بیش از نیم قرن از نوشته های تئودر آدورنو پیرامون «کالائی شدن هنر» می گذرد. انکشاف گسترده سرمایه جهانی و نبرد عنصر سرمایه به جانب یک پارچگی که از اواخر قرن نوزده به دنبال بازار جهانی، در جهانی کردن بازارهای کار صورت گرفته بود، تأثیر عمده خود را از آن زمان تا کنون بر کالایی کردن عنصر هنر، در جای جای متفاوت جهان، به گونه های مختلف، بر جای نهاده است. آدورنو، هنر قرن بیستم را در همین دیدگاه مورد بررسی قرار می دهد. تا چه اندازه «گوهر هنری» هنر، بازیچه دست عنصر سیاست اقتصاد قرار گرفته، طبیعتاً خود موضوعی است هم مشخص و هم نامشخص. نامشخص بودن آن صرفاً در گرو نسبی بودن آن حوادث تاریخی-سیاسی و اقتصادی است، که بر شرایط هنری یک قوم یا یک ملت معین در ارتباط با حوادث جهانی می گذرد.

از سوی دیگر، زندگی هنرمند هم همانند همه انسان ها وابسته به گونه ای از فعالیت اقتصادی است و شاید هم مبادله کالای هنر، تنها ابزار امرار معاش چندی از هنرمندان باشد و این خود تضادی است که همیشه وجدان هنری هنرمند را به نحوی مخدوش ساخته است. به هرجهت زندگی هنرمند ایرانی هم تأثیرپذیر از شرایط اجتماعی و بحران های اقتصادی روزگار خود است. چگونگی کالایی شدن و مبادله عنصر هنر در تاریخ گسترش خود، شاید به زمانی بازمی گردد که اشکال هنر به صورت تخصصی، در جوامعی که در سرآغازشان روابط اجتماعی جادوگرایانه بوده به وجود آمده باشد. این فراگرد، با پیچیده شدن شرایط زندگی و انکشاف مناسبات تولیدی همانند دیگر کالاها راه طولانی خود را از بازار اندیشه و کار به بازار تولید و عرصه در پیش گرفته است. تأثیرات این حوادث بر موسیقی ایران از اواخر روزگار قاجاریه به بعد با پیدایش صفحات موسیقی و برگزاری اجراهای موسیقی در هتل ها و تأترها و کافه ها بیشتر که به جانب کالائی کردن موسیقی ایرانی شتاب داشته است نمایان می شود. تضاد خون به دل بودن هنرمندان آن روزگار و این روزگار و کشمکش های بی پایان اخلاق هنری، تنگدستی و غیره همگی موید این ادعاست. آن چه امروز پیش روی ما و یا در اصل روی دست ماست وجدان رنگ و رو باخته همین تراژدی سوداگرانه کالائی کردن طپش پژواك های حزن انگیز موسیقی ایران است که در بازار کالای جهان هنر به گوش می رسد. «جهان هنری» است و تراژدی دریوزگی. هنگامی که صفحه های سی دی موسیقی بلوچستانی(موسیقی بلوچستان تهیه و ضبط از ژان دورینگ) را در فروشگاههای خارج از ایران به قیمت ۴۰ دلار می فروشند، هرگز کسی نمی تواند محاسبه کند که چقدر از این ۴۰ دلار به دست نوازنده بلوچی آن خواهد رسید و یا نهایتاً چیزی دستگیر نوازنده آن می شود یا نه؟ توضیح جامعه شناسانه و دردآور چنین مسایلی ما را به کلی از مسیر نکاتی که می بایست درباره کنسرت شهرام ناظری(در واشنگتن) بگویم دور می سازد از این روی گفتارهای نظری چنین مسایلی را به روزگاران دیگر واگذار می کنیم تا شاید بتوانیم این گونه نکات اجتماعی موسیقی را در سطح سالمتر آکادمیکی دامن بزنیم.

از زمانی که مطالعه موسیقی ایرانی به طور سیستماتیک، چه از طریق ایرانیان و چه از جانب موسیقی شناسان غیرایرانی دامن زده شده، هنوز نه خود ایرانیان و نه آکادمیسین های غیرایرانی هیچکدام نتوانسته اند(نتوانسته ایم) تعاریف مناسبی را از چندی از مقولات موسیقی ایرانی ارایه دهند. با در نظر گرفتن این که بیگانگان بیش از خود ایرانیان بر روی موسیقی ما به طور علمی کار کرده اند، اما باز هم اکثر تعاریف آنان(نه شناخت) تقریباً مشابه همان تعاریف ایرانیان است، الا در چند مورد که به نظرم عکس قضیه اتفاق افتاده است. یکی از این موارد بکارگیری عنوان «موسیقی سنتی» است که هنوز هم در نوشته ها و هم در گفتارهای ایرانیان مکرر در مکرر به کار گرفته می شود.

