سماعِ بازاریان با موسیقیِ عرفانی

علیرضا میرعلی‌نقی

یکی دو هفته پیش، خواننده‌ی مشهوری که از چهره‌های محبوب موسیقی موسوم به «عرفانی» در بیست سال گذشته است، در کنسرت پرجمعیتی که در یک تالار عمومی (نه تالار ویژه‌ی موسیقی) برگزار کرد، سخنانی گفت و در آن به «کهنگی و غیرقابل استفاده بودن ردیف‌های موسیقی فعلی» ــ که به زعم ایشان «ردیف‌های دوره‌ی قاجار» هستند ــ اشاره کرد و افزود باید برای ایجاد کارهای نو (؟) در موسیقی امروز، به موسیقی بومی نواحی مختلف ایران برگشت و از میراثِ فرهنگِ عرفانی در بعضی از این مناطق ــ که احتمالاً همان حول و حوش زادگاه عارف‌خیزِ خواننده‌ی مشهور ما است ــ غافل نباید بود.

این مقاله، نقد گفته‌های این هنرمند نیست. اشاره به گفته‌های ایشان می‌تواند بهانه‌ی طرح حرف‌هایی باشد که این نوشته، می‌تواند دیباچه‌ای ــ یا باب ورودی ــ به بحث مهم عرفان در موسیقی معاصر ایران، تلقی شود. کلمه‌ی «معاصر» را عمداً قید می‌کنیم که حوزه‌ی تاریخی بحث، مشخص باشد و این مرزبندی دقیق، ناگزیر، دقت در تعریف‌ها و مفاهیم را نیز خواهد داشت. چراکه حرف نویسنده در این مقاله، مشخصاً و مؤکداً، پدیده‌ای است که به اصطلاح مشهور، «موسیقی عرفانی» نامیده شده و ویژه‌ی ادبیات رسمیِ بیست سال گذشته بوده است. ادبیاتی که فرهنگ حاکم و رسانه‌های رسمی کشور، بدون اشاره به گروه، فرقه یا نحله‌ی خاصی، مروّج آن بوده‌اند و تاریخ ساختِ آن، جدید است وگرنه تا جایی که نویسنده‌ی این مقاله، با بضاعت اندک خود، می‌تواند اظهار نظر کند، در هیچ‌یک از متون گذشته و حتا قدمایی که تا همین سه دهه‌ی قبل می‌زیسته‌اند، چنین اصطلاحی ــ «موسیقی عرفان» ــ وجود نداشته و بحث عرفان در موسیقی ایرانی به این شکل و شمایل فعلی، مطرح نبوده است. این استفاده، وجود نَفَسِ عرفان در موسیقی ایران ــ از هر نوع آن‌را ــ نفی نمی‌کند؛ بلکه نوع (ژانر) مشخص، پیش‌ساخته، سفارشی و «تولید انبوه» شده‌ی آن‌را که ویژه‌ی بیست سال گذشته است، بررسی می‌کند. «نوع»ی که با توجه به اقتضائات روز، مورد نیاز تشخیص داده شد، سفارش داده شد و گویا خوب هم عمل کرد.

اگر چه این خوب عمل کردن را باید از منظری سیاسی و اجتماعی و از دیدگاه رسمی بنگریم؛ و اگر بدون رجوع به سیاست و حتا با گریز از هر تحلیل سیاسی و اجتماعی، اگر تنها از دیدگاه هنر و معیارهای هنرمندانه (از تکنیک تا استتیک) به این میراث بیست ساله بنگریم، خواهیم دید که این تحفه‌ی رسانه‌ای نه تنها خوب عمل نکرده، بلکه مثل علف هرز و به‌درد نخوری، تنها قوت و توان خاکِ پوکِ فرهنگ موسیقی معاصر را بیرون کشیده و با ابزار وجود خود، به‌عنوان تنها «نوعی مورد تأیید قدرت و مورد نیاز انبوه مردم، راهِ رشدِ دیگر انواع موسیقی را بسته است. انواع دیگری که فردی‌ترند، هنرمندانه‌ترند، تولید انبوه و مخاطبان میلیونی در استادیوم‌های صدهزار نفری ندارند، و با این که هیچ ارجاعی به سیاست و سیاست‌زدگی در آن‌ها نمی‌توان یافت، در سایه‌ی توجه ژرف به معیارهای ناب و خالص هنرمندانه، بلندایی از بالندگی و وارستگی را بیان می‌کنند. بدون شعر و شعار، و بدون این‌که حتا چنین ادعایی را داشته باشند.

