www.pecritiue.com

مرداد
۱۴۰۴

نقد اقتصاد سیاسی

تأملاتی بر موسیقی انتقادی امروز ایران از منظر چپ[۱]

امیر گرایش‌نژاد

درباره‌ی کیفیت انتقادی هنرها در ایران معاصر کمابیش نوشته شده است. در این میان، با آن‌که امروزه میان رسانه‌های هنری، موسیقی در کنار سینما بیشترین مخاطب را به خود اختصاص می‌دهد، موسیقی *انتقادی* کم‌تر مورد تأمل قرار گرفته است. متن حاضر تلاشی است برای طرح بحثی درباره‌ی این موسیقی.

۱.

موسیقی *انتقادی* در وضعیت امروز ما چگونه چیزی است؟ احتمالاً اولین چیزهایی که با شنیدن عبارت موسیقی انتقادی به ذهن‌مان می‌رسد، شماری از آثار رپ و راک «اعتراضی» و به‌ویژه به فاصله‌ی بیش از دو سال از قیام ژینا، و مجموعه‌ای از قطعات و سرودها است که در آن روزها منتشر شد. چگونه می‌توان از منظر چپ به این آثار اندیشید؟ آیا این آثار از این منظر قابل دفاع هستند؟ به نظر می‌رسد، یکی از مهم‌ترین مفاهیمی که سنت نظری چپ، دست‌کم پس از انقلاب برای تحلیل موسیقی در اختیارمان می‌گذارد دوگانه‌ی *هنر خودآیین/ صنعت فرهنگ* آدورنو است.[۲] بر اساس این دوگانه، همه‌ی آثاری که برشمردیم - حداقل در نگاه اول – ذیل مفهوم صنعت فرهنگ قرار می‌گیرند: این آثار ایده‌ی *خودآیینی* هنر را رها کرده و خود را به چیزی چون *پروپاگاندای سیاسی* بدل کرده‌اند. بنابراین آیا از منظری آدورنویی باید یکسر این آثار را نفی کرد؟ آیا نمی‌توان میان محصولات *صنعت فرهنگ*، تمایز قائل شد؟ به باور من می‌توان و با این پیش‌فرض که در وضعیت کنونی جامعه‌ی ایران هر موضع چپ می‌بایست - دست‌کم به شکل مشروط - از *آزادی‌های لیبرالی* دفاع کند، چنین کاری ضروری است. به بیان دیگر، نقد صنعت فرهنگ نمی‌تواند و نباید تمایز عمیق این چنین آثاری را نادیده بگیرد. از هر چه بگذریم، یکی از مهم‌ترین آموزه‌های سنت نظری چپ، *تاریخی‌کردن* مداوم امور و مفاهیم است.

بنا بر دوگانه‌ی مفهومی *هنر خودآیین/ صنعت فرهنگ* با حرکت از خودآیینی به سمت پروپاگاندا دقیقاً چه رخ می‌دهد؟ این حرکت، دو وجه دارد که برآمده از تناقضات درون‌ماندگار ایده‌ی هنر است: از سویی ظرفیت «رادیکال» هنر، یعنی نقد «تمامیت» جامعه‌ای که اثر هنری خود محصول آن است را از خلال فاصله‌گیری از این تمامیت،

وامی‌نهد - که البته در گروی «ناتوانی عملی» و «هم‌دستی با اصل فاجعه‌ی بی‌حدوحصر» (آدورنو، ۱۹۸۴: ۳۳۳، برگرفته از ترجمه مجید اخگر در ایگلتون، ۱۳۹۸) است - و از سوی دیگر وجه محافظه‌کارانه‌ی آن، یعنی تقویت «توهم وجود قلمرو روحانی مجزا» (ایگلتون، ۱۳۹۸: ۵۳۵) را کنار می‌گذارد. چنین موسیقی‌ای – به شکل نسبی - در عوض اندیشیدن و نقد جامعه به میانجی ماده‌ی هنری، به شکلی بی‌واسطه‌تر در عمل سیاسی شرکت می‌جوید.

آیا موسیقی‌ای که خود را به عمل پیوند می‌زند، در برابر نیروهای سلطه بی‌دفاع‌شده و ضرورتاً به ضد خود بدل می‌شود؟ مسئله نه تا این حد ساده است و نه روشن. مفهوم صنعت فرهنگ تمامیتی را - حتی در سطح یک گرایش و با شکلی از بدبینی - فرض می‌گیرد که هیچ‌گاه حقیقتاً محقق نمی‌شود.[۳] به تعبیر رمان، گویی «بزنگاه تاریخی معین "سال‌های طلایی" فوردیسم در ایالات متحد و سایر مراکز سرمایه‌داری، جایی که هژمونی بورژوایی به حدی تأثیرگذار بود که امری فراگیر و کلی می‌نمود، در همان نظریه‌ای بازتولید شد که قصد نقد رادیکال آن را داشت» (رمان، ۱۴۰۰: ۱۱۸). بنا به تحلیل نیکولاس گارنهام، «ضعف حقیقی موضع ابتدایی مکتب فرانکفورت در ناتوانی از درک اهمیت زیربنا یا اقتصاد نبود بلکه در توجه نابسنده به ماهیت به لحاظ اقتصادی متناقض فرآیندی بود که که مشاهده می‌کردند و در نتیجه ارزیابی صنعتی‌شدن فرهنگ به شکل غیرپروبلماتیک و مقاومت‌ناپذیر» (Garnham, 1979: 131). چنان‌که او اشاره می‌کند، «سرمایه‌داری به عنوان یک شیوه‌ی تولید»، فرم ویژه‌ای است که «درون یک فرماسیون اجتماعی ازپیش موجود رشد می‌کند و متضمن روند بسط‌یافتن و تسخیر بخش‌های غیرسرمایه‌دارانه است؛ روندی که ناتمام و متناقض است» (همان: ۱۳۸). بر این اساس «هنگامی که ارتباط توده‌ای را درون فرماسیون‌های اجتماعی غالباً سرمایه‌دارانه بررسی می‌کنیم، نباید مرتکب این خطا شویم که فرض کنیم این ارتباطات ضرورتاً سرمایه‌دارانه هستند» (همان: ۱۳۹). به‌واقع، «ارتباط بین اشکال پیشاسرمایه‌دارانه و سرمایه‌دارانه» به طور قابل‌توجهی «اشکال مبارزه بر سر روند کار را درون صنعت رسانه تعیین می‌کند» و به این ترتیب «اشکال صنعت‌گرانه[۴]ی سامان‌دهی کار» مانند «تألیف کتاب» یا «شرکت‌های مستقل فیلم‌سازی»، درون حوزه‌ی فرهنگی «رایج و مهم» باقی می‌مانند و با «مبارزه در برابر منطق سرمایه»، «ایدئولوژی فرهنگی

ضداقتصادی قدرتمندی» را ایجاد می‌کنند (همان). توضیحات گارنهام اگرچه هر روز با *ادغام واقعی* سطوح بیشتری از زیست انسانی درون منطق سرمایه، دامنه‌ی مصداقی کم‌تری می‌یابد ، اما هم‌چنان *محتوای حقیقت‌شان* را حفظ کرده‌اند. به‌علاوه، همواره «مبارزاتی برای پدیدآوردن اشکال جدید بیان در گرایش‌های مسلط موسیقی سرمایه‌دارانه‌ی شرکتی و در برابر آن» وجود دارد و هم‌چنین «خود فناوری دگرگون‌شونده‌ی موسیقی» امکاناتی را برای «ازخودبیگانگی‌زدایی در صنعت موسیقی سرمایه‌دارانه و در برابر آن» فراهم می‌کند (برکت، ۱۴۰۳).

