Research Paper

Multilevel Analysis and Transformations of Iranian Dastgāh Music during the Qajar Era

Hamed Jalilvand*[1], Asghar Izadi Jeiran[2], Fattane Hajilou[3], Sasan Fatemi[4], Alireza Mollaiy Tavany[5]

[1] PhD Candidate, Department of Social Sciences, Faculty of Law and Social Sciences, University of Tabriz, Tabriz, Iran, hamed.j@gmail.com
[2] Associate Professor, Department of Social Sciences, Faculty of Law and Social Sciences, University of Tabriz, Tabriz, Iran, a.izadijeiran@tabrizu.ac.ir
[3] Associate Professor, Department of Social Sciences, Faculty of Law and Social Sciences, University of Tabriz, Tabriz, Iran, fhajilou@tabrizu.ac.ir
[4] Professor, Music Department, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran, sfatemi@ut.ac.ir
[5] Professor, Research Group on the Intellectual and Cultural History of Iran, Institute of History, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran, mollaiynet@yahoo.com

10.22080/ssi.2025.30099.2321

Received: September 21, 2025
Accepted: December 16, 2025
Available online: August 26, 2026

Keywords: Historical Sociology, Iranian dastgāh music, Multilevel Analysis, Qajar era

Abstract

Objectives: This study proposes a conceptual–methodological framework for the historical sociology of Iranian music and employs it to examine the transformations of dastgāh music during the Qajar era. Previous scholarship—due to its predominantly descriptive orientation or its focus on only one analytical dimension (individual, institutional, or macro-structural)—has tended to overlook the complex interplay between agency and structure, as well as the role of national and transnational factors. ***Methods***: Building on a qualitative multi-level analytical approach, the study introduces a four-level model comprising the individual, collective, national, and international layers of analysis. This framework enables a multidimensional and contextually grounded interpretation of the historical trajectory of Iranian music, situating musical developments within their broader social, political, and cultural environments. ***Findings***: The principal contribution of this study is the articulation of the theoretical and methodological foundations of the proposed model, along with a demonstration of its applicability in analyzing the historical evolution of Iranian dastgāh music. The findings indicate that the development of dastgāh music during the Qajar era can be divided into four distinct phases, each shaped by a constellation of structural and individual determinants. ***Conclusion***: The proposed framework is expected to provide a robust foundation for future research and to facilitate more comprehensive analyses in the fields of the sociology of music and cultural historiography.

***Corresponding Author:** Hamed Jalilvand
Address: Department of Social Sciences, Faculty of Law and Social Sciences, University of Tabriz, Tabriz, Iran.
Email: hamed.j@gmail.com

This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).
2538-3612 **© The Author(s)** **Published by University of Mazandaran**

Extended Abstract

1. Introduction

Iranian classical (Dastgāhi) music, as one of the most significant manifestations of Iran's cultural heritage, has continuously evolved under the influence of social, political, economic, and cultural transformations. Despite the importance of this field, many studies on the history of Iranian music have either been limited to descriptive and narrative accounts or have focused on a single level of analysis, such as the role of prominent musicians, musical institutions, or macro-social structures. Such approaches have failed to adequately explain the complex interaction between human agency and social structure, as well as the simultaneous influence of national and international factors on the evolution of Dastgāhi music. Accordingly, the present study aims to introduce a conceptual and methodological framework for the historical sociology of Iranian music by proposing Qualitative Multilevel Analysis as an integrated analytical approach. Grounded in theories of agency and structure, particularly contemporary sociological perspectives, this framework seeks to simultaneously examine the interactions among individual actions, collective practices, national structures, and global developments. To demonstrate the applicability of this approach, the authors selected the transformation of Iranian Dastgāhi music during the Qajar era as a case study and investigated how political, economic, and cultural changes across different levels contributed to shaping this musical tradition.

2. Methods

This study employed the Qualitative Multilevel Analysis approach, which, unlike single-level analyses, examines historical phenomena through the dynamic interaction of multiple levels of agency and structure. Within this framework, a four-level analytical model was developed, including the individual, collective, national, and international levels. At the individual level, the study focused on the roles of influential musicians and cultural actors. At the collective level, attention was paid to musical institutions, organizations, and professional networks. The national level addressed Iran's political, economic, and cultural conditions, while the international level examined developments within the global system and Iran's external relations. Research data were collected from historical documents, archival sources, scholarly publications, and studies concerning the history of Iranian music. The data were analyzed through an interpretive and comparative qualitative approach. The theoretical framework drew upon the relationship between agency and structure, incorporating the perspectives of Berger and Luckmann, Giddens, Archer, and other prominent sociologists to explain the reciprocal interaction between social actors and structural contexts in the historical development of Iranian music. The principal strength of this methodology lies in avoiding reductionist explanations by emphasizing the interconnectedness of different analytical levels in interpreting historical transformations.

3. Results

The findings indicate that the historical transformation of Iranian Dastgāhi music can only be adequately understood through the simultaneous examination of micro- and macro-level factors. Based on the proposed analytical model, the Qajar era is divided into four distinct phases, each characterized by specific

10.22080/ssi.2025.30099.2321

interactions among international developments, domestic structures, musical institutions, and the agency of musicians. The analysis demonstrates that the expansion of global capitalism, Iran's military defeats, increasing foreign influence, economic restructuring, the decline of domestic production, the emergence of new social classes, and intellectual changes associated with modernity created significant structural conditions that reshaped the position of Dastgāhi music within Iranian society. At the same time, changing relationships between musicians and the royal court, the gradual decline of court patronage, and the expansion of musical education among emerging social groups transformed both the function of the radif and the methods of transmitting musical knowledge. In this context, the contributions of influential figures such as Mirza Hossein-Qoli and Darvish Khan can only be understood in relation to the structural conditions of their historical era. Their achievements were not merely the outcome of individual talent but resulted from the interaction between personal agency, social opportunities, and institutional transformations. Furthermore, the findings reveal that changes occurring at each analytical level affected the others, and that the evolution of Iranian Dastgāhi music was shaped by the cumulative interaction of these multiple dimensions. Consequently, the proposed four-level model provides a more comprehensive explanation of the historical development of Iranian music than conventional single-dimensional approaches.

4. Conclusion

The findings suggest that Qualitative Multilevel Analysis offers an appropriate framework for the sociological study of Iranian music history as it enables the simultaneous examination of agency and structure as well as the interaction between domestic and international developments. By moving beyond the limitations of descriptive and single-level studies, the proposed model demonstrates that the transformation of Iranian Dastgāhi music during the Qajar era resulted from the complex interplay of social, economic, political, cultural, and individual factors. Therefore, a comprehensive understanding of Iranian music history requires a multidimensional and interdisciplinary perspective capable of explaining the reciprocal relationships among individuals, institutions, society, and the global system. The authors further argue that this analytical framework is not limited to the study of music but can also be applied to historical, sociological, and cultural studies in other artistic and cultural fields, thereby providing a valuable foundation for future research.

Funding

There is no funding support.

Authors' contribution

This article is derived from the doctoral dissertation of Hamed Jalilvand in the Department of Economic Sociology and Development at the University of Tabriz. The first author conceived and designed the study, collected and analyzed the data, and prepared the initial draft of the manuscript. Dr. Asghar Izadi Jiran and Dr. Fataneh Hajilou contributed to the scientific supervision of the research, critical revision of the analyses, and refinement of the final manuscript. Dr. Sasan Fatemi and Dr. Alireza Molaei Tavani served as academic advisors, contributing to the development of the theoretical framework and the interpretation of the findings.

10.22080/ssi.2025.30099.2321

Conflict of interest

The authors declared no conflict of interest.

10.22080/ssi.2025.30099.2321

علمی پژوهشی

تحلیل چندسطحی و تحولات موسیقی دستگاهی ایران در دورهٔ قاجار

حامد جلیلوند[۱*]، اصغر ایزدی جیران[۲]، فتانه حاجیلو[۳]، ساسان فاطمی[۴]، علیرضا ملایی توانی[۵]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه علوم اجتماعی، دانشکدهٔ حقوق و علوم اجتماعی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران، hamed.j@gmail.com
[۲] دانشیار، گروه علوم اجتماعی، دانشکدهٔ حقوق و علوم اجتماعی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران، a.izadijeiran@tabrizu.ac.ir
[۳] دانشیار، گروه علوم اجتماعی، دانشکدهٔ حقوق و علوم اجتماعی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران، fhajilou@tabrizu.ac.ir
[۴] استاد، گروه موسیقی دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران، sfatemi@ut.ac.ir
[۵] استاد، گروه پژوهشی تاریخ فکری و فرهنگی ایران، پژوهشکدهٔ تاریخ ایران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، mollaiynet@yahoo.com

10.22080/ssi.2025.30099.2321

تاریخ دریافت:
۳۰ شهریور ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش:
۲۵ آذر ۱۴۰۴
تاریخ انتشار:
۰۴ شهریور ۱۴۰۵

کلیدواژه ها:
تحلیل چندسطحی، جامعه‌شناسی تاریخی، دورهٔ قاجار، موسیقی دستگاهی ایران

چکیده

اهداف: این مقاله، ضمن ارائهٔ یک چارچوب مفهومی - روش‌شناختی برای جامعه‌شناسی موسیقی ایران، به بررسی تحولات موسیقی دستگاهی در دورهٔ قاجار با این مدل پرداخته است. اهمیت این مدل از آن روست که پژوهش‌های پیشین دربارهٔ تاریخ موسیقی، به دلیل رویکردهای توصیفی‌شان یا تأکیدی که بر یکی از سطوح تحلیل (فردی، نهادی و کلان) داشته‌اند، ابعاد پیچیدهٔ تعامل میان عاملیت و ساختار و نیز تأثیر عوامل ملی و فراملی را کمتر مورد توجه قرار داده‌اند. ***روش مطالعه:*** در این مقاله، با رویکرد «تحلیل چندسطحی کیفی»، مدلی چهارسطحی شامل سطوح فردی، جمعی، ملی و بین‌المللی پیشنهاد شده که به پژوهشگر، امکان مطالعهٔ چندبُعدی تاریخ موسیقی ایران را در پیوند با زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی می‌دهد. ***یافته‌ها:*** دستاورد اصلی مقاله، تبیین مبانی نظری و روش‌شناختی این مدل با ارائهٔ یک نمونه از کاربرد آن در تحلیل تحولات موسیقی ایران است. مقاله، موسیقی دستگاهی را در دورهٔ قاجار، به چهار دوره تقسیم کرده و با استفاده از مدل، عوامل ساختاری و فردیِ مؤثر بر تحولات، هر دوره را در ارتباط با هم توضیح می‌دهد. ***نتیجه‌گیری:*** انتظار می‌رود این چارچوب بتواند مبنایی برای پژوهش‌های آیندهٔ جامعه‌شناسی تاریخی به‌ویژه در حوزهٔ موسیقی و نیز تاریخ فرهنگی فراهم کند.

* **نویسنده مسئول:** حامد جلیلوند
آدرس: گروه علوم اجتماعی، دانشکدهٔ حقوق و علوم اجتماعی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. **ایمیل:** hamed.j@gmail.com

این مقاله با دسترسی آزاد تحت محوز بین المللی کریتیو کامنز از نوع نسبت‌دادن-غیرتجاری-بدون انشقاق ۴/۰ است.
۲۵۳۸-۳۶۱۲ © نویسنده(گان) **ناشر: دانشگاه مازندران**

۱ مقدمه و بیان مسأله

موسیقی در تاریخ معاصر ایران نه‌تنها عرصه‌ای برای بیان هنری، بلکه یکی از میدان‌های مهم بازتاب و بازتولید تحولات جامعه و خصوصاً تجربهٔ مدرنیته بوده است. ازاین‌رو، بررسی سیر تحولات آن می‌تواند پنجره‌ای به فهم پویایی‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی ایران بگشاید. با وجود اهمیت این موضوع، اغلب پژوهش‌های موجود، یا در سطح روایت‌های توصیفی و خاطره‌نگارانه باقی مانده‌اند و یا به بررسی محدود یک ژانر خاص پرداخته‌اند. در مواردی نیز که پژوهش‌ها از چارچوب‌های نظری بهره گرفته‌اند، یا بر تقابل ساده‌انگارانهٔ سنت/ مدرنیته تمرکز داشته‌اند و یا نتوانسته‌اند زمینه‌های تاریخی و ساختاری کلان را در ارتباط با تحولات موسیقی به‌طور جامع در نظر بگیرند. بیشتر آن‌ها ضمن داشتن اشاره‌های مکرر و مفید تاریخی، نتوانسته‌اند بررسی زمینه‌های تاریخی را نیز در کار خود وارد کنند. این موضوع، خصوصاً در جایی که قصد فهم رابطهٔ بین کنشگران و ساختارها را داشته باشیم، بسیار مهم است؛ چراکه بدون توجه به این زمینه‌ها، بسیاری از رویدادها، نوآوری‌ها و حتی شکست‌ها چنان جلوه می‌کنند که گویی کنشگر در خلأ و با صرف الهام و ماجراجویی‌های شخصی دست به ساخت آن‌ها زده است. به‌عنوان مثال، وقتی از شخصی چون علینقی وزیری صحبت می‌شود، گویی شخص نوآوری را روایت می‌کنند که صرفاً با تکیه بر خلاقیت نامحدود خودش، دست به آفرینش زده است. این درحالیست که به گفتهٔ بوردیو، خود خالقان نیز توسط بستر اجتماعی زمانه‌شان و ساختارهایی که آن‌ها را دربرگرفته ساخته می‌شوند. آیا بدون توجه به تحولات کلان اقتصادی، سیاسی، فناورانه، فرهنگی، اجتماعی در سطوح مختلف محلی، ملی و بین‌المللی می‌توان ساخته‌شدن کنشگری چون وزیری را توضیح داد؟ و در مقابل، آیا می‌توان تأثیر شخص وزیری و شخصیتش را بر این ساختارها نادیده گرفت؟ و اگر خیر، چطور می‌توان چنین پیچیدگی‌ای را در تحلیل تاریخی وارد کرد؟ این، نقطهٔ آغاز ایدهٔ پژوهش پیش روی شماست.

دومین ضعف آثار مطالعاتی موسیقی ایران، محدودشدنشان به صرفاً یک نوع خاص از انواع موسیقی رایج در کشور است. درحالی‌که این پرسش مطرح می‌شود که آیا انواع مختلف موسیقی، تأثیر و تأثری روی یکدیگر ندارند؟ به‌عنوان مثال، واردن شدن ارکستر غربی به ایران در قالب موسیقی کلاسیک، چه تأثیری بر موسیقی دستگاهی، برجای گذاشت و درمقابل، چه تأثیری از آن پذیرفت؟ وجود این دو نقص باعث شده ما اغلب نتوانیم روایتی کلان از تاریخ موسیقی ایران ارائه داده و بر مبنای آن، به توضیح و فهم بهتر تحولات جامعه کمک کنیم.

در علوم اجتماعی و انسانی، تلاش برای تحلیل مسائل در سطوح مختلف - از خرد تا کلان و از کنشگر تا ساختار - همواره با پیچیدگی و مناقشاتی همراه بوده است. تحلیل چندسطحی کیفی، یکی از رویکردهایی است که می‌کوشد این پیچیدگی را مدیریت کرده و امکان گردآوری و تحلیل چنین داده‌های متکثر و حجیمی را فراهم کند. از دیگر مسائل چالش‌برانگیز مطالعات این حوزه، مسألهٔ زمان در پژوهش است که ذیل دوگانهٔ درزمانی/ هم‌زمانی مفهوم‌پردازی شده است. در اینجا، پرسش اصلی اینست که چگونه می‌توان هم‌زمان، روابط و برهم‌کنش اجزای یک سیستم را در لحظهٔ حال، مطالعه کرد، ولی نسبت به تحولات تاریخی آن نیز حساس بود؟

اتخاذ رویکرد کل‌گرایانه‌ای که تا حد ممکن بتواند این دوگانه‌ها را درون خود هضم کند، مستلزم برخورداری از یک مدل نظری و روش‌شناختی دقیق است؛ در غیر این صورت، پژوهشگر در انبوه داده‌ها دفن خواهد شد و فقدان چنین چارچوب تحلیلی منسجمی، یکی از کاستی‌های مهم پژوهش‌های تاریخی در موسیقی ایران است. هرچند نمونه‌های متعددی از به‌کارگیری چنین رویکردی، در ادبیات غیرفارسی وجود دارد، اما به نظر می‌رسد در سنت پژوهشی ایران، کمتر به‌طور نظام‌مند به آن پرداخته

10.22080/ssi.2025.30099.2321

شده است. گاه پژوهش‌هایی بدون نام بردن از این رویکرد، کارهایی مشابه انجام داده‌اند و در مقابل، گاه صرفاً از اصطلاح «چندسطحی» در ادبیات پژوهش استفاده شده، بی‌آنکه محصول، واقعاً در چارچوب آن قرار بگیرد.

