشلی تدریس می‌کردند و اتفاقاً تنها کسی که در این درس رد شد، من بودم و در واقع صفر گرفتم! چون می‌خواستم به تقسـیمات آن پی ببرم و به یک مطلب درست برسم. اما آنها که قبول شدند همه از روی کتاب نوشتند و نمره گرفتند. ولی من چون می‌خواستم واقعاً یاد بگیرم ورقه‌ام را سفید دادم و جالب اینجاست که بعد از سالها، یعنی از ۱۰ سـال پیش، تنها کسی هستم که راجع به این موضوع کتاب می‌نویسـم، به هرحال در آن زمان (۱۰سال پیش) این کتابها تازه بوده است. در همان دوران هنرجویی هم از وضعیت جامعه احساس نارضایتی داشتم. مثلا دعوت می‌شدم به جشن هنر شیراز که موسیقی سنتی ایران را اجرا کنم، و می‌دیدم همگی ما نوازندگان موسیقی سنتی باید با یک مینی‌بوس (که بلیطش را هم خودمان باید تهیه کنیم) رفت و آمد کنیم، ولی در همان دوران یک نوازنده خیلی عادی از خارجه، با خدمتکار و حتی بـا حیوان خانگی‌اش با بلیط اختصاصـی در هواپیما به ایران می‌آمد و صدای اعتراض ما بلند می‌شد. البته ما که سیاسی نبودیم، اما یک جوّ سیاسی حاکم بود. وضعیت خطرناک بود، ما که جوان بودیم، حساس می‌شدیم و اعتراض می‌کردیم. مثلا ما را که به شیراز می‌بردند و در اطاقهای بسیار کوچک کثیف و خوابگاههای دانشجویی نگه می‌داشتند. یادم هست در همان‌جا یک اطاق خیلی کوچک به اسـتاد بهاری دادند تا اقامت کند. در حالی‌که در همان شـیراز و در هتل لوکس «داریوش»، از مهمانان ایرانی و خارجی که از حیث هنری هیچ کدام در سطح استاد بهاری نبودند، پذیرایی می‌شد. اینها باعث نارضایتی ما می‌شد. ما خدمت آقای برومند (که تازه از سفر آمریکا برگشته بودنـد) می‌رفتیم و از رفتار آنها گلـه می‌کردیم. آقای برومند گفتند صبر کنید به تهران که رفتیم این مسائل را با مسئولان در میان گذاشته و حل می‌کنم. ما در خوابگاههای گروهی ۱۰ نفری نسبت به این بی‌احترامی اعتراض کردیم و با هم صحبت کردیم و ناخواسته یک جوّ سیاسی ایجاد شد. هر چند برنامه را خوب اجرا کردیم، اما وقتی به تهران برگشتیم، پس از چند روز همگی یک حکم اخراج دریافت کردیم! همه کسـانی که در آن جمع بودند، اخراج شدند!! علت این بود که این اعتراض ما، با یک وضعیت سیاسی حساس در تهران هم‌زمان شده بود. اما بعدها ما را دوباره سر کار بازگرداندند اما بهانه‌های مختلف وجود داشـت که مثلاً من و آقای فرهنگ‌فر آنجا نمانیم و... قبـل از ما هم آقای لطفی و خانم مجد و آقای کمالیان اخراج شده و دیگر به آنجا بازنگشته بودند. اما خوشبختانه خانم مجد یک گروه شناخت موسیقی نواحی را در سازمان رادیو تلویزیون ایجاد کرده بودند و ما به این گروه پیوستیم. نوارهایی که خود خانم مجد از نواحی خراسـان و سیستان در رابطه با موسیقی ضبط کرده بودند و در اختیار ما قرار می‌دادند ما روی اینها کار می‌کردیم. من مسئول آرشیو بودم و نوارها را گوش می‌کردم، فهرست‌بندی می‌کردم و نام گوشـه‌ها را در می‌آوردم و کپی می‌کردم. فرهنگ‌فر و لطفی روی ریتمها کار می‌کردند و گروه زیردست آقای کمالیان روی ساخت سازها کار می‌کردند. روی هم رفته یک گروه پژوهشی خیلی خوب بودیم و البته کسب فیض از محضر اسـتاد برومند هم ادامه داشـت. آقای برومند

همراه با جمشید شمیرانی، در طبیعت جنوب فرانسه (نیس، ۱۳۵۷)

به ما گفتند کلاس شما روزهای دوشنبه ساعت ۵ تا ۹ بعدازظهر در منـــزل من برگزار می‌شـــود و شـــما می‌توانید بیایید و کار کنید. همان آقای برومند که نه در دانشگاه و نه در مرکز حفظ اشاعه اجازه نمی‌دادند نواری از ســـاز و گفتارشـــان ضبط شود، گفتند می‌توانید دستگاه ضبط خودتان را برای تمرینها بیاورید و ضبط کنید.

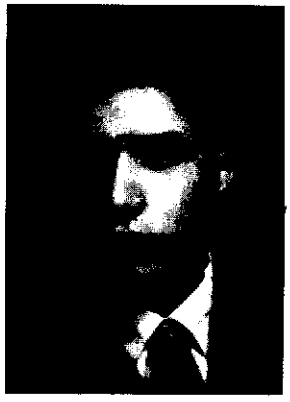
به‌علت ناراحتیهایی که آقای برومند از بعضی مسائل در مرکز حفظ اشـــاعه داشـــتند با یک نیروی مضاعف سعی می‌کردند ما را چنان پرورش دهند که ما موسیقی ســـنتی را بسیار قوی حفـــظ کنیم و ســـه نفری یک کنسرت بگذاریم. آقای برومند از من و آقای فرهنگ‌فر و آقای لطفی خواستند یک برنامه ماهور را اجـــرا کنیم. بـــا آقای برومند هماهنگ شـــدیم و قرار شد در کارگاه نمایش این کنسرت را اجرا کنیم در همان کنسرت آقای هرمزی هم حضور داشتند.

ســـالهای آخر عمر اســـتاد برومند بود و خـــود آقای برومند هم در کنســـرت ما نشسته بود. کار بسیار خوب «گرفت»، به عنوان یک گروه مرتب و درســـت دوباره وارد کار می‌شـــدیم و البته جنبه‌های سیاسی هم البته به خودی خود وارد می‌شد. این‌طور وانمود می‌کردند که انگار ما با رژیم خوب نیســـتیم و از اطاعت رژیم هم خارج شـــده‌ایم و از طرفی به همین خاطر، بین مردم و جوانها خیلی محبوب می‌شـــدیم. مردم می‌دیدند از طرفی، مرکز حفظ اشـــاعه با رژیم همراه است و به اصطلاح با مقامات رژیم «طـــی» می‌کند، از طرف دیگر رابطه من هم با مرکز قطع شـــده و من هم دیگر با همه عشقی که به آقای صفوت دارم، ذیگر «شـــاگرد خوب» ایشان نیستم! اما این‌طور تداعی می‌شـــود که حالا من به ســـمت آقای برومند رفته‌ام و از دکتر صفوت دور شـــده‌ام! در حالی که من تمام توجهم به حبیب سماعی اســـت و بنابراین به طرف او کشیده می‌شوم. در همـــان زمان که در دانشـــگاه بودم، آقای صفوت یک مقاله راجع به عرفان موسیقی ایرانی نوشت که چاپ هم شد من آن را شـــاید هزار بار خواندم و خودبه‌خود یک قسمت از روحیه‌ام به ســـوی تصوف کشیده شـــد که نتیجه آنها را سال گذشته به‌صورت کتابچه «ستاره عشق» منتشر کردم و این شناختی است راجع به انواع عشق از دنیا و مجموعه‌ای است از آنچه در کتابهای مختلف خوانده و برداشـــت کرده‌ام می‌خواهم در این کتاب بگویم که شیوه عاشـــقی و نوازندگی و حالت عرفانی و صوفی‌مسلکی چیست. این مباحث را دوست دارم دنبال کنم تا جایگاه علمی فرهنگی هم پیدا کنند.

اســـتاد کیانی! هنوز هم این مســـلک صوفی‌منشی و عرفان‌گرایـــی در موســـیقی برای شـــما آن جذابیتهای سابق را دارد؟

هنوز هم دوست دارم ادامه دهم و می‌دهم. در این دوره‌های جدید کلاس شناخت موسیقی (که سالهاست بر پا می‌کنم و شما هم سالها پیش در آن شرکت کردید) می‌خواهم «حکمت موجـــود در ردیف» تدریس کنم در اینجا هم حرفهایم همان حرفهای گذشـــته درباره شـــناخت یا آموزش موسیقی است. چیزی در آن تغییر نمی‌کند. فقط از دیدگاه حکمت و فلسفه به آن نگاه می‌کنم که در این موسیقی ردیف چه حکمتی است؟

اینها چیزهایی است که مورد علاقه شخصی من است اینکه جایگاه خوبی برای شخصیتهای اخلاقی در موسیقی در ذهن خود داشـــته باشـــیم. اگر ما چندین هنرمند داشته باشیم که «الگو» باشند و این الگو را خوب معرفی کنند، حالا به جامعه‌ای که رؤسای علما و روحانی دارد، نشان می‌دهیم تا ببینند ما که موسیقیدان هستیم، وضو گرفته و ساز می‌زنیم. ولی اگر (فرض کنیم) موسیقیدانی باشد که (خدای ناکرده) مشروب بخورد و ســـاز بزند، معلوم است که مقام روحانی نمی‌تواند او را بپذیرد.



سالهای تحصیل هنرستان، ۱۳۳۶.

مثلاً می‌بینند آقای...، هنرمندی هستند بسیار مورد تأیید ارشاد، چرا که دیده‌اند قبل از نواختن ساز وضو می‌گیرند (و به‌دور از ریا). اگر هنرمند واقعاً اخلاقی و به دور از انحرافات اخلاقی باشد و ما فقط به‌عنوان یک هنرمند با اخلاق در هر رشته هنری فعالیت کنیم برای ما ذهنیت مثبت در جامعه به‌وجود می‌آید. مثلاً سینمای قبل از انقلاب محیط خیلی جالبی نداشت و حتی رادیوی رژیم سابق. من خودم در دوره نوجوانی و جوانی نمی‌توانستم سازم را در خیابان به دست بگیرم، خجالت می‌کشیدم؛ چون احساس می‌کردم مردم با نگاههایشان می‌گویند این آدم با سازش یا به رادیو می‌رود یا کاباره یا به عروسی. کسی فکر نمی‌کرد این فرد به فرهنگستان یا جای علمی و آکادمیک می‌رود. اما حالا دیگر این وضع وجود ندارد، چون حالا همه کاباره‌ها بسته شده است. رادیو هم خوشبختانه مثل سابق نیست. عروسی هم به آن صورت نیست چون کمیته نمی‌گذارد فسق و فجور شود. پس این فرد با سازش می‌رود جایی موسیقی بنوازد که مطابق شئونات جمهوری اسلامی است. پس جایگاه موجهی پیدا کرده است. اما کم‌کم این هم سالهای بعد از دست رفت. چون آن‌قدر موسیقی عامه‌پسند و مبتذل زیاد شد که حالا هم اگر ساز به دست بگیری همان چیزی به ذهن می‌آید که از رادیو تلویزیون شنیده می‌شود. اگر صدا و سیما یک میزگردی برای بالا بردن سطح فرهنگ عامه و برای هنر موسیقی ترتیب بدهد که ما در آنجا صحبت کنیم که موسیقی علمی، فرهنگی، سنتی اصیل و فاخر هم داریم و قطعاتی هم پخش کند، در واقع غذای روح شما را معرفی می‌کند. و می‌گوید این موسیقی اصیل و «علمی» است و آنچه شما گوش می‌کنید اصلاً موسیقی نیست. در آن صورت برای هنرمندان واقعی و اصیل یک جایگاه عالی ایجاد می‌شود. در حال حاضر، متأسفانه، کاملاً پیدا است که جایگاه هنرمندان ما یک جایگاه والا و گران‌قدر نیست و حتی در غرب هم موسیقی پاپ یک جایگاه خوب اجتماعی ندارد. حتی در تاریخ موسیقی قبل از دوران کنونی و دوران بتهوون هم می‌بینیم که هنرمندان را از درب مخصوص مستخدمین به مجالس راه می‌دادند. هدف من این است که یک لباس علمی و یک جایگاه علمی برای این هنر در نظر گرفته شود. من همیشه سعی کرده‌ام قبل از هر کنسرت ابتدا راجع به هنری که عرضه می‌شود، شناخت بدهم و تأکید کنم که اینجا یک موسیقی علمی و جدی اجرا می‌شود و اگر شمای شنونده تنها برای تفریح می‌آیی، اینجا جای تو نیست. خوشبختانه نسل جوان بعد از انقلاب از یک فرهیختگی خوبی برخوردار بود که به مدد آنها توانستیم سالنها را خالی نبینیم.