اشاره به این مسائل برای توضیح آن است که حتی اگر استقلال نسبی فرهنگ به‌عنوان بخشی از *روبنا* را نادیده بگیریم و به شیوه‌ای ارتدکس آن را بازتاب صرف *زیربنا* بدانیم (که البته حاصل بدخوانی مارکس است)، تناقضات زیربنایی ضرورتاً در سطح روبنا انعکاس می‌یابد. به این ترتیب، امکانی برای بازخوانی صنعت فرهنگ و توجه به ظرفیت‌های برخی از محصولات آن ممکن و ضروری می‌شود. علاوه بر این، باید توجه داشت که شرایط تولید یک اثر لزوماً تعیین‌گر تمام و کمال ظرفیت‌های آن نیست. بِرکت بر همین مبنا به‌طور مداوم به مبارزات درون گرایش مسلط موسیقی سرمایه‌دارانه ارجاع می‌دهد (همان).[۵]

موسیقی پیوند خورده به عمل بر پیش‌فرض نیاز به «پیشرفت فوری در زندگی» (والرشتاین، ۱۳۸۱: ۱۲۱) و خواست آن استوار است. این موسیقی برآمده از ضرورت فراروی از بی‌عملی است که وضع موجود را تداوم می‌بخشد. بی‌عملی‌ای که اگر تحت شرایط خاصی در مرکز نظام جهانی که به هر حال در آن رفاه و ثبات نسبی تا حدی برقرار است توجیه‌پذیر باشد، در پیرامون آن یعنی در جایی که تناقضات مرکز به آن صادر می‌شوند و «در آن رنج و درد انسان چنان گسترده و عمیق است که هر چیزی به‌جز عمل فوری انتزاعی و آرمان‌گرایانه به نظر می‌رسد» (کیخایی، ۱۴۰۱: ۷)، به‌سختی قابل پذیرش است. با این همه «پراکسیس امری زمخت و پرخطاست که هیچ‌گاه نمی‌تواند بصیرت‌های نظری ویژه و چندسویه» (ایگلتون ۱۳۹۸: ۵۵۲) را برآورده کند و در نتیجه اتخاذ مواضع عملگرا همواره مستلزم قسمی ساده‌سازی است، به‌خصوص در جامعه‌ی پیرامونی که در آن «وضعیت چنان بغرنج و پیچیده و نیروهای سلطه و سرکوب چنان متکثر و متضادند که ظاهراً هر شکلی از عمل پیشاپیش محکوم به شکست است»

(کیخایی، ۱۴۰۱: ۷). هم‌چنین عملی از این دست که قسمی واکنش به «آسیب‌های بلادرنگ نظام» سرمایه‌دارانه‌ی جهانی (والرشتاین، ۱۳۸۱: ۱۲۱) است، - به‌ویژه که سطح بحث نه مانند والرشتاین در سطح جهانی بلکه در سطح ملی باشد- ضرورتاً محلی باقی می‌ماند به این معنا که یا منحصراً یا به شکلی نابرابر، «خسارات برخی از گروه‌های خاص» (همان: ۱۲۲) را منعکس می‌کند و به این ترتیب خسارات دیگر گروه‌ها را بیرون می‌گذارد.[۶]

در این نقطه است که امکانی برای قضاوت آثار عمل‌گرا پدید می‌آید. ارزش این آثار را باید در پیوند با ظرفیت‌هایی بررسی کرد که برای عمل سیاسی می‌گشایند یا سد می‌کنند. آیا این آثار تنش جزء و کل را حفظ می‌کنند و به آن‌چه بیرون می‌گذارند اشاره‌ای دارند یا به‌سادگی امر جزئی ادغام‌نشده[۷] را سرکوب می‌کنند؟ آیا این آثار پیچیدگی عمل سیاسی را مدنظر قرار می‌دهند یا آن را با قسمی ساده‌سازی می‌پوشانند؟ آیا نابرابری چندگانه و تکثر سلطه را برجسته می‌کنند یا به نفی انتزاعی وضع موجود بسنده می‌کنند؟ آیا به عدم‌تعین آینده و گشودگی آن به امکانات گوناگون اشاره دارند یا صرفاً یوتوپیای کاذب ارائه می‌دهند؟

برای انضمامی‌تر ساختن معنای گزاره‌های نظری بالا، به‌اختصار به مقایسه‌ی دو قطعه‌ی *برای* اثر شروین حاجی‌پور و *آواز لیلاها* می‌پردازم.[۸] به باور من، هرچه *آواز لیلاها* در پی حفظ تنش است، *برای* در کارِ زدودن آن است. هرچه *آواز لیلاها* اشکال پیچیده و متقاطع سلطه و ضرورت نفی همه‌ی این اشکال را برجسته می‌کند، *برای* به نفی انتزاعی وضع موجود بسنده می‌کند. هرچه *آواز لیلاها* – در سطحی که برای موسیقی عمل‌گرا ممکن است – بر ظرفیت‌های موجود و البته گشودگی آینده به امکانات گوناگون تأکید می‌کند، *برای* صرفاً تصویری انتزاعی و محدود از آینده‌ای اتوپیایی ارائه می‌دهد.

در این راستا می‌توانیم متن این دو اثر را مرور کنیم.[۹] از همان ابتدا آشکار است که گرچه *آواز لیلاها* ساخت مردسالار را در تمامیت آن نفی می‌کند و این‌گونه به وجه رادیکال قیام *زن، زندگی، آزادی* وفادار می‌ماند (برای مثال با قراردادن «رومینا» در کنار «ژینا» و «سارینا»)، *برای* در کار برجسته‌ساختن *مرد، میهن، آبادی* است (برای مثال با پرداختن به «خواهرانی» که تنها در نسبت با دیگری هویت پیدا کرده و نامیده

می‌شوند). در حالی که *برای* به طور کلی از زاویه دید تنگ «مرد فارس شیعه‌ی طبقه متوسطی» - و شاید حتی تهران‌نشین - و مسائلش به جهان می‌نگرد («درختان ولی‌عصر»، «هوای آلوده» و حتی «کودکان زباله‌گرد» و «کودکان افغانی»)، *آواز لیلاها* می‌کوشد با نگاهی کل‌نگرانه – با اشاره به حلب و خان شیخون – از مرزهای سرزمینی ایران هم فراتر رود.

هر دوی این آثار با نظر به هدف‌شان دست به خلق دوگانه‌ی *ما- آن‌ها* می‌زنند. اگر از منظر *برای* فراروی از «اقتصاد دستوری» و رسیدن به مایی *طبیعی* - احتمالاً ذیل *اقتصاد آزاد*- کافی است، *آواز لیلاها* به گونه‌ای رادیکال، «تک‌صدایی» و هر شکلی از «ستمگر»ی را نفی می‌کند. در یک کلام، متن *آواز لیلاها* نسبت به *برای* که نهایتاً به ورطه‌ی شکلی از محافظه‌کاری درمی‌غلتد، بسیار رادیکال‌تر و به تکثر موجود در قیام ژینا وفادارتر است.

