**خوانش فرهنگی و "فوکو"یی رمان "زنگ موسیقی" نوشته ی "مصطفی اسلامیه"**

**(تهران: نشر نیماژ، 1396)**

جواد اسحاقیان

اگر رمان ارزنده ی "هفت دهلیز" (1397) نوشته ی دکتر "جمشید ملک پور" رمانی در باره ی تاریخچه ی تئاتر ایران از آغاز تا پایان قرن حاضر است، رمان خواندنی و ماندنی "زنگ موسیقی" نیز نگاهی به تاریخ موسیقی ایران با همه ی گونه ها (دستگاهی و مَقامی) تا موسیقی عامیانه، محلی، قومی، کافه ای و لاله زاری و معرفی خوانندگان، نوازندگان، سرایندگان و مخاطبان موسیقی ملی و بومی ایران از آغاز تا زمان حاضر است. هر دو نوع ادبی و هنری، هم زیر ضرب "قدرت" و واپسگرایان بوده، هم نقشی برجسته در پویایی فرهنگی، تنوع و تکثر هنری کشورمان داشته و منادی مدرنیته بوده است. من اندکی پیش با نوشتن نقدی با عنوان "گونه های همبافت در فراداستان هفت دهلیز" در سایت ادبی "مرور" به اهمیت مضامین و "پلات" (plot) رمان پرداخته ام و اینک، هنگام آن است که با توجه به خوارمایه شدن هنر والای موسیقی در جامعه ی هنری امروز خود، به معرفی و جایگاه شایسته ی هنر "موسیقی" و ارزش این رمان آموزشی نیز بپردازم و برای خوانش آن، از رویکرد فرهنگی بهره می جویم که به باور من، فراگیری لازم را برای طرح مباحث نظری دارد.

" به باور منتقدان فرهنگی، فرهنگ، یک روند است نه یک فرآورده؛ فرهنگ، تجربه ای زیسته است، نه چیزی که تعریفی ثابت داشته باشد. به بیان دقیق تر، فرهنگ مجموعه ای از فرهنگ های تعاملی است که هر بخش آن پیوسته در حال رشد و دگرگونی است و زیر تأثیر وضعیتی خاصی و تلاقی جنسیت، نژاد، جهتگیری های قومی و جنسی، طبقه ی اجتماعی ـ اقتصادی و دیگر عوامل مشابهی که به تجربه ی اعضایش بستگی دارد، شکل می گیرد.

روی هم رفته، می توان گفت که نقد فرهنگی در برخی از پیش فرض های نظری "تاریخگرایی نو" (new historicism)، به جز سه مورد زیر، وجه اشتراک دارد:

1. نقد فرهنگی بیشتر و به گونه ای آشکارتر گرایش دارد به این که در پشتیبانی خود از گروه های ستمدیده، سیاسی تر باشد.
2. به خاطر همین سمتگیری سیاسی اش، نقد فرهنگی غالباً به نظریه های مارکسیسیتی، فمینیستی و تحلیل های سیاسی نزدیک می شود.
3. نقد فرهنگی به معنی دقیق و اخصّ اصطلاح، به فرهنگ مردمی علاقه دارد.

لازم به یادآوری است که وقتی نقد فرهنگی به روند اِعمال سرکوب هم می پردازد، مقصودش این نیست که از مردم به عنوان قربانیانی یاد کند که بی پناه می مانند. نقد فرهنگی، خیلی بیشتر از تاریخگرایی نو به توده های مورد سرکوب هم به عنوان کسانی نگاه می کند که قربانی ساختار قدرت مسلط قرار گرفته اند، هم به عنوان کسانی که این توانایی را در خود می بینند که در برابر ساختار سیاسی ایستادگی کرده، آن را متحول کنند.

به باور منتقدان فرهنگی، هر فرآورده ی فرهنگی و ادبی و هنری، یک کار فرهنگی است که به تجربه ی فرهنگی

کسانی شکل می دهد که به آن می پردازند؛ یعنی باعث غًنا و پیشرفت در تجربه ای می شود که ما خود از جمله اعضای فرهنگی آن جامعه هستیم " (تیسن، 2006، 297-296). مطابق نوشته ی "استفن گرینبلت" (Stephen Greenblatt) پاسخ به پرسش های زیر می تواند به توضیح و تفسیر هر اثر فرهنگی یا متن ادبی کمک کند:

1. چه نوع رفتارها یا الگوهای تجربی باعث شده اثر مورد تحلیل، ارزشمند تلقی شود؟
2. چه زمان و مکان و وضعیت خاصی باعث شده که این اثر هنری، خواننده را به خواندن برانگیزد؟
3. چه تفاوت هایی میان ارزش ها و معیارهای من و نیز ارزش هایی وجود دارد که تلویحاً در اثر مورد مطالعه ی من می تواند وجود داشته باشد؟
4. اثر مورد مطالعه و تحلیل، با کدامیک از برداشت های اجتماعی پیوند بیشتری دارد؟
5. اثر هنری مورد مطالعه، مستقیم و غیر مستقیم تا چه اندازه از روی آزادی اندیشه نوشته شده است؟
6. کدام ساختارهای اجتماعی برجسته باعث شده که اثر مورد مطالعه، نکوهیده یا ستوده شود و نقش جهتگیری اخلاقی آشکار اثر تا چه اندازه در این ارزیابی، دخیل بوده است؟ (گرینبلت، 1995، 226)

\*\*\*

نخستین نکته ای که در خوانش فرهنگی از نظر "تیسن" اهمیت داشت، نقش نهادها و "قدرت" در پیشگیری از انتشار یا خلق اثر هنری و ایجاد محدودیت هایی بود که برای آفریننده ی آن به وجود می آید. رمان "زنگ موسیقی" به این اعتبار، مرثیه ای برای آثار هنری و هنرمندانی است که قربانی خودکامگی، کوته بینی، سنت گرایی و ستیز با روشنگری، ذوق و اندیشه ی پویا و آزاد اندیشی اند. طرح این نکته به خواننده کمک می کند تا به برخی از پرسش هایی پاسخ دهد که به باور "گرینبلت" به تحلیل و نقد فرهنگی اثر هنری کمک می کند. برای شروع، چه بهتر که از نخستین صفحه ی رمان آغاز کنیم که اگر قرار بود برای این فصل عنوانی برگزینم "طوفان نواکُشی" را انتخاب می کردم که به تقدیر هنری "پرویز یاحقّی" و همانندانش در "سال بَلوا" اشاره می کند. راوی رمان "منوچهر همایون پور" (متولد 1303 در بروجرد) از ترانه خوانان به نام ایران به ویژه اندکی پیش از بلوای ننگین 1332 است که به دلیل نبودِ وسایل فنی پیشرفته در ضبط آواز، متأسفانه از آثارش چیزی باقی نمانده است:

**" پرویز را دیدم، اتفاقی و ناگهانی در فیلمی که او پانزده سال پیش، از خودش گرفته بود و حالا دو سال پس از مرگش، ازتلویزیونی ماهواره ای پخش می شد.**

**آخرین بار، او را در خانه اش دیده بودم؛ سی و دو سال پیش که با نعمت به دیدارش رفته بودیم. آن زمان، حدود چهل سال داشت؛ با موهایی سیاه و پُرپشت و چشم هایی درخشان که از آن ها، هوش و نبوغ می بارید. او داشت از آهنگ های تازه ای که ساخته بود، برایمان می گفت و گوش من به آهنگ هایی از ساخته های گذشته ی او بود که گهگاه در سرم می پیچید: " می زده شب چو ز میکده باز آیم / بر سرِ کوی تو من، به نیاز آیم ". پس از آن دیدار، سال ها از او بی خبر بودم. فکر می کردم در پی "طوفان نواکشی" ـ که کمی بعد برخاست ـ به خارج گریخته یا مثل بسیاری دیگر به گوشه ای خزیده ؛ تا آن که صدایی از او به گوشم رسید در مجموعه ی کوچکی ـ که دوستی برایم آورد ـ و در آن، پرویز ویولون می زد با تار جلیل شهناز و ضرب جهانگیر مَلِک در سه گاه یا در بیگاهی به دور از ترس محتسب.**

**حالا پس از آن دیدار دور، پس از آن دو سال و سیزده سالی که فیلمِ از خود گرفته در جایی خاک خورده بود، فقط شبحی از او بر صفحه ی تلویزیون می دیدم. هیکل همیشه باریکش، زار و نزار بود و چهره اش خالی از شور و امید با گونه هایی استخوانی و نگاه های پریشان و هراسان و رمیده از همه چیز، حتی از دوربینی که روبه رویش کاشته بود. سرِ خالی از مویش را ـ که زمانی پوشیده از موی سیاه بود ـ به این سو و آن سو می گرداند. عینکش را به چشم می زد؛ بعد آن را برمی داشت و پایین می گذاشت و لحظه ای دیگر دوباره آن را روی دماغ قلمی اش جابه جا می کرد. پیراهن ساده ای به تن داشت که لاغری دست هایش را نمی پوشاند؛ همان دست هایی که زمانی به چابکی کمان می کشید و به یاری انگشت های نازک دست دیگرش، سه گاه و چهارگاه می نواخت. . . حالا آن دست های دراز و بی ساز از دو سوی اندام نزارش افتاده بود و او داشت برای مخاطبی ناشناخته حرف می زد. من فقط عاشق صدای خوش و شیوه ی حرف زدن او با آدم هایی شده بودم که بی مقدمه و ناگهانی به سراغشان می رفت . . .. حتی یک بار به زندان شهر رفت برای گفت و گو با قاتلی که در قهوه خانه ی ای در قزوین آدمی را کشته بود. . . " (اسلامیه، 1396، 8-7).**

**" فکر می کردم شاید پرویز در پایان مرور آن آهنگ هایی که می شنیدم، ناگهان فروماند و با ویولون و آرشه اش به زمین افتاد؟ . . . یا شاید به مقامات رسمی خبر دهند که بیایند و آن خلوت چندین ساله را بشکنند؛ جنازه ی بیجان افتاده ای را ببینند و در باره ی آدمی که نمی شناختند، صورت جلسه بنویسند؛ در باره ی آدمی که از سرِ نادانی و بی خبری به انزوا رانده بودند؛ سال ها به سکوت سرد و سنگین انداخته بودند. از چهل و دو سالگی تا هفتاد سالگی، بیست و هشت سالی که به جای شور و غوغای نواهای ناسروده، پر از واهمه ی روبه رو شدن با هیولاهایی بود که بویی از عشق نبرده بودند و هرگر نوای سازی نشنیده بودند؛ مدعیانی که ساز را آلتی شیطانی می دانستند و می شکستند و نوازندگان را بازخواست می کردند و به بند و زندان می انداختند " (22-21).**

"اسماعیل مهرتاش" بانی "جامعه ی باربَد" در سال 1305 در خیابان لاله زار تهران ـ که با "همایون پور" آمد و شدی داشته است ـ نقل می کند:

**" یک زمانی یکی از مقامات فرستاد عقب بنده که بروم منزلش ساز بزنم. حالا برای شما می گویم که آن مقام، "تیمورتاش" بود؛ وزیرِ دربار بود و ما جامعه ی باربد را داشتیم. به بنده پیغام داده بودند که بروم منزلشان ساز بزنم. پول هم خیلی داده بودند: دویست تومن که آن زمان، خیلی بود. حتی از شهربانی فرستادند عقب بنده. من گفتم که مطرب نیستم که شب بیایم ساز بزنم و پول را پس فرستادم. بعد دستور دادند که "جامعه ی باربد" را تعطیل کنند؛ ببندند. من آن موقع، کارمند شهرداری بودم. فردایش آمدم و دیدم که یک لیستی گذاشتند آن جا از دوستان و رفقای بنده که بیشترشان توی شهرداری بودند و در جامعه ی باربد هم با بنده همکاری داشتند؛ نوازندگی می کردند و آواز می خواندند یا دکورسازی می کردند، امثال آقای مُقبِل و . . . دستور داده بودند که این آقایان یا باید از شهرداری استعفا بدهند یا از جامعه ی باربد. . . . از این اتفاق ها و گرفتاری ها ـ اگر بخواهم برای شما تعریف کنم ـ خیلی زیاد بود؛ مثلاً یادم می آید یک زمان دیگری ما خانه ای اجاره کرده بودیم در بازار تجریش. شب نشسته بودیم دور هم. من بودم؛ حبیب سماعی بود و [ابوالحسن] صبا بود و رفقای دیگر. داشتیم ساز می زدیم که از پشت بام ریختند؛ ساز ما را شکستند؛ خودمان را کتک زدند؛ ویولون را شکستند؛ ضرب ما را پاره کردند " (52-51).**

یکی از نظریه پردازان و فلاسفه ی معاصر فرانسوی ـ که به یکی از غول های روشنفکری امروز اروپا، غرب و جهان معروف شده ـ "میشل فوکو" (Michel Foucault) نام دارد که تعریفی تازه از "قدرت" (power) و پیوندش با "دانش" (knowledge) ارائه داده است. او تعریفاتی را که از "قدرت" از جانب مارکسیست های کلاسیک و معاصر مطرح کرده اند، مورد خرده گیری قرار می دهد و می گوید اشتباه این نظریه پردازان در این بود که می پنداشتند قدرت، همیشه چیزی از نوعی توانایی کارگزاران قدرتمند شناخته می شد که می توانند اراده ی خود را بر افراد ناتوان، تحمیل کنند؛ یا این توانایی را داشته باشند که آنان را به کاری وادارند که علاقه ای به انجام آن ندارند. قدرت همیشه مستلزم برخورداری از مالکیت بوده؛ یعنی برخورداری از ابزارهایی که باعث اقتدار مالکانی می شد که می کوشیدند آن را از دسترس زیردستان دور نگه داشته، بر آن کنترل داشته باشند. "فوکو" در جلد اول کتاب "تاریخ جنسیّت" (*The History of Sexuality*, 1978) این گونه برداشت را از قدرت مورد انتقاد قرار می دهد و استدلال می کند که قدرت، چیزی بیش از آن است که عملاً به وجود می آید؛ بیشتر چیزی از نوع "استراتژی" است تا "مالکیت". قدرت را باید چیزی از نوع "فعل" دانست نه "اسم"؛ چیزی خیلی بیشتر و مهمتر از آن چیزی است که به ظاهر به نظر می رسد. او می نویسد:

" قدرت را باید به عنوان چیزی در نظر گرفت که آدمی را مُحاط می کند؛ کارکردی مثل زنجیر دارد. . . قدرت، چیزی است که به کار گرفته می شود و کارکردی مانند یک سازمان و تشکیلات دارد. . . در این حال، افراد در حکم عاملان اجرای قدرت هستند نه کسانی که از قدرت بهره مند می شوند " (فوکو، 1980، 98).

در این عبارت، چند نکته اهمیت دارد که شایسته ی یادآوری است: نخست، این که از "قدرت" به عنوان "زنجیر" و "تور و شبکه" ای تعبیر می شود که به صورت نظامی از روابط مطرح می شود که سراسر جامعه را فرامی گیرد؛ نه این که تنها و به سادگی به مجموعه ای از روابطی میان ستمدیده و ستمگر محدود شود. دوم، این که این افراد نباید تنها

به عنوان کسانی تصور شوند که فقط روابط قدرت را می پذیرند؛ بلکه جایگاه قدرت، همان جا است که در برابر آن، مقاومت نیز می شود. به این ترتیب، نظریه پردازی "فوکو" در مورد "قدرت"، ما را مجبور می کند که برداشت تازه ای از آن به دست آوریم که مطابق آن نه تنها خود قدرت، بلکه نقشی که افراد در مناسبات قدرت ایفا می کنندـ چه آنان که تابع قدرت هستند و آن را می پذیرند و چه آنان که در مناسبات میان خودشان و نهادهای مختلف نقشی فعال در شکل دادن به قدرت ایفا می کنند ـ باید مورد توجه قرار گیرند.

چنان که گفتیم، "فوکو" مایل است کمتر به چیزی از نوع مالکیت محض بر وسایل تولید و سرمایه نگاه کند؛ بلکه قدرت را در وجه غالب، نوعی "استراتژی" می داند و می گوید قدرت، مجموعه ای از مناسباتی است که در وجه غالب در کل جامعه پخش و فراگیر می شود تا این که تنها به برخی از نهادها و حکومت محدود شود. "فوکو" در مصاحبه ای با عنوان " نظریه ی انتقادی/ تئوری روشنفکری" (*Critical theory / intellectual theory*) می گوید:

" من خاستگاه قدرت را تنها به "سرمایه" محدود نمی کنم و قدرت، منطقاً خود را بر کل بدنه ی جامعه تحمیل می کند. به نظر من، همیشه مناسبات قدرت وجود دارد که متکثر بوده اشکال مختلفی دارند و می توانند در مناسبات خانوادگی یا در درون نهادها یا مدیریت، نقش ایفا کنند " (فوکو، 1988، 38).

با آن که من کوشیده ام دیدگاه "فوکو" را از "قدرت" به زبانی ساده به خواننده القا کنم، چه بسا او نتواند میان آنچه بر هنرمندان موسیقی کشور رفته و آنچه در توضیح "قدرت" از نظر "فوکو" مطرح کرده ام، پیوند و شباهتی بیابد. برای توضیح بهتر این نظریه با آوردن دو مثال، می کوشم نشان دهم که چگونه به نظر "فوکو" آنچه از آن به "قدرت" تعبیر می کنیم، باید میان تمام بدنه ی جامعه و سراسر مردم کشور، توزیع شده، مورد بهره برداری قرار گیرد یعنی در همان حال که حاکمیت می کوشد "قدرت" سیاسی خود را بر آحاد جامعه تحمیل کند، مردم چگونه می توانند با استفاده از "قدرت" خود، یکه تازی قدرت دولت را محدود و مشروط یا خنثی کنند. این حکم، به این معنی است که قدرت، تنها به حاکمیت و دولت و دارندگان سرمایه و مالکیت اختصاص ندارد، بلکه نیرویی است که میان همه ی مردم توزیع شده و آنان می توانند با بهره جویی از نهادهای مدنی، رسانه ها و شبکه های حقیقی و مجازی، مجالس قانونگذاری، تظاهرات و اعتراضات به شکل قانونی و ایستادگی در برابر همان "قدرت"، قدرت تحمیلی را تقلیل داده یا بی اثر کنند و نشان دهند که در برابر قدرت دولت، قدرت ملت نیز حضوری محسوس دارد.

رئیس جمهور ایالات متحد آمریکا "ترامپ" (ِD. Trump) ـ با توجه به قدرتی که قانون اساسی و مردم به او داده اند ـ در تحمیل رأی خویش دایر بر خروج از "قرارداد برجام" کشورش با ایران و اروپا در زمینه ی انرژی هسته ای ناتوان است. مجلس "سنا" ـ که در وجه غالب در اختیار "دموکرات ها" است ـ با لغو قرارداد مخالف است. در میان اعضای "کنگره" ـ که جمهوریخواهان در آن، اکثریت دارند ـ برخی از نمایندگان جمهوری خواه نیز با تصمیمات شتابزده ی او، موافق نیستند. جامعه ی زنان، رنگین پوستان، مهاجران و حتی شماری از وزرای دولت خود او نیز با وی مخالف هستند. در انگلستان، "حزب کارگر" با خروج این کشور از عضویت در اتحادیه ی اروپا به کلی مخالف است. در "مجلس اعیان" نیز بسیاری از نمایندگان با نخست وزیر وقت موافق نیستند و حتی میان وزرای کابینه در این زمینه همداستانی وجود ندارد. این مثال ها نشان می دهد که هرچند "قدرت" به ظاهر در دست "رئیس جمهور" یا "نخست وزیر" است، همین "قدرت" در میان همه ی نهادها و کانون های تصمیمگیری، احزاب، سندیکاها، رسانه ها، جوامع دانشگاهی و آحاد مردم، توزیع شده است. وقتی "فوکو" از "قدرت" حرف می زند، مقصودش، اشاره به همین دو سویه بودن "قدرت" است؛ قدرتی که از بالا دیکته و اِعمال می شود و قدرتی که در پایین، در برابر این قدرت، ایستادگی می کند.

اکنون از غرب و بهره جویی از "قدرت" در دو جهت مخالف بگذریم و به ایران بازگردیم تا ببینیم چرا سرنوشت هنرمند و هنر این اندازه، تراژیک است. در کشوری که "مدرنیته" اش در وجه غالب صوری، عاریتی، وارداتی و بی ریشه است اما "سنت گرایی" اش ریشه دار و هزاران ساله، مراکز "قدرت" متعدد، متکثر و در همه حال همسو و همگرا است، دیگر جایی برای "توزیع قدرت" باقی نمی ماند. یکی از نمودهای سنت گرایی و کانون قدرت "نهاد مذهب" و "روحانیت" است. از آنجا که "قدرت" دولت، برخاسته از "اراده ی ملّت" و بورژوازی ملّی نیست، برای برخورداری از نیرویی بیشتر و مشروع تر، از "روحانیت" مدد می گیرد. این هر دو نیرو، یک دشمن مشترک دارند و آن، "مدرنیته" است که می تواند "قدرت" را در هر دو قطب، کاهش دهد. سازش این دو "قدرت" در سرکوب اراده ی مردم، نیروهای بالنده ی جامعه را بیش از پیش تضعیف می کند. نویسنده، نمونه های جالبی از این همگرایی ارائه می هد. او به عنوان یکی از خاطرات دوران دبستانی خود از معلم موسیقی خود به نام "آقای شکرایی" یاد می کند که چگونه از هنگامی که این معلم موسیقی با شخصیت و هنر خود وارد کلاس می شود، همگی زیر تأثیر منش و هنر او قرار می گیرند؛ روانشان بیدار می شود و جانی تازه می گیرند. با شور و شوق بی اندازه به نواهای موسیقی او گوش فرامی دهند و با سکوت و متانت در رفتار خود، نشان می دهند تا چه اندازه برای او احترام قایلند:

**" بعد ته ویولون را از روی شانه و زیر چانه اش گذاشت و آرشه را روی آن کشید. صدایی از آن درآمد که در کلاس پیچید و نفس همه ی ما را برید. دیگر هیچکس تکان نمی خورد و دست به مداد و قلم نمی برد؛ حتی کتاب و دفترچه ای را ورق نمی زد. همه ساکت و سراپا گوش بودند. آقای شکرایی، نواهایی از ویولونش در می آورد که به گوشم آشنا می آمد و بعضی را گذری شنیده بودم. آقای شکرایی آن قدر برایمان زد که زنگ تفریح شد اما هیچکس از جایش جنب نخورد تا آن که آقای شکرایی ویولونش را از روی شانه اش برداشت و به ما گفت: " از دفعه ی بعد، به شما یاد می دهم که بتوانید همین کارها را بکنید.**

**دفعه ی بعد، چهارشنبه ی بعد، آقای شکرایی آمد با همان صندوق سحرانگیزش.** . . **آقای شکرایی چند لحظه ای به ما خیره ماند. بعد ویولونش را به دست گرفت و برایمان زد. تا وقتی که زنگ تفریح زده شد. و من روزها منتظر ماندم تا چهارشنبه ی بعد، او بیاید که نیامد. چهارشنبه ی بعد هم نیامد** **بودم. در سومین چهارشنبه به جای او آدمی آمد که مثل پیشنماز مسجد محله مان بود. او بی آن که اسم خودش را بگوید، جلو تخته سیاه ایستاد و انگشتش را به طرفمان گرفت و گفت من، معلم قرآن و شرعیات شما هستم " (17-15).**

من پیش از آنکه به طرح نکته ی دیگری در نظریات "فوکو" در باره ی "قدرت" بپردازم، می خواهم با ذکر یک نمونه ی دیگر از همین گونه رفتار با معلم موسیقی و جانشین کردن معلم شرعیات به جای وی، به اهمیت و نقش "دانش" در باورهای "فوکو" بپردازم. راوی از نوازنده ی چیره دست و برجسته ای به نام "علی اکبرخان" یاد می کند که چگونه هم با سازش "ناصرالدین شاه" قبله ی عالم را به وجد می آورد و در همان حال نیز مورد غضب و بی احترامی ملانمایان قرار می گیرد:

**" اما با همه ی شیوایی سخن سعدی [ " اشتر به شعر عرب، در حالت است و طرب " ] و سنگینی نفرین مولانا [ " آتش است این بانگ نای و نیست باد / هرکه این آتش ندارد، نیست باد! " ] آن ماجرای مضحک و غم انگیز هزاران بار تکرار شد و آن تعریف و تعبیر تباه و شیطانی از ساز و نوا، همچنان باقی ماند؛ به آقا علی اکبر و میرزا عبدالله و آقا حسینعلی که همه نوازندگان چیره دست دوره ی ناصری بودند و محبوب شاه؛ نوازنده های دلسوخته ای که با همه ی بزرگیشان، رضا داده بودند که عمله ی طرب شاه خوانده شوند؛ شاهی که والاترین شادی و طربش در شنیدن ساز آنان بود اما چنان نیرنگباز و ناتوان که نمی توانست بیرون از حصار پادشاهی اش، منزلت آنان را قدر بداند یا حتی امنیتشان را فراهم کند؛ چنان که غروبگاهی عده ای به خانه ی آقا علی اکبرخان ریختند که چرا از خانه اش صدایی بیرون می آید که اوقات نماز و عبادتشان را باطل و گناه آلود می کند. غوغای کفرستیزانه ی آن جماعت، آقا علی اکبر سالخورده را چنان رمیده و دلشکسته کرد که هراسان به کنج گوشه ی خانه اش گریخت و آنجا چندان به تارش زخمه زد که بامداد روز بعد، او را مرده یافتند. واقعه ی جان سوزی که شاه به آن هیچ اعتنایی نکرد و میدان را برای کژطبعی عابدان و مریدان بی خبرشان بازگذاشت " (23).**