□

گرایش جماعت کثیری از موسیقی‌نوازان بیست سال گذشته به «عرفان» و ساخت و تولید انبوهی از آثار به‌عنوان کالای صوتی ــ تصویری در این زمینه، برخاسته از فضای بعد از سال ۱۳۶۰ است. با فرو نشستن جریان‌های اول انقلاب، در مواجهه با نظام تازه استقرار یافته‌ی اسلامی، موسیقی‌دانانی که در بطن جریانات سیاسی و اجتماعی زندگی می‌کردند، در این تلاطم غرقه شوریدند و بسیاری از آنان که فعالیت سیاسی آشکار داشتند، ناگزیر از اعلام موضع شدند. تقریباً هیچ‌کدام از این موسیقی‌نوازان در سال‌های پیش از انقلاب، فعالیت‌های سیاسیِ رسمی نداشتند و عضو جدّیِ هیچ حزب و گروهی نبودند. نسل جدید موسیقی‌نوازان ایرانی ــ عمدتاً متولدینِ ۱۳۲۵ به بعد ــ اولین نسل دانشگاه دیده‌ی موسیقی‌دان در ایران بود. تأسیس گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، در ۱۳۴۴ به گروهی از جوانان مستعد در موسیقی، امکان ورود در فضایی را داد که تا پیش از این، برای دانشجویان معماری و نقاشی و... میسّر بود و نه برای اهل موسیقی. وارد شدن در فضایی آمیخته با بوی سیاست، زمزمه‌ی مخالفت، فعالیت‌هایی که در هیچ جای دیگر نمی‌شد انجام داد جز در دانشگاه.

تعداد افرادی‌که از آن نسل جوان داخل بازی سیاست و عرفان نشدند، بسیار اندک است. غریزه‌ی فردی، سنت‌های خانوادگی و یا حس محافظه‌کاری همیشگی شاید باعث این کناره‌گیری شد. تعداد انگشت‌شماری از جوانان آن‌روز و مردانِ مُسّنِ امروز تا سال‌ها، داخلِ هیچ سیاستی نشدند، تا این‌که در آستانه چهل تا پنجاه سالگی و بعد از آن، از امتیازاتِ یک دوره‌ی کامل منزه‌بودن استفاده کنند. و «سهم خود را از جامعه» برگیرند. تعداد اینان اندک بوده است. کم‌تر از انگشتان یک دست، و با کاراکترهای غریب: منزوی، تودار، مردم‌دار، اخلاق مدار، مطیع، حرمت‌گذار به سنّت، مبلّغِ مذهب و تشیع و... البته عرفان.

□

با همه‌ی فقدانی که در متون، در باره‌ی عرفان در موسیقی عرفانی دیده می‌شود، وجود عرفان در موسیقی‌های متنوع مناطق بومی و شهری ایران، وجودی آشکارا است. بعضی از مناطق ایران، آشکار دارای میراث موسیقی صوفیه هستند و دارای فرهنگی دیرینه‌سال که درونمایه‌ی این موسیقی را جان نو می‌دهد. بارزترین این مناطق، غرب کشور ــ کرمانشاه تا سنندج ــ و بعد از آن، خراسانِ بزرگ است. در غرب کشور، فرهنگ اساطیری چیره است و در شمال شرق کشور ــ از قوچان تا تربت جام ــ فرهنگ مذهبی سیطره دارد. نزد موسیقی‌دانان شهرنشین نیز «موسیقی دراویش» و موسیقی خانقاه‌ها، انواع شناخته شده‌ای هستند. مناطقی چون جنوب (بوشهر و بندرعباس)، و آذربایجان، موسیقی «بیرونی»‌تر (در مقابل «درونی» مناطق قبل)، شادتر، زمین‌تری دارند و از نفوذ مذهبی رسمی و عرفان و یا باورهای اساطیری در آن‌ها کم‌تر می‌شود سراغ گرفت. بسیاری از آن‌ها ــ همانندِ موسیقیِ ترکمن صحرا ــ بر پایه‌ی فرهنگ‌هایی آکنده از باورهای «شمنی» هستند و در بعضی دیگر، زندگی زمینی و ملموس با باورهای مذهبی و اساطیری، به طرز ملایمی به هم‌دیگر آمیخته

شده‌اند. موسیقی مناطق گیلان و مازندران را می‌توان برخاسته از این نوع شمرد. اگر چه این تقسیم‌بندی‌ها، قاطع و دقیق نیستند و تنها در تحلیل‌های ساختارشناسی موسیقیایی می‌توان حرفی دقیق‌تر گفت. اما این‌جا سر و کار ما با رویکردهای اجتماعی پدیده‌ای است که مواد خام خود را از فرهنگ توانگر و بخشنده‌ی این مناطق دور و نزدیک گرفته، عصاره‌ی حیاتی آن‌را به‌صورتی مسخ و مرده با رنگ لعابی معطر و مطبوع، تحویل خریداران می‌دهد. خریدارانی که به‌نظر می‌رسد طالب کالایی با کیفیت بیش‌تر از این نیستند و تنها موقعی عوارض جانبی این خوراک همیشگی را در خواهند یافت که مدت‌ها از مصرف بی‌رویه‌ی آن گذشته و رسوب خاکستری آن در اعماق سلول‌های بدن و یاخته‌های مغز، خشک و غیرقابل دفع شده است، مگر با صعوبتی طولانی در زمانی طولانی‌تر...

