تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۵/۲۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۲۳

حسن خیاطی[۱]، آزاد نمکی[۲]

تحلیل جامعه‌شناختی مفهوم غم در میدان موسیقی ایرانی
مطالعه موردی جدال عارف قزوینی و علی‌نقی وزیری

چکیده

مفهوم غم در موسیقی ایرانی یکی از مباحث اصلی بین موسیقی‌دانان ایرانی است و موسیقی‌دانان مختلف درباره وجود یا نبود غم در موسیقی ایرانی و نیز در ستایش و نکوهش آن مطالب مختلفی را بیان کرده‌اند. بااین‌حال، به‌ندرت پژوهشی جامعه‌شناختی درباره شکل‌گیری بحث از غم در موسیقی ایرانی صورت گرفته و بحث از این مفهوم بیش‌تر حاکی از مواضع هنری خود هنرمندان بوده است تا براساس نگاهی جامعه‌شناختی و بی‌طرفانه. پژوهش حاضر می‌کوشد بر مبنای نظریه میدان از پی‌یر بوردیو، و با مطالعه موردی جدال بین عارف قزوینی و علی‌نقی وزیری به این پرسش پاسخ دهد که بحث از غم در موسیقی ایرانی با چه سازوکارهای جامعه‌شناختی رابطه دارد. داده‌های این پژوهش جامعه‌شناسی تاریخی از یادداشت‌ها، خاطرات، سخنرانی‌ها، مقالات کنش‌گران اصلی میدان موسیقی ایرانی گرفته شده است و در موارد لازم با روش تحلیل گفتمان ارزیابی شده است. نتایج حاصل از پژوهش حاضر نشان می‌دهد که شکل‌گیری بحث از غم با تفکیک اجتماعی این دوره آغاز می‌شود و در میدان موسیقی ایرانی متناسب با مواضع مختلف کنش‌گران میدان صورت‌بندی می‌شود.

واژگان کلیدی: پی‌یر بوردیو، میدان موسیقی، غم، عارف قزوینی، علی‌نقی وزیری

[۱] دانشجوی مقطع کارشناسی ارشد دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.
E-mail: hasan.khaiyati@gmail.com
[۲] دانشجوی دکترا، گروه علوم اجتماعی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
E-mail: a_namaki@sbu.ac.ir

۱. مقدمه

موسیقی یکی از حوزه‌های اصلی احساسی در هر جامعه‌ای است و ازاین‌رو، می‌تواند به‌مثابه منبعی ارزشمند در تجزیه‌وتحلیل ساختارها و فرایندهایی که در جامعه در کار هستند، به‌کار گرفته شود. دراین‌میان، موسیقی ایرانی نیز موضوع مناسبی برای درک ویژگی‌های ساختاری جامعه ایرانی است. مباحثی که به‌خصوص بر سر احساس در موسیقی ایرانی جریان داشته است، نقطه‌عزیمت مناسبی برای تشخیص سازوکارهایی است که در بطن جامعه در جریان هستند و ماحصل آن‌ها در جدال‌های هنری کنشگران موسیقی بروز پیدا می‌کند. یکی از پرکاربردترین کلیدواژه‌های احساسی در میدان موسیقی ایرانی، مفهوم «غم» در موسیقی ایرانی است و جدال کنش‌گران موسیقی در تاریخ معاصر ایران (در این پژوهش، یعنی، دوره پس از انقلاب‌مشروطه) حول تعریف و اصلاح آن هنوز ادامه دارد (ر. ک. به کیانی، ۱۳۹۵).

با گذشت چندین دهه از شکل‌گیری این مباحث، به‌ندرت پژوهشی جامعه‌شناختی در حوزه موسیقی و احساس، در این مورد انجام شده است. عمده پژوهش‌هایی که اشاراتی درباره احساس در موسیقی ایرانی داشته‌اند با رویکرد مطالعات فرهنگی، و بدون تبیین سازوکارهای جامعه‌شناختی اثرگذار بر موسیقی، فقط به توصیف گفتمان‌های مختلف موسیقی معاصر ایران پرداخته‌اند (ر. ک. به وزوایی، ۱۳۹۲؛ دولتی‌فرد و دیگران، ۱۳۹۶)، یا به توصیفاتی کلی از شرایط اجتماعی اکتفا کرده‌اند (ر. ک. به فاضلی و سروی، ۱۳۹۲). این دسته از پژوهش‌ها، باوجود این‌که بر غنای پژوهش‌های فرهنگی دراین‌زمینه افزوده‌اند، به افزایش فهم ما نسبت به پیوند این کردارهای گفتمانی با بستر جامعه‌شناختی آن‌ها کمک چندانی نمی‌کنند.

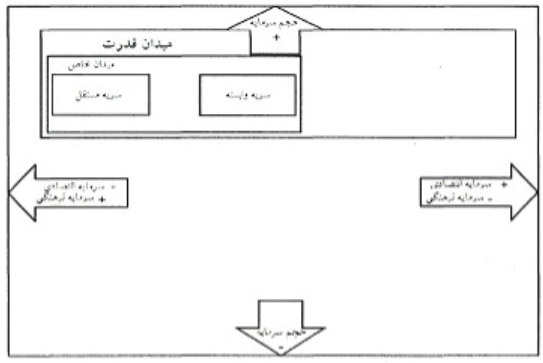
پژوهش حاضر قدمی است در راه بررسی جامعه‌شناختی مفهوم غم در موسیقی ایرانی که سعی دارد به این پرسش پاسخ دهد که چه رابطه‌ای بین تعریف غم با تغییرات جامعه‌شناختی ایران معاصر وجود دارد؟ و یا این‌که، چه رابطه‌ای بین جای‌گیری کنش‌گران موسیقی در میدان موسیقی با نوع نگاه آن‌ها نسبت به پدیده غم در موسیقی ایرانی وجود دارد؟ به‌همین‌منظور، برای پرهیز از مطالعه کلی، اولین صورت‌بندی مفهوم غم که، به‌زعم نگارندگان، از قضا در یکی از پرتلاطم‌ترین دوره‌های اجتماعی تاریخ معاصر ایران، یعنی دوره بین انقلاب‌مشروطه تا تشکیل سلسله پهلوی، در جدال بین ابوالقاسم عارف قزوینی و علی‌نقی وزیری رخ می‌دهد، به‌شکلی موردی بررسی خواهد شد.

۲. چارچوب مفهومی و روش تحقیق

پژوهش حاضر در حوزه جامعه‌شناسی تاریخی موسیقی است که به شیوه مطالعه موردی، جدال قلمی عارف قزوینی و علی‌نقی وزیری را در دوره تاریخی بین انقلاب‌مشروطه و آغاز سلسله پهلوی، با محوریت سخنرانی وزیری با نام «در عالم صنعت و فرهنگ» (۱۳۰۴) و مقاله «فتوای من» از عارف قزوینی ([۱۳۰۴] ۱۳۶۳)، بررسی می‌کند. چون محور اصلی این پژوهش کشمکش بین کنش‌گران حوزه موسیقی است که سعی دارند تا نگرش خاص خود را بر این حوزه تسری بدهند، چارچوب مفهومی این تحقیق برگرفته ازنظریه میدان هنری[۱] از پی‌یر بوردیو[۲]، جامعه‌شناس فرانسوی، خواهد بود. ازنظر بوردیو، میدان جایی است که کنش‌گرانی که هرکدام به کمک سرمایه‌های خاص میدان[۳] جایگاه[۴] خاصی را اشغال کرده‌اند، با استفاده از راهبردهای مختلف[۵]، برای تسلط بر جایگاه‌های مهم با یکدیگر به کشمکش می‌پردازند و دراین‌راه، از عادت‌واره[۶] خود کمک می‌گیرند. منظور بوردیو از عادت‌واره نظامی از تمایلات ماندگار و هم‌زمان تغییرپذیر است که بنیانی تکوینی برای کردارهای ساخت‌یافته و به‌طورعینی یکپارچه به‌شمار می‌رود (Pierre Bourdieu, 1979, p. vii). مهم‌ترین مبحث موردنظر این پژوهش به فرایند شکل‌گیری میدان هنری مرتبط است، بنابراین، در قسمت چارچوب مفهومی این هسته اصلی نظری را به‌طورکلی شرح

خواهیم داد و در تبیین موارد انضمامی، مفاهیم مورداستفاده را مشروح‌تر بیان خواهیم کرد.

ازنظر بوردیو، شکل‌گیری میدان با فرایند تفکیک اجتماعی همراه است (Hilgers & Mangez, 2015; Lahire, 2015, p. 62). منظور از تفکیک اجتماعی شرایطی است که حوزه‌های مختلف اجتماعی از بستر اجتماعی خود، که بوردیو آن را تحت‌عنوان میدان قدرت[۷] صورت‌بندی می‌کند، استقلال بیش‌تری پیدا می‌کنند و به شیوه‌ای خودآیین[۸] اداره می‌شوند. با شکل‌گیری میدان مستقل هنری، حوزه‌ای از فعالیت شکل می‌گیرد که در آن تقابل بین دوسویه قابل‌تشخیص است: سویه مستقل از میدان قدرت و سویه وابسته به میدان قدرت. در سویه مستقل تأکید بر سرمایه فرهنگی است، یعنی سرمایه‌ای که تحت‌تأثیر مستقیم منطق میدان قدرت نیست. درحالی‌که در سویه وابسته، سرمایه اقتصادی اهمیت بیش‌تری پیدا می‌کند. به‌لحاظ نظری، هرچه این استقلال از میدان قدرت بیش‌تر باشد، تولید هنر به‌سمت تولید « هنر برای هنر» گرایش پیدا می‌کند، یعنی هنری تولید می‌شود که فقط هنرمندان توان فهم آن را دارند (ر. ک. به شکل شماره ۱).