بر اساس این، مقالهٔ حاضر با تکیه بر سنت جامعه‌شناسی تاریخی و رویکرد تحلیل چندسطحیِ کیفی، در پی آنست که ابتدا مدلی نظری - روشی برای مطالعهٔ جامع موسیقی در ایران ارائه و در گام بعد، به منظور نشان دادن شیوهٔ استفاده از مدل، موسیقی دستگاهی دورهٔ قاجار ایران را تحلیل کند. به این ترتیب، ما قصد داریم در اینجا هم‌زمان، هم مدلی تحلیلی و هم نمونه‌ای از تحلیل براساس آن مدل ارائه دهیم که البته گنجاندن هر دو در محدودیت‌های یک مقاله، دشواری‌های خود را دارد. امید است از پس آن برآمده باشیم. در پایان باید تأکید کرد هرچند دغدغهٔ نگارندگان این اثر، نهاد موسیقی بوده، اما برای تحلیل تحولات دیگر حوزه‌های فرهنگ نیز می‌توان از آن استفاده کرد.

۲ پیشینهٔ پژوهش

آثار موجود در زمینهٔ تاریخ موسیقی ایران را می‌توان به چهار دسته آثار توصیفی و غیرآکادمیک، پژوهش‌های آکادمیک فاقد چارچوب نظری، پژوهش‌های آکادمیک نظریه‌محور و مطالعات جامعه‌شناسی تاریخی و تحلیل چندسطحی موسیقی تقسیم کرد. در جدول ۱، تلاش شده برخی از شاخص‌ترین آثار ذیل هر دسته معرفی شوند.

10.22080/ssi.2025.30099.2321

جدول ۱: گونه‌شناسی آثار منتشرشده دربارهٔ موسیقی ایران

Table 1: Typology of published works on Iranian music

مطالعات موجود	معرفی آثار شاخص و نمونه	نقد و بررسی
آثار توصیفی و غیرآکادمیک	سرگذشت موسیقی ایران (۱۳۸۱)، خاطرات عارف قزوینی (۱۳۸۸)، تاریخ موسیقی ایران (۱۳۷۳)، گفت‌وگو با خودم، خاطرات ارشد تهماسبی (۱۴۰۳)، یادنامهٔ ابوالحسن صبا (۱۳۷۶)، یادنامهٔ نورعلی برومند (۱۳۸۰)، موسیقی ایران از آغاز تا امروز (۱۳۸۰)، از نجوای سنت تا غوغای پاپ (۱۳۹۷)، تاریخی از موسیقی معاصر هنری ایران (۱۳۹۹)، مجموعه گفت‌وگوهای ناصر حریری (۱۳۷۰، ۱۳۷۱) و محسن شهرنازدار (الف ۱۳۸۳، ب ۱۳۸۳، ت ۱۳۸۳، پ۱۳۸۳) و...	حجم این دسته بیشتر از بقیه است و طیف گسترده‌ای از زندگی‌نامه‌ها، خاطرات و روایت‌های نویسندگانش را دربرمی‌گیرند. این آثار معمولاً بازتاب‌دهندهٔ نوعی تحلیل در قالب نظر مؤلف و مصاحبه‌شونده دربارهٔ تحولات معاصر و ازآنجاکه نویسندگان و مصاحبه‌شوندگان، با موسیقی و فضای اجتماعی آن آشنایی دارند، قابل توجه هستند. بااین‌حال، بسیاری از آن‌ها تابع روش‌ها، مفاهیم و اصول نثر آکادمیک (به‌ویژه بی‌طرفی ارزشی) نیستند. برخی از آن‌ها نیز شامل اسناد دست دومی هستند که در سندیت آن‌ها باید با احتیاط نگریست.
پژوهش‌های آکادمیکِ فاقد چارچوب نظری	اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینما در ایران (۱۳۵۷ - ۱۳۰۰ هـ. ش) (۱۳۷۹)، موسیقی در عصر مشروطه (۱۳۸۴)، اخبار و اسناد کلنل علینقی وزیری (۱۴۰۱)، اخبار و اسناد ابوالحسن صبا (۱۴۰۲)، اخبار و اسناد مرتضی نی‌داوود (۱۴۰۳)، اخبار و اسناد قمرالملوک وزیری (۱۴۰۰)، اخبار کنسرت در مطبوعات از دورهٔ قاجار تا پایان سال ۱۳۳۰ (۱۴۰۲)، تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران (۱۳۷۷)، موسیقی ایران از انقلاب مشروطه تا انقلاب جمهوری اسلامی ایران (۱۳۹۳)، سنت‌ها با رویکردی نو، تاریخچه مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی (۱۳۹۳)، نگاه به غرب، بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران (۱۳۷۳) و...	آثاری هستند که با روش و رویکرد علمی، به گردآوری تاریخی برخی اسناد پرداخته‌اند و عموماً نیز توسط متخصصین یا افراد آشنا به پژوهش تاریخی انجام شده‌اند. بخش دیگری از این آثار علمی نیز با استناد به داده‌ها، روایت خود را ارائه می‌دهند، اما همهٔ آن‌ها به‌صورت مشخص، از رویکرد نظری خاصی در تحلیل استفاده نکرده‌اند.
پژوهش‌های آکادمیک نظریه‌محور	پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران (۱۳۹۲)، جشن و موسیقی (ب ۱۳۹۳)، فرهیختگی در محیط مردمی (۱۳۹۸)، تا بردمیدن گلها (۱۳۹۴)، جریان‌شناسی موسیقی مردم‌پسند ایران (۱۳۹۹)، دوباره تصورسازی بداهه‌نوازی: مواضع گفتمانی در موسیقی ایرانی از کلاسیک تا جاز (2018)، جاز و معانی اجتماعی آن در ایران: از استعمار فرهنگی تا جهان‌شمولی (2016)، هیپ هاپ تهران: سبک‌های مهاجرتی، معانی موسیقیایی، صداهای به حاشیه رانده شده (2011)، وضعیت موسیقی در ایران پس از انقلاب: نقش سازمان‌های	در اینجا می‌توان آثاری را قرار داد که در کنار رویکرد و روش علمی، از نظریه‌ها نیز برای تحلیل استفاده می‌کنند. گروه اول این دسته از آثار، به‌صورت آشکارا یا ضمنی از ایده‌های نظری به‌صورت محدود بهره می‌گیرند، اما فاقد یک نظریهٔ کلان اجتماعی هستند. دستهٔ دوم، رویکردهای نظری کلان و همه‌جانبه‌ای چون نظریه‌هایی میدان بوردیو، تبارشناسی فوکو و تحلیل گفتمان را به‌کار می‌برند. این قبیل آثار، عموماً از یک تقابل گفتمانی دوگانه میان سنت و مدرنیته صحبت می‌کنند و در پی تبیین چگونگی

10.22080/ssi.2025.30099.2321

	دولتی (۱۳۸۰)، روندهای موسیقی آگاهانه معاصر در ایران (2014)، رفرماسیون موسیقایی بررسی و نقد موسیقی سنتی ایران با رویکردی به سنت موسیقایی ایرانی (۱۳۸۸)، بررسی گفتمان سنت‌گرا در ایران معاصر ۱۳۸۵-۱۲۸۵ (۱۳۸۹)، سازشناسی فرهنگی موسیقی دستگاهی ایران (۱۳۹۱)، بررسی گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر (۱۳۹۲)، شکل‌گیری گفتمان موسیقی سنتی در حوزهٔ موسیقی ایران از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ (۱۳۹۶)، جامعه‌شناختی پیدایش گفتمان سنت و مدرنیته در میدان موسیقی ایرانی (۱۳۹۹) و...	شکل‌گیری میدان یا گفتمان مرتبط با این دو مفهوم هستند.
مطالعات جامعه‌شناسی تاریخی و تحلیل چندسطحی موسیقی	اگر جامعه‌شناسی تاریخی موسیقی ایران را از دستهٔ قبل جدا کنیم آثار معدودی در اینجا قرار خواهند گرفت: جستاری جامعه‌شناختی دربارهٔ استقلال میدان موسیقی ایرانی (۱۴۰۰)، موسیقی هزارساله، تاریخ جدید سنت‌های موسیقایی ایران (۱۴۰۱) و...	هرچند این آثار به نوعی با رویکردهای نظری کلان به بررسی تمام یا بخشی از تاریخ موسیقی ایران پرداخته‌اند، اما در روش بر پیچیدگی‌های تحلیل چندسطحی متمرکز نیستند.

هرچند در ادبیات علوم اجتماعی، تحلیل چندسطحی کیفی به‌عنوان روشی برای ترکیب سطوح خرد، میانه و کلان در مطالعهٔ پدیده‌های پیچیده معرفی شده و در ایران پژوهشی که مشخصاً با این روش به بررسی موسیقی بپردازند، انجام نشده است. بااین‌حال در دیگر حوزه‌ها، جامعه‌شناسانی چون احمد اشرف (۱۳۵۹) و سالار کاشانی (۱۳۹۹) نشان داده‌اند که چنین رویکردی برای فهم مدرنیته در ایران کارآمد است. به این ترتیب پژوهش حاضر تلاش دارد این خلأ مطالعاتی را در حوزهٔ موسیقی پر کند؛ خلأیی که پیش و بیش از هر چیز، حاصل نبود مدلی تحلیلی است که عاملیت فردی و جمعی، ساختارهای ملی و نیروهای بین‌المللی را در کنار یکدیگر قرار داده و از رهگذر تحلیل دیالکتیکی رابطهٔ آن‌ها، تحولات موسیقی را در ایران توضیح دهد.

۳ مبانی نظری

به‌صورت تاریخی، در جامعه‌شناسی، دو رویکرد نظری عمده وجود داشته که تمایز میان آن‌ها ناشی از اولویتی است که جامعه‌شناسان میان دو مفهوم عاملیت[1] و ساختار[2] قائل هستند و ارتباط بین این دو، از چالش‌های بنیادین در جامعه‌شناسی است. عاملیت، به توانایی افراد در عمل مستقل و تأثیرگذاری بر زندگی خود و جامعه اشاره دارد؛ درحالی‌که ساختار به قواعد، نهادها و الگوهای اجتماعیِ ازپیش تعیین‌کنندهٔ رفتار افراد اشاره دارد. حال، سؤال اساسی اینست که عاملیت و ساختار چگونه بر هم اثر می‌گذارند؟

در بین کلاسیک‌های جامعه‌شناسی، ساختارگرایان را به سرکردگی دورکیم و نظریه‌پردازان عاملیت‌محور را با نمایندگی وبر می‌شناسیم. تا نیمهٔ دوم قرن گذشته، مرز میان این دو رویکرد، تقریبا

[1] Agency درفارسی کنشگر نیز ترجمه شده است.

[2] Structure

10.22080/ssi.2025.30099.2321

غیرقابل عبور بود و مجموعه‌ای از سنت‌های نظری نیز آن دو را نمایندگی می‌کردند. مثلاً در کنار وبر، مید و گافمن را داشتیم که بر افراد، نیت‌ها و فرآیندهای تصمیم‌گیریشان متمرکز بودند. در مقابل، فردیناند دو سوسور، کلود لوی‌اشتروس، مارکس و پارسونز به مانند دورکیم، به وجود چارچوب‌های نامرئی اجتماعی قائل بودند. در نتیجه نقدهایی که پیرامون محدودیت‌های هر کدام از این رویکردها مطرح شد، نظریه‌پردازان متأخر سعی کردند با تعریف یک رابطهٔ دیالکتیکی میان این دو، نقشی برای سویهٔ دیگر نیز تعریف کنند. این رویکرد تلفیقی، چیزی است که مقالهٔ حاضر نیز از آن پیروی می‌کند.

هرچند مارکس را ساختارگرا می‌دانند، اما مفهوم پراکسیس[1] یا کنش انقلابی او نشان می‌دهد که انسان‌ها می‌توانند با آگاهی از شرایط ساختاری، آن را دگرگون کنند؛ ایده‌ای که بنیان رویکردهای انقلابی در نظریات مارکسیستی است. از این منظر، مارکس برای اولین بار رابطه‌ای میان ساختار و عاملیت جمعی برقرار کرده بود. اما نظریات عاملیت - ساختار در معنای جدید آن به دههٔ هفتاد میلادی بازمی‌گردند. پیتر برگر[2] و توماس لاکمن[3] در «ساخت واقعیت اجتماعی» (1966) میان این دو رابطه‌ای تعریف می‌کنند. آن‌ها معتقدند که واقعیت اجتماعی، محصول کنش متقابل[4] و روابط روزمرهٔ افراد در جامعه است. به این ترتیب، واقعیت اجتماعی نه امری از پیش موجود و ثابت، بلکه ساخته و بازتولید شده توسط تعاملات متقابل انسان‌ها است. آن‌ها بر این نکته تأکید دارند که گرچه انسان‌ها واقعیت اجتماعی را می‌سازند، اما به‌مرور زمان این واقعیت‌ها شی‌انگاری[5] شده و چنان تثبیت می‌شوند که افراد، مصنوعی بودنشان را فراموش می‌کنند و آن‌ها را عینی و طبیعی می‌پندارند. آن‌ها این فرآیند را در سه مفهوم برونی‌سازی[6]، عینی‌سازی[7] و درونی‌سازی[8] خلاصه کرده‌اند؛ انسان‌ها واقعیت اجتماعی را می‌سازند (برونی‌سازی)، این واقعیت مستقل و عینی جلوه می‌کند (عینی‌سازی) و درنهایت افراد دوباره آن را آموخته و می‌پذیرند (درونی‌سازی).

پیر بوردیو (۱۴۰۳) به شیوهٔ دیگری و با طرح نظریهٔ میدان[9] با این دوگانه مواجه شده است. او جامعه را مجموعه‌ای از میدان‌ها می‌داند که هریک قواعد خاص خود را دارند و افراد در آن‌ها با تکیه بر انواع سرمایه[10]هایشان (اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین) موقعیتی را کسب کرده و بر مبنای آن کنش می‌کنند. رفتار افراد متأثر از عادتواره[11] یا گرایش‌ها و عادت‌های درونی‌شده‌ای است که از شرایط اجتماعی برمی‌خیزد. کنش، حاصل تعامل میان میدان و عادتواره است که بازتولید شرایط موجود یا تغییر اجتماعی را به دنبال دارد. بوردیو با مفهوم عادتواره نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی در بدن و ذهن افراد درونی می‌شوند و نقشی واسطه‌ای در درک جهان دارند. اما این یک موقعیت جبرگرایانه نیست و فرد نیز از نوعی عاملیت برخوردار است و می‌تواند به کمک سرمایه‌هایش، موقعیت خود را در میدان‌های اجتماعی و شیوهٔ ادراکش را تغییر دهد. در رویکرد بوردیو عاملیت، با انتخاب‌های محدود شده توسط این عادتواره و میدان‌های اجتماعی تعریف می‌شود، اما هم‌زمان می‌تواند ساختارها را بازآفرینی کرده یا حتی تغییر دهد.

پاسخ آنتونی گیدنز[12] (1984) به این موضوع، طرح نظریهٔ ساختاربندی[13] است. او تأکید می‌کند

[1] Praxis
[2] Peter Berger
[3] Thomas Luckmann
[4] Interaction
[5] Reification
[6] Externalization
[7] Objectivation
[8] Internalization
[9] Field Theory
[10] Capital
[11] Habitus
[12] Anthony Giddens
[13] Structuration Theory

10.22080/ssi.2025.30099.2321

که جامعه حاصل تعامل مداوم میان ساختار و عاملیت است و استدلال می‌کند که ساختار و عاملیت را نه به‌صورت دو عنصر کاملاً جدا، بلکه به‌عنوان دو وجه یک پدیده باید دید که با هم در تعاملند. ساختارها هم‌زمان هم محدودکننده و هم توانمندساز هستند. گیدنز این ویژگی ساختار را دوگانگی ساختار[1] می‌نامد. در مقابل، از نظر او افراد دارای عاملیت‌اند و می‌توانند آگاهانه رفتار کنند و حتی مسیر دیگری انتخاب کنند. آن‌ها با بازاندیشی[2] مداوم، قادرند بر مبنای درک و تحلیل لحظه‌ای از محیط اجتماعی‌شان، ساختارها را بازتولید کرده یا تغییر دهند.

نظریهٔ ریخت‌یابی[3] مارگارت آرچر[4] (1995) نیز در همین راستاست. او به یک دوگانگی تحلیلی[5] میان ساختار و عاملیت معتقد است و می‌گوید برای تحلیل دقیق‌تر نقش هریک باید به‌طور مفهومی آن‌ها را از هم جدا کنیم. از نظر او ساختارها و کنشگران در زمان‌های متفاوتی عمل می‌کنند و قابل تفکیک‌اند. او برای ساختار، نوعی تقدم قائل است که در چرخهٔ ریخت‌یابی نیز دیده می‌شود. این چرخه شامل سه مرحلهٔ «شرایط ساختاری پیشین»، «کنش اجتماعی» و درنهایت «نتایج ساختاری» است که یا به بازتولید اجتماعی یا ثبات (مورفوستاز[6]) و یا به تغییر اجتماعی (مورفوژنز[7]) منجر می‌شود. در این فرآیند، کنشگران دارای قدرت عاملیت هستند و می‌توانند با بازاندیشی مسیرهای تازه‌ای بسازند.

