فرید اسدی دهدزی

شجریان زدگی

۱. در حدود نیم قرن اخیر که جوانب موسیقی سنتی به واسطه تحول و تعدد رسانه‌ها، جنبه علمی و آشکاری یافته و از سطح تخصصی، به سطح عام راه پیدا کرده است، همواره موسیقیدانان ما از جفاهای مسئولان فرهنگی به موسیقی حکایت و شکایتها سر داده‌اند و وضعیت نابه‌سامان موسیقی را با این تحریم و تحدیدها مرتبط دانسته‌اند. آنان موسیقی را نه در شرایط بهبود و به‌سامان، بلکه در شرایط حیات و ممات خوانده‌اند. یعنی سخن بر سر این نیست که موسیقی باید پیشرفت کند، بلکه سخن بر سر این است که «این خرده میراثی که وجود دارد، به نحوی پاسبانی و پاسداری شود...!»

۲. برای آسیب‌شناسی یک پدیده، شناسایی علل و عوامل بیرونی یک ضرورت است، اما کافی نیست. چرا که همواره باید به کاوش در قابلیت و پتانسیلهای درونی نیز پرداخته شود. غفلت از عوامل درونی و ارجاع و اکتفا به شرایط و عوامل بیرونی برای شناسایی علل و عوامل آسیبها، روش‌شناسی غیر عملی است. بنابراین به تعبیر حضرت علی (ع): «درد از ما، درمان نیز هم»؛ به‌رغم اینکه نمی‌شود سیاستگذاریهای نادرست فرهنگی از عهد ناصری تا حال حاضر در زمینه موسیقی را کتمان نکرد و کم و کاستی این سیاستگذاریها را به باد انتقام نگرفت (چرا که وقتی در جامعه‌ای تمامی سیاستها به دولت ختم می‌شود و تمرکزگرایی، تولی‌گری و تصدی‌گری دولت در تمامی شئون جامعه به ویژه بخش فرهنگی مشهود است) به راحتی نمی‌شود، از نقش دولت و حاکمیت در کاستی و کمبودها گذر کرد.

۳. از قضا چندی پیش در آخرین شماره فصلنامه «ماهور» گفت‌وگویی از آقایان علی‌زاده و طلایی منتشر شد که آنها نیز با اشاره به بی‌اعتنایی‌های بخش دولتی نسبت به موسیقی، به رفتارها و سیاستهای اشتباه خود اهالی موسیقی (به ویژه اختلافهای درونی موسیقیدانان) تأکید کردند. نتیجه اینکه برای بررسی وضعیت موسیقی نمی‌توان تنها بر یکی از عوامل ذکرشده تأکید کرد و از عامل دیگر غفلت. برای بررسی و ارزیابی وضعیت موسیقی باید مجموعه دو عامل درونی و بیرونی را در نظر گرفت.

۴. باری موضوع این مقاله، بررسی و شناسایی عوامل درونی وضعیت نابه‌سامان موسیقی آوازی حال حاضر ایرانی است. به طور مصداقی در این مقاله حاکمیت تام برخی خوانندگان به ویژه استاد «محمدرضا شجریان» در قلمرو موسیقی مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

۵. برای اینکه در وادی ابهام و ایهام نیفتیم، بهتر است به واژه‌شناسی عنوان «شجریان‌زدگی» بپردازیم. پسوند «زدگی» وام‌شده از گفتمان «جلال آل احمد» است. وی در پیش‌گفتار کتاب «غرب‌زدگی» به ترمینولوژی/واژه‌شناسی واژه «غرب‌زدگی» می‌پردازد و آن را مانند بیماری «وبازدگی» و «سل‌زدگی» می‌داند که تمامی پیکره ممالک شرقی را به خود معطوف کرده، حتی در جایی آل احمد «غرب‌زدگی» را مانند عقرب‌زدگی می‌داند! که سر تا پای وجود آدمی را به تسخیر خود قرار می‌دهد. از قضا در پایان کتاب با استفاده از کتاب مشهور «طاعون» اثر «آلبرکامو»

به طاعون‌زدگی مردم شمال آفریقا اشاره می‌کند و آن را عین غرب‌زدگی جامعه ایرانی می‌داند و در خاتمه می‌گوید: «طاعون از نظر آلبرکامو ماشینیزم/ ماشین‌زدگی است.» گویی مسخ شدن و از خود بیگانگی (الیناسیون) حدیث نفس ایرانیان در تمامی شئون فرهنگی است.

