سید علیرضا میرعلی نقی

تأملی در موسیقی ضبط ۱۳۶۷ - ۱۲۵۹

موسیقی دورهٔ جنگ هشت سالهٔ ایران و عراق را باید با توجه به چند موضوع مهم بررسی کرد؛ ملت ایران، بیش از یک قرن و اندی بود که تجربهٔ جنگ بدین وسعت را در تاریخ خود نداشت؛ و چند سال حضور سربازان بیگانه در دورهٔ جنگ دوم جهانی نیز غریبه تر از آنی بود که در خاطرهٔ جمعی ما تبلور موسیقایی پیدا کند. جنگ برای ما تازگی داشت؛ و این تازگی خاص خود را تا آخرین سال ها حفظ کرد. غیر از مردم شهرهای مرزنشین در جنوب و غرب، بیشتر مردم ایران، به خصوص شهرهای بزرگ به نحوی مستقیم با جنگ درگیر نبودند بلکه با تبعات اقتصادی و اجتماعی آن درگیر بودند. و این درگیری از نوعی نیست که تبدیل به خلق شکل هنرمندانهٔ موسیقی جنگ، موسیقی به یاد جنگ و بیان احساسات فردی و جمعی نسبت به آن شود. حتی دوران کوتاه موشک باران را نمی توان در این مقوله به حساب آورد. آن رعب و وحشت کبود، آن قدر ادامه پیدا نکرد که تبدیل به تجربه ای هنری شود. از قضا، هنگامی که آسمان تهران پر تب و تاب ترین دورهٔ صدساله -وحتی صد و پنجاه سالهٔ گذشتهٔ خود را- می گذراند، انبوه موسیقی دانان مقیم مرکز مشغول تجربه های فنی و سلوك ذهنی برای بازگشت به موسیقی آرام و پرتزئین و مینیاتوری دورهٔ قاجار بودند. این موسیقی روح مردم را تا حدی تسکین می داد و با تجسم بهشت گم شدهٔ آرامش و تأمل قدیم، فکرشان را از واقعیت تلخ جاری منحرف می کرد. موسیقی ظاهراً در شکل هنرمندانه، متعهدانه -البته تعهد به تکرار کلیشه های سنتی- اجرا می شد، ولی

در عمل، بی اعتنایی به دردناک ترین جنبه های حیات تاریخی و اجتماعی ملت ایران بود. اگر در دهه های آتی به ریرتوار (مجموعه) نوارهای موسیقی سال های ۱۳۶۷-۱۳۶۰ گوش کنیم، هیچ وقت نمی توانیم حدس بزنیم این موسیقی مربوط به چه دوره ای است و چه حس و حالی را بیان کرده است. انگار این موسیقی قرار نبود چیزی را بیان کند و بازتاب دهد. بگذریم از این که اصل این موسیقی مثلاً «سنتی» برای توجه به عالم درون و بینش های تجرید گرایانه طراحی شده بود و هیچ وقت کاری به واقعیت بیرون نداشت. موسیقی ای که بخواهد بازتاب دهندهٔ طپش ها و تحولات حیات اجتماعی مردم باشد، نیاز به بیان برون گرایانه، ابزارسازی مناسب، مدد گرفتن از تکنیک های بین المللی و... مهم تر از همه به زیر و رو کردن منظر تفکر و بینش هنرمندانه و حس مسئولیت عمیق نیاز دارد و بیان آن بیشتر در قالب ارکستر بزرگ به مفهوم بین المللی آن قابل اجراست.

