موسیقی ملی ایران و رویکردی ناخوشایند

وداد حمیدی شریف

در شمارهٔ هشتاد و نهم مجلهٔ وزین گزارش اشاره‌ای به موسیقی بر اساس طرح ژنریک رفته بود، حرف و سخن پرمایه‌ای بود و گیرا. از سویی دیگر چند صباحی است، کاستی با عنوان «یاد استاد» با صدای آقای علیرضا افتخاری منتشر شده که یادآور مقطعی از موسیقی سنتی ایران است. قرابت این دو، خورهٔ ذهن حقیر شد به کاوشی در موسیقی ردیف خوانی و ردیف نوازی یا به عبارتی موسیقی سنتی و ملی ایران. حاصل این شد:

موسیقی، «رفتاری» فرهنگی است که شناخت و بررسی آن، نیازمند به کارگیری ابزار و شیوه‌های علمی در تحلیل «پدیده»های اجتماعی است. چرا که، موسیقی هر جامعه‌ای جزئی از فرهنگ اجتماعی است. نوع سازها، مضامین آهنگها، اصول اجراء، ریتم‌ها و رنگ‌ها، ملودیها، اشعار و اقوال همه نوعی رفتار تلقی می‌شوند که از طریق بررسی و شناخت علمی مجموعهٔ این رفتارها می‌توان پی به جوهرهٔ شخصیت، ظرفیت روانی، آرمانها و آرزوها، جنبه‌های عاطفی و احساسی، مبانی انگیزش و صورتهای هیجانی جامعه، عاطفهٔ ملی و خلاصه آرایه‌های ذوقی و شرح عشق و دلدادگی و درک طبیعت پیرامون، برد.

موسیقی را باید زبان ارتباطی «غیر کلامی» در ادبیات روانی جامعه معرفی کرد، جنبه‌های متفاوت هنر مثل موسیقی، نقاشی، معماری، مجسمه‌سازی، ادبیات نمایشی، طراحی ادبیات کلامی (منثور و منظوم) هه نوعی زبان رابطه هستند که هنرمند، مطابق ذوق هنری خود، نسبت به اینکه کدام زبان را انتخاب کند، گزینش برای ایجاد رابطه می‌کند.

زبان موسیقی که گویای نحوهٔ ارتباط عاطفی یک جامعه است، دیگر الگوهای انگیزش‌زای اجتماعی را نیز می‌تواند معرف باشد. این زبان، با ادبیات خاص خود، می‌گوید که روان‌پریشی و یا سلامت روانی یک جامعه کجاست، به واقع، موسیقی زبان تای عاطفی شخصیت یک جامعه است.

زبان موسیقی برخوردار از خزانهٔ لغات و مضامین گسترده‌ای است، دامنهٔ این زبان، مرز سیاسی و اجتماعی و فرهنگی منطقه‌ای نمی‌شناسد. بار عاطفی آن، تای عاطفی بسیاری افراد را بی‌توجه به شاخصهای شناسنامه‌ای و صرفاً بر اساس خصوصیات شخصیتی، قادر به بیان است.

موسیقی سنتی ایران نیز برخوردار از همین زبان و با همین توانمندیها است، گرچه جور و جفاهای گونه‌گونی بر آن، رفته است.

در طول تاریخی نسبتاً طولانی، سلیقه‌های گذرائی بر فرهنگ اجتماعی ایران مؤثر افتاده که طبعاً حصه و بهره‌ای نیز شامل موسیقی شده است. علاوه بر آن، وجود پیشینه‌ای شیار شیار و گسسته، فقدان شناختی علمی از آن و کندی نشر اجتماعی، تأخیر در تدوین علمی اصول و مبانی، دخالت مستقیم و غیر مستقیم نظریه‌های غیر موسیقیائی برآن، همچنین تأخیر تحمیلی تاریخی بر آکادمیک شدن آن، امکان حضوری مسلم و نهادی را همیشه از آن سلب کرده است.

اگر موسیقی ایرانی، رشد و توسعه‌ای داشته، آنرا مدیون «خلوت» خود است. این موسیقی هرگاه به جمع یاران غار و رفیقان قافله پیوسته، بالندگی یافته و هراز گاهی که با تبعیتی از سلیقه‌های گذرا پا به عرصه گذارده، از تسلسل موضوعی خود به دور افتاده است. چرا که، سلیقه‌های گذرا در مضامین اجتماعی و فرهنگی، به دلیل عدم برخورداری از جوهرهٔ پیشینه‌ای، فاقد قوام و ثبات می‌باشند و به دلیل فقدان سابقه در تاریخ ماضی، در برخورد با آتی، با خلاء حضور روبرو شده و بی‌آنکه به حلقه‌ای از زنجیر تسلسل فرهنگی ـ اجتماعی تبدیل شوند، حیات خود را از دست می‌دهند.

