

The Evolution of The Loanword “Jazz” In Music Of Iran*

Abstract

The history of using loanwords in Iran goes back many years, and examples of such loans, especially in music, are abundant. Among Western loanwords, “jazz” experiences a unique fate and becomes the basis for various interpretations. In this research, which relies on written materials in a descriptive-analytical method, we seek answers to the following questions: What concepts are associated with jazz over time, and what factors have contributed to the inconsistent interpretations of jazz during its musical evolution? Four stages organize the present research. First, the types of terms related to jazz are introduced, and the characteristics of each interpretation are explained. Their description and classification facilitate the recognition of the areas related to it. In the second stage, the replacement of terms with other equivalents is analyzed, and their synonyms over time are discussed. In the third stage, the reasons and contexts for the emergence of various terms for jazz are introduced and musical and nonmusical issues are analyzed. In the fourth stage, considering “Iranian jazz” as a term that has remained in music literature for decades - despite changing functions - it is compared with “American jazz” with a technical approach. Their similarities and differences are discussed in order to find a relationship. The present study revealed that the loanword “jazz” in Iranian music literature represented five concepts: 1. Jazz in the sense of European popular music 2. Jazz in the sense of an experimental genre 3. Jazz in the sense of drums 4. Jazz in the sense of Iranian popular music 5. Jazz in the sense of real jazz. Although some irrelevant perceptions persisted for decades, a deeper understanding of the characteristics of jazz by Iranian musicians - especially from the 1990s onwards - other equivalents replaced the irrelevant interpretations. “Iranian jazz” is the only term that, although with a change in function, remained in Iranian music literature during both periods before and after the Islamic Revolution of Iran. Another part of the present study shows that certain conditions provide grounds for the emergence of different interpretations of jazz. The confluence of issues such as anti-Americanism, traditionalism, subjectivism, lack of coherent support from Iranian organizations and the academic system, as well as musical differences, created a

Received: 09 Dec 2024

Received in revised form: 14 Jan 2025

Accepted: 09 Feb 2025

Amir Shahabi¹  (Corresponding Author)

Ph.D. Candidate in Art Research (Music), Department of Advanced Studies in Art, School of Fine Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Iran. E-mail: a.shahabi@ut.ac.ir

Sasan Fatemi² 

Professor, Department of Music and Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Iran.

E-mail: sfatemi@ut.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.386681.615983>

situation that contributed to the uneven understanding of jazz and ultimately paved the way for the emergence of discordant and sometimes contradictory concepts of this loanword. The findings also show similarities between so-called Iranian jazz (in the 1960s and 1970s) and American jazz. Although the most obvious overlaps do not go beyond the level of writing chords and using a lead sheet, the use of wind instruments in the style of big jazz bands, entrusting the harmonic part to the musicians, using melodic patterns derived from the blues scale, adding sixth, seventh, and ninth intervals to the structure of major and minor triads, and the use of cluster voicing indicate a more profound similarity, the extent of which, of course, requires further research.

Keywords: American music, jazz, loanwords, musical concepts, musical influence

Citation: Shahabi, Amir, & Fatemi, Sasan (2025). The evolution of the loanword “Jazz” in music of Iran, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 30(3), 71-82. (in Persian)



Authors retain the copyright and the full publishing.

Publisher: University of Tehran Press.

*This article is derived from the first author's doctoral dissertation, titled: “The impact of improvisational discourses on encountering Persian classical music with jazz music (similarities and contrarities)” supervised by the second author at the University of Tehran.

سیر تحول وام‌واژه جاز در موسیقی ایران*

چکیده

سابقه استفاده از وام‌واژه‌ها در ایران به سال‌ها قبل بازمی‌گردد و نمونه‌هایش خصوصاً در موسیقی، فراوان یافت می‌شود. در میان انواع وام‌واژه‌های غربی، «جاز» سرنوشت متفاوتی را تجربه می‌کند و بستر تأویل‌های گوناگونی می‌شود. این پژوهش، با روش توصیفی تحلیلی و با تکیه بر مکتوبات، به دنبال شناسایی مفاهیم مرتبط با جاز و یافتن زمینه‌های بروز آن‌هاست. نتایج نشان می‌دهد، اگرچه از بحبوحه

مدرن‌سازی و غربی‌سازی در ایران تا کنون، واژه جاز گستره‌ای از مفاهیم، همچون موسیقی عامه‌پسند اروپایی، گونه‌ای تجربی، ساز درامز، موسیقی عامه‌پسند ایرانی و نیز مفهوم جوهری جاز را نمایندگی می‌کند، اما با آگاهی موسیقی‌دانان، به مرور اطلاق‌های بیگانه از میان می‌روند. طی فرگشت موسیقایی عواملی مانند آمریکاستیزی، سنت‌گرایی، ذهن‌گرایی، فقدان حمایت سازمانی، و همچنین غرابت‌های موسیقایی، زمینه چنین تلقی‌هایی را فراهم می‌آورد. در میان انواع اطلاق‌ها «جاز ایرانی» تنها اصطلاحی است که البته با تغییر کارکرد، در هر دو بازه پیش و پس از انقلاب اسلامی در ادبیات موسیقی ایران باقی می‌ماند. با توجه به اهمیت موسیقی موسوم به جاز ایرانی در دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی، مقایسه‌اش با جاز آمریکایی بخش دیگری از پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد و یافته‌ها و وجود پاره‌ای شباهت‌ها مانند استفاده از سازهای بادی به شیوه بیگ‌بندهای جاز، چگونگی نگارش آکوردها و برخی موارد دیگر را آشکار می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: جاز، موسیقی آمریکا، مفاهیم موسیقایی، نفوذ موسیقایی، وام‌واژه‌ها

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۱۹

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۲۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۱/۲۱

امیر شهابی^۱ (نویسنده مسئول): دانشجوی دکتری پژوهش هنر (گرایش موسیقی)، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
E-mail: a.shahabi@ut.ac.ir

ساسان فاطمی^۲: استاد گروه موسیقی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
E-mail: sfatemi@ut.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.386681.615983>

استناد: شهابی، امیر و فاطمی، ساسان (۱۴۰۴)، سیر تحول وام‌واژه جاز در موسیقی ایران، نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳۰ (۳)، ۷۱-۸۲.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.



* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان: «تأثیر گفتمان‌های بداهه‌پردازی در مواجهه موسیقی کلاسیک ایرانی با موسیقی جَز (شباهت‌ها و تفاوت‌ها)» است که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه تهران انجام شده است.

مقدمه

تاریخ استفاده از انواع وامواژه‌ها در زبان فارسی به سال‌ها قبل بازمی‌گردد و مصادیقش در موسیقی نیز فراوان به چشم می‌خورد. از میانه دوره ناصری، نفوذ وامواژه‌های غربی در ادبیات موسیقی ایران آغاز می‌شود و با روی کار آمدن پهلوی‌ها و گسترش رویکرد مدرن‌سازی و غربی‌سازی نفوذ چنین واژگانی شتاب می‌گیرد. هرچند ابتدا حضور موسیقی‌دانان اروپایی ساکن در ایران بارقه‌های نفوذ وامواژه‌های فنی را موجب شد، اما بازگشت دانش‌آموختگان فارغ‌التحصیل از دیگر ممالک رواج واژگان نورسیده را در میان اهل فن تسهیل کرد و با استقبال از موسیقی به اصطلاح علمی و راه‌اندازی مراکز آموزشی متمرکز -مانند مدرسه موسیقی- دامنه نفوذشان گسترش یافت. برخی از واژگان مذکور بدون تغییر به ادبیات موسیقی راه یافتند، واژگانی مانند ارکستر، آکوستیک، هارمونی و ریتم. برخی‌شان برای تطبیق، با واژگان فارسی ترکیب شدند، مانند نت‌نگاری، آرپژگونه، ملودی‌پردازی و اکوردگذاری. برخی نیز اگرچه به طور مستقیم وارد شدند، اما در ادامه واژه‌گزینان مترادف‌های فارسی را جایگزینشان کردند، مانند چنگسان، تند، شدت‌وری و سازآرایی.

در این میان واژه «جاز» سرنوشتی متفاوت را تجربه می‌کند. ورود جاز به ایران، با نفوذ و تأثیر فرهنگ آمریکایی مقارن می‌شود و بحث‌ها و کشمکش‌های فراوانی برمی‌انگیزد. به محض دور شدن از نگاه امروزی و بازگشت به گذشته از طریق مکتوبات، جاز مستعد تأویل‌های متفاوت در چندصدایی فرهنگی دهه‌های گذشته رخ می‌نماید. وامواژه «جاز» با خاستگاه آمریکایی‌اش، به خلاف اکثر واژه‌های غربی، نه تنها از اصلش فاصله می‌گیرد، بلکه با پذیرش معانی گوناگون، واژه‌ای چندمفهومی می‌شود.

این در حالی است که به طور کلی در ادبیات فارسی، فهرست وامواژه‌های غربی که سازگاری مفهومی با اصلشان را از دست می‌دهند، محدود به معدودی می‌شود. برای مثال واژه سنتیمنتال (sentimental) را به مفهوم آراسته به کار می‌برند که پیوندی با معانی «احساساتی» یا «عاطفی» برقرار نمی‌کند. با این توضیح، عرصه یافتن وامواژه‌ای که در ادبیات فارسی، دو (حتی بیشتر) مفهوم بیگانه را نمایندگی کند بسیار تنگ‌تر می‌شود. با این وجود در ادبیات موسیقی ایران زمین، چنین مواجهه‌ای با واژه «جاز» صورت می‌گیرد. جاز در جایگاه مقوله‌ای چندوجهی به آویزگاهی تبدیل می‌شود که طیف گسترده‌ای از فعالان حوزه مردم‌پسند تا تلفیق‌پسندان و غرب‌پسندان با انواع تفاسیر به سراغش می‌روند و در مسیر بومی‌شدن با اطلاق مفاهیم بیگانه، از آن بهره می‌برند. مسئله اصلی تحقیق به این مقوله بازمی‌گردد که چه عواملی سبب شدند تا تلقی‌های متفاوتی در مواجهه با جاز صورت بگیرد.