همین مسئله خود را در موسیقی این آثار نیز نشان می‌دهد. *برای* عملاً در سنت نوحه‌سرایی قرار می‌گیرد بی‌آن که خود به این امر معترف باشد. همین مسئله سبب شکلی از تاریخ‌زدایی در آن می‌شود. نوحه‌گون‌بودن *برای* بنا به فرم موسیقی‌اش شکلی از انزوای فردی را در وهله‌ی نهایی پیش‌فرض می‌گیرد. موسیقی این قطعه همان منطق انتخاب «برایِ»های گوناگون از روی توییت‌ها را دنبال می‌کند و همه‌چیز را برابر می‌سازد. این موسیقی بر توهم انعکاس بی‌واسطه‌ی حقیقت و شکلی از ابژکتیویته‌ی کاذب استوار است، همان‌گونه که در انتخاب «برای»ها کم‌تر توجهی به سازوکارهای سلسله‌مراتبی معمول در الگوریتم رسانه‌های اجتماعی دارد. *برای* در قامت *نوحه* پیشاپیش به چیزی *غیرطبیعی* پاسخ می‌دهد و چنان‌که در فرم موسیقایی‌اش نمود می‌یابد شکلی از بازگشت را طلب می‌کند. در مقابل *آواز لیلاها* با قراردادن خود در سنت سرود پیشاپیش نه‌تنها بر شکلی از جمعی‌بودن و عمل‌گرایی سیاسی صحه می‌گذارد بلکه آشکارا خود را به سنت موسیقایی انقلاب ۵۷ پیوند می‌زند؛ هرچند همراه با نقد درون‌ماندگار آن، برای مثال با کنارگذاشتن تک‌خوان مرد. این اثر شکلی از حرکت و پیشروی را در ساختار موسیقی‌اش بازتاب می‌دهد و در عوض جست‌وجوی وضع طبیعی، تصوری اتوپیایی را بسط می‌دهد. *آواز لیلاها* به گونه‌ای متناقض شکلی از تأمل را درونی کرده و با سازمان‌دهی موسیقایی خود (مثلاً از طریق آکسان‌ها و تأکیدها)

امکان اندیشیدن به وضعیت را از مجرای برقراری ارتباط میان لحظات گوناگون (و مفاهیم گوناگون) و ساختن میانجی‌ها فراهم می‌کند؛ همان‌گونه که شعر آن آشکارا مداخله‌گری در وضعیت از موضعی معین را بازتاب می‌دهد و ادعای کاذب ابژکتیوبودن را وامی‌نهد. *برای* بی‌ابهام و یکپارچه است، *آواز لیلاها* جست‌وجوگر و شکاف‌خورده.

با این توضیحات آیا می‌توان شکلی دیگر از موسیقی انتقادی را در وضعیت موجود متصور شد؟ برای مثال چیزی نزدیک به آن‌چه آدورنو هنر خودآیین می‌نامید؟ لازم است برای درک بهتر شرایط کنونی موسیقی انتقادی ایرانی در تمامیت آن، نگاهی به اولین لحظه‌های شکل‌گیری آن داشته باشیم. این تأکید از آن رو است که تنش‌های آن وضعیت به اشکال گوناگونی تا امروز ادامه یافته‌اند و آگاهانه و ناخودآگاه تولیدات انتقادی موسیقی را به شیوه‌های مختلف متأثر ساخته‌اند.

۲.

هم‌زمان با آغازگاه‌های شکل‌گیری مسئله‌ی تجدد و به‌ویژه پس از انقلاب مشروطه، موسیقیدانان ایرانی نیز به‌طور ضمنی به صورت‌بندی موسیقی *انتقادی* در کار عملی خود پرداختند. در واقع، مسئله‌ی عقب‌ماندگی و ضرورت تجدد، در آن دوران چنان اهمیتی داشت که بسیاری از موسیقیدانان نیز مجبور بودند کار خود را در نسبت با آن صورت‌بندی کنند. بنابراین آن‌ها پیشاپیش شکلی از عمل‌گرایی و فعالیت سیاسی را در موسیقی‌شان پیش‌فرض می‌گرفتند. از این منظر یکی از مهم‌ترین مجادلات تاریخ موسیقی ایران، یعنی مجادله‌ی ابوالقاسم عارف قزوینی و کلنل علینقی وزیری بر سر چیستی موسیقی ایرانی، نقطه‌ی عزیمت مناسبی برای تحلیل چگونگی صورت‌بندی موسیقی انتقادی در این دوران است؛ چرا که هر دوی این موسیقیدان‌ها به ضرورت اثرگذاری بر جامعه و مداخله در منازعات سیاسی از طریق موسیقی تأکید داشتند.

لازم به ذکر است که در این‌جا، در پی تشریح بسنده‌ی مجادله‌ی عارف و وزیری نیستم، بلکه صرفاً به برجسته‌کردن دو موضع مختلف درباره‌ی موسیقی انتقادی در این دوران می‌پردازم. فراتر از آن، هدفم بیش از آن‌که بازخوانی عینی و دقیق مواضع هر یک از این دو موسیقیدان و توضیح تناقضات هر یک باشد، فراهم‌ساختن ابزاری مفهومی

برای سخن‌گفتن از موسیقی انتقادی در تاریخ موسیقی ایرانی است. بنابراین، بازخوانی حاضر ضرورتاً همراه با قسمی ساده‌سازی موضع این دو است.

ابتدا به شکلی اجمالی به توضیح این مجادله می‌پردازم: وزیری در سال ۱۳۰۴، یعنی حدود یک سال پس از تأسیس مدرسه‌اش، ضمن برگزاری کنسرت‌های عمومی برای معرفی مدرسه‌ی موسیقی و موسیقی جدیدش به‌عنوان موسیقی ملی، چهار سخنرانی تاریخی و جنجال‌آفرین ایراد می‌کند. او در این سخنرانی‌ها، موسیقی معاصرش را به «سلسله آهنگ‌های بازاری» و «آواز به‌عنوان یک طرز سوگواری» محدود می‌کند (وزیری، ۱۳۰۴: ۲۳) و نتیجه می‌گیرد که «تازه یکسال و نیم است که شما می‌توانید مباهات کنید که ما دارای موسیقی ملی مخصوصی هستیم که مخصوص خودمان است» (همان: ۲۷).

روشن است که چنین سخنانی خشم عارف، «شاعر ملی ایران»، را برانگیزد. او در پاسخ، در مقاله‌ی *فتوای من* به انتقاد از وزیری می‌پردازد (عارف قزوینی، ۱۴۰۲: ۳۸۴-۳۹۰):

> آقای پرفسور علینقی‌خان... این موسیقی را که سرکار می‌خواهید برای یک مسافرت تفریحی به اروپا از بین ببرید، شاید هزار سال است چندین هزار نفر سر و دست و دک و دنده و پهلوی خود را سر کاسه تار گذاشته و شانه از زیر این بار گران خالی نکرده، (آسمان بار امانت نتوانست کشید) گفته، با هزار توهین و بدبختی‌های دیگر، او را سینه به سینه چون جان شیرین، از پشت به پشت نگاه داشته، نگذاشته‌اند از بین برود. این موسیقی که حقیقتاً با این همه فداکاری تا کنون از او نگهداری شده است، خیلی بی‌انصافی است که به صرف تقلید و به جرم توهم این که حزن‌آور است، او را قربان آهنگ‌های گوش‌آزار روح‌خراش کرد... موسیقی ایران حزن‌آور هم که باشد، همین است که هست. نه می‌شود او را تغییر داد و نه ممکن است مخلوط با موسیقی بیگانه کرد... در خاتمه این موسیقی نوظهور را برای آن‌هایی که مرا مجتهد اعلم در این فن می‌دانند و از برای آن جوان‌های حساسی که خون ایرانیت 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 چه مرده به فتوای من نماز کنید).

