موسیقی دیگر چیرگی شعر را برنمی‌تابد

برخی برآنند که موسیقی ایرانی، بویژه در دهه‌ٔ ۵۰ و ۶۰ تحولی بنیادین را از سر می‌گذراند. عمق و آینده این دگرگونی هرچه که باشد، اقبال عمومی به موسیقی اصیل و آثار گوناگونی که در این سالها ارائه شده است، نشانه‌ٔ آن است که زمینه و ضرورت رشد و تعالیم و دگرگونی و نوآوری در موسیقی ما راه را برای خلق آثار پربار هموار کرده است.

مقاله‌ٔ حاضر با تبیین فرآیند کلی تحول در هنر، به بررسی زمینه‌های تحول در موسیقی اصیل ایرانی پرداخته و با تحلیل وضع کنونی موسیقی ما و آثار دو جریان آن، محمدرضا لطفی و حسین علیزاده را بررسی کرده‌اند.

دکتر علی فردوسی

دهه‌های پایانی قرن نوزدهم را می‌توان دوران پرتب و تاب و بارداری خواند که انقلاب مشروطه نوزاد آن است. این‌که آن انقلاب چه سرانجامی داشت و چگونه و تا چه حد در رسیدن به آرمان‌های خویش کامیاب یا ناکام شد از حوصله این سطور خارج است. می‌توان بدون پاسخ به این سئوال حکم تجربی زیر را صادر کرد که: آن انقلاب همچون هر انقلاب دیگر روندها و پویه‌هائی را به جریان انداخت که مستقل از پیروزی یا شکست آرمان‌های سیاسی انقلاب برگرداندنی نبوده و نیستند. تیرهائی که از کمان هر انقلابی رها می‌شوند صرف‌نظر از خواست و فرمان کمانگیران و رهبران انقلاب به ترکش بازگشتنی نیستند. علت این امر آن است که انقلابها برهه‌های تب‌آلود و ملتهب اجتماعی هستند که انرژی پراکنده جامعه را فراگرد آورده آن را در زمینه‌های گوناگون از "نقطه تراکم بحرانی" عبور می‌دهند. به زبان دیگر هیچ انقلابی به تعویض قدرت سیاسی و به لحظه جابه‌جائی قدرت قابل تقلیل نیست.

ازجمله فرآیندهائی که آن دوران انقلابی به جریان انداخت سیر و سلوکی در حیطه شعر و موسیقی بود. در مراحل نخستین این تحول، موسیقی ــ اگرچه به دلایل مشخص تاریخی از حمایت برخی از انقلابیون برخوردار نبود ــ کمابیش پابه‌پای شعر به جنب و جوش درآمد. این جنبش در عارف قزوینی، اما به‌معنای اجتماعی با عشقی و نسیم شمال و... نیز به‌خوبی دیده می‌شود. نخست هم شعر و هم موسیقی با احترام به قالب‌های مرسوم، به معنای صوری "درجا"، دستخوش تحول نشدند، اما اندک اندک پویش و بالندگی درونی شعر به‌جائی رسید که با کالبد سنتی شعر در تعارض افتاد. اگرچه انقلاب خود فروکش کرد نیز تحول در شعر به راه خود ادامه داد و سرانجام تحرک و بالندگی درونی شعر از چنان توان انفجاری برخوردار شد که در دستان نیما کالبد سنتی خود را شکافت و به پرواز درآمد. اما تکانی که آن دوران به موسیقی داد پیش از آنکه به کالبد آن برسد از رمق افتاد. تحول درونی موسیقی فقط توانست پس از یک گسیختگی و وقفه طولانی دوباره‌ٔ موسیقی اصیل خفته را بیدار کند و با شناخت و جمع و جور کردن روابط و ضوابط آن را سرپا نگاهدارد. وزیری نتوانست نیمای موسیقی باشد. موسیقی برای کسب توان لازم برای انقلاب بنیادی باید تا دوران ما صبر می‌کرد.

