طرح یک گفتمان انتقادی

تار ایرانیِ علی قمصری؛ بُحرانِ موسیقایی یا دغدغهٔ تعالی

محمّدرضا عزیزی
دانشجوی دکتری تخصّصی پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران.

تا جایی که به موسیقیِ حداقل ۱۰-۱۵ سال اخیر ایران نگاه می‌کنیم، نام‌هایی را می‌بینیم که خوب یا بد در موسیقیِ - هرچند در این روزها، کم فروغ- اصیل ایرانی حرف‌های زیادی برای گفتن داشته‌اند. علی قمصری البته یکی از این نام‌هاست که گاه به جریانِ موسیقی ایران جهت داده و گاه نیز بر جریاناتی از این موسیقی تاخته. این که بخواهم برای او و دربارهٔ او بنویسم؛ هم سخت است و هم دلپذیر. چراکه قمصری همواره در ساحت استاد بسیار برایم قابل احترام است و می‌دانم که دغدغه‌مندی‌های او -ولو شخصی- الهام‌بخشِ بسیاری از فعالیت‌های هم‌نسلانم نیز بوده است. این نوشتار البته از طرفی می‌تواند خوب و هدفمند نیز باشد، چرا که اگر بگویم در طول حداقل چهار سال شاگردی و همراهی، او و تفکر همواره در تکاپوی‌اش، ارتباطاتم با اساتید و دوستانِ فعالِ علاقه‌مند و گاه منتقدش را و حتی نوع نگاه شخصی‌ام در طول این سالیان را چاشنی این نوشتار قرار داده‌ام، اغراق نکرده‌ام (یا حداقل برای‌اش تلاش که کرده‌ام!).

روند اجراهای موسیقی در دوسال اخیر، به مدد همه‌گیری کرونا، به اجراهایی در بستر فضای مجازی تبدیل شده یا بهتر بگویم، به این بستر پناه آورده است. هنرمندان به‌نامی در ژانرهای مختلف موسیقی در ایران کنسرت‌های آنلاین برگزار کرده و بسیاری نیز همچون قمصری، به ارائهٔ پروژه‌های جدیدشان در این بستر پرداخته‌اند. بنابراین بد نیست اگر نگاه تحلیلی و حتی انتقادی‌مان را به سوی برخی از همین کارزارهای موسیقایی و فعال در این روزها برگردانیم. یکی از این رویدادهای قابل توجه در موسیقی ایرانی، پروژهٔ *تارِ ایرانی* به همت علی قمصری است.

اصلا چرا نقد؟

به خودم که می‌نگرم، حداقل در طول سالیان اخیری که درگیر پژوهش‌های هنری و موسیقایی‌ام شده‌ام، دیگر آن نوجوانِ جویای نام و رویاپردازی نیستم که عکس هنرمند مورد علاقه‌اش را در صفحهٔ اصلی گوشی‌اش قرار می‌داد و می‌خواهم اویی نباشم که با نامِ مشهورِ کسی به جایگاهی برسد و اگر نرسید - همچون بسیاری از هنرجویانِ نوگرای امروز- عدم موفقیت‌اش را سیستم برآمده از نگاهِ دیرینهٔ برخی از پیشکسوتانِ راه هنر بداند (و چه بسا سیاست‌های کلی کشور همچون همیشه جای نقد دارد و در حوصلهٔ این نوشتار نیست). من می‌خواهم با صدای بلند و از تهِ دل، فریاد برآرم که ای دوستان، اساتید، هنرمندان و دانشجویانِ گرامی! امروز آن چیزی که از نانِ شب برای‌مان از اوجب واجبات است؛ نقد است و گفتمانِ[۶۲] انتقادی! به والله که زبان‌مان مو درآورد که خارج از این فرهنگ انتقادناپذیر بیایید با هم صحبت کنیم و در موسیقیِ امروز ایران با مشکلات عدیده‌اش، برای یک روز هم که شده چشم دیدن همدیگر را داشته باشیم و حداقل، در حداقل‌هایی به تفاهم برسیم و اگر هم نرسیدیم، لاجرم خیال‌مان از داشتن و بودنِ همدیگر به‌عنوان «دوست» راحت باشد. بیایید بدانیم که آنکس که نقد می‌کند دشمن نیست، بلکه از بسیاری از همراهان و مجیزگویانِ امروزی، دلسوز و دوست‌دار ماست. مگر نه اینکه آدمی از سر دلسوزی است که دغدغهٔ پیشرفت کسی یا چیزی را دارد؟ مگر نه اینکه اگر هنرمندی در نام و شهرت علی قمصری، به قدری پر تلاش و مؤثر -خوب یا بد- ظاهر شده که نگاه منتقدان به