این فرهیختگان چه جور افرادی هستند؟

عده‌ای هستند که نمی‌خواهند صرفاً با موسیقی «حال» کنند، بلکه می‌خواهند چیزی فراتر درک کنند. جالب است که همهٔ بیننده و شنونده‌های این کنسرتها جوانان هستند و این‌طور نیست که فقط یک عده افراد سن بالا و متعلق به نسل من و قبل از من به این برنامه‌ها بیایند. و البته ممکن است همگی این جوانان آن فرهیختگی را نداشته باشند. ولی برای این برنامه‌ها ۲ یا ۳ نفر هم کافی است. در دوران من که اصلاً نه تنها کسی اهل این فرهیختگی نبود، حتی کسی هم جرئت نمی‌کرد از مقولهٔ «معنا» در موسیقی صحبت کند.

در آن دوران، این مسائل شناخته شده نبود؟

خیر، اصلاً. حتی موسیقی گلها هم برای مردم آن حالت اندیشمندانه و جدی و علمی را به خودش نگرفت. بلکه یک جور جایگاه محفلی و مجلس‌آرایی را به خودش اختصاص داد. من که آن روزها عاشق موسیقی گلها و صدای فاخته‌ای و بنان بودم، در حال حاضر اصلاً به آنها گرایش ندارم، بدون اینکه آنها را نفی کنم، به شاگردانم می‌گویم که اگر می‌خواهی موسیقی قدیمی را کار کنی، موسیقی بعد از بنان را گوش نکن، نه اینکه از لحاظ هنری ضعیف شده باشد، شاید حتی صاحب تکنیک قوی‌تری شده، ولی سبک دیگری است. فرض کنید ما در دوران بنان یک نوع نقاشی به سبک کلاسیک داریم و بعد از آن یک نقاشی سبک رومانتیسم داریم. پس باید جایگاه اینها از همدیگر تفکیک بشود. اگر دقت کنید، من یکی از کسانی بودم که از ۲۰ یا ۲۵ سال قبل دوست داشت انواع موسیقی را از هم تفکیک کند، و توضیح بدهد که بعضی از موسیقیها جدی هستند و بعضی از موسیقیها، نه. پس جایگاه هنرمندان باید تعیین شود: اینکه یک عده از هنرمندان جایگاه جدی و علمی ندارند و... در آن هنگام است که هر هنرمندی راحت می‌تواند سازش را به دست بگیرد و جلو بیاید.

ضامن اجرایی تعیین چنین جایگاه فرهنگی در یک جامعه به نظر شما، کدام مرجع می‌تواند باشد؟ دانشگاه؟ دولت؟ نهادهای وابسته؟

به عقیده من هیچ کدام از اینها به تنهایی نیستند، خودِ «هنرمند» اصل است. رفتارهایشان، کلاسهایشان، و مسائل اجتماعی‌شان، باید زیر نظر باشد. شاید این اخلاق‌گرایی کمی حالت تظاهر به خودش بگیرد، اما عاقبت او به عنوان یک موسیقیدانی که از لحاظ اخلاق، انسانیت و... مورد تأیید است، پذیرفته می‌شود. لااقل شاگردهایش او را می‌پذیرند. در این صورت خود شاگردها هم این تبلیغ را برای استاد انجام می‌دهند، مثلاً آقای برومند، انسانی بود باشخصیت و حتی در منزلشان همیشه با لباس مرتب و شیک ظاهر می‌شد و حتی اگر یک مسئله ناپسند داشت، آن را نشان نمی‌داد، برای اینکه

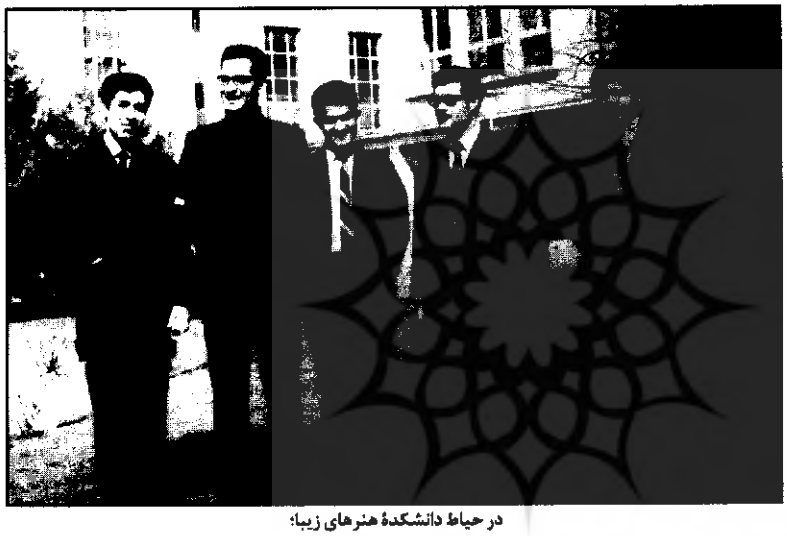
می‌خواست الگوی مثبت برای شاگردانش باشد و در اجرای موسیقی هم که بسیار جدی و باوقار بودند. گاهی ما را نصیحت می‌کردند. می‌گفتند اگر می‌نوازید، با مطالعه بنوازید. من بعدها بعد از ۸ سال وقتی می‌خواستم برای مطالعه موسیقی شرق از ایران خارج شوم، به من گفتند «خوب حالا دیگر نگران نباشید، سر نخ را به دست آورده‌اید.» آن روز این مفهوم « سر نخ» را یک طور می‌فهمیدم اما حالا آن را طور دیگری تعبیر می‌کنم. در حال حاضر ما مثل نابیناهایی هستیم که صاحب آن سر نخ هست و این سند هویت و سنت و فرهنگ ماست که باید آن را در دست داشته باشیم و فقط با آن حرکت کنیم.

استنباط من، این است که تعیین جایگاه فرهنگی برای موسیقی و موسیقیدانها، مسئله ای که یکی از مهم‌ترین مسائل ذهنی شما بوده و هست، انگار هیچ‌گاه به روشنی صورت نگرفته، تلاش برای آن هم هنوز تمام نشده و هر روز باید برای تثبیت این مفهوم بحث کرد. اما می‌خواستم بپرسم عبارت«جدیت در موسیقی» به ویژه از لحاظ باطنی، به چه مفهومی است؟

من جدیت در موسیقی را آن «خِرَد و تفکر» در موسیقی می‌دانم. چون اگر قرار است یک قطعه‌ای نواخته شود، باید با یک ساختار هنری همراه باشد و حتماً یک ساختار هنری در خود داشته باشد، گاهی این ساختارها به همان فرم و قالب باز می‌گردد. در این فرمها و در این قالبها یک جمله‌بندیهایی هست که قدیم، استادان بیشتر این جمله‌بندیها را به‌کار می‌بردند، یعنی می‌گفتند اگر شما یک سازی می‌نوازید یا یک آوازی می‌خوانید باید «جمله‌بندیِ» شما درست باشد. انگار موسیقی را از دیدِ «ادبیات» نگاه می‌کردند. برای اینکه بیشتر اوقات وقتی سازی می‌نواختند حتماً یک شعری هم با آن می‌خواندند و می‌خواستند هجاهای شعر با موسیقی جفت باشد.

دربارهٔ مفهوم خِرَد در موسیقی می‌فرمودید...

خوب، اگر یک متن داریم که این واژه‌ها در آن تشکیل یک جمله می‌دهند پس باید مفهومی را برسانند. در یکی از سخنرانیهای آقای برومند که راجع به اصالت موسیقی است، مثالی که می‌آورند همین است که یک زمانی یک هنرمندی خیلی زیبا و شیرین می‌نواخت اما هیچ مفهومی را نمی‌رساند. چون «صرف و نحوِ» موسیقی‌اش درست نبود. حالا در موسیقی چون واژه‌ها مفاهیم بیرونی را ندارند و حالت انتزاعی دارند، تعیین ماهیت بسیار سخت می‌شود و فقط کسانی می‌توانند آن مفاهیم را خوب بشناسند که با آن موسیقی خوب آشنا هستند و تشخیص می‌دهند که این نوازنده و یا خواننده اصول را رعایت می‌کند یا نمی‌کند. مثلاً یکی اگر بیاید زبان آلمانی را نداند و فقط ادای خواننده‌های آلمانی را در بیاورد، کسی که آلمانی بلد هست سریع متوجه می‌شود. ولی ما که زبان آلمانی بلد نیستیم متوجه نمی‌شویم. در اینجا هم همین‌طور است. کسی که ردیفها را سالها کار کرده و گوشش به آن آشناست نمی‌تواند یک ساز بی‌ربط را گوش کند. البته وجود استادان خیلی مهم است. در زمانی که ما درس می‌خواندیم، برخی آقایان مانند هرمزی و فروتن بودند که سواد موسیقی ردیفی داشتند. اما نسل آنها امروز وجود ندارد. مرجع کامل دیگر وجود ندارد و یا اگر هم وجود دارند بسیار کم هستند. موسیقیدانهایی هم داریم که درست می‌نوازند، اما ادیبانه و فاخر نیست که آن هم جدی نیست. یعنی جمله‌بندی درست است، اما موسیقی جدی نیست. پس یک گروه موسیقیدان داریم که نه جمله‌بندی درست دارد و نه فاخر، اما یک گروه هم داریم که جمله‌بندی درست دارد و شیرین و زیبا ساز می‌نوازد ولی آن اندیشهٔ خردمندانه را ندارد.



در حیاط دانشکدهٔ هنرهای زیبا؛
از راست: جلال ذوالفنون، ابراهیم فرزانه، اردشیر روحانی، ایرج برخوردار، مجید کیانی.

از کجا و با چه معیاری می‌توانیم بفهمیم که یک قطعه موسیقی واجد این شرایط هست یانه؟

لازم است دوره‌های فنی برای هنرجو سپری شود و یکی‌یکی نمونه‌ها برایش پخش شود که قابل تشخیص باشد. شرط دیگر این است که انگار یک جور عقل سلیم و ذوق شخصی هم لازم دارد که بتواند حق را از باطل تشخیص بدهد. مانند حکمت که بعضیها آن را می‌خوانند ولی حکیم نیستند، چون حکیم از دیدگاه قدیم، مثل پیامبر می‌ماند. حق و باطل را از هم تشخیص می‌دهد. فرق بین الهام و وسوسه را می‌داند. این کیفیتی است که الان در موسیقی ما نیست. الهام درست با وسوسه قابل تشخیص است ولی کسی نیست تشخیص بدهد.