چنان که پیشتر اشاره شد، "فوکو" هر گاه از "قدرت" یاد می کرد، بی درنگ واژه ی "دانش" را به آن می افزود و میان این دو مفهوم و مقوله، پیوندی تنگاتنگ می دید. او در کتاب "نظم چیزها" (*The Order of Things*) از نظر تاریخ تطور اندیشه، تاریخ را به دو دوره ی بخش می کرد: نخست آن بخش از تاریخ که تا قرن شانزدهم و عصر "رنسانس" ((Renaissanceامتداد می یافت که ظاهراً ذهنیتی مذهبی، ملکوتی و آسمانی بر رفتار زمینیان چیره بود و فکر و "دانش" را محدود و مشروط می ساخت. این کتاب ـ که باعث شد "فوکو" در محافل روشنفکری فرانسه مطرح شود ـ می کوشد الگوی کاملاً جامعتری از ساختگرایی از تاریخ ارائه دهد. به نظر او، الگوی ساختگرایی تنها می توانست زمانی کارایی داشته باشد که سیستم ها تنها از نقطه نظر "درزمانی" (synchronic) مورد مطالعه قرار گیرد اما در حال حاضر همین تلقی دیگر به کار توصیف نظامهایی نمی آید که در حال دگرگونی سریع هستند و "همزمانی" ((diachronic نامیده می شود. "فوکو" می کوشد این معما را از رهگذر جداسازی تاریخ به ادوار و مراحل گوناگون حل کند؛ به این معنی که بر هریک از این دوره های تاریخی یک "نظام دانایی" (episteme) خاصی غالب است یا تلقی خاصی از "دانش" یا اعتقاد به شیوه هایی دارد که تا کنون به کار می رفته است. او برای مثال می گوید در دوره ی "رِنِسانس" و قرن شانزدهم، تمامی دانش بشری محدود و مشروط به این باور می شد که یک نوع ارتباط تنگاتنگ بنیادین و شباهتی کامل میان همه ی جنبه های خلقت و نظام گفتمان وجود دارد، زیرا همه چیز و از جمله نظام گفتمان و سخن، مخلوق "خدا" تصور می شد و همین باور، خود به استحکام این نظام، کمک می کرد و باعث بقای آن می شد " (کیت بوکر، 1996، 123-122).

برای درک بهتر اندیشه ی "فوکو" و شفاف سازی آنچه وی از آن به "نظام دانایی" تعبیر می کند، توضیحی را لازم می دانم. از قرن هفدهم با ورود عنصر عقلانیت و آغاز فکر جدایی دین از دانش و امور آفاقی و انفسی و به ویژه سیاست، "نظام دانایی" به تدریج از میان رفت و عقلانیت به جای روحانیت نشست. اگر بخواهمیم در ادبیات کلاسیک ("درزمانی") به دنبال شاهدی باشیم، این بیت معروف "نظامی گنجه ای" که "نبارد هوا تا نگویی ببار / نیارد زمین تا نگویی بیار" مصداق گویایی می تواند تلقی شود، زیرا امروزه ("همزمانی") مطابق آنچه از *دایرة المعارف فارسی* (زیر نظر دکتر "غلامحسین مصاحب") بر می آید، از سال 1975 به بعد، انسان هوشمند توانسته ابرهای نازا را با استفاده از "یدور نقره" به ابرهای باران زا" و زمین "بایر" را به زمین "دایر" و آب شور را به آب شیرین تبدیل کند. این مثال گویا، نشان می دهد که دانش در دوره های گذشته، مجموعه ای از باورهای غیرعلمی و غیر تجربی بوده اما مردم آن روزگار را می توانسته قانع کند که نظام آفرینش بر مدار همین باورهای غیرعلمی و غیرتجربی می گردد. بنابراین، جایی برای تردید و اندیشه ورزی باقی نمی گذاشته و جهان را ـ چنان که در "گلشن راز" به توصیف درآمده " چون زلف و خال و خط و ابرو" و الگویی از جهان برین یا "عالَم مُثُل" می دانسته اند که هر چیزی به جای نیکوی خود نشسته و هر خلقتی، حکمتی داشته که ما از آن بی خبر بوده ایم. اما اکنون این باور که گویا آنچه در این جهان خلقت یافته، خود شباهتی تام به الگوهای الهی و آسمانی و حکمت بالغه دارد، مورد تردید واقع شده است. آنچه در گذشته به آن "خرد" می گفته اند، خود به تمامی "خرد" نبوده؛ زیرا خرد، نتیجه ی تجربه ی اندیشمندانه به امور جهان با ابزار و فن آوری علمی است. اما از روزگار "دکارت" ((Descartes در نیمه ی نخست قرن هجدهم با این حکم که " من می اندیشم، پس هستم " (I Think therefore I Am) دانش و شناخت به معنی دقیق واژه و انسان به "فاعل شناسایی" تبدیل شده است.

"فوکو" در کتاب دیگر خود با عنوان "مراقبت و تنبیه" (*Discipline and Punish*) به تدریج از مسائل فلسفی و

شناخت شناسی مستقیماً به مسائل سیاسی گرایش می یابد و آنچه بر آن تأکید دارد، پیوند پویا و متقابل "قدرت" و "دانش" است که هرگز نمی توان آن دو را از هم جدا دانست:

" قدرت و دانش، مستقیماً همراه یکدیگر حرکت می کنند و هیچ گونه قدرتی بدون ارتباط با قدرت دانش و همپیوندی آن دو با هم، وجود ندارد و هیچ گونه دانشی هم در همان زمان، نمی تواند از مناسبات قدرت، فارغ باشد " (فوکو، 1979، 228).

اکنون که تصور ملموس تر و مشخص تری از پیوند میان "قدرت" و "دانش" یافتیم، بهتر می توانیم رفتار کارگزاران "قدرت" و نقش "دانش" را در این واکنش ها دریابیم. "ناصرالدین شاه" به این دلیل از ملایان می هراسد و از پشتیبانی یکی از بزرگترین موسیقدانان درالخلافه ی خود حمایت نمی کند که "دانش" ندارد و نمی تواند درک کند که چرا خود از یک سو به موسیقیدانان یا به تعبیر رایج آن زمان "عمله ی طرب" نیاز دارد و نوای موسیقی و صدای دلنواز آنان می تواند به روح بی آرام او، آرامش دهد اما همین نیاز را برای مردمی که بر آنان حکومت می کند، یک نیاز روانی و عاطفی و زیبایی شناختی نمی داند. او درست به این دلیل فاقد "قدرت" است که از جایگاه واقعی خود به عنوان "قبله ی عالم" آگاهی ندارد و این تشخیص، متأسفانه نیز درست است، زیرا پایگاه ملّی، اجتماعی و مردمی ندارد. کشور فاقد یک نظام عقلانیت سیاسی است و مراکز تصمیمگیری در یک کشور واحد، متعدد و متکثر است و به همین دلیل، فاقد "قدرت" سیاسی برای جلوگیری از حمله ی اوباش به خانه ی "علی اکبرخان" است. "قدرت" برای این که پایدار باقی بماند، باید خود را با "دانش" نیرومند کند. "دانش" نیز به نوبه ی خود، ایجاد "قدرت" می کند و برای روشنفکران، اندیشه ورزان، هنرمندان و دانشمندان "قدرت" می آفریند. طبعاً مردمی که نظام سیاسی را "عقلانی" می خواهند، از حاکمیت و "قدرت" پشتیبانی می کنند. "فوکو" بر خلاف بسیاری از اندیشه ورزان با "قدرت" مخالف نیست؛ بلکه آن را در صورتی ضروری و شایسته می داند که به زیور "دانش" آراسته شده باشد. اوباشی که به اشاره ی ناهمواران و ناتراشان مذهبی نما به خانه های هنرمندان یورش می آورند، نه از قانون و حرمت حریم خانه آگاهی دارند، نه ذوق درک موسیقی. فقدان "دانش" در دربار "سلطان صاحبقران" پایه های پوشالی "قدرت" او را سست تر می کند.