با پیدایش علم اتنوموزیکولوژی(موسیقی شناسی قومی) در اوایل قرن بیستم و گسترش این علم بوسیله کارل اشتامف، هرن باستل، آبراهام، یاپ کونست و غیره، تا کنون موسیقی های اقوام ملل متفاوت را به سه گروه ۱- موسیقی عقب افتاده(پریمیتیو) ۲- موسیقی سنتی(تراديسون) و ۳- موسیقی(فولک) تقسیم کرده اند.

موسیقی ردیف و دستگاهی
موسیقی در ایران

نقد یک اجرای صحنه ای در غرب

• م. ح. آریان

چقدر این تقسیم بندی درست یا نادرست است، موضوع بحث این نوشته نخواهد بود. فقط به طور مختصر اشاره کنم که عنوان موسیقی سنتی ترجمه «ترادیسیون» است که یاب کونست (اتنوموزیکولوژیست معروف) این ترم را برای موسیقی اقوامی که دارای تمدن کهنی بوده اند، اما نوع موسیقی آنان از فرم و سبک غیرفولک روستائی تبعیت می کند، بکار گرفته است. من با عنوان «فولک» برای موسیقی های قومی اقوام متفاوت در ایران که به طور پراکنده فرم های مقامی و یا شاید هم غیرمقامی خود را با اسلوب های متفاوت و لهجه ها و ادبیات و سازهای گوناگون به کار می گیرند، چندان مخالفتی ندارم، اما ترجمه ترادیسیون را برای عنوان «موسیقی دستگاهی ایران» نه شایسته می دانم و نه درست. این مقوله خود در یک بن بست منطقی قرار گرفته و از سوی دیگر هم بار معنوی «موسیقی دستگاهی» را نمی تواند در خود داشته باشد.

این که این روزها هم یک ترم من درآوردی دیگری هم با عنوان «موسیقی ملی» برای همان «موسیقی دستگاهی» به کار می گیرند، کوششی است بس ناسنجیده و کاربردی است بی جا. زیرا موسیقی ای می تواند «ملی» نامیده شود که در اصل نماینده تمام و کمال موسیقیائی همان ملتی باشد که عنوان ملی خود را از دیدگاه اجتماعی بر سیطره معنوی آن جامعه تحمیل کرده باشد. شاید به جرات می توان این گفتار مبالغه آمیز را در حق «موسیقی فولک ایران» بکار گرفت که موسیقی فولک ایران به مراتب غنی تر از موسیقی دستگاهی ایران است و این گفتار شاید در حق اکثر موسیقی ممالک مشرق زمین هم صادق باشد. دست اندازی به انبار بی کرانه موسیقی فولک از جانب موزیسین های «دستگاهی» ایران، هم در گذشته و هم در حال حاضر آن هم به شکل تاراج گونه مؤید همین مدعا است. به هر روی، اولین عناوینی که این روزها با خط درشت بر بالای اطلاعیه های موسیقی به چشم می خورد عنوان موسیقی سنتی و یا مفاهیمی از این قبیل است. از جمله در برگه های خبری و اطلاعاتی کنسرت شهرام ناظری در واشنگتن: برگ اطلاعیه تبلیغاتی این کنسرت دارای اطلاعاتی از این گونه است. موسیقی سنتی و کردی؛ آواز، شهرام ناظری به همراه: حمید متبسم، تار؛ حسین بهروزی نیا، بربط؛ کیهان کلهر، کمانچه؛ پژمان حدادی، تنبک، دف؛ تاریخ: شنبه چهارم نوامبر ۱۹۹۵ ساعت ۸ بعدازظهر؛ محل گستون هال دانشگاه جرج تاون. علاوه بر تلفن های اطلاعات برنامه، متن انگلیسی همین نوشته ها هم در کنار نوشته های فارسی به چشم می خورد. ناگفته نماند که متن تزیینی همین صفحه تصویر شهرام ناظری است که بر روی چند خط آوانگاری غربی، نت موسیقی ایرانی قرار گرفته است. چه رابطه ای بین آن مقوله سنتی و این آوانگاری ضد سنتی هست؟ سؤالی است که نویسندگان این گونه اطلاعیه ها باید بدان پاسخ بدهند. بروشور شب اجرای برنامه یک برگ است که متن انگلیسی آن تنها به نام و ساز نوازندگان، قسمت اول برنامه اجرای ماهور و افشاری و قسمت دوم موسیقی کردی، اختصاص یافته و نوشته های فارسی آن در بخش اعلان برنامه چنین است: برنامه ـ قسمت اول: «دستگاه ماهور، آواز افشاری» ـ ۱ ـ ساقی نامه ۲ ـ تکنوازی بربط ۳ ـ چهار مضراب ساخته حمید متبسم ۴ ـ آواز به همراه تار ۵ ـ تصنیف قدیمی «عشق تو» تدوین حمید متبسم ۶ ـ آواز به همراه کمانچه ۷ ـ قطعه شوریده ـ ساخته حمید متبسم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۸ـ تصنیف «نمی دانم چه در پیمانه کردی» ساخته ابوالقاسم عارف قزوینی ۹ـ آواز به همراه تار ۱۰ ـ تصنیف قدیمی «تمنای وصال» تدوین کیهان کلهر ۱۱ ـ «رنگ شهر آشوب».