جلوه‌ی نابِ عرفان، ویژه‌ی موسیقی‌های ایرانی را ـ به زعم نویسنده‌ی این یادداشت ـ نه در موسیقی‌هایی با کلام، بلکه در موسیقی‌های بی‌کلام می‌توان شنید و تنها گوشِ ورزیده، ذوق بالغ و تمرکزی توأم با فرهیختگی است که می‌تواند روحیه‌ی عرفانی حقیقی را در دین آثار تشخیص دهد. چه بسا ضمیری صاف و روشن، با درک و دریافت یک نوجوان نیز، دارای توان درک و رسیدن بر این حد هست، اگر چه نه توأم با فرهیختگی و بصیرتی که در عصر امروز، لازمه‌ی شنود و فهم موسیقی است.

از آن‌جا که هنر اصلی در فرهنگ ایرانی، شعر و سخن منظوم است، سمبل هنر نیز، شاعران‌اند و البته حافظ، که تاج سر آن‌هاست. همه می‌گویند شعر حافظ را همه می‌خوانند، از عارف و عامی، و «هر کس به قدر همت خود خانه ساخته». بحث بر سر این نیست که همه‌ی این طبقات، ژرفای شعر حافظ را درک می‌کنند، نکته این است که تمامِ مردم، با این اشعار ارتباط برقرار می‌کنند و تنها هنرمندی که به مشرب عرفانی و درخشش هنری رسیده باشد چنین جایگاهی را پیدا می‌کند. رسیدن به این مشرب و آن درخشش در بیش‌تر اوقات هم‌زمان انجام می‌گیرد و آن وقتی است که تربیت هنری، در نظام اخلاقی و فضای طلب و تمنای حقیقت، انجام شده است. این نفوذ فراگیر را موسیقی‌دانی هم‌چون فرامرز پایور به‌درستی بیان می‌کند. موسیقی‌دانی که نمونه‌ی کامل عقل‌گرایی شبه دکارتی هنرمندان عصر تجدد در دهه‌های گذشته‌ی موسیقی ایرانی است و در فضای روحی و فکری موسیقی‌دان‌های گذشته، کار نکرده است. او می‌گوید: «موسیقی خوب، موسیقی‌ای است که استادان فن بپسندند و مردم هم آن‌را دوست داشته باشند».

صرف‌نظر از فرهنگ‌های غنی موسیقی نواحی ایران که سابقه‌ای چند هزار ساله دارند، موسیقی‌های مناطق شهرنشین، در بحث‌هایی که به عرفان‌شناسی در این موسیقی‌ها مربوط می‌شوند، دچار پیچیدگی‌ها و آشفتگی‌های فراوان‌اند. موسیقی مناطق مهم شهرنشین ایران (اصفهان، شیراز، تبریز، قزوین و بعدها تهران) در اصل از موسیقی‌های بومی گرفته شده‌اند و در ساختار و محتوا، دگرگونی‌هایی را پذیرفته‌اند. همان‌طور که شیوه‌ی زیست و مناسبات فردی و اجتماعی از روستا به شهر دگرگون می‌شود، ساخت و اجراء موسیقی نیز طبعاً و تبعاً چنین است. البته فراموش نکنیم که مفهوم شهرنشینی در فرهنگ ایرانی با مفهوم شهر و شهرنشینی در فرهنگ باختر زمین متفاوت است. شهرهای ما، تا همین دو دهه‌ی پیش، ادامه‌ی زندگی روستاهای‌مان بوده‌اند و تفاوت‌های‌شان با یک‌دیگر بیش‌تر ظاهری بود تا ماهوی. آثار ضبط شده از موسیقی تهران دوره‌ی قاجاریه، به‌شدت شبیه موسیقی فعلی مناطق روستایی امروزِ ایران است و به‌قول یک پژوهشگر دقیق: روستاهای امروز ایران به نوعی در همان حال و هوا و شیوه‌ی زیستی شهرهای ایران در صد سال پیش هستند. مهم‌ترین موسیقی‌دانان ما از دهات و شهرستان‌های دور دست بر آمده‌اند و در مدت اقامت خود در تهران، اصفهان و تبریز (تا اوایل دوره‌ی پهلوی)، محتوای میراث موسیقی بومی خود را با ساختار جدید و شیوه‌ی اجرای موسیقی شهرنشینی بیان کرده‌اند. موسیقی‌ای که نسبت به نیای روستایی خود، رسمی‌تر، شکیل‌تر، ظریف‌تر و البته دلگرفته‌تر و متفکرتر است. موضوع عرفان و تجلی آن در ساختار و محتوای موسیقی شهری، از دهلیزهای پیچیده‌ی ذهنی ـ روانی هنرمندانی گذشته که ظرفیت فهم و پالایش میراث قومی به میراث ملّی خود را داشته‌اند و محتوای زبان فرهنگ بومی خود را با زبان رسمی فرهنگ خود بیان کرده‌اند. بسیاری از آنان در این گذر موفق بوده‌اند و تعداد هنرمندان موفق در نسل‌های قدیم، بسیار بیش‌تر است تا در نسل‌های امروزی. حداقل به این خاطر که با هنر خود، بی‌پیرایه، طبیعی و زنده و شفاف برخورد می‌کردند.

