

مقوله‌های فرهنگی تولید موسیقی ملی ایران

پدرام جوادزاده^۱، مسعود کوثری^۲، محسن عامری شهرابی^۳

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۱/۰۵، تاریخ تایید: ۹۹/۰۵/۰۵

Doi: 10.22034/jcsc.2020.121825.2096

چکیده

موسیقی به‌عنوان یکی از شاخه‌های اصلی حوزه هنر، از عناصر مهم تشکیل‌دهنده فرهنگ است. در بین انواع شاخه‌های موسیقی داخلی و غیر داخلی که در کشور عرضه و مصرف می‌شوند، تنها موسیقی ملی ایران که خود شامل موسیقی دستگامی، موسیقی اقوام و نظایر آن است، به‌علت آنکه برآمده از تجربه تاریخی و زیست فرهنگی جامعه ایران است، ویژگی‌های ممتاز فرهنگ ایرانی را یدک می‌کشد. افول میزان محبوبیت و حجم مخاطبین این موسیقی در جامعه امروز ایران کاملاً ملموس و قابل مشاهده است. چرخه فعالیت موسیقی از سه حوزه تولید، توزیع و مصرف تشکیل شده است. در ایران بر خلاف کشورهای توسعه‌یافته، تولید موسیقی توسط خود موسیقی‌دانان انجام می‌شود.

این مقاله، به دنبال آن است که با تمرکز بر بخش تولید در موسیقی ملی کشور، به کشف مقوله‌های فرهنگی حاکم در این عرصه بپردازد. انجام این تحقیق ضمن ایجاد یک فهم جامع از این عرصه می‌تواند به موسیقی ملی کشور جهت خروج از وضعیت کنونی کمک نماید. روش مورد استفاده در این پژوهش، نظریه داده‌بنیاد نظام‌مند است. در گردآوری داده‌ها از تکنیک مصاحبه عمیق و تخصصی استفاده شده است. داده‌های به‌دست‌آمده، با استفاده از دستورالعمل‌های کدگذاری سه‌گانه باز، محوری و انتخابی کدگذاری شده‌اند. از دل داده‌ها ۲۹ مفهوم و ۹ مقوله استخراج شده و تولید موسیقی ملی ایران مشخصاً به‌عنوان مقوله مرکزی شناخته شده است. در نهایت، با استفاده از مدل پارادایمی، نظریه داده‌بنیاد برآمده از تحقیق، به‌صورت داستان و مدل تصویری ارائه شده است.

واژگان کلیدی: موسیقی ملی ایران، نظریه داده‌بنیاد، تولید موسیقی، مقوله فرهنگی.

۱ دانشجوی دکتری رشته مدیریت و برنامه‌ریزی فرهنگی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات (نویسنده مسئول)؛ pedramjavadzade@gmail.com

۲ دانشیار گروه ارتباطات دانشگاه تهران؛ mkousari@ut.ac.ir

۳ استادیار گروه مدیریت دانشگاه آزاد اسلامی واحد نراق؛ mohsenameri@iau-naragh.ac.ir

مقدمه

در بررسی مفهوم فرهنگ در بین تعاریفی که رهیافت‌های مختلف نظری از تحول‌گرا و کارکردگرا تا ساختارگرا و اشاعه‌گرا و... ارائه داده‌اند، در عین توجه به تفاوت‌ها و انفصالات، پیوسته با برخی اشتراکات مواجه می‌شویم. این اشتراکات مواردی نظیر ارزش‌ها، باورها، الگوها، نمادها و کنش‌ها را شامل می‌شود. زمانی که از مقوله‌های فرهنگی سخن به میان می‌آید، مفاهیمی این‌چنین مورد نظر واقع شده است.

موسیقی به‌عنوان یکی از شاخه‌های اصلی حوزه هنر، از عناصر مهم تشکیل‌دهنده فرهنگ است. موسیقی به‌عنوان هنری تاثیرگذار، می‌تواند در حفظ و اشاعه فرهنگ ملی یک کشور نقش مهمی ایفا نماید. در بین انواع شاخه‌های موسیقی که در کشور عرضه و مصرف می‌شوند، تنها موسیقی ملی ایران که خود شامل موسیقی دستگاهی، موسیقی اقوام و نظایر آن است، به‌علت آنکه برآمده از تجربه تاریخی و زیست فرهنگی جامعه ایران است، ویژگی‌های ممتاز فرهنگ ایرانی را یدک می‌کشد.

مفهوم موسیقی ملی، جزو آن دسته از مفاهیمی است حدود و ثغور چندان مشخصی چه در حوزه موسیقی‌شناسی و چه در حوزه مطالعات فرهنگی برای آن ذکر نشده است. آنچه مشخص است استفاده از این مفهوم دارای سابقه چندانی نبوده و گویی تحت تأثیر مرزبندی‌های نوین سیاسی و در طی یک و نیم قرن اخیر شکل گرفته است. در واقع، شکل‌گیری این مفهوم به موازات تغییر معانی واژگانی نظیر وطن و ملت در پهنه جامعه در طی قرن اخیر اتفاق افتاده است. آنچه از شواهد تاریخی بر می‌آید در ایران، وطن در معنای شهر محل تولد و ملت در معنای دینی آن یعنی اجتماع مومنان و مسلمانان به کار می‌رفته است.

در نتیجه، در شرایطی که هنوز مفهوم ملیت و کشور در معنای امروزی به کار نمی‌رفته، بستری برای شکل‌گیری و ایجاد معنایی چون موسیقی ملی اساساً شکل نگرفته بوده است. زمانی که ما در یک انتقال تاریخی از واژگانی نظیر «ممالک محروسه» به واژگانی چون «کشور» تغییر می‌کنیم، بین دو دسته از انسان‌ها تمایز قائل شده‌ایم. کشور ایران یا مردم ایران و کشورهای دیگر یا مردمشان. در اینجا مفهوم «هنرهای ملی» متولد می‌شود.

موسیقی ملی با عنایت به این توضیحات، مرتبط به تصور یک جامعه و متفکرانشان از میزان تمایز با سایر جوامع است. اینکه چرا در اسکاتلند از مفهوم موسیقی ملی استفاده نمی‌شود، اما در ایرلند با تأکید بسیار، موسیقی ملی ایرلند مورد استفاده قرار می‌گیرد، احتمالاً به‌همین

تفاوت‌ها در تعریف میزان استقلال خود و در نتیجه تلاش برای ایجاد فاصله بین خود و دیگران باز می‌گردد. در ایران، این مفهوم بسیار گنگ‌تر مورد استفاده قرار گرفته است. این مسئله شاید به فقر تحقیقات علمی در حوزه موسیقی در کشور باز می‌گردد.

جامعه‌شناسان و اندیشمندان علوم انسانی در ایران با توجه به شرایط تخصصی و زبان فنی موسیقی کمتر به سراغ موسیقی و تحلیل آن رفته و این عنصر فرهنگی کمتر مورد توجه و عنایت کارشناسان امر واقع شده است (سروی، ۱۳۸۹: ۱۴۴).

در محدود رسالاتی که با عنوان موسیقی ملی در ایران چاپ شده، این مفهوم کاملاً یک مفهوم مشخص و قابل درک در نظر گرفته شده است. برای مثال رساله «موسیقی ملی ایران» نوشته داریوش صفوت، کوچک‌ترین توضیحی درباره خود این مفهوم ارائه نمی‌کند، بلکه از مصادیق و سازها و ساختارها و فواصل موسیقایی آن سخن می‌گوید. تنها کسی که به کندوکاو در مفاهیمی نظیر سنت و اصالت و ملیت در موسیقی ایرانی پرداخته، ژان دورینگ، موسیقی‌شناس فرانسوی است. او چکیده تعملات و نظریات خود را در مقالاتی در دانشگاه استراسبورگ ارائه کرده و برخی از آنان خوشبختانه به زبان فارسی چاپ شده‌اند. دورینگ معتقد است:

در ترکیب موسیقی ملی ایران، صفت ملی از لفظ ملت مشتق شده، اختراعی جدید و مربوط به آخر قرن نوزدهم است. این کلمه با اینکه منشاء مذهبی داشته، طنین و انعکاس آن کاملاً غیر دینی بوده است. واژه ایرانی در این جا به معنای سیاسی آن است و همه ایرانیان خارج از ایران را از محدوده خود بیرون می‌گذارد (مانند افغانی، تاجیکی و غیره)، اما ترک و ترکمن و عرب زبان ایران را کم‌وبیش از خود می‌داند (دورینگ، ۱۳۷۱: ۳۷۴).

با توجه به این تعریف، در این تحقیق موسیقی ملی در معنای موسیقی دستگاهی و موسیقی محلی اقوام مختلف ایران مورد توجه قرار می‌گیرد. موسیقی دستگاهی که عموماً موسیقی سنتی خطاب می‌شود، محصول تغییراتی است که موسیقی درباری و شهری ما در دوران قاجار تجربه کرده و با تغییرات محدود سیستمی، خود را از موسیقی مقامی پیش از قاجار تا حدودی متمایز کرده است. این موسیقی که از دوره قاجار در مقام موسیقی رسمی کشور قرار گرفته، صرفاً در یک تغییر تجربی به سمت شکل‌دهی نوعی از رپرتوار مدون اجرایی و آموزشی حرکت کرده است.

