

پروژه تطهیر فرهنگ شنیداری و میدان موسیقی در دهه شصت ایران

● حامد طاهری کیا

چکیده

موسیقی همواره بخشی چالش برانگیز در ایران پس‌انقلاب بوده است و این مسئله به دهه شصت ایران، اولین دهه پس از پیروزی انقلاب ۵۷، باز می‌گردد که مقاله پیش رو با هدف واکاوی آن نوشته شده است. چگونه موسیقی ایران با تاریخ به‌ارث‌رسیده از دوران پهلوی در میدان رخداد انقلاب و دهه شصت دچار دگرگونی شد؟ برای پاسخ به این پرسش به سراغ موسیقی‌دان‌های آن دهه از ایران رفتیم تا چالش‌های تولید شکل جدید موسیقی را در قالب سرود و آهنگ‌های انقلابی بررسی کنیم. به سبب اهمیت مسئله پخش موسیقی، تجربه زیسته دو نفر از نوار کاست فروش‌های آن دوران را هم در این بحث شریک کردیم. نتایج نشان داد که در گذار از جامعه آمیخته با فرهنگ غربی ایران پهلوی به امت اسلامی با فرهنگ جهادی و انقلابی موسیقی دیگر نمی‌توانست آوایی برای بزم و طرب باشد؛ بلکه باید آواز جنگ و انقلاب و جهاد را سرمی‌داد. از این رو، ساختار تولید و مصرف موسیقی ضرورت و هم‌تی فوری را برای تطهیر فرهنگ شنیداری ایران به وجود آورد.

واژگان کلیدی

موسیقی، دهه شصت، انقلاب اسلامی، فرهنگ شنیداری، مهندسی فرهنگی.

مقدمه

انقلاب ۵۷ ایران انقلاب فرهنگی بود؛ همان طور که برآمدن حکومت پهلوی شکلی از انقلاب فرهنگی محسوب می‌شود. رضاشاه فرهنگ ایران را به سوی مدرنیته سوق داد (Grigor, 2004: 108) و تحولی انقلابی در مناسبات فرهنگی ایرانی رقم زد. پهلوی اول نقطه تاریخی‌اش را از ایران باستان آغاز کرد و برنامه داشت تا آن را به سوی ایران مدرن ببرد. پروژه ایران مدرن در پهلوی دوم، بدون احتساب موجودیت دینی هویت فرهنگی ایران، با شعار ایدئال رسیدن به دروازه‌های تمدن بزرگ ادامه پیدا کرد. همواره موجودیت دینی هویت فرهنگ ایران، هرچند از سوی اربابان قدرت نادیده گرفته می‌شد، در میان مناسبات زندگی روزمره ایرانی در جریان بود و سپس به جریانی برای شکل دادن به انقلاب ۵۷ منجر شد.

در ۱۳ فروردین ۱۳۵۸، با رأی مردم انقلاب ۵۷ رسماً به انقلاب اسلامی در قالب تشکیل حکومت جمهوری اسلامی تبدیل شد. شکل‌گیری حکومت اسلامی با شکل فرهنگی اسلامی همراه شد تا جامعه ایرانی با سبک زندگی غربی به امت اسلامی با سبک زندگی اسلامی تغییر پیدا کند. پس فرهنگ در دو تعریف راه‌ورسم زندگی (فرهنگ عام) و فرهنگ در مفهوم آثار و تولیدات فرهنگی (فرهنگ والا) باید گذار به اسلامی بودن را طی می‌کرد. سینمای جنگ، هنرهای تجسمی تحت حوزه هنری و تئاتر انقلابی و جنگ از بخش‌های هنری‌ای بودند که تحت سیاست فرهنگی اسلامی شدن فرهنگ شکل‌ها و مضامین جدیدی به خود گرفتند. در این میان، موسیقی با تشکیل نهاد سرود و آهنگ‌های انقلابی مهم‌ترین و بیشترین دگردیسی را پیدا کرد.

در میان هنرها، موسیقی از همان زمان قاجار تا دوران پهلوی با اتهام تولید لهو و لعب همواره با نقد روحانیت شیعی مواجه بود و حال، پس از انقلاب ۵۷ وضعیت موسیقی باید انقلابی‌ترین تحولات را به خود می‌دید؛ تحولاتی که گستره موسیقی از آموزش، تولید و مصرف آن را شامل می‌شد؛ بنابراین، با نگاهی به این گستره می‌توان تغییراتی را که موسیقی به خود دید درک کرد؛ مثلاً، اقتصاد موسیقی از جمله تولید و پخش آن بسیار محدود شد، بسیاری از خوانندگان قبل از انقلاب از ایران رفتند و خوانندگان با سبک و سیاق سروده‌ها و آهنگ‌های انقلابی پا به عرصه گذاشتند و یک باره موسیقی از صنعت فراغت به تولید امواج احساسات انقلابی و سپس جنگ تبدیل شد.

در نتیجه، ضرورت پرداختن به فهم دگردیسی موسیقی ایرانی در دهه شصت بسیار بااهمیت است و فهم آن به ما کمک می‌کند تا جریان تحولات فرهنگی و سیاسی اولین دهه انقلاب را درک کنیم. در هنگام تدوین مقاله، به‌رغم جست‌وجوی بسیار در منابع فارسی و لاتین برای یافتن ادبیات‌های تحلیل پیرامون دهه شصت ایران، پژوهشی

مشخص درباره تحولات این دهه یافت نشد. از این رو، ضرورت مقاله پیش رو پرداختن به دوره‌ای مهم از تاریخ فرهنگ سیاسی ایران و کاویدن تحولاتی است که در فرهنگ و هنر ایران آن دوره رخ داده است.

بدین ترتیب، هدف مقاله مطالعه فرایندی است که در آن موسیقی قبل از انقلاب تحت پروژه تطهیر فرهنگ شنیداری امت اسلامی به مفهوم سرود و آهنگ‌های انقلابی تبدیل می‌شد و به دنبال پاسخ به این پرسشیم که چگونه موسیقی از قالب مصرفی طربناکش به قالب حماسی در اولین دهه جامعه پساانقلابی تبدیل شد.

پیشینه پژوهش

با توجه به موضوع پژوهش، برای تدوین متنی علمی و پژوهشی به داشتن ادبیات علمی مشخصی نیاز است که دیدگاه‌های مطرح شده را تا زمان انجام پژوهش جدید شامل شود. پژوهشگر با جستن و یافتن اندیشه‌ها و فرضیه‌های مطرح شده درباره آن موضوع می‌تواند رویکردش را، در میدانی که ایستاده است، مشخص کند؛ بنابراین، ما با ادبیات علمی‌ای که موسیقی دهه شصت ایران را بکاود روبه‌رو نیستیم. البته مسئله دهه شصت از ابعاد سیاسی، فرهنگی و اقتصادی بسیار مغفول مانده است و ادبیاتی که بتواند از جهات مختلف اولین دهه انقلاب را بررسی کند وجود ندارد.

دهه شصت ایران در محاصره ادبیات جنگ ایران و عراق فرورفت و کتاب‌ها یا مقاله‌ها غالباً دهه شصت را با هدف بررسی جنگ دیده‌اند. در این میان، تنها کتابی که در تلاش است تا فرهنگ زندگی روزمره در دهه شصت را بررسی کند کتاب امر روزمره در جامعه پساانقلابی است. در این اثر، عباس کاظمی نظام اشیا و نقش اجتماعی آن‌ها را تحت عنوان مقوله‌هایی چون ویدئو، شلوار جین و کراوات می‌جوید و البته جنبه‌های دیگری را از زندگی روزمره دهه شصت، چون فرهنگ صفا ایستادن، دنبال می‌کند. کاظمی رویکرد ویژه و تازه‌ای را برای فهم فرهنگ روزمره جامعه دهه شصت ایران ارائه می‌دهد. به سبب ساختار کتاب که از چند مقاله تشکیل شده و هدف کتاب که در تدوین و طرح آن مقاله‌ها خلاصه شده است، نویسنده فرصت ورود به تحلیل دستگاه فرهنگی و سیاسی دهه شصت ایران را پیدا نمی‌کند؛ هرچند در متن مقاله‌ها گریزی به آن‌ها می‌زند، اما جای آشکارکردن سامانه‌های نظام فرهنگی و انقلابی دهه شصت ایران خالی باقی می‌ماند.

