فصلنامه‌ی
نشریه جوانان هوادار حزب چپ ایران (فدائیان خلق)
شماره دو
پاییز ۱۳۹۸

در این شماره میخوانید

موسیقی زبان حسی اعتراض

- موسیقی زیرزمینی
- موسیقی خیابانی
- موسیقی ایرانی
- زن بودن و خواننده بودن
- موسیقی آوانگارد
- هوره نوایی چند هزارساله
- هیم ملودی
- راک، موسیقی شورشی
- موسیقی اعتراضی

"برای اینکه شنیده شوید، باید با صدای بلند فریاد زد!"

فصلنامه ی مُروا

مُروا به معنی مژده و فال نیک است

نشـریه جوانـان هـوادار حـزب چـپ ایـران (فدائیـان خلـق)

شماره دوم پاییز ۱۳۹۸

زیرنظر شورای سردبیران با مسئولیت دو سردبیر:

مراد رضایی و علی صمد

همکاران این شماره:

حسین غبرایی، پری عیسی زاده، آرش چاکری، مـراد رضایـی، بیـژن میثمـی، حسـن نـادری، فریبـرز کرمـی، ایدالـی صمـد و میـلاد مجیـدی

صفحه آرایی و طراح گرافیک :

میـلاد مجیـدی

آدرس ایمیل:

morva.lpi@gmail.com

فهرست مطالب :

سرمقاله:

موسیقی زبان حسی اعتراض و امکان عبور از تبعیضات و مرزهای تصنعی ۴

چـرا بـه موسـیقی گـوش می‌کنیـم؟ عملکردهـای روان شـناختی گـوش دادن بـه موسـیقی: ترجمـه: حسـین غبرایـی ۶

«زن بـودن و خواننـده بـودن»؛ دو جـرم مضاعـف بـرای خوانـندگان زن ایرانـی: مصاحبـه علـی صمـد بـا پری عیسـی زاده خواننـده، شـاعر و ترانه سـرای ایرانی سـاکن سـوئد ۱۰

نگاهـی بـه نظـرات آلـن بدیـو در مـورد موسـیقی- "اثـر هنـری، یـا امـکانِ ناممکـن!": نوشـته ولادیمیـر سـفلات ۱۷

موسیقی خیابانی ایران در چهار میزان: نوشته مراد رضایی ۲۰

سـایت‌های موسـیقی، تاریـک خانـه‌ی اشـباحی کـه تیشـه بـه ریشـه‌ی موسـیقی زیرزمینـی می‌زننـد!: مصاحبـه علـی صمـد و مـراد رضایـی بـا آرش چاکـری نویسـنده، شـاعر، ترانـه سـرا و منتقـد ادبـی ۲۴

معرفـی گـروه موسـیقی تلفیقی "هیـم ملـودی": نوشـته بیـژن میثمـی..... ۲۸

موسـیقی ایرانـی و عرفـان ایرانـی؛ گذر از خفقان بسـوی آزادی: نوشـته بیژن میثمـی ۳۰

هـوره؛ نوایـی چنـد هـزار سـاله، از میـان زاگـرس: نوشـته فریبـرز کرمـی ۳۲

ما بیشـتر شـبیه یک گروه دوسـتانی بودیم که موسـیقی را دوسـت داشـتند!: مصاحبه ای کوتاه بـا خواننـده، ترانه سـرا و بازیگر دو رگه بلژیکی- ایرانی ایدالـی صمـد..... ۳۶

موسـیقی زیرزمینـی، سـرمایه‌ای اجتماعـی و فرهنگـی در ایـران!: نوشـته علـی صمـد..... ۳۸

بـرای اینکـه شـنیده شـوید، بایـد بـا صـدای بلنـد فریـاد زد! "تاریخچـه‌ای مختصـر از نقـش موسـیقی در جنبش‌هـای اعتراضـی": مقالـه مشـترک و جمعـی بزبـان فرانسـه نوشـته ایدالـی صمـد، م. م. و علـی صمـد- ترجمـه از حسـن نـادری ۵۲

بـرای اینکـه شـنیده شـوید، بایـد بـا صـدای بلنـد فریـاد زد!: مقالـه مشـترک و جمعـی بـه زبـان فرانسـه نوشـته ایدالـی صمـد، م. م. و علـی صمـد.....۶۱

مـا بیشـتر شـبیه یـک گـروه دوسـتانی بودیـم کـه موسـیقی را دوسـت داشـتند!: مصاحبـه ای کوتاه با خواننده، ترانه سـرا و بازیگر دو رگه بلژیکی- ایرانی ایدالی صمد به زبان فرانسـه.....۶۹

همدردی با هموطنان

هر شلاقی که فرود می‌آید
دو صدا دارد
یک صدا را شلاق زن می‌شنود
صدای دیگر را شلاق شده
ما صدای دوم شلاق هستیم
کدام صدا قوی‌تر است؟!
نرون و رضا شاه صدای اول را می‌شنوند
صدای دوم را ما می‌شنویم
عرقش را شلاق زن پاک می‌کند
ما نیز عرق‌مان را پاک می‌کنیم
شلاق بعدی را که می‌زند می‌گوییم
محکم‌تر از این هم می‌توانید بزنید آقا،
ما شما را محکم‌تر زده‌ایم...

رضا براهنی

در روزهایـی کـه آتـش و خـون، بـر حیـات میلیون‌هـا ایرانـی مسـلط شـده بـود، در رزوهایـی کـه تـلاش بی‌قفـه بـرای تغییـر وضعیـت موجـود، بـا فرمـان گلولـه و تیـر خـلاص پاسـخ می‌گرفـت و در رزوهایـی کـه تمـام حامیـان تـداوم وضعیـت موجـود، دسـت در دسـت هـم داده بودنـد تـا معیشـت روزمـره‌ی طبقـات متوسـط و فرودسـت ایـران را بـه محـاق نابـودی بکشـانند، جوانـان ایرانـی، بـی کـه بـر خـلاف ادعاهـای فرماندهـان خیانـت و جنایـت و سـرکوب، از جایـی حمایـت شـوند، عاشـقانه و پـر شـور در مقابـل توحـش عریـان سیسـتم ایسـتادند.

بیـش از هفـت هـزار زندانـی، بیـش از دویسـت کشـته و صدهـا زخمـی، قربانیـان ایـن عصیـان اجتماعـی بودنـد. امـا ضـرر حکومـت بسـا بزرگ‌تـر بـود. جمهـوری اسـلامی، بیـش از پیـش در بحـران مشـروعیت و تـرس از مـردم فـرو رفـت.

نشـریه‌ی مُـروا ضمـن همـدردی بـا قربانیـان و تسـلیت بـه خانواده‌هایـی کـه داغ جـوان دیدنـد، اسـتمرار مبـارزه علیـه وضعیـت موجـود را تنهـا راه پایـان فلاکـت مـداوم می‌دانـد.

نشـریه در روزهـای اوج اعتراضـات بـرای انتشـار آمـاده بـود. امـا از نقطـه نظـر اخـلاق رسـانه‌ای، تصمیـم گرفتیـم حتـی لکـه‌ای بـر تمرکـز عمومـی بـر اعتراضـات مـردم ایـران نیندازیـم.

پیروز باد فریاد مشترک مردم ایران

سرمقاله

موسیقی زبان حسی اعتراض و امکان عبور از تبعیضات و مرزهای تصنعی

«همچنان که خشونت این نظام آشکارتر می‌شود، قدرتش نیز فزونی می‌گیرد. سینما و رادیو دیگر نیازی ندارند تا به هنری بودن تظاهر کنند. این حقیقت که آن‌ها فقط نوعی کسب و کاراند، به ایدئولوژی رایج بدل می‌شود تا مزخرفاتی را که سینما و رادیو عامدانه تولید می‌کنند، توجیه کند. این رسانه‌ها خود را صنعت می‌نامند و زمانی که رقم درآمدهای مدیران آن‌ها منتشر می‌شود، هر شک و تردیدی در مورد سودمندی اجتماعیِ محصولاتِ تولید شده، برطرف می‌گردد!»

این سطرها را تئودور آدورنو، روشنفکری که عمده‌ی شهرت خود را مدیون نقد «صنعت فرهنگ» است نگاشته است. می‌توان با نقد او به فرهنگِ بدل به صنعت شده‌ی امروز همدل بود. همچنین می‌توان بخش‌هایی از نقد او به هنرمندان «غربی» را در موسیقی رایج امروز ایران، و در میان خوانندگان پرفروش امروز، رهگیری کرد.

اما با توجه به وضعیت خاص حکومت مسلط بر ایران و برخورد چهل ساله‌ی ایدئولوژی مسلط با موسیقی، باید چند قدم از نقد آدورنو به صنعت فرهنگ عقب‌تر ایستاد! تیغ سانسور و محدودسازی موسیقی که در چهل سال گذشته، در مقاطعی با شدت بیشتر و در سال‌هایی با مسامحه‌ی نسبی همراه شده است، می‌تواند و باید سرآغاز نگاه منتقدانه‌ی ما به وضعیت موسیقی در ایران باشد. موسیقی در ایران، برای رسیدن به نقطه‌ای که آدورنو «صنعت فرهنگ» می‌نامد، باید راه پر پیچ و خم سانسور و سرکوب را به جان بخرد. بنابراین علاوه بر نقد «صنعت فرهنگ» انتقاد از «سانسور فرهنگ» نیز بخشی از رسالت روشنفکر ایرانی در زمینه‌ی موسیقی است.

همین تضاد میان موسیقی و ایدئولوژی مسلط، در چهل سال گذشته یک نقش ویژه‌ی اجتماعی را به موسیقی در ایران محول کرد؛ موسیقی به مثابه‌ی یک نهاد اجتماعی، در پیوند با زندگی روزمره‌ی مردم، توانست سریع‌تر از سایر اَشکال هنر و همچنین پیش‌تر از سایر نهادهای مدنی، مقاومت در مقابل وضعیت موجود را آغاز کند. در دو دهه‌ی آغازین حیات جمهوری اسلامی، حتی گوش کردن به «مستی هم درد منو دیگه دوا نمی‌کنه!» از هایده، می‌توانست علاوه بر تفریح، یک اعتراض و مقاومت تلقی شود!

رشد تکنولوژی و رسانه از یک سو، و ظهور مطالبه‌ی «انتخاب آزادانه‌ی شیوه‌ی زندگی» توسط جوانان از سوی دیگر، تیغ سانسور جمهوری اسلامی را لاجرم هر روز کندتر کرد. نهادهای سرکوب دیگر نمی‌توانستند لای پتوی مخفی شده، در صندوق عقب یک خودرو دنبال دستگاه پخش و نوار ویدئو بگردند. چرا که نوارهای ویدئویی ابتدا به سی دی و سپس به کارت‌های حافظه‌ی یک سانتی‌متری بدل شده بودند! بنابراین نقش اعتراضی موسیقی تقویت شد که نمودهای آن را می‌توان در سرودهای «سر اومد زمستون» و «یار دبستانی من» که در اعتراضات سال هشتاد و هشت، از میان گرد و خاک چهل ساله سر برآورده بودند و در خیابان‌ها طنین‌انداز می‌شدند، دید.

خوانندگانی مانند محسن نامجو، سروش هیچکس، یاس و شاهین نجفی که هر کدام شیوه‌های اعتراضی مخصوص به خود را در موسیقی اجرا می‌کردند، در مدت کوتاهی به محبوب جوانان بدل شدند و نهادهای سرکوب فرهنگی و غیر فرهنگی جمهوری اسلامی، از این سرعت تکاملی تاریخ عقب ماندند.

سرمقاله

صدای زنان در سبک‌های مختلف موسیقی، که از دید ایدئولوژی مسلط قبیح و حرام بود، توانست به سرعت در گوشی‌ها و تلوزیون‌های ایرانیان جای خود را پیدا کند و تمثیل‌گر بخشی از اعتراضات مدنی زنان به نظام مردسالار باشد. صدای زن هر چند هنوز به صورت رسمی و علنی ممنوع است، اما این ممنوعیت در موسیقی زیرزمینی و در نشر اینترنتی معنایی جز به بن‌بست رسیدن ممنوعیت‌های جمهوری اسلامی ندارد!

حال نهاد سرکوب مجبور بود دو روند را به صورت موازی پیش ببرد: تولید موسیقی سخیف برای جایگزین کردن آن با سلایق جوانان به طور خاص و البته تداوم برخورد با تمام اَشکال موسیقی به صورت عام. دو روند متناقض و متضاد که وضعیتی پروبلماتیک را برای حکومت رقم می‌زند.

مجموع این عوامل سبب شد، سرعت رشد و تکامل کمی و کیفی موسیقی در ایران را، در دو دهه‌ی اخیر بسیار چشمگیر باشد و قابل قیاس با سال‌های پیش از آن نباشد.

با این تفاصیل می‌توان فهمید چرا مُروا در شماره‌ی دومش به سراغ موسیقی رفته است. در این شماره در یک مقاله‌ی پژوهشی به روند تکوین موسیقی زیرزمینی در ایران پرداخته شده است. همچنین تاریخچه‌ای مختصر از «اعتراض در قالب موسیقی» در جهان را ارائه کرده‌ایم. این مقاله هم در زبان اصلی آن، فرانسوی و هم با ترجمه‌ی فارسی نشر شده است. موسیقی خیابانی در ایران، که به خط مقدم تصادم فرهنگی مردم و حکومت بدل شده است نیز موضوع یکی دیگر از مقالات این شماره‌ی مُروا است. معرفی یک گروه موسیقی ایرانی-کانادایی و مصاحبه با دو خواننده و ترانه سرای ایرانی در دو سبک مختلف در خارج از کشور، و نیز گفتگو به زبان فرانسه با یک خواننده دو رگه ایرانی- بلژیکی در مورد سبک موسیقی گروهی که در آن فعالیت می کند نیز بخش‌های دیگری از این شماره‌ی نشریه است. در این میان، در مقاله‌ای به عملکردهای «روانشناسانه»ی موسیقی و نیاز انسان به موسیقی نیز پرداخته‌ایم. با وجود برخورد مدرن نشریه با موسیقی، اما نگاهی به سنت‌های موسیقیایی ایران نیز فراموش نشده است. موسیقی عرفانی ایران و همچنین هوره، به عنوان یک سبک موسیقی خاص ایران، مورد توجه مُروا بوده است.

اگر شماره‌ی پیشین نشریه را تورق کرده باشید متوجه خواهید شد که در ظواهر نشریه تغییر اساسی داده شده است. لوگوی نشریه تغییر کرده و آرایش صفحات به طور کلی دگرگون شده است. «تغییر پذیری» و عدم مقاومت در مقابل تحول، ولو در ظواهر، از ویژگی‌های نسل جوان است. و نشریه‌ی ما با توجه به نگاه‌های مخاطبان در شماره‌ی گذشته این تغییرات را لازم دانست.

امید که این شماره از نشریه بتواند، دریچه‌ای هر چند کوچک به جهان بزرگ موسیقی در ایران، برای مخاطبان بگشاید.

با مهر

شورای سردبیری نشریه‌ی مُروا

علی صمد و مراد رضایی

چرا به موسیقی گوش می‌کنیم؟
عملکردهای روان شناختی گوش دادن به موسیقی

ترجمه: حسین غبرایی

توضیح مترجم: متن حاضر حاصل تحقیقی گسترده توسط چند دانشگاه (آلمانی و آمریکایی) است که پس از بررسی بخش اصلی ادبیات موجود جهان درباره موسیقی و نظر سنجی های گسترده، به صورت این مقاله ارائه شده است. من تلاش کردم که ضمن وفادار ماندن به متن اصلی آنرا تا جایی که به محتوای کلی مقاله لطمه ای وارد نشود خلاصه کنم. با این امید که برای رفقا و خوانندگان قابل استفاده باشد

چرا به موسیقی گوش می‌کنیم؟ دانشمندان طی دهه‌های گذشته، عملکردهایی را که ممکن است گوش دادن به موسیقی آن را ایجاد کند، ارائه داده‌اند. در قسمت اول مقاله به بررسی تحقیقاتی می‌پردازیم که صریحاً به کارکردهای موسیقی مربوط است. بخش دوم مقاله تحقیقی است تجربی از صدها کارکردی که می‌توانند از مشارکت‌های بررسی شده استخراج شوند. این کارکردها به ۱۲۹ عنصر مفید تقسیم شدند که توسط ۸۳۴ پاسخ دهنده به آن‌ها امتیاز داده شد. این تجزیه و تحلیل‌ها، سه بُعد اساسی را متمایز می‌کنند:

مردم برای تنظیم خلق و خو و دستیابی به نوعی خودآگاهی و به عنوان بیان رابطه‌ی اجتماعی به موسیقی گوش می‌دهند. بُعدهای اول و دوم بسیار مهمتر از بُعد سوم ارزیابی شدند. نتیجه‌ای که این ایده را که موسیقی در درجه‌ی اول به عنوان ابزاری برای تکامل روابط اجتماعی است را رد می‌کند. این نتایج با توجه به نظریه‌ها در مورد منشا و عملکرد گوش دادن به موسیقی و همچنین برای استفاده از آن در روانشناسی و بررسی شناخت موسیقی مورد بحث قرار گرفته است.

مقدمه:

گوش دادن به موسیقی یکی از پیچیده‌ترین رفتارهای انسانی است. بسیاری از رفتارها دارای ابزاری قابل تشخیص‌اند که در جریان بقا و تکامل رشد یافته‌اند. گوش دادن به موسیقی یکی از محبوب‌ترین فعالیت‌های اوقات فراغت است که همراهی همه جانبه‌ای در زندگی روزمره‌ی مردم دارد.

اشتیاق به موسیقی ربطی به تحولات اخیر ندارد و فعالیت‌های موسیقیایی در همه‌ی فرهنگ‌های شناخته شده‌ی کهن وجود داشته که ریشه‌هایی ۲۵۰ هزار ساله دارد. در طول تاریخ دانشمندان رشته‌های گوناگون درباره‌ی ماهیت موسیقی اندیشیده‌اند. فیلسوفان، روانشناسان، انسان‌شناسان، موسیقی‌دانان و متخصصان مغز و اعصاب، در مورد منشا و هدف موسیقی نظریه داده‌اند. اما نقش موسیقی در طول تاریخ پوشیده مانده است و شواهد اندکی مانند حکاکی روی دیوار غارها و سنگ‌ها از آن‌ها در دست است. مطلعات تجربی عملکردهای موسیقی بسیار ناهمگون است. برخی از مطالعات آن را به انگیزه‌های فردی، بسیاری به هویت اجتماعی و دیگران به روانشناسی اجتماعی، زیبایی شناسی، روانشناسی فرهنگی یا روانشناسی شخصیت مرتبط می‌دانند. برخی صریحاً بر روی جمعیتی خاص مانند نوجوانان یا دانشجویان اتکا کرده‌اند.

هدف از این پژوهش استفاده از ادبیات موجود به عنوان مبدائی برای ارزیابی مجدد از عملکردهای ممکن موسیقی است. در قسمت اول نتایج حاصل از بررسی گسترده‌ی ادبیات در مورد عملکردهای اجتماعی موسیقی را خلاصه می‌کنیم. به طور خاص صدها نشریه را مشخص کردیم که صریحاً کارکردها، کاربردها یا فواید مختلفی از موسیقی را نشان می‌دهند و تلاش می‌کنیم تا بررسی‌های جداگانه‌ای برای ادبیات تجربی و ادبیات نظری ارائه دهیم. بسیاری از محققان عملکردهای بالقوه‌ی موسیقی را صرفاً از دیدگاه نظری مورد بحث قرار داده‌اند. برجسته‌ترین این نظریه‌ها مواردی هستند که ادعاهای تکاملی صریح را طرح می‌کنند. با این حال رویکردهای غیر تکاملی دیگری مانند زیبایی شناسی تجربی یا رضایتمندی نیز وجود دارد. به هر یک به طور خلاصه اشاره خواهیم داشت.

ادبیات نظری ارائه دهیم. بسیاری از محققان عملکردهای بالقوه‌ی موسیقی را صرفاً از دیدگاه نظری مورد بحث قرار داده‌اند. برجسته‌ترین این نظریه‌ها مواردی هستند که ادعاهای تکاملی صریح را طرح می‌کنند. با این حال رویکردهای غیر تکاملی دیگری مانند زیبایی شناسی تجربی یا رضایتمندی نیز وجود دارد. به هر یک به طور خلاصه اشاره خواهیم داشت.

عملکرد موسیقی با توجه به رویکردها یا نظریه‌های خاص:

مباحث تکاملی موسیقی را می‌توان در نوشته‌های داروین یافت. او در مورد برخی احتمالات احساس کرد که هیچ راه حل رضایت بخشی برای ریشه‌های موجود ندارد. اما روشنفکران دیگر کمتر محتاط بودند. به عنوان مثال میلر (Miler) اظهار داشت که موسیقی نوعی آمادگی بیولوژیکی برای تجلی انتخاب جنسی است، مانند دم طاووس! بنابراین موسیقی سیگنالی اجتماعی از نوعی آمادگی جسمانی را ارائه می‌دهد.

