هنر برای هنر، هنر برای مردم، هنر برای پول

دکتر مجدالدین کیوانی
استاد پیشین دانشگاه و عضو شورای علمی دایرةالمعارف بزرگ اسلامی

روندگان طریقت به نیم جو نخرند
قبای اطلس آن کس که از هنر عاری‌ست

کدام یک از این سه شعار درست یا درست‌تر است؟ مشکل بتوان پاسخ داد. آنچه مسلّم به نظر می‌رسد، این است که سه عبارت یاد شده بیانگر روندِ سه دیدگاه در تاریخ هنر به طور کلّ است. مع ذلک، کانون توجه در نوشتهٔ پیش‌رو منحصراً هنر موسیقی در ایران است.

تحقیقات تاریخی دربارهٔ فراز و فرودهای هنر موسیقی، شأن و منزلت آن در دوره‌های مختلف، نگاه موسیقیدانان و دوستداران آن به این شاخه از خلاقیت‌های والا و نحوهٔ برخورد جامعه نسبت به آن، حوزه‌ای است که قدمت آن از شصت هفتاد سال فراتر نمی‌رود. قبل از این تاریخ، ما برای قرن‌ها موسیقی، موسیقی‌شناس و نوازنده و خواننده داشته‌ایم، ولی از این حرف و حدیث‌هایی که راجع به آن در دوران معاصر نُقل محافل بوده است، نداشته‌ایم؛ یا دست‌کم چیز مکتوبی در این باب به دست ما نرسیده است. خبر چندانی نداریم که در قرون گذشته، جامعهٔ ایرانی موسیقی را چگونه می‌دیده و برای آن چه نقشی قایل بوده است. نوازندگان و خوانندگان چه وضعیتی داشته و چگونه امرار معاش می‌کرده‌اند. همه چیز چنان در ابر سکوت و غبار بی‌خبری فرو رفته است که تقریباً امکانِ هیچ اظهارنظر مستندی باقی نمی‌ماند. فقط می‌توان بر اساس بعض قراین حدس‌هایی زد.

نخستین اطلاعات ما دربارهٔ گذشتهٔ موسیقیدانان، شرایط زندگی و وضعیت اجتماعی آنها به عصر قاجار باز می‌گردد به ویژه از زمان سلطنت ناصرالدین شاه به بعد که ایران به صنعت چاپ و

ضبط صوت روی صفحات گرامافون دسترس یافت. تا پیش از آغاز سلطنت پهلوی، همان‌طور که کانون شعر و شاعری عمدتاً در دربار، خانواده‌های وابسته به دربار و قصورِ اعیان و اشراف بود، آمد و شدِ نوازندگان و خوانندگان برجسته نیز، که «عملهٔ طرب» یا مطربان خوانده می‌شدند، بیشتر حول و حوش همان مکان‌ها بود. از آنجا که خاندان‌های شاهی و رجال اغلب صاحب ذوق و علاقه‌مند به شعر و موسیقی بودند، به رغم تضییقات دینی و تبلیغات منفی بر ضد موسیقی، کاخ‌ها و منازلشان محل حضور رامشگران بود. بسیاری از زنان این طبقات بالای جامعه نیز مشوّق و حامی موسیقی بودند. به همین سبب اگر هم اطلاعاتی از مجریان ساز و آوازِ آن روزگار به دست ما رسیده، عموماً از طریق یادداشت‌ها و گزارشهای افرادی است که یا خود از افراد خانواده‌های متعیّن بودند یا به مجالس عیش و نوش آنها راه داشتند.

با این همه، قشر نوازنده و موسیقیدان در سراسر تاریخ بعد از اسلام در سطح جامعه به طور کل از اعتباری که استحقاقش را داشته، برخوردار نبوده و شغل آنها از مشاغل پست به شمار می‌آمده است. از میان طبقات با فرهنگ و فهیم جامعه، شمار نسبتاً معدودی بر ارزش واقعی دانش و هنر موسیقی واقف بودند و می‌دانستند که این هنر در تلطیف روح و تسکین آلام درونی چه نقش مؤثری ایفا می‌کند. مولانا آواهای موسیقایی را فرود آمده از بهشت می‌دانست.