۶. عمدتاً ذهنیت جهان سوم، ذهنیتی اسطوره‌پردازانه و افسانه‌پردازانه است. ذهنیتی است که یا معترض و منتقد سرسخت یک چیز و یا طرفدار پر و پا قرص چیز دیگری است! اگر دست مودت به اسطوره‌ای بدهد، تمامی معایبش نادیده و از قضا جزء محاسنش گرفته می‌شود. به قول مولوی «هر چه آن خسرو کند شیرین شود» یا «هر چه آن خسرو کند شیرین کند/ چون درخت تین جمله تین کند»؛ هر جا بنگرد و بنشیند چهره معشوق و حضرت اسطوره بر وی متجلی می‌شود. به قول سعدی «من از تو صبر ندارم که بی‌تو بنشینم/ کسی دگر نتواند که بر تو بگزینم» یا به قول حافظ «اگر بر جای من غیری گزیند دوست حاکم اوست/ حرامم باد اگر من جان به جای دوست بگزینم» تمامی جهان و اجزایش را با مشخصات آن اسطوره می‌سنجد؛ ویژگیهای آن مانع از قدرت‌نمایی غیر می‌شود، هر چه هست، چهره و جمال معشوق است.

۷. حکایت موسیقی ما هم به دلیل کم اهمیتی بدان چنین صورتی پیدا کرده است. با خالی شدن میدان، زمینه برای اسطوره‌پردازی مهیا شد. «بنان» سرخورده و افسرده به کنجی به استقبال مرگ می‌رود. «محمودی خوانساری» در عنفوان پختگی و بالندگی جام مرگ می‌نوشد. "دوامی" و" قوامی"، دوام و قوام از دست داده و رخت مرگ بر می‌بندند. "ادیب" و" تاج" دو مکتب‌دار بزرگ اصفهان هم در اوایل انقلاب پس از عمری پربار در پی یکدیگر پر می‌کشند. "شهیدی"، "گلپا" و"ایرج"هر یک کنار گذاشته می‌شوند.

شرایط سالهای ۵۷ و انقلاب فرهنگی و بلاتکلیفی حوزهٔ موسیقی تا مدتها بعد، زمینه یک گسست و انقطاع را در موسیقی و میراث آوازی پدید آورد.

کمتر دیده شد که در آن دهه کار جدی در میراث موسیقی صورت گیرد. کسی نبود که بر روی جریانها، سبکها و مکتبهای موسیقی ایرانی پژوهش در خوری انجام دهد، احیاء و بازآفرینی آثار گذشتگان، جز استفاده‌های تبلیغاتی چیزی یافت نمی‌شد. کسی به دنبال بهسازی و بازسازی صفحات به جا مانده نبود.

اگر گفته می‌شود دوره اول ضبط صفحه گرامافون از حدود سال ۱۲۸۴ در اواخر دوره قاجار با ثبت و ضبط صدای ساز میرزا عبدالله، آقا حسین‌قلی، نایب اسدالله، درویش‌خان و صدای آواز سید احمد خان، سید رحیم، سید حسین طاهرزاده، ابوالحسن اقبال‌آذر و ... در فاصله سالهای ۱۲۸۴ تا ۱۳۰۵ شمسی بر لوله‌های فونوگراف و صفحه گرامافون، آغاز شده و دوره دوم از حدود سال ۱۳۰۵ با ضبط آواز قمرالملوک وزیری، اقبال‌آذر، بدیع‌زاده و ... و نیز ساز برادران نی‌داود، شهنازی و ... ادامه پیدا کرد. (ر.ک: به تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران) اما باید بر این نکته اذعان کرد که در سالهای اخیر چندان کوششی برای احیای همان آثار محدود هم صورت نگرفت.

