

از تصنیف انقلابی تا سرود وطنی: ناسیونالیسم در ایران

دکتر هوشنگ اسفندیار شهابی*

مقدمه

همانند دیگر کشورهای آسیایی که در معرض تهدید امپریالیسم اروپایی در قرن نوزدهم بودند، در ایران نیز مدرنیته و ملت‌گرایی پیوندی تنگاتنگ داشتند. ترقی خواهان و ملی‌گرایان که در عمل یکی بودند چنین استدلال می‌کردند که ایران بدون رهایی از سلطه بیگانگان از چنبره عقب‌ماندگی و رکود بیرون نخواهد آمد و این خود نیازمند رو کردن ایران به تجدّد است. رسیدن به این دو هدف مستلزم آن بود که مردم ایران به شور میهن‌پرستی آماده عمل و مرد میدان شوند. آشنایی با افتخارات گذشته ایران و مباحثات به آن بود که می‌توانست به‌نوبه خود چنین شوری را در دل‌ها بنشانند. موسیقی ایرانی به‌عنوان یکی از عناصر فرهنگ ایران همواره نه تنها از رویدادهای اجتماعی، سیاسی و بین‌المللی الهام گرفته و با آن‌ها در ارتباط مانده، بلکه خود عرصه تنش میان دولتمردان و روحانیان، تجدّد طلبان و سنت‌گرایان، و حتی میان هواداران شیوه‌های گوناگون نوآوری بوده است. هدف این نوشته بررسی انگیزه‌های میهن‌پرستانه در موسیقی‌دانان تجدّد طلب و پژوهش درباره نقشی است که موسیقی و آموزش موسیقی در تلاش‌های معطوف به تجدّد، در اواخر دوران قاجار و دوره رضاشاه، ایفا کرد.



موسیقی در ایران: از دوران قدیم تا آغاز غرب‌گرایی

هنر موسیقی ایرانی چنان‌که ما امروز می‌شناسیم نتیجه تحولاتی است که در دوران قاجار، در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، یعنی در دورانی که ایران برای نخستین بار در ارتباطی مستمر با غرب قرار گرفت، روی داد. اما موسیقی تنها زمانی توانست در عرصه زندگی عمومی ظاهر شود که، در پی انقلاب مشروطه، نیرو و نفوذ نهادهای مذهبی در جامعه تا حدی کاسته شد. چه، غالب علما، بر پایه تفسیر خود از برخی آیات قرآن و احادیث منتسب به پیامبر و امامان شیعه، نسبت به موسیقی نظری منفی داشتند و در مجموع، با استثناهایی اندک، حکم به تحریم آن داده بودند. باوجود مخالفت روحانیان شیعه با موسیقی

در دوران پیش از تجدد، ایرانیان دارای یک سنت موسیقایی غنی بودند. چه، از یکسو، علما شنیدن برخی از انواع موسیقی را مباح می‌دانستند و این خود سبب زنده ماندن این هنر و پرورش استعدادهاى اهل موسیقی شده بود، زیرا بسیاری از نوازندگان و خوانندگان در عمل بین موسیقی مباح و حرام تفاوتی قائل نبودند. ۱. از سوی دیگر، از آنجا که در قرآن به "موسیقی" و "خوانندگی" به‌تصریح اشاره‌ای نشده است، ۲.

مسلمانان درباره تحریم موسیقی هم‌رای نبوده‌اند. ۳. مهم‌تر از آن، نباید از نظر دور داشت که مسلمانان ایران، مانند بسیاری از هم‌کیشان خود در کشورهای دیگر، همواره به احکام مذهبی خود عمل نمی‌کرده‌اند. نتیجه این‌که در پایان سده نوزدهم در جامعه شهری ایران موسیقی در پنج عرصه گوناگون حضور داشت: دربار سلطنتی (و به‌تبع آن خانه‌های اشراف)، ۴. ارتش، ۵. طریقت‌های صوفیان، ۶. مراسم تعزیه و روضه‌خوانی در شهادت امام حسین، ۷. و -اگر ضرب و آواز مرشد را موسیقی بدانیم- زورخانه‌ها. افزون بر این، مطربانی که اغلب یهودی بودند در مراسم عروسی و ختنه‌کنان و جشن‌های خانوادگی نوازندگی می‌کردند. در نواحی روستایی نیز موسیقی محلی، شاید به سبب حضور کم‌رنگ مذهب، مجال رشد بیشتری داشت.

گرچه موسیقی ایرانی از سنت "مقام" در موسیقی شرقی مایه گرفته بود در عمل به‌تدریج از این سنت دور شد. اصلاحاتی که در موسیقی ایران در قرن نوزدهم روی داد، جنبه‌های نظری و عملی این موسیقی را همساز کرد. ۸. به این ترتیب، در نیمه دوم این قرن، نزدیک به ۴۰۰ گوشه موسیقی سنتی ایران، که در مجموع ردیف نامیده می‌شود، به هفت (یا به اعتبار دیگری، دوازده) دستگاه طبقه‌بندی و تنظیم شد که هر یک معرف نوای خاصی بود. ۹. تحوّل و تبدیل مقام به دستگاه به آفرینش موسیقی منحصر به فرد ایرانی انجامید که به گمان برخی از محققان ملهم از ناسیونالیسم بالنده سده نوزدهم بود. ۱۰. اما با استثنای اندک، موسیقی در ملاء عام اجرا نمی‌شد و به‌عنوان کاری خطرناک در سراسر قرن نوزدهم همچنان به مجالس خصوصی منحصر ماند. ساختن و فروختن آلات موسیقی نیز که در اسلام حرام بود بیشتر توسط یهودیان انجام می‌گرفت و مغازه‌های موسیقی عموماً در محله‌های یهودی‌نشین شیراز و تهران به چشم می‌خورد. ۱۱. نوازندگان، بیرون از خانه، ناچار به پنهان کردن آلات موسیقی زیر جامه خود بودند و گاه که رازشان فاش می‌شد، مردم متعصب هم خودشان را مضروب می‌کردند و هم آلات موسیقی‌شان را می‌شکستند. ۱۲. شاعر، خواننده، و آهنگساز نامی ابوالقاسم عارف در زندگی‌نامه خود می‌نویسد که در آستانه انقلاب مشروطیت به سبب مخالفت علما در زادگاه او قزوین آلات موسیقی چندان یافت نمی‌شد و حتی در جشن‌های عروسی نیز گاه روضه‌خوانی امام حسین جای موسیقی را می‌گرفت. ۱۳. در چنین محیط نامساعدی، مطربان حرفه‌ای، همانند هم‌تایان خود در دیگر جوامع مسلمان خاورمیانه، منزلت اجتماعی حقیری داشتند. ۱۴. این‌گونه تعصبات و نگرش‌های اجتماعی خواستاران اصلاح موسیقی را، که مصمم به بالا بردن مقام و حیثیت هنر موسیقی بودند، با مشکلات بسیار روبرو می‌ساخت.

در همان حال که موسیقی اصیل ایرانی بر پایه پویایی ذاتی خود تکامل می‌یافت، در دهه‌های پایانی قرن نوزدهم تأثیر موسیقی غربی نیز در آن به‌تدریج آشکار شد. ۱۵. اما مانند بسیاری زمینه‌های دیگر، و همان‌گونه که قبلاً در عثمانی و مصر رخ داده بود، تأثیر غرب بر موسیقی ایرانی از مسیر نظامی گذشت. ۱۶. در دوران سلطنت فتحعلی شاه (۱۲۵۱-۱۲۱۲ ه ق) همراهی یک دسته ارکستر نظامی با یک هیئت دیپلماتیک روسی هنگام ورود به ایران عباس میرزا را به فکر ایجاد ارکستر مشابهی در ایران انداخت. در دوران پادشاهی پسرش، محمدشاه (۱۲۶۵-۱۲۵۱ ه ق) این آرزو تحقق یافت. اما جریان مدرنیزه شدن موسیقی ایرانی هنگامی وارد مرحله‌ای جدی شد که در اواخر دهه ۱۸۶۰ میلادی ناصرالدین‌شاه از دولت فرانسه خواست یک معلم موسیقی به ایران بفرستد. دربی این تقاضا مارشال نیل (Adolphe Niel) شخصی به‌نام ژان باپتیست لومر (Alfred Jean-Baptiste Lemaire) را، که دستیار رهبر موزیک فوج پیاده‌گارد امپراتور بود برای تصدی سمت "موزیکانچی باشی" قشون ایران برگزید. ۱۷. لومر در سال

۱۸۶۸ میلادی (۱۲۸۵ ه ق) وارد ایران شد و بخش موسیقی مدرسه دارالفنون را، که چند سالی پیش‌تر تأسیس شده بود، ایجاد کرد. تا سال ۱۸۸۵ میلادی (۱۳۰۳ ه ق) ۱۸ دسته موزیک نظامی که همگی اعضای آن از شاگردان لومر بودند تشکیل شد. رپرتوآر این دسته‌ها عمدتاً مارش‌های نظامی و آهنگ‌های اپراهای غربی بود. در سال ۱۳۰۴ ه ق نخستین ارکستر سلطنتی دایر گردید. دسته‌های موزیک و گروه‌های ارکستر نه تنها در پذیرایی‌ها و مراسم رسمی، مانند ورود سفرای تازه به دربار، بلکه در تعزیه و مراسم عروسی و جشن‌های عمومی برنامه اجرا می‌کردند.



با مرگ لومر، در سال ۱۲۸۸ ش، بخش موسیقی دارالفنون برای مدتی بسته شد تا آنکه یکی از بهترین شاگردان او، غلامرضا خان سالار معزز، در سال ۱۲۹۳ ش ریاست آن را بر عهده گرفت و سرسلسله خاندانی شد که، تا آستانه انقلاب اسلامی، در عرصه هنر ایران نقشی عمده ایفا می‌کرد. ۱۸ سالار معزز، پس از پایان تحصیل خود در دارالفنون، در سن پترزبورگ، در محضر نیکولا ریمسکی کورساکف، به فراگیری موسیقی پرداخت و پس از بازگشت به ایران، در سال ۱۹۰۰ میلادی (۱۲۷۹ ش) به رهبری دسته موزیک تیپ قزاق رسید. در انقلاب مشروطه جانب خواهان را گرفت و برای آنان سرود ملی تازه‌ای نوشت. ۱۹ با این همه، برای پی بردن به مهد پرورش متنفذترین موسیقی‌دانان و نوازندگان انقلاب مشروطه به موزیک نظامی اکتفا نباید کرد.

تصنیف وطنی و سُرآیندگان آن

حمایت ناصرالدین‌شاه و پسرش مظفرالدین‌شاه از نوازندگان و موسیقی‌دانان منزلت آنان را تا حدی بالا برد و زمینه را برای مقبولیت اجتماعی آنان فراهم آورد. با انقلاب مشروطه بود که موسیقی غیرنظامی، که تا آن زمان تنها در مجالس خصوصی جای داشت، پا به عرصه عمومی گذاشت و همراه با کاهش نفوذ اجتماعی روحانیان نخستین برنامه‌های کنسرت موسیقی نوازندگان غیرنظامی در برابر عموم اجرا شد. برگزارکننده این برنامه‌ها انجمن اخوت بود که مسلکی صوفیانه داشت و بسیاری از شخصیت‌های متنفذ

زمان عضو آن بودند. ۲۰ این برنامه‌ها در سیزدهم ماه رجب، مصادف با ولادت حضرت علی اجرا شد، اما تنها صوفیان و دراویش برای شنیدن آن دعوت‌شده بودند. ۲۱ در این کنسرت‌ها «تصنیف» وسیله‌ای برای تهییج و بسیج هواداران انقلاب مشروطه شد.

