رضا براهنی

بحران رهبری موسیقی و شعر فارسی

در هر عصر تحول هنری ـ فی‌المثل همین عصر ما ـ پیوسته ما به یک مسئلهٔ اساسی بر می‌خوریم که به تبع آن، مسائل فرعی دیگر به ذهن ما هجوم می‌آورند: چه کسی، چه بخشی از جامعهٔ هنری، و کدام‌یک از هنرها، قرار است رهبری تحول هنری را بر عهده داشته باشند؟ از آنجا که بسیاری از دست‌اندرکاران هنرهای مختلف، هر کدام با دیدگاههای خاص خود، داوطلب رهبری این تحول هنری می‌شوند ـ و بعضی از این دیدگاهها، مدام به تعارض با یکدیگر بر می‌خیزند ـ ما با بحرانی روبه‌رو می‌شویم که از چند سال پیش به این ور من آن را بحران رهبری تفکر انتقاد هنری نامیده‌ام و راجع به آن مطلب نوشته‌ام. این بحران ناشی از تحول هنری است و به همین دلیل نباید آن را با اغتشاش عوضی گرفت. اغتشاش جزو تبعات طبیعی بحران است، ولی خود بحران نیست. این نوع بحران در واقع پدیده‌ای است مثبت، و نشانهٔ آن است که به‌رغم خاکستری که بر روی اخگرهای سالم تفکر نشسته است، یک نسیم کوچک خواهد توانست این بحران را تبدیل به گفت و گوی پرشور و حال و شکوفان در عرصهٔ جامعهٔ هنری و جامعه‌شناسی هنر کند و شکلهای خاص برخورد برای حل بحران را هم خود به خود ارائه دهد. در چنان عرصهٔ خورشیدی و درخشان، عناصر اغتشاش، که در مراحل آغازین، مثل انگل به تنهٔ بحران چسبیده بودند و از این طریق ارتزاق می‌کردند و روا و ناروا را در جامعهٔ هنری به یک چوب می‌راندند، خود به خود در زیر پا له می‌شوند. در چنان دورانی، استاد و شاگرد و مخاطب

و تماشاگر و خواننده و شنوندهٔ اغتشاش همه با هم به خاک سیاه می‌نشینند. در فضای روشن کسی دست بالا را دارد که تفکر بالاتر را داشته باشد.

ولی حل بحران رهبری هنرها، در عصر متحول کنونی، بر عهدهٔ کدام‌یک از هنرها، و چه‌کسی یا کسانی است؟ برخوردهای مختلف عناصر بحران، صاحبان هنرهای مختلف را از جهان‌بینی مشخصی برخوردار می‌کند که به رغم حفظ همسایگی ـ همسایگی بحران‌زده ـ با جهان‌بینی‌های اعصار دیگر، از آنها جدا، و مختص عصری است که اینک ما در آن زندگی می‌کنیم. بخشی از جهان‌بینی کنونی ما از جهان‌بینی گذشتهٔ ما سرچشمه می‌گیرد ولی گاهی ما جهان‌بینی گذشته را دقیقاً جهان‌بینی امروز می‌پنداریم و این در ما حسی از بازگشت، نوستالژی، حسی از تعصب نسبت به سنت ایجاد می‌کند و آنوقت ما سنت را چنان گرامی می‌داریم که از خود و عصر خود چشم می‌پوشیم، و بی‌آنکه نیت سویی داشته باشیم، با گشاده‌رویی تمام از ارتجاع و عقب‌ماندگی سر در می‌آریم، و آنوقت آن بخشها از عناصر هنری را که نمایندگی جهان‌بینی کنونی را بر عهده دارند، و ضمن ارائهٔ آثار خود، گاهی قلم خود را بر سینهٔ ارتجاع و عقب‌ماندگی می‌گذارند، خارجی، محکوم و غیرایرانی تلقی می‌کنیم، و متوجه نیستیم که داریم به دیگران، یعنی همان عناصر تجدد معاصر، به عنوان پلیس مخفی نیروهای اهریمنی می‌نگریم. و آنقدر در این قضیه پافشاری می‌کنیم که نهایتاً تبدیل به عنصر اغتشاش می‌شویم.

