بررسی تغییرات کارکرد موسیقی دستگاهی ایران از سال ۱۳۰۰ تا ۱۴۰۰ شمسی

چکیده

موسیقی انواع گوناگون و متفاوتی دارد که هر کدام جهت هدف خاصی به کار می‌رود. موسیقی دستگاهی ایران، به‌عنوان یکی از نظام‌های کلاسیک موسیقایی ، از این نقش برخوردار است. این موسیقی در دوره‌های قاجار (مشروطه به بعد)، پهلوی و جمهوری اسلامی کارکردهای مختلفی داشته و در طول قرن اخیر دچار تحولاتی در کارکردهای خود شده است. پرسش اصلی آن است که چه عواملی موجب دگرگونی کارکردهای موسیقی دستگاهی شده‌اند؟ و این تغییرات چگونه در بسترهای تاریخی ایران بازتاب یافته‌اند؟ در این مقاله با تکیه بر نظریهٔ کارکردگرایی در اتنوموزیکولوژی، به بررسی این تغییرات پرداخته شده است. روش تحقیق، کیفی و توصیفی - تحلیلی است و داده‌ها از طریق منابع کتابخانه‌ای، اسناد تاریخی، آثار شنیداری، مصاحبه‌ها و تحلیل متون تخصصی گردآوری شده‌اند. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که این موسیقی تحت تأثیر رویدادهای اجتماعی از کارکرد اصلی‌اش - لذت زیبایی‌شناسی - در دوران قاجار، به سمت کارکردهای دیگر در دوران پهلوی و جمهوری اسلامی متمایل شده است. همچنین ضمن دارا بودن رابطهٔ معنادار با گونه‌های جدید شکل گرفته در این موسیقی،سیر تحولات در دوره‌های قاجار تا پهلوی به‌صورت خطی و در دورهٔ جمهوری اسلامی به‌صورت موازی بوده است. همچنین علاوه بر بازتاب سیر تغییرات کارکردگرایانه با تحلیل شواهد، تصویری تحلیلی از پویایی کارکردی موسیقی دستگاهی در ایران معاصر ارائه می‌دهد.

واژه‌های کلیدی

کارکردگرایی، کارکردهای موسیقی دستگاهی ایران، کارکرد زیبایی‌شناسی، کارکرد سرگرمی، کارکرد اجتماعی-سیاسی.

آماده انتشار هنرهای زیبا

Abstract

Iranian *Dastgāhi* music, as one of the classical musical systems of the country, has undergone significant transformations in its functions over the past century. The importance of this issue lies in the fact that socio-economic and political changes, along with cultural variations, have shifted the role of this music beyond the realm of "aesthetic enjoyment" toward other functions. The time span of this study-stretching from the late Qajar period to 2021-was deliberately chosen to allow both a tracing of prior functions and a recognition of the social turning point marked by the Constitutional Revolution. The central research question concerns the factors that have led to changes in the functions of *Dastgāhi* music and the ways in which these transformations have been reflected within Iran's historical contexts. The study further aims to explicate both primary and secondary functions, to assess the degree and form of divergence from the core aesthetic role, and to situate such deviations within broader social, cultural, and institutional conditions. The necessity of this investigation derives, on the one hand, from the continuous influence of social factors in altering core functions and, on the other, from the need to demonstrate the sustained role of *Dastgāhi* music in Iran's social transformations. This research was conducted using a qualitative and descriptive-analytical approach. Data were collected from library resources, historical documents, audio recordings, and specialized interviews. Such a methodology was selected in light of the interdisciplinary nature of the topic, requiring the integration of historical texts with musicological analysis. Findings reveal that in the Qajar era the predominant function of *Dastgāhi* music centered on aesthetic pleasure. During the Pahlavi period, under the influence of mass media expansion and modernist currents, *Dastgāhi* music, while retaining its artistic dimension, acquired new functions including entertainment, national identity formation, and mystical reflection. In the Islamic Republic, due to institutional restrictions and the reconfiguration of performance contexts, multiple functions have emerged in parallel, with none wholly displacing the others. Thus, the trajectory progresses from a "linear" model in the Qajar and Pahlavi periods toward a "parallel" model under the Islamic Republic. Moreover, the study identifies meaningful correlations between these functional shifts and the emergence or reinforcement of new musical subgenres surrounding *Dastgāhi* music. Given that prior scholarship has not examined the functions of Iranian *Dastgāhi* music in a direct and systematic manner, the present study provides a novel contribution by organizing and classifying historical-musicological evidence within a functionalist framework. By drawing on distinctions such as "application

versus function" and on analytical models such as "consumption–application–function," this research constructs a comprehensive picture of the functional dynamism of Iranian *Dastgāhi* music. In doing so, it advances beyond the mere enumeration of functions to offer a genuinely functionalist interpretation of historical transformations. Ultimately, the findings underscore that *Dastgāhi* music is not merely a cultural heritage artifact but a living and dynamic institution that has remained intertwined with Iran's social and cultural transformations. These results hold potential value for the reinterpretation of contemporary Iranian musical currents and for cultural policy-making aimed at preserving and strengthening the position of *Dastgāhi* music.

Keywords: Functionalism; Iranian *Dastgāhi* Music; Aesthetic Function; Entertainment Function; Socio-political Function;

آماده انتشار هنرهای زیبا

مقدمه

موضوع این مقاله بررسی کارکردهای موسیقی دستگاهی ایران از اواخر دورهٔ قاجار تا سال ۱۴۰۰ شمسی است. «اتنوموزیکولوگ‌ها به این اجماع رسیده‌اند که مردم در هرجا، از موسیقی برای انجام کار خاصی استفاده می‌کنند ...» (نتل، ۱۴۰۳، ۴۴۵). اهداف و نتایج استفاده از موسیقی در فعالیت‌های انسانی در ارتباط با مفهوم کارکرد مطالعه می‌شوند. موسیقی دستگاهی نوعی نظام موسیقایی در ایران است که در دربار قاجار به انسجام خود رسیده، بعد از سلسلهٔ قاجار، خارج از دربار به حیات خویش ادامه داده است و به باور برخی از پژوهشگران قوم‌موسیقی‌شناسی غربی، امروزه یکی از موسیقی‌های کلاسیک دنیا محسوب می‌شود (زونیس، ۱۳۷۷؛ نتل، ۱۴۰۳: ۴۴۵). در ابتدا به نظر می‌رسد که کارکرد موسیقی کلاسیک تا حدود معینی مشخص است. معمولاً کارکرد «حظّ زیبای‌شناسی» را برای این نوع موسیقی مطرح می‌کنند؛ با این همه، تفاوت‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جوامع از یک سو و همچنین تفاوت‌های فرهنگی از سوی دیگر، گاه سبب شده که کارکردهای دیگری برای موسیقی‌های کلاسیک پدید آید.

بازهٔ زمانی مورد مطالعه از اواخر حکومت قاجار تا جمهوری اسلامی (۱۴۰۰ش) است. شروع بررسی از سال‌های پایانی حکومت قاجار به این دلیل بوده که هم امکان ردیابی و بررسی پیشینهٔ کارکردهای پیشین را داشته، و هم اصلی‌ترین تغییرات پارادایم اجتماعی یعنی جنبش مشروطه - پیش به سوی مدرن شدن - از این سلسله شروع شده است. ایران از سال ۱۱۷۵ش (سلطنت قاجار) تا ۱۴۰۰ش، از منظر زیست اجتماعی و فرهنگی تغییرات زیادی به خود دیده است. این عوامل در تغییر کارکردهای موسیقی نقش مهمی داشته‌اند. مهم‌ترین پرسش این پژوهش آن است که چه عواملی موجب دگرگونی کارکردهای موسیقی دستگاهی شده‌اند؟ و این تغییرات چگونه در بسترهای تاریخی ایران بازتاب یافته‌اند؟ شیوهٔ پاسخ به این پرسش‌ها به تأثیر عواملی برمی‌گردد که بر کارکردها مؤثر بوده‌اند. ضرورت بررسی کارکردهای موسیقی دستگاهی و پاسخ به این پرسش‌ها را می‌توان از دو جهت در نظر گرفت. نخست این‌که در جامعهٔ ایران همواره عواملی بر تغییر کارکرد اصلی موسیقی دستگاهی نقش داشته‌اند. تبیین این عوامل اجتماعی می‌تواند از یک سو میزان منحصر بودن نقش این عوامل در بروز تغییرات کارکردی را روشن کند؛ و از سوی دیگر، شاید تأثیرات این عوامل به ارتباط دائمی آن‌ها با کارکردهایی برگردد که در بیشتر موسیقی‌ها مشترک است. دیگر این‌که این موضوع نشان می‌دهد که موسیقی دستگاهی کماکان در تحولات اجتماعی ایران نقش ایفا می‌کند.

مطالعات صورت گرفته در ارتباط با کُتب تاریخ‌نگاری در ایران مدرن است. در این منابع گاه به صورت غیرمستقیم می‌توان به درکی نسبی از کارکردهای موسیقی دستگاهی رسید. رویکرد فرهنگ‌پذیری و موسیقی‌شناسانه تحت تأثیر مباحث فرهنگی و مولفه‌های اجتماعی از دیگر مطالعات مرتبط با کارکردگرایی است. مطالعات دیگر به پژوهش‌های قوم‌موسیقی‌شناسان برمی‌گردد. با این‌که در تمامی این منابع اشارات متنوعی در ارتباط با مولفه‌های تأثیرگذار در تغییر کارکرد مشاهده می‌شود، نویسندگان بر این باورند که بررسی این موضوع نیاز به پردازش تحلیلی بیشتری دارد؛ بنابراین با مرور تحولات بر اساس منابع موجود، می‌توان تصویر روشن‌تری از تغییرات کارکردی موسیقی دستگاهی و سیر تحولات آن ارائه کرد.

هدف از این پژوهش تبیین کارکردهای اصلی و جانبی موسیقی دستگاهی است. به عبارت دیگر ضمن شناسایی و برشماری این کارکردها، میزان انحراف از کارکردهای اصلی و شیوهٔ انحراف، احتمالاً می‌تواند روشن کند که این دو جهت‌گیری بر اساس تأثیرات کدام عوامل و در چه شرایطی صورت گرفته است.

روش تحقیق

در این پژوهش، روش تحقیق به صورت کیفی، مبتنی بر توصیف و تحلیل محتوا (چگونگی ارتباط میان پدیده‌ها) است. علت انتخاب روش توصیفی–تحلیلی آن است که پژوهش به دنبال تبیین کارکردهای موسیقی در طول یک قرن بوده و نیازمند بررسی متون، اسناد تاریخی و آثار شنیداری است. روش گردآوری منابع نیز شامل استفاده از منابع کتابخانه‌ای از جمله کُتب و مقاله‌های علمی با موضوع تغییرات کارکردگرایانهٔ موسیقی دستگاهی ایرانی و موضوعات مرتبط است.

پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ تحقیقات صورت گرفته در این زمینه، شامل پژوهش‌ها و مطالعاتی است که اگرچه در هیچ‌یک از آن‌ها (حتی در عنوان) به موضوع کارکردهای موسیقی دستگاهی ایران به صورت مستقیم اشاره نشده؛ اما در ضمن پژوهش‌های صورت گرفته، به برشماری صرف کارکردهای موسیقی مورد نظر اشاره شده است که می‌توان آن را به چهار دسته تقسیم کرد: ۱. منابع تاریخی مدرن، از جمله کتاب *سرگذشت موسیقی ایران* (خالقی، ۱۳۳۵)، *تاریخ موسیقی ایران* (مشحون، ۱۳۷۳) ۲. منابع فرهنگ‌پذیری. از جمله کتاب *نگاه به غرب* (درویشی، ۱۳۹۴) که از مهم‌ترین آن‌ها محسوب می‌شود ۳. منابع موسیقی‌شناسانه با رویکرد رسانه‌ای مانند کتاب *تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران* (سپنتا، ۱۳٦٦) و *چشم‌انداز موسیقی ایران* (سپنتا، ۱۳٦۹) ٤. منابع قوم‌موسیقی‌شناسانه. در این ارتباط می‌توان به مطالعات ساسان فاطمی در ارتباط با موسیقی مردمی شهری و موسیقی مردم پسند در کتاب‌های *جشن و موسیقی در فرهنگ شهری ایران* (فاطمی، ۱۳۹۳) و پیدایش موسیقی مردم پسند در ایران (فاطمی، ۱۳۹۲) اشاره کرد؛ همچنین می‌توان به کتاب *موسیقی ایران: از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی ایران* اشاره کرد که تا حدودی به بررسی بسترهای فرهنگی در تحولات موسیقی پرداخته شده است (آریان‌پور، ۱۳۹۶). با این همه هدف اصلی نویسندگان، کارکردهای موسیقی دستگاهی نبوده، بنابراین نویسندگان این مقاله می‌کوشند که بحثی را در این ارتباط به صورت منسجم و طبقه‌بندی ارائه کنند.

نظریه‌های کارکردگرایی

دیدگاه‌های دو شخصیت مهم قوم‌موسیقی‌شناسی در ارتباط با کارکردهای موسیقی اهمیت خاصی دارد. آلن مریام از بنیان‌گذاران رشتهٔ قوم‌موسیقی‌شناسی و متأثر از دیدگاه کارکردگرایی ساختاری، در پی معنای موسیقی که علاوه بر چیستی موضوع، به کاری که آن موضوع برای مردم می‌کند و چگونه آن را انجام می‌دهد، تأکید دارد (۱۳۹۶، ۲۹۵). وی در کتاب خویش سعی در تمایز مفاهیم کاربرد و کارکرد دارد. مریام

کارکرد را به نقل از زیگفرید نادل «اثر خاص هر عنصر در جهت برآورده کردن و پاسخ‌گویی به نیازها به کار می‌برد» (مریام، ۱۳۹۶، ۲۱۸). به‌کارگیری واژه‌های «اثر خاص»، «عنصر»، «نیاز» و «پاسخ» در این تعریف نشان می‌دهد که مفهوم «کارکرد» از دیدگاه او، با تعریف‌های این مفهوم در مبانی گرایش‌های انسان‌شناسی کارکردگرایی و کارکردگراییِ ساختاری همسویی دارد. مریام کارکردهای «بیان احساسی»، «حظّ زیبایی‌شناختی»، «سرگرمی»، «ارتباط»، «پاسخ فیزیکی»، «تأکید بر پیروی از هنجارهای اجتماعی»، «اعتباربخشی نهادهای اجتماعی و مناسک مذهبی»، «سهیم شدن در تداوم و پایایی فرهنگ» و «سهیم شدن در انسجام جامعه» در ارتباط با موسیقی را شرح داده است (مریام، ۱۳۹۶، ۲۲۶-۲۱۹). بنابراین وی برای کاربردهای متکثر موسیقی، کارکردهای محدودی قائل بوده است. مریام ضمن تأکید بر تمایز "کاربرد" و "کارکرد"، این دو را مکمل یکدیگر دانسته است؛ به این معنا که هر کاربرد موسیقایی در سطح کنش انسانی، دلالت بر کارکردی وسیع‌تر در بستر اجتماعی و فرهنگی دارد (مریام، ۱۳۹۶، ۲۹۵). از همین منظر، درموسیقی دستگاهی ایران نیز می‌توان دید که «کاربرد»های مشخص آن در موقعیت‌های تاریخی ـ اجرا در دربار، رادیو یا محافل اعتراضی- همگی در سطحی عملی و موقعیتی معنا می‌یابند؛ اما «کارکرد»های عمیق‌تر این نمونه‌ها، یعنی انسجام‌بخشی سیاسی، هویت‌سازی ملی، یا انتقال پیام‌های اعتراضی و عرفانی، تنها در پرتو چارچوب کارکردگرایی مریام قابل تبیین است. بدین‌ترتیب، مطالعهٔ تمایز میان کاربرد و کارکرد نه تنها ما را قادر می‌سازد تا لایه‌های معنایی موسیقی دستگاهی در بستر اجتماعی-فرهنگی ایران را بشناسیم، بلکه نشان می‌دهد که این موسیقی چگونه از سطح «مصرف و اجرا» فراتر رفته و به عاملی در تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دوره‌های قاجار، پهلوی و جمهوری اسلامی بدل شده است.

نتل در کتاب خویش در ارتباط با کارکردها به دو نکتهٔ اساسی پرداخته است. نخست این‌که موسیقی بر انسان تأثیر می‌گذارد، لذا در امور مختلف زندگی کاربرد وسیعی دارد و این کاربردها به شکل انتزاعی منتج به کارکردهای محدودی می‌شوند. دیگر این‌که وی بحثی در مورد کارکردهای مختلف (از نظر مریام) و کارکردهای اصلی (از نظر بلکینگ، لومکس و اسمال) کرده، سپس با طرح نظریهٔ «هرم و سکه» ابعاد مطالعهٔ بیشتر را باز کرده است. وی پایهٔ هرم را کاربردها، سطوح منتهی به یک نقطه را کارکردهای مریام و رأس هرم را کارکرد اصلی معرفی کرده است. همچنین نماد سکه را از این جهت طرح کرده که یک سطح آن نگاه درون فرهنگی و سطح دیگر نگاه برون فرهنگی است. به نوعی کاربردها سطح درون‌فرهنگی و کارکردها سطح برون فرهنگی در ساختار نمادین سکه را دربرمی‌گیرند. اما به دلیل عدم انعطاف و نبود کارکرد اصلی، نماد سکه را چندان کارا ندانسته است. وی دگربار به مدل هرم برگشته و آن را منعطف‌تر دانسته و پایه را همان کاربردها، سطوح را کارکردهای مریام و کارکرد اصلی را برخلاف بلکینگ و ... چیز دیگری ذکر کرده است: «... اساسی‌ترین و مهم‌ترین کارکرد موسیقی در جامعهٔ بشری و کاری که موسیقی برای انسان‌ها انجام می‌دهد، نقشی واسطه مانند در میان نیروهای مختلف است ...» (نتل، ۱۴۰۳، ۴۵۴). به عنوان مثال موسیقی را واسطهٔ روابط بشر با ماوراءالطبیعه، انسان و سایر موجودات و یکپارچگی گروه‌های اجتماعی دانسته است. به زعم وی این کارکرد هنگامی شکل می‌گیرد که میان افراد، گفتگویی به وسیلهٔ کلام نمی‌تواند صورت پذیرد (همان). نتل مدل هرم خود را چنین تبیین می‌کند: در کف هرم "مصرف موسیقی" قرار دارد، در لایه‌های میانی "کاربردها"، و در رأس هرم "کارکرد موسیقی" به‌عنوان نقشی بنیادی در حیات اجتماعی. بدین‌سان، حرکت از مصرف به کارکرد،

حرکتی از سطح مشاهدهٔ بیرونی به سطح معناهای عمیق درون فرهنگی است (آزادهفر، ۱۴۰۱، ۱۰۸). با این نگاه، کارکردهای موسیقی دستگاهی ایران را نیز می‌توان در چارچوب مدل هرم نتل تحلیل کرد: در سطح «مصرف» شاهد اجرای روزمره در دربار قاجار، رادیو پهلوی یا کنسرت‌های پس از انقلاب هستیم؛ در سطح «کاربرد» این اجراها معانی متنوعی چون تفریح، آموزش یا آیین‌های مذهبی می‌یابند؛ و در رأس هرم، «کارکرد» بنیادین آن‌ها آشکار می‌شود، یعنی نقش واسطه‌ای موسیقی در پیوند دادن افراد با امر سیاسی (مانند تصنیف‌های مشروطه و اعتراضات پس از انقلاب)، با امر معنوی (موسیقی عرفانی ناظری و شجریان) و با امر اجتماعی (برنامه‌های گل‌ها به‌عنوان بازنمای هویت ملی). از این رو، موسیقی دستگاهی فراتر از مصرف و کاربرد، به کارکردی کلان در انسجام و بازنمایی فرهنگ ایرانی بدل شده است.

کارکردگرایی در علوم اجتماعی بر بنیان دیدگاه‌هایی چون پارسونز و رادکلیف براون شکل گرفت. پارسونز با تبیین چهار وظیفهٔ اساسی هر نظام (تطبیق، دستیابی به هدف، یکپارچگی و نگهداشت الگو) چارچوبی نظری برای تحلیل نظام‌های اجتماعی ارائه کرد، و رادکلیف براون با تمایز میان "ساختار واقعی" و "شکل ساختاری"، پیوند پدیده‌های فرهنگی با بستر اجتماعی را توضیح داد (میثمی و عباسی، ۱۴۰۰). این مبانی بعدها در قوم‌موسیقی‌شناسی نیز بازتاب یافت.

بر این اساس، اگرچه کارکردگرایی ساختاری با نقدهایی چون بی‌توجهی به فردیت و تغییر اجتماعی مواجه شده، اما در قالب نوکارکردگرایی و از رهگذر رویکردهای اتنوموزیکولوژی، همچنان ابزاری مهم برای درک نقش‌های متکثر موسیقی در حیات انسانی به شمار می‌آید (کمربیگی، ۱۳۹۶).

کارکردهای موسیقی دستگاهی از ۱۱۷۵ش تا ۱۴۰۰ش

1. دورهٔ قاجار

در دوران قاجار، فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه بیش از دیگران حکومت کردند، لذا تأثیر این دو شاه در تحولات موسیقی دربار چشمگیرتر است. اینان در ادامهٔ سنت دربار تعدادی از اهل موسیقی را در اختیار داشتند. آنچه که مسلم است، این است که مجریان موسیقی شأن فردی و گروهی یکسانی نداشته‌اند. به همین جهت است که قائل به تفکیک آن‌ها تحت عناوین «عملهٔ طرب خاصه»، «عملهٔ طرب» و «مطرب‌ها» شده‌اند (خالقی، ۱۳۹۰، ۳۳؛ مشحون، ۱۳۷۳، ۳۸۶-۳۹۰). اینکه عملهٔ طرب خاصه حق جلوس و نواختن در بارگاه شاه داشتند (همان) حتماً به معیارهای خاصی برمی‌گردد. احتمالاً یکی از این معیارها مهارت آنان بوده است. با این همه عارف قزوینی به صراحت از نوازندگی مراد خان انتقاد می‌کند که در خور توجه است (عارف قزوینی، ۱۳۸۱، ۱۱۱). به طور کلی، در روزگار ناصرالدین شاه دو خاندان موسیقی‌دان رسمی دربار، کم وبیش تنها امانتداران موسیقی سنتی بودند: یکی خاندان محمدصادق خان، رهبر نوازندگان شاه، و دیگری خاندان علی‌اکبر فراهانی (یوسف‌زاده، ۱۳۷۸). محمدصادق خان - ملقب به سرورالملک - که ریاست عملهٔ طرب و نوازندگان نقارخانه را برعهده داشت، از سرشناس‌ترین نوازندگان سنتور در دورهٔ ناصرالدین‌شاه بود و توانست به‌واسطهٔ مهارت و خلاقیتش، جایگاه شاخصی در موسیقی دربار کسب کند. از شاگردان سرشناس او می‌توان به سماع حضور، علی‌اکبر شاهی و مشیر همایون شهردار اشاره کرد. همچنین

شکل‌گیری انسجام ساختاری در نظام موسیقی ایران ـ که در دربار قاجار تحت عنوان «موسیقی دستگاهی ایران» تثبیت شد ـ بیش از همه مرهون این گروه و به‌ویژه خاندان فراهانی است؛ امری که علاوه بر نشان‌دادن استقلال حرفه‌ای و خلاقیت فردی آنان، از مهم‌ترین شاخص‌ها در تحلیل کارکردهای موسیقی این دوره به شمار می‌آید.

