Iranian Studies
Vol. 10, No. 2, Autumn & Winter, 2020-2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

"Sufi-Based" Narratives and Criticisms of Iranian Music and Socio - Cultural Characteristics of Musical Context in 1950's and 1960's

Pouya Nekouei[1] & Reza Parvizade[2]

(205-224)

This article examines a discussion about Iranian music that emerged during the 1950s and early 1960s. During this period various writers attempted to criticize Iranian music on the basis that it was connected with the Sufi tradition of Iranian culture. Therefore, criticisms of Iranian music appeared in various periodicals such as *Muzik-e-Iran*. Critiques voiced their opinion against characteristics of Iranian music that they considered to be negative. Most importantly, what they considered to be the "otherworldly" characteristic of Iranian music was stressed upon. Such cultural criticism of Iranian music during this period originated from the writings of two intellectual currents: the writings of the left wing during the Pahlavi period, and the writings of the famous social and cultural critic of the Pahlavi period, Ahmad Kasravi. Therefore, these criticisms in the writings of the left wing and Ahmad Kasravi against Sufism are briefly reviewed. Moreover, responses to such reading and criticism of Iranian music are examined. We have pointed out that during the same time some musicians advocated Sufi-based readings of Iranian music. According to them, Iranian music had Sufi characteristics and such features had to appear in its performance and context. It is also illustrated how this reading of Iranian music was connected to an understanding and practice of music. Furthermore, the concepts of "mahfil" and "bazm" in the cultural history of music performance are briefly examined. What was advocated by those defending a Sufi reading of Iranian music, to a large extent, had its roots in the listening culture and practices of mahfils. Moreover, it is explained that some of these musicians, following the discourse of the "cultivation of people's taste" during the Pahlavi period, believed music to have a social role. At the end, it is argued how the aforementioned Sufi reading of Iranian music that was tied to a specific culture of listening in the private sphere, along with the debates on the social function of music and its role in nurturing people's taste, came to be reflected in a radio program of Iranian music, *Golha*.

Keywords: Iranian Music, Sufi Narrative, Listening, *Golha* Program, Socio-Cultural Context of Music.

Received: June, 30, 2020; Accepted: September, 21, 2020

10.22059/jis.2020.305300.878
Print ISSN: 2252-0643-Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir

1. Email of the corresponding author: pouyanekouei2012@gmail.com.
Master's Degree in Ethnomusicology (Musicology), Department of Fine Arts, University of Tehran, Iran.
2. Instructor of Music at the Fine Arts Faculty, University of Tehran, Iran.

نقد و تفسیرهای «عرفان‌گرایانه» از موسیقی ایرانی و برخی ازجنبه‌های بستر فرهنگی ـ اجتماعی موسیقی در دهه‌های سی و چهل شمسی[۱]

پویا نکویی[۳]

فارغ‌التحصیل کارشناسی‌ارشد اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی)، گروه موسیقی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

رضا پرویززاده

عضو هیئت علمی و مربی گروه موسیقی در پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۰۴/۱۰؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۹/۰۶/۳۱

علمی - پژوهشی

چکیده

مقالهٔ حاضر به بررسی یکی از مباحث مهم در رابطه با موسیقی ایرانی پرداخته که در دهه‌های سی و چهل شمسی مطرح شد. در این بحث گروهی از منتقدین موسیقی ایرانی به نقد ویژگی‌های به زعم خود عرفان-گرایانهٔ موسیقی ایرانی پرداختند. در آن سو گروه دیگری از فعّالان موسیقی ایرانی بر همان اساس به خوانشی عرفان‌گرایانه از موسیقی ایرانی پرداختند. در بخش نخست ابتدا به بررسیِ آراءِ گروهی از منتقدین موسیقی ایرانی مبنی بر پیوند آن با تصوف پرداخته است. در ادامه همچنین به بررسی ریشه‌های این تفسیر از موسیقی ایرانی در ایران آن دوره پرداخته شده است. همان‌طور که بیان خواهد شد، دو جریان فکری به نقد نقش تصوف در فرهنگ ایرانی پرداخته بودند؛ در یک سو جریان چپ و در سوی دیگر احمد کسروی نمایندگان این نوع نگاه محسوب می‌شدند. چنانکه اشاره شده درون‌مایهٔ نظرات منتقدین موسیقی ایرانی مشابه نظرات طیف‌هایی است که تا پیش از این تاریخ به نقد وجوهی از فرهنگ ایرانی منجمله تصوف پرداخته بودند. در ادامه، نظرات گروه دیگری که به بیان روایتی عرفان‌گرایانه از موسیقی ایرانی پرداختند، بررسی شده است، و ضمناً به برخی از علل شکل‌گیری این نگرش و خوانش نیز اشاراتی شده است. این مقاله ضمن ریشه شناسی علل پیدایش این دو رویکرد، به طرح تمایز مفاهیم «محفل» و «بزم»، بر اساس برخی از شواهد و مستندات موجود به طور مختصر پرداخته است. در این راستا دو تلقی از فرهنگ شنیدن در تاریخ فرهنگی شنیدن موسیقی در عرصهٔ موسوم به «اندرونی» موسیقی ایرانی مطرح شده است. همچنانکه به اختصار بیان شده است دو فرهنگ شنیداری متفاوت بر این دو عرصه حاکم بوده است. در همین راستا نشان داده شده که این تلقیِ «عرفان‌گرایانه» وابسته به آداب و قواعد شنیداری حاکم بر عرصهٔ موسوم به محافل بود. در ادامه همچنین مختصراً مطرح شده که بر اساس گفتمان «پرورش ذوق عامه» در دورهٔ پهلوی برخی از فعّالانی که آن روایت عرفان‌گرا از موسیقی را ارائه می‌کردند، بر اهمیت و لزوم نقش اجتماعی موسیقی تأکید داشتند. در بخش پایانی اجمالاً به بررسی برنامهٔ *گلها* پرداخته شده و این برنامه محصول تفسیر عرفان‌گرایانهٔ فعالان موسیقی و تأکید آنها بر مسئلهٔ پرورش ذوق مردم تلقی شده است.

واژه‌های کلیدی: موسیقی ایرانی، روایت عرفان‌گرایانه، شنیدن، برنامهٔ *گلها*، بستر فرهنگی ـ اجتماعی موسیقی.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: pouyanekouei2012@gmail.com

مقدمه

موسیقی ایرانی در برهه‌های متعدد از سوی گرایش‌های فکری مختلف محل مناقشه و بحث بوده است. در یک سدهٔ گذشته موسیقی ایرانی حول مقولاتی چون سنت، تجدد و یا هویت محل منازعه بوده است. از این رو، دقیقاً بر خلاف تصور برخی از جریان‌های روشنفکری ایران معاصر که بر عدم تناسب موسیقی ایرانی با روح زمانه سخن گفته اند، این موسیقی در بطن تحولات اندیشه‌ای ایران معاصر حضوری پررنگ داشته و بحث‌های مفصلی پیرامون آن شکل گرفته است. مباحثی چون سنت، تجدد و هویت در رابطه با موسیقی ایرانی در تاریخ معاصر ایران بیشتر مورد توجه بوده‌اند.

با این حال، همچنان مسائلی در تاریخ معاصر موسیقی در ایران وجود دارند که کمتر کنجکاوی پژوهشگران را برانگیخته‌اند. یکی از این مباحث کمتر مورد توجه، در حوالی دههٔ سی تا اوایل دههٔ چهل شکل گرفت. در این برهه، از یک سو با رواج خوانشی «عرفان‌گرایانه» از موسیقی ایرانی مواجه هستیم و از دیگر سو با منتقدینی که موسیقی ایرانی را بر اساس همان مدعای «عرفانی‌بودن» مورد انتقاد قرار می‌دادند. رویکرد مروجین روایت «عرفان‌گرای» موسیقی ایرانی ریشه در بخشی از واقعیت‌های فرهنگی و موسیقایی ایران آن روزگار داشت. از آن سو، رویکرد منتقدین موسیقی ایرانی نیز ریشه در برخی از جریان‌های فکریِ ایران آن دوره داشت که استمرارش را می توان تا کنون نیز مشاهده کرد. این مقاله با نگاهی اجمالی به برخی از مطبوعات دورهٔ محمدرضاشاه و با استناد به برخی از روایت‌های شفاهی، به بررسیِ مختصر همین مسئله و برخی از پیچیدگی‌های آن پرداخته است.

