

در «واو» مربے و مہیچ  
عارف، وزیری و خالقے: مواجهاتِ ناتمام

امین حدادی



او را در گوشه اتاق می‌بینیم. صدای ویلونی از دور به گوش می‌رسد و زمزمه را همراهی می‌کند. روبروی پنجره می‌ایستد. به بیرون خیره می‌شود اما از میان شیشه تنها طرح چهره خود را می‌بیند. پنجره آینه است و سایه‌ها در سکوت بیرون پرسه می‌زنند. هیچ‌کس را نمی‌شناسد. خود را به میز و قلم و کاغذ می‌رساند. همه‌ها رهایش نمی‌کند. گاهی از دور صدای کسی از جماعت سوگواران را باز می‌شناسد؛ تئاتر باقرا ف غلغله‌ای است. در گرگ‌ومیش به زمزمه اشباح شعله‌ور در «سمفونی نفت» گوش می‌سپارد و از خلال انعکاس چهره‌اش در آینه پنجره‌ها به دمیدن لاله‌های سرخ می‌نگرد. چشم خالقی چیزها را در هم می‌بیند: صوت عارف را از صورت وزیری تشخیص نمی‌توان داد. طلوع قرن است با خورشیدی از پیش به خون نشسته.<sup>۱</sup>

\*

زمانه خالقی میان زوال و زایش سرگردان بود؛ آونگِ عصر انقلاب ناکام و کودتای مستدام؛ زمانه‌ای که ناپایداری مهم‌ترین خصیصه آن است: از روزهای بلند امید در مرداد ۱۲۸۵ ه.ش (صدور فرمان

عارف، وزیری و خالقی: مواجهات ناتمام

مشروطیت) و آغاز ضبط صدای شکست از گلوی مظفرِ ظلّ الله تا تاریخ ثبت صدای سنت و به نت درآوردن ردیف میرزا عبدالله و حسینقلی خان و تدوین کتاب دستور تار کلنل وزیری؛ از صبح سه‌شنبه به توپ بستن مجلس -۱۲۸۷ ه.ش- تا شب سه‌شنبه فتح تهران -۱۲۸۸ ه.ش- همه تاریخ بیم و امید توأمان است.

خالقی با مشروطه متولد می‌شود و در سال‌های پس از کودتای دوم می‌میرد. تاریخ زندگانی او برخلاف میلش تاریخ بداهه‌نوازی انقلاب و کودتا یا ارکستر ایام نابهنگامی است. صدا بی‌آنکه بخواهد ملازم اوست؛ در خانواده‌ای مرقّه و وابسته به دستگاه دیوانی قاجار که همه اهل موسیقی‌اند. از مادر و پدر که مشق تار می‌کنند تا ویولن همسایه<sup>۲</sup> و تار عمو جان<sup>۳</sup> و معلم اول؛ میرزا رحیم کمانچه کش که شوهرعمه این «روحي کوچک» باشد.

گرچه خانواده و تجارب زیسته -همان‌طور که خالقی جابجا در سرگذشت موسیقی از آن سخن می‌گوید- می‌تواند یکی از سرچشمه‌های تولید هنری و ساختن شخصیت هنرمند باشد، آنچه در این مسیر و در تاریخ هنر پس از مشروطه خالقی را از دیگران متمایز می‌کند، ردی است که از انقلاب مشروطه و کودتای ۱۲۹۹ پی می‌گیرد و از آن مهم‌تر مواجهه‌اش با سنت شعر و موسیقی ایرانی که البته به سبب همین رد صورت می‌پذیرد. او که به خاطر شغل پدر هم در

اندرونی قاجار و باغ‌های حکومتی آمدورفت دارد و هم به واسطه رفقای مشروطه‌چی و بعضاً جمهوری‌خواهش از مخالفان سلطنت باخبر است؛ همچون چشم سومی ناظر تمام واکنش‌ها به انقلاب و رویکردها و اخلاقیات انقلابیون است.

\*

به عقیده نگارنده آنچه از میان طیف‌های مختلف بیش از همه چشم روح‌الله را می‌گیرد دوگانه عارف-وزیری است: یکی سوگوار کلنل پسیان و دیگری دل‌زده از پیشوند «کلنل» و ایام نظامی‌گری. برای خالق حد اشتراک این دو، پیش از خودِ موسیقی، خوانش آنان از سنت است و تلاشی موازی اما متفاوت برای احیای موسیقی ملی. از این دو برای خالق احیای تصنیف‌سازی - نه آهنگ‌سازی - در کاروبار عارف حیاتی است. همچنین استقرار و تأسیس موسیقی علمی و روش‌شناسی و تدوین کتب آموزشی و آوردن نت در موسیقی ایرانی به واسطه کلنل وزیری. هرچند ما می‌دانیم وزیری برای خالق استاد تمام‌عیار و الگوی بی‌بدیل بود و ناگفته پیدا است که او به کدامین راه رفته است؛ اما رویکرد خالق به دوگانه «منطق دل» و «منطق روش»، به دو راهی منش سیاسی عارف و عشقی برابر وزیری و فروغی می‌انجامد. گویی خالق تمایز را در نوع رویارویی این دو با سنت می‌بیند. یک‌طرف - به تعبیر محمدرضا لطفی در دفاع از «شیوه ردیف» و در نقد «شیوه

عارف، وزیری و خالقی: مواجهات ناتمام

وزیری<sup>۴</sup> - چهره‌های مثل درویش خان و از همه مهم‌تر عارف است که می‌خواهند با ایده بازگشت به خویش، از درون سنت نو شوند. در واقع از همین روست که خود را ادامه سنت هنری پیش از خود هم می‌بینند؛ آن‌چنان‌که عارف تحققِ تصنیف‌سازی خود را در تحولِ تصانیف علی‌اکبر شیدا می‌فهمد. البته مسئله این است که اینان انواعِ صورت‌های این بازگشت به خویش (از خویشِ مسلمان یا خویشِ مزدکی و سوسیالیست تا خویشِ جمهوری‌طلب) را در کاروبار هنری خود آزمون می‌کنند اما این آزمون و خطاها را نه تمهیداتی صوری بلکه از اساس سیاسی می‌دانند. از طرف دیگر، این دقیقاً همان‌جایی است که راه طیف وزیری، در مواجهه‌ای دگرگون با دیگری و غرب، از ایشان جدا می‌شود.