[۶۲] . Discourse

سوی‌اش سرازیز می‌گردد؟ اصلا خوب یا بدش را چه کسی تضمین می‌کند؟ منتقد تنها کسی است که دغدغه‌مند و دلسوزانه می‌آید و به مسئله‌ای می‌پردازد که مخاطب و حتی خود هنرمند نیز از قبل بدان آگاه نبوده‌اند، تا جایی که باز از سر همین دلسوزی بر هنرمند یا اثرش بتازد و آن را به کل تخریب نماید.

به یاد بیاوریم، درابتدای تاریخ فلسفه؛ ارسطو هم شاگرد و هم منتقد افلاطون بود. کمی جلوتر نیز نیچهٔ تاثیرپذیر از شوپنهاور، در کتب آخرش عملاً یافته‌های فیلسوفِ بدبینِ آلمانی را زیر سوال بُرد. همو که در *غروب بتان* بر بزرگ فیلسوفی چون سقراط – از سر همان ارزش و بزرگی او- انتقاد کرد و باعث شناخت اندیشهٔ سقراط از جهت دیگری نیز شد. از این دست مثال‌ها در موسیقی نیز فراوان یافت می‌شود که مثلا موتسارت، مسیرش را از مسیر هایدن که او را پدر خطاب می‌کرد، جدا کرد. آنچه که در غرب به طبقه‌بندی تاریخ هنر انجامید، حاصل گفتمان انتقادی بود که که برای نمونه، جورجیو وازاری با نوشتن کتاب *ویته* در قرن شانزدهم به‌نوعی سنگ‌بنای تاریخ هنر را پایه گذاشت. یا آرتور دانتو که نیاز به گفتمانِ جامع هنر را با پایانِ مدرنیسم مطرح کرد که بیایید «گفتمان دنیای هنر» را پاس بداریم. آیا این صحبت‌ها به تعالی هنر کمک نکرد؟ آقا به قول دیدرو در فرانسهٔ قرن هجدهم، نتیجهٔ نقد، تقویت سلیقهٔ مخاطبان و دوستی هنرمندان و منتقدان را به همراه نداشت؟ چگونه است که یک خبرنگار فعال موسیقی[۶۳] به جرأت اعلام می‌دارد که هیچکدام از آهنگسازان موسیقی ایرانی حتی یک صفحه هم نقد نمی‌خوانند؟ چرا بسیاری از منتقدان موسیقی امروز کشورمان، از سوی هنرمندانی که نقدشان کرده‌اند مورد قهر و انزوا قرار گرفته‌اند؟ اینکه امروز معیار آکادمیک و معیّنی برای فرم، آهنگسازی، ریتم و تکنیک در موسیقی‌مان تعریف نشده[۶۴] و عموماً مطالبی برای تلفیق شعر و موسیقی، ساختار و جمله‌بندی با استناد به ردیف موسیقی دستگاهی -آن هم با روایت‌ها و اختلاف نظرهای فراوان- وجود دارد، از کجا نشأت می‌گیرد؟ در حالی که ساحتِ هنر، ناخودآگاه است و هنرمندان عموماً خودشان نیز نمی‌دانند که دقیقاً در خلق اثر هنری چه کرده‌اند، آیا بهتر نیست با گفتگوی انتقادی به خودآگاهی از شیوهٔ آفرینشِ اثر هنری‌شان دست یابند؟

غرض از این اشارات این بود تا بگوییم که نقد و گفتمانِ انتقادی، نیازِ بزرگِ جامعهٔ موسیقی کشور است و لازم است به جای جبهه‌گیری‌های مرسوم، گرایش بیشتری به سمت دوستی‌های برآمده از نگاه انتقادی پیدا کنیم که در این بین، پیشرفت هنر است که مهم است و اگر هنر نبود، هنرمند و منتقدی نیز وجود نداشت. اینجاست که لزوم منتقد به مثابه «دیگری» حس می‌شود؛ همو که به قول گادامر، «حریم خودمداری مرا می‌شکند و چیزی برای فهمیدن به من می‌دهد»[۶۵].