حـالا اگر الان من صحبت از این موضوع کردم سـوء تفاهم نشـود که نمی‌توانم این را خوب تشخیص بدهم. این موضوع برمی‌گـردد به بیوگرافی من. از گذشـته‌های دور تا امروز من همیشـه به این موضوع فکر می‌کنم: حالا این موسیقی را که می‌خواهم گوش کنم از نوع جدی اسـت یا از نوع سـطحی و عامه‌پسند است؟ ممکن اسـت ۲۰ سال پیش مرز مشخصی را قرار می‌دادم که، این مرز موسیقی جدی است با موسیقی عامه‌پسند و سطحی؛ و حالا مرز برایم کمی جابه‌جا شده است. یکی از آن «تغییرات» که در سـؤال اولتان بود، همین است. اینکه مرز را نسبی می‌دانم و در کتاب «هفت دستگاه موسیقی ایران» هم گفته‌ام که کاملاً نسـبی اسـت. پس حالا این مرز بین جدی بودن و عامه‌پسـند بودن را به عهده خود شـخص واگـذار می‌کنم که خودش انتخاب کند. ما در تهران شـمال شهر و جنوب شـهر داریم، ولی اینکه شمال و جنوب از کجا شروع می‌شود، بستگی به معیار شخص دارد بنابراین من برای خودم یک مرز نسبی دارم. میرزاحسین قلی یک نوازنده جدی اسـت، ممکن است درویش خان در مقایسه با او، یک نوازنده شیرین‌نواز باشد، اما همین مقایسه اگر بین درویش خان و یک نوازنده دیگر باشد، ممکن است همین درویش خان در مقابل او یک نوازنده پر قدرت و جدی و پر از فکر زیبا باشد، پس این مرزی است که می‌توانیم به‌صورت شخصی و فردی هم برای خودمان انتخاب کنیم حالا اگر در اینجا به یک استاد موسیقی مانند آقای برومند مراجعه کنیم، می‌بینیم که مرز او کجاست.

نیویورک، قبل از شروع کنسرت.

مثل مقایسه دو ساز نسبت به هم است. قدیمها اگر می‌خواستیم بدانیم یک سـه‌تار خوش‌صدا اسـت یا نه، پیش آقای برومند می‌رفتیم. ایشـان یک «محک» داشتند، یعنی یک سه‌تاری داشتند که صدای سازهای دیگر را با آن می‌سنجیدند و اتفاقاً اسم آن سه‌تار هم **محک** بود! وقتی با سه‌تار خود می‌نواختند و با سـه‌تاری که ما برده بودیم می‌نواختند، آن وقت فرقشان را متوجه می‌شدیم. پس باید یک «محک» را به عنوان استاد موسیقی داشته باشیم. خوشبختانه آن موقع استادی بود که تکلیف مرزگذاریها را برای ما روشن می‌کرد، اما متاسفانه امروزه دیگر از این محکهای زنده نداریم یعنی نمی‌توانیم ساز خوب و بد را از هم تشخیص دهیم. واقعاً هیچ محکی وجود ندارد، اما حالا چون در ساختن سنتور، ساخته‌های آقای ناظمی محک ما هستند سازهای دیگر را با آن مقایسه می‌کنیم.

فکر می‌کنید در ۱۰ سال آینده تعدد مراجع صلاحیت‌دار در جامعهٔ موسیقی سنتی به تعدادی می‌رسد؟

من دوست دارم همه چیز را از جنبه مثبت و امیدوارانه نگاه کنـم. پس در این زمینه خیلی امیدوار هسـتم. الان می‌بینم جوانها هم در موضوع موسیقی «تفکیک» قائل می‌شوند. یک عده موسـیقی جدی را دوسـت دارند ... و یک عده دوست دارند به دنبال تفریح و تفرج بروند. حالا در اینجا چون کیفیت مطرح اسـت، کمیت افراد برای من مهم نیسـت. اگر دو سه جوان با شور و اشتیاق به حفظ این نوع موسیقی بپردازند، این موسیقی خودش حفظ می‌شود. حالا اکثریت جوانها اگر بروند گیتار بزنند و یا پاپ کار کنند هیچ ایرادی نیست، خوشبختانه می‌بینـم که تعداد خیلی زیادی هم در موسـیقی جدی کار می‌کنند. امثال شـما موسیقی را خیلی خوب نگه می‌دارید و موضـوع را خوب دنبال می‌کنید و این جـای امیدواری دارد. فرض کنید ردیـف آقای برومند که الان بین خیلی از جوانها به عنوان یک مرجع آموزشـی هست و دارند گوش می‌کنند، منتشـر نمی‌شـد، آن وقت تکلیف چه بـود؟ در حالی که در زمـانِ آقای برومند حتی یک نفر هم نبود که ردیفهای میرزا حسین قلی را بداند (به جز آقای پیر نیاکان) ولی امروز خیلی از جوانها ردیفهای میرزا عبدالله را بلد هستند. حتی خیلی از اروپاییها (مثل فرانسـویها) این ردیفها را از حفظ هستند. امّا چیزی که امیدوارم در آینده درست شود، کیفیت درونی این نوع موسـیقی است که اصل کار اسـت. یعنی در حال حاضر فقط ما یک نوع شـریعت در موسـیقی را دنبال می‌کنیم، در صورتی که باطن موضوع مطرح است. عمل به این باطن، صبر و علاقه می‌خواهد. گذشـت و اخلاقی را می‌خواهد که قبلاً به آن اشاره کردم که بتواند بر اساس این اخلاق، به آن قالب، فرم و روح بدهد. وقتی صفحه حبیب سماعی دستم آمد، چراغی را می‌دیدم که انگار در دست ماست، ولی خاموش است. امیدوارم یک روز بتوانیم این چراغ را روشن کنیم که اگر روشن نشود، چیزهای دیگر مثل معلومات و تکنیک به درد نمی‌خورند. جز

یک غروری که «من ردیفهای میرزا عبدالله را حفظ هستم» و اگر یک روز یک مسابقه‌ای در کار باشد، بگویند هر کدام از آن ردیفها را بخواهید، من بلد هستم، می‌زنم!! این برخورد، فقط ارزش حفظ ردیف دارد و ارزش دیگری ندارد مثل یک سی.دی که فقط وظیفه حفظ اطلاعات را انجام می‌دهد.

البته یک حامل صوتی در مقایسه با یک مجری انسانی فقط از لحاظ حفظ اطلاعات بهتر است چون همواره بدون خطا و اشتباه است. اما نفرمودید که اگر بخواهید برای یک مطلب درسی تعریفی از مفهوم جدیت در موسیقی ارائه کنید چه معیارهایی می‌توانیم در دست داشته باشیم؟

در آموزش، وجود یک استاد معتبر که دارای آداب آموزشی و مکتب باشد برای درس گرفتن، پشت ساز نشستن، درست اجرا کردن مضراب چپ و راست لازم است و اوست که باید یک سری قواعد و اصول کار را به هنرجو بیاموزد. در آن صورت است که می‌گویم این هنرجو مکتب دیده و استاد دیده و بی‌خود ساز نمی‌زند. باید دوره‌های آموزشی هم به دوره‌های مقدماتی متوسطه و عالی تقسیم بشود و در هر دوره آموزشهای لازم داده شود.

شرایط احراز و ابراز «جدیت» در موسیقی سنتی، از نظر شما چیست؟

داشتن یک مکتب و شیوه نوازندگی یعنی جدیت در موسیقی، شاید یک نفر «مکتب» را داشته باشد، امّا شیوه نوازندگی‌اش بر پایهٔ «خودمحوری» باشد. البته آن چیزی که باعث جدیت می‌شود، نوع تفکر است. جدیت، به هر حال، موسیقیدان را از نیاز بازار دور می‌کند.

درست است، چون در این طرز تلقی از جدیت، برای مخاطبان انبوه، کار کردن و کار ارائه دادن دیگر معنی نمی‌دهد. لطف کنید برای ما بفرمایید که مخاطبهای موسیقیدانهای جدی چه کسانی هستند؟

باید برگردیم به آن نوع تفکری که شخص نوازنده دارد. در واقع او باید بفهمد مخاطبش چه کسی هست. حال این معشوقش مجازی باشد (حالا هر کسی که هست) و یا معشوق معنوی باشد و حتی خداوند باشد، چه بسا گزینش مخاطب، از همان نوع مجازی شروع شود. به نظر من هیچ ایرادی نیست. اما اگر هنرمند نتواند از آن درجه مجازی عبور کند، انگار که نمی‌تواند جایگاهش را ارتقا بدهد و به درجه واقعی هنرمندی و استادی برسد. چرا که از لحاظ نمادی و ایده‌آلی و یا ایده اصلی، خداوند است که معشوق اصلی است. پس حالا که هنرمند یک کاری برای او انجام می‌دهد، سعی کند بهترین را انجام بدهد. در حالی که هنرمند، اگر معشوقه‌اش زمینی باشد، می‌خواهد بهترین کار را انجام بدهد!! اگر این معشوقه زمینیِ هنرمند، در سطح پایین باشد مسلماً آن هنرمند نمی‌تواند ارتقاء پیدا کند، به‌خاطر اینکه ممکن است در هر سطحی که او بنوازد یا بخوانند، معشوقه‌اش به او بگوید: به به چقدر عالی و قشنگ است! ولی وقتی یک شخص عالم، یک پیر و یا یک مرشدی جلو رویتان باشد، طبیعی است که خیلی کار مشکل می‌شود چون آن پیر در سطح بالای معنوی است پس هنرمند هر چقدر کار کند کم است. هندیها می‌گویند بهترین استاد، خداست.

اینجا اگر مخاطب هنرمند، مردمان عامی باشند، در برابر کاری که این شخص برای خدا انجام داده، بی‌نهایت لذت می‌برند. از طرف دیگر، همین مردم، بندگان معشوق، یعنی همان خداوند هستند. پس فرق نمی‌کند، انگار با او یکی می‌شوند. چه برای خدا بنوازی و چه برای معشوق زمینی. هنرمند اگر برای انسان این ارج و منزلت را بگذارد که: توی بنده خدا، خیلی بلندمرتبه هستی، من نباید تو را ندیده بگیرم، پس باید بهترین موسیقی را که برای خدا می‌زنم، برای تو هم بنوازم. پس اگر ما موسیقی را در سطح پایین اجرا کنیم و در حد و خواسته مردم عادی پایین بیاوریم، بدترین توهین را به آن مخاطب می‌کنیم. چرا که ذهن و فکر او را بسیار ضعیف و عقب‌مانده تلقی می‌کنیم. یعنی این آدم هیچ چیز سرش نمی‌شود و باید هرچه دستمان رسید برایش اجرا کنیم. به‌خصوص قطعاتی که در آن از یک نوع ریتم خوشش بیاید. بعضی از هنرمندان به خاطر «مردم‌دوستی»، سطح کارشان را پایین می‌آورند تا برای مردم قابل پذیرش باشد، در حالی که اگر مردم را دوست دارند، باید سطح کارشان را بالا ببرند، حتی اگر در ابتدای کار قابل درک نباشد، اما واقعاً ایرادی ندارد باید گفت: تو داری به مردم احترام می‌گذاری و به او می‌گویی جای تو این بالاست. اگر این موسیقی را نمی‌فهمی، باید به کلاسهای شناخت موسیقی بروی، تا بفهمی و سطح دریافت تو بالا برود. من با مطالعه‌ای که درباره هنرمندان بزرگ کردم، متوجه شده‌ام که هیچ کدام از این هنرمندان، سطح هنر را به خاطر مردم پایین نیاورده‌اند و ناشناخته مانده‌اند، گاهی حتی دو سه قرن بعد از مرگشان شناخته نشده‌اند، ولی سر جاشان مانده‌اند و مقامشان را حفظ کرده‌اند. خود شما چقدر نقاش و موسیقیدان می‌شناسید که اصلاً از اصولشان کوتاه نیامده‌اند و مرده‌اند، مثل موزارت که یک قرن بعد از خودش شناخته شد. پس برای اینکه به مخاطب احترام بگذاریم نباید سطح کار را پایین بیاوریم چه او خوشش بیاید و چه نیاید.