می‌گویند ادیب خوانساری به خاطر اختلافی که با مدیر بخش رادیو مشیر همایون شهردار، پیدا کرد، بخش قابل ملاحظه آثار وی را پاک کردند. اما سؤال اینجاست چرا باید ردیفهای آوازی وی پس از ۲۵ سال منتشر شود؟ (البته همان ردیف هم به آخرین سالهای عمر ادیب بر می‌گردد و چندان از آن کوکهای دقیق صدایی و تحریرهای پیوسته، دوره میان‌سالی وی خبری نیست.) آیا در این سالها حتی یک اثر از آثار ادیب منتشر شده است؟ آیا خود اهالی موسیقی جد و جهدی برای پاسداری و پاسبانی از این میراث اندک، هم انجام داده‌اند؟

۸. آیا باید پس از گذشت سی سال تنها دو اثر از تاج اصفهانی منتشر شود؟ این است که میدان موسیقی کاملاً خالی می‌شود، هر کسی از در بیاید گویند «این است جز این نیست»؛ همه را بیازمودیم ز تو خوشترم نیامد/ چو فرو شدم به دریا چو تو گوهرم نیامد! به جرئت تنها کسی که در این میدان مجال رزمایش را برای کسی هموار نکرد محمدرضا شجریان است. بنابراین نباید پنداشت که برتری ایشان مصداق بهتری است. بلکه زمانی می‌توانیم بگوییم که شجریان بهترین است که در یک شرایط مساوی و پلورال (کثرت‌گرایانه) به این مقام نائل آید، در حالی که اساساً چنین نیست، میدان برای شجریان خالی خالی شد.

وقتی امکان تنوع، تعدد و تکثر سلیقه سلب شود و سلیقه‌ها به یکسان و یکنواخت رشد و پرورش یابند، پهلوانی و قهرمانی یک فرد طبیعی است.

۹. یک نوازنده زمانی می‌توانست و می‌تواند مشروعیت پیدا کند که حداقل یک بار با شجریان هم‌نوایی و هم‌نوازی کرده باشد. چیره‌دستی یک نوازنده بر حسب نوع ارتباط با شجریان سنجیده می‌شود. بسیار شنیده شده که گفته‌اند فلان نوازنده تا به حال با شجریان کار کرده؟ نظر شجریان درباره فلان نوازنده این است. او یک بار با شجریان در فلان اجرای خصوصی بوده است. فلان نوازنده شاگرد همان نوازنده‌ای است که با شجریان کار می‌کند!

چندی پیش در محفلی از کیوان ساکت سخن به میان آمد که در این میان فردی گفت: کیوان ساکت هیچ وقت با شجریان کار نکرده است! وضعیت خوانندگان که البته به مراتب بدتر است. تمامی خوانندگان مانند: افتخاری، ناظری، سراج، مختاباد، کرامتی، نوربخش، رستمیان، تعریف، سالار عقیلی، فاطمه واعظی، افسانه رثایی و ... حتماً باید یک دوره محضر شجریان را درک کرده باشند (درک هم کرده‌اند)، تا صدای آنان به گوش، خوش آید!

چندی پیش خواننده معروفی که خوانندگی ارکستر ملی را هم به دست آورده، در مصاحبه‌ای گفته بود «من هیچ‌وقت شاگرد شجریان نبوده‌ام»، شجاعت ایشان قابل تحسین است، اما همین خواننده، احتمالاً غیر از صدای شجریان به طور جدی روی

صدای خواننده دیگری کار نمی‌کند. حتی استاد احمد ابراهیمی یک بار به وی گوشزد کرده بود که صدای شجریان را در نیاورد و صریحا گفت: «خودت باش»!

۱۰. موسیقی آوازی ما یک منبعی ـ تک‌منبعی شده و میزان و معیار خوانندگان، سبک شجریان شده است. یک بار در گفت‌وگویی از همایون شجریان سؤال کردند، استاد شما در آواز کیست؟ وی گفت: «تنها استاد آوازم پدرم شجریان است.» چنین دید تمامیت‌گرایانه و یکسونگرانه‌ای در تمامی خوانندگان ما از جمله «سینا سرلک»، «سالار عقیلی» و ... قابل تعمیم است.

عمده این خوانندگان از حس پژوهشی برخوردار نیستند و یگانگی شجریان باعث شده که آنان به جریانها، مکتبها و سبکهای گوناگون موسیقی ملی رجوع نکنند و به درسها و آثار شجریان بسنده کنند.