اما، آنچه که برای موسیقی سنتی ایران، زمینهٔ حضور بادوام را موجب شده است، پیوند عمیق آن با زبان و ادبیات منظوم ایران است.

زبان موسیقیائی موسیقی سنتی با زبان ادبیات کلامی ایران پیوندی عمیق را برخوردار است. ترنم‌سازها در دستگاه‌های موسیقی سنتی، انعکاسی از شعر تغزلی است با همان مضامین فغان از فراق یار و هجر و شوق دیدار و ملال از بد عهدی یار و بیانی از جلوه‌های عمیق عشق، و این در حالیست که فرهنگ موسیقیائی ایران ظرفیت پرداختن به نغمه‌هائی شورانگیز بی حضور ادبیات کلامی را برخوردار است، اما رویکرد این موسیقی به کنسرتو و کنسرت و گروه‌نوازی (بی‌حضور خواننده) دارای تجارب در خوری نیست.

آثار بزرگی چون ساخته‌های استاد علینقی وزیری (**مارش ظفر، بندباز، دخترک ژولیده**) استاد ابوالحسن صبا (**زرد ملیجه، زنگ شتر، کاروان**) و نی داوود (**چه شورها**) نشان پُر تابشی از آن ظرفیت بایسته است، لیکن، به دلیل کمیت اندک از سویی و ناآشنائی عمومی فرهنگی از موسیقی بدون کلام از سویی دیگر، بازتابی شایسته حاصل نشده و طبعاً پیوند موسیقی با ادبیات کلامی، بستر قطعی حضور موسیقی بوده است، بستری که نقش «خواننده» در آن نقش کلیدی است و شنوندهٔ ایرانی، از زبان خواننده با موسیقی سنتی، ارتباط برقرار کرده است.

رابطهٔ شنونده با موسیقی و جوهرهٔ آن یک رابطهٔ «حسی ـ عاطفی» است و زبان موسیقی برای ایجاد آن رابطه ، ادبیات خاص خود را دارد و فقط همان زبان است که می‌تواند اسباب انگیزش ادراکی شنونده را فراهم آورد.

درخشش جنبه‌های ریاضت یک مرتاض هندی در روایت موسیقیائی «راوی شانکار» قرائت «شیلّر» شاعر و نمایشنامه نویس آلمانی (۱۸۰۵-۱۷۵۹ میلادی) در طرح آرمانی‌اش برای دوستی ابناء بشر از طریق سمفونی شمارهٔ ۹ بتهوون، حس چهار فصل سال در چهار فصل «ویوالدی» همه از زبان موسیقی و بدون حضور خواننده و ادبیات کلامی قابل حس و درک است و این چیزی است که در موسیقی ملی باید در پی‌اش بود.

در موسیقی ملی، با حضور خواننده، هیچ گاه آهنگ موسیقی، معنی و زبان واقعی خود را هویت نبخشیده است و این وضعیت، عامل مهمی در کُندی بسط موسیقی سنتی بوده است.

فرهیختگان دنیای موسیقی ایرانی

در اواخر حکومت قاجاریه و پس از آن و به دنبال گسترش ارتباطات فرهنگی با اروپا که سابقه و پیشینهٔ مؤثری در فرهنگ موسیقیائی را برخوردار بود، اقدامات مؤثری بر گسترش موسیقی سنتی بین توده‌های مردم انجام شد، کانونهائی از برای آموزش موسیقی و کلاسه کردن فعالیت‌های هنری در این رشته به وجود آمد و می‌رفت تا ساختاری اندر خور سازمان یابد که متأسفانه جنگ جهانی دوم مانعی بر حالت پذیری آن شد.

تأسیس مدرسهٔ عالی موسیقی در سال ۱۳۰۲، کلوپ موزیکال ۱۳۰۳، مدرسهٔ موسیقی ۱۳۰۷ که در سال ۱۳۱۲ به هنرستان عالی موسیقی ارتقاء یافت، از جمله کارهای آن دوران است.