۱. انتقاد از ماهیت موسیقی ایرانی؛ اواخر دههٔ سی تا ابتدای دههٔ چهل

مسئلهٔ انتقاد از ماهیت موسیقیِ ایرانی موضوع مقالات متعددی است که در برخی از جراید آن دوره بازتاب یافته است. در سلسله نوشتارهایی که در دههٔ سی در برخی از نشریات آن دوره منعکس شده، نقد از ماهیت عرفانیِ موسیقیِ ایرانی و پیوند آن با تصوف یکی از موضوعات مهم انتقادیِ این دوره است. یکی از نخستین نمونه‌های این نقادی در سال ۱۳۳۵ در مجلهٔ *نقش‌جهان* منتشر شده که طیّ آن ایرج وامقی تحلیلی از موسیقی ایرانی و ماهیت آن ارائه داده است. وامقی (۱۳۱۱-۱۳۷۹) در نوشتهٔ خود ضمن طرح این پرسش که «آیا موسیقی ایرانی غم‌انگیز است»، صراحتاً بیان می‌کند

که خاصیت به زعم او «سکرآور» این موسیقی، نخستین دریافتی است که مخاطب با آن مواجه می‌شود و همین مسئله به گمان او سبب شده که «موسیقی ایران همچون ماده مخدری، اعصاب را سست کرده» و «روح را در عالم دیگری که از خارج از واقعیات است، سیر» دهد (وامقی، ۱۳۳۵: ۱۶). حدود سه سال پس از انتشار این نوشتهٔ وامقی، نوشتهٔ دیگری تحت عنوان «ارکستر گلها» در مجلهٔ *موزیک ایران* به ارزیابیِ نظرات مخالفین و موافقین برنامهٔ *گلها* پرداخته است. می‌دانیم که در این دوره برنامهٔ *گلها* مهمترین برنامهٔ موسیقی ایرانی در عرصهٔ رسمی است. این نویسنده در بیان نظرات منتقدین *گلها* به همان مواردی اشاره می‌کند که پیشتر وامقی در نقدش از موسیقی ایرانی بیان کرده بود. وی در رابطه با نظرات منتقدین *گلها* می‌نویسد:

> عده‌ای معتقدند که برنامه گلهای رنگارنگ و گلهای جاویدان یک روحیه درویشی و بی بند و باری در مردم بوجود میآورد و موسیقی تخدیرکننده و اشعار عرفانی آن مردم را بسوی طرز تفکر «دنیا هیچ» است و «این نیز بگذرد» سوق می‌دهد. زمان ما این طرز تفکر را نمی‌پسندد و قرن شتابناک ما این اصول و عقاید را مردود می‌شمارد. ([بی‌نام]، ۱۳۳۶: ۱۸؛ تأکیدات از نگارندگان است)

اندکی بعد محمود خوشنام (۱۳۳۸) در نوشته‌ای تحت عنوان «عوامل اجتماعی انحطاط موسیقی در ایران» نیز به نقد موسیقی در آن دوره پرداخته و انتقادات گزنده‌تری را متوجه موسیقیِ این دوره می کند. وی جریان اصلی موسیقیِ این دوره، یعنی رادیو را این گونه توصیف می‌کند:

> هیچ جای تعجب نیز نیست، برای آنکه عدهای 'مرفینی و هروئینی' که آلوده در هزارگونه کثافت دیگر هستند، مسلما حداقل ذوق لازم برای ملودی نوشتن را ندارند. اینا فقط قادرند، تحت تأثیر 'هر' و 'مر'ی که تزریق می‌کنند، پای منقل بنشینند و برای عدهای واپسزده و 'مردههای زنده نما' 'حالی' بپا کنند. (خوشنام، ۱۳۳۸: ۲۱)

نکتهٔ مهم در نقد خوشنام آن است که این احتمالاً نخستین باری است که چنین صفاتی به موسیقیِ ایرانی نسبت داده می‌شود و بعدها نیز مورد استفادهٔ طیف‌های منتقد دیگری نیز قرار می‌گیرد. باری، علی‌محمد رشیدی (۱۳۱۳ ـ ۱۳۹۱) نویسندهٔ دیگری است که در همین دوره از منظری مشابه به نقد موسیقیِ ایرانی پرداخته است. رشیدی اندکی بعد از آغاز به کار *گلها*، یعنی در سال ۱۳۳۸ به بیان انتقاداتی از برنامهٔ *گلها* پرداخته است. او ضمن بیان اینکه این برنامه، به غیر از «یکی دو نفر خواننده» که «با آواز کریه خود، روح شنوندگان را آزار میدهند»، می‌نویسد:

> [...] این موسیقی وسیله ایست برایِ بیان کردن کثیف‌ترین شکل‌های تصوف. این موسیقی در خدمت ایده‌های منحط و خلاصه در مطلب در خدمت افیون و بنگ و چرس است. موسیقی برنامه گلها بخاطر همراهی با این ایده‌ها ارزش خود را از دست میدهد. بوی افیون از خلال این گلهای زهرآلود به مشام می‌رسد و ترویج درویشی و دریوزگی هدف برنامه گلها است. تهیه کنندگان این برنامه با اصرار خاصی اشعار و نوشته‌هائی از شعرا و نویسندگان منحط انتخاب می‌کنند تا زهر یاس و بدبینی و ناامیدی در ارواح آدمیان رسوخ داده شود و باین ترتیب مل ایران را از شاهراه بکوره راه بکشانند. (رشیدی، ۱۳۳۸ الف: ۴ ـ ۵؛ تأکیدات از نگارندگان است)

بازتاب مقولاتی چون «کثیف‌ترین شکل تصوف»، «بوی افیون»، و «ترویج دریوزگی» ـ که وی آنها را منتسب به برنامهٔ *گلها* می کند ـ در واقع در جهت نقادی از ماهیت موسیقیِ ایرانی و بستر فرهنگی آن است که به شدت مورد انتقاد این نویسنده واقع می‌شود. رشیدی (۱۳۴۰) در نوشتهٔ دیگری در رابطه با موسیقی ایرانی مجدداً به انتقاد از این موسیقی پرداخته است. او این موسیقی را «برده شعر» تلقی کرده و رواج آواز در ایران را ناشی از شرایط فرهنگی ـ اجتماعیِ موسیقی در طول اعصار می‌داند (رشیدی، ۱۳۴۰: ۳). با این حال، باید اشاره کرد که منتقدینی چون رشیدی و وامقی که چندان به محیط موسیقی ایرانی وابسته نبودند، در طرح چنین رویکردی نسبت به موسیقی ایرانی تنها نیستند. نکتهٔ جالب آنکه در حوالی همین سال‌ها ساسان سپنتا (۱۳۱۳ ـ ۱۳۹۳) که خود وابسته به محیط موسیقی ایرانی است، نظرات مشابهی نسبت به موسیقی ایرانی بیان می‌کند. وی (۱۳۴۲) در این راستا می‌نویسد:

> [...] موسیقی ما فاقد حرکت است، عقاید کج و تحقیر شمردن این هنر در طول قرن‌ها، ملودیها را ضعیف و مغموم کرده، بعضی می‌گویند جنبه صوفیانه دارد و ما را بتفکر وامیدارد، غافل از آن که تفکر زیاد بدون «حرکت» عاقبت سستی و یا دیوانگی ببار می آورد، انسان سالم زندگی «دینامیک» می خواهد، فکر زیاد بدون عمل! و صوفیگری امروز دیگر جز تنبلی و کتمان حقایق چه چیز دیگری میتواند باشد. (سپنتا، ۱۳۴۲ الف: ۸ ـ ۹؛ تأکیدات از نگارندگان است)

طرح مقولاتی چون «حرکت» و «دینامیک» از یک سو، و انتساب «تنبلی»، «سستی» و «دیوانگی» به تصوف و سپس مرتبط کردن آنها به کیفیات موسیقی ایرانی، نظرات این نویسنده را نیز در امتداد نگرش منتقدین سابق قرار می‌داد. ریشهٔ این نوع نقد از موسیقی ایرانی را می‌توان در بستر نقادیِ برخی از روشنفکران ایرانی که از دورهٔ مشروطه به آن سو گاه به نقد وجوهی از فرهنگ ایرانی پرداخته بودند، جستجو کرد. در بخش بعدی به بررسیِ اجمالیِ ریشه‌های اندیشه‌ای این نوع انتقادات، مقارن با

همین دوره پرداخته شده است؛ امری که شکل‌گیریِ آن انتقادات از موسیقی ایرانی را نیز برای ما ملموس می‌سازد.