بنا به ضرورت‌های متن حاضر، لازم است ابتدا محدودیت‌های خوانش معمول از این مجادله را برجسته سازم. تاریخ معاصر موسیقی ایرانی به‌طور عام و مجادله‌ی عارف و وزیری به‌طور خاص، عموماً ذیل دوگانه‌ی *سنت/مدرنیته* بازخوانی شده است.[۱۰] در این میان گرایش‌های تجددطلبانه‌ی عارف نیز به سبب رویارویی با وزیری که نماد «تجدد» موسیقایی است و هم‌چنین تأکیدش بر شکلی از حفظ «سنت» مغفول مانده است. این در حالی است که برای مثال عارف نیز مانند وزیری، «نبودن اشارات نوت» را «بزرگ‌ترین بدبختی موسیقی ایران» می‌داند و تحت تأثیر دیدن «دارالالحان ترک و شنیدن آوازهای آن‌ها»، آرزوی تأسیس «یک مدرسه موسیقی» و اجرای «اوپرا» و «اپرت» را در سر دارد (عارف قزوینی، ۱۳۹۹: ۲۹۴-۲۹۵). مهم‌تر از آن بهره‌گیری عارف از موسیقی به‌عنوان ابزار پروپاگاندای سیاسی در جامعه به‌عنوان یک کلیت، پیشاپیش گویای آن است که او فهمی *مدرن* از موسیقی دارد. بر این اساس مجادله‌ی عارف و وزیری را می‌توان به‌عنوان مجادله‌ی دو الگوی متفاوت و رقیب تجدد موسیقایی فهمید که برای هژمونیک‌شدن بر فضای موسیقی ایرانی می‌جنگند. از چشم‌انداز متن حاضر، در مرکز این مجادله این پرسش قرار دارد که کدام موسیقی انتقادی بنا بر مقتضیات جامعه‌ی ایرانی، برای پیش‌برد تجدد ایرانی مؤثرتر است؟

برای عارف، موسیقی و به‌ویژه تصنیف، ابزاری برای مداخله در وضعیت سیاسی جامعه بود. عارف در بسیاری از تصنیف‌هایش به بیان ایده‌هایش می‌پرداخت و شرایط سیاسی را مورد نقد قرار می‌داد. در واقع او از اولین موسیقیدانانی بود که «مضامین اجتماعی و افکار سیاسی و انتقاد از اوضاع زمان خود را در لباس شعر و آهنگ مجسم کرده و موسیقی را وسیله‌ی نشر و تبلیغ عقاید انقلابی و افکار آزادی‌خواهی خود نمود» (خالقی، ۱۴۰۰: ۲۷۲). او خود در این‌باره چنین نوشته است: «نه تنها فراموشم نخواهد شد بلکه معاصرین دوره انقلاب نیز هیچ‌وقت از خاطر دور نخواهند داشت که وقتی من شروع به تصنیف ساختن و سرودهای ملی و وطنی کردم، مردم خیال می‌کردند که باید تصنیف برای بدکاره‌های دربار، یا "ببری‌خان" گربه شاه شهید... گفته شود... اگر من هیچ خدمتی دیگر به موسیقی و ادبیات ایران نکرده باشم وقتی تصنیف وطنی ساخته‌ام که ایرانی از ده هزار نفر یک نفرش نمی‌دانست وطن یعنی چه؟» (عارف قزوینی، ۱۳۹۹: ۲۹۱ و ۲۹۵).

روایات بسیاری از انتشار گسترده‌ی تصنیف‌های او وجود دارد که از اثرگذاری آن‌ها حکایت دارد. بدیع‌زاده درباره‌ی انتشار سریع آثار او چنین می‌گوید: «امشب که این کنسرت تمام می‌شد فردا مثل خمپاره این آهنگ در فضای تهران و حتی در ایران پراکنده می‌شد. هر جا می‌رفتی می‌دیدی آهنگ این را حفظ هستند» (عارف قزوینی، ۱۴۰۲: ۱۳۱). محمدرضا لطفی نیز به نقل از عبدالله دوامی چنین روایت می‌کند: «اگر عارف قزوینی در تهران، تصنیف جدید می‌خواند هفته بعد آهنگ او در شهرهای دیگر ورد زبان مردم شده بود» (تهماسبی، ۱۴۰۰: ۲۳۲). خالقی هم اشاره می‌کند که در زمان کودکی او آهنگ‌های عارف «بسیار معمول» بود و «اهل ذوق نسخه‌ی تصنیف‌ها را برمی‌داشتند و در کتابچه‌ای که همواره در جیب داشتند همراه‌شان بود» تا در مجالس به صورت «دسته‌جمعی» بخوانند (خالقی، ۱۴۰۰: ۷۹). به‌واسطه‌ی همین محبوبیت گسترده‌ی آثار عارف است که رضازاده شفق باور دارد که «در تمام دوره انقلاب، هیچ قلم و هیچ نطقی نتوانست دل مردم ایران را مانند سخنان عارف به لرزه درآورد» (رضازاده شفق، ۱۳۶۴: ۶۰).

نقل‌قول زیر از خالقی درباره‌ی تصانیف «چه‌شورها» و «ارمنستان» نشان می‌دهد که توجه مخاطبان تصانیف عارف محدود به موسیقی او نبوده و آن‌ها به محتوای اشعار او نیز توجهی ویژه داشته‌اند: «[این دو] از تصنیف‌های بسیار متداول آن دوره بود که عارف از استانبول به ارمغان فرستاده بود. بزرگ‌ترها اشعار را تفسیر و توجیه کرده، نکات سیاسی و اجتماعی آن را شرح می‌دادند و در اطراف آن بحث‌ها می‌کردند» (خالقی، ۱۴۰۰: ۱۸۵).

عارف اما نهایتاً یک موسیقیدان بود. او نه «دموکرات پابرجایی» بود و نه «دورنمای روشنی از سیاستهای دنیا درمد نظر» داشت (آرین‌پور، ۱۳۵۱: ۳۸۱). «انقلابخواهی» عارف «غالباً بی‌برنامه و هدف بود و جنبه کوفتن و ریختن و برانداختن داشت». با این وجود «نمی‌توان انکار کرد» که آثار او «اگر نتوانست آرزوهای آزادیخواهان ایران را در برقرار کردن حکومت قادر قانونی و اصلاح اساسی امور اجتماعی برآورد، مسلماً در بیداری مردم و کوشش آینده‌ی آنان در راه آزادی و رهایی از فشار داخلی و خارجی تأثیر فراوان داشته است (همان).

با در نظرداشتن این توضیحات، عمل موسیقایی عارف مبتنی بر چه تصوری از موسیقی انتقادی است؟ موسیقی عارف در یک کلام، نه‌تنها برآمده از سنت موسیقی مردمی بود بلکه فعالانه می‌کوشید بیشترین تأثیر را بر گسترده‌ترین اقشار این مردمان بگذارد. «بررسی ساختار موسیقی، مختصات کلام، و چگونگی تلفیق شعر با موسیقی در تصنیف‌های او نشان می‌دهد کاملاً پیرو مصنفان قبلی خود بوده و تفاوت کارش فقط در مضمون شعرهاست» (تهماسبی، ۱۴۰۰: ۲۵۳). هم‌چنین، تصنیف‌های عارف «ملودی‌های متعدد مکرر ندارد بلکه یک تم کوچکی است که به‌اختصار توسعه یافته و اغلب آن‌ها هم دارای برگردانی است که تکرار می‌شود و چون ملودی تصنیف کوتاه بوده و کافی برای بیان تمام افکار او در آن زمینه نبوده است، عارف برای هر تصنیف چندین بند شعر [برای یک ملودی واحد] ساخته تا آنچه گفتنی داشته در یک آهنگ بگنجاند» (خالقی، ۱۳۴۲: ۳۶-۴۶). او نه‌تنها در میان دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی ایرانی عمدتاً از آن‌هایی بهره می‌گیرد که اجرای آن‌ها *ساده‌تر* است و قرابت بیشتری با موسیقی روزمره در زندگی مردم داشته است (از جمله دشتی و افشاری)، بلکه عموماً حدود گردش ملودی آن‌ها نیز «از حد یک هنگام (اکتاو)» تجاوز نمی‌کند (خالقی، ۱۳۴۱: ۸-۱۰). بنابراین عارف مردم‌پسندترین نوع موسیقی را با اشعاری همراه می‌کند که به‌شکلی ضمنی یا صریح به نقد اجتماعی می‌پردازد؛ او «ترجمان اراده و احساسات توده مردم و در یک کلمه شاعر ملی و رسمی انقلاب مشروطه ایران» است (آرین‌پور، ۱۳۵۱: ۳۵۷). به این ترتیب موسیقی انتقادی نزد عارف، از سویی مبتنی بر متأثر ساختن شنونده با ارجاع به فرهنگ موسیقایی روزمره‌اش است و از سوی دیگر به معنای قراردادن مضامین انتقادی خود در قالبی ساده و گیرا در اختیار گسترده‌ترین مخاطب عمومی ممکن است.

