Archive of SID

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره دوم – شماره اول – بهار ۱۳۹۹
صص: ۲۵-۱

بررسی جامعه‌شناختی پیدایش گفتمان «سنت و مدرنیته» در میدان موسیقی ایرانی

هلن انگلیش[۱]
حسن خیاطی*[۲]

چکیده

یکی از گفتمان‌های مهم در میدان موسیقی ایرانی از دوره‌ی مشروطه به بعد بر محوریت دوگانگی بین سنت و مدرنیته قرار گرفته است. این دوگانگی وقتی ظهور یافت که موسیقی ایرانی در دوره‌ی مشروطه با چالش‌هایی ملهم از غرب روبرو شد. این گفتمان و کشمکش‌های آن ناشی از کنش‌های کنش‌گران میدان موسیقی ایرانی بود، کنش‌گرانی که هرکدام تا حدی واجد سرمایه‌ی جدید و یا سرمایه‌ی سنتی بودند. با این‌که صورت نهایی این گفتمان بیش‌تر در دهه‌ی ۱۳۴۰ در میدان روشنفکری مفصل‌بندی شد، شروع شکل‌گیری آن را می‌توان تا دهه‌ی ۱۲۹۰ پی گرفت، یعنی زمانی که میدان موسیقی تازه داشت شکل می‌گرفت. هدف این مقاله آن است که با تمرکز بر جدال میان وزیری و عارف، دو چهره‌ی اصلی میدان موسیقی ایرانی، پیدایش این گفتمان را در حوزه‌ی موسیقی ایرانی در دهه‌ی ۱۲۹۰ بررسی کند. چارچوب مفهومی این پژوهش ازنظریه‌ی میدان پیر بوردیو است. برای انجام دادن این پژوهش از روش مطالعه‌ی موردی بهره گرفته شده و داده‌های موردنیاز از نوشته‌های کنش‌گران میدان در روزنامه‌ها، مجلات، کتاب‌ها و سرگذشت‌نامه‌ها گردآوری شده است. نتیجه‌ی پژوهش حاضر نشان می‌دهد که آنچه به‌اصطلاح دوگانگی بین سنت و مدرنیته خوانده می‌شود در سال‌های شکل‌گیری میدان موسیقی ایرانی وجود نداشته است، بلکه در نسل‌های بعدی به خاطر موقعیت میدان‌های سیاسی و روشنفکری در دهه‌ی ۱۳۴۰ برساخت پیدا کرده است.

کلید واژگان: دوگانگی، مدرنیته، موسیقی ایرانی، موسیقی سنتی، نظریه‌ی میدان.

دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۱۳ – 2020/02/02
پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۱/۲۵ – 2020/04/13

۱. دکتری موسیقی، دانشگاه نیوکاسل، نیوکاسل، استرالیا helen.english@newcastle.edu.au
۲. کارشناسی ارشد جامعه شناسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. hasan.khaiyati@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه و طرح مسئله

تاریخ ایران پس‌ازآنقلاب مشروطه ۱۲۸۵ آکنده از رویدادهای مهم تاریخی است. جنبش‌های اجتماعی، آشوب‌های سیاسی، دو انقلاب مهم، پیدایش طبقات اجتماعی جدید و دخالت‌های سیاسی بین‌المللی تاریخ ایران معاصر را به دوران مهمی در تاریخ کشور بدل کرده است. پژوهش‌های متفاوتی به این تغییرات پرداخته‌اند و به تبیین این رویدادها و تأثیراتشان همت گمارده‌اند. همراه این پژوهش‌ها، گفتمان‌هایی نیز شکل گرفته‌اند که سعی داشته‌اند تا این تغییرات را تبیین کنند و به‌زعم خویش برای مسائل جامعه راه‌حل‌هایی فراهم نمایند. در فرهنگ معاصر ایران برخی از این گفتمان‌ها تأثیر عمیق و گسترده‌ای بر صورت‌بندی مسائل فرهنگی و راه‌حل آن‌ها داشته‌اند. یکی از این گفتمان‌های اصلی که شکل نهایی خود را در دهه‌ی ۱۳۴۰ در میدان روشنفکری پیدا کرد، حول دوگانگی بین سنت و مدرنیته شکل گرفت. به دلیل تأثیر عمیق این گفتمان در مباحث و کشمکش‌های فرهنگی ایران معاصر، میدان قدرت سیاسی در مباحث فرهنگی از این گفتمان برای رسیدن به اهداف سیاسی خویش بهره می‌برد (Nabavi, 2003, pp. 95-98).

رد پای گفتمان سنت-مدرنیته را می‌توان به سال‌ها پیش از انقلاب مشروطه و در افکار کسانی همچون جمال‌الدین اسدآبادی، پی گرفت. باوجوداین، با شروع برنامه‌ی نوسازی (غربی‌سازی) دولت پهلوی، با رویکرد خاص از بالا به پایین آن، بود که نشانه‌های این بحث در حوزه‌ی فرهنگ آشکار شد. طی سال‌های بین انقلاب مشروطه و برکناری رضاشاه در ۱۳۲۰، چهره‌های فرهنگی مهمی منتقد غربی‌سازی ایران بودند. چهره‌هایی همچون مهدیقلی هدایت (۱۲۴۲-۱۳۳۴)، محمد علی فروغی (۱۲۵۴-۱۳۲۱) و شخصیت فرهنگی‌ای همچون قاسم غنی (۱۲۷۲-۱۳۳۱) استدلال می‌کردند که در فرایند به‌کارگیری رهیافت‌های غربی برای فرهنگ ایرانی نباید پس‌زمینه‌ی فرهنگی ایران را نادیده گرفت. باوجوداین، در دهه‌ی ۱۳۴۰ بود که گفتمان سنت-مدرنیته شکل نهایی و آشکارترین صورت خود را پیدا کرد. در این دهه بود که این دوگانه در میدان روشنفکری صورت‌بندی شد. دلیل اصلی این وضع آن بود که پس از سال‌ها سرکوب سیاسیِ متعاقب شروع برنامه‌ی غربی‌سازی رژیم پهلوی، میدان روشنفکری موفق به کسب خودمختاری نسبی گردید (بنگرید به Gheissari, 1998, pp. 74-109). آغاز برنامه‌ی نوسازی غربی رژیم پهلوی با شکل‌گیری میدان موسیقی ایرانی نیز مقارن بود (بنگرید به نمکی و خیاطی، ۱۳۹۷). در این زمان، با توجه به فضای اجتماعی متفاوت و تازه‌ی پس‌ازآنقلاب مشروطه، چهره‌های فرهنگی مهمی همچون وزیری، مین‌باشیان (۱۲۸۶-۱۳۵۷)، خالقی (۱۲۸۵-۱۳۴۴) و عارف (۱۲۵۹-۱۳۱۳) برنامه‌های فرهنگی‌شان را در رابطه با موسیقی ایرانی در پیش گرفتند. در این میان، در ادبیات پژوهشی دوگانه‌ی سنت-مدرنیته به‌طور گسترده‌ای برای بررسی میدان موسیقی ایرانی به کار گرفته شده است. درنتیجه، رهیافت‌های مختلف این چهره‌ها این‌طور تفسیر می‌شوند که آیا کنش‌های ایشان با فرهنگ سنتی همخوانی دارد یا با رهیافت مدرن.

www.SID.ir

Archive of SID

برای مثال، نتل (بنگرید به نتل، ۱۳۸۱، ص. ۱۶)، ملهم ازنظریه‌ی نوسازی کسانی همچون دنیل لرنر (Keshavarzian, 2007, p. 47)، فرایند تغییرات در موسیقی ایران معاصر را بر اساس دوگانه‌ی «سنت» در برابر «مدرنیته» تبیین می‌کند. او استدلال می‌کند که این تغییرات را باید به‌مثابه‌ی شکلی از فرهنگ‌پذیری موسیقی‌دانان ایرانی قلمداد کرد. از طرف دیگر، ژان دورینگ جریان اصلی موسیقی ایرانی را موسیقی «سنتی» تعریف می‌کند و اصول و قواعد دیگری که به آن اضافه شده (برای مثال، پولیفونی یا چندصدایی) را «بدعتی» می‌داند «که از سنت به‌دور است» (During, 1991, p. 52). این مواضع نشان می‌دهند که موسیقی ایرانی بر اساس مدرن یا سنتی بودن بررسی می‌شود. در کل، تفسیر فرایند تغییر در میدان موسیقی ایرانی به این شکل بوده که این تغییرات یا به‌سوی شکلی قطعی از فرایند نوسازی («مدرنیزاسیون») درحرکت است (دیدگاه نتل) یا انحرافی است از سنت (دیدگاه دورینگ). این مقاله می‌خواهد با استفاده ازنظریه‌ی میدان پیر بوردیو بستر اجتماعی این کشمکش آشکار شود و نیز نشان داده شود که چطور این بستر طوری نادیده گرفته شده که از دل کشمکشی «اجتماعی» یک بحث «فرهنگی ناب» (درباره‌ی سنت-مدرنیته) برساخت پیدا کرده است. بوردیو در بسیاری از پژوهش‌های مربوط به حوزه‌ی نظریه‌ی زیبایی‌شناختی، همیشه ناب‌بودن ایده‌ها را نقد کرده است، چون چنین طرز فکری معمولاً نادیده می‌گیرد که این ایده‌ها در موقعیت‌های اجتماعی مشخصی شکل می‌گیرند (Levi Martin and Merriman, 2016, p. 132)؛ بنابراین، این چارچوب نظری نقطه عزیمت مفیدی برای پژوهش حاضر است که می‌خواهد *ناب‌نبودن* یک بحث فرهنگی ناب را بررسی کند. برای انجام دادن پژوهش حاضر باید به ترسیم میدان موسیقی ایرانی بپردازیم. ترسیم ساختار یک میدان با تشخیص سرمایه‌های میدان آغاز می‌شود (Swartz, 2013, p. 27)، چون بر اساس نظریه‌ی بوردیو، سرمایه فقط در پیوند با میدان وجود دارد و کار می‌کند (Bourdieu and Wacquant, 1992, p. 101). چون هدف این پژوهش بررسی گفتمان سنت-مدرنیته است، مواجهه‌ی بین عارف و وزیری در میدان موسیقی ایرانی به‌مثابه‌ی نقطه‌ی عزیمت برگزیده شده است؛ زیرا علاوه بر این واقعیت که این مواجهه یکی از دامنه‌دارترین کشمکش‌های میدان موسیقی ایرانی است، در اینجا به بهترین وجه سرمایه‌های میدان را هم می‌توان بررسی کرد. بنا به استدلال هیلگرز و منگز، ضمن فرایند کسب خودمختاری میدان، نخبگان مسئول تفسیر مشروع کردارها و بازنمایی‌ها هستند و «این فرایند کسب خودمختاری با پیدایش نوعی سرمایه مشخص می‌شود که دارندگانِ آن نخبگان میدان را تشکیل می‌دهند» (Hilgers and Mangez, 2015, p. 6). بدین‌سان، بحثِ (میان عارف و وزیری) در بین نخبگان میدان نقطه‌ی شروع خوبی برای ترسیم میدان است.

بعلاوه، این بحث به‌ویژه از این بابت مهم است که یکی از اولین موارد تجلی مواجهه‌ی بین طرفداران «سنت» و «مدرنیته» و در آغاز تشکیل دولت مدرن رضا پهلوی اتفاق افتاده است، دولتی که برنامه‌ی نوسازی را با رویکردی از بالا به پایین دنبال می‌کرد (اتابکی، ۱۳۹۱). بدین ترتیب، این

www.SID.ir

Archive of SID

امکان فراهم می‌آید تا ریشه‌های این دوگانه‌انگاری را با عنایت به روابط تاریخی میدان موسیقی ایرانی با میدان‌های قدرت و قدرت سیاسی در آغاز فرایند نوسازی در ایران بررسی کنیم.

