# Cultural Bases of Acceptability/Unacceptability of Anglo-American Popular Music in Iran*

**Sasan Fatemi**[**1] iD, **Masoud Pourgharib**[2] iD

[1] Professor, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2] Master of Ethnic Musicology, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 1 Nov 2023; Received in revised form: 25 Nov 2023; Accepted: 22 Dec 2023)

Popular music can be a venue where the demands of society are revealed, especially the trends of the youth. Therefore, studying this type of music from different angles, apart from the analysis of musical issues related to it, gives the possibility of revealing many of the internal events of a particular society at a particular time. In addition to its broad musical characteristics and styles, popular music is one of the important manifestations of social changes. The other two branches of music, classical and folk music, with all the different titles such as scholarly/serious/artistic for the former, and folk for the latter, are due to their stability/limitations, as they should be, they cannot provide researchers with the possibility of studying the fluid and cultural conditions of society. The bias of active currents of a society towards a particular style or genre of music often indicates the existence of some tendencies and desires in the society which are not necessarily expressed directly. Some of these tendencies can be expressed or satisfied through popular music. After all, popular music makes it possible to create criteria for distinguishing between elite and popular culture. Considering the increase in the tendency towards Anglo-American popular music styles in Iran, the overall goal of this research is to analyze the cultural foundations of the acceptability/unacceptability of Anglo-American popular music in Iran, through a multifaceted study that examines the reasons for the increase in the tendency towards this type of music and its prevalence. This research focuses on the last few decades. The types of tendencies of popular music in Iran, that is, a branch that is derived from and imitates western popular music, including those from the prominent singers and groups, from the beginning of this type of music in Iran. At the beginning, the predominance of Latin and Eastern European music is studied. A few decades later, an increasing trend towards Anglo-American music in the late period, along with the stylistic features of these music, have been identified and analyzed and classified. To analyze the causes of these trends, either from the point of view of melodic quality, with the proximity of Latin and Eastern European popular music aesthetics to Iranian aesthetics, or from the perspective of the relationship of lyrics and music, especially Anglo-American popular music styles in its adaptation to characteristics of the Persian language. The issue of imitation, is identified with the initial appearances of Anglo-American popular music in Iran, and versus original pieces by Iranian musicians. The main findings of this research, in addition to identifying many incompatibilities of Anglo-American music in melodic and verbal fields with the aesthetics of Iranian music, indicate the increasing tendency of musicians and audiences towards Anglo-American popular music, especially in terms of content, as well as the ability to provide the possibility of trans-regional exchanges.

## Keywords
Anglo-American Popular Music, Eastern European Music, Cultural Transfer, Aesthetics.

**Citation**: Fatemi, Sasan; Pourgharib, Masoud (2024). Cultural bases of acceptability/unacceptability of Anglo-American popular music in Iran, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28(4), 5-17. (*in Persian*) DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.367244.615805

*This article is extracted from the second author's master thesis, entitled: "Cultural bases of acceptability/unacceptability of Anglo-Saxon popular musics in Iran", under the supervision of the first author at the University of Tehran.

** Corresponding Author: Tel:(+98-21) 66415282, E-mail: sfatemi@ut.ac.ir

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۸، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۲

# بنیان‌های فرهنگیِ مقبولیت/ عدم مقبولیتِ موسیقی‌های مردم‌پسندِ آنگلوساکسُن در ایران*

**ساسان فاطمی**[**1]، **مسعود پورقریب**[2]

[1] استاد گروه موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

[2] کارشناس ارشد موسیقی‌شناسی قومی، گروه موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۸/۱۰، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۹/۰۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۰/۰۱)

## چکیده

گرایش به موسیقی‌های مردم‌پسندِ آنگلوساکسُن در ایران، زمینه‌سازِ پژوهشِ پیش‌رو از طریقِ مطالعه‌ای چندوجهی است، که بررسیِ دلایل افزایشِ گرایش وفراگیریِ آن‌ها نسبت به چند دهه‌ی گذشته را، در مرکز توجه خود قرار می‌دهد. تأثیر مسائلی چون تقلید، انتقال فرهنگی، زبانِ موسیقایی، وزیبایی‌شناسی در افزایش گرایش به این موسیقی‌ها، مورد واکاوی قرارگرفته است. گرایش‌های شاخه‌ی پاپِ موسیقیِ مردم‌پسندِ ایران، از بدو پیدایشِ این نوع موسیقی در ایران تا زمانِ حال، با تمرکز و تأکید بر غالب‌بودنِ گرایش به موسیقی‌های لاتین و اروپای شرقی در ابتدا، و افزایشِ گرایش به موسیقی‌های آنگلوساکسُن در دوران متأخر، به همراه ویژگی‌های سبکیِ این موسیقی‌ها مورد بررسی قرارگرفته‌اند. از سوی دیگر، به تحلیلِ عللِ این گرایش‌ها، چه از منظر کیفیت مُلدیک یعنی نزدیکیِ زیبایی‌شناسیِ موسیقی‌های مردم‌پسندِ نوع اول به زیبایی‌شناسیِ ایرانی، چه از نظر رابطه‌ی کلام با موسیقی به‌خصوص ظرفیت پایینِ سبک‌های موسیقی‌های مردم‌پسندِ آنگلوساکسُن در انطباق با ویژگی‌های زبان فارسی، و چه از نظر بسترهای اجتماعی، پرداخته شده است. مسئله‌ی تقلید، یعنی کاورِ قطعات اُرژینال توسط موسیقیدانانِ ایرانی نیز، موردتوجه قرار گرفته است. یافته‌های این پژوهش، علاوه بر شناساییِ ناسازگاری‌های موسیقی‌های آنگلوساکسُن در زمینه‌های مُلدیک، و کلامی با زیبایی‌شناسیِ موسیقیِ ایرانی، نشان‌دهنده‌ی افزایش گرایش به موسیقی‌های مردم‌پسندِ آنگلوساکسُن خصوصاً از منظرِ جنبه‌های محتوایی، و نیز توانایی فراهم آوردنِ امکانِ تبادلاتِ فرامنطقه‌ای است.

## واژه‌های کلیدی

انتقال فرهنگی، زیبایی‌شناسی، موسیقی‌های آنگلوساکسُن، موسیقی اروپای شرقی، موسیقیِ لاتین.

**استناد:** فاطمی، ساسان؛ پورقریب، مسعود (۱۴۰۲)، بنیان‌های فرهنگیِ مقبولیت/ عدم مقبولیتِ موسیقی‌های مردم‌پسندِ آنگلوساکسُن در ایران، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۸(۴)، ۵-۱۷. DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.367244.615805

CC BY NC

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم، با عنوان «بنیان‌های فرهنگیِ مقبولیت/ عدم مقبولیتِ موسیقی‌های مردم‌پسندِ آنگلوساکسُن در ایران» است که با راهنمایی نگارنده اول در دانشگاه تهران ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۶۶۴۱۵۲۸۲-۰۲۱، E-mail: sfatemi@ut.ac.ir.

## مقدمه

موسیقیِ مردم‌پسند، در قشربندیِ اجتماعی، تعیین هویت، فعل‌وانفعالات سیاسی-مذهبی، و بسیاری زمینه‌های دیگر مؤثر است، و ازاین‌رو، نقش عمیقی در زندگیِ فردی و اجتماعی، بی‌آنکه فرد به آن آگاه باشد یا خیر، بازی می‌کند. حضور و تأثیر موسیقی مردم‌پسند در جامعه، و تبادلات فرهنگیِ آن آنچنان پُررَنگ است که بخش حداکثریِ صنعت موسیقی، و بالطبع بازارِ موسیقی جهان به آن اختصاص یافته است. در زندگیِ اجتماعی جوانان، و معنابخشی به آن، موسیقی نقش کلیدی بازی می‌کند. موسیقی‌های مردم‌پسند، در رویکردی زمینه‌ای به‌صورت دوسویه و متقابل با افراد ارتباط برقرار می‌کنند. در یک‌سوی، تأثیری است که این موسیقی بر زندگیِ افراد وارد می‌سازد، و در سوی دیگر، تأثیری است که افراد در جهت محلی‌گرایی بر این موسیقی می‌گذارند. از عوامل آغازینِ گرایش به موسیقی‌های مورد بحث، تفاوت در شیوه‌ی اجتماعی‌شدنِ جوانان است که از دورانِ پهلوی، و در پیِ غربی‌شدگی آغاز شد و نیاز به متمایز بودن با سایرین و زندگیِ سنتی، و تشابه به قشر روشنفکرِ به‌روز را ارضا می‌کرد. ازاین‌روی است که گرایش به موسیقی‌های مردم‌پسند، الزاماً به دلایل موسیقایی رخ نمی‌دهد، بلکه عوامل اجتماعی و شرایط محیطی نیز منجر به چنین پدیده‌ای می‌شوند، چیزی که شبیه به انتخابِ طبیعی است. واکاوی عناصر موسیقایی و غیرموسیقاییِ گرایش به موسیقی‌های مردم‌پسندِ آنگلوساکسُن هدفِ غاییِ این پژوهش است.

## روش پژوهش

پژوهش حاضر بر اساس منابع کتابخانه‌ای و صوتی، رویکردهای انسان‌شناسانه‌ی مرتبط با موسیقی در فرهنگ، و تجزیه‌وتحلیل داده‌ها صورت پذیرفته است.

## پیشینه پژوهش

شاخص‌ترین آثار مرتبط به موسیقیِ مردم‌پسندِ ایران، که از منابع اصلیِ نگارنده در پژوهشِ حاضر بوده‌اند، مجموعه مقالات دکتر ساسان فاطمی تحت عناوین «نگاهی گذرا به پیدایش و رشد موسیقی مردم‌پسند در ایران از ابتدا تا سال ۱۳۵۷ (۱۳۸۲)»، «به‌سوی نظریه‌ای تازه درباره‌ی موسیقیِ مردم‌پسند (۱۳۹۰)»، «تأملاتی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند و فرهیختگی چندپاره (۱۳۹۸)»، و «موسیقیِ مردم‌پسند: چند نکته‌ی کلیدی (۱۳۹۹)» هستند که از ابعاد مختلف به بررسی، و تحلیلِ موسیقیِ مردم‌پسند ایران، و تعریف، و مقایسه‌ی آن با سایر انواع موسیقی، غالباً از منظر انسان‌شناسانه پرداخته‌اند. فصل چهارمِ کتابِ ساسان فاطمی، *پیدایش موسیقیِ مردم‌پسند در ایران: تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند* (۱۳۹۲)، که به موسیقیِ مردم‌پسند در فرهنگ ایرانی، و به‌ویژه شاخه‌ی برآمده از موسیقیِ غربیِ آن می‌پردازد، در شکل‌گیریِ چارچوب‌های اصلیِ این پژوهش مؤثر بوده است. همچنین کتابِ *موسیقیِ ایرانی و سرگرمیِ مردم‌پسند: از مطربی تا لُس‌آنجلسی و فراتر از آن*، نوشته ساسان فاطمی و جی.جِی بِریلی (۲۰۱۶)، تأثیر بسیاری در انجام این پژوهش داشته است. دیگر آثاری چون *درآمدی بر موسیقی مردم‌پسند*، نوشته‌ی مسعود کوثری (۱۴۰۱)، به معرفی جریان‌های عمده‌ی موسیقی مردم‌پسند، برخی نظریات، و گفتمان‌های مرتبط با آن اختصاص دارد. سعید کریمی در کتاب *جریان‌شناسی موسیقی مردم‌پسند ایران* (۱۳۹۹)، تلاش کرده است که با نگرشی تاریخی، خطِ روندِ موسیقیِ مردم‌پسند ایران، از دوره‌ی قاجار تا پیدایش رپ فارسی را، مورد بررسی قرار دهد. از میان آثارِ به فارسی برگردانده شده، می‌توان به کتاب *شناخت موسیقی مردم‌پسند* اثر روی شوکر، با ترجمه محسن الهامیان (۱۳۸۴)، نشر مؤسسه ماهور، و مقاله‌ی «درباره‌ی زیبایی‌شناسی موسیقی مردم‌پسند» نوشته‌ی رالف فُن اَین (۲۰۰۸)، که در شماره ۴۷ فصلنامه *موسیقی ماهور* (۱۳۸۹) به انتشار رسیده است اشاره کرد.

