مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2021.521512.1047

رویکرد هنری دورهٔ قاجار و تأثیر آن بر فعّالیّت هنرمندانِ پس از مشروطه

مطالعهٔ موردی مقالهٔ «فتوای من» از عارف قزوینی

دکتر محسن نصیری*[۱]
۱. استادیار گروه معارف اسلامی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران
حسن خیاطی**[۲]
۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۹/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۰
صفحه ۱۰۴-۱۲۱

چکیده

بیان مسئله: در مباحث جامعه‌شناسیک دربارهٔ موسیقی ایرانی، پژوهشگران معمولاً رویدادهای 'پس از مشروطه' را نقطهٔ عزیمت خود در نظر می‌گیرند؛ درحالی‌که هنرمندان قاجار در بطن ساختار اجتماعی آن دوره که به پیش از مشروطه نیز می‌پیوندد، جهان‌بینی و رویکردهای هنری خاصّی داشته‌اند. بررسی این ساختار به درک بهتر فعّالیّت‌های هنرمندان پس از مشروطه -و در این پژوهش خاص، موسیقی‌دانان ایرانی- بسیار یاری می‌کند.

هدف مقاله: هدف مقاله بررسی تأثیر ساختار جامعه‌شناسیک خلقِ هنری در دورهٔ قاجار، بر نوع رویکرد هنرمندان، در بزنگاه تاریخی پسامشروطه است؛ بنابراین، پس از تشریح بستر جامعه‌شناسیک تولید موسیقی در دورهٔ قاجار، یکی از اوّلین و مهم‌ترین جدال‌های هنری در حوزهٔ موسیقی - یعنی جدال عارف قزوینی و علی‌نقی وزیری که در مقالهٔ «فتوای من» از عارف اوج می‌گیرد - با رویکردهای جامعه‌شناسیِ احساس و جامعه‌شناسی موسیقی بررسی می‌شود؛ تا ردّپای این شیوه از خلقِ هنری در رویکرد هنری عارف شناخته شود.

سؤال مقاله: رویکرد هنری غالب در دورهٔ قاجار چه تأثیری بر واکنش هنری عارف قزوینی داشته است؟

روش تحقیق: پژوهشِ بینارشته‌ایِ حاضر می‌کوشد با بهره‌گیری از روش جامعه‌شناسی تاریخی، رویکرد هنرمندان پس از مشروطه را تبیین کند؛ بنابراین روش تحقیقِ ما مطالعهٔ موردی در حوزهٔ جامعه‌شناسی تاریخی است. بر پایهٔ این روش، رویداد و یا شخصیّتی خاصّ محور پژوهش قرار می‌گیرد؛ داده‌های موردنیاز این پژوهش نیز به یاری متون تاریخی این دوره - از جمله روزنامه‌ها، سرگذشت‌ها و خاطرات - جمع‌آوری می‌شود.

نتیجه: پژوهش حاضر مشخّص می‌کند که 'گفتمان حال و قال' نقشی محوری در تعیین رویکردهای هنری این دوره داشته است؛ و پس از مشروطه، این گفتمان هنری منجر به بسیج احساسی عارف قزوینی علیه رویکرد خاصّ علی‌نقی وزیری می‌شود.

واژگان کلیدی: جامعه‌شناسی موسیقی، جامعه‌شناسی احساس، حال و قال، عارف قزوینی، علی‌نقی وزیری، مشروطه، فتوای من.

* mohsenenasiri@iust.ac.ir
** hasan.khaiyati@gmail.com

Article Research Original
10.30508/FHJA.2021.521512.1047

A Sociological Analysis of theIm pact of Artistic Approach of Qajar era Artists on the Reaction of Artists of Post Constitutional Revolution;

A case study of Aref Qazvini›s My Fatwa

Dr. Mohsen Nasiri*[1]
1. Assistant Professor of Religional Studies Department, Iran University of Science and Technology,Tehran, Iran
Hassan Khayati**[2]
2. M. A. of Sociology, Faculty of Literature and Humanties, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Received: 20/12/2020
Accepted: 28/2/2021
Page 105-121

Abstract

Sociological researches on Iranian music usually focus on the musical events that took place in Pahlavi era onwards or take on as their points of departure the social events that occurred after the constitutional revolution of 1905. There is good reason for this particular approach since the most challenging questions about Iranian music start with their relation to major social changes in contemporary Iranian society or western music that all appeared after the constitutional revolution of 1905. Yet musical practice in prerevolutionary Iran and in that particular social context had its own characteristics. Special combination of different social forces in Iranian society led to a particular form of cultural and artistic production, especially music. The authors of this research have specified different main social groups in Iranian society of Qajar era who had a defining role in shaping this social context: sufies, clergies, culturally influential families, and Qajarian court. In this research, the authors tried to locate a distinctive cultural discourse in Qajar era formed within this specific configuration that is based on the so-called "Hall and Qal" discourse. By recognizing this discourse, we could use it to understand the sociological situation of artistic production of music in Qajar era. Investigating this social structure also will help us understand better the musical practice that was current after the constitutional revolution in Iran, when so many deep social changes in Iranian society disrupted the old way of artistic production. Therefore, we would be able to understand the specific reaction of artists who worked within the framework of artistic production in Qajar era against different artistic agendas put forwarded by other artists.

In order to do that, after explaining the sociological context of music production in prerevolutionary Iran we will analyze one of the first and most important musical debates of this time period in an article named "Fatwa-ye man" by Aref Qazvini. Aref Qazivi entered a debate with Ali-Naqi Vaziri and challenged the way Vaziri was trying to cope with Iranian music. This particular debate has a special place in Iranian contemporary art history since centers around different approaches toward art making. Thus, using sociology of emotion's and music sociology's approaches will help us trace back Aref's approach to music according to the aforementioned social structure of music making in prerevolutionary Iran.

The present research is an interdisciplinary study that draws on sociological insights

* mohsenenasiri@iust.ac.ir
** hasan.khaiyati@gmail.com

for grasping artistic practices. Our main conceptual framework is based on social symbolic interactionism school in sociology that has evolved in many years from early thoughts of George Herbert mead to Howard Becker's groundbreaking works in sociology of art in 1980s to recent works of Tia DeNora in music sociology. The main concern in this school is the way people act and react by recognizing each other's actions through symbols. Drawing on this tradition, and also using the idea of "music in action", Tia DeNora defines the concept of affordance to show the actual workings of music in social contexts. Originally based on psychological theory of Gibson, affordance in the context of music sociology means the way music can provide means to special social actions. In addition to theory of social interactionism, we also have used the theories of Jonathan Turner in the field of sociology of emotions to analyze the sociological origin of different emotions such as shame in this context. Our conceptual methodology of this research is based on historical sociology and, since we are concerned with the case of Aref Qazvini's reaction to Ali-Naqi Vaziri's critique of him, follows the case study method. According to this method, data is gathered from various historical documents of this period, such as memoirs, newspapers, journals. Along this method, in order to analyze the main document of our concern, i.e. Aref's "fatway-e man", content analysis technique is applied based on Norman Fairclough method.

Our research shows that before the constitutional revolution of 1905, the Hal discourse dominates the cultural activities of Iranian musicians. This cultural discourse, which encouraged a specific form of artistic knowledge along with a special social relation between the teacher and pupil, was best suitable to special social context of Qajarian era. Centering on the internal feelings and, sociologically speaking, lived experience, the Hal discourse is opposed to the Qal, which means relying on arguments and utterances generally. According to Hal discourse, one should feel not talk about his/her experiences. This is the case until the deep social changes of post-revolutionary Iranian society transformed the previous social context. By spreading different newspapers all over the society and new technology of telegraph, people began to discuss everything and put forward necessary changes in various aspects Iranian culture including music. Consequently, in post-revolutionary Iran musical discourse of Hal faces its opponent, i.e. Qal. That is arguments about music and its relation to society took hold of public sphere of Iranian society. This is where Aref, as someone being brought up in the culture of Hal, takes on an emotional mobilization in response to the new cultural discourse that centers on Qal instead of Hal.

Key words: sociology of emotion, music sociology, Hal and Qal, Aref Qazvini, My fatwa, Ali-Naqi Vaziri.

References

- Amanat, A (1997) *Pivot of the Universe: Nasir al-Din Shah and the Iranian Monarchy, 1831-1896*. Berkeley: University of California Press.
- Amir-Arjomand, S (2005) Political Ethic and Public Law in the Early Qajar Period. In R. Gleave (Ed.), *Religion and Society in Qajar Iran* (pp. 21-41). London and New York: Routledge.
- Becker, H. S (2008) *Art worlds*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Bourdieu, P (1984), *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste* (R. Nice, Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- DeNora, T (2003) *After Adorno; Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T (2004) *Music in Everyday Life*. Cambridge: cambridge university press.
- During, J (2005) Sufi Music and Rites in the Era of Mass Reproduction Technique and culture. In A. Hammarlund, T. Olsson, & E. Özdalga (Eds.), *Sufism, Music and Society in Turkey and middle east*. London: Routledge.
- During, J (1991) A Historical Survey in the Art of Persian Music. Mage Publication.
- Fairclough, N (2003) *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*. London and New York: Routledge.
- Gillham, B (2000) *Case Study Research Methods*. London and New York: Continuum.
- Hammarlund, A (2005) Sacral, Secular or Sacred? An Essay on Music and Aesthetic Emancipation. In *Sufism, music and society in Turkey and the Middle east*. London: Routledge.
- Hancock, D. R., & Algozzine, B (2006) *Doing Case Study Research*. New York and London: Columbia

University.
- Hochschild, A. R (1983) *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press.
- Kuhn, T (1962) *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Levtzion, N (2002) The Dynamics of Sufi Brotherhood. In M. Hoexter, S. N. Eisenstadt, & N. Levtzion (Eds.), *The public sphere in muslim societies* (pp. 109-118). New York: State Uinversity of New York Press.
- lewisohn, L (1999) *The Heritage of Sufism*. Oxford: Oneworld Publications.
- Nasr, H (1987) *Islamic Art and Spirituality*. New York: state university of New York press.
- Mead, G.H (1972) *Mind, Self, Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nasr, H (1999) The Rise and Development of Persian Sufism. In L. Lewisohn (Ed.), *the heritage of sufism* (Vol. 1, pp. 1-19). Oxford: Lewisohn, Leonard.
- Schimmel, A (2005) The Role of Music in Islamic Mysticism. In *Sufism, music and society in Turkey and the Middle east*. London: Routledge.
- Schneider, I (2005) Religious and State Jurisdiction during Nasir al-Din Shah's Reign. In R. Gleave (Ed.), *Religion and Society in Qajar Iran* (pp. 84-111). London and New York: Routledge.
- Sharpe, R. A (2004) *Philosophy of Music*. Trowbridge: Acumen.
- Sumarsam (2011) Past and Present Issues of Islam within the Central Javanese Gamelan and Wayang Kulit. In d. d. harnish & a. k. rasmussen (Eds.), *Divine Inspirations, Music and Islam in Indonesia* (pp. 45-80): Oxford University Press.
- Turner, J. H (2007) *Human Emotions, a Sociological Theory*. London and New York: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه و بیان مسئله

در بررسی مسائل گوناگون جامعهٔ معاصر ایرانی، نقطهٔ عزیمت را معمولاً (دوران پس از مشروطه) در نظر می‌گیرند. از جمله، در پژوهش‌های موسیقی، به جز مواردی که به‌طور خاص پژوهش‌های تاریخی موسیقی محسوب می‌شود (برای مثال، وقتی قصد پژوهش بررسی مکاتب موسیقایی قاجار و پیش از آن است)، ریشه‌های اصلی جریان‌های گوناگون موسیقی معاصر را دورهٔ پس از مشروطه در نظر می‌گیرند. جدا از این‌که داده‌ها و اطلاعات تاریخی ما از دورهٔ مشروطه به‌مراتب بیشتر از دورهٔ پیش از مشروطه است، به‌لحاظ جامعه‌شناسیک، مهم‌ترین دلیل این روند پژوهشی را باید در تمایز ساختاری میان این دو دوره - یعنی دورهٔ پیش و پس از مشروطه - جست‌وجو کرد. دورهٔ پس از مشروطه با دگرگونی بسیار در ساختارهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی همراه است؛ آن‌گونه که فضای اجتماعیِ این دوره با هیچ‌کدام از دوره‌های پیش از خود شباهتی ندارد. همین فضای تازه، سرمنشأ دیدگاه‌های گوناگون در هنر موسیقی ایرانی بوده است؛ به‌گونه‌ای که تا به امروز نیز برای توجیه و تشریح مواضع هنرمندان موسیقی، به سرآغاز همین فضای تازه - یعنی دورهٔ مشروطه و پس از آن - رجوع می‌شود.