اینان نقطه کانونی این «بازگشت به خویش از راه دیدار با دیگری» را نه «آگورا» که «آکادمی» می‌دانند؛ مناقشه‌ای که منجر به تنش شدید میان این دو طیف می‌شود تا آنجا که بسیاری از منتقدان پروژه وزیری همچون محمدرضا لطفی اذعان می‌کنند که به واسطه این نگرش، ایده تحول موسیقی ایرانی با سیاست‌گذاری‌های فرهنگی رضاشاه در بازتولید نوعی نژادپرستی غربی که در شکل‌گیری ناسیونالیسم ایران مدرن هم مؤثر بود، مصادره و ادغام می‌شود.<sup>۵</sup> همچنین چهره‌های مهجور و دیگرگون موسیقی ملی نادیده گرفته می‌شوند و آنان را بی‌اطلاع از «علم» موسیقی و لوازم آن معرفی می‌کنند؛ تا جایی که خود خالقی در

بخشی از سرگذشت موسیقی، آنجا که در حال تجزیه و تحلیل خطابه‌های سه گانه علینقی وزیری است، دیگر این بی‌اعتنایی‌ها را تاب نمی‌آورد و در خصوص تأثیر اخلاقی و اجتماعی و سیاسی موسیقی عارف می‌نویسد:

«شاید در این‌جا لازم بود که وزیری از اثرات بعضی تصنیف‌های عارف، سخنی به میان می‌آورد؛ زیرا آهنگ‌های او به‌موقع خود برای روشن کردن افکار مردم از لحاظ ایجاد حس وطن‌دوستی بی‌اثر نبوده است.»

اشاره خالقی به سخنرانی وزیری در ۲۲ تیرماه سال ۱۳۰۴ درباره موسیقی معاصر است:

«موسیقی معاصر [ما] عبارت است از یک سلسله آهنگ‌های بازاری که به‌عنوان پیش‌درآمد و تصنیف و رنگ معمول است. آواز هم اکثراً یک طرز سوگواری است می‌توان یادگار مصائب گذشته دانست [...] استادان تحصیل‌کرده پیدا نکرده‌ایم. در نتیجه موسیقی ما مخصوص مجالس کیف شده است و در مورد دیگری به کار نمی‌آید. با این

عارف، وزیری و خالقی: مواجهات ناتمام

ترتیب آیا حق نبود که از طرف مقامات روحانی  
منع شود؟<sup>۷</sup>»

جالب اینجا است که نقدهای وزیری به موسیقی ایرانی را در سالهای بعد از انقلاب ۵۷ هم می‌شنویم و گرچه نظرات شاملو در این میان بیش از همه بحث‌برانگیز شد، کماکان بخشی از جریان روشنفکری دهه‌های اخیر هم چنین نقدهایی را بازتولید می‌کند. اما جدا از نقدهای ساختاری، وزیری در این خطابه از مرزهای موسیقایی فراتر می‌رود و با رویکردی ایدئولوژیک بر ادغام کردن پروژه خود یعنی «سلطنت موسیقی» با «سلطنت رضاخانی» صحنه می‌گذارد. این بخش از سخنان او مصداق بارز همان نقدی است که لطفی و حتی خالقی بر او دارند؛ تا جایی که خالقی این بخش از خطابه وزیری را بسیار زنده توصیف می‌کند و می‌نویسد: «درست مثل این بود که بگویید: آنچه شما می‌دانید هیچ ارزشی ندارد».

اما وزیری، این فیگور «انقلابی مرتجع»<sup>۸</sup>، پا فراتر از این نقدها می‌گذارد و ۵۳ سال پیش از ممنوعیت موسیقی از «مقامات روحانی» برای جمع کردن «مجالس کیف» مدد می‌طلبد. گفتنی است که کنایه نهفته در مجالس کیف مشخصاً خطاب به شیوه عارف است و خالقی به‌وضوح بر این نکته انگشت می‌گذارد و وزیری را نقد می‌کند؛ هرچند طبق معمول لای پنبه و سرسری: «اینجاست که باید اعتراف کرد که

کُلنل با تمام تیزهوشی و تجربه‌دیدگی، متوجه نشد که اهل موسیقی را نباید رنجانید؛ و کمی جلوتر -ضمنِ قدردانی- حسرت می‌خورد که چرا بعدها سعید نفیسی این خطابه‌ها را منتشر و به‌نوعی دیگرانی را نیز که در این مجلس نبودند، از این سخنان مطلع کرد و این ماجرا حرف‌وحديث‌ها را درباره وزیري بیش‌تر کرد. اما چیزی که در این خطابه بسیار مهم نظر را جلب می‌کند، «تلاقی مذهب و سلطنت و توسعه» است. کُلنل وزیري دقیقاً بعد از استمداد از روحانیت می‌نویسد:

«مارتین لوتر واضع مذهب پرتستان می‌نویسد: معلمین باید موسیقی بدانند تا بتوانند به‌خوبی از عهده هر تعلیم برآیند. [...] روزی موسیقی در عالم سلطنت خواهد کرد و آن‌وقت است که در تحت سلطنت موسیقی، اخلاق بشر تصفیه‌شده [...] امروز می‌بینیم که این سلطنت روزبه‌روز دایره نفوذ خود را توسعه می‌دهد. مخصوصاً با اختراع جدیدی که به‌وسیله تلگراف بی‌سیم شده، مثلاً ممکن است از تهران در یک ساعت معین برای تمام مملکت ایران کنسرت داد<sup>۱۰</sup>».