اکنون باید به ذکر شاهدی در رمان پرداخت که چگونه یک نوازنده ی پیانو به نام "فرانتس لیست" ((Frānts Liszt در دربار تزار سرکوبگر و مخوف روسی به نام "نیکلای پاولوویچ" ((Nicolay Pavlovich ـ که جنبش های استقلال طلبانه ی مردم مجارستان را سرکوب کرده است ـ در حضور همه ی درباریان و مدعوّین مورد تحقیر نوازنده ای مجارستانی قرار می گیرد و بر اثر بی دانشی و پس افتادگی فرهنگی خود نه تنها فقدان "قدرت" خود را در معرض دید و داوری درباریان قرار می دهد، بلکه مراتب "دانش" و "قدرت" پیانیستی مجارستانی را نشان می دهد که چگونه در عرصه ی "دانش" و "هنر" می تواند بر امپراتوری که برجسته ترین نویسندگان پیشرو کشورش را زندانی و شکنجه کرده است، پیروز شود و "قدرت" خود را عملاً نشان دهد:

**" لیست در کاخ پرشکوه تزار در سن پترزبورگ پشت پیانو نشسته بود و می خواست بنوازد، اما تزار هنوز نیامده بود. خدمتکاری پیش آمد و از لیست خواست منتظر بماند تا تزار بیاید. لیست، منتظر ماند. دست چپش را روی پیانو گذاشت و انگشت های بیقرارش را به جای شستی های پیانو روی قاب پیانو فرود می آورد. خواهر محبوب تزار از وقت نشناسی برادرش گفت چرا موسیقی باید به انتظار شاه بماند و بانوی دیگری که گویا مقامی والاتر داشت و شاید الکساندر فیودوروفنا، همسر تزار بود، سرش را با احترام به طرف لیست فرود آورد و لیست با نگاهی عاشقانه به کارولین آغاز به نواختن کرد. اما هنوز پنجه هایش گرم نشده بود که تزار از ورودی انتهای تالار آمد. . . با ورود او، همه ی حاضران با لباس های زیبا و مجللشان از جا برخاستند اما لیست همچنان پشت پیانو نشسته بود و می نواخت.**

**تزار بر جایگاهش بین خواهر و همسرش نشست و بی اعتنا به نواهایی که از انگشت های لیست می تراوید و تالار نورانی و زیبای کاخ را پُر می کرد، با همسر و خواهرش سرگرم خوش و بش و گفت و گو شد و از خواهرش پرسید آن مجارستانی معروف که می گویند، همین است؟ و لیست ناگهان چون شعله ای سرکش از جا برخاست. درپوش پیانو را با صدایی رعدآسا بر هم کوبید و گفت: فرانتس لیست. بعد با تعظیم بلند بالایی به تزار و مهمانان از این که نوازندگی اش مزاحم گفت و گوی شاهانه ی تزار شده است، عذرخواهی کرد و بیرون رفت. خواهر و همسر تزار ناخشنود از رفتار تزار، سرزنش بار به او نگاه کردند. کارولین آشفته و پریشان از کاخ بیرون رفت و من به دلشوره افتادم که حالا تزار با لیست چه می کند؛ با نوازنده ای که قدرت بی انتهای او را به هیچ گرفته و در کاخ او، در حضور مهمانان محبوب و نزدیکش چنان واکنش تند و جسارت آمیزی نشان داده است. فکر می کردم تزاری که بر نیمی از دنیا فرمانروایی دارد و در مرکز امپراتوری اش روسیه نفس هموطنانش را بریده و با سختگیری هایش، روزگار نویسندگان، شاعران و موسیقیدان ها را تیره کرده و در مجارستان جنبش مردم را سرکوب کرده بی درنگ فرمان می دهد تا این مجارستانی بی مقدار و گستاخ را به زندان بیندازند و به قتل برسانند.**

**در صحنه ی بعد [فیلم] لیست را روی پرده دیدم که مثل پرنده ای در دام افتاده قدم می زند و از خشم، به خود می پیچد و از خدمتکار اتاق می خواهد ردا و کلاهش را بیاورد تا از آنجا بگریزد. . . در کاخ تزار همه ی مهمان ها در انتظار نشسته بودند که لیست بازگشت. تعظیم کرد و پشت پیانو نشست. این بار هنگامی که شروع به نواختن کرد، همه خاموش و افسون شده به نواهایی گوش سپرده بودند که از سوی او برمی خاست؛ حتی تزار هم چون کودکی ادب شده آرام نشسته بود و چشم بر او دوخته بود تا آنجا که وقتی آجودان مخصوصش به آرامی خم شد تا چیزی در گوش تزار بگوید، تزار دستش را چنان تهدیدآمیز به سوی او دراز کرد که شوهر کارولین ترس خورده پس رفت و سرِ جای خود نشست. . .**

**من به وجد آمده بودم. به آهنگی که می نواخت، گوش می دادم و به او آفرین می گفتم که آن تزار آهنین را به جای خود نشانده است. فکر می کردم آن مجار ناقابل چگونه توانسته با موسیقی دلنوازش فریاد دادخواهی مردم سرزمینش را بلند کند. چه آسان و سرافرازانه توانسته تزاری را سرِ جای خودش بنشاند که زندگی را بر جوانی و آفرینش موسیقیدان هایی چون گلینکا، برودین، موسوگسکی تنگ کرده؛ شاعرانی چون پوشکین و لرمانتوف و نویسندگانی چون تورگنیف، گوگول، تولستوی را آزار داده حتی آدم هایی چون داستایوسکی را به زندان انداخته و تا آستانه ی مرگ و اعدام کشانده است " (078-75).**

نمونه ای ملّی از آمیزش "قدرت" و "دانش" در تاریخ موسیقی معاصر ما در سازنده ی آهنگ "یار دبستانی من" نمود یافته است که "اسلامیه" به تفصیل در باره ی آن، نوشته است. وقتی راوی ("منوچهر همایون پور") به دیدار سازنده ی این آهنگ ("منصور تهرانی") می رود، در آغاز، از تصورات خود از این آهنگ و ترانه می گوید:

**" مدت ها فکر می کردم آن آهنگ، ساخته و پرداخته ی همان جوان ها و دانشجویانی است که آن را دسته جمعی می خواندند؛ مثل آهنگ "سر اومد زمستون، شکفته بهارون، گل سرخ خورشید باز اومد و شب شد گریزون" . . . اما بعد فهمیدم "یار دبستانی" شناسنامه ای مشخص و سازنده و آهنگ سازی مشخص دارد. خوشحالم که امروز این فرصت پیش آمد تا پس از سال ها، شما را ببینم. "**

**آقای تهرانی با لبخندی کنایه آمیز گفت: " نمی دانم چرا هرکسی به من می رسد، از آهنگ "یار دبستانی" با من حرف می زند. من پیش از آن، ده ها ترانه ساخته بودم که خواننده های معروف خوانده بودند. سرِ زبان ها افتاده بود؛ هر روز از تلویزیون و رادیو پخش می شد؛ انگار کسی آن ها را نشنیده که هیچ اسمی از آن ها نمی بَرَد. . . من این آهنگ را برای فیلمی ساخته بودم که سال پنجاه و هشت به فکر ساختش افتادم. داستان فیلم، در باره ی سه یار دبستانی بود که پس از پانزده سال به هم می رسند و همدیگر را پیدا می کنند. حسین، معتاد شده و به فلاکت افتاده؛ داوود، راننده ی شخصی یک سرهنگ ارتش شده و رضا از یک گروه زیرزمینی معتقد به مبارزه ی مسلحانه سر درآورده و حالا می خواهد یک رئیس دادگاه دادرسی ارتش را ترور کند."**

**ناصر [چشم آذر] گفت که آن شخصیت ها او را به یاد فیلم "گوزن ها" می اندازد و منصور گفت: " همین طور است. ماجراهای فیلم من هم در سال های پیش از انقلاب اتفاق می افتد. من فکر کرده بودم حالا که انقلاب شده و دیگر سانسوری در کار نیست، آن آدم ها را می توانم واقعی تر نشان بدهم. "**

**من گفتم: " فیلم را ندیده ام اما شاهد روزهایی بودم که آن آهنگ، سرِ زبان ها افتاد؛ معناهای دیگری پیدا کرد؛ بخشی از تاریخ یک دوره شد . "**

**منصور گفت: " هرچه شد، من که از آن، خیری ندیدم. زمانی هم به ترس و وحشت افتادم که نکند عده ای برای کشتن من بیایند برای آهنگی که هیچ فکر نمی کردم روزی تبدیل به نشانی از مخالفت با جمهوری اسلامی شود. خنده دارتر از همه این که خبردار شدم که "احمدی نژاد" هم در کارزار انتخاباتی اش از آهنگ و ترانه ی من استفاده کرده و طرفدارانش آن را دسته جمعی خوانده اند. بعد عده ای در اینجاها [گوتنبرگ سوئد، محل زندگی خودش] فکر کردند که من لابد پول کلانی از احمدی نژاد و رژیم گرفته ام؛ در صورتی که منِ بیچاره سال ها است این گوشه ی سوئد افتاده ام و روحم از این چیزها خبر ندارد. آن ها از آهنگ من استفاده کردند بدون این که اجازه بگیرند یا اسمی از سازنده اش ببرند . . .**

