Scientific Quarterly of Culture Studies - Communication
Vol. 26, Series. 103, No. 71, Autumn 2025/ 217 - 240
https://doi.org/10.22083/jccs.2025.478505.3940
Scientific-Research Article علمی - پژوهشی

A Bourdieuian Analysis of the Impact of the Islamic Iranian Revolution on the Field of Iranian Music: A Case Study of the Center for the Preservation and Propagation of Iranian Music

Simin Azaripour, *Master's degree graduate in art research, Department of Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. (Corresponding Author). Email: Azaripoursimin5@gmail.com*

Nader Shayganfar, *Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. Email: n.shayganfar@aui.ac.ir*

Alireza Khoddamy, *Assistant Professor, Department of Sociology, Faculty of Literature and Human Sciences, Jahrom, Iran. Email: alirezakhoddamy@yahoo.com*

Extended Abstract

In the late 1960s, under the supervision of the national radio and television organization, Dariush Safvat (1928-2013) established a center aimed at inviting master musicians who preserved classical Iranian music traditions and training young generations through these masters to protect and propagate the remaining treasures of music based on the traditional radio system. This institution, known as the Center for the Preservation and Propagation of Iranian Music, continues to influence the field of Iranian classical music to this day through its collection and recording of valuable works from traditional masters and its enrichment of the Iranian classical music canon.

After the Islamic Revolution, contrary to previous policies that promoted maximum dissemination of music through all cultural institutions, the very existence of music became a serious question. Since the revolutionaries ultimately took control at the people's behest, and given that most Shiite scholars' religious edicts deemed music forbidden, the initial decision was to eliminate all music from radio and television broadcasts. However, through the efforts of Seyyed Mohammad Beheshti (1928-1981) to maintain radio and television operations, music broadcasting resumed at a minimal level out of necessity. Before the revolution, some former members of the Center for Preservation and Propagation had separated from it and continued their activities while maintaining the structural framework of Iranian classical music based on the Center's teachings. These individuals included Mohammad Reza Lotfi, Mohammad Reza Shajarian, Parviz Meshkatian, and Hossein Alizadeh, who, amid the revolution and in alignment with popular movements, established an organization called the Chavosh Artistic and Cultural Foundation and began producing works with revolutionary themes and content. After the revolution, the new government's inclination leaned more toward popular and revolutionary music aimed at mobilizing society toward revolutionary goals, consequently presenting challenges for artists from other musical genres, including some members of the Center for Preservation and Propagation.

This research employs Pierre Bourdieu's sociological theories as its theoretical framework, chosen for their alignment with the research objectives and coherence of results. Bourdieu's key concepts - including field, sub-field, habitus, Conflict, and Hysteresis - are analyzed and examined about this topic. Given the research subject, this study is developmental in terms of its objective, employing a sociological approach with a historical perspective. The methodology combines descriptive and analytical approaches, while data collection relies on document review and analysis, drawing from oral history interviews and direct quotations from samples through library research methods. As this is a qualitative study, the sampling method is purposive or criterion-based. The research samples consist of five individuals who were students at the Center for Preservation and Propagation and continued their activities there until the eve of the revolution. These samples include Ata Jangouk, Dariush Talaei, Fatemeh Vaezi (known as Parisa), Mohammad Ali Kianinejad, and Maliheh Saeidi.

This research examines four key aspects of Bourdieu's theories. First, it analyzes the position of agents within the sub-field of preservation and propagation, where they operated as students under the supervision of masters and directors, engaging in musical performance and activities. The study also explores how individual actions were shaped by habitus and the rules governing the socio-political field. For those with conservative dispositions before the revolution, their social actions through artistic production aligned with both the rules of the preservation and propagation sub-field and, by extension, the socio-political field of the previous government. In examining Conflict, the research addresses how the Center's fundamental purpose was rooted in its opposition to other musical sub-fields, including radio music and popular music. The study also notes internal conflicts within the preservation and propagation sub-field. Finally, the research confirms the emergence of Hysteresis, particularly evident in the timing of the studied samples' return to official activities - approximately a decade after the socio-political field changes brought about by the Islamic Revolution. This Hysteresis particularly affected the Center's conservative members who had continued their activities until the very eve of the revolution based on the rules of both the preservation and propagation sub-field and the socio-political field of the former government.

Since few sociological studies have been conducted in the field of music, one of the goals of this interdisciplinary research is to express the importance and role of awareness in the direction of establishing the taste of consumer music in society, and this is only possible through the expansion of sociological studies in the society under investigation and its associated challenges. Relevant organizations and institutions can enhance public awareness by implementing policies that address their shortcomings.

Keywords: Center for the Preservation and Propagation of Iranian Music, Field, Subfield, Conflict, Hysteresis.

فصلنامه علمی مطالعات فرهنگ - ارتباطات
سال ۲۶ / شماره ۷۱/ شماره مسلسل ۱۰۳ / پاییز ۱۴۰۴/ ۲۴۰ - ۲۱۷
Scientific Quarterly of Culture Studies - Communication
Vol. 26, Series. 103, No. 71, Autumn 2025/ 217 - 240
https://doi.org/10.22083/jccs.2025.478505.3940
Scientific-Research Article علمی - پژوهشی

تحلیلی بوردیویی از تأثیرات انقلاب اسلامی بر میدان موسیقی ایرانی مطالعه موردی: مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی[۱]

سیمین آذری‌پور[۲]، نادر شایگان‌فر[۳]، علیرضا خدامی[۴]

چکیده

اواخر دهه چهل شمسی، مرکزی باهدف احیای موسیقی کلاسیک ایرانی توسط داریوش صفوت (۱۳۰۷ ـ ۱۳۹۲ ه.ش) زیر نظر رادیو ـ تلویزیون وقت تأسیس شد. مرکزی موسوم به مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی که تأثیرات آن بر میدان موسیقی کلاسیک ایرانی تا به امروز به‌واسطهٔ جمع‌آوری و ضبط آثار ارزشمندی از استادان قدیم و غنی‌تر کردن کارگانِ موسیقی کلاسیک ایرانی، جاری است. ازآنجاکه پژوهش حاضر از نوع میان‌رشته‌ای است در آن سعی شده با رویکردی جامعه‌شناختی و نگرشی تاریخی مبتنی بر اندیشه‌های پی‌یر بوردیو و با کاربرد مفاهیمی نظیر میدان، زیرمیدان، هابیتوس، نزاع و ناسازی به مطالعه تأثیرات وقوع انقلاب اسلامی، بر میدان موسیقی ایرانی پرداخته شود. همچنین با استناد به منابع کتابخانه‌ای و با روش توصیفی ـ تحلیلی، مرکز حفظ و اشاعه که نقش تعیین‌کننده‌ای در جریان موسیقی کلاسیک ایرانی دارد، به‌عنوان موردمطالعه منظور گردیده است. نمونه‌های انتخاب شده از هنرجویان مرکز، شامل افرادی هستند که تا آخرین لحظه پیش از پیروزی انقلاب در مرکز مانده و به فعالیت خود ادامه دادند. در این پژوهش کنش‌های این افراد در مواجهه با تغییر میدان سیاسی ـ اجتماعی موردمطالعه قرار گرفته است. نتیجه این مطالعه نشان می‌دهد نمونه‌های موردِ بررسی که باتوجه به کنش‌هایشان در جریانات منتج به انقلاب اسلامی عموماً کم‌توجه به تحولات اجتماعی عمل کردند، پس از تغییر ناگهانی میدان سیاسی منفعل شدند و به عبارت دیگر براساس ادبیات بوردیو دچار پدیده ناسازی گردیده و تا سال‌ها نتوانستند در میدان جدید خود را با شرایط تطبیق داده و از منابع و موقعیت‌های مناسبی برای فعالیت بهره برند.

واژگان کلیدی

مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی، میدان، زیرمیدان، نزاع، ناسازی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۹

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد سیمین آذری‌پور با عنوان «بررسی جامعه‌شناختی تأثیر وقوع انقلاب ۱۳۵۷ بر میدان موسیقی ایرانی با تکیه بر اندیشه‌های پی‌یر بوردیو، مطالعهٔ موردی: مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی به مثابه زیرمیدان" به راهنمایی دکتر نادر شایگان‌فر و دکتر علیرضا خدامی در دانشگاه هنر اصفهان است.

۲. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. (نویسنده مسئول) simin.azaripour@gmail.com
۳. دانشیار دانشکده پژوهش‌های هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. n.shayganfar@aui.ac.ir
۴. استادیار دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد جهرم، جهرم، ایران. alirezakhoddamy@yahoo.com

مقدمه

در سال ۱۳۴۵ ه.ش کتابی با عنوان *موسیقی ملی ایران* توسط داریوش صفوت با همراهی نلی کارن[1] (۱۹۱۲ ـ ۱۹۸۹ میلادی) به زبان فرانسوی منتشر شد. یک نسخه از آن نیز برای فرح پهلوی (۱۳۱۷ ه.ش) ارسال گردید. در صفحات آخر این کتاب چنین نوشته شده است: «همان‌گونه که سازمان‌هایی مسئول حفظ آثار تاریخی هستند، ایجاد سازمانی که بتواند بقای چند شخصیت موسیقی سنتی را تضمین کند ضروری است مشروط بر این‌که موسیقی‌دانان نیز تمام همّ خود را مصروف حفظ این موسیقی نمایند. این موسیقی‌دانان به برکت کنسرت‌ها و با وسایل سمعی و بصری می‌توانند موسیقی واقعی ایرانی را در دسترس عموم قرار دهند. امروزه کشورهای غربی به تدریج با اشکال و قوالب مختلف موسیقی شرقی آشنا می‌شوند، اکنون‌که خصوصاً جامعهٔ هنری اروپایی با اشتیاق موسیقی‌دانان سنتی ایران را پذیرا شده‌اند، ما وظیفه داریم برای رسیدن به این منظور کوشش کنیم» (صفوت، ۱۳۹۶: ۱۵۶ ـ ۱۵۵). درنهایت با دستور مستقیم فرح پهلوی و با پیگیری‌های رضا قطبی (۱۳۱۷ ه.ش) رئیس تلویزیون ملی وقت، مرکزی با عنوان مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی با هدف دعوت از استادان بازمانده از موسیقی کلاسیک ایرانی و تربیت نسل جوان توسط این اشخاص به‌منظور حفظ و اشاعه گنجینه‌های باقی‌مانده از موسیقی متکی بر ردیفِ قدما تأسیس شد. پس از وقوع انقلاب اسلامی نحوهٔ برخورد با موسیقی در ایران با تحولات عظیمی مواجه شد؛ بدین سبب‌که در سال‌های نخستین تقریباً تمامی مراکز موسیقی دولتی، خصوصی و نیمه‌خصوصی تعطیل گردید. عنوان وزارتخانه فرهنگ و هنر، به ارشاد اسلامی تغییر یافت و ازآنجاکه مرکز حفظ و اشاعه نیز وابسته به رادیو و تلویزیون حکومت سابق بود پیرو تغییرات وسیع در سازمان‌ها و مدیریت‌ها، دوران رکود و افول این مرکز نیز آغاز شد. البته در سازمان رادیو و تلویزیون به دلیل ماهیت مبتنی بر صوت و تصویر، حذف موسیقی به‌طور کامل ممکن نبود؛ لذا بحث بر سر چگونگی آن بود که البته به دلیل فلسفه وجودیِ مرکز، با تغییر نام به مرکز حفظ و پژوهش موسیقی ایرانی چند سالی بدون برنامه‌ای مدون در قالب آموزشگاهی با حضور برخی استادان ادامه حیات داد. درنهایت نیز علی‌رغم تلاش‌های بسیار به‌طور کامل از برنامه‌های صداوسیما حذف شد (فرهادپور، ۱۳۸۴: ۵۳ ـ ۵۰). در اینجا لازم است پیش از ورود به بحث اصلی، توضیحاتی درباره چند مفهوم مورد استفاده در این پژوهش از نظریات بوردیو بپردازیم.