## مبانی نظری پژوهش

پژوهش حاضر، به دنبال پاسخ به این پرسشِ اصلی است که، دلیل افزایش گرایش به موسیقی‌های آنگلوساکسُن، پُررنگ‌شدن، و فراگیریِ آن نسبت به چند دهه‌ی گذشته چیست و چه عواملی منجر به مقبولیت، و یا بالعکس، عدم مقبولیت آن در فرهنگ ایرانی می‌شود. فرض بر این است که، چهار دهه زندگیِ مهاجرینِ ایرانی در کشورهای آنگلوساکسُن و ظهور نسل‌های موسیقیدانانِ جوان در این خانواده‌ها، از مهم‌ترین عواملِ گرایش به این نوع موسیقی در میان ایرانیان است. از سوی دیگر، نسلِ اولِ موسیقیدانانی که به این موسیقی می‌پرداختند، صرفاً به تقلیدِ آثار اصلی مبادرت می‌کردند، این مسئله دست‌مایه‌ی شکل‌گیریِ فرضیه‌ی دوم این پژوهش است، اینکه زبان و سلیقه‌ی موسیقاییِ ایرانی با موسیقی‌های مردم‌پسندِ آنگلوساکسُن سازگار نیست. با بررسیِ ساخته‌های ایرانی در ژانرهای مختلفِ موسیقیِ مردم‌پسندِ آنگلوساکسُن، این فرضیه قوی‌تر نیز می‌شود که، این نوع موسیقی، با شعر و کلامِ فارسی همخوانی ندارد، اما گرایش و اقبال مثبت مخاطبین به این نوع موسیقی، فرض دیگری را نیز رقم می‌زند، و آن، وجود اِلمان‌هایی غیرموسیقایی و غیرزبانی در این نوع موسیقی‌هاست که آن را برای مخاطبین جذاب می‌سازد. برای دستیابی به نتایج مستدل، و دارای چارچوب‌های نظری و منطقی، از نتایج و مضمونِ نظریات و نگرش‌های برخی از پژوهشگران مطرح و مرتبط با این حوزه در متن پژوهش استفاده شده است که در ادامه به مهم‌ترین آن‌ها اشاره شده است.

از اندیشمندانِ نحله‌ی فکریِ منتقدِ موسیقیِ مردم‌پسند، آدُرنو، از تئوریسین‌های مکتب فرانکفورت، موسیقیِ پاپیولِر، و به‌طورکلی هنرهای مردم‌پسندِ برخاسته از فرهنگ آمریکایی را، نظیر حامیان نظام سوسیالیستی اتحاد جماهیر شوروی که فرهنگ غرب را «ضدّ فرهنگ» می‌خواندند، کالای فرهنگیِ بی‌ارزشی می‌داند که از طریق امپریالیسم بر زندگیِ توده‌ها مسلّط شده امکان هرگونه خردوَرزی را از ایشان گرفته است (میریان، اسعدی و اسلامی، ۱۴۰۰، ۷۱). از نظر آدُرنو مخاطب موسیقیِ مردم‌پسند مانند کودکی منفعل است که در مقابل نظام سلطه به اطاعتی کورکورانه کشیده شده است، برخلافِ باورِ آدُرنو، رایزمن، مخاطبینِ موسیقیِ مردم‌پسند را به دیده‌ی افرادِ منفعلِ صِرف مشاهده نمی‌کند، او گروهِ اقلیتی و فعالی را در میانِ مخاطبینِ این موسیقی شناسایی

می‌کند که به دسته‌های غیرتجاری و کم‌ترشناخته‌شده‌ی این موسیقی علاقه‌مندند، مصرفشان مشخصه‌های خاصی دارد، و با یکدیگر درباره‌ی علایق موسیقایی‌شان وارد بحث‌های فنی مفصل می‌شوند (کوثری، ۱۴۰۱، ۵۶). بوردیو اما نظریه‌ی سرمایه‌ی فرهنگی را مطرح می‌کند، او بر این باور است که آثار هنری و ازجمله موسیقی‌ای که متعلق به طبقاتِ برتر جامعه است، دارای کُدهای پیچیده‌ای هستند که طبقاتِ فرودست را از درکِ مفهومِ آن‌ها ناتوان می‌کند، از منظر بوردیو درک آثار هنری نیازمندِ آن است که فرد در دوره‌ای طولانی سرمایه‌ی فرهنگیِ مناسبی را کسب کرده باشد. والتر بنیامین دیگر عضو مکتب فرانکفورت، تکثیر آثار هنری در عصر مدرن را عامل از بین رفتن ارزش قُدسی این آثار تلقی می‌کند که نتیجه‌ی آن گسست فاحش از سنّت است (نک. بنیامین، ۱۹۳۵). کوثری موسیقیِ مردم‌پسند را موسیقی‌ای می‌شمارد که توسط مردم، با محتوای مردمی، برای مردم، و به‌منظور کسب سود مادی از مردم ساخته شده است که بر اساس باور آدُرنو، دارای درون‌مایه‌ای غالباً تکراری است که در اشکال مختلف بازتولید می‌شود (۱۴۰۱، ۱۶-۱۷). فاطمی با تأکید بر تغییر ارزش‌های طبقات فرودست و فرادست جامعه که منجر به تغییر مرزهای طبقه‌بندی موسیقایی شده است، موسیقیِ مردم‌پسند را موسیقیِ شهریِ حاصلِ ساده‌سازیِ موسیقیِ کلاسیکی می‌داند که از مِزومیوزیک تغذیه می‌کند و کاربستِ آن در رسانه‌های گروهی و تجاری‌سازی، عامل فراگیریِ آن شده است و البته اینکه دیگر فقط مختص طبقات غیرنخبه‌ی جامعه نیست (۱۳۹۲، ۱۰، ۱۲۶ و ۱۴۳). شوکر با اذعان به اهمیت بالای موسیقیِ مردم‌پسند در جهانِ مدرن، ایجاد معنا در موسیقیِ مردم‌پسند را متّکی بر صنعت موسیقی، خالقین آثار، ماهیت متن‌ها، مخاطبین و شیوه‌ی مصرف تعبیر می‌کند (۱۳۸۴، ۴۳). فیلیپ تَگ موسیقی‌هایی را مردم‌پسند می‌شمارد که برای توزیعِ انبوهِ غیرمکتوب میان شنوندگانی از توده‌های ناهمگونِ جمعیتی-فرهنگی ساخته شده‌اند، از منظرِ او، این موسیقی در اقتصادهای پولی-صنعتی به کالا تبدیل می‌شود، و در جوامع سرمایه‌داری باید تا آنجا که می‌تواند بفروشد (Tagg, 1982, 41)، و سیمون فریث، هدف از پیدایشِ چیزی شبیه به موسیقیِ توده‌ای در اواخر قرن نوزدهم در انگلستان را «اشتراک ذائقه‌ی مشترک در طیف گسترده‌ی اجتماعی» بیان می‌کند (Frith, 1991, 108). مفاهیم فوق، به همراه تجزیه‌وتحلیل‌های فرهنگی-موسیقی‌شناسانه‌ی نگارندگان، مبانیِ نظریِ پژوهشِ حاضر را تشکیل می‌دهند.

## گرایش‌های شاخه‌ی پاپ موسیقیِ مردم‌پسندِ ایران

موسیقیِ مردم‌پسندِ سبکِ غربی در ایران، نقطه‌ی اشتراک چندانی با موسیقیِ کلاسیک ایرانی ندارد. درست است که به‌منظورِ جذب مخاطب، برخی فواصل و فضاهای مُدال موسیقی ایرانی، گاهی با تغییراتی در آن‌ها، در جهت بومی‌سازیِ موسیقیِ وارداتی به آن پیوند زده می‌شود، اما در بُنیانِ امر این دو موسیقی کاملاً با هم متفاوت‌اند. موسیقی مردم‌پسندِ سبکِ غربیِ ایران، متأثر از موسیقیِ کلاسیک غربی است. نقطه‌ی ورود این موسیقی به ایران، و معرفیِ آن به توده‌ی جامعه، مصادف است با تأسیس رادیو ایران به سال ۱۳۱۹ (نک. فاطمی، ۱۳۹۲، ۶۸ و ۱۲۷). ظهور رادیو در ایران، هم‌زمان بود با آغاز سده‌ی بیستم در غرب، یعنی دوره‌ی تنوع موسیقایی. دوره‌ی رقابت انواع هارمُنی‌های کُنسونانس و دیسونانس با نظام سنتیِ تُنال، ظهور امپرسیونیسم، سمبولیسم، نوکلاسیک، و اکسپرسیونیسم در هنر. تلفیقِ رواج شهرنشینی با بهبود شرایط اقتصادی در ایران، و نیز افزایشِ غرب‌گرایی در اثرِ تعامل با کشورهای اروپایی، سرآغازی شد برای گرایش به موسیقیِ غربی که در مرتبه‌ی نخست، با بیشترشدنِ تمایل به زیبایی‌شناسیِ موسیقیِ غربی، گرایش به موسیقی‌های مردم‌پسندِ سَبُکِ غربی در سطح تقلید گسترش یافت.

## موسیقیِ مردم‌پسندِ متأثر از اروپای شرقی، بالکان، اسپانیا، سنت‌های لاتین و یهودی

موسیقیِ پاپیولِر در ایران، پس از انقلاب مشروطه که به حمایت دربار از موسیقی پایان داد ظهور کرد. این عدمِ وجودِ حمایت، تقریباً تا دوران ایجاد ثباتِ قدرتِ پهلویِ دوم ادامه داشت. پس‌ازآن، در اثر افزایش مواجهه با غرب و ایجاد جامعه‌ی شهریِ مدرن‌تر، در اوایل دهه‌ی ۱۳۴۰ شمسی، موسیقیدانانِ موسیقی مردم‌پسندی وارد عرصه شدند که موسیقی‌شان را با ارکستری متشکل از سازهای کاملاً غربی مثل پیانو، درام‌سِت، سازهای بادی چوبی-برنجی، ویلن، گیتار در انواع مختلف، ماندولین، و آکُردئُن اجرا می‌کردند. این اولین جریانِ موسیقیِ پاپ در ایران است که دست‌اندرکارانِ آن تقریباً با اصولی مشخص به تولید اثر پرداختند. فاطمی به نقل از بدیعی مهم‌ترین نمایندگان این نوع موسیقی را، مثلثی متشکل از عطاالله خرم، پرویز وکیلی و ویگن معرفی می‌کند (همان، ۱۳۴). اولین ضبطِ ویگن در ۱۳۳۴ شمسی تقریباً آغاز رسمیِ موسیقیِ مردم‌پسندِ غربی به شیوه‌ی مدرن در ایران است. موسیقیِ تولیدیِ این خواننده، و دیگر هنرمندانِ مشابه که دارای بافت و فرم تقریباً یکسان هستند، و تحت تأثیر ارکستراسیون و موسیقیِ اروپای شرقی، بالکان، اسپانیا، فرانسه، و ایتالیا، ساخته و کاور می‌شدند، به‌غلط توسط همه جَز نامیده شد که عاملِ ایجاد یک شکافِ مفهومی است. این موسیقی‌ها در کاباره‌ها، کلاب‌ها، سینماها، و تماشاخانه‌ها اجرا، و روی صفحه و کاسِت توسط کمپانی‌های[1] ضبط‌وپخشِ موسیقی منتشر می‌شدند (کریمی، ۱۳۹۹، ۱۲۶). برخورداری از اشعار عاشقانه‌ی قابلِ‌فهم، مصالح موسیقاییِ ساده، گام‌های غالباً مینور، و شکل و فرمِ قابلِ پیش‌بینی، از ویژگی‌های این موسیقی‌هاست. فاطمی تانگو، والس، موزِت، چاچاچا و سالسا، موسیقی‌های اروپای شرقی، اسپانیایی، یونانی و حتی یهودی را منابع اصلیِ این‌گونه ترانه‌ها معرفی می‌کند (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۳۴). ایده‌ی این موسیقی‌ها که یکی از اولین نمونه‌ی آن در ۱۳۱۹ توسط جمشید شیبانی[2] با نام *بی‌تو* ساخته و از رادیو پخش شد، ملُدیِ موسیقی‌هایی بودند که با فرهنگ و سلیقه‌ی موسیقیِ شرق پیوندهایی دارند. در جدول (۱) برخی از این نوع موسیقی‌ها و خاستگاه آن‌ها ذکر شده است.