در سال ۱۳۲۳ انجمن موسیقی ملی به همت آقای روح‌الله خالقی تأسیس شد. اما، محدودیت دامنهٔ ارتباط فرهنگ و زبان موسیقی با تودهٔ مردم، اسباب نشر موسیقی از زبان موسیقی را فراهم ننمود و کماکان، این خواننده بود که به شرح موسیقی می‌پرداخت.

اهتمام و تلاش کانونهای آموزش گرچه متوجه نوازنده و خواننده بود، اما به لحاظ جنبه‌های عینی حضور خواننده در انتقال مضامین غنی ادبیات کلامی و جوهرهٔ آهنگ به شنونده، خواننده توجه بیشتری را می‌طلبید، لزوماً پرداختن به خواننده از جنبه‌های عاطفی، روانی و شخصیتی، علاوه بر بارور کردن قریحه، ذوق و استعداد او در دستور قرار گرفت. این خواننده بود که تبلور شعر و موسیقی را عهده‌دار بود، پس او را باید حامل هر وجاهتی دانست که مستقیم و غیر مستقیم به گروه نوازندگان مرتبط می‌شد.

حبیب شاطرحاجی، عسگر، ادیب خوانساری، اشتری، تاج اصفهانی، طاهرزاده، حسین قوامی (فاخته‌ای)، عبدالعلی وزیری، بنان و بدیع زاده، گوهرهای شخصیتی خاصی بودند که ظرفیت روانی خود را از ادبیات غنی و جوهرهٔ موسیقی سنتی حاصل داشتند. دامان محیطی که پرورش آنها را قبل از آموزش عهده‌دار بود، ملکه‌های ذهنی ادبیات غنی این آب و خاک بود، ادبیاتی که مملو از سجایای رفیع اخلاقی است.

صدق رفتار، درستی در گفتار، نداشتن تظاهر، صفا و یکرنگی، دوری گزینی از تزویر و ریا و مقابله با ریاکاری و تظاهر، فرهنگ غنی این ادبیات است که شاگردان خود را به آن پرورش می‌دهد.

مضاف بر موارد انتزاعی ملهم از فرهنگ ادبیات ایران، شرایط اجتماعی را نیز باید اضافه کرد که همیشه انتظارات خاصی را از مردان و زنان هنرمند و فرهیختگان جامعهٔ خود داشته است و دارد.

درک این ضرورتها و احساس مسؤولیت در قبال آرایه‌های فرهنگی و هنری، کانونهای شکل گرفته را بر آن وا می‌داشت تا در قالب موازین پرورشی خاص خود، اعتبارات لازمهٔ «هنرمندی» را اکتساب کنند.

کافی می‌نماید تا به زندگی آقا میرزا عبدالله، علی اکبر درویش، میرزا ابوالقاسم عارف قزوینی، درویش خان (غلامحسین درویش)، مرتضی نی داوود، قمرالملوک وزیری، صبا، موسی و جواد معروفی، بنان، خالقی، حسین تهرانی و دیگران، نظری بیفکنیم که در احساس مسؤولیت نسبت به هنر و ادراکات هنری چه مشقاتی را متحمل شده و از چه زندگی بی‌تکلف و ساده‌ای برخوردار بوده‌اند و حتی به زمان مرگ جز آبی آسمان فعالیت هنری‌اشان، الباقی بی‌جلوهٔ دنیائی در حیات دنیوی‌اشان بوده است.

یادمان نرود و همیشه به خاطرمان باشد که مرگ حزن‌انگیز قمرالملوک وزیری: در خانهٔ محقرش به عین تنگدستی بود که جرقهٔ تشکیل «خانه هنرمند» و «صندوق حمایت از هنرمندان» را درافکند.

پیکان توجهاتی این چنین متوجه خواننده بود. اصالت کار او و رفتار مردمی‌اش: مُعَرّف گروه موسیقی بود و این نیز اسباب توجهی دیگر را به «خواننده» فراهم می‌آورد.

با افتتاح رادیو در سال ۱۳۱۹، ابوالحسن صبا، در انتخاب مضامین موسیقی نهایت دقت را روا داشت. دقت او شامل توجه به این بعد خواننده بود که:

این خواننده است که مضمون موسیقیائی شعر و آهنگ را در انتقال بر عهده دارد و با این تفکر عالی، آنچه که در دهه‌های ۲۰، ۳۰ و ۴۰ بر آسمان موسیقی ایران ستاره شد، جلوه‌های پربار موسیقی ایرانی را به نمایش گذاشت.