بوردیو جامعه را فضایی اجتماعی، مرکب از مجموعه‌ای به‌هم‌پیوسته از میدان‌ها و

۱. شرق‌شناس و موسیقی‌دان فرانسوی، مدیر مرکز مطالعات موسیقی شرق در فرانسه، انستیتو موزیکولوژی سوربن.

افـرادی تعریـف می‌کنـد کـه در تاروپـود ایـن میدان‌هـا واقـع شـده‌اند و به‌صـورت فـردی و اجتماعـی بـرای دسـت‌یابی بـه سـرمایه‌های موجـود در میدان‌هـا بـا یکدیگر در تعامـل و رقابت قـرار می‌گیرنـد و از طریـق همیـن تعامـل اسـت کـه می‌تواننـد ایـن فضـا را تغییـر داده و بازتولید کننـد (گرنفـل، ۱۳۸۸: ۱۹). یکـی از مفاهیمـی که در دسـتگاه نظری بوردیو بسـیار مورد توجه قـرار گرفتـه اصطـلاح هابیتـوس[1] اسـت کـه در زبـان فارسـی معادل‌هـای فراوانـی بـرای آن در نظـر گرفتـه شـده نظیـر عـادت‌واره، خـوی، خصلـت و غیـره. بوردیـو هابیتـوس را مجموعه‌ای نظام‌منـد از خصوصیـات پایـداری تعریـف می‌کنـد کـه فـرد در جریـان جامعه‌پذیـری حاصـل کـرده اسـت. ایـن خصلت‌هـا شـامل: دیدگاه‌هـا و علائـق، احساسـات، عملکـرد و تفکراتـی کـه افـراد بـه اقتضـای شـرایط زیستی‌شـان، اتخـاذ کرده‌انـد و ازایـن‌رو، به‌صـورت اصولـی در کنش‌هـای فـردی و جمعـی اعمـال می‌کننـد (بون‌ویتـز، ۱۳۹۸: ۹۱). درصورتی‌کـه گسسـتی میـان هابیتـوس و میـدان رخ دهـد پدیـده‌ای بـه نـام **ناسـازی**[2] بـه وقـوع می‌پیونـدد (گرنفـل، ۱۳۸۸: ۳۶۳ـ۳۶۴). براین‌اسـاس مطابـق بـا ادبیـات بوردیـو، می‌تـوان گفـت مرکـز حفـظ و اشـاعه به‌مثابـه زیرمیدانـی در میـدان موسـیقی ایرانـی، در یـک دوره تاریخـی ظهـور کـرد و بـه جهـت تغییـرات بنیادیـن در قواعـد میـدان سیاسـی ـ اجتماعـی پـس از انقـلاب اسـلامی و تأثیرپذیـری جریـان موسـیقی از ایـن دگرگونی‌هـا، دسـتخوش تحولاتـی شـد و درنهایت منحل گردیـد. در ایـن اثنـا هنرجویـان آن جریـان فکـری و به‌زعـم نگارنـدگان یقیناً ایدئولوژیـک[3]، هـر یـک به‌گونـه‌ای متأثـر از ایـن تحـولات شـدند. در پژوهـش حاضـر کـه از نـوع مطالعـات میان‌رشـته‌ای در حـوزه جامعه‌شناسـی موسـیقی می‌باشـد، نگارنـدگان بـر آن شـده‌اند تـا بـا اسـتفاده از منابـع مکتـوب برگرفتـه از سلسـله مصاحبه‌هـای سینه‌به‌سـینه و بـا نگرشـی عمیق‌تر، بـه مطالعـه کنش‌هـای مبتنـی بـر هابیتوس‌هـا و تحـولات قواعـد میـدان سیاسـی ـ اجتماعـی متأثـر از انقـلاب اسـلامی کـه مسـبب دگرگونی‌هایی در موقعیت افراد در میدان موسـیقی شـد، در تعـدادی از هنرجویـان خروجـی مرکـز حفـظ و اشـاعه موسـیقی ایرانـی بپردازنـد و همچنیـن احتمـال بـروز پدیـده ناسـازی را نیـز در ایـن افـراد مـورد بررسـی قـرار دهنـد.

پیشینه پژوهش

تاکنـون پژوهـش مسـتقلی درزمینـهٔ بررسـی کنش‌هـای تعـدادی از هنرجویـان مرکـز حفـظ و اشـاعه، متأثـر از جریـان انقـلاب اسـلامی، در زندگـی اجتماعـی و حرفه‌ای‌شـان و همچنیـن

1. Habitus
2. Hysteresis
3. Ideological

پایبندی به تفکری که در آن زندگی موسیقایی‌شان رقم خورده است با چارچوب نظریات پی‌یر بوردیو با رویکرد جامعه‌شناختی انجام نشده است.

طاهری‌کیا در پژوهشی با عنوان «پروژهٔ تطهیر فرهنگ شنیداری و میدان موسیقی در دههٔ شصت ایران» (۱۴۰۱ ه.ش)، با هدف بررسی چالش‌های موسیقی پساانقلاب به بررسی چگونگی موسیقی انتقال‌یافته از دوران پهلوی در میدان انقلاب و دههٔ شصت پرداخته است. فاطمی و سراجی در پژوهشی با عنوان «طبقه‌بندی کارگان مرتبط با موسیقی کلاسیک ایرانی بر مبنای گفتمان‌های هویت درون سنت» (۱۴۰۰ ه.ش)، گفتمان‌های معطوف به هویت در موسیقی ایرانی را با روش تبارشناسی عناوینی که برای نام‌گذاری این موسیقی در طول تاریخ معاصر به‌کاررفته است بررسی کرده‌اند. در بخشی از آن نیز به دوره تأسیس مرکز حفظ و اشاعه با عنوان دوره بازگشت پرداخته‌اند. مختاری و آزاده‌فر نیز در پژوهشی با عنوان «سنتز رویارویی سنت و تجدد در موسیقی کلاسیک ایران، موردمطالعه گروه چاووش» (۱۴۰۰ ه.ش)، سه گفتمان تجددگرا، سنت‌گرا و انقلاب را برای موسیقی ایرانی در نظر گرفته‌اند و با نظریه دیالکتیک[1] هگل (۱۷۷۰ ـ ۱۸۳۱ میلادی) چگونگی گذر از یک گفتمان به گفتمان دیگر را با نگرشی توصیفی ـ تحلیلی بیان نموده‌اند. در این مقاله گروه چاووش را به‌عنوان محصول سنتز دو گفتمان سنت و مدرنیته در موسیقی کلاسیک ایرانی معرفی کرده‌اند. انگلیش و خیاطی نیز در پژوهشی با عنوان «بررسی جامعه‌شناختی پیدایش گفتمان سنت و مدرنیته در میدان موسیقی ایرانی» (۱۳۹۹ ه.ش)، با استفاده از نظریه میدان پی‌یر بوردیو با تمرکز بر علی‌نقی وزیری (۱۳۵۸ ـ ۱۲۶۵ ه.ش) و ابوالقاسم عارف قزوینی (۱۲۵۹ ـ ۱۳۱۲ ه.ش) دو چهره اصلی در میدان موسیقی ایرانی که هر یک نماینده نوعی طرز فکر هستند به بررسی دوگانه سنت و مدرنیته در میدان موسیقی ایرانی پرداخته‌اند.

پریور در پژوهشی با عنوان «بوردیو و جامعه‌شناسی مصرف موسیقی: ارزیابی انتقادی از تازه‌ترین تحولات» (میلادی ۲۰۱۳) به بررسی اهمیت نظریه بوردیو درزمینهٔ تأثیر طبقات اجتماعی بر ذائقه شنیداری و بحث‌هایی که به گفته نویسنده در جامعه‌شناسی پسابوردیویی در موسیقی مطرح شده است می‌پردازد. وی در این پژوهش کوشش کرده است تا بیان کند که ادعاهای بوردیو در مورد طبقه اجتماعی و ارتباط آن با مصرف موسیقی تا چه اندازه در عصر حاضر باتوجه به افزایش گستردگی و پیچیدگی فرم‌های موسیقی قابل استفاده می‌باشد. وی در پژوهش دیگری با عنوان

1. Dialectic

«موسیقی گلیچ[1] در میدان: بوردیو، نظریه شبکه کنشگر و موسیقی معاصر» (۲۰۰۸ میلادی) به زمینه‌های اقتصادی ـ اجتماعی شکل‌گیری سبک موسیقی گلیچ به‌مثابه زیرمیدانی در میدان موسیقی الکترونیک با استفاده از اندیشه‌های بوردیو و نظریه شبکه کنشگر پرداخته است و به ضرورت قرارگیری این دو نظریه به‌عنوان مکمل در کنار یکدیگر در مطالعات جامعه‌شناسی موسیقی تأکید کرده است. دوانه در پژوهشی با عنوان «بوردیو، میانجیان فرهنگی در مجله گودهوسکیپینگ جُرج مارکر، مطالعه موردی ذائقه شنیداری اقشار میان‌مایه» (۲۰۰۹ میلادی) به بررسی ارتباط میان طبقه و جنسیت با ذائقه شنیداری موسیقی در خانواده‌های سفیدپوست طبقه متوسط در ایالات متحده از اواخر دهۀ ۱۹۴۰ میلادی تا اواسط دهۀ ۱۹۵۰ میلادی پرداخته است.

روش پژوهش

باتوجه‌به موضوع پژوهش، نوع تحقیق از نظر هدف توسعه‌ای با رویکردی جامعه‌شناختی و نگرشی تاریخی، روش تجزیه تحلیل توصیفی ـ تحلیلی و همچنین روش یافته‌اندوزی نیز از طریق بازنگری و تحلیل اسنادی برگرفته از مصاحبه‌های سینه‌به‌سینه و نقل‌قول‌های مستقیم از نمونه‌ها به روش کتابخانه‌ای می‌باشد. باتوجه‌به کیفی بودن مطالعه روش نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند یا معیار ـ محور می‌باشد.