در همه زمینه‌های هنری تحول اساسی رابطه تازه‌ایست که بین "قالب" و "محتوا" برقرار می‌گردد. این رابطه نو رابطه‌ای تنگاتنگ و آلی است که مطابق آن محتوا نه در تقید قالبی مشخص است و نه مجبور به گزینش قالبی معین از میان تعداد کمابیش معلومی از قالب‌های ازپیش داده شده. محتوا قالب خود را مطابق نیازهای خود به‌وجود می‌آورد. به این ترتیب قالب خود به جنبه‌ای از محتوا تبدیل می‌شود. یعنی قالب نیز زبان باز می‌کند و دیگر نه‌تنها محتوا را چون "قالبی" دربرمی‌گیرد بلکه آن را در نقش و نگار و ریخت و اندام خود نیز تکرار می‌کند. با پشت سر نهادن پیروزمندانه این تحول اساسی است که شعر نو آغاز می‌شود.

اما چه شد که شعر توانست با سرعت اولیه آن انقلاب پیشین کاررا یکسره کند درحالی‌که چنین دستآوردی نصیب موسیقی نشد؟ پاسخ این است: پیروزی شعر ناشی از جایگاه ویژه آن در فرهنگ ایرانی از دیرباز تاکنون است. به معنائی هم شعر فارسی و هم موسیقی ایرانی سرتاسری هستند و به همه‌ٔ مردم این سرزمین تعلق دارند. اما شعر در یک مرحله تاریخی معین و به دلایلی مشخص که به کنه هستی ما رخنه کرده و از خورشید جان ما بیش از هر حیطه فرهنگی دیگر گرما و توان می‌گیرد. این رابطه صمیمانه شعر با جوهر نفسانی ما، این شاعرانه شدن جان ایرانی و ایرانی شدن جان شعر فارسی، این رابطه خورش و پرورش متقابل، شعر را از این مقام ممتاز برخوردار کرده که صدای بی‌صداترین نسیم‌ها را پیش از آنکه توفانی برخیزد در شعر بشنویم و رایحه دلپسندترین گل‌های آینده را فرسنگ‌ها پیش از آنکه به آن برسیم در عطر آن ببوئیم و گرمی دعای خیرخواهانه نیکاکان نگران خود را در تابش آن حس کنیم.

با نیما، پس از یک وقفه چند ساله، دوباره

شعر به تجربه و تجربه به شعر بازگشت. شعر نو بازگشت شعر به جان فرهنگ است و شعر را دوباره به مردم دادن. با شکستن قالب‌های گذشته، احیاء اقتدار زندگان، انعکاس تجربه تازه و بازگرداندن امکانات شعری به مردم، شعر نو اولین قلمرو تجربه دموکراسی و اولین تبلور آن ــ به معنای دقیق کلمه ــ در ایران است. می‌باید که قدر و منزلت این تحول را شناخت، **زیرا که در رابطه با دنیای نو، شاید فقط در این زمینه باشد که ما توانسته‌ایم راهی مطمئن پیش روی جامعه و فرهنگ خود بگشائیم. شعر نو احتمالا تنها حیطه‌ایست که ما در آن به‌عنوان یک ملت، یعنی به‌گونه‌ای ریشه‌ای و خودجوش، رابطه گذشته و حال، رابطه سنت‌ها و نیازهای روز، رابطه امروز و فردا و رابطه ایرانی و فرنگی و در یک کلام رابطه‌اصالت و تجدد را به‌درستی حل کرده‌ایم.** امروز شعر نو شاید تنها قله‌ای باشد که "من" ایرانی با سربلندی و بی‌هیچ دلهره و تردیدی بر ارتفاع آن ایستاده و با غرور و خرسندی خود را، اگرنه سرآمد دیگران، همتا و همسر ایشان می‌داند. چنین اعتماد به نفس ــ و آسایش خاطری که آن را دنبال می‌کند ــ در سایر زمینه‌ها وجود ندارد. در شعر نو گذشته و آینده ما، جوهر تاریخی ملت ما با پیشرفت و تجدد ــ که به دلایل روشن تاریخی در چندصد سال اخیر به پیشآهنگی و قانونگذاری غرب انجام شده ــ به گونه‌ای زنده و زایا با هم درآمیخته‌اند.