روش‌شناسی

این پژوهش مبتنی بر مطالعه‌ی موردی میدان موسیقی ایرانی است و از روش‌شناسی تحلیل میدانی بهره می‌برد. بوردیو تحلیل میدانی را متضمن سه مرحله می‌داند: اول، تحلیل جایگاه میدان موردنظر در برابر میدان قدرت؛ دوم، ترسیم ساختار عینی روابط بین جایگاه‌های اشغال‌شده توسط کنش‌گرانی که برای کسب شکل مشروع اقتدار رقابت دارند؛ سوم، تحلیل «منش» کنش‌گران (Bourdieu and Wacquant, 1992, pp. 104-105)، یعنی مجموعه گرایشاتی که به‌واسطه‌ی تاریخ شخصی کنش‌گران خلق و بازتدوین می‌شود. به همین ترتیب، مراحل این پژوهش عبارت‌اند از اول، ترسیم میدان موسیقی ایرانی و جایگاه کنش‌گران در میدان. در مرحله‌ی بعد گرایش‌ها و مسیرهای[۱] وزیری و عارف بررسی خواهند شد؛ منظور از مسیر یعنی این افراد چه مسیری را در رسیدن به جایگاه‌های خاص خویش در میدان طی کرده‌اند. در آخر، تلاش می‌شود تا جایگاه دوگانه‌انگاری سنت-مدرنیته که ریشه در میدان موسیقی ایرانی دارد، در فضای اجتماعی وسیع‌تر مشخص شود و روابط آن با میدان قدرت سیاسی و میدان روشنفکران نشان داده شود. روش مطالعه‌ی موردی به محقق اجازه می‌دهد تا از منابع مختلفی ازجمله مجلات، روزنامه‌ها، سرگذشت‌نامه‌ها، کتاب‌ها و مقاله‌ها برای گردآوری داده‌ها استفاده کند (Gillham, 2000; Hancock *et al.*, 2006). هرچند تمرکز این مقاله بر میدان موسیقی ایرانی است تا جایی که به تحلیل گفتمان میدان روشنفکران کمک می‌کند، از تحلیل گفتمان نیز، بر اساس روش موردنظر فرکلاف (Fairclough, 2003)، بهره جسته‌ایم.

بوردیو در پژوهش‌های مختلف خویش استدلال می‌کند که میدان موردنظر باید در ابتدا بر اساس رابطه‌اش با میدان قدرت بررسی شود. منظور او از میدان قدرت نه میدان قدرت سیاسی بلکه بخش حاکم بر فضای اجتماعی است (Wacquant, 1993). در مورد میدان‌های هنری که خودمختاری‌شان را با تعریف سرمایه‌های خاص میدان[۲] به دست می‌آورند و در مواردی که میدان از میدان قدرت خودمختاری به دست آورده، این رابطه بر اساس اولویت سرمایه‌ی خاص میدان، یعنی، سرمایه‌ی فرهنگی، بر سرمایه‌ی منتسب به میدان قدرت، یعنی سرمایه‌ی اقتصادی، تعریف می‌شود.

هرچند در مقاله‌ی حاضر ازنظریات بوردیو پیروی شده، ولی نتیجه‌ی پژوهش نگارندگان را بر آن داشت که بر اساس پیشنهاد منگز و لینارد (Mangez and Lienard, 2015)، به نقش احتمالی میدان‌های متفاوت قدرت بر شکل‌گیری میدان‌های خاص توجه ویژه شود؛ بنابراین، مطابق پیشنهاد بسیاری از استفاده‌کنندگان روش بوردیو که هر تحلیل میدانی باید بر اساس بازاندیشی روشی انجام

۱. Trajectory

۲. Field-Specific Capital

www.SID.ir

Archive of SID

شود (Bourdieu and Wacquant, 1992, p. 238; Lahire, 2015, p. 238)، نگارندگان در کاربرد روش‌شناسی بوردیو جرح و تعدیل‌هایی انجام داده‌اند؛ بنابراین، با این‌که میدان هنری همیشه نیروی خاص خویش را دارد و آن را بر کنش‌گران مختلف اِعمال می‌کند، این نیرو بسته به سرگذشت خاص شکل‌گیری میدان می‌تواند اَشکال متفاوتی پیدا کند. خود بوردیو بر شکل مشخصی از کشمکش در میدان تمرکز دارد که مبتنی بر جامعه‌ای بازارمحور[۱] است. در اینجا، میدان نیروی خود را با تشکیل دو قطب متفاوت اِعمال می‌کند: بین کنش‌گرانی که بر سرمایه‌ی فرهنگی تأکید دارند و کسانی که بر سرمایه‌ی اقتصادی تکیه می‌کنند. در اینجا، سرمایه‌ی خاص میدان بر مبنای سرمایه‌ی فرهنگی شکل می‌گیرد (Hilgers and Mangez, 2015).

باوجوداین، خارج از اروپا، میدان هنری شاید تحت تأثیر میدان دیگری به‌غیراز نظام اقتصادی یک جامعه‌ی بازارمحور باشد (Hilgers and Mangez, 2015). در پژوهش حاضر، سرمایه‌ی خاص میدان را به شکلی هنجاری در نظر گرفته‌ایم، یعنی، بدین ترتیب که کنش‌گران میدان فکر می‌کنند موسیقی ایرانی چطور «باید باشد» نه این‌که چطور هست؛ بنابراین، به‌جای تأکید بر نقش جامعه‌ی بازارمحور بر شکل‌گیری کشمکش‌های اصلی میدان، تحلیل ما بر قلمرو سیاسی تکیه دارد. دلیل این نتیجه‌گیری این بود که شکل‌گیری میدان موسیقی ایرانی با تغییر سیاسی مهمی ملازم بوده که مقارن با برآمدن رژیم پهلوی اتفاق افتاده است. رضا پهلوی از ایده‌ی نوسازی (غربی‌سازی) شدیداً حمایت می‌کرد و این رهیافت او بر میدان موسیقی ایرانی تأثیر گذاشت. بدین‌سان، تشکیل سرمایه‌ی خاص میدان و نیروی میدان بین دو قطب از کنش‌گران اتفاق افتاد: کسانی که در ایده‌ی نوسازی (مدرنیزاسیون/غربی‌سازی) سهیم بودند و کسانی که چنین نبودند.

میدان موسیقی ایرانی

مهم‌ترین شخصیت‌ها برای مطالعه‌ی موردی حاضر وزیری و عارف هستند، اما برای کسب دید وسیع‌تری از میدان موسیقی ایرانی و جایگاه آن در برابر میدان قدرت، چهره‌های اصلی میدان و جایگاه‌های آن‌ها به‌اختصار شرح داده می‌شود: مین‌باشیان، وزیری، خالقی، عارف. غلامحسین مین‌باشیان افسر ارتش بود و پیوند نزدیکی با دربار پهلوی داشت. او فارغ‌التحصیل کنسرواتوار برلین و نیز سرپرست اولین ارکستر سمفونی در ایران بود. وزیری هم که در این میدان نزدیک‌ترین جایگاه را به مین‌باشیان دارد، افسری نظامی بود. او در فرانسه و آلمان به تحصیل موسیقی پرداخت، اما برخلاف مین‌باشیان دانش عمیق‌تری نسبت به موسیقی ایرانی داشت.

۱. Market-Based Society

www.SID.ir

Archive of SID

روح‌الله خالقی نزدیک‌ترین دوست و شاگرد وزیری و پیرو رهیافت او در موسیقی ایرانی بود. یکی از تفاوت‌های اصلی جایگاه خالقی این بود که او، برخلاف وزیری و مین‌باشیان، (با این‌که می‌خواست اما) نتوانست در کشورهای اروپایی به تحصیل موسیقی بپردازد. این واقعیت چالش زیادی در سرتاسر زندگی او به وجود آورد چون بر اساس سرمایه‌ی نمادین میدان، او سرمایه‌ی فرهنگی غربی را در اشکال عینی‌اش، یعنی گواهی‌نامه‌ی تحصیلی، نداشت؛ چیزی که برای کسب مشروعیت فرهنگی لازم است (خالقی، ۱۳۸۴، ص. ۴۸۴). علاوه بر وزیری، چهره‌ی مهم دیگر عارف است. در این پژوهش، عارف باوجود نقشی اساسی‌اش در شکل‌گیری میدان موسیقی ایرانی، پایین‌ترین جایگاه را در میدان دارد.[۱] او در قزوین به دنیا آمد و در همان‌جا بزرگ شد و تحصیل کرد. عارف تحت نظارت اساتید آواز در قزوین موسیقی آموخت تا در مراسم مذهبی نوحه‌خوانی کند و همان‌جا نیز با ردیف آشنا شد.

وزیری و عارف هر دو نقش مهمی در شکل‌گیری میدان موسیقی ایرانی داشتند. وزیری فعالانه درگیر بنیان‌گذاری مدارس موسیقی و مدیریت کلوب‌های موسیقی بود. او آثاری را در رابطه با نقش تازه‌ی هنرمند در جامعه‌ی تازه منتشر ساخت و سعی کرد تا ویژگی‌های نوع تازه‌ای از موسیقی ایرانی را به بحث بگذارد. از طرف دیگر، عارف یک تصنیف‌ساز و تصنیف‌سرا بود که نقش مهمی در نشر افکار ملی‌گرایی از طریق کنسرت‌هایش داشت و هم‌زمان با تغییرات تازه‌ای که در جامعه داشت شکل می‌گرفت محیط تازه‌ای برای فعالیت‌های موسیقایی فراهم آورد. به کمک او موسیقی ایرانی نقش مهمی در مشارکت در افکار جدید جامعه ایفا کرد، موسیقی‌ای که پیش‌تر حرفه‌ای خصوصی – در برابر حرفه‌ای عمومی و فراگیر – تلقی می‌شد.[۲] این دو نفر دیدگاه‌های یکدیگر را به چالش می‌گرفتند. آن‌ها ایده‌های متفاوتی درباره‌ی آینده‌ی موسیقی ایرانی داشتند و همدیگر را متهم می‌کردند که علیه آرمان‌های جامعه‌ی تازه قدم برمی‌دارند. این دیدگاه‌های متقابل بعدتر در میدان روشنفکری یکی از نشانه‌های دوگانه‌ی «سنت-مدرنیته» تلقی شد، طوری که گویی عارف دیدگاه‌های ملهم از سنت داشته و وزیری همسو با نوسازی (مدرنیزاسیون) موسیقی ایرانی رفتار می‌کرده است.

مکتب وزیری آرمان خویش را بر ایجاد موسیقی‌ای قرار داده بود که با نیازهای جامعه‌ای «مدرن» و صنعتی همراه و سازگار باشد؛ بنابراین، پیروان او علیه موسیقی‌ای که احساس «غم» را برانگیزاند واکنش نشان می‌دادند؛ احساسی که ازنظر ایشان ویژگی اصلی موسیقی ایرانی در «گذشته» بوده است. چون عارف چهره‌ای بسیار معروف در میدان موسیقی بود که ملهم از سنت (گذشته) رفتار می‌کرد ترانه‌های او هدف این نقد قرار گرفت. عارف در پاسخْ وزیری را متهم ساخت که میراث موسیقی ایرانی

---

۱. چهره‌های مهم دیگری در میدان موسیقی ایرانی وجود دارند که در این مقطع زمانی (دوره‌ی رضاشاه پهلوی) جایگاه پایین‌تری در میدان دارند (و بعدتر، به‌خصوص با شکل‌گیری برنامه‌های رادیو و تأسیس مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی جایگاه مهم‌تری پیدا می‌کنند)، برای مثال، علی اکبر شهناری (۱۲۷۶-۱۳۶۴)، احمد عبادی (۱۲۸۵-۱۳۷۲)، نورعلی برومند (۱۲۸۴-۱۳۵۶)، اما برای اهداف پژوهش حاضر که به پیدایش گفتمان سنت و مدرنیته در دوره پسامشروطه تا پایان پهلوی اول می‌پردازد، اهمیت ندارند.

۲. عارف خود نیز از واقعیت نقش مؤثر خویش آگاهی داشت و گاه و بی‌گاه این موضوع را به دیگران، از جمله وزیری، گوشزد می‌کرد، برای مثال، بنگرید به عارف (۱۳۶۳).

www.SID.ir

Archive of SID

را نادیده می‌گیرد. او مقاله‌ی مهمی به نام «فتوای من» نوشت و در آن استدلال کرد که ازنظر او پیگیری رهیافت وزیری درباره‌ی موسیقی ایرانی حرام است (عارف، ۱۳۶۳).

