سوال این است

آروین صداقت‌کیش*:

نباید نگران بود

–در میان نظرات مختلف درباره موسیقی صرفاً ایرانی می‌شنویم که موسیقی ایرانی بر پایه بداهه‌پردازی و ساز و آواز شکل گرفته است. اشاره می‌شود به سازگاری این موسیقی با جهان تغزل و امکانات کمترش برای روایت‌های دراماتیک. از سوی دیگر در تاریخ موسیقی ایران با هنرمندان و جریاناتی روبه‌رو بوده‌ایم که در پی تغییر شکل زیست این موسیقی بوده‌اند. حرکت به سوی ارکسترهای بزرگ یا روایت‌های داستانی و دراماتیک از جمله این اقدامات بوده است. به نظر شما به عنوان یک محقق چقدر در موسیقی ایرانی فاصله گرفتن از عادت‌های رفتاری و تغییر زیست ممکن است؟ این تغییر زیست آیا زیبایی‌شناسی این موسیقی را مخدوش خواهد کرد یا به جهانی تازه ختم خواهد شد؟

سوال شما خیلی کلی است و به نظر من برای پاسخ دادن به آن لازم است بعضی پیش‌فرض‌هایمان را دوباره بررسی کنیم. به همین دلیل ترجیح می‌دهم به جای اینکه مستقیما به سراغ پاسخ این سوال شما بروم اول کمی پیش‌فرض‌های سوال‌تان را زیر و رو کنم و سپس گذرا بعضی از مشکلات سر راه چنین کاری را بکاوم و آخر سر از این رهگذر شما و خوانندگان‌تان را به پاسخی برسانم. اولین پیش‌فرضی که در این پرسش وجود دارد این است که موسیقی ایرانی معاصر که در یکصد سال گذشته وجود داشته بیشتر بر تغزل متمرکز است. من با این پیش‌فرض موافقم. دست‌کم نمونه‌های موجود اکثراً حاوی همراهی موسیقی دستگاهی با اشعار تغزلی است. این همراهی تا حدی است که نظریاتی شکل‌گیری نطفه‌های موسیقی دستگاهی را با اوج‌گیری شعر تغزلی فارسی در مکتب عراقی و شکل‌گیری فرم‌های این موسیقی را با فرم غزل مرتبط می‌دانند. در حقیقت باید اعتراف کنیم که به غیر از پدیده تعزیه کمتر تلاشی برای حضور موسیقی در یک زمینه دراماتیک صورت گرفته است. البته این به آن معنا نیست که در پهنه فرهنگی ایران نمونه‌های موسیقایی که به همراهی داستان‌پردازی و گونه‌های نمایشی بپردازند وجود ندارد اما قدر مسلم این نمونه‌ها کمتر مربوط به حوزه موسیقی دستگاهی هستند. سنت‌های موسیقی نواحی پر است از همین گونه‌ها.