هرچند نظریات مذکور، به لحاظ تقدم ساختار و کنشگر نسبت به یکدیگر و یا میزان استقلال کنشگران با یکدیگر متفاوت‌اند، اما در اینکه ساختارها هم بر کنش تأثیر می‌گذارند و هم توسط کنش بازتولید می‌شوند، اتفاق نظر دارند. رویکرد کلان این پژوهش نیز بر همین دو ویژگی عمده استوار است و بر ضرورت اتخاذ رویکردی ترکیبی در مطالعهٔ تاریخی تحولات موسیقی تأکید دارد؛ موضوعی که پرچمی و درخشان نیز در پژوهشان دربارهٔ الگوی مصرف فرهنگی به آن اشاره می‌کنند. آن‌ها با تکیه بر نقش فردیت افراد، تأکید می‌کنند که برخلاف ایدهٔ نظریه‌پردازان متقدم، مصرف فرهنگی فقط متأثر از طبقهٔ افراد نیست؛ بلکه فردیت نیز به شیوه‌های مختلفی در آن تأثیرگذار است (پرچمی و درخشان، ۱۴۰۲: ۳۰۷ و ۳۰۸).

۴ روش پژوهش

این مقاله از روش «تحلیل چندسطحی کیفی»[8] برای ایجاد یک چارچوب مفهومی - روشی استفاده می‌کند. تحلیل چندسطحی ابتدا در روش‌های کمی مورد استفاده قرار گرفت و سپس وارد رویکرد کیفی شد. در تحلیل چندسطحی کمی، داده‌های عددی به منظور ایجاد مدل‌های آماری استفاده می‌شوند و در آن داده‌ها در ساختارهای سلسله‌مراتبی یا خوشه‌ای به نحوی قرار می‌گیرند که هر سطح بر دیگری تأثیرگذار است. برای مثال، پژوهش لئی جانگ[9] (2025) در بررسی عملکرد دانش‌آموزان (سطح ۱)، در کلاس‌ها (سطح ۲)، و مدارس (سطح ۳)، نمونه‌ای از یک مطالعهٔ چندسطحی است. کوهلر[10] (2024) در مطالعهٔ سازمان‌ها بر قابلیت‌هایی چون ویژگی اکتشافی، انعطاف‌پذیری و قابلیت تولید نظریه در این روش تأکید می‌کند و نتیجه می‌گیرد که تحلیل تک‌سطحی نمی‌تواند پیچیدگی پدیده‌های سازمانی را آشکار کند. پژوهش اِورتس[11] (2023) نیز نمونه‌ای از کاربرد این روش در مطالعات موسیقی است که موفقیت هنرمندان را پدیده‌ای پیچیده و چندسطحی معرفی می‌کند.

[1] Duality of Structure
[2] Reflexivity
[3] Morphogenetic Theory
[4] Margaret Archer
[5] Analytical Dualism
[6] Morphostasis
[7] Morphogenesis
[8] Qualitative Multi-level Analysis (QM)
[9] Lei Zhang
[10] Tine Köhler
[11] Rick Everts

10.22080/ssi.2025.30099.2321

به همین ترتیب، تحلیل چندسطحی کیفی نیز مبتنی بر الگوهای سلسله مراتبی است، اما هدف دیگری را دنبال می‌کند. این روش با استفاده از داده‌های کیفی، اعم از انواع متن، مصاحبه‌ها و مشاهدات، تلاش می‌کند تا معانی، تفسیرها و الگوهای کنش انسانی را فهم کند، اما نه آنگونه که در روش‌هایی چون پدیدارشناسی یا نظریهٔ داده‌بنیاد مورد توجه است. اگر در چنین نظریه‌هایی، تحلیل بر مرکزیت فرد استوار است، در روش چندسطحی، تحلیل، حاصل تعاملات پیچیده میان سطوح مختلف عاملیت و ساختار و درک چگونگی تأثیر متقابل سطح کنشی و سطح ساختاری بر شکل‌گیری تجربه‌ها، رفتارها و معانی است.

در روش‌های کیفی، مدل‌های تودرتو از اولین نمایندگان تحلیل چندسطحی هستند. نظریهٔ سیستم‌های اکولوژیکی یوری برونفنبرنر[1] (1977) از شناخته‌شده‌ترین نمونه‌های تحلیل تودرتو است. برونفنبرنر به منظور توضیح رشد یک کودک، او را در ساختاری پنج سطحی قرار می‌دهد و معتقد است رشد کودک، متأثر از آرایش تودرتوی سطوح مختلفِ ساختاریِ محیط اطراف اوست. این سطوح مختلف تحلیل، در هر پژوهش، متناسب با اهداف آن تعریف می‌شوند، اما در مجموع می‌توان از سه سطح شناخته‌شده‌تر خرد (کنشگران فردی و معانی ذهنی‌شان)، میانه (گروه‌های رسمی و غیررسمی کنشگران) و کلان (ساختارهای اجتماعی) نام برد که سطح کلان، باز و به تناسب نیازهای مطالعاتی می‌تواند خود به سطوح مختلف دیگری شکسته شود. پیتر هال[2] (1995) در مقالهٔ «پیامدهای تحلیل کیفی برای نظریهٔ جامعه‌شناسی: فراتر از سطح خرد» نشان می‌دهد که تحلیل کیفی می‌تواند فراتر از سطح خرد عمل کند و به نظریه‌پردازی در سطوح میانه و کلان کمک کند.

در تحلیل چندسطحی کیفی، تمرکز بر داده‌های غیرعددی مانند مصاحبه‌های عمیق، یادداشت‌های مشاهده‌ای، اسناد یا متون است که با هدف فهم معنا و تفسیر عمیق موضوعات در چند سطح مختلف گردآوری می‌شوند. روش‌های مختلف کیفی مانند تحلیل محتوا، تحلیل تماتیک، نظریهٔ داده‌بنیاد و پدیدارشناسی را می‌توان با رویکرد چندسطحی تلفیق کرد. به همین دلیل آن را رویکردی یکپارچه‌کننده می‌دانند که به شیوهٔ خود به مثلث‌بندی[3] داده‌ها، روش‌ها و نظریه‌ها می‌پردازد و حتی هلزپر[4] و همکارانش (2013) مثلث‌بندی را یک پیش‌شرط ضروری برای تحلیل چندسطحی کیفی می‌دانند. ازاین‌رو است که تحلیل چندسطحی کیفی می‌تواند ذیل روش‌های آمیخته[5] نیز قرار گیرد. بااین‌حال، باید توجه داشت که ضرورتاً هر تحلیل چندسطحی کیفی، ترکیبی از روش‌های کیفی و کمی را در بر نمی‌گیرد.

عده‌ای، تحلیل چندسطحی کیفی را بیش از آنکه یک روش مشخص پژوهشی بدانند، یک راهبرد روش‌شناختی برای ساختن نوعی راهکار خلاقانه در مواجهه با پیچیدگی‌های پدیده‌های اجتماعی معرفی می‌کنند؛ راهکاری که امکان تعریف پژوهشی چابک و زمینه‌محور را فراهم می‌کند. نینهوس و اشتایتنهاف[6] (2022) ایده‌های کلی برای طراحی و اجرای تحلیل چندسطحی کیفی در پنج مرحله ارائه داده‌اند: پذیرش پیچیدگی و تعریف سطوح مطالعه، جمع‌آوری آزاد داده‌ها در هر سطح، جمع‌آوری و تحلیل مستقل داده‌ها در هر سطح، تحلیل رابطهٔ میان سطوح و درنهایت، تبیین نهادی و تعاملی. پذیرش پیچیدگی و تعریف سطوح مطالعه، نقطهٔ شروع یک تحلیل چندسطحی کیفی و ضرورت طراحی و درک پدیدهٔ مورد مطالعه به‌عنوان یک پدیدهٔ پیچیده و چندسطحی است. این بدان معناست که محقق باید از ابتدا موضوع تحقیق را به گونه‌ای مفهوم‌سازی کند که نشان‌دهندهٔ ابعاد

[1] Urie Bronfenbrenner
[2] Peter Hall
[3] Triangulation
[4] Werner Helsper
[5] Mixed Methods
[6] Nienhaus & Stoltenhoff

10.22080/ssi.2025.30099.2321

مختلف و تعامل آن‌ها باشد و پرسش‌ها و فرضیه‌های نیز همین ایده را بازنمایی کنند. جمع‌آوری آزاد داده‌ها در هر سطح ازاین‌رو اهمیت دارد که تحلیل چندسطحی کیفی نوعی پژوهش اکتشافی است و پژوهشگر باید داده‌های متنوعی را به‌طور هم‌زمان جمع‌آوری کند. برای نمونه، مصاحبه با افراد، مشاهدات در سطح گروه یا بررسی اسناد سازمانی. در جمع‌آوری و تحلیل مستقل داده‌ها در هر سطح، داده‌ها به‌طور مجزا برای هریک از سطوح شناسایی-شده جمع‌آوری و تحلیل می‌شوند. این انتخاب‌ها براساس ایده‌های نظری پژوهشگر و متناسب با اهداف پژوهش و بر مبنای منطق‌های درونی هر سطح و نیز روش‌های مورد استفاده در آن سطح صورت می‌گیرد. تحلیل رابطهٔ میان سطوح، هستهٔ اصلی تحلیل چندسطحی کیفی است، اما درعین‌حال، ناشناخته‌ترین بخش آن نیز هست؛ به نحوی که برخی آن را جعبه‌سیاه تحلیل چندسطحی کیفی می‌دانند. در این مرحله، هدف ادغام و مرتبط ساختن یافته‌های به‌دست‌آمده از سطوح مختلف و ایجاد روابط غیرقطعی بین سطوح مختلف اجتماعی است که نشان‌دهندهٔ پیچیدگی ارتباط میان معانی و زمینه‌های اجتماعی است. اگرچه هلزپر و همکارانش (2013) جهت‌ها و سطوح احتمالی روابط را به‌صورت شماتیک با پیکان‌ها تجسم کرده‌اند، اما هیچ دستورالعمل گام به گام مشخص و مستقلی برای نحوهٔ انجام این ارتباط‌دهی وجود ندارد و این فرآیند باید در هر پروژهٔ تحقیقاتی به‌طور مشخص و متناسب با موضوع صورت گیرد. مقصود تبیین نهادی و تعاملی، ارائهٔ فهم جامعی است از اینکه چگونه فضای اجتماعی کلان‌تر ساختار و فرهنگ، رفتارهای فردی را شکل می‌دهد و درعین‌حال چگونه این کنش‌ها ساختار را بازتولید کرده یا تغییر می‌دهند.

نینهوس و اشتایتنهاف همچنین در اجرای این فرآیند، بر توجه به مثلث‌بندی و تعریف روش‌های ترکیبی متناسب با موضوع و هدف پژوهش تأکید دارند و انعطاف‌پذیری[1] و بازتاب[2] را نیز یک ضرورت برای تحلیل چندسطحی کیفی می‌دانند. بازتاب، بررسی مداوم گام‌های تحقیق و میزان سازگاری رویکردهای مختلف آن است تا از این طریق امکان مشاهده و فهم موضوعات مختلف و ارتباط آن‌ها میان سطوح فراهم شود. در مجموع در این روش، مکانیزم دقیق و رویهٔ سیستماتیک گام به گامی برای مرتبط‌سازی داده‌های سطوح مختلف با یکدیگر ارائه نشده و این، چالشی‌ترین بخش تحلیل چندسطحی کیفی محسوب می‌شود. همچنین طرح‌های چندسطحی و تودرتو نکته‌سنجی‌های روش‌شناختی خاصی را نیز به همراه دارند. برای مثال مفهوم «اشتباه اکولوژیک»[3] به نوعی خطا اشاره دارد که در نتیجه تعمیم داده‌های سطح گروهی به سطح فردی ممکن است رخ دهد. افراد در یک زمینهٔ مشترک می‌توانند انگیزه‌ها و رفتارهای بسیار متفاوتی داشته باشند. ازاین‌رو اشتباه خواهد بود اگر تحلیل یا برچسبی را که به یک گروه نسبت داده شده برای تمامی اعضای آن حتمی فرض کنیم. به این ترتیب، تحلیل چندسطحی نیازمند دقت و بازتاب در ایجاد ارتباط میان سطوح مختلف است.

پژوهش‌هایی که مشخصاً عنوان تحلیل چندسطحی کیفی را بر خود داشته باشند، به نسبت، عمر کوتاه‌تری دارند و با وجود ریشه داشتن این رویکرد در پژوهش‌های کلاسیک می‌توان گفت به‌طور مشخص از 2010 توسعه یافته و در زمینه‌های مختلفی مورد استفاده قرار گرفته است. اندرسون[4] و همکارانش (2018) با آن، رابطهٔ رهبری تحول‌آفرین را با «کیفیت حرفه‌ای» در محیط‌های کاری دولتی بررسی کرده‌اند. ایوامی[5] و همکارانش (2017) از آن بررسی توانمندی بیمارستان‌های انگلستان در پیشگیری از بیماری‌های عفونی بهره

[1] Flexibility
[2] Reflection با مفهوم بازتابندگی Reflexivity تفاوت دارد.

[3] Ecological fallacy
[4] Lotte Andersen
[5] Michiyo Iwami

10.22080/ssi.2025.30099.2321

برده‌اند. جونز[1] (2013) سعی کرده با آن، به این پرسش پاسخ دهد که کار از راه دور چرا و چگونه در سازمان‌ها گسترش می‌یابد و تجربهٔ کارکنان در سطوح مختلف سازمان، شغل و صنعت چگونه شکل می‌گیرد؟ پتروف[2] و همکارانش (2022) چالش‌ها و مسیرهای پیش روی جوانان تازه‌وارد به بازار کار اسپانیا را با این روش مطالعه کرده‌اند. نینهوس و اشتایتنهاف[3] (2022) در مقالهٔ «تحلیل چندسطحی کیفی: نظریه، روش‌ها و عمل» بررسی جامعی از تحلیل چندسطحی کیفی در معنای غیرتاریخی آن ارائه داده‌اند که بیشتر بر پژوهش‌های آموزشی متمرکز است.

اما از نمونه پژوهش‌هایی که مشخصاً در حوزهٔ علوم اجتماعی هستند و رویکرد تاریخی دارند و با این روش انجام شده‌اند، می‌توان به کار راگلس[4] (2013) اشاره کرد که تحولات ترکیب خانواده را در طول دو قرن گذشته بررسی کرده و نتیجه گرفته که تغییرات خانواده‌ها تحت تأثیر عوامل فردی، ساختارهای خانوادگی و شرایط منطقه‌ای/ ملی بوده است. در بین پیشگامان جامعه‌شناسی ایران نیز چنین دغدغه‌ای را در کار «موانع تاریخی رشد سرمایه‌داری در ایران» احمد اشرف می‌توان دید. هرچند او مشخصاً از این عنوان استفاده نکرده، اما برای توضیح عقب‌ماندگی تاریخی ایران، هم‌زمان بر نقش ساختارها و کنش‌های انسانی و تعاملشان تأکید می‌کند. اگر بخواهیم نوشته‌های او را در ساختار سه‌گانهٔ سطوح تحلیلی بازسازمان‌دهی کنیم، می‌توان گفت او موانع تاریخی رشد سرمایه‌داری در ایران را در سطح خرد (رفتار و مناسبات بازاریان و پیشه‌وران)، در سطح میانه (شبکه‌های صنفی، بازار و طبقات اجتماعی) و در سطح کلان (ساختار دولت قاجار و نفوذ اقتصاد جهانی) بررسی کرده است. بااین‌حال نمی‌توان کار او را مشخصاً ذیل این روش قرار داد. کتاب «مدرنیتهٔ سیاسی در ایران، تولد نخستین دولت - ملت ایرانی» نوشتهٔ سالار کاشانی (۱۳۹۹) از اولین نمونه‌های استفاده از تحلیل چندسطحی کیفی به‌عنوان یک روش مشخص در ادبیات پژوهشی ایران است. او در این اثر یک چارچوب نظری چندسطحی برای تحلیل مدرنیته در ایران ارائه کرده است. در این مدل، مدرنیته ایرانی در پنج سطح نظام جهانی، مواجههٔ استعماری، نظام سیاسی - اجتماعی، عاملیت جمعی و عاملیت فردی بررسی می‌شود.