در فرهنگ ایران تصنیف ریشه‌ای کهن دارد و گویا واژه تصنیف، به معنای امری آن، به دوران تیموری در قرن چهاردهم میلادی باز می‌گردد. ۲۲ آهنگ‌های تصنیف در قالب ردیف موسیقی ایرانی ساخته می‌شوند و اشعار آن بیشتر اشعار موزون عامیانه‌اند تا شعرهای مقفای عروضی. ۲۳ در تصنیف، همانند شعر کلاسیک فارسی، موسیقی و شعر پیوندی تنگاتنگ داشته ۲۴ و هنر آهنگ‌سازی و شاعری و خوانندگی اغلب در شخص واحدی تبلور و تظاهر می‌یافته است. از تصنیف‌های عامیانه اواخر دوران قاجار شمار کمی برجای‌مانده، ۲۵ اما به نظر می‌رسد که از همان هنگام، یعنی در سال‌های بلافاصله پیش از انقلاب مشروطه، برخی از این تصنیف‌ها با لحنی طنزآمیز به رویدادهای روز می‌پرداختند. ۲۶ آفریننده هنر تصنیف‌سازی مدرن ایران را اغلب میرزاعلی اکبر شیرازی متخلص به «شیدا» (در حدود ۱۹۰۶-۱۸۴۳ م) می‌دانند.



تا آستانه انقلاب مشروطه تصنیف به‌طور کلی رنگ و محتوای سیاسی نداشت. مهم‌ترین سرایندهای که تصنیف را به عرصه سیاست کشاند ابوالقاسم عارف قزوینی (۱۳۱۵-۱۲۶۱ ش) بود. عارف در جوانی صدایی خوش داشت و به اصرار پدر به نوحه‌خوانی در مجالس روضه پرداخت، اما نفرتش از این کار چنان بود که از قزوین به تهران گریخت و در آنجا نظر محافل اشرافی و درباری را به خود جلب کرد. در دربار به خوانندگی پرداخت و حتی یکبار تصنیفی را با همراهی چند نوازنده، از جمله مظفرالدین شاه که پیانو می‌نواخت، ضبط کرد. ۲۷ عارف شاعر و آهنگساز تصنیف‌هایی سرود که با رنگ و بوی سیاسی و اجتماعی خود پدیده تازه‌ای در عرصه موسیقی ایران بود. همان‌گونه که در زندگی‌نامه خود آورده است: «وقتی که من شروع به تصنیف ساختن و سرودهای ملی و وطنی کردم مردم خیال می‌کردند که باید تصنیف را برای... ببری خان گربه شاه شهید سرود.» ۲۸ عارف هوادار مشروطه خواهان بود و هنگامی که محمدعلی شاه به سودای بازگرداندن سلطنت استبدادی آتش جنگ داخلی را برافروخت، عارف به

ساختن تصنیف‌های شورانگیزی دست زد که مایه شهرتش شد. ۲۹ او همانند بسیاری دیگر از شاعران ملی و میهن‌دوست، وطن را جانشین معشوق یا سلطان ممدوح کرد و مردم را بر جای عاشقان نشانده. ۳۰ به گفته ادوارد ج. براون اشعار عارف «در مجالس خصوصی و عمومی خوانده می‌شد» و خود او، که درویش مسلک بود، در گردهمایی‌های عمومی و سیاسی تصانیفش را اغلب همراه با موسیقی می‌خواند و مورد استقبال گرم همگان قرار می‌گرفت. ۳۱ عارف، که نه تنها یک شاعر میهن‌دوست بلکه یک ایرانی ملت‌گرا بود، ۳۲ در زندگینامه‌اش ادعا می‌کند که با اشعار خود احساسات ملی ایرانیان را تقویت کرده است:



...وقتی تصنیف وطنی ساخته‌ام که ایرانی از هر ده هزار نفر یک نفرش نمی‌دانست وطن یعنی چه. تنها تصوّر می‌کردند وطن شهر یا دهی است که انسان در آنجا زائیده شده باشد. چنانکه اگر مثلاً یک کرمانی به اصفهان می‌رفت و در آنجا بر وی خوش نمی‌گذشت باکمال دل‌تنگی می‌خواند: نه در غربت دلم شاد و نه رویی در وطن دارم... جنگ حیدری نعمتی هم از میان نرفته است و اهل یک محله با اهل محله دیگر مانند آلمان و فرانسه در سر (آزاس لرن) در جنگند. ۳۳

در دوران اقامت خود در استانبول، در جنگ جهانی اول، عارف چنان مجذوب کنسرواتوار نوپای آن شهر، به نام «دارالاحان»، شد که مصمم به ایجاد همتای آن در ایران گردید. امّا، همانند بسیاری دیگر از ملیون ایران، پس از این‌که روشن شد ترک‌های جوان سودای دست‌اندازی به آذربایجان دارند ۳۴ از ادامه اتحاد با عثمانی منصرف شد و پس از بازگشت به ایران چند تصنیف در تجلیل این ایالت سرود و آن‌ها را در تبریز اجرا کرد. در یکی از این تصانیف او مردم آذربایجان را از «بدل کردن» زبان سعدی و حافظ به زبان «مغول و تاتار» ملامت می‌کند و آن‌ها را به «تاراندن» زبان «هیز» ترکی از آذربایجان فرامی‌خواند. ۳۵

عارف هوادار جنبش کلنل محمدتقی خان پسیان در خراسان بود، از کودتای ۱۲۹۹ سید ضیاءالدین طباطبایی حمایت کرد و در فروردین ۱۳۰۴، هنگامی که تب جمهوری تهران گرفته بود اثری جدید با نام «مارش جمهوری» در یک کنسرت عمومی اجرا کرد. امّا رضاخان، که محتمل‌ترین نامزد ریاست جمهوری بود و در عین حال نقشه‌های دیگر در سر داشت، دستور داد که صفحه‌های مارش جمهوری را

بشکنند. عارف سال‌های واپسین عمر خود را در تنگدستی و تبعید در همدان گذراند و پس از مرگش، دردی ماه ۱۳۱۳، در مقبره ابن‌سینا در همین شهر به خاک سپرده شد. ۳۶

شاعر و موسیقی‌دان تجدد طلب دیگری که شور ملت‌گرایی آستانه دوران رضاشاه در وجود او هم موج می‌زد میرزاده عشقی بود. وی در حدود سال ۱۳۹۴ ش «اپرا» یا نمایشنامه موزیکال معروفش را با عنوان «رستاخیز شهریان ایران در ویرانه‌های مداین» سرود و در آن احساسات و عواطف خود را به‌عنوان مسافری که گذارش به خرابه پایتخت امپراتوری ساسانیان در تیسفون افتاده است به نظم در آورد. ۳۷
راوی داستان در خرابه کاخ سلطنتی به خواب می‌رود و در رؤیای خویش پادشاهان ایران باستان، سیروس، داریوش و انوشیروان، را در حال خواندن اشعاری می‌بیند که همه با این بیت پایان می‌گیرند:



این خرابه قبرستان نه ایران ماست این خرابه ایران نیست، ایران کجاست؟
آنگاه همه این شاهان یک صدا دست به نیایش می‌زنند:

زرتشت ایران خرابست، ای روان پاک زرتشت، این کشتی در گرداب است
حیف از این آب و خاک، ای زرتشت ۳۸

این بخش از نمایشنامه با ظاهر شدن روح زرتشت در صحنه و اظهار بُهت و تأسف مسافر از سرنوشت غم‌انگیز ایران پایان می‌پذیرد. حکایت می‌کنند هنگامی که پرده بر نخستین اجرای این نمایشنامه منظوم فرو افتاد اشک بر دیده تماشاچیان جاری بود، گویی آنان «ایران» را در جای امام حسین مظلوم و شهید می‌دیدند. ۳۹

خرابه‌های مدائن، به‌عنوان مظهر فراز و نشیب سرنوشت، در ادبیات ایران و عرب جایی ویژه دارد. ۴۰
اما با اپرای عشقی، تیسفون بیشتر از آن که گویای این فراز و نشیب باشد یادآور جانگداز عظمت از دست رفته ایران شد و مظهر واقعیتی که باید دل هر ایرانی را آکنده از افسوس و اندوه کند:

ای مدائن از تو این قصر خراب باید ایرانی ز خجالت گردد آب

داستان منظومه «رستاخیز شهریان ایران» ملهم از کتابی به قلم محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، وزیر انطباعات ناصرالدین‌شاه، بود. ۴۱ پیام آن نیز که: درمقایسه با دوران طلایی ایران باستان، وضع روز ایران مایه سرافکندگی است، باملت‌گرایی رضاشاهی سازگاری داشت. اما این همه عشقی را از تیر کسانی که به اشاره رضاشاه به کشتن او کمر بسته بودند نرهند. همداستانی میان اعتمادالسلطنه، دیوانی ی بلند پایه رژیم فروریخته قاجار، عشقی، انقلابی آتشین مزاج، و رضاخان، مرد مقتدر ایران آینده، گویای

این واقعیت است که ملت گرایي آن عصر ایران که بر زرتشتی گری به عنوان عنصری اساسی از هویت ایرانی تکیه می‌کرد ریشه در اذهان روشنفکران زمان داشت و تنها زاییده حکومت رضاشاه نبود. ۴۲

علینقی وزیری و تجددگرایی در موسیقی ایرانی

در نیمه دهه نخست ۱۳۰۰ ش، در همان هنگام که افسری کمر به نوسازی ساختار حکومت بسته بود، افسری دیگر سودای تجددموسیقی ایرانی را به سر داشت: کلنل علینقی وزیری (۱۲۶۶-۱۳۵۷ ش). زندگی خصوصی، کارنامه فعالیت‌ها و آرمان‌های این افسر معرّف بسیاری از تضادهای حاکم بر فرایند تجدّد در ایران بود. ۴۳



