گزارش نهاد

سیاست‌های موسیقی در جمهوری اسلامی ایران

ارزیابی و پیشنهاد

موسسه علم و سیاست اشراق

زمستان ۱۳۹۶

بسم الله الرحمن الرحيم

در هر جمله، گزاره از نهاد خبر می‌دهد...

نهادهای حاکمیتی، مسائل حاکمیتی دارند. و در راس این مسائل، امر «سازمان‌دهی» قرار دارد. پس هر گفت‌وگوی سازنده‌ای با حاکمیت باید نظری به «سازمان‌دهی» داشته باشد. اما این گفت‌وگو باید از چه فرمی تبعیت کند؟ فرم گفت‌وگو با مردان سیاست و مدیران چه باید باشد؟ این فرم هرچه که هست، با آن‌چه که در گفتار دانشگاهی و گفت‌وگو در حوزهٔ عمومی می‌بینیم، متفاوت است. «گزارش نهاد» تلاشی است برای تدارکِ این فرم.

گزارش نهاد

سیاست های موسیقی در جمهوری اسلامی ایران

ارزیابی و پیشنهاد

موسسه علم و سیاست اشراق

موسسهٔ علم و سیاست اشراق
تهران، خیابان هنگام، خیابان طاهرخانی، پلاک ۱۰۰، واحد ۸.
شماره تماس: ۰۸-۷۷۱۳۶۶۰۷۰-۰۲۱
www.ScienceAndPolitics.net

مدیر مسئول: سید علی کشفی
Nahad@ScienceAndPolitics.net

نویسندهٔ مسئول: امیر راقب

به سفارش پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی
زمستان ۱۳۹۶

مقدمه/ صورت‌بندی مسئلهٔ موسیقی در جمهوری اسلامی ۹

توصیف مسئله/ سیاست موسیقی در جمهوری اسلامی چگونه ممکن است؟ ۱۳

گزینه‌های سیاستی ۲۱

غلبهٔ فقه در سیاست‌گذاری موسیقی ۲۲

سیاست‌های معطوف به سازمان تولید ۲۴

سیاست‌های معطوف به سازمان توزیع ۲۸

جمع‌بندی و پیشنهادات ۳۳

بازآرایی سازمان تولید موسیقی بر مبنای احیای تیم‌های هنری ۳۴

بازآرایی سازمان تکثیر موسیقی بر مبنای قطب‌های پایدار در بازار ۳۵

چکیده

اصلی‌ترین دستاورد این گزارش، نشان دادن امکان سیاست‌گذاری موسیقی در جمهوری اسلامی، آن‌هم دقیقا از مجرای درکی است که جمهوری اسلامی از موسیقی داشته و دارد. ما نشان داده‌ایم که چگونه تلقی جمهوری اسلامی از موسیقی، همچون یک کالای رسانه‌ای استراتژیک، به او این امکان را داده است که با فاصله‌ای که از موسیقی می‌گیرد، موسیقی را سیاست‌گذاری کند. در ادامه، «سازمان تولید» و «سازمان توزیع» را به مثابهٔ دو نقطهٔ شناسایی‌شده به عنوان نقاط راهبردی و اثرگذار موسیقی در جمهوری اسلامی معرفی کرده‌ایم و گام‌هایی که در سطح سیاست‌گذاری و اجرا، در مقاطع مختلف نسبت به این دو نقطهٔ کانونی، برداشته شده است را صورت‌بندی کرده‌ایم. به باور ما تشخیص این دو نقطه به عنوان نقاط راهبردی در سیاست‌گذاری موسیقی در جمهوری اسلامی، تشخیص درستی بوده است، هرچند که در طراحی سیاست‌های متناسب برای این نقاط، خطاهایی اساسی رخ داده است. در تحلیل نهایی به باور ما عمده‌ترین نقصان سیاست‌های معطوف به سازمان تولید، جنبهٔ «سنت»ستیز و «تیم»ستیز آن بوده است. ما استدلال کرده‌ایم که بهترین سیاست در حال حاضر، در نسبت با سازمان تولید، احیا و تقویت گروه‌های هنری و سیاست‌کردن میدان تولید موسیقی، از طریق ذائقه‌های موجود در میان همین گروه‌هاست.

در زمینهٔ سیاست‌های معطوف به سازمان توزیع، آفت اصلی، نادیده گرفتن بازار از یک‌سو و دست‌کم گرفتن آن از سوی دیگر، در گام‌های مختلف بوده است. پیشنهاد ما در این بخش، تمهید «حضور جهت‌دار» در بازار از طریق تدارک ائتلاف‌های مؤثر با گروه‌ها و قطب‌های فعال در بازار موسیقی است که در ژانرهای مختلف (پاپ، کلاسیک، ایرانی، ارکسترال و...) ذائقه‌های پخته، تربیت‌یافته و مجرب دارند. تربیت هنرآموزان نیز می‌تواند در یک برنامه کاریِ طراحی‌شده، در کنار این گروه‌های هنری صورت پذیرد. شناسایی این افراد و تدارک این گفت‌وگو گامی جدی است که باید با حضور سیاست‌سازان، صاحب‌نظران و هنرمندانی که بر این هدف تشریک مساعی دارند در گفت‌وگوهایی مستمر حاصل شود. جمع‌بندی نهایی ما این است که سیاست موسیقی در جمهوری اسلامی می‌بایست به نحوی طراحی و اجرا شود که سنت موسیقی در ایران، به نحو روزآمد و مؤثری هم در سازمان تولید، هم در سازمان توزیع و هم در ذائقه، ساخته و پرداخته شود.

مقدمه

صورت‌بندی مسئلهٔ موسیقی در جمهوری اسلامی

اگر شعر و ادبیات را استثناء کنیم، هنر موسیقی، خلاف آنچه اغلب تصور می‌شود، در زمرهٔ نخستین هنرهایی بود که به حرکت عمومی مردم در انقلاب سال ۱۳۵۷ پیوست. شاید فقط نقاشی (آن‌هم نقاشی‌های دیواری) را بشود از این لحاظ با موسیقی مقایسه کرد. البته بودند برخی آثار سینمایی که اندکی پیش از به ثمر نشستن انقلاب، با درونمایه‌هایی ساخته شدند که گرایش نسبتاً آشکاری به نهضت انقلابی داشت[۱]، اما معارضهٔ انقلابی، آن‌گونه که در آثار موسیقایی یا اندکی بعد در نقاشی‌های دیواری دیده می‌شد، هرگز در پردهٔ سینما دیده نشد. موسیقی که -در همراهی با شعر- از قابلیت‌های بیانی و امکانات تهییجی بالایی برخوردار است، با شدت گرفتن موج انقلاب، خیلی زود، شمایل انقلابی به خودگرفت. از اواخر دهه چهل و خصوصا اوایل دههٔ پنجاه، برخی آثار موسیقایی اغلب در قالب همخوانی و خصوصا در ژانر موسیقی «پاپ»، توسط هنرمندان سمپات یا عضو برخی احزاب و گروه‌های سیاسی فعال مخالف رژیم پهلوی تولید شد که جهت‌گیری‌های مدنظر آن گروه و حزب، در مضمون و بلکه در فرم آن قبیل آثار مشهود بود[۲]، اما نقطهٔ

هنر موسیقی، خلاف آنچه اغلب تصور می‌شود، در زمرهٔ نخستین هنرهایی بود که به حرکت عمومی مردم در انقلاب سال ۱۳۵۷ پیوست

۱- فیلم «سفر سنگ» ساختهٔ مسعود کیمیایی که در سال ۱۳۵۶ تولید شد، نمونه‌ای از گرایش سینما به حرکت انقلابی مردم ایران است.

۲- از مشهورترین نمونه‌های این قبیل آثار می‌توان به ترانهٔ «بوی گندم» داریوش اقبالی اشاره کرد که با شعر شهیار قنبری و با آهنگسازی واروژان از سردمداران موسیقی پاپ در ایران در سال ۱۳۵۱ و با مضمون اعتراض به پیامدهای فرهنگی سیاست اصلاحات ارضی، تولید و منتشر شد.

عطف همراهی آشکار موسیقی با انقلاب را باید حادثهٔ ۱۷ شهریور سال ۱۳۵۷ دانست[۱]. پس از این رخداد و با اعلام استعفای هوشنگ ابتهاج -مدیر وقت موسیقی رادیو- و تنی چند از فعالان صاحب‌نام موسیقی سنتی ایران، به تدریج بخش قابل توجهی از هنرمندان موسیقی، همکاری خود را با رادیو تلویزیون ملی ایران و ارکسترهای وزارت فرهنگ و هنر به نشانهٔ اعتراض قطع کردند و به این ترتیب، موسیقی رسما پیوستن خود به نهضت انقلابی را اظهار کرد[۲].

بنابر سابقه، گروه‌های چپ‌گرا که از دیگر گروه‌های انقلابی سازماندهی حرفه‌ای‌تری داشتند و بعضا با بهره‌گیری از تجربهٔ حضور برخی اعضایشان در سپاه پیشاهنگی، گروه سرود نیز تشکیل داده بودند، فعالیت منسجم‌تر و حرفه‌ای‌تری را در موسیقی انقلاب آغاز کردند[۳]. تولیدات این گروه‌ها عمدتا در قالب موسیقی پاپ صورت می‌گرفت که انتخاب آن توسط گروه‌های چپ‌گرا می‌توانست هم زمینهٔ ایدئولوژیک داشته باشد[۴] و هم برآمده از گرایش عمومی به موسیقی پاپ در میان جوانان بود که در آستانهٔ پیروزی انقلاب شدت نیز گرفته بود.

با این‌همه، دیگر گروه‌های انقلابی نیز در دیگر ژانرهای موسیقی، نظیر موسیقی ایرانی، پس از ۱۷شهریور فعالیت‌هایی را آغاز کردند که از آن جمله می‌توان به آلبوم چاووش۲ اشاره کرد که توسط کانون موسیقی چاووش به سرپرستی محمدرضا لطفی تولید شد.

داستان تولید موسیقی در میان انقلابیون مذهبی اما تا پیش از پیروزی انقلاب، به کلی متفاوت بود. فعالیت این گروه‌ها در آن مقطع به تولید سرودهایی انقلابی با مضامین دینی و در حمایت از رهبری امام خمینی (ره) معطوف بود که توسط گروههای سرود

۱- استعفای دسته‌جمعی گروه «عارف» و «شیدا» و تعدادی دیگر از هنرمندان موسیقی از رادیو و تلویزیون و لغو کنسرت‌های موسیقی در اعتراض به کشتار ۱۷شهریور ۱۳۵۷ اولین و برجسته‌ترین تصمیم صنفی و گروهی اهالی موسیقی در واکنش به موج انقلاب بود. تأسیس کانون چاووش که از ترکیب دو گروه شیدا و عارف تشکیل شد، از تبعات این استعفا بود.

۲- نامهٔ استعفای جمعی هنرمندان موسیقی رادیو به دست‌خط «سیاوش (محمدرضا) شجریان» نگاشته شد. در بخشی از این نامه آمده است: «وقایع ناگوار اخیر ایران و واقعهٔ اسف‌بار و دلخراشِ در آتش سوختن بیش از چهارصد نفر در آبادان به دست آتش‌افروزان، و همچنین کشتار مستمر که در سراسر ایران، همه را عزادار ساخته است، دل و دماغی برای ما نگذاشته که بتوانیم کنسرتی برگزار کنیم. «جز ناله های زار، چه آرد هوای نای» و با اینکه اعتقاد راسخ داریم که روابط فرهنگی و دید و بازدیدهای هنری، علمی و ورزشی، می‌تواند وسیله موثری در برقراری صلح و دوستی بین ملت‌ها باشد، و با اینکه دیدار از کشور بزرگ و همسایهٔ دولت ایران و آشنایی با فرهنگ‌های ملل اتحاد شوروی، و بهره‌گیری از فرهنگ و تجربیات هنری آنها برای ما بسیار مغتنم است، ولی مردم اتحاد جماهیر شوروی انتظار ندارد و نباید هم داشته باشد که گروهی از ایرانِ ماتم زده، برای اجرای کنسرت، راهی آن دیار شوند».