یکی از مهم‌ترین موضوعات مطرح در موسیقی ما، موضوع کیفیت و «حال» است، درباره آن حرفهای زیاد زده شده است. انحصاری شدن تعریف «حال» به یک نوع خاص از موسیقی که در ۳۰-۴۰ سال اخیر توسط رادیو شناخته‌ایم و به آن نوع عادت کرده‌ایم، از موضوعات مطرح در کلاسهای «شناخت موسیقی» شما بوده است لطفاً در این باره برایمان بیشتر توضیح بدهید؟

همراه محمدرضا لطفی و ناصر فرهنگ فر، در کارگاه نمایش (۱۳۵۲)؛ بعد از بیرون آمدن از مرکز حفظ و اشاعه موسیقی.

در کار خودم تجربه عملی زیادی دارم که راهنمایی‌ام کرده است. «حال» را می‌توانیم به انواع مختلف تقسیم کنیم: یکی هست که «حالِ کاذب» است و ما به غلط فکر می‌کنیم جالب است و یک نوع هم همان «حالِ واقعی» و حقیقی که کمتر می‌شناسیم. اگر برگردیم به فضاهای قدیمی‌تر و اگر بخواهیم حال حقیقی داشته باشیم، باید یک روشِ تصفیه دل و تزکیه نفس داشته باشیم تا درک کنیم که این وجه چیست. هر نوع شرابی یک مستی به‌خصوص دارد، مثلاً از یک شرابی یک مستی به دست بیاوریم که به جای اینکه اشیاء را واضح‌تر ببینیم دو تا ببینیم و از این قبیل. این یک نوع مستی است که برای خودش یک حال به‌خصوص را به وجود می‌آورد. همان حال بی‌خبری. یک زمانی یک مستی‌ای داریم که از یک کار خوب مثل نیکوکاری به وجود می‌آید. اگر این دو تا را با تجربه شخصی‌مان به دست آوریم فرق آنها را به وضوح می‌بینیم که یکی از آنها یک حالت بی‌خودی به ما می‌دهد که می‌تواند بعضی از مسائل را که با دامنه محدود عقل درک نمی‌شود از راه دل درک کند، و حال دیگر، حالت هوس، نفس‌پروری و حال سطحی است. مثلاً ما در اتاقی که نشسته‌ایم و می‌خواهیم یک موسیقی گوش کنیم، چراغها را خاموش می‌کنیم و شمع روشن می‌کنیم و در واقع یک حال کاذب ایجاد می‌کنیم در حالی که آن «حال واقعی» از این راه کسب‌کردنی نیست و اگر بیاید هم اتفاقی است. مثل این می‌ماند که ما در یک راهی می‌رویم و پایمان به یک چیزی می‌خورد و ناگهان گنجی کشف می‌کنیم. اما این اتفاق همیشگی نیست. حال واقعی اصلاً به طور اتفاقی دست‌نیافتنی نیست. می‌شود با ریاضت کشیدن، با شنیدن موسیقی خوب؛ گوش کردن آثار خوب؛ دیدن دوستان خوب؛ دیدن و مشورت کردن و مصاحبت کردن با نیکان و خود را در یک شرایط انسانی خوب قرار دادن، به آن فیض رسید. پس هنرمند اگر بخواهد یک سازی بنوازد، البته باید بر اساس آن اصولی که به او یاد داده شده خوب بزند و آن محورهایی که استادش به آن شاگرد امانت داده، موبه‌مو اجرا کند. آقای شهنازی ردیفهای پدرشان را وقتی می‌نواختند، فقط امانت‌داری می‌کردند و به چیز دیگری کاری نداشتند. اما در همین نواختن به حالی می‌رسیدند که خیلی متعالی است. از آنجایی که این حال سطحی نیست، و عمیق است و در باطن جای دارد، مخاطب سطحی‌نگر، چیزی متوجه نمی‌شود و تصور می‌کند یک ساز خشک و بی‌روح می‌شنود. در حالی که کاملاً با روح است و مانند همان صفحه تک‌نوازی حبیب سماعی است. همان چراغی که من روشنایی را در آن می‌بینم و به امید رسیدن به آن نور، شروع به نواختن و تمرین کردن می‌کنم و کار به جایی می‌رسد که وقتی یک دوستی که اتفاقاً هم نوازنده است من را می‌بیند، می‌گوید چه می‌زنی که خسته نمی‌شوی در حالی که تو قشنگ‌تر از آن می‌نوازی در حالی که من می‌دانم آن چیزی نیست، که در اجرای حبیب سماعی

است، در اجرای من، متأسفانه آن چیزی که با عوام‌فریبی و حال ظاهری همراه است بیشتر از آن «حال واقعی» به چشم و گوش می‌آید و شاید می‌تواند مردم را گول بزند، در حالی که من با معیارخودم نگاه می‌کنم و هر وقت درمانده می‌شوم، به آقای برومند مراجعه می‌کنم می‌خواهم بدانم که آیا این ساز و این موسیقی واقعاً با «حال» واقعی است یا خیر. یعنی در اینجا، نظر استاد می‌تواند حال واقعی را معین کند.

پس مسئله «حال»، یک بخش عمدهٔ آن، به جای اینکه به خود موسیقی برگردد به موسیقیدان بر می‌گردد؟

بله، البته نقش مخاطب هم مهم است یک روایاتی هست که می‌گوید وقتی آقا علی اکبر ساز می‌زند کسانی که گوش می‌کردند می‌گفتند: فلان آیه را می‌زند، و یا فلان سوره را می‌زند، پس این تار زدن، یک نوع فرهنگ را نشان می‌دهد. اینکه یک مخاطبی می‌گوید استاد فلان آیه را می‌زند، معلوم می‌شود که اولاً این مخاطب آن آیه را خوانده و می‌شناخته و اینکه اصلا چقدر سوره‌ها را خوانده که فهمیده این صدا، تداعی فلان آیه از فلان سوره هست، پس نوع مخاطب هم خیلی مهم است. به خصوص در این نوع موسیقی بدون کلام. پس هنرمند نوازنده، به واقع حال و معنویتی را که در آن آیه وجود دارد، می‌زند و ایجاد می‌کند. پس در واقع این مخاطب است که موسیقی را گوش می‌کند، اما می‌فهمد که مثلاً این موسیقی چقدر شبیه معنی آن آیه هست درحالی که مخاطب در ذهن نوازنده نیست، بلکه در حال و هوای ساز آن نوازنده است. مثلا

در تأتر شهر: آذر ۱۳۶۹؛ به مناسبت صدمین سال تولد و دهمین سال درگذشت استاد عبدالله دوامی

می‌گفتند وقتی آقا حسین‌قلی ساز می‌زند پرنده‌ها روی دسته سازش می‌نشستند و آواز می‌خواندند. چند سال پیش من در مصاحبه‌ای خواندم که آقای پایور گفتند این حرفها خرافات است و درست نیست، ولی من خودم از یک دیدگاه دیگری نگاه می‌کنم: وقتی آقا حسین‌قلی ساز می‌زند، مخاطب که گوش می‌کرده، مثل این بوده که به دنیایی دیگر می‌رود. انگار در یک باغی است و میرزا حسین‌قلی این قدر این ساز را زیبا می‌نواخته که پرنده‌ها را روی دسته سازش می‌دیده است، او پرنده را مخاطب خودش می‌دیده، و در هنرهای سنتی ایرانی می‌بینیم که عالم هنرمند چیزی غیر از عالم خیال، عالم مثال و بهشت نیست. هر چند که هنرمند ظاهراً روی زمین می‌نوازد ولی مثل اینکه در بهشت می‌نوازد، طبیعی است که پس از مدتی، مخاطب که به موسیقی گوش می‌کند به آن عالم خیال می‌رود و آن عالم خیال، پُر هست از پرنده‌هایی که روی دسته ساز نوازنده می‌نشینند... حالا من از این دید که نگاه می‌کنم می‌گویم کجای این حرف غلط است؟ اتفاقاً حقیقت، همان عالم خیال است و اگر تو پرنده‌ها را در روی دستهٔ ساز آقا حسین‌قلی نمی‌بینی، تو در عالم مجاز هستی و نه در عالم حقیقی، و عالم حقیقی است که درست است.

مطلبی که راجع به عالم خیال گفتید فوق‌العاده قابل تأمل است. می‌پردازیم به موضوعی دیگر: که در فضای زندگی قدیم رابطهٔ موسیقیدان (نوازنده) با مخاطب، رابطه‌ای مستقیم بود. موسیقی زنده اجرا می‌شد. وجود نوار و صفحه و سی.دی و رادیو و ... در خانه‌های ایرانیان، حداکثر به ۷۰ سال اخیر برمی‌گردد. برخلاف ۵۰ یا ۶۰ سال گذشته که درک و لذت موسیقی از طریق حضور اجراهای مستقیم بوده است، امروزه ۹۰ درصد موسیقی از طریق حاملهای صوتی است و ارتباط بین موسیقیدان و شنونده و بیننده، یا اصلاً نیست و یا از طرق غیر مستقیم هست. مخاطب‌شناسی موسیقیدان سنتی در این شرایط، چه مشخصاتی را به خود می‌گیرد؟

بخش مهمی از این مخاطب‌شناسی، به شناختهای دوران کودکی ما از موسیقی برمی‌گردد، از دبستان و مهد کودک و دبیرستان تا دانشگاه که متأسفانه ما، زمینه این شناختها را نداریم. چون آموزشی در این باره وجود ندارد که شناختی متعاقب آن صورت بگیرد، و انسان وقتی بزرگ می‌شود این شناخت را داشته باشد که در انواع موسیقی، کدام یک جدی و متفکرانه هست و کدام بازاری است؟ این مشکل همیشه وجود دارد که مخاطب نمی‌داند که کدام یک را انتخاب کند. در کشورهای پیشرفته اروپایی، مخاطب در یک جریان «فرهنگ محیطی» هست که با موسیقی «خودی»، بیگانه نیست و با آنچه که گوش می‌کند آشناست. البته مخاطبین فرهیخته و جدی هم انگشت‌شمار هستند. مثلا یک استاد بزرگ موسیقی چند تا مخاطب دارد که کار او را به‌خوبی درک کنند، و اگر

از راست: کریم صالح عظیمی، محمدعلی حدادیان، داریوش زرگری، عبدالنقی افشارنیا، فرید سلیمانیان، (شناخته نشد)، داریوش پیرنیاکان، داوود گنجه ای، مجید کیانی، رضوی سروستانی-هنگام داوری در تالار رودکی.