وزیری استدلال می‌کرد که موسیقی باید احساسات شایسته‌ای برای جامعه‌ای پویا فراهم آورد. او می‌پنداشت که موسیقی فعلی ایران احساسی یکنواخت را القا می‌کند – ویژگی‌ای که به باور او حاکی از وضعیت موجود جامعه‌ی ایرانی است و تغییر آن باید نقطه‌ی عزیمتی برای آینده‌ی موسیقی ایرانی باشد (وزیری، ۱۳۰۴). او اصرار داشت که دستاوردهای موسیقایی در هارمونی الگوی مناسبی برای رسیدن به چنین هدفی است. بدین‌سان، برای این‌که تئوری موسیقی غربی را برای موسیقی ایرانی کاربردپذیر سازد، طرح ربع‌پرده‌های برابر را تعریف کرد (بنگرید به دورینگ، ۱۳۸۳، صص. ۱۴۶-۱۴۸؛ وزیری، ۱۳۹۵، ۱۳۶۹). این را می‌توان بخشی از راهبرد او دانست که می‌خواست راه را برای هم‌نوازی سازها با اجرای موسیقی چندصدایی باز کند و نیز زمینه را برای خلق احساسات تازه در موسیقی ایرانی فراهم نماید. ازنظر عارف این شیوه از برخورد با موسیقی ایرانی کفرآمیز بود. به نظر او موسیقی ایرانی نتیجه‌ی تلاش موسیقی‌دانان قبلی است که با جان‌ودل کار کرده‌اند و اگر موسیقی ایرانی غمگین است به خاطر ماهیت آن است («همین است که هست») (عارف، ۱۳۶۳).

در کل، این تقابل در میدان موسیقی ایرانی، با محوریت این‌که موسیقی ایرانیِ «حقیقی» کدام است، یا باید باشد، به نقطه‌ی عزیمت، یا آن‌چنان‌که بوردیو می‌گوید، «بازی‌ای»[۱] برای تشکیل تقابل بین دو قطب بدل شد. ازیک‌طرف، وزیری نماینده‌ی کاربرد قواعد هارمونی غربی برای موسیقی ایرانی، تغییر احساس حاکم بر موسیقی ایرانی و ساخت قطعات موسیقایی بر اساس فرم‌ها و سازبندی غربی، یا آن طوری که بعدتر قلمداد شد «دیدگاه مدرن» در میدان موسیقی ایرانی بود. طرف دیگر، عارف قرار دشت که از ویژگی‌های کلاسیک موسیقی ایرانی استفاده می‌کرد، از گونه‌های موسیقایی رایج در دوران قاجار (برای مثال، «تصنیف») بهره می‌جست یا آن‌چنان‌که بعدتر گفته شد مثل یک «سنت‌گرا» رفتار می‌کرد. به همین ترتیب، کنش‌گران میدان چنین فرض کردند که «رفتار مدرن» وزیری در مدرن کردن موسیقی ایرانی در برابر نگرش‌های «سنت‌گرایان» (کسانی همچون عارف) قرار داشته است (برای مثال، بنگرید به Shahabi, 1999).

تغییرات اجتماعی اساسی این دوره که به تفکیک‌های اجتماعی و نیز شکل‌گیری میدان موسیقی ایرانی انجامید متضمن راهبردهایی بود که برای تحلیل ما مهم هستند؛ کنش‌گران میدان سرمایه‌های پیشین خود را به نوع تازه‌ی سرمایه تبدیل می‌کردند تا بتوانند در میدانی تازه ایفای نقش کنند (بنگرید به Bourdieu, 1984, pp. 125-132)؛ بنابراین، در ادامه ما مسیر زندگی وزیری و عارف را پی می‌گیریم تا ببینیم تا چه اندازه می‌توان رد این تقابل‌های موجود در میدان موسیقی ایرانی را که در ادبیات موضوعی موسیقی ایرانی برحسب یک دوگانگی ناب در میدان موردبحث قرار می‌گیرد، در مسیر

۱. Game

www.SID.ir

Archive of SID

زندگی وزیری و عارف پی گرفت. همچنین، بررسی خواهیم کرد که چطور منش آن‌ها که برساختی اجتماعی دارد بر شکل‌گیری میدان موسیقی ایرانی تأثیر داشته است.

میدان موسیقی ایرانی: مسیر و منش وزیری

بر اساس نظر بوردیو، در فضای اجتماعی دو نوع تحرک اتفاق می‌اُفتد؛ تحرک عمودی در همان میدان اتفاق می‌اُفتد، درحالی‌که تحرک افقی اغلب از میدانی به میدان دیگر روی می‌دهد (Bourdieu, 1984, p. 131). وقتی تحرک کنشگر از یک میدان به میدان دیگر باشد یک نوع سرمایه به نوع دیگر تبدیل می‌شود؛ بنابراین، بر اساس حجم سرمایه‌ی کلی کنش‌گران (برای مثال، اگر سرمایه‌ی فرهنگی و اقتصادی را با هم داشته یا نداشته باشند) و سرمایه‌ی مسلط یا تحت سلطه‌ی ایشان می‌توان راهبردهای کنش‌گران را و این‌که چطور بر مبنای قواعد میدان عمل می‌کنند تا جایگاه خود را حفظ کنند و یا بهبود ببخشند، بررسی کرد. وزیری در خانواده‌ای اعیانی متولد شده بود. پدر او و برادرانش افسران نظامی بودند. مادر او، بی‌بی خانم استرابادی (۱۲۳۶-۱۳۰۰) یکی از اولین زنانی بود که با چاپ کتابی درباره‌ی حقوق زنان در جنبش زنان مشارکت کرده بود. زندگی در چنین محیطی دیدگاه خاصی را در مورد تغییرات این دوره برای وزیری فراهم آورده بود. این منش موجب شده بود تا وزیری از تغییرات جهان اجتماعی طوری آگاه باشد که تولیدکننده‌ی هنجارهای تازه درون میدان باشد (Hilgers and Mangez, 2015b, p. 17).

کنش‌های او در بین موسیقی‌دانان ایرانی از این بابت منحصربه‌فرد بود که او مسیر خویش را در میدان فرهنگی طوری پیمود که گویی طرحی نظام‌مند و بلندمدت در ذهن خویش داشته است. وزیری پس از یادگیری درس‌های مقدماتی تار از عموی خویش، شروع به یادگیری ردیف از خانواده‌ی فراهانی نمود که روایت‌گران اصلی ردیف در ایران هستند و آنگاه شروع به نت‌نویسی ردیف موسیقی ایرانی کرد. پس‌ازآن، به‌منظور ارائه‌ی الگویی برای تغییر تئوری موسیقی ایرانی شروع به مطالعه‌ی موسیقی غربی نمود، ضمن این‌که یک کلوب موسیقی و دو مدرسه‌ی موسیقی در شهرهای مختلف ایران برپا کرد. وزیری، سپس سعی کرد تا افکار خویش را به کمک وزیر فرهنگ عملی سازد و برای همین منظور پیشنهاد کرد تا دانش‌آموزان مدرسه موسیقی بیاموزند. وزیری از زمانی که در مقام یک موسیقی‌دان حرفه‌ی خویش را آغاز کرد تا زمانی که رضا پهلوی شخصاً به حرفه‌ی او خاتمه داد (برای ماجرای عزل وزیری، ر.ک. به راهگانی، ۱۳۷۷، ص. ۸۳۶) مسیری مستقیم در جهت اهداف بلندپروازانه‌اش می‌پیمود. این را می‌توان مسیری برای تبدیل سرمایه، از میدان تولید فرهنگیِ قبل از انقلاب مشروطه به میدان تازه‌ی موسیقی ایرانی، قلمداد کرد.

وزیری و برادران و پدر او افسران ارتش بودند، حرفه‌ای که در آن دوران اعتبار اجتماعی بالایی داشت (اشرف و بنوعزیزی، ۱۳۸۷، ص. ۸۶). وقتی او نتوانست در دانشگاه معتبر دارالفنون به تحصیل موسیقی بپردازد، مصطفی قلی بیات (۱۲۶۷-۱۳۱۶)، زمین‌دار ثروتمند، کمک‌هزینه‌ی لازم برای ادامه-ی تحصیل او در خارج از کشور را فراهم آورد (خالقی، ۱۳۷۷)؛ بنابراین، سرمایه‌ی اجتماعی وزیری او

www.SID.ir

Archive of SID

را مجاز می‌ساخت تا سرمایه‌ی حاصل از تحصیل در آلمان و فرانسه را به آن نوع سرمایه‌ی فرهنگی‌ای تبدیل کند که اهمیتی اساسی در فرایند نوسازی (غربی‌سازی) دوران رضا پهلوی داشت.

وزیری در سخنرانی‌هایش بر اهمیت آموزش‌وپرورش تأکید می‌کرد که به نظر او بنیان هر تمدن بود و برای خلق اثر هنری نقشی اساسی داشت (وزیری، ۱۳۰۴، ص. ۶۴). افکار وزیری درباره‌ی آموزش‌وپرورش و نقش آن برای ملت‌ها نشان از اولویت‌های راهبرد او در میدان دارد. توجه به فضای سیاسی زمانه‌ی او (که نشان از تلاش‌ها برای نوسازی از بالا داشت) و مسیر او در فضای اجتماعی و میدان موسیقی ایرانی نشان می‌دهد که او به سمت ایجاد موقعیتی برای موسیقی ایرانی درون نظام آموزشی درحرکت بود، مسیری که با برنامه‌های فرهنگ و سیاسی احزاب سیاسی آن دوره هماهنگی داشت.

یکی از این پرنفوذترین احزاب این دوره حزب تجدد بود که وزیری با آن رابطه‌ی نزدیکی داشت. آن‌چنان‌که جلوتر بحث خواهد شد، یکی از موضوعات اصلی موردنظر این حزب بر محور ضرورت تغییر در فرهنگ ایرانی می‌چرخید (ر.ک. به فیاض، ۱۳۹۴، صص. ۵۵-۶۲؛ مشفق کاظمی، ۱۳۰۲). به همین ترتیب، گفتمان وزیری درباره‌ی آموزش موسیقی دلالت ضمنی ویژه‌ای داشت. این گفتمان به‌طور معنی‌داری متفاوت از نظام آموزشی رایج در ایران بود و روش‌هایی از قبیل نظام نت‌نویسی غربی و اصول هارمونی غربی را به کار می‌بست. بدین ترتیب، موسیقی نت‌نویسی‌شده طوری معرفی می‌شد که گویی قدم لازمِ بعدی برای موسیقی ایرانی است و آموزش موسیقی در ایران برای وزیری برابر شد با لزوم آموزش اصول موسیقی غربی (به‌مثابه‌ی مقدمات لازم برای به‌کارگیری موسیقی ایرانی) و با سرمایه‌ی فرهنگی غربی پیوند یافت. جالب آن‌که نقطه عزیمت عارف برای ورود به میدان موسیقی همانند وزیری اما با اهدافی متفاوت بود.

مسیر و منش عارف

عارف هرچند در آرمان‌های سیاسی انقلاب مشروطه مشارکت فعال داشت، اما دیدگاه سیاسی مشخصی نداشت. درواقع، می‌توان گفت کشمکش کل زندگی او بیش‌تر ناشی از ویژگی روان‌شناختی او بود تا دیدگاه‌های سیاسی‌اش. خودزندگی‌نامه‌نوشت او، به همراه سرگذشت‌هایی که دیگران درباره‌ی او نوشته‌اند (حائری، ۱۳۶۴؛ رضازاده‌ی شفق، ۱۳۶۴)، در مقایسه با نخبگان دوره‌ی او، شواهد چندانی دال بر مشارکت فکری او با ایده‌های مشروطه به ما ارائه نمی‌کند. بنا به آنچه می‌توان از این اسناد استنتاج کرد، او عاشق‌پیشه‌ای بسیار حساس (و شاید زودرنج) بود که از پدرش نفرت داشت (عارف، ۱۳۶۳، ص. ۶۳).