در یکی از کلاسهای درسی، استاد شجریان مشغول تعلیم و تدریس آواز ابوعطا به یکی از شاگردان بودند، در میانه کلاس، استاد به شیوه طاهرزاده رجوع می‌کنند و بقیه درس را ادامه می‌دهند، بدون آنکه آن فرد درباره جزئیات بیشتر شیوه سؤالی کند، منفعلانه مانند ضبط صوت منتظر یادگیری جملات بعدی می‌شود. در حالی که خود استاد شجریان زمانی که نزد برومند شیوه طاهرزاده را درس می‌گرفت چنان موشکافانه شیوه طاهرزاده را دنبال می‌کرد، تا ملکه ذهنش شود؛ تا جایی که برخی از آثار شجریان را می‌توان یکی از منابع زنده در زمینه احیای شیوه طاهرزاده دانست.

۱۱. شیوه آموزش شجریان هم قابل تأمل است، چرا که وی معتقد است: یک خواننده باید از همان ابتدای مراحل آموزشی تا انتهای دوره عالی، تحت تعلیم خویش قرار بگیرد، بدون آنکه به منابع و مراجع دیگر رجوع کند. خود استاد شجریان به سطحی‌نگری و سطحی‌گرایی شاگردانش (که بخش عمده خوانندگان معاصر را تشکیل می‌دهند) دامن زده است. ایشان در مصاحبه‌ای تنها دو تن از شاگردانش را شاگرد خلف خوانده، چرا که بدون هیچ پیش‌زمینه و پس‌زمینه تحت تعلیم آواز قرار گرفته‌اند! این دو تن «همایون شجریان» و «سینا سرلک» هستند.(البته در چند سال پیش نام دو تن دیگر را برده بود، حال آن دو نفر چه شده‌اند؟) در حالی که این دو تن با توجه به آثار منتشر شده ایشان و بر خلاف رعایت دقیق تکنیکهای آوازی و تسلط بر صدا، اما صدای آنان یکنواخت و فاقد عناصر زیباشناختی آوازی است. حتی قطعه آوازی سه گاه در آلبوم «شوق دوست» (همایون شجریان) در بردارنده نکات ارزشمند آموزشی است، اما ... .

۱۲. نمی‌توان گمان کرد که خوانندگان معاصر آثار بزرگانی مانند ظلی، سید احمد خان، کردستانی، اقبال آذر، طاهرزاده، قمر، نکیسا، دماوندی، حتی تاج، ادیب و یونس دردشتی و دیگر خوانندگان با اصالت را به جد مطالعه و گوش داده باشند، چرا که هیچ ردّی از تأثیر و آثار این بزرگان در آثار اینان یافت نمی‌شود.در حالی که تنها طاهرزاده خود یک کالج است. همان اندک آثاری که از وی به جا مانده چنان از استواری و تسلطی برخوردار است که تحلیل و بررسی آن آثار، خود چندین ترم زمان می‌برد. به طور مثال آواز سه‌گاه وی با تار نورعلی برومند با مطلع «غلام نرگس مست تو تاجدارانند»، سالهای سال الگوی درسی و آوازی بزرگ‌ترین آوازخوانان نیم قرن اخیر بوده و بارها مورد بازخوانی قرار گرفته است. در حالی که خوانندگان معاصر شاید یک بار هم آن آواز معروف را نشنیده‌اند و تنها به عنوان شیوه طاهرزاده قناعت کرده‌اند.

باز هم نمی‌توان گمان کرد که خوانندگان معاصر رغبت و ضرورتی برای شنیدن آثار «تاج اصفهانی» داشته باشند. تاج اصفهانی از معدود خوانندگان صاحب سبک و مکتب است که تاریخ به خود دیده است. حدود صدای تاج قابلیت فراوانی در اجرای بم و زیر داشته است، صدای وی پُردامنه، قوی و در اجرای نتها از استواری لازم برخوردار بود. طبق سنجشهای آزمایشگاهی دکتر ساسان سپنتا حدود صدای تاج «حتی از محدوده تنور معمولی در آواز اروپایی هم فراتر بود و بر محور ۳۹۰ هرتس به راحتی تحریرهای متنوع را اجرا کرده است.» تاج، دارای قدرت صدا و تداوم کافی نفس برای پشتیبانی تمهیدات آوازی بود. شاید آثار وی به واسطه اعمال تکنیکهای آوازی و تکنیکهای صداده‌ی، تکنیکهای تحویل و تحریر آواز و نیز رعایت دقیق و عمیق عناصر زیبایی‌شناختی، از نمونه‌های اصیل آواز ایرانی قلمداد شود که به راحتی می‌تواند عطش جویندگان و پویندگان آواز اصیل ایرانی را سیراب کند. نگارنده دو اثر از واپسین سالها و حتی ماههای حیات مرحوم تاج را در آرشیو شخصی در دست دارد که از قضا هر دو در بیات ترک و جالب اینکه با همراهی محمدرضا شجریان است.