وزیری عشق به موسیقی را از مادرش، بی بی خانم استرآبادی به ارث برده بود؛ از زنی فوق العاده و باسواد که با نوشتن نخستین رساله در دفاع از حقوق زن ایرانی، ۴۴ و بنیانگذاری دومین مدرسه دخترانه در ایران، آماج انتقاد برخی از محافظه کاران شده بود. بی بی خانم تنبک می‌نواخت و برادرش تار می‌زد و از همین رو علینقی از نوجوانی به موسیقی آخت گرفت و الفت یافت. پدر وزیری افسری در تیپ قزاق بود که پسرش نیز در جوانی به آن پیوست. علینقی موسیقی غربی و سنتی هر دو را فراگرفت، نواختن شیپور را در قزاق خانه آموخت و با الفبای تئوری موسیقی غربی توسط یک مبلغ مذهبی مقیم ایران آشنا شد. تئوری موسیقی ایرانی را نیز در خدمت عمویش و درویش خان، که یکی از موسیقیدانان برجسته ایران بود، یادگرفت. وزیری پس از مشاجره با یکی از افسران روسی قزاق خانه آنجا را ترک کرد، در سال ۱۹۰۴ م (۱۲۸۳ ش) به انجمن اخوت پیوست و در کنسرت‌ها به نواختن تار پرداخت. زمان کوتاهی نیز در نبرد با نیروهای محمدعلی شاه در صف مشروطه خواهان قرار گرفت. آنگاه در محضر میرزا عبدالله که یکی از اساتید مسلم هنر موسیقی غربی عازم اروپا شد. سه سال در پاریس و دو سال در برلن به تحصیل موسیقی پرداخت و در سال ۱۳۰۲ ش به ایران بازگشت با این آرزو که موسیقی ایران را، بر پایه «نظر غربیان درباره نقش موسیقی در جامعه»، متحوّل سازد. ۴۵

وزیری، همانند تجدّد طلبان دیگری که خواستار تحوّل فرهنگ ایران بر پایه ضوابط مدرن اروپایی بودند، می‌خواست موسیقی ایرانی را نیز بر اساس همین ضوابط متحوّل سازد. برای این منظور، و به ویژه برای

علمی کردن موسیقی ایرانی، کوشید تا از عناصر خام هنر موسیقی ایرانی، با همان شیوه‌ای که در اروپا برای علمی کردن موسیقی به کار رفته بود، استفاده کند و در واقع میزان‌های ربع پرده‌ای را بیافریند، هارمونی را وارد موسیقی ایرانی کند و، مهم‌تر از همه، نت نویسی را به صورتی منظم رواج دهد. ۴۶ در این مورد، مقایسه روش وزیری با روش ملّیون ترکیه خالی از فایده نیست. ضیاء گوکالپ در کتاب خود تحت عنوان [Turkculugun Esaslari] اساس هویت ترکی [برای آفریدن یک موسیقی ملّی که رنگی از تمدن غربی داشته باشد موسیقی محلی را بر موسیقی درباری عثمانی مرجح دانسته است زیرا به نظر او موسیقی درباری بیمارگونه و غیرملّی بود، چه تا حدی از موسیقی ایرانی مایه می‌گرفت. از سوی دیگر، برخلاف وزیری که می‌خواست ضوابط علمی موسیقی غربی را حاکم بردستگاه‌های موسیقی ایرانی کند، گوکالپ ربع پرده را مصنوعی می‌دانست و خواستار حذف آن بود. ۴۷ به اعتباری، شاید بتوان گفت که موسیقیدانان تجدد طلب ترکیه مردم باور بودند و هم‌تایان ایرانی آنان نخبه گرا. ۴۸

هنگامی که وزیری به ایران بازگشت، هدفش این بود که با آشنا کردن نوازندگان و موسیقیدانان ایرانی با تئوری موسیقی غربی زمینه را برای نوآوری در موسیقی ایرانی فراهم کند. به همین منظور در سال ۱۳۰۳ به تأسیس یک مدرسه خصوصی موسیقی دست زد که در آن تمرین نوازندگی با آموختن نت و سولفژ همراه بود. در دید وزیری بقای موسیقی ایرانی تنها با علمی شدن آن میسر بود. اما پس از گذشتن یک ماه، هشتاد تن از یکصد و اندی شاگرد مدرسه او، که درس تئوری موسیقی را ملال آور می‌دانستند، مدرسه را ترک کردند. با این همه، پس از آن که تعداد شاگردان تعلیم دیده به حد کافی رسید، وزیری دسته ارکستری ایجاد کرد تا مردم را با موسیقی جدید آشنا سازد. به اعتقاد وزیری، تا زمانی که نوازندگان تنها در خانه‌های شیفتگان موسیقی هنرنمایی می‌کردند منزلت آنان همچنان خوار می‌ماند و هنرموسیقی در جامعه به اعتبار شایسته خود نمی‌رسید. از همین رو، وی برای تسهیل برگزاری کنسرت‌های عمومی «کلوب موزیکال» را تأسیس کرد و همزمان به تشویق مردم پرداخت که در ساعات فراغت خود به موسیقی گوش دهند اما نه در خلوت خانه بلکه در سالن‌های عمومی. بسیاری از رهبران تجدد طلب سیاسی و فرهنگی به کلوب وزیری پیوستند. ۴۹ از تیرماه ۱۳۰۴ وزیری برنامه‌های کنسرت خود را اجرا کرد و در عین حال طی سخنرانی‌هایی به تشریح هدف‌های خود در زمینه موسیقی پرداخت. وی اصرار داشت که اعضای کنسرت با صورت اصلاح شده و لباس و کراوات تیره رنگ و نشسته بر صندلی نوازندگی کنند و خود او نیز بابتون آن هارا رهبری می‌کرد. به گفته خوش ضمیر: «برای مردم عادی ایران که با آداب و پدیده‌های غربی آشنا نبودند، کنسرت‌های وزیری غریب می‌نمود، چه در آن، سوی آهنگ‌هایی که از ردیف مایه می‌گرفت، همه چیز نشان از سنت‌ها و پدیده‌های غربی داشت: نحوه اجرای برنامه، رهبری ارکستر، آلات موسیقی (تار تنها آلت موسیقی ایرانی در این کنسرت‌ها بود)، و بالاخره ترکیب نوازندگان.» ۵۰

تلاش وزیری برای متحول ساختن موسیقی ایرانی از احساسات ملّی و میهنی او سرچشمه می‌گرفت. همان‌گونه که اشاره شد، آغاز پیوند میان نوآوری در موسیقی و تحکیم هویت ملّی به دوران پیش از رضا شاه باز می‌گشت. تأثیر موسیقی غربی نخست در مراکز نظامی پدیدار شد و پیشگامان تجدد موسیقی ایرانی -لومر، سالار معزز و وزیری- همگی پیشینه‌ای نظامی داشتند. در دوران پس از جنگ، هیچ پدیده‌ای بیشتر از «سرود» گویای پیوند میان جنبش میهن پرستانه و موسیقی مردمی نبود.

سرود ملّی و آموزش عمومی

واژه سرود، در دوران پیش از اسلام هم برای آوازهای مذهبی و هم غیرمذهبی به کار برده می‌شد. ۵۱

در اواخر قرن نوزدهم این واژه به سرودهای مذهبی نیز که میسیون‌های پروتستانی به شاگردان ایرانی خود می‌آموختند اطلاق شد. ۵۲ ظاهراً نخستین سراینده سرود در ایران معاصر صادق خان ادیب الممالک امیری ۵۳ بوده است که در سال ۱۲۸۷ ش، قطعه‌ای به نام «سرودغم» را، به مناسبت بمباران مجلس به

فرمان محمدعلی شاه، ساخت ۵۴ به نظر می‌رسد که در آغاز کار سرود شبیه تصنیف بوده ۵۵ ولی به تدریج شکلی کاملاً مستقل یافته است. پل میان این دو شاعری به نام محمدعلی امیرجاهد (۱۲۷۵-۱۳۵۶ ش) بود که هم تصنیف می‌ساخت و هم سرود، هم شعر می‌گفت و هم آهنگ می‌ساخت. امیرجاهد نیز با مشاهده خواری ایران در جنگ جهانی اول ۵۶ گرایشی ملی یافت اما برخلاف عارف و عشقی هوادار رضاشاه بود، به مناصب اداری رسید و سالنامه پارس را منتشر کرد. ۵۷

ریتم سرود همانند مارش نظامی غربی است و آهنگ آن -گرچه گاه نشانی از ردیف دارد- در کلید موسیقی غربی. اشعار سرود رنگ افتخار به وطن، استان، مدرسه و حرفه دارد و در آن عشق به تاریخ کشور، پرچم، سرزمین و نظام پادشاهی موج می‌زند. در آفریدن سرود، برخلاف تصنیف، اغلب شاعر، آهنگ ساز و خواننده یکی نیست، چه معمولاً آهنگ آن را کسی می‌سازد که آشنا با موسیقی غربی است، شعر آن را کسی دیگر می‌سراید و اجرای آن نیز محصول همکاری گروهی خوانندگان است.

حالت مارش به احتمالی ناشی از هم قرانی موسیقی مدرن با تعلیمات نظامی در ایران بود. یکی از شرایط فارغ التحصیل شدن از مدارس موسیقی دولتی این بود که شاگردان مارشی را برای دسته موزیک مدرسه بسازند و پس از تنظیم رهبری و اجرای آن را نیز به عهده بگیرند. ۵۸ از آن زمان تاکنون، و به ویژه در سال‌های پس از انقلاب اسلامی، ساختن سرود در ایران رواجی بی‌وقفه داشته و به گونه‌ای موسیقی ایرانی تبدیل شده است. همه موسیقی‌دانان تجدّد طلب ایرانی نیز از جمله سالار معزز، وزیری و شاگردش، روح الله خالقی، به ساختن سرود دست زده‌اند.

وزیری، گرچه وجودش با شور ملت و وطن در آمیخته بود و زمانی را در خدمت ارتش گذرانید، با موسیقی غربی آشنائی نزدیک داشت و آن را گرده مناسب اقتباس می‌دانست. در یک از سخنرانی‌هایش که در سال ۱۳۰۴ ایراد کرد گفت که موسیقی در ایران باستان هنری والا شمرده می‌شده و تنها پس از «دویست سال حکومت اعراب بود که فرهنگ ایران حالتی انفعالی یافت، و پس از آن نیز با هجوم ترکان و مغولان و تیموریان فرهنگ ایران آسیب بیشتری دید و محزون‌تر شد.» ۵۹ او معتقد بود که موسیقی می‌تواند داروی شفا بخش این افسردگی فرهنگی شود چه، «غالب ایرانیان در محیطی بدون موسیقی به سر می‌بردند و همین می‌تواند سبب خمودگی جامعه شده باشد.» ۶۰

وزیری می‌خواست جامعه ایرانی را از حالت افسردگی سنتی آن بیرون آورد و به همین منظور کوشید تا موسیقی نوین را محمل ارزش‌های مثبت اجتماعی سازد زیرا بخشی عمده از موسیقی سنتی را برای چنین هدفی نارسا می‌دانست

.. صنایع ظریفه ما و مخصوصاً موسیقی ما... معیوب است و جواب احتیاجات ما را نمی‌دهد. اما موسیقی ما... خزینه ایست از احساسات الم انگیز، از خاطره‌های درد و رنج و محبوسیت و محکومیت، از تأثیر هجوم‌های پی در پی طوایف وحشی، از آهنگ‌های سوگواری و تعزیه داری. آوازهای مشروع ما آن هائی بوده است که روضه خوان‌ها و تعزیه خوان‌ها برای برآوردن ناله و اشک به کار می‌برده‌اند و هر آهنگی که این تأثیر را داشته به تدریج کلاسیک گشته و مابقی مطرود، سازها ممنوع و شغل تشخیص موسیقی‌دان بودن پست و منفور... در مقابل این موسیقی نوحه گر یک موسیقی شهوانی و هرزه گوی در مجالس عیش اقویا و متنعمین به وجود می‌آمد... (مانند موسیقی زمان زوال امپراطورهای روم). موسیقی فولکلور، یعنی تصنیف‌های محلی طوایف که حاصل قریحه افراد ساده باذوق است، خیلی بیشتر از موسیقی طرز دوم یعنی شهوانی اهمیت و ارزش دارد و اینهارا باید به دقت با اشعارش جمع آوری کرد. ۶۱