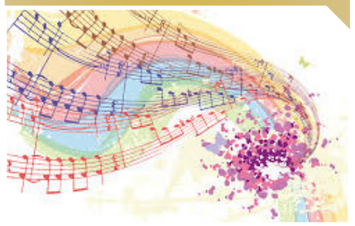
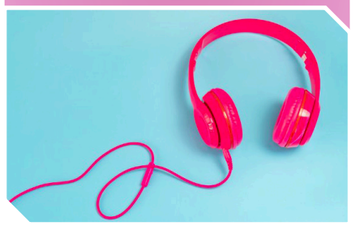
خط دیگر نظریه‌پردازی به موسیقی به عنوان وسیله‌ی ارتباط اجتماعی و عاطفی اشاره دارد. ایده‌ی مشابه این است که موسیقی به انسجام اجتماعی کمک می‌کند و از این طریق اثر بخشی فعالیت‌های گروهی را افزایش می‌دهد. آوازهای کار و جنگ، لالایی و سرودهای ملی، خانواده‌ها و گروه‌ها یا کل یک ملت را به هم پیوند می‌دهند. به همین ترتیب موسیقی ممکن است وسیله‌ای برای کاهش استرس اجتماعی و پرخاشگری باشد. این عقیده که موسیقی ممکن است به عنوان یک همبستگی اجتماعی عمل کند، طرفداران بسیار دارد.

نظریه‌ی تکاملی جدید توسط فالک (Falk) ارائه شده که در آن موسیقی ناشی از آواز یا آواهایی است که مادر برای حفظ رابطه‌اش با نوزادی است که بر زمین گذاشته شده و سیگنال تسلی بخشی است که نشانگر نزدیکی سرپرست در غیاب لمس جسمی است.

نگرش‌های جالب دیگری موسیقی را به اضطراب انسان نسبت به مرگ و تلاش برای درک معنی آن مربوط می‌داند. به طور مثال، دیسانایک (Dissanayake) می‌گوید که انسان‌ها از موسیقی برای کمک به درک گذرا بودن زندگی استفاده می‌کرده‌اند. موسیقی به روشی شبیه به اعتقادات مذهبی درباره‌ی آخرت یا اهداف متعالی‌تر، می‌تواند به کاهش اضطراب انسان از مرگ و میر کمک کند. مطالعات نوروفیزیولوژیک، ارتعاشات ناشی از موسیقی را باعث کاهش فعالیت در ساختارهای مغزی مرتبط با اضطراب می‌داند.

ایده‌هایی که به نقش موسیقی در احساس تعالی تاکید دارند. فریث (Frith) می‌گوید همه‌ی ما موسیقی مورد علاقه‌ی خودمان را گوش می‌کنیم. به عنوان یک چیز خاص، به عنوان چیزی که سرپیچی از دنیاست، از خود بی خود می‌کند و به جایی دیگر می‌برد. موسیقی ممکن است که وسیله‌ای برای فرار از خود باشد.

به طور کلی شوبرت (Schubert) استدلال کرده است که کارکرد بنیادی موسیقی پتانسیل آن برای ایجاد لذت در شنونده و همچنین در راستای آن است. تمام عملکردهای دیگر ممکن است تابعی از ظرفیت تولید لذت موسیقی باشد.

هر یک از نظرات بالا بر ریشه‌های بنیادی موسیقی تاکید دارند و علاوه بر آن‌ها تئوری‌های مختلفی هستند که چندین کارکرد هم زمان موسیقی را طرح می‌کنند. انسان‌شناسی موسیقی اغلب به مزایای متعدد اجتماعی و فرهنگی ناشی از موسیقی اشاره دارد. بسیاری دیگر از محققان از گمانه‌زنی‌های تکاملی درباره‌ی موسیقی دوری کردند و در عوض به روی شیوه‌های استفاده‌ی مردم از موسیقی در زندگی روزمره‌ی خود متمرکز شدند. رویکرد برجسته «استفاده و رضایت» است. این رویکرد بر نیازها و نگرانی‌های شنوندگان متمرکز است. می‌توان لیستی از کارکردهای بالقوه‌ی موسیقی مانند سرگرمی، شکل‌گیری هویت، جستجوی حس یا شناسایی فرهنگی را ارائه داد. و تحقیقی دیگر زیبایی‌شناسی تجربی است که طرفداران آن تجربه‌ی ذهنیِ زیبایی و لذت پس از آن را تجربه می‌کنند. و به این واقعیت اشاره می‌کنند که می‌توان از موسیقی برای فعال کردن خاطرات، تجارب، خلق و خو و احساسات استفاده کرد. حال بسیاری از کارکردهای موسیقی را که تاکنون درباره‌اش تحقیق شده خلاصه می‌کنیم: نظریه‌ی تکامل به عنوان نشانه‌ای از آمادگی بیولوژیکی، موسیقی به عنوان ابزار برقراری ارتباطات اجتماعی و عاطفی، موسیقی به عنوان هم‌بندی اجتماعی، به عنوان ابزاری برای رفع اضطراب در مورد مرگ، به عنوان نوعی گریز، به عنوان منبع لذت، به عنوان ابزاری برای گذران وقت، به عنوان پدیده‌ای اجتماعی و فرهنگی، با کارکردهای عاطفی، فیزیولوژیکی، زیبایی شناسی و...



نظرسنجی درباره‌ی عملکردهایی که موسیقی می‌تواند داشته باشد:

تعدادی از مطالعات سعی کرده‌اند طیف گسترده‌ای از کارکردهای موسیقی را شرح دهند. در اکثر آن‌ها از نظرسنجی‌هایی استفاده شده که از افراد خواسته شده است که شیوه‌ی استفاده از موسیقی را در زندگی خود مشخص کنند. در برخی مطالعات مصاحبه‌های تخصصی به منظور شناسایی کارکردهای احتمالی انجام شده است. ما اظهارات خود را به جامع‌ترین مطالعات محدود خواهیم کرد. گروه پژوهشی چامرو، پرموزیچ و فارنهام (Chamorro-Premuzic and Furnham) پانزده کارکرد موسیقی را بین دانش آموزان مشخص کردند و آن‌ها را به دسته‌های مجزای عاطفی، منطقی و استفاده از پس زمینه‌ها تقسیم کردند. برخی از بزرگترین نظرسنجی‌ها توسط پژوهشگری به نام بوئر (Boer) انجام شده که با بیش از هزار جوان در کشورهای مختلف مصاحبه و مجموعه‌ی کاملی از کارکردهی موسیقی را گردآوری کرده است. او با استفاده از تحلیل نتایج این مصاحبه‌ها، ده جنبه‌ی اساسی را یافت: احساسات، همیاری، خانواده، درددل‌ها، پیشینه‌ها، رقص، تمرکز، ارزش‌های سیاسی و فرهنگی. و به همین‌گونه در نظرسنجی‌های دیگر ابعاد دیگری را مانند هویت، مدیریت، بازآفرینی، انحراف، رفاه، مزایای درمانی و... طرح کردند.

نظرسنجی‌ها، مطالعات و مصاحبه‌های گوناگون با توجه به کارکردهای مختلف موسیقی، متفاوت است. با این وجود نتایج به دست آمده اغلب کاملاً مشابه‌اند. در سطحی بسیار گسترده آنها چهار گروهند که دائما ظاهر می شوند: کارکرد های اجتماعی، کارکرد های عاطفی، عملکردهای شناختی و عملکردهای فیزیولوژیکی.

برخی از رویکردهای نظری در مورد عملکرد موسیقی در مطالعات تجربی مورد بررسی قرار گرفته است. آن‌ها الگویی از رابطه‌ی پیشرفت نوجوانان در موسیقی و استفاده از آن را برایشان تهیه کردند. آن‌ها هفت کارکرد موسیقی را پیشنهاد کردند که به مسائل مربوط به رشد جوانان (ادغام در گروه همسالان، بلوغ جسمی یا رشد هویت) مربوط می‌شود. در دو مطالعه‌ی دیگر با تعداد زیادی از شرکت‌کنندگان از مدل «تقدم» استفاده کردند، که حاصلش مجموعه‌ای است با سی عملکرد موسیقی که پس از تجزیه و تحلیل آن را به شش بُعد کاهش دادند. لهمان (Lehmann) یک الگوی ترجیحی دیگر را ارائه کرد که به استفاده‌ی موفقیت آمیز از موسیقی برای ارائه‌ی کارکرد های خاص برای شنونده پدید می‌آید. او روش استفاده‌ی مردم از موسیقی را شناسایی کرد و آن‌ها را به پانزده استراتژی دریافت موسیقی مانند پاداش، انزوا، تمدد اعصاب و تعیین هویت کاهش داد.

همانطور که گفته شد همه‌ی این مطالعات سعی در ایجاد مجموعه‌ای جامع از کارکردهای موسیقی به منظور تهیه‌ی تصویری کلی از عملکردهای موسیقی ندارند، بلکه بسیاری از آنها بر جنبه‌های خاص مانند عملکردهای عاطفی، شناختی یا اجتماعی متمرکز شده‌اند.

نتایج:

تجزیه و تحلیل موارد اصلی، سه بُعد مجزا را نشان می‌دهد. این راه حل نسبت به گروه‌های سنی و جنسی سازگار بود. بُعد اول (ارزش ویژه) شامل اظهاراتی در مورد افکار مربوط به خود است(به عنوان مثال، موسیقی به من کمک می‌کند تا در باره‌ی خودم فکر کنم)، احساسات و عواطف(به عنوان مثال موسیقی احساسات را منتقل می‌کند) جذب(موسیقی ذهن من را از جهان خارج منحرف می‌کند)، انزوا (به عنوان مثال موسیقی باعث می‌شود واقعیت را فراموش کنم)، مقابله (به عنوان مثال موسیقی باعث می‌شود اعتقاد داشته باشم بهتر می‌توانم با نگرانی‌های خود کنار بیایم)، تسکین(به عنوان مثال موسیقی وقتی که غمگین هستم آرامم می‌کند) و معنی (به عنوان مثال موسیقی به زندگی من معنی می‌دهد).

به نظر می‌رسد این بُعد رابطه‌ی بسیار خصوصی با موسیقی را بیان می‌کند. موسیقی به افراد کمک می‌کند تا فکر کنند که چه کسی هستند، چه کسی دوست دارند باشند و چگونه می‌توانند مسیر خود را سریع‌تر طی کنند. بُعد دوم شامل اظهاراتی در مورد پیوند اجتماعی و وابستگی است(به عنوان مثال موسیقی به من کمک می‌کند تا نشان دهم که متعلق به یک گروه اجتماعی معینی هستم. موسیقی باعث ارتباطم با دوستانم می‌شود، موسیقی به من می‌گوید که دیگران چگونه فکر می‌کنند). افراد می‌توانند از موسیقی برای احساس نزدیکی با دوستان خود، بیان هویت و ارزش‌های خود به دیگران و جمع‌آوری اطلاعات در مورد محیط اجتماعی خود استفاده کنند.

بُعد سوم شامل اظهاراتی در مورد استفاده از موسیقی به عنوان سرگرمی و نوعی تفریح است(به عنوان مثال موسیقی سرگرمی خوبی است که می‌تواند ذهن من را از کارها خارج کند) و به عنوان ابزاری برای روحیه‌ی مثبت و تنظیم تحریکات فیزیولوژیکی یک فرد(به عنوان مثال موسیقی می‌تواند مرا شاد کند، به من کمک می‌کند تا آرامش پیدا کنم. موسیقی مرا هوشیارتر می‌کند.)

برای تجزیه و تحلیل سه بُعد مشتق شده، تنظیم تحریکات و خلق و خو مهمترین بُعد، خودآگاهی دومین بُعد و ارتباط اجتماعی به عنوان بُعد سوم بیشترین امتیازات را کسب کرده‌اند. در حالیکه به نظر می‌رسد ارتباط اجتماعی دلیل نسبتاً مهمتری باشد.

بحث عمومی

از زمان ابتدایی‌ترین نوشته‌ها در زمینه‌ی روانشناسی موسیقی، محققان به استفاده‌ی افراد از موسیقی در زندگی خود توجه داشته‌اند. در بخش اول این مقاله ما ادبیاتی را مرور کردیم که از نظر روانشناختی، موسیقی شناختی بیولوژیکی و انسان‌شناسی در مورد عملکرد موسیقی مورد بررسی قرار گرفته است. تصویری که از بررسی‌ها بیرون آمد تا حدودی گیج کننده بود. با بررسی نوشته‌ها از پنجاه سال گذشته ما بیش از پانصد عملکرد موسیقی را شناسایی کردیم که از میان آن‌ها ۱۲۹ عملکرد موسیقی را جمع آوری کردیم. سپس با جمع‌آوری پاسخ نظرسنجی‌ها از یک نمونه‌ی نسبتاً بزرگ، صحت آن‌ها را آزمایش کردیم. و بعد به سه بُعد مجزا رسیدیم: مردم برای دستیابی به خودآگاهی، ارتباط اجتماعی و تنظیم خلق و خو به موسیقی گوش می‌دهند. پیشنهاد می‌کنم آن‌ها را «سه بنیان بزرگِ موسیقی» بنامیم.

در کنار حفظ سطح دلپذیر تحریک فیزیولوژیکی، حفظ حالات دلپذیر اثری از موسیقی است که ممکن است ترجیحاً از آن به عنوان یک استراتژی استفاده شود. یعنی نیازی به درگیری آگاهانه در موسیقی نیست. تنظیم عواطف ازطرف دیگر می‌تواند یک استراتژی بسیار آگاهانه‌تر باشد، که نیاز به توجه و ارادتمندی به موسیقی دارد. روانشناسی موسیقی تاکنون تفاوت قاطعی بین خلق و خوهای مرتبط با موسیقی و احساسات ایجاده نکرده و مفهوم چندین اثر مربوط به موسیقی همچنان مورد بحث است. به نظر می‌رسد نتایج ما نیاز به درک واضح‌تری از خلق و خو و احساسات در تحقیقات روانشناسی موسیقی دارد.

همانطور که قبلا اشاره شد، نیاز به مبدا تکاملی برای موسیقی نباید در پاسخ‌های مدرن به موسیقی منعکس شود. با این وجود قابل قبول است که بین پاسخ‌های مدرن و عملکردهای باستانی ارتباطی وجود داشته باشد.

امروزه مردم به خاطر دلایل اجتماعی به موسیقی گوش نمی‌کنند بلکه آنرا برای رهایی از کسالت، حفظ روحیه دلپذیرتر و ایجاد یک فضای خصوصی راحت استفاده می‌کنند. چنین حالت خصوصی گوش دادن به موسیقی ممکن است به سادگی منعکس‌کننده‌ی تاکید غربی‌ها به فردیت باشد.

به طور خلاصه در یک مطالعه برای خودآموزی، متوجه میشویم که افراد به سه دلیل عمده به موسیقی گوش می‌دهند که دو مورد آن از سومی مهمتر است: موسیقی همراهی است با ارزش که به فراهم آوردن سطحی از فعالیت و روحیه‌ی مثبت کمک می‌کند. در حالیکه اهمیت اجتماعی آن ممکن است بیش از حد ارزیابی شده باشد.

متن مقاله بزبان انگلیسی:

https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00511/full

«زن بودن و خواننده بودن»؛
دو جرم مضاعف برای خوانندگان زن ایرانی

مصاحبه با پری عیسی زاده،
خواننده، شاعر و ترانه سرای ایرانی
ساکن سوئد»

پری عیسی زاده، خواننده، ترانه‌سرا و آهنگساز ایرانی متولد دزفول و از خوانندگان مطرح سوئد و اروپاست. پری از کودکی سبک موسیقی کلاسیک ایرانی و مقامی جنوب ایران را از پدر خود که تحصیلات موسیقی داشت آموخت. از سن ۴ سالگی روی صحنه رفت و در رشته‌های آواز، تئاتر، دکلمه، نمایشنامه‌نویسی و گویندگی فعالیت داشت. پری عیسی زاده سپس برای ادامه تحصیل به امریکا رفت و پس از آن از سال ۱۹۸۵ میلادی در سوئد زندگی و فعالیت می‌کند. پری عیسی زاده تحصیلاتش را در رشته روانشناسی در دانشگاه استکهلم و هاروارد به پایان رساند. او فعالیت‌های موسیقی و هنری خود را در کنار تحصیلاتش به شکل حرفه‌ای در سوئد ادامه داد. اولین اجرای پری عیسی زاده در سوئد با ارکستر سلطنتی فیلارمونیک در کنسرت هال استکهلم انجام شد. وی با موزیسین‌های تراز اول ایرانی، سوئدی و بین‌المللی در کنسرت هال‌ها و فستیوال‌های مختلف برنامه اجرا کرده و برنده چندین جایزه در سوئد و در سطح بین‌المللی شده است. در آهنگسازی، شعر و خوانندگی پری عیسی زاده سبک منحصر به فرد خود را دارد و صدای بی‌نظیر او به خوانندگان بزرگی مانند ام کلثوم و ماریا کالاس تشبیه شده است. آلبوم پری «از دزفول تا دالارنا» با آهنگ‌های جدید و فولکلور ایرانی و سوئدی در سال ۲۰۱۳ منتشر شد و در عرصه‌ی بین المللی مطرح شد. چند آهنگ از این آلبوم در آلبوم‌های دیگر دوباره منتشر شده است. از جمله شرکت ضبط نروژی «گراپپه» یکی از آهنگ‌های پری عیسی زاده را بر روی آلبوم خود «زن ایرانی» منتشر کرده است. این آلبوم که با آهنگ‌هایی از دیگر خوانندگان شناخته شده زن ایرانی مانند پریسا، سپیده رییس السادات، مرجان وحدت، مهسا وحدت و... تهیه شده است، در سال ۲۰۱۴ برنده‌ی جایزه‌ی بهترین آلبوم جهانی سال از طرف منتقدان آلمانی جهان شده است. از کارهای در دست تهیه پری عیسی زاده میتوان از آلبوم «از دژپل تا کابل» با همکاری آهنگساز جوان احسان توکل ساکن اوکراین نام برد. فصلنامه‌ی مُروا در ارتباط با کارهای هنری و فرهنگی با خانم پری عیسی زاده گفتگویی را انجام داد که در زیر این مصاحبه از نظرتان می‌گذرد.

فصلنامه مُروا :شما از چه زمانی به موسیقی روی آوردید؟ شما بعنوان خواننده، آهنگساز، شاعر و هنرمند در هنگامی که موسیقی را شروع کردید با چه مسائلی در جامعه ایران مواجه شدید؟ در برابر مشکلات، فعالیت های خود را چگونه پیش بردید؟

*پری عیسی زاده: از زمانی که خودم را شناخته‌ام خوانده ام! در یک خانواده‌ی هنرمند و هنر دوست به دنیا آمده‌ام و خواندن و زندگی با هنر، برای من همیشه از بدیهیات بوده است. هم پدرم و هم مادرم از صداهای خیلی خوبی برخوردار بودند و پدرم با موسیقی مقامی جنوب ایران آشنائی کامل داشتند و همچنین با ردیف موسیقی ایرانی. در خانواده‌ی پدری‌ام افراد زیادی درحد حرفه‌ای می‌خواندند و من یادگیری را از پدرم و از کودکی آغاز کردم. خواهران و برادرانم هم به جز صداهای خوب، از هنر تئاتر و دکلمه برخوردار بودند به همین جهت من هم از کودکی روی صحنه بودم و در زمینه‌های مختلف فعال بودم. در مسابقات هنری که در آن زمان در مدرسه، شهر و استان انجام می‌شد همیشه برنده می‌شدم، خواه در تئاتر، دکلمه، گویندگی و یا آواز شرکت می‌کردم.

چند سال قبل از انقلاب به همراه خانواده‌ام به آمریکا مهاجرت کردیم و تا چند ماه بعد از انقلاب که به دلیل مختلف به ایران برگشتیم. زمانی که مجدداً به ایران برگشتیم مستقیماً برای دیدار با خانواده ام به زادگاه‌ام دزفول رفتم که دو هفته بعد جنگ شروع شد. در شرایط جنگ فقط حفظ جان و نجات جان فرزندان مطرح بود. در آن زمان هم فضای داخلی زندگی‌ام و هم زندگی در ایران یک فضای بسیار سنگین،سیاه و پر ازخفقان بود و آواز خواندن فقط یک رویای لوکس، ناممکن و دست نیافتنی بود. من که همیشه می‌خواندم، خاموش شده بودم و زمزمه‌هایم در گوشه‌ی آشپزخانه و زیر زمین خانه، همه حاکی از درد و رنج داشت و شعرها و نوشته‌هایم صرفاً برای تراپی خودم بودند. سال‌ها بعد روی یکی از آن شعرها آهنگی ساختم به نام «دوباره زنده می شوم»، شعری که به جز بُعد زن ورانه‌ی آن، یک بعد اجتماعی و عمیق‌تر هم دارد.