در ۱۲۷۸ او برای اولین بار به تهران سفر کرد و آنجا با اعضای دربار قجری ملاقات نمود و صدایش توجه شاهزاده‌های قاجار را جلب کرد. در ۱۲۸۳، سال شروع انقلاب مشروطه و نیز شروع

www.SID.ir

Archive of SID

ضبط فنوگراف در ایران،[۱] او شروع به یادگیری تار با یکی از اعضای خانواده‌ی فراهانی، یعنی حسینقلی فراهانی (۱۲۳۲-۱۲۹۵)، نمود.[۲] او به ضبط آثار موسیقی پرداخت و در کنسرت‌های عمومی مختلفی شرکت جست. عارف با انقلابیون همدلی داشت و کنسرت‌هایی به‌منظور حمایت از احزاب سیاسی طرفدار انقلاب مشروطه و جمهوری‌خواهان برپا کرد. ترانه‌های او تأثیر مهمی بر انقلابیون داشتند و نیز دردسرهای بسیاری برای او به وجود آوردند. عارف در موقعیت‌های بسیار به دربار قاجاری می‌تاخت (حائری، ۱۳۶۳، ص.۳۰). درواقع، تقابل او با خانواده‌های اشرافی، دربار قجری و شاهزاده‌ها و آریستوکرات‌ها یکی از درون‌مایه‌های اصلی خودزندگی‌نامه‌نوشت‌های او هستند. نقدهای او در قالب شعر بیان می‌شدند و در ترانه‌هایش به اجرا درمی‌آمدند. می‌توان دید که انقلاب برای او مسیری برای رسیدن به جامعه‌ای برابر بود که در آن اشراف قاجار طوری بر کل جامعه فرمان نمی‌راندند که گویی جامعه ملک خصوصی آن‌هاست. این موضع را در یکی از رویدادهای مهم زندگی عارف به آشکارترین وجه می‌توان دید و آن زمانی است که عارف دعوت شده بود تا برای مظفرالدین‌شاه قاجار آواز بخواند (عارف، ۱۳۶۴، صص. ۱۰۳-۱۰۷). پس از آوازخوانی، شاه دستور داد تا او را به خدمت دربار درآورند و عارف از این دستور به‌شدت رنجید و از دوستانش خواست تا او را از این مهلکه نجات دهند.

با عنایت به این واقعیات جالب است که هرچند عارف در انقلاب فعالانه درگیر بود، با مضامین سیاسی افکار تازه‌ای که در جامعه‌ی آن زمان نشر پیدا کرده بود آشنایی عمیقی نداشت. او مرد تحصیل‌کرده‌ای نبود و برخلاف بیش‌تر شاعران آن روزها نماینده‌ی مدرنیسم ادبی رایج در آن دوره محسوب نمی‌شد (رضازاده‌ی شفق، ۱۳۶۴، صص. ۵۷-۵۸). درواقع، برخی شاعران مشهور او را متهم می‌کردند که او نه شاعر بلکه ترانه‌سراست (حائری، ۱۳۶۳، ص. ۳۱). این دست واقعیات مسیر دیگری از زندگی او را نشان می‌دهند که برای فهم منش او مهم‌اند. ظاهراً ازجمله منابع اصلی موفقیت عارف یکی تلاش‌های شخصی او بود و دیگری تنش‌های بالای دورانی انقلابی که حمایت چنین رهبر احساسی‌ای را می‌طلبید؛ آنچه قطعی است این است که این موفقیت ناشی از دید اجتماعی عارف نبوده است. سرگذشت‌نامه‌ی او آشکار می‌سازد که او مرد بابرنامه‌ای نبود، برای مثال، او خانه‌ای از خود نداشت و بیش‌تر اوقات‌اش را با دوستانش و در خانه‌ی ایشان می‌گذراند (عارف، ۱۳۶۴، ص. ۵۹). در ادامه منش عارف بر مبنای میدان موسیقی ایرانی بررسی خواهد شد، اما پیش از آن توضیحاتی درباره‌ی مفصل‌بندی خاص میدان موسیقی ایرانی ضروری به نظر می‌رسد.

مفصل‌بندی خاص میدان موسیقی ایرانی

۱. تجارت ضبط فنوگراف نقش مهمی در شکل‌گیری میدان موسیقی ایرانی داشته است. این تجارت یکی از منابع تأمین استقلال اقتصادی موسیقی‌دانان از دربار بود.

۲. خانواده‌ی فراهانی راویان اصلی ردیف موسیقی ایرانی در دوره‌ی قاجار هستند؛ بنابراین، آن‌ها واجد حجم بالایی از سرمایه‌ی نمادین بین موسیقی-دانان‌اند. همان‌طوری‌که بحث خواهد شد، ردیف (و بنابراین، جایگاه خانواده‌ی فراهانی) بوسیله‌ی وزیری و پیروان‌اش به چالش کشیده شد.

www.SID.ir

Archive of SID

برای فهم آثار هر میدانی درنظرگرفتن سرمایه‌ی خاص میدان ضروری است. همین سرمایه است که نقطه عزیمتی برای خودمختاری میدان از فضای اجتماعی وسیع‌تری که آن را در برگرفته و از میدان قدرت فراهم می‌آورد و کاری می‌کند تا اقتصاد میدان خودمختار بر پایه‌ی قواعد خاص خودش کار کند (Bourdieu, 1996)؛ بنابراین، برای پژوهش حاضر مهم است تا ماهیت این سرمایه را بهتر بفهمیم، به همین دلیل، در اینجا بر بستر تاریخی شکل‌گیری این خودمختاری تمرکز می‌کنیم. بدین ترتیب، باید توجه کرد که قبل از انقلاب مشروطه موسیقی ایرانی تاریخ طولانی‌ای داشته که چهره‌هایی همچون فارابی (۲۵۱-۳۲۹)، ابن سینا (۳۵۹-۴۱۶)، اُرمَوی (۵۹۵-۶۳۳) و مراغی (حدود ۷۲۹-۸۱۴) در آن مطرح‌اند، کسانی که موسیقی را موضوع بررسی‌های علمی قرار داده‌اند. طی این تاریخ طولانی، رابطه‌ی موسیقی با دربار تغییرات بسیاری داشته است.

به شکلی قابل توجه، در اواخر دوره‌ی ناصرالدین‌شاه و پس‌ازآن بود که موسیقی‌دانان ایرانی دربار را حامی اصلی خویش یافتند (بنگرید به During, 1991). در این سیر تاریخی موسیقی بسیار به حمایت دربار وابسته شده بود، چون در جامعه‌ای اسلامی، هرچند موسیقی در مراسم مختلف اجرا می‌شد یا برای مناسک دینی مورد استفاده قرار می‌گرفت (برای مثال، این وضع در مورد گروه‌های موسیقیِ به‌اصطلاح مطرب صدق می‌کند که کارشان اجرای موسیقی در مراسم و جشن‌ها در ازای دریافت پول بوده است) موسیقی خوانگیخته، یعنی اجرای موسیقی به خاطر خود موسیقی، چندان تحمل نمی‌شد. رویدادهای منتهی به انقلاب ۱۲۸۴ به‌شدت بنیان‌های دربار قاجار را مورد هجوم قرار داد و قدرت آن را تضعیف کرد. رویدادهای این دوره به شکل‌گیری تغییرات بسیاری در قلمروهای مختلف، ازجمله اقتصاد و فرهنگ، منتهی شدند که به زبان تحلیل میدانی، خارج از دربار و در «جامعه» محیط تازه‌ای را برای موسیقی فراهم نمودند. بوردیو تأکید می‌کند که تولد میدان ادبی در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم (در فرانسه) ناشی از شکل‌گیری جنبشی بود که با نام گونه‌ای زیبایی‌شناسی که ارزشی مختص میدان ادبی داشت، ارزش‌های ناشی از بازار را طرد می‌کرد (Bourdieu, 1996). به همین ترتیب، در پژوهش حاضر، هرچند نمی‌توان این واقعیت را نادیده گرفت که شکل‌گیری بازار مدرن نقشی حیاتی در ایجاد میدان موسیقی ایرانی داشته است، با این‌حال، می‌توان استدلال کرد که میدان موسیقی ایرانی هم‌زمان با طرد دربار پا به عرصه‌ی وجود گذاشت. دربار دو نقش اساسی برای موسیقی-دانان ایفا می‌کرد. اول، به‌مثابه‌ی یک ساختار سیاسی مسلط از حقوق موسیقی‌دانان در برابر هنجارهای جامعه‌ی اسلامی که قواعد سختی درباره‌ی نواختن موسیقی داشت، دفاع می‌کرد. دوم، پشتیبانی اقتصادی برای هنرمندان فراهم می‌آورد. انقلاب مشروطه هر دوی این نقش‌ها را تغییر داد.

وقتی موسیقی آزادی‌اش را از دربار به دست آورد، حوزه‌ی عمومی بدل به حامی اصلی آن شد. این حوزه‌ی عمومی با آرمان‌هایی در تقابل با حاکمیت دربار تعریف می‌شد. باوجوداین، شکل‌گیری این حوزه مبتنی بر تحقق یک هشیاری سیاسی-معرفتی مستقل نبود که بشود آن را بنیانی برای یک قلمرو مستقل از دربار دانست. این آرمان‌ها بر مفاهیمی ازجمله اولویت قانون، ایجاد مجلس و عدالتخانه

www.SID.ir

Archive of SID

اتکا داشتند و با ایده‌ی وجود جامعه‌ای بدور از مطلقه‌گرایی دربار پیوندی نزدیک داشتند. در عمل، این تغییرات با پیروی از کشورهای غربی پی گرفته شد که کشورهایی مترقی در این زمینه قلمداد می‌شدند. نخبگان فرهنگی و احزاب سیاسی متنفذ برای معرفی این افکار به‌اصطلاح «مدرن» شروع کردند به مقایسه‌ی فرهنگ ایرانی با فرهنگ غربی و نشان دادند که چطور مردم ایران باید از هنجارهای غربی پیروی کنند. همان‌طوری‌که اتابکی و زورکر بیان می‌کنند «مجلات ادواری‌ای همچون کاوه (۱۹۱۶-۲۲)، فرنگستان (۱۹۲۴-۲۵)، ایرانشهر (۱۹۲۲-۱۹۲۷) و آینده (۱۹۲۵-۱۹۲۶) که بر محیط ایدئولوژیکی آن دوران تسلط داشتند در نشر و ارتقای این سیاست‌ها پیشگام بودند» (Atabaki and Zurcher, 2003, p. 7)؛ بنابراین، فرهنگ غربی به سرمایه‌ای نمادین در فضای اجتماعی بدل شد.

این مفصل‌بندی خاص فضای اجتماعی با رهیافت‌های متفاوت آن است که بستری برای شکل‌گیری میدان موسیقی ایرانی فراهم آورد. در این مفصل‌بندی می‌توان طیف وسیعی از افکار و ایده‌های مختلف را مشاهده کرد، از ایده‌های متعلق به دوران قاجار گرفته تا ایده‌های ملازم با تغییرات در فضای اجتماعی دوران پساانقلابی. اولین ایده‌هایی که درباره‌ی موسیقی بودند و خارج از دربار شکل گرفتند (و از بین آن‌ها ایده‌های وزیری از همه مؤثرتر بود) بیش‌تر به سمت این سرمایه‌ی نمادین گرایش داشت تا میدان موسیقیِ خودمختاری را به‌وجود آورد؛ و همان‌طوری‌که نوشته‌های مختلف وزیری نشان می‌دهد، او به‌طور آگاهانه‌ای علیه تسلط دربار بر موسیقی و استقلال از دربار عمل می‌کرد (برای مثال، بنگرید به وزیری، ۱۳۹۳). درواقع، می‌توان این‌طور استدلال کرد که به‌محض این‌که چهره‌های فرهنگی‌ای همچون وزیری بر مبنای ایده‌های‌شان شروع به کنش‌گری در این فضای تازه‌ی اجتماعی کردند تأثیر مستقیمی بر شکل‌گیری میدان موسیقی ایرانی گذاشتند. بنابراین، در ترسیم جایگاه‌های میدان موسیقی ایرانی باید رابطه‌ی بین دربار (میدان قدرت) و میدان موسیقی را بر مبنای سرمایه‌ی فرهنگی غربی و سرمایه‌ی فرهنگی بومی در نظر گرفت. سرمایه‌ی فرهنگی غربی سرمایه‌ی نمادینی بود که به‌طور عینی ابزاری برای استقلال میدان موسیقی ایرانی از میدان قدرت فراهم آورد. به همین نسبت، این فرایند بنیانی برای شکل‌گیری تقابل بین دو قطب ایجاد کرد؛ در بالای میدان، جایی که بیش‌ترین کشمکش‌ها در رابطه با سرمایه‌ی فرهنگی نمادین جریان داشت، دو قطب کشمکش به دو ترکیب متفاوت از سرمایه‌ی فرهنگی متصل هستند؛ سرمایه‌ی فرهنگی غربی (مین‌باشیان) و سرمایه‌ی فرهنگی غربی *بعلاوه‌ی* سرمایه‌ی فرهنگی بومی (وزیری). قطب دیگر این میدان بوسیله‌ی دارندگان سرمایه‌ی فرهنگی بومی که از سلطه‌ی درباری جدا شده‌اند *منهای* سرمایه‌ی فرهنگی غربی (عارف) تعریف می‌شود.