وزیری در ادامه در جواب کسانی که معتقدند او موسیقی ایران را از بین می‌برد، برآشفته می‌شود و می‌گوید: «بفرمایید ببینم کدام موسیقی؟!» و



عارف، وزیری و خالقی: مواجهات ناتمام

باز پا می‌گذارد روی دُم شیر و به موسیقی معاصر به‌عنوان مجالس کیف حمله می‌کند. عارف تنها پنج روز دوام می‌آورد: صبح سه‌شنبه ۲۷ تیر ۱۳۰۴ از خجالت کلنل درمی‌آید.

\*

سپانلو در یکی از پژوهش‌های خلاقه خود - همچون کتاب درخشان چهار شاعر آزادی - از میان خیلی نامه و یادداشت به جا مانده از عارف در باره موسیقی ایرانی، این یادداشتِ عارف خطاب به وزیری به سال ۱۳۰۴ را از روزنامه ناهید<sup>۱۱</sup> برمی‌گزیند تا چهره‌های دیگر عارف را هم نشان دهد؛ آن‌جا که دیگر از خدعه میرپنج مطلع بود و منزوی در گوشه‌ای متروک اما کماکان زهردار و حساس نسبت به وقایع پیرامون شعر و موسیقی پس از کودتا. عارف که از خبر بی‌مهری و اظهار لحنیه وزیری و طرفدارانش نسبت به استادان موسیقی آن زمان رنجیده و عصبی شده است، این بار شعر و کلام نه عصای دستش بلکه پُتکی می‌شود بر سر کلنل و یارانش. اینجاست که عارف از پسِ سوگِ پسیان و مشروطه، عشقی و جمهوریت پدیدار می‌شود. اینک انتقاد از آنچه «پریشان‌وطنی»<sup>۱۲</sup> می‌نامید و بازگشت به ایده موسیقی ملی:

«آقای پروفیسور علی‌نقی‌خان! علاقه‌مندی به شعائر

ملی که بزرگ‌ترین آن‌ها موسیقی است، مرا وادار

کرد به این که به رنجش خاطر و کدورت شما و طرفداران شما اهمیت نداده سرکار را مخاطب کرده، بگویم: موسیقی [...] **مربی و مهیج** روح ملی ماست [...] شما قبل از این که اروپایی شوید مرحوم میرزا عبدالله را - که شایسته است معلم اول قرن بیست خوانده شود - گول زده اسامی آوازهای ایرانی را به دستور او مرتب کرده یک دوره پیش او مشق کردید [...] حالا چه شد که یک متر عبا را «یک شاخ» انداخته اساساً می‌خواهید موسیقی ایران را محو و فراموش کرده، اشخاص بزرگ از قبیل او و مرحوم میرزا حسین قلی را تمسخر کنید؟ [...]»<sup>۱۳</sup>.

لحن و سبک نگارش عارف این نامه، هرچند بیش‌تر از سر جدل نوشته شده، حقیقتاً درخشان است: چنان عصبیت خود را درونی متن کرده است که گاه فراموش می‌کنیم، جدا از نقد درستش، خود او هم در نهایت مشمول همان انقیاد وزیری است. او در انتهای یادداشت به گونه‌ای حماسی «این موسیقی نوظهور را از برای آن‌هایی که مرا مجتهد اعلم در این فن می‌دانند» به «فتوای خود حرام» اعلام می‌کند و خلاص!

\*

عارف، وزیری و خالقی: مواجهات ناتمام

این نبرد قدیم و جدید، نمایش قلمی رایج آن روزها است؛ اما آنچه این جدال را متمایز می‌کند نوگرا بودن هر دو سرطیف است. به نظر می‌رسد هم عارف و هم وزیری هر دو در ابراز عقاید خود تمامیت‌خواه‌اند؛ اما در مواجهه با امر سیاسی یک‌سو کنشگر است و ادغام ناپذیر و سوی دیگر هم‌سو با سیاست‌های حاکمیت و مصلحت‌اندیش. گرچه برای هر دو مثال نقض هم وجود دارد: عارف به کودتاچیان امید می‌بندد و «مارش جمهوری» می‌سازد اگرچه بعدها موضع خود را ترک و به جمهوری سلطنت شده پشت می‌کند؛ وزیری در سال ۱۳۱۳ به خاطر مشکلاتش با رضاشاه -گویا شرکت نکردن در یک مهمانی درباری- از ریاست هنرستان عالی موسیقی برکنار می‌شود.

یادداشت عارف سویه‌های گوناگونی دارد و نمی‌شود از آن به‌سادگی عبور کرد. او در پاسخ به سوگوار بودن موسیقی ایرانی به نکته‌ای اشاره می‌کند که نشان‌گر تأملاتش در این زمینه است؛ او شعر فارسی را تقصیرکار می‌داند. «به این نکته شاید تاکنون کسی پی نبرده باشد که هنگام شرکت شعر با موسیقی ایران، شعر در قسمت خود بیشتر تقصیرکار است و من در زندگانی خود مکرر در مکرر این را امتحان کرده‌ام» که شاعر محزون از هجران و مظنون به رقیب چطور اشک به دامن ریخته و گریبان بی‌طاقتی چاک زده است؛ حالا «آیا باید گناه را به گردن آهنگ‌های ایرانی انداخت؟ و این غم و اندوه را در دیوان محاسبات، سازوآواز به قلم آورد و موسیقی ایران را در دنیا بدنام

کرد؟». البته جوایه عارف پیش از هر چیز ارزش تاریخی دارد؛ و گرنه این که سوگوار بودن موسیقی ایرانی را، در یک دوگانه انگاری و جداسازی فرم و محتوا، صرفاً به محتوای موسیقی ایرانی تقلیل دهیم و فراموش کنیم که همان شعر هم بنیادِ موسیقایی و عروضی دارد، چندان قابل‌اتکا نیست؛ گرچه او در فرازهای دیگر یادداشت به‌طور مصداقی سراغ خود ساختار موسیقی می‌رود که مثلاً «از اول درآمد دستگاه ماهور تا دلکش و عراق، غیر از آواز شکسته، کدام یک از آوازهای آن حزن‌آور است؟ دستگاه چهارگاه، از درآمد تا حصار و مخالف مغلوب [...] دستگاه نوا تا حسنی و زنگوله [...] دستگاه همایون به آن عرض و طول - غیر از آواز بیداد و لیلی و مجنون - دستگاه شورانگیز مفرح... از درآمد شور و شهنواز... چرا حزن‌آور است؟ همین‌طور رهاب؛... پس موسیقی ایران منحصر به درآمد سه‌گاه و چهارتا آواز متفرقه از قبیل افشاری و دشتی نخواهد بود»<sup>۱۴</sup>.