مقاله پیش رو سعی دارد به بررسی سیاست فرهنگی دهه شصت درباره موسیقی بپردازد و تصویری را از تحولات ابتدای ایران پساانقلاب ارائه دهد. خلأ پژوهشی در حوزه فرهنگ و سیاست دهه شصت حاصل ساده فرض کردن سال‌های ابتدایی پس از انقلاب تحت سیاست

اسلامی سازی شئون زندگی و سپس وارد شدن به دوره جنگ است؛ درحالی که بررسی تحولات فعالیت فرهنگی و هنری و تجربه زیسته فعالان عرصه فرهنگ تحت سیاست‌های اسلامی کردن فرهنگ همچنان بی توجه رها شده است.

مبانی نظری پژوهش

انقلاب ۵۷ ایران، همانند دیگر انقلاب‌ها، کارکرد گسست را از نظم قدیم و تولید موقعیت گذار برای رسیدن به وضعیت جدید و نظم نوین داشت. سال‌های ابتدایی پس از انقلاب در دهه شصت شمسی دوران اندر میانی بود که سامانه‌های قدرت نظم جدید تحت حکومت جمهوری اسلامی یک به یک شکل می‌گرفتند و قوام می‌یافتند؛ بنابراین، مبنای نظری رخداد و فهم سامانه به ما کمک می‌کند تا دوران گذاری را درک کنیم که فرهنگ شنیداری و موسیقی ایران از دوران پهلوی به دوران اسلامی طی می‌کرد.

از نظر آلن بدیو^۱، رخدادها با تهی شدن وضعیت از نظم تاریخی همراه‌اند (۲۰۰۵: ۲۸۹). رخداد، بسته به میزان شدتی که رخ می‌دهد، مرزهای تاریخی نظم را از هم گسست می‌دهد و سبب فروپاشی آن می‌شود و وضعیت تاریخی را به فضا زمان اندر میان یا سیال می‌برد. فضا-زمان اندر میان گذرگاه یا آستانه‌ای است که بین گذشته و آینده‌ای همراه با ضرورت ترسیم نظم نوین قرار دارد و آنچه در حال آمدن است وضعیت جدید و نظم جدید را رقم می‌زند (طاهری کیا، ۱۳۹۹: ۱۷).

رخدادها، در عین اینکه در وضعیت تاریخی گسست ایجاد می‌کنند، قدرت بسیج‌کنندگی زیادی در تشکیل گروه‌هایی دارند که برای تولید وضعیت جدید وارد عمل می‌شوند و پیوندهای تازه حاصل می‌شود (Crandall, 2011). پیوندهای جدید به تولید قدرت‌های نوظهور و ارزش‌های جدید می‌انجامند. از این رو، ارزش‌های جدید به تولید سامانه‌های قدرتی منجر می‌شوند که قرار است از مرزهای نظم جدید محافظت و نگهداری کنند. به تعبیر فوکو (۱۹۸۰: ۱۹۴)، سامانه مجموعه‌ای از عوامل مختلف است که سه ویژگی را برای آن می‌توان در نظر گرفت: ۱. مجموعه‌ای از نیروهای مختلف؛ ۲. قدرتی که آن‌ها را در کنار یکدیگر نگاه می‌دارد؛ ۳. نظام دانشی که به واسطه سامانه شکل می‌گیرد (Agamben, 2009: 7)؛ بنابراین، تحلیل سامانه مطالعه وضعیتی است که برای تولید نظم عوامل مختلفی را جهت تولید قدرت کنار هم می‌نشانند و سپس تولید دانش می‌کند.

سامانه‌های قدرت تولید نظام دانش جدید و عوامل جدیدی را وارد بازی قدرت می‌کنند که باید به نظم جدید متعهد باشند و نیروهایی که خارج از مرزهای نظم جدید قرار می‌گیرند

1. Alian Badiou

از درون مرزهای نظم به حاشیه‌های آن رانده می‌شوند؛ بنابراین، ترکیب‌های جدیدی از قدرت شکل می‌گیرند که مناسبات زندگی روزمره را تبیین می‌کنند. سامانه‌های قدرت متولی تولید ارزش‌های جدید و نگهداری از آن‌اند و سبب تولید ذائقه ملی به مثابه الگویی برای مصرف می‌شوند. برای مثال، مصرف محصولات فرهنگی و موقعیت‌های فراغتی از دسته موقعیت‌هایی‌اند که در شکل‌گیری سامانه‌های جدید قدرت متحول می‌شوند.

رخدادها قادر به تولید موقعیت‌های جدید و متفاوت هستند و سامانه‌های قدرت از دل همین توانمندی بیرون می‌آیند. توانمندی‌هایی که عملیاتی می‌شوند نوع آینده‌ای را که در حال شکل‌گیری است رقم می‌زنند (Fuller & Ren, 2019: 9). آینده محصول توانمندی‌هایی است که تا قبل از رخداد غایب بوده‌اند و حال به واسطه توانمندی آن‌ها فعال می‌شود و در خلال عملیاتی شدنشان ارزش‌های جدیدی بروز می‌کنند و در میانشان، آن ارزش‌هایی پس از دوران گذار باقی می‌مانند که به سامانه‌های قدرت تبدیل شده یا از طرف آن‌ها حمایت شده باشند.

بنابراین، مطالعه سامانه رفتن به قسمتی از تاریخ برای خواندن خرده‌رخدادهایی است که درون رخداد بزرگ روی می‌دهند. برای مثال، پروژه تطهیر فرهنگ شنیداری ایران رخدادی بود برای گذار از فرهنگ شنیداری پهلوی به اسلامی که در طی آن ارزش‌های قدیم گسسته شدند و ارزش‌های جدیدی شروع به برآمدن کردند که در این میان، سامانه قدرت شکل‌دادن به فرهنگ شنیداری جدید شکل گرفت. در این رخداد بزرگ، خرده‌رخدادهایی پدید آمدند: رخداد ظهور قوانین جدید، مقاومت در برابر قوانین جدید، به حاشیه رفتن نیروهایی که درون نظم جدید قرار نمی‌گیرند، تولیدات جدید، شیوه‌های مصرف و ارزش‌های جدید. تمام این‌ها موقعیت‌های رویارویی با وضعیت جدید را نشان می‌دهند که از این رویارویی خرده‌رخدادها شکل می‌گیرند. مطالعه سامانه رفتن در میان خرده‌رخدادها و تولید روایت از آن‌هاست تا بتوان نقشه‌ای از روابط را ترسیم کرد که خرده‌رخدادها موقعیت گذار به وضعیت جدید و سامانه‌های قدرت را خلق می‌کنند.

بدین ترتیب، رخداد انقلاب ۵۷ ایران با گسست نظم پیشین و آغازی برای تولید نظم جدید همراه شد. سامانه‌های قدرت جدید پدید آمدند که امکان تولید ارزش‌های جدید را داشتند و سامانه موسیقی در پیوند با دیگر سامانه‌های جدید قدرت که هر روز با ایجاد مرزهای نظم جدید شکل اسلامی‌تری پیدا می‌کرد، قرار گرفت. سامانه اسلامی موسیقی برای تولید و مصرف موسیقی ارزش‌های جدید و نظم تازه‌ای را تعیین کرد و این آغاز چرخشی جدید در تاریخ معاصر موسیقی و فرهنگ شنیداری ایران بود.

روش پژوهش

مقاله پیش رو در پارادایم مطالعات فرهنگی است. در این پارادایم، هستی پدیده فرهنگی جریانی در حال شدن و تغییر مداوم است (Frow & Morris, 1996:356). جریان تغییر سبب می شود پدیده فرهنگی در سیری از تحولات و چرخش ها درک شود. معرفت شناسی فرایند تغییر پدیده به واسطه رفتن در میان رخدادها و بزنگاه هایی است که مرزهای پدیده را در فرایند تغییر مدام قرار می دهند و پژوهش شواهد، اسناد و تجربه های زیسته ای به هم مفصل بندی می کنند که نقشه ای از تغییرات پدیده را به دست آورد. پس آنچه نتیجه خواهد شد ترسیم نقشه ای است که روابط مختلف در میدان رخداد و تحولات آن ها را ترسیم می کند.

