

بررسی اثرگذاری مهاجرت بر آثار محمدرضا لطفی از رهیافت تحلیل محتوا

پویا سرایی^۱

استادیار گروه موسیقی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ایران.

مقدمه

ساز محمدرضا لطفی تا قبل از مهاجرت در آثار کانون چاووش و حتی صدا و سیمای وقت کاملاً شناخته شده بود. آثار منتشر نشده و خصوصی او نیز که هم اکنون به طور غیررسمی در اختیار بسیاری از هنردوستان است نیز گواه این مدعاست که بسیاری از بزرگان بر نوازندگی تار و سه تار او صحنه گذاشته بودند (از جمله ساز و آواز خصوصی محمدرضا لطفی با غلامحسین خان بنان در مایه شور و در منزل استاد بنان).

لطفی حتی در سنین جوانی بسیار سنت‌گراست. دغدغه او از سویی بازسازی آثار قدماست بدون هیچ آرایه و پیرایه افزون اعم از سازآرایی یا ارکستراسیون؛ از سویی همسویی با جرایانات اجتماعی و سیاسی و ساخت موسیقی‌هایی متأثر از این وضع و در دیگر سو توجه به اصلی‌ترین بخش بدنه موسیقی دستگاهی که ساز و آواز است.

نخستین جنبه، نحوه جمله‌بندی و ملودی‌پردازی‌های مخصوص او بود که تا حد زیادی برای موسیقی‌دوستان و هنرمندان شناخته شده است. برای لطفی بزرگ، غنای ملودیک، فارغ از حواشی و اضافات دیگر، بیش از هر چیز دیگر مهم است و این دقیقاً چیزی است که بنیاد موسیقی خاورمیانه بر آن استوار شده است.

این جمله‌بندی بی نظیر او را به بهترین بداهه‌نواز موسیقی دستگاهی بدل کرد. آثار تکنوازی او در عین تعهد به تقدم و تأخر و نیز چهارچوب‌های مایگی گوشه‌ها، با وجود این از آزادی و سیالیت چشمگیری برخوردار است. همین موازنه عالی، مابین این دو مؤلفه، موضوعی است که لطفی را از بسیاری متمایز می‌کند؛ برای مثال آثار تکنوازی جلیل شهناز در عین سیالیت و آزادی محض ذهنیت مجری و نیز ابتنا بر اصول و هنجارهای موسیقی کلاسیک ایرانی، در موارد زیادی

امروزه با گسترش ارتباطات، مهاجرت هنرمندان بیش‌ازپیش دیده می‌شود؛ به‌خصوص زمانی که هنرمند به هر دلیل محیط پیرامون خویش را محیط امن و یا ایده‌آل خود ارزیابی نکند. ابعاد و گستردگی این مهاجرت می‌تواند بسیار عمیق و گسترده باشد تا جایی که رساله‌های آکادمیک مختلفی در این زمینه نگاشت؛ اما آنچه در این میان مهم است، متغیرهای مداخله‌گری است که در ذهنیت، اندیشه و هنر آن هنرمند مهاجر بروز می‌کند و باعث دیگرگونگی‌ها می‌شود.

این دگرگونی هم در ابعاد مثبت و هم در ابعاد منفی می‌تواند ارزیابی شود؛ آن‌گونه که هر تغییر دیگری نیز از این ارزیابی دوگانه مبرا نیست و این جهان‌بینی هم‌زمانی ما در هر دوره از حضور حقیقت است که در نهایت به سمت مثبت یا منفی رهنمون می‌گردد.

بسیاری از هنرمندان موسیقی دستگاهی نیز در طول تاریخ به این مهاجرت تن داده‌اند؛ چه استاد محمدرضا شجریان که در دهه چهل به تهران مهاجرت کرد و یا استاد محمدرضا لطفی که مهاجرت ایشان به اروپا موضوع اصلی این نوشته است.