قسمت دوم: موسیقی کردی. قسمت دیگر همین برگ تصویر شهرام ناظری را در حال نواختن سه تار نشان می دهد که در زیر آن با خط درشت نوشته شده: موسیقی ملی ایران ـ موسیقی سنتی ـ موسیقی کردی، نام شهرام ناظری و نوازندگان به ترتیب حمید متبسم تار، کیهان کلهر کمانچه، حسین بهروزی نیا بربط، پژمان حدادی تنبک ـ دف. پشت صفحه بجز بیوگرافی هنری حمید متبسم، بهروزی نیا، کلهر، حدادی، توضیح مختصری ـ و البته بی ربط به موسیقی ایرانی ـ در چهار پاراگراف نوشته شده که سه پاراگراف آن چنین است:

«ترانه که فرم خاصی از ترکیب شعر و موسیقی است از دهه های ۱۳۳۰ به بعد رواج یافت و دست اندرکاران زیادی از اهل موسیقی در این زمینه کار کردند به استثنای کار گروهی از استادان موسیقی و شعر آن زمان اغلب این ترانه ها به مفاهیم سست و بی مایه سوق داده شد. انگیزه های دیگری سبب شد که در سالهای دهه ۶۰ ـ ۱۳۵۰ و بخصوص بعد از انقلاب، آهنگسازان به اشعار ادب پارسی روی آوردند و انگشت شمار کارهای ماندگاری نیز انجام داده اند.

«بتدریج تکرار خام و نسنجیده این حرکت و هجوم بساز و بفروش ها بر دیوان های شعر بزرگان ایران از یک سو و چپاول سرچشمه های زلال موسیقی ایران با نام بهره گیری از ردیف و تکیه بر سنت بی آنکه شناخت لازم از این موسیقی را داشته باشند، از سوی دیگر به هرز رفتن فعالیت هنرمندان بدعت گزار را سبب شد و ضرورت بازنگری و یافتن دیدگاههای تازه تری را یادآور گردید.

«بخشی از برنامه ای که اینک اجرا می شود حاصل گوشه ای از تلاش چند ساله ما در راه یافتن افق های تازه برای مطرح کردن نغمه های موسیقی ردیفی ایران است.»

همانگونه که متن بروشور برنامه مشاهده می شود، نیمه اول برنامه کلاً از یک فرم مرکب(کُمپوند) که خود نیز در برگیرنده فرم های جزیی تری همانند فرم های استروفیک(مثنوی، ساقی نامه، با یک تغییر مختصر) که ملودی در اصل تابع ساختمان یکنواخت اوزان مثنوی(و ساقی نامه) است، بجز در مواردی که ساز و یا آواز به درجه پنجم خود و یا پایین آوردن درجه سوم تا حد میکروتُن(کُرن) به طور موقت ساختمان استروفیکی فرم را تغییر می دهد که بیشتر شباهت به فرم های بازگشتی: «الف ـ ب ـ الف»، داشته تا یکنواخت، اما از آنجائیکه ساختمان شعری مثنوی (و ساقی نامه) از دیدگاه ردیف و قافیه حالت الف ـ الف را تکرار می کند از این روی من این فرم را یک فرم استروفیک به حساب می آورم. غالباً فرم های ترکیبی می بایست از یک تنوع رنگ آمیزی خلاقتری برخوردار باشند، زیرا تا حدی آزادی عمل در مسیر اجرا به آزادی انتخاب بازمی گردد، اما آن چه در این جا صورت می گیرد به جز تکرار یک دو مُد مشابه چیز دیگری ارایه نمی شود!