**بعد منصور سه اجرای متفاوت از "یار دبستانی" را برایمان پخش کرد: یکی همان بود که با صدای فریدون فروغی روی فیلم آمده بود. دومی را خود منصور خوانده بود و سومی که پس از توقیف فیلم با صدای جمشید جم ضبط شده بود و منصور، آن را بهتر از همه می دانست. من گفتم به نظر من، بهترینشان همان بود که جوان ها در خیابان های تهران می خواندند؛ جوان هایی که بیشترشان نسل بعد از انقلاب بودند؛ جوان هایی که دیگر چریک نبودند؛ اسلحه ای به دست نداشتند؛ در خانه های تیمی زندگی نمی کردند. برای بزرگداشت مرده ها و کشته شده هایشان به خیابان ها و میدان ها می آمدند؛ از به هم ریخته شدن مراسم یادبود یا کفن و دفن شاعران و روشنفکران و شخصیت های فرهنگیشان برآشفته می شدند و در برابرشان یاران و همشاگردی های قدیمشان را می دیدند . . . در آن لحظه های فاجعه بار درگیری ها و دستگیری ها و جنگ نابرابر بود که آهنگ شما و کلماتش را جوان ها، زبان حال خود می یافتند؛ انگار که آن آهنگ برای همان هنگامه های غم انگیز ساخته شده بود تا آن جوان های دانشجو، خطاب به حمله کننده هایشان بی هیچ ساز و پیش درآمدی دسته جمعی بخوانند:**

**یار دبستانی من! با من و همراه منی**

**چوب الف بر سرِ ما، بغض من و آه منی**

**حک شده اسم من و تو، رو تن این تخته سیاه**

**ترکه ی بیداد و ستم، مونده هنوز رو تن ما**

**دست من و تو باید این پرده ها رو پاره کنه**

**کی می تونه جز من و تو، درد ما رو چاره کنه؟**

**گفتم: این ها مهم نیست. . . مهم این است که این آهنگ به هر دلیل با دوره ای از تاریخ سیاسی و اجتماعی مردم گره خورده؛ اهمیت پیدا کرده؛ ماندگار شده " (198-193).**

بخشی از مباحث رمان "زنگ موسیقی" به ترانه ها، خوانندگان و نوازندگانی اختصاص یافته که گاه از آن گونه موسیقی با تعبیراتی چون "موسیقی عامیانه"، "ترانه های بازاری"، "مبتذل"، "کاباره ای"، "عامه پسند" و "پَست" تعبیر می شود؛ اصطلاحات و تعابیری که از دهه ی 1960 به ویژه در انگلستان در مطالعات فرهنگی، خوارمایه و خفیف شمرده نمی شود؛ بلکه اصطلاحاً به آن ها "خرده فرهنگ" (subculture) می گویند. چنان که می دانیم پیش از این تاریخ، برخی از مدرنیست ها مانند "الیوت" ((T. S. Eliot، "وولف" ((V. Woolf فرهنگ را به دو گونه ی "فرهنگ والا" ((supreme culture و "فرهنگ پست" (low culture) بخش می کردند و دارندگان این فرهنگ ها را به ترتیب "نخبگان" ((elites و "عوام" ((common people می نامیدند و از این که مخاطبان خود را در میان "نخبگان" می جویند، خشنود بودند و فرهنگ طبقات پایین جامعه را برنمی تابیدند یا خوارمایه می دانستند. یکی از برجسته ترین آثاری که "مرکز مطالعات فرهنگی معاصر" منتشر ساخته، کتاب "خُرده فرهنگ: معنی سبک"(*Subculture: the Meaning of the Style*) نام دارد که "دیکهبریج" ((Dick Hebridgeدر 1979 نوشته و در آن به طرح نوع مقاومتی در برابر فرهنگ غالب و رسمی پرداخته است که به سبک پوشاک و موسیقی "پانک" ((Punk ها مربوط می شود. "مطالعات فرهنگی" امروز بیشتر بر همین خرده فرهنگ ها، فرهنگ طبقات کارگر، مهاجر، حاشیه نشین، زنان، رنگین پوستان و اقشار فقیرتر و محرومتر جامعه، تمرکز می یابد و می کوشد به جای تخفیف و کوچک انگاری آنان، علل رویکرد و اقبال بیشتر مردم را نسبت به این طبقات و فرهنگ ها از نظر جامعه شناختی تحلیل کند " (ریوکین، 2000، 1026).

این که "فرهنگ" را به درخت تنومندی مانند کنیم که "خرده فرهنگ ها" در آن تنها به "پاجوش" هایی شبیهند که بر ساقه های زیرین آن درخت تناور روییده اند، خطایی علمی است. "فرهنگ" به همه ی دستاوردهای ادبی، هنری، علمی، فن آوری، موسیقی، فیلم، نمایش و آثار شفاهی و قومی و هنرهای تجسمی و صنایع دستی و نقاشی و جز آن اطلاق می شود و طبقه بندی این بخش ها به عنوان "والا" و "پست" خطایی فاحش در تقسیم فرهنگ است. نویسنده ی رمان، خوشبختانه به این دقیقه، نیک نظر داشته و کوشیده به سازه ها و عناصری در موسیقی عامیانه و رفتار و منش خوانندگان این گونه موسیقی بپردازد تا بر درک درست ما از "فرهنگ" و "هنر" بیفزاید. این گونه برداشت از فرهنگ و هنر، بر وسعت مشرب و ذهنیت نویسنده ای دلالت می کند که بر موسیقی و هنر و فرهنگ، اِشراف کامل دارد.

متأسفانه یکی از جریان های فکری و عقیدتی که با این گونه "خرده فرهنگ" ها مخالف بودند، بخشی از روشنفکرنمایانی بودند که علی رغم گرایش های مردمی و توده ای، خوانندگان و نوازندگان لاله زاری را می نکوهیدند که "مارکسیست های عامیانه گرا" در رأس آنان قرار داشتند. آنان بر این باور خطا بودند که موسیقی توده ای، ساخته و پرداخته ی کانون های فرهنگی وابسته به "قدرت" برای به انحراف کشاندن اندیشه های ترقیخواهانه و عدالت طلبانه ی توده ی زحمتکش و طبقات استثمار شده است. آنان، عمله ی طرب و فساد اخلاقی در میان مردمی بی فرهنگ هستند که آگاهانه هدایت می شوند تا مردم را از روند مبارزه ی طبقاتی دور کنند. چنین به نظر می رسد که این گونه طرفداران "حزب توده ی ایران" به دو دوره ی تاریخی متضاد نظر داشتند: در نخستین دوره ـ که از اواخر دوره ی قاجاریه به ویژه روزگار "احمدشاه" و آغاز قدرت یابی "رضاخان" آغاز می شد، همه ی کانون ها و مراکز هنری واقع در "لاله زار نو" با همه ی افت و خیز و فراز و نشیب هایش ـ که با خودکامگی "رضاشاه" و کارگزاران او و "سازمان پرورش افکار" مقارن بود ـ تا مقطع کودتای ننگین سال 1332 به آمریت انگلستان ـ آمریکا و عاملیت "محمدرضا شاه" و درباریان فاسد و نظامیان چپاولگر و قدرت طلب، درخشانترین عصر پویایی هنر و ادبیات و فرهنگ شمرده می شود. با پیروزی کودتا و بازگشت شاه فراری به کشور، سیاست فرهنگی در کشور ما، تغییر جهتی تعیین کننده یافت. "قدرت" ـ که متوجه نقش پویا و بالنده ی هنر و فرهنگ در گسترش، تعمیق و هدایت "مدرنیته" و به ویژه آزادیخواهی و دموکراتیسم در همه ی پهنه های فرهنگی ـ سیاسی کشور شده بود ـ کوشید تئاترها، کانون های موسیقی و ادبیات نمایشی را در همین خیابان ـ که گویا به دستور "ناصرالدینشاه" از روی الگوی "شانزه لیزه" در پاریس ساخته بودند ـ به مراکزی تبدیل کند که فرهنگ و همه ی اجزای سازنده ی آن، از واقعیت اجتماعی و جوهر هنری و خلاقش دور شود و جهتگیری "عامیانه" پیدا کند تا با جداسازی سازه های فرهنگی آکادمیک، دموکراتیک و هنرمندان فرهیخته، به خلق جریانی فرهنگی ـ هنری پرداخته شود که مایه ی تفریح خاطر عامه ی مردمی تبدیل شود که می خواهند ساعات فراغت خود را به عیش و نوش و تفریحات شبانه بگذرانند. این گونه تلقی از تغییر جهت هنری، البته ریشه ی تاریخی و سیاسی داشت.