در این جستار، پرسش اصلی بررسی اثرگذاری این مهاجرت بر ابعاد هنری استاد فقید محمدرضا لطفی است. رویکرد نگارنده، توصیفی-تحلیلی بر مبنای پدیدارشناسی و رهیافت تجزیه و تحلیل، تحلیل محتواست.^۱

مختصات موسیقایی محمدرضا لطفی پیش از مهاجرت

^۱ . Puya.sarai@gmail.com

^۱ . تحلیل محتوا یا Content analysis، روشی تحقیقاتی برای تجزیه و تحلیل محتوا، شناسایی الگوها، قالب‌ها و ایده‌های آن است. یک نقطه شروع مشترک برای تحلیل محتوای کیفی، اغلب استفاده از متون مصاحبه رونویسی شده است. هدف در تحلیل محتوای کیفی، تبدیل سیستماتیک حجم زیادی از متن به خلاصه‌ای بسیار سازمان یافته و مختصر از نتایج کلیدی است.

تجزیه و تحلیل داده‌های خام از مصاحبه‌های رونویسی شده کلمه به کلمه برای شکل دادن به دسته‌ها یا مضامین، فرایندی برای انتزاع بیشتر داده‌ها در هر مرحله از تجزیه و تحلیل است. از محتوای آشکار و لغوی گرفته تا معانی نهفته (ضیغمی، ۱۳۸۷، ۴۲ و ۴۳).

با موسیقی کلاسیک ایرانی در تقابل قرار دارد؛ آرتیکولاسیون‌ها، تکنیک‌های دست راست، محتوای جملات و از همه مهم‌تر تقید به محتوای صوتی گوشه‌ها در آثار جلیل شهنواز در موارد بسیار زیادی با موسیقی کلاسیک ایرانی تقابل دارد؛ این در حالی است که هیچ‌کدام از این موارد در ساز محمدرضا لطفی دیده نمی‌شود. جالب اینکه لطفی بسیار متأثر از سونوریت و ذهنیت جلیل شهنواز نیز بوده است؛ اما گویی بهره‌گیری او منجر به زایش موازنه‌ای متعادل و منطقی‌تر بین عینیت ردیف و ذهنیت سیال مجری شد.

جمله‌بندی‌های لطفی بعضاً به مثابه تک بیت‌هایی است ناب و بکر؛ به‌خصوص که ساختار متقارن جمله و نیم‌جمله در بسیاری از لحظات تکنوازی او به چالش کشیده شده‌است. به‌طوری‌که تنها یک جمله بدون آنکه بتوان آن را به دو نیم جمله پیش‌رو و پیرو تقسیم کرد، حائز معنای مشخص و کامل است. این کیفیت از جمله‌بندی او در ساز احمد عبادی و جلیل شهنواز نیز می‌توان یافت.

مسئله دیگر، زمان‌بندی‌های جملات لطفی است. این زمان‌بندی به‌طرز محسوسی کند، قابل شمارش، متریک و منطقی است. زمان‌بندی مذکور در مقایسه با زمان‌بندی حسین علیزاده یا داریوش طلایی و یا حتی مجید کیانی تا حد زیادی حائز خصوصیات فوق‌الذکر است.

مختصات موسیقایی محمدرضا لطفی پس از مهاجرت

محمدرضا لطفی در طول حدود دو دهه مهاجرت آثار متعددی منتشر نمود. برخی از این آثار به‌طور رسمی منتشر شده و برخی نزد هنردوستان به‌طور منتشر نشده و خصوصی موجود است. در زمره آثار منتشرشده شیدا در طول این سال‌ها آثار متعددی وجود دارند که از پیش تولید شده بودند و در این دوره انتشار یافتند.

سال‌های نخستین مهاجرت او نیز مقارن شد با انتشار دو اجرای زنده لطفی با شجریان با نام‌های چشمه نوش و معمای هستی. پس از این دوره او که تا پیش از این همواره آثار خود را با صدای استادان ناظری و شجریان منتشر می‌نمود دیگر آثاری را با این دو خواننده منتشر نکرد.