۲. نقد مسئلهٔ تصوف در دورهٔ پهلوی

به‌طور کلی به دو جریان فکری در نقدِ تصوف در ایران معاصر می‌توان اشاره کرد: (۱) نخست جریان فکریِ چپ و مشخصاً فعّالان منتسب به حزب توده که در برخی از نشریات خود به نقد این جنبه از فرهنگ ایرانی می‌پرداختند؛ (۲) جریان دیگری که توسط منتقد و مورخ این دوره، احمد کسروی (۱۲۶۹ـ۱۳۲۴)، نمایندگی می‌شد. در رابطه با جریان نخست باید اشاره شود که از همان آغاز دههٔ بیست در برخی از نشریات این جریان گاه با رویکردی انتقادی نسبت به تصوف در فرهنگ ایرانی مواجه هستیم. به عنوان مثال *نامهٔ مردم* در سال ۱۳۲۵ به انتقاد از نقش به زعم نویسندهٔ آن منفیِ تصوف پرداخته است. این مقاله در این رابطه می‌نویسد:

> تصوف زائیدهٔ افکار مأیوسانه‌ای بود که کم و بیش از اواخر قرن اول هجری برای جمعی که در مبارزات سیاسی و مذهبی شکست خورده بودند پیدا شد و هر چه در قرون متمادی این شکست ما زیادتر میشد عرفان بیشتر قوت می‌گرفت. (ص.گ، ۱۳۲۵: ۵۶)

با این حال، احمد کسروی را باید از فعّال‌ترین چهره‌های این رویکرد انتقادی محسوب کرد. کسروی (بی‌تا) «صوفی‌گری» را نوعی «گمراهی» می‌خواند و بر این باور بود که «صوفیگری مردم را سست و تنبل و بیغیرت گردانیده» و سبب شده که جهان به گمان او «از آبادی باز» ماند (کسروی، [بی تا]: ۸). داریوش رحمانیان (۱۳۸۲) که به بررسیِ برخی از نظرات کسروی پرداخته، نوشته‌های سال های پایانی او را در زمرهٔ «مصلح و ایدئولوگی» قرار می‌دهد که از یک سو «به نقادی فرهنگ و باورهای سنتی ایرانی، اسلامی، و شرقی» می‌پردازد، و از سویی دیگر به «نقادی تمدن جدید و دستاوردهای آن» پرداخته است (رحمانیان، ۱۳۸۲: ۲۹۳). بر همین اساس، رحمانیان در طبقه‌بندی‌اش از نظرات کسروی در علل آنچه کسروی به گمان خود «عقب ماندگی» ایرانیان می‌پنداشت، به این رئوس در تفکر او اشاره می‌کند: (۱) مذهب رسمی چند سدهٔ اخیر ایران؛ (۲) فلسفه یونان؛ (۳) باطنی‌گری؛ (۴) تصوف و (۵) خراباتی‌گری (رحمانیان، ۱۳۸۲: ۲۹۶ ـ ۲۹۹). همان‌طور که رحمانیان نشان داده، کسروی از این پنج مؤلفه در «علت شناسیِ انحطاط ایران» به عنوان «آلودگی» نام می‌برد (همان).[۲] توکلی طرقی (2015) نیز در بررسیِ نظرات کسروی، نقد او از تصوف را «نقد عقلانی [...] از تقدیرباوریِ تصوف» می‌خواند (Tavakoli-Targhi, 2015: 229). لوید ریجن (2006)

در بررسی خود به علل شکل‌گیریِ چنین رویکردی نزد کسروی پرداخته و دو عامل را در این راستا تأثیرگذار قلمداد می‌کند: (۱) ضعف ایران در سال‌های پس از مشروطه که کسروی شاهد آن بوده؛ (۲) درک کسروی از مدرنیسم و آنچه ریجن از آن تحت عنوان «الهیات خردگرای» کسروی نام می‌برد (Ridgeon, 2006:45). البته همان‌طور که وندی دیسوزا (2014) [۳] نشان داده، پیشتر و در دورهٔ قاجاریه طرح مسئلهٔ عقب افتادگی و پیوند آن با تصوف در نوشته‌های نویسندگانی چون میرزافتحعلی آخوندزاده و میرزاآقاخان کرمانی مطرح شده بود (Desouza, 2014: 76).[۴] با این حال، کسروی را باید به عنوان مهمترین منتقد این جنبه از فرهنگ ایران در دورهٔ پهلوی قلمداد کرد. درون‌مایهٔ مشابه همین نظرات انتقادی بود که در میان فعّالان حوزهٔ موسیقی نیز مورد استفاده قرار گرفت.

به رغم آن نظرات انتقادی، در همین زمان و در سویی دیگر برخی از فعّالان موسیقیِ ایرانی به دفاع روایتی از موسیقی ایرانی می‌پرداختند که سخت ریشه در خوانشی «عرفان‌گرایانه» و «غیردنیوی» داشت. در ادامه، ضمن بررسیِ برخی از این نظرات، به بررسیِ اجمالیِ برخی از دلایل آن نیز پرداخته شده است.

۳. تفسیر «عرفان‌گرایانه» از موسیقی ایرانی و مسئلهٔ بستر فرهنگی ـ اجتماعی موسیقی

موسی معروفی (۱۲۶۸ـ ۱۳۴۴) یکی از چهره‌های شاخصی است که به ارائهٔ این تفسیر از ماهیت موسیقیِ ایرانی پرداخته است. معروفی (۱۳۳۹) در نوشته‌ای تحت عنوان «موسیقی و موسیقیدان» صریح‌ترین تفسیر «عرفان‌گرایانه» از موسیقیِ ایرانی را ارائه کرده است. او ضمن اشاره به مسئلهٔ «انحطاط» در «موسیقی ملی» و بیان اینکه در موسیقیِ ایرانی «آواز اصل است و ساز فرع»، به افول اقبال جوانان به موسیقیِ ایرانی اشاره کرده و در توصیف این وضعیت می‌نویسد:

> [...] جوان های ما نسبت به موسیقی ملی نظر خوش نداشته و اظهار کراهت می‌نمایند مخصوصا نسبت به آوازهای ایرانی بیشتر منزجر و از شنیدن آن تنفر دارند و بهمین علت است که به موسیقی ضربی و قسمت های آمیخته به‌موسیقی خارجی متمایل شده‌اند آن هم نه به موسیقی کلاسیک اروپایی که خود دارای صنعت و هنر است بلکه به موسیقی سبک و آنچه باعث *لذت جسمانی* است مایل می‌باشند که این موضوع هم البته لازمهٔ دوره جوانی است زیرا در این دوره زندگی نفس کاملا سرکشی نموده و جلوگیری از خواهش نفس هم برای جوانان

مشکل است لذا موسیقی را هم برای *هوسرانی* می خواهند نه معنی و *حقیقت*. (معروفی، ۱۳۳۹: ۱۱؛ تأکیدات از نگارندگان است)

او همچنین صراحتاً بیان می کند که «موسیقی ایرانی یک موسیقی روحانی و جنبش آن از عالم دیگر است» و «برای حظ نفس و تهییج شهوت و امثال اینها نیست بلکه برای نشانط روح و جذب انسان بعالم حقیقت [...] است» (معروفی، ۱۳۳۹: ۱۲). معروفی سپس در این باب می‌نویسد: «پس در مقابل این موسیقی باید زانو به زمین زده و خاضع بود زیرا در آن حال می‌خواهید با معشوق حقیقی خود در حال مناجات و رازونیاز باشید» (معروفی، همان). این پیوند موسیقی ایرانی با مقولهٔ «روحانیت» و گسستن آن از مسائل «دنیوی» نزد این موسیقیدان، نشان از وجود یک تفکر کلی در میان برخی از فعّالان مهم موسیقی در این دوره بود که در بین اقشار خواص مرتبط با موسیقیِ ایرانی رواج یافته بود. بنا بر روایت‌های شفاهی متقن، معروفی خود منتسب به فرقی از دراویش در تهران است.[۵] به هر رو، تقابل میان مقولاتی چون «لذت جسمانی» و «شهوت» و انتساب آن به موسیقی‌های به قول او «سَبُک» از یک سو، و مفاهیمی چون «معنا» و «حقیقت» و انتساب آنها به موسیقیِ ایرانی، حاکی از خوانشی به اصطلاح «غیردنیوی» بود که در بین فعّالان موسیقی در این دوره قوام یافته بود. این دوگانه‌سازی توسط معروفی در واقع نمایان‌گر دو فرهنگ متمایز شنیداری در حیات موسیقاییِ ایران این دوره است.

