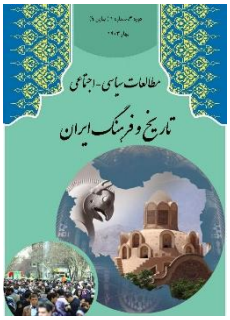
Journal Website

Article history:
Received 17 March 2025
Revised 30 August 2025
Accepted 07 September 2025
Published online 23 September 2025

Journal of Social-Political Studies of Iran's Culture and History

Volume 4, Issue 3, pp 1-12



Analysis of Social and Political Factors Influencing the Promotion of Iranian Traditional Music and Its Role in Redefining National and Cultural Identity

Alireza. Khazali[1*]

[1] MA, World Music Ensemble, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

*** Corresponding author email address**: Alirezakhezeli@yahoo.com

A r t i c l e I n f o

Article type:
Original Research

How to cite this article:
Khazali, A. (2025). Analysis of Social and Political Factors Influencing the Promotion of Iranian Traditional Music and Its Role in Redefining National and Cultural Identity. *Journal of Social-Political Studies of Iran's Culture and History*, *4*(3), 1-12

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

A B S T R A C T

This study analyzes the factors that, since the 1960s, contributed to the promotion of values such as "spirituality," "tradition," "authenticity," and "Iranian identity" in Iranian music. These values transformed Iranian music into a symbol of national and sacred identity. Two influential currents played a role in this process: the Pahlavi regime's modernization policies and top-down cultural efforts, as well as bottom-up social changes. On the other hand, the reactions of opposition groups to the Pahlavi regime's policies and the resistance to Westernization during this period—particularly in the discourse of "return to the self"—had a significant role in promoting Iranian traditional music. These reactions, in response to modernization policies and the expansion of Western culture, aimed to preserve and elevate Iran's traditional and national values through music. During this time, many artists and music practitioners, in alignment with these discourses and emphasizing traditional values, focused on reviving Iranian radif music and reinforcing it as a symbol of authenticity and Iranian identity. These two movements, one from above and the other from below, not only led to the flourishing and revival of traditional Iranian music but also played a crucial role in shaping the cultural and musical identity of the era. Therefore, the process that led to the promotion and redefinition of Iranian music simultaneously stems from the influences of the era's social, political, and cultural institutions and reflects the interaction among various cultural discourses, ultimately contributing to the formation of a national and cultural identity in the realm of music. This process remains ongoing, as the works and perspectives of influential figures from that period continue to be reproduced and renewed.

Keywords: *traditional music, value, authenticity, return to the self, modernization*

EXTENDED ABSTRACT

This study examines the social and political factors that have influenced the promotion of Iranian traditional music since the 1960s, focusing on its role in redefining national and cultural identity. The research highlights how values such as "spirituality," "tradition," "authenticity," and "Iranian identity" became central to Iranian music, transforming it into a symbol of national and sacred identity. Two primary forces drove this transformation: the top-down modernization policies of the Pahlavi regime and bottom-up social movements. The Pahlavi regime's cultural strategies, including the establishment of institutions like the Rudaki Hall and the Shiraz Arts Festival, aimed to create a synthetic national identity by blending traditional and modern elements. Meanwhile, opposition groups, particularly those advocating for a "return to the self," resisted Westernization and sought to preserve Iran's cultural heritage through music. These dual movements—state-led and grassroots—not only revitalized traditional music but also shaped the cultural and musical identity of the era (Danilo, 2004). The study underscores how these dynamics reflect broader tensions between modernization and cultural preservation in Iran.

The Pahlavi regime's cultural policies were heavily influenced by the 1961 International Congress of Music in Tehran, which emphasized the preservation of traditional musical forms while rejecting hybridity between Eastern and Western systems. Prominent figures like Alain Danilo argued that the structural differences between these systems made fusion untenable, advocating instead for the preservation of their distinct "traditional" and "classical" forms. Danilo's stance, which framed Western and Eastern music as fundamentally incompatible, was criticized by some attendees, such as Adnan Saygun, who viewed it as a colonialist imposition that stifled innovation. The regime's efforts to promote a selective "high culture" of music, including avant-garde and traditional genres, were part of a broader ideological project to construct a modern yet authentically Iranian identity. This project was institutionalized through venues like the Center for the Preservation and Propagation of Iranian Music, which became a hub for traditional music practice and discourse (Saigon, 2004). These initiatives, however, were often perceived as artificial by critics who saw them as tools of state propaganda.

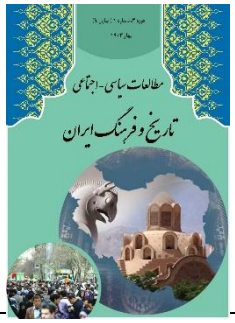
Opposition to the Pahlavi regime's cultural policies emerged from both secular and religious groups, each offering distinct critiques of Westernization and modernization. Secular intellectuals, like Ahmad Shamloo, lambasted events like the Shiraz Arts Festival for promoting what they saw as decadent Western art, exemplified by figures like Karlheinz Stockhausen. Shamloo's critique targeted both the art itself and the Iranian elite who uncritically embraced it, accusing them of cultural snobbery. On the other hand, religious and traditionalist thinkers, such as Ali Shariati and Jalal Al-e Ahmad, framed their opposition in terms of a "return to the self," advocating for a revival of indigenous values and practices. This discourse, which gained traction in the 1970s, positioned traditional music as a means of resisting cultural imperialism and reclaiming Iran's spiritual and national identity. The Center for the Preservation and Propagation of Iranian Music became a focal point for this movement, with figures like Daryush Safvat and Nur Ali Boroumand promoting different approaches to traditional music—Safvat emphasizing its spiritual dimensions and Boroumand focusing on technical mastery (Shamloo, 2010). These divergent perspectives reflected deeper ideological divides within the opposition.

The "return to the self" discourse profoundly influenced the practice and pedagogy of Iranian traditional music, particularly through the master-apprentice (ostad-shagird) system. This method, centered on the oral transmission of the radif (the classical repertoire), was framed as a "natural" and "empathetic" process that preserved the "secrets" of traditional music. Proponents like Eynollah

Mosayebzadeh argued that this system not only transmitted musical knowledge but also instilled moral and spiritual values rooted in Iranian culture. However, this romanticized view obscured the power dynamics inherent in the master-apprentice relationship, where the master's authority was reinforced by their exclusive control over musical knowledge. The radif, as a canonical body of work, became a symbol of cultural continuity, but its rigid hierarchy mirrored the authoritarian structures of broader Iranian society. Critics of this approach questioned its claims to "authenticity" and "naturalness," pointing out how it sidelined innovation and reinforced traditional power relations (Mosayebzadeh, 2003). These tensions highlighted the contradictions within the traditionalist movement.