حملات روزنامه‌ناهِید - زیر نظر میرزا ابراهیم‌خان ناهید - به وزیری سبقه طولانی دارد. مطالبی که از منظر شاگردان کلنل بیش‌تر جنبه هوجبی‌گری داشتند تا نقدهایی علمی. آن‌طور که خالقی تفسیر می‌کند، اغلب وزیری در جواب این «انتقادات ناروا» خاموش می‌ماند و به‌جهت آرام کردن شاگردان مدرسه عالی موسیقی - یاران موافق - که قلم در غلاف در انتظار فرمان کلنل هستند، تنها می‌گوید: «کار کار کار!» به‌واقع چنین هم هست؛ چراکه از این‌پس وزیری بر مدرسه عالی

عارف، وزیری و خالقی: مواجهات ناتمام

موسیقی متمرکز شد. در کنار تدریس و ساختن سرودهای وطنی یا سرود برای مدارس و کودکان و ورزشکاران، به پژوهش و تألیف در زمینه موسیقی و تاریخ هنر روی می آورد. همچنین پس از ایام ملی شدن صنعت نفت آخرین اثر خود «سنفونی نفت» را که گویا تنها یکبار در رادیو ایران پخش شده منتشر می کند.

اما کماکان مسئله نقدهای ناروا برای خالقی پابرجاست. او معتقد است دلنازکی اهالی موسیقی آن دوران و لحن تند استادش موجب شد مواضع جدی و به حق او درباره موسیقی ایرانی ناشنیده بماند و تنها در این میان مباحث جدلی و حرف و حدیثها برجسته شود. این نکته جدا از جانب داری خالقی وجهی از حقیقت در خود دارد؛ خاصه آنجا که وزیری همچون نیما به دکلاماسیون طبیعی اشاره می کند و از نوعی روان شناسی وزن یا تطابق موسیقی با بحور اشعار و مضامین آنها سخن می گوید. وزیری که معتقد است آوازخوانان ما شعر را اغلب «جویده و توی دماغی و تیکه پاره شده» ادا می کنند، در همین باره به شاهنامه ارجاع می دهد و یادآور می شود که حین اجرای اش بسیاری وحشت زده اذعان کردند که «نزدیک بود فلان کس با گرز رستم توی سرم بزند» و بر وزیری معلوم می شود که از عهده اجرا برآمده «زیرا مفهوم رجز، جز این نیست». او اضافه می کند که هارمونی نهصد سال سابقه دارد ولی برای گوش ما غریبه است؛ هرچند این نکته را هم می گوید که

«هارمونی ما هم روی اصول موسیقی خودمان است؛ نه این که تصور  
نمایید هارمونی اروپایی را با آهنگ ایرانی تلفیق کرده‌ام که چیز  
هجوی خواهد شد»<sup>۱۵</sup> (تأکید از من است).

\*

با تمام این تفاسیل، به نظر می‌رسد که عارف همچنان برای خالقِ  
سال‌های بازنشستگی<sup>۱۶</sup>، زمانی که تب و تاب آن مجادلات هم پایان یافته،  
چهره مهمی است. عارف برای او خاصه در سرگذشت موسیقی از دو  
منظر خاستگاه به‌شمار می‌آید. آن‌طور که خالق می‌نویسد مسئله بر سر  
تلفیق است: اولی تلفیقِ تصنیف‌سازی و سیاست که به احیای سنت  
تصنیف‌سازی ما منجر شد و، آن‌چنان که خود عارف می‌گوید و خالق  
معترف است، تصنیف و ترانه ما را از شر «تصنیف برای بدکاره‌های  
دربار یا ببری‌خان گربه شاه شهید»<sup>۱۷</sup> و حدیثِ نفسِ خطاکاران نجات  
داد؛ دیگری هم تلفیق شعر و موسیقی است. از نظر خالقِ عارف با  
وجود محدودیت‌های شعر و ترانه عروضی به فرم بی‌نظیری رسیده بود؛  
فرمی که ساختن تصنیف‌های وطنی را ممکن می‌کرد؛ اگرچه به عقیده  
خالقِ عارف در راه یگانه ماند و پس از او شاعران «از گل و می و  
عشق و معشوق که زیانی به جایی نمی‌رسانند سخن گفتند»<sup>۱۸</sup> و بازارِ  
این قبیل سبک‌ها سکه شد. به راستی چرا خالق، شاگردِ تمام‌عیارِ کلنل  
وزیری، تربیت‌شده منطق‌روش، از فکر عارف و کار و بار او خلاصی

عارف، وزیری و خالقی: مواجهات ناتمام

ندارد؟ یا بهتر بپرسیم: چگونه است که عارف از اشغال خاطر خالقی باز نمی‌ایستد؟

با این حال نقدهای خالقی به عارف در خصوص مسئله موسیقی ملی پابرجاست. او در دوگانه انقلاب و سنت شفاهی، جانب امر مکتوب و «شیوه وزیری» را می‌گیرد و گویی تلقی‌اش از موسیقی ملی با عارف و «شیوه ردیفی» تفاوت دارد؛ طرز تلقی‌ای که شاید در نقطه عزیمت، در داشتن موسیقی وطنی به‌منزله «مربی و مهیج روح ملی»، با طرز تلقی عارف یکی باشد؛ اما طرز کار و مقصدشان بی‌تردید نه!