روش پژوهش

برای انجام پژوهش حاضر از روش توصیفی-تحلیلی استفاده می‌شود، این روش به محقق امکان می‌دهد تا با مدنظر قرار دادن تاریخ و فرهنگ، فرگشت موسیقایی جاز در ایران را تجزیه و تحلیل کند. روش‌شناسی انتخاب‌شده که از جمله رویکردهای کیفی به شمار می‌آید، امکان شناسایی چگونگی ورود و روند بومی‌سازی وامواژه جاز در گذشته موسیقی ایران را فراهم می‌آورد. با بهره‌گیری از روش ذکر شده، چهار مرحله پژوهش حاضر

را سامان می‌دهد. نخست انواع اطلاق‌های مرتبط با جاز مورد بررسی قرار می‌گیرد و ویژگی‌های هر تلقی تبیین می‌شود. تشریح و دسته‌بندی اطلاق‌ها، سیر تحول جاز در ادبیات موسیقی ایران را به ما می‌شناساند و شناخت حوزه‌های مرتبط با آن را تسهیل می‌کند. در مرحله دوم جایگزینی اطلاق‌ها با برابرانهادهای دیگر مورد واکاوی قرار می‌گیرد و مترادف‌هایشان در گذر زمان به بحث گذاشته می‌شود. در مرحله سوم بررسی دلایل و زمینه‌های بروز انواع اطلاق‌ها به جاز دستور کار قرار می‌گیرد و موارد موسیقایی و پیراموسیقایی واکاوی می‌شود. شناخت نحوه مواجهه با جاز از جانب موسیقی‌دانان -خصوصاً در نخستین دهه‌های ورودش به ایران- امکان دسته‌بندی انواع دیدگاه‌ها را فراهم می‌آورد و چگونگی پیوندش با مفاهیم دیگر را مشخص می‌سازد. طی مرحله چهارم، با مدنظر قرار دادن «جاز ایرانی» -در جایگاه واژه‌ای که ضمن تغییر کار کرد، دهه‌ها در ادبیات موسیقی باقی مانده است- با رویکرد فنی به تطبیقش با «جاز آمریکایی» پرداخته می‌شود و به هدف رابطه‌یابی، شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان مورد بررسی قرار می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

لادن نوشین (۲۰۱۶) تحقیقی را با پیشانی‌نوشت «جاز و معنای اجتماعی‌اش در ایران از استعمار فرهنگی تا جهانی‌شدن» انجام می‌دهد؛ او که با رویکردی فرهنگی به موضوع جاز می‌پردازد، نقش روشن‌فکران را در نحوه مواجهه با آن برجسته می‌داند. همچنین با اشاره به برخوردهای متناقض و کشمکش میان ارگان‌ها، عملکرد سیاست‌گذاران هنری به‌ویژه پس از انقلاب اسلامی را شرح می‌دهد و یکی از دلایل تأمل به جاز در ایران را ذات آزادی‌خواه و جهان‌گرایش برمی‌شمارد. همچنین به فعالیت مراکز فرهنگی در زمان غلامحسین کرباسچی و امکان اجرای موسیقی غربی در سالن‌ها اشاره می‌کند و از گروه‌های آویژه، ایماز و فیه‌مافیه سخن می‌گوید. با وجود آنکه پژوهش نوشین، کورسویی بر زوایای پنهان موسیقی جاز در ایران می‌تاباند، موارد بسیاری را مورد بررسی قرار نمی‌دهد. در ادامه به نمونه‌هایی از موارد مغفول مانده در پژوهش او اشاره می‌شود؛ نوشین توضیح جاز در ایران از ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۹ را فقط در دو پاراگراف شرح می‌دهد و به انواع اطلاق‌های جاز در موسیقی ایران و باز خورد اهل فن و رویکردهای متفاوت و بعضاً متناقض نمی‌پردازد. همچنین از بستر مستعد تفسیرهای گوناگون مرتبط با جاز تا پیش از انقلاب اسلامی سخنی به میان نمی‌آورد و انواع مواجهه با جاز را مورد بررسی قرار نمی‌دهد. او که می‌کوشد سابقه هر مطلب را به پشتوانه بررسی دقیق مشخص کند، جست‌وجوی اینترنتی و انجام پاره‌ای مصاحبه‌های شخصی را به انتخاب مسیر پیچیده پژوهش در میان انبوهی از مکتوبات و ملفوظات قدیمی و رسمی ترجیح می‌دهد. با توجه به اینکه نقد پژوهش نوشین برشی است خارج از این مختصر، نگارندگان به همین اشارات بسنده می‌کنند و تحلیل بیشتر را به زمان و مکان دیگری وامی‌گذارند. به طور کلی در خصوص مفاهیم مرتبط با وامواژه جاز و زمینه‌های بروز تفسیرهای گوناگون از آن در موسیقی ایران، تاکنون پژوهشی انجام نشده است.

از ورود جاز به ایران دهه‌ها می‌گذرد و همین مسئله دسترسی به فعالانش را با محدودیت‌هایی مواجه می‌کند، شماری از هنرمندان این حوزه یا چهره در نقاب خاک کشیدند و یا با آغاز انقلاب اسلامی جلای وطن کردند؛ بنابراین از محل سکونت یا سرنوشت برخی از آن‌ها اطلاعی

در اختیار نیست تا بتوان میزبان دانسته‌هایشان بود.

مبانی نظری پژوهش

ظهور واژه جاز در ادبیات موسیقی ایران زمین به حدود یک سده می‌رسد. در نخستین دهه‌های ورود این وام‌واژه، برخی شرایط موسیقایی و پیراموسیقایی امکان اطلاق‌های بیگانه به جاز را فراهم می‌کند. در این پژوهش ابتدا با مدنظر قرار دادن مؤلفه‌های پیراموسیقایی همچون بسترهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی، زمینه‌های دورافتادگی مفهوم این وام‌واژه - خصوصاً در میان اهل فن موسیقی - با اصلش مورد بررسی قرار می‌گیرد. در بخش دیگری نیز با رویکردی صرفاً موسیقایی، پارامترهای شباهت‌های فنی در دو حوزه موسیقی موسوم به جاز ایرانی و جاز آمریکایی مورد مقایسه قرار می‌گیرد و قرابت‌هایشان به بحث گذاشته می‌شود.

واژه جاز

نظر به اینکه کلیدواژه این تحقیق «جاز» است، توجه به تفاوت نگارش «جاز» و «جَز» طی دهه‌ها میان اهل فن اهمیت می‌یابد. با بررسی اسناد مشخص می‌شود از زمان ورود این واژه تا انقلاب اسلامی، هر دو گروه خاص و عام اغلب از «جاز» استفاده می‌کردند؛ حتی موسیقی‌پژوهان انگلیسی‌زبان حاضر در ایران نیز موقع صحبت کردن یا قلم‌زدن جاز را می‌آوردند؛ اما پس از انقلاب اسلامی، به مرور زمان هواداران، در گفته‌ها و نوشته‌هایشان به سراغ جَز می‌روند. برخی این تفاوت رویه در ادبیات موسیقی را نمی‌پسندند و به آن معترض می‌شوند. به باور سپنتا شماری به دلیل شنیدن تلفظ اروپایی بعضی واژگان موسیقی، به جای تلفظ رایج زبان فارسی همان تلفظ اروپایی را از مسیر خط به نوشته‌هایشان وارد می‌کنند. او که چنین دیدگاهی را نمی‌پذیرد، به طور مشخص درباره جاز می‌نویسد: «طبق موازین زبانشناسی و توجه به هنجار آوایی زبان فارسی تلفظ مناسب این کلمه همان جاز است نه جَز!» (سپنتا، ۱۳۸۷). در برابر این نظر، جبهه مخالفی قرار دارد که با نشان دادن فتحه بر «ج» به تلفظ جدید اصرار می‌ورزد. نویسندگان این سطور برای یکدستی متن و پرهیز از هرگونه تعصب، از نگارش جاز استفاده می‌کنند و مذاقه در باب زیباشناسی و زبانشناسی «جاز» و «جَز» را به اهلش می‌سپارند.

مفاهیم منتسب به جاز

جاز در ایران، کارکردی فراتر از اشاره به سبکی خاص از موسیقی پیدا کرد و در بستر فرهنگی و اجتماعی، به کانون پذیرش انواع برداشت‌های اهل فن تبدیل شد. با تشریح مفاهیم منتسب به جاز می‌توان سیر تحولش در ادبیات موسیقی را شناخت و پیروان هر تفکر را از دیگری تفکیک کرد. در ادامه یک‌به‌یک، انواع اطلاق به جاز مورد بررسی قرار می‌گیرد و ویژگی‌های هر تلقی تشریح می‌شود.

جاز به مفهوم موسیقی عامه‌پسند اروپایی

در پی حضور پرتعداد اروپایی‌ها و آمریکایی‌ها در ایران، مراکزی به منظور تأمین نظرشان اجرای موسیقی عامه‌پسند اروپایی را جزیی از برنامه‌هایشان قرار دادند. از ۱۳۲۰ خورشیدی «جاز» در کنار تبلیغ گروه‌های اروپایی‌ای دیده می‌شود که در کافه - رستوران‌ها به اجرای برنامه می‌پرداختند. برخی از این گروه‌ها پناه‌جویانی یهودی از اروپای شرقی بودند که در خلال جنگ جهانی دوم از ترس جانشان به ایران آمدند. تبلیغ

اجرای جاز گروهی لهستانی در رستوران شمشاد به تاریخ ۱۲ خرداد ۱۳۲۱ نمونه‌ای از آن را به ما نشان می‌دهد (Sternfeld, 2018). همان سال‌ها هتل‌های طراز اول تهران با میزبانی از میهمانانی خارجی که اغلب به خاطر تجارت و سیاحت مدتی در آنجا اقامت می‌کردند، ارکسترهایی خارجی را به خدمت می‌گیرند. گروه‌هایی مانند جُلُی بیز^۱ به سرپرستی استانیسلاو اسپربر و ارکستری به سرپرستی جولوس اسپزی نمونه‌هایی‌اند که به ترتیب در پالاس هتل و پارک هتل برنامه اجرا می‌کردند. مقارن با گسترش نوگرایی و رشد طبقه متوسط، واژه «جاز» به نمادی از موسیقی اروپایی تبدیل شد که با بهره‌گیری از مؤلفه‌هایی مانند سادگی، روانی کلام و در مواردی به رقص آوردن مخاطب، در میان عوام هوادارانی به دست آورد.

با استقبال مخاطبان، شماری از هنرمندان ایرانی هم به موسیقی مذکور روی آوردند و در گروه‌ها مشغول کار شدند. در تاریخ چهارم شهریور سال ۱۳۲۹ خورشیدی اتحادیه موسیقی دانان ایران، نامه‌ای را برای نخست‌وزیر می‌فرستد که طی آن روییک گریگوریان خواستار ابطال پروانه اقامت موسیقی دانان جاز خارجی‌ای می‌شود که چندین ماه است در ایران فعالیت می‌کنند. وی در آنجا توانایی نوازندگان ایرانی به اجرای موسیقی جاز را مورد تأکید قرار می‌دهد (آژند و همکاران، ۱۳۷۹ ج. ۱، ۴۵۴). از قرار معلوم رونق کافه‌های هتل‌های درجه اول و فعالیت ارکسترهای جازشان از یکسو و کسادی کار نوازندگان ایرانی از سوی دیگر اتحادیه موسیقی دانان ایران را به واکنش وامی‌دارد. با توجه به اینکه روییک گریگوریان موسیقی دان بود و در تابستان ۱۳۳۰ برای اقامت راهی آمریکا شد (نک: درویشی، ۱۳۹۴، ۸۵) اما او هم واژه جاز را با دقت به کار نمی‌برد و در بن‌مایه کلامش به موسیقی عامه‌پسند اروپایی اشاره می‌کند. در این بین برخی مستشرقان غربی هم به سیاق داخلی‌ها تفسیر می‌کنند، برای نمونه فارمر (۱۳۸۹/۱۹۷۳) حجم عرضه صفحه گرامافون و موسیقی جاز را ویران‌کننده می‌داند و از جاز روسی و قفقازی سخن می‌گوید.