۳- از نمونه‌های موفق فعالیت گروه‌های چپ‌گرا در زمینهٔ تولید سرودهای انقلابی پس از شهریور ۵۷ می‌توان به سرود «آفتابکاران جنگل» اشاره کرد که با شعر و آهنگ سعید سلطانپور توسط گروه سرود سازمان چریک‌های فدایی خلق اجرا و بلافاصله در آلبومی به نام «شراره‌های آفتاب» توسط این سازمان منتشر شد. شعر آفتابکاران جنگل به واقعه «سیاهکل» که نخستین حرکت چریکی-نظامی بر علیه رژیم وقت بود اشاره دارد.

٤- دربارهٔ زمینهٔ ایدئولوژیک انتخاب موسیقی پاپ توسط گروه‌های چپ‌گرا باید اصرار آنها را در بهره‌گیری از تم‌های مردمی موسیقی انقلابی آمریکای لاتین نظیر آثار ویکتور خارا موزیسین انقلابی شیلی (۱۹۳۲-۱۹۷۳) در نظر گرفت.

سازمان‌یافته در مساجد و حسینیهٔ ارشاد به سرپرستی افرادی همچون احمدعلی راغب و حمید شاهنگیان تولید می‌شد. این سرودها که برخی از آنها بلافاصله پس از پیروزی انقلاب و استقرار نظام جمهوری اسلامی، توسط گروه‌های موسیقی حرفه‌ای به شکل ارکسترال نیز اجرا شد، تا پیش از پیروزی انقلاب، اغلب با بهره‌گیری از سازهای آیینی نظیر طبل و سنج و همخوانی گروه سرود و یا بدون ساز و صرفا با همخوانی گروه کُر، ساخته می‌شد و کارکرد آن عمدتا به استفاده از این سرودهای تبیینی و تهییجی در میان سخنرانی‌های امام محدود می‌شد که در عراق و پاریس ضبط شده بود و در قالب نوارهای کاست از طریق شبکهٔ توزیع مساجد، تکثیر و توزیع می‌شد[1].

تمایز معنادار فعالیت گروه‌های موسیقی انقلابی نزدیک به امام خمینی (ره) هم از جهت سازمان تولید (فعالیت‌های غیرآشکار و زیرزمینی) و هم از جهت فرم تولید (عدم استفاده از آلات متعارف موسیقی) مشهود بود. تمایزی که می‌توان آن را ناشی از احتیاط این گروه‌ها در مواجهه با موسیقی به واسطهٔ جنبه‌های بحث‌برانگیز فقهی و شرعی دانست که تا پیش از انقلاب، راه را بر گروه‌های انقلابی-مذهبی برای فعالیت در زمینهٔ موسیقی، به نسبت دیگر گروه‌ها تنگ‌تر می‌ساخت.

تمایز معنادار فعالیت گروه‌های موسیقی انقلابی هم از جهت سازمان تولید و هم از جهت فرم تولید ناشی از احتیاط این گروه‌ها در مواجهه با موسیقی به واسطهٔ جنبه‌های فقهی و شرعی بود

اما تحکیم و تثبیت رهبری امام خمینی (ره) بر انقلابی که در حال پیروزی بود و اقبال روزافزون مردم و گروه‌های مختلف سیاسی به سخنان امام و جهت‌گیری‌های ایشان، موقعیت را به لحاظ سیاسی، برای اطرافیان امام، تا حد زیادی استثنایی کرده بود. آنها نباید قافیهٔ انقلاب را می‌باختند و رهبری را به دیگران واگذار می‌کردند. وقوع این وضعیت ویژه و استثنایی باعث شد که اولا اقبال مردم به سرودهایی که بیش از دیگر انواع موسیقی‌های انقلابی به مضامین مدنظر امام و معرفی شخصیت ایشان می‌پرداخت، افزایش یابد و ثانیا مسئلهٔ شرعی موسیقی، به دلیل این وضع اضطراری، دست‌کم موقتا مسکوت بماند. با این‌حال وضعیت ویژهٔ گروه‌های محدودی که در زمینهٔ موسیقی انقلابی، با جانبداری آشکار و صریح از امام (ره) کار می‌کردند و بعضا به واسطهٔ گروه‌هایی نظیر «مؤتلفهٔ اسلامی» ارتباطاتی نیز با نزدیکان و یاران امام داشتند[2]، تا پیروزی انقلاب، تغییری نکرد.

۱- از نخستین سرودها می‌توان به سرود «بانگ آزادی»، «الله اکبر خمینی رهبر»، «بابا خون داد»، «خوش آمدی امام ما» و «نغمهٔ اتحاد» اشاره کرد که ساختهٔ احمدعلی راغب بود و نیز سرود «خمینی ای امام» و «برخیزید ای شهیدان راه خدا» که ساختهٔ حمید شاهنگیان بود.

۲- افرادی نظیر شهید «مجید حداد عادل» که مدتی پس از انقلاب، مدیریت رادیوی جمهوری اسلامی را عهده‌دار شد و نیز کسانی مانند حسین شمسایی که از مبارزان نزدیک به گروه‌های مؤتلفهٔ اسلامی بود، پیش از پیروزی انقلاب، نقش سرپل‌های ارتباطی را با معدود هنرمندان انقلابی موسیقی که گرایش اسلامی داشتند و به فعالیت‌های مخفیانه و زیرزمینی مشغول شده بودند، بر عهده داشتند. (رک. به: گفت‌وگوی خبرگزاری تسنیم با حسین شمسایی در تاریخ ۱۴ بهمن ماه ۱۳۹۳)

تمایز در سازمان تولید -این‌که فعالیت در زمینهٔ موسیقی برای این گروه‌ها نمی‌توانست و نباید گسترش و عمومیت یابد- و نیز احتیاط در بهره‌گیری از امکانات فنی موسیقی متعارف توسط هنرمندان نزدیک به انقلابیون مذهبی، وضع مدام این گروه‌ها تا پیروزی انقلاب بود. وضعیتی بحرانی که پس از پیروزی و با استقرار نظام جمهوری اسلامی، «مسئلهٔ موسیقی» در جمهوری اسلامی را می‌سازد و تا امروز نیز با فراز و نشیب‌هایی، کماکان معتبرترین صورت‌بندی از سیاست‌های موسیقی در نظام جمهوری اسلامی، حول و حوش آن شکل گرفته است.

تمایز در سازمان تولید و احتیاط در بهره‌گیری از امکانات فنی موسیقی، پس از پیروزی انقلاب و تا امروز، کماکان «مسئلهٔ موسیقی» در جمهوری اسلامی را می‌سازد

توصیف مسئله:

سیاست موسیقی در جمهوری اسلامی چگونه ممکن است؟

پیروزی انقلاب اسلامی، فصل جدیدی از فعالیت‌های موسیقی در ایران را رقم زد. دو عامل مهم این تغییر را می‌توان اولا تلاش برای حاکمیت فقه شیعه و شریعت اسلامی بر ضوابط فعالیت‌های هنری و سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در کشور و ثانیا تغییر محسوس در آرایش میدان تولیدات موسیقی به واسطهٔ مهاجرت بسیاری از هنرمندانی دانست که پیش از انقلاب، بخش بزرگی از بازار موسیقی را در اختیار داشتند. هر دو عامل، مستقیما تحت تأثیر پیروزی انقلاب و تحول بنیادین در مناسبات حاکم بر تولید محصولات فرهنگی و هنری قرار داشت، هرچند مهاجرت برخی از هنرمندان خودخواسته نبود و بعضا پس از عزیمت به خارج از کشور، به دلایل مختلف امکان بازگشت به کشور را نیافتند. اما آنچه بیش از مهاجرت هنرمندان، فعالیت‌های موسیقی در ایران را تحت‌الشعاع قرار داد، مهاجرت سرمایه‌هایی بود که تا پیش از آن، بازار تولید و عرضهٔ محصولات موسیقی را می‌گرداندند[1]. با مهاجرت تهیه‌کنندگان و هنرمندان صاحب‌نام موسیقی که گردش مالی

دو عامل مهم تغییر را می‌توان اولا تلاش برای حاکمیت فقه بر ضوابط فعالیت‌های هنری و ثانیا تغییر در آرایش میدان تولیدات موسیقی به واسطهٔ مهاجرت بسیاری از هنرمندان دانست

۱. شرکت آونگ با مدیریت وارطان آوانِسیان، مشهورترین موسسهٔ تولید آثار موسیقایی و موزیک ویدئو پیش از انقلاب بود. آوانسیان پس از پیروزی انقلاب با مهاجرت به لوس‌آنجلس شرکت «ترانه» را تأسیس کرد. حجم زیادی از آثار موسیقی که پس از انقلاب به «موسیقی لوس‌آنجلسی» موسوم شد، از تولیدات آوانسیان و شرکت ترانه است.

موسیقی در ایران را تأمین و تضمین می‌کردند، چرخهٔ تولید موسیقی در ایران، خودبه‌خود با فروپاشی مواجه شد. سندی وجود ندارد که گویای آن باشد که پس از پیروزی انقلاب، قانون یا آیین‌نامه‌ای مبنی بر ممنوعیت تولید و تهیهٔ موسیقی، مصوب شده یا ابلاغیه‌ای در این زمینه وجود داشته است، با این‌همه، تلقی قاطبهٔ هنرمندان موسیقی مبنی بر ممنوعیت و دست‌کم محدودیت تولید موسیقی در نظام جمهوری اسلامی، چندان هم نادرست نبود.

امام‌خمینی (ره) که رهبری انقلاب را عهده‌دار بودند و خط‌مشی‌ها و اصول اساسی حاکم بر شرایط جدید کشور را ترسیم می‌کردند، نسبت به موسیقی، در زمرهٔ فقهای سخت‌گیر بودند. در مبحث «غِنا» که مسائل موسیقی در فقه، ذیل این باب مطرح می‌شود، امام خمینی (ره) از آن دسته فقهیانی بودند که غِنا را -صرف‌نظر از کیفیت آن- ذاتا حرام می‌دانستند و البته به مانند اغلب فقها، تشخیص مصداق غِنا را بر عهدهٔ مکلف قرار می‌دادند[1]. مدت زیادی از پیروزی انقلاب نگذشته بود که امام در دیداری با کارکنان «رادیو دریا»[2] به تاریخ ۳۰ تیرماه ۱۳۵۸ نظر صریح خود دربارهٔ استفاده از موسیقی در رادیو و تلویزیون نظام جدید را این‌چنین ابراز می‌دارند:

«نباید دستگاه تلویزیون جوری باشد که ده ساعت موسیقی بخوانند. جوانی که نیرومند هست از نیرومندی برگردانند به یک حال خمار و به یک حال خلسه، مثل همان تریاک می‌ماند. این هم این قدر با او فرق ندارد. این یک جور خلسه می‌آورد و آن یک جور خلسه می‌آورد».

این بیانات در حالی اظهار می‌شود که با تعطیلی عمدهٔ فعالیت‌های تولید موسیقی، آنتن صداوسیما در چنبرهٔ موسیقی‌هایی است که از دوران سابق در آرشیو مانده است و مسئولان وقت صداوسیما با این استدلال که اگر موسیقی را از آنتن حذف کنیم، مخاطب را به سمت موسیقی‌های مبتذل لوس‌آنجلسی، سوق داده‌ایم، پخش آن موسیقی‌ها را توجیه می‌کنند. در این‌باره اما نظر امام صریح بود:

«پیش‌تر من به آقای قطب‌زاده [سرپرست وقت سازمان صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران] گفته‌ام که آقا این را بردارید از آن، می‌گوید نمی‌شود. من نمی‌دانم این «نمی‌شود» یعنی چه؟ چرا نمی‌شود؟»[3].