به‌دلیل سلطه‌ی سرمایه‌ی فرهنگی غربی کنش‌گران میدان، حتی عارف که این سرمایه را نداشت، آن را مشروع و موجه می‌دانستند. برای مثال، در موارد مختلف، ازجمله در خودزندگی‌نامه‌نوشت عارف (رضازاده‌ی شفق، ۱۳۶۴، ص. ۶۱)، او آرزو می‌کرد که کاش می‌توانست اپرا یا اپرت

www.SID.ir

Archive of SID

بنویسد یا این‌که آثارش به نت درمی‌آمدند.[۱] از این گرایش عارف، می‌توان نتیجه گرفت که او مشروعیت این «بازی» حاکم بر میدان را پذیرفته بود و «حس مشارکت در این بازی» در او وجود داشت؛ این بازی، ضمن تأثیرپذیری از آرمان‌های مخالف با حاکمیت دربار، مبتنی بر ایده‌هایی درباره‌ی این‌که «موسیقی ایرانی چه باید باشد» بودند و بر اساس نظر بوردیو، به‌مثابه‌ی یک ساختار از طریق گرایش‌ها کنش‌گران بازتولید می‌شد (Bourdieu, 1977, p. 3). بدین‌سان، کنش‌گران در قطب مسلط میدان به میدان قدرت سیاسی نزدیک بودند (وزیری) و برخلاف کسانی‌که در قطب تحت سلطه‌ی میدان قرار داشتند (عارف)، سرمایه‌ی اجتماعی خویش، ازجمله روابط اجتماعی با رهبران سیاسی را به سرمایه‌ای فرهنگی که در میدانی خودمختار رواج داشت تبدیل کرده بودند؛ به عبارت دیگر، آن‌ها ایده‌های سیاسی مسلط در فضای اجتماعی را وارد تعریف اثر موسیقایی کردند. برای تبیین بیش‌تر این موضوع، بر منش وزیری و عارف تمرکز می‌کنیم که در میدان موسیقی ایرانی شکل گرفته بودند و به نوبه‌ی خود بر این شکل‌گیری و بنابراین بر گفتمان (سنت-مدرنیته‌ی) آن تأثیر گذاشتند.

بازی میدان موسیقی ایرانی و منش کنش‌گران

ازنظر بوردیو منش «نظامی از گرایش‌ها ماندنی و قابل تغییر و بنیانی زاینده برای کردارهای ساختاریافته و به‌لحاظ عینی یکپارچه‌شده است» (Bourdieu, 1979). وزیری در خانواده‌ای به دنیا آمده بود که اعضای‌اش، ضمن سهیم‌بودن در افکار انقلابی آن دوران که در نهایت در انقلاب تجلی پیدا کرد، روابط نزدیکی هم با کارگزاران پرنفوذ این تغییرات داشتند؛ بنابراین، فهم او از جهان (منش) با تغییرات این دوران هماهنگ بود. مادربزرگ وزیری از ندیمان همسر ناصرالدین‌شاه قاجار و یک معلم بود. مادر او یکی از پیشگامان جنبش حقوق زنان بود و اولین مدرسه را برای دختران در ایران دایر کرد. پدر او و برادران او افسران رتبه‌دار بریگارد قزاق، یکی از واحدهای نظامی مهم دربار قاجار، بودند. خود وزیری در مدرسه‌ی سن‌لویی تهران درس خوانده بود: مدرسه‌ای تأثیرگذار که تأثیر عمیقی بر شاگردان‌اش به‌ویژه در آشناکردن آن‌ها با رهیافت‌های جدید دوران داشت.[۲] بنابراین، آن‌ها نه تنها روابط نزدیکی با نخبگان فرهنگی دوران خود داشتند بلکه فعالانه در آخرین تغییرات جامعه مشارکت داشتند.

ضمن فرایند تفکیک فضای اجتماعی که به خودمختاری میدان موسیقی ایرانی منجر شد، میدان موسیقی دیدگاهای خود را در افعال موسیقی‌دانان نخبه‌ای همچون وزیری می‌آفریند؛ بدین‌معنی‌که میدان سرمایه‌ی خاص خود را تولید می‌کند و موسیقی با محوریت ایده‌ی «موسیقی برای موسیقی»

۱. او حتی ایده‌ی ساختن اپرتا را با وزیری در میان گذاشت. وزیری در جواب گفته بود که این کاری جمعی است و عارف نمی‌تواند آن را به‌تنهایی انجام دهد. بنگرید به عارف (۱۳۶۳).

۲. در این‌باره می‌توان از نیما یوشیج (پدر شعر نوی فارسی) و صادق هدایت (یکی از اولین نویسندگان ایرانی که مدرنیسم ادبی را در رمان‌های‌اش به کار گرفت) نام برد که از این مدرسه فارغ‌التحصیل شده بودند.

www.SID.ir

Archive of SID

مورد بررسی قرار می‌گیرد، همچنان‌که میدان موسیقی ایرانی، با الهام از ملی‌گرایی آن دوران، بر مبنای این‌که «موسیقی ایرانی چه هست» و مهم‌تر از آن این‌که موسیقی ایرانی «چه باید باشد» صورت‌بندی می‌شود. در اینجا، ازنظر کنش‌گران مختلف موسیقی ایرانی «واقعی» ویژگی‌های خاصی دارد و برای کنش‌گرانی که جایگاه‌های مسلط میدان را اشغال کرده‌اند، نسبت به موسیقی‌دانانی که جایگاه‌های تحت سلطه‌ی میدان را اشغال کرده‌اند، این موسیقی تعریف متفاوتی دارد. در این شرایط، کشمکش به کشمکشی بر سر «موسیقی» بدل می‌شود؛ بدین ترتیب، وزیری باور داشت که موسیقی کنونی ایران متضمن تکرار مدهای خاص با ترتیب خاص است که تغییر در فضای احساسی حاکم بر موسیقی را ناممکن می‌کند. ازنظر او این وضع باعث شده بود تا بیش‌تر آثار موسیقی سنتی مشخصه‌ای «غمگین» داشته باشند (وزیری، ۱۳۰۴). وزیری بر اساس گرایش ساختاریافته‌ی خویش که به قول بوردیو، میل به تحقق‌بخشی به ساختارهای میدان داشت (Bourdieu, 1977, p. 3)، پیشنهاد کرد که اگر قرار است به جامعه‌ای تازه دست پیدا کنیم که در مسیر صنعتی‌شدن قرار داشته باشد این موسیقی بیش از اندازه یکنواخت است و باید اساسی تغییر کند. به همین نسبت، او فرم‌های غربی و سازبندی غربی را به‌مثابه‌ی راه‌حلی برای این مسأله به‌کار بست (وزیری، ۱۳۰۴).

از طرف دیگر، عارف که موسیقی را به‌طور شفاهی به‌مثابه‌ی تجربه‌ای زیسته[۱] آموخته بود، باور داشت که موسیقی همچون زبان است و اگر قرار باشد زبان ایرانی را با کلمات خارجی تکلم کنیم کمر به نابودی روح ملیت بسته‌ایم (عارف، ۱۳۶۳). ازنظر بوردیو، منش در هماهنگی با جهان کنشگر کار می‌کند (Bourdieu, 1977, p. 167). منش عارف، بوسیله‌ی تجربه‌ی زیسته‌ای که با موسیقی ایرانی داشت و آن را در کودکی‌اش آموخته بود، ساختار خاص خود را پیدا کرده بود. این منش که تا حدودی با مهارت‌یافتن او در اجرای بازی دوران کودکی به دست آمده بود در مواجهه با این تغییرات، یا به قول بوردیو در مواجهه با «ظرفیت‌های عینی موقعیت» (Bourdieu, 1977, p. 78)، او را به این نتیجه‌گیری رسانده بود که بیش‌تر گوشه‌های ردیف غمگین نیستند بلکه این اشعارند که موسیقی ایرانی را غمگین جلوه می‌دهند. بعلاوه، او غمِ موسیقی ایرانی را ابزاری مؤثر تلقی می‌کرد که می‌توان از آن برای بیدارکردن احساسات [ملی] مردم استفاده کرد (عارف، ۱۳۶۳). ازنظر عارف موسیقی ایرانی در شکل رایج آن (نه بدان‌صورتی که موسیقی‌دانان دیگری همچون وزیری پیشنهاد می‌کردند) با مقتضیات ملی‌گرایانه‌ی زمانه (که بخشی از قواعد بازی تازه بود) سازگار است؛ بنابراین، عارف ضمن «فضیلت-سازی از امر ناگزیر»[۲] (Bourdieu, 1977)، به این نتیجه‌گیری رسید که ویژگی‌های احساسی رایج موسیقی ایرانی از اجزای ارزشمند آن است که موسیقی‌دانان ایرانی باید به آن افتخار کنند، چون هر ملتی آرزو دارد که بتواند چنین تأثیراتی در موسیقی‌اش ایجاد کند (عارف، ۱۳۶۳).

۱. Lived Experience

۲. Making A Virtue Out Of Necessity

www.SID.ir

Archive of SID

عارف که مجبور شده بود در شهری زندگی کند که پایتخت تغییرات تازه و نوسازی بود، سرگذشت زندگی خود را در قزوین به یاد می‌آورد؛ یعنی، زندگی در خانواده‌ای خشن که مادر و پدرش مدام در حال دعوا بودند. او تاریخ تولد خویش را نمی‌داند و رابطه‌ی نزدیکی با اعضای خانواده‌ی خویش ندارد (عارف، ۱۳۶۴). برای کسی همچون عارف با چنین سرگذشتی که صدا و ترانه‌های‌ش تنها دارایی ارزشمندی بودند که فعالان اجتماعی آن زمان را به خود جلب می‌کرد، موسیقی‌اش نمی‌توانست برای او بی‌معنی باشد. این جنبش اجتماعی که عدالت، نگرش ضدقاجار و برادری از آرمان‌های آن بود به‌راحتی می‌توانست توجه هنرمندی بی‌خانمان را جلب کند؛ هنرمندی که دل‌اش آکنده از نفرت نسبت به پدرش است، نفرتی که اکنون به قاجاریان، به طبقه‌ی حاکم و اشراف که به سرزمین مادری او آسیب رسانده بودند، فرافکنی شده بود.[۱] می‌توان گفت که او به کمک موسیقی از گذشته‌اش گریخته بود و بنابراین، موسیقی نقش ناجی را برای او ایفا می‌کرد.