در غرب، مورخان رویکرد تاریخ فرهنگی موسیقی[۶] از تاریخ شنیدن[۷] به عنوان یکی از مقولات درخور تأمل تاریخ موسیقی سخن گفته‌اند. تورا و زیمر[۸] (2019) بیان می کنند که در غرب تاریخ شنیدن را می‌توان در پیوند با سالن‌های کنسرت مورد بررسی قرار داد (Thorau and Ziemer 2019:1). آنها تبارشناسی مسئلهٔ «هنرشنیدن» و بستر کنسرت را به نیمهٔ قرن ۱۸ می‌رسانند، امّا ریشه‌های آن را به اندیشهٔ «توجه عمیق در بسترهایِ موسیقایی و غیرموسیقایی» در دوران مدرن آغازین[۹] می‌رسانند (همان). همان‌طور که اشاره خواهد شد، همین اندیشهٔ «توجه عمیق» در زمینهٔ شنیدن برای درک موضوع ما نیز مهم است. امّا برخلاف مورد غرب که مصداق آن در دوران مدرن غالباً سالن‌های کنسرت و عرصهٔ عمومی است، در تاریخ فرهنگی موسیقیِ ایرانی در دورهٔ معاصر باید آن را در جایی دیگر نیز دنبال کنیم. تاریخ شنیدن موسیقی در ایران معاصر جدا از پدیدهٔ کنسرت‌ها و فضاهای عمومی، باید در بستر عرصهٔ موسوم به «فضاهای اندرونی»[۱۰] نیز مورد بررسی قرار داده شود. می‌دانیم که دست‌کم در دورهٔ

ناصری موسیقی ایرانی در دربار قاجاریه و همچنین در برخی از محافل خواص مورد حمایت بوده است. در سال‌های پایانی دورهٔ قاجاریه و آغاز دورهٔ رضاشاه، با فرآیند عمومی‌سازی موسیقی مواجه هستیم که نتیجهٔ آن رواج تدریجی پدیدهٔ کنسرت‌ها و اجرای موسیقی در فضاهای گوناگونی چون کافه‌ها و رستوران‌هاست. در کنار این پدیده، با رشد انواع موسیقی مردم‌پسند از دورهٔ رضاشاه به آن سو و به‌ویژه در دورهٔ محمدرضاشاه مواجه هستیم (نک. فاطمی ۱۳۹۲). علی‌رغم عمومی‌سازی موسیقی و رشد موسیقی مردم‌پسند که دگرگونی‌هایی در تجربهٔ شنیداریِ موسیقیِ جامعه پدید آوردند، حیات موسیقیِ ایرانی در دورهٔ معاصر همچنان در بستر اندرونی استمرار می‌یابد. فضای اندرونی البته حوزه‌ای ساده و یکدست نبود. اطلاعات فعلی از این بخش از تاریخ فرهنگی موسیقی ایرانی می‌تواند ما را به یک تقسیم‌بندی کلی از ماهیت آنها هدایت کند که در راستای تبیین موضوع این نوشتار کمک کننده است. به‌طور کلی و با استناد به داده‌های صوتی می‌توان از تمایز مفهومیِ دو حوزهٔ «محفل» و «بزم» در رابطه با موسیقی ایرانی سخن گفت. آن تلقی و خوانش «خاضعانه» از موسیقیِ ایرانی ـ که در نوشتهٔ معروفی بازتاب یافته بود ـ ریشه در درک خاصی از تجربهٔ شنیدن موسیقی و بستر فرهنگی آن داشت که احتمالاً از اواخر دورهٔ قاجاریه در دربار، و در دورهٔ پهلوی در بستر اندرونی موسیقی رواج داشته است. این بخش از بستر اندرونیِ موسیقی شامل محافل است که می‌توان از آن به عنوان عرصهٔ محافل نام برد. اسناد صوتی باقی مانده از اجراهای موسیقی در محافل دههٔ بیست به این سو و آداب و هنجارهای شنیداری حاکم بر آنها تا حدی این مسئله را تأیید می‌کند. برخی از ویژگی‌های اجرای موسیقی در چنینی بستری از این قرار هستند: (الف) اجرای موسیقی به گونه‌ای که دلالت‌های «سَبُک‌بودن» را برای مخاطب پدید نیاورد؛ (ب) اهمیت نقش موسیقیِ با وزنِ آزاد و همچنین برخی از موسیقی‌های ضربی؛ (ج) اجرای موسیقی به شکلی که هم در سَبک و هم در انتخاب اشعار آواز تداعی‌هایِ موسوم به «دنیوی» را پدید نیاورد.[۱۱] برخی از ویژگی‌های زمینه‌ای و رفتاری حاکم بر این عرصه از این قرار هستند: (الف) عدم دخالت مخاطب ـ یا حضور اندک مخاطب ـ حین اجرای موسیقی؛ (ب) وجود مؤلفهٔ فراموسیقایی‌ای چون دکلمهٔ شعر کلاسیک فارسی همزمان با اجرای موسیقی؛[۱۲] (ج) حکمفرماییِ فضایی «موقر» و عدم دخالت برخی از عوامل فراموسیقایی[۱۳] که احیاناً

دلالت‌هایِ «غیرجدی» یا «دنیوی» را به ذهن متبادر می‌کنند؛ (د) شیوه‌ای از شنیدنِ «عمیقِ» توأم با «خضوع» که پیشتر در نوشتهٔ معروفی به آن اشاره شد.

در تمایز با آن تلقی و فرهنگ شنیداریِ حاکم بر عرصهٔ محافل، با یک فرهنگ شنیداری دیگری نیز مواجه هستیم که در عرصهٔ موسوم به «بزم» رایج است. در این بخش از عرصهٔ اندرونی، قواعد سخت شنیداری موسیقایی محافل و برخی از هنجارهای رفتاریِ رایج در آن حوزه حاکم نیست. به دیگر سخن، هر چه در محافل آداب و هنجارهای شنیداری مقیدتری حکمفرماست، چنین امری الزاماً در این بخش صادق نیست. همچنین از منظر جنسیتی نیز احتمالاً بزم‌ها از هنجارهای غالباً مردانهٔ محافل تبعیت نمی‌کنند. اگر آن توصیف معروفی را نمادی از فرهنگ شنیدن حاکم بر محافل درنظر بگیریم، توصیفی انتقادی از عرصهٔ «بزم» در تاریخ فرهنگی موسیقی ایران را می توان تا حدی در نوشته‌ای از ساسان سپنتا (۱۳۴۲ب) مشاهده کرد.[۱۴] وی می‌نویسد:

> در جلسات محدودتر و دوستانه حالات و اوضاع خیلی جالب و قابل دقت است. با خواهش و التماس از کسی تقاضا می‌کنند با آواز یا ساز خود همه را مستفیض! نماید، شخص مورد نظر شکسته نفسی میکند [...] بالاخره پس از تعریف و تملق های زیاد اجراکننده قطعهٔ اجرا می کند. حضار که مدت‌ها خواهش و التماس کرده بودند حالا موقعیتی که می‌خواستند بچنگ آورده‌اند، یکی بخواب می‌رود، یکی آنقدر به به و احسن و جانم بارکهاله می‌گوید که با همین کلمات متملقانه خود مزاحم اجرا کننده و بقیه می‌شود، چند نفر هم چون بمبی که در حال ترکیدن باشد، ناگهان باخنده منفجر می‌شوند (سپنتا، ۱۳۴۲ب: ۶ ـ ۷)

به هر رو، بعید نیست که علاوه بر واکنش به موسیقی مردم‌پسند، این بخش رو به رشد، یعنی پدیدهٔ بزم نیز در شکل‌گیری خوانشی محافظه کارانه و «غیردنیوی» توسط مروجین روایت «عرفان‌گرای» موسیقی ایرانی تأثیر داشته است. از سویی دیگر، این خوانش «غیردنیوی» از موسیقیِ ایرانی را باید مرتبط با برخی دیگر از واقعیات رایج در حیات موسیقیِ ایرانی آن روزگار دانست. چنان‌که اشاره شد، انتقادات منتقدین موسیقیِ ایرانی مبنی بر «افیونی» خواندن این موسیقی چندان هم بی‌راه نبوده است. بنا بر تحقیقات سال‌های اخیر می‌دانیم که استعمال مواد مخدر و مشخصاً تریاک در دورهٔ قاجاریه به تدریج رواج می‌یابد. رودی متی (۱۳۹۸) نشان می‌دهد که چگونه استعمال تریاک به‌صورت کشیدن و کشت از آغاز دورهٔ قاجاریه تا اواخر آن افزایش یافته است (متی، ۱۳۹۸: ۲۸۸-۲۹۱). وی همچنین اشاره می‌کند که مباحث مربوط به کنترل مصرف و کشت تریاک از اواخر دورهٔ قاجاریه و پیش از تصویب قانون مرتبط با آن که «ممنوعیتی کامل را مدنظر داشت» آغاز شده بود. (متی، ۱۳۹۸: ۳۰۱) متی در این راستا