برای گریز از آن چه وزیری موسیقی حزن آور و مبتذل سنتی می‌شمرد، وی به ساختن سرودهایی دست زد که امیدوار بود شاد و روح پرور باشند و آرمان‌های ملی و میهنی را به شنونده القا کنند و در این راه بیشتر از مایه‌هایی بهره جست که کمابیش باگام‌های بزرگ و کوچک موسیقی کلاسیک سازگار باشند

تادرن نتیجه بین موسیقی ملی و هارمونی غربی ارتباطی حاصل شود. ۶۲ وزیری صدای زیر و تودماغی خوانندگان مرد موسیقی سنتی ایران را زنانه می‌شمرد، ۶۳ و از همین رو برای آنکه حالتی مردانه به موسیقی ایرانی دهد درکنسرت هایی که اجرا می‌کرد برخی از سرودها و آهنگ‌هایی را که ساخته بود با صدای بم خود می‌خواند. وزیری همچنین از برخی از دوستان ادیب خود، از جمله دشتی، دهخدا، رشیدپاسمی، فروزانفر و تقی زاده، دعوت کرد که به آکادمی هنرهای زیبایی که به منظور تدوین فرهنگ واژه‌ها و تعبیرهای موسیقی ایرانی بنیان گذاشته بود، بپیوندند. به گفته‌ای همین آکادمی مقدمه و سنگ بنای فرهنگستان ایران شد. ۶۴

وزیری به زودی توانست نقش مؤثری در برنامه‌های دولت در زمینه موسیقی ایفا کند. در سال ۱۳۰۴، رئیس الوزراء وقت، رضاخان، که در یکی از کنسرت های او حضور یافته بود، چنان تحت تأثیر برنامه قرار گرفت که از وزیری خواست تا طرحی درباره موسیقی کشور به دولت ارائه کند. از جمله پیشنهادهای وزیری این بود که درس موسیقی در برنامه مدارس دولتی گنجانده شود، کودکان پرورشگاه‌ها درس نوازندگی و خوانندگی بیاموزند (چه، آنان سرپرستانی نداشتند که با "مطرب" شدن آنان مخالفت کند)، عمارت اپرا بنا گردد، و سربازان بجای مارش‌های غربی سرودهای وطنی بیاموزند. تنها پیشنهاد آخر عملی شد و به این ترتیب بار دیگر نقش ارتش در تحوّل موسیقی در ایران نمایان گردید. ۶۵ مرحله بعدی در برنامه وزیری تعلیم موسیقی بود. عارف قیل از او تأسیس یک هنرستان ملی موسیقی را بر الگوی دارالالحن عثمانی پیشنهاد کرده بود. اما نخستین مدرسه دولتی موسیقی در ایران را ارتش بنیاد نهاد. در سال ۱۲۹۷ ش بخش موسیقی دارالفنون مستقل شد و مدرسه موزیک نام گرفت. مسئولیت اصلی این مدرسه در آغاز تعلیم موسیقی به نظامیان بود. اما پس از چندی رابطه با ارتش بریده شد و این مدرسه به‌عنوان نخستین هنرستان موسیقی در ایران به سرپرستی خود وزیری شروع به کار کرد.

هنرستان عالی موسیقی شاگردان زیادی نداشت (در سال ۱۳۰۸ تعداد آنان از چهل نفر بیشتر نبود) و از همین رو، برخلاف آنچه در مورد گنجاندن موسیقی در برنامه مدارس دولتی روی داد، با مخالفت جدی روبرو نشد. نخستین مدرسه‌ای که دانش آموزانش سرود خواندند مدرسه آمریکایی (البرز بعدی) بود که رئیس مسیحی‌اش، دکتر ساموئل جُردن، از اشعار فارسی و آهنگ‌های مذهبی مسیحی برای تنظیم سرود مناسب بهره جسته بود. ۶۶ فرهنگیان تجدّد طلب ایران به تأثیر مثبتی که سرودخوانی در روحیه، انضباط و حس همکاری دانش آموزان داشت پی برده بودند و از همین رو در سال ۱۳۰۰ وزارت معارف (فرهنگ) توصیه کرد که خواندن سرود در همه مدارس رایج شود. اما به علت کمبود معلّم موسیقی این برنامه تنها در شمار کمی از مدارس به مرحله تحقق رسید. ۶۷



در سال ۱۳۰۶ مهدی قلی هدایت (مخبر السلطنه) که به موسیقی عشق می‌ورزید و در آن تبخّر داشت به نخست وزیری رسید. ۶۸ در سال ۱۳۰۹ که از هنرستان عالی دیدن می‌کرد شیفته سرودخوانی شاگردان شد. وزیری با استفاده از فرصت باردیگر مسئله تعلیم موسیقی در مدارس دولتی رابااو در میان گذاشت. مخبر السلطنه پیشنهادش را پذیرفت و دستور داد که مدارس ابتدایی با استفاده از شاگردان هنرستان تعلیم موسیقی را در برنامه خود بگنجانند. در مهرماه ۱۳۱۰، تدریس موسیقی در برخی از مدارس آغاز شد و تا ۱۳۱۲ به مدارس سراسر کشور تعمیم یافت. ۶۹ در سال ۱۳۱۳، یعنی همان سالی که دولت جشن‌های هزاره فردوسی را برگزار می‌کرد و تبلیغات دولت برای تهییج احساسات ملی به اوج تازه‌ای رسیده بود، وزیری مجموعه‌ای از سرودهای مدارس را در جزوه‌ای منتشر کرد. ۷۰ به گفته خود او، هدف اصلی از تعلیم این سرودها (که بیشترشان با اشعار فردوسی ساخته شده بودند) تهییج عواطف وطن‌دوستانه دانش‌آموزان و تهذیب اخلاق عمومی بود. ۷۱

محتوای سرودهای دهه‌های ۱۳۰۰ و ۱۳۱۰ با تصنیف‌های دوران پیش از آن تفاوتی اساسی داشت. تصنیف‌ها بیشتر درباره رویدادهای سیاسی روز بودند و در مجموع نسبت به وضع موجود و اوضاع کشور دیدی انتقادی داشتند. سرودها برعکس در ستایش ایران و دودمان پهلوی بودند و به تلویح لحنی ضد مذهبی داشتند چنان‌که از سرود زیر پیداست:

کشور ما کشور ایران بود پادشاهش کورس و دارا بود
ای وطن، ای حبّ تو آئین من دوستی‌ات کیش من ودین من ۷۲

قبلاً نیز اشعار وطنی، با اشاره به وضع اسفناک کشور، به ستایش گذشته باستانی ایران می‌پرداختند. ۷۳ اما سرودهای جدید درباره تحوّل اوضاع ایران این اندیشه را القا می‌کردند که دوران طلایی دیرین به کشور بازگشته است. افزون بر این، در این سرودها دیگر به هیچ انتقادی از استبداد حکومتی بر نمی‌خوریم که این خود پدیده‌ای جدید بود. نخستین سرود قبل از این دوران، به نام «جوانان ایران»، که میرزا یحیی دولت‌آبادی به مناسبت نخستین سالگرد افتتاح مجلس ساخته بود، با این بیت شروع می‌شد:

ای جوانان وطن، نوبت آزادی ماست روز عیش و طرب و خرّمی و شادی ماست

درسرودهای دوران رضا شاه، از مضامین آزادی، برابری، برادری یا دیگر آرمان‌های جهانی بشری خبری نیست. موضوع سرودهای این دوران عالی بودن وضع ایران (و به تلویح تحقیر دیگران)، ۷۴ و ستایش شخص شاه، است:

حافظ تو، شاهنشاه پهلوی پشت ملک کیانی ز او شد قوی

از دلوجان زنید نعره سربسر زنده باد تا ابد نام پهلوی

آموزش چنین سرودهایی در مدارس ایران طبیعتاً مخالفت روحانیان را بر می‌انگیخت. در واقع، مخالفت آیت الله عبدالکریم حائری یزدی، مرجع تقلید شیعیان ایران در قم سبب شد که اجرای این برنامه تا حدی به تعویق افتد. اما پس از درگذشت او، در سال ۱۳۱۵ ش، رهبر مذهبی که در حد نفوذ و اعتبار او باشد در صحنه نبود و در نتیجه در سال تحصیلی ۱۳۱۶-۱۷ تعلیم این سرودها در همه مدارس از سر گرفته شد. با خروج رضاشاه از ایران، روحانیان مخالفت خود را با تدریس موسیقی از سر گرفتند.

برای خنثی کردن مخالفت ایرانیان سنتی با تعلیم موسیقی، تجدد طلبان از یکسو به احساسات ملی آنان توسل می‌جستند و از سوی دیگر به ملاک‌ها و ارزش‌های بین‌المللی. روح الله خالقی، از شاگردان و همکاران وزیری، و یکی از تجدد طلبان طراز اول موسیقی در ایران، در مقاله‌ای که در مجله ماهانه وزارت فرهنگ منتشر شد چنین نوشت:

در کشور ما تعلیم موسیقی تا دوران اخیر از دید مذهبی کاری مذموم شناخته می‌شد، زیرا موسیقی رایج معمولاً هدفی جز تحریک غرایز جنسی و سوق دادن جامعه به سوی انحطاط اخلاقی نداشت. موسیقی اعراب بدوی شامل خواندن ابیات جلف به صدایی غیر طبیعی بود که اغلب از مرز حجب و حیا می‌گذشت و تنها به اشاعه روسپی‌گری و هتک آبرو و احترام مردم می‌انجامید و از همین رو بود که اسلام آن را منع می‌کرد. در دوران‌های بعد نیز که موسیقی همان هدف‌ها را دنبال می‌کرد علما آنرا حرام دانستند. حتی امروز نیز بسیاری از مردم متعصب در جلسات موسیقی حاضر نمی‌شوند و برخی از مردم ظاهرپرست با شنیدن صدای موسیقی گوششان را می‌گیرند و می‌گریزند به خصوص اگر کس دیگری آن‌ها را ببیند. و به این ترتیب خود را از این غذای روحی محروم می‌کنند.