نالهٔ سُرنا و تهدیدِ دُهل — چیزَکی ماند بدان ناقورِ کل
پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها — از دَوارِ چرخ بگرفتیم ما
بانگ چرخش‌های چرخ است این که خَلق — می‌سرایندش به طنبور و به حلق
مؤمنان گویند کآثارِ بهشت — نغز گردانید هر آواز زشت
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم — در بهشت آن لحن‌ها بشنوده‌ایم
پس غذای عاشقان آمد سَماع — که درو باشد خیال اجتماع
قوّتی گیرد خیالات ضمیر — بلکِ صورت گردد از بانگ و صفیر

(مثنوی، دفتر چهارم)

خواجهٔ شیراز کار پدرانی را که آزمندانه مال می‌اندوزند و به میراث‌خوارگان وامی‌گذارند، کفر می‌داند و این سخنِ خود را «به قول مطرب» و فتوای «دف و نی» مستند می‌کند:

خزینه‌داریِ میراث‌خوارگان کفر است — به قول مطرب و ساقی، به **فتویِ دف و نی**

لیکن شریعتمداران جامعه کمتر به این اشارات التفات می‌کردند و از خود نمی‌پرسیدند که چه سرّی است در این که «حافظِ» حافظِ قرآن این اندازه از ساز و آواز سخن می‌گوید و به خوش‌خوانی خویش می‌بالد.

باری، در گذشته لفظ «مطرب» ـ و قوّال ـ متأسفانه بار معنایی مثبتی نداشت، زیرا از نظر شرع اسلام مطربی حرفه‌ای حرام به شمار می‌رفت: حُکمی که امروز هم بعضی هنوز بدان پایبندند، یا بنا

به مصلحت خود و به اقتضای بازی‌های سیاسی، از آن چماقی ساخته‌اند و بر سر هنرمندانی می‌زنند که مطلوب و محبوب «غیر خودی‌ها» هستند. مطرب‌ها نه تنها امنیت شغلی و مالی نداشتند، بلکه اغلب امنیت جانیِ آنها هم در خطر بود و از جانب افراد خشک‌مغز آزار می‌دیدند. حتی عملهٔ طربی که برای شاهان و بزرگان می‌نواختند، در تأمین مالی و اجتماعیِ همیشگی نبودند؛ مگر چقدر و برای چه مدتی از وجود آنها در دربار و خانه‌های اشراف استفاده می‌شد که بتواند تمامی نیازهای مادّی خود و عایلهٔ ایشان را برآورده سازد؟ از قول عارف قزوینی نوشته‌اند که وقتی میرزا آقا حسینقلی (د. ۱۳۳۴ ق) استاد بزرگ تار و پسرِ علی اکبرخان فراهانی از «عملهٔ طرب خاصّهٔ» دربار ناصری درگذشت، کسی در ایران ندانست که «میرزا» که بود، کِی مرد و کجا به خاکش سپردند. خودِ عارف نیز، که هم شاعر و تصنیف‌ساز بود و هم آهنگ‌ساز و خواننده‌ای توانا، زندگی چندان بهتری نداشت:

عمرم گهی به هجر و گهی در سفر گذشت دوران زندگی همه در دردِ سر گذشت

به‌غیر از مطربان ماهر که از قِبَل خانواده‌های مرفّه و دوستدار ساز و آواز مختصر درآمدی کسب می‌کردند، بقیه هیچ مستمرّی یا حقوق راتبی نداشتند. رادیو و تلویزیونی هم که در کار نبود تا دست‌کم بتوانند هنر خود را به گوش موسیقی‌دوستانی که استطاعت مالیِ کافی نداشتند، برسانند. یگانه ممرّ درآمد این دسته مطربان مجالس عقد و عروسی مردمی در شهر و روستا بود که دستشان به دهانشان می‌رسید.

بنابراین، به نظر نمی‌رسد که تحت چنان شرایطی، جایی برای بحثِ «هنر برای هنر» و این قبیل حرف‌ها وجود داشته است. اصلاً مرزبندی‌هایی که موسیقی را در مقولات و اشکال متفاوت با اهداف

متفاوت جای دهد، در میان نبوده است. بعید می‌نماید که برای موسیقی عموماً نقشی جز سرگرم کردن و شور و حال بخشیدن به مجالس عیش و نوش و جشن و سرور، قایل بودند. آنجا هم که از نوعی موسیقی در تعزیه‌خوانی‌ها بهره گرفته می‌شد، اساساً برای تقویت عنصر هیجان و جاذبهٔ عاطفی این نوع نمایش‌های مذهبی بود؛ کما اینکه در دهه‌های اخیر مؤلّفهٔ موسیقی در دسته‌های عزاداری از حدّ طبل و دهلی ساده و آهنگی یکنواخت و تکراری درگذشته است، به قسمی که برخی از ترانه‌های خوانندگان حرفه‌ای غیر مذهبی را فقط با محتوایی متفاوت می‌شنویم: ترانه‌هایی که به گوش بیشتر عزاداران آشنا می‌آید و می‌توانند با آن راحت‌تر پیوند عاطفی و ذهنی برقرار کنند.