چند تا هم داشته باشد، همان هم برایش کافی است. در ایران و فرهنگ ایرانی، می‌بینیم که استاد صبا می‌گویند «برای نامحرم نباید ساز زد و این نوع موسیقی را برایش نباید نواخت.» یعنی مخاطب باید «خودی»، محرم و آشنا باشد که مطلب را درک کند و در غیر این صورت یا نباید ساز زد و یا اگر می‌زنی به ناچار باید آن طوری بزنی که او می‌خواهد. امروزه باید برای مخاطب کلاسهای «شناخت موسیقی» گذاشت تا یاد بگیرد که این نوع موسیقی جدی را باید چگونه شنید. تجربه‌هایی که ما در کنسرتهای پژوهشی داریم، نشان می‌دهد که وقتی این موضوع را با مخاطب در میان می‌گذارم، عکس‌العمل او با مردم عادی خیلی فرق می‌کند و حتی یک بار آمدم در یک سالنی مثل تالار وحدت، یک ساز تنها را گذاشتم، بدون میکروفون و بلندگو و به مخاطبها گفتم شما اگر می‌خواهید گوش کنید فقط می‌توانید این طور گوش کنید، مثالی هم آوردم که اگر در یک جای شلوغ بخواهید به یک صدایی گوش کنید می‌توانید از لابه‌لای آن همهمه، صدا گوش کنید. حالا موسیقی جدی ما هم همین‌طور است. نوازنده نمی‌آید موسیقی خودش را به زور به خورد شما بدهد، شما خودتان باید آن را درک کنید، هنرمند نسبت به شما در یک جای ناز قرار دارد و نسبت به شما بی‌نیاز است و این شمایید که نیازمندید (به قول شاعر: چو یار ناز نماید، شما نیاز کنید)، باید بروی و به اصطلاح «داخلِ موسیقی» بنشینی. مثل داستان آن نقاش چینی که تابلویی می‌کشد و انگار دری در تابلو باز می‌کند و وارد آن می‌شود. پس باید به آن در وارد شوی و دل بسپاری و اگر شما به این شناخت رسیدی که چقدر فهمیدی و چقدر درک کردی، می‌بینی که تازه باید خود را تقویت کنی. از طریق گوش کردن و تحقیق کردن. اگر این شناخت را ایجاد کردیم، از طریق همین شناخت، می‌توانیم موسیقی‌مان را انتخاب کنیم. اما امروزه با این تحولاتی که پیش آمده، حتی موسیقی کلاسیک هم جایگاه قبلی خودش را در اروپا ندارد. ماهواره و موسیقیهایی که در آن برای جوانها ساخته می‌شود، ارزش موسیقی کلاسیک را پایین می‌آورد. آن زمانی که در فرانسه مقیم بودم، می‌دیدم اطفال را از مهد کودک با موسیقی کلاسیک آشنا می‌کنند، درباره‌اش توضیح می‌دهند و خود معلم قطعاتی از آن موسیقی را می‌نوازد و این درک را برای این بچه‌ها به وجود می‌آورد، تا وقتی این بچه‌ها بزرگ شدند درک روانی والایی نسبت به موسیقی و نسبت به مردم عامی داشته باشند. اما در ۲۵ سال اخیر نمی‌دانم که چرا این کار در فرانسه صورت نمی‌گیرد. مثلاً در روسیه، این فعالیت در زمینه آموزش هنر برتر، بسیار صورت گرفته است.

از توضیحات شما متشکرم. حال موضوع دیگری را مطرح کنیم. سالها قبل از مرحوم محمود علی خان، برادر استاد برومند شنیدم راجع به اینکه برادرشان طرحی در خصوص آموزش موسیقی ایرانی و دستگاههای آن در سطح آموزش کودکستانها داشتند و این کار قرار بود از سنین پایین آغاز شود و به دوره ابتدایی برسد. برای من جالب و عجیب بود که چطور آقای برومند با نابینایی و انزوای از جامعه با آن فرهنگ قدیمی و سن بالایی که داشتند به این فکر افتاده‌اند، و چگونه می‌خواستند این کار عملی شود؟ چون به‌هرحال آموزش و فهم عمیق دستگاههای موسیقی ایرانی خیلی سخت است و می‌گویند برای بچه‌ها به راحتی قابل فهم نیست.

می‌خواهم بدانم که آیا استاد این مسئله را با شما و یا شاگردانشان در میان گذاشته بوده‌اند یا خیر؟

با من در میان نگذاشته بودند. اما من درباره نگارش قطعات موسیقی برای کودکان و ادبیات برای کودکان، معتقدم که این کارها واقعا اشتباه است. درست نیست ما بیاییم برای کودکان موسیقی یا ادبیات خاصی را بنویسیم و بگوییم این موسیقی فانتزی و آسان، مخصوص کودکان است. چون ما هر چه که در کودکی می‌شنویم در بزرگی قابل فهم می‌شود. حالا اگر ما در سنین کودکی یک نوع موسیقی سطح بالا و خوب گوش کنیم (به جای موسیقی فانتزی کودکانه) در سنین بالاتر هم با موسیقی خوب و عالی آشنا می‌شویم. در واقع، آنچه در سنین پایین در ذهن ما شکل گرفته همراه ما بزرگ می‌شود و این‌طوری نیست که در سنین بالاتر یک باره با آن موسیقی خوب آشنا شویم. آموزش از سنین کودکی آغاز می‌شود. حالا من مثالهایی از فرهنگ سنتی‌مان دارم از افرادی که مورد تأیید جامعه هستند اگر دوران کودکی آنها را مورد مطالعه قرار دهیم به نکته‌هایی می‌رسید. شاعر بزرگ ما شهریار می‌گوید من وقتی کودک بودم در خانه‌مان فقط یک کتاب حافظ بود و یک قرآن و یک مادری که پر از احساس بود. همین است که شهریار شاعر، احساس را خوب دریافت کرده و در بزرگی می‌بینیم که حافظ را چقدر خوب شناخته و دریافت کرده که می‌تواند به این خوبی شعر بگوید. با اینکه زبان مادری شهریار اصلا فارسی نبوده است. بعد، به حبیب سماعی می‌رسیم. اگر پدر سماعی، به آن خوبی ساز نمی‌زد که حبیب نمی‌توانست در هفت سالگی سنتور دلنشین بزند و در ۱۲ سالگی به او لقب استاد را بدهند (مثل موزارت) او از هفت سالگی موسیقی ایرانی را عالی می‌نواخت، آیا اگر موسیقی برنامه کودک ما را می‌شنید، موزارت می‌شد؟ مسلماً نه، پس نشان می‌دهد حبیب در کودکی موسیقی خیلی سطح بالایی را گوش کرده است. مثلا من یک وقتی به کارهای برامس گوش می‌کردم، او چهار تا سمفونی دارد. اولین سمفونی را بعد از ۴۱ سالگی می‌سازد درحالی که همه به او می‌گویند تو که این‌قدر نبوغ و توانایی داری چرا سمفونی را در این سن ساخته‌ای؟ برامس می‌گوید من وقتی سمفونیهای بتهوون را گوش می‌کنم، می‌بینم که هنوز ساختن سمفونی زود است. من هنوز نمی‌توانم به خوبی او سمفونی بنویسم. این موضوع نشان می‌دهد که در فرهنگ اروپایی و کلاسیک هم به نوعی «سنت» وجود دارد

بله، برامس آن‌چنان آن موسیقی عالی را گوش کرده، که وقتی می‌خواهد چیزی بسازد، فکر می‌کند که باید یک پله از قبلیها بالاتر برود و در این صورت است که راضی می‌شود. تازه این در حالی است که در آنجا تفکر سنتی و روحیه قرون وسطی حاکم نیست و دارای یک فرهنگ کاملاً مدرن است که بعد از یک رنسانس این حالت به وجود آمده است. حالا در فرهنگ ما چرا نباید کودکان در کودکی حافظ و سعدی و فردوسی بخوانند تا در بزرگ‌سالی معنای آن را بهتر درک کنند؟

آیا کتابی مشکل‌تر از قرآن که نیاز به تفسیر دارد و به زبان عربی است، داریم؟ تا به دنیا می‌آییم اول یک آیه‌ای از قرآن در گوش ما می‌خوانند (اذان و اقامه). پس تجربه نشان می‌دهد که اگر برای کودک قرآن بخوانیم، کودک هم در بزرگی قرآن می‌خواند، حتی در شریعت وارد است که اگر در کودکی نماز بخوانی در بزرگی نمازخوان می‌شوی. ولی ما که مادرها و پدرهایمان مثلا مدرن‌تر شده‌اند می‌گویند حالا برای بچه‌ها سخت است که در سنین پایین نماز یا قرآن بخوانند، بچه چه می‌فهمد که قرآن چیست؟ خوب بعد از پانزده سالگی نماز بخواند و نتیجه اینکه دیگر آن بچه نمازخوان نمی‌شود.

چون عادت در انسان به سختی شکل می‌گیرد مگر با رنج زیاد. نورعلی خان برومندی که از بچگی در محفل بزرگان موسیقی می‌نشست و موسیقی عالی از همان کودکی می‌شنید، با همین حال و هوا بزرگ شده است. خودش هم دارای ذوق و قریحه و استعداد مادرزادی است، چنین آدمی چطور ممکن است اجرای بدی داشته باشد؟

یک سنگ که از اصل و ذات سنگ است، سالها در زیر نور

مصاحبه تلویزیونی در منزل(شهرک چشمه)؛ ۱۳۶۱.

همراه استاد اصفر بهاری؛ ۱۳۶۰.

آفتاب قرار بگیرد، به عقیق تبدیل می‌شود. چطور ممکن است آقای برومند که ۱۲ سال شاگرد حبیب بوده، به جایی نرسد؟ مگر ممکن است؟ خوب مسلم است که به توانایی و مهارت و درجه استادی می‌رسد.

استاد کیانی، شما که سنتورنوازی آقای برومند را در دانشگاه دیدید برای اولین بار که شنیدید احساس درونی شما چه بود؟

اول به نظرم خیلی ساده می‌زد، انگار هیچ چیز بلد نیست! انگار هیچ تکنیک خاصی ندارد. اما همین سادگی، خاصیتی داشت مثل اینکه چیزی در خودش داشت چیزی که آدم را جذب می‌کرد...

این جذابیت هم وقتی که به شما درس می‌داد، مشهود بود؟

بله، وقتی فهمیدم ایشان شاگرد حبیب سماعی بوده است و وقتی که صفحه شور حبیب را هم شنیدم، دیدم که هرچه می‌زند انگار خود حبیب سماعی است، دیگر هیچ چیز در نوازندگی ایشان برای من زشت یا ضعیف تلقی نمی‌شد بعد می‌دیدم که چقدر زیبا و عالی می‌زدند و با چه جمله‌بندی درست و صحیحی یاد می‌دادند.

شنیده‌ام بعضی از کسانی که هم‌زمان با شما بودند و یا چند سال بعد آمدند و در هنرستان سنتور را با تکنیک خیلی قوی زده بودند (به قول خودشان؛ تکنیک سنتور را قورت داده بودند) هنگام درس پس دادن به آقای برومند در نواختن یکی دو جمله اول در می‌ماندند. خاطره‌ای از آن دوران دارید؟ ایشان چطور با شما برخورد می‌کرد و چرا بعضی از نوازندگان نمی‌توانستند با ایشان کار کنند؟

یادم هست، آقای برومند می‌گفتند شما جوانها که این همه سال سنتور می‌زنید و در هنرستان درس خواندید، چرا ضربه اول (تک) را ندارید؟ چون ما در هنرستان مضراب تک اول نداشتیم و ریزهایمان به اندازه تکهایمان می‌خورد و مضرابهای اشاره را هم نداشتیم، به‌خاطر همین آقای برومند می‌گفتند چرا شما این مضرابها را ندارید؟ و وقتی ما درسهای ایشان را می‌زدیم، می‌دیدیم که اجرای اینها در دستهای ما خیلی ضعیف است. واقعاً در طی هشت سال فهمیدم که نقش مضرابهای راست و چپ چیست و این مضرابهای چپ و اشاره‌ها که به صورت زینت هستند و چگونه بین این نغمه‌ها نقش یک پود را در بین یک تارهای یک بافت ایفا می‌کند و اگر اینها از بین بروند جملات موسیقی ارتباطشان از بین می‌رود... برای همین است که اشاره می‌کردند که شما با وجود تکنیکتان، جمله‌بندیهای خوبی ندارید. مانند یک بافتنی هستید که انگار بعضی پودها در تارهاشان نیست (یا برعکس) که البته حتی ممکن است گره هم بخورد. البته اگر موسیقی را در شرایط فعلی نگاه کنیم مثل این است که انگار کوکش در رفته باشد! شیوه تدریس آقای برومند خیلی دقیق بود.