حامیان یا مَجیزگویان

اما تفاوت‌هایی هم در این بین، در تعریف انتقاد در وجه عام به‌وجود می‌آید. در راستای این یادداشت، رویکردی که در طول این سالها نسبت به فعالیت هنرمندانی چون علی قمصری دیده‌ام، معمولا در دو حالت خلاصه می‌شود. یکی حضور فراگیر هنرجویان، دوستان، علاقه‌مندانِ موسیقی ملل مختلف و جوانانِ

---

۶۳. این نکته را سجاد پورقناد در مصاحبه‌ای با آروین صداقت-کیش مطرح کرده است.

۶۴. ساسان فاطمی در مقاله‌ای تحت عنوان «چگونه به رکود رسیدیم، چگونه از آن خارج شویم» به شرح این موارد پرداخته است.

۶۵. Gadamer, 1997, "Reflections on My Philosophical Journey", in *the philosophical of Hang-Georg Gadamer,* Chicago: Open Court.

جویای نام و در ابتدای راه موسیقی است که تمامی‌شان چیزی جز تشـــویق‌هایی با توجیه اینکه دیگرانِ ناموافق، ظاهراً درک درستی از فعالیتِ قمصری ندارند، نیستند. دوم اینکه، بسیاری از شـــیفتگان موســـیقی ســـنتی ایران، با تکیه بر آثارِ هنرمندانِ قدیمیِ این موسیقی به عنوانِ معیار درست در اجرا، استایل و حتی مدل نفس کشـــیدن‌شـــان به قمصـــری می‌تازند و حتی با الفاظی نامناسب مورد عنایت‌اش قرار می‌دهند و البته نگذریم از این نکته که بســـیاری از هنرمندانِ قدیمیِ امروز که مورد تایید قرار می‌گیرند، نوآورانِ دیروزِ موسـیقی بوده‌اند و احتمالاً ایشـان نیز در زمان خود مخاطب همین تاخت و تازها بوده‌اند. اما آیا مگر این‌ها را می‌توان نقد دانست؟ آیا اینکه بسیاری از هنرمندان -حتی خود قمصـــری- اذعان می‌کنند بیش از دیگران مورد نقد قرار گرفته‌اند، درست است؟ اصلا مگر اینها نقد هستند؟ نکند واقعا با مفاهیم من درآوردی‌ای چون «نقد سازنده» می‌توانیم از زیر بار قضـــاوت علمی فرار کنیم؟ در این میان «آگاهی» چگونه به‌وجود می‌آید؟ پس بد نیست اگر اشـاره کنم که «نقد، دادگاه عقل اسـت [وبس]»[۶۶]، با تکیه بر این گفته که «عیب می جمله چوگفتی، هنرش نیز بگو» البتـه، نقـد بـایـد و بـایـد «کوبنـده» باشـــد[۶۷]؛ یعنی پس از نقدِ یک اثر موســـیقی، آن اثر -وحتی هنرمندِ آن- دیگر مانندِ قبل مورد دریافت مخاطب قرار نگیرد. آیا واقعاً وقت آن نرسـیده که هنرمندان امروزی موسـیقی ایران، منیّت‌ها را کنار گذاشـته و از بلندایِ درسـتیِ بلاشـکِ مسـیرشان پایین بیایند و صـــداهای «دیگری» را بشـــنوند و وارد گفتمان انتقادی با منتقدان و متخصصان دیگر شوند؟