۱- تعریف امام در رسالهٔ مکاسب ایشان از غِنا این گونه است: «غِنا، صوت یا صدای نازک و رقیق انسان است که ذاتاً زیبا و فرح‌بخش بوده و به خاطر تناسبی که دارد قابلیت ایجاد وجد و طرب در شنونده را دارا باشد». ر.ک به: مکاسب محرمه، امام روح‌الله موسوی خمینی، ج ۱، ص ۲۰۲.

۲- رادیو دریا از رادیوهای پرطرفدار درقبل از انقلاب بود. این رادیو از چالوس سه ماه در سال برنامه‌های شادی برای مسافران تابستانی شمال ایران پخش می‌کرد. بنیانگذاری و تهیه‌کنندگی این رادیو باشاهرخ نادری بود که تا تابستان ۵۸ ادامه یافت. مدتی تا تعطیلی آن حسن یوسفی اشکوری مدیریت این رادیو را بر عهده داشت.

۳- صحیفه امام، ج ۹: صص ۱۵۷-۱۵۸. امام در این زمینه استدلال می‌کنند:
«اینکه می‌گویند که اگر چنانچه موسیقی در رادیو نباشد آنها می‌روند از جای دیگر می‌گیرند موسیقی را، بگذار بگیرند از جای

مخالفت امام با پخش موسیقی از رادیو، مخالفت مطلق است که در آن مقطع، قید و شرطی هم نمی‌پذیرد. امام (ره) در این‌جا به عنوان رهبر انقلاب، با استدلال مدیران وقت رادیو که پخش موسیقی را «ضرورتی رسانه‌ای» می‌دانند، از موضع یک فقیه که رییس حکومت شده است، مخالفت می‌کند. مخالفتی که البته حاصل یک نگرانی اجتماعی عمیق است و به نظر می‌رسد با علم به اهمیت و اثرگذاری موسیقی به عنوان یک هنر شنیداری قدرت‌مند بیان شده است و صرفا یک لجاجت سنتی با موسیقی نیست. همین توجه به اثرگذاری موسیقی نیز باعث می‌شود مخالفت امام، نه تنها برای همیشه مانع فعالیت‌های تولیدی موسیقی در رادیو نشود، بلکه از آن پس، زمینه برای فعالیت گروه‌های موسیقی انقلابی، که تا پیش از این، فعالیت آزاد و غیررسمی (مستقل از رادیو) در راستای اهداف انقلاب داشتند؛ در رادیوی جمهوری اسلامی نیز فراهم شود. به این ترتیب، موازنهٔ تولید موسیقی در رادیو و تلویزیون، رفته‌رفته به نفع نیروهای هم‌سو با جریان انقلاب، تغییر می‌کند.

امام (ره)، با استدلال مدیران وقت رادیو که پخش موسیقی را «ضرورتی رسانه‌ای» می‌دانند، مخالفت می‌کند. مخالفت امام، زمینه برای فعالیت گروه‌های موسیقی انقلابی در رادیو را فراهم کرد

با آغاز به کار استودیوهای ضبط موسیقی در رادیو و تلویزیون، فعالیت‌های حرفه‌ای موسیقی، آرام‌آرام و با طمأنینهٔ زیاد، از سر گرفته می‌شود. هدایت دور جدید فعالیت‌های موسیقی صداوسیما را هنرمندانی هم‌چون احمدعلی راغب، حمید شاهنگیان، علی معلم و حمید سبزواری بر عهده گرفته‌اند. همان جریانی که مدتی پیش از پیروزی انقلاب، سازمان مخفیانهٔ تولید سرودهای انقلابی را شکل داده بودند و سرودهاشان بدون ساز و با هم‌خوانی گروه‌های کُر اجرا شده بود. حالا کار تولید موسیقی در رادیو و تلویزیون، با دعوت از نوازندگانی که در کشور باقی‌مانده‌اند و تعطیلی ارکسترها بیکارشان کرده، با ضبط ارکسترال همان سرودهای انقلابی-اسلامی از سر گرفته می‌شود. سرود «بانگ آزادی: الله اکبر خمینی رهبر» نخستین سرودی است که اسفندماه ۱۳۵۷ در استودیوی ضبط موسیقی رادیو در میدان ارگ، اجرا و تولید شده است[1].

تولید سرودهای انقلابی و پخش تدریجی آن از آنتن رادیو و تلویزیون، نظر انقلابیون مسلمان و شخص رهبر انقلاب را رفته رفته نسبت به موسیقی، کمی تعدیل می‌کند. روندی که نقطهٔ عطف آن، ساخت و پخش سرود «ای مجاهد شهید مطهر» در اردیبهشت سال ۱۳۵۹ است که به تأیید حضرت امام می‌رسد. احمدعلی راغب، سازندهٔ این سرود که به همراه عوامل تولید این سرود و تنی چند از مدیران وقت رادیو به دیدار امام خمینی

دیگر؛ شما عجالتاً آلوده نباشید. آنها هم کم‌کم برمی‌گردند به اینجا. این عذر نیست که اگر موسیقی در رادیو نباشد، آنها می‌روند از جای دیگر موسیقی می‌گیرند. حالا اگر از جای دیگر موسیقی بگیرند ما باید به آنها موسیقی بدهیم؛ ما باید خیانت بکنیم؟ این خیانت است به یک مملکتی. خیانت است به جوان‌های ما» / همان، صص ۲۰۴- ۲۰۵

۱- با استناد به آرشیو مرکز موسیقی و سرود سازمان صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران

(ره) رفته است، نقل می‌کند که سید احمد خمینی، به او گفته که امام حتی بی‌کلام این سرود را نیز گوش داده‌اند![1] اولین بار، خبر دیدار یک گروه موسیقی با امام و تأیید یک اثر موسیقایی توسط ایشان از بخش‌های خبری پخش می‌شود تا راه موسیقی در نظام جمهوری اسلامی، از سر گرفته شود.

در این‌جا پرسش مهمی پیش روی ما قرار می‌گیرد: آیا آن‌چنان‌که به نظر می‌رسد، تحول نظر امام خمینی (ره) نسبت به موسیقی، از اصرار بر حذف موسیقی از رسانه، در یکی دو سال اول استقرار جمهوری اسلامی، تا تفکیک تدریجی میان موسیقی مطرود و موسیقی مطلوب در سال‌های بعد، صرفا یک اجتهاد زمان‌مند از یک فقیه دربارهٔ یک حکم فقهی است؟ البته می‌دانیم که آنچه نهایتا به این تغییر مشی، مجال داده است، همان روش اجتهادی امام است که تا صدور احکام ثانویه در قبال مسائل اجتماعی و سیاسی پیش می‌رود، اما آیا معنای این تغییر مشی، تماما فقهی و شرعی است؟ پاسخ مثبت به این سؤال، ما را وامی‌دارد که کل ماجرای سیاست‌گذاری موسیقی، توفیقات و نارسایی‌های آن در نظام جمهوری اسلامی را بر اساس تحولات مناظر فقهی در رأس نظام جمهوری اسلامی بخوانیم. خوانشی که به نظر نگارنده، بسنده نیست.

تعدیل نظر امام خمینی (ره) در قبال موسیقی، در ادامهٔ راه، بیش از آنکه یك تغییر مشی مبتنی بر فقه باشد، حاصل فراخ‌تر شدن امکانات سیاست‌کردن/ سیاست‌شدن موسیقی در نظام جمهوری اسلامی است

برای توضیح بیشتر بهتر است به موضع‌گیری اولیهٔ امام در قبال موسیقی باز گردیم. امام از «خیانت به جوانان» با دادن موسیقی به آنان سخن می‌گویند. روشن است که آنچه در این‌جا مدنظر حضرت امام (ره) است، فراتر از یک موضع‌گیری فنّی-فقهی در قبال موسیقی بوده است. هیچ فقیهی دربارهٔ موسیقی از واژهٔ «خیانت» بهره نبرده است. اینکه یک فقیه عالی‌رتبه، دربارهٔ موسیقی از «خیانت» سخن می‌گوید، خود نشان‌دهندهٔ آن است که در این‌جا ما با تحلیلی فرافقهی مواجه هستیم. تحلیلی که بیش از آن‌که برآمده از جایگاه فقهی امام خمینی (ره) باشد، از جایگاه «سیاسی» ایشان در منصب رهبری یک نظام سیاسی نشئت می‌گیرد. در واقع، امام خمینی با این موضع‌گیری می‌خواهند با (نفی) موسیقی، در قبال جوانانی که حالا مخاطبان صدای انقلاب اسلامی هستند سیاستی ویژه پیش بگیرند. نفی اولیهٔ موسیقی در لسان امام، در واقع نوعی سیاست‌کردن با موسیقی است. از این منظر، تعدیل نظر امام خمینی (ره) در قبال موسیقی، در ادامهٔ راه، بیش از آنکه یک تغییر مشی مبتنی بر فقه باشد، حاصل فراخ‌تر شدن امکانات سیاست‌کردن/ سیاست‌شدن موسیقی در نظام جمهوری اسلامی است. می‌دانیم که سیاست‌پذیرشدن یک چیز، مستلزم امکان فاصله گرفتن از آن است. فاصلهٔ سیاست‌گذار با موضوعش باید

۱- کتاب «بانگ آزادی» تاریخ شفاهی پنجاه سال فعالیت موسیقایی احمدعلی راغب که توسط مرکز مطالعات جبهه فرهنگی انقلاب، تهیه و گردآوری شده است و به زودی روانه بازار نشر می‌شود. خوشبختانه، نگارنده در هنگام تهیهٔ این گزارش به نسخه‌ای از این کتاب، دسترسی داشته است.

فاصله‌ای تنظیم‌شده و به بیان دیگر، فاصله‌ای ارادی باشد. تنها در این صورت است که سیاست‌گذار می‌تواند ادعا کند که در حال سیاست‌گذاری است و این او نیست که تحت فشار سوژه‌اش سیاست می‌شود، بلکه این سوژه است که از طریق تنظیم فاصلهٔ سیاستگذار با سوژه و از طریق فراهم شدن امکان تغییر منظر نسبت به سوژه، «سیاست» می‌شود. تا زمانی که سازمان تولید موسیقی تماماً در اختیار نیروهای انقلابی نیست، امکان سیاست‌کردن موسیقی توسط نیروهای انقلابی میسر نیست. بالعکس، این سیاستگذاران و مدیران هستند که تحت فشار نیروی طبیعی و عرفی موسیقی و استقبالی عمومی که طبیعتا موسیقی در افکار عمومی طلب می‌کند قرار دارند. به بیان دیگر، این موسیقی است که سیاست می‌کند و این مدیران انقلاب هستند که سیاست می‌شوند. بر همین اساس است که امام خمینی (ره) وقتی با این استدلال مدیران رادیو و تلویزیون مواجه می‌شوند که «موسیقی لازم است»، می‌گویند: «نخیر! موسیقی لازم نیست!». در واقع، امام در همین موضع‌گیری اولیه‌شان نسبت به موسیقی -چنانکه در ادامه صراحتا بیان می‌شود- نیز به دنبال نفی مطلق و ذاتی موسیقی نیستند، بلکه در پی مقابله با این تلقی هستند که به عوض آنکه موسیقی را تدبیر کند، آن را یک «شرِّ لابد» که گریزی از آن نیست می‌پندارد. در مقابل، امام می‌خواهد که موسیقی، امکان حضور در نظام جمهوری اسلامی را بیابد. ایشان به استقبال موسیقیِ جمهوری اسلامی می‌روند. موسیقی‌ای که توسط مناسبات مدیریتی و سیاستی نظام جمهوری اسلامی تدارک شده باشد. نقل قولی که فرزند ایشان «مرحوم سید احمد خمینی» از مواجههٔ امام با موسیقی در سال‌های پایانی عمرشان می‌کند، مؤیدی محکم بر این تحلیل است. سید احمد خمینی نقل کرده است که:

> «یک روزی مقام معظم رهبری، آقای هاشمی، آقای موسوی اردبیلی و آقای موسوی (نخست‌وزیر) و من جلسه داشتیم که امام(ره) وارد شدند. تلویزیون یکی از آهنگ‌های شجریان را گذاشته بود. امام آمدند و نشستند. آقای هاشمی به امام(ره) گفتند: «آقا! شما که قبلاً موسیقی را حرام می‌دانستید چرا الان حرام نمی‌دانید؟ امام گفتند: من الان هم همین موسیقی را اگر از رادیوی عربستان پخش شود، حرام می‌دانم. من خبر رادیوی شاه را هم حرام می‌دانستم موسیقی‌اش که جای خود دارد. اما همین موسیقی از نظام اسلامی پخش می‌شود و حلال است»[1].