بدین ترتیب، پرسش اساسی پژوهش حاضر این است که بستر اجتماعی دورهٔ پیش از مشروطه و گفتمان متبلور در آن، چه تأثیری بر رویکرد هنرمندان موسیقی دورهٔ پس از مشروطه داشته است. باتوجه‌به این نکته، پژوهش حاضر می‌کوشد با استفاده از (ایدهٔ حال و قال) به فهم ساختار جامعه‌شناسیک آفرینش موسیقی در دورهٔ پیش از مشروطه نزدیک شود. علت توجّه به دورهٔ پیش از مشروطه این است که می‌خواهیم از طریق بررسی ملموس و انضمامی واکنش هنری یکی از هنرمندان اواخر دورهٔ قاجار، یا پیش از مشروطه، تأثیر بستر مذکور را بر ایده‌های تازه‌ای که هنرمندان موسیقی در دورهٔ پس از مشروطه مطرح کردند، بررسی کنیم.

به‌منظور بررسی انضمامی تأثیر رویکرد هنری دورهٔ قاجار بر هنرمندان پس از مشروطه، به واکنش هنری یکی از هنرمندان مشهور اواخر قاجار (یعنی عارف قزوینی) به ایده‌های تازهٔ هنری دورهٔ پس از مشروطه (یعنی ایده‌های علی‌نقی وزیری) خواهیم پرداخت. گفتنی است، مراد نویسندگان از (رویکرد هنری) متفاوت است با تصوّر رایج از این مفهوم. به‌عبارت‌دیگر، با عنایت به ویژگی (بین‌رشته‌ای) پژوهش حاضر که متأثر از بینش‌های جامعه‌شناسیک است، می‌خواهیم ببینیم واکنش عارف قزوینی در چه بستر اجتماعی‌ای شکل‌گرفته است؛ و این بستر چه نوع انتظاراتی را میان هنرمندان تقویت می‌کند؛ بنابراین، منظور نویسندگان مقاله از (رویکرد هنری) همین نوع انتظاراتِ ذاتاً اجتماعی است؛ نه رویکردی که صرفاً هنری تلقی می‌شود و بر اساس معیارهای هنری شکل می‌گیرد و توصیف می‌شود. در اینجا منظور از رویکرد هنری، رویکردی است که با شرایط اجتماعی درآمیخته و از آن جداشدنی نیست. به همین دلیل، تمرکز اصلی نویسندگان بر بستر اجتماعی خواهد بود؛ و واکنش عارف به‌مثابهٔ نمونهٔ انضمامیِ تأثیر این رویکرد بر فعّالیّت هنرمندانِ پس از مشروطه مورد تأکید قرار خواهد گرفت.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ نسبتِ جهان‌بینی هنرمندان موسیقی دورهٔ قاجار با واکنش‌های آنان به رویدادهای هنری پس از مشروطه پژوهش جداگانه‌ای صورت نگرفته است. غفلت پژوهش‌های جامعه‌شناسیکِ موسیقی از ساختار فرهنگی جامعهٔ پیش از مشروطه موجب شده است که

درک ناقصی وجود داشته باشد، نسبت به چالش‌های مختلفی که در دورهٔ پس از مشروطه بین مواضع مختلف موسیقی‌دانان ایرانی شکل گرفته بود. برای مثال، انگلیش و خیّاطی (۱۳۹۹)، نمکی و خیّاطی (۱۳۹۷)، فیّاض (۱۳۹۴: ۱۲۸)، این فرض را بدیهی گرفته‌اند که مسائل گوناگون هنرمندان موسیقی ایرانی از دورهٔ مشروطه آغاز می‌شود. گرچه، به‌خصوص با پیوندی که جامعهٔ پس از مشروطه با دولت مدرن پیدا می‌کند، مفهوم جامعه نیز با دگرگونی‌های اساسی مواجه می‌شود - به‌طوری‌که پژوهش‌گر با جامعه‌ای اساساً متفاوت روبه‌رو است - اما نباید از نظر دور داشت که جامعهٔ پیش از مشروطه نیز ساختار فرهنگی و اجتماعی خاصّ خود را داشته است؛ و همین باعث می‌شود که تبیین جامعه‌شناسیک جدال‌های فرهنگی و هنری دورهٔ پس از مشروطه بی‌نیاز از فهم موقعیت ساختاری پیشامشروطه نباشد.

پژوهش‌هایی ازاین‌دست می‌توانند به درک کامل‌تر ما از رویدادهای دورهٔ معاصر جامعهٔ هنری نیز یاری رسانند. ضمن اینکه چنین پژوهش‌هایی با کاربستِ تحلیل‌های جامعه‌شناسیک در بستر تاریخیِ جدال‌های فرهنگی بومی ایران، از دو جنبهٔ مهم به پژوهشگران یاری خواهد کرد: ازیک‌طرف، یاری خواهد رساند که از مقایسهٔ گمراه‌کنندهٔ جایگاه موسیقی در دورهٔ پس از مشروطه با جایگاه اجتماعی موسیقی در فرهنگ کشورهای غربی بپرهیزیم. توضیحاً، از آنجایی که در بستر اجتماعی جوامع غربی، موسیقی از ساحت موسیقی مناسکی به سمت موسیقی هنری یا موسیقی سازی - یا به تعبیر هگلی به سمت (موسیقی ناب) - گذر کرده است (شارپ، ۲۰۰۴: ۱۰)، این گرایش در برخی پژوهشگران، مثلاً همرلوند (۲۰۰۵: ۴۰) وجود دارد که با استفاده از مفاهیم و اصطلاحاتِ تاریخِ اندیشهٔ غرب، همین نوع نگاه را دربارهٔ روند تاریخی موسیقی ایرانی نیز به کار ببرند. از طرف دیگر، این دست پژوهش‌ها یاری می‌کند تا پیوند هنر را با مقتضیات جامعه بهتر درک کنیم؛ و برای تبیین هنر دورهٔ پس از قاجار صرفاً از جهان‌بینی دورهٔ قاجار بهره نگیریم. برای مثال، پژوهش‌هایی همچون صفوت (۱۳۹۳)، دورینگ (۱۹۹۱، ۱۳۸۳) عموماً از جهان‌بینی دورهٔ قاجار برای تبیین رویدادهای هنری پس از مشروطه بهره می‌برند.

چارچوب نظری و روش پژوهش

تحقیق حاضر می‌کوشد از ظرفیّت رشته‌های غیرهنری‌ای مثل جامعه‌شناسی برای بررسی موضوعات هنری بهره ببرد. این پژوهش میان‌رشته‌ای، با استفاده از رویکرد جامعه‌شناسیک تیا دنورا[1] در حوزهٔ جامعه‌شناسی موسیقی، و جاناتان ترنر[2] در حوزهٔ جامعه‌شناسی احساس صورت‌گرفته است. رویکرد نظری دنورا وابسته به مکتب (کنش متقابل‌گرایی نمادین) در جامعه‌شناسی است. بر اساس این مکتب، کنشگران اجتماعی با تشخیص نمادین معانی موردنظر کسانی که با آنان مراوده دارند، دست به کنش می‌زنند؛ به همین ترتیب، افراد با فعّالیّت در جامعه نسبت به انتظاراتی که از آنان وجود دارد، آگاهی پیدا می‌کنند (مید، ۱۹۷۲، بکر، ۲۰۰۸). تیا دنورا با استفاده از مفهوم امکانات[3] تلاش می‌کند به‌جای بررسی انتزاعی رابطهٔ موسیقی و اجتماع، به موقعیت‌های انضمامیِ واقعیِ زمینه‌مندی بپردازد که در آن، موسیقی امکانات تازه‌ای را برای نوع فعّالیّت فرد فراهم می‌آورد. به‌عبارت‌دیگر، بررسی این امکانات به ما نشان می‌دهد که موسیقی در عمل و در موقعیت‌های انضمامی چه توانایی‌هایی را برای کاربر خود فراهم می‌آورد. همچنین، باتوجه‌به موقعیت‌های اجتماعی خاصّی که در پژوهش حاضر موردنظر بوده‌است، از نظریات ترنر در بررسی این قبیل احساسات بهره گرفته شده‌است: احساس شرم[4]، احساس شرمندگی[5]، خشم.

در همین زمینه، اولین‌بار، هوشیلد[6] در کتاب «*قلب کوکی*[7]» گفت که کنش‌های متقابل افراد تحت هدایت احساسات خاصّی انجام می‌شود که دلالت بر ایدئولوژی‌های احساسی دارد. این ایدئولوژی‌ها به افراد می‌گویند که در موقعیت‌های گوناگون، مردم توقع بروز چه احساسی را از آنان دارند (هوشیلد، ۱۹۸۳). ترنر بر اساس همین نظریهٔ هوشیلد به تعریف قواعد احساسی[8] می‌پردازد. از نظر ترنر، قواعد احساسی بخشی از انتظارات هنجارین‌اند؛ و فردی که دارای جایگاه منزلتی خاصّی است، باید آن‌ها را انجام دهد (ترنر، ۲۰۰۷: ۱۷۳). از نظر او، افرادی که خود را دارای منزلت بالاتر می‌دانند، انتظار دارند که دیگران از آنان پیروی کنند؛ و درصورتی‌که این توقعِ آنان برآورده نشود، دچار احساس خشم می‌شوند (همان، ۱۷۲).