دستهٔ دیگر عملهٔ طرب بودند که اعتبار آنان از عملهٔ طرب خاصه کمتر بود، ولی شأن اجتماعی بیشتری نسبت به مطرب‌ها داشتند. چنانچه بسیاری از درباریان و حتی زنان شاه، برای خود مطرب و عملهٔ طرب داشتند، که جزء خدمهٔ آن‌ها محسوب می‌شد (مشحون، ۱۳۷۳، ۳۸۷). از دسته‌های مطربی گاه در مراسم خاص نیز دعوت می‌شد. این دسته‌ها عمدتاً به نوع دیگری از موسیقی، یعنی موسیقی مردم‌پسند تعلق داشتند. نایب نقاره‌خانه بر دسته‌های مطربی درجهٔ دو و سه غیردولتی ریاست داشت (مستوفی، ۱۳۴۰، ج۱، ۳۶۰). آن‌ها موظف بودند که برای اجراهای خود مالیات بپردازند؛ در عوض، معاون نقاره‌خانه نیز از دسته‌های معتبر برای شرکت در مجالس سرور رجال دوران دعوت می‌کرد. در تصنیف‌های مطربی عمدتاً از اشعار غیر کلاسیک استفاده می‌شد که نمونه‌هایی از آن در *روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه* ذکر شده است (اعتماد السلطنه، ۱۳۴۵، ۳۸۵ و ۱۰۴۸).

پرسشی که مطرح می‌شود این است که، عملهٔ طرب خاصه و غیر خاصه چه نوع موسیقی‌ای را اجرا می‌کردند که بتوان کارکرد خاصی برای آن متصور شد؟ اگر این موسیقی را کلاسیک قلمداد کنیم، به نقل از نتل، در محدودهٔ هنر برای هنر است و به نظر اغلب اتنوموزیکولوگ‌ها هیچ کارکرد دیگری برای آن جز همان هنر برای هنر یا لذت زیبایی محض نمی‌توان در نظر گرفت (۱۴۰۳، ٤٤٤). از اغلب صفحات باقی‌مانده از دوران قاجار چنین برمی‌آید که موسیقی آوازی با کلام بالاترین جایگاه را داشته، همچنین بیشتر اشعار برگرفته از اشعار سعدی بوده است. پردازش این اشعار با مضامین مختلف توسط خوانندگان، خود مبین همان دیدگاه فراتر از سرگرمی است؛ زیرا تمایل به موسیقی ضربی، به ویژه همراه با کلام به طور معناداری گرایش کارکرد سرگرمی را دامن می‌زده است، برای همین است که خواندن تصنیف به نوازندگان ضرب و زنان نسبت داده می‌شد، و این ویژگی‌های شأنی، خود بیان‌گر تفکر انتزاعی از آوازخوانی به عنوان فرآیندی هنری‌تر بود. اگرچه تصنیف‌خوانی با ضرب، در ظاهر جنبهٔ سرگرمی دارد، اما از منظر مریام، کاربرد سرگرمی می‌تواند دلالت بر کارکردی فرهنگی یا اجتماعی داشته باشد. بنابراین، باید بررسی شود که آیا این نوع موسیقی در دربار قاجار، صرفاً برای تفریح بوده یا حامل پیام‌های نمادین، آیینی یا حتی سیاسی نیز بوده است؟

اگر به اوایل حکومت قاجار برگردیم، می‌بینیم که نقش زنان در این دوره بیشتر بوده است. اظهارت عضدالدوله در ارتباط با توضیحات دسته‌های موسیقی استاد زهره و استاد مینا درخور توجه است. این موضوع بی‌ارتباط با زن‌بارگی فتحعلی شاه و واگذاری جنگ به عباس میرزا نیست. شاهی که در حرم‌سرا در پی خوشگذارنی بود و رقص و تصنیف‌خوانی (Chodzko, 1971) در دربار اهمیت خاصی داشت. کاربرد اصطلاح «بازیگر» و «بازیگرخانه» (مربوط به دو دسته) بی‌ارتباط با مفاهیم سرگرمی نیست. در اصل، سران این دو دسته عملهٔ طربی بودند که زیر نظر عملهٔ طرب خاصه فعالیت می‌کردند و در «معلم-خانه» نزد آقامحمدرضا، رجبعلی خان و چالانچی خان آموزش می‌دیدند. زنان نوازنده این دو دسته، تار،

سه‌تار، کمانچه، سنتور، چینی و ضرب می‌نواختند، تعدادی خواننده و رقاص نیز با آنان همکاری می‌کردند (عضدالدوله، ۱۳۷۶، ۴۷). مشحون در ارتباط با فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه چنین بیان کرده است: «... راحت‌طلبی و عیش‌دوستی و علاقه به تشریفات و تجمل و امور تفننی و ذوقی و تفریحی در دورهٔ نخستین پادشاهان قاجار به ویژه فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه و توجه آنان به رشته‌های هنری سبب رواج و رونق شعر، نقاشی، خوش‌نویسی و موسیقی گردید» (۱۳۷۳، ۳۷۱). بنابراین می‌توان پنداشت که مجریان موسیقی هنری در این زمان نیم‌نگاهی به لذّت و سرگرمی داشته‌اند.

جنگ ایران و روسیه و شکست ایران، غفلتِ نظام در عقب‌ماندگی ایران، راه‌اندازی دارالفنون توسط امیرکبیر، اعزام دانشجویان به اروپا جهت تحصیل، بازگشت آنان به ایران، رفرم‌های میرزا حسین خان سپهسالار و راه‌اندازی چند وزارتخانه، تشکیل گروه‌های سیاسی تحت تأثیر گروه‌های چپ روسیه، زمینه‌های تغییر نظام سلطنت مطلقه به مشروطه را فراهم کرد. امری که سرانجام مظفرالدین شاه را به تشکیل مجلس نخست و پذیرش سلطنت مشروطه وادار کرد. در این مرحله، صحنه از دربار به باغ‌های خصوصی، پارک‌ها، گراندهتل در لاله‌زار کشانده شد (نورمحمدی، ۱۴۰۲). مشارکت جریان‌های صوفی، سیاسی و از طرف دیگر تاجران در این روند، بستر فرهنگی مناسبی را در راه‌اندازی کنسرت‌ها در پایتخت و شهرهای-های مهم مهیا کرد. در این مسیر برخی از فعالان موسیقی دستگاهی که مستقل از دربار بودند؛ از جمله عارف قزوینی، نقش مهمی را در برگزاری کنسرت‌ها ایفا کردند. ساخته شدن تصانیف وطنی و تأثیر آن در تحولات، به دفعات در منابع مختلف بازگو شده است. عارف قزوینی در نقد *فتوای من* در مورد موسیقی چنین بیان کرده است: «... علاقه‌مندی من به شعائر ملی که بزرگترین آن‌ها موسیقی است... موسیقی مشخص و معرف قومیت، مربی و مهیج روح ملی است و هر ملتی که دارای این روح روان‌بخش نباشد، حق حیات ندارد ...» (نور محمدی، ۱۴۰۲، ۴۳۱ – ۴۳۲). در این مرحله کارکرد دیگری برای موسیقی دستگاهی شکل گرفت که در انسجام مشروطه‌طلبان و حامیان آن‌ها نقش داشت و طبعاً تا حدودی کارکرد موسیقی دستگاهی را به اهداف اجتماعی-سیاسی سوق داد. موسیقی‌ای که در زندگی اجتماعی، به دلیل نگاه مذهبی تا حدی مکروه و گاه مذموم بود به عنوان واسطه‌ای در این تحولات نقش ایفا کرد و زمینه‌ساز تعدیل درون فرهنگی نسبت به حضور موسیقی در جامعه شد.

با شکل‌گیری جریان براندازی حکومت قاجار و جایگزینی آن با نظام جمهوری که شعار آن توسط رضا خان طرح می‌شد، تصانیف عارف به سمت این شعار جدید هدایت شد؛ لذا کارکرد مذکور همچنان ادامه پیدا کرد؛ اگرچه تحولات اجتماعی مانع شکل‌گیری نظام جمهوری شد و متعاقب آن حکومت قاجار به حکومت پهلوی واگذار شد. با این روند عملاً کارکرد فوق محدود و کم‌رنگ شد. همچنین در دورهٔ قاجار، موسیقی دستگاهی به‌عنوان ابزاری برای تفریح دربار و هنری برای لذت زیبایی‌شناسی شناخته می‌شد. این امر می‌تواند به‌عنوان یک کارکرد اصلی از منظر کارکردگرایی در نظر گرفته شود، که موسیقی در این زمان، علاوه بر جنبهٔ هنری، به‌عنوان وسیله‌ای برای پاسخ‌گویی به نیازهای اجتماعی و سیاسی درباریان عمل می‌کند.

2. دورهٔ پهلوی

الف: ۱۳۰٤-۱۳۲۰ش

در بازهٔ زمانی حکومت رضا شاه مجریان موسیقی دستگاهی از دربار خارج شدند. از دست‌دادن چنین عقبهٔ مهم و تاریخی، به ویژه برای عملهٔ طرب خاصه چندان آسان نبود؛ اما چاره‌ای جز پذیرش این واقعیت نبود که دیگر حامی مستقیمی وجود ندارد. نوازندگان، خوانندگان و مصنفان در زمان رضا شاه بدیل‌های دیگری برای معیشت خویش انتخاب کردند. نخستین بدیل که سابقهٔ آن نیز تا حدی به اواخر دورهٔ قاجار برمی‌گشت؛ برگزاری کلاس‌های خانگی توسط اساتید موسیقی بود. اعتراضات مردمی به برگزاری کلاس‌ها و مشکلات متعاقب آن، راهکاری جز اجازهٔ رسمی برای مدارس موسیقی را برجای نگذاشت. علی‌اکبر شهنازی، محمدحسن شهنازی (شرایلی، ۱۳۹۹b) و موسی معروفی (شرایلی، ۱۳۹۹a) از جمله کسانی بودند که به این امر اقدام کردند.

