با توجه به حذف موسیقی مبتذل ازهنر کشور ما و استقبال همگانی از نوارها و اجراهای اصیل، سکوت دربارهٔ این هنر روا نیست. موسیقی ما نیز چون شعر ودیگر هنرهای این مرزوبوم می‌تواند موضوع نقد و بررسی علمی و بی‌طرفانه و دلسوزانه‌بوده تا از این رهگذر هم فرهنگ مخاطبان آن رشد یابد و هم دانش و لاجرم خلاقیت هنرمندان ما بیش از پیش ارتقاء یابد.صفحات نقد موسیقی آدینه که با بررسی یکی از آثار «شهرام ناظری»، از هنرمندان‌موسیقی اصیل ایرانی، آغاز می‌شود، برروی همهٔ دیدگاههای علمی، دلسوز و بی‌غرض باز است. و امید آنکه این صفحات بتوانند نقشی هرچند اندك در ارتقاء فرهنگ‌هنری جامعهٔ ما داشته باشد.

یکنواختی در تحریرها و حالتهای صدا

نقدی بر نوار گل صدبرگ

محمدجمال سماواتی

گل صد برگ «موسیقی عرفانی ایرانی»
همنوازی سه‌تار
آواز شهرام ناظری
سرپرست گروه جلال ذوالفنون
تهیه شده در سازمان فرهنگی و هنری خوش‌نوا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با توجه به ظرفیت غریب و نادری که روزگار ما برای بلعیدن «حادثه» یافته، دریغا که پیدایی و انتشار هر نوار موسیقی یا اجرای هر کنسرت، که باید چونان دیگر پدیده‌های فرهنگی به‌گونهٔ حادثه‌ای تلقی گردد، بیشتر به پرتاب سنگی می‌ماند در میان‌تالابی. و در این میان مخاطب‌وهنرمند، چون دوسوی رابطه‌ای‌ناگسستنی درجستجوی یکدیگر و به‌دنبال درك یکدیگرند.

در گرماگرم این رابطه دوسویه بین موسیقیدانان و مخاطب، همچنان که در دیگر هنرها، نقد ونقادی پلی است که‌عبور هر دو گروه را به‌سوی یکدیگر آسانتر کرده و مددی است که این‌دو یکدیگر را راحت‌تر بیابند. و این نه بدان معناست‌که موسیقی خود از ایجاد ارتباط عاجز است، بلکه از آن‌رو که در تاریخ فرهنگ ما، موسیقی در هیچ دورهٔ تاریخی چنین‌مخاطبان عام و از نظر کمی فراوان نداشته و حوزه و دامنهٔ ارتباط آن چنین گسترده نبوده است. از این رهگذر است که نقادی و تحلیل آنچه که‌رویاروی اکنونیان ومخاطبان فراوان موسیقی سنتی ما قرار می‌گیرد، ضرورتی ناگزیر است. نقد نوار «گل صد برگ»، از آنجا که مدعی سبکی به نام «موسیقی عرفانی» است، و هم از آن‌روی که به‌هرحال از آثار موسیقی اصیل ایرانی است می‌تواند گامی در این‌راه باشد.چه بسا سخن گفتن دربارهٔ **«موسیقی عرفانی ایران»** به‌یاری سخن عرفانی بایسته‌تر است، با این همه اشارهٔ ما به این نوع موسیقی که نوار شهرام ناظری و گروه همنوازان‌سه‌تار مدعی ارائه آنندشاید تلاشی‌باشد به‌کشودن بحث دقیق و گسترده‌تری در این زمینه قبل از آغاز سخن همت این هنرمندان را در تهیه چنین اثری می‌ستاییم. شاید در گام نخست نگاهی هرچند کوتاه به ط ح روی جلد نوار و آنچه که در برشور آن آمده است ما را در راهیابی به متن اثر یاری دهند ط ح روی جلد نوار، کار هوشنگ اردلان است. اردلان که باشنیدن این نوار به قابلیت و هنرش در عرصهٔسه‌تار نوازی نیز پی‌می‌بریم، از کسانی است که در زمینهٔ طراحی روی جلد نوار، درایران، اگرنه سرآمد دیگران لااقل‌یکی ازقابلترین و موفقترینهاست.