مشروطیت ما را درست به میدان بحران‌زدگی پرتاب کرد. عناصر مکتوم و در حال کمون را از بطون تاریخ و جامعه بیرون کشید و آفتابی کرد. این تحول را ادبیات فارسی عمیقاً درک و درونی خود کرد. شعر نیما، نقد ستیزه‌جوی و تجددخواه تقی رفعت ـ بدون غربزدگی محیلانه و ضدانسانی تقی‌زاده ـ و بوف کور هدایت، تجلی آن بحران‌زدگی عمیق ماست. بحران کارساز است که ساختارهای گذشته را منقرض اعلام می‌کند و ظهور ساختارهای جدید را از میان کشتی‌های شکستهٔ ساختارهای گذشته عملی می‌کند. مقدمهٔ «یکی بود و یکی نبود» بیانیه‌ای است شدیداللحن علیه زبان پوسیدهٔ رسمی ادبای درباری. قصه‌های آن کتاب هم منشاء انقلابند. بوف کور و شعر نیما بهترین صحه را بر این بحران و انقلاب می‌گذارند، و بقیهٔ نثرها و شعرها ـ به رغم ادعاهای انقلابی‌شان، قلابی و قلب به نظر می‌آیند. ادبیات متحول‌شده، به دلیل نفوذ سریع کلمه در برابر کندی تأثیر بقیهٔ هنرهای همزمان ـ رهبری بقیهٔ هنرها را هم بر عهده گرفت. فیلم و نمایش بوجود آمدند، مجسمه‌سازی متولد شد، نقاشی، همسو با ادبیات متحول شد.

اما در موسیقی این تحول صورت خاصی پیدا کرد. موسیقی بود. بخشی از هویت ملی و

سنت و زمزمهٔ آگاه و ناخودآگاه قومی و فردی هم بود. ولی به عنوان سیستم، بروز مرتب و سیستماتیک پیدا نکرده بود. به همین دلیل بخش اعظم وقت موسیقی‌دانان سنتی ما صرف استخراج این موسیقی از اذهان، لهجه‌های الحان اقوام و کتابها و شعرها و ادبیات شد. یعنی موسیقی اول باید هویت ملی خود را تدوین می‌کرد. بخش اعظم همت موسیقی‌دانان صرف این شد که بفهمند در کجا قرار دارند، چه چیزی را به عنوان اصل می‌شناسند و چه چیزی را به عنوان قلب. فکر تدوین موسیقی، به این دلیل به اذهان موسیقی‌دانان راه نیافت که آنها می‌خواستند از تفکر ملی‌گرایی آریایی رضاخان و پسرش حمایت کنند. گرچه بعدها بخشی از موسیقی به دربار محمدرضاشاه خدمت کرد، ولی تدوین موسیقی در پایگاههای اصلی‌اش ربطی به این مسائل نداشت. موسیقی‌دانان از درون شیفتهٔ حالات موسیقی ملی خود بودند. و این موسیقی ربطی به مظاهر بیرونی و قشری جامعه پیدا نمی‌کرد. رکن اصلی هر هنری خواهش و کشش درون آدمی است. در درویش‌خان و صبا، این کشش و خواهش عمیقاً دیده می‌شد، در فاخته‌ای، بنان و تاج و در فرزند خلف آنان، شجریان، آن کشش و خواهش عمیق دیده می‌شد: درون و ناخودآگاه قومی ایرانی چگونه مترنم شده است؟ اصل و اساس همهٔ موسیقی‌های ملی ـ و نه موسیقی علمی ـ در این نغمه‌های مترنم درون نهفته است. اساس این موسیقی در ترنمهای اولیهٔ مردم در ارتباط با زمین، آسمان، عشق، رویش گیاه، تابش ستاره، تولد و مرگ، وصل و هجران، روابط دنیا و آخرت، اسطوره و دین، و خلاصه آنچه جان آدمی و روابط آدمها نامیده می‌شد، نهفته بود. خاستگاه اصلی همهٔ هنرها همین است. بویژه که موسیقی، جان همهٔ هنرهاست. حرکتهای آن ترنمها به سوی یکدیگر، نهایتاً به سوی نوعی سیستم و یا منظومه‌ای از سیستمها و دستگاهها رفته بود که بیشتر در میان اهل تبحر شناخته بود. به همین دلیل این موسیقی، در مقاطع تدوین خود، وجود داشت، ولی مدون نبود. و چون وجود داشت، جذاب بود، ولی تازه نبود، و اگر تازه بود، آفریدهٔ دست موسیقی‌دان نبود. پیش از آنکه موسیقی‌دان آن‌را بیافریند، آفریده شده بود، درست از سینهٔ تاریخ، پیش تاریخ و حافظه و جان مردم ایران آفریده شده بود. این هنر به معنای واقعی یک هنر جمعی بود. فردیت خلاقهٔ هنرمند فرع بر اصالت جمعی هنر بود. صدا و ساز باید خود را نسبت به یک دستگاه جمعی که از اعماق و درون اقوام ایرانی در طول قرون نشئت گرفته بود، موزون می‌کرد و طبیعی بود که در چنین شرایطی، صدایی، حساس، خوب، حسی و قابل تربیت تشخیص داده می‌شد که قابلیت ارائهٔ آن دستگاه جمعی در آن شناسایی شده بود. و به همین دلیل بعضی صداها از آن حذف می‌شدند یا قابل حذف بودند. چراکه حس فردی صدا با حس جمعی یک دستگاه ملی باید ترکیب می‌شد و هر حنجره‌ای این قابلیت را نداشت ـ حتی اگر قابلیتی از نوعی دیگر هم می‌داشت ـ مثلاً صدای سرشار ـ . به دلیل اینکه در این هنر ملی و