شکل شماره ۱. رابطه میدان قدرت با میدان‌های خاص (میدان هنر)
منبع: Hilgers & Mangez, 2015, p. 9

ازنظر بوردیو، پژوهش میدانی در سه مرحله انجام می‌شود: الف) تعیین نسبت میدان هنری با میدان قدرت، ب) ترسیم موضع کنش‌گران مختلف میدان در نسبت با یکدیگر، و دست‌آخر، ج) مشخص کردن عادت‌واره کنشگران میدان (Pierre Bourdieu, 1996, p. 216; Pierre Bourdieu & Wacquant, 1992, pp. 104–105). به‌همین‌منظور، پژوهش حاضر در سه مرحله مختلف به تفکیک میدان موسیقی ایرانی از میدان قدرت، شکل‌گیری جدال کنش‌گران موردنظر این پژوهش و بررسی عادت‌واره آن‌ها می‌پردازد.

در این پژوهش، مثل هر پژوهش دیگری به روش مطالعه موردی (Gillham, 2000; Hancock & Algozzine, 2006)، محققان از اسناد، مدارک، زندگی‌نامه‌ها، روزنامه‌ها و مجلات برای گردآوری داده‌ها استفاده کرده‌اند. از رویکرد تحلیل گفتمان فرکلاف (Fairclough, 2003) برای تحلیل محتوای مقاله «فتوای من» (از عارف قزوینی) و سخنرانی وزیری بهره گرفته شده است. ازنظر فرکلاف، گفتمان‌ها شیوه‌هایی برای بازنمایی جنبه‌های مختلف جهان هستند و برای تشخیص گفتمان یک متن باید دو قدم برداشت: الف) تشخیص مهم‌ترین اجزایی از جهان که در متن بازنمایی شده است، ب) تشخیص چشم‌انداز خاصی که این اجزا ازآن‌منظر بازنمایی شده‌اند (ibid., 129).

۳. بستر جامعه‌شناختی موسیقی در دوران پس از مشروطه

دوران پس از مشروطه ازنظر جامعه‌شناختی نسبت به دوره پیش از خود دوران بسیار متفاوتی است. با

توجه به چارچوب مفهومی این پژوهش، که برمبنای نظریه میدان از بوردیو است، می‌توان این تفاوت را با عطف‌توجه به تشدید سازوکارهای تفکیک اجتماعی توضیح داد. به‌دلیل گستردگی بحث، توجه خود را معطوف به فرایندی می‌کنیم که به‌طورمستقیم با شکل‌گیری میدان موسیقی ایرانی پیوند دارد، و سپس، تأثیر این تفکیک را بر بحث از غم در موسیقی ایرانی، بررسی می‌کنیم.

۱/۳. تفکیک اجتماعی و شکل‌گیری میدان موسیقی ایرانی

به‌دلیل شکست‌های نظامی ایران در دوره پیشامشروطه، یکی از عرصه‌های اصلی تفکیک در حوزه قدرت سیاسی قابل‌مشاهده است. ازجمله نمودهای این تفکیک را می‌توان شکل‌گیری ارتش دانست، چون تشکیل ارتش و اداره آن با الزامات خاص خود همراه بود. ازجمله مهم‌ترین این الزامات، که بر مبنای رکن نظم در ارتش شکل گرفته بود، منجربه تشکیل موسیقی نظام شد تا موسیقی مقوم رکن نظم در ارتش باشد. همین سازوکار تفکیک، به‌تنهایی، موسیقی را از وابستگی به دربار رهانید و با این‌که کارکردهای تازه موسیقی هم کماکان برای مقاصد غیرموسیقایی، یعنی نظامی، مدنظر قرار گرفته بود، ولی به‌هرحال موسیقی را در بستری غیر از بستر اراده غیرعقلانی و دل‌بخواهی دربار قاجاری، که ممکن بود از موسیقی هر کارکردی را بنابه میل لحظه‌ای خود طلب کنند، به کار گرفت.

در مرحله بعد، عقلانیت ناشی از فعالیت بوروکراتیک که به‌موجب آن قوانین اداره‌های دولتی برای داشتن کارکردی بهتر مدام اصلاح می‌شد موجب شد به‌تدریج تشکیلات موسیقی از موسیقی نظام جدا شود. در سال ۱۳۰۷، بر اساس پیشنهاد میلسپو، مستشار مالی وزارت‌مالیه، قانونی تصویب شد که مانع می‌شد کارمندان دولت هم‌زمان در دو جا مشغول به کار باشند (راهگانی، ۱۳۷۷: ۴۶۴). پس، مدرسه موزیک با این توجیه که بیش‌تر فارغ‌التحصیلانش نظامی‌ها هستند از وزارت‌معارف به وزارت‌جنگ منتقل شد (برای پیگیری اسناد دولتی تفکیک اداری موسیقی نظام ر. ک. به علی‌اکبری بایگی و محمدی، ۱۳۷۹: ۱۱-۱۲ و ۲۴). بدین‌ترتیب، سالار معزز، که مدیریت مدرسه موزیک را برعهده داشت، و کسانی که در نظام خدمت می‌کردند، آن وزارت را بر وزارت‌معارف ترجیح دادند، و وزیری جای سالار معزز را گرفت.

در این مرحله است که به‌وضوح می‌توان تأثیر تفکیک پیش‌گفته را بر شکل‌گیری میدان موسیقی مشاهده کرد: نام مدرسه به «مدرسه عالی موسیقی» تغییر پیدا کرد؛ دروس موسیقی نظام به‌دلیل تشابه با برنامه‌های نظام از دروس مدرسه حذف شد؛ و تدریس سازهای ایرانی مثل تار و سه‌تار نیز به برنامه‌های مدرسه افزوده شد. بدین‌ترتیب، با سپرده شدن رویه‌های نظامی به وزارت‌جنگ، جا برای برخوردی هنری‌تر با مقوله موسیقی باز شد. بدین‌ترتیب، می‌توان مشاهده کرد که در این دوره حوزه‌های مختلف (برای مثال، موسیقی و ارتش) در حال تفکیک از یکدیگر بوده‌اند و الزامات خاص خود را بر کنش افراد اعمال می‌کردند.

این تفکیک در حوزه موسیقی، که در قسمت بعد با عنوان میدان موسیقی ایرانی آن را پی خواهیم گرفت، به‌موازات دگرگونی اساسی‌تری در جامعه شکل گرفت که ماحصل آن تشکیل دولت مدرن در ایران است. روند تفکیک قدرت سیاسی که با انقلاب‌مشروطه عینیت پیدا کرد و به تأسیس نهادهای مختلفی انجامید در دوره رضاخان به دولت مدرن ختم شد (آزاد ارمکی و نصرتی‌نژاد، ۱۳۸۹). ازاین‌پس، بخش قابل‌توجهی از موسیقی‌دانان تأثیرگذار این دوره، خواسته یا ناخواسته، از عینک دولت ملی به موسیقی ایرانی می‌نگرند؛ یعنی، کنش‌گری آن‌ها با ابزار موسیقی و با هدف تحت‌تأثیر قرار دادن کل جامعه موسیقی در ایران صورت‌بندی می‌شود. یکی از رویدادهای بارز این فرایند، جمع‌آوری و نت‌نگاری ردیف موسیقی ایرانی توسط کسانی هم‌چون مخبرالسلطنه هدایت و علی‌نقی وزیری است. برای‌مثال، برونو نتل، شکل‌گیری ردیف را تحت‌تأثیر ملی‌گرایی این دوره می‌داند (نتل، ۱۳۸۸: ۲۶۶).

با عنایت به همین سازوکار، یعنی توازی شکل‌گیری میدان موسیقی و شکل‌گیری دولت ملی مدرن، نکته اصلی که در این پژوهش اهمیت دارد این است که جدال بر سر مفهوم غم به‌مثابه بخشی از همین سازوکار استقلال میدان موسیقی ایرانی شکل می‌گیرد. بوردیو اشاره می‌کند که طی فرایند تفکیک اجتماعی، که به شکل‌گیری میدان می‌انجامد، جهان اجتماعی نیز در دل دانشِ مرتبط با جهان، تفکیک ایجاد می‌کند (Pierre Bourdieu, 2000: 99). بدین‌ترتیب، موسیقی بدل به رسانه‌ای می‌شود که عناصرش متناسب با نگاه دولت ملی (که برای کل جامعه، و بنابراین، برای موسیقی، برنامه دارد) بررسی می‌شود و اجزای آن برای جای‌گیری در این وضعیت تازه صورت‌بندی می‌شود؛ یعنی موسیقی همان‌طور که فوکو (1972) خاطرنشان می‌کند، بدل به سوژه‌ای برای گفتمان می‌شود.

دراین‌بین، غم به‌مثابه بخشی از موسیقی ایرانی تعریف می‌شود که بنابه تعریفی که از جامعه تازه صورت می‌گیرد، باید موردبازبینی قرار بگیرد. با توجه به همین موضوع، جایگاه بحث از غم در سخنرانی‌های وزیری بهتر مشخص می‌شود، یعنی، وقتی این بحث را در دل بافت وسیع‌تری قرار بدهیم که وزیری از آن چشم‌انداز به غم در موسیقی ایرانی می‌پردازد (برای بررسی پژوهشی در تحلیل محتوای سخنرانی‌های وزیری، ر. ک. به فاضلی و سروی، ۱۳۹۲).