این پیروزی احتمالا منحصر به‌فرد از این رو فراچنگ آمده که شعر نو با جوهر معنوی ما که پدیده‌ای تاریخمند است و همواره خود را در رابطه با سایر تمدن‌ها، بخصوص پیشروترین آنها، بازسازی می‌کند پیوندی صمیمانه برقرار کرده است. به‌عبارت دیگر همیشه، اما بویژه در روزگار ما، پیشرفت ــ پیشرفتی که واقعی و زاینده باشد، یعنی پیشرفتی که سرنوشت خویش را به‌دست خویش گیرد ــ دارای دو مولف یا بردار است: هم حرکتی است به درون و به جوهر ملی و هم حرکتی است به بیرون و به تمدن همه بشری، هم حرکتی است به گذشته‌ای که در امروزست و هم امروزی که فردا را در خود دارد، هم حرکتی است به اعماق و اصالت و هم حرکتی در سطح و آنچه که غیرخودی است، هم سیر انفس است و هم سیر آفاق. حرکتی با دو بردار ــ این است کار سترگی که شعر نو به انجام آن موفق شد. و این است آن تحول بنیادینی که موسیقی اصیل ایرانی در شرف انجام آن است.

در چند سال گذشته موسیقی ــ و سینما و تاحدودی داستان‌نویسی نیز ــ به تحصیل تحول اساسی هنری دوران جدید، رابطه تازه و آلی قالب و محتوا، دست یازیده‌اند. این استدراک تازه نه‌تنها در رونما، شعارها و ادعاهای ایشان، بلکه در بن و کنه، و ساختار و زبان ایشان نیز رخنه کرده است. سخن از موسیقی اصیل ایرانی است و تا به امروز آنقدر مدرک فراهم آمده که بتوان بی‌هیچ شک و تردیدی ادعا کرد که این موسیقی دارد با جان و تجربه ما درمی‌آمیزد. امروز موسیقی اصیل ایرانی دارد به بخش لاینفکی از زندگی روزمره مردم تبدیل می‌شود. اندک اندک روحیه ایرانی نه‌تنها با شعر بلکه با موسیقی نیز خود را تعریف می‌کند. آینه موسیقی دارد صیقل می‌خورد و تصویر ما در آن مرئی‌تر می‌شود. این روزها اگر چشم‌هایمان را ببندیم و خوب گوش بدهیم خود را در موسیقی ایرانی نیز می‌شنویم. شک نکنیم. دچار توهم نشده‌ایم. چون داریم در موسیقی خودمان هم بیدار می‌شویم. داریم قویتر می‌شویم. داریم راهی تازه به‌سوی خود ــ برای کشف، نمو و بیان خود ــ باز می‌کنیم و به‌همین علت جان ما زنده‌تر و تواناتر می‌شود. حضور ما در موسیقی، در کنار حضور ما در شعر، بخشی از پویش پرشمارگی و تکثر ماست، پویشی که غایت آن افتدارو استقلال ماست. پس چون صدای فراوانی و بالندگی جان خویش را بیشتر و بیشتر در موسیقی اصیل ایرانی می‌شنویم، بیشتر و بیشتر هم از آن حمایت می‌کنیم. این دیگر موسیقی "خواص" نیست، همانگونه که شعر نو، شعر "خواص" نیست، بلکه موسیقی اصیل ایرانی به معنای واقعی کلمه است: موسیقی‌ای که دارد با تجربه ما در گسترده‌ترین و ژرف‌ترین شکل ملی آن پیوند می‌خورد. به‌عبارت دیگر موسیقی اصیل ایرانی پس از آن گسست تاریخی ــ که به دوران صفوی می‌رسد ــ دارد دوباره به‌سوی ما، به آغوش اجتماع و رامشگاه جان ما، بازمی‌گردد و به حیطه دیگری از تجربه بودن بودن مشخص ایرانی در آخر قرن بیستم میلادی، تبدیل می‌شود.