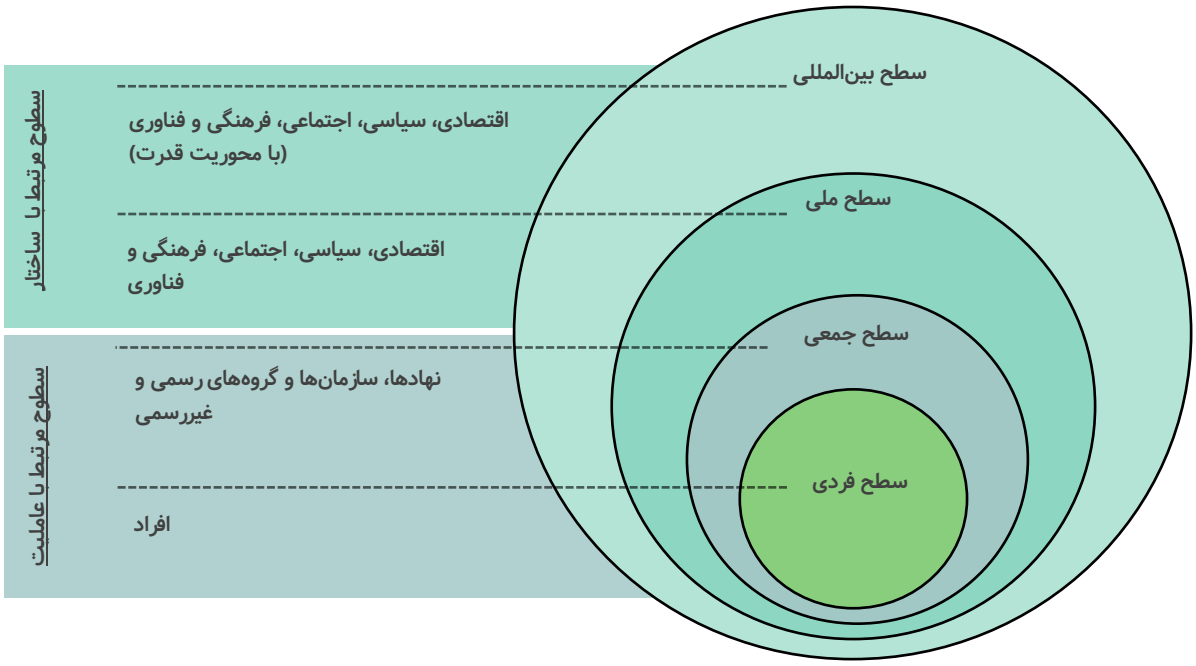
۵ یافته‌های پژوهش

۵٫۱ ارائهٔ یک مدل تحلیل چندسطحی برای پژوهش

همان‌طور که گفته شد در هر پژوهشِ مبتنی بر تحلیل چندسطحی، مدل تحلیلی باید متناسب با اهداف آن پژوهش طراحی شود. در اینجا نیز ما ابتدا مدل را ارائه داده و سپس با استفاده از آن، موسیقی دستگاهی دورهٔ قاجار را مطالعه می‌کنیم. در این مقاله، عاملیت در دو قالب فردی و جمعی بررسی می‌شود که اولی سطح خرد و دومی سطح میانه تحلیل است. تحلیل در سطح خرد[5] بر تجربیات، رفتارها و تعاملات فردی تمرکز دارد و شامل روایت‌های شخصی، مصاحبه‌ها و مشاهدات است. در سطح میانه[6] نیز تمرکز را بر پویایی گروه‌ها و سازمان‌ها و نیز روابط درون و بین آن‌ها قرار داده‌ایم. همهٔ داده‌های این دو سطح، متمرکز بر موضوع اصلی پژوهش (در اینجا موسیقی) خواهد بود. در بررسی ساختارها یا سطح کلان[7] پژوهش، اما دو سطح ملی و بین‌المللی از یکدیگر تفکیک شده‌اند. در تحلیل این سطح، دیگر نه موسیقی، بلکه موضوعات کلان‌تری چون اقتصاد، اجتماع، سیاست، فرهنگ و تکنولوژی مورد توجه هستند. در نمودار ۱، چهار سطح تحلیل در این پژوهش آمده است.

[1] Amanda Jones
[2] Alisa Petroff
[3] Sylvia Nienhaus and Ann-Kathrin Stoltenhoff
[4] Steven Ruggles
[5] Micro Level
[6] Meso Level
[7] Macro Level

10.22080/ssi.2025.30099.2321



نمودار ۱: سطوح تحلیلی مدل تحلیل چندسطحی موسیقی

Figure 1: Analytical levels of the multi-level music analysis model

بر اساس این، مدل پژوهش دارای چهار لایه به شرح زیر است:

سطح بین‌المللی، بالاترین سطح ساختاری بوده و بر این ایده استوار است که ساختارهای ملی و کنش‌های جمعی و فردی ما، همه متأثر از تحولات نظام جهانی هستند. این موضوع خصوصاً در تاریخ معاصر با توجه به دگرگونی‌های نظام اقتصاد جهانی اهمیت بیشتری یافته است. ازاین‌رو، روابط قدرت و تعین‌های آن، مهم‌ترین موضوع این سطح از تحلیل هستند. چگونگی این ارتباط، در نظریه‌های توسعه، چون نظریه‌های وابستگی و به‌ویژه نظام جهانیِ والرشتاین شرح داده شده است.

سطح ملی، دومین لایهٔ ساختاری است که درون لایهٔ بین‌المللی واقع شده و در آن، برخلاف سطح بین‌المللی که بیشتر بر روابط قدرت متمرکز است، به موضوعات به‌صورت جزئی‌تر می‌پردازیم. تحولات پنج نظام «سیاسی»، «اقتصادی»، «اجتماعی»، «فرهنگی» و «فناورانه» در این لایه بررسی می‌شوند که هریک به نوعی بر موسیقی تأثیرگذار بوده‌اند.

سطح عاملیت جمعی، به گروه‌هایی با اهداف مشترک اشاره دارد که می‌توانند به هر نحو و با هر اندازه‌ای، بر محدودیت‌های حاصل از شرایط ساختاری و عوامل فرهنگی جامعه فائق آمده و نقش فعالانه و تحول‌آفرینی ایفا کنند. در موسیقی ایران طی دوره‌های مختلف می‌توان گروه‌ها و نهادهای متعددی را نام برد که چنین نقشی را بر عهده داشته‌اند.

سطح عاملیت فردی، درونی‌ترین لایهٔ مدل بوده و درواقع، محل کنش‌های روزمره، نوآوری و خلاقیت کنشگران اجتماعی در فردی‌ترین حالت است؛ جایی که افراد بر مبنای تجربهٔ زیسته و دانسته‌هایشان تلاش می‌کنند تا پاسخ‌های مناسبی برای مسائل پیش رویشان بیابند یا بسازند. در تاریخ موسیقی ایران، چهره‌های شناخته‌شده‌ای وجود دارند که زندگی‌نامه و عملکردشان در این سطح، قابل بررسی است. قرارگرفتن عاملیت فردی، درون عاملیت جمعی به معنای عدم ارتباط آن با دیگر سطوح ازجمله سطوح ساختاری ملی و بین‌المللی نیست؛

10.22080/ssi.2025.30099.2321

بلکه به معنای تأثیرپذیری این لایه از همهٔ لایه‌های بالاتر است.

۵٫۲ مراحل کاربست مدل برای پژوهش

در اینجا ما سه مرحلهٔ اصلی برای پژوهش موسیقی بر مبنای این مدل خواهیم داشت:

مرحلهٔ اول: انجام مطالعات پایه که شامل جمع‌آوری و بررسی سطوح ساختاری در لایه‌های ملی و بین‌المللی است. در اینجا خروجی ما مجموعه‌ای از داده‌ها دربارهٔ تاریخ تحولات اقتصادی، سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و فناورانهٔ ایران خواهد بود. از مهم‌ترین دستاوردهای این سطح، مشخص‌کردن نقاط عطفی است که از طریق آن‌ها می‌توان خط زمانی هر روایت را به دوره‌های متمایزی تقسیم کرد. در حقیقت با ترسیم خط زمانی برای هر سطح از تحلیل و زیرمجموعه‌های آن (سیاسی، اقتصادی و...)، گویی مدل در محور زمان حرکت می‌کند.

مرحلهٔ دوم: تولید خرده‌روایت ژانر(های) موسیقی است که به بررسی تاریخ شکل‌گیری نوع یا انواعی از موسیقی مورد مطالعه می‌پردازد. در این بخش، چهار موضوع «افراد»، «گروه‌ها»، «نهادها» و «رویدادها» رصد می‌شوند تا با استفاده از آن‌ها بتوانیم روایت مربوط به دو سطح عاملیت فردی و جمعی را بسازیم.

پیش از پرداختن به مرحلهٔ سوم، توضیح این نکته ضروری است که در به‌کارگیری مدل باید برای هر سطح تحلیل، موضوعات حساس و پرسش‌های کلی مرتبط با آن سطح طرح گردد. همچنین ما به الگوهای مشخصی برای نمونه‌گیری و نیز تصمیم‌گیری دربارهٔ میزان ریز شدن در داده‌ها نیاز داریم. در اینجا آنچه می‌تواند راه‌گشا باشد، بازبینی بازتابی مکرر لایه‌ها در ارتباط با یکدیگر در فرآیند چرخه‌ای پژوهش است تا نوعی از اشباع نظری برای پژوهشگر حاصل شود.

مرحلهٔ سوم: تولید روایت کلان تحولات موسیقی است که تحلیل نهایی پژوهش خواهد بود و حاصل جمع داده‌های دو مرحلهٔ پیشین است. در این مرحله، چهار روایت حاصل از چهار لایه مدل، درنهایت با یکدیگر ترکیب می‌شوند و ما با خوانش هم‌زمان لایه‌ها و ایجاد ارتباط میان آن‌ها، روایت نهایی را می‌سازیم. این روایت بیان خواهد کرد که موسیقی‌دانان و موسیقی در ایران چگونه تحول یافته‌اند؟ به عبارتی، درست مانند خواندن یک پارتیتور موسیقی است که باید برای فهم هر سازِ منفرد (در این‌جا هر لایه) از یک خوانش افقی استفاده کنیم و در مقابل، برای فهم کلیت قطعه یا موسیقی باید به خوانش عمودی بپردازیم.

درحقیقت، خوانش عمودی، به معنای فهم ارتباط میان خطوط مختلف روایی است و نتیجهٔ آن، یک روایت تحلیلی از تعاملات هم‌زمان کنشگران و ساختارها خواهد بود.

۵٫۳ بررسی تحولات موسیقی دستگاهی ایرانِ دورهٔ قاجار با استفاده از مدل پژوهش

موسیقی دستگاهی، یکی از انواع موسیقی‌های رایج در ایران امروز است که در دورهٔ حدوداً ۱۴۰ سالهٔ قاجار نیز حضور داشته است. این موسیقی، یکی از انواع موسیقی کلاسیک جهان است؛ به این معنا که دارای یک نظام نظری بوده و متعلق به گروه نخبهٔ جامعهٔ ایرانی بوده است. در ادامه و طبق لایه‌های مدل، به بررسی تحولات جامعهٔ جهانی، جامعهٔ ایران، گروه‌های موسیقی و نیز کنشگران برجستهٔ آن می‌پردازیم تا بتوانیم با برآیند آن‌ها تحولات این موسیقی را در آن دوره توضیح دهیم.

روایت تحولات عوامل ساختاری بین‌المللی و ملی

بسیاری، دورهٔ فتحعلی‌شاه را به‌واسطهٔ شکست ایران از روسیه (۱۱۹۲)[۱] و قراردادهای پیامد آن را

[۱] همهٔ تاریخ‌ها به هجری شمسی هستند.

10.22080/ssi.2025.30099.2321

نقطهٔ آغاز مواجهٔ ایران و غرب قرار می‌دهند. نظام اقتصادی ایران که تا پیش از این قراردادها بر مبنای الگوهای کشاورزیِ معیشتی عمل می‌کرد و خودبسنده بود، از آن به بعد است که با مسألهٔ تجارت خارجیِ ناشی از جریان سرمایه‌داری جهانی مواجه می‌شود. جان فوران[1] دوران پس از این قراردادها تا پایان قاجار را ایرانِ «در آستانهٔ وابستگی» می‌نامد. دورانی که تحولات نظام اقتصاد بین‌الملل، متأثر از رقابت‌های استعماری و شکل‌گیری قدرت‌های جدید در عرصهٔ جهانی است. تک‌فلزی شدن نظام پولی جهانی (۱۲۴۸)، باعث افت ارزش نقره می‌شود که پول رایج در ایران آن زمان بوده است. هم‌زمان، به دلیل شیوع یک آفت همه‌گیر (۱۲۷۰-۱۲۵۰) صادرات ابریشم ایران به‌شدت افت می‌کند. از سوی دیگر، صنایع خرد در نتیجهٔ قراردادهای تجاری خارجی، قدرت رقابت خود را با محصولات وارداتی از دست می‌دهند. درنتیجه، محصولات صادراتی ایران کاهش چشم‌گیری یافته و دارایی‌های طلا و جواهر آن، صرف واردات محصولات خارجی می‌شود. این دوره‌ایست که از آن با عنوان «عصر شکار امتیازها» یاد می‌شود و قرارداد رویتر (۱۲۵۱) نقطهٔ آغاز آن است.

برای خروج از این بحران، اقتصاد کشاورزیِ معیشتی ایران، به اقتصاد کشاورزیِ تجاری بدل می‌شود که از مهم‌ترین پیامدهای اجتماعی آن، شکل‌گیری یک طبقهٔ اجتماعی جدید در نیمهٔ دوم عصر ناصری است؛ طبقه‌ای که از آن تحت عنوان «طبقهٔ ممتاز نو» یاد می‌کنند. (بالسلو، ۱۴۰۰: ۳۰-۲۹) گسترش اقتصاد کشاورزی تجاری، از سویی، به طیف گسترده‌ای از دهقانان سنتی ایران آسیب می‌زند، اما از سوی دیگر، فرصتی برای ثروتمند شدن گروهی دیگر ایجاد می‌کند؛ گروهی که به منظور تأمین هزینهٔ واردات مورد نیاز، دست به تولید محصولات مورد تقاضای بازار جهانی می‌زنند. ناصرالدین شاه نیز با دستور فروش زمین‌های خالصه (۱۲۶۵) شکل‌گیری این گروه را تسریع می‌کند. این تحولات موجب می‌شود تعداد ثروتمندان ایران در دورهٔ ناصری، رشد قابل توجهی داشته باشد. (عیسوی، ۱۳۶۲: ۶۳-۶۲).

بازنمود این تحولات اجتماعی در ساختار شهر تهران، تخریب حصار طهماسبی (۱۲۴۵) و ایجاد محله‌های اعیان‌نشین جدید است که الگوهای معماری کاملاً متفاوتی دارند (قبادیان، ۱۳۸۳: ۵۷). سبک زندگی‌های خانگی جدیدی نیز در این دوره ظاهر می‌شوند، این طبقهٔ جدید: «در اتحاد با افراد اروپایی و نیز اشیاء جدیدی که این اتحاد را ممکن و تسهیل می‌کنند، تعریف جدیدی را از خودش به‌عنوان یک انسان ایرانی مدرن ساخته و آن را به نمایش می‌گذارد، انسانی که از هر جهت، متمایز از دیگر طبقات اجتماعی سنتی‌تر است. در این مسیر اما خانهٔ او نقش مهمی ایفا می‌کند. این خانه، هم ابزار مهم او در ساخت، تمرین و نمایش این هویت جدید است و هم سپر امنی که از او در برابر مخالفت‌ها و حمله‌های احتمالی مخالفان حفاظت می‌کند» (جوادی یگانه و همکاران، ۱۴۰۴: ۲۰۳). در این دوره ما شاهد برگزاری انواع گاردن‌پارتی‌ها بین اعضای این طبقه و گاهی با حضور نمایندگانی از کشورهای غربی هستیم؛ محافلی که به بستر شکل‌گیری تحولات اجتماعی بعدی بدل می‌شوند. به این ترتیب در این دوره، اقتصاد نقشی بنیادین در تحولات جامعهٔ ایران بازی می‌کند.

در کنار بحران‌های سیاسی و اقتصادی دربار قاجار و هم‌سو با شکل‌گیری این طبقهٔ اجتماعی جدید، ما در جامعهٔ ایران شاهد انتشار روزنامه‌های غیردولتی‌ای چون اختر (۱۲۶۶)، قانون (۱۲۷۰) و حبل‌المتین (۱۲۷۲) و نیز تألیف آثاری چون کتاب احمد، نمایش‌نامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، سفرنامهٔ حاج زین‌العابدین مراغه‌ای و سرگذشت حاجی بابای اصفهانی و... هستیم که موجب عمومیت یافتن رویکردهای تحلیلی و انتقادی در جامعهٔ ایران می‌شوند. نتیجهٔ این شرایط، شکل‌گیری مفاهیم جدیدی چون برانداختن استبداد، قانون،

[1] John Foran

10.22080/ssi.2025.30099.2321

آزادی، برابری و امثال آن است که حامل ارزش‌های جدیدی هستند (کاشانی، ۱۳۹۹: ۲۹۷). بنابراین، همپا با بحران‌های اقتصادی، پایه‌های اقتدار سیاسی دربار قاجار سست می‌شود که اوج آن را در تحولات جنبش مشروطه می‌توان دید.