اما بحث ما در اینجا نمونه‌های از پیش موجود پراکنده در سنت‌های اقوام نیست بلکه موسیقی ایرانی به معنای دستگاهی آن است. بگذارید ابتدا نگاهی سطحی بیندازیم به تعزیه به عنوان یکی از معدود نمونه‌های نمایشی مرتبط با موسیقی دستگاهی ما تا بعضی از دشواری‌هایی که در این راه وجود دارند مشخص شود. درست است که در تعزیه نوعی ملازمت بین نقش‌ها و موسیقی اجرایی پدید آمده بود (نقش‌های خاص گاهی در مایه خاصی هم می‌خواندند) ولی تا آنجا که می‌دانیم خود موسیقی تفاوت بنیادینی با نمونه‌های غیرنمایشی موجود نداشت. نتیجه اینکه نوعی موسیقی با هدف قرار گرفتن در کنار یک نمایش به وجود نمی‌آید؛ موسیقی به راه خود می‌رود و نمایش هم به راه خود. و از همه اینها مهم‌تر اتفاقی در سطح زیباشناختی نمی‌افتد. درست به همین علت این گونه موسیقی‌ها را اگر جدا از زمینه‌شان گوش بدهید و از چند نکته که ملزومات فنی کار هستند، مانند با صدای رسا خواندن و ... صرف نظر کنید خواهید دید تفاوت آشکاری میان اجرای موسیقی نیست. این درست همان ایرادی است که معمولاً در گام اول بروز می‌کند. تصمیم می‌گیریم که موسیقی ایرانی را با یک زمینه دراماتیک و شاید با متنی که کمتر تاکنون همراه آن بوده به هم بیامیزیم اما نه بیان تکنیکی متحول شده و نه مفاهیم زیباشناختی؛ موسیقی همان است که بوده. این ایراد عمده‌ای است که در اغلب تلاش‌های اینچنینی دیده‌ایم. در واقع وقتی به قول شما صحبت از تغییر «زیست» نوعی موسیقی است (من واژه زیست را که شما به کار بردید به عنوان استعاره‌ای برای طیفی از تغییرات فرض می‌کنم) انتظار داریم موسیقی نیز برای هماهنگ شدن با شرایط زیست جدیدش لااقل کمی تغییر کند اما اغلب چنین نمی‌شود. موسیقی سکوت می‌کند، ساکن می‌ماند و دست بالا در سطح دگرگون می‌شود. مثالی بزنم از سطحی‌ترین لایه ارتباط میان متن دراماتیک و موسیقی، تا موضوع کمی ملموس‌تر شود. در موسیقی ما تفاوت عمده و آگاهانه‌ای میان حالت و بیان اشعار مختلف از نظر حس نمایشی موجود در لحظات متن وجود ندارد. برای مثال شما کمتر خواننده ایرانی را می‌شناسید که بتواند قلندرانه خواندن، مست و خراب بودن را آگاهانه بازی کند. اگر خوانندگان به این شکل تربیت نمی‌شوند معنی‌اش این است که آهنگساز در قدم اول و در یکی از سطحی‌ترین لایه‌های کارش متوقف می‌شود. طبعاً برای مقابله با این وضعیت دو راه بیشتر وجود ندارد؛ یا باید دست به مکاشفه بزند و مجریان را هم در جریان تمریناتی طولانی به بسط توانایی‌هایشان وادارد یا باید متن را با تکنیک‌هایی که برای موضوعات دیگری کامل شده‌اند، به شکل سرسری مخلوط کند. واضح است که نتیجه اغلب چنگی به دل نمی‌زند. از همین روست که من فکر می‌کنم برای این زیست تازه کافی نیست که متن عوض شود. حتی کافی نیست اگر هدف به روشنی همنشینی موسیقی و متن دراماتیک یا کنش دراماتیک باشد. اخیراً نمونه‌هایی تحت عنوان «اپرا» در ایران اجرا شد که نمونه خوبی است از بحثی که الان به آن پرداختیم. در این اپراها که از موسیقی ایرانی به معنی مرسوم آن بهره گرفته بودند، به وضوح ناسازی‌های فنی بسط و گسترش موسیقی دستگاهی با نیازهای یک نمایش موسیقایی خود را عیان کرده بود چرا که همه تمهیدات نمایشی و موسیقایی در مقابل این پرسش ساده که: «اگر صحنه را برچینیم» یا «چشم‌هایمان را ببندیم» چه بیش از گوشه‌های دستگاه‌ها خواهیم شنید، تاب نمی‌آورد. موانع تکنیکی به دشواری‌های بیانی منجر شده‌اند و به نظر من پیوستگی زیباشناختی بسیار کمی میان عناصر موسیقایی و غیرموسیقایی برقرار شده است. همین جاست که ناگاه من شنونده به فکر می‌افتم که نقش موسیقی در دوگانه موسیقی- متن یا سه‌گانه متن- موسیقی-کنش نمایشی (بسته به نوع اثر) چیست؟ عنصری منفعل که قرار است بر مدار عادت‌های خود بگردد یا نوعی رابطه که حدودش را کار هنری و الزامات آن تعیین می‌کند. کنش نمایشی- متن- موسیقی چه چیزی بیش از یک نمایش معمولی دارد؟ موسیقی قرار است بار دراماتیک را افزایش بدهد؟ قرار است لحظات متن را تا آنجا که می‌تواند در دنیای صداها پژواک دهد؟ تنها به خواندن متن کمک می‌رساند؟ عنصری تزیینی و اضافی است که به دلایلی حضور دارد؟