تارِ ایرانی

علی قمصـــری متولد ۱۳۶۲ در تهران، نوازندهٔ تار و آهنگســـاز موسـیقی ایرانی است. او با آلبوم *نقش خیال* شـناخته شـد؛ اثری که در دههٔ هشـــتاد خورشـــیدی به بازار آمد و در آن دســـته از موسـیقی‌هایی قرار گرفت که نه‌تنها به‌دلیل حضور خواننده‌ای با شُهرت همایون شجریان شنیده شد، بلکه پر بود از حرف‌هایی نو درجهت آغاز دوره‌ای تازه توســـط نســـل جدید موســـیقی‌دانانِ ایرانی؛ اسـتفاده از برخی سـازهای غربی که مقاوت‌های فراوانی در مقابل اسـتفاده‌شـان در آثار موسـیقی ایران وجود داشـت، تنظیـــم‌های متنوع، ملودی‌های سوار بر ادوار ریتمیک خاص و البته پویایی در تلفیقِ شعر و موسیقی، یک نوع «آشنایی‌زُدایی» مهمی را در ژانر موسـیقی «اصـیل» ایرانی برای شـنوندگانِ این هنر به همراه داشـــت. قمصـــری پس از نقش خیال، آلبوم‌های متنوعی را برای روایـت جریـانـاتِ ذهنِ خلاق‌اش بـه گوش مخاطبان رســـاند و همواره در این مســـیر به آزمون و خطاهای بسـیاری دسـت زد. او کتابی نیز درباب هارمونی موسـیقی ایرانی نوشـت تا جامعهٔ موسـیقی ایران را با نگرش هارمونیکِ خود آن هم به‌صـــورت مکتوب آشـــنا کند. به اینکه قمصـــری در زمینهٔ آهنگســـازی و تنظیم، آموزش و یا حتی اجرا تا چه حد موفق بوده جای بحث فراوانی دارد که از حوصـــلهٔ این نوشـــتار خارج است، اما آنچه همواره برای من دارای اهمیت بوده و هست این است که او به‌قدری در طول این سـالیانِ موسـیقیِ ایرانی فعال و پرتلاش بوده که نمی‌توان در تحقیقات مرتبط با موسیقی معاصرِ ایرانی نادیده‌اش گرفت.

به دنبال یک هویت ملی

امروز که این یادداشت را می‌نویسم، قمصری چهل و هشـتمین قسمت از پروژهٔ اخیرش با عنوانِ «تارِ ایرانی» را منتشر کرده که

[۶۶] . پیر سوانه، مبانی زیباشناسی، نشر ماهی.

[۶۷]. نقل قول از آروین صداقت کیش در کتابچه «درس‌گفتارهای نقد موسیقی».

دست‌مایهٔ این جستار نیز همین پروژهٔ موسیقایی است. خود او در ابتدا، اهداف پروژه‌اش را در جهت شناساندنِ هرچه بهتر «تار» و اثباتِ این مهم که -به گواهی تاریخ- باید این ساز را متعلق به ایران دانست و نه آذربایجان[۶۸]، برشمرده و البته نوعی کنش‌گریِ اجتماعی و فرهنگی را با سفرهایی به نقاط مختلفِ کشور دستمایهٔ انتشارِ بخش‌های مختلف این پروژه -آن هم به‌صورت ویدئویی در فضای مجازی- قرار داده است. آیا علی قمصری واقعاً در پیِ بازنشانیِ یک هویت ملی است؟ آیا هویت تار، به عنوان یک ساز ایرانی مطرح است؟ از کدام تکنیکِ اجراییِ برآمده از شیوهٔ اجراییِ قمصری می‌توان به‌واقع رنگ و بوی اصالت[۶۹] این ساز را دید؟ اگر اینکه بسیاری از اساتیدِ سنت‌گرای موسیقیِ ایرانی اصرار بر حفظِ صد در صدیِ منابعِ موسیقاییِ گذشته را دارند را «افراط» بدانیم، آیا اصرارِ قمصری بر اِعمالِ تکنیک‌های سازهایِ غربی بر روی سازِ ایرانیِ تار و تغییراتِ ساختاری در سلسله‌مراتب و چهارچوبّ نظام دستگاهی موسیقیِ ایرانی آن هم با وجود دیدگاه‌های متفاوت با نگرش اولیهٔ ذکرشده در اهدافِ این پروژه همان «تفریط» نیست؟ به نظر می‌رسد تناقضات فراوانی در روندِ تولیدِ این پروژه وجود دارد؛ مثل نواختن یک ملودی عربی و معرفی آن با زبان انگلیسی به مردم در جهت معرفی تار ایرانی آن هم در «خلیج فارس» و پشت بند آن، فریژَین[۷۰] نوازی به همراه ساز گیتار. در این میان، تناسب توضیحاتِ قمصری در ذیل آثار هم بسیار خواندنی هستند و گاهی تعاریفی که از اثرش ارائه می‌دهد، بسیار متفاوت‌تر از آنچه که هست و می‌شنویم می‌نماید و لحن گفتار در این نوشته‌ها عموماً به‌گونه‌ای است که انسان‌هایِ هم‌عصرِ قمصری سواد کافی برای درک آثارش را ندارند و بنابر ادعای خود او، قرار است آیندگان با حسرت و شگفت‌زدگی خاصی آثارش را مورد لطف قرار دهند. آیا بهتر نیست گاهی هم اجازه دهیم که خود اثر با ما سخن بگوید؟