به نظر من آنچه بیش از هر چیز این دوگانه را برجسته می‌کند، خود همین تعبیر عارف است؛ بنابراین مسئله باید بر سر همین واو عطف بین مربی و مهیج باشد. تمایزی در کار است و وظیفه ما برجسته کردن آن. موسیقی: مربی روح ملی یا مهیج آن؟

فراموش نکنیم که هرگونه نقد این صورت‌بندی می‌بایست بستر طرح بحث آن را نیز در نظر گیرد. این که ما اکنون به دیدی انتقادی و به تردید در «ایده روح ملی در هنر و سیاست» می‌نگریم، ضمن این که هادی نگاه ما نسبت به آن دوره است، نباید مغل درک وضعیت انضمامی آن زمان نیز باشد. همان‌طور که عارف می‌گوید مردمان و شاعران پیش از مشروطه هیچ فهمی نسبت به وطن نداشتند؛ نوعی

محلی‌گرایی که صرفاً ولایت خود را می‌دید و از وطن، زبان و تاریخ خود فهم مبهمی داشت.<sup>۱۹</sup> بنابراین داشتن فهمی ملی، شرط امکان مشارکت در امر بین‌المللی و جهانی (همچون تحقق آزادی) شمرده می‌شد؛ و آغاز انقلاب و مدرنیته پلی شد که این شکاف را پُر می‌کرد. هرچند لطفی در این باره و در نقدِ «شیوه وزیری» در مصاحبه‌ای با عنوان «وزیری از سکان‌داران سزارین فرهنگی ایران بود» می‌گوید:

«وزیری می‌گفت ما می‌خواهیم موسیقی ایرانی را بین‌المللی کنیم. الآن حدود یک قرن از دوران وزیری گذشته است. مگر در این مدت کارهای ارکستر گل‌ها یا کارهای ادامه‌دهندگان راه وزیری مثل آقای دهلوی و فخرالدینی بین‌المللی شده است؟ [...] آیا موسیقی ما با ارکستر گل‌ها و آواز بنان بین‌المللی شد؟ [...] آن زمان هر ایده‌ای که عنوان اروپایی شدن را یدک می‌کشید مورد حمایت قرار می‌گرفت. از سوی دیگر آلترناتیوی به جای وزیری وجود نداشت. [...] ضمن اینکه شخصیت خود وزیری را هم باید مدنظر داشت، یک نظامی با دیسپلین و مقتدر که از پس سازمان‌دهی یک قشون برمی‌آمده. [...] دانش وزیری برای آن دوران به قدری بوده است که بتواند دیگران را تطمیع کند.



عارف، وزیری و خالقی: مواجهات ناتمام

گاهی به‌طور منطقی این کار را کرده اما در بعضی از موارد هم از جایگاه و زورش استفاده کرده است».

موضع لطفی مهم است. او به‌درستی متوجه شده است که ایده وزیری و خالقی امکان منحل شدن در افق مسدود سیاست‌های فرهنگی رضاخانی را در خود دارد اما در بخش دیگر نقدهایش که به مسئله بین‌المللی کردن موسیقی ایرانی از سوی وزیری و وزیری‌گرایان می‌پردازد، به نحوی صورت‌بندی ایشان از موسیقی ملی را مصادره به مطلوب می‌کند. چراکه «شیوه وزیری» و خالقی یا بنان و همفکران اینان، آن‌طور که لطفی تقریر می‌کند، قصد بین‌المللی کردن موسیقی ما را ندارد بلکه برعکس در آغاز ایده حفظ موسیقی ملی است که برایشان اهمیت دارد؛ هرچند به میانجی ابزار موسیقایی و امکانات مفهومی‌ای که غرب در اختیار قرار داده است: از سازها تا روش‌شناسی و شیوه‌های تعلیم موسیقی و تأسیس آکادمی. بنابراین این که در بین‌المللی کردن موسیقی ما قصدی در کار بوده از عوارض ایده آن‌هاست و نه نقطه عزیمتشان. از قضا به نظر می‌رسد طیف وزیری و مشخصاً خود خالقی شرط بین‌المللی بودن موسیقی ما را در ملی شدنش می‌بیند.

نکته حیاتی دیگر در نقدهای لطفی مسئله اراده و مداخله حاکمیت در پیشبرد چنین ایده‌ای است. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد حقیقتاً سازگاری میان رویکردهای غرب‌گرایانه رضاخان و نگرش وزیری

وجود داشت اما نکته مغفول این است بخش قابل توجهی از ایده‌ها و پیشنهادها او ماحصل دغدغه‌های متودیک بود تا اعمال موبه‌موی سیاست‌های فرهنگی پهلوی. همچنین وقتی با خود آثار مکتوب و متن توضیحات خود وزیری و خالقی روبرو می‌شویم؛ درمی‌یابیم که تقلیل کل پروژه آنان به چنین تفسیری ناپسند است و با میراثی که آن‌ها از خود به جای نهاده‌اند اعم از موسیقایی و مکتوب تعارض دارد. همچنین نباید فراموش کرد که این نقد در نهایت شامل لطفی هم خواهد شد؛ اتخاذ رویکرد سیاسی او سال‌ها پس از انقلاب و در دوره‌ای مشخص.

\*

به برجسته‌سازی تمایز مربی و مهتج بازگردیم. خالقی از میان این دو «مربی» را برمی‌گزیند. او معتقد است برای ترویج این موسیقی ابتدا باید آن را حفظ کرد و برای تهییج روح ملی هم می‌بایست با حفظ فاصله‌ای سرد عمل کرد؛ حفظ فاصله‌ای سرد که درواقع ممکن کننده همان تهییج خواهد بود. از نظر او و به پیروی از علینقی وزیری، ابتدا باید از زوال موسیقی خودمان به واسطه مواجهه با دیگری و سنت موسیقایی غرب و مسئله نوشتار جلوگیری کنیم؛ و این پیش از هر چیز به واسطه آنچه او «علمی کردن موسیقی» می‌نامد، ممکن می‌شود. این فیگورِ مربی یا دانشمند (Scientist) یکی از گره‌گاه‌های فهم پروژه خالقی است؛ پدیده‌ای که ایماژ قرن نوزدهم است و با تأخیری طبق معمول به ایران رسیده بود. آینه تمام‌نمای هنرمندان یا متفکرانی که

عارف، وزیری و خالقی: مواجهات ناتمام

به ضرورت روش پی برده بودند و امر مکتوب و علوم دقیقه بر ای‌شان جذابیتی خاصی داشت. این تصویر زاییده عصر مشروطه است و چه بسا از مهم‌ترین شمایل آن یکی همین کلل وزیری باشد و دیگری ذکاءالملک، محمدعلی فروغی.