بنابراین، پژوهشگر در دو سطح به مطالعه داده ها می پردازد: ۱. جست و جوی اسناد و مدارکی که گویای تدوین سیاست های تدوین فرهنگ جدید تولید و مصرف موسیقی هستند. در این زمینه به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و خانه موسیقی ایران و موزه موسیقی مراجعه شد، اما در هیچ کدام از این مراکز اسنادی درباره موسیقی از آن دهه یافت نشد و علت آن نبود برنامه ای برای ضبط و بایگانی اسناد و از بین رفتن آن ها در طول زمان است؛ ۲. مراجعه و گفت و گو با موسیقی دان هایی که در آن دهه در میدان موسیقی فعالیت داشتند و تجربه زیسته آنان حاوی داده هایی بود که ترسیم رخداد چرخش موسیقی در دهه شصت را ممکن می کند؛ بنابراین، ۸ نفر از موسیقی دان های آن دوره در مصاحبه عمیق شرکت کردند و علاوه بر آن، یک نفر از کارشناسان بایگانی موزه موسیقی و دو نفر از نوار کاست فروشان دهه شصت نیز به این جمع اضافه شدند. مصاحبه ها عمیق و باز؛ و پرسش ها حول سیاست های تبیین موسیقی انقلابی، چگونگی فرایند تولید موسیقی و موقعیت رویارویی موسیقی دان ها با رخداد تطهیر موسیقی در ایران پساانقلابی بود.

مصاحبه ها همواره کدگذاری می شوند و کدها خوانش استقرایی پیدا می کنند. خوانش استقرایی از کدها یعنی انباشت کدها در مقوله هایی مشترک تا بر اساس جمع شدن آن ها دسته بندی های مفهومی فراهم شود. انباشت کدها به شیوه کیفی یا کمی گزارش داده می شود. در گزارش کمی کدها شمرده و سپس آمار گرفته می شوند تا بر اساس آمار و درصدهای فراوانی ویژگی های پدیده تبیین شود. در گزارش به شیوه کیفی، مقوله ها یا دسته بندی های مفهومی به دست آمده به واحدهای تحلیلی گزارش تبدیل می شوند و تکه های نقل قول ها در میان گزارش می آیند و پژوهشگر به گزارشگر تبدیل می شود.

روش استقرایی در انباشت کدها و به هم فشردن آن ها برای استخراج مقوله ها و

دسته‌بندی‌ها به از بین رفتن کدها و توانمندی آن‌ها برای تولید رخدادهای مفهومی در هنگام نوشتن گزارش منجر می‌شود. کدها بر اساس منطق پوزیتیویستی دنبال، انباشت و دسته‌بندی می‌شوند و این شیوه‌ای تقلیل‌گرایانه برای مطالعه سامانه است. همان‌طور که در بخش قبل آورده شد، مطالعه سامانه به سراغ تاریخ و مطالعه رخدادها و خرده‌رخدادها می‌رود و بدون تقلیل دادن آن‌ها در جست‌وجوی انواع مختلف اتصال‌هایی است که خرده‌رخدادها با یکدیگر برقرار می‌کنند. بدین ترتیب، ما باید به دنبال شیوه‌ای از رویارویی با کدها باشیم که امکان مطالعه خرده‌رخدادها را بدهد.

برای این منظور و به تبعیت از چالرز سندرس پیرس^۱، ما از مفهوم فرض^۲ استفاده می‌کنیم. به باور پیرس، قیاس‌بازنمایی حقیقت از پیش اثبات شده است و استقرار نشان می‌دهد که چیزی در عمل دایر است؛ اما فرض بر هیچ‌کدام از این‌ها عمل نمی‌کند و درباره احتمال وجود چیزی استدلال می‌کند (Pierce, 1934: 1736). برای پیرس، فرض احتمال خلق ایده‌های جدید را دارد؛ زیرا از اسارت حقیقت‌های ازپیش‌مسلم و نشان دادن عملیاتی پدیده‌ها سر باز می‌زند و در عوض، درباره پدیده تخیل می‌کند و احتمال حالت‌های جدید پدیده را فرض می‌کند. بدین ترتیب، وقتی کدها برای تولید انباشت و دسته‌بندی‌های استقرایی استفاده نشوند، پژوهشگر در سطح کدهای باز باقی می‌ماند و شکل‌های مختلف ارتباطی بین کدها را مبتنی بر احتمال ترکیب شدن‌های گوناگون آن‌ها می‌سجد.

متن گزارش تحلیل مبتنی بر تولید فرض شامل مفاهیمی می‌شود که وضعیت مفصل‌بندی ارتباطی کدها را تبیین می‌کنند و روایت تاریخی برای توصیف و تحلیل رخداد شکل می‌گیرد. نوشتن درباره رخداد بدون تولید فرض‌ها و دنبال کردن احتمال‌های جدید از پیوند بین روابط بین کدها امکان‌پذیر نیست؛ بنابراین، در این پژوهش کدها به‌واسطه ارتباطی که با یکدیگر پیدا می‌کردند تحلیل شده‌اند؛ یعنی، پیوند چند کد ارتباطی را آغاز می‌کردند و سپس کدهای دیگر به روایت مفصل‌بندی می‌شدند؛ به‌گونه‌ای که احتمال مفصل‌بندی‌های ارتباطی جدید حفظ شود. در نتیجه، شیوه تحلیل بر پیوند زدن بین کدهای اولیه به منظور تولید روایت تحلیلی مبتنی است. در این شیوه که ما آن را تولید خرده‌رخدادها می‌نامیم، فرایند نگارش گزارش تحلیل محلی است که کدها خودشان را اجرا می‌کنند و توانمندی تولید روایت‌ها و فرض‌ها را عملیاتی می‌کنند. به همین سبب، شیوه نگارش فرایند شدن کدها به سوی تولید خرده‌رخدادها در خلال روایت است و این شیوه‌ای برای مطالعه رخداد به منظور تحلیل سامانه است.

1. Charles Sanders Peirce

2. Presumption

جدول ۱. خرده‌رخداد‌های شکل‌دهندهٔ سامانهٔ فرهنگ شنیداری اسلامی در دوران گذار دههٔ شصت

به حاشیه رفتن قسمتی از نیروهای تولید موسیقی قبل از انقلاب
ظهور نیروهای تازه‌نفس مکتبی در میدان موسیقی
تغییر واحد «نام» به واحد «عبارت» در میدان موسیقی
رنگ‌زدایی از موسیقی
تولید ابهام در نظام تولید موسیقی
اندرونی و بیرونی شدن فرهنگ مصرف موسیقی

جدول ۲. مصاحبه‌شوندگان

بهنام صبوحی
رضا مهدوی
مزدا انصاری
کیوان کیارس
کامبیز روشن‌روان
میلاد کیایی
بهرام دهقانبار
امیر معینی
محمد نصرتی
مناشری (نوار کاست‌فروش در دههٔ شصت)
داوود ناقلی (نوار کاست‌فروش در دههٔ شصت)
زهره حبیبی‌زاد (کارشناس بایگانی موزهٔ موسیقی)

آغازی بر سرود انقلابی

موسیقی دههٔ شصت ایران، مانند هر میدان فرهنگی دیگر، نیاز داشت که از آنچه غرب‌زدگی و منکر نامیده می‌شد تطهیر شود تا هر آنچه باقی می‌ماند امر به معروف باشد. به همین سبب، پروژهٔ تطهیر موسیقی کلید زده شد و دو کارکرد داشت: ۱. تطهیر موسیقی؛ ۲. تولید موسیقی پاک؛ بنابراین، موسیقی ابتدا باید تطهیر می‌شد تا هر آنچه باقی می‌ماند به موسیقی پاک تبدیل شود. موسیقی پاک مجاز بود تا در ملاءعام پخش و شنیده شود، زیرا ملاءعام در امت اسلامی نباید دچار فعل حرام و تظاهر به گناه شود.

در تاریخ فرهنگی ایران، موسیقی همواره در قالب مطربی با رقص، زن و شراب پیوند داشته است. به همین سبب، مطربی فعلی حرام و نکوهیده تصویر می‌شد و سازها آلات

شیطانی بود که بساط لهو و لعب را ممکن می‌کرد. تمام رویکردها به موسیقی که در زمان پهلوی وجود داشت بعد از انقلاب به موسیقی پاپ غربی که منسوب به نمایش مظاهر منحط غربی تعریف می‌شد، تقلیل داده شد (Nooshin, 2011: 95).

در دهه شصت موسیقی رژیم پهلوی در سه حوزه دسته‌بندی و نقد می‌شد: ۱. غرب‌زدگی موسیقی که استعمار فرهنگی خوانده می‌شد؛ ۲. موسیقی کوچه‌بازاری که فاسد تعبیر می‌شد؛ ۳. موسیقی کلاسیک که اشراف‌زدگی لقب گرفته بود (Hashemi, 2017: 130). پس فرهنگ شنیداری باید موسیقی سالمی را بازسازی می‌کرد.

