Sociology of Culture and Art Volume 5. Issue 2. Summer 2023. 133 to 148

Research Paper

Reasons for the Separation of the musical auditory culture from its authenticity in Iran (From Naseri era to the First Pahlavi period)

Roozbeh Mirzaei[1], Fateme Shahroodi[2]*

1. Master student in Art Research, Arts Faculty, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
2. Assistant Professor, Department of Art Research, Arts Faculty, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Received: November 7, 2022
Accepted: May 30,2023
Available Online: June 2, 2023

Keywords:
authenticity in music, Iranian music, musical auditory culture, First Pahlavi period, Qajar period

Abstract

Culture encompasses various dimensions, including behavioral, visual, oral, and auditory aspects. The auditory culture focuses on the sounds that individuals intentionally or unintentionally encounter in their lives. Within this context, musical auditory culture pertains to the music that people hear within a society. However, the auditory culture of Iranian music experienced a significant departure from its original standards since the Qajar period and the advent of modernity in Iran. The original standards of Iranian music encompass elements such as poetry, composition, musical structure, and song arrangement, rooted in Iranian culture and arts. Iranian music represents a distinct musical identity and serves as a criterion for identifying the country's music, whether classical, traditional, or original. This article aims to explore the factors that led to the divergence of Iranian music's auditory culture from its original and authentic standards from the Naseri Era to the First Pahlavi period. The research methodology employed is qualitative, involving analysis and historical and descriptive-analytical approaches. The necessary information was gathered through library research. The findings indicate that social developments, cultural-artistic policies and laws, and the educational system have contributed to the distancing of Iranian music's auditory culture from its authentic roots. These factors have been categorized and analyzed under four general factors: Modernism, religious ceremonies, omission of Iranian musical instrument education, and the prevalence of note-oriented education.

Citation: Mirzaei, R., & Shahroodi, F. (2023). Reasons for the separation of the musical auditory culture from its authenticity in Iran (From Naseri era to the First Pahlavi period). *Sociology of Culture and Art*, 5(2), 133-148.

Corresponding author: Fateme Shahroodi
Address:, Department of Art Research, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.
Tell: 09121866301
Email: pajooheshhonar@yahoo.com

Extended Abstract

1- Introduction:

Culture encompasses various dimensions: Behavioral, visual, and auditory. Auditory culture, with a human or natural agency, consists of sounds people selectively or non-selectively encounter in their environment. Music falls under auditory culture, known as musical auditory culture. This auditory culture can be categorized into four aspects: Musical structure, composition, poetry, and song arrangement. During Iran's transition to modernity, particularly from Naser al-Din Shah to the First Pahlavi Period, the Iranian musical auditory culture underwent sudden changes, straying from its authentic cultural-artistic roots and leaning towards the West. Cultural-artistic authenticity in Iranian music refers to the indicators used to gauge the auditory culture rooted in Iranian culture and art. Iranian music represents a distinct musical identity and criterion, encompassing classical, traditional, or authentic elements. This article aims to explore the factors behind the divergence of Iranian musical auditory culture from its authentic standards during that period.

2- Methods:

This research primarily utilized the library method to collect data, revealing Iran's significant susceptibility to Western influence across various aspects. The collected data was then analyzed, highlighting social changes, cultural-artistic policies and laws, and the educational system as influential factors in the distancing of the Iranian musical auditory culture. These factors were further categorized and discussed within four general categories, considering their interrelatedness and impact. The research method of this article was historical and descriptive-analytical, with the Naseri Period chosen as the starting point due to the initial divergence of Iranian music's auditory culture from its authentic standards. The First Pahlavi Period is the endpoint because the arrival of visual and auditory media during the Second Pahlavi Period necessitated separate research due to the extensive nature of their topics.

3- Findings:

In academic research, attributing a social behavior to a single factor is impractical. Multiple elements have contributed to the detachment of Iranian musical auditory culture from its cultural origins, with some factors influencing the emergence of others. This study considers historical and social developments, cultural policies, the educational system, and its regulations as influential determinants in the transformation of the musical auditory culture. These factors, interdependent and interconnected, are categorized under four general themes: Modernism, religious ceremonies, the omission of Iranian musical instrument education during the First Pahlavi Period, and the prevalence of note-oriented education. By examining these elements, one can explore the Western influence on the macro-cultural-artistic policies of the research period.

4- Discussion & Conclusion:

Modernism: Modernism played a crucial role in the introduction of Western instruments and schools into Iran, particularly through the modernization of military music. The systematic teaching of military music began during the rule of Naser al-Din Shah Qajar in 1868, led by French military officer Alfred Jean-Baptiste Lemaire. Before this, Naqareh players and instruments like flute, Sornā, Kornā, and Gavorgeh were used in military music. However, the arrival of Western instruments gradually diminished the use of traditional instruments like Naqareh. Although Western music was not fully integrated into Iranian music during this period, it laid the initial groundwork. In 1870, the military music branch was established at Dar al-Funun. This branch facilitated the incorporation of Western music into Iranian society. Gholamreza Minbashian (Salar Moazez) and Alinaqi Waziri further systematized the educational system, solidifying the introduction of Western music. This process eventually enabled the performance of various Western music genres and set the stage for the transformation of Iranian musical auditory culture.

Religious ceremonies: Religious ceremonies played a significant role in the divergence of the music's auditory culture from its authenticity. The substitution of Western instruments, e.g., the trumpet, known for its high range in military music, for traditional Iranian instruments during religious performances familiarized the society with Western instruments. However, the structure, poetry, and arrangement of religious music remained faithful to its origins. These performances occurred in the presence of crowds, allowing simultaneous exposure to music, poetry, and drama. Thus, the utilization of Western instruments in religious music served as a crucial context for society's auditory and visual acquaintance with Western instruments and music. Before this period, Iranian society lacked familiarity with Western instruments.

Omission of Iranian musical instrument education: With Minbashian leading the Directorate of Music in 1938, supported by the government, the music conservatory prioritized the replacement of Iranian instruments with Western ones. Until then, music education had seen little change, relying mostly on oral traditions for Iranian instrument instruction. However, instruments like the violin, piano, and flute replaced traditional instruments such as

Kamancheh, Santur, and Ney. This shift was driven by Minbashian's belief that Iranian music lacked scientific foundations. The haste for modernization and a lack of understanding of national culture influenced this educational policy. Consequently, the mandatory use of Western instruments reshaped Iran's music education system. As systematic Western music education expanded, Western music gained prominence in society, laying the groundwork for the auditory culture's shift toward Western music.

Prevalence of note-oriented education: Before military music's influence, music education relied mainly on oral transmission, with minimal focus on Western notation. Some Iranian music teachers continued using the traditional method, incorporating Abjad letters and Iranian rhythms. Oral teaching was valued for imparting the teacher's lifestyle and ensuring accurate rendition, challenging to achieve through notation. The rise of Western music education originated from military music, as Salar Moazez's suggestion transformed the military music branch into Iran's first Western music school. In the First Pahlavi Period, Waziri introduced Western notation and theoretical foundations based on Western classical music. However, Western notation did not harmonize with Iranian music. Despite this, musical themes were transferred using Western methods, limiting the conceptual understanding present in oral traditions. The expansion of Western music education during the Qajar dynasty and subsequent changes marked the shift of Iranian music towards the West, laying the groundwork for the transformation of its auditory culture.

5- Funding

This article did not have funding support.

6- Authors' contributions

All stages of this research have been done jointly by Roozbeh Mirzaei, Master student in Art Research and Fateme Shahroodi, Assistant Professor of Department of Art Research at Islamic Azad (Central Tehran Branch), Tehran, Iran.

7- Conflict of interests

According to the authors, this article has no conflict of interest.

فصلنامه علمی جامعه شناسی فرهنگ و هنر
دوره پنجم، شماره دوم، تابستان ۱۴۰۲، صفحات ۱۳۳-۱۴۸

مقاله پژوهشی

علل گسست فرهنگ شنیداری موسیقی از اصالت‌های فرهنگی و هنری در ایران از دوره ناصری تا پهلوی اول*

روزبه میرزایی[۱]، فاطمه شاهرودی[۲]*

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

۲. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۶ آبان ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۹ خرداد ۱۴۰۲
انتشار آنلاین: ۱۲ خرداد ۱۴۰۲

چکیده

گستره وسیع فرهنگ را می‌توان به فرهنگ رفتاری، دیداری، گفتاری و همچنین شنیداری تقسیم کرد. فرهنگ شنیداری کلیه اصواتی است که افراد جامعه به‌شکل انتخابی یا غیرعامدانه، در اثر عوامل انسانی یا طبیعی می‌شنوند. موسیقی بخشی از فرهنگ شنیداری بوده که فرهنگ شنیداری موسیقی نامیده می شود. تا دوره قاجار، فرهنگ شنیداری موسیقی ایرانی ریشه در اصالت‌های فرهنگی- هنری خود داشته که با ورود مدرنیته به ایران دچار گسست از معیارهای اصیل خود می‌شود. اطلاق معیار اصیل در حوزه موسیقی ایران شامل ارکان شعر، سازبندی، ساختار موسیقی و چیدمان نغمات می‌شود که ریشه در فرهنگ و هنر ایرانی داشته باشد. منظور از موسیقی ایرانی (کلاسیک، سنتی یا اصیل) موسیقی است که نمایانگر یک هویت موسیقی واحد و معیاری برای شناسایی موسیقی کشور باشد. پرسش اصلی این مقاله این است که چه عواملی باعث گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایران از معیارهای اصیل خود از دوره ناصری تا پهلوی اول شده است. روش تحقیق از نظر شیوه تحلیل به صورت کیفی و از لحاظ ماهیت از نوع تاریخی و توصیفی- تحلیلی بوده و اطلاعات لازم به روش کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. نتایج نشان می دهد عواملی چون تحولات اجتماعی، سیاست‌ها و قوانین فرهنگی- هنری و نظام آموزشی در گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایرانی از اصالت‌های آن دخیل بوده اند که به دلیل تاثیر و تاثر عوامل مذکور و همپوشانی برخی از آنها با یکدیگر، این عوامل در ذیل چهار عامل کلی تجددگرایی، مراسم‌های مذهبی، حذف آموزش سازهای ایرانی در دوره پهلوی اول و رواج آموزش نت- محور طبقه بندی و تحلیل شد.

واژه‌های کلیدی:
اصالت در موسیقی، فرهنگ شنیداری موسیقی، موسیقی ایران، موسیقی دوره پهلوی اول، موسیقی دوره قاجار

استناد: میرزایی، روزبه و شاهرودی، فاطمه. (۱۴۰۲). علل گسست فرهنگ شنیداری موسیقی از اصالت‌های فرهنگی و هنری در ایران از دوره ناصری تا پهلوی اول. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵(۲). ۱۳۳-۱۴۸.

* **نویسنده مسئول:** فاطمه شاهرودی
نشانی: گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
تلفن: ۰۹۱۲۱۸۶۶۳۰۱
پست الکترونیکی: pajooheshhonar@yahoo.com

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «عوامل موثر بر فرهنگ شنیداریِ موسیقی در جامعه ایران از دوره ناصری تا انقلاب ۱۳۵۷» است که با راهنمایی نویسنده دوم در دانشکده هنر دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی انجام پذیرفته است.

۱- مقدمه و بیان مسئله

گستره فرهنگ، بسیار وسیع بوده و ابعاد مختلفی از زندگی انسان ها را در بر می گیرد. از این رو می‌توان به فرهنگ رفتاری، دیداری، گفتاری و شنیداری اشاره کرد که مورد اخیر، یکی از مباحث این پژوهش است. فرهنگ شنیداری به هر آن‌چه که در پیوند با حس شنوایی و شامل تکرار صوت یا اصوات خوشایند یا ناخوشایند در یک جامعه باشد اطلاق می شود. موسیقی در یک جامعه نیز در زمره‌ی فرهنگ شنیداری قرار خواهد گرفت که فرهنگ شنیداری موسیقی نامیده می‌شود.

«با گسترش جهانی شدن و تحولات مدرنیته، تغییرات عظیمی در فرهنگ‌ها رخ داد که هیچ جامعه‌ای حتی سنتی‌ترین آن‌ها از این تغییرات به دور نماندند» (امیدی و همکاران، ۱۴۰۱، ۱۹۹). تاثیر این تغییرات در موسیقی ایرانی[۱] نیز مشهود بود. لذا با نگاهی به تاریخ موسیقی ایران می‌توان «تاثیر قطعی و مشخص موسیقی غرب بر موسیقی ایران را از دوران قاجاریه به این طرف جستجو کرد» (درویشی، ۱۳۹۴، ۲۳ و ۲۴). تاثیری که مقدمات گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایرانی را از اصالت‌های خود مهیا کرد. اصالت فرهنگی و هنری در آن بخش که مرتبط با موسیقی ایرانی است شامل آثاری می شود که ارکان شعر، سازبندی، ساختار موسیقی و نحوه چیدمان نغمات در روند ملودی، ریشه در شاخصه‌های فرهنگی و هنری ایران داشته باشد. به عنوان نمونه یک اثر موسیقیایی اصیل باید از شعر فارسی، سازهای ایرانی، ساختار موسیقی ایرانی (شامل فواصل، بستر صوتی، ریتم، مسائل فنی و سایر شاخصه‌هایی که منحصر به موسیقی ایرانی است) و نوع چیدمان نغماتی که منحصر به موسیقی ایرانی است؛ بهره برده باشد. به بیان دیگر موسیقی‌های اجرا شده تا اواسط دوره قاجار از لحاظ ساختار، سازبندی، شعر و کلام و چیدمان نغمات، نشأت گرفته از فرهنگ و موسیقی ایرانی بود. از آن جمله می‌توان به موسیقی روحوضی، آثار نوازندگان درباری یا دوره‌گرد اشاره کرد.

در همین راستا در دوران قاجار و به دستور ناصرالدین شاه موسیقی نظام، که با سازهای غربی اجرا می‌شد، در ایران رواج پیدا کرد. از سوی دیگر به دلیل نظر برخی از موسیقی‌دانان مبنی بر غیرعلمی بودن موسیقی ایرانی، کاربرد سازها و ساختار موسیقی غربی در موسیقی ایران نهادینه گشت. خالقی[۲] به نقل از وزیری[۳] در این خصوص چنین بیان می کند که موسیقی ایرانی به دلیل نداشتن اطلاعات علمی، دارای ضعف و سستی بسیاری است و اگر موسیقی ایران دارای مدارس علمی نباشد، از ملل دیگر عقب خواهد ماند (خالقی، ۱۳۷۶ ب، ۱۹۴). همین امر، مقدمات شکل‌گیری موسیقی التقاطی ایرانی- غربی را در فرهنگ شنیداری موسیقی ایران فراهم نمود. استفاده از سازهای غربی از جمله پیانو و ترومپت در بدنه موسیقی ایران مانند موسیقی تعزیه از این دست است. علاوه بر سازبندی، با ورود رسانه های دیداری و شنیداری همچون رادیو و تلویزیون و مبانی موسیقی که از دوره پیشین به عاریت گرفته شده بود، بخش عمده‌ای از ساختار موسیقی- خصوصاً موسیقی مردم‌پسند- را تحت تأثیر قرار داد. امروزه در اکثر آثار موسیقی مردم‌پسند ایران، تنها شعر یا کلام فارسی و چیدمان نغمات- از میان چهار عامل شکل دهنده فرهنگ شنیداری موسیقی- دارای ریشه‌های اصیل ایرانی است. به بیان دیگر «نفوذ موسیقی غربی به فرهنگ موسیقیایی ایران از دوره

۱. لازم به توضیح است منظور از موسیقی ایرانی، موسیقی دستگاهی، کلاسیک یا سنتی ایران و فرمهایی است که در این رپرتوار قرار می‌گیرند. به گفته محمدی، پیش‌وند قرار دادن این اصطلاحات، هرکدام در بیان موسیقی ایرانی خللی ایجاد کرده و گویای چنین موسیقی گسترده ای که در طی هزاران سال به تکامل رسیده و نمایی از ایران فرهنگی است را شامل نمی‌شود. برای مطالعه بیشتر ر.ک. به: (محمدی، ۱۳۹۹، ۱۰۹-۸۷) و (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۱۵-۷۹). لذا در این مقاله از به‌کار بردن موسیقی کلاسیک، سنتی، اصیل، دستگاهی و غیره که پیشوند موسیقی ایرانی قرار گرفته باشد، خودداری و تنها به ذکر عبارت موسیقی ایرانی اکتفا شده است تا از اختلاف آراء در این خصوص جلوگیری شود و نشان‌دهنده یک موسیقی با هویتی واحد باشد. از سوی دیگر، هرچند تاثیر موسیقی ایرانی از موسیقی نواحی ایران بلاشک است اما در محدوده زمانی پژوهش حاضر به سختی بتوان آثاری از موسیقی نواحی یافت که رخنه عوامل مختلف از جمله موسیقی غربی در آن منجر به گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایران شده باشد. از این رو با توجه به مطالب فوق در پژوهش حاضر، تاثیر مدرنیته بر موسیقی ایرانی که تمرکز آن بر پایتخت بوده و به عنوان موسیقی کلاسیک یا دستگاهی ایران شناخته می شود بررسی شده و موسیقی نواحی خارج از محدوده این مقاله قرار می گیرد.

۲. روح الله خالقی (۱۳۴۴- ۱۲۸۵ش.)، موسیقی‌دان، آهنگساز و نوازنده ویُلن. وی از شاگردان علینقی وزیری بوده و هنرستان موسیقی ملی را در سال ۱۳۲۸ بنیان نهاد. از خالقی کتابی تحت عنوان «سرگذشت موسیقی ایران» در ۳ جلد، که نام او را به عنوان «نخستین تاریخ‌نگار موسیقی شهری ایران» مطرح کرد، و بیش از ۱۴۰ مقاله باقی مانده است.

۳ . علی‌نقی وزیری (۱۳۵۸- ۱۲۶۵ش.)، ملقب به کلنل خان علی‌نقی وزیری که ابتدا در ارتش ایران فعالیت داشته و سپس برای تحصیلات موسیقی به اروپا می‌رود. وی پس از مدتی به ایران بازگشته و در سال ۱۳۰۲ مدرسه عالی موسیقی بنا کرد. وزیری با الهام از ساختارهای موسیقی غربی، نسبت به تغییراتی در مباحث نظری موسیقی ایرانی اقدام نمود. ایجاد واژه‌های سُری و کُرُن که امروزه در موسیقی ایرانی نیز استفاده می‌شود از ابداعات وی است.

قاجار با واسطه‌ی موسیقی نظامی شروع شد. پیش از هر بحثی، باید خاطر نشان کرد که واژه‌ی «نفوذ» در اینجا باید به معنای اصلی و اولیه آن در نظر گرفته شود و نه به معنای «تاثیر». در واقع به نظر می‌رسد که موسیقی غربی حقیقتا، بسیار پیش از آن‌که بر فرهنگ شنیداری ایرانیان یا بر ساختارهای موسیقی ایرانی تاثیر بگذارد، ابتدا، به طریقی که به هیچ رو صرفا موسیقایی نبود، به فرهنگ عمومی ایرانی و تا حدودی به فرهنگ موسیقایی کشور نفوذ کرد» (فاطمی، ۱۳۹۳ ب، ۶).

با شناخت عواملی که باعث انحراف موسیقی ایران از اصالت‌های خود در عصر حاضر شده می‌توان به ابعادی از آسیب‌شناسی فرهنگ شنیداری موسیقی ایران دست یافت. در واقع، در صورت عدم توجه به عوامل موثر در گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایران از ریشه های اصیل خود و همچنین سیاست‌گذاری کلان فرهنگی در حل این معضل، در آینده‌ای نه چندان دور بخش اعظمی از ارزش‌های موسیقی ایرانی کمرنگ شده یا به طور کامل در فرهنگ غرب هضم خواهد شد. همان‌طور که دورینگ نیز بیان می کند به سختی بتوان میراث موسیقی خاصی را در صورت فراموش شدن یا از بین رفتن احیا کرد چرا که موسیقی آسیب پذیرترین بخش یک فرهنگ سنتی به شمار می رود. از سوی دیگر، تاثیرات فرهنگ خارجی در بستر برخورد فرهنگ‌ها می تواند مساله حفظ میراث موسیقی را غامض‌تر کند (دورینگ، ۱۳۷۸ الف، ۵۶).

این مقاله با نگاه به تاریخ تحولات موسیقی ایران در دوره ناصری و پهلوی اول در صدد پاسخ به این پرسش است که چه عوامل عمده‌ای باعث گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایران از معیارهای اصیل خود شده است؟ وجود برخی آثار موسیقی تولید و پذیرفته شده که باعث گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایرانی از اصالت های خود شده است، ضرورت طرح این سوال را اثبات می کند.

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

درویشی (۱۳۹۴) در کتاب خود با عنوان «نگاه به غرب: بحثی در تاثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران» به تاریخ موسیقی ایران از قاجار تاکنون و تاثیر موسیقی غرب بر آن پرداخته و چنین نتیجه می گیرد که «رد پای موسیقی غربی را حتی در به اصطلاح سنتی‌ترین شکل‌های موسیقی ایران می‌توان دید» (درویشی، ۱۳۹۴، ۲۵).

پژوهش آزاده‌فر (۱۳۹۳) اگرچه از لحاظ زمانی (دهه ۸۰ ش.) در محدوده مقاله حاضر قرار نمی گیرد اما وی از معدود پژوهش‌گرانی است که در خصوص ذائقه و سبک شنیداری عمومی موسیقایی مقاله‌ای تحت عنوان «سنجش چگونگی تغییر ذائقه و سبک شنیداری عمومی موسیقایی در ایران بین سال‌های ۱۳۸۷ تا ۱۳۸۹ بر مبنای آلبوم‌های منتشر شده و اجرای کنسرت‌ها» نگاشته است. وی چنین نتیجه می گیرد که پراکندگی سنی جمعیت کشور موجب افزایش تولید موسیقی پاپ و کاهش تولید موسیقی سنتی (آزاده‌فر، ۱۳۹۳، ۹۷) شده است.

فاطمی (۱۳۹۳ ب) از دیگر پژوهشگرانی است که در مقاله‌ای با عنوان «سیر نفوذ موسیقی غربی به ایران در عصر قاجار» به نفوذ موسیقی غرب در ایران در قیاس با نقاشی پرداخته و سیر روند این رخنه را در این دو هنر بررسی کرده است. نتایج این پژوهش نشان می دهد که «نباید تصور کرد که نفوذ و گسترش موسیقی غربی در طی دوره قاجار، اگر بر خود ساختارهای موسیقی ایرانی تاثیری نگذاشت، بر نحوه تفکر درباره موسیقی و بر فرهنگ موسیقایی و شنیداری کشور نیز بی تاثیر بود» (فاطمی، ۱۳۹۳ ب، ۱۵).

در مقاله زنجانی‌زاده اعزازی و همکاران (۱۳۹۱) با عنوان «بازشناسی فرایندهای اجتماعی تاثیرگذار بر ذائقه موسیقایی» تحقیقی میدانی در خصوص ذائقه موسیقایی، با جامعه نمونه یازده تن از دانشجویان دانشگاه فردوسی مشهد انجام داده این نتیجه حاصل شده است که متغیرهای متعددی از جمله «گروه‌های مرجع، ساز منتخب فرد، گروه همسالان، تاثیرات بصری (جذابیت موزیک ویدئو برای مخاطب)، شخصیت خواننده و دانش موسیقایی» (اعزازی و همکاران، ۱۳۹۱، ۶۵) بر ذائقه موسیقایی موثر است. این مقاله علی رغم جامعه نمونه اندک نسبت به گستردگی موضوع مورد بررسی و همچنین زمان انجام آن که خارج از محدوده زمانی این پژوهش می باشد، به دلیل پژوهش های اندک در زمینه فرهنگ و سلیقه موسیقایی می تواند مورد توجه قرار گیرد.

مهدوی (۱۳۷۹) در مقاله ای تحت عنوان «مذهب، قلب تپنده‌ی موسیقی ایران» در صدد توصیف نقش مذهب در موسیقی و موسیقی‌دانان ایران از لحاظ بازخورد رفتار اجتماعی برآمده است. وی نه تنها مذهب و آئین در ایران را به عنوان یک نظام‌دهنده‌ی نافذ و پنهان در فرم و ساختار موسیقی ایرانی می داند بلکه معتقد است موسیقی‌دان‌هایی با اعتقاد قلبی بالاتر، آثار ماندگارتری نسبت به باقی هنرمندان این عرصه خواهند داشت (مهدوی، ۱۳۷۹، ۱۴۵-۱۴۹).

دورینگ (۱۳۷۸ الف و ب) از جمله پژوهشگران غیر ایرانی است که به تاثیر مدرنیته بر موسیقی ایرانی پرداخته است. وی در مقاله ای تحت عنوان «موسیقی ایران و خاورمیانه در تقابل با فرهنگ غربی» در دو قسمت نتیجه می گیرد که بخشی از تغییرات فرهنگی موسیقی پس از ورود مدرنیته به ایران به پذیرش معیارهای غربی توسط اصحاب فرهنگی و هنری کشور و بی توجهی به عقاید و باورهای فرهنگی ایرانی بوده بر می گردد (دورینگ، ۱۳۷۸ب، ۵۰).

با توجه به مطالب فوق می توان چنین نتیجه گرفت که تفاوت پژوهش‌های مذکور با مقاله حاضر این است که آنها به بررسی عوامل موثر داخلی یا خارجی در روند تکامل موسیقی ایران از منظر مباحث نظری و عملی پرداخته‌اند اما در این مقاله موارد تأثیرگذار که باعث گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایران از اصالت‌های آن شده مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۲-۲: ملاحظات نظری

الف) فرهنگ شنیداری

فرهنگ یک مفهوم گسترده است و جنبه های متنوعی از زندگی بشری را شامل می شود. همان طور که اسلامی ندوشن نیز بیان می کند فرهنگ در مفهوم عام خود شامل اعتقادات، ارزش ها، قوانین، تجربه ها، آداب و رسوم و آیین ها شده و در معنای خاص، آثار ادبی، هنری و فکری را در بر می گیرد (اسلامی ندوشن، ۱۳۵۴، ۲۷- ۲۴). به بیان دیگر «فرهنگ یک جامعه هم شامل جنبه‌های نامحسوس- عقاید، اندیشه‌ها و ارزش‌هایی که محتوای فرهنگ را می‌سازد- و هم جنبه‌های ملموس و محسوس است- [که شامل] اشیاء، نمادها یا فناوری که بازنمود محتوای یاد شده است» (گیدنز، ۱۴۰۱، ۳۵) می شود. در یک طبقه بندی محدودتر می توان فرهنگ را شامل فرهنگ نوشتاری، دیداری و شنیداری دانست. در مقاله حاضر منظور از فرهنگ شنیداری کلیه اصواتی است که افراد یک جامعه به صورت انتخابی یا غیر عامدانه در دایره زیست خود شنیده و ممکن است عامل ایجاد آن انسان یا طبیعت باشد. به عنوان نمونه در یک جامعه اسلامی، صدای اذان بخشی از فرهنگ شنیداری رهگذری است که هنگام ظهر از کنار مسجدی عبور می کند. صدای امواج دریا برای ساکنین شمال ایران یا صدای بوق های مکرر و بی دلیل ماشین ها در خیابان های شلوغ و پر از ترافیک شهر دهلی امری آشنا برای ساکنان این مناطق است. از سویی دیگر، فرهنگ شنیداری تمام وجوه اصوات شنیداری ناشی از شرایط و عادات فرهنگی آن جامعه مانند سرعت متعارف صحبت کردن یا میزان تاب آوری شنیدن موسیقی با صدای بلند در نسل جوان را در بر می گیرد.

ب) فرهنگ شنیداری موسیقی

فرهنگ شنیداری موسیقی، بخشی از فرهنگ شنیداری است که شامل موسیقی موجود در یک جامعه می‌شود. در شکل‌گیری فرهنگ شنیداری موسیقی عواملی چون عقاید، آداب و رسوم، سبک ها و مکاتب موسیقی، شعر یا کلام، زیر و بم بودن صدا، سازبندی، ساختار موسیقی و در نهایت سلیقه و میزان پذیرش مخاطبین موثر هستند. به عبارت دیگر، بر اساس عوامل فوق می‌توان انواع موسیقی موجود در یک جامعه را با تکیه بر معیار ریشه‌های فرهنگی آن تقسیم کرد.

به طور کلی فرهنگ شنیداری موسیقی از هم‌نشینی چهار عامل الف) ساختار موسیقی[۱]، ب) ساز، ج) شعر یا کلام[۲] د) نحوه تقابل، تعامل و چیدمان نغمات[۳] در ملودی، تشکیل شده است. تنوع فرهنگ شنیداری موسیقی بسته به ترکیب این چهار عامل و میزان هم‌خوانی ریشه‌های فرهنگی مشترک یا غیرمشترک آنها دارد. به عنوان نمونه ساختار موسیقی، سازبندی و شعر و کلام و چیدمان نغمات در اجرای موسیقی دستگاهی ریشه در فرهنگ ایرانی دارند. اما موسیقی تعزیه دارای ساختار موسیقی و شعر ایرانی و چیدمان نغمات از یک سو و سازهای همراهی کننده غربی[۴] از سوی دیگر است. همچنین اغلب موسیقی مردم‌پسند (موسوم به پاپ) که امروزه در کشور اجرا می‌شود، در شعر یا کلام از زبان فارسی و چیدمان نغمات مشابه با موسیقی ایرانی استفاده کرده و ویژگی‌های دیگر متعلق به فرهنگ‌های دیگر است.

ج) فرهنگ شنیداری موسیقی قبل از دوره ناصری

نظر به درک بهتر تاثیرات عوامل مختلف بر گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایرانی، توضیح مختصری در خصوص فرهنگ شنیداری موسیقی در ادوار قبل از قاجار بر وضوح استدلال های این مطالعه می‌افزاید. فرهنگ شنیداری موسیقی قبل از دوره ناصری از محافل، عروسی‌ها، مجالس دربار، چای‌خانه‌ها، تعزیه، اذان، قرائت قرآن، مجالس روزه و غیره که از فرهنگ و هنر ایرانی نشات می گرفت، متاثر بود. این امر در برخی سفرنامه‌ها نیز منعکس شده است. به عنوان نمونه فاطمی به نقل از بارون لیکلاما[۵] می نویسد موسیقی یکی از مهم ترین تفریحات برای ایرانیان بوده و موسیقی در همه ارکان زندگی از جمله جشن‌ها و مجالس حضور داشت (فاطمی، ۱۳۹۳ الف، ۵۶). بی تردید رواج موسیقی در زمان مذکور ریشه در پیشینه موسیقایی و شنیداری ایرانیان داشته که از گذشته‌های دور به ارث رسیده است.

مجریان موسیقی بسیاری را می‌توان در تاریخ یافت که در گسترش و انتقال فرهنگ شنیداری موسیقی به نسل‌های دیگر دخیل بودند. از آن‌جمله می‌توان به گوسان‌ها اشاره کرد. گوسان‌ها «قصه‌پردازانی موسیقی‌دان و بدیهه‌سرا بودند، که از قدیمی‌ترین زمان در میان اقوام ایرانی، داستان‌های پهلوانی و گاهی حماسیِ عشقی را به صورت نمایشی همراه با بازی‌ها و بیشتر به نظم نقل می‌کردند» (راشدمحصل، ۱۳۹۱، ۱۳).

۱. ساختار موسیقی به جنبه‌های کلی شکل‌دهی موسیقی یعنی فاصله (نسبت فرکانسی بین دو نت)، ریتم و نظام‌مندی منحصر به فرد آن‌ها که مختص یک حوزه موسیقایی (شامل یک قوم، کشور یا مجموعه اقماری از این دو که دارای ویژگی‌های مشترک فرهنگی- هنری هستند) است اطلاق می‌شود.

۲. منظور از شعر یا کلام، زبان گفتاری و نوشتاری است که در یک حوزه یا حوزه‌های فرهنگی که دارای ویژگی‌های مشترک زبانی هستند استفاده می‌شود. این گفتار و نوشتار به حالت نثر، شعر یا نثر آهنگین که دارای مولفه‌ها و قوانین منحصر به فرد خود آن زبان است ایجاد می‌شود.

۳. چیدمان نغمات می‌تواند در هر حوزه موسیقایی یا نوع موسیقی متفاوت باشد. یکی از دلائل تفکیک یا قرابت موسیقی‌های مختلف در انواع حالات و حوزه‌ها را چیدمان نغمات مشخص می‌کند. چیدمان، تبادل، تقابل و تعدد نغمات در روند ملودی، می تواند برگرفته از فرهنگ موسیقایی خاصی باشد. نکته حائز اهمیت نوع تقابل، تبادل و حرکت نغمات (پیوستگی، گسستگی یا پرش‌های خاص) در روند ملودی و جمله بندی‌های آن است. زمانی که ساختار موسیقی با نحوه حرکت و چیدمان نغمات یک فرهنگ موسیقایی منطبق باشد، بیشترین احساس نزدیکی شنیداری با موسیقی خاص یک فرهنگ اتفاق خواهد افتاد. به عنوان مثال؛ در گوشه های موسیقی دستگاهی ایران، نوع حرکت نغمات، چسبیده و اغلب در حالت تری کورد یا در حالت های تتراکورد یا پنتاکورد اتفاق می افتد که «بیش‌ترین نوع حرکت ملودیک گوشه‌های ردیف موسیقی ایرانی حرکت‌های رفت و برگشتی سینوسی و حرکت‌های افقی در گستره محدود صوتی‌اند. هم‌زمان با این نوع حرکت‌ها، ملودی‌های گوشه‌ها به شکلی نامحسوس با حرکت‌های فرعی پایین رونده به صورت پلکانی دنبال می‌شوند. برخی از انواع حرکت‌های ملودیک، مانند حرکت‌های قوسی مقعر و حرکت‌های بالارونده پرشی و پلکانی، هیچ‌گاه در ساختار شمای حرکت ملودیک گوشه‌ها استفاده نشده یا بسیار به ندرت استفاده شده‌اند» (آزاده‌فر، ۱۳۹۵، ۹۹). در مقام مقایسه با موسیقی کلاسیک غربی که اغلب حرکات در قالب تتراکورد یا پراکنده با ساختار منحصر به فرد خود، در گام دیاتونیک است، شاهد تفاوت فاحشی در تقابل نغمات با موسیقی ایرانی هستیم. از همین رو اگر آهنگی، از ساختار موسیقی کلاسیک غربی، مثلا گام مینور، استفاده کند اما نوع حرکت نغمات در جملات منطبق با تبادل نغمات در موسیقی ایرانی باشد، در این حال آهنگ مذبور، موسیقی ایرانی را در گوش شنونده تداعی خواهد کرد. این در حالی است که ملودی مورد نظر با هیچ یک از ساختارهای موسیقی ایرانی (اعم از فواصل، بستر صوتی، گام و غیره) تطابق ندارد. لذا در این حالت اگر شعر نیز بر ملودی استوار نشود، ملودی مذکور، در فرهنگ شنیداری موسیقی ایرانی، همچنان تداعی کننده موسیقی ایرانی است. امروزه این حالت را در موسیقی مردم پسند یا موسیقی موسوم به پاپ ایرانی به وفور شاهد هستیم.

۴. از جمله ترومپت یا درام که امروزه نیز در موسیقی تعزیه استفاده می‌شود.

۵. Tinco Martinus Lycklama à Nijeholt (۱۹۰۰-۱۸۳۷) معادل با (۱۲۷۹-۱۲۱۶ش.) نویسنده و سیاح هلندی.

«سنت گوسانی را امروز به صورت بخش‌هایی [از موسیقی] خراسان، مطرب‌های لرستان و مهمتر از همه در عاشیق‌های آذربایجان[۱] می‌توان یافت» (اکبری و قدک‌زاده، ۱۳۹۵، ۴۲).

واژه‌ی گوسان بعدها تبدیل به خنیاگر شد. به بیان دیگر، خنیاگران همان گوسان‌ها بودند که اصطلاح آن «در فارسی میانه [... به] هونیاگر، هونیاور و در دوره ساسانی نواگر و رامشگر و در فارسی نو خنیاگر و چامه‌گو» (راشدمحصل، ۱۳۹۱، ۱۴) تغییر شکل یافت، به گونه‌ای که روند این تغییر شکل واژگانی «در دوره‌های اسلامی [...] به قوالی تعبیر گشت» (پورمندان، ۱۳۷۹، ۲۴۷). «شعر، آواز، موسیقی، افسانه‌سرایی و داستان پردازی، حماسه‌سازی و مدح و ستایش، تاریخ‌خوانی و حتی در پاره‌ای از موارد پیش‌گویی از جمله هنر خنیاگران بوده» (نصری‌اشرفی، ۱۳۷۸، ۷۲) است.

نمونه دیگر از مجریان موسیقی کولیان هستند. بنابه نظر ذوالفقاری کولیان از بازماندگان گوسان ها بوده اما به خلاف آنها به جای روایت داستان‌های قومی، مردم را در مجالس بزم با رقص و ساز و آواز سرگرم می‌کردند. فردوسی از کولی ها با عنوان لولی یاد کرده است (ذوالفقاری، ۱۴۰۰، ۱۳۹- ۱۳۷). تاریخ کولی ها به ساسانیان برمی گردد. در واقع، «به درخواست بهرام گور، شنگله، پادشاه هندوستان، تعداد زیادی موسیقی‌دان به ایران اعزام داشت که برای مردم رامش‌گری کنند» (صفوت، ۱۳۹۸ الف، ۳۶).

مطرب «در ادبیات قدیم فارسی معادل موسیقی‌دان بوده» (فاطمی، ۱۳۹۳ الف، ۲۰) و در دوره اسلامی جانشین واژه‌ی خنیاگر شد. به بیان دیگر، «مطرب معرب رامشگر یا خنیاگر است» (وجدانی، ۱۳۷۶، ۶۷۴). به گفته فاطمی جامعه مطربی از نظر موسیقایی به موسیقی‌دانان مردمی محدود بوده (فاطمی، ۱۳۹۳ الف، ۲۹). «موسیقی مردمی‌ای [...] که حاصل ساده سازی نظام موسیقایی کلاسیک است» (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۰۱) و این خود نشان از اجرای موسیقی در بطن زندگی مردم دارد. فاطمی به این نکته بسیار مهم نیز اشاره می‌کند که مخاطبین مطرب‌ها از همه‌ی اقشار اعم از درباریان و محله‌های اعیان و بیشتر ساکنین پایین شهر بودند (فاطمی، ۱۳۹۳ الف، ۴۳). لذا با بررسی انجام شده «موسیقی غربی تا اوایل دوره قاجار هیچ تاثیری بر موسیقی ایرانی، یا حتی بر فرهنگ شنیداری ایرانی‌ها نداشته، بلکه حتی نفوذی هم به این فرهنگ نکرده» (فاطمی، ۱۳۹۳ ب، ۶) بود.

۳- روش پژوهش

تجزیه و تحلیل داده ها و مستندات این مقاله به شیوه کیفی انجام شد. «پژوهش کیفی با کشف معنا، به واسطه غوطه ورشدن پژوهشگر در داده، مفاهیم را به شکل مضمون هایی مورد بررسی قرار می دهد» (محمدی و همکاران، ۱۳۹۹، ۱۲۵). در واقع در این روش، «محقق با استفاده از تفسیر خود بر روی اطلاعات گردآوری شده به تجزیه و تحلیل می پردازد» (شاهرودی، ۱۴۰۰، ۶۹). در این پژوهش نیز ابتدا به روش کتابخانه ای به جمع آوری داده ها و مستندات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و هنری، که بیشتر بر تاثیرپذیری گاه افراطی ایران از غرب و تاثیرگذاری غرب بر مسائل مختلف ایران به ویژه امور فرهنگی و هنری دلالت داشت، پرداخته شد. داده ها در گام بعدی مورد بررسی قرار گرفته و عوامل مختلفی چون تحولات اجتماعی، سیاست ها و قوانین فرهنگی- هنری و نظام آموزشی موثر در گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایران استخراج شد. در پایان به دلیل پیوستگی، تاثیر و تاثر برخی عوامل استخراج شده بر یکدیگر، دلایل متعدد بدست آمده در ذیل چهار عامل کلی مورد بحث و تحلیل قرار گرفت. نظر به گام های پژوهشی فوق، روش تحقیق این مقاله از لحاظ ماهیت از نوع تاریخی و توصیفی- تحلیلی بوده است.

علت انتخاب دوره ناصری به عنوان نقطه شروع این پژوهش را می توان گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایرانی از معیارهای اصیل خود از این زمان دانست و دلیل پایان بررسی تا انتهای دوره پهلوی اول ریشه در ثبات و پایداری عوامل موثر تا این دوره بوده است. در واقع، با آغاز پهلوی دوم، شاهد ورود متغیرهای دیگری چون رسانه های دیداری و شنیداری، مجلات و روزنامه هستیم که به دلیل گستردگی مباحث و محدودیت حجم مطالب در قالب مقاله، پرداختن به آنها خود پژوهشی مستقل را می طلبد.

۱. «در آذربایجان هنر موسیقی مردمی به موسیقی عاشیقی معروف است» (صبری، ۱۳۹۳، ۶۹).

٤- تحلیل یافته‌ها

در نگاه کلی، نمی‌توان تنها یک عامل را مسبب بروز یک رفتار اجتماعی در نظر گرفت. در خصوص گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایران از ریشه‌های فرهنگی خود نیز عوامل متعددی دخیل بوده است. برخی از این عوامل نیز خود باعث شکل گیری عوامل دیگر شده است. به عبارت دیگر در این پژوهش عواملی متعددی از جمله تحولات تاریخی، اجتماعی، سیاست‌های فرهنگی، نظام آموزشی و قوانین آن در تغییر فرهنگ شنیداری موسیقی موثر بودند اما به دلیل تاثیر و تاثر این عوامل از یکدیگر و هم‌پوشانی برخی مباحث، عوامل فوق در این بخش در ذیل چهار مقوله کلی تجددگرایی، مراسم‌های مذهبی، حذف آموزش سازهای ایرانی در دوره پهلوی اول و رواج آموزش نت‌محور قرار گرفت.

٤-١: تجددگرایی

بخشی از علل اثرگذار بر فرهنگ و هنر یک کشور را می‌توان در گذشته آن جستجو کرد. عصر قاجار، خصوصاً دوره ناصری سرآغاز نخستین تغییرات در فرهنگ شنیداری موسیقی ایران به‌شمار می آید. در دوره ناصرالدین شاه و به دنبال آن پهلوی اول، سیاست تعجیل در متجدد کردن جامعه ایرانی بدون مهیا کردن بستر جامعه و پیش‌زمینه‌های فرهنگی و هنری آن صورت گرفت. به مرور زمان، تبعات این امر بستر تحولات فرهنگی و گرایش به سمت غرب را فراهم آورد.

موسیقی نظام را می‌توان یکی از اولین بسترهای ورود سازها و مکاتب غربی به ایران در راستای تجددگرایی و نوسازی موسیقی نظام در ایران دانست که با گذشت زمان در بدنه موسیقی ایران نیز رخنه کرد. به گفته درویشی در دوران فتحعلی‌شاه، ایده تاسیس موزیک نظام توسط عباس میرزا، با گرایش به سمت روسیه، مطرح شده بود اما عملی نشد (درویشی، ۱۳۹۴، ۳۰). اما در زمان ناصرالدین شاه همان طور که فاطمی نیز ازعان می کند آموزش نظامند این نوع از موسیقی توسط یک افسر موسیقی فرانسوی به نام لومر[1] بنیان نهاده شد (فاطمی، ۱۳۹۳ ب، ۵). در واقع، موسیقی نظام ایران «تا دوره ناصرالدین شاه که آلات بادی اروپایی به ایران آمد، همان اسباب و افزاری بود که در نقاره‌خانه[2] بکار میرفت» (خالقی، ۱۳۷۶ الف، ۱۹۸). در زمان ناصرالدین شاه «تعداد شاگردان موزیک نظام در سال ۱۲۶۷ ش. (۱۸۸۸م.) سی و هشت نفر بودند که نخستین دسته موزیک سلطنتی را تشکیل دادند. این گروه به جای نقاره‌چیان در مراسم رسمی حضور می‌یافتند و آهنگ سلام رسمی را که ساخته لومر بود می‌نواختند» (درویشی، ۱۳۹۴، ۳۰). همچنین «لومر از شاگردان مدرسه نظام نیز ارکستری تشکیل داد که در تشریفات درباری آثار کلاسیک [غربی] اجرا می‌کردند» (درویشی، ۱۳۹۴، ۳۱). لذا از ابتدای قاجار تا زمان ناصرالدین شاه، شاهدِ جریانی قوی که بتواند ساختار موسیقی کشور را با گرایش به غرب دگرگون نماید نیستیم. فاطمی نیز معتقد است در دوره قاجار نفوذ موسیقی غربی وجود داشت اما به طور غیرمستقیم و به تدریج صورت گرفته است و این امر عقب‌تر از این دوران نمی‌رود. در این روند، شاهد تاثیرپذیری ساختارهای موسیقی ایران نیستیم، اما این بدان معنا نیست که تفکر و فرهنگ موسیقیایی و شنیداری ایران متاثر از آن نشده است (فاطمی، ۱۳۹۳ ب، ۱۵و۵). «با این حال شواهد نشان می دهد که در طول دوره قاجار، این موسیقی [...] بیشتر، به عنوان یک موسیقی دوم در کنار موسیقی ایرانی به حیات خود ادامه داد [... و] برای اینکه موسیقی غربی تاثیری روشن بر فرهنگ شنیداری و به تبع آن بر ساختارهای موسیقی ایران بگذارد می بایست تا دوره پهلوی صبر کرد با این حال، برخورد با موسیقی غربی منجر به نوعی مدرن‌سازی در فرهنگ موسیقیایی کشور در اواخر قاجار شد» (فاطمی، ۱۳۹۳ ب، ۵).

اما با ورود موسیقی نظام به دارالفنون «به تدریج دگرگونی‌های زیادی در موسیقی نظامی و غیرنظامی ایران رخ داد که اهم آنها به این شرح است: ۱- برچیده شدن نقاره خانه ها و مصطلح شدن [عنوان] موزیک‌چی به جای نقاره‌چی ۲- ورود اصطلاحات موسیقی غربی به ایران ۳- ورود سازهای غربی به ایران ۴- آشنایی ایرانیان با تئوری و قواعد موسیقی غربی ۵- چاپ اولین کتاب های تئوری موسیقی غربی در

۱ . آلفرد ژان باتیست لومر(Alfred Jean-Baptiste Lemaire) (۱۲۸۵- ۱۲۲۰ش.) موسیقی‌دان نظامی فرانسوی بود که در دوره ناصری (۱۲۴۷ش.) برای تدریس موسیقی در دارالفنون به ایران آمد. وی برای نخستین بار نت نویسی را در ایران تدریس کرد و از این طریق برای ثبت موسیقی سنتی ایران تلاش نمود. لومر نخستین کتاب تئوری موسیقی غربی در ایران را نوشت که توسط مزین الدوله به فارسی ترجمه و در دارالفنون تدریس می شد. او همچنین در سال ۱۲۵۲ش. قطعه ای بی کلام تحت عنوان «سلام شاه» (نام جاوید وطن) به دستور ناصرالدین شاه ساخت که نخستین سرود ملی ایران به شمار می آید.

۲ . خالقی به چهار ساز سرنا، کرنا، نقاره و گورگه در نقاره خانه اشاره می‌کند (خالقی، ۱۳۷۶ الف،۲۰۹- ۲۰۸).

ایران ۶- آشنایی ایرانیان با آثار موسیقی کلاسیک اروپا» (درویشی، ۱۳۹۴، ۳۲). همان‌طور که آریان‌پور نیز بیان می‌کند تغییرات مذکور از ورود موسیقی‌دانان فرانسوی به ایران در زمان ناصرالدین شاه، در سال ۱۲۳۵ش. به جهت تاسیس موسیقی نظام آغاز شد (آریان‌پور، ۱۳۹۶، ۳۳) و بعدها، «لومر [فرانسوی] ضمن تجدید سازمان دو دسته‌ی موزیک سلطنتی، با موافقت شاه در سال ۱۲۴۹ش. شعبه موزیک نظام را در دارالفنون تاسیس کرد» (همان، ۳۴). پس از این دوران، به گفته درویشی ساختار موسیقی ایران توسط افرادی چون مین‌باشیان[۱] و علینقی وزیری هرچه بیشتر به سمت موسیقی غرب گرایش پیدا کرد. این گرایش در زمان ریاست مین‌باشیان در هنرستان موسیقی به سال ۱۳۱۳ش. به اوج خود رسید (درویشی، ۱۳۹۴، ۳۶-۳۴). هرچند وزیری نیز تلاشی در جهت احیاء موسیقی ایرانی در هنرستان موسیقی نمود و «بار دیگر آموزش موسیقی ایرانی به برنامه‌ی هنرستان راه یافت» (همان، ۳۸). «وزیری تا سال ۱۳۲۵ ش. ریاست هنرستان و اداره موسیقی را به عهده داشت» (همان، ۳۹). اما زمینه‌ی فکری وی به سمت موسیقی غربی بوده و در این راستا مبانی موسیقی ایرانی را کاملا بر بستر موسیقی کلاسیک غربی قرار داد. به بیان دیگر «علینقی وزیری درصدد سیستماتیک کردن آموزش موسیقی ایرانی بود» (همان). این کار منجر به ایجاد مبانی نظری نوینی گردید که حاصل تجددگرایی و گرایش به سیستم‌های غربی بود. «اولین کتاب در زمینه موسیقی ایران به شیوه جدید به نام «نظری به موسیقی ایرانی» اثر علینقی وزیری است که در سال ۱۳۱۳ ش. انتشار یافت» (کیانی، ۱۳۷۷، ۱۲). کیانی در ادامه اشاره می‌کند که در این کتاب که بر مبنای قواعد و تئوری موسیقی غربی ارائه شده بود، تبدیل موسیقی ایرانی به گام بیست و چهار قسمتی[۲] مطرح گشت (همان، ۱۳). وی با اعمال این نظریات بر بدنه موسیقی ایرانی، زمینه‌های تحمیل اصول موسیقی غربی را ناخواسته باز نمود. نظامی که علینقی وزیری ابداع نمود همچنان مورد وثوق در بسیاری از محافل آموزشی و علمی است. اما ورود مظاهر مدرنیته به ایران با نیت تجددگرایانه «در نهایت به غرب‌زدگی‌ای از نازلترین نوع آن منجر شد» (ادیب، ۱۳۷۸، ۹۶).

«از دوره ناصری به بعد، به تدریج انواع موسیقی سَبُک غربی در کنار موسیقی ایرانی، بدون دغدغه توجیه، شنونده پیدا کرد و ارکسترهای فرهنگی [...] جایی برای خود یافتند. هرچند هرگز نه تا به آن حد که تهدیدی برای موسیقی ایرانی به شمار روند. از آن گذشته، خود پدیده کنسرت یک ایده غربی بود. ایده ای که تجددخواهان بسیار از آن استقبال کردند» (فاطمی، ۱۳۹۳ ب، ۱۵). چرا که به گفته فاطمی، تحول فرم‌هایی از جمله تصنیف در موسیقی ایرانی حاصل مدرنیته و غربی‌سازی بوده و این نقطه‌ای است که موسیقی سَبُک، ویژگی‌هایی پیدا می‌کند که خود را از شکل سنتی آن متمایز می‌کند (فاطمی، ۱۳۹۲، ۷۹). لذا یکی از ریشه‌های اجرای موسیقی سبک غربی در کنار موسیقی ایرانی را می‌توان در تجددخواهی و استفاده ابزاری از سازهای موسیقی نظام دید. چرا که برخی از این نوع موسیقی‌ها توسط سازهای غربی اجرا می‌شد که مقدمات ورود آن توسط مدرن سازی و موسیقی نظام ایجاد گشت. لذا «تحول محیط موسیقی مطربی، یعنی موسیقی جشن‌های شهری، از محیط سنتی به محیط کافه‌ها نیز ما را وارد همین حوزه» (همان) یعنی مدرنیته و تجددگرایی می‌کند.

آثار تجددگرایی در عرصه‌های مختلف موسیقی از جمله موسیقی سازی تعزیه نیز مشهود بود. بعدها این نوع موسیقی سازی تحت تاثیر موسیقی نظام که از سازهای غربی استفاده می‌کرد قرار گرفت. «این موسیقی توسط دستجات مختلف موزیک نظام در حین سان و رژه پیرامون صحنه و سکوی نمایش قبل از تعزیه اجرا شده و آنچه نواخته می شده بیشتر در قالب مارش، پولکا و ... بوده است» (درویشی، ۱۳۹۴، ۱۳۹). به گفته درویشی در این مراسم‌ها، نقاره‌چی ها در کنار موزیک‌چی ها که سازهای غربی داشتند، به اجرا می‌پرداختند و بعدها موزیک‌چی‌ها جای نقاره‌چی‌ها را در مراسم رسمی و... گرفتند (همان). دلیل آن نیز این بود که «سازهایی که در موسیقی تعزیه به کار می روند هیچ کدام به اندازه کافی امکان جفت شدن با آوازهایی که مبتنی بر ردیف[۳] موسیقی ایران است را ندارند. این همراهی تنها از عهده سازهای سنتی ایران

۱ . غلامحسین مین‌باشیان (۱۳۵۹-۱۲۸۶ش.) موسیقی‌دان، آهنگساز و رهبر ارکستر که سمت های متعددی چون موسس و رهبر «ارکستر سمفونیک بلدیه» (شهرداری تهران) (۱۳۱۲ش.)، ریاست مدرسه موسیقی (هنرستان موسیقی) (۱۳۱۳ش.)، ریاست اداره موسیقی کشور در وزارت فرهنگ (۱۳۱۷ش.)، ریاست کمسیون موسیقی سازمان پرورش افکار و همچنین کمسیون موسیقی رادیو (۱۳۱۷ش.) را عهده دار بود.

۲ . گام بیست و چهار قسمتی به تقلید از تعدیل گام موسیقی کلاسیک غربی در موسیقی ایرانی توسط علینقی وزیری اعمال گشت که در آن نسبت‌های فرکانسی نت‌های یک گام را به فواصل کاملا برابر تقسیم می‌نماید. این امر مقدمات شکل گیری سرکلید موسیقی ایرانی را با مختصاتی مشابه موسیقی کلاسیک غربی مهیا نمود که همچنان امروزه نیز در کتب موسیقی ایرانی با این سیستم ارائه می‌شود.

۳ . «ردیف، روش سنجیده و ترتیب منطقی و زیبایی بین گوشه ها و ارتباط آنها را فراهم می آورد و در امر آموزش موسیقی دستگاهی و سنتی ایران نقش به‌سزایی دارد. [همچنین] ردیف، روش رپرتوار آهنگ ها، قطعات ضربی و گوشه ها را به طور خلاصه و موجود در حالت انگاره موسیقی اصیل در فرهنگ ما حفظ می کند و نگاه می دارد» (کیانی، ۱۳۷۴، ۷۹).

نظیر کمانچه، سنتور، تار، سه تار، نی و رباب بر می آید. اما سازهای سنتی ایران از طرفی به دلیل سونوریته یا صدادهندگی کم برای موسیقی صحنه‌ای تعزیه مناسب نیستند و به هیچ وجه نمی‌توانند جواب‌گوی آن حجم و رنگ صوتی که صحنه‌های مختلف تعزیه ایجاب می کند باشند و از طرف دیگر دخول احتمالی و غیرضرور آنها در مراسم تعزیه می توانست به دخول غنا در تعزیه تعبیر گردد» (درویشی، ۱۳۹۴، ۱۴۱).

در آن دوره آثار سازها و نغمه‌های غربی به مرور زمان در حوزه فرهنگ شنیداری مردم قرار گرفت. به عنوان مثال «مجلل ترین تعزیه ها در تکیه های دولتی برپا می گشت و بیشترین تماشاگران به دیدن تعزیه می آمدند» (درویشی، ۱۳۹۴، ۱۵۰). حتی «اشخاصی که میل داشتند می توانستند برای جشن عروسی از موزیک نظامی در مقابل دادن انعام استفاده کنند» (خالقی، ۱۳۷۶ الف، ۲۱۶). خالقی به نقل از مستوفی می‌گوید در مراسم عروسی، دسته موزیک نظام در زمان بردن داماد از حمام به عروسی و بردن عروس به خانه داماد به اجرا می‌پرداختند (همان). پس از اینکه «دسته های موزیک نظام شروع به نوازندگی کردند مردم کم کم با نغمه های اروپایی و مخصوصا ساده ترین آنها مانند مارشهای نظامی که بیشتر نواخته می شد آشنا شدند و متصدیان موزیک آهنگ‌هایی از موسیقی اروپایی را که به‌گوش ایرانیان مطلوب‌تر بود برای اجرای موزیک انتخاب می کردند. در آن دوره موسیقی اروپایی تاثیر مهمی در موسیقی ایران نکرد ولی سازهای اروپایی کم و بیش نواخته شد و نوازندگان علاقه داشتند که آهنگ های ملی را با آنها اجرا کنند» (همان، ۲۴۰).

همچنین «پس از استخدام مستشاران موزیک نظامی و تاسیس شعبه موزیک نظام، ورود آلات موسیقی اروپایی و آشنایی شاگردان آن شعبه با سازهای فرهنگی به تدریج بعضی اسباب های موسیقی مانند فلوت، قَرَه نی، ویلن و پیانو که نواختن آهنگ های ایرانی با آنها عملی بود مورد شناسائی مردم قرار گرفت. از میان این سازها ویلن چون ظریف و کوچک و قابل حمل بود، پسند خاطر علاقمندان موسیقی گردید و برخی به نواختن آن همت گماشتند. پیانو چون ساز بزرگی بود و به قیمت ارزان در دسترس همه قرار نمی گرفت مخصوص طبقه اول شد. به همین دلیل نخستین اشخاصی که نواختن آن را آغاز کردند اعیان و بزرگان بودند و داشتن پیانو اسباب ایجاد شخصیت گردید» (همان، ۲۳۹و ۲۴۰). در واقع، موسیقی نظام تغییر سازبندی را به همراه آورد و سازهای غربی به مرور در فرهنگ شنیداری موسیقی ایران رخنه کرد. این امر بعدها در ساختار موسیقی ایران نیز تاثیر گذاشت و توجه به ابعاد تجددگرایی باید این واقعیت را پذیرفت که «موسیقی غربی به هرحال بر موسیقی ایرانی اثر می‌گذاشت» (درویشی، ۱۳۹۴، ۲۵).

۲-٤: مراسم‌های مذهبی

از جمله عوامل اثرگذار دیگر می‌توان به نقش مذهب در موسیقی ایرانی اشاره کرد. در این بخش نقش مراسم‌های مذهبی که بیشتر در کلان شهرها خصوصا تهران رقم خورده است مورد بررسی قرار گرفته و از پرداختن به مراسم‌های آئینی، که در جریان موسیقی نواحی ایران انجام می شده، خودداری می‌گردد. در واقع، موسیقی آئینی و مراسم‌های مذهبی که در نواحی و روستاهای ایران در آن زمان استفاده می‌شد تماما از وجوهات موسیقی نواحی استفاده کرده و آثاری که بتوان رخنه موسیقی غربی را در این نوع مراسم‌ها در آن زمان یافت، قابل ملاحظه نیست. به عنوان مثال به موسیقی زار می‌توان اشاره کرد که در «سواحل خلیج فارس و برخی مناطق در جنوب شرقی و شرق وجود دارد» (قرسو، ۱۳۹۸، ۶۸). این موسیقی «به شکل پرسش و پاسخ میان خواننده اصلی و حاضرین اجرا می‌شود. این آوازها با مجموعه‌ای از سازهای ضربی مانند اندازه‌های مختلف دهل‌های استوانه‌ای دو سر و یک سر، دف (سما) همراه می‌شوند» (همان، ۷۳). در زار شاهد هیچ‌گونه رخنه موسیقایی غربی نیستیم. چرا که «آیین زار یک آیین موسیقایی است و معتقدان بر آن باور دارند که با شرکت کردن و قرار گرفتن در گفتمانی دو سویه میان باورهای برآمده از کهن الگوهای باستانی و فرهنگ اعتقادی خود، دردها و بیماری‌هایشان درمان خواهد شد» (همان، ۶۷). لذا موسیقی بیگانه از جمله موسیقی غرب، ساختارها و سازبندی آن در این نوع از آیین‌ها نتوانسته است رسوخ نماید.

«مذهب در موسیقی ایران دارای دو وجه آشکار و پنهان است. وجه آشکار آن در موسیقی‌هایی با عنوان مذهبی است که انواع گوناگونی نظیر تعزیه، نوحه، روضه، چاووشی و... دارد و وجه پنهان آن را باید در فرم‌های اجرا، ساختار، گوشه‌ها و شیوه اجرای حقیقی موسیقی‌های [...] ایران جستجو کرد» (مهدوی، ۱۳۷۹، ۱۴۵). آن‌چه که در این‌جا مد نظراست وجه آشکار این مقوله خواهد بود.

محمدی درباره تعزیه و موسیقی مذهبی در ایران به نقل از جوادی می‌گوید برپایی مراسم‌های نوحه‌خوانی و سینه‌زنی، در زمانی که موسیقی ایرانی در حال مطرود شدن بود، پناه‌گاهی برای پاس‌داشت موسیقی ایرانی گردید. تعزیه باعث ظهور خوانندگان خوش‌صدایی با نام روضه‌خوان شد و با استفاده از نغمه‌های ایرانی که در اختیار ایشان بود، باعث شد تا بسیاری از آوازها و آهنگ‌ها از صفویه تا قاجار انتقال یابد (محمدی، ۱۳۹۹، ۸۴). موسیقی آئینی- مذهبی را در ارتباط با نحوه جذب مخاطب و اثرگذاری بر فرهنگ شنیداری موسیقی ایران، باید از دو زاویه سازهای به‌کار گرفته شده و همچنین جنبه نمایشی مد نظر قرار داد.

۱-۲-٤: سازهای به کار گرفته شده در موسیقی مذهبی در دوره ناصری

«مهم‌ترین ویژگی یک ساز، تولید صدای موسیقیایی است. ازاین رو، ویژگی‌های صوتی مهم ترین عوامل حیات و ماندگاری سازها به شمار می‌آیند. [...] جنبه‌های صوتی یک ساز وابسته به عناصری موسیقایی [و ویژگی‌های آن] است که این عناصر می‌توانند در سازهای مختلف نقش‌های متفاوت و موثری ایفا کنند» (ذاکرجعفری، ۱۳۹۰، ۶۱). لذا تکامل سازها به صورت موازی با ساختارهای موسیقی یک فرهنگ حرکت خواهد کرد. حال اگر تکامل یا ورود یک ساز به موسیقی یک فرهنگ، وابسته به عناصر و ویژگی‌های درونی یک فرهنگ موسیقی نباشد، روند این تکامل را به سمت فرهنگ موسیقی دیگر که ساز مذکور نماینده آن است سوق خواهد داد. هرچند که این روند به تدریج و با تعدد سازهای وارداتی صورت پذیرد.

تا قبل از دوره ناصری، نقاره‌خانه‌ها وظیفه برگذاری موسیقی تعزیه را با سازهایی که ویژگی ایرانی داشت، بر عهده داشتند. به باور درویشی افزون بر سازهایی چون سورنا، کرنا و انواع دهل و نقاره، می‌توان حضور موسیقی محلی ایرانی را نیز در موسیقی تعزیه ملاحظه کرد (درویشی، ۱۳۹۴، ۱۳۷). این در حالی است که موسیقی تعزیه از دوره ناصری به بعد و شروع تجددگرایی از گزند ورود سازهای غربی از جمله ترومپت و درام که تشدید کننده ویژگی‌های موسیقی غربی در فرهنگ شنیداری ایران بود در امان نماند. در موسیقی تعزیه، شعر و ساختار موسیقی ایرانی کمترین آسیب را دید و ساز متحمل بیشترین تغییر هویت شد. دلیل آن در موسیقی آوازی تعزیه نهفته است. «در موسیقی آوازی تعزیه می‌توان عوامل موسیقیایی چندی را مشاهده کرد. مهم‌تر از همه ردیف موسیقی سنتی ایران است که ساختار اصلی موسیقی آوازی تعزیه را شامل می‌شود» (درویشی، ۱۳۷۰، ۸۰).

از سوی دیگر نباید مزیت حجم صوتی سازهای غربی در موسیقی تعزیه که یکی از دلائل ورود این دست از سازها بود را نادیده گرفت. به باور درویشی سازهای سنتی ایران نظیر کمانچه، سنتور و تار از نظر صدادهندگی برای موسیقی صحنه‌ای تعزیه مناسب نبوده و نمی‌توانستند پاسخ‌گوی حجم و رنگ صوتی در صحنه‌های مختلف تعزیه باشند (درویشی، ۱۳۷۰، ۸۴). دلیل این مهم که چرا موسیقی تعزیه نیاز به حجم صوتی دارد را می‌توان در اجرای این نوع از موسیقی در فضای باز با جمعیت زیاد عنوان کرد. این مزیت را می‌توان یکی از دلائل تغییر سازبندی در موسیقی تعزیه دانست. اما نباید عوامل دیگر از جمله چگونگی ورود این دست از سازها به موسیقی ایران از طریق موسیقی نظام را نادیده گرفت. چه بسا اگر مقدمات این امر از طریق موسیقی نظام در آن دوران مهیا نمی‌گشت، سازهای غربی به موسیقی ایران راه نمی‌یافت و مزیت‌های آن نیز نادیده گرفته می‌شد. در هر حال، تغییر سازبندی مسبب این مهم گردید که بینندگان تعزیه که از متن جامعه بودند با سازهای غربی آشنا شده و از سوی دیگر موسیقی ناشی از این سازها وارد فرهنگ شنیداری موسیقی ایرانی شود. سرانجام، سازهای غربی به سایر عرصه‌های موسیقی ایران بدون توجه به ساختارهای متفاوت آن وارد شد.

۲-۲-٤: جنبه نمایشی

یکی دیگر از ویژگی‌های موسیقی مذهبی- در انواع مختلف آن از جمله تعزیه- وجود تماشاگران است. به گفته درویشی موسیقی تعزیه دارای سه رکن ناگسستنیِ موسیقی، شعر یا متن و جنبه‌های نمایشی است (درویشی، ۱۳۷۰، ۸۰) و البته «می‌توان حدس زد که نمایش‌های مذهبی که در جریان تکاملی خود به تعزیه منجر شد، بی‌تأثیر از مراسم، اعیاد و آئین‌های کهن ایرانی و احتمالاً غیر ایرانی نبوده است» (همان، ۷۹). همین ترکیب‌بندی هنرها و آئین‌های مختلف، به عنوان یک کاتالیزور جذب مخاطب عمل کرده و انواع سلیقه‌های متعدد را گرد هم می‌آورد و متعاقباً با ورود موسیقی بخشی از ساختار فرهنگ شنیداری موسیقی تغییر خواهد کرد.

این نوع از موسیقی، با حضور جمعیت برگذار می‌شود. در این حالت، تماشاگر با موسیقی، شعر و نمایش به صورت یک‌جا برخورد خواهد کرد. لذا در معرض دید قرار دادن سازهای غربی مورد استفاده در تعزیه خود به عنوان زمینه‌ای مهم برای آشنایی شنیداری و دیداری جامعه با سازها و موسیقی غربی گشت؛ درحالی که تا قبل از این دوره جامعه ایران از لحاظ دیداری و شنیداری با سازهای غربی آشنایی نداشت.

۳-٤: حذف آموزش سازهای ایرانی در دوره پهلوی اول

تمایل به تجددگرایی بر آموزش موسیقی نیز تاثیر گذاشت. نقطه اوج عواقب این امر را می‌توان در دوره پهلوی اول با ورود مین‌باشیان به هنرستان موسیقی و حذف آموزش سازهای ایرانی یافت. تا پیش از این، تغییر بنیادینی در آموزش موسیقی به‌وجود نیامده بود و مباحث آموزش سازهای ایرانی اغلب گوش محور و بر اساس روایت‌های شفاهی، از استاد به شاگرد بود. عمده فعالیت در عرصه موسیقی نیز با گرایش به سمت غرب، بیشتر در حوزه موسیقی نظام دیده می‌شد. تاثیرپذیری مشهود نظام آموزش موسیقی با رویکرد سازهای غربی با ورود مین‌باشیان به عرصه آموزش و سیاست‌گذاری در موسیقی ایران اتفاق افتاد.

«در سال ۱۳۱۷ش. مین‌باشیان به ریاست موسیقی کشور منصوب شد[و] طرح‌های او منجر به تشکیل اداره موسیقی کشور در وزارت فرهنگ شد» (درویشی، ۱۳۹۴، ۳۶). درویشی در ادامه می‌گوید با ورود مین‌باشیان به عرصه سیاست‌گذاری موسیقی کشور و با حمایت مستقیم حاکمیت، گرایش به موسیقی غرب و جایگزین کردن آموزش سازهای غربی به جای سازهای ایرانی در هنرستان موسیقی صورت گرفت (همان، ۳۶ و ۳۷). این روند به نحوی بود که مین‌باشیان به صراحت، قوانین جدیدی مبنی بر تغییر برنامه موسیقی کشور را اعلام می‌کند: «حسب‌الامر اعلی‌حضرت همایون شاهنشاهی این اداره مامور تغییر موسیقی کشور و برقرار نمودن اساس آن بر روی اصول و قواعد گام‌های موسیقی غربی است» (خالقی، ۱۳۷۷، ۳۱). خالقی در ادامه شرح وظایفی که وی دارد را چنین اعلام می‌کند: تالیف کتاب‌ها طبق اصول و آئین موسیقی جدید، تعمیم موسیقی جدید بین اهالی کشور و جلوگیری از آن‌چه موافق موسیقی جدید نیست (همان). خالقی به این نکته اشاره می‌کند که مین‌باشیان پس از ورود به هنرستان موسیقی هنرجویان تار را ملزم به تغییر ساز و انتخاب یکی از سازهای غربی کرد و هنرجویانی که حاضر به تغییر ساز نبودند مجبور به ترک هنرستان شدند (خالقی، ۱۳۷۷، ۲۳ و ۲۴). وی در ادامه می‌گوید که با قرار گرفتن تارها در انبار هنرستان، مین‌باشیان با بیان این مطلب که دیگر کسی مایل به فراگیری تار نیست، معلم مربوطه که در آن زمان علی‌اکبر شهنازی[1] بود را از هنرستان اخراج کرد. او همچنین موسی معروفی[2]، از دیگر نوازندگان برجسته تار، را به جای آموزش موسیقی به انجام کارهای دفتری گماشت و به این ترتیب مین‌باشیان موفق به اعمال سیاست خود مبنی بر حذف سازهای ایرانی در هنرستان شد (همان).

خالقی دلیل موافقت اُمرا و سیاسیون با مین‌باشیان را عدم اطلاع وزیر فرهنگ وقت از موسیقی و قبول کردن بی‌چون و چرا از قوانین و برنامه‌های مین‌باشیان، منصوب شدن مین‌باشیان از طرف عالی‌ترین مقام مملکتی، تسلط وی بر امور، تصور اطرافیان بر صحت عمل‌کرد او، چرب‌زبانی و استفاده از عباراتی که الزام‌آور بود، مانند عبارت «حسب‌الامر چنین مقرر شده است» بود (همان، ۲۶). درویشی نیز دلیل سیاست‌های

۱ . علی اکبر شهنازی (۱۳۶۳-۱۲۷۶ش.) نوازنده سرشناس تار که در سال ۱۳۰۸ هنرستان موسیقی شهنازی را تأسیس نمود. وی در سال‌های دهه ۱۳۰۰ یکی از معروفترین نوازنده های تار به شما می آمد. شهنازی در برنامه‌های هفتگی موسیقی رادیو نیز نوازندگی می‌نمود.

۲ . موسی معروفی (۱۳۴۴-۱۲۶۸ش.) نوازنده تار و از شاگردان درویش خان، حسین هنگ آفرین و علینقی وزیری بود. وی به گردآوری و تدوین ردیف موسیقی ایرانی همت گماشته و نتیجه تلاش خود را در کتاب «ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی» منتشر نمود.

غرب‌گرایانه مین‌باشیان را تاکید بر گسترش موسیقی صرفاً غربی، کم‌رنگ کردن موسیقی ایرانی و دخالت بیشتر در امور موسیقی دانسته (درویشی، ۱۳۹۴، ۳۷) و خالقی دلیل این تمایل را همانند سازی هنرستان موسیقی ایران با کنسرواتوارهای اروپا و عدم آشنایی او با موسیقی ایرانی مطرح می‌کند (خالقی، ۱۳۷۷، ۲۳). صفوت نیز در این رابطه می‌گوید نظر آن‌ها این بود که موسیقی ایرانی به طور کل از بین برود و به جای آن موسیقی اروپایی بیاید. برای این امر می‌توان ویلن، پیانو و فلوت را جایگزین کمانچه، سنتور و نی کرد (صفوت، ۱۳۹۸ب، ۴۵و۴۶).

مین‌باشیان و دیگر موسیقی‌دانانی که سیاست‌های او را دنبال می‌کردند، به این امر دقت لازم را نداشتند که «در فرآیند تدوین یا تلفیق، همه چیز خود را با یک زیباشناسیِ واحد که متعلق به فرهنگ شنونده مورد نظر است منطبق می‌کند» (فاطمی، ۱۳۸۲، ۱۴۳). در این بین، سازهای غربی نیز خود را با مضمون موسیقی ایران همسان نموده و به تدریج قوانین، ساختار و سازبندی موسیقی غربی در بدنه موسیقی ایرانی اعمال شد.

در این بین آموزش‌هایی که در کلاس‌ها و محافل خصوصی داده می‌شد، قابل رقابت با تمرکز قدرت و پشتوانه سیاسی و نظامی که در مجریان این امر وجود داشت، نبود. لذا با به‌دست‌گیری مراکز موسیقی عمده و کلان، انتظاری نیز در به‌وجود آمدن جنبشی که بتواند با این روند مقابله کند نباید داشت. چرا که به گفته جاودانی و سیدرضا به نقل از محبوبی اردکانی و کریمی در دوران مدرنیته، تاثیر دلائلی چون قرار گرفتن سیاستمداران منورالفکر از پیشرفت دنیای خارج و ضروری دانستن تغییر در آداب تربیت و تعلیم، قیاس داخل با خارج توسط سفرنامه‌های سیاحان و انعکاس آن در روزنامه‌ها و گشایش اولین مدارس توسط مبلغان دینی خارجی، بر مبنای اهداف آموزشی دنیای خارج، با تمرکز بر سیاست‌های آموزشی آزموده شده در دنیای مدرن را نمی‌توان در نهادهای آموزشی و فرهنگی نادیده گرفت. اما دولتمردان برای تحکیم و گسترش اقتدار خویش در تلاش برای به دست‌گیری اداره این مراکز برمی‌آمدند و هدف ایشان تنها برای کنترل نهادهایی بود که بالاقوه توانایی گسترش آگاهی، دگراندیشی و فراگیرشدن آن در جامعه را داشتند (جاودانی و سیدرضا، ۱۴۰۰، ۱۲۷). آدوی‌یل نیز در این خصوص به مثالی اشاره می‌کند که هرچند ناصرالدین‌شاه، به موسیقی ایرانی علاقه داشت اما مشوق بسیار خوبی برای موسیقی غربی، خصوصا اپرا بود و اگر در مجلسی قطعه جدیدی اجرا می‌شد که مورد پسند وی بود انعام قابل توجهی شامل حال نوازندگان می‌شد (آدوی‌یل، ۱۳۵۳ الف، ۲۷).

بخشی از این تغییر جهت به سمت آموزش سازهای غربی، برگرفته از تعجیل در تجددگرایی و برداشت اشتباه و عدم اشراف کافی بر فرهنگ ملی کشور و قابلیت‌های آن بود. بدین ترتیب نظام آموزش موسیقی ایران تحت تاثیر سیاست‌گذاری کلان موسیقی مبنی بر دستوری شدن استفاده از سازهای غربی تغییر کرد. در نتیجه با گسترش آموزش نظام‌مند موسیقی غربی، به مرور موسیقی غرب در جامعه رشد و گسترش یافت. بدین‌گونه زمینه‌های تغییر و گرایش فرهنگ شنیداریِ موسیقی به سمت موسیقی غربی ایجاد شد.

٤-٤: رواج آموزش نت‌محور

انتقال یک اثر موسیقی به نوازنده یا هنرجو در دو حالت شفاهی یا مکتوب، با علائمی که به آن آوانگاری یا نت‌نگاری می‌گویند، انجام می‌شود. نت‌نگاری و روایت شفاهی در موسیقی ایران را می‌توان به قبل و بعد از دوره ناصری تقسیم کرد. تا قبل از ورود موزیک نظام به ایران، از نت‌نگاری با سیستم قدیم[1] استفاده می‌شد. هرچند که انتقال آثار موسیقی در زمان قاجار اغلب به صورت شفاهی بود، اما شیوه آوانگاری قدیم

۱ . شیوه نغمه‌نگاری در موسیقی قدیم ایران، به نحوی است که بر اساس تقسیم بندی یک سیم بر روی ساز، از سطح مقطع آن یعنی از شیطانک (تیغه‌ای که محفظه گوشی‌های سیم که مخصوص کوک کردن است را از فضای آزاد مرتعش سیم جدا می‌کند) تا خرک (تیغه‌ای که معمولا بر روی صفحه ساز قرار گرفته و فضای آزاد ارتعاش سیم را از سیم‌گیر که مختص مهار سیم است جدا می‌کند)، به شکل ۱/۲، ۳/۴ و غیره تقسیم بندی می‌شود. وظیفه این تقسیم بندی به عهده انگشتان دست است. لذا به هر تقسیم بندی یکی از حروف ابجد اختصاص پیدا کرده و بدین ترتیب جایگاه قرارگیری انگشتان بر روی دسته ساز مشخص خواهد شد. تقسیم‌بندی اشاره شده به وجهی است که برای تعدد نغمات از ترکیب حروف ابجد نیز استفاده کرده و جایگاه سیم‌های متعدد و انگشتان در نغمات مختلف به راحتی استخراج می‌گردد. در خصوص زمان‌بندی بین نغمات نیز از سیستم ایقاعات استفاده می‌شود. به نحوی که با حروف «ت»، «ن» و پیوست کردن این دو حرف با فتحه استفاده می‌شود. به عنوان مثال: تَن تَنَ. برای نگارش این زمان‌ها که مشابه‌سازی زمان گفتاری این هجاها با اجرای نغمات است از دایره‌های توخالی و توپر استفاده می‌گردد. بدین شکل مبحث نگارش ملودی به این شیوه، هم جایگاه نغمه و هم زمان آن قابل روئیت است.

ایران نیز گاهی استفاده می شد. به گفته کیانی، از آثار هم‌زمان این دوران می‌توان به «بحورالاحان» تالیف فرصت شیرازی (۱۲۹۹-۱۲۳۱ش.)، «ساز و آهنگ باستان» تالیف شمس العلماء قریب (۱۳۰۵-۱۲۲۲ ش.) و «مجمع الادوار» تالیف مخبرالسلطنه هدایت (۱۳۳۶-۱۲۴۰ ش.) اشاره کرد (کیانی، ۱۳۷۷، ۱۲). همچنین بخشی از کتاب مجمع الادوار، «درباره موسیقی نظری قدیم ایران است و بخشی دیگر آوانویسی ردیف دستگاهی می‌باشد و آن شامل دو شیوه یکی با حروف ابجدی و دیگری با طریقه نت نویسی اروپایی» (همان) است. پس از ورود موسیقی‌دانان غربی در راستای نوسازی قشون کشور، مقدمات ورود سیستم نت‌نگاری غربی به موسیقی ایران مهیا گشت.

«از آن‌جایی که ذات موسیقی بر صدا استوار است؛ در فراگیری نیز به کاربردن مستقیم حس مرتبط و استفاده کاربردی از حس شنیداری لازم است» (میرزایی، ۱۴۰۲، ۷۴). نکته‌ای که همواره در سیستم آموزش موسیقی ایران حائز اهمیت بود. لذا عواقب عدم توجه به روایات شفاهی و سیستم آموزش موسیقی پیشین زمانی بروز کرد که دانش‌آموختگان و مدرسان موسیقی نظام در زمان ناصرالدین شاه، افکار و بینش‌های منطبق با موسیقی غرب را به خارج از موسیقی نظام انتقال و آموزش دادند. در این بین دارالفنون بستر اولیه این روند به شمار می‌رود که ورود موسیقی به شیوه غربی را در ابعادی وسیع‌تر از موسیقی نظام به بدنه موسیقی ایرانی فراهم نمود. چرا که «به دلایلی از جمله سیاست‌ها و علایق ناصرالدین شاه، آموزش‌های هنری با توجه به شیوه‌های غربی، به ویژه در دو حوزه موسیقی و نقاشی، محور کار مسئولان و معلمان دارالفنون قرار گرفت» (لعل‌شاطری و همکاران، ۱۳۹۵، ۱۷۸) و در همین راستا «شعبه موزیک زمینه‌های آشنایی برخی موسیقی‌دانان ایرانی را با مبانی نظری و عملی موسیقی غرب فراهم ساخت» (خاکسار و هراتی، ۱۴۰۱، ۱۰). همانطور که در بند تجددگرایی بدان اشاره شد، لومر پس از تاسیس شعبه موزیک نظام در دارالفنون در سال ۱۲۴۹ ش. آموزش خود را بر مبنای شیوه کلاسیک غربی و نت‌نگاری غربی متمرکز نمود. این تدریس به شیوه‌ای بود که «علاوه بر آموزش ساز، شامل مباحث نظری موسیقی که تماما مبتنی بر تئوری موسیقی غربی بود، سلفژ که به خواندن فواصل گام با اعتدال مساوی غرب محدود می‌شد و دیگر دانش‌های موسیقایی غربی، مثل هارمُنی، ارکستراسیُن و موارد مشابه بود» (فاطمی، ۱۳۹۳ ب، ۹). لذا «می‌توان بیان داشت که او با این روش، معنا و مفهوم ساختار و بنیاد موسیقی و به‌ویژه موسیقی نظامی را در ایران متحول و شیوه آموزش علمی را به شیوه‌ی غربی در ایران، مبتنی بر نیازهای درباری و گاه اقشار جامعه ایجاد کرد» (لعل‌شاطری و همکاران، ۱۳۹۵، ۱۹۰). پس از وی سالار معزز همین روند را در پیش گرفت و به گفته درویشی در سال ۱۲۹۷ش. به پیشنهاد سالار معزز و با نظر مساعد وزارت معارف، شعبه موزیک نظام دارالفنون به صورت یک آموزشگاه با نام کلاس موزیک، شروع به فعالیت کرد. در این مرکز، به‌جز موزیک نظام، رشته‌های دیگر موسیقی غربی نیز آموزش داده می‌شد و به این ترتیب اولین آموزشگاه موسیقی غربی در ایران تاسیس شد. تعداد متقاضیان غیرنظامی در این مدرسه، بیشتر از نظامیان بود (درویشی، ۱۳۹۴، ۳۴). به گفته خالقی، سالارمعزز نیز که از شاگردان لومر بود، ابتدا سمت معلمی شعبه موزیک و بعدها ریاست این مدرسه را عهده‌دار شد، بر مسند موسیقی غربی تکیه زده و گرایش‌هایی چون سلفژ، دیکته موسیقی و تعلیم آلات بادی غربی را به عهده داشت. هرچند وی سرودهای وطنی می‌ساخت اما این ملودی‌ها بر روی سازهای غربی از جمله پیانو اجرا می‌شد (خالقی، ۱۳۷۶ الف، ۲۲۲-۲۲۰). اگرچه تاسیس این مرکز با نیات خیرخواهانه و در راستای تجددگرایی در ایران بود، اما «اهمیت موضوع در این‌جاست که امکانات گسترده‌ی موسیقی غربی، قرار نبود در خدمت ارتقاء و شکوفایی فرهنگ ملی درآید بلکه پیامد استفاده از این امکانات، این بود که موسیقی غربی جایگزین موسیقی ایرانی شود» (همان، ۳۶). تغییر شیوه آموزش موسیقی که زمینه انحراف موسیقی ایران را فراهم نمود ریشه در تمایل متنفذین و موسیقی‌دانان آن زمان به تجددگرایی داشت. این قشر مدعی بودند که موسیقی ایرانی غیر علمی بوده و کشور نیاز به پیشرفت و تطابق با علوم غرب در همه زمینه‌ها از جمله موسیقی را دارد. خالقی در این‌باره می‌گوید اصول تمدن امروز با سابق متفاوت است. تمدن امروز بر روی اختراعات جدید، ترک کهنه‌پرستی و موهوماتی که گذشتگان پیرو آن بودند، استوار است. مقصود ما ایجاد ظرائف و لطائفی است که تا به حال فاقد آن بودیم و برای ایجاد آن چاره‌ای جز استفاده از علم اروپایی نیست. چرا که آنها این راه را رفته‌اند و در این راه زحمت بسیار کشیده‌اند (خالقی، ۱۳۷۳، ۲۹۰).

هرچند روش نت‌نگاری موسیقی غربی بسیاری از مشکلات آوانگاری موسیقی قدیم ایران را که به نوبه‌ی خود دارای پیچیدگی بود بر طرف نمود، اما بنا به وارداتی بودن این شیوه، تعامل و انطباق لازم بین آن و ساختار موسیقی ایران ایجاد نشد. لذا بسیاری از نوازندگان آن زمان بنا به دو دلیل آوانگاری غربی را قبول نکرده و از روش شفاهی استفاده نمودند. نخست اینکه بسیاری از آنها به نت‌نگاری غربی آشنایی نداشته

و بنا به تسلط بر سیستم آموزشی شفاهی، نیازی به فراگیری نت نگاری را احساس نمی‌کردند. دوم آن‌که برخی از نوازندگان نسبت به انتقال مفاهیم با روش نت‌محور به دیده تردید نگاه کرده و معتقد بودند که نت‌نگاری غربی نمی‌تواند به درستی مفاهیم و خصوصیات موسیقی ایرانی را به مخاطبین منتقل نماید. از جمله موسیقی‌دانان آن زمان علی اکبر شهنازی بود که معتقد بود «موسیقی ایرانی را باید شفاهی تعلیم گرفت» (خالقی، ۱۳۷۷، ۲۳). نگاه دوم هنوز در بسیاری از موسیقی‌دانان امروزی پابرجا است.

آموزش شفاهی در موسیقی بر اساس نقل سینه به سینه، از شاگرد به استاد، است. همانطور که آدوی‌یل نیز به آن اشاره می‌کند ایرانیان رسم ثبت نغمات و اوزان موسیقی را نداشته و به همین دلیل موسیقی ایرانی از طریق نسخه‌های خطی یا چاپی منتشر می‌شد (آدوی‌یل، ۱۳۵۳ ب، ۴۲). لذا «نزد ایرانی‌ها همه چیز از طریق سنت (سینه به سینه) مداومت پیدا می‌کند» (همان). از جمله مشکلات این نوع آموزش این است که در صورت گسسته شدن انتقال سینه به سینه از استاد به شاگرد، امکان تحریف یا فراموش شدن آن وجود دارد. از سوی دیگر «راه‌کارهای شفاهی متفاوتی برای بقای این باورها پدیدار شد که [...] استفاده از این‌گونه روش‌ها از یک سو به خاطر آمیختگی با عالی‌ترین احساسات روحی و ذوقی بشر و از سوی دیگر به دلیل شرایط ارزان و همچنین آسان بودن گسترش و فراگیری [آموزش موسیقی] به عنوان اصلی‌ترین اشکال انتقال فرهنگ برگزیده شد» (نصری‌اشرفی، ۱۳۸۲، ۷۰). در واقع همان‌طور که نصری‌اشرفی نیز می‌گوید در روش آموزش شفاهی موسیقی توانایی حفظ باورها و تجارب گذشتگان وجود دارد که منجر به غنی شدن این آموزه‌ها در نسل‌های آتی خواهد شد (همان).

در این شیوه، نه تنها امکان انتقال مفاهیم و لحن‌های[1] موسیقی وجود دارد، بلکه هنرجو می تواند از مرام، مسلک و شیوه زیست استاد خود نیز الهام بگیرد. به عنوان مثال زمانی که در موسیقی از اشعار خیام، حافظ یا مولانا استفاده می‌شود، استاد موسیقی باید به درستی معنای شعر را درک کند و آن معانی را در اجرای خود با فراز و فرود اصوات و الحانی که مترادف با مضمون شعر است استفاده کند. لذا با درک صحیح شعر، مفاهیم و پیام‌هایی که در شعر گنجانده شده در روند زندگی روزمره استاد موسیقی موثر واقع شده و این فرایند به شاگردان نیز منتقل خواهد شد. این امر بر روی کاغذ قابل انعکاس نیست و روایت شفاهی این وظیفه را بر عهده خواهد داشت. از جمله تصانیفی که حاوی این نکات اخلاقی است می‌توان به تصنیف قدیمی در بیات ترک با مضمون «بر یک جرعه می منت ساقی نکشیم، اشک ما باده ما دیده‌ی ما شیشه‌ی ما» یا اجرای کرشمه به روایت عبدالله دوامی[2] در دستگاه شور با مضمون «چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست، سخن شناس نئی جان من خطا اینجاست» اشاره کرد.

اما، نکته حائز اهمیت در موسیقی معاصر و انعکاس آن در فرهنگ شنیداری موسیقی ایران، کم‌رنگ شدن یا از بین رفتن آموزش شفاهی موسیقی ایران است. در دوره کنونی، عمده انتقال مضامین موسیقی بر اساس روش نت‌محور انجام می‌شود که مطابقت با مباحث نظری موسیقی غرب دارد. لذا هنرجو از درک مفاهیم و ساختارهایی که در روایت شفاهی شاهد آن هستیم بی‌بهره خواهد ماند. علیرضا ادیب با روایتی از روح‌الله خالقی، درباره اجرای موسیقی در اواخر دوران قاجار می‌گوید در کنسرت‌های مهمی که توسط درویش‌خان، رکن‌الدین خان، عارف و مشیر همایون برگزار می‌شد، نوعی وحدت و پیوستگی مطلوب در اجراها دیده می‌شد که بسیار دلنشین و مطبوع می‌نمود. این در حالی بود که نوازندگان و خوانندگان آن دوران، هیچ‌کدام به خط موسیقی [غربی] آشنا نبودند. این امر بیشتر به دلیل آموزش‌هایی بود که تک به تک این نوازندگان در مکتب قدما دیده بودند و به همین دلیل در بیان الحان و القای احساسی مورد نظر بسیار موفق عمل می‌کردند (ادیب، ۱۳۷۸، ۹۸).

در مجموع می توان چنین گفت که با آغاز گسترش آموزش نت‌محور در دوره قاجار و تغییر بنیادینی که در بدنه آموزش موسیقی بوجود آمد، موسیقی ایران به سمت موسیقی غرب گرایش پیدا کرده و به این ترتیب زمینه‌های تغییر فرهنگ شنیداری موسیقی را به‌وجود آورد.

۱ . منظور از لحن در اینجا، بیان حالات خاص صوتی و صحیح، بر روی ساز یا آوا بوده که منتج از حالت روحی نوازنده یا خواننده در لحظه استخراج صوت است. این حالت با کسب مهارت و در طول زمان، توسط نوازنده یا خواننده حاصل شده و نشان از ارتباط و ترجمان صوتی روح آنها دارد.

۲. عبدالله دوامی (۱۳۵۹-۱۲۷۰ش.) از استادان و ردیف‌دانان موسیقی اصیل ایرانی که در زمان انقلاب مشروطه همراه با تعدادی از هنرمندان مطرح موسیقی سنتی ایران چون درویش خان برای ضبط صفحات موسیقی به خارج سفر کردند.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

فرهنگ شنیداری از انشعابات فرهنگ است که مرتبط با حس شنیداری بوده و می‌تواند گستره اصوات موسیقایی یا غیر موسیقایی که یک جامعه در معرض آن قرار می‌گیرد را در بر داشته باشد. فرهنگ شنیداری موسیقی نیز در ارتباط با آثار موسیقایی ارائه شده در یک جامعه است که توسط مخاطب عام و خاص شنیده می شود. این مقاله با محوریت بحث در زمینه فرهنگ شنیداری موسیقی به طرح این سوال پرداخت که چه عوامل عمده‌ای باعث گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایران از معیارهای اصیل خود شده است.

با نگاهی به تاریخ موسیقی ایران می‌توان گفت که مقدمات تغییر فرهنگ شنیداری موسیقی در دوره ناصری با ورود موسیقی نظام رقم خورد. اگرچه ایده بنیان نهادن موسیقی نظام توسط عباس میرزا طرح گردید. اما به دلیل محقق نشدن آن تا زمان ناصرالدین شاه، موسیقی و فرهنگ شنیداری آن با اصالت منطبق با فرهنگ ملی هم‌سویی داشت. در واقع، موسیقی نظام اولین بسترهای ورود سازها و مکاتب غربی به ایران را فراهم کرد که با گذشت زمان در بدنه موسیقی ایران نیز رخنه کرد. از آن جمله می توان به استفاده از سازهای غربی در مراسم تعزیه اشاره کرد که نه تنها زمینه آشنایی فرهنگ شنیداری موسیقی را با موسیقی غربی فراهم نمود بلکه با مواجه بصری مردم با سازبندی غربی راه برای ورود آنها به جامعه به ویژه مدارس موسیقی باز شد.

از سوی دیگر ساختار موسیقی ایران توسط افرادی چون سالار معزز، مین‌باشیان و علینقی وزیری هرچه بیشتر به سمت موسیقی غرب گرایش پیدا کرد. گرایش به موسیقی غرب منجر به جایگزین کردن آموزش سازهای غربی به جای سازهای ایرانی در مدارس موسیقی شد. همچنین تمایل متنفذین و موسیقی‌دانان آن زمان به علمی کردن موسیقی ایرانی به شیوه غربی به تغییر روش آموزش موسیقی از شیوه شفاهی به نت محور انجامید.

در یک جمع بندی اجمالی می توان چنین گفت که با شروع تجددگرایی تمامی ارکان کشور از جمله موسیقی دستخوش تغییرات بنیادینی شده و در دهه‌های بعد نیز این امر ادامه پیدا کرد. به گونه‌ای که در برخی موارد بازگشت به گذشته و احیای اصالت‌های مورد نظر ناممکن به نظر می‌رسد. از آن جمله می‌توان به ورود شیوه نت‌نگاری غربی، تغییرات در سیستم آموزش موسیقی و ورود سازبندی غربی به بدنه موسیقی ایران اشاره کرد. قاعدتا با دگرگونی های مذکور، کلیت موسیقی ایران نیز متمایل به موسیقی غربی گشته و مخاطب عام نیز چنین امری را پذیرا شد. نتیجه این امر به مرور زمان باعث شد که در بخش عمده ای از فرهنگ شنیداری موسیقی معاصر ایران از چهار رکن اصلی ساختار موسیقی، سازبندی، شعر و نحوه چیدمان نغمات، تنها شعر یا ترانه، به دلیل تبعیت از ساختار زبان فارسی و نحوه چیدمان نغمات به ریشه های اصیل خود وفادار بماند.

همچنین در بررسی عوامل گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایرانی، می‌توان دریافت که عمده عوامل مذکور در دوره ناصری تا پهلوی اول ریشه در تاثیرپذیری گاه افراطی ایران از غرب دارد. اما در دوره پهلوی دوم و پس از آن می‌توان دلائل متعدد دیگری نیز یافت که خود پژوهشی مستقل می‌طلبد.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در پژوهش حاضر تمامی اصول اخلاقی پژوهش رعایت شده است.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

کلیه مراحل این پژوهش به صورت مشترک توسط روزبه میرزایی، دانشجوی کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر و همچنین فاطمه شاهرودی، استادیار گروه پژوهش هنر در دانشگاه آزاد اسلامی (واحد تهران مرکزی) انجام شده است.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان، مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

آدوی‌یل، م.ویکتور. (۱۳۵۳ الف). موسیقی نزد ایرانیان ۱ (در ۱۸۸۵ میلادی). حسین‌علی ملاح، *نشریه هنر و مردم* (۱۴۶ و ۱۴۷): ۲۷-۲۰

آدوی‌یل، م.ویکتور. (۱۳۵۳ب). موسیقی نزد ایرانیان ۲ (در ۱۸۸۵ میلادی). حسین‌علی ملاح، *نشریه هنر و مردم* (۱۴۸): ۵۱-۴۰.

آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۵). نمای حرکت ملودیک در گوشه‌های ردیف موسیقی ایران. *دوفصلنامه علمی- پژوهشی دانشگاه هنر* (۱۲): ۱۱۵-۹۹.

آریان‌پور، امیراشرف. (۱۳۹۶). موسیقی ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب جمهوری اسلامی ایران. چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۳). سنجش چگونگی تغییر ذائقه و سبک شنیداری عمومی موسیقایی در ایران بین سال‌های ۱۳۸۷ تا ۱۳۸۹ بر مبنای آلبوم‌های منتشر شده و اجرای کنسرت‌ها. *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه هنر* (۹): ۱۰۵-۹۷.

ادیب، علیرضا. (۱۳۷۸). یادداشت‌هایی درباره‌ی سابقه‌ی تاریخی ارکستر (بخش دوم). *فصلنامه مقام*، (۴): ۱۰۱-۹۶.

اسلامی نُدوشن، محمدعلی. (۱۳۵۴). فرهنگ و شبه فرهنگ. چاپ اول، تهران: توس.

زنجانی‌زاده اعزازی، هما. صنعتی‌شرقی، نادر. محمدی، الهام. (۱۳۹۱). بازشناسی فرایندهای اجتماعی تاثیرگذار بر ذائقه موسیقایی. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۴ (۲): ۸۰-۶۵.

اکبری، فاطمه. قدک‌زاده، سینا. (۱۳۹۵). بررسی تاریخی جایگاه موسیقی ایرانی پیش از اسلام با مطالعه نگاره‌های به جای مانده پیشا-اسلامی (قسمت دوم). *گزارش موسیقی*، (۸۱): ۴۵-۴۲.

امیدی، الهام. قاسمی، یارمحمد. بهروز، سپیدنام. (۱۴۰۱). تحلیل جامعه شناختی ذائقه نسلیِ مصرفِ موسیقی (میدان مطالعه: ایل خزل در شهر ایلام). *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۴(۱): ۲۱۹-۱۹۵.

پورمندان، مهران. (۱۳۷۹). دایره‌المعارف موسیقی کهن ایران. چاپ اول، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

جاودانی، حمید. سیدرضا، عطیه. (۱۴۰۰). سیاستگذاری آموزشی و آموزش عالی در بستر سیاست‌های عمومی: از اواخر دوره قاجار تا پایان دوره پهلوی. *راهبرد فرهنگ*، (۵۶): ۱۵۷-۱۱۳.

خاکسار، علی. هراتی، امین (ابوالفضل). (۱۴۰۱). تحلیل تاثیرات نهادهای آموزشی بر حیات موسیقی کلاسیک ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۴ (۴): ۲۳-۱.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۷۶ الف). سرگذشت موسیقی ایران. جلد اول، چاپ ششم، تهران: صفی‌علیشاه.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۷۶ب). سرگذشت موسیقی ایران. جلد دوم، چاپ ششم، تهران: صفی‌علیشاه.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۷۷). سرگذشت موسیقی ایران. جلد سوم، چاپ اول، تهران: صفی‌علیشاه.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۷۳). نظری به موسیقی. جلد دوم، چاپ چهارم، تهران: صفی‌علی‌شاه.

درویشی، محمدرضا. (۱۳۷۰). موسیقی تغزیه. کتاب ماهور (مجموعه مقالات موسیقی)، جلد اول، چاپ اول: ۹۷-۷۵.

درویشی، محمدرضا. (۱۳۹۴). نگاه به غرب. چاپ دوم، تهران: موسسه فرهنگی و هنری ماهور.

دورینگ، ژان. (۱۳۷۸ الف). موسیقی ایران و خاورمیانه در تقابل با فرهنگ غربی: بخش اول. آزاده دانش‌نیا، *فصلنامه مقام*، (۴): ۶۳-۵۶.

دورینگ، ژان. (۱۳۷۸ب). موسیقی ایران و خاورمیانه در تقابل با فرهنگ غربی: بخش دوم. ترجمه آزاده دانش‌نیا، *فصلنامه مقام*، (۵): ۵۱-۴۲.

ذاکرجعفری، نرگس. (۱۳۹۰). نقش نغمات بر حیات و ماندگاری سازها (مطالعه موردی: دوره ایلخانی و تیموری). *هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، (۴۳): ۶۹-۵۹.

ذوالفقاری، حسن. (۱۴۰۰). جایگاه اجتماعی لولیان خنیاگر و کولیان رامشگر در امثال فارسی. *مطالعات ایرانی*، (۴۰): ۱۶۷-۱۲۹.

راشدمحصل، محمدرضا. (۱۳۹۱). سنت قصه‌پردازی و نقش گوسان‌ها در نقل روایت‌های پهلوانی. *پژوهشنامه ادب حماسی*، (۱۴): ۲۵-۱۱.

شاهرودی، فاطمه. (۱۴۰۰). راهنمای نگارش طرح تحقیق در هنر، چاپ اول، تهران: نشر نیل آی و نشر اندیشه احسان.

صبری، مریم. (۱۳۹۳). عاشیق‌های آذربایجان در گذر تاریخ. *پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران*، (۱): ۸۸-۶۹.

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

صفوت، داریوش. (۱۳۹۸ب). هشت گفتار درباره‌ی موسیقی. جلد چهارم، چاپ دوم، تهران: ارس.

فاطمی، ساسان. (۱۳۹۲). پیدایش موسیقی مردم پسند در ایران، تاملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند. چاپ اول، تهران: موسسه فرهنگی- هنری ماهور.

فاطمی، ساسان. (۱۳۹۳ الف). جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی. تهران: موسسه‌ی فرهنگی- هنری ماهور.

فاطمی، ساسان. (۱۳۹۳ب). سیر نفوذ موسیقی غربی به ایران در عصر قاجار. *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی موسیقی*، (۲): ۱۶-۵.

فاطمی، ساسان. (۱۳۸۲). شنود موسیقیایی. *فصلنامه موسیقی ماهور*، (۲۰): ۱۶۵-۱۴۱.

قرسو، مریم. (۱۳۹۸). شنود موسیقی در آیین زار. *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۴ (۲): ۷۶-۶۷.

کیانی، مجید. (۱۳۷۷). مبانی نظری موسیقی ایران. چاپ اول، تهران: موسسه فرهنگی سروستاه.

کیانی، مجید. (۱۳۷۴). موسیقی ایران در حال و آینده. هنرهای زیبا دانشگاه تهران، ۱ (۰): ۸۳-۷۷.

گیدنز، آنتونی. (۱۴۰۱). جامعه‌شناسی. ترجمه حسن چاووشیان، چاپ هجدهم، تهران: نشر نی.

لعل‌شاطری، مصطفی. وکیلی، هادی. سرافرازی، عباس. (۱۳۹۵). تاثیر آموزش‌های دارالفنون در گرایش هنر عصر ناصری به غرب (با تکیه بر موسیقی و نقاشی). *فصلنامه علمی- پژوهشی تاریخ اسلام و ایران*، (۳۱): ۲۰۰-۱۷۷.

محمدی، جمال. دانش‌مهر، حسین. سبحانی، پرویز. (۱۳۹۹). مصرف ایماژهای بدن در میان کاربران اینستاگرام در شهر سنندج. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، (۳): ۱۴۱-۱۱۵.

محمدی، مازیار. (۱۳۹۹). هفت‌گاه موسیقی ایران. چاپ اول، تهران: شولا.

مهدوی، رضا. (۱۳۷۹). مذهب، قلب تپنده‌ی موسیقی ایران. *فصلنامه مقام*، (۷): ۱۴۹-۱۴۴.

میرزایی، روزبه. (۱۴۰۲). روش تمرین در فراگیری سازهای ایرانی (سازهای غیر کوبه‌ای). چاپ اول، تهران: نارین رسانه.

نصری‌اشرفی، جهانگیر. (۱۳۷۸). کوسان‌ها قدیمی‌ترین هنرمندان موسیقی در فلات ایران. *مقام موسیقی*، (۶): ۷۷-۶۸.

نصری‌اشرفی، جهانگیر. (۱۳۸۲). موسیقی نواحی؛ فرهنگ شنیداری؛ پیشینه‌ی هنر شفاهی (بخش اول). *مقام موسیقی*، (۹): ۷۴-۷۰.

وجدانی، بهروز. (۱۳۷۶). فرهنگ موسیقی ایران. چاپ اول، تهران: سازمان میراث فرهنگ کشور.