با این همه، خطای فکری مارکسیست های عامیانه گرا در این بود که وجود عناصر دموکراتیک و مردمی را در هنر توده ای انکار می کردند و نمی توانستند درک کنند که هنر عامیانه نیز می تواند هم باعث حفظ ذوق هنری (موسیقی، آواز، رقص، نوازندگی، تئاتر، سیاه بازی، اجرا، و خود کانون های هنری) شود، هم از مطالبات، انتظارات، آرزوها و سلایق مردم با همه ی تنوعات قومی، خلقی، زبانی، ملیت ها، طبقات و اقشار گوناگون شهری سخن بگوید.

خطای دوم مارکسیست های عامیانه گرا در بی اعتقادی به روان شناسی به معنی اعم و روان شاسی زن و مرد و سازه های موجود در "خودآگاهی" و "ناخودآگاهی" به معنی اخص بود. مارکسیست عامیانه نمی تواند به خود بقبولاند همان اندازه که آدمی به مطالعه ی کتاب و روزنامه و مجلات علمی و تئاترهای "عبدالحسین نوشین" و بازیگری "لرتا" همسرش نیاز دارد، به تفریحات سالم و خوش کردن وقت بر خود و ارضای نیازهای زیبایی شناسی خاص لایه های گوناگون اجتماعی هم محتاج است. در مراکز هنری ای که آوازهای دستگاهی و مقامی اجرا می شود، توده ی شنوندگان و مخاطبان، حضور و نقش فعال ندارند. آنان باید شنونده ی محض و ساکت و منفعل آهنگ نوازنده و آواز خواننده باشند. در حالی که در موسیقی عامیانه، محلی و توده گرا، مخاطب نیز نقشی ایفا می کند؛ یعنی با همنوایی در گفتار و کردار، با خواننده، رقصنده و بازیگر، خود فعال است و از این نظر حالتی شبیه "سماع" صوفیانه دارد که مخطاب نیز با "قوّال" (خواننده ی خوشنوا) همراهی می کرده است و ما نمونه های متعددی از آن ها را در آثار صوفیانه مانند "حکایت فروختن صوفیان بهیمه ی مسافری جهت سماع" را در "دفتر دوم" از "مثنوی معنوی" مانند شعر "شادی آمد، غصه از خاطر برفت" و داستان "خر برفت و خر برفت" می توانیم ببینیم:

خر برفت و خــــر برفت آغاز کرد ز این حرارت، جمله را انباز کرد

نیاز به خنده و شوخی و دور شدن از عوالم "خودآگاهی" و ضرورت روی آوردن به جهان "ناخودآگاهی" و خوش کردن وقت بر خود و دیگری، از اهداف اصلی رفتار در مجالس خوشگذرانی است که در موسیقی عامیانه و "لاله زاری" بیشتر نمود می یابد تا موسیقی جدّی و دستگاهی نخبه گرا و فرهیخته. در موسیقی عامیانه از واژگان و تعبیرات و خیالات دور از ذهن، اثری نیست. مخاطب خود را به آنچه خواننده و نوازنده و رقصنده گوید و کند، نزدیک می بیند؛ گویی تجربیاتی مشترک یا نزدیک به هم دارند. بنابراین، مجلس در موسیقی عامیانه و قومی و محلی، گرم تر، گیراتر، پرشورتر و خودمانی تر است و به نیازهای زمینی و جسمی و روانی مخاطب بهتر پاسخ می دهد. سرودها و سروده های توده ای، بیش از شعر شاعران برجسته با تجربیات مخاطبان و شعاردهنگان مأنوس و ناگزیر ماندگارتر است. رد و نفی این سازه ها در هنر و موسیقی عامیانه و تنها نظر داشتن به عنصر ذهنیت اجتماعی و فلسفی، ذهنیتی غیرعلمی است. راوی در به در به دنبال دوستان خود "سونا خانم" و "ارسلان" نامی می گردد و پیوسته به هر محفل و مرکزی هنری سر می زند تا آن دو را بیابد:

**" من به آنچه روی صحنه می گذشت، اعتنایی نداشتم. انتظار داشتم "مهوش" روی صحنه بیاید. انتظاری بیهوده و ناممکن. تازه داشت یادم می افتاد که مهوش سه سال پیش مرده بود در تصادفی شبانگاهی، سرِ "چهار راه باستان". از آن حادثه ی غم انگیز، صبح روز بعد خبردار شدم. در نخستین ساعت هایی که سرِ کارم به روزنامه ی "اطلاعات" رفته بودم، از خبرنگارها و عکاس هایی که داشتند به محل حادثه به بیمارستان، به پزشکی قانونی و مراسم خاکسپاری می رفتند. دلم می خواست من هم با یکی از آن ها می رفتم اما در دفتر روزنامه، حرف هایی می شنیدم که به دلم نمی نشست و مرا به تردید می انداخت. در آن اتاق بزرگ همه، نویسنده بودند؛ مترجم بودند؛ تفسیر می نوشتند. همه شان در باره ی آن حادثه ی مرگبار طوری حرف می زدند که انگار اتفاق مضحکی افتاده؛ اتفاقی که انتظارش را داشتند و دلشان را خنک کرده بود. از "مهوش" به نام های "اکرم آبگوشتی"، خواننده و رقاصه ی کافه های تهران، بتِ اَلواط، داش مشدی ها، بارفروش ها، کلاه مخملی ها، "زنی هرجایی" و لاله زاری یاد می کردند. رقص او را حرکاتی جلف و ناپسند توصیف می کردند و آن را نماد و شمایل تمام عیار "ابتذال" می خواندند . . .**

**حالا می شنیدم که او خواننده ای بود بی هنر و لاله زاری. رئیس مستقیم به من می گفت که این ها، سرشان جاِی دیگر بند است. رژیم کودتایی و وابسته به امپریالیسم جهانی به آن ها میدان می دهد تا توده های مردم را سرگرم کنند؛ فریب دهند و در جهل و نادانی نگه دارند. رئیس من، مردی بود که سالهایی از عمرش را در زندان گذرانده بود. آدمی شریف و نجیب که هر روز از او بسیار می شنیدم و می آموختم. وقتی از سیاست و ریاکاری دولتمردان می گفت، حرفهایش به دلم می نشست. اما حالا پیش او از این که زمانی مهوش را دوست می داشتم، احساس شرمندگی می کردم. نمی توانستم از او مرخصی بگیرم و به خاکسپاری و شب هفت مهوش بروم. . .**

**احساس می کردم آدمی فاسد و لاله زاری شده ام. آن قدر که وقتی در همان روزنامه ی اطلاعات می خواندم که مهوش به خانواده های فقیر کمک می کرده و مادرخوانده ی چندین کودک بوده، باورم نمی شد. نمی دانستم چرا مهوش آن کارها را می کرد؟ چرا می خواست مردم را فریب دهد؟ سرِ خودش کجا بند بود؟ چه دستگاه و نیرویی برایش برنامه ریزی می کرد و او را وامی داشت در کافه ها یا تئاترهای لاله زاری تصنیف بخواند و آن اداها را درآورد؟**

**آن روزهایی که مهوش به خاک سپرده می شد و شب هفت و چهلش برگزار می شد، من هنوز با خودم درگیر بودم و نتوانسته بودم به آن مراسم بروم و فکر می کردم اگر بروم، به آرمان های خودم و رئیسم ـ که عزیزش می داشتم ـ خیانت می کردم یا وسیله ای می شدم برای فریب برنامه ریزی شده ای که نمی دانستم در کجاها ریشه داشت. . . . می خواندم و می شنیدم که ده ها هزار نفر از مردم کوچه و بازار به سوی "ابن بابویه" راه افتاده بودند: پیاده، با اتوبوس، با درشکه، از خیابان های ری، سیروس و مولوی. همه جا آدم بوده و جاده ی جنوب از میدان شوش به بعد، راهبندان بوده. در گورستان جا برای انبوه مردم تنگ بود و در سراسرش ده ها حجله ی رنگارنگ و با شکوه می درخشیده. حجله هایی که لات ها و الواط تهران برپا کرده بودند؛ همان ها که در کافه جمشید، کافه کریستال و هرجا که مهوش می خواند و حاضر می شد، دسته گل به پایش می ریختند. در ابراز عشق به او با هم رقابت می کردند. . .**