آثار به جامانده از ارکسترهای خارجی همان دوره نشان می‌دهد که آن‌ها برای انتخاب سرمشق تولیداتشان، اغلب به سراغ الگوهای والس، تانگو و رومبا می‌رفتند. روند اجرای جاز به مفهوم موسیقی عامه‌پسند اروپایی تادو دهه بعدی نیز، در دیگر هتل‌ها مثل نادری (پاتوق منورالفکران و انقلابی‌اندیشان) ادامه می‌یابد (Breyley & Fatemi, 2016, p. 195). با آگاهی اهل فن از ویژگی‌های جاز آمریکایی، اطلاق جاز به موسیقی عامه‌پسند اروپایی تا اواخر دهه چهل خورشیدی کم‌کم منسوخ می‌شود و واژه «خارجی» جایش را می‌گیرد.

جاز به مفهوم گونه‌ای تجربی

با روی کار آمدن پهلوی دوم و گسترش روابط با آمریکا، به جز گردشگران، مستشاران و بازرگانان، فعالان آمریکایی دیگری از جمله موسیقی‌پژوهان هم به ایران آمدند. برونو نتل از این گروه بود. او که برای آشنایی با موسیقی ردیف - دستگاهی مدتی در تهران سکونت داشت، با نگاهی بیرونی به تحلیل موسیقی ایرانی نیز پرداخت. نتل که فاصله‌گیری از بداهه‌پردازی و گرایش به آهنگ‌سازی در موسیقی ایرانی را یکی از عوامل تأثیرگذاری موسیقی غربی می‌دانست (Nettl, 1985, pp. 42-43)، در جای دیگری ضمن اشاره به قالب‌های موسیقی غربی خصوصاً جاز، از مؤلفه بداهه‌پردازی به نشانه فصل مشترکی با موسیقی ردیف - دستگاهی سخن می‌گوید (Nettl, 1975). هرچند نظر نتل صرفاً در حد طرح موضوع باقی

این ساز اختیار می‌کنند، ایرانی‌ها جاز را می‌پسندند.

جاز به مفهوم موسیقی عامه‌پسند ایرانی

جاز به موسیقی عامه‌پسند ایرانی هم نفوذ کرد و تصرف لقب پرطمطراقش فعالان حوزه عامه‌پسند را به صرافت انداخت. جریان متأثر از موسیقی غرب که شماری از آهنگسازان ایرانی به آن می‌پرداختند (نک. سپنتا، ۱۳۹۹، ۳۷۱) یک شاخه مردم‌پسند با نام جاز ایرانی هم پیدا کرد و با وجود آنکه از نگاه برخی صاحب‌نظران، جاز ایرانی و جاز آمریکایی قرابتی با یکدیگر نداشتند، اما تلقی مذکور تا سال‌ها دوام آورد (Breyley & Fatemi, 2016, p. 182). در بخش دیگری از پژوهش حاضر، این دورافتادگی بیشتر مورد تحلیل قرار می‌گیرد و اضافات و جرح و تعدیل‌های جاز ایرانی دقیق‌تر تشریح می‌شود، اما در بیان یکی از ایرادات و شبهات، باید به اشاره گفت که با رجوع به مکتوبات به‌جامانده مشخص می‌شود شماری از مردم تاملت‌ها، موسیقی جاز را با موسیقی سبک ایرانی یکی می‌دانستند. به همین دلیل از همان سال‌ها برخی از آگاهان کوشیدند تفاوت مذکور را با نوشتن مقالاتی تبیین کنند و به این اطلاق نادقیق پایان دهند.

با وجود آنکه جاز ایرانی با موسیقی کلاسیک ایرانی قرابتی نداشت اما در آغاز، فعالان این حوزه تلاش داشتند ضمن استفاده از گام اعتدال مساوی، هارمونی و سازهای غربی، آثاری را معرفی کنند که گویی برآمده از دستگاه‌های ماهر، همایون، شور، چهارگاه و آواز اصفهان است. البته با گذشت زمان، تلاش برای پیوند جاز ایرانی با موسیقی ردیف-دستگاهی از بین رفت و برخی از این قطعات با کلام، بدون پیوند با موسیقی کلاسیک ایرانی، صرفاً بر پایه الحانی غربی یا عربی پدید آمد. غرب مورد اشاره، بیش از آنکه به موسیقی ایالات متحده بستگی داشته باشد، تحت تأثیر موسیقی‌های لاتین، اروپای شرقی، اسپانیایی، یونانی و حتی یهودی بود (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۳۴). با فاصله‌گیری از نظام موسیقی ردیف-دستگاهی، مواردی مثل تقلیل مؤلفه تحریر، وابستگی به متر معین، فرنگی‌مآبی لحن، گرایش به تونالیت‌های مینور و ماژور و در آخر نامیدن آثار با اسامی غربی، در جایگاه مؤلفه‌های هویت‌ساز این نوع موسیقی برجسته می‌شوند.

پس از انقلاب اسلامی، از دهه هفتاد خورشیدی کارکرد اصطلاح «جاز ایرانی» تغییر کرد و با اطلاق نام «پاپ» به این قبیل آثار، برچسب جاز ایرانی بر پیشانی نوشت آثاری قرار گرفت که ضمن بهره‌گیری از ویژگی‌های جاز آمریکایی، با مؤلفه‌های برآمده از موسیقی ردیف-دستگاهی نظیر فواصل ریز پرده و الگوهای ملودیکش آمیخته شدند. در ادامه برخی هنرمندان فعال در جاز ایرانی (به مفهوم جدید) به دیگر کشورها مهاجرت کردند و در جست‌وجوی مخاطبان خارجی نمایندگان جاز ایرانی در جشنواره‌های برون‌مرزی شدند.

جاز به مفهوم جوهری

در برابر تفسیرهای متفاوت از وام‌واژه جاز، برخی نیز آن را به مفهوم جوهری‌اش به کار می‌بردند. در میان موسیقی‌دانان، افرادی بودند که نه تنها جاز را شاخه‌ای هنری می‌پنداشتند، بلکه به هدف شفاف‌سازی بهتر، قلم‌ها را نیز برای تشریح تاریخ و برشمردن ویژگی‌های نظری‌اش به کار می‌گرفتند. تلاش‌های پرویز منصوری برای معرفی موسیقی جاز نمونه‌ای از همین رویکرد است؛ او کوشید با پرداختن به ویژگی‌های نظری موسیقی جاز زمینه‌ای را فراهم کند تا مخاطبان علاوه بر کلیات، مؤلفه‌های سازنده

مانند، اما بعدها لوید میلر چنین رویکردی را پی‌گرفت و شناختن موسیقی ردیف-دستگاهی و یافتن همپوشانی‌هایش با جاز آمریکایی را سخت‌کوشانه دنبال کرد (Miller, 1999, p. 87).

میلر که توانسته بود به حلقه معاشران داریوش صفوت راه یابد، با فعالان مرکز حفظ و اشاعه موسیقی (نوازندگان و خوانندگان ردیف-دستگاهی) آشنا شد و در ادامه امکان اجرای موسیقی جاز به شیوه تجربی را در تلویزیون ملی ایران به‌دست‌آورد (Miller, 1995, p. 515). میلر سعی داشت از بقیه متفاوت باشد، چنین نگاهی صرفاً محدود به موسیقی نبود و در دیگر کارهای او هم وجود داشت، چنانکه برای انتخاب لقب، «کوروش‌علی‌خان» را پسندید. او می‌کوشید موسیقی‌اش را متفاوت از آنچه پیشتر ارائه شده بود، در قالبی جدید و سطحی وسیع به مخاطبان بشناساند. میلر ضمن آشنایی با فنون نوازندگی سازهای ایرانی و به مراد هم‌آمیزی موسیقی ایرانی و موسیقی جاز، سازآرایی غیر معمولی را به مخاطبانش نشان داد. او طی همان دوران، به دفاع از شرق در برابر امپریالیسم غرب هم پرداخت و سنجش موسیقی مشرق‌زمین با معیارهای برآمده از غرب را همچون برخی دیگر از استادان موسیقی ایرانی نپذیرفت (Miller, 1995, p. 23). اگرچه رویکردهای تجربی در سطح جهان، پیش از او نیز با طبع آزمایی‌های شماری هنرمندان خصوصاً با بهره‌گیری از مؤلفه‌های هویت‌ساز موسیقی جاز-آغاز شده بود، اما میلر در جایگاه رهیافتی جدید و پوششی تجربی جاز را به ایرانیان معرفی کرد. چنین مواجهه‌ای با جاز به صورت غیر ارگانیک اتفاق افتاد، زیرا پیش از میلر تلاش مشابهی از جانب موسیقی‌دانان ایرانی صورت نگرفت و با بازگشت او نیز تا دهه‌ها اهل فن ایرانی، رغبتی به اینگونه رویکردهای تجربی با مدنظر قرار دادن جاز نشان ندادند. با پایان یافتن حکمرانی پهلوی دوم، استفاده از واژه جاز به مفهوم گفته‌شده به تدریج منسوخ شد و در سال‌های پس از انقلاب واژه «تلفیقی» یا «فیوژن» جایش را گرفت.

جاز به مفهوم ساز

اطلاق جاز به مجموعه سازهای کوبه‌ای (همان درامز) تلقی دیگری است که از ابتدا میان برخی موسیقی‌دانان رواج یافت. خالقی در ارکستر جاز مهم‌ترین عضو ارکستر را نوازنده‌ای می‌دانست که جاز می‌زند (خالقی، ۱۴۰۰، ۲۶۳). نیکول الوندی را به دلیل داشتن مهارت در نواختن ساز مذکور، نوازنده جاز و جازیت معرفی می‌کردند^۲ (سلطان جاز ایران، ۱۳۳۷). مشحون نیز به توانایی حسین تهرانی در نواختن جاز اشاره می‌کند و از همکاری او با ارکسترها برای اجرا در کافه‌ها می‌نویسد (مشحون، ۱۳۷۳، ج. ۲، ۶۴۸). حمید قنبری در خاطراتش می‌گوید که برای اولین بار ساز جاز را به استودیو می‌برد و اثری اسپانیایی را با شعر خطیبی و با بهره‌گیری از این ساز می‌خواند (فیاض، ۱۳۹۴، ۱۷۲؛ به نقل از جاوید، ۱۳۸۶، ۸۶). درویشی نیز وقتی از فعالیت ارکستر مختلط در باغ گلستان تبریز سخن می‌گوید، در میان شماری سازهای ایرانی و فرنگی به طبل‌های جاز اشاره می‌کند (درویشی، ۱۳۹۴، ۴۵). با وجود برخی تلاش‌ها از دهه سی خورشیدی برای شفاف‌سازی درباره این اطلاق نادقیق هم‌چنان این مدلول در میان برخی عوام معمول است و درامز را با نام جاز می‌شناسند. فاطمی برای ریشه‌یابی این برداشت احتمال گرت‌برداری از نام فرانسوی باتری دو جاز را پیش می‌کشد و آن را به یک فرآیند تدریجی نه‌چندان خودآگاه نسبت می‌دهد (نک: فاطمی، ۱۳۸۳)، به خلاف فرانسوی‌ها که صورت اختصاری باتری را برای

ایران و آمریکا» افزایش یافت و همزمان، مشارکت بنیادهای فرهنگی بخش خصوصی آمریکا از جمله فورد، کارنگی و راکفلر در ایران بیشتر شد. همین عوامل فرهنگی، به حسن روابط و گسترش نفوذ آمریکا در ایران انجامید (نعمتی، ۱۳۹۴، ۸۱).