اشعار در این موسیقی‌ها، از آنجایی که خاستگاهِ غیرایرانی دارند، دارای اوزان متفاوت با شعرِ فارسی، و غالباً تلفیقی از شعرِ نو، اشعار غیرعروضی، و گاهی شعرِ کلاسیکِ ایرانی است که تحت عنوان «ترانه» روانه‌ی بازار می‌شدند. در اواخر دهه‌ی ۱۳۴۰ گرایش به این‌گونه موسیقی‌ها وارد فاز جدیدی شد و آن ترکیب عناصر موسیقیِ ایرانی و غربی با تأکید بر آهنگسازیِ غالباً بومی، و کشف شیوه‌های کُپی‌کردن با به‌جاگذاشتنِ کم‌ترین ردّپا از موسیقی‌های اصلی است. این جریان موسیقایی سعی داشت با رعایت استانداردهای روز دنیا در کنارِ حفظ ساختارهایِ شرقی به تولید اثر بپردازد که در این زمینه به موفقیت هم دست‌یافت. در موسیقیِ

**جدول ۱ - گونه‌های موسیقایی و مناطق تأثیرگذار فرهنگی بر موسیقیِ مردم‌پسندِ غربی نوع اول در ایران.**

| منطقه‌ی جغرافیایی/ فرهنگیِ تأثیرگذار | گونه(ها)ی موسیقایی |
|---|---|
| یونان | لایکو/لاشکو، دِمُتیک، رِبِتیک، تِکی، اِنتِکنو |
| یهودی (نقاط مختلف جهان) | ییدیش، کِلِزمر (klezmer)، حَسیدی، میزراحی |
| کشورهای جنوب اروپا | غالباً موسیقی‌های مردم‌پسند ایتالیایی و فرانسوی |
| شبه‌جزیره‌ی بالکان | موسیقی‌های مردم‌پسندِ متأثر از فرهنگ فُلکِ کشورها، موسوم به ناردُنا، نظیرِ موسیقیِ رِبتیک یونان، چالقیشکای مقدونیه، سِودالنیکِ بوسنی‌هرزگوین، سبک‌های مرتبط با آلبانی، کوزُوُ، و والاچیا، گونه‌های بودنیس (*budnice*) و دَوُریژ (*davorije*) در کرواسی، و مانِل (*manele*) در رومانی |
| اروپای شرقی | موسیقی‌های مردم‌پسندِ مبتنی بر سنتِ موسیقیِ کلاسیکِ غربی مملو از مضامینِ حزبی، سیاسی، و ایدئولوژیک که توسط موسیقیدانانِ موسیقیِ مردم‌پسندِ اتحاد جماهیر شوروی که «بارد (*bards*)» نامیده می‌شدند ساخته می‌شدند، موسیقیِ محلی یا *narodnaia pesnia* ارمنستان، و موسیقیِ موقامی و عاشیقی آذربایجان |
| اسپانیا | فلامنکو، فلامنکوی جدید (*Nuevo flamenco*) که عناصر موسیقیِ مردم‌پسندِ غربی، آفریقایی، عربی، و آمریکای لاتین در آن گنجانده شده، و *Cante chico* به معنی آواز کوچک که عناصر موسیقیِ آمریکای لاتین در آن گنجانده شده است |
| آمریکای لاتین | سالسا (*Salsa*)، باچاتا (*Bachata*)، موسیقیِ منطقه‌ایِ مکزیکی (*Regional Mexican music*)، ماریاچی (*Mariachi*)، تانگو (*Tango*) بر اساس ریتم‌های رقصِ اسپانیاییِ هابارِنا (*habarena*) و میلونگایِ (*milonga*) آرژانتینی، و مِرِنگ (*Merengue*) که ریشه‌ی آفریقایی-ایبریایی دارد و حاصل تلفیقِ موسیقیِ برده‌های سیاه‌پوست با نوعی رقص فُلک و گروهی فرانسوی به نام کُنترادَنس (*contradanse*) است. |

پاپِ این دوره نوعی روشنفکری نیز بروز می‌کند که ناشی از شرایط سیاسی جامعه است. موسیقیدانان این جرئت را پیدا کرده‌اند که به خلق آثار جدی دست بزنند. اشعار دیگر فقط عاشقانه نیستند بلکه مضامینِ اعتراضی و ابهام‌آمیز جایگاه ویژه‌ای در میانِ آهنگ‌ها یافته‌اند. ارکسترِ این موسیقی‌ها ارکستری است ترکیبی، یا پاپ-مجلسی و نه‌چندان بزرگ که از سازهایی چون فلوت، کلارینت، پیانو، گیتار، زهیِ کم‌تعداد، درام و تیمپانی، و در موارد جدیدتر سینتی‌سایزر تشکیل شده است که بادی‌ها مخصوصاً بادی‌برنجی‌ها در آن همواره از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند. موسیقی‌های این جریان معمولاً دارای فرمِ مشخص هستند و بر اصول آهنگسازیِ دقیق‌تری نسبت به موسیقی‌های پاپِ دوره‌ی قبل استواراند. شاید بابک بیات را بتوان شاخص‌ترین آهنگساز این گرایش از منظر ثباتِ سبکی قلمداد کرد. آثار او دارای ویژگی‌هایی است که هنرمند با رویکردی آوانگارد و آشکار، هرگز از آن تخطی نمی‌کند. او با استفاده از ملُدی‌های ساده‌ای که علی‌رغمِ داشتنِ قرابت با موسیقی‌های اروپایی غالباً فاقد هارمُنی‌های دیسونانس‌اند، به شیوه‌ای از خلقِ با لحنِ واحد دست می‌زند که گویی همواره از منبعی ثابت استخراج شده‌اند. تأثیر آشناییِ او با ساختارهای موسیقی شرقی و نیز موسیقیِ تئاتر ادبیِ اروپا را بر آثارش نمی‌توان نادیده گرفت. آخرین دسته از انواع جریان‌های این سبک، موسیقی‌هایی هستند که زیرِ عنوانِ راک ساخته می‌شدند اما برخلافِ عنوانشان هیچ ارتباطی با موسیقی‌های آمریکایی-آفریقایی نداشتند، آهنگ‌های کوروش یغمایی، حبیب، امیر آرام، و فریدون فروغی ازاین‌دست آثار هستند. بعد از انقلاب اسلامی، این سبک با انواع دیگری از موسیقی‌های مردم‌پسند ترکیب، و در لُس‌آنجلس، تحت عنوان پاپِ لُس‌آنجلسی تولدی دوباره یافت (همان، ۱۳۵). کاربردِ انواع اشعارِ نو و کلاسیکِ ایرانی، استفاده از سازهای غربی، تأثرپذیری از موسیقی‌های پاپیولرِ اروپای شرقی، بالکان، لاتین، و یهودی، همراهیِ گسترده‌ی رسانه‌های جمعی، ظهورِ خواننده‌های حرفه‌ای و ستاره‌ها، و بروز کارکردهای اجتماعی-سیاسیِ فراگیر را از مهم‌ترین اِلمان‌های این گرایش موسیقایی هستند.

## موسیقیِ پاپیولرِ آنگلوساکسُن[۳]

دهه‌ی ۱۳۴۰، نقطه‌ی آغازِ توجه به موسیقی‌های پاپیولرِ آنگلوساکسُن در ایران است. این موسیقی‌ها در ابتدا مورداستفاده‌ی موسیقیدانانی قرار گرفتند که در دانسینگ‌ها و کلاب‌ها به اجرای موسیقی می‌پرداختند. گرایش به این موسیقی‌ها که منجر به پیدایش بَندهای متعددِ به سبکِ غربی شد در ابتدا صرفاً با تقلید از موسیقی‌های اصلی همراه بود. ۴۰ گروه ازاین‌دست در آن دوره ظهور و افول کردند (کریمی، ۱۳۹۹، ۲۰۴). گروه‌هایی چون *Golden Ring*، *Rebels*، و *Littles*، اگرچه که موسیقیِ این گروه‌ها از زبانِ موسیقاییِ آنگلوساکسُن استفاده چندانی نمی‌کرد، و بیشتر به سبک‌های لاتین نزدیک بود. احتمالاً اولین آهنگِ اجراشده در این سبک توسط عباس مهرپویا در ۱۳۳۶ شمسی، کاورِ یکی از آهنگ‌های الویس پریسلی به‌نامِ *Don't be Cruel* است که دو سال پیش از آن منتشر شده بود. جدولِ (۲) حاویِ نام اجراکنندگان، ژانرها، و عناوین ۱۰ آهنگِ پاپیولر برترِ ابتدای دهه‌ی ۱۹۷۰ در آمریکا، کانادا، و انگلستان است که به ترتیب و بر اساس رتبه‌بندیِ مجله‌ی بیلبورد و به‌منظور شناخت ژانرهای تأثیرگذار بر آثار موسیقیدانان ایرانیِ این سبک آورده شده است.

بیشترِ بَندها فقط توانستند بر یک قلمرو از این سبک موسیقی دست یابند، و آن ژانرهای مرتبط با اجرای درون کلاب‌ها مثل پاپ‌راک، فانک، دنس، و دیسکو است. باوجودِ اجرای برخی آثار ملهم از موسیقی‌های فُلکِ ایرانی توسط گلدن رینگ، اعجوبه‌ها، و Tigers، و یا به‌کارگیریِ ریتم‌های رقصِ ایرانی، این سبک موسیقی به‌منظورِ تمایزجویی، از درگیرشدن با ساختارها، و احساسِ موسیقیِ ایرانی دوری می‌جوید. ارکستر جُز در موارد فُلک فاقد شرقی‌گرائیست، و اشعار به‌هیچ‌وجه در پیِ زیبایی‌شناسیِ کهنِ ایرانی و استفاده از لغات و اصطلاحات پیچیده نیستند. این رویکردِ تقلیدیِ از غرب، مقدمه‌ای شد برای ظهور مشتقاتی نظیرِ راکِ فارسی، موسیقیِ اعتراضی، شاخه‌هایی غربی در موسیقیِ جمعیتِ ایرانیِ دیازپورای لُس‌آنجلس، رپ فارسی، موسیقیِ زیرزمینی، جریان آلترناتیو، و موسیقی‌های آمریکایی-آفریقایی. پس از انقلاب اسلامی، مهاجرتِ اکثر موسیقیدانانِ سبکِ پاپِ ایران به لُس‌آنجلس، زمینه‌سازِ آشناییِ

جدول ۲-عناوین قطعات و سبک‌های پاپیولرِ برتر دهه‌ی ۱۹۷۰ در آمریکا، کانادا، و انگلستان.

| نام خواننده(گان)/گروه | نام آهنگ | ژانر |
|---|---|---|
| Simon & Garfunkel | Bridge over Troubled Water | Folk rock |
| The Carpenters | (They Long to Be) Close to You | pop-Soft rock |
| The Guess Who | American Woman | Hard rock-Blues rock-Garage rock-psychedelick rock |
| B. J. Thomas | Raindrops Keep Fallin' on My Head | Country-rock-contemporary Christian-pop |
| Edwin Starr | War | Soul-R&B-funk-disco- psychedelia |
| Diana Ross | Ain't No Mountain High Enough | R&B-Soul-pop-disco-dance |
| The Jackson 5 | I'll Be There | pop-R&B-soul-funk-disco-bubblegum |
| Rare Earth (band) | Get Ready | psychedelick rock-Blues rock-funk rock- psychedelick soul |
| The Beatles | Let It Be | Rock-pop-beat- psychedelia |
| Freda Payne | Band of Gold | R&B-soul-disco-jazz |

جدول ۳-عناوین قطعات و سبک‌های پاپیولرِ برتر دهه‌ی ۱۹۸۰ در آمریکا.

| نام خواننده(گان)/گروه | نام آهنگ | ژانر |
|---|---|---|
| KC and the Sunshine Band | Please Don't Go | Disco-funk-R&B-blue-eyed soul |
| Michael Jackson | Rock with You | Pop-soul-funk-R&B-rock-disco-post disco-dance pop-new jack swing |
| Captain & Tennille | Do That to Me One More Time | Pop-soft rock |
| Queen | Crazy Little Thing Called Love | rock |
| Pink Floyd | Another Brick in the Wall | Progressive rock-psychedelia-space rock-art rock-experimental rock |
| Blondie (band) | Call Me | New wave-pop rock-punk rock-disco-funk |
| Lipps Inc. | Funkytown | Disco-funk |
| Paul McCartney | Coming Up | Rock-pop-classical-elecronic |
| Billy Joel | It's Still Rock and Roll to Me | Rock-pop-soft rock-pop rock |
| Olivia Newton-John | Magic | Pop-country-country pop-soft rock |

بیشتر ایرانیان با موسیقی‌های آنگلوساکسُن را فراهم ساخت. موسیقیِ پاپ جدید آمریکا در دهه‌ی ۱۹۸۰ با نام راکِ مدرن شناخته می‌شد که غالباً تلفیقی از موسیقیِ دنسِ الکترونیک و پُست‌دیسکو بود. غیرازاین موارد، ژانرهای فانک، سول، ریتم اند بلوز، و جَز فیوژن نیز در آمریکا در این دوران پُرشنونده بودند، فرهنگ‌های متالِ افراطی نیز در همین دهه در آمریکا رشد خود را آغاز کردند (Prindle, 2014, 153)، گروه‌هایی چون *Metallica*، *Guns N Roses*، *Megadeath*، *Ministry* و *Slayer*. در جدول (۳) محبوب‌ترین آهنگ‌های ابتدای دهه‌ی ۱۹۸۰ آمریکا بر اساس رتبه‌بندیِ مجله‌ی بیلبورد آورده شده است که بر موسیقیِ پاپ ایرانی در لُس‌آنجلس تأثیرگذار بوده‌اند.