دومین بدیل، رواج کنسرت‌ها توسط چهره‌های سرشناس موسیقی دستگاهی در تهران و سایر شهرها بود. این مورد که از اواخر دورهٔ مظفری شروع شده بود، حدّت و شدّت آن به اوایل دوران رضا شاه برمی‌گشت. مهدی نورمحمدی گردآوری وسیعی از اطلاعیه‌های منتشر شده در رابطه با برگزاری کنسرت‌ها در نشریات داده است (۱۴۰۲). در این کنسرت‌ها مخاطبان امکان دیدار با مجریان را داشتند. چنین به نظر می‌رسد که اغلب مخاطبان، رجال، مسئولان حکومتی، اشراف و روشنفکران تجددخواه بودند و کمتر طبقهٔ متوسط و پایین اجتماع را شامل می‌شد.

سومین بدیل، انتشار روزافزون صفحه‌های موسیقی بود که این نیز به اواخر قاجار برمی‌گشت. اگرچه تحولات اجتماعی و تکنولوژیک، موجب شد موسیقی دستگاهی به مخاطبان وسیع‌تر ارائه شود و نوآوری‌های هنری فراتر از محدودهٔ سنتی منتقل شوند (دورینگ، ۱۳۸۵، ۱۲۳) اما حضور خوانندگان مرد و به ویژه زن در مقبولیت این صفحات نقش داشتند. اتفاق نوظهوری که با هنجارهای اجتماعی چندان سازگار نبود. سرشناس‌ترین خوانندهٔ زن این دوران قمر بود که توانست بر شهرت مرتضی خان نی‌داود و امیرجاهد تأثیر بگذارد؛ اگرچه خود از مهارت این دو شخص بهره برد. بُرد اثرگذاری این رسانه از کنسرت بیشتر بود و اغلب قهوه‌خانه‌ها که مرکز تجمع مردان بودند، عاملی شدند تا توده‌های مردم با اسامی مجریان و اجراهای آن‌ها آشنایی بیشتری پیدا کنند. سپنتا نیز اطلاعات ارزنده‌ای در مورد انتشار صفحات مذکور در حکومت رضا شاه ارائه کرده است (۱۳٦٦).

این عدم وابستگی به دربار سبب شد که کارکرد موسیقی هنری محدود به مضامین خاص مورد پسند دربار نباشد. سرود «ای نوع بشر» علی‌اکبر خان شهنازی از آن جمله است. ابداع پیش‌درآمد توسط درویش - خان/رکن‌الدین خان مختاری گامی در جهت خلوص از موسیقی آوازی بود و حذف رقص از رنگ‌ها را در این خلوص نمی‌توان نادیده انگاشت. گرایش به نوآوری در موسیقی، همواره با بازتعریف سنت همراه بود؛ جریان نوآورانه، ساختار اصلی موسیقی دستگاهی را حفظ می‌کرد و در عین حال فرصت‌های جدیدی برای بیان هنری ایجاد می‌کرد. با ادامهٔ روند تغییر جایگاه اجتماعی فعالان موسیقی، شأن نوازندگان، اهمیت مصنفان و خوانندگان زن؛ تصنیف هم به تدریج ارزشی در شأن موسیقی آوازی پیدا کرد. بنابراین کارکرد حظّ زیبایی - که پیش‌تر عمدتاً در چارچوب طبقهٔ خواص و ذائقهٔ درباری تعریف می‌شد و نهایتا به صورت سرگرمی/ زیبایی‌شناسانه، آن هم در حیطهٔ دیدگاه زیبایی برای خواص جریان پیدا می‌کرد؛ اینک به صورت متعادل‌تر و در کنار کارکردهای دیگر میان گروه‌های گوناگون جامعه و در سطوح مختلف به ایفای نقش

می‌پرداخت. اما همین تعادل که مخاطب توده‌ای، تا حد زیادی آن را به اهل موسیقی هنری قبولانده بودند، خواسته‌های دیگری در ارتباط با بازآفرینی ادبیات کوچه‌بازار داشتند. عجیب این‌که پاسخ به این درخواست توسط پیشگامی بود که خود را یکی از پرچمداران موسیقی علمی می‌دانست: علینقی وزیری. وی با ساختن «منقل و وافور» (۱۳۱۱) حرکتی را آغاز کرد که تا سال‌های بعد از رضا شاه ادامه داشت. یکی از شاگردان وی ابوالحسن صبا که محضر اساتید موسیقی کلاسیک ایرانی را درک کرده بود و نیم‌نگاهی به موسیقی علمی داشت، نیز این روند را با ساختن تصانیف «شکایت زن»، «شکایت مرد»، «آش رشته» و ... ادامه داد. این تصانیف بر اساس مُدهای موسیقی دستگاهی ساخته شده بودند؛ اما ادبیات شعری آن برگرفته از اشعار کوچه‌بازاری بود. این حرکت را شاید بتوان از نخستین بارقه‌های حرکت به سوی موسیقی مردم‌پسند دانست (میثمی، ۱۳۹۹، ۱۸٤). تصانیف فکاهی ساخته‌شده توسط وزیری و صبا، اگرچه در قالب مدهای موسیقی دستگاهی اجرا می‌شدند، اما با بهره‌گیری از ادبیات کوچه‌بازاری، کارکردی دوگانه یافتند: از یک‌سو سرگرمی، و از سوی دیگر نوعی بازتاب اجتماعی از زندگی روزمره و نقد غیرمستقیم ساختارهای فرهنگی.

این وضعیت به گونه‌ای بود که ادارهٔ موسیقی کشور غالباً در اختیار علینقی وزیری و میرزاغلامحسین مین‌باشیان قرار داشت (درویشی، ۱۳۹٤، ۳٤-٤۱). این دوشخصیت پرچمدار موسیقی علمی و پیرو موسیقی کلاسیک غرب بودند. البته وزیری نگرش و رفتار معتدل‌تری نسبت به موسیقی و مجریان موسیقی دستگاهی داشت (همان: ۳۸). با توجه به روند غرب‌گرایی حکومت پهلوی و مدرن شدن ایران اغلب خوانندگان و نوازندگان حرفه‌ای کمتر در مجالس سرور شرکت می‌کردند و فعالیت آن‌ها بیشتر متمرکز بر اجرای رسمی و محافل خصوصی بود. چنان‌که علی‌اکبر شهنازی در ارتباط با این سوال که در عروسی‌ها ساز می‌زنند، چنان برآشفته شده بود که مصاحبه‌گر مجبور به انعکاس آن را در مصاحبه شده بود (نک. مصاحبه با علی‌اکبر شهنازی در روزنامهٔ رستاخیز، ۲۵۳۵، ۱۸). تمامی این موارد به نوعی بیان‌گر دور شدن تدریجی چهره‌های سرشناس موسیقی دستگاهی از موسیقی مطربی شهری و نوعی تفکیک‌پذیری از این حوزه بود. در این ارتباط می‌توان نوعی کارکرد سرگرمی و تمایل اندک به حظّ زیبایی را در ارتباط با تصانیف فکاهی مشاهده کرد.

ب) ۱۳۲۰-۱۳۵۷ش

اگرچه آموزش، انتشار صفحه و کنسرت کماکان ادامه داشت، اما پیدایش رسانه‌های جمعی در ایران شامل رادیو و سپس تلویزیون به دلیل بُعد وسیع‌تر سبب شد که بیشتر فعالیت چهره‌های موسیقی دستگاهی به این دو رسانه جلب شود. تأسیس رادیو در سال ۱۳۱۹ش تأثیرات فراوانی در ارتباط با موسیقی دستگاهی داشت. با انتصاب وزیری به مدیریت بخش موسیقی رادیو، در این دوره، موجبات همکاری تعدادی از موسیقی‌دانان با این سازمان فراهم شد. قابل توجه است که بسیاری از این موسیقی‌دانان، شاگردان یا همکاران خود وزیری بودند. در سال‌های ۱۳۲۴-۱۳۲۶ش تعدادی از استادان بزرگ، نظیر حبیب سماعی و مرتضی نی‌داود و ... از رادیو کناره گرفتند و علت آن سیاست‌هایی بود که موسیقی ایرانی را مورد توجه قرار نمی‌داد. اما بعضی از استادان مانند ابوالحسن صبا دوباره به رادیو برگشتند. تعدادی دیگر نیز مانند ادیب خوانساری و قمرالملوک وزیری به همکاری کوتاه مدّت خود ادامه دادند اما به ندرت برنامه‌هایی اجرا می‌کردند

(آریان‌پور، ۱۳۹۶، ۲۱۴). البته اینان در همان مسیر موسیقی قاجار -با تغییرات بطئی- موسیقی را به پیش می‌بردند.

تحت تأثیر برخی از مشکلات مربوط به پخش صدا و از سوی دیگر شاید جلب توجه مخاطب، به گونه‌ای که نتل آن را با عناوینی چون «کوتاه کردن اجراها»، «تحمیل شرایط استودیوها بر نوازندگان» و «در کنار هم آوردن سبک‌های مختلف موسیقی» (۱۳۸۱) توسط رادیو توصیف می‌کند؛ گونهٔ جدیدی در اجرای موسیقی دستگاهی شکل گرفت. از پیشگامان این گونهٔ جدید احمد عبادی بود. وی با حذف ریزهای پُر و کاربرد ویبره، نوعی فضای رمانتیک را در اجرا شکل بخشید. بعدها جلیل شهناز و فرهنگ شریف این روند را ادامه دادند. نجاهی و برخی از نوازندگان سنتور نیز پیرو این گونهٔ جدید شدند. فاطمی به درستی ذکر می‌کند که از نظر موسیقایی، نسل تازه‌ای از موسیقی‌دانان با سبک مردم‌پسندتر، به معنای وسیع کلمه، پدید آمد که در آن تزئینات تقلیل یافتند، چیره‌دستی یا ویرتوئوزیته به شیوهٔ قدما دیگر جایی نداشت (۱۳۹۲، ۱۳۰). ریشهٔ این گونهٔ جدید اغلب به شیوهٔ نوازندگی عبدالحسین شهنازی پسر بزرگ آقا حسینقلی نسبت داده شده است (همان).