قسمت اول برنامه بدون معرفی هر گونه مدی از جانب اجراسازی و یا حداقل یک ملودی، با آواز ساقی نامه آغاز می گردد که انتهای این ساقی نامه هم به یک قطعه ضربی که مجدداً در همان مد صورت می گیرد به چند بیت مثنوی از این نمونه متصل می شود. (عشق زاول سرکش و خونی بود ـ تا گریزد هر که بیرونی بود. عشق هایی کز پی رنگی بود ـ عشق نبود عاقبت ننگی بود) دنباله مکرر در مکرر همین اشعار صدها بار شنیده شده، با همان ملودی از پیش ساختهٔ مثنوی خوانی ها آنقدر تکرار می شود که نه تنها ملودی ارزش زیبایی شناسانه خود را از دست می دهد، بلکه هم گوئی به یک خط مونوتن(تک نتی) در حد آزار مبدل می گردد. مسئله دردآوری که اجرا کنندگان موسیقی دستگاهی با آن مواجه بوده اند و هنوز هم با آن روبرو هستند استفاده همیشگی و یکنواخت تعدادی اشعار کلیشه ای است که از معلمان پیشین خود به ارث برده که هنوز هم که هنوز است همان اشعار را در همان مُدها و با همان کمانه های ملودیکی تکرار و تکرار می کنند! اگر در گذشته معلمی قطعه شعری را برای آموزش و یا به قصد اجرایی خاص انتخاب کرده است و ذوق و شوق شخصی خود را در آن به کار گرفته، دیگر چه ضرورتی دارد که مانند شکنجه گرهای چینی این مکررخوانی ها روان خسته ی شنونده ی ایرانی را به ستوه بیاورند؟

آمیختگی شعر و موسیقی یکی از خصوصیات ارجمند موسیقی دستگاهی ایران است. مقداری از نیروی ذهنی شنونده صرف کشف رابطه زیبائی شناسی این دو عنصر هنری می گردد و این موضوعی است که تا کنون(چندی از آوازه خوانان) نسبت به آن بی توجه بوده اند. همین سهل انگاری و بی توجهی نسبت به این موضوع ساده از جانب ناظری، ارزش کار هنری نوازندگان برنامه را هم تقلیل داده بود. گذشته از تکرار ملودیکی شعر و موسیقی، مسئله تلفظ کلمات و اکسانت حروف از جانب این خواننده چنان آشوب ناهنجاری(دیسونانس) ایجاد می کرد که رنگ آمیزی کلام شعری را در یک فضای سیاه گونه ی شکنجه باری رها می نمود. به طور مثال در همین مثنوی، کلمه «ننگی» به «نـــنـــنـــنـــنـــگی» و کلمه «رنگی» به «ررررررررنگی» مبدل شده بود! این که در برخی موارد، آوازهای ناظری تا حدی دل آزار است، شاید از جانب همین مُسلسله کردن کلمات و حروف باشد. اجرای فونتیکی ـ موسیقائی کلمات بدین گونه از یک طرف و مُثله کردن شخصیت فونتیکی الفاظ، از سوی دیگر و آمیختن این دو حالت ناگوار با اجرای تودماغی یعنی به حالتی همانند غنه(که در تجوید قرآنی به کار می رود) باعث ایجاد تن های

اضافی (اُورتُن) نموده که در مجموع آرامش هنری صوت ناظری را مختل می نماید. طبیعتاً این تن های اضافی که به علت همان اصوات تو دماغی ایجاد می شود، چیزی از جنس همان تن اصلی است. علاوه بر اینکه ذرات این خرده تن ها (گاه) همانند یک اکوی ناخوشایند، شخصیت نهائی تن اصلی را مخدوش می سازد.

این که گفته می شود اکوی ناخوش آیند، از آن جهت است که حالت اکوها و یا «اورتن»ها به طور کلی در موسیقی مشرق و یا بخشی از موسیقی مشرق به صورت های متفاوت ساخته می شوند، برای مثال، می توان به نقش تنبور در موسیقی هندی و یا آوازهای حماسی قرقیزی اشاره کرد. بهرجهت، مبحث رابطه تلفظ کلمات چه در زبان و چه در زبان موسیقی (و مبحث سمیلوژی) موضوع پیچیده ای است که پرداختن بدان را در این جا مناسب نمی دانم، فقط اذعان کنم که نفس کیفیت صوت خوب تا حدی تعیین کننده است، مابقی، دانش اجرای درست اصولی است که به علم آواز بازمی گردد، که من این دانش را در آوازهای ناظری دیده ام، با در نظر گرفتن این که ناظری دارای بافت صوتی نیکوئی است. اگر چنین خوانندگانی توجهی به آموزش علم تجوید داشته باشند- که چگونه در آنجا ارزش کشش موسیقائی هر حرف بستگی به شخصیت آوانویسی (کالیگرافی) حروف دارد- کمتر با چنین مشکلاتی مواجه خواهند شد. به هر روی، ادامه همین مثنوی خوانی و گردش در فضای مُدالی مشابه، راه را به سوی فصل دیگری، نه چندان متفاوت با فضای مدالی پیش باز نمود، که در این قسمت هم مثنوی دیگری با شعر (یک شبی مجنون به خلوتگاه راز- با خدای خویشتن می کرد راز) اجرا گردید. طبیعتاً، آن چه که تا کنون از قسمت اول برنامه اجرا گردیده- همان گونه که چهارچوب برنامه و فرم اجراهای آن نشان می دهد- نه تنها چیز جدیدی و یا بازسازی بهتری و یا اجرای بهتری به چشم نمی خورد که هیچ، بلکه به آن آثار اجرا شده از طریق دیگران هم که از قبل زحمت کمپزیسیون این آثار را بر خود هموار کرده بودند خسارتی هنری وارد آورده که این جز نشان بی توجهی اجراکنندگان آن (علی الخصوص خود ناظری به عنوان سرپرست گروه) چیز دیگری نخواهد بود. شاید در آخر این مثنوی بود که با یک تحریر کشیده و زیبا تغییر مد را به جانب افشاری آغاز کرد. آن هم با استفاده از فضای «عراق».

