از اجتماعیات موسیقی (۳)

گفتیم که موسیقی به‌خاطر برخی ویژگی‌های ذاتی خود بیش از سایر هنرها واجد خاصیت انحراف‌پذیری است. البته این خاصیت نشانهٔ عیب و ضعف و نقصی در ذات موسیقی نیست، بلکه از قضا نشانه ظرافت و لطافت فوق‌العادهٔ آن است. در میان اشیای طبیعی نیز برخی از آن‌ها به سبب لطافت ذاتی زودتر فاسد می‌شوند و برخی که ذاتی چندان لطیف ندارند دیرتر. مدت‌زمان و شرایط مفسدهٔ زیادی لازم است تا یک دانهٔ فندق از طبع اصلی خود برگردد و فاسد شود. اما مقداری شیر، یا خاویار، طی مدتی کوتاه در مجاورت عوامل مفسده از طبع اصلی خود برمی‌گردند. با این همه سرعت فسادپذیری شیر و خاویار به دلیل نقص و خللی در ذات آن‌ها نیست بلکه به دلیل لطافت بیش از حد آن‌هاست. این نکتهٔ مهمی است که اهل موسیقی باید همواره متوجه و متذکر آن باشند که چنانچه سهمی از این هنر بدان‌ها رسیده، مراقبت و پاسبانی بسیار جدی لازم دارد تا آن‌ها هنری غیرفاسد و مفید از آن تهیه کنند و به هنردوستان مشتاق خود برسانند. هرگونه سهل‌انگاری و بی‌مبالاتی (چنان‌که در این سال‌ها بسیار شایع گشته) موجب انحطاط و ایجاد هنر مسموم خواهد شد.

هیچ‌کس نمی‌تواند با هنر نقاشی یا مجسمه‌سازی مجلس گرم‌کن بساط عیش و عشرت مردم در عروسی‌ها، جشن تولدها، مهمانی‌ها و غیره بشود. اما با هنر موسیقی همواره این کار انجام می‌شود و اصولاً اکثریت مردم موسیقی را فقط برای همین قبیل موقعیت‌ها می‌پسندند و گمان می‌کنند تمام شایستگی‌اش برای چنین ویژگی‌هایی است.

با یک تار، یک سنتور و یک تنبک در یک مجلس عروسی نغماتی تولید می‌شود که به‌اصطلاح آن را موسیقی غیرهنری یا تفریحی یا سرگرمی می‌گوییم و شاغلان به آن را از قدیم مطرب تخته‌حوضی می‌گفتند. در مقابل ایشان با همین سازها ممکن است کسانی در یک سالن کنسرت نغماتی دیگر ایجاد کنند که به آن هنر موسیقی می‌گوییم و شاغلان به آن را هنرمند می‌خوانیم. ناگفته پیداست که همیشه اختلاف میان دو اجرای موسیقی (مثلاً کنسرت و عروسی) آن‌قدر واضح نیست تا ما فقط با استناد به ظاهر موقعیت یکی را هنر و دیگری را مطربی بگوییم.

بدیهی است کارهای دسته اول یعنی اجراهای محفلی هنر نیستند و آن‌ها که برای مقام هنری خود ارزشی قائل‌اند به هیچ بهانه‌ای نباید در چنین محافلی کار اجرا کنند. اگر یک هنرمند به هر بهانه‌ای و با هر توجیهی در چنین فضایی کاری اجرا کند، کارش البته مطربی نیست (چون پول نگرفته) و در عین حال هنر هم نیست، چون مخاطبان او در آن محفل اصلاً برای کسب فیض از هنر نیامده‌اند. بلکه عام و خاص آن‌ها معمولاً به منظور دیگری آنجا حضور یافته‌اند. بدیهی است در لابه‌لای هیاهو و پذیرایی و سروصدای مهمانی و شیطنت بچه‌ها و هزار اسباب پریشانی ذهن ارائهٔ هنر به قول معروف کار حضرت فیل است.