از مشخصه‌های هنجاری موسیقی ملی در آن سالها این موارد را می‌توان ذکر کرد:

الف: رعایت مضمون آهنگ، ملهم از آثار کلاسیک موسیقی سنتی و معنائی نمودن آهنگ قبل از تداخل با شعر

ب: تنظیم مناسب ردیف‌های آهنگ

ج: رعایت اصول موسیقیائی موسیقی ملی، به صورت کلاسیک، متقن و گویا در انتخاب سازها و تنظیم

د: تطابق مضمونی شعر و آهنگ

هـ: تحویل شعر ترانه با خواننده و سپردن تحریر

و: دقت خواننده در درک عمیق شعر و موسیقی و توجه به تحریر استاد و سعی او در انتقال به خواننده.

ز: رعایت همه جانبهٔ اصول موسیقیائی سنتی، توجه به پیشینه‌های صحیح اجراء گوشه‌ها، ریتم‌ها، رنگ‌ها و در نهایت دستگاهی که ساز و آواز در آن به اجراء درآمده است.

این روند موسیقیائی فارغ از سلیقه نمائی فردی و گذرا، که می‌توانست به بستری برای توسعه‌یابی موسیقی سنتی منجر شود، متأسفانه، به دلیل عدم حضور نهادهای سازمان یافته موسیقی و کلاسیک، به یک تأثیرگذاری ریشه‌ای، نائل نیامد.

مساعی قابل ارج و ستایش آقایان خالقی، موسی و جواد معروفی، فریدون شهبازیان، تجویدی، محمدرضا لطفی، ملک، فرامرز پایور و مرتضی حنانه و همایون خرم در پدید آوردن آثاری در خور و ارائه رفتار موسیقیائی در کار موسیقی ایرانی، هر چند که بر خزانهٔ فرهنگ آن کمک بسیار کرد، اما، راه به سوی نهادی شدن موسیقی ملی نبرد. تلاش این آقایان قرائت فردی هر یک را از موسیقی سنتی به نمایش

می‌گذاشت تا اهتمامی جمعی بر سازمانبند و هدفمند نمودن موسیقی ایرانی.

کارهای خوب فریدون شهبازیان و محمدرضا شجریان در ارائه چندین کار خوب **(برکن پیاله را، رباعیات خیام و...)** لطفی در ارائه آثار از عارف و شیدا به همراهی شجریان و هنگامهٔ اخوان، پایور در تنظیم‌های نکو و تازه‌اش بر پیش درآمدها و رنگ‌ها و معرفی موسیقی سنتی در خارج از کشور، جواد معروفی در ارائه نمادینی از متون موسیقیائی فرهنگ موسیقی ملی، تجویدی و خرم و دیگران در غنی سازی موسیقی سنتی که از طریق رادیو پخش و نشر می‌شد، می‌تواند نمونه‌ای قابل ذکر باشد.

هر چند که در این دوره، تلاشی از زاویه معرفی فرهنگ موسیقیائی سنتی و ارائه آهنگهائی بر بافت پیشینه‌ائی و غنی فرهنگ ملی صورت گرفت اما، اتکاء محض به خواننده از معرفی مفهوم موسیقی به عنوان «یک زبان رابطه» جلوگیری می‌کرد و همین باعث آن شد تا موسیقی سنتی، به زبان ارتباطی خود نتواند سخن گفته و جامعه را، خاصه جامعهٔ جوان را، با خود همزبان سازد.

آرایه‌های نوئی که توسط پایور، معروفی، شهبازیان، مشکاتیان و روحانی (انوشیروان)، تجویدی و دیگرانی چند به ریتم‌ها و زمینهٔ موسیقی و خط کلی متن داده شد، به ایجاد یک رابطهٔ بایسته با موسیقی سنتی منجر شد اما کمافی‌السابق این خواننده بود که تمامی «زبان رابطه» را در اختیار داشت.

تولد در طلوع و مرگ در غروب

موسیقی متن فیلم نیز به همت تنی چند، همچون اسفندیار منفردزاده (هر چند که برخوردار از الهاماتی تقلیدی بود) در مرکب سازی سازها و حضور نمادهائی از موسیقی ملی، تغییراتی به خود دید و گرایش حاکم بر آن به گرایش خوانندگانی چند بر آن متون موسیقیائی منجر شد.