تا آنجا که شناخت من از نمونه‌های موجود اجازه اظهارنظر می‌دهد، بیشتر تلاش‌های صورت گرفته در این زمینه به تغییر در عادت‌های مربوط به متن می‌پردازند و با پرسش‌های بنیادینی که گفتم مواجه نمی‌شوند، بلکه بیشتر با پرسش‌هایی از این قبیل سروکار دارند که: «آیا تغییر متن برای ایجاد تغییرات بنیادی در حالت عمومی موسیقی کافی است؟»، «آیا برای تغییر دادن متن لازم است تکنیک‌های موسیقایی دیگری به کار بگیریم؟» و... از همین جا می‌توانیم ببینیم که اگر این روند در طول زمان گسترش پیدا کند مجموعه‌ای از این پاسخ‌ها و جمعی از آثار موسیقی زیربنای زیباشناختی و تکنیکی لازم را آهسته‌آهسته تکمیل خواهند کرد.

همان طور که می‌بینید، در حد حوصله این گفت‌وگوی کوتاه در قالب پرسش‌هایی به اختصار نشان دادم برخی مسائل تکنیکی و زیباشناختی بر سر راه چگونه می‌توانند باشند. روشن است که برای پاسخ به پرسش‌های قبلی (به غیر از یکی دوتا که مربوط به منفعل بودن موسیقی بود) موسیقی ناچار دگرگونی‌هایی را به خود می‌پذیرد. مثلاً برای بازنمایی لحظات متن در دنیای صداها، موسیقی ما امکانات کمی دارد به‌ویژه اگر متن‌ها چیزی غیر از متن‌های تغزلی مرسوم باشند. حال اگر بخواهیم به راهی برویم که به بازنمایی ختم شود ناچاریم این امکانات را بسط بدهیم، یعنی اینکه باید تغییرات جدی و عمیق ایجاد کنیم.

درست از همین نقطه است که به بخش پایانی پرسش شما نزدیک می‌شویم؛ زیباشناسی این موسیقی مخدوش می‌شود یا قدم به دنیای نویی خواهیم گذاشت؟ در برخورد اول باید بگویم نمی‌دانم. سرانجام چنین پرسشی را تلاش‌هایی که صورت گرفته معین خواهد کرد. از این جهت می‌گویم نمی‌دانم که شما واژه مخدوش را طوری به کار گرفته‌اید که بار منفی دارد و آن را از مقوله قدم به دنیای نو گذاشتن مجزا کرده‌اید، اما اگر مرور کوتاهی را که پیش از این بر تجربه‌های انجام شده و امکانات موجود صورت دادیم به یاد داشته باشید، خواهید دید میزان تغییراتی که باید برای رسیدن به «دنیای نو» شما در موسیقی ایرانی صورت گیرد، به قدری است که اگر انجام گیرد خود به خود گسستی در اندیشه زیباشناختی رخ خواهد داد. از طرف دیگر تا آنجا که تجربه تاریخ موسیقی (و هنر) نشان می‌دهد، پا گذاشتن به جهان جدید بدون «مخدوش کردن» حداقل بخشی از سنت‌ها اتفاق نیفتاده است. به همین علت است که من فکر می‌کنم برای اینکه به سوی گسترش قابلیت‌های نمایشی- متنی در موسیقی ایرانی برویم، لازم است که زیباشناسی مرسومش «مخدوش» شود و بیان تکنیکی‌اش هم بنا بر نیاز تغییر بپذیرد. در حقیقت من فکر می‌کنم اگر کسانی می‌خواهند به این سو حرکت کنند نباید نگران مخدوش شدن باشند بلکه به عکس باید از آن استقبال کنند.

ادامه در صفحه ۱۱

ریسک می‌کنم اما...

موسیقی مطابق با زمان خود تغییر شکل می‌یابد و هنرمندان هر دوره با تفکر و رویکرد خاص خود به موسیقی تحول می‌بخشند. فلسفه ردیف هم چیزی جز آشنایی هنرجو با هویت موسیقی ایرانی نبوده. هدف ردیف این نبوده که هنرمند درجا بزند و فراتر از آن نرود.