در این قسمت، تصنیف «نمی دانم چه در پیمانه کردی» اثر عارف قزوینی- که بیش از دو دهه پیش داریوش طلائی و پریسا اجرا کرده بودند- در حد کپیه کم رنگ تر و رو باخته تر آن ارایه شد. برای بازگشت به فضای مدالی ماهور، بار دیگر ناظری از طریق یک پرده گردانی تحریری، تغییر مد افشاری را به ماهور به کار می گیرد که آواز «عشق تو آتش جانا زد بر دل من»- که پیشتر هم به وسیله شجریان اجرا شده- این بار هم با همان سیر و قالب، اما با سبک ناظری و به دنبال آن ترانه بهاءالدین عاملی «تا کی به تمنای وصال تو یگانه- اشکم بود از هر مژه چون سیل روانه» بافته می شود. قسمت اول برنامه با ترکیب چنین فرم های موسیقائی و شعری به انتها می رسد.

نیمه دوم برنامه، به اجرای چند ترانه فولکِ کُردی اختصاص داده شده بود، با این تغییر که دو ملودی اصطهباناتی هم به اول نیمه دوم افزوده شد و این تغییر را هم ناظری در کنار گفتاری چند دقیقه ای که به قصد تشکر از حضار بود، ایراد کرد، به همراه نکاتی که قابل تعمق هستند. در این گفتار ناظری یادآور شد که «ما (هنرمندان) تا کنون نمی دانستیم چه برنامه هایی را برای خوانندگان خود اجرا کنیم تا مورد قبول آنان واقع شود. یک زمانی که برنامه عرفانی اجرا می کردیم ایراد می گرفتند که این برنامه ها و اجراها غم انگیز است، واقعیت این است که ما موسیقی شاد زیاد داریم که آنها باید اجرا شوند و این مبحثی است که اگر دانشگاهی باشد این بحث ها را در آن جا باید دامن زده (و یا این بحث ها را در آنجا باید دامن بزنم؟) و ...» [نقل بمعنی.]

به هر روی، پیش از این که به این قسمت هم از گفتار ناظری بپردازیم، ضروری است نکاتی چند پیرامون نیمه دوم برنامه گفته شود. از آن جایی که سندی از چنین گفته ها و یا اجراها در دست نیست، به نظرم ضبط این گونه برنامه ها با اجازه اجراکنندگان، اگر به قصد مطالعات علمی و یا بازنگری های اصلاح جویانه باشد شاید چندان خلاف توقع نباشد. اما از آن جایی که امکان بهره برداری های غیراصولی هم هست، شاید حفظ این آثار از طریق ضبط و یا ویدئو- حداقل به قصد تجارت و تبلیغ- از جانب گردانندگان و یا اجراکنندگان امری مثبت و ارجمند باشد تا جلوی هر گونه سوءنیت را در تحلیل و بررسی موسیقائی سد کند در غیر این صورت گوینده و یا اجراکننده هر زمان که بخواهد می تواند به نفی مراتب اجرا و یا نفی چگونگی مسیر اجراهای خود بپردازد. مطالبی که در اینجا مورد بحث قرار می گیرد بیشتر، از یک سو، بر اساس چند یادداشت کوتاه در سالن نیمه تاریک شب اجرا و از سوی دیگر محفوظات ذهنی ای است، که اجازه پرداختن به جزئیات فرم ها و ساختمان های ملودیکی آنان و پی گیری روند آن ملودی ها و ریتم ضرب و تصانیف و اشعار و غیره را برای این نوشته غیرممکن می سازد.