در داخلِ ایران، از اواسط دهه‌ی ۱۳۷۰، موسیقیِ مردم‌پسندِ غربی تقریباً پس از دو دهه سکوت به صحنه برگشت. در ابتدا گروه‌هایی ظهور کردند که با استفاده از عناصر موسیقیِ جَز به اجرایِ موسیقی‌های تلفیقیِ سازی می‌پرداختند. بعدتر گروه‌های سافت‌راک و به مرور گروه‌ها و خوانندگان انفرادی‌ای که به ژانرهای دیگر موسیقی‌های آنگلوساکسُن و متالِ با خلوصِ بیشتر می‌پردازند نیز شروع به فعالیت کردند، هنرمندانی چون نیاز نواب، رعنا منصور، رعنا فرحان، و سوگند سهیلی. این هنرمندان از ویژگی‌های سَبکیِ سول، بلوز، کانتری، موسیقیِ فُلک آمریکایی، و موسیقیِ ایرلندی در آثارشان استفاده می‌کنند، ویژگی‌هایی نظیرِ استفاده از اشعار عامیانه، و الگوهای ریتمیکِ خاص مثل ریتمِ جِمبه (djembe rhythms) که اصالتاً آفریقایی است و در موسیقیِ سنتیِ ایرلند کاربرد دارد (Spanos, 2016, 23). ویژگی‌های سبک‌های شاخصِ موسیقی‌های مردم‌پسندِ آنگلوساکسُنِ مرتبط با بحثِ ما در جدول (۴) بر اساس حروف الفبا گردآوری شده‌اند.

## تحلیل علل گرایش‌ها

### بستر فرهنگی

در انتقال فرهنگی، فرهنگ اصلی توسط عواملی به منطقه‌ای دیگر منتقل می‌شود که به پیدایش فرهنگی جدید در منطقه‌ی هدف منجر می‌شود. سیستم‌های اجتماعی، فرهنگی، و شناختی، بر عملکرد عوامل مرتبط با فرایندِ انتقال فرهنگی تأثیر می‌گذارند و عوامل بر اساس منافع خود عمل می‌کنند. یکی از اولین عوامل انتقالِ موسیقیِ پاپیولرِ غربی به ایران، رویکردِ رسانه‌های جمعی در دوران پهلوی است. مطبوعات، رادیو-تلویزیون، و سینما با کاربردهای اجتماعی-فرهنگی‌شان، در گسترش فرهنگ غربی و خصوصاً آمریکایی در جامعه‌ی ایران نقش

**جدول ۴- ویژگی‌های سبکیِ ژانرهای شاخصِ موسیقی‌های مردم‌پسندِ آنگلوساکسُن.**

| نام ژانر | ویژگی‌های سبکی |
|---|---|
| بلوز | سبک بلوز شامل ۹ زیرشاخه است: *Country Blues*، *DeltaBlues*، *Piedmont Blues*، *Classic Blues*، *Chicago Blues*، *Kensas City*، *Blues*، *Urban Blues*، *Jump Blues*، *West-Coast Blues*، و *Blues Revival*. فرمِ ۱۲ میزانی در بلوز غالب است. خوانندگانِ بلوز عموماً از اشعارِ ساخته‌شده از بندهای سه‌خطی (Aab) استفاده می‌کنند که در آن دو سطر اول هم‌قافیه هستند، در واقع شعرِ بلوز، دو مصرعی است که مصرعِ اولِ آن تکرار می‌شود. به این ترتیب، شعرِ بلوز روی جدول هارمُنیک به این شکل قرار می‌گیرد: A روی چهار میزان اول، A روی چهار میزان دوم، B روی چهار میزان سوم. ساختارِ این تسلسلِ ۱۲ میزانی را می‌توان به‌صورتِ زیر نمودار کرد:<br>Typical 12-Measure Progression<br>A a b<br>I (IV) I I IV IV I I V (IV) I I→V<br>ساختار فواصل گام بلوز عبارت است از: سوم کوچک، پرده، نیم‌پرده، سوم کوچک، پرده (لوین، ۱۹۹۵، ۳۲۶-۳۲۷) |
| بوگی-ووگی | این ژانر حاصلِ توسعه‌ی رویکردِ پیانیستی در سبک بلوز است. جلوه‌های هارمُنیک و ریتمیکِ بوگی-ووگی بر خلاف گونه‌های دیگرِ بلوز، پرشور و نشاط‌آور است. بارزترین رویکردِ بوگی-ووگی استقلالِ دو دست در نواختن پیانو است. در این روش، دست چپ معمولاً آکوردهایی ثابت را اجرا می‌کند، و دست راست دیگر الگوها را با ریتمِ متضاد، که منجر به ایجادِ ریتم‌های متقاطع می‌شود. «ویژگی شخصیتیِ این سبک در استفاده‌ی بیش‌ازحد صداهای باس در دست چپ به‌صورت فیگوروار و تکنیکی است که در پاساژهای ریتمیک و هارمُنیکِ تکرارشونده قرار می‌گیرند. این پاساژها گاهی کوتاه هستند ولی همیشه تأکید ریتمیک دارند» (بریل، ۱۳۹۷، ۳۵). دوبل‌کردنِ باس از طریق نواختن هم‌زمان تُنیک با درجه‌ی پنجم یا ششم، آرپژهایی که یک فاصله‌ی ششم در آن گنجانده شده، نواختن فواصل موازیِ سوم و ششم، و نت‌های ریف، در این‌گونه بسیار پرکاربرد هستند. در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ بوگی-ووگی به‌عنوان یک ژانرِ مستقل رو به افول گذاشت و عناصرِ آن توسط راک‌اندرول و بلوزِ شیکاگو جذب شدند. |
| جَز | جَز اولین‌بار در نیواورلئان ظهور کرد. این سبک از سرچشمه‌های گوناگونی چون موزیک آفریقایی-آمریکایی، اروپایی، و ریشه‌های لاتین-آمریکایی همچون سرودهای ندا و پاسخ آفریقایی (African Call-and-response Chants)، فیلد-هولر (Field-Holler)، گاسپل، مارش‌ها و موزیک‌های پاپ روز، رینگ شاوت (Ring Shout)، و همین‌طور نفوذ گسترده‌ی گونه‌ای از موزیک کوبایی به‌نامِ *The Spanish Tinge* برخاسته است، اما هیچ‌یک از این سرچشمه‌ها به اهمیتِ موسیقیِ بلوز نیستند (لوین، ۱۹۹۵، ۳۱۶). محبوب‌ترین سبک‌های موسیقیِ جَز عبارت‌اند از: *New Orleans jazz* / *Dixieland*، *bebop*، *Swing*، *hard bop*، *cool*، *West-Coast jazz*، *Latin jazz*، *free jazz*، و *fusion*. در هر سبک موسیقیدانان می‌توانند ساختارِ هارمُنی، ریتم، ملُدی، و تُنالیته را تغییر دهند. سَبکِ جَز عموماً با ویژگی‌های موسیقیایی‌اش مانند بداهه‌پردازی، نوسانات ریتمیک، و شیوه‌ی سازآرایی گروه‌های بزرگ (big bands) یا دسته‌های کوچک (small combos) شناخته می‌شود که از بخش‌های سازهای ریتمیک شاملِ درام، باس، پیانو یا گیتار، و بخش سازهای سولو شاملِ ترُمپت، ساکسُفُن، ترُمبُن، کلارینت، ویلن یا فلوت تشکیل شده‌اند. چگونگیِ همنوازیِ این سازها، و نیز بداهه‌پردازیِ سولیست در چهارچوب ریتمیک و هارمُنیک، عاملِ برانگیختگیِ فردیت، خلاقیت، و اصالت در این سبک موسیقی است. |
| راک‌اندرول | اصطلاح "راک ان رول" برای تمامِ موسیقی‌های تجاری-پاپیولرِ آمریکایی-انگلیسی از ابتدای دهه‌ی ۱۹۵۵ صدق می‌کند، سبک‌هایی از قبیلِ دیسکو، فانک، و هیپ‌هاپ. گفتنی است که استفاده‌ی هم‌زمانِ کلماتِ "راک" و "رول" در موسیقیِ بلوز، برای نشان دادن فعالیت جنسی کاربرد داشته است، مانند آهنگِ ترکسی اسمیت (With One Steady Roll) *My Man Rocks Me*، که در ۱۹۲۲ منتشر شد. در آن دوران برای نمایشِ تمایز نژادی راک ان رول‌ها از عباراتِ "Rhythm and Blues" برای نشان‌دادنِ موسیقیِ هنرمندانِ سیاه‌پوست، و "Rockabilly" برای سفیدپوستان استفاده می‌شد. در ابتدای دهه‌ی ۱۹۶۰ با ظهور "ضد فرهنگ" در آمریکا و انگلستان، عنوان کوتاه‌تر "راک" با برخی تغییرات سبکی برای راک ان رول استفاده شد. راک ان رول التقاطی از سبک‌های مختلف موسیقی است که پیش از آن وجود داشته است. ریشه‌های آفریقایی-آمریکاییِ راک ان رول به دو شاخه‌ی اصلی تقسیم می‌شوند، یکی در آغاز راک ان رول در اواسط دهه‌ی ۱۹۵۰ شکل گرفت، و دیگری در دهه‌ی ۱۹۶۰ در پدیده‌ی فرهنگیِ معروف به "تهاجم بریتانیا" به اوج خود رسید. |
| ریتم اند بلوز (R & B) | این سبک برخاسته از فُرم‌های جَز و بلوز دهه‌ی ۱۹۳۰، خصوصاً گروه‌های بلوز و جَز بزرگِ کانزاس‌سیتی است. مبتکران ریتم اند بلوز فُرم‌های بلوزِ گیتارِ دهه‌ی سی آمریکا را به‌صورتِ تکامل‌یافته‌ی ارکستری درآوردند (کوثری، ۱۴۰۱: ۲۴). آن‌ها تأثیراتی که از گروه‌های بزرگِ جَز دریافت کردند را در چند مورد اساسی تغییر دادند: ۱. گیتار الکتریک در کنارِ پیانو و ساکسُفُن به یک ساز اصلی تبدیل شد. ۲. گروه‌های بزرگ، کوچک شدند، متشکل از خواننده، گیتار، یک یا دو ساکسُفُن، باس، پیانو، و درام. ۳. استفاده از ضربان قویِ *snare* روی ضرب‌های دوم و چهارم هر میزان. در آهنگ‌های ریتم اند بلوز غالباً از میزان‌های ۱۲ ضربیِ سبکِ بلوز استفاده می‌شود، و معمولاً کنایه‌های جنسی، هم در تاکتیک‌های اجرایی و هم در محتوای آوازی وجود دارد، چیزی که کم‌تر در موسیقیِ گروه‌های بزرگِ جَز دیده می‌شد. شیوه‌ی نوازندگیِ بوگی-ووگی نیز به یکی از عناصر اصلیِ این موسیقی تبدیل شد. سبکِ ریتم اند بلوز بر خلافِ رویکردِ گروه‌های بزرگِ جَز که از دهه‌ی ۱۹۳۰ به‌مرور به *bebop* و شیوه‌های نوازندگیِ پیچیده و فکری تبدیل شدند، به موسیقیِ ساده، سرگرم‌کننده، و همراهی‌کننده‌ی رقص مبدّل شد که بیشتر توسط موسیقیدانانِ آمریکایی-آفریقاییِ اجرا می‌شد. در اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ و اوایل ۱۹۵۰ گروه‌هایی آوازی در سبک ریتم اند بلوز ظهور کردند که سبک‌های گاسپل را با جَز و بلوز تلفیق می‌کردند و با عنوان *doo woo* شناخته می‌شدند. |
| سول | عنوانِ سول در دهه‌ی ۱۹۵۰ توسط گروه‌های گاسپل مورداستفاده قرار گرفت که موسیقی‌های مرتبط با روایاتِ انجیل را اجرا می‌کردند. در دهه‌ی ۱۹۶۰ موسیقیدانانِ جَز از این عنوان برای دسته‌بندیِ موسیقیِ *hard bop*، و نیز موسیقی‌های معنوی استفاده کردند. این استفاده در طول سال‌ها منجر به آن شد که به‌طور عمومی این عنوان برای موسیقی‌های پاپیولرِ آمریکایی-آفریقایی متداول شود. مجله‌ی بیلبورد از سال ۱۹۶۹ از عنوان سول به‌جای ریتم‌اند بلوز استفاده کرده است. اما در حقیقت موسیقیِ سول با مواردِ یادشده همگن نیست، در ابتدای دهه‌ی ۱۹۶۰ این موسیقی زیبایی‌شناسی خاصی را منعکس می‌کرد که ریشه در سبکِ منطقه‌ای و هویت معنوی داشت. در واقع سول، تلفیقِ ریتم اند بلور و گاسپل است. |
| فانک | در این ژانر موسیقی هر میزان شامل یک ضرب است و اهمیت ریتم در آن از هارمُنی و ملُدی بالاتر است. سازهای بادی و الکترونیکی به‌ویژه کیبورد، گیتار، و باس ابزارِ اصلیِ مورداستفاده در این ژانر هستند. فانک التقاطی از سبک‌های گاسپل، سول، جَز فیوژن، ریتم اند بلوز، و راکِ سیاه است. واژه‌ی فانک در دهه‌ی ۱۹۰۰ توسط نوازندگانِ جَز برای توصیف افسردگی، ترس، و موارد خاص جنسی استفاده می‌شده است. از ویژگی‌های سبک فانک می‌توان موارد زیر را برشمرد: ضرب‌های سنگینی که با ضربان سنکُپ‌شده در بک‌گراند همراهی می‌شوند، تکنیک‌های انحصاری‌ای که توسط موسیقیدانانِ این ژانر اجرا می‌شوند مثل اسلَپ‌زدن روی گیتار باس، نواختن چند نُت به‌طور هم‌زمان روی سیم‌های یک ساز، استفاده از اُرگ الکتریکی (B3 organ)، تک‌نوازیِ به‌صورتِ وَمپ با کلاویِنت، بافتِ متراکمِ درام، لیدهای بالارونده‌ی گیتارِ الکتریک، استفاده از افکت‌های *Wah-Wah*، اِکو، و اصوات دیستُرت‌شده برای نزدیکی به زیبایی‌شناسیِ نوفه‌های آفریقایی، اکسِنت‌ها، ریتم‌ها، و کُنتررِیف‌هایی (counterriffs) که توسط بخش بادی نواخته می‌شوند. خواننده در این ژانر علاوه بر اجرای متن، اصواتی نظیرِ ناله، فریاد را نیز با الگوبرداری از موسیقیِ پلی‌ریتمیک غربِ آفریقا تولید می‌کند. |