قومی و اقوامی، آنچه مطرح بود سازگاری و کارآیی همه‌چیز در وجود یک چیز بلند و عمیق بود. انسان ایرانی باید احساس نیکبختی می‌کرد که چیزی به نام موسیقی ملی داشت. اگر آن را نداشت، بخشی از لیاقت و همت و کارآیی درون خود ملت را نداشت. و این موسیقی، یگانه بود، یعنی با موسیقی‌های دیگر اشتباه نمی‌شد. این موسیقی در پاره‌پاره‌ها و در ساختارها و دستگاههایش زخمه بر ساز درونی آدمی می‌گذاشت. زبان گویای بخشی از عاطفه، حس، احساس و ساختار درون انسان ایرانی بود. این موسیقی، در واقع یک نوع موسیقی اصیل در «ماندالا»ی جان آدمی بود، به این معنی که مثل قالی ایرانی، مثل شعر ایرانی، مثل افسانه‌های کهن ایرانی، ساختارهای مشخص، کارآ، زنده و فعال داشت. این موسیقی نه عربی بود، نه ترکی، نه هندی، نه پاکستانی، نه روس. این موسیقی خودش بود. اگر ما ایرانی‌ها را از روی زمین حذف کنید و فقط موسیقی‌مان بر روی زمین بماند، این موسیقی به این زودی قابل فهم ملل دیگر، و قابل ادغام در موسیقی ملل دیگر نخواهد بود. سرنوشت ما با سرنوشت این موسیقی درآمیخته است. ولی این گفته به معنای آن نیست که این موسیقی تغییر نکند. هرگز. تغییر در این موسیقی بقای آن را تضمین خواهد کرد. ولی این موسیقی احترام عمیق مرا برمی‌انگیزد و مرا، به رغم آنکه دانشی در موسیقی ندارم، مجبور می‌کند که به عنوان یک شنوندهٔ ساده و نادان و فروتن، نظرم را بنویسم. و کمی هم صراحت به خرج می‌دهم: استخراج ردیفها و گوشه‌های این موسیقی، از اعماق گذشته و پراکندهٔ اذهان موسیقی‌دانان کهن و کتب قدیمی و شعر و ظرفیت سازها و صداها و غیره، خود، کاری انقلابی بود. ما همه باید قدر این کوششها را بدانیم. در واقع به همان صورت که در ادبیات تصحیح متون قدیم باارزش بود، به همان صورت که جمع‌آوری امثال و حکم و اصطلاحات عامیانهٔ مردم کوچه و بازار و کار و زراعت ارزش داشت، تدوین موسیقی ملی نیز دارای اهمیت بود، و چنین کاری، حتی مشکل‌تر هم بود، به دلیل اینکه ذوق و تفکر و تحقیق باید درهم آمیخته می‌شد و چون پراکندگی مطلق بر آن حاکم بود، و جریان علمی خاصی وجود نداشت و هر کسی باید پیش استادی از طریق طلبگی این موسیقی را یاد می‌گرفت، استخراج حالات و آنات موسیقایی مقابل مختلف، و ذهن نمایندگان موسیقایی قبایل مختلف، عبور نهضت تدوین سیستم‌های موسیقی ایرانی از سنگلاخها را بسیار مشکل می‌کرد. علی‌الخصوص که این موسیقی در آن‌زمان، مثل موسیقی کلیسایی نبود که از حمایت روحانیت برخوردار باشد. بعدها بود که موسیقی اصیل از حمایت برخوردار شد و یا بلامانع تشخیص داده شد. عبور از این سنگلاخها، نهایتاً به آنچه درون ما به عنوان موسیقی ایرانی وجود داشت، شکل بیرونی آن‌را داد. تولد موسیقی ملی ـ موسیقی‌ای که هنوز هم همهٔ ظرفیتهای موسیقایی ملت راکاملاً تدوین نکرده است ـ تولدی بجا، شایسته، و لازم بود.

گرفتاری برای این موسیقی در مرحلهٔ بعدی پیش آمد ـ همانطور که هنوز هم این گرفتاری وجود دارد ـ و حالا موسیقی را به حال انفجار درآورده، آن را در موضع دفاعی قرار داده است. موسیقی ملی ـ اکنون که از این فاصلهٔ زمانی به گذشته نگاه می‌کنیم، وضعیت آن را بهتر از گذشته درک می‌کنیم ـ سه راه در پیش داشت: یا باید خود را در اختیار شعر کلاسیک فارسی می‌گذاشت، چراکه با آن همنشینی و انطباق کامل داشت، و همراه خود آن را به سوی گذشته می‌کشاند و یا همراه آن به سوی گذشته کشانده می‌شد. یا به سوی شعر جدید می‌آمد، نه به صورت تفننی، بلکه به صورت جدی، و خود را با اصول آن تطبیق می‌داد. و یا راه موسیقی ناب بی‌کلام را در پیش می‌گرفت. این سه حالت موسیقایی، عنصر زمان را به سرنوشت همیشگی آن قسمت می‌کرد: گذشته، حال و آینده. موسیقی ایران گذشتهٔ خود و گذشتهٔ شعر فارسی را انتخاب کرد.