«هنر برای هنر» به کنار، می‌ماند هنر برای مردم و هنر برای پول. بی‌تردید، موسیقی در عهد قاجار هم برای مردم بوده است و هم برای پول، منتها نه دقیقاً به معنایی که امروز از این دو گزینه فهمیده می‌شود. بدیهی است که در آن روزگاران مستمعین ساززن‌ها و آوازخوانان، مثل امروز، مردم بودندَ؛ منتها این طور نبود که آنها آگاهانه و به صرافت طبع موسیقی را برای مردم، و نه منحصراً برای اجرا در خلوت و در محفل خواص بدانند. خواندن و نواختن حرفه و ممرِّ درآمد آنها بود؛ به استثنای معدودی از آنها که نمی‌خواستند مطربیِ توده‌ها را بکنند، بقیه ظاهراً می‌خواندند و می‌نواختند که پول بگیرند و دیگر منتظرِ «به به و چَه چَه» شنوندگان نمی‌ماندند. تا چهل‌ـ پنجاه سال پیش، در مجالس عروسی، دستهٔ مطرب‌ها ساز و آواز خود را اجرا می‌کردند، و «محفلی‌ها» (یعنی مدعوّین حاضر در مجلس) و «اطرافیان» (یعنی، حاضران بدون دعوت) که بسیاری از آنها همسایگانی بودند که از روی پشت‌بام‌ها به نظارهٔ جشن عروسی می‌نشستند، نیز قال و مقال خود را داشتند. مطربان متوقّع سکوت نبودند، و حاضرانِ با دعوت و بی‌دعوت هم در میان آن سر و صدا و رفت و آمد مسؤولان جشن، «کیفِ» خود را می‌بردند. از اینکه باید به احترام هنر و هنرمند سکوت کرد، حرفی در میان نبود. مردم عموماً از ساز و آواز فقط «مطربی» را می‌فهمیدند، نه اینکه آن را به عنوان هنر تلقّی کنند.

باز گردیم به رشتهٔ اصلی سخن. امروزه وقتی گفته می‌شود هنر (موسیقی) برای مردم، به این معناست که این فقط خواص نیستند که شعور موسیقی و قدرت درک آن را دارند؛ جامعه در کلّ نیز از چنین شعوری برخوردار است و نباید آنها را دست کم گرفت. نیّتِ مهمتر پسِ پشت شعار «هنر برای مردم» این است که باید موسیقی را از خلوت خواص به درون جامعه بُرد و طعم آن‌را به مردم چشاند تا رفته‌رفته درک موسیقاییِ آنها افزایش یابد و این موضوع دعوای کسانی بود در اواسط دههٔ ۵۰ بر سرِ بردن موسیقی اصیل و سنگین ایرانی به درون جامعه و همزمان، پخش موسیقیِ سبک‌ترِ امروزی از رادیو و تلویزیون. البته، بحث بعضی از صاحب‌نظران در آن زمان این نیز بود که موسیقیِ سنّتیِ ایران یک موسیقی بسته و محافظه‌کارانه است و نتوانسته است خود را از چنبرهٔ تکرار بیرون ببرد و این باعث رماندنِ جوانهای نوجو و تحوّل‌طلب از آن نوع موسیقی می‌شود. در دهه‌های ۴۰ و ۵۰، گویا به اهتمام رادیو و تلویزیون ایران و شهرداری تهران، برنامه‌ای با عنوان «هنر برای مردم» به

راه انداختند که در فضای باز و با حضور مردم در محیطی دوستانه و غیر رسمی و بگیر و ببند، برگزار می‌شد. غالب هنرمندان در این برنامهٔ همگانی شرکت می‌کردند، گرچه بعضی از همان کمالگراها از این کار اکراه داشتند.