در سال‌های ابتدایی پس از انقلاب ۵۷، همراه با عملیاتی شدن پروژه تطهیر میدان موسیقی، شکلی از امتداد فرهنگ شنیداری قبل از انقلاب در قالب موسیقی غیرمجاز پنهانی و در اندرونی‌ها جریان پیدا کرد (Youssefzadeh, 2000: 38). امتزاج سیاست‌های فرهنگی جمهوری اسلامی و فرهنگ زندگی روزمره پدیده‌ای دوگانه را بین «موقعیت مجاز در ملاءعام» و «موقعیت غیرمجاز در خفا» خلق کرده بود. سیاست فرهنگی تطهیر موسیقی هم از موسیقی دو نوع مجاز و غیرمجاز را رقم زد که گونه غیرمجاز در اندرونی‌ها شنیده می‌شد. پس اگر به نظام سیاست‌گذاری جمهوری اسلامی بازگردیم، آنچه باید در ملاءعام رعایت شود خیر و امر به معروف است و ظهور غیر از آن امر منکر و شر است که سوژه رمیده از اصول دین و انقلاب یا سوژه متخلف را شکل می‌دهد. چنین الگوی قانون‌گذاری‌ای سبب شد تا گونه تولید و مصرف موسیقی غیرمجاز فعل حرام و تخلف از قانون محسوب شود.

با این توجه، میدان موسیقی در دهه شصت ایران حاصل تداخل موقعیت‌های مختلفی است که وضعیت موسیقی آن دهه را رقم می‌زند. با تحلیل میدان موسیقی ما وارد کانال‌های ارتباطی موقعیت‌های مختلف آن می‌شویم تا روابط تنیده آن‌ها را بررسی کنیم. ما در سال‌های بین بهمن ۵۷ تا نیمه نخست سال ۵۹ شاهد جریانی آزاد از تولید و تکثیر موسیقی هستیم. انقلاب پیروز شده بود و نظم روابط تولید موسیقی در قبل از انقلاب که بر اساس آن تکثیر بدون رعایت حق مؤلف جرم محسوب می‌شد، از بین رفته بود و دیگر نهاد نظارتی ویژه‌ای در این بازه زمانی وجود نداشت. بسیاری از نوارهای قبل از انقلاب تکثیر و حتی گلچین می‌شد. کسی اگر آن موقع‌ها می‌خواست کار بخونه دقیقاً آزادترین موقع بود، چون تا قبل از انقلاب ۵۷ شعر باید می‌رفت در وزارت فرهنگ و هنر بررسی می‌شد تا سیاسی نباشه؛ اما بین ۵۷ تا ۵۸ اصلاً دیگه اونم نداشتیم؛ یعنی شما هر کار می‌خواستی بکنی برای هر حزبی هیچ متولی‌ای وجود نداشت. (صیوحی)

همان‌طور که دیده می‌شود، بین بهمن ۵۷ تا سال ۵۹ ما با فضای بسیار باز و متنوعی در جامعه ایران همراه بودیم که انواع احزاب و گروه‌های سیاسی دست به انتشار ایده‌های

خود می‌زدند. مرکز شهر تهران مانند خیابان انقلاب و ولی عصر مملو از بساطی‌ها و دکه‌های فروش کتاب و نوار کاست بود. این مقطع را باید با اقتصاد و سیاست «بساط‌نشینی» یاد کرد. به همین سبب، انواع نوارهای کاست بدون اجازه خواننده‌ها یا شرکت‌های تولیدکننده کپی و تکثیر می‌شدند؛ تا جایی که آهنگ‌های خواننده‌های مختلف بر روی نوازی با عنوان گلچین برحسب سلیقه انتخاب و ضبط می‌شدند.

بعد از انقلاب مردم شروع کردند به گلچین کردن. مثلاً، [قبل از انقلاب] فرض کن داریوش یک آهنگ خونده و تو از اون خوشت می‌آد. به خاطر اون آهنگ مجبور بودی کل کاست رو بخری. ولی وقتی گلچین می‌شد شما چند خواننده رو که دوست داشتی کنار هم قرار می‌دادی و این طوری بهتر بود. (ناقلی)

جلو [خیابان] انقلاب بود، از پیانوی جواد معروفی گرفته تا خواننده‌های زن و مرد رو سلکشن [گلچین] می‌کردند و با کپی رنگی می‌فروختند؛ و چون حساب‌کتابی هم نبود، کسی نمی‌تونست از کسی شکایت بکنه. (مهدهوی)

ذائقه شنیداری مردم از بهمن ۵۷ تا سال ۵۹ دیگر از بندهای قانون شنیداری که در قبل از انقلاب بر تولید و تکثیر نوار نظارت داشت، رها شده بود. حال هر کس که امکانات داشت می‌توانست آهنگ‌ها را طبق ذائقه خویش بر روی نوارهای کاست ترتیب دهد؛ ترتیبی که حاصل تعلیق قانون و فضای تهی از نظم مسلط در آن سال‌های ابتدایی بود. هر کس آن‌چنان که دوست داشت ترتیب شنیداری خود را بر روی نوارهای کاست تنظیم می‌کرد. چنین ظرفیتی ناشی از عدم انقیاد گفتمان جمهوری اسلامی بود که هر چیز در گوشه‌ای امکان بروز و ظهور داشت.

سراقدسیه یک چلوکبابی بود به اسم چرچیل که بغلش تالار صدف را درست کرده بودند و سال ۵۸ افتتاح شد. قشنگ ارکستر جز داشت، ارکستر سنتی داشت و قشنگ کباب‌ها بود و فقط مشروب سرو نمی‌شد؛ اما همه نوع موسیقی تا سال ۵۹ بود. (انصاری)

مردم آهنگ‌های انقلابی و قبل از انقلابی را در ملاءعام خرید و فروش و گوش می‌کردند. هنوز خبری از مهندسی فرهنگ شنیداری نبود. در کنار تولید و پخش آهنگ‌های انقلابی^۱، از ماه‌های انتهایی به بهمن ۵۷ تا سال‌هایی بعد از آن، اما آهنگ‌های قبل از انقلاب هم مصرف می‌شد. به همین سبب، از همان سال‌های ابتدایی انقلاب ضرورت مسئله مهندسی فرهنگ

۱. فریدون خشنود، آهنگ‌سازی که سرود الله اکبر را سرود، در مصاحبه‌ای بیان می‌کند که وقتی سرود ساخته شد در جلو مساجد و دانشگاه‌ها نوار کاست سرود را بین مردم پخش می‌کرده و درباره همه‌گیر شدن آن چنین می‌گوید: «هنگامی که کاست‌ها را پخش می‌کردیم و در اختیار همه قرار می‌گرفت، فردای آن روز از طریق بلندگوها روی وانت‌ها و یا به‌عنوان شعار مردم شنیده می‌شد؛ تا جایی که در مغازه‌ها و هر مکانی که دستگاه پخش کاست وجود داشت این سرود شنیده می‌شد. این کار به سرعت در بین مردم گسترش پیدا کرد.» (خشنود، ۱۳۹۴)

در قالب انقلاب فرهنگی پررنگ شده بود. انقلاب فرهنگی در سه حوزه بسیار مهم پیگیری شد: ۱. حجاب زنان؛ ۲. موسیقی؛ و ۳. پاک‌سازی دانشگاه‌ها از استادان و دانشجویان غیرمکتبی. در سه حوزه یادشده باید مظاهر فرهنگ غربی که محصول رژیم پهلوی بود، از ملأعام پاک می‌شد. بدین ترتیب، از اردیبهشت ۵۹ فرایند انقلاب فرهنگی رسماً آغاز شد: «در سال ۵۹ به ما خبر دادند که از این تاریخ دیگه نمی‌تونیم موسیقی بفروشی و هر چه داشتیم باید تمومش می‌کردیم.» (ناقلی)

از سال ۵۹ دیگر آن فضای تهی از نظم غالب نمی‌توانست ادامه پیدا کند و گفتمان جمهوری اسلامی داشت سیاست‌های فرهنگی خود را تدوین و اجرا می‌کرد؛ از جمله اینکه وضعیت موسیقی باید سروسامانی اسلامی می‌یافت تا امر منکر از فرهنگ شنیداری زدوده شود. به همین سبب، باید نظام نظارتی بر سر کار می‌آمد تا تولید موسیقی را در مطابقت با گفتمان فقهی بازسازی کند. مسئله لهو و لعب در موسیقی که از زمان قاجار مورد توافق علمای شیعی بود، دوباره بعد از انقلاب پررنگ شد؛ بنابراین، موسیقی باید از آنچه بود تعلیق و سپس وارد فاز ثبات‌یافته‌ای می‌شد. فاز ثبات‌یافته سازوکار تولیدی است که فرهنگ شنیداری اسلامی را به دور از لهو و لعب نگاه می‌دارد: «اعلام کردند که موسیقی حرام است و همه چیز یکپهلو تغییر کرد و کانال توزیع از بین رفت.» (مناشری)