در شعر ایران، غزل رهی معیری، شهریار و سایه، به رغم تفاوتهایی که با یکدیگر دارند، یک چیز مشترک دارند و آن تعلق فنی و ساختاری آنها به گذشتهٔ شعر فارسی است. ابیات این غزلها دارای نوعی توازی است و این توازی، مبتنی بر همان توازی شعر کلاسیک فارسی است. این توازی، هم در سازها با یکدیگر، و هم در سازها و آواز با یکدیگر، یک مسئلهٔ اساسی است. تجاوز از این توازی به معنای غلط خواندن و غلط زدن و غلط ساختن است. شعر کلاسیک فارسی هم، شعری است که در آن یک بیت با بیت دیگر موازی است. با آن ترکیب نمی‌شود. این اصل عدم ترکیب یک بیت با بیت دیگر، که آن را باید عدم هماهنگی مضمونی و تصویری غزل قراردادی فارسی دانست، بخش اساسی موسیقی سنتی را، هم در آواز و هم در موسیقی سنتی، تشکیل می‌دهد. سازها همه یک چیز را متوازیاً می‌زنند، و آوازخوان موازی سازها می‌خواند، ولی ترکیب صوتی سازها با یکدیگر وجود ندارد، یعنی دهها چیز متباعد، به وسیلهٔ قطعهٔ موسیقی، بر اساس کمپوزیسیون، و در نتیجه، هماهنگی موسیقایی، با هم ترکیب نمی‌شوند. به همین دلیل موسیقی سنتی ما، به رغم ایجاد تنوع، هنوز سرسپردهٔ نظام شعر کهن باقی مانده است. فی‌المثل، قطعاتی از شعر جدید که با موسیقی سنتی خوانده شده، این عدم تناسب را به رأی‌العین به رخ می‌کشد و کوششهایی از این دست را به تأسف و دریغی تراژیک نزدیک می‌کند. شعر نیما را فقط یک نفر خوب خوانده است: آقای محمد نوری. علت شکست کوششهای آقای ناظری در خواندن شعر سپهری و شعر اخوان این بوده است که موسیقی کلاسیک پاسخگوی شعر نو نیست. آقای ناظری برای همخوان کردن این دو هنر باید هفتاد سال حرکت ادبیات ایرانی را درونی موسیقی ملی می‌کرد، و او به این درونی کردن دست نیافته است. و از همین‌جا می‌رویم سراغ آن مرحلهٔ دوم، همان چیزی که موسیقی سنتی آن را ندارد، همان چیزی که ادبیات و شعر ایران را متحول می‌کرد. از این نظر، به چند نکته باید توجه شود:

بوف کور سنفونی نیست. ولی مثل یک سنفونی خوانده می‌شود. شعرهای کوتاه نیما، ساختار اورگانیک دارند، و بعدها، شعرهای بلندی که نیما پس از شهریور بیست نوشت، بر خلاف شعر بیست سال پیشترش، یعنی «افسانه»، دارای ساختار اورگانیک است. نیما این‌گونه شعرها را دارای «آرمونی» می‌داند. و می‌گوید: من واضع آرمونی جدید هستم. این شعر گذشته است که وزن ندارد. شعر من وزن دارد [نقل به مفهوم]. منظور نیما این است که در شعر کلاسیک بین بیتها هماهنگی نیست، و به همین دلیل شعر کلاسیک به رغم داشتن وزن، وزن ندارد. نیما از وزن تلقی «هارمونی» را دارد. هارمونی اصطلاحی است مربوط به موسیقی، و نه شعر، و چیزی است که در شعر از هماهنگی زبان، وزن، تصویر، احساس و اندیشه حاصل می‌شود. اگر در گذشته، یک بیت دارای وحدت تصویری و مفهومی و موضوعی بود، این وحدت تصویری و مفهومی، هنگام رسیدن به سایر بیت‌ها، در کنار آنها، از نظر تصویر و مفهوم پراکنده می‌نمود. یعنی عناصر شعر در یک بیت، حالت رجعت به مرکز، و در خارج از بیت، در ارتباط با ابیات دیگر ـ نه از نظر وزن و قافیه، بلکه از نظر تصویر و مضمون و مفهوم ـ حالت گریز از مرکز داشتند. ولی وقتی که می‌آییم به «مرغ آمین»، «پادشاه فتح» و «کتیبه» ـ شعری از اخوان ـ مسئله فرق می‌کند. همهٔ سطرها با هم از درون (به صورت شکل ذهنی)، از برون (به صورت اجزای وزن و صداها و غیره، و در واقع شکل بیرونی) همکاری می‌کنند، حتی عناصر متضاد یکدیگر، تا همگی یک چیز واحد، یک چیز صاحب وحدت، بوجود بیاورند. دیالکتیک دراماتیک این اشعار، یعنی کشمکش درونی آدمها، تصاویر، شخصیتها و حتی زبانهای مختلف ـ زبان روایت، وصف، گفت و گو و غیره ـ این آثار را از یک‌سو به یک نمایش تقطیرشده و «چکیده»، و از سوی دیگر به ساختار یک سنفونی نزدیک می‌کند. تفکر رمان، و سنفونی در غرب با پیدایش شهرهای جدید و شهرنشینهای آنها (بورژوازی) پیدا شد، و حتی با پیدایش دولت ملی. از این دیدگاه رمان انگلیس به تبع انقلاب اواسط قرن هفده و رشد بورژوازی انگلیس در قرن هجده، رمان رئالیستی در قرن نوزدهم به تبع انقلاب کبیر فرانسه در قرن هجدهم، و تفکر سنفونی‌موتسارت وبتهوون، تحت تأثیر انقلابات آن قرنها، مستقیم و غیرمستقیم، شکل گرفته‌اند. ساختار دولت ملی و مدیریتی که برای ادارهٔ کشور در اروپا باید این دولت ملی از خود نشان دهد، به همان اندازه در عرصهٔ تاریخ و اجتماع پیچیده است که ساختار یک رمان، یک سنفونی، یک اوپرای واگنر، و یک شعر بودند. شهر جدید در ایران، به رغم نقص‌های متعدد مشروطیت، که تقریباً همهٔ دست‌اندرکاران مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بدانها اشاره کرده‌اند، زاییدهٔ تصور مشروطیت از ادارهٔ کشور است. از این نظر، «مرغ آمین» و «کتیبه»، سنفونیهای موسیقی ما در کلام، به تبع آن تصورهای ساختاری بوجود آمده‌اند. ولی موسیقی ما به این نوع تصور انقلابی

آگاه نبود، و به انقلاب در خود تن در نمی‌داد، و در عین حال تسلیم رهبری ادبی کشور هم نمی‌شد، و در واقع در ساختارهای آثار بزرگ ادبی عصر خود دقت لازم را نمی‌کرد، و در نتیجه از قافله عقب مانده بود. از سال ۴۰ به بعد، این موسیقی می‌توانست توضیح تئوریک این مسائل را در نقد ادبی کشور نیز مطالعه کند، ولی موسیقی خود را دربست در اختیار شعر کلاسیک گذاشته بود، و اگر از آوازخوانها کسی وزن و قافیهٔ قراردادی را به هم می‌زد، دیگر آوازخوان نبود. حضور نادرپور، سیمین بهبهانی و سایه هم نمی‌توانست مشکلی به این بزرگی را حل کند.

برای آنکه موسیقی سنتی ما خود را متحول کند، باید هر طور شده خود را به مرحلهٔ بعدی پرتاب می‌کرد. این نظر به معنای رها کردن سنت نبود. نیما هم سنت را رها نکرده بود. حتی شاملو هم که بخش اعظم شعرهایش را به صورت غیرعروضی گفته بود، سنت را رها نکرده بود. این دو داناتر از آن بودند که الحان خوش درون زبان را که در وزن و سجع و قافیه و تکرار نهفته بود، و در آمیزش عاشقانه و دلنشین هجاهای زبان، یکسر رها کنند. نیما، فرم سنت را گرفته، آن را خرد کرده، به صورت بخشی از محتوایی درآورده بود که قرار بود در دست شاعر شکل جدید پیدا کند. هر فرمی که از گذشته می‌آید در برخورد با عصر ما دیگر فرم نیست، بلکه بخشی از محتوایی است که در اثر جدید، در کنار محتواهای جدید، به سوی آتی‌تر خود، یعنی شکل، حرکت می‌کند. در موسیقی چنین چیزی اتفاق نیفتاده بود. موسیقی پس از تدوین سنت، در سنت سنگ شده بود و موسیقی‌دان، زیبایی سنت و صدای سنت و ترکیب آنها با شعر سنتی را به حساب آهنگسازی خود می‌گذاشت. در حالیکه در هدایت و نیما، قضیه فرق می‌کرد. آنها سنت را احیا نمی‌کردند تا در آن متحجر بمانند. آنها سنت را خرد می‌کردند و همهٔ این خردشده‌ها را، در کنار سایر عناصر محتوایی، به موتیفهای کوچک محتوایی تبدیل می‌کردند که برای رسیدن به شکل، باید تسلیم جهان‌بینی اورگانیک هنرمند می‌شدند. گاهی برای آنکه یک نفر با استعدادهای ذاتی خود آشنایی عمیق پیدا کند، احتیاج به شیوه‌های آشنایی دارد. هنر موسیقی ایران باید حالا از عمق جان موسیقی‌دان بر می‌خاست. حالا باید او درک می‌کرد که صورتهای قومی موسیقی، تمامی صورتهای موسیقایی خود او نبودند. امکان داشت درون استعدادهای ذاتی او صورتهای دیگری نهفته باشند که حتی بیش از صورتهای قومی موسیقی، از آن او، از آن قوم، و از آن اقوام دیگر باشند. به همین دلیل موسیقی‌دان سنتی در خانهٔ خود چاه نمی‌زد، همیشه در خانهٔ پدری چاه می‌زد و آب آنجا را با هزار زحمت از این سوی شهر به آن سوی شهر می‌رساند، در حالیکه کافی بود یک‌بار هم در زیر پای خود، در اعماق استعدادهای خود، چاه بزند. در واقع موسیقی‌دان ما آهنگ را نمی‌ساخت، آن را بازگو می‌کرد و یا آن را به آهنگ دیگر پیوند می‌زد و آن دو را با هم