□

می‌گویند میرزا عبدالله فراهانی (۱۲۹۷ ـ ۱۲۲۳ شمسی) معلم بزرگ موسیقی و تدوین‌کننده‌ی ردیف بزرگ موسیقی ایران، به موسیقی‌نوازان و هنرآموزان می‌گفته است «موسیقی ما موسیقی معنا است و هر کس که می‌خواهد این موسیقی را یاد بگیرید، ابتداء او را بفرستید که وارد عالم معنا شود و بعد بیاید موسیقی را یاد بگیرد». بدیهی است که این ورود در عالم معنا به ادعا و تصور نبوده، بلکه

استاد فن، شاگردی را که مستعد می‌یافته، از دقیق‌ترین و سخت‌ترین آزمایش‌ها می‌گذارنده تا لیاقت او برای هنر آموختن معلوم شود. استادان قدیم موسیقی ایران کم‌تر به وابستگی به گروه و فرقه‌ی مشخص عرفانی‌ای شهرت داشتند و سرسپردگی هنرمندی مثل سماع حضور به سلسله‌ی نعمت‌اللهی و سرسپردگی درویش‌خان به صفی‌علیشاه، از روی تفنن و یا موضع‌گیری سیاسی نبوده است. عرفان، با تعریفی بر پایه‌ی «طلب حقیقت» و «تمنای وصل» آن، نه شاهراه، بلکه مقصد و مقصود طالبان هنر بوده است. معرفت‌طلبی، چشم آن‌ها را به طیف‌ها و لایه‌های مختلفی از جهان هستی باز می‌کرد و سلوک عملی، آن‌را در نوای‌ساز و آوازشان منعکس می‌ساخت. تجدید آن فضای حیاتی و بازگشت به آن نوع تربیت دقیق ذهنی و جسمی که هنرمند را می‌ساخت و می‌پرورد، اکنون در فضای زیستی حاضر، امری نزدیک به غیرممکن است. تغییر شیوه‌ی زندگی، تحوّل درونی و بیرونی موسیقی، رسانه‌ای شدن موسیقی و اهمیت یافتن مسایل مربوط به ساخت سریع و تولید انبوه و تغییر ذائقه‌ی مخاطبان جمعی و فردی این هنر، وجود هنرمندانی مانند قدما را ناممکن ساخته است. اگر چه، بدون این‌که

نیازی به حسرت‌خواری بر گذشته باشد، با تکیه بر تجربه‌ی تاریخی قوم ایرانی و مطالعه‌ای در سیر اندیشه و نوع زندگی این قوم، به‌روشنی می‌توان دریافت که تجدید روح حقیقت‌خواه همیشگی، در شکل‌ها و فرم‌ها و قالب‌های بسیار متنوع و حتا به‌ظاهر بی‌ربط به‌هم، در ادوار مختلف تاریخی رخ داده و آن حقیقت همیشگی، ظاهراً دور از سیر منطقی تحول شکل‌ها و فرم‌ها، به حیات خود ادامه داده و هیچ‌وقت از بین نرفته است. نکته‌ی بسیار مهم این است که در هیچ زمانی از تاریخ ایران، این شکاف و انشقاقی که در دو دهه‌ی قبل بوده ــ و شرح آن خواهد آمد ــ وجود نداشته و همین شکاف، نه تنها از عرفان حقیقی چیزی عرضه نکرده، بلکه در نزول تدریجی و افت مداوم موسیقی از لحاظ هنری نیز نقش به‌سزا بازی کرده است.