از طرف دیگر کارهای رسمی به‌صورت کنسرت در سالن‌های خاص، هرچند با ظاهری کاملاً «هنرنمایانه» اجرا می‌گردند، اما آیا فقط همین ظاهر و حفظ ضوابط صوری برای هنری بودن برنامه‌ای که ارائه می‌شود کافی‌ست؟

در موسیقی‌های محفلی به ما یک فندق نشان می‌دهند و در کنسرت‌ها یک گردو. در اینجا کار تشخیص ساده‌ای چون تشخیص گردو از فندق برای هر کودک خردسال هم مقدور است. پس ما به‌راحتی می‌توانیم مطربی را از هنر تشخیص دهیم. اما دشواریِ کار هنگامی ظاهر می‌شود که در همان محافل به‌ظاهر کاملاً رسمی و هنری به‌جای گردو به ما یک شیئی گرد و گردومانند نشان می‌دهند. اینجا کار تشخیص دشوار می‌شود. سال‌های درازی است که ما برای تشخیص هنر از غیرهنر فقط همین معرف‌های ظاهری مکانی را داشته‌ایم. لذا یک نوع را هنر و دیگری را غیرهنر دانسته‌ایم. درحالی‌که گاه پیش می‌آید که در بسیاری از همان برنامه‌های به‌ظاهر هنری اگرچه به ما فندق نداده‌اند، اما گردو بودن آن نیز چندان مسجّل نبوده. به عبارت دیگر، موسیقی برای ما همیشه دو صورت داشته، صورت اول آن از نظر شکل و محتوا غیرهنری بوده (همان محفلی‌ها) و صورت دوم از نظر شکل و محتوا هنری بوده (همان کنسرت‌ها). درحالی‌که امروز متوجه شده‌ایم که میان این دو حدّ کاملاً متمایز و مشخص، نوعی موسیقی میانی خلق شده که اگرچه برحسب ظاهر باید آن را هنر گفت،

