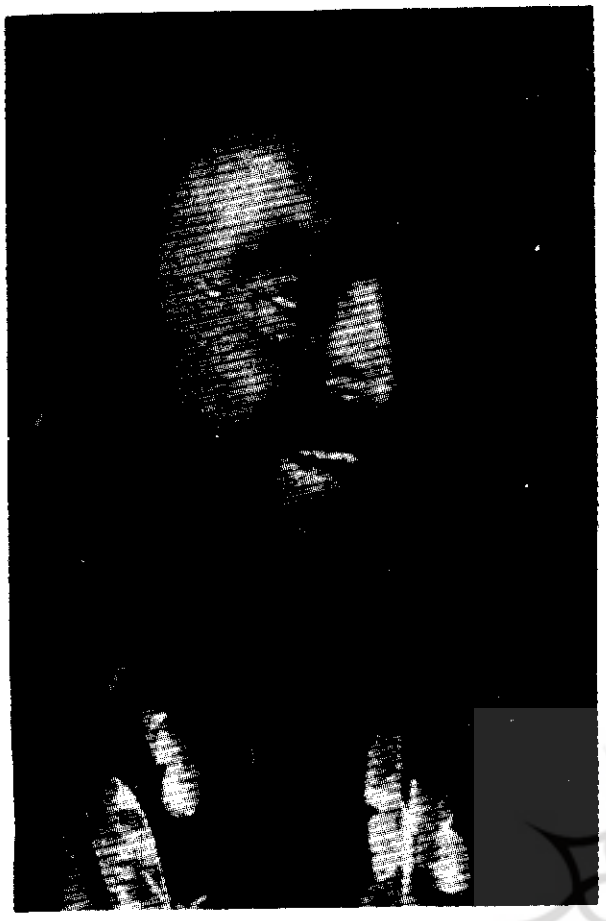

پیمان سلطانی

عصر حماسی کوبیسم و فردیت در حنجره‌ی بزرگان

(با نگاهی به‌آثار پاوارتی و محمدرضا شجریان)

«بخش اول»

احساسی آمیخته با ترس در من شنونده برانگیخته می‌شود زمانی که تصور نبودن بزرگانی چون پاوارتی و شجریان به‌ذهن راه می‌یابد. بی‌تردید این حالت پاسخ لذتی است که پیوسته از اجراهای موفق این دو استاد برده‌ام. اما برآن نیستم که خود را به‌این دلیل که از اجراهایشان لذت می‌برم محبوس کنم. آنچه مرا وامی‌دارد تا برآثار ایشان تعمق کنم تقابلی است میان دو فرهنگ موسیقایی (آوازی) شرق و غرب، از این روست که پاوارتی را به‌عنوان نماینده‌ای از فرهنگ موسیقی آوازی غرب (که از ممتازترین نمونه‌های آواز کلاسیک غربی نیز هست) و شجریان را به‌عنوان برجسته‌ترین نماینده‌ی موسیقی آوازی ایران (که می‌توان گفت از معدود آوازخوانانی است که با آواز ایران گره خورده است) انتخاب کرده‌ام. ناگفته نماند که وسعت استقبال طبقه‌ی متوسط از پاوارتی پس از جهانی شدن انقلاب صنعتی و از شجریان در ایران امروز

به‌حدی است که ما در زندگی چهره‌های افسانه‌ای چون R. Enrico Caruso, J. Reszke, Grace Bumbry, Tebaldi, John Sutherland, Maria Callas, و... قمرالملوک وزیری، ادیب خوانساری، غلامحسین بنان، اقبال‌السلطان و... نیز به‌یاد نداریم. از این رو توجه به‌عوامل مختلف اجرایی (آواز)، توانایی حنجره، بعد تکنیک، محتوای اثر، تأثیرات اجتماعی و فرهنگی، دیدگاه‌های روان‌شناختی و جامعه‌شناختی، تلفیق شعر و موسیقی، زمینه‌ی موفقیت‌های فردی، جهانی شدن موسیقی و آلترناتیوها (Alternative) ضروری است و باید بررسی شوند. هدف از یاد کردن این دو شخصیت در کنار هم مقایسه‌ی ایشان نیست، زیرا این هردو دارای توانایی‌های ویژه و بالقوه‌ی ذاتی‌اند و هریک در اجرا از مشخصات زیباشناختی خاصی بهره‌مند هستند، پس مقایسه‌ای پیش نخواهد آمد مگر آن‌گاه که موسیقی ایران با موسیقی کلاسیک غرب در کفه‌های سنجش جای گیرند.

شیوه‌ی کار یک آوازخوان معاصر باید حاصل انحراف (پرهیز) او از طبیعتِ قراردادی، اعتیادی و سُنتی صدای موسیقی باشد. در صدای موسیقی آوازخوان باید از حدوث تخیل فاصله بگیرد. زمانی که چیزی به‌ذهن او می‌رسد باید اندیشه باشد نه عقیده. زیرا زمانی که آزادی، شرایط حضور را به‌وجود می‌آورد، باید کلام خود را به‌عنوان بهترین بیان آزادی در حنجره معرفی کند. هرنوع قرائت آهنگین و آوازگونه عبارت است از ساختار ذهنی متنی که پیش روی ماست (آواز زمانی که به‌خارج از خود ـ شعر ـ ارجاع می‌یابد از موسیقی فاصله می‌گیرد و به‌یک قرائتِ شعرِ شاعرانه بدل می‌شود. [آواز ایرانی به‌خصوص یک قرائت شاعرانه است، زیرا، نه توانسته است محتوای خود را دگرگون کند و نه توانسته است از طریق جدایی با عروض شعر کلاسیک وابستگی‌اش را به‌همبستگی بدل کند]) آواز ایرانی و عروض کلاسیک با یک جدایی ارتباط‌ناپذیر در رابطه‌اند. یعنی آواز و موسیقی ایران نتوانسته‌اند برای خود هستی جداگانه‌ای به‌وجود آورند. آواز ایرانی نه تنها باید از هستی‌ای که برای خود ساخته است جدا شود، بلکه باید با جداکردن خود از خود شرط شناخت و عمل را پیش کشد. درواقع آواز ایرانی باید طبیعتِ مادی سازنده‌اش را اصلاح کند. آزادی یعنی جدایی آگاهانه از آنچه وجود دارد. آواز ایرانی برای آن که متعلق به‌خودِ موسیقی باشد باید در خودی که هست حذف شود. در این صورت آزادی چیزی نیست جز همین حذف و از این روست که از هستی و ذات خود می‌گریزد.

ما با تخیل به‌سوی آینده حرکت می‌کنیم و با این حرکت به‌سوی آینده است که به‌طرف رشد گام برمی‌داریم. آواز ایرانی از این رو که برسنت استوار است نمی‌تواند هم سو با فرآیند تکامل‌پذیری برای خود آینده‌ای متصور باشد.

اجرای یک آواز هنری نیازمند ترکیب حماسی، تغزلی، نمایشی و پیکارسک (Picaresque) است. اما آواز ایرانی هم چون طبیعتِ غیرقابل تغییر عمل می‌کند و طبیعت یا آغازِ بودن عبارت است از تعادل میان ذخیره و آرزو. اما این تعادل، تعادلی است محال. زیرا آرزو باید به‌محضِ بیدار شدن منحرف شود یا خود را به‌ارضای خودخواهِ انحرافی برساند. در نتیجه باید برای حفظ آرزو دیوار آرزو را با خرد انسانی کوتاه کرد. بنابراین آرزوی آینده متجانشین[1] همان آینده‌ای است که می‌خواهد اتفاق بیفتد.

آوازخوان باید هنگام آواز خواندن یک اتوبیوگرافیِ اعترافی، اندیشگی و درون‌گرا از خود ارائه دهد. درواقع آوازخوان با بیان موسیقی آوازی و در قالبی غیرمعمول، سطری از دفتر زندگی خود را به‌صورت یک تاریخچه‌ی شخصی رقم می‌زند که در آن حقایقی نهفته از پرده برون می‌افتد، چونان آرش کمانگیر که بطالت و عبث بودن محیط بی‌رحم خود را ثبت کرد. آوازخوان باید مخاطب خود را وادارد تا حکمت، تشخص و جذابیت اجراهای او را تحسین کند. از این رو آنچه ارائه می‌شود نباید به‌سمت شعار هنری بگرود (منظورم وجود اندیشه‌ی خام و عریان در اثر است).