در بروشور آمده است که هدف‌هنرمند ایجاد «سبك و فرم تازه‌ای» است «از

موسیقی ایران کهن که دارای ویژگیهای عمیق فرهنگی و اصیل این مرزوبوم است.» آن‌هم با موسیقی عرفانی ایران. اینکه، چگونه می‌توان سبك و فرم نوینی از موسیقی ایران کهن [یعنی: موسیقی زمان پیش از اسلام؟ موسیقی پس از اسلام؟ موسیقی زمان فارابی؟...] را با نام‌موسیقی عرفانی ایران ارائه داد مفهوم پیچیده‌ای است. این گفته به این می‌ماند که‌بگوییم با مصالح تخت‌جمشید می‌خواهیم‌تخت‌جمشید دیگری بسازیم. شاهد مثال این تلاش نوارهای دیگری است از این دست که تاکنون به بازار راه یافته‌اند. باید گفت با خواندن بروشور این گله همچنان باقی می‌ماند که مگر نه‌اینکه بروشور داخل‌نوار باید حاوی اطلاعاتی دربارهٔ کل اثرباشد و همهٔ مجریان آن؟ و سرانجام باید اضافه کرد چرا حداقل چند خطی درباب‌مشخصات پدیده‌ای ناآشنا برای شنوندهٔ ایرانی به‌نام موسیقی عرفانی ایران نوشته نشده است.

متن نوار

نوار در مایهٔ (بیات ترك) که یکی از متعلقات دستگاه شور است اجرا شده، (متعلقات دستگاه شور عبارت‌اند از ابوعطاء، بیات ترك، افشاری و دشتی)

*** اغلب تحریرها و حالتهای صدای شهرام ناظری همان است که مکرر شنیده‌ایم جز آنکه‌گاهی‌همنوازی چند تنبور و گاه همنوایی چند تکنواز سه تار صدای او را نجات می‌دهد.**

روی الف

نوار با صدای ریز ممتد سه‌تارها آغاز می‌شود که ذره‌ذره قدرت می‌گیرد.

(ریز: در تکنیك سه‌تارنوازی مضرابهای پی‌درپی و یکنواختی است که روی سیم‌اجرا می‌شود).

تردیدی نیست که چنین آغازی با سه‌تار، بدیع، جدید، و کنجکاوی‌برانگیز است و شنونده خود را آماده می‌کند تا اتفاق‌خاصی را بشنود. ولی نه‌تنها اتفاق ویژه‌ای رخ نمی‌دهد بلکه صدای ناظری را می‌شنویم که به‌شیوه‌ای کاملا متفاوت از روش سنتی با «گلیساندو» (گلیساندو: اجرا و ارائه یك نت. به‌صورتی که از صدایی بم‌تر یا زیرتر به‌سوی صدای نت موردنظر بلغزند) از نتی غریبه در گوشهٔ مورد اجرا خود را به نت اصلی گوشهٔ «فیلی» (بر وزن خیلی) می‌رساند. در آغاز آواز با وجود اشاره‌هایی که ناظری به پرده‌های گوشهٔ «فیلی»دارد و سود جستن از تحریرهای این گوشه و اجرای ملودیهای جدید و پس از فراز و فرودهایی، سرانجام خود را به پرده‌های درآمد «بیات ترك» رسانده و ما را با برخورد و برداشتی غیرسنتی روبه‌رومی‌کند. ناگزیریم‌چنین‌شکلی از اجرا را منتسب به ویژگیهای موسیقی‌عرفانی ایران بدانیم چرا که شیوهٔ سنتی اجرای موسیقی ایرانی‌اقتضا دارد که همواره آواز از درآمد مایهٔ مورد نظر شروع شود یا لااقل وفاداری به آموزشهای شادروان کریمی، استادناظری، چنین ایجاب می‌کند. حال باید پرسید چه اندازه «ارزشهای عمیق‌فرهنگی ایران‌کهن» در چنین شیوهٔ اجرایی مدخلیت دارد؟

در همان ابتدای ورود آواز، شنونده در مورد «رمز و طرز صحیح تلفیق شعر با موسیقی» دچار تردید می‌شود. به‌طورمثال با جدا کردن دو قسمت کلمهٔ «دردی» و فشار بیش از حد روی بخش «دی» درکلمهٔ «دردی» ملودی انتخاب شده در مصرع «پایکوبان کوزهٔ دردی به‌دست» حاکمیت مطلق خود را در درهم کوفتن ساختمان کلام نشان می‌دهد. در مورد چگونگی تلفیق شعر و موسیقی در آواز شاهد مثالی داریم از استاد محمدرضا شجریان.