البته این استدلال حضرت امام (ره) پایگاهی فقهی نیز دارد و حکایت از آن دارد که موسیقی، حتی در زمان طاغوت، از نظر امام بنا بر حکم ثانوی حرام می‌شد نه اینکه غِنا در زمان طاغوت حرام و پس از انقلاب حلال شده باشد. بلکه همان موسیقی حلال، اگر در زمان شاه پخش می‌شد، حرام بود چون موسیقی به هر نحوی در عصر طاغوت در

۱- روزنامه کیهان : ۱۳۷۰/۲/۱۱

راستای تقویت نظام طاغوتی قرار می‌گرفت[1]. اما نقل قول فرزند امام از ایشان، علاوه بر این منظر فقهی، از منظر بحث ما نیز که بحث از امکان سیاست‌شدن موسیقی است، حائز اهمیت است. در واقع تأکید حضرت امام بر تمایز میان موسیقی در نظام جمهوری اسلامی با رژیم پهلوی، اعلام موضع نسبت به موسیقی از منظری است که موسیقی بر اساس آن سیاست شده است. در سال‌های میانی دههٔ شصت، وقتی به تدریج، فاصلهٔ انقلاب اسلامی با موسیقی، تا حدی به نحو آگاهانه، تنظیم می‌شود و فعالیت‌های گروه‌های موسیقی در رادیو و تلویزیون، تحت نظارت شوراهای متشکل از نیروهای انقلابی، تدریجا سامان می‌یابد و ارکسترهای موسیقی در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نیز رفته‌رفته با سیاست‌های جدید شروع به کار می‌کنند، به نقطه‌ای رسیده‌ایم که جمهوری اسلامی می‌تواند موضعی نسبت به موسیقی اتخاذ کند و «سیاست موسیقی» داشته باشد. با رسیدن به این نقطه، امکان سخن گفتن از موسیقی انقلاب اسلامی و یا دست‌کم مجال پژوهیدن و سعی و خطا پیرامون آن فراهم می‌شود و بنابراین، موضع حضرت امام نسبت به موسیقی، که از همان ابتدا مبتنی بر امکان بازسازی فعالانهٔ ذائقهٔ مخاطبان موسیقی از طریق تدارک خوراک متفاوت به آنها و نه تسلیم شدن در برابر این ذائقه، بوده است (امام در همان سال نخست انقلاب به مدیران رادیو و تلویزیون می‌گوید، شما سیاست درست را در پیش بگیرید، جوانان اگر هم به سمت دیگری بروند، باز خواهند گشت)؛ در این نقطه، روشن‌تر و آشکارتر می‌شود. تغییر مشی شخص حضرت امام و به تبع ایشان، نظام جمهوری اسلامی نسبت به موسیقی، هرچند با آپاراتوس فقهی-اجتهادی، به بیان آمده است، اما اساسا برآمده از فراهم شدن امکان سیاست کردن موسیقی توسط انقلابیون است، امکانی که تا پیش از آن فراهم نبوده است. در واقع با مشاهدهٔ تحول تدریجی در وضعیت تولید موسیقی در کشور، شخص امام (ره) و دیگر مسئولین نظام، رفته رفته در می‌یابند که نظام جمهوری اسلامی از وضعیت انسداد در سیاست‌گذاری موسیقی، عبور کرده و امکان سیاست‌گذاری فراهم شده است. بر همین اساس است که شایسته است این تحول را بیش از آنکه «تغییر نظر» قلمداد کنیم، «تکامل نظر» دربارهٔ موسیقی در نزد سیاست‌گذاران موسیقی و خصوصا شخص حضرت امام بدانیم. دستگاه حاکمهٔ جمهوری اسلامی، از ابتدا با علم به اهمیت و قدرت موسیقی در نزد افکار عمومی، نگرانی‌هایی اساسی در زمینهٔ حضور موسیقی در عرصه رسانه‌ای انقلاب داشته است که رفته‌رفته با تحول شرایط تولید موسیقی، و تغییر موازنه به نفع نیروهای انقلابی، که از حجم و مضمون آثار تولید شده، قابل نتیجه‌گیری است؛ این نگرانی رفته‌رفته برطرف

در سال‌های میانی دههٔ شصت، وقتی فاصلهٔ انقلاب اسلامی با موسیقی، تنظیم می‌شود، به نقطه‌ای رسیده‌ایم که جمهوری اسلامی می‌تواند موضعی نسبت به موسیقی اتخاذ کند و «سیاست موسیقی» داشته باشد

۱- هشت گفتار پیرامون حقیقت موسیقی غِنایی، اکبر ایرانی، ص ۱۱۴

می‌شود و امکان مواجهه فعالانهٔ سیاست‌گذاران رسانه‌ای-فرهنگی نظام جمهوری اسلامی با موسیقی فراهم می‌شود. نقطه‌ای که به منزلهٔ آغاز سیاست‌گذاری موسیقی در جمهوری اسلامی است.

توفیق یا عدم توفیق سیاست‌های موسیقی در جمهوری اسلامی را می‌بایست از منظر چگونگی تدارک فاصلهٔ جمهوری اسلامی با موسیقی مطالعه کنیم. فاصله‌ای که می‌بایست امکان و جهت سیاست‌شدن موسیقی در جمهوری اسلامی را میسر می‌کرده است

بر این اساس به نظر می‌رسد توفیق یا عدم توفیق سیاست‌های موسیقی و سناریوهای پیش روی آن در جمهوری اسلامی را می‌بایست از منظر چگونگی تدارک فاصلهٔ جمهوری اسلامی با موسیقی مطالعه کنیم. فاصله‌ای که می‌بایست امکان و جهت سیاست‌شدن موسیقی در جمهوری اسلامی را میسر می‌کرده است. «مسئلهٔ موسیقی» در جمهوری اسلامی، مسئلهٔ این فاصله است. بنابراین مقصد نهایی این گزارش، کشف نقطهٔ سیاستگذاری موسیقی در جمهوری اسلامی و توصیف وضعیت آن نقطه و ارائهٔ راهکارهایی برای بهبود وضعیت آن نقطه است. ما با پیگیری روایت موسیقی و گام‌هایی که جمهوری اسلامی در قبال موسیقی برداشته است تلاش خواهیم کرد که نشان دهیم که:

اولا، چگونه با فاصله گرفتن از منظری فقهی و سنتی در قبال موسیقی، و توجه به خودِ موسیقی و سازمان تولید و توزیع آن، امکان سیاست گذاری موسیقی در جمهوری اسلامی فراهم شد؟

ثانیا، تلاش خواهیم کرد که نشان دهیم چگونه تداوم «مسئلهٔ موسیقی» در جمهوری اسلامی، سیاست‌های موسیقی در نظام را منتهی به وضعیتی کرده است که هرچند در آن وضعیت، موسیقی، «پذیرفته» شده است اما امکان گفت‌وگو با موسیقی دربارهٔ سیاست‌گذاری موسیقی، هنوز فراهم نیست. نهایتا تلاش خواهیم کرد که راهکارهایی برای بهبود این وضعیت ارائه دهیم.

گزینه‌های سیاستی

آیا جمهوری اسلامی سیاست موسیقی روشنی دارد؟ بر اساس آنچه گفتیم، ضرورت وجود چنین سیاستی از ابتدای پیروزی انقلاب، مدنظر بوده است و امکان آن نیز به تدریج فراهم بوده است اما آیا واقعا چنین سیاستی وجود داشته است؟ پاسخ را باید در سناریوهای مختلفی جست که از ابتدای پیروزی انقلاب، فاصله‌گذاری لازم برای سیاست‌گذاری موسیقی را تدارک دیده و سیاست‌گذاری موسیقی را ممکن کرده است. توفیق جمهوری اسلامی در تدارک «سیاست موسیقی» بستگی به موفقیت در تمهید فاصله‌ای روشن با موسیقی و ابعاد مختلف آن دارد. هر ارزیابی از سیاست موسیقی در جمهوری اسلامی، باید متمرکز بر چگونگی فاصله‌ای باشد که در نظام جمهوری اسلامی، نسبت به موسیقی تدارک شده است.

مسئلهٔ اساسی که دربارهٔ موسیقی، پیش روی سیاست‌گذاران وجود داشت، اولا تحلیلی بود که می‌بایست از نحوهٔ کارکرد موسیقی در رسانه در سطح سیاست‌گذاران شکل می‌گرفت و به اجماع تبدیل می‌شد

مسئلهٔ اساسی که از ابتدای پیروزی انقلاب دربارهٔ موسیقی، پیش روی سیاست‌گذاران وجود داشت، اولاً تحلیلی بود که می‌بایست از نحوهٔ کارکرد موسیقی در رسانه و نسبت به افکار عمومی، در سطح سیاست‌گذاران شکل می‌گرفت و حتی‌المقدور به اجماع میان آن‌ها تبدیل می‌شد، ثانیا می‌بایست ضوابطی برای نوع مواجهه نظام جمهوری

اسلامی با وجوه فنی و حرفه‌ای تولید موسیقی و نحوهٔ فعالیت‌های تولیدی و آموزشی هنرمندان موسیقی تدوین می‌شد. ضرورت نخست، برآمده از درکی بود که به قدرت تخدیری موسیقی برای نسل جوان قائل بود و موسیقی را یک هنر قدرتمند می‌دانست که قدرت آن باید تحت کنترل قرار می‌گرفت، و ضرورت دوم ناشی از تصوری بود که در نزد متدینین جامعه دربارهٔ سور و سات مبتذل موسیقی وجود داشت. در واقع، متدینین تنها با محتوای موسیقی‌ها مشکل نداشتند، آنها با دم و دستگاه موسیقی نیز مسئله داشتند. در طول تاریخ، فقهای شیعه، در ملاک تحریم موسیقی، بر «تناسب با مجالس لهو و لعب» دست می‌گذاشتند و این واقعیتی غیر قابل انکار بود که در طول تاریخ، مجامع موسیقایی -در این زمینه، تفاوتی میان موسیقی سنتی و پاپ وجود نداشت- و مجامعی که در آن موسیقی نواخته می‌شد، اغلب مجالسی بودند که ضوابط شرعی در آنها آشکارا زیرپا گذاشته می‌شد. تصویری که از هنرمندان موسیقی در جامعهٔ انقلابی وجود داشت، تصویر مُشتی آدم لاابالی بود و ضرورت تدارک ضوابطی فنی و اجرایی برای تولید موسیقی، تدارکی اولاً برای مهار این جماعت و کنترل آنها و ثانیا برای «پاک‌سازی» عرصهٔ تولید و توزیع موسیقی در ایران بود.