زمانی که آواز با شعر توأم می‌شود، آوازخوان بخشی از زبان خود را از دست می‌دهد. زیرا بخشی از آن زبان، زبان شاعر است (گرچه آواز بدون کلام نیز به‌عنوان یک فرم هنری وجود داشته است. اما اکنون آن فرم برای آواز خوان به‌محتوا بدل شده است و باید از این محتوای کنونی فرم جدیدی ساخته شود.) و این، به‌آن دلیل است که شعر کنشی گفتاری دارد. هربخش از شعر، پیش از این که به‌وسیله‌ی آوازخوان ارائه شود، ساختار و بیان خود را براساس هدف شاعر عرضه کرده است. شاعر نیز واژگان خود را در شعر ناب و بی‌واسطه به‌کار برده است، در حالی که آوازخوان برای اجرای موسیقی شعر را واسطه قرار می‌دهد. در شعر تمامی گفتار از آنِ خود شاعر است، اما در آواز، آوازخوان نمایش‌دهنده‌ی این گفتار است. درواقع شعر بهانه و محملی است که فرم آواز برروی آن شکل می‌گیرد و تبلور می‌یابد. بیان شعر فارسی از سوی آوازخوان در مقابل استعاره و مجاز مُرسل باید به‌شکلی باشد که تشبیه در مبالغه‌آمیزترین شکل به‌کار گرفته شود. گفتاری که در آواز ایرانی میان ساز و آواز به‌وجود می‌آید، به‌دیالوگ نمی‌انجامد. درواقع بیان آوازِ آوازخوان پس از انتقال با ساز هم راه فرسایش می‌یابد و آن پژواک، دچارگونه‌ای عدم تجانس نمی‌شود و حالتی به‌وجود نمی‌آید که چند انگاره با هم ترکیب شوند و از آمیختگی آن دو شالوده‌ای جدید رخ دهد. زیرا تشریح شخصیت فردی و توصیفِ محیط، احتیاج به‌توضیح‌های تازه دارد و آن رهانیدن موسیقی از عمل‌کرد خودبه‌خود تکنیکِ قراردادی در موسیقیِ ایران است. بنابراین سازِ همراه، رؤیای یک تقلید واقع‌گرایانه را در کنار یک تکنیک کاملاً تخیلی در سر می‌پروراند.

در آواز کلاسیک غربی معادله به‌صورت عکس عمل می‌کند. یعنی گفت و گو میان آواز و ارکستر با یک مناسبت معناشناختی شکل می‌گیرد. درواقع میان آوازخوان و ارکستر رابطه‌ای بینامتنی عمل می‌کند.

شجریان بیش‌تر تحت تأثیر جریان‌های فکری سال‌های پنجاهِ ایران شروع به‌فعالیت کرد. (منظور نوعی پوپولیزم [Populism] سُنت‌گرا است نه جهت‌گیری‌های اجتماعی). در آن زمان

آثار وی به‌نوبه‌ی خود یکی از محرک‌ترین ابزار نهضت موسیقی ایران به‌شمار می‌آمد. این هنرمند زمانی که به‌بازار داد و ستد هنری پا گذاشت، جامعه آمادگی پذیرش او را داشت. ایشان پیش از سال‌های پنجاه خود را در چهارچوب وزارت فرهنگ و هنر محبوس کرده بودند، یعنی انتخاب‌شان تحقق نیافته بود. درواقع آن آزادی را که شجریان پس از سال‌های پنجاه در اجتماع (نه برای رهایی از چهارچوب ردیف موسیقی ایران) اختیار کرد، عبارت بود از «من»ی خود ساخته، به‌گونه‌ای بی‌پایان. چنین بود که هم انتخاب خود در جهان اهمیت می‌یافت هم کشف جهان. آزادی از قید و بند ردیف هم می‌تواند به‌این شکل باشد که «من» از آنچه هست و از آنچه درحضورش جای دارد جدا شود. زمانی که ما به‌تمامی در حضور خود جای داریم، این امید که بتوانیم به‌آگاهی تحلیلی و مشروع از جایگاه خود مجهز شویم، از کف می‌رود. بنابراین باید بتوانیم با انتخاب خود جهان را به‌گونه‌ای تفسیر کنیم که باز تابنده‌ی تصویر ما باشد. نقشی را که عناصر در زندگی بازی می‌کنند و رابطه‌ی من با آن‌ها، تصویر و انتخاب مرا می‌کشند. هرانتخاب آغازین می‌تواند راه‌حلی برای طرح مسأله‌ی هستی باشد و تنها یک تغییر اساسی در این مسأله می‌تواند ما را وا دارد که به‌گونه‌ای جز آن‌گونه که عمل می‌کنیم، عمل کنیم. تنها باید نگران این باشیم که درک‌مان از آزادی ما را به‌چیز دیگری بدل نکند. طبعاً شجریان اگر بخواهد خود را در یک شرایط نوین مطرح کند، باید انگیزه و غایت‌ها را بسازد. آیا ما برای آن که آزاد باشیم و خود را از قید و بند قراردادهای پیشین برهانیم باید محکوم باشیم؟! برآزادی شاید بتوان پرده انداخت، اما نمی‌توان ویرانش کرد. هنرمند آزاد کسی است که همواره پیش از خود طرح شود و به‌آنچه که باید باشد بدل شود. ما با زیستن در مرگ هنر نباید مرگ هنری خود را جلو بیندازیم. آزادی مستلزم تمام هستی است و سرچشمه‌ی آن درخود ما نیست. فقدان هستی در رابطه با یک هستی داده شده آزادی را عیان می‌سازد. طبعاً سال‌های پنجاه، برای مردم دورهٔ بازگشت به‌خویشتن و بازگشت

● آوازخوان باید هنگام آواز خواندن یک اتوبیوگرافیِ اعترافی، اندیشگی و درون‌گرا از خود ارائه دهد.

● درواقع آن آزادی را که شجریان پس از سال‌های پنجاه در اجتماع (نه برای رهایی از چهارچوب ردیف موسیقی ایران) اختیار کرد، عبارت بود از «من»ی خود ساخته، به‌گونه‌ای بی‌پایان.

به‌سُنت بود. شاید یکی از دلایل موفقیت شجریان آگاهی به‌همین بازگشت‌ها باشد. گرچه حضور خود شجریان در شکل‌گیری درک شنیداری مردم بسیار مفید بود و او توانست به‌چیرگی بردیدگاه‌های نادرست فائق آید. اجراهای شجریان نه تنها بیان کننده‌ی واژه‌هایی موزیکال، بلکه دربرگیرنده‌ی نتایج بررسی‌های اجراکننده درباره‌ی توانایی‌های حنجره و تعمیم هنری این پدیده برواقعیت بیان واژگان است. شاید در میان آوازخوانان ما شجریان اولین کسی باشد که توانسته است نسبت به‌فضای موسیقی ایران یک «عصر حماسی کوبیسم» ایجاد کند.

شجریان مدام کوشش می‌کند که تکامل فرد و جامعه‌ی خاص و عام را به‌عنوان یک روند طبیعی و تاریخی مشخص کند. زمانی که فرد جزئی از جامعه می‌شود تقابل او می‌تواند گاه باعث یک جهش شود. اما آیا در آفرینش یک اثر هنری، یک فرد به‌تنهایی مدّنظر است؟ اثر هنری بیانگر نوعی آگاهی جمعی است. آیا این اثر باید لزوماً انعکاس خالص یا نشانه‌ی عامل اجتماعی باشد، یا بیانگرِ تخیلیِ واقعیتی که با آن پیوندی دیالکتیکی دارد؟ موسیقی هنری است که می‌تواند دربرگیرنده‌ی جهانی تخیلی و غیرمفهومی باشد. بنابراین باید ساختار سازنده‌ی یگانه اثر به‌صورت یک جریان نهادین زیباشناختی جلوه کند. آیا باید میان ساختارهای ذهنیِ سازنده‌ی آگاهی جمعی و ساختارهای زیباشناختیِ سازنده‌ی اثر هنری رابطه‌ای متقابل برقرار کرد، یا میان محتوای آگاهیِ جمعی و محتوای اثر هنری؟ و آیا هراثر باید در وهله‌ی نخست جلوه‌ای باشد از بازتاب آگاهی جمعی؟ گاه ممکن است یک اثر ساختاری هم‌خوان با ساختارِگرایش‌های معاصرِ آگاهیِ جمعی طبقه‌ی اجتماعی یا گروه اجتماعی خاص داشته باشد. از دیدکانت هرنوع مقوله‌ای، صورت پیشینِ ذهن و فاقد بُعد تاریخی است، اما از نظر هگل مقوله‌ها تاریخی می‌شوند و باید با پیشرفت روح عینی پیوند یابند.

حتی در پهنه‌ی ساختاری اثر نمی‌توان انعکاس آگاهیِ جمعی واقعی یافت، زیرا گرایش‌های بالقوه‌ی آگاهیِ جمعی را به‌بالاترین درجه‌ی انسجام می‌رساند و آن را در قالبِ جهانی تخیلی بیان می‌کند. تمامی آگاهی و ساختارهای ذهنی یک گروه اجتماعی در دایره‌ی جامعه پرورش می‌یابد، اما هیچ آگاهی جمعی نمی‌تواند بیرون از آگاهی فردی وجود داشته باشد. هرفرد بی‌آنکه خود آگاه باشد در چندین گروه عضو است، به‌نحوی که آگاهی‌هایش نیز آمیزه‌ای خاص از عناصرِ آگاهی‌های جمعی گوناگون است و اغلب هم متضاد. به‌علاوه این آگاهی متأثر از گردهمایی است که به‌پایگاه فکری و اجتماعی «او» متعلق نیستند. بنابراین آگاهی‌های جمعی فقط به‌صورتِ یک واقعیت بالقوه در آگاهیِ تک‌تک افراد وجود دارد.

آگاهی جمعی نوعی گرایش است نه یک واقعیت تجربی. آن گروه اجتماعی که هدفش ساخت کل جامعه است نقش مهمی در آفرینش فرهنگی ایفا می‌کند.