The post-revolutionary period saw a paradoxical relationship between the state and traditional music. While the Islamic Republic initially suppressed many cultural expressions, including music, it inadvertently created space for traditional music to flourish as a symbol of national identity. The state's emphasis on cultural authenticity aligned with the "return to the self" discourse, allowing traditional music to be framed as a legitimate art form. However, this endorsement came with strict ideological constraints, as the regime sought to purge music of perceived Western influences. The legacy of the Pahlavi era's cultural policies and the opposition's critiques continued to shape musical production, with traditional music becoming a site of both state control and cultural resistance. The ongoing reproduction of works from the 1960s and 1970s demonstrates the enduring influence of this period, as contemporary musicians and scholars grapple with its complex legacy. The study thus reveals how Iranian traditional music remains a contested terrain, reflecting broader struggles over identity, modernity, and cultural sovereignty.

In conclusion, this research illustrates how Iranian traditional music became a battleground for competing visions of national identity during the Pahlavi era and beyond. The interplay between state-led modernization and grassroots cultural revival produced a rich but contentious musical landscape, where notions of authenticity, tradition, and resistance were constantly negotiated. The study underscores the enduring significance of this period for understanding contemporary Iranian culture, as the tensions between preservation and innovation continue to resonate in the realm of music. By examining these historical dynamics, the research offers insights into the broader challenges of cultural identity formation in the face of globalization and political change.



مطالعات سیاسی–اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران

دوره ۴، شماره ۳، صفحه ۱۲-۱

وبسایت مجله

تاریخچه مقاله
دریافت شده در تاریخ ۲۷ اسفند ۱۴۰۳
اصلاح شده در تاریخ ۸ شهریور ۱۴۰۴
پذیرفته شده در تاریخ ۱۶ شهریور ۱۴۰۴
منتشر شده در تاریخ ۱ مهر ۱۴۰۴

تحلیل عوامل اجتماعی و سیاسی مؤثر بر ترویج موسیقی سنتی ایرانی و نقش آن در بازتعریف هویت ملی و فرهنگی

علیرضا خزلی [۱*]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه نوازندگی موسیقی جهانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

ایمیل نویسنده مسئول: Alirezakhezeli@yahoo.com [*]

اطلاعات مقاله

نوع مقاله
پژوهشی اصیل

نحوه استناد به این مقاله:
خزلی، علیرضا. (۱۴۰۴). تحلیل عوامل اجتماعی و سیاسی مؤثر بر ترویج موسیقی سنتی ایرانی و نقش آن در بازتعریف هویت ملی و فرهنگی. *مطالعات سیاسی-اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران*، ۴(۳)، ۱۲-۱.

© ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

چکیده

این پژوهش به تحلیل عواملی می‌پردازد که از دهه چهل موجب ترویج ارزش‌هایی چون "معنویت"، "سنت"، "اصالت" و "ایرانیت" در موسیقی ایرانی شدند. این ارزش‌ها باعث تبدیل موسیقی ایرانی به نماد هویت ملی و مقدس شدند. دو جریان تأثیرگذار شامل سیاست‌های رژیم پهلوی برای مدرنیزاسیون و تلاش‌های فرهنگی از بالا و تغییرات اجتماعی از پایین در این روند نقش داشتند. از سوی دیگر، واکنش‌های گروه‌های مخالف به سیاست‌های رژیم پهلوی و مقابله با غرب‌گرایی در این دوران، به‌ویژه در قالب گفتمان "بازگشت به خویش"، نقش بسزایی در ترویج موسیقی سنتی ایرانی داشت. این واکنش‌ها در برابر سیاست‌های مدرنیزاسیون و گسترش فرهنگ غربی، تلاش کردند که به‌واسطه موسیقی، ارزش‌های سنتی و ملی ایران را حفظ و ارتقا دهند. در این دوران، بسیاری از هنرمندان و دست‌اندرکاران موسیقی ایرانی با توجه به این گفتمان‌ها و با تأکید بر ارزش‌های سنتی، به احیای موسیقی ردیف ایرانی پرداختند و آن را به عنوان نماد اصالت و هویت ایرانی تقویت کردند. این دو جریان، یکی از بالا و دیگری از پایین، نه تنها موجب شکوفایی و احیای موسیقی سنتی ایران شدند، بلکه در شکل‌گیری هویت فرهنگی و موسیقایی دوران نقش مهمی ایفا کردند. بنابراین، روندی که به ترویج و بازتعریف موسیقی ایرانی منجر شد، به‌طور همزمان از تأثیرات نهادهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی آن دوران نشأت می‌گیرد و نشان‌دهنده تعامل میان گفتمان‌های فرهنگی مختلف است که در نهایت منجر به شکل‌گیری هویت ملی و فرهنگی ایرانی در حوزه موسیقی شد. این روند همچنان ادامه دارد، چرا که آثار و دیدگاه‌های افراد تأثیرگذار در آن دوران همچنان در حال بازتولید و تجدید خود هستند.