میخائیل بختین اندیشمند بزرگ روسی در پژوهش‌های ژرفیاب خویش درباره جوهر داستانی در کارهای داستایوسکی نشان داده است که آنچه "داستان" به مفهوم اخص کلمه را از اشکال روایت‌گونه دیگر مانند "قصه"، "حکایت" و "روضه" جدا می‌کند، آنچه که داستان را به جلو "هل" می‌دهد ــ موتور آن ــ پدیده چندآوائی است. دنیای جدید، دنیائی که سروانتس با دون‌کیشوت بر مطلع آن نشسته است، دنیای تک‌آوائی، انحصار گفتار و "تکلم وحده" نیست. در این دنیا حرکت برآیند گفتگوی درهم تنیده آواهای گوناگون است که طبایع و انگیزه‌های متفاوت دارند. انسجام چنین دنیائی بر پایه همنوائی و نه یکنوائی تامین می‌شود. نیاز به گسترش چندنوائی (پولیفونی) و برابرنوائی (کنتورپوان) در چندین سال اخیر ــ علیرغم ویژگی‌های ناسازگار موسیقی اصیل ایرانی، مثلا وجود ربع پرده ــ را باید در پرتو این رهیافت بررسی کرد. بالندگی عنصر چندآوای داستانوارگی در موسیقی موجب می‌شود که برخلاف گذشته گروه نوازندگان همزمان یک نغمه را ننوازند بلکه با جابه‌جائی، وسط نواختن هم دویدن، دور و نزدیک شدن و... جنب و جوشی تازه به‌پا کنند. افزون بر آن، چندنوائی برخلاف تکنوائی که فردیت سازها را نادیده می‌انگارد، باعث توجه خاص به هر کدام از سازها و رنگ و طبع ویژه‌آنان می‌گردد. این توجه، موسیقی جدید را رنگین‌تر، شفاف‌تر و کارآمدتر می‌کند. رشد فردیت سازها، شکوفائی فردیت نوازندگان را به‌همراه دارد و این دو با هم در عین گسترش ساخت موسیقی، هر مورد آن را زنده‌تر و دقیق‌تر می‌سازند. به عبارت دیگر، ژرفش فردیت سازها و نوازندگان، ساخته‌ها را از وحدتی حادثه‌تر بر پایه همنوائی برخوردار می‌کنند.

جهان عواطف در دنیای جدید، جهانی پیچیده‌تر و انبوه‌تر است، به گونه‌ای که نمی‌توان آن را تنها با دو رنگ غم و شادی ترسیم کرد. در موسیقی، ضرورت بازگرداندن سازهای فراموش شده، جذب سازهای محلی و پذیرش سازهای غیر ایرانی بازتابی از این تنوع تجربیات عاطفی در دنیای جدید نوای جدید است. گوناگونی عواطف و اینکه داستانگونگی به معنای عبور از احساسی به احساسی و از یک موقعیت عاطفی به یک موقعیت عاطفی دیگر نیز هست از یکسو، و از سوی دیگر گرایش ذاتی هنر دوران جدید که مطابق آن محتوا در بیمایش خود قالب خویش را می‌پردازد موقتاً مرکب‌خوانی و مرکب‌نوازی را لازم ساخته‌اند. به زبان دیگر در این مرحله، محتوا به ضرورت بی‌جوئی عواطف رنگارنگ در مسیر خود مجبور به گذار از دستگاههای مختلف می‌شود و از این راه در طرح و پرداخت قالب خویش شرکت می‌جوید.

یکی دیگر از نشانه‌های این تحول تکاپوی آهنگ و موسیقی برای کسب استقلال از سیطره شعر است. دوران چیرگی شعر بر موسیقی و آواز بر آهنگ رو به پایان است. موسیقی دیگر چاکری شعر را برنمی‌تابد بلکه خود مستقیماً سر الفت و آشنائی با جان ما دارد. موسیقی دیگر نمی‌خواهد که صرفا پیرایه‌ای باشد در نهانگاه شعر، بلکه چندی است که ما

را به خلوت خویش وسوسه می‌کند. دیگر موسیقی دست‌افزار شعر نیست. حتی اگر با شعر همراه باشد دیگر فقط به تکرار شکل هجائی شعر در آواز خواننده بسنده نمی‌کند بلکه به ارائه آهنگین مضمون آن نیز می‌پردازد.
در یک کلام موسیقی اصیل ایرانی دارد به تجربه تازه دنیای جدید ــ دنیائی پویا و پرهیاهو ــ نزدیک می‌شود و در گرمای آن ــ همچون جان ما ــ از رخوت و سستی به‌در می‌آید و چستی و چالاکی از سر می‌گیرد. از همین روست که نت‌ها و مضراب‌های آن دیگر خلسه‌آلود نیست. موسیقی امروز را باید "ایستاده" ــ تیز و براق ــ شنید. آری به داستان اینگونه گوش می‌دهند.