تصور می‌کنم موسیقی ایرانی این قابلیت را دارد که بیشتر به این نوع از تجربه‌ها دست یابد. یعنی می‌توان مجموعه‌هایی طراحی کرد که هر قسمت از آن نیاز به خوانندگان متعدد با فرم و رنگ صدایی جداگونه داشته باشد، و این کار را جذاب می‌کند. البته لازم به توضیح است که این نوع کار با اینکه تصنیفی را چهار نفر بخوانند فرق می‌کند. خب آن تصنیف را یک نفر هم می‌تواند بخواند.

– آیا می‌توان چنین تجربه‌ای را به موسیقی ایرانی که فارغ از فرم روایی حرکت می‌کند، تعمیم داد؟

شاید بتوان مقطعی از آن استفاده کرد اما اینکه این فرم به الگو تبدیل شود و آهنگسازان از آن در موسیقی‌شان استفاده کنند تا یک حد مشخص برد دارد. باید مخاطب را هم در نظر داشت. چون برخی دوست دارند صدای خواننده‌های مورد علاقه خود را به طور مستقل دنبال کنند. البته من از طرح‌های نو استقبال می‌کنم. همیشه دوست داشته‌ام در مجموعه حضور داشته باشم. این‌طور نیست که بخواهم همواره به تنهایی حرکت کنم. این را هم اضافه کنم که تئاتر عروسکی مولوی انگیزه‌ای خوب بود که خواننده‌ها در کنار هم قرار بگیرند. بله؛ این انگیزه می‌تواند توجیه داشته باشد. در این تجربه شکل دراماتیک کار نیز ایجاب می‌کرد که چند خواننده در کنار هم قرار گیرند.

– درباره پروژه سیمرغ توضیح دهید. این کار چه جایگاهی میان دیگر آثار شما دارد؟ به هرحال کار کردن با اشعار فردوسی خیلی کم در موسیقی ما تجربه شده است. از سوی دیگر در این کار با ارکستر بزرگ متشکل از سازهای صرفاً ایرانی روبه‌رو هستیم.

تجربه جالبی است. برای تمامی اعضای گروه هم همین‌طور بوده. به هر حال موسیقی ایرانی همواره با مشکل سازها روبه‌رو بوده است؛ سازهای پوستی که مشکلات خاص خودشان را دارند. در بیشتر مواقع این سازها در ارکسترهای کوچک کنار هم قرار گرفته‌اند. حالا این سازها در ارکستری بزرگ کنار هم هستند که رفتارهای حرفه‌ای‌تری می‌طلبد. از این جهت تجربه‌ای نو برای همه هست. آقای متبسم هم چندین سال است که با وسواس و دقت این پروژه را کار کرده‌اند. کاری شده که بسیار دوست‌داشتنی و جذاب است و به دل من می‌نشیند. همه چیز در این پروژه دقیق و حساب شده است. به نظرم برای شنونده هم پروژه جذابی خواهد بود. به ویژه به خاطر بار فرهنگی که اشعار فردوسی به همراه دارد. شاهنامه سرمایه بزرگی است که در این کار تجربه می‌شود. من به این کار خیلی خوشبینم.

– وقتی خواننده با اشعار فردوسی روبه‌رو می‌شود، آیا می‌تواند از فرم‌های نقالی و پرده‌خوانی هم استفاده کند؟

خواناخواه حالت‌هایی استفاده می‌شود. خود آهنگساز در خیلی از جاها طوری ملودی را انتخاب کرده که این لحن‌ها دیده و احساس می‌شود. در جاهایی مثل روایت عشق زال و رودابه، قطعه عاشقانه می‌شود. در جایی حزن‌انگیز و در جایی دیگر مثل بازگشت زال، شاد و غرورانگیز می‌شود و موسیقی به سمت ماهور می‌رود. به همه اینها در قطعه فکر شده است. یعنی حالت‌هایی که برای بیان احساسات مختلف در پرده‌خوانی استفاده می‌شود، در این قطعه هم وجود دارد. هر جا شعر ایجاب کرده آقای متبسم هم آن احساسات را رعایت کرده و خواننده از آن پیروی می‌کند. خواننده هم در برخی از جاها بنا به حس خود این احساسات را تشدید می‌کند.