البته کسانی هم بودند که بعد از دو سه جلسه اول دنبال کار خودشان می‌رفتند، چون نمی‌توانستند مطابق میل استاد بزنند. ما که می‌دیدیم «بلد» هستیم. وقتی آقای برومند مطالب خودشان را می‌زدند و ما می‌خواستیم مثل او بزنیم، به قول معروف خودمان را می‌کشتیم ولی نمی‌توانستیم. البته آقای برومند شاگردان کمی داشتند، اما مثل اینکه آقای رضا شفیعیان موقعی که من داشتم تز (پایان‌نامه) می‌دادم نزد ایشان بودند و ردیف می‌زدند. خیلی از کسانی که ادعاها داشتند، در اجرای یک گوشه ساده «می‌ماندند» و این را در کلاسهای دانشگاه می‌دیدم.

تز، صرفاً شفاهی بود یا به‌صورت مکتوب هم می‌شد؟

خیر، فقط باید می‌نواختیم و قرار نبود چیزی بنویسیم.

استاد، اگر اجازه بدهید به مسائل فعلی بپردازیم. در مرکز حفظ و پژوهش موسیقی با چه مشکلاتی روبه‌رو هستید؟

در آنجا ما تعداد زیادی مراجعه‌کننده داریم و با امتحاناتی که می‌گیریم، آدمها را انتخاب می‌کنیم. از حدود ۲۰۰ نفری که مراجعه کرده‌اند، حدود ۱۰۰ نفر فقط «افتخاری» هستند

و خیلی مورد تأیید ما نیستند. ولی حدود ۵۰ نفر از هر لحاظ مناسب هستند که ما به این ۵۰ نفر عضویت پیوسته دادیم. اینها از طرف مرکز مقداری کمک هزینه تحصیلی دریافت می‌کنند و به‌عنوان هنرآموز فعالیت دارند. ۵۰ نفر هم عضویت وابسته دارند و در سالهای بعد به‌صورت پیوسته در می‌آیند، ولی وقتی به عقاید درونی ۳۰ درصد از آنها مراجعه می‌کنیم، می‌بینیم خیلی جدی هستند و مترصدند که موسیقی را جدی فرا بگیرند و اگر مرکز از لحاظ معیشت و خرج زندگی به آنها کمک کند، واقعاً کار می‌کنند. اما به هر حال تأمین مخارج، بیرون مرکز هم درس می‌دهند و کنسرت و همایش ماهیانه برگزار می‌کنند.

از لحاظ تحقیق چطور؟

کسانی هستند که تحقیق می‌کنند و مقاله‌هاشان این‌طرف و آن طرف هم چاپ می‌شود. اصل جریان که یکی دوبار به آن اشاره کردیم، جای دیگری است: اول ماهیت و هویت و اصالت درونی این نوع موسیقی است که معنای آن را درست می‌کند و یک بخش دیگر از آن برمی‌گردد به معنای اخلاق و به ذوق و زیباشناسی و این یکی، که آموختنی نیست. این بخش (که حاصل صبر و تلاش است) اگر درست شود ما موفق می‌شویم که دوباره نوازنده‌ها و خواننده‌های خیلی خوب داشته باشیم. البته اگر فشار زیاد از بیرون مرکز و از طرف اجتماع، تفکر این افراد را سطحی نگه ندارد.

حالا آموزش با این طرز تفکر را، غیر از مرکز حفظ موسیقی و فرهنگستان هنر و کلاسهای خصوصی خود شما، در کجا داریم که به شکل مستمر به آن بپردازد؟ آیا مرکز در امر پژوهش نمی‌تواند مثل دوره‌های گذشته عمل کند؟

در این مرکز، تنها اشکال، نداشتن استادان قدیمی چون آقایان برومند، هرمزی، فروتن و... است. در آن زمان ما فقط ۵ نفر هنرجو بودیم. در حالی که اکنون ۵۰ نفر هستند که خیلی کارسازند، ما در اینجا ۱۰۰ نفر متقاضی داریم که همگی جوان هستند و در پشت درها منتظرند و می‌خواهند امتحان بدهند. حالا اگر امکانات کافی بود، اینها ۵۰۰ نفر بودند. آن‌موقع که ۵-۶ نفر بودیم نزد آقای برومند می‌رفتیم و ردیف را هم حفظ نبودیم، ولی حالا این جوانها کل ردیف را حفظ هستند. مثلاً از بین دانشجویانی که می‌آیند ۱۰۰ نفر ۲۰۰ نفر کل ردیف را حفظ هستند. ما هر چه سؤال می‌کنیم خیلی سریع پاسخ می‌دهند. ولی مسئله این است که وقتی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند خوب عمل نمی‌کند و شرایط اجتماعی هم آن طور که باید، فراهم، نیست، رشد و پختگی به دست نمی‌آید. اما به‌هرحال، حالا که تعداد جوانها این‌قدر زیاد هستند حتماً یکی دو نفر پیدا می‌شوند که بتوانند این موسیقی را حفظ کنند و بتوانند آن را درست بنوازند.

در حال حاضر با مرکز موسیقی وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد هم همکاری دارید؟

فعلاً کارم در همین مرکز است که اسمش «مرکز مدیریت حفظ موسیقی» است. قبلاً اسمش مرکز حفظ و پژوهش بود و قبل از آن هم اسمش مرکز حفظ و اشاعه بود. با مشکلاتی که پیش آمد و با مدیریت جدید، اسم آن به اداره آموزش و پژوهش مرکز موسیقی تغییر یافت و حالا این مرکز چند واحد با نامهای حفظ موسیقی سنتی و آموزش موسیقی و پژوهش در موسیقی را در تشکیلات دارد و یک مدیر کل جدید، و کارش رونق بهتری دارد تا باعث شود جوانها بتوانند در آن کار کنند. امروزه به کشورهای پیشرفته که نگاه می‌کنیم در کنار رشد سریع تکنولوژی و پیشرفتهای مدرن، تمام مکاتب سنتی را هم حفظ می‌کنند اما ایران در این زمینه عقب‌افتاده است و باید تلاش کند. یکی دیگر از مراکزی که با آنها همکاری دارم همان فرهنگستان هنر است که سعی دارد با سیاست‌گذاری درست یک حرکاتی انجام بدهد. اما در بخش اجرایی هیچ مسئولیتی نداشته و باید به مراکز دیگر، مثلاً به ارشاد مراجعه کنند تا در بعضی مسائل حمایت شوند. بعضی از کتابها از حیث مالی توسط همین فرهنگستان هنر حمایت شده است. اگر در بخش موسیقی هم در همان حالت جدی خودش قرار بگیرد، می‌توان از تولیدات آن حمایت و از کنسرتهای خوب هم حمایت کرد. یک مقدار فعالیت من هم در همین جاست. اما آنچه که واقعاً کارساز است کلاسهای خصوصی است که تحت فشار هیچ عاملی نیست و باید همواره کارش را بکند بیشتر کلاسهای من هم به همین ترتیب است. نه اینکه بخواهم به

همراه استاد سیدابوالقاسم انجوی شیرازی (نجوا)
در تالار اندیشه حوزه هنری: ۱۳۷۰.

هر ترتیب که شده، مطالبی را انتقال و یا حتی یاد بدهم، بلکه بیشتر برای خودم کار می‌کنم، انگار در آن آموزشها، مطالب خودم را پیدا می‌کنم. مثل اینکه در حین درس دادن درس یاد هم می‌گیرم و چیزی را حتی از شاگردها می‌آموزم. این را من از جوانی، در طرز تفکر آقای برومند هم می‌دیدم که : اگر درک می‌کنم باید درس بدهم و اگر درس می‌دهم باید مطالعه داشته باشم و اگر می‌نوازم به صورت طوطی‌وار ننوازم، بلکه نواختنم با فکر توأم باشد. مطالعه کردن و ریاضی‌وار بودن در نواختن این نوع موسیقی خیلی مورد تأیید ایشان بود.

بفرمایید عمده فعالیت شما در چه جاها و در چه زمینه‌هایی متمرکز است؟

چون عضو هیئت علمی گروه موسیقی دانشگاه تهران و در دانشکده هنرهای زیبا هستم، در آنجا ردیف را به دانشجویان تدریس می‌کنم. یک کلاسی دارم برای کسانی که علاقه‌مند هستند و یا از شهرستانها می‌آیند که سبکهای قدیمی‌تر مانند سبک حبیب سماعی را کار کنند. در دفتر خصوصی‌ام یک کلاس شناخت موسیقی دارم که برای مطالعهٔ خودم خیلی خوب است، چرا که قبل از تدریس مطالعه می‌کنم و شناختم را بالا می‌برم. جزوه‌ها و تصاویر را «آماری» می‌کنم که در ضمن ارائه اطلاعات و درس دادن، آن جزوه و تصاویر هم کم‌کم به صورت یک کتاب و مقاله می‌شود و در آینده منتشر می‌شود. سالها قبل هم چه در مرکز معاونت موسیقی ارشاد و چه در مرکز موسیقی صدا و سیما، در شوراهای آنها فعالیت داشتم. در فرهنگستان هنر هم رئیس شورای موسیقی هستم و با چند موسیقیدان کار می‌کنم. چند آئین‌نامه را که محصول نظر این چند نفر هست، اجرا و کار می‌کنیم. در حال حاضر روی ردیف قدما و مطالب قدیمی کار می‌کنیم. چند تا همایش علمی برپا شده و در آینده هم باز برگزار می‌کنیم. همچنین روی تقسیم‌بندی موسیقی کار می‌کنیم که به‌صورت یک جزوه کوچک به فرهنگستان داده شود. همچنین روی آموزش موسیقی که باید بر اساس یک برنامه‌ای تدوین شود و در جهت این موسیقی، که باید چگونه باشد.

منظور شما کتابهای درسی است؟ یعنی آموزش از طریق کتابهای درسی یا سیاست‌گذاری فرهنگی در مقوله آموزش موسیقی از طریق نوشتن و نشر کتاب؟

در جهت سیاست‌گذاری، برنامه‌های آموزشی باید کارساز باشد و همایشهایی باشد که به معرفی موسیقیدانهای قدیم ایران بپردازد و موسیقی علمی ایران را بشناساند. مهمانهایی از خارج و داخل داریم. همان‌طور که درباره قطب الدین شیرازی، جرجانی و مراغه‌ای همایشهایی داشتیم، می‌خواهیم درباره سایرین هم همایشهایی برگزار شود.