به دو لایحهٔ مجلس ایران در سال‌های ۱۹۱۹ و ۱۹۲۸ میلادی اشاره می‌کند که قصد آنها محدودسازی و کنترل کشت و مصرف تریاک بوده است (متی، ۱۳۹۸: همان) علاوه بر این، می دانیم که به تدریج و از سال‌های پایانی دورهٔ قاجاریه و مشخصاً با ظهور کابینهٔ سیدضیاءالدین طباطبایی تغییرات بنیادینی در نظم شهر و عرصهٔ عمومی آن رخ می دهد که ظاهراً قواعد سختگیرانه‌تری را بر عرصهٔ عمومی حاکم می‌کند. چنان‌که عباس میلانی (۱۳۸۷) در این رابطه و در بررسی خود از روند تجدد در تهران بر اساس روایت جعفر شهری نشان داده، این اعمال نظم ـ مقارن با ظهور دولت سیدضیا ـ موجب «تحمیل مدنیت متجدد بر تهران قدیم» شد (میلانی، ۱۶۲:۱۳۸۷). این نظم جدید بسیاری از آداب اجتماعی رایج نظیر استعمال مواد مخدر در حوزهٔ عمومی را نیز احتمالاً تحت الشعاع قرار داده بود. با وجود این اعمال کنترل بر شهر، رواج استعمال مواد مخدر در ایران دورهٔ پهلوی ادامه یافته است. متی (۱۳۹۸) اشاره می‌کند که علی‌رغم تلاش‌های محدودسازانهٔ کشت و مصرف تریاک در دورهٔ رضاشاه، وضع استعمال مادهٔ مخدری چون تریاک به همان روال سابق بود (متی، ۱۳۹۸: همان). در جامعهٔ موسیقی ایران آن روزگار نیز استعمال مواد مخدر یکی از مهمترین موضوعاتی است که موسیقیدانان مختلفی را در برهه های متعدد درگیر کرده بود. در دههٔ سی شمسی مرگ افرادی چون رضا محجوبی (۱۲۷۷ـ۱۳۳۳) و داریوش رفیعی (۱۳۰۶ ـ ۱۳۳۷) بر اثر مواد مخدر نمونه‌های مشهوری در این راستا به شمار می‌روند. نواب‌صفا (۱۳۸۴) گزارش می‌کند که پس از مرگ ناشی از اعتیاد داریوش رفیعی، به پیشنهاد نصرت‌الله معینیان (۱۳۰۰ـ) و موافقت شاه، تمهیداتی برای ترک اعتیاد برخی از هنرمندان، و مشخصاً پرویز یاحقی (۱۳۱۴ ـ ۱۳۸۵) اندیشیده شد (نواب صفا ۱۳۸۴: ۴۵۸). نواب صفا که ضمناً به اعتیاد خودش در همین برهه اشاره می‌کند، بیان می‌کند که هنگام ترخیص او و پرویز یاحقی از بیمارستان، ریاست شهربانی وقت کشور، سپهبد علوی مقدم (۱۲۸۰ ـ ۱۳۶۳)، ضیافتی به این مناسبت و با حضور برخی از چهره‌های موسیقی، ادب و سیاست برگزار کرد (نواب صفا ۱۳۸۴: ۴۵۹). علاوه بر رواج این مسائل در میان نمایندگان موسیقی ایرانی ـ مسئله‌ای که احتمالاً تمایز میان «محفل» و«بزم» را درنوردیده بود ـ برخی از مسائل مرتبط با امور جنسی در بستر تاریخ موسیقی ایرانی را می‌توان از دلایل شکل‌گیری آن نوع انتقادات به این موسیقی دانست. به همین سیاق، شکل‌گیری آن روایت «غیردنیوی» موسیقی توسط معروفی و دیگر مدافعان روایت «عرفان‌گرای» موسیقی ایرانی را نیز باید

احتمالاً واکنشی به همین مسائل تعبیر کرد که در میان این فعّالانِ خواص موسیقی دستگاهی شکل گرفته بود.

برخی از مورخین آسیایی در دهه‌های اخیر نشان داده اند که تجربهٔ جوامع در رویارویی با مسئلهٔ تجدد الزاماً با آزادی‌هایِ بیشتر توأم نبوده است. این مورخین در این رابطه از مقولهٔ تجدد بومی[۱۵] سخن می‌گویند و مراد آنها سازوکار و روند خاص شکل-گیری تجدد در بسترهایِ خاص این جوامع است. این دسته از متفکرین غالباً به تأسی از میشل فوکو بر این عقیده‌اند که جوامع غیرغربی و اقشار خواص آنها که مستقیماً با تجربهٔ تجدد مواجه بودند، گاه واکنش‌های محافظه‌کارانه‌ای نسبت به تجربهٔ تجدد شکل دادند.[۱۶] اگرچه این مسئله موضوع این مقاله نیست، امّا این درک از روند تجدد و رویارویی خواص با آن در مورد مطالعهٔ فعلی کارساز است. در واقع خوانش عمیقاً «عرفان‌گرایانهٔ» خواص حوزهٔ موسیقی در ایران آن دوره واکنشی محافظه‌کارانه به همان مسائل درونی بستر فرهنگی ـ اجتماعی موسیقی ایرانی نیز بود. این مسئله، در کنار عوامل دیگری چون عمومی‌سازی موسیقی و رشد موسیقی مردم‌پسند، موجب شد تا به تدریج برخی از خواص موسیقی ایرانی واکنشی محافظه‌کارانه، هم از لحاظ فرهنگی و هم از منظر موسیقایی شکل دهند. در ادامه، بر همین اساس به بررسیِ مورد برنامهٔ *گلها* و البته پیچیدگی‌های آن در این ارتباط پرداخته شده است.

۴. برنامهٔ *گلها* و تفسیر «عرفان‌گرایانه» و «غیردنیوی» از موسیقی ایرانی

برنامهٔ *گلها* یکی از مهمترین برنامه‌های موسیقی ایرانیِ جریانِ غالب در این دوره محسوب می‌شود. این برنامه را باید در واقع نمادی از آن تلقی و تفسیر «عرفان‌گرایانه» از موسیقی ایرانی قلمداد کرد که البته ابعاد اجتماعی دیگری نیز دارد. تا کنون چند مطالعهٔ مهم دربارهٔ این برنامه انجام شده‌است. مهمترین رویکرد نظری از آن ساسان فاطمی است که این برنامه را محلی برای همنشینیِ گونه‌های مختلف موسیقی دستگاهی می‌داند (نک. فاطمی، ۱۳۹۲). محمدرضا فیاض نیز در بررسی خود از تاریخ موسیقی ایران تا ظهور برنامهٔ *گلها* به اهمیت برخی از ویژگی‌های شخصی پیرنیا چون علاقه‌اش به ادبیات فارسی، پیوندهای عرفانی او و همچنین ارتباطاتش «با طیفی از هنرمندان و موسیقیدانان با سلیقه‌های بسیار متنوع» اشاره می‌کند (فیاض، ۱۳۹۴: ۲۰۴). جین لوییزن نیز در مقاله‌ای به بررسیِ نحوهٔ شکل‌گیریِ این برنامه پرداخته، و در روایت خود، *گلها* را حاصلِ گرایش‌های فرهنگی پیرنیا و ارتباطاتش می‌داند (نک.

لوییزن، ۱۳۸۸). بنابراین، در بررسی‌های موجود، اساساً در یک سو نگرش فاطمی است که بر جنبه‌های نظریِ جایگاه *گلها* با توجه به ویژگی‌های فرهنگی و موسیقاییِ آن دوره تأکید دارد، و در سوی دیگر، نگرش‌هایی قرار دارند که شکل‌گیری *گلها* را به ویژگی‌ها و جایگاه پیرنیا در ایران آن روزگار نسبت می‌دهند.

شکل‌گیری *گلها* را باید در راستای مسائلی که تا بدین جا مطرح شد و البته اندیشه‌ای که از آن می‌توان به عنوان مسئلهٔ «موسیقی اجتماعی» نام برد، درک کرد. *گلها* را از نظر رویکرد حاکم بر برنامه، به ویژه در دورهٔ پیرنیا، باید در ارتباط با همان تفسیر «عرفان‌گرایانه» در این دوره و خوانش محافظه‌کارانهٔ خواص از هنجارهای فرهنگی ـ موسیقایی درنظر گرفت. نگاهی بر متنِ گفتارهای برنامهٔ *گلهای* جاویدان، تلاش حداکثریِ این برنامه در خوانشی عرفانی از فرهنگ و موسیقی ایرانی را به نمایش می‌گذارد. به عنوان نمونه متن برنامهٔ *گلهای جاویدان* با شمارهٔ ۱۳۰ در مورد ویژگی‌های غزلیات شمس چنین است:

> [...] پس دیوان شمس تبریزی دفتر عشق است، اما عشق مجرد از ماده، عشق صوفیانه، یعنی عشقی که به تصوف آمیخته است و تفکیک این دو میسر نباشد (*گلهای جاویدان*، بی‌تا، مجموعهٔ شخصی).