در زمینه آثار منتشرشده نیز آثاری از لطفی دیده می‌شود که برخی تا قبل از مهاجرت بی سابقه هستند و برخی دیگر مشابه هستند؛ از جمله اجرا با خانقاه نعمت‌اللهی به خوانندگی مرحوم بهرام سارنگ در لندن که پیش از این در آثار لطفی دیده نمی‌شود و دیگری همراهی شعر و موسیقی (شعرخوانی‌های استاد هوشنگ ابتهاج و تکنوازی تار و سه‌تار محمدرضا لطفی به همراه تنبک محمد قوی حلم) که پیش از این در فهرست آثار لطفی نظاری داشته است.

محمدرضا لطفی در سال ۱۳۶۵ از ایران مهاجرت کرد. یکی از اصلی‌ترین پایگاه‌های او در این مهاجرت، شهر واشنگتن ایالات متحده و بعدها کشور سوئیس بود. بازگشت او در سال ۱۳۸۴، به ایران در بدو امر اتفاقی بسیار مهم و امیدوارکننده از سوی هنرمندان و هنردوستان

قلمداد شد؛ هرچند به اعتقاد نگارنده تأثیرات این امر آن‌گونه که نخست تلقی می‌شد، اعمال نشد.

تفکر بسیاری از هنردوستان، تجدید حیات یا آغاز دوره نوزایی دیگری در گفتمان سنت‌گرایانه موسیقی ایرانی بود. از لطفی بزرگ سنت‌گرا در سنین کهولت شاید این انتظار بدیهی بود که موسیقی کلاسیک ایرانی با همه مؤلفه‌های فرمال و ساختاری آن را دوباره احیا کند. چنانکه مصادیق این احیا را اقبال عمومی مخاطبین موسیقی باشد، در این صورت استاد لطفی توفیق روشن و صریحی نیافت. موزیسین‌های ایرانی به سمت این گفتمان گرایش جدی پیدا نکردند؛ مخاطبین نیز در مواجهه با کنسرت‌های سنت‌گرا موضعی فعال برنگزیدند.

در عین حال برند محمدرضا لطفی به‌عنوان یک بدبهنواز جهانی استقبال خوبی از اجراهای او را به همراه داشت؛ اما اینکه نگرش سنت‌گرای او بتواند جای خود را در اهالی موسیقی یا مخاطبین، خارج از نام و کاریزمای محمدرضا لطفی بزرگ باز کند، هرگز تحقق نیافت. به‌خصوص که بازگشت او به ایران همزمان بود با شیوه‌گرایی آوانگارد موزیسین‌های جوان ایران. آنان که همه‌چیز را به سؤال و چالش می‌کشیدند تا بتوانند ساختارها را متحول جلوه دهند و از این رهیافت چاره‌ای برای رخوت موسیقی ایرانی بیابند؛ به هر ترتیب، در این تلاقی برد یا مدرنیست‌ها بود و نه محمدرضا لطفی بزرگ.

از آنجاکه موضوعیت نوشته حاضر، مطابقت پدیداری لطفی قبل و بعد از مهاجرت و نه نسبت او در جامعه موسیقی معاصر به ذکر همین مقدار بسنده می‌شود؛ اما در نگاهی تطبیقی، می‌توان دورنمایی از ذهنیت و آثار لطفی پیش و پس از مهاجرت رسم نمود. این مطابقت را می‌توان در محورهای زیر بیان نمود:

۱) محتوای اجرایی

محتوای اجرایی لطفی در نوازندگی تار و سه‌تار در طول سال‌های مهاجرتش دست‌خوش تغییراتی شد؛ هرچند زیربنای اندیشگی او همچنان در تقید به ست و ردیف، پارچا ماند. علاقه او به بازسازی آثار قدما (که البته اجرای مجدد آن‌هاست و نه خوانشی نوین از آن‌ها) در کنار توجه به بداهه‌نوازی، تکنوازی و ژانرهای کلاسیک موسیقی ایرانی (نظیر پیش‌درآمد، رنگ و...) همچنان در پس ذهنیت لطفی خودنمایی می‌کند. علاقه او به تعویض تأکیدات و تغایرات ریتمیک، آن‌گونه که در آثار او در کانون چاووش (برای نمونه قطعه ضربی همایون با آواز شهرام ناظری و مطلع: باز شوق یوسفام دامن گرفت) و حتی نوشته‌های او در کتاب‌های سال شیدا هویداست، همچنان در سالیان آخر عمر حرفه‌ای او به چشم می‌خورد (برای نمونه، ضربی فیلی، آلبوم تصویری گروه بانوان شیدا) (برای نمونه، قس لطفی ۱۳۸۶).