شجریان با فرهنگ حاکم پیش از انقلاب که بی‌هنران برآن مسلط بودند، از تمامی مراکز، محافل و مجالس دوری گزید و نیز توانست با عدم حضور خود در تلویزیون در حوالی سال ۵۵ به‌آن مسئله شخصی و فردی راه پیدا کند. شجریان چنان انگیزه‌ی نیرومندی در خود می‌دید که توانست زانو بزند و بیاموزد، بی‌آن که حتی پاسخی از سوی جامعه بگیرد. او به‌هیچ وجه مناسبتی نشد، چراکه فکر می‌کرد هنر نباید

خـرج خـوشی‌های زودگـذر شـود. ایـن بـعد شخصیتی شجریان سـبب شـد کـه او کـارکردی فعال‌تر از کارکرد هم دوره‌هایی چون گلپایگانی، رضوی سروستانی، منتشری و... داشته باشد.

یکی از دلایلی که مخاطبان غیرحرفه‌ای هم نمی‌توانند از صدای شجریان دل بکنند این است که صدای شـجریان رنگـارنگ است، امکـانات موجزو ویژه‌ای دارد. اما او صرفاً به‌این توانـایی ذاتـی متکی نـیست (و ایـن فـقط یک اعـتقاد شخصی است). چـنین است کـه تـقابل فـرد بـا جامعه، با شخصیت دوره‌ی ویـژه‌ای از مـراحـل زندگی شجریان ارتباط دارد. آیا نـمی‌توان دلیـل مـوفقیت شـجریان را بـه‌پای سـخت‌کوشی و ریـاضتش گـذاشت؟ شـجریان بـرخـلاف سـیل عظیمی که تلاش داشت فرهنگ مـوسیقیایی را آلوده کند، شـنا کـرد و ایـن، یکـی از جـنبه‌های شخصیتی شجریان است و همین جنبه است که او را واداشت تـا عـمیق‌تر و بـا وسـواس‌تـر از دیگران با آواز برخورد کند. می‌دانیم که شجریان یک نـظریه‌پرداز اجـتماعی نـیست و قـرار هـم نیست که درباره‌ی هستی‌شناسی انسان صحبت کند. انتظار ما تنها این است که شجریان خـوب آواز بخواند و می‌بینیم که تا حال خوب خوانده است. اما اگر پرداختن به‌مسایل روزمره نبود، او بهتر از این می‌خواند؟

شجریان چند سالی است (تقریباً از حـوالی ۱۳۶۷ به‌بعد) که باورمند شده باید آواز را چـنان خواند که نسل جوان بدان نیازمند است. بنابراین اجراهایش نیز تحت تأثیر همین تفکر دچار نوعی بحران است. شاید نوع شـعر، بـحر عـروضی و وزنی راکه برای اجرای تصنیف‌ها، رنگ‌ها، چهار مضراب‌ها و... اختیار می‌کند، در پاسخ بـه‌همین باور است. او به‌آهنگسازی هم گرایش پیدا کرده است. بدیهی است برخی از وزن‌های موسیقی و حـتی بـحرهای عـروضی در مـخاطب تـحرک غیرارادی ایجاد می‌کنند (البته منظور این نـیست که هرنوع تحرک غیرارادی و گاه خلسه‌وار مذموم است). اما باید در جوانان فقط جـنب و جـوش پدید آورد؟ آیا ایـن هـمان گـرایشی نـیست کـه شجریان خود سال‌ها پیش به‌جدال با آن برخاسته بود؟ (لازم است در این جا بـرتفاوت بـنیادی و

● شـیوه‌ی کـار یک آوازخـوان مـعاصر بـاید حـاصل انـحراف (پرهیز) او از طبیعتِ قراردادی، اعتیادی و سُنتی صدای موسیقی باشد.

● نمی‌توانم خود را متقاعد کـنم که همه‌ی عناصر حنجره‌ی انسان با شعر حافظ، سـعدی و مـولوی گـره خـورده است.

هدفمند هنر رقص با تحرک غیرارادی که نمی‌دانم واژه‌ی مناسبی است یا نه، تأکید کنم. منظور این نیست که موسیقی نباید انسان را به‌شور، هیجان، نشاط و جنبش وادارد. بلکه هدف نقد اصـوات مـوزیکالی است کـه در صـدد ابـداع نـوعی موسیقی‌اند که به‌مرکز هستی ایـن هـنر (صـدا) نمی‌اندیشند. طبعاً این نوع موسیقی نـمی‌توانـد عدم تناسب منطق مفهومی و حسی را استخراج کند.)

آیا هرماده برای جنبش، نیاز به‌نیرویی برتر و خارج از خود، یا تلنگری از بیرون دارد؟ و آیا این تـلنگر و نـیروی بـیگانه از طـبیعت و مـاده خاستگاهش موسیقی است و مخاطب بـاید بـا موسیقی ردیفی ایران از سکون به‌در آید؟ تمامی فعالیت پراتیک و علمی بشر ثابت می‌کند که هم ماده و هم کل جهان هستی، تنها با تحرک و تغییر و تکامل است که هستی دارد. شـاید مـوسیقی ایـران نگـران گسست فـرایـند هستی است، یـا بیمناک آن است که مبادله‌ی میان موجود زنده و محیط پیرامون او متوقف بـماند؟ جـوان امـروز به‌چه چیز می‌اندیشد؟ چه کسی است؟ تکـرار این همه یک نواختی او را به‌کجا می‌کشاند؟ آیا استفاده از دیگر بحرهای عروضی و غیرمعمول و بکارگیری اشعار (عاشقانه)، تکرار مکرر تصانیف و قطعات ضربی به‌جای آواز بـا مـتر و وزن آزاد می‌تواند تـغییرهای اسـاسی در مـوسیقی ایـران ایجاد کند؟ موضوعات مطرح روز چیست؟ چرا شجریان به‌خاطر بدست آوردن مخاطبینی بیشتر تـوقع و سـلیقه‌ی خـود را از مـوسیقی پـایین می‌آورد؟ چرا از آرمان‌های گـذشته‌ی خـود دور شده است؟ پاسخ به‌این دو پرسش که شـجریان چگونه توانسته است به‌جایگاه فعلی دست یابد و چرا نتوانسته است از آن فراتر برود، راهگشای حل بسی معضل‌هاست و در فرایند همین پرسش و پاسخ‌هاست که روی آوردن به‌شعرهای تغزلی، گـزیدن دوضـربی‌های تـرکیبی و نـیز گـرایش به‌آهنگ‌سازی همه زیر سؤال می‌روند.

شـجریان زمـانی مـی‌توانـد تکـامل فـرد و جامعه‌ی خـاص و عـام را بـه‌عنوان یک رونـد طـبیعی و تـاریخی مشـخص کـند کـه از دگرگونی‌های سریع زمانی و مکـانی هـم غـافل نماند. البته گـاه مـمکن است کـه فـرد در مسـیر تکامل با جامعه درگیر شود و گـاه مـمکن است به‌این واقعیت که فرد جزیی از کل جـامعه است خللی وارد کند و هم از این روست که می‌تواند به‌عنوان یک نیروی ضروری در تحول و حرکت جـامعه مشکـل‌آفرین نـیز بـاشد. متأسفانه ایـن چهره‌ی جهانی و به‌نظر من اسطوره‌ای در تاریخ آواز، گاه صرفاً به‌موضوعات مطرح روز ـ در افق محدود ـ می‌پردازد که بـعضاً از نگـاه اجـتماعی فـاقد اهـمیت‌انـد (بـه‌عنوان نـمونه مـی‌توان به‌تصنیف آخر کاست آسمان عشق اشاره کـرد). باید به‌تأکید گفت که تعمیم‌های هنری بـا طـرح ویـژگی‌های دورانـی خـاص مـنافات دارنـد. (می‌توان به‌هر هنرمندی که اثری مکتوب از خود برجای می‌گذارد، به‌دلیل این که در زمان ارائـه و اجرای اثر بخش‌های سانسور شده و مخفی را نیز ارائه می‌کند به‌عنوان یک تـاریخ‌نگار نگـریست. منظور از بـخش‌های سـانسور شـده آن چـیزی نیست که «دریدا» در فرهنگ شفاهی بدان معتقد است. اگر جسارت نباشد در جواب دریدا خواهم گفت که بـخش‌های ویـرایشی اثـر مکـتوب را نمی‌توان به‌حساب سانسور گذاشت).

چون موسیقی ایران رشد تکاملی نداشته و دقیقاً گذشته‌ها را حتی بـا کـاستی‌های آن تکـرار کرده است، موسیقیدان ایران نیز نگاه و شخصیت فردی خود را تاریخی نکرده است. شجریان نـیز

در چنین فضایی به‌استقلال نرسیده و دقیقاً، چه به‌لحاظ تئوریک و چه به‌لحاظ زیباشناختی و چه از دید فرم و محتوا با برداشت‌های طاهرزاده، ظلی، اقبال‌السلطان، ادیب و... گره خورده است. درواقع شجریان نیز به‌نحوی به‌سُنت‌آوازی نگاه می‌کند، انگار اگر صد سال پیش‌تر نیز متولد می‌شد، تفاوتی نمی‌کرد. زیرا او با نگاه امروز به‌سُنت دیروز نمی‌نگرد.