در ایران موسیقی پیوسته یکی از جدی‌ترین عوامل چالش برانگیز بوده و نوعی از دوگانگی در تعاملات بین عرصه مدیریت کلان کشور، موسیقی و طبقات مختلف اجتماع، برقرار بوده است. هرچند عوامل ایجادکننده حساسیت بر روی موسیقی عموماً ناشی از عملکرد، رفتار و محتوای

موسیقایی عرضه شده از مبادی غیر رسمی، موسیقی زیرزمینی، محصولات تولید شده در خارج از کشور، موسیقی پاپ داخلی و حواشی آن و بعضاً تصویر ذهنی برآمده از فعالیت‌های فرهنگی دوران طاغوت است، اما عملاً واکنش‌های ناشی از این حساسیت‌ها بر روی موسیقی رسمی کشور یا همان موسیقی ملی ایران اعمال می‌شود؛ زیرا عملاً یا موارد فوق خارج از قلمرو کشور ایران هستند یا آن موارد برای عرضه خود از مبادی رسمی و ساختار قانونی کشور تبعیت نمی‌کنند.

در سال‌های اخیر، به موازات ایجاد محدودیت‌های ناشی از حساسیت‌های فوق، دسترسی جامعه به انواع رسانه‌های درون و برون‌مرزی، رسمی و غیر رسمی و مبتنی بر فضاهای رسانه‌ای جدید و عدم پرداختن به موسیقی ملی در این رسانه‌ها، همچنین عدم درک صحیح اهمیت، نیاز و کارکرد موسیقی ایرانی در جامعه از سوی مدیران مراکز فرهنگی کشور، موسیقی ملی ایران دچار مشکلات بسیاری شده است.

هر چند آمار رسمی در مورد میزان اقبال اجتماعی موسیقی ملی در روزگار حاضر جامعه ایران در دسترس نیست و گزارشی که دربردارنده درصد مخاطبین این موسیقی از کل جمعیت کشور باشد، توسط نهادهایی نظیر انجمن موسیقی، خانه موسیقی و دفتر موسیقی وزارت ارشاد ارائه نشده است، اما آنچه کاملاً ملموس است، افول میزان محبوبیت و حجم مخاطبین این موسیقی در جامعه امروز است.

فهم مقوله‌های فرهنگی حاکم بر این موسیقی در روزگار حاضر، دارای اهمیت بسیاری است؛ زیرا از یک طرف اقتضائات حاکم بر جامعه امروز ایران بسیار متفاوت از گذشته است و از طرف دیگر، این جامعه هیچ‌گاه در طول تاریخ خود به این اندازه در معرض موسیقی‌های غیر بومی نبوده است.

تحقیقات انجام‌شده با رویکرد فرهنگی در حوزه موسیقی، عموماً مفهوم موسیقی در معنای عام آن را مورد توجه قرار داده و از توجه به تفاوت‌های بنیادین بین موسیقی ملی ایران با سایر انواع موسیقی غافل بوده‌اند. همچنین این تحقیقات عموماً ناظر بر بخش مصرف موسیقی بوده و به جای کشف مقوله‌های فرهنگی حاکم، صرفاً با برشمردن برخی مؤلفه‌های کمی به دنبال ارائه الگوی مصرف موسیقی هستند. هیچ‌کدام از نهادهای کلان کشور نظیر شورای عالی انقلاب فرهنگی و وزارت فرهنگ یا حتی محققین حوزه موسیقی، تحقیقی مبتنی بر شناخت مقوله‌های فرهنگی تاثیرگذار بر چرخه تولید موسیقی ملی انجام نداده‌اند و عرصه مدیریت فرهنگی کشور شناختی از این عرصه ندارند.

این مقاله به دنبال آن است که با تمرکز بر بخش تولید در موسیقی ملی کشور، به کشف مقوله‌های فرهنگی حاکم بر اندیشه و تفکر مبنایی اولیه در بین هنرمندان این عرصه و اقتضائات حاکم بر محصول نهایی عرضه شده، جهت ایجاد یک فهم جامع از این فضا اقدام نماید. به نظر می‌رسد انجام این تحقیق، ضمن ایجاد یک فهم جامع از این عرصه می‌تواند کمک بزرگی به موسیقی ملی کشور جهت خروج از وضعیت کنونی باشد.

مطالعات پیشین

در بررسی پیشینه پژوهش با دو مسئله مواجه هستیم. اول در داخل کشور پژوهش‌های مشابهی در موسیقی ملی ایران انجام نشده و تحقیقات عملاً متمرکز بر موسیقی مردم‌پسند بوده‌اند. دوم در خارج از کشور مفهوم تولید موسیقی با ایران کاملاً متفاوت است. در ایران تولیدکننده موسیقی در واقع، خود هنرمند است که از مرحله ساخت و خلق اثر تا مرحله ضبط و تدوین نهایی را خود او انجام داده و در عموم موارد ناچار است هزینه انتشار اثر را نیز خودش بر عهده بگیرد، اما در سایر جوامع، تولیدکننده موسیقی، یک ناشر موسیقی است که از مرحله ضبط تا انتشار اثر را چه از نظر هزینه‌های مادی و چه از نظر هماهنگی عوامل دخیل در ضبط و انتشار اثر، پوشش داده و نقش هنرمند صرفاً در خلق اثر هنری خلاصه می‌شود.

در پژوهشی مبتنی بر روش گراند تئوری، محققان به دنبال مطالعه مفهوم نفرت در مرحله تولید موسیقی عامه‌پسند ایرانی بوده‌اند. این پژوهش مبتنی بر دستورالعمل‌های کدگذاری سه گانه باز، محوری و انتخابی و با استفاده از تکنیک‌های متعددی نظیر مصاحبه و مشاهده در گردآوری داده‌ها، شرایط زندگی اجتماعی و تناقضات درونی روابط انسانی را به‌عنوان مقوله مرکزی مشخص نموده‌اند. پس از تحلیل گفتمانی بر مبنای دو معیار اطمینان‌پذیری و کثرت‌گرایی پژوهش مورد ارزیابی قرار گرفته است (خادمیان و سلیمانی فاخر، ۱۳۹۵).

مقاله «فضای تولید موسیقی مردم‌پسند در ایران»، بر اساس رهیافت پژوهشی مردم‌نگاری/جامعه‌شناختی در پژوهش، روی تولیدکنندگان فرهنگی تمرکز نموده است. تلاش محقق بر این بوده است تا با توجه به عدم امکان انجام پژوهشی ساختاری درباره فضای تولید موسیقی مردم‌پسند در ایران به سبب فقدان آمارهای مستند از وضعیت تولید، این فضا را به مدد مفهوم پردازشی جامعه‌شناختی در سطح خرد و با استفاده از داده‌های مستخرج از پنج مصاحبه با تولیدکنندگان مختلف موسیقی در شهر تهران تحلیل نماید. نتایج نشان می‌دهند، فضای تولید

موسیقی مردم‌پسند در ایران فضایی منازعه‌آمیز بوده و در این فضای منازعه‌آمیز، هرگونه تلفیق موسیقی شناختی، غیر ممکن است. محقق معتقد است، تلفیق موسیقی شناختی تنها راه برون‌رفت از بی‌ریختی فرهنگی حاکم بر فضای تولید موسیقی در ایران است (صمیم، ۱۳۹۲).

مقاله «شناسایی راه‌کارهای سامان‌دهی نظام نوآوری صنعت موسیقی»، به بررسی علل اصلی معضلات موسیقی بومی ایران و ارائه راهکارهایی برای برون‌رفت از آن پرداخته است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که معضلات موسیقی بومی در ایران، معلول نابسامانی نظام نوآوری در این عرصه بوده و رفع آنها مستلزم سامان‌دهی نظام نوآوری در این صنعت است. به بیان دیگر ایجاد و تقویت نهادهای سیاست‌گذار، تأمین منابع مالی، خلق موسیقی بومی، توسعه منابع انسانی و تولید کالاها و خدمات موسیقایی می‌تواند بسیاری از مشکلات کنونی موسیقی بومی را از میان بردارد (میرزمانی و همکاران، ۱۳۹۴).

مقاله «موسیقی، رسانه‌ای در حفظ و اشاعه فرهنگ ملی در میان مخاطبان نسل سوم»، بیان می‌دارد که موسیقی‌های بومی و سنتی به‌علت ذات محافظه‌کارانه‌ای که دارند در مقابل موسیقی‌های زیرزمینی و وارداتی که ظرفیت فریاد و اعتراض را فراهم می‌کنند، در جذب نسل سوم پس از انقلاب دچار مشکلات جدی هستند. نویسندگان این مقاله، معتقدند موسیقی ایرانی که برآمده از فرهنگ جامعه است، دچار نوعی از انجماد فرهنگی شده و از تطبیق با نیازهای اجتماعی عاجز است. مقاله، در نهایت پیشنهاد می‌دهد نسبت به آشنا نمودن نسل سوم با ریشه‌های تاریخی جامعه و محتوای تولیدشده در موسیقی‌های بومی تلاش شود و عرصه سیاست‌گذاری فرهنگی کشور به سمت اشاعه این میراث در نسل سوم جامعه حرکت نماید (حقیقی و همکاران، ۱۳۹۵).