– در آلبوم مشترک شما با آقای قمصری «آب، نان، آواز» دغدغه معاصر بودن و همراه با زمانه حرکت کردن به وضوح دیده می‌شود. این دغدغه با انتخاب شعری از شفیعی‌کدکنی پررنگ‌تر دیده می‌شود. اگر ممکن است درباره پرورش این دغدغه در آلبوم توضیح دهید. چطور شد که سراغ این نوع از کار رفتید؟

دقیقاً به علت همین با زمانه حرکت کردن و دغدغه‌هایی که هر هنرمند متعهد در ذهن دارد، آب، نان، آواز خلق شد. البته در این آلبوم بخشی از کار در ممیزی حذف شد که به انسجام اثر لطمه وارد کرد. همواره دیدگاه‌های دیگری در ارائه کار برای من مطرح بوده است مانند بازخوانی آثار قدیمی برای زنده کردن آنها و البته عزیز کردن خود نزد مخاطب به واسطه این بزرگان. مواقعی هم هست که دوست دارید کاری در ارائه ردیف انجام دهید یا سراغ پروژه‌ای مثل عبدالقادر مراغی بروید. این کارها از کارهای روتین جداست. کارهایی که هنرمند در روند روتین کارنامه هنری خود ارائه می‌دهد همیشه با زمانه یا احوالات خود همراه است. به هرحال هر هنرمندی تاثیر از جامعه‌ای می‌گیرد که در آن زندگی می‌کند و نمی‌تواند فارغ از این تاثیرها باشد. پس شعری هم که انتخاب می‌کند متاثر از این زندگی است. این شعر علاوه بر اینکه دغدغه هنرمند است، حرف دل تمام آدم‌هایی است که در آن مقطع در جامعه زندگی می‌کنند و تاثیر می‌گیرند. مگر اینکه یک اثر بعد از مثلاً ۳۰ سال منتشر شود که بحث‌اش جداست. البته اگر شرایط پس از ۳۰ سال هم بر همان منوال باشد باز هم همان تاثیری را دارد که می‌توانست ۳۰ سال پیش داشته باشد. به همین دلیل است که کارهای عاشقانه همواره به دل مخاطب می‌نشیند و برای نسل‌های مختلف معنا دارد. مانند اشعار حافظ و سعدی که انگار برای همه نسل‌های ما سروده شده. اما آثار با رویکردهای اجتماعی متفاوت هستند. «آب، نان، آواز» هم از این قاعده مستثنی نیست. مجموعه افرادی که در این اثر فعالیت داشتند با همین دغدغه کار کردند. چیزی فراتر از زندگی‌مان نبود. قصد نداشتیم کاری صرفاً عاشقانه ارائه دهیم. می‌خواستیم گویش موسیقایی متفاوتی باشد از آن‌چیزی که در جامعه و ذهن نسل امروز می‌گذرد.

–آقای شجریان در دغدغه معاصر بودن جدای از محتوای شعری، بحث فرم هم مطرح است. در موسیقی سازی ما این اتفاق دارد می‌افتد. به عنوان نمونه از همین آلبوم «آب...» می‌توان یاد کرد. اما در موسیقی آوازی و طراحی آواز کمتر شاهد نوآوری بوده‌ایم. به نظر شما در این حوزه چگونه می‌توان به این دغدغه دست یافت؟ چگونه می‌توان از خواندن صرفِ ردیف‌ها فراتر رفت؟