البته شجریان سهم قابل ملاحظه‌ای در پی‌ریزی و غنای مکتب آوازی ایران داشته است. در عین حال من بر آن نیستم که بگویم او مبدع خلاقیتی خاص بوده است. اما معاصرین و اخلاف او همه‌ی اجراهایش را بدون نقد و بی‌هیچ برخورد پذیرفته‌اند. شاید سبک روایی (نقالی[۲]) و موجز شجریان، یا بیانِ هنرمندانه‌ی او از احساسات و تجربیات، یا تحلیل‌های موشکافانه‌ی وی از درون انسان عواملی هستند که او با تکیه بر آن‌ها می‌تواند چنین میراثی از خود برجای بگذارد. اما این میراث به‌تمامی از آنِ شجریان نیست. تنها جزئیاتی هستند که شجریان را از همه‌ی هم عصرانش جدا می‌کنند. این جزئیات نیز تنها چیزهایی نیستند که او شخصاً می‌داند. شجریان فن قدیم بیان، راز تغییرات و نوسان‌ها، بهره‌گیری از نوعی روانشناسی دراماتیک، ارائه‌ی صریح واژگان و... را می‌شناسد. اما غنای هنری به‌یاری کشفیات جدید و روش‌های پذیرش واقعیت، نه در یک سبک منحصر به‌فرد بلکه در عرصه‌های گوناگون حاصل می‌آید. ما معترفیم که نوآوری‌های هنری به‌هیچ وجه از اهمیت کار و ارزش نوآوری‌های معاصران یا پیشینیان نمی‌کاهد.

شجریان همواره به‌خاطر اجرا و توانایی حنجره تحسین شده است و می‌شود. شاید اگر تأثیر ثمربخش اصول اجرایی طاهرزاده و... برروی حنجره و اجراهای شجریان نبود، توان اجرایی او چنین نبود. گرچه کسانی دیگر هم بودند که در کنار شجریان از طاهرزاده می‌آموختند. اما این واقعیت که شجریان متفاوت است، قابل انکار نیست. ای کاش جهت اصلی وفاداری هنری شجریان به‌طاهرزاده و... با گزایش‌های سُنتی آمیخته نمی‌شد و شخصیت

● وسعت استقبال طبقه‌ی متوسط از پاوارتی پس از جهانی شدن انقلاب صنعتی و از شجریان در ایران امروز به‌حدی است که ما در زندگی چهره‌های افسانه‌ای چون R.John Tebaldi, John Sutherland, Maria Callas, Enrico Caruso, J. Reszke, Grace Bumbry, و... قمرالملوک وزیری، ادیب خوانساری، غلامحسین بنان، اقبال‌السلطان و... نیز به‌یاد نداریم.

هنری، زنده و فعال وی می‌توانست روح قرن بیستم و تفکر معاصر را بیشتر درک کند. زیرا این برخوردها سرانجام در یک نقطه به‌بی‌همتایی هنری خواهند رسید.

اما چرا شجریان با این همه استعداد و توان اجرایی از ظهور بزرگانی چون گوبا دلینا، اشنیتگه، ازراپاند و... در صحنه‌های هنری استقبال نمی‌کند؟ چرا او باید فقط تحت‌تأثیر آثار ایرانیان پیش از خود باشد؟ چرا باید فقط توان اجرایی او ملاک سنجش باشد؟ چرا فرم‌ها را نمی‌شکند و از وابستگی به‌شعر و عروض شعر فارسی نمی‌رهد؟ چرا مخاطب باید همواره در انتظار شعر و با اعتماد برقدرت حنجره‌ی او به‌موسیقی گوش دهد؟

نمی‌توانم خود را متقاعد کنم که همه‌ی عناصر حنجره‌ی انسان با شعر حافظ، سعدی و مولوی[۳] گره خورده است. هم چنین نمی‌توانم بپذیرم که حنجره‌ی پاوارتی را شکسپیر، مالارمه، الیوت، هولدرلین و شیلر شکل داده‌اند. این دو استعداد خود را در خدمت پنهان کردن روح خود به‌کار می‌گیرند. در ارائه‌ی اجرایی موفق فقط فرمول‌های خشک و توخالی عمل نمی‌کنند، بلکه دیگر نیروهای محرکه‌ی آفرینش هنری، حتی رنج‌ها و زشتی‌ها نیز می‌توانند پژواک جدیدی ایجاد کنند.

حتی مهم‌ترین نوع حضور سنت در قالب عواطف و هیجان‌های انسانی باید به‌گونه‌ای باشد که تداوم زندگی برآن نقش بندد و در بررسی مضمون انسان و طبیعت نیز حضوری مشهود داشته باشد. در قالب سنت هم می‌توان با تحسین دنیای خارج مواجه شد. سنت به‌معنای حصار نیست. می‌توان آن را امروزی کرد، اما نه به‌معنای حفظ وضع موجود. گرچه برخی کسان سنت را با اندیشه‌ی کهنه مترادف می‌گیرند، اما می‌توان آن را با ارزش‌های فرهنگی برابر گرداند. موسیقی ایران کهنه شده، اما واقعیت ناب پیدا نکرده است. زیرا موسیقی ایران نتوانسته است به‌یک جریان آکادمیک فرابروید دنیایی که امروز به‌ما اجازه‌ی ورود داده است، دنیای بسیار نویی است. ژرف‌ترین نوع همدردی با این دنیا و صمیمانه‌ترین نوع احترام به‌آن ارائه‌ی بیان شخصی و نو است. در چنین دنیایی باید تبحر هنرمندانه با آگاهی عمیق از واقعیت و برخورد واقعی با زندگی ترکیب شود. دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، از اشیای مدرن اشباع شده است و چون این اشیای مدرن رئالیته را پوشانده‌اند، ما نمی‌توانیم طبیعت را ببینیم. چنین است که ما مدام از طبیعت به‌طرف مدرنیزم حرکت می‌کنیم و نیز چنین است که ما اشیای فرهنگی را به‌جای طبیعت می‌بینیم. می‌توان گفت نوعی Artifact (ترکیبی از واقعیت و هنر) به‌وجود آمده است. اما آیا نمی‌توان در دنیای معاصر احساسات را به‌غلیان درآورد؟ مصالح تاریخی و انسانی به‌هیچ وجه از هم جدا نیستند، اما آیا انسان در گسترده‌ترین مفهوم کلمه باید فقط در توصیف پدیده‌های مشخص تاریخی، بیان شود؟ اگر واقعیات تاریخی بدون توصیفات زنده و با روح خصوصیات انسانی ارائه شوند، به‌چیزی جز تجریدهای بی‌مانند نخواهند رسید.

شاید بی‌آن که خود شجریان و پاوارتی هم بدانند، دیدگاه همه جانبه‌ی این دو درباره‌ی انسان و موقعیت انسان است که آن‌ها را در دل مردم جای داده است. اما درک بنیادی ماهیت و مناسبات انسان معاصر درگیری عجیبی را با زمان، مکان، ابژه و سوژه پدید می‌آورد. ما فقط می‌توانیم به‌آنچه که خارج و ورای خویشتن‌مان جای دارد ایمان بیاوریم. آیا هنرمند پیش از آن که

نگران وظیفه‌ای باشد که به‌عهده دارد، باید نگران موقع خود در جهان باشد؟ آنچه هنرمند را به‌سوی خود جلب می‌کند، روشنایی است. بنابراین آن را نه برتنگناهای بلاواسطه، که باید در زمینه‌ی اجتماعی و روان‌شناسانه‌ی وسیع‌تری ارزیابی کرد.

موسیقی برای هنرمند امروز باید متورم شود. زمانی که این تورم به‌وجود بیاید موسیقی به‌سوی پست‌مدرنیزم حرکت می‌کند. تورم در این جا به‌معنای پر کردن سطوح مختلف به‌یاری تمهیداتی است که در خود پست‌مدرنیزم مطرح است. سؤالی که پیش می‌آید این است که پست‌مدرنیزم چیست تا موسیقی امروز به‌سوی آن حرکت کند. پست‌مدرنیزم فاقد آن چیزی است که مرجوع است. فاقد Referent است. برای پست‌مدرنیزم رئالیته‌ای وجود ندارد تا به‌یک اصل ارجاع پیدا کند. ایحاب حسن معتقد است که پست‌مدرنیزم مرحله‌ای است در راه وحدت روحی بشریت. تمهیداتی که در پست‌مدرنیزم مطرح است، نخست فاصله گرفتن از مدرنیزم است و دیگر اصل حاکمیت است که به‌معنی هستی‌شناسی مکانیزم‌های مختلف اثر است. پست مدرنیزم از الهامات به‌طرف وحی در حرکت است.

در موسیقی ایران اصل حاکمیت وجود ندارد. در ایران هیچ نهضت موسیقایی نداریم (اگر قبول کنیم که در ایران نهضت موسیقایی وجود داشته است.) که جانشین نهضت قبل از خود شده باشد. زیرا یک اصل حاکمِ فارق به‌وجود نیامده است تا سیستم‌های موسیقایی را با خود به‌طرف نهضتی دیگر حمل کند. موسیقی ایران باید در زمان‌های مختلف به‌صورت نامکرر، مکرر شود. بنابراین آن عنصر تکرار و رخوت‌آور موسیقی ایران باید به‌عدم تکرار بدل شود و ساختار موسیقی به‌صورت متباعد، متداخل و متوازی به‌سمت بالا حرکت کند و درنتیجه تکرار عینی قبلی شست و شو شود و صدائیت صدا به‌جای صدائیت عنصر سازنده‌ی صدا و واقعیت ابزار صدا به‌رخ کشیده شود. برای این که ما در موسیقی به‌عدم استمرار برسیم، باید با صدا چه کنیم؟ ابتدا باید صدا را وارد حوادثِ دیگری کنیم

● شجریان همواره به‌خاطر اجرا و توانایی حنجره تحسین شده است و می‌شود. شاید اگر تأثیر ثمربخش اصول اجرایی طاهرزاده و... برروی حنجره و اجراهای شجریان نبود، توان اجرایی او چنین نبود. گرچه کسانی دیگر هم بودند که در کنار شجریان از طاهرزاده می‌آموختند. اما این واقعیت که شجریان متفاوت است، قابل انکار نیست.