| نام ژانر | ویژگی‌های سبکی |
|---|---|
| کانتری | این سبک برخاسته از موسیقیِ فُلک آمریکایی، و در درجه‌ی اول در میان روستاییانِ جنوبِ ایالات‌متحده‌ی آمریکا گسترش پیدا کرد. ساختار شعری و ویژگی‌های فُرمال موسیقیِ بلوز در سبکِ کانتری نیز استفاده می‌شوند. اگرچه بسیاری از عناصر موسیقیِ کانتری از تصنیف‌ها (ballads)، رقص‌ها، و قطعاتِ سازیِ مهاجران آنگلوساکسُن و سِلتیک سرچشمه می‌گیرد، اما آنچه که تبدیل به موسیقیِ کانتری شد، موسیقی‌هایی بودند که از ابتدای قرن ۱۷ اُم، شروع به جذب عناصر آفریقایی-آمریکایی کردند. موسیقیِ فُلک آمریکایی در دهه‌ی ۱۹۲۰، توسط شرکت‌های پخش موسیقی به دو نوع تقسیم شدند، موسیقیِ مخصوص سیاه‌پوستان *race* (ترکیبی از بلوز و گاسپل) نامیده شد، و موسیقیِ سفیدپوستان هیل‌بیلی (hillbilly)، که بعدتر به کانتری تبدیل شد. همکاریِ بین موسیقیدانانِ این دو سبک، منجر به تلفیق موسیقی‌های آمریکایی-آفریقایی مثل رگتایم، شاخه‌های سوئینگِ غربی و *bluegrass* از جَز، بلوز، و ریتم اند بلوز با سبکِ کانتری شد. |
| گاسپل | این سبک غالباً منعکس‌کننده‌ی شیوه‌ی آواز، تنظیم، رنگ‌آمیزیِ سازی، و ملُدی‌های موسیقیِ پاپیولرِ آمریکایی-آفریقایی بوده است. اشعارِ این موسیقی از روایات و داستان‌های انجیل، دعاها، و تجربیات شخصی انتخاب می‌شوند. از دیگر ویژگی‌های تعیین‌کننده‌ی این سبک می‌توان به همراهیِ سازی به شیوه‌ی پلی‌ریتمیک و ساختارهای آوازیِ آنتی‌فونال اشاره کرد. |
| هیپ‌هاپ | هیپ‌هاپ در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ در نیویورک شکل گرفت و حاصلِ نارضایتیِ جامعه‌ی جوانی بود که اصالتاً دارای نژاد کارائیبی، لاتین، و آمریکایی-آفریقایی بودند. چهار عنصرِ اصلیِ هیپ‌هاپ عبارت‌اند از: دی‌جی کردن، رپ کردن، *breakdancing*، و گرافیتی. از منظر موسیقایی، هیپ‌هاپ حاصلِ تلفیق عناصرِ فانک، سول، دیسکو، و راک ان رول است که از *breakbeat*های ساده و دوبیتی‌های هم‌قافیه، تا مهندسیِ صدا و اشعارِ پیچیده در آن مشاهده می‌شود. |

اصلی را ایفا کردند. در بخشی از کتاب *سیاست فرهنگی ایران* که در سال ۱۹۶۹ زیر نظر مؤسسه مطالعات بین‌المللی و بینِ فرهنگیِ دانشگاه کانکتیکات ایالات‌متحده به انتشار رسیده است آمده: «برخی [در ایران] آن‌قدر شیفته‌ی سبک زندگیِ غربی شده‌اند که سنت‌های ملی و اهداف فرهنگیِ خود را کاملاً نادیده گرفته‌اند.» برخی پژوهشگران، از دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی به‌عنوان دوران بحران هویت ایرانی یاد می‌کنند. مسئله‌ی فرهنگ‌پذیری جامعه‌ی ایران در این مورد خاص، نه از طریق تهاجم فیزیکی، مانند آن چیزی که در منطقه‌ی بالکان رخ داد، بلکه نتیجه‌ی شیفتگی به سبک زندگی غربی است که از طریق مشاهده، مطالعه درباره‌ی این سبک زندگی، و نیز تردد به کشورهای غربی حادث شد. یکی از عوامل مهمی که منجر به گسترش بیشترِ موسیقیِ مردم‌پسندِ آنگلوساکسُن در دوران پس از انقلاب تا امروز شده است، تغییرِ سبکِ زندگیِ ایرانیان، متأثر از دو بُعدِ رفتاری، و ارزشی-نگرشی است (فاضلی، ۱۳۸۶، ۳۶)، چهار دهه زندگیِ مهاجرین در کشورهای غربی و ظهور نسل‌های جوان موسیقیدان در خانواده‌های مهاجر، و هم‌زمان تغییر سبکِ زندگی در داخلِ ایران، به تغییرِ رویکرد در انتخابِ موسیقیِ موردپسند جامعه کمک کرده است. در یکی از مقالاتی که به مسئله‌ی ارتباط پایگاه اجتماعی با انتخاب موسیقی در تهران پرداخته شده است، نگارندگان رابطه‌ی پایگاه اجتماعی با تساهل موسیقایی را مثبت، و با انحصارطلبیِ موسیقی منفی ارزیابی کرده‌اند (نک. صمیم و فاطمی، ۱۳۸۶). نتایج حاصل از این پژوهش حاکی از آن است که «بالا و پایین‌بودنِ پایگاه اجتماعی، بیش از آنکه تبیین‌کننده‌ی میزان انحصارطلبیِ موسیقیِ افراد باشد، میزان تساهل موسیقایی آن‌ها را پیش‌بینی می‌کند» (همان، ۱۳۳). موسیقی‌های مردم‌پسند کشورهای آنگلوساکسُن، از آنجایی که هیچ اشتراکی با موسیقی کلاسیک و مردم‌پسندِ ایرانی ندارند، برای پذیرش نیازمند تساهل بوده‌اند. قشر جوانِ موسیقیدان و مخاطبِ موسیقی‌های مردم‌پسندِ آنگلوساکسنِ جامعه‌ی ایرانی که تحت تأثیر احساس غربی‌شدن بر اساس فرهنگِ وارداتی، و تحصیلات[۴]، خود را یک سروگردن بالاتر از جامعه‌ی سنتی، و برخوردار از پایگاه اجتماعی برتر می‌دیدند، این تساهل را به خرج داده‌اند. از طرفی این رویکرد با نظریه‌ی پترسون نیز مطابقت دارد، نظریه‌ی پترسون بیانگرِ این است که گروه‌های اجتماعی‌ای که به طبقات فرادست تعلق دارند، دارای ذائقه‌ی موسیقاییِ متنوعی هستند و کالای فرهنگیِ مورد مصرفشان بسیار گوناگون است (امیرمظاهری، ۱۳۹۴، ۱۱-۱۲). گرایش به موسیقیِ مردم‌پسند کشورهای آنگلوساکسُن که هیچ ویژگی مرکزی مشترکی با موسیقیِ ایرانی ندارد، و ازآنجاکه این ویژگی‌های مرکزی موسیقیِ ایرانی ارتباط مستقیم با هویت این سنت موسیقایی دارد (نک. سراجی؛ فاطمی، ۱۳۹۹، ۵۹)، که آن نیز برخاسته از هویت ملی، فرهنگی و تاریخی ایران است، به این گمان دامن می‌زند که از دهه‌های ۱۳۳۰ و ۴۰ شمسی به این سوی که این سبک موسیقی رفته‌رفته جای خود را در میان جامعه‌ی ایرانی باز می‌کرده است، هویت فرهنگیِ جامعه نیز در حال دگردیسی بوده است. برخی موسیقیدانانِ جوان ایران در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۵۰ شمسی بر این باور بودند که آینده از آنِ موسیقیِ الکترونیک است، و از این طریق است که می‌توان مرزهای میان شرق و غرب را درنوردید. مطبوعات نیز عامل دیگری در گسترش موسیقیِ آمریکایی بودند. بخش‌های غربیِ مجلاتی از قبیل *مجله‌ی موسیقی* (۱۳۱۸-۱۳۵۲)، و *موزیکِ ایران* (۱۳۳۱-۱۳۴۴) با الگوبرداری از مقالات مجلاتی چون *Record Mirror*، *Disc*، *NME*، و *Rolling Stone* توجه توده‌ی جوان جامعه را به این سبک موسیقی جلب می‌کردند. اما شاید به جرئت بتوان گفت که در گسترش موسیقیِ آمریکایی-اروپایی نقشِ رادیو از سایر رسانه‌ها چشم‌گیرتر بود. از میان خوانندگانی که موسیقی‌شان از رادیو تهران پخش می‌شد می‌توان از شارل آزناوور، میری ماتیو، سالواتور آدامو، پُل آنکا، نیل دایمِند، تام جونز، جانی کَش، فرانک سیناترا، الویس پریسلی، دین مارتین، جودی کالینز، جِنیس جاپلین، و گروه‌های *Pink Floyd*، *Beatles*، *The Doors*، *Bee Gees* و *Rolling Stones* نام برد.

مجموعه‌ی این عوامل تا قبل از انقلاب اسلامی، منجر به پیدایش جریانی در موسیقیِ مردم‌پسندِ ایران شد که گرچه بر مبنای تقلید از نسخه‌های اصلی در ایالات‌متحده‌ی آمریکا و اروپای غربی بنا شده بود، اما تا به امروز، به جریانی آگاهانه تبدیل شده است که در عینِ برخورداری از توانایی بازتابِ شرایط جامعه، نگرشِ موسیقیدانان را نیز آشکار می‌سازد. دهه‌ی ۱۳۷۰ شمسی، اولین‌بار پس از انقلاب است که گروه‌های جَز و راک در ایران شکل گرفتند. در آن دوره، رویکردِ دولتی به موسیقیِ جَز، آن را به‌عنوان موسیقی‌ای متفاوت با موسیقی‌های مردم‌پسندِ اروپایی-آمریکایی در نظر می‌گرفت (Nooshin, 2016, 138) چراکه موسیقیِ جَز در آن دوران غالباً بدون کلام اجرا می‌شد، و عامل