ریچارد جیمز برگس^۱ در کتاب خود به نام «هنر تولید موسیقی»، به نقش تهیه‌کنندگان و تولیدکنندگان در چرخه صنعت موسیقی پرداخته است. نزد وی این دو گروه همان ناشران و سرمایه‌گذاران این حوزه هستند. او معتقد است تغییرات اجتماعی در بستر زمان، منتهی به توسعه صنعت تولید موسیقی شده است. این توسعه تغییراتی را در مفاهیم مورد استفاده در این حوزه، از نام شرکت‌های تهیه‌کننده تا اسامی مورد استفاده در قطعات تولید شده ایجاد کرده است. نویسنده با رویکردی قوم‌نگارانه به‌دنبال انجام یک تحقیق کیفی در مفاهیم این حوزه با مشارکت گسترده در فهم فرهنگی است. به این معنا که به‌دنبال ایجاد زمینه‌سازی فرهنگی

1 Richard James Burgess

برای شناخت مفاهیم موجود در پهنه هنری، فعالیت‌های تولیدی، اقتصادی و در نهایت شیوه زندگی تولیدکنندگان موسیقی بوده است. فرضیات ذهنی محقق از طریق مصاحبه با اهالی این عرصه اصلاح شده و گسترش یافته است (Burgess, 2013).

مبانی نظری

روش‌شناسی نظریه بنیادی در سال ۱۹۶۷ میلادی از سوی گلاسر و اشتراوس^۱ در کتاب «کشف نظریه بنیادی»^۲ مطرح شد. نظریه داده‌بنیاد، شیوه‌ای از پژوهش کیفی است که در آن، دسته‌ای از داده‌ها مورد استفاده قرار گرفته و نظریه‌ای تکوین می‌یابد. در نظریه بنیادی تحقیق از یک نظریه مشخص شروع نمی‌شود که بعد به اثبات برسد، بلکه پژوهش از یک حوزه مطالعاتی آغاز می‌شود و از دل آن نظریه بیرون می‌آید (کوثری و مولایی، ۱۳۹۷: ۸۵).

بنیان‌گذاران این روش‌شناسی، ادعای بزرگی را مبنی بر اتخاذ نظریه از داده‌هایی نظام‌مند که حاصل تحقیق اجتماعی باشند، دارند. همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید، نظریه، در طول تحقیق رشد می‌کند و از رهگذر تعامل مستمر بین گردآوری و تحلیل داده‌ها حاصل می‌شود (تسلیمی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۲). این روش برای پژوهش‌هایی به‌کار می‌رود که نظریات کافی درباره مسئله پژوهش وجود ندارد یا در چارچوب مکانی و زمانی مشخصی که تحقیق در آن باره صورت گرفته، نظریات کافی موجود نیست (باستانی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۰).

روش پژوهش

روش‌شناسی نظریه بنیادی ابتدا در سال ۱۹۶۷ م از سوی گلاسر و اشتراوس در کتاب مشهور آنان به نام «کشف نظریه بنیادی» مطرح شد. این دو محقق این روش را یکی از بنیادی‌ترین کشف‌های روش‌شناختی در حوزه علوم اجتماعی قلمداد کرده و معتقد بودند که این نظریه به تولید شناخت و معرفتی عمیق و باورپذیر منتهی خواهد شد. روش نظریه داده‌بنیاد، شیوه‌ای از پژوهش کیفی است که در آن، دسته‌ای از داده‌ها مورد استفاده قرار گرفته و نظریه‌ای تکوین می‌یابد. ایده اصلی این راهبرد، آن است که نظریه‌پردازی از داده‌های در دسترس ناشی نمی‌شود، بلکه بر اساس داده‌های حاصل از مشارکت افرادی که فرایند مورد پژوهش را تجربه کرده‌اند، ایجاد یا مفهوم‌سازی می‌شود.

نظریه بنیادی، از اهمیت قابل توجهی در میان انواع روش‌شناسی کیفی برخوردار است. این نظریه، به‌عنوان نوعی نظریه کلان قابل طرح است که محقق می‌تواند بر اساس آن، اقدام به

1 Glaser & Strauss

2 The Discovery of Grounded Theory

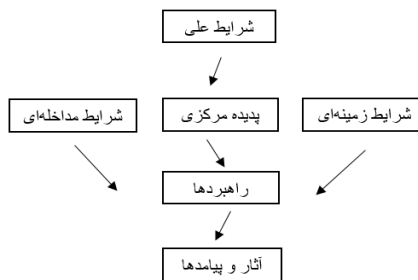
تولید یک تبیین عام (یک نظریه) از یک فرایند، کنش، یا تعامل کند که بر اساس دیدگاه تعداد بسیاری از مشارکت‌کنندگان شکل گرفته است. پیش‌فرض‌های خاص متکی بر مکتب شیکاگو، پایه و اساس ایده‌های نظریه بنیادی را شکل می‌دهند (ایمان، ۱۳۹۷: ۲۰).

به بیان خلاصه ما در سه حالت سراغ نظریه بنیادی خواهیم رفت: ۱- وقتی که اساساً نظریه‌ای نیست. ۲- زمانی که شناخت ما از حوزه‌ای حتی به سطح ایجاد فرضیه در ذهن محققان نرسیده است. ۳- نیازمند نظریه‌ای مبتنی بر اقتضائات و جغرافیا و زمان و مکان خاص هستیم و نظریات مطرح شده توانایی پوشش فضای مورد نظر ما را ندارند.

در این تحقیق، با توجه به مسئله و هدف پژوهش از میان رویکردهای مختلف نظریه داده بنیاد، از رویکرد نظام‌مند یا سیستماتیک بهره گرفته شده است. رویکرد سیستماتیک محصول تحقیقات اشتراوس و همکار بعدی او کوربین^۱ است.

این رویکرد، بر لزوم استفاده از چند گام مشخص، پیوسته و نظام‌مند به منظور تحلیل داده‌ها تأکید دارد. این مراحل به ترتیب عبارتند از کدگذاری باز، کدگذاری محوری و کدگذاری انتخابی. این رویکرد در نهایت بر توسعه یک مدل پارادایمی از نظریه تولیدشده تأکید دارد. در این رویکرد، برای ترسیم نهایی پارادایم از این مقوله‌ها باید استفاده شود:

- اول (مقوله اصلی یا پدیده مرکزی: پدیده اصلی که اساس فرایند بوده است.
- دوم) شرایط و موجبات علی: علل و موجباتی که بر مقوله اصلی اثرگذار هستند.
- سوم) راهبردها: کنش‌هایی که از مقوله اصلی منتج می‌شوند.
- چهارم) شرایط زمینه‌ای: شرایط زمینه‌ای که بر تحقق راهبردها تأثیر گذارند.
- پنجم) شرایط مداخله‌ای: عوامل عمومی محیطی که در تحقق راهبردها مانع ایجاد می‌کند.
- ششم) آثار و پیامدها: نتایج حاصل از اتخاذ راهبردها (Creswell, 2005: 401).



شکل ۱- مدل پارادایمی اشتراوس و کوربین (Creswell, 2005: 401).

در فرایند نظریه زمینه‌محور، گردآوری داده‌ها و تجزیه و تحلیل آنها دو روند به هم پیوسته‌اند (استراس و کوربین، ۱۳۸۷: ۵۸). این داده‌ها از طریق دستورالعمل‌های اجرایی، کدگذاری و تجزیه و تحلیل شده و در نهایت نظریه تولید می‌شود.

داده‌های پژوهش

در این پژوهش، جمع‌آوری داده‌ها از طریق مصاحبه تخصصی انجام گرفته است. طی فرایند پژوهش، جمع‌آوری داده‌ها تا زمان رسیدن به اشباع نظری ادامه یافت. در طول انجام تحقیق، جمع‌آوری، منظم‌سازی و تجزیه و تحلیل داده‌ها برای ایجاد و ارتقاء نظریه تا زمانی ادامه یافت که داده‌های دریافتی شامل مفاهیمی جدید نبوده و دیگر تغییری در نظریه نهایی ایجاد نمی‌کردند. برای تحقق این امر در مجموع ۱۵ مصاحبه صورت گرفت.

در انتخاب افراد برای مصاحبه، ویژگی‌های زیر مورد توجه واقع شد. ارائه آثار رسمی در قالب آلبوم موسیقی در بازار کشور، حضور در بدنه اصلی اجرایی موسیقی ملی کشور با عنایت به سابقه اجرایی در اجرای کنسرت، ساخت و نواخت موسیقی. تحصیل در بالاترین مقاطع ممکن تحصیلی در یکی از دانشگاه‌های تهران و هنر به عنوان مراکز اصلی آموزش موسیقی ملی در کشور و تا حد امکان حضور به عنوان مدرس یا عضو هیئت علمی در یکی از مراکز دانشگاهی آموزش موسیقی در ایران. توضیحات و مشخصات افراد مصاحبه شده در جدول شماره یک به تفصیل بررسی شده است.