یکی از موارد مهم نفوذ فرهنگ آمریکایی و برانگیختن تفکر آمریکاستیزی، به حضور شهروندانش در ایران مربوط می‌شود که می‌توان آن‌ها را به سه گروه تقسیم کرد: نخست نمایندگان رسمی دولت آمریکا، دوم کارکنان آمریکایی دولت ایران و سوم افراد حقیقی مانند پژوهشگران، گردشگران و بازرگانان. از میان آمریکایی‌های ساکن ایران، نظامیان حضور پرشماتری داشتند که البته تعدد ایشان پیامدهایی را به دنبال آورد. سال‌های تأثیر و کاباره‌های لوکس خیابان لاله‌زار به پاتوق سربازان آمریکایی‌ای تبدیل شد که برای خوش‌گذرانی و حشرونشر با زنان لذت‌فروش به آنجا رفت‌وآمد می‌کردند (قزوینیان ۲۰۲۰/۱۴۰۰، ۲۵۸). در همین راستا دیدن هتک حرمت و تعدی سربازی آمریکایی به یکی از کسبه تهران، حسین گل‌گلاب را می‌رنجاند و او در واکنش، شعر قطعه «ای ایران» را می‌سراید که با اضافه‌شدن موسیقی خالقی، اثری جاودان پدید می‌آید (خالقی، ۱۴۰۰، ۶۲۱؛ سپنتا، ۱۳۹۹، ۳۱۰). اگرچه آمریکایی‌شدن، زندگی مردم در برخی از کشورهای آسیایی، آمریکای لاتین و اروپایی را بهبود بخشید، اما نتایج یک نظرسنجی از جوانان ایرانی طی سال ۱۹۶۳ نشان می‌دهد که هشتادوپنج درصد از پرسش‌شوندگان معتقد بودند، کمک‌های آمریکا به ایران فقط ثروتمندان را ثروتمندتر می‌کند و پنجاه درصد باور داشتند آمریکا بیش از اندازه تمایل دارد که امور ایران به صورت فعلی باقی بماند (قزوینیان، ۲۰۲۰/۱۴۰۰، ۴۰۷). در کنار موارد ذکرشده عوامل دیگری نظیر تصویب کاپیتولاسیون و موضع علمای مذهبی نیز زمینه آمریکاستیزی را افزایش می‌داد.

در حالی که افتتاح ایستگاه تلویزیونی ارتش آمریکا در خیابان سلطنت‌آباد (پاسداران کنونی)، مسیری تازه برای نفوذ جاز و دیگر آهنگ‌های غربی می‌گشود (نک: سپنتا ۱۳۹۹، ۳۰۸) کم‌کم بحث درباره آمریکاستیزی و جاز از حوزه اهل موسیقی خارج شد و به دیگر رشته‌ها راه‌باز کرد. برای نمونه علی شریعتی در اثنا سخنرانی ۱۹ اردیبهشت ۱۳۴۸ ضمن طرح دیدگاه‌های کارولا گرابرت، به جاز می‌تازد و دلیل پذیرش این «سروصد» و «جیغ و داد» را نداشتن جرات در ابراز نپسندیدنش می‌داند (شریعتی، ۱۳۹۰، ۴۹).

بعد از انقلاب اسلامی نیز جاز مانند دیگر جریان‌های موسیقی مغرب‌زمین از حرکت بازماند. ممانعت مذکور نتیجه رویکردی است که ریشه‌هایش به مبارزه با تهاجم فرهنگی (خاصه فرهنگ آمریکا) و ضرورت توجه به مبانی دینی پیوند می‌خورد. جاز در گیرودار تحولات فکری سال‌های پس از انقلاب، با خاستگاه آمریکایی‌اش ابزار نفوذ فرهنگ غربی به‌شمار آمد و خصوصاً در نخستین سال‌ها و با گسترش تفکر آمریکاستیزی، از جانب نهادهای نظارتی ممنوع اعلام شد.

سنت‌گرایی

به باور این گروه، ریشه و اساس موسیقی ایران‌زمین «از گذشته تاکنون پابرجا باقی مانده و در مسیر و مسیل تاریخ به سوهان مصائب و طوفان حوادث، جلا یافته و به صورت امروزی به دست ما رسیده است...»

آن را بهتر بشناسند (منصوری، ۱۳۳۶). بعلاوه سفر برخی هنرمندان جاز آمریکایی به ایران، چستی آن به سیاق آمریکایی‌اش را بهتر شناساند. در همین راستا موسیقی‌دانان نامداری برای شرکت در جشن‌های شناخته‌شده هنری به ایران آمدند و اجراهایی را در تهران و دیگر شهرها به روی صحنه بردند. برای نمونه گروه پنج‌نفری «مکس روچ» با سازهای ترومپت، کنترباس، ساکسوفن، درامز و همراهی خواننده، قطعاتی از موسیقی جاز را در سومین جشن هنر شیراز (سال ۱۳۴۸) در تخت جمشید برای مخاطبان اجرا کردند. دوک الینگتون نیز برای برگزاری مجموعه کنسرت‌هایی به خاورمیانه آمد و به شهرهایی از ایران سفر کرد. برخی یافته‌ها نشان می‌دهد از دهه‌ها قبل، دانشجویان موسیقی در ایران، چندان هم با جاز و بداهه‌پردازی غریبه نبودند. برای نمونه وقتی دوک الینگتون به هدف برگزاری مجموعه کنسرت‌هایش به ایران می‌آید، درخواست دیدار با محصلان موسیقی را می‌کند. در جلسه‌ای با حضور شاهین فرهت^۲، الینگتون از او در خصوص توانایی بداهه‌نوازی‌اش می‌پرسد و وقتی با پاسخ مثبت روبه‌رو می‌شود، تمی را با پیانو اجرا می‌کند و از او می‌خواهد که توالی مرتبط به آن را در مایه فادیز مینور بداهه‌پردازی کند، فرهت هم از عهده کار برمی‌آید و مورد تشویق الینگتون قرار می‌گیرد (رادیو فرهنگ، مهر ۱۴۰۳، ساعت ۲۲:۱۰). چنین مواردی نشان می‌دهد در کنار تمامی برداشت‌های نادرست، اما شماری از هنرمندان و موسیقی‌دوستان، جاز را به مفهوم جوهری‌اش می‌شناختند و از آن استقبال می‌کردند. با گذشت زمان در میان خواص، استفاده از جاز به مفهوم پیش‌گفته کم‌کم منسوخ شد و «جاز استاندارد» جایش را گرفت؛ اصطلاحی که بیش از همه به کارگان اجرایی جاز آمریکایی اشاره دارد.

زمینه‌های بروز تفسیرهای متفاوت

موارد متفاوتی می‌توانند در پیدایش انواع تلقی به یک مفهوم خاص مؤثر باشند. تلقی‌های گوناگون گاه بازتاب‌دهنده تفکراتی‌اند که ریشه در فرهنگ، تاریخ، سیاست، دانش و بسیاری مؤلفه‌های احتمالی دیگر دارند. با مدنظر قراردادن خاستگاه جاز، شرایط اجتماعی ایران، روابط سیاسی با غرب و دیگر موضوعات مرتبط به آن طی سده اخیر، برخی‌شان برجسته می‌شوند و ما را به ریشه‌ها نزدیک‌تر می‌کنند. در ادامه با بهره‌گیری از بینه تاریخی و فنی، زمینه‌های بروز تفسیرهای متفاوت از جاز به بحث گذاشته می‌شود.

آمریکاستیزی

تا ابتدای سده گذشته مفهوم غرب، در میان توده مردم به تمدنی بازمی‌گشت که ریشه‌ای اروپایی داشت و به طور کلی ایرانیان آن عصر، آگاهی چندانی درباره آمریکا نداشتند. از نظر دیپلماسی هم با بررسی‌های تاریخی مشخص می‌شود، روابط ایران و آمریکا پیشینه زیادی به خود نمی‌بیند و همان اندازه کم نیز با مداخله مخالفان در بازه‌های متفاوت از پویایی بازمی‌ایستد.

آمریکا پس از جنگ جهانی دوم با تدوین راهبردهای جدید برای کسب، حفظ و گسترش منافع ملی با بهره‌گیری از ابزارهای متفاوت در صدد نفوذی پایدار در برخی کشورها از جمله ایران برآمد. سفارت آمریکا در سال ۱۳۲۴ خورشیدی با تأسیس بخش فرهنگی و مطبوعاتی، توسعه روابط فرهنگی با ایران را تسهیل کرد و در همین دوره، گستره فعالیت «انجمن

به سمبلی از موسیقی غربی تبدیل می‌شد که استفاده از نامش هوادارانی را به همراه می‌آورد. در دههٔ سی خورشیدی مثلث هنری عطاءالله خرم (آهنگساز)، پرویز و کیلی (شاعر) و ویگن (خواننده) محبوب‌ترین ترانه‌ها را خلق می‌کنند و در جایگاه مهم‌ترین نمایندگان، موسیقی موسوم به جاز ایرانی را پیش می‌برند (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۳۴؛ به نقل از بدیعی، ۱۳۵۴، ۲۴۸). از همان زمان و با شهرت روزافزون ویگن، لقب سلطان جاز را به او نسبت می‌دهند که با استقبال مردم تا مدت‌ها باقی می‌ماند (Breyley & Fatemi, 2016, p. 200; Breyley & Johnson, 2016, p. 306).