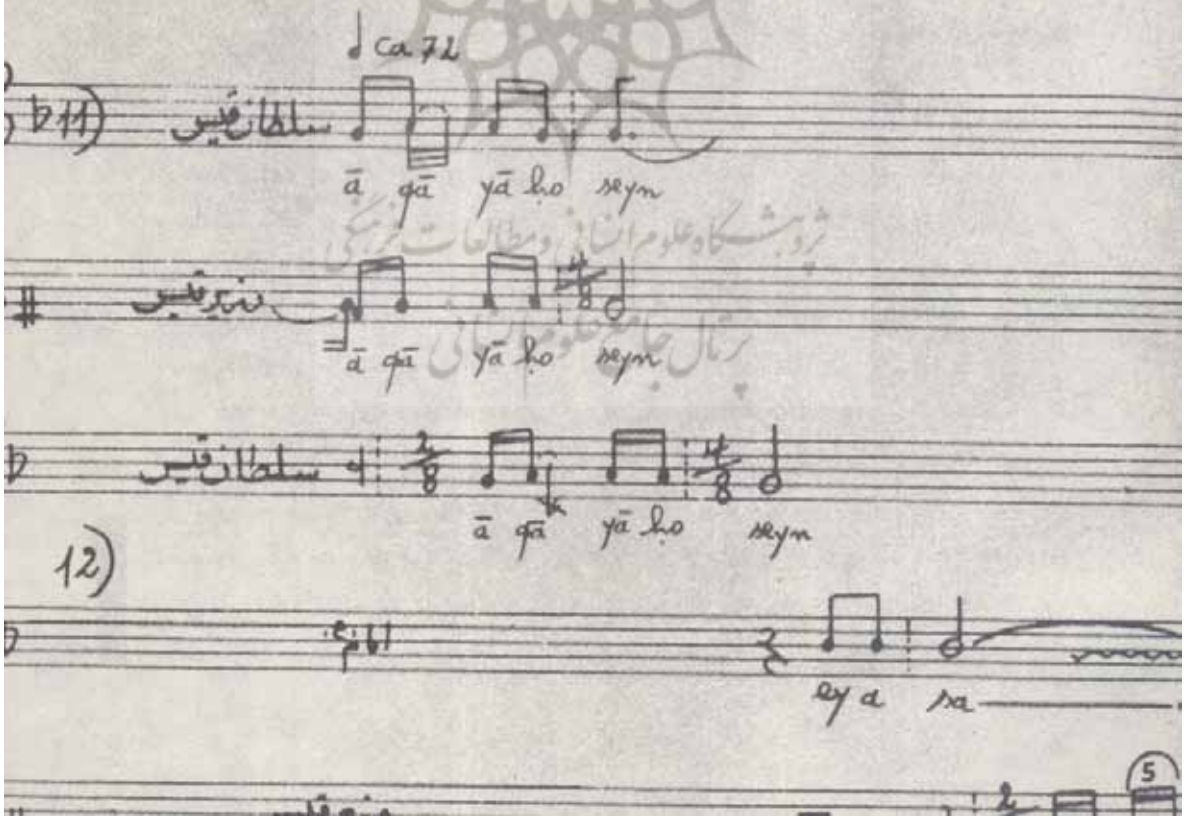
بعد از انقلاب، ارکسترهای بزرگ منحل شدند و عملاً جایی برای بازتاب و بیان برداشت های آهنگ سازان نخبه و معدود نماند؛ اگر چه بعید است تا به حال اثر بزرگی برای جنگ نوشته شده باشد. بزرگ به معنی این نیست که با ارکستر سمفونیک و گروه کُر صد نفره اجرا شود، بلکه بزرگ به معنی سطح والای عناصر زیبایی شناسی در اثر و ترکیب بندی های هنرمندانه آن است. آهنگ سازانی که این بینش و این توانایی خلاق را داشتند، اصلاً در متن حیات تاریخی-اجتماعی ایرانیان در دهه ای که گذشت، حضور نداشتند و مابقی موسیقی نوازان نیز وقت شان به تکرار و تقلید کلیشه های سنت موسیقایی دورهٔ قاجار گذشت.

موضوع دیگر، وضعیت همیشه ناروشن موسیقی در دورهٔ بیست ساله است. موسیقی، همیشه به فراوانی استفاده شده و به عنوان تبلیغ، ابراز احساسات و پوشش اشعار هدفمند به کار رفته و در عین حال همیشه از سوی برخی از مسئولان جزء منهیات، محرمات و امهات خلاف شرع شمرده شده است. در واقع، بارها بحث های زیادی دربارهٔ حرمت یا حلیّت موسیقی مطرح شده و هیچ کدام از این بحث ها نیز به سرانجامی قطعی نرسیده است. نتیجه این شد که موسیقی دان ایرانی، آرام و بی صدا خودش را کنار کشید، چشم و گوش را به وقایع بیرون از خودش و به حوادث پیرامونش بست و در دنیای خود فرو رفت. دنیایی که به همان نسبت که از بیرون محدودتر می شد و بعضاً مورد تحقیر قرار می گرفت، از درون کم مایه تر، محافظه کارانه تر و بسته تر می شد.