موسیقی برای عارف چیزی نبود که می‌بایست آن را از طریق تحصیل به دست آورد – آن-طوری‌که وزیری بر رابطه‌ی تحصیل و موسیقی تأکید داشت. عارف موسیقی ایرانی را حین گذران زندگی عادی خویش در مراسم مذهبی، به‌مثابه‌ی تجربه‌ای زیسته، آموخته بود. او از این‌که مجبور شده بود این فرایند یادگیری موسیقی را از سر بگذراند متنفر بود چون پدرش او را مجبور به این کار کرده بود و سال‌ها بعد این موسیقی بدل به تنها چیزی شد که او می‌توانست به عموم مردم عرضه کند. می‌توان استدلال کرد که این تناقض (عشق و نفرت او به موسیقی) خودش را در موضع مشهور او در مقاله‌ی «فتوای من» آشکار می‌سازد؛ این مقاله پس‌ازآن نگاشته شد که یکی (ظاهراً از مدرسه‌ی وزیری) ترانه‌های او را به خاطر غمگین‌بودن‌شان نقد کرده بود. باوجوداین، صرفاً موسیقی عارف نبود که به غمگین‌بودن متهم بود، بلکه موسیقی ایرانی، به‌ویژه ردیف، به‌طور کلی با این اتهام روبرو بود و این دیدگاه و اتهام‌زنی منحصر به وزیری نبود، چون مقایسه‌ی حال‌وهواهای فرهنگ‌های مختلف یکی از درون‌مایه‌های اصلی مقایسه بین فرهنگ ایرانی و فرهنگ غربی بود (برای مثال، بنگرید به مشفق کاظمی، ۱۳۰۲). این رهیافت نسبت به موسیقی ایرانی، چنان‌که بوردیو اگر بود می‌گفت (Mahar *et al.*, 1990, p. 7)، بخشی از چیرگی بر بازی در میدانی بود که عارف در آن سرمایه‌ی فرهنگی خاص میدان را نداشت. در میدان، دارایی وقتی بازشناخته می‌شود که در میدان موردنظر مبادله‌شدنی باشد، یعنی، سرمایه‌ی میدان باشد. برای کسی همچون عارف که موسیقی تنها دارایی‌اش در یک شهر غریب بود چنین نقدی هجمه‌ای شدید به زندگی او تلقی می‌شد. از همین‌روست که عارف در مقاله‌ی خویش اساتید قدیمی موسیقی ایرانی را در یک طرف می‌گذارد و وزیری را به‌مثابه‌ی کسی که علیه آن‌ها رفتار می‌کند در طرف دیگر می‌گذارد؛ و بدین‌سان، این کنش بعدتر به‌مثابه‌ی رویارویی به‌اصطلاح «سنت‌گرایان» با «مدرنیست‌ها» تعبیر شد. بدین ترتیب، از او که به سبک «مدرن» لباس می‌پوشید

۱. برای بحث درباره‌ی مقایسه‌ی رایج بین «مادر» و «وطن» در انقلاب مشروطه، بنگرید به توکلی ترقی (Tavakoli-Targhi, 2001).

www.SID.ir

Archive of SID

و همچون یک فرد مدرن «رفتار می‌کرد»[1] و حتی با وزیری در کنسرت‌های‌اش همکاری داشت، طوری تعبیر می‌شود که گویی علیه «مدرنیسم در موسیقی ایرانی» شورش کرده است و گویی قطب دیگر دوگانه‌ی سنت-مدرنیته را شکل داده است.

باوجوداین، ظاهراً در میدان موسیقی ایرانی مواجهه‌ی بین وزیری و عارف را نمی‌توان تجلی دوگانه‌ی سنت و مدرنیته قلمداد کرد؛ بدین‌خاطر که میدان در راه کسب خودمختاری از میدان قدرت راه خویش را می‌پیموده است (میدان قدرتی که در آن موسیقی ایرانی پیشاپیش نقش خاص خویش را به‌مثابه‌ی هم یک هنر مردم‌پسند و هم یک هنر معتبر داشته است) و آرمان «آینده‌ی» موسیقی ایرانی به‌مثابه‌ی بازی تازه‌ای برای این خودمختاری تازه داشت شکل می‌گرفت؛ بنابراین، این پرسش باقی می‌ماند که چطور چنین گفتمانی (گفتمان سنت-مدرنیته) در میدان موسیقی ایرانی به این قوت پدیدار شده است. در قسمت بعدی نقش میدان قدرت سیاسی در این مورد بررسی می‌شود.

بازی جدید و گفتمان «سنت-مدرنیته»

گفتمان سنت-مدرنیته یکی از مهم‌ترین گفتمان‌های ایران معاصر است. این گفتمان شکل نهایی خود را در مباحث فرهنگی دهه‌ی ۴۰ به دست آورد و همچنین ملهم از رویدادهای بین‌المللی در این دهه است (Nabavi, 2003, p. 93). عناصر مختلف این گفتمان در سطح وسیعی در نوشته‌های نخبگان فرهنگی بانفوذ پژواک پیدا کرده بود و تأثیر مهمی بر رویدادهای فرهنگی و سیاسی آن دوره داشتند؛ از بین این چهره‌ها جلال آل احمد و علی شریعتی مهم‌ترین تأثیر را داشتند.

بنا به تعریف فرکلاف، گفتمان‌ها شیوه‌هایی برای بازنمایی جنبه‌های مختلف جهان هستند (Fairclough, 2003). او برای تشخیص گفتمانِ یک متن دو مرحله را پیشنهاد می‌کند: (۱) تشخیص بخش‌های اصلی جهان که در متنِ موردنظر بازنمایی شده‌اند و (۲) تشخیص چشم‌اندازهای ویژه‌ای که این بخش‌ها از آن منظر بازنمایی شده‌اند (Fairclough, 2003, p. 129). گفتمان سنت-مدرنیته مبتنی بر دوگانگی‌هایی است که جهان را اغلب به دو قسمت تقسیم می‌کند: ما و آن‌ها. این تقسیم می‌تواند زیرمجموعه‌های پیچیده‌ای داشته باشد اما تقسیم اصلی یکسان باقی می‌ماند. برای مثال، آل احمد بر مبنای دوگانه‌ی ایران و کشورهای غربی و علیه دوگانه‌ی شرق/کمونیسم و غرب/لیبرالیسم، استدلال می‌کرد که فرهنگ ایرانی به ماده‌ی خامی برای استثمار کشورهای غربی بدل گردیده و سوژه‌ی توسعه و لیبرالیسم شده است. او باور داشت که چنین فرایندی در نهایت به محو فرهنگ ایرانی منجر می‌شود و راه حل را در بازگشت به فرهنگ بومی و اسلام برای رهاسازی فرهنگ ایرانی از تسلط غرب می‌دید (Al-e Ahmad, 1984).

---

۱. عارف در زندگی‌نامه‌اش ذکر می‌کند که بی‌آن‌که متوجه باشد به مد روز و به سبک غربی‌ها لباس پوشیده و به مسجد رفته و در آن‌جا توجه همه را به خود جلب کرده بود. بنگرید به عارف (۱۳۶۴، ص. ۷۳).

www.SID.ir

Archive of SID

همچنین، همان‌طوری‌که فرکلاف پیشنهاد می‌کند (Fairclough, 2003, p. 206)، جایگاه نخبگان فرهنگی در میدان روشنفکران از طریق این گفتمان آشکار است. برای مثال، علی شریعتی بر نقش اسلام و به‌ویژه شیعه تأکید می‌کند و می‌گوید که بر عکس اتهامی که روشنفکران سکولار علیه دین وارد می‌کنند، اسلام و تشیع می‌توانند منابع پویایی برای پیشرفت باشند (شریعتی، ۱۳۵۸). در اینجا نیز بنیان این دوگانگی در مواجهه‌ی بین روشنفکران سکولار و دینی در میدان روشنفکران آشکار است و می‌توان موقعیت کنش‌گران در میدان را بر مبنای موضع‌های‌شان مشخص کرد، برای مثال، آن‌طوری‌که شریعتی بر فرهنگی بومی که از فرهنگ خارجی متمایز است، تأکید می‌کند.

برای درک بهتر این گفتمان باید توجه کرد که چطور این گفتمان در تقابل با رهیافت «بالا به پایین» نوسازی (مدرنیزاسیون) به رهبری «بخش مسلط» میدان قدرت سیاسی، در میدان روشنفکران شکل می‌گیرد. درحالی‌که مواضع مختلف کنش‌گران در میدان روشنفکری، همچون هر میدان دیگری، تحت تأثیر قواعد میدان است،[1] این میدان همچنین علیه سلطه‌ی میدان قدرت شکل گرفته است. درواقع، پس از کودتای رژیم محمدرضا پهلوی علیه جنبش ملی ایرانیان به رهبری مصدق، رژیم به‌شدت از سوی روشنفکران به نقد کشیده شد تا جایی که به قول نبوی (نبوی، ۱۳۸۸، صص. ۱۹-۲۰)، عدم همراهی با برنامه‌های رژیم شرط لازم روشنفکربودن شناخته می‌شد؛ بنابراین، در چنین موقعیتی این احتمال هست که میدان قدرت سیاسی به چنین نقدی از جانب میدان روشنفکری واکنش نشان دهد.

بدین ترتیب، گفتمان «سنت-مدرنیته» شکلی جدی‌تر به خود گرفت و به سیاست رسمی رژیم پهلوی بدل شد. دقیقاً این‌جاست که این گفتمان عنوان نهایی خویش را به‌مثابه‌ی مواجهه‌ی بین سنت و مدرنیته به دست آورد. این رویداد در لحظه‌ای اتفاق افتاد که میدان قدرت به استفاده از این گفتمان رایج در میدان روشنفکران مبادرت ورزید تا نیروی خویش را علیه میدان‌های دیگر، ازجمله میدان روشنفکران و میدان موسیقی، دوباره صورت‌بندی نماید. در این کنش/واکنش بین میدان قدرت و میدان روشنفکران است که این دوگانه شکل نهایی خویش را به‌مثابه‌ی دوگانه‌ی بین سنت و مدرنیته پیدا می‌کند. میدان قدرت حاکمیت خویش را با ملاحظه‌ی منتقدان و جذب آن‌ها درون قلمرو قدرتِ خود بازصورت‌بندی می‌کند: با ایجاد گالری‌ها و موزه‌هایی که بر میراث «سنتی» ایرانی تمرکز دارند بر «سنت» تأکید می‌کند و با برجسته‌کردن استدلال برخی روشنفکران (که می‌توانست به قطب‌های مسلط میدان قدرت سیاسی کمک کند تا بر رقبای‌اش غلبه پیدا کند) برای مثال، با نشر آثار شریعتی در تقابل با روشنفکران مارکسیست (معدل، ۱۳۸۲، ص. ۱۷۴؛ برای بررسی تلاش‌های رژیم برای استحاله‌ی گفتمان روشنفکران، بنگرید به (Nabavi, 2003, p. 96) میدانِ قدرتْ حاکمیت خویش را تحکیم می‌کرد. واکنش روشنفکران این بود که نمی‌توان «سنت» را به‌مثابه‌ی میراثی مرده که در

۱. ترسیم جایگاه‌های مختلف میدان روشنفکران و نیز میدان قدرت سیاسی مجال دیگری می‌طلبد، برای اهداف این پژوهش همین کافی است که دلالت‌های سیاسی چنین گفتمانی را نشان دهیم.

www.SID.ir

Archive of SID

موزه‌ها حفظ می‌شود مبنای عمل قرار داد (نبوی، ۱۳۸۸، ص. ۲۲۳). بدین‌سان دوگانه‌ی سنت-مدرنیته در مباحث فرهنگی شکلی واقعی به خود گرفت.

در بخش‌های پیش نشان داده شد که آنچه دوگانه‌ای در میدان موسیقی تلقی می‌شود بیش‌تر در مسیرهای کنش‌گران میدان قابل ردیابی است تا در منطق خود میدان؛ و با این‌حال می‌بینیم که این دوگانه‌ی ناموجود که در وهله‌ی اول در محیط خود (میدان موسیقی) به‌مثابه‌ی دوگانه‌ای واقعی صورت‌بندی نشده است، بعدتر یک سوژه‌ی فرهنگیِ واقعی قلمداد می‌شود که در سیاست‌های فرهنگی مبنای عمل قرار می‌گیرد. نگارندگان در قدم بعد به این پرسش پاسخ می‌دهند که چرا چنین گفتمانی این تأثیر را بر میدان موسیقی ایرانی داشته است.