در تحلیل زیر، واحد تحلیل «چشم‌انداز» است، یعنی هرجا که به‌زعم نگارندگان چشم‌اندازی از موسیقی ارایه شده است، چشم‌انداز موردنظر و عناصر آن توصیف و سپس تبیین می‌شود. از بین سلسله سخنرانی‌های وزیری فقط سخنرانی شب اول تحلیل شده است، چون مابقی سخنرانی‌ها بسط همین سخنرانی و تکرار مضامین آن است. در سخنرانی شب اول نیز مضامین تکراری حذف شده‌اند (در تحلیل گفتمان عارف نیز همین موارد رعایت شده‌اند).

جدول ۱. مفصل‌بندی گفتمان موسیقی در سخنرانی وزیری (۱۳۰۴)

مهم‌ترین اجزاء جهان	چشم‌انداز	تبیین (مفصل‌بندی موسیقی)
کنسرت‌های وزیری، حظ نفس، جمعیتِ [تماشاچیان]، ایران، صنعتی که تابه‌حال در ایران وجود نداشته است.	هدف کنسرت‌های وزیری، آشنا ساختن جمعیت با صنعتی است که تابه‌حال در ایران وجود نداشته است (وزیری، ۱۳۰۴: ۵).	پیش‌زمینه برای بسط مفصل‌بندی تازه حول موضوع موسیقی ایرانی تدارک دیده می‌شود.
مخاطبان کنسرت، خط‌مشی کنسرت‌های وزیری، گنجینه احساسات یک ملت، کنسرت‌های سابق، نگاه فنی، وسعت عمل، صنعت موسیقی	آشنا ساختن جمعیت با احساسات دقیق یک ملت (وزیری، ۱۳۰۴: ۶).	تفاوت کنسرت‌های تازه وزیری با کنسرت‌های سابق، در معرفی دقیق احساسات یک ملت است که با عطف‌توجه به فن و وسعت عملِ موسیقی صورت می‌گیرد.
تقسیم‌بندی صنعت، صنایع مفید، زراعت، مکانیک، صنایع مستظرفه، موسیقی	صنعت به دو قسم تقسیم می‌شود: صنایع مفیده مثل زراعت و مکانیک، و صنایع مستظرفه مثل موسیقی (وزیری، ۱۳۰۴: ۷).	موسیقی در کنار صنایع ملموسی هم‌چون زراعت و مکانیک بخشی از صنعت تعریف می‌شود که اولین‌چیزی است که وسایل زندگی را مهیا می‌کند.
صنایع مستظرفه، زندگی روح، حواس خمسه، عوالم خارجی، پرورش، ترقی	صنایع مستظرفه وسیله پرورش و ترقی روح است (وزیری، ۱۳۰۴: ۷).	موسیقی ازطریق این صنعت به روح زندگی می‌بخشد و انسان به کمک آن با زندگی بیرونی رابطه برقرار می‌کند.
صنایع مستظرفه، عالم، اختراعات و اکتشافات جدید، زندگی جسمی، روح انسان	همان‌طور که در عالم به‌وسیله انکشافات و اختراعات جدید وسایل تأمین زندگی جسمانی را فراهم می‌آورند، اکتشافات و مصنوعات جدید برای پرورش روح به نمایش گذارده می‌شود (وزیری، ۱۳۰۴: ۸).	موسیقی با صنعت ربط مستقیم دارد، و چون صنعت روبه‌پیشرفت است، موسیقی نیز این پیشرفت را به نمایش می‌گذارد.
وسایل پرورش روح، وسایل پرورش جسم، ملل متمدن، تعالی روح	شرط ورود به زمره ملل متمدن تعالی روح است (وزیری، ۱۳۰۴: ۸).	موسیقی ربط مستقیمی با پیشرفت تمدن دارد.
امروز، ایران، صنعت، صنایع ظریفه، تربیت، روح ملت، ملل دیگر، نفوذ اخلاقی، تمام عالم	امروز در ایران بی‌اندازه به صنعت برای تربیت روح ملت و نفوذ اثرات اخلاقی آن در ملل دیگر احتیاج داریم (وزیری، ۱۳۰۴: ۸).	موسیقی ابزار تربیت روح ملی و نفوذ در ملل مختلف عالم است.
تمدن اروپا، صنعت، صنایع ظریفه، اساس تمدن اروپا، مربی روح، مربی اخلاق	جز صنعت چیز دیگری اساس شکل‌گیری اروپا نیست، و در آن‌جا جز صنایع ظریفه چیز دیگری مربی اخلاق و مربی روح نیست (وزیری، ۱۳۰۴: ۸).	موسیقی ابزار پیشرفت ملل اروپا بوده است.
صنعت هر ملت، بی‌علاقگی صنعت، حدود تحصیلات ما، مدارس صنعتی، ایرانی، نیمه‌جان، وطن‌خواهی، یک نفر ژنی، راهنمای ملی، طرق علمی، ملل متمدنه، ژاپن	اگر ایران تابه‌حال ترقی داشته به‌خاطر تلاش‌های فردی بوده است، پس‌ازاین نیازمند تلاش‌های جمعی هستیم تا به سطح ملل متمدن برسیم (وزیری، ۱۳۰۴: ۸ و ۹).	تحصیل جمعی موسیقی ابزار پرورش و ترقی ایران و رسیدن به سطح ملل متمدن است.
ملل دیگر، صنعت مشتق‌شده از ایران، مدارس صنعتی و علمی، افتخارات تاریخی، از بین رفتن، موسیقی، قفقاز، مصر، عثمانی، افغانستان، هندوستان، ضعف و سستی، عقیم، محتاج	بسیاری از ملل صنعتشان از ایران مشتق شده ولی اکنون جلو رفته‌اند، و ما اگر دارای مدارس صنعتی و علمی نباشیم، بالاخره افتخارات تاریخی ما از بین خواهد رفت (وزیری، ۱۳۰۴: ۱۰).	موسیقی ابزاری برای دوام ملی است.
سلاطین، بزرگان، امر گذشته، تشویق صنعتگران بزرگ، امروز، محو اشرافیت، جمعیت، ملل، حامی صنعت، ترقی	آن‌زمان گذشته که صنعت به‌وسیله حمایت سلاطین و بزرگان قوم تشویق می‌شد. امروز، قوای مهم به دست جمعیت و ملل افتاده و آن‌ها حامی صنعت شده‌اند (وزیری، ۱۳۰۴: ۱۰).	موسیقی ابزار مردم است و نه سلاطین و بزرگان تا موجب پیشرفت را فراهم آورند.

وزیری خط‌مشی مؤسسه خود را مبتنی بر «احساسات دقیق یک ملت» می‌داند و هدف آن را پیمودن یک راه علمی و هدفمند معرفی می‌کند (وزیری، ۱۳۰۴: ۶). این موضوع نشان از سوژه شدن موسیقی ایرانی درون گفتمان خاص دارد؛ بدین‌ترتیب که مفهومی به نام ملت مفصل‌بندی و ارزشمند تلقی شده و احساسات آن باید به‌طوردقیق بررسی شود و از بین آن‌ها دست به انتخاب زد. بدین‌ترتیب، موسیقی، برخلاف دوره قبل که نمی‌توانست سوژه موضوعی برای کل جامعه باشد (ر. ک. به فاطمی، ۱۳۹۳) با تعریفی که دولت مدرن از مفهوم «کل جامعه» ارایه می‌دهد، بدل به سوژه‌ای برای تغییر متناسب با جامعه می‌شود. راهبرد تقسیم‌بندی انواع موسیقی (وزیری، ۱۳۰۴: ۳۱-۳۳)، که موسیقی را، بنا به اهدافی که برای ترسیم «احساسات» مختلف دارد، و یا برای به‌کارگیری در «موقعیت» های مختلف، تقسیم‌بندی می‌کند (وزیری، ۱۳۰۴: ۳۱)، نشان‌دهنده همین سازوکاری است که سعی دارد تا موسیقی را درون

گفتمانی تازه، که «علمی بودن» از تعابیر آن است، مفصل‌بندی کند.

عارف قزوینی نیز موسیقی ایرانی را در پیوند با ملی‌گرایی آن دوره مفصل‌بندی می‌کند (عارف، ۱۳۶۳) و آن را هم‌چون زبان مشترکی تعریف می‌کند که موجب درک مشترک بین مردم ایران می‌شود (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۸) و عنصر غم را بخشی از این زبان دانسته که نه‌تنها ایرادی در آن نمی‌بیند، بلکه به مخاطب متذکر می‌شود که بسیاری از ملل دنیا به چنین مواردی از تهییج احساس در موسیقی خود می‌بالند (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۵) (و نیز برای بررسی پژوهشی در تحلیل گفتمان تصانیف عارف، ر. ک. به دولتی‌فرد و دیگران، ۱۳۹۶).

جدول ۲. مفصل‌بندی گفتمان موسیقی در مقاله عارف (۱۳۶۳ [۱۳۰۴])

مهم‌ترین اجزاء جهان	چشم‌انداز	تبیین (مفصل‌بندی موسیقی ایرانی)
موسیقی، قومیت، مربی، روح ملی، ملت، حق حیات	«موسیقی مشخِص و معرف قومیت، مربی و مهیج روح ملی است» (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۵).	موسیقی ابزاری است برای تقویت احساسات ملی.
این موسیقی [که وزیری می‌خواهد ازبین ببرد]، هزار سال، از بین رفتن، اجازه ندادن	این موسیقی هزار سال است حفظ شده و کسی نگذاشته ازبین برود (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۵).	موسیقی میراثی ملی است.
اپراهای بزرگ دنیا، شعر خوب، موسیقی خوب، جدیت، موسیقی، حزن‌آور، مهیج	در اپراهای بزرگ دنیا سعی می‌شود که موسیقی حزن‌آور و مهیج باشد (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۵).	موسیقی ابزاری است برای رقابت فرهنگی با ملل دنیا.

۲/۳. میدان موسیقی ایرانی

وزیری ازجمله مهم‌ترین کنش‌گرانی است که بی‌تردید نقش مؤثری در مستقل شدن میدان موسیقی ایرانی از وضعیتی که در دل میدان قدرت، یعنی دربار قاجار، داشت ایفا کرده است؛ به‌طوری‌که در پیگیری مسیر این استقلال، که از تفکیک نظامی شروع شد، با نام او مواجه شدیم. اما، مهم‌ترین راهبرد وزیری که در این استقلال نقش داشته، به درگیری فعال او در حوزه عمومی جامعه بازمی‌گردد و نقشی که وزیری برای موسیقی در شرایط تازه، یعنی شرایط پس از مشروطه، تعریف کرد. مخالفت آشکار وزیری با دخالت‌های دربار در فعالیت‌های موسیقایی که ازقضا منجربه عزل او از سمتش شد (بنگرید به راهگانی، ۱۳۷۷: ۸۳۶)، یکی از آشکارترین وجوه این تقابل میدان موسیقی با میدان قدرت است. اما، وزیری در این ایفای نقش تنها نبود.

عارف نیز ازجمله کنش‌گران برجسته میدان موسیقی در این دوره است که به‌نوبه‌خویش سهم به‌سزایی در استقلال میدان موسیقی از میدان قدرت داشته است. مهم‌ترین جنبه از راهبرد عارف که به این استقلال کمک کرد، کنسرت‌های عارف است که به کمک تصنیف‌هایی که او خود ساخته بود، بستر فعالیت موسیقی را در حوزه عمومی رونق بخشید (ر. ک. به میثمی، ۱۳۹۴). نکته مهم این‌جا است که همین گرایش‌های استقلال‌طلبانه را در مسیر زندگی[۹] عارف نیز می‌توان پیدا کرد. ازجمله، یک‌بار مظفرالدین‌شاه دستور داده بود نام او را ازجمله فراش خلوت‌های دربار بنویسند (عارف، ۱۳۶۳: ۱۰۳-۱۰۷)، اما عارف از این وضعیت برآشفته و نگران می‌شود و برای نجات از مهلکه دست‌به‌دامان نائب‌الصدر می‌شود (عارف، ۱۳۶۳: ۱۰۶). صدر می‌گوید: «مگر تو نمی‌خواهی نوکر شاه باشی؟ این اقبالی است که به تو رو کرده است! اشخاص خیلی مهم آرزوی چنین کاری را می‌کنند و روزگار با ایشان مساعدت نمی‌کند» (عارف، ۱۳۶۳: ۱۰۶). این واقعیت که در آن دوره داشتن چنین شغلی آرزوی هرکسی بوده است ولی عارف از آن سر باز می‌زند، هم موقعیت اجتماعی را نشان می‌دهد که بستر اقتصادی تازه، مجال‌های بیشتری را سر راه هنرمند باز کرده و هم مسیر شخصی عارف را نشان می‌دهد که، به‌اتکای حنجره و

قدرت تصنیف‌سازی‌اش، به‌سوی استقلال و ارزش‌های موسیقایی (در تقابل با ارزش‌های ناشی از ایفای کارکرد موسیقی در دربار قجری) گرایش داشته است.

با این‌که وزیری و عارف در بسیاری از رویدادهای موسیقایی با یکدیگر همکاری داشته‌اند (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۸)، اما این دو تفاوت‌هایی نیز باهم داشتند. ازجمله شباهت‌های بین این دو نفر تلاش آن‌ها برای صورت‌بندی هنری‌تر ساخته‌هایشان بود (یعنی بنا به تعبیر بوردیو گرایش به سرمایه فرهنگی)، و در تقابل با سرمایه اقتصادی، نشان از گرایش به سویه مستقل میدان هنری است. دلیل اصلی این گرایش را باید در تفکیک میدان موسیقی از دل میدان قدرت (یعنی، دربار قاجار) جست، که منجربه شکل‌گیری قطب‌های وابسته و مستقل میدان می‌شود. هرچه عناصر مورداتکای کنش‌گران میدان موسیقی به‌سمت تصور «هنر برای هنر» گرایش بیش‌تری داشته باشد، یعنی به‌سمتی که کارکردهای اجتماعی هنر در بیشترین حالت انکار شود، و اتکا به رمزگان هنری بیشتر باشد (Pierre Bourdieu, 1968)، به‌سمت قطب مستقل میدان هنری نزدیک‌تر می‌شویم. و برعکس، هرچه هنر بیش‌تر متناسب با کارکردهای اجتماعی باشد، به قطب وابسته میدان نزدیک می‌شویم (Hilgers & Mangez, 2015).

بدین‌ترتیب، در آثار هر دو نفر عناصری حاکی از تلاش برای نزدیک شدن به قطب مستقل میدان هنری وجود دارد. وزیری با تلاش برای استفاده از قواعد موسیقی غربی (وزیری، ۱۳۹۵) و عارف با تأکید بر فرم هنری‌تر تصنیف و انتخاب اشعار فخیم‌تر نسبت به صور پیشین این فرم هنری (عارف، ۱۳۶۴ ب: ۳۳۱)، دراین‌جهت هم‌سو بوده‌اند. اما، تفاوت این دو در جهت‌گیری نسبت به مخاطب عامه است. عارف تصانیف خود را برای پسند مخاطب تغییر می‌دهد تا مخاطب بتواند آن را با خود زمزمه کند و بخواند (تهماسبی، ۱۳۷۵: ۱۷-۱۸) (که در تحلیل میدانی، یعنی، جهت‌گیری به‌سمت قطب اقتصادی)، حال آن‌که وزیری، با استفاده از قواعد موسیقی، بنای کار خویش را بر دوری از سلیقه عامه‌پسند، یا به قول او «بازاری» (به نقل از خالقی، ۱۳۷۷: ۲۴۹)، قرار می‌دهد (که در تحلیل میدانی، یعنی، جهت‌گیری به‌سمت قطب فرهنگی). در قسمت بعد به این موضوع پرداخته خواهد شد که در چنین میدانی بحث از غم چه جایگاهی دارد.

۴. جدال درباره غم در موسیقی ایرانی

یکی از مشهورترین جدال‌های تاریخ معاصر موسیقی ایران، یعنی جدال بر سر وجود (یا نبود) «غم» در موسیقی ایرانی، پس از سلسله سخنرانی‌هایی شکل گرفت که وزیری در کلوب موزیکال خویش ایراد کرد و واکنش بسیاری را در پی داشت که مهم‌ترین آن‌ها واکنش عارف بود. وزیری با تمسک به وضعیت تازه جامعه ایرانی و چشم‌انداز پیش روی این جامعه به وجود غم در موسیقی ایرانی اشاره می‌کند و آن را شایسته جامعه‌ای صنعتی نمی‌داند (وزیری، ۱۳۰۴). او به‌طورانضمامی، به عناصری اشاره می‌کند که شاخص‌ترین نماینده‌اش عارف بود، عارف نیز در پاسخ مقاله مشهور خویش با نام «فتوای من» را نشر می‌دهد و در آن رهیافت وزیری را به نقد می‌کشد. برای بررسی بحث غم در میدان موسیقی ایرانی، این بحث، بنا به روش‌شناسی بوردیو که پیش‌تر بیان شد، در سه ساحت استقلال میدان، جایگاه کنش‌گران در میدان، و عادت‌واره آن‌ها بررسی خواهد شد.

۱/۴. استقلال میدان موسیقی و جدال بر سر مفهوم «غم»

بنابه چارچوب نظری بوردیو، در فرایند استقلال میدان موسیقی از دل میدان قدرت توسل به ارزش‌ها و نمادهای فرهنگی‌ای ارجحیت پیدا می‌کند که موجب شود کارکردهای هنری موسیقی، در برابر کارکردهای

مختلف اجتماعی آن، موردتوجه باشد (Pierre Bourdieu, 1987). ازهمین‌رو، راهبرد کنش‌گران موردنظر این پژوهش را ازاین‌نظر می‌توان مدنظر قرار داد.

آن‌چه در این فرایند تفکیک‌یابی میدان موسیقی بر شکل‌گیری گفتمان غم در موسیقی ایرانی کمک می‌کند، از دو جنبه قابل‌بررسی است: غم در نسبت با معیار هنر برای هنر (یعنی، نسبت مواضع هنری با سویه مستقل میدان)، و غم در نسبت با معیارهای کارکردی هنر (یعنی، نسبت مواضع هنری با سویه وابسته میدان). پیش‌تر به پایبندی هر دو کنش‌گر میدان به سویه فرهنگی و مستقل میدان اشاره شد و نیز بیان شد که بین این دو نفر تفاوت‌هایی نیز ازاین‌نظر وجود دارد. وزیری نیز هم‌چون عارف برداشتی کارکردی نسبت به غم در موسیقی ایرانی دارد. او برای موسیقی کارکردی اجتماعی- اخلاقی در جامعه صنعتی آینده قایل است و عنصر غم را مخل این کارکرد می‌داند، اما، هم‌زمان در گفتار او تبری از نگرش عامه‌پسندانه به موسیقی نیز دیده می‌شود.

برای‌مثال، خالقی در خاطرات خویش، از وزیری نقل می‌کند که چطور او با رعایت فرم‌های خاص (ریتم دوتایی) سعی در پرهیز از موسیقی عامه‌پسندانه (گوشه «بیات ترک»)، یا به‌تعبیر خود وزیری «بازاری» داشته است (خالقی، ۱۳۷۷: ۲۴۹). به‌عبارت‌دیگر، در تحلیل گفتمانی وزیری کلیدواژه «غم» (و مترادف‌های آن، مثل «سوگواری»، «دلتنگ») را در کنار کلیدواژه‌هایی هم‌چون «ناله»، «بازاری»، «گذشته» خواهیم یافت که در تقابل با «صنعتی شدن»، «آینده» و مواردی ازاین‌قبیل تعریف شده‌اند (ر.ک. به جدول ۳). بدین‌ترتیب، راهبرد وزیری در تبدیل گوشه، به‌تعبیر او، «یکنواخت» و «بازاریِ» «بیات ترک» به یک موسیقی «متنوع» و «قابل‌شنیدن» (خالقی، ۱۳۷۷: ۲۴۹) ازطریق کاربرد «ریتم دوتایی» نشان از همین جایگاه وزیری در میدان و راهبرد متناسب با آن دارد که با توسل به ارزش‌ها و معیارهای موسیقایی ازقبیل ریتم و گردش ملودی، سعی دارد از نگرش عامه‌پسندانه تبری بجوید. [۱۰]

جدول ۳. مفصل‌بندی کلیدواژه‌های مرتبط با غم در سخنرانی وزیری (۱۳۰۴)

چشم‌انداز کلیدواژه‌های هم‌نشین با غم	کلیدواژه‌های مربوط به چشم‌انداز مقابل	تبیین
موسیقی معاصر، آهنگ‌های بازاری، پیش‌درآمد، تصنیف، رنگ، آواز، سوگواری، یادگار، مصایب گذشته (وزیری، ۱۳۰۴: ۲۴)	روزی [در آینده]، اساس محکم موسیقی ایرانی، مبنای موسیقی عالم (وزیری، ۱۳۰۴: ۲۵)	چشم‌انداز موسیقی معاصر و اجزای تشکیل‌دهنده آن در برابر موسیقی آینده و اجزا تشکیل‌دهنده‌اش تعریف شده است
موسیقی ایران؟ (با لحن پرسشی)، موسیقی مجالس کیف، ردیف آوازهای مصیبت، کسالت‌مزاج، ناله کردن، [فهرستی از ترانه‌های بازاری و عامه‌پسند:] «لبو، سیب‌زمینی، رستم زالی زالزالک، گوجه گیلانی، یکی یه بره کاهو نازک ...» (وزیری، ۱۳۰۴: ۲۶)	کتب، تدوینات، قواعد علمی، موسیقی به‌مثابه صنعتی بزرگ، دیمی نبودن، بنابه کیف سازنن نبودن (وزیری، ۱۳۰۴: ۲۷)	چشم‌انداز موسیقی ایرانی در گذشته به پرسش کشیده می‌شود و با ویژگی‌های بازاری و سوگوارانه ترسیم می‌شود که در برابر موسیقی علمی، یعنی چشم‌انداز موسیقی ایرانی در آینده، تعریف شده است.
ارکستر، موسیقی که با ترجمان دیگری همراه نیست، [قطعات] «دو عاشق، دلتنگ، گریلی»، موسیقی سمفونی، موسیقی درام، تراژدی، کمدی (وزیری، ۱۳۰۴: ۳۱)، رمانس، تغزل، [قطعات] «غمگین و شکایت نی و خریدار تو و غیره» (وزیری، ۱۳۰۴: ۳۳)	موسیقی ایران؟ (با لحن پرسشی)، موسیقی مجالس کیف، ردیف آوازهای مصیبت، کسالت مزاج، ناله کردن، [فهرستی از ترانه‌های بازاری و عامه‌پسند:] «لبو، سیب‌زمینی، رستم زالی زالزالک، گوجه گیلانی، یکی یه بره کاهو نازک ...» (وزیری، ۱۳۰۴: ۲۶)	موسیقی موسسه وزیری متعهد به موسیقی علمی هنری و غیروابسته به بازار درنظر گرفته می‌شود (به عبارت «با ترجمان دیگری همراه نیست» دقت کنید) که در برابر موسیقی بازاری و مطربی قرار دارد. کارکرد غم در چشم‌انداز موسسه وزیری، ازنظر او، حساب‌شده تلقی می‌شود.

بنابراین، می‌توان گفت که تفکیک اجتماعی مذکور، که با شکل‌گیری دو قطب مستقل و وابسته میدان موسیقی هم‌زمان است، در فرایند جدا کردن مباحث خاص موسیقایی از مباحث کارکردی‌تر موسیقی، بحث از غم را بدل به دستمایه‌ای برای جدال‌های میدانی می‌کند. درواقع، درک وزیری (یا عادت‌واره، بنگرید به جلوتر)، به‌مثابه یکی از کنش‌گران اصلی میدان موسیقی، از همین تفکیک اجتماعی در حوزه

موسیقی است که نگرش او را به‌سمت تفکیک قواعد کرداری حوزه موسیقی از قواعد پیشینش هدایت می‌کند (ر. ک. به ردیف آخر جدول ۱). به‌عبارت‌دیگر، وزیری به‌واسطه تعاملی که با شبکه‌های اجتماعی دیگر به‌خصوص در حوزه سیاست، حزب تجدد و دموکرات داشت، در مقام کنشی استدلالی، که برخاسته از آگاهی عملی او که ناشی از زیستن در دوره تفکیک است، در نقش موسیقی ایرانی بازبینی کرده بود، به‌طوری‌که موسیقی می‌بایست از بستر اجتماعی‌اش که کارکرد آن را اهالی غیرموسیقی برایش تعیین می‌کردند جدا شده و کرداری موسیقایی‌تر درپیش می‌گرفت.

می‌توان گفت که در نگاه وزیری کنش‌گر موسیقی باید تصمیم می‌گرفت چه موسیقی (ازجمله موسیقی غمگین) و بنا به چه دلایلی اجرا کند (ر. ک. به ردیف آخر جدول ۳). دراین‌میان، غم از عناصر اصلی دوره پیشین موسیقی ایرانی درنظر گرفته می‌شد، که کلیت موسیقی ایرانی را فراگرفته است (ر. ک. به جدول ۳). وزیری وضعیت موسیقی را در جامعه‌ای تفکیک‌یافته که رو به‌سوی صنعتی شدن داشت، درنظر می‌گیرد و خواهان تعریف نقشی متناسب با آن برای موسیقی است: موسیقی‌ای متحرک و پویا، و موسیقی غمگینی که متناسب با «احساسات صانع آن» و «موقعیت» های خاص تصنیف شود (ر. ک. وزیری، ۱۳۰۴: ۳۱).

همین موضع ناشی، که از این تفکیک اجتماعی در حوزه هنر موسیقی ناشی می‌شود، در کردار هنری عارف نیز یافتنی است؛ بارزترین موارد آن کشمکش‌هایی است که عارف با شاهزادگان قجری داشته که می‌خواسته‌اند او را به خدمت بگیرند ولی او از این کار سر باز می‌زده است (ر. ک. به عارف، ۱۳۶۴ الف: ۱۰۳-۱۰۷). این کشمکش‌ها را می‌توان تلاشی از جانب هنرمند برای استقلال هنری تلقی کرد. بااین‌حال، نباید ازنظر دور داشت که در کردار هنری عارف غم بدل به موضوع بحث (سوژه) نمی‌شود، یعنی به‌تعبیر گیدنز (1984)، کنش او استدلالی[11] نیست، بلکه کنش عملی[12] است. به‌عبارت‌دیگر، غم دستمایه عارف است برای تثبیت جایگاه او در میدان هنری. به‌همین‌دلیل است که موضوع بحث غم، حداقل در جدال موردنظر این پژوهش، از جانب وزیری مطرح می‌شود و عارف به آن «واکنش» نشان می‌دهد، چون در چشم‌انداز استدلالیِ وزیری کردار عارف بدل به موضوع (سوژه) یک گفتمان می‌شود و سعی این گفتمان کنترل و تعین بخشیدن به آن است. نیز به‌همین‌دلیل است که خالقی در بازنگری رویدادهای این جدال، که با محوریت مفهوم غم شکل گرفته است، این خشونت نمادین[13] را بازمی‌شناسد و اذعان می‌کند که وزیری بهتر بود حساب عارف را جدا می‌کرد (به نقل از صفرزاده، ۱۳۹۴: ۱۱۰).

جدول ۴. مفصل‌بندی کلیدواژه‌های مرتبط با غم در مقاله عارف (۱۳۶۳)

چشم‌انداز کلیدواژه‌های هم‌نشین با غم	کلیدواژه‌های مربوط به چشم‌انداز مقابل	تبیین
بار امانت، سینه‌به‌سینه نگاه داشتن، حفظ موسیقی با فداکاری، قربانی آهنگ‌های گوش‌خراش، اپراهای بزرگ دنیا، موسیقی حزن‌آور و مهیج (عارف، ۱۳۶۳، ۲۴۵)	از بین بردن، توهم [«حزن‌آور» بودن]، آهنگ‌های گوش‌خراش، توهّمین و بدبختی (عارف، ۱۳۶۳، ۲۴۵)	چشم‌انداز موسیقی ایرانی که حزن‌آوری آن با کردار اپراهای بزرگ دنیا قابل‌مقایسه و مایه افتخار است، در معرض هجوم ویران‌گر و تفسیر نامناسب قرار می‌گیرد.
شعر، اشک، بی‌طاقتی، جمع و تفریق راست‌ودروغ، [و مثال‌های متعدد از گوشه‌های ایرانی که ازنظر نویسنده، یعنی عارف، حزن‌آور نیستند] (عارف، ۱۳۶۳، ۲۴۸-۲۴۶)	دیوان محاسبات، بدنام کردن موسیقی ایرانی (عارف، ۱۳۶۳، ۲۴۶)	موسیقی ایرانی حساب‌کردنی نیست، و اگر هم قرار بر محاسبه باشد، این موسیقی حزن‌آور نیست.
حزن‌آور، زبان یک ملت، موسیقی یک ملت، تغییرناپذیری (عارف، ۱۳۶۳، ۲۴۸)	متغیر به زبان اجنبی، موسیقی تغییرپذیر و مخلوط‌شدنی (عارف، ۱۳۶۳، ۲۴۶)	حزن‌آوری موسیقی ایرانی خصیصه ملی آن است و هم‌چون زبان کلید فهم مشترک است.