به این ترتیب و در ارتباط با جنگ که از اهمیت و قداست خاصی برخوردار بود، نوعی شبه تناقض حل ناشدنی پدید آمد: اصل موسیقی، اگر حرام نباشد، شُبهه ناک است ولی موسیقی برای جنگ، چیز خوبی است. بر همین اساس برخی از صالحان تلاش کردند که موسیقی رزم را از موسیقی بزم -همان غنا- تفکیک کنند و به موسیقی های ساخته شده برای جنگ اعتباری بدهند. اما این کار به شناخت درونی از موسیقی و داشتن آموزش فنی در این زمینه و درک پویا از این هنر نیاز دارد که جزئی از دانش معمول افرادی که در مقام تصمیم گیری در این زمینه بودند نبود. مشکل است که با دانش کلامی و فلسفی و تنها

به صِرف بکار گرفتن دقیق لغات، در مورد این که یک اثر موسیقیایی رزمی است یا نه تصمیم گرفت. در عین حال باید اذعان داشت که در همین حد نیز، صِرف طرح مسئله و پیش کشیده شدن لزوم تفکیک، فضای تنفسی کوتاه مدتی برای موسیقی فراهم آمد که نتایجی نیکو برای موسیقی در رسانه ها داشت.

هنرمندان موسیقی در متن و بطن انقلاب حضور داشتند. انقلاب سال ۱۳۵۷ مربوط به شهرهای مرزی نبود، بلکه از دل تمامی شهرهای ایران بیرون آمد. جمعیت در انقلاب اتحاد و همدلی داشت. موسیقی دانانی مثل محمدرضا لطفی و حسین علیزاده و تا حدی پرویز مشکاتیان، جوانانی بودند که از بطن حرکت های روشنفکری دهۀ ۱۳۵۰ در دانشکده هنرهای زیبا بیرون آمده بودند و با توانمندی تکنیکی و شور و هیجان انقلابی روحیۀ جوانشان، با مدد گیری از ترکیب آلات موسیقی سنتی و غیر سنتی، موسیقی ای پر تحرك و پرشور آفریدند. ترانه سرایی انقلابی جانی تازه و کوتاه مدت گرفت. نوارهای موسیقی آن زمان که عمدتاً از اجراهای گروه عارف و شیدا هستند، تداعی کنندۀ انقلابند، و حتی بدون ارجاع به شعر و کلام هم توانسته اند روح انقلاب را در جزء جزء اثر «درونی» کنند و به آن شکل هنرمندانه بدهند. سنتی که اینان گذاشتند تا حدود دو دهه دوام آورد، اگر چه «مقصد» آن تغییر کرد و چون از درون تغذیه نمی شد و از تفکر و توجه مستمر محروم ماند، به تدریج کم مایه شد. اگر از منظر هنری، از منظر جامعه شناسی هنری -تو نه جامعه شناسی سیاسی- نگاه کنیم، می توانیم بگوییم که ما در تاریخ معاصر خود، هنر موسیقی انقلابی داریم، ولی موسیقی جنگ را در شکل هنرمندانۀ آن نداریم.



هنرمندان پرتوان و تحصیل کرده ای که موسیقی پرشور انقلاب را آفریدند، در ماه های اولیهٔ جنگ نیز همراه با مردم بودند. لطفی و علیزاده حتی به شهرهای جنگ زده هم رفتند و فضای جبهه را تقریباً لمس کردند. اما متأسفانه در این سال های اولیه، ۱۳۶۰-۱۳۵۹ اوج ضدیت با موسیقی بود، هنرستان ها بسته شد، ارکسترها تعطیل و منحل شدند و برخی چندان در این امر افراط کردند که حتی در فضای خصوصی خانه نیز اجرا و تمرین با نگرانی همراه بود. نتیجه این که موسیقی دانان روشنفکر و تحصیل کرده و همراه انقلاب، موسیقی نساختند و یکی پس از دیگری راه مهاجرت یا اقامت های طولانی در خارج از کشور را پیش گرفتند. نتیجه آن که جز معدودی قطعهٔ خوب، تولید موسیقی جنگ از سطح مناسبی برخوردار نشد. از جملهٔ استثنا ها می توان سرود زیبای مقصد دیار قدس همپای جلودار اثر حسام الدین سراج و با شعر حمید سبزواری را نام برد، ملودی مقصد دیار قدس ساختهٔ سراج -که خوانندهٔ اثر هم بوده است- مشخصاً جنگی نیست، بلکه بیان کنندهٔ ذهنیتی است که دغدغهٔ جنگ را دارد.