بعلاوه بی‌اطلاعی و یافتن آویز گاهی برای عرضهٔ منیت، ادعاهای ذهنی دیگری را هم در عرصهٔ جاز به دنبال می‌آورد، برای نمونه عباس مهرپویا موسیقی جاز را دارای ریتم خاصی می‌دانست که در میان خوانندگان ایرانی فقط در کارهای او دیده می‌شود (مهرپویا، ۱۳۵۰). دامنهٔ رویکرد مزبور، در ذیل هدف هم‌گامی با آنچه در غرب رخ می‌داد به رادیو و تلویزیون هم راه یافت. طی دههٔ چهل خورشیدی ارکسترهای متفاوتی به منظور پاسخ‌گویی به سلیقهٔ نسل جوان در رادیو تشکیل شدند و بانفوذ بیشتر دیگر فرهنگ‌ها و نسخه‌برداری از آثار آن‌ها، شرایطی متفاوت را برای موسیقی رادیو به وجود آوردند. «ارکستر جاز» یکی از آن‌ها بود که بدون داشتن فصل مشترکی با این موسیقی، نام جاز را بر آن می‌گذارند و آقایان بهیور، سریر، میخاییلیان، رحیمیان و شمعی‌زاده در آن مشغول همکاری می‌شوند (عصاران ۱۳۹۶، ۵۰). با گذشت دو سال از راه‌اندازی تلویزیون ایران، ارکسترهایی با نام جاز و محتوای نامرتبط در آنجا هم فعالیت می‌کنند، بعلاوه هنرمندانی از دیگر کشورها به ایران می‌آیند و در پوشش موزیسین جاز مشغول هنرنمایی می‌شوند که البته باز هم موسیقی آن‌ها پیوندی با جاز ندارد، ارژنیوی^۱ ایتالیایی نمونه‌ای از آن‌هاست (استوار، ۱۳۳۹).

حمایت‌پراکنده

با روی کار آمدن پهلوی اول، تلاش‌هایی برای غربی‌سازی موسیقی صورت گرفت و دستورالعمل‌هایی به شکل آمرانه ابلاغ شد. طی مکاتبه‌ای از سوی وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه در تاریخ شانزدهم آبان ۱۳۱۷ پیرو فرمان پهلوی اول، به سروان مین‌باشیان (رئیس موسیقی کشور) دستور دادند تا اداره‌ای را در این وزارت‌خانه برای تغییر موسیقی کشور و برقرار نمودن اساس آن بر اصول و قواعد و گام‌های موسیقی غربی تأسیس کند (آژند و همکاران، ۱۳۷۹ ج. ۱، ۱۵۸). در این نامه که به «موسیقی جدید» هم اشاره‌ای می‌شود، طی بند اولش موسیقی ادبی، علمی و غربی مورد تأکید قرار می‌گیرد (همان). مطابق آنچه پیشتر اشاره شد، غرب مورد بحث تمامی جغرافیای مغرب‌زمین را نمایندگی نمی‌کرد و بیش از همه معطوف به اروپا می‌شد. چگونگی مواجههٔ مین‌باشیان، محمود و وزیر برای غربی‌سازی موسیقی نیز (نک. درویشی، ۱۳۹۴، ۳۵-۳۹) شناخت محدودشان از موسیقی غربی را بیش از پیش آشکار می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد که آن‌ها نه تنها موسیقی غربی را در جغرافیایی محدود می‌جستند، بلکه همان را نیز همگن در نظر می‌گرفتند. خالقی هم رویکرد مشابهی را ابزار می‌کند و می‌نویسد: «... موسیقی غربی دو گام بزرگ و کوچک دارد که در موسیقی ما هم نظیر آن هست...» (خالقی، ۱۴۰۰، ۶۰۴). توجه ویژه به موسیقی کلاسیک اروپا، حتی نگاه حامیان اروپا را از دیگر موسیقی‌های مغرب‌زمین - خاصه جاز - دورنگاه می‌دارد و واجد درجانی از توجه

(صفوت و کارون، ۱۹۶۷/۱۴۰۰، ۲۶). برخی حفظ چنین دستاوردی را وظیفه می‌دانستند و در برابر تغییر یا جایگزینی مقاومت نشان می‌دادند و گرایش مردم به دیگر موسیقی‌ها به ویژه از نوع غربی را تاب نمی‌آوردند. البته سنت تنها کلیدواژهٔ این تفکر نبود و برای بازگشت به ذات، واژگان دیگری نظیر اصیل، فاخر، باستانی و ملی را نیز به خدمت می‌گرفتند. این در حالی است که به باور محمدرضا فیاض (۱۳۷۷) تلاش برای هم‌خوانی با اصالت، مفهوم این واژه را مخدوش‌تر کرد، زیرا در محیطی که همه به اصل و نسب می‌بالند، کسی نمی‌خواهد با «بی‌ریشگی» انگشت‌نما شود. به هر ترتیب پیروان این تفکر در برابر جاز مقاومت کردند و آن را سدی در برابر موسیقی ایرانی دانستند. برای نمونه محمدعلی امیرجاهد از مخالفان سرسخت می‌شود و کوس و کرنای جاز آمریکایی و آفریقایی را که در آن دوره در سینماها، مهمان‌خانه‌ها و رستوران‌ها هوادارانی داشت جان‌فرسا برمی‌شمرد و وجودش را مغایر با موسیقی باستانی و روح‌پرور ایرانی می‌داند (امیرجاهد، ۱۳۳۶). جالب آنکه وقتی صحبت از جاز به میان می‌آید، برخی نوگرایان موسیقی نیز خود را به سنت نزدیک می‌کنند و در برابر جاز می‌ایستند. خالقی از پیروان مکتب وزیری که برای برقراری پیوند موسیقی کلاسیک ایرانی با قواعد برآمده از موسیقی کلاسیک اروپا تلاش‌هایی انجام داده بود، هنگام مواجهه با جاز و حتی دیگر موسیقی‌های شرقی مثل هندی و عربی به آن‌ها معترض می‌شود و می‌نویسد: «هرکس هرچه خواست خواند و نواخت و معجونی از موسیقی ترک و عرب و هند و جاز را به نام موسیقی ایرانی معرفی کرد...» (خالقی، ۱۴۰۰، ۶۱۳).

مشیر همایون شهردار رویکرد دیگری داشت. او جاز را مانعی برای موسیقی ایرانی نمی‌دانست و به مثابه یک مسیر موازی معرفی می‌کرد. به باور شهردار «در کنار موسیقی ایرانی نوعی موسیقی شبیه به جاز منشعب از موسیقی ایرانی ولی دارای فکل و کراوات شکل می‌گیرد که هیچ قدرتی توان مقابله با آن را ندارد» (صادق، ۱۳۳۹) جاز طی همان دهه، چنان درجه‌ای از نگرانی را برای مسئولان پدید آورد که آن‌ها تصمیم گرفتند با تشکیل شورای عالی موسیقی، بخش ویژه‌ای را برای نظارت بر آن سامان دهند (اخبار رادیو، ۱۳۳۴). حامیان تفکر سنت‌گرا، با آگاهی از سابقهٔ پذیرش موسیقی کلاسیک اروپا در میان اهل فن موسیقی، نمی‌خواستند چنین فرصتی به جاز داده شود تا مبادا رقیبی تازه و آمریکایی، به میدان ستیز با سنت بیاید.

ذهن‌گرایی

گروهی از موسیقی‌دانان هم بودند که چستی موسیقی جاز را به درستی نمی‌شناختند و تأملات شخصی‌شان را با خواننده‌ها و شنیده‌ها پیوند می‌زدند و در نشریات تخصصی به اشتراک می‌گذاشتند. پورتراب احساس سیاه‌پوست‌ها را موجد جاز می‌دانست و آن را وحشی می‌شمرد و توسعه‌اش را باعث فساد و تباهی قلمداد می‌کرد (پورتراب، ۱۳۳۹). استوار آن را نوعی عرفان غربی می‌دانست و از آموزش ناپذیری جاز سخن می‌گفت (استوار، ۱۳۳۹).

با آنکه از سال ۱۳۱۲ در پرتو ایدهٔ هم‌آمیزی سازهای ویولن، ویولا، پیانو و درامز، واژهٔ جاز در کاتالوگ صفحه‌ای ایرانی قرار گرفت، (نک. شریلی، ۱۳۹۹) اما برای کسب مقبولیت نزد عموم، دو دهه زمان برد. به تدریج جاز در ذهن شماری از تجددگرایان و فرصت‌طلبان حوزهٔ موسیقی،

نمی‌داند. همین روند در نظام دانشگاهی هم نفوذ می‌کند، از زمان تأسیس گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران در سال ۱۳۴۴ تاکنون نظام دانشگاهی ایران حمایت منسجمی از جاز انجام نمی‌دهد و امکان آموزش آن در جایگاه رشته یا حتی واحدی درسی را فراهم نمی‌آورد.

در این خصوص آنچه بیش از همه یافت می‌شود حمایت‌های پراکنده و انگشت‌شماری است که طی دهه‌ها برخی افراد انجام داده‌اند. برای نمونه در حوزه جاز، نئل به فعالیت‌هایی در دانشگاه آمریکایی‌ها اشاره می‌کند (Nettl, 1985, p. 78). لوید میلر نیز از برگزاری یک سخنرانی با موضوع نفوذ شرق در موسیقی جاز، در تالار شمس دانشکده هنر و علوم دانشگاه پهلوی شیراز به تاریخ ۱۴ اردیبهشت یاد می‌کند.^۵

با گسترش صفحات موسیقی ایرانی از ابتدای سده گذشته، صفحات موسیقی کلاسیک اروپا و موسیقی جاز آمریکایی نیز با بهره‌گیری از تبلیغات در میان مجلات موسیقی، به بازار ایران راهب ازمی‌کند. همزمان برخی مجلات، نت آثار ایرانی و غیر ایرانی را منتشر می‌کنند و در میان صفحات مذکور بخشی را به «نوت جاز» اختصاص می‌دهند. هرچند در ظاهر، امکان آشنایی با نت‌های جاز برای علاقه‌مندان فراهم می‌آید، اما با نگاهی گذرا مشخص می‌شود نت‌های موسوم به جاز، پیوند محتوایی با اصلش برقرار نمی‌کنند و از ۱۳۴۰ ضمن شناخت ویژگی‌های جاز نزد اهالی فن (و احتمالاً تحریریه مجلات) قطعات یادشده، ذیل پیشانی‌نوشت «خارجی» به چاپ می‌رسند.

حمایت‌های دولتی هم در تلاطم روابط سیاسی ایران و آمریکا با موانعی مواجه می‌شود و به طور خاص از ۱۳۵۷ خورشیدی، نهادهای دولتی رغبتی برای حمایت از جاز نشان نمی‌دهند و علاقه‌مندان تا دهه هفتاد مجالی برای فعالیت به دست نمی‌آورند. نخستین حمایت‌ها از جانب افراد حقیقی صورت می‌گیرد و گروه‌هایی به صورت غیر متمرکز موفق به کسب مجوز اجرای جاز در فرهنگ‌سراهای تهران می‌شوند (Nooshin, 2016).