ثانیا می‌بایست ضوابطی برای نوع مواجهه نظام جمهوری اسلامی با وجوه فنی و حرفه‌ای تولید موسیقی و نحوهٔ فعالیت‌های تولیدی و آموزشی هنرمندان موسیقی تدوین می‌شد

غلبهٔ فقه در سیاست‌گذاری موسیقی

هردوی این ضرورت‌ها در سطح مدیران و سیاست‌سازان انقلاب، در وهلهٔ اول به بحث‌های طول و دراز فقهی دامن زد. مع‌الأسف، همهٔ آنچه درباره جهات رسانه‌ای و فنی موسیقی محل تأمل بود، به بحث «غِنا در موسیقی» فروکاسته شد. در بدو امر، چنین تصور می‌شد که برای سیاست‌گذاری موسیقی در جمهوری اسلامی، کافی است به درکی روشن و تصریح شده دربارهٔ ملاک «غِنا» در موسیقی برسیم. البته چنانکه می‌دانیم همین تلاش فقهی نیز تا کنون راه به جایی نبرده است. علت آن نیز روشن است. آنچه فقه دربارهٔ «غِنا»، حکم کرده است، با همهٔ تفاوت فتاوی میان مراجع تقلید، نهایتا تشخیص مصادیق غِنا را بر عهدهٔ مکلف گذارده است[1]. اما اگر بناست که موضوع «غِنا در موسیقی»

۱- حضرت آیت‌الله خامنه‌ای دربارهٔ حکم فقهی «غِنا» می‌فرمایند: « غنا یعنی ترجیع صدا به نحوی که مناسب با مجالس لهو باشد که از گناهان بوده و بر خواننده و شنونده حرام است» (اجوبه الاستفتائات، س ۱۱۳۷) ایشان در فتوای دیگری، با تأکید بر حرمت موسیقی‌ای که «به نظر عرف، موسیقی لهوی مضل عن سبیل الله است» تشخیص مصداق آن را «موکول به نظر عرفی مکلف» کرده اند (همان، ۱۱۲۸). حضرت آیت‌الله صافی گلپایگانی، استماع «آنچه را عرف مردم موسیقی می‌دانند» حرام دانسته‌اند. آیت‌الله مکارم شیرازی، شنیدن «کلیه صداها و آهنگ‌ها که مناسب لهو و فساد است» را حرام و غیر آن را حلال دانسته‌اند و تأکید کرده‌اند که «تشخیص آن با مراجعه به اهل عرف عام خواهد بود». آیت‌الله مکارم شیرازی در توصیف «عرف» فرموده‌اند : «عرف یعنی افراد فهمیده و متدین از توده‌های مردم» (نشریه فرهنگ اسلام، بهار ۱۳۷۸) در این مورد، نظر حضرت آیت‌الله بهجت (ره) کمی متفاوت است. ایشان با تأکید بر اینکه «آنچه مطرب است، از حیث غنای حرام است و از حیث لهو با آلات موسیقی، پس مطلقاً حرام است و اگر استعمال آن‌ها در غیر لهو باشد، بنابر احتیاط جایز نیست» تشخیص موضوع را تنها از طریق «مراجعه به متخصصین خبرهٔ آن» ممکن دانسته‌اند.

سر فصل هرگونه سیاست‌گذاری در قبال موسیقی باشد، لازم است تفویضی که در فقه به مکلف شده است، پس گرفته شود و ملاکی روشن در دست سیاست‌گذاران باشد. به نظر نگارنده، فروکاست کل مسئلهٔ «سیاست موسیقی جمهوری اسلامی» به مسئله‌ای فقهی در سالهای نخست، ابهام و سرگشتگی‌ای را در مدیریت موسیقی در جمهوری اسلامی به بار آورد که موجب شد دستگاه سیاستگذاری نظام از تحولات موسیقی عقب بماند. این در حالی بود که تلقیِ -ولو منفي- در میان انقلابیون از موسیقی به مثابه یک هنر قدرتمند، مجالی مهم در اختیار جمهوری اسلامی قرار داده بود که گزینه‌های سیاستی فعال و مؤثری را در قبال موسیقی طراحی و اجرا کند.

البته به تدریج، فعال‌تر شدن نهادهای حرفه‌ای فرهنگی و هنری -نظیر سازمان صداوسیما و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی- که هریک، مراکز و شوراهایی تخصصی، متشکل از هنرمندانی کم‌وبیش مقبول برای هر دو طرف (جامعه هنری و مجامع سیاست‌گذاری) تشکیل داده بودند، علاوه بر حجم بالای تولیدات موسیقی، عملا باعث شد ملاحظات رسانه‌ای و فنی، بر ملاحظات فقهی و شرعی، غالب شود و فرصت سیاست‌گذاری موسیقی در جمهوری اسلامی، موسع‌تر گردد. از اینجا به بعد، نمی‌توانیم نقش چندان تأثیرگذاری برای فقه در سیاست‌گذاری موسیقی قائل باشیم. البته، ملاحظات فقهی، از صحنهٔ سیاست‌گذاری‌های موسیقی، به کلی غایب نشده است بلکه فقه، امکانات ایجابی خود را در اختیار سیاستگذاری رسانه‌ای-هنری موسیقی قرار داده است اما دیگر میدان‌دار اصلی نیست، به طوری که خوب و بدِ وضعیت فعلی موسیقی را نمی‌توانیم به ملاحظات فقهی نسبت دهیم. هرچند در بعضی مسائل جزئی، مانند نشان‌دادن ساز از رسانه‌های رسمی و خصوصا تلویزیون، علی‌رغم فراز و نشیب‌هایی، ممنوعیت‌هایی که بر اساس حکمی فقهی است، به قوت خود باقی بوده است اما در مسائل مهم و تأثیرگذار، نظیر سیاست‌های تولید و پخش موسیقی و حتی ترویج و آموزش موسیقی، ملاحظات فقهی، آشکارا معلق گذاشته شده است. تا جایی که فتاوی مراجع تقلید و از جمله مقام معظم رهبری، ملاک حلیت و حرمت موسیقی را پخش آن از رسانه‌های رسمی جمهوری اسلامی ندانسته‌اند. اگر فاز نخست (اولویت فقه) را سیاست‌گذاری منفعلانه و سلبی دربارهٔ موسیقی در جمهوری اسلامی بدانیم، دو فاز بعدی، تدارک سیاست‌گذاری فعالانه و فاصله‌گذاری آگاهانه با موسیقی است که در پیِ تمهید سیاست ایجابی موسیقی در جمهوری اسلامی در نسبت با دو اولویت اصلی (افکار عمومی و فعالان موسیقی) بوده است. فاز دوم و سوم تا به امروز، هم‌زمان اجرا شده و در هریک از این دو فاز، گام‌هایی برداشته شده، سناریوهایی آزموده شده و نتایجی نیز به بار آورده است.

ملاحظات فقهی، از صحنهٔ سیاست‌گذاری‌های موسیقی، به کلی غایب نشده است بلکه فقه، امکانات ایجابی خود را در اختیار سیاستگذاری رسانه‌ای-هنری موسیقی قرار داده است اما دیگر میدان‌دار اصلی نیست

سیاست‌های معطوف به سازمان تولید:

تلاش‌ها و ملاحظات مدیران و سیاست‌سازان جمهوری اسلامی نسبت به جنبه‌های حرفه‌ای و فنی موسیقی، در طول این سال‌ها معطوف به مداخلات و طراحی‌هایی بوده است که به بازآرایی و تغییر آرایش سازمان تولید موسیقی در کشور بیانجامد. این سیاست‌ها در برخی موارد، حتی به تأسیس سازمان تولید در نقاطی انجامیده است که تا پیش از آن، سازماندهی روشنی در آن نقاط وجود نداشته است. می‌توان اینگونه گفت که فاصله‌ای را که سیاست‌های موسیقی جمهوری اسلامی در نسبت با هنرمندان موسیقی و وجوه فنی و حرفه‌ای آن تعریف و تمهید کرده تا از (با) این فاصله بتواند موسیقی را سیاست کند، از طریق هدف گرفتن سازمان تولید موسیقی، ممکن و میسر شده است. در این بخش، گام‌های اثرگذاری را که در طول این سالها معطوف به سیاست‌گذاری سازمان تولید موسیقی، برداشته شده است از نظر می‌گذرانیم:

فاصله‌ای را که سیاست‌های موسیقی جمهوری اسلامی در نسبت با هنرمندان موسیقی و وجوه فنی و حرفه‌ای آن تعریف و تمهید کرده، از طریق هدف گرفتن سازمان تولید موسیقی، ممکن و میسر شده است.

گام اول/ ایجاد و تقویت سازمان‌های ناظر: گسستن زنجیرهٔ تولید

تا پیش از پیروزی انقلاب، تولید موسیقی با محوریت تهیه‌کنندگان انجام می‌شد. تهیه‌کننده، تأمین‌کنندهٔ سرمایهٔ لازم برای تولید آثار موسیقی بود که یا سرمایه شخصی او بود و یا از محل سرمایه‌های عمومی‌ای تأمین می‌شد که به منظور تولید آثار موسیقایی در نظر گرفته شده بود. البته شأن تهیه‌کننده، فقط تأمین مالی کار نبود، مهم‌تر از تأمین مالی، او مسئولیت جمع کردن تیم هنری متناسب برای یک اثر موسیقایی را بر عهده می‌گرفت. در واقع، اثر موسیقی، از جانب تهیه‌کننده شکل می‌گرفت. معمولا اینگونه بود که او قطعه‌ای شعر را از یک شاعر می‌گرفت، یا بر اساس درکی که از اقبال جامعه نسبت به اشعار داشت، یک شعر انتخاب می‌کرد و سپس متناسب با ژانر کاری این یا آن آهنگساز یا خواننده، کار بر روی آن شعر را به آنها پیشنهاد می‌داد. در واقع «تشخیص» تهیه‌کننده، مستقیما در کار دخیل بود اما این تشخیص، بیشتر به تجربه و سنت کاری او برمی‌گشت و ضوابط از پیش تعیین شده و مصوبی وجود نداشت. در معدود مواردی هم که تولید با سرمایه عمومی (مثلا از محل بودجه رادیو) تأمین می‌شد، نظارت بر انجام کار، بر عهدهٔ تهیه‌کنندگان برنامه بود و سیاست‌گذار اگر هم نقطه‌نظری داشت در انتخاب تهیه‌کننده لحاظ می‌کرد[1]. پس از پیروزی انقلاب، اساسی‌ترین تغییر در سازمان تولید موسیقی، تعدیل

۱- نمونهٔ مشهور و ماندگار تولیدات موسیقی رادیو و تلویزیون پیش از انقلاب، برنامه «گل‌ها» بود. گل‌ها یک برنامهٔ موسیقی ایرانی بود که به مدت ۲۳سال از ۱۳۳۵ تا ۱۳۵۷ از رادیو ملی ایران پخش می‌شد. این مجموعه جمعاً شامل ۸۵۰ ساعت مقدمه و شعرخوانی به همراه آواز بود، که در این میان تک‌نوازی‌هایی نیز گنجانده شده بود. پس از کناره‌گیری پیرنیا از فعالیت در رادیو در سال ۱۳۴۶ و چند سال بی‌ثباتی، در سال ۱۳۵۱ برنامه دیگری با نام «گل‌های تازه» با مدیریت هوشنگ

و -تا مدت‌ها- حذف جایگاه تهیه‌کننده از سازمان تولید بود. جای تهیه‌کننده را «شوراهای تولید» گرفتند که عمدتا در مراکز رسمی و دولتی تشکیل می‌شد. شورای تولید رادیو که ترکیبی از آهنگسازان و شعرای مقبول وقت، آن را تشکیل می‌دادند، از نخستین نمونه‌های تشکیل شوراهای تولید بود[1]. شوراهایی که تشکیل آنها از یکسو نشان از تقویت جایگاه رادیو و تلویزیون در تولید و تکثیر موسیقی -در غیبت شرکت‌ها و موسسات خصوصی در سال‌های نخست انقلاب- داشت و از سوی دیگر، از جایگاه رسانه مرجع و کانال اصلی تولید و پخش موسیقی، به نظارت و کنترل محتوای آثار موسیقایی می‌پرداخت. شوراهای تولید، در ادامه، صبغهٔ نظارتی و ستادی بیشتری به خود گرفت و الگویی برای شوراهای نظارتی شد که هم‌اکنون در سازمان صداوسیما، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، بر فرآیند تولید و تکثیر آثار موسیقی نظارت دارند. البته هرکدام از این مجموعه‌ها خط‌مشی‌ها و سیاست‌های خاصی دارند که بعضا در مقاطع مختلف، تفاوت‌هایی نیز با یکدیگر داشته است اما مسئلهٔ مشترک در این میان، جایگزین‌شدن سیستم شورایی با ترکیبی تخصصی-مدیریتی، به جای نظام تهیه‌کنندگی است که سابقا بر سازمان تولید موسیقی در ایران حاکم بود. نتیجهٔ این روند، گسستن زنجیرهٔ تولید موسیقی است که در الگوی پیشین، با محوریت تهیه‌کننده، تیم‌هایی متشخص، صاحب سبک و بادوام از هنرمندان موسیقی را سامان می‌داد. وضعیتی که یکی از اصلی‌ترین دلایل ناکامی سیاست‌گذاری موسیقی پس از انقلاب، در ایجاد «سنت موسیقی» بوده است[2].