کلیدواژگان: *موسیقی سنتی، ارزش، اصالت، بازگشت به خویش، مدرنیزاسیون.*

مقدمه

موسیقی سنتی ایرانی یکی از ارکان فرهنگی مهم است که ارتباط عمیقی با هویت ملی و فرهنگی مردم ایران دارد. در دنیای معاصر، با توجه به تغییرات سریع و جهانی‌شدن فرهنگ‌ها، بسیاری از جوامع دچار چالش‌هایی در حفظ هویت فرهنگی خود هستند. موسیقی سنتی ایرانی نیز تحت تأثیر این تحولات قرار گرفته است و در این شرایط نیاز به تحلیل عواملی که بر ترویج آن مؤثرند، ضروری به نظر می‌رسد. یکی از این عوامل مهم، جنبه‌های اجتماعی و سیاسی است که در هر جامعه‌ای نقش کلیدی در شکل‌دهی به روندهای فرهنگی ایفا می‌کند. از دیدگاه اجتماعی، موسیقی سنتی ایرانی به عنوان یک ابزار ارتباطی و فرهنگی، نقش مهمی در تقویت پیوندهای اجتماعی ایفا می‌کند. این نوع موسیقی نه تنها به عنوان بخشی از هنر و فرهنگ یک ملت شناخته می‌شود، بلکه با دربرداشتن تاریخ و داستان‌های مردم، باعث ایجاد حس تعلق و هویت جمعی می‌شود. در جوامعی که هویت ملی و فرهنگی آن‌ها تحت تأثیر تغییرات جهانی قرار گرفته، موسیقی سنتی می‌تواند به عنوان ابزاری برای حفظ و تقویت این هویت عمل کند. اما تنها عوامل اجتماعی کافی نیستند و عوامل سیاسی نیز نقشی بی‌بدیل در ترویج یا محدود کردن موسیقی سنتی ایفا می‌کنند. در بسیاری از مواقع، سیاست‌های دولتی و نهادهای فرهنگی در شکل‌دهی به فرهنگ موسیقی تأثیرگذار بوده‌اند. در شرایطی که سیاست‌ها به ترویج موسیقی سنتی توجه کافی نداشته باشند یا حتی آن را محدود کنند، فرآیند انتقال این موسیقی به نسل‌های جدید با چالش‌های جدی مواجه خواهد شد. به‌ویژه در دوره‌های مختلف تاریخ ایران، مانند دوران‌های پس از انقلاب اسلامی یا دوران جنگ تحمیلی، موسیقی سنتی با محدودیت‌ها و فشارهای سیاسی مختلفی روبه‌رو شد که برخی از این فشارها به انزوای بیشتر این نوع موسیقی منجر شد. اما در مقابل، در برخی از دوره‌ها، دولت‌ها به عنوان یک ابزار فرهنگی و هویتی از موسیقی سنتی حمایت کرده‌اند که در نتیجه این حمایت‌ها، موسیقی سنتی ایرانی توانسته است به عنوان یک میراث فرهنگی و ملی در جامعه جایگاه خود را دوباره پیدا کند. نقش موسیقی سنتی ایرانی در بازتعریف هویت ملی و فرهنگی به‌ویژه در عصر حاضر، که در آن جهانی‌شدن و تعامل فرهنگی میان کشورها گسترش یافته است، بیشتر از پیش نمایان می‌شود. در این دوران، موسیقی سنتی نه تنها به عنوان یک عنصر فرهنگی، بلکه به‌عنوان یک ابزار هویتی برای مقابله با فراموشی و از دست رفتن میراث فرهنگی مورد استفاده قرار می‌گیرد. این نوع موسیقی می‌تواند در برابر تهدیدهایی که از سوی فرهنگ‌های جهانی به هویت ملی و فرهنگی جامعه وارد می‌شود، مقاومت کند و به عنوان یک نماد از فرهنگ و تاریخ ملت‌ها باقی بماند. بنابراین، تحلیل عوامل اجتماعی و سیاسی مؤثر بر ترویج موسیقی سنتی ایرانی می‌تواند به‌عنوان یک گام مهم در درک چگونگی تعامل فرهنگ و هویت در شرایط معاصر باشد. این تحلیل می‌تواند به ما کمک کند تا بهتر بفهمیم که چگونه می‌توانیم از ظرفیت‌های موسیقی سنتی برای بازتعریف هویت ملی و فرهنگی استفاده کنیم و در عین حال از تهدیدهایی که بر این هویت تأثیر می‌گذارند، محافظت کنیم.

سیاست و گفتمان موسیقیایی رژیم پهلوی از ۱۳۴۰

اولین مجموعه از نیروهای ایدئولوژیک و سیاسی در زمینه‌ای فکری حول محور ترویج سنت از یک سو و حمایت از مدرنیزاسیون از سوی دیگر متمرکز شدند. به عبارت دیگر، سیاست فرهنگی نوین رژیم پهلوی با هدف تحقق این استراتژی دوگانه شکل گرفت. از یک طرف، با برجسته‌سازی ارزش‌هایی چون "معنویت"، "سنت"، "اصالت" و "ایرانیت"، تلاش می‌شد هویت فرهنگی و تصوری ملی برای جامعه ایرانی به‌طور آمرانه و مصنوعی ساخته شود. از طرف دیگر، همان زمینه فکری باید گفتمان‌هایی نوین به‌ویژه در عرصه مدرنیته و به‌ویژه غربی و سرمایه‌داری جهانی به جامعه ایرانی ارائه می‌داد تا آن را از "عقب‌ماندگی" رهایی بخشد. این دو استراتژی از طریق تأسیس نهادهای فرهنگی نوین نظیر اپرا، باله، تالار رودکی و جشنواره‌های موسیقی و همچنین استفاده گزینشی از رسانه‌ها برای ترویج "ژانرهای موسیقی ممتاز" مانند موسیقی آوانگارد، سنتی و پاپ پیگیری شدند.

بدون تردید، برگزاری کنگره بین‌المللی موسیقی ۱۳۴۰ در تهران را می‌توان گامی تعیین‌کننده در روند شکل‌گیری و طرح پرسش‌های نظری و پیشنهادات در حوزه موسیقی دانست. این رویداد مهم، در ابتدای مسیر، به طرح مسائلی جدی و اختلاف‌نظرهایی در زمینه‌های مختلف موسیقی پرداخته بود. مضمون اصلی کنگره تحت عنوان "حفظ شکل‌های سنتی موسیقی عالمانه و مردمی در کشورهای شرق و غرب" مطرح شد. در این رابطه، تفسیری غالب شکل گرفت که ضرورت ترویج ارزش‌هایی چون "سنت" و "اصالت" را مورد تأکید قرار می‌داد و در عین حال، گونه‌ای از ترکیب موسیقی غرب و شرق را رد می‌کرد. این موضع غالب، توسط افرادی همچون موسیقی‌شناس فرانسوی، آلن دانیلو، و زاون هاکوپیان، رئیس اداره روابط بین‌الملل و انتشارات اداره هنرهای زیبا، مورد حمایت قرار گرفت. دانیلو در این کنگره، رویکردی را ارائه داد که می‌توان آن را حول دو محور اصلی خلاصه کرد. نخست به نظر ما، دیدگاه او بر پایه پیش فرضی اصلی استوار بود: میان موسیقی غرب و شرق همولوژی بنیادینی وجود دارد. به این مفهوم که آن‌ها به دلیل تفاوت‌های ساختاری و غیر قابل تقلیل شان از هم دورند؛ ولی هر دوی آن‌ها به صورت تناظری داری وجهی "سنتی" و کلاسیک[۱]" هستند که از سوی دشمنی مشترک در خطر است، یعنی موسیقی عامه پسند[۲].