در دههٔ ۳۰ به تدریج با بروز برخی از عوامل اجتماعی نوعی گرایش عرفانی در جامعه تقویت شد. داوود پیرنیا از جمله پیروان این جریان بود. وی مبدع برنامهٔ «گل‌ها» شد. طیف‌های متنوعی از اهل موسیقی با برنامهٔ گل‌ها کار می‌کردند. اساس این برنامه را آواز و موسیقی (ایرانی) تشکیل می‌داد و یکی از موفق‌ترین و بادوام‌ترین برنامه‌های رادیو بود که مخاطبان زیادی را به خود جلب کرده بود. پیرنیا توانست حدود ۱۴۰۰ برنامه را به مدت ۸۸۶ ساعت در ۲۳ سال (از ۱۳۳۴-۱۳۵۷ش) مدیریت کند (لوییزن، ۱۳۸۸، ۱۰۹). اگرچه تنوع اجرایی زیاد بود، اما گرایش عرفانی در بشتر دوره‌ها غلبهٔ بیشتری در برنامه‌ها داشت. استفاده از اشعار عرفانی، استفاده از مُدهای خاص، اوزان سنگین، تمپوی آهسته در اجراها، نوعی فضای تخدیری را رقم می‌زد. بررسی این گونهٔ جدید از ارائهٔ موسیقی نشان می‌دهد که ریشه‌های این سبک هم از گرایشی جدید سرچشمه می‌گیرد که به حداقل یکی از موسیقی‌دانان هم‌عصر استادان بزرگ قاجار - از جمله شیوهٔ نوازندگی عبدالحسین شهنازی (و در ادامهٔ آن فرهنگ شریف و جلیل شهناز) مرتبط است، اما از سبک و روش آن‌ها جدا شده و همزمان برخی ویژگی‌های نوازندگی غربی ویلن، که به طور سطحی توسط ویلن‌نوازان وارد شده، در شکل‌گیری آن نقش داشته است (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۳۰). این گونهٔ جدید در عین حال بازنمودی از موسیقی سبُک دستگاهی بود و به همین دلیل آن را نوعی مزومیوزیک جهت پیدایش موسیقی مردم‌پسند قلمداد می‌کنند. عملکرد این موسیقی را نوعی عرفان‌زدگی همراه با لذت خاص می‌توان پنداشت. موسیقی رادیویی، به ویژه برنامهٔ «گل‌ها»، نقش مهمی در تغییر کارکرد موسیقی ایفا کرد. این برنامه، با ترکیب موسیقی کلاسیک و سبک‌های مردمی، مرزبندی‌های میان کارکردهای هنری و تفریحی موسیقی را کم‌رنگ‌تر کرد و موسیقی دستگاهی را به شکل گسترده‌تری در دسترس مردم قرار داد. در این دوره، موسیقی ایرانی نه تنها جنبهٔ تفننی پیدا کرد، بلکه به یک رسانهٔ فرهنگی برای بازنمایی هویت ملی و تربیت نسل جدید موسیقی‌دانان تبدیل شد.

جریان دیگر به تجددخواهی تحت تأثیر گفتمان وزیری برمی‌گشت که پرچمدار آن ابوالحسن صبا بود. شاگردان وی دو مسیر را طی کردند. گروهی به سوی موسیقی مردم‌پسند سبُک (از جمله علی تجویدی،

همایون خُرم و پرویز یاحقی) گرایش پیدا کردند که بیشتر آن‌ها در نواختن ویلن مهارت داشتند و به تصنیف‌سازی نیز می‌پرداختند. تصانیف سبُک آن‌ها بیشتر با مضامین عاشقانه مورد استقبال بخش وسیعی از مخاطبان روز بود.

گروه دیگر گونه‌ای از موسیقی دستگاهی را سرپرستی می‌کردند که علاوه بر صبا نیمنگاهی به آموزه‌های وزیری، خالقی و دهلوی نیز داشتند. از جمله سرشناس‌ترین آن‌ها فرامرز پایور، هوشنگ ظریف، فرهاد فخرالدینی و دیگر افرادی که به عنوان فعالان حرفه‌ای عرصهٔ نوازندگی و آهنگسازی موسیقی دستگاهی و در زمرهٔ تاثیرگذارترین معلمان موسیقی در هنرستان موسیقی بودند. این جریان در تقابل با گونهٔ موسیقی رمانتیک بود و در اجراها، گاه از مولفه‌های موسیقی غربی نیز بهره می‌بردند.

تمامی این جریان‌ها سرانجام واکنشی را در پی داشتند که نه در ابتدا، بلکه در انتها توانست بر کارکرد موسیقی دستگاهی تأثیر بگذارد. از دههٔ ٤٠ش به تدریج زنجیره‌ای از واکنش‌های تأثیرگذار در ارتباط با موسیقی کلاسیک ایران شروع شد. تأسیس وزارت فرهنگ و هنر در ١٣٤٣ش به وزارت مهرداد پهلبد (از خاندان مین‌باشیان) که هدف اساسی از تشکیل این وزارتخانه فراهم آوردن زمینه‌های پیشرفت فرهنگ و هنر و شناساندن میراث کهن و تمدن باستانی کشور بود. در ادامهٔ آن راه‌اندازی جشن‌های فرهنگ و هنر شیراز در سال ١٣٤٦ش، که در آن برگزاری کنگرهٔ تاریخ و فرهنگ ایران، سمپوزیوم باستان‌شناسی، گفتگو و سخنرانی دربارهٔ شاهنامه و زبان پارسی، نشست‌های چامه‌خوانی، موسیقی، تئاتر، برگزاری نمایشگاه‌ها، گشایش موزه‌ها، برنامه‌های سپاس و بزرگداشت از پژوهشگران ایرانی انجام می‌شد. راه‌اندازی رشتهٔ موسیقی در ١٣٤٤ش در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران به منظور جذب و آموزش دانشجویان با روش‌های علمی و فنی موسیقی تا رسیدن به مراحل عالی اجرا و درک موسیقی ملی و بین‌المللی و درنهایت راه‌اندازی «مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی» در سال ١٣٤٧ش به همت داریوش صفوت با همکاری رئیس وقت تلویزیون ملی ایران، رضا قطبی (مسیب‌زاده، ١٣٨٢) از مهم‌ترین عوامل موثر در حمایت از موسیقی دستگاهی بود.

مرکز مذکور به عنوان جنبشی احیاگرایانه با الهام از موسیقی قاجار سعی در خلوص موسیقی دستگاهی داشت و به نوعی بازگشت به اصول زیبایی‌شناسانه تلقی می‌گردید، یعنی همان کارکرد اصلی. حال این‌که تا چه حد موفق بودند خود جای بحث دارد (نوشین، ١٣٩٦). مبارزهٔ این جریان درابتدا با تجددخواهان اوایل دورهٔ پهلوی به ویژه علینقی وزیری بود و سپس واکنشی به تمامی گونه‌های مذکور به نحوی که این جریان با استفاده از گفتمان‌هایی که بر اساس «تنازعات» تشریح‌شده توسط رنسترم تدوین شده بود، از جمله مبارزه علیه تجاری‌سازی و تهاجم بیگانه، تلاش کرد آن‌ها را به بیان موسیقایی ملی منتقل کند (همان: ١٥) بود. جمعی از استادان موسیقی منزوی از جمله نورعلی برومند، سعید هرمزی، یوسف فروتن، اصغر بهاری، عبدالله دوامی و محمود کریمی که در هیچ یک از گونه‌های پیشین نقشی ایفا نمی‌کردند، به این جریان پیوستند (همان: ١٧) این گروه به نوعی ادامهٔ همان نسلی از استادان بزرگ در دههٔ ١٣٢٠ بودند که به علت مورد توجه قرار ندادن موسیقی ایرانی در سیاست‌های حکومتی کناره‌گیری کرده بودند. اینک با تشکیل مرکز در حال آموزش به افرادی، که طیف وسیعی از آن‌ها، شاگردان همان جریان فعالان حرفه‌ای موسیقی دستگاهی بودند، که پیش‌تر از هر دو جریان نام برده شد. در نتیجهٔ تلاقی این دو جریان هم‌هدف به واسطهٔ تشکیل مرکز و نوع سیاست‌های فعالیت آن جریان جدیدی به وجود آمد. این جریان گونهٔ جدیدی را به‌وجود آورد که سعی در بازآفرینی موسیقی قاجار داشت. با این حال، آمار مربوط به انتشار آثار عمومی و اجراهای عمومی

نشان می‌دهد که فعالیت‌های مرکز بیشتر جنبهٔ محدود و داخلی داشته و تأثیرات عمومی آن نسبتاً کم بوده است، اما آثار اجرا شدهٔ پرورش‌یافتگان آن‌ها از زوایای مختلف تفاوت کیفی را با موسیقی قاجار نشان می‌داد. عملکرد این موسیقی بازگشت به کارکرد زیبایی‌شناسی محض بود.

به موازات این جریان در خارج از حیطهٔ موسیقی دستگاهی، گونه‌ای از موسیقی اعتراضی در موسیقی مردم‌پسند شکل گرفت که اسفندیار منفردزاده و فرهاد مهراد از پیشروان این جریان بودند، اما این گونهٔ موسیقی اعتراضی بر مجریان موسیقی دستگاهی تا اواخر انقلاب تأثیر مشخصی برجای نگذاشت. همین موضوع سبب شد که پرویز منصوری در *مجلهٔ موسیقی* بنگارد که «موسیقی ایرانی فاقد خصوصیتی جنگجویانه و اعتراض‌آمیز است ...» (۱۳۴۹)؛ اما با شکل‌گیری اعتراضات خیابانی در ۱۳۵۶ش در ایران، شاگردان جوان مرکز حفظ و اشاعه با فاصله‌گیری از مرکز (در بُعد خط و مشی کاری) و پیگیری فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی‌شان در بطن جامعه و با خلق نوآوری‌هایی که در راستای همین فعالیت‌ها بود، توانستند تأثیراتی را در تودهٔ مخاطبان بگذارند. اینان ضمن تشکیل گروه‌های موسیقی و ساخت و تمرین و اجرا در منازل و مکان‌های امن، با استفاده از مضامین انقلابی و میهن‌پرستی موجود در اشعار مورد استفاده در آثارشان ، به همراهی با انقلابیون پرداختند. در نهایت (مرحلهٔ سوم) این اثرگذاری توسط شاگردان مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی با انقلاب ۱۳۵۷ش ایران به پایان نرسید و در دورهٔ بعد از انقلاب نیز شاگردان این مرکز به معماران موسیقی کلاسیک ایرانی در دوران پس از انقلاب تبدیل شدند.

در جمع‌بندی نهایی، کارکرد موسیقی دستگاهی در بازهٔ زمانی ۱۳۲۰-۱۳۵۷ علاوه بر حظّ زیبایی‌شناسی، به کارکردهای سرگرمی، تقویت مبانی عرفانی و اعتراضی نیز معطوف شد. همچنین با گسترش رسانه‌ها در دوران پهلوی، موسیقی دستگاهی ایران علاوه بر کارکردهای زیبایی‌شناسی و اجتماعی، به‌عنوان ابزار هویت‌سازی ملی و تقویت مبانی فرهنگی به کار رفت. این تغییرات در کارکردهای موسیقی دستگاهی به وضوح با نظریهٔ کارکردگرایی همخوان است، زیرا موسیقی در این دوره برای برآورده کردن نیازهای اجتماعی و هویت فرهنگی جامعه مورد استفاده قرار گرفت.

3. جمهوری اسلامی

مهم‌ترین مولفه در بررسی موسیقی دورهٔ انقلاب ۱۳۵۷ش و حکومت جمهوری اسلامی، روبرو شدن اهل موسیقی با منع مذهبی توسط حکومت است (میثمی، ۱۳۸۶). بعد از روی کار آمدن نظام جدید، فعالیت‌های موسیقی تقریباً برای یک دهه به حالت تعلیق درآمد. به استثنای فعالیت‌هایی اندک، که در حمایت از ایدئولوژی حاکمیت بود. بسیاری از مجریان موسیقی و آهنگسازان از اجرا و تدریس موسیقی منع شدند. در بازهٔ زمانی مذکور نه تنها فعالیت موسیقی، چه بسا حمل ادوات و ابزارهای موسیقایی از نظر حکومت مشکل داشت؛ لذا دارندگان این وسایل به منظور جلوگیری از مصادره شدن اموالشان نیاز به مجوز داشتند. تعدادی از فعالان موسیقی، کشور را ترک کردند و فعالیت‌های خود را در خارج از کشور از سر گرفتند. این ممنوعیت تا کنون در مورد خوانندگان زن ادامه دارد، جز در موارد اندکی که همهٔ شنوندگان در سالن زن باشند. البته تعداد برگزاری این کنسرت‌ها از نظر آماری چندان زیاد نیست.