نیمه دوم برنامه، همانگونه که گفته شد به دو فرم از موسیقی های قومی ایران- موسیقی اصطهبانات و موسیقی کرد- اختصاص داده شده بود هرچند که این دو فرم متفاوت هم با یک سبک (اَستیل) مشابه یعنی همان سبک خواندن و سبک نواختن اجراکنندگان در آمیخته بود نوآوری و یا بهترسازی در این قطعات به چشم نمی خورد. در آغاز نیمه دوم، سازها برای یک لحظه کوتاه، به علت عدم

هماهنگی، شروع ملودی را با فرمی از هترافونی (حفظ ملودی با در نظر گرفتن استقلال اجرا کنندگان در پرداختن به نوانس ها و تزئینات خصوصی به شکل لایه های بسیار نازك) ناخواسته شروع کرده که لحظاتی بعد راه ملودیکی مشترك خود را دنبال کردند. دو تصنیف موسیقی فارس (اصطهباناتی) شامل چند دو بیتی محلی و تصنیف قدیمی (شاید شیرازی) (یک گلی گوشه چمن، گوشه چمن، تازه شکفته، تازه شکفته ـ نه دستم بش میرسه، نه خوش می افته، نه خوش می افته ـ مستم مستم، مستم، شیشهٔ می به دستم) بودند که دنباله آنان به چند ترانه کردی اتصال داده شد. غالباً، هنگامیکه دو یا چند فرم و یا نمونه هایی از چند موسیقی فولک اقوام گوناگون را در کنار همدیگر اجرا می کنیم، ضروری است از آن گونه ملودی هایی که دارای پاساژهای مشترك ملودیکی یا مدالی مشابهی هستند، استفاده کنیم زیرا در غیر این صورت تلفیق آن قطعات که گاه هم فضای متفاوتی را هم در بر می گیرند، کاری مکانیکی خواهد بود که از نظر هنری ارزش چندانی ندارد. از طرف دیگر اگر چنین تصانیف گوناگون با قطع و سکوت اجرا شوند، به طور واضح این گسیختگی ها مدام به شنونده اجازه دخل و تصرف را می دهد که با تشویق و کف زدن و سوت زدن ها فضای فرهنگی موسیقی کافه ای ـ کاباره ای را به شرایط اجرا تحمیل کند، هرچند که در بعضی مواقع این گسیختگی ها از ضعف نوازنده به وجود آمده باشد. به هرجهت نیمه دوم از یک چنین ویژگی برخوردار بود که به نظر می رسید در اصل، خواست اجرا هم این بوده و این گونه تشویق ها از جانب خود نوازندگان تقاضا می شده، نه به گونه ای تحملی از جانب شنوندگان. به نظر نمی رسد وصل تصنیف «یک گلی گوشه چمن» به ملودی های کردی از طریق یک پاساژ کوتاه غیر ریتمیک کار چندان مشکلی باشد آنهم برای کلهر نوازنده کمانچه. پاساژ غیرریتمیکی که کمانچه را می خواست از فضای «اصفهان ـ نهاوند» گونه (تصنیف شیرازی با اینکه مطالعه چندانی بر روی ساختمان فواصل و سیر این گونه ملودی ها صورت نگرفته، بنظر می رسد این تصنیف دارای کشش هایی به دو سوی متفاوت مد نهاوند که جایی در سیستم دستگاهی ندارد و مد اصفهان باشد) تا خود را به مدی شبیه حسینی برساند نه تنها با سختی صورت گرفت بلکه با ایجاد یک عدم تعادل و ثبات نغمگی (مدالی) مواجه گردید که تا آخر اولین آواز کردی این بی ثباتی همچنان بصورت ناهنجار هم بر فضای سازی و هم آوازی حکمفرما بود. غالباً، گوئی چنین رسم شده که وقتی می خواهند موسیقی کردی بنوازند باید حتماً قطعاتی در مقام «حسینی» نواخته شود، زیرا امکان