چارچوب نظری

پی‌یر بوردیو جامعه را فضایی اجتماعی مرکب از مجموعه‌های به‌هم‌پیوسته از میدان‌ها می‌داند. مفهوم میدان پیش‌ازاین در سایر رشته‌ها نظیر فیزیک، ریاضی، روان‌شناسی و... مورد استفاده قرار گرفته بود. ازاین‌رو استفاده از این واژه توسط بوردیو در جامعه‌شناسی در عین استقلال، ریشه‌های معرفت‌شناسی مشترکی نیز با این علوم دارد. ژان کلود پاسرون[2] (۱۹۳۰ میلادی) معتقد است بوردیو مفهوم میدان را از نظریه گشتالت[3] به‌ویژه از کارهای کورت لوین[4] (۱۸۹۱ ـ ۱۹۴۷ میلادی) گرفته است. لوین از طرف‌داران مکتب گشتالت

۱. گونه‌ای از موسیقی الکترونیک که در نیمه دوم قرن بیستم رواج یافت و منشأ آن خطاهای ابزار و وسایل فناوری می‌باشد، نظیر صداهای ناشی از اِشکالات نرم‌افزاری و سخت‌افزاری (هادن چرچ ۲۰۱۷).

۲. جامعه‌شناس فرانسوی، سردبیر نشریه میان‌رشته‌ای Enquetes.

۳. نظریه گشتالت در روان‌شناسی به مکتب فکری‌ای اطلاق می‌شود که در آن اعتقاد بر این است که رفتارهای فردی و اجتماعی افراد را نمی‌توان جدا از محیط‌شان درک کرد؛ بلکه باید برای شناخت و بررسی ذهن و کنش‌های آن‌ها نگاهی کل‌نگر داشت و نه متمرکز بر اجزای جزئی و منفرد (ویجمن و همکاران ۲۰۱۳).

۴. روان‌شناس آلمانی ـ آمریکایی.

بود و تلاش کرد با استفاده از مفاهیم هندسی و ریاضی الگویی برای رفتارهای انسانی ارائه دهد. او در تبیین مفهوم میدان روان‌شناختی، این‌گونه بیان کرد که: ما با شناخت و مشاهده رفتار فرد می‌توانیم به ویژگی‌های محیط اجتماعی وی پی ببریم و برعکس با دانستن ویژگی‌های بسترهای زیستی افراد نیز می‌توانیم به مطالعه رفتار آن‌ها بپردازیم. به‌عبارت‌دیگر میدان لوین، فضای زندگی متشکل از فرد و محیط است و رفتار، حاصل تعامل میان این دو می‌باشد (Hilgers et al, 2014: 21-22). پی‌یر بوردیو برای شرح بهتر مفهوم میدان مثال بازی فوتبال را مطرح می‌کند و معتقد است میدان اجتماعی همانند میدان بازی فوتبال از جایگاه‌هایی تشکیل شده‌اند که افراد اجتماع هر یک متناسب با قواعد و محدودیت‌های مشخصی که بر میدان حاکم است در آن ایفای نقش می‌کنند (گرنفل، ۱۳۸۸: ۲۲۶ـ۲۲۷). به بیان دیگر از نظر بوردیو در طی روند تکامل جهان اجتماعی به تدریج میدان‌هایی پدید آمدند که حاصل تقسیم کار اجتماعی هستند و متناسب با کارکردشان از یکدیگر متمایز می‌گردند. هر یک از این میدان‌ها شامل مواضعی هستند که توسط عاملان و نهادها به‌واسطهٔ توانایی‌ها و موقعیت‌های بالفعل و بالقوه‌ای که دارند اشغال شده است و نسبت به سایر میدان‌ها منطق، ضروریات و قواعد خاص خود را دارند نظیر میدان‌های هنری، اقتصادی، سیاسی، مذهبی و غیره که هر یک از منطق‌های خاصی پیروی می‌کنند (بون‌ویتز، ۱۳۹۹: ۷۳ـ۷۴). او میدان‌ها را جهان‌های خُرد، بسته و نیمه‌خودمختاری در درون جهان باز و کلانِ اجتماعی می‌داند و معتقد است برای تحلیل یک میدان، بایستی ابتدا مناسباتش را با میدان سیاسی بررسی کرد سپس موقعیت‌های عینی درون هر میدان و نهایتاً به هابیتوس‌های عاملانی که جایگاه‌های خاصی را در هر میدان اشغال کرده‌اند پرداخت (توحیدفام و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۵۰ـ۱۶۰). بوردیو معتقد است میدان‌های بزرگ را می‌توان به میدان‌های کوچکی با عنوان زیرمیدان تقسیم نمود که در عین پیروی از قواعد عمومی حاکم بر میدان اصلی قواعد، منطق و اصول خاص خود را نیز دارند (گرنفل، ۱۳۸۸: ۲۳۶). وی برای تبیین اصطلاح هابیتوس آن را مفهومی معرفی می‌کند که در آن جامعه و عاملان اجتماعی به هم پیوند می‌خورند. به عبارتی این مفهوم واسطه‌ای میان فرد و اجتماع است و این دو را به هم پیوند می‌دهد. به تعبیر او هابیتوس نظامی از خصلت‌هاست که فرد در جریان فرایند جامعه‌پذیری حاصل می‌کند. جامعه‌پذیری نیز مجموعه‌ای از سازوکارهاست که فرد به‌وسیله آن‌ها توانایی برقراری ارتباط در جامعه را به دست می‌آورد و شامل هنجارها، ارزش‌ها، کردارها و شیوه‌های رفتاری هستند که به کنش‌ها و رفتارهای اجتماعی جهت می‌دهند (بون‌ویتز، ۱۳۹۹:

۹۰ـ۹۱). این هابیتوس‌ها طی یک روند تاریخی در بستر اجتماع شکل می‌گیرند. به بیان دیگر هابیتوس‌ها، هم تولیدشده و هم تولیدکننده جهان اجتماعی هستند و افراد به واسطه آن‌ها جهان اجتماعی پیرامون خود را درک می‌کنند (گرنفل، ۱۳۸۸: ۲۴). هابیتوس تولیدکننده کنش‌هاست درحالی‌که خود محصول مشروط‌شدن تاریخی و پذیرش اجتماعی است، همچنین هابیتوس به رفتارهای مطابق با منطق میدان سر و شکلی سازمان‌یافته می‌دهد. هابیتوس امکانی برای آزادی عملِ عاملان باقی می‌گذارد و می‌توان گفت قبول الزامات میدان از طرف فرد، نوعی آزادی هم فراهم می‌آورد (شویره و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۱۰ـ۱۱۴). برای مثال: در موسیقی کلاسیک ایرانی وقتی نوازنده‌ای شروع به بداهه‌نوازی می‌کند، همواره پایبند به رپرتواری[1] با عنوان ردیف می‌باشد که متشکل از دستگاه‌ها و آوازها و سلول‌های سازنده‌ای با نام گوشه است. گوشه‌ها هریک ساختار ملودی‌مدلِ خاص خود را دارند. درواقع مجموعه گوشه‌ها یا همان ردیف موسیقی کلاسیک ایرانی، فراتر از یک اثر است چراکه قواعد آموزشی و فنی موسیقی را تشکیل می‌دهد و فروتر از یک اثر است؛ چون سرنوشت آن در بداهه‌پردازی از جانب نوازنده یا خواننده تا حدودی تغییر شکل داده و بازآفرینی می‌شود (دورینگ، ۱۳۸۶: ۱۷۲). به عبارتی آفرینشی مشروط بر هابیتوس و قواعد میدان. بوردیو کنش‌های اجتماعی را شامل دیالکتیکی میان هابیتوس‌ها و میدان می‌داند به‌گونه‌ای‌که عاملان اجتماعی بر مبنای هابیتوس‌ها و میدانی که در آن ایفای نقش می‌کنند دست به کنش‌های اجتماعی می‌زنند (گرنفل، ۱۳۸۶: ۶۰۲). میدان‌ها نیز فضاهایی تاریخی هستند که در برهه‌های مختلف زمانی به وجود آمده، رشد کرده، ضعیف شده‌اند یا حتی از میان رفته‌اند؛ اما همواره تلاش کرده‌اند با رعایت ملاک‌های میدان‌های دیگر، خود را از تأثیرات آن‌ها مصون نگه دارند و برای بقای خود تلاش کنند (توحیدفام و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۶۰ـ۱۶۱). پدیده ناسازی اصطلاحی است که بوردیو برای نشان دادنِ عدم تطابق میان قواعد حاکم بر میدان و هابیتوس بیان می‌کند. از نظر او ناسازی زمانی رخ می‌دهد که میدان دچار بحران شده و به‌طور چشمگیری قواعد آن دستخوش دگرگونی‌هایی گردد. در این حالت برخی عاملان اجتماعی با این تغییرات همسو شده و هابیتوس‌های خود را با آن سازگار می‌کند و برخی دیگر نیز چنین توانایی یا تمایلی را از خود نشان نمی‌دهند و اصرار می‌ورزند تا بر سر مواضع قبلی خود باقی بمانند که همین امر منجر به ایجاد گسستی میان هابیتوس و میدان می‌شود در چنین شرایطی افرادی که نتوانسته یا نخواستند به‌سرعت با این دگرگونی‌ها همسو شوند قادر به دست‌یابی به فرصت‌ها یا موقعیت‌های

1. Repertoire

جدید مرتبط با تغییر میدان نیستند و بعضاً دچار شکست و سرخوردگی می‌شوند. در یک تعریف کلی می‌توان گفت از منظر بوردیو فرایند گسست میان هابیتوس‌های عاملان اجتماعی و میدان، منجر به وقوع پدیده ناسازی می‌شود (McDonough et al, 2012: 359-362). از آنجا که میان میدان‌ها به‌رغم جدایی از یکدیگر ارتباطات متقابل وجود دارد و میدان‌های فرهنگی ـ هنری همواره همچون میدان اقتصادی در همه میدان‌ها جاری هستند، عاملان میدان سیاسی از فرهنگ و هنر به‌منظور قوام و دوام اهداف سیاسی‌شان پیوسته بهره جسته‌اند. آن‌ها در راستای جلب رضایت جامعه به‌شدت نیازمند سرمایه‌های فرهنگی ـ هنری می‌باشند تا نقابی مقبول و مشروع بر چهره سیاست‌هایشان بگذارند (ایوبی، ۱۳۹۹: ۸۲ـ۸۳). مفهوم میدان و هابیتوس به اندیشمندان و پژوهشگرانِ حوزه جامعه‌شناسی هنر این امکان را داد تا با درنظرگرفتن محدودیت‌های تاریخی و اجتماعی حاکم بر روند تولید آثار هنری نظیر موقعیت‌های اجتماعی آفرینش‌گران، مناسبات نظام سلطه در میدان، فضای عرضه آثار هنری و... تا حدودی پی به منطق حاکم بر تولید این آثار ببرند (راوه، ۱۴۰۲: ۱۳۵ـ۱۳۶).