از این منظر استقرار نوعی (Methodology) به منزله شرط امکان موسیقی ملی و مسأله آموزش (pedagogy) نو بودن همچون روزنه‌ای برای فهم جهان و مشارکت در امر سیاسی، مسأله‌ای بود که تفسیر خالقی را از موسیقی ملی برابر برداشت امثال عارف از این پدیده می‌نشانند. هرچند به نظر می‌رسد خالقی به نوع مواجهه سیاسی امثال عارف هم در مقام یک آرتیست نگاه مثبتی ندارد، نگاه او بیش از آن که انتقادی باشد واجد نوعی کلی‌گویی و انفعال است.

البته کتاب خالقی در میان آثار موسیقی‌دان‌های اهل قلم، از مهم‌ترین امکاناتی است که بازخوانی تاریخ نامرئی موسیقی ایران و پرسه‌زنی در دقایق آن را ممکن می‌کند. ظرفیتی که به دلیل غیر رسمی و گویا غیر ادبی بودنش از تمامی فرم‌های کلاسیک سرگذشت‌نویسی و تاریخ‌نگاری و غیره فراروی کرده و گونه‌ای از ادبیات دیگر را برای ما می‌آفریند. با این حال وضعیت بدیع سرگذشت موسیقی ایران نباید به سهل‌گیری در خوانش آن بیانجامد چراکه برخلاف موضع خالقی که

غالباً تمایل دارد، سوم شخص و شفاهی باقی بماند؛ ما در این اثر با دیدگاه‌ها و ارزش‌دوری‌های<sup>۲۰</sup> بسیار مواجه‌ایم.

اساساً در سرگذشت موسیقی که در واقع سلف‌پرت‌رۀ خود خالق است و بیش‌تر به رمانی اتوبیوگرافیکال می‌ماند تا اثری در باب تاریخ موسیقی، در اکثر مواقع موقعیت راوی مانند کسی است که در پایان کار ایستاده است و این نکته با نوعی محافظه‌کاری و انفعال گره می‌خورد. در واقع آنچه این اثر خواندنی و بسیار مهم ادبی-موسیقایی را به تنگنا می‌اندازد، فقدان گونه‌ای اعتراف است. به همین دلیل است که گاه توصیف‌ها محض و «منطقِ نظارت» چنان بر کلیت اثر حاکم می‌شود که متن را از هرگونه قرائت انتقادی از تاریخ دور می‌کند. او در جایی از سرگذشت بی‌آنکه سعی در فهم تناقضات ضروری پروژۀ عارف و همفکرانش کند و متوجه باشد که هر گونه‌ای از مشارکت در امر سیاسی هزینه‌بر است و این عافیت‌طلبی و مرام تن‌ندادن به رخدادها، چقدر می‌تواند به تلقی او از هنر مدرن لطمه بزند، می‌نویسد:

«عارف زاده انقلاب مشروطیت است و دوره او برای  
نشر این مرام کاملاً مناسب بود؛ ولی همین که  
اوضاع سیاسی تغییر کرد و دوران کوتاه مشروطه ما  
تنها ظاهرش ماند و معنایش از دست رفت و مقدمات  
دیکتاتوری فراهم شد، او چون مرد میدان نبود، دفتر

عارف، وزیری و خالقی: مواجهات ناتمام

شعر و شاعری را پیچید و کنار گذارد<sup>۲۱</sup> و در جایی دیگر: «عارف هم که فکرهای تند بی پروا داشت، منزوی و گوشه نشین شد. شعرای دیگر هم اگر چیزی روی موضوعات روز می ساختند، بی ریا و خالی از تظاهر نبود<sup>۲۲</sup>». (تأکید از من است.)

همان طور که پیداست این گونه نقدهای غیر مفهومی و از سر انفعال، به سرعت به ورطه روان شناسی انگاری و کلی گویی می لغزد؛ البته طبقه اقتصادی خالقی و نزدیکی پدرش به دستگاه دیوانی قاجار که منشی عبدالحسین فرمانفرما بود هم در این مورد بی تأثیر نیست. به نظر می آید او نه مانند مصدق و مدرس بلکه به گونه ای دیگر به جمهوری خواهان با تردید می نگرست. گرچه او هم مثل پدر در میان آنان رفقای بسیار و به اندیشه یا هنر ایشان توجه داشته است، می توان رد این نوع نظرات را در ایام نوجوانی او زد؛ زمانی که ۱۴ ساله بود. در بخشی از سرگذشت موسیقی که یادآور آن دوران است، خاطراتی نقل می کند که مشخصاً حاکی از بدبینی یا رویکردی انتقادی نسبت به مواضع عارف و عشقی است. او آدرسی می دهد که ما را به وقایع پیش از کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ پرتاب می کند؛ شب هایی که پدر او در انتظار خبری از فرمانفرما که به تهران احضار شده بود، به سر می برد. تا شبی که عشقی بی هوا زنگ می زند و در مذاکره ای طولانی با پدر خالقی از سقوط عن قریب

قاجار سخن می‌گوید. خالق می‌نویسد: «همین که پدرم گوشی را زمین گذاشت، گفتم: راستی پدرجان کودتا یعنی چه؟ پدرم ناراحت به نظر می‌رسید و گفت: چه می‌دانم؛ حالا فردا ما هم به آتش اعمال فرمانفرما باید بسوزیم»<sup>۲۳</sup>.

در اینجا مقصود، تحلیل تصورات دوران کودکی **روحی کوچک** از کودتا نیست؛ چراکه اندکی جلوتر **خالقی** به سخن درمی‌آید و نظر خود را می‌نویسد:

«عشقی و عارف هم با دُم‌شان گردو می‌شکستند که  
دیگر کارها به سامان رسید! بی‌چاره‌ها خبر نداشتند  
این‌ها همه صوری‌سازی است و چیزی که در حساب  
ناید ماییم»<sup>۲۴</sup>.