اما آنچنان که پیشتر درباره شعر نو گفته شد پیشرفت حرکتی است با دو مولف: از سوئی ریشه به ژرفا و گذشته دواندن و از سوئی شاخ و برگ به فردا و بیرون گستردن. امروز هر که موسیقی اصیل ایرانی را به‌گوش دل می‌نیوشد کشش هر دو بردار را به‌خوبی حس می‌کند ــ هرچه موسیقی نوتر و امروزی‌تر می‌شود به جان و جوهر اصیل و تاریخمند ما نزدیکتر می‌گردد.

این دو بردار به شکل‌های گوناگون خود را در جنبه‌ها، سطح‌ها و افراد متفاوت موسیقی اصیل ایرانی نمایش می‌دهند. مطالعه انبوه این شکل‌ها هم از حوصله این نوشته بیرون است و هم از بضاعت این نگارنده فزون. اما در فرصت باقیمانده به‌عنوان نمونه دو گرایش اساسی در کارهای محمدرضا لطفی و حسین علیزاده مجملاً بررسی می‌شوند. گزینش این دو هنرمند افزون بر چیره‌دستی و مقام ممتاز ایشان در تحولات اخیر، الفت و آشنائی صمیمانه‌ایست که نویسنده با کارهای ایشان دارد.

بی‌آنکه انکار کنیم که لطفی در موسیقی خود به پیش و به پیشواز هم می‌رود، باید بگوئیم که مشخصه کارهای او سفریست در ژرفای تجربه. آثار او نوعی باستانشناسی آهنگین نفس ایرانی است ــ جوششی "درجا"، در درون خویش به کنه خویش رفتن، به مقام دل وارد شدن، به تپش رسیدن، به کوبیدن تسلیم گشتن و به نفس پایکوبی در گرمای جوشان درون یاخته‌ها تبدیل شدن. در این چند سال لطفی کوشیده است تا حال و هوای موسیقی اصیل ایرانی پیش از گسیختگی تاریخی را فراچنگ آورد و آن جوشیدن و بی‌خودی را دوباره به فرهنگ ما بازگرداند. راه درازی پیش‌رو دارد اما هدف او روشن است. قصد او ایجاد تحولی است در نفس عمل "شنیدن". لطفی می‌خواهد "سماع" را ــ که شیوه معینی از ارتباط با موسیقی است ــ دوباره احیا کند. در سماع دیوار بین نوا

(آنچه نواخته می‌شود) و تجربه آن (آنچه شنیده می‌شود) فرو می‌ریزد آنچنان که گوئی انگار این جان مستمع است که می‌نوازد. فاصلهٔ بین جان و ساز ــ گوش و خلائی که آن را به نوازنده می‌پیوندد ــ از میان برداشته می‌شود. از این‌رو سماع تجربهٔ یکی شدن با و "فنای در" موسیقی است. با برداشته شدن حجاب بین نوازنده و شنونده در تجربه سماع، این کالبد مستمع است که چون تارهای ساز به ارتعاش درمی‌آید ــ جان می‌زند و تن پا می‌کوبد و دست می‌افشاند و نوازنده ــ به‌عنوان شخصی خارجی ــ از تجربه سماع محو می‌شود. بی‌شک هدف لطفی، آرمانی والا و ارزشمند است. اما رسیدن به مقصد کار ساده‌ای نیست. چون آوردن تجربه‌های دیروز به امروز همیشه کاری سترگ و خطیر است.