اثر نخست به اواخر دهه پنجاه بر می‌گردد. در این اثر خارج از هنرنمایی استاد شهناز (چنان که نی استاد کسایی مدهوش و خاموش می‌شود)، تاج اصفهانی در سن ۸۲ سالگی چنان با صلابت، سلامت و همچنان در اوج می‌خواند و تنوع تحریر و

تحریرهـای ممتد می‌دهد که بر آن نظیری نمی‌توان یافت. الحق شجریان هم جوابهای مناسبی می‌دهد که البته باز تاج یک پرده صـدای خویش را بالا می‌برد و به ادامه آواز می‌پردازد! گویی ۸۲ سالگی دوران پختگی تاج بود و این بسیار اعجاب‌انگیز است.

اتفاقـاً تاج یکی دو ماه پیـش از فوت خویش در مهر ۱۳۶۰ در منزل شـجریان یک بیات ترک می‌خواند. خود تاج در آن محفل از برآمـدن تحریرهای خاص بیات ترک و ملودیهای اوجدار بیات ترک آن هم در سن ۸۵ سالگی، متعجب می‌شود!

گویی سـن ۸۵ سـالگی، تازه دوران پختگی است، اما «ای بسا شاعر که بعد از مرگ زاد/ چشم خویش بست و چشم ما گشاد»

جالب این اسـت که نگارنده در سـنین نوجوانـی وقتی آلبوم ویدئویی معروف «تاج» و «کسـایی» را می‌شـنیدم، پیش خود زمزمه می‌کردم که (تاج) خارج می‌خواند و متناسـب با موسیقی ردیفی ما نیست!

۱۳. نه تنها معیار آواز شـجریان است، بسا که معیار شنیداری مخاطبان موسـیقی ما هم معطوف به شجریان شده است. وقتی تنهـا یک نفر در میانه میدان باشـد، طبیعی اسـت که آن یک نفر شهسـوار، پهلوان و قهرمان و خسـروآواز باشـد، همه خارج بخواننـد، اما آن یک نفر ردیف بخواند! ما یادمان رفته که در این مملکت خوانندگان اعجوبه‌ای چون قمر، ادیب، تاج، ظلی، اقبال، طاهرزاده و ... بوده‌اند! اصلاً چه کسـی ظلی را می‌شناسد؟ جالب اینکه وقتی پس از نیم قرن اثری از ظلی یا طاهرزاده را با احتیاط منتشـر می‌کنند، با تأکید بر تخصصی بودن آن، آثار را تنها برای متخصصـان می‌دانند، گو اینکه چقدر خـود متخصصان آن را به سمع مبارک می‌رسانند!

۱۴. ویژگـی اسـتاد شـجریان ایـن اسـت کـه بـه قـول طاهـرزاده از هـر خرمنـی گلـی چیـد؛ بـه طـور غیر مسـتقیم از سبک بنان و تاج اسـتفاده کرد، برای یادگیری سبک قدما خصوصاً سبک طاهرزاده چندین سال متوالی خدمت اسـتاد برومند رفت. شـاید تنها کسی اسـت که به ثبت و ضبط آثـار آوازی و ضربی مرحوم دوامی پرداخت. برای تعلیم سـبک دشتسـتانی به محضر مرجع اصلی این شـیوه یعنی استاد دادبه رفت.

بـرای اینکه شـیوه‌های جواب‌آواز و سـبک‌آواز قدمـا را تعلیم بدهـد، حتی پراکندگی مرحوم مهرتـاش را به جان می‌خرد و از محضر وی بهره می‌گیرد.

۱۵. شـجریان ۲۵ ـ ۳۰ سالگی یک شبه ره صد ساله می‌رود و صدایش در جوار اساتید مسلم آوازی مانند «بنان» و ... به گوش مردم می‌رسد. کدام ۲۵ـ ۳۰ ساله‌ای در میان بزرگ‌ترین اساتید آواز، سـری میان سـرها داشـته و دارد؟ آن زمان موسیقی در و پیکری داشـت، به قول حافظ «هزار نکته غیر حسن بیاید که تا کسی/ مقبول طبع مردم صاحب نظر شود»

۱۶. سخن بر سر این است که خود استاد شجریان عصاره همین میراث موسـیقی آوازی اسـت و در اینجا نمی‌توان از پشـتکار و تسـلط وی بر مکتبها، جریانها و تئوری موسـیقی غفلت کرد. اما نیک پیداسـت که شـجریان نه صاحب مکتب و نه حتی صاحب سـبک اسـت، بلکه وی همان طور که گفته شد عصاره موسیقی آوازی ایرانی است.