تسلط میدان قدرت

پیدایش میدان موسیقی ایرانی رابطه‌ی مستقیمی با تقابل آن با دربار قاجار داشت، یعنی جایی که مؤلفه‌هایی وجود داشتند که بنیانی برای خودمختاری میدان موسیقی ایرانی از دربار فراهم آوردند. مضامین سیاسی موسیقی، هم به‌لحاظ شعری و هم احساسی، با تکیه بر آرمان‌های انقلاب مشروطه‌ی که در فضای اجتماعی جریان داشت (جایی که نقش عارف مهم و برجسته است)، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی بودند که به تثبیت جایگاه میدان موسیقی خارج از دربار کمک کردند. این مضامین موجب شدند که میدان در فضای اجتماعی قابل تشخیص و قابل قبول باشد،[1] چون آن‌ها نه تنها افکار انقلاب را نشر می‌دادند بلکه آن‌ها را برای مردم باورپذیر می‌ساختند. یکی از منابع دیگر این استقلال از دربار، نیازهای طبقه‌ی متوسط جدید و رو به رشد بود (در اینجا وزیری نقشی اساسی ایفا کرد). این موسیقی کالاهای فرهنگی تازه‌ای برای ذائقه‌ی طبقه‌ی جدید فراهم می‌آورد.

همین موضوع درباره‌ی بستر وسیع‌تر اجتماعی نیز صدق می‌کند، جایی که سلطه‌ی دربار بر مبنای آرمان‌های تازه‌ای که در جامعه تبلیغ می‌شود محدود شده است. اولین نسل‌های روشنفکران از ایده‌هایی همچون برابری‌خواهی اجتماعی، لیبرالیسم و ملی‌گرایی رومانتیک حمایت کردند که نقش مؤثری در دستیابی به اهداف انقلاب داشت (Atabaki and Zurcher, 2003, p. 6). حتی تاجران فعالانه درگیر این آرمان‌ها بودند: می‌توان استدلال کرد که آن‌ها جزو اولین گروه‌های سازمان‌یافته‌ای بودند که تضادی واقعی با دربار و نظم مورد حمایت آن داشتند (بنگرید به آدمیت و ناطق، ۱۳۵۶). آن‌ها همچنین بزرگ‌ترین گروه در مجلس اول بودند که قوانین جامعه‌ی جدید را به بحث گذاشتند (معدل، ۱۳۸۲، ص. ۱۳۵). این قبیل کنش‌های تاجران برای محدودکردن دلبخواهی‌بودن حاکمیت دربار، به‌همراه رشد طبقه‌ی متوسط، نقشی مهم در تأمین همان پس‌زمینه‌ی اقتصادی‌ای داشتند که هنرمندان می‌توانستند با تکیه بر آن بر فقدان حمایت اقتصادیِ دربار غلبه پیدا کنند (بنگرید به

۱. سپنتا بیان می‌کند که در روزهای انقلاب مشروطه، در مقایسه با قبل، اجرای موسیقی در بین عموم بیش‌تر تحمل می‌شد. بنگرید به سپنتا، ۱۳۸۲، ص. ۱۵۲.

www.SID.ir

Archive of SID

Katouzian, 2003). از طرف دیگر، تغییرات سیاسی و نیز اجتماعی‌ای در این دوران قابل تشخیص است، یعنی سال‌های بین رویدادهایی که در انقلاب مشروطه به اوج خود رسید و تثبیت دربار پهلوی اول (۱۳۰۴-۱۳۲۰). این تغییرات برای تحلیل رابطه‌ی بین میدان قدرت و موسیقی مهم‌اند. همان‌طوری‌که اتابکی استدلال می‌کند، روشفکران پس از جنگ جهانی در مقایسه با نسل‌های قبل بیش‌تر سرگرم ایده‌های ایجاد دولت مدرن و متمرکز بودند. او استدلال می‌کند که برای آن‌ها «اقتدارطلبی سیاسی، ملی‌گرایی زبانی و فرهنگی، نیروهای انکارنشدنی‌ای برای تکمیل خواسته‌های‌شان بود» (Atabaki and Zurcher, 2003, p. 6). بنابراین، دولت اقتدارطلب رضا پهلوی مشروعیت خویش را بدین‌خاطر به دست آورد که چنین خواسته‌هایی را تحقق می‌بخشید. پس‌ازآن، این ایده‌ها نه فقط بر میدان قدرت سیاسی مسلط شدند و احزاب دیگر و کنش‌گران دیگرِ میدان قدرت سیاسی سرکوب گردیدند، بلکه میدان قدرت سیاسی قدرت خویش را بر میدان‌های دیگر فضای اجتماعی نیز اِعمال نمود. رضا پهلوی که تاج و تخت خویش را مدیون ایده‌هایی بود که اعضای حزب تجدد تبلیغ کرده بودند (همان حزبی که وزیری نیز با دیدگاه‌های‌اش همدلی داشت)، به تدریج پس از ۱۳۱۲ نظرش را تغییر داد. رضا پهلوی سلطنت خویش را به شکل سلطنت مطلقه درآورد و هر کس و هر چیز را که خلاف اراده‌اش می‌دانست سرکوب نمود (Katouzian, 1981, pp. 122-123).

این تغییرات همچنین در شرایطی اتفاق می‌اُفتادند که میدان موسیقی به سمت میدان قدرت سیاسی گرایش پیدا می‌کرد. برای مثال، وزیری بیش از پیش سرگرم پرداختن به ایده‌های «حکومت» درباره‌ی تحصیل می‌شد. دو دلیل برای این تغییر وجود دارد. اول، سرمایه‌ی نمادین رایج در فضای اجتماعی آن زمان مبتنی بر سرمایه‌ی فرهنگی غربی بود که میدان قدرت سیاسی می‌توانست آن را بدون کمک کنش‌گران «مستقلِ» میدان قدرت سیاسی و میدان موسیقی به کار ببندد. دوم، هرچند سرمایه‌ی غربی یکی از ابزارهای مهمی بود که از طریق آن میدان موسیقی به استقلال از دربار دست پیدا کرد، عوامل دیگری وجود داشتند از قبیل ذائقه‌ی طبقه‌ی متوسط که به‌تدریج از علایق اصلی کنش‌گران میدان حذف شدند. برای مثال، هرچند وزیری هنوز دلمشغول فعالیت‌های عمومی پس از ۱۳۰۴ بود، ولی به‌تدریج به سمت طرح‌های حکومت برای تعلیم و تربیت گرایش پیدا کرد.

هم‌زمان، رهیافت سیاسی رضا پهلوی به‌تدریج سرزندگی حوزه‌ی عمومی را به تحلیل برد (سرزندگی‌ای که نقشی مهم در خودمختاری میدان موسیقی داشت) و به مرحله‌ی مطلقه‌گرایی رسید. بدین ترتیب دربار پهلوی می‌توانست به‌راحتی خودمختاری میدان موسیقی را تحت انقیاد ببرد. با دستور رضا پهلوی در ۱۳۱۲ وزیری از مشاغلی که در مقام «کارمندی دولتی» داشت منفصل گردید. این دخالت از جانب میدان قدرت سیاسی دهه‌ها بعد، پس از شروع مطلقه‌گرایی و حاکمیت دلبخواهی فرزند رضا پهلوی، محمدرضا پهلوی (Katouzian, 2003)، به شکلی متفاوت تکرار شد. این کنش بعدی با تأکید بر جنبه‌ی «سنتی» گفتمان سنت-مدرنیته اتفاق افتاد (بنگرید به سوداگر، ۱۳۵۷، ص. ۱۸۲) که تاحدودی در میدان روشنفکران از مشروعیت برخوردار بود و بنابراین، شغل خالقی، مهم‌ترین شاگرد

www.SID.ir

Archive of SID

و پیرو وزیری را با چالش جدی روبرو ساخت (بنگرید به خالقی، ۱۳۸۴). بدین‌سان، خودمختاری میدان موسیقی تحت تأثیر دخالت میدان قدرت سیاسی قرار گرفت. به‌طور کلی، تأثیر این دوگانگی به واضح‌ترین وجه در دهه‌ی ۱۳۴۰ قابل تشخیص است، یعنی وقتی «مکتب احیای موسیقی ایرانی» در میدان موسیقی ایرانی ظهور پیدا کرد که بوسیله‌ی مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی ایرانی «سنتی» به رهبری داریوش صفوت (۱۳۰۷-۱۳۹۲) اداره می‌شد. در دهه‌ی ۱۳۴۰ بود که خالقی از جایگاه‌اش به‌مثابه‌ی «کارمند دولت» استعفا داد – خالقی کسی بود که بر اساس قواعد این بازیِ تازه در سویه‌ی «مدرن» کشمکش‌های میدان قرار داشت.

بحث و نتیجه‌گیری

هرچند شکل‌گیری میدان موسیقی ایرانی با استقلال موسیقی‌دانان مرتبط بود، نقطه‌ی عزیمت اصلی آن برای کسب خودمختاریْ جدایی این میدان از قدرت مسلط دربار بود. به همین دلیل است که پرسش اصلی در میدان موسیقی ایرانی این بود که موسیقی ایرانی چه باید باشد؛ به عبارت دیگر، ایده‌ای که موسیقی ایرانی را از تسلط میدان قدرت (که نیروی خود را به شکل سرمایه‌ی اقتصادی اِعمال می‌کرد) جدا ساخت بر رواج سرمایه‌ی فرهنگیِ این میدان، در تمایز با سرمایه‌ی رایج در دربار قاجاری، اتکا داشت. مثال‌های این وضعیت عبارت‌اند از: موسیقی‌دانان حرفه‌ای‌ای همچون خانواده‌ی فراهانی که مصالح موسیقایی اصلی مورد استفاده‌ی ایشان ردیف و گوشه‌های آن بود و موسیقی ایرانی‌ای که توسط موسیقی‌دانانی (برای مثال، مطرب‌ها) اجرا می‌شد که هدف‌شان فقط اجرای مناسک غیرموسیقایی بود.

با وقوع تفکیک اجتماعی در فضای اجتماعی اواخر دوره‌ی قاجار میدان موسیقی ایرانی فرایند خودمختاری خود را آغاز کرد؛ استفاده‌ی وزیری از عناصر و ایده‌های موسیقایی غربی در میدان موسیقی ایرانی پیش‌شرط خودمختاری میدان بود. دیدگاه‌های عارف درباره‌ی میراث اساتید قدیمی موسیقی ایرانی نتیجه‌ی نزدیک‌بودن به قطب وابسته‌ی میدان بود که (آن‌چنان‌که در این مقاله سعی کردیم نشان بدهیم) معنای آن نمی‌تواند نزدیکی به میدان قدرت باشد، بلکه صرفاً یکی از قطب‌های اصلی میدان در فرایند کسب خودمختاری است. هرچند جایگاه‌های وزیری و عارف را می‌توان در تقابل با یکدیگر تعریف کرد، عناصر به‌اصطلاح گفتمان سنت-مدرنیته در این تقابل آشکار نیست؛ بدین‌خاطر که در اولین سال‌های شکل‌گیری میدان موسیقی ایرانی بازی شایع میدان که وجودش برای خودمختاری میدان ضروری است، چنین گفتمان بدعت‌گذارانه‌ای[۱] را مجاز نمی‌دارد. منظور از گفتمان بدعت‌گذارانه گفتمانی است که با نشان‌دادن این‌که «سنت» چیست و «مدرنیسم» چیست قواعد بازی را آشکار و عیان می‌سازد و بدین‌وسیله کنش‌گران را قادر می‌سازند تا یکی را بر دیگری ترجیح بدهند

۱. Heterodox

www.SID.ir

Archive of SID

و در نتیجه، ایدئولوژی لازم را برای ایجاد تقابل‌های قوی برای قطب‌های مختلف میدان فراهم می‌نماید (بدین ترتیب، یک قطب دارای ایدئولوژی «نوسازی (مدرنیزاسیون)» و دیگری با ایدئولوژی «سنت-گرایی» مشخص می‌شود). بازی میدان موسیقی بر مبنای این‌که موسیقی ایرانی چه باید باشد شکل گرفته بود، بدین‌خاطر که خودمختاری میدان‌های مختلف بیش‌تر بوسیله‌ی تأکید بر آرمان‌های جامعه-ی تازه‌ای شکل گرفته بود که احزاب سیاسی آن را تبلیغ می‌کردند و این (رهیافت خاص به) موسیقی طراحی شده بود تا بخشی از این جامعه‌ی تازه باشد. در اینجا دوگانه‌ی سنت-مدرنیته در مقام یک گفتمان وجود نداشت چون همه‌ی کنش‌گران میدان، حتی چهره‌ای همچون عارف، به بازی غالب در میدان موسیقی ایرانی باور داشتند – یعنی، بازی‌ای که ارزش سرمایه‌گذاری دارد. این گفتمان در دوره‌ی محمدرضا پهلوی، در نتیجه‌ی تفکیک دیگری در فضای اجتماعی آشکار گشت: تفکیکی که به (باز) شکل‌گیری میدان روشنفکران در دهه‌ی ۱۳۴۰ منجر شد. سرکوب سیاسی به رهبری پهلوی به جدایی نخبگان فرهنگی (حامیان اصلی آرمان‌های انقلاب مشروطه) از برنامه‌های حکومت منجر شد. این وضع در گفتمان سنت-مدرنیته‌ی دهه‌ی ۱۳۴۰ عیان گردید. این گفتمان در میدان روشنفکران صورت‌بندی شد تا رویّه‌ی مطلقه‌گرای حکومت محمدرضا پهلوی را نقد کند، اما به نوبه‌ی خود بوسیله-ی رژیم پهلوی مورد استفاده قرار گرفت تا تسلط سیاسی رژیم بر فضای اجتماعی و رقبای سیاسی‌اش در میدان قدرت سیاسی بازصورت‌بندی شود. رژیم محمدرضا پهلوی تلاش می‌کرد تا تسلطاش را بر میدان‌ها بازصورت‌بندی نماید و تأکید بر دوگانه‌ی بین سنت و مدرنیته یکی از راه‌های این کار بود.