در این پژوهش، مانند هر پژوهش دیگری که به روش

مطالعهٔ موردی انجام می‌شود (گیلام، ۲۰۰۰؛ هنکوک و الگوزین، ۲۰۰۶)، محققان از کتب خاطرات، زندگی‌نامه، متن سخنرانی برای گردآوری داده‌ها استفاده کرده‌اند. برای انجام این پژوهش، در گام نخست، با بهره‌گیری از پژوهش‌های تاریخی پیشین، اقشار و نیروهای اجتماعی‌ای که در حوزهٔ عمومی جامعهٔ ایرانی اثرگذار بوده‌اند و بر آن کنترل و نظارت داشته‌اند، مشخّص شده‌است. در گام دوم، سعی شده‌است رویکرد هرکدام از این نیروها نسبت به موسیقی ایرانی مشخّص شود. بدین‌ترتیب، این امکان فراهم می‌شود که از اوضاع اجتماعی تولید موسیقی در جامعهٔ ایرانی پیش از مشروطه درکی حاصل کنیم. در مرحلهٔ بعد، سعی می‌شود به یاری مفهوم حال و قال، موقعیت اجتماعی خاصّ خلق موسیقی در دورهٔ پیش از مشروطه شرح داده شود.

در پایان، برای بررسی نمونهٔ انضمامی و مشخّصی که حاکی از تجلّی رویکرد هنری دورهٔ قاجار در رویدادهای هنری پس از مشروطه است، به بررسی مقالهٔ «فتوای من» از عارف قزوینی خواهیم پرداخت. فنّ پژوهش حاضر برای بررسی این موضوع، تحلیل محتوا است که به یاری آن عناصر و مؤلفه‌های گفتمان (حال) در مقالهٔ عارف بررسی شده‌اند. از نظر فرکلاف (۲۰۰۳: ۱۲۹) گفتمان‌ها شیوه‌هایی برای بازنمایی جنبه‌های مختلفی از جهان‌اند. او پیشنهاد می‌کند که برای تشخیص گفتمان یک متن باید دو گام برداشت: ۱) تشخیص مهم‌ترین اجزای جهان که در متن موردنظر بازنمایی شده است و ۲) تشخیص چشم‌انداز خاصّی که این اجزا از آن منظر بازنمایی شده‌اند.[۹]

اوضاع جامعه‌شناسیک هنر موسیقی در دورهٔ پیش از مشروطه

جدال قلمی میان عارف و وزیری را در موسیقی ایرانی، می‌توان یکی از نشانه‌های شکل‌گیری حوزهٔ تازه‌ای از فعّالیّت هنری قلمداد کرد که با دورهٔ پیش از مشروطه بسیار تفاوت دارد. برای درک این تفاوت باید نحوهٔ مواجههٔ هنری هنرمندان پیش از دورهٔ مشروطه را بررسی کرد؛ و نشان داد که سازوکارهای اجتماعی چه تأثیری بر درک هنرمندان موسیقی از فعّالیّت موسیقایی داشته است. از همین‌رو، در این بخش تلاش می‌شود با بررسی نیروهای اجتماعی اثرگذار بر فرایند تولید هنری در دورهٔ پیش از مشروطه، به شکل نظری درکی از نگرش موسیقی‌دانان پیش از مشروطه حاصل کنیم.

برای تشخیص این نیروها در ابتدا می‌توان تقابل‌ها و تقسیم‌کارهای کلانی را که میان اقشار گوناگون جامعهٔ ایرانی قابل‌مشاهده است بررسی کرد؛ سپس می‌توان سازوکارهایی را مشخّص کرد که همچنان‌که بر کل جامعه تأثیر داشته‌اند، بر تولید موسیقی نیز اثرگذار بوده‌اند. از جملهٔ مهم‌ترینِ این نیروهای اجتماعی، می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱. تقسیم‌کار و گاه تقابلی که میان دربار و علما در قالب ادارهٔ امور عرفی و شرعی جامعه وجود داشته است (بنگرید به امانت، ۱۹۹۷: ۵؛ امیرارجمند، ۲۰۰۵؛ اشنایدر، ۲۰۰۵)، ۲. تقسیم‌کار و گاه تقابلی که بین «اهل‌قلم» و «اهل شمشیر» در ادارهٔ امور اداری و فرهنگی و سیاسی کشور قابل‌مشاهده است (امانت، ۱۹۹۷: ۴) و ۳. تقسیم‌کار و تقابل سیاسی و فرهنگی‌ای که بین دربار و علما و اهل تصوّف بر سر نحوهٔ نگرش به دین و رابطهٔ آن با جامعه وجود داشته است (امانت، ۱۹۹۷: ۲۸؛ زرّین‌کوب، ۱۳۸۷: ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۲؛ نصر، ۱۹۸۷: ۱۲-۱۳).

تقسیم‌کار بین علما و دربار

یکی از تقسیم‌کارهای اصلی دورهٔ قاجار را برای ادارهٔ سیاسی جامعه، بین علما و دربار می‌توان دید. براین‌اساس، امور عرفی جامعه برعهدهٔ دربار بود و امور شرعی را علما و روحانیان اداره می‌کردند. دربار قاجار، متأثر از شکوه دربارهای کهن، تمایل بسیار به تقلید از آن پادشاهان داشت؛ و از موسیقی برای تقویت تصویرِ مبتنی بر رزم و بزم بهره می‌گرفت؛ بنابراین، انتظار آنان از موسیقی، ایجاد لذت این‌جهانی بوده‌است (امانت، ۱۹۹۷: ۶۸). از طرف دیگر، نگرش دینی علما و روحانیان به موسیقی، اجازهٔ رواج چنین انتظاری را از موسیقی نمی‌داد. در نگرش آنان، موسیقی در وهلهٔ اول ابزار انجام شعائر و رسوم دینی است؛ و در وهلهٔ دوم استفاده از آن برای انجام برخی مناسک اجتماعی تحمّل می‌شود.

برای حوزهٔ موسیقی، یکی از مهم‌ترین پیامدهای این وضعیت - یعنی تقسیم‌کار بین دربار و علما - محوریت‌یافتن دربار قاجار به‌مثابهٔ حامی موسیقی ایرانی است. یکی از حوزه‌های فعّالیّت دربار یافتن هنرمندان چیره‌دست موسیقی از گوشه‌وکنار جامعه بود. مناصب مهم موسیقی این دوره -برای مثال «فراش خلوت» که با

زعامت دربار سروسامان گرفته‌است- از نمونه‌های عینی همین موقعیت موسیقی در جامعه به شمار می‌رود. در این زمینه می‌توان سرگذشت عارف قزوینی را مثال آورد؛ که وقتی صدای خوش او به گوش اهل دربار رسید، بی رضایت او (فرمان می‌دهند) که در سِمت (فراش خلوت) انجام وظیفه کند (عارف قزوینی، ۱۳۶۴: ۱۰۳-۱۰۷).

تقسیم‌کار اهل شمشیر و اهل‌قلم

تقسیم‌کار مهم دیگری که به‌ویژه در حوزهٔ فرهنگ اهمّیّت بسیار دارد، تقسیم‌کار بین «اهل شمشیر» و «اهل‌قلم» است؛ که ماحصل نیاز جنگجویان قاجار به توانایی فرهنگی خانواده‌های متنفذ برای ادارهٔ امور کشور بوده‌است (امانت، ۱۹۹۷: ۴). هر کدام از این دو قشر اجتماعی خود توقع‌های مختلفی از هنر و موسیقی داشته‌اند؛ آن‌گونه که موسیقی برای یکی وسیلهٔ طرب و ایجاد شکوه درباری بوده‌است، و برای دیگری نشانه‌ای برای نشان‌دادن تمایز فرهنگی. برای مثال می‌توان سرگذشت مهدی‌قلی هدایت را نمونه آورد؛ که از اهل‌قلم محسوب می‌شد. او در کتاب خاطرات خویش به‌تکرار کنایه‌های پرشماری را نثار شاه قاجار می‌کند؛ و بی‌سوادی او را نقد می‌کند و سواد فرهنگی خود را به رخ می‌کشد (از جمله، بنگرید به هدایت، ۱۳۸۹: ۶۵).

رقابت سه‌ضلعی میان اهل تصوّف، دربار، علما

سومین جریانی که در امور کلان فرهنگیِ دورهٔ قاجار برای پژوهش حاضر اهمّیت دارد (جریان صوفی‌گری) است؛ جریانی که به‌علت نوع نگاه به دین، از یک‌طرف با علما و از طرف دیگر، با دربار تقابل یا تقسیم‌کار داشته است (امانت، ۱۹۹۷: ۲۸؛ زرّین‌کوب، ۱۳۸۷: ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۲؛ برای بررسی نقش هنری اهل تصوّف و رابطهٔ آنان با دربار و علما بنگرید به نصر، ۱۹۸۷: ۱۲-۱۳). نگرش عالمانِ دین در تقابل با نگرش اهل تصوّف بود؛ و به‌علت تقسیم‌کار بین علما و دربار قاجار، چشمداشتِ علما از دربار نیز رعایت همین نگرش بوده‌است. حال‌آنکه در عمل - خواه به‌عمد و برای موازنهٔ قدرت، خواه به‌علت نفوذ معنوی اهل تصوّف در شاهان قجری - این تقسیم و توازن قدرت مدام دچار تغییر می‌شده‌است، به‌گونه‌ای که بسته به پیوند علما یا اهل تصوّف با دربار، یکی از این دو بر دیگری موقعیت مسلط‌تری پیدا می‌کرده‌است. بنا به رویکرد اهل تصوّف، موسیقی ابزاری برای رسیدن به خدا است (شیمل، ۲۰۰۵: ۹).

در خلال این وضعیت اجتماعی، که ماحصل تقابل‌های مختلف سیاسی و فرهنگی بین دربار قاجار یا اهل شمشیر، اهل تصوف، اهل‌قلم، علما و روحانیّون است، می‌توان شکل‌گیری رویکرد خاصّی را نسبت به موسیقی تشخیص داد (بنگرید به لویسون، ۱۹۹۹: ۱۲؛ نصر، ۱۹۸۷: ۱۲-۱۳). در این پژوهش، این رویکرد حول گفتمان (حال) صورت‌بندی شده‌است.

موقعیت خاصّ موسیقی در بطن جامعه و امتداد تقابل‌های اجتماعیِ پیش‌گفته، به شکل‌گیری گفتمان خاصّی یاری کرد که رونق آن را به‌ویژه در محافل فرهنگی خاندان‌های هنری می‌توان مشاهده کرد؛ از بین اقشار گوناگونِ مذکور، اهل تصوّف اهمّیت بسیار در شکل‌گیری آن داشته است (زرّین‌کوب، ۱۳۸۷: ۲۷۰). به نظر می‌رسد که در مورد هنر موسیقی، باتوجه‌به شرایط خاصّ جامعهٔ ایرانی در دورهٔ پیش از مشروطه که هنر دنیوی دربار (موسیقی به‌قصد طرب) با هنر دینی علما و روحانیان (روضه‌خوانی، نوحه‌خوانی و موارد دینی دیگر) حضوری هم‌زمان در جامعه داشته‌اند و این دو قشر مهم از پرنفوذترین گروه‌های سیاسی جامعه بوده‌اند، می‌توان گفت که اهل تصوّف به تقویت تفسیری یاری کرده‌اند که می‌شود آن را آشتی بین این دو جریان متقابل - یعنی هنر دینی و غیردینی - تلقی کرد. به‌عبارت‌دیگر، اهل تصوّف به تقویت برداشتی معنوی از هنری غیردینی یاری کرده‌اند (دورینگ، ۲۰۰۵: ۱۳۹).