جدول شماره ۱ - مشخصات افراد مصاحبه شده

تعداد کل افراد مصاحبه شده	۱۵ نفر
فارغ‌التحصیلان مقطع ارشد نوازندگی یا آهنگسازی	۱۵ نفر
تحصیل در مقطع دکتری رشته‌های حوزه هنر	۴ نفر
فارغ‌التحصیلان دانشگاه تهران	۶ نفر
فارغ‌التحصیلان دانشگاه هنر	۹ نفر
تعداد کل آلبوم‌های منتشر شده توسط مصاحبه‌شوندگان	۱۹ آلبوم موسیقی
تعداد کل کنسرت‌های برگزار شده توسط مصاحبه‌شوندگان	بیش از ۴۰۰
مدرس یا عضو هیئت علمی دانشگاه‌های سراسری	۵ نفر
مدرس یا عضو هیئت علمی دانشگاه‌های آزاد و غیرانتفاعی	۴ نفر

به علت عدم تمایل ۴ نفر از افراد مصاحبه‌شده جهت ذکر نامشان در متن این تحقیق، در جدول شماره ۲ تنها نام و حیطة تخصصی ۱۱ نفر، مورد اشاره واقع شده است. هرچند نظریه نهایی، نتیجه مصاحبه با تمام افراد است، اما در ذکر نقل قول‌ها موارد مشابه با سایر افراد، از دل مصاحبه‌های این ۱۱ نفر انتخاب گردیده است.

جدول شماره ۲ - نام و حیطة تخصصی افراد مصاحبه‌شده

نام مصاحبه‌شونده	حوزه تخصصی
۱ سعید طهرانی‌زاده	پژوهشگر و نوازنده موسیقی شمال خراسان
۲ کیارش روزبهانی	آهنگساز و نوازنده تار - استاد دانشگاه گیلان
۳ حسین خوشچهره	آهنگساز و نوازنده نی - استاد دانشگاه گیلان
۴ مهرداد میرزایی	نوازنده کمانچه - رهبر ارکستر جوانان و نوجوانان ایران
۵ سیاووش کامکار	آهنگساز و نوازنده سنتور
۶ امیر عباس ستایشگر	آهنگساز و نوازنده سه‌تار - مدیر ادوار مختلف جشنواره فجر
۷ امیر مردانه	آهنگساز و خواننده - مدیر ادوار مختلف جشنواره فجر
۸ نوید توسلی	آهنگساز و نوازنده سنتور - مدرس دانشگاه گرگان
۹ مسعود اسحاقیان	آهنگساز و نوازنده تار - مدرس هنرستان اصفهان
۱۰ سیاووش میرزایی	خواننده - مدرس دانشگاه علم و فرهنگ
۱۱ سلمان سالک	آهنگساز و نوازنده تار - فعال در حوزه نشر موسیقی ملی

مطابق نظریه زمینه‌ای، فرایند تحلیل داده‌ها طی سه مرحله کدگذاری باز، محوری و انتخابی انجام پذیرفت. نباید این روش‌ها را به کلی متمایز با یکدیگر یا مراحل به‌لحاظ زمانی مجزا در فرایند تفسیر به‌شمار آورد (طالبی و عرب، ۱۳۹۴: ۹۳). در طی این مراحل، مصاحبه‌ها به‌صورت خط به خط تحلیل و کدگذاری شده‌اند. در مرحله کدگذاری باز به هر داده برآمده از محتوای مصاحبه یک برچسب اختصاص داده شد و از دل تعداد زیاد داده‌های اولیه، کدهای مرتبط با موضوع مشخص شدند. سپس در مرحله دوم، کدهایی که از نظر ویژگی، ابعاد و خصایص به یکدیگر نزدیک بودند، به محوری یک مفهوم گردآوری و سازماندهی شدند. در این مرحله، براساس ویژگی‌های درونی و مقایسه مداوم از ترکیب کدهای مختلف مفاهیم استخراج گردید. درواقع به مرتبط‌کردن و ایجاد دسته‌بندی کدها و زیرمقوله‌هایی که در مرحله قبل به‌دست آمده بود، اقدام گردید. در مرحله سوم مقوله‌های نهایی از ترکیب مفاهیمی که از منظر معنایی به هم نزدیک بوده و ناظر به مفاهیم مشابهی بودند، استخراج گردید. نتیجه سه مرحله

کدگذاری، استخراج ۲۷ مفهوم و ۸ مقوله بوده است. مقوله مرکزی تحقیق مشخصاً «تولید موسیقی ملی ایران» است که تحقیق اساساً پیرامون شناخت چیستی و چگونگی آن شکل گرفته و خود محصول ترکیب نهایی مراحل کدگذاری و حاصل مقوله‌های مختلف به دست آمده است. سایر مقوله‌ها برای ارائه یک مدل تصویری در پنج دسته زیر قرار گرفته‌اند:

- زمینه (۲ مقوله)
- مداخله‌گر (۲ مقوله)
- علی (۲ مقوله)
- راهبرد (۱ مقوله)
- پیامد (۱ مقوله)

مفاهیم تشکیل دهنده مقوله‌های فوق در جدول زیر نشان داده شده است.

جدول شماره ۳ - مفاهیم و مقوله‌های استخراج شده

دسته	مقوله	مفهوم	ردیف
شرایط علی	ریشه و محتوای هنر کلاسیک	محصول تجربه تاریخی جامعه ایران برآیند موسیقی اقوام ایرانی رپرتوار مشخص اجرایی و آموزشی سواد فرهنگی و هنری به عنوان ارزش ماهوی دوری از هیجانات کاذب موسیقی عامه پسند	۱
	محتوا و بستر ادبی	تأثیر شدید ادبیات بر موسیقی ملی توسل به ادبیات فارسی برای خلق محتوا	۲
شرایط زمینه‌ای	گرایش غیر دینی	نیود تفکر دینی در ذات موسیقی ایرانی گرایش‌ات عرفانی در این موسیقی اسلامیزه نمودن این موسیقی در سال‌های اخیر تضاد مبنایی در اندیشه حاکم	۳
	فقدان وجود رسانه	عدم حمایت رسانه‌ای از موسیقی ملی انتشار موسیقی مبتذل از تمام رسانه‌های رسمی و غیر رسمی	۴
شرایط مداخله ای	غرب زدگی	تأثیر شدید موسیقی ایرانی از موسیقی غربی تفسیر ذهنی هنرمند امروز منبعث از نگاه غربی به کارکرد هنر تعریف زیبایی‌شناسی مبتنی بر اندیشه غرب	۵

ادامه جدول شماره ۳ - مفاهیم و مقوله‌های استخراج شده

ردیف	مفهوم	مقوله	دسته
۶	هویت چهل تکه هنری در موسیقی‌دان امروز متریالیسم در موسیقی ایرانی تهی‌شدن درونی موسیقی ملی از معانی	بحران هویت	
۷	نبود نهاد مدنی واقعی عدم حمایت سیاسی و دولتی ساخت موسیقی دستوری	استراتژی‌های حاکمیتی	راهبردها
۸	عدم تطابق با نیازهای روز جامعه در خدمت سیاست محافظه‌کارانه غیر اجتماعی و درونی بودن سطوح عمیقی از ابتدال در تولیدات روز تقلید به جای بازتولید و زایش	انجماد فرهنگی و اجتماعی	پیامدها

در توضیح هر مفهوم، مثالی از درون مصاحبه‌ها آورده شده است.

ریشه و محتوای هنر کلاسیک

زمانی که از هنر کلاسیک یک کشور سخن می‌گوییم، اشاره به ریشه‌های تاریخی شکل‌گیری آن هنر در آن پهنه جغرافیایی داریم. شاید با اغماض در این رویکرد معنای سنت در ذهن متبادر شود هرچند این معنا ابداً به تنهایی منتقل‌کننده مفهوم مورد نظر نیست. حسین خوش‌چهره در این زمینه می‌گوید:

«این موسیقی محصول تجربه چند هزار ساله ماست. فرای تمام تجربیات سیاسی، جنگ‌ها و دیگر چیزهایی که جامعه ما در طول تاریخ داشته، موسیقی هیچ‌وقت در ایران قطع نشده. یعنی موسیقی در ایران یک تجربه تاریخی پیوسته را علی‌رغم تمام تغییراتش در طول تاریخ داشته.»