غرابت‌های موسیقایی

با توجه به اینکه موسیقی جاز برآمده از فرهنگ و جغرافیای متفاوت از ایران زمین است، همین دورافتادگی فرهنگی و جغرافیایی، احتمال وجود غرابت‌های موسیقایی را به ذهن متبادر می‌کند. با مد نظر قرار دادن اینکه موسیقی کلاسیک ایرانی خاستگاهی شرقی و موسیقی جاز خاستگاهی غربی دارد، احتمال مزبور تقویت می‌شود. به باور نئل در طول سده گذشته، مهم‌ترین پدیده در تاریخ جهانی موسیقی، تحمیل موسیقی غربی و اندیشه موسیقایی غربی به دیگر نقاط جهان است (Nettl, 1985, p. 3). وقتی ویژگی‌های مذهبی، بافت اجتماعی، تجربه‌های تاریخی، سیاست‌های مدیریتی و بسیاری موارد دیگر هم در نظر گرفته شوند، ریشه تفاوت‌ها سربرمی‌آورد و شناخت نادرست هر کدام از مؤلفه‌ها، مسیر تفسیرهای نامربوط را هموارتر می‌سازد.

نظر به اینکه بررسی غرابت‌های موسیقایی میان جاز و کلاسیک ایرانی، خود می‌تواند دست‌مایه پژوهشی مستقل باشد، در ادامه با فهرست کردن چهل مورد، صرفاً برخی مدخل‌ها معرفی می‌شوند. پیش از پرداختن به این موارد، توجه به دو نکته ضرورت دارد: نخست اینکه هرچند نکات پیش رو واجد درجاتی از اهمیت‌اند، اما نگارندگان ادعا ندارند که تمامی موارد خاص و عام دورافتادگی‌های موسیقایی جاز و کلاسیک ایرانی در

این فهرست خلاصه می‌شوند. دیگر آنکه اگرچه هدف، ترسیم قلمرویی از غرابت‌هاست، اما شاید در محتوای برخی موارد، مشابهت‌هایی هم دیده شود. چنین مواجهه‌ای اولاً در فهرستی بدین وسعت اجتناب‌ناپذیر است و ثانیاً از اعتبار ادعای وجود غرابت‌ها نمی‌کاهد. با ذکر این مقدمات، در ادامه به یکایک موارد اشاره می‌شود: ۱. سلسله‌مراتب درجات، ۲. بستر نغمگی، ۳. نقش فواصل ریز پرده، ۴. ملودی‌الگوها، ۵. دامنه پرش فواصل در ملودی‌پردازی، ۶. نقش تزئینات، ۷. رویکرد مودال و تونال، ۸. کارکرد بخش همراهی، ۹. بستگی به اوزان شعری، ۱۰. ظرفیت‌ها و محدودیت‌های سازی، ۱۱. تفاوت‌های متریک/ریتمیک، ۱۲. رویکرد فرمال، ۱۳. پذیرش وام‌واژه‌ها، ۱۴. به کارگیری سکنه، ۱۵. میزان آزادی نوازنده/خواننده، ۱۶. وابستگی ملودیک/هارمونیک، ۱۷. گستره اصطلاحات، ۱۸. رویه‌های آموزشی، ۱۹. چگونگی نگارش موسیقی، ۲۰. بداهه‌پردازی/آهنگ‌سازی، ۲۱. کارگان اجرایی، ۲۲. سازآرایی، ۲۳. نقش سازهای کوبه‌ای، ۲۴. زمینه‌های پیدایش از منظر تاریخی، ۲۵. میزان بستگی به سنت‌های موسیقایی، ۲۶. ویژگی‌های فضای اجرایی، ۲۷. پیوند با دیگر هنرها مثلاً رقص، ۲۸. محتوای اشعار انتخابی، ۲۹. نقش خلاقیت، ۳۰. چگونگی پایان‌بندی، ۳۱. استفاده از سکوت، ۳۲. کارکرد نت پدال، ۳۳. سازمایه‌های بسط و گسترش، ۳۴. آداب صحنه و نحوه تعامل با مخاطب، ۳۵. چگونگی مدیریت شدت‌وری، ۳۶. نقش تکنیک‌های گسترش‌یافته، ۳۷. باور به مسائل فرامادی، ۳۸. جانمایی تأکیدها، ۳۹. شیوه‌های نغمه‌گزینی و ۴۰. ویژگی‌های نمادین.

رابطه‌یابی میان دو گونه جاز

با توجه به تأثیرگذاری جریان موسوم به موسیقی جاز ایرانی در سال‌های پیش از انقلاب اسلامی، بر حیات موسیقی مردم‌پسند ایران، در ادامه با سنجه قرار دادن جاز آمریکایی برخی ویژگی‌های جاز ایرانی به بحث گذاشته می‌شود و شباهت‌ها و تفاوت‌های احتمالی‌اش با جاز آمریکایی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

نخستین فصل مشترک جاز ایرانی و جاز آمریکایی، در چگونگی نگارش آکوردها جلب نظر می‌کند. در این دوره از نشانه‌های برآمده از حروف لاتین به جای اعداد رومی، برای تعیین تسلسل هارمونیک بهره می‌گیرند و به سیاق جاز آمریکایی بخشی از اجرای قسمت همراهی را به سلیقه نوازندگان گیتار و پیانو می‌سپرنند. با الگوبرداری‌های سطحی از ریتم‌هایی مانند لاتین-جاز، ساز درامز در اغلب تولیدات جاز ایرانی، عنصری ضروری به شمار می‌رود. پیش از آن نیز طی سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۰ واژه سوئینگ در کنار نام آثار مردم‌پسند صفحات کمپانی رویال دیده می‌شود.^۶ در ادامه سازآرایی شماری از آثار دهه چهل خورشیدی به بیگ‌بندهای جاز نزدیک می‌شود و به کارگیری ترومپت، ساکسوفون و ترومبون عرصه را از گروه ویولن‌ها می‌رباید. جایگزینی نوت‌برگ راهنمایی^۷ با نت‌نوشت دقیق رواج می‌یابد، به این ترتیب ترانه‌پردازان^۸ ملودی مورد نظرشان را روی پنج خط حامل می‌آوردند و تسلسل هارمونیک را با نشانه‌های آکوردی-مشابه با جاز- در پایین آن مشخص می‌کردند و نکات مورد نظرشان را در مقیاس محدودتری از کاغذ می‌گنجاندند. در کنار این‌ها مواردی مانند بداهه‌نوازی بر پی‌آیندهای آکوردی، اجرای شماری الگوهای ملودیک برآمده از گام بلوز، استفاده از تنش مضاعف در ساختار آکورد هفت نمایان برای درجه پنجم و همچنین افزودن فواصل ششم، هفتم و نهم به

نتیجه‌گیری

به گواهی اسناد، عمر جاز در ایران به حدود یک سده می‌رسد. اهل تفسیر طی این مدت، بر حسب سلیقه‌شان مفاهیم متفاوتی را به آن پیوند زدند و در چارچوب‌های گوناگونی به کارش گرفتند. طی پژوهش حاضر مشخص شد، وامواژه «جاز» در ادبیات موسیقی ایران پنج مفهوم را نمایندگی کرده است: ۱. جاز به مفهوم موسیقی عامه‌پسند اروپایی، ۲. جاز به مفهوم گونه‌ای تجربی، ۳. جاز به مفهوم درامز، ۴. جاز به مفهوم موسیقی عامه‌پسند ایرانی و ۵. جاز به مفهوم جوهری. با وجود آنکه تا دهه‌ها شماری از تلقی‌های نامربوط دوام آوردند، اما با شناخت عمیق‌تر ویژگی‌های جاز از جانب موسیقی‌دانان ایرانی - به‌طور ویژه دهه هفتاد خورشیدی به بعد - برابر نهادهای دیگری جایگزین تعبیر بیگانه شدند (نک: تصویر ۱). «جاز ایرانی» تنها تلقی است که البته با تغییر کار کرد، طی هر دوباره پیش و پس از انقلاب اسلامی در ادبیات موسیقی ایران باقی ماند. بخش دیگری از پژوهش حاضر نشان می‌دهد که وجود شرایطی، زمینه‌های بروز تفسیرهای متفاوت از جاز را فراهم می‌آورد. همزمانی مواردی همچون: آمریکاسازی، سنت‌گرایی، ذهن‌گرایی، فقدان حمایت منسجم از جانب نهادها و نظام دانشگاهی ایران و همچنین غرابت‌های موسیقایی، فضایی را به وجود آورد که به درک نایکسان از جاز کمک کرد و در نهایت امکان بروز روایت‌های ناهمخوان و بعضاً متناقض از این وامواژه را به وجود آورد.

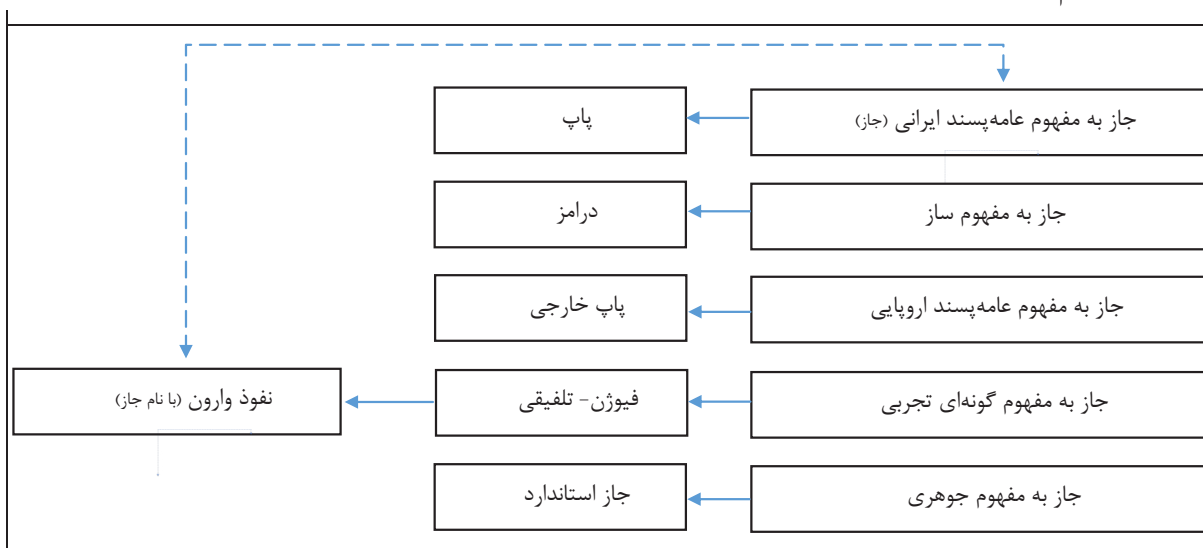
همچنین یافته‌ها نشان می‌دهد قرابت‌هایی بین جاز به اصطلاح ایرانی (در دهه‌های چهل و پنجاه) و جاز آمریکایی یافت می‌شود. با وجود آنکه بارزترین همپوشانی‌ها از سطح نگارش آکوردها و به کارگیری نوت‌برگ راهنمایی فراتر نمی‌رود، اما استفاده از سازهای بادی به شیوه بیگ‌بندهای جاز، سپردن صدادهی بخش هارمونیک به عهده نوازندگان، به کار گرفتن الگوهای ملودیک برآمده از گام بلوز، افزودن فواصل ششم، هفتم و نهم به ساختار تریادهای ماژور و مینور و نیز به کارگیری آواچینی خوشه‌ای، از تشابهی عمیق‌تر حکایت می‌کند که البته بررسی قدر و اندازه‌اش پژوهش‌های دیگری را می‌طلبد.