عارف نیز موسیقی ایرانی را به‌مثابه ابزاری برای تقویت هویت ملی تعریف می‌کند و، دراین‌میان، «غم» عنصر اصلی این هویت تلقی می‌شود. دستمایه عارف برای استفاده عملی از درون‌مایه‌های غمگنانه (به‌کمک فرم‌های هنری تصنیف‌سازی) را می‌توان بخشی از همین سازوکار تفکیک میدان موسیقی از میدان قدرت درنظر گرفت که براساس آن عارف از فرم‌های هنری‌تر برای استقلال از وضعیتی پیشین موسیقی ایرانی استفاده می‌کند. اما، در جدال اصلی بین کنش‌گران، عارف به گرایش به سویه وابسته میدان متهم می‌شود. در قسمت بعد، به این جایگاه پرداخته خواهد شد.

۲/۴. جایگاه کنش‌گران و جدال بر سر مفهوم «غم»

تبیین کشمکش عارف و وزیری با مشخص کردن موضعی که آن‌ها نسبت به موسیقی ایرانی و جایگاه این موسیقی در کردار هنرمند دارند ممکن می‌شود. چنان‌که پیش‌تر نیز بیان شد، عارف و وزیری هر دو نگاه هنری‌تری نسبت به موسیقی داشتند، اما عارف به سویه اقتصادی فعالیت موسیقایی هم گرایش داشت. وقتی عارف برای جلب‌ذائقه مخاطبان عامه در فرم موسیقی و اجرای تحریرهای آوازی جرح و تعدیل‌هایی به‌وجود می‌آورد، کردار او نشان از گرایش به تقاضای بازار هنری دارد، که بنابه تحلیل میدانی، سویه وابسته میدان است. این درحالی است که وزیری عامدانه به‌سمت استفاده از فنون موسیقایی پیچیده‌تر گرایش داشت که نیازمند آشنایی تخصصی‌تر مخاطبان با فنون موسیقی بود. خالقی در خاطرات خویش بیان می‌کند که چطور شاگردان مدرسه وزیری به‌خاطر فنون پیچیده آهنگسازی از مدرسه او گریزان بودند (خالقی، ۱۳۷۷: ۶۸). نگاه منتقدانه‌ای هم که بسیاری از مخاطبان موسیقی وزیری نسبت به کار او داشتند (Shahabi, 1999)، ناشی از استفاده از همین قواعدی بود که برای کنش‌گران موسیقی ایرانی ناشناخته بود.

بنابراین، نقد از وزیری یکی از نشانه‌های اصلی نیروی میدان موسیقی ایرانی است که نشان می‌دهد چطور کنش‌گران مختلف میدان با توسل به قواعدی که سعی می‌کنند بر میدان مسلط کنند در برابر کنش‌گران دیگر موضع می‌گیرند و رابطه خود را در تقابل با آن‌ها تعریف می‌کنند. وزیری نقد می‌شود، چون مخاطبان او لزوماً در درک او نسبت به موسیقی ایرانی سهیم نبودند (برای بحث درباره رابطه درک هنری با موضع کنشگران میدان ر. ک. به Pierre Bourdieu, 1968) و او نیز در جواب، مسیر خود را هم‌جهت با مبارزه با رخوت، که غم نیز مهم‌ترین عنصر آن است، تعریف می‌کند.

با بروز این تقابل در میدان موسیقی بیش‌ازپیش استدلال‌های مختلفی از جانب کنش‌گران برای مشروعیت بخشیدن به کردار خویش، و تثبیت موقعیت خود در میدان، و به‌چالش کشیدن جناح مخالف مطرح می‌شود. عارف گروه وزیری را به اروپاگرایی و کفرگویی متهم می‌کند (عارف، ۱۳۶۳)، و جناح مقابل نیز موسیقی موردنظر عارف را به گذشته‌گرایی و رخوت‌زدگی (وزیری، ۱۳۰۴). بدین‌ترتیب، در دیدگاه اولی، غم عنصری از یک هویت ملی است و زبانی است که مردم یک کشور، به‌خاطر سرگذشت مشترک خود، قادرند با آن باهم حرف بزنند. در دیدگاه گروه دوم، غم متعلق به دوره‌ای متناسب با گذشته موسیقی ایرانی در جامعه‌ای مغموم است که تناسب خود را با زمان حال، که نیازمند پویایی و تحرک بیش‌تری است، ازدست داده است.

۳/۴. عادت‌واره کنش‌گران و جدال بر سر مفهوم «غم»

در قسمت پایانی مقاله حاضر، به عادت‌واره کنش‌گران موردنظر این پژوهش پرداخته خواهد شد که به‌کمک بررسی مسیر زندگی آن‌ها میسر خواهد بود. توجه به مسیر زندگی این دو شخصیت، یعنی عارف و

وزیری، که ازبین میدان‌های مختلف گذشته‌اند و وارد میدان موسیقی ایرانی شده‌اند، سویه‌هایی از عادت‌واره این دو نفر را برای ما آشکار می‌سازد که پرتو بیش‌تری بر ابعاد جدال بر سر مفهوم غم می‌افکند.

مسیر زندگی عارف از زندگی در شهر قزوین و در محیطی مذهبی آغاز می‌شود. پدر او، ملأ هادی، وکیل عدلیه قزوین بوده است. خاطرات او از پدر و مادرش همیشه با تلخی یاد مشاجرات خانوادگی این دو همراه است (عارف، ۱۳۶۴ الف: ۶۴). عارف، به سفارش پدر، به فراگیری نوحه‌خوانی نزد میرزا حسن واعظ قزوینی می‌پردازد و ردیف آوازی را نزد ملأ عبدالکریم و مجتهد لنگرودی کار می‌کند و در هنر خوش‌نویسی نیز تجربه می‌اندوزد. با چنین پیش‌زمینه هنری است که او پس‌ازآن وارد محیط تهران، که مرکز فعالیت‌های فرهنگی و سیاسی است، می‌شود. مسیر هنری او از هنرآموزی در مراسم مذهبی در قزوین می‌گذرد و بعد از هنرنمایی و جلب‌توجه در فضای دربار قاجار (ازجمله جلب نظر کسانی هم‌چون مظفرالدین‌شاه (عارف، ۱۳۶۴ الف: ۱۰۳-۱۰۷) وارد فضای باز فرهنگی پس از مشروطه می‌شود که این امکان را به او می‌دهد تا با اتکا به استعدادهای خویش جایگاهی را در فضای فرهنگی آن دوره برای خود دست‌وپا کند.

سرمایه عاطفی[۱۴] عارف او را دور از خانه و در محیط بیگانه تهران (عارف در یکی از آخرین نوشته‌های خود می‌نویسد: «تا زنده‌ام آرزومند دیدار تهران نیستم، بلکه از اسم آن‌هم بیزارم» (به نقل از صفرزاده، ۱۳۹۴: ۱۵۰) نگه داشته بود و در میدان موسیقی ایرانی نیز جایگاه پابرجایی به او بخشید، ولی هم‌زمان (با این‌که او به امتحان کردن فرم‌های تازه غربی بی‌میل نبود (به نقل از صفرزاده، ۱۳۹۴: ۱۱۳). در محیطی که پایتخت رویدادهای تازه فرهنگی تلقی می‌شد، به او اجازه نمی‌داد در رویدادهایی که با محوریت سرمایه‌های فرهنگی تازه برگزار می‌شد، مشارکت مؤثری داشته باشد. او سرمایه فرهنگی لازم را برای مشارکت در تجدد ادبی این دوره در اختیار نداشت (رضازاده شفق، ۱۳۶۴: ۵۸) و بنابراین، از تبدیل سرمایه فرهنگی یک میدان (موسیقی سنتی که در قزوین آموخته بود) به میدان تازه فرهنگی (تهران) ناتوان بود (برای راهبردهای تبدیل سرمایه در میدان، ر. ک. به Pierre Bourdieu, 1984, : 125-132).