خوشبختانه موانع و محدودیت‌های رنگارنگ در دهه‌های اخیر نه‌تنها موسیقی را از حرکت باز نداشته است، از بعضی جهات به خلاقیت و ظهور استعدادهای این هنر روح‌افزا کمک کرده است؛ کما اینکه مضایقِ اجتماعی عصر آل مظفّر مانع ظهور خواجهٔ شیراز و امثال او نشد. به یُمن ظهور و فعالیت‌های سازندهٔ موسیقی دانان مبتکر و پیشرو، مقدار زیادی از آن بستگی مفروض کاسته شده است. در ضمن، دو نوع موسیقی سنّتی و امروزی توانسته‌اند به‌طور مسالمت‌آمیز در کنار هم پیش بروند. البته در این روند، هم موسیقی اصیل از قابلیت‌های عظیم خود بیش از پیش بهره گرفته و هم موسیقی امروزی موفق شده است رفته‌رفته از ابتذال فاصله بگیرد. آنچه جای خوشحالی دارد این است که به رغم تداوم و روند مثبت موسیقیِ «پاپ» و بابِ روز، جوانان نه‌تنها در ایران بلکه در خارج از کشور، به موسیقی اصیل بیشتر و بیشتر دلبسته می‌شوند. جالب آنکه بسیاری از بهترین نوازندگان و آوازخوانان زمان حاضر، چه در ایران چه در فرنگ، از میان نسل جوان برخاسته و خوش درخشیده‌اند.

از آنچه تاکنون بیان شد، می‌شود نتیجه گرفت که هم شعار «هنر برای هنر» و هم «هنر برای مردم» هر دو معتبرند و جای یکدیگر را تنگ نکرده‌اند. صرفِ‌نظر از اقلیتی که اصولاً با موسیقی سرِ سازش ندارند و هر نوعِ آن‌را غیر مجاز می‌دانند و سنگ لایِ چرخ هنرمندان می‌گذارند، در عصر حاضر ایرانیان عموماً هم درک موسیقی دارند و هم به موسیقیدانان خود ارادت می‌ورزند.

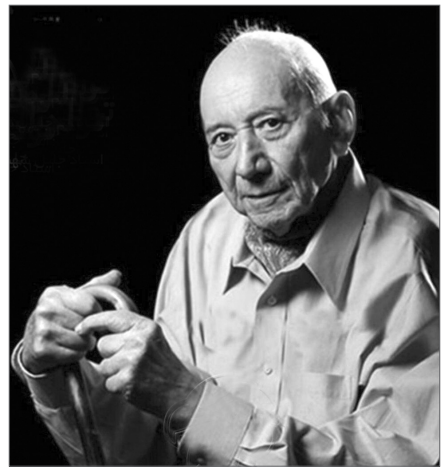
عرضهٔ موسیقی به ازای پول. این یکی جای مقدار زیادی حرف و نقل داشته و دارد. سابقهٔ این شعار، طولانی و شاید از نظر بعضی هنوز تکلیفش روشن نشده است. پرسش این است که آیا هنر را می‌شود با پول معاوضه کرد؟ آیا با این کار، از قدر هنر نکاسته‌ایم؟ آیا اگر به شعار هنر برای هنر باور داشته باشیم، نباید شعار هنر برای پول را کنار بگذاریم؟ سالها پیش در دوران کهولت روانشاد غلامحسین بنان (د. اسفند ۱۳۶۴)، مسعود بهنود مصاحبه‌ای با او انجام داد که مدتها بعد در یکی از برنامه‌های «گلهای ماندگارِ» او از تلویزیون بی.بی.سی. پخش شد. پاسخ‌های بنان به بهنود و نظر و آرای وی مقداری از پرسش‌های بالا را روشن می‌کند. این استاد مسلّم تاریخ آواز، فرزند بنان‌الدوله، برخاسته از دامان مادری قاجارتبار و نسبتاً مرفّه بود که آواز را نه به قصد انتخاب آن به عنوان یک حرفه، بلکه به پیروی از ذوق و عشقش به این هنر دنبال کرد؛ منتها پس از آنکه تمامی رموز آن را فرا گرفت، به اصرار کلنل علی‌نقی وزیری (د. شهریور ۱۳۵۸)، برادر نخستین همسر خود، پایش به رادیو و حلقهٔ موسیقیدانان طراز اول زمان باز شد. او افزون بر اجرای آواز در برنامه‌های رادیو از جمله *گلهای رنگارنگ*، متصدّی مناصب دیگری چون مربی آواز در هنرستان موسیقی ایران و رئیس شورای عالی موسیقی رادیو بود. در آن مصاحبهٔ تاریخی، پرسش و پاسخ‌هایی میان بهنود و بنان ردّ و بدل شد که