نقش میانجی‌گرانهٔ خاندان‌های فرهنگی و اهل تصوّف

یکی از محافلی که تبلور این شرایط اجتماع خاصّ در آن قابل‌مشاهده است (یعنی وضعیتی که در آن، نیروی معنوی تصوّف بین نیروی دنیوی دربار و نیروی دینی شریعت نقش میانجی را ایفا می‌کرده‌اند)، خاندان‌های متنفّذ ایرانی است. به دلیل تقابل فرهنگی‌ای که این خاندان‌ها (به‌مثابهٔ اهل‌قلم) با اهل شمشیر داشتند، می‌توان انتظار داشت که جنبهٔ فرهنگی هنر برای دستهٔ اول از اهمّیت بیشتری نسبت به جنبهٔ دنیوی آن برخوردار بوده‌است (برای بررسی تأثیر تمایزهای اجتماعی بر درک و دریافت هنری، بنگرید به بوردیو، ۱۹۸۴). باتوجه‌به اینکه پیوندهای اجتماعی این

خاندان‌ها به علما محدود نمی‌شود، دور از انتظار نیست که در بین آنان رواداری بیشتری نسبت به هنر غیردینی قابل‌مشاهده باشد (برای بررسی نقش این خاندان‌ها در جریان‌های فرهنگی و به‌ویژه موسیقی، بنگرید به مستوفی، ۱۳۸۸، هدایت، ۱۳۸۹).

به دلیل موقعیّت اساسی دو نیروی اجتماعی اصلی جامعه (یعنی دربار قاجار و علما)، می‌توان یک موقعیت بینابینی را در حد وسطِ میانِ دربار و علما تشخیص داد، که از نیروی فرهنگی اهل تصوّف و نیروی اجتماعی خاندان‌های اهل‌قلم بهره می‌بردند (برای بررسی نقش تصوّف در این باره، بنگرید به لوتزیون، ۲۰۰۲). حفظ میراث‌فرهنگی در این موقعیت بینابینی، مستلزم رعایت قواعدی درون حلقه‌های اجتماعی خاص بوده‌است؛ چون، نشر و ترویج این قواعد در جامعهٔ وسیع‌تر، ناچار منجر به رنجش یکی از دو جناح اهل سیاست و اهل شریعت می‌شد و تنش ایجاد می‌کرد؛ بنابراین، این قواعد را باید منحصر به محیط‌های فرهنگی خاص و حتی تا حدود زیادی به‌شکل نانوشته دانست. به‌عبارت‌دیگر، می‌توان چنین گفت که ازیک‌طرف، موازین و قواعدی ناگفته برای تفسیر اثر هنری وجود داشت؛ و از طرف دیگر این موازین را نمی‌شد صورت‌بندی کرد و در جامعهٔ وسیع‌تر رواج داد (مقایسه کنید با نگرش منفی اهل تصوّف به «عقل» و نگرش مثبت ایشان به «مکاشفهٔ درونی») و هم‌زمان با آن، نقش حمایتی آنان از اهالی موسیقی در دورهٔ قاجار (نصر، ۱۹۹۹: ۴، ۱۲،۱۴). به همین دلیل، این شیوهٔ تفسیر اثر هنری به شکل «تجربهٔ زیسته» و در چارچوب حلقه‌های به‌نسبت بستهٔ هنری و اجتماعی انتقال پیدا می‌کند. مهم‌ترین صورت‌بندی این شکل از تفسیر اثر هنری، صورت‌بندی مرتبط با «حال» است.

گفتمان حال و قال

در منابع گوناگون، بنا به موضوع بحثِ نویسندگان (حال و قال) به شیوهٔ خاصّی تعریف شده‌است. برای مثال، نصر در تشریح نقش تصوّف در موسیقی ایرانی (حال) را مرحله‌ای از رشد روحی و معنوی‌ای تلقی می‌کند که از نظر او، هنرمندان تأثیرگذار بر موسیقی ایرانی این مرحله را از سرگذرانده‌اند (نصر، ۱۹۸۷: ۱۶۸). شفیعی کدکنی، در بررسی ربط بین عرفان و فرمالیسم روسی (حال) را در برابر (قال) می‌گذارد و قال را (زبان) تعریف می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۸۷). پورجوادی ضمن پژوهش در آثار شاعران و نویسندگان ایرانی (حال) را زبانی دانسته که گویاتر از (قال) است؛ و به یاری آن می‌توان فارغ از محدودیت‌های ناشی از زبان قال، به خیال شاعرانه پروبالی بیشتر داد (پورجوادی، ۱۳۸۱). در موسیقی نیز (حال) به‌معنای «مجموعه‌ای از کیفیات درونی انسان است ...[که مایهٔ آن] ... ذوق است و عشق» (صفوت، ۱۳۹۳: ۱۹۹). بنابراین، در کل می‌توان گفت که (حال) به‌زبان‌درنیامدنی و بیانگر درونیات فرد است. این مفهوم همیشه در برابر مفهوم (قال) مطرح می‌شود؛ که حاکی از کلام گفتاری و به‌زبان‌درآمدنی است، و نسبت به (حال) ماهیّتی فرعی و گاه متضاد دارد.[۱۰]

نکتهٔ اساسی برای پژوهش حاضر این است که در شرایط خاصّ جامعهٔ پیش از مشروطه (گفتمان حال) بستر فرهنگی لازم را برای فعّالیّت هنری موسیقی فراهم می‌آورَد. گفتمان حال به یاری تفسیر صوفیانه از موسیقی، تقابلِ رویکردِ علما و دربار را به موسیقی تبدیل به آشتی می‌کند. با این گفتمان، ضمن تقویت نگاه معنوی به موسیقی، حضور موسیقی ایرانی در جامعه (در برابر نقد علمای دینی) توجیه می‌شود و کارکرد هنری موسیقی در برابر نگاه سودجویانه درباریان قاجار حفظ می‌شود. این تفسیرِ هنری‌تر از موسیقی (یعنی تفسیری که موسیقی را در بطن رمزگان‌ها و تعابیر کلی‌تر فرهنگی و نه کارکردهای صرف اجتماعی به کار می‌گیرد) در بستر تقابل بین اهل‌قلم و اهل شمشیر نیز تقویت می‌شود؛ و تمایز بین این دو جناح را - که یکی به قدرت سیاسی خویش می‌نازد و دیگری به تمایز فرهنگی خویش - حفظ و تقویت می‌کند. با این تفاسیر، از طرفی چون محیط عمومی جامعه تحت نظارت علما است، حفظ و تمرین موسیقی در سایهٔ حمایت دربار، خاندان‌های فرهنگی و اهل تصوّف ادامه می‌یابد.

این شکنندگی موقعیت موسیقی که در محیط عمومی فعّالیّتی نکوهیده و در بطن فرهنگی فعّالیّتی ستایش‌آمیز تلقی می‌شود، موجب شکل‌گیری روابط خاصّی در حوزهٔ آموزش موسیقی می‌گردد که از جملهٔ مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱. شکل‌گیری محافل خاص، جایی‌که «غیر» (یا غیر اهل «حال») حضور نداشته باشد (برای مثال، ر. ک. به مستوفی، ۱۳۸۸: ۲۴۳)؛ ۲. استمرار

موسیقی در چارچوب شکل خاصّی از رابطهٔ بین استاد و شاگرد که به رابطهٔ «مرید و مراد» معروف است؛ ۳. محتوای آموزشی، خصلتی رمزگونه به خود می‌گیرد که به‌شکل استدلالی و یا همان «قال» نیست؛ بلکه شاگرد باید بنا به تجربه و تلمذ در محضر استاد و مراد، آن را طی سالیان دریابد (برای بحثی دربارهٔ رابطهٔ استاد و شاگرد در موسیقی اهل تصوّف، بنگرید به دورینگ، ۲۰۰۵). همهٔ این موارد به هم مرتبط‌اند و زادهٔ این شرایط خاصّ اجتماعی موسیقی‌اند.

به هر ترتیب، شکل عینی این رویکرد به موسیقی را می‌توان در شیوهٔ خاصّ آموزش موسیقی این دوره مشاهده کرد که عموماً از آن به (رابطهٔ مرید و مرادی) تعبیر می‌شود. در چارچوب همین بستر می‌توان شیوهٔ خاصّ آفرینش موسیقی ایرانی را مشاهده کرد؛ بستری که در میان نیروهای اجتماعیِ پیش‌گفته، امکان آموزش موسیقی را به شکلی خاص فراهم می‌آورد. بدین ترتیب، در درجهٔ اول محیط استاد و شاگرد محیطی رازگونه و بسته به روی غیر است (همان)، و در درجهٔ دوم، شاگرد به استاد خویش به چشم مراد می‌نگرد که به بیان ساده، نه فقط فنون موسیقی بلکه روش زندگی او را نیز سرلوحهٔ رفتار خویش می‌کند (صفوت، ۱۳۹۳: ۲۹).

بستر جامعه‌شناسیک موسیقی پس از مشروطه

هدف پژوهش حاضر جست‌وجو در جامعه‌شناسی موسیقی پیش از مشروطه، و بررسی بروز مؤلفه‌های این دوره در جدال‌های پس از مشروطه است؛ بنابراین پرداختن به خصلت ساختاری جامعه‌شناسی موسیقی پس از مشروطه مجال دیگری می‌طلبد. بااین‌حال، برای طرح موضع عارف قزوینی، به‌ناگزیر بایست موضع علی‌نقی وزیری و به‌ویژه، فعّالیّت‌هایی از او را که باعثِ برانگیختنِ واکنش عارف قزوینی شده بود، شرح داد.

جدال وزیری و عارف بر سر مفهوم «غم»

موسیقی در دورهٔ پس از مشروطه به یکی از موضوع‌های مهم فرهنگی موردبحث در سطح جامعه بدل شد. از نظر برخی تغییرطلبان، پیشرفت فرهنگ جامعه مستلزم ایجاد تغییرهای اساسی در موسیقی ایرانی بود (برای مثال، ر.ک. به مشفق کاظمی، ۱۳۰۲). علی‌نقی وزیری - هنرمندِ اثرگذارِ این دوره - از جملهٔ مهم‌ترین پرچم‌دارانِ چنین نگاهی به موسیقی ایرانی بود. او در نواختن تار تبحّر داشت و از اوّلین کسانی بود که به نت‌نگاری ردیف موسیقی ایرانی پرداخت. او برای تحصیل دانش موسیقی به فرانسه و آلمان رفت؛ و پس از بازگشت، کلوب موزیکال خود را افتتاح کرد؛ و دو مدرسهٔ موسیقی در شهرهای کشور تأسیس کرد. از دیگر خدمات وزیری به موسیقی ایرانی می‌توان به این موارد اشاره کرد: شناساندن موسیقی در برنامه‌های آموزش‌وپرورش، تقویت جایگاه پرورشی موسیقی در جامعه با برگزاری کنسرت‌های پرشمار، تلاش برای هماهنگ‌کردن موسیقی ایرانی با قواعد موسیقی اروپایی، تربیت شاگردان فراوان و تأثیرگذاری همچون خالقی و صبا، تدوین متدهای آموزش موسیقی. وزیری به‌ویژه با سلسلهٔ کنسرت‌ها و سخنرانی‌هایش توجه دیگر هنرمندان موسیقی ایرانی را به خود جلب کرد. او در سخنرانی‌های معروف خود در سال ۱۳۰۴ به نقد موسیقی آن روزگار ایران پرداخت؛ و ویژگی‌هایی از جمله غم و رخوت را به آن نسبت داد (وزیری، ۱۳۰۴).