□

کدام شکاف؟ و کدام دو شقه شدن؟ بحث را از آن «الفاظ استاندارد» آغاز می‌کنیم: موسیقی عرفانی ایران و موسیقی سنتی ایران. هیچ‌کدام از این عبارت‌ها بیش‌تر از بیست و پنج سال عمر ندارند و از دهان هیچ‌کدام از استادان مهم شنیده نشده‌اند. جوهره‌ی عرفان، در موسیقی ایرانی بوده و هست؛ و موسیقی ایرانی بر پایه‌ی سنت‌های فرهنگی ــ تاریخی استوار بوده و هست. هیچ‌وقت نیازی نبوده است که موسیقی را با صفت‌ها و پیشوند و پسوندهایی از این دست، تعریف کنند. این نوع تعریف کردن و عنوان ساختن، نشانه‌ی از بیرون برخورد کردن و بیرون از جریان ایستادن است؛ و به قول آن مَثَل مشهور: کسی که درون رودخانه است، از آب سخن نمی‌گوید. همین قدر که می‌گوییم «سنت» یعنی از همان سنت فاصله گرفته‌ایم که با نشان کردن و عنوان ساختن، آن را تعریف می‌کنیم و همین‌قدر که این همه می‌گوییم «عرفان» خود نشانه‌ی این است که ادعای طلب چیزی را داریم که بسیار دور از آن قرار گرفته‌ایم. برخی این دو عبارتِ «موسیقی...» را اصلاً از عبارات ترجمه‌ای می‌دانند؛ و آن هم از زبان فرانسه. این تصور بی مورد نیست، زیرا موسیقی‌شناسی آخرین پایگاه ایران‌شناسی بود که مستشرقین به آن متوجه شدند و بیش‌تر آن‌ها ــ شاید همه‌ی آن‌ها ــ فرانسوی بودند. حوادث دهه‌ی ۱۳۴۰ ش / ۱۹۶۰ میلادی، روی‌آوری جوانان غربی به شرق، تشکیل هسته‌های متعدد مطالعاتی در انواع رشته‌های شرق‌شناسی، در تهران هم انعکاس داشت. حلقه‌ی معروف به حلقه‌ی کُربن، بیش‌تر در زمینه‌ی فلسفه‌ی اسلامی و علوم دینی و عرفان کار می‌کرد و علاقه‌مندان به موسیقی، اگر داخل این حلقه نبودند، حداقل با محافل فرانسوی ارتباط نزدیک و مستقیم داشتند. تأثیر و نفوذی که دوستداران فرانسوی

در شرایطی که
ادبیات تغزلیِ صریح ممنوع بود
و ادبیات مبارزه
دردسر آفرین
دعوت به ناکجاآبادِ خیالی
و سفر به دنیای تودرتوی توهّم
و خلسه و بی‌خودی، متاعی
سودآور شد

❖

تبارِ فرهنگِ ایرانی، در جوان‌ها داشتند، بیش از حد تصور بود و نتایج نیکو هم داشت. در تهران، مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی، با اندیشه‌ی احیای شیوه‌های قدیمی موسیقی «سنّتی»، استفاده از استادان پیر و سالخورده، ضبط و حفظِ آثارِ نفیس قدیمی، تأسیس شد. رئیس آن، داریوش صفوت، تحصیل‌کرده‌ی فرانسه بود و شخصاً گرایش قوی به یکی از فرقه‌های مشهور عرفانی غرب کشور داشت. مهدی برکشلی فیزیک‌دان و موسیقی‌شناس نیز تأسیس گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبا را از روی الگوهای فرانسوی انجام داده بود و بارزترین چهره‌ی موسیقی‌شناسی در ایران، ژان دورینگ، فرانسوی یهودی‌تبار (جدیدالاسلام) است که که از این حوزه برآمده و گرایش قوی به طرز فکر و مشرب حلقه‌ی عرفانی مورد احترام داریوش صفوت را دارد و در نوشته‌هایش، آشکارا از او تأثیر پذیرفته است. این‌ها مفهوم سنّت و اصالت و فواید عرفان در موسیقی را برای ایرانیان حیرت‌زده‌ی دهه‌ی مصرف و پولِ نفت، تعریف کردند. آن‌ها را به حفظ سنّت‌های‌شان تشویق کردند و هرگونه تغییر و تحوّل در موسیقی‌شان را بی‌نتیجه و بی‌ارزش و منهدم‌کننده‌ی اصالت‌های فرهنگی تشخیص دادند و سفارش پشت سفارش بود که بر این مبنا، به موسیقی‌دانان جوان می‌شد. جامعه‌ی فرهنگیِ موسیقیِ ایران هنوز هم تحت تأثیر تعریف‌ها، باید و نبایدها و فضای ذهنیِ خاصی است که مبلّغانِ بینش فرانسویِ شرق‌شناسی، در آن دهه، اشاعه دادند.