دههٔ پنجاه از نظر اقتصادی، دههٔ پررونقی برای ایران بود، رونق حاصله از فروش نفت، افقهای تازه‌ای بر نوع هزینه‌سازی و نه سرمایه‌گذاری گشود. از درهای گشوده شده بر روی هزینه‌سازی، مطالبات فرهنگی اقشار خرده پائی بود که از قِبل افزایش حجم پول در گردش حصه و بهره‌ای را نصیب خود کرده بودند، عمدهٔ این مطالبات ابتیاع اوقات تفریح بود و آنچه که می‌توانست آن را پُر و تأمین کند.

درخواست برای موسیقی، آرایهٔ جدید و نوئی یافت، از سویی موسیقی مدرنی که نیاز جامعهٔ جوان را تأمین می‌کرد و دیگری موسیقی‌ای برخاسته از طلب موقت تودهٔ مردم به برخوردار شدن از شرایط سرگرم شدن با موسیقی. گرچه برای این دو وجه، فصل مشترکی در مضمون و محتوا نمی‌توان یافت، لیکن چیزی که وجود داشت، قشربندی طالبین آن دو جریان بود.

جریان اول، مرتبط با قشر جوان و تحصیلکرده بود که نظری نیز به موسیقی سنتی داشت و جریان دوم بخش اعظمی از توده مردمی بود که اگر به موسیقی گوشی از برای شنیدن می‌داشت، مبنای انتخاب آن، جدارهٔ سرگرم کنندگی آن بود وزیرو چه بسیار خوانندگانی که در دههٔ پنجاه، به طلوع آفتاب روز زاده و به غروب همان روز، بمردند.

تعداد خوانندگان جریان اول اندک بود و جریان دوم از چنان کثرت و انبوهی برخوردار بود که به طنز گفته می‌شد، **هر قهر کرده‌ای از مادر، خواننده شده است!**

و مشخصات «ناهنجاری» آن دو جریان را چنین می‌توان برشمرد:

الف: بر پیشینه و سابقهٔ فرهنگی موسیقیائی ایران نبود و در نتیجه بر دوش فرهنگ ملی سنگینی می‌کرد.

ب: خوانندگان آن دو جریان، همچنین نوازندگان، از مفهوم و مضامین موسیقی کلاسیک و یا مدرن غرب و یا حتی موسیقی ردیف نوازی و ردیف خوانی ایران کوچکترین اطلاعی نداشتند.

ج: آهنگها و ریتم‌ها و مضامین ترانه‌ها، بی ارتباط به هم تنظیم می‌یافت و تقلیدی بودن آنها، سنخیتی را با موسیقی مطبوع طبع آرایه‌های ملی و عاطفهٔ ملی، موجب نمی‌شد.

متأسفانه در دههٔ پنجاه شاهد حضور افرادی چند از هنرمندان نوازنده و خواننده از بافت موسیقی سنتی در جریان عامه‌پسند موسیقی هستیم، که آن، تحسر دلشدگانی را در پی داشت و عوامل و عللی چند که منشأ آن «رادیو» و «تلویزیون» بود اسباب دور شدن تنی چند دلسوخته را فراهم کرد، یکی از آن آقایان، محمد رضا شجریان بود که به سال ۱۳۵۳ و یا ۱۳۵۴، به اعتراض ترک رادیو کرد. اعتراضی به موقع و به هنگام. آن زمان اعتراض ایشان این بود که: **به سابق چندین امتحان ورودی از خواننده و نوازنده می‌شد و اینک، این قدر به اصالت موسیقی بی توجه شده‌ایم که هر تازه از راه رسیده‌ای را اجازهٔ خواندن و نواختن می‌دهیم.**

ملغمه‌ای از کار خوانندگانی این چنین، موج‌گذرا و بی پیشینهٔ دههٔ پنجاه بود و بر سوی هنجاری موسیقی سنتی که در اوج شکوفائی می‌رفت تا به تحریر مبانی بپردازد، به انزوا در آمد. و در آن زمان کوشش‌های بی‌دریغ استاتید وهنرمندان گران قدری قابل احترام است که دچار آن موج گرفتگی نشدند.

با رخداد پرشکوه انقلاب، به دلیل فقدان نگرشی یکدست، مدون، اصولی و برخاسته از جوهرهٔ ذاتی موسیقی و خلاء یک شناخت ابتدائی از «زبان و خط موسیقی»، سلیقه‌های گذرائی از نوع دیگر بر موسیقی اعمال شد، وسواس به خرج رفته از ترس ناهنجاری رفتار موسیقیائی، ستار و داریوش و راکی و ایی و شهرام شب پره و مرتضی و سُلی و یَلی و مرد تنهای شب و تلفن می‌کنم جواب نمیدی و داری منو چوب میزنی و یه مرغ نازی داشتم، آن قدر موسیقی سنتی و ملی را از جلوی بام به عقب برد که از آن طرف بام در خطر سقوط قرار داد.