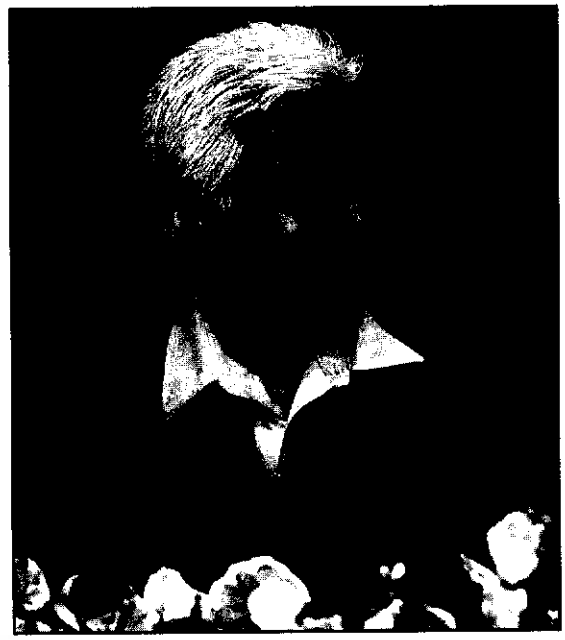
به موضوعات دیگر بپردازیم، در این سن و سال وقتی فراغتی حاصل می‌کنید با وجود اینکه گوش و مغز شما اشباع شده از این همه انواع موسیقی، باز هم مایل هستید فقط نوع خاصی از موسیقی گوش کنید یا سکوت را بیشتر ترجیح می‌دهید؟

اکنون هم مثل نوجوانی، که هنر موسیقی را دوست داشتم، اگر موسیقی جدی باشد دوست دارم. همه انواع موسیقی را در طول شبانه‌روز گوش می‌کنم.

دوست دارید که ارادی گوش کنید یا ناخواسته در معرض شنیدن قرار گیرید؟

دوست دارم با آگاهی و شناخت گوش کنم. چون شغلم

۲۳و۲۴ آذر ۱۳۷۰، تالار اندیشه، اولین کنسرت پژوهشی - آموزشی مرکز موسیقی حوزه هنری.



در تالار مهر حوزه هنری، نقد هنر دینی (مناظره تلویزیونی؛ ۱۳۸۳).

ایجاب می‌کند. مثلاً می‌خواهم بدانم که وضعیت انواع موسیقی در جهان چگونه است پس باید با همه انواع موسیقی در ارتباط باشم. خوشبختانه امروز ماهواره و اینترنت خیلی کمک می‌کند. از این طریق می‌توان فهمید که وضعیت موسیقی کلاسیک در جهان چگونه است، موسیقی سایر ملل در چه سطحی است؟ البته به موسیقی بومی ملل در رسانه‌ها به طور جدی پرداخته نمی‌شود. متأسفانه خوراک رسانه‌ها بیشتر همان موسیقی پاپ است. اما باید نگاهی به همه آنها بیندازم و سطح آنها را بدانم. گاهی می‌بینم که بعضی از آنها خیلی زیبا و خوب است، بیشتر گوش می‌کنم و بعضی را می‌بینم که حتی یک ثانیه هم نمی‌توانم گوش کنم مثلاً قرائت قرآن را از قاریان مختلف گوش می‌کنم. و ...ولی به عنوان انتخاب شخصی، در تنهایی خودم، هنوز فقط ردیفها را گوش می‌کنم.

با اجرای از چه کسانی معمولاً ردیفها را می‌شنوید؟

البته ردیفها را بعد از این همه سال، دیگر با ضبط صوت نمی‌شنوم بلکه در ذهنم گوش می‌کنم. همان چیزهایی است که سالها شنیده‌ام مثل ردیف میرزا عبدالله، یا می‌روم سراغ حبیب سماعی که چند صفحه‌ای از او دارم و چند دقیقه‌ای گوش می‌کنم و یا ردیف آقا حسین‌قلی و شهنازی و ردیف دوامی و صفحه‌های قدیم و ... به‌خصوص ردیفهای قدیمی را خیلی گوش می‌کنم، اما خیلی که بنشینم گوش کنم، در حد نیم ساعت است.

با ادبیات میانه‌ای دارید؟ می‌دانم با حافظ انس داشتید و شعر کلاسیک می‌خوانید، اما با شعرای معاصر چگونه‌اید؟

خوشبختانه یا متأسفانه من در همان مولانا، حافظ، سعدی، فردوسی مانده‌ام و از آنها لذت می‌برم.

علتش چیست؟

یکی از علتها این بوده که این شعرها بیشتر با هم هماهنگ هستند و به هم می‌خورند در آوازهای مختلف این شعرها به کار می‌روند، ولی مثلاً یک موقع دیگر مثلاً به شعرهای نیما یوشیج یا کسان دیگر گاه‌گاهی مراجعه می‌کنم و یک نگاهی می‌کنم.

با فیلم و سینما ارتباطی دارید؟ سینمای ایران و یا سینمای جهان؟

در جوانی، چون به دنبال نوع موسیقی جدی‌تر بودم، با فیلم فارسی اصلاً نمی‌توانستم ارتباط برقرار کنم. ولی حالا نگاه می‌کنم که ببینم، در این فیلمها چی بوده که من آن موقع نگاه نمی‌کردم؟!

بعد می‌بینم در جاهایی از این فیلمها مطالبی جالب بوده و روی محورهای جالبی می‌چرخیده ولی بیشتر فضاهایش کشیده می‌شود به کافه‌ها و موسیقیها و رقصهای آن چنانی که ...

چه چیزهایی در فیلم‌فارسی برایتان جالب بوده؟

جاهایی که روی مسائل اجتماعی و اخلاقی تأکید داشتند... و البته تأکید روی مسائل اخلاقی بیشتر مربوط به فیلمهای دورهٔ فردین است! و بعد از او این نوع اخلاق‌گرایی از بین رفت.

یک چیز دیگری که جالب هست اینکه، در هر کجا از این فیلمها که موسیقی استفاده می‌شده، موسیقی دستگاهی ما بوده اما به شکلهای دیگر و شکلهای نازل. در آن زمان توجه به فرهنگ ملی بیشتر بوده ولی حالا این طور نیست. اما به هر جهت به فیلمهایی که جنبهٔ هنری داشتند، چه ایرانی، چه غیر ایرانی، بسیار علاقه‌مند بودم. برای درس گرفتن اون نوع موسیقی یا اینکه یک فیلم جدی و هنری چگونه کار می‌کند؟ و چون آن سلیقه را داشتم، از آن فیلمها خیلی لذت می‌بردم.

فیلمی هست که در خاطرهٔ شما اسمش مانده باشد؟

نه یادم نیست.

آخرین موسیقی که شما را تحت تأثیر گرفت به خاطر دارید؟ آن موسیقی که در ذهن آدم خانه می‌کند و به اصطلاح آدم را «می‌گیرد»، خاطر تان هست؟

اولی همین حبیب سماعی بوده و آخرینش هم همین است! در تار، همین چند صفحه که آقا حسین‌قلی نواخته مثل شور و سه‌گاه و چهارگاه، در من خیلی تأثیر داشت.

از معاصرین اخیر، آنهایی که زنده هستند یا آنهایی که فوت کردند، مثلا با صدای ادیب، رابطه‌ای داشتید؟

وقتی آدم طاهرزاده یا اقبال آذر را گوش می‌کند کاملاً راضی می‌شود. هر کدام از اینها مثل طاهرزاده و اقبال و امیر قاسمی، یک نوع تفاوت داشتند و یک مطلب نو داشتند.

تفاوتی که مثلاً بین خواندن اقبال آذر یا طاهرزاده هست، یا،

آمفی تأتر دانشکده هنرهای زیبا؛ تالار شهید آوینی؛ ۱۲ آذر ۱۳۷۲.
از راست: دکتر امیراشرف آریان پور، دکتر محمد تقی مسعودیه، مجید کیانی، فرهاد فخرالدینی،
پروفسور توماس اوگر، محسن کوهستانی نژاد طاری، درویش رضا منظمی.

امیر قاسمی هست، وقتی می‌رسی به ادیب این تفاوت مشاهده نمی‌شود.آن ابتکار و چیزی که استقلال ادیب را از بزرگان آواز نشان بدهد من ندیدم و نشنیدم.

اصلا ارتباطی با استاد ادیب از نزدیک داشتید؟

نه، نداشتم.

درباره هنر استاد مرتضی خان محجوبی نظرتان چیست؟

زمانی که برنامه گلها گوش می‌کردم، بیشترین تأثیر را از لحاظ صدادهی و حالتها از ساز ایشان داشتم. مثلا اگر سنتور را گاهی به شیوهٔ ورزنده می‌زدم، باز از آهنگهای محجوبی می‌زدم! و از لحاظ اصالت، به نظرم اصیل‌ترین نوازنده (در موسیقی گلها) بود. ولی مثل اینکه یک گرایشاتی داشت که انگار می‌خواست از فضاهای موسیقی جدی دور شود.

رادیو این حالت را ایجاد می‌کرد؟

شاید یک علت آن این است که محجوبی مدتی نزد حبیب هم بوده و خیلی تحت تأثیر او هست.

رابطه‌تان با طبیعت چطور است؟ چون من می‌دانم که با طبیعت ارتباط زیادی داشتید و دارید و از افراد خوش‌شانسی هستید که اصلاً با طبیعت رشد کردید، برخلاف این بچه‌های امروزی که در این آپارتمانهای محدود و به ته رشد می‌کنند. در کدام منطقه زندگی می‌کردید؟ کجای تهران بودید؟

در آن زمان شما «طرشت» را در نظر بگیرید، مثلاً یک دهی با درخت و طبیعت و باغ و... یا یک جایی که سبزی‌کاری می‌شد و صیفی‌کاری و باغ و صیفی کاری و...

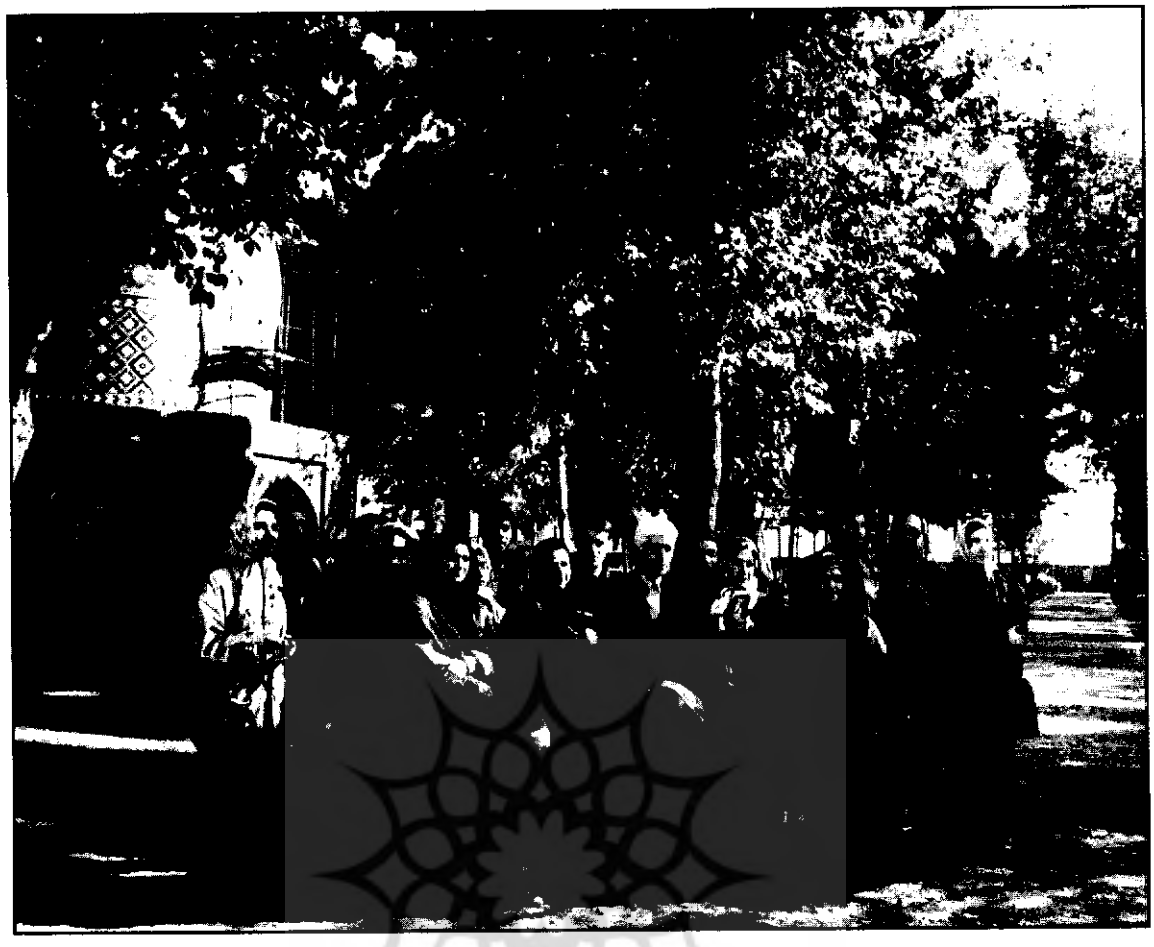
طرشت آن موقع خارج از تهران حساب می‌شد؟

بله، خارج از تهران بوده، و جایی که من بودم الان مرکز تهران شده و یکی از آن بخشهای بیست و دوگانه است. من دوران کودکی و نوجوانی و جوانی را در یک فضای باغ‌مانند گذراندم. غیر از آن با خود خاک و گیاه و درخت، یک دوستی و ارتباط را احساس می‌کردم و جالب این هست که بعد از این همه سال هنوز هم همین‌طور هستم. یعنی دوست دارم، که بیشترین ارتباط را با طبیعت برقرار کنم. مثلا تا بیرون می‌روم دوست دارم. آسمان را نگاه کنم، تا ماه را می‌بینیم یک درخت، یک گیاه، هر چیزی که در طبیعت هنوز تأثیر عمیقش را بر من دارد.