دست راست محمدرضا لطفی در طول این سالیان نیز رکود داشت، به‌طوری‌که در واپسین اجراهای او در زمان حیات خود، نه تنها شاهد اجرای قطعات با سرعت بالا هستیم؛ بلکه می‌بینیم لطفی در اجرای مضارب ریز، دراب‌های پی‌درپی یا خراش‌های پیوسته نیز آفت قابل

دیگر در کارنامه هنری او دیده نشد؛ به عبارتی لطفی هیچ‌گاه برای کس دیگر ساز نواخت.

۴) عدم استقبال از ساخت موسیقی متن

لطفی پیش از مهاجرت در زمینه ساخت موسیقی متن نیز کمابیش فعالیت‌هایی داشت؛ از جمله موسیقی فیلم حاجی واشنگتن به کارگردانی علی حاتمی و بازی استاد عزت‌الله انتظامی. گرچه موسیقی این فیلم نیز سرتاسر با ساز تار و عموماً به صورت بداهه مبتنی بر روند روایی پلان‌ها ساخته و اجرا شده‌است. فلذا با آن چیزی که به‌طور کلاسیک از موسیقی متن انتظار می‌رود، تفاوت‌های بنیادین دارد؛ اما به‌هرحال، نام محمدرضا لطفی در موسیقی این فیلم درج شده است.

علاوه بر این، آثار دیگری نظیر فیلم‌های حسن کچل (علی حاتمی)، سوت‌دلان (علی حاتمی) نیز در تیتراژ خود نام کانون فرهنگی هنری چاووش را یدک می‌کشند. به بیانی دیگر، محمدرضا لطفی که از بنیادگذاران چاووش بوده‌است، در انتخاب، تدوین و سرپرستی اجرای موسیقی این فیلم‌ها نقش اصلی داشته‌است.

به‌طوری‌که شاهد هستیم، لطفی پس از مهاجرت دیگر موسیقی متن نساخت هرچند شعرخوانی‌های هوشنگ ابتهاج و نوازندگی او را نیز می‌توان در زمره آثار موسیقی متن به حساب آورد؛ لیکن به‌طور اخص لطفی برای اثری نمایشی چیزی نساخت.

۵) علاقه به حذف خواننده و گرایش به موسیقی بی‌کلام

لطفی در اوان جوانی نیز دلبسته موسیقی بی‌کلام بود؛ چراکه دغدغه او تکنوازی، بداهه‌نوازی و حفظ و اشاعه ردیف موسیقی ایرانی است. از سوی دیگر ذهن او همواره گرایش‌های ضدامپریالیستی و در جهت نفی گفتمان‌های مسلط در توده جامعه داشت؛ خوانندگان نیز به‌طور طبیعی، به‌عنوان برجسته‌ترین هنرمندان همواره در ذهن مخاطبین شناخته می‌شوند؛ یعنی مخاطبین خوانندگان را بیش از نوازندگان و آهنگسازان می‌شناسند و به ایشان توجه می‌کنند. مجموعه این تعاملات، باعث می‌شد تا محمدرضا لطفی خوانندگان را به‌عنوان قدرت‌های بلامنازع و مسلط برنتابد.

پس از مهاجرت نیز لطفی که حال پرندهی صاحب‌نام‌تر از قبل شده بود، هیچ‌گاه دنبال خوانندگان مشهور نرفت. به همین دلیل در آثار واپسین او اثری از همکاری با استادان شجریان و ناظری دیده نمی‌شود. در عوض خلوت‌گزینی و انزوا می‌آورد؛ او در غربت او از یک‌سو و شهرت او به‌عنوان تکنواز و بداهه‌نواز موسیقی ایرانی، او را به سمت تولید موسیقی بی‌کلام سوق داد.