با وقوع جنگ جهانی اول در انتهای دورهٔ قاجار، اقتصاد ایران در وضعیتی بحرانی‌تری قرار گرفته و در کنار تحولات دوره‌های پیشین، نظام اجتماعی باز هم دگرگون می‌شود: «کاهش شبانکارگی و افزایش خرده‌کالایی و تولید سرمایه‌داری» روایت فوران از بخشی از یان تحول است (فوران، ۱۳۹۹: ۲۱۴-۲۱۵). این شرایط، محیط را مستعد طرح ایده‌های نویی می‌کند که برآیند آن را بعدتر در سقوط قاجاریه و روی کار آمدن رضاشاه می‌بینیم (کاشانی، ۱۳۹۹: ۲۹۹).

پس از مروری اجمالی تحولات ساختاری دوران مذکور، در ادامه به سراغ سطوح مرتبط با عاملیت رفته و مروری بر نقش کنشگران جمعی و فردی در بازهٔ زمانی مورد نظر خواهیم انداخت.

روایت تحولات عاملان جمعی (نهادهای) موسیقی دستگاهی ایران

دربار قاجار به‌صورت جدی، با جلوس فتحعلی‌شاه پایه‌گذاری شد. او طی ۳۷ سال، یک ساختار ایلی را به سمت ساختاری درباری و اشرافی هدایت کرد؛ الگویی که در دربار محمدشاه نیز ادامه دارد. بر اساس نوشته‌های عضدالدوله (۱۳۷۶)، دست‌کم می‌توان از سه نهاد موسیقایی فعال در دربار فتحعلی‌شاه نام برد: «نقاره‌خانه»، «بازیگرخانه» و «نوازندگان خارج از دستگاهِ بازیگرخانه». علاوه بر این سه نهاد، عباس میرزا نیز «دستهٔ موسیقی نظامی» مدرن را پس از شکست از روسیه و در راستای نوسازی ارتش خود پایه‌گذاری کرده بود؛ نهادی که طبق گزارش‌های فلاندن (۱۳۵۶)، در دورهٔ محمدشاه نیز تداوم داشته‌اند. نقاره‌خانه، نهادی شناخته‌شده و ریشه‌دار در ایران بوده که کارکرد اطلاع‌رسانی و نیز موسیقی نظامی را بر عهده داشته است. بازیگرخانه شامل دو دسته از زنان رامشگر، رقصنده و بازیگر بوده که زیر نظر دو سردستهٔ مجزا به نام‌های استاد مینا و استاد زهره فعالیت می‌کردند و بخشی از بیوتات دربار فتحعلی‌شاه بوده‌اند. دربارهٔ نوازندگان خارج از دستگاهِ بازیگرخانه، از عنوان مشخصی استفاده نشده، اما عضدالدوله به برخی استادان مرد، ازجمله سهراب، رستم، محمدرضا، چالانچی‌خان و دو نوازندهٔ زن به نام‌های شاه‌وردی و رستم‌بیگم اشاره می‌کند که در خدمت دربار هستند. (عضدالدوله، ۱۳۷۶: ۴۷-۴۹) هدایت نیز در معرفی موسیقیدانان محمدشاه از مینا و زهره نام می‌برد. (هدایت، ۱۳۱۷: ۱۰). ازاین‌رو می‌توان احتمال داد که بازیگرخانه نیز کم‌وبیش تا دورهٔ محمدشاه تداوم داشته است.

در دورهٔ ناصرالدین‌شاه نشانه‌ای از بازیگرخانه در متون و روایت‌ها دیده نمی‌شود و فعالیت‌هایی که پیشتر توسط این نهاد انجام می‌شده، ذیل عنوان «دسته»ها قرار می‌گیرد. در این دوره، دسته‌های مختلف با پسوندی که به نام رئیس دسته اشاره دارد، متمایز می‌شوند، مانند «دستهٔ مومن کور» و «دستهٔ زهرا قمی». ازاین‌رو می‌توان گفت ساختار بازیگرخانه در قالب بیوتات ناصری تداوم نیافته است. در کنار این، گروهی که در دورهٔ قبل فاقد نام مشخص بودند و از آن‌ها با عنوان نوازندگان خارج از دستگاه بازیگرخانه یاد می‌شد، در این دوره، ذیل نهادی منسجم و زیر نظر یک رئیس، با عناوینی چون «ارباب طرب»، «اهل طرب» و «عملهٔ طرب» سازمان‌دهی می‌شوند. نقاره‌خانه نیز همچنان ادامه می‌یابد، اما به‌عنوان نماد موسیقی نظامی ادوار پیشین در مقابل دستهٔ موسیقی نظام که نمادی از ارتش مدرن است، قرار می‌گیرد. باید توجه داشت که «دستهٔ موزیک نظامِ» دارالفنون با موسیقی نظامیِ غربی که پیش از این در ایران رواج داشته، تفاوتی بنیادین دارد و این تمایز، نتیجهٔ هدفی است که دارالفنون در پی آن بوده؛ یعنی آموزش علوم جدید و نوسازی نظامی؛ بنابراین، دستهٔ موزیک نظام، آغاز آموزش سیستماتیک موسیقی نظامی و به عبارتی غربی در

10.22080/ssi.2025.30099.2321

ایران است که پیامدهایی قابل توجه نیز به همراه دارد.

آخرین سال‌های سلطنت مظفرالدین‌شاه مقارن است با شکل‌گیری کلاس‌های موسیقی و شروع فعالیت شرکت ضبط صفحه در ایران. این نهادهای مدرن که هم‌زمان با تحولات سیاسی و اجتماعی ایران کارشان را آغاز می‌کنند، سرآغاز شکل‌گیری مجموعه‌ای از نهادهایی هستند که مستقیم یا غیرمستقیم با موسیقی در ارتباط بوده و بر آن تأثیر می‌گذارند. علاوه بر کلاس‌های موسیقی و ضبط صفحه‌ها باید اشاره کرد که کنسرت‌ها، نمایش‌ها و نهادهایی چون گراند هتل نیز در این دوره، فرصت‌های جدیدی را پیش روی موسیقی‌دانان قرار می‌دهند. پیامد تحولات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی پایان دورهٔ مظفری و شاهان پس از او چنین است که نقاره‌خانه (نماینده سنت) ضعیف می‌شود. اهل طرب، نقش‌ها و تعاریف جدیدی را می‌پذیرند که موجب دگرگونی موسیقی ایران می‌گردد و دستهٔ موسیقی نظام نیز در ساختاری جدید و ذیل عنوان کلاس موزیک متحول شده و عملاً به آموزش موسیقی کلاسیک غربی در ایران می‌پردازد.

تأسیس مدرسهٔ عالی موسیقی (۱۳۰۲) توسط علینقی وزیری را باید نقطهٔ عطف مهمی در تحولات موسیقی دستگاهی ایران دانست. تمایز میان این نهاد و همهٔ نهادهای پیشین، در شیوهٔ مواجههٔ آن با موسیقی دستگاهی ایران است. وزیری برخوردی کاملاً مدرن با موسیقی ایرانی دارد و آن را از جهت نظری، عملی و آموزشی دگرگون می‌کند.

روایت تحولات عاملان فردی موسیقی دستگاهی ایران

اطلاعات ما از موسیقی‌دانان پیش از ناصری بسیار ناچیز است، اما هدایت می‌نویسد «موسیقی ایرانی که در دست است، روایت آقا علی‌اکبر و آقا مطلب است از آثار قدما. محمدصادق خان پسر آقا مطلب در سنتور مسلم بود. پسران آقا علی‌اکبر، میرزا حسن، میرزا عبدالله و آقا حسینقلی در تار و سه‌تار مهارت داشتند (هدایت، ۱۳۱۷: ۱۰-۱۱) آقا علی‌اکبر و آقا مطلب مربوط به نوازندگان نسل اول ناصری هستند و فرزندانشان را در نسل دوم نوازندگان این دوره دسته‌بندی می‌کنند (فاطمی، الف ۱۳۹۳: ۲۵۵-۲۵۱) محمدحسن خان اعتمادالسلطنه نیز از آقا علی‌اکبر، آقا مطلب، آقا محمدصادق خان به‌عنوان ریاست ارباب طرب دورهٔ ناصری یاد می‌کند (اعتمادالسلطنه، ۱۳۸۰: ۴۸). در عکس‌های دورهٔ ناصری هم حضور این افراد، پر تعداد است. دربارهٔ آقا مطلب اطلاعاتی در دست نیست، اما دربارهٔ پسرش، محمدصادق خان رئیس (وفات ۱۲۸۲) گفته می‌شود که ابتدا نزد پدر کمانچه آموخته و سپس سنتور را از حسن خان یاد می‌گیرد. گوش بسیار دقیقی داشته و بر سه‌تار نیز مسلط بوده است (خالقی، ۱۳۸۱: ۱۳۲-۱۳۵) خالقی و معیرالممالک او را از اولین کسانی می‌دانند که با پیانو آشنا بوده و با آن آهنگ‌های ایرانی اجرا می‌کرده (معیرالممالک، ۱۳۶۱: ۲۱)؛ که این، به معنای تغییر کوک پیانو به فواصل ایرانی و نقش او در ورود پیانو به موسیقی ایران است. همچنین گوشه‌هایی در ردیف، به نام او یعنی محمدصادق خانی وجود دارد.

اطلاعات ما از آقا علی‌اکبر (وفات حدود ۱۲۴۰) نیز به چند اشارهٔ ستایش‌آمیز پولاک (۱۳۶۸) و گوبینو (۱۳۸۳)، چند نقل قول شفاهی و نیز یک نقاشی نیمه‌تمام از صنیع‌الملک محدود است. روایت شناخته‌شدهٔ امروز از ردیف موسیقی ایرانی به برادران فراهانی - میرزا عبدالله (۱۲۹۷-۱۲۲۲) و میرزا حسینقلی (۱۲۹۴-۱۲۳۰)- نسبت داده می‌شود. از میرزا مهدی صلحی نقل است که میرزا عبدالله آنچه را از سید حسن (برادرش) نشنیده بود، نمی‌پذیرفت و وارد دستگاه نمی‌کرد. (هدایت، ۱۳۲۹: ۵۷-۵۶). این اشاره از آن رو حائز اهمیت است که بر اصالت روایت این خاندان تأکید دارد. اسناد موجود، به حسن خلق او اشاره و به‌ویژه بر تمایزش با استادان زمانه پافشاری کرده و می‌گوید که برخلاف ایشان در آموزش، حسادت و بخل نداشته و هر آنچه می‌دانسته را به شاگردانش می‌آموخته است. وزیری

10.22080/ssi.2025.30099.2321

نیز زمانی که قصد به نت آوردن ردیف را دارد، با این ویژگی متمایز میرزا عبدالله مواجه می‌شود. خالقی دربارهٔ این شخصیت می‌نویسد: «مردی درویش بود و کنج فراغت و مصاحبت یاران صمیمی را به مجالس مهمانی ترجیح می‌داد» (خالقی، ۱۳۸۱: ۱۰۴). این اشاره به درویش‌مسلکی و رویکرد متفاوتش نسبت به آموزش با ادعای مارگارت کاتون[1] (1997) دربارهٔ ارتباط او با عبدالبهاء می‌تواند در ارتباط باشد. آنچه دربارهٔ میرزا عبدالله در موسیقی ایران مسلم است، نقش او در آموزش و انتقال ردیف است. خالقی، میرزا حسینقلی را در نوازندگی تار، چیره‌دست و برتر از میرزا عبدالله می‌داند. او تأکید بسیاری بر تمرین روزانه داشته و مجلس درسش، منظم و در تدریس دقیق بوده است (خالقی، ۱۳۸۱: ۱۱۳). مشحون می‌نویسد که همسر نخست میرزا حسینقلی که بر شیوهٔ نوازندگی او تأثیرگذار بوده، از شاگردان تار آقا علی‌اکبر بوده است (مشحون، ۱۳۸۸: ۳۹۲). اوبن در معرفی او، میرزا را شناخته‌شده‌ترین نوازندهٔ تهران می‌خواند که برخلاف گذشتگانش، مستقل از دربار و اشراف است (اوبن، ۱۳۶۲: ۲۴۸-۲۴۷). بنا بر نوشتهٔ مشحون، او مدتی ریاست عملهٔ طرب را بر عهده داشته، اما در این دوران با مشکلات مالی مواجه بوده است.

دیگر شخصیت اصلی این دوره را می‌توان غلامحسین درویش (۱۳۰۵- ۱۲۵۱) دانست. آشنایی پدرش با سه‌تار، او را به موسیقی علاقمند می‌کند. او در دستهٔ موزیک دارالفنون، مبانی تئوری موسیقی و نواختن طبل و شیپور را می‌آموزد و عضو دستهٔ موسیقی ملیجک می‌شود. تار و سه‌تار را نزد میرزا حسینقلی و میرزا عبدالله فرا می‌گیرد. مهارتش او را به نوازندهٔ دستگاه شعاع‌السلطنه، پسر دوم مظفرالدین شاه بدل می‌کند. او به دلیل نیاز مالی به نوازندگی در مجلسِ غیر و تدریس موسیقی می‌پردازد و به این دلیل، دو مرتبه مورد غضب شعاع‌السلطنه قرار می‌گیرد که بار اول با وساطت یکی از دوستان از مجازات می‌رهد و بار دوم با پادرمیانی وزیرمختار انگلیس از خدمت شعاع‌السلطنه خارج می‌شود. عضویت درویش در انجمن اخوت و پیوستنش به حلقهٔ دراوایش صفایی، فعالیت او را در ارکستر انجمن اخوت تثبیت می‌کند. او در بحبوحهٔ مشروطه به دعوت میرزا حسینقلی، صفحاتی را در تهران ضبط می‌کند (۱۲۸۴). علاوه بر آن، بعدها برای ضبط صفحه، دو سفر به لندن (۱۲۸۸) و تفلیس (۱۲۹۳) دارد. درویش را در گسترش فرم پیش‌درآمد و استفاده از تار شش‌سیم و در خلاصه‌کردن ردیف‌سازی، مؤثر و گاهی حتی مبتکر می‌دانند؛ اما آنچه دربارهٔ او مشخص است، نقشش در ساخت قطعات موسیقی است. سی‌وپنج اثر را به او نسبت می‌دهند که برخی از این آثار برای اجرا در نمایش‌های موزیکال تدوین شده‌اند. همکاری درویش و ملک‌الشعرای بهار در جریان مشروطه قابل توجه است. همچنین او به‌واسطهٔ کلاسی که در خانه دارد، نقش مهمی نیز در آموزش موسیقی دوران داشته است. کلاس‌های او برای آقایان و خانم‌ها در روزهای مختلفی دایر بوده است- (توکلی، ۱۳۹۸).

یگانه شخصیت برجستهٔ اواخر قاجار، علینقی وزیری (۱۳۵۸-۱۲۶۵) فرزند موسی‌خان و بی‌بی‌خانم استرآبادی است. پدرش سرتیپ قزاق‌خانه و مادرش از فعالان حقوق زنان و از نخستین مؤسسان دبستان دخترانه در تهران بوده است. او در سال ۱۲۸۸ از مشروطه‌خواهان حمایت می‌کند. در ۱۲۹۰ از ارتش کناره‌گیری کرده و طی یک سال و نیم ردیف میرزا عبدالله را نت‌نویسی می‌کند، اما نت‌نویسی ردیف میرزا حسینقلی نیمه‌کاره رها می‌شود. حدود ۱۲۹۲ سفر کوتاهی به روسیه دارد. حدود ۱۲۹۵ ارتش را برای همیشه ترک می‌کند تا جهت یادگیری موسیقی به اروپا سفر کند؛ سه سال را در مدرسهٔ موسیقی پاریس و دو سال در را برلین می‌گذراند. در برلین علاوه بر نخستین مقاله‌اش در مجلهٔ ارمغان، کتاب دستور تار (۱۳۰۱) را که ایدهٔ اولیه‌اش در تهران شکل گرفته بود، تکمیل و منتشر می‌کند. پس از بازگشت

[1] Margaret Caton

10.22080/ssi.2025.30099.2321

به ایران، مدرسهٔ عالی موسیقی را در ۱۳۰۲ در تهران تأسیس می‌کند که در آن، تئوری موسیقی غربی و ایرانی و نیز درس‌هایی چون سلفژ، وزن‌خوانی و هارمونی در کنار تمرین عملیِ ساز تدریس می‌شده است. او در سال ۱۳۰۴ کلوپ موزیکال را تأسیس می‌کند که علاوه بر اجرای کنسرت، در آن تئاترهای موزیکال و سخنرانی نیز برگزار می‌شده است. نه‌تنها حضور زنان در کلوپ مجاز بوده، بلکه وزیری در ۱۳۰۵ کلاس دختران مدرسهٔ عالی موسیقی و کلوپ خانم‌ها را راه‌اندازی می‌کند؛ ایده‌ای که در تداوم فعالیت‌های مادرش قرار دارد. او علاوه بر تألیف متدهای آموزشی مدرن برای سازهای ایرانی، نقشی بنیادینی در تدوین یک تئوری جدید برای این موسیقی بر مبنای موسیقی غربی دارد که در آن، موسیقی ایرانی را بر مبنای گام غربی و نوعی اعتدال فواصل (هر اکتاو معادل ۲۴ ربع پرده مساوی) بازخوانی می‌کند. به این منظور دو علامت عَرَضی جدید سُری و کُرُن را معرفی کرده و از این طریق تلاش می‌کند نوعی هارمونی در موسیقی ایرانی تعریف کند؛ موضوعاتی که بعدها در کتاب‌های موسیقی نظری (۱۳۱۳) و آرمنی موسیقی ربع‌پرده (۱۳۱۴) آن را تشریح کرده است.