بازگو می‌کرد. ولی او فاقد جهان موسیقایی شخصی بود. نیما جهان خاص خود را داشت؛ هدایت جهان خاص خود را داشت؛ جهانهایی که آنها خود بوجود آورده بودند. دلبستگی هدایت به حافظ و خیام، او را حافظ و خیام دوم نکرد و علاقهٔ نیما به نظامی از او یک نظامی دیگر نساخت. همانطور که بازسازی خرمشهر، به معنای ساختن مجدد خود خرمشهر نیست.

یک علت دیگر در ارتباط با موسیقی، وابستگی شدید آن به وسائل جمعی دولتی بود. موسیقی، به رادیو، به فرهنگ و هنر، و به تلویزیون مربوط می‌شد. در این محافل، کسانی رفت و آمد می‌کردند که بیشتر به ادب کهن فارسی دلبستگی داشتند. ادب کهن بی‌خطر بود. شاعرش هم زنده نبود تا وارد کانون نویسندگان شود و موضع ضد سانسور و ضد حکومت بگیرد. کسانی که به شیوهٔ کهن شعر می‌گفتند و یا شبه‌شعرهای کهن را می‌ساختند، بی‌خطر بودند. در نتیجه، موسیقی ـ که آوازهایش در دوران مشروطیت و بعد از آن تا دوران رضاخان، برای حکومت استبداد خطر محسوب می‌شد، دیگر در دوران محمدرضاشاه، در سازمانهای عاملهٔ کشور، خطر به حساب نمی‌آمد، بلکه به سبب استفاده از شعر کهن، که شعر جدید مدام با آن به ستیز بر می‌خاست، حالت تخدیری می‌گرفت، و بیشتر گرایش پیدا می‌کرد به اینکه با دلخواه سلطنت از هنر، هویت مشابه پیداکند، یعنی یا خدمتگذار باشد یا خنثی؛ و چنین چیزی دیگر ارتباطی به سنت و هویت و ملت نمی‌توانست داشته باشد. موسیقی به جای سر سپردن به تحول، که شعر و رمان فارسی بدان سر سپرده بودند، و به جای تجدیدنظر در ریشه‌ها و ساختارهای سنتی، و تحویل دادن چیزی مناسب حال و هوای تحول دلخواه ملت، تبدیل شد به عنصری که در دست ادبا و شعرای سنتی، تحول‌ناپذیر بود. گرچه بسیاری از موسیقی‌دانهای ما، انسانهای پاک، وارسته و نجیب بودند، ولی نپذیرفتن تحول و تحرک هم، گاهی با پاکی و شایستگی و اصالت اشتباه می‌شد. و همین، انتقاد از آنها را هم بیجا جلوه می‌داد. علاوه بر این سه هوو هم بر سر موسیقی اصیل ایرانی آمده بود: موسیقی جاز، موسیقی بازاری و میخانه‌ای و کاباره‌ای، و موسیقی سنفونیک. سنت‌گرایان، موسیقی جاز و موسیقی بازاری را محکوم می‌کردند، و از موسیقی سنفونیک وحشت داشتند.

گرچه موسیقی‌دان‌های ما چیزی را کم داشتند، ولی به دلیل توجه نکردن به سرمشق کسانی که بحرانهای خود را به سود خود حل می‌کردند و به دلیل درونی نکردن پروسهٔ حل آن بحران، نتوانستند دست به آفرینش هنری بزنند؛ آفرینش از نوعی که فرض کنید هدایت و نیما به آن دست یافته بودند.