اما از نظر باطن و روح کار این موسیقی‌ها هنر نبوده‌اند.
در ارتباطات هنری همواره هرگونه تقلب و بدلی‌سازی در حوزهٔ این موسیقی میانی صورت گرفته، و ما باید راهی برای حل این معما بیابیم که بتوانیم بر صحنهٔ بسیاری از کنسرت‌ها، گردو را از شیئی گرد فرق بگذاریم، یا هنر را از شبه‌هنر فرق بگذاریم.
معمولاً در مواقعی که از نظر ظاهر نمی‌توان به تشخیص درست رسید عقل سلیم حکم می‌کند که پوسته و قشر بیرونی را بشکنیم و با مشاهدهٔ مغز و درون آن‌ها دریابیم که به‌راستی کدام یک گردو است. کار ما در مجموعه این نوشته‌ها یافتن ضوابط و ملاک‌های قابل استنادی برای این تشخیص صحیح است.
ملاک‌های این تشخیص هم البته ملاک‌های باطنی هستند و لاجرم با بررسی اجتماعیات هنر موسیقی در جامعه خود می‌رویم که آثار مثبت و منفی موسیقی‌های تولیدشده را محک بزنیم.
برای این کار ابتدا هنر موسیقی را به دو بخش یعنی موسیقی آوازی (دارای کلام) و موسیقی سازی (بدون کلام) تقسیم می‌کنیم. بعد ویژگی‌های هر دو را به نحو اجمال بررسی می‌کنیم و سخنی در چند و چون ارتباط شعر و موسیقی می‌گوییم. این دو منطقه اگرچه از جهاتی مستقل از یکدیگرند، اما از جهاتی دیگر سخت به هم پیوسته و مرتبط‌اند. در این پیوستگی نیز تعیین کمّ و کیف نیازمندی این دو به یکدیگر حائز اهمیت بسیار است. به طور کلی در زمینهٔ ارتباط شعر و موسیقی برخی از صاحب‌نظران اصالت و تفوق را برای شعر و برخی برای موسیقی دانسته‌اند. اهمیت این نظریات از آنجاست که آواز در موسیقی ما شأن و مقام خاصی دارد که جدا کردنش از موسیقی آن را عقیم و بی‌ثمر نخواهد گذاشت. از سوی دیگر هرچند به نظر می‌رسد که ساز هم بدون آواز دارای چنان منزلتی است، اما واقعیت این است که در موسیقی ایرانی در غالب موارد برتری با آواز است، یا لااقل تاکنون چنین بوده است. محققان بر این باورند که اساساً برتری و رجحان آواز ویژه جوامع شرقی است که در آن‌ها مردم موسیقی را بیشتر با کلام و شعر دوست دارند. برخلاف غربی‌ها که در موسیقی‌شان کم‌رنگ بودن نقش آواز و سلطه تام و تمام سازها چه در شکل کلاسیک و اصیل آن، چه در شکل‌های جدید و به‌اصطلاح موج نوی (پاپ ـ جاز) آن. فی‌المثل با یک مقایسه ساده میان موسیقی ایرانی و موسیقی جوامع غربی می‌توان به درخشندگی نقش آواز در موسیقی ما پی برد.
با این توضیح که آواز در بسیاری از آثار موسیقی غربی یا وجود ندارد، یا اگر هست حضورش بسیار کم‌رنگ و حاشیه‌ای است.
در نوبت گذشته ضمن مقایسه موسیقی شرق و غرب سخن را اینجا ناتمام گذاشتیم که در موسیقی ما حضور شعر و آواز کاملاً توجه‌برانگیز و پررنگ است. درحالی‌که در جهان موسیقی غرب در اکثر آثار شعر و آواز یا اصلاً وجود ندارد یا وجودی کم‌اهمیت و کم‌رنگ دارد.
مرحوم دکتر حسین‌علی ملاح، موسیقی‌دان شهیر معاصر، در این باره نقل قولی از هگل، فیلسوف نامی آلمان، آورده‌اند که در کنسرت آلمان بعضی از شنوندگان همین که کلام وارد می‌شود بی‌اعتنا می‌شوند و به گفت‌وگو می‌پردازند. (ر. ک، پیوند شعر و موسیقی، انتشارات فضا، ۶۷، ص ۲، مقدمه) اما در موسیقی ایرانی اگر نگوییم در تمام حالات و همه انواع آن، به هر حال می‌توانیم بگوییم در بخش وسیعی از آن برتری نقش آواز انکارناپذیر است.
هر نوازنده‌ای که به تنهایی می‌نوازد، هرقدر هم در ارائه ملودی‌های زیبا و دلنشین مهارت داشته باشد، باز قادر نیست تا عطش جان شنونده را به‌طور کامل فرونشاند و به‌اصطلاح جای فردی که یکی دو بیت شعر با آن ساز بخواند احساس می‌شود. ظاهراً برای شنونده ایرانی (عام و خاص فرق ندارد) آواز بدون ساز از کمال نسبی ویژه‌ای برخوردار است که ساز بدون آواز فاقد آن کمال نسبی به نظر می‌رسد. موسیقیدان‌هایی که منکر این کمال نسبی برای آواز هستند چنین می‌اندیشند که مردم ایران به دلایل مختلف تاریخی اجتماعی، از جمله به دلیل انس و الفتی که طبع ایرانی با شعر دارد، و نیز به دلیل اینکه به لحاظ ممنوعیت‌های شرعی در مجالسی چون روضه و تعزیه بیشتر شنونده آواز بوده‌اند تا ساز، لاجرم طی زمانی بس طولانی چنین عادت کرده‌اند و به‌تدریج این شبهه برای ایشان

پیدا شده که آواز بدون ساز از کمالی نسبی برخوردار است. حال آن‌که اگر مجال و امکان برای اشاعه و تولید موسیقی سازی وجود داشت بی‌شک چنین عادتی حاصل نمی‌شد و ساز چنین وابستگی عمیقی به آواز پیدا نمی‌کرد. اگرچه این نظریه خالی از حقیقت نیست، اما چندان واقع‌بینانه نیست که علت وابستگی ساز به آواز را فقط و فقط منوط به چنین دلایل تاریخی اجتماعی و به‌اصطلاح «عادات فرهنگی» مردم بدانیم. این‌گونه دلایل می‌توانند به‌عنوان معدّات پیدایش چنین تفوقی لحاظ گردند، ولی نباید آن‌ها را به‌عنوان دلایل اصلی و بنیادی این برتری به حساب آورد. از قرار معلوم چنین بحثی پیش از آنکه جنبه تاریخی اجتماعی داشته باشد جنبه نظری و منطقی دارد، زیرا بسیاری از صاحب‌نظران غربی که در جوامع ایشان موسیقی سازی بدون هیچ مانعی تا حد شایان توجهی رشد کرده باز هم برتری را از آن شعر دانسته‌اند.