فصلنامه مُروا: شما چه زمان از ایران خارج شدید؟ در آن دوره موسیقی و محدودیت چگونه اعمال می‌شد؟ نقش کمیته های اسلامی بعد از انقلاب در سرکوب موسیقی و هنرمندان چگونه بود؟ وضعیت موسیقی برای زنان در ایران چگونه می‌باشد؟

*پری عیسی زاده: در سال ۱۳۶۴ مجدداً از ایران بیرون آمدم و این بار به سوئد مهاجرت کردم.شرایط تا زمانی که در ایران زندگی می‌کردم کم و بیش همان بود و من ضمن اینکه هم شعر و هم مطلب می‌نوشتم، آن نوشته‌ها را در گوشه و کنار پنهان می‌کردم. اما فعالیت هنری بیرون از این محدوده اصلاً عملی نبود.در آن زمان فضای ایران کلاً بسیار بسته، خفه و محدود بود و باهنر و هنرمند بسیار خصمانه برخورد می‌شد.موسیقی به شدت سانسور می‌شد و با ممنوعیت‌های بسیاری مواجه بود و هنرمندان با مشکلات بسیار زیادی درگیر بودند. فشار سانسور و انواع آزارو اذیت عرصه را بر هنرمندان تنگ کرده بود.اضافه بر فشارهای مختلف اجتماعی که شامل همه می‌شد، هنرمندان تحت تعقیب و فشارهای مضاعفی بودند. داشتن یک نوار یا ساز موسیقی جرم بود.یکی از خاطراتی که هنوز دلم را به درد می‌آورد زمانی بود که در یک دبستان در همسایگی ما که در زمان رژیم گذشته از مدارس خوب و ملی تهران بود، پدر و مادر یکی از دانش آموزان در آن زمان یک پیانوی هافمن به سالن مدرسه هدیه داده بودند. در رژیم اسلامی، آن پیانو را از طبقه چهارمدبستان به حیاط پرت کردند و تکه‌های خورد شده آن را مثل جسد یک لاشه متعفن بیرون ریختند. این هم البته برای من دست مایه‌ی شعری تلخ شد که کاش نمی‌شد و کاش بچه‌های دبستان به جای چشم دوختن به عکس جسدهای تکه پاره شده از روی مین رد شده‌ی بچه‌های دیگر که آذین آن سالن شده بود، پیانو می‌نواختند و کودکی می‌کردند. فضای عمومی در آن دوره حقیقتاً قابل تحمل نبود. صدای هنرمندان را به شدت خاموش کردند و بخشی از آن ها مجبور شدند به خارج از کشور بروند و بخش دیگر در ایران ماندند اما از کار هنری محروم شدند.صداهای زنان به کلی خاموش شده بودند و به جز نوای مادر داغ دیده‌ای که روی گور عزیز شهیدش می‌خواند، صدای زنی شنیده نمی‌شد.

مردی نابینا که سر چهار راه مان گدایی می‌کرد با فلوتش نوحه می‌نواخت که بتواند شکم خانواده‌اش را سیر کند. زنان هنرمند و خواننده دچار سانسور مضاعف شدند. یکی به دلیل دشمنی رژیم حاکم با کل مفهوم هنر و هنرمند به ویژه موسیقی و دیگری به جرم زن بودن.

اما می‌دانیم موسیقی رانمی‌توان ممنوع کرد و جلوی آن را گرفت. در تمام جوامع بشری همیشه موسیقی وجود داشته و همیشه با وجود محدودیت‌ها توانسته به اشکال گوناگون به زندگی هنری خودش ادامه بدهد.اولین آلات و سازهای موسیقی در حدود ۴۰ هزار سال قدمت دارند. در تمام جوامع بشری موسیقی حتی در کشورهای مذهبی به اشکال مختلف به اجرا در می‌آید. در مذاهب گوناگون برای نیایش، جنگ و صلح از موسیقی استفاده می‌شود. کارکرد و تاثیر موسیقی در روح و جان انسان بسیار ضروری است و به همین خاطر در کشورهای بسته‌تر با وجود مخالفت با تنوعات موجود در موسیقی مجبور می‌شوند موسیقی دولتی یا حکومتی درست کنند. کنفسیوس در پانصد سال قبل از میلاد مسیح گفته: «موسیقی، زیبائی و لذتی را خلق می‌کند که طبیعت انسان نمی‌تواند بدون آن زندگی کند.»

فصلنامه مُروا: آیا در ایران با وجود انواع مختلف آزار و اذیت و سانسور و فشارهای اجتماعی توانستند موسیقی را از بین ببرند؟

*پری عیسی زاده: معلومه که نتوانستند. الان مشخصاً نزدیک به سه دهه است که حکومت هر چه جلو آمد مجبور شد در زمینه‌ی موسیقی عقب بنشیند. بعد از موسیقی رزمی در دوران جنگ نوعی از موسیقی سنتی را اجازه داد که شروع به فعالیت در جامعه کنند. البته زنان در این نوع موسیقی همچنان اجازه فعالیت نداشتند. اما به مرور با فشار جامعه، زنان و جوانان فضا بازتر شد. رفته رفته موزیک پاپ امکان فعالیت پیدا کرد. اما در ادامه سبک‌های دیگر موزیک با دسترسی جوانان و نوجوانان به فضای مجازی و امکانات تکنیکی،فضا برای دسترسی به سبک‌های مختلف هر چه بیشتر فراهم شد. موضوعی که این بار قابل توجه می‌باشد حضور وسیع جوانان و فشار آن‌ها برای تحمیل سبک‌های موزیک مورد علاقه‌شان می‌باشد. این بار فشار جوانان و جامعه برای تغییر رفتار حکومت و دولت در عرصه موزیک بسیار گسترده است. دولت برای خارج نشدن کنترل مجبور شد که فضاهایی را برای سبک‌های مختلف فراهم کند والبته بسیاری دیگر مجبور شدند آثار خودشان را به صورت غیر قانونی منتشر کنند. فضای مجازی محل انتشار آثار مختلف از هر ژانری شده است. در این فضا نوجوانان و جوانان تلاش کردند تفاوت‌های خود را به شکلی که دوست داشتند نشان دهند. چنین روحیه‌ای جزیی از رفتار و زندگی جوانی است و جوان به دلیل موقعیت

"جوان بدلیل موقعیت سنی اش کوشش میکند"

سنی‌اش کوشش می‌کند که مثل دیگری نباشد در حین این که از موسیقی و آثار دیگر هنرمندان در جهان استفاده می‌کند. و در اوایل کار کمی به دنبال شبیه‌سازی می‌رود، اما در ادامه خودش است و دنیای خودش. در چنین فضایی و با چنین روحیه‌ای ما شاهد هستیم که موسیقی

نمی‌تواند از بین رود و در ایران هر چه جلوتر آمدیم حکومت مجبور شد در برابر نیروی بزرگ نوجوانان، جوانان، زنان و دختران عقب بنشیند.

از نظر من نفوذ و تاثیر موسیقی در میان جوانان کشور بیش از هر دوره‌ای است. موسیقی و سبک‌های مختلف آن در میان طیف‌های مختلف مردم جایگاه خودش را پیدا کرده است. و طیف‌های مختلف جامعه و به ویژه نوجوانان و جوانان با دسترسی به امکانات تکنیکی تلاش می‌کنند در عرصه‌ی موسیقی حضور موثری داشته باشند و این همه موجب شادی و مسرت من است که شاهد باشم موسیقی راه خود را پیدا کرده و همچنان می‌تواند به نیازهای روحی و روانی انسان‌ها کمک رساند و این موضوع حقیقتاً دارای اهمیت بسیار است. می‌توان با جرات گفت این همه کار تا این حد نمی‌توانست موفق شود اگر نوجوانان، جوانان، دختران و پسران با کمک هنرمندان جامعه در داخل و خارج از کشور در این مسیر با هم، جدا از هم، شخصاً و گروهی حرکت نمی‌کردند!تا جایی که می‌دانم موسیقی در ایران، با وجود همه ممنوعیت‌ها و یا شاید به دلیل ممنوعیت‌ها، در هیچ زمانی به اندازه‌ی امروز شکوفا نبوده! در هر خانواده‌ای یک یا چند موزیسین هست. سبک‌های مختلفی از موسیقی مجاز و یا زیرزمینی و مخفی بین جوانان رایج است. در واقعه شوق چنین فعالیت‌هایی آنقدر زیاد بود که من سال‌ها پیش در شعری بدین شکل آنرا مطرح کردم:

"شوق پرواز قناری‌ها را نتوانی دزدید

گرچه بال و پرشان دانه به دانه، پر به پر برچینی".

فصلنامه مُروا: موسیقی چه تاثیری در جوامع انسانی می‌گذارد؟

*پری عیسی زاده: موسیقی همیشه در جوامع انسانی چه کشورهای بزرگ یا کوچک، ابتدایی یا پیشرفته وجود داشته است. در واقع موسیقی در قالب‌های متفاوت مانند جشن‌ها، عزا، عروسی، تولد، مراسم مذهبی و دولتی در دوران‌های مختلف تاثیرات خود را داشته‌اند. برخی فکر می‌کنند موسیقی در اسلام استفاده نمیشود در صورتی که از موسیقی به شکلی که مورد توجهشان است استفاده می‌کنند. نوحه خوانی نوعی از موسیقی هست که با ریتم های سنگین آن را مورد استفاده قرار می‌دهند. اذان به آن سبکی که آقای ذبیحی می‌خواندند گوشه‌ی روح الواحاز دستگاه بیات زند یا بیات ترک می باشد.

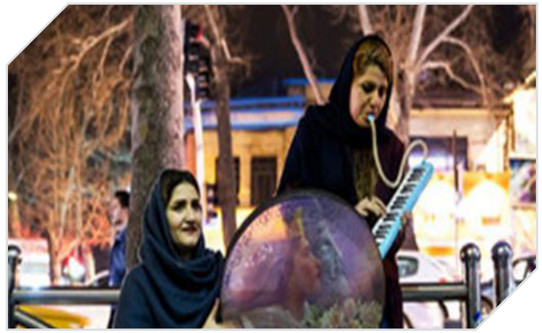
قرآن خوانی نیز شکلی ازموسیقی

است که چون بدون ریتم یا روبات و هست بعضی ها چنین گمان میکنند که موسیقی نیست. در زمان جنگ ایران و عراق سبک نوحه‌خوانی از نمونه‌های موسیقی مذهبی بود که برای تهییج جوانان و سربازان به کار گرفته می شد.

از منظر روانشناسی موسیقی در جوامع انسانی گاهی می‌تواند نوعی تراپی دسته جمعی باشد. هنرمند در واقع آینه‌ای است برای بیان مسایل اجتماعی و مشترک. من مدتی پیش این تصویر را با شرکت در کنسرت گروه «کیوسک» به وضوح احساس کردم. این هنرمندان مسائل و دردهای اجتماعی را در ترانه‌های خود به شکلی زیبا و هنرمندانه بیان کردند و بسیار تاثیرگذار بود.

فصلنامه مُروا: شما مدت‌هاست که در خارج و مشخصاً در کشور سوئد زندگی می‌کنید. لطفاً بگویید که فعالیت‌های هنری خود را در آنجا از چه زمانی شروع کردید و چه فعالیت‌هایی را در آنجا پیش می‌برید؟

*پری عیسی زاده:در اینجا فعالیت‌های هنری‌ام را به شکل گسترده و حرفه‌ای رسماً از بیست و چند سال پیش به موازات تحصیل و کار پیش برده‌ام.کارهای هنری‌ام را می‌شود به چند دسته تقسیم کردکه هر کدام اشاره و ارتباط به بخش‌هایی از زندگی خودم دارد. در این مورد توضیح می‌دهم. من به منطقه‌ای در ایران تعلق دارم که دارای یک فرهنگ بومی است.موسیقی دزفولی، شوشتری و کلاً موسیقی جنوب ایران گنجینه‌ی فرهنگی مرا تشکیل می‌دهند و به جرات می‌توانم بگویم پایه‌ی اصلی کارهای فرهنگی، هنری و موسیقی من بر آن آثار غنی استوار می‌باشند. و کارهای جدیدم نیز بر اساس آن میراث فرهنگی که به من رسیده ساخته می‌شوند.در کودکی به دلیل شرایط شغلی پدرم هر چند سالی در یکی از شهرهای ایران زندگی میکردیم این شانس خیلی بزرگی برای من بود که با اقوام مختلف و موسیقی اقلیمی مناطق مختلف اشنا شوم. به همین دلیل موسیقی کردی و لری هم به گنجینه فرهنگی من اضافه شدند،گنجینه های گران‌بهایی که قدر آن ها را خوب میدانم وتلاش می‌کنم در شناساندن فرهنگ موسیقایی شهر و کشورم و انتقال آن به نسل های جوان‌تر البته با ایجاد یکسری تغییرات مدرن و محلی مناطق مختلف ایران با آثار محلی کشورهای دیگر در جهان در جهت شناساندن بیشتر موسیقی خودمان به دیگران است. موسیقی فولکلور هم از هر کجایی هم که آمده باشند ساده هستند، روان و بی غل و غش، مثل مرواریدهایی هستند که در طی قرن‌ها غلطانده شدند و به این شکل زیبا درآمده‌اند که الان هستند و به مارسیده اند. در کارهای من نمونه‌هایی می‌توان در آلبوم «از دزفول تا دالارنا» شنید و نیز در آلبوم بعدی‌ام «از دژپل تا کابل» که در دست تهیه است و به زودی انتشار داده خواهد شد، می شود



امروزی کوشا باشم.

به دلیل گذراندن بیش از نیمی از زندگی‌ام در سوئد، موسیقی محلی این کشور نیز نقش مهمی در فعالیت‌ها و پیشرفت کارهای هنری‌ام داشته‌اند.سوم اینکه هم بر روی مرزهای بومی خود قرار دارم و هم روی مرزهای جهانی. پیش رو فرهنگ‌های جهان وجود دارند و می‌خواهم دنیا و میراث فرهنگی دنیا را بشناسم. با فرهنگ‌های متفاوتی در جهان مواجه هستم و شخصاً با علاقمندی سعی‌ام بر این است که با آثار و میراث غنی جهانی آشنا و از این طریق ارتباط برای فعالیت‌های هنری برقرار کنم. در اصل قصدم ایجاد نوعی ترکیب و تلفیق بین موسیقی مشاهده کرد.

بخش مهم دیگری از کارهای هنری‌ام ساخته های خودم می باشند البته با تنظیم و همکاری با هنرمندان دیگر.این آثار بیشتر از روی شعرهای خود ویا دیگر شاعران ساخته‌ام. حاصل این کار آلبومی تحت عنوان «من تو ام» است که به صورت دیجیتال انتشار یافته است. در ایران به دلیل محدودیت‌هایی که در زمینه‌ی انتشار آلبوم و آثار هنری وجود دارد، من تمام فعالیت‌های هنری‌ام را به صورت رایگان در سایت «ساوند کلاد» در اختیار هموطنانم به ویژه برای علاقمندان در ایران به صورت دیجیتال قرار داده‌ام.

فصلنامه مُروا: در واقع می‌شود تاکید داشت که شما با وجود داشتن هدف‌های مشخص، اما از افکار باز در عرصه‌ی موسیقی برخوردار هستید و به راحتی با سلیقه‌های مختلف هنری کنار می‌آیید؟ لطفاً کمی بیشتر از سبک موسیقی خود برای خوانندگان ما بگوئید و نیز در این بین متذکر شوید که با چه گروه‌هایی در سوئد فعالیت می‌کنید؟

*پری عیسی زاده: بله دقیقاً! البته در سوال قبلی به موضوع سبک کاری‌ام پرداختم. اما کمی بیشتر روی این موضوع مکث می‌کنم. من نمی‌خواهم خودم را فقط در یک چارچوب خاص قرار دهم و دوست ندارم سانسوری در کارهایم ایجاد کنم. سانسور در واقع لکنت اندیشه می‌آورد و من نمی‌خواهم چنین فضایی را در فعالیت‌های هنری‌ام به وجود آورم. ضمن اینکه حتما تحت تاثیر کارهای دیگران که میخوانم یا می شنوم قرار دارم اما فکر کنم که سبک خودم را داشته باشم این‌ها را در آثار هنریم می‌توان دنبال کرد، مثلاً در ترانه‌ی «دوباره زنده می‌شوم»، «حسرت»، و آهنگ‌های سوئدی

"Jag ar du " & "Den dagen"

این کارها را روی اشعار خودم ساخته ام و آهنگ «حسرت همیشگی» از روی شعر قیصر امین پور بود، «کوی صبر» از اشعار استاد شهریار و شعر «آزادی» یا «ای خوش‌ترین ترانه» فریدون مشیری را رویش آهنگ گذاشتم. یکی از کارهای آلبوم "من توام"،آهنگ زیبای "سوت قطار" ساخته آهنگساز افشین خائف روی شعری از رضا کیاسالار است.به دلیل دوری از خودسانسوری و باز بودنم برای سبک‌ها و ژانرهای مختلف گاهی به این نتیجه می‌رسم ...

که مناسب است یک قطعه موسیقی محلی ایران، یا سوئدی و یا حتی کشورهای دیگر را رویش کار کنم، انرژی‌ام را برای اجرای آن متمرکز می‌کنم. و سعی می‌کنم با افکاری که دارم آن را در فضای جدید بازسازی و اجرا کنم. در خصوص اشعار خودم هم از چنین سخت‌گیری و جدیتی برخوردارم.

علاوه بر عرصه‌هایی که برای شما برشمردم در سوئد اضافه بر کار کردن با شماری از هنرمندان بزرگ ایرانی و سوئدی، در حال حاضر یک گروه موسیقی با نام«پریزاد» (۱)دارم که از پنج زن نوازنده ساکن سوئد که از کشورهای مختلف می‌باشند، تشکیل شده است. هر کدام از این هنرمندان از نوازندگان بسیار ماهر و شناخته شده سازهای خودشان هستند. گروه «پریزاد» به جز من تشکیل شده از: میریام اولدن بورگ پیانیست و اکوردئون نواز سوئدی آلمانی الاصل بزرگ شده‌ی سوئد، کارولینا وبر اکدال نوازنده ویولون و ویول و سوئدی، ایزابل بلومه نوازنده‌ی ویولون سل سوئدی و سونیا باکواوا خواننده و تپان‌نواز بلغاری.

این موزیکال با نام «دختر قالیباف و قالی پرنده» بیش از سه سال در مناطق مختلف سوئد به اجرا در آمد. در این موزیکال دختر قالیباف با قالی پرنده اش پرواز می‌کند و این پرواز از روی پل باستانی دزفول و رودخانه‌ی فیروزه‌ای رنگ آغاز می‌شود

در این گروه موسیقی محلی ایران، سوئد و دیگر کشورهای جهان را به اجرا در می‌آوریم. در ضمن یک قطعه موزیکال برای کودکان و نوجوانان ساختیم که سناریو و اشعار آن بیشتر توسط من انجام و نوشته شده است که با کارگردانی الیزابت یونگر کارگردان اپرای سوئد و هنرنمایی حرفه‌ای اعضای گروه در بسیاری از شهرهای سوئد به اجرا در آمده است. همه‌ی این کارها در واقع برای نشان دادن جلوه‌های فرهنگی کشور خودمان و دیگر کشورهاست. این موزیکال با نام «دختر قالیباف و قالی پرنده» بیش از سه سال در مناطق مختلف سوئد به اجرا در آمد. در این موزیکال دختر قالیباف با قالی پرنده‌اش پرواز می‌کند و این پرواز از روی پل باستانی دزفول و رودخانه‌ی فیروزه‌ای رنگ آغاز می‌شود و از روی کشورهای مختلف عبور می‌کند و در سوئد تمام می‌شود. در این نمایشنامه‌ی موزیکال وقتی دختر قالیباف از آسمان کشورهای مختلف می‌گذرد ما نمونه‌هایی از آهنگ‌ها، طرز فکر و فرهنگ این کشورها را به نمایش و اجرا می‌گذاشتیم. تاثیر این کار در سوئد بسیار خوب و مثبت بوده است. و گروه ما بسیار مورد تشویق قرار گرفته و چندین جایزه به ما اهدا شده است. و همچنان از گروه ما می‌خواهند که این کار هنری را در مدارس، بیمارستانهای کودکان ومراکز پناهجویان به اجرا در آوریم.

فصلنامه مُروا: شما در صحبت‌های خود تاکید داشتید که مدت‌هاست که در سوئد زندگی می‌کنید. بیشتر متذکر شدید در این کشور به عنوان یک زن هنرمند تلاش می‌کنید تا صدای زنان هنرمند ایران را به گوش دیگران برسانید. لطفاً بگویید چگونه این کار را انجام می‌دهید و تاکنون این کوشش‌های شما چه بازتاب و تاثیری در کشور محل زندگیتان و چه تاثیری بر روی علاقه مندانتان در ایران داشته است؟

*پری عیسی زاده: بله من به عنوان یک زنی که در عرصه‌ی هنری، فرهنگی و مدنی فعالیت می‌کنم یکی از اهداف فعالیت‌های هنری‌ام این است که صدای خاموش زنان هنرمند ایران را در کشور سوئد بازتاب دهم. به دلیل اینکه زنان هنرمند ایرانی اجازه فعالیت و خواندن ندارند این را همیشه در کنسرت هایم متذکر می شوم.از دور تغییر ایجاد کردن مشکل است اما آگاهی دادن از شرایط یکی از کارهایی است که میتوانم انجام دهم.همچنین به عنوان یکی از زنان هنرمند جنوب ایران با نرم‌های زن ستیزانه و مرد سالارانه مبارزه می‌کنم و این افکار و نظرات در کارهای هنری‌ام دنبال می‌شوند.این‌ها نمونه‌های کوچکی هستند از کوشش‌های من در مخالفت با تبعیضات موجود میان زنان و مردان. بگذارید مثالی را برای شما بیاورم. یک آهنگ قدیمی دزفولی وجود دارد که در شعرش درباره‌ی یک دختر می‌گوید «دختر مارت میرا» یک طنز تلخ و در اصلیک شوخی است که می‌گوید «دختر مادرت بمیره که دل منو بردی» من یک کلمه این شعر را عوض کردم و نوشتم «دختر مارت منا» یعنی «دختر مادرت زنده بماند برات که دل منو بردی»، و در توضیحی که در فهرست کتابچه‌ی آلبومم «از دزفول تا دارلرنا» (۲) انتشار دادم این تغییر را توضیح دادم که من با هر موردی که نشان دهنده‌ی فرهنگ زن ستیزی یا مردسالاری حتی

اگر به شکل شوخی باشد مبارزه می‌کنم و با شوخی‌های زن ستیزانه، قوم ستیزانه و نژادپرستانه مخالف هستم و همراهی ندارم. من نگاه‌ام به فرهنگ گذشته کشورمان همراه با نقد است و موافق بازسازی و تبلیغ اشتباهات آن فرهنگ گذشته به نسل‌های بعدی نیستم. این کوشش‌ها بخشی از فعالیت هنری و مدنی‌ام می‌باشد و تلاش‌ام این بوده که این را به گوش کسانی که به کارهای هنری من علاقمندند برسانم.این فعالیت ها از چشم علاقه مندان دور نمانده و بسیاری از دوستان به ویژه جوانان و زنان از تلاشهایم ابراز قدردانی میکنند و بسیاری از زنان به گفته خودشان مرا الگو قرار داده اند که به نوبه خودم خوشحال و سپاس گذارم.