موسیقی مطابق با زمان خود تغییر شکل می‌یابد و هنرمندان هر دوره با تفکر و رویکرد خاص خود به موسیقی تحول می‌بخشند. فلسفه ردیف هم چیزی جز آشنایی هنرجو با هویت موسیقی ایرانی نبوده. هدف ردیف این نبوده که هنرمند درجا بزند و فراتر از آن نرود. این را هم در نظر داشته باشیم که ردیف از موسیقی ماقبل خود مدرن‌تر و موسیقی قبل‌تر از آن از موسیقی پیشین خود نوتر بوده است. معلم‌های ردیف غیر از اساتید محدودی که تاکید بر سنت‌گرایی دارند و دوست دارند سنت همیشه و در همه حال حفظ شود و دست‌نخورده باقی بماند، همواره بر این نکته اتفاق نظر داشته‌اند. ردیف هیچ‌گاه تکرار را دیکته نمی‌کند و بر این تاکیدی ندارد که خود را تکرار کند. ردیف بر این اساس ساخته شده که به عنوان الفبا و الگو پایه قرار گیرد و با استفاده از آن و در مواجهه با شعرها حرف‌های جدید زده شود. اگرچه، ممکن است کارهایی که ارائه می‌شود از نظر فرم متفاوت نباشند. مثلاً خواننده ممکن است در طول حیات هنری‌اش بیش از ۱۰ گونه دستگاه شور بخواند که هیچ یک تکرار دیگری نباشد. درست است که دستگاه شور همیشه درآمد و سلمک و باقی گوشه‌ها را دارد اما در اجراهای مختلف الزاماً شبیه هم نیستند و اگر نت‌شان نوشته شود این نکته عیناً مشاهده می‌شود. من فکر نمی‌کنم هدف از آموزش ردیف این باشد که مدام تکرار شود. آیا شاعر یا نویسنده‌ای که به دانشگاه رفته و رشته ادبیات تحصیل کرده تا روزی شاعر یا نویسنده‌ای بزرگ شود، باید دائماً درس‌هایی را که یاد گرفته و حفظ کرده تکرار کند؟ طبیعتاً چنین نیست.

– همه اینها درست. اما آیا در روند فعلی آواز شاهد این اتفاق هستیم؟

هر کسی به اندازه توانایی خودش این کار را کرده. مثلاً می‌توان از آوازهای پدر ۵۰ گوشه به ردیف آوازی اضافه کرد. می‌توان اینها را استخراج و ثبت کرد و به عنوان ملودی‌های جدید به ردیف افزود. چون خیلی از بخش‌های ردیف ملودی است و بر اساس وزن و ملودی ارائه می‌شود. هر چه اینها آکادمیک شود حجم ردیف‌ها نیز گسترده‌تر می‌شود. اما چون آموزش موسیقی ما همواره سینه به سینه بوده، آن ردیف‌ها الگو قرار گرفته است. از دل همین آموزش‌های سینه به سینه هم گاه هنرجوهای خلاقی پیدا شده‌اند و با ذوقی که داشته‌اند کار متفاوتی ارائه کرده‌اند و حرف خودشان را زده‌اند. اگر شاگردی چنین استعدادی داشته باشد حتی اگر سد راهش هم بشوید خود آن سد را می‌شکند و امکان ندارد بتوانید او را محدود کنید. البته وظیفه معلم هم هست که ذهن هنرجو را آزاد بگذارد و به او اجازه خلاقیت دهد. تمام اینها قابل یادگیری است. معلم باید طوری رفتار کند که هنرجو ترس‌ها را کنار بگذارد و بتواند به شناخت دست یابد. در این صورت است که قادر به شناسایی تفاوت‌ها هم خواهد بود. مثلاً من خودم موقع خواندن هیچ‌گاه به ردیف فکر نمی‌کنم. هر چه در لحظه احساس کنم طبق آن پیش می‌روم. هیچ وقت به این فکر نمی‌کنم که آوازی که قرار است بخوانم چه گوشه‌هایی باید داشته باشد.

– معمولاً تصور مخاطبان صدا و آثار شما بر این بوده که صدای شما در اوج پرقدرت‌تر از محدوده بم است. آیا شما با این نظر مخاطبان موافق هستید؟ اما در آلبوم «آب...» یکی از آوازها را از محدوده بم آغاز می‌کنید...