ساختار تریادهای ماژور و مینور و نیز به کارگیری آواچینی خوشه‌ای، جملگی صدایی متمایز را پدید آوردند؛ اما این آثار از منظر به کارگیری مؤلفه‌های شناخته شده موسیقی جاز آمریکایی (نک: لوین، ۱۳۹۴/۱۹۹۵، ۴۵-۴۹، ۶۹، ۲۷۵ و ۵۰۷؛ نک: شهابی، ۱۴۰۱، ۱۰۶-۱۱۰ و ۱۳۱) - مانند کادانس شناخته شده III-V-I، تکنیک‌نگاری‌های 'پیایی، خارج‌نوازی'، آوردن آکوردهای جایگزین^۲ خصوصاً ترایتون^۳ و پیچیدگی‌های فنی و سرعت بالایی که فی‌المثل در بی‌باپ وجود دارد - واجد در جاتی از توجه نیستند. همپوشانی سطحی میان جاز ایرانی و آمریکایی، وجود دو احتمال را برجسته می‌کند، نخست آشنایی اندک موسیقی‌دانان ایرانی با موارد فنی جاز و دوم تلاش برای تأمین نظر مخاطب و پرهیز از پیچیدگی.

بنابراین فعالان این عرصه به استفاده از عناصر هویت‌ساز جاز آمریکایی رغبتی نشان نمی‌دهند و به برداشتی کم‌مایه از آن بسنده می‌کنند. ظاهراً رواج چنین رویکردی از مرزهای ایران فراتر می‌رود. همزمان در جهان عرب واژه جاز، با نمایندگی نکردن گونه‌ای خاص از موسیقی آمریکا، بیش از همه برای اشاره به موسیقی مردم‌پسند غربی به کار می‌رود. برای نمونه در قاهره یک پاساژ شبیه موسیقی مردم‌پسند غربی را «لون جاز» می‌دانستند^۴ (نک: راسی، ۱۳۸۵/۱۹۸۱-۱۳۸۲/۱۳۹۳). طی دهه‌های مورد بحث، به تبع زمان و طبع هنرمندان، گرایش به دورگه‌سازی در همه کشورهای شرقی گسترش می‌یابد و تقلیدهای بد از جاز بد رواج می‌گیرد. به بیان زاون هاکوپیان در کنگره بین‌المللی موسیقی تهران، معلوم نیست به چه علت این آثار نماینده موسیقی شرقی هم می‌شوند (هاکوپیان، ۱۳۸۳/۱۹۶۱).

در کنار گستره عملکرد فعالان موسیقی عامه‌پسند، برخی دانش‌آموختگان از اروپا برگشته نیز جاز را می‌پسندند. افرادی همچون حنانه، به مراد صدادهی ایرانی، سوئینگ جاز را به خدمت می‌گیرند و با دشتی و چهارگاه و اصفهان می‌آمیزند (تفضلی، ۱۳۸۱). البته پس از انقلاب اسلامی جاز ایرانی که با پذیرش نام «پاپ»، ابزاری استثماری از جانب غرب قلمداد می‌شد، در برابر جریان انقلاب از ادامه فعالیت باز می‌ماند و با مهاجرت سرآمدانش، به لس‌آنجلس آمریکا منتقل می‌شود (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۳۴-۱۳۵).

تصویر ۱. سیر تحول وامواژه جاز در موسیقی ایران



- mardoni va mardom-pasand]. Tehran: Mahour. (in Persian)
- Fayaz, M.R. (1998). Rereading Authenticity [Bazkhani-e esalat]. *Mahour*, 1(1), 93-112. <https://www.magiran.com/volume/8320> (in Persian)
- Fayaz, M.R. (2015). *Until the emergence of the Flowers: A sociological study of music in Iran from the beginning of modernity to 1955* [Ta bardamidan-e Golha: Motale jame-shenakhti-e mousighi dar Iran az sepeide-dam-e tajadod ta 1334]. Tehran: Soure-mehr. (in Persian)
- Ghazvinian, J. (2021). *Iran and America: A history, 1720 to 2020* [Iran va Amrica, Tarikh-e yek rabete az 1720 ta 2020] (Mohsen Askari Jahghi, Trans), Tehran: Nimaj. (Original work published 2020) (in Persian)
- Hacopian, Z. (2004). La tendance a l'hybridation: L'influence des conceptions occidentales: The preservation of traditional forms of the music of the Orient and the Occident, International congress, 6-12 April, 1961, Tehran [Congere-ye beyn-al-melali-e mousighi-e Tehran, 1340: Gerayesh be dorage-sazi, ta'sir-e shivey-e tafakor-e gharbi] (Sasan Fatemi, Trans.). *Mahour*, 6(1), 173-179. <https://www.magiran.com/volume/8080> (Original work published 1961) (in Persian)
- Khaleghi, R. (2021). *The history of Iranian Music* [Sargozasht-e mousighi-e Iran]. Tehran: Mahour. (in Persian)
- Levine, M. (2015). *The jazz theory book* [Theory, harmony va form dar music-e jazz] (Shahab Taleghani, Trans.). (Original work published 1995) (in Persian)
- Mansouri, P. (1957). Jazz World [Donyay-e Jazz]. *Music Magazine*, 18(3), 84-90. <https://B2n.ir/ph7444> (in Persian)
- Mashhoun, H. (1994). *History of Iranian Music (Volume 2)* [Tarikh-e musighi-e Iran (jeld dovom)]. Tehran: Fakhteh. (in Persian)
- Mehrpouya, A. (1971). A moment beside the whisper of the Sitar [Dami pay-e najvay-e hamavay-e Sitar]. *Iran Music Magazine*, 20(11), 30-31 & 40. <https://B2n.ir/nx7214> (in Persian)
- Miller, L. (1995). *A study of form and content of Persian Avaz*. [Doctoral dissertation in Middle East Studies – Persian: Department of languages and literature, University of Utah]. USA.
- Miller, L. (1999). *Music and song in Persia: The art of Avaz*. UK: Curzon Press.
- Nemati, N. (2015). *Iran-USA relations during the second Pahlavi era* [Ravabet-e Iran va Amrica dar dore-ye Pahlavi-e dovom]. Tehran: Negahe-mo'ser. (in Persian)
- Nettl, B. (1975). *Contemporary music and music culture, the role of music in culture: Iran, a recently developed nation*. pp. 71-100, USA: Prentice Hall.
- Nettl, B. (1985). *The western impact on World Music: Change, adaptation and survival*, USA: Schirmer Books.
- Nooshin, L. (2016). *Jazz and its social meaning in Iran from cultural colonialism to the universal*. In: Bohlman, P., Goffredo, P. & Jackson, T. (Eds), *Jazz Worlds/World Jazz*. pp. 125-149, USA: Chicago University Press, <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/14069/>
- Ostovar, H. (1960). A craze called Jazz [Hayahouei be name Jazz]. *Iran Music Magazine*, 9(6), 5-7 & 20. <https://B2n.ir/rm3788> (in Persian)
- Pourtouab, M. (1960). A conversation with an orchestra conductor

پی‌نوشت‌ها

۱. ارکستری لهستانی-یهودی که اعضایش برای اجرا در نخستین مراسم ازدواج پهلوی دوم به ایران آمدند و تا پایان جنگ جهانی دوم در ایران فعال ماندند. گروه با عنوان *Polish Popular Jazz Band* معرفی می‌شد.
۲. در شماره کاتالوگ RT188 و شماره قالب‌های AJ189 و AJ190 از کمپانی رویال، ارکستر اسپانیول-جاز: نیکول الوندی نوشته شده است.
۳. فرهنگ سال برگزاری این جلسه را ۴۵ یا ۴۶ ذکر می‌کند و در ادامه متذکر می‌شود که تاریخ آن را درست به یاد نمی‌آورد.
۴. کاتب در جای دیگر از نیو می‌نویسد.
۵. پوستر این برنامه را لوید میلر برای نگارنده فرستاد. با وجود آنکه روز و ساعت برنامه در پوستر آمده است ولی به سال برگزاری اشاره‌ای نمی‌شود. دکتر میلر نیز سال دقیق سخنرانی را به یاد نمی‌آورد.
۶. بهرام سیر در اثری با عنوان نرگس ناز با شعری از نظام فاطمی و آهنگ و اجرای ارکستر امیری، در عنوان اثر از سوئینگ استفاده می‌کند.
7. Lead Sheet.
8. Songwriters.
9. Cluster Voicing.
10. Tonicization.
11. Outside Playing.
12. Substitution Chords.
13. Tritone.
۱۴. مردم قاهره واژه لون (=رنگ) را به معنای سبک، یا شخصیت موسیقایی، یا قومی به کار می‌بردند.

فهرست منابع

- Azhand, Y., & Masjed-jamei, (A) & Mousavi, (M.H.) & Khaniki, (H). (2000). *Documents of music, theater, and cinema in Iran (Volume One)* [Asnadi az mousighi, the'atr va cinema dar Iran (jeld aval)]. Tehran: Printing and Publishing Organization. (in Persian)
- Amir-jahed, M.A. (1957). Jahed: Iranian writer, poet, and musician [Jahed: nevisande, sha'er, mousighi-dan]. *Iran Music Magazine*, 6(1), 74-76. <https://B2n.ir/ew5320> (in Persian)
- Assaran, H. (2017). *Varoujan* [Varoujan]. Tehran: Roshdiye. (in Persian)
- Breyley, G. & Fatemi, S. (2016). *Iranian music and popular entertainment: From Motrebi to Losanjelesi and beyond*. UK: Routledge.
- Breyley, G. & Johnson, B. (2016). *Jazz and totalitarianism: From the sultan to the Persian side, Jazz in Iran and Iranian Jazz since the 1920s*. UK: Routledge.
- Darvishi, M.R. (2015). *Looking at the West: A discussion on the influence of Western music on Iranian music* [Negah be gharb: bahsi dar ta'sir-e mousighi-e gharb bar mousighi-e Iran]. Tehran: Mahour. (in Persian)
- Farmer, H.J. (2011). An outline of music and musical theory, A survey of Persian art, From prehistoric times to the present [Tarikhche va mabani-e mousighi-e Iran] (Houman Assadi, Trans.). *Mahour*, 13(4), 67-87. <http://magiran.com/volume/60511> (Original work published 1973) (in Persian)
- Fatemi, S. (2005). A brief look at the emergence of popular music in Iran from its beginnings until 1979 [Negahi gozara be peydayesh-e mousighi-e mardom-pasand dar Iran az ebteda ta sal-e 1357]. *Mahour*, 6(4), 27-41. <https://www.magiran.com/volume/7335> (in Persian)
- Fatemi, S. (2013). *The emergence of popular music in Iran: A reflection on the concepts of classical, folk, and popular music* [Peydayesh-e mousighi-e mardom-pasand dar Iran, ta'moli bar mafahim-e classic,

پورتراپ، مصطفی (۱۳۳۹). گفت‌وگویی با یک رهبر ارکستر، مجله موسیک ایران، ۹(۸)، ۲۳-۲۹. <https://B2n.ir/rm3788>

تفضلی، محمدرضا (۱۳۸۱). خامش مید استن حنا: نقش و جایگاه حنا در موسیقی ایران، فصلنامه موسیقی ماهور، ۵(۳)، ۱۵۳-۱۶۸. <https://www.magiran.com/volume/8331>

خالقی، روح‌الله (۱۴۰۰). سرگذشت موسیقی ایران، تهران: ماهور.

درویشی، محمدرضا (۱۳۹۴). نگاه به غرب، بخشی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران، تهران: ماهور.

رادیو فرهنگ (۴ مهر ۱۴۰۳). برنامه نیستان: گفت‌وگو با شاهین فرخت [برنامه رادیویی]. تهیه‌کننده: یلدا احتشامی؛ مصاحبه‌کننده: رضا مهدوی. ساعت ۲۲:۱۰.

راسی، علی جهاد (۱۳۸۵). موسیقی در قاهره معاصر: یک بررسی تطبیقی (ناتالی چوبینه، مترجم). فصلنامه موسیقی ماهور، ۸(۱)، ۷-۲۶. <https://www.magiran.com/volume/30815> (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۱)

راسی، علی جهاد (۱۳۹۳). زیباشناسی موسیقایی در قاهره امروز (لیلا سماواتی، مترجم). فصلنامه موسیقی ماهور، ۱۷(۳)، ۲۵-۳۵. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۲) <https://www.magiran.com/volume/92984>

سپنتا، ساسان (۱۳۸۷). واژگان نوظهور موسیقی در زبان فارسی، فصلنامه موسیقی ماهور، ۱۱(۴)، ۵۷-۶۳. <https://www.magiran.com/volume/46185>

سپنتا، ساسان (۱۳۹۹). چشم‌انداز موسیقی ایران، تهران: ماهور.

سلطان جاز ایران (۱۳۳۷). سوداگران هنر، مجله موسیک ایران، ۷(۱۰)، ۴۰. <https://B2n.ir/de1988>

شرابی، محمدرضا (۱۳۹۹). پیشگامان ضبط موسیقی مردم‌پسند غربی (مآب) در ایران به استناد صفحات گرامافون ۷۸ دور، فصلنامه موسیقی ماهور، ۲۳(۴)، ۵۹-۱۰۰. <https://www.magiran.com/volume/179212>

شریعتی، علی (۱۳۹۰). تجدد و تمدن، بنیاد فرهنگی دکتر علی شریعتی، تهران: چاپخش

شهابی، امیر (۱۴۰۱). اصول بلاهه‌نوازی موسیقی جز، تهران: سوره مهر.

صادق، داور (۱۳۳۹). درباره آخرین پیام استاد، مجله موسیک ایران، ۸(۱)، ۳-۴. <https://B2n.ir/rm3788>

صفوت، داریوش و کارون، نلی (۱۴۰۰). موسیقی ملی ایران (سوسن سلیم‌زاده، مترجم). تهران: ارس. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۷)

عصاران، حسین (۱۳۹۶). واروژان، تهران: رشدیه.

فارمر، هنری-جرج (۱۳۸۹). تاریخچه و مبانی موسیقی ایرانی (هومان اسعدی، مترجم). فصلنامه موسیقی ماهور، ۱۳(۴)، ۶۷-۸۷. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۳) <https://www.magiran.com/volume/60511>

فاطمی، ساسان (۱۳۸۳). نگاهی گذرا به پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران از ابتدا تا سال ۱۳۵۷، فصلنامه موسیقی ماهور، ۶(۴)، ۲۷-۴۱. <https://www.magiran.com/volume/7335>

فاطمی، ساسان (۱۳۹۲). پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی و مردم‌پسند، تهران: ماهور.

فیاض، محمدرضا (۱۳۷۷). بازخوانی اصالت، فصلنامه موسیقی ماهور، ۱۱(۱)، ۹۳-۱۱۲. <https://www.magiran.com/volume/8320>

فیاض، محمدرضا (۱۳۹۴). ت.ا.برمدین گل‌ها، مطالعه جامعه‌شناختی موسیقی در ایران از سینه‌دم تجدد تا ۱۳۳۴، تهران: سوره مهر.

قزوینیان، جان (۱۴۰۰). ایران و آمریکا، تاریخ یک رابطه از ۱۷۲۰ تا ۲۰۲۰ (محسن عسکری جهقی، مترجم). تهران: نیماژ. (چاپ اثر اصلی ۲۰۲۰)

لوین، مارک (۱۳۹۴). تئوری، هارمونی و فرم در موسیک جز (شهاب طالقانی، مترجم). تهران: نقش جهان. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۵)

مشحون، حسن (۱۳۷۳). تاریخ موسیقی ایران (جلد دوم)، تهران: فاخته.

منصوری، پرویز (۱۳۳۶). دنیای جاز، مجله موسیقی، ۱۸(۳)، ۸۴-۹۰. <https://B2n.ir/ph7444>

[Gofto-gouei ba yek rahbar-e orchestr]. *Iran Music Magazine*, 9(8), 22-3&29. <https://B2n.ir/rm3788> (in Persian)

Racy, A.J. (2006). Music in contemporary Cairo: A comparative overview, [Mousighi dar ghahere mo'aser: yek barresi tatbighi] (Natali Choubineh, Trans.). *Mahour*, 8(1), 7-26. <https://www.magiran.com/volume/30815> (Original work published 1981) (in Persian)

Racy, A.J. (2014). Musical aesthetics in present-day Cairo [zibashenasi-e mousighaei dar ghahere emrouz] (Leila Samavati, Trans.). *Mahour*, 17(3), 9-25. <https://www.magiran.com/volume/92984> (Original work published 1982) (in Persian)

Radio Farhang. (2024, September 25). *Neystan program: Interview with Shahin Farhat* [Radio broadcast]. Producer: Yalda Ehteshami; Interviewer: Reza Mahdavi. Broadcast at 10:10 PM. (in Persian)

Radio news (1955). Music news and radio news [Akhbar-e mousighi va akhbar-e radio]. *Irani Music Magazine*, 4(1), 26. <https://B2n.ir/qf8646> (in Persian)

Sadegh, D. (1960). About the master's last message [Darbare-ye akharin payam-e ostad]. *Iran Music Magazine*, 8(11), 3-4. <https://B2n.ir/rm3788> (in Persian)

Safvat, D. & Caron, N. (2021). *Iranian national music* [Mousighi-e meli-e Iran] (Sousan Salimzadeh, Trans.). Tehran: Aras. (Original work published 1967) (in Persian)

Sepanta, S. (2009). Emerging musical vocabulary in Persian [Vajegan-e nozohour-e mousighi dar zaban farsi]. *Mahour*, 11(4), 57-63. <https://www.magiran.com/volume/46185> (in Persian)

Sepanta, S. (2020). *The perspective of music in Iran* [Cheshmandaz-e mousighi-e Iran]. Tehran: Mahour. (in Persian)

Shahabi, A. (2022). *Principles of jazz improvisation* [Osoul-e bedah-e navazi-e jazz]. Tehran: Soure-mehr. (in Persian)

Sharayeli, M.R. (2021). Pioneers of recording popular Western music in Iran based on 78-rpm gramophone records [Pishgaman-e zabt-e mousighi-e mardom-pasand-e gharbima'b dar Iran be estenad-e safahat-e 78-dor]. *Mahour*, 23(4), 59-100. <https://www.magiran.com/volume/179212> (in Persian)

Shariati, A. (2011). *Modernity and civilization* [Tajadod va tammadon]. Tehran: Chapakhsh. (in Persian)

Sternfeld, L. (2018). Poland is not lost while we still live: The making of Polish Iran, 1941-1945. *Jewish Social Studies*, 23(3) (Spring/Summer 2018), pp. 101-127. <https://doi.org/10.2979/jewisocistud.23.3.04>

The Sultan of Jazz in Iran (1958). [Soltan-e jazz-e Iran]. *Iran Music Magazine*, 7(10), 40. <https://B2n.ir/de1988> (in Persian)

Tafazoli, M.R. (2002). The eternity of Hananeh: The role and place of Hananeh in music of Iran, [Khamosh mabad oston hananeh: naghsh va jaygah-e Hananeh dar mousighi-e Iran]. *Mahour*, 5(3), 153-168. <https://www.magiran.com/volume/8331> (in Persian)

آزند، یعقوب؛ مسجدجامعی، احمد؛ موسوی، میرحسین و خانیکی، هادی (۱۳۷۹). اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینما در ایران (جلد اول)، معاونت خدمات مدیریت و اطلاع‌رسانی دفتر رئیس‌جمهور. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

استوار، هوشنگ (۱۳۳۹). هیاهویی بنام جاز، مجله موسیک ایران، ۹(۶)، ۵-۷ و <https://B2n.ir/rm3788>

اخبار رادیو (۱۳۳۴). اخبار موسیقی و اخبار رادیو، مجله موسیک ایران، ۴(۱)، <https://B2n.ir/qf8646>

امیرجاهد، محمدعلی (۱۳۳۶). جاهد: نویسنده، شاعر و موسیقی‌دان ایرانی، مجله موسیک ایران، ۱۶(۱)، ۷۴-۷۶. <https://B2n.ir/ew5320>

مهرپویا، عباس (۱۳۵۰). دمی پای نجوای هماوای سیتار، مجلهٔ موزیک ایران، ۲۰ (۱۱)، ۳۰-۳۱ و ۴۰. <https://B2n.ir/nx7214>

نعمتی، نورالدین (۱۳۹۴). روابط ایران و آمریکا در دوره پهلوی دوم، تهران: نگاه معاصر.

هاکوپیان، زاون (۱۳۸۳). کنگرهٔ بین‌المللی موسیقی تهران، ۱۳۴۰: گرایش به دورگه‌سازی، تأثیر شیوهٔ تفکر غربی (ساسان فاطمی، مترجم). فصلنامهٔ موسیقی ماهور، ۶ (۱)، ۱۷۳-۱۷۹. <https://www.magiran.com/vol-ume/8080> (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۱)