با احیاء تجربه سماع لطفی می‌کوشد تا ما را در جانستان وجود خویش، از راه موسیقی و نه شعر، به خانقاه مولوی و خرابات حافظ ببرد. این است که مضراب‌های لطفی پرتحکم، رسا و پرطنین‌اند. به زبان دیگر در دستان او هر زخمه‌ای طبل خود را می‌کوبد و به این ترتیب تپش و کوبش در آوای هر مضرابی جا می‌گیرد. افزون بر این، اینجا و آنجا، بخصوص در کارهای تازه‌تر خود، لطفی بی‌آنکه از رسائی مضراب‌ها بکاهد وقفه‌ها و فاصله‌هائی در نغمه‌های خویش تعبیه می‌کند که جان شنونده را به درون خویش فرامی‌خوانند تا آنچه را که لطفی نتواخته از خود مایه بگذارد. تار لطفی در لحظات بیخودی همچون دو تار در موسیقی خراسانی قرار و آرام را از شنونده در ربوده او را به جوش و خروش وادار می‌کنند. خلاصه کنم: دعوت لطفی دعوتی است به سفری در خمخانه نفس ــ سفری از تاریکی انگور به آفتاب شراب، سلوکی که بجز چشمانی بسته و سرهائی که به بیخودی از سوئی به سوئی پرتاب می‌شوند هیچ شاخص بیرونی ندارد. انگیزه این دعوت برپار و سرشار کردن حال به یمن و برکت گذشته است، یعنی تلاشی برای بازیافت گنجینه جادوئی نیاکان ما، گنجینه‌ای که قرن‌هاست از دید ما نپهان است. آیا لطفی خواهد توانست که در غربت، همچون ماهی از آب بدرآمده، به این سیر و سلوک ادامه دهد؟ پرسش نگران‌کننده‌ایست که من نمی‌توانم در این لحظه از اندیشیدن به سیاهی آن طفره بروم.

در کارهای علیزاده یک لبه تیز و برنده وجود دارد ــ داسی که می‌درود و به پیش می‌رود. مضراب‌های او مضرس، پرشتاب و جاندارند. اما مهمترین ویژگی ساخته‌های علیزاده توجه به کلیت و ساختمان فراگیر قطعه است. تقریبا در تمام کارهای او، حتی نغمه‌های کوتاه و "سنتی"تر، پیمایش و داستانوارگی حضوری سمج و صریح دارند. این به‌خوبی در "نی‌نوا" که با اقبال عمومی مواجه شد احساس می‌شود. به‌خاطر سیطره جوهر داستانی، نی‌نوا دست شنونده را گرفته، در اوج و فرودهای جهت‌دار و سوزناک خود به سفری پرکشاکش و ماجرا می‌برد. اما عنصر روایت‌گونگی و داستانی در نی‌نوا هنوز عنصری انبوه و غنی نیست. نی‌نوا در عین حرمان‌زدگی تعزیه‌وار، بیشتر از آنکه داستان به‌معنای دقیق کلمه (یعنی درام) باشد روضه و نقالی است. عنصر گفتگو و چند گفتاری به شکل که بختین تعریف کرده بود در آن هنوز غلیظ و مرکب نشده است. درنتیجه نی‌نوا هنوز "یک‌خطی" و "تک‌حقیقتی" است و به شطی از آوا تبدیل نشده است.

لبه برنده و پیشتاز کارهای علیزاده را همچنان می‌توان در قطعه "هجران" او احساس کرد. قطعه‌ای که در خود گره‌ای دارد و به این دلیل شاید یکی از کارهائی باشد که در تاریخ تحول موسیقی اصیل ایرانی جایگاه ویژه‌ای بیابد. از این دیدگاه گشودن معمای هجران می‌تواند آموزنده باشد. در هجران رابطه جدید بین محتوا و قالب به شکل مشخصی خبر از امکانات تازه می‌دهد.