۶) تأثیرپذیری از گفتمان موسیقی صوفیانه

آنچنان که طرح شد، زمان‌بندی اجرایی لطفی آرام و کند است. دلیل این زمان‌بندی هرچه باشد، به نظر می‌رسد تأثیرپذیری لطفی از گفتمان

توجهی کرده‌است. ریشه این مطلب چنانکه خود استاد در زمان حیات خود به بسیاری از هنرمندان خود اظهار داشتند، اکول نوازندگی ناصحیح دست راست‌شان از جوانی بوده است که در این سنین، در اجرای ساز تار به‌خصوص، خود را نشان داده بود.

مسئله دیگر، زمان‌بندی‌های اجرایی اوست که در آثار متأخر پس از مهاجرت، شمرده‌تر و کندتر از قبل شده‌است. آنچنان که بیان شد، زمان‌بندی استاد لطفی از نخستین اجراهای ایشان، بنا به تأثیرپذیری‌شان از جلیل شهنواز و لطف‌الله مجید، همچنان آرام و شمرده بود؛ اما این شمردگی در آثار متأخر لطفی بیش‌ازپیش، به‌طور غلواً می‌دید می‌شود تا جاییکه حتی در جواب آوازهای ایشان، متر ساز به‌طور قابل ملاحظه‌ای پایین‌تر از متر آواز است (برای نمونه، ساز و آواز دشتی با آواز محمد معتمدی، آلبوم وطنم ایران)؛ گویی بزرگ‌مرد سنت‌گرای موسیقی ایران حرف خود را به خواننده نیز تحمیل می‌کند.

۲) علاقه به اجرای سازهای متعدد

لطفی در پیش از مهاجرت در آثار منتشرشده و یا حتی آثار خصوصی خود، چیزی جز تار و سه‌تار (و احتمالاً بم‌تار) نواخته است؛ اما پس از مهاجرت، لطفی را در قواره نوازنده دف، تمبک و بیش از همه کمانچه نیز می‌بینیم. در بسیاری از آثار متأخر او، لطفی کمانچه نیز نواخته است و حتی پیرامون شیوه قاجاری کمانچه‌نوازی اظهارنظرهایی صریح کرد که البته در جامعه موسیقی پرمناقشه نمود پیدا کرد.

بی‌وجه نیست اگر این علاقه به نوازندگی سازهای مختلف را ناشی از غربت لطفی قلمداد کرد. به‌نظر می‌رسد هنرمندی که دور از وطن است و با شاگردان و مخاطبین زیادی سروکار ندارد، بیش‌ازپیش به خود رجوع می‌کند و شاید آن‌گونه که در زندگی مادی خود راه دیگری را برگزیده است، در زندگی هنری و درونی خویش نیز راه‌های متفاوتی را جست‌وجو می‌کند.

کمااینکه هنرمندان دیگری نیز در همین دوره در مهاجرت به نوازندگی دیگر سازها روی آوردند؛ برای مثال، حمید متبسم که بنا به گفته خودش در آلمان و به تشویق و در مؤانست با محمدرضا لطفی، ساز سه‌تار را بسیار جدی‌تر از قبل نواخت.

۳) عدم علاقه به همکاری در قالب گروه یا آلبوم

تا پیش از مهاجرت، لطفی را در کسوت نوازندگی صرف نیز دیده بودیم؛ برای نمونه، آلبوم موسیقی مازندران، به آهنگسازی محمدرضا درویشی که محمدرضا لطفی در آن سه‌تار نواخته و یا مشهورتر از همه، آلبوم بیداد به آهنگسازی مشکاتیان بزرگ که تار آن را محمدرضا لطفی نواخته است. بنا به اقوال شفاهی در موسیقی فیلم‌های آن دوره نیز محمدرضا لطفی در آن‌ها به نوازندگی تار پرداخته است که صد البته این موضوع به دلیل عدم درج اسم نوازندگان در تیتراژ فیلم‌های آن زمان، بر عموم پوشیده است؛ اما این سنخ از نوازندگی پس از مهاجرت لطفی