یکی از ویژگی‌های ممتاز موسیقی ایرانی به‌عنوان یک موسیقی کلاسیک، دربرگیرندگی این موسیقی به‌عنوان یک چتر واحد در برخورد با موسیقی اقوام مختلف ایرانی است. ردیف موسیقی ایرانی (به‌عنوان چهارچوب اصلی فراگیری و اجرای موسیقی دستگاهی) از ترکیب نغمات گوناگون موسیقی اقوام مختلف ایران تجمیع شده و شکل گرفته است. موسیقی‌های محلی و اقوام مختلف هم عموماً در حال ضبط و ثبت‌شدن بوده و در شکل‌گیری رپرتوار عظیم موسیقی ملی کشور نقش دارند. کیارش روزبهانی معتقد است:

«زمانی که ما از موسیقی ملی ایران حرف می‌زنیم، از تنها شاخه هنری حرف می‌زنیم که تمام اقوام این مملکت در اون سهم دارند. ملودی‌های تمام مناطق کشور در ردیف می‌بینی، خود موسیقی‌های محلی هم دارن کار می‌کنند. همه سهم برابری ندارند در موسیقی ملی، اما در نهایت این موسیقی از ترکیب ملودی‌هایی که بوده، رپرتوار خودش شکل داده».

از طرفی هنر کلاسیک اشاره به عرصه‌ای از هنر دارد که بتوان آن را تحصیل کرد و دارای چهارچوبی مشخص به‌عنوان یک الگو و سرمشق برای خلق اثر هنری و برای تدریس به نسل‌های بعد باشد. در این معنا موسیقی ایرانی دارای یک مجموعه عظیم آموزشی و اجرایی مشخص و چارچوب‌مند است. سعید طهرانی‌زاده این نکته این‌طور توصیف می‌کند:

«شما برای فراگیری این موسیقی یک مسیر مشخصی و باید طی کنی، دوره مقدماتی در هر سازی تکلیفش مشخصه و از دوره متوسطه، شما با ردیف‌های مختلف و قطعات مشخص از اساتید یا آهنگ‌های مختلف طرفی. وقتی در مقام یک هنرمند قرار می‌گیری هم باز این تحصیلات چهارچوبی که تو توش قرار هست خلق کنی و بهت می‌ده. نه یک فضای منجمد، بلکه یک چهارچوب کلی. عین تجربه‌ای که موسیقی کلاسیک غربی داشته رو ما در اینجا حالا یکمی محدودتر به‌دست آوردیم».

همچنین این موسیقی مانند انواع دیگر هنر کلاسیک در تمایز با هنر عامه در جایگاهی قرار می‌گیرد که برای درک زیبایی‌شناسی آن نیاز به داشتن حداقل‌های سواد فرهنگی و موسیقایی است. به تعبیر دیگر نیاز به مخاطب فعال دارد. مخاطب فعال، مخاطبی است که با توجه به مجموعه ویژگی‌های فردی، اجتماعی و فرهنگی، قدرت معناسازی و درک متون رسانه‌ای مختلف را دارد (بیچرانلو، ۱۳۹۵: ۷۱). سلمان سالک این نکته را این‌گونه توصیف می‌کند:

«شما باید اول این موسیقی یاد بگیری، سواد درکش ابتدا پیدا کنی تا بعد بتونی ارزش لذت ببری یا حتی نببری. مشخصه که در کل دنیا مثلاً درک موسیقی پاپ از فهم موسیقی بتهوون آسون‌تره».

مبتنی بر رویکرد متفاوت موسیقی ایرانی در تمایز با موسیقی عامه در جهت خلق و انتقال معنا یا زیبایی، این موسیقی در تلاش برای دوری از هیجانات کاذب موسیقی عامه‌پسند بوده و کلاسیک ماندن خود را در دوری از جریان‌ات معمول روز در موسیقی عامه‌پسند جستجو می‌کند. مهرداد میرزایی در توصیف این مورد می‌گوید:

«این هنر کلاسیکه. نمی‌تونی بری رو صحنه و بخار از زیر پات بیاد بالا و از پشت سرت آتیش بزنه بیرون و بعد تو وسط این شرایط آواز ابوعطا اجرا کنی. این چیزها برای پوشوندن

کاستی موسیقی پاپ و راک در ارائه معناست. از متنی که خونده همیشه تا شرایط سالن ما از هیجانان این شکلی جداییم».

محتوا و بستر ادبی

تقریباً بدون هیچ شکی موسیقی ملی ایران شدیداً تحت تأثیر ادبیات فارسی قرار گرفته و بخش بزرگی از محتوای خود را منطبق بر این ادبیات شکل داده است. از وزن‌های عروضی و محتوای عاشقانه یا عارفانه، تا موسیقی آوازی (وزن آزاد)، حضور ادبیات فارسی در تمام بخش‌های موسیقی ملی کاملاً مشهود است. امیر مردانه در این زمینه بیان داشت:

«افقی که ادبیات فارسی در خلق هنری بهش دست پیدا کرده احتمالاً رفیع‌ترین قله در بین تمام هنرهای ایرانیه. بدون شک، موسیقی ایرانی از اوزان ریتمیک تا جزئیات مینیاتوری که عرضه میکنه، تماماً از ادبیات استفاده کرده و تأثیر گرفته» و «بخش زیادی از موسیقی ایرانی کلام محور هست. از تصانیف تا موسیقی‌های آوازی که همراه با خواننده اجرا شده. ما اگر غزل و قصیده رو از موسیقی ایرانی بگیریم یعنی تصنیف تمام شده. اگر همین کلام از موسیقی آوازی بگیریم عملاً خواننده نقشش از دست میده. یعنی شاید بیش از نیمی از اونچه که ما می‌سازیم تماماً از ادبیات نشات می‌گیره».

گرایش غیردینی

موسیقی ایرانی ذاتاً موسیقی مذهبی یا آکنده از مضامین دینی نیست. این شاخه هنری، حداقل در اساس، موسیقی آیینی مانند موسیقی کلیسایی یا نوحه‌خوانی و دیگر انواع موسیقی دینی نبوده است. هرچند بر انواع موسیقی‌های آیینی تأثیر گذاشته یا از آنان تأثیر پذیرفته است، اما در نگاه کلان، محتوای دین‌مدارانه‌ای ندارد. البته گرایش‌های عرفانی در موسیقی ملی به‌خصوص در قرن اخیر، به مدد استفاده از اشعار شعرائی نظیر مولانا یا عطار مورد توجه واقع شده، اما در نهایت، هنری شریعت‌مدارانه و متمرکز بر محتوای دینی نیست. سعید طهرانی‌زاده معتقد است:

«از نگاه محتوا، موسیقی ما دغدغه دینی به اون معنا نداره. یعنی توی موسیقی ایرانی، فرضاً تصنیفی که برای عاشورا ساخته شده باشه نمیبینی» و «سطح درگیری موسیقی ما با پدیده دین، بیش از شریعت رنگ و لعاب عرفانی داشته، یعنی در این موضوعات اگر موزیسین ایرانی ورود کرده با نگاه شهودی و حالات عرفانی وارد شده که این هم سابقه خیلی طولانی و بالای صد سال اخیر نداره».

اسلامیزه نمودن موسیقی ایرانی به معنای آن هست که به جای تجربه تاریخی که به گرایشات اسلامی در ساخت و نواخت این موسیقی منتهی شود، نوعی از سفارشات دستوری توسط وزارت ارشاد یا نهادها و سازمان‌های دیگر فعال در این حوزه برای وارد نمودن محتوای دینی به تولیدات موسیقایی انجام شده است. همچنین بین ارزش‌های ذهنی و کنش‌های هنری مورد علاقه جامعه موسیقی ایرانی و آنچه نهادهای رسمی تأیید می‌کنند، گاهی تضادهایی ایجاد می‌شود. امیرعباس ستایشگر این مسئله را این‌گونه بیان نمود:

«آهنگساز می‌خواد از فلان شعر حافظ استفاده کنه، اما در اون زمان مسئولی که در موقعیت دادن مجوز قرار داره جلوی کار و میگیره. یه دوره‌ای خیلی از بچه‌ها رفتن سراغ اجرای موسیقی‌های انقلابی، اما مدیری که سر کار بود، نمی‌پسندید. همش ما دچار تضاد میشیم بین جامعه موسیقی با نهادهای رسمی».

فقدان وجود رسانه

موسیقی ملی ایران هیچ رسانه تخصصی جهت عرضه خود در سطح کلان ندارد. در واقع، نوعی از عدم حمایت رسانه‌ای را شامل شده که در طول چند دهه اخیر جایگاه اجتماعی آن را در جامعه مورد تهدید قرار داده است. نه در رسانه‌های مورد استفاده جامعه در خارج از کشور این موسیقی مورد حمایت قرار می‌گیرد، نه در رسانه‌های رسمی و حتی غیر رسمی داخلی و نه در فضای مجازی. همچنین رسانه‌های مختلف پیوسته در حال عرضه موسیقی عامه‌پسند بوده که این خود به تغییر سطح زیبایی‌شناسی و سبب شنیداری جامعه منتهی شده است. سیاووش کامکار در این زمینه بیان داشت:

«در کدوم رسانه، در کدوم تلویزیون موسیقی ایرانی الان پخش میشه؟ عملاً ما از حوزه رسانه انگار حذف شدیم» و «در داخل که پخش نمیشه، در خارج هم که اصلاً نباید انتظاری داشته باشیم پخش بشه. مخاطب کجا قراره این موسیقی ببینه؟ کجا باید باهاش آشنا بشه؟ سلیقه مخاطب شکل می‌گیره با هر چیزی که به خوردش بدی. از صبح تا شب پاپ سطح پایین توی خود تلویزیون نمایش میدن، مخاطب من کجا باید سلیقتش شکل بگیره؟».