فصلنامه مُروا: در سبک موسیقی که شما در آن کارهای هنری تولید می‌کنید به نظرتان این نوع موسیقی چه تاثیری در میان مردم و نسل‌های جوان‌تر در جهتی که مدنظرتان بوده داشته است؟

*پری عیسی زاده: آثار هنری ما از طریق رسانه‌های فارسی زبان خارج از کشور از طریق مصاحبه و پخش آن ها و یا در کنسرت‌هایی که ما اینور و آنور اجرا می‌کنیم بازتاب می‌یابند. در ایران متاسفانه در این زمینه با محدودیت‌های بیشماری مواجه هستیم و نمی‌گذارند آثار هنرمندان و به ویژه خوانندگان زن در وسایل ارتباط جمعی پخش شوند و اگر هم به صورت سی دی انتشار یابند بصورت غیرقانونی انتشار می‌یابند. در زمینه‌ی تاثیر آثار فرهنگی ما در خارج از کشور من فقط می‌توانم در مراجعاتی که در این کنسرت‌ها، یا فضای مجازی از طریق گذاشتن پیام و تماس‌هایی که به اشکال گوناگون گرفته می‌شود به شکل کلی نظر دهم. اطلاعاتی که در دسترس‌ام است نشان دهنده‌ی این می‌باشد که استقبال از چنین کارهایی خیلی خوب بوده است. کارهای هنری جدید و مدرنی که ارائه دادم مورد استقبال نسل‌های جوان‌تر و به ویژه زنان و دختران جوان قرار گرفته است.استقبال از کارهای بومی دزفولی و شوشتری‌ام هم بسیار خوب است و همشهری هایم با حس غرور از این کارها یاد می‌کنند و از اینکه این آثار با ارزش قدیمی را به شکل گسترده و در فستیوال‌های بین‌المللی اجرا میکنم خوشحالند. از نظر من موسیقی یکی از شاخص‌های اصلی فرهنگ یک کشور و بخش مهمی از هویت فرهنگی ماست. من مهاجرت را مانند کندن درختی می‌بینم که اگر با ریشه‌هایش جابه جا شود به مراتب امکان رشد و نمو آن بیشتر می‌شود تا از تنه بریده شود. وقتی که به سوئدآمدم همانند درختی بودم که با ریشه‌هایش به کشور جدیدی با فرهنگ متفاوت، دمکراتیک، آزاد و مدرن جابه جا شده است. البته که در چنین فضایی امکان رشد و پیشرفت بیشتر برایم فراهم شد. من با این کارها در واقع می‌خواستم این میراث فرهنگی را حفظ کنم و با انتقال آن به نسل فرزندانم و نسل‌های جوان‌تر، کمکی بکنم برای در دسترس قرار دادن این میراث فرهنگی با ارزش و حفظ آن ریشه ها.

فصلنامه مُروا: موسیقی شما در کشور محل زندگیتان سوئد چگونه می‌باشد؟

*پری عیسی زاده: موسیقی ما بسیارغنی است و ازریشه‌های اصلی فرهنگ ما می‌باشد، وظیفه خود می‌دانستم که این شناخت فرهنگی را بجز انتقال به نسل بعدی، به کشور میزبان یا جدیدم معرفی کنم.اغلب آهنگهای محلی مناطق ایران را با آهنگهای محلی سوئدی ترکیب میکنم یا در کنار هم میخوانم. معمولا آدمها گوششان و دلشان را باز می‌کنند، وقتی که اول موسیقی خودشان را می‌شنوند و بعد هم آمادگی پیدا می‌کنند که موسیقی من را هم گوش کنند و برای شنیدن آن جایی در ذهن و روانشان باز می‌کنند.کلا موسیقی زبان احساسات است. در تمام جهان این احساسات مشترک هستند. ما همه به یک زبان می‌خندیم، گریه می‌کنیم و عاشق می‌شویم و زبان موسیقی هم خیلی نیاز به ترجمه ندارد. موسیقی وقتی شروع به اجرا می‌کند آدمها را بدون توجه به زبان و مرزهای دیگر با خود می‌برد.

فصلنامه مُروا: موسیقی چه نقش و تاثیری در میان انسان‌ها می‌گذارد؟

*پری عیسی زاده: به جز اینکه موسیقی زبان احساسات، زبان مشترک انسان‌ها و از بخش‌های مهم فرهنگ هر جامعه است، موسیقی تاثیر شگرفی بر روح و روان انسان‌ها دارد. از جنبه روانشناسی موسیقی و تاثیر آن در میان انسان هاخلاصه‌وار نکاتی را متذکر می‌شوم.در سال‌های اخیر تحقیقات زیادی در زمینه روانشناسی موسیقی شده از جمله دکترانیرود پاتل دارای دکترا از دانشگاه هاروارد از کسانی است که در این عرصه دارای تحقیقات بسیاری است. برای تحقیق و اندازه‌گیری تاثیرات موسیقی بر مغز، از جمله انسان‌هایی را در دستگاه FMRI (۳) قرار دادند تا مغزش را مورد مطالعه یا اسکن قرار دهند. آنها با این کار متوجه شدند در هنگامی که موسیقی پخش می‌شود چه بخشی از مغز به کار گرفته می‌شود. در این آزمایشات تجربه کردند که بخش اعظم مغز تحت تاثیر موسیقی قرار می‌گیرد و این موضوع شامل حال همه کسانی که موسیقی را اجرا می‌کنند، می‌خوانند و گوش می‌دهند، می‌شود.

یکی از تاثیرات موسیقی در هورمون‌هاست. پایین آمدن هورمون استرس را از طریق آزمایشات مختلف تجربه کرده‌اند.و در این بین شاهد این بودند که افراد قبل از اینکه مورد عمل جراحی قرار بگیرند، اگر به موسیقی مورد علاقه شان یا موسیقی کلاسیک گوش میدادند، میزان ترشح کورتیزول که هورمون استرس است به مراتب از کسانی که در شرایط مشابه به موسیقی گوش نمیدادند پایین تر بود. ترشح نوروترانس میتورهای(۴) مختلفی مانند «دوپامین» و«سروتونین» درسلول‌های عصبی مغز باعث شادی و نشاط در آدمها می‌شود. همچنین از طریق موسیقی ارتباطات

> **"موسیقی تاثیرشگرفی بر روح و روان انسان ها دارد"**

جدیدی بین سلول‌های مغز ایجاد می‌شودکه کلاً برای فعال کردن مغز بسیار مثبت است. برای افرادی که حافظه خود را از دست داده‌اند، موسیقی به یادآوری برخی خاطرات گذشته کمک می‌کند. از جمله تاثیرات موسیقی و اجرای آن در میان کودکان و نوجوانان، رشد فکری و بالا رفتن میزان هوش آن‌هاست. در واقع موسیقی در تمام سنین تاثیرات شگرفی بر روح و روان انسان‌ها دارد.پژوهش هایی که روی دوقلوهای یک تخمکی انجام شده، حاکی از رشد بیشتر قسمتهای مختلف مغز، بویژه رشد قسمت فرونتال لوب مغز که محل خرد، عقل واندیشمندی است و همچنین برخوردارشدن از هوش بالاتر در شخصی که نواختن سازی را یاد گرفته در مقایسه با خواهر یا برادر دوقلوی خود است. اینها در کنار احساس شادی بیشتر واعتماد به نفس بالاتر، دلایل خوبی برای آموزش موسیقی به کودکان و حتی بزرگسالان است! در جوانان موسیقی شادی، جوانی کردن، نشاط، خنده، متفاوت بودن، آرامش و... به همراه دارد و در بزرگسالان جلوگیری از پیری سلولهای مغزی و حتی رشد سلولهای جدید مغز که قبلا تصور میشد که امری غیر ممکن است ازجمله تاثیرات مثبت موسیقی است. به عقیده من در آموزش و پرورش آینده‌سازان یک کشور می‌بایست موسیقی را به عنوان بخشی از فرهنگ تربیتی کشور قرار داد.

فصلنامه مُروا: با تشکر از وقتی که در اختیار فصلنامه مروا قرار دادید

*پری عیسی زاده: من هم از شما تشکر می‌کنم که گفتگوی صمیمانه و روشنی را با هم داشتیم.

https://www.youtube.com/watch?v=Y-nUGpWT_kl0&feature=share

https://www.youtube.com/watch?v=-Q2NmCJh1rN0&feature=share

(۳)- روش تصویرسازی رزونانس مغناطیستی کارکردی (FMRI)، عملکرد مغز یک گروه نمونه را در حال گوش دادن به موسیقی ثبت کرد. FMRI نوعی تصویربرداری است که تصاویری متناوب از مغز در حال فعالیت و سپس در حال استراحت را ثبت کرده و سپس این تصاویر را از یکدیگر بطور دیجیتالی تفریق می‌کند که حاصل این پردازش، عملکرد مغز در اثر تغییرات جریان خونی را از لحاظ فیزیولوژیکی نشان می‌دهد.(۴)- نورونها سلولهای سیستم عصبیاپاخته های عصبی مغز هستند. نورون ها از جمله پیام الکتریستی ایجاد شده توسط محرک را دریافت کرده، به مراکز عصبی میرسانند و پاسخ را انتقال می دهند. دریافظاطلاعات بین نورونهای مغز توسط اتصالات سیناپسی انجام میشود. ترانسمیتورها موادشیمیایی ویژه ای هستند که در مغز تولید می شوند و پیامهای عصبی را با گذشتن از سیناپس از یک سلول عصبییا نورون به سلول هدف میرسانند.
(۵)- آدرس ساوند کلاود
https://soundcloud.com/pari-isazadeh
(۶)- شعر و آهنگ: پری عیسی زاده- پیانو: فردریک لوندبرگ-تار: حسن مقدم
https://soundcloud.com/pari-isazadeh/dobareh-zendeh-mishavam
(۷)- پری عیسی زاده، بیا تا گل برافشانیم
https://www.youtube.com/watch?v=-Qrk2X7GLdUM&feature=share

نگاهی به نظرات آلن بدیو در مورد موسیقی

اثرهنری،یا امکان ناممکن!
نوشته:ولادیمیرسفلات(۱)

ترجمه از فصلنامه مُروا

آلن بدیو درباره موسیقی کم نوشته است،اماهربار که موسیقی برای لحظه ای دراندیشه او رسوخ کرد، او را بر آن داشت تا پدیده اساسی بوجود آمده را توضیح دهد: "ظرفیت اثرهنری تحقق بخشیدن غیر ممکن به واقعیت است، و این نیزشرط تحول انقلابی در زندگی می باشد".

از همان ابتداء باید از نا ممکن چشم پوشید.

ایسمِنه به خواهرش آنتیگون(در افسانه های یونان قدیم اِسمِنه و آنتیگون دختران اَودیپ هستند. اِسمِنه خود را تابع قانون و نظم می داند، آنتیگون رفتار خود را تابع وجدان خودش می داند.)

سوفوکل(توضیح: سوفوکل، نویسنده تراژدی های یونان باستان، در شهر کلن در آلمان متولد شد. اما در یونان زیست و فوت کرد).

موضع آلن بدیو دربین متفکرین معاصردر باره هنرها منحصر به فرداست. موضع اش در جهت خلاف دیدگاههای هژمونیک(مسلط)کنونی در جامعه است. دیدگاه مسلط معتقد است که امروزه احتمال آشتی دادن هنرو واقعیت اجتماعی وجود دارد.انگار که هنر درعص رما وظیفه داردتا مارا از موقعیتی که درفرآیندهای باز تولید در جوامع سرمایه داری وجود دارد، اطمینان دهد. امااین دیدگاه های مسلط،توانایی هنر را برافزایش افقهای دوری که بتواند مارا فراتراز محدودیت های زمان به بَرند، محو می کنند.زیراآنها معتقدندتمام وقایع حامل تحولات بنیادی غیرممکن ونامطلوب هستند.

از این نظر،بیادداشته باشیم که چگونه دهه های اخیر، بحث زیباشناختی شاهد برآمد استراتژیهای گوناگون بود: با اعتقاد به پسا تاریخ، استراتژی تغییرشکل دادن محل مشترک،استراتژی ارتقاءارتباطات مشروط به اُلگوی اصلی(پارادایم) زبان زیبایی شناسی،استراتژی تاکید بر عدم تمایزبین دنیای هنرو حوزه های فِتیشیسمی(جادوئی)در فرهنگ توده مردم.

در همه این استراتژیها،یک تبانی مشترک را می توان در آنها دید. همانطوری که آلن بدیو می گوید: محدودیت پتانسیل نقد هنر،کاهش دادن ظرفیت نقد به علت وابستگی نسبت به "زبان اشتراک و اجماع". در واقع،همه این راهکارها(استراتژی ها) منادی آن هستند که هنرهای صامت ناتوان از آن هستند تا زبانی را برای رسیدن به نقطه مطلوب هدایت کنند.یعنی تا جائی که هنر بتواند"بدون تقلید" از خود نامی داشته باشد.به عبارتی تبدیل ظرفیت به "موضوع ناشناخته در حال". به گفته بدیو،جائی که در آن ترس،اضطراب و نیزشهامت وعدالت به هم گره می خورند.

جایگزین کردن "واقعی" بجای "زیبائی"

با در نظر داشتن چنین مشکلاتی درذهن،میتوانیم به یکی ازمهمترین اقدامات بازتاب فکری آلن بدیو را در باره زیبایی شناسی بفهمیم: این واقعیت که حقیقت (و نه زیبائی) مقوله مرکزی درزیبایی شناسی است.

. هنر، روندی از حقیقت است. زیرا انجام عملش، فرآیندهای ساختاری اش طبق قواعد لذت به حرکت در نمی آید، بلکه بواسطه تالش در ادغام و شکل دادن رویدادهاست که زبان بیان را به پیش می راند. این رویدادها از زبان گویا می خواهند تا دنیاهایی متفاوت از آنچه که تا کنون ایجاد کرده است، ایجاد کند. آنچه که به آلن بدیو مربوط می شود، بازپرداختن به حقیقت و رویداد به عنوان مقوالتی از زیبایی شناختی، دارای مختصات و نشانه های تاریخی دقیقی است. این یک واکنش منحصر به فرد در باره مدعیان پایان فرآیندهای انقلابی قرن بیستم است. از نظر بدیو ، باید علیه چنین پایان یافتگی(انقالب) مبارزه کرد و با تأمل برای شرایط ظهور موضوع جدیدی که بتواند موتور پویایی تحول ساختاری باشد مبارزه شود. زیرا مباحث و موضوعات جدید می توانند فرصت های غیرمنتظره ای را برای اقدام تحول ساختاری بوجود آورند. در این شرایط عمومی، از هنر خواسته می شود تا به زندگی اجتماعی نشان دهد که چگونه موضوعات جدید از طریق وفاداری و پایبندی به رویدادی که آنها را تشکیل می دهند، بر آمد می کنند. و از این مقطع زمانی، هنر بمثابه اصلی ترین دلیل با خصوصیت غیرقابل توصیف انکار و استقرار، تعدیل و اشاعه و شرایط هرگونه تحول انقالبی در زندگی ظاهر می شود. به همین دلیل، هر اثر هنری خواهد گفت: "این چیزی که از طریق زبان اشتراک و اجماع و تفاهم غیرممکن است، من اما با سکوت آن را می گویم(ممکن است)؛ و این چیز باید پیشتاز باشد و آنرا باید از جهان جدا کرد تا بتواند سخن بگوید و نیز توسط دیگران بازگو شود". این اثر هنری همیشه این چیز را می گوید، غیرممکنی که قدرت واقعی می سازد تا بیماری ناتوانی ما را درمان کند.

> ..رویداد .. درچنین شرایطی، به ایده بدیهی (واقعیت های تاریخی) که از همان ابتداء خود را تنها مولد آثار هنری می دانند،اشاره نمیکند.

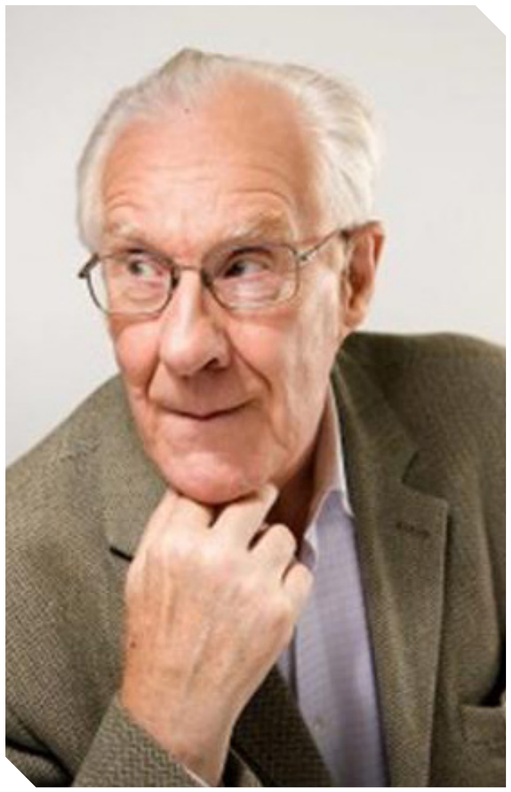
غیر ممکن به عنوان یک رویداد

اشتباه نکنیم: "رویداد" در چنین شرایطی، به ایده بدیهی "واقعیت های تاریخی" که از همان ابتداء خود را تنها مولد آثار هنری می دانند، اشاره نمی کند. اگر چنین می شد، ما را محدود به یک جامعه شناسی ای هدایت می کرد که استقلال پویایی هنر را از بین می برد و از همان ابتداء قادر به اثبات تاریخی خود نخواهد بود. اگر بدیو تائید می کند که هنر، سیاست، علم و عشق رویه هایی از حقیقت هستند به این دلیل است که هر کدام از این حوزه ها تولید کننده رویدادهای منحصر به فردی هستند که از ماهیت ذاتی آن ها برخاسته می شوند. وقایع هنری را باید آنطوری فهمید که برخاسته از حوزه هنر است نه از دیگر حوزه ها. این رویدادها، زبان بیان را از سازماندهی، از تعین کردن هدف، از روشی که همیشه انجام می داده است، مانع می شوند. و این ممانعت راه امکان شکسته شدن وجود(اگزیستاسیال)را باز می کند. به عنوان مثال، بدیو دو واقعه بزرگ زیبایی شناختی ناشی از موسیقی را ارائه می دهد و تفسیر می کند: ادغام سبک کالسیک هایدن و تفکر سریالی موسیقی برگرفته از روش ن دوازده تایی آرنولد شنبرگ) نقاش، نظریه پرداز و آهنگساز اتریشی. (۱۸۷۴-۱۹۵۱) از اینکه دو مورد از رویدادهای هنرهای ماندگار ناشی از موسیقی بیش از همه در نزد بدیو حضور دارند، یک چیز صرفا اتفاقی نیستند. اگرچه ادبیات و تئاتر زبان های هنری هستند که آلن بدیو بیشتر از آن ها استفاده می کند. اما در این اواخر، رجوعش به موسیقی اهمیت پیدا کرده است. در این راستا می توان به دو متن مهم از پنج درس "مورد" واگنر و یک تفسیر در باره منطق جهان(ها) با عنوان "یک نوع(واریانت)موسیقی از تئوری در باره "سوژه" اشاره کرد.