در همین مقاله، خالقی، با اشاره به سوء استفاده طبقه حاکمه ایران از موسیقی، یادآور حطّ معنوی که عرفا از موسیقی می‌برند می‌شود و تعلیم آن را در مدارس، با یادآوری پنج دلیلی که براساس آن آمریکاییان و اروپائیان موسیقی را در برنامه مدارس خود گنجانده‌اند، موجه می‌شمارد: کشف و تربیت استعداد های موسیقی، سرگرم ساختن کودکان، تقویت خوی نیک در شاگردان از راه ترکیب اشعار اخلاقی و نواهای موسیقی، تشدید حس وطن پرستی، و آشنا ساختن شاگردان با موسیقی سرزمینشان. ۷۶

سرودملی دوران پهلوی بازتاب ناسیونالیسم رسمی و تلفیق تدریجی آن با کیش شاه پرستی بود. هنگام فراهم آوردن مقدمات سفر رضاشاه به ترکیه در سال ۱۳۱۳، وزارت خارجه ترکیه از مقامات ایرانی خواست تا متن آهنگ سرود ملی ایران را برای آن‌ها بفرستند. تنی چند از ادیبای ایران اشعار سرودملی تازه‌ای را که داود نجم، یکی از فارغ‌التحصیلان دوره اول هنرستان عالی موسیقی ساخته بود، سروده بودند. ترتیب و محتوای سه بند اشعار سرود را می‌توان گویای روحیه حاکم در این دوران دانست. ۷۷ بند اول که با «شاهنشاه ما زنده بادا» آغاز می‌شد در مدح شاه بود، بند دوم در بزرگداشت پرچم و سرانجام بند سوم در تجلیل ملت. در این سرود از جمله چنین می‌آمد: «ما پیرو گفتار نیکیم/ روشندل از کردار نیکیم / رخشنده از پندار نیکیم.» ۷۸ البته بر شعار «کردار نیک، پندار نیک و گفتار نیک»، ایرادی وارد نیست. اما فراموش نباید کرد که در اذهان عمومی این عبارت یادآور دین زرتشتی است و بنابراین گنجاندن آن در سرود ملی کشوری که دین رسمی آن اسلام و مذهب اثنی عشری اعلام شده نمی‌توانست سبب سرخوردگی مسلمانان مؤمن نشود.

در ترکیه، رضاشاه و آتاتورک مجذوب یکدیگر شدند آن چنان که رضاشاه بازگشت خود را به ایران عقب انداخت تا بتواند با پیشرفت‌های اخیر ترکیه بهتر آشنا شود. موسیقی ترکیه نیز از «کمالیزم» تأثیر پذیرفته بود. در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، دولت ترکیه، با الهام از افکار ضیا گوکالپ، کوشید تا هنر موسیقی سنتی ترکیه را سرکوب کند. از همین رو، در سال ۱۹۲۶ بخش موسیقی شرقی دارالالحان بسته شد و در سال ۱۹۳۴ اجرای این‌گونه موسیقی و پخش آن از رادیو ممنوع گردید. ۷۹ در عوض، موسیقی غربی مورد توجه دولت ترکیه قرار گرفت و آهنگ سازان ترک ترغیب شدند به سبک اروپایی اپرا بسازند. به مناسبت مسافرت رسمی رضا شاه نیز اپرائی به افتخار دوستی ایران و ترکیه سفارش داده شد که در سال ۱۹۳۴، با حضور رضاشاه در اپرای آنکارا برای اولین (و ظاهراً آخرین) بار به روی صحنه آمد. نام این اپرا «فریدون» بود و موضوع آن یگانگی دو پسر فریدون، ایرج و تور – به استعاره رضاشاه و آتاتورک – که در شاهنامه فردوسی به ترتیب به فرمانروائی ایرانیان و تورانیان می‌رسند. ۸۰

در بازگشت به ایران، رضاشاه که سخت تحت تأثیر سفر خود به ترکیه قرار گرفته بود، بر شتاب برنامه‌های تجدیدطلبانه خود افزود. این‌گونه شتاب با برنامه نوآوری وزیری نمی‌خواند، زیرا هدف او در زمینه هنر موسیقی ایران نه اتخاذ یک پارچه موسیقی غربی که الهام گرفتن از شیوه‌ها و ضوابط آن بود. در واقع، وزیری دستاویز لازم را برای اخراج خویش فراهم کرد و، ظاهراً با وفادار ماندن به شأن و شخصیت هنرمند، از اجرای برنامه ارکستر درضیافتی که در سال ۱۳۱۴ به افتخار سفر ولیعهد سوئد به ایران برپا شده بود سر باز زد. ظاهراً شخص رضاشاه دستور برکناری او از ریاست هنرستان عالی موسیقی را صادر کرد و فرد مطیع‌تر و جوان‌تری را به جای او برگزید. ۸۱

جانشین وزیری، ماژور غلامحسین مین باشیان، پسر سالار معزز، که در آلمان تحصیل کرده بود تصمیم گرفت برای تعلیم موسیقی از شیوه متداول در اروپا بهره جوید ۸۲ و تدریس موسیقی ایرانی را یکسره از برنامه‌ها حذف کند. وی در پاسخ به انتقادهایی که در این مورد از او می‌شد در مقاله‌ای که در سال ۱۳۱۸ منتشر کرد نوشت: «هر شخص غیرمتعصب که از موسیقی علمی خبر دارد تصدیق می‌کند و حس می‌نماید که تارو تنبک و کمانچه همانطور که شتر به پای راه‌آهن نمی‌رسد قدرت برابری با موسیقی غربی را ندارد.» وی با اشاره به این‌که ده استاد اروپایی برای تعلیم موسیقی در هنرستان عالی موسیقی استخدام شده‌اند تأکید کرد که «باید در تجدید موسیقی خود بکوشیم آن را بر اساس علمی که سایر ممالک متمدنه اتخاذ کرده‌اند قرار دهیم تا از حالت دلمردگی و پوسیدگی که قرن‌ها به خود گرفته نجات یابد و به پایه سایر شئون ملی ما برسد.» ۸۳

در جمع نوازندگان و موسیقی‌دانان ایران، وزیری و مریدانش اقلیتی بیش نبودند. هدف وزیری از برگذاری کنسرت‌هایی که از سال ۱۳۰۴ آغاز کرده بود گستردن کشش موسیقی در میان مردم بود زیرا همان‌گونه

که اشاره شد کنسرت‌های عمومی انجمن آخوت تنها برای صوفیان اجرامی شد. اما آن موسیقی که مدّ نظر وزیری بود مقبولیت موسیقی سنتی را که در جامعه ایرانی از دیرباز ریشه دوانده بود، نداشت. از همین رو، مستمعین کنسرت‌های وزیری تنها به عشق شنیدن نغمه تار تنهای او حاضر به تحمل برنامه‌های کنسرتش بودند. از تهران گذشته، تنها در گیلان، که از لحاظ فرهنگی پیشرفته‌تر از دیگر استان‌ها بود، از کارهای وزیری استقبال شد. او در رشت و بندر انزلی (پهلوی) کنسرت‌هایی اجرا کرد و به درخواست مردم محل به تأسیس یک مدرسه موسیقی دست زد که دیری نپائید. یکی دیگر از عواملی که از تأثیر و اهمیت مکتب وزیری کاست خودداری وی از استخدام اساتید موسیقی سنتی ایران در هنرستان بود زیرا آنان با نت و نظریه‌های موسیقی غربی آشنایی نداشتند. این خود کدورت و جدائی میان سنت گرایان و تجدد طلبان را دامن زد، آن هم درست هنگامی که این دو گروه می‌توانستند علیه اقتباس بی‌قید و شرط موسیقی اروپایی تشریک مساعی کنند. ۸۴ خصومتی که برنامه‌های وزیری برای متحوّل ساختن موسیقی ایرانی برانگیخت در مقاله‌ای که عارف با عنوان «فتوای من» منتشر کرد آشکار است. عارف مقاله را با این نکته آغاز می‌کند که «موسیقی مشخص و معرّف قومیت، مربّی و مهیج روح ملّی است.» او ضمن ردّ ادعای وزیری مبنی بر این‌که موسیقی ایران حزن آور است می‌گوید بر فرض پذیرفتن این ادعا «همانطوری که ممکن نیست زبان یک ملّتی تغییر به زبان اجنبی شود موسیقی یک ملّتی نیز تغییر پذیر و مخلوط شدنی نیست.» در پایان مقاله، عارف وزیری را به چالش می‌طلبد و می‌گوید:

من بیشتر از هر چیزی به موسیقی ایران علاقمندم و حق نظارت در آن دارم و این حق را تا زنده‌ام هیچ کس قدرت ندارد از من سلب کند. نظر به این سابقه خواهش می‌کنم یا صرف اروپائی یا ایرانی شوید

. . . از برای آن‌هایی که مرا مجتهد اعلم در این فن می‌دانند و از برای آن جوان‌های حساسی که خون ایرانیّت در عروق آن‌ها دوران دارد و پیرو احساسات بی‌آلایش من هستند و می‌دانند فقط علاقمندی من به روحیات ملّی مرا وادار به نگارش این سطور کرده است به فتوای خود حرام کرده و می‌گویم: «بر او چو مرده به فتوای من نماز کنید.» ۸۵

از این «فتوای» تحکم آمیز و نابردبارانه عارف آزادی خواه و مشروطه طلب که بگذریم، هیچکس نمی‌تواند منکر میهن‌دوستی، حسنیّت و صلابت اخلاقی وزیری شود، ولی بر این واقعیت هم نمی‌توان چشم پوشید که کوشش او برای مردمی ساختن موسیقی با فرهنگ موسیقی سنتی ایران بیگانه‌تر از آن بود که بتواند اکثریت مردم را در این زمینه به راه آورد. با این همه، دین ستیزی دوران رضاشاه بر موسیقی ایرانی اثری مطلوب گذاشت زیرا دستکم آن رابه عرصه عمومی برکشید.

در سال ۱۳۱۸، مقامات فرهنگی دولت برآن شدند که زمان حذف کامل موسیقی ایرانی فرارسیده است. بخشی از «سازمان پرورش افکار» که در این سال تأسیس شده بود اداره کلّ موسیقی، به ریاست غلامحسین مین باشیان، بود. در حکم ابلاغ ریاست او هدف از ایجاد این اداره به صراحت روشن شده بود: «به فرمان اعلیحضرت همایونی این اداره موظف است که موسیقی کشور را تغییر دهد و موسیقی جدیدی را بر اساس اصول و قواعد گام موسیقی غربی ایجاد کند.» ۸۶ همان‌گونه که قبلاً دستور پوشیدن لباس به سبک غربی صادر شده بود، اکنون نیز دولت حکم می‌کرد که ایرانیان سلیقه خود را در موسیقی عوض کنند. این نوآوری در موسیقی را باید بخشی لاینفک از برنامه رضاشاه برای متجدّد کردن ایران به شیوه غربیان دانست. ۸۷ اما دیری از این تلاش برای اجبار ایرانیان به تغییر سلیقه در موسیقی نگذشته بود که متفقین ایران را اشغال کردند و بار دیگر صحنه موسیقی ایران، همانند عرصه سیاست کشور، بر گرایش‌های گوناگون گشوده شد. ۸۸ با این‌که سیاست‌های موسیقایی دوران رضاشاه از نظر هنری قابل بحث است فراموش نباید کرد که دین ستیزی دوران او بر موسیقی ایرانی اثری مطلوب گذاشت زیرا به هر حال آن را به عرصه عمومی برکشید.