آیت‌الله خمینی از سال ۵۸ تا ۶۰ تحت تأثیر موسیقی‌ای که فرهنگ شنیداری رژیم پهلوی را شکل می‌داد از حرام بودن موسیقی صحبت می‌کرد. ایشان موسیقی را به مفید و غیرمفید تقسیم‌بندی می‌کرد که موسیقی غیرمفید همان موسیقی عامه‌پسند در مفهوم مطربی از زمان پهلوی بود، زیرا اعتقاد داشت که آن مریض‌کننده عقل است (میثمی، ۱۳۸۶: ۵۱)؛ اما در تاریخ سوّم تیرماه ۱۳۵۹، آیت‌الله خمینی درباره آهنگی که برای شهید مرتضی مطهری ساخته شده بود نظر جدیدی را بیان می‌کند: «اما آهنگ‌هایی که دارای فایده بوده و مهیج است، مانند آهنگی که اخیراً برای آقای مطهری درست کرده‌اند، اشکالی ندارد.» (به نقل از میثمی، ۱۳۸۶: ۵۱)

بدین ترتیب، مجموعه‌ای از موقعیت‌های مختلفی شکل گرفت تا موسیقی انقلابی مبتنی بر احکام اسلامی قوام یابد و آن‌گاه بتوان ذائقه‌ها را برای فرهنگ شنیداری انقلابی اسلامی تربیت کرد. برای این منظور، سه حوزه تولید، تکثیر و مصرف موسیقی باید از رخ‌دادن موقعیت فعل حرام جلوگیری می‌کرد. قبل از هر چیز، موسیقی به مثابه فعل مسلم حرام تعریف شد؛ گویی که موسیقی‌دان‌ها متهم به تولید فعل حرام بودند. پس فرهنگ شنیداری امت اسلامی باید از نفوذ آنان به دور باشد.

بنابراین، حرام دانستن موسیقی و خیز برداشتن برای تطهیر آن جریانی سلسله‌مراتبی

بود. در ابتدا، با تسلط قوانین فقهی و اسلامی بر سیاست‌های فرهنگی حکومت اسلامی حکم کلی و اساسی بر حرام دانستن موسیقی بود. نگاه مسلط فرهنگ اسلامی نظری مسلم بر بیماری بودن بدن موسیقی قبل از انقلاب داشت و مصمم برای سم‌زدایی از آن بود. ضرورت تطهیر موسیقی را روحانیت قطعی کرده بود؛ اما مسئله چگونگی اجرای تطهیر موسیقی بود که آن دیگر از عهده اصحاب موسیقی برمی‌آمد. پس باید گروهی از موسیقی‌دان‌های مکتبی یافت می‌شدند تا ویژگی‌های منکر موسیقی را از آن بزدایند و ایده تطهیر موسیقی را اجرایی کنند.

برای اجرای تطهیر موسیقی دو دسته وجود داشت: ۱. متخصصان با سابقه که پیشینه‌شان به قبل از انقلاب بازمی‌گشت؛ ۲. موسیقی‌دان‌هایی که تازه وارد میدان موسیقی شده بودند. بر اساس پژوهش، مشخص شد موسیقی‌دان‌هایی که اجرای تطهیر موسیقی را به دست گرفتند ترکیبی از هر دو گروه بودند، اما با خصیصه‌ای مشترک: ۱. مکتبی بودن؛ ۲. تلاش برای ابقای موقعیت خود در میدان جدیدی که برای موسیقی شکل گرفته بود.

موسیقی‌دان‌ها یا فیلتر شدن، یا مهاجرت کردن، یا بازنشسته شدن و یک خلأ عظیم پیش اومد. یک سری آدم‌های درجه سه یا چهار با چارچوب‌های آن زمان توانستند بمانند و در جایگاه تصمیم‌گیری قرار گرفتند. (دهقانیا)

اما موسیقی ایران تا قبل از انقلاب میدانی تأثیرگذار در سیاست‌های فرهنگی رژیم پهلوی بود و موسیقی‌دان‌های مختلفی در عرصه‌های پاپ، سنتی و کلاسیک حضور داشتند. با ضروری شدن تطهیر موسیقی، آنچه اهمیت یافت جایگاه و هویت موسیقی‌دان‌هایی بود که قرار بر اجرای این وظیفه داشتند؛ بنابراین، موسیقی‌دان‌های پرآوازه و با سابقه با این سیاست زاویه پیدا کردند و از آن دوری جستند. در نتیجه، خلأ جایگاهی و مدیریتی برای میدان موسیقی به بار آمد و گریزی جز ورود نیروهایی نبود که سابقه تاریخی چندانی در کارنامه خود نداشتند و هویت حرفه‌ای آنان راحت‌تر فرصت تطبیق با آرمان‌ها و سیاست‌های انقلابی جمهوری اسلامی را فراهم می‌کرد.

افرادی [وارد تصمیم‌گیری شدند] که بزرگ نبودند یا تازه درسشون رو تموم کرده بودند، جوان بودند و می‌خواستند در این موج در جریان باشند. مسئولیت‌ها رو گرفتند و استاداشون رو به بدترین وجه زدند. (مهدوی)

ضرورت اجرای تطهیر فرهنگ شنیداری موسیقی‌دانان را بین قدیمی‌ها و جدیدی‌ها یا قدیمی‌های خانه‌نشین و جدیدی‌های مدیر تقسیم‌بندی کرد. جدیدی‌های مدیر نیروهای تازه نفس مکتبی بودند که مسئولیت جراحی موسیقی قبل از انقلاب را بر عهده داشتند. آنان ادرات خود را به ایدئولوژی انقلابی و اسلامی نشان داده بودند و برای اثبات آن باید موسیقی

را تطهیر می‌کردند. آنان باید مشخص می‌کردند که در میدان موسیقی چه باشد (امر معروف) و چه نباشد (نهی از منکر). در این میان، تازه‌نفس‌های مکتبی ابتدا باید میدان موسیقی را بین مجاز و غیرمجاز تقسیم‌بندی می‌کردند تا بعد از پیرنگ‌شدن مرزهای خیر و شر زمینه تولید موسیقی فراهم شود.

استاد پایور خانه‌نشین می‌شه و حق نداره حتی موسیقی اجرا بکنه. اون وقت یک جوانی که سه ماه سنتور زده می‌شه استاد و می‌آد می‌شینه پشت میز و تصمیم می‌گیره که کی خوبه و کی بده. (روشن‌روان)

در این میان، سابقه‌داران خانه‌نشین، به دور از تقسیم خیر و شر موسیقی، به اندرون‌ها کوچ کردند و دچار شوک سکوت شدند؛ بنابراین، قسمت مهمی از تولید موسیقی در ایران با توجه به پروژه تطهیر موسیقی از کار افتاد. سابقه‌داران موسیقی نظاره‌گر وضعیتی بودند که قرار بود ترسیم جدیدی از وضعیت موسیقی را ارائه دهد. پس اولین قدم در این مسیر زدودن واژه موسیقی از ادبیات فارسی سیاسی بعد از انقلاب اسلامی بود. واژه موسیقی به عبارت «سرود و آهنگ‌های انقلابی» تبدیل شد و هر مرکزی که می‌خواست از واژه موسیقی استفاده کند باید از ترکیب سرود و آهنگ‌های انقلابی استفاده می‌کرد.

همه چیز رو می‌گفتند سرودهای انقلابی، یعنی چیزی به اسم موسیقی مطرح نمی‌شد. هنرستان موسیقی شد هنرستان آهنگ‌ها و سرودهای انقلابی. در ارشاد هم دفتر موسیقی شد مرکز سرود و آهنگ‌های انقلابی. موسیقی کسی استفاده نمی‌کرد. موسیقی برابر بود با فعل حرام. (روشن‌روان)

عبارت آهنگ‌ها و سرودهای انقلابی قرار بود از زبان فارسی پساانقلابی واژه موسیقی را حذف کند، زیرا موسیقی در ارتباط با فعل حرام قرار می‌گرفت. در جمهوری اسلامی قرار نبود برای فعل حرام تبلیغ شود، پس باید جایگزینی برای واژه موسیقی پیدا می‌شد. به همین سبب، موسیقی با عبارت آهنگ‌ها و سرودهای انقلابی جایگزین شد. به جای نامیدن واژه موسیقی باید عبارت سرود و آهنگ انقلابی را خواند، زیرا عبارت‌ها به جای اسامی همانند توضیحی برای وضعیت جدید فرهنگ و هنر پساانقلابی به کار می‌رفتند.