خالقی (۱۳۳۸) نیز که در این دوره از همکاران نزدیک پیرنیا است، در نوشته‌ای تحت عنوان «نغمه‌های درویشان» ضمن اشاره به یکی از تصانیفِ اجراشده در کنسرت‌هایِ انجمن اخوت، می‌نویسد:

> [...] درویشان صفائی با این نغمه و شعر رازونیازها دارند و گذشته‌های با صفایی را بیاد می‌آورند. نغمه و شعریست زیبا مناسب برنامهٔ گلها که امیدوارم ضبط شود و در روز جشن تولد حضرت امیر بگوش صاحب نظران برسد» (خالقی، ۱۳۳۸: ۳۱).

می‌دانیم که اساساً *گلها* برخاسته از بستر محافل خواص و عرفانی پایتخت بوده و آن خوانش عرفان‌گرایانه را نیز باید در همان راستا بررسی کرد و مدنظر قرار داد. جین لوییزن (۱۳۸۸) نشان داده که نطفهٔ اولیهٔ *گلها* در محفل فردی به نام نظام‌السلطان خواجه‌نوری شکل گرفته است (لوییزن، ۱۳۸۸: ۱۱۴). غلامعلی خواجه‌نوری ملقب به نظام‌السلطان، مراودات بسیار نزدیکی با داوود پیرنیا و برخی دیگر از موسیقیدانان آن دوره داشته است[۱۷] و محفل او در لواسان محلی مهم در حیات فرهنگی ـ اجتماعی موسیقی در این دوره محسوب می‌شده است (لوییزن، ۱۳۸۸: همان). لوییزن همچنین به

نقل از فرزند نظام‌السلطان روایت می‌کند که موسیقیدانان این دوره و داوود پیرنیا در خانقاهی که در ضلع جنوبی منزل آنها قرار داشته، جلساتی را برگزار می‌کردند (لوییزن، گفتگوی شخصی). *اطلاعات هفتگی* نیز در مطلبی مورخ ۱۹ خرداد ۱۳۲۹ به گرایش عرفانی برخی از رجال وقت، منجمله نظام‌السلطان اشاره می‌کند.[۱۸] پیوند دیوانیان با تصوف که از دورهٔ قاجاریه آغاز شده بود و در دورهٔ پهلوی نیز استمرار یافت، از نظر منتقدی چون کسروی دور نمانده بود. او با لحن خاص خود بیان می‌کرد که «در میان کارمندان دولت و سران اداره‌ها ،[...] کسان بسیاری را توانید یافت که درویشند و هر یکی خود را از پیروان فلان مستعلی شاه و بهمان عاشقعلی شاه می‌شمارد» (کسروی، [بی‌تا]: ۶).

جدا از پیوند این برنامه با این محفل مهم پایتخت، برخی از موسیقیدانان این برنامه و مشخصاً تعدادی از خوانندگان آواز آن، وابسته به همین بستر فرهنگی هستند. در این راستا، پیوند سه خوانندهٔ این برنامه، اسماعیل ادیب‌خوانساری، حسین قوامی و عبدالوهاب شهیدی[۱۹] با برخی از فرق صوفیانهٔ پایتخت جالب توجه است. به عنوان نمونه، ادیب‌خوانساری احتمالاً از پیروان دراویش گنابادی بوده است (لوییزن، گفتگوی شخصی). علاوه بر این، نقش برجستهٔ اجرای آواز با وزن آزاد و اجراهای مکرر مثنوی توسط خوانندگان و نوازندگان، به‌ویژه در سال‌های نخست برنامه، وابستگی فرهنگی این برنامه به این نگرش را تأیید می‌کند.

علی‌رغم این تفسیر «عرفان‌گرایانه» از موسیقی، برخی از فعّالان موسیقی که شخصاً به چنین تفسیری از موسیقی ملتزم نیستند نیز گاه نه تنها اجازهٔ ورود به آن را دارند، بلکه حتی مورد حمایت همان مدافعین روایت «عرفان‌گرای» موسیقی قرار می‌گرفتند. به عنوان نمونه اکبر گلپایگانی نمونه‌ای است که هم در برخی از محافل خواص حضور دارد[۲۰] و هم با بستر موسوم به بزم پیوند دارد. علی‌رغم این حضورش در بزم‌های این دوره، او به شدت مورد توجه خواص حوزهٔ موسیقی، و مشخصاً افرادی چون داوود پیرنیا و روح الله خالقی است. با این وجود، به تدریج این خواننده وارد آن بستر فرهنگی مورد انتقاد همین خواص می‌شود. همچنین، در دوره‌ای که از آن می‌توان به عنوان سبک نخستین آواز گلپایگانی نام برد، هم از یک‌سو با اجراهایی مواجه هستیم که دارای مضامین موسوم به «غیردنیوی» هستند، و هم با اجراهایی که تداعی‌کنندهٔ جنبه‌های «دنیوی» موسیقی هستند. اجرایی از این خواننده با شعری از صفی‌علی شاه تحت

عنوان «خواهم ای دل محو دیدارت کنم» مصداقی از نمونهٔ نخست است، و آواز موسوم به «مست مستم ساقیا» نمونهٔ بارزی از مسئلهٔ اجراهای تداعی‌کنندهٔ مفاهیم «دنیوی» است. مورد دوم، چگونگی شکل‌گیری آن آواز و واکنش یکی از مهمترین مروجین روایت «عرفان‌گرای» موسیقیِ ایرانی، یعنی داوود پیرنیا، پیچیدگی‌های تفاسیر فرهنگیِ این دوره از موسیقی را نشان می‌دهد. گلپایگانی بیان می‌کند که او و تنی چند از دوستانش چون پرویز یاحقی، فرهنگ شریف و بیژن ترقی در یکی از بزم‌های این دوره به معاشرت می‌پرداختند که در پایان به علّت سرگیجه‌اش، او با گفتن این جمله که «پرویز دستم را بگیر»، موجبات سروده شدن شعر این آواز توسط ترقی را فراهم می‌کند (گلپایگانی، گفتگوی شخصی). مروری بر محتوای شعر این آواز نشان می‌دهد که با معنایی کاملاً «دنیوی» که در تقابل با تفاسیر غیردنیوی و عرفان‌گرایانهٔ برنامهٔ *گلها* قرار می‌گیرد، مواجه هستیم. علی‌رغم این مسئله، گلپایگانی مدعی است که پس از اجرای این آواز، پیرنیا تحت تأثیر این اجرای او قرار می‌گیرد (گلپایگانی، همان). روایت جالب بیژن ترقی امّا این ادعای گلپایگانی را تأیید می‌کند. ترقی (۱۳۸۹) ضمن اشاره به اینکه این شعر ناتمام بود و گلپایگانی نیز پیش از اطلاع به وی آن را اجرا کرد، می‌گوید:

> [...] آقای گلپایگانی [..] گفت بیژن جان خواندم، گفتم چه چیزی را خواندی، گفت همان شعر را که صبح به من دادی، گفتم ای بابا این شعر هنوز تکمیل نشده [...] گفت آقای داوود پیرنیا، مرتضی محجوبی و گروهی از کارمندان رادیو چندین بار آن را شنیده، به خصوص آقای پیرنیا معتقد است که این شعر نه تنها هیچ عیبی ندارد، بلکه از مضامین عارفانه‌ای برخوردار است که هدف برنامهٔ گلهاست .[...] مرحوم پیرنیا مرا از دور دید دستهایش را باز کرد و به استقبالم آمد، گفت جوان به تو تبریک میگویم که چنین غزل شیوا و عارفانه‌ای تقدیم گلها کرده‌ای .[...] بعضی‌ها گمان دارند این شعر از مولاناست [...] (بیژن ترقی، ۱۳۸۹: ۱۹۱ ـ ۱۹۲)

نسبت‌دادن عنوان «عرفانی» از سوی پیرنیا به این اجرای گلپایگانی تأییدی بر تفوق آن رویکرد «عرفان‌گرایانه» در میان برخی از فعّالان موسیقی در این دوره است؛[۲۱] مسئله‌ای که حتی با متمایز بودنِ مضمون شعر این آواز جالب توجه است. همان‌طور که پیشتر اشاره شد، فاطمی (۱۳۹۲) در رابطه با برنامهٔ *گلها* نظر متفاوتی را بیان می‌کند و این برنامه را محلی برای همنشینیِ گونه‌های مختلف موسیقی در آن دوره قلمداد کرده که به زعم او «تقریباً همه‌ی نمایندگانِ موسیقی ایرانی را بدون تمایزگذاری گرد هم می‌آورَد» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۳۱ ـ ۱۳۲). وی همچنین، دورهٔ پهلوی دوم را برههٔ آمیختگیِ دو حوزهٔ کلاسیک و مردم‌پسند می‌داند و اشاره می‌کند که در ایران این عدمِ تمایز