برخی از آهنگسازان و خوانندگان، غرق در گزینش اشعار و مضامین شعرائی شدند که اساساً هیچ گونه سنخیتی و عقود مشترکی با فرهنگ موسیقیائی نداشت.

چه شیوه‌های بی‌مایه‌ای که ابداع نشد، چه تقلیدهای بی‌جنبه‌ای که صورت نگرفت، چه صداهای بی ربطی به اوزان عروض شعر و گوشه‌های آهنگ موسیقی که در گلو ساخته نشد، چه حالت ذوق و خلسه‌ای عرفانی! که به چهره‌ها گرفته نشد و چه خش‌ها و زنگهای نابجائی که به صداهای بی‌حالت، داده نشد!

اینها همه محصول سلیقه‌های گذرائی بود که مطابق سابقه، ولی با آرایه‌هائی دیگر، بر موسیقی ایرانی گذشت و دههٔ شصت را شامل شد.

در اوج توجهات فرهنگی انقلاب به مسائل فرهنگی، تکلیف نهائی موسیقی از اینکه چه تعریف و چه انتظاری از آن باید داشت مشخص نشد. همچنین مشخص نشد که مرز هنجاری و ناهنجاری آن کجاست و ملاکها در صدور حکم مناسب و یا نامناسب چیست.

هیچ گفتمانی علمی (بررسی علت و معلولی) تحقق نیافت و در نتیجه «استاندارد» معینی برای موسیقی، تدوین نگشت و کما فی‌السابق، باز این خواننده بود که برگ زبان و خط موسیقی را همچنان در دست می‌داشت.

نتیجهٔ این بی کلاسمانی و بی جزوه‌دانی، بسط و نشر «روان پریشی» در پردازش موسیقی بود. و ما حصل آن، آنچه بود که در دههٔ هفتاد، اتفاق افتاد، چیزی که اثرات آن را، اینک شاهدیم.

شایسته است تا به چند نمونه از آثار هنجار در موسیقی سنتی، متعلق به دههٔ شصت و دو ـ سه سالی از ابتدای دههٔ هفتاد اشاره‌ای کنیم. قطعاً مواردی از قلم افتاده است که سروران به بزرگی گذشت خواهند کرد.

عرضه‌هائی از آقایان محمد رضا شجریان **(بیداد، دستان، جان عشاق)** علی اصغر شاه زیدی **(چرخ گردون و سروش آسمانی)**، یکی دو کار از شهرام ناظری و علیرضا افتخاری.

در پرورش موسیقی بدون کلام، یعنی آنچه که روح موسیقیائی موسیقی ایرانی را می‌تواند به زبان آورد و با آن، رابطهٔ اجتماعی خود را بسط و نشر دهد، آثاری از استاد فقید جواد معروفی، دو کاست با خمیرمایهٔ شرقی از خانم روح‌انگیز راهگانی **(یادگار و به دیدار آفتاب)** اجراء به وسیلهٔ پیانو و در ساز قانون کار خانم‌ها سیمین و ملیحه سعیدی در نی، دو کاست پیام عشق از آقای موسوی و در ساز ویلون طره و طراوت از پرویز یا حقی و تکراری از کارهای آقای بدیعی و

مجد و تجویدی و استاد حسن کسائی.

از نوازندگان جوان پیانو شاهد کار خوب آقای سامان احتشامی به همراه ضرب آقای سیامک بنائی در دو کاست «**باغ به باغ**» و «**راز باغ**» هستیم که گرچه آهنگهای نواخته شده تداعی‌گر ترانه‌های مسبوق به سابقهٔ قرائت خواننده هستند، لیکن در انشاء لطیف جوهر موسیقیائی موفقند. بر هر یک از آهنگها و ریتم‌ها، بارش پرلطافت انگشتان استاد جواد معروفی را بر ساز سامان احتشامی شاهدیم و انتظاری از او و دیگر هنرمندان همسان او داریم که به جای خود ایفاد به حضور خواهیم داشت.

رویکردی هشداردهنده

به مثابهٔ موجی که موج دیگر را در می‌رباید و «طرح مد»ی نو که «مد»ی را کهنه و دِمُده می‌کند سلیقه‌های دههٔ هفتاد، رویکردی روان پریش را پرداخت کرد.