حسین قوامی

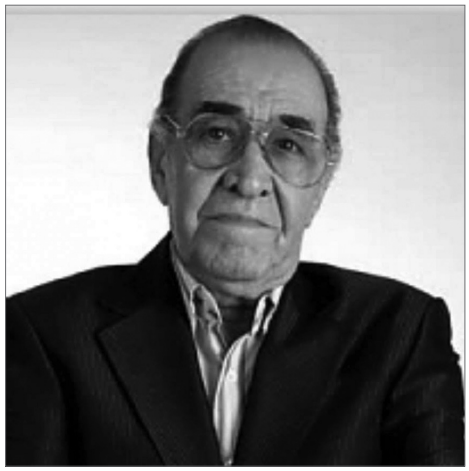
عبدالوهاب شهیدی

نقلِ قریب به مضمون آن چنین است: بهنود می‌پرسد آیا این موسیقی جوانانه‌ای که در سالهای اخیر در ایران رواج پیدا کرده است [مرادش به احتمال قوی، موسیقی پاپ بود که بعضی از آرمانگراها آن‌را مبتذل می‌دانستند] لطمه‌ای به موسیقی سنّتی ما نمی‌زند؟ بنان با قاطعیت می‌گوید: «نه»، به هیچ وجه. هیچ چیز نمی‌تواند به موسیقی اصیل ما لطمه بزند. هر کدام راه خود را می‌روند. نمی‌شود که همگان را مجبور کرد فقط به موسیقیِ اصیل گوش کنند. یک قصاب در ذوق و فکر با فردی سیاسی فرق می‌کند. نمی‌شود که ذوق مردم را کور کرد. در فرنگستان هم عده‌ای به موسیقی کوچه و بازار تمایل دارند و عده‌ای به اُپرا می‌روند. بنان موسیقی پاپ را می‌پذیرد، ولی دست‌کم در این مصاحبه تصریح نمی‌کند که آیا این نوع موسیقی را هم هنر می‌داند، یا فقط محض خشنودی جوان‌ها آن‌را تأیید می‌کند. معذلک، در جایی طی مصاحبه‌ای با همسر بنان، می‌خوانیم که می‌گوید بنان تقریباً همهٔ انواع موسیقی را دوست داشت و برای همه ارزش قایل بود. هر کدام جا و مقامی دارد، حتّی موسیقی پاپ. با همهٔ این احوال، وی به اصالت موسیقی خیلی اهمیت می‌داد. بنابراین، می‌توان حدس زد که بنان موسیقیِ پاپ را هنر به‌شمار می‌آورده است، منتها شاید، نه در حدّ یک هنر ناب و متعالی.

در موردِ معاوضهٔ موسیقی با پول، بنان هیچ عیبی با این کار نمی‌دید. می‌گفت: من از خانوادهٔ سنّتی خاصی بودم که حتی با آواز خواندنم در رادیو مخالف بودند تا جایی که بعض بستگانم مرا طرد کردند. از این گذشته من نیاز نداشتم که برای پول بخوانم، ولی به دیگران حق می‌دهم که به ازای خواندنِ آواز پول بگیرند. مگر دکترها در مقابل معالجه‌ای که می‌کنند حقّ ویزیت نمی‌گیرند؟ چرا. آن وقت توقع دارید کسی که به دیگران روح می‌دهد، چیزی نگیرد؟ مگر در فرنگ خوانندگان پول نمی‌گیرند؟ با این حال، بنان تأکید می‌کرد که: هیچ‌گاه برای پول نخواندم؛ هر چه خواندم برای دلم بود. «اگر پولکی بودم، هیچ‌گاه خوب نمی‌خواندم؛ به آن سوز و حالی که دوست می‌داشتم، نمی‌رسیدم. اگر پول می‌گرفتم، «چیز مزخرفی می‌خواندم». البته بنان توضیح می‌دهد که هرگز نمی‌خواستم



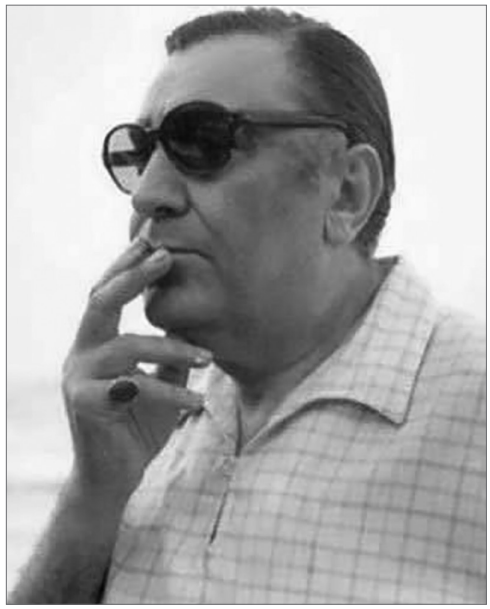
جلیل شهناز



ایرج (حسین خواجه امیری)