تحلیل روابط میان سطوح کلان و خرد در تحولات موسیقی ایران

تا اینجای مقاله، تحولات سطوح ساختاری و کنشی را به‌صورت مستقل روایت کردیم. حال باید تلاش کنیم که روابط میان این سطوح توضیح داده شود و بتوانیم بگوییم تحولات سطوح ساختاری، چه تأثیری بر تحولات سطوح عاملیتی داشته‌اند. از برهم‌کنش اطلاعات لایه‌های قبل که پیشتر ارائه شد و با تأکید بر عاملیت‌های جمعی یا همان نهادها، موسیقی دستگاهی ایران را در دورهٔ حدودا ۱۴۰ سالهٔ قاجار می‌توان به چهار دورهٔ زیر تقسیم کرد:

- دورهٔ اول: از آغاز شکل‌گیری دربار قاجار در دورهٔ فتحعلی‌شاه تا پایان محمدشاه.
- دورهٔ دوم: از ابتدای ناصری تا آغاز فعالیت شرکت‌های ضبط موسیقی در دورهٔ مظفری.
- دورهٔ سوم: از ابتدای فعالیت نهادهای مدرن تا پایان قاجار.
- دورهٔ چهارم: از تأسیس مدرسهٔ موسیقیِ وزیری تا پایان قاجار.

ابتدای دورهٔ اول را می‌توان تداوم نظام سنتی ایران دانست؛ چراکه اقتصاد معیشتی پیشین همچنان الگوی قالب است، نظام سیاسی بر مبنای ساختارهای پیشین ایران بنا شده و نظام اجتماعی نیز همان وضعیت نظام‌های سیاسی و اقتصادی را دارد. هرچند آگاهی ما دربارهٔ چیستی موسیقی دستگاهی این دوره ایران چندان دقیق نیست، اما می‌توان گفت موسیقی ایران و موسیقی دستگاهی آن در تداوم تحولات درونی نظام اجتماعی و فرهنگی ایران قرار دارد و بازنمود این تحولات جهانی در موسیقی دستگاهی این دوره چندان بارز نیست. وجود سه نهاد نقاره‌خانه، بازیگرخانه و نوازندگانِ خارج از بازیگرخانه نیز تأییدی بر همین ایده هستند. آنچه قابل توجه است شکل‌گیری دسته‌های موسیقی نظامی در دستگاه عباس میرزا ولیعهد فتحعلی‌شاه و پس از آن در دربار محمدشاه است اما نشانه‌ای از تأثیر آن بر موسیقی دستگاهی تا به امروز شناسایی نشده است.

در نتیجهٔ تحولات اقتصادی دورهٔ اول، در ابتدای دورهٔ دوم، شرایط ایران تغییر کرده و اقتصاد آن از یک نظام مستقل و خودبسنده به بخش پیرامونی نظام اقتصاد جهان بدل می‌شود. به این ترتیب، دیگر نه‌تنها کالاها که ساختارهای اجتماعی نیز به ایران وارد می‌شوند. تبدیل کشاورزی معیشتی به کشاورزی تجاری، به شکل‌گیری نوعی از سرمایه‌داریِ اولیهِ تجاری در کشور منجر می‌شود که پیامد اجتماعی آن، تولد یک گروه اجتماعی جدید است. وجه تمایز این طبقهٔ نوظهور با اشراف پیشین را باید در مرجعیت غرب و تفاوت سرمایه‌های فرهنگی آن‌ها

10.22080/ssi.2025.30099.2321

دانست. دارالفنون که از شاخص‌ترین نمونهٔ ساختارهای غربی است، مورد توجه این گروه و نیز تقویت‌کنندهٔ آنهاست. در نتیجهٔ شکل‌گیری این طبقه که فارغ‌التحصیلان دارالفنون و تحصیل‌کردگان خارج از ایران بخش مهمی از آن را تشکیل می‌دهند، معنای موسیقی و نیز رابطهٔ این طبقه با موسیقی دستخوش تغییر می‌شود. دستهٔ موزیک دارالفنون برخلاف دسته‌های موزیک پیشین، دیگر تنها یک گروه موسیقی نیست؛ بلکه بخشی از یک مدرسهٔ موسیقی است که در آن، مبانی موسیقی غربی جهت آموزش موسیقی نظامی تدریس می‌شود. درعین‌حال، حضور تعداد قابل توجهی از غربی‌ها در ایران، موجب آشنایی ایرانیان با انواع دیگری از موسیقی غربی می‌گردد. در نتیجه، ساز و طرب و مطرب که همگی پیش از این به لحاظ اجتماعی جایگاه پایینی داشتند، در مقابل مفهوم موزیک و موزیکانچی و باله و امثال آن قرار می‌گیرند که نه‌تنها جایگاه پایینی ندارند، بلکه بخشی از سرمایه‌های فرهنگی طبقهٔ نخبه نیز محسوب می‌شوند. تا پیش از شکل‌گیری طبقهٔ ممتاز نو، موسیقی هرچند در جامعهٔ ایران رواج داشت، اما موضوعی نبود که اشراف، دست‌کم در حضور جمع، خودشان به آن بپردازند. نوازندگان و رقصندگان، گروه‌های اجتماعی فرودستی بودند که به اشراف خدمت می‌کردند، اما این طبقهٔ جدید، موسیقی و رقص را یک هنر ارزشمند می‌داند. نمایندگان موزیک نظامی، انواع جدیدی از موسیقی را به این طبقهٔ نو معرفی می‌کنند. ازاین‌رو در رقابت با دسته‌های رقصندگان قرار گرفته و حتی به‌مرور، باعث حذف آن‌ها می‌شوند. از سمت دیگر، تدریس موسیقی در دارالفنون و آشنایی با پیانو و ویولن، معنای نوازندگی را تغییر و ارزش و جایگاه آن را افزایش می‌دهد. این موضوع، بعدها به سازهای ایرانی و موسیقی ایرانی نیز تسری پیدا کرده و بنابراین، جایگاه موسیقی و نوازندگی در فرهنگ ایرانی ارتقا می‌یابد. درحقیقت، در دورهٔ دوم هرچند نخستین تغییرات در نتیجه ساختارهای سیاسی بودند، اما باید گفت که تحول بنیادین، پیامد رویدادهای اقتصادی در سطح جهانی و ملی هستند که به شکل‌گیری تحولات اجتماعی و به دنبال آن، فرهنگی منجر می‌شوند.

بااین‌حال و در عین وجود این ارتباط بین طبقهٔ نخبه و موسیقی باید گفت، موسیقی دستگاهی در این دوره همچنان تداوم سنت‌های پیشین است. مهم‌ترین عنصر موسیقی دستگاهی در این دوره، ردیف است. ردیف نه‌تنها ابزاری برای آموزش موسیقی که بیش از آن، ابزاری برای ایجاد تشخص و تمایز میان نوازندگان است. در این دورهٔ دوم، آنچه اهمیت دارد، بداهه‌نوازی است. بداهه‌نوازی در برابر آهنگ‌سازی قرار می‌گیرد و بارزترین ویژگی موسیقی دستگاهی در این دوران است. می‌توان ضرورت اجتماعی بداهه‌نوازی را در ارتباط با نظام سیاسی و اجتماعی توضیح داد. در این دوران، موسیقی نه به‌عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی مستقل مانند آنچه که برای مثال در یک کنسرت مدرن با آن مواجه می‌شویم، بلکه به‌عنوان بخشی از سایر مراسم درباری مثل عیدها، جشن‌ها، آشپزان و امثال آن ایفای نقش می‌کند. در چنین شرایطی، زمان اجرا و نیز قطعاتِ مورد انتظار، از پیش قابل تعریف نخواهند بود. آنچه چگونگی موسیقی را مشخص می‌کند، نه خواست نوازندگان، بلکه امر ملوکانه است. ازاین‌رو توانایی در بداهه‌نوازی یک ابزار قدرت محسوب می‌شود و ردیف بیش از آنکه یک ابزار آموزشی باشد، مکانیزمی برای آمادگی با هر نوع تغییر ناگهانی خواست کارگزار مجلس است و برتری نوازندگان، در قدرت تطبیق آن‌ها با این شرایط ناشناخته و از پیش تعیین نشده است. ازاین‌رو ردیف، ابزاری است که هرچه جامع‌تر باشد، نوازنده را برای مواجهه با این شرایط توانمندتر خواهد کرد. چنین نگاهی به ردیف می‌تواند گویای دلیل پرهیز نوازندگان این دوره از آموزش داشته‌هایشان به دیگران باشد. به عبارتی ردیف به‌عنوان یک سرمایهٔ فرهنگی، ضامن جایگاه اجتماعی نوازندگان بوده است. شاهدی بر این استدلال را می‌توان در توضیحی که میرزا شفیع در بخش پایانی کتاب هفت دستگاه موسیقی ایرانی جایی که به

10.22080/ssi.2025.30099.2321

«اختراعات جدید» پرداخته است، یافت. او در شرح نوآوری‌های فرزندان آقاعلی اکبر می‌نویسد «اولاً شور چپ‌کوک اختراع میرزا عبدالله ساززن [،] دوم ماهور بالادسته در کوک چهارگاه اختراع آقامیرزا حسینقلی [است]» (میرزا محمد شفیع، ۱۳۹۶: ۳۷). ازآنجاکه این دو از مهم‌ترین چهره‌های موسیقی این دوره محسوب می‌شوند، ابداع دو کوک مختلف برای اجرای دو دستگاه و نه ساخت قطعات جدید، گویای اهمیت ردیف و بداهه‌نوازی در این دوره است.

دورهٔ سوم، پیامد فروپاشی اقتصاد ایران و اقتدار دربار قاجار است. دو نمایندهٔ شاخص این دوره، میرزا حسینقلی و درویش‌خان، هر دو با بحران‌های مالی مواجهه بوده‌اند. از سوی دیگر افکار آزادی‌خواهانهٔ دوران، ارزش‌هایی را ترویج می‌کنند که ضد نظام استبدادی است که دربار و دستگاه‌ها نمایندگان آن هستند. نتیجهٔ این هر دو، تمایل موسیقی‌دان‌ها به استقلال و جدایی از ساختارهای پیشین است. این موضوع در تأکید اوبن بر استقلال میرزا حسینقلی و تلاش درویش‌خان برای خلاصی از دستگاه شعاع‌السلطنه دیده می‌شود. اما نتیجهٔ این استقلال برای موسیقی دستگاهی، قابل توجه است. جدایی از دربار به معنای تغییر موقعیت اجرای موسیقی و حذف کارگزار آنست. راه‌های جایگزینِ پیش روی موسیقی‌دان‌ها برای امرار معاش چندان متنوع نیستند. آموزش موسیقی، اولین گزینهٔ ممکن است و طبقهٔ جدید، مهم‌ترین مخاطبان و مشتریان آن محسوب می‌شوند. با اهمیت یافتن آموزش، ردیف، کاربرد و معنای جدیدی پیدا کرده و از ابزار بداهه‌نوازی، به روشی برای تدریس موسیقی بدل می‌شود. شاهدی که می‌تواند مؤید این مطلب باشد، خلاصه‌کردن ردیف توسط درویش‌خان برای آموزش موسیقی است.

این طبقهٔ جدید و نظام سرمایه‌داری که پشتبان آن‌هاست، علاوه بر آموزش، فرصت‌های دیگری نیز برای اجرا پیش روی موسیقی‌دانان قرار می‌دهند. صفحه‌های موسیقی، اجرای کنسرت و نمایش‌های موزیکال، شیوهٔ مواجههٔ نوازندگان را با موسیقی تغییر می‌دهد. تا پیش از این، چنانچه قطعاتی ساخته می‌شد، تصنیف‌های موقعیتی چون تصنیفی که برای سفر شاه ساخته شده و یا چارچوب قطعاتی چون چهارمضراب‌ها بودند که به تناسب زمانِ اجرا در قالب بداهه‌نوازی می‌توانستند گسترش یابند، اما اجرا برای ضبط روی صفحه به معنای محدودبودن زمان و در نتیجه ضرورت از پیش اندیشیدن به آن بوده است. همین موضوع دربارهٔ کنسرت‌ها و نمایش‌های موزیکال نیز صادق بوده است. در این موارد نه‌تنها زمان، بلکه احساسات نیز باید توسط موسیقی‌دان از پیش تعریف شود. برای مثال، در نمایش‌های موزیکال، اشعاری توسط شعرای معاصر چون بهار به همان منظور سروده شده و ازاین‌رو موسیقی‌دان نیز باید در فضایی متناسب با آن و در محدودیت‌های زمانی مشخصی دست به آفرینش بزند. این به معنای گذر از بداهه‌نوازی به آهنگ‌سازی است. به عبارتی، ویژگی بارز دورهٔ سوم، تولد موسیقی‌دان مؤلف است. این موضوع دربارهٔ عارف قزوینی نیز صدق می‌کند. تصنیف‌های تألیف-شده توسط عارف، شاخص‌ترین عناصر موسیقایی دوران مشروطه محسوب می‌شوند. این گذار را می‌توان گذار از سنت به مدرنیسم نیز توصیف کرد که با توجه به نقش اقتصاد جهانی در آن می‌تواند به‌عنوان یک تحول تحمیلی و بیرون از ساختار فرهنگی و موسیقایی ایران تلقی گردد.

بداهه‌نوازی بر مبنای یک سنت شفاهی است که در آن، هر اجرا خود یک اثر مستقل و ترکیبی است از نوازنده و موسیقی در ترکیب با زمینه و موقعیت اجرا. به این ترتیب، بداهه‌نوازی، نمایندهٔ سنت موسیقی ایران است. در مقابل، آهنگ‌سازی به معنای تولید اثری مستقل است که می‌تواند جدای از نوازنده آن و موقعیت اجرا مورد توجه قرار گیرد. درعین‌حال، تمایز مشخصی میان نوازنده و خالق اثر وجود دارد. شکل‌گیری خالق اثر در ارتباط با فردیت مدرن قابل توضیح است. به عبارتی می‌توان گفت تولد موسیقی‌دان مؤلف، تولد فرد مدرن در موسیقی ایران است. این موضوع در استقلال اقتصادی او از

10.22080/ssi.2025.30099.2321

دربار نیز نمایان می‌شود. ارتباط این موسیقی‌دان مؤلف با نهادهای مدرن، خود می‌تواند تأییدی بر فاصله‌گرفتن موسیقی دستگاهی از سنت و گذار آن به مدرنیته باشد. زمان‌مندیِ حاصل از شیوهٔ اجرا نیز با مفهوم عقلانی‌شدن مدرن در ارتباط است. از این دوره می‌توان نقش کنشگران را در تحولات موسیقی ایران به‌وضوح دید. ساخت ایدهٔ پیش‌درآمد، خلاصه‌کردن ردیف و ساخت قطعاتی در ارتباط با تحولات اجتماعی و سیاسی نمونه‌هایی از خلاقیت‌های فردی کنشگران موسیقی این دوران هستند. این نکته نیز قابل تأمل است که این موسیقی‌دان مدرن در تحولات اجتماعی نقشی فعال دارد. هم درویش‌خان و هم عارف در مشروطه حضوری فعال دارند.