از سوی دیگر، عارف در عمل با توسّل به ترانه‌های غمگین سعی در جلب نظر عموم به وقایع روز جامعه داشت؛ بنابراین، می‌توان گفت که برای عارف، غم ابزاری بود برای جلب همدلی مخاطب با تلاش مجاهدان انقلاب مشروطه. به همین دلیل نقد وزیری به غمِ موجود در موسیقی ایرانی بیش از همه بر عارف، که شخصیت معروف فرهنگی آن دوره بود، گران آمد.[۱] مقالهٔ «فتوای من» از عارف قزوینی پاسخی به نقد وزیری است؛ و میتوان به یاری آن مؤلفه‌های فرهنگی و ساختاری حاکم بر واکنش هنرمندان این دوره را بررسی کرد.

تجلّی گفتمان حال در مقالهٔ «فتوای من»

باتوجه‌به مباحث پیش‌گفته، می‌توان گفت که واکنش عارف به سخنرانی‌های وزیری واجد مؤلفه‌هایی مبتنی بر گفتمان حال است. مقالهٔ عارف قزوینی را با هدف تشریح جامعه‌شناسیک موضع او در برابر وزیری، تحلیل محتوا می‌کنیم. سه رویکرد اصلی عارف که در این پژوهش مدنظر است عبارت‌اند از: ۱. ارزیابی موضع وزیری به‌گونه‌ای که مؤلفه‌های «قال» را تداعی می‌کند. در اینجا قال وجه نامطلوب گفتمان حال تلقی می‌شود (نک پاورقی ۱۴)؛ ۲. توسّل به تجربهٔ زیسته (و مکاشفات درونی)، که در گفتمان حال جایگاهی محوری دارد و جای استدلال را می‌گیرد؛ ۳. توسّل به آبرو و دیْن و بسیج احساسی مخاطبان؛ که در

سلوکِ مبتنی بر حال، پیروی از اصول متعارف را تضمین می‌کند و افراد را از تخطّی بازمی‌دارد.

مخالفت با قال و استدلال

جدول ۱. کلیدواژه‌های مقالهٔ عارف (۱۳۶۳) که محاسبه را برای هنر مردود می‌داند.		
کلیدواژه‌های چشم‌انداز مطلوب عارف	کلیدواژه‌های مربوط به چشم‌انداز مقابل	تبیین
غم، اندوه، موسیقی ایران	دیوان محاسبات	در اینجا چشم‌انداز اصلی و مطلوب موسیقی ایران در برابر چشم‌انداز فرعی و نامطلوب از موسیقی تعریف می‌شود.

یکی از مهم‌ترین بخش‌های مقالهٔ عارف قزوینی جایی است که به رویکرد وزیری نسبت به موسیقی ایرانی اشاره می‌کند. عارف می‌نویسد: «آیا باید... این غم و اندوه را در «دیوان محاسبات» سازوآواز به قلم آورد؟» (عارف قزوینی، ۱۳۶۳: ۲۴۶، تأکید از نگارندگان مقاله). او از اینکه وزیری دست‌به‌کار ارزیابی و «محاسبهٔ» موسیقی ایرانی شده‌است اعلام نارضایتی می‌کند. این محاسبه‌گری شکاف تازه‌ای را در رویکرد اجتماعی به موسیقی ایرانی نشان می‌دهد؛ رویکردی که ناشی از تغییرات گستردهٔ اجتماعی پس از مشروطه است و به تغییر در جهان‌بینی هنری یا به تعبیر دیگر، هستی‌شناسی هنری دو قشر متفاوت از هنرمندان موسیقی انجامیده‌است. این تغییر را می‌توان در شکل دو نگاه معرفت‌شناسیک (قال) و هستی‌شناسیک (حال) نسبت به موسیقی ایرانی صورت‌بندی کرد.

می‌توان گفت که از نظر عارف، نقد وزیری به غم موسیقی ایرانی نقدی حسابگرانه است؛ آن هم در حوزه‌ای که حسابگری در آن معنایی ندارد. به‌عبارت‌دیگر، می‌توان گفت که از نظر عارف، وزیری به روان‌شناسی‌گری در حوزهٔ هنری متهم است؛ یعنی در محاسبه‌گری وزیری، جهان‌بینی و هستی‌شناسی هنری (که تجلّی غم یکی از «نمودهای» آن است و کلیت این هنر به عنصر غم فروکاستنی نیست) به مفهومی روان‌شناسیک فروکاسته می‌شود. پیامد چنین نگاهی این است که غم نیز باید از موسیقی ایرانی زدوده شود. بدین‌ترتیب، در عمل بسیاری از ساخته‌های عارف، به تعبیر روان‌شناسیکِ امروزی، غمگین‌اند؛ و عنصر غم در موسیقی او، چنان‌که خود او نیز بر آن معترف است (آزاده‌فر، ۱۳۹۳: ۸۲)، عنصری برجسته و انکارنشدنی است. به همین دلیل، او چنین پاسخ می‌دهد که «هزار سال است چندین هزار نفر سرودست و دک‌ودنده و پهلوی خود را سرکاسهٔ تارگذاشته و شانه از زیر بارگران خالی نکرده... با هزار توهین و بدبختی‌های دیگر او [یعنی، موسیقی ایرانی] را سینه‌به‌سینه چون جان شیرین پشت‌به‌پشت نگاه داشته، نگذاشته‌اند از بین برود» (همان: ۲۴۵)؛ و به وزیری نقد می‌کند که قصد نابودکردن این موسیقی را دارد.

بنابراین، از نگاه عارف، این موسیقی برآمده از سرنوشت تلخ و پرمصیبت یک ملت است؛ یعنی «در عمل» موسیقی ایرانی شیوهٔ مواجهه با دوران سختی است (برای بررسی مفهوم جامعه‌شناسیک «موسیقی در عمل» بنگرید به دنورا، ۲۰۰۳)؛ و به کاربر خویش نیز همین توانایی را می‌دهد. از همین رو، در نگاه عارف (که نگاهی هستی‌شناسیک به موسیقی ایرانی دارد) غم در موسیقی ایرانی یک مؤلفهٔ روان‌شناسیک نیست که بتوان در مقام یک عنصر مجزا آن را از مابقی مؤلفه‌ها جدا کرد. غم بخشی از نمود موسیقی ایرانی است؛ که در بستر اجتماعی خاصّ خود این‌گونه تجلّی پیدا کرده است. در چنین نگاهی، نقد وزیری نقدی حسابگرانه و فروکاهنده، شبیه به کردار دیوانیان محاسبه‌گر است. بدین‌ترتیب، و از منظری هستی‌شناسیک، می‌توان گفت که از نگاه عارف، غم چشم‌اندازی فلسفی است که جهان و مصائب آن را فهمیدنی می‌کند؛ برخلافِ آنچه وزیری باور دارد؛ یعنی مؤلفه‌ای روان‌شناسیک، و واکنشی به شکست‌ها و ناکامی‌های اجتماعی.

تأثیر گفتمان حال از این نظر در اینجا هویدا است که عارف به‌مثابهٔ کسی که در دورهٔ پیش از مشروطه و در چارچوب گفتمان «حال» پرورش پیدا کرده است، در بحث از موسیقی قایل به لزوم ارائهٔ استدلال موسیقایی نیست. از این نظر یکی از مؤلفه‌های اصلی گفتمان حال - یعنی مخالفت با قال و استدلال - در مقالهٔ فتوای من آشکار است.

توسّل به تجربهٔ زیسته (و مکاشفات درونی)

یکی دیگر از مؤلفه‌های اصلی مقالهٔ فتوای من که با شیوهٔ

«حال» تناسب دارد، شیوهٔ استدلال عارف است. در گفتمان حال، اصل بر ارتباط درونی افراد با یکدیگر است؛ به‌گونه‌ای‌که فرد - به تعبیر صوفیانه - با خلوص درونی، و به تعبیر جامعه‌شناسیک، با تجربهٔ زیستهٔ خود، می‌تواند با کردار دیگری ارتباط برقرار کند و آن را برای خود معنی کند. برای فهم بهتر این حالت، می‌توان آن را به‌واسطهٔ حالت مقابل آن - یعنی قال - بررسی کرد. در شیوهٔ قال تلاش می‌شود تا منظور گوینده به یاری کلمات و با استدلال به مخاطب منتقل شود.

واکنش‌های رایج در مراوده‌های مبتنی بر قال نیست؛ به همین دلیل، عارف برای پذیرفتنی‌کردن نقد خود، بر شکلی از علقه و مهر و محبت تأکید می‌گذارد که مؤلفه‌ای غیرموسیقایی است؛ یعنی علاقهٔ به میهن، علاقه‌ای که ناشی از تجربهٔ زیسته و مشترک عارف و نیز وزیری - هر دو - است. عارف با تمسّک به این علاقهٔ مشترک می‌خواست از تندی نقد خود بکاهد؛ چون در آخر مقاله به تجربهٔ مشترک خود با وزیری اشاره می‌کند؛ و نگرانی خود را از تندی نقدش دوباره ابراز می‌کند. عارف می‌نویسد: «آقای علی‌نقی‌خان! از

جدول ۲. کلیدواژه‌های مرتبط با تجربهٔ زیسته در مقالهٔ عارف (۱۳۶۳)

کلیدواژه‌های چشم‌انداز مطلوب عارف	کلیدواژه‌های مربوط به چشم‌انداز مقابل	تبیین
علاقه‌مندی به شعائر ملی، موسیقی	رنجش خاطر، کدورت [وزیری و] طرف‌داران [او]	عارف، بنابر درکی که از قاعدهٔ احساسی این مواجههٔ اجتماعی دارد، پیش‌بینی می‌کند که وزیری و طرف‌داران او از نقد او خواهند رنجید و توقع دارد این رنجش با درک علاقهٔ او به شعائر ملی تقلیل یابد.