خواننده بشوم. گهگاه افتخاری می‌خواندم، ولی بابت آن «از شخص پول نگرفتم؛ حتّی صنّار». دو سه بار تکرار کرد که برای آوازی که می‌خواند، از **دست مردم** پولی نمی‌گرفت. می‌گفت: حقوقی که از دولت دریافت می‌کنید حسابش جداست و با پولی که از مردم بگیرید فرق می‌کند. بنان، در پاسخ به این پرسش که نظرش نسبت به رفتن مردان موسیقی به کاباره‌ها و اجرای برنامه چیست، جواب داد: چه اشکالی دارد؟ اگر خواننده به کاباره نرود و برای مردم نخواند، در خانه بماند و برای زن و بچه‌اش بخواند یا برای دخترخاله یا دخترعمّه‌اش؟ بهنود پرسید، پس چرا شما به کاباره نرفتید؟ جواب داد در آن زمان که من می‌خواندم، هنوز کاباره‌ای وجود نداشت. بهنود دست‌بردار نبود. گویا در پس ذهن او این بود که شما که ترجیح می‌دهید فقط برای دلتان بخوانید، چه گونه است که با کاباره رفتن دیگر هنرمندان موافق هستید و حتی آنها را تشویق می‌کنید که به کم قناعت نکنند؟ مگر آنها دوست ندارند برای دلشان بخوانند؟ شاید بنان از این واقعیت نیز غافل نبوده است که «شکم گرسنه ایمان ندارد»، چه رسد به اینکه برای دلش بخواند. به قول معروف: بی‌مایه فطیر است. اینجاست که خواننده می‌ماند حیران که چه کند: برای دلش بخواند که سوز و حال داشته باشد، یا بر سرِ جمع بخواند تا پول بگیرد؟ در حضور جمع هم که بخواند، نمی‌تواند همیشه برای دلش بخواند، باید مقداری نیز مطابق سلیقه و به دلِ آنها بخواند. بدیهی است که سلایق خوانندهٔ متخصص و شنوندگان عادّی و ناآشنا با ظرایف موسیقی غالب اوقات موافق نیست. گاه خواننده مجبور می‌شود به رغم میل باطنی خود، نغمه و نوایی را بخواند که میلِ دیگران است. شعارِ «هنر برای هنر» در کدام یک از این دو حالت (برای دل خود یا برای دیگران) رعایت می‌شود؟

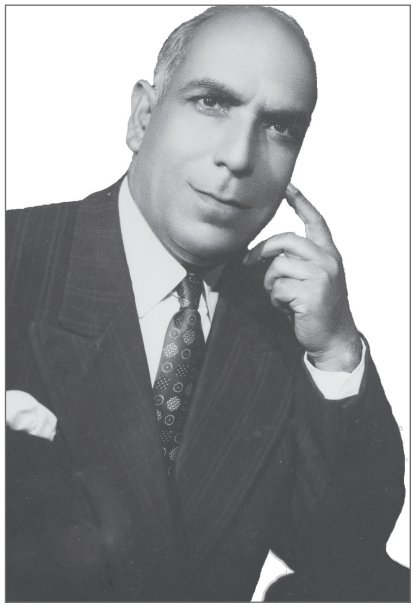
بهنود بنان را با پرسش بعدی در تنگنا می‌گذارد، می‌پرسد: آیا درست است که هنرمندان در کاباره برای جماعتی بخوانند که مشغول خوردن و نوشیدن و حرف زدن هستند؟ بنان مقداری گفتهٔ قبلی خود را تعدیل می‌کند و توضیح می‌دهد که: نه، این طور نیست که هنرمند برای عده‌ای موسیقی