موسیقی خانقاهی نیز در شکل‌گیری آن مؤثر بوده‌است. این تأثیرپذیری وجه متمایز برای او نیز به حساب می‌آید. این گفت‌وگو در جنبه‌های مختلفی از نوازندگی لطفی، بروز داشته‌است. از اشعار انتخابی، ادوات تحریر و کلمات اضافی اشعار گرفته تا نگرش محمدرضا لطفی به بسط و گسترش موسیقی براساس تکرار و سکناس‌های متناوب و مشابه یک فیگور، استفاده از واژه‌های عارفانه نظیر یا دوست، یا حق و... در حین نوازندگی، وارد کردن ساز دف به آسامبل‌های موسیقی دستگاهی و حتی صحنه‌آرایی بسیاری از کنسرت‌ها و دست‌آخر حتی مدل محاسن و البسه محمدرضا لطفی به این تأثیرپذیری اشاره دارد. به هر ترتیب، تأثیرگذاری لطفی بزرگ در موسیقی دستگاهی، آنچنان بود که گفت‌وگو موسیقی خانقاهی نیز پس از ظهور لطفی، به‌طور افراطی و حتی در مواردی مبالغه‌آمیز و آسیب‌زننده به جامعه موسیقی القاء شد.

به هر ترتیب، این گرایش با این عمق و مصادیق در آثار ماقبل مهاجرت لطفی دیده نمی‌شود، درحالی‌که پس از مهاجرت این گفت‌وگو پررنگ‌تر از قبل به چشم می‌خورد.

۷) گرایش به خوانندگی همراه با نوازندگی

در مجموعه آثار چاووش، اثری را پیدا نمی‌کنید که لطفی در آن خوانندگی کرده باشد؛ اما در آثار پس از مهاجرت تقریباً در همه آثار او، ردپایی از خوانندگی او دیده می‌شود. به‌نظر می‌رسد مجموعه عوامل فوق‌الذکر در این مطلب سهیم‌اند؛ برای مثال، علاقه او به رجعت به خویش، نفی قدرت خوانندگان، شهرت او به‌عنوان یک موزیسین نامدار به‌طور مستقل و حتی توجه بیشتر به نوازندگی حتی در هم‌نشینی با آواز.

علاقه او به خوانندگی نه تنها به‌عنوان شاخصی در آثار متأخر او به حساب می‌آید؛ بلکه باعث تاسی بسیاری از هنرمندان متأخر به خوانندگی لطفی در اجراهایشان شد. به بیانی دیگر، سنتی نو در اجراها بروز کرد که نوازنده علاوه بر اجرای ساز خویش، ابیاتی را نیز بخواند.

۸) علاقه به فعالیت‌های پژوهشی در حوزه موسیقی

لطفی پس از مهاجرت، در واشنگتن کانون شیدا را پایه‌گذاری کرد که از تبعات آن انتشار سالنامه‌های موسیقایی (کتاب سال) شیدا بود. هرچند قبل از مهاجرت، لطفی علاقه خود به تحقیق و مباحث نظری موسیقی دستگاهی را در آثار انگشت‌شمارش نشان داده بود؛ از جمله کتاب ارزشمند موسیقی آوازی ایران (براساس ردیف آوازی استاد عبدالله خان دوامی) که تا به امروز تنها مرجع شناسایی انواع تحریرها و برخی دیگر از مسائل پیرامون آواز ایرانی است؛ اما این فعالیت به‌طور مشخص با مهاجرت او به آمریکا صورت پذیرفت.

مطالب این سالنامه، مجموعه‌ای است از عقاید و نظرات محمدرضا لطفی، قضاوت‌ها و ارزیابی‌های او از جامعه موسیقی معاصر و در بخش دیگر نوشته‌های او در مقام یک *اینفورمانت* (مطلع) فرهنگ موسیقایی دستگاهی و دقیقاً به همین جهت در پاره‌ای از موارد بسیار جالب توجه و کم‌نظیر است.