(منظور همان حوادثی است که خودشان را شرح نمی‌دهند). بنابراین وقتی صدا وارد حادثه‌ای دیگر شود و موسیقی از یک مکانیزم به‌سمت مکانیزمی دیگر در زمان و مکان حرکت کند، منافی مکانیزم اول خواهد بود و این ما را از استمرار می‌رهاند. برای این که ما در این میان حالت خودجوشی، شهودی و اشراقی را از دست ندهیم، باید عامل پیش‌بینی‌ناپذیر خودجوشی را معرفی کنیم. هیجان تیکه تیکه کردن، بخشی از خودجوشی است. زمانی که مکانیزم اجرا (نواختن و خواندن)قوی باشد، هربخش از اثر به‌اندازه‌ی کل اثر به‌مخاطب لذت می‌دهد. بنابراین باز گرداندن و اجرا کردن هربخش از اثر، خارج از قراردادهای نامربوط به‌آن اثر، به‌بی‌قراردادیِ نُتِ خودِ اثر، یک اثر را خودکفا می‌کند.

هرنهضت موسیقایی باید نهضت پیش از خود را بیگانه بداند و بکوشد تا آن را از خود براند. زمانی که ما با نهضت حاکم سر و کار داریم، خود نیز تحت تأثیر حاکمیت آن نهضت‌ایم. اصل حاکم در نهضت مدرن عبارت است از شناخت‌شناسیِ اصلِ برداشتن. قرن بیستم قرن انباشتگی دانش است.

شاید سؤال برانگیز باشد که چرا شجریان و حتی پاوارتی باید از مدرنیزم بگذرند و به‌سمت پست‌مدرنیزم حرکت کنند. کاملاً روشن است که اثر پُست‌مدرن به‌دنبال تغییرات تکنولوژیک زندگی شهری است. شجریان و پاوارتی هیچ یک از زندگی شهری و تکنولوژیک جدا نیستند. بنابراین ابزارهایی که به‌کار می‌برند، فنی‌اند و چنین است که کثرت مضمون پیش می‌آید. نکتهٔ بعد یافتن چند جغرافیا یا چند عنصر پُست‌مدرنیزم در اثر است. اثری که از جدال‌های ابدی بشری حاصل آمده باشد، ولی یک موضع و موقع خاص را بیان کند، اثری پست‌مدرن است. بنابراین در پُست‌مدرنیزم کوششی وجود دارد برای شمولیت و جامع و مانع بودن اثر. در عین حال پُست‌مدرنیزم مخالف ارگانیک بودن است. پُست‌مدرنیزم گاه ضد زمان عمل می‌کند. این مکتب با تکنیک‌های جدید بیان سر و کار دارد و بخشی از تکنولوژی‌های معاصر را درونی می‌کند و هستی‌شناسی (ontology) را به‌خود اختصاص می‌دهد. اثرِ پُست‌مدرن اثری است که در آن شناخت‌شناسی به‌قیمت پیش‌خواندن هستی‌شناسی اثر به‌پیس صحنه رانده می‌شود. از خصایص پُست‌مدرنیزم تأکید بردیگر جهانی بودنِ موسیقی است. منظور از دیگر جهانی بودن توجه به‌آخرت نیست. منظور خلق شرایطی دیگر غیر از شرایط فعلی است.

در شجریان حتی بازگشت به‌گذشته نیز باید بخشی از حافظه‌ی مؤلفی، حافظه‌ی تالیفی و حافظه‌ی زندگی او بشود. در این میان درست کردن مؤلف خیالی بخشی از تئوری پُست‌مدرنیزم به‌حساب می‌آید. باید به‌یاد آورد که عنصر حاکم در پُست‌مدرنیزم شناخت‌شناسی نیست، هستی‌شناختی است.

باید دید که آیا شجریان و پاوارتی به‌عناصر اساسی ماهیت انسان و به‌مفهوم نظری و فیلسوفانه‌ی آن، تحلیل‌گرانه و شکاکانه، فعال و فارغ از خویشتن آگاهی دارند یا نه؟ زیرا این عناصر طرح‌های حاضر و آماده نیستند و برمنش‌های انسانی «میخکوب» نشده‌اند تا برحسب معیاری از پیش تصور شده، طبقه‌بندی شوند. در زندگیِ واقعی، انواع گوناگون رفتار انسانی، نه تنها در اشکال مجرد، بلکه در بسیاری از دگرگونی‌ها، درهم آمیختگی‌ها، مناسبات و تعارضات وجود دارد. از این روست که

ویژگی‌های دو عنصر اساسی نیروهای محرک روانشناختی و اجتماعی دو جانبه با هم در تعارضند. آواز باید چگونه اجرا شود تا بتواند به‌اجتماعی که امروز دیگر به‌مرز ایران، یوگسلاوی، ایرلند،... ختم نمی‌شود، تعلق داشته باشد؟

آوازخوان نه تنها باید از زبان (Language)، که باید از آواز، استعاره و حتی بی‌استعارگی نیز استفاده کند. ممکن است برخی امکانات ناپیدا و کشف ناشده در آواز به‌وجود بیاید، زیرا حنجره می‌تواند هم از یک مدار باز شروع کند و هم از یک مدار بسته و کوتاه (مدار بسته یعنی حضور اجراکننده در اثر) و هم می‌تواند قطب‌های کاملاً خیالی، کاملاً واقعی را باهم بیامیزد. قطب خیالی را خود آوازخوان می‌آفریند. واقعی‌ترین قطب نیز شخص اجراکنندهٔ اثر است. درنتیجه خود آوازخوان در خیالی‌ترین بخش‌های اثر، یعنی واقعی‌ترین موجود که خود مؤلف در عنصری که خیالی‌ترین است و خود به‌خود پدید آمده است به‌جای اینکه گسترش پیدا کند و به‌طرف ابعاد تفسیرناپذیر بی‌پایان حضور اجراکننده برود، می‌آید و آن را قطع می‌کند.

گاهی پیش می‌آید که در آثار شجریان شباهتی میان «تمهید صدایی» و «بخش‌های صدایی» احساس می‌شود که در هردو ارتباط با پیشرفت اجتماعی منفی جلوه می‌کند، در حالی که ابزار احساسات عمیق به‌آینده و جامعهٔ نوخاسته، خصوصیتی است که نمی‌توان به‌آن مُهر مالیخولیایی زد. نسل‌های مختلف نه تنها در دوران‌های آتی به‌طور گوناگون تحت تأثیر یک اثر هنری قرار می‌گیرند، بلکه هنگامی که در یک دوره نیز با یکدیگر همزیستی دارند، از همان اثر هنری متأثر می‌شوند. تأثیر ژرف‌تر و گسترده‌تری که یک اثر برروی نسل‌های آتی برجای می‌گذارد، به‌این معنی نیست که همهٔ عناصر آن پس از آزمون زمان به‌یک درجه سرفراز بیرون می‌آیند. بعضی از عناصر، پس از پیدایش دگرگونی‌های اساسی در جامعه، دیگر وظایف اصلی خود را انجام نمی‌دهند و به‌تاریخ می‌پیوندند (تاریخ یعنی همان چیزی که تجربی است). در حالی که پژواک زیبایی‌شناسانه و اجتماعی سایر عناصر

● موسیقی ایران باید در زمان‌های مختلف به‌صورت نامکرر، مکرر شود. بنابراین آن عنصر تکرار و رخوت‌آور موسیقی ایران باید به‌عدم تکرار بدل شود و ساختار موسیقی به‌صورت متباعد، متداخل و متوازی به‌سمت بالا حرکت کند.

● آوازخوان نه تنها باید از زبان (Language)، که باید از آواز، استعاره و حتی بی‌استعارگی نیز استفاده کند.