**هنوز سر در نمی آوردم که چرا مهوش آن تصنیف ها را در کافه ها برای فریب آدم ها می خواند و بعد پولی را که به دست می آورد، به همان آدم های فریب خورده ای می داد تا بیماری و بینوایی شان را درمان کنند. فکر می کردم اگر او دست نشانده ی رژیم بود تا مردم را فریب دهد، چرا صدایش از رادیو پخش نمی شد تا مردم بیشتری فریب بخورند؟ " (84-80)**

تردید میان "موسیقی و خواننده و نوازنده ی مبتذل" و "موسیقی والا، دستگاهی و مقامی و اصیل" تا مدت ها، فکر

راوی را به خود مشغول می داشت. می گفتند:

**" این ها، موسیقی نیست؛ هنر نیست. موسیقی باید باعث تزکیه ی نفس شود؛ به ارزش های اخلاقی اعتبار دهد؛ از تحریک شهوات جلوگیری کند. این آهنگ ها، مال اینجا نیست؛ این ها مال هندی ها است؛ مال عرب ها است. ریشه ندارد؛ ردیف ندارد. این ها، چیزهایی برای تخدیر افکار مردم، برای تخدیر افکار مردم، برای بی خبر نگه داشتن آن ها است تا به مسائل مهم تر فکر نکنند؛ در بی خبری بمانند؛ در عقب ماندگی نگه داشته شوند . "**

**. . . تا روزی که آن حرف های دلنشین را در بزرگداشت "مهوش" از "اسماعیل مهرتاش" شنیدم. از دهان کسی که زمانی شاگرد "آقا حسینعلی"، " درویش خان"، "کلنل وزیری" و آهنگسازانی چون "حسام السلطنه" و "رکن الدین خان" و "ابوالحسن صبا" دوستی و نشست و برخاست داشت و قمر ملوک وزیری و ملوک ضرابی و ملکه حکمت شعار را می شناخت. او از نوع تصنیف خوانی "مهوش" ـ که خودش در آن تجربه های بسیاری داشت ـ حرف نزد و از اداها و عشوه های او بر صحنه ایرادی نگرفت اما از خانمی و بلند نظری و دست و دلبازی اش در کمک به آدم های بینوا و نیازمند گفت. او را زنی فاسد و عامل انحراف جامعه و تصنیف هایش را "مبتذل" ندانست. حرف های مهرتاش، بار سنگینی را از دوشم برداشت. پس از آن، احساس کردم دیگر می توانم بی اعتنا به آنچه شنیده بودم و خوانده بودم، فارغ از هر قید و بندی به هر آهنگ و تصنیفی که دوست داشتم، گوش کنم. دیگر می توانستم اعتراف کنم که از آهنگ های "امّ کلثوم" و "عبدالوهاب" چه لذت ها برده ام بی آن که معنی کلماتشان را بدانم. . . دیگر دریافته بودم که موسیقی، زبان خودش را دارد و من فقط باید گوشم را تیز کنم و دل بدهم تا دریابم یک نکته نیست غم عشق و از هر زبان، نامکرر است " (105-104).**

راوی به اقتضای موضوع و علت محبوبیت خوانندگان خاکی و مردمی از برگزاری کنسرت "امان الله تاجیک" در یکی از پارک های تهران در باره ی "رود کارون" می گوید که چند سطر اولش را زمزمه می کند:

**" ز رود کارون به خدا، برای من مانده به جا / شراره ی خاطره ها، ز عهد بشکسته ی ما / چو از تواَم یاد آید / دلم به فریاد آید . "**

**به میدانی در وسط پارک ریسیدیم. تاجیک عود به دست میان چند نفر نوازنده ی دیگر ایستاده بود و می خواند. هده ای دور او جمع شده بودند؛ از مرد و زن و پیر و جوان و بچه که گوش می دادند و نگاه هایشان به تاجیک و ارکسترش بود. . . تاجیک داشت می خواند و مردم دست می زدند. همنوا با ضرباهنگ ترانه ای که خوانده می شد. فقط این نبود؛ با صداهایشان، تاجیک و ارکسترش را همراهی هم می کردند. آهنگ به جایی رسیده بود که خیلی دوست داشتم. من هم با آن ها خواندم و دست زدم:**

**" از این دل خسته، پیوسته می جوشد موج حسرت، در هجران، چون کارون / روم چو در صحرا، من تنها، سر بگذارم از عشقت، ای لیلا! چون مجنون " (97)**

خوانندگان مردمی و محبوب همه ی توده های میلیونی، نیز همان هنرمندانی هستند که گذشته از بازتاب دادن آرزوها و لذت های عامیانه ی مخاطبان، رفتاری انسانی، عاطفی و همدلانه دارند و با آن که توانگر نیستند، دریا دل هستند و "بی منّ و اَذی" آنچه از درم دارند، سخاوتمندانه می بخشند و "بهر خدا قدمی می نهند ":

**"مهرتاش گفت: هنرمندان ما همه این طور بودند. تفاوتی نمی کرد که درویش خان باشد یا شاهزاده ای مثل حسام السلطنه که در سال 1296 سال قحطی و گرسنگی عمومی، معروف به "سال دمپختک " یک تصنیف دشتی ساخت که شعرش را ملک الشعرای بهار [ خطاب به "احمدشاه" ] گفته بود:**

**" ای شهنشه! شهنشه! ز ما باخبر باش / با فقیران، ضعیفان، از این خوب تر باش "**

**شاهزاده حسام السلطنه آن کنسرت را به نفع فقرا داد. از این کارها زیاد می کرد. آن وقت شایع شده بود که احمدشاه، گندم را احتکار کرده تا نان گران شود. یا خانم "قمرالملوک وزیری"؛ یک خانمی که آن قدر پول درآورده بود؛ ثروت داشت اما هیچ وقت چیزی برای خودش نمی خواست. همه را به این و آن می بخشید. این آخرسری ها، خودش خیلی تنگدست شده بود. . . . من گفتم: شنیده ام که یک بار خانم قمر ملوک در همدان کنسرت داشته. در آن سال های پس از 1303 و توقف غائله ی جمهوری. عارف قزوینی هم در آنجا حضور داشته. در پایان کنسرت، گلدان نقره ای گرانبهایی از طرف مردم همدان به او داده می شود و "قمر" همانجا گلدان نقره ای را به عارف قزوینی تقدیم می کند که البته عارف آن را نمی پذیرد و می خواهد عواید آن همراه عواید کنسرت میان تهیدستان تقسیم شود. . . "مهرتاش" گفت: همچی آدمهایی هنوز هم پیدا می شود.**

**یادم هست شبی بنده از "جامعه ی باربد" بیرون آمده بودم. کارمان تمام شده بود و همه رفته بودند. . . من رسیده بودم جلو تئاتری که در آنجا کنسرت بود و تعطیل شده بود. گویا کنسرت خانم مهوش بود که آن موقع بسیار محبوب بود. . . . همان موقع مردی آمد و نزدیک ما شد. مردی بود ضعیف و نحیف شاید حدود چهل سال. گفت: خانم! من سیّدم. چند تا بچه دارم. الآن در این زمستان نه کاری دارم نه پولی. بچه های من دارند می لرزند. لحاف کرسی هم ندارم. می خواهید بیایید خانه مان را ببینید. من دیدم که خانم مهوش بدون آن که رویش را برگرداند و نگاهی کند به آن مرد ـ درِ کیفش را باز کرد؛ همه ی آنچه در آن بود ـ شاید هفتصد تومنی که گفته بود هر شب می گیرد ـ خالی کرد توی دست های آن مرد و گفت : نه، لازم نیست " (58-56).**

منابع:

اسلامیه، مصطفی. *زنگ موسیقی.* تهران: نشر نیماژ، 1396.

Keith Booker, M. *A Practical Introduction to Literary Theory and Criticism.* Longman Publishers USA, 1996.

Foucault, Michel. *Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings,* (ed.) C. Gordon, Brighton: Harvester, 1980.

----------. *Critical Theory / Intellectual Theory.* Interview with Gerald Raulet, in: L. Kritzman (ed.), 1988.

-----------. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison.* Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1979.

Greenblatt, Stephen. "Culture." *Critical Terms for Literary Study.* 2nd ed. Eds. Frank lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Rivkin, Julie and Ryan, Michael (Eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Blackwell Publishers, 2000*.*

Tyson, Lois. *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide.* Second Edition, Routledge, Taylor & Francis Group, New York, London, 2006.