غلامحسین بنان

اصیل ایرانی اجرا کند و آنها در حال صرف شام و «عرق خوردن» باشند (پایان سخنان بنان)، روالی که در کاباره‌های قبل از انقلاب معمول بود. امروز اثری از کاباره‌ای به سبک و سیاق آن سالها وجود ندارد، ولی رستوران‌های ایرانی و سفره‌خانه‌های سنتی را داریم که در آنها شرب خمر ممنوع است، ولی خوردن و نوشیدن و سروصدا کردن به روال همان کاباره‌ها ادامه دارد: «حقهٔ مهر بدان مُهر و نشان است که بود». البته، کیفیت آن موسیقی که در این مکان‌ها عرضه می‌شود، چندان تعریفی ندارد و مسلماً جای هنرمندان جدّی و کمالگرا در آن نیست. پس تکلیف چیست؟ چگونه می‌توان هم کیفیت سنّتی موسیقی سنگین و فاخر را حفظ کرد و هم آن‌را به میان مردم برد و کاری کرد که طبع آنها، به‌ویژه جوان‌ترها، با این قسم موسیقی خو بگیرد و در ضمن، هنرمندان پاداش مادّی زحمات خود را دریافت کنند؟ هنرمند نمی‌تواند همه را به خلوتِ خانهٔ خود ببرد، اما می‌تواند به میان همه برود به شرط آنکه محل مناسب و مطمئنی در شأن او و حیثیّتِ مستمعان هنردوست در اختیار باشد. نیاز به گفتن ندارد که مطلوب‌ترین داوطلب برای این منظور تالارهای کنسرتی است که با آخرین دستگاههای الکترونیکی و امکانات لازم دیگر مجهّـز و از آرامش و امنیت کامل برخوردار باشد. در تهران که چنین تالارهایی وجود ندارد و در استان‌ها به طریق اولی. تالار رودکی، نه‌تنها پس از گذشتِ پنجاه سال از تاریخ ساخت آن، از متر و معیارهای امروزی عقب‌مانده، بلکه «چندمنظوره» بودنِ آن موجب شده است که هر هفته و ماهی در اختیار گروهی دیگر با اهدافی دیگر قرار بگیرد و از حالت تالار کنسرت و موسیقی خارج شود. یکی دو تالار دیگر نیز مسائل مشابهی دارند. مشکل مشترک آنها این است که به هیچ وجه جوابگوی نیازهای رو به افزایش جامعهٔ موسیقی نیستند و بنابراین، برگزارکنندگان کنسرت‌ها نمی‌توانند به اقتضای نیاز خود به موقع از آنها استفاده کنند. آنچه بیش از پیش مزید بر علت می‌شود، خطر مزاحمت دسته‌های دلواپسِ سازمان‌یافته است که درست در شب‌های مقرّر، کنسرت‌ها را به هم می‌زنند و لطمات مالی و روحی به اهل موسیقی وارد می‌کنند.

ناشکری نشود، داشتن همین دو سه تالار هم غنیمت است. آنها این امکان را می‌دهند که هر از گاهی چند صد نفری با طیب خاطر پولی بدهند و در مکانی واحد یکی دو ساعت به استماع موسیقی و درکِ حظّ روحی بنشینند. به علاوه، آن آرمان‌اندیشی و کمال‌گرایی گذشته تعدیل شده و «تابوی»


جلال تاج اصفهانی

کسب درآمد از طریق موسیقی تقریباً از میان رفته است. نوازندگان و خوانندگان طراز اول کشور دیگر هیچ عیبی در این نمی‌بینند که متاع مرغوب خود را به خریداران آن عرضه کنند و در مقابلش پول بگیرند. عاشقان موسیقی نیز برای حضور در تالارهای کنسرت گاه برای خرید بلیت ورود صف می‌کشند و ساعت‌ها معطل می‌مانند. آنها خوشحال‌اند که مقداری از جیب خرج کنند و ساز و آواز گوش کنند. این نشان می‌دهد که با پدید آمدنِ نسل‌های جوان، موسیقی اصیل ایرانی کهنه نمی‌شود یا ـ دقیق‌تر بگوییم ـ می‌تواند کهنه نماند و تجدید نیرو کند. هنرمندانی که برای هنر خود و ذوق و درک مردم احترام و اعتبار قایل‌اند، تلاش می‌کنند تا بهترین‌های هنر خود را عرضه کنند و در عین حال، از ابتذال، تکرارهای ملال‌آور و «سرهم بندی» پرهیز کنند. با این شیوه، آنها هم می‌توانند پیامِ «هنر برای هنر» را رعایت کرده باشند، هم به واسطهٔ هنر خود، به لحاظ مالی منتفع شوند و برکنار از دغدغهٔ اقتصادی، به اعتلای آن بکوشند.