چنان‌که مرحوم دکتر ملاح از قول کانت می‌نویسند: «موسیقی از همه هنرها مطبوع‌تر است، اما چون چیزی به ما نمی‌آموزد از تمام هنرها پست‌تر است.» (همان، ص ۳، مقدمه) ایشان همچنین به قول دیگری از هگل اشاره می‌کنند: «شعر مضاف بر خصایص خود واجد تمام مزایای موسیقی نیز هست.» (همان، ص۳)

البته نظریات دیگری نیز در میان برخی از متفکران غربی هست که برای پرهیز از اطناب کلام از نقل آن‌ها خودداری می‌کنیم. به‌هرحال مقصود از نقل این مطلب نشان دادن آن بود که در موسیقی ایرانی هم برای اثبات رجحان آواز یا ساز، نسبت به یکدیگر باید به دلایل معقول (فلسفی و منطقی) تکیه کنیم نه دلایل تاریخی و عادات فرهنگی.

به هر تقدیر، می‌دانیم که آواز به‌طور کلی به دو بخش تقسیم می‌شود. ابتدا بیان شعر و بعد ادای تحریرهای مناسب. تا آنجا که مربوط به بیان موسیقایی شعر است خواننده در واقع زبان گویایی است که به بیان اندیشه‌ای می‌پردازد. اما آن‌جا که نوبت به تحریرهای مناسب و تلفیق آن‌ها با شعر می‌رسد خواننده دیگر از بیان شعر گذشته و حنجره‌اش خود به‌عنوان سازی است که مانند هر ساز دیگر قادر به خلق نغمه‌های زیباست. چنان‌که پس از ادای شعر و القای مفهوم اندیشه حتی هنگامی که ساز او را همراهی می‌کند، باز او خود با تحریرهای مناسب فی‌الواقع ساز ویژه خود را می‌نوازد و بدین ترتیب نشان می‌دهد که نیاز او به ساز مربوط به مرحله تکمیلی و تزئینی کار است، نه مربوط به مرحله بنیادی و اساسی آن.

در گوشه‌های ردیف آوازی موسیقی ایران بسیارند تحریرهایی که خود به منزله یک ملودی زیبا به ثبت رسیده‌اند و به‌خوبی نشان می‌دهند که چگونه می‌توان از حنجره انسان به‌عنوان ساز استفاده کرد. از جمله تمام درآمدهای آوازی که بدون شعر در دستگاه ردیف به ثبت رسیده‌اند. یا مواردی همچون تحریر جوادخوانی و تحریر نغمه در دستگاه شور و غیره.

اجمالاً توضیح مطلب از این قرار است که در دستگاه شور هرگاه خواننده به گوشهٔ رضوی برسد اگرچه می‌تواند ارتجالاً هرگونه تحریری که می‌پسندد با آن همراه سازد، اما در عین حال می‌تواند تحریر جوادخوانی را که به‌عنوان یک ملودی زیبای آوازی به ثبت رسیده اجرا کند. این نحوه کار درباره استفاده از درآمدهای به ثبت رسیدهٔ ردیف نیز قابل اجراست. یعنی اگرچه خواننده حق دارد هر آواز خود را با درآمدی کاملاً بداهه و ارتجالی شروع کند، ولی باب استفاده از تحریرهای ثبت‌شده نیز به‌رویش باز است. وجود چنین تحریرهای مستقل از شعر نشان می‌دهد که کار خواننده فقط بیان شعر نیست، بلکه او این امکان را دارد که با تحریرهای مناسب جواب آواز خود را نیز تدارک ببیند و بدین ترتیب بی‌نیازی خود را از ساز به نمایش گذارد.

پس خواننده هم قادر به بیان اندیشه است و هم قادر به خلق نغمه و ملودی. درحالی‌که ساز از بیان اندیشه ناتوان است، و فقط به خلق ملودی تواناست. به همین دلیل بود که کانت می‌گفت موسیقی چیزی به ما نمی‌آموزد. زیرا مسلماً با جنبه تعقلی حیات ما کاری ندارد و فقط سر و کارش با تحریک عواطف و احساسات است.