در اکثر موارد، پرداختن به موضوع ممنوعیت‌های موسیقایی، با بررسی محدودیت در فعالیت‌های موسیقایی همراه بوده و از آن‌جا که بحث کارکردهای موسیقی در ارتباط مستقیم با فعالیت‌های موسیقایی است، اهمیت بررسی آن را دوچندان می‌کند. در پی ایجاد محدودیت در فعالیت‌های موسیقایی، نوع واکنش به این

ممنوعیت‌ها و مهم‌تر از آن، زمینه‌های فعالیت فعالان موسیقی دچار دگرگونی‌های زیادی می‌گردد. فعالان موسیقی که اینک بیش از پیش دچار حساسیت نسبت به فعالیت موسیقایی شده‌اند، در واکنش به ممنوعیت و یا محدودیت فعالیت، در جستجوی راهکارها و زمینه‌های جدید برای انجام فعالیت بوده و حتی شاید به صرف آزمون و خطا، زمینه‌ها و راهکارهای جدید را با مقاومت کمتری نسبت به زمان آزادی فعالیت‌ها پذیرفته و اقدام به فعالیت می‌کنند.

در نتیجهٔ انجام این رویکرد و درتعاقب آن با بروز تعدد و یا تغییر زمینه‌های فعالیت، سیر تحولات کارکردی نیز دچار دگرگونی می‌گردد. در بررسی کارکردهای موسیقی دستگاهی ایران از اواخر دورهٔ قاجار تا پایان دوره پهلوی، تا حد زیادی تغییر کارکردها در بردار زمان به‌صورت پیوسته و مرحله‌به‌مرحله رخ می‌دهد؛ کارکرد قبلی کنار گذاشته می‌شود (نه به معنای حذف، بلکه کاربرد کمتر) و جای خود را به کارکرد تازه می‌دهد. همچنین با اتخاذ دیدگاه کارکردگرایانه در شناخت و بررسی جریان‌های موسیقایی موجود در هر دوره، امکان تمایز گروه‌ها و بخش‌های مختلف فعال، به واسطهٔ یکی از کارکردهای معین نوع موسیقی آن‌ها وجود دارد. در دورهٔ جمهوری اسلامی به دلایل مطرح شده در رابطه با تغییر زمینه‌های فعالیت‌های فعالان موسیقی دستگاهی ایران، کارکردها به صورت موازی بروز می‌یابند؛ یعنی همزمان و در کنار هم وجود دارند و کارکرد جدیدی جایگزین کامل کارکرد قبلی نمی‌شود.

در این دوره چند کارکرد با شدّت و قوّت متفاوت در ارتباط با موسیقی دستگاهی استفاده شدند که می‌توان مهم‌ترین آن‌ها را چنین برشمرد: ۱. کارکرد زیبایی‌شناسی ۲. کارکرد عرفانی ۳. کارکرد سیاسی/ اعتراضی ٤. کارکرد سرگرمی. این را باید در نظر گرفت که جریان موسیقی دستگاهی، گاه همزمان به بیش از یک کارکرد تمایل نشان داده‌اند.

1. کارکرد زیبایی‌شناسی

در این ارتباط دو جریان در طول چند دههٔ بعد از انقلاب به منازعات خود ادامه دادند. جریان نخست تداوم جنبش احیاء با عنوان «مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی» بود که نوشین آن را احیای دوم می‌نامد (۱۳۹٦) این جریان در ادامه با مدیریت مجید کیانی بر مرکز، تداوم پیدا کرد. وی در کتاب خویش به جنبه‌های زیبایی‌شناسی ردیف در فصول مختلف پرداخته، همچنین مبحثی را به «نگرشی بر موسیقی مردم‌پسند و هنری» اختصاص داده است (۱۳۹۵).

احیاگران جدید تا حدودی از حمایت حکومت برخوردار بودند و این‌بار نزاع خود را با این نوآوران جدید پیش می‌بردند. البته این نزاع چندان علنی نمی‌شد، زیرا نوآوران کنونی این بار نه از خاستگاه موسیقی غربی که از درون مرکز حفظ و اشاعه برخاسته بودند. جریان نوآور با روش تجربی در عرصه‌های مختلف موسیقی اهداف خویش را پیش می‌بردند. موضوع اهمیت به موسیقی مطلق، توجه به چند صدایی در آواز و ساز، استفاده از سازهای غیرمرسوم (غربی، محلی، کشورهای همجوار، سازهای جدید ابداع شده و ...) و ترکیب آن‌ها جهت صدادهی متفاوت، استفاده از اوزان لنگ، توجه به داینامیک در اجرا، پیوند شعر و موسیقی، بهره‌گیری از موسیقی غربی و محلی ایرانی و دیگر موارد، همه از مواردی بود که ذهن این بخش

از دست‌اندرکاران موسیقی دستگاهی را درگیر خود کرده بود. از جمله پیشروان این جریان حسین علیزاده است که تنوع، تکثر و تداوم فعالیت ایشان مثال زدنی است. در مجموع کارکرد این دو جریان را با رویکردهای متفاوت، می‌توان در حظّ زیبایی‌شناسی دانست.

2. کارکرد سیاسی/ اعتراضی

در بررسی کارکرد سیاسی اعتراضی موسیقی دستگاهی ایران پس از انقلاب، فعالان جامعه موسیقی به دو دستهٔ اصلی تقسیم شد. نخستین دسته، هنرمندان حرفه‌ای و بیشتر شناخته‌شدهٔ پیش از انقلاب، خاصه از رسانهٔ رادیو و برنامهٔ گل‌ها مانند حسین خواجه‌امیری (ایرج)، اکبر گلپایگانی (گلپا)، پرویز یاحقی، فرهنگ شریف، جلیل شهناز و طیف وسیعی از این دست هنرمندان بودند که در عرصهٔ موسیقی حضور داشتند. آنان با ادامهٔ فعالیت خود در قالب اجراهای خصوصی و پایبندی به اصول و ساختارهای موسیقایی، نه تنها هنرشان را زنده نگه داشتند، بلکه نوعی اعتراض و بیان اجتماعی را نیز از طریق آثار و فعالیت‌های‌شان منتقل می‌کردند. گروه دوم شامل موسیقی‌دانانی است که در ابتدا همراه جریان انقلاب بوده و پس از مدتی، به دلیل فاصله گرفتن اقدامات حکومت از آرمان‌های اولیهٔ انقلاب، مضامین اجتماعی و سیاسی آثار خود را به شکل استعاری و دوپهلو در قالب موسیقی بیان کردند (نوشین، ۱۳۹٦). از جمله شاخص‌ترین این فعالان، چهره‌هایی مانند محمدرضا لطفی، حسین علیزاده، پرویز مشکاتیان، شهرام ناظری، محمدرضا شجریان و دیگر اعضای فعال این حوزه از موسیقی دستگاهی بودند، که ابتدا در قالب فعالیت گروه‌هایی تحت عنوان چاووش و عارف و در ادامه، به صورت فردی فعالیت داشتند. این تقسیم‌بندی نشان می‌دهد که واکنش فعالان موسیقی نسبت به محدودیت‌ها و شرایط سیاسی، متأثر از تجربه و پیشینهٔ فردی آن‌ها بوده و فعالان موسیقی راه‌های متفاوتی برای حفظ جایگاه هنری و اجتماعی خود انتخاب کردند.

جریان چاووش در این برههٔ زمانی بیشترین تأثیر را داشتند. این جریان گرایش به طیفی از چپ را در پیشینهٔ خود داشتند. در دو سال نخست، مجریان موسیقی دستگاهی در فضای انقلابی همان اهداف را دنبال می‌کردند. تأثیر تغییر مواضع سیاسی یکی از گروه‌های مهم چپ (فدائیان اکثریت) در حمایت از انقلاب و گروه چپ با سابقه (حزب توده) که از ابتدا حامی انقلاب بود، بر محتوای آلبوم‌های منتشر شدهٔ چاووش مشهود است. به عنوان نمونه در این آلبوم‌ها تصانیفی در ارتباط با درگذشت یکی از چهره‌های انقلابی-مذهبی (تصنیف «ای پدر» در چاووش ٤: ۱۳۵۸)، تمجید از شهیدان (تصنیف «می‌گذرد کاروان»، چاووش ۸: تیر ۱۳٦۰ش) وجود دارد. این فعالان، شاگردان جریان حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی یا متأثر از آموزه‌های آن بودند که از حدود یک دهه قبل از انقلاب، با مقابله با جریان‌های موسیقایی رایج زمان خود، از یک دورهٔ گذار تقریباً ده ساله گذشتند تا بتوانند موقعیت خود را پس از انقلاب کاملاً تثبیت کنند (فاطمی، ۱۳۸۵، ۲۲۴). اما با غیر قانونی خواندن اغلب گروه‌های سیاسی اعم از چپ، مذهبی و ملی در اوایل دههٔ ٦۰ و پراکنده شدن گروه چاووش به دلایل مختلف به تدریج شاهد مواضع اعتراضی در این دوره هستیم. این موسیقی اعتراضی غالباً ملهم از صنعت ایهام بود. به عنوان نمونه آواز «مهربانی کی سر آمد، شهریاران را چه شد» (۱۳٦٤ش) توسط محمدرضا شجریان، بر اساس شعر حافظ از آن جمله است. ساختار مدال موسیقی دستگاهی، همراه با پیوند تاریخی آن با شعر کلاسیک فارسی، بستری فراهم می‌کند تا مفاهیم اعتراضی در قالب ایهام و رمزگذاری هنری منتقل شوند. این ویژگی باعث شده موسیقی دستگاهی در دوران جمهوری اسلامی، به رسانه‌ای مؤثر برای بیان اعتراضات غیرمستقیم تبدیل شود.

در دهۀ ۷۰ به علت روی کار آمدن محمد خاتمی که هاشمی رفسنجانی حامی آن بود و باز شدن فضا و تا حدودی رشد اقتصادی، موسیقی اعتراضی کم‌رنگ شد و اگر هم نمونه‌هایی ارائه می‌شد با همان صنعت ایهام ادامه داشت. اما در پی بحران‌های سیاسی و جنگ قدرت میان اصول‌گرایان و اصلاح طلبان و به ریاست جمهوری رسیدن محمود احمدی‌نژاد، تنش‌های اجتماعی از حالت خفته علنی شد و با تنش سیاسی سال ۱۳۸۸، آوازها و تصانیف اعتراضی در موسیقی دستگاهی شکل علنی‌تری گرفت. تداوم این تنش‌ها در سال‌های ۹۶، ۹۸ و ۱۴۰۱ در برانگیختن برخی از دست‌اندرکاران موسیقی دستگاهی تأثیر داشت. در تمامی این موارد یا تصانیف جدیدی ساخته شد و یا به بازخوانی تصانیف عارف قزوینی از جمله «از خون جوانان وطن لاله دمیده» پرداخته می‌شد و کماکان این موسیقی اعتراضی در حال تبدیل شدن به گونۀ خاصی است. در جمهوری اسلامی، موسیقی دستگاهی ایران به‌عنوان وسیله‌ای برای اعتراضات اجتماعی و سیاسی عمل کرد. این تغییر در کارکردها نه تنها از منظر موسیقی‌شناسی بلکه در چارچوب نظریۀ کارکردگرایی نیز قابل تحلیل است. موسیقی در این دوره به ابزاری برای پاسخ به نیازهای سیاسی و اجتماعی جامعه تبدیل شد.