عارف مقدمهٔ مقالهٔ خود را چنین می‌آغازد: «علاقه‌مندی من به شعائر ملی که بزرگ‌ترین آن‌ها موسیقی است، مرا وادار کرد به اینکه به رنجش خاطر و کدورت شما و طرف‌داران شما اهمّیت نداده سرکار را مخاطب [قرار دهم]» (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۴-۲۴۵). به تعبیر هوارد بکر (۲۰۰۸) عارف آگاه است که واکنش دیگر هنرمندان موسیقی به او چه خواهد بود؛ و این آگاهی او ناشی از فعّالیّت او در جهان موسیقیِ پیش از مشروطه است. همین فعّالیّت در جهان موسیقی پیش از مشروطه او را با قاعدهٔ احساسی‌ای که در مواجهه‌های اجتماعی در این نوع بستر اجتماعی رخ می‌دهد آشنا می‌کند. او از مهر و محبتی که میان شاگرد و استاد - تحت عنوان مرید و مراد - جاری است، آگاه است؛ و همین آگاهی را برای پیش‌بینی نوع واکنش وزیری (یا به زعم عارف «مراد») و طرف‌داران او (یا به زعم عارف «مریدان») به‌کار می‌گیرد.

برای فهم شیوهٔ مواجههٔ عارف با نقد وزیری می‌توان به خط استدلال او توجه کرد. در بخش آغازین مقاله، عارف نقد وزیری را نه در ساحت بحث و استدلال موسیقایی - یا قال - بلکه در ساحت علاقهٔ خویش به شعائر ملی، معنی‌دار و شایستهٔ پاسخ‌گویی می‌بیند. به همین دلیل، هنگام پیش‌بینی واکنش وزیری، این واکنش را از جنس واکنش خویش تعبیر می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، واکنش او از جنس

من نرنجید برای اینکه تا یک درجه به گردن شما حق دارم؛ یک قسمت از ساز شما ورزیدهٔ زیردست من و آهنگ‌های من است؛ خود شما هم البته منکر نخواهید شد» (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۸). در اینجا نیز تأثیر گفتمان حال بر رویکرد عارف آشکار است؛ به این دلیل که عارف با پرورشی که در چارچوب گفتمان داشته است، در برقراری ارتباط با دیگران اصل را بر تجربهٔ زیستهٔ مشترک می‌گذارد. از این نظر، افراد باید باهم تجربهٔ مشترکی داشته باشند، تا بتوانند دربارهٔ موضوعی مشترک (که اینجا یعنی موسیقی) سخن بگویند؛ بر خلاف گفتمان قال، که در آن اصل بر رعایت قواعد حاکم بر موضوع موردبحث است. بدین‌ترتیب، می‌توان به مؤلفهٔ دیگر گفتمان حال یعنی توسّل به تجربهٔ زیسته و بی‌توجّهی به مقتضیات موضوع در مقالهٔ عارف - فتوای من - اشاره کرد.

توسّل به ضمانت اجرایی: آبرو و دیْن

مؤلفهٔ دیگری نیز از گفتمان حال، در این نوع نگاه عارف آشکار است؛ مؤلفه‌ای که در رابطهٔ «مرید و مرادی» تبلور می‌یابد. چنان‌که پیش‌تر نیز ذکر شد، ویژگی اصلی این رابطه محوریت حضور مراد در فعّالیّت فرهنگی است که سایر مؤلفه‌ها (مؤلفه‌هایی از قبیل یادگیری شاگرد، شیوهٔ ادراک شاگرد از موسیقی، حتی اخلاقیات شاگرد) حول محور آن شکل می‌گیرد. این نوع نگاه عارف در بخش پایانی مقالهٔ او

آشکارتر از هر جایی است: «آقای علی‌نقی‌خان... یک قسمت از ساز شما ورزیدهٔ زیردست من و آهنگ‌های من است؛ خود شما هم البته منکر نخواهید شد. گذشته از آن‌ها یک قسمت مهم آبروی موسیقی ایران - همه می‌دانند - در این اواخر از من بوده‌است» (تأکید از نگارندگان).

دوباره با جهان است. عارف با این کار، به تعبیر مارشال برمن (۱۳۷۹) قصد دارد جهان اجتماعی خود را که از مهار او خارج شده‌است، دوباره از آن خود کند. او می‌نویسد: «این موسیقی نوظهور را از برای آن‌هایی که مرا مجتهد اعلم در این فن می‌دانند و از برای جوان‌های حساسی که خون ایرانیت

جدول ۳. کلیدواژه‌های مرتبط با آبرو و دِین در مقالهٔ عارف (۱۳۶۳)

کلیدواژه‌های چشم‌انداز مطلوب عارف	کلیدواژه‌های مربوط به چشم‌انداز مقابل	تبیین
زیردست من، آهنگ‌های من، قسمت مهم آبروی موسیقی ایران.	آقای علی‌نقی خان، یک قسمت از ساز شما.	عارف به وزیری تذکر می‌دهد که خود وزیری و نیز موسیقی ایرانی مدیون وی اند.

با استفاده از بینش نظری هوشیلد (۱۹۸۳) می‌توان گفت که ایدئولوژی احساسی حاکم بر این مواجههٔ اجتماعی (که بر اساس پیروی مرید از مراد شکل گرفته‌است، و در گفتمان حال شیوهٔ آموزشی غالب به شمار می‌رود) موجب می‌شود که اگر فرد (یا همان مرید) از معلم خود (یا همان مراد) پیروی نکند، دچار شرم شود؛ به عبارت بهتر، از فرد انتظار می‌رود که بنا به قواعد احساسی این موقعیت اجتماعی، احساس شرمندگی نماید (ترنر، ۲۰۰۷: ۱۷۲). یادآوریِ «دئینی» که موسیقی ایرانی و وزیری به عارف دارند، شبیه شرمنده‌کردن مرید سرکش از سوی مراد است.

ضمانت اجرایی: بسیج احساسی

اگر در عمل ببینیم که عارف از موسیقی خویش چه استفاده‌ای می‌کند، یا به قول دنورا (۲۰۰۳؛ ۲۰۰۴)، بررسی کنیم که موسیقی عارف چه «امکاناتی» را برای او فراهم می‌آورد، می‌توان درک بهتری از واکنش خاصّ عارف به دست آورد. عارف در مقالهٔ خود می‌گوید که موسیقی زبان مشترکی است که برای کسانی که تاریخ مشترکی از رویدادهای مصیبت‌بار داشته‌اند، امکان همدلی و هم‌زبانی فراهم می‌آورد. نکتهٔ مهم این است که او برای جلب نظر مخاطبان خود به همین پیش‌زمینه‌های مشترک توسّل می‌جوید: او مخاطبان «حساس» را خطاب قرار می‌دهد، افراد مختلف را بر اساس تجربهٔ زیستهٔ مشترک‌شان به یاری فرامی‌خواند و آنان را در برابر موضع وزیری بسیج می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، می‌توان گفت که موسیقی برای عارف ابزارِ برقراری ارتباط

در عروق آن‌ها دوران دارد و پیرو احساسات بی‌آلایش من هستند (و می‌دانند فقط علاقه‌مندی من به روحیات ملی مرا وادار به نگارش این سطور کرده است) به فتوای خود حرام کرده و می‌گویم: بر او چو مرده به فتوای من نماز کنید» (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۹).

نکتهٔ اصلی در اینجا - از منظر جامعه‌شناسی احساس - تغییر شرایط اجتماعی و شیوه‌ای است که هنرمندان از احساس و تهییج احساسی بهره می‌برند تا بر موقعیت خود تسلط یابند (جهان اجتماعی را دوباره از آن خود کنند). شرایط زندگی اجتماعی پیش از مشروطه که به‌صورت روابط چهره‌به‌چهره و نزدیک و به‌شکل سلسله‌مراتبی بین مرید و مراد تبلور پیدا کرده بود، با تغییرات دورهٔ پس از مشروطه، از جمله تغییر در زمان و مکان، ارتباطات تلگرافی گسترده که مرزهای جغرافیایی را درنوردید، دانش را از خصلت رمزگونهٔ آن درآورد (بنگرید به فیاض، ۱۳۹۴: ۳۱-۳۵). در چنین شرایطی، و در ساحتی اجتماعی که بر اساس آن مراد بر گردن مرید حق دارد، عارف در تلاش برای کنترل هنرمندی مثل وزیری، که به گمان او از قواعد مرسوم تخطّی کرده است، به وزیری یادآوری می‌کند که بر گردن او حق دارد. در واقع، مطابق با ایدئولوژی احساسی حاکم بر رابطهٔ مرید و مرادی، عارف خود را واجد منزلت بالاتری از وزیری می‌دانست و انتظار تابعیت وزیری را داشت و ناکامی از برآوردن این انتظار در او واکنش خشم را برانگیخته بود. او در ادامهٔ همین راهبرد، رویکرد وزیری را حرام اعلام می‌کند (عارف قزوینی، ۱۳۶۳: ۲۴۹).

محوریت اخلاق در قضاوت کردار موسیقایی

یکی دیگر از مفاهیم کلیدی مورداستفادهٔ عارف که در جامعه‌شناسی احساس از اهمّیت برخوردار است، کلمهٔ «آبرو» است. جایگاه این مفهوم در بستر[۲] پیش از مشروطه و در بستر پس از مشروطه (یعنی جایی‌که عارف از آن استفاده می‌کند) اهمّیت دارد. از نظر ترنر شرم وقتی در فرد بروز می‌یابد که او احساس کند رفتاری باکفایت نداشته و یا هنجارهایی را که برای رفتار متعارف در نظر گرفته شده، رعایت نکرده‌است (ترنر، ۲۰۰۷: ۹). عارف به‌طور ضمنی، اشاره می‌کند که پیش از او، موسیقی در حوزهٔ عمومی جامعه امر پذیرفته‌ای نبوده و مذموم و نکوهیده پنداشته می‌شده‌است؛ آن‌گونه‌که اگر کسی را با آن می‌شناختند، عرق شرم (حاکی از انجام کرداری خلاف عرف) بر پیشانی او می‌نشسته‌است.

عارف، با کاربرد موسیقی برای مقاصد ملی، سهم مؤثری در توجیه فعّالیّت موسیقایی در عرصهٔ عمومی ایفا کرده بود. به همین دلیل است که او خود را محور فعّالیّت موسیقایی آن دوره می‌دید؛ و بنا به همین نقشی که برای موسیقی ایفا کرده بود، خود را محق به قضاوت (اخلاقی) دربارهٔ هنرمندان می‌دانست. از نظر ترنر، در چارچوب ایدئولوژی احساسی حاکم، اگر فرد موفق به برآوردن احساس حاکم شود، احساسی پیروزمندانه و مسلط حاصل می‌کند (همان: ۱۷۲). به همین دلیل، می‌توان گفت که فرد بیشتر احساس می‌کند که باید همچون مراد باشد، که مرید از او اطاعت می‌کند.