در چنین شرایطی است که می‌توان گفت «غم» برای عارف بخشی از میراثی فرهنگی و جزو لاینفک موسیقی ایرانی است که ابزار اصلی کنش‌گری عارف در این محیط تازه فرهنگی به‌شمار می‌رفت و او در آن سرآمد بود. ازنظر جامعه‌شناختی، نکته کلیدی نقد عارف از وزیری در شدت انتقادی است که او در مقاله «فتوای من» نثار وزیری می‌کند، به‌طوری‌که می‌گوید جان خود را نثار حفظ میراث موسیقی ایرانی می‌کند (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۸). وضعیت خشم توأم با ناکامی که در این مقاله آشکار است شبیه به موقعیتی است که بوردیو در ترسیم مسیر شخصیت‌های رمان تربیت احساسات[۱۵] از گوستاو فلوبر[۱۶] درپیش می‌گیرد. او در تبیین دلیل نفرت یکی از شخصیت‌های رمان به تمایل و هم‌زمان ناتوانی او در مشارکت در میدان هنری اشاره می‌کند (Pierre Bourdieu, 1996: 17). با توجه به میل عارف برای مشارکت در فضای هنر روشنفکری، که سرمایه نمادین غربی (آشنایی با اصول آهنگ‌سازی غربی، آشنایی با سازهای غربی، آشنایی با فرم‌های موسیقی غرب) در آن نمود چشمگیری دارد، و نیز ناتوانی او برای مشارکت در آن، می‌توان همین تبیین را برای وضعیت میدانی عارف نیز به‌کار گرفت.

برای‌مثال، یکی از مهم‌ترین نشانه‌های این وضعیت جامعه‌شناختی عارف در میدان موسیقی ایرانی آن‌جایی است که عارف تمایل خود را برای آهنگ‌سازی در فرم «اپرا» با وزیری درمیان می‌گذارد و با واکنش منفی وزیری مواجه می‌شود که توانایی او را برای این کار کافی نمی‌داند. حالت خشم و ناکامی عارف را در این پاسخ او که در مقاله فتوای من آمده است، می‌توان دید: «سرکار بدون این‌که خجالت بکشید یا این‌که فکر کنید ببینید با چه کسی طرف هستید، مثل این‌که طرف شما یک نفر پاره‌دوز است،

فرمودید اپرا و اپرت را باید شاعر ساخته و به نظم آرد، بعد بدهند موزیسین آهنگ‌های آن را درست کند. مثلی است [که] می‌گویند چاروادار نشده کفرش را یاد گرفته است» (به نقل از صفرزاده، ۱۳۹۴: ۱۱۳). یا مثال مشهور دیگر، زمانی است که او با لباسی به سبک فرنگی وارد «مسجد» می‌شود، یعنی جایی که مکان محوری جهان سنتی است که عارف خود از آن برخاسته است، و این کار او، او را انگشت‌نما می‌کند (عارف، ۱۳۶۴ الف: ۷۳).

این مثال دوم نیز حاکی از، به‌تعبیر گیدنز (Giddens, 1991)، «کنده شدن»[۱۷] عارف از موقعیت سنتی خود است. گرایش او به‌سمت فضایی فرهنگی است که ابزارهای لازم را برای مشارکت در اختیار او قرار نمی‌دهد. بنابراین، جایگاه غم در مقاله عارف را باید در بافت وسیع‌تر آن مدنظر قرار داد، یعنی آن‌جا که بحث از غم در کلام عارف با شکلی از پرخاش همراه می‌شود که، به‌تعبیر بوردیو، از نشانه‌های ناکامی برای رسیدن به هدف است. سپس، او در یک تقسیم‌بندیِ مبتنی بر «ما» و «آن‌ها»، به‌طورتلویحی، خود را ایرانی صرف و وزیری را اروپایی صرف خطاب می‌کند و غم را در سویه «ما» قرار می‌دهد (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۸).

ازطرف‌دیگر، مسیر زندگی وزیری از خانواده‌ای آغاز می‌شود که هم در فضای سیاسی و هم در فضای فرهنگی ازجمله پیشروان این عرصه‌ها بودند. پدر و برادران او همگی از افسران بلندمرتبه نظامی بوده‌اند که درگیری فعالی در مشروطه داشتند. مادر وزیری، بی‌بی‌خانم استرآبادی، یکی از زنان پیشرو در عرصه مشروطه است که فعالیت‌های فرهنگی چشمگیری در این دوره داشته است. در چنین بستر خانوادگی است که وزیری، پس از طی چند سال فعالیت در عرصه نظامی وارد فعالیت فرهنگی می‌شود، و پس از سفری به اروپا که به‌قصد تحصیل علم موسیقی اروپایی انجام می‌گیرد، به ایران بازمی‌گردد و فعالیت‌های هنری خویش را در فضای فرهنگی پس از مشروطه، با دایر کردن کلاس‌های آموزشی و برگزاری کنسرت و ایراد خطابه در تعریف نقش هنر موسیقی در فضای پسامشروطه، ازسر می‌گیرد.

بدین‌ترتیب، او در بستر خانواده با مباحث فرهنگی روز کشور آشنا می‌شود، و به‌تعبیر بوردیو (1984) سرمایه موروثی فرهنگی را از آن خود می‌کند و سپس در بستر شبکه‌های اجتماعی هم‌طبقه خود موفق به تبدیل سرمایه میدان سنتی موسیقی ایرانی به میدان جدید موسیقی ایرانی می‌شود. برای‌مثال، او ضمن یادگیری سنت شفاهی ردیف و تعلیم ساز نزد اساتید این حوزه، پس از فراگیری اصول نت‌نویسی، این سنت شفاهی را با استفاده از سرمایه نمادین میدان تازه موسیقی (یعنی نت‌نویسی) به نت درمی‌آورد (مقایسه کنید با ناآشنایی عارف با نت‌نویسی و ابراز اندوه او از این ماجرا (رضازاده شفق، ۱۳۶۴: ۶۱) و نیز اشاره کنایه‌آمیز او به وزیری و مسیری که وزیری در تبدیل سرمایه موسیقی قدیم به جدید پیموده بود (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۵). دراین‌میان، شبکه‌های اجتماعی هم‌طبقه وزیری نقش به‌سزایی در موفقیت او داشته‌اند. او خرج سفر برای تحصیل در اروپا را با کمک دوستش، مصطفی قلی بیان صمصام‌الملک، فراهم آورده بود (مقایسه کنید با موقعیت عارف که نتوانسته بود خرج درمان گلوی خود را تأمین کند. او در خاطرات خویش می‌نویسد: «به که می‌شود، گفت سینه من گرفت و من استطاعت معالجه آن را نداشتم تا این‌که به‌کلی از بین رفت» (به نقل از صفرزاده، ۱۳۹۴: ۱۱۷). و در اروپا نیز با شبکه‌های اجتماعی فعال حزب تجدد (برای‌مثال، کاظم ایرانشهر) روابط گرم و نزدیکی داشت و در روزنامه آن‌ها نیز مطالبی نگاشته است و بی‌تردید از نگاه آن‌ها، به‌خصوص درباره احساس در موسیقی ایرانی، تأثیر پذیرفته است (ر. ک. به مشفق کاظمی، ۱۳۰۲). نوع نگاه او نسبت به مقوله غم در موسیقی ایرانی نیز ناشی از همین سیر اجتماعی او در میدان‌های مختلف فرهنگی و سیاسی است که عاقبت بدل به دستمایه‌ای برای اصلاح جامعه موردنظر او می‌شود.

نتیجه‌گیری

بحث از غم در موسیقی ایرانی که یکی از مهم‌ترین و پردامنه‌ترین مباحث در دوره معاصر، یعنی پس از مشروطه تاکنون، بوده است در دو ساحت کلی قابل‌بررسی است. اول، ساحت دگرگونی‌های اساسی جامعه ایرانی در دوره پس از مشروطه که هم ساحت سیاست و هم فرهنگ را درمی‌نوردد، و دوم، ساحت کشمکش‌های هنری بین موسیقی‌دانان در میدان موسیقی ایرانی که منطق خاص خود را دارد و نمی‌توان آن را با دگرگونی‌های جامعه در ربط مستقیم قرار داد. بخشی از مفصل‌بندی‌های مرتبط با مفهوم غم، ناشی از جایگاه ساختاری کنش‌گران حوزه موسیقی در بطن تحولات ساختاری جامعه است که منجر به شکل‌گیری دولت ملی شده بود و دراین‌میان، تعریف روان‌شناختی از عناصر مختلف موسیقی ایرانی، و ازجمله مفهوم غم، برای تمییز احساسات مؤثر بر روحیه ملی مدنظر قرار می‌گیرد و بحث از غم وارد گفتمان تازه‌ای که درباره موسیقی ملی شکل گرفته بود می‌شود.

ساحت اصلی دیگری که بر مفصل‌بندی خاص بحث از غم در موسیقی ایران اثرگذار بوده است، ناشی از جایگاه کنش‌گران حوزه موسیقی در میدان موسیقی است. هنرمندان موسیقی، براساس جایگاهی که در میدان دارند، تلاش می‌کنند در رقابت با گروه‌های مختلف موسیقی، رویکرد خود درباره غم را دستمایه‌ای برای متمایز کردن خود از گروه‌های دیگر قرار دهند. بدین‌ترتیب، چنان‌که مقاله حاضر سعی داشته نشان بدهد، جدال بر سر مفهوم غم، جدالی در میدان موسیقی ایرانی است که بنابه جایگاه‌های میدانی افراد مفصل‌بندی‌های خاص خود را پیدا کرده است.