نمی‌گفتند که یک قطعه موسیقی براتون پخش می‌کنیم. نمی‌گفتند ترانه‌ای براتون پخش می‌کنیم. شما در دهه شصت از صداوسیما کلمه موسیقی نمی‌شنیدی. مرکز موسیقی بود مرکز سرود و آهنگ‌های انقلاب اسلامی. دفتر موسیقی ما نداشتیم، یعنی کلمه موسیقی ما نداشتیم. (انصاری)

نظام جمهوری اسلامی فلسفه انقلاب را زدودن و پالایش جامعه و فرهنگ ایران از نیروهای تولید تعریف می‌کرد. رسالت جمهوری اسلامی از جانب خدا بیان می‌شد که به واسطه علمای

شیعی تحت ایدئولوژی ولایت فقیه با کمک مردم به ثمر رسیده بود. پس هر آنچه در سال‌های ابتدایی انقلاب بر آن صحنه گذاشته می‌شد زدودن منکرات از دامن فرهنگ بود. به همین سبب، بسیاری از موقعیت‌هایی که در رژیم پهلوی عادی و معمول بود به فعل حرام تبدیل شد که موسیقی از جمله آن‌ها بود. واژه موسیقی به عبارت سرود و آهنگ‌های انقلابی تغییر یافت، اما این تغییر عبارت نتواست موسیقی را از فعل حرام بودنش نجات دهد.

سال ۵۹، دو ماه پس از اینکه جنگ شروع شده بود، ما رو صدا کردند که بیایید موسیقی جنگ کار کنید. ما رفتیم. مسئول کانون نشسته بود و روی صندلی چهارزانو نشسته بود و گوش‌هاش رو گرفته بود که صدای ما رو نشنو که داریم راجع به موسیقی حرف می‌زنیم. (روشن‌روان)

برخورد مسئولان فرهنگی آن زمان با موسیقی و اهالی آن موقعیتی گنگ و مبهم بود. اهالی موسیقی در موقعیت مطربی خلاصه می‌شدند و موسیقی، به سبب حمایت دربار پهلوی از آن، به شکلی چندوجهی منفور بود. اهالی موسیقی در تعلیق بودند و زبان ارتباطی از بین رفته بود تا بتوان از سوبه‌ها و جنبه‌های مختلف موسیقی صحبت کرد. سال ۱۳۵۹ شروع شیوع احساس ازدست‌رفتگی بین موسیقی‌دانان بود و نه تنها از بین رفتن فرصت‌های شغلی، بلکه قطع شدن زبان ارتباطی با مسئولان هر چه بیشتر به شدت احساس ازدست‌رفتگی دامن می‌زد.

در شورای انقلاب مرحوم دکتر حبیبی مسئول فرهنگ و هنر بود. از طرف بچه‌های ارکستر به من گفتن که شما بیا برو با ایشان صحبت کن که تکلیف ما چی هست؛ ما می‌تونیم ساز بزنیم؛ می‌تونیم ارکستر داشته باشیم. اگر ما می‌تونیم اینجا موسیقی کار کنیم بمونیم، اگر نه که بریم خارج مهاجرت کنیم. من از ایشان وقت گرفتم و رفتم. منشی ایشان یک آقای بود و رفت تو اتاق، برگشت اومد گفت که حاج آقا می‌گه: این‌ها نجس‌اند. (روشن‌روان)

جایگزینی عبارت سرود و آهنگ‌های انقلابی به جای واژه موسیقی کافی عمل نمی‌کرد. جریان ریشه‌دار موسیقی و امتداد فرهنگ شنیداری قبل از انقلاب و اهالی موسیقی همچنان با سیاست‌های فرهنگی مهندسی وضعیت موسیقی درگیر بودند. رفتار با اهالی موسیقی، چگونگی تولید موسیقی و نشر آن‌ها شرایط مبهمی را خلق کرده بود. فقط یک چیز مسلم بود که موسیقی دیگر نباید موسیقی قبل از انقلابی باشد، اما موقعیت چگونه نبودن موسیقی یا چگونه بودن آن همچنان مبهم بود. پس باید نظام‌نامه جدیدی از موسیقی تدوین می‌شد که دست‌کم شرایط تولید موسیقی را مشخص کند. این نظام‌نامه را در رادیو و تلویزیون آن زمان افرادی از اهالی موسیقی نوشتند که ما آنان را تازه نفس‌های مکتبی نام نهادیم.

تازه‌نفس‌های مکتبی مجموعه‌ای از موسیقی‌دانان جدید و به نسبت قدیمی را شامل می‌شدند که حاضر بودند برای تدوین نظام‌نامهٔ موسیقی بر اساس معیارهای سیاست‌های فرهنگی جمهوری اسلامی وارد عمل شوند. همان‌طور که گفته شد، روحانیت تطهیر موسیقی را ضرورت می‌دانست، اما چگونگی تطهیر آن باید به دست تازه‌نفس‌های مکتبی در عرصهٔ موسیقی صورت می‌گرفت.

سیاست‌گذاری بود که در رادیو و تلویزیون می‌خواستند انجام دهند برای اینکه توسط خود اهالی موسیقی بگویند چه موسیقی حرام است و چه چیزی جایز است. خود اهالی موسیقی هم تأیید کنند که موسیقی حرام هم داریم و این گونه‌ای از اعتراف بود. (روشن‌روان)

بنابراین، با تدوین نظام‌نامهٔ جدید موسیقی پساانقلابی مسئله این نبود که موسیقی چه چیزی است یا چه انواعی از موسیقی را داریم که می‌توانند فعالیت کنند؛ بلکه مسئله حول زدودن ویژگی‌هایی بود که موسیقی را حرام، نجس، فسق و فجور و لهو و لعب نشان می‌داد. بزنگاه تدوین نظام‌نامهٔ جدید تولید موسیقی به دست موسیقی‌دانان مکتبی به مثابهٔ توبهٔ میدان موسیقی از حالت ساختار تاریخی‌اش بود. تازه‌نفس‌های مکتبی با اعلام برائت از موسیقی قبل از انقلاب، برای ورود به دورهٔ سرود و آهنگ‌های انقلابی، روی به تطهیر آن آوردند. اعتراف به اینکه موسیقی ناپاک داشتیم و حالا زمان تطهیر آن است به دستورکاری منجر شد که شرایط تولید موسیقی پاک را اعلام می‌کرد؛ اما مسئله‌ای که همچنان باقی مانده بود به بار آمدن وضعیتی مبهم در تولید موسیقی به سبب سلیقه‌ای عمل کردن یا ممیزی کردن و تفسیرپذیری نظام‌نامهٔ جدید موسیقی بود.

خیلی نمی‌دونستند چه خبره و باید به چی مجوز بدهند و به چی مجوز ندهند. برای مثال، اثری در سال ۶۳ مجوز گرفته و در سال ۶۵ رفته در شورا و مجوز نگرفته... هیچ کس به طور رسمی اعلام نکرد که اون نظام و دستورالعمل‌ها چیه. یک ممنوعیتی بوده که نمی‌دونستند چطور باید تعریفش کنند. (حبیبی‌زاد)

گویی ضرورت تطهیر موسیقی در مقام اصل مسئله بر سر جای خود باقی بود، اما پاسخ‌هایی که به این مسئله داده می‌شد کافی و لازم نبود. دامنهٔ مبهم و ناکارآمدی نظام‌نامهٔ تطهیر موسیقی امکان تفسیر آن را باز گذاشته بود، پس در دوره‌های مختلف و مدیران متفاوت شرایط خوانش‌های سلیقه‌ای و موقعیت‌مند از نظام‌نامه وجود داشت: «یا به ما می‌گفتند چه کنیم یا اون قدر رد می‌کردند تا بفهمیم که چه باید بکنیم؛ اما ما خود سانسوری رو یاد گرفتیم.» (کیارس)

درجهٔ ابهام و مشخص نبودن اینکه چه باید کرد تا موسیقی لهو و لعب نباشد سبب شد

موسیقی‌دان‌ها خود دست به گمانه‌زنی در مورد معیارهایی بزنند که امکان رد آهنگ آنان را رقم می‌زد. به مرور، خودسانسوری به مهارت جلوگیری کردن از اتلاف زمان و انرژی برای تولید آثار موسیقایی تبدیل شد که امکان گرفتن مجوز آن‌ها کم بود. تکرار خودسانسوری به تولید عادت‌واره «مراقبت از کردار هنری» منجر شد و ناخودآگاه اخلاقی را رقم زد که آیا من از نظر اخلاقی موسیقی‌دان گناهکار یا خوبی هستم.