موسیقی سازی ما را با پر و بال احساس و عاطفه پرواز می‌دهد و به هر جا که بخواهد (البته اگر بتواند) می‌برد. درست همان‌گونه که شنیدن ساز یک بلبل یا قناری با ما چنین می‌کند. اینکه گفتم ساز بلبل، نه آواز بلبل، بدان جهت است که آنچه ما در

نغمه‌های زیبای پرندگان می‌شنویم فقط تحریر است و هیچ اندیشه‌ای از آن دریافت نمی‌شود. فقط از راه تأثرات حسی و عاطفی که از شنیدن آن‌ها سرمست و محظوظ می‌شویم و در عوالمی سیر می‌کنیم که به مدد کلمات قابل توصیف نیستند. اینکه مردم به‌جای ساز بلبل، آواز بلبل گفته، فقط بدان جهت بوده که پرنده از حنجره‌اش استفاده می‌کند و لذا گمان آدمی را به سخن گفتن سوق می‌دهد. پرندگان زبانی سخنگو ندارند، بلکه سازی را به زیبایی می‌نوازند که در حنجره‌شان تعبیه شده. البته این سخن ما با آن لطیفهٔ عرفانی که می‌گوید پرندگان و همه موجودات به زبانی سخن می‌گویند منافاتی ندارد. شیخ بهایی می‌گوید:

هر کس به زبانی صفت حمد تو گوید
بلبل به غزل‌خوانی و قمری به ترانه

ولی زبان پرندگان زبان حال است، نه زبان قال و عرفا نیز سخنگویی او با زبان حال را مد نظر دارند. پس زبان ساز هم مثل زبان پرندگان فقط زبان حال است، نه قال. درحالی‌که خواننده هم مجهز به زبان قال است و هم زبان حال. به همین دلیل زبان کامل‌تری دارد. چنین است که کار خواننده در موسیقی ایرانی بیشتر مطبوع طبع ما واقع می‌شود. چون زیبایی کار او را هم از طریق عاطفی درک می‌کنیم و همه به مدد قوهٔ عاقله.

به قول امیر خسرو دهلوی:

گر کند مطرب بسی‌هان‌هان و هون‌هون در سرود
چون سخن نبود همه بی‌معنی و ابتر بود
نای‌زن را بین که صوتی دارد و گفتار نه
لاجرم در شعر محتاج کس دیگر بود
پس در این معنی ضرورت صاحب صوت و سماع
از برای شعر محتاج سخن‌پرور بود
شعر را حاصل عروسی دان و نغمه زیورش
نیست عیبی گر عروس خوب بی‌زیور بود

رشته سخن به اینجا کشید که در موسیقی ایرانی نهایتاً برتری و رجحان با آواز است و البته این برتری به خودی خود هیچ‌گونه فضیلتی محسوب نمی‌شود و لزوماً به آن معنی نیست که از جهت مراتب کمال نوازندگی کم‌اهمیت‌تر از خوانندگی است. آن مطالعات فقط جنبه نظری و منطقی داشت، اما به لحاظ اخلاقی و معنوی چه نوازنده، چه خواننده فقط با اتکاء به مراتب استکمال نفسانی خود واجد ارزش‌اند، نه با ملاحظه کار موسیقایی که می‌کنند. موسیقی سازی به هر حال (خاصه به شکل ارکستری و گروهی) می‌تواند وجودی کاملاً مستقل از آواز داشته باشد و آثار ارزنده بی‌نیاز از شعر هم برای ما فراهم سازد.

سال‌ها پیش آقای حسین علی‌زاده با اذعان به این حقیقت که موسیقی سازی ما تاکنون وابستگی به شعر و آواز داشته اقدام به ساختن قطعه‌ای برای سه‌تار کردند که به‌زعم خودشان دارای چنین استقلالی است. ایشان در مصاحبه با مجله آدینه شماره ۳۹ سال ۶۸ گفته‌اند: «برای من و امثال من که می‌خواستیم راهی برای تحول موسیقی بیابیم این مسئله مطرح شد که اگر موسیقی بخواهد آزادی باروری و غنای خود را داشته باشد باید بیانی پیدا کند که از وابستگی شعر و کلام رها شود.»