دیگر اینکه مخاطب چندانی در توده‌ی جامعه نداشت. این رویکرد موجب صدور مجوز و انتشار رسمیِ آلبوم‌های موسیقیِ جَز شد، اما از سوی دیگر زمینه را برای پیدایش موسیقی‌های زیرزمینی مهیا کرد که برچسب‌های مختلفی چون آلترناتیو، زیرزمینی، مقاومتی، غیررسمی، و اعتراضی دریافت کردند. فعالان موسیقیِ راک در ایران، از انواع سبک‌های غربی مانند جَز، بلوز، راک‌ان‌رول، آر اند بی، و همین‌طور موسیقی‌های ایرانی، ایده گرفته‌اند. حتی گاهی در یک آهنگ، ترکیبی از سبک‌های مختلف موسیقی، مانند موارد قبلی و یا سبک‌های فلامنکو، رِگی، پراگرسیو راک، کانتری، و متال را در کنار هم مورداستفاده قرار داده‌اند، و در صورت لزوم، از اشعار شعرای عارفِ پارسی مانند حافظ و مولانا، سازهای سنتی موسیقی ایران، و نیز ساختارهای مُدال و ریتمیک موسیقیِ ایرانی در موسیقیِ خود استفاده کرده‌اند، ازاین‌رو، این موسیقی دیگر بر تقلیدِ صرف استوار نیست. در اواخر دهه‌ی ۱۳۷۰، دسترسی به اینترنت، و شبکه‌های ماهواره‌ای، عوامل دیگری در جذب جوانان به موسیقیِ مردم‌پسند آنگلوساکسُن بودند. بر خلاف ماهواره که صرفاً به انتقال مسائل فرهنگی به کشور می‌پردازد، اینترنت این قابلیت را نیز داشت که موسیقیِ ساختِ جوانان ایرانی را نیز به گوش ایرانیان خارج از کشور، و خارجی‌ها برساند. ازاین‌رو برخی موسیقیدانانِ این سبک، به لطفِ اینترنت، و برای دستیابی به جایگاهی متمایز، با کمپانی‌های پخشِ موسیقیِ غربی وارد تعامل و همکاری شدند. در گفتگوی شخصیِ نگارنده با یاشار سَرگُردان، موسیقیدانِ سی‌وسه‌ساله‌ی ساکن شرق تهران که سبک‌های راک، پراگرسیو هاوس، الکترونیک، و اَمبینت تولید می‌کند، فارغ‌التحصیل کنسرواتوار موسیقی تهران است، و آثار خود را از طریق اینترنت برای کمپانی‌های خارجیِ پخش آنلاینِ موسیقی مثل اَپل، آمازون، گوگل، و اسپاتیفای ارسال می‌کند، سَرگُردان انگیزه‌ی انتشار بین‌المللی آثارش را دستیابی به بازارهای جهانی عنوان می‌کند. سَرگُردان در آثارش از سازهای شرقی-ایرانی مثل عود و برخی صداهای آوازیِ شرقی بهره می‌برد. آثار او در تمام دنیا شنیده می‌شوند و چندین‌بار موسیقی‌های او در باکس‌آفیس‌های هفتگی مقام اول را کسب کرده‌اند. بیشترِ شنوندگانِ موسیقیِ او از اروپا و آمریکا هستند. موسیقیِ سَرگُردان غالباً بی‌کلام است، اما بسیاری از همکارانش موسیقیِ با کلام هم تولید می‌کنند که بخش حداکثریِ این افراد، از کلام انگلیسی بر روی موسیقی‌شان استفاده می‌کنند، چراکه بر این باورند که زبانِ این موسیقی اصالتاً انگلیسی است. آن دسته از موسیقیدانانِ حداقلیِ این صنعت که موسیقی‌شان را با کلام فارسی منتشر می‌کنند، به گفته‌ی سَرگُردان، با اینکه می‌توانند بازار فروش بهتری را با ریلیزِ موسیقی‌هایی که کلام انگلیسی روی آن‌ها خوانده می‌شود کسب کنند، اما با هدف دیده‌شدنِ سریع‌تر در داخل ایران، از این امر صرف‌نظر می‌کنند.

### مسئله‌ی تقلید و کاور

اولین موسیقیدانانی که در ایرانِ دهه‌ی ۱۳۴۰ به فعالیت در زمینه‌ی موسیقی‌های آنگلوساکسُن پرداختند، عموماً گروه‌های جوانی بودند که در ابتدا به کاورِ آهنگ‌های اصلی می‌پرداختند. کریمی در بیان دلیل کاورِ این موسیقی‌ها می‌نویسد: عموم این اجراها در باشگاه‌های شمال شهر در تهران یا آبادان و دیگر شهرهای توریستی برای مخاطبانِ خارجی بود که اصلِ همان آهنگ‌ها را می‌خواستند و دنبال کلام فارسی نبودند (کریمی، ۱۳۹۹، ۲۰۵). مسئله‌ی دیگر، قرارگرفتنِ این موسیقیِ جدید در مسیر یادگیری بر مبنای تقلید بوده است، چراکه هیچ متد مدوّن و مرکز آموزشی برای این موسیقی وجود نداشت و نیروی محرکه‌ی موسیقیدانانِ این سبک، صرفاً علاقه‌ی آن‌ها بوده است. از سوی دیگر، کم‌تجربگیِ موسیقیدانانِ ایرانیِ این سبک در تولید اثر، و عدم اعتماد مخاطبین به ذوقِ آنگلوساکسُنیِ آن‌ها، کاورهای آثار اصلی را نسبت به آثاری که چنین شرایطی نداشتند، در جایگاه بالاتری قرار می‌داد. در بازارِ موسیقی نیز، به لحاظ اقتصادی، خصوصاً برای کمپانی‌های فروشِ آثار موسیقی، کاور، و انتشار محلیِ نسخه‌های وارداتی به‌علت عدم وجود هزینه‌ی تولید اولیه، از جذابیت بیشتری برخوردار بود. از طرفی، مدیران کلاب‌ها و دیسکوها نیز برای ایجاد شباهت بیشتر بین این فضاها با کلاب‌ها و دیسکوهای غربی و خصوصاً آمریکایی، در صددِ به‌کارگیریِ موسیقیدانانی بودند که سبک‌های آمریکایی-آفریقایی را اجرا می‌کردند، چراکه فضای این اماکن با موسیقی‌های آنگلوساکسُن همخوانیِ بیشتری داشتند تا با موسیقی‌های یونانی، بالکانی و غیره. برخی پژوهشگران نیز بر این باوراند که موسیقیدانانِ ایرانی‌ای که به زبان غربی و غالباً انگلیسی به اجرای این سبک موسیقی می‌پرداختند در صدد جذب مخاطبینی خارج از ایران بودند (*cf. Nooshin, 2016, 141*)، در مجموع، دلایلِ مسئله‌ی تقلید و کاور موسیقی‌های مردم‌پسند کشورهای آنگلوساکسُن در ایران را در چند بخش می‌توان طبقه‌بندی کرد:

۱. اجرای این سبک موسیقی برای مخاطبینِ خارجیِ مقیمِ ایران؛
۲. آغاز روند غربی‌سازی، و عدم درک این سبکِ موسیقی به‌عنوان موجودیتی ملی و همگن؛
۳. یادگیری بر مبنای تقلید؛
۴. عدم سازگاریِ کافی با زبان و کلام فارسی؛
۵. علاقه‌ی مخاطبینِ بومی به اجراهای اصلی؛
۶. هزینه‌ی کم‌تر فعالان بازار موسیقی در تولید و پخش آثارِ تقلیدی؛
۷. تلاش برای جهانی‌سازی و جذب مخاطبینِ خارج از ایران؛
۸. عدم وجود متخصصینِ بومی در ایران؛
۹. القای حسِ برتری و مترقی‌شدگی نسبت به نسل گذشته‌ی موسیقیدانان و مخاطبینِ موسیقیِ مردم‌پسند؛
۱۰. شبیه‌سازیِ فضایِ دیسکوها و کلاب‌های ایران با فضای دیسکوهای غربی-آمریکایی از طریقِ استخدامِ موسیقیدانانِ این سبک؛
۱۱. عدم اعتماد مخاطبین به ذوقِ آنگلوساکسُنیِ موسیقیدانانِ ایرانی، و در نتیجه روی آوردنِ این موسیقیدانان به تقلیدِ قطعات ارژینال.

### زیبایی‌شناسی (کیفیت مُلدیک و سازگاریِ کلامی)

موسیقی‌های پاپِ نوع اول در ایران، که غالباً متأثر از موسیقیِ مناطق اروپای‌شرقی، یهودی، کشورهای جنوب اروپا، و فرهنگ‌های اسپانیایی-فرانسه‌زبان هستند، از منظر زیبایی‌شناسی به موسیقیِ ایرانی نزدیک‌اند. گرایشِ موسیقی مردم‌پسند ایران به موسیقی اروپای شرقی و بالکان در واقع بر نظریه‌ی بی‌قلمروسازی و بازقلمروسازی در قوم‌موسیقی‌شناسی استوار است. موسیقیِ ایرانی-عربی-ترکی در اثر چهار قرن اِشغال این منطقه توسط عثمانی‌ها، با مسائل فرهنگی و هویتیِ مردم منطقه که متأثر از فرهنگ اسلامی، یونانی، و غربی است، در هم آمیخت و مجدداً در قالب گونه‌ای جدید مورداستفاده‌ی

موسیقیدانانِ سبک مردم‌پسند ایران قرار گرفت. در مورد موسیقی‌های یهودی نیز چنین است، برخی از این موسیقی‌ها از مصالح موسیقایی شرق و غرب به‌طور هم‌زمان بهره می‌برند. در این موسیقی‌ها شیوه‌ی آواز ملیسماتیک، نغمات ربع‌پرده‌ای، و مقامات شرقی مورداستفاده قرار می‌گیرد (Horowitz, 1999). همان‌طور که فاطمی می‌نویسد، استفاده از مُدهای ماژور و مینور، به‌علتِ شباهت‌شان به ماهور و اصفهان، و نیز معتدل‌سازیِ فواصل همایون، شور، و چهارگاه در آثارِ موسیقیدانانِ این گرایش به کرّات مشاهده می‌شود (۱۳۹۲، ۱۳۴). نِتِل نیز زمانی که از موسیقیِ ایرانِ دهه‌ی ۱۹۶۰ صحبت می‌کند، از استفاده‌ی وسیع از مُدهایی که با مُدهای موسیقیِ غربی تطابق داشتند یاد می‌کند (نک. نتل، ۱۹۹۴، ۴۰). انگیزه‌ی تقلیدِ موسیقیدانانِ ایرانی از موسیقی‌های غربیِ نزدیک به فرهنگ شرقی، دارای سه بُعدِ تجربه‌ی زیبایی‌شناختی است که فُن‌اپن به نقل از سیل در مقاله‌اش (۱۳۸۹، ۱۹۳) ذکر کرده است: تأمل زیباشناختی، تطابق زیباشناختی، و تخیل زیباشناختی. بُعدِ نخست به دنبال فهم یا تفسیر هیچ‌چیز نیست و علاقه‌ای به معنا ندارد، بلکه به ظاهرِ کاملاً حسّیِ یک ابژه یا یک موقعیت علاقه‌مند است. بُعد دوم زمانی بروز پیدا می‌کند که متون فارسی روی موسیقی‌های وارداتی گذاشته و توسط خوانندگانِ بومی با احساسِ بومی اجرا می‌شوند. از این مرحله به بَعد است که پای بُعدِ سوم، تخیل زیباشناختی نیز به موضوع باز می‌شود، و آن، امکان ازآن‌خودسازیِ موضوعاتِ غالباً عاشقانه است که برای مخاطبین فراهم می‌شود.

موسیقی‌های آنگلوساکسُن از منظرِ ابعادِ زیبایی‌شناسیِ سیل، مخصوصاً دو بُعدِ نخست، با موسیقیِ ایرانی فاصله‌ی بسیار دارند، این موسیقی‌ها اولاً بر اساس گام‌های ماژور و مینور در شکلِ ساده‌یشان ساخته نمی‌شوند، ساختار فواصل به‌گونه‌ای دیگر است، ثانیاً پرش‌ها و جهت‌وری نیز در بسیاری موارد، متفاوت، و غالباً منفصل است، مثلاً گام‌های موسیقیِ بی‌باپ مُدهای یونین، دورین، و میکسولیدینِ گام‌های ماژور و مینورِ ملُدیک هستند که کروماتیک هم شده‌اند، این گام‌ها انقلابی در راستای عبور از گام‌های هفت‌نُتیِ سنتی محسوب می‌شوند (لوین، ۱۹۹۵، ۲۶۲-۲۶۳)، و یا در مورد گام‌های موسیقیِ بلوز که مهم‌ترین سرچشمه‌ی موسیقیِ جَز نیز محسوب می‌شوند، باید گفت که توسط این گام‌ها، تئوری موسیقیِ کلاسیکِ غربی به‌چالش کشیده می‌شود، وجودِ دو فاصله‌ی سوم کوچک، دو فاصله‌ی نیم‌پرده، و دو فاصله‌ی پرده با چیدمانِ سوم کوچک، پرده، نیم‌پرده، نیم‌پرده، سوم کوچک، و پرده برای گامِ مینورِ بلوز که با حذف فواصل نیم‌پرده‌ای، به گامِ پِنتاتُنیکِ بلوز تبدیل می‌شود، و پرده، نیم‌پرده، نیم‌پرده، سوم کوچک، پرده، و سوم کوچک برای گامِ ماژورِ بلوز (cf. Greenblatt, 2004, 5)، که در ساختارِ هیچ‌یک از گام‌های موسیقیِ کلاسیکِ غرب یافت نمی‌شود (لوین، ۱۹۹۵، ۳۱۵) مثالی بر این مدعاست. بسیاری از این موسیقی‌ها به علت استفاده از پِنتاتُنیسم، که از فواصل دوم بزرگ و سوم کوچک، و هارمُنی‌های متشکل از آکُردهای هفتم، نهم، و سیزدهمِ دُمینانت، هفتمِ دُمینانتِ کاسته، هفتم دُمینانتِ معلق، هفتمِ کوچک، و هفتم بزرگ و غیره تشکیل شده است، از صدادهیِ کاملاً متفاوتی با موسیقیِ ایرانی و شرقی برخوردارند، ملُدی‌ها، ریتم‌ها، و تکنیک‌ها هم کاملاً متفاوت‌اند، و تقریباً هیچ خبری از فواصل ربع‌پرده‌ای با صدادهیِ شرقی که گاهی در موسیقی‌های نوع اول، خصوصاً موسیقی‌های محدوده‌ی بالکان شنیده می‌شوند نیست[۵].