در هجران پیمایش و داستانوارگی بی‌صبر و قرار احساس و عاطفه قطعه با دیوارهای دستگاه موسیقی ایرانی در جدال‌اند و از درون به پوسته آن فشار می‌آورند. اینجا و آنجا، این تک حمله یا عبارت، بخصوص در بخش‌های پایانی این قطعه که تاب و تبشی شیون‌آلود و پرضجه دارد عزم دریدن چارچوب و ساختمان دستگاه را دارند. از همین‌روست که "قدیمی‌تر"ها، آنان که به نظم محترمانه، عادت آفریده و محافظه‌کار قدیم خوگرفته‌اند و رعایت همه اصول و قواعد کهن را ــ همانگونه که روزگاری مدافعان شعر "کهنه" ــ واجب می‌دانند احساس ناراحتی می‌کنند. انگار کسی دارد از صف بیرون می‌رود، انگار علیزاده دارد "خارج" می‌زند. احساس ایشان درست است. گوش ایشان کارآزموده، خبره و معتبر است. اما پیشرفت بنیادی، یعنی فراپیمایش و برگذشتن از نظم گذشته، یعنی دادن "تعریفی" تازه و تسطیح عرصه‌ای نو که در آن بتوان بر کهنه چیره شد و آن را در خود جذب کرد. این است که خطای کهنه‌پرستان نه در تشخیص بلکه در ارزیابی ایشان نهفته است.

پیشتر گفته شد که شعر نو در آستانه پیدائی خویش تنش بین ظاهر و باطن، بین شور و غوغای درون و نظم متین و خو پذیرفته بیرون و بین انگیزه و ابزار را تجربه کرد و تنها با حل این معضل بود که راه خود را پیروزمندانه گشود. قطعه هجران در مقطع معادلی ساخته و نواخته شده است. اگرچه وجود این تنش در این قطعه، بخصوص بر گیرائی و کارآئی آن افزوده است. زیرا که در هجران رودرروئی نظم‌گرائی پوسته و تلاش و پویش درونی موسیقی در خدمت انگیزه و حال و هوای عمومی قطعه قرار گرفته است. علت آن است که احساس هجران، خود زائیده تنشی است مشابه. درد هجران جوش و خروش امواج کف‌آلود اقیانوسی را می‌ماند که در اشتیاق وصال به کرانه‌های سخت ساحل دل می‌کوبند. درد هجران ناشی از انباشت نیاز بازگشتی است که پشت سر بی‌رحم امتناعی متراکم و فشرده می‌شود. احساس چیزی در لحظه پیش از انفجار ــ ابری که باید بغضی، بغضی که باید بترکد. اشک شور و سوزانی که باید با پلک زدنی فرو ببارد... ــ اما بی‌آنکه آرام با خنثی شود در جا سد شده است. از همین روست که تنش بین شوریدگی و غلیان درون که به جدارهای دستگاه موسیقی می‌کوبد با احساسی که مدلول قطعه است موازی و معادل می‌شود و هجران را چنین ناقد و گیرا می‌سازد. به عبارت دیگر راز دلچسبی قطعه هجران در جوهر دوسویه احساس هجران نهفته است: غربت پیمایشی است سد شده، رفتنی ناکام، "درجا زدن"، در یک کلام داستانی اسیر در میانه یک واقعه، داستانی در حسرت سیر حوادث. قطعه هجران موفق است چون در آن قالب محتوا را در خویش تکرار می‌کند. "هجران" گزارش مرحله‌ای موسیقی ماست.

خلاصه کنم ــ بی‌آنکه از نواقص سخن گفته باشم و از موانع پیش‌رو. موسیقی اصیل ایرانی در آستانه تحولی است مشابه تحولی که در شعر فارسی به دستان راهگشای نیما واقع شد. کار سترگی پیش‌روست، اما مردم ــ این نیروگاه پایان‌ناپذیر تجربه ــ مهیّاتر و پذیراترند. استقبال مردم، بخصوص فرهیختگان ایشان، از موسیقی اصیل را باید تبریک گفت و قدر این مردم را باید دانست. در کجای دنیا شعرائی همچون شعرای ما از چنین اقبالی برخوردارند؟ در کجای دنیا کنسرت‌های موسیقی اصیل این چنین استقبال می‌شود؟ در کجای دنیا سینمای خوب تا این اندازه مورد قدرشناسی قرار می‌گیرد؟

تیرها از کمان رها شده‌اند. هیس! گوش بدهید! آیا صدای نیاز به رفتن، انباشت شوق پرواز، بالندگی و پویش را می‌شنوید؟ خوب گوش بدهید! آیا صدای فردا را در نغمه‌های موسیقی اصیل ایرانی می‌شنوید؟... آیا قرار است پیش‌رو جشنی باشد؟ ●