غرب‌زدگی

موسیقی ایرانی در طول قرن اخیر به دلایل مختلف از موسیقی غرب تأثیر شدیدی پذیرفته است. در چند دهه اخیر، به مدد تشبیت محیط دانشگاهی به عنوان محل اصلی تربیت هنرمند و

به کارگیری متد آموزشی غربی این تأثیر شدت بیشتری یافته است. از سوی دیگر موسیقی ایرانی در دو دهه اخیر به موازات تضعیف در کارکرد اجتماعی خود تحت تأثیر نگرش غربی، رویکرد هنر برای هنر را انتخاب کرده است. به تعبیری با کنار کشیدن خود از عرصه اجتماع یا کنار گذاشته شدنش از این عرصه، تفکر ساخت هنر برای خود هنر بدون نگاه به هنر کاربردی را پذیرفته است. نوید توسلی این مفاهیم را این گونه توصیف نمود:

«در دانشگاه ما هارمونی غربی می‌خوانیم، کنترپوان می‌خوانیم، فرم در موسیقی با نگاه غربی یاد می‌گیریم. مگه میشه ما نگاهمون از غرب تأثیر نگیره» و «این روزها ما موسیقی می‌سازیم برای خود موسیقی. مشخصاً ما جامعه و تأثیر توی جامعه رو از دست دادیم. یعنی موسیقی ایرانی حالا منهای محتوایی که عرضه می‌کنه، عملاً برای یک مخاطب خاصی تولید می‌شه که خودش درگیر این موسیقی هست. یعنی ما به جای این که سعی کنیم جامعه و موسیقی ایرانی و به هم نزدیک کنیم، تمعداً و با افتخار خودمون از اتفاقات جامعه جدا کردیم».

اما موسیقی‌دان ایرانی نه تنها در فرم و ساختار، بلکه در حوزه زیبایی‌شناسی هم تحت تأثیر آموخته‌ها و تجربه زیستی‌اش، از غرب تأثیر شدیدی پذیرفته است. سعید طهرانی‌زاده معتقد است که: «وقتی من مفهوم تکنیک در موسیقی با نگاه غربی یاد گرفتم یا با نگاه غربی تعریف کردم، وقتی زیبایی و پذیرفتم با عینک غربی ببینم، یعنی زیبایی‌شناسیم غربی شده. به تعبیر دقیق‌تر، تجربه زیستی ما غربی شده پس تولید هنری من منبعت از زیبایی‌شناسی جدیدی که تجربه کردم با هنرمندان نسل قبل متفاوت شده. ما پیوسته غربی و غربی‌تر شدیم».

بحران هویت

موسیقیدان ایرانی امروزه دچار نوعی از بحران هویت است. یک هویت چهل تکه که بخشی از آن ناشی از تجربیات جدید زیستی او در دوران معاصر است و بخشی از آن ناشی از گم‌گشتگی موسیقی‌دان ایرانی در برخورد با حوزه عربی - ترکی در منطقه پیرامون ایران است. مهرداد میرزایی در توصیف این مفهوم بیان داشت:

«هویت ما دچار آسیب جدی شده. یک روز کپی‌کردن موسیقی منطقه باکو مد میشه، یک روز استانبول، یک روز مصر. عود نوازها همون عموماً تحت تأثیر اعراب قرار گرفتن. قانون نوازها همون تحت تأثیر ترکیه هستن. این موزیسین نسبت به پدیده هویت آگاه نیست» و نوید توسلی در این زمینه بیان داشت: «دوران ما با اساتیدمون به شدت متفاوت هست».

موسیقی ایرانی در طول سی سال اخیر به خصوص، اصلاً نتونسته پا به پای تحولات اجتماعی قدم برداره و دلایلش این هست که موزیسین ما بین آنچه آموخته با آنچه باید بشه نتونسته ارتباط برقرار کنه».

موسیقی ایرانی آن‌چنان که پیشتر اشاره شد نوعی از عزلت نشینی و دورشدن از اجتماع را انتخاب کرده است. ادعای این موسیقی انتساب به جریان اصطلاحاً هنر جدی است، اما هنر برای هنر، گویی در بخش بزرگی از جامعه موسیقی صرفاً یک شعار است. یعنی هنرمند این عرصه، برای دستیابی به پول بعضاً تمام آرمان‌هایش را قربانی می‌کند. مسعود اسحاقیان معتقد است که:

«ما دچار مادی‌گرایی هستیم. بچه‌های موسیقی ایرانی وقتی متوجه شدن همیشه با این موسیقی مشهور یا پولدار شد و... خیلی هامون هرجا تونستیم همه آرمان هامون فدا کردیم تا پول در بیاریم» و «ما به دورانی پافشاری کردیم بر ارزش‌های خودمون، و در دوران حاضر با شعار اون ارزش‌ها هرجایی برای پول هر کاری می‌کنیم. از اجرای ارگانی تا سفر برای وزارت امور خارجه با نازل‌ترین شرایط هنری. پس هم جامعه از دست‌رفته هم موسیقی ایرانی داره ارزش‌هاش از دست می‌ده».

تهی شدن از معانی اشاره به جریان‌های جدیدی در موسیقی ایرانی می‌کند که خاستگاهشان مشخص نبوده و آنچه ارائه می‌دهند هم در دسته مشخصی قرار نمی‌گیرد. از یک طرف از موسیقی ایرانی عبور کرده‌اند، از طرف دیگر، مدعی این موسیقی هستند و در نهایت از جریان سازی و بازتولید و جلب مخاطب نیز، عاجزند. کیارش روزبهانی در تبیین این مفهوم بیان داشت:

«واژه معاصر این روزها تو همه بخش‌های موسیقی می‌بینیم. تکنیک غربی، فواصل صوتی کمی غربی کمی ایرانی، ساز ایرانی، نام‌گذاری مبتنی بر هنر مدرن و عملاً هیچ‌کدام، اما ارائه به‌عنوان بخشی از موسیقی ایرانی».

استراتژی‌های حاکمیتی

در ایران نهاد مدنی در معنای واقعی کلمه شکل نگرفته است. نهادی مانند خانه موسیقی نه در مقام یک نهاد صنفی، بلکه یا در جایگاه بازوی اجرایی دولت یا در جایگاهی نمادین تشکیل شده است. سیاوش میرزایی معتقد است که:

«ما هیچ‌وقت یک حرکت جریان‌سازی نمی‌تونیم داشته باشیم چون نهاد صنفی ما مانند نهادهای مشابه در کشورهای دیگه شکل نگرفته، خانه موسیقی عملاً بخشی از خود دولت هست و نه فعالیت هنری انجام می‌ده و نه ساختارش با نگاه مدیریتی تشکیل شده».

موسیقی ایرانی بر خلاف نظایرش در سایر کشورها مورد حمایت دولت قرار ندارد. از خطوط قرمز و بروکراسی پیچیده برای فعالیت در این موسیقی تا عدم حمایت مبتنی بر نظام سوبسید دهی، این عدم حمایت مشاهده می‌شود. برخی از مشارکت‌کنندگان حتی معتقد به تلاش دولت برای هرچه محدود شدن این موسیقی در مقابل موسیقی پاپ بودند. سلمان سالک این مفهوم را این‌گونه توصیف نمود:

«بر خلاف اونچه در تریبون‌های رسمی گفته می‌شه در عمل موسیقی پاپ داره از تمام امکانات استفاده می‌کنه. از متن شعر و ترانه تا فضای اجرای کنسرت، همه‌چیز در موسیقی پاپ مجازه در عمل. دقیقاً بر خلاف اون ما قدم به قدم دچار ممیزی از بالا و خود سانسوری از پایین می‌شیم. گاهی به نظر می‌رسه سازمان‌های فرهنگی به‌صورت نانوشته در خدمت موسیقی پاپ قرار گرفتن».

و امیر عباس ستایشگر معتقد است که:

«الان در اتحادیه اروپا از انجمن‌های محلی و فیلامونیک تا شهرداری و دولت در حوزه موسیقی کلاسیکسون نقش حمایتی دارن. در واقع، خودشون با حمایت موسیقی کلاسیک غرب زنده نگه داشتن، اما در ایران نه‌تنها سوبسیددهی و حضور حمایتی نیست، بلکه گاهی با بحث‌های مالیاتی و هزینه‌هایی که سالن‌های خود دولت از ما می‌گیرن نقش منفی هم پیدا می‌کنن».