نیروی نقد موسیقی

به یاد بیاوریم که چگونه در اوایل قرن نوزدهم، تأمل فلسفی، پیدایش ابزار موسیقی را درک می کرده است: یک موسیقی بدون برنامه، بدون عملکرد اجتماعی مشخص و بدون پیوند مستقیم با زبان گویا، یک موسیقی زمخت و بی ارتباط با انواع گرامرهای موسیقی، یک موسیقی تبدیل به وسیله ای ممتاز برای کسانی شد که نمی خواهند خود را نماد واقعی اگزیستانسیالیسم بدانند. بنابراین، ویژگی ضد بازنمایی و نماد موسیقی بمثابه محدودیتی برای زبان گویایش محسوب نمی شود بلکه به عنوان نیروی نقادش محسوب می شود. این امر به موسیقی اجازه

می دهد تا به طور منظم فراتر از اشکال اگزیستان (موجود)جستجو کند - از این رو بحث در مورد مقام واالی زیبایی شناسی موسیقی با اهمیت است. بدیو هم به روش خود این خط را دنبال می کند تا در تاریخ، زبان موسیقی را پیدا کند و بعنوان مثال می خواهد وسایل تفکر در باره سنتزها را پیدا کند. یا تحوالتی که در کل ها به اوج خود نمی رسند (مانند مطالعه اش در باره واگنر)یا تحوالتی که مدار انتظار و یادآوری زمان را قطع می کنند(مانند سریال فیلم ها). در همه این موارد، بنظر می رسد که این نیروی ضد بازنمایی ایده است که موسیقی را به جنب و جوش می کشاند. این نیرو به آلن بدیو این امکان را می دهد تا در قلب تأمل پویایی ساختمان موسیقی، مسائل عمده سیاسی و فلسفی مانند رابطه بین مسائل محلی و جهانی یا بین پیوستگی و ناپیوستگی را پیدا کند. موسیقی اما، بمثابه طنین ایده عاشقانه(رومانتیک)، برترین هنر ذهنی است و بدیو از موسیقی استفاده می کند تا نشان دهد که خود "سوژه ها" در گذار بین رویدادهایی که دنیا و ترکیبات محلی را تغییر می دهند، هستند. انگار که در پایان هر داستان، الزم است به یاد داشته باشیم که "موسیقی همان چیزی است که تاریخ جهان به بن بست کشیده شده را تغییر می دهد". بنابراین، موسیقی می تواند به گونه ای خود را واالتر نشان دهد که ما همیشه در حال تبدیل شدن به چیزی بیشتر از انسانهایی هستیم که در قالب یک انسان زندانی شده است.



**** یک- عکس اول والدیمیر سفالت فیلسوف، نویسنده و موسیقی دان برزیلی است که در شیلی متولد شده است. او استاد نظریه

> موسیقی اما، بمثابه طنین ایده عاشقانه(رومانتیک)، برترین هنرذهنی است

علوم انسانی و ریاست دانشکده فلسفه در دانشگاه سائوپائولو به دلیل است. وی عمدتا فعالیت خود به عنوان ستون نویس در روزنامه .Paulo S de Folha در بین عموم مردم شناخته شده است. تولیدات فکری وی در عرصه های معرفت شناسی روانکاوی، روانشناسی و اندیشه هگلی در فلسفه قرن بیستم و فلسفه موسیقی می باشند. او دکترای خود را در پاریس زیر نظر آلن بدیو فیلسوف فرانسوی به پایان رسانده است.

دو- عکس

سوم: آلن بدیو فیلسوف فرانسوی سه- متن بزبان فرانسه:

https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/alain-badiou-loeuvre-dart-ou-la-possibilite-de-limpossible

چهار- این مقاله در ۵ فوریه ۲۰۱۸ نوشته شده است.

موسیقی خیابانی ایران در چهار میزان

مراد رضایی

میزان اول: موسیقی، مردم، تاریخ

وقتی از هنر خیابانی به صورت عام و موسیقی خیابانی به صورت خاص حرف می‌زنیم، باید به این نکته‌ی با اهمیت توجه کنیم، که پیوند موسیقی و خیابان و هنر و خیابان، یک امر نو و بدیع نیست.

از آغاز شکل‌گیری جوامع نوع بشر، یا با تکیه بر پژوهش‌های دیرینه‌شناسان، در مدت کوتاهی پس از عصر نئاندرتال‌ها، بشر اولیه با سه هدف کلی حماسه(اعم از بازنمایی خاطرات شکار یا جنگ‌های قبایل)، عشق‌ورزی و همچنین ارتباط با خدایان، به سراغ خلق آثار هنری رفته است.

طبیعتاً کسی از بشر اولیه انتظار ندارد که یک کنسرتوی باروک را در گام دو مینور نواخته باشد! این نوازندگی حداکثر در حد نواختن ریتم با کوبیدن بر تنه‌های توخالی درختان و یا نهایتاً با ایجاد آواهای مهیج با نی‌های بریده شده از نیزارها بوده است.

اما هدف این مقاله یک پژوهش دیرینه‌شناسانه در زمینه‌ی موسیقی نیست. اشاره به گذشته‌ی تاریخ موسیقی به دلیل اشاره به انقطاع تاریخی‌ای در تاریخ هنر است که با طبقاتی شدن شیوه‌های تولید و فرماسیون‌های اجتماعی شکل گرفته است.

با عبور بشر از اَشکال ابتدایی زندگی و شکل‌گیری طبقات اجتماعی، تاریخ هنر یک انقطاع با اهمیت را از سر گذرانده است. شکل‌گیری مفاهیمی چون موسیقی فاخر و اشرافی در مقابل موسیقی فولکلور که در میان مردم و سینه به سینه منتقل می‌شده است، رهآورد طبقاتی شدن جوامع بشری است.

بخشی از موسیقی به طور خاص و هنر به صورت عام که مطلوب اشراف و طبقات بالای جامعه بود، هنرمندان متخصصی را در خود داشت که با صله‌گیری از حکّام و اشراف، برای آنها اثر هنری خلق می‌کردند و به نوعی آفریدگاران لذت برای طبقات بالای جامعه بودند.

اما در سوی دیگر امر، به طور مشخص در خاورمیانه خنیاگران و عاشیق‌ها، شکلی از هنر موسیقی را تولید و اجرا می‌کردند که اساساً در میان مردم معنا پیدا می‌کردند. نوازندگان دوره‌گردی که کوه به کوه و صحرا به صحرا به دنبال گوش‌های شنوایی می‌گشتند تا هنر خود را اجرا کنند. علاوه بر این هر ایلی خنیاگری داشت تا زینت مجالس شادی، یا حتی گرمای مجلس حزن(مانند مور و چَمری در فرهنگ لری و لکی) باشد.

همانگونه که پیشتر گفته شد، هدف این مقاله، رهگیری تاریخ موسیقی نیست و همین اشارات برای توضیح جدایی انواع موسیقی به فراخور جدایی طبقاتی میان مردم، کافی است.

همین روند تا عصر مدرن ادامه پیدا می‌کند. اما با ظهور دوران مدرن و تسلط منطق سرمایه‌داری، و کالاسازی از هر چیزی که می‌توانست کالا باشد، هنر خیابانی از جوامع، و خاصه از جوامع اروپایی رخت بربست و از آنجایی که اشرافی‌گری به آن معنای پیشامدرن خود نیز وجود نداشت، موسیقی به سالن‌های موسیقی، با قابلیت فروش بلیط هدایت شد. گروه‌نوازی و ارکسترهای بزرگ در آن دوره با این منطق به وجود آمدند که صدای موسیقی به خریداران آخرین بلیط‌ها در آخرین صندلی‌ها هم برسد! هر چند همین امر تفاوت‌های تکنیکی جدی در اجرای موسیقی به وجود آورد، اما نهایتاً هدف غایی آن فروش بیشتر و ارائه‌ی کالای با کیفیت برای امکان فروش دوباره بود.

مدرنیزاسیون و تسلط سرمایه در ایران مسیر دیگری را طی کرده است. پیش از دورانی در ایران که احتمالاً با اغماض بتوان نام آن را مدرن گذاشت، هنر شهری و خیابانی هنوز در ایران حضور داشت. هنر شهری در عرصه‌های عمومی به دنبال تقاضای جامعه‌ی شهری و مبتنی بر کیفیت به وجود می‌آید. این تقاضای عمومی، در دوران تصلب فرهنگی قاجاری در ایران موجب شده بود موسیقی خیابانی در ایران در شمایل لوطی و عنترها، سخنورها، نقال‌ها و معرکه‌گیرها خود را نشان دهد. اموری که با قدرت‌گیری رضا خان در سال ۱۲۹۹ با یک حکم دولتی به طور کلی ممنوع شدند. (مینا جعفری هرندی؛ موسیقی خیابانی در تهران و انواع آن؛ ۱۳۹۴)

این ممنوعیت را می‌توان از جنس کشف حجاب و اجبار کلاه شاپو در عصر رضاخانی دانست. مسیری را که غرب به ضرورت تکامل و تطور اقتصادی پیموده بود، در ایران رضا خان قرار بود با ابزار فشار و سرکوب طی شود تا ایران در مدت کوتاهی مسیر مدرن شدن

را بپیماید. هر چند این ممنوعیت‌ها در دوران پهلوی دوم چندان جدی گرفته نشد. علاوه بر این موسیقی سنتی نواحی مختلف ایران در میان فرهنگ‌های غیر مرکزی، تداوم داشت و کار خود را پیش می‌برد. عاشق‌ها بین مردم قوپوز می‌نواختند و تنبور زنان پارسان در کرماشان موسیقی را به عنوان یک آئین مذهبی پی می‌گرفتند. نی‌انبان جنوبی‌ها به راه بود و دو تار هنوز در خراسان صدا داشت. در تهران و شهرهای بزرگ نیز به جای موسیقی خیابانی موسیقی کاباره‌ای و کوچه‌بازاری موقعیت خود را داشت و صدای زنده‌ی موسیقی را به میان طبقات متوسط و فرودست می‌برد.

این وضعیت پس از انقلاب دگرگون شد. مقابله‌ی جمهوری اسلامی با هر شکلی از موسیقی به جز موسیقی انقلابی-آن هم در شمایل اسلامی آن- در سال‌های ابتدایی انقلاب بسیار سنگین و گسترده بود. کمیته‌های انقلاب این وظیفه را بر عهده گرفته بودند که حتی با حمل ساز موسیقی در خیابان مقابله کنند. هشت سال جنگ ایران و عراق، تمایل حکومت به موسیقی انقلابی را به تمایل به موسیقی جنگی و حماسی تبدیل کرد. شکلی از موسیقی که قرار بود جوانان را برای حضور در جبهه‌ها مجاب کند!

پایان جنگ هر چند گشایش‌های کوچکی در عرصه‌ی موسیقی ایجاد کرد. اما همچنان موسیقی یک امر قبیح بود که توسط حکومت کنترل می‌شد. دوره‌ی دوم دولت اصلاحات و آغاز دهه‌ی هشتاد، دوره‌ی آغاز موسیقی خیابانی در ایران است. امری که در غرب با عنوان فرهنگ پست مدرن شناخته می‌شد.

میزان دوم: موسیقی، شهر، مردم

رنج شهر بدون روح، شهر عاری از فرهنگ و هنر و خاطره، شهر به مثابه‌ی «ماشینی بزرگ برای زندگی» هنر شهری و خیابانی را به عنوان شمایلی اعتراضی وارد شهرهای اروپای قرن نوزده کرد و تکامل بخشید.

اما در ایرانِ پس از انقلاب اوضاع به کل متفاوت بود. غم و اندوه، بخشی از ایدئولوژی رسمی حکومت جمهوری اسلامی برای اداره‌ی جامعه است. ایدئولوژی به مثابه‌ی منبع توجیه مشروعیت هر حاکمیتی عمل می‌کند. ایدئولوژی مسلط در دستگاه تبلیغاتی جمهوری اسلامی، که قرائتی خاص از اسلام شیعی است، غم‌زدگی را به عنوان یک عنصر اصلی، همواره در کنار خود داشته است. اعمال این غم‌زدگی در زندگی شهروندان، در دوره‌هایی حتی با مقابله با لباس‌های رنگی دنبال می‌شد.

جمهوری اسلامی، با ادعای مخالفت با فرهنگ غرب، ماشینی‌ترین و یخ‌زده‌ترین بخش شیوه‌ی زندگی غربی را برای شهروندان خود انتخاب کرده است. هر چند این انتخاب و تمایل حکومتی با مقاومت مدنی طولانی مدت مجبور و دچار عقب‌نشینی شد، اما هنوز این عقب‌نشینی کاملاً اعمال نشده است.

مجری‌های تلوزیون رسمی جمهوری اسلامی که روزگاری به دلیل خندیدن با صدای بلند روی آنتن تلوزیون ممنوع‌التصویر می‌شدند، امروز با لباس‌های رنگی در شبکه‌ی «نسیم» ظاهر می‌شوند، آواز می‌خوانند، ورجه وورجه می‌کنند و به سیاق ملیجک‌های درباری، تلاش می‌کنند مردم را بخندانند. در واقع «شادی کنترل شده از بالا» نسخه‌ی جمهوری اسلامی برای پاسخ به نیاز شادی در میان مردم بوده است.

موسیقی، این خط قرمز مداوم حاکمان جمهوری اسلامی نیز به صورت سلیقه‌ای و پس از جرح و تعدیل‌های فراوان، با مناقشات طولانی گاهی می‌تواند مجوز اجرا بر روی صحنه بگیرد.

اما موسیقی و هنر خیابانی، با این ابزارها قابل کنترل نیست. هنرمندان جوان، چه در قامت موزیسین‌های حرفه‌ای و چه در شمایل نوازندگان آماتور، گاه و بیگاه در خیابان‌های کلان‌شهرها و به ویژه تهران، روحی تازه به شهرها می‌دهند. موسیقی خیابانی که وجه مشخص و ممیز آن تعامل مستقیم با مخاطب است و تنها قانون و مرز آن، خواست مخاطب ایستاده در پیاده‌رو است، مرزهای سفت و سخت جمهوری در مبارزه با شادی را در هم می‌شکنند.

واقعیت این است که موسیقی خیابانی، با تمام کش و قوس‌هایی که از سال‌های آغازین دهه‌ی هشتاد تا امروز داشته است، هنوز به صورت محدود دنبال می‌شود. در تهران، محدوده‌ی میدان ولیعصر، میدان ونک، خیابان ولیعصر روبروی باغ فردوس، میدان تجریش، ایستگاه مترو تجریش، خیابان شریعتی مقابل ایستگاه مترو قلهک، شهرک غرب و برخی از مکان‌های موسوم به مناطق فرهنگی در مرکز شهر مثل خیابان انقلاب، خصوصاً در مجاورت دانشگاه تهران، خیابان کریمخان زند و میدان هفت تیر، محل حضور نوازندگان خیابانی است. اگر شناخت حداقلی از جغرافیای تهران داشته باشید، به سادگی می‌توان متوجه شد که این مناطق در مناطق شمالی و غربی تهران هستند که محل سکونت طبقات مرفه جامعه است. این البته به معنای تمایل بیشتر ساکنان این مناطق به موسیقی نیست. در مناطق موسوم به بالاشهر، برخوردهای پلیسی محدودتر است. علاوه بر این مراکز خرید عمده‌ای در این مناطق وجود دارد که محل مراجعه‌ی ساکنین بخش‌های مختلف شهر هستند و به اصطلاح «مخاطب خیابانی» بیشتری در آنها حضور دارند.

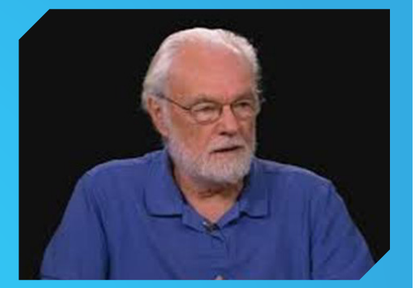
تجربه‌ی نوازندگی در میان جریان زندگی در شهر، تجربه‌ی نواختن در شهر و حتی تقویت اعتماد به نفس نوازنده، هدف اغلب نوازندگان خیابانی است. اما نکته‌ی مهم‌تر، وارد کردن موسیقی در بطن شهر سیمانی، صنعتی، آلوده و غمگین شهر است.

میزان سوم: حق بر شهر و موسیقی خیابانی

مفهوم «حق بر شهر» از آن مفاهیم مناقشه برانگیز در علوم اجتماعی است که به شکل گسترده‌ای با موضوعات مختلف از اقتصاد گرفته تا معماری شهری پیوند خورده است. شهر در معنای مدرن آن، قدمت زیادی ندارد. اما اندیشیدن در مورد مفهوم حق بر شهر و سپس اعمال درک برخواسته از این اندیشه بر قوانین، قدمت بسیار کمتری دارد.

«هنری لوفور»، فیلسوف مارکسیست فرانسوی برای اولین بار این مفهوم را در سال ۱۹۷۰ مطرح کرد. حال آنکه در جهان اندیشه‌ورزی امروزین، این اصطلاح بیشتر با نام «دیوید هاروی» شناخته می‌شود.

لب کلام لوفور این بود که شهر را نه به معنای تعداد زیادی ساختمان و خیابان، یا ماشینی برای زندگی، که به عنوان یک ساختار اجتماعی باید دید که تمام شهروندان نسبت به آن دارای حق می‌باشند. یک ایده‌ی اجتماعی وقتی مطرح می‌شود که ضرورت عینی و مادی آن در جهان واقعی به وجود آمده باشد. بحران‌های حاصل از زندگی شهری احتمالاً انگیزاننده‌ی اصلی لوفور برای طرح مساله بوده است. جمعیت شهری ایران در حال حاضر چیزی بیش از هفتاد درصد است. بنابراین بسیار اهمیت دارد که در مورد حقوق این شهروندان نسبت به شهرهایی که در آن زندگی می‌کنند بحث و گفتگو شود. نابرابری‌های موجود در عرصه‌ی شهر چون فقر و طرد اجتماعی، انسداد اجتماعی، خشونت و... بحران‌های شهری ایران امروز هستند که حاکمان فعلی ایران از حل آنها ناتوان‌اند.



رویکرد لوفور نقد وضعیت موجود در جامعه با هدف فراروی از مسبب اصلی بحران، یعنی سیستم سرمایه‌داری بود. فضا در مفهوم عام و شهر به شکل خاص مرکز توجه هنری لوفور بوده است. فضا نه به عنوان یک مفهوم ذهنی و نه به عنوان یک واقعیت عینی، بلکه به عنوان یک واقعیت اجتماعی. این فضا علاوه بر محل کار و زندگی، محل اعمال کنترل و سلطه نیز هست. بنابراین در مورد فضا (یا در واقع شهر) ما با یک امر سیاسی و ایدئولوژیک طرف هستیم. شهر از این دیدگاه حائز سه امر مرتبط است: فضا یا محیط شهری، زندگی روزمره و نهایتاً بازتولید روابط اجتماعی سرمایه‌داری و قدرت.

دیوید هاروی می‌گوید «قدرت سیاسی و اقتصادی خواستار حق تام و تمام است تا شهرها را مطابق با امیال و نیازهای خودش بسازد و نه منطبق بر نیازهای مردم.»

با توجه به چنین نگاهی به شهر است که هنر در معنای عام و موسیقی به طور خاص، در یک روند سلطه و قدرت و البته کالاسازی صرف، از فضای شهری حذف می‌شوند. شهروند، به معنای هر کسی که در شهر زندگی می‌کند حق تملک فضای شهر شامل دسترسی، تصرف و استفاده از فضا و تولید فضای جدید منطبق بر نیاز مردم و حق مشارکت شهری به معنای ایفای نقش موثر در اداره‌ی شهر را دارد.

حال با فشار بر هنرمند خیابانی موسیقی، یکی از این دو حق بدیهی توسط ماشین دولت نقض می‌شود: حق تملک فضای شهری! از طرف دیگر حق تنوع و سرزندگی در شهر نیز با حذف خیابانی برای تمام ساکنان شهر نقض می‌شود. بنابراین در فشار برای حذف یا محدود کردن موسیقی خیابانی هم حق هنرمندان و هم حق مخاطبانشان نقض شده است.

شهرهای امروز ایران، خاصه از نظر فرهنگی-هنری که موضوع مرکزی این نوشتار است، به صورت تمام و کمال در اختیار حاکمیت از یک سو و سرمایه‌داری متصل به حاکمیت از سوی دیگر است.

امروزه حق بر شهر به یک صورت‌بندی اصلی خواست‌های پیشرو برای تغییر اجتماعی در تمام جهان تبدیل شده است. مردم به طور مشترک صاحبان شهر هستند. نقض این حق در هر سطحی، قطعاً در طولانی مدت واکنش‌های سیاسی و مدنی را به دنبال خواهد داشت. این واکنش‌ها در دیدگاه لوفور الزاماً به معنای انقلاب نیستند. هر حرکت و جنبش اجتماعی برای بر هم زدن نظم نا متوازن موجود، در ادبیات سیاسی لوفور یک پراکسیس است.

«منشور جهانی شهرهای آموزنده»، «منشور اروپایی حفاظت از حقوق بشر در شهر» و چندین سند جهانی دیگر از نتایج عملی برای رسمی‌سازی حق بر شهر بوده‌اند.

اما پیوند موسیقی خیابانی با حق بر شهر بسیار ساده‌تر از این‌هاست. شهر متعلق به تمام کسانی است که در آن زندگی می‌کنند.

پس دخالت پلیسی حکومت در کار نوازندگان خیابانی که تنها گوشه‌ای از پیاده رو را اشغال کرده‌اند، آن هم در صورتی که میل عمومی موجود در شهر حضور این هنرمندان را تایید می‌کند، یک توحش غیر منطقی است که البته با رشد هنر خیابانی امکان تداوم نیز نخواهد یافت.