\*

این‌که خالق با موضع عارف و عشقی سر ستیز یا بر آن نقدی داشته باشد نه تنها عجیب نیست بلکه اساساً با توجه به درک آن‌ها از نسبت تولید هنری و امر سیاسی - آنچه تاکنون وضع شد - سازگار است. بنابراین بحث بر سر وجود چنین اختلاف رویکردی نیست؛ مسئله این است که اینان - شیوه‌وزیری - ضرورت پدیدایی نوعی روش‌شناسی و تمهیدات برای احیای موسیقی ملی را به نوعی تقدم‌بخشی آکادمی بر

عارف، وزیری و خالقی: مواجهات ناتمام

آگورا در مواجهه هنر با امر سیاسی احاله می‌دهند که این تحویل، ادامه مسیر را در جهت گفتگوی ایده ایشان با سایر ایده‌ها در شعر و موسیقی معاصر ناممکن می‌کند. به تعبیر دیگر، آنچه وزیری همچون تحققِ «هارمونی» موسیقی خودمان از آن یاد می‌کرد، مبدل به «تک‌نوازی» فکری و ناشنیده ماندن صداها و دیگر می‌شود؛ پدیده‌ای که شعر مدرن فارسی هم چارچوب نظری آن را، از عارف و نیما تا شاملو و براهنی هریک به شیوه خود، به بحث گذاشته و از این طریق، مرزهای پراکسیس خود را به سوی «دیگری/همسایه» و افق‌های آن، گشوده کرده است.

✱

میرزا محمدعلی سپانلو<sup>۲۵</sup> که خود بی‌تردید از شاعران آزادی و قله‌های شعر و ترجمه شعر، پس از مشروطه است در بخش مربوط به عارف - شاعر ترانه ملی - در کتاب چهار شاعر آزادی به پروژۀ عارف و هم‌قطاران‌ش طور دیگری می‌نگرد و برخلاف نقد رایج از هنر به اصطلاح متعهد یا اجتماعی در فرازی درخشان در دفاع از حرکت شاعران آزادی و مشخصاً عارف می‌نویسد:

آنان «شاعرانه‌ترین کارشان این بود که کلام را فدای عمل کردند، شعر را در پیشگاه منافع مردم قربانی کردند، این است که در نقد و آزمون دانشگاهی رتبه بالایی به دست نمی‌آورند، با شعر زندگی کردند، شعر در آن‌ها «درونیّت» یافته بود، با آن‌ها ترکیب‌شده بود، عصای دستشان بود، بی‌حجب و ریا و ملاحظات مرزهای ادب و فرهنگ آن را به کار می‌بردند، و گرچه شعر ادیبانه را فدای زندگی کردند، لکن الگوهای بزرگی شدند تا بتوان با افراشتنشان، همچون عارف، نشان داد که این ملت چه استفاده‌ها از شعر می‌کند، و شعر چگونه در زندگی این ملت تاریخی به‌عنوان درس و دلیل و ضربت به کار می‌رود<sup>۲۶</sup>». (تأکیدها از من است.)

شعر و موسیقی عارف ما را معطوف می‌کند به امکانات اجتماعی-سیاسی هنر که به تعبیر دقیق سپانلو در آن «درونیّت» یافته است. درواقع ما با موسیقی یا ادبیات مشغول به امر سیاسی روبرو نیستیم بلکه دیگر با منظری سراسر پساآشویتسی مواجهیم؛ منظری که در آن خود کنش خلاقانه، خود ادبیات از اساس سیاسی است. به این معنا عارف نه مبدع یک روش علمی بلکه مؤسس نهادی می‌شود که مسئله‌اش باز فعال کردن مردمی است محذوف که از تمامیت ادبیات فارسی به‌مثابه مخاطب و مؤلف آن کنار گذاشته شده‌اند؛ کسانی که شعر جز در حدیث



عارف، وزیری و خالقی: مواجهات ناتمام

نفس و تکنوازی به کارشان نیامده است. پروژه عارف و نیما بازپس‌گیری شعر و موسیقی به‌عنوان «درس و دلیل و ضربت» است. اینجاست که عرصه دانشگاه (آکادمی) برای عارف و شاعران آزادی صحن خیابان‌هاست (آگورا)؛ هرکجا که امکان زمزمه‌ای و پیچ‌پچه‌ای<sup>۲۷</sup> وجود دارد. گویی درسی که امروز در آکادمی گفته نمی‌شود همین درس «دلیل و ضربت» است؛ آنچه امثال وزیری خواه‌ناخواه از مدرسه عالی موسیقی ملی بیرونش گذاشتند.

اما در این میان، ماییم و خالقی که فرق فارق دارد؛ چهره‌ای که در این پایان قرن، هنوز هم این سو و آن سو خودش را نشان می‌دهد و از چشم‌های مردد و مضطرب ما می‌گریزد. می‌دانیم و شک نداریم که استخوان بندی کلنل را به یاد می‌آورد؛ اما چه کنیم که خطوط چهره، آن شوریدگی بی‌بدیل، همانی است که عارف داشت. ولی این خالقی است؛ خود خود اوست که نه این است و نه آن: شمایل سرگردان یکی از منظم‌ترین و هم‌زمان شوریده‌ترین کودکان قرن که نمایانگر یکی از جدی‌ترین تلاش‌های ما در مواجهه با آن چیزی است که مدرنیته‌اش می‌نامیم. این خالقی است که دست‌آخر، سراپا تلاش و تردید، در «واو» مربی و مهیج می‌نشیند.