چندان به طول نمی انجامد، زیرا بنا بر نظرِ وی، «جنبش 'بازگشت به گذشته' در ایران بر این آمیختگیِ انواع نقطه‌ی پایان می‌گذارد» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۳۲). در این راستا است که او آن خوانش پیرنیا از آواز گلپایگانی را محصول همین آمیختگی فرهنگی و موسیقایی قلمداد کرده که به گمان وی بر ذائقهٔ شنیداری و موسیقاییِ خواص نیز تأثیر گذاشته بود (فاطمی، گفتگوی شخصی). علی‌رغم این صورت‌بندیِ نظریِ او، باید درنظر داشت که حجم قابل توجهی از مجموعه برنامه‌های *گلها* به آواز با وزن آزاد و اجرای تکنوازی اختصاص دارد. همچنین، تأکید ویژهٔ این برنامه بر خوانش «عرفان‌گرایانه» از موسیقی ایرانی، به‌ویژه در دورهٔ مدیریت پیرنیا، نشان از پیوند ژرف این برنامه با آن رویکرد «غیردنیوی» یا «عرفان‌گرایانه»ای دارد که در این سال‌ها نزد فعّالان عمدتاً خواص مدافع این روایت از موسیقی ایرانی رواج دارد. از این رو، *گلها* و شکل‌گیری آن را باید تا حدی بخشی از همان خوانش فرهنگیِ محافظه‌کارانهٔ خواص از موسیقی ایرانی و بسترهای فرهنگی ـ موسیقایی این فعّالان قلمداد کرد. از سویی دیگر، چنانکه در ابتدای این بخش نیز مختصراً اشاره شد، نباید ابعاد و اهداف تأثیرگذاری اجتماعی برنامهٔ *گلها* را از نظر دور داشت. همان‌طور که قلی‌پور (۱۳۹۷) نشان‌داده یکی از مهمترین رویکردهای فرهنگی دورهٔ رضاشاه مسئله‌ای است که وی از آن تحت عنوان «پرورش ذوق عامه» نام برده است. تحت تأثیر همین نگرش نسبت به پرورش ذوق جامعه است که مسئلهٔ اجتماعی‌شدنِ موسیقی ایرانی و قواعد خاص شنیداری آن مورد توجه دست‌اندرکاران برنامهٔ *گلها* و البته برخی از فعّالان موسیقی قرار می‌گیرد. به دیگر سخن، آن تلقی و خوانش عرفان‌گرایانه از موسیقی ایرانی و قواعد و فرهنگ شنیداری آن نباید صرفاً محدود به محافل و اندرون باقی می‌ماند، بلکه از نظر این فعّالان باید دارای کارکرد اجتماعی و قدرت تأثیرگذاری بر مردم می‌شد. همچون معروفی، احمد فروتن‌راد (۱۳۳۸) از دیگر فعّالان موسیقی ایرانی در این دوره است که در زمینه‌ای نسبتاً متفاوت به گذشتهٔ «عرفانی» موسیقی در ایران و عدم درک «معانی عرفانی» به‌ویژه در میان جوانانِ جامعهٔ دورهٔ پهلوی اشاره می‌کند (فروتن‌راد، ۱۳۳۸، ۱۵). او همچنین تمایزی میان امر فردی و اجتماعی در رابطه با موسیقی قائل شده و به ارائهٔ دورنمایی برای موسیقی می‌پردازد (همان). وی در این راستا از اندیشهٔ «موسیقی انفرادی» انتقاد کرده، چراکه به زعم او این تفکر نتیجتاً نمی‌تواند «افق وسیع» برای اجتماع ترسیم کند (همان). او در ادامه به طرح ایدهٔ «موسیقی اجتماعی صحیح» می‌پردازد (همان، ۱۶). در حقیقت همین

تلقی و تفسیر «عرفان‌گرایانه» از موسیقی از یک سو، در کنار پیوند موسیقی ایرانی با مسئلهٔ اجتماع بود که تبلورش منجر به شکل‌گیری و ظهور برنامهٔ *گلها* شد.[۲۲]

۵. نتیجه

این مقاله به بررسی تقابل آراءِ دو طیف منتقدین و مدافعین مسئلهٔ پیوند موسیقی ایرانی با تصوف پرداخت. بیان شد که منتقدین، موسیقی ایرانی را ماهیتاً عرفانی تفسیر می‌کردند؛ امری که به زعم آنها مذموم بود. درست در آن سو، مروجین روایت «عرفان-گرای» موسیقی ایرانی همین پیوند آن با تصوف و ماهیت «غیردنیوی» آن را نقطهٔ مثبت آن تلقی می‌کردند. همچنین بیان شد که نظرات منتقدین ریشه در آراءِ مشابهی داشت که پیشتر از سوی برخی از نمایندگان گرایش‌های فکری منتقد فرهنگ ایرانی بیان شده بود. در ضمن اشاره شد که شکل‌گیریِ روایت «عرفان‌گرای» موسیقی ایرانی محصول واکنش به عواملی چون رشد موسیقی مردم پسند و رواج برخی از پدیده‌های اجتماعی در بستر موسیقی ایرانی بود. در نهایت اشاره شد که برنامهٔ *گلها* در واقع از یک سو محصول همان تفسیر «عرفان‌گرایانه» از موسیقی ایرانی و بستر آن بود که در میان طیفی از فعّالان موسیقی ایرانی در این دوره رواج داشت و از دیگر سو نتیجهٔ اندیشهٔ «پرورش ذوق عامه» بود که در کانون آن لزوم تأثیرگذاری موسیقی در سطح اجتماع و مردم قرار داشت.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ نگارندهٔ نخست به راهنمایی دکتر هومان اسعدی و با مشاورهٔ نگارندهٔ دوم است که در شهریور ۱۳۹۸ در گروه موسیقی دانشگاه تهران در رشتهٔ اتنوموزیکولوژی دفاع شده است. نگارندهٔ نخست بر خود لازم می‌داند تا از زحمات دکتر هومان اسعدی صمیمانه تشکر کند. لازم به ذکر است که مسئولیت تمامی مطالب مطرح‌شده در این مقاله بر عهدهٔ نویسندهٔ نخست است.

۲. دستیابی به نسخه‌ای از این کتاب را مدیون دکتر داریوش رحمانیان، دانشیار گروه تاریخ دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه تهران هستیم .

3. Wendy Desouza

۴. دستیابی به نسخه‌ای از این مقاله را مدیون نینا مازیار، دانشجوی رشتهٔ تاریخ هستیم.

۵. علیرضا میرعلی‌نقی این نکته در رابطه با موسی معروفی را تأیید می‌کند (میرعلی‌نقی، گفتگوی شخصی). نگارندهٔ دوم نیز بر اساسِ برخی دیگر از روایت‌های شفاهی به این نکته اشاره می‌کند.

6. Cultural History of Music
7. History of Listening
8. Christian Thorau and Hansjakob Ziemer
9. Early Modern

۱۰. در اینجا تعمداً از واژهٔ «بستر اندرونی» و نه «عرصهٔ خصوصی» استفاده شده تا موجب اشتباه آن با مفاهیم «عرصهٔ عمومی» و «عرصهٔ خصوصی» آن طورکه در علوم اجتماعی رایج است، نشود .

۱۱. این تداعی‌هایی که از آن به عنوان «دنیوی» نام برده شده، به ویژه در برخی از سبک‌های آواز ایرانی از دهۀ چهل تا پایان دورۀ پهلوی دوره شنیده می‌شود.

۱۲. برخی از اسناد صوتی موجود از اجرا در محافل مختلف در سرتاسر دورۀ پهلوی حاکی از همنشینی شعر و موسیقی در این بستر است. نخستین اسناد صوتی موجود مربوط به صفحات خصوصیِ ۷۸دور موسوم به سنگی است که نمونه‌های نادر و کمیابی از آنها از حوالی اواخر دهۀ بیست به دست آمده است.

13. Extra-Musical Factors

۱۴. شایان ذکر است که این تمایز مفهومی بدان معنا نیست که به هیچ رو، در این دوره، نمونه‌هایی از آمیختگیِ این دو حوزه مشاهده نمی شود. با این وجود، یک ارزیابی کلی از اسناد صوتی موجود از اجرای موسیقی در محافل دورۀ محمدرضاشاه و همچنین پاره‌ای از روایت‌های شفاهی، این تمایز را برای توضیح این بستر تا حدی کارساز نشان میدهد. بررسی مبسوط تاریخ محافل دورۀ پهلوی موضوع مقالۀ مستخرج دیگری از پایان‌نامۀ نگارندۀ نخست است که نسخۀ مختصری از آن در کنفرانس مجازی دانشنامۀ ایرانیکا در استرالیا توسط نویسندۀ نخست ارائه شده است.