این که این مقام از نظر فرهنگی نماینده موسیقائی این قوم باشد، موضوعی است که تا کنون تا حدی روی آن مطالعه شده است. حسینی از مقام هایی است که در ساختارهای متفاوتی چون حسینی عشیران و حسینی کرد و حسینی نجد و چند حالت دیگر اجرا می شود که همه آنان به طور کلی دارای یک گام پنتاکوردی هستند. با در نظر گرفتن فاصله های سه چهارم، سه چهارم، چهار چهارم، چهار چهارم، این مقام تکیه خود را بر روی درجه پنجم نهاده که در بازگشت مجدداً فینال خود را بر روی نت درجه اول مقام تثبیت می کند. حسینی از مقام هایی است که درجه پنجم آن با دشتی و حجاز ابوعطا روی همدیگر قرار می گیرند، با در نظر گرفتن این که دشتی و حجاز ابوعطا دارای گام های تتراکوردی هستند. در چنین فضایی تاکید بر درجه پنجم بدون بازگشت به درجهٔ اول این مقام، سرگردانی بین این سه مد متفاوت را به نحو بارزی آشکار می سازد. زیرا همان گونه که گفته شد این سه مد نه تنها از اشتراك درجات مشخصی برخوردارند، بلکه دارای سیر کم و بیش (در بعضی موارد) مشترکی هم هستند. آنچه که در این وضعیت، تا حدی پرده بر این ناهنجاری کشانده بود تکنیک نسبتاً قوی، کرشندوها و دکرشندوهای پی در پی ای بود که دینامیک ملودی های کردی را با اجرای بالا و پائین آوردن حجم صوت (فرتیسیمو ـ پیانوسیمو) تزیین کرده بود. ناگفته نماند که یکی از این ملودی ها تنها از طریق آواز (بدون ساز) اجرا شد. این تصنیف از دو گونه ضرب متفاوت جدا از همدیگر به وجود آمده که اجرای آن به چهار بخش، ضربی (شش ـ هشت) ضربی (چهار چهارم) تقسیم می شد. اجرا کنندگان بخش سازی، سازهای خود را کنار نهاده و به کف زدن با ضرب شش هشت، خواننده را همراهی می کردند! بعد از لحظاتی، سقوط ضرب شش هشت به چهار چهار چنانفضای خنده آور و شرمگنانه ای را برسالن اجرا مسلط کرد که شرمساری بازیچه قرار گرفتن نوازندگان بر خود آنان هم روشن شده بود. به هرجهت، این سیکل دو بار اجرا گردید که هرگز روشن نمی شود که چرا هنرمندان نوازندهٔ این گروه اجازه چنین تصرفات زشتی را (که به حساب آنان هم گذاشته می شود) داده اند. تأکید بر روی این گونه نکات، به اخلاق هنری (که راستی تا چه اندازه نوازنده می تواند اسیر دست و امیال آوازه خوان خود باشد) و دانش سازندگی بازمی گردد، که مسئله ایست که اشاره آن تا همین اندازه در همین جا کافی است. شاید در این قسمت از برنامه بود که کمانچه لحظاتی را به اجرای پیزیکتو (بدون آرشه با انگشت بجای مضراب نواختن) پرداخت. در این قسمت هم شعر کردی (هی داد هی بیداد کس دیار نیه ـ کس ز درد کس خور دار نیه) را دو بار با دو ملودی متفاوت اجرا کردند که سر و ته آن را هم به نحوی به ترانه «اسمر یارم جانم» دوخت و دوز کردند و خاتمه برنامه مثل همیشه با قطعه ای دو ضربی با صدای دفی به دینامیک دهل، گوش ها را چنان مملو از طنین خود ساخته بود که دیگر شنونده نتوانسته باشد از سی دلار (!؟) قیمت بلیط احساس غبنی داشته باشد. این