3. کارکرد عرفانی

یکی دیگر از رویکردهای کارکردی، نوعی گرایش عرفانی در اجرای موسیقی دستگاهی بود که اغلب بر اساس اشعار مولوی در خوانندگی و تصانیف جریان پیدا کرد. شهرام ناظری با آلبوم «موسی و شبان» (۱۳۵۸)، «یادگار دوست» (۱۳۶۳) از پیشگامان این جریان بود. در آلبوم‌های منتشر شده توسط چهره‌های سرشناس موسیقی دستگاهی با خوانندگی محمدرضا شجریان تصانیفی بر اساس اشعار مولانا خوانده شده است: «سرّ عشق» (a۱۳۶۵) تصنیف «بی‌قرارم»، در «نوا و مرکب‌خوانی» (b۱۳۶۵) تصنیف «جان جهان»، در «دود عود» (۱۳۶۸) تصنیف «دود عود»، در «دل مجنون» (۱۳۶۹) تصنیف «صنما»، در «در خیال» (۱۳۷۵) تصنیف «در خیال»، در «بی تو به سر نمی‌شود» (۱۳۸۱) تصنیف «بی تو به سر نمی‌شود» و در آلبوم «رندان مست» (۱۳۸۸) تصنیف «رندان مست». این گونۀ موسیقی مخاطبان خویش را دارد. موسیقی‌ای قدرت گرفته از نظام موسیقی دستگاهی که کارگان (رپرتوار) آن نزدیکی بسیار زیادی با موسیقی دستگاهی دارد و خود را به عنوان گونه‌ای از موسیقی دستگاهی و هنری معرفی می‌کند؛ بنابراین کارکرد حظ معنوی را می‌توان از دیگر کارکردهای موسیقی دستگاهی در نظر گرفت.

4. کارکرد لذت و سرگرمی

در ادامه، بازگشت موسیقی مردم‌پسند و رادیویی به صحنۀ موسیقی کشور پس از انقلاب، باعث شد مرزهای میان موسیقی کلاسیک دستگاهی و گونه‌های عامه‌پسند کمرنگ شود. این روند نوعی خلط سبک‌شناختی به وجود آورد که نه تنها بر ذائقه عمومی اثر گذاشت، بلکه کارکردهای زیبایی‌شناختی موسیقی دستگاهی را نیز تحت‌الشعاع قرار داد و آن را به سوی مصرفی‌تر شدن سوق داد. در عین حال، حذف بسیاری از گونه‌های موسیقایی و اعمال محدودیت‌های گسترده، موجب شد موسیقی دستگاهی وظایفی چندگانه ـ از آموزش و پژوهش گرفته تا سرگرمی و کارکرد اجتماعی ـ را به عهده گیرد. این تمرکز وظایف، استقلال و آزادی کارکردی موسیقی دستگاهی را تضعیف کرد و فضای آن را محدود ساخت (فاطمی، ۱۳۸۵، ۲۲۶). پیامد چنین وضعیتی در نهایت به بروز نوعی سردرگمی در میان موسیقی‌دانان و مخاطبان انجامید؛ به‌گونه‌ای که

برخی هنرمندان به موسیقی مردم‌پسند، گروهی به موسیقی جهانی و تعدادی نیز به تجربه‌گرایی روی آوردند. بدین ترتیب، موسیقی دستگاهی در معرض فشار انتظارات متنوع و گاه متناقض قرار گرفت (همان: ۲۲۷). ورود برخی از مجریان موسیقی دستگاهی به فضای موسیقی مردم‌پسند، نه تنها سبک اجرایی آن‌ها را دگرگون کرد، بلکه کارکرد موسیقی دستگاهی را نیز تحت‌الشعاع قرار داد. در این روند، کارکرد زیبایی‌شناسی به حاشیه رفت و کارکرد سرگرمی و مصرف‌گرایی برجسته‌تر شد.

پس از آزاد شدن موسیقی مردم‌پسند در اواخر ریاست جمهوری اکبر هاشمی رفسنجانی و ادامهٔ آن در ریاست جمهوری محمد خاتمی، نوعی موسیقی مردم‌پسند در ایران رواج یافت که در ابتدا کنترل شده بود، اما در گذر زمان از کنترل حاکمیت خارج شد. گسترش ماهواره و شبکه‌های مجازی در این روند بسیاری از محدودیت‌های این نوع موسیقی را برطرف کرد. سوددهی زیاد کنسرت‌های مردم‌پسند سبب شد برخی از دستگاه‌های بروکراسی حکومتی به حمایت از این جریان بپردازند. غول موسیقی مردم‌پسند که از چراغ جادو خارج شده بود؛ به تدریج عرصه را بر دیگر انواع موسیقی، از جمله مجریان موسیقی دستگاهی تنگ کرد و این مجریان نیز برای آن‌که از قافله (مخاطب و گیشه) عقب نمانند، شروع به تولید آثاری کردند که رنگ و بوی موسیقی مردم پسند را داشت (نک. مصاحبهٔ حسین علیزاده، فرارو). در این روند لذّت و سرگرمی مجددا به کارکردهای موسیقی دستگاهی افزوده شد.

نتیجه گیری

شاید ذاتی‌ترین کارکرد موسیقی دستگاهی را بتوان در ارزش‌های ذاتی این موسیقی تفسیر کرد. اما عاملان این موسیقی، خواسته یا ناخواسته در مواقعی، سرگرم کردن را از نظر دور نمی‌داشتند. چنان که در اشعار شاعران کلاسیک نیز، بسته به شرایط فرهنگی، اشعار فکاهی و هجو نیز مشاهده می‌شود. این روند عقبهٔ طولانی دارد که در حکومت قاجار نیز تداوم داشت. با شکل‌گیری مشروطه و حتی افزایش نقش مردم به صورت صوری، برخی از مجریان مستقل موسیقی دستگاهی به این جنبش پیوستند و با توجه به کارکرد واسطه‌گری نتل، موسیقی آن‌ها واسطه‌ای برای تقویت این اهداف شد.

با تغییر حکومت و مدرن شدن سیاست‌ها و روی کارآمدن تجددخواهانی که تأثیر گرفته از موسیقی کلاسیک غرب بودند و خروج عملهٔ طرب خاصه از دربار، عملاً عرصه بر فعالیت این بازماندگان تنگ شد. اینان با برگزاری کلاس‌های خانگی/ خصوصی، مدارس محدود موسیقی، انتشار صفحه و برگزاری کنسرت، ضمن ادامهٔ فعالیت‌های موسیقایی خود، با مشکلات معیشتی خویش نیز پنجه می‌افکندند. واکنش به افکار تجددخواهی سبب شد که بسیاری از مجریان موسیقی دستگاهی دیگر در مجالس سرور شرکت نکنند. همهٔ این موارد در کاهش کارکرد سرگرمی نقش ایفا کرد.

با گسترش رادیو و تلویزیون به عنوان رسانه‌های جمعی، دریچهٔ دیگری برای امرار معاش و عرضهٔ وسیع‌تر موسیقی گشوده شد. اما ماهیت رسانه و انبوه مخاطبان سبب شد تا گونه‌ای از موسیقی دستگاهی رمانتیک مطرح شود که طرفداران خاص خود را پیدا کرد. از سوی دیگر پیشینهٔ عرفانی به ویژه در ادبیات و موسیقی سرانجام گونهٔ دیگری از موسیقی را در رادیو شکل بخشید که وجه غالب آن موسیقی سبُکی از موسیقی دستگاهی را بازتولید می‌کرد. واکنش بر علیه این دو گونهٔ موسیقی دستگاهی، گونهٔ دیگری را رقم زد که

منشعب از نگرش تجددخواهی صبا از آموزهای وزیری بود. در این میان برخی از آخرین بازماندگان موسیقی دستگاهی وجود داشتند که در انزوا می‌زیستند و به هیچ یک از این گونه‌ها رغبتی نشان نمی‌دادند. اینان سرانجام به جنبش احیای دورهٔ پهلوی پیوستند. اجراهای آن‌ها در جشن هنر شیراز نه جنبهٔ رمانتیک داشت، نه خصلت عرفانی و کاربرد عناصر موسیقی غربی. از این جنبش احیا در اواخر دوران پهلوی تعدادی به سوی موسیقی اعتراضی متمایل شدند. بنابراین کارکرد موسیقی در زمان حکومت پهلوی، واکنش-های مختلفی از کارکردهای محض این موسیقی یا نوعی لذت‌های معنوی و مادی بود.

تا این زمان نوعی کارکرد خطی را می‌توان در تحولات موسیقی دستگاهی مشاهده کرد؛ اما این کارکردهای خطی پس از انقلاب به صورت موازی پیش رفتند. کارکرد زیبایی‌شناسی محض، بیشتر توسط دو جریان برآمده از احیای محض بود که یکی ریشه در سنت و دیگری ریشه در نوآوری داشت. گونهٔ موسیقی عرفانی از گونهٔ موسیقی عرفانی سبُک جدا شد و در فضای محض موسیقی دستگاهی به راه خود ادامه داد. موسیقی سیاسی در ابتدا همراه با سیاست‌های حکومتی و سپس منشعب از آن شد. اعتراض نیز بیشتر بر پایه‌های همان موسیقی دستگاهی غیر سبُک ادامه یافت؛ با این همه غول چراغ جادوی مردم‌پسند سرانجام توانست بخشی از مجریان موسیقی دستگاهی را به سمت خود کشاند که تعدادی از آن‌ها از خوانندگان سرشناس هستند. بنابراین موسیقی در پیوستاری از ارزش‌های خودبنیاد زیبایی، تقویت مبانی معنوی عرفانی، اعتراضی و سرگرمی تداوم پیدا کرد. این کارکردها با گونه‌های شکل‌گرفته در موسیقی کلاسیک ایرانی رابطهٔ معناداری دارند. این کارکردها را می‌توان تا پیش از پیدایش مشروطهٔ تاریخی دانست. کارکردها از مشروطه به بعد تا انتهای حکومت پهلوی خطی و از زمان جمهوری اسلامی موازی پیش رفتند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

پی‌نوشت

Paradigm (پارادایم): یا ابرانگاره، به زبان ساده، مدل یا نمونه‌ایست که نشان می‌دهد چیزی چگونه کار می‌کند یا تولید می‌شود.

Structuralism (ساختارگرایی): در موسیقی‌شناسی، ساختارگرایی به بررسی الگوهای موسیقایی و نقش آن‌ها در نظام‌های فرهنگی می‌پردازد.

Talcott Parsons (تالکوت پارسونز): جامعه‌شناس آمریکایی و بنیان‌گذار نظریهٔ کارکردگرایی ساختاری.

Alfred Radcliffe-Brown (آلفرد رادکلیف براون): انسان‌شناس بریتانیایی که با تمایز میان "ساختار واقعی" و "شکل ساختاری"، نقش نهادهای فرهنگی را در حفظ انسجام اجتماعی تحلیل کرد.