تأسیس مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد در سال ۱۳۴۵ ه.ش انتشار کتاب *موسیقی ملی ایران* نوشته داریوش صفوت و نلی کارن در فرانسه و ارسال چند نسخه از آن به فرح پهلوی منشأ تأسیس مرکزی با عنوان مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی گردید. اوضاع موسیقی و موسیقی‌دانِ آن زمان از منظر داریوش صفت نابسامان بود چرا که به باور او تأثیر موسیقی و موسیقی‌دان بر جامعه شامل جنبه‌های اخلاقی و تربیتی پررنگی است، به عبارتی می‌توان گفت نگرش صفوت نسبت به موسیقی و موسیقی‌دان تا حدودی متأثر از اندیشه‌های افلاطون (۳۴۷ـ۴۲۸ پیش از میلاد) است[1]. او برای موسیقی، وجهه‌ای روحانی ـ اخلاقی ـ عرفانی قائل بود. به همین دلیل وی در کتاب مزبور به حاکمیت این موضوع را گوشزد کرد که با فوریت زیاد لازم است سازمانی در جهت حفظ و ترویج موسیقی کلاسیک ایرانی تأسیس گردد همان‌گونه که سازمان‌هایی مسئولیت حفظ و مرمت بناهای تاریخی را دارند؛ زیرا که معدود امانت‌داران این موسیقی اغلب گوشه‌نشین شده‌اند و این میراث ارزشمند آن‌طور که باید توسط جوانان نسل جدید درک نمی‌شود (صفوت، ۱۳۹۵: ۲۱۸ـ۲۱۹).

۱. «... وزن و آهنگ آسان‌تر و سریع‌تر از هر چیز دیگر در اعماق روح آدمی راه می‌یابد و بدین جهت روحی که به نحو شایسته پرورش یابد از زیبایی و هماهنگی بهره‌ور می‌گردد و شریف و نیک‌سیرت می‌شود» (یگر ۱۳۹۳، ۸۷۸).

طبق گفته داریوش صفوت تصویب مرکز با چهار طرح اولیه صورت گرفت که شامل موارد زیر است: طرح حفظ و حمایت؛ که طبق آن دولت ملزم به تأمین تمام‌وکمال هزینه‌های مرکز و اعضای آن بود. طرح اشاعه؛ که مهم‌ترین بخش را تشکیل می‌داد. به این صورت که از پیش‌کسوتان موسیقی به‌منظور ضبط آثار و انتقال اندوخته‌هایشان به هنرجویان مرکز و تربیت نسلی برای اشاعه موسیقی دعوت به عمل آمد (تصویر ۱ و ۲). طرح تحقیقات؛ در حوزه موسیقی شرق نظیر مصر، لبنان، سوریه و... که به‌صورت جدی پیگیری نشد. طرح تشکیلات؛ به جهت ایجاد یک سازمان اداری با تمامی ساختارهای مربوطه. در ادامه فرایند شکل‌گیری مرکز و طبق مشورتی که با رضا قطبی به‌عنوان رئیس رادیو و تلویزیون وقت صورت گرفت تصمیم بر این شد تا برخی از دانشجویان هنرهای زیبای دانشگاه تهران برای آموزش و پژوهش در مرکز انتخاب شوند. از جمله این افراد: داودگنجه‌ای (۱۳۲۱ ه.ش)، عطا جنگوک (۱۳۲۷ ـ ۱۳۸۹ ه.ش)، محمدرضا لطفی (۱۳۲۵ ـ ۱۳۹۳ ه.ش)، حسین علیزاده (۱۳۳۰ ه.ش)، داریوش طلایی (۱۳۳۱ ه.ش)، پرویز مشکاتیان (۱۳۳۴ ـ ۱۳۸۸ ه.ش)، محمدعلی کیانی‌نژاد (۱۳۳۱ ه.ش)، ملیحه سعیدی (۱۳۲۷ ه.ش) و... بودند که همگی سال اول و دوم دانشگاه را زیر نظر مستقیم صفوت و سال سوم و چهارم را زیر نظر نورعلی برومند (۱۲۸۵ ـ ۱۳۵۵ ه.ش) تعلیم دیده بودند و دیگرانی که بعداً به‌تدریج اضافه شدند نظیر فاطمه واعظی (۱۳۲۸ ه.ش)، محمدرضا شجریان (۱۳۱۹ ـ ۱۳۹۹ ه.ش)، نورالدین رضوی سروستانی (۱۳۱۴ ـ ۱۳۷۹ ه.ش) و... (همان، ۱۶۲ و ۱۶۳). استادانی که مستقیماً به مرکز دعوت شدند و از آن‌ها استفاده شد نیز شامل علی‌اصغر بهاری (۱۲۸۴ ـ ۱۳۷۴ ه.ش)، سعید هرمزی (۱۲۷۶ ـ ۱۳۵۵ ه.ش)، یوسف فروتن (۱۲۷۰ ـ ۱۳۵۷ ه.ش)، عبدالله دوامی (۱۲۷۰ ـ ۱۳۵۹ ه.ش)، محمد نوائی (۱۲۸۲ ـ ۱۳۶۶ ه.ش) ملقب به عشقی و نورعلی برومند بودند (همان، ۱۳۹۵: ۱۷۹). صفوت برای مرکز یک منشور اخلاقی متناسب با پیشینه فکری و ایدئولوژیک خود نیز تهیه کرده بود که به‌اختصار شامل عناوین زیر است: اصل پرهیز از تجلی و تظاهر، اصل یکی بودن ظاهر و باطن هنرمند، اصل همکاری به‌صورت الگوی پدرشاهی[1]، اصل عدم تعرض به حقوق دیگران، اصل احتراز از بروکراسی[2]، اصل تحرک[3] به‌جای مقررات خشک و طبقه‌بندی‌های غیرانسانی، تعمیر ساز استادان به‌صورت رایگان، عدم برگزاری کنسرت و اجراهای فرمایشی

۱. به این مفهوم که میان شاگرد و استاد باید رابطه پدر و فرزندی باشد. استاد در جایگاه پدر و شاگرد به منزله فرزند، همان‌طور که رویکرد مرید و مراد در فرهنگ و عرفان ایرانی رایج بوده است (صفوت ۱۳۹۶، ۱۶۷).

2. Bureaucracy

۳. به این مفهوم که آموزش موسیقی صرفاً محدود به طبقه خاصی نباشد و افراد مستعد از طبقات مختلف اجتماعی به‌کار گرفته شوند (همان، ۱۶۹).

که به دلیل برگزاری جشن هنر شیراز و دخالت‌ها محقق نشد. اصل عدم توجه به پیشنهادهای فوری و زودگذر دولتی‌ها، اصل فردیت در کار و در ارزیابی انسانی و نوعیت در تظاهر، به این معنی که نباید خوی و خصلت انحصارطلبانه در اندوخته‌ها وجود داشته باشد و هرکس هر آنچه می‌آموزد باید به نفع هنرجویان و جامعه خرج کند (صفوت، ۱۳۹۶: ۱۶۵ ـ ۱۷۰).

در اینجا لازم به ذکر است که بگوییم اندیشه‌های ایدئولوژیک صفوت سمت‌وسوی عرفانی و درویش‌مآبانه داشت و به گفته خودش در پنج جلد کتابی که از او منتشر شده با عنوان هشت *گفتار درباره فلسفه موسیقی*، تفکراتش در زمینه‌های مختلف از جمله موسیقی، پس از آشنایی با نورعلی الهی (۱۲۷۴ ـ ۱۳۵۳ ه.ش) که به‌عنوان عارف، فیلسوف و موسیقی‌دانی که درزمینهٔ جنبه‌های عرفانیِ موسیقی و تفکرات دراویش اهل حق آثاری دارد، به‌کل متحول شد. داریوش صفوت با پایه‌گذاری چنین مرکزی طبق گفته خودش نوید ظهور نسلی جدید از موسیقی‌دانان ایرانی را می‌داد که موسیقی کلاسیک ایرانی را در صراط مستقیم قرار خواهند داد (صفوت، ۱۳۹۵: ۲۰۵). با برگزاری دوره‌ایِ جشن هنر شیراز و اجرای هنرجویان مرکز حفظ و اشاعه در آن گردهمایی، رفته‌رفته مرکز مقبولیتی در میان مردم و استادان پیدا کرد به‌گونه‌ای که سایر استادان نیز تمایل پیدا کردند در دوره‌های مختلف از مرکز دیدن کنند (صفوت، ۱۳۹۶: ۱۸۰).

برای اتباع داخلی

تاریخ : ۰۲/۲/۱۵

شماره : ۱۲۸۸۰/ک

تعهد قرار داد

رادیو تلویزیون ملی ایران

قرارداد خرید خدمات

بین سازمان تلویزیون ملی ایران کدوراین قرارداد سازمان نامیده میشود و خانم آقای اصغر بهاری دارندهٔ شناسنامهٔ شمارهٔ صادره‌از به نشانی قرارداد زیربسته میشود .

۱ – موضوع قرارداد : سازمان براساس آئین‌نامه خرید خدمات و مقررات و نظامات اداری خرید خدمات خانم آقای اصغر بهاری را برای موارد زیر و به‌ترتیب مذکور در این قرارداد خریداری مینماید و خانم آقای اصغر بهاری متقابلا انجام آنرا تعهد میکند :

حضور بسته مرکز حفظ و اشاعه موسیقی (حفظ اشاعه موسیقی) خرتجا وقت

۲– خانم آقای اصغر بهاری در انجام تعهدات موضوع این قرارداد مکلف بمراعات تمامی مقررات و آئین‌نامه‌های داخلی و نظامات اداری سازمان که مربوط به کارایشان میشود خواهد بود و درموقع امضاء این قرارداد اقرار و اعتراف میکند که از مقررات و آئین‌نامه‌ها و نظامات مزبور آگاهی حاصل کرده است و بعداً تحت هیچ‌عنوانی نمیتواند به‌عدم اطلاع متوسل شود .

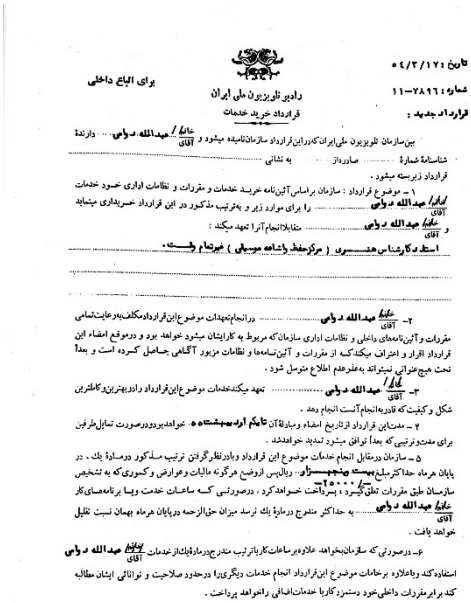
۳– خانم آقای اصغر بهاری تعهد میکند خدمات موضوع این قرارداد را در بهترین و کاملترین شکل و کیفیت که قادر به انجام آنست انجام دهد .

۴ – مدت این قرارداد از تاریخ امضاء و مبادلهٔ آن [illegible] خواهد بود و درصورت تمایل طرفین برای مدت دیگر ترتیبی که بعداً توافق میشود تمدید خواهد شد .