بچه‌هایتان چی؟ آنها هم آن ارتباط را با طبیعت دارند؟ یا کمتر از شما؟

فکر نمی‌کنم کسی به اندازهٔ من با طبیعت ارتباط داشته باشد!! خانوادهٔ من خیلی با طبیعت مرتبط هستند. پناه می‌برند با طبیعت ... ارتباط عمیق روحی و عشقِ... جالبش این است که این موسیقی‌ای که ما اسمش را موسیقیِ دستگاهی یا ردیفی می‌گوییم، مثل اینکه تمام اجزای طبیعت را در خودش دارد. فرهنگستان دوتا همایش گذاشت، اول: هنر و عناصر چهارگانه هست که از من خواستند برای ایشان مقاله تهیه کنم و یکیش در پاییز سال آینده هست، که عناصر طبیعت را در هنرها بررسی می‌کند و از من خواستند مقاله بدهم و خیلی صحبتها هست برای این کار. و امیدوارم بتوانم این کار را انجام بدهم، مقاله‌هایشان را بفرستم تا در مقام چاپ کنید.

با کمال میل، منتظریم. یک سؤالی آقای منصور ضابطیان از شما کرده بودند که من سؤال را به خاطر ندارم. ولی جوابتان را می‌دانم و آن این بود که «جوانیهایم غمگین‌تر بودم» من فکر می‌کنم اگر اندوه و غمی در زندگی پیش از ۴۰ سالگی شما بوده، هرگز دغدغه‌های مادی و مالی نبوده و یک انگیزه‌های دیگری بوده، آیا



نیشابور، در کنار مقبره شیخ عطار، همراه هنرجویان و مشتاقان؛ ۱۳۸۲.

آن انگیزه‌ها حالا برایتان قابل توضیح هست؟ یا ترجیح می‌دهید آن حرفها برای خودتان باقی بماند؟

یکی عشق و علاقه و ارتباط با طبیعت و شاید این موسیقی را هم از همین طبیعت می‌گیرم. شاید با این دید نگاه می‌کنم و یا شاید طبیعت را موسیقی‌ای می‌بینم که چون موسیقی را دوست دارم، با طبیعت ارتباط برقرار می‌کنم.

غم و اندوه آن دوره‌تان به چه چیزی مربوط می‌شد؟

خیلی یادم نمی‌آید که غم و اندوه زیادی را داشته باشم! چون با طبیعت که ارتباط برقرار می‌کنم و ساده زیستن را دوست دارم خودبه‌خود آدم راحت‌تر می‌شود و خیلی جاهای شلوغ را دوست ندارم و پرهیز می‌کنم و از مراسمی که خیلی غم‌انگیز است، خیلی خوشم نمی‌آید و تا آنجای که می‌شد پرهیز می‌کنم.

مثلا مراسم ختم و چله ...؟

در مراسم ختم نزدیکان درجه یک، حتی آن غم و اندوه را به طبیعت می‌برم و از آن مراسم بیرون می‌روم و فقط ساعتی را آنجا هستم. (در مراسم) و وقتی به طبیعت می‌روم، غم کم می‌شود.

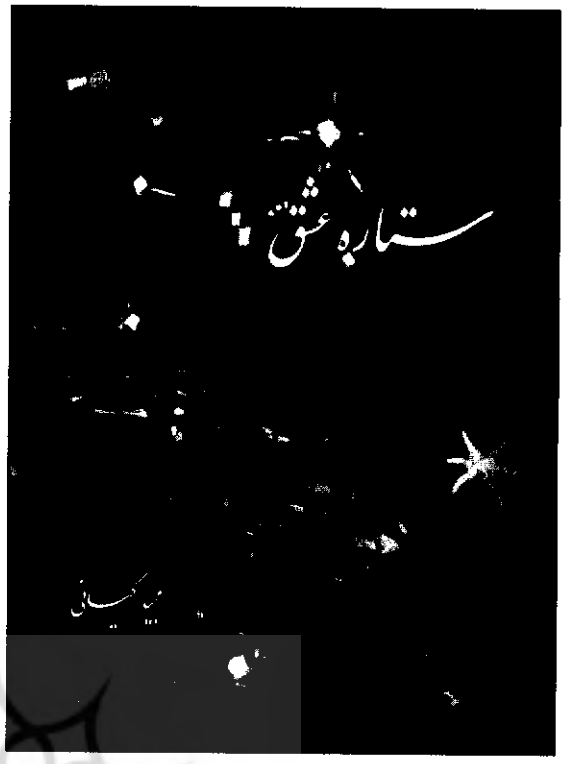
امّا بالاخره نفرمودید که آیا به نظر شما امکان دارد به شرط داشتن شرایط مناسب، یک نفر به موسیقی دستگاهی، به شکل یک جور شریعت شخصی نگاه کند و این را یک نوع محملی برای وصول به رستگاری بداند؟ چون من این پندار را در آثار و گفتار شما دیدم، حالا هم بهترین راوی برای این حرفها خودتان می‌توانید باشید و بگویید که این پندار اصلا عملی هست و اگر هست شرایطش چطور باید باشد؟

البته حتما می‌تواند باشد. من اول از شما تشکر می‌کنم که این سوال دقیق را مطرح کردید چون موسیقی دستگاهی غیر از این چیزی نیست اما جواب به این سوال هم خودش یک بحث مفصل است.

پس بماند برای شماره‌های بعدی مقام و برای فرصتهایی که در اختیارمان خواهید گذاشت.

شاید بتوانم بعداً درباره آن صحبت کنم. گفت‌وگوی خوبی بود و امیدوارم دوستان در مرکز موسیقی حوزه و مجلهٔ مقام موسیقایی در کارشان موفق باشند.

ما هم از شما متشکریم. پیروز و شاد باشید.



در محضر استاد

بخش سوم از کتاب ستارهٔ عشق: مراحل نه‌گانهٔ سیر و سلوک

یکی از شاگردان که با شنیدن مقامهای فوق به شوق آمده بود بدون مقدمه گفت:

استاد ممکن است قبل از پرداختن به مقامهای فوق ما را به مفاهیم سیر و سلوک بیشتر آشنا کنید؟

ـ بسیار خوب است. موافق هستم. اگر سایرین هم علاقه‌مند باشند، ابتدا شرایط گذراندن دوره‌های شریعت و طریقت را برای درک بهتر سیر و سلوک شرح می‌دهم.

شاگردان با اشتیاق فراوان نظر موافق خود را اعلام کردند.

ـ ببینید «شریعت» به احکام ظاهری گفته می‌شود که شامل سه رکن اساسی است: ۱. کتاب، ۲. سنت، ۳. اجماع.

در ضمن شریعت به معنی محل آشامیدن آب است و در اصطلاح اقوال و احوال و احکامی است که حق تعالی به زبان پیامبر بر بندگان مقرر فرموده است و موجب انتظام امور معاش و معاد است.

شریعت همانند تن است در مقابل طریقت که دل بوده و حقیقت که جان می‌باشد.

دوره شریعت دوره‌ای است اکتسابی و قابل تحصیل و یادگیری، بر خلاف آن دوره طریقت است که حضوری و شهودی و غیر اکتسابی می‌باشد.

به‌عنوان مثال اگر علم موسیقی را در نظر بگیریم، شرایط فراگیری آن چنین است:

۱. گذراندن یک دوره ردیف کامل نزد یک استاد با شیوه صحیح خوانندگی و یا نوازندگی به مدت ۱۰ الی ۱۵ سال.

۲. گذراندن یک دوره علم نظری موسیقی و شرکت در کلاسهای شناخت موسیقی.

۳. آشنایی با فرهنگ و ادب موسیقی و سایر هنرها.

درحالی‌که «دوره طریقت» سیری از مقام به حال است و حال هم امری است غیر اکتسابی. در صورتی که مقام امری است اکتسابی. بنابراین گذراندن دوره طریقت چون به حال است، محدوده زمانی معینی ندارد. ممکن است چند سال طول بکشد. مراحل مختلف آن تقریباً در تمام رشته‌ها یکسان است و شرایط آن هم چنین است:

۱. توبه و پذیرفتن حفظ راز گفته‌ها و مطالب و آنچه استاد بیان می‌کند.

۲. پذیرش مقام بدعت به معنی آیین نو، رسم نو و عقیده نو، البته بدعتی که کاملاً در مسیر سنت و عقاید دینی است و آن هم بیشتر جنبه تفسیر و مسائل تحلیلی آن دارد.

۳. اطاعت و فرمانبرداری از راهنماییهای استاد.

۴. بردباری و شکیبایی در سختیهای مسیر و انجام دستورها.

۵. قبول که خود شامل: اول خدای یگانه و دیگر نه، دوم انس و محبت، سوم سوختن و ساختن.

بنابراین مشاهده می‌شود که شریعت علم است، طریقت علم است و حقیقت وصول خداوند و به قول مولانا: شریعت شمع است، طریقت راه است و حقیقت رسیدن به مقصود.

استاد مطالب گفته‌شده را با رسم جدول، شریعت، طریقت و حقیقت به پایان برد و ادامه بحث را به جلسه آینده موکول نمود.

مراحل نه‌گانهٔ سیر و سلوک عبارتند از:

۱. مقام نظر
۲. مقام مستوری
۳. مقام ازادگی
۴. مقام شادمانی
۵. مقام عشق
۶. مقام ملامت
۷. مقام شوق
۸. مقام تسلیم خاص
۹. مقام قبض و بسط

شریعت	طریقت	حقیقت
علم است	عمل است	وصول به مقصد
شمع است	راه است	رسیدن به مقصد
چون کیمیا اکتسابی است	به‌کار بردن داروها	زر شدن مس
کیمیادانان بر عمل خود شادند	عمل‌کنندگان به عمل کیمیا شادند	حقیقت‌یافته‌گان به حقیقت شادند
چون علم طلب آموختنی است	پرهیز کردن و دارو خوردن است	صحت یافتن ابدی
ظاهر است تن است	باطن است جان است	محو و یکتا شدن توحید