فهم وزیری از موسیقی انتقادی تا حد زیادی در تقابل با فهم عارف قرار می‌گیرد. هدف وزیری پیش از هر چیز اصلاح موسیقی ایران است، چرا که قائل به نوعی «تناسب» میان «صنعت» و «زندگی حال و آتیه» است: «مسلماً با تغییرات شدیدی که در زندگی ما دراین ده سال اخیر حاصل گشته، باید موسیقی ما نیز کاملاً تغییر نماید» (وزیری، ۱۳۷۷: ۲۴۹) زیرا موسیقی موجود، «جواب احتیاجات ما را نمی‌دهد» (همان، ۲۵۴). نزد او، فراروی از یک*نواختی* موسیقی موجود، گامی ضروری برای فراروی از یک*نواختی*

جامعه است. جامعه‌ی *عقب‌مانده‌ی* ایران، به موسیقی‌ای احتیاج دارد که با فراهم‌آوردن سرزندگی و نشاط برای مخاطبانش، به پویایی این جامعه کمک کند.[۱۱]

موسیقی وزیری در بسیاری از لحظات، نظر به دگرگونی سوژه‌ها دارد. در واقع اصلاح موسیقی برای وزیری که در راستای اصلاح جامعه در تمامیت آن است، مسیری است که ضرورتاً از خلال تربیت سوژه‌های نو می‌گذرد: باید «تکان سختی بخود بدهیم، این غبار بدبختی را از روی خود برطرف نموده و با انسان امروز همدوش و برابر راه برویم» (وزیری، ۱۳۰۴: ۲۲). به باور او، *مدرسه‌ی عالی موسیقی* «اولین پله صعود به مدارج عالیه تربیت عالیه تربیت چشم، گوش، نطق، فکر، اندام، زیبایی، اجتماعات، احساسات وطنی، قومیت و خیلی چیزهای دیگری» است (وزیری، ۱۳۷۷: ۱۳۸). وزیری در این راستا، می‌کوشد عواطف محدود قابل‌ابراز در موسیقی ایرانی را گسترش دهد. او باور دارد که باید در کنار موسیقی «غم‌انگیز» موجود، «موسیقی اطفال و جوانان و موسیقی نظامی و موسیقی تفریحی و درامی و چندصوتی» را نیز خلق نمود تا «[در] تضاد [با] همدیگر واقع شوند و عیب "یکنواختی" را (که مخصوصاً در موسیقی ما خیلی زیاد است) رفع نمایند» (همان: ۲۵۶). هم‌چنین، او وظیفه‌ی نقد هنری را گسترانیدن جهان مخاطب آثار هنری، به‌وسیله‌ی قابل فهم‌کردن این آثار می‌داند:

> ... بسیاری از مردم، بلکه بسا ملتها، به‌اندازه‌ای در دایره محلی و آموزش ویژه خویش و طریقه زندگیشان محصور هستند، که هیچ گامی از دایره عادات خود فراتر ننهاده‌اند. با این صورت دراین زمینه پهناور، هنرهای زیبا که بسیاری از اصول آن همه‌جایی و جهانی است و یکی از استوارترین آیین‌نامه‌های ویژه آن نوجویی و پیشرفت به گریوه و ستیغ‌های بلند آدمیت است، چگونه اینان با آن دایره تنگ دانشها و احساسات خود از عهده درک به یقین طبیعتها و تخته‌سنگها و شایستگیها و زیباییهایی که برون از محیط عادات و رسوم ملی آنهاست، بر خواهند آمد؟ این جاست که وظیفه انتقاد دشوار می‌گردد (همان: ۲۸۲-۲۸۳).

به این ترتیب، در تقابل با عارف، موسیقی انتقادی نزد وزیری صرفاً ابزاری همه‌فهم برای گسترش ایده‌های انتقادی نیست بلکه خود رسانه‌ای است برای دگرگون‌ساختن ریشه‌ای مخاطبی ضرورتاً محدود، از طریق مواجه‌ساختن او با موسیقی علمی جدید که مبتنی بر نگرشی انتقادی به سنت موسیقایی موجود است. کیفیت انتقادی موسیقی

وزیری، بیش از آن‌که مربوط به پیوندش با سیاست روزمره آن‌هم عمدتاً از طریق محتوای اشعار باشد، در استتیک آثارش نمود می‌یابد و بر همین اساس بسیار غیرمستقیم‌تر است.[۱۲]

بنابراین در آغازگاه‌های شکل‌گیری موسیقی مدرن ایرانی، با دو گرایش متفاوت روبرو هستیم که هر یک صورت‌بندی خاص خود را از موسیقی انتقادی ارائه می‌کنند. از سویی رویکرد عارف وجود دارد که با ارائه‌ی موسیقی‌ای از درون سنت موسیقایی ازقبل موجود و از طریق پیوند با فرهنگ زنده‌ی مردمی، با گسترده‌ترین مخاطب ممکن ارتباط برقرار می‌کند و آن‌ها را متأثر می‌سازد. این رویکرد به این ترتیب امکان ارتباطی مستقیم‌تر با وضعیت سیاسی‌اجتماعی روزمره را فراهم می‌کند. از سوی دیگر، رویکرد وزیری مبتنی است بر مواجهه‌ی انتقادی با سنت موسیقایی موجود، نوآوری در سطح موسیقایی و گسترش جهان و توانش‌های مخاطب و البته گرایشی مداوم به تربیت از بالا. این رویکرد بنا بر ویژگی‌هایش با مخاطب محدودی ارتباط برقرار می‌کند و کم‌تر امکانی برای درگیری مستقیم با زیست اجتماعی‌سیاسی مردمی دارد.

۳.

رویکرد عارف و رویکرد وزیری به‌عنوان دو *سنخ آرمانی*، می‌توانند به‌عنوان ابزاری مفهومی برای بازخوانی آثار انتقادی در تاریخ موسیقی ایران عمل کنند و امکاناتی برای سخن‌گفتن از این آثار را فراهم سازند. به باور من، در تاریخ موسیقی ایرانی‌ای که سودای مداخله در وضعیت اجتماعی موجود را دارد، به‌شکلی مداوم با *تکرارهای متفاوت* این دو رویکرد مواجه هستیم. برخی از آثار این تاریخ، به یک سر از این دو طیف نزدیک‌تر هستند و برخی از آن‌ها ترکیبی از برخی از جنبه‌های هر یک از رویکردها را به نمایش می‌گذارند. توصیف دقیق چگونگی تحقق کیفیت *انتقادی* موسیقی در هر اثر، مستلزم تحلیل موسیقایی آن و البته وضعیت اجتماعی‌ای است که این اثر در آن مداخله می‌کند.