به طور کلی یک خواننده باید بتواند از همه محدوده صوتی خودش به بهترین نحو استفاده کند. صدای بمی هم که در آلبوم «آب...» می‌شنوید با دیگر بم‌های من متفاوت است. می‌خواستم کنتراست بیشتری را در این اثر ارائه دهم. دوست داشتم این بم خیلی افتاده و کم‌رنگ‌تر باشد. این نکته را هم در نظر داشته باشید که محدوده بم را می‌توان به شکل‌های گوناگون ارائه داد. ملاک انتخاب من برای خواندن بم یا اوج هیچ‌گاه برای نشان‌دادن توانایی‌های حنجره نبوده چون اگر توانایی‌ای وجود داشته باشد باید در خدمت کار قرار بگیرد. در ارائه یک مجموعه این موضوع قابل تامل است که خواننده از محدوده‌های صوتی برای ایجاد بالانس استفاده کند. هر هنرمندی باید این نکته را در نظر داشته باشد. اگر قرار باشد در یک مجموعه فقط اوج خوانده شود ممکن است شنونده خسته شود. پس فراز و فرودها همیشه لازم است. بمی که در آلبوم آب، نان، آواز می‌شنوید زمینه را برای رها شدن در اوج‌خوانی پس از آن آماده می‌سازد.

آوازخوان‌های قدیم اغلب اوج می‌خواندند. در صورتی که بم خواندن هم بسیار زیبا و در عین حال دشوار است. حتی تصمیم دارم در کار آینده‌ام بیشتر از بم استفاده کنم. در اثری هم که با همکاری آقای مزدا انصاری در آینده نزدیک به بازار خواهد آمد در چندجا در شروع تصنیف از رجیستر بم استفاده شده، البته بمی که در این اثر خواهید شنید با آن بمی که در «آب...» استفاده شده متفاوت است. جنس صدا و رنگ‌ها با هم فرق دارند. امروز که کار را می‌شنوم احساس می‌کنم زیباتر می‌شد اگر بخش‌های دیگری از این مجموعه را هم بم می‌خواندم. اگر فرصت و حوصله داشتم با اینکه مستر کار آماده شده است، این کار را می‌کردم، هرچند شاید شنوندگان اوج خواندن را ترجیح بدهند.

– اگر امکان دارد درباره همین اثر مشترک‌تان با آقای انصاری برای علاقه‌مندان توضیح دهید.

کاری است در قالب موسیقی گلها و شبیه اثر «آه باران»ی که سال گذشته از پدر منتشر شد؛ مجموعه‌ای از تصانیف قدیمی از استادان محجوبی، خالقی و همایون‌پور و یک آواز در بیات‌اصفهان.

–این اثر بازخوانی است یا تفاوت‌هایی با اجراهای اصلی دارد؟

تفاوت‌های خیلی زیادی ندارد. آقای انصاری مقداری تنظیم‌ها را تغییر داده‌اند. من هم با سلیقه خودم آنها را خوانده‌ام. بسیار اندک به اجرای قدیمی این آثار نزدیک شده‌ام. به نظرم همین که شنونده احساس کند این دو اجرا از یک رنگ و بو هستند، کفایت می‌کند.

–خواننده موسیقی ایرانی اغلب در مکتبی آموزش دیده که مبتنی بر بداهه‌خوانی بوده است. حال وقتی یک خواننده تغییر زیست می‌دهد و به سمت ارکستر بزرگی می‌رود که در آن موسیقی چندصدایی خلق می‌شود دست به تجربه‌ای جدید زده است. در مورد این تجربه توضیح می‌دهید؟

به طور معمول یک خواننده که می‌خواهد با گستردگی بیشتری فعالیت کند باید این تجربه‌ها را در روند کاری خود داشته باشد. خواندن با ارکستری بزرگ که هارمونی و کنترپوان دارد و رنگ‌هایی متنوع را ارائه می‌دهد مستلزم تمرین و تجربه کردن آن است. البته نه به‌صورت فرسایشی. این دسته از خوانندگان ضمن تسلط بر کار خود باید بتوانند خود را با رهبر ارکستر هماهنگ کنند و صداها را نیز همزمان بشنوند. چه بهتر که اینها همراه با تحصیلات آکادمیک باشد. همان طور که غربی‌ها این تجربه را به صورت آکادمیک فرامی‌گیرند. در آموزش‌های آکادمیک دنیا، یکی از سازهای اجباری که هنرجو باید یاد بگیرد پیانو است. پیانو این امکان را به هنرجو می‌دهد که ذهنش به موسیقی چندصدایی عادت کند. به نظر من خواننده باید حتماً با ریتم و یک ساز کوبه‌ای آشنا باشد. اگر هنرجو مستعد باشد و به کار خود آشنا، می‌تواند به راحتی خود را با چنین تجربه‌هایی وفق دهد. معمولاً آن خواننده‌هایی که مولفه‌های لازم برای چنین تجربه‌ای را دارند به راحتی با این نوع کار کنار می‌آیند.