تا مدت‌ها خودمون نگران بودیم این صدا بیرون نره. ماها نمی‌دونستیم بریم عروسی ساز بزنیم؟ نزنیم؟ بده؟ یک جریان چنددستگی در این وسط به وجود آمد و در ذهن موزیسین‌ها به وجود آمد که عروسی بری الان آدم خوبی هستی؟ الان این آهنگ رو بزنی آدم خوبی نیستی؟ (نصرتی)

موسیقی‌دان‌های دوزخی و موسیقی‌دان‌های بهشتی دوگانه‌ای بود که از دل سیاست خیر و شر در گفتمان فرهنگی جمهوری اسلامی برمی‌آمد. سانسور کردن خود برای تولید موسیقی پاک به منظور مجوزگرفتن در ابعادی گسترده‌تر دسته‌بندی اخلاقی موسیقی‌دان دوزخی و موسیقی‌دان بهشتی را رقم می‌زد؛ هرچند معیار درستی وجود نداشت که باید دقیق چه کرد تا موسیقی‌دان دوزخی نبود، زیرا ابهام سراسر میدان موسیقی را گرفته بود. هیچ روایت مشخصی نبود که ابهام‌زدایی کند، اما همچنان اصل تطهیر موسیقی و مهار آن از ضرورت نیفتاده بود.

در آن زمان من از روحانی‌ای که اسم نمی‌برم پرسیدم ملاک اسلامی موسیقی حرام چیست. به من گفت اگر شما یک موسیقی را گوش کردی و هنگام موسیقی پای شما تکان خورد آن موسیقی حرام است و اگر پای شما تکان نخورد و هیچ تأثیری بر روی شما نداشت آن موسیقی حرام نیست. (معینی)

در اینجا لازم است تا به آنچه در بخش قبل پیرامون هویت و بدن آورده شد بازگردیم. دهه شصت ایران در صدد تعریفی از هویت انسان ایرانی شیعی بود که هویتش را بر اساس تاریخ جهاد و شهادت ایدئال‌سازی می‌کرد. انسان ایرانی شیعی سوژه ایدئال فدایی است و چنین ایده‌ای را از تاریخ حماسی کربلا می‌گیرد؛ بنابراین، سوژه «جان برکف» همان سوژه مهیای به خون دادن (Partow, 2014: 170) در صحنه برای دفاع از ارزش‌های انقلاب اسلامی ایران است. سوژه جان برکف، همان‌طور که از مفهوم عبارت برمی‌آید، از بدن خود در مقام جزئی از جهان مادی گذار کرده است. وضعیت انقلابی جمهوری اسلامی بدن را ابتدا فدایی می‌خواهد و بعد سازنده جهان مادی. بدن فدایی به الگوبرداری از تاریخ کربلا و به عشق ارزش‌های قدسی انقلاب اسلامی ایران برآمده و بدن سازنده متعلق به ساختن جهان مادی ایران است. پس بدن انسان ایرانی شیعی باید از منکر،

فسق و فجور و لهو و لعب دور باشد تا آن قدر غرق در لذت‌های مادی نباشد که امکان فدایی بودنش منحل شود.

امیال مادی باید کنترل شود و نباید در ملامت امت اسلامی فضاها و زمان‌های لهو و لعب همین‌طور بی‌محابا در زیر دست و پای انسان ایرانی شیعی بریزد، زیرا ملامت متعلق به امور معروف است و نه منکر. پس هویت قدسی بدنی سبک‌بال برای گذار از لذت‌های موقتی جهان مادی می‌خواهد. از این منظر، موسیقی فراخوان بزرگ برای رقصیدن بر روی زمین مادی است. موسیقی موقعیت از خودبی‌خود شدن در بین حرکات موزون رقص در خلال شنیدن به آن است. موسیقی کنترل عقل را بر بدن کم‌رنگ می‌کند و بدن به شکلی شهوت‌ناک به لرزش می‌آید. پیچ‌وتاب‌های بدن به واسطه موسیقی یادآور سه‌گانه موسیقی، زن و شراب است. پس هر آنچه ظرفیت موسیقی را برای تولید بدن شهوت‌ناک فعال می‌کند باید از آن زدوده شود. به همین سبب، در بند دوم نظام‌نامه جدید موسیقی آمده بود: موسیقی نباید شش‌وهشت (رنگ‌دار) باشد (شکل ۱۱).

در آن زمان یک شورای موسیقی در صداوسیما تشکیل شد. یک سری از همکاران یک قطع‌نامه‌ای نوشتند که موسیقی چه نباشد و یکیش اینکه شیش‌وهشت نباشد و بخش‌نامه رو امضا کردند. (انصاری)

تصویر ۱. سند امضاشده توسط اعضای شورای موسیقی درباره ضرورت‌های قانونی چگونگی تولید موسیقی



ممنوع کردن شش‌وهشت بزرگ‌ترین و پرچالش‌ترین برنامه کنترل موسیقی به منظور تولید موسیقی پاک و به دور از شهوت بود. موسیقی نباید بدن را از حالت طبیعی خودش خارج و عقل را زایل کند. عقل که زایل شد، بدن غرق در لهو و لعب و مستی می‌شود. پس از حالت طبیعی بدن و کنترل عقل بر آن باید دفاع کرد و مدیران مکتبی تازه نفس که نظام‌نامه انقلابی اسلامی میدان موسیقی را نوشتند، می‌دانستند باید دست بر روی چه تکنیکی از ساختار موسیقی بگذارند تا ظرفیت تولید شهوت را از آن بگیرند.

خود موسیقی‌دان‌ها موسیقی رو به چالش کشیدند، زیرا از شون خواسته شده بود که جدولی رو تشکیل بدهند که این کارها انجام بشه و این کارها انجام نشه. مثلاً شش‌وهشت دیگه نباشه و این چیزی بود که خود موسیقی‌دان‌ها اعلام کردن. (صبحی)

ممنوع کردن موسیقی شش‌وهشت به ریتم موسیقی اشاره دارد که دارای رنگ است و می‌توان با آن رقصید. رقص شدن خوانندگان پدیده‌ای متعلق به دهه پنجاه شمسی ایران بود که در نمایش‌های تلویزیونی خوانندگان با توجه به ریتم موسیقی شش‌وهشت هنگام آوازخواندن می‌رقصیدند. رقص‌زدایی از موسیقی همراه با ریتم‌زدایی از آن بود. موسیقی نباید ریتمی داشته باشد که بدن میل حرکت موزون را با آن بگیرد. پس سازهای کوبه‌ای که ریتم موسیقی را نگاه می‌دارد، در تولید آهنگ‌ها ممنوع شد:

موسیقی شما نباید تحریک‌آمیز باشد. حالا این تحریک‌آمیز چی بود؟ و مرجع تصمیم‌گیری درباره آن شورای موسیقی صداوسیما بود که شعرش روی یک نفر تصویب می‌کرد تا مربوط به پایین تنه و شهوت‌انگیز نباشه و موسیقیش هم درامش بالا نباشه؛ این یعنی ضد درام و ضد ریتم بودن. تمام چیزهایی که موسیقی رو می‌تونست تبدیل کنه به یک موسیقی ریتمیک و نباید موسیقی غربی و رقص صدا بده. تأثیر ساز درام رو موسیقی داره ازش بگیرن. موسیقی باید خطی باشی و لحن سرود داشته باشی؛ یعنی، بالا و پایین نداشته باشی. (دهقانیار)

چالش موسیقی‌دان‌ها حل کردن معضل ریتم در موسیقی بود با این توجه که ریتم از دوران رضاشاه و با غربی کردن موسیقی مشخصاً جزئی از ارکان موسیقی ایرانی شد. سه‌گانه موسیقی علمی غربی عبارت از ملودی، هارمونی و ریتم است و حال باید ریتم از موسیقی گرفته می‌شد؛ اما ریتم جزئی فنی از تولید موسیقی است؛ بنابراین، ریتم‌زدایی استعاره‌ای از مهندسی موسیقی با هدف از بین بردن ظرفیت آن برای تولید رقص است.