مجموعه‌ی آثار انتقادی‌ای که در بخش اول به آن پرداختم، چه *برای* و چه *آواز لیلاها*، در نظر من تکرارهای متفاوت آثار عارف هستند، البته در وضعیتی که موسیقی

با گستردگی و شدت بیشتری درون بازار مستحیل شده است. در این معنا، این آثار در تلاش برای مداخله‌ی فوری در وضعیت هستند. برخی از این آثار به‌رغم آن‌که درون منطق بازار عمل می‌کنند - با توجه به این‌که محصول وضعیت‌های بحرانی که ساختارهای هژمونیک دچار اخلال می‌شوند یا لحظات انقلابی هستند - می‌توانند حامل بیان‌های اعتراضی و مبارزاتی باشند و تنش‌های و تضادهای اجتماعی را برجسته سازند. با این حال، آن‌ها از آن روی که به مرزبندی‌های طبقاتی پیشاپیش شکل‌گرفته و مصرح‌شده صدا می‌بخشند، عموماً مبتنی بر چشم‌داشت‌های مخاطبانشان‌اند. چنان‌که تأکید کردم این مسأله ابداً به ناممکن‌شدن قضاوت این آثار نمی‌انجامد. موفقیت آن‌ها در وفاداری به افق‌های مبارزاتی تازه گشوده‌شده‌ی انقلابی است و شکست‌شان در هم‌دستی با نیروهایی است که با تحلیل‌بردن وجه رادیکال چنین افق‌هایی، آن‌ها را در وهله‌ی نهایی به تثبیت‌گران وضع موجود تقلیل می‌دهند.

اما اهمیت آثاری که مبتنی بر رویکرد وزیری هستند، از حیث *انتقادی* چیست؟ این آثار، توجه ما را به ضرورتی جلب می‌کنند که جیمسون آن را «انقلاب فرهنگی» می‌نامد. چنان‌که جیمسون اشاره می‌کند، انقلاب فرهنگی «مبتنی بر پدیده‌ای است که گرامشی آن را "فرودستی" می‌نامد؛ یعنی احساسات حقارت ذهنی و عادت‌های فرمان‌برداری و اطاعت که به صورت ناگزیر و ساختاری در موقعیت‌های سلطه پدید می‌آید» (Jameson, 1986: 76). در وضعیت فرودستی، دگرگونی انقلابی علاوه بر دگرگونی ساختارهای اجتماعی، مستلزم دگرگونی سوژه‌ها است: «زمانی‌که یک ساختار روانی به‌طور عینی توسط روابط اقتصادی و سیاسی تعیین می‌شود، نمی‌توان تنها با درمان‌های روان‌شناختی آن را حل کرد؛ اما به همان اندازه نمی‌توان آن را صرفاً با دگرگونی‌های عینی در وضعیت اقتصادی و سیاسی درمان نمود، چرا که عادت‌ها باقی می‌مانند و اثری مخرب و فلج‌کننده بر جای می‌گذارند». چنین آثاری از طریق ابداع فرمال و بازخوانی انتقادی سنتی که خود را در آن تعریف می‌کنند، می‌کوشند حساسیت نویی را در مخاطب پدید آورند و تخیل روابط اجتماعی بدیلی را برای او ممکن سازند:[۱۳] هنر نو، سوژه‌ی نو، جامعه‌ی نو.

بنابراین در دو سر طیف موسیقی انتقادی ایرانی، از یک‌سو آثار نزدیک به رویکرد عارف قرار دارند، که مرزبندی‌های طبقاتی شکل‌گرفته در وضعیت انقلابی را صراحت

می‌بخشند و از سوی دیگر آثار نزدیک به رویکرد وزیری که می‌کوشند با تلاش در جهت انقلاب فرهنگی، فراروی از موقعیت فرودستی تحمیلی در هر نظام اجتماعی نابرابر را ممکن سازند. تمام این آثار به نقد وضع موجود یاری می‌رسانند و وجود هر یک به‌نوعی ضروری است. با این همه، امروز وضعیت تاریخی‌ای که شرط امکان این دو رویکرد بود، در معرض دگرگونی‌های شدیدی قرار گرفته است.

۴.

آدورنو به ضرورت جدایی هنر والا و نازل تأکید داشت. به تعبیر او، آشتی هنر والا و نازل ذیل صنعت فرهنگ «به هر دوی آن‌ها آسیب می‌رساند. هنر والا از جدیت خود محروم می‌شود، چرا که تأثیر آن برنامه‌ریزی شده است؛ هنر نازل به زنجیر کشیده می‌شود و از مقاومت سرکشانه‌ی ذاتی‌اش در زمانی که کنترل اجتماعی هنوز تام نشده بود، بی‌بهره می‌ماند» (برنستین، ۱۴۰۲). این ادعا و به‌طور کلی تمایزی که آدورنو میان هنر خودآیین و محصولات صنعت‌فرهنگ قائل است مبتنی است بر امکان استقلال نسبی فرهنگ و فاصله‌گرفتن انتقادی هنر از واقعیت‌های عملی زندگی اجتماعی.

در سرمایه‌داری متأخر و وضعیت پسامدرن امروز که با فرهنگی‌شدن اقتصاد و اقتصادی‌شدن فرهنگ همراه است (جیمسون، ۲۰۰۹: ۴۴۰)، استقلال نسبی فرهنگ هرچه بیشتر در معرض زوال قرار گرفته است. به این ترتیب شرایط امکان هنر خودآیین تا حد زیادی زیرسؤال رفته است:[۱۴]

> وضعیت پست‌مدرنیسم دشوارتر و غیرساخت‌یافته‌تر از مدرنیسم است؛ هنرمندان حتی دیگر نمی‌توانند بر منطق هنر خود و یا مواد هنری‌شان تکیه کنند تا مسیر فعالیت‌های تولیدی خود را تعیین کنند. [با این همه] نمی‌توان از پسامدرنیسم تمجید و تجلیل کرد، چرا که رانش آن به سوی یک‌پارچه‌سازی هنر والا و نازل، مدرنیسم و هنر سنتی، یا واقعیت تجربی را زیبایی‌شناختی می‌کند... یا مستقیماً درصدد یک‌پارچه‌سازی‌ای برمی‌آید که گویی فراموش کرده یا هرگز نمی‌دانسته اهمیت تفکیک میان هنر والا و نازل به لحاظ انتقادی چیست... و یا این‌که موفق می‌شود «روش» یک‌پارچه‌سازی را به‌عنوان ابزاری برای ایجاد منفیت به خدمت بگیرد یعنی ادامه‌ی پروژه‌ی مدرنیسم به‌شکلی دیگر (برنستین، ۱۴۰۲).

به نظر می‌رسد چنان‌که برنستین اشاره می‌کند، وضعیت موجود هر چه بیشتر ادغام دو گونه‌ی هنر را تحمیل می‌کند.[۱۵] تحت این شرایط ضرورتاً بیش از هر چیز با ترکیب‌های گوناگونی از دو رویکرد عارف و وزیری به‌گونه‌ای که آن را برساختیم، مواجه می‌شویم. آثار مبتنی بر این ترکیب‌ها، امکان تغییر را از دل وضع موجود و نه بیرون از آن جست‌وجو می‌کنند و بدل به عرصه‌هایی برای مبارزه‌ی گفتمانی و اجتماعی می‌شوند. در وضعیت کنونی، بیش از پیش باید در عوض قضاوت ظرفیت انتقادی آثار هنری با نظر به مقولاتی عام، به بررسی ظرفیت هر اثر در نسبت با وضعیتی که به آن پاسخ می‌گوید پرداخت. این البته به معنای محدود ساختن هنر به هنر اورژانسی نیست؛ آثار هنری همواره این ظرفیت را دارند که با اتکا به مواد هنری‌شان به مسائلی با زمان‌مندی‌های گوناگون بیندیشند.