- <sup>۱</sup> خالقی تصنیف «گریه کن» را که عارف در رثای کلنل پسیان ساخته و اسفندماه ۱۳۰۰ در تئاتر باقراپ تهران به صحنه برده بود، در ارکستر گل‌ها با خوانندگی بنان اجرا می‌کند. او از مهم‌ترین تصنیف‌های عارف، «از خون جوانان وطن لاله دمیده» را هم تنظیم کرده است. / «سفونی نفت» آخرین اثر وزیری که گویا پس از ایام ملی شدن صنعت نفت تنها یک‌بار در رادیو ایران پخش شد.
- <sup>۲</sup> خالقی درجایی از سرگذشت موسیقی ایران (ص ۵۵-۵۶) ضمن بازگویی اولین خاطراتش از شنیدن موسیقی در ایام کودکی، به همسایه‌ای اشاره می‌کند که در خفاء ویولن می‌زند. همسایه‌ای صاحب‌منصب، اهل ساز و سِنان، با انگشتانی خوگیر آرشه و ترکه: رکن‌الدین مختاری فرزند مختار السلطنه معروف به سرپاس مختاری رئیس مخوف شهربانی رضاخان و نوازنده ویلن.
- <sup>۳</sup> منظور میرزا غلام‌رضای شیرازی؛ رفیق شفیق پدر خالقی، نوازنده تار و شاگرد ارشد میرزا حسینقلی خان است- سرگذشت ص ۴۵.
- <sup>۴</sup> به نقل از مصاحبه‌ای مفصل با محمدرضا لطفی: [همان زمان تصمیم گرفتیم که در گروه شیدا آلبومی در بزرگداشت وزیری منتشر کنیم که اتفاقاً برای گروه کار دشواری بود چون باید با شیوه و نگاه وزیری ساز می‌زدند. خیلی برای گروه دشوار بود که از شیوه ردیف وارد شیوه وزیری بشوند.] منبع: «محمدرضا لطفی در گفت‌وگو با تاریخ ایرانی: وزیری از سکان‌داران سزارین فرهنگی ایران بود».
- <sup>۵</sup> تاریخ ایران مدرن، پرواند آبراهامیان، ص ۱۶۱.
- <sup>۶</sup> سرگذشت موسیقی ایران، ص ۴۵۸.
- <sup>۷</sup> سرگذشت موسیقی ایران، بخش خطابه‌ها، خطابه سوم ص ۴۵۴.
- <sup>۸</sup> عنوان یکی از مقالات مراد فرهادپور: «هایدگر: انقلابی مرتجع».
- <sup>۹</sup> مجموعه‌ای از سخنرانی‌های وزیری در زمینه هنر و زیبایی‌شناسی که سعید نفیسی جمع‌آوری و در قالب کتابچه‌ای به نام «در عالم موسیقی و صنعت» منتشر کرد.
- <sup>۱۰</sup> سرگذشت موسیقی ایران، بخش خطابه‌ها، ص ۴۵۵.
- <sup>۱۱</sup> عارف قزوینی، تدوین محمدعلی سپانلو و مهدی اخوت، نگاه، ص ۲۹۹.
- <sup>۱۲</sup> همان ص ۳۰۶. به نقل از تصنیف چهارم عارف «افتخار آفاق»: به سر زلف پریشان تو دل‌های پریش/ همه خوکرده چو عارف به پریشان وطنی.
- <sup>۱۳</sup> همان ص ۲۹۹.
- <sup>۱۴</sup> همان ص ۳۰۲-۳۰۱.
- <sup>۱۵</sup> سرگذشت موسیقی ایران، ص ۴۵۶-۴۵۵.

<sup>۱۶</sup> خالقی در سال ۱۳۳۸ به خواسته خودش از اداره کل هنرهای زیبا بازنشسته شد هرچند بعد از بازنشستگی کماکان به نوشتن و فعالیت‌های موسیقایی خود ادامه داد.

<sup>۱۷</sup> عارف قزوینی، مجموعه اشعار، تدوین محمدعلی سپانلو و مهدی اخوت، نگاه، ص ۲۹۱.

<sup>۱۸</sup> سرگذشت موسیقی ایران، ص ۲۷۵.

<sup>۱۹</sup> «بدانند اگر من هیچ خدمت دیگری به موسیقی و ادبیات ایران نکرده باشم وقتی تصنیف وطنی ساختم که از ده هزار نفر یک نفرش نمی‌دانست وطن یعنی چه؟ تنها تصور می‌کردند وطن شهر یا دهی است که انسان در آنجا زاییده شده باشد». عارف قزوینی تدوین سپانلو و اخوت ص ۲۹۵؛ همچنین نقل شده در کتاب چهار شاعر آزادی محمدعلی سپانلو بخش مربوط به عارف.

<sup>۲۰</sup> (Value judgment): دلیل استفاده از این اصلاح این است که در سرگذشت موسیقی ایران گاه قضاوت‌های سنجش‌گرایانه خالقی به عنوان یک موسیقی‌دان با رویکردهای ارزش‌گذارانه و اخلاقی وی آمیخته می‌شود. مثلاً نگاه خالقی به موسیقی فولک یا نوازندگان دوره‌گرد، برخاسته از تصویری است که او از طبقه هنرمندان غیر رسمی یا مشخصاً دسته مطرب‌ها دارد. در واقع او ذیل انتقاد به وضعیت موسیقی دوران قاجار و نبود سیستم آموزشی روشمند، سهم نوازندگان فولکور، دوره‌گرد و حتی «عمله‌مطرب»، در حفظ و انتشار موسیقی مطرود از سوی قدرت را چندان درخور نمی‌بیند.

<sup>۲۱</sup> سرگذشت موسیقی ایران، ص ۲۷۴-۲۷۳.

<sup>۲۲</sup> همان ص ۳۹۸.

<sup>۲۳</sup> همان ص ۱۸۴.

<sup>۲۴</sup> همان.

<sup>۲۵</sup> سپانلو در مصاحبه‌ای با توجه به عقبه فرهنگی خاندانش در تهران زمانه قاجار، خود را این‌گونه معرفی می‌کند.

<sup>۲۶</sup> کتاب چهار شاعر آزادی: ۱، عارف قزوینی شاعر ترانه ملی، نوشته محمدعلی سپانلو، ص ۱۰.

<sup>۲۷</sup> به نقل از هوشنگ گلشیری بر مزار محمد مختاری: پیام دقیق به ما رسیده است... «خداوند پچ‌پچه».