۵ – سازمان درمقابل انجام خدمات موضوع این قرارداد و با در نظرگرفتن ترتیب مذکور در مادهٔ یک ، در پایان هرماه حداکثر مبلغ سی و پنج هزار [illegible] ریال بپس از وضع هرگونه مالیات و عوارض و کسوری که به تشخیص سازمان طبق مقررات تعلق گیرد ، پرداخت خواهد کرد . درصورتی که ساعات خدمت و یا برنامه‌های کار خانم آقای اصغر بهاری به حداکثر مندرج در مادهٔ یک ترسد میزان حق‌الزحمه در پایان هرماه بهمان نسبت تقلیل خواهد یافت .

۶– درصورتی که سازمان بخواهد علاوه بر ساعات کار و ترتیب مندرج در مادهٔ یک از خدمات خانم آقای اصغر بهاری استفاده کند و یا علاوه بر خدمات موضوع این قرارداد انجام خدمات دیگری را درحدود صلاحیت و توانائی ایشان مطالبه کند برای مقررات داخلی خود دستمزد کار یا خدمات اضافی را خواهد پرداخت .

تصویر ۱. تعهدنامه خدمت علی‌اصغر بهاری به عنوان یکی از استادان مرکز حفظ و اشاعه (صفوت، ۱۳۹۶: ۲۲۳).



تاریخ : ۰۴/۳/۱۷
شماره : ۱۱-۷۸۹۶
قرارداد جدید :

برای ابلاغ داخلی

رادیو تلویزیون ملی ایران
قرارداد خرید خدمات

بین سازمان تلویزیون ملی ایران که در این قرارداد سازمان نامیده میشود و آقای/ عبدالله دوامی ... دارندهٔ شناسنامهٔ شمارهٔ ... صادره از ... به نشانی ...

قرارداد زیر بسته میشود .

۱ ـ موضوع قرارداد : سازمان براساس آئین‌نامه خرید خدمات و مقررات و نظامات اداری خود خدمات آقای/ عبدالله دوامی ... را برای موارد زیر و به‌ترتیب مذکور در این قرارداد خریداری مینماید

و آقای/ عبدالله دوامی ... متقابلا انجام آنرا تعهد میکند :

استاد دکارشناس هنری (مرکزحفظ واشاعه موسیقی) خیرتمام وقت .

۲ ـ آقای/ عبدالله دوامی ... در انجام تعهدات موضوع این قرارداد مکلف به رعایت تمامی مقررات و آئین‌نامه‌های داخلی و نظامات اداری سازمان که مربوط به کار ایشان میشود خواهد بود و در موقع امضاء این قرارداد اقرار و اعتراف میکند که از مقررات و آئین‌نامه‌ها و نظامات مزبور آگاهی حاصل کرده است و بعداً تحت هیچ عنوانی نمیتواند به‌عدم‌علم اطلاع متوسل شود .

۳ ـ آقای/ عبدالله دوامی ... تعهد میکند خدمات موضوع این قرارداد را دقیق‌ترین و کاملترین شکل و کیفیت که قادر به انجام آنست انجام دهد .

۴ ـ مدت این قرارداد از تاریخ امضاء و مبادلهٔ آن تا تام اردیبهشت ماه ... خواهد بود و در صورت تمایل طرفین برای مدت و ترتیبی که بعداً توافق میشود تمدید خواهد شد .

۵ ـ سازمان در مقابل انجام خدمات موضوع این قرارداد و با در نظر گرفتن ترتیب مذکور در مادهٔ یک ، در پایان هرماه حداکثر مبلغ بیست و پنج هزار ... ریال پس از وضع هرگونه مالیات و عوارض و کسوری که به تشخیص سازمان طبق مقررات تعلق گیرد ، پرداخت خواهد کرد . در صورتی که ساعات خدمت و یا برنامه‌های کار آقای/ عبدالله دوامی ... به حداکثر مندرج در مادهٔ یک ترسد میزان حق‌الزحمه در پایان هرماه بهمان نسبت تقلیل خواهد یافت .

۶ ـ در صورتی که سازمان بخواهد علاوه بر ساعات کار با ترتیب مندرج در مادهٔ یک از خدمات آقای/ عبدالله دوامی استفاده کند و یا علاوه بر خدمات موضوع این قرارداد انجام خدمات دیگری را در حدود صلاحیت و توانائی ایشان مطالبه کند برابر مقررات داخلی خود دستمزد کار یا خدمات اضافی را خواهد پرداخت .

تصویر ۲ . تعهدنامه خدمت عبدالله دوامی به عنوان یکی از استادان مرکز حفظ و اشاعه (صفوت، ۱۳۹۶: ۲۲۸).

پس از وقوع انقلاب

پس از وقوع انقلاب اسلامی برخلاف سیاست‌گذاری‌های دوره قبل که مبنی بر اشاعه حداکثری موسیقی از طریق همه نهادهای فرهنگی بود، مسئله چگونگی وجود موسیقی به سؤالی جدی تبدیل شد. از آنجا که درنهایت به خواست مردم، انقلابیون زمام امور را در دست گرفتند و همچنین غالب فتواهای علمای شیعه مبنی بر حرمت موسیقی بود در ابتدای امر، تصمیم بر حذف هرگونه موسیقی از جریان رادیو و تلویزیون گرفته شد، اما با اقدامات سید محمد بهشتی (۱۳۰۷ ـ ۱۳۶۰ ه.ش) برای ادامه روند فعالیت رادیو و تلویزیون، پخش موسیقی بنا بر ضرورت در حداقل ممکن مجدداً شروع شد (قیدرلو و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۴۹). پیش از انقلاب برخی اعضای سابق مرکز حفظ و اشاعه از آن جدا شده و به فعالیت خود با حفظ چارچوب ساختاری موسیقی کلاسیک ایرانی مبتنی بر آموزه‌های مرکز ادامه دادند. از جمله این افراد شامل محمدرضا لطفی، محمدرضا شجریان، پرویز مشکاتیان و حسین علیزاده بودند که در بحبوحه انقلاب

همسو با جریانات مردمی، تشکلی با عنوان کانون چاووش را تأسیس کرده و شروع به تولید آثاری با محتوا و مضامین انقلابی نمودند. پس از انقلاب تمایل و گرایش حکومت جدید بیش‌تر به سَمت موسیقی مردم‌پسند و انقلابی با هدف تهییج جامعه در جهت اهداف انقلاب بود (مختاری و همکاران، ۱۴۰۰: ۸۹).

یافته‌های پژوهش

نمونه‌های مورد بررسی در این پژوهش از میان هنرجویان مرکز حفظ و اشاعه، شامل پنج تن از افرادی هستند که تا آخرین لحظه پیش از وقوع انقلاب در مرکز مانده و به فعالیت خود ادامه دادند؛ مانند عطا جنگوک، داریوش طلایی، فاطمه واعظی ملقب به پریسا محمدعلی کیانی‌نژاد و ملیحه سعیدی. لذا در این قسمت به بررسی نمونه‌ها مطابق با چارچوب نظری پژوهش پرداخته می‌شود. بدین منظور نمونه‌های مورد مطالعه بر مبنای چهار شاخصه از نظریات بوردیو شامل موقعیت کنشگران در زیرمیدان، کنش افراد مبتنی برهابیتوس و قواعد حاکم بر میدان سیاسی ـ اجتماعی، نزاع و ناسازی مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد.

موقعیت کنشگران در زیرمیدان

مطابق با ادبیات بوردیو، در این پژوهش مرکز حفظ و اشاعه به‌مثابه زیرمیدانی در میدان موسیقی ایرانی در نظر گرفته‌شده است. تا پیش از وقوع انقلاب اسلامی از آنجا که مرکز حفظ و اشاعه نهادی وابسته به حکومت وقت بود و از آن طریق منابع مالی این نهاد تأمین می‌گردید، طبق ادبیات بوردیو می‌توان گفت هابیتوس‌های اعضا نیز در قالب نظام فکری و رویکرد اجتماعی، همسو با قواعد میدان سیاسی ـ اجتماعی حاکم بود. موقعیت هر یک از نمونه‌ها در مرکز حفظ و اشاعه، پیش از وقوع انقلاب در قالب هنرجویانی بود که به‌واسطهٔ توانمندی‌های بالفعل و بالقوه‌ای که داشتند برای تعلیم‌وتربیت زیر نظر استادان مرکز انتخاب شده بودند. آن‌ها با هدف حفظ و اشاعه موسیقی مبتنی بر ردیف قدما و منابع موجود می‌بایست آنچه را که می‌آموختند تمام‌وکمال بدون دخل و تصرف، زیر نظر مستقیم استادان ارائه کنند. مرکز حفظ و اشاعه همان‌طور که گفته شد با پذیرش حمایت‌های دولتی ناچار به تبعیت از خواست آن‌ها برای نحوه ارائه آثار شد. مثلاً همه اعضا سالانه موظف به اجرای کنسرت در جشنواره دولتیِ جشن هنر شیراز بودند و یا آثاری که در قالب آلبوم‌هایی از این اجراها به‌صورت کاست منتشر می‌شد زیر نظر نهادهای دولتی صورت می‌گرفت. حتی ملزم

به اجرای برنامه‌هایی در سایر کشورها با هدف شناساندن موسیقی کلاسیک ایرانی و بهبود روابط بین‌الملل فرهنگی نیز بودند؛ لذا در آن دوره هیچ یک در قالب مؤلف و آهنگ‌ساز فعالیت چشمگیری نداشتند و صرفاً هنرجویان مرکز بودند.

کنش افراد، مبتنی برهابیتوس و قواعد حاکم بر میدان سیاسی ـ اجتماعی

پی‌یر بوردیو معتقد است که کنش‌های عاملان اجتماعی، حاصل دیالکتیک میان هابیتوس‌ها و قواعد حاکم بر میدان/ زیرمیدان‌هایی است که به آن‌ها تعلق دارند و تا حد زیادی قابل پیش‌بینی و بر همین اساس قابل تحلیل است. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، به باور صفوت به‌واسطه سلطه موسیقیِ اصطلاحاً رادیویی که از ردیف موسیقی قدما فاصله گرفته و عامه‌پسندانه شده بود، حیات موسیقی کلاسیک ایرانی مبتنی بر ردیف قدما به خطر افتاده، همچنین گنجینه محفوظ در دست استادان آن به‌واسطهٔ انزوایشان در حال نابودی و فراموشی بود. در حقیقت رسالت و هدف از ایجاد مرکز حفظ و اشاعه، خلق و آفرینش هنری نبود؛ بلکه صفوت با تأسیس این مرکز تلاش کرد تا با تعلیم‌وتربیت نسل آینده موسیقی کلاسیک ایرانی آنچه در حال نابودی بود، احیا و حفظ شود و در ادامه ترویج یابد. به گفته هنرجویان مرکز، صفوت در عین دغدغه حفظ و اشاعه موسیقیِ مد نظر خود با تعلیم هنرجویان مرکز، تلاش‌هایی نیز در جهت همسو کردن باورهای ایدئولوژیک هنرجویان با مکتب عرفانی که به آن باور داشت، می‌کرد و البته که این اتفاق در تعدادی از آن‌ها در برهه‌ای از زمان شکل گرفت اما به گواه مصاحبه‌هایی که طی این سال‌ها از این افراد صورت گرفته است نمی‌توان گفت که این اعتقادات و باورها در همه این افراد کاملاً عمیق و حقیقی بوده است. در اینجا پیش از ورود به موضع صفوت در مورد تحولات اجتماعی و ارتباط آن با موسیقی به دو نقل‌قول از او در باب هدف واقعی موسیقی اشاره می‌کنیم: «... هدف واقعی موسیقی این است که روح را پرورش دهد و میان انسان‌ها ارتباط برقرار کند، ارتباط انسانی با عواطف دینی و اخلاقی». در جایی دیگر می‌گوید: «... موسیقی باید برای عبادت به کار رود و نظام حاکم بر آن هم باید یک نظام روحانی و دینی باشد. البته به اقتضای شرایط اقلیمی هر سرزمین، ممکن است شکل آن موسیقی فرق کند. ولی درواقع آنچه جوهره و اصل و ریشه آن است همان جنبه معنویت آن است... موسیقی باید انسان را متوجه مبدأ کند، موسیقی باید انسان را متوجه کند که این جهان می‌گذرد و جهان دیگری هم هست... ما باید به فکر توشه‌ای برای آن دنیایمان باشیم و موسیقی را نیز در همین زمینه به کار بریم» (صفوت، ۱۳۹۸: ۱۰۴ـ۱۰۷). باتوجه‌به نقل‌قول‌های فوق که بارها به طرق مختلف در سخنرانی‌ها، مصاحبه‌ها و مکتوباتِ به‌جای‌مانده از صفوت

آمده، او مخالف اعمال هیجانات دنیوی بر موسیقی بوده و حال در نظر بگیرید که رویکرد او در جریان انقلاب اسلامی، چه می‌توانست باشد. قطعاً باتوجه‌به نگرش صفوت نسبت به موسیقی، این هنر از حیث محتوا هیچ‌کاری با جریانات سیاسی ـ اجتماعیِ روز ندارد؛ لذا نمونه‌های ما نیز همین رویه را در بحوحه انقلاب پیشه کرده و تا آخرین لحظه کم‌توجه به التهابات جامعه در مرکز با همین رویکرد سابق به فعالیت خود ادامه دادند و رویکرد محافظه‌کارانه‌ای اتخاذ نمودند.

نزاع

بوردیو بحث نزاع و کشمکش را از دو منظر بیان می‌کند. یکی بین کنشگران یا به زبان خود او عاملان[1]، در یک میدان بر سر منابع موجود نظیر سلطه، احترام، پول و غیره؛ دیگری بین میدان/ زیرمیدان با میدان/ زیرمیدان‌های دیگر بر سر بقا و ادامه حیات میدان/ زیرمیدانی که بدان تعلق دارند. درزمینهٔ مورد اول این نزاع و کشمکش به‌وضوح در زیرمیدان حفظ و اشاعه بر سر اختیارات، قدرت تصمیم‌گیری و بهره‌مندی بیشتر از منابع به‌گواه صفوت و همچنین برخی هنرجویان مرکز حفظ و اشاعه، میان صفوت و برومند وجود داشت. در اینجا به ذکر چند نقل‌قول در راستای این موضوع از صفوت و چند تن از هنرجویان مرکز حفظ و اشاعه می‌پردازیم: صفوت در کتابی با عنوان *آرام و بی‌قرار* که توسط دختر او به‌صورت سلسله مصاحبه‌هایی از شاگردان و همچنین خود او گردآوری شده است می‌گوید: «... من با این شرط مرکز را تشکیل دادم که تا زمانی که بچه‌های مرکز بی‌نیاز از مرکز نشده‌اند و نیاز دارند، در مرکز باشند و هیچ برنامه‌ای برای آن‌ها گذاشته نشود... ولی آقای قطبی با این‌که قبول کرده بودند، هم به تحریک دربار و هم به تحریک آقای برومند، در مقابل پیشنهادهای نرم شدند. برومند هم برای این‌که در مرکز رخنه کند، به آقای قطبی القا کرد که باید بچه‌ها در جشن هنر برنامه بدهند... وقتی قرار شد برنامه بدهیم گفتند آقای برومند چک بکند! آقای برومند هم آمدند و نشستند در مرکز...» (صفوت، ۱۳۹۶: ۱۷۲ ـ ۱۹۱). مشکاتیان نیز طی مصاحبه‌ای که در کتابی به کوشش احمد کریمی با عنوان *نورعلی برومند زنده‌کننده موسیقی اصیل ایران* گردآوری شده، به این نزاع اشاره می‌کند: «... بعضی از بچه‌ها، بروز اختلافات بین دکتر برومند و دکتر صفوت را محمل و سببی برای ازهم‌پاشیدگی مرکز حفظ و اشاعه در آن زمان می‌دانند. به گمان من، این عزیزان شاید شرایط آن ایام را در نظر نمی‌گیرند. چنین به نظر می‌رسد که پدیدآمدن اختلافات در چنان شرایطی،

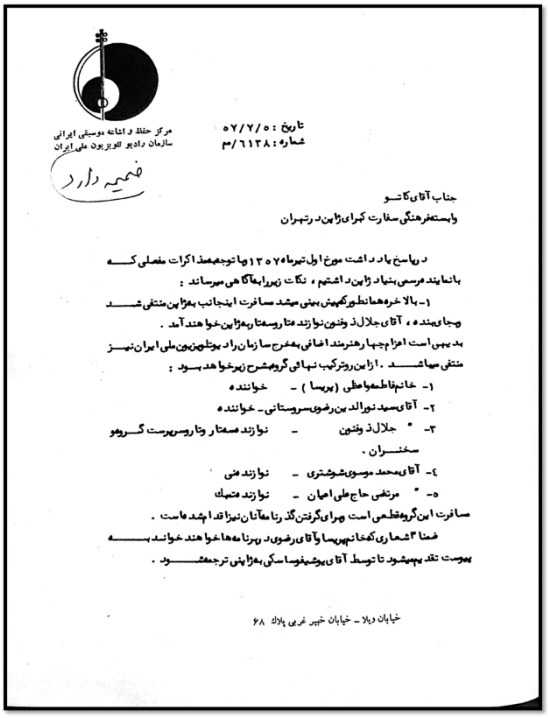
1. Agents

ناگزیر بود...». محمدعلی کیانی‌نژاد طی مصاحبه‌ای که در آذرماه سال ۱۳۷۰ ه.ش انجام داده است و در کتاب فوق‌الذکر منتشر گردیده، گفته است: «... برومند چون آزاده بود و حس کرد مسئول مرکز مأموریت دارد تا نخبه‌ها را جمع کند؛ موسیقی را در دست داشته باشد و همان چیزی که مورد نظر خود اوست، به‌عنوان موسیقی اصیل جا بزند... و به‌مثابه بازوی اجرایی دستگاه‌های امنیتی در مدیریت موسیقی عمل نماید، از مرکز بیرون آمد و عطای آن را به لقایشان بخشید. ما شاگردان برومند، یعنی آن‌هایی که پس از او در مرکز ماندیم، کارهایی انجام دادیم که نشان می‌دهد بر طبق رویه و مشی مرکز، عمل و حرکت نمی‌کردیم...». داوود گنجه‌ای نیز در مصاحبه‌ای در سال ۱۳۷۰ ه.ش این‌طور گفته است که: «اختلاف بچه‌های مرکز ـ به‌خصوص قدیمی‌ترها ـ با مسئول مرکز، باعث شد که برومند از پروردگان خود که کم‌تجربه و بی‌سیاست بودند، به دفاع برخیزد و جانب‌داری کند و نهایتاً از مرکز استعفا دهد. متأسفانه اینجانب، به علت جوانی و علاقه بیش از حد به کار در مرکز، در آنجا ماندم و به همین خاطر، برومند را آزرده‌خاطر ساختم... به هر جهت، تقدیر چنان بود که حالا با شهامت، اذعان کنم که اشتباه کردم؛ و ای‌کاش با بعضی از دوستان به‌طورکلی مرکز را ترک میکردم» (کریمی، ۱۳۸۰: ۱۶۳ ـ ۱۸۰). او در مصاحبه دیگری در سال ۱۳۹۰ ه.ش متناقض با گفته‌های پیشینش چنین بیان می‌کند که: «... استاد صفوت به‌واقع، پیر و مراد من بود... او ضمن تدریس موسیقی، معرفت و اخلاق و حق‌شناسی را هم به ما آموخت. شهامت و شجاعت در گفتار و کردار را در جوانی از او آموختم... داریوش صفوت به‌واقع منجی هنر ناب این مرزوبوم است... امروز همه دانش‌آموختگان مرکز و دانشگاه که با همت و درایت این بزرگ‌مرد تاریخ هنرِ این مملکت، به درجه استادی رسیده‌اند و در اعتلای هنر کشور عزیزمان سهیم‌اند، مدیون او هستند...» (صفوت، ۱۳۹۶: ۱۰۱ ـ ۱۰۲). همه این نقل‌قول‌ها گواه وجود نزاع جدی میان صفوت و برومند بر سر اختیارات، قدرت، احترام، منابع مالی و انسانی است. در مورد نزاع دوم نیز می‌توان گفت مرکز حفظ و اشاعه در دوران سلطه گونه‌های موسیقی عامه‌پسند، با تلاش‌های صفوت و برخی کنشگران میدان موسیقی کلاسیک ایرانی که شامل استادان و هنرجویان مرکز بودند، با کمک‌های دولت وقت این زیرمیدان را در میدان موسیقی ایرانی با دغدغه حفظ و بقای موسیقی کلاسیک ایرانی در قالب ردیف قدما که طی سالیان دراز تلاش شده بود تا حد ممکن از گزند سایر میدان‌ها در امان بماند، راه‌اندازی کنند.