دگرگون می‌شود، می‌بینیم که تصورات شجریان درباره‌ی نقش مهمی که مذهب به‌طور کلی در زندگی اجتماعی ایفا می‌کند و نیز تصوراتی که در کارهای دو دهه‌ی اخیر زندگی او بازتاب داشته است، همگی کُلاً به‌گذشته تعلق دارند (این تصورات در کنار زمان، بیانی متناقض دارند). هرچند تناقضات موجود در اجراهای شجریان به‌کشمکش و برخورد تعمیم‌های هنری کاملاً استثنایی و منحصر به‌فردی که او ارائه می‌دهد برای ما تنزل پیدا نمی‌کند، اما تکنیک نیز همواره باید به‌عنوان یک عنصر متفکرانه به‌کار گرفته شود. زمانی که هیچ تضادی میان مکاتب موسیقایی و طبیعتی که تکنیک اصلیِ آن مکاتب را می‌سازد به‌وجود نیاید، موسیقی جدید به‌وجود نخواهد آمد. از این رو نمی‌توان با ایجاد تضادها و تصادف‌های تعمدی و تصنعی موسیقی را به‌وجود آورد. زمانی که ما صداها، ریتم‌ها، ملودی‌ها، هارمونی و بافت‌ها را از مکان تاریخی خود به‌امروز انتقال می‌دهیم، و به‌آن‌ها رسمیت و اهلیت می‌بخشیم، درواقع با آن‌ها به‌صورت Heterotopia برخورد کرده‌ایم. از خصایص اثر و اجرای امروزی، تفسیرپذیری بی‌پایان آن‌ها است. یک اثر موسیقایی مربوط به‌قرن حاضر باید اثری Heteronomous (از دیگری تحمیل شده) باشد. بنابراین موسیقی در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد و مخاطب بخشی از اثر می‌شود. یعنی مخاطب باید بتواند با تخیلش بخشی از اثر را بسازد. بنابراین این نوع شرکت کردن همگانی در اثرِ Heteronom، با کثرت بینشی ساخته می‌شود که از ویژگی‌های اثر پست‌مدرن است. طبعاً چنین اثری باید وحدت بینش مدرنیزم را نیز پُشت سر گذاشته باشد. زمانی که یک اثر به‌مرحلهٔ انعقاد قرارداد می‌رسد، درواقع با مخاطب قرارداد می‌بندد. این از خصایص اثر Heteronom است. مخاطب نیز در این میان کسی است که فضای هستی‌شناختی اثر را پر می‌کند. مانند پُست‌مدرنیزم که شکاف‌های هستی‌شناختی مدرنیزم را پر می‌کند.

بنابراین این چنین مخاطبی می‌تواند اثر پُست مدرن باشد. پس هرنهضتی شکاف‌های هستی‌شناختی نهضت پیش از خود را پر می‌کند و در این میان اجتماع اهمیت ویژه‌ای دارد. موسیقی آوازی معاصر باید از چنان خصوصیتی برخوردار باشد که بتواند در یک آن، دو دنیا را به‌تخاصم بخواند، یعنی در آن نه استمرار بتواند به‌عدم استمرار غالب شود و نه برعکس. در این موسیقی هارمونی‌ای به‌وجود می‌آید که با هارمونی قبل متفاوت است. این هارمونی می‌تواند به‌هارمونی در ادبیات پُست مدرن شباهت پیدا کند. در این نوع آثار ترکیباتی وجود دارد که مخاطب خود را در آنها دخالت می‌دهد و در فاصله‌ی اعماق ترکیبی قرار می‌گیرد و کار ساختن و مفهوم کردن اثر را شروع می‌کند و در نهایت اختیار اثر را به‌دست خود می‌گیرد. اثر آوازی نه تنها باید از لحاظ فرم و بافت، یونی‌فرم پلی‌فونیک داشته باشد، بلکه باید به‌لحاظ هستی‌شناختی نیز پلی‌فونیک باشد. زیرا ضابطه‌ی حرکت و قطع در آن وجود دارد. هم‌چنین اثر باید به‌جز تأثیر Polyphonic تأثیر Heterophonic و Heterotopia و Heteronomous و Heteroglasia و... نیز داشته باشد. البته خصایص دیگری چون لایهٔ صدا، خودمختاری میان سوژه‌ی صاحب‌اثر و سوژه‌ی مخاطب، ذهنیت بینابین (intersubjectivity)، واحدهای تفسیریِ امپرسیون، پرسپکتیو، بازگشت به‌رویت‌های قبل، زنجیره‌ی دال و مدلول تاریخی، هستی سرزیر شده، ابهام (منظور

معنای لغوی ایهام نیست. برداشت شخصیِ مخاطب در مقابل اثری مراد است که واقع‌بینانه ساخته نشده باشد.) و... از لوازم اثر امروزین است.)

آیا هیچ اثر موسیقایی آوازی، سازی و ارکسترال در ایران می‌شناسیم که دارای چنین ویژگی‌هایی باشد؟ در آواز ایرانی هارمونی وجود ندارد. هارمونی‌یی در آن عناصر ناهمگون به‌یاری ترکیب هنری همگون شوند. آیا غیر از این است که هدف اصلی موسیقی باید ایجاد تأثیر زیباشناختی باشد؟ ما سال‌هاست درباره‌ی آواز و کلاً موسیقی ایران دچار بحران شده‌ایم. زیرا در این سال‌ها همواره بحران دربارهٔ خود صحبت کرده است. موسیقی تا برای دیگران بیگانه است، یتیم است، و زندگی خود را به‌سختی تجربه می‌کند. و تجربه‌های اندک را نیز به‌محک نمی‌سپارد. از سوی مجریان تحت فشار است و فقط شرایط ویژه‌ای را از زندگی تجربه می‌کند. این موسیقی از حرکت افقی در جغرافیا و از نفوذ عمودی در تاریخ عاجز است. در عین حال اجتماع خود را نیز به‌طور عمقی تجربه نمی‌کند. تا زمانی که در آواز ـ چه ایرانی و چه غیرایرانی ـ نتوانیم عناصر سازنده و فرم گرفته‌اش را با محصور تحلیل ساختاری در هم بریزیم تنها این امکان را خواهیم داشت که قدرت یا تکنیک خود را به‌رخ بکشیم.

تفاوت میان شجریان و پاوارتی در دلبستگی فرضی به‌زمان نیست؛ در برداشت تاریخی و بخش ارگانیک جهان‌بینی هنری است. جامعه‌ای که در آن ارائه‌ی آزادانه‌ی نیروهای خلاق انسان ممکن باشد و زمینه را برای جنبش زبانی و دگرگونی اجتماعی همگانی فراهم آورد و نقش عریان زندگی، شالوده‌ی روحی معاصران و تمایلات عام به‌واقعیت اجتماعی و روانشناسی را حساس کند، مسلماً خالق تحولی خاص خواهد بود. طبعاً در چنین جامعه‌ای، پاوارتی، پاوارتی می‌شود و کسی چون شجریان که از حضور فیزیکی مداوم در آن مکان محروم است و از لحاظ ذاتی نیز متعلق به‌آن نیست، باید به‌خارج از مرز خاموش بماند.

با این که شجریان توانایی فوق‌العاده‌ای در معرفی خود و آثارش داشته است، اما از این رو که هم محتوای آثارش پیوند عمیقی با موسیقی ملال‌آور ردیفی دارد و هم زبان مادری‌اش گستره‌ی جهانی ندارد، نخواهد توانست به‌درستی به‌پهنه‌ی جهان راه یابد. چنین است که او متأسفانه بیشتر در داخل مرزهای ایران نام‌آور خواهد بود و گوش مردم بی‌شماری از جهان از صدای طلایی او محروم خواهند ماند.

باید دید که کسانی چون شجریان و پاوارتی به‌ساخت درونی فرد و رابطه‌ی منش فرد و جهان پیرامون او رسیده‌اند یا نه؟ هرچند شجریان از برداشت عمیق روان‌شناسانه‌ای که قویاً در آثار معاصران برجسته‌اش بازتاب دارد، به‌دور مانده است، اما می‌توان گفت که تا حدی به‌سنت‌ها غنای بیشتری بخشیده است. آنچه شجریان از بخش «تنور» درک کرده است و به‌ما نشان می‌دهد فقط به‌پوستهٔ بیرونی آن محدود است. به‌عبارت دیگر هرچه در قالب تنور بیان می‌شود، از چگونگی رفتار و برخورد مجری ناشی است. بنابراین چون در موسیقی ایران از تحلیل روان‌شناسانه ـ به‌خصوص معاصر بودن ـ خبری نیست، شرح پیچیده افکار هم منجمد می‌شود و ما می‌توانیم تنها آنچه را که او می‌نگرد (درواقع موسیقی مستمر و ثابت ایرانی می‌نگرد) از پیش حدس بزنیم. برداشت روان‌شناسانه‌ی شجریان باید با سایر ویژگی‌ها واسلوب‌های هنری که

● با این که شجریان توانایی فوق‌العاده‌ای در معرفی خود و آثارش داشته است

● متأسفانه بیشتر در داخل مرزهای ایران نام‌آور خواهد بود و گوش مردم بی‌شماری از جهان از صدای طلایی او محروم خواهند ماند.