هر هنرمندی، تعداد زیادی از عناصر اصلی هنر خود را از گذشته و حال آن هنر دریافت می‌کند. در این شکی نیست. ولی در هنر اصل بر این است که اثر هنری کاملاً متعلق به هنرمند باشد، حتی اگر منابع الهام و ریشه‌های آن توسط آنهایی که دید قوی دارند، دیده شود. نیما و حافظ و منوچهری از ریشهٔ مفاعیلن و یا مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات استفاده کرده‌اند، ولی شعر نیما با شعر حافظ و منوچهری اشتباه نمی‌شود. این یک اصل هنری است. درونی کردن گذشته و حال به معنای تقلید از آثار هنری دیگران در گذشته و حال نیست، به معنای دواندن خون جوان در رگهای سنت است و به معنای آموختن از راز پایداری ریتم‌های سنت. هنرهای ملی در رکود حفظ نمی‌شوند. با تحول حفظ می‌شوند. هنر ملی یک نقیضه [پارادوکس] است. اصالت را تنها با دگرگونی آن حفظ می‌کند. و با دگرگونی آن هنر ملی را قابل ادامه می‌کند.

یک مسئلهٔ دیگر که در این ارتباط باید گفت، مربوط می‌شود به حوزهٔ رهبری هنرها و یا به همان بحران رهبری هنری. حل بحران رهبری در خلاء صورت نمی‌گیرد. توجه به مسئلهٔ زبان و ادبیات در همهٔ هنرها اساسی است. گرچه نقاشی باید نقاشی باشد، ولی «بودلر»، «دلاکروا» را توضیح داده، «آپولینر»، «پیکاسو» را، و «گرترود استاین»، «سزان»، «ماتیس»، «پیکاسو» و دیگران را، و «بکت»، نقاشهای دیگر را. همهٔ نقاشها، نقاشی خود را توضیح نمی‌توانند بدهند. فقط یک زبان می‌تواند هنر نقاشی را، که در اصل هنری است مستقل از ادبیات، توضیح دهد، و آن زبان ادبی است. در بعضی از دانشگاههای بزرگ دنیا یک موسیقی‌دان باید واحدهایی را در ساختارهای زبان از زبانشناسی متبحر بگیرد، به دلیل اینکه درک ساخت عمقی و ساخت صورتی کمک می‌کند که سنفونی پنجم یا نهم بتهوون راحت‌تر درک شود. ساختار عمقی در حال دگردیسی به ساختار صوری، و ترکیب این ساختارها، که همه از علم زبانشناسی بیرون تراویده، عملاً به درک ساختارهای هنرهای دیگر کمک می‌کند. در هاروارد اول «چامسکی» تدریس می‌شود بعد «موزارت». ولی در این تردیدی نیست که موسیقی هنری است مستقل از زبان. و این گفته‌ها هرگز به معنای ترجیح دادن ادبیات بر موسیقی نیست. من هم از روی علاقه‌ام، و هم از روی تئوری، به موسیقی‌دانها عرض می‌کنم که اولاً دوست داشتم کارم موسیقی بود و نه شعر و رمان، و ثانیاً از دیدگاه تئوریک عرض می‌کنم که همهٔ هنرها وقتی به نوعی تجرید دست پیدا می‌کنند، کشش سحرآمیزی به سوی موسیقی در مخاطب ایجاد می‌کنند، و اگر سرگذشت همهٔ هنرها، ماهیت شکلی آنهاست، سرنوشت محتوم آنها شاید موسیقی باشد. خط و رنگ بی‌موسیقی، نقاشی نیست. شعر بی‌موسیقی، شعر نیست. رمان بی‌موسیقی رمان نیست. ولی، ولی.