قمصری در سفرهای *تارِ ایرانی* در شهرهای ایران، به معرفی برخی از بناهای تاریخی آن شهرها نیز پرداخته و در این میان از نوازندگانِ بومی نیز در اجرای موسیقی‌اش بهره برده است. او حتی در بخش‌هایی از این پروژه سعی در ارائهٔ ملودی‌های فولکلور با بیانِ شخصیِ خود نیز داشته است و سعی کرده در هر خطّه‌ای، ملودیِ متناسب با آن محل را اجرا کند و حتی با حضور بزرگان موسیقی محلی در این پروژه نیز رنگ و بوی زیباشناختی خاصی به آثار داده شده و دعوت از پیشکسوتانِ موسیقی هر خطه نیز -در صورت انجام مداوم در همه شهرها- جای تقدیر دارد.

البته من هم هنوز نمی‌دانم که در میانِ سرازیریِ اخبارِ مربوط به اتفاقات افغانستان، اجرایِ ملودیِ *ملّامحمدجان* در میانهٔ پروژهٔ *تار ایرانی* را چطور می‌توان توجیه کرد؟ آیا آنچه که از کنش‌گریِ اجتماعی در ابتدای پروژه گفته شده با این اجراها در تناسب است؟ آدورنو همواره با تاییدِ هنر مستقل و زیبا، این اختلافِ مهم را میانِ هنرمندِ مستقل با بقیه می‌گذارد که او همواره با هنرش صحبت می‌کند و هیچگونه شعاری در پیِ آن نیست و اتفاقاً آن هنری موجبِ آگاهیِ اجتماعی خواهد شد که با نفوذِ هنری بر اذهانِ مخاطبان باعثِ کسب معرفت می‌شود، نه آن رویکردی که به نامِ کنش‌گری اجتماعی اذهانِ مردم را درگیر مسائل سطحی و نامربوط می‌کند. البته در همین پروژه، اجرای قطعهٔ *وطن* در محوطهٔ تخت جمشید یا اجرای *ای ایران* در مرز

---

[۶۸]. ساز تار در سال ۲۰۱۳ از طریق یونسکو به نام کشور آذربایجان ثبت شده است.

[۶۹] Authenticity .

[۷۰] . یک مُد کلیسایی.

ایران و آذربایجان تا حدی به این نگرش نزدیک شد ولی همچنان فاصلهٔ فراوانی با دیدگاهِ آدورنو دارد.[۷۱]

در مقام یک مخاطب، از این حجم از فعالیت‌های پیاپی قمصری به وجد می‌آیم، پروژه‌ای در سفر با ضبط صدای در لحظه و فیلم‌برداریِ حرفه‌ای در اماکنِ فرهنگی فعالیتی نیست که بتوان تشویق‌اش نکرد و با نگاهی کلی می‌توان متوجه شد که قمصری چه نقش به‌سزایی در معرفی ساز تار در جهت گرایشِ جوانان و نوجوانانِ امروزی به سوی فراگیریِ این ساز ایرانی کرده؛ کاری که بسیاری از استادان و خوانندگانِ نامی نیز به‌دلیل عدم وجودِ فرصتِ رسانه‌ای در انجام آن ناکام مانده‌اند. ولی با این وجود، اجازه می‌خواهم تا موافق با روندی در تولید آثار موسیقی باشم که هنرمند با گذر زمان و انزوای خودخواسته مدتی را به تفکر، کسب تجربه، یادگیری بیش از پیش و حتی استراحت فکری و جسمی بپردازد تا بتولند حرف‌های تازه‌تری برای ارائهٔ آثارش داشته باشد.