نتیجه سخن

پس از خروج رضاشاه، کوشش برای نشان دادن موسیقی غربی بر جای موسیقی بومی به پایان رسید و از آن پس، تا انقلاب اسلامی، ایران عرصه همزیستی انواع موسیقی گردید. هنر موسیقی سنتی نیز، که وزیری به نکوهش آن برخاسته بود، زنده ماند و به ویژه در دهه ۱۳۵۰ ش، بیشتر به همت مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایران که در سال ۱۳۴۷ تأسیس شد، عمری تازه یافت. در همین دوران، ترانه، که در آن شاعر و آهنگ ساز و خواننده یکی نیست، جای تصنیف را گرفت. اما تصنیف‌های قدیمی، از آن جمله تصنیف‌های عارف، در مجموعه هنر موسیقی ایران همچنان برجای مانده‌اند. در این میان، سبک التقاطی وزیری در موسیقی نیز هوادارانی دارد. سرود نیز پس از انقلاب اسلامی یکی از ابزارهای تبلیغاتی و ایدئولوژیک نظام جدید گردید و از آمیزش آن با نوحه‌های سنتی ایام عزاداری، سرودهای مذهبی-سیاسی جمهوری اسلامی زاده شد که در نیمه نخست دهه ۱۳۶۰ تنها موسیقی مجاز در کشور بود. امروز، ایرانیان به انواع موسیقی ذوق و گرایش دارند، اما آنچه به‌عنوان موسیقی ملی مشهور است نه موسیقی التقاطی وزیری است و نه موسیقی‌های محلی ایران بلکه همان هنر خودمانی و ظریفی است که از دربار شاهان گذشته به ارث برجای مانده.

تم تصنیف‌های دوران مشروطیت آزادی، وطن و ملت بود. اما با هجوم نیروهای بیگانه و اشغال ایران در جنگ اول عواطف وطن پرستانه ایرانیان رنگی بیگانه ستیز، ملت ستایانه و گاه نژادپرستانه گرفت؛ عواطفی که در تصنیف‌ها و سرودهای زمان نیز بازتابی روشن یافت. رضاشاه امیدوار بود که با تثبیت تمامیت ارضی ایران و تأمین اقتدار حکومت مرکزی امکان دستبرد دوباره بیگانگان به حق حاکمیت ایران را کاهش دهد اما با رویدادهای شهریور ۱۳۲۰ و اشغال ایران این امید، دستکم برای مدتی، نقش بر آب شد.

سرود را باید زبان موسیقی دوران سلطنت رضاشاه شمرد، چه، سرزمین، تاریخ و استقلال ایران را بزرگ می‌داشت و پادشاهی پهلوی و دستاوردهای آن را می‌ستود. ۸۹ تبدیل تصنیف‌های وطنی و آزادانگاره به سرودهای ملی و شاه پرستانه معرف حکومت اقتدارگرای ایران پس از جنگ جهانی اول نیز بود. به سخن دیگر، دگرگونی تصنیف و سرود را بایده‌شانه‌های بارز تحول فرهنگ سیاسی و، به تبع آن، خودآگاهی ملی ایرانیان دانست. پیوند میان سرودملی و خواری مردم پس از رضاشاه نیز ادامه یافت. در واقع، اشعار مشهورترین و محبوبترین سرود، یعنی «ای ایران، ای مرز پرگهر»، ساخته حسین گل گلاب، ملهم از مضروب شدن یک دکان دار تهرانی به دست یک سرباز آمریکایی در سال 1323 بود. ۹۰ در دوران پادشاهی پهلوی خواندن سرود اساس تعلیمات موسیقی شاگردان مدرسه شد. اما، شاگردان مدرسه نه می‌آموختند چگونه دستگاه‌های گوناگون را از یکدیگر تمیز دهند، نه به‌طور جدی با نت آشنایی می‌یافتند و نه نواختن آلت موسیقی را یاد می‌گرفتند. هدف اساسی این نبود که ذوق و خلاقیت هنری شاگردان پرورش یابد، آن‌ها فقط، همصدا، سرودهایی را می‌خواندند که به آنها درس وطن پرستی می‌آموخت و به فداکاری در راه ایران تشویقشان می‌کرد. این‌گونه احساسات ملی از وابستگی به خاک و خون مایه می‌گرفت و نه از آگاهی به حقوق و تکالیف فردو برابری شهروندان. در واقع، دل مشغولی بی حد به قهرمانان و افسانه‌های تاریخی، ناشکیبایی در برابر تنوع نژادی و زبانی و بی توجهی و بی عنایتی نسبت به ملت‌های همسایه - که هنوز رفتار و گفتار بخشی بزرگ از نخبگان و روشنفکران ایرانی را نشان می‌زند- دستاورد آن نظام آموزشی است که کودکان ایرانی را با چنین ارزش الفت داد، اما به آنان معنای آزادی، مدارا و حکومت قانون را نیاموخت. پس چه جای شگفتی اگر در ایران امروز جامعه مدنی تولدی چنین کند و دشوار دارد*.

این مقاله براساس برگردان نسخه انگلیسی آن است که هوشنگ شهابی، در نوامبر ۱۹۹۷، در کنفرانس سالانه *انجمن مطالعات خاورمیانه ارائه کرد. ([منبع سایت بهار ایران](#))

• دکتر هوشنگ شهابی استاد روابط بین الملل در دانشگاه بوستن.

پانوشته‌ها:

1. به‌عنوان مثال تلاوت آهنگین آیات قرآن، یا اذان با صدای خوش، سماع تلقی نمی‌شد. در مورد تلاوت قرآن ن. ک. به Lois Ibsen al-Faruqi, "The Cantillation of the Qur'an," Asian Music 19:1 (Fall-Winter 1987); Hans Engel, Die Stellung des Musikers im arabisch-islamischen Raum, Bonn, Verlag fur systematische Musikwissenschaft, 1987, pp54-57; and Henry George Farmer, A History of Arabian Music to the XIIIth Century, London, Luzac and Co., 1973, pp. 33-34.

2. درباره آیات قرآنی که مورد استفاده مخالفان موسیقی است ن. ک. به Jean During, Musique et extase: L'audition mystique dans la tradition soufie, Paris, Abin Michel, 1988, pp. 218-221.

3. به اعتقاد صوفیان قرآن سماع را وسیله‌ای مناسب برای نیل به خلسه مذهبی دانسته است. برای آگاهی بیشتر در این مورد ن. ک. به Arthur Gribetz, "The Sama' Controversy: Sufi vs. Legalist," Studia Islamica, no.74 (1991); Seyyed Hossein Nasr, "The Influence of Sufism on Traditional Persian Music," in Jacob Needleman, ed., The Sword of Gnosis, London, Arkana, 1986.

4. ن. ک. به: دوستعلی خان معیرالممالک، یادداشت‌هایی از زندگی خصوصی ناصرالدین‌شاه، تهران، نشر تاریخ، ۱۳۶۱، صص ۱۹-۲۷.

5. ن. ک. به: حسینعلی ملاح، تاریخ موزیک نظامی ایران، تهران، هنر و مردم، ۱۳۵۵.

6. برای برخی از نوازندگان صوفی جنبه روحانی سماع چنان قوی بود که پیش از آغاز به نواختن آلات موسیقی خود وضو می‌گرفتند. سماع حضور، که در نواختن سنتور تبحر داشت و از صوفیان نعمت‌اللهی بود. ن. ک. به: داریوش صفوت، «عرفان و موسیقی ایرانی»، دو مقاله درباره موسیقی ایران، تهران، سازمان جشن هنر، ۱۳۴۸، ص ۶۳؛ و روح‌الله خالقی، سرگذشت موسیقی ایران، ج ۱، تهران، فردوسی، ۱۳۳۴، ص ۱۶۷.

7. از میان نوشته‌های گوناگون در تأیید این نکته ن. ک. به: عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجاریه، تهران، علمی، ۱۳۲۴، ج ۱، ص ۳۹۰. درباره پیوند بین آهنگ‌های مذهبی و موسیقی کلاسیک ایرانی ن. ک. به: Nelly Caron, "La musique shiite en Iran," Encyclopedie des Musiques Sacrees, vol. I, Paris, Editions Laberge, 1968, pp. 430-440.

8. منشاء این روایت از پیدایش دستگاه‌های موسیقی ایرانی رساله‌های فرصت شیرازی در باب موسیقی و شعر است که در حدود ۱۲۸۳ ش نگاشته شده. برای آگاهی بیشتر در این باره ن. ک. به: فرصت شیرازی، بحورالالحن، به اهتمام علی زرین قلم، تهران، فروغی، ۱۳۵۴، صص ۲۶-۲۹؛ برای یک بررسی علمی از این جنبش اصلاحی در موسیقی ایرانی ن. ک. به: Mohammad T. Massoudieh, "Tradition und Wandel in der persischen Musik des 19. Jahrhunderts," in Robert Gunther, ed., *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1973, pp. 81-84.

9. برای تشریح دستگاه‌ها ن. ک. به: روح الله خالقی، نظری به موسیقی، تهران، نشر نو، ۱۳۱۷، صص ۲۵۰-۳۴۷؛ و مجید کیانی، هفت دستگاه موسیقی ایران، تهران، ۱۳۶۸. همچنین ن. ک. به: Khatschi, *Der Dastgah: Studien zur neuen persischen Musik*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1962; Jean During, *La Musique iranienne: Tradition et evolution*, Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, 1984; Bruno Nettl, *The Radif of Persian Music: Studies of Structure and Cultural Context*, Champaign Ill., Elephant and Cat, 1987; and Hormoz Farhat, *The Dastgah Concept in Persian Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

10. ن. ک. به: Jean During, *Quelque chose se passe: Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier, 1995, pp. 101-109.

11. جعفر شهری، تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم، ج ۴، تهران، ۱۳۶۹، ص ۳۳۹؛ و نیز به: Laurence D. Loeb, "The Jewish Musician and the Music of Fars," *Asian Music*, 4 (1972), p. 7.

12. شهری، همان، ج ۲، ص ۷۷.

13. عارف قزوینی، شاعر ملی ایران، به اهتمام، هادی قزوینی، تهران، جوادیان، ۱۳۶۹، ص ۹۴. عارف این بیت را نقل می‌کند که «اگر در عروسی وگر در عزاست/ همان باز میلیم سوی کربلاست.» نوازندگان و خوانندگان انگشت شمار قزوین در دربار تهران یا تبریز هنرنمایی می‌کردند. ۱۴. برای بررسی جامعی در این باره ن. ک. به: Engel, *Die Stellung des Musikers*.

15. درباره تأثیر موسیقی غربی بر موسیقی ایران ن. ک. به: محمدرضا درویشی، نگاه به غرب: بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران، تهران، ۱۳۷۳ و نیز به: Jean During, "Les musiques d'Iran et du Moyen-Orient face a l'acculturation occidentale," in Yann Richard, ed., *Entre l'Iran et l'Occident: Adaptation et assimilation des idees et techniques occidentales en Iran*, Paris, Editions de la Maison des Science de l'Homme, 1989.

16. ن. ک. به: Scott Lloyd Marcus, "Arab Music Theory in the Modern Period," Ph. D. dissertation, UCLA, 1989, p. 21.

17. ن. ک. به: Victor Advielle, *La Musique chez les persans en 1885*, Paris, chez l'auteur, 1885.