چنانچه مرادِ کسانی که برای نخستین بار شعار هنر برای هنر را پیشنهاد کردند، این بوده است که هنر در خودش تمام می‌شود و ثمرات و آثار احتمالیِ آن مهم نیست، نظرشان جای تأمل دارد؛ زیرا ظاهراً معتقدند که هنر خوب است چون هنر است و ختمِ سخن. معذلک، اگر هم روزگاری چنین معنایی منظور بوده است، واقعیات زندگی نشان می‌دهد که باید این شعار باز تعریف شود. شماری از اندیشمندانِ پیشین معتقد بودند که باید «خوب» بود و «خوبی» کرد، چون خوب بودن و خوبی کردن فی نفسه خوب است نه برای اینکه سودی بر آن مترتّب است. آنها بین «خوب» و «سودمند» فرق می‌گذاشتند؛ «خوب» لازم نیست سودمند باشد و هر امر سودمندی نیز لزوماً خوب نیست. اگر بخواهیم موسیقی را در متن چنین نظرهایی تعریف کنیم، باید بگوییم: موسیقی هنری است به خودیِ خود خوب و نباید آلودهٔ چیزهای دیگری شود. موسیقی خوب است، به شرط آنکه برای خود بماند و خرجِ مقاصد دیگری نشود. چنین نظریه‌ای با واقعیات ملموس زندگی نمی‌خواند. هنرمند به غیر از هنرش، دغدغه‌های دیگری هم دارد که باید برطرف شود تا هنرش پایکوبِ آن دغدغه‌ها نشود. در رأس تمامی این دغدغه‌ها نیازهای مالی است. برای کسی که سوایِ موسیقی حرفهٔ دیگری ندارد، جز آنکه به واسطهٔ همین حرفه رفع نیاز کند، راه دیگری نیست. حساب آنهایی که موسیقی را در کنار شغل اصلی دیگری، به عنوان «زنگ تفریح» برگزیده‌اند، داستانی دیگر است. نادر مجد، برادرزادهٔ مرحوم لطف‌الله مجد (د. آذر ۱۳۵۷) دکتر اقتصاد و کارمند عالی‌رتبهٔ پیشین بانک جهانی و

مقیم واشینگتن، پیوسته در کنار شغل اصلی و موظف خود، هنر تار و سه‌تار را به عنوان جزءِ لاینفک زندگی خود حفظ کرده است. پس از بازنشستگی نیز، یک مدرسهٔ موسیقی در واشینگتن دایر کرده است و در آن به جوانان علاقه‌مند ایرانی تار، سه‌تار، سنتور و ویلن تعلیم می‌دهد، اما گروهی هم بوده‌اند یا هستند که نوازندگی را به عنوان وسیلهٔ کسب اضافه درآمدی برای جبران کسری حقوق یا درآمد اصلی خود انتخاب کرده‌اند. کما اینکه، بنا به گفتهٔ دکتر نادر مجد، چون حقوقی که عمویش از وزارت دارایی یا ادارهٔ دخانیات دریافت می‌کرد کافی نبود، کسریِ آن را از طریق نوازندگی تار جبران می‌کرد. کار اصلی حسین قوامی (د. اسفند ۱۳۶۸)، عبدالوهاب و ایرج (حسین خواجه امیری) در ارتش بود. البته عکس این حالت هم وجود داشته است؛ یعنی، درگذشته به بعضی از هنرمندان، در دوایر دولتی کاری سپرده می‌شد تا از بابت آن حقوقی دریافت کنند؛ چنانکه جلیل شهناز (د. خرداد ۱۳۹۲) تا پیش از مهاجرت به تهران، کاری هم در شهرداری اصفهان بر عهده داشت. با همهٔ این اوصاف، احتمال زیاد دارد که اینجا و آنجا هنرمندانی باشند که هنوز به حفظ اصالت موسیقی سنّتی و جلوگیری از تجاری شدنِ آن پایبندند و به تبعیت از خواجه حافظ می‌گویند:

ما آبروی فقر و قناعت نمی‌بریم با پادشه بگوی که روزی مقدّر است

و پایِ تمامی عواقب آن ایستاده‌اند. ضمن تقدیر از این مناعت طبع و وارستگی، باید اذعان کرد که گرایش در سالهای اخیر به‌طرز مشهودی به سوی همگانی کردنِ موسیقیِ اصیل ایرانی و کشاندنِ آن به تالارهای عمومی و در ضمن، با هدف کسب درآمد بوده است و قراین نشان می‌دهد که جامعه هم با این گرایش ناهمسو نیست. حال که روند امور، هنرمندان را بیش از پیش به آغوش جامعه می‌برد، تکالیف رفتاری و مسؤولیت‌های اخلاقی آنها بیشتر و حسّاس‌تر می‌شود. بحمدالله هم تا کنون عموماً رعایت این ملاحظات شده است. از آنجا که در این روند تازهٔ هنری- تجاری پای پول در میان است، از هنرمندان عزیز توقّع می‌رود که هنر خود را قربانی پول نکنند و میان این دو حدّ نگه دارند و خدای ناخواسته دچار آز و زیاده‌خواهی نشوند که مبادا باعث انحطاط هنر خود و از دست دادن حمایت مردم شوند. اخلاق نیک ضامن بقای هنر والای آنان است؛ به قول ملک‌الشعرا بهار:

اقـوام روزگـــار به اخـلاق زنـــده‌انـــد قومی که گشت فاقدِ اخلاق، مردنی است