تفسیرِ شخصی هنرمند

من در برخی از اجراهای *تار ایرانی* با استناد به شیوهٔ تفسیرِ جسورانهٔ اجراگرِ موسیقی[۷۲]، قمصری را ستوده‌ام. او هرگز دست از آشنایی‌زُدایی[۷۳] بر نمی‌دارد -کما اینکه احتمالاً در دام ثبات هم افتاده باشد- و هر نغمه‌ای را می‌تواند با بیانِ شخصی و حالِ لحظهٔ خودش همراه کند و از بسیاری از سنت‌ها چشم‌پوشی کند. در دیدگاه فلسفی گذشته نیز، افلاطون با وجود حملات فراوانش به هنر، از هنری که بدعت‌هایی نو در جهت دستیابی به حقیقت می‌گذارد دفاع می‌کند و بعدها نیز کانت، تفکر جریان‌سازِ هنرمند-نابغه را دارای اهمیت فراوانی در شناخت امر زیبا بر می‌شمارد[۷۴]. بد نیست اگر با مفهوم بداهه آشناتر باشیم؛ بداهه‌هایی که بنابر گفتهٔ اگزیستانسیالیستی از اجراگر می‌خواهد تا «به جای ایفای نقش واسطه، قطعه را ازآن خود کند»[۷۵]. در یک اجرای بداهه – مثلا در سنت موسیقایی ایران- گویی همه‌چیز از پیش موجود است و این کارکرد نبوغ است که درنهایت می‌تواند به هماهنگی و ارائهٔ صحیح در اجرا منجر شود. این نکته با آن توصیف قمصری از اینکه در آینده بیشتر به شاخص بودن بداهه‌پردازی‌اش پی خواهند بُرد در تناقض است؛ «بداهه در موسیقی، ریشه در خاستگاه و سنت آن موسیقی دارد. بداهه‌های هر موسیقی‌دان، نه‌تنها در مراحل آغازینِ کار او، بلکه در سراسر دوران حیات‌اش نشانه‌هایی از بداهه‌های دیگران دارد»[۷۶]. با این تفاسیر، گویی اصلاً نیازی به اِعلان جنگ به سنّت‌های موسیقی ایرانی نیست و اصولاً در نگاه شرقی نیز گفته شده که سنت مبتنی بر معرفتی است که سالیانِ سال به عمقِ کیفیِ آن افزوده شده است، سنت آن کاربستی[۷۷] است که موسیقی‌مان هویت‌اش را از آن می‌گیرد و نمی‌شود آن را نادیده گرفت.[۷۸]

---

[۷۱] . در باب این نگرش آدورنو در مکتب فرانکفورت بخوانید در *جامعه شناسی هنر و ادبیات*، نگارش اعظم راودراد، انتشارات دانشگاه تهران.

[۷۲] . بخوانید در کتاب «پدیدارشناسی موسیقی» نوشته بروس الیس بنسن و ترجمه حسین یاسینی، نشر ققنوس.

[۷۳] . اولین بار توسط ویکتور شکلوفسکی در ۱۹۱۷ مطرح شد که بر طبق این مفهوم، هدف هنر، انتقال حس چیزهاست آنگونه که توسط هنرمند ادراک می‌شوند، نه آن سان که از قبل دانسته می‌شوند؛ از این رو هنر با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک، از آنها آشنایی زدایی می‌کند.

[۷۴]. پیر سوانه در کتاب *مبانی زیباشناسی* نشر ماهی به این موارد اشاره کرده.

[۷۵] . دیدگاهی از کیرکگور، هایدگر و سارتر در کتاب *پدیدار شناسی موسیقی* اثر بوریس الیس بنسن، فصل دوم و چهارم، نشر ققنوس.