سیلی از آهنگهای ترکی استانبولی، مخدوش شده‌ای از ریتمهای محلی و گوش چشم نشان دادنی به دههٔ پنجاه، زبان موسیقی در گفتن شد و فقدان آیتم‌ها و تیک‌های تشخیص در هنجاری و ناهنجاری، هر زبانی را به گفتن درآورد.

خواننده‌ای به سبک و سیاق داریوش و ستار می‌خواند و آحدی دیگر چنان به روش گلپایگانی تحریر آواز می‌کند که او را برادر دوقلوی او به شمار می‌آورند.

رویکرد مورد نظر چنان به پیش می‌رود که کاست «بهار در پائیز» تمامی نواخته‌های آهنگین بر ترانه‌های داریوش و گوگوش را تکرار می‌کند.

مهمتر از همهٔ این نحله‌های رفتاری در موسیقی، شیوهٔ عمل رادیو و تلویزیون است که با فارغ دانستن خود از درک قانونمندیها، ماهیت و جوهرهٔ موسیقی به پخش هر رنگی اقدام می‌کند! گویا در نظارت کیفی، تمامی پیشینه‌های تاریخی، فراموش شده و در حافظهٔ تاریخی از موسیقی، هیچ کس یاد و خاطری ندارد!

آسیب این رویهٔ بی جوهره، در وهلهٔ نخست این است که جامعهٔ جوان ایران با جمعیتی به حدود چهل میلیون نفر، این دستاوردها را به عنوان موسیقی سنتی و ملی بشناسد و تصوری حاصل کند که موسیقی یعنی همین و در نتیجهٔ چنین استنباطی، جایگاه و کلاس درک حسی - عاطفی این جمعیت نزول مقام یافته و به آنچه که آن را، بلوغ عاطفهٔ جمعی و ملی، شناخت و ادراک زیبائی و جنبه‌های لطیف هنر نامگذاری می‌کنیم، خوشه‌ای حاصل نگردد.

آسیب دیگر این جریان، طبیعی شدن این جلوه‌های رفتاری است، انجام مکرر گناه از قُبح آن می‌کاهد و شاید کاسته شدن همین قبح باشد که آقای علیرضا افتخاری نیز به آن ورطه در می‌غلتد و اهتمام به پردازش کاست «یاد استاد» می‌کند.

جنبهٔ مثبت کاست «یاد استاد» رویکرد آن به دوره‌ای از ادوار پر تحرک موسیقی ملی است که به همت آقای تجویدی رونق حضور داشت اما تقلید محض در اجراء هشت ترانه از دو خواننده‌ای که با سازمان موسیقیائی تجویدی و دیگران در ارائه آن توفیق بالا داشته‌اند، جنبهٔ مثبتی را شامل ایشان نمی‌کند و همانگونه که شرح کامل داده شد، این خواننده است که جوهر موسیقیائی شعر و آهنگ را به شنونده انتقال می‌دهد و در این خوانندگی او به حداقلی دست یافته است و خانم دلکش و مرضیه در اجراء به حداکثری.

ترکیب صدای بسیاری از خوانندگان، تا آنجا در موسیقی ردیف خوانی ایران پراهمیت است که ردیف نوازی این موسیقی در پی ایجاد سنخیت و همخونی با شعر ترانه، مبنای تحرک موسیقیائی آهنگ را، ظرائف و جوانب صدای خواننده می‌داند. افسون صدای خواننده است که حرکت و تپش درونی شعر و ترانه را با موسیقی آمیخته می‌کند و تحویل شنونده می‌دهد.

ترانه‌های آقایان بیژن ترقی و معینی کرمانشاهی در تلفیقی با آهنگ تجویدی و صدای خاص خوانندگانش جوهر عرضه یافته است و در این طرح ژنریک، تقلید تا به آنجا پیش رفته که باریتون (**بم‌ترین صدای مرد**) به کنترآلیو (**صدای بم زنانه**) تبدیل شده است.

کوشش هنرمندی چون علیرضا افتخاری، باید گشایش بیشتری از موسیقی سنتی را مکتشف باشد، وسعت فرهنگ موسیقیائی ایران، پهنهٔ وسیعی است برای عرض اندامهای محض هنری و نه تقلیدهای کم مایه، و شایستگی و توانائی آن در آقای افتخاری وجود دارد.