میزان چهارم: موسیقی خیابانی و برخوردهای پلیسی

چنانکه در بخش‌های پیشین اشاره شد، موسیقی خیابانی در ایران، عجالتاً به بخش‌های شمالی و غربی تهران محدود می‌شود. در سال‌های اخیر گروه‌های مختلف موسیقی در شهرهای دیگر ایران تلاش کرده‌اند هنر خود را در خیابان عرضه کنند. اما اخبار و تصاویر نشان می‌دهد که این افراد در نهایت با سرکوب، بازداشت و فشار مواجه شده‌اند.

خنیاگری در خیابان‌های تهران را می‌توان به دو کاتاگوری متفاوت تقسیم کرد. اول موسیقی آماتوری که عموماً توسط کودکان و سالمندان نواخته می‌شود و شمایلی متفاوت از عمل تکدی‌گری است. در تداوم فرهنگ لوطی‌ها و معرکه‌گیرهای عهد قاجاری، این نوازندگان در آرزوی لقمه‌ای نان، می‌نوازند و می‌خوانند. سرکوب حکومتی و پلیسی چندان متوجه این گروه نیست. بحث ما در این مقاله هم این گروه را پوشش نمی‌دهد. گروه دوم موزیسین‌های دختر و پسر جوانی هستند که موسیقی را به صورت جدی دنبال کرده‌اند، تکنیک‌ها و فرم‌ها را می‌شناسند و به فراخور سبک‌های مورد قبولشان، خیابان را صحنه‌ی هنر نمایی خود می‌کنند. موسیقی خیابانی برای این طیف نه تنها از منظر اقتصاد فرهنگی، که به مثابه‌ی عرصه‌ی هنرآفرینی جدی مطرح است. این جدیت، سرکوب پلیسی علیه آن‌ها را نیز جدی می‌کند.

این سرکوب چند دلیل عمده دارد. تداوم نگاهی که در سال‌های ابتدایی انقلاب از سوی حاکمان در مورد موسیقی وجود داشت یکی از این دلایل است. هنوز در شهرهای کوچک‌تر که امام جمعه و آخوند محل، بیش از نهادهای قضایی قدرت دارند، موسیقی خیابانی با اشاره‌ای سرکوب می‌شوند. در این شهرها علی‌رغم وجود هنرمندان زبده و راغب به اجرای خیابانی، و غم‌زدگی اجتماعی که احتمالاً موسیقی خیابانی می‌تواند یکی از راه‌حل‌های آن باشد، هر حرکتی برای اجرای خیابانی سرکوب می‌شود.

دلیل دیگر این امر، ترس حکومت از هنری است که قابل سانسور نیست! حکومت‌های دیکتاتور همیشه با تئاتر مخالف بوده‌اند. چرا که هنرمند تئاتر، با وجود بازبینی متن و اجرای پیاپی توسط دستگاه سانسور، ممکن است هر آن روی صحنه چیزی بگوید که قرار نبوده است بگوید! این مخالفت در تئاتر با محدود کردن این هنر به یک کالای لوکس مربوط به روشنفکران جامعه انجام شده است.

اما در مورد خیابان موضوع کاملاً متفاوت است. یک موزیسین خیابانی، در یک خیابان شلوغ، با انبوه مخاطبان اطرافش، وسط یک اجرای شاد، هر آن ممکن است چیزی بخواند که با تمایلات سیاسی و ایدئولوژیک حکومت هم‌خوان و همساز نباشد. در جامعه‌ی منسدد ایران، این اتفاق برای دستگاه سرکوب یک کابوس است: تبدیل یک موسیقی معمولی خیابانی به آغازگر یک اعتراض خیابانی!

اما سرکوب و ضرب و شتم و زندان، تنها راه‌های سرکوب هنرمندان خیابانی نبوده است. هنرمند خیابانی حتی اگر به شکل خشن سرکوب نشود، عملاً در شغلش دارای هیچ ضمانت و آینده‌ای نیست. البته بحث نبود امنیت شغلی برای همه‌ی هنرمندان ایرانی محل بحث است. اما در موسیقی خیابانی این مخاطره جدی‌تر می‌شود.

موزیسین‌های خیابانی ایرانی در تبعید، در هر کشور و شهری که ایرانیان در آن زندگی می‌کنند، در خیابان‌ها دیده می‌شوند و مخاطبان خود را دارند. آن‌ها دور از وطن، با ساز و صدایشان، غم و شادی و رنج و غربت را، یک‌جا، در موسیقی خود به نمایش می‌گذارند. در حسرت و امید نواختن در وطن...

منابع:

۱-حق به شهر، ریشه‌های بحران مالی؛ اندی مری فیلد، دیوید هاروی؛ ترجمه خسرو کلانتری

۲-مینا جعفری هرندی؛ موسیقی خیابانی در تهران و انواع آن؛ ۱۳۹۴

۳-مجله علمی منظر

۴-خلاصه جمعیت آماری ایران؛ مرکز آمار ایران ۱۳۹۰

۵-جامعه‌شناسی هنر؛ شیوه‌های دیدن؛ دیوید انگلیس و جان هاگسون؛ ترجمه جمال محمدی

سایت‌های موسیقی، تاریک‌خانه‌ی اشباحی که تیشه به ریشه‌ی موسیقی زیرزمینی می‌زنند!

مصاحبه با آرش چاکری نویسنده، شاعر، ترانه سرا و منتقد ادبی

آرش چاکری نویسنده، شاعر، ترانه سرا و منتقد ادبی کتاب های تنهائی (مجموعه غزل) سال ۲۰۰۳، اشکهای گیتار (مجموعه شعر نیمائی) ۲۰۰۶، کلیدهای کوچک برای درهای بزرگ (روانشناسی) ۲۰۰۸، من مُرده بودم (رمان - فلسفه) ۲۰۱۳، ترجمان بی تو (مجموعه ترانه) ۲۰۱۳ می باشد. از آرش چاکریتاکنون مجموعا ۲۱۶ ترانه برای خوانندگان نوشته شده است. در ضمن او داور جشنواره های ادبی داخلی و بین المللی و نیز در تیتراژ فیلم ها و .... فعالیت گوناگونی را پیش می برد.فصلنامه مُروا با هنرمند کشورمان آقای آرش چاکری مصاحبه ای ترتیب داده است که در زیر این مصاحبه از نظرتان می‌گذرد.

فصلنامه مُروا: موسیقی زیرزمینی در معنای مدرن آن در ایران، از چه تاریخی و با چه سبک‌هایی شروع شد؟

*آرش چاکری-شاید اگر از اکثر دوستان راجع به موسیقی زیرزمینی ایران سؤال کنید، اکثراً آنرا به شروع سبك رپ و اوایل دهه هفتاد شمسی (۱۳۷۰) پیوند میدهند و از جهتی این حرف درست است و نسلی که به نوعی دهه ی شصتی (۱۳۶۰) معرفی میشوند که این حقیر هم شامل ایشان هستم، خود را پرچم دار نوین موسیقی زیرزمینی میدانند. درست تر اگر بخواهم بگویم؛ موسیقی زیرزمینی ایران در آخرین دهه ی حکومت پهلوی شکل گرفت و شروع کنندگان آن کسانی چون حسین علیزاده و محمدرضا شجریان و هوشنگ ابتهاج بودند. این عزیزان به کمك کسانی که نوازندگان اخراجی برنامه رادیوئی "گل های تازه " بودند، اولین گروه های موسیقی زیر زمینی را تشکیل دادند که بعدها و پس از سال ۱۳۵۷، از تعدادی از آثار ساخته شده آنها در آن زمان؛ به عنوان سرود انقلابی، سوء استفاده شد. اما، نسل نو بعد از انقلاب را باید از سال ۱۳۷۰ و سبك رپ شناخت. البته دوستانی نیز در آن زمان بودند که موسیقی راك میزدند، ولی اکثر آثارشان بازخوانی آثار موسیقی راك غربی بود. بعدها و رفته رفته از سال ۱۳۷۳ شمسی، موسیقی پاپ زیرزمینی هم به این سبك ها اضافه شد.

فصلنامه مُروا- به نظر می‌رسد موسیقی زیرزمینی در سال‌های ابتدایی تولید و انتشار، چه در شعر و چه در موسیقی و تنظیم کیفیت بیشتری داشت. آیا شما هم اینطور فکر می‌کنید؟ و اگر جواب مثبت است دلیل آن چیست؟

*آرش چاکری-با قسمتی از سؤال موافق و با قسمتی مخالف هستم. کیفیت یك اثر موسیقی را میتوان به دو قسمت مختلف تقسیم کرد. قسمت اول: محتوای کلامی اثر، صدای خواننده و نتی که برای هر ساز نوشته میشود که مجموع آن را آهنگسازی اثر میگویند. قسمت دوم: کیفیت ضبط صدا، کیفیت نوازندگی اثر و ضبط سازها، کیفیت میکس و مَستِرینگ و کیفیت خروجی صداست که به مجموع اینها کیفیت فنی اثر میگویند که البته متخصصان غربی امر آن را با نام FINAL EXPORT QUALITY میشناسند. در مورد قسمت اول با نظر شما موافق هستم؛ در شروع راه کارها به اصطلاح خودمان، " دلی " تر بود و ترانه سرا یا نویسنده متن اثر (TEXT)، تمام نیرویش را میگذاشت که بهتر بنویسد، نوازنده سعی میکردبهتر بنوازد و إلی آخر! ولی رفته رفته هرچقدر بیزینس وارد موسیقی زیرزمینی شد، شعرها رنگ بوی بازاری به خود گرفت و به اصطلاح، همه چیز شد مارکت! میدیدند موج جامعه کجاست و روی آن سوار میشدند. پس به نظر من شروع کار بهتر بود. اما در مورد قسمت دوم که کیفیت فنی آثار به حساب میامد، قضیه فرق میکرد. استودیوهای اولیه زیرزمینی، تجهیزات پیشرفته ای اعم از کارت صدای حرفه ای، میکروفن خوب، کمپرسور سخت افزاری برای میکس و مستر و حتی بعضاً فضای آکوستیك مناسب جهت ضبط را نداشتند ولی به مرور زمان، تجهیزات استودیوهای زیر زمینی بسیار مجهز تر و پیشرفته تر از استودیوهای مجاز شد و البته این یکی از مزایای ورود اقتصاد به زیرزمین بود، به قول بچه های موزیك، خروجی ها هر روز با کیفیت تر از قبل میشد.

فصلنامه مُروا: نقش سایت‌های انتشار موسیقی که امروزه تبدیل به یک بیزینس تمام عیار شده است، در روند معرفی موسیقی زیرزمینی چه بوده است؟

*آرش چاکری-اوایل که هنوز سایتی نبود و چندوبلاگ این کار را انجام میدادند. صحبت برای خیلی قبل تر از این است که عرصه برای وبلاگ هائی با سِرور وطنی باز شود. ولی خوب، رفته رفته سایت ها، نه چندان پیشرفته، اما قابل قبول نسبت به وضعیت مکانی و زمانی خودش، شروع به کار کرد. اولین ها، آنطور که من یادم هست، فارس کیدز و گنجا موزیك بودند(البته طبق چیزی که خاطرم هست). ولی، این کار در کنار کمك های شایان ذکری که به پخش و گسترش موسیقی زیرزمینی کرد، به مرور زمان "تاریك خانه اشباحی" شد که مثل قارچ سمی و خریدن صفحات اول سایت ها و با آماری جعلی برای دانلود، رشد کردند و همین ها بیشترین ضربه را به موسیقی زیرزمینی زدند و باعث شدند، قداستی که اول راه در دل بچه های بی ریای زیرزمین بود، رنگ و بوی اعتبارهای کاغذی پیدا کند.

فصلنامه مُروا: هیپ‌هاپ، بلوز، راک و حتی جاز در ابتدای شکل‌گیری در غرب شمایل اعتراضی داشتند. در حالی که ما در موسیقی زیرزمینی امروز ایران کمتر شاهد این امر هستیم. دلیل آن چیست؟

*آرش چاکری-خوب! شاید نباید جامعه امروز ایران را با هیچ جا مقایسه کرد! حتی با جامعه ی دیروز ایران. در جواب این سؤال باید به دو عامل مهم اشاره کنم. اولین عامل چیزی ست که شاید در سؤال قبل کمی راجع به آن حرف زدم و آن هم " مارکت " بود. موسیقی زیرزمینی، گرچه خیلی لاك پشت وار، ولی درنهایت، برای خود بازاری پیدا کرد و اهالی این بازار عادت کردند، مطابق میل مشتری، نظرشان را تغییر دهند. کار اعتراضی، ۵ هزار دانلود میخورد و کار " دیس لاو " ۵ ملیون ! (ببخشید گاهی از کلماتی استفاده میکنم که جزء ادبیات موسیقی زیرزمینی ست ! چاره ای هم نیست؛ مثلاً همین دیس لاو ، یعنی کار عاشقانه منفی؛ ضد عشق! ولی در زیرزمین فقط یك واژه دارد: دیس لاو) همین باعث شد که کار اعتراضی کمی کم رونق شود، استودیودار بی مجوز، خودش داشت با ترس و لرز کار میکرد؛ حداقل باید چیزی ضبط میکرد که اجرای استودیو و خرج روزانه، جور شود، حالا سود بماند! ترانه سرا، خودش زیر قیمت کار میکرد، حالا باید چیزی مینوشت که حداقل، به همان قیمت کم، از او می خریدند و حال و احوال باقی صنف هم همین بود. در قسمت دوم باید اشاره ای کنم به عواقبی که کار اعتراضی با خود به همراه داشت. اوایل زیاد نبود، چون حکومت موسیقی زیرزمینی را جدی نمیگرفت. ولی از وقتی سایت ها و بعدتر، فضای مجازی، دست در دست موسیقی زیرزمینی گذاشت، عواقب کار اعتراضی، سنگین تر شد. از بازداشت و زندان و ... بگیر، تا همین پناهندگی در غربت که ما به آن دچار هستیم. سر نسل جدید به قول قدیمی ها کمتر درد میکرد و دنبال دردسر نمیگشت. نسل اولیه زیرزمین به دنبال تولید اثری با محتوا و در خور دردها و نیازهای جامعه بود و نسل امروزی تر (البته نه همه)، به دنبال مطرح کردن نام خود، به هر قیمت!

فصلنامه مُروا: یک عامل بحران ساز در موسیقی ما، نظارت دولتی و حکومتی است که بیش و پیش از همه موسیقی زیرزمینی را تحت الشعاع قرار میدهد. به نظر شما ایجاد یک نهاد سندیکایی برای حمایت از موزیسین ها در شرایط فعلی ممکن است؟

*آرش چاکری-خوب، عملاً سندیکاها و سازمان های مختلفی مثل خانه موسیقی و غیره وجود دارند که نوازندگان، آهنگسازان و باقی هم صنفان موسیقی میتوانند، بیمه داشته باشند که البته ارزش همین بیمه

هنری هم بسیار پایین تر از یك بیمه کارگری ست و از طریق همین سازمانها میتوانند، سالن ارزان تر اجاره کنند و غیره که البته همه اینها، شامل هنرمندان مجاز میشود. در مورد موسیقی زیرزمینی، شاید سندیکا داشتن، یك رویا باشد و البته یك رویای قشنگ وقتی سیستم هنری یك جامعه حتی شما را شامل هویت و بدنه هنری جامعه نمیشناسد؛ سندیکا داشتن کمی دور از ذهن است. این بچه ها آنقدر سطح توقعاتشان پایین آمده که به ادامه ی حیات هنری بی دردسر هم قانع اند.

فصلنامه مُروا: در حال حاضر موزیسین زیرزمینی حرفه‌ای، آیا امکان کسب در آمد از کارش را دارد؟

*آرش چاکری-شاید ۱۵ سال پیش این سؤال تنها یك شوخی بود ولی امروز اوضاع کمی عوض شده و استودیوها و موزیسین های زیر زمینی، درآمد زائی دارند و این خیلی خوب است. البته منظور من از درآمد، چیزی شبیه امکان کنسرت گذاشتن و درآمدهای نجومی موسیقی مجاز نیست. درآمد از دو راه اصلی و چندین راه فرعی امکان پذیر است. اول فروش آلبوم و دوم کنسرت در قسمت فروش آلبوم که تقریباً مجاز و زیرزمینی فرقی با هم ندارند و با وجود قوانین خنده دار کپی رأیت در ایران، آلبوم ها کمتر از یك ساعت پس از انتشار، بصورت رایگان در سایت های موسیقی قابل دانلود هستند. پس میماند فقط کنسرت که آن هم شامل موسیقی زیرزمینی نمیشود. البته همانطور که گفتم موزیسین و خواننده زیرزمینی، درآمدهائی اعم از فروش ترانه، آهنگ، تنظیم و میکس و مَستر دارد.

فصلنامه مُروا: موزیک زیرزمینی چرا نامش زیرزمینی است؟ در کارهای گروه های موزیک زیرزمینی چه موضوعات اجتماعی مطرح می باشند؟ آیا کلا مسایل اجتماعی برای آنها دارای اهمیت است؟ موضوع شعرها چیست و سیاست چه نقشی در میان سبک های مختلف موزیک زیرزمینی ایفا می کند؟

*آرش چاکری-در جهان، هر گاه قسمتی از هنر، با آرمانهای جامعه و طبقه ی سرمایه داری و حتی اغلب، طبقه متوسطی که سودای بالا کشیدن خود به سطح اقتصادی بالاتری را داشت، همگام نمیشد، هنر زیر زمینی تولد میافت. هر گاه سرمایه گذاران و کمپانی های هنری و در این عرصه، شرکت های تولید موسیقی، نگاه مثبتی به ماهیت کیفی معناگرای اثر نداشتند، موسیقی زیرزمینی، تولد میافت.در ایران، وضع بدتر هم بود!زیرا که به صف این قبیل مخالفان، حکومت هم اضافه میشد!حکومتی که هر روز ساز جدیدی در راه سنگ اندازی فرهنگی هنری، اکتشاف میکرد!و در مورد قسمت دوم سؤال باید بگویم: بله در موسیقی زیرزمینی ایران، موضوعات اجتماعی همیشه نقش محوری داشته. موضوع

> اگر امروز را از پنج سال پیش شروع کنیم بهتر است

ترانه ها شامل همه موازین مفهومی مثل: عشق، اجتماع، فلسفه، سیاست و اخلاق هست.همانطور که گفتم سیاست نه بطور مستقیم، درون مایه بسیاری از ترانه های زیرزمینی ست.مثلاً وقتی ترانه ای راجع به گرانی که یك معضل اجتماعی ست، خواننده میشود، خوب ناخداگاه، دست پشت پرده این معضل سیاست است.

فصلنامه مُروا: حکومت امروزه با گروه های موزیک زیرزمینی چه برخوردی می کند؟ چه سیاست ها و اهدافی را در نظر دارد؟ آیا تغییر در جناح های سیاسی در دولت و مجلس، نگاه ها و برخوردها با موسیقی به صورت عام و موسیقی زیرزمینی به صورت خاص را تغییر میدهد؟ یا کلا بی تاثیر است؟

*آرش چاکری-سؤال خیلی سختی ست!چون باید بدانیم، منظور از امروز، دقیقاً چه بازه زمانی است. اگر امروز را از پنج سال پیش شروع کنیم بهتر است.چون به نظر شخصی من، موسیقی زیرزمینی بعد از انقلاب را میتوان به چند مرحله تقسیم کرد. موسیقی زیر زمینی سال های ۱۳۷۰ تا ۱۳۸۰ شمسی موسیقی سال ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۲ شمسی و بازه ای که با کمی تخفیف میتوان آنرا، موسیقی زیرزمینی امروز خواند؛ یعنی از ۱۳۹۲ تا امروز.دهه اول موسیقی زیرزمینی ایران، بدون داشتن امکانات، با سختی، ترس، بازداشت و زندان و احکام بعضاً عجیب "دادگاه رسانه" گذشت. از سال ۸۰ و در اصل اوایل دهه دوم موسیقی زیرزمینی، گروه ها و در اصطلاح بَندها و استودیوهای غیر مجاز، بصورت قارچ گونه ای رشد کردند و این چیزی بود که به راحتی نمیشد سر و تهش را هم آورد. بهترین هنرمندان زیرزمینی ایران، در تمام زمینه ها، محصول این دوره اند و البته در نقطه مقابل، ضعیف ترین آثار موسیقی زیرزمینی ایران هم محصول همین دوره هستند. از سال های ۹۲-۹۱، اوضاع کمی فرق کرد، و دولت و دست اندرکاران وزارت ارشاد، بصورت خود خواسته، عرصه را بسیار آزاد گذاشتند برای موسیقی زیرزمینی و البته گرچه این در ظاهر برای هنرمند و شنونده، بسیار خوشنود کننده بود ولی در عمل، این سیاستی بود قدیمی در ایران بعد از انقلاب که هر وقت، فشارهای اقتصادی، سیاسی و ... در جامعه زیاد میشد و کاسه صبر مردم به لبریز شدن نزدیك میشد، دولت با ایجاد فضای کاذب آزاد فرهنگی، سعی بر مالیه کشی مشکلات اصلی داشت. چیزی که شاید اولین بار از زمان وزارت عطاء الله مهاجرانی در وزارت ارشاد شروع شد.

