فصلنامهٔ پژوهش و سنجش

سال سیزدهم، شمارهٔ ٤٥، ٤٦، بهار و تابستان ۱۳۸۵
ISSN : ۱۰۲۵-۳۹٦۳

صاحب امتیاز: سازمان صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران
مدیر مسئول: علیرضا پویا
سردبیر: دکتر اسماعیل بیابانگرد
هیئت تحریریه: (به ترتیب حروف الفبا): دکتر حسام‌الدین آشنا (دانشگاه امام صادق)، دکتر محسن اسماعیلی (دانشگاه امام صادق)، دکتر اصغر افتخاری (دانشگاه امام صادق)، دکتر ناصر باهنر (دانشگاه امام صادق)، محمدرضا رضائی بایندر (مرکز تحقیقات صداوسیما)، دکتر یونس شکرخواه (دانشگاه علامه طباطبائی)، دکتر محمد حسن شیخ‌الاسلامی [سازمان همکاری‌های اقتصادی (اکو)]، احسان قرنی (مرکز تحقیقات صداوسیما)

همکاران مهمان هیئت تحریریه : دکتر ساسان فاطمی، دکتر کامبیز روشن‌روان، آقای فرید سلمانیان، دکتر علی‌اصغر فهیمی‌فر

مدیر اجرایی: ملوک عباسی
کارشناس همکار: فرشته جعفری
همکار اجرایی: مریم صیاد نجفی
چکیده به انگلیسی: مرجانه سلطانی
اجرای مراحل نشر: واحد انتشارات مرکز تحقیقات صداوسیما
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: سروش
نشانی: تهران، خیابان ولیعصر، خیابان هتل استقلال، ساختمان اداری جام‌جم، طبقهٔ دوم، مرکز تحقیقات ـ صندوق پستی ٤٧٤٨-۱۹۳۹۵
نشانی سایت: http://www.rcirib.ir/Sanjesh
پست الکترونیکی: managm@irib.ir
تلفن: ۲۲۰۱۳۷۳٤
دورنگار: ۲۲۰۱۳۷۳٤
بها: ۸۰۰۰ ریال

راهنمای تنظیم مقالات

۱ـ ساختار مقاله به ترتیب شامل عنوان، نام و نام‌خانوادگی، رتبهٔ علمی و سمت نویسنده یا نویسندگان، چکیدهٔ فارسی، واژگان کلیدی، مقدمه، متن (روش‌شناسی، یافته‌ها و بحث و نتیجه‌گیری)، پی‌نوشت‌ها، فهرست منابع و چکیدهٔ انگلیسی باشد.
۲ـ متن مقاله بر روی کاغذ سفید A4 به صورت یک‌رو و با رعایت حاشیه‌ها و فاصلهٔ سطرهای مناسب به صورت خوانا نوشته یا در محیط Word تایپ شود.
۳ـ تعداد صفحات مقاله بین ۱۵ تا ۲۵ صفحه باشد.
٤ـ به جای ذکر منابع در پانوشت‌ها یا در انتهای مقاله، منابع در داخل پرانتزی در پایان نقل‌قول یا مطلب استفاده شده به ترتیب زیر قرار گیرد:
الف ـ منابع فارسی (نام خانوادگی مؤلف، سال نشر اثر: شماره صفحه)
مثال: (محمدی، ۲۵:۱۳۷۵)
ب ـ منابع لاتین (شماره صفحه: سال نشر اثر و نام‌خانوادگی مؤلف)
مثال: (Barthes, 1998:39)
۵ـ معادل لاتین اسامی، اصطلاحات و مفاهیم مهم در داخل پرانتز بلافاصله بعد از اسامی و ... اصطلاحات مذکور آورده شود.
٦ـ در صورتی که اصطلاح، مفهوم یا مطلبی نیاز به توضیح دارد، در پایان مقاله به عنوان پی‌نوشت‌های توضیحی آورده شود.
۷ـ فهرست منابع مقاله به صورت الفبایی به صورت زیر تنظیم شود:
کتاب: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، (سال انتشار)، عنوان کتاب، نام و نام‌خانوادگی مترجم، محل نشر اثر: نام ناشر.
مثال: کوش، دنی (۱۳۸۱) مفهوم فرهنگ در علوم اجتماعی، فریدون وحیدا، تهران: سروش.
مقاله: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار، عنوان مقاله، نام و نام‌خانوادگی مترجم، نام نشریه، شماره نشریه.
مثال: سعید، ادوارد (۱۳۷٤) نقش روشنفکر جامعه، ترجمه دکتر حمید عضدانلو، ماهنامه اطلاعات سیاسی ـ اقتصادی، سال (۹)، شماره (۹۲ـ۹).
۸ـ اصل مقالات ترجمه شده با ذکر مشخصات کامل، به همراه ترجمهٔ مقاله فرستاده شود.
۹ـ یک برگ مشخصات مقاله شامل عنوان مقاله به فارسی و انگلیسی، نام و نام‌خانوادگی، مرتبهٔ علمی، سمت، نشانی، شماره تلفن و نشانی پست الکترونیک نویسنده به صورت جداگانه ارائه شود.
۱۰ـ فصلنامهٔ پژوهش و سنجش در ویرایش فنی و محتوایی مقالات آزاد است، حق چاپ پس از پذیرش مقاله برای فصلنامه محفوظ است و اصل مقالات به هیچ‌وجه بازگردانده نمی‌شود.
۱۱ـ چکیده باید محتوای مقاله را با تأکید بر روش‌ها، یافته‌ها، نتایج، اهمیت و کاربرد نتایج بازگو نماید و تمام آن در یک پاراگراف و حداکثر ۲۵۰ کلمه نوشته شود و در آن از بکاربردن حروف اختصار خودداری شود وشفاف و قابل‌فهم باشد.
کلمات کلیدی: ۵ تا ۱۰ کلمه به ترتیب حروف الفبا بلافاصله بعد از چکیده آورده شود.

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

سخن نخست **۵**

تأمّلی بر جایگاه موسیقی در رسانه دینی **۷**

علی جعفری

تعزیه؛ درام موسیقیایی **۳۱**

دکتر سیدمصطفی مختاباد

موسیقی جدی و رسانه: نقش رادیو-تلویزیون در ایجاد فرهنگ موسیقایی **۴۱**

دکتر ساسان فاطمی

تأثیر ویدئوکلیپ بر ذهن مخاطب **۶۵**

دکتر امیرحسن ندایی، پروفسور حسن عشایری، دکتر سید حبیب‌الله لزگی

زمینه‌های ارتباط موسیقی و درام **۷۹**

دکتر امیر حسن ندایی

ویژگی‌ها و معیارهای زیبایی‌شناسی موسیقی فیلم **۹۵**

دکتر احمد ضابطی جهرمی

موسیقی پست مدرن و رسانه‌های دیجیتال **۱۱۱**

دکتر سروناز تربتی

بررسی انسان‌شناسانهٔ کلیشه‌های موسیقی در تلویزیون **۱۲۳**

فیلیپ تگ / مترجم: ناهید کاتبی

موسیقی در اینترنت ۱۵۱

حمید ضیایی‌پرور

نگاهی جامعه‌شناختی به موسیقی صداوسیما ۱۶۹

دکتر رضا فاضل

نماهنگ و نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند ۱۸۱

آلف بورنبرگ / مترجم: رضا فرخ‌نژاد

جوانان و مصرف موسیقی ۱۹۷

فردین علیخواه، محمد خانی ملکوه

نمایه موضوعی ۲۱۷

فرم اشتراک

چکیده‌های انگلیسی

سخن نخست

موضوع «رسانه و موسیقی» مدت‌هاست که در دستور کار فصلنامه پژوهش و سنجش قرار دارد، البته با ملاحظاتی که وجود داشته از جمله دغدغه اهمیت و حساسیت موضوع و ارائه مطالبی درخور. این فرصت اکنون فراهم شده است.

محور اصلی این شماره از فصلنامه، موسیقی رسانه است. اگر این دیدگاه را بپذیریم که موسیقی رسانه وجود دارد، آنگاه باید درباره چیستی آن، ویژگی‌های این نوع موسیقی و چگونگی سامان دادن به آن گفتگو کنیم. واقعیت این است که پس از پیدایش رسانه‌های مدرن، موسیقی از محدوده تالارها و محافل و مجالس خاص خارج شد و همگان امکان یافتند تا بدون صرف وقت و هزینه بسیار و در مکان‌های مختلف مثل خانه، محل کار، اتومبیل و ... به موسیقی موردعلاقه خود در قالب‌های مختلف گوش دهند و از آن لذت ببرند. موضوع البته تنها این نبود، به تدریج موسیقی در قالب برنامه‌های مستقل، در لابلای برنامه‌ها، به شکل آرم برنامه، موسیقی متن برنامه‌ها و فیلم‌ها و ... بخش مهمی از رسانه شد؛ تا جایی که سهم عظیمی از زمان پخش در رادیو و تلویزیون به موسیقی اختصاص یافت. لذا می‌توان پیدایش رسانه‌های مدرن را نقطه عطفی در حیات موسیقی دانست و از سوی دیگر موسیقی به عنوان یک جزء اصلی، تأثیرگذار و غیرقابل حذف رسانه مطرح شد.

موسیقی در هر یک از برنامه‌های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، و ... از ویژگی‌های خاصی برخوردار است؛ چنانکه کارکرد موسیقی در خبر با برنامه‌های تولیدی کاملاً متفاوت است، یا آرم برنامه‌ها گونه‌ای از موسیقی را می‌طلبد که شاید کاربرد آن در جای دیگر مطلوب نباشد.

مسئله مهمی که ذهن مدیران و برنامه‌ریزان رسانه را به خود مشغول داشته، نحوه

تأمین موسیقی مناسب برای بخش‌های مختلف است. طبیعی است که امکان ساخت موسیقی برای همه موارد وجود ندارد، لذا موسیقی انتخابی نیز در عمل بخش مهم و بلکه به لحاظ حجم جایگاه اصلی را در پخش به خود اختصاص می‌دهد. روشن است که در اینجا نقش انتخاب‌کنندهٔ موسیقی نیز از اهمیتی ویژه برخوردار می‌باشد.

حرکت به سوی استفادهٔ مطلوب از موسیقی در رسانه ملی راهبردی مهم و نقطه‌ای محوری است که فصلنامه پژوهش و سنجش کوشیده است تا با ارائه شماره‌ای با عنوان «رسانه و موسیقی» بستری مناسب برای اندیشیدن پیرامون این موضوع ایجاد کند. در مقالات این شماره تلاش شده است با برداشتن نخستین گام در تبیین موضوع، توجه استادان، پژوهشگران و نویسندگان به لزوم ارائه کارهای جدی در این حوزه جلب شود.

تأمّلی بر جایگاه موسیقی در رسانه دینی:

بازخوانی انتقادی تجربه موسیقیایی رادیو معارف

علی جعفری*

چکیده

مسئله جایگاه موسیقی در رسانه‌های دینی از مهم‌ترین مباحث حوزه «دین و رسانه» است. «رادیو معارف» به عنوان مهم‌ترین وسیله ارتباط جمعی اختصاصاً مذهبی تاریخ ارتباطات مدرن ایران، حامل تجربه جدید در این حوزه است. این تجربهٔ تقریباً هشت ساله و مدلولات ارتباطی، مخاطب‌شناختی، هنجاری، سیاستگذارانه، حرفه‌ای و هنری آن، شایسته بررسی دقیق است. مقاله پیش رو در چارچوب نوعی بازخوانی تجربی و با رویکردی انتقادی قصد دارد وضعیت موسیقیایی رادیو معارف را براساس شش محور زیر بررسی کند:

۱. کارکرد سرگرمی (تفریحی) در رادیوی دینی (ارائه دیدگاه هنجاری)

۲. جایگاه موسیقی در ارتباطات رادیو محور (ارائه دیدگاه ارتباطی)

۳. اهداف و سیاست‌های رادیو معارف در نسبت با کارکردهای چهارگانه رسانه‌ای

٤. وضعیت موسیقیایی شبکه معارف (توصیف وضع موجود)

٥ . تحلیل انتقادی؛ ارائه دیدگاه سیاستگذارانه

٦ . پیشنهادهای نهایی؛ راهبردهای هنرمندانه

کلید واژه: رسانه دینی، رادیوی دینی، موسیقی، رادیو معارف، کارکرد سرگرمی

---

* دانشجوی دکتری فرهنگ و ارتباطات دانشگاه امام صادق علیه‌السلام

مقدمه

به دست آوردن تصوری ارتباطی، هنجاری، هنری و در نهایت سیاستگذارانه از جایگاه موسیقی در رسانه دینی از نخستین مراحل رسیدن به مؤلفه‌های هویتی و فرهنگی این رسانه به شمار می‌رود. دستیابی به تصور فوق، مسبوق به داشتن تصویری کلّی از نسبت کارکرد تفریحی وسرگرمی رسانه‌ها با رسانه دینی است. از میان کارکردهای چهارگانه رسانه‌ای که در فرهنگنامه تولید سازمان صدا و سیما نیز مورد تأکید بوده است [آموزش، ارشاد، اطلاع‌رسانی و سرگرمی] موسیقی بیشترین نزدیکی را با کارکرد چهارم دارد. مسئله تفریح و سرگرمی در رسانه دینی یکی از مهم‌ترین و تا امروز چالش‌برانگیزترین مباحثات مربوط به دینی‌کردن رسانه‌ها بوده است.

در این مقاله از منظری سیاستگذارانه و با تکیه بر کارکرد سرگرم کنندگی در رسانه دینی، به بازخوانی سیاست‌ها و عملکرد رادیو معارف در پرداخت به موسیقی خواهیم نشست. مطالعه انتقادی تجربه موسیقیایی رادیو معارف به عنوان رسانه‌ای اختصاصاً مذهبی، نه تنها لازمهٔ سیاستگذاری و عمل در شبکه‌های اختصاصی مشابه مثل سیمای قرآن و رادیو قرآن است، بلکه در ارتقای سطح برنامه‌ریزی و تأثیرگذاری برنامه‌های معارفی شبکه‌های عمومی رادیو- تلویزیون ایران نیز بسیار مهم است، علاوه بر اینکه از مباحث مورد نظر در چارچوب کلّی مطالعات میان رشته‌ی «ارتباطات و دین» محسوب می‌شود.

بنابراین، در گام نخست با اتخاذ رویکردی هنجاری به«کارکرد سرگرمی در رادیوی دینی» خواهیم پرداخت و سپس بر اساس رویکرد ارتباطی، وجوه مختلف حضور موسیقی در ارتباطات رادیو محور را بررسی می‌کنیم. روش مطالعه در این دو بخش «اسنادی» است. آنگاه ضمن بازخوانی اهداف و سیاست‌های رادیو معارف در حوزه کارکردهای چهارگانه رسانه‌ای (با تأکید بر کارکرد سرگرم‌کنندگی) وضعیت کنونی موسیقی‌های شبکه در نسبت با آن سیاست‌ها توصیف خواهد شد. در بررسی اهداف و سیاست‌ها از روش «مصاحبه» بهره گرفته‌ایم و مرحله توصیف وضعیت موسیقیایی شبکه نیز براساس روش «تحلیل محتوا» انجام یافته است. بخش آخر مقاله حاوی تحلیل نهایی از رویکرد سیاستگذارانه و راهکارهای هنری به منظور عبور از وضعیت به نسبت نامطلوب کنونی است.

۱. کارکرد سرگرمی(تفریحی) در رادیوی دینی (ارائه دیدگاه هنجاری)

انبساط خاطر و ادخال سرور و شادی در قلب انسان‌ها مقصودی است که در محور توجه کارکرد سرگرمی قرار دارد. آنچه مسلّم است به این کارکرد بسیار مهم در رسانه‌های سنتی دینی توجه محدودی شده است؛ غیر از مراسم واعیاد مذهبی، رسانه‌های سنتی دینی از این کارکرد دور افتاده‌اند، البته کارکرد سرگرمی و تفریحی تنها منحصر به امور شادی آفرینی که عامل خنده، هیجان و خوشی است، نمی‌شود، بلکه در این میان توجه به مفهوم« نشاط» نیز دارای اهمیتی محوری است.

نشاط، مفهومی اعم از شادی است و می‌تواند طیفی از احساسات متنوع، از شادی‌آور تا حزن‌آلود را در بربگیرد که در این صورت، مثلاً ارائه یک برنامه‌ای با محتوای حزن آمیز و غیر شاد ولی درقالب «قصه» یا «نمایشنامه» می‌تواند نشاط‌آفرین، پویا و تحرک بخش تلقّی شود. در قرآن، غیر از پیام‌هایی با محتوای شادی‌بخش- همان‌طور که اشاره شد- در شکل ارائه آنها به مسائل نشاط‌آور نیز توجه شده است. «از میان سه شیوهٔ تبلیغی ۱ـ عقلی، فلسفی ۲ـ عرفانی، قلبی و درونی و ۳ـ هنری که قرآن از آنها برای رساندن پیام خود استفاده کرده است، بیشترین فراوانی، از آنِ شیوهٔ سوم است.» گزارهٔ فوق چکیدهٔ پژوهشی با روش تحلیل محتواست که با مدیریت حجةالاسلام والمسلمین دکتر محمد تقی فعالی انجام شده است. ایشان در خصوص جایگاه«قصّه» در قرآن به عنوان یکی از شیوه‌های هنری معتقد است:« در قرآن بالغ بر هفتاد قصّه ذکر شده که ۲۷ مورد از آنها«قصص الانبیاء» است.حجم آیات این قصه‌ها حدود ۱۵۰۰ آیه است. فقط کافی است که در یک نسبت سنجی، حجم آیات سایر شیوه‌ها(عقلی و عرفانی) را هم استخراج کرده، با تعداد«آیات القصه»[که در چهارچوب کارکرد سرگرم کنندگی قابل تعریف است] مقایسه کنیم. در برابر ۱۵۰۰ آیه مربوط به قصّه‌ها، آیات الاحکام قرآن بنابر قول«طنطاوی» در تفسیر«الجواهر»، ۱۵۰ آیه و بنابر قول «مقدس اردبیلی» در«زبدةالاحکام» ٤٥٠ آیه است. همین‌طور آیات علمی قرآن که درآن بحث‌های علمی مثل خلقت حشرات (پشه، زنبور، مورچه) وامثال آن آمده، ۹۰۰ آیه می‌باشد و یا اینکه آیات مربوط به بعد عرفانی انسان کمی بیش از ۳۰۰ آیه است که به اشکال و گونه‌های مختلف مطرح شده‌اند. لذا اگر بخواهیم دقیق بیان کنیم، باید بگوییم در قرآن اول شیوهٔ هنری، دوم شیوه عرفانی و سوم شیوه عقلی و استدلالی اولویت

دارند که متأسفانه در حال حاضر، چه در کتب مهم و عمدهٔ تبلیغ دین مثل کتب معارف اسلامی دانشگاه‌ها و چه در نگاه عمومی فعالان حوزهٔ دینی، این نسبت تقریباً بر عکس است. نکته جالب‌تر اینکه اگر به «آیات القصه» نگاه کنید، قریب به دو سوم آنها مربوط به مسائل اعتقادی می‌شود که عمدتاً در مکّه نازل شده است، درست برعکس آیات مدنی که بیشتر در مورد «احکام عملی» است. پس قرآن یکی از بهترین قالب‌ها برای رساندن مفاهیم دینی ـ اعتقادی را «قصه» تشخیص داده است [توجه به کارکرد سرگرمی]. یعنی اگر می‌خواهی «عفّت» پیدا کنی، قصه یوسف (ع) را بخوان، می‌خواهی نمونه توکل را ببینی، قصه ابراهیم(ع) را بخوان و...» (فعالی، ۱۳۸۳: ۱۳ و ١٤).

از نیمه دوم قرن نوزدهم، غربی‌ها به اهمیت گزینش قالب«قصه» برای انتقال مفاهیم اعتقادی ـ که روش منحصر به فرد قرآن کریم از قرن‌ها قبل بوده است- پی بردند. حتی بسیاری از فیلسوفان غربی که تا این زمان کار آنها تنها منحصر به شیوه‌های عقلانی بود، از این پس فلسفه‌هایشان را به زبان رمان و قصه بیان کردند. آثار ادبی و هنری«راسل»، بزرگ‌ترین فیلسوف اوایل قرن بیستم، ادبیات ژان پل سارتر، متفکر بزرگ اروپایی، نمایشنامه‌های هشتگانه«بکت»، از بزرگ‌ترین فلاسفه فرانسه، رمان‌های «کوندرا»، کتاب‌های معروف «کیمیاگر»، اثر پائولوکوئیلو و... تنها نمونه‌هایی از هزاران است، به نحوی که می‌توان گفت «رمان در جهان امروز، کارکردی کاملاً ایدئولوژیک یافته است» (اسلامی، ۱۳۸۲: ۱۲۳). غیر از آثار مکتوب، حجم بالای فیلم‌هایی که بر اساس آنها ساخته می‌شود نیز بسیار قابل توجه است. بسیاری از فیلم‌های هالیوود، دینی، فلسفی و فکری است که از پرفروش‌ترین فیلم‌های دنیا محسوب می‌شود؛ غربی‌ها به این اندازه هم بسنده نکردند و همان فیلم‌ها ورمان‌ها را برای مخاطبان کودک و نوجوان به کارتون تبدیل نمودند. مثلاً کارتون «پینوکیو» خود، یک دورهٔ سیر و سلوک در عرفان مسیحیت است وجالب اینکه این سیر وسلوک مسیحی، دقیقاً با آنچه خواجه عبدالله انصاری در «منازل السائرین» آورده، مطابق است (فعالی، ۱۳۸۳: ١٤).

این رویکرد، فضای بسیار فراخ‌تری را برای تکاپو و تلاش در کارکرد تفریحی وسرگرمی در حوزهٔ دین و رسانه‌های دینی فراهم می‌آورد تا ما با اعتماد به نفس بیشتری از اهمیت کارکرد تفریحی در یک رسانه دینی سخن بگوییم.

با وجود شایستگی پرداختن به کارکرد سرگرمی و شیوهٔ هنری در هر دو نوع رسانه

مدرن وسنتی دینی، باید تأکید کرد که در رسانه‌های مدرن دینی (به ویژه رادیـو)، بـستر مساعدتری برای این امر فراهم است. اگر امروزه تغییر فرهنگ پیام‌رسـانی بـه مخاطبـان در رسانه‌های سنتی دینی و آموزش روش‌های تفریحی و هنـری بـه مبلغـان چهـره بـه چهره و افزایش اندوخته‌ها وتجربیات ایشان در این عرصه، زمینه‌ها و امکانـات فراوانـی را بطلبد و از طرفی موانع بسیاری پیش رو داشته باشد، ولی در یک رسـانه مـدرن مثـل رادیو، سازگاری و همسویی فراوانی برای پیشبرد کار فراهم است؛ چرا که ذائقه و میـل به برنامه سرگرمی ـ تفریحی، در مخاطبان رسانه‌های مدرن دینی به وجود آمده است.

یافته‌های پژوهشی نشان می‌دهد با وجـود اینکـه برنامـه‌هـای سـرگرم کننـده دینـی تلویزیون در مقایسه با برنامه‌های آموزشی و ارشادی به طور محدود تولید شده‌اند، ولی اصلی‌ترین منبع سرگرمی‌های دینی مردم به شمار می‌روند (باهنر، ۱۳۸۱: ۸۸). اطلاعات به دست آمده از ۵۲۳۰۰ تماس تلفنی مخاطبان شبکه معارف با روابط عمومی آن شـبکه در سال ۱۳۸۲ نشان می‌دهد که جهت‌گیری «شرکت در مسابقه» ـ به عنـوان یـک قالـب سـرگرمی در برنامـه‌سـازی ـ بـا ۳۸درصـد، بیـشترین فراوانـی را در مقایـسه بـا جهت‌گیری‌های «انتقاد»، «درخواست»، «تشکر» و «سؤال از برنامه» بـه خـود اختـصاص داده است (مخاطبان صدای معارف، ۱۳۸۳). میل به کارکرد تفریحی رادیو معارف حتـی در میان طلاب هم به چشم می‌خورد، چنانچه در پیشنهادهای ارائه شده از سوی ایـشان برای بهتر شدن برنامه‌های شبکه معارف، «اجرای مسابقات»، پـس از پیـشنهاد «تغییـر و تنظیم ساعت پخش برنامه‌ها»، بیشترین درصد فراوانی را به خود اختصاص داده اسـت» (نظرسنجی از طلاب ۲۹ شهر کشور دربارهٔ شبکهٔ رادیویی معارف، ۱۳۸۲).

کمدی، طنز وسرگرمی دررادیو سـابقه‌ای طـولانی دارد و بـا وجـود انفـرادی وغیـر تصویری بودن آن، باز برنامه‌های کمدی رادیو نه تنها کاملاً موفق از کار درآمده‌اند، بلکه حتی به گسترهٔ وسیعی از تولیدات انـواع مختلـف طنـز دسـت یافتـه و در آن پیـشرفت کرده‌اند (کرایسل، ۱۳۸۲: ۲٦٦). نمایشنامه‌های رادیویی هم با وجود همـه کاسـتی‌هـا و نارسایی‌ها ـ مثل نبـود صـحنه آرایـی، نـورپردازی، دکـور صـحنه، لبـاس، محـدودیت شخصیت‌ها و بازیگران ـ به نظر می‌رسـد کـه روزبـه‌روز پررونـق‌تـر مـی‌شـوند. تنـوع نمایشنامه‌ها و تعداد آنها روزبه‌روز زیادتر شده است (کرایـسل، ۱۳۸۲: ۲۳۲). بنـابراین، می‌توان تولید سریال‌های رادیویی مذهبی را به عنوان پروژه‌های ملّی رسـانه‌ای از سـوی

رادیو معارف پیشنهاد داد و به پخش روزانه سریال‌های دینی و انقلابی از این شبکه فکرکرد؛ موانع مالی، هنری و... سریال‌های تلویزیونی در نوع رادیویی آنها بسیار کمتر است.

۲. جایگاه موسیقی در ارتباطات رادیو محور (ارائه دیدگاه ارتباطی)

وقتی می‌توان به نسبت کلان موسیقی و رادیو دست یافت که قابلیت‌ها و محدودیت‌های ذاتی رادیو را شناخته باشیم.نحوهٔ کارکرد موسیقی در رادیو علاوه بر اشتراکاتی که با تلویزیون وسینما دارد، قطعاً موجد تفاوت‌هایی نیز هست. توجه به نوع رسانه به این دلیل مهم است که هر رسانه به حسب ذات خود، در جامعه انتظاراتی آفریده و کارکرد و نقشی را برای خود وضع کرده است؛ باید توجه کنیم که نوع رسانه، شرایطی را بر برنامه‌ساز تحمیل می‌کند، یا به دیگر سخن، اقتضائات و ضرورت‌هایی [یا حداقل اولویت‌هایی] را به وجود می‌آورد که اگر برنامه‌ساز [یا سیاستگذار و مدیر رسانه] این ضرورت‌ها را جدی نگیرد، باید از تأثیر مطلوب«پیام» برنامه بر مخاطبان ناامید یا نگران باشد (خجسته، ۱۳۸۱: ۱۹). بنابراین، قبل از پرداخت به نسبت «موسیقی و رادیو» مروری اجمالی بر ویژگیهای ذاتی رادیو ضروری است:

رادیو رسانه‌ای تخیّلی است: مهم‌ترین ویژگی رادیو که عامل تمایز آن با سایر رسانه‌های رقیب می‌شود، غیرقابل مشاهده بودن پیام‌های آن است. وضعیت مذکور امکان جولان ذهنی و فکری بسیاری را در اختیار شنونده قرار می‌دهد. او می‌تواند انگاره و تصویر مفاهیم، شخصیت‌ها، وقایع، اخبار، مسابقات، نمایشنامه‌ها و هر چیز دیگری را که از رادیو پخش می‌شود، همان‌گونه که دوست دارد، تصور کند. به عبارت دیگر، پیام‌های رادیویی به تعداد ذهنیت فرد فرد شنوندگان ما به ازای تخیلی و تصویری دارد. این پیام‌ها تنها شامل صدا و سکوتند و از همین واقعیت منحصر به فرد رادیوست که دیگر کیفیات متمایز آن ـ از جمله ماهیت زبانش، طنزهایش و راه‌هایی که مخاطبانش از آن استفاده می‌کنند ـ حاصل می‌شود (کرایسل، ۱۳۸۱: ۲۱). بعلاوه همان‌طور که می‌دانیم، دامنه تخیل عملاً بی‌پایان است؛ بنابراین نه تنها می‌توانیم تصویر اشیای زنده را بسازیم، بلکه می‌توانیم از صحنه‌های ناممکن و خیالی یک‌بازی تجربی ـ تصویری داشته باشیم؛ جاذبه تخیلی بودن، به رادیو مزّیتی مسلّم نسبت به فیلم و

تلویزیون می‌بخشد (کرایسل، ۱۳۸۱: ۸ ـ۷). فرآیند تخیل‌سازی در رادیو آنقدر مهم واساسی است که برخی آن را رسانه تخیل‌ساز می‌خوانند و کار واقعی آن را بارورسازندهٔ تخیلات و رؤیا می‌دانند (خجسته، ۱۳۸۱: ۱۱).

رادیو رسانه‌ای انعطاف‌پذیر است: یکی دیگر از اثرات مثبت کور بودن رادیو (غیر قابل مشاهده بودن پیامهای آن) ـ که جاذبه تخیلی بودن آن را تقویت می‌کند ـ انعطاف پذیری این رسانه است؛ یعنی این واقعیت که رادیو می‌تواند شنونده را آزاد بگذارد تا در حین گوش دادن به آن، فعالیت‌های دیگری را نیز انجام دهد (کرایسل، ۱۳۸۱: ١٤). مجبور نیستید به رادیو نگاه کنید یا آن را بدست بگیرید و ورق بزنید؛ رادیو در جایش قرار دارد و از مخاطب توجه زیادی نمی‌خواهد (مک فارلند، ۱۳۸۱: ٥٤ و ٥٣). از این جهت مخاطبان و شنوندگان رادیو عموماً درک کلّی از پیامها دارند و شاید بتوان ادّعا کرد درک رادیویی درکی ناقص و کلّی است، لذا گاهی مخاطبان و شنوندگان با تخیلات و ذهنیات خود به تکمیل پیام می‌پردازند و نقایص آنرا برطرف می‌کنند که ممکن است موجب شود محتوا و جهت پیام کاملاً عوض شود (خجسته، ۱۳۸۱: ۱۱).

رادیو رسانه‌ای صمیمی است: بنابراین می‌توان گفت گوش دادن به رادیو فعالیتی کاملاً انفرادی شده است، پس ارتباط‌گر می‌تواند در گوش شنونده به طور فردی نجوا کند؛ شیوهٔ پخش برنامه، غیر رسمی و صمیمانه‌تر شده است (کرایسل، ۱۳۸۱: ١٦ و ١٥). رادیو به سرعت می‌تواند ارتباطی صمیمی و دوستانه با شنوندگان برقرار کند و دنیایی از روابط ابراز نشده بین عوامل برنامه وشنوندگان آن به وجود آورد و این، ویژگی فوری و مشهود رادیوست (مک لوهان، ۱۳۷۷: ۳۹). لذا آرتور گادفری به گویندگان رادیو توصیه می‌کند که سعی نکنند مخاطب عام را همانند سخنرانی از پشت تریبون، طرف صحبت قرار دهند، بلکه باید با تک تک مخاطبان سخن بگویند (البادی و رفعت، ١٣٧٦).

چنانچه گذشت، غیرقابل مشاهده بودن پیام‌ها (صوت و سکوت)، رادیو را به رسانه‌ای شنیداری تبدیل کرده است، به نحوی که برای استفاده از آن، داشتن قوه شنیدن کفایت می‌کند و دخالت حواس دیگر انسانی مثل دیدن (برعکس تلویزیون) و لمس کردن (برعکس روزنامه و کتاب) لازم نیست. شنیداری بودن، به نوبه خود، قدرت تخیلی رادیو را به بزرگ‌ترین مزیت آن در میان سایر رسانه‌ها تبدیل کرده است. از

سوی دیگر، تخیلی بودن موجب شده است که رادیو به رسانه‌ای انعطاف‌پذیر تبدیل شود بدین معنی که بتوان در کنار انجام دادن هر کار به رادیو گوش داد، و البته در یک وضعیت متقابل، از طرف دیگر انعطاف‌پذیری نیز خود به قدرت «تخیلی» رادیو می‌افزاید. مجموعه این شرایط باعث شده است که مخاطبان وشنوندگان رادیو عموماً درک کلی و حتی ناقصی از پیام داشته باشند و در نتیجه گاهی خود به تکمیل آن بپردازند از این طریق نقایص ادراکشان رابرطرف کنند. یعنی نوعی سهولت در گوش دادن (انعطاف‌پذیری) وجود دارد، ولی به همان میزان احتمال دریافت دقیق شنونده نیز کم شده است. آگاهی ارتباط‌گران رادیویی از همین نکته است که آنها را برای قطع ارتباط دیالکتیکی فوق به چاره‌اندیشی واداشته است.

یکی از راه‌های جلوگیری از تأثیرات متقابل تخیل و انعطاف‌پذیری، به‌کارگیری موسیقی در رادیوست، زیرا موسیقی به دلیل ماهیت غیر گفتاری، اجازه استفاده از تخیل را نمی‌دهد، لذا امکان غور مخاطب را در سپهر خیال خویش از او سلب می‌کند و، شرایط شنیدن مطلوب پس زمینه‌ای را فراهم می‌آورد. علاوه بر تعدیل تخیلات ضمن برنامه‌ای، استراحت بخشی به مخاطب پس از شنیدن تعداد معتنابهی کلام و آماده‌سازی وی برای شنیدن مطالب و برنامه‌های جدید، از مزایای دیگر ماهیت غیر کلامی موسیقی در رادیوست که در مجموع در کارکرد سرگرمی قرار می‌گیرند.

امروزه مزایای رسانه‌ای ـ ارتباطی موسیقی به قدری مورد توجه قرار گرفته که از یک سو بخش قابل توجهی از وقت رادیوها صرف موسیقی می‌شود، به طوری که از نظر بسیاری از افراد رادیوی بدون موسیقی قابل تصور نیست و از سوی دیگر، سرگرم کننده بودن موسیقی حتی به اولویت کارکرد سرگرمی در رادیو انجامیده است؛ یعنی اتکای بالای رادیو به عنصر موسیقی ونیز پررنگ بودن خاصیت سرگرم کنندگی آن، این رسانه را از میان انواع کارکردهای ارتباطی، خودبه‌خود به سمت سرگرمی‌مداری سوق می‌دهد. البته بسیاری از رادیوها نیز با وجود اذعان به مزایای مسلّم موسیقی در رادیو یکسره تسلیم آن نشده‌اند؛ بدین معنی که از رویکردی استقلالی و به عنوان آیتمی واحد به آن نمی‌نگرند، بلکه توجه آنها بیشتر معطوف به قابلیت موسیقی در تعدیل تخیلات ضمن برنامه‌ای، استراحت بخشی به مخاطب و آماده سازی او برای شنیدن مطالب جدیدتر است. رادیو معارف نیز از این منظر به موسیقی می‌نگرد.

۳. اهداف و سیاست‌های رادیو معارف در نسبت با کارکردهای چهارگانه رسانه‌ای

اهداف شبکه معارف: در مصاحبه با مدیر طرح و برنامه شبکه معارف (۱۳۸٤) مجموعه اهداف اصلی (اعم از مکتوب و غیر مکتوب) این چنین عنوان شد:

۱. تلاش برای ترسیم مدینه‌ای فاضله و تبیین و تشریح وظایف متقابل و ارتباط اجزای این مدینه با استفاده از آموزه‌های دینی

۲. تبیین و تغییر گزاره‌های دینی و رشد، توسعه و تعمیق باور عمومی نسبت به آنها

۳. کمک به رشد و توسعه فضایل اخلاقی و معنوی جامعه و فراگیری تربیت و اخلاق اسلامی

٤. نقد و بررسی مکاتب فکری غیر دینی و لاییک و تبیین نارسایی آنها در سعادت بشر

۵ . تأمین نیاز فکری نخبگان جامعه

٦ . تبیین و تشریح حکومت دینی و اصل مترقی ولایت فقیه و تلاش در رشد و گسترش باورها و تمایلات عمومی نسبت به آنها

۷. تبیین و ترویج اسلام ناب محمدی (ص) در سایه تفکر ناب حضرت امام خمینی (ره)

۸ . تلاش در جهت تبیین و تثبیت تئوریک انقلاب اسلامی وآرمان‌های امام راحل (ره) و مقام معظم رهبری

۹. تلاش برای تحقق جنبش نرم‌افزاری و تولید فکر و اندیشه دینی و ایجاد فضای پژوهش و نقد سالم در حوزهٔ معارف دینی.

از گزاره‌های نه‌گانه فوق برمی‌آید که توجه اصلی در اهداف شبکه، ارائه محتواهای دینی در حوزه‌های گوناگون معرفتی است. اولین نکته اینکه تدوین کنندگان اهداف شبکه معارف رد پای ذهنیّت «انتقالی» خود را که مبتنی بر الگوهای یکطرفه ارتباط است، در گزاره‌های فوق به جای گزارده‌اند. چنانچه تبیین کردن، تشریح کردن و افعال مشابه- که بیشترین تأکید آنها بر انتقال و اشاعهٔ محتوا از یک طرف به طرف دیگر است ـ ٦٦درصد افعال گزاره‌های هدف، شامل هدف‌های اول، دوم، چهارم، ششم، هفتم و هشتم (٦ مورد) را تشکیل می‌دهند.

از نظر توجه به نیازهای مخاطب و علایق او نیز غیر از گزارهٔ پنجم که در آن به

«تأمین نیازهای فکری نخبگان جامعه» تأکید شده است، در بقیه گزاره‌ها سخنی از نیازهای مخاطب به میان نیامده است، در همین گزاره نیز از میان همهٔ مخاطبان، تنها نخبگان مد نظر بوده‌اند. توجه به پژوهش‌های پیمایشی موجود در مرکز تحقیقات صدا وسیما (شماره ۱۳۸۲/٤۲) و آمارهای موجود از تماس‌های مخاطبان با روابط عمومی شبکه نشان می‌دهد که اهمیت این بخش از مخاطبان شبکه از نظر تعداد و سایر جهات به اندازه‌ای نیست که توجه به نیازهای مخاطبان در اهداف رادیو به مخاطبان نخبه منحصر شود؛ ضمن اینکه از میان همهٔ خواسته‌های نخبگان نیز، تنها نیازهای فکری آنها برجسته شده است. حتی اگر در فرآیند تمرکز به مخاطبان، توجه به نخبگان، به عنوان اولویت رسانه مدرن دینی تعیین شود، به نظر می رسد که با توجه به قابلیت‌های رسانه مدرن نسبت به رسانه سنتی، لازم است نیازهای خبری و سرگرمی ایشان در اولویت قرار گیرد، در حالی که در گزارهٔ فوق تنها نیازهای فکری این بخش از مخاطبان مد نظر بوده است.

سیاست‌های شبکه معارف: پس از شروع به کار شبکه معارف آن‌گونه که معاونت صدای سازمان صدا وسیما در مصاحبه با اینجانب ابراز داشت، اصلی‌ترین سیاستگذاری در تعقیب اهداف تبیینی و نخبه‌گرای این شبکه به صورت زیر تعریف شده بود:

۱. رادیو معارف در طول رسانه منبر فعالیت می‌کند

۲. رادیو معارف در طول رسانه سنتی مدرسه علمیه دینی است.

یعنی به دلیل افزایش خواسته‌ها و نیازهای دینی در جامعه ایران، به ویژه پس از انقلاب اسلامی و توان محدود پاسخگویی رسانه‌های سنتی دینی (منبر و مدرسه) در رویارویی با چنین نیازهای انباشته‌ای لازم است که رسانه مدرن (رادیو)، صدای رسانه‌های سنتی را به گوش افراد محروم از ایشان برساند. بر مبنای این دو سیاست کلان، جایگاه رادیو معارف به عنوان تریبون (بلندگوی) رسانه‌های سنتی دینی تعریف شد، لذا پخش برنامه‌های ضبط شده از مراسم و سخنرانی‌های مذهبی، همچنین دروس ارائه شده از سوی اساتید حوزه‌های علمیه در دستور کار این شبکه قرار گرفت. چنانچه در ابتدا، عملکرد این رادیو مشابه دستگاه ضبط‌صوت اختصاصی پخش نوارهای مذهبی بود. بدین ترتیب ثمرات هدف‌گیری تبیینی و نخبه‌گرایانه شبکه در سیاست‌های آن نضج یافت. این سیاستگذاری در بخش‌های دیگر نیز تبعات خود را به همراه داشت:

۱. تقریباً در بیش از پنج سال از فعالیت رادیو (۱۳۸۲ــ۱۳۷۷) چهارگروه از پنج گروه برنامه‌ساز شبکه معارف به تبع تقسیم کار سنتی علمی در حوزه‌های علمیه به«فقه واصول»، «علوم قرآن و تفسیر»، «فلسفه ـ عرفان ـ اخلاق» و «ادبیات و هنر» اختصاص یافت و تنها گروه اخبار معارفی خارج از این تقسیم کار به وجودآمد.

۲. در کل، کارکردهای آموزشی و ارشادی بیشترین حجم برنامه‌ها را در مقایسه با کارکرد اطلاع رسانی به خود اختصاص داده‌اند، در عین حال که در جدول آمار تفکیکی برنامه‌ها بر حسب کارکردهای چهارگانه، در برابر ردیف کارکرد سرگرمی و تفریحی تا کنون عدد صفر منظور شده است. حتی گروه فرهنگ و ادب که به نظر می‌رسد در میان سایر گروه‌ها نزدیک‌ترین گروه به کارکرد سرگرمی رادیوست ـ چنانچه تنها گروهی است که برنامه‌های آن دارای ساختار برنامه‌ای نمایشی (نوع الف) هستند ـ از کمترین ساعات پخش برخوردار است.

از سوی دیگر، اگر چه آغاز حرکت شبکه معارف بر مبنای دوسیاست کلان مذکور بوده و بر آن اساس بخش عمده‌ای از ساختار شبکه و فرآیند برنامه‌سازی خود را در حوزه گروه‌های برنامه‌ساز و کارکردهای چهارگانه معین کرده و نیز تلقی خود را از مخاطب شکل داده است، ولی در عین حال در طول حدود هفت سال فعالیت، طی آشنایی رو به رشد با خصوصیات رسانه‌های مدرن، اقتضائات، مزیت‌ها و محدودیت‌های رادیو، توجه به ادبیات نشانه‌شناسانه آن، همچنین دقیق‌تر شدن تلقّی دست‌اندرکاران شبکه از مخاطبان، این شبکه تغییرات نسبتاً زیادی را نسبت به دوران اولیه خود تجربه کرده است. مدیر طرح و برنامه شبکه در مصاحبه با اینجانب ابراز داشت (۱۳۸٤): «ما به کلّی از دیدگاه مؤسسین و دست‌اندرکاران اولیه شبکه در خصوص رادیو معارف و مخاطبان آن فاصله گرفته‌ایم». نشانه‌های این تحول در سطوحی از سیاست‌گذاریهای شبکه به چشم می‌خورد، به طوری که با جرأت می‌توان گفت رادیو معارف امروز (تابستان ۱۳۸۵) با دوران اولیه خود تفاوت به نسبت زیادی دارد. البته باید توجه داشت که با وجود این تغییرات عینی، اهداف مکتوب و رسمی شبکه، مندرج در اساسنامه آن، همچنان لایتغیر باقی مانده است. ثابت ماندن اهداف، سیاست‌های کلان را نیز در عالم نظر و رسمیت دست نخورده نگه داشته و این وضعیت به مانعی در راه حرکت شکوفا و پویای شبکه تبدیل شده است. طبیعی است

که با هدف‌گیری کلان تبیینی- نخبه‌گرای مذکور،دغدغه چندانی برای تغییرات اساسی در سیاستگذاری‌های کلان شبکه ایجاد نشود، چنانچه در جدول مربوط به آمار برنامه‌سازی در کارکردهای چهارگانه رسانه‌ای، هنوز هم در مقابل کارکرد سرگرمی و تفریحی شبکه معارف عدد صفر منظور می‌شود و این در حالی است که در عرصه تولید وپخش، برنامه‌هایی با ویژگی‌های سرگرم کننده (و لو مختصر) مثل برنامه نمایشنامه و آیتم‌هایی (ولو حاشیه‌ای وکم اهمیت برای مدیران شبکه) مثل میان برنامه‌ها (سرودها) وجود دارند.

٤. وضعیت موسیقیایی شبکه معارف (توصیف وضع موجود)

از یک منظر، کاربرد موسیقی در رادیو به دو بخش تقسیم می‌شود: ۱ـ کاربرد استقلالی ۲ـ کاربرد غیر استقلالی. در بسیاری موارد موسیقی خود فی‌نفسه به عنوان نوعی برنامه مستقل مورد توجه است که در اغلب شبکه‌های رادیویی داخلی و خارجی از موردتوجه‌ترین بخش‌هاست. در موارد متعددی نیز موسیقی نه در قالب برنامه‌ای خاص بلکه برای تعدیل تخیلات مخاطبان در ضمن برنامه‌های دیگر، استراحت‌بخشی به مخاطب پس از شنیدن حجم زیادی از کلام و آماده‌سازی وی برای شنیدن مطالب و برنامه‌های جدید چه در بخش‌های مختلف یک برنامه واحد و چه به صورت میان یک برنامه با برنامه دیگر به‌کار می‌رود که در مجموع این شکل استفاده از موسیقی را«کارکرد غیر استقلالی» آن نامیدیم.

در رادیو معارف، موسیقی به معنی استقلالی آن وجود ندارد، در عین حال که با کاربرد فراوانی از موسیقی غیر استقلالی روبه‌رو هستیم که این امر نشان‌دهندهٔ همراهی و آشنایی نسبی دست‌اندرکاران و برنامه‌سازان این رادیو با ویژگی‌های رادیوست.

از سوی دیگر، در رادیو معارف بر اساس رویکردی هنجاری- سیاستگذارانه و نه لزوماً ارتباطی ـ هنری سعی شده است نیاز به «موسیقی غیر استقلالی» از طریق «آواها»، «همخوانی‌ها» و یا «اصوات ریتمیک دهانی بدون معنی» برطرف شود. قائم مقام معاونت صدا در شبکه معارف و رئیس این شبکه می‌گوید: «موسیقی به معنی موسیقی«سازی» نداریم، ولی موسیقی «آوازی» به تمام معنا وجود دارد» (بیات، ۱۳۸۱: ۵۰). مثلاً؛ استفاده از همخوانی قطعه‌ای شعر در فاصله دو برنامه امکان استراحت بخشی مخاطب را فراهم

می‌آورد؛ یا در خلال پخش داستان و نمایشنامه پخش افکت و اصوات ریتمیک- که با استفاده از دهان و بدون کمک«ساز» تولید شده است- در فواصل معین و به حسب نیاز قادر است امکان تخیل افراطی مخاطب را به حداقل برساند و او را با گویندگان داستان یا بازیگران نمایشنامه همراه سازد.

به همین دلیل است که با وجود مرسوم نبودن استفاده از عنوان«موسیقی» برای«سرود، همخوانی و آواز بدون ساز» از آن برای اشاره به این موارد استفاده می‌کنیم. بنابراین، منظور از «موسیقی» در اینجا هر صوتی است که کارکردهای استراحت‌بخشی، تعدیل تخیل و مسائلی از این دست را فراهم آورد. در نتیجه در رادیو معارف علاوه بر اینکه برنامه‌های حاوی موسیقی به معنی مستقل آن وجود ندارد، نیاز به موسیقی غیر استقلالی نیز راه‌هایی جز به کارگرفتن ساز فراهم می‌شود.

تحلیل محتوای انجام شده بر روی برنامه‌های شبکه نشان می‌دهد[1] که از مجموع برنامه‌ها، ٦٥/٧ درصد عاری از موسیقی و بقیه (٤٣/٣ درصد) دارای موسیقی هستند. همچنین، در١٧/٤ درصد از برنامه‌ها یک مورد، در ٥/٢ درصد دو مورد و ١١/٨ درصد، از سه مورد به بالا موسیقی وجود داشته است.(جدول شمارهٔ ١)

جدول شماره (١): متغیر ریتم و سرود(موسیقی)(Q1)

ردیف	ردهٔ متغیر	فراوانی	درصد
١	ندارد	٣٠٦	٦٥/٧
٢	یک مورد(در هر برنامه)	٨١	**١٧/٤**
٣	دومورد(در هر برنامه)	٢٤	٥/٢
٤	سه مورد به بالا(در هر برنامه)	٥٥	١١/٨
	جمع	٤٦٦	١٠٠

جداول شمارهٔ ٢ و ٣ حاکی است که از نظر گونه‌های موسیقی ٢٦/٢ درصد از کل برنامه‌ها دارای موسیقی سرودی هستند که در ١/١ درصد برنامه‌ها یک بار، در ١/٤درصد دوبار و در ٢٤درصد برنامه‌ها سه بار یا بیشتر به کار رفته‌اند. منظورما از

موسیقی سرودی، آوازها و سرودهایی است که به صورت همخوانی یا تک خوانی فارسی یاعربی، در بین برنامه‌ها یا در خلال یک برنامه پخش می‌شود. همچنین، در ۲۲/۵ درصد برنامه‌ها از موسیقی ریتمی استفاده شده است که در ۱۲ درصد برنامه‌ها یک بار، در ۲/٦ درصد دوبار و در ۷/۹ درصد سه‌بار به بالا از این نوع موسیقی وجود دارد. موسیقی ریتمی در رادیو معارف به معنای »آواها» و «صداهایی» است که به جای موسیقی پخش می‌شود، ولی مثل سرودها از معنی برخوردار نیست وصرفاً صدا و لحن آهنگین است که از طریق دهان تولید می‌شود.

این گونه «اصوات» در دسته‌بندی ارتباطی، ذیل «ارتباط غیر کلامی» جای می‌گیرد و عنوان علمی آن «پیرا زبان» (paralanguage) است. پیرا زبان امری «آوایی» اما غیر کلامی است؛ به این معنا که از آواها استفاده می‌کند تا واژه‌ها را تغییر دهد، آنها را تکمیل کند یا جایگزین آنها شود... ویژگی‌های پیرا زبانی شامل چیزهایی مثل تکیه،آهنگ، زیر و بمی، نواخت و بلندی صدا، سرعت گفتار، «مممها» و اااهای تردید، اوهوم‌ها، نجواها و نفس نفس زدن‌ها هستند (گیل و آدمز، ۱۳۸٤: ۷۸).

جدول شماره(۲): متغیر تعداد موسیقی سرودی (Q2)

ردیف	ردهٔ متغیر	درصد
۱	ندارد	۷۳/۵
۲	یک مورد(در هر برنامه)	۱/۱
۳	دو مورد (در هر برنامه)	۱/٤
٤	سه مورد به بالا(در هر برنامه)	۲٤
	جمع	۱۰۰

جدول شماره (۳): متغیر تعداد آواهای ریتمی[۲] (Q3)

ردیف	ردهٔ متغیر	درصد
۱	ندارد	۷۷/۵
۲	یک مورد(در هر برنامه)	۱۲
۳	دو مورد(در هر برنامه)	۲/٦
٤	سه مورد(در هر برنامه)	۷/۹
۵	جمع	۱۰۰

بررسی میزان استفاده قالب‌های برنامه‌ای از موسیقی نشان می‌دهد که تنها در قالب«سخنرانی» به طور مطلق موسیقی وجود ندارد، درمقابل، هر کدام از قالب‌های دیگر ـ که برنامه‌های آن تولیدی و نه ضبط شده از رسانه‌های سنتی دینی مثل مجالس مذهبی، منابر، جلسات درس حوزوی و... هستند ـ از موسیقی ـ هر چند با درصد کم ـ استفاده کرده‌اند: پس از قالب داستان که در ۱۰۰ درصد برنامه‌های آن موسیقی به کار رفته است، قالب پرسش و پاسخ[۳] با ۹٦/۳ درصد، نمایشنامه با ٦۱/۵ درصد و برنامه تلفنی با ۳۱/۲ درصد قرار دارند (جدول شماره ٤).

جدول شماره (٤) تقاطع متغیر تعداد ریتم و سرود(موسیقی) (Q1) و متغیر قالب برنامه (Q4)

ردیف	X4,X2	سخنرانی	پرسش و پاسخ	نمایشنامه	داستان	برنامه تلفنی	مسابقه	جمع
۱	ندارد	۱۰۰	۳/۷	۳۸/۵	۰	٦۸/۸	۰	٦۵/۷
۲	دارد	۰	۹٦/۳	٦۱/۵	۱۰۰	۳۱/۲	۰	٤۳/۳
۳	جمع	۱۰۰	۱۰۰	۱۰۰	۱۰۰	۱۰۰	۰	۱۰۰
	Sig=%00			df=4		X=876/306		

همچنین باحذف قالب سخنرانی از جدول شماره (٤) که در هیچ یک از برنامه‌های آن به دلیل طبیعت این فرم برنامه‌ای، موسیقی وجود ندارد، می‌توان به درک واقعی‌تر از میزان موسیقی به کار رفته در برنامه‌های شبکه معارف دست یافت که در این صورت ٦١/٧٧ درصد برنامه‌ها دارای موسیقی و تنها ۳۸/۲ درصد عاری از آن خواهند بود.

۳. تحلیل انتقادی؛ ارائه دیدگاه سیاستگذارانه

چنانچه گذشت، در حوزه هنجاری، سعی این مقاله بر تثبیت جایگاه کارکرد سرگرمی در رسانه دینی بود. در آن بخش، با تأکید بر برخی مدلولات هنجاری، بر حضور جدی بخش‌ها و برنامه‌های سرگرم کننده در رادیوی دینی تأکید شد. در بخش دوم ضمن اشاره به رابطه دیالکتیک دو ویژگی «تخیلی بودن» و «انعطاف پذیری» و تأثیرات مخرب این رابطه بر درک کامل پیام از سوی پیامگیران، لزوم قطع چرخه منفی فوق با استفاده از موسیقی در چارچوب دیدگاهی ارتباطی توضیح داده شد. در این توضیح آمد که استفاده از موسیقی‌های غیراستقلالی، لازمهٔ تعدیل تخیلات ضمن برنامه‌ای مخاطبان است تا درک به نسبت کاملی از پیام‌های رادیویی حاصل شود. علاوه بر آن، استراحت بخشی به مخاطب پس از شنیدن کمیّت‌های زیادی از کلام و آماده‌سازی او برای شنیدن مطالب جدید، از دیگر مزایای موسیقی‌های رادیویی است که در چارچوب کارکرد سرگرمی آن قابل تبیین است. بنابراین، پس از اثبات اهمیت کارکرد سرگرمی در رادیو دینی در بخش اول، در بخش دوم به یکی از مؤلفه‌های این کارکرد که همانا بهره‌گیری از قابلیت‌های موسیقی است، اشاره شد. در بخش سوم نیز تباین اهداف و سیاست‌های رادیو معارف در حوزهٔ کارکرد سرگرمی و تفریحی با دیدگاه هنجاری مورد نظر مقاله تشریح و بر این نکته تأکید شد که هنوز درجداول اطلاعات و برنامه‌ریزی این شبکه در برابر میزان برنامه‌های ساخته شده در کارکرد سرگرمی محور رادیو، عدد صفر منظور می‌شود. در بخش چهارم نیز با وجود همهٔ آن سیاست‌های ناهمگرا با سرگرمی، میزان و نحوهٔ حضور موسیقی‌های غیراستقلالی در شبکه معارف توصیف شده است که براساس توضیحات بخش دوم، اولاً و بالذات در چارچوب سرگرم کنندگی قابل ارزیابی هستند.

اینک و در بخش پنجم با برجسته کردن تناقض مربوط به کارکرد سرگرمی در حوزهٔ سیاستگذاری با حوزه اجرا و عمل رادیو معارف، سعی خواهیم داشت آثار منفی و

ناگزیر آن را در بخش موسیقیایی شبکه نشان دهیم؛ عاملی که موجب آسیب‌های مشابه در حوزه‌های دیگر این شبکه نیز شده است.

در ابتدا؛ ضمن تأکید بر دیدگاه انتقادی مقاله نسبت به وضعیت کنونی موسیقی در شبکه معارف، تذکر برخی نکات ضروری است :

۱. نقد پیش رو، متعرض رویکرد هنجاری ـ سیاستگذارانه شبکه در استفاده نکردن از موسیقی «سازی» یا نپرداختن به برنامه‌های موسیقی استقلالی نیست. از نظرگاه ارتباطی و حرفه‌ای این مقاله، رویکرد هنجاری ـ سیاستگذارنه مذکور نافی کارکرد سرگرم‌کنندگی رسانه دینی محسوب نمی‌شود.

۲. اصراری نداریم که موسیقی رادیویی صرفاً و حتماً باید در چارچوب کارکرد سرگرمی نگریسته شود، لذا؛ کارکردهای ارشادی، آموزشی و حتی اطلاع رسانی برنامه‌ها و آیتم‌های موسیقیایی را نفی نمی‌کنیم، ولی معتقدیم اگر نه تمام انواع کاربرد موسیقی در رسانه (در اینجا رادیو)، حداقل نوع غیر استقلالی آن را باید اولاً و بالذات در چارچوب کارکرد تفریحی ملاحظه کرد، ولو ممکن است به صورت عرضی موجد آثار وکارکردهای دیگری نیز باشد.

۳. به دشواری دنبال کردن نیازهای سرگرمی مدار از طریق «موسیقی‌های کلام محور» نسبت به «موسیقی‌های ساز محور» کاملاً واقفیم، چرا که ویژگی بدون کلام بودن موسیقی«سازی» به عنوان مهم‌ترین عامل تعدیل کنندهٔ تخیلات ضمن برنامه‌ای، استراحت بخشی و ...، اصلاً؛ در «موسیقی‌های کلامی» رادیو معارف وجود ندارد، ولی هشیار باشیم این دشواری غیر ممکن بودن آن را تصویر نکند. بنابر این، ضمن تأکید بر امکان نظری و عملی دارا بودن وتولید موسیقی کارآمد غیر «سازی»، معتقدیم بخشی از ناکامی‌های رادیو معارف نیز به ماهیت بغرنج آن مربوط است و نه مشکلات سیاستگذارانه.

با توجه به نکات فوق می‌توان به مشکل و محل نزاع نهایی نزدیک‌تر شد:

هر رسانه‌ای می‌تواند در راستای اهداف و هنجارهای خود سیاست‌هایی را اتخاذ کند، چنانچه رادیو معارف سیاست استفاده نکردن از موسیقی «سازی» را پی‌گرفته است و تا اینجا هیچ اشکالی نیست. حتی رادیو معارف میل چندانی به استفاده از برنامه‌های موسیقائی استقلالی ندارد که باز امر قابل قبولی است. در مقابل رادیو معارف بنا به

اقتضائات ارتباطی در سطح بالایی از موسیقی‌های «غیر استقلالی غیرسازی» بهره می‌برد که ثابت شد اولاً و بالذّات در چارچوب سرگرم‌کنندگی قابل بررسی است.

اینجا یک پرسش مهم مطرح می‌شود و آن اینکه «در حالی که در سیاست‌های رادیو معارف هیچ جایگاهی برای کارکرد تفریحی و سرگرمی در نظر گرفته نشده است، پس این نوع موسیقی چرا در رادیو معارف وجود دارد؟» پرسش انتقادی فوق در حقیقت از تناقض موجود در سیاستگذاری و عملکرد شبکه معارف پرده برمی‌دارد. از یک سو سرگرمی را به‌طور کلی نفی می‌کنیم و از سوی دیگر با کمیّت بسیار بالا از موسیقی‌های غیرسازی بهره می‌بریم. این چگونه ممکن است؟ سیاستگذاران شبکه معارف با نوعی جابجاییِ به‌ظاهر کوچک نظری، از کنار اشکال عملی فوق گذشته‌اند و با بیان اینکه ما از موسیقی‌های رادیو معارف انتظار کارکرد سرگرم‌کننده‌گی نداریم و به آن تحت عناوین دیگری می‌پردازیم، تناقض مذکور را به ظاهر حل کرده‌اند.

بنابراین طبیعی است که حتی«میان‌برنامه‌ها» – بخوانید موسیقی‌های شبکه ـ را به نوعی ذیل کارکرد «ارشاد»، «آموزش» معنی کند. جالب اینکه حتی به این نکته توجه نشده است که اگر با مسامحه بسیار، نوعی کارکرد ارشادی ثانوی را برای موسیقی های سرودی رادیو معارف پذیرفته باشیم، این توجیه چگونه در خصوص ۲۲/۵ درصد از برنامه‌های شبکه که حاوی موسیقی‌های ریتمی کاملاً تهی از محتوای مشخص هستند و صرفاً از مجموعه‌ای آواهای آهنگین دهانی تشکیل شده‌اند، تسری می‌یابد؟!

این پاسخ ها چیزی جز پاک‌کردن صورت مسئله نیست و نمی‌تواند از میان مشکلات ارتباطی، زیبایی‌شناختی، و مخاطب‌شناختی موسیقی‌های رادیو معارف راهی به سوی ارتقای وضعیت موجود بگشاید. شاید اگر در اثبات یا حداقل تبیین ادعای فوق به برخی تولیدات و ابداعات رادیویی، هرچند منحصر به فرد، ولی فاخر، تأثیرگذار و دارای ارزش‌های زیبایی‌شناختی بالا از سوی این شبکه در حوزه موسیقی اشاره می‌شد، با نگاه خوشبینانه‌تری آن را بررسی می‌کردیم. در حالی که تاکنون هیچ ارجاع و اشاره‌ای به مواردی از این دست ملاحظه نکرده‌ایم. حال در این شرایط نامطمئن و با نبودن پشتوانه‌های فاخر و متقن هنری چرا باید زیر بار ادعاهایی چنین بزرگ رفت؟! دقیقاً از مبدأ همین ادعاهای ـ بخوانید توجیهات ــ بی‌ضابطه نظری است که عدم موفقیت موسیقیایی شبکه رقم می‌خورد.

مجموعهٔ این عوامل، سطح هنری و جذابیت موسیقی‌های شبکه را به شدت کاهش داده است و چون برگ برندهٔ موسیقی، نشاط بخشی و مفرح بودن آن است، به هر میزان که از این ویژگی کاسته می‌شود، وضعیت ضد آن به وجود می‌آید؛ یعنی به جای اینکه موسیقی زمینه‌های استراحت و آمادگی ذهنی و روحی مخاطب را فراهم کند، خود به عامل اخلال در آرامش او تبدیل می‌شود. اطلاعات برآمده از ۵۲۳۰۰ تماس تلفنی شنوندگان با روابط عمومی شبکه معارف نشان می دهد که پس از «قطع صدا»، اختلاف سطح بین میان برنامه‌ها [موسیقی‌ها] و «برنامه‌ها» و «تکراری بودن میان برنامه‌ها» محتوای بیشترین انتقاد تماس‌گیرندگان با شبکه را تشکیل داده‌اند (مخاطبان صدای معارف، ۱۳۸۳، ۸ و ۷) و حداقل ٤ مورد از ۱۰ گزارهٔ انتقادی از شبکه، مربوط به میان برنامه‌ها بوده است (مخاطبان صدای معارف، ۱۳۸۳: ۱۱).

به نظر می‌رسد دشواری دنبال کردن اهداف سرگرم کننده موسیقیایی شبکه از طریق موسیقی‌های کلام محور، یکی از عوامل تقویت کننده ارشادی پنداشتن موسیقی‌های شبکه بوده است، در حالی که اتفاقاً ویژگی کلام محور بودن موسیقی‌های شبکه ـ که به راحتی مانور جذابیت رادیو معارف را در مقایسه با شبکه‌های دیگر صدا وسیما کاهش داده است ـ توجه بیشتر به وجههٔ جذاب و سرگرم کننده موسیقی‌ها را طلب می‌کند:«در این دو رادیو[معارف و قرآن] در موسیقی‌هایشان از ساز استفاده نمی‌کنند و این تقید را دارند، که خوب هم هست، اما چون از آواز استفاده می‌کنند باید این آواز از خوش‌صداترین، خوش‌آهنگ‌ترین و خوش مضمون‌ترین‌ها باشد. صدای بد، صدای نکره، صدای نخراشیده، دسته‌جمعی‌های بی‌ربط، مطلقاً باید وجود نداشته باشد» (آیت الله خامنه‌ای، ۱۳۸۳/۹/۱۱، در دیدار رئیس و مدیران سازمان صدا وسیما با ایشان).

یکی دیگر از عوامل تقویت‌کنندهٔ انگارهٔ ارشادی ـ آموزشی موسیقی‌های شبکه، ترجمهٔ سیاست تقلیل‌گرای رادیو معارف در رویارویی با موسیقی (استفاده نکردن از موسیقی‌ساز محور و موسیقی استقلالی) به نوعی تقلیل‌گرایی در ماهیت سرگرم کننده و مفرح موسیقی است، با این استدلال ناخودآگاه که «ما بنا به دلایل هنجاری- سیاستگذارانه، موسیقی ساز محور سرگرم کننده را کنار گذاشته‌ایم، پس لزوماً هر چه را که نگه داشته‌ایم سرگرم‌کننده نیست [بخوانید نباید باشد] لذا موسیقی‌های باقیمانده، ارشادی- آموزشی است». در پاسخ باید گفت که اگر انواع سیاست‌ها و رویکردها به

موسیقی در رسانه را در طیفی از «سازی» تا«غیر سازی» یا از «اختصاص حداکثر زمان پخش رادیو به موسیقی» تا «اختصاص حداقل زمان پخش» در نظر بگیریم، در هر نقطه‌ای از این طیف، به موسیقی اولاً و بالذات در کارکرد سرگرمی نگریسته می‌شود، بنابراین حرکت از طرف «سازی» به «غیرسازی» و «اکثر» به «اقلّ» یا بالعکس، موسیقی را از کارکردی دور و به کارکرد دیگر نزدیک نمی‌کند. چه در رادیوهای ساز مدار و چه در انواع مقابل آنها، مثل رادیو معارف، نیازهایی که اذهان را متوجه موسیقی می‌کنند تقریباً و در اکثر موارد یکسان هستند. ممکن است ما در رادیویی مذهبی بنا به ملاحظات هنجاری، حداقل استفاده از موسیقی را در شکل غیر سازی آن در دستور کار قرار دهیم، ولی باید بدانیم که دلیل این سیاست تنها ملاحظات هنجاری و هدفگذارانه است و نه چیز دیگر، اگر در توجیه این سیاست هنجاری مدعی شویم که اصلاً کارکرد هنری و رسانه‌ای موسیقی در رادیوی ما ارشادی‌ـآموزشی است، اشتباه کرده‌ایم. دفاع از سیاستگذاری هنجاری باید از موضع هنجاری باشد، مگر اینکه به مرور زمان مدلولات علمی ـ تجربی و هنری این سیاست را نیز فراهم آورده باشیم و فراهم شدن این مدلولات نیز با ادعا میسر نمی‌شود.

با وجود اینکه باید جرأت وشجاعت دست‌اندرکاران رادیو معارف را در ورود به میدان تجربه راه‌های نرفته ستود، ولی باید توجه داشت که صرف ورود به میدان تجربه مساوی با پیروزی نیست. تأکید بر «نوآوری موفق و کارآمد در برنامه‌سازی» در شرایطی که خیل عظیمی از مخاطبان شبکه به نحوه مدیریت میان برنامه‌ها (موسیقی‌ها) اعتراض دارند، علاوه بر اینکه قدری اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد، حتی می‌تواند به مانع حرکت روبه جلوی شبکه تبدیل شود. بنابر این باید در ابراز ادعاهایی از این دست دقت بیشتری به خرج داد:

«اگر چه استفاده نکردن از موسیقی«سازی» در برنامه‌های معارف معمول بوده است، اما در یک شبکه مستقل با موضوعات گستردهٔ اخلاقی، سیاسی، اجتماعی، تربیتی و... کاری بدیع بوده است. رادیو معارف توانسته است با جایگزین کردن عناصر و شگردهای دیگری به جای موسیقی [ساز محور]، جذابیت‌های لازم را در روند برنامه‌سازی ایجاد کند تا جایی که شنوندگان آن خلأ موسیقی را احساس نکنند».[٤]

۷. پیشنهادهای نهایی؛ راهبردهای هنرمندانه

تاکنون مباحث مقالهٔ پیش رو در حوزهٔ سیاستگذاری رسانه‌ای قرار داشته و سعی اصلی بر این بوده است که ضمن توصیف سیاست‌های کلان موسیقیایی شبکه و تبیین علل نارسایی‌های موجود، راه برای اتخاذ سیاستی کارآمد و بهنجار گشوده شود. اما باید توجه داشت که عملیاتی کردن رویکرد جدید و عینیت بخشی به آن در فرآیند تولید و پخش محصولات رسانه‌ای رادیو معارف، مستلزم به کارگیری انواع ابزارها و الزامات حرفه‌ای با رویکردی هنرمندانه است؛ مسئله‌ای که از حیطهٔ تخصصی نگارنده بیرون است. بنابراین نتیجهٔ سیاستگذارانه این مقاله که پیشنهاد اصلی آن نیز محسوب می‌شود، همان است که در بخش قبل تبیین شد. بخش نهایی، پیشنهادهایی فرعی و هنری را شامل می‌شود که نه از رویکردی تخصصی بلکه از منظری تجربی و با اتکاء به عقل سلیم (Commen sence) ارائه می‌گردد که به مدد تجربه طولانی‌مدت گوش دادن مشتاقانه به رادیو معارف فراهم شده است. بدیهی است بهره‌گیری از دیدگاه‌های خاص مخاطبان علاقه‌مند به رادیو معارف، موسیقیدانان، دست اندرکاران حرفه‌ای رادیو اعم از تهیه کنندگان و کارگردانان و مدیران با تجربه می‌تواند به اتقان و افزایش این پیشنهادها بسیار کمک کند:

۱. می‌توان بخشی از جذابیت موسیقیایی شبکه را از طریق تنوع بخشی به زبان سرودها جبران کرد. محدود ماندن به زبان فارسی و عربی می‌تواند به گستره‌ای از لهجه‌ها و گویش‌های بومی ایرانی مثل ترکی، گیلکی ، کردی ، لری و ... تبدیل می‌شود. حتی استفاده از زبان‌های غیر ایرانی مثل انگلیسی و فرانسه نیز قابل تامل است.

۲. بسیاری از همخوانی‌ها یا تک خوانی‌های شبکه از زبان کودکان یا نوجوانان بسیار دلنشین‌تر و مفرح‌تر خواهد بود. نباید از این امکان عظیم غفلت کرد.

۳. استفاده از «صداهای آشنا» مثل مداحان معروف یا خوانندگان شناخته شده در افزایش توجه مخاطبان به رسانه و بالا بردن تنوع و جذابیت موسیقیایی آن مؤثر است.

٤. بخشی از نیاز به «میان برنامه‌ها» از طریق « دکلمه‌های متعارف» حماسی و غیر حماسی قابل تامین است. حتی شعرخوانی مطنطن و برانگیزانندهٔ برخی شاعران معروف در مقایسه با بسیاری از سرودها و آوازها تاثیرگذارتر و جذاب‌تر است.

۵ . پخش ترانه‌ها و آوازهای معروف با حذف صدای ساز می‌تواند بخشی از

موسیقی‌های سرودی شبکه معارف محسوب شود. در این صورت مخاطبان به دلیل اینکه با ضرباهنگ و موزیک ترانه یا آواز مذکور آشنایی قبلی دارند، در حین شنیدن صوت خواننده، خودبه‌خود صدای ساز را ـ که اکنون حذف شده است ـ در زمینه ذهنی خود مرور خواهند کرد. این امر به روانی و آرامش بخشی سرودها و آوازها کمک می‌کند.

٦ . در کنار ارتباط مستقیم محتوای موسیقی‌های سرودی شبکه با شخصیت‌ها،معارف و اذکار دینی می‌توان از محتواهای دارای ارتباط غیرمستقیم با امور دینی مثل اشعار عارفانه و حماسی شعرای بزرگ پارسی گوی، همچنین حکایت‌ها و داستان‌های شیرین، حِکمی و عبرت آموز منظوم نیز بهره برد.

۷. استفاده از سرودهای دوران انقلاب و دفاع مقدس با حذف صدای ساز می‌تواند به‌طور جدی مورد عنایت واقع شود و حتی خلأ «ساز» با استفاده از ریتم‌های دهانی قابل جبران است.

۸ . همان‌طور که بخش عمده‌ای از برنامه‌های آموزشی و ارشادی شبکه از طریق ضبط سخنرانی‌ها، مجالس و مراسم مذهبی تأمین می‌شود، در بخش موسیقیایی شبکه نیز می‌توان گروه‌هایی را برای ضبط همخوانی‌ها، آوازخوانی‌ها و... از مراسم سنتی، برای پخش از شبکه تشکیل داد.

۹. با استفاده گسترده‌تر و متنوع‌تر از «افکت» می‌توان سطح کیفی و کمّی موسیقی‌های ریتمی شبکه را افزایش داد. لازمه این امر تأسیس و توسعه نوعی آرشیو مستقل صوتی در این زمینه است.

منابع

۱ـ اسلامی، سید حسن (۱۳۸۲) **رمان به مثابهٔ ابزاری ایدئولوژیک**، فصلنامه پژوهش و سنجش،ویژه نامه دین و رسانه (۲) تهران.

۲ـ البادی، رفعت و دیگران (۱۳۷٦) **آیندهٔ تابناک رادیو**، پیام یونسکو. تهران.

۳ـ آیت‌الله خامنه‌ای، سید علی (۱۳۸۳) **بیانات در جمع مدیران سازمان صدا وسیما**، روزنامه جام جم، تهران.

٤ـ باهنر، ناصر (۱۳۸۱) **از دین تلویزیونی تا آرمان تلویزیون دینی**، مجله سروش، تهران.

۵ ـ بیات، حجت الله (۱۳۸۲) **رادیو معارف، رسانه‌ای تأثیرگذار با کارکردهای پیدا و پنهان**، مجله رادیو، تهران.

٦ ـ بیات، حجت الله (۱۳۸۱) **مرزهای نو برای رادیویی پویا**، مجله رادیو، تهران.

۷ـ خجسته، حسن (۱۳۸۱) **جامعه‌شناسی رادیو**، مرکز تحقیق وتوسعه صدا، تهران.

۸ ـ فعالی، محمد تقی (۱۳۸۱) **روش‌های نوین تبلیغ دین**، مجله رادیو؛ تهران.

۹ـ کرایسل، آندرو (۱۳۸۱) **درک رادیو**، ترجمه معصومه عصام، مرکز توسعه و تحقیق صدا، تهران.

۱۰ـ کیل، دیوید و آدامز، بریجیت (۱۳۸٤) **الفبای ارتباطات**، ترجمه رامین کریمیان، مهران مهاجر، محمد نبوی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، تهران.

۱۱ـ **مخاطبان صدای معارف** (۱۳۸۳) روابط عمومی شبکه معارف، قم.

۱۲ـ مک فارلند، دیوید (۱۳۸۱) **راهبردهای برنامه‌سازی برای رادیو در آینده**، ترجمه مینونیکو، مرکز توسعه و تحقیق صدا، تهران.

۱۳ـ مک لوهان، مارشال (۱۳۷۷) **برای درک رسانه‌ها**، ترجمه سعید آذری، مرکز تحقیقات سازمان صدا وسیما، تهران.

۱٤ـ **نظرسنجی از طلاب ۲۹ شهر کشور دربارهٔ شبکه رادیویی معارف** (۱۳۸۲) مرکز تحقیقات صدا و سیما، شماره ٤۲، تهران.

پی‌نوشت

۱. گزارش کامل این تحلیل محتوا در پایان نامه کارشناسی ارشد اینجانب با عنوان «جایگاه رادیو معارف در توسعه ارتباطات دینی جمهوری اسلامی ایران: تحلیل محتوای برنامه‌های ششماهه اول سال ۱۳۸۳ و بررسی سیاست‌ها» در دانشکده صدا وسیما آمده است. روش نمونه‌گیری آن هدفمند مرحله‌ای و حجم نمونه ٤٦٦ برنامه است و البته با وجود گذشت یک سال و اندی از آن، به دلیل ادامه پیدا کردن روال قبلی شبکه تاکنون، همچنان قابل استناد و معتبر است.

۲. منظور از قالب پرسش و پاسخ در رادیو معارف آن است که پیام‌آفرین(کارشناس) برنامه به همراه مجری، در برنامه حاضر باشد. در این قالب معمولاً تفاوت سطوح معرفتی و علمی میان دو طرف منجر می‌شود که برنامه از حالت گفتگویی فاصله بگیرد به‌شکل پرسش‌هایی از سوی مجری وپاسخ آنها از سوی کارشناس تبدیل شود.

۳. مطالب مذکور عیناً از مقاله حجت الله بیات قائم مقام معاونت صدای سازمان در شبکه معارف مندرج در مجله رادیو(۱۳۸۲) نقل شده است. عنوان مقاله چنین است: «رادیو معارف؛ رسانه‌ای تأثیرگذار با کارکردهای پیدا و پنهان»

٤. منظور «آواها» و «صداهایی» است که به جای موسیقی پخش می‌شود، ولی مثل سرودها ازمعنی برخوردار نیست و صرفاً صداو لحن آهنگین است که از طریق دهان تولید می‌شود.

تعزیه؛ درام موسیقیایی

دکتر سیدمصطفی مختاباد*

چکیده

نگارنده در این مقاله ابتدا به ذکر مشخصات درام موسیقایی از نظر ارسطو و واگنر می‌پردازد و شیوهٔ مورد نظر هر کدام را دردستیابی به کاتارسیس (پالایش معنوی از طریق موسیقی) بیان می‌کند. سپس این مشخصات را در تعزیه، هنر نمایشی که از متن اعتقادات مردم ایران سرچشمه گرفته است، جستجو می‌کند.

وی به این نتیجه می‌رسد که تعزیه در عین برخورداری از تمام عناصر درام موسیقایی، کاراترین درام موسیقایی در میان جریانات نمایشی جهان است.

مقدمه

اوج خلاقیت هنر جمعی ایرانیان، در طول سده‌ها، منجر به پیدایش پدیده ناب هنری شد که به نحوی باور نکردنی، در دل همه محدودیت‌ها و محرومیت‌ها، به شکل یک درام موسیقیایی ظهور کرد. در زمانی که تعزیه، دوره شکوفایی خود را در تکیه دولت ناصری طی می‌کرد، جز کنت دوگو بینوی هنرشناس و چند مستشرق غربی، هیچ درام شناسی، این هنر آیینی، مقدس و شورانگیز شیعیان ایران را مشاهده نکرده بود. در همان ایام، گوته، نامورترین شاعر پس از رنسانس اروپا، برای اولین بار، اشعار حافظ را

* دانشیار دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس

رویت می‌کند و سخت حیران و شیفته نبوغ ایرانیان می‌شود و با آن حال و قال، به ستایش مردمان و اهالی ایران زمین می‌پردازد و اعتراف می‌کند، تنها کشوری که در هر خانه آن، یک شاعر زیست می‌کند، قادر است شاعری آسمانی چونان حافظ را در خود بپروراند، او در عین حال، به مثابه شاعری دراماتیست، از فقدان ذهنیت دراماتیک و خلق آثار نمایشی در میان ایرانیان ابراز شگفتی می‌کند که البته واکنشی طبیعی است، اما ای کاش در آن روزگاران، گوته بزرگ، با تعزیه ایرانی آشنا بود و می‌دید که نه تنها سنت شاعری حافظ را ایرانیان، با گونه و زبانی جدید، یعنی شعر دراماتیک، تعالی دادند، بلکه در کنار آن، حس، ذوق، خلاقیت و نبوغ قدرتمند دیگر خود یعنی موسیقی ایرانی را نیز در تعزیه بارور کردند؛ آفرینشی که با آمیزش شعر دراماتیک، گونه‌ای درام رقم زد که چند دهه پس از گوته، هموطن نابغه دیگر او، ریچارد واگنر، موسیقیدان و درام‌شناس، آن را به نام درام موسیقیایی نظریه‌پردازی کرد. به طور حتم، اگر هر دو این زبدگان، موفق به رویت شعر و موسیقی و درام تعزیه می‌شدند، همان گفته و نظر گوته را درباره شعر ایرانیان، در مورد موسیقی اعجاب‌آمیز تعزیه تکرار می‌کردند و اذعان می‌داشتند در ملتی با فرهنگ، هنرشناس، باورمند و هنرپرور، شعر، موسیقی و درام دست به دست هم می‌دهند و جریانی چون درام موسیقیایی تعزیه را خلق می‌کنند.

در این مقال و مجال، نسبت تعزیه به عنوان نوعی درام موسیقیایی، با دیدگاه ارسطویی و نظریه واگنر در زمینه درام موسیقیایی، سنجیده و تبیین می‌شود و سیر تحول و دگرگونی تفکر و اندیشه موسیقیایی تعزیه، با ویژگی‌های درام موسیقیایی مورد بررسی و امعان نظر قرار می‌گیرد.

بررسی نسبت تعزیه با ساختمایه دراماتیکی ارسطویی

ارسطو، نخستین فیلسوف و نظریه‌پردازی است که در حوزه ساختمایه دراماتیکی، نظریه‌پردازی کرده است. او در تعریف و تبیین درام می‌گوید: «به قول بعضی، به همین سبب است که آثار آنان را درام خوانده‌اند؛ اینان، در آثار خویش، اشخاصی را تقلید و محاکات می‌کنند که در حال عمل و حرکت هستند (ارسطو، ۱۳۵۳: ۲۷). از دید ارسطو، کسانی که تقلید می‌کنند، کارشان توصیف افعال اشخاص است و این اشخاص، به حکم ضرورت، یا نیکانند یا بدان (همان؛ ٢٤). از چنین منظری، تفاوت انسان‌ها بستگی به اعمال

نیک و بد آنان دارد، شاعران، همانند نقاشان با توجه بـه قـدرت ذهنـی قادرنـد، انـسان‌هـای خوب و بد را به صورتی توصیف کنند که بدتر یا فروتر تجسم یابند (همان: ۲۵).

در کتاب فن شعر، ارسطو با نظر به شـناختی کـه از آثـار دراماتیـک یونـانی داشـت، بـه تقسیم‌بندی دو گونه نمایش، یعنی تراژدی و کمدی دست یازید و با دقتی کـه در سـاختار و محتوای آثار گوناگون درام به خرج داد، اجزا و عناصر یک اثر دراماتیک تراژیک را با عنـوان شش عنصر حیاتی درام بازشناسی کرد که عبارتند از:

افسانه مضمون، سیرت، گفتار، فکر، منظر نمایشی، آواز و سبب. از بین عناصـر یادشـده، سه عنصر، منظر نمایشی، آواز و گفتـار از نظـر ارسـطو، اجـزای اصـلی تـراژدی محـسوب می‌شوند و رونق و کمال تقلید و محاکات به آنها بستگی دارد. اگر با این فرمول و قواعـد یـا نظریه دراماتیک ارسطویی به سنجش و تحلیل یک مجلس تعزیه، با این فرضیه برویم که آیـا تعزیه را می‌توان یک اثر دراماتیک نامید یا خیر؟ بدون شک، می‌توانیم بگوییم تعزیه در یـک تبیین، تحلیل و تفسیر نمایشی، گونه‌ای درام تراژیک است، چون در آن، بنا بـه نظـر ارسـطو، عمل یا کنش دراماتیکی صورت می‌پذیرد، به شکلی که قهرمانان نیک «اولیا»، الزاماً در مقابـل قهرمانان بد «اشقیا» قرار می‌گیرند[۱].

در تعزیه، همه شش عنصر ارسطویی به طور واضح حضور دارند امـا سـه عنـصر غالـب تراژیک از دید ارسطو، یعنی منظر نمایشی، گفتار « زبان شـعری» و موسـیقی اجـزا و بافـت اصلی این درام را تشکیل می‌دهند[۲] (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۴۷ ـ ۱۴۶).

با شالوده‌شکنی تعزیه، بر مبنای ساختمایه ارسطویی می‌توان نسبت آن را با نظریه ارسـطو به روشنی مشاهده کرد و به آسانی دریافت، تعزیه نـه تنهـا یـک درام بلکـه درامـی تراژیـک است که عناصر تأثیرگذار این گونه را در خود نهفته دارد.

بررسی نسبت تعزیه با نظریه درام موسیقیایی واگنری

ریچارد واگنر، درام‌شناس، موسیقیدان و نظریه‌پرداز درام موسیقیایی در اواخر قـرن نـوزدهم، براساس باور هموطن خود شیلر، که گفته بود: «هنر زمانی شـیطانی و مبتـذل مـی‌گـردد کـه بلغزد و به بدی تمایل یابد و برعکس زمانی رحمانی و معنوی می‌شـود کـه هنرمنـد متعـالی گردد» (clark, 1960: 269)، به هنر و هنرمندی می‌نگریست، او همواره به دنبال تعـالی هنـر و نوآوری در آن بود، با چنین نگرشی، در آخرین دهـه‌هـای قـرن نـوزدهم، بـا تأثیرپـذیری از

دیدگاه پدر تئاتر مدرن و دوست هنرمندش، دوک ساکس مانینگن، نظریه‌پرداز تئاتر رئالیست، به دنبال زبان و بیانی متفاوت در عرصه و عرضه به صحنه تئاتر بود. بر این اساس، به مثابه یک آهنگساز، دراماتیست و شاعر آگاه، به بررسی ساختار زبانی و ارتباطی هنر نمایش روزگار خود به خصوص تئاتر و اُپرا، به منزله اثری موزیکال و دراماتیک پرداخت، در این کنکاش و بررسی، واگنر توانست به نظریه هنر در آینده خود به نام Gesantkunstwerk یا هنر برتر (Master Art work) دست یابد. او در بررسی صحنه‌ای خود بر روی اُپرا، سخت تکیه و تأکید می‌کند و در نقدی بر آن می‌گوید: «اُپرا به عنوان هنر برتر صحنه روزگار ما، سه عنصر درام یعنی حرکات موزون، موسیقی و شعر را چونان برده‌ای در اختیار خود درآورده و با بهره جستن نادرست از این هنرها توانسته است به برتری ناصواب خود در صحنه هنر ادامه دهد» (Dukore , 1974:787). واگنر، با مطالعه دقیق‌تر بر روی ساختار و محتوای اُپرا، به این نتیجه رسید که این هنر، ظرفیتی فراتر از آنچه باید پیدا کرده است، به همین دلیل، از زبان واقعی خود دور افتاده و به سوی قواعد و زرق و برق غیردراماتیکی کشیده شده است. او با چنین شناختی، به بازسازی و طراحی قواعدی دست زد که تأثیر شگرفی بر جریان درام غیرموسیقیایی یا درام کلامی داشت، برای نمونه، نت‌هایی که برای آثار درام موسیقیایی خود نوشته بود، توجه درام‌نویسان هم عصر او را جلب کرد تا با تأثیر پذیری از این روش، در پرداخت و بیان هنری خود تجدید نظر کنند، علاوه بر آن، واگنر در امتداد اندیشه درام موسیقیایی، به مثابه گونه‌ای درام مستقل، همچنان تلاش کرد و در این مسیر، فکر و ایده درام موسیقیایی را از اسطوره و رمانتیسم قرون وسطی وام گرفت، اما در پردازش و بیان، زبان و حس حال روانی آثارش سعی کرد روشی مدرن اختیار کند و به خلق آثاری برای آیندگان بپردازد به همین منظور، برخی از منتقدان اروپایی، وی را یک هنرمند رئالیسم نام نهادند. متن درام موسیقیایی واگنر، به زبان شعر و شاعرانه است. بازیگران، با شعر، آواز و دیالوگ‌های آهنگین و ترنم‌آمیز، گفتگو می‌کنند و آلات موسیقی و نوازندگان، در صحنه حضور فیزیکی ندارند، به همین منظور، واگنر گودالی بین صحنه و تماشاگران ایجاد کرد که گروه ارکسترال در آن، به صورتی قرار می‌گیرند که تماشاگران و بازیگران آنان را نمی‌بینند اما صدای سحرآمیز الحان موسیقی ارکسترال را می‌شنوند. در چنین فضایی، موسیقی زنده و صحنه جاندار، با هم تلفیق می‌شوند و گودال موسیقی، بین تماشاگر و صحنه قرار می‌گیرد.[۳]

واگنر معتقد بود ارکستر باید فاصله بین تماشاگر و صحنه را پر کند و در این فضای تاریک سالن، فاصله عاطفی و فیزیکی تماشاگران با صحنه، بوسیله موسیقی پر می‌شود تا تماشاگر با موسیقی از خود بی‌خود شود و به کاتارسیس ارسطویی دست یابد (Hochman, 1984: 272).

اگر با اصول و قواعد واگنری به ساختار تعزیه نگاه کنیم، به سادگی درمی‌یابیم تعزیه یک درام موسیقیایی به مفهوم کامل کلمه است زیرا جنبه‌های دراماتیک و غنای معنوی، عاطفی، اسطوره‌ای و نیز قدرت روانی تأثیرگذاری که واگنر در کارهایش به دنبال آن بود، در تعزیه به تمامی یافت می‌شود. از سوی دیگر، موسیقی، شعر و حرکات صحنه‌ای سه عنصری که واگنر آن را از اُپرا برای درام موسیقیایی خود وام گرفت و دست به بازسازی و نوآوری در این حوزه زد، در تعزیه به خوبی در کنار هم حرکت می‌کنند و با هم تلفیق شده‌اند، این گونه تمامیت‌طلبی و کمال در تعزیه و مهم‌تر از همه، باور تماشاگر به این هنر دینی، موجب شد مخاطب تعزیه، بدون تمهیدات روانی نور، فضاسازی و صحنه‌پردازی، به کاتارسیس دست یابد[٤].

پس از واگنر، برتولد برشت، با بهره جستن از ایده واگنر و تئاتر شرق، همچون تعزیه، تئاتر حماسی خود را طراحی کرد، او گروه موسیقی را بر روی صحنه آورد و از آن بیشترین بهره را گرفت اما نتوانست به آن مداومت سحرآمیز و جاودانگی جریان نمایشی تعزیه دست یابد زیرا تعزیه هنر برتر است، یک درام کامل که همزمان در چندین ساحت حرکت می‌کند، تلفیقی از درام ارسطویی، درام موسیقیایی و تئاتر اپیک. یک جامعیت و زیبایی باورنکردنی در عرصه درام سنتی، آیینی و جهانی[٥] (نصری اشرفی،۱۳۵۸: ٤).

تعزیه درام موسیقیایی

تعزیه در طول زمان دستخوش دگرگونی‌های فراوان شد چنانکه از شبیه‌خوانی ساده، به اثر موسیقیایی و دراماتیک پیچیده‌ای تبدیل شد و از سویی، در دل آن، نمایشواره‌هایی چون *گوشه* و *پیش واقعه* شکل گرفت. بدون شک در تحلیل و تبیین اساسی تعزیه، این تحولات را باید مورد مداقه بیشتری قرار داد اما سیر تحول موسیقیایی تعزیه، در واقع شگفت‌آور است. حرکت ساده‌ای که با تکخوانی‌های شاید ملال‌آور قهوه‌خانه‌ای و

محاوره با اشعار ساده، کم‌وزن یا بی‌وزن و حتی عامیانه، موسیقی تک آوایی بر حول مخالف‌خوانی و فضایی نه چندان خلاق آغاز شده بود با عشق و باور مردم متدین به یک جریان پیچیده هنری هدایت شد. آلات بسیار ساده موسیقی که جز طبل و شیپور نبودند، با حضور تعزیه‌نویسان، شاعران و موسیقیدانان دانا و خلاق، به جایگاهی والا و بایسته دست یافتند نه تنها موسیقی در مرتبت و ساحتی هنری و معنوی قرار گرفت که موافق‌خوان و مخالف‌خوان نیز به جایگاهی تاریخی و حتی واقعی اما هنرمندانه دست یافتند و شیوه‌های آرایش و تصویر صحنه خود را در زبان اسباب صحنه و تجهیزات بهتر نشان داد برای مثال در تکیه دولت از شیر واقعی استفاده کردند. از همه مهم‌تر ابزار موسیقی و ساختار موسیقیایی تعزیه بود:

ابزار موسیقی در تعزیه متنوع شدند، نواختن دهل، سنج، کرنا، قره‌نی، و شیپورهای مختلف معمول شد و به احترام و موقعیت هر یک از شهادت‌خوان‌ها سرودهای مخصوصی نوشته شد مثلاً برای حر و حضرت عباس (ع)، موسیقی حماسی نواخته شد و برای علی‌اکبر و قاسم «چهارگاه»، «سه‌گاه» و «اصفهان»، در حالی که برای امام نواهای سنگین و جدی نواخته می‌شد که ضمن حزن‌آوری، حس آرامش و امید را القا می‌کرد (مانند مقام «نوا»). طی این دوره برای صحنه‌های خشن و ضیافت شهادت‌خوان‌ها و نیز نقش‌های غیر درگیر اروپاییان، زرتشتیان و یهودیان و امثال آنان موسیقی شاد و ضربدار نواخته می‌شد.

نکته جالب درباره کیفیت بی‌نظیر موسیقی در تعزیه این است که برای مثال وقتی جبرئیل یا فرشته‌ای آواز می‌خواند، برای بازآفرینی حس واقعی نزول وحی، زنگ‌ها را به صدا در می‌آوردند و یا شبیه‌خوان‌ها در موقع اجرای نقش همراه با موسیقی، سخن می‌گفتند. حتی اصوات مردگان نیز با توجه به مقام و منزلت ویژه نقش بازآفرینی می‌شد. اوج زبان موسیقیایی تعزیه در بحرهای متناسب رخ داد و تعزیه‌نویسان برای ایجاد تنوع در شعر بیت‌هایی به کار بردند که هر شخصیت در بحری متناسب با مقام و منزلت خود در زندگی به محادثت بپردازد، بدینسان آنان به راحتی می‌توانستند کیفیت و مقام موسیقی را تغییر دهند (چلکووسکی، ۱۳٦۷: ۷۸ ـ ۷۷).

تأمل و تعمق در ساختار آوازی تعزیه، مقام موسیقیایی این پدیده را بیش از پیش آشکار می‌کند؛ تحول و تنوع در آوازها، آهنگ‌ها، تناسب و ارتباط آهنگ با نقش و

واقعه، شیوه‌های مختلف آوازی تعزیه‌خوانان، مقام‌ها و گوشه‌ها، مرکب‌خوانی، قرینه‌خوانی یا همانندخوانی، پیشخوانی، حماسه‌خوانی، زن‌خوانی، بچه‌خوانی، تک‌خوانی‌ها، آواز وداع و حیرانی، آواز فراق و سوگواری، آواز جبرئیل و جنیان، فرنگی‌خوانی، قاصدخوانی، چاووش‌خوانی، خطبه‌خوانی و... .

در حوزه موسیقی‌سازی و غیرآوازی، با توجه به محدودیت‌ها، برخلاف موسیقی آوازی، تحول چندانی، رخ نداد و بیشتر سازها بادی و کوبه‌ای باقی ماندند که شامل سه نوع، موسیقی اعلان ـ فراخوانی، مقدماتی ـ تشریفاتی و موسیقی صحنه بود (شهیدی ۱۳۸۰: ٤٣٦).

سخن آخر

اصولاً تعزیه، یک درام موسیقیایی است که با آمیختن با موسیقی، به جامعیت مطلوب دست یافت و توانست مفاهیم ظریف انسانی، اخلاقی و حماسی را به نحو مناسب منتقل کند. تعزیه در کنار تأثیر معنوی و هنری بر مردم ایران، حافظ و نگهدار موسیقی ایرانی شد. از سویی، اهمیت موسیقی را در بافت تعزیه، آن هم از دید زیباشناختی نباید نادیده گرفت زیرا بدون موسیقی به طور حتم از کلیت اثرگذاری تعزیه کاسته می‌شود موسیقی عاملی مؤثر نه تنها در بیان حالت قهرمانان بلکه عنصری حیاتی در ضبط و ربط صحنه‌ها و تشریح و بیان حالت‌های خاص و عام تعزیه است. پس تعزیه با موسیقی است که تعزیه می‌ماند، آیا غیر از موسیقی عنصر دیگری قادر است تنهایی عارفانه امام حسین (ع) را در دشت بلا به کمال بیان و تصویر کند تا کاتارسیس و پالایش روحی در بینندگان ایجاد شود. ایجاد ارتباطی هر چه اثرگذارتر همواره دغدغه صاحبنظران و هنرمندان عرصه نمایش از ارسطو تا واگنر و برشت و... بوده است. آنان کاراترین عناصر را موسیقی قلمداد کردند اما هیچ یک از روش‌های موسیقیایی آنان به کارایی موسیقی در تعزیه نزدیک نشد و به همین دلیل باید تعزیه را درام موسیقیایی کامل در بین جریانات درام موسیقیایی نمایشی جهان نام گذاشت.

منابع فارسی

۱ـ ارسطو (۱۳۵۳) **فن شعر**، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: بنگـاه ترجمـه و نشر کتاب.

۲ـ بیضایی، بهرام (۱۳۷۹) **نمایش در ایران**، تهران: روشنگر و مطالعات زنان.

۳ـ چلکووسکی، پیتـر (۱۳٦۷) **تعزیه هنر بومی پیشرو ایران**، ترجمـه داود حـاتمی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

٤ـ شهیدی، عنایتا... (۱۳۸۰) **پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تـا پایـان دوره قاجار در تهران**، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۵ـ نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۸۵) **نمایش اندوه**، روزنامه همشهری. هشتم بهمن.

منابع انگلیسی

1. Clark, Barrett, H. (1960) **European Theories of the Drama**. New York: Crown Publication. Inc.

2. Dukore, Bernard, F.(1974) **Dramatic Theory an Criticism Greek to Grotowski** New York: Hoht, and Winston.

3. Hochman, Stanley.(1984) **MCgraw – Hill Encyclopedia of World Drama**. New York. MCgraw Hill Book Company.

پی‌نوشت:

۱- در توصیف و دراماتیزه کردن قهرمانان نیک و بد تعزیه، شاعران به سبب اعتقادات شخصی، گونه‌ای بزرگ‌نمایی در پرورش شخصیت‌ها به خرج می‌دهند اما همین جانبداری از اولیا و نفرت شدید از اشقیا، خود به نحوی امتیازی دراماتیک در بستر و فرایند اثر می‌شود تأثیر کاتاریستی بیشتر بر تماشاگر بگذارد.

۲- موسیقی جای مهمی در تعزیه داشت، پیشخوانی که نوع همسرایی است، به همراه موسیقی بعد پیش مقدمه‌ای برای شروع نمایش بود. نوحه خوانی یک نمونه دیگر آواز دسته جمعی بود به میزان سینه زدن‌های شبیه‌ها برای تولید ضرب معین و مناسب که گاه پس از صحنه‌های شهادت از سوی بازماندگان خوانده می‌شد. در این میانه یک زمینه صوتی گاه جزیی از نمایش می‌شد و آن هنگامی بود که تماشاگران تعزیه هم به جای سیاهی لشگر در نوحه خوانی دم می‌گرفتند تا سینه می‌زدند. اگر بازی مخالف خوان‌ها از نظر سبک و سنن قوت و هیجان بیشتری داشت، در برابر کار موافق خوان‌ها از جبنه موسیقیایی دارای اهمیت بیشتری بود. ادامه تعزیه تعدادی سنت هم در موسیقی به وجود آورد... تاکنون تعزیه بوده است که موسیقی ما را حفظ کرده اما متاسفانه نمی‌دانیم در آتیه چه چیزی تضمین حفظ موسیقی ما را خواهد کرد.

۳- برتولد برشت نظریه‌پرداز تئاتر حماسی یا اپیک، با بهره جستن از درام موسیقیایی واگنر و تئاتر شرق توانست گروه موزیسین‌ها یا ارکستر را در صحنه قرار دهد تا ایده فاصله‌گذاری خود را محقق سازد.

٤- برشت می‌خواست تماشاگر در صحنه غرق نشود به همین منظور، صحنه را نورانی کرد و با بهره جستن از ایده واگنر، ولی در جهت مخالف آن سعی کرد با تکیه بر همه تمهیدات ادبی و صحنه‌ای، تماشاگر را به گونه‌ای توهم‌زدایی فراخواند اما بنابر نظر اکثر صاحبنظران، او نتوانست به تأثیری که درام آیینی چون تعزیه بر تماشاگران انبوه و متنوع، با کمترین امکانات می‌گذارد دست یابد.

۵- در نگاهی کلی، ساختار تعزیه، متکی بر سه رکن اساسی یعنی موسیقی، ادبیات و نمایش است اما از دیدگاه نقادان هرگز ظرفیت این هنر در محدودهٔ فوق محصور نشده و چشم اندازهای دیگری نیز قابل رویت است. به همین دلیل به آسانی شماری از فرم‌های ظریف و متروک فرهنگ شفاهی در هنر تعزیه قابل ملاحظه است. چنان که کشف مکاتب قصه‌پردازی موسیقیایی، پرده خوانی،نقالی،قوالی و برخی دیگر از شاخص‌ترین نمونه‌های به نسبت با قدمت هنر ملی از طریق تعزیه میسر خواهد بود بنابراین می‌توان با قاطعیت عنوان کرد که ظهور تعزیه ساختار متمایزی را در درام و موسیقی ایجاد کرد که در زمینه‌های یاد شده به عنوان جهشی پیش برنده قابل تفسیر است، جهشی که به طرزی همه جانبه منبعث و برخاسته از روش‌های پیشین در زمینهٔ نقل‌های موسیقیایی و نیز آیین‌های نمایشی، قصه‌پردازی و نقالی ایرانی است.

موسیقی جدی* و رسانه:
نقش رادیو-تلویزیون در ایجاد فرهنگ موسیقایی

دکتر ساسان فاطمی**

چکیده

از همان ابتدای ظهور رادیو و تلویزیون در غرب مخالفت‌های بسیاری با این دو رسانه از سوی موسیقیدانان جدی صورت گرفت. خصلت فراگیر و توده‌ای این دو رسانه و گرایش آنها به پاسخگویی به خواستهٔ توده مردم، آنها را به‌سمت ساده‌پسندی و سطحی‌نگری در موسیقی سوق داده و همین امر موجب دوری موسیقیدانان جدی از آنها شده است. گفتمان مردم‌سالاری پشتوانه و توجیه‌گر سیاست‌های موسیقایی این رسانه‌ها بوده و فاصله‌گیری بیش از پیش موسیقیدانان جدی از ذوق عمومی بر استحکام این گفتمان افزوده است. اما به‌نظر می‌رسد تعمق بیشتر در این مسئله، یک‌سویه یا خطی‌بودن رابطهٔ میان خواست مردم و سیاست‌های موسیقایی رسانه‌ها را زیر سؤال می‌برد: رسانه‌ها پاسخگویانی منفعل به سلیقهٔ موسیقایی مردم نیستند، بلکه تا حد زیادی در ایجاد این سلیقه‌ها نقش فعال ایفا می‌کنند.

---

* Seriouss Music کلمه «جدی» در حقیقت، در اصطلاح‌شناسی موسیقی، به معنای موسیقی کلاسیک است، اما در این مقاله بعضاً معنای وسیعتری نیز به خود گرفته است.

** عضو هیئت علمی دانشگاه تهران

مقدمه

آیا لازم است برای شروع این مبحث، بر اهمیت فراوان نقش رسانه‌های گروهی، به‌ویژه رادیو ـ تلویزیون، در فرهنگ‌سازی یک جامعه تأکید و برای قبولاندن این ادعا دلایل موجه ارائه شود؟ این اهمیت و تأثیر، امروزه، آیا بیش از آن بدیهی و روشن نیست که بتوان ادعایی خلاف آن کرد؟ آیا این واقعیت که همهٔ افراد جامعه از نخستین تا واپسین سال‌های زندگی خود به‌طور مستمر، و در بخش بزرگی از زندگی هرروزه، در معرض داده‌های صوتی ـ تصویری رادیو ـ تلویزیون قرار دارند، تردیدی در اهمیت فراوان این نقش باقی می‌گذارد؟ برخی صاحب‌نظران کوشیده‌اند با گوشزد کردن نقش سایر نهادهای اجتماعی (از جمله خانواده و مدرسه) در شکل دادن به فرهنگ افراد، مسئولیت رسانه‌ها در این‌باره را کاهش دهند (Josipovic, 1984 : 45) و آنچه را رسانه‌ها اشاعه می‌دهند، بازتاب آنچه در جامعه شایع است، بدانند و نه علت آن:

> «این رسانه‌های گروهی نیستند که جامعه‌ای انسانی با آدم‌های تنهای بیگانه از هم به‌وجود آورده‌اند، بلکه برعکس، این جامعهٔ غیرانسانی و فاقد ارتباط انسانی واقعی است که آدم‌ها را به جستجوی دوست در دستگاه‌های رادیو و تلویزیون خود کشانده است. به‌همین‌ترتیب، رسانه‌های گروهی علت رفتارهای ضداجتماعی و جنایات نیستند. انسان تودهٔ بی‌شکلی نیست که از سوی رسانه‌ها شکل گرفته باشد. این رسانه‌ها تنها می‌توانند بر رشد آمادگی‌های از قبل موجود، که با عوامل مختلف اجتماعی، روان‌شناختی و زیست‌شناختی شکل گرفته‌اند، تأثیر بگذارند.» (ibid: 43-44).

با این‌حال، همین صاحب‌نظران که به‌هرحال، به وجود نوعی تعامل میان رسانه‌ها و فرهنگ اعتقاد دارند، در اهمیت کارکرد تربیتی رسانه‌ها تردید نمی‌کنند (ibid: 45-46).

حتی اگر به‌شکلی تندروانه معتقد نباشیم که رسانه‌ها به‌طور یک‌جانبه و مستقل از عوامل اجتماعی، روان‌شناختی و غیره فرهنگ‌سازی می‌کنند، نمی‌توانیم مسئولیت عظیم آنها را در تربیت فرهنگی جامعه نادیده بگیریم. رسانه‌های گروهی، به‌ویژه رادیو و تلویزیون، به‌دلیل نقش تربیتی مهمی که در جامعه ایفا می‌کنند، همواره مورد توجه بوده،

و به‌دلیل سیاست‌های فرهنگی‌شان، که به‌علت گسترهٔ وسیع مخاطبان بـه سـمت اشـاعهٔ «فرهنگ متوسط» گرایش داشته، مورد انتقاد قرار گرفته‌اند. یکی از چـشمگیرترین نتـایج این سیاست‌های فرهنگی را باید در حوزهٔ موسیقی جـست کـه حـضور گـسترده‌ای در رادیو و تلویزیون دارد. انتقادهایی که معمولاً از ابتدای ظهور رادیو و بعد تلویزیـون، بـه این دو رسانه می‌شده، تعلل آنها در نشر فرهنگ موسیقایی «جدی» و «هنری» و گـرایش روزافزون آنها به انواع موسیقی «سبُک» و «مردم‌پسند» را نشانه گرفتـه اسـت. وضـعیت امروزی این دو رسانه در سطح جهان، بجا بودن این انتقادها را به‌تمامی تأییـد مـی‌کنـد: بدون اینکه نیازی به آمارگیری دقیق باشد، می‌توان با مراجعهٔ سـاده بـه صـدها ایـستگاه رادیوـــ تلویزیـونی مـاهواره‌ای دریافـت کـه تنهـا تعـداد انگـشت‌شـماری از آنهـا بـه موسیقی‌های موسوم به «کلاسیک»، «جدی» و «هنری» اختصاص دارند. همه چیـز نـشان می‌دهد که انتقادهای نخستین، در دهه‌های اولیهٔ قرن گذشته، به‌هیچ‌رو ناشی از توهمات عده‌ای فرهیختهٔ سنت‌گرا که به پیشرفت‌های فناورانه با سوءظن می‌نگریـسته‌انـد، نبـوده است.

با این‌حال، مقولهٔ موردنظر هنوز از زوایـای مختلـف قابـل بررسـی اسـت و موضـع ضعیف موسیقی‌های «هنری» در برابر موسیقی‌های «مردم‌پسند» در رسـانه‌هـای گروهـی می‌تواند به شکل‌های مختلفی مورد توجه قرار گیرد. پیش از هرچیز، می‌توان این موضع ضعیف را نه پدیده‌ای تازه، بلکه واقعیتی همیشگی دانست که معلول نخبه‌گرایـی ذاتـی این موسیقی‌هاست. به‌عبارت دیگـر، مـی‌تـوان گفـت موسـیقی‌هـای کلاسـیک همـواره مخاطبانی خاص داشته‌اند و از آنجا که این ویژگی را هنوز حفظ کرده‌اند، طبیعی اسـت که با وجود گسترش رسانه‌های گروهی، سهم اندکی از رسانه‌ها را بـه خـود اختـصاص دهند. از سوی دیگر، می‌توان در پاسخ به کسانی که اظهارات فـوق را مـی‌پذیرنـد، امـا، وضعیت فعلی این موسیقی‌ها را به لحاظ قلّـت مخاطبـان غیرقابـل‌مقایـسه بـا وضـعیت گذشتهٔ آنها می‌دانند، مسئولیت این کاهش نـسبی مخاطـب را متوجـه موسـیقیدانان ایـن حوزه دانست که بسیار بیش از گذشته از ذوق عمومی دور شده و بیش از پیش خود را در برج عاج فرهیختگی‌شان محبوس کرده‌اند. همچنـین مـی‌تـوان، مـشکل موسـیقی در رسانه را نه به لحاظ تقابل «کلاسیک» / «مـردم‌پـسند» کـه از نظـر تقابـل «ذوق عـالی» / «ذوق نازل» که به همهٔ انواع موسیقی قابل تعمیم است، مورد توجه قرار داد. به این معنا

که نقطه‌ضعف رسانه‌ها را تبعیت آنها از ساده‌پسندی عمومی برای جذب مخاطب بیشتر دانست، که به موسیقی‌های کلاسیک و مردم‌پسند به‌طور یکسان صدمه می‌زند؛ چیزی که گاه ممکن است رادیو- تلویزیون را به نوعی عامل بازاریابی شرکت‌های صفحه‌پرکنی تبدیل کند. درعین‌حال، طرفداران وضع فعلی می‌توانند برای رفع این اتهام، یا بیشتر برای توجیه تبعیت رسانه‌ها، به‌ویژه رادیو ـ تلویزیون از «ذوق عامه»، به این اصل سادهٔ جامعهٔ مردم‌سالار متوسل شوند که هزینه‌های گزاف تولید برنامه در شبکه‌های دولتی باید متوجه پاسخگویی به تقاضای اکثریت جامعه و نه اقلیتی فرهیخته باشد؛ نمی‌توان با سرمایهٔ مالیات‌دهندگان فقط برنامه‌هایی تولید کرد که تنها عدهٔ معدودی از آنان را ارضا می‌کند.

این مقاله قصد دارد به بحث دربارهٔ موارد فوق بپردازد و برای این کار اساساً بر تجربیات جامعهٔ غرب متکی خواهد بود. امروزه با توجه به گسترش شبکه‌های ماهواره‌ای و سهولت نسبی دسترسی به آنها، سیاست‌های فرهنگی شبکه‌های ملی در حوزهٔ موسیقی نمی‌تواند از سیاست‌های غرب در این زمینه تأثیر نپذیرد؛ چه این تأثیرپذیری به‌صورت مقاومت، ضدیت و نفی جلوه کند، چه به‌صورت تبعیت محض و الگوبرداری و چه به‌صورت نوعی رقابت فرهنگی با پذیرش برخی قالب‌ها در عین حفظ ارزش‌های ملی. ارائه تصویری کلی از رابطهٔ میان موسیقی و رادیو-تلویزیون در کشورهای صنعتی و بحث‌های عمده‌ای که در این خصوص مطرح شده است، می‌تواند ما را به تأمل جدی‌تر دربارهٔ این رابطه در کشور خودمان، هراندازه هم که متفاوت باشد، وادارد. درست است که وضعیت موسیقی در ایران وضعیتی منحصربه‌فرد است (مشروعیت مبهم آن، ممنوعیت آواز تنهای زنان، ممنوعیت نمایش ساز در تلویزیون و غیره)، با این حال با توجه به موضوع این مقاله، یعنی پاسخ به این پرسش اساسی که رادیو ـ تلویزیون چه مسئولیتی در قبال ذوق عمومی و فرهنگ موسیقایی عمومی دارند، این وضعیت منحصربه‌فرد رنگ می‌بازد.

نخستین مخالفت‌ها

بسیاری از موسیقیدانان غرب، از همان دهه‌های نخست ظهور رادیو و بعد تلویزیون، به مخالفت با آنها می‌پردازند و از همکاری با سازمان‌هایی که متولی تولید و پخش

برنامه‌های رادیو ـ تلویزیونی‌اند، اجتناب می‌کنند. به نظر می‌رسد از نظر آنها موسیقی رادیویی یا تلویزیونی فاقد ارزش هنری است و اجبارهایی که تولید موسیقی برای این دو رسانه به آهنگساز تحمیل می‌کند و ضرورت ارضای مخاطب عام، امکان خلق یک اثر هنری را کاهش می‌دهد یا از میان می‌برد.

موسیقی تلویزیون (و تاحدودی رادیو) را می‌توان موسیقی‌ای دانست که «به‌ویژه برای تلویزیون [رادیو] یا برای استفاده در آن ساخته شده باشد» (Fowler, n.d.: 1).

«تفاوت میان این دو تعریف بر مفاهیم زیر استوار است:

الف) موسیقی‌ای که برای برنامه‌های خاص تلویزیون یا برای تولید یک برنامه موسیقایی (مثلاً اپرایی که برای تولید تلویزیونی نوشته شده باشد) سفارش داده می‌شود.

ب) موسیقی‌ای که برای ذخیره‌سازی نوشته می‌شود تا روزی احتمالا در تلویزیون [رادیو] مورد استفاده قرار گیرد» (ibid.).

در دهه ٤٠، **کوبیک** (Kubik, 1945) در مقاله‌ای بسیار گزنده، موسیقیدانان عصر خود را جوانان «موبلند» ممتازپرستی (snob) می‌داند (ibid.:63) که تنها عده انگشت‌شماری از آنان «انقلابی» که رادیو به وجود آورده است، یعنی «توانایی مخاطب قرار دادن ده میلیون، و نه صد یا هزار شنونده در یک اجرا» را درک کرده‌اند (ibid:60)؛ موسیقیدانانی که تحت تأثیر آموزش‌های هنرستانی، موسیقی کاربردی رادیو را، به این دلیل که خارج از چارچوب «آثار بزرگ» و «جاودانی»‌ای که «استادان بزرگ» خلق کرده‌اند قرار می‌گیرد، بد، فاقد ارزش و فاقد معنا می‌دانند (ibid: 62).

«انقلابی که می‌توانست در دیدگاه‌های آنان تغییرات بنیادی پدید آورد، از کنار آنها عبور کرده است. دلیل این امر را باید در معادلهٔ دایم در تغییری دانست که میان توده شنوندگان و استعداد خلاق وجود دارد: اولی بر سادگی، حتی بر استاندارد بودن اصرار دارد و دومی بر فردی و استثنایی بودن. موسیقیدانان جدی ما، همه غیر از عده انگشت‌شماری مطلع، این را همچون معادله‌ای می‌یابند که در آن خلاقیت آنها باید قربانی، یا در بهترین حالت، تا حد نابودی به‌گزاف مصرف شود» (ibid: 60).

کوبیک از شرمندگی و رفتار پوزش‌خواهانه همان عده معدود از آهنگسازان جدی که به خلق موسیقی کاربردی برای رادیو روی آورده‌اند نیز به خشم می‌آید و به‌سختی

بر آنان که ناصادقانه از همه چیز شرمنده‌اند به‌جز از رقم درشت چکی که دریافت کرده‌اند، می‌تازد (ibid: 63). آنگاه، پس از سرزنش همه موسیقیدانان جدی به دلیل فاصله گرفتن از مردم، به آنها توصیه‌هایی عملی برای تغییر رویه خود می‌کند: به مدیران تولید، رؤسای بنگاه‌های تبلیغاتی و دست‌اندرکاران دیگر بچسبند تا قراردادی امضاء کنند؛ بدانند که ساده‌ترین اصل شرافت حکم می‌کند که چون برای کارشان پول دریافت کرده‌اند، باید اثری بسازند که از نظر استانداردهای رادیو حرفه‌ای باشد، یعنی مثلاً به‌خاطر داشته باشند که اگر از آنها ۵۳ ثانیه موسیقی خواسته‌اند باید ۵۳ ثانیه و نه ۵۲ یا ٥٤ ثانیه بسازند؛ بدانند که زمان تمرین بسیار کمی در اختیار خواهند داشت، چون هزینه نوازندگان با پول آنها تأمین نمی‌شود و مهم‌تر از همه به خاطر داشته باشند که:

> «*در سبک خودشان* آهنگ بسازند. اگر موسیقی شما «جور در آمد»، اگر دراماتیک بود، اگر ارکستر شما بی‌نقص بود، اگر معلوم شد که می‌دانید چگونه یک «فید ـ این» یا «فید ـ آوت» را از کار در آورید، اگر زمان‌بندی شما درست بود و اگر نقش اول زن را زیر یک فوگاتو برای سه ترمبون غرق نکردید؛ به عبارت دیگر، اگر یک کار شایسته – اسمش را عادی بگذارید اگر دوست دارید – از هر نظر، غیر از *نوع* صدایی که از ارکستر در می آید، تحویل دادید، آنوقت بخت بسیاری خواهید داشت که خلاقیت شما تحسین شود و مورد احترام قرار گیرد» (ibid: 67).

مقاله کوبیک احتمالاً به همان اندازه که خشمگینانه نوشته شده، خشم موسیقیدانان را نیز برانگیخته است. ما اطلاعی از واکنش دسته اخیر نداریم، اما روشن است که تأکید مؤلف بر پذیرفتن شرایط کار از سوی آهنگساز، تسلط داشتن او بر فنون آهنگسازی برای رادیو و سینما (به لحاظ زمان‌بندی، تطابق موسیقی با فضای برنامه یا صحنه و پیروی آن از تمهیدات مختلف رسانه مربوط، مثل «فید ـ این»، «فید–آوت» و غیره) در عین حفظ سبک شخصی (چنانکه، با تأکید، مسئله *نوع* صدای خارج‌شده از ارکستر را فرعی قلمداد می‌کند) و اینکه آهنگسازی برای رادیو و سینما به‌هیچ‌رو غیرحرفه‌ای‌تر و ساده‌تر از ساختن سنات و سمفونی نیست و می‌تواند حتی نتایج درخشان‌تری هم داشته باشد (ibid:62) نمی‌توانسته است خوشایند موسیقیدانان جدی بوده باشد.

نمونه‌ای از همکاری این موسیقیدانان با رسانه‌ها نشان می‌دهد تا چه اندازه

هماهنگ‌کردن آنان با هنجارهای کاری رسانه‌ها کـه کوبیـک غیرقابـل‌تخطـی مـی‌دانـد، دشوار بوده است. گفته می‌شود که زمانی استودیوی ام‌جی‌ام به استرواینـسکی سـفارش ساخت موسیقی فیلمی را داده که کاملا آماده شده و تنها بـه موسـیقی مـتن نیـاز داشـته است، اما با وجود پیشرفت خوب مذاکرات، وقتی استودیو برای آهنگساز ضرب‌الاجـل مشخصی تعیین می‌کند، موضوع منتفی می‌شود. آهنگساز اعلام مـی‌کنـد کـه اگـر همـه کارهای خود را نیز کنـار بگـذارد، اثـر زودتـر از دو سـال دیگـر حاضـر نخواهـد شـد (Fowler, n.d.:19). سفارش شبکه سی‌بی‌اس به این آهنگساز برای یک اپرای تلویزیـونی (طوفان نوح) بسیار انعطاف‌پذیرتر از سفارش قبلی است. با این حال، اجرای آن نیـز بـا موانع بسیاری برخورد می‌کند. سفارش در سال ۱۹۶۰ داده می‌شود، اما در ژانویه ۱۹۶۱، استراوینسکی هنوز کار را شروع نکرده و از تبلیغاتی که برای اجرای آن در ژوئن ۱۹۶۲ شده خشمگین است: «هنوز خیلی به اتمام کار مانده و نمی‌شود تاریخی برای اجرای آن پیش‌بینی کرد. درضمن، ممکن است کار نه اپرا باشـد نـه بالـه، و نـه اصـلاً یـک قطعـه نمایشی» (.ibid). هرچند وی، سرانجام، کار را در اوت ۱۹۶۱ بـه پایـان مـی‌رسـاند، امـا بارها قبل از آماده شدن آن تذکر می‌دهد که نباید، نه درباره شکل آن و نه درباره تـاریخ اجرای آن پیش‌بینی‌ای کرد (ibid: 19-20).

این همه در حالی است که هنجارها بـرای موسـیقیدانان رسـانه‌ای سـخت مـستبدانه است. **فولر** (Fowler, n.d: 22-23) از قول **برایان بنت**، یکی از این آهنگسازان، می‌نویسد:

> «همین که انتخاب شدید، به‌محض اینکه تهیه‌کننده‌ها خانه را ترک کردنـد کار را شروع می‌کنید، چون آنها هفته دیگر برمی‌گردند تـا آن را بـشنوند. زمانی برای اینکه دور کار تاب بخورید، ندارید. هر روز و هر شـب بایـد کار کنید و اگر نتیجه به‌اندازه کافی خوب از آب در نیامـد، دیگـر سـراغ شما نخواهند آمد.» [...] برایان آموخته است که پرسش‌هـای درسـتی از تهیه‌کننده‌ها یا کارگردان‌ها بکند. مثلاً، اگر صحنه موردنظر تعقیب وگریـز اتومبیل باشد، درباره میزان سروصدای صحنه سؤال مـی‌کنـد. «بـی‌معنـی است که وقت‌تان را برای چیز هوشمندانه‌ای صرف کنیـد کـه هـیچ‌کـس نمی‌تواند بشنود. باید یاد بگیرید که همه‌چیز را جفت‌وجور کنید.»

بی‌تردید، همان‌گونه که نوشتن فوگاتویی برای سه ترمبون در یک فیلم برای کوبیـک

بی‌معنی است، نوشتن چیزی که هیچ‌کس نمی‌تواند، به‌علت سروصدای زیاد صحنه، آن را بشنود برای موسیقیدانانی که وی جدیت آنها را به نقد کشیده نیز بی‌معنی است. موسیقیدان رسانه‌ای، اما، به‌راحتی و با نوشتن چیزی نه‌چندان «هوشمندانه» برای چنین موقعیتی به این کار تن می‌دهد.

کوبیک نقش شرکت کلمبیا برای موسیقیدانان را با نقش حامیان یا مشتریان قدیم آنها که از طبقه اشراف بودند، مقایسه می‌کند. به‌این‌ترتیب، کلمبیا استرهازی[1] قرن بیستم به حساب می‌آید (Kubik, 1945: 64)، و بی‌تردید تهیه‌کنندگان و دست‌اندرکاران رادیو ـ تلویزیون نیز همین نقش را در روزگار ما ایفا می‌کنند. اما آنچه مورد اعتراض موسیقیدانان است، گرایش این حامیان و مشتریان جدید به تسلیم در برابر ذوق عامه، تحمیل استانداردهای غیرهنری بر کار موسیقیدان، دخالت در کار او و تحمیل زمان معین (و بسیار کوتاه)، هم برای تحویل کار و هم برای ابعاد کار است. باید ساده و قابل‌فهم نوشت، درست به اندازه لازم، نه کمتر و نه بیشتر؛ زیاد تمرین نکرد و به‌ویژه به‌موقع کار را تحویل داد. در واقع باید بسیار سریع بود. عامل سرعت، آهنگسازان را هرچه بیشتر، به تبعیت از کلیشه‌های رایج و استانداردها می‌کشاند، چرا که برای به‌موقع رساندن کار باید با خلاقیت فردی، استثنا و متمایز بودن وداع گفت. نمی‌توان ساعت‌ها و روزها به انتظار الهام نشست یا روی طرحی نو که باید عناصرش به‌آهستگی شکل گیرند تا قوام یابند، کار کرد. باید از روی مدل، الگو، کلیشه و استاندارد و از روی طرح‌هایی که عناصر آن از قبل آماده و بارها تکرار شده‌اند جلو رفت. وضعیت موسیقیدان در این شرایط شبیه وضعیت «متفکرانی» است که بسیار موردعلاقه مدیران برنامه‌های علمی تلویزیون‌اند و **بوردیو** (Bourdieu, 1996: 30) آنها را سریع‌الفکر (fast-thinker) می‌نامد. سریع‌الفکر کسی است که در موقعیت اضطراری می‌تواند به‌سرعت فکر کند و پاسخ دهد؛ چیزی که با ذات تفکر، که به اجبار نیاز به زمان دارد، در تعارض است. **بوردیو** از خود می‌پرسد: «چرا [سریع‌الفکرها] می‌توانند در این شرایط کاملاً خاص پاسخ دهند، چگونه اینها می‌توانند در شرایطی که هیچ‌کس نمی‌تواند فکر کند فکرکنند؟» و پاسخ می‌دهد: «به‌نظر من [...] اینها با واسطه «افکار کسب‌شده» (idées reçues) می‌اندیشند» (ibid.)؛ یعنی با تفکرات استاندارد و رایجی که در جامعه جریان دارد و ما آنها را مدام، بدون اینکه درباره درستی آنها تردیدی به خود راه دهیم، به یکدیگر منتقل می‌کنیم؛ این تفکرات نقاط مشترک فکری میان افراد یک جامعه هستند که بدون درک واقعی آنها، و نیز

بدون تصور امکان زیر سؤال بردن آنها کسب شده‌اند. تنها بر پایه این «افکار کسب‌شده» است که می‌توان به‌سرعت «اندیشید» و به‌سرعت پاسخ داد. تنها با اتکا به کلیشه‌ها و استانداردهاست که می‌توان توقع سریع بودن در تصنیف موسیقی رسانه‌ای را برآورده کرد.

سرعت در تصنیف موسیقی، در ضمن، ویژگی شاخص موسیقی مردم‌پسند است. از همان قرن نوزدهم، پیشکسوتان این نوع موسیقی به‌دلیل سرعت در کارشان شهرت داشته‌اند. **فلیکس مک‌گلنن** (Felix Mc Glennon) ادعا می‌کرده که ٤٠٠٠ ترانه ساخته و برای **ژوزف تبرار** (Joseph Tabrar) این رقم به ۱۷۰۰۰ می‌رسیده است (تقریباً ۳۰ ترانه در روز) (Middleton, 2002: 134). این امر، درواقع، نشان می‌دهد که «نوع صدایی که از ارکستر در می‌آید»، برخلاف تصور کوبیک، فقط مسئله ساده سبک نیست، بلکه زمانی که سرعت خلق اثر و به‌تبع آن، رعایت کردن یا نکردن استانداردها پیش می‌آید، دسته‌بندی‌های کلان موسیقی (کلاسیک/ مردم‌پسند) وارد بازی می‌شوند. این بدان معنا نیست که موسیقی کلاسیک هرگز از کلیشه‌های خاص خود استفاده نکرده و وجه تمایز آن با موسیقی مردم‌پسند را باید، آن‌گونه که **آدرنو** (۱۳۸۱) به‌طرز مبالغه‌آمیزی عنوان کرده است، در استاندارد نبودن آن دانست، بلکه بدان معناست که ضرورت رعایت کلیشه و استاندارد که با توقع خلق سریع (و انبوه) افزایش می‌یابد، میزان استفاده از آنها را در موسیقی‌های مردم‌پسند به‌مراتب بیشتر از موسیقی‌های کلاسیک می‌کند. به این ترتیب، موسیقیدان حوزه کلاسیک، با توقع خلق سریع، خود را در برابر شرایطی می‌یابد که او را به سمت حوزه‌ای که به آن تعلق ندارد (موسیقی مردم‌پسند) می‌راند.

حامیان و مشتریان جدید به لحاظ ذوق شخصی خود نیز مورد تردید قرار می‌گیرند و به‌این‌ترتیب، از حامیان و مشتریان قدیم که صاحبان ذوق شناخته می‌شدند، متمایز می‌شوند. سلامت ذوق آنان، از نظر منتقدان آنها، حتی در زمینه موسیقی مردم‌پسند نیز تردیدبرانگیز است. **برنارد شاو** (Shaw, 1947: 9-10)، نمایشنامه‌نویس و منتقد موسیقی، که به انقلاب رادیو اعتقاد دارد و از اینکه به‌کمک این اختراع بسیاری از کسانی که به‌سختی می‌توانسته‌اند با سمفونی‌های بتهوون آشنا شوند اکنون می‌توانند به‌راحتی آنها را بشنوند خشنود است، به مسئولان بی‌بی‌سی به دلیل روشی که برای احیای موسیقی‌های مردم‌پسند میوزیک–هال‌ها در پیش گرفته‌اند، اعتراض می‌کند. نحوه احیای این موسیقی‌ها از سوی مسئولان بی‌بی‌سی، که تصور می‌کنند رکیک‌بودن آنها باعث

جذب شنوندگان می‌شده، به‌اعتقاد او، یک اشتباه بسیار بزرگ است، چرا که تمام جذابیت این ترانه‌ها در کیفیت‌های موسیقایی و ریتم رقصان آنها، در زیبایی صدای خواننده‌ها و قابلیت آنها در کوک‌خواندن ترانه‌ها نهفته بوده است و نه در ابتذال اشعار آنها. به‌همین دلیل، تقلید ناشیانه از این ترانه‌ها با تأکید افراطی بر کیفیت رکیک و مبتذل کلام را باید، به‌اعتقاد او، شکستی ننگین برای بی‌بی‌سی به‌حساب آورد.

بنابراین سرنوشت موسیقی کلاسیک در رادیو و تلویزیون، از همان ابتدا روشن است. شرایط تولید موسیقی در این دو رسانه که در تناقض با شرایط خلق موسیقی کلاسیک است و آهنگسازان این حوزه را نسبت به این پدیده‌های تازه بدبین می‌کند، به‌علاوه گرایش روزافزون مسئولان رادیو و تلویزیون به جذب مخاطب بیشتر، سهم موسیقی کلاسیک در این دو رسانه را به‌تدریج کاهش می‌دهد. کوبیک خاطرنشان می‌کند که از همان دهه چهل، بعضی شبکه‌ها نه‌تنها دیگر سفارش کار کلاسیک نمی‌دهند، بلکه تنها نیم‌ساعت در هفته برای موسیقی جدی در نظر می‌گیرند و حتی اعلام می‌کنند که «فقط تعداد محدودی از کارهای تازه اجرا خواهند شد تا *برنامه شنونده‌های فعلی خود را از دست ندهد.*» (Kubik, 1945: 64).

طرفداران موسیقی جدی تلاش می‌کنند تا موقعیت ازدست‌رفته خود را بازیابند. در دهه پنجاه، **لاینل سالتر** (Salter, 1957: 12) خاطرنشان می‌کند که «موسیقیدانان فقط می‌توانند این رسانه را به ضرر خودشان نادیده بگیرند» و می‌کوشد نشان دهد که می‌توان مخاطب وسیع‌تری بدون «رنجاندن یا خسته‌کردن تماشاگران مطلع از موسیقی» به‌دست آورد. وی، پس از برشمردن شکل‌های مختلف تولید برنامه‌های موسیقایی جدی و میزان محبوبیت آنها، تأکید می‌کند که «ما نمی‌توانیم از موضع خود علیه جریان فراگیر موسیقی تفریحی مبتذل دفاع کنیم، مگر اینکه بتوانیم به حسن‌نیت و علاقه جمعیت موسیقی‌دوست متکی شویم» (ibid: 15). با این حال، کاهش روزافزون این‌گونه برنامه‌های موسیقایی، همچنان ادامه می‌یابد، به‌طوری‌که در دهه ۸۰، **هانس کلر** (Keller, 1982: 109) باید از اینکه مراکز تصمیم‌گیری متعددی در بی‌بی‌سی برای برنامه‌های موسیقی وجود دارد، خوشحال باشد، زیرا معتقد است، «تنها در موقعیت‌های کائوتیک است که آرمان‌های متعلق به اقلیت، بختی برای تحقق پیدا می‌کنند».

موسیقی کلاسیک و مردم‌سالاری فرهنگی

چگونه می‌توان موسیقی‌های کلاسیک را، با توجه به شنوندگان خاصی که دارند، با ماهیت رسانه‌های گروهی، به‌ویژه رادیو و تلویزیون، که اساساً برای تودهٔ مردم در نظر گرفته شده‌اند آشتی داد؟ اگر هزینه‌های تولید برنامه‌های رادیو ـ تلویزیونی با بودجه‌های دولتی تأمین شده باشد، مردم‌سالاری حکم می‌کند که آنچه از بیت‌المال برداشته می‌شود، برای ارضای اکثریت جامعه و نه برای خوشامد اقلیتی نخبه به کار رود. اگر هزینه‌ها، چه شبکه دولتی باشد و چه خصوصی، از طریق آگهی‌های بازرگانی تأمین می‌شود، باید برنامه‌هایی تولید کرد که حجم بیشتری از این آگهی‌ها را به خود جلب کند. به‌عبارت دیگر، باید برنامه‌های پربیننده یا پرشنونده تولید شود تا بتوان هزینه‌ها را با وجهی که از پخش آگهی‌ها به دست می‌آید، جبران کرد. درنتیجه، اینجا نیز همه‌چیز به ضرر موسیقی‌های کلاسیک رأی می‌دهد.

کم‌بودن تعداد شنوندگان موسیقی‌های کلاسیک یک واقعیت است و واقعیت دیگر این است که این موسیقی‌ها به‌دلیل همین کم‌بودن شنوندگان خود قادر نیستند بدون کمک مالی به حیات خود ادامه دهند. همان‌گونه که **وان‌ژرمه** (Wangermée, 1982: 142) خاطرنشان کرده است، مشکلات مالی مؤسسات و نهادهای موسیقایی به‌هیچ‌رو نمی‌تواند ناشی از مدیریت بد آنها باشد، بلکه به طبیعت تولیدات آنها مربوط می‌شود:

> «**بومل** نشان می‌دهد که سودآوربودن تولیدات فرهنگی سخت مورد تردید است، زیرا بالابودن هزینه‌ها نمی‌تواند با بالابردن درآمدهای مربوط جبران شود و تعادل به دست نمی‌آید، مگر با دخالت از خارج که عملکرد طبیعی بازار را از طریق حامیان خصوصی و یارانه‌های دولتی تصحیح کند» (ibid.).

وان‌ژرمه آمارهای بسیار گویایی در این زمینه ارائه می‌دهد. از جمله اینکه اپرای پاریس در سال ۱۹۷۹ تنها توانسته ۱۷/۶درصد هزینه‌های خود را با فروش بلیط تأمین کند و این رقم برای سالن‌های اپرای شهرستان‌ها به ۱۳درصد می‌رسیده است (ibid.: 145). این در حالی است که، نه در این مورد و نه در هیچیک از موارد مشابه، پایین‌بردن هزینه‌ها راه حل به حساب نمی‌آید، چرا که یا غیرممکن است یا بی‌فایده. درضمن، با گسترش ضبط‌های استودیویی بر روی حامل‌های صوتی که نقایص اجرا در آنها

به‌کمک فناوری‌های تازه برطرف می‌شود، توقع شنونده برای شنیدن اجرای بدون نقص افزایش یافته و این امر سبب شده است تا رهبران ارکستر، برای اجراهای زندهٔ بی‌نقص، جلسات تمرین بیشتری نسبت به گذشته داشته باشند؛ چیزی که هزینه اجرا را باز هم بالاتر برده است[۲] (ibid: 147). افزایش قیمت بلیط نیز به‌سادگی امکان‌پذیر نیست، زیرا در این صورت باید برای جبران هزینه‌ها، به چیزی حدود پنج ـ شش‌برابر قیمت‌های فعلی فکر کرد و چنین افزایشی منجر به کاهش قابل‌ملاحظهٔ متقاضی می‌شود. به‌این ترتیب، علاقه‌مندان مقطعی این‌گونه موسیقی‌ها ترجیح می‌دهند به موسیقی‌های رقیب که ارزان‌ترند، روی آورند و علاقه‌مندان دایمی، به‌جای شنیدن اجرای زنده، به استفاده از ضبط‌های استودیویی روی حامل‌های صوتی رضایت دهند (ibid: 146). این‌همه نشان می‌دهد که یارانه‌های دولتی تنها راه تداوم‌بخشی به اجراهای زندهٔ این‌گونه موسیقی‌هاست.

وان‌ژرمه، در ادامهٔ مقالهٔ خود، این مسئله را مطرح می‌کند که اگر قرار است این موسیقی‌ها تنها به کمک یارانه‌ها سر پا بایستند، باید ویژگی خدمات عمومی را داشته باشند. در این صورت، مسئلهٔ دیگری مطرح می‌شود که ارتباط تنگاتنگی با مفهوم مردم‌سالارانه کردن فرهنگ دارد و وی آن را به این شکل شرح می‌دهد:

> «طبیعت خدمات عمومی این است که باید در اختیار همه جامعه قرار گیرد. سیاست یارانه‌ای نظام‌مند در این زمینه تنها زمانی می‌تواند از نظر اجتماعی موجه باشد که این شیوهٔ شرکت در امر فرهنگی، یعنی رفتن به کنسرت، اپرا یا جشنواره، برای وسیع‌ترین بخش جامعه، که در اصل بتوان آن را با کل جامعه مشتبه کرد، امکان‌پذیر شود. به نظر نمی رسد که واقعیت موجود به این آرمان مردم‌سالارانه‌کردن فرهنگ [...] پاسخ دهد» (ibid: 148-149).

آماری که وی برای رد ماهیت کنسرت‌های موسیقی جدی یا کلاسیک به‌عنوان «خدمات عمومی» ارائه می‌دهد، نشانگر آن است که مخاطبان کنسرت‌های انجمن فیلارمونیک بروکسل در سال ۱۹۷۰ افراد مسن (۵۶درصد بالای پنجاه سال و ۱۵درصد زیر سی سال) و متعلق به طبقه مرفه و تحصیل‌کرده (سه‌چهارم آنها با مدرک تحصیلات عالی) بوده و تنها نیم‌درصد آنها را کارگران تشکیل می‌داده‌اند (ibid: 149). صرف‌نظر از

ترکیب مخاطبان موسیقی‌های جدی، اندک‌بودن تعداد آنها را نیز می‌توان بـه روشـنی بـا بررسی مخاطبان رسانه‌ها تشخیص داد، زیرا تنها ۲۰درصد تماشاگران تلویزیون مخاطب کنسرت‌های کلاسیک‌اند و ١٤درصد آنها نیز تماشاگران اپرا هستند (ibid.: 151). در آمار خریداران صفحه‌های موسیقی نیز آمـار جالـب‌تـری وجـود نـدارد، چـرا کـه مـشتریان صفحه‌های کلاسیک فقط حدود یک‌پنجم فروش تمام بازارهای صفحه را تأمین می‌کنند (ibid: 150).

نکته قابل‌توجه دربارهٔ مخاطبان موسیقی‌های جدی این است که همین تعـداد انـدک نیز غالباً شنوندگان موسیقی‌های قدیمی هستند (موسیقی قـرن‌هـای ۱۷ تـا اوایـل ۲۰) و شنوندگان موسیقی‌های معاصر یا مـدرن، بـه‌دلیـل ماهیـت بـه شـدت نخبـه‌گـرای ایـن موسیقی‌ها، درصد بسیار ناچیزی از همین تعـداد انـدک را تـشکیل مـی‌دهنـد. بـه‌قـول موسیقیدان معاصر، **اشتُکهاوزن** (Stockhausen, 1985: 40)، این مسئله کاملاً خاص قـرن بیستم است، زیرا در گذشته «تا قرن نوزدهم، تقریباً همهٔ موسیقی‌هایی که اجرا مـی‌شـده موسیقی *جدید* بوده است»، به این معنا کـه در هـر دوره‌ای موسـیقی همـان دوره و نـه دوره‌های قبلی را اجرا می‌کرده‌اند. این وضعیت چنان در قرن بیستم، به‌ویژه در نیمهٔ دوم آن، تغییر کرده است که همین موسیقیدان در پاسخ به پرسـشی دربـارهٔ اینکـه وضـعیت مطلوب موسیقی باید در جامعه چگونه باشـد، بـه حـضور حـداقل ۵۰درصـد موسـیقی مدرن در کنار اجراهای موسیقی قدیم رضایت می‌دهـد (ibid: 39). بـااین‌حـال، نبایـد از نظر دور داشت که در برخی کشورها، موسیقیدانان معاصـر بـه شـکلی گـسترده تحـت حمایت دولت قرار دارند و فعالیت‌های آنها با بودجـه‌هـای غیرقابـل‌تـصوری پـشتیبانی می‌شود. در این خصوص، اقدام دولت فرانسه در حمایـت از **پیر بولز**، بـا محـول‌کـردن مدیریت مؤسسه‌ای پژوهشی دربارهٔ مـسائل صداشناسـی و موسـیقی بـه او، مثـال‌زدنـی است. در سال ۱۹۷۷، بودجهٔ پژوهشی ایـن مؤسـسه کـه «ایرکـام» (IRCAM) نـام دارد، ١٦برابر مجموع همهٔ واحدهای پژوهشی دیگر بود و در سال ۱۹۸۰ ایـن بودجـه بـه ۱۵ میلیون فرانک بالغ می‌شد، چیزی که اعتـراض بـسیاری را برانگیخـت، زیـرا بـا صـرف هزینه‌های گزاف از بودجهٔ ملی برای عرضهٔ محصولی کـه تقاضـای اجتمـاعی بـرای آن تقریباً هیچ بود، بـار دیگـر مـسئلهٔ مـردم‌سـالارانه‌بـودن چنـین اقـدامی مطـرح مـی‌شـد (Wangermée, 1982: 154, 155, 158). به این ترتیب، طبیعی اسـت اگـر بـه ایـن نتیجـه

برسیم که اندک‌بودن شمار شنوندگان موسیقی‌های جدی نسبت به موسیقی‌های دیگر و نیز تعلق همین تعداد به نسبت اندک به طبقات خاص (و غالباً مرفه) جامعه، مردم‌سالارانه‌بودن حمایت دولتی از این موسیقی‌ها را، چه برای عرضه به‌صورت زنده و چه با واسطهٔ رسانه‌ها، با تردید روبه‌رو می‌سازد.

بااین‌حال، می‌توان از خود پرسید که آیا نمایندگان فرهنگی جامعه به‌نام مردم‌سالاری، اما در اصل در جهت پاسخگویی به ضرورت‌های اقتصاد بازار، و در نتیجه برای ارضای سودجویی شرکت‌های تولید موسیقی، به سهل‌الوصول‌ترین، کاراترین و عملی‌ترین نوع فرهنگ‌سازی به‌ضرر موسیقی‌های جدی دست نزده‌اند؟ به‌عبارت دیگر، به‌نظر می‌رسد رابطهٔ مردم‌سالاری با موسیقی‌های جدی ظرافت‌هایی دارد و می‌تواند از زوایای کاملاً متفاوتی بررسی شود، به‌طوری‌که می‌توان، برعکس، واقعیت مراجعه به سلیقهٔ عمومی برای موجه‌جلوه‌دادن موقعیت ضعیف موسیقی‌های جدی را زیر سؤال برد. واقعیت نشان می‌دهد که فرهنگ گوش‌دادن به موسیقی‌های جدی در طی قرن بیستم به‌طور مداوم رو به حاشیه‌ای‌شدن داشته و دولت‌ها را هرازچندسالی مجبور به بالابردن میزان یارانه‌های خود کرده است. تعداد جشنواره‌هایی که دولت فرانسه با یارانه‌های خود از آنها حمایت می‌کرد، از ٤٣ مورد در سال ۱۹۷۰ به ۱۰۹ مورد در سال ۱۹۷۹ رسید و میزان یارانه‌ها ده برابر افزایش یافت، زیرا هیچیک از این جشنواره‌ها حتی ۵درصد مخارج خود را نیز تأمین نمی‌کردند (ibid: 147). سهم موسیقی کلاسیک از بازار فروش صفحه در آمریکا از ۲۵درصد در دههٔ ۵۰ به ۵درصد در سال ۱۹۷۳ رسید، در حالی که با ظهور راک، در دههٔ ٦۰، برای نخستین بار درآمد صنعت ضبط در همین کشور به یک میلیارد دلار و در سال ۱۹۷۳ به دو میلیارد دلار بالغ شد (Frith, 1987: 67). پرسشی که پیش می‌آید این است که آیا کاهش گرایش به موسیقی‌های جدی فرایندی اجتماعی ـ فرهنگی و «طبیعی» بوده است و نهادهای اقتصادی و شرکت‌های تولید موسیقی هیچ نقشی در آن نداشته‌اند؟ چرا نباید تصور کرد که ثابت‌ماندن میزان گرایش به موسیقی‌های جدی یا حتی افزایش آن طبیعی‌تر از کاهش آن باشد؟ آنچه در پی می‌آید می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد.

تبعیت از ذوق عمومی یا شکل‌دادن به آن؟

این تصور که سیاست‌های رسانه‌ای دربارهٔ موسیقی به‌تمامی و به‌طور مردم‌سالارانه و «معصومانه‌ای» تابع ذوق عمومی است و این سیاست‌ها را، به‌طور کاملا منفعل، گرایش تودهٔ مردم به این یا آن نوع موسیقی تعیین می‌کند، از سوی بسیاری از پژوهشگران این حوزه مورد تردید قرار گرفته است. **فریث** (ibid: 54) معتقد است که صنعتی‌کردن موسیقی (پدیده‌ای که می‌تواند معادل رسانه‌ای‌کردن آن گرفته شود) به‌معنی آن نیست که اتفاقی روی موسیقی قبلاً موجود یا مستقلاً موجود صورت می‌گیرد، بلکه فرایندی است که طی آن موسیقی از بنیان ساخته می‌شود؛ فرایندی که سرمایه، فناوری و موضوعات موسیقایی را مخلوط می‌کند. بنابراین، بخش مهمی از این فرایند می‌تواند مربوط به شکل‌دادن به ذوق عمومی و هدایت آن شود. **رتن‌بولر** (Rothenbuhler, 1987: 78-79) با صراحت بیشتری عنوان می‌کند که رادیو از این توان برخوردار است که پاره‌ای موسیقی‌ها را محبوب و همه‌پسند کند و پاره‌ای دیگر را نه. «بنابراین، برای رادیو غیرممکن است از «محبوبیت» به‌عنوان معیاری برای پخش موسیقی استفاده کند، زیرا موسیقی «محبوبی» قبل از اینکه از رادیو پخش شود، وجود ندارد».

غیر از دو نوع موسیقی تلویزیونی و رادیویی که در ابتدای بحث از آنها صحبت کردیم (موسیقی‌های سفارشی و موسیقی‌های ذخیره‌ای)، بخش بزرگ دیگری از موسیقی‌های این دو رسانه آنهایی هستند که از سوی شرکت‌های صفحه‌پرکنی تولید و به بازار عرضه می‌شوند و رادیو ـ تلویزیون به پخش آنها می‌پردازد. این مسئله تا یکی ـ دو دههٔ اخیر بیشتر در مورد رادیو مصداق داشت، اما امروزه، با شبکه‌هایی مثل ام‌تی‌وی و شبکه‌های متعدد مشابه، این امر برای تلویزیون هم مصداق کامل دارد. اکنون باید دانست که مسئولان موسیقی شبکه‌های رادیو ـ تلویزیونی بر چه مبنایی موسیقی‌های تولیدشده را برای پخش بر روی امواج انتخاب می‌کنند. آیا این امر با مراجعه به سلیقهٔ عمومی صورت می‌گیرد یا عوامل دیگری در آن دخیل است؟ آیا این مردمند که به‌طور غیرمستقیم، تعیین می‌کنند چه چیزی باید از رادیوـ تلویزیون پخش شود یا این مسئولان موسیقی رادیو ـ تلویزیون هستند که تصمیم می‌گیرند مردم چه چیزی را باید مدام در طی روز گوش دهند؟

رتن‌بولر، در مقالهٔ فوق‌الذکر، می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد. براساس

پژوهش‌های او، شبکه‌های رادیویی، در وهلهٔ نخست، بر مبنای فرمتی ازپیش‌تعیین‌شده کار می‌کنند. این فرمت، که تنها به دلایل تجاری تعیین می‌شود، مشخص می‌کند که شبکهٔ موردنظر اساساً به کدام نوع موسیقی می‌پردازد. به این ترتیب، از همان ابتدا مشخص است که هیچ تولید موسیقایی‌ای اگر بین دو فرمت قرار گیرد یا با هیچ فرمتی سازگار نباشد، بختی برای پخش رادیویی و، درنتیجه، برای اقبال عمومی نخواهد داشت (ibid.: 82-83). پس از آن، وی نشان می‌دهد که، به اعتراف خود برنامه‌ریزان، تا چه اندازه امکان دسترسی برنامه‌ریزان موسیقی شبکه‌ها به شنوندگان و ترجیحات آنها، به‌ویژه برای تولیدات تازه، محدود است. نه میزان فروش آلبوم‌ها و نه تماس‌های تلفنی شنوندگان، هیچ‌کدام قادر نیستند اطلاعات دقیقی دربارهٔ سلیقهٔ مردم به برنامه‌ریزان ارائه دهند. توصیه‌های بازاریابان صفحه نیز که به منفعت خود می‌اندیشند، چندان قابل‌اعتماد تلقی نمی‌شود. در آنچه به رأی شنوندگان ارتباط می‌یابد، گاه تصمیم یک برنامه‌ریز موسیقی فقط برمبنای برخی مشاهدات پیش‌پاافتاده از محیط اطراف او شکل می‌گیرد: اینکه مثلا دخترش را در خانه دیده است که هنگام پخش یک ترانه از یک شبکهٔ رادیویی، صدای رادیو را بلند می‌کند، یا اینکه دختر آرایشگری را دیده است که فلان قطعه از یک آلبوم را به‌طور کامل با اشعارش زمزمه می‌کند (ibid: 88-89).

تصمیم‌گیری برنامه‌ریز موسیقی اساساً یا برمبنای همین مشاهدات کوچک از محیط پیرامونی خودش است، یا بر مبنای یک نتیجه‌گیری حسی و ذهنی که این یا آن قطعه را در نظر او کمتر یا بیشتر مستعد موفقیت جلوه می‌دهد، و یا، چیزی که بیشتر رواج دارد، براساس میزان استقبال شبکه‌های رادیویی دیگر از این یا آن قطعهٔ موسیقی (ibid: 91)؛ چیزی که **بوردیو** (Bourdieu, 1996: 26) آن را، دربارهٔ محیط روزنامه‌نگاری، «جریان چرخشی[1]» می‌نامد: «جریان چرخشی [یعنی] این واقعیت که روزنامه‌نگاران [...] مطالب همدیگر را می‌خوانند، همدیگر را می‌بینند، مرتب همدیگر را ملاقات می‌کنند [و این واقعیت منجر می‌شود به ایجاد] یک تأثیر بسته و، تردید نکنیم، یک سانسور مؤثر». به این ترتیب، برنامه‌ریزان یکدیگر را تکرار می‌کنند، بدون اینکه تصمیم اولیه‌ای که دور بسته را به راه انداخته است، بر اساس اطلاع دقیق از سلیقهٔ عمومی و رأی شنوندگان استوار باشد، زیرا چنین چیزی اصولا غیرممکن است.

در نتیجه، تصویر کلی به این شکل است: یک برنامه‌ریز برمبنای پاره‌ای مشاهدات یا

نتیجه‌گیری‌های ذهنی، موسیقی‌ای را مستعد «محبوب» شدن تشخیص می‌دهد و تصمیم می‌گیرد آن را با «تکرار سنگین» (تعداد نوبت پخش بالا) پخش کند. این امر موجب می‌شود شبکه‌های دیگر نیز به او تأسی کنند و همهٔ شبکه‌های دارای فرمت واحد، به پخش به‌شیوهٔ «تکرار سنگین» آن موسیقی بپردازند. به این ترتیب، این موسیقی به‌طور وسیعی در جامعه پخش می‌شود و نظر شنوندگان را به خود جلب می‌کند. «اکثر ترانه‌های برگزیده‌شده [درنتیجه] به ترانه‌های بسیار موفق تبدیل می‌شوند، در حالی که ترانه‌هایی که انتخاب‌نشده‌اند، بخت‌شان برای موفقیت بسیار اندک یا هیچ است» (Rothenbuhler, 1987: 92).

شیوهٔ انتخاب موسیقی در رسانه‌ها نشان می‌دهد که توجه به خواست شنونده و از آن کمتر توجه به کیفیت موسیقایی، نقش بسیار ناچیزی در آن ایفا می‌کند. در وهلهٔ نخست، شبکه‌ها با تحمیل فرمت‌های معین به برنامه‌های موسیقایی خود، امکان پذیرش خلاقیت موسیقایی در محدوده‌های خارج از استاندارد فرمت موردنظر خود را از میان می‌برند و در وهلهٔ دوم، در چارچوب همین استانداردها، با اتکا به ملاک‌های ذهنی و پیروی از اصل رقابت حرفه‌ای (جریان چرخشی اصولا به این انگیزه ایجاد می‌شود که کسی از رقیب عقب نماند) موسیقی‌ای را به شنوندگان تحمیل و به‌دنبال آن انتخاب خود را با سلیقهٔ عمومی مشتبه می‌کنند. به این ترتیب، اگر افزایش گرایش به برخی از انواع موسیقی تا این حد مستقل از سلیقهٔ مردم و وابسته به انتخاب برنامه‌ریزان موسیقی است، آیا می‌توان کاهش گرایش به برخی دیگر از انواع موسیقی، به‌ویژه موسیقی جدی در جامعه را به تمامی به حساب گرایش عمومی گذاشت؟

سلیقه‌سازی یا استانداردسازی سلیقه‌ها از سوی رسانه‌ها شیوه‌های دیگری نیز دارد. موسیقی‌های ذخیره‌ای برای رادیو–تلویزیون (و نیز سینما) را باید محل عالی این استانداردسازی سلیقه‌ها به‌حساب آورد. *موسیقی ذخیره‌ای* (library music) یا *موسیقی موقعیت* (mood music) به موسیقی‌هایی گفته می‌شود که آهنگسازان مختلف برای موقعیت‌ها، موضوعات و حال‌وهواهای مختلف در یک فیلم یا برنامهٔ رادیو–تلویزیونی می‌سازند بدون اینکه صحنه‌های موردنظر را دیده باشند، می‌سازند. این موسیقی‌ها در شرکت‌های بزرگی که به این کار اختصاص دارند، ذخیره می‌شوند تا فیلم‌سازان یا تهیه‌کنندگان برنامه‌های رادیو–تلویزیونی که فرصت کافی برای سفارش موسیقی به

آهنگسازان ندارند، با مراجعه به آنها موسیقی‌های مناسب با برنامه یا فیلم خود را انتخاب و خریداری کنند. این موسیقی‌ها طیف وسیعی از موقعیت‌ها و موضوعات را شامل می‌شوند: باز یا بسته‌شدن صحنه، پل‌های بین صحنه‌ها و غیره و نیز موضوعاتی مثل طبیعت، صنعت، کودک، خطر، مضحک، عجیب، روشن، شرقی، چوپانی، رمانتیک، سفر، سرخپوست‌ها، زدوخورد، تعقیب‌وگریز و غیره (برای اطلاعات بیشتر نک. Fowler, n.d.:6؛ Tagg, 1989).[۳] می‌توان به‌روشنی تصور کرد که آهنگسازان این موسیقی‌ها از جمله کسانی‌اند که، همچون سریع‌الفکرهای بوردیو، براساس «افکار کسب‌شده» یا، در اینجا، براساس کلیشه‌های رایج کار می‌کنند. این کلیشه‌ها، هم در زبان موسیقایی آنها، که از کدهای موسیقایی قرن نوزدهمی تشکیل شده است، و هم در تبعیت آنها از تصور عمومی و تخطی‌ناپذیر از پدیده‌ها به چشم می‌خورد. **فیلیپ تگ** (Tagg, 1982, 1989: 13) در دو پژوهش جالب، نشان داده است که چگونه *موسیقی موقعیت* برداشت‌های بسیار رایج در ذهن تودهٔ مردم دربارهٔ پدیده‌ها را با همین زبان موسیقایی القا می‌کند: کدهای به‌کارگرفته‌شده برای توصیف «زن» در این موسیقی‌ها با کدهای به‌کارگرفته‌شده برای القای موضوعات و حالت‌های منفعل، نرم، قدیمی، ساکن، درون‌گرا، روستایی و ضعیف یکسان است، و «صنعت» با «خطر»، «تهدید» و «ضدطبیعت» هماهنگی دارد.

به‌این ترتیب، در جایی که یک فرهنگ موسیقایی استانداردشده، با کمک رسانه‌ها و با درنظرگرفتن هرگونه ملاحظاتی غیر از ملاحظات موسیقایی، گسترش عمومی می‌یابد، راه به روی هرگونه تجربهٔ موسیقایی خالص و هرگونه تجربهٔ صوتی غیراستانداردی که تنها به ارزش‌های هنری پایبند باشد، سد می‌شود. تشخیص نامتناسب‌بودن فوگاتو برای سه ترمبون بر پس‌زمینه زن نقش اول فیلم از سوی کوبیک بر هیچ معیار هنری‌ای استوار نیست، بلکه از نگرانی برای نادیده گرفتن کلیشه‌های عمومی که بعدها به‌صورت استاندارد در *موسیقی‌های موقعیت* به‌کار بسته شدند، سرچشمه می‌گیرد.

در این صورت، با توجه به قدرت رسانه‌ها، قدرت نهادهای اقتصادی تولید موسیقی، توانایی آنها در تکیه بر «افکار کسب‌شده» و نشر وسیع آنها و تأثیری که به این ترتیب بر سلیقه و انتخاب تودهٔ مردم می‌گذارند، چگونه می‌توان باز هم نبود موازنه میان موسیقی‌های جدی و رسانه‌ای را ناشی از رأی مردم دانست؟ و نیز چگونه می‌توان، در

جایی که امکانات و توانایی‌ها یکسان تقسیم نشده است، مردم‌سالارانه‌بودن حمایت از موسیقی‌های جدی را زیر سؤال برد؟ آیا نمی‌توان و نباید برای موسیقی‌ای که آفرینش آن نه به انگیزهٔ کسب درآمد و جلب تقاضای بیشتر، بلکه به انگیزهٔ ایجاد و گسترش ارزش‌های هنری، فرهنگی و اجتماعی است، به نام حفظ همین ارزش‌ها در جامعه، حمایت‌های ویژه‌ای در نظر گرفت؟

نتیجه‌گیری

وضعیت موسیقی در ایران و جایگاه آن در رسانه‌های گروهی، هرچند ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد، اما به‌تمامی متفاوت با آنچه دربارهٔ این وضعیت در غرب گفته شد، نیست. این درست است که شرایط فعلی کاملا مشابه با شرایط غرب نیست، یعنی شبکه‌های رادیو–تلویزیونی خصوصی و شرکت‌های *موسیقی ذخیره‌ای* غایب‌اند، سفارش اثر موسیقایی مستقل (مستقل از فیلم و برنامه‌های رادیو ـ تلویزیونی) برای این دو رسانه احتمالا هرگز وجود نداشته است و ملاحظات مربوط به اقتصاد بازار به اندازه غرب، در تصمیم‌گیری‌های مسئولان موسیقی رادیو ـ تلویزیون دخالت ندارد، اما مسائل مرتبط با دوگانهٔ «موسیقی به‌عنوان هنر» / «موسیقی به‌عنوان کالا» و نحوهٔ نگرش به سلیقهٔ مردم در برابر وظیفهٔ فرهنگ‌سازی رسانه‌ها، به همان قوّت و به همان شکلی که در غرب همواره وجود داشته و هنوز هم دارد، در ایران مطرح می‌شود.

اینکه موسیقیدانان جدی در ایران خود را از این دو رسانه دور نگه می‌دارند، تنها به‌دلیل اعتراض به نشان‌ندادن سازها در تلویزیون یا ممنوعیت پخش صدای خوانندگان زن یا به‌طور کلی، مبهم‌بودن جایگاه موسیقی در کشور (از نظر شرعی) نیست. پیش از هرچیز، این واکنشی عمومی و بسیار رایج، احتمالا در همهٔ کشورها (نمونهٔ غرب مدل اولیهٔ آن را ارائه می‌دهد) در برابر طبیعت این دو رسانه است که، با شعارهای مردم‌سالارانه و به بهانهٔ انجام وظیفهٔ اجتماعی خود که جلب رضایت تودهٔ مردم است و نه رضایت نخبگان جامعه، به «سریع‌الفکرها»، «افکار کسب‌شده» و کلیشه‌های رایج میدان می‌دهد. فاصلهٔ میان موسیقیدان جدی و رسانه، صرف‌نظر از اینکه اکراه به حذف فاصله از سوی اولی باشد یا دومی، معضلی همیشگی و بنیادی بوده است، به‌طوری‌که اغلب در محیط‌های فرهنگی، میزان «جدی‌بودن» موسیقیدان با میزان نزدیکی یا دوری او به رسانه‌ها سنجیده می‌شود.

این «جدی‌بودن» به چه معناست؟ ما در این مقاله اساسا از موسیقی‌های کلاسیک (که می‌تواند به موسیقی کلاسیک ایرانی یا موسیقی موسوم به سنتی نیز تعمیم یابد) به‌عنوان نقطهٔ مقابل موسیقی رسانه‌ای صحبت کردیم، اما مسئله از این حد فراتر می‌رود و هرگونه موسیقی را که در برابر فشار عوامل اقتصادی، ترفندهای سلیقه‌سازی و استانداردهای کلیشه‌ای، به ارزش‌های هنری، پایبند بماند، شامل می‌شود. در اینجا «جدی»، صرف‌نظر از نوع موسیقی (سبک یا سنگین، پیچیده یا ساده، کلاسیک یا مردم‌پسند)، در مقابل آن چیزی قرار می‌گیرد که محصول ملاحظات غیرهنری است و در شکل‌دادن به آن مسئولیت حفظ و گسترش ذوق عالی نادیده گرفته شده است. در نتیجه «موسیقی جدی» در برابر حفظ و گسترش ذوق موسیقایی، خودآگاهانه یا ناخودآگاهانه، مسئولیت‌پذیر است و از این مسئولیت به‌نفع هیچ عامل دیگری شانه خالی نمی‌کند.

اگر فاصلهٔ میان موسیقیدان جدی و موسیقی او، با رسانه و موسیقی رسانه، همواره، حتی در ایران، رو به افزایش بوده، علت آن اختلاف فزاینده میان میزان مسئولیت‌پذیری این دو در برابر ذوق عالی بوده است. رسانه همواره به‌نام مردم و مردم‌سالاری مسئولیتی از نوع دیگر برای خود قائل شده و با خطیر جلوه‌دادن آن کوشیده است اعتباری بیش از موسیقیدان جدی برای خود کسب کند. «پاسخ به خواستهٔ مردم»، شعاری است که دغدغه‌های موسیقیدان جدی را تجملی و نخبه‌گرا می‌نمایاند و مسئولیت رسانه را بالاتر از مسئولیت او قرار می‌دهد. اما واقعیت این است که هیچ رسانه‌ای، همان‌گونه که در غرب دیدیم، به هیچ ترتیبی نمی‌تواند اطمینان دهد که شعار زیبایش در عمل، آگاهانه یا ناآگاهانه، جای خود را به «تحمیل به خواستهٔ مردم» ندهد یا نداده باشد.

مباحث قبلی در این مقاله نشان داد که در انتخاب موسیقی‌ها از سوی برنامه‌ریزان موسیقی شبکه‌ها تا چه اندازه کفهٔ تحمیل نسبت به کفهٔ پاسخ سنگینی می‌کند. این امر، به ویژه از این‌رو موسیقیدان ـ و علاقمند جدی موسیقی ـ را در مقابل رسانه قرار می‌دهد که هیچ‌کدام از این دو به ذوق برنامه‌ریزان موسیقی اعتماد ندارند. اشتباه مسئولان بی‌بی‌سی که شصت سال پیش مورد اعتراض برنارد شاو قرار گرفته بود، بارها و بارها و به شکل‌های متفاوت در همهٔ رسانه‌ها تکرار شده است. نمونهٔ متأخر، اما وارونه‌شدهٔ آن را می‌توان در ایران امروز یافت. اگر مسئولان بی‌بی‌سی در اشتیاق خود برای احیای ترانه‌های گذشته، بر جلف‌بودن کلام آنها تأکید داشتند نه بر محتوای موسیقایی آنها، چرا که تصور می‌کردند محبوبیت این ترانه‌ها از همان

صراحت کلام‌شان ناشی می‌شده است، امروزه در ایران، احیای موسیقی کوچه‌بازاری با کلام فاخر از این توهم سرچشمه می‌گیرد که گویا بی‌مایگی این ترانه‌ها تنها از کلام‌شان ناشی می‌شده و کافی است شعری سنگین بر موسیقی‌های ساخته‌شده در همان سبک‌های پرطرفدار گذاشته شود تا به مدد آن، موسیقی نیز به‌خودی‌خود تطهیر شود. نتیجه آن می‌شود که موسیقی‌ای که پخش آن از رادیو–تلویزیون قبل از انقلاب، به‌علت تقلید سطحی و بی‌مایه از موسیقی عربی، کمابیش ممنوع بود، امروزه، بدون شناخت از کیفیت موسیقایی آن، به‌وفور از این دو رسانه پخش شود.

سلیقه و نگرش موسیقایی برنامه‌ریزان به شکل‌های دیگر نیز بر جامعه تحمیل می‌شود. موسیقی کلاسیک ایرانی در تلویزیون باید با دکور کوزه‌شکسته، دیوار کاه‌گلی، شمع و گل و پروانه، رنگ‌آمیزی تند و نورپردازی گاه اسرارآمیز و نیز به‌همراه دکلمهٔ کش‌دار و پرنازوادای یک غزل صدبارخوانده‌شده عرضه شود تا همه‌چیز دربارهٔ اینکه این موسیقی متعلق به گذشته است و با زیبائی‌شناسی و حال‌وهوای زمان ما، انطباق ندارد، به اثبات برسد. نزدیکی این روش به کلیشه‌سازی‌های *موسیقی موقعیت* در غرب کاملا آشکار است.

هیچیک از ادعاهای رسانه مبنی بر کهنه‌شدن یک نوع موسیقی، خریدارنداشتن آن، متناسب نبودن آن با نیازهای روز یا با نیازهای جوانان و غیره، نه می‌تواند افکار را از طرح این پرسش که خود رسانه در القای این برداشت‌ها به جامعه تا چه حد مسئول بوده است، منحرف کند و نه می‌تواند توجیهی برای شانه‌خالی‌کردن رسانه از مسئولیت فرهنگ‌سازی و گسترش ذوق موسیقایی خوب باشد. هنوز اکثریت افراد جامعهٔ ما موسیقیدانان جدی و موسیقی جدی کشورمان را نمی‌شناسند و کسی نمی‌تواند بااطمینان مدعی شود که این ناآشنایی «خواستهٔ» خود آنان بوده و رسانه آن را به آنها «تحمیل» نکرده است. جدایی «موسیقی خوب» از رسانه، با همهٔ عمومیتی که دارد، امری محتوم نیست. جامعه‌ای که هنوز به‌تمامی و در همهٔ عرصه‌ها به اجبارهای اقتصاد بازار گرفتار نشده و هنوز موسیقی جدی معاصرش، همچون مورد غرب، با ذوق عمومی فرسنگ‌ها فاصله نگرفته است، می‌تواند راهکارهای متفاوت و کاراتری در حوزهٔ فرهنگ ارائه دهد.

منابع فارسی

۱. آدرنو، تئودور، با دستیاری و همکاری جورج سیمپسن (۱۳۸۱) **درباره موسیقی عامه‌پسند**، ترجمهٔ علیرضا سیداحمدیان. *فصلنامه موسیقی ماهور*.

منابع انگلیسی

1. Bourdieu, Pierre. (1996) ***Sur la télévision, suivi de l'emprise du journalism***. Paris: Raisons d'agir.

2. Fowler. T, **The Development of Music in Television**, www.tagg.org.

3. Josipovic, Ivo. (1984) **The Mass Media and Musical Culture**, in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 15, No. 1.

4. Keler , Hans. (1984**) The Future of BBC Music: a Mystery**, in *The Musical Times*, Vol. 123, No. 1668.

5. Kubik ,Gail. (1945) **The Composer's Place in Radio**, in *Hollywood Quarterly*, Vol. 1, No. 1.

6. Frith , Simon. (1987) **The Industrialization of Popular Music**, in James Lull, *Popular Music and Communication*. London: Sage Publications.

7. Middleton , Richard. (2002) **Popular Music: I. Popular Music in the West**, **in Stanley Sadie and John Tyrrell**, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition.

8. W. Rothenbuhler, Eric. (1987) **Commercial Radio and Popular Music: Processes of Selection and Factors of Influence**, in James Lull, *Popular Music and Communication*. London: Sage Publications.

9. Salter ,Lionel. (1957) **Music in Television**, in *The Musical Times*, Vol. 98, No. 1367.

10. Shaw ,Bernard. (1947) **Shaw on Radio Music**, in *The Musical Times*, Vol. 88,

No. 1247.

11. Stockhausen, Karlheinz. (1985) **To the International Music Council**, in *Perspectives of New Music*, Vol. 24, No. 1, Autumn-Winter.

12. Tagg , Philip. (1982) **Nature as a Musical Mood Category**, in *IASPM Norden's working papers series*, Institute of Musicology, University of Göteborg, (also www.tagg.org).

13. Tagg , Philip. (1989) **An Anthropology of Stereotypes in TV Music**?, in *Svensk tidskrift för musikforsking*. (also www.tagg.org).

14. Wangermée, Robert. (1982) **Notes sur l'économie des Institutions Musicales Non-Lucratives**, in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 13, No. 2.

پی‌نوشت‌ها

۱ـ خانوادهٔ اشرافیِ مجارکه اعضای آن به مدت بیش از یک قرن (به‌خصوص در قرن هجدهم) حامی موسیقی و موسیقیدانان بودند.

۲ـ یوسیپویچ این پدیده را به‌عنوان «حداکثر حرفه‌ای‌گری» همچون پیامد کمابیش مثبت فرهنگ رسانه‌ای به‌حساب می‌آورد.

۳ـ مهم‌ترین شرکت‌های *موسیقی ذخیره‌ای* عبارتند از: Boosey and Hawkes Recorded Music for Film, Radio and Television (London), Bruton Music (London), The De Wolf Recorded Music Catalogue (London), KPM Music Recorded Library (London), Editions Montparnasse (Paris), The Southern Library of Recorded Music (New York).

تأثیر ویدئوکلیپ بر ذهن مخاطب

دکتر امیرحسن ندایی*
پروفسور حسن عشایری**
دکتر سید حبیبا... لزگی***

چکیده

این مقاله نحوهٔ تأثیرگذاری ویدئوکلیپ بر ذهن و روان مخاطب را شرح می‌دهد. ویژگی اصلی ویدئوکلیپ همراهی تصویر با موسیقی است.
پس از پخش مکرر یک ویدئوکلیپ از تلویزیون، اگر موسیقی آن کلیپ بدون تصویر (از رادیو، کاست، کنسرت یا هر طریق دیگر) پخش شود، شنونده ناخودآگاه همان تصاویر ویدئوکلیپ را به‌خاطر خواهد آورد. بنابراین می‌توان مفاهیم مورد نظر را برای مخاطب تکرار و او را اقناع کرد.
رؤیاها نتیجهٔ فعالیت بیولوژیک و تأثیرات محیط زندگی بر ذهن هستند. سینما و تلویزیون این توانایی را دارند که رؤیاها را در سراسر زمین به یکدیگر شبیه سازند. این ظرفیت برای دستیابی به مقاصد دورتر سیاسی به کارگرفته می‌شود. تأثیرگذاری تلویزیون با بکارگیری ویدئوکلیپ دوچندان می‌شود زیرا ویژگی‌هایی چون: حجم زیاد تصاویر ویدئوکلیپ در مقایسه با یک فیلم سینمایی یا مجموعهٔ داستانی، کیفیت ناب تصاویر، نزدیک بودنشان به فرم رؤیاها و کوتاهی زمان آنها تأثیرگذاری ویدئوکلیپ بر ذهن مخاطب را نسبت به سایر برنامه‌های تلویزیونی افزایش می‌دهد.

---

* دکترای پژوهش هنر
** پروفسور مغز و اعصاب، معاون پژوهشی دانشکده توان بخشی
*** عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس

مقدمه

موسیقی تصویری (Music Video) یا ویدئوکلیپ (Video Clip) ترکیبی است از موسیقی، آواز و شکلی از روایت تصویری و نوعی فیلم کوتاه که از سال‌های آغازین دهه ۱۹۸۰ متولد شد. با تولد این پدیده، تحول در عرصه تصویرسازی و روایت، به شکل چشمگیری آغاز گردید. تحولی که موسیقی تصویری پدید آورد، بسیار نافذ بود. کلیپ، شکل آگهی‌های تجاری را متحول کرد. شکل و شیوه فیلم سازی را دگرگون ساخت؛ و گروهی از فیلمسازان خلاق را به وجود آورد که راه خود را با اشکال قدیمی و جدید رسانه از طریق این پدیده باز کردند (Ayeroff , 2000 :7).

این پدیده به سرعت مورد استقبال قرار گرفت و در زمانی کوتاه سراسر جهان را تحت تأثیر خود قرار داد. شبکه‌های تلویزیونی ٢٤ ساعته که برنامه‌های خود را به این پدیده اختصاص می‌دادند، یکی پس از دیگری به راه افتادند، زیرا موسیقی تصویری جذابیت‌های بسیاری داشت. موسیقی تصویری، به دلیل نو بودن و تفاوت آن با فرهنگ تصویری پیش از خود، ایجاد صحنه‌های جدید و پدید آوردن ضمیر خودآگاه در مخاطب، از جذابیت و تأثیرگذاری خاصی برخوردار است (Kaplan , 1989:14).

موسیقی تصویری از آغاز پیدایش خود، دیدگاه‌های گوناگونی را برانگیخت. گروهی بر جاذبه عامه پسند آن تأکید داشتند و گروهی دیگر بر جلوه‌های بصری این نوع موسیقی: در یک سو طرفداران سرسخت هنر پیشرو (Avant –garde) که پیرو فرهنگ برتر بودند قرار داشتند، که هر نوع گرایش به اشکال کلاسیک و بنیادین را تحقیر می‌کردند، و در سوی دیگر، مدافعان پست مدرنیسم و هنر عامیانه، که هنر را نوعی الگوبرداری بصری می‌دانستند (Feineman, 2000:10).

اما نکته‌ای که تقریباً همه نظریه‌پردازان موسیقی تصویری بر آن اتفاق نظر دارند، آن است که این پدیده با جلوه نمادین خود، بر ناخودآگاه مخاطب تأثیری غیرقابل انکار دارد. موسیقی تصویری نشانه‌ها و رمزهای جدیدی را برای ارتباط با مخاطب ساخته است (Kinder , 1984).

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های موسیقی تصویری، قدرت آن در شکل دادن تصاویر خیالی در ذهن مخاطب است (نوعی رویابینی در بیداری). تصویری که با هر بار

گوش‌دادن به موسیقی، دوباره در ذهن شکل می‌گیرد. موسیقی، به طور کلی، تصاویر رویاگونه‌ای را به ذهن متبادر می‌سازد که بر آمده از احساسات درونی ما هستند و جلوه‌ای تخیلی و رویایی دارند. هم از این روست که بیشتر تصاویری که در این نوع موسیقی استفاده می‌شوند، فضاهایی رویایی و ذهنی دارند. تصاویر ذهنی که موسیقی ایجاد می‌کند همیشه واضح نیستند. یکی از وظایف موسیقی تصویری کمک به درک آسان و عینی کردن این تصاویر ذهنی است. اما این مکانیزم چگونه رخ می‌دهد؟

تأثیر تصویر بر ذهن مخاطب در موسیقی تصویری

شکل‌دادن تصاویر خیالی در ذهن مخاطب مهم‌ترین ویژگی ویدئوکلیپ است. تصاویری که با هر بار گوش‌دادن به موسیقی، در ذهن، دوباره شکل می‌گیرند. تجربه تماشای یک ویدئوکلیپ در تلویزیون چنین عملکردی را در مغز به اثبات می‌رساند. تکرار این تجربه در زمانی کوتاه، موجب می‌شود مخاطب، ارتباط ذهنی با تصاویر کلیپ را در مغز خود تقویت کند و پس از آن، هر گاه آن قطعه خاص را از رادیو یا هر وسیله دیگری که فاقد ویژگی تصویری است، بشنود، حضور موسیقی به تنهایی، همان تصاویر را در ذهن او تداعی می‌کند، البته همراه با احساس تمایل به دوباره دیدن آن کلیپ خاص (Kinder , 1984). این تداعی، در واقع شکل بنیادین یادگیری و تأثیرگذاری از طریق شرطی‌سازی است.

در ویدئوکلیپ، این نکته که ما اجرا کنندهٔ قطعه را (همچون یک کنسرت زنده) می‌بینیم یا خیر، اصلاً مهم نیست. در بسیاری از کلیپ‌هایی که بر اساس قطعات مختلف موسیقی ساخته می‌شوند، هیچ‌گونه تأکیدی بر اجرا کننده (در حال اجرای قطعه) صورت نمی‌گیرد. کلیپ‌هایی که در ساختار خود از شخص اجرا کننده (خواننده یا نوازنده) استفاده کرده‌اند، در واقع هنوز تحت‌تأثیر فیلم‌های مستند موسیقیایی دهه‌های شصت و هفتاد هستند. ویدئوکلیپ‌ها در آغاز دهه هشتاد پدید آمدند و در طول سال‌های بعد تا زمان حاضر تحولی اساسی یافتند. جلوه‌های ویژه تصویری، حالتی متفاوت در آنها پدید آوردند، اما در بسیاری موارد هنوز شکل بنیادین خود را در نشان دادن اجراکنندگان قطعات، حفظ کرده‌اند (Vernallis, 2004 :83).

در بیشتر قطعات ویدئوکلیپ آنچه ما می‌بینیم زنجیره‌ای از تصاویر متفاوت و گاه

غیرقابل مقایسه است؛ تصاویری که در فضا و زمان خاصی جریان ندارنـد و سـاختاری شبیه فرم رویاهایمان یافته‌اند. گرچه ریتم و ضرباهنگ مونتاژ تصاویر بر اساس ضـربات موسیقی شکل می‌گیرند، اما جریان موسیقی و اشعار، به یکی شدن هویت و معنای ایـن تصاویر نامربوط به یکدیگر کمک می‌کنند (گاه این کار با استفاده از گفتار مـتن کـه بـه اشعار یا تصاویر اضافه شده است انجام می‌شـود) (Vernallis , 2004: 37). ایـن ویژگـی سبب می‌شود تا تصاویر به‌ظاهر نامربوط به هم، به صورت تصاویری پیوسته و مرتبط با موسیقی و اشعار آن در آیند. چنین ساختاری این نکته مهم را به اثبـات مـی‌رسـاند کـه «تصویر» اساساً بنیادی‌ترین منبع ایجاد لذت است (Kaplan, 1989: 22) و به همین دلیل است که زمانی که مخاطب در حال تماشای تلویزیون نیست و تنها بـه رادیـو یـا ضـبط صوت گوش می‌دهد و تصاویر را نمی‌بیند، همـان تـصاویر پیـشین در ذهـن او تـداعی می‌شوند. شکل معکوس آن یعنی حضور تصویر و فقدان صوت، بدون مداخله شخصی مخاطب (به صورت قطع صدا به هنگام تماشای تلویزیون) یا اخـتلال تکنیکـی ممکـن نیست (Kinder , 1984) . اما به هر حـال در چنـین حـالتی مخاطـب همـواره در انتظـار موسیقی (صوت) باقی می‌ماند. برخی منتقدان اعتقاد دارند که با چنـین کـاری مـی‌تـوان توجه بیننده را به تصاویری خاص معطوف داشت و ایـن دلیلـی بـرای اسـتفاده از ایـن تکنیک است. در تمامی برنامه‌های تلویزیون ترکیبات تصویری از امتیاز ویـژه‌ای نـسبت به صوت برخوردارند. اما در شرایطی که عوامل فرهنگی، تاریخی و روانی، خصوصیات آن را تعیین می‌کنند، مخاطبان تلویزیون حق انتخاب دارند.

پیچیدگی ساختار تصاویر در ویدئوکلیپ عملکرد اصلی خود را در حافظه مـی‌یابنـد و به همین دلیل تکـرار مـداوم آنهـا (بـرای جـایگیری تـصاویر و مفـاهیم در ذهـن) از اصلی‌ترین ضروریات پخش این گونه برنامه‌هاست.

اگر فردی، قطعه‌ای موسیقی را پیش از دیدن کلیپ مربوط بـه آن بـشنود، پیچیـدگی تصاویر، این مسئله را که شنونده بتواند حدس بزند کلیپ آن چگونه اسـت، غیـرممکن می‌سازد (Kaplan, 1989:7).

این شرایط با شیوه‌های رایج در دهه‌های شصت و هفتاد به کلی متفـاوت اسـت. در آن دوران زمانی که فرد علاقه‌مند به موسیقی، آلبوم یا نوار یک قطعه را می‌خریـد، طـی مدت شنیدن، می‌توانست تصور کند که برای مثال نوازنده یا خواننده بـه هنگـام اجـرای

این قسمت چگونه به نظر می‌رسد و در این بازسازی ذهنی، از تصاویر بایگانی حافظه‌اش استفاده می‌کرد. گاه نیز ممکن بود این روند به این صورت شکل گیرد که چنین شنونده‌ای خود را در شرایطی خاص تصور کند (مثلاً جای خواننده) و موسیقی به صورت مکملی صوتی برای اعمال فیزیکی او درآید (آواز، رقص، تمرینات ورزشی یا هر چیز دیگر). در چنین شرایطی، غیاب اجرا کننده زنده (که تصاویر آنها معمولاً تنها بر روی جلد آلبوم دیده می‌شد و گاه حتی جایشان با مناظری که با مضمون قطعه نزدیکی داشتند، عوض می‌شد) شنونده را قادر می‌سازد تا تصاویری فانتزی در ذهن خود خلق کند. زمانی هم که خواننده حضور فیزیکی ندارد [در آن دوران] علاقه‌مندان به موسیقی، هر کدام تصاویر مورد علاقه خود را در ذهن می‌سازند و ترکیبی تصویری از تخیلات فانتزی و فیزیکی، از طریق موسیقی در درون مغز ایجاد می‌شود.

مقصود از آنچه گفته شد، این نیست که ویدئوکلیپ می‌تواند تماشاگران را برای دیدن تصاویر خیالیشان تحریک کند، بلکه هدف، ایجاد شکل خاصی از این شیوه تصویرپردازی است. یادآوری تصاویری که فرد پیشتر آنها را دیده است، اولین گام در این روند محسوب می‌شود. روندی که بارها شاهد تأثیرگذاری آن بر مخاطبان نوجوان بوده‌ایم اینکه چگونه درباره یادآوری زودتر و بهتر جزئیات کلیپ آن قطعه خاص با هم به بازی و رقابت پرداخته‌اند (Kaplan , 1989 :35) . نمونه دیگر در تأثیرپذیری تماشاگران نوجوان از شکل ظاهری خوانندگان، تلاش برای هویت‌سازی از روی آنان و در نتیجه گسترش فرهنگ مصرفی است (Kaplan, 1989:22) . از این رو حتی بسیاری از خوانندگان در اجراهای زنده تلاش می‌کنند فضای کلیپ‌های معروف خود را بازسازی کنند تا تصاویر آن کلیپ‌ها دوباره در ذهن مخاطبان بازآفرینی شود. نمونه‌ها بسیارند، اما یک نمونه مشخص در این زمینه عملکرد راجر واترز Roger Waters در اجرای The Pros and Cons of Hitchhiking بود. در این کنسرت، تماشاگران شاهد بودند که جلوه‌های ویژه‌ای که در کلیپ استفاده شده بودند، چگونه دوباره بر صحنه شکل می‌گیرند. بیشتر کنسرت‌های زنده اکنون در تلاش برای برابری یافتن با کلیپ‌های پخش شده از تلویزیون هستند.

ویدئوکلیپ، شنونده را به مبارزه‌ای برای به خاطر آوردن تصاویر غایب دعوت می‌کند. آیا می‌توان در حین شنیدن، تماشاگر نیز بود و مجموعه تصاویر و اصوات را

دوباره تجربه کرد؟

این بازی سبب می‌شود تا مخاطب همواره توجه خود را به سمت شبکه‌هایی معطوف دارد که این کلیپ‌ها را پخش می‌کنند.

در کلیپ‌هایی که اجراهای گوناگون یک قطعه خاص را به هم پیوند می‌دهند، مخاطب در عین حال خود را در شرایط بیننده کنسرت زنده آن قطعات نیز می‌بیند. اگر کلیپ با بخش‌های گوناگون زندگی خواننده همراه شود، نوعی احساس نزدیکی میان مخاطب و خواننده ایجاد می‌گردد که در نتیجهٔ آن، علاقه‌مندی بیشتری نیز در او نسبت به آن خواننده خاص به وجود می‌آید. هنگامی که تماشاگر خواننده را در مکان‌هایی همچون رستورانی که می‌شناسد یا اتاق خواب یا حیاط خانه‌اش، استودیوی تلویزیونی یا حتی یک فضای ناشناخته می‌بیند، در واقع تماشاگر همراه با آن خواننده، بخشی از تاریخچه خصوصی او را پیگیری می‌کند (Kaplan , 1989:18).

طی پخش یک برنامه خاص، در هر لحظه حداقل یک نفر در حال تماشای تلویزیون است که می‌باید حضوری همه جانبه بیابد. این احساس به ویژه در اجراهای زنده تلویزیونی قدرت خاصی می‌یابد، در جایی که حضور همه جانبه مخاطب اولین و مهم‌ترین ویژگی است. پخش زنده تلویزیونی از شکل سنتی ساخت فیلم، مجزاست، در این حالت باید حضور چشمان بیننده در هر لحظه از آن اتفاق (برنامه) خاص مورد نظر قرار گیرد (Vernallis , 2004: 110). در واقع شکل ارائه آن باید بر حضور خودآگاه بیننده تأکید ورزد.

این همان احساسی است که بیننده در درون خود به آن می‌رسد. او حس می‌کند که درست در زمانی که در حال تماشای تلویزیون است، چه کسی یا چه چیزی بر صفحه تلویزیون پدیدار می‌شود. البته روشن است که شبکه‌ها و افرادی خاص تصمیم می‌گیرند که چه چیزی بر صفحه تلویزیون دیده شود، اما مخاطب با تمایلات و خواسته‌های خود پیشتر به آنها گفته است که چه چیزی می‌خواهد، و این از جمله عوامل مهمی است که همیشه مدنظر گردانندگان شبکه‌ها قرار می‌گیرد.

این احساس خاص نسبت به حضور همه جانبه مخاطب، حتی در ساخت نمایش‌ها و فیلم‌ها نیز مورد توجه قرار می‌گیرد، و جلوه‌ای از کارکرد ناخودآگاه جمعی است. استفاده از صدای ضبط شده خنده‌ها یا خطاب قرار دادن تماشاگر به صورت دوم شخص در آگهی‌های تبلیغاتی، اخبار، برنامه‌های تلویزیونی و برنامه‌های کودکان، همه و همه از جمله همین عوامل

هستند. استفاده از حضور همه جانبه مخاطب در ویدئوکلیپ ها با نگاه خواننده به دوربین (تماشاگر) و خطاب قرار دادن او شکل می‌گیرد (Kinder , 1984).

بیننده تلویزیون دو نقش اصلی ایفا می‌کند: اول در مقام تماشاگر یا شنونده خاص که تصاویر و صداها را در بخش آگاه ذهنش می‌بیند و می‌شنود و آنها را به خاطر می‌سپارد. دوم در مقام عضوی از مخاطبان گروهی و اجتماعی (یکی از اهالی دهکده جهانی) که در آروزها و ایدئولوژی خود دیگران را سهیم می‌کند (Kinder , 1984).

در یکسان‌سازی ویژگی‌های عمومی و خصوصی، این نقش دوگانه، عملکردی دوگانه نیز می‌یابد:

۱. ورود تصاویر تلویزیون به درون زندگی ذهنی تماشاگر و ترکیب آنها با تصاویر ذهنی او.

۲. تعیین جایگاه مخاطب در بازار جهانی و در مکانی که به عنوان یک مصرف‌کننده بالقوه، تصاویر تلویزیونی را دریافت می‌کند و آنها را به خواسته‌های خود تبدیل می‌کند. این یکی از ارکان اساسی اقتصاد سرمایه‌داری است. به دلیل سلطه تبلیغات بر تلویزیون، همه چیز باید در خدمت هدف اصلی یعنی ورود فرهنگ مصرفی به جامعه باشد.

تأثیر حضور و غیبت تلویزیون در ذهن

حضور همه جانبه مخاطب یا بیننده، بستگی به حضور یا غیبت گیرنده تلویزیونی به عنوان یک عامل ارتباطی مهم دارد. از دید کاپلان، تلویزیون به مثابه یک گیرنده، عملکردی با دو ظرفیت گوناگون دارد: ابزاری برای ارائه و ارضای آرزوها و تمایلات، عاملی برای یکسان‌سازی هویت (Kaplan, 1989:23).

این بزرگ‌ترین ویژگی عصر پست مدرنیسم است. اگر کسی تلویزیون نداشته باشد، از جامعه خارج شده است. اگر تلویزیون نداشته باشد، آرزوها، رؤیاها و حتی زندگیش ضعیف و تهی می‌شوند. اگر تلویزیون نداشته باشد، نمی‌تواند اسامی و چهره‌های قهرمانان فرهنگی و اسطوره‌های روز را که دور او مجموعه‌ای ایجاد می‌کنند، بشناسد. عباراتی همچون مردم، ستاره، هنرمند و... در محاورات روزمره برای او بی‌معنی خواهد بود. در واقع برای ورود به فرهنگ اجتماعی و نظام جمعی و بازاری آن، باید این ابزار (تلویزیون) را در اختیار داشت. ابزاری که نه تنها ما را به دنیایی دیگر می‌برد، بلکه

تغییرات شگفتی درون ما و دنیای پیرامونمان ایجاد می‌کند. با ورود تلویزیون به زندگی، فرد در معرض انبوهی از تصاویر و صداها قرار می‌گیرد. ساختار تلویزیون در شکل صحیح آن به گونه‌ای است که تلاش می‌کند بیشترین وقت ما را به خود اختصاص دهد (Kaplan, 1989:13). همه ما لحظاتی را تجربه کرده‌ایم که ساعت‌ها در انتظار تماشای برنامه تلویزیونی یا فیلم مورد علاقه‌مان به تلویزیون خیره مانده‌ایم. روش‌های بسیاری برای نگه داشتن ما پای دستگاه تلویزیون وجود دارد. ما در مقابل هجوم بی‌وقفه تصاویر قرار می‌گیریم.

هنگامی که فرد خارج از خانه یا حتی درون خانه، در حال تماشا نیست، هنوز تحت نفوذ تصاویری است که قبلاً از تلویزیون دیده است. از دیدگاه اقتصادی، مخاطب مصرف‌کننده‌ای است که به صورت بالقوه در مقابل تلویزیون نشسته است. از دیدگاهی دیگر، بیننده فردی بیدار خواب است که حتی در حال رانندگی، تصاویر تلویزیون را در ذهن خود دارد. اما نکته مهم آن است که حتی در شب به هنگام رویابینی، تصاویر تلویزیونی در ذهن دوباره‌سازی می‌شوند.

رویاها پدیده‌ای تکاملی هستند که به فرهنگ زیستی فرد بستگی دارند. تصاویری که در رویاها دیده می‌شوند حامل نشانه‌های خاص فرهنگی هستند. تلویزیون و سینما رسانه‌هایی هستند که نقش مهمی در روند نشانه‌سازی ذهنی ایفا می‌کنند و مواد اولیه رویاهای فردی را فراهم می‌آورند. کاپلان از قول استفان هیث (Stephan Heath) می‌نویسد: «فرد با یادآوری تصورات خود و بازآفرینی دایمی آنها هویت فردی خویش را می‌سازد» (Kaplan, 1989:25).

تأثیر اصلی و قدرتمند این رسانه‌ها بر رؤیاها به دلیل شباهت‌های پدیده‌شناسی میان رؤیابینی و تماشای فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی است: ویژگی تصویری بودن هر دو تجربه، فقدان تداوم زمانی / فضایی، هویت دوگانه تماشاگر به عنوان مسافری بی‌اراده از یک سو و همراهی فعال از سوی دیگر، راحتی فیزیکی و بی‌حرکتی فرد (هم در هنگام خواب و هم هنگام تماشای فیلم یا تلویزیون)، تغییر ناگهانی از یک موقعیت به موقعیتی دیگر به لحاظ فیزیکی و روانی (مانند روشن شدن چراغ‌ها در سینما، خاموشی دستگاه و پایان یافتن فیلم در تلویزیون، و پریدن از خواب به هنگام رؤیابینی)، روند دوگانه اقتباس در ذهن (شامل استفاده از رؤیاها به عنوان منبع خلاقه برای هنرمندانی

که فیلم یا کلیپ می‌سازند و تلفیق تصاویر این رسانه‌ها در رؤیاهای تماشاگر)، طبیعت برگشت‌کننده این داستان‌ها در تحریک لذات درون انسان از طریق ارضای آرزوها و تمنیات سرکوفته دوران کودکی (که نمونه آن در نظریهٔ لاکان دربارهٔ تصویر آینه‌ای به خوبی دیده می‌شود) ترکیب زمینهٔ تفریحی با مضامین فرهنگی یا ایدئولوژیک (Kaplan, 1989). ارتباط میان رؤیا و تلویزیون، بویژه از آن رو بسیار مهم است که هر فرد از همان دوران طفولیت به تماشای تلویزیون می‌پردازد و تلویزیون بیش از هر رسانه دیگری تصاویر را به منبع رؤیاها و زمینه‌های فرهنگی فرد منتقل می‌سازد.

نکته مهم و حائز اهمیت در این میان، آن است که مشابهت‌های میان رؤیا و تلویزیون با موارد مشابه آن در سینما تقریباً یکی است: افزایش کمّی و دسترسی نامحدود به آن، ساختار بدون تداوم، فقدان تمرکز، ساختار متکی بر بازیافت حافظه، انتقال مستقیم و حضور همه جانبه مخاطب (Kinder, 1984). مورخان و نظریه‌پردازان تلویزیون، به بسیاری از این ویژگی‌ها اشاره کرده‌اند، اما آنچه بیشتر از همه می‌تواند بر رویاهای فرد تأثیر بگذارد، همان کلیپ‌ها هستند که ساختاری بسیار شبیه رؤیاها دارند.

تصاویر ذهنی را می‌توان به طور نامحدود افزایش داد. این کار با افزایش زمان خواب[1] (به کارگیری تصاویر ذهنی از سوی مغز) و افزایش زمان تماشای تلویزیون و سنیما، انجام می‌شود.

ویدئوکلیپ‌ها به دلیل زمان کوتاه و تعدد تصاویرشان (که در زمانی بسیار کوتاه به سمت چشم بیننده پرتاب می‌شوند) تأثیر بیشتری بر مخاطب دارند. هم از این روست که تأثیرگذاری تلویزیون با به کارگیری پدیده ویدئوکلیپ دو چندان می‌شود. زیرا حجم تصاویری که در طول پخش یک کلیپ وارد بخش خاطره و حافظه فرد می‌شود، به مراتب بیشتر از یک سریال داستانی یا یک فیلم سینمایی است. کیفیت ناب تصاویر در ویدئوکلیپ، نزدیک بودن آنها به فرم رؤیاها و کوتاهی زمان آنها نیز بر این تأثیرگذاری مؤثر است.

با وجود آنکه امروزه در تمامی شبکه‌های تلویزیونی در میان برنامه‌ها و حتی در میان یک فیلم بلند داستانی، آگهی‌های تجاری پخش می‌شود که سبب در هم ریختن تداوم ساختاری اثر می‌گردد، اگر یک شبکه تلویزیونی بر اساس کلیپ شکل بگیرد، تاثیرگذاری آن مشخص‌تر خواهد بود. در واقع در چنین شبکه‌ای همه برنامه‌ها زمانی

بسیار کوتاه می‌یابند و بر پایه فقدان تداوم زمانی، فضایی و یک زنجیره تصویری شکل می‌گیرند. چنین ساختاری شباهت بسیاری به رؤیاهای ما دارد (Kaplan, 1989:22). ساختاری که با تغییرات سریع صحنه‌ای، حرکت تند چشم، فعالیت سلول‌های مغزی و فضاهای غیر واقع‌گرا همراه است و از این جهت به رؤیا شباهت می‌یابد. حرکت سریع چشم‌ها سلول‌های مغزی را به فعالیت بیشتری وامی‌دارند و با افزایش فعالیت سلول‌های مغز، اطلاعات تصویری سریعی که به مغز می‌رسند، با همان سرعت در بخش حافظه ثبت می‌شوند.

در کنار این، تکنیک‌های خاص سینمایی در تأثیرگذاری این پدیده سهم مهمی دارند. حرکات دوربین، جا به جایی دوربین و زاویه دید در کنار تدوین (مونتاژ)، امکان ارتباط میان موسیقی و تصویر را پدید می‌آورد (Vernallis, 2004:28). در واقع تکنیک‌هایی که در ویدئوکلیپ‌ها سبب رؤیاگونگی می‌شوند، عبارتند از:

۱. حرکت دوربین در فضا (بویژه هنگامی که با عمق میدان همراه باشد)

۲. ترکیب نامعقول، غیرواقع‌گرا و اسرارآمیز اشیاء، شخصیت‌ها و صحنه‌پردازی‌ها (برای بازسازی جهان مقابل دوربین)

۳. مونتاژ دینامیک (با تأکید بر نماهای نزدیک با طول زمانی بسیار کوتاه)

٤. در هم‌ریزی تداوم زمانی و فضایی (به ویژه با استفاده از برش پرشی (Jump Cut – Kinder, 1984).

تمام این تکنیک‌ها پیش از این در سینما به کار رفته‌اند اما تکنیکی که در ویدئوکلیپ‌ها بسیار استفاده می‌شود، حرکت آهسته است. این تکنیک به دلیل آشنایی‌زدایی از جهان پیرامون، در ویدئوکلیپ‌ها کارکردی خاص می‌یابد، زیرا تصاویر را به خاطره و رؤیا بدل می‌سازد.

فقدان تمرکز، نتیجه فقدان تداوم ساختاری

فقدان تداوم ساختاری در موسیقی تصویری، جریانی فشرده و بدون تمرکز خلق می‌کند. زمان موسیقایی پیوسته نیست، گذشته، درون حال و حال، درون آینده جریان می‌یابد (Vernallis, 2004:159). به همین دلیل است که این روند فاقد تمرکز، با پخش کلیپ و ایجاد ساختار برنامه‌سازی بر اساس آن، به جذابیت بیشتر برنامه‌ها و ایجاد علاقه در مخاطبان

می‌انجامد. در واقع به صورت کاملاً تعمدی و با اهداف اقتصادی خاص، فصل‌بندی کلیپ‌ها، براساس برخوردهای اتفاقی و تصادفی در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد.

ساختار رؤیاهای انسان (به لحاظ فقدان تمرکز) با آنچه در مورد کلیپ گفته شد، مشابهت دارد؛ جایی که تمام رؤیاها در طول شب، گویی موضوعی واحد می‌یابند، جایی که رویابین، تنها تصاویری خاص یا صحنه‌هایی از رؤیای خود را به یاد می‌آورد، اما مرزهای روشن و خصوصیات اصلی رؤیایش را از یاد می‌برد؛ جایی که فرد هرگز از پیش نمی‌داند چه رؤیاها و تصاویری بر پرده ذهنش نقش می‌یابند. متون نوشتاری رؤیاهای ما شباهت بسیاری به متون کلیپ‌ها دارند. بنابراین، مسئله فقدان تمرکز، شیوه‌ای است که در ساخت ویدئوکلیپ به عنوان نوعی استراتژی آگاهانه به کار گرفته می‌شود تا تصاویر کوتاه و خیال‌انگیز در عمق ذهن مخاطب جای گیرند و جهانی خیالی پدید آید؛ جهانی که نزدیک به یک قرن پیش از این، استریندبرگ، نویسنده بزرگ سوئدی، در توصیف آن می‌نویسد: «نویسنده سعی دارد تا از فرم از هم گسیخته و در عین حال با معنی رؤیا تقلید کند. امکان وقوع هر اتفاقی وجود دارد و همه چیز ممکن و محتمل است. زمان و فضایی نیست. بر روی پس زمینه‌ای کمرنگ از واقعیات، طرح‌های خیالی، شاخ و برگ دادن‌ها، پرواز آزاد خیال، بیهودگی‌ها و بداهه‌سازی‌ها، شخصیت‌ها تقسیم می‌شوند، دو تا می‌شوند، چند تا می‌شوند، ناپدید می‌شوند، سخت می‌شوند، تار می‌شوند، و واضح می‌شوند. اما از دید آنکه بر همه آنها آگاه است ـ صاحب رؤیا ـ هیچ رازی در کار نیست، هیچ ناهماهنگی به چشم نمی‌خورد، هیچ اشتباهی نیست و هیچ قانونی نیز وجود ندارد» (Brockett, 1977:494).

نتیجه‌گیری

رؤیاها در ذهن آدمی شکل می‌گیرند و در طول رؤیابینی، فرد حضوری همه جانبه در آن می‌یابد. در باز نمود واقعی رؤیا، رؤیابین، تنها یک بیننده نیست، بلکه او خود به تنهایی نویسنده، کارگردان، بازیگر، دکور، دوربین و همه ابزارهای تکنیکی نیز هست. براساس آنچه درباره ویدئوکلیپ و تأثیر آن در ذهن گفته شد، به این نتیجه می‌رسیم که بیننده مرزهای میان تصاویر دیده شده و فانتزی‌های درونی خود را گم می‌کند و یکی جای دیگری را می‌گیرد. تماشاگر دیگر تفاوتی میان آنچه دیده است و آنچه فرض می‌کند، قائل نمی‌شود و این اتفاق در ذهن او رخ می‌دهد. در این حالت، تماشاگر،

دنیای تصاویر را به درون خود می‌کشاند و آنها را برای خود به رؤیاهایش بدل می‌سازد. تجارب دنیای واقعی در رؤیاها به وسیله واقعیت‌های جایگزین مورد استفاده قرار می‌گیرند. در تلویزیون، و به عبارت بهتر در ویدئوکلیپ‌ها، تصاویر رؤیایی به دلیل زمان کوتاهشان و اینکه در بیداری دیده می‌شوند، به طور کامل از سوی مخاطب جذب نمی‌شوند و از این رو به مثابه مکمل دنیای عادی پیرامون او عمل می‌کنند. تماشاگر تلویزیون در حین تماشا، کارهای دیگری نیز انجام می‌دهد، حال اگر حین تماشای یک ویدئوکلیپ، در ذهن خود نیز تصاویری را به طور موازی ببیند [یعنی بیدار خوابی (Day dreaming) کند]، چنین زمینه‌ای به وسیله تصاویر دیده شده نیز تحریک می‌شود و از این طریق، ترکیب این دو حوزه گوناگون امکان‌پذیر می‌گردد. برای مثال در ویدئوکلیپی از سیندی‌لاپر، خواننده‌ای که بازیگر نیز هست، در لحظاتی گذشتهٔ خود را به هنگامی که دخترکی بوده و مادرش را در کنار خود داشته است، به خاطر می‌آورد. در چنین شرایطی اگر بیننده نیز خاطره مادر خود را در ذهن بیاورد، تصویر ویدئوکلیپ با تصویر ذهنی تماشاگر در هم می‌آمیزد و نوعی جایگزینی صورت می‌گیرد. ویدئوکلیپ‌ها چونان اشعاری کوتاه و شیرین به درون ذهن مخاطب راه می‌یابند و همین امر، سبب ایجاد نوعی تنوع در ساختارشان می‌شود که چنین ساختاری خود عامل جذب تماشاگر برای مدت طولانی‌تر در مقابل تلویزیون است. هم از این روست که ویدئوکلیپ‌ها ابزار قدرتمندی، هم برای القای افکار ایدئولوژیک خاص و هم ایجاد بازارهای مناسب اقتصادی هستند و این به دلیل توانایی نفوذ آنها به درون رؤیاهای ماست.

منابع

1. Ayeroff, Jeff. (2000) **Thirty Frames per Second, The Visionary Art of Feineman,** Neil the Music Video, Adams, New York.

2. Brockett, Oscar Gross. (1977) **History of the Theatre**, Indiana University Press.

3. Kaplan, E. Ann. (1989) **Rocking Around the Clock: MTV, Postmodernism and Consumer Culture**, Routledge, London.

4. Kinder, Marsha. (1984) **Musick Video and Spectator: Television, Ideology and Dream**, Film Quarterly, No. 38,1.

5. Vernallis, Carol. (2004) **Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context,** Colombia University Press, New York.

پی‌نوشت

۱ـ هنگامی که در خواب عمیق فرومی‌رویم، عمل رویابینی عملی اجتناب‌ناپذیر است. ممکن است رویاها را به یاد نیاوریم، اما حتماً خواب می‌بینیم. مفهوم زمان در هنگام بیداری و خواب متفاوت است زیرا طول زمانی رویا با زمان واقعی که در خواب بوده‌ایم همخوانی ندارد. این نبود همخوانی زمینه‌ای در شکل‌گیری تصاویر ذهنی است. حجم زیاد تصاویر در زمان کوتاه ویدئوکلیپ، درست مانند کارکرد رویابینی است. برای مثال هنگامی که در خواب در حال رانندگی هستیم، ناگهان از جاده منحرف می‌شویم و به دره سقوط می‌کنیم، با سقوط به دره از خواب می‌پریم و خود را از تخت روی زمین می‌یابیم، در حقیقت کل زمان رویابینی حد فاصل تخت تا زمین اتفاق افتاده است، یعنی کسری از ثانیه. باور این مسئله دشوار است، اما زمان و درک مفهوم زمان در رویاها با واقعیت کاملاً متفاوت است.

زمینه‌های ارتباط موسیقی و درام

دکتر امیر حسن ندایی*

چکیده

آنچه در این مقاله به آن پرداخته می‌شود، زمینه‌هایی است که سبب شد موسیقی به مثابه عاملی اساسی در بیان دراماتیک عمل کند. همچنانکه خواهیم دید، این زمینه‌ها، از سرآغاز شکل‌گیری و تکوین نمایش، با آن همراه بوده‌اند و در واقع، هیچ‌گاه نمایش بدون موسیقی معنا و مفهوم اصلی خود را نیافته است. موسیقی گاه عامل اصلی بوده و گاه همراهی کننده، اما در هر حال، همواره حضور داشته است. از این‌رو، نخست زمینه‌های ارتباط موسیقی و درام در غرب و سپس در شرق و در نهایت، در ایران بررسی خواهد شد. اما نکته‌ی مهم آن است که موسیقی ایرانی درون مایه‌های بیانی منحصر به فردی را داراست که در کارکردهای دراماتیک موسیقی باید در نظر گرفته شود.

مقدمه

موسیقی، همواره یکی از بخش‌های مهم اجراهای نمایشی، به مثابه نظامی مفهومی، بوده است. به طور معمول، همهٔ نمایش‌ها از موسیقی در قالب پس‌زمینه‌ای در توصیف احساسات سود می‌برند. عملکرد دیگر موسیقی در نمایش که در سطحی دیگر به منزلهٔ یک عنصر ساختاری با اهمیت مطرح می‌شود، نقطه‌گذاری در لحظه‌های احساسی و تأکیدهای صوتی در جریان نمایش است. در لحظاتی، موسیقی می‌تواند استخوان‌بندی

* . دکترای پژوهش هنر از دانشگاه تربیت مدرس

ریتمی فضا را برای حرکات موزون بازیگران فراهم آورد، این مهم، در باله نقشی اساسی دارد و به همین ترتیب در فیلم‌های موزیکال نزدیک به همین شکل نمایشی (باله) مطرح می‌شود.

موسیقی می‌تواند به طور مستقیم، بر ذهن آگاه مخاطب تأثیر بگذارد و حتی بنیان یک احساس یا مفهوم خاص را در ذهن او پی‌ریزی کند. این عملکرد اخیر موسیقی، از ملودرام‌های قرن نوزدهم و در صورتی که به عقب بازگردیم، از آواز همسرایان یونان باستان نشئت گرفته است، زیرا در هر دو گونهٔ این نمایش‌ها، برای ایجاد حسی خاص در مخاطب به کار می‌رفته است که صورت منسجم و متفکرانه‌تر آن، در ملودرام‌ها که نمایش‌هایی عامه پسند و همراه با موسیقی بودند، دیده می‌شود.

برتولت برشت نیز استفاده‌ای دیگر از موسیقی را به منزله عامل مخالف در نمایش مطرح کرد. این ارتباط میان نمایش و موسیقی، از نوع ارتباطاتی است که از طریق تضاد سبب پیشرفت مضمون می‌شوند؛ برای مثال، برای قطع حرکت و اجبار بازیگر به خارج شدن از نقشی که در حال ایفای آن بوده است یا تأکیدی دیگرگونه بر واژه‌ها، به جای تبیین مفهوم آنها. به این ترتیب، برای مثال با به وجود آمدن تضاد میان خشونت موجود در کلام و احساسات بیان شده در موسیقی، نوعی بیان خاص به دست می‌آمد (ندایی، ۱۳۷۵: ٤٤).

برشت همچنین به نقش یادآوری کنندهٔ موسیقی معتقد بود و از این طریق می‌خواست مسائل اخلاقی یا سیاسی را به سادگی در ذهن تداعی کند. او این عمل را چنان انجام می‌داد که در درام یونان باستان، همسرایان، با بیان نکات مطرح شده در وقایع، می‌خواستند به آنها دست یابند. به این ترتیب، موسیقی با نوعی سنت تئاتر مردمی درآمیخت تا خود را بهتر در ذهن ثبت کند و در پایان، به شکل‌های مردمی که با ملودی‌های عامه پسند به راحتی در ذهن ماندگار می‌شدند، نزدیک شود.

زمینه‌های ارتباط موسیقی و درام در غرب

رومی‌ها که وارث تمدن یونانی‌ها بودند، موسیقی را نیز مانند سایر آثار هنری از آنان اقتباس کردند، اما از حدود نیمه قرن چهارم پیش از میلاد، نوعی نمایش بدون کلام همراه با موسیقی شکل گرفت که تا حدود بسیاری، به پانتومیم امروزی شباهت داشت. این شیوه، اولین زمینه‌های نمایش‌پردازی با حرکت و موسیقی را در تاریخ پدید آورد و

اساس موسیقی کلاسیک در روم باستان شد. موسیقی در روم تا دوره نرون، به پیشرفت خود ادامه داد، اما پس از آن به شدت نزول کرد.

در امپراتوری روم شرقی (بیزانس)، مقام موسیقی همچنان بالا بود، در دوره کنستانتین اول، موسیقی یونانی/ لاتینی، بر اساس پژوهش‌های دانشمندان یونانی و نظریه‌پردازان رومی شکل گرفت و با ورود آیین مسیحیت به روم شرقی، اهمیت خاصی پیدا کرد. موسیقی بیزانس، بعدها پایه و اساس موسیقی کلیسا قرار گرفت و منشاء تحولات مفیدی در موسیقی قرون وسطی شد.

کشورهای لاتین، طی چهار قرن اول میلادی، به تدریج دین مسیحیت را پذیرفتند و با ترویج سرودهای مذهبی، موسیقی این دوره را تکامل بخشیدند.

موسیقی مذهبی، راه خود را رفت و نمایش‌های مراسم مذهبی به طور موازی، به گسترش خود ادامه دادند. فکر اجرای نمایش‌های مذهبی، بی‌شک از همان اجراهای آوازی که میان دو گروه خواننده انجام می‌شد، پدید آمد و عمل این خوانندگان، خود اولین اشکال گفت و شنود نمایشی را به وجود آورد. نمایش‌های مذهبی، در محیط کلیسا به مناسبت‌های ویژه فصلی یا رویدادها، به‌ویژه عید پاک یا کریسمس اجرا می‌شدند. موسیقی در این نمایش‌ها، نقشی اساسی ایفا می‌کرد و در واقع همین همایش‌ها، بنیان اپراهای قرون بعدی را پدید آوردند (میلر، ۱۳۵۷ : ۲۱۳ ـ ۲۱۰).

یکی از علل رواج نمایش‌های مذهبی، ترکیب غیر معمول آواز و نمایش و استفاده از سازهای غیر مذهبی بود. احتمالاً ترکیب عوامل مذهبی و غیرمذهبی، سبب خروج این اشکال نمایشی از کلیسا شد، اما به هر حال، این نمایش‌ها با خروج از کلیسا بیشتر جنبه عامیانه به خود گرفتند. در هر صورت، هسته نضج گرفتن اپرا را باید در همین نمایش‌های قرون وسطایی جستجو کرد. این نمایش‌ها که عنصر مذهبی در آنها بسیار مهم بود، در هنرهای نمایشی اروپایی نفوذ فراوان داشتند.

از دوره‌های یونان باستان تاکنون موسیقی با درام وابسته بوده است. از آغاز سده هفدهم تاکنون تعدادی فرم‌های موزیکو دراماتیک به وجود آمده است. همهٔ گونه‌های موسیقی دراماتیک بخش قابل توجهی را در هنر و ادب موسیقی تشکیل می‌دهند که اپرا مهم‌ترین همهٔ این‌هاست (میلر، ۱۳۵۷ : ۱۷۹).

اپرا، یکی از اشکال مهم نمایش است که موسیقی را اساس قرار می‌دهد و متن را به

صورت زمینه‌ای برای موسیقی در می‌آورد تا زیرمتنی قدرتمند برای احساسات و تفکرات مخفی درون شخصیت‌های نمایش پدید آورد.

اپرا از حدود اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم، در ایتالیا شکل گرفت و در قرن نوزدهم، با آثار **ریچارد واگنر** (۱۸۸۳-۱۸۱۳)، اپرانویس آلمانی به اوج شکوفایی خود رسید. **ریچارد واگنر** ، آهنگساز و اپرانویس بزرگ آلمانی، نظریاتی دربارهٔ اجرای اپرا عرضه کرد که در تاریخ نمایش، تأثیرات مهمی داشت. او نمایش را مجموعه‌ای از همهٔ هنرها می‌دانست. مجموعه‌ای پر معنی از نمایش، کلام، موسیقی و مفاهیم دیداری که همچون کلیّتی در یکدیگر تنیده‌اند و تأثیر نهایی خود را در دیدگاه گسترده‌ای از عملکرد نمایشی موسیقی بر جای می‌گذارند. به گفته **اسکاربراکت**: اگرچه نظریات واگنر، بعدها الهام‌بخش رهیافت‌های غیر واقع‌گرایانه شد، هدف اصلی او، تهیهٔ نمایش‌هایی کاملاً واقع‌گرایانه (و توهم آفرین) بود (براکت، ۱۳۷۵: ٤٧٨). واگنر ابتدا نمایشنامه می‌نوشت و شعر می‌سرود و علاقهٔ وافری به تئاتر داشت. همهٔ آثار او به غیر از دو قطعه، اپراهایی هستند که متن آنها را خودش تنظیم کرده است. رابرتسون، مورخ موسیقی، می‌نویسد: مسئله حائز اهمیت برای **واگنر** این بود که آیا موسیقی، نمایش را همچون محتوای درونی در خود می‌گیرد یا فقط چیزی است که به نمایش افزوده می‌شود. شک نیست در حالت اخیر نیز موسیقی به تشدید برخی موقعیت ها و عواطف یا انحراف از آنها کمک می‌کند. واگنر اصطلاح موسیقی/ درام را مطرح می‌کند که از نظر او، برتر از اپراست و آثاری را در برمی‌گیرد که جنبه نمایشی آنها بالاتر از جنبه موسیقیایی‌شان است. (رابرتسون، ۱۳٦۹: ۲۲۷).

مهم‌ترین کار **واگنر** در توجیه موضوع داستان، «لایت موتیف» است. «لایت موتیف» نغمهٔ کوتاهی است که برای تجسم شخص، شیء یا ایده‌ای به کار می‌رود و در صحنه‌های مختلف به مقتضای وضع، حالت و احساس تغییر می‌کند. **واگنر** با «لایت موتیف» توانست حالات اشخاص و مضامین داستان را به خوبی بیان کند. او همچنین برای توصیف فضاهای رویاگونه در موسیقی ترفندهایی اندیشید که راهگشای بسیار خوبی در شیوه های بیانی موسیقی شد.

واگنر برای موسیقی/ درام پنج ویژگی مطرح می‌کند:

۱ـ موسیقی/ درام، اثر موسیقیدانی است که دنباله‌رو دیگران نیست و از درون مایهٔ

خود بهره می‌گیرد.

۲ـ موسیقی/ درام، مجموعه‌ای از همهٔ هنرهاست، اما چون موسیقی نیرومندترین هنرهاست، بقیه هنرها از درون آن جوانه می‌زنند و هنرمند، در درجهٔ اول کسی است که آهنگ بسازد.

۳ـ در موسیقی/ درام، اصل موسیقی برای موسیقی مردود است. در اپرا این اشتباه رخ داد که وسیله (موسیقی) به هدف، و هدف (نمایش) به وسیله تبدیل شد.

٤ـ موسیقی/ درام، نغمه‌ای مداوم و بی‌پایان است که ارکستر آن را می‌نوازد و بازیگران در این میان تنها به وظایف خود عمل می‌کنند.

۵ـ موسیقی/ درام، دارای انسجامی است که با «لایت موتیف» حفظ می‌شود. (رابرتسون، ۱۳٦۹: ۲۳۰ ـ ۲۲۸).

نظریات غیر معمول واگنر در آن دوران، امروز کاملاً اثبات شده و بسیاری از عملکردهای هنری و اجتماعی نمایش از نظریهٔ موسیقی/ درام او نشئت گرفته است. موسیقی نمایش و فیلم نیز تحت تأثیر «لایت موتیف» واگنری شکل خاصی به خود گرفته و از طریق آن، عنصر شخصیت‌پردازی به درون موسیقی راه یافته است.

زمینه‌های ارتباط موسیقی و درام در مشرق زمین

در هر پژوهشی در خصوص ریشه‌های نمایش مشرق زمین، هنگام پرداختن به سرچشمه‌های شکوفایی گونه‌های مختلف نمایشی، این نتیجه قطعی به دست می‌آید که همه جا، در اصل این خدایانند که می‌رقصند. در واقع طبق اساطیر، همین خدایان با حرکات رقص، معنای پنهان پانتومیم و درام جادویی مذهبی را آموخته‌اند. هنر نمایشی تا اعماق اساطیر ریشه می‌گستراند و در اینجاست که مقدس و غیرمقدس، تفکیک‌ناپذیرند (سولانژتیری، ۱۳۷۰: ۱۱).

این بحث، با برگزیدن هند و ژاپن به مثابه دو کشور اصلی که دارای نمایش‌های سنتی خاص با ریشه‌های اساطیری هستند، موسیقی را در این دو گونهٔ متفاوت نمایش سنتی به بررسی گذاشته است، اما این بدان معنا نیست که کشورهای دیگر، فاقد گونه‌های نمایشی هستند یا جای تأمل و بررسی ندارند. بررسی گونه‌های دیگر نمایشی در دیگر کشورهای مشرق زمین مانند چین، کره، مالزی، اندونزی و ... خود جایی دیگر

و مقالی دیگر می‌طلبد.

به طور کلی، نمایش در هند از هویت دوگانه مذهبی و غیر مذهبی برخوردار است. تماشاگر هندی مدام شاهد پیوند الوهیت و انسانیت بر صحنه های نمایش است، چندانکه دیگر نمی‌تواند این دو بعد را به راحتی از یکدیگر متمایز کند، زیرا تمامیت زندگی هندی همچون هنر آن در عمل بر پایهٔ سنت‌ها، رسوم آیینی / عبادی و باورهای عمیق مذهبی این قوم استوار شده است (نجم، ۱۳٦۸: ۲۷).

موسیقی عرفانی و رقص مقدس هندی، تقلیدی از هماهنگی نظام آسمانی است و از اصلی عمیق‌تر از سطح تجربیات عینی انسان نشئت می‌گیرد. گویی با آواز خود خدا را می‌خوانند و بدین وسیله، ذره‌ای از ذات او را مجسم می‌کنند. رقص شیوا، تصویری خاموش و روایتی بی‌کلام از نظام ثوابت، سیارات، حرکات و هماهنگی‌های موزون آنهاست. چنین است که در هند، هنرهای نمایشی از زمان‌های بسیار دور، پیوندی عمیق با ریشه‌های الهی می‌یابند (نجم، ۱۳٦۸: ۲۷).

جدا از درام سانسکریت که خود از غنای نمایشی خاصی برخوردار است، بازمانده‌های سنت‌های هندی را که در شکلی نمایشی تجسم یافته‌اند، می‌توان به دو گروه تقسیم کرد: آنهایی که کم و بیش ریشه‌های آیینی و مقدس دارند و آنهایی که از قلمرو غیر مذهبی برخاسته‌اند (همان).

«کاتاکالی» گونه‌ای نمایش سنتی است که در گروه اول جای دارد. معمولاً کاتاکالی را نوعی نمایش رقصی می‌دانند. البته دراین تعبیر شکی نیست که کاتاکالی از رقص و درام تشکیل شده است، اما در عین حال تماشاگران این ترکیب پیچیده در نهایت، به چیزی ورای این دو هنر دست می‌یابند. در کاتاکالی، رقص، درام و دیگر هنرها برای خلق شکلی زیبا و غیر قابل قیاس از هنری متعالی به هم می‌آمیزند. براساس رساله *ناتیاشاسترا* که کهن‌ترین متن مکتوب هندی دربارهٔ نمایش است، کاتاکالی یعنی هنری مرکب از بیان همزمان چهار عنصر موسیقی آوازی، ضرباهنگ کف پاها، موضوعات بیان شده با زبان، دست‌ها و احساسات ترجمه شده با چهره و به‌ویژه چشم‌ها (نجم، ۱۳٦۸: ۲۸).

غیر از رقص، عوامل دیگری نظیر موسیقی، شعر و درام نیز در شکل گرفتن کاتاکالی سهم به سزایی دارند و از اتحاد و هماهنگی منسجم آنهاست که شکلی از نوعی نمایش

غنی و متعالی که میراث فرهنگی هند را تشکیل می‌دهد، به وجود می‌آید.

اما در این میان، موسیقی در کاتاکالی نقش اساسی دارد و یکی از ارزش‌های مهم آن محسوب می‌شود، آن اندازه که در حقیقت، وجود کاتاکالی بدون موسیقی بی معنی است. موسیقی است که خلق کننده فضای مناسب برای جریان یافتن نمایش و تعیین ضرباهنگ حرکات آن است. تنها در چنین فضای مساعدی است که بازیگران رقصنده می‌توانند بیان احساسی خود را برای ایفای نقش های مختلف تکامل و غنا بخشند. کاتاکالی، آزادانه و به راحتی به سوی موسیقی‌سازی و آواز پیش می‌رود. آواز کاتاکالی مشخصه‌های خاص خود را دارد. موضوعات و وقایع ساده‌ای که با آواز و حتی چند واژه ساده به روایت درمی‌آیند، باید با زبان حرکات دست و چهره، ترجمه شوند.

هماهنگی میان آواز و رقص در سراسر نمایش از اهمیت بسیار اساسی برخوردار است. همچنین به لحاظ موقعیت هایی که به بازیگران رقصنده امکان بدیهه‌سازی و به‌کارانداختن قدرت تخیل‌شان را می‌دهد، معمولاً آواز کاتاکالی دارای ضرباهنگ بسیار کندی است، جز صحنه‌های نبرد که ضرباهنگ در این مواقع تند می‌شود.

کاتاکالی که کامل‌ترین و غنی‌ترین شیوه نمایش رقصی در هند به شمار می‌رود، دارای مجموعه‌ای از آوازهای مکتوب است.

آواز، زمینه‌ای است که بنای بی‌نظیر این نمایش رقصی بر روی آن ساخته می‌شود. این ترکیب غنی موسیقی و ادبیات، موجب خلق آثاری می‌شود که چه به صورت جداگانه و چه همزمان با هم می‌توانند مطالعه، رقصیده، خوانده و بازی شوند.

موسیقی در کاتاکالی که نمایشی مردمی است، در عین داشتن نقشی عمیق و بسیار مهم، در ساده ترین شکل بیانی خود مطرح می‌شود. چند سازکوبه‌ای و یکی ــ دو خواننده، ارکستر کوچک کاتاکالی را تشکیل می‌دهند و این خصوصیات مهم آلات موسیقی کاتاکالی است که همگی ضربی و خاص ایالت کرالای هند هستند. در این ارکستر، هیچ ساز زهی یا بادی وجود ندارد (نجم، ۱۳٦۸: ٤۰).

نمایش‌های سنتی ژاپن نیز مانند دیگر انواع نمایش‌های سنتی مشرق زمین به موسیقی وابستگی دارند. رقص عامل اصلی بیان است و حرکات موزون بدن نمایش‌گران که همراه موسیقی می‌رقصند، عامل اصلی بیانی آنان محسوب می‌شود. برای مثال نمایش «بوگاکو» رقصی است همراه موسیقی عجیبی به نام «گاگاکو» که رقصندگان با حرکاتی عبادت‌گونه و

سرشار از ظرافت و آراستگی، هماهنگ با ضرباهنگ‌های ماهرانه پیچ و تاب می‌خورند (سولانژ تیری، ۱۳۷۰: ۱۵). رقص بوگاکو از حرکات بیان کننده یک داستان تشکیل شده است. این رقص، هیچ چیز واقع‌گرایانه‌ای در خود ندارد، بلکه کاملاً تجریدی و انتزاعی است، چنانکه مفهوم آن در نگاه اول، همیشه قابل درک نیست.

نمایش «نو» که از اشکال مهم نمایشی است سه عنصر اصلی دارد که عبارتند از: نقالی (روایت)، موسیقی و رقص. در این گونه نمایش راویان یا همسرایان (اوایی کاتا) در حالی که نوازندگان (هایاشی کاتا) آنان را همراهی می‌کنند، به نقل داستان نمایش می‌پردازند. در این میان، بازیگران با حالت رقص نمایش را اجرا می‌کنند و واقعه را بر روی صحنه به تصویر می‌کشند (هاجیمه گوتو، ۱۳۷۰ : ۵۰).

کابوکی نیز از اشکال مهم نمایش ژاپنی است. کابوکی، در لغت به معنای غیر عادی و شگفت انگیز آمده است (هایاشی، ۱۳۷۰: ۷۲). کا، به معنای آواز، بو، به معنای رقص و کی، به معنای اجراست (نجم، ۱۳۷۰: ۷۲) و مفهوم کلی آن را هنر آواز خواندن و رقصیدن آورده‌اند. کابوکی، دارای جنبه موسیقیایی بسیار غنی‌ای است و به همین جهت آن را شبه اپرا نامیده‌اند. یکی از مشخصه‌های کابوکی نحوه ادای واژه‌ها از سوی بازیگران است که با ضرباهنگ و آهنگ به‌خصوصی لحن آن را از حالت طبیعی و واقع‌گرایانه دور می‌کند. به طور کلی، کابوکی نمایشی کلاسیک است که از سه عنصر اصلی زیبایی شناختی یعنی کاتا، موسیقی و رنگ تشکیل شده است. از این جهت، کابوکی نمایشی کاملاً فرمالیستی و شکل‌گراست. بدین معنی که ساختمان و بافت آن پیرو قواعد و سلسله مراتب است و تصمیم‌گیری برای تقسیم نقش‌ها، چه در گذشته و چه در حال، پیوسته با مدیر گروه بوده است. قوانین بازی روی صحنه همچون همیشه سخت و انعطاف‌ناپذیرند. برای مثال، هنگام بسته شدن پرده، بازیگران باید بدون حرکت همچنان در حال خود ثابت بمانند تا آخرین تصویر نمایش به شکل یک پرده نقاشی جلوه کند (هایاشی، ۱۳۷۲: ۱۰۳).

کابوکی در طول تاریخ تکوین خود، از منابع مختلفی تغذیه کرده است، اما خود به چنان خلاقیت و اصالتی دست یافته که دیگر نمی‌توان آن را با هیچ نوع دیگری از تئاتر مقایسه کرد.

زمینه‌های ارتباط موسیقی و درام در ایران

موسیقی، نخستین هنری است که آدمی آفرید؛ از این‌رو که بنیان‌های اصلی آن همواره همراه انسان بوده‌اند. موسیقی، از دو عنصر ملودی و ضرباهنگ شکل می‌گیرد. ملودی، مجموعهٔ اصواتی است که به صورت یک جمله از آغاز تا پایان جریان می‌یابد و ضرباهنگ، مجموع ضربه‌های پیاپی و دایره واری است که اسکلت و استخوان‌بندی موسیقی را می‌سازد، اما آنچه اهمیت دارد آن است که موسیقی تقریباً از همان آغاز، با حرکات بدن انسان همراه بوده است؛ دهقانان، قایقرانان، ماهیگیران و حتی پیشه‌وران و صنعتگران با ضرباهنگ موسیقی به کار خود نظم و سرعت بخشیده‌اند. حتی آن گونه که از حجاری‌های طاق بستان در کرمانشاه برمی‌آید، گروهی نوازنده همراه شاه به نخجیر می‌رفته‌اند تا همراهی کنندهٔ شکار شاهان ساسانی باشند. مرحوم عبدالقادر مراغه‌ای در کتاب مقاصد الالحان می‌نویسد: «بدانکه موسیقی لفظیست یونانی و معنی آن الحانست و لحن عبارتست از مجموع نغمات مختلفة‌الحّده [شدت] و الثقل [سنگینی] که مرتب باشد به ترتیب علائم مقرون بالفاظ منظومه داله بر معانی که محرک نفس باشد تحریکاً ملذاً [لذتبخش] در ازمنه‌ی [زمان‌های] موزونه که آن را ایقاع گویند» (مراغه‌ای، ۱۳٦۵: ۸). تحریک نفس و لذتبخش بودن از خصوصیاتی است که مراغه‌ای به عنوان اصل در موسیقی مطرح می‌کند. زمان‌بندی موزون (دارای وزن) را که او ایقاع می‌خواند همان ضرباهنگ است که در جای دیگر در تعریف کامل آن می‌نویسد: «ایقاع جماعتی نقرات [ضربات] باشند که میان آن‌ها زمان‌های معینه محدوده واقع شود مشتمل بر ادواری چند متساوی در کمیت [تعداد] بر اوضاعی مخصوص که ادراک تساوی آن ادوار و ازمنه بمیزان طبع سلیم توان کرد (مراغه‌ای، ۱۳۵٦: ۸۹).

به هر روی، شاید به همین دلیل است که از همان آغاز شکل‌گیری نمایش در یونان باستان، موسیقی عامل اصلی همراهی کننده آن به حساب می‌آمده است. تراژدی، که فرم جدی درام در یونان باستان و به تبع آن، تاریخ جهان به شمار می‌رفت، نمایشی بود که همراه موسیقی و با آواز اجرا می‌شد. در واقع موسیقی اصلی‌ترین عامل همراهی نمایش به‌حساب می‌آمد و به آن روح می‌بخشید. در تعزیه ایرانی نیز موسیقی نقشی تعیین‌کننده داشت. به‌ویژه در برخی دوره‌ها (مانند دوره‌ی شاه اسماعیل صفوی) که موسیقی ممنوع شمرده می‌شد، نوحه‌ها و روضه‌ها و فرم‌های نخستین تعزیه‌ها، تنها زمینه‌ای بودند که

موسیقی با آنها به حیات خود ادامه داد (بدیعی، ۱۳۵۵: ٦٨). موسیقی، مهم‌ترین عنصر نمایشی در تعزیه است و هم از این‌روست که تعزیه را اپرای مذهبی یا نمایش آهنگین نامیده‌اند. این نامگذاری‌ها به شکل اجرایی تعزیه اشاره دارند که قالبی اپرایی دارد؛ اشعارش را بازیگران به آواز می‌خوانند و سازهایی پاره‌های آن را همراهی می‌کنند. پس مذهب، اسطوره، آیین، نمایش‌های بومی، ادبیات مذهبی در قالب شعر و داستان، و بالاخره موسیقی درهم آمیخته شدند و از صافی آفرینش هنری عبور کردند تا اپرای مذهبی ایران خلق شود (ملک‌پور، ١٤:١٣٨١).

پس از استقرار اسلام، این گروه‌های دوره‌گرد آوازه‌خوان و نوازنده بودند که سنت موسیقی را حفظ کردند و با خود از شهری به شهر دیگر و از روستایی به روستای دیگر بردند. این گروه‌های اندک با روی کار آمدن صفویان تقریباً از بین رفتند. تنها راه باقیمانده پیوستن به تعزیه بود که به دلیل مضمون مذهبی خود می‌توانست بقای موسیقی را تضمین و از نابودی آن جلوگیری کند. به این ترتیب، آوازهایی که در خدمت اشعار مذهبی درآمدند و سازهایی که در دسته‌گردانی‌ها به کار گرفته شدند، موسیقی ایران را از خطر نابودی رهایی دادند و همین ملودی ها بعدها در خلق قالب آهنگین تعزیه به کار گرفته شدند. تعزیه‌خوانان معمولاً خوانندگانی خوش‌صدا بودند که موسیقی را می‌شناختند و به گوشه ها و دستگاه‌ها آگاهی داشتند (ملک‌پور، ۱۳۸۱: ١٤). سازهایی نیز همچون سنج، طبل، شیپور و در برخی موارد قره‌نی یا نی، کار نواسازی را انجام می‌دادند.

درواقع موسیقی از بدو پیدایش اسلام، به شکلی خاص در آن وارد شد. ازاین شکل خاص، در وهله اول، برای اذان و تلاوت قرآن کریم به صورت خوش‌آهنگ و به آواز مطبوع استفاده شد. همچنانکه آوای اذان نیز با آهنگ خوش در جلب مسلمانان به برپایی نماز بسیار موثر بوده است. به طور کلی، فردی که به تلاوت آیات الهی می‌پردازد، باید از ویژگی‌های موسیقی بااطلاع باشد و بنیان‌های ردیف آوازی را به خوبی بشناسد. در تلاوت آیات قرآن کریم، اذان و مناجات معمولاً از دستگاه‌های سه‌گاه، چهارگاه و شور (همراه متعلقات آن به‌ویژه بیات ترک و ابوعطا) استفاده می‌شود.

یکی از اشکال مهم موسیقی مذهبی ایران، گذشته از نوحه و مرثیه، تعزیه است.

تعزیه در لغت، به معنای سوگواری و عزاداری و برپاداشتن یادبود عزیزان درگذشته است.

تاریخ دقیق پیدایش نمایش تعزیه معلوم نیست، اما دو نکته مسلم است. اول اینکه تکامل تعزیه سیری تدریجی و طولانی است، نه نتیجهٔ الهام نوعی نبوغ خلاق و فردی معین و دوم آنکه، نمایش تعزیه در نتیجه تکامل سایر مراسم سوگواری مانند نوحه‌سرایی، روضه‌خوانی، شبیه‌سازی، شمایل‌گردانی، دسته‌گردانی، نقالی و غیره صورت حاضر را یافته است.

موسیقی، شعر و جنبه‌های نمایشی، سه عنصر اصلی تعزیه را تشکیل می‌دهند که تفکیک آنها ممکن نیست. موسیقی تعزیه به دو شکل نمود می‌یابد، یکی موسیقی آوازی و دیگری موسیقی‌سازی، اما در واقع این دو جنبهٔ موسیقی در تعزیه، هر دو، در خدمت متن و جنبهٔ نمایشی آن قرار می‌گیرند و به همین دلیل، آواز رکن اصلی نمایش محسوب می‌شود. در قرون متوالی همین آوازها که مبتنی بر دستگاه های هفت‌گانه موسیقی سنتی ایران بوده‌اند، موجب تداوم و حفظ این دستگاه‌ها شدند و مهم ترین عرصه را برای ارائه موسیقی فراهم کردند (ندایی، ۱۳۷۵ : ۵۵).

در موسیقی آوازی تعزیه، عوامل موسیقیایی مختلفی حضور دارند که مهم تر از همه، ردیف موسیقی سنتی ایران است که ساختار اصلی موسیقی آوازی را در نمایش تعزیه شامل می‌شود. حضور شخصیت‌های مختلف با نقش های گوناگون و نیز تغییر صحنه‌ها و تصاویر با تکیه بر متن و داستان باعث می‌شود موسیقی سنتی در قالب تعزیه به امکانات فراوان و تحرکات جالبی برای بیان حالات گوناگون و گاه متضاد و اشکال مختلف مرکب‌خوانی (تغییر دستگاه‌های مختلف حین اجرای موسیقی) در مکالمات دست یابد. در اغلب موارد، هر شبیهی در مقام و دستگاه مشخصی می‌خواند. برای مثال شبیه حضرت عباس (ع)، در چهارگاه؛ حر، در مایه عراق؛ و عبدا... بن حسن (ع)، در گوشه‌ای در دستگاه ماهور، می‌خواند و بدیهی است که شبیه ها (بازیگران)، بدون آگاهی از ردیف موسیقی سنتی قادر به درست خواندن نیستند.

موسیقی‌سازی در تعزیه (گذشته از نوع خاصی از آن که جنبه تشریفاتی دارد و در روند نمایشی داستان دخالت نمی‌کند)، بخش مهمی از نمایش را به خود اختصاص می‌دهد.

در گذشته، تعداد نوازندگان بین هفت تا هشت نفر بوده و سازهای شیپور، سرنا، گرنا، نی‌لبک، کوس (نوعی ساز ضربی شبیه طبل بزرگ)، دهل، نقاره، سنج، انواع طبل و گاه نی، قره‌نی، و ترمپت از سازهایی بوده‌اند که به طور معمول به کار می‌رفته است. آنچه با این سازها نواخته می‌شد، آهنگ معینی نبود، بلکه صدای حاصل از این دسته موسیقی، اصوات درهمی بود که تنها فضا، طنین صوتی و صداهای تقویت کننده را برای صحنه‌های مختلف ایجاد می‌کرد. پس در واقع، موسیقی تابعی از متغیر موقعیت‌های نمایشی بود و این عامل، نقشی بیش از یک پرکننده خلأ داشت؛ جنبهٔ تزئین کننده و با شکوه اصوات آن یاد آورنده موسیقی جنگی بوده و جنبهٔ تقویت کننده و محرک آن، حالت القایی خاصی به صحنه می‌افزود.

موسیقی، برجسته‌ترین هنری است که به طور مستقیم، با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند و احساسات او را بی‌واسطه تحت تأثیر قرار می‌دهد. نمایش نیز هنری است که چونان موسیقی در زمان جریان دارد. **تارکوفسکی** سینما را پیکره سازی در زمان می‌نامید و در واقع‌نمایی نیز چنین است. پیکره‌هایی که در نمایش خلق می‌شوند، در طول زمان و در مقابل چشم تماشاگر فرم می‌گیرند و موسیقی ابزار قدرتمندی است که می‌تواند این شکل گیری را هدف‌مند سازد. نمایش‌های سنتی، به‌ویژه در شرق، به این عامل مهم یعنی موسیقی، بسیار وابسته‌اند، زیرا پدیدآورندگان گمنام این هنرهای سنتی که اغلب جنبهٔ آیینی نیز دارند، به اهمیت موسیقی پی برده بودند. از این‌روست که موسیقی تقریباً در تمامی جلوه‌های نمایش‌های سنتی اهمیت بسیار یافته و به یکی از عوامل مهم آن تبدیل شده است. موسیقی گاه به صورت آواز و گاه به صورت رقص، عاملی است که تماشاگر را در نوعی حالت هیپنوتیک فرو می‌برد تا نمادهای مستتر در حرکات و کلیات ساختار نمایش را دریابد. بازیگر نمایش آیینی همراه با موسیقی، فرم‌هایی را در فضا شکل می‌دهد که چونان پیکره‌ای به نظر می‌رسند، اما این پیکره، همراه با جریان زمان تغییر فرم می‌دهد و در هر لحظه، شکلی تازه می‌گیرد. حال که در اغلب نمایش‌های سنتی و آیینی در گوشه و کنار مشرق زمین، موسیقی عاملی مهم در بیان دراماتیک محسوب شده و از حالت صرفاً همراهی کننده درآمده و خود یکی از عناصر بیانی نمایش شده است، می‌توان با در نظر گرفتن جلوه‌هایی که در موسیقی ایرانی وجود دارد، زمینه هایی جدید و نو پدید آورد. از این‌رو، در این بخش، به **بحثی**

کوتاه در باب **فضاسازی‌های ذهنی** و **تأثیرات دستگاه‌های موسیقی ایران بر مخاطب** پرداخته خواهد شد تا گام نخست در جهت شناخت بیشتر جلوه‌های موسیقی ایرانی و شیوه‌های بیان آن برداشته شود.

فارابی، موسیقی را به سه گونه تقسیم می‌کند: ملذه، مخیله، انفعالیه. گروه نخست، شامل آهنگ‌هایی است که روان انسان را به لذت و خوشی رهنمون می‌شود، گروه دوم، آهنگ‌هایی که انسان را به اندیشه فرو می‌برند و گروه سوم نواهایی هستند که در انسان عکس‌العملی ایجاد می‌کنند و او را به حرکتی خاص وا می‌دارند (ندایی، ۱۳۷۵: ٦٤).

برای مثال آهنگی که **رودکی** بر روی شعر معروف «بوی جوی مولیان آید همی» در مایهٔ عشاق خوانده و امیر سامانی را به پریدن بر اسب و راهی شدن به سمت بخارا واداشته است، از گروه سوم و آهنگی که **باربد**، موسیقیدان دربار ساسانی با آن خبر مرگ شبدیز، اسب محبوب شاه، را به خسرو پرویز رسانده، از گروه دوم بوده است (همان).

مرحوم **عبدالقادر مراغه‌ای**، در کتاب *مقاصدالالحان* می‌نویسد:

باید دانست هر شدی از شدود، یعنی هر دوری از دوایر اثنی عشر (مقامات دوازده‌گانه موسیقی قدیم ایران که اکنون به هفت دستگاه سازی و پنج دستگاه آوازی بدل شده است) و آوازها و شعبات (گوشه‌ها) در نفوس، تأثیر ملذ (لذتبخش) باشد و آن تأثیر مختلف باشد. چه بعضی را تأثیر قوت و شجاعت و بسط بوده و آن سه دایره است: عشاق، نوا و بوسلیک. راست، حسینی و اصفهان را تأثیر بسطی لذیذ (انبساط خاطر و شادی) اما حجاز و زنگوله و عراق را تأثیر در نفوس تحیر و شوق (سرگشتگی و ناشکیبایی و بی‌قراری) باشد و اگر بر ابیات مناسبه تلحین کنند، آن زودتر اثر کند (مراغه‌ای،۱۳٥٦: ۱۰۱).

نتیجه‌گیری

با نگاهی به سیر تکامل درام به این نکته مهم دست می‌یابیم که موسیقی همواره همراه نمایش وجود داشته است. حتی به هنگامی که سینما در انتهای قرن نوزدهم پا به عرصه‌ی حیات می‌گذارد این موسیقی است که اصلی‌ترین همراهی‌کنندهٔ تصاویر است. موسیقی صدای درونی احساسات، و زندگی جاری در درون درام است. صدای تلخی و امید زندگی

قهرمانان است و جریان متلاطم و خاموش داستان را در درون مخاطب متبلور می‌کند.

تمامی دنیای موسیقی با همهٔ کارکردها و توانایی‌هایش به دنبال القای احساسات و مفاهیم به تماشاگر است. در موسیقی ایران تمامی درون مایه‌ها بیانی در هفت دستگاه با رنگ و بوی متنوع شکل گرفته است. این هفت دستگاه می‌تواند دست مایه‌ای بی‌نظیر و منحصر به فرد در اختیار هنرمند قرار دهد تا جهانی از احساس را بر روی مخاطب بگشاید. اما بیان حسی این دستگاه‌ها چگونه است. در مورد دستگاه های هفت‌گانه موسیقی سنتی ایران، می‌توان چنین گفت: **ماهور** و **راست پنجگاه**، شکوه و مناعت و بلندنظری می‌بخشد. بنابراین، سرودهای مهیج در این دستگاه‌ها نواخته می‌شود. این حالت، به‌ویژه از آنجاست که این دو دستگاه در واقع همان گام ماژور در موسیقی کلاسیک هستند. **همایون**، گویی داستان گذشته را می‌گوید و هر چه در گوشه‌های آن خوانده می‌شود، آدمی را به خاطرات گذشته فرو می‌برد و از این جهت وی را دچار غم غربت می‌کند. این دستگاه نیز بسیار به گام مینور در موسیقی کلاسیک غرب شباهت دارد. **دستگاه شور**، با ملحقاتش، به‌ویژه دشتی وافشاری، غم و اندوه می‌آورد و سراسر، داستان آدمیانی است که زیر بار روزگاران پشت خم کرده‌اند و اشک بر خاک می‌ریزند. **دستگاه نوا**، حالتی عرفانی دارد و به همین جهت، درویشان در جمع خویش، بیشتر مثنوی را در دستگاه نوا می‌خوانند.

آواز شور جذبه و لطف خاصی دارد، بسیار شاعرانه و دلفریب است و از ملال و حزن درونی حکایت می‌کند، گاه نیز با ناله‌ای مؤثر و وقاری پوشیده از حجب و حیا نصیحت می‌کند و دلداری می‌دهد. این آواز برای ابراز احساسات درونی از قبیل عشق و محبت و عاطفه و ترحم و امثال آن بسیار مناسب است. شور، نمونه کاملی است از احساسات و اخلاق ملی نیاکان ما. آدمی با آواز شور، زیبایی مناظر ایران و صفات خالص اهالی آن را می‌بیند. این آواز، در روشنایی مهتاب کنار جویباری صاف و آرام و در سکوت و خاموشی طبیعت، تاثیر عجیبی دارد و با وقار و نجابت، جلوه‌ای از وارستگی روح ایرانی است.

ابوعطا، آوازی است مردمی که همگی از آن لذت می‌برند و از نظر حالت، به شور بسیار شبیه است. معمولاً حجاز در ابوعطا خوانده می‌شود و از مایه‌هایی است که برای تلاوت آیات الهی و مناجات به کار می‌رود. در میان ملحقات دستگاه شور، دشتی، آوازی است غم انگیز و لطیف که در واقع می‌توان آن را آواز چوپانان ایرانی دانست. زندگی ساده صحرانشینی و احساسات طبیعی مردم خانه به دوش و چوپان‌ها، سبب پیدایش آهنگ ساده

و طبیعی دشتی شده است. سوز و گداز آواز دشتی بسیار است و شنونده را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.

نوا، آوازی است با طمأنینه و وقار و نصیحت‌آمیز که با آهنگی ملایم و متوسط، نه چندان فرح‌بخش و نه زیاد محزون، احساسات را بیان می‌کند. در هنگام خستگی و فراغت، شنیدن آواز نوا بسیار مطبوع است. لحن ناصحانه نوا، اگر با اشعاری همچون اشعار حافظ همراه شود، تأثیری عجیب در شنونده می‌گذارد. نوا، شکوه‌گر نیست، اندوه را به صورت پنهانی بیان می‌کند و از این‌رو، عرفانی و صوفیانه است. ماهور، دستگاهی است با طمأنینه و وقار. همان‌گونه که اشاره کردیم، این دستگاه ابهت و شکوه خاصی دارد که بیانگر شجاعت، تهور و دلیری است و معمولاً سرودها (مانند سرود ملی) در این دستگاه خوانده می‌شوند.

همایون، دستگاهی است با شکوه و مجلل و آرام و در عین حال مؤثر و زیبا. با اینکه بسیار اندوهگین است، همواره پند صبوری می‌دهد. هیچ‌گاه اشک نمی‌ریزد و ضجه نمی‌زند. موسیقی همایون آدمی را غرق تفکر می‌کند و دارای صفات روحانی است. اصفهان که از ملحقات همایون است، بسیار به گام مینور (کوچک) شباهت دارد، اما اندوه آن به اندازه همایون، با تفکر و عمق همراه نیست و جایگاهی میان غم و شادی دارد. آواز سه گاه، آوازی است بی‌نهایت غم انگیز و حزن‌آور که ناله‌هایش بسیار موثر و تاثیرگذار است. این آواز، بیش از بقیه اندوهگین است و تقریباً جز اندوهی جانسوز، حس دیگری در آن جاری نیست.

آواز چهارگاه، نمونه کاملی از تمام حالات و صفات موسیقی ماست، زیرا درآمد آن، همانند ماهور موقر و متین و شاد است. آواز زابل حزن درونی دارد. مخالف، شکایت آمیز است و نصیحت می‌کند. مویه و منصوری غم انگیز و حزن‌آور است. به طور کلی، چهارگاه، مانند انسان کاملی است که تمام خصایص و محسنات ذوق شرق و احساسات عالی انسانی را داراست. در این دستگاه، تمام حالات، صفات و کیفیات قابل احساس است و اهمیت آن از این‌روست.

آنچه آمد، تنها جلوه ای از ویژگی‌های بی‌شمار موسیقی ایران بود و باقی با شناخت خود موسیقی به دست خواهد آمد، زیرا یاری گرفتن از واژه ها در این عرصه، امری است فراتر از غیر ممکن.

منابع

۱. نجم، سهیلا (۱۳٦۸) **کتاب طنین**، (مجموعه مقاله) سروش.

۲. سولانژتیری، هاجیمه گوتو، میدهئی‌هایاشی (۱۳۷۰) **نمایش ژاپنی**، مجموعه مقاله سهیلا نجم، سروش.

۳. ندایی، امیرحسن (۱۳۷۵) **پژوهشی در باب ویدئوکلیپ**، صداوسیما اداره کل پژوهش‌های سیما.

٤. ملک‌پور، جمشید و خاکی، محمدرضا (۱۳۸۱) **جنگ شعاع**، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

۵. بدیعی، نادره (۱۳۵۵) **ادبیات آهنگین ایران**، روشنفکر.

٦. میلر، هیوام (۱۳۵۷) **شناسایی موسیقی**، ترجمه پرویز مدیری، دانشگاه تهران.

۷. مراغه‌ای، عبدالقادر (۱۳۵٦) **مقاصد الالحان**، ترجمه تقی بینش، ترجمه و نشر کتاب.

۸. خالقی، روح ا... (۱۳٦۱) **نظری به موسیقی**، صفی علیشاه.

۹. شیرازی، فرصت الدوله (۱۳٦۷) **بحورالالحان**، ترجمه محمد صالح رامسری فروغی.

۱۰. رابرتسون، آلک و استیونس، دنیس (۱۳٦۹) **تاریخ جامع موسیقی**، ترجمه بهزاد باشی. آگاه.

۱۱. براکت، اسکار (۱۳۷۵) **تاریخ تئاتر جهان**، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، مروارید.

ویژگی‌ها و معیارهای زیبایی‌شناسی موسیقی فیلم

دکتر احمد ضابطی جهرمی*

چکیده

این مقاله، ابتدا به معرفی عواملی می‌پردازد که در شکل‌گیری موسیقی فیلم به عنوان یک رسانه و رشد زیبایی‌شناسی آن مؤثر بوده‌اند، و سپس، از عناصری نام می‌برد که سینما و موسیقی را به هم نزدیک می‌کنند. آنگاه معلوم می‌کند که چه عواملی در آهنگسازی برای فیلم، استخوان‌بندی موسیقی را شکل می‌دهند. مقاله، ضمن طرح دیدگاه‌های چند تن از موسیقیدانان و نظریه‌پردازان در زمینه موسیقی فیلم، ویژگی‌های کار آهنگساز فیلم را برمی‌شمارد و در انتها، معیارها و ملاک‌های زیبایی‌شناسی موسیقی فیلم را معرفی می‌کند.

مقدمه

بالندگی و رشد حقیقی موسیقی فیلم، از زمانی آغاز شد که نخستین تحول عمیق در فناوری سینما روی داد: اختراع صدا برای فیلم در اواخر دهه ۱۹۲۰.

گرچه پیش از آن، تصنیف موسیقی اختصاصی، برای برخی از فیلم‌های برجسته و خاص در دوره صامت، معمول بود[1]، در بیشتر فیلم‌ها، از یک نوازنده پیانو برای اجرای زنده قطعاتی محدود و تکراری، در زیر پرده نمایش استفاده می‌شد که در حقیقت نمی‌توان عنوان شایسته موسیقی فیلم را به آن نسبت داد. در آغاز دوره فیلم ناطق، سه

* عضو هیئت علمی دانشکده صداوسیما

عامل مربوط بـه فنـاوری صـدا، در شـکل‌گیـری و رشـد حقیقـی هنـر موسـیقی فـیلم تعیین‌کننده بودند:

۱. امکان ضبط صدا در حاشیه تصویر فیلم، به شیوه فتوگرافیک یا نوری.

۲. امکان ضبط مجدد صدا به طور «همزمان» (sync) به شیوه بالا.

۳. امکان «تدوین» و تلفیق موسیقی با دیگر صداها.

در بین این سه عامل، ویژگی‌هایی چون: «ضبط مجدد» که امکـان تـصحیح و تکثیـر صدا را فراهم می‌آورد، «همزمانی» که انطباق یـا همـاهنگی مکـانیکی دقیـق موسـیقی و دیگر صداها را با تصویر امکان‌پذیر می‌کند، و سرانجام، «تدوین» که امکان برش صـدا و به طور کلی، امکان تفکیک دیگر صداها را از موسیقی و از سکوت، با ترتیـب و انـدازه دلخواه و با شدت‌های متفاوت (در باندسازی و میکس) فراهم می‌آورد ، اهمیت ویژه‌ای داشتند. البته باید به خاطر داشت که امکـان سـاختن بانـدهای تفکیکـی صـدا بـه روش فتوگرافیک برای فیلم و تدوین مستقل آنها، از همان آغاز میسر نبود و این امکان، دست کم هفت سال بعد فراهم آمد.

از سوی دیگر، موسیقی فیلم، برای توسـعه ظرفیـت زیبـایی‌شناسـی خـود، در آغـاز متکی به این عوامل بود:

۱. سنت‌ها و تجربه‌های تاریخی غنی در همکاری با دیگر هنرهـا، بـه‌ویـژه هنرهـای صحنه‌ای و نمایشی (اپرا و تئاتر).

۲. پیوند دیرین با کلام (تصنیف‌ها، سرودها و روایـات شـعری شـفاهی و آوازهـای تغزلی و حماسی).

۳. تجربه ناشی از اجرای زنده و همزمان موسیقی هنگام نمایش فیلم صامت روی پرده.

٤. ظرفیت ذاتی خود موسیقی در بیان، به‌ویـژه تجربـه‌هـایی کـه ایـن هنـر در دوره پیـدایش موسـیقی توصـیفی و موسـیقی برنامـه‌ای (programmatic music) از دوره آهنگسازان رمانتیک و نئورمانتیک اندوخته بود.

موسیقی و سینما

در ده سال اولیه دوره ناطق، تعداد زیادی از آهنگسازان نامـدار قـرن بیـستم، بـه کـسب تجربه و ذوق‌آزمایی در تصنیف موسیقی فـیلم روی آوردنـد و بـه همکـاری بـا سـینما

راغب شدند[۲] (این همکاری، در دهه دوم اوج بیشتری گرفت).

دو عامل در جلب این آهنگسازان بیشتر مؤثر بود:

۱. سینمای ناطق، می‌توانست تصویر و ترکیبی از انواع صداها را با کمترین خطای زمانی قابل تصور به طور «همزمان» (synchronize)، و به عبارتی، با بیشترین انطباق و هماهنگی قابل انتظار به نمایش درآورد.

۲. کنجکاوی و تجربه‌اندوزی در این زمینه که: موسیقی چگونه می‌تواند در ایجاد ارتباطی ارگانیک با یک هنر سمعی ـ بصری یا یک هنر ترکیبی جدید، مشارکت جوید و به توسعه مرزهای زیبایی‌شناسی و نیروی بیانی این هنر یاری رساند و در عین حال، خود نیز از این مشارکت و همکاری به طور متقابل بهره‌مند شود؟

در بعد زیبایی‌شناسی، عامل دوم برای آهنگسازان اهمیت ویژه‌ای داشت. این ویژگی، در مقوله حرکت و ضرباهنگ ـ یعنی دو جوهر اساسی سینما و موسیقی ـ نهفته بود. حرکت و ضرباهنگ، عناصری هستند که سینما و موسیقی را به منزله دو شکل برخاسته از عملکرد دو حس متفاوت (بینایی و شنوایی) بسیار به یکدیگر نزدیک می‌کنند.[۳]

البته مقایسه ساختاری بین ضرباهنگ موسیقی و ضرباهنگ فیلم تدوین‌شده، همواره به طور دقیق عملی یا انطباق‌پذیر نیست. چون بر خلاف آنچه در موسیقی امکان دارد، در فیلم نمی‌توان ضرباهنگ را در همه حال، به صورت توالی زنجیرواری از طول‌های زمانی محض تجزیه کرد (چون ماده خام موسیقی تنها صداست و با اعضای شنوایی سروکار دارد، متغیرهای ریتمیک آن هم فقط جنبه صوتی یا شنیداری دارد، اما در مورد فیلم، به‌ویژه ضرباهنگ فیلم صدادار، وضع پیچیده‌تر است) زیرا ضرباهنگ فیلم، در واقع حاصل جمع تمام متغیرهایی است که از همراهی صداها با ترکیب‌های گوناگونی از تصویر متحرک، تصویر بی‌حرکت و تدوین ناشی می‌شود. در فیلم صدادار، متغیرهای ریتمیک بسیار گسترده‌تر و متنوع‌ترند. باید توجه داشت جنبه‌های ریتمیک تدوین، وقتی ملموس می‌شوند که اندازه طولی نماها، رابطه معناداری را بر حسب اعداد ریاضی نشان دهند (برای مثال هم‌طول باشند و به طور منظم، کوتاه و کوتاه‌تر و یا بلند و بلندتر شوند).

دیدگاه **ارنست لیندگرن**، پژوهشگر و نظریه‌پرداز انگلیسی سینما، درباره رابطه سینما

و موسیقی، حرکت و صدا، شایان توجه است:

ـ موسیقی و سینما هریک در ذات خود به عامل حرکت وابسته‌اند.

ـ از دیدگاه زیبایی‌شناسیِ حرکت، حرکت اصوات، حرکت تصاویر را تقویت و تشدید می‌کند.

ـ شنیدن موسیقی همراه با دیدن تصاویر متحرک، باعث خلق تجربه حسی جدیدی می‌شود.

ـ هنگامی که با بیش از یک حس، پدیده‌ها را درک می‌کنیم، به توازن حسی و اطلاعات جدیدی دست می‌یابیم (Lindgren, 1970: 137).

اما در حیطهٔ زیبایی‌شناسی مادی (فیزیکی)، به‌ویژه در امر بازنمایی (representation) واقعیت، سینما و موسیقی، دورترین هنرها از یکدیگرند؛ سینما که از تصویر متحرک استفاده می‌کند به ظاهر خیلی به واقعیت نزدیک است، چون می‌تواند [چیزی را] به طور عینی نشان دهد. اما از این دیدگاه، موسیقی فعالیتی ذهنی و انتزاع محض است؛ نه‌فقط نشان نمی‌دهد بلکه مانند ریاضیات نظری، بازی سنجیده و جالبی با اعداد و روابط اصوات است.[٤] از زمان فیثاغورث، بشر در عمل به رابطه موسیقی و ریاضیات پی برده بود: فیثاغورث و پیروانش تصور می‌کردند که نظم جهان بر پایه نوعی موسیقی برآمده از رابطه اعداد طراحی شده است و آن را «موسیقی کائنات» می‌خواندند در عین حال، به قول **المر برنشتاین**[٥]: «موسیقی، ارتباطی غیرتجسمی و غیرعقلانی بین ارتعاش صدا و روح است ... در بین تمامی هنرها، موسیقی مستقیم‌ترین کشمکش را به سمت هیجانات دارد» (برت، ۱۹:۱۳۸۳).

ضرباهنگ در فیلم و موسیقی

حرکت و ضرباهنگ، واژه‌هایی برای توصیف یا بیان جوهر مشترک در سه هنر هستند: رقص، موسیقی و سینما. هر یک از این هنرها جلوه‌های متفاوتی از یک نیروی محرکه واحد به شمار می‌آیند. همان‌گونه که رقص بدون حرکت وجود ندارد، موسیقی و سینما نیز بدون آن، و هر سه بدون ضرباهنگ بی‌معنا هستند. عنصر ضرباهنگ، به هر سه هنر، سازمان، نظم، زمان و به طور کلی، هستی می‌دهد.

موسیقی فیلم، در مرتبه نخست، بیانگر ضرباهنگ بصری فیلم است (و البته، بیشتر،

ضرباهنگ تدوینی). به عبارت دیگر، آنچه استخوان‌بندی موسیقی فیلم را شکل می‌دهد، ضرباهنگ ناشی از حرکات و تغییرات درونی نماها، به‌ویژه حرکات بیرونی (تدوینی) آنهاست. برای سنجش درستی این نظر، می‌توان فرآیند معکوس را در ایجاد رابطه بین موسیقی و تصویر فیلم (که در ادامه به بحث خواهیم گذاشت) تجربه کرد یا به بررسی و تحلیل نمونه‌های موفق موجود این نوع تجربه پرداخت.[٦] بیشتر همین عامل، یعنی ضرباهنگ فیلم است که ساختار موسیقی فیلم را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در مراحل بعد، مقوله‌هایی چون: فضاسازی، بیان احساس، تشدید و تأکید، تکرار، کشش در درون نماها، و ایجاد پیوستگی بین نماها، ملاک عمل و تصمیم‌گیری برای آهنگساز فیلم قرار می‌گیرد.

در عمومی‌ترین حالت، وقتی آهنگساز برای تصنیف موسیقی با فیلم تدوین‌شده‌ای ـ که همه صداها را به‌جز موسیقی دارد ـ روبه‌رو می‌شود، پیش از اقدام به نوشتن موسیقی آن فیلم موارد یا جنبه‌های کلی زیر را در نظر می‌گیرد:

۱. مشخص کردن بخش‌هایی از فیلم که نیاز به موسیقی دارد.

۲. زمان‌بندی عمومی سکانس‌های آن.

۳. تعیین نقاط تغییر یا عطف در حرکات (در نماها و صداها) که در موسیقی باید بازتاب یابند (این جنبه، به امر سازماندهی ضرباهنگ موسیقی به منظور انطباق با فیلم مربوط می‌شود).

٤. بیان حالت (mood) و احساس ناشی از موقعیت‌ها، شخصیت‌ها و کیفیت فضاها (فضاهای بصری، موقعیت‌های عاطفی و کنش‌ها). این جنبه را بیشتر، داستان و درام فیلم اقتضا می‌کند.

۵. تعیین نوع رابطه موسیقی با دیگر صداهای فیلم (جلوه‌های صوتی، گفتگوها و گفتارها)

٦. تشخیص اینکه فیلم در چه ژانری است و چه ویژگی‌های سبکی دارد.

۷ـ آگاهی از اینکه فیلم به طور کلی چه هدفی را دنبال می‌کند، درصدد القای چه اندیشه‌ای است و در نهایت قصد دارد چه تأثیری بر مخاطب بگذارد (موسیقی چگونه می‌تواند این تأثیر را تشدید کند).

در واقع، این نیمی از یک کار تخصصی است که آهنگساز فیلم (معمولاً در تبادل

نظر با کارگردان و تدوین‌گر) انجام می‌دهد. نیم دیگر، که تخصصی‌تر و مستقل‌تر است، بیشتر به دانش موسیقی و تجارب حرفه‌ای او مربوط می‌شود: تعیین نوع ساز یا سازها، شیوه سازبندی و رنگ‌آمیزی قطعه، تعیین فرم و بافت قطعه متناسب با مکان و زمان (فضای جغرافیایی و دوره تاریخی فیلم)، صداسازی‌های خاص برای فیلم از طریق موسیقی و ملاحظات دیگری که به اقتضای هر فیلم می‌تواند به طور خاص در مورد موسیقی آن صدق کند و جنبهٔ ابتکاری یا ابداعی به کار آهنگساز بدهد.[۷]

موسیقی فیلم

از بین سه عامل اصلی موسیقی، یعنی ضرباهنگ، تمپو و دینامیک (ضعف و شدت اصوات)، آهنگساز از حرکت تصویر و تدوین تأثیر می‌گیرد. دو عامل نخست، در واقع چهارچوب اولیه را برای او تعیین می‌کنند. تناسب یا بی‌تناسبی یک قطعه موسیقی با یک فصل از فیلم را اغلب از روی هماهنگی و تجانس با دو عامل نخست می‌توان تشخیص داد. صحنه‌های پرتحرک با موسیقی پرتحرک و صحنه‌های کم‌تحرک با موسیقی آرام یا کم‌تحرک، همراه می‌شوند. به همین سبب، یک مجموعه از تکنیک‌های موسیقی فیلم، دارای قرارداد و الگوهای قابل پیش‌بینی است. براین اساس، در تناسبی متعارف بین موسیقی و فیلم، جنبه‌های اصلی در کار آهنگسازی ـ ضرباهنگ، فاصله و زمان ـ تا حدود زیادی، پس از اتمام تدوین، برای آهنگساز ملموس و مشخص می‌شود. حتی در مورد عامل دینامیک نیز، چون موسیقی معمولاً آخرین صدایی است که به فیلم افزوده می‌شود، تقابل شدت و ضعف اصوات موسیقی در تناسب یا رابطه با صداهای دیگر (جلوه‌های صوتی و گفتار) سنجیده و تعیین می‌شود (این جنبه نه‌تنها اصلی‌ترین مبحث میکس خود موسیقی است، بلکه مهمترین جنبه میکس صداهای فیلم نیز هست). احتمالاً به علت همین وابستگی‌ها یا چهارچوب‌های از پیش‌تعیین‌شده است که برخی از آهنگسازان، احساس محدودیت کرده و به تصنیف موسیقی فیلم رغبت نشان نداده‌اند (برخی از موسیقیدانان نیز موسیقی فیلم را مقلد، فاقد اصالت، کلیشه‌ای و قراردادی خوانده‌اند یا در نهایت نخواسته‌اند هنر موسیقی را در خدمت تجارت فیلم و سرگرمی درآورند).[۸] **ایگور استراوینسکی**، از پیشروان و پایه‌گذاران موسیقی مدرن، در زمره این شخصیت‌هاست. او گفته است:

«موسیقی هیچ‌گاه نباید قصد تشریح و توصیف داشته باشد. در غیر این صورت، راه خطایی در پیش می‌گیرد. وظیفه موسیقی، توصیف نیست. پس موسیقی فیلم که وصف‌کننده و مددکار تصویر است، نمی‌تواند از این جنبه جدا باشد» (Baker and Firestonc , 1973 : 162 -63).

استراوینسکی، با بیان این عقیده، نظر **موتسارت** را منعکس کرده که گفته است: «علت وجودی موسیقی آن است که به‌تنهایی شنونده را تحت تأثیر قرار دهد» (Eisler , 1964). استراوینسکی می‌گوید: «موسیقی هنری پرارج‌تر از آن است که به خدمت هنرهای دیگر درآید. موسیقی فیلم، همان نقش ارکستر رستوران را بر عهده دارد که از طریق اجرای یک قطعه، زمینه صوتی گوش‌نواز و ملایمی برای گفتگو و سرگرمی مشتریان فراهم می‌آورد. من منکر موسیقی، به مثابه عامل تکمیل‌کننده تصاویر فیلم نیستم. موسیقی می‌تواند جنبه‌های مختلف داستان فیلم را به هم پیوند زند و کمبودهای تصویر را جبران کند. به همان ترتیبی که من نمی‌توانم از کاغذ دیواری رنگارنگی که برهنگی دیوارهای اتاقم را می‌پوشاند، چشم‌پوشی کنم، فیلم نیز نمی‌تواند استفاده از موسیقی را نادیده بگیرد. از من نخواهید که این کاغذ دیواری‌ها را با اصول زیبایی و هنرشناسی تشریح کنم» (ivens , 1979: 164). البته این عقیده استراوینسکی مبتنی بر محکوم بودن یا نیاز قطعی فیلم به موسیقی، به طور قطع جای تردید دارد.

ردولف آرنهایم، پیش از استراوینسکی، از دیدگاه دیگری، با همکاری موسیقی با سینما به مخالفت برخاسته است، آرنهایم، نظریه‌پرداز مشهور مدافع ارزش‌های بیانی و زیبایی‌شناسی فیلم صامت، در خصوص تقبیح سینمای ناطق و ضمن نکوهش فیلم صدادار ـ به تعبیر خودش به منزله هنری «دو رگه» ـ نوشته است:

«دو عنصری که سینما نمی‌تواند رقابت بین آنها را به همکاری خلاقه تبدیل کند، تصویر و صداست. ابداع فنی صدا برای فیلم، این هنر را به تقلید از موسیقی واداشته و از آن وسیله‌ای برای نمایش مستقیم صحنه‌های اجرای موسیقی، کنسرت و آواز ساخته است [این انتقاد آرنهایم درباره حجم قابل توجهی از فیلم‌های اولیه ناطق در آن زمان، کاملاً بجا بود]... حس شنوایی در انتقال [مفاهیم] موسیقی و گفتار موفق است که هر دو از آفریده‌های روح انسان هستند، اما از دنیای واقعیت مادی، چیزی آشکار نمی‌کند ... غنا و وحدتی که در هنر می‌تواند از همکاری چند رسانه به دست آید، با ترکیب همه

نوع تجربیات حسی که از مشخصات دریافت ما از جهان واقعی است، تفاوت دارد زیرا در هنر، تنوع رسانه‌ها، جدایی میان آنها را ضروری می‌سازد و این جدایی را تنها وحدتی در سطح بالاتر می‌تواند از میان بردارد» (آرنهایم،۱۳۵۵ : ٦٧ ـ ١٦٦).

اما **رالف و. ویلیامز**، موسیقیدان و آهنگساز مشهور انگلیسی ـ که نخستین‌بار در هفتاد سالگی، برای فیلم *مدار ٤٩ درجه* (١٩٤٠) موسیقی نوشت ـ عقیده دیگری در این زمینه دارد:

«موسیقی فیلم، در جای خود، یکی از هنرهای زیباست، گرچه هنری کاربردی است. در عرصه موسیقی، هنری تخصصی محسوب می‌شود که لازمه موفقیت در آن، نه فقط شناخت موسیقی از همه جنبه‌هاست بلکه درک هنر جدیدی است که بیان و دستور زبان خاص خودش را دارد و ما آن را با نام هنر سینما می‌شناسیم. سینما، انضباط و شکل بیان هنر جدیدی است که به لحاظ تلفیق موسیقی، با هنرهای کهنی چون تئاتر، اپرا و شعر، همه تجارب تاریخ موسیقی را از آهنگساز فیلم طلب می‌کند» (Manvel and Huntley , 1971 : 219).

خلق تصویر بر اساس موسیقی

حال می‌توان جنبه دیگری از این مقوله را به بحث گذاشت و از دیدگاه متقابل، به شیوه استفاده از موسیقی در سینما نگریست: چنانچه موسیقی را پایه و اساس خلق تصویر و طراحی ساختار فیلم قرار دهیم، در این تابعیت ظاهری فیلم از موسیقی، چه وضعی پیش می‌آید؟ (البته باید خاطرنشان کنیم که دو روش فوق، دو شکل کلی استفاده از موسیقی در فیلمسازی هستند و دو نوع تجربه کاملاً متمایز در حیطه همکاری این دو هنر به شمار می‌آیند).[۹]

به‌جز آثاری که اغلب در حوزه سینمای تجربی یا سینمای زیبایی‌شناختی (cinema aesthetic) قرار می‌گیرند، این نوع تجربه در گذشته آن قدر معمول نبوده است که در مقایسه با روش متعارف و شناخته‌شده تصنیف موسیقی فیلم، معیارها و مبانی زیبایی‌شناسی آن، نظریه‌پردازی شود. ایزنشتاین نکته ظریفی را در این زمینه خاطرنشان کرده است. او در مقاله «تجربه در شکل و محتوا» نوشته است:

«در حقیقت نمی‌توان تصاویر ذهنی ناشی از شنیدن موسیقی را با تصاویر عینی فیلم، به دقت مقایسه کرد. تصاویر موسیقی، آن‌قدر شخصی و ذهنی است که نمی‌توان قواعد دقیق

یا روش‌مندی برای آن وضع کرد» (Eisenstein , 1947 : 163 – 64).

با این حال، وقتی موسیقی مبنای تصویرسازی و تدوین باشد، در ابتدا این ضرباهنگ موسیقی است که پایه انطباق و هماهنگی حرکات درونی و برونی نماها (و به طور کلی ساختمان کلان فیلم) قرار می‌گیرد. کوشش‌های زیبایی‌شناسی فیلمساز نیز در همان زمان ـ به تناسب سرعت موسیقی ـ متوجه تجسم تصویری (visualization) قطعه با اتکا به مفاهیم و ایماژهایی است که می‌پندارد موسیقی در بردارد (ویژگی‌هایی چون برخورداری از بار توصیفی یا روایتی در بیان، امر تعیین‌کننده‌ای برای ایماژسازی یا تصویرگری موسیقی است. به همین علت انواع موسیقی از این دیدگاه، دارای ظرفیت‌ها یا توان تصویری متفاوت هستند). در مراحل بعد (تصویربرداری و تدوین) امر اساسی با مهارت‌های تکنیکی، قدرت تصویرسازی و صحنه‌پردازی فیلمساز است که مواد مناسب را برای ایجاد رابطه‌ای ارگانیک، همخوان یا هماهنگ بین تصاویر و موسیقی در تدوین فراهم می‌آورد.[۱۰] البته این جنبه، در قالب معادل‌سازهای دقیق سمعی و بصری شکل می‌گیرد که باز هم به نیروی ادراک فیلمساز، قدرت تجسم تصویری موسیقی و مهارت‌های شخصی هنرمند در تسلط بر تکنیک رسانه و خلاقیت در نحوه ارائه ایماژها مربوط می‌شود. در حقیقت این روش دارای جنبه‌های فردی، ذهنی و سلیقه‌ای و در مجموع پیچیدگی‌های بسیار بیشتری نسبت به روش متعارف قبلی است. در چنین تجربه‌های متفاوتی، براساس حرکت موسیقی (ضرباهنگ و تمپو)، سازبندی، لحن عاطفی و دینامیک صداها یا سازها طراحی می‌شوند. محدودهٔ زمانی حرکات درونی نماها (به مثابهٔ کرئوگرافی نماها یا جریان میزانسن در زمان هر نما) و تعیین سرعت اجرا و گسترش فضایی آنها (به مثابه ارکستراسیون نماها)، نه‌تنها به سرعت (کندی و یا تندی) حرکت تصویر، بلکه به سرعت برش نماها و صداها (ضرباهنگ عمومی تدوین) وابسته است.

بی‌شک آن گروه از آهنگسازان و موسیقیدانان برجستهٔ قرن بیستم که با سینما به همکاری پرداختند و آثار ارزشمندی نیز از خود به یادگار گذاشتند، نه‌تنها در توسعه و رشد زیبایی‌شناسی سینما مؤثر بودند، بلکه با کوشش در حل مسائلی که به روابط ساختاری، دراماتیک و روایتی فیلم با موسیقی مربوط می‌شد، قابلیت‌های بیشتری در هنر موسیقی، همچنین سینما، کشف و معرفی کردند. به موازات این آهنگسازان، گرایش گروهی از فیلمسازان غیرتجاری و پیشرو نیز که به کاوش و تجربه‌های زیبایی‌شناسی در حیطه‌های جدیدی از شکل سینما و کیفیت مشارکت این هنر با هنرهای دیگر پرداختند، شایان توجه

است ـ آنان به نوبهٔ خود با کنکاش در قابلیت‌های تصویری و ترکیبی انواع موسیقی، به طور متقابل به توسعه زیبایی‌شناسی هر دو هنر یاری رساندند.

این آهنگسازان موفق فیلم، به جز دانش تخصصی موسیقی، چه مهارت و توانایی‌های دیگری داشته‌اند؟ این مهارت‌ها و توانایی‌ها را در حیطه‌های زیر می‌توان برشمرد:

۱. شناخت هنر فیلم و نوع قرابت آن با موسیقی (و هنرهای دیگر)

۲. درک عمیق از بیان تصویر به طور کلی

۳. تشخیص درست اینکه چه سکانسی از فیلم به چه نوع موسیقی نیاز دارد

٤. تشخیص انواع ضرباهنگ‌های سمعی و بصری

۵. مهارت در خلق انواع تأثیرات عاطفی یا احساسی از طریق موسیقی

٦. ترکیب خلاقهٔ موسیقی با گفتارها و جلوه‌های صوتی فیلم، همچنین جایگزینی موسیقی با دیگر صداها

۷. مهارت در تنظیم فنی و دقیق دکوپاژ موزیکال، برای سکانس‌هایی که با موسیقی همراه می‌شوند

۸. ایجاز در بیان و صرفه‌جویی در زمان موسیقی: چه تمهیدی باید به کار بست تا بافت موسیقی، ساده و به دور از پیچیدگی باشد، بر تصویر غلبه نکند و در کمترین زمان استفاده از همان دستمایه‌های اصلی یا اولیه استفاده شود[۱۱]

هانس آیسلر و موسیقی فیلم

اما در زمینه ساختار و نوع کاربرد موسیقی در فیلم، نظریه **هانس آیسلر** (آهنگساز آلمانی و نظریه‌پرداز موسیقی فیلم) با توجه به اینکه نتیجه تجارب عملی متعدد او در زمینه آهنگسازی برای فیلم‌های برجسته تجربی، مستند و داستانی است و در ضمن از تبیین علمی و نظری منسجمی نیز برخوردار است، پس از گذشت نیم قرن از ارائه، همچنان جلب نظر می‌کند (این نظریه ضمن برشمردن ویژگی‌های موسیقی فیلم، به مهارت‌ها و توانایی‌های آهنگساز فیلم نیز اشاره دارد).[۱۲] سرفصل‌های این نظریه به شرح زیر است:

ـ هدف استفاده از موسیقی در سینما، افزودن بر قدرت بینایی فیلم است. بنابراین موسیقی فیلم هرگز نباید به بیان و تحلیل خود بپردازد.

ـ ماهیت فیلم، پویا، سیال، بدون قاعده و تکرارناپذیر است. بنابراین فقط ساختارهای کوتاه موسیقی برای فیلم مناسب است. برای مثال فرمی چون سونات که وابسته به تکرار و

گسترش است، مناسب فیلم نیست. به‌کارگیری تکنیک واریاسیون که در آن، تم‌ها می‌توانند آزادانه به کار گرفته شوند و همراه با مفاهیم احساسی گوناگون باشند، برای این منظور مناسب است.

ـ هریک از قطعات کوتاهی که آهنگساز فیلم برای سکانس‌های مختلف به طور مجزا یا با فاصله از هم، تصنیف می‌کند، نه‌تنها باید مکمل آن سکانس باشند، بلکه باید نسبت به هم و در کل طراحی موسیقی آن فیلم، یکدیگر را تکمیل کنند.

ـ از آنجا که فیلم به‌جز موسیقی، از انواع دیگر صداها نیز استفاده می‌کند، موسیقی آن باید به گونه‌ای مرتبط و هماهنگ با دیگر اصوات باشد، چه‌بسا که کارگردان، ساختار و ترکیب اصوات طبیعی یا واقعی صحنه‌های فیلم خود را به گونه‌ای طراحی کرده باشد که موجد عبارات موسیقی شوند و بتوانند مبنای عمل و راهنمای کار آهنگساز قرار گیرند (Eisler , 1964 : 47).

آیسلر همچنین معتقد است، با توجه به اینکه سینما، هنری مدرن و قرن بیستمی است، به‌کارگیری تکنیک‌ها یا شیوه‌های موسیقی مدرن و پیشرو (آوانگارد) امروزی، با این هنر بیشتر سازگار است. از این رو می‌افزاید:

«سینما، هنری لحظه‌ای، پویا، پرهیجان و متشکل از سکانس‌ها یا زیرساخت‌های تصویری مختلف است، بنابراین، فرم‌های موسیقی مدرن، برای استفاده در فیلم باید کوتاه، متمرکز و حساب‌شده باشند و نیازی هم به گسترش نداشته باشند. ساختارهای موسیقی متعارف دارای تونالیته، برای استفاده در فیلم مناسب نیستند. از سوی دیگر، تنوع و بی‌قاعدگی فیلم احتمالاً با تکنیک موسیقی آتونالیته [غیرتونال] بیشتر سازگاری و تناسب دارد. علاوه بر این، کیفیت صوتی موسیقی مدرن، شیوهٔ مناسب‌تری برای بازسازی معادل‌های تصویری در موسیقی است» (Eisler , 1964 : 20).

آهنگسازان در سینما

با توجه به آنچه درباره دانش و ویژگی‌های حرفهٔ آهنگسازی فیلم آمد، باید گفت که چنین هنرمندانی، در حقیقت به ندرت یافت می‌شوند.[۱۳] فرض کنیم که از اصول اساسی هنر، یعنی ابتکار، خلاقیت و نوآوری چشم‌پوشی کنیم، در این صورت، نازل‌ترین سطح انتظار یا کمترین مرتبهٔ قابل قبول از عملکرد موسیقی و نقش آهنگساز در فیلم چیست؟ موارد زیر، پاسخ این پرسش‌اند:

۱. بیان موسیقی، به بیان فیلم نزدیک باشد.

۲. موسیقی، قابلیت ترکیب‌پذیری صوری و اولیه را با تصاویر فیلم ـ دست کم از بُعد مکانیکی با طول نماها یا با تدوین ـ داشته باشد.

۳. موسیقی، به تنهایی آن‌قدر جلب توجه نکند یا آن‌قدر بر تصویر غلبه نداشته باشد که تزاحم ایجاد کند یا توجه مخاطب را از تصویر منحرف سازد.

٤. قطعات موسیقی در مدت طولانی و به صورت تکراری روی فیلم استفاده نشود.[۱٤]

بیشتر آهنگسازان جدی و توانا، از ضعف دانش موسیقی کارگردان‌ها و تهیه‌کنندگان شکایت می‌کنند یا مدعی‌اند: اغلب آنان یا موسیقی فیلم را نمی‌شناسند یا از موسیقی و کار آهنگساز، توقع بیجایی دارند (البته در خصوص تولیدات تجاری سینمایی و تولید انبوه و بلندمدت مجموعه‌های تلویزیونی، این گله‌ای قدیمی است که متأسفانه حقیقت هم دارد) یا ابراز ناخشنودی از اینکه: کارگردان هیچ طرح و اندیشه‌ای برای موسیقی اثر خود ندارد و پیشنهاد یا ایدهٔ مشخصی به آهنگساز نمی‌دهد. معمولاً با چنین ضعف‌هایی که برخی از کارگردان‌ها بروز می‌دهند[۱۵]، سه نوع برخورد می‌شود:

الف: اگر آهنگساز، فردی توانا و متعهد به شأن حرفه و هنرش باشد ـ با اینکه ممکن است دستمزد بالایی به او پیشنهاد شود ـ همکاری با فیلم را نمی‌پذیرد (چنین فردی ممکن است به علت نازل بودن کیفیت فیلم همکاری را نپذیرد و از دریافت دستمزد بالا، در عین نیاز، چشم‌پوشی کند).

ب: آهنگساز از بابت دخالت‌های تخصصی در کار موسیقی، نگرانی ندارد، بنابراین فیلم را محملی برای کسب تجربه‌های دلخواه شخصی خود می‌کند و در نهایت، دستمزدش را می‌گیرد و می‌رود.

ج: آهنگساز بی‌تعهد یا ناشی، فرصت‌طلبی می‌کند و هرچه می‌تواند یا می‌خواهد، به جای موسیقی، بر فیلم بار می‌کند.

در شرایطی که برای تعیین کیفیت و عملکرد درست موسیقی در همراهی با فیلم یا برنامه تلویزیونی، معیارها یا ضوابط اجرایی و شناخته‌شده‌ای موجود نباشد، همواره باید انتظار این دو پیامد منفی را داشت:

۱. آهنگسازان خلاق و متفکر، در همکاری با سینما و تلویزیون، رغبت چندانی از خود نشان ندهند.

۲. افراد مبتدی و ناشی، در حوزه تصنیف موسیقی فیلم دخالت کنند و میدان عمل را در

اختیار گیرند.

در هر دو حالت، نتیجه این است که هنر و مخاطب زیان می‌بینند؛ زیرا اولاً، تجربه جدیدی در عرصهٔ زیبایی‌شناسی موسیقی فیلم به دست نمی‌آید که مخاطب از آن بهره‌مند شود، ثانیاً سلیقهٔ هنرشناسی یا هنردوستی او، نه‌تنها رشد نمی‌کند که احتمالاً رو به ابتذال می‌گذارد.

منابع فارسی

۱ـ برت، جرج. **هنر موسیقی فیلم**. ترجمه مرجان بیرنگ، نشر بنیاد سینمایی، فارابی.

۲ـ آرنهایم، ردولف. **فیلم به عنوان هنر**، ترجمه فریدون معزی مقدم، انتشارات امیر کبیر .

۳ـ ضابطی جهرمی، احمد، **سینما و موسیقی بر اساس تئوری ایزنشتاین**، نشر احیاء تبریز.

منابع انگلیسی

1- Lindgren , Ernest . (1970) **The Art of the Film** , Georg Alien and unwin ltd. Londonn .

2- S. M Eisenstein . (1947)**Filmsense,** Harves book , Harcourt , Brace and word , INC. New york.

3- Baker , fred and Fires tone , Ross. (1973) **Movie People Interview** , Lacer Books , Newyork.

4- Eisher , Hanns . (1964) **composing for the films** , Dennis Dobson , Ltd. London .

5- Ivens , mark. (1979) **Movie news people Interview**, da capo paper back edition.

6- Manvel , R . and HunHey , j . (1971**) The Technigue of film Music** , focall Press , London.

پی‌نوشت

۱ـ برخی از آثار برجسته و شاهکارهای صامتی کـه آهنگـسازان نامـدار موسـیقی آنهـا را تـصنیف کـرده‌انـد، عبارتنـد از: «آنتراکت» (۱۹۲٤)، اثر رنه کلر با موسیقی اریک ساتی؛ «قتل دوک دوگیز» (۱۹۰۷)، اثر آندره کالمـت بـا موسـیقی کامیـل سـن سانس؛ «خلاف انسانیت» (۱۹۲۵)، اثر مارسل لربیه و «چرخ» (۱۹۲۳)، اثر ابل گانس، هر دو با موسیقی آرتـور هونـه‌گـر؛ «تولـد یک ملت» (۱۹۱۵)، اثر دیوید گریفیث بـا موسـیقی ژوزف کـارل بریـل؛ «رزمنـاو و پـوتمکین» (۱۹۲۵)، «اکتبـر» (۱۹۲۷)، اثـر ایزنشتاین و «برلین: سمفونی یک شهر بزرگ» (۱۹۲۸)، هر سه با موسیقی ادموند مایزل.

۲ـ در حیطهٔ فیلم‌های مستند و آوانگارد برجسته‌ای که در دههٔ ۱۹۳۰ ساخته شده‌انـد، بـه ایـن خلاصـه فهرسـت نگـاهی می‌اندازیم: «خون شاعر» (۱۹۳۱)، ساختهٔ ژان کوکتو با موسیقی ژرژ اوریس؛ «نمره اخلاق صفر» (۱۹۳۲)، ساخته ژان ویگـو بـا موسیقی موریس ژوبر؛ «خیزش امواج» و «تماس» (۱۹۳۳)، سـاخته پـل روتـا بـا موسـیقی کلارنـس ریبولـد؛ «زمـین جدیـد» (۱۹۳٤)، ساخته یوریس ایونس با موسیقی هانس آیسلر؛ «اسب‌ماهی» (۱۹۳٤)، سـاخته ژان پـانیلو بـا موسـیقی داریـوس میـو؛ «آواز سیلان» (۱۹۳٤)، ساخته بازیل رایت با موسیقی والترلیگ؛ و «پست شبانه» (۱۹۳٦)، ساخته بازیل رایـت و هـاری وات بـا موسیقی بنجامین برتین.

۳ـ در هر دو هنر، حرکت و زمان با کمیت‌های عددی یکسانی (بر حسب ثانیه) قابل اندازه‌گیـری اسـت: آهنگـساز، ایـن زمان را براساس سرعت اجرای قطعه (tempo) و با استفاده از سرعت ضربه‌های مترونوم تنظـیم مـی‌کنـد و زمـان خطـی یـا کلی قطعه را به دقت اندازه می‌گیرد. تدوین‌گر فیلم نیز مشابه همـین کـار را بـا زمـان هـر نمـا و بـا دقـت در تعـداد فـریم آن می‌سنجد (یک ثانیه = ۲۵/۲٤ فریم). در یک تدوین منطقی و سنجیده، چون سرعت برش نماها (ضـرباهنگ تـدوین) متناسـب با سرعت حرکات یا رویداد تنظیم می‌شود، با مترونوم می‌توان ضرباهنگ حرکت کلی هر سکانس را (بر حـسب نقـاط عطـف حرکات در درون هر نما و نقطه برش آن) تنظیم کرد. در تدوین متریک و ریتمیـک (بـه مثابـه روش‌هـایی از تنظـیم نظـم‌دار)، طول نماها حکم یک یا چند میزان از موسیقی را دارند. به طور خلاصه، آهنگساز فیلم، تغییرات حرکتـی فـیلم را هـم در یـک نما و هم در مجموعه‌ای تدوین‌شده از نماها در یک سکانس زمان‌سنجی می‌کند (این زمان‌سنجی، تابع کشش‌ها، سکون‌هـا یـا وقفه‌های لحظه‌ای، طول‌های منظم یا متفاوت و به طور کلی تغییرات پر انرژی برخاسـته از منـابع مولـد حرکـت اسـت کـه از حرکات موضوع، حرکات دوربین و حرکت تدوینی است).

٤ـ فیثاغورث متوجه رابطه‌ای اساسی بین هارمونی در موسیقی و ریاضیات شد: سـیم یـا زه در حـال ارتعاشـی را تـصور کنید که صدای نت اصلی را ایجاد می‌کند. اگر محل گره را به وسط زه انتقال دهیم، ارتفاع صدا، یک اوکتـاو افـزایش مـی‌یابـد، چنانچه محل گره را به یک‌سوم طول زه منتقل کنیم، کوینت صوت اصلی ایجاد می‌شود، گره را به یک چهارم طـول زه منتقـل

کنیم، ارتفاع صدا یک اوکتاو دیگر افزایش می‌یابد، به یک پنجم طول زه منتقل کنیم، تیرس ماژور صوت اصلی خواهیم داشت (فیثاغورث به مورد اخیر پی نبرده بود).

۵ـ پیانیست و آهنگساز معروف فیلم، سازنده موسیقی متن فیلم‌های« «ده فرمان» (۱۹۵٦)، «هفت دلاور» (۱۹٦۰)، «پرنده باز الکاتراز» (۱۹٦۲)، «کشتن مرغ مقلد» (۱۹٦۳) و «فرار بزرگ» (۱۹٦۳).

٦ـ نمونه‌های شاخص و کلاسیک این تجربه عبارتند از: «تصاویری برای کلود دبوسی» (۱۹۵۱)، «سمفونی مکانیک» (۱۹۵۳)، «پاسیفیک ۲۳۱» (۱۹٤۹)، هرسه اثر ژان میتری (فیلم اخیر براساس قطعه‌ای به همین نام از تصنیفات آرتور هونه‌گر)، «فانتزیا» اثر والت دیسنی، براساس قطعاتی از: باخ (توکاتا و فوگ)، استراوینسکی (پرستش بهار) و پل دوگا (شاگرد جادوگر). سکانس نبرد روی یخ از فیلم «الکساندر نوسکی» (۱۹۳۸)، اثر ایزنشتاین براساس موسیقی سرگئی پروکونیف. (امروزه ویدئوکلیپ‌های تلویزیونی اغلب به همین روش و بر پایه قطعه موسیقی از قبل آماده‌ای تولید می‌شود).

۷ـ بدیهی است هر فیلمی نیاز به موسیقی ندارد، زیرا اولاً ممکن است موسیقی به طور ذاتی در دیگر صداها یا تصاویر و تدوین آن محسوس باشد، ثانیاً از بیان تصویری غنی و صداهای گویا یا کاملی برخوردار باشد که نیاز به موسیقی را ایجاب نکند. در مقابل، ممکن است فیلمی به کلی براساس موسیقی ساخته شود یا تنها در چند لحظه کوتاه (تنها در یک یا چند نمای گذرا) موسیقی به گوش برسد. همچنین در یک فیلم بلند، موسیقی (بدون گفتار) ممکن است جایگزین دیگر صداها شود یا نقش جلوه‌های صوتی (sound effects) را نیز بر عهده گیرد (میشل فانو، طراح صدا و موسیقی در فیلم‌های مستندی چون: «چنگ و دندان» و «در قلمرو دیگران»، از اواخر دهۀ ۱۹٦۰، آغازگر این روش بود). همراهی موسیقی به تنهایی در فیلم‌های بلند (تجربی ـ مستند) ساختۀ گاد فریجیو: «زندگی بدون توازن» (۱۹۸۷) و «ناکوی کاتسی» (۲۰۰۲)، همچنین موسیقی فیلم بلند مستند «بارکا» (۱۹۹۳) اثر یان‌فریک شایان توجه هستند.

۸ـ درباره مقاومت آهنگسازان بزرگ در برابر پیشنهاد تصنیف موسیقی برای فیلم، همچنین نحوۀ تحقیر یا تحسین آنان داستان‌های جالبی در تاریخ موسیقی فیلم آمده است (نگاه کنید به بخش سوم و چهارم کتاب: موسیقی فیلم، نوشته شاهرخ خواجه‌نوری و محمدحسین تمجیدی، نشر بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۵).

۹ـ اینجا مقولۀ تابع یا وابسته کردن یک هنر به هنر دیگر، مفهومی ندارد. به فرض ممکن است کارگردانی به ضرورت، از رنگ در فیلم خود استفاده کند و کارگردان دیگری، در حیطه فیلم سیاه و سفید به اندیشه و خلاقیت بپردازد یا فیلم سیاه و سفید و رنگی را در ترکیب معنادار و جالبی به کار گیرد. اگر کارگردانی از رنگ استفاده می‌کند، نمی‌توان او را به مثابه «مقلد نقاش» سرزنش کرد. طبیعت هنرهای ترکیبی، هرگونه حذف یا انتخاب هوشمندانه و معنادار را مجاز می‌شمارد. برخی، طبیعت ساده و مستقل هنر را می‌پسندند (قبول دارند) و برخی دیگر، به هنرهای ترکیبی علاقه بیشتری نشان می‌دهند.

۱۰ـ چنانچه موسیقی کلامی باشد، سازنده کلیپ (نماهنگ / ویدئو موسیقی) اغلب جهت‌گیری توصیفی را با برجسته

کردن داستان یا دنبال کردن یک طرح روایتی ـ و گاه به طرزی سطحی با نمایش عینی آنچه خواننده می‌گوید ـ ارجح می‌شمارد.

اغلب نماهنگ‌هایی که امروزه تحت تأثیر سنت و شیوهٔ «MTV» در شبکه‌ها و مراکز تلویزیونی ما تولید می‌شوند، نمونه‌هایی از تجربه‌های قوام‌نیافته یا ناپخته در این زمینه هستند. بر بسیاری از این قبیل تولیدات، انتساب عنوان «ویدئوکلیپ» مناسب نیست. اغلب آنها همان میان‌برنامه‌های تنفسی هستند که پیش از این در جدول راهنمای پخش برنامه‌ها (کنداکتورپخش)، «موسیقی ـ اسلاید» نامیده می‌شدند.

۱۱ـ با دقت در کار آهنگسازان موفق فیلم، متوجه می‌شویم که اغلب به فرم «تم و واریاسیون» روی آورده‌اند. گرچه مدت‌هاست که این فرم در موسیقی فیلم جنبهٔ کلیشه‌ای یافته است، همچنان در برخی از فیلم‌ها، به‌ویژه مجموعه‌های داستانی تلویزیون، استفاده از آن اجتناب‌ناپذیر می‌نماید ـ در ضمن این فرم کلیشه‌شده اغلب پاسخ مثبتی به اقتصاد و ایجاز موسیقی فیلم می‌دهد.

۱۲ـ هانس آیسلر (شاگرد آرنولد شوئنبرگ)، نظریه تجویزی خود را در زمینه ساختارهای زیبایی‌شناسی و فنی موسیقی فیلم، برای نخستین‌بار مقارن با خاتمهٔ جنگ دوم جهانی، در کتاب «آهنگسازی فیلم» ارائه کرد. آیسلر که از اواخر دورهٔ صامت، به تصنیف موسیقی فیلم همت گماشت، برای فیلم‌هایی چون: «اپوس ۳» (۱۹۲٤)، «زمین جدید» (۱۹۳٤)، «روستای فراموش‌شده» (۱۹٤۱)، «دژخیمان نیز می‌میرند» (۱۹٤۳)، «نان روزانه ما» (۱۹٤۹)، «بل آمی» (۱۹۵۵) و «شب و مه» (۱۹۵۵) موسیقی تصنیف کرده است.

۱۳ـ امروزه با توسعه روزافزون فناوری دیجیتال و رشد سریع انواع رسانه‌های به نسبت ارزان و در دسترسی که از فیلم و موسیقی استفاده می‌کنند، هرکس می‌تواند با یک ارگ برقی، یا یک سینتی سایزر یا نرم‌افزار رایانه‌ای تدوین و تولید موسیقی ـ بدون برخورداری از دانش علمی و پایه‌ای قابل توجه در زمینه موسیقی و صدا ـ به تصنیف موسیقی یا آهنگ فیلم اقدام کند!

۱٤ـ می‌توان طی پژوهشی علمی، از طریق گروه‌بندی ساختاری و نمونه‌گیری (در مقاطع زمانی مختلف در شبکه‌ها) به بررسی و نقد انواع برنامه‌های تلویزیونی داخلی (به‌ویژه مجموعه‌ها و دیگر برنامه‌هایی که موسیقی تولیدی دارند) پرداخت و معلوم کرد که آیا کیفیت موسیقی برنامه‌هایی که به اصطلاح «موسیقی تولیدی» دارند، به این معیارهای حداقل پاسخ مثبت می‌دهند یا خیر؟

۱۵ـ براین اساس باید گفت: کسی که از موسیقی اطلاع یا سررشته‌ای ندارد، اصلاً کارگردان نیست. پیش‌فرض برخورداری از عنوان کارگردانی فیلم، واجد بودن این دو ویژگی است: شعور موسیقی و شناخت ادبیات.

موسیقی پست مدرن و رسانه‌های دیجیتال

دکتر سروناز تربتی*

چکیده

مقاله حاضر به بررسی تلاقی موسیقی پست مدرن ـ *سبک و زمینه* موسیقیایی آن ـ با رسانه‌های دیجیتال می‌پردازد نویسنده با اشاره به ویژگی‌های موسیقی پست مدرن که همچون رسانه‌های دیجیتال شکلی از التقاط و چند سبک‌گرایی را در خود می‌آمیزد، علیه خود مختاری موسیقی، مصرف انبوه و فرهنگ توده‌ای قد علم می‌کند. خدمات و امکانات رسانه‌های دیجیتال و توانایی آنها در آشکار ساختن هویت‌های فردی که عضوی از خرده فرهنگ‌های خاص هستند، صنعت توده را بار دیگر به چالش می‌کشد. نویسنده معتقد است موسیقی دوازده دانگی (تونالیته) از طریق امکانات رسانه‌های دیجیتال، منجر به چهار پی‌آمد قابل توجه می‌شود: ۱ـ معنا و ساختار موسیقی در شنوندگان شکل می گیرد. ۲ـ خود مختاری موسیقی به عنوان نوعی کالای مصرفی کاهش می‌یابد. ۳ـ رشد خرده فرهنگ‌ها را امکان‌پذیر می‌سازد ٤ـ خلاقیت و تفکر را تقویت می‌کند. این پی‌آمدها نشانگر این فرضیه هستند که موسیقی پست‌مدرن، صنعت توده در جامعه سرمایه‌داری را از دریچه دیگری به چالش می‌کشد

---

* عضو هئیت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شرق

موسیقی پست مدرن

موسیقی پست مدرن هم یک سبک موسیقیایی و هم یک *زمینه* موسیقیایی است. موسیقی پست مدرن به عنوان یک سبک، شامل ویژگی‌های هنر پست مدرن[۱] می‌باشد، که هنر بعد از مدرنیته[۲] به شمار می‌رود. این نوع موسیقی التقاط‌گرایی[۳] در گزینش شکل(form) موسیقایی[٤] و ژانر موسیقایی[٥] را به ارمغان می‌آورد، و غالباً ویژگی‌های متفاوت ژانرها یا برش پرشی (jump- cut) ناحیه گرایی[٦] (sectionalism) را در هم می‌آمیزد. همچنین، مستعد خود- ارجاعی[۷] (به خود بازگشتن) و طعنه‌آمیز[۸] است و مرز میان هنر پر متحوا (high art) و هنر محبوب ولی کم ارزش (kitsch) را مخدوش می‌سازد. (wikipedia.com) دانیل آلبرایت (Daniel Albright, 2004) عناصر سبک پست مدرن را به مفاهیمی چون چهل تکه‌سازی[۹] (bricolage)، چند سبک گرایی[۱۰] (polystylism) و غیر یکدست[۱۱] (randomness) خلاصه می‌کند.

اما موسیقی پست مدرن به عنوان زمینه موسیقایی، صرفاً به معنی وضعیت موسیقی در دوران پست مدرن است؛ وضعیت موسیقی بعد از دوران مدرن. در این مفهوم، موسیقی پست مدرن سبک یا ویژگی خاصی ندارد و الزاماً در سبک یا تکنیک پست مدرن نیست. موسیقی مدرن اساساً به عنوان ابزاری برای بیان احساسات در نظر گرفته می‌شد، در حالی که موسیقی پست مدرن بیشتر به عنوان شاخصی برای هویت گروهی در نظر گرفته می‌شود. برای مثال، یکی از نقش‌های حائز اهمیت موسیقی در جامعه پست مدرن این است که همانند یک نشانه برای گروهی از مردم عمل کند تا آنان بتوانند هویت خود را به عنوان عضوی از یک خرده فرهنگ خاص اثبات کنند.

تاثیر مدرنیسم و فلسفه پست مدرن

در دوران مدرن، ضبط موسیقی مانند روشی برای ضبط وقایع بیرونی تلقی می‌شد، همان طور که عکس، ثبت لحظه‌ها است. با خلق نوارهای مغناطیسی در دهه ۱۹۳۰ توانایی ویرایش آنچه که ضبط می‌شد به وجود آمد. [زیرا در طول اجرای زنده حتماً نواقصی پدید می‌آید] و این امر موجب شد تا ضبط یک نوار به عنوان نوعی تولید

نهایی از کار هنری امکان پذیر شود. طی دهه ۱۹۵۰، بیشتر موسیقی‌ها، حتی موسیقی مردمی، همچون یک نمایش ضبط می‌شد

چند دهه قبل از آن نیز این فرآیند دیده می شود. زمانی که سازنده های موسیقی کلاسیک، ساختار موسیقایی را طوری تنظیم می‌کردند که ایجاد موسیقی تنها از طریق ضبط کردن امکان‌پذیر می‌شد. این کار را از طریق تکنیک های خاصی چون ضبط چند- کانالی (multi- channel)، ویرایش و تغییر در سرعت صداهای ضبط شده انجام می‌دادند. این تکنیک وسیله‌ای برای تولید موسیقی بود که ایجاد آن از طریق آلات موسیقی متداول امکان‌پذیر نبود وتنها از طریق ضبط نوار امکان اجرا می‌یافت.

سرانجام، همین تکنیک‌ها درمورد موسیقی مردمی نیز مرسوم شد. تولید چندـتراکی (multi- tracked) ضبط، موجب شد آنچه خوانندگان و نوازندگان در سن اجرا می‌کنند، با آنچه ضبط می‌شود تفاوت فاحشی داشته باشد.

ارتقای موسیقی مردمی بخش دیگری از پست مدرنیته را ایجاد کرد؛ به عبارت دیگر، شوقی برای جذب تعداد بی‌شماری از مخاطبان به وجود آمد. در دیدگاه مدرنیستی این ارتباطات (connections) غیر ضروری بود زیرا موسیقی «گرانبار»، محلی بود برای آشکار شدن اندیشه‌های «گرانبار» در قالبی از موسیقی که مخاطب را مشتری دایمی خود سازد. موسیقی مردمی، مکملی برای ژانرهای «وزین‌تر» تلقی می‌شد. اما همراه با فلسفه پست مدرن، موسیقی پست مدرن این پرسش را مطرح ساخت که آیا این سلسله مراتب از فرهنگ برتر (high- culture) و فرهنگ کهتر (Low-culture) درست و مناسب است؟

بخش عمده دیگری از موسیقی پست مدرن دگرگونی در این ایده بنیادی است که موسیقی دربارهٔ چه چیزی است. در این دوره (پست مدرن) این ایده که «موسیقی اساساً در مورد خود موسیقی است» (هنر برای هنر)[۱۲]، هر چه بیشتر و بیشتر پذیرفتنی شد. این بازگشت (به خود) صرفاً یک فن نبود، بلکه ذات موسیقی بود. قبلاً هر اثر موسیقایی به دیگر آثار موسیقایی اشاره داشت بخشی از دگرگونی عمده موسیقی مدرنیته این بود که موضوع اصلی هنر را به عنوان ناب‌ترین عناصر فنِ موسیقیایی ببیند ـ این فنون می‌تواند میان زمانی، وابسته به دورنمایه موسیقی، قطعه‌قطعه و ریتمیک باشد ـ اما از نقطه‌نظر پست مدرنیسم موضوع اصلی هنر، جریان رسانه‌ها، دست‌ساخته‌های

انسان و مصالح ژانر است. به عبارت دیگر، پست مدرنیته نقش هنر را تفسیر جامعه مصرفی و تولیدات آن در نظر می‌گیرد، در حالی که مدرنیسم در پی بیان «واقعیت» جهان به بنیادین‌ترین شکل آن است. در واقع توانایی ضبط کردن، مخلوط کردن و نمونه برداری کردن، درون این ایده جا می‌گیرد. پیشگامانی چون ادگارد ورسه (Edgard Varese) با امکاناتی که آلات موسیقی الکترونیک در اختیار می‌گذاشت، دست به تجربیاتی در این زمینه زدند. امکانات موجود در آلات موسیقی الکترونیکی به اشکال دیگری از موسیقی برای مثال هیپ هوپ (Hip Hop) اجازه ظهور داد حتی آهنگسازان علاقه‌مند شدند تا صداهایی را که از قبل موجود بوده است، در هم آمیزند.

زمینه موسیقایی پست مدرن

آنچه بیش از همه مورد نظر است نه تنها سبک موسیقایی موسیقی پست مدرن، بلکه زمینه موسیقایی آن است. به لحاظ زمینه موسیقایی، موسیقی پست مدرن بعد از دوران مدرن واقع شده است. در دوران حاضر، موسیقی اساساً به عنوان کالای فرهنگی برآورد می‌شود نه مانند شعارهای ایده‌آلیستی مدرنیسم.

بنابراین، تفاوت بین موسیقی مدرن و پست مدرن این است که تمرکز موسیقی مدرن بر بیان احساسات و بنیادهای موسیقایی است، در حالی که موسیقی پست مدرن تنها کالایی نیست که از سوی شرکت‌های ضبط موسیقی یا ستاره‌های پاپ فروخته می‌شود، بلکه تصویر فرهنگی است که موسیقی در بطن آن ساخته شده و از طریق سینما، تلویزیون و دیگر رسانه‌ها منعکس می‌شود.

جاناتان کرامر (Jonathan Kramer,1999) ـ با دنباله روی از امبرتو اکو و ژان فرانسوا لیوتار ـ استدلال می کند که پست مدرنیسم (موسیقی پست مدرن) بیشتر نوعی طرز تلقی است تا یک سبک سطحی مربوط به یک دوران تاریخی (یعنی شرایط). کرامر شانزده ویژگی موسیقی پست مدرن را بر می‌شمارد، بدین قرار که موسیقی پست مدرن:

۱ـ صرفاً انکار مدرنیسم یا استمرار آن نیست، بلکه جنبه‌هایی، هم از گسست و هم از گسترش آن است؛ ۲ـ در سطوحی و به طریقی طعنه‌آمیز است؛ ۳ـ مرزهای بین زیر وبم و روند گذشته و حال را مورد ملاحظه قرار نمی‌دهد؛ ٤ـ با مرزبندی سبک‌ها به «برتر» و «کهتر» مبارزه می‌کند؛ ۵ـ به یگانگی ساختاری موسیقی که ارزش غالباً

پذیرفته‌شده‌ای است با دیده تحقیر می‌نگرد؛ ٦ـ ارزش‌های مانعةالجمع نخبه‌گرایی و توده‌گرایی را زیر سوال می‌برد؛ ۷ـ از یک کاسه کردن اشکال اجتناب می‌کند (برای مثال نمی‌خواهد تمامی قطعات موسیقی به شکل رسمی تجویز شود یعنی صوتی و مسلسل باشد)؛ ۸ـ موسیقی را نه خود مختار بلکه وابسته به زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی می داند؛ ۹ـ شامل نقل قول‌ها یا ریشه‌های موسیقایی سنت‌ها و فرهنگ‌های گوناگون است؛ ۱۰ـ فناوری را نه تنها راهی برای حفظ و انتقال موسیقی می‌داند، بلکه آن را در تولید و جوهر موسیقی عمیقاً مؤثر می‌داند؛ ۱۱ـ در برگیرنده تناقض‌هاست؛ ۱۲ـ به تقابل‌های (دسته‌بندی‌های) دوگانه بدگمان است؛ ۱۳ـ شامل گسست و نبود استمرار است؛ ١٤ـ در برگیرنده کثرت گرایی و التقاط گرایی است؛ ۱۵ـ آشکار کننده معانی چندگانه و زمان‌بندی چندگانه (multiple temporality) است؛ ١٦- معنا و حتی ساختار را در درون شنوندگان جای می‌دهد[۱۳] تا در کارهای موفقیت آمیز ، اجراکنندگان یا سازندگان آن.

از مفهوم یونایی موزیک تا نمونه‌گیری به شکل فنی

در عصر رسانه‌های دیجیتالی چه بر سر موسیقی، شکل(form) و معنای آن آمده است؟ نمی توان پاسخ سریعی به این پرسش داد، بنابراین سعی بر این است که برخی از جنبه‌های مهم آن مشخص شود. در اصل، مفهوم یونانی موزیک (mousike) ترکیبی از شعر، رقص و موسیقی را درون یک تمامیت واحد شامل می‌شد که به ضرباهنگ و یکنواختی وابسته بود و از طریق میوزها (muses) ـ الهگان هنر و دانش یونانی ـ عرضه می‌شد. اسطوره ارفئوس (شاعر، نوازنده و شوهر اریدیس) به ما در زمینه قدرت جادویی موسیقی چنین می‌گوید: شعر و چنگ دستی (آلات موسیقی کوچک‌تر از چنگ) انسان وحیوانات را مهار می‌سازد. از نظر فیثاغورث و مکتب او، موسیقی به واضح‌ترین شکل، هارمونی فراگیر جهان را تصدیق می‌کند که درست مانند هم‌آوایی موسیقایی کارکرد نسبی عددی است (Schmidt مقاله اینترنتی). افلاطون موسیقی را برای خوشایندی محض محکوم می‌کند و در پی موسیقی اخلاقی است (افلاطون،۱۳۸۳). از نظر ارسطو نیز اولین وظیفه موسیقی شکل‌دهی منش اخلاقی به روش تقلید موسیقایی است. به علاوه، او به ویژگی روان پالایشی (cathartic) موسیقی

نیز تاکید دارد؛ پاک‌سازی از تمام شهوات، و برای آن، به عنوان فعالیتی بدون هـر گونـه هدف خاص و نوعی لذت و سرگرمی ارزش قائل مـی‌شـود. همچنـین موسـیقی بـرای ارسطو جنبه شاعرانه نیز دارد یعنی اثری است که دانش عملی تولیـد مـی‌کنـد. پـیش از سال ۱۸۰۰، دکترین ارسطویی هنر که هنر را تقلیدی از طبیعت مـی‌دانـست، هـم بـرای خلق اثر هنری و هم ارزیابی آن، رواج داشت. دکتـرین احـساسات[۱۴] (Affections) بـا پرداختن به نظریه محاکات[۱۵] (mimetic)، موسیقی را به معـانی بیـان (rhetoric) مربـوط کرد. چنین پنداشته می‌شد که موسیقی می‌تواند از طبیعت جاندار، بی‌جان، آهنگ سـخن و احساسات تقلید کند. این تقلید، با روش‌های علم بیان به اجرا در می‌آمد و هـدف آن برانگیختن آگاهی شنونده بود (Schmidt ، مقاله اینترنتی). متافیزیک شوپنهاور دنیـا را بـا دو عنصر اساسی توصیف می‌کند: نظام ایده‌های درونی و اراده ناآرام. هنرها همگی بجز موسیقی، ایده‌ها را نمادسازی می‌کنند، اما تنها موسیقی اسـت کـه آشـکار کننـده‌ی اراده است. شوپنهاور موسیقی را در کتاب «دنیا چونان اراده و بـازنموده» (The world as will and Representation) ، عینیت‌بخش بلاواسطه اراده می‌داند. موسـیقی، دیگـر تقلیـدی از طبیعت نیست، بلکه تجسد طبیعت است (همان).

یکی از پیشگامان آوانگاری، توماس ادیسون بود کـه گـام بزرگـی در رشـد ضـبط صـدا برداشت. آوانگاری امکان ضبط و بازتولید جنبه‌های حسی، بدون ترتیـب (random) و مـادی موسیقی را فراهم ساخت که فراتر از هرگونه نشانه‌گذاری‌های نوشـتاری بـود. کاسـت‌هـای الکترومغناطیسی ضبط صدا، از ضبط مکانیکی آوا و صدا فراتر رفتنـد و توانـستند صـداهای ضبط شده را از طریق بریدن، مونتاژ کردن و فیلتر کردن، دستکاری کنند.

در نهایت دستگاه‌های ضبط دیجیتالی صدا، محـدودیت‌هـائی را کـه در ضـبط و پخـش رسانه‌ها وجود داشت برطرف کردنـد. بنـابراین، صـدای داده‌هـای اکوسـتیک (acoustic) بـه شکل موثقی برای اولین بار بازتولید شد.

کار هنری موسیقایی زمانی تکامل پیدا می‌کند که اجرا شـود. امـا اجـرای آن بـستگی بـه زمان و مکان خاص دارد. دستگاه مکانیکی ضبط صدا، موسیقی را از شـرایط اجـرای آن آزاد می‌سازد. هر کنش موسیقایی، نوعی واقعه منحصر به فرد، مجزا و غیر قابل تکرار اسـت. امـا موسیقی ضبط شده دیگر وابسته به اجرای کنسرتی واحد نبـود. دسـتکاری داده‌هـای ضـبط شده، مانند کولاژ[۱۶] چندین اجرا، صدایی را خلق می‌کرد که هیچ‌گاه یک اجرای واحـد قـادر

به تولید آن نبود. با وجود تسهیلات فناوری پیشرفته (high- tech) که امکاناتی چون ضبط، باز تولید و دستکاری صدا را به ارمغان می‌آورد، یک شکاف شنیداری بین اجرا و ضبط آن وجود داشت که امروزه این شکاف، از طریق دستگاه‌های دیجیتال ضبط صدا از بین رفته است. بنابراین، تفاوت شنیداری واقعیت و وانموده[۱۷] (simulation) ناپدید شده است.

در عصر رسانه‌های دیجیتال چه بلایی بر سر موسیقی آمده است؟

ولف گانگ شوماخر در مقاله خود با عنوان «زیبایی شناسی رسانه‌ها در اروپا» (Media Aesthetic in Europe) نوشت: «ما در رسانه‌ها زندگینامه خود را می‌نویسم... در اینجا تفاوت بین واقعی و وانموده از میان می‌رود. تمایز بین اصیل و باز تولید شده بی‌معنا می‌شود... رسانه در تمام اشکال و با هر نوع پیامی که دارد، صرفاً وسیله‌ای است برای کولاژ (Collage) شخصی.» (به نقل از Schmidt، مقاله اینترنتی).

رسانه‌های دیجیتال، موسیقی را به صدا در آوردند و آن را به طور گسترده ابزاری در دسترس برای کولاژهای شخصی قرار دادند. هم‌زمان رسانه‌ها موسیقی را به زمزمه‌ای یکنواخت، و جریانی بی‌وقفه تبدیل کردند.

موسیقی در عصر رسانه‌های تخصصی، به حرکت خود در بین دو قطب (واقعی – وانموده) ادامه می‌دهد. قدرت دیجیتال تنها امکان موسیقی در حرکت از یک قطب به قطب دیگر است. دستاورد آن نیز به خلاقیت، توانایی موسیقایی و رسانه‌های شما بستگی دارد.

یکی از پیامدهای اصلی « انقلاب دیجیتالی» همگرایی رسانه‌هاست. تبدیل صدا، متن، تصویر و ویدئو به جریان دیجیتال داده‌ها، یکپارچه شدن آنها با یکدیگر و استفاده از آن به عنوان رسانه‌ای چندگانه، اجتناب ناپذیر است. صدا، متن و تصویر با یکدیگر استفاده می‌شوند، در حالی که دستگاه پخشی که به کار می‌رود، هنوز یکی است.

خدمات جدید موسیقی را می‌توان به دو ویژگی کاتالوگی و گزینشی تقسیم کرد. ویژگی کاتالوگی بدین معناست که رسانه، موسیقی خاص خود را در بین دامنه‌ای از داده‌های الکترونیکی انتخاب می‌کند. ویژگی گزینشی بر این دلالت دارد که برنامه موسیقی تخصصی به عنوان نمایشی اصلی انتخاب شده است، مثل کانال پیانو، و این برنامه یا بطور رایگان قابل دسترسی است یا اشتراک می‌پذیرد. بنابراین، هیچ‌گونه

سلیقه‌ای نادیده گرفته نمی‌شود، به علاوه هزاران نفر می‌توانند این موسیقی را ضبط کنند. در واقع، موسیقی، در سراسر دنیا در پی خوراک‌رسانی است. این امر موجب می‌شود تا رسانه‌ها در ایفای نقش کلیدی خود متعهد به تأمین اطلاعات، آموزش و فرهنگ شوند. آنها چنین می‌پندارند که وظیفهٔ ناخدایان (navigator) دریای بیکران تولیدات موسیقی، در جایی که دیگران صرفاً اندوه‌های الکترونیکی خود را فریاد می‌کنند تبادل نظر و برقراری ارتباط است.

رشد و توسعه خدمات موسیقی جدید کمک بزرگی به افزایش گفتگو با/ بین کاربران رسانه‌ها کرده است. تعامل، یکی از الزامات مهم نظریه رادیوی برتولت برشت بود. پیش از آغاز دوران چند رسانه‌ای، برشت رادیو را نه تنها رسانه‌ای برای توزیع و پخش، بلکه رسانه‌ای برای برقراری ارتباط می‌دانست . هر چند که این فناوری دیجیتالی بود که دامنه وسیعی از تعامل را در چشم‌انداز رسانه‌ها گشود. (Schmidt، مقاله اینترنتی)

آرمان‌ها و نظریه‌های پست مدرنیته در موسیقی

برخی، پست مدرنیته، را انحطاط مدرنیته می‌دانند. نقد تئودور آدرنو یکی از مثال‌های بارز این اندیشه است که براساس آن موسیقی بعد از روش تصنیف دوازده‌دانگی[۱۸] (serialism) ، ابتذال و عقب‌نشینی از مدرنیته را آشکار می‌سازد. نقد آدرنو از صنعت فرهنگی و فرهنگ توده گویای این مطلب است که «لذات فرهنگ توده‌ای لذاتی اساساً غیر عقلانی و حاصل مداخلات تجاری در امیال انسان‌ها است.» و «اهمیت تحلیلی اصطلاح «صنعت فرهنگ سازی» در این بود که یک نظام تولید را تشریح می‌کرد، نظامی که در آن اشکال فرهنگی را منطق انباشت سرمایه تعیین می‌کند نه تصمیم خلاقانه یا سیاسی یک هنرمند یا کارفرمای خاص.» (پین، ۱۳۸۲). نقد ماکس وبر بر جامعه سرمایه‌داری از نظرِ «بسط و گسترش کم و بیش ثابت حصول عقلانیت و اندیشه‌ورزی» به این معنی بود که جامعه در حال قرار گرفتن تحت سلطه روابط ابزاری بود. این روابط نوعی «قفس آهنین» و «تحجر ماشینی» ایجاد می‌کند که مانع بروز خلاقیت فردی و ارزش‌های شخصی می‌شود.» (باتومور، ۱۳۷۵)

اما موسیقی پست مدرنِ رسانه‌های دیجیتال، بار دیگر موضوع صنعت فرهنگی و

وضعیت تحجر ماشینی را که مانع بروز خلاقیت فردی و ارزش‌های شخصی می‌شود و در واقع بر سلطه‌جویی و اقتدار طلبی موسیقی تاکید دارد، به چالش می‌کشد. رسانه‌های دیجیتال، به این چالش از دریچه دیگری می‌نگرند؛ دریچه‌ای به سوی التقاط‌گرایی و چند سبک‌گرایی پست مدرن که آدرنو و وبر موفق به ورود به این عرصه نشدند، بنابراین در نقد بدبینانه خود هم‌چنان باقی ماندند. اگر چه موسیقی پست مدرن تمایزی بین موسیقی اصیل و بازتولید شده قائل نمی‌شود، اما توانایی رسانه‌ها برای ایجاد کولاژهای شخصی و شکستن ساختارقابل پیش بینی موسیقی[۱۹]، نه تنها شنوندگان را به تفکر واداشته، بلکه به نوعی معنا را در درون مخاطب جای داده (کارکرد کوششی) و منجر به مرگ مولف شده است. این کارکرد رسانه‌های دیجیتال، به هویت‌های گوناگون خرده‌فرهنگ‌ها که وابسته به زمینه فرهنگی، اجتماعی و سیاسی هستند، اجازه بروز داده است. بدین ترتیب از خود مختاری موسیقی می‌کاهد و شرایط را برای رشد صنعت فرهنگی و ایجاد فرهنگ توده، متزلزل می‌سازد. همگرایی رسانه‌ها با خصیصه کنارهم‌گذاری (juxtaposition)، خلاقیت و منحصر به فرد بودن را در ما شکل می‌دهد.

حساسیت آدرنو به روابط قدرت درون رسانه‌ها است، تا آنجا که تلفن را رسانه‌ای مساوات طلب می‌داند، زیرا مکالمه دو سویه را امکان‌پذیر می‌سازد، در حالی که رادیو کاملاً اقتدار گراست، زیرا شنونده هیچ وسیله‌ای برای پاسخ دادن به آن ندارد. (Aderno, 1994). اما رشد وتوسعه شبکه گسترده جهانی (world wide web) امکاناتی برای دو سویه بودن و حتی برنامه‌سازی برای مخاطبان به وجود می‌آورد و آنها را درون فضای مجازی رها می‌سازد تا خود نیز سازنده و منبع پیام باشند.

نقد آدرنو و دیگر اعضای مکتب فرانکفورت، اگرچه از یک سو نسبت به صنعت فرهنگی از قدرت انتقادی بالایی برخوردار است، اما نقد آنها به خرد ابزاری که منجر به نوعی تحجر ماشینی شده است، از روشن‌بینی گسترده‌ای برخوردار نیست. چنین به نظر می‌رسد که رسانه‌های دیجیتال ما را به کارکردها و رفتارهای خاصی سوق می‌دهند، اما از سوی دیگر ابزار کار و زندگی روزمره ما نیز شده‌اند ـ که از همین راه جبر ابزاری خود را بر ما تحمیل می‌کنند ـ ولی همزمان با این جبر ابزاری و فناورانه، شکلی از رهایی، آزادی و اندیشه‌ورزی را نیز با خود به همراه دارند. می‌توان گفت که ابزارهای فناورانه در درون خود دارای نوعی پارادوکس هستند. آنچه در نقد مکتب فرانکفورت مورد بی‌توجهی قرار گرفته،

همین اصل مهم است که ما، از درون جبر فناورانه، به شکلی از خلاقیت و رهایی دست پیدا می‌کنیم که از اقتدار این ابزارها می‌کاهد و امکان بروز اشکال گوناگونی از خرده فرهنگ‌ها، خرده روایت‌ها و خرده سیستم‌ها را برای ما فراهم می‌آورد.

نتیجه

تاثیر رسانه‌های دیجیتال در دگرگون ساختن شکل موسیقی، تاثیری انقلابی است که بنیادهای موسیقی مدرن را دستخوش تغییر می‌کند. رسانه‌های دیجیتال روزنه جدیدی از نقد مدرنیته را می‌گشایند، به ویژه نقد اقتدارطلبی رسانه‌ها در تولید صنعت فرهنگی و فرهنگ توده را که پیش از آن در نگاه بدبینانه آدرنو و ماکس وبر به همان شکل باقی مانده بود. همگرایی رسانه‌ها و فناوری دیجیتالی پیشرفته، وضعیتی را به وجود می‌آورد که دوران پست مدرن نامیده می‌شود و موسیقی در آن سبک خاصی ندارد، بلکه با توجه به زمینه فرهنگی، سیاسی و اجتماعی، شکل می‌گیرد، خود مختاری آن کاهش می‌یابد وبه خلق شکل جدیدی از تفکر کمک می‌کند. در واقع نوعی آفرینش جدید از بازخوانی‌های متفاوت معنایی به دست می‌دهد. چنین بازتولیداتی که مرزی بین فرهنگ مهتر و کهتر قائل نمی‌شوند و تمایزی برای موسیقی اصیل و غیر اصیل نمی‌شناسند، دستاوردهای خلاقانه متنوعی را تولید می‌کنند که از نقد آدرنو بر صنعت فرهنگی فراتر می‌روند و از چشم‌انداز دیگری که در درون خود با پارادوکس جبر فناورانه و رهایی تکنولوژیک روبه‌روست به اقتدارگرایی هنر مدرن(بخش مربوط به صنعت فرهنگی) می‌نگرند.

منابع فارسی

۱ـ افلاطون (۱۳۸۳) **جمهور**، ترجمه فؤاد روحانی،شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۲ـ باتامور، تام (۱۳۷۵) **مکتب فرانکفورت**، ترجمه حسینعلی نوذری، نشر نی.

۳ـ پین، مایکل(۱۳۸۲) **فرهنگ و اندیشه انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته**، ترجمه پیام یزدانجو،نشر مرکز.

منابع انگلیسی

1.Aderno,Theodor and Horkheimer,Max. (1944) **Dialectic of Enlightment**, translated John Cumming,1972,london press.

2.Albright,Danial. (2004) **Modernism and Music**: **An Anology of Sourses**.University of Chicago Press. P: Introduction

3 Karmer,Jonathan. (1999) **The Nature and Origins of Musical Postmodernism.** Current Musicology 66.

4.Schmidt,Michael. (2006) **Musical Expreesion and Digital Media**, wwwgoogles.com (مقاله اینترنت)

5 Wikipedia.com**, a free encyclopedia, Postmodern Music** (مقاله اینترنت)

پی‌نوشت:

۱. هنر پست مدرن از واژه‌های رسانه، ژانر، و سبک به عنوان بخشی از زبان تصویری استفاده می‌کند که فراتر از محدوده واژه‌های مدرنیسم است. زبان تصویری، تصویری است که برای انتقال عقیده‌ای خلق می شود. بهترین شرح هنر پست مدرن در نظریه‌پردازی‌های ژان بودریار به چشم می‌خورد. از نظر او آن‌چه باعث تغییر تاریخی هنر می‌شود، تغییرات اصیل و معتبر نیست، بلکه علت اصلی آن اشتیاق به نوبودگی است که فرایندی درون زاد و یکپارچه است.

۲. دانیل آلبرایت (۲۰۰٤) موسیقی مدرنیسم را از سال ۱۸۹٤ تاریخ می‌زند و برای موسیقی مدرن ویژگی‌هایی را قائل می‌شود:

الف ـ عمق و فراگیری ب ـ خاص بودن معنا و تراکم آن ج ـ گسترش و گریز از تونالیته

۳. نوعی سبک در هم آمیخته شده است. در واقع سبک خاصی ندارد و از ویژگی‌های هنر پست مدرن به شمار می‌رود که رسانه‌های دیجیتال آن را امکان پذیر ساخته‌اند.

٤. شکل موسیقی به دو مفهوم اشاره دارد:نوع ترکیب(برای مثال این شکل می‌تواند به شکل سمفونی، کنسرت، یا انواع ژنریک آن باشد)؛ ساختار قطعه (بران مثال یک قطعه می‌تواند به شکل باینری یا سونات نوشته شود).

۵. به سبک‌های خاصی از موسیقی اشاره دارد(مثل موسیقی راک یا کلاسیک) که چیزهایی مثل زبان هارمونیک، ضرباهنگ، یا ابزار موسیقی مورد استفاده و حتی منطقه جغرافیایی آن را مشخص می‌سازد.شکل موسیقی زمانی استفاده می‌شود که درباره نوع خاص یا ساختار خاصی از درون این ژانرها صحبت می‌شود.

٦. بخشی از شکل موسیقی که با بخش دیگر ترکیب می‌شود.

۷. درپاورقی «موسیقی برای موسیقی» شرح داده شده است.

۸. طعنه یک ارزیابی زیبایی شناسانه از سوی مخاطب است و بر ناهماهنگی بین واقعی و ایـده‌ال، مبتنـی اسـت.در واقع شکافی است از فهم واقعیت یا انتظاری که از واقعیت داریم و آنچه واقعاً رخ می‌دهد.
۹. اصطلاحی است پست مدرن، به معنای ساختن از طریق آزمایش وخطا و نه بر اساس نظریه. به عبارتی سـاختن از مواد موجود در دسترس که کاری است خلاقانه. کنار هم گذاشتن چیزها به شکل از قبل طراحی نشده.
۱۰. استفاده از سبک‌ها و فن‌های گوناگون که از ویژگی‌های پست مدرن است.
۱۱. کاری بدون هدف، علت، نظم یا سبک علمی پیش‌بینی پذیر که الگوی توصیف پذیری ندارد و از ویژگی‌های پست مدرن است.
۱۲. بر اساس بحث«هنر چون کنش ارتباطی»، رومن یاکوبسون شمایی را طرح کرده که در این شما به شـش نـوع از ارجاع اشاره شده است. یکی از این ارجاعات که نقد فرمالیستی وتا حدودی نقد نو (قـرن ۱۹) بـه آن پرداختـه است، توجه به خود پیام است. به عبارتی، به کنش آفریدن توجه می‌شود و پیام یـا همـان اثـر هنـری منـزوی، در درون خود است. این کارکرد هنری به خود ارجاع می‌کند و در واقع به محتوا کار ندارد؛ یعنی هنر برای هنر. آنچه دارای اهمیت می‌شود، شکل آن است و نـه معنـا (بابـک احمـدی،۱۳۷٤، حقیقـت و زیبـایی درس‌هـای فلـسفه‌ی هنر،نشر مرکز، صص٤٤-٤٨).
۱۳. با توجه به شمای رومن یاکوبسون، این نوع از ارجاع، کارکردی کوششی است که اساس آن توجه به مخاطب است، یعنی به عبارتی افق دلالت معنا را مخاطب می‌سازد (بابک احمدی، ۱۳۷٤،همان).
۱٤. نوازنده سعی در برانگیختن شکل خاصی از احساسات در مخاطب دارد، مانند عشق، نفرت، خشم.
۱۵. همان تقلید از طبیعت.
۱٦. فنی است برای کنار هم‌گذاری شکل‌های متفاوت و ساختن ترکیبی جدید که از طریق توانایی‌های رسانه‌هـای نوین ارتباطی امکان‌پذیر می‌شود.این فن قرن بیستمی پیشگامی برای نوآوری بود که امروزه همه جا حاضر است.
۱۷. آنچه به نظر واقعی می‌آید، اما واقعی نیست. اصطلاحی است ارتباطی که کامپیوترها آن را بوجود آورده‌اند.
۱۸. فنی از آرنولد شوئنبرگ که روش ساختن موسیقی با ۱۲ نت است (بابک احمدی، ۱۳۷٤، صص ۲۲٦-۲۱۷).
۱۹. با توجه به شمای یاکوبسن، این ارجاع در اینجا کارکردی فرازبانی داردکه ساختارگراهایی چـون بـارت بـدان توجه کردند. آنچه در این نوع ارجاع مهم است، ساختارها هستند. ساختار جدید، شکل و محتوای جدیـدی را بـه وجود می‌آورد (بابک احمدی، همان).

بررسی انسان‌شناسانهٔ کلیشه‌های موسیقی در تلویزیون

فیلیپ تگ[1]
مترجم: ناهید کاتبی*

چکیده

مقالهٔ حاضر ترجمه‌ای است از پژوهش میدانی فیلیپ تگ در زمینهٔ موسیقی‌شناسی قومی.
این پژوهش با انتخاب و پخش ۱۰ قطعه موسیقی فیلم (بدون تصویر) برای پاسخگویان سوئدی، نروژی و امریکایی، انجام شده است و هدف آن بررسی میزان انطباق مفاهیم تداعی‌شده توسط پاسخگویان با مفاهیم مورد نظر فیلم‌های مزبور بوده است.
نویسنده در نهایت به این نتیجه می‌رسد که، موسیقی می‌تواند بر تجربهٔ دیداری و شنیداری مخاطب اثر بگذارد. یعنی مفاهیمی غیر از آنچه در واقعیت می‌بیند به او القا کند. زیرا تماشای یک تجربه هنگامی که با موسیقی مناسبی درآمیخته می‌شود، تأثیر کاملاً متفاوتی، بر نمادهای دیداری یا شنیداری ما می‌گذارد.
موسیقی مخاطب را بر آن می‌دارد که دربارهٔ دیگر انسان‌ها، مکان‌ها، فعالیت‌ها و اشیاء به‌گونه‌ای دیگر بیندیشد.
موسیقی، عقاید، نگرش‌ها و احساس‌های یک جامعه را دربارهٔ عشق، نفرت، سوءظن، حسادت، قدرت و ضعف به سایر جوامع منتقل می‌کند. بنابراین به جای بررسی قوم‌شناسانهٔ موسیقی‌ها باید موسیقی‌شناسی اقوام را دریافت.

1- philip tagg

* پژوهشگر سابق مرکز تحقیقات صداوسیما

مقدمه

از میان رویکردهای گوناگون بررسی موسیقی پاپ، توجه به بعد معناشناسی موسیقی امری ضروری است. و بررسی آن باید به‌گونه‌ای صورت گیرد که از جهت‌گیری و تعصب جامعه‌شناسانهٔ موجود در این عرصه رها باشد و بتواند به موسیقی‌شناسی، فرصت گسترش روش‌های تحلیل نوین را بدهد؛ شیوه‌هایی که از توجه صرف به «موضوع و سلیقه» فراتر روند.

همچنین، موسیقی‌شناسی با زمینه معناشناختی، بجز چند مورد استثنایی، در ایجاد رابطه پایدار بین ساختارهای موسیقایی و نمادهای پاراموسیقایی با کمبود فراوانی روبه‌روست؛ بدین‌معنا که زمینه موسیقی نمادین و شاخصه‌های نمادین بیان، برای ارائه دیدگاه‌های عمومی و نظریه‌های چندوجهی معنای موسیقی عقب می‌ماند.

در سال‌های گذشته، که درگیر مطالعه بر روی طرحی پژوهشی به نام «رمز و رازها و زیبائی‌شناسی موسیقی در تلویزیون» بودم، توانستم مواردی را به روش‌های معناشناسی و تفسیرشناسی که مربوط به مراحل پیشین کار بوده‌اند، اضافه کنم. این موارد عبارت بودند از: مبنای عملی ادارک و نیز بحثی در زمینهٔ گونه‌شناسی علایم موسیقایی.

در طول این بررسی بود که ضرورت رویارویی با برخی مسائل مردم‌شناختی پیش آمد که در این مقاله درباره برخی از آنها بحث خواهیم کرد. موضوع برخورد مردم‌شناسانه با موسیقی تلویزیونی جذاب به نظر می‌رسید. البته باید به خاطر داشت که متخصصان موسیقی قومی نیز ناچارند با تخیل ساختار موسیقی غیرنمادین، آن را با زمینه فرهنگی خود که در واقع عرصه تولید و کاربرد آن است، مربوط سازند.

با چنین آرزوهایی به شورای بین‌المللی موسیقی سنتی (ICTM) و سمینار اروپایی موسیقی قومی (ESEM) پیوستم.

موسیقی‌شناسی قومی و «کار میدانی» تلویزیونی

در ابتدا شورای بین‌المللی موسیقی سنتی و سمینار اروپایی موسیقی سنتی هر دو برای

من پرسشنامه عضویت فرستادند. در این پرسشنامه‌ها از من خواسته شده بود درباره کار میدانی خود توضیح دهم. در واقع تا آن تاریخ، من هیچ‌گونه کار میدانی انجام نداده و بنابراین در این زمینه کاملاً دست‌خالی بودم. براساس فهرست اعضای این انجمن‌ها، اکثر اعضا، که البته قرار بود من هم جزو آنها باشم، مطالعات مردم‌شناسی بسیاری داشتند؛ مطالعاتی در میان ساکنان جزایر مرجانی و دشت‌ها و نواحی کوهستانی آند، اما تنها برخی از آنها توانسته بودند در میهن اصلی خود، امریکایی شمالی، در مناطق فقیرنشین یعنی گتوها(ghettos) به پژوهش بپردازند.

بنابراین من مجبور بودم پرسش مربوط به «کار میدانی» را این‌گونه پاسخ دهم: سفرهای علمی من، از نیمکت راحت اتاق پذیرائیم آغاز می‌شود و در جنگل سرگرمی‌های رسانه‌های گروهی به گردش در می‌آید و به تلویزیون ختم می‌شود: من حتی مجبور نیستم آپارتمانم را ترک کنم. این «کار میدانی» از آنجا که در میان جنگل‌های شناخته‌شده و تعریف‌شده صورت نمی‌گیرد، استثنایی است.

نِتی(Netti, 1964: 1, 2) متخصصان موسیقی قومی را اینگونه توصیف می‌کند:

> «دانشجویان موسیقی، غالباً بیرون از عرصهٔ تمدن غربی، و گاهی بیرون از موسیقی قومی اروپایی مشغول کارند. ایشان از سویی، موسیقی‌شناسان ویژه‌ای هستند که در جستجوی موسیقی‌های عجیب و غریب هستند و از سوی دیگر نوع خاصی از مردم‌شناسان به شمار می‌روند که بیش از هر جنبهٔ دیگر فرهنگ انسانی، به دنبال موسیقی هستند و البته باز هم بیرون از تمدن غرب.»

نِتی در این زمینه برخوردی کاملاً شفاف دارد، زیرا در بحث از عرصهٔ موسیقی‌شناسی قومی بر این باور است که کار در این زمینه بیشتر سه نوع فرهنگ را در بر می‌گیرد: الف) جوامع «ابتدایی»(preliterate)، ب) «فرهنگ‌های پیشرفته» آسیا و آفریقای شمالی و ج) سنت‌های شفاهی متعلق به «فرهنگ‌های پیشرفته».

در حالی که نِتی توجه چندانی به موسیقی رسانه‌ای ندارد، جاپ کانست (Cuanst , 1959:1) معتقد است موسیقی‌شناسی قومی «تمام موسیقی‌های مردمی و قبیله‌ای و نیز هرگونه فرهنگ انتقالی موسیقی را بررسی می‌کند».

او این‌گونه ادامه می‌دهد: «هنر غربی و موسیقی پاپ در این عرصه نمی‌گنجند».

چنین دیدگاه‌های محدودکننده‌ای (آشکار و پنهان) که موسیقی را به گذار از عرصه‌های قومی و کنکاش در جنگل‌ها محدود می‌سازد، از سوی دانش‌پژوهانی چون هود به چالش کشیده می‌شود. از دست‌اندرکاران این چالش می‌توان هود (Hood, 1957:2)، چیس (Chase, 1958: 7) و مریام (Merriam, 1964: 5-7) را نام برد.

بررسی «موسیقی پاپ»، آنچنان که سکوگ (Skog, 1977:617) می‌گوید، می‌تواند به مثابه نوعی «وظیفهٔ» سایر عرصه‌ها تلقی شود، اما به نظر نمی‌رسد این دیدگاه مردم‌شناسانه، در عرصه موسیقی‌شناسی قومی درست باشد.

این نظریه، در انتخاب موضوع و ماده مورد بررسی، هنوز محافظه‌کارانه و سنتی عمل می‌کند (اکنون سال ۱۹۹۰ است)؛ دست‌کم مقالات موجود در سالنامهٔ موسیقی سنتی (Year book for traditional music) و موسیقی‌شناسی قومی (ethno musicology) و نیز دستاوردهای «کار میدانی» در فهرست‌های سالانه عضویت مربوط به ESEM و ICTM گواهی بر این مدعاست.

اگر مردم‌شناسی را «مطالعه انسان و منشأ نهادها، باورهای دینی و ارتباطات اجتماعی او» بدانیم، اگر کلمه «قوم» بیان‌کننده «نژاد، مردم یا فرهنگ» باشد و اگر موسیقی‌شناسی در معنای «بررسی پژوهشگرانه موسیقی» در نظر گرفته شود، آنگاه باید گفت مردم‌شناسی موسیقی، عبارت است از: بررسی موسیقی در برخورد با انسان و نهادها، باورها و ارتباطات اجتماعی او. در حالی که به لحاظ منطقی، موسیقی‌شناسی قومی باید به معنای، بررسی پژوهشگرانه موسیقی گروه‌های مختلف مردم و فرهنگ‌های گوناگون آنها باشد.

به هر حال، اگرچه شائبه‌ای در این تعاریف وجود ندارد، موسیقی‌شناسی قومی بیشتر قوم‌مدارانه باقی مانده است و هر فرهنگی که از گونه خود ما نباشد و انسان در خور پژوهش جدی در آن به چشم نخورد (چرا که از ما نیست)، قومی نامیده می‌شود. البته، چنین ناهمخوانی‌ای بین تعریف منطقی یک مکتب و کاربرد واقعی آن، برای موسیقی‌شناسی به‌طور وارونه به کار می‌رود و در واقع هر نوع شاخص اصلی «قوم»، «انسان» یا هر چیز دیگر در آن حذف می‌شود و در پژوهش‌های گونهٔ خاصی از موسیقی باقی می‌ماند. بنابراین، می‌توانیم موضوع را برای اولین بار به شکل زیر خلاصه و جمع‌بندی کنیم:

۱) موسیقی‌شناسی قومی عبارت است از: مطالعه هرگونه فرهنگی که در عمل، فرهنگ خود ما را شامل نشود.

۲) مردم‌شناسی عبارت است از: مطالعه انسان‌ها و فرهنگ آنها، اما در عمل فرهنگ و مردم خود ما را در بر نگیرد.

۳) موسیقی‌شناسی به معنای بررسی هر نوع موسیقی در هر فرهنگی است، اما در عمل، فرهنگ خود ما را بجز بخش ناچیزی از آن، نادیده می‌گیرد.

از آنجا که این مقاله در مورد موسیقی است، به خاطر قوم خود ما، کاملاً «قومی» (یعنی مردم‌شناسانه) باقی می‌ماند.

پژوهش میدانی: آزمون‌های پذیرش

ده قطعه موسیقی متن برنامه‌های تلویزیونی یا فیلم، هریک به مدت ۳۰ تا ۶۰ ثانیه، به عنوان موضوع آزمون برگزیده و برای افراد حاضر اجرا شد.

۸۸درصد از پاسخگویان سوئدی، ۲درصد نروژی و ۱۰درصد امریکایی بودند.

۳۰درصد پاسخگویان را دانش‌آموزان یا دانشجویانی تشکیل می‌دادند که به موسیقی علاقه خاص داشتند و ۷۰درصد بقیه به موسیقی بی‌علاقه یا کم‌علاقه بودند. سن بیشتر پاسخگویان نیز زیر ۳۰ سال بود.

گاهی تنها سه قطعه اجرا می‌شد، گاهی چهار قطعه اول و به ندرت هر ده قطعه. این بدان معناست که بیش از ششصد نفر به سه قطعه اول، بیش از چهارصد نفر به چهار قطعه اول و تنها صدوپنج نفر به آخرین قطعه پاسخ دادند. به همین دلیل، تمامی آمارهای نقل‌شده، به درصدهای قابل مقایسه تقلیل داده شدند. قطعات مورد نظر، در آغاز یک دوره آموزشی، سخنرانی یا درس نواخته می‌شدند.

به پاسخگویان گفته می‌شد: «شما چند قطعه موسیقی فیلم یا برنامه تلویزیونی، خواهید شنید. لطفاً صحنه‌ای را که مناسب این موسیقی می‌دانید و فکر می‌کنید بهترین صحنه برای این موسیقی باشد، ترسیم کنید.

زمان زیادی برای فکر کردن و نوشتن ندارید، بنابراین از نوشتن جملات طولانی بپرهیزید و تنها به نوشتن کلمات، تصاویر یا عباراتی که به ذهنتان می‌رسد، اکتفا کنید.»

نتایج، گردآوری و به واحدهای مفهومی تقلیل داده شدند. هر مفهوم از سوی هر

پاسخگو برای هر نغمه، یک تداعی دیداری و شنیداری تفسیر شد که از این پس آن را تداعی دیداری ـ کلامی VVA (visual – verbal association) می‌نامیم. بنابراین، صحنه دختری که با جامه سفید در هوای خوب تابستانی در چمنزاری با حرکت آهسته می‌دود، برای موسیقی آگهی نوعی شامپو، VVAهای مستقل زیر را شامل می‌شود: «دختر»، «سفید»، «جامه»، «دویدن»، «حرکت آهسته»، «چمنزار»، «تابستان»، «هوای خوب»، «شامپو» و «آگهی».

شایان ذکر است که این مرحله آزمون به صورت تداعی آزاد بود و نه به صورت آزمون چندگزینه‌ای؛ یعنی پاسخگو می‌بایست به شکل فعال، تصویری را در ذهن خود بسازد و سپس آن را به واژه تبدیل کند. این بدان معناست که برای هر قعطه، پاسخ‌های بسیار متنوع‌تری از روش چندگزینه‌ای وجود دارد و نیز بدان معناست که هر پاسخ از اهمیت نمادین و فرهنگی بالاتری برخوردار است، زیرا قطعه موسیقی، تنها محرک فعال برای خلق هر پاسخ بوده و جایگزین‌های از پیش‌ساخته، نقشی در آن نداشته است.

با وجود کاربرد تداعی آزاد و پراکندگی پاسخ‌ها برای هر قعطه آزمایشی، تحلیل پوآسون(poisson) از نتایج، پیوستگی معناداری بین پاسخ‌ها، و درجه بسیار کمی از پراکندگی تصادفی بین قطعات مختلف موسیقی را نشان داد.

تا اینجا، نتایج؛ شاخص‌های قابل اعتمادی برای نشان دادن تفاوت پاسخگویان در زمینه حالت‌های روحی و تداعی‌های ناشی از شنیدن ده قطعه موسیقی هستند.

از آنجا که نتایج و آمارهای مربوط به این آزمون‌ها، بسیار گسترده هستند، تنها به چند جنبه از برخی کلیشه‌های موسیقایی دیداری ـ کلامی عرصهٔ مردم‌شناسی اشاره می‌شود.

تقسیم‌بندی تداعی‌های دیداری ـ کلامی (VVA)

همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، تداعی آزاد، گستره وسیعی از پاسخ‌های فردی را ایجاد می‌کند که کاربرد شیوه‌های آماری همچون حداکثر تغییر(Varimax) را ضروری می‌سازد. اگر بخواهیم نتایج به شیوه معنی‌داری ارائه شود، باید پاسخ‌ها را در گروه‌های معنایی بزرگ‌تر از VVA دسته‌بندی کنیم. بنابراین، حتی برخی از معمولی‌ترین VVAها همچون «عاشقانه» و «پراحساس»، در کنار هم، در یک گروه سه‌رقمی قرار می‌گیرند.

به هر حال، از آنجایی که مفهوم «عاشقانه» از «پر احساس» وسیع‌تر است؛ بنابراین گستره وسیع‌تری از موسیقی‌های متنوع را در بر می‌گیرد. «عشق» و «عشق پراحساس» در دو زیرمقوله جداگانه قرار گرفتند و هر دو با عنوان عمومی‌تر «عشق و محبت» دسته‌بندی شدند.

در اینجا امکان ارائه فهرست کامل گروه‌های VVA وجود ندارد. اما می‌توان به سه معیار دسته‌بندی که با معنای موسیقی و مردم‌شناسی موسیقی در رسانه‌های گروهی جامعه غربی مرتبط هستند اشاره کرد.

اولین معیار، از نظام‌مند کردن عملکرد وسیع موسیقی فیلم حکایت دارد که لیسا بارزترین آنها را تدوین کرده است (Lissa, 1965: 115- 256).

بارزترین و مهم‌ترین گروه‌های نمادین که بر تقسیم‌بندی‌های ما در VVA تأثیر داشتند، در عبارات زیرخلاصه شده‌اند:

«تأکید بر حرکت»، «استفاده از صداهای واقعی»، «ارائه موقعیت مکانی»، «ارائه زمان» (تاریخ به روز)، «توصیف تجربیات روان‌شناختی» (درباره بازیگران) و «ایجاد همدردی» (با مخاطب).

دومین نظام تقسیم‌بندی پاسخ‌های ما، تقسیم‌بندی صداهای ویژه‌ای است که با دستگاه نواخته می‌شود و در فیلم‌های صامت کاربرد دارد.

در اینجا به تقسیم‌بندی‌های موجز اشاره می‌کنیم: «حیوانات»، «درختان»، «کودکان»، «کمدی»، «خطر»، «بلاهای طبیعی»، «عجیب و غریب»، «مُد»، «خارجی»، «آینده‌نگری»، «خوشحال»، «صنایع سنگین»، «طنز»، «اثربخش»، «اکشن سبک»، «مالیخولیا»، «اسرارآمیز»، «ملی»، «طبیعت»، «هوای آزاد»، «پانوراما» (دارای چشم‌انداز وسیع)، «طبیعت»، «دوران»، «باشخصیت»، «مذهبی»، «احساساتی»، «غم‌انگیز»، «نمایشی»، «دریا»، «جدی»، «تنهایی»، «فضا»، «ورزش»، «تعلیق»، «لطافت»، «تنش»، «تراژدی»، «سفر»، «آب»، «وسترن» و (غربی) و این نوع تقسیم‌بندی موجز را به انواع دیگر ترجیح می‌دهیم؛ یعنی به مقولاتی که به عملکردهای هر صحنه اشاره دارد. همچون «افتتاحیه» و «اختتامیه» یا تقسیم‌بندی‌های مربوط به گونه مانند «کلاسیک»، «راک» یا «جاز».

سومین روند تقسیم‌بندی پاسخ‌ها، بر حس طبیعی موسیقی در انسان تکیه دارد؛ حسی که همه ما به عنوان اعضای این فرهنگ، آن را فرا گرفته و به درجاتی از تفسیر و

تعبیر آن نایل آمده‌ایم. ما مجبور بودیم از خودمان بپرسیم آیا یک VVA خاص مطابق با تجربه ما به عنوان موسیقیدان، موسیقی‌شناس، آهنگساز یا شنونده می‌تواند تضمین‌کننده تطابق نغمه‌های مختلف با رده‌بندی‌هایی باشد که در فهرست، موجود بود؟ برای مثال ما مجبور بودیم شهرها را از شهرستان‌ها جدا کنیم و شهرهای بزرگ را در گروه‌های متمایز از شهرهای کوچک قرار دهیم؛ چرا که این دو، به لحاظ نمادسازی موسیقی با هم متفاوتند، اگرچه هر دو تحت عنوان شهر، تقسیم‌بندی می‌شوند. برای تقسیم‌بندی موسیقی‌های احساسی در این قطعات ناچار بودیم «سوءظن» و «حسادت» را در یک زیرمجموعهٔ واحد بگنجانیم، زیرا نتوانستیم به لحاظ موسیقایی ویژگی متفاوتی را در آنها بیابیم، اگرچه معنای شفاهی آنها حکایت از تفاوت‌های اساسی در محتوا و جزئیات دارد.

موضوع تقسیم‌بندی VVAهای تعیین‌شده در موسیقی، نیاز به بحث بیشتر دارد، زیرا به طور مستقیم بر آنچه موسیقی فیلم و موسیقی تلویزیون ارائه می‌دهد یا نمی‌دهد، اثر دارد. چنین بحثی سهم روش‌شناسی مختصری در مردم‌شناسی فرهنگی جامعه ما خواهد داشت.

شهرستان، سوءظن و حسادت: مفاهیم کلامی و موسیقایی

با فرض اینکه موسیقی به طور اخص با نمادسازی مستقیم و تداعی حالت‌ها و روندها همراه است، عجیب می‌نماید که کلمات کاملاً ملموسی همچون «شهرستان» یا «شهری» دو گونه همراهی (ساز، آواز) موسیقایی را طلب کنند، در حالی که مفاهیم کارآمدی مانند «سوءظن» و «حسادت» به لحاظ موسیقایی غیرقابل تفکیک باقی بماند.

اکنون باید دید چگونه چنین تناقضی بین مفاهیم معتبر درباره موسیقی و تجربه معتبر موسیقایی به وجود می‌آید.

سوءظن و حسادت

در تعاریف شفاهی (و نه براساس حد و مرزهای موسیقایی)، «سوءظن» را به معنای «باور چیزی بدون داشتن مدرکی برای اثبات آن» معنا می‌کنیم. در حالی که رایج‌ترین

معنای «حسادت » معمولاً به صورت زیر برداشت می‌شود: «مشکوک بودن یا وحشت‌زده بودن از اینکه رقیب جای تو را بگیرد».

اگر این تعاریف را به عرصه دلایل و تداعی‌های ذهنی وارد کنیم، این‌گونه به نظر می‌رسد که ترس می‌تواند شاخصی برای هر دو حالت باشد؛ برای سوءظن به عنوان عاملی که می‌داند «اتفاق اشتباهی در حال رخ دادن است» و «گواهی برای اثباتش وجود ندارد» و برای حسادت، مطابق با تعریف لغت‌نامه. این بدان معناست که به نظر می‌رسد تنها تفاوت مهم بین این دو واژه، جنبه رقابت در مورد حسادت باشد، زیرا به نظر می‌رسد در حسادت نوعی سوءظن نهفته است ـ هر چند اگر حسادت بر نوعی رقابت مبتنی باشد سوءظن ضرورتی ندارد ـ در حالی که سوءظن لزوماً شامل حسادت نیست. اگر به دنبال وجه تمایز معنای شفاهی «رقابت» بین این دو حالت احساسی باشیم که در هر دو ترس وجود دارد و تصویر آن دو را بر حسب موسیقی ملاحظه کنیم، ممکن است در نگاه اول مناسب باشد که در ابتدا موسیقی فعال‌تر و مهاجم‌تری داشته باشیم، همانند آوای ضرب با ضرباهنگ بسیار سریع. و آنگاه این ضرباهنگ تغییر کند و برای حسادت کمی ملایم‌تر و برای سوءظن صرف، بسیار ملایم‌تر شود.

از سوی دیگر، سوءظن می‌تواند براساس تعریف موجود در لغت‌نامه، بسیار مهاجم‌تر از حسادت باشد و اصولاً هیچ نوع حسادتی را شامل نشود. کافی است کارآگاه یک برنامه تلویزیونی را در نظر بگیرید که به فردی مظنون است. این کارآگاه به فرد مظنون سوءظن دارد، اما به او حسادت نمی‌ورزد، بلکه ناامیدانه و با چنگ و دندان در طلب دستگیری اوست. کارآگاه نسبت به فرد مظنون حالت تهاجمی دارد و با انرژی بسیار، او را تعقیب می‌کند.

چنین سوءظنی گونه‌ای از موسیقی را می‌طلبد که بر اساس آن بتوان حسادت را از سوءظن متمایز کرد. این بدان معناست که ما به بحث اول برگشتیم و دوباره باید گفت حسادت و سوءظن هر دو یک نوع موسیقی را طلب می‌کنند. این نتیجه‌گیری، با مفهوم مسئله‌دار بودن «حسادت» حمایت می‌شود، که در مرحله رقابت ممکن است به ترس تلخ سوءظن و بی‌تفاوتی بدل شده باشد. چنین حالت احساسی، موسیقی‌ای را می‌طلبد که حالتی خودباخته، به زانودرآمده و بی‌حرکت را القا کند.

در اینجا با عمل ناگهانی یا آشکار تهاجم روبه‌رو نیستیم (یعنی آن‌گونه که در

حالت‌های اولیه خشونت در اثر حسادت دیده می‌شود)، بلکه آنچه وجود دارد، تا حد زیادی به نوع انفعالی سوءظن شبیه است؛ یعنی مفهومی که در لغت‌نامه بیشتر «سوءظن» تعریف شده است تا «حسادت».

به عبارت دیگر، باید روشن باشد که عامل تأثیرگذار بر تفسیر موسیقایی «سوءظن» و «حسادت»، درجه و کیفیت انرژی بالقوه یا بالفعل آن و نیز حالت تهاجمی موجود در این وضعیت‌های ذهنی است، بدون اینکه بخواهیم ببینیم تعریف شفاهی آنها چیست.

برای پیش کشیدن این مبحث، منطقی است که موسیقی بتواند بین حداقل دو وضعیت احساسی مختلف که ممکن است احساساتی همچون «حسادت» یا «سوءظن» را شامل شوند، تفاوت قائل شود، در حالی که کلمات، این تجربیات احساسی را به شیوه‌ای کاملاً متفاوت تبیین می‌کنند (مثال: عنصر «رقابت»).

به این دلیل است که «حسادت» و «سوءظن» را در کنار احساس گناه قرار داده‌ایم و استدلالمان هم این است که این هر سه، موسیقی مشابهی را طلب می‌کنند که با آنچه برای سایر وضعیت‌های ناخوشایند ذهنی مثل احساس دور افتادن، فانی بودن و جنون مناسب است، تفاوت دارد.

شهرهای کوچک، شهرهای بزرگ

تفاوت‌های ذاتی بین آنچه ما آن را «موسیقی‌مدار» و «منطق‌مدار» می‌نامیم، در ورای مکانیزم‌های دیگری نیز نهفته است؛ مکانیزم‌هایی که موسیقی فیلم و تلویزیون را قادر می‌سازد بین شهرهای کوچک و بزرگ تمایز قایل شود. در حالی که مفهوم شفاهی «شهر» یادآور «یک منطقه شهری بسیار پرجمعیت» است (یعنی نقطه مقابل «روستا»)، موسیقی فیلم و تلویزیون گرایش دارد که برای شهرهای کوچک، «روستایی» باشد و برای شهرهای بزرگ، «صنعتی». شهرهای کوچک لزوماً کم‌جمعیت‌تر از شهرهای بزرگ و به ضرورت دارای صنعت سرانه کم‌تری بر حسب جمعیت‌شان نیستند: آنها تنها کوچکترند.

از دیدگاه منطقی این بدان معناست که موسیقی برای شهر کوچک باید کوچک‌تر و برای شهرهای بزرگ باید بزرگ‌تر باشد.

به هر حال، چنین طبقه‌بندی موسیقایی مشکوک است، زیرا برای شهر بزرگی در دل

شب، موسیقی ملایم، صمیمی و آرامی همچون یک ساکسوفون (یکی از ادوات موسیقی بادی) تنها مناسب است. در حالی که برای یک روز تجاری در شهری کوچک یک ارکستر کامل زهی پرسروصدا کفایت نمی‌کند.

برای هرکس که در فرهنگ ما پرورش یافته باشد، روشن است که سازی همانند ساکسوفون بیشتر برای «شهر بزرگ» و ارکستر سازهای زهی برای «شهر کوچک» مناسب است.

در واقع تفاوت موسیقایی مهم بین این دو، به ضرورت ساز، بافت یا بلندی و کوتاهی صدا نیست، بلکه شیوه سازمان دادن استفاده از آلات موسیقی، ملودی، هارمونی، قطعه‌بندی، و غیره است ـ جاز بیشتر، راک بیشتر یا آلات و ادوات الکترونیکی بیشتر برای شهرهای بزرگ و موسیقی محلی‌تر یا کلاسیک‌تر برای شهرهای کوچک.

این بدان معناست که شاخص‌های عملی تمایز موسیقی‌شناختی، بین شهرهای کوچک و بزرگ، آنهایی هستند که دوره تاریخی یا مکان‌های مشخصی را نمایندگی می‌کنند و گونه‌های ویژه‌ای مطابق با کلیشه‌های سنتی موسیقایی باید در آنها ظاهر شوند (برای مثال، جاز و راک در کلوپ‌های شبانه و رقص‌های محلی در میدان شهر برگزار می‌شود). بنابراین شخصیت‌های ویژه هریک نیز در همان زمان و مکان به تجسم درمی‌آیند (برای مثال مجرمان، جاسوس‌ها، بدکاره‌ها و کارگران کارخانه‌ها در مکان اول، و روستاییان، کشاورزان و امثال آنها در مکان دوم).

«تهدید» و «قهرمان» اگر بخواهند در یک شهر بزرگ و یک شهر کوچک ظاهر شوند، نیاز به هشت گونه پرداخت متفاوت موسیقائی دارند.

تشخیص، استدلال، موسیقی‌مدار، منطق‌مدار

این واقعیت که «شهر بزرگ» و «شهر کوچک» کلماتی‌اند که معرف زمان و مکانی ویژه، مردمان و احساساتی ویژه و اعمال و ظاهری ویژه هستند، سبب می‌شود این واژه‌ها بیش از «سوءظن» و «حسادت» موسیقی‌مدار باشند. از سوی دیگر، این دو واژه که معرف برخی ویژگی‌های احساسی و ذهنی هستند و موسیقی برای بیان آنها به پایین‌ترین سطح بیان احساس می‌رسد، در واقع از طریق عمل شفاهی استدلال منطقی

برای مفاهیم ناجوری (به لحاظ موسیقایی) چون «رقابت»، «ترس» و «پرخاشگری»، راه دیگری جز تطابق با مشتقات رایج موسیقی نمی‌گذارند. آنچه به جا می‌ماند، نوعی احساس بیمارگونه درمان‌نشده و ناامن است که می‌تواند تنها بخشی از احساس گناه، خستگی و دلزدگی، انزجار، بیماری، شکست، بی‌اعتمادی، خصومت یا تنهایی باشد.

در این حالت، موسیقی حداقل برای فیلم و تلویزیون، واقعیت را به بخش‌های مجزایی از تجربه تقسیم می‌کند که به ندرت با طبقه‌بندی کلامی همان تجربه همخوانی و هم‌نوایی دارد.

این موضوع، نشان‌دهنده این ضرورت است که مردم‌شناسی فرهنگ خود ما باید از بحث‌های گسترده در باب تقسیم‌بندی کلامی و موسیقایی تجربیات انسانی بهره جوید.

البته حرف زدن در این‌باره آسان‌تر از عمل کردن به آن است. بنابراین، علاوه بر آنچه تا کنون گفته‌ایم، به سومین و آخرین مثال در زمینه چگونگی کاربرد مطالعات نمادشناختی درباره ساختارهای موسیقی فیلم و تلویزیون می‌پردازیم؛ یعنی سهم آن در ایجاد درک مناسب از نظام‌مند کردن موسیقایی رابطه‌مان با محیط طبیعی و اجتماعی خویش. این آرزویی مردم‌شناسانه است که شاید هرگز پیش از این وجود نداشته است.

زن در موسیقی فیلم و تلویزیون

برای به تصویر کشیدن تاثیر نمادها برتجربه ما از واقعیت، بهتر است به پدیده‌شناسی جمعی آزمون‌های پذیرش، که پیش‌تر به آن اشاره شد بازگردیم؛ یعنی به پرسش جنسیت و به‌ویژه تقسیم‌بندی موسیقایی زنان.

ده نغمه

در زمان ترسیم منحنی طبقه‌بندی یادشده، آشکار شد که پاسخگویان ما در برخی نغمه‌ها بیشتر مرد «دیده‌اند» تا زن و همین پاسخگویان در نغمه‌ای دیگر بیشتر زن به نظر آورده‌اند تا مرد. سپس ده نغمه پخش شد و پاسخ‌ها بدین‌گونه بود:

۱) رؤیای اولِون (Olwen)، سی. ویلیامز (C. Williams)، فا ماژور، آن دانته، ٤/٤ (۹۲=۱)، لگاتی سیمو، کنسرتو پیانو کانتابیل با توالی معمول، هارمونی کلاسیک /

رمانتیک، آرپجیوی دست‌چپ شوپن، نغمه‌های شش‌گانه ملودیک، قطعات ملودیک طولانی، رزولوشن معمول سوسپانسیون، ارکستر سمفونی / کلاسیک رمانتیک، لگاتو با سازهای زهی.

تعداد زیادی اجرای زهی رمانتیک: تقاطع «زیبایی» بین یک کنسرتو از ورشو قطعه‌ای از پاگانی‌نی (راخمانینوف)، قطعه‌ای از شوبرت ونیز الگار.

۲) ویرجینیایی: می‌مینور اولین بخش، قطعاتی منظم، نغمه‌های روستایی هگزاتونیک، دوریان، آئولیان، تنظیم برای گیتار با گیتار آکوستیک که ٦/٨ نغمه‌های ساده‌شده استروم را می‌نواختند (٧٦=✓)، ایجاد صدایی شبیه سم اسب، زهی BM وD که روی صداهای دیگر بود، همچنین صدای نواختن طبل در ملودی‌ها. بخش دوم در سُل ماژور با سازهای زهی. تقاطعی بین آپاچی (سایه‌ها) و بونانزا (لیوینگستون).

۳) حلقه پرنده مونتی‌پیتون (جی.پی.سوسا). نغمه زنگ کتابخانه. ارکستر آلات موسیقی برنجی، مارشه ٦/٨ زنده (۱۲۰= ✓) در فا ماژور. صدای «دینگ» که با زنگی لوله‌ای‌شکل نواخته می‌شود، C به عنوان ضربه همراهی‌کننده نغمه اصلی.

٤) رومئو و ژولیت (ن.روتا): پوشش موسیقی تیتراژ برای فیلم (۱۹٦۸). «به آهستگی» (۸۸۵ـ۸٤=✓)، پوکو، رباتو، لگاتو، کانتابیل، لامینور ٤/٤ زهی با اُسیلیشن در بخش پیانو. هارمونی نیمه‌کلاسیک، نیمه مودال، شامل باس و افزایش Am.G.f.Dm. ملودی با عبارات کوتاه لگاتو. عمدتاً زهی. قطعات کوتاه تک‌نوازی با فولوت و ماندولین. بخش‌های کوتاه میانی در دو ماژور.

۵) شب ورزش (تی.هاچ): تمپو ٤/٤ (۱۲٦= ✓)، قطعه الگرو غیرلگاتو برای سازهای برنجی، پرکاشن و ارگ در C. نغمه‌های کوتاه‌شده و پایان‌بندی با کلاوینت.

ملودی‌هایی با سیلوفون و ترومپت. سازهای برنجی همراه با نغمه پایانی ضرب‌های کوروچت.

تقاطعی بین تم‌های هاوایی ۵۰ (M. Stevens) یا مگنوم (post) و شفت (Hayeh) خرافات (Wander).

٦) مزرعه امردیل (Hatch): پوگو آن‌دانته نغمه ٦/٨ (۱۲٦= ✓)، الگرو غیرلگاتو برای سازهای برنجی. موسیقی پاستورال در ر مینور با پیشروی به سوی فا ماژور.

هارمونی کلاسیک، سنات مهتاب با پیانو بدون تعلیق‌های طولانی، ملودی لگاتو

کانتابیل. تلاقی بین موسیقی «در آسیاب‌های بادی ذهن تو» (لوگراند) و سمفونی پاستورال از سمفونی مسیح هندل.

۷) سایونارا (مرد مومی): پنتاتونیک‌های هارمونیک و ملودیک در ضرباهنگ آهسته ٤/٤ (♩=۸٤) برای لگاتو و پیانو پیرامون سی ماژور / سُل دیز مینور. جهت‌گیری هارمونیک و ملودیک پیش‌پرداخت بسیار کوتاه.نمای امپرسیونیستی از منظره‌ای مه‌آلود و مرطوب.

۸) اتوبوسی به نام هوس (شمال): سازهای زهی جاز، لتو و عمدتاً ٤/٤ (♩=۵۸) با ترومبون‌های ۹ و ٦ افزوده‌شده (ماژور)، سازهای برنجی بازی با شاسی‌ها، سازهای زهی در خط ملودیک، ترومپت جاز برنجی، کلارینت گلیساندو. نغمه بر روی یک پایان داستان وست‌ساید، محو می‌شود (ال. برشتاین). تمام قطعه عناصری مشابه «بیمارستان جیمز»، «شب‌های هارلم» را دربردارد (مایک هامر، ای‌هاگن)، جاز با کلیدهای کوچک و «تم‌هایی برای مرد بازو طلایی» (برشتاین)، پری‌میسن (Perry Mayson) (اف. اشتاینر) و تسخیرناپذیرها (ان. ریدل).

۹) «به جی مدیون هستم» (ارغوانی پررنگ) آلات موسیقی هرگز در فیلم تلویزیون به کار نرفته است. همی‌یولای Rock (۲×۳/٤ یا ۳×۲/٤=٦/٤)،می مینور، جاندار، سرعت متوسط (♩=۱۲۰)، قطعات سنگین سال‌های ۷۰ شامل کاربرد وسیع نهمین و ششمین (کارآگاهان). تقاطع بین تم جمیزباند (نورمن بری) و مه ارغوانی (هند ریکس)، اما در متر ٦/٤.

۱۰) میامی (جی‌هامر): ضرباهنگ ٤/٤ (♩=۱۱٦)، تمپوی بالا، بدون هارمونی (در لا ختم به دو)، مجموعه صداهای تولیدشده مصنوعی متعلق به دیسکو با نت تکراری. طبل‌های لین و پرکاشن لاتین، موسیقی روز با کاربرد آگاهانه.

آمارهایی برای زنان و مردان برای این نغمه‌ها در جدول زیر نشان داده شده است.

جدول ۱ـ خصوصیات VVAهای ویژه افراد بر حسب جنیست

گروه VVA/ شماره نغمه	۱۰	۹	۸	۷	٦	۵	٤	۳	۲	۱
یک مرد	۷/٦	۱٦/٦	۲۵/۸	٤/۱	ـ	۱۲/۲	٤/۸	۵/۵	۲۲/٦	۰/۵
دو مرد	۱۰	ـ	ـ	ـ	ـ	ـ	ـ	ـ	۰/۳	ـ
چند مرد	۱۱/٦	۲۲/۱	۱۰/۵	ـ	ـ	ـ	٤/۱	ـ	٦/۱	۱۳/۸
جمع (مردان)	۱۱/٦	۲۲/۱	۲٦/۳	٤/۱	ـ	۱٦/۳	٤/۸	۱۱/٦	۳٦/۷	۰/۵
یک زن	ـ	ـ	٤/۹	٦/۷	۰/۸	ـ	۵/۲	۰/۸	۰/۲	٤
دو زن	ـ	ـ	ـ	ـ	ـ	ـ	ـ	ـ	ـ	ـ
چند زن	۱	۱/٤	۱/٦	۰/۸	ـ	۰/۸	ـ	۱/۲	۰/۳	۰/۷
جمع (زنان)	۱	۱/٤	٦/۵	۷/۵	۰/۸	۰/۸	۵/۲	۲	۰/۵	٤/۷
زوج‌ها	ـ	ـ	۱/٦	۵/۷	۳/۳	۰/۸	۱۱/۷	ـ	۰/۲	۸/۱

اولین نکته قابل توجه درباره جدول ۱ آن است که در آزمون تجسم، بیشتر مرد ظاهر شده است تا زن. هرچند ممکن است گفته شود صرف پخش ده قطعه موسیقی به هیچ وجه نمی‌تواند معرف علایم فیلم یا تلویزیون باشد، اما باید خاطرنشان کرد پنج قطعه از این نغمه‌ها متعلق به فیلم‌هایی بوده‌اند که زنان در آن بازی کرده بودند و در برخی از آنها در تمامی صحنه‌ها زنان حضور داشتند، بنابراین حداقل به لحاظ نظری قاعدتاً باید هر دو جنس، زنان را در آن صحنه‌ها به یاد می‌آوردند.

در واقع باید خاطرنشان ساخت که بخش عمده قطعات پخش‌شده از موسیقی فیلم و تلویزیون متعلق به صحنه‌هایی بوده است که زنان در آنها حضور داشته‌اند و تنها یک‌چهارم آنها با بازی هنرپیشه‌های مرد ارائه شده است.

به لحاظ عددی، این بدان معناست که ٤۰درصد VVAها باید مؤنث باشد، در حالی که در واقعیت تنها ۱۸/۵درصد پاسخگویان، یک زن را در ذهن خود با موسیقی پخش‌شده مربوط ساخته‌اند.

در هر حال، این درصد پایین از میزان یادآوری نقش زن کـه در واقعیـت ۵۱درصـد بوده است اما در پاسخ‌های داده‌شده به ٤٠درصد می‌رسد و نیز کـاهش ٤٠درصـدی بـه ۱۸/۵درصد در مورد تمامی پاسخگویان (با شنیدن یک قعطه واحد موسیقی) بحث‌هـایی مردم‌شناسانه را برمی‌انگیزد که می‌تواند برای نظریه‌پردازان فمینیست فرهنـگ رسـانه‌ای، جالب و جذاب باشد. دومین نکته قابل مشاهده در جدول ۲ آن است که هر نغمـه یـک تصویر جنسیتی را تداعی کرده است. چهار نغمه [رؤیای اولون، رومئو و ژولیت، مزرعه امردیل(Emmerdale farm) و سایونارا] بیشتر تـداعی‌کننـده زنـان بـوده‌انـد. در حقیقـت VVA مردان برای شش نغمه بعدی بیش از زنان بوده است. ۱۲ VVA برای «میامی» و ۷۳ VVA برای «ویرجینیایی»، به استثنای «حلقه پرنده مونتی‌پیتون» کـه ٦ VVA را بـه خود اختصاص داده است و «اتوبوسی به نام هوس» (تنهـا ٤ برابـر بـسیاری از مـردان). برای ساده کردن مطالب در این مقاله، باید بقیه بحث را به چهار نغمه «مونـث» یادشـده محدود کنیم و برای مقایسه، چهار نغمه «مردانه» را برگزینیم (ویرجینیایی، شب ورزش، به جی مدیون هستم و میامی).

موسیقی «مذکر» و «مؤنث»

در اینجا امکان توصیف ساختار موسیقی با جزئیات آن نیست و تنها می‌خـواهیم بـدون توجه به هرگونه تعریف فرهنگی واژه‌ها به موارد زیرتوجه کنیم:

۱) این نکته که میانگین سرعت، که برای نغمه‌های مؤنث علامت زده شده آهسته‌تـر از نغمه‌های مردانـه اسـت (۱۰۹ در مقابـل ۸۳)، شـاید بتـوان گفـت مـردان بـه لحـاظ موسیقایی سریع‌تر از زنان هستند و شاید ایـن نکتـه مـا را بـه ایـن نتیجـه برسـاند کـه نغمه‌های مردانه به لحاظ کلیشه‌ای سرعت بیشتری دارند (و نغمه‌هـای زنانـه از سـرعت کمتری برخوردارند)، اما واقعیت این است کـه مترونـوم (عقربـه تنظـیم سـرعت بـرای نوازندگان ساز) علایم دیگری را ثبت می‌کند.

۲) ملودی‌های لگاتو و کانتابیل و همراهی‌های لگاتو به‌ویژه در مورد آرپگیو یـا نـوع موسیقی زهی پیوسته، به زنان تعلق دارد، در حالی که استاکاتو و نت‌هـای تکرارشـونده بسیار سریع، تنها مردان را در برمی‌گیرد.

۳) در حجم کلی صدا تغییراتی وجود دارد، به‌ویژه در شکل کرشندو(Creshendo) و

یا دی می‌نو اندو در نغمه‌های زنانه. چنین تنوع‌هایی به هیچ‌وجه در نغمه‌های مردانه دیده نمی‌شود.

٤) نغمه‌های بم مردانه همواره ضرباهنگ و فاصله‌گذاری‌های فعال‌تری از نوع زنانه آن دارد.

٥) خطوط ملودیک مردان بی‌نظمی‌های بیشتری را دربرمی‌گیرد (مثلاً ٦/٨ کوآور، به علاوه کروچت، سینکوپاشن و نت‌های تکراری) و نت‌های کوتاه‌تر که نقطه‌گذاری معمول را رعایت نمی‌کند و کروچت‌های ٦/٨ به اضافه کوآورها در موسیقی مردانه بیش از زنانه دیده می‌شود.

٦) اولین جهت‌گیری مایه‌های ملودیک در نغمه‌های مردانه به سوی اوج گرفتن تمایل دارد، در حالی که در نغمه‌های زنانه تقریباً هرگز چنین تمایلی به چشم نمی‌خورد. در مقابل، طرح ملودیک آنها به شکل «بالا ـ عقب ـ پایین» یا «پایین ـ عقب ـ بالا» است یا عموماً گرایش به پایین آمدن دارد و معمولاً به سقوط در بخش ششم متمایل است؛ یعنی تمایلی که در نغمه‌های مردانه هرگز دیده نمی‌شود.

٧) سرآغاز ملودیک مؤنث با پیانو (رؤیای اولون، مزرعه امردیل)، سازهای زهی (رومئو و ژولیت، سایونارا)، فولوت و ماندولین (رومئو و ژولیت) و اُبوآ یا کرآنگلا (مزرعه امردیل) نواخته می‌شود.

سرآغاز ملودی‌های مردانه معمولاً با گیتار برقی یا دستگاه تولید موسیقی به صورت گیتار (ویرجینیایی، به جی مدیونم، میامی) و ترومپت به اضافه سیلوفون (شب ورزش) است.

تنها در نیمه دوم «ویرجینیایی»، سازهای زهی، نوعی ملودی مردانه را حمل می‌کنند و تنها دومین دوره هشت‌تایی گیتار برقی از مجموعه شانزده بار اصلی همان نغمه، به وسیله اُبوآ دو برابر می‌شود. «ویرجینیایی» بدون شک فیلمی وسترن است و از همین‌رو، جایگاه تاریخی خود را بسیار پیش از سایر نغمه‌های مردانه تثبیت کرده است. تمامی آنچه گفته شد این نتیجه را به دست می‌دهد که اجزای موسیقی زنانه (ملودی‌ها و شخصیت‌ها) بیشتر «کلاسیک» و «جدی» هستند، یعنی بیش از مردان «به روز درآمده». (حتی، یک گاوچران قرن ١٩ ـ در فیلم ویرجینیایی ـ تقریباً به ابزار الکتریکی مجهز است).

۸) مشاهدات مشابه می‌تواند پیرامون ارکستراسیون بخش‌های همراه صورت گیرد: ملودی‌های زنانه همگی با سازهای زهی پشتیبانی می‌شوند، چه از سوی خودشان، چه به کمک پیانو یا ساز بادی چوبی (wood wind). تمامی اجزای موسیقی مردانه (ملودی‌ها) در فضای سازهای همراه به صورت پر سروصدا و درهم و برهم اجرا می‌شود و بیشتر این سروصداها را گیتارها ایجاد می‌کنند و نیز صدای کوبنده ضربه تارهای ساز برنجی (شب ورزش) یا دستگاه‌های تولید موسیقی (میامی).

بار دیگر، فقط «ویرجینیایی» تمامی نت‌های زهی و تمامی نغمه‌های مردانه پرکاشن را در خود دارد (کمترین میزان در ویرجینیایی و شب ورزش و بیشترین میزان در «به جی مدیونم» و «میامی»). در مقابل، سازهای همراهی‌کننده نغمه‌های زنانه در محیطی هستند که به طور کامل از پرکاشن تهی است.

۹) زبان آهنگین نغمه‌های زنانه یا کلاسیکال ـ رمانتیک است (اولِون و مزرعه امردیل) یا کیفیتی کلاسیک دارد (رومئو و ژولیت، سایونارا). تمامی نغمه‌های مردانه، بجز ویرجینیایی (با محتوای روستایی) با زبان هارمونیک موسیقی راک یا ترکیبی رقیق‌شده پشتیبایی می‌شود (شب ورزش).

جدول ۲ـ تفاوت‌های فرضی و کلیشه‌ای زنان و مردان در موسیقی

زن	مرد	زن	مرد
تدریجی	ناگهانی	آهسته	سریع
ثابت	پویا	منفعل	فعال
رو به درون	رو به بیرون	رو به پایین	اوج‌گیرنده
نرم و ملایم	پرّان	ملایم	سخت
روستایی	شهری	بی‌زاویه	تیز
ضعیف	قوی	قدیمی	مدرن (نوین)

این توصیف‌های موسیقایی باید ما را به مفاهیم جدیدی برساند که از طریق آن جهت‌گیری زنانه و مردانه را، آنچنان که در جدول ۲ آمده است، به نمایش بگذارد.

چنین فرضیه‌هایی کاملاً جنسیت‌گرایانه به نظر می‌رسند، و بنابراین شاید عاقلانه باشد که چنین مفاهیمی را از طریق آزمودن سایر VVAها در پیوند با نغمه‌های زنانه و مردانه محک بزنیم.

در یادداشتی که پس از کار بر روی جنبه‌های جنسیتی این پژوهش به دستم رسید، آناهید کاسابیان این‌گونه گزارش داده بود:

«من مطالعه خود را با نگاه کردن به آمار تداعی‌های سمعی و بصری (VVA) آغاز کردم تا دریابم چه عقایدی با خصوصیات مردانه و کدامیک با خصوصیات زنانه پیوند دارند. برخی عقاید، مانند آرامش، بیشتر با زنان و برخی مثل قدرت با مردان تداعی می‌شوند. بقیه، مانند سکوت و سکون، فقط و فقط به زن‌ها اختصاص داشتند چنانکه اسلحه فقط به مردان».

پس از استخراج فهرست خام این تداعی‌های «مردانه» و «زنانه»، کاسابیان این‌گونه نتیجه گرفت که آنها به تصویر فرهنگی واحدی تعلق ندارند.

> «برای مثال، به نظر نمی‌رسید که «آرامش» در همان طبقه‌بندی تداعی خطر جای بگیرد. من با الهامی درونی، تداعی‌ها را در چهار فهرست تقسیم‌بندی کردم که هریک برای زن یا مرد بودند و به زودی دریافتم که در حال به کار بردن «گونه‌های» خصوصیت و «تصاویر» جنسیت هستم.»

او، برای تداعی‌های زنانه این فهرست را به کار برد: «طبیعت رمانتیک / بازتاب»، «جدایی دشوار است»، «مارلن دیتریش یا لورن باکال» و «دختر معصوم».

این مقوله‌های تداعی به آسانی با فهرست موسیقی‌های احساسی و طبقه‌بندی آنها همخوانی داشت. او می‌گوید: «این فهرست به خوبی با نظریه‌های مختلف جنسیتی و روابط مبتنی بر قدرت همخوانی دارد»؛ نظریه‌هایی که برای توصیف کلیشه‌های فرهنگ واحد به کار می‌رفت؛ یعنی آنچه قطعات آزمون ما می‌خواست انجام دهد. کاسابیان می‌گوید:

> «این سه پیوند نظری، آشکارا با نظریه‌های مردم‌شناسی در محتوای دوگانه طبیعت / فرهنگ همنوایی داشته‌اند و ساختارگرا بودند؛ به‌ویژه

گونه‌شناسی (typology) جوریج لاتمن (Jurij Lothman) و نظریه «ایدئولوژی فضاهای مستقل». نظریه طبیعت / فرهنگ معتقد است که زنان در تجسم فرهنگی با طبیعت پیوند دارند: تولیدمثل، غریزهٔ مادری، وابسته به بدن بودن، خاکی بودن، فریبندگی.

مردان به لحاظ فرهنگی با تولید، هنر، معماری، قانون، نظم اجتماعی، فناوری، پزشکی، مدرن و غیره در پیوندند.

جدول ۳ـ نغمه‌های زنانه / مردانه: دووجهی طبیعت / فرهنگ

گروه VVA	میانگین درصد وقوع VVA	
	مرد	زن
بیرون	۰/۴۲	۰/۹۶
داخل	۸/۳۹	۰/۸۴
کلوپ‌ها و بارها	۷/۱۱	۰/۲۱
نقاط توقف برنامه‌ریزی‌شده	ـ	۰/۶۷
اتومبیل‌ها	۹/۲۳	۰/۴۶
روستایی	۲/۳۸	۲۷/۳۸
شهری	۱۶/۷۸	۲/۲۸
هوا	۱/۲۰	۷/۶۴
فصل‌ها	۰/۳۰	۴/۲۱

کاسابیان ادامه می‌دهد، تفاوت در تقسیم‌بندی‌های «روستایی» و «شهری» به راستی تکان‌دهنده هستند. پاسخگویان این پژوهش با اطمینان کامل گفتند: این‌گونه به نظر می‌آمد که زنان به مزارع «سبز» تعلق دارند، در حالی که مردان بیشتر در خانه یعنی

فضایی ملموس هستند. بدیهی است که پاسخگویان، زن را با طبیعت و مرد را با فرهنگ تداعی می‌کردند.

پس از بحثی کوتاه درباره نظریه فیلم و جنسیت، کاسابیان نتیجه می‌گیرد که شخصیت‌های پویا (قهرمانان) در فیلم‌های غربی باید مرد باشند؛ زیرا شخصیت‌های غیرپویا به لحاظ ریخت‌شناسی (morphology) زن هستند. در نتیجه، مردان در اطراف مرزها به حرکت مشغولند، در حالی که زنان ورود قهرمان را پذیرا می‌شوند.

این‌گونه ساختار جنسیتی در فیلم، در VVAهای به دست آمده از پاسخگویان ما، بازتاب یافته و در جدول ٤ به نمایش گذاشته شده است.

«در پرتو پاسخ‌های داده‌شده به مقولات بازتاب و پویایی به‌تنهایی به این نتیجه روشن می‌رسیم که پاسخگویان ما این درک را دارند که مردان در حرکت و عمل هستند، در حالی که زنان صبور و آرام در گوشه‌ای می‌نشینند.»

جدول شماره ٤ـ VVAهای داستان‌سرایانه و نغمه‌های مردانه / زنانه

گروه VVA	میانگین درصد وقوع	
	زن	مرد
بازتاب	٤/٢٩	۰/۱۷
ایستایی	۲/۷۷	۰/۷۵
پویایی	۳/۷۳	۱۱/۳۰
زیر فرهنگی	ـ	٤/۸۲
غلظت	۱/۱۸	ـ
بر خلاف میل	۰/۹۸	ـ
عمل ایستا	۱/٥٤	۰/۳۳
تقابلی مبتنی بر برخورد	۰/٤٦	۳/٥۲
انتقالی	۰/۱۳	۷/۸۹

دیگر وجه تمایز جنسیتی کلاسیک، که از طریق پاسخ‌های ما بازتاب یافته است ، میان بخش‌های خصوصی و عمومی وجود دارد. این تمایز:

«با ایدئولوژی جنسیتی از طریق شکل‌گیری ساخت تقسیمات مبتنی بر جنسیت در مورد کار و فضا پیوند دارد. با ظهور شیوه تولید سرمایه‌داری، ایدئولوژی جدایی دولت و اقتصاد نضج گرفت. در حمایت از این جدایی، ایدئولوژی عرصه‌های مختلف مطرح شد: عرصه خصوصی و عرصه عمومی.

عرصه عمومی شامل تبادل آزاد عقاید (روزنامه‌ها، گردهمایی‌های شهری و غیره) و فضای اجتماعی (پارک‌ها، میدان‌ها و جاهای دیگر) است. این عرصه و فضاهایش مردانه به شمار می‌روند.

عرصه خصوصی که بخش خانگی و زنانه خوانده می‌شود عبارت است از خانه و فعالیت‌های مربوط به آن (غذا، پوشاک، پرورش کودک، ارزش‌های عاطفی و غیره). این فضا مؤنث است.»

به نظر می‌رسد پاسخ‌های داده‌شده به هشت مورد کلیشه‌های فیلم و تلویزیون ما، با چنین دیدگاهی درباره خصوصیات زنان ومردان موافق باشد. این ساختارهای ایدئولوژیک در جدول ۵ نمایش داده شده است.

جدول شماره ۵ـ عرصه خصوصی / عمومی و نغمه‌های مردانه / زنانه

گروه VVA	میانگین درصد وقوع VVA	
	زن	مرد
آرامش	٤/٤٢	۰/۰۳
قدرت	۰/۰۹	۱/۲۷
اجتماعی بودن	ـ	۱/٦٥
عشق	۲۱/۷۹	۰/۸۸
تسلیحات (اسلحه)	ـ	۰/۳۰
جشن و سرور	۰/۲۱	۲/٦۷
نمایشی	۰/۳٦	۱۱/۸۷

اظهارنظرهای کاسابیان درباره این پاسخ‌ها موجز و مستقیم است:

«تداعی پیوسته زن و عشق، ما را مطمئن می‌سازد که ارزش‌های عاطفی همچنان در عرصه مؤنث دیده می‌شوند؛ علاوه بر این، پیوند مستحکم بین مردانگی (در نغمه‌های یادشده) و فعالیت‌های عمومی (در مقولات آیینی و نمایشی)، نشان می‌دهد که تمایز عمومی / خصوصی، تمایزی عملی است.»

قضاوت درباره موسیقی کلیشه‌ای فیلم و تلویزیون و ارائه آن، تجربه ما از واقعیت جنسیتی را به مقولاتی تقسیم می‌کند که بیشتر از مواد دیداری، سنتی و محافظه‌کارند. محافظه‌کارتر از هرگونه بحث جنسیتی که تا کنون مطرح بوده است. یک دلیل آشکار برای این گرایش آن است که ما پاسخ‌هایی را انتخاب کرده‌ایم که به آشکارترین و تک‌جنسی‌ترین قطعات موسیقی کلیشه‌ای فیلم و تلویزیون داده شده بود و نغمه‌های مردانه‌ای را که در پاسخ‌های مربوط به آن، مردان نسبت به زنان این‌گونه بی‌شمار نبودند، به دست فراموشی سپردیم (مونتی‌پیتون، اتوبوسی به نام هوس). در حقیقت «اتوبوسی به نام هوس» بیشتر بیان‌کننده VVAهای مؤنث بود (۶/۵درصد) یعنی بیش از هر نغمه دیگر (بجز سایونارا که ۷/۵درصد VVAها را به خود اختصاص داده بود). گرچه مردان این فیلم چهار برابر زنان بودند (به جدول ۲ نگاه کنید).

در حقیقت یک معیار مهم انتخاب ده قطعه یادشده، «روش‌شناسی موسیقایی» و نمادین بود: همان‌گونه که بی‌فایده است اگر سعی کنیم یک زبان مدرن را براساس متن‌های شکسپیر بنا نهیم، شیوه غلطی است اگر بخواهیم عناصر اهمیت موسیقایی را در فرهنگ خود براساس کوآرتت‌های بتهوون یا موسیقی‌های سبک پاپ پایه‌گذاری کنیم. به این دلیل آشکار، این ده قطعه انتخاب شد، زیرا پیش از آزمون، آنها را کلیشه‌ای تشخیص دادیم.

به هر حال، اگرچه در چنین اعتراضی، اعتباری نهفته است، اما فرضیه ما مبتنی بر مقولات جنسیتی موسیقی‌مدار را باطل نمی‌کند.

فرضیه ما می‌گوید، مقولات جنسیتی موسیقایی شاید در سطوح عمیق‌تری از آگاهی مردم نهفته باشد؛ در سطوح نمادین، شاید بسیار محافظه‌کارتر و کهنه‌تر از نمایش‌های سمعی و بصری همان واقعیت‌ها باشد. این بحث پیش از این از سوی این واقعیت حمایت شد که پاسخ‌های داده‌شده به موسیقی تنها دربرگیرنده نیمی از زنانی بود که در صحنه ظاهر شده بودند. این بحث را می‌توان از طریق تحلیل فیلم‌ها و سریال‌های تلویزیونی محک زد: فیلم‌هایی که در آنها زنان نقش عمده و فعال دارند (هم «خوب‌ها»، «هم بدها») برای مثال، تم

کاگنی و لیسی، (conti , 1981)گرچه امتیاز بالایی برای ارکستر بزرگش دریافت کـرد، امـا بـه عنوان تنها جزء مؤنث، فقط دو ساکسوفون را که با هم نغمه‌های کوتاهی می‌نواختنـد، در خـود جای داده بود.

شگفت‌انگیزتر آن است که بدانیم در فیلم‌های سنگین‌تر بـا موسـیقی وزیـن‌تـر نیـز چنـین روندی به چشم می‌خورد. برای مثال، نقش‌آفرینان اصلی «بیوه سـیاه» هـر دو زن هـستند: قاتـل زنی است زیبا، جـذاب، بـاهوش، و مخـالفی سرسـخت و ارزشـمند بـرای خـانم خبرنگـار و کارآگاهی که او نیز به نوبه خود طنزپرداز، جذاب و باهوش است.

گذشته از تفاوت‌های چشمگیر دیداری، تنها تفاوت‌های جنسیتی اساسی ارائه‌شـده در ایـن فیلم و هر فیلم مردسالار دیگری عبارتند از: الف) قربانیان قاتل مسموم شده‌انـد و بـا گلولـه یـا ضربه، تکه‌تکه نشده یا با چاقو از پـا در نیامـده‌انـد. ب)هـم قاتـل و هـم قهرمـان، موجـوداتی شکننده و آسیب‌پذیرتر از همتاهای مذکر خود به تصویر درآمده‌اند. ناگفتـه نبایـد گذاشـت کـه هر دو زن، نبوغ، قاطعیت، شهامت و ابتکار بسیاری از خود نشان می‌دهند و قهرمان بـه راسـتی، قهرمان‌گونه نقش ایفا می‌کند. البته موسیقی میشل اسمال (Michael Small) ویژگی متفـاوت ایـن فیلم است: هیچ‌گونه موسیقی جنجالی قهرمانی، آن‌گونه کـه در «جنـگ سـتارگان» وجـود دارد، در این فیلم دیده نمی‌شود، هیچ نوع ترومپتی مانند فیلم‌های «سوپرمن» فریـاد نمـی‌کـشد؛ زیـرا قهرمان زن ما با اسب به این سو و آن سو نمی‌رود و نیز اتومبیل پرشتاب، هلی‌کـوپتر یـا سـفینه فضایی در اطراف نمی‌چرخد. در مقابل، او شخصیتی بسیار قوی با هـدفی معـین دارد و شـکار خود را با احساسی از عدالت و اجرای حکم الهی تعقیب می‌کند.

تقریباً می‌توان مطمئن بود که مردی با این شخصیت به دور از «هفـت‌تیرکـشی»، مثـل سـام اسپید(Spade) فیلسوف، موسیقی ملودیک بسیار قوی اما آرامی را به دنبال خود می‌کـشد؛ یعنـی چیـزی مـشابه تـم Hassel (Neglin, 1989) یـا فیلیـپ مـارلو(Philip Marlowe) متلووسـکی (Maltovsky).

به هر حال اسمال برای قهرمان «بیوه سیاه» چنین موسیقی در نظر نمی‌گیرد و چنـین هـویتی به او نمی‌بخشد و به همین دلیل این زن در قالب شخصیتی ضعیف‌تر از آنچه در مـتن بـرای او در نظر گرفته شده است، ظاهر می‌شود. گویی هیچ زنی نمی‌تواند با چنین جـسارت و جرأتـی ایفای نقش کند.

فیلم سعی دارد به تماشاگر، حُقنه (زورچپان) کند که آسیب‌پذیر بـودن بـه معنـای ضـعیف

بودن نیست، اما از آنجا که قهرمان با موسیقی مناسب همراهی نمی‌شود، تأثیر خلاف این است. او نقش را پیش می‌برد، اما موسیقی پیش‌برنده‌ای به گوش نمی‌رسد.

نتایج

از این بحث کوتاه جنسیتی پیداست که موسیقی می‌تواند بر تجربه دیداری و شنیداری ما اثر بگذارد. تماشای یک تجربه هنگامی که با موسیقی مناسب درآمیخته می‌شود، تأثیری کاملاً متفاوت بر نمادهای دیداری یا شنیداری ما دارد. برای مثال به‌جای بحث درباره مؤنث و مذکر در موسیقی، می‌توانستیم تقسیم‌بندی‌های موسیقایی مفاهیم وسیع دیگری را برگزینیم که برخی از آنها مانند «قهرمان»، «طبیعت»، «زمان» یا «مرگ»(Tagg , 1979: 123-136, 1987, 1984, 1990) ممکن است حتی به لحاظ مردم‌شناسی برای تشخیص کهن الگوها بسیار اساسی باشند (Jung , 1964: 56 & Henderson , 1964: 101- 119). دستاوردهای چنین بحث‌هایی در عرصه «موسیقی معنایی» این بینش را به ما می‌دهد که گویا دست‌اندرکاران موسیقی تلویزیون فراموش کرده‌اند انسان بخشی از «طبیعت» است. «زمان» تنها متعلق به ماشین‌ها و نظم ساعت‌شمار اجتماعی که ما خود را برده آن ساخته‌ایم، نیست و نیز «مرگ» تنها موضوعی شخصی برای اندوه نیست، بلکه پرسشی است از زنده شدن و تداوم طبیعی و اجتماعی.

اگر همان‌گونه که ما پیشنهاد کردیم، تصویر زن در موسیقی آغازین، همان‌قدر محافظه‌کارانه است که پاسخگویان ما از نظر موسیقایی به آن معتقدند (به لحاظ دیداری و حتی کلامی کمتر است)، آنگاه به نظر می‌رسد که موسیقی در فرهنگ ما، به مدد فناوری دیجیتال می‌تواند ضمن تقسیم‌بندی تجربه عینی به دست آمده، در برخورد با اجتماع و طبیعت به گونه‌ای عمل کند که در سطح نمادین ذهن و در اعماق آن آثاری شگفت‌انگیز بر جای بگذارد.

از این بحث می‌توان با مشاهدات ساده مردم‌شناسی حمایت کرد؛ بدین طریق که ببینیم چگونه اصوات بدون کلام اما معنادار، می‌تواند نقشی اساسی در روندهای یادگیری انسان بازی کند، همچنین با مشاهده اینکه چگونه موسیقی در ساخت گروه همالان (peer group) نقش دارد. عابدان قدیمی با موسیقی بدون کلام خود که موسیقی خالص است و هیچ‌گونه سروصدای راک یا غیره در آن وجود ندارد، به هدف خود که همانا گریز از ذهنی‌گرایی، تحلیل‌گرایی، واقعیت‌گرایی صرف، عدد و رقم‌گرایی و کلمه و شماره‌گرایی

است (آنگونه که مدرسه، شغل، پول، آمارها، سیاست و غیره به ایشان تحمیل کرده‌اند) می‌رسیدند. چنین نمادگرایی بدون کلامی، شاید ضرورت روانی ـ اجتماعی فرهنگ ما باشد که ایدئولوژی علمی آن، چنان یک‌سویه در برخی نظام‌های نمادین سرمایه‌گذاری می‌کند و آنها را تنها راه انتقال دانش می‌شناسد، که بقیه نمادها تا مرزهای مواج هنر یا سرگرمی عقب رانده می‌شوند ـ این حقیقت که موسیقی بیشتر کلامی است، واقعیت یادشده را نشان می‌دهد ـ اما آنها به حل مشکلاتی که جود آنها را ضروری کرده است، کمکی نمی‌کنند و اینجا همان جایی است که موسیقی‌شناسی ـ چه قومی و چه غیرقومی ـ می‌تواند به کمک بیاید.

بحث‌های کلامی در باب موسیقی، می‌تواند ایدئولوژی دیوانه‌وار علم در فرهنگ ما را افزایش یا کاهش دهد. یکی از راه‌های تقویت جنون در جامعه آن است که برخی موسیقی‌ها را مقدس و بعضی را نامطلوب بشماریم («کلاسیک» در مقابل «پاپ» و غیره). راه دیگر، مطالعه موسیقی در زمان و مکان، در لابه‌لای آداب اجتماعی است که از واقعیت‌های فرهنگی و اجتماعی ما دور باشد. بدون چنین ارتباطی، هر مطالعه کهنه و نویی، ایده‌آلیستی یا گریزی از واقعیت‌هاست. گریز به سوی بهشت خیالی معصومیت از دست رفته («کارهای میدانی» بر روی «وحشی‌های ابتدایی» در جنگل‌های طبیعی یا ساخته دست انسان یا خداگونه کردن بتهوون، پارکر یا هندریکس). متأسفانه اوضاع وخیم‌تر از چیزی است که چنین راهبردهایی پیشنهاد می‌دهند.

در این عصر، براساس نوارهای اجاره‌ای ویدئو، تبلیغات تلویزیونی، معانی و ایدئولوژی‌ها ساخته می‌شوند و از طریق رسانه‌های دیداری ـ شنیداری در گروه‌های تصویری، موسیقایی و بیشتر کلامی تقسیم‌بندی می‌گردند. تاریخ بشر هرگز شاهد چنین پدیده‌ای نبوده است. همزمان با این پدیده، ایدئولوژی علم ما به ما می‌گوید، موسیقی تنها نوعی «سرگرمی» است (و فقط گاهی «هنر») و نمی‌تواند به واقع هیچ علمی را متقل کند. این معما و تناقض، دانشجویان موسیقی را به جهت‌گیری وا می‌دارد. یونگ ، در نوشته‌های خود درباره خواب و رؤیا، مسئله را به سادگی می‌شکافد: «ما هنوز فکر می‌کنیم خودآگاه حس است و ناخودآگاه حس نیست» (Jung, 1964:92).

عقیده او، درباره موسیقی نیز صادق است؛ یعنی درباره سطوح ناخودآگاه، نمادسازی مؤثر همان‌گونه است که در رؤیا و ضمیر ناخودآگاه وجود دارد. یونگ هرچه گفته باشد، ما در وضعیتی اسفبار قرار داریم. اگرچه شاید آسان‌تر به نظر برسد که از تلاش برای توصیف

چگونگی انتقال اطلاعات از طریق موسیقی دست بکشیم، چرا که سنت علم‌گرایی ما به ما می‌گوید که بهترین راه گریز، همین است، آیا می‌توان مطمئن بود که خردمندانه‌ترین راه نیز همین باشد؟

آنچه به راستی ضرورت دارد، بررسی قوم‌شناسانه موسیقی‌های دیگر نیست، بلکه موسیقی‌شناسی اقوام است. یعنی نیاز داریم بدانیم که چگونه موسیقی، ما را بر آن می‌دارد که درباره گونه‌های دیگر انسان‌ها (مثلاً گاوچران‌ها، سرخپوستان، زن‌ها، مردها، مجرمان، امریکایی‌ها، روس‌ها، کمونیست‌ها، فاشیست‌ها، رقاصان موسیقی راک و هیپی‌ها)، همچنین درباره مکان‌های دیگر مانند (فضا، روستا، دریا، شهر، شهرهای بزرگ، جنگل‌ها، اسپانیا، ژاپن، حومه و غیره)، فعالیت‌ها (مثل جنگ، صلح، عشق‌ورزی، رانندگی، رقص)، اشیاء (مانند ایستگاه‌های انرژی اتمی، چاقو، سیگار، شامپو) و غیره و غیره، فکر و آنها را احساس کنیم.

همچنین، نیاز داریم بدانیم موسیقی درباره احساساتی چون عشق، نفرت، سوءظن، حسادت، قدرت و ضعف چه می‌گوید، چگونه می‌توانیم جامعه خود را بهتر درک کنیم، جامعه ما با ما و تمام دنیا چه می‌کند؟ و بدانیم چگونه موسیقی جوامع، عقاید، نگرش‌ها، و احساس‌های خود را به جهان منتقل می‌کنند. من امیدوارم که موسیقی‌شناسی ـ چه قومی و چه غیرقومی ـ بتواند در این وظیفه بسیار مهم و حیاتی، موفق باشد.

منابع

1- CHASE, Gilbert. (1958) **A dialectical approach to music history**. Ethnomusicology 2.

2- HENAERSON, Joseph, L. (1964) **Ancient Myths and Modern Man.** Man and his Symbols New york.

3- HOOD, Mantle. (1957) **Treaining and Research Methods in Ethnomusicology**. Ethnomusi cology Newsletter , 11.

4- JUNG, Carl G. (1964) **Approaching the Unconscious**. Man and his Symbols: 1 New york.

5- Lissa, Zofia . (1965) **Ästhetik der Filmmusik**. Berlin.

6- Merriam, Alan, p. (1964) **The Anthropology of Music**. Northwestern

University press.

7- Nett, Bruno. (1964) **Theory and Method in Ethnomusicology**. London.

8- Skog, Inge. (1977) **Musikantropologi**. Sohlman's Musiklexikon, 4.

9- TAGG, Philip. (1979) **Kojak: 50 Secons of Television Music**. Goteborg.

10- CONTI, Bill. (1981) **Cagney and Lacey – end title** (TVM).

11- DEEP, PURPLE (1975) **Owed To 'g' (Bolin)**. Come Taste The Band. Warner Brothers PR.

12- Neglin, anders. (1989) **Roland Hassel – theme for Swedish tv detective series.**

موسیقی در اینترنت

حمید ضیایی‌پرور*

چکیده

مقالهٔ حاضر درصدد روشن کردن فضای سایبر و نمایاندن فعالیت‌ها، فناوری‌ها و فعل و انفعالات مرتبط با موسیقی، درون این فضاست. نگارنده برای رسیدن به این هدف پس از شرح و توصیف فضای مجازی و امکاناتی که برای انتقال، پردازش و ذخیرهٔ اطلاعات در این فضا در اختیار کاربران قرار می‌گیرد، از صنعت موسیقی اینترنتی در جهان یاد می‌کند و وضعیت کپی‌رایت موسیقی را در فضای مجازی بررسی می‌کند.

سپس نقش اینترنت، شبکه‌های وَن، چت‌روم‌ها، فروم‌ها، نرم‌افزارهای پیام‌رسان مانند مسنجرها، گروه‌های ایمیلی و فناوری‌های موبایلی مثل آی‌پادها، ام‌پی‌تری‌پلیرها، بولوتوس و اینفرارد را در گسترشِ دریافت، پردازش و مونتاژ یا آپلود فایل‌های دیجیتالی موسیقی بیان می‌کند.

مقدمه

با گسترش استفاده از اینترنت در ایران استفاده جوانان از موسیقی نیز شتاب روزافزونی گرفته است. اینترنت وسیله دریافت و انتشار انواع و فایلهای موسیقی شده است؛ به گونه‌ای که برخی صاحب نظران مهم‌ترین مزیت آن را برای جوانان، دریافت موسیقی دانسته‌اند. سایت‌ها و وبلاگ‌های مخصوص انتشار موسیقی، دایرکتوری‌ها، موتورهای

---

* دانشجوی دکترای تخصصی ارتباطات

جستجو، فهرست‌های موضوعی، بانک‌های اطلاعات، خبرخوان‌ها و پادکست‌های مخصوص موسیقی تنها بخشی از فناوری‌ها و ابزارهای انتشار موسیقی در فضای مجازی هستند.

در این محیط مجازی دیگر مرز میان موسیقی ایرانی و موسیقی خارجی، سبک‌های موسیقی، منشا تولید موسیقی، مسئله کپی رایت و حق مولف و کیفیت تولیدات موسیقایی قابل تشخیص نیست. اینترنت از سوی دیگر این امکان و فرصت را فراهم آورده است تا آن دسته از تولیدات موسیقی ایرانی که راهی به دنیای خارج ندارند به راحتی آن سوی مرزها بروند و در اختیار مشتاقان و علاقه‌مندان موسیقی قرار گیرند، شاید به همین دلیل است که تقریبا تمام هنرمندان عرصه موسیقی و تمام گروه‌های صاحب سبک در موسیقی ایرانی، دارای وب سایت اینترنتی هستند و تولیدات خود را از این طریق منتشر می‌کنند.

اینترنت برای موسیقی ایرانی، هم تهدید و هم فرصت آفریده است: اینترنت هم وسیله‌ای برای ارتباط نسل جوان ایرانی با تولیدات موسیقی لس‌آنجلسی و غربی است و هم‌وسیله‌ای برای آشنایی همین نسل با تولیدات فاخر موسیقی اصیل ایرانی.

این مقاله در صدد روشن کردن فضای سایبر و نمایاندن فعالیت‌های مرتبط با موسیقی درون این فضاست. بدیهی است در این تلاش، هیچ قضاوت ارزشی درباره خوب یا بد بودن این پدیده نخواهد شد. این مقاله صرفا گزارشی مستند از آنچه در حوزه موسیقی در اینترنت رخ داده است، ارائه می‌دهد.

دیدگاه‌ها

با رشد و گسترش اینترنت در جوامع مختلف، طی سال‌های اخیر، شاهد بروز و ظهور پدیده‌های جدیدی در چهارچوب جامعه مجازی (Virtual society) بوده‌ایم. این پدیده‌ها همزمان با افزایش ضریب نفوذ اینترنت در کشورها تاثیرات فرهنگی و اجتماعی گسترده‌ای از خود بر جای گذاشته‌اند تا جایی که برخی، از اینترنت به عنوان نوعی واقعیت مجازی (Reality society) نام برده‌اند. به لحاظ تاثیرات جامعه‌شناختی می‌توان آثار واقعیت مجازی را در سه دستهٔ: کاربردهای حرفه‌ای، تاثیر در زندگی خصوصی و تاثیر در زندگی اجتماعی مورد توجه قرار داد. ممکن است واقعیت مجازی

عاملی برای فرار از واقعیت‌های جاری باشد. ابزار ارتباطی اینترنت درصدد خلق نوعی اجتماعات مجازی در فضای الکترونیک است؛ اجتماعاتی که قواعد ورود و زندگی در آنها در حال تکوین تدریجی است (محسنی، ۱۳۸۰: ۵۹ و ۵۸).

نظریه جهانی شدن فرهنگ که از سوی برخی اندیشمندان مطرح شده است، بر این موضوع تکیه دارد که با گسترش فناوری‌های ارتباطی نوعی انقلاب فرهنگی در سطح جهان رخ داده است؛ انقلابی که اساس آن بر انقلاب ارتباطی استوار است (همان: ۱۲۱). جهانی شدن یعنی برقراری پیوندها و ارتباطات متقابل میان جوامع. فرهنگ، بدیهی‌ترین عنصری است که از طریق آن این پیوندها در زندگی روزمره تجربه می‌شود (همان: ۱۲۰).

کاربران اینترنت و کسانی که از این طریق موسیقی دریافت می‌کنند، در معرض نوعی هجوم فرهنگی نیز هستند. بررسی ویژگی‌های کاربران اینترنت نشان می‌دهد تحصیلات و ثروت دو عامل مهم در میزان استفاده از اینترنت هستند. همچنین زبان‌های غربی و محصولات غربی بیشترین محتوای اینترنت را تشکیل می‌دهند (آشنا، ۱۳۸۱: ۲۱٦).

مارشال مک لوهان معتقد بود رسانه خود، نوعی پیام است. امانوئل کاستلز این را هم اضافه می‌کند که ویژگی‌های پیام، ویژگیهای رسانه را نیز شکل می‌دهد؛ برای مثال اگر پیام، تغذیه موسیقایی نوجوانان باشد، برنامه‌های شبکه ام تی وی (MTV) نه تنها از نظر محتوا بلکه از نظر شکل متناسب با زبان این مخاطبان تنظیم می‌شود (کاستلز، ۱۳۸۰: ۳۹٦). از نظر کاستلز، جهان مک‌لوهان (دهکده جهانی) دنیای ارتباط یک سویه بود و عصر اطلاعات و دنیای اینترنت، جهان ارتباط متقابل و تعامل است. در دنیای اینترنت شاهد تشکیل جامعه‌ای مجازی هستیم که بر اساس استدلال راین گلد، به معنای شبکه الکترونیکی ارتباطات متقابل است که محدوده‌اش را خود تعریف می‌کند (کاستلز، ۱۳۸۰: ٤۲۰).

کاستلز معتقد است اینترنت موجب شده است موسیقی عصر جدید با ویژگی‌های جهانی تولید شود. به اعتقاد او، موسیقی عصر جدید که ویژگی بارز متخصصان امروزین سراسر جهان است، نمایانگر بُعد بی‌زمان فرهنگ در حال ظهور است که: مدیتیشن یا تامل عرفانی بازسازی شده بودایی، نغمه‌پردازی الکترونیک و آهنگ‌سازی

پیچیده و ظریف کالیفرنیایی را با یکدیگر ادغام کرده است (همان: ۵۳۳).

رشد موسیقی در قالب اینترنت بدون شک جلوه ای از جهانی شدن فرهنگ است زیرا کنترل کشورها بر این پدیده یا صنعت هر روز کمتر می‌شود و این افراد هستند که تصمیم می‌گیرند چه چیزی را، چگونه، با چه کیفیتی، از چه کانالی و با چه ویژگی‌هایی دریافت کنند.

صنعت موسیقی اینترنتی در جهان

بازار موسیقی اینترنتی در جهان داغ است و هر کس سعی می‌کند از این بازار گسترده سهمی داشته باشد. آمارها نشان می دهد بازار دانلودهای موسیقی دیجیتالی از اینترنت و تلفن‌های همراه در سال ۲۰۰۵ سه برابر شده و ٦ درصد از فروش کل صنعت ثبت آثار را به خود اختصاص داده است.

ارزش دلاری دانلودهای موسیقی دیجیتالی در سال ۲۰۰۵ به ۱,۱ میلیارد دلار رسید که نسبت به درآمد ۳۸۰ میلیون دلاری در سال ۲۰۰٤ رشد بالایی را نشان می‌دهد. در سال ۲۰۰۵ طرفداران موسیقی ٤۲۰ میلیون تراک دیجیتالی از اینترنت دانلود کردند.

دانلودهای قانونی موسیقی نیز در سال ۲۰۰۵ افزایش چشمگیری داشتند. این امر تا اندازه‌ای به خدمات جدید دانلود موسیقی قانونی و دادخواهی‌های جهانی بستگی دارد.

صنعت موسیقی دیجیتالی در آغاز سال ۲۰۰٦ در مرحله‌ای حساس قرار گرفت و مشتریان به طور فزاینده به روش‌های قانونی دانلود موسیقی روی آوردند. محیط قانونی برای این تجارت در حال توسعه است و شرکت‌های ثبت به اشکال گوناگون در حال مجوز دادن به موسیقی‌های اینترنتی هستند.[۱]

همین بازار گسترده موجب شده است برخی شرکت‌های مشهور اینترنتی در زمینه موسیقی با یکدیگر همکاری کنند.[۲]

از سوی دیگر، فروش موسیقی در اینترنت منجر به کاهش فروش CD در امریکا شده و بر اساس گزارش‌های شرکت نیلسون، در سال ۲۰۰۵ حدود ٦۱۸,۹ میلیون آلبوم به فروش رسیده است. سرویس موسیقی آنلاین اپل یعنی iTunes بیش از یک میلیارد خرید داشته است. این شرکت خاطر نشان کرد ترافیک سایت iTunes نیز در سال ۲۰۰۵ با حدود ۲٤۱ درصد رشد روبه‌رو بوده است.[۳]

یاهو نیز خدمات موسیقی اینترنتی نوینی را ارائه می‌دهد که هدف آن رقابت با شرکت اپل است. این خدمات به کاربران امکان می دهد به صورت رایگان به ۱۰۰ هزار موسیقی گوش دهند و در صورت علاقه، آنها را از این شرکت خریداری کنند.[۴]

موضوع دیگر اینکه بزرگ‌ترین مرکز پخش آثار موسیقی در دنیا، با امضای قراردادی متعهد شد تمامی آرشیو موسیقی خود را از سایت اینترنتی قابل دریافت کند. سایت اینترنتی شرکت ویوندی یونیورسال، بزرگ‌ترین مرکز پخش آثار موسیقی در دنیا را شرکت اسپیرالفراگ در دسامبر ۲۰۰۶ راه‌اندازی کرد؛ این سایت رقیب شماره یک شرکت iTunes به شمار می رود.[۵]

موسیقی لس آنجلسی

از زمانی که دریافت موسیقی از طریق اینترنت در ایران مرسوم شده، انواع موسیقی لس‌آنجلسی نیز رواج یافته است. چنان که هر روز هزاران بار قطعات موسیقی مربوط به خوانندگان آن دیار از طریق نرم‌افزارهای رایانه‌ای دانلود می‌شود. وب سایت‌های خوانندگان یاد شده که در هر برنامه شو یا نمایش آنان از تلویزیون‌های ماهواره‌ای، به صورت زیرنویس منتشر می‌شود، به یکی از منابع ثابت دریافت این قطعات موسیقی تبدیل شده‌اند. تازه‌ترین ترانه‌های خوانندگان لس‌آنجلسی که از اینترنت دانلود می‌شود، به طور گسترده مورد استفاده قشرهای مختلف مردم قرار می‌گیرد. این سرعت انتشار در سال‌های گذشته سابقه نداشته و فراگیری و گستردگی آن به این صورت نبوده است.

کپی رایت موسیقی

مسئله کپی رایت یکی از دغدغه‌های اصلی تولیدکنندگان آثار موسیقی در ایران و جهان است. وقتی هر فردی می‌تواند به راحتی، بدون پرداخت حقوق تولیدکننده یک اثر، آن را به رایگان از طریق اینترنت به دست آورد چرا باید مبلغی از درآمد خود را بابت گوش کردن به موسیقی مورد علاقه خود بپردازد؟ برخی از کاربران ایرانی گمان می‌کنند هزینه‌ای که بابت اتصال به اینترنت می‌پردازند در واقع هزینه دریافت تمام خدمات اینترنتی، از جمله دانلود موسیقی است. شاید این امر به دلیل فقدان قانون کپی‌رایت در

ایران و آزاد بودن متخلفان باشد اما در دنیا، وضعیت تا حدود زیادی متفاوت است و برخوردهای شدیدی با دانلودکنندگان غیر مجاز موسیقی از اینترنت صورت می‌گیرد. در واقع صنعت موسیقی، با اقدامات قانونی علیه وب‌سایت‌های ارائه‌دهنده غیرقانونی موسیقی، به مبارزه با نقض کنندگان قانون کپی رایت شدت بخشیده است. برای مثال در سال ۲۰۰۶ انجمن ناشران موسیقی یا MPA که نماینده شرکت‌های موسیقی امریکاست، اولین دور مبارزات خود را علیه این وب‌سایت‌ها آغاز کرد. اورین کیزر، رییس انجمن MPA خواستار زندانی شدن مالکان این سایت‌ها شد. این اقدام پس از چندین سال مبارزه قانونی علیه خدمات غیرمجاز صورت گرفت که به کاربران اجازه می‌دادند در قبال پرداخت مبلغی موسیقی‌ها را دانلود کنند.[۶] اقدام قانونی علیه به اشتراک گذاران فایل در سال ۲۰۰۶، به ۲۰ هزار مورد در ۱۷ کشور رسید و صدور حکم علیه ارائه‌دهندگان خدمات غیرقانونی p2p در امریکا، استرالیا ، تایوان و کره جنوبی، به تغییر شکل بازار موسیقی دیجیتالی و طرز تفکر مشتریان کمک کرد. در همین حال، شرکت‌های بزرگ صنعت ضبط و پخش موسیقی، صدها نفر از مردم عادی را به دلیل مبادله غیرقانونی فایل و MP3 از طریق شبکه‌های P2P و به اشتراک گذاری فایل تحت پیگرد قراردادند.

یک گروه تجاری در امریکا که چندین شرکت بزرگ صنعت ضبط و پخش موسیقی را نمایندگی می‌کند، اعلام کرد از ۷۵۷ نفر از شهروندان عادی این کشور، به اتهام مبادله غیرقانونی فایل‌های موسیقی شکایت کرده است. بر اساس اعلام اتحادیه صنایع ضبط و پخش موسیقی در امریکا، (RIAA) شرکت‌های سونی، BMG و یونیورسال از جمله شاکیان این پرونده هستند.[۷]

پادکست‌ها

راه‌اندازی رادیو اینترنتی و سایت‌های پادکست برای انتشار موسیقی، از اقدامات مهم مبتنی بر بستر اینترنت است. پادکست‌ها با قابلیت تولید و انتشار فایل‌های صوتی، امروزه به یک رادیوی تمام عیار تبدیل شده‌اند. گرایش شدید کاربران اینترنت به پادکست‌ها نشان می‌دهد فرمتهای صوتی و تصویری در حال باز کردن جای خود در دنیای مجازی هستند. در ایران نیز تاکنون بیش از ۲۰ پادکست فارسی راه‌اندازی شده

است. بخش موسیقی، پای ثابت این پادکست‌هاست. در همین زمینه می‌توان به راه‌اندازی چند رادیوی اینترنتی برای موسیقی ایران اشاره کرد. رادیو آیدا یکی از این رادیوهاست.

این رادیوی اینترنتی که با نشانی www.radioaida.com در دسترس علاقه‌مندان است از پنج بخش اصلی تشکیل شده است:

۱ـ «مقالات» ۲ـ «اخبار» ۳ـ«نقد و بررسی» ٤ـ «گفت‌وگو» ۵ ـ «در سرای اهل هنر»

رادیو آیدا اعلام کرده است قصد دارد به جبران گذشته در شناساندن گسترده موسیقی پیشرو بویژه شاخه‌های جوان آن یاری‌رسان باشد. این رادیو، هدف اصلی خود را انتشار موسیقی پیشرو ایران و شرح و تفسیر آن اعلام کرده است. از دیگر رادیوهای اینترنتی موسیقی ایرانی می‌توان از «رادیودرویش» www.radiodarvish.com نام برد که ویژه آثار درویش‌خان است.[۸]

موسیقی زیر زمینی

موسیقی زیرزمینی نوعی از موسیقی است که در فرهنگ غیر رسمی مطرح است و در برابر فرهنگ رسمی قرار می‌گیرد.

با عرضه نوارهای کاست در غرب، هنرمندان موسیقی زیرزمینی وسیله‌ای به دست آوردند که اولا، قیمت ارزانی داشت ثانیا، کارکردن با آن راحت بود و ثالثا، تکثیر آن در هر خانه‌ای ممکن بود. به این ترتیب در دهه ۱۹۸۰ میلادی، در هر گوشه از شهرهای مهم غرب، عده‌ای از جوانان که تا چندی قبل نمی‌دانستند چگونه می‌توانند صدای خود را به مخاطبانشان برسانند، دور هم جمع شدند تا با وسایلی که امروزه ابتدایی به نظر می‌رسد، صدایی را تولید کنند که گرچه در استودیو تولید نشده بود و کیفیت استاندارد آثار رسمی را نداشت، اما پر از شور و هیجان و نوآوری بود.

این صدای متفاوت ظرف چند سال راه خود را به صحنه‌های اجرای موسیقی در رادیو و تلویزیون، تالارهای بزرگ و حتی استادیوم‌های ورزشی گشود و تهیه‌کنندگان را آن قدر با فروش‌های چشمگیر و غیرقابل انتظار گروه‌های زیرزمینی روبه‌رو کرد که دیگر خود چراغ به دست، هنرمندان زیرزمینی را جست‌وجو می‌کردند. در عین حال، با اجرای مکرر ترانه‌هایی که روزگاری زیرزمینی تلقی می‌شدند، شاهد این تضاد هستیم که آثار

زیرزمینی قدیمی، آثار معیار و رسمی به شمار می‌آیند و مدام آثار زیرزمینی دیگری تولید می‌شوند که به رقابت با این کلاسیک‌ها برمی‌خیزند و به این ترتیب هر چند سال، به مرور آثار زیرزمینی به آثار مورد توجه طبقه متوسط تبدیل می‌شوند و دقیقا در این تغییر مخاطب است که تعریف قدیمی آنها با واقعیت امروزی جور درنمی‌آید.

حال باید دید در ایران چه رخ داده یا در حال رخ دادن است؟ تعدادی از تهیه‌کنندگانی که پیش از انقلاب به فعالیت موسیقایی مشغول بودند امروز نیز در حال تولید موسیقی‌اند. با استثناهایی اندک، تهیه‌کننده‌های جدید هم به همان سبک قدیمی امن تهیه‌کننده‌های کهنسال ارادت دارند و به همان ترتیب کار می‌کنند. از سوی دیگر، میانگین سنی جامعه ایران کم است. جوانان در حال رویارویی با وضعیت‌های جدیدی (هم در حوزه‌های فردی و هم در حوزه‌های اجتماعی) هستند که در نسل‌های قبلی سابقه نداشته است. به این ترتیب حتی اگر بپذیریم تولیدات رسمی سنتی و کلاسیک موسیقی در زمان‌های گذشته می‌توانست پاسخگوی نیازهای جامعه و صدای واقعی آن باشد، امروز دیگر با وضعی مواجهیم که موسیقی جدید و نویی را می‌طلبد.

در سوی دیگر قضیه، این واقعیت وجود دارد که تعداد جوانانی که به هر دلیل، رو به موسیقی می‌آورند، بسیار چشمگیر است. آمار غیررسمی واردات سازها، همچنین میزان قابل توجه تولید ساز در ایران نشان می‌دهد در کنج خانه‌ها، هنرمندان فراوانی به کار مشغولند و از میان این تعداد، به ناچار تعدادی اثر جالب توجه نیز تولید می‌شود که به دست مخاطبان نمی‌رسد. امروزه با ورود تجهیزات و امکانات رایانه‌ای خانگی، هر کس با خریدن یک میکروفون مناسب می‌تواند یک استودیوی خانگی ضبط موسیقی داشته باشد و با توجه به حجم کم‌آهنگ‌ها در فرمت Mp3، آهنگهای خود را به راحتی از طریق اینترنت، سی دی و روش‌های متنوع دیگر به گوش دیگران برساند.[۹]

بی‌جهت نیست که اخیرا شاهد فوران انواع و اقسام خوانندگان دی جی بوده‌ایم که محصولات تولیدی آنان ابتدا از طریق سایت‌ها به جامعه معرفی شد و بعدها به شبکه‌های موسیقی ماهواره‌ای راه یافتند. برخی از این دی جی‌های وطنی پس از مشهور شدن راهی غرب می‌شوند

سایت‌ها و وبلاگ‌ها

نگاهی به فهرست بلاگ سرویس‌های بلاگفا و پرشین بلاگ حاکی از ثبت بیش از ۸۵۰ وبلاگ در زمینه موسیقی است. اگر چه همه این وبلاگ‌ها به صورت تخصصی به موضوع موسیقی نمی‌پردازند و بیشتر آنها صفحات معرفی و دانلود موسیقی هستند، اما همین تعداد وبلاگ و محتواهای عظیم منتشر شده در آنها، توجه مخاطبان و استقبال آنان را از این موضوع نشان می‌دهد. فعل و انفعالات درون وبلاگ‌های موسیقی حکایت از علاقه شدید جوانان ایرانی به موسیقی و به خصوص نسخه‌های اینترنتی آن دارد: راحت، ارزان و بدون کنترل!

همکاری وبلاگ‌نویسان موسیقی حتی به فضای واقعی جامعه هم کشیده شده است چنان که در دی ماه ۱۳۸۵، شاهد برگزاری اولین نشست حضوری وبلاگ‌نویسان موسیقی استان فارس با حضور و مشارکت انجمن موسیقی استان فارس، کارشناس موسیقی اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان فارس و مدیران آموزشگاه‌های موسیقی این استان بودیم. برنامه‌های این نشست نیز جالب بود:

ارایه مقاله و سخنرانی از سوی وبلاگ‌نویسان و هنرمندان، اجرای موسیقی از سوی وبلاگ‌نویسان علاقه‌مند، برگزاری نشست مشترک با حضور هنرمندان موسیقی و اجرای موسیقی از سوی یکی از گروه‌ها یا هنرمندان موسیقی.[۱۰]

وبلاگ‌ها همچنین با نقد آثار موسیقایی هنرمندان توانسته‌اند به بررسی ابعاد، ظرافت‌ها و زیبایی‌های این آثار بپردازند. این موضوع برای خود هنرمندان نیز مهم است چنان که علی لهراسبی خواننده تیتراژ عبور شیشه‌ای می‌گوید: از برآورد وبلاگ‌ها و وب‌سایت‌هایی که دربارهٔ آلبومم نوشته‌اند، می‌توان فهمید که این کار موفق بوده است. اخبار اینترنت را پی‌گیری می‌کنم. خوشحالم که این اتفاق افتاد. مسئولیتم سخت‌تر شد و حالا باید به دنبال کارهای بهتر باشم. بازتاب موفقیت آلبوم به گوشم می‌رسد. بالاترین لذت برای هنرمند این است که احساس کند فضای اطرافش او را پذیرفته‌اند و همشهریان و هموطنانش، کارش را گوش می‌کنند.[۱۱]

وب‌سایت‌های تخصصی موسیقی نیز جزء فعال‌ترین و پربیننده‌ترین وب‌سایت‌ها هستند. با جستجو در موتورهای گوگل می‌توان بیش از ۱۰۰ وب سایت مرتبط با موسیقی در شاخه‌های مختلف پیدا کرد: از وب‌سایت گروه‌های موسیقی سنتی، پاپ و جاز گرفته تا وب‌سایت‌های گروه‌های زیرزمینی و غیر مجاز!

ترویج موسیقی در دنیا از طریق اینترنت

استفاده از فناوری اینترنت برای انتشار آثار فاخر موسیقی، به امر رایجی در دنیا تبدیل شده است. برای مثال به‌مناسبت دویست و پنجاهمین سالگرد تولد «ولفگانگ آمادئوس موتزارت» ، تمامی آثار این موسیقیدان بزرگ، به‌طور رایگان بر روی اینترنت قرار گرفت. بنا بر اعلام سخنگوی موسسه بین‌المللی Mozarteum سالزبورگ « در دوازده ساعت اولیه راه‌اندازی وب‌سایت آثار موتزارت، حدود ٤٠٠ هزار نفر به آن مراجعه کردند». هدف از راه‌اندازی این سایت عرضه کامل و فراگیر آثار موسیقی موتزارت برای عموم و همچنین مطالعات دانشگاهی و شخصی اعلام شد . این سایت به نشانی dme.mozarteum.at آثار موتزارت را در ۱۰ مقوله متفاوت، از جمله ارکسترها و کنسرتهای او طبقه بندی کرده است.[۱۲]

در همین حال، انتشار آثار اینترنتی در باره وضعیت موسیقی یک کشور نیز بسیار جالب توجه است بخصوص که این موضوع مرتبط با موسیقی ایرانی باشد. بر اساس اطلاعات منتشر شده، نخستین دایرةالمعارف موسیقی ایرانی و شرقی، از سوی یک عضو شورای عالی تحقیقات علمی اسپانیا به زبان اسپانیایی تدوین می‌شود. دکتر «خاویر سانچز» مولف این دایره‌المعارف گفت: مجموعه یادشده، حاصل ١٤سال تحقیق و پژوهش درباره موسیقی شرقی از هند تا موسیقی عربی است و در آن، موسیقی ایرانی جایگاهی والا دارد. این استاد دانشگاه، بخشی از این مجموعه را از طریق اینترنت در معرض دید علاقه‌مندان گذاشته و در آن، انواع سازها نام، کاربرد، تعریف و جایگاه آنها را در موسیقی شرقی توضیح داده است. پایگاه اینترنتی سانچز که به زبان اسپانیایی است همچنین امکان شنیدن قطعات کوچکی از آلات و ادوات و دستگاه‌های موسیقی را فراهم کرده‌است. «همایون»، «بیات»، «چهارگاه»، «ردیف» و «گوشه» از نمونه دستگاه‌های موسیقی ایرانی هستند که در این مجموعه می‌توان شناخت و قطعات کوتاهی را در قالب آنها شنید. این دایرةالمعارف، همچنین نحوه نواختن سازها را توضیح داده و نمونه صدای آنها را به نمایش گذاشته است. سانچز خود با نواختن انواع سازهای ایرانی آشناست و «ردیف» آن را جواهری می‌داند که به موسیقی سنتی ایران، در مقایسه با موسیقی ملل، ویژگی‌های منحصر به فردی داده است. او دارای یک استودیوی مجهز در مرکز شورای عالی تحقیقات علمی اسپانیا است. در این استودیو،

چندین دستگاه رایانه وجود دارد که به آلات موسیقی وصل شده‌اند تا صدای هر ساز را با همه ویژگی‌هایش، منتقل و ضبط کنند. تعدادی دستگاه مختلف صوتی و ضبط قطعات نیز در این استودیو به چشم می‌خورد. این پژوهشگر اسپانیایی در زمینه انتقال وزن شعر پارسی هنگام ترجمه اسپانیایی آن نیز فعالیت می‌کند. سانچز در حال حاضر روی اشعار مولانا کار می‌کند و در صدد است اشعار او را با حفظ وزن فارسی، به زبان اسپانیایی برگرداند.

وی هدف از این اقدام را معرفی واقعی شعر و موسیقی ایران به جهان غرب بویژه کشورهای اسپانیایی زبان بیان می‌کند به نحوی که بهتر بتوانند با این «گنجینه ارزشمند ادبی، عرفانی و معنوی جهان» آشنا شوند. این استاد دانشگاه تصریح کرد: تا زمانی که کسی موسیقی و ادبیات پارسی را نشناسد، نمی‌تواند ادعا کند که ایران را می‌شناسد.

سانچز به همین دلیل، بر لزوم تلاش برای معرفی موسیقی ایرانی به کشورهای غربی تاکید دارد و آنچه را تعلل و بی‌توجهی نهادهای ایرانی در معرفی موسیقی ایرانی در اسپانیا می‌خواند، مورد انتقاد قرار می‌دهد.[۱۳]

مسنجرها ، چت روم‌ها و فروم‌ها

پیام رسانها و اتاقهای گفتگو، محلهای مناسب و جذابی برای رد و بدل کردن فایل‌های موسیقی هستند. اصولا از نظر برخی کاربران ایرانی، بیشترین استفاده از این خدمات برای دانلود قطعات موسیقی است. با ورود به برخی چت روم‌ها، آهنگ‌هایی از هنرمندان محبوب شرکت کنندگان در چت روم به گوش می رسد! حکایت فروم‌ها و تالارهای گفتگو نیز کمابیش شبیه چت روم‌ها و مسنجرهاست. با این تفاوت که محتوای فروم‌ها بر روی وب باقی می‌ماند و امکان ردیابی و بازدید را برای سایر کاربران در طول زمان فراهم می‌کند اما مطالب منتشر شده در مسنجرها و چت روم‌ها فقط برای مدت زمان اندکی بر روی وب باقی می‌ماند.

کیفیت پایین و فشرده‌سازی فایل‌ها

یکی از مسایل مهم مرتبط با موسیقی اینترنتی، کیفیت پایین فایل‌های دریافتی از طریق

شبکه است. این موضوع می‌تواند ضربه‌ای بر پیکر صنعت موسیقی تلقی شود. نیویورک تایمز در مورد فروش فایلهای فشرده موسیقی نوشت: طراحان، این واقعیت را که فایلها فشرده شده اند و به همین دلیل بعضی از اطلاعات آنها از بین رفته است، کتمان کرده‌اند از این‌رو افرادی که از iTunes برای iPodهای خود استفاده می‌کنند، پول خود را دور ریخته اند.[۱۴]

تداخل فناوری‌ها: آی پاد ، ام پی تری ، بلوتوس ، ایمیل ،موبایل و چیپ‌ها

تلفنهای همراه با امکان دریافت موسیقی از اینترنت و انتشار آن از طریق فناوری‌هایی نظیر بلوتوس، ام پی تری و آی پاد به گسترش استفاده جوانان از موسیقی اینترنتی کمک کرده اند. در واقع ادغام روزافزون این فناوری‌ها موجب شده است جذابیت موسیقی با فرمت‌های جدید برای کاربران این وسیله بیشتر شود. چنان که کاربران برخی از گوشی‌های موبایل می‌توانند از طریق وب سایت www.m-buzz.com برای خرید ترانه‌ها و کلیپ‌های ویدئویی اقدام کنند. شرکت «سونی–اریکسون» هم‌اکنون یکی از شرکت‌های متعددی است که در رقابت با خدمات «آی‌تیونز» شرکت «اپل»، به فروش اینترنتی موسیقی روی آورده است. «مایکروسافت»، «سن‌دیسک»، «نوکیا» و «سامسونگ» نیز از جمله شرکت‌هایی هستند که از تلاش خود برای راه‌اندازی وب سایت‌های فروش موسیقی اینترنتی خبر داده‌اند.

کارشناسان عقیده دارند با توجه به آرشیو بزرگ موسیقی شرکت «سونی» و همچنین فناوری مشهور «واک‌من» این شرکت که در گوشی‌های «سونی‌اریکسون» مورد استفاده قرار گرفته، خدمات فروش موسیقی «سونی–اریکسون» شانس زیادی برای موفقیت خواهد داشت[۱۵] با ازدیاد دستگاه‌های موسیقی قابل حمل ، تلفنهای همراه چند رسانه‌ای و استفاده گسترده از اینترنت پهن باند، فروش موسیقی دیجیتالی رشد بیشتری خواهد داشت . تحقیقات به عمل آمده در خصوص بازار تلفن همراه نشان می‌دهد در سال ۲۰۰۶ شمار تلفن‌های همراه مجهز به دستگاه پخش موسیقی MP3، به ۱۰۰ میلیون دستگاه می‌رسد و این تعداد تا سال ۲۰۱۰ به ۸۰۰ میلیون دستگاه افزایش خواهد یافت.

اما این همه ماجرا نیست زیرا داستان فناوری هیچ گاه به انتها نمی رسد و ممکن است حتی بتوانید از طریق شلوارتان نیز موسیقی دریافت کنید !! Levi Strauss ، تولید

کننده بزرگ پارچه‌های کتانی به تازگی شلوار جینی طراحی کرده است که می تواند نمایشگر موسیقی ipod پوشنده شلوار را کنترل کند. این شلوار جین مخصوص که Red Wire DLX نام دارد دارای یک کنترل از راه دور برای ipod و یک پایگاه ارتباطی است که در جیب شلوار جاسازی شده است . این ایستگاه با هدفونی که به آن چسبیده، کامل می شود. شرکت Levi Strauss اولین کارخانه ای نیست که لباسهای سازگار با ipod تولید می کند اما اولین کارخانه ای است که این وسایل را در شلوارهای جین به کار می‌برد. Burton Snow boarok اولین ژاکت ضد آب سازگار با ipod را در سال ۲۰۰۳ تولید کرد و پس از آن سایر شرکتها نیز به فکر تولید چنین لباس‌هایی افتادند.[۱۶]

همچنین ممکن است همراه با دریافت غذای سفارشی خود از یک رستوران ، بخش‌هایی از یک کنسرت موسیقی را نیز در یک بسته نرم افزاری دریافت کنید. براساس خبری که به تازگی منتشر شده است مک دونالد قصد دارد با ارایه یک کد به مشتریان، شرایط دانلود برخی آهنگها را از سایت سونی، فراهم کند.[۱۷]

پخش آنلاین موسیقی روی وب

گوش دادن به ترانه‌های متفاوت از خوانندگان مختلف، یکی از علاقه‌مندی‌های بسیاری از افراد، بویژه نوجوانان و جوانان است. اما اگر آهنگها به زبان خارجی باشد ممکن است درک معنای آن برای بعضی دشوار باشد. در این مواقع، اولین راه حل، رجوع به متن آهنگ یا همان Lyric است اما پیدا کردن متن ترانه مورد نظر از بین سایت‌های متعدد ممکن است وقت‌گیر باشد.

Lyricsgrabber نرم افزاری جدید و بسیار جالب و مفید است که امکان پیدا کردن یک ترانه را در کوتاه ترین زمان ممکن فراهم می‌کند. این نرم افزار جستجوی خود را طبق نام خواننده و آهنگ انجام می دهد و در زمان کوتاهی با جستجو در سایت‌های بزرگی که به عرضه آخرین ترانه‌های روز خوانندگان می‌پردازند، متن ترانه را پیدا می‌کند و بلافاصله دانلود کرده و در صفحه جدا گانه به نمایش در می‌آورد. این نرم افزار به بیش از ۱ میلیون ترانه از خوانندگان مشهور دسترسی دارد و ویژگی دیگر آن سازگاری با نرم افزار WinAmp است. Lyricsgrabber قادر است متن نوشتاری ترانه و آهنگ‌هایی را که Winamp در حال پخش آنهاست از اینترنت دریافت کند و بلافاصله

نشان دهد.[۱۸] از سوی دیگر امروزه اکثر شبکه‌های رایگان ماهواره ای برنامه‌های خود را بر روی اینترنت نیز به صورت Streaming Media پخش می کنند تا همزمان کاربران اینترنت بتوانند برنامه‌های آنها را بدون نیاز به دیش و رسیور دریافت و به صورت زنده تماشا کنند. برای استفاده از این روش نوین، نرم افزارهای متعددی نوشته شده اند که توانایی اتصال به شبکه‌های Streaming را تنها با چند کلیک ساده به کاربر می دهند.[۱۹]

تهدید یا فرصت

اینترنت می تواند تهدید یا فرصتی برای نشر موسیقی یک کشور باشد. برخی کشورها با اتخاذ سیاست‌های راهبردی به بهره گیری از ظرفیت‌های این فناوری برای گسترش موسیقی ملی خود پرداخته اند، برای مثال جوانان انگلیسی از این پس می‌توانند با مراجعه به وب سایت جدیدی که دولت آن را تاسیس کرده است، اطلاعات بیشتری درباره موسیقی به دست آورند. سایت Soundjunction که هیئت مدیره مدارس سلطنتی موسیقی انگلیس آن را تاسیس کرده است این فرصت را به کاربران می دهد تا اطلاعات بیشتری درباره موسیقی جاز و موسیقی باستانی کسب کنند. در سایت Soundjunction کاربران می توانند به ۵ ساعت فیلم دسترسی داشته باشند. این فیلمها درباره چگونگی شکل گیری سنتهای موسیقی در طول قرون و اعصار گذشته است. این سایت، حاوی صدها مقاله محاوره‌ای درباره تاریخچه انواع موسیقی، زندگینامه موسیقی‌دان‌ها و نقش آنان در محیط‌های اجتماعی و فرهنگی است.[۲۰] در ایران هم اقدامات زیادی در این زمینه صورت گرفته است برای مثال مرکز موسیقی صدا و سیما با راه اندازی سایتی به ارایه خدمات در این زمینه پرداخته است . در سایت مرکز موسیقی صداو سیما که طراحی و ساخت آن از چند سال قبل آغاز شده است، بخشهای مختلفی چون نهادهای اداری مرتبط با مرکز موسیقی، معرفی هنرمندان و ارائه تصویری از آنها به صورت الفبایی، معرفی آثار تازه ساخته شده از سوی این مرکز و اخبار فعالیت‌های انجام شده در بخش‌های مختلف این مجموعه را می‌توان نام برد. قرار است در آینده، بخشی از آرشیو موسیقی صداوسیما نیز که از آن به عنوان کامل ترین آرشیو موسیقی ایران نام برده می‌شود، در این سایت نهاده شود که از جمله آهنگهای آن برخی از برنامه‌های گلهاست که چهره‌هایی چون خالقی، معیری، بنان و... در آن دستی چیره داشتند.[۲۱]

دلیل جذابیت موسیقی اینترنتی برای مخاطب ایرانی و بخصوص نسل جوان این است که در فرهنگ رسمی کشور، موسیقی همواره میوه ممنوعه تلقی می‌شود و ابزار و آلات موسیقی حتی از تلویزیون ملی کشور و در مناسبت‌های اعیاد و شادمانی قابل رویت نیست و نوعی انحصار در پخش آثار موسیقی هنرمندان مشاهده می شود. در عوض اینترنت این امکان را به علاقه‌مندان می‌دهد که موسیقی را با هر روش و فرمت و با هر سلیقه، در هر زمان و مکان، از شبکه دریافت کنند .قدرت انتخاب و تنوع و تکثر نیز در حد اعلای خود وجود دارد. سلیقه و ذائقه نسل ایرانی به تدریج به این نوع دریافت موسیقی عادت می‌کند. بسیاری از وب سایت‌ها نیز برای بالا بردن بازدیدکنندگان و دریافت آگهی، خواسته یا ناخواسته به انتشار موسیقی اینترنتی و اختصاص بخشی از فضای محتوایی خود به موسیقی روی آورده‌اند .

اگرچه دانلود موسیقی و کلیپ‌های ویدیوئی، با سرعتهای فعلی اینترنت در ایران، بسیار دشوار است و مسئله فیلترینگ نیز بر سر راه آن قرار دارد، نگاهی دقیق به رفتارهای کاربران ایرانی در محیط اینترنت و واژه‌های جستجو شده از سوی آنان در موتورهای جستجو نشان می دهد موسیقی همچنان در مکانهای اول توجه قرار دارد . واقعیت این است که اینترنت، کنترل‌های رسمی بر فرآیند تولید، انتشار و دریافت موسیقی را در ایران تضعیف کرده است.

نتیجه

در عصر اطلاعات، فناوری‌های ارتباطی به هم پیوسته از قبیل اینترنت ، اینترانت ، شبکه‌های وَن، وپ، چت روم‌ها، فروم‌ها، نرم افزارهای پیام رسان همچون مسنجرها ، گروه‌های ایمیلی (Mail groups) و شبکه‌های اجتماعی (Social net works) و فناوری‌های موبایلی نظیر آی پادها، ام پی تری پلیرها، بولوتوس و اینفرارد، این امکان را فراهم کرده‌اند که دریافت، پردازش ، استفاده ، باز انتشار و مونتاژ یا آپلود فایل‌های دیجیتالی موسیقی در گسترده ترین شکل آن رواج یابد . این موج مبتنی بر اینترنت و سایر فناوری‌های اطلاعاتی و دیجیتالی، آن چنان قدرتمند و عظیم است که کمتر نظریه پرداز یا ناظری تصور ایستادگی در برابر آن را می نماید ، تصویری که در این مقاله از وضعیت انتشار موسیقی بر بستر شبکه‌ها ارایه شد، نشان می دهد در ایران به عنوان

کشوری که ضریب نفوذ اینترنت و رایانه در آن هر سال دوبرابر می‌شود ، تنها باید به فکر تولید و هدایت جریانهای سالم فرهنگی در اینترنت بود. اینترنت هم تهدید کننده موسیقی سنتی، اصیل و فاخر ایرانی است و هم فرصتی برای توسعه و گسترش آن . اگر ظرفیت سازی لازم برای استفاده از امکانات این شبکه برای توسعه نفوذ موسیقی ایرانی انجام نشود ، اینترنت می‌تواند همچون سیلی بنیان کن، تهدیدی جدی در سطح ملی برای موسیقی ایرانی باشد. اما اگر توانمندی‌های این فناوری به درستی شناخته شود می توان از آن برای تقویت ساختارها و بالابردن نفوذ موسیقی ایرانی در سطح ملی و بین المللی بهره برد .بررسی‌ها نشان می دهد بخش دولتی در ایران، به طور کلی از فرآیندها و تحولات فضای مجازی (cyber space) عقب مانده است و هر وقت خواسته دخالتی در این حوزه داشته باشد با نگرش سنتی و بسته به موضوع، موجب پیچیده تر شدن ماجرا و ایجاد گره‌های کور در این فضا شده است. فضای مجازی در ایران و وضعیت موسیقی در اینترنت، بیشتر از آنکه نیاز به ساماندهی داشته باشد، نیازمند درک درست، علمی و آگاهانه از مقتضیات این فضای تودرتو است. برای هر تصمیم درست، باید شناخت موضوع در صدر اولویت‌ها قرار گیرد، آیا ما حتی یک کار پژوهشی و تحقیقی معتبر علمی در حوزه موسیقی در اینترنت انجام داده‌ایم؟ چگونه می‌خواهیم بدون شناخت مسئله برای آن برنامه‌ریزی و سیاستگذاری کنیم؟

منابع فارسی

۱ـ محسنی، منوچهر (۱۳۸۰) ***جامعه‌شناسی جامعه اطلاعاتی***، نشر دیدار، تهران.

۲ـ آشنا، حسام‌الدین (۱۳۸۱) ***اینترنت و ثبات سیاسی و اجتماعی جمهوری اسلامی ایران***، مجموعه مقالات همایش رسانه‌ها و ثبات سیاسی ـ اجتماعی ایران، انتشارات پژوهشکده مطالعات راهبردی، تهران.

۳ـ کاستلز، امانوئل (۱۳۸۰) ***عصر اطلاعات***، جلد اول: ظهور جامعه شبکه‌ای، ترجمه احمد علیقلیان و افشین خاکباز، نشر نو، تهران.

منابع انگلیسی

1. http:// www.iritn.com/?action= show&type=news&id=10385

2. http:// www.iritn.com/?action= show&type=news&id=10468

3. http:// www.iritn.com/?action= show&type=news&id=10728

4. http:// www.iritn.com/?action= show&type=news&id=8863

5. http:// www.fcnn.tv/stat/index.php?option=com-content&task= view&id= 3589 &Itemid=63

6. http:// www.iritn.com/?action= show&type=news&id=10145

7. http:// www.shabakeh-mag.com/Articles/Show.aspx?=1001475

8. http:// news.gooya.com/culture/archives/023550.php

9. http:// www.iranhmusic.com/article.aspx?id=174

10. http:// iranava.blogfa.com/

11. http:// www.artmusic.ir/news/show.asp?CC=25&Id=11372

12. http:// www.artmusic.ir/news/show.asp?CC=21&Id=11051

13. http:// www.irna.ir/fa/news/view/line-2/8509276605155123.htm

14. http:// www.iritn.com/?action= show&type=news&id=3007

15. http:// www.irna.com/fa/news/view/menu-279/8507011329152800.htm

16. http:// www.iritn.com/?action= show&type=news&id=10335

17. http:// www.iritn.com/?action= show&type=news&id=2476

18. http:// www.1yricsgrabber.com/install-1yricsgrabber.exe

19. http:// www.p30world.com/archives/004609.php

20. http:// www.iritn.com/?action= show&type=news&id=9661

21. http:// www.hamshrionline.ir/News/?id=3136

نگاهی جامعه‌شناختی به موسیقی صداوسیما

دکتر رضا فاضل*

چکیده

مقالهٔ حاضر برگرفته از پژوهشی است به نام «موسیقی مطلوب برای صداوسیما» که توسط نگارنده در تابستان ۱۳۸۰، در واحد مطالعات و تحقیقات مرکز موسیقی صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران انجام شده است.

هدف پژوهشگر بررسی وضعیت کنونی موسیقی (محلی، پاپ، غربی) در ایران و شناخت موسیقی مطلوب برای صداوسیما بوده است.

از یافته‌های جالب این پژوهش می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

ـ ٤٥درصد پاسخگویان از موسیقی صداوسیما رضایت ندارند.

ـ ۵۰درصد علاقه‌مندان موسیقی از موسیقی محلی ایرانی لذت می‌برند.

ـ و ۳۷درصد آنان موسیقی ایرانی تولید خارج از کشور را ترجیح می‌دهند.

مقدمه

تلویزیون رسانه‌ای است که جاذبه و اثربخشی آن بیش از رسانه‌های دیگر است و ویژگی تصویری بودن آن فهم پیام را آسانتر می‌سازد. پژوهش‌ها نشان داده است که تصویر و صدا توأماً اطلاعات کامل‌تر و درک عمیق‌تری از پیام را به مخاطب ارائه می‌دهند. تلویزیون رسانه ملموسی است که همه چیز را در برابر چشمان تماشاگر به

* عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی

نمایش می‌گذارد (اسدی، ۱۳۷۱: ۱۷۵). این رسانه نه تنها قادر است آگاه کند، بیاموزاند، روشنگر باشد، ترغیب کند، الهام ببخشد و احساس را برانگیزد، بلکه می‌تواند آسیب برساند و گمراه کند (امه دور، ۱۳۷٤ : ۷).

روند فزاینده موسیقی غیرمجاز در جامعه

امروزه رسانه‌های تصویری، از جمله ماهواره‌ها و نوارهای ویدیویی، مرزهای ملی را درنوردیده و جهان را به عرصه رقابت عظیم و هولناک ارتباطات تصویری تبدیل کرده‌اند. بنابراین در عرصه رقابت تصویری امکانات تازه‌ای ظهور کرده است. علاوه بر نوارهای موسیقی و رادیوهای مختلف دیگر کشورها، که از ابتدا رقیبانی برای برنامه‌های صداوسیمای جمهوری اسلامی بوده‌اند، نوارهای ویدیویی، تلویزیون‌های دیگر کشورها، به‌ویژه کشورهای همسایه و بالاخره شبکه‌های پخش ماهواره‌ای برنامه‌های تلویزیونی، رقیبان سرسختی برای رسانه‌های داخلی کشور محسوب می‌شوند و با ظرافت‌های خاص مخاطبان را به سوی خود جذب می‌کنند. بنابراین ضروری است پیش از اینکه مخاطبان صداوسیما مجذوب امکانات رقبا شوند، با درک صحیح مسئله، به راه‌حلی منطقی برای آن دست یافت (شیخ، ۱۳۷٤ : ۳۹).

از سوی دیگر، در ایران به دلیل بی‌توجهی صداوسیما به بازار رقابت موسیقی، بازار نوار موسیقی (مجاز و غیرمجاز) رواج وسیعی یافته و مخاطبان موسیقی را به سوی این مجرا سوق داده است. نوار کاست با مصرف سالانه ٦۰ میلیون عدد، عمومی‌ترین وسیله صوتی است که بازاری ۸۰ میلیارد ریالی را تشکیل می‌دهد. با در نظر گرفتن دستگاه‌های پخش صوت که به ۱۵۰ هزار دستگاه تخمین زده می‌شود و با توجه به واردات قاچاق این کالا، می‌توان گفت بازار دستگاه‌های پخش و نوار کاست حدود ۱۵۰ میلیون دلار ارزبری دارد. در داخل ایران، گردش ریالی نوارهای خام و پرشدهٔ کاست بیش از ۵۰ میلیارد ریال است که بیش از نیمی از این رقم را سیستم‌های غیرمجاز و خارج از نظارت و کنترل به خود اختصاص می‌دهند. چنین برآورد شده است که در تهران ۵۰/۰۰۰ واحد کوچک به تکثیر غیرمجاز نوار، با استفاده از دستگاه‌های کوچک دو کاسته مشغولند. نیمی از ٦۰ میلیون نوار کاست مصرفی در ایران را تصنیف‌های ممنوع تأمین می‌کنند. برخی از کارشناسان بر این اعتقادند که اعمال

ضوابط و احتمالاً سلیقه‌های محدودکننده، [بر تولید و پخش موسیقی در رسانهٔ ملی] از جمله عوامل استقبال ایرانیان از تصنیف‌های لوس‌آنجلسی است (صادقی خطیبی، ۱۳۷۲).

واقعیت‌هایی که از آنها سخن رفت حاکی است که مهمترین موسیقی موردعلاقه بخش قابل توجهی از ایرانیان موسیقی غیرمجاز خارجی است. این مشکل از آنجا ناشی می‌شود که صداوسیما در جایگاه بزرگترین و فراگیرترین رسانه هنوز نتوانسته است جایگزینی برای این نوع موسیقی فراهم سازد.

صداوسیما و مخاطبان جوان

بنا به نظر کارشناسان، صداوسیما با دو کارکرد اساسی در صحنه اجتماع ظاهر شده است؛ کارکرد جامعه‌پذیری و کارکرد سرگرمی و تفریح.

تا کنون سیاست صداوسیما از یک سو معطوف به گسترش فرهنگ آرمانی، مطلوب و رسمی و از سوی دیگر حاشیه‌ای کردن فرهنگ غیررسمی بوده است. حذف فرهنگ غیررسمی و حاشیه‌ای‌شده و جایگزینی آن با فرهنگ آرمانی از اصلی‌ترین اهداف این رسانه به شمار می‌آمده است، اما به تازگی فرهنگ حاشیه‌ای‌شده ـ که پیش از این مورد نقد جدی بوده ـ در این رسانه مورد استفاده قرار گرفته است. می‌توان گفت در زمینه موسیقی مورد پسند نوجوانان و جوانان، استفاده از فرهنگ غیررسمی، حاشیه‌ای و مغایر با فرهنگ رسمی و تبلیغ‌شده مشاهده می‌شود. تا چندی پیش سیاست موسیقایی صداوسیما معطوف به کنترل فرهنگ غیررسمی و جایگزین کردن آن با موسیقی آرمانی تأییدشده بود ولیکن آنچه در سیاست جدید صداوسیما به چشم می‌خورد، پذیرش حضور موسیقی مردم‌پسند است. این مهمترین اتفاقی است که در سال‌های اخیر در این رسانه روی داده است. رسانه بزرگ صداوسیما به این واقعیت رسیده است که سیاست‌های کنترل فیزیکی در ممانعت از مصرف کالاهای فرهنگی غیرمجاز کارآمد نبوده‌اند و حضور کالاهای فرهنگی رقیب ــ با معانی و محتوای متفاوت با فرهنگ رسمی ـ فرصت دسترسی به این نوع کالاها را برای گروه‌های مختلف جامعه فراهم کرده است. در چنین فضایی می‌توان پیام سیاست جدید صداوسیما را این گونه دریافت که نسل جوان با سلیقه‌های متفاوت، خارج از چارچوب متعارف رشد کرده بنابراین

صداوسیما ناگزیر است خواسته‌های این دسته از مخاطبان را مورد توجه قرار دهد.

موسیقی ملی ـ بومی به مثابه میراث فرهنگی

هر ملتی بایستی میراث هنری خود را حفظ کند تا در حیات فرهنگی بین‌المللی جایگاه درخوری برای خود داشته باشد. حراست از فرهنگ ملی، به شیوه‌های مختلف، مسئله‌ای است، که مورد توجه همه ماست. امروزه نمی‌توان چنین پنداشت که بخشی از فرهنگ موسیقی جهان منحصراً به مملکت خاصی در محدوده جغرافیایی خاص آن تعلق داشته باشد.

از همین رو ضرورت دارد به هنرمندان بزرگ خود امکان هنرنمایی در عرصه جهانی را بدهیم و در این مورد، به شیوه‌ای عمل کنیم که اصالت و پاکی هنر آنها خدشه‌دار نشود و سنت‌های اصیل موسیقایی، محفوظ بماند. هر قدر فرم‌های موسیقی متعلق به فرهنگ‌های مختلف تنوع داشته باشد، به همان نسبت منبع دارایی و توانگری معنوی بیشتری خواهیم داشت، چنانکه آقای رگامه نیز اظهار می‌دارد: «هنر، هنگامی که به سطح معینی ارتقا می‌یابد، نیرویی است که خود را به همه تحمیل می‌کند» (صادقی خطیبی، ۱۳۷۲).

بنابراین برای ارتقای سطح موسیقی سرزمین پهناوری مانند ایران با فرهنگ‌های مختلف و در نتیجه آواها، ملودی‌ها و نغمه‌های گوناگون، لازم است تا انواع موسیقی کشور تفکیک گردد، ریشه‌ها و شاخه‌های هر یک شناخته شود و با برنامه‌ریزی صحیح و پشتیبانی درازمدت، امکان رشد و فعالیت برای صاحبان استعداد در هر کدام از شاخه‌ها فراهم آید. موسیقی سنتی در اصیل‌ترین شکل ممکن (ردیف‌نوازی و بداهه‌سرایی بر پایهٔ آن)، اشکال مردمی انواع موسیقی‌های ارکستری، پاپ شهری، بومی و حتی موسیقی فیلم و موسیقی الکترونیک، همه باید از هم تفکیک شوند و براساس نیازهای مختلف افراد یا سطوح مختلف طبقاتی و سنی، مورد استفاده قرار گیرند.

رشد موسیقی تنها در گرو رشد یک نوع موسیقی نیست، بلکه در گرو رشد فضایی است که هر نوع موسیقی را محترم شمارد؛ به شرط آنکه از استحکام فنی و زیبایی محتوا بهره داشته باشد (دانیلیو، ۱۳۷۷ : ۱۰۱)، در این صورت نه تنها از موسیقی سنتی، که از هر موسیقی خوب و ارزشمند دیگری حمایت می‌کنیم، لذا به نظر می‌رسد

موسیقی کلاسیک غربی و ارکسترهای سمفونیک نیز برای رشد و اعتلای موسیقی کشور لازم است، زیرا چاره‌ای جز این نداریم که در بسیاری از موارد خود را با شئونات دنیای پیشرفته هماهنگ کنیم و از آنها عقب نیفتیم. در این مورد به خصوص، ضروری است که از دانش فن موسیقی غرب نیز بهره‌مند شویم تا برای تشکیل ارکسترهای سمفونیک، نیازمند هنرمندان غربی نباشیم (مهدوی، ۱۳۷۷ : ۱۲).

آمارهای جمعیتی (سال ۱۳۷۵) نشان می‌دهد که ٦٨ درصد از جمعیت کشورمان را افراد ۲۹ سال به پایین تشکیل می‌دهند و حدود ۳۰ درصد از این میزان، ۱۵ تا ۳۰ سال دارند، از این رو جمعیت ایران یکی از جوان‌ترین جمعیت‌ها در میان کشورهای جهان محسوب می‌شود.

با این توصیف، رسانه‌های گروهی، به‌ویژه رسانه‌های الکترونیک و به‌خصوص صداوسیما رسالت بزرگی برای جذب وسیع‌ترین قشر جمعیت کشور، یعنی جوانان برعهده دارند.

داده‌ها سخن می‌گویند

در اینجا لازم است به نتایج پژوهشی اشاره کنیم که با موضوع بررسی وضعیت مصرف موسیقی در ایران و شناخت موسیقی مطلوب برای صداوسیما، در سال ۱۳۸۰، توسط نگارنده انجام شده است.

این تحقیق با استفاده از دو روش اسنادی و پیمایشی انجام گرفته است. تاریخچه موسیقی در ایران قبل و بعد از اسلام و دیدگاهها و نظریه‌های مربوط به موسیقی و نیز نقش رسانه رادیو ـ تلویزیون در زمینه پخش موسیقی به روش اسنادی مورد مطالعه قرار گرفته و با اتکاء به این مطالعات، بخش پیمایشی تحقیق انجام شده است.

در بخش پیمایشی دو دسته پرسشنامه تهیه شد:

پرسشنامه نخست مربوط به مخاطبان عام بود که نظر مردم را درباره انواع موسیقی و نیز کیفیت موسیقی صداوسیما جویا می‌شد. پرسشنامه دوم متعلق به دست‌اندرکاران موسیقی بود و هدف محقق آن بود که نظرات آنها را نیز درباره انواع موسیقی و کیفیت موسیقی صداوسیما جویا شود.

جامعه آماری این تحقیق شامل دو گروه است: ۱ــ مخاطبان عام موسیقی ۲ــ

دست‌اندرکاران موسیقی. مخاطبان عام را شهروندان ۱۵ سال به بالا و دست‌اندرکاران موسیقی را کارشناسان، مدرسان، موسیقی‌دانان و دانشجویان رشته موسیقی ساکن شهر تهران تشکیل می‌دهند.

برای انجام این تحقیق ۵۹۲ نفر از مخاطبان عام و ۳۰۷ نفر از دست اندرکاران موسیقی مورد پرسش قرار گرفتند.

در این تحقیق برای انتخاب نمونه از میان مخاطبان عام، از روش نمونه‌گیری طبقه‌ای استفاده شده است که طی آن هر یک از مناطق بیست گانه شهر تهران به عنوان یک طبقه محسوب شده است و در داخل هر منطقه نیز نمونه‌ها متناسب با توزیع جنس و سن انتخاب شده‌اند.

برای دستیابی به دست‌اندرکاران موسیقی، به چند مرکز موسیقی از جمله تالار وحدت، بخش موسیقی دانشگاه هنر، بخش موسیقی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، هنرستان موسیقی دختران، هنرستان موسیقی پسران، انجمن موسیقی ایران و چند مرکز آموزش موسیقی در شهر تهران مراجعه شده است.

داده‌های به دست آمده در این پژوهش (که به سفارش واحد مطالعات و تحقیقات مرکز موسیقی صداوسیما انجام شده است)، حاکی است: ۷۵/۵ درصد از مردم به موسیقی علاقه‌مند هستند و حدود ۹۳/۵ درصد علاقه‌مندان به موسیقی، در محدوده سنی ۱۵ تا ۲٤ سال قرار دارند.

۷۲ درصد از افرادی که در گروه سنی ۱۵ تا ۲۹ سال قرار دارند و ٥٦ درصد از افرادی که در گروه سنی ۳۰ تا ۳۹ سال قرار دارند، به موسیقی پاپ علاقه‌مندند. این میزان در میان افرادی که در گروه سنی ٤۰ سال به بالا قرار دارند، ٤٥ درصد است، بنابراین داده‌های به دست آمده حاکی از آن است که اکثر جمعیت کشورمان، به‌ویژه جوانان به موسیقی پاپ علاقه دارند. ضمناً علاقه به این نوع موسیقی در بین افرادی که دارای تحصیلات بالاتری هستند، بیشتر است. ۷۵ درصد از افرادی که دارای تحصیلاتی در حد دبیرستان هستند، به موسیقی پاپ در حد «زیاد و بسیار زیاد» علاقه دارند.

از سوی دیگر، ٤۳ درصد از افراد گروه سنی ۱۵ تا ۱۹ سال در حد «زیاد و خیلی‌زیاد» به موسیقی اصیل و سنتی علاقه‌مند هستند.

مسلماً صداوسیما با برنامه‌ریزی دقیق و جدی می‌تواند در اشاعه و گسترش موسیقی اصیل و سنتی ایران نقش مهمی ایفا کند. البته موسیقی اصیل ایرانی در میان افراد

گروه‌های سنی بالاتر که درگذشته تصاویر ارکسترهای زنده، خوانندگان و نوازندگان را در تلویزیون تماشا کرده‌اند و با ماهیت موسیقی اصیل و سنتی ایرانی آشنایی بیشتری دارند، از محبوبیت بالاتری برخوردار است. ۷۳ درصد از افراد در گروه سنی ٤٠ تا ٤٩ سال و ۸۱ درصد از افراد در گروه سنی ۵۰ سال به بالا در حد «زیاد و بسیار زیاد» به این موسیقی علاقه‌مندند. به هر حال این نکته حائز اهمیت است که حدود ٦٩ درصد از افراد در سطح تحصیلات عالی در حد «زیاد و خیلی‌زیاد» نسبت به موسیقی سنتی و اصیل ابراز علاقه کرده‌اند. بنابراین می‌توان گفت که صداوسیما باید سهم عمده‌ای از برنامه‌های موسیقایی خود را به این دو نوع موسیقی (پاپ و سنتی) اختصاص دهد.

علاوه بر این، از آنجا که موسیقی کلاسیک جایگاه ویژه‌ای در میان علاقه‌مندان به موسیقی دارد (۲۷ درصد علاقه‌مند به موسیقی کلاسیک) بنابراین، صداوسیما باید به این نوع موسیقی نیز توجه داشته باشد. ذکر این نکته خالی از لطف نیست که ۱۷ درصد علاقه‌مندان به این نوع موسیقی را گروه سنی ۱۵ تا ٢٤ سال تشکیل می‌دهند.

در عین حال، ۳۷ درصد از علاقه‌مندان به موسیقی گفته‌اند به موسیقی ایرانی تولید خارج از کشور علاقه دارند. مسلماً برنامه‌ریزی هوشمندانه برای تهیه و پخش برنامه‌های موسیقی تولید داخل می‌تواند تأثیر زیادی در جذب کسانی داشته باشد که موسیقی مورد علاقه خود را در خارج از مرزها جستجو می‌کنند. این در حالی است که ٤٦/٣ درصد کسانی که به موسیقی تولیدشده در خارج از کشور علاقه‌مند هستند، عمدتاً این نوع موسیقی را متنوع و شاد و ۱۷/۱ درصد آهنگ‌های آن را خوب و زیبا دانسته‌اند. عده‌ای (٦/١ درصد) خاطر نشان کرده‌اند که این نوع آهنگ‌ها با احساسات جوانان همخوانی دارد. برخی دیگر (۵ درصد) نیز گفته‌اند این نوع آهنگ‌ها هیجان‌آور است. به طور کلی براساس داده‌های به دست آمده بیشترین علت علاقه‌مندی افراد به این نوع موسیقی ناشی از شاد بودن آن است. بنابراین، برای جذب این افراد باید خواسته‌های آنان را نیز در موسیقی صداوسیما موردتوجه قرار داد.

در این میان، موسیقی محلی جایگاه ویژه‌ای دارد. براساس نتایج به دست آمده، ۵۰ درصد از علاقه‌مندان به موسیقی، از موسیقی محلی لذت می‌برند (۵۲ درصد زنان و ٤٨ درصد مردان). لذا باید موسیقی محلی ایرانی، از جایگاه برتری در صداوسیما برخوردار باشد.

یکی از نکاتی که باید مورد توجه برنامه‌ریزان صداوسیما قرار گیرد، معرفی موسیقی‌های جدید خارجی به کسانی است که به این نوع موسیقی علاقه‌مند هستند. اگرچه نتایج تحقیق نشان می‌دهد که شمار اندکی از مردم (١٤ درصد) به این نوع موسیقی علاقه نشان داده‌اند، اما حدود ۳۰ درصد از علاقه‌مندان به این نوع موسیقی را گروه سنی ۱۵ تا ۱۹ سال و ۲۲/۵ درصد از علاقه‌مندان را گروه سنی ۲۰ تا ٢٤ سال تشکیل می‌دهند. در عین حال شمار اندکی از این افراد خاستگاه این نوع موسیقی‌ها را می‌دانند و ۷۹ درصد از خاستگاه آن بی‌اطلاع هستند. البته برخی از موسیقی‌های جدید منشأ اجتماعی و حتی انقلابی دارد و برخی از آنها (جاز، رگتایم، بلوز، رپ) نمادی از عصیان علیه تبعیض نژادی و نابرابری در جامعه صنعتی پیشرفته محسوب می‌شوند. بنابراین، همان‌گونه که صداوسیما انواع فیلم‌های خارجی را به نمایش می‌گذارد و مورد تحلیل قرار می‌دهد، باید بخشی از این نوع موسیقی‌ها را پخش و تحلیل کند و خاستگاه اصلی آنها را مورد بررسی قرار دهد.

از سوی دیگر ۵۰ درصد از علاقه‌مندان به موسیقی از طریق نوار کاست و سی‌دی، موسیقی مطلوب خود را گوش می‌کنند. این رقم زمانی معنا پیدا می‌کند که مشاهده می‌کنیم تنها ١٤/٣ درصد از افراد علاقه‌مند به موسیقی، رادیو را برای شنیدن موسیقی انتخاب می‌کنند، ۳۵/۷ درصد بقیه نیز به موسیقی تلویزیون توجه دارند. اگر صداوسیما ـ با توجه به داده‌های پژوهش کنونی ـ سلایق مختلف را برای پخش موسیقی در نظر گیرد، مسلماً گرایش به شنیدن موسیقی ـ از طریق نوارها و سی‌دی‌های مجاز و غیرمجاز ـ کاهش می‌یابد. داده‌های به دست آمده حاکی از آن است که حدود ٤١ درصد از این افراد نوار و سی‌دی حاوی موسیقی سنتی، ۳۱ درصد، نوارها و سی‌دی‌های خوانندگان ایرانی مقیم خارج، ٢٠/٦ درصد، موسیقی پاپ تولید داخل و ۱۷ درصد آنها نوارها و سی‌دی‌های موسیقی کلاسیک را خریداری می‌کنند*. بنابراین بیشترین خریداران نوارهای کاست و سی‌دی را کسانی تشکیل می‌دهند که به موسیقی سنتی و اصیل ایرانی علاقه‌مندند. از این رو با توجه به داده‌های به دست آمده، ضروری است صداوسیما به موسیقی اصیل ایرانی توجه بیشتری نشان دهد.

* هر پاسخگو می‌توانسته به بیش از یک مورد اشاره کند، بنابراین جمع درصدها بیش از ۱۰۰ است.

یکی دیگر از هدف‌های این پژوهش شناخت محبوب‌ترین خوانندگان موسیقی سنتی و اصیل ایرانی، خوانندگان موسیقی پاپ، آهنگسازان و نوازندگان در میان مردم کشورمان بود. براساس نتایج به دست آمده، محبوب‌ترین خوانندگان موسیقی سنتی و اصیل به ترتیب شجریان (٦١ درصد)، افتخاری (۵۳/۵ درصد)، شهرام ناظری (۲۲/٦ درصد)، مختاباد (۱۰/۳ درصد) و بنان (۹/۸ درصد) بوده‌اند. در مورد خوانندگان، دو نکته حائز اهمیت است، نخست اینکه تا چه حد صدای این خوانندگان در برنامه‌های موسیقایی صداوسیما مورد استفاده قرار می‌گیرد. دوم اینکه تنها ۱۰ درصد از علاقه‌مندان به موسیقی سنتی و اصیل، استاد بنان را که از برجسته‌ترین خوانندگان معاصر ایرانی است، بهترین خواننده موسیقی سنتی و اصیل ایرانی دانسته‌اند. شکی نیست که این خواننده بزرگ تنها در میان کسانی محبوب است که عمدتاً به وسیله نوار کاست با صدای او آشنا هستند و صداوسیما چندان صدای او را به سمع شنوندگان نرسانده است. از سوی دیگر، ٣٤ درصد از علاقه‌مندان به موسیقی اظهار داشته‌اند که آهنگسازان را نمی‌شناسند و ٤٥ درصد گفته‌اند شناختی از نوازندگان ندارند. بنابراین، وظیفه تلویزیون آن است که آهنگسازان و نوازندگان را به مردم معرفی کند و در حد امکان تصویر آنان را نشان دهد.

محبوبیت خوانندگان پاپ داخل کشور نیز در میان مردم متفاوت است، در میان این خوانندگان، محمدرضا اصفهانی (٤١/٢ درصد)، حسین زمان (۲۸/۹ درصد)، شادمهر عقیلی (۲۸/۸ درصد) و خشایار اعتمادی (۲۸/۲ درصد) محبوبیت بیشتری دارند. بنابراین صداوسیما باید با توجه به محبوبیت این خوانندگان، آهنگ‌های آنها را پخش کند.

نتایج به دست آمده نشان می‌دهد ۵۵ درصد پاسخگویان عام در حد «زیاد و خیلی‌زیاد» از موسیقی صداوسیما رضایت دارند، بنابراین باید برای ٤٥ درصد بقیه چاره‌ای اندیشید. اساساً هدف صداوسیما آن است که رضایت اکثر علاقه‌مندان به موسیقی را جلب کند. ادامهٔ نتایج نشان می‌دهد که میزان رضایت علاقه‌مندان به موسیقی از موسیقی سیما بیشتر از موسیقی صداست. به عبارت دیگر، ٦٠ درصد از پاسخگویان از موسیقی سیما در حد «زیاد و خیلی‌زیاد» رضایت دارند.

اکثر پاسخگویان (٦٦ درصد) اظهارداشته‌اند که پخش موسیقی پاپ ایرانی با صدای خوانندگانی مانند: محمدرضا اصفهانی، حسین زمان، شادمهر عقیلی، خشایار اعتمادی و... که

از صداوسیما پخش می‌شود، به میزان «زیاد و بسیار زیاد» باعث کاهش گرایش جوانان به موسیقی‌های غیرمجاز می‌شود. بنابراین می‌توان گفت که واحد موسیقی صداوسیما در این زمینه موفقیت قابل توجهی کسب کرده است.

از طرف دیگر ۵۷ درصد از علاقه‌مندان به موسیقی سنتی نیز از برنامه‌های موسیقی سنتی تلویزیون در حد «زیاد و خیلی‌زیاد» ابراز رضایت کرده‌اند، اما ٤٣ درصد بقیه در حد «کم و خیلی‌کم» از پخش موسیقی سنتی در تلویزیون رضایت داشته و یا «اصلاً» از آن رضایت نداشته‌اند. نکته در خور توجه آن است که ۷۵/٤ درصد از پاسخگویان با پخش صدای خوانندگان قدیمی (بنان، قوامی، شهیدی) موافق بوده‌اند.

یکی از مسائلی که همواره مورد بحث علاقه‌مندان به موسیقی است، مسئله پخش نشدن تصویرسازها از تلویزیون است. آمارها نشان می‌دهد که ۸۷ درصد از علاقه‌مندان به موسیقی خواستار نشان دادن تصویر سازها و ارکسترها در تلویزیون هستند. از سوی دیگر، ٧٦ درصد از علاقه‌مندان به موسیقی خواستار پخش موسیقی همراه با همسرایی زنان در صداوسیما شده‌اند. یکی از سیاست‌های مرکز موسیقی و شورای موسیقی صداوسیما تأیید پخش صدای خوانندگان جدیدی است که صدایشان شبیه به صدای خوانندگان قدیمی است. ۷۳ درصد از علاقه‌مندان به موسیقی این سیاست را تأیید کرده‌اند. همچنین ۷۸ درصد از مردم علاقه‌مند به موسیقی، با خوانندگان جدید که صدایشان شبیه به خوانندگان پاپ قدیمی است، موافق بوده‌اند.

درباره موسیقی و موسیقی صداوسیما، در برخی از موارد در بین مردم (غیرکارشناسان) و کارشناسان اظهارنظرهای مشابه و در برخی موارد، اظهارنظرهای متفاوتی مشاهده شده است. در حالی که ۵۵ درصد مردم از موسیقی رادیو و ٦٠ درصد آنها از موسیقی تلویزیون در حد «زیاد و خیلی‌زیاد» ابراز رضایت کرده‌اند، فقط ۷ درصد از کارشناسان در حد «زیاد و خیلی‌زیاد» از موسیقی صداوسیما رضایت داشتند. از سوی دیگر، ۳۳ درصد از کارشناسان و دست‌اندرکاران موسیقی، با استفاده از خوانندگانی که صدایشان شبیه به خوانندگان ایرانی مقیم خارج است، موافق بوده‌اند.

نتیجه‌گیری

موسیقی ایرانی نیازمند تکامل است، تکامل به معنی زدودن عناصر بازدارنده و گسترش عناصر بالندهٔ آن. اگر بخواهیم موسیقی‌ای داشته باشیم که هم بازتاب‌دهنده واقعیات زندگی اجتماعی و هم بیانگر عواطف و همزبانی آشنا برای مردم باشد، چاره‌ای جز این نیست که با استفاده از مصالح همین موسیقی و براساس همین سنت‌ها، موسیقی نوینی بسازیم. تحول جامعه و دگرگونی فرهنگی و هنری آن، قانونمندی خود را دارد و در درازمدت، متناسب با تحولات تاریخ، شرایط عینی و ذهنی جامعه تکامل می‌یابد.

به طور کلی، دو گرایش در میان دست‌اندرکاران موسیقی دیده می‌شود: گرایش به موسیقی سنتی و گرایش تحول‌طلب.

گرچه امروزه صدای کسانی که بر ثابت ماندن موسیقی تأکید می‌ورزند، بلندتر است، صدای کسانی که تحول و چرخشی نوین را در موسیقی ایرانی ضروری می‌دانند، هر روز طنین بیشتری می‌یابد.

شناخت، روشن‌بینی و پرهیز از کهنه‌پرستی مضمون تحولات اجتماعی دوران ماست. باید با اصول موسیقی به مثابه یک علم برخورد کرد و از دستاوردهای انسان‌های خلاق در همه جای دنیا بهره گرفت. بدیهی است که تأکید بر نوآوری و فرا گرفتن موسیقی غربی به معنای غیرایرانی کردن موسیقی ملی یا به‌کارگیری بی‌چون و چرای موسیقی علمی غربی نیست، باید مایه‌های اصلی موسیقی خویش را بشناسیم و با گسترش و اعتلای آن به سطح بالاتری دست یابیم.

منابع

۱ـ فاضل، رضا (۱۳۸۰) **موسیقی مطلوب برای صداوسیما؛ نگاهی جامعه‌شناختی به موسیقی صداوسیما**، واحد مطالعات و تحقیقات مرکز موسیقی صداوسیما.

۲ـ اسدی، علی (۱۳۷۱) انتشارات سروش.

۳ـ دور، امه (۱۳۷٤) **تلویزیون و کودکان**، ترجمه علی رستمی، انتشارات سروش.

٤ـ شیخ، سعادت (۱۳۷٤) **صداوسیما و رقیبان آن**، پژوهش و سنجش، شماره ۵.

۵ـ صادقی خطیبی، اعظم (۱۳۷۲ و ۱۳۷٤) **بازار نوارهای موسیقی در ایران**، پیام امروز، شماره ۱.

٦ـ دانیلیو، آلن (تابستان ۱۳۷۷)، **موسیقی و فرهنگ**، فصلنامه موسیقی مقام، شماره ۲.

۷ـ مهدوی، رضا (۲۵ مرداد ۱۳۷۷) **نقش موسیقی در صداوسیما**، روزنامه سلام.

نماهنگ و نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند

آلف بورنبرگ[1]
مترجم: رضا فرخ‌نژاد*

چکیده

معنا در موسیقی از روابط بین عناصر موسیقیایی و تصویری به دست می‌آید. بعد تصویر بر دلالت اولیه موسیقی اشاره دارد. دلالت ثانویه یا درک معانی ضمنی نماهنگ از فرهنگی به فرهنگ دیگر و حتی از فردی به فرد دیگر متفاوت است. از این رو نماهنگ دارای نوعی «ارجاع‌پذیری مشروط» است.

نویسنده در این مقاله با تحلیل معانی صریح و معانی ضمنی نماهنگ، دلالت‌های اولیه و ثانویه این نوع موسیقی را بررسی کرده است. وی استدلال می‌کند که در نماهنگ هر دو قسم دلالت موسیقیایی وجود دارد زیرا محتوای تصویری نماهنگ معانی ضمنی موسیقی را بازنمایی می‌کند. در پایان نتیجه می‌گیرد که معنای نماهنگ از تأثیر متقابل دلالت تصویری و موسیقایی در سطوح مختلف حاصل می‌شود.

---

1 - ALFBJÖRNBERG

* کارشناس ارشد علوم ارتباطات

مقدمه

در سال‌های اخیر نماهنگ یا همان ویدئو موزیک به یکی از برنامه‌های غالب تلویزیون تبدیل شده است. از آنجا که بر خلاف موسیقی‌های رایج، نماهنگ از عنصر تصویر بهره می‌برد، بررسی نشانه شناختی ساختارهای تصویری و موسیقیایی آن ضرورت پیدا می‌کند. از سوی دیگر، نماهنگ طی دهه اخیر، به یکی از ابزارهای غالب برای ترویج موسیقی مردم پسند، به ویژه در بازار موسیقی راک و پاپ امریکایی ـ انگلیسی تبدیل شده است.

برخلاف موسیقی سنتی فیلم، ویژگی‌های تصویری نماهنگ، به شدت تحت تاثیر نحو موسیقایی و اشعار ترانه است. از این رو، ساختار روایت تصویری در نماهنگ، ارتباط تنگاتنگی با روند روایت ترانه و جریان‌های روایتی مشابه در موسیقی دارد. مقاله حاضر، در پی آن است که با ارائه چهارچوبی نظری از روابط ساختار تصویری و موسیقایی، به ویژه نماهنگ‌های معاصر، چگونگی عملی شدن این روابط را نشان دهد.

موسیقی و معنا

به طور معمول، در مباحث مربوط به دلالت و معنا، جنبه ارجاع‌ناپذیری (non-referentiality) موسیقی مورد تاکید قرار می‌گیرد. ساختارهای موسیقایی به سبب متمایز بودن از زبان کلامی، از هر گونه معنی صریح عاری هستند. معنا در موسیقی، از تداعی‌ها و معناهای ضمنی‌ای حاصل می‌شود که موسیقی به شنونده منتقل کرده است. میدلتون با نقد تحلیل‌های تک بعدی که فقط به جنبه معانی ضمنی موسیقی می‌پردازند، به جای عبارت‌های «معنای صریح» و «معنای ضمنی»، «دلالت اولیه» و «دلالت ثانویه» را پیشنهاد می‌کند (Middleton , 1990 : 220).

یکی از مشخصه‌های بارز مدل‌های دلالت اولیه در موسیقی که «میدلتون»، بدان پرداخته است، توجه به ساختار موسیقی در برابر محتواست که اغلب نیز نامعلوم باقی مانده است. معنا در موسیقی، از روابط بین عناصری به دست می‌آید که به واسطه برخی قواعد دستوری، در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند؛ موسیقی «شیوه‌ای از روابط منطقی را

ارائه می‌دهد» که با ساختارهای کلی‌تر ادراک و همچنین مراحل زیستی و حرکتی در ارتباط است. از این رو می‌توان گفت موسیقی نه بر خود اشیا که بر روابط ساختاری آنها دلالت دارد (Middleton , 1990 : 223).

دلالت ثانویه در موسیقی، از راه‌های گوناگونی به دست می‌آید. میدلتون به نقل از «استفانی» (stefani)، فهرست بلندی از انواع مختلف چنین معانی‌ای را ارائه می‌دهد که سطوح ساختاری متفاوت از عناصر واحد در یک قطعه خاص تا کل سبک‌های موسیقی را دربرمی‌گیرد. طبق اصول ساختاری موسیقی، زمینه‌های پدید آمدن معانی ضمنی از فرهنگی به فرهنگ دیگر، متفاوت است (Middleton , 1990 : 232).علاوه بر آن، در درون هر فرهنگ نیز این معانی از فردی به فرد دیگر تفاوت می‌یابد (Tagg , 1990). دلیل این امر با در نظر داشتن عوامل دیگر، می‌تواند تعریف نامناسب واحدهای دلالت در موسیقی باشد. بنابراین، موسیقی هر چند به اندازه زبان کلامی از دقت ارجاعی برخوردار نیست، درجه معینی از ثبات ذهنی را داراست. از این رو می‌توان گفت که موسیقی دارای نوعی «ارجاع‌پذیری مشروط» است. در نماهنگ، هر دو نوع دلالت موسیقایی (اولیه و ثانویه) موجود است. در سطح محتوای تصویری، انواع گوناگون دلالت‌های ثانویه موسیقایی، اغلب همراه با تجسم تصویری محتوای معانی ترانه‌ها (اشعار) در دو سطح خرد (micro) / یا کلان (macro) (روایی) یافت می‌شود. به هر حال ویژگی برجسته نماهنگ، پیوستگی بسیار نزدیک فرایندهای تصویری آن با ساختارهای موسیقایی است.

این بدان معناست که بعد تصویر، بر دلالت اولیه موسیقی اشاره دارد؛ اگر موسیقی «شیوه‌ای از روابط منطقی را ارائه دهد» تصویر نماهنگ، باز نمودی تصویری از این روابط را به دست خواهد داد. چگونگی شکل‌گیری روند این بازنمایی، تا حد زیادی به مختصات نحوی موسیقی بستگی دارد که به لحاظ نوعی، در نماهنگ‌ها دیده می‌شود. مانند موسیقی‌های پاپ یا راک دوره معاصر.

نحو موسیقی مردم‌پسند و روایتگری

به طور کلی، موسیقی در مقایسه با دیگر اشکال ارتباط، دارای ساختاری تکرار شونده است. تقطیع موسیقی که به طور عموم، مبنای تحلیل‌های موسیقی و ساختارهای

شنیداری است، در واقع بر پایه ساختارهای تکرار شونده صورت می‌گیرد که شامل یک یا چند پارامتر موسیقایی است. با این حال، تفاوت عمده تقطیع ساختارهای شنیداری معمولی از سوی افراد غیرمتخصص و تقطیع‌های نظریه محور، در این است که تقطیع اول، بر مبنای واحدهای بزرگ‌تر (موتیف، عبارات، پریود متقارن) صورت می‌گیرد. این موضوع، در قواعد نحوی معمول در موسیقی مردم‌پسند نیز انعکاس یافته است (stefani , 1987). عباراتی با طول برابر، در یک پریود متقارن، با یکدیگر ترکیب و در سطوح ساختاری بالاتر، به پایه‌های مشخص و به نسبت ثابت فرم (form) تبدیل می‌شوند بطور مثال بخش‌های «ورس» (verse) و «کروس»(chorus).

به هر حال به روشنی پیداست که در موسیقی سال‌های پس از ۱۹٤۵، گرایشی به تقطیع در سطوح بالاتر (بخش، پریود) وجود نداشته است. بدین معنا که بر تقطیع در سطوح پایین‌تر (عبارت، موتیف، واحد وزنی)، بیش از گذشته تاکید می‌شده است. از دهه ۱۹۵۰، این جهت‌گیری، به توسعه همه جانبه سبک در موسیقی مردم‌پسند منجر شد.

فرآیند موسیقایی را می‌توان در دو دسته طبقه‌بندی کرد: آنهایی که مبتنی بر «انتخاب دیجیتال» (digital selection) هستند، به این معنی که از میان گزینه‌های محدود انتخاب می‌شوند و آنهایی که «انتخاب آنالوگ» (analogue selection) یعنی پارامترهای پیوسته متغیر هستند. بنا به گفته میدلتون، موسیقی مصداقی، (extension) نظیر موسیقی هنری اروپای غربی (Chester, 1970)، در سطح خرد با انتخاب دیجیتال و در سطح کلان، با انتخاب آنالوگ توصیف می‌شود (Middieton , 1983:238). واحدهای کوچک ثابت (نت‌ها، موتیف‌ها) در ترکیب‌های پیچیده‌ای تلفیق می‌شوند که به راحتی قابل تجزیه به ساختارهای ساده و فرمول‌وار نیستند. در موسیقی مفهومی(intention) که در بسیاری از آیین‌های موسیقی مردم‌پسند و فولکور نمود دارد، شرایط تاحدودی عکس است. یعنی در سطح کلان، انتخاب، از نوع دیجیتال (برای مثال تناوب شمار اندکی از بخش‌های فرمال مانند ورس و کروس) و در سطح خرد، انتخاب، از نوع آنالوگ خواهد بود. (تغییر آهنگ واحدهای کوچک زیر و بمی، ریتم یا طنین صدا) [۱]

به طور کلی، موسیقی مردم‌پسند دوره معاصر که به طور عمده، تحت تأثیر موسیقی‌های امریکایی ـ افریقایی و امریکایی ـ انگلیسی است بیش از پیش، با مدهای

(mode) مفهومی ساختار مشخص می‌شود.

تقسیم مفهومی / مصداقی موسیقی برای تعیین درجه «روایتگری» که بی‌تردید می‌توان گفت با انواع گوناگون ساختار موسیقایی پیوند دارد، امری تعیین‌کننده و اساسی است. ساختارهای موسیقایی که از کیفیت روایی مطلوب‌تری برخوردارند، به طور عمده در قالب موسیقی «تونال» با ساختار مصداقی دیده می‌شوند. این نوع فرایندهای موسیقی روایی که شامل ملودی، هارمونی و روابط بین آنها هستند، از طریق یک «منطق برگشت‌ناپذیر» (tonal logic) مشخص می‌شوند. فرایندهای ملودیک / هارمونیک «کشیدن و رها کردن»، (tension and release) موومان رو به جلویی را در موسیقی ایجاد می‌کنند.[۲] هر دو فرایند در سطوح بالاتر، هم براساس انتخاب دیجیتال (برای مثال تناوب تونالیته‌های اصلی و فرعی یا سطوح مختلف تونال) و هم براساس انتخاب آنالوگ، در موومان‌های بین این سطوح (یعنی درجه متغیری از کشیدگی هارمونیک / ملودیک) صورت می‌گیرد.

این فرایندها همچنین به واسطه برای مثال، آرایش عبارات تونالیته «آغاز» یا «پایان»، بر عملکردهای گوناگون دستوری نیز دلالت دارند. به هر حال موسیقی مردم‌پسند دوره معاصر، تا حدود زیادی بر پایه اصول ساختاری «مودال» (Modal) شکل گرفته که فرایندهای تونال در آن نقش چندانی نداشته است (Björnberg, 1989). هر چقدر موسیقی بیشتر به سمت مودال کشیده شود، عملکرد روایتگری تونال کمرنگ‌تر خواهد شد. در حالی که تغییر «آهنگ کلام» (نت) ، (inflection)، با توجه به دیگر پارامترها، از منظر خرد و نیز با توجه به تغییرات ممکن سطح مودال / تونال، از منظر کلان، برجسته‌تر خواهد شد.

چه بسا این موارد از ویژگی‌های موسیقی پاپ و راک باشد که «فریث»(Frith)، در بحث زیبایی‌شناسی نماهنگ، بدان اشاره می‌کند: «به نظر نمی‌رسد موسیقی راک از «تراکم»(density) لازم برای تصویرسازی جالب یا پیچیده برخوردار باشد.» (, Frith 1988: 219)

در اینجا تراکم، دقیقاً به معنای «تراکم اطلاعات» در نظریه اطلاعات دلالت دارد زیرا ارتباط موسیقایی، بیش از یک نوع «اطلاع» را شامل می‌شود. «مولز» محتوای اطلاعات موسیقی را به دو گونه اطلاعات معناشناختی (semantic) (اطلاعات کمابیش موجود در

ساختارهای برجسته موسیقی) و اطلاعات زیبایی‌شناختی (aesthetic) (اطلاعاتی که در حین اجرا به موسیقی اضافه می‌شوند) تقسیم می‌کند (Moles, 1968). به سبب نقش مهم تکرار در نحو موسیقایی، کلیت موسیقی، نسبت به زبان کلامی به میزان بالایی دارای حشو معنایی ساختاری (یعنی تراکم اطلاعاتی کمتر) است و برعکس مقادیر زیادی اطلاعات زیبایی‌شناختی را در خود دارد. حال اینکه آیا گرایش به سمت اطلاعات زیبایی‌شناختی در موسیقی مردم‌پسند بیشتر از موسیقی هنری است یا نه، جای بحث دارد. با این وجود به جرئت می‌توان گفت تراکم اطلاعات معناشناختی در موسیقی معاصر راک و پاپ، به مراتب کمتر از موسیقی سنتی ـ هنری اروپای غربی و موسیقی فیلم‌های هالیوودی است که بر پایه این سنت تنظیم شده‌اند. این مهم در ارتباط با همان موضوعی است که پیش‌تر با عنوان تفاوت‌های ناشی از ساختارهای تونال روایی، مورد بحث قرار گرفت.[۳]

از آنجا که ممکن است موسیقی از منظر روان‌شناسی و فیزیولوژیکی توجیه و تبیین شود، بی‌تردید حشو معنایی، به ویژه برای کارکردهای موسیقایی آن لازم و ضروری خواهد بود (Booth , 1981 & middleton , 1983 & stefani , 1987). با این حال، حشو معنایی، رابطه‌ای کاملاً متضاد و مخالف با روایتگری منطقی ایجاد می‌کند و این، همان توجیه اساسی ویژگی «پست مدرن» نماهنگ است که اغلب مورد بحث قرار می‌گیرد. فرایندهای تصویری منطبق با نحوهای موسیقایی که در موسیقی مردم‌پسند معاصر نیز رایجند، حاوی میزان بالایی از حشو روایتگری ساختاری هستند در حالی که تصویرسازی جنبه‌های پیچیده‌تر اطلاعات زیبایی‌شناختی، امکان انتخاب بیشتری را در مورد محتوای تصویر به دست می‌دهد. با اندکی اغراق، می‌توان به طور خلاصه گفت که موسیقی به طور عام و موسیقی پاپ و راک، به طور خاص، سبک پست مدرن‌تری از ارتباطات را نسبت به زبان کلامی یا نمایش درام کلاسیک به وجود آورده‌اند (straw , 1988: 258).

وجه تمییز نماهنگ در قیاس با موسیقی فیلم سنتی هالیوودی در این است که انواع نماهنگ، به ویژه فرم‌های موسیقی مردم‌پسند، به تصویر کشیده می‌شوند. در موسیقی فیلم، مقتضیات روایتگری تصویری ایجاب می‌کند که اصول ساختاری خاص موسیقی، نادیده گرفته شده و به ضرورت، تعدیل شوند. در حالی که در نماهنگ، قضیه عکس

است. بدین معنا که نقش تعیین‌کننده نحو موسیقایی، روایت منسجم و جامع را با مشکل مواجه می‌سازد(Gorbman , 1987 : 13). مشابه این وضعیت، در اپرا و فیلم موزیکال نیز مشاهده می‌شود که عرضه فرم‌های موسیقی «مستقل» (غزل‌های مردمی نوع TPA)، جریان روایتگری را مختل می‌سازد. از سوی دیگر، تصویرسازی ساختارهای موسیقایی «روایت‌گر» به راحتی قابلیت انطباق با ضوابط موسیقی فیلم / فیلم سنتی را دارد. از نمونه‌های بارز آن می‌توان به تصویرسازی سمفونی دشتی (Pastoral) بتهوون در «فانتازیا»ی دیزنی اشاره کرد.

جنبه اطلاعات زیبایی‌شناختی موسیقی پاپ / راک، ویژگی‌های تجربی مهمی را شامل می‌شود که در مباحث موسیقی از آن با اصطلاحاتی چون ضرب (beat) و صدا (sound) یاد می‌شود (Abrahamsen , 1988 & Fornas , 1980 & Lilliestam , 1984).

از دیدگاه روان‌شناسی ـ پذیرش (reception-psychological)، تاکید بر این ویژگی‌ها، در واقع تاکیدی است بر فرایند اولیه موسیقی که با سطوح ساختاری غیرمنطقی و پیش کلامی مرتبط است و فرایند ثانویه موسیقی که به ساختارهای ظاهری منطقی مانند ملودی و هارمونی می‌پردازد، به دست فراموشی سپرده می‌شود. امکانات موسیقی (صدا و ضرب) برای فعال‌سازی چنین سطوحی از روان‌شناسی پیش کلامی، در یک بافت متعارف و رایج بیش از هر چیز، به کیفیت‌های صوتی از قبیل شدت صدا و مختصات فرکانس ویژه بستگی دارد که نمی‌توانند به طور کامل در رسانه تلویزیون بازآفرینی شوند. با وجود این، حرکات سریع و تعدد برش‌های(cut) نماهنگ می‌تواند این عناصر صوتی را به بیان‌های تصویری تبدیل کند که در ادامه به آن خواهیم پرداخت[٤] (kohut, 1957).

نماهنگ به مثابه تجسم ساختارهای موسیقایی

روابط متقابل صداوتصویر در نماهنگ، به طور خاص، در بعد زمان نمود دارد. چه در سطح کلان و چه در سطح خرد، ترکیب زمانی متأثر از موسیقی، تعیین‌کننده محتوای تصویری خواهد بود. اصلی‌ترین عامل زمانی تعیین‌کننده در نماهنگ، طول ترانه موردنظر است. تنظیم معمول و مرسوم بیشتر ترانه‌های پاپ / راک در ٤ دقیقه، کمتر یا بیشتر، محدودیت‌های آشکاری در نمایش تصویری ایجاد می‌کند. البته در موارد

استثنایی چون ویدئوی Thriller، مایکل جکسون، اشتیاق برای بازآفرینی روایتی پیچیده‌تر، منجر به فرا رفتن مدت زمان ویدئو از ترانه شده است. طی این مدت زمان، تصاویر نیز به کمک موسیقی شکل می‌گیرند (BjÖrnberg , 1987:55).

بیشتر ترانه‌های پاپ / راک معاصر، بر اساس گونه یا گونه‌هایی از فرم کروس ـ ورس تنظیم شده‌اند. به این معنا که هر ترانه (شامل پیش درآمد، بخش‌های سولو و کودا(coda)) معمولاً از ۹–۸ بخش مجزای به نسبت مشخص تشکیل شده است.

در بسیاری از نماهنگ‌ها، نظام قاعده‌مند موسیقی (از قبیل تناوب بخش‌های کروس و ورس و ...) کمابیش چگونگی سازماندهی محتوای تصویر را معلوم می‌کند. فرم موسیقایی، اغلب از طریق تغییرات کلی صحنه، از نمایش خواننده یا گروه (یا در صورت امکان تک‌نواز) در بخش کروس گرفته تا روایت جسته و گریخته در بخش ورس، به تصویر کشیده می‌شود. (بطور مثال می‌توانید به ویدئوی The Model اثر کرافت ورک(Kraftwerk) و دیگری ویدئوی «Down under» ساخته «من ات ورک» (Men at work)مراجعه کنید.) فرم ورس ـ کروس چه به لحاظ موسیقایی و چه به لحاظ غنایی، می‌تواند به مثابه «فرایند مرکزگرای چند جانبه»(multiple centripetal process) مطرح باشد؛ به لحاظ موسیقایی، از طریق تاثیر کادانس بخش کروس و از نظر غنایی، به واسطه حرکت از طرح مسئله / عینی‌سازی در بخش‌های ورسی، به سمت تعمیم / تصدیق در بخش کروس (همان، ۱۸۹). استیلای چنین حالتی از نظام قاعده‌مند در موسیقی مردم‌پسند، از اواسط قرن نوزدهم، بر این نکته تاکید دارد که آن را می‌توان به مثابه یک کهن الگوی(archetype) تثبیت شده موسیقایی، برای شنونده معاصر غرب قملداد کرد. به هر حال، به سبب بازگشت مکرر به «وضع سکوت» یا «مرکز» در فرم ورس ـ کروس، رابطه‌ای متضاد با روایت خطی ایجاد می‌شود.[۵] برش روایتگری تصویری، به بخش‌های کوچک‌تر (حدود ۳۰ ثانیه) به دلیل تطابق با فرم موسیقایی نیز از دیدگاه نمایشی / روایی انتزاعی و نامربوط به نظر می‌رسد.

در چند مورد که آرایش تصاویر با فرم موسیقایی سازگاری نداشته، شکل‌گیری روایت بدون تقطیع مشخص، چه بسا به کل ویدئو نیز تسری پیدا کرده است. (نمونه‌هایی از این دست را می‌توان در بسیاری از نماهنگ‌های ZZ tops مشاهده کرد) احتمال دیگر می‌تواند غلبه بی‌چون و چرای «تصاویر خیالی» (dreamlike visuals) با

ساختاری آشفته و تهی از عناصر روایتگری باشد. (یک نمونه از چندین نمونـه موجـود Blue Monday «نیواوردر» (New order) اسـت). بـدیهی اسـت تقطیـع در تـصویرسازی ترانه‌های متعلق به سبک‌های موسیقایی که مرزبندی بخش‌های فرمال آن واضـح نیـست مانند «هیپ هاپ» (Hip hop) یا «موسیقی خانگی» (House music) به مراتـب مـشکل‌تـر است. برای نمونه می‌توانید به ویدئوهای «I come off» اثر «یانـگ ام سـی» (Young MC) و «Pump up the volume» اثر «مارس» (Marrs) مراجعه کنید.

به هر حال وجه اشتراک مشخص بین ترکیب تصویری و ساختار زمانی موسـیقی در سطح خرد زمان واقع شده است. در عمل در تمامی نماهنـگ‌هـا هـر دو حرکـت کـادر تصویر یعنی حرکت دوربین و برش‌ها با ضرباهنگ اصلی و یا واحدهای ضـربی کوتـاه منطبق با وزن‌های موسیقایی یا حالات ضربی اصلی، «همگاه» (synchronise) می‌شـوند. به نظر می‌رسد عقیده فریث مبنی بر اینکه «مونتاژ، ابزار کار اصلی تولیدکننـده نماهنـگ است چون معادل تصویری موسیقی است که خارج از لایه‌های صوتی استودیویی پدیـد آمده است» (Frith , 1988:219)، مبتنی بر مقایسه‌ای تکنیکی بدون هـیچ ارتبـاط تجربـی آشکار باشد؛ مونتاژ یکی از چندین معادل تصویری قابل درک موسیقی است کـه بیـشتر با یک ضربه شـدید و مؤکـد، و نـه از طریـق مراحـل تونـال «کـشیدن و رهـا کـردن»، خودنمایی می‌کند. از این رو ارتباط نزدیک موسیقی و تصویر که در بافت‌های موسـیقی فیلم، به نحو تحقیرآمیزی با عنـوان «مبتـذل و بـی‌ارزش» (Mickey-mousing) از آن یـاد می‌شـود (Schmidt , 1982: 48)، بـه ویـژه در خـصوص جنبـه‌هـای ضـربی کـار، بـرای کارکردهای نماهنگ، به منزله تصویرپردازی ویژگی‌هـای تجربـی موسـیقی، ضـروری و لازم است. این تجانس‌های ضربی، یکی از مشخصه‌های مهم نماهنگ را معلوم می‌کند.

همچنین در بسیاری از ویدئوها، نمونـه‌هـایی از رابطـه ضـربی یـا ناهماهنـگ، بـین ضرباهنگ تصویری و ضرباهنگ موسیقایی مشاهده می‌شود که در آنها تقریباً معادل‌های تصویری وزن و ضرب موسیقی، به کل حذف شده‌اند (برای نمونه می‌توانید ویـدئوهای "There must be an angle playing with my heart" اثـر «یـوری تمـیکس» و ویـدئوی "Rock the casbah" ساخته گـروه کلـش= Clash را ببینـد). از منظـر تجربـی، در چنـین مواردی، رابطه بین ضرباهنگ تصویر و ضربه موسیقایی، تجانسی را به وجود می‌آورد تا بین ضربه بخش ضرباهنگ و تکنواز آزاد و مستقل از آن تضاد ایجاد شود. این موضوع،

در سبک‌های موسیقایی متأثر از موسیقی امریکایی ـ افریقایی، متداول‌تر است (Björnberg, 1987: 99).

از این رو، در حالی که ویژگی ضربی موسیقی، نقشی اساسی در شکل‌گیری نماهنگ ایفا می‌کند، سهم تصویرپردازی آشکار فرایندهای تونال، کشیدن و رها ساختن، (که بر پارامترهای هارمونیک و ملودیک تاثیر می‌گذارد) بسیار اندک خواهد بود. ارتباط نزدیک فرایندهای تصویری و تونال که «راد» (Ruud) در ویدئوی Rene and Georgette Magritte with their Dog After the war اثر «سیمون» (Simon)، بدان پی برده است (Rad, 1988: 56)، در بافت‌های نماهنگ کمتر دیده می‌شود. واقعیتی که به ویژگی‌های کلی تونال موسیقی پاپ / راک معاصر اشاره دارد. شبکه‌ای از روابط متمایز تونال که نقش مهمی در ترانه‌های «پل سیمون» دارند جزء این گونه‌ها محسوب نمی‌شوند. در بیشتر موارد، ترانه‌ها بر مبنای «زمینه‌های مودال» ایستا استوارند که در نماهنگ‌ها بر پایه سطح (mood) کلی قابل قیاس با انواع دلالت‌های ثانویه ژانر ـ محور به نمایش در می‌آیند (Björnberg, 1989).

توجه خاص نماهنگ، بر پارامترهای موسیقایی مرتبط با صدا، از قبیل طنین و دینامیک متمرکز شده است که از طریق تصویرپردازی‌های گوناگون زیبایی‌شناختی، کیفیت‌های طنینی و تغییرات دینامیکی اعمال می‌شود. چنین تصاویری، اغلب در مدت زمانی کوتاه به فرم «مبتذل و بی‌ارزش» تبدیل می‌شوند. نمونه دم دستی این مورد، استفاده از صداهای موزیکال (اغلب صدای سازهای ضربی) به منزله جلوه‌های صوتی «فیلمیک» یعنی شبیه‌سازی صداهای diegetic و تلویحی تصاویر است. چندین نمونه از این نوع تصویرسازی‌ها را می‌توان در ویدئوهای Janie ُs Got A Gun اثر «آرو اسمیت»(Aerosmith) (همراهی اوج‌گیری سینتی سایزر با نور لکه‌ای، همراهی تکنوازی گیتار با شکستن شیشه و ضربات زه طبل با شلیک هفت تیر) و ویدئوی Vienna اثر آلتراوکس(Ultravox) (همراهی صداهای فیلتر شده سینتی سایزر با صحنه مه‌آلود شبانه، همراهی ضربات زه طبل با نور چراغ قوه و ضربات ناگهانی سنج با شلیک هفت تیر) مشاهده کرد. چنین تاثیراتی، مانند تجانس‌های ضربی که در بالا بدان اشاره شد، در پیشرفت نماهنگ، به ویژه جنبه‌های تجربی موسیقایی آن دخیل هستند.

تصویرسازی در نماهنگ، علاوه بر ساختار موسیقایی، اغلب بر مبنای اشعار کلامی ترانه نیز صورت می‌گیرد. این نوع تصویرسازی، همچنین ممکن است با ویژگی‌های آواشناختی و زبان‌شناختی اشعار در ارتباط باشد که در این صورت، با تصویرپردازی

پارامترهای موسیقایی مشابه، از قبیل دینامیک، طنین و دانگ برابری خواهد کرد. اما از سویی ممکن است با محتوای معناشناختی اشعار نیز در سطوح گوناگون ساختاری مرتبط باشد. کمتر می‌توان نماهنگی به دست آورد که تصویرپردازی منسجمی از آشکارترین سطح دلالت کلامی (موقعیت‌ها یا روایتگری در ورس) پیش روی قرار دهد.[۶] با وجود این، تکنیک‌هایی برای به تصویر کشیدن عینی و ملموس تک تک واژه‌ها یا مفاهیم ورسی، بارها به کار گرفته شده است. زیبایی‌شناختی تدوین برش (cut up) خاص نماهنگ‌ها، در سطح خرد، امکان وجود صدا روی تصویر را بدون هیچ‌گونه ارتباط اضافی با بافت اطراف فراهم می‌آورد. این «تصویرپردازی آوایی» می‌تواند جزئیات ورس را با اهمیت‌تر جلوه دهد. چنان که برای مثال در ویدئوی Blue Sky Mine اثر «میدنایت اویل» (Midnight oil) دیده می‌شود. این نوع تصویرپردازی، گاه در یک دوره زمانی طولانی‌تر، بر تصاویر اشراف پیدا می‌کند. نمونه بارز آن ویدئوی «پیتر گابریل» (Peter Gabriel) با عنوان Sledgehammer است که تا حدود زیادی، بر پایه تصویرپردازی عینی استعاره‌های ورسی و مبتنی بر رابطه «مبتذل و بی‌ارزش» بین ورس و تصویر ساخته شده است. روال معمول دیگر تصویرپردازی ورسی، نمایش عبارات نوشتاری اشعار است (نمایش گرافیکی از این دست را می‌توان در ویدئوی Need you tonight دید.)[۷] عجیب آنکه این نوع تصویرپردازی‌های ورسی، به سبب ویژگی ناپیوسته بودن، توجه و دقت مخاطب را به جای محتوای معنایی و بافت روایی، به جنبه‌های موسیقایی ورس (آواشناختی و زبان‌شناختی) معطوف می‌کند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله استدلال شده است که تصویرسازی معانی ساختاری موسیقی، دلالت اولیه، کارکردی مهم و اساسی در نماهنگ دارد. فرایندهای تصویری، به منظور تکمیل ویژگی‌های تجربی موسیقایی با معادل‌های تصویری، براساس ساختار موسیقایی تعیین می‌شوند که تا حدودی مستقل از ماهیت ارجاعی تصاویر و شاید جلوتر از آن عمل می‌کنند. بر همین قیاس، می‌توان جنبه محتوای تصویری نماهنگ را به مثابه بازنمایی تصویرشده (بخشی از) معانی ضمنی بالقوه موسیقی، دلالت ثانویه، قملداد کرد. جنبه محتوای تصویری، با اشاره به تاریخ فیلم، قراردادهای تلویزیونی، تبلیغات، هنرهای تجسمی، سبک‌های فرهنگی و ... نقش دلالت‌کننده‌ها را نمایان می‌سازد که تفسیر هر یک از آنها در نوشته‌ها و آثار مربوط به نماهنگ و به طور عمده از دیدگاه نظریه‌های

فیلم و تلویزیون، موردتاکید قرار گرفته است. با وجود این، معنای نماهنگ از تاثیر متقابل دلالت تصویری و موسیقایی در سطوح مختلف به دست می‌آید. از این رو، بررسی نماهنگ از منظر موسیقی‌شناختی، به سبب نقش بالقوه آن در نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند، مهم و ضروری است. به هر حال، دیدگاه تحلیل گرایانه موسیقی نیز عنصر مهمی در رهیافت چند رشته‌ای شمرده می‌شود که نیازمند تحلیلی جامع و مانع از دلالت چند بعدی است اما تاکنون در تحقیقات معاصر موردتوجه قرار نگرفته است.

منابع انگلیسی

1- Abrahamsen , p. (1988) **Sound. En discussion af termen sounds relevans for populaermusikanalyse set I et socialpsykologisk perspektiv Alborg**: Department of Music and Music Therapy , Aalborg University Centre.

2- (1987) **En liten sang som alla andra Melodifestivalen 1959 – 1983**. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Goteborgs universitet.

3- Björnberg , A. (1989) **On aeolian harmony in contemporary popular music**. Göteborg: IASPM Nordic Branch Working Papers , no DK 1.

4- Booth, M. W .(1981) **The Experience of Songs New Haven** & London.

5- Frith , s. (1988) **Music for pleasure.** Essays in the sociology of pop Cambridge University press Alf Björnberg Music Video and the Semiotics of Popular Music .

6- Chester , A. (1970) **second Thoughts on a Rock Aesthetic** New Left Review.

7- Fornäs , J. (1980) **Socialisationsteori för musikvetare**. Stencilled papers from Göteborgs Univ Musicology Dept , 8005.

8- Forsman , M. (1986) **Det eviga nuet**. Filmhäftet , 54.

9- Gorbman , C. (1987) **Unheard Melodies: Narrative Film Music Bloomington** & London: Indiana University press / BFI Publishings.

10- Kinder , M. (1984) **Music video and the spectator.** Television , ideology and dream Film Quarterly , 38/1.

11-kohut , H. (1957) **Observations on the psychological functions of music** Journal of the American Psychoanalytical Association.

12- Larsen , P. (1987) **Bortom berättelsen Filmhäftat**.

13- Lilliestam , L. (1984) **syntarn as intag eller fran melodi och harmonik till klang och rytm: 10 teser Tvarspel – 31 artiklar om musik**. Festskrift till Jan Ling. Göteborg: Skrifter fran Musikvetenskapliga institionen.

14- Middleton , R. (1983) **Play it again , Sam : on the productivity of repetition**, popular Music.

15- (1990) **Studying popular Music**. Buckingham: open University Press.

16- Ruud, E. (1988) **Musikk for Øyet**. Om mkusikvideo. Oslo.

17- Schmidt , H-C. (1982) **Film music für die Sekundär –und Studienstufe**. Kassel: Barenreiter.

18- Stefani , G. (1987) **Melody: a popular perspective popluar Music .**

19- Stockfelt , O. (1988) **Music som lyssnandets konst.** En analys av W A Mozarts synfoni N 40, g moll k. 550 Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet.

20- Straw , W. (1988) **Music video in its contexts : popular music and post – modernism in the 1980s** , popular Music.

21- Ström , G. (1989) **Musicvideo** Oslo.

22- Tagg , P. (1979) **Kojak: 50 Seconds of Television Music,** Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet .

23- (1990) **Universal Music and the Case of Death** . La musica come linguaggio universale, ed. R Pozzi , Raffaele. Firenze: Leo S. Olischki.

پی‌نوشت

۱ـ تاگ فرایند موسیقیایی را به دو مقوله کلی «مرکزگرا» (بازگشت به نقطـه آغـاز) و «مرکزگریـز) (اتمـام بـا توجه به دوری از حالت اولیه) طبقه‌بندی می‌کند؛ به نظر می‌رسد این نوع تقسیم‌بندی بیشتر در مورد انتخـاب‌هـای دیجیتالی دو گزینه‌ای که بر اساس پارامترهایی نظیر تونالیته، تناوب، ارتفاع صدا و غیره شکل مـی‌گیرنـد، صـدق می‌کند. در موارد بیش از دو گزینه‌ای و یا مبتنی بر انتخاب آنالوگ، همانطور که در تحلیل تاگ بیـان شـده اسـت، طبقه‌بندی سلسله مراتبی که به اصطلاح فاصله موسیقیایی خوانده می‌شود، دشوارتر است.

۲ـــ میـدلتون تمـایز بـین سـاختارهای مفهـومی و مـصداقی را بـا تمـایز تکرارهـای «discursive» و «musematic» تبیین می‌کند بگونه‌ای که اولی را ناشی از تکرار پارامترهای موسیقیایی همـراه بـا تغییـرات دیگـر پارامترها (نمونه بارز آن سکانس ملودیک / هارمونیک می‌باشـد) و دومـی را نتیجـه تکـرار واحـدهای کوچـک و ثابت‌تر می‌داند.

۳ـ علاوه بر این،حالات و «مدهای شنیداری» که کاربرد وسـیعی در موسـیقی مـردم پـسند دارد اهمیـت بعـد زیبایی شناختی موسیقی را نسبت به «ساختارهای شنیداری» (حالت ایده‌آل کنسرواتوارها) دو چندان می‌کند.

٤ ـ فورسمن (۱۹۸٦) در سایه تئوری‌های سوسیالیستی گربمن مبتنی بر ایگـوی ضـعیف و نارسیـست بحـث جالبی در مورد کارکردهای نماهنگ ارائه داده است.

۵ ـ لارمن (۱۹۸۷) در تحلیل ویدئوی فیل کالینز با عنوان Against All odds نمونـه‌ای از تقطیـع فرآینـد تصویری موسیقی همسرایی را ارائه می‌دهد.

همچنین لارسن در این تحلیل رابطه همگون سـاختار روایتگـری تـصاویر و شـور و حـرارت قوسـی شـکل موسیقی (تأثیر اولیه پارامترهای راکستراسیون و دنیاسیک) را تبیین می‌کند. اما با این وجود او در مورد اینکه تا چـه حد ساختارهای فرمان موسیقی این رابطه را تقویت و یا کم اثر می‌کند، توضیحی ارائه نمی‌دهد.

٦ـ این واقعیت چه بسا می‌تواند هم از جانب سازندگان ویدئو برای پرهیز از معانی مـبهم و گنـگ و افـزایش شانس تماشاگران برای تولید تعابیر شخصی (اشتروم، ۱۹۸۹، ص ۸۸) و هم از جانـب هنرمنـدان بـرای تأکیـد بـر فاصله و تسلط بر اشعار اصلی قابل توجیه باشد.

۷ ـ نتیجه نهایی این مهم در ویدئوی prince's signo' the times که کلیت آن مبتنی بر اشعار کلامـی آواز است به بارنشسته است.

جوانان و مصرف موسیقی

فردین علیخواه*
محمد خانی ملکوه**

چکیده

این مقاله براساس پژوهشی که نگارنده‌گان در آبان‌ماه ۱۳۸۵، در مرکز تحقیقات صداوسیما انجام داده‌اند، تهیه شده است. این پژوهش بر مبنای نظرسنجی از ۱۰۲٤ نفر نوجوان و جوان ساکن شهر تهران تدوین شده و محور آن شناخت میزان و نوع موسیقی مورد استفاده در میان افراد ۱۵ تا ۲۵ساله بوده است.

برای سنجش این موضوع، مقوله‌هایی چون تعداد ساعات گوش دادن به موسیقی در روز، سبک موسیقی و خواننده مورد علاقه نوجوانان و جوانان مورد بررسی قرار گرفته است.

از جمله جالب‌ترین نتایج این نظرسنجی می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۳۱درصد پاسخگویان بین ۲ تا ٤ ساعت در روز به موسیقی گوش می‌دهند، ٤۰درصد علاقه‌مندان به موسیقی، موسیقی پاپ تولید داخل کشور را می‌شنوند و قریب به ٦۰درصد پاسخگویان تقسیم‌بندی مجاز و غیرمجاز موسیقی‌های موجود را قبول دارند.

---

* پژوهشگر و مدرس دانشگاه
** پژوهشگر مرکز تحقیقات صدا و سیما

مقدمه

امروزه یکی از اولویت‌های برنامه‌های رسانه‌های جمعی برای جذب مخاطب پخش موسیقی است. اهمیت این نوع برنامه‌ها به حدی است که در حال حاضر تعداد شبکه‌های رادیویی و تلویزیونی که در طول شبانه روز صرفاً به پخش موسیقی می‌پردازند، رو به افزایش است. برای مثال در بین شبکه‌های ماهواره‌ای ، معمولاً هر کشوری در کنار ایجاد شبکه خبری و ملی ، شبکه‌ای مختص موسیقی تأسیس می‌کند که در آن موسیقی آن کشور به دنیا عرضه می‌شود. در این خصوص می‌توان به شبکه‌های موسیقی کشورهای عربی، هندی و روسی زبان اشاره کرد.

در سال‌های گذشته وضعیت موسیقی در کشور (آموزش، اعطای مجوز، استفاده، سلیقه مخاطبان، تولید کلیپ، پخش کلیپ از ماهواره‌های فارسی زبان، نحوه نمایش آلات موسیقی در صدا وسیما، سیاست‌های سازمان صداوسیما درباره موسیقی پاپ و غیره) همواره در معرض نقد و بررسی قرار داشته است. هر چند همواره این‌گونه نقدها کم و بیش در جریان بوده، ولی کمتر نشانه‌ای از بهبود وضعیت مشاهده شده است.

همچنین، به نظر می‌رسد که سازمان صداوسیما به عنوان تنها رسانه رادیو و تلویزیونی کشور، هنوز سیاست‌ها و خط مشی‌های پایدار و روشنی در خصوص موسیقی اتخاذ نکرده است. این امر خود را در انتخاب نوع خوانندگان پاپ و پخش ترانه‌های آنان و قبض و بسط حریم‌ها و مرزهای ممنوعه موسیقی بر حسب تغییر مدیریت‌ها یا مناسبت‌های سیاسی کشور نشان می‌دهد. به هرحال اتخاذ سیاست‌های اصولی و درست در عرصه موسیقی نیازمند شناخت علمی و روشمند وضعیت موسیقی در حیطه مصرف آن است تا بتوان با تکیه بر داده‌های متقن، تصمیمات مناسبی در راستای بهبود وضعیت موسیقی اتخاذ کرد.

آنچه در این مقاله به آن خواهیم پرداخت وضعیت موسیقی در حیطه استفاده و سلیقه مخاطبان و مصرف‌کنندگان است.

موسیقی در دیدگاه‌های جامعه شناسی

در جهان امروز، گوش دادن به سبک‌های مختلف موسیقی جزء جدایی‌ناپذیر زندگی انسان‌ها شده است و آنها خواسته یا ناخواسته همواره در معرض شنیدن انواع موسیقی قرار دارند. در واقع موسیقی در جای جای زندگی ما حضور دارد. در اماکن ورزشی، نظامی، تفریحی و حتی مذهبی، از سبک‌ها یا آلات مختلف موسیقی استفاده می‌شود. (روزینگ،۱۹۸٤: ۱۲۳).

هر چند ممکن است در نگاهی کلی، موسیقی چه از وجه خلق و تولید و چه از وجه استفاده، کنشی فردی به نظر آید، ولی در مطالعات جامعه‌شناختی و اجتماعی از پذیرش چنین تفسیری اجتناب می‌شود. به عبارت دیگر، هر چند گوش دادن به موسیقی در نگاه نخست انتخابی کاملاً فردی تلقی می‌گردد ولی این انتخاب فارغ از ساختارهای اجتماعی و فرهنگی نیست. از سوی دیگر موسیقی با سایر پدیده‌ها و مؤلفه‌های اجتماعی پیوندی تنگاتنگ دارد. تغییر و تحولات اجتماعی، سمت وسوی خاصی به موسیقی می دهد. برای مثال در جامعه ای که پنجاه درصد جمعیت آن را جوانان و نوجوانان تشکیل می‌دهند، موسیقی با سرعت بیشتری پذیرای نوآوری‌ها می‌شود و به سوی سبک‌های جدید گرایش می‌یابد و در مقابل، در جامعه‌ای که افراد سالمند آن بیشترند، حفظ موسیقی سنتی و موجود با جدیت بیشتری دنبال می‌گردد. آگوست کنت (A.Conte) که بسیاری اورا بنیانگذار جامعه‌شناسی می‌دانند معتقد بود موسیقی، اجتماعی‌ترین هنرهاست (اتزکورن،۱۹۷٤: ٤٤). لذا در دیدگاه‌های جامعه شناسی، موسیقی پدیده‌ای اجتماعی تلقی می‌شود که از سوی انسان‌ها خلق شده است و به نیازهای فردی و جمعی پاسخ می‌دهد (ریدل،۱۹٦٤ ،۱٤۹). در جامعه‌شناسی موسیقی، بیشترین توجه به پیوند موسیقی و جامعه یا ساختارهای اجتماعی است. چنین توجهی به دو شکل وجود دارد:

الف) خلق و تولید موسیقی

در سطح خلق و تولید موسیقی، این پدیده به سطوح کلان و فرایندهای کلان اجتماعی ربط داده می شود. برای مثال ماکس وبر (M.Weber) در مطالعاتش به بررسی رابطه

ظهور نظام سرمایه داری و موسیقی و تأثیرات این دو بر یکدیگر می پردازد. بـه نظـر او موسیقی بخش بااهمیـت و معنـادار فرهنـگ یـک جامعـه اسـت (تـورلی،۲۰۰۱: ٦٣٥). همچنین درسطح خلق به رابطه بین مردم (فرهنگ، قومیت، دیـن، زبـان، اسـطوره‌هـا و غیره) و سبک موسیقی توجه می شود. برای مثال هنری(E.O.Henry) در پژوهـشی کـه در کشور هند انجام داد، قصد داشت به این پرسش پاسخ دهد کـه چـرا در ایـن کـشور هندوها، مسلمانان و سایر گروه‌های مذهبی و قومی هریـک سـبک خاصـی از موسـیقی دارند؟ (هنری،۱۹۸۸).

در مجموع، در وجه تولید به عوامل اجتماعی تأثیرگذار در خلـق و گـسترش سـبک خاصی از موسیقی توجه می‌شود.

ب) وجه استفاده

وجه استفاده نیز در مطالعات جامعه‌شناسی موسیقی از اهمیت قابل تـوجهی برخـوردار اسـت. این وجه بیشتر به تأثیرات موسیقی بر جامعه توجه می‌کند. برای بررسی این تـأثیرات مخاطـب و استفاده کننده مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در این راستا برخی از جامعه شناسان تـأثیر موسـیقی را بر ایجاد هویت و عضویت گروهی ، تشدید اتحاد و همبستگی و نیـز تـسریع شـکل‌گیـری گروه‌های منفعت مطالعه کرده‌اند (ریـدل،١٩٦٤). برخـی دیگـر نیـز بـه تـأثیر منفـی برخـی از سبک‌ها و فرم‌های موسیقی بر جامعه تأکید ورزیده‌اند. در این عرصه رابطه سـبک موسـیقی بـا برخی از انحرافات اجتماعی مطالعه می شود. محققانی همچون استاک و گونـدلاچ بـه بررسـی همبستگی بین گوش دادن به سبک‌های مختلف موسـیقی و پتانـسیل خودکـشی پرداختـه انـد (استاک و گوندلاچ،۱۹۹۲).

همچنین برخی از جامعه‌شناسان به آثار سیاسی موسـیقی توجـه کـرده‌انـد. در ایـن نـوع از مطالعات معمولاً با توجه به محتوای ترانه‌ها یا سبک‌هـای موسـیقایی، نگرانـی‌هـایی ابـراز مـی شود. برای مثال محافظه‌کاران معتقدند که برخی از سبک‌های موسیقی زمینـه زیـر سـؤال بـردن وضع موجود، اقتـدار حـاکم و هنجارهـای مـذهبی را ایجـاد مـی‌کننـد و در مقابـل برخـی از اندیشمندان نظریه انتقادی نیز با نقد برخی از سبک‌های موسیقی معتقدند این سبک‌هـا موجـب از خود بیگانگی توده مردم و بی‌تفاوتی آنهـا نـسبت بـه نظـام‌هـای سـرمایه‌داری شـده اسـت (فوکس،ویلیامز،١٩٧٤).

در کل، در حوزه استفاده از موسیقی تلاش می شود تا مخاطب ، بازار، نوع یا سبک موسیقی، دلایل انتخاب وگسترش سبک خاصی از موسیقی، رابطه موسیقی و گروه‌های اجتماعی و سنی مطالعه شود.

هدف از بیان مطالب یادشده نشان دادن اهمیت و نقش قابل توجه مطالعات مربوط به موسیقی در جامعه‌شناسی کشورهای توسعه‌یافته است. ولی می توان گفت که چنین مطالعاتی هنوز در کشور ما نه‌تنها در مراحل اولیه قرار ندارد، بلکه هنوز آغاز نشده است. در حالی که رشد فناوری موجب شده است تا دسترسی به موسیقی در بین مردم، بویژه جوانان بسیار آسان شود و این امر به شکل غیر مستقیم زمینه وسیع‌تری برای استفاده از موسیقی فراهم آورده است، با وجود این، استفاده از موسیقی به عنوان موضوعی درخور مطالعه هنوز جایگاه مشخصی در علوم اجتماعی کشورمان نیافته است.

در این پژوهش تلاش کرده‌ایم تا استفاده از موسیقی در نوجوانان و جوانان را بررسی کنیم. با توجه به آنکه از ابتدا انجام یک نظرسنجی مد نظر بوده است، بر چارچوب یا نظریه هدایت‌کننده خاصی تأکید نداشته‌ایم و هدف، دستیابی به اطلاعات در خصوص سؤالات مطرح شده است.

امیدواریم که داده‌های این پژوهش مواد مناسبی برای سایر پژوهشگران فراهم آورد تا با استفاده از آن تحلیل‌های ثانویه مطلوبی ارائه دهند.

پرسش‌های پژوهش

میزان علاقه پاسخگویان به موسیقی چقدر است و آنان چند ساعت از روز را صرف گوش دادن به موسیقی می‌کنند؟

معمولا پاسخگویان از چه طریقی از عرضه محصولات جدید موسیقایی مطلع می‌شوند؟

پاسخگویان به کدام یک از انواع موسیقی علاقه دارند؟

آیا در زمینه نوع موسیقی مورد علاقه، اختلافی بین پاسخگویان و والدین آنان وجود دارد؟

آیا پاسخگویان با تقسیم موسیقی به مجاز و غیر مجاز موافق هستند؟

ارزیابی و انتظارات پاسخگویان از سبک و میزان ساعات موسیقی پخش شده در / از شبکه‌های مختلف صداوسیما چیست؟

روش پژوهش

روش مورد استفاده در این پژوهش، پیمایشی (survey) و ابزار جمع‌آوری اطلاعات پرسشنامه بوده است. جامعه هدف پژوهش، نوجوانان و جوانان (۱۵ تا ۲۵ سال) ساکن شهر تهران بوده‌اند که از بین آنان ۱۰۲٤ نفر به روش نمونه‌گیری مرحله‌ای انتخاب شده‌اند. بدین‌صورت که در مرحله نخست از بین بلوک‌های ساختمانی (مناطق بیست‌گانه) تعدادی بلوک انتخاب و در مرحله دوم تعداد و شماره پلاک خانوارهای نمونه در هریک از بلوک‌های انتخابی مشخص شده‌اند. در مرحله سوم در هریک از خانوارهای انتخاب شده پرسشگر با اولین فرد ۱۵ تا ۲۵ ساله که روبه‌رو شده مصاحبه کرده است. پرسشنامه‌های این پژوهش در آبان ۱۳۸۵ تکمیل شده‌اند.

سیمای پاسخگویان

به لحاظ جنس، ۵۵ درصد پاسخگویان مرد و ٤۵ درصدزن، از نظر وضعیت تأهل ۸۳/۷ درصد آنان مجرد و ۱٦/۳ درصد متأهل، به لحاظ نوع فعالیت ۳٤/۷ درصد آنان دانش‌آموز، ۲۰/٤ درصد دانشجو، ۱۲درصد خانه‌دار، ۱۵/۵درصد بیکار و ۱۷/٤ درصد شاغل بوده‌اند. از نظر گروه سنی، ٤۸/٤ درصد نوجوان و ۵۱/٦ درصد جوان بوده‌اند. به لحاظ سطح سواد و مقطع تحصیلی ۱۰/۱ درصد تحصیلات ابتدایی و راهنمایی، ۲۰/٤ درصد دبیرستان، ۳٦/۱ درصد دیپلم و ۲۸ درصد تحصیلات عالی داشته‌اند.

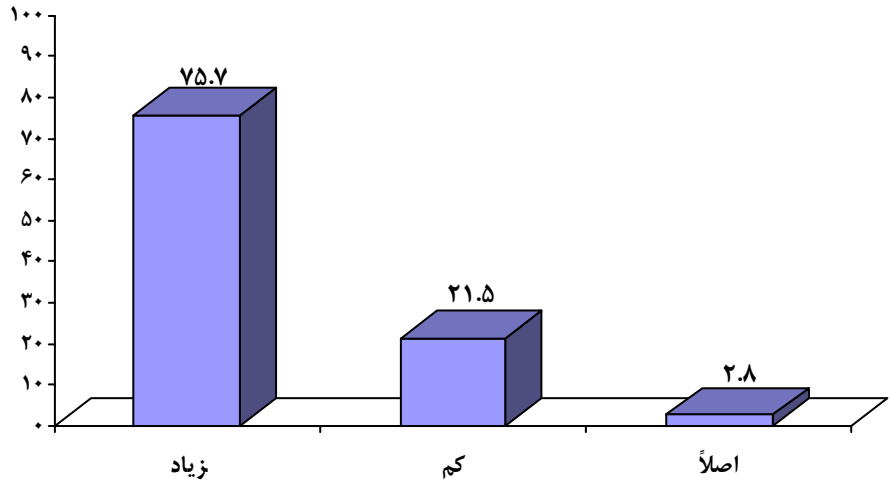
یافته‌های پژوهش

برای آنکه بتوان یافته‌های نظرسنجی حاضر را به شکل منظم‌تری بیان کرد، موضوعات آن را به شش بخش تقسیم کرده‌ایم:

۱. جایگاه موسیقی در اوقات روزانه

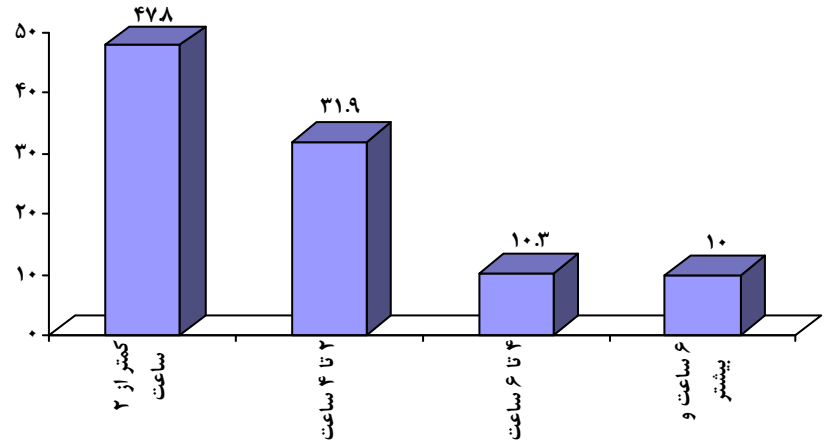
نتایج حاکی از آن است که در حدود سه چهارم (۷۵/۷درصد) نوجوانان و جوانان درحد «زیاد» و ۲۱/۵درصد درحد «کم» به موسیقی علاقه‌مندند. ۲/۸درصد از آنان «اصلاً» علاقه‌ای به موسیقی ندارند.

نمودار ۱ـ میزان علاقه نوجوانان و جوانان به موسیقی (درصد)



از میان نوجوانان و جوانان علاقه‌مند به موسیقی ، ٤٧/٨درصد به طور متوسط روزانه کمتر از ۲ ساعت از اوقات خود را صرف گوش دادن به موسیقی می‌کنند. ۳۱/۹درصد ۲ تا ٤ ساعت، ۱۰/۳درصد ٤ تا ٦ ساعت و ۱۰درصد ٦ ساعت و بیشتر وقت خود را صرف گوش دادن به موسیقی می‌کنند.

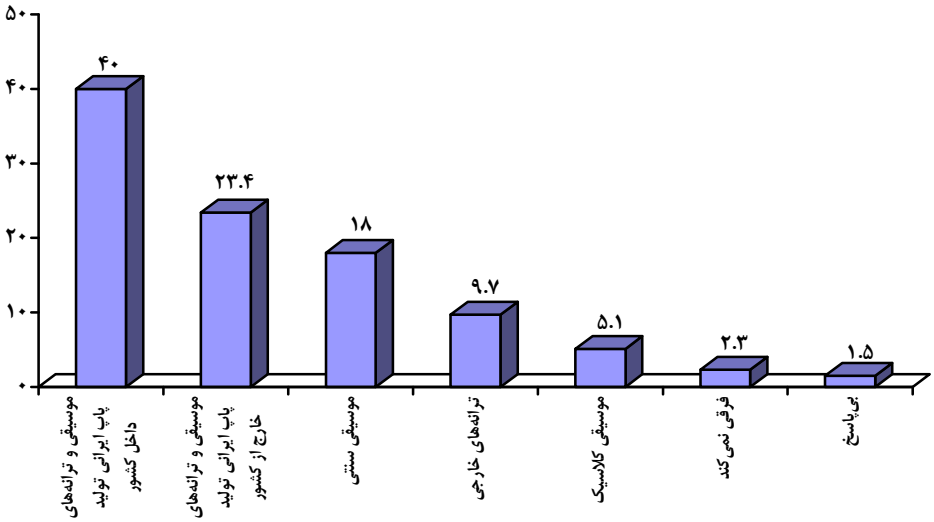
نمودار ۲ـ مدت زمان گوش دادن به موسیقی در بین نوجوانان و جوانان (درصد)



۲. سبک وخواننده مورد علاقه

٤٠درصد نوجوانان و جوانان علاقه‌مند به موسیقی، به «موسیقی و ترانه‌های پاپ ایرانی تولید داخل کشور»[1]، ٢٣/٤درصد «موسیقی و ترانه‌های پاپ ایرانی تولید خارج از کشور»، ١٨درصد «موسیقی سنتی»،[2] ٩/٧درصد «ترانه‌های خارجی» و ٥/١درصد به «موسیقی کلاسیک» گوش می‌دهند. ٢/٣درصد گفته‌اند «فرقی نمی‌کند» و ١/٥درصد در این باره اظهارنظری نکرده‌اند.

نمودار ۳ـ انواع موسیقی که نوجوانان و جوانان علاقه‌مند به موسیقی، آنها را گوش می‌دهند (درصد)

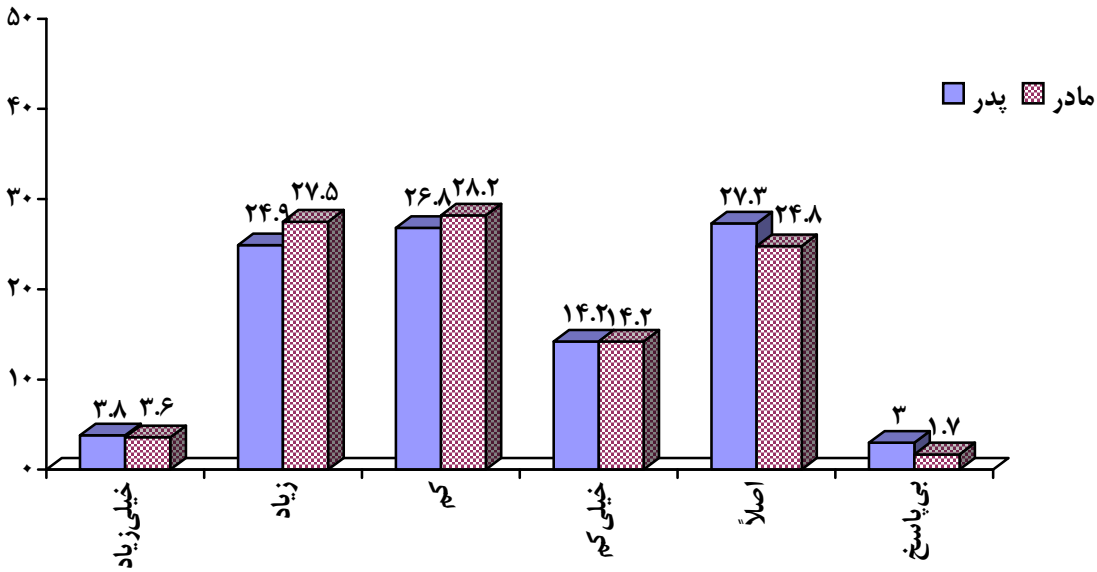


در خصوص خوانندگانی که در ماه‌های اخیر در بین جوانان گل کرده‌اند، ٢١درصد پاسخگویان به «بنیامین» اشاره کرده‌اند. «یگانه» (١٠/٧درصد)، «چاووشی» (٨/٥درصد)، «صادقی» (٤/٥درصد)، «اصفهانی» (٣/٩درصد)، «اخشابی» (٢/٤درصد) و «اصحابی» (٢/١درصد) در مراتب بعدی قرار دارند. ١٠/٩درصد به اسامی پراکنده دیگر و ١٠/٢درصد به خوانندگان ایرانی خارج از کشور اشاره کرده‌اند. همچنین ١٦/١درصد پاسخ «نمی‌دانم» داده‌اند.

۳. وجود شکاف نسلی در علایق مربوط به موسیقی

نتایج به دست آمده نشان می‌دهد به نظر نوجوانان و جوانان، والدین آنان علاقه چندانی به موسیقی مورد علاقه فرزندانشان ندارند بـه طـوری کـه حـدود دوسـوم پاسـخگویان معتقدند که والدین آنها در حد «کم و خیلی‌کم» به موسـیقی مـورد علاقـه آنـان تمایـل داشته یا «اصلاً» علاقه‌ای به این نوع موسیقی ندارند.

نمودار ٤ـ میزان علاقه والدین (پدر و مادر) به موسیقی مورد علاقه نوجوانان و جوانان (درصد)



در ضمن نوجوانان و جوانان بیان کرده‌اند که والدین آنها بیشتر به «موسـیقی سـنتی» و «موسیقی و ترانه‌های قدیمی» علاقه‌مندند.

همچنین ٦٧/٢درصد نوجوانان و جوانان علاقه‌منـد بـه موسـیقی، عنـوان کـرده‌انـد

والدین آنها به دلیل نوع موسیقی‌ای که گوش می‌دهند، به آنان اعتراض نمی‌کنند، در حالی که ۳۱/۸درصد اظهار داشته‌اند برای نوع موسیقی‌ای که گوش می‌دهند، مورد مؤاخذه والدین‌شان قرار می‌گیرند.

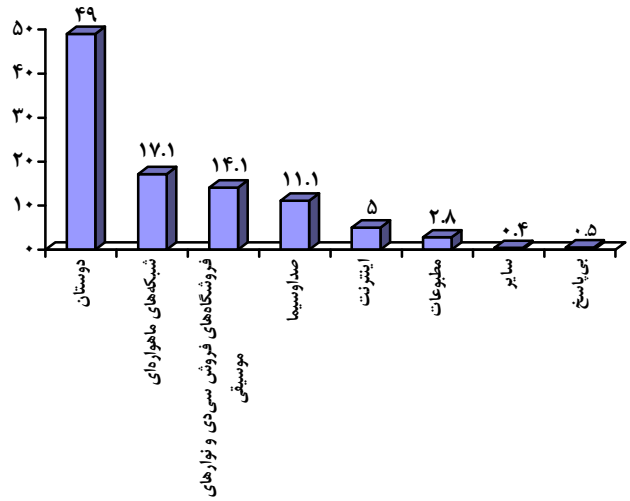
دلایل اعتراض والدین به ترتیب عبارتند از:

«صدای زیاد موسیقی» (۲۱/۲درصد)، «دوست نداشتن سبک موسیقی» (۱۷/۷درصد)، «علاقه نداشتن به موسیقی» (۱۵/۲درصد)، «بی‌محتوا بودن موسیقی» (۷/٦درصد)، «ریتم تند موسیقی» (٦/۳درصد)، «غمگین بودن موسیقی» (٤/٤درصد)، «ضعیف بودن اعصاب والدین» (٤/۱درصد)، «خارجی بودن موسیقی» (۳/۸درصد)، «غیرمجاز بودن» (۲/۹درصد)، «دوست نداشتن خواننده موسیقی» (۲/۲درصد)، «گوش دادن زیاد به موسیقی» (۱/۹درصد)، «جالب نبودن» (۱/۳درصد) و «ترجیح دادن موسیقی قدیمی» (۱/۲درصد).

٤. منابع کسب خبر درباره آثار جدید موسیقی

٤۹درصد از نوجوانان و جوانان علاقه‌مند به موسیقی از طریق «دوستان»، ۱۷/۱درصد از طریق «شبکه‌های ماهواره‌ای»، ۱٤/۱درصد از طریق «فروشگاه‌های فروش سی‌دی و نوار موسیقی»، ۱۱/۱درصد از طریق «صداوسیما»، ۵درصد از طریق «اینترنت» و ۲/۸درصد از طریق «مطبوعات» از ورود موسیقی و ترانه‌های جدید به بازار مطلع می‌شوند.

نمودار ۵ـ منابعی که نوجوانان و جوانان علاقه‌مند به موسیقی از طریق آنها از پخش موسیقی و ترانه‌های جدید مطلع می‌شوند (درصد)



۵. الگوی استفاده از موسیقی

۷۲/۵درصد نوجوانان و جوانان علاقه‌مند به موسیقی معمولاً «به تنهایی» موسیقی گوش می‌دهند، در حالی که ۲۵/۸درصد «همراه دیگران» موسیقی گوش می‌دهند.

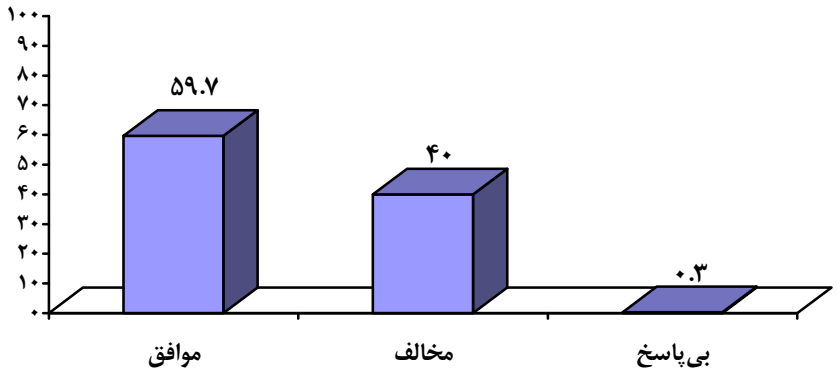
۷۳/۸درصد نوجوانان و جوانان علاقه‌مند به موسیقی، ترانه و موسیقی مورد علاقه خود را از طریق «CD یا نوار صوتی»، ۱۳/۹درصد از طریق «نوارهای ویدئویی یا ویدئو CD»، ٦/۹درصد از طریق «ماهواره»، ۲/۷درصد از طریق «صداوسیما»، ۱/۹درصد از طریق «کامپیوتر» و ۰/۱درصد از طریق «تلفن همراه» گوش می‌دهند. همچنین ۰/۵درصد به «همه موارد» اشاره کرده‌اند.

٥۲/٤درصد نوجوانان و جوانان علاقه‌مند به موسیقی عنوان کرده‌اند که آثار جدید موسیقی را «از اطرافیان امانت می‌گیرند»، در حالی که ٤٤/٥درصد اظهار داشته‌اند آثار جدید را «خریداری می‌کنند».

٦. تقسیم بندی موسیقی به مجاز و غیرمجاز

۵۹/۷درصد نوجوانان و جوانان علاقه‌مند به موسیقی، با تقسیم‌بندی موسیقی به مجاز و غیرمجاز موافق هستند، در حالی که ٤٠درصد از آنان این تقسیم‌بندی را نمی‌پذیرند.

نمودار٦ـ توزیع نوجوانان و جوانان علاقه‌مند به موسیقی برحسب موافق تقسیم‌بندی موسیقی به مجاز و غیرمجاز (درصد)



ویژگی‌های موسیقی غیرمجاز از نظر نوجوانان و جوانانی که موافق تقسیم‌بندی موسیقی به مجاز و غیرمجاز هستند، به ترتیب عبارتند از:

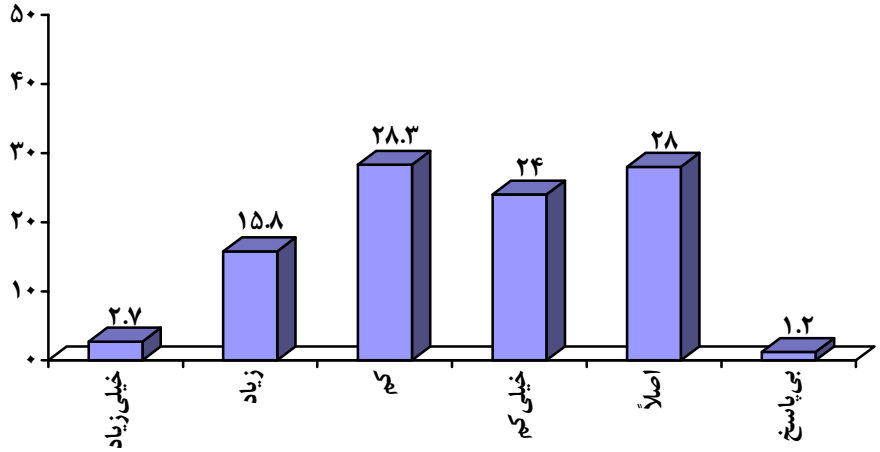
«موسیقی غیر متعارف، غیرشرعی و نامناسب» (۱۱/۹درصد)، «درخارج از کشور بودن خواننده موسیقی» (۱۰/۱درصد)، «بی‌محتوا و بی‌مفهوم بودن موسیقی» (۱۰درصد)، « نامناسب و غیراسلامی بودن تصویر همراه موسیقی» (۸/٦درصد)، «خارج شدن انسان از حال خود» (۷/۸درصد)، «موسیقی خارجی» (۵/۸درصد)، «لطمه زدن به فرهنگ جامعه و فکر جوانان» (۵/٦درصد)، «سیاسی بودن» (۲/۸درصد)، «به‌کار بردن عبارات نامناسب» (۲/۵درصد)، «داشتن ریتم تند» (۱/۸درصد)، «مبتذل بودن» (۱/۸درصد)، «موسیقی‌های شاد» (۱/٦درصد)، «موسیقی تنش‌زا» (۱درصد)، «جالب نبودن»، «در مورد عشق و عاشقی بودن» و «موسیقی رپ» (هر کدام ۰/۸درصد). ۵/۷درصد نیز به موارد پراکنده دیگری اشاره کرده‌اند. همچنین ۲۰/٦درصد پاسخ «نمی‌دانم» داده‌اند.

خوانندگان مجاز از نظر نوجوانان و جوانان علاقه‌مند به موسیقی به ترتیب عبارتند از: «اصفهانی» (۱۳/۲درصد)، «بنیامین» (۹/۲درصد)، «افتخاری» (۸/۹درصد)، «چاووشی» (۸/۲درصد)، «یگانه» (۷/۸درصد)، «شجریان» (۵/۱درصد)، «صادقی» (٤/٤درصد)، «اخشابی» (٤/۲درصد)، «عصار» (۳/۷درصد)، «لهراسبی» (۲/۸درصد)، «فرزین» (۲/۱درصد)، «هاکان» (۲درصد)، «کبیری» (۲درصد)، «مقدم» (۱/۹درصد)، «اصحابی» (۱/٤درصد)، «اعتمادی» (۱/٤درصد)، «خواجه امیری» (۱/۳درصد)، «عبدالهی» (۱/۲درصد) و «ناظری» (۱/۲درصد). ۹/۱درصد به اسامی پراکنده دیگری اشاره کرده‌اند

۷. صدا و سیما و موسیقی

۱۸/۵درصد نوجوانان و جوانان علاقه‌مند به موسیقی در حد «خیلی‌زیاد و زیاد» و ۵۲/۳درصد درحد «کم و خیلی‌کم» معتقدند که صداوسیما نیازهای آنان را در حوزه موسیقی برآورده کرده است. ۲۸درصد نیز اظهار داشته‌اند که نیازهای موسیقایی آنان از طریق صداوسیما «اصلاً» برآورده نشده است.

نمودار ۷ـ میزان برآورده شدن نیاز نوجوانان و جوانان در زمینه موسیقی و ترانه از سوی صداوسیما (درصد)



نوع موسیقی مورد انتظار جوانان برای پخش از صداوسیما عبارتند از: «موسیقی پاپ ایرانی تولید داخل» (۲۰/۲درصد)، «موسیقی پاپ» (۱۰/۹درصد)، «موسیقی شاد» (۸/٤درصد)، «ترانه‌های قدیمی» (٤/۹درصد)، «موسیقی‌های مجاز» (۳/۸درصد)، «موسیقی جوان‌پسند» (۲/۵درصد)، «موسیقی سنتی» (۲/۵درصد)، «ترانه‌های خارجی» (۲/۱درصد)، «موسیقی مجاز کشور در شبکه ماهواره» (۲درصد)، «موسیقی کلاسیک جدید» (۱/٦درصد)، «موسیقی پاپ تولید خارج از کشور» (۱/٦درصد)، «موسیقی‌های غیرمجاز» (۱/۵درصد)، «موسیقی پاپ جدید» (۱/٤درصد)، «موسیقی روز» (۱/۳درصد)، «موسیقی از خوانندگان جدید» و «موسیقی راک» (هر کدام ۱درصد). ٦/۳درصد گفته‌اند «همه نوع موسیقی پخش شود» و ۱۵/۷درصد به موارد پراکنده دیگری اشاره کرده‌اند.

پیشنهادهای نوجوانان و جوانان علاقه‌مند به موسیقی به صداوسیما برای پخش ترانه و موسیقی به ترتیب عبارتند از:

«پخش بیشتر موسیقی» (۱۲درصد)، «پخش آهنگ‌های شاد» (۵/۸درصد)، «پخش آلبوم موسیقی‌های جدید» (۵/۲درصد)، «پخش موسیقی‌های مجاز» (۵/۱درصد)، «پخش موسیقی‌های جوان‌پسند» (٤/۸درصد)، «پخش بیشتر موسیقی پاپ» (٤/۱درصد)، «تأسیس یک شبکه موسیقی» (۳/٦درصد)، «محدودیت نداشتن پخش انواع موسیقی» (۲/۹درصد)، «پخش آهنگ‌های سنتی» (۲/۷درصد)، «بهتر شدن کیفیت موسیقی» (۲/٦درصد)، «پخش آهنگ‌های درخواستی» (۲/۳درصد)، «پخش تصاویر خواننده همراه با موسیقی» (۱/۵درصد)، «در نظر گرفتن زمان مناسب برای پخش موسیقی» (۱/٤درصد)، «پخش موسیقی‌های متنوع» (۱/۲درصد)، «پخش موسیقی‌های مورد علاقه مردم» (۱درصد) و «پخش کلیپ» (۱درصد). ۱۲/۵درصد به موارد پراکنده دیگری اشاره کرده‌اند.

بحث وتحلیل

یافته‌های این پژوهش بیانگر آن است که بیشتر نوجوانان و جوانان به موسیقی علاقه دارند و در واقع گوش دادن به موسیقی جزئی از برنامه ثابت روزانه آنان محسوب می‌شود. به بیان روشن‌تر، در سبک زندگی (Life style) جوانان، موسیقی از عناصر اصلی گذران وقت و پرکننده اوقات روزانه محسوب می‌شود. علاقه‌مندی زیاد

۷۵درصد از پاسخگویان به موسیقی، اهمیت آن را در زندگی جوانان نمایان می‌سازد. بویژه با توجه به شدت این علاقه، صداوسیما می‌تواند بر میزان اهتمام خود در تولید و پخش موسیقی بیفزاید.

بخشی از یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد صداوسیما نتوانسته است نقش مناسبی در رفع نیاز موسیقایی نوجوانان و جوانان ایفا کند. برای مثال در مورد منابع کسب خبر در زمینه محصولات جدید موسیقی، شبکه‌های ماهواره‌ای فارسی زبان، گوی سبقت را از صداوسیما ربوده‌اند. به طوری که ماهواره‌ها، بعد از دوستان، در ردیف دوم دریافت اخبار موسیقی قرار دارند، به عبارتی، جوانان در زمینه آشنایی با محصولات جدید موسیقی ارتباط چندانی با صداوسیما ندارند و شاید بتوان گفت که صداوسیما نیز آنان را به حال خود رها کرده است تا از هر مجرایی که علاقه دارند نیازهای موسیقایی خود را رفع کنند. شبکه‌های ماهواره‌ای فارسی زبان نیز از این نقطه ضعف صدا وسیما استفاده کرده و هر روز بر میزان برنامه‌های تولیدی خود در زمینه موسیقی می‌افزایند تا بدین‌وسیله مخاطبان ایرانی را جذب کنند. به نظر می‌رسد کسب اخبار موسیقی از ماهواره از سوی ۱۷ درصد جوانان ایرانی نشان از موفقیت آنان باشد. به همین دلیل در سال‌های اخیر شبکه‌هایی تأسیس شده است که به‌طور شبانه‌روزی به پخش موسیقی می‌پردازند.

یکی دیگر از یافته‌های مهم این پژوهش رونق موسیقی پاپ تولید داخل کشور درمیان جوانان و نوجوانان است. در چند سال اخیر با توجه به سیاست‌های باز در اعطای مجوز به آثار موسیقی پاپ، طبق نظرخواهی‌های وبلاگ‌های اینترنتی (که درباره آلبوم‌های تولید داخل وخارج به نظرخواهی می‌پردازند) به طور مداوم چندین آلبوم تولید داخل کشور در رقابت با محصولات به اصطلاح لس‌آنجلسی در رأس قرار گرفته‌اند. برای مثال کاست «مشکی» رضا صادقی یا آثار محسن چاووشی، حامدهاکان، بنیامین و محسن یگانه از آن جمله‌اند. این امر بیانگر آن است که در صورت ایجاد فضای بازتر برای موسیقی پاپ می‌توان انتظار داشت که بازار این نوع موسیقی از محصولات لس‌آنجلسی بی‌نیاز شود.

نکته دیگری که در یافته‌های این پژوهش حائز اهمیت است، وجود شکاف نسلی در عرصه علاقه‌مندی و استفاده از موسیقی است که البته در همه دنیا پدیده‌ای طبیعی

است. براساس یافته‌های این پژوهش، والـدین پاسـخگویان، عمـدتاً موسـیقی سـنتی و فرزندان عمدتاً موسیقی پاپ گوش می‌کنند. نکته آن است که هم اکنـون صداوسـیما در زمینه موسیقی سنتی و کلاسیک برنامه‌های مشخصی دارد. برای مثـال، در شـبکه چهـار تلویزیون به موسیقی سنتی و در شبکه‌هـای دیگـر همچـون شـبکه تهـران بـه موسـیقی کلاسیک پرداخته می‌شود. ولی موسیقی پاپ جایگاه مشخصی در برنامه‌ها نیافتـه اسـت. به بیان روشن‌تر، هم‌اکنون صداوسیما تا اندازه‌ای به نیاز موسیقایی والدین - به ویژه بـا شبکه رادیویی پیام - پاسخ می‌دهد، ولی نیـاز موسـیقایی جوانـان بـی‌پاسـخ مانـده و از طریق سایر منابع پاسخ داده می‌شود.

نکته قابل توجه دیگر در یافتـه‌هـای ایـن پـژوهش آن اسـت کـه بـیش از نیمـی از پاسخگویان، آثار جدید موسیقی را از اطرافیان امانت می‌گیرنـد و در نتیجـه بـه احتمـال زیاد کپی می‌کنند. با توجه به آنکه گردش مالی موسیقی کشور با تکیـه بـر فـروش ایـن گونه محصولات (و نه همچون سایر کشورها با اجرای کنسرت‌ها) رونق می گیرد، لازم است تا صدا و سیما در قالب‌های مختلف برنامه‌ای، اخلاق کپی‌رایـت و حفـظ حقـوق صاحب اثر را به جوانان آموزش دهد.

پیشنهادها و راهکارها

■ با توجه به نکات یاد شده لازم است صداوسیما سیاستگذاری و برنامه‌ریزی دقیـق و روشنی برای پاسخگویی بـه نیازهـای موسـیقایی نوجوانـان و جوانـان در چـارچوب ارزش‌های اسلامی و هنجارهای اجتماعی داشته باشد و دایره خواننـدگان مـورد علاقـه جوانان را که می‌توانند در برنامه‌های صداوسیما حضور داشته باشند، گسترش دهد. هـم اکنون صداوسیما با دعوت از تعدادی خواننده تلاش می‌کند تا گهگاه همراهـی خـود را با موسیقی مورد علاقه جوانان نشان دهد. به هر حـال بـه نظـر مـی‌رسـد کـه در زمینـه موسـیقی مـورد علاقـهٔ جوانـان بـویژه موسـیقی پـاپ سیاسـت مشخـصی در سـازمان صداوسیما حاکم نیست. در این خصوص با تکیه بـر نیازسـنجی از جوانـان و کارهـای کارشناسی می‌توان سیاست‌ها و خط‌مشی‌های مشخصی تدوین و اجرا کـرد تـا جوانـان بتوانند منبع مناسب و مقبولی برای گوش دادن به موسیقی مطلوب خود داشته باشند. در این خصوص اگر چه باید تا حدود زیادی به سلایق و ذائقـه جوانـان توجـه کـرد، امـا

صداوسیما با تکیه بر گسترهٔ نفوذ و پوشش خود می‌تواند به صورت برنامه‌ریزی شده به ذائقه‌پروری در جوانان برای استفاده از موسیقی سازگار با فرهنگ و عرف جامعه ایرانی بپردازد. البته این راهکار به معنای مسدود کردن تعاملات فرهنگی نیست.

■ پیشنهاد می‌شود در برخی شبکه‌ها همچون شبکه سه، محصولات جدید موسیقی‌های مورد علاقه جوانان (و نه صرفاً تولیدات سروش ونه به شکل گزینشی از آثار دارای مجوز) که دارای مجوز وزارت ارشاد هستند، معرفی شوند و با پدیدآورنده‌گان آثار نیز مصاحبه‌هایی صورت گیرد. این گونه برنامه‌ها جذابیت شبکه‌های ماهواره‌ای را کاهش خواهد داد.

■ تهیه و پخش برنامه‌های «ترانه‌های درخواستی» و «کلیپ‌های موسیقی» که در همه شبکه‌های تلویزیونی دنیا مرسوم است، توصیه می‌شود. وجود این‌گونه برنامه‌ها پاسخی به نیازهای امروز جوانان محسوب می‌شود. درخصوص پخش کلیپ نیز سازمان سیاست مشخصی اتخاذ نکرده است. ساخت کلیپ، امروزه امری متعارف است و مورد استقبال جوانان قرار دارد. براساس نظرسنجی‌های صورت گرفته، یکی از جذابیت‌های شبکه‌های ماهواره‌ای فارسی‌زبان برای جوانان، پخش کلیپ‌های خوانندگان است. هم اکنون وزارت ارشاد در اعطای مجوزآلبوم به خوانندگانی که کلیپ‌های آنان ازشبکه‌های ماهواره‌ای پخش شود، سخت‌گیری می‌کند. ولی باید توجه داشت که سخت‌گیری‌ها زمانی توجیه‌پذیر و پذیرفتنی خواهد بود که شبکه‌های مختلف سازمان صداوسیما چارچوبی را تعریف کنند و کلیپ‌های این خوانندگان را پخش نمایند؛ چرا که یکی از راه‌های معرفی خوانندگان به دنیای موسیقی استفاده از قالب کلیپ است. لذا توصیه می شود بویژه در شبکه سه سیما، اصولی برای پذیرش و پخش کلیپ تعریف شود.

■ اقتصاد موسیقی همچون اقتصاد نشر، سینما و غیره نیازمند حمایت نهادهایی همچون صداوسیماست. پرداختن به حوزه موسیقی در کنار سایر فواید، به ایجاد اشتغال، رونق اقتصاد هنر و نیز درآمدزایی برای صداوسیما (از طریق جذب آگهی) کمک خواهد کرد. واقعیت آن است که اقتصاد موسیقی دچار رکود بوده و حمایت‌های سازمان صدا و سیما از طریق ارائه محصولات جدید و آموزش اخلاق کپی‌رایت ضروری است.

■ در زمینه تفاوت علایق والدین و فرزندان نسبت به موسیقی می‌توان گفت که این

وضعیت در همه نقاط دنیا وجود دارد. علایق افراد به موسیقی تا اندازه‌ای با سن آنان نیز مرتبط است. سالمندان عمدتاً به موسیقی سنتی و قدیمی علاقه دارند؛ چرا که خاطراتشان با آن موسیقی شکل گرفته است و جوانان نیز با توجه به روحیه نوجویی و استقبال از تغییرات، از موسیقی‌های جدیدتر استقبال می‌کنند. **ولی با توجه به آنکه موسیقی سنتی ایران رگه‌هایی از فرهنگ و هویت ایرانی را نیز با خود حمل می‌کند، لازم است با تهیه و پخش میزگردهای کارشناسی و برنامه‌های مستند و جذاب، شناخت اساتید، بزرگان و سرگذشت این نوع موسیقی را برای نسل جوان میسر کرد.** بدین‌طریق علایق جوانان و والدین آنها تا اندازه‌ای به همدیگر نزدیک خواهد شد. به نظر می‌رسد که صداوسیما در زمینه تقویت هویت ملی از طریق موسیقی تلاش جدی نکرده است. برای مثال امروزه جوانان و نوجوانان به راحتی می‌توانند ارگ را از گیتار تشخیص دهند و آرزوی نواختن آن را دارند و جالب آنکه حتی زمانی که می‌خواهند حالت نواختن آلت موسیقی خاصی را نشان دهند، صرفاً فیگور ارگ یا گیتار را به خود می‌گیرند، ولی چند درصد آنان فرق تار و سه تار را می‌دانند؟ فرق دف و تنبک را می‌دانند؟ آیا با چنین ذهنیتی می‌توان هویت ایرانی را حفظ کرد یا از تهاجم فرهنگی غرب در امان بود؟

■ در نهایت نباید فراموش کرد که در بازار امروز موسیقی کشور محصولاتی که آثار مخربی بر ذهن جوانان می‌گذارند، کم نیستند. تولید برنامه‌های کارشناسی، مستند و کلیپ‌های طنز و بیان صریح یا ضمنی آثار مخرب برخی از محصولات موسیقی باید در سیاستگذاری‌های سازمان صداوسیما مدنظر باشد.

منابع انگلیسی

1- Rosing, Helmut.(1984) **Listening Behavior and Musical Preference in the Age of' Transmitted Music '*Popular Music*** ,Vol .4 ,Performers and Audiences.

2- Etzkorn, K. Peter .(1974) **On Music, Social Structure and Sociology** .International Review of the Aesthetics and Sociology of Music ,*Vol. 5, No. 1.*

3- Johannes, Riedel.(1964) **The function of sociability in the sociology of music and music education** , journal of research in music education,vol.12,No. 2.

4-Turley, Alan C. (2001).**Max Weber and the Sociology of Music** .Sociological Forum ,Vol. 16, No. 4.

5- Stack, Steven, Jim Gundlach. (1992) **The Effect of Country Music on Suicide** . Social Forces ,Vol. 71, No. 1.

6- Henry. Edward O. (1988) **Social Structure and Music: Correlating Musical Genre and Social Categories in Bhojpuri-Speaking India**. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 19 (2).

7- Williams, Fox and James D. Williams(1974.) **Political Orientation and Music Preferences Among College Students**. Public Opinion Quarterly, 38.

پی‌نوشت

۱. آن دسته از نوجوانان و جوانان علاقه‌مند به موسیقی که شنونده موسیقی و ترانه‌های پاپ ایرانی تولید داخل کشور هستند، به ترتیب آثار خوانندگانی مثل: یگانه، اصفهانی، بنیامین، چاووشی، صادقی، لهراسبی، عصار، اخشابی، فرزین، اصحابی، صنعتی، خواجه امیری، اعتمادی وهاکان را بیش از سایر آثار جالب دانسته‌اند.

۲. آن دسته از نوجوانان و جوانان علاقه‌مند به موسیقی که شنونده موسیقی سنتی هستند، به ترتیب آثار خوانندگانی مثل: افتخاری، شجریان، ناظری، بنان، سراج، همایون شجریان و مختاباد را بیش از سایر آثار جالب دانسته‌اند.

نمایهٔ کتاب‌ها، مقالات، پایان‌نامه‌ها، طرح‌های پژوهشی و مقالات سیمنارها، با موضوع «رسانه و موسیقی»

تهیه و تنظیم: نسرین حداد

کتابها

ـ **اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینما در ایران**/ معاونت خدمات مدیریت و اطلاع‌رسانی دفتر رئیس‌جمهور تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۹

ـ آلیر، پیر و تودسک، آندره ژان / **تاریخچه رادیو و تلویزیون**، مترجم: جمشید ارجمند، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳٦۸

ـ برنستاین، لئونارد / **تجزیه و تحلیل موسیقی برای جوانان**، مترجم: مصطفی کمال پورتراب، تهران: چشمه، ۱۳۷۳

ـ آریان‌پور، امیرحسین / **جامعه‌شناسی هنر**، تهران: انجمن کتاب دانشجویان، ۱۳٥٤

ـ زندباف، حسن / **جامعه‌شناسی هنر موسیقی**، تهران: گنجینه فرهنگ، ۱۳۷۹

ـ اردبیلی، جعفر / **جوانان از دیدگاه بزرگان**، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری بشیر علم و ادب، ۱۳۷۸، چاپ دوم ۱۳۷۹

ـ سیفی،حجت‌الله / **حرف‌های مقدماتی پیرامون کاربرد صداوسیما**، تهران: برگ، ۱۳٦۸

ـ سیفی، حجت‌الله / **حرف‌های مقدماتی پیرامون کاربرد صداوسیما**، تهران: چنگ، ۱۳٦۸

ـ رهبانی، غلامرضا و رهبانی، مسعود / **فرهنگ جهانی موسیقی فیلم (سینمای ایران)**، تهران: چنگ، ۱۳۷٤

ـ فخرالدینی، فرهاد / **گزینه موسیقی سریال تلویزیونی «سربداران»**، تهران: سرود، ۱۳۷۹
ـ دادگران، محمد / **مبانی ارتباطات جمعی**، تهران: فیروزه، ۱۳۷٤
ـ گروهی از نویسندگان / **مبانی تبلیغات**، تهران: وزارت ارشاد اسلامی، ۱۳٦۱
ـ مهرجویان، مرتضی / **موسیقی ایرانی: یک نگاه جامعه‌شناختی**، تهران: نشر آتش، ۱۳۷٦
ـ زاهدی، تورج / **موسیقی فیلم**، تهران: فاریاب، ۱۳٦۳
ـ خواجه‌نوری، شاهرخ / **موسیقی فیلم**، مترجم: محمدحسین تمجیدی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۲
ـ منطقی واعظ، محمدجواد / **موسیقی و تلویزیون از نظر جسم و جان**، ایران
ـ زمانی، مصطفی / **هنر چیست و هنرمند کیست**، بحثی فشرده درباره موسیقی و فیلم توضیح و تکمیل مصاحبه با کیهان، قم: بنیاد فرهنگی اسلام، ۱۳۷۳
ـ ستایشگر، مهدی / **نام‌نامه موسیقی ایران شرح احوال موسیقی‌دانان و موسیقی‌پژوهان و پژوهش‌های موسیقیایی**، تهران: اطلاعات، ۱۳۷٦
ـ علی‌پور، مظاهر / **ویرایش فیلم و موسیقی با کامپیوتر**، تهران: هستان، ۱۳۸٤
ـ شهبازیان، فرامرز / **تصویر و صدا**، تهران: سروش، ۱۳٦۹
ـ کاشفی، سعید / **آهنگسازان سینما**، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری نوروز هنر، ۱۳۸۰
ـ کیانی، مجید / **چگونگی پژوهش در موسیقی ایران**، تهران: سروستان، ۱۳۸۳
ـ برت، جرج / **هنر موسیقی فیلم**، مترجم: مرجان بیدرنگ، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۳
ـ پورمندان، مهران / **تاریخ تحلیلی موسیقی فیلم**، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، ۱۳۷۷
ـ عسگری، حسن / **موسیقی متن فیلم‌ها**، تهران: تدبیر، ۱۳۸۱
ـ گروه پژوهش چنگ / **منتخبی از بهترین‌های موسیقی فیلم / با آثاری از هنری مانچینی ... [و دیگران]**، تهران: چنگ، ۱۳۷٦
ـ ندایی، امیرحسن / **پژوهشی در باب ویدئوکلیپ یا «موسیقی / تصویر»**، تهران: دفتر هماهنگی پژوهش‌های برنامه‌ای معاونت صدا، ۱۳۷۵
ـ زاهدی، تورج / **موسیقی فیلم** (نگاهی دیگر)، تهران: فردوس، ۱۳۷٦
ـ پرندرگاست، روی مک / **موسیقی فیلم، هنر فراموش‌شده**، مترجم: محسن الهامیان، ویراستار: طاهره ایرانی، تهران: گشایش، ۱۳۸۱
ـ ضابطی جهرمی، احمد / **سینما و موسیقی**: براساس تئوری سرگئی ایزنشتین، تبریز

مقاله ـ نقد ـ گفتگو

– شریف، فرهنگ، **رادیو و تلویزیون برنامه مشخصی برای پخش موسیقی ندارند: گفتگو با فرهنگ شریف نوازنده تار**، هنر موسیقی، آذر ۸۰

– دانش، مهرزاد، **گریز از تکرار؛ نگاهی به موقعیت موسیقی در تلویزیون در ایام سوگواری** / سروش، ۱۲۵۷

– پیوسته، مسعود، **مفهوم انتزاعی موسیقی و رسانه تلویزیون**، شرق ۸۳/٦/۱۰

– حاج محمدی، زهرا و خوش‌خو، آرش و صالح‌علا، محمد، **موسیقی سنتی، ناب و عمیق اما موسیقی امروز نیست: گفت‌وگو با محمد صالح‌علا ترانه‌سرا، بازیگر و تهیه‌کننده رادیو و تلویزیون**، مجله حقوقی و قضایی دادگستری ۷٦/٦/۱۷

– **۲۱ساعت پخش رادیویی بدون یک ثانیه موسیقی:! گزارشی از روند تولید و فعالیت‌های رادیو معارف**، سروش، ۱ بهمن ۸۰

– حدیدی، مختار، **از موقعی که رادیو تاسیس شد سبک در موسیقی به وجود آمد: گفتگو با عباس کاظمی، استاد موسیقی مکتب اصفهان**، مقام موسیقیایی ۳

– بهمن‌پور، فروغ و جولایی، فرهنگ، **رادیو پیام، رادیوی موسیقی نیست: گفت‌وگو با فرهنگ جولایی از تهیه‌کنندگان رادیو پیام**، ایران ۷۸/۸/۲

– حبیبی‌نیا، امید، **رسانه‌شناسی موسیقی ۷: قالب‌های تازه پخش موسیقی از رادیو**، سروش، ۹۲۷

– گلس، فیلیپ، **روزهای رادیو: زندگینامه فیلیپ گلس [موسیقی]**، فیلم، ۲۰۷

– فرزانه، سام، **موسیقی و رادیو**، شرق ۸٤/۱۲/٦

– عبدالله‌زاده، نفیسه، **بیان تصویری روح موسیقی: نگاهی به ویدیو کلیپ‌های موسیقیایی**، بانی فیلم ۸۳/۱۱/۵

– خوشبخت، احسان، **از دریا هیچ برنمی‌خیزد، جز آوا...: نگاهی به تاریخچه حضور اهل موسیقی در سینما**، فیلم، ۲۸۵

– هکفورد، تیلور، **اسطوره ری چارلز: بزرگداشت سینما از موسیقی یک دوران یک هنرمند در «ری» ساخته تیلور هکفورد**، صنعت سیما، ۳۲

– کیمیایی، مسعود، **باساز ناکوک کودکی: موسیقی پاپ و سینما ایران به قلم مسعود کیمیایی**،

خرداد ۷۷/۱۲/۲۲

– **با صدای بی‌صدا: در سومین سالگرد خاموشی فرهاد؛ سینماگران از خواننده بی‌مثال موسیقی پاپ می‌گویند**، بانی فیلم ۸٤/٦/۹

– روحانی، وصال، **به انگیزه روی آوردن هر چه بیشتر چهره‌های موسیقی به عالم فیلم و سینما: موسیقی، معدن طلای جدید ینما**، آریا ۷۸/۵/٤

– ابوالخانی، فریبا، **بهشتی به نام موسیقی، جهنمی به نام سینما!: بیورک بازیگر فیلم رقصنده در تاریکی و بهترین بازیگر کن ۲۰۰**، گزارش فیلم، ۱٦۳

– **پرسش نمایندگان مجلس از وزیر ارشاد درباره بودجه و اوضاع سینما، تئاتر، موسیقی و کتاب**، بانی فیلم ۸٤/۱۰/۲۷

– فرید، **مهرداد، تئاتر، موسیقی و کتاب در نه ماه گذشته: نگاهی به عملکرد سینما، مطبوعات اما سینما پیچیده‌تر است**، سلام ۷/۲/۱۳

– صفار هرندی، محمدحسین، **جزئیات برنامه‌های دولت برای رشد هنر و حمایت از سینما، تئاتر و موسیقی: وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در نخستین گفت‌وگوی اختصاصی خود، تشریح کرد**، بانی فیلم ۸٤/۱۲/۲٤

– گلمکانی، هوشنگ و کوروو، جیلوپونته، **سینما، زیباترین حرفه موسیقی، بزرگ‌ترین حسرت: گفت‌وگوی اختصاصی با جیلوپونته کوروو، فیلم، ۲۸۳**

– ظهیرالدینی، مازیار ـ جعفری پویان، علی ـ سیستانی، رامین ـ جاویدی، نیما، **سینما پارادیزو در کنسرت: در گفت‌وگو با مازیار ظهیرالدینی، نیما جاویدی و علی جعفری پویان، اعضای گروه موسیقی پارسیان**، آسیا ۸٤/٦/۲۱

– هوپر، ایزابل و کوک، کریستوفر، **سینما شبیه موسیقی ست: تئاتر شبیه مجسمه‌سازی: گفت‌وگو با ایزابل هوپر**، هفت، ۱۳

– چندلر، ویلیام، **کارگردانان سینمای ایران از موسیقی‌دانان تحصیل کرده می‌ترسند!: گزارش ویژه جوان از جلسه تخصصی ارتباط کارگردان ـ آهنگ‌ساز در سینما، راه مردم ۷۸/۳/۲٦**

– جاهد، پرویز و گدار، ژان لوک، **گدار، ژان لوک: موسیقی ما / نقد و بررسی فیلم از پرویز جاهد: عمر سینما به پایان رسیده است**، ابرار ۸٤/٦/۳

– جاهد، پرویز و گدار، ژان لوک، **گدار، ژان لوک: موسیقی ما / نقد و بررسی فیلم از پرویز**

جاهد: عمر سینما به پاین رسیده است، ابرار ۸٤/٤/٦
– ویلیامز، جان حقانی پرست، نازلی ـ جونز، ایـان، **من، موسیقی و سینما: پای صحبت جان ویلیامز / ایان جونز: ترجمه نازلی حقانی‌پرست،** شرق ۸٤/٤/٦
– فریدزاده، عبدالرضا، **موسیقی در سنیما،** فیلم و هنر، ٦۱
– محسنین، کامیار، **موسیقی و سینما: بیورک Bjork،** فیلم و هنر، ۲۲
– **نظرات تازه فقهی درباره سینما و موسیقی: گفت‌وگو با آیت‌الله جناتی،** اعتماد ۸۲/٦/۱
– خوشبخت، احسان، **نگاهی به «شب‌های سینمای صامت» نمونه‌هایی از برگه‌های موسیقی «دزد بغداد»: برگه‌هایی از دفتر سینما،** فیلم، ۳۳۲
– فرهنمندفر، فرهاد، **هنگامی که برگ‌ها به رقص درمی‌آیند: نگاهی به وضعیت کنونی موسیقی، سینما و تئاتر... در ایران،** فرجام هنر، ۳
– **یک عمر زندگی با صدا: گفت‌وگو با استاد امیرحسین حامی صدابردار قدیمی سینما و موسیقی / آرش صیری،** همشهری ۸۱/۹/۱٦
– محمدی‌مطلق، سعید، **با ارایه موسیقی خوب ایرانی، جوانان را از موسیقی وارداتـی بـی‌نیـاز کنیم: گفت‌وشنودی با سعید محمدی‌مطلـق آهنگـساز و مـدرس موسـیقی،** صـبح خـانواده ۳ و ۷۷/٦/٤
– عطاردیان، محمد و نوری‌فرد، یدالله، **با موسیقی نفس می‌کشم سـامان احتـشامی نوازنـده و آهنگساز جوان و موفق کشور در گفت‌وگو با جوانان امروز، ۱۵۹۵**
– **بیانات رهبر انقلاب در مورد پدیده نوآوری و مشخصه‌های موسیقی: در پسخ به سئوالات جمعی از جوانان پر شور کشور عنوان شد،** جمهوری اسلامی ۱۸ و ۷۷/۱۱/۱۹
– عبدالعلی‌زاده، عباس، **جوانان، موسیقی سنتی و علل گرایش به موسیقی پاپ و جاز: گزارشـی درباره آواز و ترانه پس از پیروزی انقلاب،** سینما، ۳۲٦
– ملایکه، مرضیه، **جوانان، موسیقی و مردم: گفت‌وگـو بـا بهـروز وحیـدی‌آذر، رهبـر ارکـستر سمفونیک جوانان تهران،** همشهری ۷۸/۱/۲٦
– لمبرت، جرالد، **جوانان زیر آفتاب و موسیقی امروز،** نشاط ۲۱ و ۲۲ و ۷۸/۱/۲۳
– قادری، علی، **خشونت و موسیقی‌های تنـد و لجـام گـسیخته ارمغـان غـرب بـرای جوانـان،** جمهوری اسلامی ۸۳/۳/۳۰

– **دیدگاه‌های رهبر انقلاب درباره موسیقی حلال و حرام، ورزش قهرمانی و همگانی و برخوردهای جناحی: رهبر معظم انقلاب اسلامی در نشست صمیمانه با جوانان**، قدس ۷۷/۱۱/۱۹
– ناظری، شهرام، **شهرام ناظری: لحن متفاوت آواز من اندیشه من است: چرا جوانان به موسیقی سنتی تمایل نشان نمی‌دهند؟**، مقام موسیقیایی، ۱۰
– **علل گرایش برخی از جوانان به گروه‌های نابهنجار موسیقی**، اطلاعات ۷۸/۷/۱۹
– مهرعلی، حمیدرضا، **علل گرایش جوانان به گروه‌های نابهنجار موسیقی**، آفرینش ۷۸/۷/۱۷
– **محدود به بی‌تنوع! ما جوانان خشمگین نیستیم، به خشم آمده‌ایم!: موسیقی برای جوانان**، مجله حقوقی و قضایی دادگستری ۷۷/۱۱/۲۶
– ابراهیمی، مهدی، **مشکلات جوانان و موسیقی**، روح و روان، ۵
– فتحعلیان، فرمان و بشر، پیمان، **موسیقی ابزار مناسبی برای هویت جوانان است: گفت‌وگو با فرمان فتحعلیان آهنگساز و خواننده به بهانه انتشار آلبوم جدیدش مقیم**، آفرینش ۷۹/٤/۸
– بیگلری‌پور، محمد و سلیمانی، مهدی، **موسیقی پاپ برای جوانان جذابیت بیشتری دارد: گفت‌وگو با محمد بیگلری‌پور مدیر تولید واحد موسیقی صداوسیما**، سینما، ۳٤۰
– عصاریان، الهه، **موسیقی سنتی، آمیخته با تاریخ و فرهنگ؛ تحقیقی درباره رویکرد جوانان به موسیقی پاپ و سنتی**، فرهنگ و پژوهش، ۱۸۵
– سودی، مهدی، **موسیقی و جوانان**، هنر موسیقی، ۳
– قاسمی، وحید، **موسیقی و شور جوانی: عمومیت گوش دادن به انواع موسیقی در میان جوانان شهر اصفهان**، فرهنگ اصفهان ۲۵ و ۲٦
– نوایی، کیان، **نگاهی به اوضاع موسیقی و نسل جوان کشور: جوانان، هنرمندان و مسئولان و بایدها و نبایدهای موسیقی**، صبح خانواده ۷۷/٦/۲۹
– پورنجاتی، احمد، **هیچ مشکلی درباره موسیقی نداریم ضعف از دست‌اندرکاران است؛ [مسائل و مشکلات جوانان]: گفتگو با**، ایران جوان، ۳۲
– جانز، سوزی، **آشنایی کودکان با موسیقی**، زن روز، ۱۷۸۱
– میثمی، حشمت، **آموزش موسیقی به کودکان**، دریچه هنر، تابستان ۸۰
– پورمندان، مهران، **آموزش موسیقی به کودکان: تلاش برای دستیابی به سرمایه‌های بکر حسی**، مقام موسیقیایی، ٤

– فریدی، گلنار، **اثر موسیقی درمانی در کودکان ناشنوا**، ابرار ۷۷/۳/۲۰
– امین موید، اسماعیل، **از چه زمانی به کودکان خود موسیقی بیاموزیم**، هنر موسیقی، ۲۳
– امین موید، اسماعیل، **از چه زمانی به کودکان خود موسیقی بیاموزیم در مورد آموزش موسیقی به کودکان**، اخبار ۷۷/۷/۲۵
– امین موید، اسماعیل، **از چه زمانی به کودکان خود موسیقی بیاموزیم**، هنر موسیقی، ۲۲
– رضایی، فرهاد، **تأثیر موسیقی بر فراگیری مغز کودکان / ترجمه فرهاد رضایی**، اعتماد ۸۲/۵/۱٤
– دی پیر، حسین، **چایکوفسکی و ادبیات موسیقی کودکان**، مقام موسیقیایی، ۹
– رشیدی، امین‌الله و قاضی‌زاده، سمیه، **رنگ گونه کودکان است، موسیقی...: امین‌الله رشیدی، خواننده و آهنگساز / سمیه قاضی‌زاده**، بانی فیلم ۸۳/۲/۲۷
– حدادیان، محمدعلی، **کاربرد موسیقی در تعلیم و تربیت و آموزش کودکان**، مقام موسیقیایی، ۷
– نظر، ناصر، **کشتی به گل نشسته به اقیانوس رسید: آموزش موسیقی کودکان به شیوه «ارف» در گفت‌وگو با ناصر نظر: [گزارشی از گفت‌وگو] / سما بابایی**، کارگزاران ۸۵/٤/۱۹
– میرهادی، توران، **کودکان با موسیقی می‌توانند احساس و اندیشه خود را صیقل دهند**، مقام موسیقیایی، ۹
– **کودکان و مادران در موسیقی بومی ایران**، مقام موسیقیایی، ۹
– لاجوردی، احسان، **لزوم آموزش موسیقی به کودکان در سنین پیش‌دبستانی دکتر دومان روانشناس سوئدی، کارل ارف آهنگساز آلمانی**، مقام موسیقیایی، ۲
– شعبانی، اکرم و لاچینی، فریبرز، **موسیقی رنگارنگ رویای کودکان را می‌نوازد: موسیقی کودکان در گفت‌وشنودی با فریبرز لاچینی / اکرم شعبانی**، جام جم ۸۱/۷/۲۸
– **موسیقی زمینه‌ای برای تقویت روحیه جمعی در کودکان**، مقام موسیقیایی، ۹
– گل صباحی، گلناز، **موسیقی عامل اعتلای مهارتهای کودکان**، مقام موسیقیایی، ۷
– **موسیقی کلاسیک و تأثیر آن بر کودکان**، کودک، ۱۵
– جعفری، علی، **موسیقی کودک: موسیقی کوکانه: نگاهی اجمالی به وضعیت آموزش موسیقی به کودکان در ایران / علی عفری**، فرهنگ و پژوهش، ۱٦۰

– ناظر، ناصر، **موسیقی کودکان مسئولی ندارد: گفت‌وگو با ناصر ناظر، سرپرست ارکستر بـزرگ پارس**، همشهری ۸۲/۷/۱۰
– راجی، ملیحه، **نقش موسیقی در آموزش کودکان چند معلولیتی کم‌شنوا، نابینا / مترجم ملیحـه راجی**، تعلیم و تربیت، ۱۳
– **نکات روانشناختی در آموزش موسیقی کودکان**، مقام موسیقیایی، ۹
– اسلامی، امیرحسین، **هدف، آموزش موسیقی به کودکان نیست: موسـیقی و ادبیـات کـودک**، ابرار ۸۱/۵/۱۰
– **یـادگیری ایـن دسـت‌هـای کوچـک: گزارشـی از کنـسرت پژوهـشی موسـیقی کلاسـیک ـ بررسی شیوه آموزشی موسیقی کودکان**، ایران ۸۰/٦/۲۸
– عبدی، محمد و چکناواریان، لوریس، **۵۰ سال است مخاطبان موسـیقی ترقـی نکـرده‌انـد: گفت‌وگو با لوریس چکناواریان درباره موسیقی کلاسیک و مخاطب امروزی**، بنیان ۸۰/۱۲/۲۳
– **درآمدی بر روانشناسی موسیقی ایرانی**، ابرار ۷۷/۳/۷
– صالحی لرستانی، سعید، **روانشناسی برای موسیقی‌دانان**، مقام موسیقیایی، ۳
– **روانشناسی و موسیقی**، ابرار ۷۹/۲/۸
– زاده محمدی، علی، **روانشناسی و موسیقی: گفتگو با علی‌زاده محمدی**، ماهور، ۱۹
– حاتمی، آزاده، **درآمدی بر جامعه‌شناسی موسیقی / الئونوراوتسلر، فیلیپ تسیرکر؛ ترجمه آزاده حاتمی**، مقام موسیقیایی، ۳۵
– زندباف، محسن و داورپناه، افشین، **زندباف، محسن: جامعه‌شناسـی هنـر موسـیقی / نقـد و بررسی کتاب از افشین داورپناه: نقدی بر کتاب جامعه‌شناسی هنر موسیقی**، هنر موسیقی، ۳۵
– **ضرورت فعالیت منطقی در عرصه موسیقی و حجاب: آسـیب‌شناسـی پدیـده «مـد» در سـطوح فرهنگی جامعه فرهنگ ـ جنبه‌های خاص**، سیاست روز ۸۳/٤/۷
– یزدی، مسعود، **گفتاری درباره‌ی جامعه‌شناسی موسیقی توده در ایران**، اندیشه جامعه، ۱۰
– **حماسه‌آفرینی بیان هویت فرهنگی: محورهای بیستمین جشنواره بین‌المللی موسیقی فجر**، حیات نو اقتصادی ۸۳/۱۱/٤
– درویشی، محمدرضا و وجدانی، بهروز، **درویشی، محمدرضا: از میان سرودها و سکوت‌ها / نقد و بررسی کتاب از بهروز وجدانی: موسیقی ایرانی و هویت فرهنگی**، کتاب مـاه (هنـر ٤٤ ـ

(٤٣

– کیانی، مجید، **هنرمندان راستین موسیقی اصیل ایرانی، نفی هویت فرهنگی: گذری بر پژوهش شناخت موسیقی ۱، ۲ و ۳ ـ برگزید کشوری در دوره دوم، گروه فرهنگی ـ هنری**، اطلاعات ۷۷/۷/۲۷

– محمدی، اکرم، **برای جهانی شدن موسیقی ایران کاری نکرده‌ایم گزارشی از گفتگو با پنج تن از اساتید موسیقی**، خراسان ۸۰/۲/۱۷

– جعفریان، محمدرضا، **برای جهانی شدن موسیقی عزم مسوولان هم لازم است: گفتگو با محمدرضا جعفریان [آهنگساز]**، ابرار ۸۱/۹/۷

– **ما هم بخشی از جهان هستیم!: بحثی درباره جهانی شدن موسیقی در ایران**، بانی فیلم ۸۲/۸/۱۹

– **من از جهانی شدن موسیقی چیزی نمی‌فهمم!: گفتگو با پرویز مشکاتیان**، ماهور، ۱۰

– مشکاتیان، پرویز، **من از جهانی شدن موسیقی چیزی نمی‌فهمم!: گفتگو با پرویز مشکاتیان**، حیات نو ۷۹/۱۱/۱۸

– قهرمان‌پوربناب، رحمان، **موسیقی، هویت و جهانی شدن: در گفتگو با مسعود کوهستانی، رهبر سابق ارکستر سمفونیک تهران و حسین بهشتی برگزارکننده کنسرت‌های موسیقی ایرانی در خارج از کشور**، فرهیختگان، ۱

– فرهت، شاهین، **موسیقی ایرانی پتانسیل جهان شدن را دارد: شاهین فرهت [گفتگو]**، صدای عدالت ۸٤/۱۱/۱٦

– محمدی، اکرم، **موسیقی ایران قابلیت جهانی شدن دارد**، خراسان ۸۰/۱۲/۸

– عطوفت، رضا و مشکاتیان، پرویز، **موسیقی ایرانی ظرفیت جهان شدن دارد: گفتگو با پرویز مشکاتیان ـ آهنگساز**، انتخاب ۸۰/۲/٦

– خسروی، رضا و حنانه، امیرعلی، **موسیقی ملی ایران در راه جهانی شدن: گفتگو با امیرعلی حنانه استاد موسیقی**، همشهری ۷۷/٦/۱۹

– قلیج، مرتضی، **موسیقی و جهانی شدن / آنتونی لانزا، ترجمه مرتضی قلیج**، اعتماد ملی ۸۵/٤/۱۳

– **انزوای موسیقی سنتی توسط رسانه‌های گروهی: گفتگو اختصاصی کیخسرو پورناظری با جمهوریت**، جمهوریت ۸۳/٤/۲۵
– وطن‌دوست، رشید، **برخورد برخی رسانه‌ها با موسیقی تعجب‌برانگیز است: مصاحبه با رشید وطن‌دوست**، نسیم صبا ۸۳/۱/۱۵
– قزوینی، علی‌اکبر، **چاقوی سوئیسی برای عاشقان موسیقی: جدیدترین نسخه Real player یک رسانه صوتی ـ تصویری همه کاره است**/ شرق ۸۲/۱۰/۲۳
– **رسانه‌شناسی موسیقی ۱۳**، سروش، ۹٤٤
– حبیبی‌نیا، امید، **رسانه‌شناسی موسیقی ۱٦: باز خورد رسانه‌ای و نماهنگ**، سروش، ۹۵۳
– حبیبی‌نیا، امید، **رسانه‌شناسی موسیقی ۲: رخنمودهای انقلاب موسیقی**، سروش، ۹۱۹
– حبیبی‌نیا، امید، **رسانه‌شناسی موسیقی ٤: پدیداری موسیقی آونگارد**، سروش ۹۲۲
– حبیبی‌نیا، امید، **رسانه‌شناسی موسیقی ٦: قالب‌های پخش رادیویی موسیقی**، سروش، ۹۲٦
– حبیبی‌نیا، امید، **رسانه‌شناسی موسیقی ۷: قالب‌های تازه پخش موسیقی از رادیو**، سروش، ۹۲۷
– حبیبی‌نیا، امید، **رسانه‌شناسی موسیقی ۹۲: سازمان صنعت موسیقی**، سروش، ۹۳۲
– حبیبی‌نیا، امید، **رسانه‌شناسی موسیقی: ضبط دیجیتالی موسیقی**، سروش ۹۳۹
– هندی، بهزاد، **رسانه‌شناسی موسیقی عامه‌پسند**، سروش، ۹۵۵
– رحمتی، زینب و صرافی زنجانی، سیما، **صرافی زنجانی، سیما: جامعه‌شناسی موسیقی در ارتباطات (بررسی وضعیت موسیقی ایران در رسانه‌های دیداری، شنیداری از انقلاب اسلامی تاکنون)/ معرفی پایان‌نامه از زینب رحمتی: جامعه‌شناسی موسیقی در ارتباطات**، انتخاب ۸۱/۱۱/۱۳
– پیوسته، مسعود، **مفهوم انتزاعی موسیقی و رسانه تلویزیون**، شرق ۸۳/٦/۱۰
– جاوید، هوشنگ، **موسیقی: رسانه و مخاطب، ایران ۸۰/۳/۳۰**
– نوروزپور، محمدرضا و شدید، آنتونی، **موسیقی پاپ آری، اخبار سیاسی نه: نگاهی به رویکرد هوس‌بازانه اعراب به رسانه‌های آمریکایی منطقه / آنتونی شدید: ترجمه محمدرضا نوروزپور**، سروش، ۱۰۹۳
– افراشی، آزیتا ـ لیوون، **تئوون، موسیقی و ایدئولوژی: یادداشت‌هایی بر نشانه‌شناسی اجتماعی**

موسیقی در رسانه‌های گروهی / تئون لیوون؛ ترجمه آزیتا افراشی، زیباشناخت ٦
– مولادوست، حسن، **نیم نگاه به سرگذشت پخش موسیقی از رسانه ملی**، مقام موسیقیایی، ٤٦
– نجمی، علی، **گوشه‌های پنهان در دستگاه موسیقی: همایش «هویت و آموزش در موسیقی» در پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات برگزار شد**، فرهنگ و پژوهش، ۱۵۱
– **موسیقی تصویری و کارکردهای ارتباطی آن**، آرمان ۸٤/۱/۲۵
– معلم دامغانی، علی، **پاپ که آمد موسیقی سنتی مظلوم شد: گفتگوی تلفنی خوانندگان روزنامه جام‌جم با علی معلم دامغانی مسئول موسیقی سازمان صداوسیما**، جام‌جم ۸۰/۷/۵
– بشارتی، محمدجواد، **خطای موسیقی: نگاهی به موسیقی در صداوسیما**، ایران ۸٤/۲/۱۵
– شهبازیان، فریدون، **خودشان زیر سوالند!: گفتگو با فریدون شهبازیان رییس شورای واحد موسیقی صداوسیما**، حیات‌نو ۷۹/۹/۲۳
– پورمهدی، سام و صوفی، محمدحسین، **در پی موسیقی هویتمند: گفتگو با محمدحسین صوفی رئیس موسیقی صداوسیما**/ همشهری ۸٤/٦/۱۵
– بهمن‌پور، فروغ و یوسف زمانی، حسین، **سینه‌یی خواهم به پهنای فلک: گفتگو با حسین یوسف زمانی آهنگساز و کارشناس موسیقی صداوسیما**، ایران ۷۷/۹/۲٤
– کیانی، مجید و خانی‌پور، عفت، **شبکه‌های صداوسیما باید از موسیقی متوازن استفاده کنند: گفتگو با مجید کیانی رئیس مرکز حفظ و پژوهش موسیقی صداوسیما**، جام‌جم ۸۰/٤/۹
– غفاری، سعید، **صداوسیما حرکت در دایره‌ای بسته: موسیقی ایران به کدام سو می‌رود؟**، سلام ۷۷/۵/۱۲
– مشکاتیان، پرویز، **صداوسیما موسیقی پخش می‌کند اما فواره نشان می‌دهد: پرویز مشکاتیان از موسیقی و گروه عارف می‌گوید**، آفتاب یزد ۸۳/۱۰/۳
– خراسانی، علی، **صداوسیما و موسیقی**، همشهری ۸۲/۸/۲۲
– بیگلری‌پور، محمد، **طنین موسیقی: گفتگو با محمد بیگلری‌پور مدیر تولید موسیقی صداوسیما**، سروش، ۸۸۰
– بیگلری‌پور، محمد، **طنین موسیقی: گفتگو با محمد بیگلری‌پور مدیر تولید موسیقی صداوسیما: نگاه کنید به تلویزیون**، آبادی، ۸۸۰

– روشنی، بهمن، **کی نواهای هنجار، جای صداهای ناهنجار را می‌گیرد؟: نگاهی به وضعیت موسیقی در صداوسیما و خلاقیت‌های هدر رفته**، توسعه ۸۰/٤/۳۱

– وحدانی، ادیب و معلم، علی، **ما نمی‌ترسیم، شما می‌ترسید: گفتگو با علی معلم، رئیس مرکز موسیقی صداوسیما**، ایران جوان، ۸۸

– **مدیریت موسیقی در صداوسیما: گفتگو با علی معلم**، پژوهش و سنجش ۲۳ و ۲٤

– رحیمی، شاپور، **مرکز آموزش موسیقی، تنها فرزند خلف صداوسیما: گفتگویی با شاپور رحیمی سرپرست مرکز آموزش موسیقی**، آریا ۷۷/٦/۲

– کیانی، مجید، **مسوولان صداوسیما این نام را عوض نکنند: گفتگو با مجید کیانی، سرپرست آموزشگاه مرکز حفظ و اشاعه موسیقی**، بیان ۷۹/۳/۱۹

– **معرفی مرکز موسیقی سازمان صداوسیما**، سروش ۹۰٦

– مشکاتیان، پرویز، **موسیقی ایرانی در صداوسیما مظلوم است: گفتگو با پرویز مشکاتیان**، آفتاب یزد ۷۹/٦/۳۱

– بیگلری‌پور، محمد و سلیمانی، مهدی، **موسیقی پاپ برای جوانان جدابیت بیشتری دارد: گفتگو با محمد بیگلری‌پور مدیر تولید واحد موسیقی صداوسیما**، سینما، ۳٤۰

– **موسیقی پاپ زبان بین‌المللی است چرا از آن بترسیم: گفتگو با علی معلم، رئیس مرکز موسیقی سازمان صداسیما**، جام‌جم ۷۹/۵/۳۰

– روشن روان، کامبیز و رضیانی، شبنم، **موسیقی در صداوسیما باید تخصصی شود: گفتگو با کامبیز روشن‌روان از دیروز و امروز موسیقی در رادیو و تلویزیون**، سروش، ۹۹۱

– شاه‌حسینی، مقداد، **موسیقی در صداوسیما با صدا و بدون سیما/ مقداد شاه‌حسینی**، بازارچه،۳

– **موسیقی دست پنجم نظرسنجی درباره موسیقی صداوسیما**، ابرار ۷۷/۲/۲٤

– جمشیدی، فاضل و اسحاقی ابرقویی، مهدی، **موسیقی صداوسیما بازگشت به گذشته‌ها: گفتگو با فاضل جمشیدی به مناسبت اجرای برنامه در تالار وحدت**، همشهری ۷۷/۷/۳۰

– مستغاثی، سعید و منصوری، روبیک، ... **دیگر از عهده من خارج است: بخشی از آخرین گفتگو با روبیک منصوری متخصص صدا، افکت، آهنگساز و تدوینگر فقید سینمای ایران**، سینما، ٤۳۸

– صبریان، احمد و انتظامی، مجید، **٦۰۰ نسخه خطی نفیس موسیقی ایران در کتابخانه‌های**

خارجی: گزارشی از گفتگو با مجید انتظامی آهنگساز فیلم، خراسان ۸۰/٤/۲۳
– ابراهیمی، افشین، **آشنایی با گروه موسیقی M.E.R آهنگساز فیلم مرد روی ماه**، فیلم و سینما، ۷۵
– زاهدی، آرزو و برنستین، المر، **آقای برنستین عزیز: گفتگو با المر برنستین/ گفتگو کننده نیک‌جوی، ترجمه آرزو زاهدی**، فیلم، ۳۲۲
– روتا، نینو، **آقای روتای با استعداد: تحلیلی بر آثار نینو روتا آهنگساز برجسته پدر خوانده و فلینی**، دنیای تصویر، ۱٤۳
– باباخانی، نگار و ذهنی، سعید، **آمده بودم که بیاموزم: گفتگو با سعید ذهنی آهنگساز جوان نمایش دایره گچی قفقازی**، ایران جوان، ٦٤
– تمدن، نیما و آمنابار، آلخاندرو، **آمنابار، آلخاندرو: دیگران / نقد و بررسی موسیقی فیلم دیگران از نیما تمدن: واریاسیون روی تم هراس**، سینمای نو، ۳۳
– **آواز در فیلم**، فیلم، ۳۱۹
– زاهدی، تورج، **آوای انسانی، آواز در فیلم بهترین یا مشهورترین؟ تورج زاهدی**، فیلم، ۳۲۲
– **آوای موسیقی: نگاهی به تاریخچه موسیقی در سینما**، سینما، ۵۲۵
– حسین‌زاده، نایب، **آوای موسیقی؛ درباره موسیقی فیلم اشک‌ها و لبخندها**، شرق ۸۵/۲/۹
– اجلال، عماد، **آوای مهر خاموش: مصاحبه با عماد اجلال آهنگساز سریال مهر خاموش**، سروش، ۱۱۳۳
– کاشانیان، پریسا، **آهنگسازان شرک ۲ [هرمی گرگسون؛ ویلیامز] / ترجمه پریسا کاشانیان**، پیل بان انیمیشن، ۳۰
– حدادیان مقدم، اسماعیل، **آهنگساز با موسیقی‌اش زندگی می‌کند: گفتگویی با ری کودر آهنگساز آخرین فیلم ویم وندرس**، قدس ۳۲/۰۱/۸۷
– رسولی، عزیز، **آهنگساز باید ساز فیلمساز را بنوازد: گفتگو با فردین خلعتبری آهنگساز فیلم سینمایی دختری به نام تندر/ گفتگو از عزیز رسولی**، مقام موسیقیایی، ۱۲
– ارجمند، پیروز، **آهنگساز فیلم، باید خلاقیت فردی داشته باشد گفتگو با پیروز ارجمند، آهنگساز فیلم**، قدس ۷۷/٦/۲٦
– ویلیامز، جان و سلامتی، امیر، **آهنگساز وفادار: زندگی و آثار جان ویلمیامز**، هنر هفتم، ٤

– جعفری، کیانوش **آهنگساز همه فن حریف: درباره موریس ژار آهنگساز مشهور سینما**، همشهری ۷۸/۵/۲۰
– ژار، موریس ـ گودرزینا، شیرین، **آهنگسازی بزرگ برای فیلم‌های بزرگ: آهنگسازان بزرگ جهان ـ موریس ژار**، آفرینش ۸۰/٤/۲۷
– ارجمند، پیروز و افشار، آرین، **آهنگسازی و تنظیم آسان‌ترین کار موزیسین فیلم است: گفتگو با پیروز ارجمند آهنگساز سریال تب سرد [قسمت اول] / آرش افشار**، سینما، ٦٤٥
– خوشنویس، هادی، **آهنگ مرگ را دیگران برمی‌گزینند: به مناسبت تولد انیوموریکونه [موسیقی فیلم] / جیمز مک نیر؛ ترجمه هادی خوش‌نویس**، شرق ۸۳/۷/۲۹
– کیمن، مایکل، **اپوس آقای کیمن: در گذشت مایکل کیمن**، فیلم، ۳۱۱
– کالینز، فیل و ورشوچی‌فرد، اکرم، **اثر برجسته فیل‌کالینز: موسیقی فیلم برادرم خرس/ اکرم ورشوچی‌فرد**، پیل‌بان انیمشین، ۲۷
– انتظامی، مجید ـ ستایشگر، دامون ـ انتظامی، گلنوش، **ارتقای آهنگسازی با فیلم با شناخت موسیقی‌های محلی و بین‌المللی: گفتگو با مجید انتظامی (۲)/ دامون ستایشگر، ویرایش گلنوش انتظامی**، هنر موسیقی، ٤۲
– زاهدی، تورج، **از «لوطی» تا «دلشدگان» : نشانه‌شناسی تار در موسیقی فیلم‌های ایرانی**، صنعت سینما، ۳۷
– نوری‌زاده، امیررضا و ایشام، مارک، **از تم قهرمانانه همیشه گریزانم: گفتگو با مارک ایشام یک کارگردان آهنگساز احساسی**، ابرار ۷۸/۸/۲۲
– ضابطیان، منصور، **از چهار گوشه جهان: موسیقی [فیلم]/ امیر تیمور عامری**، صنعت سینما، ۸
– منفردزاده، اسفندیار ـ زراعتی، ناصر، **از صدای ضرب رودخانه علی تک‌تک تا موسیقی فیلم قیصر حاصل گفتگویی با ناصر زراعتی**، فیلم، ۲۵۸
– منصوری، روبیک، **از عشق مردن: به یاد روبیک منصوری**، فیلم، ۲۵۷
– خاموش، سعید و رابرتسون، پاتریک، **از گرامافون و ارگ تا موسیقی کامپیوتری: تاریخچه موسیقی فیلم در جهان/ پاتریک رابرتسون؛ ترجمه سعید خاموش**، دنیای تصویر، ۱۳۸
– فهیم، محمدتقی، **از هیچ موسیقی خارجی الهام نگرفتم: مجید انتظامی سازنده موسیقی متن فیلم مریم مقدس**، کیهان ۸۰/۵/۱۷

– ویلیامز، جان، **اسپیلبرگ یک موهبت مطلق است: گفتگو با جان ویلیامز**، سینما، ٤٧٣
– عبدالرحیم خان، مهین، **استفاده غیر منطقی از موسیقی در ساختار فیلم: نشست تخصصی پیرامون ارتباط کارگردان آهنگساز**، خراسان ۷۸/۳/۱۷
– ویلیامز، جان و بولس، برنت، **اشک‌هایت را پاک کن آفریقا: درباره موسیقی آمیستاد فیلمی به کارگردانی استیون اسپیلبرگ ساخته جان ولیلامز**، فیلم، ۲۲۱
– عامری، امیرتیمور و زیمر، هانس، **اعتباری بیش از حد: درباره هانس زیمر آهنگساز فیلم گلادیاتور**، سینما، ٤٨٣
– **اقتصاد سینما و موسیقی روز**، ابرار ۷۸/۹/۲۲
– **اگر موتسارت و بتهون زنده بودند موسیقی فیلم می‌نوشتند: گفتگوی اختصاصی سینما با شهداد روحانی / مسعود بهارلو**، سینما، ٦٩٣
– صرافی‌زاده، حامد و گلس، فیلیپ، **اگر موتسارت زنده بود: ژان کوکتو چرا نابغه بود / فیلیپ گلس؛ ترجمه حامد صرافی‌زاده**، شرق ۸۲/۹/٤
– مونی کبیر، نسرین، **اگر موسیقی نباشد، فیلم هندی هم نیست! تاریخچه‌ای کوتاه از آوازهای فیلم در بالیوود / نسرین مونی کبیر**، دنیای تصویر، ۱۰۹
– الفمن، دنی و زاهدی، تورج، **الفمن، دنی: اسپایدرمن / نقد و بررسی موسیقی از تورج زاهدی: دنی الفمن و موسیقی هیچکاکی: نگاهی به موسیقی اسپایدرمن**، فیلم، ۲۹۹
– **الگوی دو نسل از آهنگسازان: جری گلدسمیت (۲۰۰٤ـ ۱۹۲۹) Jerry Go;damith**، سینما، ٦٤١
– **امپراطوری نت‌ها: ۷۷ سالگی انیو موریکونه / تهمینه بهرامعلیان**، صاحب قلم، ۸٤/۷/۲۱
– پناهی، ملک ایرج، **امروز موسیقی در دنیا مثل لباس پیرو مد است: گفتگو با ملک ایرج پناهی آهنگساز فیلم**، فرهنگ و سینما، ۹۰
– مهرجویی، داریوش و کریمی، بابک، **انتخاب خوب تأثیر بر مخاطب: موسیقی در آثار مهرجویی**، حیات نو ۸۰/۸/۱۷
– مورتی، نانی و صفاکار، محمدرضا، **اندیشه‌های ناپایدار: موسیقی در فیلم خاطرات عزیز (نانی مورتی، ۱۹۹٤) / محمدرضا یکرنگ صفاکار**، صنعت سینما، ٤٢
– زاهدی، تورج و موریکونه، انیو، **انیوموریکونه، نابغه موسیقی فیلم**، فیلم و سینما، ۷

– زاهدی، تورج و موریکونه، انیو، **انیوموریکونه، نابغه موسیقی فیلم**، فیلم و سینما، ۷
– زاهدی، تورج و موریکونه، انیو، **انیوموریکونه، نابغه موسیقی فیلم**، مجله حقوقی و قضایی دادگستری ۷۷/۱/۱۸ ۷
– ضابطیان، منصور و هاخباندیان، واروژان، **اون پرنده تو بودی ... ؛ به بهانه بیست و دومین سالمرگ واروژان سازنده موسیقی فیلم و ترانه**، گزارش فیلم، ۱۳٤
– مشکاتیان، پرویز، **این هنر است که می‌ماند: گفتگو با پرویز مشکاتیان آهنگساز و نوازنده**، سینما، ۲۳۸
– زاهدی، تورج و نایمن، مایکل، **این پیانوی اسرارآمیز: نقد و بررسی موسیقی پیانو ساخته مایکل نایمن**، فیلم ۲۰۸
– بابک، بیات ـ بهارلو، مسعود، **این روزها زمزمه می‌کنم و خودم را دنبال می‌کنم: بابک بیات، آهنگساز فیلم «به من نگاه کن»**، سینما، ٦۹۷
– بابک، بیات **بابک تو هم با این رویاهایت!؛ بابک بیات و هفتاد موسیقی فیلم**، ایران جوان، ۹٤
– رسولی، مرضیه و هنرمند، کیوان **باتلاق موسیقی: گفگو با کیوان هنرمند، آهنگساز فیلم گاوخونی / مرضیه رسولی**، شرق ۸۳/۷/۲۰
– بهرامعلیان، تهمینه، **با رقصنده در تاریکی [گفتگو با بیورک آهنگساز فیلم رقصنده در تاریکی] / ترجمه تهمینه بهرامعلیان**، بانی فیلم ۸۲/۱۲/۷
– **بازگشت برادران بلوز: گفتگو**، فرهنگ و سینما، ۷۷
– عامری، امیرتیمور و گلداسمیت، جری، **بازمانده از عصر طلایی موسیقی فیلم: جری گلدسمیت آهنگساز**، سینما، ٤۸۵
– انتظامی، مجید، **با صدای نقاره‌خانه: گفتگو با مجید انتظامی درباره موسیقی فیلم نون و گلدسته**، فیلم ۲۱٦ و ۲۱۷
– جارموش، جیم و مومن‌خانی، ناهید، **با موسیقی فیلم می‌سازم درباره جیم جارموش**، فتح ٤۱/۱۱/۸۷
– کاریندوز، النی، **بانوی موسیقی جدید باروک: نگاهی به زندگی و آثار النی کاریندرو آهنگساز فیلم یونانی تبار**، بانی فیلم ۸۲/۸/۱٤
– سینایی، خسرو و ملک محمدی، لیلا، **باید از ممکن به ناممکن رسید: گزارش آخرین**

نشست پژوهشی ارتباط موسیقی با سینما گفت‌وگو با خسرو ینایی، صبح امروز ۷۹/۲/۸
– **بچه‌ها را به حال خودشان بگذارید موسیقی فیلم دیوار**، گزارش فیلم ویژه‌نامه هفتمین جشنواره مطبوعات
– اسکورسی زی، مارتین و کریمی ژینوس، **بدون موسیقی هیچم**، گزارش فیلم، ۱۱٤
– جعفری، کیانوش و جلالی نایینی، احمدرضا، **برجسته و پویا در عرصه آهنگسازی: درباره جری گلداسمیت آهنگساز فیلم**، همشهری ۷۸/٤/۱۷
– ارجمند، پیروز و افشار، آرش، **برداشت غربی از موسیقی دستگاهی ایران: گفت‌وگو با پیروز ارجمند آهنگساز سریال تب سرد [قسمت پایانی] / آرش افشار** ، سینما، ٦٤٦
– یکرنگ صفاکار، محمدرضا و پژمان، احمد، **بسط آوایی زنانه: گفتگو با احمد پژمان، آهنگساز / [یک بوس کوچولو] / محمدرضا یکرنگ صفا کار**، صنعت سینما،٤۲
– بقراطی، محمد حسین، **بون برنت تی: ای برادر کجایی**، ایران ۸۱/۱/۲۷
– برتستین، المر و ریچ، الن، **بوی خوش موفقیت: آخرین گفت‌وگو با المر برتستین دو سال پیش از مرگ / آلن ریچ؛ ترجمه مهران رین**، بانی فیلم ۸۳/٦/۱۰
– **بهترین ترانه‌های تاریخ سینما انتخاب شدند**، بانی فیلم ۸۳/٤/٤
– عبداللهی، مریم، **بهترین موسیقی فیلم آن است که شنیده نشود؛ شکست سکوت سینما**، اعتماد ۸٤/٤/۱۲
– افتخاری، ثمینه، **بهترین هنر، هنر زندگی کردن است: گفتگو با بهرام سعیدی، آهنگساز فیلم**، فرهنگ و سینما، ۱۰۷
– **به یاد نماندنی، و از خاطر نرفتنی: درباره موسیقی «خیلی دور، خیلی نزدیک» / علیرضا میرعلی نقی**، فیلم، ۳۳٦
– گلداسمیت، جری، **پاپیون؛ آمیخته‌ای از آرامش و همدردی موسیقی فیلم پاپیون**، حیات نو ۷۹/٤/۱٤
– فرجاد، فرهاد و گلدواسر، دان، **پایان داستان؛ مهم‌ترین قسمت تریلوژی: خالق موسیقی «ارباب حلقه‌ها» از آخرین قسمت سه گانه می‌گوید/ دان گلدواسر؛ ترجمه فرهاد فرجاد**، بانی فیلم ۸۲/۹/۱۰
– برنستاین، المر، **پایان کارنامه‌ای پربار: المر برنستاین (۲۰۰٤ ـ ۱۹۲۲)**، سینما، ٦٤٥

– هیچکاک، آلفردجوزف و یکرنگ صفاکار، محمدرضا، **پرسفونی پاکدامن: مارنی (آلفرد هیچکاک، ۱۹٦٤) [موسیقی فیلم مارنی] / محمدرضا یکرنگ صفاکار**، صنعت سینما، ٤٠

– الهامیان، محسن و پرندرگست، روی، **پرندرگست، روی: موسیقی فیلم؛ ترجمه محسن الهامیان/ معرفی کتاب**، کتاب ماه (هنر ٤٦) و ٤٥

– **پسر، پدر و باتلاق: به روایت آهنگساز**، صنعت سینما، ٢٦

– گودرزنیا، شیرین و منچینی، هنری، **پلنگ صورتی اوج کار هنری من بود: آهنگسازان بزرگ جهان: هنری منچینی**، آفرینش ۸۰/۵/۳

– دانشفر، بهروز و برنستین، المر، **پنج دهه حضور بی‌وقفه: المر برنستین (۲۰۰٤ ـ ۱۹۲۲) /** فیلم، ۳۲۲

– پورمندان، مهران و روحانی رانکوهی، علی، **پورامندان، مهران : تاریخ تحلیلی موسیقی فیلم ۱**، کتاب ماه (هنر ۱۰)

– خوشبخت، احسان، **پیانویی در تاریکی [موسیقی فیلم]** فیلم، ۳۲۸

– توحیدی، عماد، **تاریخچه موسیقی فیلم (۱)** / مقام موسیقیایی، ۳۳

– توحیدی، عماد، **تاریخچه موسیقی فیلم (۲)** / مقام موسیقیایی، ۱۹

– یکرنگ صفاکار، محمدرضا، **تباهی اتوپیا: موسیقی در فیلم تیغ رو**/ صنعت سینما، ۳۷

– یکرنگ، محمدرضا، **تبدیل تماتیک تم‌های ایرانی و عربی: موسیقی محمد رسول الله / رسالت (مصطفی عقاد، ۱۹۷٦)**، صنعت سینما، ٤١

– خوبی، مریم، **تحقیق ردیابی دیرین: گفت‌وگو با سازنده موسیقی متن «بیل رابکش» و «گوست داگ» [گزارش] / تادگیل کرایست**؛ بانی فیلم ۸۲/۲/۲۱

– نوری زاده، امیر رضا ـ واللی، آلن، **تحولات موسیقی فیلم در ۲۰ سال گذشته**، مقام موسیقیایی، ۵

– **ترانه‌ای که دنیا را تکان داد**، بانی فیلم ۸٤/۵/۱٦

– احمدی، احمدرضا، **ترانه با سینما آمد ولی....: مصاحبه با احمدرضا احمدی**، گزارش فیلم، ١٦٢

– ویلیامز، جان، **ترسناک یا لذت بخش ! درباره‌ی موسیقی متن هری پاتر ساخته جان ویلیامز**، سینمای نو، ۱۷ آذر ۸۰

– نوروزی، احسان، **ترسیم سرزمین‌های کشف نشده: بتمن، بازگشت بتمن به موسیقی فیلم پسا کلاسیک/ کی جی دانلی**، سینمای نو، ۲۰
– زاهدی، تورج، **ترفند غربی و تمنای شرقی: نقدی بر موسیقی متن فیلم و جایگاه آن در سینمای دفاع مقدس**، فرهنگ پایداری،۱
– عامری، امیرتیمور و نیومن، تامس، **ترکیب سبک‌های متضاد: تامس نیومن و جاده تباهی** / صنعت سینما، ۳
– **ترنمی زیبا برای سریالی مردمی: نگاهی به موسیقی سریال «نرگس»**، اعتماد ملی ۸۵/٦/۲۸
– بیات، بابک، **تفاوت‌ها: موسیقی به روایت آهنگساز [در فیلم به من نگاه کن]** / صنعت سینما، ۳۸
– یکرنگ صفاکار، محمدرضا، **تقدیر سبز: موسیقی [فیلم ببر خیزان، اژدهای پنهان]** / صنعت سینما، ۳۳
– افتخاری، علی و عالی، طاهره، **تکامل یک آهنگساز: و گوبا دنی الضمن آهنگساز فیلم روانی**، سینما، ۳٦۲
– الستی، احمد، **تکثر گرایی فرهنگی و موسیقی فیلم**، ایران ۷۷/۹/۱۹
– گلاس، فیلیپ و ظهوری، حسن، **تکرار؛ ریتم انسان معاصر: درباره فیلیپ گلاس آهنگساز آمریکایی به بهانه پخش فیلم‌های نمایش ترومن و ناکایا کاتسی از تلویزیون**، بانی فیلم ۸۲/۱۰/۲۸
– بیات، بابک و قشلاقی، جعفر، **تلفیق راز موسیقیایی فیلم با اسطوره تختی: گفت‌وگو با بابک بیات نامزد دریافت تندیس بهترین موسیقی متن برای فیلم جهان پهلوان تختی**، سینما، ۳۳۹
– زاهدی، تورج، **تلفیق عناصر روشنفکرانه و عامیانه؛ موسیقی فیلم قیصر ساخته اسفندیار منفردزاده**، فیلم و سینما، ۷
– یکرنگ صفاکار، محمدرضا، **تلفیقی درخشان [موسیقی فیلم قهرمان ساخته ژانگ ییمو]** صنعت سینما، ۳٤
– بریس ول، مایکل، **تندیس موسیقایی: رابطه میان موسیقی پاپ و الکترونیک و موسیقی فیلم / مایکل بریس ول**، فیلم، ۳۲۲
– پتگر، مانی، **تنها موسیقی است که می‌ماند**، فیلم، ۲٦٦

– زاهدی، تورج، **تو بترس از این حرامی که به کف چراغ داردا : موسیقی تان دان برای ببر خیزان، اژدهای پنهان**، فیلم، ۳۰۳
– آرین، مهران، **جادوی «سکوت» در غوغای موسیقی / آدام مارس جونز**، بانی فیلم ۸۳/٦/٤
– قربانی، علیرضا، **جاده شک به یقین عشق تو شد: به بهانه‌ی انتشار نوار موسیقی سریال شب دهم: گفتگو با علیرضا قربانی**، هنر موسیقی
– **جان ویلیامز (برترین آهنگساز تاریخ سینمای جهان): همیشه وقت کم می‌آورم [گفت‌وگو] / برگردان از احمد صبریان**، خراسان ۸٤/۷/۱۷
– ویلیامز، جان و اشتری، ارغوان، **جان ویلیامز؛ آدمی قدیمی که با کاغذ و قلم موسیقی می‌نویسد: [گفتگو] / ترجمه ارغوان اشتری**، سینما ۷٤۱
– ویلیامز، جان، **جان ویلیامز، مردی با انگشتان سحرآمیز: به بهانه سالروز تولد خالق ۱۰۰ موسیقی فیلم**، عصر رسانه ۸٤/۲/۲٤
– **جان ویلیامز، بهترین آهنگساز تاریخ سینمای جهان شد**، بانی فیلم ۸٤/۷/٦
– آوینی، مرتضی، **جایگاه موسیقی در واقعیت سینمایی**، قدس ۷۷/۱/۲٤
ـ نادری مقدم، شهاب و زاهدی، تورج، **جایگاه موسیقی فیلم در ایران: بررسی تفاوت‌های موسیقی حسی یا موسیقی تکنیکی، در گفتگو با تورج زاهدی منتقد موسیقی فیلم / شهاب نادری مقدم**، جام‌جم ۸۱/۷/۱۷
– بابایی، سما، **جایی در دور دست: گزارشی دوباره آهنگسازی فیلم در ایران** / شرق ۸۵/۱/۲۱
– حنانه، مرتضی، **جز خودم کار هیچ آهنگسازی را قبول ندارم: گفت‌وگو با مرتضی حنانه**، بانی فیلم ۸٤/٤/۷
– درویشی، محمدرضا، **جلوه‌های جدید بنیادهای کهن: گفتگو با محمدرضا درویشی، آهنگساز فیلم تخته سیاه**، فیلم، ۲۵۵
– باری، جان و باند، جیمز ـ زاهدی، تورج ـ آرنولد، دیوید، **جنایت و مکافات: موسیقی جیمز باند از جان باری تا دیوید آرنولد**، فیلم، ۲۹۸
– برومند، ترانه و هرشن، رابرت، **جنگ آهنگسازان فیلم**، سینما، ۳۲۲
– ویلیامز، جان و خیراندیش، لیلا، **جنگ ستارگان: گفتگو با جان ویلیامز، آهنگساز فیلم**، فیلم و هنر، ۳۳

– زیمر، هـانس، **چاشنی موسیقی متن به دستپخت کارگردان: گفت‌وگو با هانس زیمر، آهنگـساز فیلم**، سینما، ٦٤٠
– **چگونه به پلنگ پیر ترانه‌ای نو بیاموزیم: یادی از هنری مانچینی / آناهید هوانسیان**، بـانی فـیلم ۸٤/۳/۳۰
– **چند موسیقی با یک فیلم: موسیقی در فیلم معما (استنلی دانن، ۱۹٦۳)**، صنعت سینما، ۳۹
– تمدن، نیما و رهنما، مانی، **چیزی جز تنهایی با من نیست: گفت‌وگو با مانی رهنمـا خواننـده ترانه فیلم مرسدس**، ایران جوان، ۵۸
– یکرنگ صفاکار، محمدرضا، **حال و هوای یـک دوران [موسـیقی فـیلم هوانـورد]**، صـنعت سینما، ۳٤
– فرهت، شاهین، **حدیث عشق با زبان موسیقی: گفت‌وگوی بانی فیلم با دکتر شاهین فرهت بـه بهانه ساخت سمفونی امام رضا (ع)**، بانی فیلم ۸۲/۷/۲۹
– ایروانلو، گیلدا، **حرف اول را ملودی می‌زند: گفتگو با آنجلو بادالامنتی، آهنگساز**، فیلم، ٥٤٢
– یکرنگ صفاکار، محمدرضا، **حسرت رمانتیک [موسیقی فیلم بربادرفته]**، صنعت سینما، ۲۰
– **حس و احساس: نگاهی از دریچه صدا و موسیقی به برخی از فیلم‌های جشنواره / مـانی پتگـر**، فیلم، ۳٤۳
– **خالق وحشت و تعلیق: زندگینامه هاوارد شور**، فیلم، ۳۱۳
– روشنی، بهمن و خلعتبری، فردین، **خلعتبری فردین: چتری برای دو نفر**، توسعه ۸۰/۵/۲۱
– برسون، هارولد، **خواجه نوری، شاهرخ: موسیقی فیلم**، فرهنگ و سینما، ۸۳
– عامری، امیرتیموری و الفمن، دنی، **خود سـاخته و خـود آموختـه: دربـاره دنـی الفمـن و موسیقی اژدهای سرخ**، صنعت سینما، ٤
– کاشفی، سعید، **داستان اسباب بازی: موسیقی فیلم‌ها [در بیستمین جـشنواره بـین‌المللـی فـیلم فجر]**، فیلم، اسفند ۸۰
– گارسیا لورکا، فدریکو ـ رحیمیان، گلناز ـ صدوق، محمدباقر، **دانشمند، فرزاد: موسـیقی عروسی خون؛ نوشته فدریکو گارسیا لورکا**، سروش، ۹۳٦
– ستاری وند، رضا، **درباره موسیقی درخت گلابی و سازنده‌اش: اندوه و تکرار**، فیلم، ۲۳۳
– بیات، بابک و بهمن‌پور، فروغ، **در پس کوچه‌های بغض و خاطره: گفتگـو بـا بابـک بیـات**؛

نامزد دریافت بهترین موسیقی فیلم در جشنواره شانزدهم، مجله حقوقی و قضایی دادگستری ۷۷/۲/۳۱

– هورنر، جیمز، **در راه افتخار: نگاهی به زندگی و آثار جیمز هورنر، آهنگ ساز فیلم**، سروش، ۹۰۹

– بابایی، سما، **دروازه‌های باز آهنگ سازی فیلم**، سرمایه ۸۵/۱/۲۱

– نایمن، مایکل، **در ورای سادگی: گفت‌وگوی اختصاصی با مایکل نایمن در تهران**، فیلم، ۲۰۸

– انتظامی، مجید و فلاح، مریم، **دلم می‌خواهد فریاد بزنم فریادی از جنس موسیقی: گفتگو با مجید انتظامی / مریم فلاح**، آفتاب یزد ۸۱/۱۰/٤

– یکرنگ صفاکار، محمدرضا و دنیی، جان، **دنیی، جان: مصائب مسیح/ نقد و بررسی موسیقی فیلم از محمدرضا یکرنگ صفاکار: مرثیه‌ای بر تصلیب دگرباره مسیح**، صنعت سینما، ۲۳

– بیات، بابک و معلم، علی، **دو هزار دقیقه نواهای گذشته و امروز: گفت‌وگو با بابک بیات آهنگساز فیلم برگزیده دنیای تصویر تختی، مرسدس**، دنیای تصویر، ٦۱

– همایونفر، کارن، **رابطه عاشقانه با سینما دارم: گفتگو با کارن همایون فر (آهنگساز فیلم جنایت)**، سینما، ٦۱٤

– پورمندان، مهران و ویلیامز، جان، **راز جاودانگی: بررسی آثار جان ویلیامزو تحلیل موسیقی فیلم فهرست شیندلر**، دنیای تصویر، ۷۷

– رحمتی، شهرزاد، **راوی ناپیدا: موسیقی فیلم؛ ریشه‌ها، ویژگی‌ها و دگرگونی‌ها / شهرزاد رحمتی**، فیلم، ۳۳۲

– گلس، فیلیپ، **رقص گرد تصاویر: فیلیپ گلس از زبان خودش [موسیقی]**، فیلم، ۲۰۷

– **روایت کودکی یک یونانی: گفتگو با آهنگساز فیلم زوربای یونانی**، عصر آزادگان ۷۸/۱/۲۲

– **روحم را به هالیوود نفروخته‌ام: گفت‌وگویی تازه با انیو موریکونه**، اعتماد ۸۳/۱۰/۵

– رودلف، ماکس و اکبرزاده، پژمان، **رودلف، ماکس: رهبری ارکستر / نقد و بررسی کتاب از پژمان اکبرزاده**، شرق ۸۳/۱۰/۱٦

– گلس، فیلیپ، **روزهای رادیو: زندگینامه فیلیپ گلس [موسیقی]**، فیلم، ۲۰۷

– **روزی روزگار موسیقی: انیو موریکونه آهنگساز بزرگ تاریخ سینما**، حیات نو اقتصادی ۸٤/۱۱/۱۸

– هورنر، جیمز و محیط، بهرنگ، **زاده شده‌ام تا موسیقی تایتانیک را بسازم: درباره موسیقی تایتانیک ساخته جیمز هورنر**، فیلم ۲۱۶ و ۲۱۷
– یکرنگ صفاکار، محمدرضا، **زبانی برای ارتباط: موسیقی فیلم برخورد نزدیک از نوع سوم** / صنعت سینما، ۳۶
– لاپیووانی، نیکو، **زندگی زیباست: گفتگویی با نیکو لاپیووانی آهنگساز فیلم**، اطلاعات ۸۰/۵/۱۵
– ورشوچی فرد، اکرم و منکن، آلن، **زندگی و آثار آلن منکن آهنگساز «شیرشاه»** / **ترجمه اکرم ورشوچی‌فرد**، پیلبان ۲۶ و ۲۵
– **زندگی و آثار استفان شوارتز آهنگساز «شاهزاده مصر»**، پیلبان ۲۶ و ۲۵
– انصاری، سعید، **زیرپوست فیلم: گفت‌وگو با سعید انصاری آهنگساز**، سینما، ۶۲۶
– وارسته، حسن و شهبازیان، فریدون، **سازبندی، از عوامل تأثیر گذار موسیقی فیلم ... گفتگو با فریدون شهبازیان آهنگساز فیلم**، ابرار ۷۷/۷/۳۰
– رسول، مرضیه، **سازجداگانه: درباره موسیقی فیلم در سینمای ایران**، شرق ۸۳/۶/۳۰
– هورنر، جیمز و بکان، امیر، **سرانجام قلب من پیروز خواهد شد: گفت‌وگو با جیمز هورنر آهنگساز تایتانیک**، سینما، ۳۳۷
– پاشایی، گیتی، **سرب دور از لحن ایرانی؛ به مناسبت انتشار آلبومی از موسیقی دو فیلم ساخته مسعود کیمیایی، کار گیتی اشایی**، حیات نو ۷۹/۵/۱۲
– گرهادت، چارلز، **سرگذشت جالب موسیقی فیلم**، مقام موسیقیایی، ۷
– یکرنگ صفاکار، محمدرضا، **سرنوشت تراژیک انسان [موسیقی فیلم جوخه]**، صنعت سینما، ۲۹
– یکرنگ صفاکار، محمدرضا و تارکوفسکی، آندری آرسنیویچ ـ بتهوون، لودویگ وان، **سرود ستایش و صلح جهانی: بتهوون در سینمای تارکوفسکی**، گزارش فیلم، ۱۳۵
– نعمت‌پور، اشکان، **سزار هستم از رم، انیوموریکونه، خالق آهنگ‌های ماندگار سینما/ ترجمه اشکان نعمت‌پور**، کارگزاران ۸۵/۵/۷
– ابراهیمی، مریم، **سمفونی نمادها و صداها: تمام چیزهایی که باید درباره فعالیت‌های استودیوهای سینمایی دانست**، بانی فیلم ۸۲/۹/۱

– درویشی، محمدرضا، **سنت فراموش شده: با محمدرضا درویشی به بهانه ساخت موسیقی مجموعه تلویزیونی و نسخه سینمایی، شهر آشوب**، ایران ۸٤/۱۱/٦

– زاهدی، تورج، **سنتور را عاشقانه بنواز: نشانه‌شناسی نوای سنتور در سینمای ایران**، فیلم، ۳۳٤

– **سینما و موسیقی جدید فیلم**، فجر ۳۰ و ۸٤/۱/۳۱

– **سینما و موسیقی جدید فیلم مدرنیسم**، آرمان ۸٤/۲/۳

– **سینما و موسیقی فیلم با هم متولد شدند: نگاهی به تاریخ موسیقی در سینمای صامت، به بهانه اجرای همزمان موسیقی برای فیلم انگلو توسط چکناواریان**، بانی فیلم ۸۲/۸/۱٤

– عامری، امیرتیمور، **سینمای آمریکا / سینمای اروپا: موسیقی فیلم در این روز و روزگار**، صنعت سینما، ۱

– نجوان، امید و ملکی، پری ، **شاید وقتی دیگر: ... گفت‌وگو با پری ملکی تنظیم کننده و تعلیم دهنده آواز فیلم شب یلدا**، سینما، ۲٦ دی ۸۰

– فرهت، شاهین و ارجمند، جمشید، **شب‌های روشن: گفت‌وگوی جمشید ارجمند با دکتر شاهین فرهت [موسیقی فیلم]**، فیلم، ۳۲۸

– عامری، امیرتیمور، **شکوه و افتخار: موسیقی در سینمای تاریخی / امیر تیمور عامری**، صنعت سینما، ۱٦

– شور، هاوارد، **شنیدن وزن موسیقی: هاوارد شور از زبان خودش**، فیلم، ۳۱۳

– روشنی، بهمن و شور، هاوارد، **شور، هاوارد: اتاق امن [موسیقی فیلم] / نقد بررسی موسیقی فیلم از بهمن روشنی: موسیقی در ژانر وحشت**، توسعه ۸۱/٦/۲٦

– یکرنگ صفاکار، محمدرضا و کیارستمی، عباس و ویوالدی، آنتونیو، **شور زندگی در خصوص موسیقی فیلم با موسیقی کلاسیک**، گزارش فیلم، ۱۳۳

– گلاس، فیلیپ، **شور غریب مشابهت کانینگهام درباره فیلیپ گلاس**، هفت، ۱

– عامری، امیرتیمور و روشا، میلکوس، **شور ملودی درباره میلکوس روشا آهنگساز**، سینما، ٤۸۸

– اشتری، ارغوان، **شیفته داستانگویی با زبان موسیقی هستم: هوارد شور/ ترجمه ارغوان اشتری**، سینما، ۷۰۳

– منصوری، روبیک، **صدا، افکت، موسیقی: حرکت: گفتگو با مرحوم روبیک منصوری متخصص**

صدا، موسیقی و افکت، سینما ٤٤٢ ـ ٤٤٣ ـ ٤٤٤ (ویژه نامه)
– **صدا هم موسیقی ست: گپی با کیوان جهانشاهی**، فیلم، ٢٣٤
– قطبی‌زاده، سعید و یزدانیان، پیمان، **صدای سکوت: گفتگو با پیمان یزدانیان سازنده موسیقی متن فیلم‌های ایستگاه متروک و از کنار هم می‌گذریم / سعید قطبی‌زاده**، سینما، ۵۸۱
– رحمتی، شهرزاد، **صیقل دادن طلا: موسیقی فیلم؛ ریشه‌ها، ویژگی‌ها و دگرگونی‌ها** ، فیلم، ۳۳۹
– انتظامی، مجید و زاهدی، تورج، **طبیعی‌ترین ساز دنیا: گفت‌وگو با مجید انتظامی**، فیلم، ۳۳۲
– صرافی‌زاده، حامد، **طرفدار سکوتم:گفت‌وگو با پیمان یزدانیان آهنگساز فیلم**، همشهری ۸۲/۳/۲٤
– موسوی، جواد و علیقلی، محمدرضا، **طنز، تضاد، اغتشاش: تاملی بر موسیقی مرد عوضی اثر محدرضا علیقلی**، دنیای تصویر، ٦٤
– جعفری گوهری، علی، **طولانی‌ترین فیلم جاه طلبانه‌ترین موسیقی: تحلیلی بر موسیقی متن فیلم ارباب حلقه‌ها**، مقام موسیقیایی، ٦
– پرایزنر، زیبگینوف، **عشق مهمترین چیز است: گفتگو با پرایزنر آهنگساز آثار کیشلوفسکی / ترجمه نغمه ایرانی**، همشهری ۸۱/۸/۱۸
– یکرنگ صفاکار، محمدرضا، **عشق و تقدیر [موسیقی فیلم بیمار انگلیسی]**، صنعت سینما، ۲۲
– یزدانیان، پیمان، **عشق و تنهایی به روایت آهنگساز [گزارشی از گفتگو با پیمان یزدانیان]**، صنعت سینما، ۱۷
– کوبریک، استنلی و عامری، امیرتیمور، **عظمت فضایی بیکران: هنر انتخاب موسیقی در فیلم‌های استنلی کوبریک**، صنعت سینما، ۱۵
– بیات، بابک و صبریان، احمد، **علل سیر نزولی موسیقی فیلم در سینمای ایران: گفتگو با بابک بیات موسیقیدان سینما**، خراسان ۷۹/٤/۱٤
– علیقلی، محمدرضا، **علیقلی، محمدرضا: نان، عشق و موتور ۱۰۰۰ / نقد و بررسی موسیقی فیلم: موسیقی موجز و گویا**، توسعه ۸۱/٦/۵

– پژمان، احمد و رسولی، مرضیه، **عوض شده‌ام: گفت‌وگو با احمد پژمان [موسیقی فیلم] / مرضیه رسولی**، همشهری ۸۱/۹/۳۰
– **غرابت و تجربه: نایمن به روایت نایمن**، فیلم، ۲۰۸
– یزدانیان، پیمان، **غیرحماسی و نامتعارف: به روایت آهنگساز [فیلم مزرعه پدری]**، صنعت سینما، ۲۷
– خلعتبری، فردین، **سازنده موسیقی فیلم «شارلاتان»: کارگردان میزبان و آهنگساز مهمان فیلم است / سحر اعتی**، سینما، ٦٩١
– فخرالدینی، فرهاد، **فرهاد فخرالدینی: سینما موسیقی خاص خود را دارد**، آفتاب یزد ۷۹/۹/۵
– انتظامی، مجید و زاهدی، تورج، **فریاد یک ملت: گفت‌وگو با تورج انتظامی، آهنگساز / تورج زاهدی**، فیلم، ۳۳۵
– **فقط از طریق موسیقی با احساسات واقعی‌ام ارتباط می‌گیرم: گفت‌وگو با استینگ، نامزد دریافت جایزه اسکار ۲۰۰۱ برای بهترین ارائه فیلم**، فیلم و هنر، ۲۹
– کپز، جان و لطیفی‌خواه، ثریا، **فقط فیلم‌اش را نبینید، موسیقی‌اش هم شنیدنی‌است: راهنمای ۱۰۱ موسیقی متن فیلم برگزیده تاریخ سینما (از ۱۹۳۳ تا ۲۰۰۳) جان کپز؛ ترجمه ثریا لطیفی‌خواه**، دنیای تصویر، ۱۳۸
– علیقلی، محمدرضا، **فلاکت‌بارترین بخش موسیقی ایران، موسیقی کودک است: گفتگو با محدرضا علیقلی آهنگساز فیلم**، قدس ۷۷/۱۱/۱۵
– عبدالله‌زاده، مهدی و چشم‌آذر، ناصر، **فیلم ایرانی باید موسیقی ایرانی داشته باشد: گفت‌وگو با ناصر چشم‌آذر درباره موسیقی فیلم‌های مهرجویی**، نقد سینما، ۹۱
– انتظامی، مجید، **فیلمسازان ما شناختی از موسیقی فیلم ندارند!: گفت‌وگوی آفرینش با مجید انتظامی آهنگساز پیرامون موسیقی فیلم**، آفرینش ۲۱ و ۷۷/۹/۲۵
– روشن‌روان، کامبیز و علیپور، لیلا، **فیلم قوی نباشد، موسیقی کمکی نمی‌کند؛ گفت‌وگو با کامبیز روشن‌روان**، صدای عدالت ۸۰/۳/۲۸
– انتظامی، مجید، **فیلم مذهبی زیاد کار کرده‌ام ولی هیچ‌کدام شبیه به روز واقعه نبود: رو در رو با مجید انتظامی**، قدس ۸۲/۲/٤
– صبحی، رامک و روحانی، شهرداد، **فیلم‌هایی دوست دارم که پیام‌های انسانی داشته باشند:**

گفت‌وگو با شهرداد روحانی [درباره موسیقی فیلم]، سینما، ۵۸۷
– یکرنگ صفاکار، محمدرضا، **قدرت و تنهایی [درباره موسیقی فیلم پدرخوانده]**، صنعت سینما، ۱۱
– فکری ارشاد، مازیار، **قدم زدن روی مرز مرگ و زندگی: درباره زبیگنیو پرایزنر آهنگساز سینما**، شرق ۸۳/٤/۱۰
– محصصی، محمدسعید، **کاربرد موسیقی در مستندهای ایرانی**، گزارش فیلم، ۸٤۱
– **کارگردانان و موسیقی فیلم: درباره آهنگسازان فیلم شرکت‌کننده در جشنواره فیلم فجر از زبان کارگردانان**، بانی‌فیلم ۸۲/۱۱/۱۲
– همایونفر، کارن، **کارن همایونفر: این موسیقی برازنده مملکت ما نیست / گفت‌وگو**، فرهنگ و سینما، ۷۵
– کاشفی، سعید و نوروزی، یاسر، **کاشفی، سعید: آهنگسازان سینما / نقد و بررسی کتاب از یاسر نوروزی**، ایران ۸۱/۹/۱
– **کن راسل و بیوگرافی‌های موسیقیایی: همه تنش‌ها، کشش‌ها و رنج‌ها**، فیلم، ۲۸۵
– کیارستمی، عباس و حجاریان، محسن، **کیارستمی، عباس: زیر درختان زیتون**، مجله حقوقی و قضایی دادگستری ۷۷/۳/۱۲
– عامری، امیرتیمور و هورنر، جیمز، **گرمای سرخ: درباره جیمز هورنر سازنده موسیقی فیلم‌های تایتانیک و دشمن پشت دروازه‌ها**، سینما، ۱٤ مرداد ۸۰
– مستغاثی، سعید و عبدالعلی‌زاده، عباس، **گزارشی از ظهور و تحول آواز در سینمای ایران و جهان: ترانه و آواز فیلم گذشته و امروز**، سینما، ۳۳٤
– ریک، استفن، **گفت‌وگو با علی مرادخانی**، هنر موسیقی، ۹
– رسولی، عزیز و انتظامی، مجید، **گفت‌وگو با مجید انتظامی درباره موسیقی فیلم مریم مقدس / گفتگو از عزیز رسولی**، مقام موسیقیایی، ۱۰
– سلامتی، امیر، **گفت‌وگو با استینگ**، هنر هفتم، ۳
– **گفت‌وگو با فرهاد فخرالدینی: راز و رمزهای فیلم را با موسیقی بیان می‌کنم**، بانی‌فیلم ۹و۱۰ و ۸٤/۸/۱۱
– روشن‌روان، کامبیز، **گفت‌وگو با کامبیز روشن‌روان: آهنگسازی حرفه اصلی‌ام نیست**،

بانی‌فیلم، ١٦
– **گفته‌های سعید ذهنی آهنگساز نمایش دایره گچی قفقازی**، سینما تئاتر، ۳۱
– لینچ، دیوید، **گوش دیوید لینچ: گفت‌وگو با آنجلو بادالامنتی سازنده موسیقی متن فیلم [جاده مالهالند]**، دنیای تصویر، ۱۰۳
– فیروزآبادی، محمدعلی، **لالو شیفراین، خنیاگر آرژانتینی هالیوود / ترجمه محمدعلی فیروزآبادی**، فرهنگ و سینما، ۱۲۵
– اکبری، مینا و علیقلی، محمدرضا، **لحظه‌ای دور، لحظه‌ای نزدیک و لحظه‌ای هیچ**، فیلم، ٣٤٤
– لطفی، محمدرضا و زاهدی، تورج، **لطفی، محمدرضا: موسیقی فیلم حاجی واشنگتن**، فیلم، ۲۲۲
– علیزاده، حسین و رسولی، مرضیه، **ما نمی‌توانیم پرواز کنیم: گفت‌وگو با حسین علیزاده درباره موسیقی فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»**، شرق ۸۳/۸/۱۱
– تارکوفسکی، آندری آرسینویچ و صابری، محمدجواد، **مبارزه با سینمای خبیث: موسیقی فیلم از نگاه تارکوفسکی**، اعتماد ۸۵/۲/۹
– میرزاده، مجتبی و زاهدی، تورج، **مجتبی میرزاده و موسیقی فیلم / تورج زاهدی**، مقام موسیقیایی، ٤٠
– **مجموعه گزارش حرفه‌های سینمایی ۱۰: موسیقی فیلم، دچار ساده‌پسندی و ارزان‌گرایی**، سینما، ٣١٤
– انتظامی، مجید، **مجید انتظامی: راه‌های افتخار**، فیلم، ٣٤٢
– زاهدی، تورج و برنستین، المر، **مردی برای تمام اصول: نگاهی به زندگی و آثار المر برنستین**، فیلم ۳۲۲
– کمالی دهقان، سعید و پرایزنر، زیبگنیف، **مردی که به هالیوود «نه» می‌گوید: درباره زیبگنیف پرایزنر / ترجمه سعید کمالی دهقان**، شرق ۸۵/۲/۲
– کاوسی، هوشنگ، **مسکن دوران تیره‌روزی: نگاهی به ریشه‌های پیدایش سینمای موزیکال**، فیلم، ۳۰۳
– عامری، امیرتیمور و روشا، میکلوش، **مشیت الهی: زندگی و آثار میکلوش روشا**، صنعت

سینما، ۱۶
– عامری، امیرتیمور و هومن، برنارد، **معجزه موسیقی [درباره برنارد هرمن ـ آهنگساز]**، سینما، ۱۱ مهر ۸۰
– بیات، بابک، **مگر می‌شود از روزهای دور برید: گفت‌وگو با بابک بیات سازنده موسیقی فیلم مرسدس**، گزارش فیلم، ۱۱۰
– صوفی، یاسمن، **ملودیک اما ناشناخته: بررسی موسیقی دیگران [موسیقی فیلم دیگران] / ترجمه یاسمن صوفی**، صنعت سینما، ۱
– جیرانی، فریدون و پورهاشمی، جعفر، **من آهنگ و شعر را با دهن می‌ساختم: گفت‌وگو با جعفر پورهاشمی ترانه‌سرا و آهنگساز پرکار سینمای فارسی در دهه ۴۰**، سینما، ۴۸۳
– نفیسی، سهیل و دهقانیار، بهرام، **من خوش‌بینم: گفت‌وگو با بهرام دهقانیار، آهنگساز**، سروش، ۹۶۵
– نفیسی، سهیل و ارجمند، پیروز، **من همه‌کاره و هیچ‌کاره می‌شوم: گفت‌وگو با پیروز ارجمند، آهنگساز فیلم**، سروش، ۹۶۱
– اشتری، ارغوان، **موتزارت سینما: درباره انیو موریگونه [آهنگساز فیلم] / ترجمه ارغوان اشتری**، سینما، ۵۳۴
– داودی، مجید، **موزیکال‌های خود انعکاس‌دهنده و اسطوره سرگرمی‌سازی / ترجمه مجید داودی**، گلستانه، ۴۳
– گلاس، فیلیپ، موسیقی، **اساس تدوین: درباره فیلیپ گلاس آهنگساز فیلم ساعت‌ها**، سینما ۵۷۲ و ۵۷۱
– **موسیقی، پلی بین سینمای صامت و ناطق**، قدس ۷۷/۹/۲۵
– چکناواریان، لوریس و درویش، میلاد، **موسیقی، زبان خداوند است: به مناسبت اجرای زنده موسیقی فیلم اتللو در تالار وحدت: در گفت‌وگو با لوریس چکناواریان، آهنگساز برجسته ایرانی / گفت‌وگو میلاد درویش**، نسیم صبا ۸۲/۸/۱۷
– خلعتبری، فردین و افشار، آرش، **موسیقی، عنصری پیوسته به تألیف فیلم: گفت‌وگو با فردین خلعتبری، آهنگساز فیلم / آرش افشار**، سینما، ۶۳۵
– اشتری، ارغوان و زیمر، هانس، **موسیقی، هویت می‌بخشد: هانس زیمر آهنگساز / ترجمه**

ارغوان اشتری، سینما، ٦٨٧

– کیانی، میلاد و بهنام، رشید، **موسیقی از کرخه تا راین جاودانه است: گفت‌وگو با میلاد کیانی آهنگساز و نوازنده سنتور پیرامون موسیقی یلم**، آریا ٧٧/٦/١٧

– بکان، امیر و میرزمانی، محمد، **موسیقی با جهت نگاهی به موسیقی متن رقص شیطان (ساخته محمد میرزمانی)**، دنیای تصویر، آبان ٨٠

– ابراهیمی، افشین و کالینز، فیل، **موسیقی بخشی از میراث فیلم است: گفت‌وگو با فیل کالینز، آهنگساز و خواننده فیلم تارزان**، فیلم و سینما، ۵۳

– **موسیقی برای دنیای ماشینی: نگاهی به موسیقی سه‌گانه ترمیناتور، به بهانه پخش ترمیناتور سه در سینما**، بانی‌فیلم ٨٢/١١/٢٩

– درویشی، محمدرضا، **موسیقی به مثابه فرهنگ قومی: گفت‌وگو با محمدرضا درویشی محقق موسیقی نواحی و آهنگساز قطعه اتمام**، سینمای نو، ١٥ دی ٨٠

– زاهدی، تورج، **موسیقی تلفیقی برای فیلم سینمایی یا مجموعه تلویزیونی؟: درباره موسیقی متن ساخته واروژان / تورج زاهدی**، صنعت سینما، ٢٠

– گل‌صباحی، گلناز و براون، رویال، **موسیقی جدید فیلم**، فارابی، ٢٨

– باند، جیمز، **موسیقی جیمز باند چگونه خلق شد**، سینما، ٩ آبان ٨٠

– روش‌روان، کامبیز و خزاعی، محمد و لاچینی، فریبرز و شریف‌لطفی، محمدرضا، **موسیقی در سینمای کودک و نوجوان؛ گزارشی از گفت‌وگوی خراسان با کامبیز روشن‌روان، فریبرز لاچینی و محمدرضا شریف‌لطفی**، خراسان ٧٩/٢/٢٠

– یکرنگ، صفاکار، محمدرضا و پژمان، احمد، **موسیقی درون‌گرایی: گفت‌وگو با احمد پژمان، آهنگساز / محمدرضا یکرنگ صفاکار**، صنعت سینما، ٣٨

– عرب‌وند، بهرام، **موسیقی را هم می‌توان دید: تأملی بر موسیقی فیلم در ایران**، همبستگی ٨٠/٢/٣١

– گرانت، کری و رضاپور، محمدرضا، **موسیقی فیلم: درک موقعیت: گفت‌وگو با شهراد روحانی**، گزارش فیلم، ١٢٤

– خواجه‌نوری، شاهرخ، **موسیقی فیلم: رازهای گفت‌وگو**، فصلنامه هنر، پاییز ٨٠

– وارسته، حسن و شهبازیان، فریدون، **موسیقی فیلم، عنصری اساسی و ناشناخته ... گفت‌وگو**

فریدون شهبازیان آهنگساز فیلم، ابرار ۷۷/۸/۲
– الهامیان، محسن، **موسیقی فیلم، هنر فراموش‌شده: گفت‌وگو با محسن الهامیان مترجم کتاب**، هنر موسیقی، ٤١
– **موسیقی فیلم اره‌ماهی**، مقام موسیقیایی، ۱۰
– لطفی، پروانه و هاب گوود، دن، **موسیقی فیلم بر چه مبنایی ساخته می‌شود؟**، فیلم و هنر، ۱۹
– حجتی، گیتا و واشقانی فراهانی، مجید، **موسیقی فیلم بیانگر احساسات است؛ نگاهی به آثار موسیقی فیلمی دیمیتری شوستا کوویچ سازنده موسیقی فیلم‌های هملت و شاه‌لیر**، ایران ۸۷/۳/۹
– فرهت، شاهین و رضیانی، شبنم، **موسیقی فیلم تفکر، مطالعه و پشتکار می‌خواهد: گفت‌وگو با شاهین فرهت ـ موسیقیدان**، ابرار ۷۹/٦/۱۷
– سریر، محمد، **موسیقی فیلم در پاسخ به تصویر: گفت‌وگو با دکتر محمد سریر رئیس شورای مرکزی کانون موسیقیدانان**، سینما، ۳۲۳
– سام‌گیس، بنفشه، **موسیقی فیلم در سینمای ایران اجباری رو به ابتذال؛ نگاهی به موسیقی مبتذل فیلم در ایران**، حیات نو ۷۹/۵/۲٦
– انتظامی، مجید و ستایشگر، دامون و انتظامی، گلنوش، **موسیقی فیلم ما همانند سینما ما درحال تجربه است: گفت‌وگو با مجید انتظامی (۱) / گفت‌وگو از دامون ستایشگر؛ ویرایش گلنوش انتظامی**، هنر موسیقی، ٤١
– ایرانی، نغمه و شر، هاوارد، **موسیقی فیلم موسیقی چندبعدی است: گفتگو با هاوارد شر آهنگساز سینما**، سینمای نو، ۳۲
– صدری، حمید و افشار، آرش، **موسیقی فیلم نباید به مخاطب تحمیل شود: گفت‌وگو با حمید صدری، آهنگساز / آرش افشار**، سینما، ٦۳۹
– صدری، حمیدرضا و برومند، سارا، **موسیقی فیلم نباید شنیده شود: گفت‌وگو با حمیدرضا صدری، آهنگساز / سارا برومند**، بانی‌فیلم ۸۵/۵/۳
– مقدم، علیرضا، **موسیقی فیلم و پینک فلوید**، گزارش فیلم ویژه‌نامه هفتمین جشنواره مطبوعات
– دان، تان، **موسیقی کلاسیک و موسیقی فیلم: گفت‌وگو با تان‌دان**، فیلم، ۳۰۳

– روحانی، وصال، **موسیقی متن تایتانیک هم می‌تازد موسیقی متن فیلم تایتانیک در صد جدول پرفروش‌ترین آهنگ‌های روز جهان**، اخبار ۷۷/۱/۲۵
– بیات، بابک و کیمیایی، مسعود، **موسیقی متن فیلم‌های روز: فریاد**، فیلم و هنر، ٦١
– روشن‌روان، کامبیز، **موسیقی مکمل، با وظایف مشخص...: بحثی پیرامون پیدایش و تکامل موسیقی فیلم**، ابرار ۲ و ۷۸/٦/٤
– زاهدی، تورج، **موسیقی موریکونه زبان گویای دردهای نهان؛ اینوموریکونه: نابغه موسیقی فیلم**، مجله حقوقی و قضایی دادگستری ۷۷/۱/۲۵
– حاجی سیدرضی، مهدی، **موسیقی واقعی برای فیلمی واقعی: نگاهی به موسیقی متن فیلم برادر کجایی پرفروش‌ترین موسیقی متن سال ۲۰۰۱** ، مقام موسیقیایی، ٦
– **موسیقی و ترانه‌های فیلم آناستازیا: ملودی‌های روسی همراه با جلوه‌های بصری / ترجمه شیدخت معتکف**، پیل بان انیمیشن، ۲۸
– گلداسمیت، جری و ایرانی، نغمه، **موسیقی وحشت: جری گلد اسمیت از آهنگسازی فیلم می‌گوید / ترجمه و گردآوری نغمه ایرانی**، همشهری ۸۱/۷/٤
– **موسیقی‌های در انتظار: نامزدهای اسکار بهترین موسیقی فیلم**، بانی‌فیلم ۸۲/۱۲/۱۰
– عبدالله‌زاده، مهدی، **موسیقی هراس: نگاهی به دنیا و آثار یک آهنگساز: برنارد هرمن**، هنر هفتم، ۲
– روژا، میکلوش، **موفق‌ترین موسیقیدان سینمائی [میکلوش روژا]**، شرق ۸٤/۲/۲۹
– بصیری، قانع، **می‌توان به آینده امیدوار بود: گفت‌وگو با سعید ذهنی آهنگساز فیلم و تئاتر**، سروش، ۹٤٦
– **می‌خواهم به صدای بهار گوش دهم: گفت‌وگو با محمدرضا دلپاک برنده سیمرغ بلورین**، معیار، ۳۰
– زاهدی، تورج و شور، هاوارد، **میرزا عبدالله در هالیوود: هاوارد شور واثر برجسته‌اش مسلول**، فیلم، ۳۱۳
– بدری، مهدی، **نابغه کامپیوتری موسیقی فیلم / ترجمه و تألیف مهدی بدری**، شرق ۸۲/۸/۳
– گلمکانی، هوشنگ، **نامادری مهربان تاریخ سینما؛ ماریای آوای موسیقی اشک‌ها و لبخندها که بود؟**، زنان، ٥٤

– زاهدی، تورج و گلس، فیلیپ، **نبوغ موتسارت و شیطنت موسیقی راک: موسیقی فیلیپ گلس برای «ساعت‌ها»**، فیلم، ۲۰۷
– مهرابی، مسعود ـ علیزاده، حسین، **نت روی بوم: گفت‌وگو با حسین علیزاده، آهنگساز / گفت‌وگو از مسعود مهرابی**، فیلم ۳۳٤
– ساکت، کیوان، **نشستی با کیوان ساکت**، هنر موسیقی، ۱۲
– مجتبی، مهرناز، **نشستی با وارطان ساهاکیان آهنگساز، به بهانه اکران فیلم سگ‌کشی / گفت‌وگو از مهرناز محبتی**، هنر موسیقی، ۳٤
– انتظامی، مجید، **نغمه‌های دلتنگی: مجید انتظامی**، ایران ۸۱/۲/۲۸
– درویشی، محمدرضا و معتمدی، علیرضا، **نغمه‌های محلی برای فیلم‌های جهانی: گفت‌وگو با محمدرضا درویشی پژوهشگر موسیقی و آهنگساز یلم**، صدای عدالت ۸۰/۹/۱۲
– علیزاده، حسین، **نقش کارگردان در موسیقی فیلم**، ماهور، ۲
– آقابالایی، علیرضا، **نکته‌های تازه درباره موسیقی متن فیلم**، جام‌جم ۲۹ و ۸۰/۳/۳۰
– **نگاهی به ترانه‌های متن فیلم‌های جیمزباند**، صاحب‌قلم ۸٤/۸/۸
– نائیر، میترا، **نمی‌دانم قلبم را کجا جا گذاشتم! ترانه‌های نوستالژیک دوران گذشته [سینمای هند] / میترا نائیر**، دنیای تصویر، ۱۰۹
– نوری‌زاده، امیررضا و یووانویوچ، ولادیسلاو، **نوا و نما؛ یک آهنگساز فیلم سعی دارد با حفظ الگوی شخصی به روح کارگردان نفوذ کند: مصاحبه با دنی الفمن، آهنگساز فیلم**، مقام موسیقیایی، ٤
– کیمیایی، مسعود و شعار، علی، **نوای سحرانگیز کدام نغمه‌سرا کیمیایی را بیدار خواهد کرد؟ [درباره موسیقی فیلم‌های مسعود کیمیایی] / علی شعار**، اعتماد ۸۱/٤/۲
– روش‌روان، کامبیز و شیرازی، علی، **نوایی برای تکامل حس دراماتیک؛ با کامبیز روش‌روان درباره موسیقی فیلم**، جام‌جم ۸۵/۵/۱۰
– شریفیان، سعید، **نیاز چشم به موسیقی: گفتاری کوتاه در ارزیابی موسیقی فیلم**، جام‌جم ۸۰/۱۰/۹
– یکرنگ صفاکار، محمدرضا و نیومن، تامس، **نیومن، تامس: جاده تباهی / نقد و بررسی فیلم از محمدرضا یکرنگ صفاکار: تقدیس تباهی**، صنعت سینما، ۳

– هاخباندیان، واروژان و بیات، بابک، **واروژان: روح جاری موسیقی**، گزارش فیلم، ۱۳٤
– یزدانیان، پیمان ـ افشار، آرش، **وقتی خلاقیت باز می‌ایستد: گفت‌وگو با پیمان یزدانیان سازنده موسیقی متن سربازهای جمعه و مزرعه پدری / آرش افشار**، شرق ۸۳/٦/۲٤
– **وقتی موسیقی بلای جان فیلمساز شد!: موسیقی متن فیلم من سام هستم چگونه شکل گرفت؟**، مقام موسیقیایی، ۵
– ویلیامز، جان، **ویلیامز، جان: جنگ ستارگان: حمله کلون‌ها / نقد و بررسی موسیقی فیلم: معارضه مسیح و بن‌لادن**، فیلم، ۲۹۸
– لاچینی، فریبرز، **هدف من معرفی موسیقی ایران به دنیا است: فریبرز لاچینی، نامزد دریاف جایزه بهترین موسیقی سال هان**، سینما، ۷۰۱
– **هماهنگی با وجه عرفانی فیلم: گفت‌وگو با کامبیز روشن‌روان سازنده موسیقی متن**، صنعت سینما، ۱۹
– گلد اسمیت، جری، **همگام با سه نسل: نگاهی به آثار جری گلد اسمیت (۲۰۰۳ـ۱۹۲۹)**، فیلم ۳۲۰
– وندرس، ویم، **همه چیز با موسیقی شروع شد: گفت‌وگو با ویم وندراس درباره موسیقی فیلم‌هایش**، فیلم، ۲۰۹
– اسلامی، سارا، **هنرمندی که هیچ وقت اسکار نگرفت!: آهنگسازان بزرگ جهان: اینو موریکونه**، آفرینش ۸۰/۱/۲۲
– صبریان، احمد و شهبازیان، فریدون، **هنوز در وادی ساده‌پسندی: موسیقی فیلم عنصری تزئینی نیست: گفت‌وگو با فریدون شهبازیان آهنگساز یلم**، خراسان ۷۹/۱۲/۲۷
– اشتری، ارغوان، **هنوز کودکی هستم که میکی ماوس را دوست دارم: گفت‌وگو با آلن منکن [آهنگساز فیلم‌های والت دیسنی] / ترجمه ارغوان اشتری**، سینما، ۵۳۲
– هورنر، جیمز و زاهدی، تورج، **هویت زورو: جیمز هورنر از نسل چهارم آهنگسازان سینما**، فیلم، ۳۰۲
– **یادداشتی بر موسیقی فیلم‌های جنگی**، دیدگاه سینما ۲و۳
– دیویس، دان و وردون، گراهام، **یا سرمایه‌های کلان یا دوربین ٤۰۰۰ دلاری: مصاحبه با دان دیویس، آهنگساز فیلم ماتریس**، سینما، ۳۷۹

– ایرانی، نغمه و زیمر، هنس، **یافتن چیزی که هنوز پیدا نشده: گفت‌وگو با هنس زیمر آهنگساز آثار برتر سینما / ترجمه نغمه ایرانی**، همشهری ۸۲/۳/۱۰
– جارموش، جیم، **یانگ، نیل: موسیقی سال اسب؛ کارگردان جیم جارموش**، فیلم، ویدئو ۳۷
– تنکابنی، بهرنگ، **یک اشتباه بزرگ: ! موسیقی در قطعه ناتمام**، توسعه ۸۰/۱۰/۱۱
– نجوان، امید و کاشفی، سعید، **یک پاسخ کتبی به آهنگسازان معترض!: گفت‌وگو با سعید کاشفی، مؤلف کتاب آهنگسازان سینما / امید جوان**، سینما، ۵۲۸
– عامری، امیرتیمور، **یک حرفه‌ای تمام‌عیار: [گفت‌وگو با] جان ویلیامز / امیرتیمور عامری**، صنعت سینما، ۲
– زاهدی، تورج، **یک مایه در سه مقام: نقدی بر موسیقی سه‌گانه «نابودگر» / تورج زاهدی**، فیلم، ۳۱٤
– الیاسی، سعید و آلیسون، دبورا، **یک نیمروز این همه شکوه و عظمت [موسیقی فیلم] / دبورا آلیسون؛ ترجمه سعید الیاسی**، سینما، ٦۰۹
– بیات، بابک و خادمی، آمن، **یوسف گم‌گشته باز آید به کنعان غم مخور: گفت‌وگو با بابک بیات آهنگساز / آمن خادمی** ، اعتماد ۸۲/۹/٤
– عبدالله‌زاده، نفیسه، **بیان تصویری روح موسیقی: نگاهی به ویدیو کلیپ‌های موسیقایی**، بانی فیلم ۸۳/۱۱/۵

پژوهش‌ها

– فاضل، رضا، **موسیقی مطلوب برای صداوسیما، نگاهی جامعه‌شناسی به موسیقی صداوسیما/** تهران: مرکز موسیقی صداوسیما، واحد مطالعات و تحقیقات، ۱۳۸۰
– خزایی، حمیدرضا، **جوان و موسیقی/** تهران: اداره کل تحقیق و توسعه صدا، ۱۳۸۰
– خضریان، عاطفه، **نظرسنجی از مردم تهران درباره موسیقی رادیو پیام/** تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۸۳
– مظاهری، سهراب، **بررسی نظرات دست‌اندرکاران تولید و آرشیویست‌های موسیقی درباره وضعیت موسیقی صداوسیما/** تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۳

– حبیبی‌نیا، امید، **تحلیل ساختاری برنامه موسیقی درخواستی رادیو پیام**/ تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۷

– روستائیان، بهناز، **رسانه‌های مورد انتخاب مردم تهران برای استفاده از موسیقی**/ تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۹

– روستائیان، بهناز، **زمینه‌ای بر مخاطب‌شناسی موسیقی**/ تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۹

– حسن‌زاده، تورج، **مدخلی بر کاربرد دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی سنتی ایران در صداوسیما**/ تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۵

– زاهدی، تورج، **نظرات چند تن از موسیقی‌دانان درباره موسیقی صداوسیما**/ تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۳

– یحیایی، حشمت، **نظرات مردم تهران درباره موسیقی صداوسیما**/ تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳٦۸

– ستاری، فرناز، **نظرخواهی از مردم تهران درباره موسیقی صداوسیما (مرداد ۷۸)** / تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۸

– اقبالی، بنفشه، **نظرسنجی از جوانان درباره موسیقی ٤** / تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۸

– ستاری، فرناز، **نظرسنجی و اثرسنجی موسیقی (آبان ۱۳۷۸)** / تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۸

– روستائیان، بهناز، **نظرسنجی و نیازسنجی درباره موسیقی در ۲۸ شهر کشور** / تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۸

– روستائیان، بهناز، **نظر علاقمندان به موسیقی در مورد مزیت رسانه‌ها برای استفاده از موسیقی آنها** / تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۹

– خزایی، مجتبی، **نظرسنجی از مردم تهران درباره موسیقی رادیو و تلویزیون** / تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۸٤

– جهاندیده، مریم، **بررسی همخوانی اشعار مرکز موسیقی و سرود با محورها، سیاست‌ها و اولویت‌های موسیقی صداوسیما (شش ماهه دوم سال ۸۳)** / تهران: مرکز تحقیقات

صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۸٤
– مذحجی، مریم، **موسیقی** / تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۷
– **موسیقی** / تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷٤
– جعفری، فرشته ـ فرنود، احمد، **مجموعه مقالات سمینار بررسی روش‌های اجرایی رهنمودهای مقام معظم رهبری به صداوسیما** / مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای، ۱۳۷۳.
– محمدی، محسن، **پژوهش گزارش ارزیابی عملکرد صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران طی برنامه سوم توسعه (۸۳ـ۱۳۷۹) رویکرد موسیقی** / شورای عالی انقلاب فرهنگی، ۱۳۸۳.

پایان‌نامه‌ها

– صرافی زنجانی، سیما، **جامعه‌شناسی موسیقی در ارتباطات (بررسی وضعیت موسیقی ایران در رسانه‌های دیداری ـ شنیداری از انقلاب اسلامی تا کنون** / پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۸
– فصیحی، فرنوش، **پیوند مفاهیم دیداری و شنیداری (تأثیر برخی عوامل بصری بر درک مخاطب از موسیقی)**/ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا، دانشکده هنرهای زیبا، راهنما: دانشگر، فصیحی مجد، ۱۳۸۰.
– ایمان‌زاده، علی‌اصغر، **بررسی جنبه‌های مختلف صوت و موسیقی و کاربرد آنها در نمایش**/ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر، راهنما: کامبیز روشن‌روان، ۱۳۷۷ـ۱۳۷۸.
– تمجیدی، محمدحسین، **موسیقی فیلم (نگاهی به موسیقی فانکسیونل در فیلم)**/ پایان‌نامه کارشناسی، تهران ـ دانشکده صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، گروه تولید، رشته کارگردانی فیلم، راهنما: شاهرخ خواجه‌نوری، ۱۳٦٦.
– حامد، محمدامین، **موسیقی کودک در تلویزیون**/ پایان‌نامه کارشناسی، تهران ـ دانشکده صداوسیما، گروه تولید، رشته برنامه‌سازی تلویزیونی، راهنما: کامبیز روشن‌روان، ۱۳۷۳.
– آگاه، جواد، **ویژگی‌های ارتباط موسیقی و کاربرد آن در رادیو پیام**/ پایان‌نامه کارشناسی،

تهران ـ دانشکده صداوسیما، گروه ارتباطات، راهنما: محمدعلی هرمزی‌زاده، ۱۳۸۲.
– طالبی، محمد، **موسیقی در اخبار تلویزیونی ایران**/ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران ـ دانشکده صداوسیما، گروه ارتباطات، رشته تحقیق ارتباطات، راهنما: کامبیز روشن‌روان، استادان مشاور: محمدعلی هرمزی‌زاده ـ سعید سهرابی، ۱۳۸۲.
– ربیعی، محمدرضا، **نقش موسیقی در سیر تحول سینمای مستند**/ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران، دانشکده صداوسیما، گروه تولید، راهنما: مهدی رحیمیان، مشاور، کامبیز روشن‌روان، ۱۳۸٤.
– **بررسی ویژگی‌های ساختاری ویدئو موسیقی با تأکید بر عناصر اصلی آن (شعر/ ترانه موسیقی تصویر)**/ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران ـ دانشکده صداوسیما، گروه تولید، راهنما: محمدحسین تمجیدی، مشاور: شاهرخ خواجه‌نوری، ۱۳۸۵.
– جراح‌اوره، ابوالفضل، **جبنه‌های هنری و دراماتیک صدا در سینما**/ پایان‌نامه کارشناسی، تهران ـ دانشکده صداوسیما، گروه تولید، رشته تدوین، راهنما: احمد ضابطی جهرمی، ۱۳٦٦.
– رضایی‌زاده، سعید، **تحقیقی پیرامون سرود و آهنگ‌های انقلابی در صداوسیما**/ پایان‌نامه کارشناسی، تهران ـ دانشکده صداوسیما، گروه تولید، راهنما: عذرا خزائی، ۱۳٦۳.
– مشایخی، ویدا، **فهرست توصیفی مقالات موسیقی از مجلات موسیقی و موزیک ایران**/ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، دانشکده روان‌شناسی و علوم تربیتی، گروه کتابداری، رشته علوم کتابداری و اطلاع‌رسانی، ۱۳٥٤.
– عباسی، مجید، **رنگ و صوت و هنرهای بصری و موسیقی**/ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا، گروه هنرهای تجسمی، رشته ارتباط تصویری، ۱۳۷٦.
– خمسه، مهدی، **بررسی فهرست‌بندی و سابقه پایان‌نامه‌های گروه آموزشی موسیقی دانشکده‌های هنرهای زیبا**/ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا، گروه موسیقی، رشته موسیقی، ۱۳۸۳.
– بوربور، پروانه، **نقش موسیقی در خلق آثار گرافیکی**/ پایان‌نامه کارشناسی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران ـ مرکزی، دانشکده هنر و معماری، رشته ارتباط تصویری، راهنما:

امیراشرف آریانپور، مریم لاری، ۸۲ـ۱۳۸۱.
– نجفی، سارا، **موسیقی فیلم و ژانرهای سینمایی**/ پایان‌نامه کارشناسی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران ـ مرکزی، دانشکده هنر و معماری، رشته موسیقی، راهنما: پیروز ارجمند، ۸۱ـ۱۳۸۰.
– مهدوی جعفری، سهیل، **ساخت و تحلیل موسیقی متن فیلم ذهن تاریک**/ پایان‌نامه کارشناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران ـ مرکزی، دانشکده هنر و معماری، راهنما: محمدسریر، ۸۵ـ۱۳۸٤.
– طهماسب پورشهرک، بابک، **موسیقی فیلم و اسکار**/ پایان‌نامه کارشناسی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران ـ مرکزی، دانشکده هنر و معماری، استاد راهنما: اکبر محمدی
– زیاری، مهرداد، **سیر تحول موسیقی متن در ایران و جهان و شیوه‌های ساختاری و زیبایی‌شناختی آن**/ پایان‌نامه کارشناسی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران ـ مرکزی، دانشکده هنر و معماری، راهنما: محمدسریر، ۸۳ـ۱۳۸۲.
– حاج کاظم شیرازی، غزاله، **نقش موسیقی در نمایش**/ پایان‌نامه کارشناسی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران ـ مرکزی، دانشکده هنر و معماری، راهنما: امیراشرف آریانپور، ۸۵ـ۱۳۸٤
– بیات، محمدرضا، **سیر تحول موسیقی فیلم در ایران**/ پایان نامه کارشناسی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران ـ مرکزی، دانشکده هنر و معماری، راهنما: محمدسریر، ۱۳۷۷.
– امیرسمیعی، مریم، **موسیقی در فیلم‌های انیمیشن**/ پایان‌نامه کارشناسی، رشته موسیقی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران ـ مرکزی، دانشکده هنر و معماری، ۷۹ـ۱۳۷۸
– ندایی، امیرحسن، **پژوهشی در باب ویدئوکلیپ یا (موسیقی / تصویر)**/ تهران ـ دفترهماهنگی پژوهش‌های برنامه‌ای معاونت سیما، ۱۳۷۵.
– زریابی، حسن، **موسیقی سریال بوعلی‌سینا**/ دانشکده صداوسیما، گروه تولید، راهنما: کامبیز روشن‌روان، ۱۳٦٦.
– حافظی، حمیدرضا، **تحلیل موسیقی متن فیلم مداد بنفش**/ دانشکده صداوسیما، گروه تولید
– فرسنگی، احمد، **درباره موزیک متن سربداران**/ دانشکده صداوسیما ـ گروه تولید، راهنما: کامبیز روشن‌روان، ۱۳٦٦
– **نقدی بر ویدئوکلیپ یا موسیقی تصویری**/ دانشکده صداوسیما، گروه ارتباطات، شماره

پایان‌نامه RLS_٥٥٦
– فرجی، فرشید، **نگاهی بـه موقعیـت موسـیقی در صداوسـیما**/ دانـشکده صداوسـیما، راهنمـا: یکتایی، ١٣٧٦.
– روشن‌روان، کامبیز، **موسیقی فیلم**/ دانشکده صداوسیما، ١٣٦٦
– گل‌صباحی، طیبه، **تاریخچه موسیقی فیلم در دنیا و سیر تحول آن از آغاز تا کنـون**/ پایـان‌نامـه کارشناسی، دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا، گروه موسیقی، رشته موسیقی، ١٣٧٦.
– روح‌اللهی، محمدرضا، **موسیقی واقعی در فیلم**/ پایان‌نامه کارشناسی، دانشگاه تهران، دانـشکده هنرهای زیبا، گروه موسیقی، رشته موسیقی، ١٣٧٧.
– عسگری، ناصر، **نگاهی به وضعیت موسیقی فیلم در ایران از ابتـدا تـا سـال ١٣٧٦**/ پایـان‌نامـه کارشناسی، دانشگاه تهران، دانشگاه هنرهای زیبا، گروه موسیقی، رشته موسیقی، ١٣٧٧.
– احمدی، آرش، **موسیقی رادیو ایران**/ پایان‌نامه کارشناسی، دانشگاه تهـران، دانـشکده هنرهـای زیبا، گروه موسیقی، رشته موسیقی، ١٣٨٢.
– تمجیدی، محمدحسین، **موسیقی فیلم (نگاهی به موسیقی فیلم از آغاز تا به امروز)**/ پایـان‌نامـه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا، گروه هنرهای تجسمی، رشته پـژوهش هنر، ١٣٧٤.
– ایمان‌زاده، علی‌اصغر، **بررسی جنبـه‌هـای مختلـف صـوت موسـیقی و کـاربرد آن در نمـایش**/ پایان‌نامه، دانشگاه تربیت مدرس، رشته کارگردانی، ١٣٧٨
– اسماعیلی، محمدجواد، **بررسـی میـزان اسـتفاده برنامـه‌سـازان از منـابع موسـیقی موجـود در آرشـیوهـای معاونـت صـدا در سـازمان صداوسـیمای جمهـوری اسـلامی ایـران**/ پایـان‌نامـه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات، ١٣٨٢.
– حقی، المیرا، **جامعه‌شناسی موسیقی مردمی، ایران در ده سال اخیر**/ پایان‌نامه کارشناسـی ارشـد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات (کتابخانه مرکزی)، ١٣٨٣
– اعتمادی، مژگان، **سنجش میزان رضایت کاربران مجموعه موسیقی آرشیو معاونت صدا (رادیـو) سازمان صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران**/ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانـشگاه آزاد اسـلامی، واحد علوم تحقیقات، ١٣٨١
– فرزان، فـروزان، **طرح مرکز اطلاع‌رسانی موسـیقی صداوسـیما**/ پایـان‌نامـه کارشناسـی ارشـد،

دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات، ۷۸ـ۱۳۷۷.
– سیلاخوری، کامران، **موضوع نظری: موسیقی در سینمای انیمیشن، موضوع عملی: ساخت فـیلم (دختر ترکمن)**/ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۷۸

فرم اشتراک فصلنامه پژوهش و سنجش

لطفاً..... نسخه فصلنامه پژوهش و سنجش را برای اینجانب.....
ســـازمان / مؤســـسه / شـــرکت / .....
ارسال نمایید.
آدرس:.....
کدپستی: .....
تلفن تماس: .....

امضا و تاریخ

به نکات زیر توجه فرمایید:

- حق اشتراک نشریه برای دو شماره شانزده هزار ریال و برای چهار شماره سی هزار ریال است.
- وجه مورد نظر را به حساب شماره ۸۳۸۰۸۳٤۹ بانک تجارت شعبه پارک ملت به نام مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای واریز و اصل فیش واریزی را به همراه فرم اشتراک به آدرس فصلنامه پست نمائید.
- از ارسال وجه نقد جداً خودداری نمائید.
- هرگونه تغییر نشانی خود را فوراً به بخش اشتراک نشریه اطلاع دهید.
- در صورت نیاز به اطلاعات بیشتر می‌توانید با تلفن‌های ۲۲۰۱۳۷۳٤ و ۲۲۱٦۱٤٥ تماس حاصل فرمایید.

نشانی نشریه: تهران ـ خیابان ولیعصر ـ بالاتر از مسجد بلال ـ خیابان هتل استقلال ـ ساختمان اداری جام‌جم ـ طبقه دوم ـ مرکز تحقیقات ـ صندوق پستی: ۴۷۴۸-۱۹۳۹۵