---

[۱] مارکوزه، بخش اول «بعد زیبایی‌شناختی»اش را با این جملات آغاز می‌کند: «در وضعیتی که تنها از طریق کنش سیاسی رادیکال می‌توان واقعیت مصیبت‌بار را دگرگون کرد، پرداختن به زیبایی‌شناسی را باید توجیه کرد. انکار عنصر یأس‌آور نهفته در این توجه [به زیبایی‌شناسی]، بی‌معنا خواهد بود: عقب‌نشینی به جهانی خیالی که در آن شرایط موجود تنها در عرصه‌ی تخیل دگرگون و بر آن غلبه می‌شود» (مارکوزه، ۱۹۷۸: ۱). شاید در وضعیت فعلی «ما» که در آن خود امکان زندگی بدل به مسئله شده است، نزد بسیاری، مشروعیت پرداختن به هنر با شدت بیشتری مسئله‌مند شده باشد. امیدوارم اگر نه در خود سطور متن حاضر، دست‌کم در میان‌سطور آن، تلاش برای اندیشیدن به زندگی و حفظ آن مشهود باشد.

[۲] این مفاهیم حداقل از سال ۱۳۵۹ با مقاله‌ی «جامعه‌شناسی موزیک توده در ایران» (قابل دسترسی در یزدی، ۱۳۸۶) تا همین امروز حضور پررنگی در فضای نظری مربوط به موسیقی و هنر داشته‌اند.

[۳] شاید همواره در خوانش آدورنو باید این اصل را مد نظر داشت که «امروزه تنها اغراق به‌خودی‌خود می‌تواند رسانه‌ی حقیقت باشد» (Adorno, 2005: 99).

[۴] Artisanal

[۵] آدورنو خود به این مسأله اشاره دارد که هم هنر والا و هم هنر مصرفی‌ای که به شکل صنعتی تولید شده‌اند، هر دو «داغ ننگ سرمایه‌داری را حمل می‌کنند و دربردارنده‌ی عناصر تغییر هستند» (Adorno, 1963 به نقل از برنستین، ۱۴۰۲).

[۶] کلنر در نقد نظریه‌ی آدورنو، از امکان درگیری ناخواسته‌ی صنعت فرهنگ در «نقد اجتماعی و واژگون‌سازی ایدئولوژیک» سخن می‌گوید (Kellner, 1984: 203). برنستین در نقد کلنر به این مسئله اشاره می‌کند که اگرچه «تعارضات اجتماعی در رسانه‌های توده‌ای بازنمایی می‌شوند، اما این‌ها بیشتر بیان‌گر ادعاهایی علیه ایدئولوژی‌های جنس‌گرایی و نژادگرایی هستند که با توجه به منطق برابری‌گرایانه‌ی اشخاص حقوقی در بازار همواره ناهم‌ساز و واپس‌گرا بوده‌اند» (برنستین، ۱۴۰۲). در شرایط جهانی‌شده‌ی پیرامون، دقیقاً همین اشکال نقد ایدئولوژیک که بر آزادی‌های لیبرالی اتکا دارند، از ظرفیت‌های سیاسی آشکاری برخوردارند.

[۷] چیزی که شاید بتوان به بیان لالکلائویی آن را «ناهمگونی اجتماعی» (social heterogeneity) نامید. نگاه کنید به: لاکلائو، ۲۰۰۵: ۱۴۰.

[۸] برای تأکید بر امکان و ضرورت قضاوت محصولات صنعت‌فرهنگ - به‌ویژه آن‌دسته که خود را ذیل موسیقی انتقادی می‌گنجانند - در هر وضعیت معین، تفاوت‌های البته واقعی این دو قطعه را بیش از اندازه برجسته می‌سازم.

[۹] شاید بتوان این حکم کلی را داد که اهمیت نسبی متن در آثار موسیقایی معطوف به عمل نسبت به موسیقی معطوف به خودآیینی که در بسیاری موارد صرفاً سازی است، بیشتر است.

[۱۰] برای مثال بنگرید به نتل، ۱۳۸۱، During, 1991 و Shahabi, 1999. هم‌چنین انگلیش و خیاطی (۱۳۹۹)، به بررسی جامعه‌شناختی پیدایش گفتمان «سنت و مدرنیته» در موسیقی ایرانی پرداخته‌اند.

[۱۱] خدیجه افضل وزیری، خواهر علینقی، می‌نویسد «... صبح‌های زود روی گرامافون بوقداری که خریده بودم صفحات مارش‌های برادرم کلنل علینقی وزیری را می‌گذاشتم و آنها را از خواب بیدار و به ورزش وامیداشتم. برادرم کلنل علینقی، تحرک، نشاط و شوق و انرژی را که در وجود خود او بود با مضراب چکشی و محکم خود که بر سیم‌های تار می‌زد به آدمی القا می‌کرد و به روح‌های افسرده نشاطی تازه می‌بخشید. این آهنگ‌ها به مغز بچه‌هایم نشاط و استحکام و قدرت عطا می‌کرد. تلاشم در این جهت بود که از بچه‌های دهاتی خود بچه‌های شهری که معنی هنر و تحرک را درک کنند، بسازم. به برادرم که تازه از فرنگ برگشته و صفحات متعددی را از تار تنها، سرود و مارش پر کرده بود افتخار می‌کردم و تلاشی را که برای دور کردن سستی و کاهلی و خمودگی که در ملت در آن زمان وجود داشت می‌کرد، می‌ستودم. نمی‌خواستم این بیحالی در بچه‌هایم ظاهر گردد» (ملاح، ۱۳۹۹: ۷۲).

[۱۲] باید توجه داشت که در این‌جا عامدانه، خوانشی معین از فعالیت‌های موسیقایی وزیری ارائه کردم که تنها با چشم‌پوشی از برخی ویژگی‌های فعالیت‌های او و برجسته‌ساختن شمار دیگری از این ویژگی‌ها ممکن می‌شود. خوانش‌های معمول‌تر از او که البته شواهد بسیاری نیز آن را تأیید می‌کند، وزیری را روشنفکر ارگانیک ناسیونالیسم دولتی رضاشاهی می‌دانند که در پی برساخت موسیقی ملی وحدت‌بخش است. برای مثال بنگرید به صداقت‌کیش، ۱۳۹۲.

[۱۳] به‌عنوان یک مثال ملموس در این زمینه، می‌توان به ابداعات ریتمیک علیزاده در چهارمضراب افشاریِ آلبوم *همنوایی* (۱۳۷۲) اشاره کرد. تغییرات مداوم و لحظه‌ای ریتمیک در طول این اثر، آن را در برابر ریتم معمول چهارمضراب قرار می‌دهد که بنا بر سنت تقریباً همواره در طول قطعه ثابت است. مثال ملموس دیگر، تارنوازی لطفی در کنسرت *عشق داند* (۱۳۵۹) است که به معنای دقیق کلمه اخلالی در نظمِ شنیداریِ سنتی ایجاد می‌کند که به آن تعلق دارد. چنان‌که توکلی اشاره می‌کند، «ابوعطایی که قرار بود با پیش‌درآمدی شروع شود و، به روال معمول، برود تا تصنیفی در انتها... در تار لطفی، شد آیینه‌ی صوتی جوش‌وخروش عمیق جامعه‌ای که، دو سال پیش از آن، بسیاری چارچوب‌ها و قواعد را شکسته بود و جایگاه‌های بسیاری را از اعتبار انداخته بود» (توکلی، ۱۳۹۹). تارنوازی لطفی در این اثر «ایده‌های به‌ظاهر ناجور» را در کنار هم می‌نشاند، «چارچوب‌ها» را می‌شکند و «قواعد و جایگاه‌ها» را جابه‌جا می‌کند: «اتودهای وزیری؛ واگویه‌های دوتار شرق خراسان؛ به‌کارگیری مداوم ریتم "تن تن تنن"...؛ شگردهای فرهنگ شریف، در حالی که مشخصه‌ی تارنوازی لطفی نواختنی بود نقیض شریف‌ها، شهنازها و مجدها؛ مفصل نواختن مقدمه‌ی یک مایه‌ی مختصر و جواب‌آوازهایی که از همه‌ی ایده‌های موسیقی دستگاهی و مردمی و رادیوی پیش از انقلاب بهره می‌برد» (همان). یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های تار او در این اثر، آن است که می‌کوشد تنش میان عناصر فولک و رپرتوار موسیقی دستگاهی را – که «بازتاب تنش میان نواحی [پیرامونی‌شده] و دولت مرکزی در چارچوب دولت-ملت ایرانی است» - حفظ کند و به آن بیان ببخشد (کیخایی، ۱۳۹۸: ۱۲)؛ رویکردی که برخلاف رپرتوار رسمی موسیقی دستگاهی *ملی* است که عناصر فولک را تنها هنگامی درون خود می‌گنجاند که فارغ از منطق درون‌ماندگار موسیقایی‌شان، تکه‌تکه‌شده و ذیل ساختاری وحدت‌بخش این موسیقی حل شوند.