15. Vernacular Modernity

۱۶. در طرح این نکته وامدار نظرات پارتا چترجی، استاد تاریخ و علوم سیاسیِ هندی، بوده‌ایم.

۱۷. منوچهر معین‌افشار، از همکاران نزدیک پیرنیا، به مراودات و دوستیِ پیرنیا و نظام‌السلطان اشاره می‌کند (معین افشار، گفتگوی شخصی).

۱۸. اعلان‌های جراید دهۀ سی نیز حاکی از پیوند این فرد با انجمن اخوت است. همچنین بنا بر برخی از اسناد موجود، نظام-السلطان خواجه‌نوری تا اواخر دهۀ سی در قید حیات بوده و ظاهراً در حوالی سال‌های پایانی دهۀ سی درگذشته است.

۱۹. گرایش‌های عرفانی این سه خواننده از طریق مصاحبه‌های مختلفی با مطلعین شفاهی به‌دست آمده است.

۲۰. روایت‌های مختلفی حاکی است که گلپایگانی از همان محفل نظام السطان خواجه نوری وارد برنامۀ *گلها* شده است.

۲۱. بیژن پیرنیا حتی تا آنجا پیش می‌رود که به نقل از پدرش در رابطه با سبک آواز اکبر گلپایگانی، آن را «مرثیه‌ای» تلقی می‌کند (پیرنیا: گفتگوی شخصی).

۲۲. با وجود تأکید این برنامه بر لزوم پرورش ذوق مردم و همچنین با وجود اجرای ترانه‌های دستگاهی در این برنامه، بسیاری از آثار اجراشده در این برنامه از نظر موسیقایی را باید در زمرۀ آثار موسیقی کلاسیک ایرانی محسوب کرد. به دیگر سخن، آن تأکید بر ضرورت پرورش ذوق موسیقایی و ادبی مردم الزاماً منجر به این نشد که آثار اجراشده در قالب ساز و آواز به سمت «مردم‌پسندشدن» سوق یابند. در سال‌های اخیر کلان‌روایت‌های تاریخ معاصر موسیقی سعی در ارائۀ روایتی یک-جانبه از جنبه‌های موسیقایی این برنامه داشته‌اند. مروری بر آثار اجراشده در قالب ساز و آواز با وزن آزاد حاکی از پیچیدگی-های موسیقایی، فنی و سبکی است. همچنین نمونه‌های اجراشده در این دوره از منظر تکثر سبک در موسیقی کلاسیک ایرانی بسیار درخور توجه و تأمل هستند.

منابع

بی‌نام، بی‌تا، *گلهای جاویدان*، برنامۀ شمارۀ ۱۳۰: 8:10 ـ 8:22، مجموعۀ شخصی.

ـــــــ ۱۳۲۹، «صفیعلی شاه و خانقاه: حکیم‌الملک، نظام‌السلطان خواجه‌نوری، دکتر مرزبان و بسیاری از رجال کشور درویش هستند»، *اطلاعات هفتگی*، س ۱۰، ش ۴۶۱، ص ۴.

ـــــــ ۱۳۳۶، «ارکستر گلها»، *موزیک ایران*، س ۶، ش ۶۶، صص ۱۸ و ۳۷.

ترقی، بیژن، ۱۳۸۹، *از پشت دیوارهای خاطره: پنجاه سال خاطره در زمینۀ شعر و موسیقی از بیژن ترقی*، تهران، بدرقه جاویدان.

خالقی، روح‌الله، ۱۳۳۸، «نغمه‌های درویشان»، *رادیو ایران* ، نشریۀ ادارۀ کل انتشارات و رادیو.

خوشنام، محمود، ۱۳۳۸. «عوامل اجتماعی انحطاط موسیقی در ایران»، *موزیک ایران*، س ۸، ش ۷، ص ۲۱.

رحمانیان، داریوش ،۱۳۸۲، *تاریخ علت شناسی و انحطاط و عقب ماندگی ایرانیان و مسلمین: از آغاز دورهٔ قاجار تا پایان دورهٔ پهلوی*، تبریز، مؤسسه تحقیقاتی علوم اسلامی ـ انسانی دانشگاه تبریز.

رشیدی، علیمحمد، ۱۳۳۸، «بوی گل یا بوی افیون»، *موزیک ایران*، س ۷، ش ۸۳، صص ۳ -۴.

ـــــــــــــ ۱۳۴۰، «مشرق‌زمین: کانون افسانه، رویا و موسیقی تخدیرکننده...»، *موزیک ایران*، س ۱۰، ش ۲، ص۳.

سپنتا، ساسان، ۱۳۴۲الف، «سکوت و سکون در هنر و موسیقی ایران: غرور و تعصب بیجا – هنر ایران – اشکال آهنگسازان ایرانی – چه باید کرد؟»، *موزیک ایران*، س ۱۱، ش ۱۲۲، صص ۶-۱۰.

ـــــــــــــ ۱۳۴۲الف، «سکوت و سکون در هنر و موسیقی ایران»، *موزیک ایران*، س ۱۱، ش ۲، صص ۸ -۹.

ـــــــــــــ ۱۳۴۲ب، «نقاب: عروسکهای نقابدار»، *موزیک ایران*، س ۱۱، ش ۶، صص ۵ – ۸.

ص.گ، ۱۳۲۵، «مبارزات منفی در ایران بعد از اسلام: عرفان»، *نامهٔ مردم*، س ۱، ش ۴، ص ۵۶.

فاطمی، ساسان،۱۳۹۲، *پیدایش موسیقی‌مردم پسند در ایران: تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی و مردم پسند*، تهران، ماهور.

فروتن‌راد، احمد، ۱۳۳۸، «موسیقی انفرادی»، *موزیک ایران*، *موزیک ایران*، س ۸، ش ۱، صص ۱۵ـ۱۶.

فیاض، محمدرضا ،۱۳۹۴، *تا بردمین گل‌ها: مطالعه جامعه شناختی موسیقی در ایران از سپیده دم تجدد تا ۱۳۳۴*، تهران، سورهٔ مهر.

قلی‌پور، علی، ۱۳۹۷، *پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی: پرورش زیبایی‌شناختی ملت در سیاست‌گذاری فرهنگی دولت*، تهران، نظر.

کسروی، احمد. بی‌تا، *صوفیگری*.

لوییزن، جین، ۱۳۸۸، «گلهای آواز و موسیقی ایرانی: داوود پیرنیا و آغاز برنامه گلها»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، سال ۱۱، ش ۴۴، صص ۱۰۹ ـ ۱۲۵.

متی، رودی، ۱۳۹۸، *تفریحات ایرانیان: مسکرات و مخدرات از صفویه تا قاجاریه*، ترجمهٔ مانی صالحی علامه، تهران، نامک.

معروفی، موسی، ۱۳۳۹، «درباره: موسیقی و موسیقیدان»، *موزیک ایران*، س۹، ش ۱، صص ۱۱ ـ ۱۶.

میلانی، عباس ،۱۳۸۷، *تجدد و تجددستیزی در ایران*، تهران، اختران.

نواب صفا، اسماعیل ،۱۳۸۴، *قصهٔ شمع: خاطرات هنری پنجاه سال موسیقی معاصر*، تهران، پیکان.

وامقی، ایرج ،۱۳۳۵، «تحلیلی از چگونگی موسیقی ایران: آیا موسیقی ایران غم‌انگیز است؟»، *نقش جهان*، س ۲، ش ۱، ص۲۷.

Anonymous, Not Dated, *Golhay-e-Javidan*, No, 130: 08:10-08:22, Personal Collection.

Desouza, W., 2014, "The Love That Dare Not Be Translated: Erasures of Premodern Sexuality in Modern Persian Mysticism", In K.S. Aghaie and A. Marashi (ed.), *Rethinking Iranian Nationalism and Modernity*, Austin, University of Texas Press.

Foroutan-Rad, A., 1960, “Individual Music”, *Muzik-e-Iran*, Year 8, Issue 1, P 15-16.

Kasravi, A., Not Dated, *Sufism*.

Sepanta, Sasan, 1963, “Silence and Indolence in Art and Music of Iran: unnecessary Pride and prejudice – Problems of Iranian Composers – What Shall be done?”, *Muzik-e-Iran*, Year 11, Issue 122, Page 6-10.

Thorau, C., and H. Ziemer, 2019, "The Art of Listening and Its Histories: An Introduction", in C. Thorau and H. Ziemer (ed.), *Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Century*, New York, Oxford University Press.

Tavakoli-Targhi, M., 2015, "Ahmad Kasravi's Critique of Europism and Orientalism", in K. Talattof (ed.), *Persian Language, Literature and Culture: New Leaves, Fresh Looks*. Ridgeon, L., 2006, *Sufi Castigator: Ahmad Kasravi and the Iranian Mystical Tradition*, New York, Routledge.