اساسی‌ترین تغییر در سازمان تولید موسیقی، تعدیل جایگاه تهیه‌کننده از سازمان تولید بود. جای تهیه‌کننده را «شوراهای تولید» گرفتند. سیاست دیگری که همزمان با تشکیل شوراهای تولید تدارک دیده شد، تمرکز تولید در مجموعه‌های ستادی بود.

گام دوم/ تمرکز تولید در مجموعه‌های ستادی: تعریف بیرون/درون

سیاست دیگری که همزمان با تشکیل شوراهای تولید و به فراخور آن تدارک دیده شد، تمرکز تولید در مجموعه‌های ستادی بود. در سال‌های نخست پیروزی انقلاب، شاهد گسترش بی‌سابقهٔ تولید موسیقی در رادیو هستیم که عمدهٔ ارکسترهای فعال موسیقی پس از انقلاب، متعلق به آن بود. ارتقای جایگاه موسیقی در صداوسیما از اداره‌ای در رادیو به مرکزی مستقل زیر نظر ریاست سازمان صداوسیما (مرکز موسیقی و سرود صداوسیما) که در سال‌های انتهای دههٔ شصت رخ داد نیز امکانات و بودجهٔ تولید در سازمان صداوسیما را تمرکز بخشید. سیاستی که طبیعتا امکان تحکیم و تثبیت نظارت بر آثار تولید شده را از

ابتهاج و با روشی شبیه به دوره پیرنیا پخش شد.

۱- نخستین شورای تولید رادیو را احمدعلی راغب، حمید سبزواری، علی معلم دامغانی، حمید شاهنگیان، مشفق کاشانی، مهرداد اوستا و محمود شاهرخی با مدیریت شهید مجید حدادعادل تشکیل دادند. حمید شاهنگیان تا سال ۱۳۶۰ رئیس این شورا بود.

۲- تیم‌های شاخص موسیقی دهه شصت نیز نظیر گروه چاووش، حاصل سازمان تولید تهیه‌کننده‌محور سال‌های پیش از انقلاب بوده است. (چاووش با محوریت مرحوم محمدرضا لطفی شکل گرفت)

همان ابتدای روند تولیدشان تا پخش، ممکن می‌ساخت. علاوه بر صداوسیما فعالیت‌های تولیدی وزارت ارشاد نیز پس از انقلاب گسترش یافت. در حالی که پیش از انقلاب، به جز یک ارکستر گلها، سایر ارکسترها به شیوهٔ هیئت امنایی و خصوصی اداره می‌شد، پس از انقلاب، تدریجا مدیریت ارکسترهای موسیقی در وزارت ارشاد متمرکز شد[1] و حتی بزرگترین ارکستر موسیقی کشور، تحت عنوان «ارکستر ملی ایران» سال ۱۳۷۷ رأسا توسط وزارت ارشاد تشکیل شد. افزوده شدن حوزهٔ هنری به ارکان تولید و تکثیر موسیقی نیز کفهٔ موسسات و مراکز رسمی دولتی/حکومتی را در زمینهٔ تولید موسیقی سنگین‌تر کرد. تمرکز تولید و نظارت در نهادهای رسمی، فارغ از تشتت سیاست‌ها (هریک از این سه نهاد، دفتر مستقل موسیقی، سیاست مستقل تولید و شورای نظارت مختص به خودش را دارد) نتیجهٔ دیگری نیز به بار آورد و آن شکاف سازمان تولید موسیقی به درون -یعنی مراکز وابسته به نظام و گروه‌های تولید وابسته به آن- و بیرون -فعالیت‌های هنری آزاد توسط هنرمندان اصطلاحا مستقل- بود. هر دو گروه، مسیر خود را می‌رفتند و سیاست موسیقی جمهوری اسلامی -که امکان آن هرچه بسته‌تر می‌شد- ظاهرا بنا بود از آستین «درون» ظاهر شود و «درون» را تضمین و تحکیم کند. تصمیمی که در سال‌های انتهایی دهه هفتاد توسط دولت خاتمی گرفته شد -که ابدا یک سیاست صِرف موسیقی نبود- مبنی بر تسهیل صدور مجوز شرکت‌های خصوصی تولید و تکثیر موسیقی، صرفا به‌رسمیت شناختن شکافی بود که پیشاپیش و تحت سیاست‌های دهه شصت و اوایل دهه هفتاد در آرایش سازمان تولید موسیقی در ایران ظاهر شده بود. شکافی که هرچند تحت تأثیر آرایش میدان سیاست، در افکار عمومی، بعضا لبه‌های سیاسی می‌یافت، اما از منظر سیاستگذاری، فاصلهٔ لازم برای ترسیم سیاست منسجم موسیقی در جمهوری اسلامی را به محاق می‌برد.

گام سوم/ تأسیس ستادهای آزاد تولید: فتح بیرون

شکاف بیرون/درون، چنانکه گفتیم، مهم‌ترین مانع ترسیم چیزی تحت عنوان سیاست موسیقی در جمهوری اسلامی شده است. شکافی که هرچند به ظهور سور و سات نسبتا مفصّلی برای موسیقی در ادارات و سازمان‌های حکومتی انجامیده است، اما جمهوری اسلامی را از مناسبات میدان موسیقی، «غریبه» کرده است. به نظر می‌رسد، در بخش‌هایی از بدنهٔ سیاست‌سازان فرهنگ و هنر، این موضوع درک شده است. تحولات بعد از

۱- ارکستر سمفونیک تهران که باسابقه‌ترین و زبده‌ترین ارکستر کشور بود، تا سال‌ها توسط شورای ارکستر سنفونیک تهران اداره می‌شد. این شورا هرچند همچنان در رأس هرم مدیریتی ارکستر سمفونیک تهران قرار دارد اما عملا از اقتدار تصمیم‌گیری برخوردار نیست و عزل‌ونصب‌های ارکستر سمفونیک تهران و حتی حقوق نوازندگان آن و بودجهٔ جاری ارکستر، توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و «شورای نظارت بر ارکسترهای دفتر موسیقی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی» صورت می‌گیرد.

سال۸۸ عمده‌ترین عامل در ساخته‌شدن چنین درکی بوده است. درکی که شاید چون برآمده از فضایی غیرعادی است، صورتی نامتعارف نیز یافته است. «ما بیرون را از دست داده‌ایم»، این جدی‌ترین تحلیلی بوده است که احتمالا ضمیمهٔ ساخته و پرداخته‌شدن موسساتی است که در این گزارش، نام آن‌ها را «ستادهای آزاد» گذاشته‌ایم. ستادهایی که با تدارکی طراحی شده، پای به «بیرون» گذاشته‌اند و در نظر دارند، عمدتا با تزریق پول -عمده‌ترین مزیت نسبی حاکمیت در موسیقی در طول سال‌های اخیر- بیرون را از آنِ خود کند. «اوج»، «مأوا»، «سراج»، «نصر تی وی» و... نام موسساتی است که در حکم این ستادهای آزاد هستند و ظاهرا قرار نیست چیزی تحت عنوان شکاف درون/بیرون را به رسمیت بشناسند، حتی اگر خودشان برآمده از واقعیت وجود چنین شکافی باشند. آنها به سراغ هنرمندان صاحب‌نام می‌روند، نامی که منطق حاکم بر بازار، آن را ساخته است و ظاهرا با پیشنهادهای مالی چرب و نرم، در پی شنیدن آواز خودشان از این حنجره‌ها و آن سازها هستند. در برابر چنین سودایی، تلاش برای چهره‌کردن هنرمندان جوان انقلابی در این مؤسسات، حتی اگر به لحاظ عدد و رقم، قابل ملاحظه باشد، از نظر اولویت سیاست‌گذاری، حقیقتا اولویت دوم است. دربارهٔ نتیجهٔ این سیاست، نمی‌توانیم دست به قضاوت زودهنگام بزنیم. آنچه تا کنون از فعالیت‌های موسیقی این مؤسسات به دست آمده است، موفقیت در چند مورد محدود بِرَندسازی است که به نظر نمی‌رسد هنوز توانسته باشند در میدان حرفه‌ای موسیقی، به رسمیت شناخته شوند. هیچ یک از این آثار، هنوز موفق نشده است یک آهنگساز و تنظیم‌کنندهٔ شاخص به عرصهٔ موسیقی کشور معرفی کند که سایر گروه‌ها و کمپانی‌های تولید موسیقی نیز با آنها کار کنند. خواننده‌ای نظیر «حامد زمانی» نیز هرچند به برند نسل جوان موسیقی انقلاب تبدیل شده است، اما هنوز نتوانسته جایگاهی مستقل برای خود کسب کند و جز در مراسم‌های رسمی و مناسبتی، موفق نشده همانند دیگر خوانندگان شاخص موسیقی پاپ، کنسرت برگزار کرده و یا با هنرمندان شاخص موسیقی کشور، کار کند. موارد متعددِ کار با چهره‌های صاحب‌نام و بعضا صاحب سبک موسیقی پاپ و سنتی نیز وجود داشته است که ابدا در هیچ یک از موارد، جزو آثار موفق و با کیفیت در فهرست آثار آن هنرمندان نبوده است. با این حال قضاوت هنوز کمی زود است، اما با منطق حاکم بر این نوشتار، دست‌کم می‌توانیم بگوییم که سودای «فتح بیرون» باید بتواند از درون عالم موسیقی حرفه‌ای ایران، نه مؤتلفانی اجاره‌ای و خلق‌الساعه، بلکه همراهانی فعال و متشخص و مسئولیت‌پذیر بیابد که حقیقتا «حضور» در میدان موسیقی را برای این قبیل موسسات ممکن کند. در غیر این‌صورت، توفیقی حاصل نشده است.

سیاست‌های معطوف به سازمان توزیع:

سیاست‌های ناظر به سازماندهی پخش و تکثیر موسیقی، هرچند به لحاظ طراحی، از سیاست‌های معطوف به سازمان تولید، قابل تفکیک‌اند، ولیکن به لحاظ منطق حاکم بر آنها کاملا با تصمیماتی که دربارهٔ سازمان تولید موسیقی گرفته شده است، منطبق هستند. با اندکی تسامح می‌توان گفت که هرگام در این‌جا با گام متناظر خود در سیاست‌های سازمان تولید، هم‌جهت بوده است. با این‌حال، اگر چنان‌چه در سیاست‌های معطوف به سازمان تولید، هدف، بازآرایی میدان تولید موسیقی و مداخلهٔ جهت‌مند در مناسبات حاکم بر این میدان باشد، سیاست‌های رسانه‌ای معطوف به مخاطب، در تدارک آن است که گوش مخاطب ایرانی را جهت داده و مهم‌تر این‌که آن را پرورش دهد. بدیهی است که چنین هدفی، به مثابه نقطهٔ ایده‌آل این قسم سیاست‌هاست و آنچه در عمل حاصل شده است، فاصلهٔ معناداری با این نقطه دارد. در این بخش، گام‌های اثرگذاری را که در طول این سال‌ها معطوف به سیاست‌گذاری رسانه‌ای موسیقی، برداشته شده است از نظر می‌گذرانیم:

گام اول/ تمرکز بر رسانه‌های رسمی: نادیده گرفتن بازار

موسیقی، به اقتضای ماهیت و ضرورت رسانه از یکسو، و ظرفیت بیانی آن در همراهی با شعر از سوی دیگر، خیلی زود به یک کالای رسانه‌ای استراتژیک برای جمهوری اسلامی تبدیل شد. از همین رو نیز بود که درست به مانند هر کالای استراتژیک دیگری، تأمین آن در «داخل» اهمیت یافت. پیش از انقلاب، رادیو و تلویزیون ابداً تنها مجرای پخش موسیقی نبود. آمار دقیقی از فروش کاسِت‌های موسیقی پیش از انقلاب وجود ندارد، اما خصوصا در ژانر موسیقی پاپ، می‌توانیم با اطمینان، از وجود بازاری پر رونق، در سال‌های دهه پنجاه سخن بگوییم. پس از انقلاب، وضعیت به کلی دگرگون شد. تمرکز تولید در رادیو و حذف جایگاه تهیه‌کننده، عملا شکل‌گیری چیزی تحت عنوان «بازار موسیقی» در ایران پس از انقلاب را -دست‌کم تا انتهای دهه شصت- غیرممکن کرد. البته در این مقطع نیز آلبوم‌های موسیقی به نحو پراکنده‌ای تولید می‌شد[1] و حتی نهادهایی مثل حوزه هنری نیز دست به تولید آلبوم موسیقی می‌زدند[2]. روندی که از اوایل دهه هفتاد، شدت هم گرفت، اما به دلایل متعدد از جمله، ضعف بنیهٔ اقتصادی تولیدکنندگان خصوصی و از هم پاشیدن شبکهٔ تکثیر و توزیع سابقه‌دار موسیقی، فضای انقلابی و سپس جنگ‌زدهٔ کشور

۱- نخستین آلبوم موسیقی پس از انقلاب، آلبوم «شهدای انقلاب» بود که از سرودهای ساخته‌شدهٔ احمدعلی راغب به خوانندگی محمد گلریز و مهرداد کاظمی، پُر شده بود.

۲- آلبوم «شمس‌الضحی» با همکاری محسن نفر و حسام‌الدین سراج، تولید حوزه هنری بود که در سال‌های میانی دهه شصت روانه بازار شد.

که موسیقی را به مانند هر محصول فرهنگی دیگری، خودبه‌خود به سمت رسانه‌های رسمی مرجع سوق می‌داد، ابهام در آیین‌نامه‌های صدور جواز تولید و تکثیر و مسائل دیگری از این دست، ابداً نمی‌توان بازار پر رونقی را برای موسیقی متصور بود. در این دوره مهم‌ترین مجرای تولید و پخش موسیقی، رادیو بود که عمدتا به پخش سرودهای انقلابی و آیینی متناسب با شرایط خاص کشور اختصاص داشت. آلبوم‌هایی نظیر چاووش یا «یاد ایام» از شجریان که به تدریج با سرمایه خصوصی و احیای سازمان تولید پیش از انقلاب از سوی برخی هنرمندان، تولید می‌شد نیز عمدتا با پخش از رادیو، شهرت و عمومیت می‌یافت و اگر فروشی هم داشت، عمدهٔ آن در میان ایرانیان خارج از کشور بود. خلاصه آن‌که در تمام طول سال‌های دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد، بازار موسیقی، مطلقاً راکد بود و مخاطب موسیقی، خوراک متنوع و متفاوتی را از مجاری رسمی پخش و تکثیر موسیقی دریافت نمی‌کرد.

گام دوم/ استراتژی «شبیه‌سازی»: ساختن بازار

در غیاب بازار رسمی موسیقی، رقیبی قدرت‌مند برای رادیو وجود داشت. نوارهای کاست موسیقی موسوم به لس‌آنجلسی که از آثار خوانندگان عمدتا پاپ ایران قبل از انقلاب -که اکنون در خارج از کشور اقامت داشته و برخی از تهیه‌کنندگان قدرتمند سابق را نیز در کنارشان داشتند- تولید و به نحو غیرقانونی و عمدتا با پخش از رادیوهای بیگانه و تکثیر در ایران، وارد کشور می‌شد. آمار دقیقی از کم و کیف این رقابت نابرابر در آن مقطع وجود ندارد، اما شواهد فراوانی، حکایت از گسترش انبوه موسیقی لس‌آنجلسی در شهرهای بزرگ ایران -خصوصا از سال‌های آغازین دهه هفتاد- دارد. این از نخستین مظاهر هجوم فرهنگی به انقلاب بود که در کنار دستگاه ویدئو و اندکی بعد ماهواره، موسیقی را بیش از همیشه، این‌بار نه به لحاظ فقهی و شرعی، بلکه از منظر فرهنگی، اجتماعی و حتی سیاسی، به موضوعی مخاطره‌برانگیز تبدیل کرده بود. همه چیز برای یک سیاست‌گذاری تمام‌عیار آماده بود. البته در برابر این هجمه، اقدامات کنترلی دامنه‌داری نیز با هدف جمع‌آوری دستگاههای ضبط و پخش موسیقی توسط مجموعه‌های انتظامی و امنیتی اجرا شد که چندان نیز ثمربخش نبود. اما مؤثرترین سیاستی که به لحاظ فرهنگی اتخاذ شد و فصلی تازه در حیات موسیقی در جمهوری اسلامی گشود، در میانهٔ دهه هفتاد، از سوی مرکز موسیقی و سرود سازمان صداوسیما طراحی و اجرا شد. سیاست موسوم به شبیه‌سازی[1] که با اجرای یک فرآیند پیچیدهٔ استعدادیابی، زمینهٔ پرورش صداهایی شبیه صداهای خوانندگان

۱- این سیاست در دوران مدیریت علی معلم دامغانی بر مرکز موسیقی و سرود صداوسیما و قائم مقامی احمدعلی راغب و مدیریت تولید فریدون شهبازیان که هرسه نفر از چهره‌های صاحب‌نام موسیقی انقلاب بودند، تدوین شد

مشهور لس‌آنجلسی را فراهم کرد. خوانندگانی نظیر «خشایار اعتمادی»، «قاسم افشار»، «علیرضا عصار»، «حسین زمان»، «عباس بهادری»، «بیژن خاوری»، «امیر تاجیک» و... که با همراهی موزیسین‌هایی نظیر فرید شب‌خیز، فواد حجازی، شادمهر عقیلی و تنی چند از دیگر فعالان موسیقی پاپ، زمینهٔ رسمی ظهور و رواج موسیقی پاپ و ترانه‌ای را پس از انقلاب فراهم کردند. این سیاست هرچند در رسیدن به هدفی که برای آن طراحی شده بود، یعنی کنار زدن موج رو به تزاید موسیقی لس‌آنجلسی در ایران، بسیار موفق عمل کرد و توانست یک بازار پر رونق موسیقی پاپ را در ایران سامان دهد که نخستین موج بازار پر رونق موسیقی پس از انقلاب بود؛ اما چون یک سیاست واکنشی و مقطعی بود، پس از مدتی رو به ضعف گذارد و به تدریج نیز با قرار گرفتن در مجرای سیاست‌های نامتوازن خصوصی‌سازی سازمان تولید در اواخیر دهه هفتاد و اوایل دهه هشتاد، قافیه را به تمامه باخت و میدان را برای ورود بی ضابطهٔ انواع موسیقی بی‌کیفیت به بازار، هموار کرد.

گام سوم: بازآرایی ناکام بازار

ظهور تدارک‌شده و کنترل‌شدهٔ موسیقی پاپ پس از انقلاب، که در یکی از حساب‌شده‌ترین سیاست‌های موسیقی پس از انقلاب، با محوریت صداوسیما حاصل شده بود، با مداخلات نامتناسب و هرج‌ومرج در سازمان تولید، از جمله رشد قارچ‌گونهٔ موسسات خصوصی تولید و تکثیر موسیقی، از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی وقت، به محاق رفت اما یک نقش جدی از خودش برجای گذارد. حالا موسیقی پاپ، که برای چندین سال به رسمیت شناخته نمی‌شد و حتی در سال‌های نخست انقلاب، ورود دستگاه‌های الکترونیک آن به کشور ممنوع بود، پیشِ روی جامعه جوان ایران به رسمیت شناخته شده و امکان بروز و ظهور یافته بود. این رسمیت یافتن، البته تنها دلیل رواج موسیقی پاپ نبوده و نیست. این سبک از موسیقی، در نسبت با سبک کلاسیک و ارکسترال ایرانی، قابلیت این را دارد که به راحتی به محصول بیانجامد. در واقع، موسیقی پاپ، یک موسیقی سهل‌الوصول است. رواج آموزشگاههای موسیقی آزاد، که عمدتا مملو از جوانان جویای سرگرمی و علاقه‌مند به موسیقی پاپ است، این سهولت را با نوعی بی‌مسئولیتی همراه کرده است و نتیجتاً نزول فاحش موسیقی پاپ را نه در مقایسه با نمونه‌های پیش از انقلاب، که حتی در نسبت با پاپ اواخر دهه هفتاد، رقم زده است. اما ماجرا تنها به اینجا ختم نشده است. «ستادهای آزاد» نوظهور که در فقرات بالا چرایی و چگونگی ظهور آنها روایت شد، بر رونق این بازار مکاره افزوده‌اند. مسئله چندان هم پیچیده نیست: این موسسات، از آنجا که موسسات تخصصی و حرفه‌ای تولید موسیقی نیستند و از پشتوانهٔ

کارشناسی نیز برخوردار نیستند، موسیقی پاپ و سازمان تولید ساده و بی دردسر آن را مجال خوبی برای تولید محصولات انبوه خود یافته‌اند. البته این مجموعه‌ها که در پی دسترسی به مناسبات حرفه‌ای موسیقی و فتح آن هستند، در اینجا نیز انتخاب رسانه‌ای خود (گرایش به بازار مکاره موسیقی پاپ) را در لفافه‌ای از شعار «فتح بازار»، موجه جلوه می‌دهند اما حاصل کار، نه بازآرایی بازار موسیقی -که معنای حقیقی فتح بازار است- بلکه مداخلهٔ حساب‌نشده و دمیدن در تنور مناسبات کاذب سوپراستارهای این عرصه است. کار حتی از این نیز خراب‌تر شده است. در مواردی، این «ستادهای آزاد» با پول‌های نفتی، به نحو کاذبی رقم دستمزد چهره‌های دست چندم را به میزان قابل ملاحظه‌ای بالا برده‌اند تا مطمئن شویم با یک هدف‌گذاری دم‌دستی و موقتی مواجه هستیم که شانسی برای حضور معنادار و مؤثر در آینده موسیقی ایران ندارد. بازاری بازآرایی نشده است که هیچ، بر تنور این بازار مکاره نیز دمیده‌اند.

جمع بندی و پیشنهادات

گفتیم که سیاست‌گذاری مستلزم تدارک فاصله است. فاصله‌ای آگاهانه و حساب شده با موضوع که امکان دیدن موضوع در نقاط اثرگذاری‌اش را به سیاست‌گذار می‌دهد و سیاست‌گذار را قادر می‌سازد مداخله در موضوع را از نقاط اثرگذارش پی بگیرد. همچنانکه نشان دادیم، جمهوری اسلامی، همواره موسیقی را با فاصله‌ای که از آن داشته، در نظر آورده است. موسیقی، در جمهوری اسلامی همواره یک «مسأله» بوده است و این امر، پیشاپیش به معنای آن است که جمهوری اسلامی، همواره قضاوتی دربارهٔ موسیقی داشته و با این قضاوت، فاصله‌ای همیشگی با موسیقی حفظ کرده است. به بیان دیگر، سیاست‌سازان فرهنگی و هنری نظام، همواره، بالقوه این امکان را داشته‌اند که با فاصله‌ای که از موسیقی دارند، و مبتنی بر مسأله‌ای که همین فاصله، تمهید می‌کرده است، طرح و سیاستی منسجم و یکپارچه نسبت به موسیقی داشته باشند.