هرچند هیچ‌کدام از نوشته‌های لطفی به معنای آکادمیک آن پژوهش نمی‌تواند تلقی شود؛ لیکن به جهت ابراز اسناد و اقوالی شفاهی از قدما در نوع خود ارزشمند است. بخش دیگر این سالنامه‌ها حاوی مطالبی در زمینه موسیقی‌شناسی تطبیقی و حتی گفت‌گو با هنرمندان برجسته غیرایرانی است.

اثر سالنامه‌های شیدا از جهت دیگری نیز قابل پیگیری است و آن معرفی دکتر محسن حجاریان به جامعه آکادمیک ایران بود. حجاریان در کتاب سال شیدا با نام مستعار م.ح. آریان، مقالات ارزنده‌ای ارائه نمود که در سالیان نخست انتشار کتاب سال شیدا باعث آشنایی اتنوموزیکولوگ‌های جوان ایرانی با ایشان و تبادل منابع و اطلاعات بین موسیقی‌شناسان گردید.

بسیاری از مراجع نخستین تحقیقات این محققین جوان که امروز در عرصه پژوهش موسیقی صاحب‌نام گشته‌اند، مرهون همین تبادل اطلاعات با دکتر محسن حجاریان و از طریق کتاب سال شیدا بوده است. به‌علاوه، معرفی حجاریان، تدریس ایشان را نیز در پی داشت که باعث ارتقاء سطح کمی و کیفی دانش موسیقایی دانشجویان شد.

۹) استفاده از سازهای نوین

لطفی در آثار پیش از مهاجرت خود، تنها از سازهایی که اجرای ردیف با آن‌ها متواتر بوده، بهره برده‌است. به انضمام ساز دف که محصول آشنایی او با موسیقی کردی از طریق خانواده کامکارهاست. او هیچ سازی غیر از این مجموعه را به کار نمی‌گرفت. این در حالی است که در مجموعه آلبوم‌های چاووش آثار کمی نیز موجود است که بنا به ماهیت ملی-میهنی و سیاسی آن‌ها، از طبل کوچک (سینر درام) نیز استفاده شده‌است؛ چراکه آثاری مذکور، مشابه سرود هستند؛ اما لطفی پس از مهاجرت به سازهای دیگری نیز خارج از حوزه ردیفی، روی خوش نشان داد؛ چندان که در گروه بانوان شیدا، ساز قیچک آلتو خودنمایی می‌کرد و یا در گروه هم‌نوازان شیدا، ساز دایره نیز در کنار دف و تمبک استفاده شده‌است. حتی سازهای ابداعی نظیر سه‌تار ابریشم نیز در گروه هم‌نوازان شیدا جای خود را باز کرد تا نشان دهد نگرش لطفی حداقل در زمینه رنگ صوتی موسیقی ایرانی نیز تغییراتی کرده‌است.

تطبیق داده‌ها و نتیجه‌گیری

از طرح موارد فوق و مطابقت آن‌ها این موارد قابل استنتاج است:

مؤلفه‌های مشابه: چنانکه مشاهده شد، زیربنای اندیشه محمدرضا لطفی تا حد زیادی قبل و پس از مهاجرت حفظ شده‌است. اگر او قبل از مهاجرت، دلبسته ردیف، بازسازی آثار قدما، موسیقی مبتنی بر سنت‌ها و ساختارهای ردیف است، این دلبستگی پس از مهاجرت او نیز وجود داشته‌است. هرچند صورت عرضه این مصادیق تغییراتی کرده‌است؛ برای مثال، سازهایی نوین در گروه او وارد شدند یا متریاال‌هایی از موسیقی صوفیانه به آن ورود پیدا کرد و یا حتی زمان‌بندی و تکنیک‌های اجرایی او در طول زمان تغییراتی یافت؛ لیکن بنیاد تفکر لطفی در جمله‌پردازی

بدین ترتیب، زیرساخت اندیشه محمدرضا لطفی پس از مهاجرت تغییری نیافت؛ لیکن در روایت آن مؤلفه‌هایی تشدید، اضافه یا کم شد.