[۱۴] با این همه، از منظر آدورنو، تنگ‌شدن عرصه بر هنر خودآیین، تضاد میان هنر توده و هنر خودآیین را از بین نمی‌برد. این تضاد محصول واقعیت‌های عینی جامعه‌ی سرمایه‌دارانه و به‌خصوص تقسیم کار ویژه‌ی آن است. به این ترتیب، رفع تضاد میان هنر توده و هنر خودآیین از طریق فعالیت‌های نظری و هنری، ناممکن و مستلزم تغییر بنیادین روابط اجتماعی سرمایه‌دارانه است.

[۱۵] این گرایش البته هیچ‌گاه تام و تمام نیست. دست‌کم در پیرامون نظم جهانی، هنوز می‌توان به آثار هنری *شاخصی* اندیشید که لزوماً *پرفروش* نباشند. به یک معنا، آن‌چه که وضعیت اجتماعی کنونی تکلیف می‌کند یعنی یک‌پارچه‌سازی انواع هنر، هرگز نباید - و نمی‌تواند - مانع آفرینش آثاری شود که به رویکرد وزیری نزدیک‌تر هستند؛ تا زمانی که مسائلی که این آثار به آن پاسخ می‌گویند – یعنی اهمیت فراروی از فرودستی تحمیلی و دگرگونی سوژه - باقی است، آفرینش این آثار نیز ضرورت دارد.

منابع

آرین‌پور، یحیی، (۱۳۵۱). «از صبا تا نیما»، جلد دوم، «آزادی و تجدد». چاپ دوم. تهران: فرانکلین.

انگلیش، هلن و حسن خیاطی، (۱۳۹۹). «بررسی جامعه‌شناختی پیدایش گفتمان "سنت و مدرنیته" در میدان موسیقی ایرانی». فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر. دوره دوم، شماره ۱: ۱-۲۵.

ایگلتون، تری، (۱۳۹۸). «ایدئولوژی زیبایی‌شناسی». ترجمه مجید اخگر. چاپ اول. تهران: نشر بیدگل.

برکت، پل (۱۴۰۳). «یازده تز درباره‌ی موسیقی». ترجمه امیر گرایش نژاد. قابل دسترسی در:

برنستین، جی، (۱۴۰۲). «آدورنو، صنعت فرهنگ و پسامدرنیسم». ترجمه امینه ابطحی و امیر گرایش نژاد.

توکلی، فرشاد، (۱۳۹۹). «بید و برکه و طوفان: در چهل‌سالگی کنسرتِ عشق داند». قابل دسترسی در کانال تلگرام «نویز ریویوز» به آدرس:
t.me/noise_reviews

تهماسبی، ارشد، (۱۴۰۰). «چگونگی موسیقی ایران: کندوکاوی در گونه‌های موسیقی». چاپ اول، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور.

خالقی، روح‌الله، (۱۳۴۱). «عارف شاعر و نغمه‌پرداز». مجله موسیقی، دوره ۳، شماره ۷۰: ۸-۱۰.

_____، (۱۳۴۲). پیام نوین (نشریه ماهانه انجمن فرهنگی ایران و شوروی). سال ۶، شماره ۸: ۳۶-۴۶.

_____، (۱۴۰۰). «سرگذشت موسیقی ایران (سه جلد در یک مجلد)». چاپ چهارم. تهران: ماهور.

رضازاده شفق، صادق، (۱۳۶۴). عارف و ذوق ادبی و قیمت و تأثیر اشعار او. در «عارف، شاعر ملی ایران»، نوشته سید هادی حائری. صص ۴۷-۶۱. تهران: جاویدان.

رمان، یان، (۱۴۰۰). «نظریه‌های ایدئولوژی: قدرت‌های بیگانگی و انقیاد». ترجمه مهرداد امامی. چاپ اول. تهران: نشر چرخ.

صداقت‌کیش، آروین، (۱۳۹۲). «علینقی وزیری؛ ناسیونالیسم دولتی و روشنفکر موسیقی». قابل دسترسی در: http://tarikhirani.ir.

عارف قزوینی، ابوالقاسم، (۱۳۹۹). «مجموعه اشعار». تدوین محمدعلی سپانلو و مهدی اخوت. چاپ پنجم. تهران: انتشارات نگاه.

_____، (۱۴۰۲). «عارفِ موسیقی‌دان». گردآوری و تدوین مهدی نورمحمدی. چاپ دوم. تهران: ماهور.

کیخایی، آیدین، (۱۳۹۸)، «"حال" و "معاصریت" در موسیقی ایرانی»، این مقاله تاکنون منتشر نشده است.

_____، (۱۴۰۲). «هرجا یک‌جور و همه‌جا یک‌جور!».

ملاح، نرجس مهرانگیز، (۱۳۹۹). «از زنان پیشگام ایرانی: افضل وزیری دختر بی‌بی خانم استرآبادی». چاپ سوم. تهران: نشر شیرازه.

نتل، برونو، (۱۳۸۱). «موسیقی کلاسیک ایران در تهران: فرایندهای دگرگونی». ترجمه‌ی حمیدرضا ستار. فصلنامه‌ی ماهور، شماره ۸۲ ، ۶۱-۸۳.

والرشتاین، ایمانوئل، (۱۳۸۱). «سرمایه‌داری تاریخی (و دو مقاله دیگر)». ترجمه یوسف نراقی. چاپ اول. تهران: نشر قطره.

وزیری، علینقی، (۱۳۰۴). «در عالم موسیقی و صنعت: چهار کنفرانس بضمیمه "مقاله صنایع ظریفه"». چاپ اول. طهران.

_____، (۱۳۷۷). «موسیقی‌نامه وزیری: مجموعه آثار قلمی و گفتاری استاد علینقی وزیری». به کوشش سید علی‌رضا میرعلینقی. چاپ اول. تهران: معین.

یزدی، مسعود، (۱۳۸۶). «تک‌گویی فرجامین: گزیده مقالات مسعود یزدی». گردآوری و ویرایش امید مهرگان. چاپ اول. تهران: گام نو.

Adorno, Theodor W. (2005). The Meaning of Working Through the Past, In “Critical Models: Interventions and Catchwords”, translated by Henry W. Pickford, 89-103. New York: Columbia University Press.

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

Garnham, Nicholas. (1979). Contribution to a political economy of mass-communication, In “Media, Culture and Society”, (1979), pp. 123-146.

Jameson, Fredric, (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. In “Social Text”, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88. Duke University Press.

_____, (2009). “Valences of the Dialectic”. London & New York: Verso Press.

Kellner, Douglas. (1984). Critical Theory and the Culture Industries: A Reassesment. In “Telos: Critical Theory of the Contemporary”, No 62, pp. 196-206.
Laclau, Ernesto. (2005). “On Populist Reason”. London & New York: Verso Press.
Marcuse, Herbert. (1978). “The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics”. Translated by Herbert Marcuse and Erica Sherover. Boston: Beacon Press.
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, pp. 143-54.