18. نوه او، مهرداد پهلبد، باجناق شاه و سال‌ها وزیر فرهنگ و هنر ایران بود.

19. ملاح، تاریخ موزیک نظامی ایران، صص ۱۳۵-۱۳۶.

20. مؤسس این انجمن ظهیرالدوله، داماد ناصرالدین‌شاه و والی همدان و مرشدطریقت نعمت‌اللهی، بود. برای آگاهی بیشتر در این باره ن. ک. به "Anjoman-e: Encyclopaedia Iranica, s.v. "Okowwat".

21. خالقی، سرگذشت، ج ۱، صص ۸۳-۹۰. این‌که علی‌رغم عناد روحانیان با موسیقی نخستین کنسرت عمومی در روز برگذاری یک جشن مذهبی اجرا شد خود نشان‌گویایی از طیف گسترده حساسیت‌های مذهبی در ایران است. ۲۲. درباره تصنیف ن. ک. به "The Margaret Louise Caton, "Classical Tasnif: A Genre of Persian Vocal Music," Ph. D. dissertation, UCLA, 1983.

همچنین ن. ک. به Franciszek Machalski, *La litterature de l'Iran contemporain*, vol. 1, Wroclaw, Warszawa, Krakow: Zaki ad Narodowy Imienia Ossolinskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1965, pp. 70-72.

23. برخی از این نکته چنین نتیجه می‌گیرند که ریشه تصنیف را در ایران پیش از اسلام باید جست.

24. دکتر شفیع کدکنی پیوند نزدیک میان شعر فارسی (و عربی) و موسیقی را در یکی از آثار خود عالمانه بررسی کرده است. ن. ک. به: محمد شفیع کدکنی، موسیقی شعر، تهران، آگاه، ۱۳۶۰، ص ۴۵. همان‌گونه که او اشاره می‌کند در فارسی "سرودن" هم به معنای شعرگفتن است و هم آواز خواندن. همچنین ن. ک. به Ehsan Yarshater, "Affinities Between Persian Poetry and Music," in Peter J. Chelkowski, ed., *Studies in Art and Literature of the Near East in honor of Richard Ettinghausen*, New York, New York University Press, 1974, pp. 62-67.

25. ظاهراً برخی از این تصانیف در اثر زیر، که در دسترس نگارنده نبوده، آمده است. V. A. Zhukowskii, *Obraztsy Persidskago Narodnago Tvorchestva*, St. Petersburg, 1902.

26. برای یک نمونه ن. ک. به Sorour Soroudi, "Persian Poetry in Transition, 1900-1925," Ph. D. dissertation, UCLA, 1972, pp. 63-64.

27. عارف قزوینی، شاعر ملی ایران، صص ۹۸ و ۱۰۳-۱۰۵.

28. همان، ص ۳۳۱. اشاره او به ببری خان گربه محبوب ناصرالدین‌شاه است. در این باره ن. ک. به: معیرالممالک، یادداشت‌ها، ص ۸۸.

29. برای آگاهی از جزئیات این‌گونه تصنیف‌ها ن. ک. به Caton, "The Classical Tasnif," pp. 79-88.

یکی از تصنیف‌های عارف با مطلع "از خون جوانان وطن لاله دمیده" به احتمالی منشأ اصلی اهمیت نمادین گل لاله در فرهنگ سیاسی معاصر ایران و نظام جمهوری اسلامی است.

30. ن. ک. به Soroudi, "Persian Poetry in Transition, 1900-1925," p. 105.

:Afsaneh Najmabadi, "The Erotic Vatan به ک. به این دگرگونی ن. ک. به "The Erotic Vatan [homeland] as Beloved and Mother: To Love, to Possess, and to Protect," Comparative Studies in Society and History, 39:3 (July 1997).

:Edward G. Browne, The Press and Poetry of Modern Persia, به ک. به 31. reprint, Los Angeles, Kalimat Press, 1983, pp. xvi-xvii.

:Leonard W. Doob, Patriotism به ک. به 32. and Nationalism: The Psychological Foundations, New Haven, Yale University Press, 1964, pp. 4-9.

در این نوشته، منظور از "میهن‌دوستی (patriotism)" علاقه و وابستگی احساسی فرد به کشور خویش است و منظور از ملت‌گرایی (nationalism) ایدئولوژی معطوف به حاکمیت و یگانگی سیاسی و همبستگی زبانی و قومیمت که اگر با تحقیر "بیگانگان" آمیخته شود رنگ نژادپرستی به خود می‌گیرد. لازمه میهن‌دوستی عناد با بیگانه نیست و از همین رو میهن‌دوستی دو ملت همسایه را مانعة‌الجمع نمی‌توان دانست. اما در ملت‌گرایی نوعی سوء ظن به "دیگران" مستتر است که گاه به دشمنی و ستیز نیز می‌انجامد.

33. عارف قزوینی، شاعر ملی ایران، صص ۳۳۴-۳۳۵.

:Touraj Atabaki, Azerbaijan: Ethnicity and Autonomy in Iran after the Second World War, London, British Academic Press, 1993, pp. 43-51.

35. عارف قزوینی، شاعر ملی ایران، ص ۴۲۷. برای تصانیف دیگر درباره آذربایجان ن. ک. به: همان، صص ۳۸۹-۳۹۰ و ۴۲۴-۴۳۰.

36. برای آگاهی بیشتر درباره عارف ن. ک. به: ساسان سپنتا، چشم انداز موسیقی ایران، تهران، مشعل، ۱۳۶۹، صص ۱۲۲-۱۳۱.

37. به احتمالی عشقی از نمایش موزیکال «لیلی و مجنون» ترکی الهام گرفته بود. ن. ک. به Soroudi, "Persian Poetry in Transition," p.255.

38. کلیات مصور میرزاده عشقی، به اهتمام علی اکبر مشیرسلیمی، تهران، بی ناشر، ۱۳۵۷، ص ۲۳۴.

39. برای تفسیری درباره این قطعه ن. ک. به La Litterature de l'Iran contemporain, vol. 2, Wroclaw, Warszawa, Krakow, Zaklad Narodowy Imienia Ossoliskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1967, pp. 142-144. and 150.

40. ن. ک. به Jerome W. Clinton, "The Madaen Qasida of Xaqani Sharvani, I," Edebiyat, 1,2 (1967) and "The Madaen Qasida of Xaqani Sharvani, II: Xaqani and al-Buhturi," Edebiyat, 2, 2 (1977).

41. محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، خلسه: مشهور به خوابنامه، تهران، طهوری، ۱۳۴۸. برای تفسیر جالبی از این اثر ن. ک. به Juan R. I. Cole, "Marking Boundaries, Marking Time: The Iranian Past and the Construction of the Self by Qajar Thinkers," Iranian Studies 29(1969), pp.46-53.

به این نکته نیز باید اشاره کرد که، در سال ۱۹۲۵، ابوالقاسم لاهوتی، شاعر ایرانی الاصل تاجیک در قصیده‌ای به نام “سرای تمدن” اوضاع فرهنگ زمان تاجیکستان را با کاخی ویران مقایسه کرده بود. ن. ک. به William L. Hanaway, “Farsi, the Vatan, and the Millat,” in Edward Allworth, ed., *The Nationality Question in Soviet Central Asia*, New York, Praeger, 1973, pp.148-149.

42. ن. ک. به Mohammad Tavakoli-Targhi, *La Litterature*, vol. 1; “Refashioning Iran: Language and Culture During the Constitutional Revolution,” *Iranian Studies*, 23 (1990); and Cole, “Marking Boundaries.”

43. درباره وزیر ن. ک. به، Mojtaba Khoshzamid, “Ali Nai Vaziri and his Influence on Music and Music Education in Iran” (Doctor of Education in Music Education Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1979).

برای آگاهی از روزگار و آثار وزیر ن. ک. به: روح الله خالقی، سرگذشت موسیقی ایران، ج ۲، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۳۵.

44. این رساله که معایب الرجال نام داشت پاسخی سنجیده بر رساله‌ای ضدزن تحت عنوان تأدیب النساء بود. برای آگاهی بیشتر از این دو اثر ن. ک. به: حسن جوادی، منیژه مرعشی و سیمین شکارلو، ویراستاران، رویارویی زن و مرد در آثار قاجار: دورساله تأدیب النساء و معایب الرجال، بتزدا، شرکت کتاب، ۱۹۹۲.

45. ن. ک. به Ella Zonis, “Classical Persian Music Today,” in Ehsan Yar-Shater, ed., *Iran Faces the Seventies*, New York, Praeger, 1971, p. 368.

46. برای آگاهی از جنبه‌های فنی کارهای وزیر ن. ک. به Khoshzamid, “Ali Naqi Vaziri,” pp. 137-159.

برای آگاهی از آراء وزیر درباره اهمیت نت در موسیقی ن. ک. به: Ali-Naqi Vaziri, “Notation: Means for the Preservation or Destruction of Music Traditionally not Notated,” in William K. Archer, ed., *The Preservation of Traditional Forms of the Learned Music of the Orient and Occident*, Urbana, The University of Illinois Press, 1964.

47. ن. ک. به Zia Gokalp, *The Principles of Turkism*, trans. Robert Devereux, Leiden, E.J. Brill, 1968, pp.98-99.

48. این دوگانگی در نحوه برخورد سیاست‌های دو کشور با مسئله اصلاح زبان هم مشهود است. در این مورد ن. ک. به John R. Perry, “Language Reform in Turkey and Iran,” *International Journal of Middle East Studies*, 17 (1985).

49. از جمله: امیر شوکت الملک علم، صمصام الملک، کیخسرو شاهرخ، ادیب السلطنه سمیعی، علی اکبر دهخدا، رشید یاسمی، علی دشتی، سعید نفیسی، عباس اقبال و محمد حجازی.

50. ن. ک. به Khoshzamid, “Ali Naqi Vaziri,” pp. 120-121.