به‌عنوان نمونه همین قطعه ترکمن که توسط ایشان ساخته و اجرا گشته نشان می‌دهد که برخلاف تک‌نوازی‌های گذشته، در این قطعه چه در حین اجرا، چه پس از خاتمه آن، شنونده هرگز نیاز به شنیدن آواز در وجودش نخواهد داشت. این‌گونه قطعات صرف‌نظر از قضاوت‌های مبتنی بر سلیقهٔ شخصی شنونده، چنانچه از نظر انگیزندگی و حالات زیبای معنوی محکم و دلپذیر باشند، و از نظر حفظ اصالت نیز مبتنی بر گردش ملودی در فواصل ملحوظ ردیف باشند نمونه‌های خوبی خواهند بود برای نشان دادن ظرفیت و قابلیت موسیقی سازی، برای ورود به قلمرویی که می‌توان آن را قلمرو «خودبسایی» یا خودکفایی ساز نامید.

اکنون پس از این مقدمات راجع به نحوه ارتباط شعر و موسیقی و چند و چون رجحان یکی نسبت به دیگری وقت آن است که بپردازیم به موسیقی کلامی و در قدم اول کوششی برای طرح فلسفه موسیقی کلامی ایران. در این زمینه مهم‌ترین امری که پیش از هر چیز باید بدان توجه نمود شناسایی موضوع‌های

اساسی شعر در موسیقی ایران است و اینکه موسیقی ما در روایت زیبای آن موضوعات تواناست. به عبارت دیگر می‌خواهیم بدانیم کسی که به‌عنوان خواننده وظیفه بیان اندیشه را به‌عهده می‌گیرد از چگونه قضایایی می‌تواند سخن بگوید. فی‌المثل آیا خواننده حق دارد آوازی یا ترانه‌ای بخواند که در آن ماجرای ورشکستگی یک تاجر، یا مشکلات ترافیک تهران و مسائلی دیگر از این قبیل مطرح باشد؟

پاسخ این سؤال البته منفی است. خواندن آوازها یا ترانه‌هایی مشتمل بر این‌گونه موضوعات از زمرهٔ فکاهیات موسیقی است و طبعاً مشمول سخن ما نمی‌شوند. حرف ما در موارد جدی است. پس به نحوی روشن‌تر سؤال ما این است که در بخش جدی و هنری موسیقی اشعار انتخابی خوانندگان راجع به چه موضوعی باید باشد؟ برای یافتن پاسخ این سؤال باید به بازار تولیدات موسیقی رجوع کرد و با شنیدن نمونه‌هایی از مجموع آن‌ها دریافت که بیشتر چه موضوع یا موضوعاتی مورد توجه خوانندگان بوده. مراجعه به تمامی کارهایی که تاکنون تولید گشته ما را فقط با یک موضوع مواجه می‌سازد و آن عشق است. گویا اصولاً جز موضوع عشق هیچ موضوع دیگری شایستگی آن را نداشته که مبنای هنر خوانندگی قرار گیرد. فقط نکته در این است که روایت عشق در موسیقی کلامی ایران صورت‌های مختلفی دارد. در واقع این روایت از عالی‌ترین مراحل (یعنی عشق عارفان و اولیاءالله به ذات اقدس الهی) آغاز گشته و به‌تدریج به سطوح نازل‌تری در حوزه عشق زمینی و خاکی فرود آمده. برای بررسی این قضیه در موسیقی کلامی ایران باید تولیدات آن را به ترتیب ذیل تقسیم‌بندی نمود و سپس موضوع عشق را نزد خوانندگان هر گروه بررسی نمود.

۱. موسیقی کلامی عرفانی (که در یک دههٔ اخیر به نحو بی‌سابقه‌ای مطرح گشته و تولیداتش بازار پررونقی داشته)
۲. موسیقی کلامی سنتی و اصیل
۳. موسیقی کلامی ملی (موسیقی کلامی ارکستری به‌صورت ترانه‌خوانی ـ بدون قید اصیل و سنتی)
۴. موسیقی کلامی کوچه‌بازاری
۵. موسیقی کلامی جوان‌پسند (پاپ ـ جاز)
۶. موسیقی کلامی حماسی یا رزمی
۷. موسیقی کلامی مذهبی (سوگواری)