□

تا پیش از انقلاب، روی آوردن به «عرفان» چندان تبلیغ نمی‌شد چرا که مَنشِ جوان و مبارزه‌طلب موسیقی‌دان‌های تازه سالی که به تغییر حکومت می‌اندیشیدند، برون‌گرایی و مبارزه سیاسی را خوش‌تر داشت. اگر چه

❖

رفقای هنرمند با گذشت سال‌ها
و یک‌دستی بیش‌تر
با ظاهری شبیه دراویش قونیه
با یک‌دیگر می‌نشستند
و ملودی‌های شیدا و درویش‌خان
را همراه اشعار انقلابی
رییس سابق کارخانه‌ی سیمان
تهران می‌نواختند

ظاهرشان برای این آرمان کمی نامناسب و نامتجانس به‌نظر می‌رسید. «رفقای هنرمند»، در نوعی دهن‌کجی به بورژوازی، ریش کوتاه یا بلند داشتند، کراوات نمی‌زدند، لباس گشاد و سپید یا حداکثر کت یقه بسته‌ی مائویی می‌پوشیدند، روی زمین می‌نشستند و با گذشت سال‌ها، و یک‌دستی بیش‌تر از حیث ظاهر، با ظاهری شبیه دراویش قونیه با یک‌دیگر می‌نشستند و ملودی‌های شیدا و درویش‌خان را همراه اشعار انقلابی رئیس سابق کارخانه‌ی سیمان تهران (و ریاست بعدی موسیقی رادیو ایران)، می‌نواختند و می‌خواندند. برجسته‌ترین استعداد هنری آن نسل، با فرانیی‌های نامر و ضمیت تری ر فرهنگ عالی، سرپرست این جریان هنری بود و با تمام وجود در اختیار بزرگ‌ترهای جریان‌ساز قرار داشت؛ آثار بسیار زیبایی که در همان سال‌ها (۱۳۵۹ ــ ۱۳۵۷) ساخته شد، بیش‌تر مدیون همت و استعداد و فداکاری اوست و در نواخته‌های او، آخرین بارقه‌های درخشان.. حضور «قدمایی»، به گوش می‌رسد. بعد از فروپاشی «حزب طراز نوین طبقه‌ی کارگر» در سال ۱۳۶۱ و دستگیری و بازداشت و زندان رفتن اعضای اصلی کادر رهبری، موسیقی‌دانانی که مستقیم و غیرمستقیم زیر چتر حمایت آن‌ها قرار داشتند، دچار گرفتاری و نابسامانی فراوان شدند. یعنی موسیقی‌دانان، در سال ۱۳۵۷ صمیمانه با انقلاب همکاری کرده و سرودهای فراوانی برای آن ساخته و اجرا کرده بودند. نظام تازه استقرار یافته‌ی جدید، نه تنها به خدمات آن‌ها به انقلاب اهمیّتی نمی‌داد، بلکه اصل و اساس کار و حرفه‌ی آن‌ها ــ موسیقی ــ را هم نپذیرفته بود و تقویت آن‌را خوش نداشت. حمایت‌ها یکی بعد از دیگری قطع شد. موسیقی محدودیت و ممنوعیت اجتماعی همه جانبه‌ای را تحمل کرد، موسیقی‌دان و عنصر فلج و مسأله‌داری بود که می‌بایست ساز خود را با مجوز وزارتخانه و با هزار ترس و لرز، کنج صندوق عقب اتومبیل حمل کند و از دسترس کسانی که در موقع لزوم حکم وزارت‌خانه‌ها هم به هیچ می‌گرفتند، دور بماند. فضای تحقیر و توهین و ترس و تنگی معیشت، بسیاری از موسیقی‌دانان طراز اول نسل جوان را مجبور به مهاجرت کرد. عده‌ای دیگر برنگشتند، عده‌ای دیر ماندند و دیر برگشتند و عده‌ای زود رفتند و زود برگشتند تا در فضای جدید، بعد از سال ۱۳۶۶ جایی برای خود دست و پا کنند. اولین نوارها، بیداد (با صدای محمدرضا شجریان) و گل صدبرگ (با صدای شهرام ناظری) به بازار آمدند و فروش سرسام‌آورشان، تهیه‌کنندگان را متقاعد کرد که بازار بسیار گرمی در پیش خواهند داشت. در نوار شجریان، استفاده کنایه‌آمیزی از شعر حافظ، خواننده و آهنگ‌ساز را به دردسر