بنابراین، اگر جایگاهی را که غم در مقاله عارف دارد در بافت وسیع‌تر آن مدنظر قرار دهیم، متوجه خواهیم شد که بحث از غم در کلام عارف با شکلی از پرخاش همراه است که ناشی از ناکامی او برای مشارکت در فضای فرهنگی تازه است. در این‌جا، بحث از غم دستمایه‌ای برای جدالی در میدان موسیقی ایرانی است که در یک تقسیم‌بندیِ مبتنی بر «ما» و «آن‌ها»، به‌طورتلویحی، جناح عارف خود را ایرانی صرف و وزیری را اروپایی صرف خطاب می‌کند و غم را در سویه «ما» قرار می‌دهد (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۸). همین موضوع درباره جناح اصلی دیگر میدان، یعنی وزیری، نیز صادق است. وزیری، با توسل به شبکه‌های اجتماعی خویش، غم را عنصر اصلی موسیقی دوره پیشین معرفی می‌کند و آن را در تقابل با آرمان‌های یک جامعه صنعتی و پیشرفته تعریف می‌کند. او در موضع خویش، و در تقابل با گرایش‌های عامه‌پسندانه، سعی می‌کند عناصری از موسیقی را از آثار خویش بزداید که این گرایش‌ها را تداعی می‌کنند؛ به‌همین‌منظور، غم بخشی از راهبرد توسل به ذائقه عامه‌پسندانه است که با راهبرد وزیری، در استفاده از فنون موسیقایی‌تری هم‌چون قواعد هارمونی، در تقابل قرار می‌گیرد.

فهرست منابع

- آزاد ارمکی، تقی و نصرتی‌نژاد، فرهاد (۱۳۸۹)، « تبیین جامعه‌شناختی شکل‌گیری دولت مطلقه مدرن در ایران»، *مسائل اجتماعی ایران*، سال اول، شماره (۱)، صفحه‌های ۷-۳۵.
- تهماسبی، ارشد (۱۳۷۵). *تصنیف‌های عارف قزوینی*، تهران: نشر ماهور.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۷۷)، *سرگذشت موسیقی ایران*، تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.
- دولتی‌فرد، مریم و اسلامی، شهلا و مصطفوی، شمس‌الملوک (۱۳۹۶)، « تحلیل گفتمان تصانیف عارف قزوینی در دوران مشروطیت، براساس روش‌شناسی فوکو»، *جامعه‌پژوهی فرهنگی*، سال هشتم، شماره (۴)، صفحه‌های ۳۳-۶۱.
- راهگانی، روح‌انگیز (۱۳۷۷)، *تاریخ موسیقی ایران*، تهران: نشر پیشرو.

- رضازاده شفق، رضا (۱۳۶۴)، *عارف و ذوق ادبی و قیمت و تأثیر اشعار او، در عارف، شاعر ملی ایران*، نوشته سید هادی حائری، صفحه‌های ۴۷-۶۲، تهران: نشر جاویدان.
- صفرزاده، فرهود (۱۳۹۴)، *چرخ بی‌آئین؛ درباره ابوالقاسم عارف قزوینی*، تهران: نشر فنجان.
- عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۶۴ الف)، *تاریخ حیات عارف به قلم خودش، در عارف، شاعر ملی ایران*، نوشته سید هادی حائری، صفحه‌های ۶۲-۱۶۷، تهران: نشر جاویدان.
- عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۶۴ ب)، *تاریخ تصنیف ساختن من، در عارف، شاعر ملی ایران*، نوشته سید هادی حائری، صفحه‌های ۳۳۱-۳۴۲، تهران: نشر جاویدان.
- عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۶۳)، *«فتوای من»، در نای هفت‌بند*، محمد ابراهیم باستانی پاریزی، صفحه‌های ۲۴۴-۲۴۹، تهران: نشر عطایی.
- علی اکبری بایگی، علی و محمدی، ایرج (۱۳۷۹)، *اسنادی از موسیقی تئاتر و سینما در ایران*، جلد اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- فاضلی، نعمت‌الله و سروی، حسین (۱۳۹۲)، « بررسی گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر» (۱۲۸۵-۱۳۸۵)، *فصلنامه علوم اجتماعی*، شماره (۶۳)، صفحه‌های ۲۴۴-۲۹۱.
- فاطمی، ساسان (۱۳۹۳)، « سیر نفوذ موسیقی غربی به ایران در عصر قاجار»، *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی* دوره ۱۹، شماره (۲).
- کیانی، مجید (۱۳۹۵)، *شناخت هنر موسیقی*، تهران: نشر نای‌ونی.
- مشفق کاظمی، مرتضی (۱۳۰۲)، « تئاتر و موسیقی در ایران»، *مجله ایرانشهر*، شماره (۵ و ۶). صفحه‌های ۳۲۵-۳۳۴.
- میثمی، حسین (۱۳۹۴)، « شکل‌گیری کنسرت در دوران قاجار». *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*. شماره (۱۰). صفحه‌های ۹۵-۱۰۹.
- نتل، برونو (۱۳۸۸)، *ردیف موسیقی دستگاهی ایران*. ترجمه علی کامشاد، تهران: نشر سوره مهر.
- وزوایی، نوید (۱۳۹۲)، « دیالکتیک فضا و زمان در موسیقی سنتی ایران»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکده علوم اجتماعی.
- وزیری، علی‌نقی (۱۳۹۵)، *هارمونی موسیقی ایرانی یا موسیقی ربع‌پرده*. تهران: نشر ماهور.
- وزیری، علی‌نقی (۱۳۰۴)، *در عالم صنعت و هنر*، سعید نفیسی، تهران.

- Bourdieu, P. (1968). Outline of a sociological theory of art perception. *International Social Science Journal,* XX.4, 589–612.
- Bourdieu, P. (1979). *Algeria 1960: The Disechantment of the World, the sense of honour, the Kabyle house or the world reversed.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A social critique of the judgment of taste* (R. Nice, Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1987). The Historical Genesis of a Pure Aesthetic. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46, 201–210.
- Bourdieu, P. (1996). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field* (S. Emanuel, Trans.). Stanford, California: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (2000). *Pascalian Meditations* (R. Nice, Trans.). Stanford, California: Stanford University Press.
- Bourdieu, P., & Wacquant, l. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology.* Chicago: University of Chicago Press.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse. Textual analysis for social research.* London and New York: Routledge.
- Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge.* New York: Random House.
- Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society.* Cambridge: Polity Press.

- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self–Identity. Self and Society in the Late Modern Age.* Cambridge: Polity Press.
- Gillham, B. (2000). *Case Study Research Methods.* London and New York: Continuum.
- Hancock, D. R., & Algozzine, B. (2006). *Doing Case Study Research.* New York and London: Columbia University.
- Hilgers, M., & Mangez, E. (2015). Introduction to Pierre Bourdieu's theory of social fields. In M. Hilgers & E. Mangez (Eds.), *Bourdieu's thery of social fields. concepts and applications* (pp. 1–37). London and New York: Routledge.
- Lahire, B. (2015). The limits of the field: elements for a theory of the social differentiation of activities. In M. Hilgers & E. Mangez (Eds.), *Bourdieu's thery of social fields. concepts and applications* (pp. 62–102). London and New York: Routledge.
- Shahabi, H. (1999). From revolutionary tasnif to patriotic surud: music and Nation builing in pre–world war II Iran. *the bulletin of the institute of Persian studies,* 37, 143–154.

Received: 2018/08/13
Accepted: 2019/01/12

A Sociological Analysis of the Concept of Cadness in the Field of Iranian Music Case Study of Vaziri–Aref Debate

Hassan Khayati, M.A. student, Isfahan University, Isfahan, Iran.

Azad Namaki, PhD Student, Department of Social Sciences, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

Abstract

The concept of sadness is one of the main debates among Iranian musicians, and many have argued whether it exists in Iranian music or not and whether it should be praised or criticized. One of the first manifestations of this debate occurred in 1925 when Ali–Naqi Vaziri, in opening concerts of his musical club, lectured about some elements of Iranian music among which sadness was pointed out as being against the spirit of an industrial society and how it should be reformed. Vaziri's lectures provoked many reactions among cultural figures the most challenging one was Aref Qazvini, a famous singer–songwriter. Aref severely criticized Vaziri for ignoring the fact that Iranian musical modes are not altogether sad and if it is the case sadness is the essence of Iranian music, and one cannot remove it from the rest of Iranian music. However, the formation of sadness debate in Iranian music rarely has been the subject of a sociological study and the issue rather has been taken up by Iranian musicians who try to define their positions than being analyzed based on a sociological outlook. This study, based on Bourdieu's field theory which investigates social actors' position takings in different fields of activity with their own special rules of conduct, puts the debate between Aref Qazvini and Ali–Naqi Vaziri under a sociological case study investigation and attempts to answer the question how sadness debate in Iranian music is related to sociological mechanisms. Data for this historical sociological study is collected from memoirs, lectures, articles, and notes of the two main actors in the field of Iranian music. When necessary, Data is analyzed using discourse analysis as suggested by Norman Fairclough's discourse analysis. The results show that the formation of the sadness debate begins with the social differentiation of this era and is formulated in the Iranian music field according to the different positions and habitus of the field's actors. The Social differentiation mechanism of this era which resulted in the autonomy of the field of Iranian music subjected Iranian music to a new artistic discourse based on which the feelings embedded in Iranian music should be investigated and reformulated according to the modern nation–state expediencies, and sadness was a much–debated issue in this discourse. On another level, i.e. in the field of Iranian music, the issue of sadness was a pretext for position takings of different actors. Whether they were inclined toward the cultural pole of the field, which emphasized the artistic rules of musical compositions, or the economic pole, which relied upon the audience's taste, they formulated the concept of sadness as they attempted to legitimize their strategy in the field. Therefore, Vaziri regarded sadness as an element non–congruent with an industrial society that should be reformed using western musical technics, and Aref emphasized the common language that is provided by such elements as the sadness of Iranian music. Aref used this language to communicate with the Iranian music audience which in–field analysis means the economic pole of the field, while Vaziri was acting toward the cultural pole.

Keywords: Pierre Bourdieu, Music Field, Sadness, Aref Qazvini, Ali–Naqi Vaziri