فصلنامه مُروا: شما خودتان در چه سبک هایی کار کردید؟ ما اطلاع داریم که بیش از صدو شصت تا از ترانه های شما را در داخل و خارج از کشور گروه های موسیقی می خوانند. لطفا کمی از این تجربه و کارهایتان بگویید؟ کمی از پروژه ها و کارهای جدید هنری خودتان برای خوانندگان ما بگویید؟

*آرش چاکری-حوزه اصلی کار من ترانه سرائی بود و هست و البته فقط در سبك پاپ کار کردم. گرچه در بازار کتاب ایران، مجموعه غزل " تنهائی" ؛ مجموعه شعر " اشك های گیتار " و کتاب های دیگر به چاپ رسید ولی شاخه مرتبط فعالیت من در موسیقی، ترانه سرائی در سبك پاپ بوداز مجموع ۱۶۲ اثری که از من در موسیقی پاپ ایرانی اجرا شده ، ۷۱ اثر توسط هنرمندان زیرزمینی و باقی آثار بصورت مجاز بوده است. در اصل، کارهائی که دوست داشتم، همه زیرزمینی بود. وقتی که تیغ سانسور نبود، ترانه نفس میکشید و تو خودِ خودت بودی. فکر نمیکردی که چطور باید بنویسی، ترس حذف و بازنویسی نداشتی و ناخواسته، اثر " جوششی " میشد ولی آثار مجاز را فقط میشد"کوششی" نوشت و روح اسیر، همیشه در حال فرار از دست سانسورچی بود.هنرمندان زیرزمینی، بچه های درد بودند، یادم هست که برای گرفتن مجوز یك ترانه، چقدر باید راهروهای ارشاد را بالا پائین میکردی و با گردن کج زمین را نگاه میکردی، تا دلشان برایت بسوزد. اما اکثر بچه های زیرزمینی، أهل باج دادن و زیر حرف زور رفتن نبودند و همین دوست داشتنی اشان میکرد. میگویم اثر، چون عده ای هم بعد از سالها مایوس میشدند و برای گذران زندگی و فردائی روشن تر، راهی وزارت ارشاد میشدند.وزارت ارشاد، برای بچه های زیرزمینی، روش خودش را داشت. یك فرم بود که ما به شوخی به آن میگفتیم: توبه نامه ! محترمانه مینوشتی که اغفال شدی و فریب خوردی. از آخرین ویدئو پخش شده آن در کانال های ماهواره ای خارج از ایران باید یك سال میگذشد. به همه آن کانال ها باید ایمیل میزدی که کارت را پخش نکنند و البته یك کپی از همه آن ایمیل ها را باید ضمیمه پرونده میکردی !تازه، پرونده ات میرفت برای بررسی که ببینند، اجازه میدهند مجاز باشی یا نه !من این روزها گرچه کمتر از قدیم، ولی همیشه در حال نوشتن ترانه ام. ترانه ها در غربت، تلخ میشوند ولی همچنان میایند.

فصلنامه مُروا: آیا این گروه های زیرزمینی به خارج از ایران می آیند؟ اگر آری، آیا کارهایشان را در فستیوال های خارج از کشور به اجرا در می آورند؟ چرا غالب گروه هایی زیرزمینی وقتی به خارج از کشور می آیند فعالیت شان یا کاهش یا به پایان می رسد؟ مشکلات شما در خارج از کشور به عنوان هنرمندان جوان کشورمان چه می باشد؟

*آرش چاکری-بله، بعضی از گروه های زیرزمینی برای اجرا

به خارج از کشور میایند و بعضاً در فستیوال ها هم شرکت میکنند ولی متاسفانه آنقدرها هم قابل عرض نیست.حرفتان کاملاً درست است؛ مهاجرت یك هنر، چه انفرادی و چه در قالب گروه، شاید تا ۹۰ درصد منجر به نابودی هنرمند یا گروه باشد. برعکس تصوراتش از غربت، اینجا زندگی رباتیك و روزمره، مغز را مسموم میکند و آثار حال و هوای وطن را ندارد. کلام آزادتر است، هرچه بخواهی مینویسی، مینوازی و میخوانی ولی همه اش مزه غذای کنسرو شده میدهد. روزی در نوجوانی مطلبی از "دانته" میخواندم که درکش نمیکردم ولی امروز با تك تك سلول هایم لمسش میکنم!

دانته نوشته بود : روزی تو هم تلخی نان خارجی ها و سنگینی بالا و پائین رفتن از پلکانی غریبه را تجربه خواهی کرد!و چه خوب میفهمم که چه میگفت. من هم از این اتفاق مستثنی نبودم؛ در جامعه ایران کار اصلی من فعالیت در حوزه ادبیات و موسیقی بود و اینجا مانند خیلی دیگر از دوستان هنرمند، این به کار جنبی تبدیل شده است. تنهائی، عدم دسترسی به بازار فروش، مشکلات جمع کردن و تمرین با گروه، کمبود زمان را میتوان از مشکلات عمده مهاجرت اهالی هنر نام برد.

فصلنامه مُروا: با تشکر از وقتی که برای مصاحبه گذاشتید.

*آرش چاکری-از فرصتی که برای طرح نظراتم فراهم کردید از شما تشکر می کنم.

آثار هنری آرش چاکری:

http://www.mybia2music.com/113768579/arash-chakeri-made-china

معرفی گروه موسیقی تلفیقی "هیم ملودی"

بیژن میثمی

گروه موسیقی هیم ملودی بر پایه‌ی فلسفه‌ی گوناگونی فرهنگ‌ها و باورها در کشور کانادا وشهر کلگری در سال ۲۰۱۵ به وسیله‌ی بیژن میثمی و همکاری دوستانش که از فرهنگ‌ها و کشورهای گوناگون هستند تشکیل شد.
نوازنده‌های گروه از کشورهای سوریه، ترکیه، ایران، روسیه و اسرائیل، کبک و کانادا می‌باشند و از نظر اعتقادی شامل ادیان دروزی، یهودی، مسیحی، اسلام و اگنوستی کوآتئیست و معنوی یا همان اسپریتوالیسم هستند. گروه موسیقی هیم در کنار خلق آثار مولف که ساخته خود گروه هست از ملودی‌های بسیار قدیمی ملل مختلف هم بهره می‌برد. گروه این ملودی‌های باستانی را با شیوه‌های مدرن و فیوژن دوباره‌سازی می‌کنند.
فلسفه‌ی کاری گروه بر پایه‌ی گوناگونی فرهنگها بنا شده است و اعضا تصمیم بر این گرفته‌اند که با این کار به مبارزه‌ی فرهنگی در مقابل برتری نژادی و جنگ‌ها و درگیری‌های قومی و مذهبی با ابزار موسیقی بپردازند. اعضایی که از کشورهای ایران، سوریه، ترکیه، اسرائیل، روسیه، کانادا و کبک در کنار هم هستند تصمیم به نشان دادن زبان مشترک فرهنگی هنری دارند، که می‌تواند نشانه‌ی دوستی ملت‌ها

و فرهنگ‌ها و عقاید و ادیان باشند. از نظر سبکی گروه به یک سبک یا ژانر نمی‌پردازد. گروه از همه‌ی ژانرها در کار خود استفاده می‌کند که مجموعه‌ای متنوع از سبک‌های موسیقی می‌باشد. کارها در ژانرهای تلفیقی، جاز، راک و موسیقی سنتی خاورمیانه، مدیترانه، لاتین، اروپای شرقی و کلزمر می‌باشد. کارهای مؤلف گروه بر پایه‌ی کار عملی شکل می‌گیرد به این شکل است که در هر جلسه‌ی تمرین یکی از اعضا با یک ملودی که به شکل بداهه‌ی به ذهن رسیده، شروع به نواختن می‌کند و دیگر اعضا تلاش می‌کنند که گوشه‌هایی به این کار اضافه کنند که در نهایت منجر به خلق یک اثر می‌شود. در این حالت چون همه به شکل بداهه با یکدیگر به خلق اثر می‌پردازند یک کار فیوژن یا ترکیبی شکل می‌گیرد.

موسیقی فیوژن یا تلفیقی چیست؟

موسیقی فیوژن یا تلفیقی به سبکی از موسیقی گفته می‌شود که در آن مولفه‌های دو یا چند سبک با هم تلفیق می‌شود. یکی از معانی واژهٔ «فیوژن»، آمیختن و پیوستگی یا ترکیب است. نخستین کاربرد این واژه در موسیقی به حدود پنجاه سال پیش برمی‌گردد. یعنی زمانی که در موسیقی جاز موزیسین‌ها بداهه‌نوازی و هارمونی جاز را با مولفه‌هایی از سبک‌های مختلف تلفیق کردند. این سبک جدید فیوژن نامیده شد. پس از رایج شدن سبک فیوژن، واژه‌ی فیوژن به تدریج به هر نوع تلفیق یا ترکیب مولفه‌های یک سبک موسیقی با سبک‌های دیگر گفته شد و امروزه به هر موسیقی که ویژگی‌های دو یا چند سبک در آن‌ها دیده می‌شود اصطلاحاً موسیقی فیوژن یا تلفیقی گفته می‌شود. تلفیق یا فیوژن علاوه بر اینکه یک سبک است می‌تواند یک رویکرد در موسیقی در نظر گرفته شود. فراتر از سبک، این موسیقی یک موسیقی اعتراضی است نسبت به نژاد پرستی و پوپولیسم. در ایران در باره موسیقی تلفیقی اتفاق نظر وجود ندارد و برخی از اساتید سبکی به نام موسیقی تلفیقی را قابل قبول نمی‌دانند و به این موسیقی، موسیقی پاپ میگویند. اما موسیقی فیوژن در دهه ۶۰ و ۷۰ از دل گروه‌های راک جاز شکل گرفت و با فلسفه‌ی اعتراضی در مقابل موسیقی پاپ کلاسیک دهه ۶۰ و ۷۰ اروپا و امریکا ایستاد و این نوع موسیقی به هیچ روی نمی‌تواند با این مولفه‌ها در قالب پاپ گنجانده شود و این یک نوع سبک موسیقی آوانگارد و ساختارشکن و اعتراضی بود و باید در قالب موسیقی جدی بررسی شود. به هر سمت، با ویژگی‌هایی که برای موسیقی فیوژن یا تلفیقی برشمردیم، امروزه بسیاری از گروه‌های موسیقی، نوازنده‌ها و آهنگسازها را می‌توان در دسته‌ی سبک موسیقی تلفیقی قرار داد که مجال نام بردن از همه‌ی آن‌ها در یک نوشته نیست. از بین نوازندگان و آهنگسازان مشهور ایرانی در سبک موسیقی تلفیقی نیز می‌توان از افرادی مثل سهراب پورناظری، علی قمصری، داود آزاد، حافظ ناظری، محسن نامجو و ... نام برد.

از پیشگامان معاصر موسیقی فیوژن ایران می‌توان از استاد حسین علیزاده و استاد کیهان کلهر نام برد که با ترکیب‌سازها و ملودی‌های موسیقی سنتی ایران با موسیقی ملل دیگر کارهای ماندگاری در عرصه‌ی موسیقی فیوژن جهان به جای گذاشتند که با تحسین بین‌المللی روبرو شد و اسم این دو استاد بزرگ در موسیقی جهان جاودانه گشت. دنیای امروز دنیای گوناگونی و دنیای بدون مرز است و بهترین مبارزه با کسانی است که امروزه می‌خواهند مرزها را نگه دارند و انسان‌ها را از هم دور و متنفر کنند. امروزه مبارزه با پوپولیسم و نژادپرستی باید با روش‌های فرهنگی و هنری پیش برود تا در دل‌ها و ذهن‌هارسوخ کند و یکی از بهترین‌ها هنر فیوژن و تلفیقی است. هنر فیوژن و تلفیقی امروزه به ۶ هنر دیگر هم رسیده است وحتی در آشپزی مدرن دنیای امروز هم شما اسم آشپزی فیوژن را می‌شنوید. دنیای آینده، دنیای ترکیب هنر و فرهنگ می‌باشد و مرزها برداشته می‌شود و هیچ قدرتی توان جلوگیری از این فرایند را ندارد و نخواهد داشت.

پی نوشت:

۱- هیم ملودی در زبان انگلیسی Hymmmelodies نوشته می‌شود و به معنی amazing melodies به معنی ملودی‌های شگفت‌انگیز می‌باشد.

۲- "جاودانگی" https://youtu.be/lYZ2xEq4QDM

۳- "گفتگو با پدر https://youtu.be/LIc9Aah2q5o

۴- https://youtu.be/yjTaMyRXsK4

Fusion Musical Performance featuring Whirling Dance | Hymm Melodies &FarimaBerenji | TEDxYYC2

۵- بر گیسویت ای جان کمتر زن شانه" - "بنت الشلبیه"

https://youtu.be/kPKPAv4cGY0

موسیقی ایرانی وعرفان ایرانی؛ گذر از خفقان بسوی آزادی

بیژن میثمی

موسیقی ایرانی وعرفان ایرانی، همواره در درازای تاریخ، نزدیکی عمیقی داشته‌اند وبرای بررسی رابطه‌ی این دو باید نخست نگاهی کوتاه به تاریخ عرفان ایرانی وموسیقی ایرانی داشت.

عنصر عرفانی در تفکر ایران باستان چنان قدرتمند است که همانطور که شیمل)۱(میگوید؛ تصوف از دید پژوهشگران معاصر مانند ای. اچ. پالمر، به پیش از پیدایش مذهب در دوره‌ی پیش از ادیان شناخته شده بر می گردد و طبق نظر شیمل و شماری از پژوهشگران تصوف، بسیار پیشتر از زرتشتیسم و جاماسبیسم، در شمنیسم و آنمیسم و عرفان های بنی اسرائیلی مدل های عرفانی وجود داشته.

تشابه میان برخی جنبه‌های فلسفه ایران باستان وپاره‌ای از جنبه‌های عرفان اسلامی انکارناپذیر است. این تشابه نه فقط برای گسترش تصوف در میان ایرانیان، بلکه برای تبدیل آن از گرایشی زاهدانه به گرایشی خردگرایانه بود.

موسیقی ایرانی به دو گروه موسیقی ردیفی و دستگاهی که خاص فرهنگ موسیقایی کشور ما است تقسیم می‌شود.

موسیقی سنتی به خودی خود دارای روح خردگرانه، است که وقتی با ساز سنتی ایرانی همراه می‌شود حس خوب و حال خوشی را در مخاطب ایجاد می‌کند و نیازی به توصیف لفظی ندارد.

خواستگاه موسیقی مقامی، از قومیت‌های ایرانی سرچشمه گرفته است و قدمتی به اندازه‌ی تاریخ اقوام ایرانی دارد.

استفاده از سازهایی مانند دف، تنبور، دوتار، قیچک و دیوان و نی)۲(در مناطق خاصی از کشور و در محافل اهل تصوف و دراویش در طول سالیان باعث شکل‌گیری نوعی عرفان در فرهنگ موسیقایی اقوام ایرانی شده است، که در این وادی آثار ارزشمندی توسط موسیقی‌دان‌ها و به ویژه کسانی که به فرهنگ دراویش کردستان و عرفای مناطق دیگر آشنا بودند، به وجود آمد.

از نمونه‌های بسیار ارزشمند این گونه موسیقی در صحنه‌ی کرمانشاه که آخرین استاد بزرگ این سبک استاد امرالله شاه ابراهیمی که از شاگردان به نام ایشان می‌توان از استاد محمد رضا لطفی، استاد شهرام ناظری، استاد خلیل عالی‌نژاد و اساتید کیخسرو و طهمورث پورناظری نام برد و همچنین موسیقی جنوب خراسان و استاد بزرگ آنحاج قربان سلیمانی است.

از نمونه های دیگر این موسیقی می‌توان از موسیقی عاشقهای آذربایجان از اساتید به نام دوران معاصر آن استاد حسن اسکندری، موسیقی قشقایی(استاد فرود گرگین پور) و موسیقی بلوچستان(استاد دین محمد زنگ شاهی) و ترکمن صحرا و موسیقی مناطق عرب زبان ایران در خوزستان(استاد علی رشداوی) و جنوب با همراهی نی همبون و دهل (استاد محمد جنجال و استاد حبیب ابراهیمی) نام برد. این گونه موسیقی، موسیقی باستانی ایران است که نواها وریتم‌های منحصر به فردی دارد که در موسیقی ردیفی ایرانی یافت نمی‌شود.

موسیقی سنتی یا دستگاهی یا ردیفی ایران در بطن خود درکنار خرد ورزی، عرفان را نیز به همراه دارد.

چرخش ملودی‌ها و ریتم‌ها در موسیقی دستگاهی ایران به شکلی است که شنونده باید با تمرکزی بسیار بالا به آن گوش فرا دهد، که این حال انسان را به وادی عرفان اندیشه‌گرا می‌کشاند. موسیقی دستگاهی ایران دارای ۷ دستگاه است و همین ۷ مرحله در عرفان شعرای عارف و اندیشه‌گرای ایرانی مشاهده می‌شود. از ۷ پیکر نظامی تا ۷ خان شاهنامه فردوسی و هفت شهر عشق عطار.

در ایران پیش از اسلام عدد ۷ جایگاه ویژه‌ای در فرهنگ ایرانی داشته است. روز به ۷ بخش تقسیم می‌شد و هر دستگاه در یکی از این ۷ بازه‌ی زمانی نواخته می‌شد. دستگاه سه گاه موقع سحر پیش از طلوع که نشانه‌ی آغاز حیات است، دستگاه چهارگاه طلوع آفتاب و زایش، همایون ادامه روز و بالندگی، ماهور ظهر و بلوغ شور پس از ظهر و آغاز مرحله پایانی زندگانی، راست پنجگاه شب و نوا نیایش پیش از سحر.

ایران باستان به هفت اقلیم تقسیم می‌شد و هر اقلیم هم موسیقی خود را داشته و هنوز هم می‌توان ایران را به هفت اقلیم و هفت موسیقی مقامی تقسیم کرد که بسیار شگفت انگیز است.

بزرگان موسیقی ایران بر این باورند موسیقی‌ای که وجه عرفانی خردگرا دارد می‌تواند انسان را به اندیشه عمیق وادارد. وگرنه هر آنچه که انسان را از اندیشه کردن به دور کند مانند افیون انسان را به خلسه خواهد برد و اندیشه را از انسان می‌گیرد.

عرفان اصیل ایرانی مانند موسیقی اصیل ایرانی خردگرا و اندیشه‌محور بوده که انسان را تشویق به اندیشه و درک دنیا و هستی، با استفاده از عقل خویشتن می‌کند که کاملاً در مقابل عرفان دینی و جزمی است که قائل به تفکر و اندیشه نیست و انسان را به پیروی بی‌چون و چرا وا می‌دارد و همان افیون اندیشه انسانی است. مانند موسیقی عرفانی دوران امروز که حالت خلسه گونه دارد و اندیشه را زایل می‌کند و سرخوشی گذرا ایجاد می‌کند که پس از رفتن اثرش انسان احساس تهی بودن می‌کند. مانند شخصی که گرفتار اعتیاد است و به دنبال نوعی دیگر از این اعتیاد خواهد رفت که شاید همان حال سرخوشی بار دیگر در وی ایجاد شود.

بر اساس نظر بزرگان موسیقی ایرانی، شکلی از موسیقی به نام موسیقی عرفانی به طور مشخص وجود نداشته و ندارد و همه‌ی نواها و ملودی‌ها و ریتم‌هایی که به نام موسیقی عرفانی رایج شده است در دستگاهای موسیقی ایرانی و شعر ایرانی و جود داشته است یا برگرفته شده از موسیقی مقامی اقلیم‌های ایران است.

برخی از گروه‌ها و موزیسین‌های ایرانی با به کارگیری سازهای ایرانی مانند دف و تنبور و دیوان که به نوعی حالت خلسه و از خود بی‌خود شدن را در شنونده ایجاد می‌کند و همچنین همراهی آن با اشعار شاعرانی چون مولانا، حافظ و خیام نوعی از موسیقی به اصطلاح عرفانی را عرضه می‌کند، که به نظر همه‌ی اساتید موسیقی ایران این نوع موسیقی ممکن است در نگاه کلی حالتی عرفانی را به مخاطب بدهد. اما اثر آن در دراز مدت فراموش می‌شود و این درحالی است که عرفان طی شناخت و معرفت انسان در طول زمان به وجود می‌آید و همواره او را همراهی می‌کند.

با این نگاه کوتاه می‌توان به خوبی درک کرد که چرا موسیقی اصیل و مقامی ایرانی نزدیکی و رابطه عمیق و جدا ناشدنی از عرفان ایرانی دارد و در بزنگاه‌های تاریخی که ایران زمین آماج حمله و نابودی و دیکتاتوری قرار گرفته این دو مولفه‌ی فرهنگی با نزدیکی و تنیده شدن به یکدیگر از نابودی فرهنگ خردورز و اندیشه محور ایرانی جلوگیری کردند.

نمونه بارز و مشخص دوران معاصر ما است که پس از انقلاب ۵۷ رقم خورد. پس از به گروگان گرفته شدن انقلاب ۵۷ توسط بنیادگراهای مذهبی تلاشی وسیع در نابودی ویا حداقل به حاشیه بردن این دو عنصر مهم فرهنگ ایرانی کردند ودر همه‌ی این سال‌ها در تلاش برای ایجاد یک فرهنگ آمیخته به عرفان مذهبی وموسیقی به اصطلاح عرفانی مذهبی کردند که بتوانند جامعه را از این دو شاخصه‌ی فرهنگی ایرانی تهی کنند.