در این رابطه بد نیست تا به بدیع نوازی و بدیع خوانی اساتیدی چون مرحوم ظلی، حسین قوامی، بدیع زاده، تاج و غلامحسین بنان اشاره‌ای کنیم که چگونه به ترکیب و سازگاری و حسن تلفیق کلمات ترانه و متن موسیقی با صدای خود توجه می‌کردند، چیزی که در این رابطه از آقای افتخاری حداقل انتظار ما از ایشان بوده است.

بازخوانی و دوباره‌خوانی برخوردار از اصول و قواعدی است که یکی از زوایای آن، انکشاف تازه‌ای در جوهر شعر ترانه و آهنگ است که در تحریر و قرائتی تازه از آن، سعی به اظهار می‌شود. نمونهٔ بارز و درخشان آن «**چه شورها**»ی استاد نی داوود است که اول بار بانو قمرالملوک وزیری اجراء تصنیف می‌کند و با تنظیم و تحریری دیگر زنده یاد غلامحسین بنان. گرچه در پس صدای هر دو خواننده، نفس آهنگ «**چه شورها**»ی نی داوود، پنهان مانده است اما تحریر هر دو خواننده، جوانب حسی تازه را ارمغان داشته است.

حتی در همین چند سالهٔ اخیر، آقای ایرج بسطامی به قرائتی تازه از «موسم گل» با تلاش محمدرضا درویشی، در «دشتی» با الهام از آهنگ موسی معروفی اهتمام کرد که جوانب حسی تازه از موسیقی سنتی را به نمایش گذاشت، کاری که قابل تقدیر است.

در مجموع، رویکردهای انجام شده چه در موسیقی بدون کلام و یا با کلام ملهم از رفتاری است که اولاً: فاقد اصول گرائی و شناخت نسبت به پیشینه‌های موسیقیائی فرهنگ ملی است. ثانیاً: در اظهارات موسیقی به زبان ارتباطی آن که زبان خاص خود است، هیچ توجهی روا نشده است. مزید بر این دو، شرایط و ویژگیهای نگرش به موسیقی است که بالاخره نسبت به مسئله آن، تکلیف قطعی حکم نگردیده است و هیچ گاه به آن از زواید و نگاه و ادبیات و زبان موسیقی، توجه و شناختی به کار نرفته است و همین‌هاست که علت اصلی حکمیت سلیقه‌های گذرا را بر موسیقی وجاهت بخشیده است.

شاید از منظر نگاه جامعه شناختی، عرضهٔ هر گونه تولیداتی به خاطر پرورش روحیهٔ آزاداندیشی اجتماعی موجه تلقی شود و عوامل دیگری چون پاسخ به نیاز جامعهٔ جوان و روحیهٔ پرپتانسیل آن، موضوعیت فرح‌بخشی موسیقی و انتظار بزم‌آرائی از آن، دلائل دیگر آن توجیه باشد. اما، احترام به مبانی و مبادی و اصول موسیقی ملی، توجه به غنا و اندوخته‌گی‌های فرهنگ موسیقیائی و ادبیات منظوم فارسی، پرورش زبان رابطه موسیقی و خزانهٔ لغوی آن، ارتقاء سطح آگاهی مردم از طریق شناخت رفتار موسیقیائی و خلاصه معرفی موسیقی و پیشینهٔ آن چه می‌شود؟ به علاوه می‌دانیم که بر موضوعات فرهنگی و اجتماعی این نگرش آگاهانه و عمل پی‌دار و تفکر سازمان یافته است که زمینهٔ رشد خلاق و توسعهٔ پایدار و پویش کمال آفرینی را موجب می‌شود. غرض وجود گریزهای سلیقه‌های گذراست که باید از آن پرهیز کرد و زمانی دست زدن به عملی نام تجربه به خود می‌گیرد که بر جوهر با پیشینه‌ای در پی، ایجادی نو و تازه، اقدامی صورت گیرد.

باید اذعان داشت که موسیقی کنونی که در حال حاضر از طریق صدا و سیما و کانونهای بی‌مسؤولیت نسبت به خزانهٔ فرهنگ ملی، ارائه می‌شود، نه فقط متناسب با شخصیت اصولی موسیقی سنتی ایران و پیشینه و سوابق آن نیست بلکه با اهداف متعالی این جامعهٔ فرهنگی همخوانی و هم عرضی ندارد.

رسالت صدا و سیما در معرفی موسیقی و ارتقاء شناخت مردم نسبت به آن در زمرهٔ رسالات مهم فرهنگ ارتباطی این دو وسیلهٔ ارتباط جمعی است.