ملودی «اسمر یارم جانم» که در اصل یک ملودی عربی است و کردان آن را از اعراب گرفته اند، جائی در موسیقی فولک ایرانی ندارد. زحمات کاری های سازی، در تدوین قطعات مستقل سازی ضربی کاملاً مشهود بود. در نهایت کوشش و بدون تظاهر، گاهی شبهه ای از پرتو هنر و شکوه موسیقی ایرانی، در اجرای سازی آنان در فضای سالن نمودار می شد. کاش این گونه وصلت های شوم-این گونه آواز و آن گونه ساز- هرگز اتفاق نیفتد.

بدون تردید اجرای چنین برنامه هایی در آمریکا و اروپا- نسبت به بار معنوی ای که با خود حمل می کنند- تأثیراتی از خود بر جای می گذارند که بررسی همه جانبه آن تأثیرات نیاز به مطالعه عمیق در ابعاد متفاوت را دارد که آن هم به یک موضوع خاص بازنمی گردد، مثلاً با تحلیل موسیقائی مسئله که بتوان به درك آن تأثیرات دست یافت.

از آن جایی که توقعات و انتظارهای مردمان نسبت به شعور هنری آنان- در چنین موضوعاتی- متفاوت است از این روی پرداختن به جمع آوری آراء کمّی دیگران را در این مورد، اصولی نمی دانم. زیرا از پیش روشن است که تنها تعداد بسیار معدودی هستند که به طور عمیق به کنه گوهر هنری پدیده واقف هستند که بعضاً هم شاید در مقابل افکار توده ها دم فرو بندند و خاموش بر جای نشینند. ایراداتی که بر نوشته بروشور برنامه هست از حد حوصله یک تحلیل بیرون است، زیرا هنگامی که نوشته هایی شبیه این، فاقد هر گونه توضیح موسیقائی برای شنوندگان فارسی زبان خود است دیگر سودای توضیح انگلیسی آن را برای شنونده انگلیسی زبان نباید در سر پرورانند. همین چند خط فارسی هم که در بروشور ملاحظه می شود گذشته از اشتباهات دستوری و تاریخی از قبیل این که «ترانه که فرم خاصی از ترکیب شعر و موسیقی است از دهه های ۱۳۳۰ به بعد رواج یافت» که نشان عدم آگاهی نویسنده آن از تاریخ بیش از هزار ساله ترانه است، مملو از افکار تبلیغات گونه سرمایه دارانه است که بند بند کلمات آن از کسب و کار و ریاکاری تجارت سخن می گوید. به طور نمونه به این نیم بند توجه کنید که می گوید «به تدریج تکرار خام و نسنجیده این حرکت و هجوم بساز و بفروش ها ...» اگر برای یک لحظه نیم نگاهی به محتوای آنچه که خود در همین برنامه ارایه داده اند بیندازیم خواهیم دید که نه تنها چیز جدیدی ارایه نشده بلکه به جای «بساز و بفروش» هم «تخریب و بفروش» قرار گرفته است. تکرار مکرر در مکرر برنامه های دیگران (شجریان، پریسا، عارف، ترانه های قومی و غیره) را آن هم به شکل ناقص آن چه چیزی جز همین هجوم «بساز و بفروش» را می تواند در ذهن شنونده ی دانا در آن برنامه تداعی کند؟ خواندن چند بیت ساقی نامه و مثنوی و قطعات از پیش کمپوزه شده به جز تجارت چه بار هنری می تواند داشته باشد؟ کدام بخش از این برنامه کوششی بودن «در راه یافتن افق های تازه برای مطرح کردن نغمه های موسیقی ردیفی ایران» که در نوشته تان ادعا کرده اید؟ این که جهل دیگران را به بازیچه بگیرید و ترکیب چند ملودی «دزدیده شده» را در کنار همدیگر قرار بدهید و عنوان ردیف بدان بنهید، چه هنری است؟ هنگامی که برنامه کنسرت هایی این گونه را، به همراه محتوای اجرایی آن، چه از طریق نوشته های آن و یا گفته های خود او، در نظر می گیریم چیزی به جز شعبده بازی های کاسبکارانه در نظر خطور نمی کند. وقتی که نوارهای نوحه گونه و جانخراش و روح آزار «خواننده عرفانی ایران!» را که سالها در همه جا روان خستهٔ مسافران افسرده را به ستوه می آورد، بی هیچ پروا گل هایش را در خانه دیگران می شکوفاند، نمی دانم، بیان یک تأسف خشک تا چه اندازه می تواند تسلی بخش اعمال سیاهکارانه حوادث دیرینه ای باشد که جان شنوندگان اجباری نشسته در سالن های انتظار را به ستوه می آورد؟ آقای ناظری در گفتارش می گوید «ما نمی دانیم شنوندگانمان چه نوع موسیقی (تو بخوان کالائی) از ما می خواستند؟» این که امروز هر آنچه که شما می خواهید ما چنان خواهیم کرد و به زبان عامیانه بازاری می گوید: شما سفارش کالا را بدهید تا ما آن را به وجه مناسبتر و مرغوبتر در اختیار شما بگذاریم. «هنری» که سفارشی ساخته شود هنر نیست، کالا است آن هم کالایی در بازار داد و ستد بر پایه عرضه و تقاضا. با این تفاصیل شما دیگر چه ایرادی می گیرید به «بساز و بفروش ها» که حداقل تا این حد هم در سطح بین المللی به هنر ایرانی لطمه نمی زنند و در این شرایط وانفسا تنها به فکر نان خود و فرزند خود هستند؟ افسوس و دریغا که در روزگار همیشه حربه تبلیغات کاری است، حتی در جمع جماعتی که بر بنیان احساسات دلسوزانه در راه اعتلای این هنر گام برمی دارند، و جدا نیست از این دایره «موسسه موسیقی جهانی» در نیویورك که در اطلاعیه اش عنوان استاد را جلو نام ناظری می گذارد. شاید تا حدی غیر مستقیم مسئولیت نام آوری چنین کسانی به هنرمندانی چون لطفی و علیزاده و مشکاتیان و ذوالفنون باز گردد که زحمات هنری خود را با شتابی فارغ از آینده نگری زیانبار آن، با همخوانی چنین آوازه خوانانی تلفیق می سازند.

در هر صورت، وقتی که چنین برنامه هایی آن هم تقریباً در بیش از ده منطقه آمریکا و کانادا اجرا می شود، به نسل های دوم ایرانیان در این مناطق چنین وانمود می کنند که موسیقی ایرانی این است و وقتی بیرون از این دایره به سایر هنرمندان می تازند که هنر آن نیست و آن «بساز و بفروشی است» و در زیر لوای موضع گیری های دلسوزانه می خواهند قماش تقلبی خود در بازار ناصرافان ذوب کنند، این کار نمی تواند چیز دیگری باشد غیر از به بازی گرفتن هنر موسیقی ایرانی که هیچگونه تکیه گاه دفاعی نداشته است.