مختصری انداخت و انعکاس آن حتا به مجلس شورا هم رسید. در عوض، نوار شهرام ناظری که از اشعار ملایم و بدون خطر استفاده کرده بود و شنوندگان را به پرسه‌ای بی‌انتها در عالم خلسه‌ی شیرین دعوت می‌کرد، دردسری درست نکرد و شیوه‌ی کار جلال ذوالفنون (نوازنده‌ی سه تار) در استفاده از گروه سه‌تار و دف، به سرعت باب شد و آن‌قدر مکرر در مکرر مورد استفاده قرار گرفت که به اشباع و دلزدگی رسید. موسیقی‌دانان مانده در وطن و آن‌ها که برگشته بودند، در فضای بعد از حکم تاریخی رهبر فقید انقلاب اسلامی که شرایط مناسبی برای تولید نوار و کنسرت و آموزش فراهم شده بود، بی‌توجه به گذشته، یک‌سره به تولیدِ هر چه بیش‌تر و اشباع بازار پرداختند و با شتاب حریصانه‌ای که نه در شأن «مبارزان ترقی‌خواه اجتماعی» بود و نه در شأن «برادران طریق عشق عرفانی» به بازار گرم روز جسبیدند و مأمن امن خود را در مسافرت‌های پی‌درپی به خارج از کشور و کنسرت برای ایرانیان دور از وطن یافتند: که هم سیاحت بود و هم تجارت. و در شرایطی که ادبیات تغزلیِ صریح، ممنوع بود و ادبیات مبارزه دردسر آفرین، دعوت به ناکجاآبادِ خیالی و سفر به دنیای تودرتوی توّهم و خلسه و بی‌خودی، متاعی سوداور بود که نه ضرر به گاو و گوسفند کسی می‌رساند و نه دین و ایمان کسی را می‌دزدید. کارخانه‌ی عظیمِ کلیشه‌سازی به‌راه افتاد، نغمه‌های ردیف یکی بعد از دیگری مکرر در مکرر استفاده شدند، ملودی‌های مشهور محلی و تصنیف‌های قدیمی تا فراسویِ دلزدگی مورد بهره‌برداری قرار گرفتند. و گردش در دیوان حافظ و مولانا و سعدی پایانی نداشت. «موسیقی سنّتی» با این مشخصات، تنها موسیقی مجاز و حلال از سوی حکومت شناخته شده و انبوه‌سازی، حتا شهرستان‌ها هم سرایت کرد؛ با الگوبرداری از تهران و البته در سطوحی بسیار نازل و مبتذل و ابتدایی. این روند، تنها «فایده‌ای» که داشت، مسموم کردن فضای باقی‌مانده‌ی میراث موسیقی نفیس قدیم در آن مناطق بود. نسل جوانِ مناطقی که مردم آن عرفانِ اصیل را در رگ و خون خود داشتند، شیوه‌ی اجرا و اداهای عرفان‌نمایی را از انبوه‌سازان شهری فراگرفت و به‌عنوان الگو برگزید. استفاده از بعضی ریتم‌ها، استفاده‌ی مؤکد از دف و استفاده از دوتار و تنبور و اشعار حافظ، مولانا و امثال آن‌ها، همانند آرم و مارک مشخص برای شناختن موسیقی به اصطلاح «عرفانی» از انواع «غیر عرفانی» (؟) شناخته شد و برای اولین بار در تاریخ ایران‌زمین، حضور جوهره‌ی عرفان در موسیقی، به حضور چند عنصر فیزیکی و مادی مشخص، مشروط و وابسته شد. عناصری که در واقع جزو اجرای مُرده‌ی موسیقی هستند و به خودی خود، هیچ نقشی در القای کیفیت

تصویری از دستگاههای موسیقی - نقل از یک کتاب تایپ که در ۱۸۵۲ میلادی (۱۲۳۰ هـ ق) منتشر شده است.

ماوراءالطبیعی در موسیقی را ندارند، مگر این‌که با فرهنگ اصیل اجرایی و فردیت اصیل مجری آن، اتصال و ارتباط حیاتی داشته باشند.