● باید دید که کسانی چون شجریان و پاوارتی به‌ساخت درونی فرد و رابطه‌ی منش فرد و جهان پیرامون او رسیده‌اند یا نه؟

کاملاً نیز با بینش هنری وی هم‌بسته است درگیر شود و نیز باید با مسایل عظیمی از ساخت شخصیت‌های صدایی آمیختگی یابد. شجریان، ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را دیده است. ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ را تجربه کرده است. جنبش‌های چریکی را حس کرده است. بنابراین باید به‌روان‌شناسی جامعه و مردمش مسلح باشد و باید که روح زمانه‌ی خود را احساس کرده باشد. او باید علاوه برخصوصیات فردی، به‌دلیل تجربه‌ی آشوب‌های تاریخی مدرنیزم را نیز پشت سر بگذارد. هرنوع تجاوز از مدرنیزم باید مخالف مدرنیزم باشد. حرکت از مدرنیزم به‌سمت جلو، مدرنیزم را دچار تزلزل می‌کند و هرگاه که نهضتی با تزلزل، عدم ثبات، و تضادهای حل ناشدنی مواجه شود، نهضت جدید به‌وجود می‌آید. هراثر مدرن که بخواهد به‌سمت جلو حرکت کند و از خود خارج شود، باید ابتدا با رقه‌های حرکت پیش را در خود نشان بدهد. بدون گذار از شیوه‌های شناخت شناختی به‌هستی‌شناسی، رسیدن به‌نهضت تازه غیرممکن خواهد بود. درونی کردن مدرنیزم در داخل پُست‌مدرنیزم از اتفاق‌هایی است که در پُست‌مدرنیزم می‌افتد. هنرمند مدرن گاه خود را شدیداً مخفی می‌کند، اما در اثر پُست‌مدرن هنرمند سربزنگاه خود را می‌نمایاند و اثر را به‌شیوهٔ اسکیزوفرنیک دو شقه می‌کند. گاهی در مدرنیزم تدارک مکانیزم‌های بیان به‌مراتب مهم‌تر از مشروعیت و قانونیت خود مکانیزم‌های بیان است. می‌توان گفت که مدرنیزم در غیاب طبیعت به‌وجود می‌آید. البته گاهی هم در آثار مدرن ما با رئالیته برخورد می‌کنیم، ولی رئالیته‌ای که در آثار مدرن دیده می‌شود با رئالیته نهضت‌های پیشین متفاوت است، زیرا خصوصیت مدرن را نیز لمس کرده است. البته معنای هرمدرن با مدرن دیگر متفاوت است، زیرا کلمهٔ مدرن را می‌توان به‌حوزه‌های تاریخی و جغرافیایی و اجتماعی مختلفی ارجاع داد. دئونیزوس در زمانی خود تازه بوده است. اما درباره برای نیچه تازگی پیدا می‌کند. در حالی که دئونیزوس تقریباً سه هزار سال پیش از نیچه می‌زیسته است. تصوری که نیچه از تازگی دارد تصوری کاملاً نو است. بنابراین مدرن نیچه با مدرن پیش از خود متفاوت

است.

چه‌گونه است که کلیهٔ مردم جهان به‌سرعت به‌صدا و اجراهای پاوارتی واکنش مثبت نشان می‌دهند، اما صدای شجریان را در قالب یک موسیقی بومی می‌سنجند؟ دلایل جهانی شدن پاوارتی و بومی ماندن شجریان چیست؟ مسأله این‌جاست که در آواز ایرانی ما با بازنمایی اجرای آواز سر و کار داریم و این بازنمایی چیزی نیست جز همان تقلید افلاطونی. اگر اجرای آواز ایرانی را به‌عنوان یک متن در نظر بگیریم درواقع می‌توان گفت میان آواز و صدا و واقعیت موسیقی یک رابطه‌ی هستی شناختی و بینامتنی به‌وجود نیامده است. در کل، موسیقیِ آمیخته با شعر به‌مخاطب اجازه نمی‌دهد تا با ناخودآگاه اثر ارتباط بگیرد. زیرا از طرفی با اصواتی سر و کار دارد که مفهوم در آن خرد شده است. از طرفی در مقابل شعر قرار گرفته است که همراه با معانی انتقال می‌یابد. شنونده‌ی ایرانی چنان با موسیقی آمیخته با شعر ارتباط می‌گیرد که انگار آمده است تفکرات فلسفی و پند و اندرزهای سعدی و حافظ را از زبان خواننده مرور و حفظ کند. گاهی مخاطب بی‌آن‌که بداند عرفان چیست، می‌خواهد در سالن کنسرت از شعر مولوی عرفان‌زدائی کند.

آنچه ما تخیل می‌کنیم، از درون خود ما برمی‌خیزد. بنابراین سؤال‌ها پیش می‌آیند که دنیا چیست؟ چند دنیا وجود دارد؟ تضاد دنیاها با هم کدام است؟ حرکت از یک دنیا به‌طرف دنیای دیگر به‌چه شکل اتفاق می‌افتد؟ ما چند دنیای تخیلی داریم و...؟ دنیاهای تخیل مدام در حال تجاوز کردن به‌یکدیگرند. در این میان باید دید دنیایی که با تخیّل هنرمند به‌بیرون پرتاب شده است چگونه ساخته می‌شود؟ اصل حاکم، ما را در مقابل سیستم هستی‌شناختی قرار می‌دهد. عنصر حاکم برپُست‌مدرنیزم اصل هستی‌شناسی است. موجودی که از شیئیت جدا می‌شود و شخصیت پیدا می‌کند، حتماً آگاهی را نیز از سیستم شناخت خود به‌دست می‌آورد. بنابراین موسیقیِ آن سوی مرزهای ایران (موسیقی کلاسیک غربی) بدین سبب که گستره‌ای فرامیدانی دارد به‌خواننده‌ای چون پاوارتی این امکان را می‌دهد تا روان‌شناسی شخصیت صدا

● اگر اجرای آواز ایرانی را به‌عنوان یک متن در نظر بگیریم درواقع می‌توان گفت میان آواز و صدا و واقعیت موسیقی یک رابطه‌ی هستی شناختی و بینامتنی به‌وجود نیامده است.

● علاقه و توجه دقیق به‌جریان زندگی اجتماعی و قوانینی که در یک دوره در پس دورانی دیگر می‌آید، وجه اشتراکی است میان شجریان و پاوارتی.

را نیز ترسیم می‌کند. بدین ترتیب او نیازی به‌تحلیل موشکافانه‌ی جزء به‌جزء از روند روان‌شناسانه ندارد. پس زمانی که برداشت‌ها تعمیم یافته باشند، خواننده را قادر می‌سازند تا از ساخت درونی بخش‌های صدایی نهفته در درون خود تصویر زنده‌ای ارائه دهد. تصویر جنبه‌های مهم و ضروری جهان درونی انسان و نتایجی که منجر به‌روند روان‌شناسانه می‌شود، باید شجریان را با امکان ارائه قاطعانه‌ی اشتیاقی که به‌وسیله‌ی آن قهرمانان درونی خفته و بیدار می‌شوند را در خلال زندگی به‌کمال فردی رسانده و مجهز کند. شجریان راهی را که از طریق آن، فرد به‌جریان رویدادهای تاریخی کشانده می‌شود به‌کامل‌ترین شکل تصویر می‌کند (یعنی همان مسألهٔ عامل تولیدکننده، گذشته، محرک‌ها و عمل‌کرد تاریخی پیش‌کشیده می‌شود. موسیقی تاریخ را درونی می‌کند. یعنی انسان در مقطع «پَرش تخیلی»، پرش پُرتوهم و پُر تخیل به‌سوی امکانات هستی می‌رود، زمانی که میان هستی، میدان کشمکشِ شورِ زندگی و سایق مرگ به‌وجود بیاید، انسان، تاریخ را درونی می‌کند. اما گذشتن صدا از میان لایه‌های پیچیده و مرتبط به‌تمام سیستم بدن باید از میدان هستی‌شناختی این سیستم فراتر رود)، اما نه مستقل از اراده‌ی فردی. در این میان رابطه‌ی بین انسان و زمان، و نیز بین انسان و جامعه‌ی انسانی نمایانده نمی‌شود. در حالی که وابستگیِ انسان را به‌شرایط و اوضاع عیان می‌سازد. بنابراین فرد آگاه و متفکری که در پی یافتن جایگاه و مقام واقعی خویش در زندگی است باید به‌نظریه‌ی انتخاب آگاهانه تأکید بورزد.

درباره‌ی اجراهای پاوارتی، ما از یک سو شاهد دیدگاهی روشن درباره‌ی ریشه‌های عمیق روان‌شناسانه هستیم و از سوی دیگر، شاهد کندی و سکون آن‌ها. پاوارتی نیز ما را تحت تأثیر اجرای فوق‌العاده‌ی خود قرار می‌دهد. اما به‌لحاظ محتوا، ما را در برابر زمینه‌ی اجتماعی نیرومند رنج‌دیده و کاوشگر، و در کنش متقابل با عناصر گوناگون اجتماعی و روان‌شناسی ترسیم نمی‌کند. درواقع او خود را شخصیتی (تیپیک) که با کیفیتی بارز در سکون و بیهودگی می‌لولد نشان می‌دهد.

علاقه و توجه دقیق به‌جریان زندگی اجتماعی و قوانینی که در یک دوره در پس دورانی دیگر می‌آید، وجه اشتراکی است میان شجریان و پاوارتی. این دو، برهرچه که انسان در روند زندگی با آن مواجه می‌شود نظر یکسانی دارند و نیز شخصیت انسانی را به‌عنوان یک کل در رفتار و روانشناسی پذیرا شده‌اند.