ساخت موسیقی دستوری ناشی از فضایی است که نظام مدیریتی کشور برای دریافت محدود کمک‌های موجود به هنرمندان این عرصه تحمیل می‌نماید. سفارشات ساخت موسیقی برای اتفاقات سیاسی یا مناسبات مدیریتی و یا اجراهای موسیقی در مراسم ارگان‌های مختلف کشور گاهی تنها راه بهره‌مندی از امکانات دولتی است. همچنین فضای فرهنگی تحمیل شده در این شرایط، بر خلاف ایده‌آل‌های هنرمندان بوده و آنان عموماً برای دریافت منابع مالی به انجام آن مبادرت می‌ورزند. سیاوش میرزایی در توصیف این مفهوم بیان داشت:

«آهنگساز مسیحی که سمفونی برای پیامبر ما می‌نویسه مگر غیر این هست که برای این بوده که در اون زمان از امکانات دفتر موسیقی استفاده کنه. یا همه ما گاه و بی‌گاه ناچار می‌شیم برای پول درآوردن بریم در مراسم دولت ساز بزیم درحالی‌که اصلاً فضا رو دوست نداریم و به‌درد اجرای موسیقی نمی‌خوره» و «کار با سازمان ارتباطات برای اجرای خارج کشور یعنی اجرای موسیقی‌هایی که اصلاً بار هنری ندارن، ولی شما مجبوری برای اینکه اون سفر بری اجراشون کنی».

انجماد فرهنگی و اجتماعی

بین موسیقی ایرانی و مضامین و ادبیات حاکم بر آن با نیازهای روز جامعه یک فاصله جدی ایجاد شده است. موسیقی ایرانی گویی توانایی پرداختن به موضوعات جدید پیش آمده در جامعه را نداشته یا حداقل ظرفیت پرداختن به آن موضوعات در این موسیقی ایجاد نشده است. نوید توسلی در صحبت‌های خود این‌طور بیان داشت که:

«موضوعاتی مثل کودک کار، طلاق یا اعتیاد هیچ‌وقت در این موسیقی بهش پرداخته نشده. حالا یا ظرفیت پرداختن به این موضوعات، اصلاً در موسیقی ما نیست یا ما موزیسین‌ها نتوانستیم این ظرفیت ایجاد کنیم».

موسیقی ایرانی پیوسته سیاستی محافظه‌کارانه داشته و کمتر در خدمت تحولات اجتماعی و سیاسی بوده است. امیر مردانه معتقد است که:

«شما اگر یک آهنگسازی مثل عارف از موسیقی ما حذف کنی در مشروطه، شاید انقلاب و حتی جنگ، کمترین میزان حضور در بین انواع موسیقی، قطعاً برای موسیقی ایرانیه» و مهرداد میرزایی این مفهوم را این‌گونه توصیف نمود که:

«کلاً رویکرد موسیقی ما و موسیقی‌دان‌های ما همیشه محافظه‌کاری بوده. خوب نتیجه‌ش همین وضعیت عدم اقبال جامعه هست که ما باهاش درگیریم. یعنی جز معدود موزیسین‌هایی که آمدند و شدند کانون چاووش و برای انقلاب کار ساختند. شما نه در جنگ نه در مشروطه حضوری از موسیقی ایرانی به اون شکل نمی‌بینی».

موسیقی ایرانی رویکردی درونی و غیر جمعی دارد. از ویژگی‌های اصلی این موسیقی تکنوازی و اجرا در محفل‌های کوچک بوده است. در نتیجه این تجربه در مقام قیاس با تجربه موسیقی کلاسیک غرب که با رویکرد اجرای ارکسترال و جمعی و اجرا در سالن‌های کنسرت بروز و ظهور یافته، کاملاً متفاوت است. این رویکرد درونی از فرم و ساختار و شکل سازها تا تکنیک‌های اجرایی و در نگاه کلان، کل محتوا و رپرتوار موسیقی ایرانی قابل مشاهده است. مسعود اسحاقیان این مفهوم را این‌طور بیان می‌کند:

«به هر حال ما فرهنگ حاکم بر موسیقیمون تک‌نوازیه. شما به محض اینکه از سازها فاصله بگیری چیز خیلی خاصی از ساز نمی‌بینی. یعنی حتی این روح حاکم خودش در شکل سازها هم نشون می‌ده».

در تولیدات روز موسیقی ایرانی، حرکت به سمت موسیقی پاپ، سطحی، کاملاً کلام محور، در سطح پایین‌تری از پیچیدگی‌های اجرایی و... قابل مشاهده است. حسین خوش‌چهره معتقد است:

«اکثر خواننده‌های امروز موسیقی ما دارن کار پاپ می‌کنن. همه چیز موسیقی ما شده تصنیف یعنی تمام انواع موسیقی ما داره حذف میشه. حالا دلیلش شهرت یا پول یا نداشتن رسالت هنری یا هر چیزی که هست، خروجی اینه. موسیقی ایرانی داره سبک میشه».

مفهوم آخر در این مقوله، بحث تقلید به جای بازتولید و زایش در تولیدات این موسیقی است. بخش بزرگی از موسیقی‌هایی که به روی صحنه می‌رود صرفاً بازنوازی موسیقی اجرا یا ساخته شده توسط اساتید نسل‌های قبلی، یا بازنوازی موسیقی دوره قاجار است. در عین حال، شباهت بین تولیدات موسیقی ایرانی کاملاً مشهود است. برای موسیقی کلاسیک تقلید در حد اشباع کل زمان یک آلبوم یا کنسرت، اتفاق قابل‌پذیرشی نیست. سیاووش کامکار این مورد را این‌طور توصیف نمود:

«ما نسلی که تربیت می‌کنیم نه یک نسل خلاق، بلکه یک نسل کپی کار هست. همه در کپی کردن شیوه نوازندگی یا آهنگسازی اساتید قدیمی که زمان خودشون جدید بودن استادشون و تازه اگر کسی هم خلاقیت به خرج بده و صدای نویی ایجاد کنه جامعه موسیقی ما اون و پس میزنه».

بحث و نتیجه‌گیری: ارائه نظریه زمینه‌ای از داده‌ها

در این بخش، به دنبال آن هستیم که بر اساس مفاهیم و مقوله‌هایی که در طول تحقیق به دست آمد و از راه برقراری ارتباط بین آنها با محوریت مقوله مرکزی نظریه زمینه‌محور نهایی را ارائه دهیم. این نظریه، در دو فرم داستانی و مدل تصویری ارائه می‌شود و مشخص‌کننده روابط مقولات با یکدیگر است. موسیقی ملی ایران به عنوان یکی از کهن‌ترین شاخه‌های هنری کشور محصول تجربه تاریخی جامعه ایران است. این موسیقی برآمده از موسیقی‌های محلی مناطق مختلف کشور بوده و دارای مجموعه آموزشی و اجرایی مشخص و تدوین شده است. این موارد، باعث قرارگیری موسیقی ایرانی در طبقه هنرهای کلاسیک می‌شود.

بنابراین موسیقی ملی ایران در تمایز با موسیقی عامه‌پسند در جایگاهی قرار دارد که فهم زیبایی‌شناسی حاکم بر آن نیازمند کسب و تحصیل حداقل‌های سواد فرهنگی و موسیقایی است. این موسیقی عمده خود را از هیجان‌ات هنر پاپ دور نگه می‌دارد. ادبیات فارسی دارای

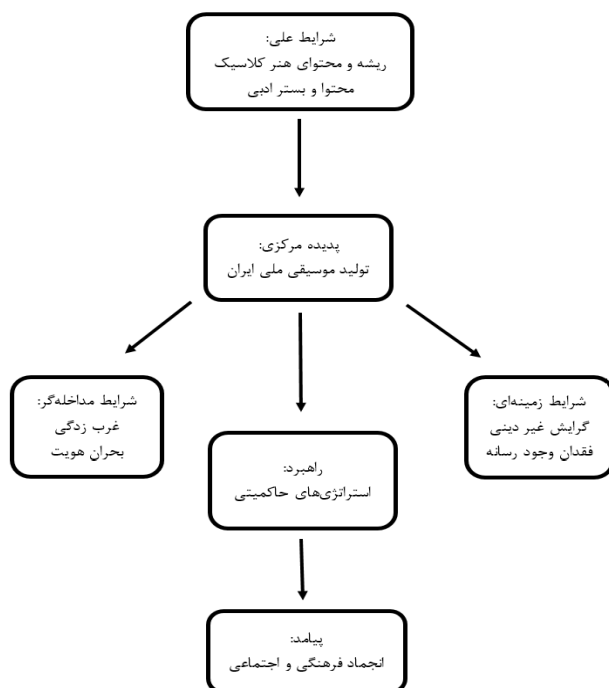
تأثیر عمیقی بر موسیقی ایرانی است. در واقع موسیقی ایرانی با توسل به ادبیات به تولید محتوای با کلام پرداخته است. دامنه استفاده از ویژگی‌های ادبی تماماً در موسیقی بی‌کلام ایرانی نیز خود را نشان می‌دهد. عملاً موسیقی ایرانی محتوای خود را با تجربه تاریخی ادبیات فارسی هماهنگ نموده است. در نتیجه هر نوع تضعیف جایگاه ادبیات فارسی در جامعه، موجب تضعیف موسیقی ایرانی خواهد بود. موسیقی ملی ایران ذاتاً دارای تفکر و محتوای دینی نیست. هر چند گرایش‌های عرفانی در یک قرن اخیر در موسیقی کشور مشهود است، اما موسیقی ملی ذاتاً موسیقی شریعت‌مدارانه‌ای نیست. نوعی از تلاش برای اسلامیزه‌نمودن موسیقی ایرانی با رویکرد سخت، توسط نهادهای فرهنگی دنبال شده، اما در نهایت نوعی از تضاد فکری در تولید کنندگان این موسیقی با نهادهای رسمی وجود دارد. رسانه‌های رسمی و غیررسمی حاکم بر فضای فرهنگی کشور در عین پخش و ارائه موسیقی عامه‌پسند، حمایتی از موسیقی ملی کشور انجام نمی‌دهند. موسیقی ایرانی عملاً فاقد رسانه اختصاصی بوده و سهم خاصی از سایر انواع رسانه‌های رسمی و غیررسمی کشور ندارد.