دوم، بر اساس این پیش فرض دانیلو پیشنهادی اصلی و منفی را طرح می‌کند، که بنا بر آن هم بر موسیقی غرب و هم شرق واجب است که هر گونه دورگه سازی را رد کنند. این نپذیرفتن خود دارای دو وجه است. از یک طرف، از منظری موسیقایی تکنیکی، هرگونه ادغام این دو سیستم از آن جا که از لحاظ ساختاری کاملا متفاوتند، به نابودی ویژگی‌های مربوطه و جوهره آن‌ها می‌انجامد. به این مفهوم است که دانیلو اظهار می‌کند:

"علت وجود نظام‌های موسیقایی مختلف این است که مبنای آن ها، اصول تنال بسیار متمایز و اغلب متصادی است. معمولا این نظام‌ها نمی‌توانند بدون اینکه یکدیگر را نابود کنند، با هم ترکیب شوند. برای مثال، نظامی که بیان آن مبتنی بر فواصل یک گام پایین رونده است نمی‌تواند عناصر یک نظام بالارونده را، بدون از شکل انداختن آن یا از بین بردن معنای اساسی آن، به خود بپذیرد" (Danilo, 2004).

از طرف دیگر، موضع گیری او ضد دورگه سازی ریشه در مسئله "ارزش ها" دارد. در واقع، دانیلو پیشنهاد می‌کند که برای حفظ و درک "ارزش‌های فرهنگی اصیل"، هر دوی این نظام‌ها باید همان جا که هستند باقی بمانند، اما شاید بتوان از راه آموزش حرفه‌ای موسیقی غرب، به درک درستی از این "ارزش ها" رسید. به این دلیل است که او تأکید می‌کند:

"مسئله دورگه سازی به نظر من اغلب مسئله ناآگاهی (جهالت) است. موسیقیدانانی که دانش واقعی و عمیقی از هر دو نظام دارند، همچون مثلا آقای تران وان که، چنین چیزی را غیر ممکن می‌دانند و آن را راهبر به نوعی بی‌ریشگی می‌پندارند. من اغلب از خودم می‌پرسم آیا بهترین راه برای حفظ موسیقی سنتی کشورهای مختلف شرق آموزش نظام مند موسیقی غربی در بالاترین سطح ممکن نیست، زیرا چنین روشی می‌تواند درست‌ترین درک از ارزش‌های فرهنگی اصیل[۳]- چه غربی و چه شرقی - را احیا کند" (Danilo, 2004).

---

[۱] دانیلو در این جا اصطلاح موسیقی کلاسیک را معادل با اصطلاح موسیقی سنتی می‌گیرد و آن‌ها را در تضاد با موسیقی سبک و پاپ (مردم پسند) قرار می‌دهد. او در این رابطه می‌گوید: "در واقعیت امر، اگر هم نارسایی واژگان به ما اجازه می‌دهد تا پرسش را اندکی منحرف کنیم، باید به اعتقاد من بپذیریم که مبارزه برای دفاع از هنر موسیقی کلاسیک در همه تمدن‌ها علیه هجوم موسیقی سبک حرامزاده مبارزه مشترک ماست. دفاع از هنر فاخر علیه سیل موسیقی ساده و عوامانه کاباره و ترانه‌های مردم پسند که در همه جا گرایش به غرق کردن موسیقی هنری دارند (Danilo, 2004).

[۲] اما مسئله اساسی‌ای که بسیاری از ما آن را احساس کرده ایم، ولی در بیان آن تردید داشته ایم مسئله‌ای که به گمان من، باید با این حال بر آن تأکید شود این است که جنگ بین هنر سنتی و هنر دورگه شاید فقط نقابی باشد. که مسئله واقعی را که بین المللی است و همه ما با آن آشنائیم، می‌پوشاند: مسئله موسیقی کلاسیک و موسیقی سبک، مسئله سمفونی و ترانه مردم پسند (Danilo, 2004).

[۳] جالب توجه است که مسئله "اصالت" و "بی‌ریشگی (debasement)"، یکی از وسواس‌های اصلی متفکرین ایرانی در طول دهه پنجاه، برای اولین بار شاید در حوزه موسیقی مطرح شد.

در آخر، به دلیل انگاشت دوگانه اش از موسیقی شرق و غرب، دانیلو، برای حفظ تفاوت‌های فرهنگی، خطابه اش را با برجسته کردن خطر "امپریالسیم فرهنگی" به پایان می‌برد. "قدرت مبادله ما، دقیقا در تنوع ما نهفته است. فقط زمانی که هر کس حقیقتا خودش باشد، همه ما می‌توانیم با هم مساوی باشیم و با سر افراشته سخن بگوئیم. بیایید تحت تأثیر اشکال مختلف امیر بالسیم فرهنگی قرار نگیریم" (Danilo, 2004).

ایدگاه دانیلو و راه حل هایش با مخالفت برخی از شرکت کنندگان کنگره مواجه شدند، به ویژه از سوی احمد عدنان سایگون، آهنگساز اهل ترکیه که در واکنش به هشدار دانیلو انتقادی اساسی را مطرح کرد[۱]. انتقاد او در اساس، طبیعتی سیاسی و ایدئولوژیک داشت، زیرا آنچه را او محکوم کرد، دیدگاهی "استعمار گرایانه" بود که به نظرش گرایش حاکم بر کنگره (از سوی هاکوپیان، دانیلو و غیره) را نشان می‌داد:

"در کنگره تهران، ما به حفظ اشکال سنتی موسیقی عالمانه غرب کاری نداشتیم. نمی‌شد مثلا از بازگشت به موسیقی قرن دهم صحبت کرد؟ با از باززایی مکتب چند صدایی؟ یا از آن هم بهتر، از حفظ تنالیته که در حقیقت مسئله‌ای است فوری چرا که شاهد مرگ آن هستیم؟ برعکس به نظر می‌رسد که همه توجه ما روی مسئله حفظ اشکال سنتی موسیقی عالمانه (و .. مردمی؟) شرق متمرکز شد. من یک بار دیگر گزارش مورد بحث را که در آخرین جلسه کنگره ارائه شد، و توصیه‌هایی را که در پی آن آمد، می‌خوانم و قویا اعلام می‌کنم که در این کنگره، موسیقی شناس از ظرفیت‌های خود در این شایسته نشان دادن راهی بداند که باید در این کشورهای شرقی، چه برای آفرینش هنری و چه برای حفظ آن، در پیش گرفته شود، فراتر رفته است. از هنرمند شرقی خواسته شده است تا آثارش را به روش نیاکانش خلق کند، فقط به این دلیل که باید سنت‌ها را حفظ کند

(...)که در حقیقت این همان تفکر استعماری است که هر چند ناخودآگاهانه، در اندیشه این آقایان به حیات خود ادامه می‌دهد" (Saigon, 2004).