–تجربه‌های مختلف شما باعث شده مخاطبانی با سلیقه‌های مختلف داشته باشید. شاید این موضوع مخاطبان همیشگی برخی آثار شما را از سوی شما راضی نکند...

بله. من این ریسک را کرده‌ام. البته این طور نبوده که بدون برنامه باشد. همیشه در این ریسک به انسجام کارهایم فکر کرده‌ام. سعی کرده‌ام در مجموعه کارهایم ازهم‌گسیختگی دیده نشود. همواره زنجیره به هم پیوسته ارتباط در کارهایم دیده می‌شود. اما از لحاظ انتخاب فرم‌ها این ریسک را کرده‌ام. با زیربنایی که همیشه برای کارهایم مد نظر دارم فرم‌های مختلفی را ارائه کرده‌ام. از اول هم می‌دانستم این کار نوعی ریسک است. دوست دارم از همه توانایی‌های خودم استفاده کنم. از کار کردن با علی قمصری با آن پیچیدگی‌ها و ریتم‌های سخت و سنگین گرفته تا پروژه‌هایی مانند عبدالقادر، سیمرغ، مولوی و... که هرکدام ویژگی‌های خاصی دارند را دوست دارم. از سوی دیگر از کار با شیوه گلها که در بیان ظرافت‌ها و احساسات ناب تفاوت‌های خاص خود را دارد لذت می‌برم. من این شانس را داشته‌ام که با تجربه‌های مختلف اینچنینی روبه‌رو شوم. بله قبول دارم که مخاطبانی که «نسیم وصل» را دوست دارند ممکن است نتوانند با دیگر تجربه‌هایم کنار بیایند. اما مهم‌تر از همه این است که توانسته باشم سلیقه‌های مختلف مخاطبان را جلب کنم.

–هیچ کدام از این فرم‌ها را به عنوان فرم اصلی کار خود برنگزیده‌اید؟

خیر.

–شخصیت حرفه‌ای شما در آغاز به عنوان نوازنده تنبک مطرح شد اما بعدها با تغییر مسیر به سمت خوانندگی رفتید و اکنون هم که صرفاً همین حرفه را دنبال می‌کنید. آیا باز هم ممکن است به سمت نوازندگی پیش بروید؟

چنین تصمیمی نگرفته بودم که تنبک را کنار بگذارم. اما خواناخواه به این سمت کشیده شدم. سازهای دیگری هم می‌زدم که قصد داشتم روزی آنها را تکمیل کنم که به دلیل مشغله‌هایم فراموش شدند. همه چیز الان زیر سایه آواز قرار گرفته است.

–آیا قصد دارید آهنگسازی کنید؟

اگر انگیزه و ملودی‌ای پیش بیاید بله این کار را می‌کنم. اما اینکه خود را موظف به آهنگسازی بدانم خیر.

–تدریس آواز چطور؟

فعلاً تصمیمی به این کار ندارم.

–آقای شجریان، ایده ساخت تصنیف «صدای تو را دوست دارم» و تجربه کار مشترک با خانم مژگان شجریان به مناسبت سالروز تولد پدرتان چگونه شکل گرفت؟

تصمیم ضبط این تصنیف را آقای درخشانی یک روز قبل از شروع تورکنسرت‌های گروه شهناز در خارج از کشور گرفتند. آن روزها پدر زودتر از آقای درخشانی به خارج رفته بودند. آقای درخشانی در همان روز به من گفتند که این تصنیف را ساخته‌اند و قصد دارند به عنوان هدیه تولد برای پدر ببرند. پیشنهاد بسیار جذابی بود. با مژگان به استودیو رفتیم، در همان‌جا ملودی‌ها را کار کردیم و با تمام وجود اجرا کردیم. این کار به مدت زمان دو سه دقیقه است که قرار است آقای درخشانی آن را تکمیل کنند که شاید تا دوسه ماه آینده این اتفاق بیفتد.

عکس: مهدی حسنی