ماهیّت اجتماعی امکانات عارف برای بسیج احساسی

در واقع، ابزار اجتماعی‌ای که عارف از طریق آن به بسیج احساسی دست می‌زند، ماحصل شرایط اجتماعی دوران مشروطه و تلاش انقلابیون برای پیشبرد اصلاحات اجتماعی است. توسّل طرف‌داران تغییر در دوران مشروطه به استدلال‌های مختلف و تأکید بر لزوم تغییر در فرهنگ جامعه، یاری کرده بود تا مؤلفه‌های مبتنی بر قال (و توسّل به استدلال و کلمات) در برابر مؤلفه‌های مبتنی بر حال (مکاشفهٔ درونی) تقویت شود. به همین دلیل است که عارف در همان ابتدا که محاسبه‌گری وزیری را - به‌مثابهٔ امری مذموم - تشخیص می‌دهد، این نکوهش را - به تعبیر فرکلاف - در چشم‌انداز «بدنام‌کردن موسیقی ایرانی در دنیا» صورت‌بندی می‌کند (عارف قزوینی، ۱۳۶۳: ۲۴۶)؛ یعنی در این چشم‌اندازی که عارف آن را بدیهی و مسلم می‌گیرد، رویکرد وزیری شایستهٔ نکوهش قلمداد می‌شود. بر اساس این چشم‌انداز، از یک طرف موسیقی ایرانی «هویتی یکپارچه و معیّن و لایتغیر» دارد؛ و از طرف دیگر هویتی است که به‌خاطر اینکه در برابر «چشم دنیا» قرار دارد، نمی‌توان هر تغییری را در آن انجام داد. در این حالت، عارف برای بسیج احساسی مخاطبان خود، از انگیزه‌های ملی‌گرایانه‌ای بهره می‌برد که در آن زمان فراگیر بوده‌است. عارف می‌نویسد: «[اگر موسیقی غمگین است] آیا باید این گناه را به گردن آهنگ‌های ایرانی انداخت و... موسیقی ایرانی را در دنیا بدنام کرد؟» (همان).

بدین‌ترتیب، باتوجه‌به تغییرات گسترده‌ای که در دورهٔ مشروطه در جامعهٔ ایران صورت گرفته بود، به نظر می‌رسد که جنس انتظارات عارف از هنرمندان موسیقی، با جنس انتظارات هنرمندی مثل وزیری متفاوت است. این تفاوت در معیار ارزیابی را می‌توان با مفهوم تغییر پارادایم[۳] بهتر توضیح داد (مفهوم اصلی پارادایم از کوهن (۱۹۶۲) است؛ برای شرح این مفهوم در جامعه‌شناسی هنر بنگرید به بکر (۲۰۰۸: ۳۰۴).

گفتمان قال وزیری

این تفاوت در معیارهای ارزیابی را، به تعبیر کوهن (۱۹۶۲) می‌توان با تغییر پارادایم فرهنگی توضیح داد: در دورهٔ پس از مشروطه، پرسش‌های تازه‌ای سر برمی‌آورند که اساساً از جنس پرسش‌های پیشین هنرمندان موسیقی ایرانی نیست. در دورهٔ پیش از مشروطه، به‌خاطر حضور نیروهای خاصّ اجتماعی، قال (در گفتمان حال) مؤلفه‌ای فرعی و ثانویه به شمار می‌رفت؛ و هنرمندان موسیقی به‌ناگزیر معرفت موسیقایی خود را به شکل حال و با محوریت رابطهٔ مرید و مرادی منتقل می‌کردند. این شکل از رابطهٔ اجتماعی ضامن حفظ حلقه‌های بسته بود، و افراد حاضر در این حلقه‌ها را در برابر محیط تنش‌زای بیرونی حفظ می‌کرد. در نتیجهٔ این وضعیت، تدوین استدلالی یا همان قال (و بیرون آمدن معرفت موسیقایی از شکل رمزی آن) تقریباً ناممکن بود. در دورهٔ پس از مشروطه و با شکل‌گیری آرمان‌های اجتماعی تازه‌ای که قصد ایجاد جامعه‌ای تازه را داشت، این امکان فراهم آمد تا تفوق حال بر قال کم‌رنگ‌تر شود.

اگر در دورهٔ پیش از مشروطه اصل حال است و فرع قال، و اگر در این دوره بر شنونده واجب است که با تجربهٔ زیستهٔ خود و با زانوزدن در برابر استاد و با اخذ حتی جهان‌بینی او درکی از موسیقی به دست آورد، در دورهٔ پس از مشروطه قال موقعیت مسلط پیدا می‌کند و حال جایگاهی ثانویه می‌یابد. در این دوره، شاگرد باید در موسیقی در پی عناصری باشد که استاد پیشاپیش در سخنرانی‌ها، کتاب‌ها، و مواردی ازاین‌دست آن‌ها را «بیان» کرده و مهم شمرده‌است. او باید سعی کند این موارد را در موسیقی شناسایی کند و بطلبد و متناسب با آن، موسیقی را قضاوت کند؛ بی‌آنکه نیازی به حضور استاد (یا مراد) و تأیید او باشد.

یکی از بارزترین مثال‌های این شکل از رابطهٔ جدید بین استاد و شاگرد را می‌توان در رابطهٔ بین وزیری و شاگرد او -روح‌الله خالقی - مشاهده کرد. وزیری در موقعیت‌های مختلف تلاش می‌کند تا شکل خاصّی از موسیقی را مشخّص کند؛ و محتوایی خاص را در موسیقی موردنظر خویش تعریف کند و آموزش دهد (برای مثال، وزیری، ۱۳۰۴: ۲۳-۳۵). همین نوع نگاه به موسیقی در نوشته‌های خالقی نیز پی گرفته می‌شود (برای مثال، خالقی، ۱۳۴۱: ۸-۱۲). به‌عبارت‌دیگر، اینکه وزیری و نیز خالقی در فرصت‌های مختلف سعی دارند اَشکال مختلف موسیقی‌ای را که می‌سازند «توصیف و تعریف» کنند، نشان از اولویت قال بر حال دارد؛ چون این معرفت (مکتوب) به شکلی مستقل و بی‌نیاز از حضور و تأیید استاد (یا مراد) می‌تواند به شاگرد منتقل شود.

نتیجه

در آغاز مقالهٔ حاضر اشاره شد که با بررسی سازوکارهای اجتماعی می‌توان تأثیر آن‌ها را بر درک هنرمندان از فعّالیّت موسیقایی و شکل خاصّ تولید موسیقی دریافت. به‌طور خلاصه می‌توان این سازوکار اجتماعی را این‌گونه شرح داد که صورت‌بندی ویژهٔ نیروهای مختلف اجتماعی در جامعهٔ ایران در دورهٔ قاجار، نوعی خاص از رابطهٔ اجتماعی بین استاد و شاگرد موسیقی را تقویت کرد. در چارچوب این رابطه حسّ و حال درونی اولویت پیدا می‌کند و مشروعیت استاد از مشروعیت کسی که صرفاً مهارت‌های موسیقایی دارد، فراتر می‌رود. به همین ترتیب، هرکسی که شأن و منزلت استاد را داشته باشد، انتظارات ویژه‌ای از شاگردان و دیگران دارد؛ و بر همین اساس برای مهار فعّالیّت‌هایی که دور از انتظار اویی‌اند، شیوه‌های خاصّی هم دارد.

بنابراین، فعّالیّت هنرمندان موسیقی در دورهٔ پیش از مشروطه در بستر خاصّ اجتماعی جامعهٔ ایرانی شکل خاصّی به خود گرفته بود. این شکل خاص موجب شد به تعبیر بکر (۲۰۰۸: ۳۲) تجهیزات و امکانات ویژه‌ای در کردارهای مختلف هنرمندان موسیقی به‌تدریج تبلور پیدا کند: در رابطهٔ اجتماعی بین استاد و شاگرد، که به شکل رابطهٔ بین مرید و مراد صورت‌بندی شده بود؛ در شکل قضاوت و ارزیابی موسیقایی که بر اساس مؤلفه‌های مبتنی بر گفتمان حال و بر اساس مکاشفات درونی انجام می‌گرفت؛ در شکل خاصّ اقتدار و مشروعیت موسیقایی، که به دلیل سربسته‌بودن و رمزی‌بودن، معرفتِ موسیقی حول محور مراد می‌چرخید. با تشدید تغییرات کلان اجتماعی در دورهٔ پس از مشروطه، این پیکربندی خاصّ اجتماعی نیز دچار تغییرات اساسی شد.

در این دوره، در برابر رابطهٔ مرید و مرادی، رابطهٔ استاد و شاگرد شکل می‌گیرد؛ و در برابر ارزیابی مبتنی بر حال، ارزیابی بر اساس قال مطرح می‌شود. برای مثال، استاد به توصیف عناصری می‌پردازد که شاگرد باید آن‌ها را در موسیقی جست‌وجو کند. این شرایط تازه اقتدار موسیقایی مراد را نیز به چالش می‌کشد؛ چون با تشریح مؤلفه‌های خاصّ موسیقایی، دانش موسیقی شکلی همگانی‌تر می‌یابد و «استدلال» استاد را می‌توان راحت‌تر به چالش کشید. هم‌زمان با ظهور فعّالیّت‌های اساساً تازهٔ هنری، جهان‌بینی خاصّی نیز کماکان در آن دوره وجود داشت که ناشی از تجربهٔ زیسته در محیط اجتماعی پیش از مشروطه بود، محیطی که تغییرات اساسی جامعه را از سر نگذرانده بود. تلاقی این دو رویکرد جدال‌هایی را در حوزهٔ موسیقی به همراه داشت که مهم‌ترین آن‌ها جدال عارف و وزیری است و در مقالهٔ عارف به نام «فتوای من» تجلّی یافت.

در این اثنا، فعّالیّت‌های عارف، به‌مثابهٔ یکی از شخصیت‌های برجستهٔ موسیقی ایرانی در عرصهٔ موسیقی ایرانی با فعّالیّت و رویکرد وزیری به چالش کشیده می‌شود. عارف تحصیلات موسیقی خود را به شکل سنتی در شهر خود - قزوین - و نزد استادان آواز و در محافل مذهبی

حین روضه‌خوانی آموخته بود (عارف قزوینی، ۱۳۶۴). بدین‌ترتیب، واکنش اولیهٔ او بر اساس قاعدهٔ احساسی‌ای است که در دورهٔ پیش از مشروطه در همین محافل موسیقایی-مذهبی متبلور بوده‌است؛ و نگارندگان مقالهٔ حاضر آن را در قالب گفتمان حال صورت‌بندی کردند. شکل رابطهٔ آموزشی در اینجا به‌صورت رابطهٔ مرید و مراد و بر محور اقتدار هنری-اخلاقیِ مراد است، و خصلت آن سربسته و رمزی بودن است. چنان‌که سعی کردیم نشان دهیم، در مواجهه با یکی از رویدادهای دورهٔ پس از مشروطه - یعنی سلسله سخنرانی‌های وزیری- این شکل از گفتمان انتظارات احساسیِ خاصّی را به وجود آورد، و متعاقب آن واکنش‌های احساسی خاصّی را نیز برانگیخت. نگارندگان تلاش کردند تا این واکنش‌ها را، در قالب احساس‌هایی همچون شرم، آبرو، شرمندگی و خشم، به‌طور انضمامی در مقالهٔ عارف قزوینی بررسی کنند.