در واقع، بر پایه چنین تفسیری است که سایگون دو نتیجه اصلی این (به نظر او) "تفکر استعمارگرایانه" را محکوم می‌کند. نخست، از دیدگاهی نظری، او تفسیر ضمنی دانیلو را، مبنی بر اینکه حرکت به سوی موسیقی چند صدایی فقط "حق ویژه" آهنگسازان "غربی" است، رد می‌کند. دوم، در حوزه فرهنگی سیاسی، او پیشنهاد دانیلو برای "حفظ سنت" در کشورهای شرقی را نمی‌پذیرد:

"اگر باور کنیم که چند صدایی امتیاز آنانی است که خود را غربی به حساب می‌آورند و آهنگسازان موسوم به شرقی، به بهانه نوسازی، فقط می‌توانند از موسیقی مرسوم به غربی تقلید کنند، عمیقا دچار توهم شده ایم. زیرا به هیچ رو صحبت بر سر تقلید از غرب نیست، بلکه مسئله بیشتر خلق یک زبان موسیقایی چند صدایی و چند خطی بر مبنای بنیان‌های موسیقی مدال است.

برخی موسیقی شناسان غربی خود را باستان شناس تصور می‌کنند. این‌ها آرزو می‌کنند که شرقی‌ها پاسداران و فادار گنجینه موسیقایی‌ای باشند که نیاکانشان به آن‌ها سپرده اند. آن‌ها باید شب و روز مراقب این گنجینه باشند، اما حق ندارند به آن دست بزنند. و دلیلی که برای این کار اقامه می‌کنند: این میراث مشترک ماست [...] برخی دیگر از موسیقی شناسان (و هنرمندان) عشقی افلاطونی از خود بروز می‌دهند: اگزتیسم جهان شرقی، بازارهایش، شترهایش، لابیرنت کوچه پس کوچه هایش، قبرستان هایش... و موسیقی هایش، همه جذاب اند، و شرقی‌ها باید همه این‌ها را برای خوشامد این طبایع هنرمندانه حفظ و نگهداری کنند" (Saigon, 2004).

با وجود جدل‌ها و مباحث فوق، در نهایت نتایج حاصل از رویکرد دانیلو و حامیانش در پایان کنگره - و به طور عمومی‌تر دیدگاه رژیم سیاسی، یعنی، تولید آمرانه و مصنوعی هویتی فرهنگی و مدرنیته غربی- بودند که بر حوزه موسیقی ایران در دهه چهل و پنجاه چیره شدند.

[۱] برخی از گفته‌های سایگون یادآور کتاب شرق شناسی ادوارد سعید هستند که هفده سال بعد از آن تاریخ به چاپ رسید: (Said, 1978)

این دیدگاه همچنین نقش مهمی را در ایجاد دو نهاد ایفا کرد: "جشن هنر شیراز" در سال ۱۳۴۶، معروف به پلی میان هنر شرق و غرب و "مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی" در ۱۳۴۷ با حمایت رادیو و تلویزیون ملی ایران. این دو نهاد خود به صحنه‌ای برای ادامه بحث حول ارزش‌های تشکیل دهنده موسیقی بدل شدند.

نقل قول زیر که در کتابچه پنجمین جشن هنر شیراز به چاپ رسیده است، نمونه‌ای است از تلاش برای تعریف این هویت فرهنگی مصنوعی:

"اینک، حس تحقیر موسیقی ایرانی، در میان گروه‌های روشنفکر و شبه روشنفکر فرو می‌کشد. شبه روشنفکر، چشم به قضاوت غریبان دوخته است و روشنفکر، گوش به بهترین‌ها سپرده است؛ بهترین نواها و بهترین نقدها از همه جا و این هر دو امکان را جشن هنر فراهم آورده است. زمانی که منتقدان و موسیقی شناسانی مانند اشتوکن اشمیت، تران وان که، آنتوان گوله آ و امثال این ها، در برابر نوای تار جلیل شهناز و نوازندگانی چون او، مغلوب می‌شوند و اعلام می‌کنند که آن‌ها از موسیقیدانان بزرگ جهان هستند، این اعلام، دو سویه عمل می‌کند:

نخست، شبه روشنفکران را هشدار می‌دهد که دست از تحقیر و و سرزنش هنر اصیل موسیقی سرزمین خویش بردارند و دیگر، هنرمندان و دوستداران هنر را دل گرم می‌دارد که می‌توانند با کوشش بیشتر، راهی به جهان هنر بیابند و جاودانگی خویش را ملتزم رکاب جاودانگی هنر میهن خویش کنند.

دیگر سخن از تار و تنبور زنان، با چنان لحنی که در گذشته بود، در میان نیست؛ چرا که تار، تنبور و سنتور، در جشن هنر یی برای نمود ارزش‌های واقعی خویش یافته است، و شیراز، جایی در آنجاست که شرق و غرب، از نوای بهشتی این سازهای ایرانی، در بهت فرو می‌رود" (Gorgin, 1971).