نشان خواهیم داد که در تمام انواع فوق‌الذکر از موسیقی ایرانی فقط موضوع عشق برگزیده خوانندگان بوده که البته از نظر معنوی شامل مراحل عالی و پست می‌باشد. در عالی‌ترین سطح این موسیقی که همانا موسیقی کلامی و سنّتی و اصیل ایرانی است اشعار انتخابی همگی برگزیده از دفاتر و دواوین شعر مردان فرهیخته و اندیشمند این سرزمین برگزیده شده و به هیچ‌وجه جنبه بازاری و مبتذل ندارد. هرچند که برخی از مردم به خطا (و در مقام انتقاد از موسیقی ما) موضوع عاشقانه بودن آن را به‌زعم خودشان تعبیرهای جنبی نموده و آن‌ها را ناشی از محرومیت‌هایی در این زمینه پنداشته‌اند، اما مسئله چنین نیست و از قضا این جنبه از عشق، یعنی عشق بهیمی (حیوانی) در موسیقی هنری ما هرگز مطرح نبوده و همچنان‌که گفتیم در سطوح نازل و رده‌های پایین‌ترش البته و متأسفانه چنین وصف و گفت‌وگوهای زشت از موضوع عشق به وفور رواج داشته. آن عشقی که در سطح عالی موسیقی کلامی، مد نظر هنرمندان بوده همان گوهر پاک و بری از نجاسات ابتذال است که خواجه شیراز درباره‌اش فرموده:

از صدای سخن عشق ندیدم خوش‌تر
یادگاری که در این گنبد دوّار بماند

باری، ما در تمامی آثار عالی موسیقی کلامی ایران شنوندهٔ حکایتی هستیم که بیانگر رابطه عاشقانه میان یک انسان و محبوب اوست. یعنی خواننده همواره در مقام عاشق قرار گرفته و به‌اصطلاح «حدیث دل» می‌گوید. در مواقعی نیز اگر شعر آواز یا ترانه مستقیماً وصف‌الحال او نیست ولی چون عاشقانه است به منزلهٔ زبان حال او تلقی گشته. فی‌المثل وقتی خواننده این شعر حافظ را می‌خواند که:

سحر بلبل حکایت با صبا کرد
که عشق روی گل با ما چه‌ها کرد

در واقع به‌طور تشبیهی و تمثیلی زبان حال خویش را می‌گوید. نکته جالب در موسیقی کلامی ما این است که معمولاً این «زبان حال»ها و «وصف‌الحال»ها لحنی مردانه دارند و بسیاری از خوانندگان زن در دوران گذشته بدون وقوف به این امر اشعار و ترانه‌هایی را خوانده‌اند که فحوای مضمر و صریح آن‌ها کاملاً اختصاص به مردها دارند و هنگامی که از زبان یک زن شنیده می‌شوند بسیار مصنوعی و غیرواقعی می‌نمایند. به‌عنوان مثال وقتی یک خواننده زن این شعر حافظ را می‌خواند که:

ببرد از من قرار و طاقت و هوش
بتی سنگین‌دل و سیمین بناگوش

و یا این دیگری را که:

ای همه شکل تو مطبوع و همه جای تو خوش
دلم از عشوهٔ شیرین شکرخای تو خوش
شیوهٔ ناز تو شیرین خط و فال تو ملیح
چشم و ابروی تو زیبا قد و بالای تو خوش
همچو گلبرگ تری هست وجود تو لطیف
همچو سرو چمن خلد سراپای تو خوش

چطور ممکن است حال آواز او طبیعی و اصیل باشد. چنین اشعاری کاملاً وصف‌الحال یک مرد هستند نه یک زن. متأسفانه خوانندگان زن در اکثر موارد چنین «سنجیده‌خوانی»ها را داشته‌اند و کسی به آن توجه نکرده.

تنها در مواردی گزینش اشعار عاشقانه از اشعار شاعران مرد می‌تواند زبان حال یک زن باشد که روایت آن صریحاً در باب عشق روحانی و تهی از تشبیهات و استعارات عشق خاکی باشد. به‌عنوان مثال اشعاری نظیر «نی‌نامه» از مثنوی مولانا یا اشعاری مشتمل بر مباحث اخلاقی و امور معنوی از هر شاعر دیگر.