نمی توان از موسیقی جنگ حرف زد و آن را به مقولهٔ همیشه مطرح و بلا تکلیف «موسیقی رسمی (موسیقی ملی)» در ایران ربط نداد. تا پیش از دورهٔ تجدد و مشروطیت، موسیقی رسمی (موسیقی ساکنان شهرهای بزرگ مثل تهران، اصفهان و تبریز و ...) تداوم منطقی و تصویر پیچیده تری از موسیقی های بومی ایران بود. زندگی در شهرها، تفاوت ماهوی چندانی با زندگی در شهرستان ها و روستاها نداشت. همان طور که اکنون نیز زندگی بسیاری از روستاها، مختصات شهرهای دورهٔ قاجار را دارند. در نود سالی که از دورهٔ مشروطه تا به حال گذشته، تحت تأثیر فرهنگ هایی که نمودهایی از آنها به بدنهٔ فرهنگ و میراث فرهنگی ما تزریق شده، تکثر غیرقابل انکاری در تمام رشته های هنری و بخصوص موسیقی پدید آمده که شناختن مفاهیم و مصادیق هر کدام از آنها بحثی است مستقل، مفصل و دقیق و انعکاسی است از صُور گوناگون و متنوع حیات اجتماعی انسان شهرنشین ایرانی در دهه های اخیر. هر چه هست، تکثر موسیقایی ما در دهه های اخیر، یک مکتب منسجم و فراگیر برای موسیقی ملی (رسمی) -یعنی موسیقی ای که نمایندهٔ و جمع الجمع تمام فرهنگ های موسیقایی مناطق ایران باشد- ایجاد نکرده است. این امر نیز خود مانعی بود برای خلق آثار موسیقی جنگ که طبق تعریف و به واسطهٔ ارتباطی که باید بتواند با عموم ایرانیان برقرار کند، باید موسیقی ای باشد فراگیر و ملی.

شاید بتوان روح واقعی جنگ را در صدای راوی منحصر به فرد آن جستجو کرد. صادق آهنگران که با حضور دائم در جبهه های جنگ ایران و عراق موفق به کشف نقاط حساس روحیه مخاطبانش شد و شهرت و محبوبیتی باور نکردنی یافت. بافت صدای او در عین مردمی بودن و فراگیر بودن، ویژه بود و انحصاری. نوع خواندن، طریقهٔ صداسازی و حالات و حرکات ملودی های او، اشتراک بسیاری با برخی ملودی های ترانه های مردمی داشت. آهنگران این ملودی ها و حالت ها را با انتخاب اشعار مناسب در مدح و منقبت ائمهٔ اطهار (ع) و تأکید بر قداست جنگ به یک نوع شایع تبدیل کرد تا جایی که

مقلدان و پیروان زیادی هم از پی او آمدند و موفقیت های بسیاری هم پیدا کردند (اگر چه نه به اندازهٔ آهنگران). این تناقض در چنین پدیده ای طبیعی است و با توجه به فرهنگ عمومی مردم ایران، عجیب نیست. چرا که بسیاری از اشعار نوحه ها و روضه ها و تعزیه ها، ملودی های ترانه ها و تصنیف های مردمی راعیناً اخذ می کنند و آن ملودی های مؤثر در ذهنیت عمومی را به خدمت می گیرند و از تأثیرات تداعی های آنها استفاده می کنند. در قدیم این واکنش متقابل بود. بدین معنا که بسیاری از ترانه های عارف و شیدا و امیرجاهد و حتی برخی ساخته های آهنگ سازان متأخرتر برگرفته از ملودی های تعزیه و نوحه بود. پیدا کردن تقدم و تأخر واقعی آنها بسیار دشوار است و شاید عملاً غیر ممکن؛ ولی این نیز بیان دوگانگی ای است که اکثر مردم ایران قرن هاست با آن کنار آمده اند و هیچ مشکلی در قبال آن احساس نمی کنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی