ضرورت تعریف اهداف اولیه

آروین صداقت‌کیش

جشنواره‌ها به عنوان فعالیت‌های جمعی مرتبط با مسائل فرهنگی و هنری، بخشی از چرخه تولید و مصرف را در جامعه امروز تشکیل می‌دهند؛ بخشی که بیشتر مربوط به فرآیند معرفی تولیدات یا تولیدکنندگان است. اما جشنواره‌های موسیقی در ایران از ابتدا با مشکل بنیادی مواجه بوده‌اند، درست به این دلیل که چنین هدفی نداشته‌اند یا اگر هم در نظر و بر روی کاغذ چنین هدفی در میان بوده، به دلایلی هرگز عملی نشده است.

این نوع فعالیت‌ها چه به صورت رقابتی و چه غیر رقابتی، معمولاً یک نوع موسیقی یا نگرش خاص به موسیقی را هدف می‌گیرند و سعی می‌کنند آن را اشاعه دهند یا دستاورد آن را در طول مدت میان دو جشنواره ارائه کنند. برای مثال جشنواره‌هایی که برای اجرای موسیقی قرون وسطا در غرب بر پا می‌شود بیشتر هدفشان ارائه کار گروه‌هایی است که در این زمینه کار می‌کنند و همچنین زنده نگه داشتن فعالیتی که به طور معمول جریان ندارد. احیای موسیقی‌هایی که دیگر به عنوان یک پدیده زنده در متن جامعه حضور ندارند نیز می‌تواند هدف (یا از جمله اهداف) یک جشنواره باشد.

دیدگاه‌های متفاوتی در طراحی و برگزاری از جشنواره‌ها نگاه زیباشناسیک خاصی را نگاه عصر یا روح زمانه باشد یا در نقد آن. نوزدهم (دست‌کم در سال‌های نخست) چنین برای ارائه نگاه واگنری به موسیقی و حتی بعضی از اوقات هم جشنواره‌ها برای نمایش که این هم مانند مورد قبل می‌تواند در تأیید اینکه در رد آن بکوشد. مثال بسیار خوبی از این نازی‌ها بر اروپا در بزرگداشت موتسارت، آهنگ‌ساز اتریشی برگزار شد. هدف آن از یک سو اثبات برتری موسیقی آلمانی (یا آریایی) و از سوی دیگر تهییج طرفداران دیکتاتوری نازی بود که نیاز به روحیه تازه داشتند.

یک جشنواره مورد توجه قرار می‌گیرد. برخی ارائه می‌کنند[1] که این نگاه می‌تواند همان برای مثال جشنواره «بایروت» در اواخر قرن وضعیتی داشت. این جشنواره تریبون رسمی هنر بود.

دیدگاه سیاسی یا ایدئولوژیک به کار می‌آیند، وضعیت مسلط سیاسی و ایدئولوژیک باشد یا گونه جشنواره‌ها فعالیتی است که در دوره تسلط

از این نظرگاه جشنواره‌های موسیقی بیشتر فعالیت‌های حمایتی موسیقی هستند. به دلیل زمان مشخص و دوره تناوب مشخص اکثر این جشنواره‌ها، تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان[2] می‌توانند فعالیت‌های خود را بر آن اساس تنظیم کنند. از طرفی همین موضوع باعث می‌شود که یک جشنواره به فرصتی مناسب برای یافتن یکدیگر تبدیل شود. چهره‌های جدید، شنوندگانی که به یک نوع موسیقی علاقه‌مندند، تغییرات جدید در یکی از گونه‌های موسیقی و خیلی چیزهای دیگر را می‌توان با دنبال کردن جشنواره خاصی به‌دست آورد.

بر اساس همین نگاه است که گاه رقابت‌های مربوط به موسیقی را با عنوان‌های دیگری از جشنواره‌ها جدا می‌کنند. این موضوعی است که در هنرهای دیگر کمتر اتفاق می‌افتد. دو دلیل عمده برای این وضعیت وجود دارد:

۱- در برخی از هنرها امکان برگزاری چنین فعالیتی وجود ندارد، چرا که اصل فعالیت هنری به دور از چشم بینندگان صورت می‌گیرد؛ مانند نقاشی.

۲- در بعضی دیگر مسئله رقابت موضوعی تقریباً پذیرفته شده و جزء جدایی ناپذیر فعالیت‌های جشنواره‌ای محسوب می‌شود. این مورد بیشتر در مورد سینما و تا حدودی تئاتر صادق است. در این حوزه کمتر جشنواره‌ای را می‌توان یافت که رقابتی نباشد.

اما در مورد موسیقی اوضاع کمی پیچیده‌تر است؛ موسیقی‌دانان معتقدند گونه‌های مختلف موسیقی با یکدیگر قابل مقایسه نیستند. در دیدگاه‌های کمی سخت‌گیرانه‌تر اظهار می‌شود که حتی ویژگی‌های ظاهراً جهان‌شمولی مانند تسلط بر اجرا و ... هم نمی‌تواند مبنای درستی برای سنجش میان گونه‌های مختلف موسیقی باشد، زیرا هر یک از این مفاهیم (به زعم صاحبان این دیدگاه سخت‌گیرانه) در بستر فرهنگی موسیقی مورد سنجش، معانی متفاوتی می‌یابد.

همین امر باعث می‌شود که فعالیت‌های رقابتی تحت عنوان «کنکور» یا «مسابقه» از جشنواره‌ها جدا شود. در کنکور یا مسابقه‌ها، هدف بیشتر یافتن استعدادهای تازه و شایسته برای جانشینی نسل قبل یا به‌دست آوردن فرصت‌های شغلی و تحصیلی است؛ به همین علت بیشتر جوانان در این مسابقه‌ها شرکت می‌کنند تا خود را به دنیای اطراف بشناسانند.

در ایران نیز در دوره معاصر جشنواره موسیقی وجود داشته است. تا آن‌جا که اطلاعات تاریخی اجازه می‌دهد، فعالیتی که بتوان آن را جشنواره نامید پیش از آشنایی ایرانیان با دنیای هنری غرب در ایران اجرا نمی‌شده است. به همین دلیل می‌توان برگزاری جشنواره‌ها را محصول دوره آشنایی با غرب دانست. این پدیده را همچنین باید از محصولات متأخر این آشنایی فرهنگی بدانیم، زیرا تنها در دوره پهلوی است که جشنواره‌های موسیقی ظاهر می‌شوند. از جمله این جشنواره‌ها می‌توان به «کنکور (یا مسابقه نوازندگی) باربد»، «جشنواره سپاس» و رقابتی‌ترین فعالیت مخصوص جوانان و نوجوانان، اردوهای رامسر، که جشنواره‌ای دانش‌آموزی و کاملاً رقابتی بود.

پس از انقلاب ادامه هیچ یک از فعالیت‌های گذشته ممکن نبود.[3] عالمی دیگر لازم بود و البته از نو آدمی. برای همین شاید یکی از اولین جشنواره‌هایی که نامش پس از انقلاب به گوش می‌خورد (یا از اولین فعالیت‌هایی که می‌توان آن را جشنواره نامید) عنوان «موسیقی خلق‌های جهان»[4] یا چیزی شبیه به این را بر خود دارد. طبیعی است که در دوره تحولات سریع سیاسی و ایدئولوژیک حتی نام یک فعالیت موسیقایی نیز نشانی از فضای اجتماعی اطراف خود داشته باشد.

پس از این به دلیل مسئله حرمت موسیقی و گرفتاری‌های دیگر تا مدتی فعالیت‌های مرتبط با موسیقی در ایران تعطیل بود. طبیعی است که در چنین شرایطی جشنواره‌ای هم برگزار نشود. از این‌جا به بعد بزرگ‌ترین مشکل جشنواره‌های موسیقی بعد از انقلاب رخ نمود: عدم تَعَیُّن. تکلیف با موسیقی روشن نبود؛ پدیده‌ای که وجود داشت و در جامعه جاری و ساری بود و از بعضی جهات حتی لازم بود،[5] اما به دلایلی که گفته شد کسی به صراحت درباره آن صحبت نمی‌کرد. در چنین شرایط و فضایی جشنواره‌ای که نامش به تقلید از کلام غالب آن دوره «جشنواره سراسری سرود و آهنگ‌های انقلابی» بود متولد شد. در سال ۱۳۶۴ اولین دوره این جشنواره برگزار شد. این جشنواره که امروز «جشنواره موسیقی فجر» نام دارد، هنوز هم بزرگ‌ترین رویداد موسیقایی کشور و ویترین یک سال فعالیت موسیقایی در ایران است.

این عدم تعین و بلاتکلیفی موضوع موسیقی هنوز مهم‌ترین وجه مشکل جشنواره را تشکیل می‌دهد. اگر در آن دوره گروه تنبورنوازان از کرمانشاهان (باختران آن‌وقت) «گروه سرود باختران» نامیده می‌شد، امروز نیز باریکه‌ای از این دیدگاه هنوز (گرچه بسیار مخفی و کم رنگ) وجود دارد.

جشنواره با اجرای گروه‌های سرود و دسته‌های موزیک نظامی آغاز شد. این جشنواره از آغاز رقابتی بود. در این مورد نیز برنامه یا تصور دقیقی وجود نداشت. گروه‌هایی که بیشتر باید آنها را نمایندگانی از موسیقی نواحی مختلف ایران دانست با گروه‌ها و دسته‌جات نظامی و حتی گروه هم‌سرایان مرکز سرود و آهنگ‌های انقلابی (کر تالار رودکی سابق؟) به رقابت می‌پرداختند. جشنواره برای تک‌نواز و تکخوان برتر نیز جایزه‌هایی در نظر گرفت. همین نشانه این است که در آن دوره تصور درستی از سرود و مسابقه یا جشنواره مربوط به آن وجود نداشت. همچنین امکان دیگری هم برای برگزاری جشنواره موسیقی (اعم از تک‌نوازی یا گروه‌نوازی) موجود نبود.

با توجه به سرعت تغییرات در جامعه ایران جشنواره‌ها نیز با سرعت تغییر می‌کردند. دوره دوم، بدون حضور گروه‌های موزیک نظامی برگزار شد. در حالی که می‌دانیم برای اثر گذاری فرآیندهای فرهنگی نیاز به مداومت و زمان زیادی است. این امر همچنان (هر چند با شدتی کمتر از پیش) باعث سردرگمی مجریان موسیقی در ارتباط با جشنواره می‌شود. تأثیر پذیرفتن و

تابع شرایط اجتماعی و حتی اقتصادی بودن شاید تنها نکته جشنواره این سال‌ها باشد.[۶]

جشنواره‌های بعدی (سوم و چهارم) سعی در اعاده حیثیت موسیقی به عنوان موسیقی و نه چیز دیگر داشتند؛ هر چند در این راه مجبور شدند باز هم بر مفاهیمی غیر موسیقایی مانند «انسانیتی که در موسیقی فولکلور موج می‌زند» تکیه کنند. شاید سایه آن نگاه منفی از سر موسیقی کنار رود. اما در نهایت، حکم مشهور رفع حرمت موسیقی در سال ۱۳۶۸ بود که «جشنواره سرود و آهنگ‌های انقلابی» را به «جشنواره موسیقی فجر» بدل کرد. در همین سال‌ها هم جشنواره از تغییرات سریع مصون نبود؛ تفاوت‌هایی که سال از پی سال رخ می‌داد و اجازه برنامه‌ریزی و ایجاد یک عادت فرهنگی را به گروه‌های شرکت‌کننده و گاه حتی از خود برنامه‌ریزان (به ویژه داوران) نمی‌داد.

به دلیل همین تغییرات است که در دوره سوم و چهارم شاهد چاپ نشریه داخلی برای جشنواره هستیم. این نشریات که بعداً (پس از سال ۱۳۶۸) نطفه اولین مجله موسیقی پس از انقلاب نیز در آن بسته شد، از لحاظ تاریخی اهمیت بسیار دارند، چرا که حاوی اولین اسناد مکتوب از این جشنواره‌اند که برای عموم منتشر شده است.

سال‌های بعد نیز وضع به همین منوال بوده است. دست‌کم هر دو یا سه سال یک بار چرخشی اساسی در دیدگاه‌ها و نحوه برگزاری این جشنواره رخ داده است. این موضوع که در آغاز در جهت تازگی و کمال به نظر می‌رسد، از آن جهت که تداوم و انسجام این جشنواره را بر هم می‌زد نکته منفی‌ای به حساب می‌آید که تا امروز نیز اصلی‌ترین پدیده آسیب‌شناختی جشنواره فجر به حساب می‌آید. از سوی دیگر این تغییرات و بی‌برنامگی‌ها باعث می‌شد با تغییر در سطوح مدیریتی سازمان‌های متولی این واقعه موسیقایی و تغییر افراد در پست‌های کلیدی مربوط به جشنواره، سیاست‌گذاری‌های آن هم به شدت دچار تحول شود. برای مثال یک سال (۱۳۶۶) مانند رقابت‌های ورزشی میان موسیقی‌دانان مدال پخش شد! و سالی دیگر (۱۳۶۵) مانند جایزه گرَمی برنامه انتخاب نوار یا آلبوم سال برگزار شد. سال دیگری (۱۳۷۰) بخش «موسیقی نوین ایرانی» برگزار شد و دیگر ردی از آن مشاهده نشد. در سال‌های اخیر نیز بخش رقابتی جشنواره به کلی حذف شد.

همین امر باعث شد که وقتی هم سال‌ها بعد جشنواره بین‌المللی شد، روند مشخصی در دعوت از گروه‌ها و موسیقی‌دانان خارجی وجود نداشته باشد. شاید تنها مورد استثنا سالی است که جشنواره به موسیقی ملل مسلمان پرداخت (۱۳۷۰) که آن هم دیری نپایید. این سردرگمی باز هم مانند قسمت‌های داخلی مانع این شد که این جشنواره در مجامع بین‌المللی به عنوان یک رویداد هنری معتبر و تأثیرگذار که گروه‌هایی با سلیقه خاص برای ارائه آثارشان به آن توجه دارند، مطرح شود.

در این میان بخش موسیقی نواحی (یا فولکلور یا ...) که در آن سال‌ها تنی چند از پژوهندگان و فعالان عرصه تحقیق[۷] بر آن متمرکز بودند هر چند بخش جدایی نبود و نام جداگانه‌ای نداشت، به دلیل اینکه حساسیت‌ها برای این نوع موسیقی کمتر بود (و انتخاب هم به دست اهلش انجام می‌شد)، کیفیت بهتری داشت. تقریباً بهترین نمونه‌های موسیقی نواحی ایران به جشنواره فجر آمد و پایتخت‌نشینان علاقه‌مند (و شاید گروه‌های شهرستانی) نوای این موسیقی‌ها را شنیدند. در همین سال‌ها هسته اولیه جشنواره‌های موسیقی نواحی تشکیل شد، که در دهه هفتاد شمسی جزو مهم‌ترین و تأثیرگذارترین رویدادهای موسیقی کشور بودند.

جشنواره‌های موسیقی نواحی مانند «آینه و آواز»، «ققنوس»، «موسیقی نواحی ایران» و ... که سال‌های بعد برگزار شد، به جهت اینکه حوزه مشخص‌تری داشت و انتخاب با اشراف بیشتری انجام می‌شد، موفق‌تر بود. در مورد این جشنواره‌ها حداقل باید گفت هدف تا حدودی روشن‌تر بود: یک (یا چند) سنت موسیقایی بزرگ داشت از میان می‌رفت و نوازندگان و خوانندگان برجسته هر یک از این سنت‌ها دیگر جانشینی نداشتند؛ به همین علت کسانی بر آن شدند تا پیش از آن با جشنواره‌ها و ... آخرین بازماندگان این سنت‌های در حال انقراض را به دوستداران موسیقی و همکاران شهری‌شان معرفی کنند، به این امید که شاید بتوانند دست کم روند این انقراض را کمی کندتر کنند یا ماده اولیه لازم (ضبط‌ها، مصاحبه‌ها و ...) را برای بازسازی‌های بعدی فراهم آورند، یا اینکه به فرهنگ دوستان درباره این انقراض هشدار دهند و در جامعه طرح موضوع کنند.[۸]

جشنواره‌های متعدد استانی با موضوعات مختلف و گستره‌های گوناگون را نیز نباید از نظر دور داشت؛ هر چند که به دلیل جریان مرکزگرای موجود در جامعه ایران، آنها هم مانند همتایان تهرانی‌شان بودند، با همان سردرگمی و گرفتاری‌هایی که شرح داده شد. از جمله این جشنواره‌ها می‌توان به برگزاری جشنواره موسیقی استانی و شب‌های موسیقی ایران در شیراز، و جشنواره موسیقی نواحی در کرمان اشاره کرد.

جشنواره‌های موضوعی یا غیر موضوعی جداگانه مانند «گل یاس» (جشنواره مخصوص بانوان) یا جشنواره مخصوص موسیقی پاپ هم تقریباً نمونه‌های کوچک شده ای از همان رویداد فجر هستند با همان گرفتاری‌ها و مشکلات. شاید تنها جدا شدن و محدود شدن آنها باعث می‌شود این مسائل کمتر دیده شود.

در سال‌های اخیر جشنواره‌های دانشجویی و چند رویداد موسیقایی که فصل مشترک دانشگاه و نیروهای بیرون از دانشگاه است (مانند دوسالانه‌های موسیقی نو) با اهداف روشن‌تر و نظام‌نامه‌های شفاف‌تر پا به میدان گذاشته‌اند. اینها اگر چه بنیه مالی و فیزیکی جشنواره‌هایی را که شرحشان رفت ندارند، اما به دلیل حضور نیروهای متخصص و کوچک‌تر شدن حوزه فعالیتشان موفقیت بیشتری کسب کرده‌اند.

بررسی اجمالی اهداف مختلف جشنواره‌ها که در بخش اول این مقاله آمد و مقایسه آن با جشنواره فجر نشان می‌دهد که در این‌جا نه فقط هیچ‌یک از آن اهداف به تنهایی مد نظر نبوده است، بلکه ترکیب مشخص و از پیش اندیشیده‌ای نیز از آن در ذهن گردانندگان موجود نبوده است. شاید علت اصلی این باشد که در ایران حتی کارکردهای ایدئولوژیک هم به سادگی امکان‌پذیر نبود. همین امر و نیاز به اعاده حیثیت و آوردن دلایل بی‌شمار و گاه نیز حضور نیروهای غیر متخصص در مراکز تصمیم‌گیری و اعتنا نکردن به نظر مشاوران متخصص، باعث می‌شد که برنامه‌ریزی بلند مدت و هدف‌دار هنری برای چنین جشنواره‌ای اگر نه غیر ممکن، لااقل خیلی دشوار باشد.

نقد یا تأیید نگاه عصر هم در بیشتر این جشنواره‌ها به چشم نمی‌خورد، چرا که جریان‌های اصلی موسیقی ایرانی (و حتی غیر ایرانی) در جایی خارج از شمول این جشنواره اتفاق می‌افتد. در طول سال‌های برگزاری، کمتر اثری از جریانات موسیقی مهم در جامعه می‌یابیم، مگر آنکه مهم‌ترین جریان عصر را سردرگمی و کلافگی هنری بدانیم. این بدان معنا نیست که جشنواره در نقد جریان‌های موسیقایی عصر می‌کوشد، بلکه بیشتر به معنای نوعی بی‌نگاهی و عملکرد خنثی است.[9] این عملکرد خنثی و عدم برخورد آرا و شیوه‌های گوناگون شاید مهم‌ترین عاملی باشد که بعضی از جشنواره‌ها را چنین بی‌رنگ و بو (و شاید بی‌خاصیت) کرده است.

بنابر آنچه گفته شد، به نظر می‌آید که جز با بازنگری در شیوه برگزاری چنین رویدادهایی، امکان تغییر آنها وجود ندارد. اگر اهداف اولیه چنین جشنواره‌هایی[10] دوباره تعریف شود و تداوم آن دست‌کم برای میان مدت تضمین شود، آن‌گاه ممکن است شاهد اثر گذاری هنری چنین رویدادی بر فضای موسیقی کشور باشیم.

پی‌نوشت

۱- همه جشنواره‌ها به طور تلویحی دارای بار یک گونه ویژه از موسیقی می‌پردازند. در این موارد در این‌جا منظور جشنواره‌هایی است که رسماً دیدگاه زیباشناسیک هستند؛ به خصوص آنها که فقط به انتخاب گونه موسیقی خود حاوی چنین باری است. اما زیباشناسیک خود را به وسیله بیانیه یا در عمل اعلام کرده باشند.

۲- از آن‌جا که در این مقاله درباره کل جشنواره‌ها صحبت می‌شود که طیف وسیعی از اهالی موسیقی و شنوندگان را در بر می‌گیرند، ترجیح داده شد به جای این واژه‌ها از تولیدکننده و مصرف‌کننده استفاده شود تا معنای عام داشته باشد.

۳- به‌ویژه که به یاد آوریم اتفاقاتی که در سال‌های آخر جشن هنر در شیراز افتاد خود یکی از دلایل اعتراض مراجع مذهبی و از محرک‌های انقلاب بود.

۴- سندی از آن یافت نشد، به همین علت، نام این جشنواره یا کنسرت تنها به مدد روایت شفاهی و حافظه نقل شد، بنابراین دقیق نیست. از زمان دقیق برگزاری آن هم اطلاعاتی نیافتم. گویا گروه‌های متعددی از کشورهای مختلف جهان (بیشتر بلوک سوسیالیست) در ایران اجرا کرده‌اند. مشخص نیست که کنسرت و کاست «موسیقی خلق لُر» هم بخشی از همین برنامه بوده یا خیر، ولی احتمال آن زیاد است.

۵- در این سال‌های شور انقلابی و سپس دوران جنگ، موسیقی برای تهییج نیروها بسیار لازم بود و تقریباً همه از آن استفاده می‌کردند.

۶- در سال ۱۳۶۵ کمیته برگزاری به گروه‌های شرکت‌کننده تعدادی نوار خام جایزه داد! اگر کمبودهای اقتصادی آن دوره را به یاد آوریم، این کمتر عجیب می‌نماید. این دوره‌ای است که رسانه‌های گروهی به طور مستقیم و غیر مستقیم مردم را تشویق می‌کردند حتی برای هدیه عروسی و از این قبیل به بستگان خود مایحتاج عمومی بدهند. بنابراین این تصمیم برگزارکنندگان نباید زیاد شگفت‌انگیز جلوه کند.

۷- در این دوره بیشتر اشاره به نام محمدرضا درویشی، بهمن بوستان و تا حدی دکتر محمد تقی مسعودیه است؛ هر چند که این آخری کمتر در جشنواره‌ها حضور داشت.

۸- فهمیدن اینکه تا چه حد به این امر موفق شده‌اند نیاز به زمان بیشتری دارد. به نظر می‌رسد که آنها بیشتر روی بخش نخبه فرهنگی شهری تأثیر گذاشته‌اند تا خود فرهنگی که در حال انقراض بود. اما این نکته استثناهایی هم دارد. شاید اشاره به دوتار نواز نوجوان ترکمن که گفته بود خیال دارد دوتارش را با «ارگ» عوض کند و در یکی از همین جشنواره‌ها از تصمیم خود بازگشت (در عمل و با اجرای دوتار)، نمونه‌ای کوچک ولی جالب از این اثرگذاری برون فرهنگی باشد.

۹- چنان که گفته شد، این معایب کمتر دامن بخش‌های مربوط به موسیقی نواحی را می‌گیرد.

۱۰- بیشتر منظور جشنواره فجر و نمونه‌های استانی است، وگرنه جشنواره‌های موسیقی نواحی و ... کمتر این عیب را دارند. به همین دلیل نیز برگزاری آنها کمتر نیازمند بازنگری کلی در روش‌ها است.