(این اجرا در نوار چاووس ۹ منتشر شده).

از مقایسهٔ این دو تلفیق شنونده آنچه را که باید درمی‌یابد. هرچند که برخلاف‌شیوهٔ سنتی، اجرای شعر به‌جای پرده‌های درآمد با اشاره به پرده‌های فیلی می‌شود، ولی در انتهای آن ناظری با سود جستن از قسمتی از تحریر فرود گوشهٔ دوگاه و گوشه چشمی به قسمتی از فرود درآمد دوم بیات ترك نقطهٔ پایان نسبتا قابل قبولی بر این بخش از آواز می‌نهد.

پس از فرود آواز، گوش جان شنونده پذیرای ترنم رویش سبز و حریری ساز می‌گردد. پیش‌درآمد و تصنیف «درس‌صحر» از جلال ذوالفنون نه‌تنها پس ازیکنواختی نسبی آواز، روحی تازه به‌اثر می‌بخشد بلکه همنوایی سه‌تارها نیز رنگی به‌راستی جدید و طرفه به چشم و گوش جان شنونده می‌نمایاند. مضرابهایی‌به‌ظرافت قلم‌گیریهای بهزاد بزرگ می‌شنویم و نغمه‌هایی به‌لطف و صفا و اصالت کاشیکاریها. درخشش‌تك مضرابهای زیبای ذوالفنون را همنوایی گرم و هماهنگ سه‌تارهای همساز و همنای‌پاسخ می‌دهد، این همه را ورود نیرومند، مطمئن و کوبندهٔ دف، این آشناترین یار سماع عارفان، با قدرت دستان بیژن کامکار به اوج می‌رساند و درمی‌یابیم که شاید مراد از موسیقی عرفانی ایران چنین ترکیبی‌باشد که شنونده را سرودستاراندازان به‌چرخشی در ذهن و عین می‌افکند.

بیژن کامکار درپی ثانیه‌ای که گوش شنونده را به او وامی‌گذارند، در همان محدودهٔ اندك زمانی، تنوعی ریتمیك راایجاد می‌کند، و درنهایت همخوانی گروه، جلوهٔ نغمه‌های زیبای ذوالفنون و ترکیب صحیح شعر و موسیقی او را دوچندان می‌سازد.

پس از پایان تصنیف، تکنوازی ذوالفنون آغاز می‌شود. در اینجا بد نیست یادآوری کنیم از ظهور پدیدهٔ خاص در امرنوازندگی سه‌تار یعنی ریز متوالی روی سیم بم که این مساله نیز به‌نوعی همه‌گیری یافته، هر چند که برای نخستین بار، پیش از اینها، این حالت را از خود ذوالفنون شنیده‌ایم، با این حال شنیدن چندبارهٔ آن رفته‌رفته ضرورت طرح سوالی دراین‌باره را ایجاب می‌کند. باید از تمام هنرمندان صاحب‌نظر در این امر و نیز آنان که دستی به‌ساز دارند پرسید: چیست این «ریز» متوالی روی سیم بم؟ چیست این مضرابهای پی‌درپی که تمام فضای اجرا را اشغال کرده و بستری از طنین یك نت ثابت را برای به جریان انداختن ملودی اصلی ایجاد می‌کند؟ در نوارهای قدیمی بزرگانی چون شادروانان سعید هرمزی، یوسف فروتن، ابوالحسن صبا

*** ورود نیرومند و کوبندهٔ دف این آشناترین یار سماع عارفان با قدرت‌دستان کامکار به اوج می‌رسد.**

ارسلان درگاهی و... کاویدیم اما به‌چنین نحوهٔ اجرایی برنخوردیم. ظاهرا محدودهٔ ارائهٔ چنین شیوهٔ اجرایی نمی‌تواند خاص موسیقی عرفانی ایران باشد. زیرا آهنگساز دیگری نیز در نوار تکنوازی خود «یاد درویش‌خان» به‌چنین‌طرح‌اجرائی‌دست‌یازیده است. همچنین پرویز مشکاتیان درنخستین ارائهٔ کار سه‌تار نوازی خود برای زمانی‌بس طولانی از این «ریز» مداوم روی بم‌ترین سیم سه‌تار بهره جسته است؛ که درمورد اخیر شدت این «ریز» چنان است که نغمهٔ اصلی به‌کلی نامفهوم مانده و تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد. ذوالفنون نیزخود ازپیشگامان چنین نحوهٔ اجرائی است.