به‌طورکلی، رویارویی احساسی بین عارف و وزیری را می‌توان تقابل دیرینهٔ بین اهل حال و اهل قال در نظر گرفت؛ با این تفاوت که در دورهٔ پیش از مشروطه، به‌خاطر پیکربندی خاصّ نیروهای اجتماعی، قال فرع بر حال قلمداد می‌شد؛ درحالی‌که تحوّلات اجتماعی دوران پس از مشروطه موجب تقویت گفتمان اهل قال در برابر حال شد. این تغییر و تحوّلات را می‌توان به بهترین نحو با تعبیر «تغییر پارادایمی» موردنظر کوهن (۱۹۶۲) توضیح داد. با استفاده از این تعبیر می‌توان گفت که در دورهٔ پس از مشروطه، هستی‌شناسی دیگری در کردار موسیقایی قابل‌مشاهده است؛ که از اساس با هستی‌شناسی دورهٔ پیش از آن متفاوت است. در دورهٔ پیش از مشروطه، اهل موسیقی بنا به تجربهٔ زیستهٔ خود به درکی از موسیقی نائل می‌شدند؛ درحالی‌که در دورهٔ پس از مشروطه تفسیر موسیقی اهمّیتی کلیدی در کردارِ ارزیابیِ موسیقی می‌یابد.

بدین‌ترتیب، می‌توان مشاهده کرد که بستر اجتماعی دورهٔ قاجار رویکردی ویژه را بین هنرمندان این دوره تقویت می‌کرده‌است. این رویکرد خود موجب می‌شد آنان به نوع نگاه تازه‌ای که در فعّالیّت‌های هنری اواخر دورهٔ قاجار و پس از مشروطه بروز پیدا کرده بود، واکنش خاصّی داشته باشند. عارف قزوینی با رشد و پرورش در این بستر اجتماعی، واکنش ویژه‌ای به نگرش هنری وزیری داشت؛ که نمی‌توان آن را واکنشی صرفاً هنری تعبیر کرد؛ بلکه به‌تبع کنش‌های خاصّ هنری دورهٔ او، واکنش هنری او نیز ماهیّتی اجتماعی داشتند.

پی‌نوشت‌ها:

1.Tia DeNora
2.Jonathan H Turner
3.Affordacne
4.Shame
5.Embarrassment
6.Hochschild
7.Managed Heart
8.The feeling rule

۹.ایدهٔ اصلی مقالهٔ حاضر - یعنی ایدهٔ حال و قال در موسیقی ایرانی - برگرفته از پژوهش‌های داریوش صفوت (۱۳۹۳)، یکی از بنیان‌گذاران مکتب حفظ و اشاعهٔ موسیقی سنتی است. او برای تشریح مواضع هنری خویش دربارهٔ موسیقی ایرانی از این ایده، که ریشهٔ آن را باید در آموزه‌های عرفا و اهل تصوّف جُست (بنگرید به نصر، ۱۹۸۷: ۱۶۸؛ لویسون، ۱۹۹۹: ۱۲) بهره برده‌است. بدیهی است که موضع داریوش صفوت برای توجیه جایگاه مکتب مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ساخته و پرداخته شده‌است، اما از آنجایی‌که اصل این ایده متعلق به گفتمان جاری در بستر فرهنگی ایران است (برای مثال، ر.ک. به زرّین‌کوب، ۱۳۸۷: ۲۶۷)، از آن برای تشریح موقعیت ساختاری موسیقی ایرانی بهره گرفته‌ایم. به عبارت دیگر، ما از دانش حاصل از تجربهٔ زیستهٔ ایشان، برای برساخت دانشی جامعه‌شناسیک بهره برده‌ایم (بنگرید به بکر، ۲۰۰۸: ۳۸۵).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱۰.به گفتهٔ زرّین‌کوب (۱۳۸۷: ۲۷۰) اهل تصوّف خود را اهل حال می‌نامند و فلاسفه را اهل قال معرفی می‌کنند. ضمن اینکه در برداشت مسلط این دوره حال بر قال برتری دارد. برای مثال، این برتری در گفتار مهدی‌قلی هدایت، که شارح مهم موسیقی در اواخر دوران قاجار است، آشکار است. از نظر او «موسیقی بر دو قسم است: قال و حال. اهل قال از موسیقی تحریک اعصاب می‌خواهند، و اهل حال آرامش اعصاب» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۹۴).

۱۱.عارف و وزیری در کنسرت‌های مشترکی با هم همکاری داشتند؛ امّا ریشهٔ اختلاف این دو، نگاه متفاوت وزیری و شاگردان مکتب او به موسیقی ایرانی بود. وزیری و شاگردان او در بحث‌ها و سخنرانی‌های خود غم حاکم بر موسیقی ایرانی و نیز بسیاری از ویژگی‌های سبک‌های آوازی را مورد نقد قرار می‌دادند (برای مثال، بنگرید به وزیری، ۱۳۰۴). به همین دلیل آنان در برخی موارد به‌طور مشخّص آهنگ‌های عارف را غمگین و نامناسب برای وضعیت آن روزِ جامعه می‌دانستند (بنگرید به آزاده‌فر، ۱۳۹۳: ۸۲). در ضمن این اختلاف ریشه‌های دیگری هم داشت؛ که باید آن را در بطن مناسبات و اختلافات هنری پس از دورهٔ مشروطه درک و تبیین کرد (بنگرید به انگلیش و خیّاطی، ۱۳۹۹)؛ برای مثال، عارف تلاش کرده بود به سبک اروپایی اثری را خلق کند؛ ولی وزیری دانش و مهارت او را برای این کار کافی ندانسته بود (عارف، ۱۳۶۳).

12..context

13.Paradigm change

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

- آزاده‌فر، محمّدرضا (۱۳۹۳)، اطلاعات عمومی موسیقی، تهران: نشر نی.
- انگلیش، هلن و حسن خیّاطی (۱۳۹۹)، بررسی جامعه‌شناختی پیدایش گفتمان «سنت‌گرا و نوگرا» در میدان موسیقی ایرانی، مجلهٔ جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۱-۲۵.
- برمن، مارشال (۱۳۷۹)، تجربهٔ مدرنیته، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: نشر طرح نو.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۱)، زبان حال: گویاتر از زبان قال، فصلنامهٔ نشر دانش، شماره ۱۰۳، زمستان، ۹-۱۸.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۴۱)، عارف شاعر و نغمه‌پرداز، مجلهٔ موسیقی، شمارهٔ ۷۰، ۴-۱۲.
- دورینگ، ژان (۱۳۸۳)، موسیقی ایرانی: سنت و تحوّل. ترجمهٔ سودابه فاضلی، تهران: نشر توس.
- زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷)، دنبالهٔ جست‌وجو در تصوّف ایران، تهران: نشر امیرکبیر.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۲)، زبان شعر در نثر صوفیّه، درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سخن.
- صفوت، داریوش (۱۳۹۳)، هشت گفتار دربارهٔ فلسفهٔ موسیقی، تهران: نشر ارس.
- عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۶۴)، «تاریخ حیات عارف»، در عارف، شاعر ملی ایران، هادی حائری، صص ۶۲-۱۶۷، تهران: نشر جاویدان.
- عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۶۳)، «فتوای من»، در نای هفت‌بند، محمّد ابراهیم باستانی پاریزی، صص ۲۴۴-۲۴۹، تهران: نشر عطایی.
- فاطمی، ساسان (۱۳۹۲)، پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران، تهران: نشر ماهور.
- فیّاض، محمّدرضا (۱۳۹۴)، تا بردمیدن گل‌ها؛ مطالعهٔ جامعه‌شناختی موسیقی در ایران از سپیده‌دم تجدّد تا ۱۳۳۴، تهران: نشر سوره مهر.
- مستوفی، عبدالله (۱۳۸۸)، شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریّه، از آقامحمّدخان تا آخر ناصرالدین شاه، جلد اول، چاپ ششم، تهران: انتشارات زوّار.
- مشفق کاظمی، مرتضی (۱۳۰۲)، تئاتر و موسیقی در ایران، مجلهٔ ایرانشهر، شمارهٔ ۵و۶، صص ۳۲۵-۳۳۴.
- نمکی، آزاد و حسن خیّاطی (۱۳۹۷)، نظریهٔ میدان دربارهٔ موسیقی ایرانی چه می‌تواند به ما بگوید، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، شماره ۸۲، صص۶۱-۸۳.
- وزیری، علی‌نقی (۱۳۰۴)، در عالم صنعت و هنر، تهران: سعید نفیسی.
- هدایت، مهدی‌قلی (۱۳۸۹)، خاطرات و خطرات. تهران: نشر زوّار.

- Amanat, A (1997) *Pivot of the Universe: Nasir al-Din Shah and the Iranian Monarchy, 1831-1896*. Berkeley: University of California Press.
- Amir-Arjomand, S (2005) Political Ethic and Public Law in the Early Qajar Period. In R. Gleave (Ed.), *Religion and Society in Qajar Iran* (pp. 21-41). London and New York: Routledge.
- Becker, H. S (2008) *Art worlds*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Bourdieu, P (1984), *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste* (R. Nice, Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- DeNora, T (2003) *After Adorno; Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T (2004) *Music in Everyday Life*. Cambridge: cambridge university press.
- During, J (2005) Sufi Music and Rites in the Era of Mass Reproduction Technique and culture. In A. Hammarlund, T. Olsson, & E. Özdalga (Eds.), *Sufism, Music and Society in Turkey and middle east*. London: Routledge.
- During, J (1991) A Historical Survey in the Art of Persian Music. Mage Publication.

- Fairclough, N (2003) *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research.* London and New York: Routledge.
- Gillham, B (2000) *Case Study Research Methods*. London and New York: Continuum.
- Hammarlund, A (2005) Sacral, Secular or Sacred? An Essay on Music and Aesthetic Emancipation. In *Sufism, music and society in Turkey and the Middle east*. London: Routledge.
- Hancock, D. R., & Algozzine, B (2006) *Doing Case Study Research*. New York and London: Columbia University.
- Hochschild, A. R (1983) *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press.
- Kuhn, T (1962) *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Levtzion, N (2002) The Dynamics of Sufi Brotherhood. In M. Hoexter, S. N. Eisenstadt, & N. Levtzion (Eds.), *The public sphere in muslim societies* (pp. 109-118). New York: State Uinversity of New York Press.
- lewisohn, L (1999) *The Heritage of Sufism*. Oxford: Oneworld Publications.
- Nasr, H (1987) *Islamic Art and Spirituality*. New York: state university of New York press.
- Mead, G.H (1972) *Mind, Self, Society.* Chicago: University of Chicago Press.
- Nasr, H (1999) The Rise and Development of Persian Sufism. In L. Lewisohn (Ed.), *the heritage of sufism* (Vol. 1, pp. 1-19). Oxford: Lewisohn, Leonard.
- Schimmel, A (2005) The Role of Music in Islamic Mysticism. In *Sufism, music and society in Turkey and the Middle east*. London: Routledge.
- Schneider, I (2005) Religious and State Jurisdiction during Nasir al-Din Shah's Reign. In R. Gleave (Ed.), *Religion and Society in Qajar Iran* (pp. 84-111). London and New York: Routledge.
- Sharpe, R. A (2004) *Philosophy of Music*. Trowbridge: Acumen.
- Sumarsam (2011) Past and Present Issues of Islam within the Central Javanese Gamelan and Wayang Kulit. In d. d. harnish & a. k. rasmussen (Eds.), *Divine Inspirations, Music and Islam in Indonesia* (pp. 45-80): Oxford University Press.
- Turner, J. H (2007) *Human Emotions, a Sociological Theory*. London and New York: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی