Sociology of Culture and Art Volume- 5. Issue4-. 2024. Pages 142- 155

Research Paper

A qualitative analysis of the divergence of the Iranian musical auditory culture from its authenticity in the second Pahlavi era

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

1. Master 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 (Corresponding author)

https://doi.org/10.22034/scart.2023.140133.1414

Received: August 23, 2023
Accepted: December 7, 2023
Available online: December 22, 2023

Keywords: Auditory culture of music, originality, second Pahlavi period, Iranian music, western music

Abstract

The culture of a nation or country can express customs, traditions, and values that are formed on the basis of behavioral interactions of the same nation or country and have undergone an evolution, confrontation, or exchange. Auditory culture is considered as one of the sub-branches of culture, of which the musical auditory culture is one of its branches. The reasons for the divergence of musical auditory culture from the Naseri Period began with the entry of military music into the body of Iranian music, and factors such a modernism, religious ceremonies, the omission of Iranian instrument instruction, and the spread of note-based instruction are considered to be the main reasons for this occurrence. This article investigated the reasons for the divergence of Iranian musical auditory culture from its cultural and artistic originality from the Second Pahlavi Period to the 1979 Revolution. The method of analysis of this article is qualitative and, in nature, it is historical and descriptive-analytical. The necessary data has been collected through library research. The results showed that since the Second Pahlavi Period until the Revolution of 1979, radio and television, performance halls and cafes, recording and broadcasting of musical works, and cultural centers were also added to the previous four factors. Although efforts were made to revive Iranian music, such endeavors could not offer the necessary resistance against the wave that carried non-Iranian music. Therefore, Iranian music continued in parallel with the contexts upon which western music was presented.

Mirzaei, R., Shahroodi, F. (2024). A qualitative analysis of the divergence of the Iranian musical auditory culture from its authenticity in the second Pahlavi era. Sociology of Culture and Art, 5 (4), 142-155.

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

Extended Abstract

1- Introduction

Among the pillars of culture, we can mention auditory culture, which is derived from the auditory habits of a society. The auditory culture of music is also branched from the auditory culture and is related to the music presented in, and accepted by, a society. This type of culture, however, is not just derived from cultural roots. In the course of cultural evolution, confrontation or exchange, the musical elements of a nation or country, and subsequently their auditory culture of music, will also be affected. Therefore, the impact and impression of such an occurrence in Iran intensified more than before in the era of modernity. In the meantime, with the arrival of modernity in Iran, especially from the Naseri Period onwards, with Iranian music being influenced by the West, the auditory culture of music has also been affected and has shown its tendency towards Western music more than before over time. The influence on Iranian music by the music of the West caused a series of events that dominate the auditory culture of Iranian music to this day. From the second Pahlavi Period, a new wave of modernism and western music culture was introduced in the auditory culture of Iranian music, which caused the music auditory culture to diverge from its originality. By examining the history of development in the Iranian music, this article seeks to identify the causes of the divergence of the auditory culture of music from its cultural and artistic originality since the Second Pahlavi Era to the 1979 revolution?

2- Methods

In this research, data was firstly collected through the library research method, which mostly indicated Iran's sometimes extreme susceptibility to the West and the West's influence on Iran's various issues. The data was analyzed in the next step and various factors effective in the divergence of the auditory culture of Iranian music in the Second Pahlavi Period - such as social developments, policies, cultural-artistic laws, the educational system - were extracted. According to these research steps, the research method of this article was historical and descriptive-analytical in nature.

3- Results

In a brief summary, it can be said that with the continuation of the process of modernism since the Second Pahlavi Period, all the pillars of the country, including music, resumed the trend towards western music that continued in the following decades. As a rule, with the changes created, the whole of Iranian music also became inclined towards western and non-Iranian music, and the general audience also accepted this development. Consequently, over time, out of the four main pillars of the contemporary auditory culture of music, that is musical structure, composition, poetry, composition in a major part of the auditory culture of Iranian music, only poetry or song managed to sustain its loyalty to its roots due to the adherence to the structure of the Persian grammar and composition. The factors that ultimately caused the divergence of the auditory culture of music since the Naseri Period to the Second Pahlavi Period can be categorized into modernism, religious ceremonies, the elimination of teaching Iranian instruments in the First Pahlavi Period, and the prevalence of note-based education. Since the Second Pahlavi Period to the 1979 revolution, in addition to the four factors mentioned from the Naseri Period to the Second Pahlavi Period, four other factors, including radio and television, performance halls and cafes, instruments and broadcasting of musical works, and cultural centers, also affected the divergence of the auditory culture of music from its originality.

4- Conclusion

The influence on Iranian music by the West, which has roots in the military music of the Naseri Period, caused a series of events that still dominate the auditory culture of Iranian music. This effect increased from the Second Pahlavi Period to the revolution of 1979 by music performances in cafes, the establishment of performance centers such as performance halls or centers under the title of the Youth Palace, the establishment of the national radio-television, and the promotion of the auditory culture of music which was often distant from the national cultural-artistic originality. From the Second Pahlavi Period, a new wave of modernism and western music culture was introduced in the auditory culture of Iranian music, which caused the auditory culture to break further away from its originality. This is despite the fact that the influence

Mirzaei, R., Shahroodi, F. (2024). A qualitative analysis of the divergence of the Iranian musical auditory culture from its authenticity in the second Pahlavi era. Sociology of Culture and Art, 5 (4), 142-155.

of cafes, performance halls or radio, especially at the beginning of the First Pahlavi Period, did not have much impact on the disruption of the auditory culture due to their new arrival in the field of large-scale music presentation. Therefore, the direct impact of the mentioned causes and the roots of this divergence, which existed from the Naseri Period, appeared in the Second Pahlavi Period. Although the establishment of centers such as the Center for the Preservation and Distribution of Iranian Music called for the revival of musical traditions, it could not cope with the wave of modernism and the media. By examining the history of Iranian music developments, this article seeks to find the causes of the divergence of the auditory culture of music from its cultural and artistic originality from the Second Pahlavi Period to the 1979 revolution? Moreover, with the investigations conducted, this article has come to the conclusion that, in general, in addition to the four factors of modernism, religious ceremonies, the elimination of teaching Iranian musical instruments, and the prevalence of music education from the Naseri Period to the end of the First Pahlavi Period, factors such as radio and television, performance halls and cafes, recording and broadcasting of music, and various cultural centers caused Iran's auditory culture of music to distance itself from its originality.

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 in Art Research and Fateme Shahroodi, Assistant Professor of Department of Art Research at Islamic Azad (Central Tehran Branch)

7- Conflict of interests

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

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر | دوره پنجم، شماره چهارم، زمستان ۱۴۰۲، صفحات ۱۴۲ –۱۵۵

مقاله پژوهشی

مطالعه کیفی فاصله‌گیری فرهنگ شنیداری موسیقی ایران از ریشه‌های اصیل خود در دوره پهلوی دوم*

روزبه میرزایی[۱]، فاطمه شاهرودی[۲*]

۱. دانش‌آموخته 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.

https://doi.org/10.22034/scart.2023.140133.1414

تاریخ دریافت: ۱ شهریور ۱۴۰۲

تاریخ پذیرش: ۱۶ آذر ۱۴۰۲

انتشار آنلاین: ۱ دی ۱۴۰۲

چکیده

فرهنگ هر جامعه برآیند و بازتابگر ارزش‌ها، آداب و رسوم، نمادها و باورهایی است که تعامل‌های روزمره و تبادلات بین‌الذهانی کنشگران را جهت می‌بخشند و غالباً از بطن انواع تقابل‌ها و همیاری‌ها بر می‌خیزند. بخشی از این فرهنگ کلی بی‌تردید فرهنگ شنیداری است که سیر تکاملی خاص خود در تاریخ هر جامعه را دارد. هدف این پژوهش تحلیل زمینه‌های فاصله گرفتن فرهنگ شنیداری موسیقی از ریشه‌های اصیل خود در دوران پهلوی دوم است. این گسست از دوره ناصری با ورود موسیقی نظام به بدنه موسیقی ایرانی آغاز شد و عواملی چون تجددگرایی، مراسم مذهبی، حذف آموزش سازهای ایرانی و رواج آموزش نت‌محور آن را تشدید کردند. این فرایند بعدها نیز با تعمیق مدرنیتهٔ ایرانی در پهلوی دوم تداوم یافت و نهایتاً با رخداد انقلاب ۱۳۵۷ در مسیر دیگری افتاد. روش مورد استفاده از جنس کیفی و از نوع تاریخی و توصیفی-تحلیلی است و داده‌ها به شیوهٔ اسنادی گردآوری شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که از دوره پهلوی دوم تا انقلاب ۱۳۵۷؛ رادیو و تلویزیون، سالن‌های اجرا و کافه‌ها، ضبط و پخش آثار موسیقی و مراکز فرهنگی بر علل قبلی افزوده شدند. هر چند تلاش‌هایی در جهت احیای موسیقی ایرانی صورت گرفت اما نتوانست در مقابل موجی که حامل موسیقی غیرایرانی بود مقاومت لازم را نشان دهد. لذا موسیقی ایرانی فقط در متن مواجهه با موسیقی غربی و در تقابل و تبادل با آن توانست به کار خود ادامه بدهد.

واژه‌های کلیدی:

فرهنگ شنیداری موسیقی، ریشه‌های اصیل، پهلوی دوم، موسیقی ایران، موسیقی غربی

استناد: میرزایی، روزبه و شاهرودی، فاطمه (۱۴۰۲). مطالعه کیفی فاصله‌گیری فرهنگ شنیداری موسیقی ایران از ریشه‌های اصیل خود در دوره پهلوی دوم. *فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۴)، ۱۴۲– ۱۵۵.

* **نویسنده مسئول:** فاطمه شاهرودی

نشانی: گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

تلفن: 09121866301

پست الکترونیکی: pajooheshhonar@yahoo.com

* مقاله حاضر برگرفته از پایان نامه 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

از جمله ارکان فرهنگی می‌توان به فرهنگ شنیداری اشاره کرد. فرهنگ شنیداری برگرفته از عادات شنیداری است که در یک جامعه وجود دارد. به بیان دیگر «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 می‌شود» (میرزایی و شاهرودی، ۱۴۰۲، ۱۳۳). فرهنگ شنیداری موسیقی نیز منشعب از فرهنگ شنیداری است که مرتبط با موسیقی ارائه شده در جامعه است که مورد پذیرش آن قرار می‌گیرد. اما این نوع از فرهنگ الزاما برگرفته از ریشه‌های فرهنگی خود نیست. در جریان تکامل، تقابل یا تبادل فرهنگی، ارکان موسیقی یک قوم یا کشور و متعاقبا فرهنگ شنیداری موسیقی نیز تحت تاثیر قرار خواهد گرفت. لذا آثار تاثیر و تاثر این واقعه در ایران، بیش از پیش در دوران مدرنیته ایجاد گشت. به نحوی که به گفته امیدی و همکاران، با تحولات مدرنیته تغییرات بسیاری در فرهنگ‌ها به وجود آمد که تمامی جوامع حتی در سنتی‌ترین حالت آن از این امر در امان نماند (امیدی و همکاران، ۱۴۰۱، ۱۹۹). در این بین، با ورود مدرنیته به ایران خصوصا از دوره ناصری به این سو، با تحت تاثیر قرار گرفتن موسیقی ایران از غرب، فرهنگ شنیداری موسیقی نیز متاثر شده و گرایش خود را به موسیقی غرب بیش از پیش و به مرور زمان نشان داده است. دلیل این امر نیز ریشه در «گسترش روابط اقتصادی، سیاسی و فرهنگی با دولت‌های اروپایی» (درویشی، ۱۳۹۴، ۲۴) داشت. به نحوی که در نهایت «سفرهای شاهان قاجار به فرنگ و آمدن هیئت‌های مختلف فرهنگی از اروپا به ایران سرآغاز تاثیرپذیری پنهان و آشکار موسیقی ایرانی» (همان) شد. تاثیر موسیقی ایران از غرب که ریشه در موسیقی نظام دوره ناصری دارد موجب بروز سلسله اتفاقاتی گشت که تا به امروز بر فرهنگ شنیداری موسیقی ایران حاکم است. به گفته درویشی موسیقی نظام مهمترین و اولین بستر رواج موسیقی غرب و تاثیر گذاری آن بر موسیقی ایرانی بود. به نحوی که ابتدا در شکل موسیقی نظام و ارگان های وابسته رسوخ و سپس در قالبی مستقل در دیگر ارکان موسیقی ایرانی نمود یافت (همان، ۲۹). از آن جمله می‌توان به «ورود شیوه نت‌نگاری غربی، تغییرات در سیستم آموزش موسیقی و ورود سازبندی غربی به بدنه موسیقی ایران» (میرزایی و شاهرودی، ۱۴۰۲، ۱۴۶) اشاره کرد. این امر از دوره پهلوی دوم تا انقلاب ۱۳۵۷ با ورود مراکز ارائه موسیقی، مراکز فرهنگی و رسانه‌های دیداری و شنیداری به عرصه موسیقی و ترویج فرهنگ شنیداری موسیقی‌ای که اغلب اوقات از اصالت‌های فرهنگی–هنری ملی فاصله داشت، بیشتر شد. همین مساله «مقدمات شکل‌گیری موسیقی التقاطی ایرانی–غربی را در فرهنگ شنیداری موسیقی ایران فراهم نمود» (همان، ۱۳۳).

از دوره پهلوی دوم، موج جدیدی از القای تجددگرایی و فرهنگ موسیقی غرب در فرهنگ شنیداری موسیقی ایران بوجود آمد که باعث گسست بیشتر فرهنگ شنیداری موسیقی از اصالت‌های خود گشت. این در حالی است که تاثیر کافه‌ها، سالن‌های اجرا یا رادیو، خصوصا در ابتدای پهلوی اول، بنا به جدیدالورود بودن آنها در عرصه ارائه کلان موسیقی، تاثیر چندانی را در گسست فرهنگ شنیداری ایجاد ننمودند. لذا تاثیر مستقیم موارد اشاره شده و ریشه‌های این گسست که از دوره ناصری وجود داشت، در دوران پهلوی دوم بروز کرد. هرچند تاسیس مراکزی از جمله مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی خواستار احیای سنت‌های موسیقایی شد اما نتوانست با موج تجددگرایی، مدرنیته و رسانه مقابله مطلوبی داشته باشد. باید در نظر داشت که با رویکردی آسیب‌شناسانه و شناخت عوامل گسست فرهنگ شنیداری موسیقی از اصالت‌های خود می‌توان به جریانی از روند سیاست گذاری فرهنگی–هنری رسید که با اصالت فرهنگی و موسیقایی ایران بیشترین قرابت را داشته باشد. چرا که «در صورت عدم توجه به عوامل موثر در گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایران از ریشه‌های 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» (همان، ۱۳۴). این مقاله با بررسی تاریخ تحولات موسیقی ایران درصدد پاسخ به این پرسش است که عوامل انحراف فرهنگ شنیداری موسیقی از اصالت‌های فرهنگی و هنری خود از پهلوی دوم تا انقلاب ۱۳۵۷ چه مواردی است؟ باید در نظر داشت که «اطلاق معیار اصیل در حوزه موسیقی ایران شامل ارکان شعر، سازبندی، ساختار موسیقی و چیدمان نغمات می شود که ریشه در فرهنگ و هنر ایرانی داشته باشد» (همان، ۱۳۲). به هر میزان که تعدد هم نشینی این عوامل با یکدیگر بیشتر باشد، موسیقی ایران به اصالتهای خود نزدیکتر خواهد شد. با بررسی موسیقی‌ای که امروزه در کشور ارائه می‌شود، می‌توان زمینه‌هایی را ملاحظه نمود که هم نشینی عوامل مذکور بسیار کم رنگ شده یا به طور کامل از موسیقی ایرانی حذف شده است. همین امر، زمینه انحراف فرهنگ شنیداری موسیقی از اصالت‌های خود را بیش از پیش موجب می‌شود. لذا بررسی روند تاریخی این گسست و انعکاس آن در موسیقی ارائه شده امروز ایران، ضرورت بررسی این مقاله خواهد بود.

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

میرزایی و شاهرودی (۱۴۰۲) در مقاله‌ای تحت عنوان «علل گسست فرهنگ شنیداری موسیقی از اصالت‌های فرهنگی و هنری در ایران از دوره ناصری تا پهلوی اول»، عوامل تجددگرایی، مراسم‌های مذهبی، حذف آموزش سازهای ایرانی و رواج آموزش نت‌محور را از دلائل گسست فرهنگ شنیداری از اصالت‌های بومی دانسته‌اند (میرزایی و شاهرودی، ۱۴۰۲، ۱۳۲). روند بررسی تاریخی این مقاله تا پایان دوره پهلوی اول را شامل شده است. طاهری‌کیا (۱۴۰۱) در مقاله «پروژه تطهیر فرهنگ شنیداری و میدان موسیقی در دهه شصت ایران» به این نتیجه می‌رسد که با توجه به مسئله جنگ در دهه شصت و فرهنگ جهادی و انقلابی، ضرورت ایجاب می‌کرد که موسیقی‌ای که در جامعه ایران آمیخته با فرهنگ غرب است باید تطهیر می‌شد (طاهری‌کیا، ۱۴۰۱، ۱۴۳).

در مقاله «زنان و مصرف موسیقی؛ سنخ شناسی ذائقه موسیقایی زنان» نوشته پروائی (۱۴۰۰)، با مصاحبه ۲۸ نفر از زنان تهران در عصر حاضر، به مطالعه ذائقه موسیقی و دلائل گرایش به موسیقی های مختلف شنیداری آنها پرداخته است. پروائی چنین نتیجه می گیرد که «زنان، جامعه ناهمگونی هستند و این ناهمگونی در ذائقه موسیقایی آن ها نیز دیده می شود» (پروائی، ۱۴۰۰، ۹۳). پروائی در ادامه به این نکته اشاره می کند که زنان برای کسب مواردی چون فراغت، آرامش، هیجان، هویت یا اعتراض به مصرف موسیقی روی آورده و در جهت ارضای برخی از نیازهای زندگی روزمره از موسیقی استفاده می کنند (همان، ۹۳ و ۹۴). درویشی (۱۳۹۴) در کتاب «نگاه به غرب، بحثی در تاثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران» به بررسی تاثیر موسیقی غرب و رسوخ آن بر موسیقی ایرانی اشاره داشته و معتقد است که با ورود موسیقی غربی به ایران، این نوع از موسیقی در سنتی‌ترین شکل موسیقی ایرانی رخنه کرده و تاثیر خود را نهادینه کرد (درویشی، ۱۳۹۴، ۲۵).

آزاده‌فر (۱۳۹۳) در مقاله «سنجش چگونگی تغییر ذائقه و سبک شنیداری عمومی موسیقایی در ایران بین سال‌های ۱۳۸۷ تا ۱۳۸۹ بر مبنای آلبوم‌های منتشر شده و اجرای کنسرت‌ها» به ذائقه موسیقی و سبک شنیداری پرداخته و معتقد است که پراکندگی سِنی جمعیت کشور بر افزایش تولید موسیقی پاپ و کاهش تولید موسیقی ایرانی تاثیرگذار است. لذا با توجه به تحولات صنعت موسیقی و با در نظر گرفتن متغیر سن در ایران عصر حاضر، فرایندهای موسیقی با ۵۰ سال اخیر بسیار متفاوت باشد (آزاده‌فر، ۱۳۹۳، ۹۷). فاطمی (۱۳۹۳) در بخشی از کتاب «جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی» به بررسی محیط موسیقی مطربی در کافه‌ها، سالن‌های تأتر، رادیو و تلویزیون و موسیقی کافه‌ای پرداخته و اشاره می‌کند که محیط مطربی موسیقی ایران از دهه ۳۰ ش. به بعد متحول می‌شود و در دهه ۴۰ تأترها و از دهه ۵۰ به بعد نیز رادیو و تلویزیون در موسیقی ایران دخیل می‌شوند (فاطمی، ۱۳۹۳، ۲۰۱).

زنجانی‌زاده اعزازی و همکاران (۱۳۹۱) در مقاله «بازشناسی فرایندهای اجتماعی تاثیرگذار بر ذائقه موسیقایی» با بررسی موردی دانشجویان دانشگاه فردوسی مشهد به این نتیجه رسیده‌اند که عواملی چون؛ ساز انتخابی، هم سن بودن مخاطبین، تاثیر قوه دیداری، شخصیت های خوانندگان، گروه‌های مرجع و دانشی که از موسیقی دارند بر ذائقه موسیقی تاثیرگذار است (زنجانی‌زاده‌اعزازی و همکاران، ۱۳۹۱، ۶۵). این مقاله به بررسی ذائقه موسیقی در دوران کنونی موسیقی ایران پرداخته است. در مقاله «نقش و کارکرد موسیقی ایرانی در رادیو و تلویزیون» نوشته مختاباد (۱۳۸۸)، نقش رسانه دیداری و شنیداری در ترویج موسیقی ایرانی بررسی شده و وی به این نکته می‌پردازد که فقدان نگاه فرهنگی–هنری در پخش موسیقی رادیو–تلویزیون قابل تامل است. لذا این رسانه نتوانسته در جهت فرهنگ‌سازی موسیقایی ملی موفق عمل نماید (مختاباد، ۱۳۸۸، ۷۱ و ۷۲).

ژان دورینگ (۱۳۷۸، الف و ب)، از پژوهشگران غیرایرانی در زمینه موسیقی، در مقاله «موسیقی ایران و خاورمیانه در تقابل با فرهنگ غرب» معتقد به پذیرش معیارهای غرب توسط اشخاص مطرح فرهنگی–هنری ایران و به موازات آن بی‌توجهی به عقاید و اصالت‌های ایرانی در دوران مدرنیته است که موجب تغییرات فرهنگی در موسیقی ایران شده است (دورینگ، ۱۳۷۸ ب، ۵۰). کتاب «کارنامه‌ای از رادیو و تلویزیون ملی ایران تا پایان ۲۵۳۵» نوشته سازگار (۱۳۵۶) به تاریخ رادیو–تلویزیون و شرح تاسیس و ایجاد آن ها اختصاص یافته است. این کتاب به شرح جشن هنر شیراز، موسیقی رادیو–تلویزیون، مرکز حفظ و اشاعه موسیقی و غیره (سازگار، ۱۳۵۶، ۱۵۹–۱۶۱) پرداخته اما تنها به تاریخ‌نگاری در خصوص موارد فوق اکتفا می‌کند.

تفاوت پژوهش‌های فوق با مقاله حاضر در سه بخش قابل تقسیم هستند. مقالات اشاره شده یا نگاهی صرفا تاریخی از روند تداخل موسیقی غرب با موسیقی ایرانی داشته، یا تنها به یک موضوع خاص از جمله رادیو و تلویزیون پرداخته یا بررسی‌های انجام شده در دوره‌ای خارج از زمان مورد بررسی این پژوهش است. لذا این مقاله به ذکر دلائل، تحلیل و نتیجه‌گیری موارد موثر در گسست فرهنگ شنیداری موسیقی از اصالت‌های فرهنگی–هنری ایران در دوره پهلوی دوم می‌پردازد.

۲-۲: ملاحظات نظری

فرهنگ شنیداری موسیقی

فرهنگ شامل ابعاد بسیار گسترده‌ای است. بنا به تعریف گیدنز، فرهنگ یک جامعه شامل عقاید، اندیشه‌ها، ارزش‌ها و نمادها است (گیدنز، ۱۴۰۱، ۳۵). فرهنگ را می‌توان به اقسام گوناگونی از جمله فرهنگ شنیداری و فرهنگ شنیداری موسیقی تقسیم کرد. همانطور که میرزایی و شاهرودی ذکر می کنند، فرهنگ شنیداری شامل اصواتی است که افراد جامعه در محیط زیست خود، به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه می‌شنوند و اگر این اصوات در حوزه موسیقی قرار گیرد در زمره فرهنگ شنیداری موسیقی قلمداد خواهند شد. در این راستا انواع موسیقی را می توان با تکیه بر معیارهای فرهنگی چون عقاید، آداب و رسوم، ساز و غیره تقسیم کرد. همچنین تنوع فرهنگ شنیداری موسیقی بسته به تقابل یا هم‌نشینی چهار عامل: الف) ساختار موسیقی، ب) سازبندی، ج) کلام یا شعر [در صورت وجود] و د) نحوه چیدمان نغمات بوجود خواهد آمد (میرزایی و شاهرودی، ۱۴۰۲، ۱۳۵ و ۱۳۶).

شماری از مراکز ارائه موسیقی در دوره پهلوی دوم

کافه‌ها نیز از جمله مراکزی بود که موسیقی را به صورت مستقیم (دیداری و شنیداری) در اختیار مخاطبین قرار می‌داد. به گفته حسن‌زاده و همکاران پدیده کافه‌نشینی در سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ به اوج خود رسید و میان مردم شناخته شد. همچنین کافه‌ها محفلی برای تبادل نظر و اشاعه افکار روشنفکران و ادبا محسوب می‌شد. بعدها با بروز کودتای ۲۸ مرداد، فضای سیاسی دگرگون شده و متعاقبا کافه‌ها که محل تجمع آنها بود، خطری بالقوه محسوب گشته و محدودتر شد. اما با تغییر فضای سیاسی و فکری[1] در اواخر دهه‌های ۳۰ و ۴۰، کافه‌ها به شکل جدیدی به کار خود ادامه دادند (حسن‌زاده و همکاران، ۱۴۰۱، ۳۵۵۲ و ۳۵۶۸). موسیقی‌ای که در کافه‌ها اجرا می‌شد و موسوم به موسیقی کافه‌ای بود، از این قاعده مستثنا نبوده و تحت تاثیر این رویداد قرار گرفت. فاطمی معتقد است که علاوه بر کافه‌ها که موسیقی‌دانان رسمی نیز در کافه‌ها فعالیت داشتند، بعدها رستوران‌ها، هتل‌ها و کاباره‌های بزرگ به سبک غربی نیز به موازات کافه‌ها شروع به فعالیت کردند (فاطمی، ۱۳۹۳ الف، ۲۰۳). سالن‌های اجرا خصوصا پس از مشروطیت در فرهنگ شنیداری موسیقایی تاثیر به‌سزایی داشته است. در زمان پهلوی دوم نیز سالن‌های سینما و تاتر به تدریج در برخی محله‌ها شکل گرفته و لاله‌زار تهران تبدیل به اجماع و رفت و آمد موسیقی‌دانان و بازیگران پایتخت شد. در دهه‌های بعدی شاهد ورود مطرب‌ها به این گونه سالن‌ها هستیم. خصوصا از دهه ۴۰ ش. به بعد لاله‌زار از اوجی که فقط طبقه بالادست جامعه برای دیدن نمایش‌ها و موسیقی به آن جا می‌رفتند نزول کرده و به مرکزی برای موسیقی‌ها و نمایش‌هایی در نازل‌ترین نوع آن تبدیل شد (فاطمی، ۱۳۹۳ الف، ۲۱۲ و ۲۱۵). «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» نیز یکی از مراکز فرهنگی و آموزشی مختص رده سنی کودک و نوجوان به شمار می آمد. این کانون در تاریخ ۲۳ آذر ۱۳۴۴ افتتاح گردید. هدف از تاسیس این کانون تحولات اجتماعی و آموزشی بود که در اواخر دهه ۱۳۳۰ در حال وقوع بود. لذا «این تغییرات جامعه را وادار به چاره‌اندیشی درباره نیاز کودکان به خواندنی‌های مناسب کرد» (شریفی، ۱۳۷۷، ۳۰).

کاخ جوانان نیز در زمینه ارائه موسیقی یکی دیگر از مراکز دوره پهلوی دوم محسوب می شد. در قسمتی از ماده ۱ اساس نامه کاخ جوانان آمده است که این مرکز «برای پرورش ذوق و استعداد و نیروی فکری جوانان کشور کاخ جوانان تاسیس می‌شود» (کاخ جوانان، ۱۳۵۵، ۷). این مرکز در سال ۱۳۴۵ واقع در جاده شمیران توسط محمدرضا پهلوی افتتاح گردید و گروه موسیقی این مرکز شامل چهار کمیته موسیقی کلاسیک، موسیقی ملی، موسیقی جز و کمیته برنامه‌ها بود. از جمله محافلی که در ارائه موسیقی نقش داشت جشن هنر شیراز بود. سازگار درباره جشن هنر شیراز می‌گوید که این جشن تحت سازمانی به نام جشن هنر شیراز با ریاست فرح پهلوی در سال ۱۳۴۶ تشکیل شد. یکی از کمیته‌های این سازمان موسیقی بود. این سازمان تا سال ۱۳۵۵ فعالیت داشت و زمان برگذاری آن شهریور ماه هر سال بود (سازگار، ۱۳۵۶، ۱۵۲–۱۵۶). برنامه‌های موسیقی ایرانی و غیرایرانی در این جشن از جمله برنامه‌های پایدار در این مراسم بود. از دیگر مراکز ارائه موسیقی ایرانی می توان به «کارگاه حفظ و اشاعه موسیقی» اشاره کرد که با حمایت رادیو و تلویزیون ملی در سال ۱۳۴۷ شکل گرفت. سازگار هدف از تاسیس این کارگاه را حمایت و مقابله با آشفتگی که در موسیقی ایرانی بوجود آمده بود، دانسته است (سازگار، ۱۳۵۶، ۱۶۰). این مرکز تا پایان دوره پهلوی و بعد از ۱۳۵۷ نیز به کار خود ادامه داد.

ارکان و ابزار دیداری، شنیداری و پخش موسیقی در دوره پهلوی

رادیو و تلویزیون را می توان از مهمترین ارکان دیداری و شنیداری موسیقی ایران معرفی کرد. رادیو به صورت رسمی در سال ۱۳۱۹ شروع به فعالیت کرد. پیش از این «در سال ۱۳۱۷ برای ایجاد برنامه‌های رادیویی، سازمانی تحت عنوان سازمان پرورش افکار گشایش یافت»

۱ . «کودتای ۲۸ مرداد صرفا تلاش برای تغییر نظام سیاسی نبود بلکه سرآغاز تغییرات گسترده اجتماعی– اقتصادی و دگرگونی‌های فکری و فرهنگی بود که می‌کوشید تعریفی نوین از هویت ایرانی متناسب با وضعیت جدید ارائه کند» (ملائی‌توانی، ۱۳۸۶، ۱۱۳).

(بنکدار، ۱۳۷۵، ۱۳۴). سازگار در خصوص سازمان پرورش افکار به این نکته اشاره می‌کند که این ارگان، دارای پنج کمیسیون، از جمله موسیقی و رادیو بود. کمیسیون رادیو زیر نظر سرتیپ امیر خسروی، وزیر دارائی وقت و کمیسیون موسیقی زیر نظر سرگرد مین‌باشیان[۱] اداره می‌شد. تلویزیون نیز در سال ۱۳۳۷ بر روی آنتن رفت. تلویزیون مواردی چون اجرای کنسرت‌ها، جشن‌ها و جشنواره‌ها، اجرای موسیقی ایرانی را از اهداف خود می‌پنداشت و سعی در برگذاری این گونه برنامه‌ها داشت. به نحوی که حتی پخش برنامه‌های جشن هنر شیراز نیز از این رسانه در دستور کار قرار گرفت (سازگار، ۱۳۵۶، ۱۱ و ۷۵-۴۲). ضبط و پخش صدا را می بایست از ابزارهای موثر در فرهنگ شنیداری موسیقی ایران دانست. به گفته سپنتا، ورود دستگاه فونوگراف[۲]، با تعداد اندک، در اوایل دوره مظفرالدین شاه انجام شد و جسته گریخته نیز اشاراتی به وجود این دستگاه در برخی از خانه‌ها شده است (سپنتا، ۱۳۷۷، ۷ و ۷۳ و ۷۶). سپنتا در جای دیگر اشاره می‌کند که در اواخر دوره مظفرالدین شاه گرامافون و صفحات آن در خانواده‌ها وارد شد. از این جهت شنیدن ساز و آواز نوازندگان و خوانندگان بیشتر در دسترس قرار گرفت (سپنتا، ۱۳۸۲، ۲۹۳). آریان پور به نقل از جوادی ذکر می‌کند که با ضبط نخستین دوره صفحات ایرانی که از زمان مظفرالدین‌شاه تا احمدشاه امتداد داشت مقدمات تحول در موسیقی ایرانی را به دوره پهلوی اول رساند (آریان‌پور، ۱۳۹۶، ۳۹). چنان‌که در دهه اول و اواسط دهه دوم سال ۱۳۰۰ ش. شاهد ضبط صفحات موسیقی ایرانی بسیاری توسط شرکت‌های خارجی هستیم[۳]. سپنتا اشاره می‌کند که بعدها پس از جنگ جهانی دوم (۱۳۲۴- ۱۳۱۸ش.) و قبل از سال ۱۳۳۰، دستگاه‌های ضبط صوت مغناطیسی سیمی و در دهه ۴۰ نیز نوار کاست وارد بازار ایران شد (سپنتا، ۱۳۷۷، ۲۸۶ و ۳۷۱).

۳- روش پژوهش

در این مقاله تجزیه، تحلیل و بررسی مستندات به روش کیفی صورت گرفته است. محمدی و همکاران شیوه تحقیق به روش کیفی را کشف معنا توسط پژوهشگر به واسطه بررسی دقیق و غوطه‌ور شدن در داده‌ها عنوان کرده و معتقدند که مفاهیم در این روش به صورت مضمون‌ها مورد تحلیل واقع می‌شوند (محمدی و همکاران، ۱۳۹۹، ۱۲۵). همچنین روش تحقیق این پژوهش از لحاظ ماهیت از نوع توصیفی-تحلیلی و تاریخی است. «در تحقیقات توصیفی و تحلیلی، علاوه بر تبیین ماهیت و ویژگی‌های وضع موجود به دلایل چگونگی و چرایی مسئله پژوهش و ابعاد آن نیز پرداخته می‌شود» (شاهرودی، ۱۴۰۰، ۷۳). همچنین «تحقیق تاریخی روشی برای پژوهش در مورد رویدادهایی در گذشته با هدف توصیف، تحلیل یا کشف روابط بین آنها است» (همان، ۷۱). لذا در این پژوهش ابتدا به روش کتابخانه ای به جمع آوری داده ها و مستندات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و هنری، پرداخته شد. داده ها در گام بعدی مورد بررسی قرار گرفته و عوامل مختلفی چون تحولات اجتماعی، سیاست ها و قوانین فرهنگی- هنری موثر در انحراف فرهنگ شنیداری موسیقی ایران از اصالت های خود در دوره پهلوی دوم شده است استخراج و مورد تحلیل قرار گرفت.

4- تحلیل یافته‌ها

از جمله عوامل موثر در گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایران از اصالت‌های خود تا قبل از دوره پهلوی دوم می توان به «چهار عامل کلی تجددگرایی، مراسم‌های مذهبی، حذف آموزش سازهای ایرانی در دوره پهلوی اول و رواج آموزش نت‌محور طبقه‌بندی» (میرزایی و شاهرودی، ۱۴۰۲، ۱۳۲) اشاره کرد. در واقع، «عمده عوامل مذکور در دوره ناصری تا پهلوی اول ریشه در تاثیرپذیری گاه افراطی ایران از غرب دارد» (همان، ۱۴۶). همان‌طور که گسست فرهنگ شنیداری موسیقی تا پیش از دوره پهلوی دوم ریشه در غرب داشت، همین امر را می‌توان در دوره بعدی نیز ملاحظه کرد. چنانکه بعدها علاوه بر تأثر از غرب، ارائه‌ی موسیقی‌ای که از ارکان غیرایرانی استفاده می‌کرد، با به‌کارگیری رسانه‌هایی از جمله رادیو و تلویزیون، گرامافون و سالن‌های اجرا از جمله تأتر یا کافه‌ها، به شیوه‌ای سهل و گسترده‌تر در اختیار عام جامعه قرار گرفت.

رادیو و تلویزیون

در دوران پهلوی ارتباط و «دسترسی به جمعیت غیرشهری ایران بی‌چون و چرا به صورت یک هدف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مطرح می‌شد» (سازگار، ۱۳۵۶، ۳۴). لذا رادیو و تلویزیون بستر مناسبی در جهت دستیابی به این امر بود. برای تحقق تاثیرگذاری بر جمعیت،

۱ . سرتیپ غلامحسین مین‌باشیان (۱۳۵۹-۱۲۸۶ ش.). از جمله موسیقی‌دانان معاصر است که تحصیلات خود را در اروپا سپری کرد. وی یکی از مروجین موسیقی غربی در ایران است. او فرزند غلامرضا مین‌باشیان معروف به سالار معزز (۱۲۴۰-۱۳۱۴ ش.) است که او نیز از موسیقی‌دانان مکتب غربی بود.

۲ . سپنتا می‌گوید این دستگاه همان دستگاه ضبط و پخش ورق قلع بوده که مصادف با ۳۰ بهمن ۱۲۵۶ توسط ادیسون به ثبت رسید (سپنتا، ۱۳۷۷، ۳۵).

۳ . برای مطالعه بیشتر ر.ک به: (سپنتا، ۱۳۷۷، ۱۹۴-۱۷۹ و ۲۱۴-۲۰۶).

میرزایی، روزبه و شاهرودی، فاطمه (۱۴۰۲). مطالعه کیفی فاصله‌گیری فرهنگ شنیداری موسیقی ایران از ریشه‌های اصیل خود در دوره پهلوی دوم. *فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۴)، ۱۴۲- ۱۵۵.

برنامه‌سازی رادیو و تلویزیون بیشتر از راس حاکمیت انجام می‌شد. متعاقبا برنامه‌هایی که مرتبط با فرهنگ شنیداری موسیقی رادیو و تلویزیون بود نیز بیشتر تحت تاثیر سیاست‌گذاری قرار می‌گرفت که الزاما در راستای اهداف موسیقی ملی نبود. در این رابطه آریان‌پور به نقل از جوادی اشاره می‌کند که اداره رادیو زیر نظر ارگان‌های دولتی از جمله؛ اداره کل انتشارات و تبلیغات، وزارت پست و تلگراف و تلفن، نخست‌وزیری، وزارت کار و در مقطع بسیار کوتاهی به صورت مستقل مشغول به فعالیت بود. اداره موسیقی رادیو نیز در دهه ۳۰ش. توسط مشیرهمایون شهردار[۱] اداره شده و به مدت نامحدود در اختیار وی قرار گرفت و تمامی تشکیلات رادیو زیر نظر وی بود (آریان‌پور، ۱۳۹۶، ۲۱۴). این در حالی است که در ابتدای تاسیس رادیو به سال ۱۳۱۹ش. نیز برنامه‌ریزی موسیقی رادیو به عهده «مین‌باشیان، رئیس کمیسیون موسیقی» (سازگار، ۱۳۵۶، ۱۱) بود. در خصوص تلویزیون نیز وضع به همین منوال بود. هرچند پیشنهاد تاسیس آن توسط بخش خصوصی[۲] صورت گرفت اما به گفته سازگار برنامه‌های تلویزیون به مدیریت رضا قطبی[۳] به طور کامل تحت مقررات اداره کل انتشارات که نهادی دولتی بود ساخته می‌شد (همان، ۳۲ و ۳۳). با نگاه به ریاست‌های رادیو و تلویزیون یا نهادهای زیرمجموعه که مسئولیت فرهنگی–هنری و موسیقایی را در این رسانه‌ها عهده‌دار بودند، می‌توان ملاحظه کرد که تجددگرایی، بدون مهیا نمودن زیرساخت‌های اجتماعی و فرهنگی لازم، تنها هدف ایشان بوده و نگاه و دغدغه‌ای که مسائل هنر و فرهنگ بومی را مد نظر داشته باشد چندان حائز اهمیت نبوده یا از دید آنها پنهان مانده بود. از آن جمله مین‌باشیان است که با توجه به سبقه‌ی وی، تنها هدف وی رساندن موسیقی ایران به سطح به اصطلاح بین‌المللی بوده و موسیقی ایرانی را غیرعلمی می‌پنداشت. در همین راستا می‌توان به زمان تصدی او بر اداره موسیقی کشور از ۱۳۱۷ به بعد و رئیس کمیسیون موسیقی رادیو اشاره کرد که «اساس موسیقی کشور بر روی اصول و قواعد و گام‌های موسیقی غربی گذاشته شد» (درویشی، ۱۳۹۴، ۳۶).

رادیو

هرچند رادیو در زمان پهلوی اول تاسیس گردید اما بنا به فراگیر نبودن رادیو در زمان مذکور، تاثیر چندانی بر گسست فرهنگ شنیداری موسیقی از اصالت‌های بومی نگذاشت. چراکه به گفته سازگار در دهه ۲۰ نیز رادیو تنها در دسترس توان‌گران تهرانی بود (سازگار، ۱۳۵۶، ۱۰ و ۱۱) و باید در نظر داشت که سال ۱۳۱۹ ش. یک سال قبل از ترک زمامداری رضاشاه بوده و سرآغاز تاثیر تام رادیو بر فرهنگ شنیداری موسیقی از زمان پهلوی دوم به این سو است. سازگار در ادامه به روند ورود موسیقی به عرصه برنامه‌سازی رادیو اشاره می‌کند که غلامحسین مین‌باشیان مسئول رسیدگی به آن بود. وی از نیمه دوم سال ۱۳۱۸ تمریناتی را برای آماده‌سازی خوانندگان و نوازندگان مهیا می‌کند. همچنین فعالیت کمیسیون موسیقی رادیو شامل: استخدام ده نفر موسیقی‌دان چک‌اسلواکی به جهت آموزش موسیقی علمی غربی به هنرآموزان هنرستان موسیقی و نوازندگی در ارکستر سمفونیک تهران، استخدام نوازندگان ایرانی برجسته و برنامه تمرینی مکرر برای آنها، تهیه و آرشیو قریب ۱۲۰۰ صفحه موسیقی ایرانی، عربی، هندی و ترکی و مقداری موسیقی غربی، اجرای موسیقی ایرانی و غربی نیز در دستور کار قرار گرفت (همان، ۱۱ و ۱۲).

ذکر این نکته لازم است که «بخش اعظم موسیقی رادیو را در سال‌های اولیه تاسیس، موسیقی غربی تشکیل می‌داد» (عباسی، ۱۳۸۴، ۴۵). حتی بخشی از موسیقی ایرانی که در رادیو پخش می‌شد به موسیقی غربی گرایش نشان می داد. در این خصوص میرعلی‌نقی به سخنرانی وزیری در تاریخ یکشنبه دوم آذر ۱۳۲۰ از رادیو اشاره می‌کند که قطعات اجرایی بر اصل و پایه موسیقی ایرانی بوده اما از لحاظ علمی منطبق با موسیقی بین‌المللی و هارمونی است و همین انطباق، موسیقی ایرانی را از یک‌نواختی خارج نموده است. این اجراها روزهای یکشنبه و چهارشنبه شب به مدت سی دقیقه بوده و سازهای به‌کار گرفته شده شامل تار، تار آلتو، تارباس، ویولن، ویولن‌آلتو، ویولونسل، کنترباس، فلوت، قره‌نی و پیانو عنوان می‌شود (میرعلی‌نقی، ۱۳۷۷، ۲۹۲). بخشی از دلائل این امر را می‌توان در عدم انسجام در انتصاب یا تفکر مدیران دانست. عباسی اشاره می‌کند که در سال‌های اولیه یعنی از ۱۳۱۹ تا ۱۳۲۵ با توجه به تغییرات بسیار در سطح نخست وزیران ایران و به طبع در مدیران سطح پایین از جمله رادیو، انسجام و مدیریت لازم در برنامه‌های رادیو قابل ملاحظه نیست. به نحوی که در سال‌های اولیه، نزاع بین اداره کل انتشارات و تبلیغات و اداره کل موسیقی برای کنترل کردن برنامه‌های موسیقی رادیو قابل ملاحظه است (عباسی، ۱۳۸۴، ۴۵ و ۴۶). در این روند، «آنچه از نیمه دوم سال ۱۳۲۵ تا پایان نیمه اول سال ۱۳۲۸ برای موسیقی رسانه ماند، پیامدهای منازعات بود، یک دسته، هنرمندان رئالیست موسیقی بودند که گوشه چشمی به موسیقی غربی داشتند، دسته دوم که از آبشخور مین‌باشیان ارتزاق می‌کردند و با پرویز محمود[۴]

۱ . حبیب‌الله سپهسالاری مشهور به مشیرهمایون شهردار یا حبیب‌الله شهردار (۱۳۴۸-۱۲۶۴ ش.).

۲ . سازگار اشاره می‌کند که حبیب‌الله ثابت (۱۳۶۸–۱۲۸۲ ش.) پیشنهاد تاسیس این سازمان را به دولت داد (سازگار، ۱۳۵۶، ۳۲).

۳ . رضا قطبی متولد ۱۳۱۷ ش. از اقوام فرح دیبا (همسر پهلوی دوم). وی علاوه بر مسئولیت در رادیو و تلویزیون ملی عهده‌دار جشن هنر شیراز نیز بود.

۴ . پرویز محمود (۱۳۷۵–۱۲۸۸ ش.). از موسیقی‌دانان ایرانی که در اروپا مشغول به تحصیل در موسیقی شد. گرایشات موسیقی وی کاملا غربی بود.

میرزایی، روزبه و شاهرودی، فاطمه (۱۴۰۲). مطالعه کیفی فاصله‌گیری فرهنگ شنیداری موسیقی ایران از ریشه‌های اصیل خود در دوره پهلوی دوم. *فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۴)، ۱۴۲– ۱۵۵.

قدرت بیشتری یافته بودند. آنها با هنر اصیل و واقعی موسیقی ایرانی مبارزه می‌کردند و تاثیرات مکتب اگزیستانسیالیسم بر آنان بسیار بود» (جاوید، ۱۳۸۳، ۶۸). عباسی در خصوص تولید برنامه‌های رادیو اشاره می‌کند که در سال‌های اولیه رادیو نه تنها بیش از ۶۵ درصد از مدت زمان پخش برنامه‌های خود را در شبانه روز به موسیقی اختصاص می‌داد بلکه حدود ۳۰ درصد نیز به تولید موسیقی اختصاص یافته بود. همچنین بنا به تقاضای سفارت انگلیس هفته‌ای دوبار و هر دفعه ۳۰ دقیقه نیز در رادیو تهران به اولیای انگلیس برای پخش اخبار و موسیقی غربی اختصاص یافته بود. همچنین در این دوره موسیقی رادیو، رواج موسیقی غربی اعم از نظری و عملی کاملا مشهود بوده و موسیقی ایرانی علاوه بر عدم گسترش در این رسانه، متناسب با فرهنگ ملی نیز گام بر نمی‌داشت. دلسوزان موسیقی ایرانی نیز به مرور از صحنه رسانه کنار رفته و به حاشیه رانده شدند و رادیو نیز طرحی برای توسعه موسیقی ایرانی و حمایت از آن ارائه نمی‌داد. در این بین سودجویانی که موسیقی غربی را ملاک عمل قرار داده بودند جایگزین آنها شدند (عباسی، ۱۳۸۴، ۴۸). عدم توفیق در جهت اجرا و ترویج موسیقی ایرانی در رادیو به نحوی بود که به گفته آریان‌پور به نقل از جوادی در سال های ۱۳۲۴ تا ۱۳۲۶ برخی از استادان و نوازندگان بزرگ موسیقی ایران از جمله حبیب سماعی[۱] یا مرتضی نی‌داوود[۲] بنا به سیاست‌هایی که موسیقی ایرانی را به حاشیه می‌راند از رادیو کناره‌گیری کردند (آریان پور، ۱۳۹۶، ۲۱۴). در سال‌های بعد نیز علاوه بر اینکه در وضعیت موسیقی رادیو بهبودی حاصل نشد بلکه موسیقی به حاشیه‌هایی رانده شد که نقدهایی جدی را نیز به دنبال داشت. به نحوی که در مجله موزیک ایران دهه ۳۰ نقدی بدین مضمون صورت گرفت که از اواخر دهه ۲۰ هنر و موسیقی در رادیو تحت تاثیر اشخاص متنفذ و شهرت‌طلب قرار گرفته (مجله موزیک ایران، ۱۳۳۱ الف، ۱۵). یا در شماره‌ای دیگر از این مجله به این موضوع اشاره می‌شود که موسیقی ترکی، عربی، هندی و غربی با هر کیفیتی وارد موسیقی ایرانی شده و آن را از ساختار خود خارج کرده است. اگر موضوع تقلید در بین باشد چرا موسیقی ایرانی از موسیقی‌های طرد شده خارجی استفاده می‌کند که در کشورهای مطبوع خود نیز کوچکترین استقبال و توجهی به آن نمی‌شود (مجله موزیک ایران، ۱۳۳۱ ب، ۲).

از دلائل دیگر این امر می‌توان به این موضوع اشاره کرد که «دستگاه رادیو ایران [...] بیش‌تر به پخش برنامه‌های سرگرم کننده نظر داشت. از طرفی، دست‌اندرکاران تهیه برنامه کم‌تر از افراد مطلع و علاقه‌مند به تاریخ هنر و فرهنگ بودند و جز تعداد معدودی، کوششی به اعتلای کیفیت برنامه‌ها روا نداشتند» (سپنتا، ۱۳۷۷، ۱۵۷). سپنتا در مقابل اشاره می‌کند که برنامه‌هایی مانند گل‌ها یا ارکستر شماره یک، با حضور موسیقی‌دانان برجسته در جهت بهبود وضع موسیقی رادیو در تلاش بودند که اکثرا از جهت امرار معاش نسبت به وضع موجود رادیو در عین ناراضی بودن سکوت می‌کردند (همان، ۱۵۸). سازگار بیان می‌کند با توجه به نقدهایی که به موسیقی رادیو وارد شد، در سال‌های بعد (مهر ۱۳۵۳)، گروه موسیقی برای ضبط و حراست از موسیقی ایرانی در مقابل هجوم موسیقی‌های هجو و بیگانه بوجود آمد. سرپرستی این گروه را هوشنگ ابتهاج بر عهده گرفت. از اهداف این گروه می‌توان به ضبط آثار انواع موسیقی ایرانی و تشکیل ارکستر سازهای ملی شامل تار، سنتور، سه تار، کمانچه و غیره اشاره کرد. گروه‌هایی نیز از نوازندگان شرکت کننده انشعاب شد. از آن جمله می‌توان به گروه‌های سماعی، شیدا، شهناز و پایور برای موسیقی ایرانی، ارکستر پاپ برای اجرای آهنگ‌های روز و مدرن ایرانی، ارکستر کودکان، ارکستر آذربایجانی، ارکستر کلاسیک برای اجرای موسیقی کلاسیک غربی و گروه نوازندگان موسیقی محلی اشاره کرد (سازگار، ۱۳۵۶، ۵۹ و ۶۰). همانطور که آریان‌پور به روایت جوادی اشاره می‌کند رادیو مهمترین نقش را در زمان نبود تلویزیون در فرهنگ و افکار عمومی مردم ایفا کرد (آریان‌پور، ۱۳۹۶، ۲۱۳) و در روند برنامه‌سازی رادیو در دهه ۲۰، ۳۰ و ۴۰ می‌توان ترویج موسیقی غربی و گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایران از اصالت‌های خود را به روشنی یافت. در این رابطه مجله موزیک ایران به نمونه‌ای از ترویج موسیقی غربی اشاره می‌کند که برای آشنا شدن گوش مردم به اصول هارمونی و اصول صحیح علمی موسیقی، برنامه‌هایی را با اجرای سازهای مختلف به همراهی پیانو اجرا می‌کرد. در این راستا اداره تبلیغات، نوارهای مخصوصی را تهیه کرد که در ساعات ۷ صبح از رادیو پخش می‌شد (مجله موزیک ایران، ۱۳۳۱ ج، ۳). در واقع، اگرچه رادیو به ظاهر تولید برنامه‌هایی که سمت و سوی ملی‌گرایانه و بومی داشته باشد را جزو اهداف خود می‌دانست اما اجرای برنامه‌هایی که تمرکز بر موسیقی غربی داشت، به واقعیت اهداف رادیو نزدیک نبود. به گفته سازگار اجرای تکنوازی نوازندگان ایرانی به مدت زمان تقریبی هفته‌ای یک یا دوبار به مدت ۱۵ دقیقه در مقابل اجرای گروه چک‌اسلواکی، هر شب به مدت ۳۰ دقیقه در بخش موسیقی غربی بود (سازگار، ۱۳۵۶، ۱۱ و ۱۲). لذا تنها قیاس مدت زمان اجرای این دو نوع موسیقی، خود تاثیری ناخودآگاه و جهت‌دار به سمت موسیقی غربی در فرهنگ شنیداری موسیقایی داشت. از دیگر سو هرچند در دهه ۵۰ فعالیت‌هایی برای احیای جدی موسیقی ایرانی در رادیو صورت پذیرفت اما از طرفی ریشه‌دار بودن برنامه‌های موسیقی غربی و هجو در رادیو و از طرفی جذابیت تلویزیون و کم رنگ شدن برنامه‌های رادیو نمی‌توانست تاثیری چشم گیر در نزدیک کردن فرهنگ شنیداری موسیقی به اصالت‌های موسیقی ایرانی ایفا کند.

۱ . حبیب سماعی (۱۳۲۵–۱۲۸۴ش.). نوازنده سنتور و موسیقی دان ایرانی.

۲ . مرتضی نی‌داوود (۱۳۶۹–۱۲۷۹ش.). نوازنده تار و موسیقی‌دان ایرانی. تصنیف مرغ سحر از ساخته‌های وی است.

تلویزیون

تلویزیون نیز مانند رادیو اهداف گسترده‌ای را در نظر داشت و به گفته سازگار بی‌تردید تلویزیون در برآورد اهدافی که در راستای ماموریت‌های ملی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی بود ابزار بسیار موثری لحاظ می‌شد. لذا ماموریت این سازمان طبق ماده ۶ قانون تشکیل سازمان رادیو و تلویزیون ملی که توسط مجلس و محمدرضا پهلوی به تصویب رسیده بود، حفظ، توسعه و شناساندن فرهنگ ایران، بالا بردن سطح آگاهی، دانش عمومی و هنری، رشد سیاسی جامعه، هدایت افکار عمومی در جهت منافع ملی و اجرای برنامه‌های سرگرم کننده تعریف شد (سازگار، ۱۳۵۶، ۳۲ و ۴۰). اما تنها بخشی از موارد فوق به واقعیت پیوست. چراکه جذب مخاطب بیشتر و به طبع آن کسب منافع مالی بیشتر تلویزیون باید مدنظر قرار می‌گرفت. لذا تبلیغات محصولاتی که برخواسته از مدرنیته بود، فرهنگ غرب را ناخواسته به مخاطبین القاء می‌کرد. با این روند، تمامی ارکانی که برای تلویزیون تصویر می‌شد، قابلیت اجرا نداشت. «در توجیه کار تلویزیون ایران به عنوان یک بخش خصوصی این واقعیت وجود داشت که این سازمان به درآمد خویش از آگهی‌ها متکی بود و به ناچار برای جلب تماشاگر بیشتر و جذب آگهی افزون‌تر می‌بایست روی به برنامه‌های سبک‌تر و عامه پسندتر داشته باشد» (همان، ۳۲). بر اساس اسناد تصویری و شنیداری باقی مانده از تبلیغات آن دوران، می‌توان موسیقی غربی را ملاحظه کرد که با توجه به خصلت تبلیغات، در اذهان عمومی از ابعاد دیداری و شنیداری ماندگار می‌شد[1]. همین امر تا حد زیادی باعث تغییر جهت فرهنگ شنیداری موسیقی ایرانی به سمت موسیقی غیر ایرانی و پایداری آن می‌گشت. علاوه بر تبلیغات، تولید برنامه‌های موسیقی غربی در تلویزیون که جلوه کاملی از موسیقی غربی است یا بخشی از اجراهای جشن هنر شیراز که بخشی از نماد فرهنگ غرب را نمایش می‌داد را نیز می‌توان اشاره کرد. لذا روند برنامه‌سازی تلویزیون بنا به وجوهات و جلوه‌های تصویری که داشت، می‌توانست بستر مناسبی در جهت بسط و گسترش برنامه‌های هجو و نامعقول نیز باشد.

در این راستا، آریان‌پور به نقل از جوادی می‌گوید که جریان مبتذل‌سازی تلویزیون به مانند رادیو از دهه ۴۰ آغاز شد و به نظر می‌رسید که گویا سیاست‌های وقت در جهت ترویج فرهنگ کاباره‌ای غربی و موسیقی زیرزمینی بود. برنامه‌هایی چون واریته[2] یا شوهای مختلف با رنگ و بوی غربی از این دست بودند. هرچند وزارت فرهنگ و هنر وقت تلاش خود را در جهت بهبود شرایط انجام می‌داد، اما سیل هجویات به حدی در جامعه در جریان بود که برنامه‌های آن وزارت خانه نیز نقش موثری نمی‌توانست ایفا کند. از جمله کارهایی که وزارت فرهنگ و هنر نسبت به آن مبادرت کرد، حمایت از ارکستر سمفونیک، ارکسترهای ایرانی و غربی و دعوت از هنرمندان خارجی و ایرانی بود (آریان‌پور، ۱۳۹۶، ۲۱۵). اما بخشی از این فعالیت نیز در جهت تغییر فرهنگ شنیداری موسیقی، با به روی صحنه بردن ارکسترها و نوازندگان غربی، به شکلی ناخودآگاه حرکت می‌کرد. به نحوی که به گفته آریان‌پور در بخشی از برنامه‌های ارکستر مجلسی تلویزیون ملی ایران از ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۵، آثار بسیاری در موسیقی کلاسیک غربی توسط موسیقی‌دانان ایرانی و غیرایرانی اجرا گردید[3](همان، ۲۲۰). فرهت نیز در خصوص موسیقی سومین دوره جشن هنر شیراز اشاره می‌کند که سه نوع برنامه موسیقی در آن دوره برگذار شد. این سه برنامه شامل: موسیقی شرق، موسیقی غربی و موسیقی ایرانی بود. برنامه‌های موسیقی شرق عموما موسیقی هند و موسیقی غربی شامل ده برنامه که دو برنامه آن ارکسترال اجرا می‌شد بود (فرهت، ۱۳۴۹، ۶۱). این در حالی است که فرهت در ادامه از برنامه موسیقی ایرانی چندان تمجید نکرده و به گروه پایور و خوانندگانی چون خوانساری، شهیدی و شجریان اشاره می‌کند (همان، ۶۲ و ۶۳). با این وجود، تمرکز دو سوم از برنامه‌های جشن هنر شیراز بر روی موسیقی غیرایرانی خود نمودی از عدم توجه لازم به موسیقی ملی بود.

لذا هرچند فرهنگ و موسیقی ملی از اهداف و سیاست‌گذاری فرهنگی آن دوران در رسانه رادیو و تلویزیون لحاظ گردید اما بخش فرهنگ و موسیقی سنتی نتوانست با موج فرهنگ و موسیقی غربی به عنوان بخشی از جریان تجددگرایی مقابله نماید. در این بین شاید مرکز حفظ و اشاعه موسیقی که با حمایت رادیو و تلویزیون تشکیل شده بود را بتوان تنها مرکزی دانست که به موسیقی ایرانی توجه خاصی نشان می‌داد. به بیان دیگر به گفته مسیب‌نژاد این مرکز تنها ارگان دولتی‌ای بود که به موسیقی ایرانی با رویکرد احیای اصالت‌های واقعی خود می‌پرداخت. در این مرکز، حفظ و حمایت موسیقی اصیل ایران، اشاعه موسیقی اصیل ایران، تحقیقات علمی، ضبط آثار موسیقی‌دانان ایرانی، آموزش، پژوهش و اجرا، در جهت حفظ و ترویج موسیقی ایرانی مد نظر بود (مسیب‌نژاد، ۱۳۹۳، ۳۲۸–۳۱۱). آریان‌پور به نقل از جوادی نیز دلیل بوجود آمدن این مرکز را بروز خطرهای جدی و نگران کننده‌ای دانسته که موسیقی ایرانی را تهدید می‌کرد. سعی این مرکز در جلوگیری از زوال و اضمحلال میراث موسیقی ایرانی بود. شیوه آموزش در این مرکز به صورت کاملا شفاهی، سنتی و رایگان بود. تا سال ۱۳۵۵ نیز تنها ۲۰ نفر شاگرد در دوره عالی و ۱۵۰ نفر نیز شاگرد ثابت و ۲۰ نفر استاد ثابت بودند (آریان‌پور، ۱۳۹۶، ۲۲۲).

۱ . تبلیغات جوراب بلا، کازیونو آبعلی، شیشه آبگینه، تلویزیون شهاب هیتاچی، کاباره کنتیننتال، قصر یخ، مزدا از این دست است.

۲ . به فرانسوی variété «نمایشی متنوع و دارای بخش‌های مجزا مانند ساز و آواز» (معین، ۱۳۸۶، ۲۰۲۲)، رقص و حرکات آکروباتیک و مانند آنها است.

۳ . برای اطلاع از آثار اجرا شده ر.ک به (آریان پور، ۱۳۹۶، ۲۱۹ و ۲۲۰).

سالن‌های اجرا و کافه‌ها

بسط و گسترش سالن‌های اجرا که بتواند موسیقی غربی را به صورتی کامل و گسترده در اختیار عام جامعه قرار دهد تا زمان پهلوی دوم به طول انجامید. تا دوره پهلوی اول، مضامین اجرا شده در سالن‌های اجرای بزرگ مانند تکیه دولت بیشتر حول تعزیه می‌چرخید که به عنوان یک موسیقی غربی لحاظ نمی‌شد. تنها تاثیر سالن‌های اجرا در آن دوران را می توان در به نمایش گذاشتن سازهای غربی و آشنایی عامه مردم با آن دانست که شاخص‌ترین آن موسیقی تعزیه است[۱]. بعدها «با گذشت زمان و نزدیک شدن به انقراض قاجاریان و زمینه‌های پیدایش حکومت پهلوی شاهد رشد کمی اجراها، تنوع برگزارکنندگان [و] توجه به موسیقی‌های غربی هستیم» (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۴، ۱۰۸) که بخشی از این اجراها با گسترش سالن‌های اجرا در این مراکز ارائه می‌شد. لذا به مرور سالن‌های بزرگ و مجللی مانند سالن گراند هتل[۲] نیز در عرصه اجرای موسیقی وارد شدند[۳]. باید در نظر داشت که «برگزاری کنسرت‌ها به ویژه در سالن تازه تاسیس گراند هتل را می‌توان مرحله جدیدی در تحول کنسرت‌ها برشمرد» (همان، ۱۰۷).

در سالن‌های ایران دوره پهلوی اجرای موسیقی غربی حائز اهمیت بود. در این زمان، مسئله سالن‌های نمایش و موسیقی به نحوی بود که موقعیت و فضای مناسبی را به صورت آزادانه و بدون ملاحظات فرهنگی– هنری بومی در اختیار مجریان و عام مردم قرار می‌داد. انعکاس همین اجراها و سخنرانی‌ها در جراید آن دوران قابل ملاحظه است. روزنامه‌ها علاوه بر طرد نکردن یا مقابله با موج غرب‌گرایی افراطی، به نقدهایی نیز در راستای بهبود بخشیدن به استمرار فعالیت موسیقایی که برگرفته از خصیصه‌های موسیقی غربی داشت، می‌پردازند. نورمحمدی به نقل از یکی از شماره‌های روزنامه ستاره ایران[۴] به اجرای علینقی وزیری اشاره می‌کند که شنوندگان شیفته آثار او هستند و وی روح جدیدی را به موسیقی ایرانی دمیده است. همچنین به این نکته نیز اشاره می‌شود که این آثار با توجه به اینکه از خصایص موسیقی غربی استفاده می‌کند، دیگر شبیه موسیقی قدیم ایران نیست و خود را با روحیات ایرانیان مطابقت داده است. این روزنامه در ادامه به نقد قطعه (کاروان)[۵] می‌پردازد که این قطعه، با توجه به طولانی بودن و یکنواختی، موجب بی‌تحرکی جامعه خواهد شد (نورمحمدی، ۱۳۹۸، ۹۹). در نقل قولی دیگر میرعلی‌نقی به سخنرانی وزیری در جشن پایان سال تحصیلی ۱۲–۱۳۱۳ مدرسه موسیقی دولتی اشاره می‌کند. در این روایت وزیری نسبت به مضرات موسیقی ایرانی که غم، اندوه، رخوت و سستی را به جامعه القاء می‌کند اشاره کرده و نسبت به ترویج موسیقی علمی یا غربی اقدام می‌کند. وی در ادامه به این نکته می‌پردازد که با توجه به تحولات و پیش‌رفت‌هایی که در موسیقی ایرانی، با استفاده از ویژگی‌های موسیقی غربی حاصل شده است موسیقی‌دان‌ها دارای سواد نت‌خوانی شده‌اند. همچنین ذائقه مردم برای شنیدن هارمونی و ارکستر منطبق با موسیقی غرب آشناتر و تغییرات مثبتی در ساخت آهنگ‌ها ایجاد شده است (میرعلی‌نقی، ۱۳۷۷، ۱۸۵). ترویج موسیقی غربی و آشنا شدن مردم با موسیقی به اصطلاح علمی آن دوران حتی در اجراهای هنرستان عالی موسیقی نیز مشهود است. به نحوی که در یکی از شماره‌های مجله موزیک ایران (۱۳۳۲) به این نکته اشاره می‌شود که برای اشاعه و کمک کردن به آشنایی طبقات مختلف مردم با موسیقی علمی، هر دو هفته یکبار کنسرت‌هایی را اجرا می‌کند[۶]. سازهای به کار گرفته شده در این کنسرت‌ها نیز ویلن، ویلنسل، پیانو، فلوت، کلارینت و غیره است (مجله موزیک ایران، ۱۳۳۲، ۲).

«در سال‌های بعد از پایان جنگ جهانی دوم (۱۳۲۵ به بعد) ارکستر سمفونیک[۷] تهران توسط پرویز محمود گسترش یافت [...] و با گشایش تالار رودکی (وحدت) از سال ۱۳۴۶ زمینه برای اجرای اپراها[۸] و کنسرت‌های موسیقی غربی با امکانات بیشتری میسر شد» (سپنتا، ۱۳۸۲، ۳۶۹). چنانکه به گفته آریان‌پور در ساختن تالار رودکی اصول اپراسازی غربی رعایت گردید (آریان‌پور، ۱۳۹۶، ۲۲۸) و در زمان گشایش این تالار انواع موسیقی کلاسیک غربی و اپراهای مختلف اجرا شد[۹]. هرچند موسیقی ایرانی نیز در همان سال‌ها بر روی صحنه رفت اما تعداد

۱ . به گفته میرزایی و شاهرودی تعزیه از دوره ناصری زمینه آشنایی جامعه با سازهای غربی را مهیا نمود (میرزایی و شاهرودی، ۱۴۰۲، ۱۴۲).

۲ . گراند هتل از قدیمی‌ترین هتل‌های ایران که در دوره قاجار در خیابان لاله‌زار تهران ساخته شد.

۳ . کوهستانی‌نژاد نمونه‌ای از این اجراها را به نقل از روزنامه ایران شماره ۱۱۴۴، کنسرت مسیو کریسنکو و اپرای تروبادور در گراند هتل به تاریخ ۸ جوزا ۱۳۰۱ اشاره می‌کند (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۴، ۳۰۲ و ۳۰۳).

٤ . سال ۱۲ شماره ۱۴۷ جمعه ۱۲ اسفند ۱۳۰۵

۵. سازها در این قطعه غربی است از جمله: سکشن زهی آرشه‌ای (به عنوان مثال ویولن، ویولنسل) و بادی چوبی‌ها (از جمله فلوت، ابوا، کلارینت).

۶ . مجله موزیک ایران تعداد شنوندگان در هر اجرا را حدود ۲۵۰ نفر اعلام می‌کند.

۷ . symphony orchestra یکی از بزرگترین ارکسترهای موسیقی کلاسیک غربی است که قابلیت استفاده از تمامی سازهای غربی را دارد.

۸ .opera کوپلند اُپرا را نمایشی آوازی معرفی می‌کند که شامل تمامی گونه‌های موسیقی کلاسیک غربی مانند ارکستر سمفونیک، آواز تنها یا جمعی می‌شود (کوپلند، ۱۳۷۵، ۱۷۵ و ۱۷۶). منشاء این آواز در اروپا و بر اساس موسیقی غربی و سازهای به کار رفته در آن نیز غربی است.

۹ . برای آثار ارائه شده در تالار رودکی ر.ک به (آریان‌پور، ۱۳۹۶، ۲۵۳–۲۳۵).

اجراهای موسیقی ایرانی در قیاس با موسیقی غربی بسیار ناچیز بود. این امر به نحوی بود که آریان‌پور نیز به این امر اذعان داشته و معتقد است که موسیقی ایرانی با وجود داشتن اهمیت بسیار زیاد که منعکس کننده موسیقی اصیل ایران است و اشراف داشتن دست اندرکاران به این موضوع، کمتر به آن پرداخته شده بود (همان، ۲۸۰). «در گزارش نمایشگاهی که از فعالیت نه ساله تالار رودکی تشکیل شد آمده است: در طی این ۹ سال حاصل کار تالار ۵۴۶ برنامه مختلف در ۱۱۱۹ اجرا است. اپرای تهران ۵۲ اپرا و اپرت[۱] را ۳۰۱ مرتبه اجرا کرد. سازمان باله ایران ۳۳ باله را در ۱۹۹ شب به روی صحنه آورد. ارکستر سمفونیک تهران ۹۴ اثر سمفونیک را ۱۶۹ مرتبه اجرا کرد. گروه مجلسی ۵۵ برنامه و سازمان برنامه های ایرانی ۱۹۵ برنامه را در ۲۹۴ شب نواختند. ۷۹ هنرمند و گروه بین‌المللی در ۱۴۷ اجرا ۹۱ برنامه مختلف را به روی صحنه تالار رودکی آوردند و ۲۶ برنامه متفرقه، از قبیل کنسرت‌های هنرجویان هنرستان، ۳۴ مرتبه اجرا شد» (همان). این آمار خود موید این نکته است که چه میزان موسیقی غربی با اجراهای به نسبت بیشتری که با مقایسه موسیقی ایرانی داشت، در بحث سالن‌های اجرا موجب گسست فرهنگ شنیداری موسیقی ایرانی از اصالت‌های خود شده است.

در گذر زمان، موسیقی اجرا شده در کافه‌ها با تنوع و دگرگونی روبرو بوده است. به گفته فاطمی، در ابتدا موسیقی کافه‌ای از محیط موسیقی مطربی نشأت گرفت که خود به دو نوع مختلف تقسیم می‌شد. اولی موسیقی مردمی شهری یا محلی که دارای ترانه‌های فکاهی، غزل‌خوانی و ضربی‌های اندرونی بود و دیگری ترانه‌های عربی مآب موسوم به کوچه‌بازاری. این موسیقی‌ها یا از الگوی ترانه‌های رادیویی یا از موسیقی کشورهای عربی تقلید می‌کرد. اما شاخه سوم مستقیما از موسیقی غربی تقلید می‌کرد. به نحوی که به نظر می‌رسد اولین ترانه‌های این شکل از موسیقی با شعر گذاشتن بر روی موسیقی‌های رقص غربی ساخته شد (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۳۳ و ۱۳۴). فاطمی به نقل از بدیعی نمونه این دست از آهنگ‌ها را ترانه «ترکم مکن» با الگو برداری از تانگو[۲] با شعر پرویز خطیبی[۳] معرفی و سردمداران این نوع از آهنگ‌ها را در دهه ۳۰ عطاءالله خرم به عنوان آهنگ‌ساز، پرویز وکیلی به عنوان ترانه‌سرا و ویگن به عنوان یک مثلث هنری[۴] معرفی می‌کند. موسیقی آنها که به اصطلاح اشتباه جاز[۵] نامیده می‌شد بعدها تبدیل به موسیقی به اصطلاح پاپ[۶] شد. به مرور برخی از موسیقی‌دانانی که گرایش کاملا غربی داشتند، ساختارهای موسیقی غربی را در توجیه با نشاط کردن موسیقی، وارد موسیقی ایرانی کرده و موجب خارج شدن موسیقی ایرانی از طبیعت خود شدند. در این نوع از موسیقی، خصوصیات موسیقی غربی، از جمله سازهای غربی استفاده می‌شد و سازهای ایرانی در آن هیچ جایگاه اجرایی نداشتند. بعدها با همین روند، انواع موسیقی غربی و غیرایرانی، با تمام ویژگی‌های خود وارد موسیقی ایران از جمله کافه‌ها گردید که هیچ سنخیتی با موسیقی ایرانی نداشتند[۷] (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۳۴ و ۱۳۵). کافه شکوفه‌نو[۸] نمونه‌ای از این دست است که به گفته چلکوفسکی در این کافه گروه‌های کاباره‌ای سراسر جهان به اجرا می‌پرداختند (چلکوفسکی، ۱۴۰۱، ۳۷۴).

با ملاحظات تاریخی می‌توان دید که «موسیقی کافه‌ای با تاثیر گذاشتن بر ترانه‌های دستگاهی [و] به دور کردن این شاخه از سرچشمه‌اش که موسیقی کلاسیک ایرانی بود کمک کرد» (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۳۵). در نهایت با رخنه موسیقی غربی به موسیقی ایرانی در مکان‌هایی مانند کافه‌ها که دقیقا در رابطه مستقیم دیداری و شنیداری عام جامعه قرار داشت، موجب آشنایی جامعه با وجوهات موسیقی غربی و چه‌بسا جذاب آن شد. متعاقبا همین جذابیت و پر کردن اوقات فراغت عام جامعه در کافه‌ها، از دلائل مهم در گسست فرهنگ شنیداری موسیقی از اصالت‌های خود گردید.

دستگاه‌های پخش آثار موسیقی

استفاده از دستگاه‌های پخش موسیقی، بسیار ساده‌تر از رفتن به یک کنسرت بود. لذا موسیقی مورد نظر با وجود این ابزار بسیار سهل، سریع و ارزان‌تر در دسترس عام جامعه قرار می‌گرفت و کاملا طبیعی بود که آهنگ‌ها، اجراها و نوازندگی‌های ایرانی، پاپ یا غربی بر روی ابزارهای موجود در هر مقطع زمانی ضبط و وارد بازار شده تا در دسترس عموم مردم قرار گیرد. در این راستا، نگاه به وضعیت جامعه شهرنشین از موضوعاتی است که از طریق آن می‌توان، میزان تاثیرگذاری ابزارهای پخش موسیقی را بر فرهنگ شنیداری موسیقی مورد سنجش قرار

۱ . operetta اُپرت فرمی از اپرای سبک که در آن آواز نقش بسیار پررنگ‌تری از ساز دارد. اپرت را گونه‌ای از تاتر کمدی موزیکال نیز می‌شناسند.

۲ . تانگو یک نوع رقص دو نفره است که منشاء آن را از کشورهای آرژانتین و اروگوئه می‌دانند.

۳ . پرویز خطیبی (۱۳۷۲-۱۳۰۲). شاعر، طنزنویس، فیلم‌ساز.

۴ . عطاءالله خرم (۱۳۹۳-۱۳۰۵). نوازنده و آهنگ‌ساز. پرویز وکیلی (۱۳۶۳-۱۳۱۱). ترانه‌سرا. ویگن دِردِریان (۱۳۸۲-۱۳۰۸) خواننده.

۵ . jazz «جاز موسیقی فولکلوریک سیاهان آمریکا که حدود سال‌های ۱۹۰۰ م. در ناحیه می‌سی‌سی‌پی آمریکا پدید آمد» (وجدانی، ۱۳۷۱، ۳۰۸).

۶ . موسیقی پاپ از اختصار کلمه پاپیولار (popular) گرفته شده است و به موسیقی‌ای که مورد پسند عام جامعه قرار گیرد اطلاق می‌شود.

۷ . برای مطالعه بیشتر در این خصوص و موسیقی‌های به کار گرفته شده در کافه‌ها و کاباره‌ها ر.ک به (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۳۴ و ۱۳۵).

۸ . موسس: حمید حجازی برادر پرویز حجازی در دوره پهلوی دوم. قدمت این کاباره به دوران قاجار باز می‌گردد اما از دهه ۴۰ به بعد معروف می‌شود.

میرزایی، روزبه و شاهرودی، فاطمه (۱۴۰۲). مطالعه کیفی فاصله‌گیری فرهنگ شنیداری موسیقی ایران از ریشه‌های اصیل خود در دوره پهلوی دوم. *فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۴)، ۱۴۲- ۱۵۵.

داد. «در سال ۱۳۳۵ فقط ۳۱ درصد از جمعیت ایران شهرنشین بوده اند، در حالی که در سال ۱۳۵۵ چیزی نزدیک به ۵۰ درصد از جمعیت ایران شهرنشین هستند. این آمار نشان‌دهنده آن است که ایران طی ۲۰ سال (بین سال‌های ۳۵ تا ۵۵) از یک جامعه عمدتا روستایی به جامعه‌ای عمدتا شهری تبدیل شده» (شریعتی و مهدوی‌مزده، ۱۳۹۹، ۱۰۱) است.

با در نظر گرفتن این نکته که «این موضوع مشخصا بر شیوه عمده تولید اقتصادی و قشربندی اجتماعی نیز موثر بوده است» (همان) تولید آلبوم‌های موسیقی نیز توسط شرکت‌های تولیدکننده بیشتر می‌شود. لازمه فروش آلبوم‌های موسیقی وجود مخاطب بیشتر است. لذا با توجه به اجراهای موسیقی متنوع با گرایش غربی و غیرایرانی در کافه‌ها و کاباره‌ها، وضعیت مخاطبین در گرایش به سمت موسیقی‌ای که در این مراکز اجرا می‌شد مشخص بوده و تولیدکنندگان آثار موسیقی بیشتر تمایل به حمایت از آثار غیرایرانی از خود نشان می‌دادند. این امر در دهه ۵۰ گرایش بیشتری را به سمت موسیقی پاپ با گرایش‌های غربی و اعتراضی از خود نشان می‌داد. لذا به گفته شریعتی و مهدوی‌مزده در این دهه تولید آثار موسیقی مردم‌پسند بسیار زیاد شد. هرچند عمده بخشی از دلائل این تولید زیاد آثار موسیقی پاپ، موسیقی اعتراضی بود اما از سویی دیگر ورود بودجه‌های کلان که پس از بالا رفتن درآمدهای نفتی حاصل شد، باعث سرگرم شدن نوازندگان و خوانندگان پاپ و اعتراضی با جشن‌ها و جشنواره‌های بین‌المللی شد که برای شناخت فرهنگ و هنر ایرانی برپا می‌شد. همین امر نیز در تولید انبوه اینگونه آثار موثر واقع شد (شریعتی و مهدوی‌مزده، ۱۱۳ و ۱۱۵). باید در نظر داشت که نمی‌توان تولید آثار موسیقی ایرانی یا موسیقی مردم‌پسندی که برگرفته از اِلمان‌های موسیقی ایرانی از جمله ساز و ساختار و غیره که برگرفته از اصالت‌های موسیقی ایرانی است را نادیده گرفت. اما با توجه به وجود مخاطبان فراوانی که گرایش به موسیقی غربی یا پاپ غربی که در کاباره‌ها، کافه‌ها، رادیو و تلویزیون با آن به صورت رودررو یا مجازی مواجه می‌شدند، ارجحیت تولید و انتشار آثار با موسیقی‌ای بود که از اصالت‌های موسیقی ایرانی بی‌بهره بود. همین امر نیز بر تشدید گسست فرهنگ شنیداری موسیقی از اصالت‌های خود می‌افزود.

مراکز فرهنگی

از جمله مراکز فرهنگی که در گسست فرهنگ شنیداری موسیقی می‌توان اشاره کرد، کاخ جوانان در دوره پهلوی دوم است. از جمله مشکلاتی که در بخش موسیقی کاخ جوانان قابل ملاحظه است و به آن در کتاب کاخ جوانان (۱۳۵۵) اذعان می‌شود این است که هرچند موسیقی ایرانی از جهت شناساندن مظاهر هنر ملی و جلوگیری از رسوخ جنبه‌های فرهنگ‌های بیگانه، به ویژه غرب، لازم است اما به موسیقی سنتی ایران و رقص‌های محلی توجه کافی نمی‌شود. این در حالی است که کلاس‌های موسیقی یکی از بیشترین شرکت‌کنندگان را به خود اختصاص داده است (کاخ جوانان، ۱۳۵۵، ۴۵ و ۴۶– ۱۰۸ و ۱۱۱). آماری که در این کتاب از روند آموزش موسیقی منعکس شده است خود نمودی از رواج موسیقی غرب در این مرکز است. «حدود ۲۰ درصد اعضاء به نواختن یکی از آلات موسیقی آشنا بوده‌اند، که زنان بیش از مردان و فارغ‌التحصیلان بیشتر از دیگران در این زمینه فعالیت داشته‌اند، از میان این عده ۱۸/۹۵ درصد به عضویت ارکستر کاخ در آمده‌اند که مردان و دانش‌آموزان بیشتر از همه هستند. بیشتر این افراد با گیتار، پیانو، جاز، ضرب، سنتور و ارگ کار کرده‌اند، مقایسه میان آشنایی اعضاء با سازهای سنتی ایرانی و سایر آلات موسیقی نشان‌دهنده برتری گروه آشنا با سازهای غیرسنتی است. در مقابل ۱۶/۶۷ درصد که به پیانو زدن پرداخته‌اند، ۱۰/۸۵ درصد به نواختن سنتور روی آورده‌اند و در برابر ۲۱/۳۲ درصد اعضاء که گیتار نواخته‌اند ۱۳/۱۸ درصد با ضرب کار کرده‌اند. بررسی نشان می‌دهد که گرایش بیشتر به سوی سازهای غربی است» (همان، ۴۱).

از مراکز فرهنگی دیگر که بر فرهنگ شنیداری موسیقی موثر واقع شد، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بود. هرچند فعالیت عمده این مرکز بر فعالیت کتاب‌خوانی بود اما فعالیت‌های موسیقی در رده سنی کودک و نوجوان نیز در حیطه کاری این کانون قرار گرفت. به نحوی که به گفته رحیمی یکی از برنامه‌های کانون شناخت و آموزش موسیقی بوده و در همین راستا در بهمن ۱۳۵۰ علاوه بر اضافه شدن هفده سری از مجموعه سازهای اُرف[1] به سازهای قبلی، آموزش فلوت نیز در سال ۱۳۵۲ آغاز شد. موسیقی آموزش داده شده با این سازها شامل ترانه‌ها و آهنگ‌های محلی ایران بود (رحیمی، ۱۳۸۷، ۲۵). با توجه به این نکته که بخشی از موسیقی آموزش داده شده در این مرکز ترانه‌ها یا موسیقی محلی بوده، اما با در نظر گرفتن ارکان فرهنگ شنیداری موسیقی که ساز و ساختار از الزامات آن محسوب می‌شود، در این آموزش‌ها هیچ یک از این ارکان، مطابقتی با فرهنگ بومی ایرانی نداشته است. لذا هرچند فعالیت کانون در جهت آشنایی کودکان و نوجوانان با موسیقی،

۱ . اُرف متدی در آموزش موسیقی کودکان که به صورت گروهی است توسط کارل اُرف (Carl Heinrich Maria Orff ۱۸۹۵–۱۹۸۲ م.) ابداع گردید. در این روش از سازهای بلز، متالوفون، زیلوفون (سازهایی با تیغه‌های فلزی و چوبی در ابعاد مختلف) فلوت ریکوردر و غیره استفاده می‌شود. هیچ یک از این سازها اصالت ایرانی ندارند. لذا ساختار موسیقی ایرانی بر روی این سازها قابل اعمال نیست و اجرای موسیقی‌های محلی یا ایرانی بر روی این دست از سازها، لازمه تغییر در ساختار موسیقی ایرانی خواهد بود.

فعالیتی مثبت لحاظ می‌شود اما موجب این نگردید که این رده سنی با سازها و ساختارهای موسیقی ایرانی آشنایی پیدا کنند. همین امر به صورت نهادینه در این رده سنی موجب گسست فرهنگ شنیداری موسیقی و انعکاس آن در رده‌های سنی بالاتر، از اصالت‌های خود در ارکان سازبندی و ساختار موسیقی ایرانی گردید.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

فرهنگ توانایی بیان جنبه‌های مختلفی از زندگی بشریت را دارد که شامل ارزش‌ها، رفتارها، قوانین و غیره است. فرهنگ یک جامعه می‌تواند تحت تاثیر فرهنگ دیگر، موثر بر آن یا در تقابل یا تبادل با فرهنگ اجتماعی دیگر برآید. فرهنگ شنیداری از انشعابات فرهنگ بوده که مرتبط با حس شنیداری است و می تواند گستره اصوات موسیقایی یا غیرموسیقایی که یک جامعه در معرض آن قرار می‌گیرد را در بر داشته باشد. فرهنگ شنیداری نیز به نوبه خود می‌تواند به فرهنگ شنیداری موسیقی انشعاب یافته و تعریف شود. این نوع از فرهنگ در ارتباط با آثار موسیقایی ارائه شده در یک جامعه است که توسط مخاطب عام و خاص شنیده می‌شود. فرهنگ شنیداری موسیقی از هم‌نشینی چهار عامل ساختار موسیقی، ساز، چیدمان و نحوه تقابل نغمات و شعر یا کلام نسج پیدا می‌کند. اگر در یک فرهنگ شنیداری موسیقی، تنها یکی از این عوامل با اصالت فرهنگی بومی مطابقت داشته باشد و دیگر عوامل از فرهنگی دیگر اخذ شده باشد، عام جامعه نسبت به آن کنشی مثبت نشان داده و می‌تواند مورد پذیرش قرار گیرد. از این جهت است که موسیقی موسوم به پاپی که امروزه در ایران شنیده می‌شود قابل قبول در بین عام جامعه است. اغلب موسیقی مردم پسند (موسوم به پاپ) که امروزه در کشور اجرا می‌شود، تنها در دو عامل شعر یا کلام از زبان فارسی و چیدمان نغمات مطابقت داشته و ساختار موسیقی و ساز آن متعلق به فرهنگ‌های دیگر، اغلب موسیقی غربی، است. این در حالی است که این نوع از موسیقی الزاما ریشه در اصالت‌های فرهنگی ایرانی ندارد.

مسائل متعددی را در طول تاریخ موسیقی ایران می‌توان یافت که باعث تداوم اصالت فرهنگی، دگرگونی یا تغییر فرهنگ شنیداری موسیقی شده است. اما با نگاهی دقیق به تاریخ موسیقی ایران از دوره ناصری تا پهلوی دوم، می‌توان چنین گفت که با گذر زمان علاوه بر اینکه اصالت فرهنگ شنیداری موسیقی ایران تثبیت و پایدار نگشته بلکه با زاویه‌ای زیاد به سمت فرهنگ بیگانه، خصوصا موسیقی غرب، سوق پیدا کرد. می‌توان ریشه زاویه گرفتن موسیقی از اصالت های خود را در تحولاتی که منشعب از عوامل مختلف، از جمله مسائل سیاسی است یافت. در همین راستا موسیقی نظام در دوره ناصری، اولین بسترهای ورود سازها و مکاتب غربی به ایران را فراهم کرد که با گذشت زمان در بدنه موسیقی ایران نیز رخنه کرد. این روند به نحوی بود که دست اندرکاران موسیقی نظام به امر آموزش‌های رسمی موسیقی ایران ورود کرده و شاگردان پرورش یافته در این مراکز نیز به نحوی در خط سیر موسیقی غربی گام برداشتند. از سوی دیگر ساختار موسیقی ایران توسط افرادی چون سالار معزز، مین‌باشیان و علینقی وزیری هرچه بیشتر به سمت موسیقی غرب گرایش پیدا کرد. عواملی که در نهایت موجب گسست فرهنگ شنیداری موسیقی از دوره ناصری تا پهلوی اول شد را می توان تحت عنوان تجددگرایی، مراسم‌های مذهبی، حذف آموزش سازهای ایرانی در دوره پهلوی اول و رواج آموزش نت محور طبقه بندی کرد. از دوره پهلوی دوم تا انقلاب ۱۳۵۷ علاوه بر چهار عامل اشاره شده، چهار عامل دیگر شامل رادیو و تلویزیون، سالن‌های اجرا و کافه‌ها، ابزار و پخش آثار موسیقی و مراکز فرهنگی نیز در گسست فرهنگ شنیداری موسیقی از اصالت‌های خود موثر واقع شدند.

در اواخر دوره پهلوی اول رادیو و در پهلوی دوم تلویزیون برنامه‌های موسیقی خود را آغاز کردند. هرچند به کارگیری ظرفیت‌ها برای احیا و نشان دادن فرهنگ و هنر ملی در دستور کار این سازمان بود اما با نگاه به روند برنامه‌سازی رادیو و تلویزیون، شاهد اجرای برنامه‌هایی حول محور موسیقی غرب یا موسیقی غیرایرانی هستیم. در همین راستا برنامه‌های جشن هنر شیراز نیز که از رادیو و تلوزیون ملی پخش می‌شد از همین موضوعیت استفاده و ثقل برنامه‌های خود را بر موسیقی غیرایرانی قرار داد. تنها مرکزی که توانست با محوریت احیا کردن موسیقی ایران در نظر گرفت مرکز حفظ و اشاعه موسیقی است. این مرکز با استخدام موسیقی‌دانان پیشکسوت و به موازات آن موسیقی‌دانان جوان، تحرکی جدی در این حیطه داشته باشد. هرچند باید مراکز دیگری چون تأترها، کافه‌ها را نیز در فرهنگ شنیداری موسیقی در نظر گرفت. اما اجرای موسیقی در این مراکز بیشتر رنگ و بوی موسیقی غربی را تداعی می‌کرد تا موسیقی ایرانی. چرا که در این مراکز بنا به پیشینه موسیقی نظام و ورود آن به مراکز آموزشی و متعاقبا پرورش شاگردان با ثقل موسیقی غربی، رخنه آن به مراکز مذکور نیز مهیا گشت. باید در نظر داشت که در این مقطع از چهار مختصات فرهنگ شنیداری موسیقی، به ترتیب ساز و ساختار موسیقی به سمت موسیقی غربی گرایش داشت. این امر به نحوی بود که به گفته فاطمی تاثیری که موسیقی کافه‌ای بر ترانه‌های دستگاهی موسیقی ایران گذاشت، موجب دور شدن موسیقی ایرانی از سرچشمه‌های خود شد (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۳۵).

با اختراع دستگاه‌های ضبط و پخش موسیقی از جمله فونوگراف و دستگاه‌های ضبط مغناطیسی و بعدها کاست، روند تولید و ارائه آثار موسیقی در بین آحاد جامعه، خصوصا در دوره پهلوی دوم نیز بسط و گسترش پیدا کرد. این روند به نحوی بود که تهیه‌کنندگان و شرکت‌های ضبط و پخش، بنا به توجیه اقتصادی، به دنبال مخاطبان بیشتر بودند. لذا با توجه به ارائه آثاری که در رادیو و تلویزیون پخش شده و سمت سوی موسیقی غربی و غیرایرانی داشته و بنا به سیاست‌ها و باورهای اشتباهی که معتقد بود موسیقی ایرانی محزون و غمگین بوده و موسیقی غربی شاد، مفرح و نشاط انگیز است؛ تولید آثار موسیقی بیشتر به سمت موسیقی به اصطلاح پاپ با مولفه‌های غربی گرایش بیشتری نشان می‌داد و همین امر روند فرهنگ شنیداری موسیقی را به سمت موسیقی غیرایرانی سوق می‌داد. مراکز فرهنگی از جمله کاخ جوانان یا کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان نیز در روند بسط موسیقی غربی و موسیقی موسوم به پاپ نقش بسیار عمده‌ای را ایفا نمود. چراکه هرچند سیاست کلی بر احیای موسیقی ایرانی در این مراکز بود اما به‌واقع چنین سیاستی اعمال نمی‌شد و به موسیقی ایرانی بهایی داده نمی‌شد. در مراکزی مانند کانون پرورش فکری نیز اگر موسیقی محلی در برنامه‌های آموزشی موسیقی قرار می گرفت، این آموزش با سازهای غیربومی انجام می‌شد که خود بر گسست فرهنگ شنیداری و دیداری موسیقی موثر واقع می‌شد.

با ملاحظات تاریخی می‌توان به این نکته پی‌برد که حتی بدنه سیاست فرهنگی و سیاسیون دست‌اندرکار، بر خلاف سیاست‌های اظهاری خود مبنی بر تمرکز بر فرهنگ و هنر ملی، متمایل به رویکرد بازآرایی فرهنگ ملی نبودند. از دلائل آن می‌توان به هجمه‌های مدرنیته به صورتی کاملا نهفته و به مرور زمان اشاره کرد. نفوذ مدرنیته حتی سیاست‌مدارها را در عرصه فرهنگی تحت تاثیر خود قرار داده و فرصت نگاه به پیشینه تاریخی را از ایشان سلب نمود. در یک جمع‌بندی اجمالی می‌توان چنین گفت که با ادامه روند تجددگرایی از دوره پهلوی دوم تمامی ارکان کشور از جمله موسیقی ادامه تمایل گرایش به سمت موسیقی غربی را از سرگرفت و در دهه‌های بعد نیز این امر ادامه پیدا کرد. قاعدتا با دگرگونی‌های ایجاد شده، کلیت موسیقی ایران نیز متمایل به موسیقی غربی و غیرایرانی گشته و مخاطب عام نیز چنین امری را پذیرا شد. نتیجه این امر به مرور زمان باعث شد که در بخش عمده‌ای 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 ریشه‌های اصیل خود وفادار بماند.

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، دانش‌آموخته 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

آریان‌پور، امیراشرف (۱۳۹۶). *موسیقی ایران، از انقلاب مشروطیت تا انقلاب جمهوری اسلامی ایران*. تهران: فرهنگستان هنر، موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری، متن.

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.

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

بنکدار، امید (۱۳۷۵). تلویزیون. *نقد سینما* (۷): ۱۳۵-۱۳۲.

پروائی، شیوا (۱۴۰۰). زنان و مصرف موسیقی؛ سنخ‌شناسی ذائقه موسیقایی زنان. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۳(۳): ۹۸-۸۶.

جاوید، هوشنگ (۱۳۸۳). تاریخچه موسیقی در رادیو (بین سال‌های ۱۳۲۶ تا ۱۳۲۹). *ماهنامه رادیو*، (۲۱): ۶۸-۵۹.

چلکوفسکی، پیتر (۱۴۰۱). *تاریخ ایران کمبریج، قسمت سوم، دوره پهلوی. تیمور قادری، جلد هفتم*. تهران: مهتاب.

حسن‌زاده، سیامک؛ مظاهریان، حامد و آزادارمکی، تقی (۱۴۰۱). بررسی و تبیین و شناخت رابطه فضاهای معماری (پاتوق) و گفتمان اندیشمندان ایران در دهه ۱۳۴۰-۱۳۰۰. *ماهنامه جامعه‌شناسی سیاسی ایران*، ۵ (۱۲): ۳۵۷۲-۳۵۵۱.

درویشی، محمدرضا (۱۳۹۴). *نگاه به غرب (بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران)*. چاپ دوم، تهران: موسسه فرهنگی و هنری ماهور.

دورینگ، ژان (۱۳۷۸ الف). موسیقی ایران و خاورمیانه در تقابل با فرهنگ غربی: بخش اول. ترجمه 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.

زرگری‌نژاد، غلامحسین (۱۳۸۶). از مدرسه صنایع مستظرفه تا دانشکده هنرهای زیبا (مروری بر زمینه‌های شکل‌گیری و تاسیس دانشکده هنرهای زیبا در دانشگاه تهران. *نشریه هنرهای زیبا*، (۳۰): ۱۲-۵.

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

رحیمی، فروغ (۱۳۸۷). تاریخچه، ساختار و تشکیلات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. *ماهنامه اطلاع‌یابی و اطلاع‌رسانی*، ۲ (۷): ۲۷-۱۹.

سازگار، ژیلا (۱۳۵۶). *کارنامه‌ای از رادیو و تلویزیون ملی ایران تا پایان ۲۵۳۵*. چاپ اول، تهران: انتشارات رادیو و تلویزیون ملی ایران (سروش).

سپنتا، ساسان (۱۳۷۷). *تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران*. چاپ اول، ویرایش دوم، تهران: موسسه فرهنگی- هنری ماهور.

سپنتا، ساسان (۱۳۸۲). *چشم‌انداز موسیقی ایران* (ویرایش جدید). تهران: موسسه فرهنگی- هنری ماهور.

شاهرودی، فاطمه (۱۴۰۰). *راهنمای نگارش طرح تحقیق در هنر*. تهران: نیل‌آی.

شریعتی، سارا. مهدوی‌مزده، سعید (۱۳۹۹). بررسی جامعه‌شناختی زمینه‌های تحول موسیقی در ایران دهه ۵۰ شمسی. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۲، (۱): ۱۲۶-۹۱.

شریفی، سعید (۱۳۷۷). کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۴۴ تا ۱۳۵۷. *گفتگو*، (۱۹): ۳۷-۲۹.

طاهری‌کیا، حامد (۱۴۰۱). پروژه تطهیر فرهنگ شنیداری و میدان موسیقی در دهه شصت ایران. *فصلنامه علمی مطالعات فرهنگ- ارتباطات*، ۲۳ (۵۸): ۱۶۴-۱۴۳.

عباسی، حجت‌الله (۱۳۸۴). موسیقی رادیو در رژیم پهلوی. *ماهنامه رادیو*، (۲۶): ۴۸-۴۳.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۲). *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران*. تهران: ماهور.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۳). *جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایران*. تهران: ماهور.

فربد، محمدصادق. یزدانی، مژگان (۱۳۹۶). بررسی مردم شناختی مراسم گذار با تاکید بر آیین سده پوشی زرتشتیان یزد. *پژوهش‌های جامعه‌شناختی*، ۱۱، (۱): ۱۴۷-۱۲۷.

فرهت، داریوش (۱۳۴۹). گفتگویی با هرمز فرهت درباره موسیقی در جشن هنر شیراز. *موسیقی مهر*، تا آذر ۱۳۴۹، (۱۲۷ و ۱۲۸): ۶۶-۶۰.

کوپلند، آرون (۱۳۷۵). *چگونه از موسیقی لذت ببریم*. مهدی فروغ، چاپ چهارم، تهران: انتشارات نگاه.

کوهستانی‌نژاد، مسعود (۱۳۸۴). *موسیقی در عصر مشروطه، پژوهشی در هنر عصر مشروطیت* (کتاب دوم). چاپ اول، تهران: مهرنامگ.

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

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

مجله موزیک ایران (۱۳۳۱ الف). *وضع موسیقی ما*. ۱، تیر ماه، (۲).

مجله موزیک ایران (۱۳۳۱ ب). *از ابتذال موسیقی ایرانی جلوگیری کنید*. ۱، آبان ماه، (۶).

مجله موزیک ایران (۱۳۳۱ ج). *خلاصه اخبار موسیقی در ایران*. ۱، آبان ماه، (۶).

مجله موزیک ایران (۱۳۳۲). *کنسرت‌های هنرجویان هنرستان عالی موسیقی*. ۲ (۱۰).

مختاباد، غلامحسین (۱۳۸۸). نقش و کارکرد موسیقی ایرانی در رادیو و تلویزیون. *فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری*. ۵ (۹): ۸۴-۷۱.

مسیب‌نژاد، عین الله (۱۳۹۳). *احیای سنت‌ها با رویکردی نو (تاریخچه مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی)*. تهران: سوره مهر.

معین، محمد (۱۳۸۶). *فرهنگ فارسی*. جلد دوم، چاپ چهارم، تهران: انتشارات ادنا.

ملائی‌توانی، علیرضا (۱۳۸۶). کودتای ۲۸ مرداد و تغییر در نظام سیاسی و فکری ایرانیان. *فصلنامه علمی- پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)، ویژه نامه تاریخی*، ۱۷، (۶۶): ۱۱۱-۱۵۷.

میرزایی، روزبه (۱۴۰۲). *روش تمرین در فراگیری سازهای ایرانی (سازهای غیرکوبه‌ای)*. کرج: نارین رسانه.

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

میرعلی‌نقی، سید علیرضا (۱۳۷۷). *موسیقی‌نامه وزیری*. چاپ اول، تهران: انتشارات وزیری.

نورمحمدی، مهدی. (۱۳۹۸). *اخبار و اسناد کلنل علینقی وزیری در مطبوعات عصر قاجار و پهلوی و آرشیو اسناد ملی*. تهران: موسسه فرهنگی- هنری ماهور.

وجدانی، بهروز (۱۳۷۱). *فرهنگ تفسیری موسیقی*. تهران: انتشارات مترجم.