[۷۶]. «پدیدارشناسی موسیقی» نوشته بروس الیس بنسن و ترجمه حسین یاسینی، نشر ققنوس، ص۱۶۱.

[۷۷] . Practice: کاربست در موسیقی یک فعالیتی است که ریشه در سیر تاریخی دارد و مقاصد و معیارهای موجود در آن، آن را هنجارمند کرده‌اند (MacIntyre 1981 نقل از الیس بنسن در کتاب *پدیدارشناسی موسیقی*). کاربست‌ها در دل سنّت‌های کلی-تری جای گرفته‌اند.

[۷۸].در باب تعاریف سنت و مفهوم آن در موسیقی ایران به‌طور مفصل آورده‌ام در کتاب «تحلیل زیبایی شناسی موسیقی دستگاهی ایران»، به همت نشر نسل روشن.

عناصر تکنیکال

با اینکه در این یادداشت قصد من بر آنالیز فرمال *تار ایرانی* نیست و این جستار بیشتر بر رویکردهایی فلسفی، جامعه‌شناختی و تفسیرِ شخصی در نگاهی وسیع استوار است، ولی بهتر است اشاره کنم که در بحث تکنیک‌های اجرایی، نبوغِ قابل توجه قمصری در اجرای پُلی‌ریتم‌های اجرایی، تسلط بر دینامیک[۷۹] در اجرا، استفاده از کاسهٔ ساز به‌عنوان ساز کوبه‌ای و بهره‌گرفتن از تکنیک‌های سازهایی چون گیتار و دیوان، واریاسیون‌هایی[۸۰] از تِم ملودی‌های قدیمی مثل تصنیفی از شیدا، ملودیِ *وطن*، ملودی‌های محلی چون *شیرین شیرین و...* جای تشویق دارد، ولی در این میان انتظار می‌رفت که قمصری بیشتر به معرفی سنّت‌های اصیل بپردازد و اصول اجراییِ خودش در این پروژه را به‌عنوان تکنیک‌های مُضاف[۸۱] بر تار که هنوز مانند سازهای ایرانیِ دیگر، بسیاری از اصول اجرایی‌اش تثبیت نشده، معرفی کند (کاری که بسیاری از نوازندگان نوآور در سرتاسر دنیا انجام داده‌اند) و به‌جای تعریف و تمجید از مسیر خود و راهنماییِ هنرجویان و جوانان به این مسیر -که احتمالاً آن را بلاشک نیز می‌داند- به کاربست و تمامیت موسیقی ایرانی هم توجهی نشان دهد. ناگفته هم نمانَد که در اجرای قطعات این پروژه، البته با درنظر گرفتن محدودیت‌های موجود در سفرهای فراوان و تغییرات آب و هواییِ موثر بر ساز تار، انتظار داشتیم قمصری به کوکِ دقیق سازش توجه بیشتری نشان می‌داد که متاسفانه در بعضی از این اجراها حتی جفت سیم‌های ساز هم ناکوک شنیده می‌شوند.

مقصد: یک گفتمانِ انتقادی

در پایان، به نظر می‌رسد اگر به دور از تعصباتی که به تقابل با قمصری برخاسته‌اند، بنگریم؛ بی راه نیست اگر ماهم همچون وازاری[۸۲]، راه و روش چندتن از اساتید نامیِ گذشتهٔ موسیقی‌مان را معیارِ زیباشناسی قرار بدهیم؛ هنرمندانی چون شهناز، لطفی، ظریف، شهنازی، علیزاده و... جمله کسانی بودند که در این «کاربستِ» موسیقایی، همواره حرمت‌ها را پاس داشته‌اند[۸۳] و نوآوری‌هایشان در موسیقی ایران برآمده از دلِ همین «سنّت» بوده است. در این صورت، ممکن است تا حدی در بروز برخی از خلاقیّت‌های هنریِ هنرمندانِ نوگرا جلوگیری به‌عمل آید، اما به نظر من حریمِ حرمت‌های این سنّتِ موسیقایی -با تعاریفی که از آن رفت- حفظ می‌شود و می‌توان مسیر آزادیِ عمل در ساختارشکنی‌ها را شناخت و در ادامه، این نبوغِ نوابغ است که چگونه خود را در زمان‌شان هم‌ردهٔ بزرگانی که نام‌شان رفت قرار دهند. البته یادمان نرود که درستی یا نادرستی این پیشنهاد نیز باید در قلب یک گفتمانِ انتقادی مورد بررسی قرار بگیرد در راستای دستیابی به کاربست موسیقایی گشوده که گادامر طرح می‌کند و این گشودگی را هم در تولید آثار و هم در مرزهای چهارچوب موسیقایی روا می‌شمارد.[۸۴] نکتهٔ دیگری که در اینجا شایانِ توجه است این است که هیچ‌کس از نقد مصون نیست و نباید هم باشد؛ اینکه یک هنرمند -معاصر یا درگذشته- را به مرتبهٔ مقدس برسانیم، یا هنرمندی با خود فکر کند که با سواد و آثار خود و حتی با تعداد بالای مخاطبانش در فضای مجازی دیگر نباید مورد انتقاد قرار بگیرد نیز غلط است. این نقد تنها قمصری را (که خود او در ابتدای سال‌های فعالیت‌اش با تشکیل