در بسیاری از قطعات جَز و بلوز، از ترکیبِ گام‌های ماژور و مینورِ بلوز به‌صورت متناوب در طول یک قطعه‌ی واحد استفاده می‌شود، یکی از اصولِ بنیادیِ ملُدی‌های مشتق‌شده از سبک بلوز، اجرای عبارات مبتنی بر فواصلِ گامِ ماژورِ بلوز روی آکُردهای درجات اول، سوم، و ششم، و اجرای عبارات مبتنی بر گامِ مینورِ بلوز روی آکُردهای درجات دوم، چهارم، پنجم، و هفتم است. ساختارِ ملُدی در موسیقی‌های آنگلوساکسُن بر اساس گسترشِ ملُدیک (تغییرِ خط ملُدی) و ریتمیکِ (واریاسیون‌های ریتمیک) موتیف‌هاست. سکانس‌های کروماتیک (استفاده از درجات گام کروماتیک یا با استفاده از چرخه‌ی فاصله‌ی پنجم) و دیاتونیک (انتقال در همان تُنالیته)، استفاده از مُدهای کلیسایی، مُد کاسته (اُکتاتُنیک)، حرکات پله‌ای روی درجات گام، استفاده از *Break* (فیگورِ کوتاه انتقال‌دهنده بین بخش‌ها) و *Riff* (جمله‌های ۲ یا ۴ میزانیِ ساده که هنگام بداهه‌پردازی تکرار می‌شوند) از مهم‌ترین عناصرِ ملُدی‌های این نوع موسیقی هستند (بریل، ۱۳۹۳، ۴۱-۵۷). ایجاد تنش از طریقِ پرش‌های با فواصل چهارم، پنجم، و ششم، استفاده از سکانس‌های صعودی یا نزولیِ شدید به همراه نُتِ پدال، به‌کارگیریِ تریادهای کاسته و تریوله‌های پی‌درپی، سکانس‌های تریادیک مبتنی بر دایره‌ی پنجم‌ها به‌صورتِ ساعت‌گرد (لوین، ۱۹۹۵، ۲۰۵-۲۵۰) نیز از دیگر اِلمان‌های ملُدی‌های موسیقی‌های آمریکایی-آفریقایی هستند. از سوی دیگر، تکنیک‌های آوازیِ موسیقی‌های آمریکایی-آفریقایی هیچ قرابتی با تکنیک‌های آوازیِ شرق ندارند. وجود تکنیک‌هایی مانند فریادهای جیغ‌گونه، اصوات فالسِتو، انواع ویبراتو (خصوصاً در آوازهای خوانندگان جَز برای انتقال احساسِ سوئینگ) (Mclean, 2021، 52,54)، اجرای خارج از ریتم (Lay back)، کوتاه و بلندسازیِ واژه‌ها (Syncopation)، اجرای آزادِ خارج از تِمپو (Rubato)، اجرا با نیم‌پرده فاصله یا با فاصله‌ی یک تریتُن (Slide stepping) (Lee, 2020؛ لوین، ۱۹۹۵، ۴۵)، استفاده از تکنیک صدای سینه به جای صدای سر با اعمال فشار و انرژیِ بالا (Belting)، که آن را تلفیقی از صدای سر و سینه نیز می‌دانند (Mclean, 2021, 23)، تکنیک‌های مرتبط با احساسِ موسیقیِ بلوز مثلِ غُرغُر کردن و خَراش (Growl and scratch) که در واقع الهام‌گرفته از صدای ترُمپت و ساکسُفُن است (Ibid., 49)، همین‌طور تکنیک‌های مشابهی چون خُرخُرکردن (Rattle)، گرفتگیِ صدا (Hoarse)، و ناله (Creak) (Shevchenko, 2019, 227)، در این نوع موسیقی بسیار پُرکاربرداند. ویژگی‌های دیگری مانند بلندی صدای خواننده و پُرانرژی بودن (به‌صورت اغراق‌شده) نیز از اِلمان‌های بنیادیِ آوازِ راک و متال هستند. در ژانرهای موسیقیِ راک، اصواتِ دیستُرت‌شده که با نامِ *dis tones* شناخته می‌شوند یکی از مهم‌ترین عناصرِ زیبایی‌شناسیِ این آثار به‌شمار می‌روند (Mesia and Ribaldini, 2015, 389). ویبراتوهای حنجره‌ای (شامل دو عنصرِ نرخ و وسعتِ ویبراتو، به‌صورتِ هم‌زمان یا مجزا) و چکشی (ایجاد حس ضربان بدون تغییر گام)، و تکنیک تولید صدایِ غُنه‌ای/ تودماغی (Twang)، نیز از دیگر تکنیک‌های آوازیِ این سبک موسیقی‌ها هستند (Ibid., 390). از آنجایی که این موسیقی اساساً یک موضوعِ ریتمیک است (Brown, 1991, 115)، اولاً ریتم‌های خاصِ آفریقایی-آمریکایی در بیشترِ موسیقی‌های این سبک نسبت به

ملُدی اولویت دارند، و ثانیاً به همین دلیل، به‌سادگی قابل متن‌گذاریِ مناسبِ فارسی نیستند. هارمُنی در موسیقی‌های مشتق‌شده از جَز، نسبت به تُنالیته‌های معمولِ اروپایی، از جهت‌وریِ دنباله‌دارِ کم‌تری برخوردار است که دلیلِ آن استفاده‌ی این موسیقی از ساختارهای پنتاتُنیکِ جَز، و هگزاتُنیک و مُدالِ مبتنی بر بلوز است، همچنین در این موسیقی از آکُردهایی که از نظر آکُستیک ناهماهنگ صدا می‌دهند نیز استفاده می‌شود که جزوی از هویّتِ موسیقیِ راک است (Biamon-te, 2010, 95)، در گامِ موسیقیِ بلوز، آکُردهایی که روی درجاتِ دوم، سوم، و ششم تشکیل می‌شوند، حتی در جاهایی که وضعیت کادانسی نباشد، تمایل زیادی به حل شدن روی تُنیک دارند (Pedler, 2011, 7)، در هارمُنیِ موسیقیِ اروپایی، چنین تمایلی معمولاً روی آکُردِ درجه‌ی هفتم (محسوس) یا روی آکُردهای درجات چهارم و پنجم وجود دارد، همچنین در برخی قطعاتِ موسیقی‌های آنگلوساکسُن از درجه‌ی هفتمِ نیم‌پرده بَم‌شده (فلت‌شده) به‌عنوان دُمینانت استفاده می‌شود، وضعیت در موسیقیِ متال نیز به همین مِنوال است.

فاطمی بر این باور است که این زبانِ موسیقایی [=آنگلوساکسُن] سازگاریِ اندکی با کلامِ فارسی دارد (۱۳۹۲، ۱۳۴)، نوشین نیز به غربی بودن زبانِ موسیقیِ راک ایرانی اذعان دارد (Nooshin, 2008, 14). یکی از این ناسازگاری‌ها، تلاشِ ناموفق در راستای تلفیقِ مفاهیمِ کلیشه‌ای و کلاسیکِ ادبیاتِ فارسی با موسیقیِ آمریکایی-آفریقایی است که اساساً فضایی متفاوت با مضامینِ شعرِ کلاسیک فارسی را تداعی می‌کند. به‌نظر می‌رسد پس از انقلاب، جدی‌گراییِ فضای فرهنگیِ ایران، و همین‌طور امیدِ موسیقیدانانِ داخلِ کشور برای کسب مجوز از وزارت ارشاد، دست‌مایه‌ی انتخاب اشعارِ کلاسیک ایرانی برای این موسیقی‌ها توسط موسیقیدانانِ این سبک شده باشد که نتیجه‌ی آن ناسازگاری بوده است. این عدم سازگاری از تفاوت در نظامِ عروضی-وزنیِ شعرِ فارسی و انگلیسی نیز سرچشمه می‌گیرد. وزن شعر فارسی از نوعِ «کمّیِ امتدادی» است که این نوع وزن بر پایه‌ی تعداد هجاها و کوتاهی و بلندیِ آن‌ها در دو مصراع شکل می‌گیرد، درحالی‌که وزن شعر انگلیسی از نوع «ضربی امتدادی» و بر مبنای توزیع هجاهای قوی و سبک شکل گرفته است. [...] (ابراهیمی، ۱۳۹۹، ۲۲). در مجموع، تفاوت ساختارهای وزنی، متریک-ریتمیک، و خصوصاً تلفظی و بیانی، و فقدان امکانِ معادل‌سازیِ مناسب، عواملِ اصلیِ ناسازگاریِ کلامیِ موسیقی‌های مردم‌پسندِ آنگلوساکسُن با زبان فارسی هستند که در عمل، منجر به ناشی‌گری در تطبیق هجاها با ریتم توسط سازندگانِ این نوع موسیقی‌ها شده‌اند.

## نتیجه

موسیقیِ مردم‌پسندِ غربی در ایران، متأثر از چگونگیِ زیست و دگردیسیِ این نوع موسیقی در کشورهای غربی است. عواملی چون تعامل و شباهت فرهنگی با کشورهای اروپای شرقی و منطقه‌ی بالکان و نفوذ فرهنگِ اسلامی در این منطقه، فروپاشیِ بلوکِ شرق، گسترشِ هنر و فرهنگِ آمریکایی-انگلیسی در جهان، افزایش غرب‌گرایی و تجددخواهی در ایران و راه‌اندازیِ رادیوتلویزیون، و چهار دهه زندگیِ ایرانیان در کشورهای اروپای غربی و آمریکا و ظهور موسیقیدانانِ جدید در جمعیتِ دیازپورای ایرانی، از مهم‌ترین دلایل افزایش و نیز تغییر گرایشِ موسیقیدانان و مخاطبین، به موسیقی‌های مردم‌پسندِ غربی در ایران هستند. موسیقیِ مردم‌پسند در ایران، هم‌زمان با تغییر شرایط اجتماعی و فرهنگی، مانند دیگر نقاط جهان، محل بروز و نمایش چرخش‌های سیاسی، فرهنگی، هویّتی و ذائقه‌ای بوده است. اولین نوع از موسیقی‌های مردم‌پسندِ غربی در ایران، موسیقی‌هایی هستند که با الهام و یا تقلید از موسیقی‌های مردم‌پسندِ یهودی، لاتین، موسیقیِ مناطقِ اروپای شرقی و جنوبی، و شبه‌جزیره‌ی بالکان که به سلیقه‌ی موسیقیاییِ شرقی نزدیک هستند، ساخته می‌شدند. نوع دومِ موسیقی‌های مردم‌پسندِ غربی در ایران، موسیقی‌هایی هستند که خاستگاه آن‌ها کشورهای آنگلوساکسُن است. این نوع موسیقی‌ها فاقد هرگونه خودبسندگیِ فرهنگی و سنّتی برای ایرانیان هستند، و به همین دلیل تجددگرایانه‌تر از موسیقی‌های مردم‌پسندِ نوع قبلی نیز جلوه می‌کنند. این موسیقی‌ها که طیفِ وسیعی از انواع موسیقی‌های راک، متال، جَز، بلوز، راک ان رول، ریتم اند بلوز، سول، کانتری، و بسیاری زیرشاخه‌های این سبک‌ها را در برمی‌گیرند، در ابتدای ورودشان به ایران، بیشتر موردتوجه موسیقیدانانی قرار گرفتند که در دانسینگ‌ها و کلاب‌ها به اجرای موسیقی می‌پرداختند. در دهه‌های بعدی، خصوصاً از دهه‌ی ۱۳۷۰ شمسی به بعد است که با افزایشِ فعالیت گروه‌ها و خوانندگانِ غالباً داخلی، برخی ژانرهای موسیقی‌های مردم‌پسندِ آنگلوساکسُن در میان توده‌ی جامعه، به‌ویژه نسل جوان، جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد. نتایج حاصل از بررسی علل گرایش به موسیقی‌های مردم‌پسندِ غربی در ایران، از نقطه‌نظر بستر فرهنگی، و نیز از منظرِ زیبایی‌شناسی قابل‌توجه است. رویکرد رسانه‌های جمعی، سودای رهایی از سنّت به‌سوی مدرنیته، شهری شدن، رواج سبک زندگی بورژوازی، گرایش بخش زیادی از قشر تحصیل‌کرده به موسیقیِ غربی در این دوره‌ی تاریخی، و پس‌ازآن، تغییر سبکِ زندگیِ ایرانیان در هر دو بُعدِ رفتاری، و ارزشی-نگرشی، و چندین دهه زندگیِ ایرانیان در کشورهای غربی، به تأثیرپذیری بیشترِ ایرانیان از مضامین فرهنگِ غربی، و تغییرِ رویکرد در انتخابِ موسیقیِ مردم‌پسندِ جامعه کمک کرده است. در میان موسیقیدانان، انگیزه‌ی درنوردیدنِ مرزهای شرق و غرب، و دست‌یابی به بازارهای خارجی، از شاخص‌ترین دلایل گرایش به موسیقی‌های مردم‌پسندِ غربی است. از منظر زیبایی‌شناسی، موسیقی‌های مردم‌پسندِ نوعِ اول، با زیبایی‌شناسیِ موسیقی ایرانی نزدیکی دارند، اما موسیقی‌های مردم‌پسندِ کشورهای آنگلوساکسُن با زیبایی‌شناسیِ موسیقیِ ایرانی فاصله‌ی بسیار دارند. از سوی دیگر، موسیقیِ کشورهای آنگلوساکسُن، برای مخاطبِ ایرانی فاقد اصالت است، چراکه اشتراکات تاریخی، و فرهنگیِ خاصی بین جهان شرق و جهان کشورهای آنگلوساکسُن وجود ندارد. در مسئله‌ی رابطه‌ی کلام و موسیقی، باید پذیرفت که موسیقی‌های آنگلوساکسُن دارای حداقل پتانسیلِ تلفیق با شعرِ فارسی‌اند، چراکه اساساً وزنِ شعر فارسی با وزنِ شعرِ انگلیسی متفاوت است، این مسئله در موردِ عروض شعرِ فارسی و انگلیسی نیز صادق است، همچنین نظامِ ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها در دو زبان با یکدیگر نزدیک نیست. اشعارِ موسیقی‌های آنگلوساکسُن در واقع سطرهای فرمولیزه شده‌ای هستند که با آنچه در ذهن یک ایرانی از