سخن بر سـر حدیث نفسـی فرهنگ ایرانی است؛ حدیثی که به درازنای تاریخ ایرانیت اسـت. تمامیت‌گرایـی، اقتدارگرایی و انحصارگرایی (مونیسـم) از جمله مؤلفه‌هایی است که تمامی تار و پود فرهنگ ایرانی را به سـخره گرفته اسـت. در حالی که در نظام مـدرن، از جمله مؤلفه‌های تمدن‌سـاز و جهانی حوزه‌های فرهنگی، پلورال (کثرت‌گرا) و متنوع بودن آن حوزه‌ها محسـوب می‌شود؛ پایداری و ماندگاری حوزه‌های فرهنگی بسته به پلورال بـودن و نبودن، قابل اثبات و ابطال اسـت. هر حـوزه‌ای مدعی تمامیت و اقتدار باشـد، خارج از حلقه منطق نظام مدرن، عمل و نیز بقای خویش را مختل کرده است.

موسـیقی ایرانی، از جمله حوزه‌های فرهنگی است که مستعد تمامیت‌خواهی بوده؛ فضای موسـیقایی به نحوی رقم خورده که همواره دسـتخوش اقتدارگرایی و انحصارطلبی بوده اسـت. هر گاه جریانی بر رأس نظام موسـیقی ایرانی آمده، جریانهای دیگر موسـیقی را مغلوب و مهجور کرده است. پدیده شجریان‌زدگی را باید از این حیث نگریسـت. با وجود اینکه بخشی از اقتدار استاد شجریان، به منش، بینش و نیز قابلیتهای وجودی وی برمی‌گردد، اما بخش قابل توجه آن معلول فضای سیاسی و اجتماعی پیش و پس از انقلاب است. (البته بررسی و شناسایی آن مقال و مجالی دیگر می‌طلبد). همین بس که فضای حاکم سیاسـی و اجتماعی چنین حاکمیتی را می‌طلبید.

اما دعوت این مقالـه به کثرت‌گرایی فرهنگی، تن دادن به تنوع و تکثر در عرصه موسـیقی آوازی و نیز رجوع مسـتقیم به منابع و مراجع دست اول موسیقی آوازی، این مملکت است. به عبارتی آب را باید از سرچشمه گرفت، نباید گذاشت که آب از همان سرچشمه بسته شود! باید زمینه‌های کثرت‌گرایی را در نظام موسیقی ایرانی مهیـا کرد و همواره به نقد گفتمانهـای کلان پرداخت. همچنین امکان رشد قابلیتها و استعدادهای بدیع و نوین را در دامن موسیقی ایرانی فراهم کرد. به قول «سهراب سپهری»: بگذاریم که احساس هوایی بخورد. نکته قابل ذکر تبیین معیار موسـیقی آوازی ایرانی اسـت. معیار موسـیقی ایرانی نیز نباید تنها یک معیار، بلکه باید در بـر دارندهٔ چندین معیار باشـد. در حالی که در حال حاضر، نه تنها معیار موسیقی ایرانی، استاد «محمدرضا شجریان» بلکه معیار شنیداری نیز آثار وی واقع شده است. اگر دیده شده که موسیقی ایرانی در بحبوحه‌ای از تاریخ به انسداد و انقطاع رسیده، این انسداد معلول اقتدارگرایی و انحصارطلبی است. اگر دیده شده که جریانی داعیه پاسـخ‌گویی به تمامی انتظارات و ارائه‌دهنده گفتمان کلان و جامع است، تحقیقاً این جریان نمی‌تواند برآیندی تئوریک برای جامعه به ارمغان بیاورد.

البتـه دعوت به تکثر، مبتنی بر رویکردی پژوهشـی و تئوریک اسـت. باید اذعان کرد که موسـیقی آوازی این مملکت از فقدان نگاه تئوریک رنج می‌برد.