بوردیو کارکرد عمومی بازی‌ها را با تعبیر اقتصاد کالاها و خدمات نمادین تشریح می‌کند. او استدلال می‌کند که هسته‌ی این اقتصادْ فرهنگ است (Mahar *et al.*, 1990, p. 7). رژیم پهلوی با ایجاد موزه‌ها و سرمایه‌گذاری در مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی ایرانی سعی داشت تا در بازی سنت-مدرنیته سرمایه‌گذاری کند، بازی‌ای که به کمک میدان روشنفکران به بازی‌ای فرهنگی بدل شده بود که ارزش سرمایه‌گذاری را دارد. رژیم پهلوی، با پرسش از این‌که چه چیز اصیل‌تر است: مدرنیسم یا سنت‌گرایی، ماهیت بازی در میدان موسیقی ایرانی را تغییر داد؛ بدین ترتیب که در تمایز با بازی قبلی که پرسش اصلی‌اش این بود که ماهیت موسیقی ایرانی چه «باید باشد»، اکنون این پرسش مطرح بود که ماهیت اصیل موسیقی ایرانی چیست.

منابع

آدمیت، فریدون و ناطق، هما. (۱۳۵۶). *افکار اجتماعی و سیاسی و اقتصادی در آثار منتشر نشده دوران قاجار*. تهران: انتشارات آگاه.

اتابکی، تورج. (۱۳۹۱). *تجدد آمرانه؛ جامعه و دولت در عصر رضا شاه*. ترجمه مهدی حقیقت‌خواه. تهران: نشر ققنوس.

www.SID.ir

Archive of SID

اشرف، احمد و بنوعزیزی، علی. (۱۳۸۷). *طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران*. تهران: نشر نیلوفر.

حائری، هادی. (۱۳۶۴). مقدمه و شرح حال عارف. در *عارف، شاعر ملی ایران*، نوشته سید هادی حائری. (صص ۶۲-۱۶۷). تهران: جاویدان.

خالقی، گلنوش. (۱۳۸۴). *ای ایران؛ یادنامه روح‌الله خالقی*. تهران: نشر ماهور.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۷۷). *سرگذشت موسیقی ایران*. تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.

فیاض، محمدرضا. (۱۳۹۴). *تا بردمیدن گل‌ها؛ مطالعه‌ی جامعه‌شناختی موسیقی در ایران از سپیده‌دم تجدد تا ۱۳۳۴*. تهران: نشر سوره مهر.

دورینگ، ژان. (۱۳۸۳). *موسیقی ایرانی: سنت و تحول*. ترجمه‌ی سوابه‌ی فاضلی. تهران: نشر توس.

راهگانی، روح‌انگیز. (۱۳۷۷). *تاریخ موسیقی ایران*. تهران: نشر پیشرو.

رضازاده شفق، صادق. (۱۳۶۴). عارف و ذوق ادبی و قیمت و تأثیر اشعار او. در *عارف، شاعر ملی ایران*، نوشته سید هادی حائری. (صص۴۷-۶۲). تهران: جاویدان.

سپنتا، ساسان. (۱۳۸۲). *چشم‌انداز موسیقی ایران*. تهران: ماهور.

سوداگر، محمدرضا. (۱۳۵۷). *رشد روابط سرمایه‌داری در ایران؛ دوره انتقالی*. تهران: نشر پازند.

شریعتی، علی. (۱۳۵۸). *مجموعه‌ی آثار*. تهران: حسینیه‌ی ارشاد.

عارف قزوینی، ابوالقاسم. (۱۳۶۳). فتوای من. در *نای هفت‌بند*، باستانی پاریزی، محمد ابراهیم. (صص ۲۴۴-۲۴۹). تهران: عطایی.

عارف قزوینی، ابوالقاسم. (۱۳۶۴). تاریخ حیات عارف به قلم خودش. در *عارف، شاعر ملی ایران*. نوشته سید هادی حائری. (صص ۶۲-۱۶۷). تهران: جاویدان.

مشفق کاظمی، مرتضی. (۱۳۰۲). تئاتر و موسیقی در ایران، *مجله ایرانشهر*، ۵و۶، ۳۲۵-۳۳۴.

معدل، منصور. (۱۳۸۲). *طبقه، سیاست و ایدئولوژی در انقلاب*. ترجمه محمدسالار کسرایی. تهران: نشر باز.

نبوی، نگین. (۱۳۸۸). *روشنفکران و دولت در ایران؛ سیاست، گفتار و تنگنای اصالت*. ترجمه حسن فشارکی. تهران: نشر شیرازه.

نتل، برونو. (۱۳۸۱). موسیقی کلاسیک ایران در تهران: فرایندهای دگرگونی. ترجمه‌ی حمیدرضا ستار. *فصلنامه‌ی ماهور*، ۱۶، ۹-۵۱.

نمکی، آزاد و خیاطی، حسن. (۱۳۹۷). نظریه‌ی میدان درباره‌ی موسیقی ایرانی چه می‌تواند به ما بگوید، *فصلنامه موسیقی ماهور*، ۸۲، ۶۱-۸۳.

وزیری، علی‌نقی. (۱۳۹۳). درد هنرمند. در *اسطوره صبا (یادنامه ابوالحسن صبا)؛ سیری در زندگی و آثار ابوالحسن صبا* نوشته‌ی علی دهباشی (ص. ۴۵۶-۴۶۵). تهران: نشر سخن.

وزیری، علینقی. (۱۳۹۵). *هارمونی موسیقی ایرانی یا موسیقی ربع‌پرده*. تهران: ماهور.

www.SID.ir

Archive of SID

وزیری، علینقی. (۱۳۶۹). *آوازشناسی موسیقی ایرانی*. تهران: فرهنگسرا (یساولی).

وزیری، علی‌نقی. (۱۳۰۴). *در عالم صنعت و هنر*. تهران: سعید نفیسی.

Al-e Ahmad, J. (1984). Occidentosis: A Plague from the West. Mizan Press.

Atabaki, T., & Zurcher, E. J. (2003). Men of Order. Authoritarian Modernization under Ataturk and Reza Shah. I.B. Tauris.

Bourdieu, P. (1979). Algeria 1960: The Disechantment of the World, the Sense of Honour, the Kabyle House or the World Reversed. Cambridge University Press.

Bourdieu, P. (1996). The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field. Stanford University Press.

Bourdieu, P. (1984). Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste. Harvard University Press.

Bourdieu, P. (1977). Outline of a Theory of Practice. Cambridge University Press.

Bourdieu, P. & Wacquant, l. (1992). An Invitation to Reflexive Sociology. University of Chicago Press.

During, J. (1991). A Historical Survey. In The Art of Persian Music, (pp. 31-57). Mage Publication.

Fairclough, N. (2003). Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research. Routledge.

Gheissari, A. (1998). Iranian Intellectuals in the 20th Century. University of Texas Press.

Gillham, B. (2000). Case Study Research Methods. Continuum.

Hancock, D. R., & Algozzine, B. (2006). Doing Case Study Research. Columbia University.

Hilgers, M. & Mangez, E. (2015a). Afterword: Theory of Fields in the Postcolonial Age. In Bourdieu's Theory of Social Fields. Concepts and Applications, (pp. 257-74). Routledge.

Hilgers, M. & Mangez, E. (2015b). Introduction to Pierre Bourdieu's Theory of Social Fields. In Bourdieu's Theory of Social Fields. Concepts and Applications, (pp. 1-37). Routledge.

Katouzian, H. (2003). Iranian History and Politics. The Dialectic of State and Society. Routledge Curzon.

Katouzian, H. (1981). The Political Economy of Modern Iran, Despotism and Pseudo-Modernism, 1926-1979. Macmillan and New York University Press.

Keshavarzian, A. (2007). Bazaar and State in Iran; the Politics of the Tehran Marketplace. Cambridge University press.

Lahire, B. (2015). The Limits of the Field: Elements for a Theory of the Social Differentiation of Activities. In Bourdieu's Theory of Social Fields. Concepts and Applications, (pp. 62-102). Routledge.

Levi Martin, J., & Merriman, B. (2016). A Social Aesthetics as a General Cultural Sociology? In Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture, (pp. 132-49). Routledge.

www.SID.ir

Archive of SID

Mahar, Ch., Harker, R., & Wilkes, Ch. (1990). The Basic Theoretical Position. In A Introduction to the Work of Pierre Bourdieu. The Practic of Theory, (pp. 1-26). The Macmillan press.

Mangez, E., & Lienard, G. (2015). The Field of Power and the Relative Autonomy of Social Fields: The Case of Belgium. In Bourdieu's Theory of Social Fields. Concepts and Applications, (pp. 183-99). Routledge.

Nabavi, N. (2003). The Discourse of 'Authentic Culture' in Iran in the 1960s and 1970s. In Intellectual Trends in Twentieth-Century Iran: A Critical Survey, (pp. 91-111). University Press of Florida.

Shahabi, H. (1999). From Revolutionary Tasnif to Patriotic Surud: Music and Nation Building in Pre-World War Iran. the bulletin of the institute of Persian studies, 37, 143–54.

Swartz, D. (2013). Metaprinciples for Sociological Research in a Bourdieusian Perspective. In Bourdieu and Historical Analysis, (pp. 19-36). Duke University Press.

Tavakoli-Targhi, M. (2001). Refashioning Iran; Orientalism, Occidentalism and Historiography. Palgrave.

Wacquant, L. (1993). From Ruling Class to Field of Power: An Interview with Pierre Bourdieu on La Noblesse D'état. Theory, Culture and Society, 10, 19-44.

www.SID.ir

Archive of SID

On the Genesis of "Tradition/Modernity" Discourse in the Field of Iranian Music

Helen English[1] **& Hassan Khayati***[2]

Abstract

An important discourse in the field of Iranian music since its formation was—and still is—centered on a philosophical duality of tradition versus modernity. This duality emerged when traditional Iranian court music was challenged by new music influenced by the West. The discourse and attendant struggles arose from the differently oriented actions of the field's agents who were invested to different degrees in modern versus traditional culture. While the discourse was mostly articulated in the 1960s in the intellectual field in Iran, its formation can be traced back to the 1910s at a time when the music field was starting to form. The aim of this article is to investigate this discourse's genesis in music in the 1910s, mostly by focusing on the debate between Vaziri and Aref, two main figures of the field. The conceptual framework for this research comes from Pierre Bourdieu's field theory. A case study method was employed, drawing material mainly gathered from writings by and about field agents in journals, magazines, books and biographies. The study shows that what is considered as the duality between tradition and modernity did not exist in the years when the field of Iranian music was forming, but was worked out in the next generation of the field of Iranian music by the intellectual and political fields in the 1960s.

Key words: duality; field theory; Iranian music; modernity; traditional music.

۱. Phd in Music, University Of Newcastle, School Of Creative Industries, Newcastle, Australia.

۲. Master Of Sociology, University Of Isfahan, Isfahan, Iran

www.SID.ir