اگر ویژگی بارز موسیقی‌دان دورهٔ سوم، مؤلف-بودن موسیقی‌دان است، موسیقی‌دان دورهٔ چهارم منتقد و بنیان‌گذار است. نمایندگان دورهٔ سوم هرچند با ارزش‌های مدرن آشنا و هم‌سو هستند، اما در بستر سنت، رشد کرده‌اند و نسبت به موسیقی دستگاهی، نگاهی همدلانه دارند. وزیری، پرورش‌یافتهٔ مادری است که خود، منتقد سنت است. تقابل بی‌بی خانم با ایده‌های سنتی، در کتاب معایب‌الرجال که پاسخی است به کتاب زن‌ستیزانهٔ زمانه با عنوان تادیب‌النسوان و نیز تأسیس دبستان دخترانه توسط او کاملاً مشهود است. درعین‌حال وزیری برخلاف نمایندگان دوره‌های قبل، از طبقهٔ اجتماعی ممتاز ایران است. این زمینهٔ اجتماعی که او در آن رشد کرده، رویکرد او را نسبت به همه چیز، ازجمله موسیقی، انتقادی کرده است. ازاین‌رو مواجههٔ او با موسیقی، تلاش برای تغییر است. وزیری در این زمینه بسیار چند بعدی و جامع است. او مؤلف نخستین متد آموزشی تار، بنیان‌گذار اولین مدرسهٔ مدرن موسیقی ایرانی، بنیان‌گذار یک نظام تئوری جدید برای موسیقی ایران، الگوهای جدید آهنگ‌سازی، و الگوهای جدیدی سازبندی است. در این دوره چنین رویکردی نه‌تنها در موسیقی که در سایر هنرها، ازجمله شعر نیز جریان دارد و نمایندگانش چون ابوالقاسم لاهوتی، تقی رفعت و نیما هم‌زمان منتقد و بنیان‌گذارند، همان‌گونه که رضاخان نیز در سطح کلان ملی، خود منتقد و نیز بنیان‌گذار است.

۶ بحث و نتیجه‌گیری

مقالهٔ حاضر کوشیده با ارائهٔ چارچوبی نظری - روشی مبتنی بر جامعه‌شناسی تاریخی و تحلیل چندسطحی کیفی، افق تازه‌ای برای مطالعهٔ تاریخ موسیقی ایران بگشاید. این مدل، متکی بر چهار سطح تحلیلی بوده و با نتیجه‌گیری از داده‌های این سطوح، چهار دوره برای موسیقی دستگاهی ایران در دورهٔ قاجار، پیشنهاد داده است. با کاربست این مدل، در تحلیل تحولات موسیقی دستگاهی ایران در دورهٔ قاجار می‌بینیم که در دوره‌های اول و دوم، با وجود تفاوت‌های معنی‌دار نهادی، عامل شکل‌دهنده به تحولات موسیقی دستگاهی، عامل سیاسی و به عبارت دقیق‌تر دربار بوده است و به همین دلیل موسیقی دستگاهی این دوره را درباری می‌نامیم. بارزترین ویژگی موسیقی دستگاهی درباری، تأکید آن بر بداهه‌نوازی است که متناسب با نیاز کارفرمای موسیقی سازمان‌دهی شده است. «ردیف» در این دوره ابزار تمایزبخش میان موسیقی‌دانان جهت کسب اعتبار اجتماعی در دربار است و ازاین‌رو تعلیم موسیقی و ردیف جز در ساختار خانواده مطلوب نوازندگان موسیقی درباری نیست. در دورهٔ سوم بحران‌های اقتصادی ناشی از روابط استعماری و بحران مشروعیت سیاسی دربار قاجار موجب شکل‌گیری یک طبقهٔ اجتماعی جدید، ایده‌های نو و درنهایت فروپاشی ساختار دربار می‌گردد. موسیقی-دان این دوران هم‌سو با جریان اجتماعی از دربار جدا شده و پیامد این جدایی تولد فردیت مدرن در موسیقی ایران است. خلق فرم‌های جدید موسیقی، تألیف قطعات و ایفای نقش فعال در رویدادهای اجتماعی، نمونه‌هایی از کنش‌های عاملان فردی در این دوران است. موسیقی دستگاهی این دوران را می‌توان موسیقی دستگاهی مشروطه نامید که مهم‌ترین ویژگی آن آهنگ‌سازی است. دورهٔ چهارم،

10.22080/ssi.2025.30099.2321

دوران پس از جنگ اول جهانی است؛ جایی که جهان نسبت به گذشته‌اش رویکردی انتقادی دارد. در این دوره ایران، در بسیاری از زمینه‌ها، نهادها و شخصیت‌های منتقد و بنیان‌گذار به پا می‌خیزند که با نگاهی به غرب داشته‌های خودشان را دوباره سازمان‌دهی می‌کنند. وزیری نمایندهٔ چنین رویکردی در موسیقی ایران است؛ ازاین‌رو این نوع از موسیقی دستگاهی را می‌توان موسیقی دستگاهی مدرن‌شده نامید. وزیری به این منظور نظام‌های نظری، عملی و نهادی نوینی را تعریف می‌کند که بر مبنای ایده‌های غربی بنا شده‌اند.

منابع مالی
این مطالعه، حمایت مالی نداشته است.

سهم نویسندگان
این مقاله، برگرفته از رسالهٔ دکتری حامد جلیلوند در رشتهٔ جامعه‌شناسی اقتصادی و توسعهٔ دانشگاه تبریز است. نویسندهٔ اول، مسؤول طراحی پژوهش، گردآوری داده‌ها، تحلیل و نگارش نسخهٔ اولیهٔ مقاله بوده است. دکتر اصغر ایزدی جیران و دکتر فتانه حاجیلو در هدایت علمی پژوهش، بازبینی تحلیلی و اصلاح نسخهٔ نهایی مقاله مشارکت ودکتر ساسان فاطمی و دکتر علیرضا ملایی توانی به‌عنوان مشاور در شکل‌گیری چارچوب نظری و تفسیر یافته‌ها نقش داشته‌اند.

تعارض منافع
نویسندگان اعلام می‌کنند که هیچ‌گونه تعارض منافعی وجود ندارد.

منابع

اباذری، سارا (۱۳۹۶-۱۳۹۷). شکل‌گیریِ گفتمانِ موسیقیِ سنتی در حوزهٔ موسیقی ایران: از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷. *مطالعات جامعه‌شناختی (نامهٔ علوم اجتماعی سابق)*، ۲۴(۲)، ۵۳۵-۵۲۳.

https://doi.org/10.22059/jsr.2018.66371

اشرف، احمد (۱۳۵۹). *موانع تاریخی رشد سرمایه‌داری در ایران: دورهٔ قاجاریه*. تهران: زمینه.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان (۱۳۸۰). *المآثر و الآثار*. تهران: اساطیر.

انگلیش، هلن، و خیاطی، حسن (۱۳۹۹). بررسی جامعه‌شناختیِ پیدایش گفتمان سنت و مدرنیته در میدان موسیقی ایرانی. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۲(۱)، ۲۵-۱.

https://doi.org/10.34785/J016.2020.709

اوبن، اوژن (۱۳۶۲). *ایران امروز۱۹۰۷-۱۹۰۶: ایران و بین‌النهرین*. ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی. تهران: کتاب‌فروشی زوار.

آریان‌پور، امیراشرف (۱۳۹۳). *موسیقی ایران: از انقلاب مشروطه تا جمهوری اسلامی ایران*. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری.

بالسلو، سیوان (۱۴۰۰). *مردانگی ایرانی (در اواخر قاجار و اوایل پهلوی)*. ترجمهٔ لعیا عالی‌نیا، تهران: چاپخانهٔ علمی.

برگر، پیتر، و لوکمان، توماس (۱۳۹۹). *ساخت اجتماعی واقعیت*. ترجمهٔ فریبرز مجیدی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

بوردیو، پیر (۱۴۰۳). *نظریهٔ کنش*. ترجمهٔ مرتضی مردی‌ها. تهران: نقش و نگار.

پرچمی، داود، و درخشان، فاطمه (۱۴۰۲). مصرف فرهنگی، طبقهٔ اجتماعی یا فردیت؟ (مورد

10.22080/ssi.2025.30099.2321

مطالعه: شهر تهران). *جامعه‌شناسی نهادهای اجتماعی*، ۱۰(۲۲)، ۳۱۰-۲۸۳.

10.22080/ssi.2024.26305.2144

پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳۶۸). *سفرنامهٔ پولاک: ایران و ایرانیان*. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

توکلی، فرشاد (۱۳۹۸). *غلامحسین درویش*. مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی. (تاریخ دسترسی: آبان ۱۴۰۴). برگرفته از

https://www.cgie.org.ir/fa/article/245548

تهماسبی، ارشد (۱۴۰۳). *گفت‌وگو با خودم، خاطرات ارشد تهماسبی*. تهران: ماهور.

جلیلوند، حامد (۱۳۹۱). *سازشناسی فرهنگیِ موسیقی دستگاهی ایران: بررسی تغییرات فرهنگی آن از ۱۳۰۴ تا امروز* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران).

جوادی یگانه، محمدرضا؛ آقالطیفی، آزاده، و غزنویان، زهرا (۱۴۰۴). چگونگی ورود مدرنیته به فضای خانگی ایرانیان دورهٔ ناصری تا پایان قاجار. *جامعه‌شناسی نهادهای اجتماعی*، ۱۲(۲۵)، ۱۸۱-۲۱۲.

10.22080/ssi.2025.28449.2253

جوادی، غلامرضا (۱۳۸۰). *موسیقی ایران از آغاز تا امروز*. تهران: همشهری.

حریری، ناصر (۱۳۷۰). *دربارهٔ هنر و ادبیات: گفت‌وشنودی با علی تجویدی و حسین دهلوی*. بابل: آویشن.

حریری، ناصر (۱۳۷۱). *دربارهٔ هنر و ادبیات: گفت‌وشنودی با فریدون ناصری و مجید کیانی*. بابل: آویشن.

خاکسار، علی (۱۳۸۸). رفرماسیون موسیقایی بررسی و نقد «موسیقی سنتی ایران» با رویکردی به «سنت موسیقایی ایرانی». در دورهٔ معاصر. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات* (نامهٔ علوم اجتماعی)، ۱(۱ (پیاپی ۱))، ۱۷۶-۱۵۹.

خالقی، روح‌الله (۱۳۸۱). *سرگذشت موسیقی ایران*. به کوشش ساسان سپنتا. تهران: ماهور.

خوشنام، محمود (۱۳۹۷). *از نجوای سنت تا غوغای پاپ: کندوکاوی در موسیقی معاصر ایران*. تهران: فرهنگ جاوید.

خیاطی، حسن (۱۴۰۰). *جستاری جامعه‌شناختی دربارهٔ استقلال میدان موسیقی ایرانی (بین سال‌های ۱۲۸۵-۱۳۷۵ هـ. ش.)*. تهران: نشر سرود.

درویشی، محمدرضا (۱۳۷۳). *نگاه به غرب: بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران*. تهران: ماهور.

دهباشی، علی (۱۳۷۶). *یادنامه ابوالحسن صبا*. تهران: ویدا.

سپنتا، ساسان (۱۳۷۷). *تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران*. تهران: ماهور.

سروری، حسین (۱۳۸۹). بررسی گفتمان سنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر (۱۳۸۵- ۱۲۸۵). *فصل‌نامهٔ علوم اجتماعی*، ۱۷(۴۹)، ۱۴۳-۱۸۳.

10.22054/qjss.2010.6807

شهرنازدار، محسن (الف ۱۳۸۳). *گفت‌وگو با حسین علیزاده دربارهٔ موسیقی ایران*. تهران: نی.

شهرنازدار، محسن (ب ۱۳۸۳). *گفت‌وگو با داریوش طلایی دربارهٔ موسیقی ایران*. تهران: نی.

شهرنازدار، محسن (پ۱۳۸۳). *گفت‌وگو با مجید کیانی دربارهٔ موسیقی ایران*. تهران: نی.

شهرنازدار، محسن (ت ۱۳۸۳). *گفت‌وگو با محمدرضا درویشی دربارهٔ موسیقی ایران*. تهران: نی.

10.22080/ssi.2025.30099.2321

عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۸۸). *خاطرات عارف قزوینی*. به کوشش مهدی نورمحمدی. تهران: سخن.

عضدالدوله، احمدمیرزا (۱۳۷۶). *تاریخ عضدی*. به کوشش عبدالحسین نوایی. تهران: علمی.

عیسوی، چارلز (۱۳۶۲) *تاریخ اقتصادی ایران، مترجم یعقوب آژند*، تهران: گستره.

فاضلی، نعمت‌الله، و سروی، حسین (۱۳۹۲). *بررسی گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر (۱۲۸۵-۱۳۸۵)*. فصل‌نامهٔ علوم اجتماعی، ۲۰(۶۳)، ۲۹۱-۲۴۴.

https://doi.org/10.22054/qjss.2013.809

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

فاطمی، ساسان (۱۳۹۸). *فرهیختگی در محیط مردمی: غزل‌خوانی تهرانی و بستر فرهنگی و اجتماعی آن*. تهران: ماهور.

فاطمی، ساسان (الف ۱۳۹۳). تاریخ موسیقی قاجار. سیدکاظم سجادی (ویراستار)، در *تاریخ جامع ایران* (جلد ۱۸، صص. ۲۴۵-۲۸۹). تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی و مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی.

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

فلاندن، اوژن (۱۳۵۶). *سفرنامهٔ اوژن به ایران*. ترجمهٔ حسین نورصادقی. تهران: اشراقی.

فوران، جان (۱۳۹۸). *مقاومت شکننده؛ تاریخ تحولات اجتماعی ایران از صفویه تا سال‌های پس از انقلاب اسلام*. ترجمهٔ علی تدین. تهران: رسا.

فیاض، محمدرضا (۱۳۹۴). *تا بردمیدن گل‌ها: مطالعهٔ جامعه‌شناختی موسیقی در ایران از سپیده‌دم تجدد تا ۱۳۳۴*. تهران: سورهٔ مهر.

قبادیان، وحید (۱۳۸۳). *معماری در دارالخلافه ناصری (سنت و تجدد در معماری معاصر تهران)*. تهران: نشر پشوتن.

کاشانی، سالار (۱۳۹۹). *مدرنیته سیاسی در ایران: تولد نخستین دولت - ملت ایرانی*. تهران: طرح نو.

کریمی، احمد (۱۳۸۰). *نورعلی برومند: زنده‌کنندهٔ موسیقی اصیل ایران*. تهران: دوست.

کریمی، سعید (۱۳۹۹). *جریان‌شناسی موسیقی مردم‌پسند ایران*. تهران: ماهریس.

کوهستانی‌نژاد، مسعود (۱۳۸۴). *موسیقی در عصر مشروطه*. تهران: مهرنامگ.

گوبینو، ژوزف آرتور (۱۳۸۳). *سه سال در آسیا: سفرنامهٔ کنت دو گوبینو*. ترجمهٔ عبدالرضا هوشنگ مهدوی. تهران: نشر قطره.

لوکاس، آن (۱۴۰۱). *موسیقی هزار ساله: تاریخ جدید سنت‌های موسیقی ایران*. ترجمهٔ سهند سلطاندوست. تهران: نشر مرکز.

مختاباد، عبدالحسین (۱۳۹۹). *تاریخی از موسیقی معاصر هنری ایران*. تهران: نشر گویا.

مسیب‌زاده، عین‌الله (۱۳۹۳). *احیای سنت‌ها با رویکرد نو: تاریخچهٔ مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایران*. تهران: سورهٔ مهر.

مشحون، حسن (۱۳۸۸). *تاریخ موسیقی ایران*. تهران: فرهنگ نشر نو.

معاونت خدمات مدیریت و اطلاع‌رسانی دفتر رئیس‌جمهور (۱۳۷۹). *اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینما در ایران (۱۳۵۷-۱۳۰۰)*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

10.22080/ssi.2025.30099.2321

معیرالممالک، دوست‌علی (۱۳۶۱). *یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین‌شاه*. تهران: نشر تاریخ ایران.

میرزا محمدشفیع (۱۳۹۶). *رسالهٔ هفت دستگاه موسیقی ایرانی*. به کوشش محسن محمدی. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

نجار، عبدالرحیم ابن ابوطالب (۱۲۷۹). *سفینهٔ طالبی یا کتاب احمد*. اسلامبول: متبعه شمس.

نورمحمدی، مهدی (۱۴۰۰). *اخبار و اسناد قمرالملوک وزیری در مطبوعات دوران قاجار تا عصر حاضر و آرشیو اسناد ملی*. تهران: ماهور.

نورمحمدی، مهدی (۱۴۰۱ ب). *اخبار و اسناد کلنل علی‌نقی وزیری در مطبوعات عصر قاجار و پهلوی و آرشیو اسناد ملی*. تهران: ماهور.

نورمحمدی، مهدی (۱۴۰۲ الف). *اخبار کنسرت در مطبوعات: از دوران قاجار تا پایان ۱۳۳۰*. تهران: ماهور.

نورمحمدی، مهدی (۱۴۰۲ ب). *اخبار و اسناد ابوالحسن صبا در مطبوعات عصر قاجار و پهلوی و آرشیو اسناد ملی*. تهران: ماهور.

نورمحمدی، مهدی (۱۴۰۳). *اخبار نی‌داوود در مطبوعات: از دوران قاجار تا عصر حاضر*. تهران: ماهور.

وزیری، علی‌نقی (۱۳۸۳) *تئوری موسیقی*، تهران، صفی علی‌شاه.

وزیری، علی‌نقی (۱۳۹۱) *آرمنی موسیقی ایران یا موسیقی ربع‌پرده*، شرح و بسط و ویرایش امیر معینی، تهران: سرود.

هدایت، مهدیقلی (۱۳۱۷)، *مجمع الادوار*.

هدایت، مهدیقلی (۱۳۲۹)، *خاطرات و خطرات*، تهران، شرکت چاپ رنگین.

یوسف‌زاده، آمنه (۱۳۸۰). موسیقی در ایران پس از انقلاب نقش سازمان‌های دولتی. *ایران‌نامه*، ۱۹(۳)، ۲۶۲-۲۴۷.

https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/354068

https://doi.org/10.1177/0091026017747270

Archer, M. (1995). *Realist social theory: The morphogenetic approach*. Cambridge University Press.

Aref Qazvini, A. (2009). *The memoirs of Aref Qazvini* (M. Nourmohammadi, Ed.). Tehran, Iran: Sokhan. [In Persian].

Arianpour, A.-A. (2014). *Music of Iran: From the constitutional revolution to the Islamic Republic of Iran*. Tehran, Iran: Institute for Authorship, Translation and Publication of Artistic Works. [In Persian].

Abazari, S. (2018). The formation of the discourse of traditional music in the Iranian musical sphere: From 1961 to 1978. *Sociological Review*, 24(2), 523–535. [In Persian].

https://doi.org/10.22059/jsr.2018.66371

Andersen, L. B., Bjørnholt, B., Bro, L. L., & Holm-Petersen, C. (2018). Achieving high quality through transformational leadership: A qualitative multilevel analysis of transformational leadership and perceived professional quality. *Public Personnel Management*, 47(1), 51–72.

10.22080/ssi.2025.30099.2321

Ashraf, A. (1981). *Historical obstacles to the growth of capitalism in Iran: The Qajar period*. Tehran, Iran: Zamineh. [In Persian].

Aubin, E. (1983). *Iran today, 1906–1907: Iran and mesopotamia* (A.-A. Saeidi, Trans.). Tehran, Iran: Zavar Bookstore. [In Persian].

Azod al-Dowleh, A. M. (1997). *Tarikh-e Ozodi (The Ozodi chronicle)* (A. Navaei, Ed.). Tehran, Iran: Elmi Publications. [In Persian].

Balslev, S. (2021). *Iranian masculinities (late Qajar and early Pahlavi)*. (L. Alinia, Trans.). Tehran: Elmi Press.

Berger, P. L., & Luckmann, T. (2021). *The social construction of reality* (F. Majidi, Trans.). Tehran, Iran: Elmi va Farhangi Publications. (Original work published 1966). [In Persian].

Bourdieu, P. (2025). *Theory of action* (M. Mardiha, Trans.). Tehran, Iran: Naqsh-o Negar. [In Persian].

Bronfenbrenner, U. (1977). Toward an experimental ecology of human development. *American Psychologist*, 32(7), 513–531. https://doi.org/10.1037/0003-066X.32.7.513

Caton, M. (1997). Bahá'í influences on Mirza 'Abdu'llah, Qajar court musician and master of the radif. *Occasional Papers in Shaykhi, Babi and Baha'i Studies*, 1(6), 1–15. https://bahai-library.com/caton_bahai_influences_qajar

Darvishi, M. R. (1994). *Looking to the West: The influence of Western music on Iranian music*. Tehran, Iran: Mahoor Institute. [In Persian].

Dehbashi, A. (1997). *Commemorative volume of Abolhasan Saba*. Tehran, Iran: Vida. [In Persian].

E'tamad al-Saltaneh, Mohammad Hassan. (2001). Al-Ma'aser wa al-Asar. Tehran: Asatir. [In Persian].

English, H., & Khayati, H. (2021). On the Genesis of "Tradition/Modernity" Discourse in the Field of Iranian Music. *Sociology of Culture and Art Quarterly* 2(1), [In Persian]. https://doi.org/10.34785/J016.2020.709

Everts, R. (2023). Making it big in live music: A multilevel analysis of careers in live music. *Cultural Trends*, 33(5), 660–679. https://doi.org/10.1080/09548963.2023.2255849

Fatemi, S. (2013). *The emergence of popular music in Iran: Reflections on the concepts of classical, folk, and popular music*. Tehran, Iran: Mahoor Institute. [In Persian].

Fatemi, S. (2014a). Festivals and music in Iranian urban cultures. Tehran, Iran: Mahoor Institute. [In Persian].

Fatemi, S. (2014b). History of Qajar music. In S. Sajjadi (Ed.), *The comprehensive history of Iran* (Vol. 18, pp. 245–289). Tehran, Iran: Encyclopaedia Islamica Foundation. [In Persian].

10.22080/ssi.2025.30099.2321

Fatemi, S. (2019). *Cultivation in a popular environment: Tehran ghazal singing and its cultural and social context.* Tehran, Iran: Mahoor Institute. [In Persian].

Fayyaz, M. R. (2015). *Up to the era of Golha: A sociological study of music in Iran from the dawn of modernity to 1955.* Tehran, Iran: Soureh Mehr. [In Persian].

Fazeli, N., & Sarvi, H. (2013). Modernist and neo-traditionalist discourses of music in contemporary Iran (1906–2006). *Social sciences*, 20(63), 244–291. [In Persian].

https://doi.org/10.22054/qjss.2013.809

Flandin, E. (1977). *Eugène Flandin's travels to Iran* (H. Nour-Sadeghi, Trans.). Tehran, Iran: Eshraghi Publications. [In Persian].

Foran, J. (2019). *Fragile Resistance: Social Transformation in Iran from 1500 to the Revolution* (A. Tadayyon, Trans.) Tehran: Rasa. [In Persian].

Ghobadian, V. (2004). *Architecture in Naserid Tehran: tradition and modernity in contemporary Tehran architecture*. Tehran: Pashootan. [In Persian].

Giddens, A. (1984). *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*. University of California Press.

Gobineau, J. A. (2004). *Three years in Asia: The travelogue of Count de Gobineau* (A. H. Mahdavi, Trans.). Tehran, Iran: Qatreh Publications. [In Persian].

Hall, P. M. (1995). The consequences of qualitative analysis for sociological theory: Beyond the microlevel. *The Sociological Quarterly*, 36(2), 397–423.

https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.1995.tb00445.x

Hani, S. (2021). *Political modernity in Iran: The birth of the first Iranian nation-state*. Tehran, Iran: Tarh-e No. [In Persian].

Hariri, N. (1991). *On art and literature: Conversations with Ali Tajvidi and Hossein Dehlavi*. Babol, Iran: Avishan. [In Persian].

Hariri, N. (1992). *On art and literature: Conversations with Fereydoun Naseri and Majid Kiani*. Babol, Iran: Avishan. [In Persian].

Hedayat, M. Q. (1938). *Majma' al-Advar* [Compendium of Musical Cycles]. [In Persian]

Hedayat, M. Q. (1950). *Khaterat va Khatarat* [Memoirs and Dangers]. Tehran: Sherkat-e Chap-e Rangin. [In Persian]

Helsper, W., Hummrich, M., & Kramer, R.-T. (2013). Qualitative Mehrebenenanalyse. In B. Friebertshäuser, A. Langer, & A. Prengel (Eds.), Handbuch qualitative For-

10.22080/ssi.2025.30099.2321

schungsmethoden in *der Erziehungswissenschaft* (pp. 119–136). Beltz.

https://doi.org/10.1177/0091026017747270

Issawi, C. (1983). *The economic history of Iran (Qajar era, 1836–1914)*. (Y. Azhand, Trans.). Tehran: Offset Company. [In Persian].

Iwami, M., Ahmad, R., Castro-Sánchez, E., Birgand, G., Johnson, A. P., & Holmes, A. (2017). Capacity of English NHS hospitals to monitor quality in infection prevention and control using a new European framework: A multilevel qualitative analysis. *BMJ Open*, 7(1), e012520. doi:

10.1136/bmjopen-2016-012520

Jalilvand, H. (2012). *The cultural organology of Iranian Dastgāhi music: A study of its cultural transformations from 1925 to the present* (Master's thesis). Faculty of Social Sciences, University of Tehran. [In Persian].

Javadi Yeganeh, M. R., Aghalatifi, A., & Ghaznavian, Z. (2025). How Did Modernity Enter the Iranian Domestic Spaces During the Naseri Period Until the End of the Qajar Era? *Sociology of Social Institutions*, 12(25), 181–212. [In Persian].

10.22080/ssi.2025.28449.2253

Javadi, G. R. (2001). *Iranian music from the beginning to the present*. Tehran, Iran: Hamshahri. [In Persian].

Jones, A. J. (2013). *A qualitative multi-level analysis of factors influencing the diffusion and practice of teleworking among employees: Insights from within three organisations* (Doctoral dissertation, King's College London).

Karimi, A. (2001). *Nour-Ali Boroumand: Reviver of authentic Iranian music*. Tehran, Iran: Doost Publications. [In Persian].

Karimi, S. (2021). *A typology of Iranian popular music*. Tehran, Iran: Mahris Publications. [In Persian]

Khaiyati, H. (2021). *A sociological inquiry into the autonomy of the Iranian musical field (1906–1978)*. Tehran, Iran: Soroud Publications. [In Persian].

Khaleqi, R. (2002). *The history of Iranian music* (S. Sepanta, Ed.). Tehran, Iran: Mahoor Institute. [In Persian].

Khoshnam, M. (2018). *From the whisper of tradition to the roar of pop: A study of contemporary Iranian music*. Tehran, Iran: Farhang-e Javid. [In Persian].

Köhler, T. (2024). Multilevel qualitative research: Insights from practice. *European Management Journal*, 42(4), 503–514.

https://psycnet.apa.org/doi/10.1016/j.emj.2024.03.011

Kouhestaninejad, M. (2005). *Music in the Constitutional era*. Tehran, Iran: Mehr Nameh. [In Persian].

10.22080/ssi.2025.30099.2321

Lucas, A. (2022). A *thousand years of music: A new history of the musical traditions of Iran* (S. Soltandoust, Trans.). Tehran, Iran: Markaz Publications. [In Persian].

Maghazei, M. (2014). *Trends in contemporary conscious music in Iran (Middle East Centre Papers / LSE ePrint)*. London School of Economics.

Marx, K. (2023). *Economic and philosophic manuscripts of 1844* (H. Mortazavi, Trans.). Tehran, Iran: Ashiyan Publications. (Original work published 1932). [In Persian].

Mashhoun, H. (2009). History of Iranian music. Tehran, Iran: Farhang-e Nashr-e No. [In Persian].

Mirza Mohammad Shafi'. (2018). *Treatise on the seven dastgahs of Iranian music* (M. Mohammadi, Ed.). Tehran, Iran: Mirath-e Maktoub Research Center. [In Persian].

Moayer al-Mamalek, D. A. (1982). *Notes on the private life of Naser al-Din Shah*. Tehran, Iran: Tarikh-e Iran Publications. [In Persian].

Mokhtabad, A. (2021). *A history of contemporary art music in Iran*. Tehran, Iran: Goya Publications. [In Persian].

Mosayyebzadeh, A. (2014). *Reviving traditions through a new approach: The history of the Center for the Preservation and Propagation of Iranian Music*. Tehran, Iran: Soureh Mehr. [In Persian].

Najjar, Abd al-Rahim ebne Abu Taleb. (1900). Safineye Talebi or book of Ahmad. Istanbul: Shams Printing House. [In Persian].

Nienhaus, S., & Stoltenhoff, A.-K. (2022). Doing qualitative multi-level analysis: Theoretical, methodological, and practical considerations. Forum Qualitative Sozialforschung / *Forum: Qualitative Social Research*, 23(2).

https://doi.org/10.17169/fqs-22.2.3808

Nooshin, L. (2011). Hip-hop Tehran: Migrating styles, musical meanings, marginalised voices. In J. Toynbee & B. Dueck (Eds.), *Migrating music* (pp. 92–111). Routledge. https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/4769/

Nooshin, L. (2016). Jazz and its social meanings in Iran: From cultural colonialism to the universal. In P. Bohlman, G. Plastino, & T. Jackson (Eds.), *Jazz worlds/World jazz* (pp. 125–149). University of Chicago Press. https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/14069/

Nooshin, L. (2018). (Re-)imagining improvisation: Discursive positions in Iranian music from classical to jazz. In E. F. Clarke & M. Doffman (Eds.), *Distributed creativity: Collaboration and improvisation in contemporary music* (pp. 214–235). Oxford University Press. https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/18840/

10.22080/ssi.2025.30099.2321

Nourmohammadi, M. (2015). *Memoirs of musicians*. Tehran, Iran: Elmi Publications. [In Persian].

Nourmohammadi, M. (2021). *News and documents on Qamar-ol-Molouk Vaziri in the press from the Qajar era to the present and the national archives*. Tehran, Iran: Mahoor Institute. [In Persian].

Nourmohammadi, M. (2022a). *News of Darvish Khan in the press: From the Qajar era to the present*. Tehran, Iran: Mahoor Institute. [In Persian].

Nourmohammadi, M. (2022b). *News and documents on Colonel Ali-Naqi Vaziri in the press of the Qajar and Pahlavi eras and the National Archives*. Tehran, Iran: Mahoor Institute. [In Persian].

Nourmohammadi, M. (2023a). Concert news in the press: From the Qajar era to the end of 1951. Tehran, Iran: Mahoor Institute. [In Persian].

Nourmohammadi, M. (2023b). *News and documents on Abolhasan Saba in the press of the Qajar and Pahlavi eras and the National Archives*. Tehran, Iran: Mahoor Institute. [In Persian].

Nourmohammadi, M. (2024). News on Ney-Davood in the press: From the Qajar era to the present. Tehran, Iran: Mahoor Institute. [In Persian].

Parchami, D., & Derakhshan, F. (2024). Cultural consumption, social class or individuality? Case study: Tehran. *Sociology of Social Institutions*, 10(22), 283–310. [In Persian]. 10.22080/ssi.2024.26305.2144

Petroff, A., Sáinz, M., & Arroyo, L. (2022). A multilevel qualitative perspective to gendered life course, socialization, and STEM trajectories among emerging adults in Spain. *Emerging Adulthood*, 10(5), 1256–1268. https://doi.org/10.1177/21676968211021678

Polak, J. E. (1989). *Persia and the Persians: Polak's travelogue* (K. Jahandari, Trans.). Tehran, Iran: Kharazmi Publishing. [In Persian].

Ruggles, S. (2013). The future of historical family demography. *Population Studies*, 67(2), 145–159. https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23946554/

Sepanta, S. (1998). *The history of sound recording in Iran*. Tehran, Iran: Mahoor Institute. [In Persian].

Shahrnazdar, M. (2004). *Conversations with Dariush Talaei on Iranian music*. Tehran, Iran: Ney Publications. [In Persian].

Shahrnazdar, M. (2004a). *Conversations with Hossein Alizadeh on Iranian music*. Tehran, Iran: Ney Publications. [In Persian].

Shahrnazdar, M. (2004b). *Conversations with Majid Kiani on Iranian music*. Tehran, Iran: Ney Publications. [In Persian].

Shahrnazdar, M. (2004c). *Conversations with Mohammad-Reza Darvishi on Iranian music*. Tehran, Iran: Ney Publications. [In Persian].

10.22080/ssi.2025.30099.2321

Soruri, H. (2010). The traditionalist discourse of music in contemporary Iran (1906–2006). *Social Sciences Quarterly*, 17(49), 143–183. [In Persian]. 10.22054/qjss.2010.6807

Tavakkoli, F. (2019). *Gholamhossein Darvish*. Tehran, Iran: Encyclopaedia Islamica Foundation. [In Persian]. Retrived from: https://www.cgie.org.ir/fa/article/245548

Vaziri, A.-N. (2004). *Te'ori-ye Musiqi* [Music Theory]. Tehran: Safi Ali Shah. [In Persian].

Vaziri, A.-N. (2012). *Armoni-ye Musiqi-ye Iran ya Musiqi-ye Rob'-e Pardeh* [Harmony of Iranian music or Quarter-Tone music] (A. Moeini, Ed.). Tehran: Soroud. [In Persian].

Yousefzadeh, A. (2001). Musiqi dar Iran pas az Enqelab: Naqsh-e sazmanha-ye dolati [Music in Iran after the revolution: The role of government organizations]. *Iran Nameh*, 19(3), 247–262. [In Persian]. Retrived from: https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/354068

Zhang, L. (2025). Estimating school and teacher effects on students' academic performance using multilevel models with three or more levels: A literature review. *Discover Education*, 4(1).

https://doi.org/10.1007/s44217-024-00392-4

10.22080/ssi.2025.30099.2321