51. ملک الشعرا بهار، شعر در ایران، مشهد و تهران، گوتمبرگ، ۱۳۳۳، صص ۷۴-۷۵. درباره خواندن سرودهای اوستا ن. ک. به Helmut Humbach et al., *The Gathas of Zarathushtra and the Other Old Avestan Texts*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1991, pp.81-82.
52. مسعود سالور و ایرج افشار، روزنامه خاطرات عین السلطنه، ج ۱، تهران، اساطیر، ۱۳۷۴، ص ۳۷۷.
53. ن. ک. به Machalski, *La Litterature*, vol. 1, pp. 53-54.
54. ن. ک. به Soroudi, "Persian Poetry in Transition," pp.218-219.
55. همان، 17. p. سرودهای ملی اعراب (الأغنية وطنیه) نیز در آغاز قرن بیستم از ترانه‌های عامیانه (الأغنية شعبیه) مایه گرفتند.
56. برای فشرده‌ای از زندگی‌نامه او ن. ک. به: محمدعلی امیرجاهد، دیوان امیر جاهد، تهران، سالنامه پارس ۱۳۳۳، صص ۴-۱۹.
57. برای تجزیه و تحلیلی دقیق درباره امیرجاهد ن. ک. به: سیدعلیرضا میرعلی نقی، «وطنیه‌ها (۲)»، گفتگو، شماره ۹ (پاییز ۱۹۷۴)، صص ۹۲-۹۸.
58. خالقی، سرگذشت، جلد ۱، صص ۲۳۴-۲۳۶.
59. علینقی وزیری، در عالم موسیقی و صنعت، تهران، بی ناشر، ۱۳۰۴، ص ۱۳، به نقل از Khoshzamid, "Ali Naqi Vaziri," p. 78.
60. از مقاله‌ای در مجله موسیقی، شماره ۶-۷ (۱۳۲۰) ص ۲۷، به نقل از Ali Naqi Vaziri, "Ali Naqi Vaziri," p 79.
61. علی نقی وزیری، «موسیقی ایران»، مهر، سال ۵، شماره ۹ (۱۳۰۸) ص ۸۵۹.
62. همان، ص ۹۳۳.
63. این نوع صدای زیر از مشخصات موسیقی خاورمیانه است. ن. ک. به Engel, *Die Stellung des Musikers*, pp. 286-287.
64. ن. ک. به Khoshzamid, "Ali Naqi Vaziri," p.98.
65. همان، 16-06. pp.
66. ن. ک. به Arthur C. Boyce, "Alborz College of Teheran and Dr. Samuel Martin Jordan Founder and President," in Ali Pasha Saleh, ed., *Cultural Ties Between Iran and the United States*, Tehran, n. p., 1976, pp.199-200.
67. ن. ک. به Khoshzamid, "Ali Naqi Vaziri," p. 47.
- و به: خالقی، سرگذشت، ج ۱، صص ۵۱-۵۵.
68. بین سال‌های ۱۲۹۵ و ۱۳۰۱ ش، مخبرالسلطنه نسخه‌ای از ردیف‌های موسیقی ایرانی را تنظیم کرد. او درباره متون سده‌های میانه درباره موسیقی نیز بررسی ژرفی انجام داده است. ن. ک. به: مهدی قلی

هدایت، مجمع الادوار، تهران، بی ناشر، ۱۳۱۷. برای آگاهی بیشتر درباره این اثر ن. ک. به: مهدی قلی هدایت، خاطرات و خطرات، تهران، رنگین، ۱۳۴۹، صص ۳۷۳-۳۷۴.

69. برای آگاهی بیشتر درباره نقش هدایت در این زمینه ن. ک. به: خالقی، سرگذشت، ج ۲، صص ۸۱-۹۰ و به: Khoshzamid, "Ali Naqi Vaziri," p. 64.

70. وزیر ی یکبار گفته بود که با بهتر شدن موسیقی ایرانی می‌توان در انتظار روزی بود که اپرایی بر پایه داستان رستم و سهراب در آلمان و آمریکاهم مورد استقبال قرار گیرد. در این باره ن. ک. به: محمدرضا لطفی، «لغزش از کجاشروع شد»، در محمدرضا لطفی، کتاب سال شیدا، واشنگتن، مرکز هنری شیدا، ۱۹۸۲، ص ۸۱.

71. ن. ک. به: Khoshzamid, "Ali Naqi Vaziri," p. 126.

72. پدرم اشعار این سرود را در سال ۱۳۰۷ در مدرسه‌ای در کرمان به خاطر سپرده بود و در تابستان ۱۳۷۵ آن هارا برای من تکرار کرد.

73. میرزا آقاخان کرمانی نیز قصیده حماسی بلندی تحت عنوان سالارنامه (نامه باستان) به سبک شاهنامه فردوسی نوشت و در آن به حسرت یادآور "دوران طلایی" شد که در آن سپاهیان ایران مردم سرزمین‌های همسایه را قلع و قمع می‌کردند. جالب این است که نه تنها میرزا آقاخان کرمانی بلکه بسیاری از ناسیونالیست‌های ایران تضادی بین تقبیح دست‌اندازی بیگانگان به ایران، از یکسو، و تأیید تجاوز ایران به همسایگان در دوران باستان، از سوی دیگر، نمی‌بینند و بر این اندرز فردوسی چشم فرو می‌بندند که: هرآن چیز کانت نیاید پسند/ تن دوست و دشمن به آن درمبند. همه تم‌های برجسته در اشعار وطنی دوران بعدی، همانند دوران طلایی باستان، ستایش رزتشتی‌گری، انحطاط ایران، تأسف از بی لیاقتی زمامداران، و بیگانگی ستیزی، در این قصیده نیز به چشم می‌خورد. ن. ک. به: Machalski, La Litterature, vol. 1, pp. 33-40.

74. عواطف ملی و میهنی نهفته در این سرودها اغلب از نام آن‌ها نیز برمی‌آید. عناوین این سرودها در کتابی که در ۱۳۱۸ از سوی اداره موسیقی کشور برای استفاده در مدارس و دانش سرراهی‌های مقدماتی منتشر شد آمده است. سرودهای زیر از جمله ساخته‌های وزیر ی بودند: "ای وطن"، "خاک ایران"، "بامداد"، "سرزمین جم"، "مارش ایران"، "مارش جنبش"، "مارش مدرسه"، "عشق ایران"، و "ورزشکاران". ساخته‌های خالقی عبارت بودند از: "آذربایجان"، "اصفهان"، "ای ایران"، "پندسعدی"، "دانائیو توانائی"، "شادی"، "شیر و خورشید سرخ"، "هنر" و "وطن". از جمله دیگر سرودها باید از "سرود ملی"، "امید"، "آتش"، "ای سرزمین من"، "پرچم"، "در ستایش شاه"، "فرهنگ"، "سرزمین داریوش"، "ملک ایران"، "ملکجم"، "نام نیک"، "هنرمندان"، و "دانشسراهای معلم" نام برد. سرود "راستی" ساخته یک آهنگساز ارمنی، روییک گریگوریان، تنها سرود درباره یک پدیده عام بود. ن. ک. به: سرودهای آموزشگاه‌ها برای دانش سرای مقدماتی و مدارس، تهران، وزارت فرهنگ، ۱۳۱۸. از خسرو شاکری که نسخه‌ای از این کتاب را در اختیارم گذاشت سپاسگزارم.

75. روح الله خمینی، کشف الاسرار، تهران، دفتر نشر خلق، بی تاریخ، ص ۲۱۴. پس از انقلاب اسلامی، آیت الله خمینی نظر خود را درباره موسیقی تعدیل کرد.

76. روح الله خالقی، «تعلیم سرود در دبستان‌ها»، تعلیم و تربیت، شماره ۴، ۱۳۱۳، صص ۴۵۲-۴۵۸. نقل قول مستقیم در ص ۴۵۲.

77. برای بحثی درباره پیوند میان سرودهای ملی معاصر و ایدئولوژی‌های دولتی ن. ک. به Joseph Zikmund II, "National Anthems as Political Symbols," *The Australian Journal of Politics and History*, 15(December 1969).
78. برای آگاهی از جزئیاتی درباره این سرود ملی ن. ک. به: حسینعلی ملاح، «سرود ملی ایران و چگونگی ابداع آن»، هنر و مردم، شماره ۱۲، فروردین ۱۳۵۳، صص ۸۸-۹۰. مقایسه کنید با سرود ملی ترکیه آن زمان که با این مصرع پایان می‌گیرد: «آزادی حق مردم خداپرست من است.» ن. ک. به A. Fischer, "Die Nationalhymne der Kemalisten," *Der Islam*, 13, 1923.
79. ن. ک. به Martin Stokes, *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p36.
- طرفه این‌که هنگام سفر رضاشاه به ترکیه، شبی که وی و آتاتورک به تنهایی شام می‌خوردند، تنی چند از اطرافیان دور رهبر محرمانه به شنیدن هنر موسیقی ممنوع ترکیه رفتند. در این باره ن. ک. به Hassan Arfa, *Under Five Shahs*, London, John Murray, 1961, p. 942.
80. ن. ک. به Metin And, "Opera and Ballet in Modern Turkey," in Gunsel Renda and C. Max Kortepeter, eds., *The Transformation of Turkish Culture*, Princeton, The Kingdon Press, 1986, p. 79.
- در اشعار این اپرا به عمد سخنی از برادر سؤم که سلّم باشد و در شاهنامه فرمانروای روم است، نیامده. هنگامی که رضاشاه به ایران بازگشت، ساختمان بنای اپرایی در تهران آغاز شد اما با شروع جنگ جهانی دوم کار ناتمام ماند و اسکلتی هم که از آن بر جای مانده بود در سال ۱۳۳۵ کوبیده شد. در این باره ن. ک. به Peter Avery, *Modern Iran*, London, Ernest Benn, 1965, p. 287.
- با گشایش تالار رودکی در دهه ۱۳۴۰، تهران سرانجام صاحب خانه اپرا شد.
81. سپنتا، چشم انداز، صص ۱۴۴-۱۴۵.
82. ن. ک. به: «هنرستان عالی موسیقی»، آموزش و پرورش، شماره ۱۱، ۱۳۲۰، صص ۸۸-۸۹.
83. غلامحسین مین باشیان، «موسیقی کشور»، مجله موسیقی، شماره ۱، ۱۳۱۸، نقل شده در: سپنتا، چشم انداز، صص ۱۶۳-۱۶۴.
84. برای نمونه‌ای از انتقادهای بر شیوه‌ها و برنامه‌های وزیری ن. ک. به: محمدرضا لطفی، «بدون شناخت از گذشته و حال آینده همواره مبهم و نامطمئن خواهد بود»، و «لغزش از کجا شروع شد»، در محمدعلی لطفی، کتاب سال شیدا.
85. ابوالقاسم عارف، «فتوای من»، ستاره سرخ، ۲۷ تیر ۱۳۰۴، نقل شده در: باستانی پاریزی، نای هفت بند، تهران، عطائی، ۱۳۵۰، صص ۳۰۷-۳۱۱.
86. ن. ک. به: خسرو جعفرزاده، «موسیقی ایران در عرصه بین‌المللی»، آوا، شماره ۱، سال اول، ۱۳۷۰. شرح وظائف این اداره ن. ک. به: «گزارش اداره موسیقی کشور»، آموزش و پرورش، شماره ۱۱ (۱۳۱۰)، ص ۸۶.
87. ن. ک. به Houchang E. Chehabi, "Staging the Emperor's New Clothes: Dress Codes and Nation-Building under Reza Shah," *Iranian Studies*, no. 26 (Summer-Fall 1993).

88. برای یک بررسی درباره آثار تغییر مسیر موسیقی ایران در دوران رضاشاه ن. ک. به نوشته یکی از محققان طراز اول ایران در زمینه تاریخ موسیقی: سید علیرضا میرعلینقی، «در آستانه پائیز: نگاهی به موسیقی ایران در قبل و پس از شهریور ۱۳۲۰»، تاریخ معاصر ایران، جلد هشتم، تهران، مؤسسه پژوهش و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۴.

89. چنان‌که ناصرالسلطان، پسر سالار معزز، سرودی در بزرگداشت افتتاح راه آهن ایران ساخت.

90. اطلاعات، نیویورک، ۲۴ فوریه ۱۹۹۷، ص ۶. Author: Houchang E.
Chehabi Volume: 16 Current Issue: Past Issue Visited: 1000