Alan P. Merriam (آلن مریام): از بنیان‌گذاران قوم‌موسیقی‌شناسی، که مفهوم «کارکرد» را به‌عنوان اثر فرهنگی موسیقی در پاسخ به نیازهای اجتماعی تعریف کرد.

Ronstrom (رونسترم): پژوهشگر موسیقی که نظریه «تنازعات» را برای تحلیل گفتمان‌های موسیقایی به‌کار برده است.

Discipline (دیسیپلین): در موسیقی‌شناسی، به شاخه‌های مختلف مانند اتنوموزیکولوژی، نظریهٔ موسیقی، یا تاریخ موسیقی اشاره دارد. کاربرد این واژه در مقاله، ناظر به مرزبندی‌های معرفتی در تحلیل موسیقی دستگاهی است.

Phobia (فوبیا): به‌معنای ترس یا بیزاری افراطی. به‌صورت استعاری برای توصیف برخی واکنش‌های فرهنگی یا سیاسی نسبت به موسیقی (مثلاً موسیقی مردم‌پسند یا موسیقی زنانه) به‌کار رفته است. این اصطلاح در تحلیل مقاومت‌های اجتماعی در برابر تغییر کارکرد موسیقی نقش دارد.

Function vs. Use (کارکرد در برابر کاربرد): تمایزی کلیدی در نظریهٔ مریام. «کاربرد» به استفادهٔ عملی از موسیقی در موقعیت‌های خاص اشاره دارد، در حالی که «کارکرد» به نقش فرهنگی و اجتماعی عمیق‌تر آن در ساختار جامعه مربوط می‌شود.

Core Function (کارکرد اصلی): در مدل نتل، کارکرد اصلی موسیقی در رأس هرم قرار دارد و به نقش بنیادین موسیقی در حیات اجتماعی اشاره دارد.

Functionality Parallel (کارکردهای موازی): چند کارکرد هم‌زمان و در کنار هم وجود دارند؛ کارکرد جدید جایگزین کامل کارکرد قبلی نمی‌شود.

Linear Functionality (کارکردهای خطی): تغییر کارکردها به‌صورت پیوسته و مرحله‌به‌مرحله رخ می‌دهد؛ کارکرد قبلی کنار گذاشته می‌شود و جای خود را به کارکرد تازه می‌دهد.

منابع

احمدوندی، محسن. (بدون تاریخ). مروری بر تاریخچهٔ آهنگسازی بر اشعار مولوی. *رادیو آوا*. بازیابی‌شده در ٤ مرداد ١٤٠٤، از https://radioava.ir/ChannelNewsDetails/?m=110001&n=916504

آریان‌پور، امیر اشرف (١٣٩٦). *موسیقی ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب جمهوری اسلامی ایران*. موسسه تألیف،
ترجمه و نشر آثار هنری متن. (چاپ اثر اصلی ١٣٩٢)

آزادفر، محمدرضا (١٤٠١). *اتنوموزیکولوژی، رویکردهای مطالعاتی*. نشر نی.

اعتمادالسلطنه، (١٣٤٥). *روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه*. مؤسسهٔ چاپ و انتشارات امیرکبیر.

پای صحبت علی‌اکبر شهنازی (٢٥٣٥). پای صحبت علی‌اکبر شهنازی-استاد موسیقی. روزنامهٔ رستاخیز، ٥٠٥٠، دی ماه: ص ١٨.

خالقی، روح الله (١٣٣٥). *سرگذشت موسیقی ایران*. ماهور.

خالقی، روح‌الله (١٣٩٠). *سرگذشت موسیقی ایران (افزوده جلد ٣ ساسان سپنتا و ضمیمه ساسان فاطمی)*. ماهور.

درویشی، محمدرضا (١٣٩٤). *نگاه به غرب، بحثی در تاثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران*. ماهور.(چاپ اثر اصلی ١٣٧٣)

دورینگ، ژان (١٣٨٥). قدرت، مرجعیت سیاسی وموسیقی درفرهنگ‌های آسیای داخلی (ناتالی چوبینه، مترجم). *فصلنامه موسیقی ماهور*، ٣٢ (٢)، ١٠٩-١٣١.

زونیس، الا (١٣٧٧). *موسیقی کلاسیک ایرانی*(مهدی پورمحمد، مترجم). انتشارات پارت.

سپنتا، ساسان (١٣٦٦). *تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران*. انتشارات نیما.

سپنتا، ساسان (١٣٦٩). *چشم انداز موسیقی ایران*. چاپخانهٔ آشنا.

شجریان، محمدرضا (١٣٦٤). *بیداد* [آلبوم موسیقی]. مؤسسه فرهنگی هنری دل‌آواز.

شجریان، محمدرضا (١٣٦٥). *سر عشق* [آلبوم موسیقی]. مؤسسه فرهنگی هنری دل‌آواز.

شجریان، محمدرضا (١٣٦٥). *نوا، مرکب‌خوانی* [آلبوم موسیقی]. مؤسسه فرهنگی هنری دل‌آواز.

شجریان، محمدرضا (١٣٦٨). *دود عود* [آلبوم موسیقی]. مؤسسه فرهنگی هنری دل‌آواز.

شجریان، محمدرضا (١٣٦٩). *دل مجنون* [آلبوم موسیقی]. مؤسسه فرهنگی هنری دل‌آواز.

شجریان، محمدرضا (١٣٧٥). *در خیال* [آلبوم موسیقی]. مؤسسه فرهنگی هنری دل‌آواز.

شجریان، محمدرضا (١٣٨١). *بی‌تو به سر نمی‌شود* [آلبوم موسیقی]. مؤسسه فرهنگی هنری دل‌آواز.

شجریان، محمدرضا (١٣٨٨). *رندان مست* [آلبوم موسیقی]. مؤسسه فرهنگی هنری دل‌آواز.

شرایلی، محمدرضا (١٣٩٩). اسنادی از مدارس موسیقی دورهٔ پهلوی اول، بخش نخست: درالالحان موسیقی موسی
معروفی. *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، ٨٨ (٢)، ٥٥-٧٨.

شرایلی، محمدرضا (١٣٩٩). اسنادی از مدارس موسیقی دورهٔ پهلوی اول، بخش دوم: علی‌اکبر و محمدحسن شهنازی.

فصلنامهٔ موسیقی ماهور، ۸۹ (۳)، ۵۷-۸۵.
عارف قزوینی، میرزا ابوالقاسم (۱۳۸۱). *دیوان عارف قزوینی، به کوشش مهدی نورمحمدی*. انتشارات سنایی.
عضدالدوله، سلطان احمد میرزا (۱۳۷٦). *تاریخ عضدی*. چاپ مهارتِ نشر علم.
فاطمی، ساسان (۱۳۸۵). چگونه به رکود رسیدیم، چگونه از آن خارج شویم. *فصلنامه موسیقی ماهور*، ۳٤ (٤)، ۲۲۱-۲۳۲.
فاطمی، ساسان (۱۳۹۲). *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی و مردم‌پسند*. ماهور.
فاطمی، ساسان (۱۳۹۳). *جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایران*. ماهور.
فرارو. (۱۳۹۳، ۲٤ شهریور). مصاحبه با استاد حسین علیزاده. بازیابی‌شده در ۸ مرداد ۱٤۰٤، از https://fararu.com/fa/news/206658/
کمربیگی، خلیل (۱۳۹٦). نوکارکردگرایی. *نشریه رشد آموزش علوم اجتماعی*، ۲ (٤)، ۲۵-۲۹. http://noo.rs/TvaDJ
کیانی، مجید (۱۳۹۵). *شناخت هنر موسیقی*. تهران: موسسهٔ فرهنگی سروستاه.
لوییزن، جین (۱۳۸۸). گل‌های آواز و موسیقی ایرانی: داوود پیرنیا وآغاز برنامه گل‌ها (محمدرضا پورجعفری، مترجم). *فصلنامه موسیقی ماهور*، ٤٤ (۲)، ۱۰۹-۱۲۵.
مستوفی، عبدالله (۱۳٤۰). *شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه* (جلد ۱). انتشارات زوار.
مسیب‌زاده، عین‌الله (۱۳۸۲). نگاهی به تاریخچهٔ مرکز حفظ و اشاعه. *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، ۲۰ (۲)، ۷۷-۹۵.
مشحون، حسن (۱۳۷۳). *تاریخ موسیقی ایران* (جلد دوم). نشر سیمرغ با همکاری نشر فاخته.
مریام، آلن (۱۳۹٦). *انسان‌شناسی موسیقی* (مریم قرسو، مترجم). ماهور.
منصوری، پرویز (۱۳٤۹). *کاوشی در قلمرو موسیقی ایرانی*. تهران: انتشارات چنگ.
میثمی، سید حسین (۱۳۸٦). *تحلیل مباحث فقهی موسیقی بعد از انقلاب اسلامی و تأثیر آن بر حیات موسیقایی کشور*. پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
میثمی، سید حسین (۱۳۹۹). برخی از تحولات موسیقی در دورهٔ پهلوی اول در کتاب رهنمای موسیقی. *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، ۸۹ (۳)، ۱۷۷-۱۸۹.
ناظری، شهرام (۱۳۵۸). *ای پدر* [آهنگ ضبطشده]. در *چاووش ۴* [آلبوم موسیقی]. کانون فرهنگی هنری چاووش.
ناظری، شهرام (۱۳۵۸) *موسی و شبان* [آلبوم موسیقی]. شرکت سهامی الکترونیک.
ناظری، شهرام (۱۳٦۰). *کاروان شهید* [آهنگ ضبطشده]. در *چاووش ۸* [آلبوم موسیقی]. کانون فرهنگی هنری چاووش.
ناظری، شهرام (۱۳٦۳). *یادگار دوست* [آلبوم موسیقی]. انتشارات خوش‌نوا.

نتل، برونو (۱۳۸۱). موسیقی کلاسیک ایران در تهران: فرآیندهای دگرگونی (حمیدرضا ستار، مترجم). *فصلنامه موسیقی ماهور*، ۱۶ (۲)، ۹-۴۹.
نتل، برونو (۱۴۰۳). *سی‌وسه مبحث در اتنوموزیکولوژی* (مریم قرسو، مترجم). انتشارات پارت.
نوشین، لادن (۱۳۹۶). دو دوره احیا گرا درموسیقی سنتی ایران. *فصلنامه موسیقی ماهور*۷۸ (۴)، ۱۱-۳۷.
نورمحمدی، مهدی (۱۴۰۲). *اخبار کنسرت در مطبوعات از دورهٔ قاجار تا پایان سال ۱۳۳۰* . ماهور.
یوسف‌زاده، آمنه (۱۳۷۸). نگاهی به وضع موسیقی در دوره قاجار. *مجله ایران نامه وابسته به دانشگاه تورنتو، بنیاد مطالعات ایران*، ۶۷ (۲)،۴۷۸-۴۵۳. http://noo.rs/AxfwT
Chodzko, Alexander (1971). *Specimens of the Popular Poetry of Persia as found in the Adventures*
and Improvisations of Kurroglou, the Bandit_minstrel of northern Persia and in the Songs of the
people inhabiting the Shores of the Caspian Sea. Reprinted from the original edition in the
Columbia University library .U.S.A: Published by Lenox Hill Pub. & Dist. Co (Burt Franklin).

آماده انتشار هنرهای زیبا