ادبیات بیش از هر هنر دیگری تحت تأثیر تحولات یک عصر قرار می‌گیرد. بقیهٔ هنرها برای بیان مجدد فنون خود احتیاج به زبان دارند، و معمولاً از زبان ادبی و یا نسبتاً ادبی و یا زبان نقد ادبی، استفاده می‌کنند، و در واقع گاهی بین زبان نقد ادبی و بیان تئوریک هنرهای دیگر فاصله کم است. بدین‌ترتیب، ادبیات، خواه‌ناخواه، آنتن‌های گیرندهٔ خود را بر فراز همهٔ هنرها بر می‌افرازد، و وقتی که چیزی را گرفت، آنتن‌های دیگر هم بالا می‌رود. در واقع به سبب استفاده از زبان، ادبیات، صریح‌ترین و متشکل‌ترین تجلی از جهان‌بینی یک عصر را ارائه می‌دهد، و در واقع تبدیل به عنصری می‌شود که تمامی هنرهای دیگر، به رغم حفظ استقلال حوزهٔ کار خود، از نظر جهان‌بینی، بویژه از دیدگاه ساختاری، بدان تأسی می‌جویند. به همین دلیل، همیشه وقتی اعصار بحرانی پیدا می‌شوند و سردرگمی شکلی و ساختاری گریبانگیر هنرمندان می‌شود، به آنها توصیه می‌شود که غرق در شعر و ادبیات و تئوریهای ساختاری ادبیات عصر خود بشوند. باید این مسئله را چهل سال پیش یک نفر به صبا می‌گفت که به نیما بپیوندد، نه به شهریار، و حل بحران موسیقی را از او بیاموزد. ولی باید در نظر گرفت که یک صبا هم کافی نبود. همانطور که یک نیما کافی نبود. و یک هدایت کافی نبود. خلاقیت ادبی، قوی‌ترین خلاقیت ما از زمان «یکی بود و یکی نبود» و «افسانه» تا به امروز بوده است. هنرهای دیگر باید به راز این خلاقیت مستمر پی مو ردند. قبول رهبری ادبیات هرگز به معنای این نیست که شاعر به موسیقی‌دان یا نقاش بگوید که او چه بکند و چه نکند. هرگز. مسئله این است: چگونه ادبیات امروز ما و ادبیات شصت هفتاد سال گذشتهٔ ما، آیینهٔ تمام‌نمای همهٔ جامعه است، ولی موسیقی و نقاشی و مجسمه‌سازی و معماری و فیلم ما نیست؟ درک این راز ادبیات را پیشقراول سایر هنرها قرار می‌دهد. ولی اول باید موسیقی سنتی از وابستگی شدید به شعر کلاسیک بیرون بیاید، ولی گفتن این نکته به معنای آن نیست که موسیقی به شعر جدید روی بیاورد. نه! باید موسیقی‌دان امروز راز ساختاری بوف کور و راز ساختاری مرغ آمین را نه‌تنها یاد بگیرد، بلکه آن را به صورت موسیقی ببیند، ولی وقتی موسیقی می‌سازد، حتی برای این قبیل کارها ـ که لازم هم نیست بسازد ـ به ابزار خود جدا از ابزار ادبی فکر کند. یعنی پیش به سوی موسیقی مستقل از شعر گذشته و امروز، با درک ساختاری هر دو، و پیش به سوی فراروی از ساختارهای آنها به سوی ساختارهای موسیقایی، و در خود موسیقی، فراروی شجاعانه از دستگاههای سنتی به سوی ترکیبهایی از آنها و یا ترکیبهایی از صداهای جدید، و یا ترکیبهایی از مجموعهٔ آنها، یعنی حرکت از «مونوفونیسم» به سوی هم «پولیمورفیسم» و هم «پولیفونیسم»، یعنی ترکیب تضادها در هماهنگی، با پشت سر قرار دادن توازیهای به‌ظاهر عبورناپذیر در موسیقی سنتی. و ترس نداشته باشیم از اینکه استادان قدیم ممکن است در گورشان بلرزند. نه! روح آنان بسیار هم خرسند

خواهد شد اگر از همتهای آنها به سوی یک چیز متعین و متعالی فراروی شود.

ملتی که موسیقی نداشته باشد، ملت نیست. موسیقی‌ای که با تحولات و فراز و نشیبهای یک ملت هماهنگ نباشد، موسیقی نیست. موسیقی‌دانی که به نام حفظ اصالت هنری، گذشته را مدام تکرار کند، در خور نام موسیقی‌دان نیست. موسیقی‌دان باید به صداهای امروز جهان، ساختارهای موسیقایی بدهد. هویت ملی و سنتی، به تکرار ابدی دورانی از دورانهای تاریخی و یا تکرار رشد یک هنر تا دورانی از دورانهای تاریخی آن، اطلاق نمی‌شود و موسیقی امروز ما باید از این تکرار برای ابد دست بکشد. موسیقی ما باید به این حسهای جدید از جهان تن دردهد، مدام به فکر ساختن حسهای جدید، حتی ابزار و آلات جدید موسیقی برای بیان این حسهای جدید باشد. موسیقی‌دان ما باید در جهان موسیقی شرکت کند، باید موسیقی کهکشانها را لمس کند، باید معاصر با پیشرفتهای انسان در همهٔ تکنولوژیها، بویژه تکنولوژی موسیقی، باشد. باید از همه‌چیز بیاموزد. در آستانهٔ قرنی جدید، ملت ما نیاز به هنری دارد که هم او را بیان کند و هم بدون چشم‌پوشی از او، جهان را. پرش به سوی جهان پرتلاطم صداهای جدید و جوان، بیان این صداها، با گستاخی، با اصالت، با تکنیک‌های شجاع، رسالت هر هنرمندی است. موسیقی ایران باید از نو خلق شود. این موسیقی را نه به تبعیت از گذشته می‌توان ساخت، و نه به تبعیت از عالی‌ترین نوع موسیقی غربی، که در شرایط حاضر همان موسیقی کلاسیک، و یا کلاسیک مدرن غربی باشد. این موسیقی را تنها با درک جهان‌بینی هنری امروز در ایران و جهان، با درک ریشه‌های اصیل انسان در ایران و جهان باید ساخت. هنری که سراسر قابل پیش‌بینی باشد، هنر نیست. هنری هنر است که شبیخون بزند، بیدار کند، پیش براند، کشف کند و نامکشوف را نشان دهد. باید دست موسیقی‌دانی را بوسید که به ما بال معراج بدهد. به امید آن روز. به امید آن روز.

۱۳۶۹/۱۰/۱۷ ـ تهران