به‌نظر می‌آید که پاوارتی به‌هیچ یک از دوران‌های بحرانی و تغییرهای ناگهانی در تکامل جامعه علاقه‌مند نباشد. او تمایل به‌موضوعاتی دارد که در بستر معمولی رویدادها جریان دارند. پاوارتی گرچه در اجراهایش گرایش ویژه‌ای به‌موسیقی بسیار جدی دارد، اما از سویی می‌خواهد دل قشرهای مختلف را نیز به‌دست آورد، و از این روست که ناگهان کارهایی چون ORDINARY WORLD (With simon le Bon), HOLY MOTHER MOTHER (With Eric ctapton) NEWYORK, NEWYORK (With Lisa Minnclli) را ارائه می‌دهد که در آن‌ها لذت همراه با سمپاتیک و (Pleasure) ارائه می‌شود. در چنین مواقعی است که پاوارتی نمی‌تواند امکان ارائه قاطعانه‌ی اشتیاقی را که بدان وسیله حنجره و تفکرش را در خلال زندگی و کمال معنوی فردی ادامه می‌دهد، جستجو و مجهز کند. او در حالی که از غوطه خوردن در جریان درونی، شعور هنری می‌پذیرد، ترجیح می‌دهد که واکنش‌ها و تردیدهای آن‌ها را

به‌عنوان یک حالت روان‌شناسانه‌ی ویژه نشان دهد.

اگر هنر جای خود را نشناسد مُخرب است. ما باید بدانیم که هنر کجا سکنا گزیده است. در آواز ما با زبان سر و کار داریم. زبان نیز هرگز نمی‌تواند صدا باشد. پس آواز صرفاً موسیقی نیست، نوعی دکلمهٔ شعر نیز هست. درواقع ما با آواز ایرانی وارد قراردادهای بیانی می‌شویم و برآنیم تا خودمان را به‌رخ بکشیم. زمانی که ما قرن نوزده را که آگاهی تاریخی و نیز نظم عینی قابل رؤیت به‌وجود آورده است، پُشت سر گذاشته‌ایم، ناباورانه است که بپذیریم آوازمان در زمان حال مانند گذشته اجرا شود. مطمئناً فضا و زمان نمی‌تواند جانشین دنیای ایستای موسیقی ایران شوند. حنجره و درک شجریان باید از سیطره‌ی نگاه تصمیم‌گیرنده‌اش رها شود. جامعه‌ی امروز دیگر جامعه‌ی تماشا نیست، جامعه‌ی تجسس است. بنابراین ضرورت‌ها و واقعیات و اندیشه‌ها نمی‌توانند در قوه‌ی تخیل ما وجود داشته باشند. جهان تخیل بی‌مرز است. زمانی که ما بیش از توان ارضای خود آرزو کنیم آن گاه باید ترحم را نیز همراهش کنیم، ترحم به‌موسیقی یعنی گوشه‌گیری و گوشه‌نشینی.

ما دارای فرهنگ چند زبانه هستیم، توانایی این را هم داریم که از موقعیت جغرافیایی خویش جاکن شویم و در کنار دیگر مرزهای هنری و فرهنگی قرار بگیریم. حنجره شخصی است، اما وقتی فارغ بشود، دیگر نمی‌تواند شخصی باشد. همان‌گونه که پاوارتیِ امروز متعلق به‌خودش نیست. حنجره، شخصی است، اما موسیقی شخصی نیست. در حالی که اجرا باید شخصی باشد. زمانی که اجرا شخصی شود، فردیت حاکم است. زمانی که فردیت به‌طور کامل ساخته شود، ما در برابر اثر مدرن قرار می‌گیریم.

بیش از سه دهه است که از آغاز موسیقی صدا[۴] می‌گذرد، و موسیقی ما در این سال‌ها نه تنها بادگرگونی‌های عمیق و متعدد جهان هماهنگ نبوده است، بلکه گذاری محسوس نیز نداشته است؛ در حالی که نسل‌های جدیدی هم‌سو با تحولات اجتماعی و روانشناسی و اخلاقی بیدار شده‌اند که باید پاسخی به‌آن‌ها داده شود.

برداشت‌های ما نسبت به‌ارزش‌های فرهنگی و هنری باید دستخوش تغییر شوند. هنرمند باید مرزهای زمان را به‌عقب‌نشینی وادارد. شاید چنان که افلاطون در قالب گفتگو و حالت ساختاری‌اش، خرد سقراط را به‌صورت نوشته درآورد، بتوان موسیقی ایران را نیز درگیر چند جانبه‌ی بیانی کرد. و ساختارش را با تضادیین «قرارداد»ها و «عادت»های ذهنی و عملی در عملکردی جدید رقم زد (در موسیقی پدید آوردن هارمونی امکان‌پذیر است. زیرا موسیقی نسبت به‌زبان منطق سیستم بیانی و حتی نوشتاری موفق‌تری برای انتقال مفاهیم دارد). تا زمانی که مجریان ساز و آواز در موسیقی نتوانند در یک الگوی ارتباطی ناپایدار، و در سازمان‌بندی درونیِ بیان گره بخورند، نمی‌توانند از حقایق ابتدایی دور شوند. در موسیقی ایران ملودی‌هایی که میان نوازنده و خواننده به‌طور موازی رد و بدل می‌شوند، یکدیگر را قطع نمی‌کنند. بنابراین صداها چون چندآوایی نمی‌شوند، شخصیت فردی هم پیدا نمی‌کنند. آن عنصر ضرور که قرار است خلأ موجود را در موسیقی ایران پر کند، ریشه‌ی زبان است. در این ریشه‌ی، تولد زبان با تولید اصوات آمیخته نشده است. بنابراین ما با یک سیستم ساختاری روبه‌رو نیستیم. درواقع ما باید به‌یک زبان موسیقایی برسیم که قواعد مشترک در آن پیش‌فرض باشند و سیستم آن از صدا و واقعیت نشأت بگیرد. در آواز نیز باید پروسه‌ی محاکمه اهمیت پیدا کند نه حکم نهایی. آواز باید به‌وسیله‌ی یکسری تمهیدات خاص موسیقایی در یک سلسله عملیات به‌صدا درآید.

تابستان ۷۷

منابع و مآخذ

۱ـ انسان و سمبول‌هایش، کارل گوستاو یونگ، ترجمه ابوطالب صارمی.

۱ـ چگونگی تلفیق شعر و موسیقی، در موسیقی ایران، پیمان سلطانی، در دست انتشار.

۳ـ درآمدی برجامعه‌شناسی ادبیات، گزیده و ترجمه محمدجعفر پوینده.

۴ـ درآمدی برنمایش و نیایش در ایران، دکتر جابر عناصری.

۵ـ شش متفکر اگزیستانسیالیست، ه. ج. بلاکهام، ترجمه محسن حکیمی.

۶ـ یادداشت‌های منتشر نشده، کارگاه شعر و قصه، دکتر رضا براهنی.

۱. منجانشین واژه‌ای است که دکتر رضا براهنی در برابر کلمه‌ی Suplement (به‌مفهومی که دریدا به‌کار می‌برد.) قرار داده است. دریدا همانند هایدگر بسیار علاقه‌مند به‌لایه‌های معنایی متفاوت و گاه متضاد واژه‌هاست. در زبان فارسی Suplement هم به‌معنای متمم است هم به‌معنای جانشین. یعنی الف هم می‌تواند جانشین ب باشد، هم می‌تواند آن را تکمیل کند یعنی متمم آن باشد.

۲. شعر در نقالی بیشتر جنبه‌ی روایی دارد. کار نقال بریک نوع تداوم استوار و لحن صدایش مدام در حال تغییر است. او با مکث، اعتراض، زیر و بم کردن صدا، تکیه بربعضی سیلاب‌های واژگان، حالات مختلف صورت، صحنه‌های اسطوره‌ای یا واقعی را نشان می‌دهد. آوازخوان نیز با استفاده از آکسان و فرکانس‌های متعدد، تکرار مکرر کلمات و نزدیک شدن به‌حالت روایی واژگان سعی می‌کند تا مفاهیم شعرهای مورد نظر را به‌شنونده القا کند. از این رو آنچه که در آواز موسیقی ردیفی ایران خوانده می‌شود گاهی گرایش به‌سمت خوانش‌های نقالی و آوازخوانی تعزیه پیدا می‌کند. بنابراین هرنوع براندازی و کارناوالی در آواز و موسیقی ایران اجازه نمی‌دهد تا موسیقی به‌دلیل تجربدی بودنش به‌تغییرات شکلیِ هنر پاسخ دهد.

۳. آواز باید به‌عنوان یکی از شاخه‌های هنری برفرم استوار باشد نه محتوا. اگر بپذیریم شعری را که آوازخوان می‌خواند تشکیل‌دهنده محتوای اثر است، بنابراین شعر از زیر مجموعه‌ی مؤلفه‌های آواز نظیر (ملودی، ریتم، بیان، دینامیک، نوانس، آهنگ کلمات و...) درآمده و برخود حالت تألیفی داده است. به‌همین سبب است که آوازِ توام با شعر تنها به‌یک قرائت آهنگین شعر رقم زده می‌شود.

۴. در حوالی ۱۹۶۰ میلادی، موسیقی پروسه‌ای جدید را آغاز کرد، که در آن به‌مرکز هستی‌اش (صدا) بیش از پیش می‌اندیشید. صدا این بار چهار عنصر سازنده موسیقی (ریتم، ملودی، هارمونی و بافت) را در اختیار گرفته برد. می‌توان جرقه‌های آغازین این نوع گرایش را تقریباً از اواخر مکتب اکسپرسیونیسم به‌بعد به‌وضوح دید. از پیشگامان این نوع موسیقی کارل هاینس اشتوکهاوزن و پی‌یر شیفر بودند که این نوع موسیقی را به‌نام موسیقی صدا نام‌گذاری کردند.