در مجموع سازها، ریتم مربوط به سازهای کوبه‌ای است. نقش سازهای کوبه‌ای ایجاد فضای متفاوت ریتمیک در ارکستر هست که عملاً می‌تواند خیلی شادی‌آفرین

باشه و در چهره ریتیمیک یک قطعه نقش فعالی داشته باشه. در قطعات پاپ اگر ریتیم رو ازش بگیرید تقریباً پنجاه درصدش رو ازش گرفتید. مخاطبی که قطعه موسیقی رو گوش می‌ده خودش رو یا سرش رو با ریتیم اون آهنگ تکون می‌ده. حالا اگر وسیله‌ای در قطعه نباشه که اون ریتیم رو برای شنونده تداعی بکنه، شنونده کاملاً نشسته و منفعل یک چیزی رو گوش می‌ده. (کیارس)

ترویج موسیقی تخت، خطی، بدون بالا و پایین و به محاق رفتن ضرب‌آهنگ سبب می‌شود تا بدن حتی با شنیدن موسیقی بر سر جای خود بنشیند، رقص رخ ندهد و بساط بزم برپا نشود. بزم‌زدایی با ریتیم‌زدایی مترادف است و در پیوند با خط قرمز به لهو و لعب کشیده شدن ملأعام است. در ملأعام امت اسلامی باید با مسلک زرق و برق دنیا مبارزه کرد و این همان حلول دوباره سیاست متافیزیک به واسطه انقلاب اسلامی در دهه شصت ایران است. اهمیت مادیت جهان در رژیم پهلوی که بدن را در ساز موسیقایی به رقص می‌آورد، حال با متافیزیک شدن فرهنگ انقلاب اسلامی بدن از بین رفت و سبب شد بدن از حرکتهایی که حکم حرام داشتند دور شود و بدن را در سر جای خودش بنشانند. در ادبیات سیاسی دهه شصت، انقلاب اسلامی در موقعیت قدسی معرفی می‌شد. پس «بر سر جای خود نشستن بدن» یعنی عدم ورود آن به شهوت و عدم فروختن بدنی که می‌تواند فدایی قدسی باشد به لذت‌های دم‌دستی، پست و گذرا که روح را لکه‌دار می‌کنند. دهه شصت هنگامه نظریه‌سازی برای دوری از جهان مادی است و موسیقی باید در خدمت متافیزیک ضد جهان مادی گذرا باشد، همان‌طور که رقص لحظه‌ای کوتاه و گذرا به اندازه ابتدا و انتهای یک آهنگ است.

بخش‌نامه‌ای می‌شه از بخش سرودها و آهنگ‌های انقلابی از طرف رادیو و تلویزیون که مثلاً برای آهنگ‌سازهایی که به‌نوعی با رادیو و تلویزیون همکاری می‌کنند یا در آموزشگاه‌ها تدریس می‌کنند آموزش ساز ویولون ممنوع. تصور این بود که چون سازی است غربی ممنوع و جاش کمانچه تدریس بشه. تنبک هم حتی ممنوع، به جاش دف آموزش داده بشه. آموزش پیانو ممنوع و به جاش ساز سنتور. حتی ساختن آهنگ‌هایی با ریتیم شش‌هشتم ممنوع، چون شادمانه بود. سه‌چهارم ممنوع، چون می‌توانست والس باشه و والس یک روح اشرافی داره و با روحیه خاکی مورد تبلیغ آن زمان ممنوع. (کیایی)

به کارکرد تاریخی مقوله ریتیم‌زدایی از موسیقی به مثابه شهوت‌زدایی از آن در دهه شصت ایران باید توجه بسیار کرد، زیرا موقعیتی است که کلیت وضعیت سیاست فرهنگی آن دهه را در خود نشان می‌دهد. موسیقی که بدون بالا و پایین است پس

باید تخت باشد و در واقع، در دهه شصت شعار بر سر ساده‌زیستی دولت‌مردان و یکدست شدن حکومت با مستضعفان، برخلاف سیاست کوخ و کاخ‌نشینی رژیم پهلوی، بود. جامعه بی‌طبقه و محوریت یافتن مستضعفان و حتی ارائه پروژه‌ای بلندگام‌تر برای رهایی مستضعفان جهان یادآور سیاست تخت یا یکدست‌سازی فاصله طبقاتی بالا و پایین‌های ناعادلانه بود.

بحث و نتیجه‌گیری

هدف اصلی مقاله رفتن در میان روابطی در میدان فرهنگ تولید و مصرف موسیقی بود که از زنجیره تاریخی خودش با انقلاب ۵۷ گسسته شد و با ورود به دوره حکومت اسلامی در دوره پساانقلابی ایران تجربه جریان تازه‌ای را آغاز کرد. گسسته شدن موسیقی از میدان تاریخی خودش و رفتن به سوی موجودیت تازه دوره‌ای اندرمیان و گذار بود که مطالعه این دوره نشان می‌دهد ماهیت پدیده‌های فرهنگی همواره مسیری تک‌خطی را طی نمی‌کند؛ بلکه نموداری منحنی‌وار دارد و مدام با تغییرات موقعیت‌ها تحول پیدا می‌کند. موسیقی ایران در فضای اندرمیان دهه شصت داشت به سوی موسیقی حماسی در خدمت امت اسلامی انقلابی و جهادی می‌رفت که با پروژه صدور انقلاب و آماده نگاه داشتن امت حزب‌الله برای فداکردن جان در راه دفاع از آرمان‌های انقلاب و وطن اسلامی هماهنگ شد. هماهنگی موسیقی با ضرب‌آهنگ بی‌مایه شدن زندگی مادی در برابر زندگی مقدس غیرمادی سبب شد تا دیگر موسیقی برای مطربی و بزم مصرف نشود و آنچه موسیقی را رنگ‌دار می‌کرد از آن زدوده شود تا هر چه باقی می‌ماند آوایی تخت بدون توانایی برای بردن بدن و احساسات به سوی رقص باشد. رقص‌زدایی، شهوت‌زدایی، رنگ‌زدایی، مادیت‌زدایی و بدن‌زدایی، همگی، برای زدودن تاریخی بود که موسیقی با خودش حمل می‌کرد و به همین سبب، در جامعه پساانقلابی پروژه تظهير موسیقی یکی از مهم‌ترین برنامه‌های بردن امت مقدس به سوی خدا بود.

تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هر گونه تعارض منافع بوده است.

منابع و مأخذ

- خشنود، فریدون (۱۳۹۴). «با فریدون خشنود از سرود «الله اکبر» تا آلبوم «غزل عاشورا». آلبوم جدید باشکوه‌تر ساخته می‌شود». بازیابی شده در:
<http://www.honaronline.ir/fa/tiny/news-74585>
- طاهری کیا، حامد (۱۳۹۹). *مطالعات فرهنگی، میدان کوانتوم و روش پساکیفی*. تهران: نشر لوگوس.
- کاظمی، عباس (۱۳۹۵). *امروزمره در جامعه پساانقلابی*. تهران: فرهنگ جاوید.
- میثمی، سیدحسین (۱۳۸۶). *تحلیل مباحث فقهی موسیقی بعد از انقلاب اسلامی و تأثیر آن بر حیات موسیقایی کشور*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- Agamben, G. (2009). **What is an apparatus? And other essays**. (David Kishik & Stefan pedattela, Trans). Stanford: Stanford University Press.
- Badiou, A. (2005). **Being and Event**. London: continuum Press.
- Crandall, J. (2011). 'Movement, Agency and Sensing: A Performative Theory of the Event'. In: Hauptmann, D. & Neidich, W. (eds.) **Cognitive Architecture**. Rotterdam: 010 Publishers.
- Foucault, M. (1980). **Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977**. (C. Gordon, Ed). New York City: Pantheon Books.
- Frow, J. & Morris, M. (1996). 'Australian cultural studies'. In J. Storey (Ed.), **What is Cultural Studies?: A Reader** (344-368). London: Arnold.
- Fuller, M. & Ren, J. (2019). 'The Art Opening: Proximity and Potentiality at Events'. **Theory, Culture & Society**, 36(7-8), 1-18.
- Grigor, T. (2004). 'Recultivating "Good Taste": The Early Pahlavi Modernists and Their Society for National Heritage'. **Iranian Studies**, 37(1), 17-45.
- Hashemi, A. (2017). 'Power and Resistance in Iranian Popular Music'. In J. Merrill (Ed.), **Popular Music Studies Today** (129-139). London: Springer.
- Nooshin, L. (2011). 'Hip-hop Tehran: migrating styles, musical meanings, marginalized voices'. In J. Toynbee & B. Dueck (Eds.), **Migrating Music** (92-111). London: Routledge.
- Partow, N. (2014). 'Martyrdom and Legacy of Blood: A Case Study in Iran'. **Contemporary Review of the Middle East**, 1(2). 165-188.
- Pierce, C. S. (1934). **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge, MA:

Harvard University Press.

Youssefzadeh, A. (2000). 'The situation of music in Iran since the Revolution: The role of official organizations'. **British Journal of Ethnomusicology**, 9(2). 35-61.