در واقعیت، "مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی" مرکز شاخصی شد برای ترویج، تحقیق و پراتیک موسیقی سنتی. با نگاهی به گذشته می‌توان گفت که در جریان اصلی، تأثیری ژرف بر پراتیک موسیقیایی این مرکز گذاشتند: جریان اول، قویا ارزش‌های معنوی صوفی گرایانه قرار داشت و از سوی ریاست نهاد، داریوش صفوت حمایت می‌شد؛ جریان دوم، به نمایندگی نور علی برومند، در جستجوی نوعی کمال گرایی در موسیقی بود که در قالب اجرای دقیق و پخته از ردیف موسیقی ایران تعریف می‌شد. از لحاظ پراتیک، تفاوت میان این دو رویکرد در رابطه آن‌ها با موضوع شرکت در "جشن هنر شیراز" و همچنین برنامه‌های رادیو و تلویزیون نمود یافت. در واقع، جریان منصوب به صفوت، که از سوی رژیم نیز حمایت می‌شد، اصرار بر ضرورت شرکت گروه‌های موسیقی سنتی، به عنوان معرف بخشی از آن هویت فرهنگی، در کنسرت‌های عمومی داشت در حالیکه جریان دوم، تحت نفوذ برومند، قبل از شرکت در هر کنسرت عمومی ای، در جستجوی پختگی و کمال در اجرای موسیقی بود.

دیدگاه گروه‌های مخالف رژیم پهلوی

عمدتا در گسست با فرآیند آمرانه مدرنیزاسیون غربی است که گرایش دوم فکری و فرهنگی، تحت تأثیر ارزش‌های سنتی، دینی و همچنین ارزش‌های سکولار ظهور می‌کند. به واقع، برخلاف ناهمگنی فکری و سیاسی گروه‌های مخالف رژیم، آن‌ها با یکدیگر در نقد "کالاهای فرهنگی" از یک سو و مبارزه با "ظواهر فرهنگ غرب" از سوی دیگر سهیم بودند. اما، در پس این نقد مشترک، تفاوت‌های عظیمی در راه حل‌ها و پیشنهادات آنان نهفته بود. در این زمینه، می‌توان دو گروه اصلی را از هم متمایز ساخت (Boroujerdi, 1996).

گروه اول از جمعی از افراد و گروه‌های سکولار تشکیل می‌شد. برخلاف مخالفین مذهبی سنت گرا، این گروه با تمامی جنبه‌های مدرنیسم ضدیت نداشت، اما اعتراضش معطوف به فرآیندی از مدرنیسم بود که سویه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی جامعه ایران را نادیده می‌گرفت. نقد معروف شاملو به جشن هنر شیراز، که در سال ۱۳۵۱ در روزنامه کیهان به چاپ رسید، واکنشی است که دو هدف دارد. هدف

اول، اعتراض به روند هنر معاصر در غرب، به ویژه به موسیقی اشتوکهاوزن بود. اشتوکهاوزن در آثار متأخرش به شدت تحت تأثیر عرفان شرق بود و جشن هنر شیراز آن سال به بررسی و اجرای آثار وی تخصیص داشت:

"اشتوکهاوزن قدیس و ویلسون[۱] معجزه گر، در یک کلام: نشانه‌های مضاعف ابتدال و به سقوط اروپا هستند. هنر قاره‌ای که تاخت و تازهایش را کرده است، حرف هایش را گفته است، شاهکارهایش را ساخته است، به اوج ترقی هایش رسیده است، و دست آخر - هنگامی که سقوط را ناگزیر دیده - ایدئولوژی‌های یکی از یکی مضحک‌تر رو کرده، و برای سرنگون نشدن هیتلرها پرورانده، قربانی‌ها داده و قربانی‌ها گرفته، زورها زده و عربده‌ها کشیده و سرانجام، راه درویش مسلکی برگزیده. و حالا که برادر دیگرش از آن سوی اقیانوس، اوضاع رو خراب دیده سر یا ماندن او را به عنوان سپر بلا برای خود لازم تشخیص داده و لاجرم چوبی از دلار زیر بغل او داده و معده اش را از مرغ و بوقلمون انباشته است تا قالب مثالی اش اولولووار سرپا بماند، سیر و تنبل و احمق با چشم‌های لوچ، آروغ‌های شکم سیرش را به حساب هنر سال ۲۰۰۰ تحویل شرق می‌دهد. آن هم با این فروتنی بزرگوارانه که قابلی ندارد. این را از خود شما گرفته ایم. یعنی از عرفان مشرق زمین. بفرمایید لطفا فیض ببرید!" (Shamloo, 2010).

هدف دوم به رفتار هشت هزار تماشاچی خانگی و هوادار هنر مدرن غربی حامی این جشن هنر مربوط می‌شد:

"آن آقا یا خانمی که به شیوه‌ای عاقل اندر سفیه، از بالا به تو نگاه می‌کند و در رد اعتراضت نسبت به ریشخند حضرت رابرت ویلسون افاضه می‌کند که این یکپارچه شعر است"، همان موجودی که از هضم و درک شعر معاصر وطن خودش هم عاجز است و تا دیروز اسم او بود علیمردان خان را حد نهایی اعجاز شعر و کلام می‌شناخت، این را فرنگی‌ها به اش می‌گویند اسنوبیسم و فارسی ندارد، چرا که اصولا یک پدیده غربی است و تنها در ذات پاک غرب زدگان و ژیگولوتاریای کبیر تجلی می‌کند" (Shamloo, 2010).

گروه دوم مخالفین سیاسی و فرهنگی رژیم، به ویژه به نمایندگی شریعتی و آل احمد، تحت تأثیر باورهای مذهبی قرار داشت. برای بخش بزرگی از طبقه متوسط سنت گرا، رفرم‌های سیاسی، فرهنگی و اقتصادی در دهه چهل، با ارزش ها، باورها و عادات سنتی تا آن زمان حاکم در جامعه در تضاد بود. بدون شک، این عدم هماهنگی یکی از دلایل تحولات فرهنگی و موسیقیایی است که جامعه ایران با آن در قالب گفتمان جدیدی رو به رو شد: گفتمان "بازگشت به خویش". در واقع، این گفتمان به تدریج از همان دوره تا پس از انقلاب به گفتمان غالب حوزه موسیقی بدل گشت. تا آنجا که امروز نیز، بخش عظیمی از تاریخ نویسی (هم رسمی هم غیر رسمی) مرتبط با بررسی فرهنگی تاریخی حوزه موسیقی در ایران زیر سایه همین گفتمان صورت می‌گیرد. از این منظر، مقاله عین الله مسیب زاده - در مورد پراتیک "موسیقی سنتی" در "مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی" نمودی از این نوع بررسی است (Mosayebzadeh, 2003).

بر اساس خوانشی رتروسپکتیو از مقاله مسیب زاده، می‌توان در مورد دیدگاه و رویکرد گروه‌های غالب در حوزه موسیقی سنتی به دو نتیجه رسید. اولین نتیجه به تضادهایی ربط دارد که مشخصه رویکرد این گروه‌ها به دوگانه مفهومی "سنتی غرب گرا" است. به طور مؤثر، تحت تأثیر شریعتی و آل احمد این گروه‌ها ستاینده "سنت" و "اصالت" به عنوان ارزش‌های اساسی اند و به همین دلیل خود را حامیان گفتمان "بازگشت به خویش" می‌دانند. نقل قول زیر از حسین علیزاده را می‌توان در همین متن فهمید:

" فرهنگ غرب مقوله‌ای است که باید آن را شناخت، نه باید شیفته آن شد و در برابر آن احساس حقارت نمود و نه بدون شناخت صحیح با آن در ستیز قرار گرفت. کسانی که این همه از غرب سخن می‌گویند دچار خودباختگی هستند. فرهنگ غرب در واقع آمیزه‌ای است

[۱] احتمالا واکنش شـــاملو به KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: a story about a family and some people changing نمایشی با طول ۱۶۸ ساعت اثر رابرت ویلسن است که در همان سال ۱۳۵۱ در جشن هنر شیراز به اجرا درآمد.

از جنبه‌های منفی و مثبت، سازنده و مخرب. فرهنگ غرب از سویی منادی علم و هنر و فلسفه و تکنولوژی و دموکراسی است و از سویی نمایانگر فرهنگ تهاجم و تجاوز ... و الحاد است. آیا نمی‌توان این دو جنبه را از یکدیگر جدا کرد؟ . به نظر من اگر با اندیشه و منطق پیش بیاییم، می‌توان بی‌هیچ دلباختگی و هوشیارانه به تبادل نظر پرداخت. آنچه ما را به رویارویی با غرب می‌کشاند، چهره کریه سوداگری، سلطه طلبی و تجاوز و تهاجم است. برای پرهیز از این دام ما، راهی جز بازگشت به خود و شناخت ارزش‌های ملی و فرهنگی و در نهایت، رسیدن به اقتدار فرهنگی خویش نداریم. اقتدار ملی و فرهنگی، چهره دیگر خودباوری است و ریشه‌های خودباوری از سرچشمه عمیق شناخت و آگاهی آب می‌خورد. باید بپرسیم ما کی هستیم؟ و پیداست که باید به ریشه‌ها برگردیم. هستی ما در هویت ما متجلی است" (Mosayebzadeh, 2003).

دومین نتیجه به هنجارها و اصولی (صریح یا ضمنی) بر می‌گردد که مشخصه رفتار گروه‌های متفاوت موسیقی سنتی است. در این متن، نقل قول زیر از مسیب زاده درباره روابط استادی/ شاگردی حول فراگیری ردیف در "مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی" موضوع را روشن‌تر می‌سازد:

"هدف این است که ردیف -غالبا ردیف میرزا عبدالله- به صورت کامل توسط بچه‌های مرکز آموخته شود و با تأکید روی ساختار و عملکردهای انتزاعی و حتا اخلاقی و معنوی آن که ریشه در فرهنگ و تاریخ ایرانی دارد، روح تعهد و تشخیص سره از ناسره در کار موسیقی بچه‌های مرکز دمیده شود. برای این کار از روش آموزش سینه به سینه و محشور شدن بچه‌ها با اساتید قدیمی استفاده می‌شود. در مراحل بعدی، ردیف به عنوان ابزاری کارآمد برای انتقال اسرار موسیقی قدیم به نسل جدید مورد استفاده قرار می‌گیرد و ناقلان آن اعضاء مرکزاند. این اهداف و عملکردهای مرکز، فرآیند طبیعی انتقال فرهنگ شفاهی موسیقی نسلی به نسل دیگر را تسریع می‌کرد. همزمان با این جریان ها، بچه‌ها در اثر مصاحبت با اساتید قدیمی و تکیه این اساتید روی مباحث اخلاقی می‌آموختند که چگونه همدیگر را بپذیرند و چگونه برای تکامل یکدیگر گام بردارند. محصول این آموزش همدلی بین بچه‌های مرکز بود که بازده فعالیت‌های آموزشی مرکز را بسیار بالا می‌برد" (Mosayebzadeh, 2003).

به واقع، در نقل قول فوق، نویسنده به خوبی هنجارهای رفتاری و تفوق روش آموزش ردیف مبتنی بر شیوه استاد شاگردی برای انتقال "اسرار" را روشن می‌سازد، اما به نظر می‌آید که آن را به عنوان تبلوری از روشی "طبیعی" و برگرفته از "همدلی" میان دانشجویان ("بچه ها") مشروعیت می‌بخشد. اساسا ، مسیب زاده - و بخشی عظیم از ادبیات معاصر درباره موسیقی ایرانی- طالب روش تحقیقی‌ای بر پایه استنتاج هستند که در آن نقطه حرکتشان از چیزهایی است که به عنوان ویژگی‌های "طبیعی" حوزه موسیقی تلقی می‌کنند. تا در آخر با قیاس، آن‌ها را به اصول و قوانین عمومی این حوزه بدل کنند. بر اساس همین روش است که این رویکرد، مجموعه ارزش‌ها (چون معنویت و اصالت و ....) و مجموعه رفتارها (استفاده از رمز و راز...) و چگونگی ساز و کار (انتقال شفاهی ردیف) و اشکالی از روابط اجتماعی (همدلی ...) را که از راه تجربی و شخصی مشاهده می‌کند، به هنجارهای عمومی حوزه موسیقی بدل می‌کند. اما با این کار، بخش اعظمی از این رویکردها، از مواجه با مجموعه‌ای از پرسش‌های اساسی طفره می‌روند. به طور مثال، در مورد مقاله مسیب زاده می‌توان این پرسش‌ها را مطرح کرد: منظور از "ساختار و عملکردهای انتزاعی و حتا اخلاقی و معنوی" چیست؟ به چه مفهوم و به چه دلایلی این "ساختارها و عملکردها ریشه در فرهنگ و تاریخ ایرانی دارند"؟ چرا انتقال فرهنگ شفاهی موسیقی نمایان گر "فرآیندی طبیعی" است؟ "اسرار موسیقی قدیم" چه هستند؟ و سوالی اساسی که باید در آخر مطرح شود: منطق و حکمت واقعی روابط درونی گروه‌های متفاوت تشکیل دهنده حوزه موسیقی در ایران چیست؟