موسیقی ملی در طول یک قرن اخیر، شدیداً تحت تأثیر موسیقی غربی قرار گرفته است. این امر تا حدود زیادی برآمده از محیط‌های دانشگاهی به‌عنوان مکانی است که تحت تأثیر متدهای غربی به آموزش موسیقی در کشور پرداخته‌اند. همچنین تفسیر ذهنی موسیقی‌دان این عرصه تحت تأثیر نگاه فلسفی غرب و تعبیر هنر برای هنر قرار گرفته و موسیقی‌دان فعال در این حوزه، بُعد کاربردی هنر موسیقی را کنار گذاشته است. زیبایی‌شناسی در تولید موسیقی ملی نیز مبتنی بر این تجربیات زیستی بر مبنای نگاه غربی تغییر یافته است. این امر نه تنها در بعد فرم و ساختار، بلکه در بعد محتوا هم موسیقی ایرانی را تحت تأثیر شدید قرار داده است. موسیقی‌دان ایرانی دچار نوعی از هویت چهل‌تکه شده است. این امر به جز تأثیر از غرب تحت تأثیر اتفاقات حوزه عربی - ترکی در پیرامون کشور قرار گرفته است.

علی‌رغم ادعای فعالیت به‌عنوان هنر جدی در بین تولیدکنندگان موسیقی ملی، فعالین این عرصه بعضاً برای دستیابی به منابع مالی آرمان‌های ادعایی خود را کنار می‌گذارند. موسیقی ایرانی از درون در حال تهی شدن از معانی است. به این معنا که جریان‌های جدید، در حال عبور از ارزش‌های تثبیت‌شده این موسیقی هستند. موسیقی ملی از داشتن نهاد صنفی و مدنی واقعی محروم و امکان رایزنی با ساختارهای دولتی را ندارد. موسیقی بومی کشور از حمایت دولتی محروم بوده و برخی عملکردهای نظام مدیریتی کشور، برای فعالیت‌های هنری محدودیت ایجاد

می‌کنند. انجام سفارشات دولتی هرچند بر خلاف ایده‌آل‌های هنری، تنها راه بهره‌مندی از امکانات دولتی است و این امر به نوعی از تضاد در محتوای این موسیقی منتهی شده است. افراد مختلف در دوران مدیریت خود بر مبنای سلیقه شخصی به ایجاد تغییرات و محدودیت‌های متفاوت به صورت دستوری می‌پردازند، این امر از ساختاری نظام‌مند تبعیت نمی‌کند.

بین موسیقی ایرانی و مضامین و ادبیات حاکم بر آن با نیازهای روز جامعه یک فاصله جدی ایجاد شده است. این موسیقی مبتنی بر تجربه تاریخی خود رویکردی غیر جمعی و درونی داشته و این امر توانایی پاسخگویی به نیازهای جامعه امروز را از این موسیقی سلب نموده است. حرکت به سوی موسیقی تماماً کلام‌محور، پاپ و غیر پیچیده بخشی از تجربیات کنونی این هنر است. تقلید به جای بازتولید و زایش در تولیدات روز، تکرار در محتوای عرضه شده و تلاش برای بازنوازی آثار گذشته، نوعی از ایستایی و انجماد را برای موسیقی ملی ایران به ارمغان آورده است.



شکل ۲ - مدل تصویری نظریه زمینه‌محور به دست آمده از دل داده‌ها درباره مقوله‌های فرهنگی

تولید موسیقی ملی ایران

منابع

- استراس، آنسلم؛ کوربین، جولیت (۱۳۸۷) اصول روش تحقیق کیفی: نظریه مبنایی، رویه‌ها و شیوه‌ها، ترجمه بیوک محمدی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ایمان، محمدتقی (۱۳۹۷) روش‌شناسی تحقیقات کیفی، قم: انتشارات پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
- باستانی، سوسن؛ خانیکی، هادی؛ ارکان‌زاده یزدی، سعید؛ جعفرزاده‌پور، فروزنده (۱۳۹۷) «رسانه‌های نوین در برابر رسانه‌های جریان اصلی: عامل یا تشدیدکننده ضعف؟»، فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شماره ۵۱، صص ۳۸ - ۱۳، تابستان.
- بیچرانلو، عبدالله (۱۳۹۵) «مهم‌ترین روش‌های جذب مخاطب در سه شبکه تلویزیونی ماهواره‌ای سرگرمی‌محور»، فصلنامه مطالعات رسانه‌های نوین، دوره دوم، شماره ۶، صص ۵۹ - ۹۲، تابستان.
- تسلیمی، محمد سعید؛ نوروزی، خلیل؛ عبدالحسین‌زاده، محمد؛ جوادی، مجتبی (۱۳۹۵) «مدل پارادایمی نهادهای کلان واسطه علم و فناوری کشور»، فصلنامه راهبرد، شماره ۷۹، صص ۲۸ - ۵، تابستان.
- حقیقی، محمدرضا؛ مظفری، افسانه؛ بهنام، مرتضی؛ ریاضتی، نرگس (۱۳۹۵) «موسیقی، رسانه‌ای در حفظ و اشاعه فرهنگ ملی در میان مخاطبان نسل سوم»، فصلنامه مطالعات رسانه‌ای، شماره ۳۲ و ۳۳، صص ۹۳ - ۸۷، تابستان.
- خادیمان، طلیعه؛ سلیمانی‌خاطر؛ محسن (۱۳۹۵) «نفرین و نفرت در ترانه‌های عامه‌پسند ایرانی»، دو فصلنامه مطالعات جامعه‌شناختی، شماره ۴۸، صص ۱۹۲ - ۱۶۵، بهار و تابستان.
- دورینگ، ژان (۱۳۷۱) «مفهوم سنت در موسیقی معاصر ایران»، ترجمه بابک نادرزاد، فصلنامه ایران نامه، شماره ۳۸، صص ۳۷۸ - ۳۶۸، بهار.
- سروری، حسین (۱۳۸۹) «بررسی گفتمان سنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر (۱۲۸۵ - ۱۳۸۵)»، فصلنامه علوم اجتماعی، شماره ۴۹، صص ۱۸۴ - ۱۴۳، تابستان.
- صمیم، رضا (۱۳۹۲) «فضای تولید موسیقی مردم‌پسند در ایران»، دو فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره پنجم، شماره ۱، صص ۱۴۵ - ۱۲۵، تابستان.
- طالبی، ابوتراب؛ عرب، آرمین (۱۳۹۴) «فهم مدارا در اجتماع علمی علوم اجتماعی»، فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، دوره ۱۱، شماره ۴۰، صص ۱۱۴ - ۸۵، پاییز.
- فراستخواه، مقصود (۱۳۹۷) روش تحقیق کیفی در علوم اجتماعی با تأکید بر نظریه پایه، تهران: انتشارات آگاه.
- کوثری، مسعود؛ مولایی، محمد مهدی (۱۳۹۷) «پویش محیط محتوایی فضای مجازی در افق ایران ۱۴۰۴»، فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شماره ۵۲، صص ۹۰ - ۷۳، پاییز.

- میرخندان، سید حمید (۱۳۹۴) «مقدمه‌ای بر سیاستگذاری در موسیقی»، دوفصلنامه دین و سیاست فرهنگی، سال دوم، شماره ۴، صص ۱۰۴ - ۷۱، بهار و تابستان.
- میرزمانی، اعظم؛ سعد آبادی، علی اصغر؛ رضاییان فردویی، صدیقه (۱۳۹۴) «شناسایی راه‌کارهای سامان‌دهی نظام نوآوری صنعت موسیقی»، فصلنامه سیاست علم و فناوری، شماره ۲۵، صص ۱۴ - ۱، بهار.
- Burgess, R. (2013) "The Art of Music Production", Oxford University, UK .
- Charmaz, K. (2006) "Constructing Grounded Theory: A Practical Guide Through Qualitative Analysis", London, SAGE .
- Creswell, W. (2005) "Educational Research: Planning, Conducting and Evaluating Quantitative and Qualitative Research", New Jersey, Upper Saddle River .