جمهوری اسلامی، همواره موسیقی را در ظرف رسانه دیده است. موسیقی در اینجا پیش از آنکه یک هنر باشد، یک کالای رسانه‌ای است، کالایی که در مقاطعی تحت تأثیر شرایط خاص اجتماعی، فرهنگی و سیاسی، به یک کالای استراتژیک تبدیل می‌شود و این،

ضرورت سیاست‌گذاری برای تولید و توزیع آن را مضاعف می‌کند. اما مسأله جهت دیگری نیز دارد، اینکه موسیقی در نظر مدیران و سیاست‌سازان نظام، از همان ابتدا به مثابه یک کالای رسانه‌ای استراتژیک دیده می‌شود، صرفا به سیاست‌گذاری دربارهٔ موسیقی، ضرورت نبخشیده است، بلکه علاوه بر ضرورت، سرشت و ماهیت این سیاست‌ها را نیز شکل داده است. اگر موسیقی یک «کالا» است، پس لاجرم سیاست‌گذاری برای آن نیز می‌بایست منطبق بر درکی اساسا اقتصادی ـ در معنای عام کلمه ـ صورت بگیرد. این یعنی آنچه دربارهٔ موسیقی مهم تلقی شده و موضوع سیاست‌گذاری قلمداد می‌شود، نه وجوه فنی و هنری موسیقی بلکه مانند هر کالای دیگری، نظام تولید و توزیع آن است. درست با همین منطق است که تلاش‌های سیاست‌گذارانه برای موسیقی، چنانکه در توصیف سیاست‌ها آمد، بر دو نقطهٔ خاص متمرکز می‌شود: سازمان تولید و سازمان توزیع (مخاطب). این دو نقطه، در تشخیص سیاست‌سازان فرهنگی جمهوری اسلامی، به منزلهٔ نقاط اثرگذاری موسیقی، قلمداد می‌شود و نه تنها چگونگی هدف‌گذاری برای موسیقی را در نظام جمهوری اسلامی تعیین می‌کند، بلکه ماهیت اهداف را نیز معین می‌سازد و فاصله لازم برای سیاست‌گذاری بر موسیقی را نیز ایجاد می‌کند.

به باور نگارنده، بر اساس روایت موسیقی در جمهوری اسلامی ایران، سازمان تولید و ساماندهی مخاطب، حقیقتا نقاط راهبردی موسیقی در ایران است. درواقع سیاست‌سازان در انتخاب نقاط سیاست‌گذاری، به خطا نرفته‌اند و اگر خطایی هم رخ داده است ـ که رخ داده است ـ نه از ناحیه انتخاب نقاط استراتژیک سیاست‌گذاری، بلکه از ضعف در طراحی برای این نقاط بوده است. بر همین اساس، در مقام جمع‌بندی، ارائهٔ پیشنهاداتی برای بهبود سیاست‌ها را متمرکز بر همین دو نقطه انجام خواهیم داد:

بازآرایی سازمان تولید موسیقی بر مبنای احیای تیم‌های هنری:

به باور نگارنده، بی‌تردید مهم‌ترین سیاستی که در قبال سازمان تولید موسیقی در جمهوری اسلامی اتخاذ شده است، حذف جایگاه «تهیه‌کننده» به منزلهٔ حلقهٔ وصل تیم‌های هنری، و واگذاری این جایگاه به بوروکراسی‌های شورایی بوده است. مهم‌ترین آفتی که این سیاست در پی داشته است، از بین بردن تیم‌های هنری بوده است که سنت موسیقی را هم می‌سازند و هم پیش می‌برند. کار موسیقی، اساسا یک کار تیمی است. «تیم» در فعالیت‌های هنری و خصوصا موسیقی، تضمین کنندهٔ ذائقه‌ای است که آثار موسیقایی به جامعه ارائه می‌دهد. به بیان دیگر، وجود تیم‌های شناخته شده و صاحب‌کارنامه و

صاحب‌سبک، به خودی خود، نوعی سیاست کردن میدان تولید موسیقی، آن‌هم با کمترین هزینه و اصطکاک است. وجود چنین تیم‌هایی، صحنهٔ موسیقی را از درون خودش سامان می‌دهد و بهره‌وری سیاست‌گذاری را افزایش و هزینه آن را کاهش می‌دهد. اگر تیم‌های هنری قدرتمندی داشته باشیم، برای ممانعت از تولید آثار نامطلوب، نیاز به شوراهای متعدد طرح و برنامه، آن‌هم با شاخص‌های تعریف‌نشده و نامعلوم، برای اطمینان از کیفیت تولیدات نداریم. این در حالی است که عمدهٔ سیاست‌های حاکم بر سازمان تولید و روندهای تخصیص سرمایه به آثار مختلف، چه در طول سالیان گذشته در سازمان‌های دولتی و حکومتی متولی موسیقی، و چه اخیرا در «ستادهای آزاد» و موسسات فرهنگی هنری که به کار تولید موسیقی مشغول هستند، کاملا در نقطهٔ مقابل منطق تیم‌سازی عمل کرده و آشکارا «ضد تیم» بوده است. توزیع پول، غالبا به نحوی بوده است که امکان تشکیل تیم‌های هنری و تقویت آنها را نمی‌دهد. بدون تعارف، تیم‌سازی فقط برای آنهایی ممکن بوده است که یا خودشان عضو شوراهای طرح و برنامه سازمانها و موسسات بوده‌اند و یا کسانی در این شوراها دارند! در باقی موارد، تأمین مالی، منطق سازمان‌دهنده روشنی ندارد. این در حالی است که تقویت جایگاه تهیه‌کننده، آن‌هم نه تهیه‌کنندگانی که صرفا رابط هنرمندان با مدیران و اعضای شوراها هستند، بلکه تهیه‌کنندگانی که هریک ذائقهٔ موسیقایی خاصی دارند و توسط یک گروه هنری نیز به رسمیت شناخته می‌شوند، باعث خواهد شد که میدان تولید موسیقی در کشور با سلیقه‌های هنری معتبر و شناسنامه‌دار، بازآرایی شود و در آن‌صورت، خودِ صاحبان سلایق (هنرمندان و تهیه کنندگان) هستند که از آرایش میدان موسیقی با معیارهایی پایدار و قابل ارزیابی محافظت خواهند کرد. در همین راستا سیاست‌های آموزش نیز می‌باید به سمت و سویی جهت داده شود که به تشکیل «تیم‌های هنری» از همان نخستین تجربه‌های جدی هنرآموز بیانجامد.

بازآرایی سازمان تکثیر موسیقی بر مبنای قطب‌های پایدار در بازار:

در زمینه سیاست‌های پخش و تکثیر موسیقی به نظر می‌رسد مهم‌ترین اولویت، کماکان «ساختن بازار» است. سیاست‌گذاری موسیقی هرگز نباید از تحولات و فعل و انفعالات بازار موسیقی، جدا افتاده و یا از آن عقب‌تر باشد، بلکه سیاست‌ها حتما باید بتواند نبض بازار را در دست گرفته و در بازار موسیقی تحولاتی معنادار و جهت‌مند ایجاد کند. بدترین استراتژی نسبت به بازار موسیقی، تبعیت محض از استانداردهای حاکم بر بازار است. موضوعی که از پشت عینک رسانه و مخاطب، خصوصا با افزودن چاشنی مدیریت

افکار عمومی، افتادن در دام آن برای سیاست‌گذاران بسیار محتمل است. بازار نباید به هر سمت و سویی برود و سیاست‌گذار را هم با خودش ببرد! بلکه همواره باید جهتی داشته باشد. اما جهت‌مندی بازار، چگونه به بهترین نحو حاصل خواهد شد؟ اگر سیاست دهه چهارم را که تقریبا تبعیت محض «ستادهای آزاد» و دستگاههای فرهنگی پراکندهٔ جمهوری اسلامی از استانداردهای حاکم بر بازار و قواعد آن (سلبریتی‌ها) است، کنار بگذاریم، سیاست سه دهه گذشته، با فراز و نشیب‌هایی، کنترل و جهت دادن به بازار از طریق اِعمال نظارت‌های محتوایی بر آن بوده است. نظارت‌هایی که از طریق بوروکراسی‌های اداری، با تلفیقی از نام‌های موسیقایی، و با اهرم «انحصار رسانه و پخش» اِعمال می‌شده است. از نابسندگی این سیاست به واسطهٔ شکسته شدن انحصار پخش که بگذریم، آنچه ناکارآمدی آن را نشان می‌دهد، توجه به این نکته است که حاصل‌اش چیزی جز غریبه کردن سیاست‌گذار از رخدادهای واقعی کف بازار موسیقی نبوده است. بازار، نهایتا توانسته راه خودش را برود و سیاست‌گذاری‌ها یا آن را نادیده گرفته، یا از آن عقب افتاده و یا اخیرا تبعیت تام و تمام از آن را انتخاب کرده است. راهی که باید رفت و مسیری که باید گشود روشن است: باید بازار موسیقی را ساخت و بر عهده گرفت. این نیز جز با حضور در بازار ـ به تفاوت حضور و مداخله توجه شود ـ میسر نخواهد شد. دستگاههای فرهنگی رسمی و آزاد جمهوری اسلامی باید بتوانند «سویی» در بازار موسیقی باشند. نباید صرفا با نگرانی از روند افکار عمومی، به دامن ستاره‌ها افتاد و به نحو کور و بی‌ضابطه برای آنها پول پاشید! این نحو از حضور در بازار، موقتی و بی‌آینده است. عطف به توصیه‌ای که در نسبت با سازمان تولید موسیقی شد (ایجاد و تقویت گروههای هنری ذائقه‌مند) در اینجا و در نسبت با بازار نیز توصیهٔ اصلی، تدارک مجاری حضور پایدار و موثر در بازار، آن‌هم از طریق ایجاد ائتلاف‌های پایدار و نه اجاره‌ای، با ذائقه‌های پخته و امتحان پس داده و مجرب از میان هنرمندان، و تعریف یک برنامهٔ کاری روشن با آنها است به نحوی که از کنار فعالیت این افراد و گروه‌های مجرب، آیندهٔ موسیقی و نسل جوان این عرصه نیز کارآزموده، تربیت‌یافته و سنت‌مند شود. پیگیری این سیاست، نیازمند مفاهمه و گفت‌وگو با این گروهها و افراد است و شناسایی آنها و امکان گفت‌وگو با آنها تلاشی مستمر و تشخیصی دقیق می‌طلبد که تحقق آن، از همه مهم‌تر، مستلزم پذیرش یک اصل است: موسیقی قدرتمند است و باید قدرت آن را شناخت و در آن مشارکت کرد... گام اول شاید تشکیل شوراهای گفت‌وگو با حضور صاحب‌نظران، هنرمندان و سیاست‌سازانی است که در این هدف، تشریک مساعی دارند.

هنر موسیقی، برخلاف آنچه اغلب تصور می‌شود، در زمرهٔ نخستین هنرهایی بود که به حرکت عمومی مردم در انقلاب سال ۱۳۵۷ پیوست. معارضهٔ انقلابی، آنگونه که در آثار موسیقایی یا اندکی بعد در نقاشی‌های دیواری دیده می‌شد، هرگز در پردهٔ سینما دیده نشد. موسیقی که از قابلیت‌های بیانی و امکانات تهییجی بالایی برخوردار است، با شدت گرفتن موج انقلاب، خیلی زود، شمایل انقلابی به خودگرفت. نیروی موسیقی انقلاب حتی توانست با ملاحظات دشوار رایج فقهی درگیر شود و با طرح خود به عنوان یک امکان سازنده، فضا را برای پذیرش موسیقی درون جمهوری اسلامی باز کند.

اما آیا آنچه با موسیقی انقلابی متولد شد توانست به یک سیاست فعال در قبال موسیقی تبدیل گردد؟ این گزارش در جست‌وجوی امکانی برای یک سیاست فعال، روایتی از چهار دهه سیاستگذاری فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در حوزه موسیقی دارد.

گزارش نهاد

نشانی: تهران خیابان فرجام، خیابان طاهرخانی، پلاک ۱۰۰، واحد۸