نوار با مثنوی‌خوانی ناظری ادامه‌می‌یابد و به تصنیف «اندك اندك» ساختهٔ شهرام

ناظری وصل می‌شود ـ نقد و تحلیل نغمه‌های این تصنیف را به‌فرصتی دیگر وامی‌گذاریم.

نکتهٔ قابل ذکر در این تصنیف و دیگر قطعات نوار این است که گاه از صدای نوازندگان در همخوانی بیش از نوازندگی آنها و همنوازی با ساز استفاده شده‌است. به دیگر کلام بیشتر گروه‌خوانی جلوه می‌فروشد تا گروه‌نوازی.

چنان که کارایی جنجرهٔ نوازندگان به‌جای توان مضراب و سرانگشتان آنان است.

روی ب

این قسمت با ساز رضا قاسمی آغاز می‌شود. قاسمی نام تازه‌ای است در عرصهٔ موسیقی سنتی ما.

او با اجرای نخستین جملات ضمن ارائهٔ مضرابی محکم و نواختن نغمه‌هایی برمبنای ردیف، حالتی از ساز استاد عبادی رابه‌خاطر می‌آورد؛ درمجموع با توجه به اجرای دقیق و موفق چهار مضراب قدیمی بیات ترک و وفاداری کامل به‌روایت شادروان سعید هرمزی و توفیق در ارائهٔ تمام ظرافتهای این چهار مضراب که ضبط آن را با سازاستاد در کوك «فا» داریم و قاسمی به‌اقتضای کوك اصلی «گل صد برگ» ناگزیر آن‌را در کوك «دو» اجرا کرده است می‌توان او را جزو تکنوازان موفق آیندهٔ موسیقی ایران به‌شمار آورد. اما دریغا که او نیز ازمحدودهٔ شمول پدیدهٔ همه‌گیر «ریز» روی سیم بم بیرون نیست. در مورد ساز و آواز روی دوم نوار نکته خاص قابل ذکر عدم تعادل نسبی بین ساز و آواز است. به این معنا که نقش ساز در جوابگویی آواز تاحدودی نادیده انگاشته شده؛ و به‌جز چند مورد که سه‌تار فرصت پاسخ‌گویی تمام وکمال می‌یابد ساز دوالفنون به‌صورت مضرابهای گنگ، «ریز»های مقطع‌جوابهای نامفهوم و کوتاه می‌شنویم. این نکته‌ای است که باز تا حدودی شامل روی الف نوار هم‌هست.