شعر نقش می‌بندد کاملاً متفاوت‌اند، و نتیجه اینکه این ساختارها با از آنِ موسیقیِ ایرانی و شعرِ فارسی کاملاً ناهمگن‌اند.

## پی‌نوشت‌ها

۱. نِتِل برندهای برخی شرکت‌های تولید و پخش کاست و صفحه‌های موسیقی در دهه‌ی ۱۳۴۰ در ایران را ذکر کرده است: رویال، آهنگِ روز، مونوگرام، ایران‌گرام، تیپ‌تاپ، نغمه‌ها، فروشگاه داریوش شیراز، گُلدن، مؤسسه پخش صفحه ایران (Nettl, 1972, 220).

۲. جمشید شیبانی فرزند عنایت‌الله‌خان شیبانی (اولین رئیس هنرستان هنرپیشگی) و نوه‌ی دخترِی میرزاعبدالله بود که فعالیت هنری را از ۱۳۱۷ با پیش‌پرده‌خوانی آغاز کرد. او در ۱۳۱۹ موسیقیِ پاپ اروپایی را عملا با اجرای آهنگِ یاد شده در رادیو ایران آغاز کرد. در سال ۱۳۲۵ برای تحصیل به آمریکا رفت و بعدتر علاوه بر ضبط موسیقی روی صفحات سی‌وسه دور، در ۱۹۵۸ برای کمپانیِ مترو گلدن مِیر موسیقیِ فیلم ساخت (زرین‌نقش، ۱۳۸۸).

۳. بر اساس فرهنگ‌لغت آکسفورد، اصطلاح «آنگلوساکسُن» در اواخر قرن نوزدهم، به صورت بلاغی برای انگلیسی در معنای وسیع‌تر یا قوم‌شناختیِ آن، به منظورِ اجتناب از محدودیت تاریخیِ آن به عنوان [زبانی] متمایز از اسکاتلندی، یا محدودیت سیاسیِ مدرنِ آن در مقابل آمریکاییِ ایالات متحده اعمال شد. بنابرین ۱. تمام افراد توتونی‌تبار (ژرمن‌هایی که در شمال اروپا و دانمارک می‌زیستند) یا کسانی که خود را چنین می‌دانند، در انگلستان، اسکاتلند، و ایرلند و ۲. تمام این تبار در جهان، خواه تابع بریتانیای کبیر باشند یا ایالات متحده‌ی آمریکا، آنگلوساکسُن شناخته می‌شوند (Reynolds, 1985, 395-396).

۴. در یکی از پژوهش‌هایی که بر مبنای مصاحبه میدانی انجام شده است (شکوری، ۱۳۸۵)، پژوهشگر به بررسیِ هویت اجتماعیِ متأثر از مصرف فرهنگی پرداخته است، نتیجه‌ی این پژوهش نشان می‌دهد که گرایش جوانان به موسیقی‌های مردم‌پسند غربی-آمریکایی (مثل هوی‌متال) با سرمایه‌ی فرهنگی و آموزش همبستگیِ مثبت دارد.

۵. در موسیقی‌های جَز و بلوز، نُتِ بلو، برای یادآوریِ این فواصل نواخته می‌شود (با اجرای همزمانِ یک نُت و نُتِ همسایه).

## فهرست منابع

ابراهیمی، میثم؛ دلبری، حسن و رحمتی، مرضیه (۱۳۹۹)، بررسی تطبیقی نظام عروضی در زبان‌های فارسی و انگلیسی، مجله علمی *جستارنامه‌ی ادبیات تطبیقی*، ۴(۱۳)، ۶-۳۰.

امیرمظاهری، امیرمسعود (۱۳۹۲)، نقش سرمایه فرهنگی و تمایز طبقاتی در شکل‌گیری و تدوین جامعه‌شناسی موسیقی (با تأکید بر دیدگاه‌های آدرنو، پیترسون، و بوردیو)، *مطالعات جامعه‌شناسی*، ۵(۱۹)، ۷-۲۰.

بریل، ایگور (۱۹۷۹)، *هارمونی جز در بداهه‌پردازی برای پیانو و سایر سازها*، ترجمه پیمان سجادی (۱۳۹۷)، تهران: انتشارات سرود.

بنیامین، والتر (۱۹۳۵)، اثر هنری در اثر بازتولید مکانیکی، ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان (۱۳۸۰)، *زیباشناخت*، ۳(۵)، ۱۵۱-۱۶۶.

زرین‌نقش، مژگان (۱۳۸۸)، یادی از جمشید شیبانی بدعت‌گزار موسیقیِ پاپ ایران و خواننده‌ی ترانه‌ی معروفِ سیمین‌بری، ماهنامه هنر موسیقی، ۱۲(۱۰۱)، ۳۴-۳۵.

سراجی، سپهر؛ فاطمی، ساسان (۱۳۹۹)، بازشناسی ویژگی‌های مرکزی موسیقی ایران به‌عنوان عناصر هویت‌ساز در این سنت، *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۵(۲)، ۵۷-۶۶.
doi :10.22059/JFADRAM.2020.286556.615341

شکوری، علی (۱۳۸۵)، تمایزپذیری و هویت اجتماعی مبتنی بر مصرف: مطالعه‌ی موردی جوانان شهر تهران، مجله *جهانی رسانه*، ۱(۲)، ۵۱-۸۴.

شوکر، روی (۲۰۰۱)، *شناخت موسیقی مردم‌پسند*، ترجمه محسن الهامیان (۱۳۸۴)، تهران: مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور.

صمیم، رضا؛ فاطمی، ساسان (۱۳۸۶)، پژوهشی جامعه‌شناختی در باب مصرف موسیقایی در بین افرادی با پایگاه اجتماعی متفاوت (مطالعه‌ی موردی تهران)، نشریه *هنرهای زیبا: معماری و شهرسازی*، ۱۲(۳۲)، ۱۲۷-۱۳۵.

فُن اَپن، رالف (۲۰۰۸)، درباره‌ی زیبایی‌شناسیِ موسیقیِ مردم‌پسند، ترجمه مرتضی عابدینی‌فرد (۱۳۸۹)، فصلنامه *موسیقی ماهور*، ۱۲(۴۷)، ۱۸۹-۲۰۴.

فاضلی، محمد (۱۳۸۶)، *جامعه‌شناسی مصرف موسیقی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۲)، نگاهی گذرا به پیدایش و رشد موسیقی مردم‌پسند در ایران از ابتدا تا سال ۱۳۵۷، فصلنامه *موسیقی ماهور*، ۶(۲۲)، ۲۷-۴۱.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۰)، به‌سوی نظریه‌ای تازه درباره‌ی موسیقیِ مردم‌پسند، نشریه *هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲(۳)، ۱۱۹-۱۳۲.

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

فاطمی، ساسان (۱۳۹۸)، تأملاتی دیگر بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند و فرهیختگی چندپاره، فصلنامه *موسیقی ماهور*، ۲۱(۸۴)، ۳۱-۶۳.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۹)، موسیقیِ مردم‌پسند: چند نکته‌ی کلیدی، فصلنامه *موسیقی ماهور*، ۲۳(۹۰)، ۹-۳۰.

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

کوثری، مسعود (۱۴۰۱)، *درآمدی بر موسیقی مردم‌پسند*، تهران: لوگوس.

لوین، مارک (۱۹۹۵)، *تئوری، هارمونی و فرم در موزیک جز*، ترجمه شهاب طالقانی (۱۴۰۰)، تهران: نقش جهان.

میریان، میثم؛ اسعدی، هومان و اسلامی، شهلا (۱۴۰۰)، تحلیل آدرنویی از نظریه صنعت فرهنگ و کالاسازی در موسیقیِ ایران از منظر جامعه‌شناسی، *مطالعات جامعه‌شناسی*، ۱۴(۵۳)، ۷۱-۸۹.
doi:10.30495/JSS.2021.1921872.1296

نتل، برونو (۱۹۹۴)، تأثیر غرب بر موسیقیِ ملل، ترجمه حمیدرضا ستّار (۱۳۸۴)، فصلنامه *موسیقی ماهور*، ۵ (۱۹)، ۳۳-۴۹.

Biamonte, N. (2010). Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music. *Music Theory Spectrum*, (32)2, 95-110.

Breyley, G; Fatemi, S. (2016). *Iranian Music and Popular Entertainment: From Motrebi to Losanjelesi and beyond*. New York: Routledge.

Brown, L. (1991). The Theory of Jazz Music "It Don't Mean a Thing...". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (49)2, 115-127.

Frith, S. (1991). The Good, the Bad, and the Indifferent: Defending Popular Culture from the Populists. *Diacritics*, (21)4, 101-115.

Greenblatt, D. (2004). *The Blues Scales: Essential Tools for Jazz Improvisation*. Petaluma: Sher Music.

Horowitz, A. (1999). Israeli Mediterranean Music: Straddling Disputed Territories. *Journal of American Folklore*, (112)445, 450-463.

Lee, H. (2020). A Study on Jazz Vocal Variation Techniques -Focusing on Jazz Ballad Style Techniques. *Asia-pacific Journal of Convergent Research Interchange*, (6)9, 141-150.

Mclean, J. (2021). *A study in effective teaching methods for jazz voice technique in higher education*. Colorado: College of Performing and Visual Arts.

*Master Thesis*: Department of Languages and Literature, The University of Utah.

Reynolds, S. (1985). What Do We Mean by "Anglo-Saxon" and "Anglo-Saxons". *Journal of British Studies*, (24)4, 395-414.

Shevchenko, A. (2019). Scientific-methodological search in the sphere of jazz vocal: a comparative analysis. *Pedagogical Sciences*, (155), 226-229.

Spanos, K. A. (2016). *Dancing the archive: Rhythms of change in post-volcano identities on Montserrat, West Indies* (Doctoral dissertation, University of Maryland, College Park).

Tagg, P. (1982). Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music*, (2), 37-67.

Mesia, S; Ribaldini, P. (2015). Heavy Metal Vocals: A Terminologycompendium. *Modern Heavy Metal: Markets, Practices And Cultures.* International Academic Conference.

Nettl, B. (1972). Persian Popular Music in 1969. *Ethnomusicology*, (16)2, 218-239.

Nooshin, L. (2008). The Language of Rock: Iranian Youth, Popular Music, and National Identity. *culture and society in Iran*, 69-93, Oxford: Psychology Press.

Nooshin, L. (2016). Jazz and its Social Meanings in Iran: From Cultural Colonialism to the Universal. J*azz Worlds/World Jazz*, 125-149. USA: Chicago University Press.

Pedler, P. (2011). The blues scale. *10th Australasian Piano Pedagogy Conference Proceedings*.

Prindle, J. (2014). The devil's prayers: metal music in Iran.