---

۷۹. Dynamic.

۸۰. Variation.

۸۱. Extended Techniques.

۸۲. وازاری در کتاب *ویتِه* هنرمندانی چون رافائل، میکل آنژ و داوینچی را معیارِ تمییز تاریخ هنر معرفی می‌کند.

۸۳. یکی از این حرمت‌ها را می‌توان اصولی به نام «آداب صحنه» دانست که نحوهٔ نشستن، پوشش و استایل نوازندگی را شامل می‌شود.

۸۴. مفهوم این کاربست در فصل دوم کتاب پدیدارشناسی موسیقی؛ یک بداهه گفت و شنود الیس بنسن به طور کامل توضیح داده شده است.

گروه همنوازان حصـار و بهره‌مندی از نام‌های شـناخته‌شـده در نسـل جدید موسـیقی ایران و نیز در پروژه‌ای به نام *گفتگو* نیز با شـــعار «همدلی اهالی موســـیقی» در این مســـیر گام‌هایی را برداشت) در بر نمی‌گیرد و در عرصه‌ای وسیع‌تر، باید با دعوت از تمامی موسـیقی‌دانان جدید و قدیم در موسـیقی ایران در جهت این هم‌دلی و هم‌فکری تلاش کرد.

با این وجود، تمامی تلاش من در این نوشـــتار این بود که از نگاهی وسـیع به *تار ایرانی* علی قمصـری پرداخته و بتوانم از این طریق به فقدانِ نقد و گفتمـان انتقـادی در موســـیقیِ ایران و اهمیتِ وجود این گفتمان در بینِ اهالیِ این هنر اشـاراتی داشـته باشـــم و به ابعادِ مهمی از پروژۀ قمصـــری با رویکردی انتقادی بپردازم. چراکـه همواره این روش را برای ادای دین بـه آثـار و آموزه‌های قمصـری و سـایر هنرمندانی که در زندگی شـخصـی‌ام تاثیرگذار بوده‌اند مناسب‌ترین روش یافته‌ام. این پروژه چه اینکه به زعم برخی بحرانی اســـت در نوازندگی این ســـاز و ارائۀ آثار موسـیقی ایرانی و چه به نظر برخی دیگر، بسیار دغدغه‌مند است و سـتودنی، و اینکه از خوش‌شانسیِ قمصری بدانیم یا بدشانسی دنیای موســـیقیِ کم فروغ در روزهای همه‌گیری کرونا در ایران، فعـال‌ترین پروژۀ موســـیقـایی در ژانر موســـیقی ایرانی در این روزهاســـت که با حضـــور نامی چون علی قمصـــری نمی‌توان با بی‌توجهی از آن عبور کرد. امید که با گذر زمان بتوانیم در قالب گفتمان‌های انتقادی به این پرسـش پاسـخ دهیم که *تار ایرانی* و پروژه‌های مشابه تا چه اندازه در جهت دسـتیابی به اهداف فردی و جمعی مؤلفان‌شـان موفق بوده‌اند و این پروژه‌ها چه دســتاورد قابل دفاعی برای موسیقی ایران به ارمغان آورده‌اند؟