و آخذِ متریال‌های موسیقایی از مرجعِ ردیفِ تفاوتی پیدا نکرد. حتی این گذشتِ زمان و مهاجرت او را به‌سوی موسیقی هموفونیک یا پولی‌فونیک سوق نداد و همچنان به سنت مونوفونیک – هتروفونیک پایبند ماند.

مؤلفه‌های تشدیدشده: برخی از مؤلفه‌های بنیادین در ذهنیت لطفی پس از مهاجرت نه تنها با قبل از مهاجرت او قرابت و یا مشابهت دارد که برخی از این مؤلفه‌ها بیش‌ازپیش تشدید نیز شد؛ همانند موضع او در مقابل قدرت و اقبال خوانندگان و یا علاقه او به تولید موسیقی بی‌کلام. علاقه و فعالیت‌های پژوهشی محمدرضا لطفی در زمان مهاجرت نیز در این زمره قرار می‌گیرد؛ چراکه مابه‌ازایی در قبل از مهاجرت او داشت و در این زمان تشدید شد.

مؤلفه‌های جدید پس از مهاجرت: در برخی از آثار و ذهنیات لطفی چنانکه عنوان شد، مواردی وجود دارد که پیش از مهاجرت او دیده نمی‌شد؛ از قبیل علاقه به خوانندگی، علاقه به اجرای چندین ساز در یک اجرا و از همه مهم‌تر شاید ورودِ گفتمان موسیقی صوفیانه به اندیشه محمدرضا لطفی که صورت و محتوای زندگی ظاهری و هنری او را متحول ساخت. از دیگر موارد نوین، علاقه او به خوانندگی همراه با ساز و دستِ آخر ابراز علاقه او به استفاده از سازهایی جدید در ترکیب موسیقی دستگاهی و نیز استفاده از رنگ صوتی ابداعی سازهاست.

مؤلفه‌های محذوف پس از مهاجرت: در این میان مؤلفه‌هایی در ذهنیت و آثار لطفی دیده می‌شود که تا پیش از مهاجرت او وجود داشت و پس از مهاجرتش دیگر تکرار نشد. از این میان می‌توان به عدم علاقه او به ساخت موسیقی فیلم (متن) و نیز عدم همکاری او در آثار هنرمندان دیگر (به‌عنوان نوازنده صرف) اشاره کرد.

فرجام

با تحلیل این موارد، چنانکه مشخص است، کمیت آثار لطفی در مقایسه با دوران مهاجرت او تغییر چندانی نکرد؛ هرچند تعداد مؤلفه‌های اضافه شده به آثار لطفی بیشتر از مؤلفه‌های حذف شده‌است؛ لیکن به‌طور نسبی، اگر مؤلفه‌هایی اضافه شد، در مقابل مؤلفه‌هایی از آثار او حذف شده‌است. اگر پیش از این او را در کسوت سازنده موسیقی فیلم یا نوازنده در آثار دیگر هنرمندان دیده‌ایم، پس از مهاجرت، او را نوازنده چندین ساز در کنسرت‌هایش و نیز به‌عنوان خواننده‌ای که همراه با سازش، ایاتی را زمزمه می‌کند، درمی‌یابیم جنبه نظری آثار محمدرضا لطفی نیز رشد فزاینده‌ای نسبت به قبل از مهاجرت داشت.

در کیفیت آثار لطفی، تغییرات بنیادی قابل مشاهده نیست، به‌شرطی که این بنیاد، رجوع او به موسیقی ردیفی و قدما و پایبندی به سنت قلمداد شود؛ اما در این بین، متغیری دیگر نیز به این بنیاد اضافه شده‌است که همانا گفتمان موسیقی صوفیانه است. این گفتمان در شیوه نوازندگی لطفی تا زمان بندی او تأثیر فراوانی داشت.

منابع

- ضیغمی، رضا، باقری نسامی، معصومه، حق دوست اسکویی، سیده فاطمه، و یادآور نیک‌روش، منصوره. (۱۳۸۷)، «تحلیل محتوا»، نشریه پرستاری ایران.
- لطفی، محمدرضا. (۱۳۸۶)، *ششمین و هفتمین کتاب سال شیدا (مجموعه مقالات موسیقی)*، تهران: کتاب خورشید.