ادیت‌های پی‌درپی بی‌شمار (ادیت: اصطلاح وصل قطعاتی است که جدا از یکدیگردر زمانهای مختلف ضبط می‌شوند و آن‌گاه به همدیگر وصل شده و یك اثر واحد موسیقی را پدید می‌آورند). به‌قدری زیاد است که شنوندهٔ‌دقیق به‌وضوح عدم‌یکدستی و هماهنگی را تمیز می‌دهد به‌طوری که‌گاهی هنوز اکوی (طنین) ساز یا صدای‌خواننده پایان نیافته جمله‌های بعدی به جملهٔ پیش از خود می‌چسبد. به‌عنوان مثال می‌توان به تحریری اشاره کرد که پس از سطر بم «که زمی‌جان...» به چند قسمت کاملا مشخص تقسیم می‌شود؛ یا غیبت سه‌تار در هنگام اجرای بعضی از ابیات پایانی روی ب (از تحریر قبل ازبیت «خمش‌ای‌عاشق...» تا شروع تصنیف) که گاهگاهی سه‌تار آواز را به‌صورت بریده‌بریده و نامفهوم و زمانی فقط با ریز مداوم همراهی می‌کند با دراختیار داشتن صدابردار با تجربه‌ای‌چون ایرج حقیقی که دقت و قابلیت خود را در آثار دیگر آهنگسازان نشان داده است چنین نمونه‌هایی غیرحرفه‌ای بسیار بعید است. در این مورد کار به‌جایی می‌رسد که یك تحریر واحد کمتر از شش ثانیه به دو قسمت کاملا واضح تقسیم می‌شود. البته چنین اشکالی را بیشتر عدم توانایی خواننده در اجرای مداوم و یکسرهٔ تحریر موجب می‌شود. در این قسمت از نوار چندین‌ادیت آشکار نشان‌دهندهٔ آن است که ناظری آواز را در فاصلهٔ زمانی طولانی، تکه‌تکه و جدا از هم خوانده و همین باعث عدم یکدستی حس کار شده، با توجه به این نکته که وحدت زمانی و تداوم حسی در موسیقی ایرانی به‌هنگام ضبط عامل بسیار مهمی است. با این همه بازهم به‌دنبال ساز و آواز، تصنیف و همنوائی سه‌تارها به‌کمك آمده و فضا را آکنده از شور و حرارت کرده است.

اما دربارهٔ همنوازی سه‌تارها جالب آنکه هنگام نواختن همه سه‌تارها با هم، حداقل استفاده از حجم صوتی آنها صورت گرفته است، به‌طوری که به‌نظر می‌رسد سعی‌شده که صدای یك ساز را القا کنند. درحالی که تکنوازان این نوار می‌کوشند حالتی از همنوازی چند ساز را با یك ساز ایجاد کنند.

مقدمهٔ تصنیف «الایا ایها‌الساقی» برمبنای گوشهٔ شهابی ساخته شده. دربارهٔ درستی تقطیع و تلفیق شعر حافظ باید پرسید آیا آوردن «ایها‌الساقی» به‌طور مستقل درست است یا نه؟ و بالاخره اثر که باید با همین تصنیف پایان می‌گرفت، ناگهان با شروع قطعهٔ عجیب قاسمی در فضایی کاملا متفاوت ادامه می‌یابد و به یکباره تمام وقار نسبی را که به‌مرارت فراوان به‌چنگ آورده ازدست می‌نهد؛ و اثر سقوط می‌کند. در این بخش اشارهٔ ما به‌شنونده برای توجه به شباهتهای ناگزیر بین این قطعه، باآن ریتم نامانوس، با موسیقی یونانی و احیانا قطعاتی از تئودوراکیس زائد می‌نماید؛ زیرا آیز شباهتها به‌قدری آشکارند که شنونده را به این‌اندیشه‌وامی‌دارند. منهای این‌گونه حرکات ملودیك، تمام وقار و قدرت دف به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین سازهای‌عرفانی دستخوش و بازیچهٔ عجیب وشبیه به‌ریتمهای عربی قطعه قرار می‌گیرد. کامکار و دف هردو به‌دامی می‌افتند که لااقل تاکنون نیفتاده بودند و تا حال چنین شخصیت و کاربردی از دف را نه در خانقاه و نه در هیچ مکان دیگری نشنیده‌ایم.

شهرام ناظری در سالهای اخیر چندین اثر منتشر کرده است، ولی هربار این‌گروه سازها بوده‌اند که دارای تنوع بوده و یا تغییر شکل یافته‌اند. اغلب تحریرها و حالتهای صدای ناظری همان است که‌مکرر شنیده‌ایم. زمانی همنوازی چند تنبورنواز پر قدرت و صمیمی باختراني به‌همت علی‌ناظری سرپرست گروهشان کار رانجات بخشیده، وقت دیگر همنوایی چند تکنواز سه‌تار به یاری لطف و زیبایی و قدرت سازذوالفنون، و نوبت دیگر ناجی ملودیهای تکراری آواز او ارکستر سنفونیك تهران است. موسیقی ایرانی مدیون همه آنهائی است که برای حفظ اصالت آن و همخوانی آن با تحولات جامعه می‌کوشند. امید آنکه هر بحثی‌مددی باشد برای آنکه استادان مسلم این‌موسیقی راهی نو برای ارتقاء آن بیابند. ●

پرتال جامع علوم انسانی