در مورد سؤال آخر، به نظر ما، این روابط همان روابط قدرت و سلطه در بطن قطب بندی میان علایق مختلف در حوزه موسیقی هستند. در مورد موسیقی سنتی، این روابط قدرت شکل "استاد شاگردی" به خود می‌گیرند. در واقع، استاد فرد حاکمی است که دانشش را از خلال فره اش منتقل می‌کند و قدرتش در دانستن "اسراری" است که در اختیار تام او قرار دارند. به سبب این انحصار، فقط او می‌تواند آن‌ها

را انتقال دهد. این "اسرار" نمایان گر سرمایه سمبلیک او هستند و هم موقعیت غالب او را در حوزه تضمین می‌کنند، هم قدرت او بر دانشجویان را.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، ما به بررسی پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک و پیشنهادات نظری دو مجموعه از نیروهای سیاسی، اجتماعی و فکری در ایران پرداخته‌ایم که در دهه‌های چهل و پنجاه حضور فعالی در صحنه فرهنگی و سیاسی کشور داشتند. این دو مجموعه عبارتند از حامیان رژیم پهلوی و گروه‌های مخالف آن. در این بررسی، ما تلاش کردیم تا محتوای دکترین مربوط به هرکدام از این گروه‌ها را شرح دهیم و در عین حال اصول کلی رابطه هر یک از این گروه‌ها با حوزه موسیقی را تحلیل کنیم.

نکته‌ای که در این مقاله به آن پرداخته شده، این است که هر دو گروه، چه حامیان رژیم پهلوی و چه گروه‌های مخالف آن، هر کدام در تلاش بودند تا ارزش‌ها و اهداف خاصی را برای تعریف و ساخت یک هویت فرهنگی نوین برای جامعه ایران معرفی کنند. این تلاش‌ها با وجود اشتراکات در برخی زمینه‌ها، تفاوت‌ها و تضادهای عمیقی نیز با یکدیگر داشتند.

در این راستا، گروه حامی رژیم پهلوی دو جریان اصلی را در موسیقی معرفی کرد: یکی جریان صوفی‌گرایی یا معنویت در موسیقی سنتی و دیگری جریان اصالت و ملی‌گرایی در موسیقی کلاسیک و مدرن. این رویکردها تلاش داشتند تا از طریق بازسازی موسیقی سنتی و آمیختن آن با مؤلفه‌های جدید، هویت فرهنگی نوینی ایجاد کنند. با این حال، این هویت فرهنگی جدید تنها به بخش محدودی از جامعه ایران تعلق داشت و بسیاری از مردم آن را به عنوان هویت فرهنگی خود نمی‌پذیرفتند.

از سوی دیگر، گروه‌های سنت‌گرا به ویژه متفکران این جریان، هویت فرهنگی را در ارزش‌ها و باورهای مذهبی جامعه ایران جستجو می‌کردند. برای این گروه‌ها، موسیقی و فرهنگ باید از درون باورهای مذهبی و سنت‌های مذهبی جامعه برخاسته و به آن‌ها وفادار می‌بودند.

در نتیجه، این تفاوت‌ها و تضادهای ایدئولوژیک، به ویژه در زمینه موسیقی، باعث شد تا دو رویکرد کاملاً متفاوت در جامعه ایران شکل بگیرد. پس از انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷، سیاست‌های حاکم در دهه اول انقلاب با تأثیرات خود بر روند موسیقی، به طور غیرمستقیم باعث کند شدن رشد موسیقی سنتی شدند. اما از سوی دیگر، حذف و محدود شدن ژانرهای مختلف موسیقی باعث شد تا فضای بیشتری برای موسیقی سنتی و ارزش‌های منسوب به آن فراهم شود.

به طور کلی، می‌توان نتیجه گرفت که در دهه‌های چهل و پنجاه، موسیقی ایران تحت تأثیر دو دیدگاه کاملاً متفاوت قرار داشت. یکی تأکید بر تغییرات و نوگرایی در موسیقی و دیگری تأکید بر حفظ و تداوم سنت‌های فرهنگی و مذهبی جامعه ایران. این تضادها و تعامل‌ها، نهایتاً بر روند تحولات فرهنگی و موسیقایی ایران تأثیرگذار بودند و تحولات موسیقی سنتی در دوران پس از انقلاب اسلامی نیز به نوعی ادامه‌دهنده این روندها بود. به بیان دیگر، جریان‌هایی با ریشه‌های متفاوت فکری در برهه‌ای از زمان (آغاز دهه چهل) ناخواسته با هم گره خوردند و از این آمیزش سازه‌ای حاصل شد با نام "موسیقی سنتی ایرانی" که وجه ممیزه اش "معنویت" و "اصالت" و "ایرانیت" بود. به عبارت دیگر، ارزش‌های فوق بر ساخته‌های نظری هستند که این نوع موسیقی را مشروعیت می‌بخشند. محتوای این سازه همان ردیف موسیقی است که در ساختار خود به نوعی با سلسله مراتب بسته و اقتدارگرایانه دیرباز جامعه ایران همگن است، تحلیل این رابطه نیازمند مقاله‌ای دیگر است.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

شفافیت داده‌ها

داده‌ها و مآخذ پژوهش حاضر در صورت درخواست از نویسنده مسئول و ضمن رعایت اصول کپی رایت ارسال خواهد شد.

حامی مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

References

Boroujerdi, M. (1996). *Iraman Intelectuals and the West: The Tormented Triumph of Nativism*. Syracuse: Syracuse University Press.

Danilo, A. (2004). Reports of speeches. *Mahoor Quarterly*, *25*, 169-174.

Gorgin, I. (1971). *Rethinking the Art Festival: The Fifth Shiraz Art Festival*. Public Relations Organization of the Art Festival Persepolis.

Mosayebzadeh, A. (2003). A look at the history of the Center for Preservation and Dissemination of Iranian Music. *Mahoor Quarterly*, *20*, 17-96.

Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon.

Saigon, A. (2004). A reflection on the report. *Mahoor Quarterly*, *25*, 175-178.

Shamloo, A. (2010). An article by Ahmad Shamloo coinciding with Stockhausen's presence in Iran. *Cultural and Music Monthly*, *29*, 18-20.