ناسازی

باتوجه‌به تعریفی که بوردیو از ناسازی ارائه می‌دهد، این پدیده زمانی اتفاق می‌افتد که میان هابیتوس و میدان گسست ایجاد شود. به‌عبارت‌دیگر اگر طی تحول ناگهانی میدان، کنشگران قادر نباشند تا به‌سرعت هابیتوس‌هاشان را با قواعد جدید حاکم بر میدان سازگار کنند، دچار ناسازی شده درنتیجه امکان دست‌یابی به فرصت‌ها و موقعیت‌های جدید متناسب با تغییر میدان را نخواهند داشت و بعضاً دچار شکست و سرخوردگی می‌شوند؛ لذا گاهی برای ادامه حیات خود در میدان به‌مرورزمان ناچار به همسویی و تبعیت از آن هستند. هنرجویانی که تا قبل از وقوع انقلاب به فعالیت در مرکز حفظ و اشاعه ادامه دادند و با جریان سیاسی ـ اجتماعی منتج به انقلاب اسلامی در فعالیت‌هایشان همسو نشدند و حتی برخی از این افراد تا اندکی قبل از اعلام پیروزی انقلاب در حال اجرای برنامه‌ای دولتی در کشور ژاپن بودند و به گفته خودشان در مصاحبه‌هایی که طی این سال‌ها انجام داده‌اند به دلیل لغو پروازهای خارجی پس از اعلام پیروزی انقلاب تا مدتی نیز نتوانستند به ایران بازگردند (تصویر ۳). لذا به‌زعم نگارندگان این افراد برخلاف بعضی دیگر از هم‌گروهی‌هایشان که در آن دوره همسو با جریانات مردمی در کانون چاووش در حال تولید آثار انقلابی بودند، دچار پدیده ناسازی گردیدند. البته این عدم همسویی الزاماً به مفهوم باور قطعی این افراد بر نظام پیشین نبوده است و می‌تواند دلایل متعددی ازجمله اتخاذ رویکردی محافظه‌کارانه به جهت ازدست‌ندادن منابع مالی، امکانات مرکز و... داشته باشد. لازم به ذکر است به این مهم نیز اشاره گردد که به جهت رویکرد حکومت جدید پس از انقلاب در راستای اِعمال محدودیت‌ها و ممنوعیت‌هایی برای آوازخوانی زنان بیشترین میزان ناسازی متوجه خواننده زن مرکز حفظ و اشاعه شد. این افراد به‌مرور با قدرت‌گرفتن حکومت جدید پس از گذشت حدوداً یک دهه از وقوع انقلاب، ناچار به سازش و تعدیل هابیتوس‌هاشان همسو با قواعد میدان جدید شدند و هر یک به نحوی شروع به فعالیت کردند. مثلاً داریوش طلایی و ملیحه سعیدی عمده فعالیت خود را متمرکز بر تألیف و تدوین کتب آموزشی کردند. جنگوک و کیانی‌نژاد به پژوهش و تولید اثر درزمینهٔ موسیقی نواحی ایران پرداختند و پریسا با تدریس آواز به بانوان نقش مهمی در تربیت نسل جدید خوانندگان زن حال حاضر موسیقی کلاسیک ایرانی ایفا کرد. ضمن این‌که با وجود تمام ممنوعیت‌ها به اعتبار سال‌های فعالیتش در حفظ و اشاعه توانست به اجرای کنسرت و ضبط آلبوم‌هایی در خارج از ایران نیز

بپردازد؛ اما همه این افراد تا حدود یک دهه بعد از وقوع انقلاب فعالیت چندانی نداشتند و به‌مرور خود را با میدان جدید تطبیق دادند. در مقابل، اعضای کلیدی کانون چاووش که روزی در حفظ و اشاعه با آن‌ها همکار و هم‌دوره بودند، از همان بدو پیروزی انقلاب تا سال‌ها عرصه را در دست گرفته و به لحاظ کمیت، آثارِ قابل‌توجهی طی این سال‌ها تولید کرده‌اند. به‌عنوان‌مثال اولین فعالیت رسمی داریوش طلایی بعد از انقلاب، نوازندگی در آلبوم *دود عود* (۱۳۶۸ ه.ش)، انتشارات چهارباغ به آهنگ‌سازی پرویز مشکاتیان بود و عطا جنگوک نیز کار خود را با آهنگ‌سازی و نوازندگی در آلبومی با نام *مال‌کنون* (۱۳۶۵ ه.ش)، انتشارات هم‌آوازآهنگ، درزمینهٔ موسیقی بختیاری از سر گرفت. همچنین محمدعلی کیانی‌نژاد اولین آلبوم خود را بعد از انقلاب با عنوان *پیر مغان* (۱۳۶۷ ه.ش) انتشارات آوای دل منتشر کرد و ملیحه سعیدی که اولین کتاب *آموزش ساز قانون* (۱۳۶۹ ه.ش) انتشارات ماهور را تألیف نمود.



مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی
سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران

تاریخ : ۵۷/۷/۵
شماره : ۳/۶۱۲۸

فهمیه دارد

جناب آقای کاتو
وابسته فرهنگی سفارت کبرای ژاپن در تهران

در پاسخ یادداشت مورخ اول تیرماه ۱۳۵۷ بها توجه به مذاکرات مفصلی که با نامبرده در مورد سفر آقایان نوازندگان ساز ایرانی به ژاپن داشتیم، نکات زیر را به آگاهی می‌رساند :

۱- با لاخره هماهنطور که پیش بینی میشد مسافرت اینجانب به ژاپن منتفی شد و جای ایشان، آقای جلال ذوالفنون نوازنده ستار و سه‌تار به ژاپن خواهند آمد .

بدیهی است اعزام چهار رهنورد اضافی به خرج سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران نیز منتفی میباشد . از این رو ترکیب نهائی گروه شرح زیر خواهد بود :

۱- خانم فاطمه واعظی (پریسا) - خواننده
۲- آقای سعید نوراللهی رهنورد سرودستانی - خواننده
۳- " جلال ذوالفنون - نوازنده سه‌تار و تار و سرپرست گروه سخنران .
۴- آقای محمد موسوی بشوشتری - نوازنده نی
۵- " مرتضی حاج علی امیان - نوازنده متبک

مسافرت این گروه قطعی است و برای گرفتن گذرنامه آنان نیز اقدام خواهد شد .

ضمنا ۳ شماره ای که از تهیه سرود آقای رهنورد و برنامه ها خواهند خواند به محض تکثیر به ژاپن ارسال خواهد شد تا توسط آقای یوشیفوساکی به ژاپنی ترجمه شود .

خیابان ویلا - خیابان خیبر غربی پلاک ۶۸

تصویر ۳. نامه‌نگاری اعزام اعضای مرکز حفظ و اشاعه جهت اجرا در کشور ژاپن (صفوت، ۱۳۹۶: ۲۴۳)

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

مرکـز حفـظ و اشـاعه، نقـش جریان‌سـازی در رونـد تغییـرات میـدان موسـیقی کلاسـیک ایرانـی ایفـا کـرده اسـت. نقشـی کـه تـا بـه امـروز نیـز آثـار آن در نسـل‌های بعـدیِ کنشـگران ایـن میـدان ادامـه‌دار و مشـهود اسـت. در دوران سـلطه گونه‌هـای موسـیقی عامه‌پسـند، برخـی کنشـگران میـدان موسـیقی کلاسـیک ایرانـی کـه شـامل اسـتادان و هنرجویـان مرکـز بودنـد، بـا کمک‌هـای دولـت وقـت ایـن زیرمیـدان را در میـدان موسـیقی ایرانـی بـا دغدغـه حفـظ و بقای موسـیقی کلاسـیک ایرانـی در قالـب ردیـف قدمـا کـه طـی سـالیان دراز تـلاش شـده بـود تـا حـد ممکـن از گزنـد سـایر میدان‌هـا در امـان بمانـد، راه‌انـدازی کننـد. لـذا باتوجه‌بـه اهمیـت ایـن دوره در تاریـخ موسـیقی ایـران، نگارنـدگان تـلاش کرده‌انـد بـا هـدف بررسـی تأثیـرات جریـان انقـلاب اسـلامی به‌مثابـه مهم‌تریـن رویـداد سیاسـی ـ اجتماعـی یـک قـرن اخیـر کشـورمان، بـا اسـتفاده از اندیشـه‌های پی‌یـر بوردیـو به‌عنـوان چارچـوب نظـری بـه گـردآوری ایـن پژوهـش بپردازنـد؛ بنابرایـن بـا درنظرگرفتـن چهـار شـاخصه از نظریـات بوردیـو ابتـدا بـه موقعیـت کنشـگران در زیرمیـدانِ حفـظ و اشـاعه پرداختـه شـد کـه در زمـان فعالیـت در مرکـز در قالـب هنرجویانی زیـر نظـر اسـتادان و مدیـران دسـت بـه اجـرا و فعالیـت موسـیقایی می‌زدنـد. همچنیـن کنـش افـراد مبتنـی برهابیتـوس و قواعـد حاکـم بـر میـدان سیاسـی ـ اجتماعی کـه در افـرادی بـا روحیـه محافظه‌کار تـا پیـش از وقـوع انقـلاب، این‌گونـه بـود کـه کنـش اجتماعـی آن‌هـا در قالـب تولیـدات هنـری همسـو بـا قواعـد حاکـم بـر زیرمیـدان حفـظ و اشـاعه و بـه تبـع آن میـدان سیاسـی ـ اجتماعـی حکومـت پیشـین بـود. در بحـث نـزاع بـه ایـن مسـئله پرداختـه شـد کـه فلسـفه وجـودی مرکـز مبتنـی بـر نـزاع بـا سـایر زیرمیدان‌هـای موسـیقی اعـم از موسـیقی رادیویـی، عامه‌پسـند و... بـود همچنیـن اشـاراتی نیـز بـه نزاع‌هـای درون زیرمیـدان حفـظ و اشـاعه صـورت گرفـت و درنهایـت بـروز پدیـده ناسـازی کـه باتوجه‌به تاریـخ ازسـرگیری فعالیت‌هـای رسـمی نمونه‌هـای موردمطالعـه کـه حـدود یـک دهـه بعـد از تحـولات میـدان سیاسـی ـ اجتماعـی ناشـی از انقـلاب اسـلامی، متوجـه افـراد محافظه‌کارِ مرکـز کـه تـا آخریـن لحظـه پیـش از وقـوع انقـلاب مطابـق بـا قواعـد حاکـم بـر زیرمیـدان حفـظ و اشـاعه و پیـرو آن میـدان سیاسـی ـ اجتماعـی حکومـت سـابق بـه فعالیـت خـود ادامه دادنـد بـه اثبـات رسـید.

از آنجـا کـه در حـوزه موسـیقی کمتـر بـه مطالعـات جامعه‌شـناختی پرداختـه شـده اسـت، یکـی از اهـداف ایـن پژوهـشِ میان‌رشـته‌ای، بیـان اهمیـت و نقـش میـزان آگاهـی در جهـت پی‌ریـزی سـلیقه موسـیقی مصرفـی در جامعـه اسـت و این امر جـز از طریق گسـترش مطالعات

جامعه‌شناختی در جامعه ذیل بررسی آسیب‌ها و نقصان‌ها همچنین سیاست‌گذاری سازمان‌ها و نهادهای مربوطه در جهت ارتقای سطح آگاهی عموم جامعه، میسر نخواهد شد. با توسعه صنعتِ موسیقایی و پیشرفت اجتماعی آن، استانداردهای فرهنگی زندگی افراد بهبود یافته و اوقات فراغت آن‌ها افزایش یافته است و حضور در سالن‌های کنسرت به‌عنوان نوعی روش فراغت بیش‌ازپیش پذیرفته شده است. جایگاه مدیریت هنری در محیط فرهنگی ایران، متناسب با سیاست‌گذاری‌های درون‌مرزی و بومی، قابلیت‌های بالقوه، منحصربه‌فرد و قابل‌توجهی را برای پژوهش‌های علمی ـ فرهنگی و هنری دارد. طی سال‌های پس از انقلاب اسلامی تا به امروز، تصمیم‌گیری‌ها در رابطه با طبقه‌بندی‌های محتوایی گونه‌های فراگیر موسیقی عامه‌پسند، در دفتر امور موسیقیِ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی انجام می‌گیرد. منتها به طورخاص؛ گروه‌های موسیقی مردم‌پسند و در رأس آن‌ها خوانندگان این نوع موسیقی به‌عنوان اهرم‌های کارساز در چرخه‌های این صنعت محسوب می‌شوند که به‌طور مستقیم کارکردهایی نظیر گردش‌های مالی قابل‌تأمل و تبلیغات فراموسیقایی و نیز به‌طور غیرمستقیم سلیقه‌سازی معانی شعری ـ ادبی و الگوسازی شنیداری را فراهم می‌کنند. از سوی دیگر گسترش فضای مجازی و در پی آن ورود مدل‌های برون‌مرزی، همچنین بهره‌مندی از فناوری رسانه‌های اجتماعی به‌منظور افزایش جذابیت‌های دیداری برای مخاطبان موجب چرخش حواس از شنیدار به دیدار در باب موسیقی و به‌ناچار تسریع در تحول ذائقه مصرفی مصرف‌کنندگان شده است. شاید روزی کنشگران میدان موسیقی در ایران و سیاست‌گذاران حوزه فرهنگ، دوباره، برای چندمین بار ناچار به بازنگری‌ها و بازشنوی‌ها، بازنوازی‌ها و بازخوانی‌ها، بازتولیدها و بازنشرهای گسترده در مبانی، معانی و مفاهیم آثار کلاسیکِ موسیقی ایران با عنایت ویژه به جریانات اجتماعی جامعه شوند و راهکارهای برون‌رفت از این معضل فرهنگی پیش‌آمده را مورد نقد و بررسی قرار دهند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و مأخذ

انگلیش، هلن و خیاطی، حسن (۱۳۹۹). بررسی جامعه‌شناختی پیدایش گفتمان سنت و مدرنیته در میدان موسیقی ایرانی. *فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۲ (۱)، ۲ ـ ۲۱. doi.org/10.34785/J016.2020.709

ایوبی، حجت‌الله (۱۳۹۹). طبقه‌بندی اجتماعی و سبک زندگی از دیدگاه پیر بوردیو. *نشریه اطلاعات سیاسی ـ اقتصادی*، ۳۴ (۳۱۴ و ۳۱۵)، ۸۲ ـ ۸۳.

بون‌ویتز، پاتریس (۱۳۹۹). *درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو*. ترجمهٔ جهانگیر جهانگیری و حسن پورسفیر، چاپ پنجم، تهران: نشر آگه.

توحیدفام، محمد و حسینیان‌امیری، مرضیه. (۱۳۸۸). *فراسوی کنش و ساختار (تلفیق کنش و ساختار در اندیشه آنتونی گیدنز، پیر بوردیو و یورگن هابرماس)*. چاپ اول، تهران: گام نو.

دورینگ، ژان (۱۳۸۶). بداهه در موسیقی هنری ایران. ترجمهٔ ساسان فاطمی، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*. ۱۰ (۳۷)، ۱۷۲.

راوه، یاسنت (۱۴۰۲). *درآمدی بر جامعه‌شناسی هنرها*. ترجمهٔ علیرضا خدامی. چاپ اول، تهران: نی.

سراجی، سپهر و فاطمی، ساسان (۱۴۰۰). طبقه‌بندی مجموعه کارگان مرتبط با موسیقی کلاسیک ایرانی بر مبنای گفتمان‌های هویت درون سنت. *نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۶ (۴)، ۴۴.

https://doi.org/10.22059/jfadram.2021.310269.615476

شویره، کیریستی‌ین و فونتن، اولیویه (۱۳۸۵). *واژگان بوردیو*. ترجمهٔ مرتضی کتبی. تهران: نشر نی. دسترسی در ۱۴۰۲/۱۰/۲۰ https://fidibo.com/book/89052

صفوت، داریوش (۱۳۹۵). *هشت گفتار درباره فلسفه موسیقی*. جلد اول، چاپ دوم، تهران: ارس.

صفوت، داریوش (۱۳۹۸). *هشت گفتار دربارهٔ موسیقی*. جلد سوم، چاپ دوم، تهران: ارس.

صفوت، ستاره (۱۳۹۶). *آرام و بی‌قرار (یادی از دکتر داریوش صفوت)*. چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی ـ هنری ماهور.

طاهری‌کیا، حامد (۱۴۰۱). پروژهٔ تطهیر فرهنگ شنیداری و میدان موسیقی در دههٔ شصت ایران. *نشریهٔ مطالعات فرهنگ ـ ارتباطات*، ۳۲ (۵۸) ۱۴۳ ـ ۱۶۴. https://doi.org/10.22083/jccs.2021.241115.3141

فرهادپور، لیلی (۱۳۸۴). ظهور، سقوط و دگردیسی مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی (گزارش یک نابودی ـ قسمت دوم). *نشریه فرهنگ و آهنگ*، ۱ (۵)، ۵۰ ـ ۵۳.

قیدرلو، کمیل و جان‌قربان، مریم (۱۳۹۳). مقدماتی در باب سیاست‌گذاری موسیقی در جمهوری اسلامی ایران (ارائه راهکارهای مناسب برای تحقق سیاست‌ها). *نشریه دین و سیاست فرهنگی*، ۱ (۱)، ۱۴۹.

کریمی، احمد (۱۳۸۰). *نورعلی برومند (زنده‌کننده موسیقی اصیل ایرانی)*. چاپ اول، تهران: دوست.

گرنفل، مایکل (۱۳۸۸). مفاهیم کلیدی پیر بوردیو. ترجمهٔ محمدمهدی لبیبی. تهران: افکار. بازیابی شده در ۲۰ دی ۱۴۰۲. https://fidibo.com/book5412

مختاری، مهدی و آزاده‌فر، محمدرضا (۱۴۰۰). سنتز رویارویی سنت و تجدد در موسیقی کلاسیک ایران (مورد مطالعه گروه چاووش). *نشریه تحقیقات فرهنگی ایران*، ۱۴ (۴)، ۸۹.

https://doi.org/10.22035/jicr.2022.2892.3246

مسیب‌زاده، عین‌الله (۱۳۸۲). نگاهی به تاریخچهٔ مرکز حفظ و اشاعه. *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، ۵(۲۰)، ۷۷ـ۹۴.

یگر، ورنر. (۱۳۹۳). *پایدیا*. ترجمهٔ محمدحسن لطفی. چاپ دوم، تهران: خوارزمی.

Ayyubi, Hojjatullah. (2019). Social classification and lifestyle from Pierre Bourdieu's point of view. *Journal of political-economic information*, 34(314 and 315), 83-82.**[InPersian]**

Bonowitz, Patrice. (2019). *Lessons from the sociology of Pierre Bourdieu*. Translated by Jahangir Jahangiri and Hassan Porsafir, 5th edition, Tehran: Age Publishing House.**[InPersian]**

Doane, R. (2009). Bourdieu, Cultural Intermediaries and Good Housekeeping's George Marker: A case study of middlebrow musical taste. *Journal of Consumer Culture* 9 (2): 155-186. DOI:10.1177/08969205231200898

During, Jean. (1386). Improvisation in Iranian art music. Translated by Sasan Fatemi, *Mahor Music Quarterly*. 10 (37), 172. **[InPersian]**

English, Helen and Khayati, Hassan. (2019). Sociological study of the emergence of the discourse of tradition and modernity in the field of Iranian music. *Quarterly Journal of Sociology of Culture and Art. 2* (1), 2-21.**[InPersian]**

Farhadpur, Lily. (1384). The rise, fall and transformation of the Iranian music preservation and dissemination center (report of a destruction - part two). *Farhang and Ahang Journal*, 1 (5), 53-50.**[InPersian]**

Gheidarlu, Komeil and Jangharban, Maryam. (2013). An introduction to music policy making in the Islamic Republic of Iran (providing suitable solutions for the realization of policies). *Journal of Religion and Cultural Policy*, 1(1), 149. **[InPersian]**

Grenfell, Michael. (1388). *Pierre Bourdieu's key concepts*. Translated by Mohammad Mehdi Labibi. https://fidibo.com/book5412. Tehran: Afkar. Retrieved on 20 January 1402.**[InPersian]**

Haden Church, H. (2017). Against the tyranny of musical form: glitch music, affect, and sound of digital malfunction. *Critical Studies in Mass Communication* 34 (4): 1-14. DOI:10.1080/15295036.2017.1333624

Hilgers, M. & Mangez, E. (2015). *Introduction to Pierre Bourdieu's theory of social fields*. New York: Routedge.

Karimi, Ahmed. (1380). *Noor Ali Broumand (reviver of authentic Iranian music)*. First edition, Tehran: Doost. **[InPersian]**

Mokhtari, Mehdi and Azadefar, Mohammadreza. (1400). Synthesis of confrontation between tradition and modernity in Iranian classical music (case study of Chavosh group). *Iranian Cultural Research Journal*, 14(4), 89. **[InPersian]**

Mosayebzadeh, Ainullah. (1382). A look at the history of the conservation center. *Mahor Music Quarterly*, 5(20), 77-94. **[InPersian]**

McDonou.GH, P. & Polzer, J. (2012). Habitus, Hysteresis, and Organizational Change in The Public Sector. *Canadian Journal Of Sociolog* 37 (4): 359- 362. DOI:10.29173/cjs11266

Nick, Prior. (2013). Bourdieu and sociology of music consumption: A critical developments. *Sociology compass* 7 (3): 181-193. DOI:10.1111/soc4.12020

Nick, Prior. (2008). Putting a glitch in the field: Bourdieu, actor network theory and contemporary music. *Cultural sociology* 2(3): 301-319. DOI:10.1177/1749975508095614

Ravet, Hyacinthe. (1402). *An introduction to the sociology of arts*. Translated by Alireza Khodami. First edition, Tehran: Ney. **[InPersian]**

Safvat, Dariush. (2015*). Eight speeches about the philosophy of music*. First volume, second edition, Tehran: Aras. **[InPersian]**

Safvat, Dariush. (2018). *Eight speeches about music*. Third volume, second edition, Tehran: Aras. **[InPersian]**

Safvatt, Setareh. (2016). *Calm and restless (a memory of Dr. Dariush Safvat)*. First edition, Tehran: Mahor cultural-artistic institute. **[InPersian]**

Scheuer, Christiane and Fontaine, Olivier. (1385). *Vocabulary of Bourdieu*. Translated by Morteza Katabi. https://fidibo.com/book/89052 Tehran: Ney Publishing. Accessed on 20/10/1402.**[InPersian]**

Seraji, Sepehr and Fatemi, Sasan. (1400). Classification of works related to Iranian classical music based on discourses of identity within the tradition. *Journal of Fine Arts - Performing Arts and Music*, 26th year (4), 44. **[InPersian]**

Tohidfam, Mohammad and Hosseinian-Amiri, Marzieh. (1388). *Beyond action and structure (combination of action and structure in the thought of Anthony Giddens, Pierre Bourdieu and Jürgen Habermas)*. First edition, Tehran: Game Nou. **[InPersian]**

Wagemans, J. & et al. (2012). A Century of Gestalt Psychology in Visual perception ∏. *Conceptual and Theoretical Foundations. Psychological Bulletin* 6 (3): 138. DOI:10.1037/a0029334

Yeager, Werner. (2013). *Paideia*. Translated by Mohammad Hasan Lotfi. Second edition, Tehran: Kharazmi. **[InPersian]**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.