نوارهایی که در بیست سال گذشته به بازار آمده، کمابیش همه‌ی آن‌ها از فرمول یا فرمول‌های واحدی تبعیت می‌کنند: آوازی کسالت‌آور، با بارقه‌های نادر از تأثیر عمیق و لحظه‌های حضورِ اتفاقیِ جلوه‌هایی از ترکیب‌بندی هنرمندانه، آه و ناله‌ی اغراق‌شده و احساسات غریزی، تصنیف‌های سنتی و محلی و ملودی‌های‌شان که همراه اشعار محلی به حد غیرقابل تحملی احساساتی شده‌اند. لحن کسل و ملول و خواب آلود و بیزار (در آوازها) و هیجانی عصبی (در تصنیف‌ها) این نواها را دوباره می‌توان شنید، بار اول که مغلوب و منکوب احساسات می‌شدیم و بار دوم که کار را خالی می‌بینیم، آن‌را تحمل نتوانیم کرد، مگر به مدد واسطه‌هایی که در هر حال مطلوب نیستند. بدین ترتیب، موسیقی‌ای که در عصر مشروطیت، بر ناخودآگاه مخاطب نهیب می‌زد و به تفکر فرا می‌خواند، اکنون به قول آن شاعر عاصی، مثل «والیوم دَه» عمل می‌کرد و ذهن و ضمیر را به رخوت و بی‌توجهی فرا می‌خواند. «موسیقی» این حضرات، از پیش پا افتاده‌ترین شکل‌های ساخت و اجرا تبعیت می‌کند؛ در حالی که موسیقی‌های اصیل فرهنگ‌های حقیقی عرفانی ـ به‌خصوص در کردستان و خراسان ـ در تک‌نوازی و تک‌خوانی، حاوی پیچیده‌ترین و زیباترین تکنیک‌های اجرایی هستند و از آن گوهری که فرنگی‌ها آن‌را Touch/ نام نهاده‌اند، بهره‌ای وافر دارند. اگر نوارهای آقایان هنرمندان در تهران برای بار دوم و سوم قابل شنودن نیست، اجراهای حقیقی استادان موسیقی آیینی در شنود اول تا سوم و چهارم نه تنها لطیف و زیبا و جذاب نیست، بلکه تودار و حتا عبوس و بی‌ارتباط به‌نظر می‌آید؛ و وابستگی‌اش به عرفان در عمل است نه در حرف و شعر و شعار. عرفان، شکل درونی دارد نه ریخت بیرونی، و شکل درونی بسیار عمیقی دارد. اگر از هنری اصیل و نفیس باشد، نه در تیراژهای فراوان خریداری دارد و نه قابل اجرا در جایی غیر از فضای ویژه خود است. فضایی که شرایط «زمان و مکان و اخوان» در آن جمع است و موسیقی در آن جواب می‌دهد؛ جوابی که پژواک‌های بی‌شمار و پیاپی دارد.

□

با همه‌ی حرف‌هایی که گفته شد، می‌توان در باب حضور عرفان در موسیقی ایرانی ـ به‌ویژه موسیقی شهری ـ تأمل بیش‌تر کرد و به تعریف ساده‌ای که در این قلم نوشته است، بسنده نکرد. تأمل در این موضوع، بر عهده‌ی جامعه‌شناسانی است که در موسیقی، گوشی حساس و ضمیری دقیق دارند، یا به عهده‌ی موسیقی‌دانانی که در جامعه احساس مسئولیت می‌کنند و تنها دنبال ملودی‌های کشف نشده و مصرف کردن آن در نوار و تبدیل آن‌ها به وجه رایج مملکتی نیستند. به زعم نویسنده، عرفان را به دو راه می‌توان در آثار هنری نشانه‌شناسی و گمانه‌زنی کرد: یا از طریق شنود شهودی و ادراک خالصِ حسی که در هر صورت طریق مبهم و مرموز و از لحاظ تحقیقی غیرقابل استناد است. یا از طریق مطالعه‌ی ساختارشناسی، که هنوز شرایط آن در ایران فراهم نیست. زیرا پایه و مایه‌ی عملی و بستر آن را نداریم. اگر چه نه آن شنود شهودیِ بی‌نیاز از علم است و نه این علم، بدون آن حسِ خالصِ درکِ موروثی، راهی به دهی خواهد بُرد. در شرایطی که ما به سر می‌بریم، شاید درست‌ترین حرف‌ها همان کلی‌ترین حرف‌ها باشد؛ و حرفی از این است که: عرفان، یا آن لطیفه‌ی نهانی و «آن»ی که اهل معنی را بنده طلعت خود می‌کند، درست در جایی یافت می‌شود که عنوان و تیتر و مارک و بر چسب آن یافت می‌نشود. در لحظه‌های «حیرت بیدار» و «نقطه زرین حضوری» که در آواز طاهرزاده و قمر و ادیب و امیر قاسمی، پیانوی محجوبی، سه‌تار هرمزی و صبا، نیِ کسایی، ویلون حسین یاحقی، تار درویش و موسی معروفی و لطفی و... تنبک پرتوان و آواز خسته‌ی ناصر فرهنگ‌فر، به فراوانی دیده و شنیده می‌شود. در اجراهای صحیح از همان ردیف‌های کلاسیک و فاخری که هنوز هم نمونه‌های متعالی پیکره‌ی هنری در فرهنگ ایران‌اند، و نه تنها علی‌رغم گفته‌ی آن دوست نوارساز و کنسرت‌پردازِ ما، «قاجاری» نیستند بلکه بسیار کهن‌تر، بی زمان‌تر، شکیل‌تر و راستین‌تر از ملودی‌های بی‌سر و تهی هستند که شنوندگان پژوهشگر در دهه‌های آینده، با نگاهی دقیق و نظری صریح درباره‌ی آن‌ها به قضاوت خواهند نشست و بدون ملاحظه محظورات زیستی و معیشتی آن‌ها، حکم نهایی را خواهند داد. حکم نهایی درباره‌ی تظاهری به‌نام هنر و به کام اهل بازار، که دقیقاً بازتاب مستقیم و البته غیرهنرمندانه‌ی زمان خود است. ◇