در کنار آخوندهای متصوف این دوران به موزیسین‌های بی‌مایه مجال خود نمایی داده شد که موسیقی عرفانی مذهبی تولید کنند، که بخشی از موسیقی پاپ که سخیف است به همراه مداحی‌های عصر جدید، دو گونه از این دسته هستند. این نوع عرفان مذهبی و موسیقی مذهبی نوعی پوپولیسم را در خود دارد که تهی از اندیشه و خرد است و نمی‌توان به آن نام هنر و عرفان داد.

بزرگان موسیقی اصیل و مقامی و عرفای اصیل و خردمند ایرانی با صبر و شکیبایی و خلق آثار ارزشمند و تربیت شاگردان بسیار توانستند این دو مولفه‌ی فرهنگی را زنده نگه داشته و در مقابل موج و هجمه بنیادگرایی مذهبی، آن را در این ۵۰ سال اخیر به اوج برسانند. از نمونه‌های شاخص می‌توان از استاد محمد رضا لطفی، اساتید شهرام ناظری، حسین علیزاده، پرویز مشکاتیان، مجید کیانی، برادران پورناظری، گروه کامکارهاو استاد کیهان کلهر نام برد. سخن را با بیتی از حافظ به پایان می‌برم:

بعد از این نور به آفاق دهیم از دل خویش
که به خورشید رسیدیم و غبار آخر شد

*توضیحات:

۱- آنه ماری شیمل تاریخ دان اسلام شناس ومستشرق

۲-دوتاردوتار یکی از سازهای مضرابی موسیقی ایرانی است و همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید، دارای دو سیم (تار) است. این ساز را معمولاً با مضراب نمی‌نوازند وبا ناخن، زخمه می‌زنند دوتار یکی از سازهای مضرابی موسیقی ایرانی است وهمان‌گونه که از نام آن برمی‌آید، دارای دو سیم (تار) است. این ساز را معمولاً با مضراب نمی‌نوازند وبا ناخن، زخمه می‌زنند

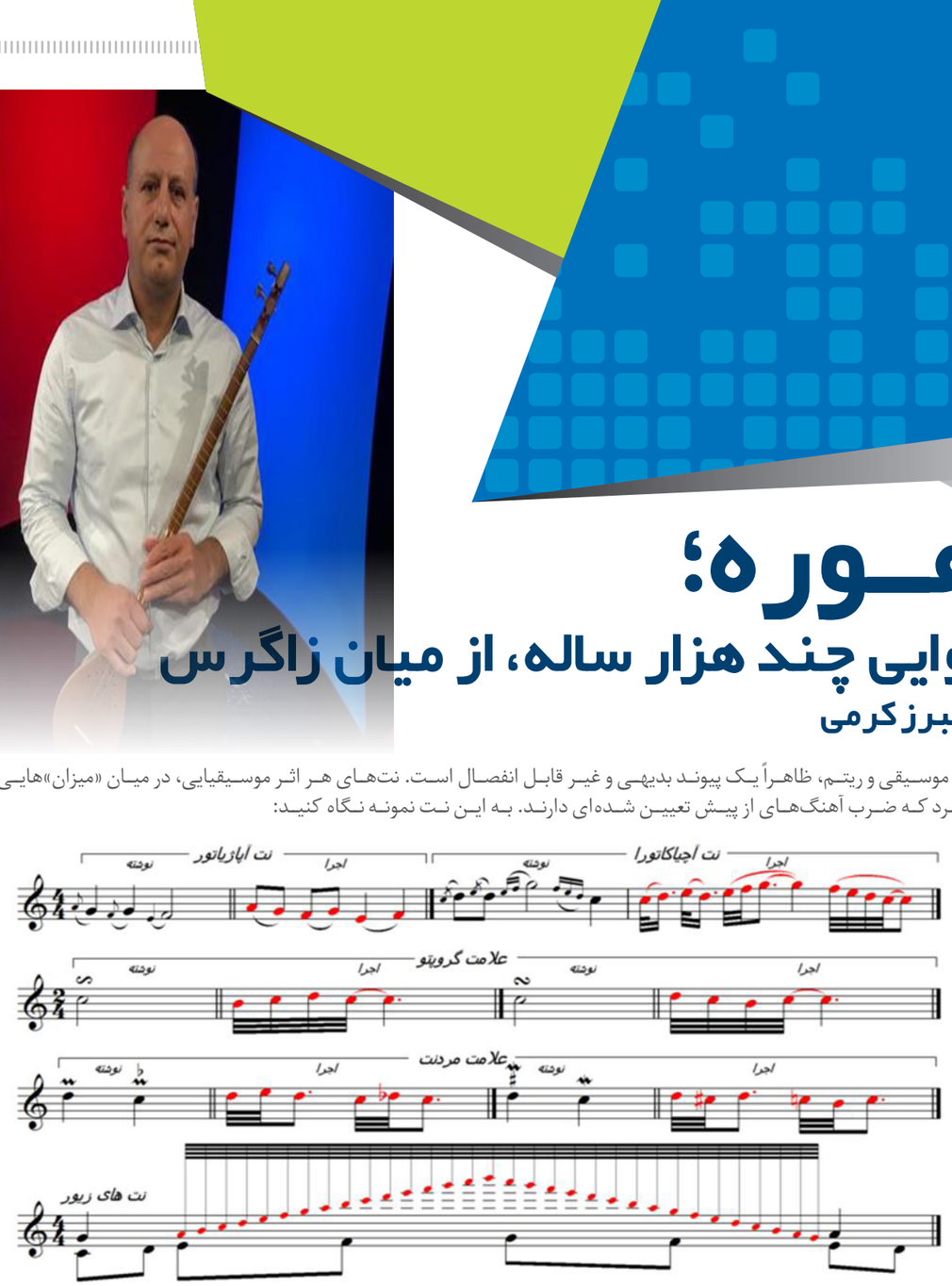
۳- قیچک: یا غیژک یکی از سازهای زهی در موسیقی ایرانی است که مانند کمانچه با آرشه نواخته می‌شود. جنس کاسهٔ طنینی قیچک از چوب گردو یا توت بوده وسیم‌های آن فلزی هستند. این ساز دارای قدمت بسیار زیادی است ودر موسیقی نواحی ایران کاربرد فراوانی داشته ودارد. این ساز از نظر نوازندگی شبیه به ویولن‌سل است وحتی در نوع بزرگ‌تر آن که به قیچک بم معروف است، از آرشهٔ ویولن‌سل استفاده می‌شود.

۴- دیوان: از جمله سازهای مضرابی است. این ساز یک ساز کُردی استو یکی از سازهای خانواده تنبور به حساب می‌آید، که غیر از کردستان ترکیه در مناطق مختلف کردستان عراق و کردستان ایران و کردستان سوریه استفاده می‌شود و انواع خاصی از آن در مناطق مختلف کردستان ترکیه وجود دارد. دیوان سایز بزرگتر تنبور است.

۵- سید خلیل علینژاد: (۲۱ خرداد ۱۳۳۶، صحنه - ۱۳۸۰ یوتبری، سوئد) نوازنده، خواننده و آهنگساز و از رهبران مذهبی یارسان بود. سید خلیل عالی‌نژاد در سال ۱۳۳۶ و در صحنه در استان کرمانشاه متولد شد. پدرش سید شاهمراد عالی‌نژاد، نوازنده تنبور بود. سید خلیل مشق تنبور را با سید نادر طاهری آغاز کرد وپس از ۲ سال نزد سید امرالله شاه‌ابراهیمی رفت. همچنین از درویش امیر حیاتی نیز بهره برد وبعدها به محضر استاد عابدین خادمی راه یافت؛ در این دوره وبه صورت همزمان سرپرستی گروه تنبورنوازان صحنه را نیز بر عهده گرفت. وی در سال ۱۳۷۵ در رشته موسیقی از دانشگاه هنر فارغ‌التحصیل شد. عالی‌نژاد پس از چندین سال ماندگاری در تهران در سال ۱۳۷۹ برای شش ماه به سوئد رفت و برای یک سال نیز اقامتش را تمدید کرد؛ و عاقبت تنها چند هفته پیش از برگشتن به ایران در ۲۷ آبان ۱۳۸۰ در شهر گوتنبرگ سوئد، به دست افراد ناشناس به قتل رسید و خانه و جسم بی جانش به آتش کشیده شد.

هـــوره؛
نوایی چند هزار ساله، از میان زاگرس

فریبرز کرمی

پیوند موسیقی و ریتم، ظاهراً یک پیوند بدیهی و غیر قابل انفصال است. نت‌های هر اثر موسیقیایی، در میان «میزان»هایی قرار می‌گیرد که ضرب آهنگ‌های از پیش تعیین شده‌ای دارند. به این نت نمونه نگاه کنید:

علامت اول سطر، کلید نت است که معمولاً از نُت سُل استفاده می‌شود. اما در هر قطعه‌ای بلافاصله پس از کلید، دو عدد روی هم نوشته می‌شود. این دو عدد در واقع ریتم و ضرب‌آهنگ را نشان می‌دهند تا نوازنده بداند در هر میزان با چه مقدار از ملودی و با چه ریتمی از نواختن ملودی طرف است.

در موسیقی کلاسیک این ریتم‌ها غالباً از نظم دقیقی پیروی می‌کنند و وضعیت ریتم منظم است. اما در برخی سبک‌های مدرن و پسامدرن، ریتم‌ها کمی پیچیده‌تر هستند و از اسلوب‌های سنتی تبعیت نمی‌کنند. کما اینکه در ملودی هم ممکن است در موسیقی مدرن با صداهایی مواجه شویم که در موسیقی کلاسیک، صداهای موسیقیایی محسوب نمی‌شدند. اما به هر حال هنوز ریتم وجود دارد.

هدف من طرح مساله‌ی تئوری موسیقی نیست. من به این الگوهای موسیقیایی اشاره می‌کنم تا ذهن مخاطب با تفاوت معنی‌دار یکی از سبک‌های موسیقی سنتی خاورمیانه، با تمامیت چیزی که در عنوان کلی به آن «موسیقی» می‌گوییم، سهل‌تر مواجه شود.

یک سبک موسیقی با صدها و بلکه چند هزار سال سابقه که هنوز می‌توان طنین آوای آن را در روستاهای دالاهو، در میان کوه‌های رازآلود هورامانات، در میان کردستان و ایلام و کرماشان شنید. «هوره»، سبکی از موسیقی، بدون ساز، بدون ریتم و بدون تکیه بر اسلوب‌های موسیقی سنتی ایرانی و کلاسیک غربی، رها و آزاد، همچون سبک زیستن در آن نواحی. و البته نسبتاً فراموش شده، همچون مردم آن منطقه.

هوره، در پیوند با شعر است که موضوعیت می‌یابد. بنابراین بی‌راه نخواهد بود اگر آن را به عنوان شکلی از ادبیات عامه و فرهنگ سینه به سینه و شفاهی به شمار آوریم. صدهایی که هر نسل، بی که قاعده‌ی مکتوبی برای آن تراشیده باشد، به گوش نسل بعد از سپرده است و این روند تا امروز ادامه یافته است.

مقامات و مضامین هوره، در هزاره‌های پیش از اسلام، زبان گفتگو با اهورا مزدا بوده است. بشری که خود را در مقابل نیروهای طبیعت، ضعیف و ناآگاه می‌دانست زبان و آوایی متفاوت از زبان متداول گفتگو را برای سخن گفتن با اهورا انتخاب کرده بود که نام آن را «هوره» گذاشت.

هر چند دگردیسی‌های تاریخی هوره و به ویژه ورود اسلام به ایران، تغییراتی در مضامین هوره ایجاد کرد تا این سبک باستانی موسیقی به امروز برسد.

مویه، کوچر و سوارچر نام‌های هوره در بخش‌های مختلف غرب و جنوب غربی ایران است. مویه آوای حزن است.

همچنانکه از نام آن پیداست، نوای آلام بشری در مویه است. کوچر بیان عشق و سوارچر طرح درد فراق. در منطق دستگاهی موسیقی ایرانی، می‌توان هوره را در دستگاه ماهور، ساده‌ترین دستگاه موسیقی ایرانی دسته بندی کرد. با مضامینی از عشق و شادی و طبیعت و حزن و اندوه. یعنی تمام آنچه که با زندگی بشر از آغاز در تماس مستقیم بوده است. اما تمایز آن با موسیقی دستگاهی ایرانی، علاوه بر فراروی از ریتم و ملودی، تحریرهای خاص هوره است.

تحریرهایی که از عمق حلق، یا به قول هوره چر ها(هوره چر در زبان محلی یعنی هوره خوان) از نزدیکی قلب صادر می‌شود.

در هنر مدرن «اجرا» یعنی نشان دادن محتوای اثر، به میانجی تمام عناصر تکنیکی. مثلاً در موسیقی، خواننده با تغییر در لحن و نوازنده در تغییر شدت و سرعت ضرب‌ها، محتوای اثر را منتقل می‌کنند. وجود چنین قابلیتی در هوره، به عنوان یک سبک باستانی موسیقی جالب است. حتی اگر زبان کردی بلد نباشید، با شنیدن نوای هوره، دقیقاً می‌فهمید هوره‌چر چه می‌خواهد بگوید. بدون وجود هیچ ساز و ضرب و ریتم موسیقیایی!

موسیقی غیر دستگاهی سنتی نواحی مختلف ایرانی، مقامی است. یعنی بر خلاف اسلوب دستگاهی که با دییز و بمول کردن نت‌ها پدید می‌آید، در موسیقی مقامی حس و حال مقام جای این ترتیبات تکنیکی را می‌گیرد. مقام‌های هوره شامل: هجرانی، ساروخانی، طرز رستم، غریبی، مجنونی، سحری، بان بنه‌ای، پایه موری، هی لاوه، قطار و بادیه هستند.

اشعار هوره بصورت سینه به سینه منتقل شده است و سرایش شعر جدید در میان هوره‌چرها کمتر است. واژه‌های این شعرها، همچون طبیعت دالاهو، صریح و بی‌پروا هستند و وقتی معشوق را وصف می‌کنند، بی‌که به قضاوت شنونده فکر کنند، معشوق را می‌ستایند. در این اشعار از کلماتی استفاده می‌شود که در میان عموم مردم متداول نیستند. الفاظی چون: نورِ چەوم(نور دیده‌ام)، سوزه و خوینیه گم(سبزه‌ی قاتل من)، یکله براگم(تنها برادرم)، تَنکه توله گم(نهال نو رسته‌ام)، له دَسد وَی بکم(از دست تو شیون کنم)، هُول کَو(بلوند)، قوله گم(قبله‌ی من).

برای اینکه لذت این سبک باستانی موسیقی را بچشید، پیشنهاد می‌کنم اول به سراغ هوره‌چرهای درجه یک بروید: علی نظر(شاه آباد)، صید قلی کشاورز (لاله وند ماهیدشت)، عبدالعزیز(ئه ولعزیز شاه آباد).

سیاست یکسان‌سازی فرهنگی در دوران پهلوی و تداوم این سیاست به شکلی دیگر در عصر جمهوری اسلامی موجب شده است، هوره نیز مانند سایر مشخصه‌های فرهنگی مناطق مختلف ایران، نتواند جایگاه شایسته و بایسته‌ی خود را داشته باشد و کم کم رو به فراموشی برود. سکوت هوره‌چرها، سکوت یک نوای چند هزار ساله خواهد بود. امری که حتی تصور آن، به اندازه‌ی مویه خواندن یک زن کورد در عزای یک عزیز از دست رفته غم انگیز است...

سوئد، گوتنبرگ - نوامبر ۲۰۱۹

* (۱) فریبرز کرمی ۹ آپریل ۱۹۷۲ در قصرشیرین متولد شد.

بعلت شروع جنگ ایران و عراق مجبور به ترك دیار به ایوانغرب و سپس کرمانشاه و کرج و اکنون در شهر گوتنبرگ سوئد ساکن میباشد. ایشان از کودکی علاقه زیادی به موسیقی داشت و آوازهای کُردی میخواند. در سال ۱۹۸٦ در کرج شروع به یادگیری سه تار و تنبور بدون هیچ استادی کرد. در این سالها پیوسته برای یادگیری موسیقی بصورت علمی (نت)،دستگاه ها و مقامات تلاش نموده و بیش از ۲۰ سال به تدریس سه تار و تنبور میپردازد و اکنون بعنوان معلم موسیقی در کشور سوید اشتغال دارد.فریبرز کرمی در سالهای گذشته به همراه گروه های الوند، کاروان و نوا اجراهای زیادی در اروپا و خصوصا سوئد داشته است.

**(۲)

https://youtu.be/cOc1oePKubA

***(۳)

https://www.youtube.com/watch?v=xHFEbVAOURQ

مُـروا به معنی مژده و فال نیک است

"ما بیشتر شبیه یک گروه دوستانی بودیم که موسیقی را دوست داشتند"

مصاحبه ای کوتاه با خواننده، ترانه سرا و بازیگر دو رگه بلژیکی- ایرانی

ایدالی صمد

مقدمه

بلژیک، با سبک «دریم راک» گروه موسیقی جدید «کینگ ویکتور» در عرصه هنری رشد خواهد کرد.

گروه در سال ۲۰۱۷ شکل گرفت. در سال جاری پس از برگزاری چندین کنسرت اولین تک آهنگ رسمی خود را انتشار داد. گروه در تابستان گذشته اجراهای متعددی در چندین فستیوال در منطقه فلاندر بلژیک داشت و در عین حال در انتظار بیرون آمادن اولین آهنگش«آلفا لوپوس» ("Alpha Lupus") بود. امسال این گروه برای اجرای آهنگ «آلفا لوپوس» برگزیده شد. این مسابقه فرصتی برای دانشجویانی بود که دارای پروژه‌های موسیقی بودند.

آنها با شور و شوق بسیار وارد ماجرای جدید شدند. ترانه‌ی«آلفا لوپوس» توسط «تام استوکس» سرپرست و گیتاریست گروه نوشته شده است. «تام» این ترانه را به یاد پدرش که حدود ۸ سال پیش او را از دست داد، نوشته که با همراهی موسیقی نیرو بخش و آواز فوق العاده ایدالی صمد به اجرا در آمده است. «تام استوکس» می‌داند چگونه اندوه خود را به نیرویی مثبت تبدیل کند. دقیقاً به همین خاطر ترانه و آهنگ در قلب‌ها نفوذ می‌کند. اما حالت جادویی این آهنگ به گونه‌ای است که همه می‌توانند به شکلی غم و شادی زندگی خود را در آن احساس کنند. با ترانه و آهنگ «آلفا لوپوس» هم می‌توان اشک ریخت و هم در اندیشه‌ی تمام زیبایی‌های زندگی فرو رفت.

فصلنامه‌ی مُروا مصاحبه‌ای کوتاه با خواننده و ترانه سرای موسیقی جدید «کینگ ویکتور» خانم ایدالی صمد انجام داده است که آنرا در زیر می‌توانید دنبال کنید.

فصلنامه مُروا:ایدالی از چه زمانی در محیط هنری هستی؟ آیا می‌خواستی در یک گروه موسیقی آواز بخوانی؟

ایدالی صمد: در زمان بچگی در یک آکادمی هنر، دروس مربوط به نت‌های موسیقی(سلفژ) را آموزش دیدم و نیز در آنجا آموختن پیانو را شروع کردم. هر هفته هم به کلاس آموزش نقاشی می‌رفتم. همشیه با علاقمندی مشتاق شرکت در فعالیت‌های هنری بودم و هنوز هم همینطوره.

من نمی‌دانم آیا می خواسته ام در یک گروه موسیقی باشم یا نه؟! اما این را می‌توانم بگویم که همشیه می‌خواستم خواننده و بازیگر شوم. و خوشحالم که به اطلاع شما برسانم که به این خواسته‌هایم رسیده‌ام. من در کنسرواتوار بروکسل در رشته «کمدی موزیکال» درس خواندم.

*** نشریه مُروا:چرا رشته کمدی موزیکال را انتخاب کردی؟**

ایدالی صمد: برای اینکه همشیه فیلم‌های کمدی موزیکال را خیلی دوست داشتم و ترکیب سه حرفه‌ی «آواز»، «تئاتر» و «رقص» در این رشته، من را اغلب شیفته خود می‌کرد.

*** نشریه مُروا:واکنش والدین ات چگونه بود؟**

ایدالی صمد: همانطور که می‌دانید جامعه هنری، دنیای آسانی نیست. اما آنها مستقیماً از من حمایت کردند. خیلی خوش شانس هستم که مادر و پدرم افکار بازی دارند و به انتخابم احترام می‌گذارند. حتی اگر گاهی اوقات نگران باشند.

زیرا بلژیک کشور خیلی کوچکی است و رقابت سخت و زیادی در عرصه هنری وجود دارد و در این زمینه پیدا کردن کار همیشه آسان نیست. پدرم نگرانی‌هایی در مورد دو رگه بودنم(بلژیکی-ایرانی) و نام فامیلم داشت و فکر می‌کرد موارد برشمرده، فرصت‌های کمتری برای یافتن شغل در عرصه هنر ایجاد کند. اما خوشبختانه هیچگاه با مشکلی مواجه نشدم.

*** نشریه مُروا:بنابراین این گروه بعد از تحصیلات موسیقی شما در رشته کمدی موزیکال شکل گرفت؟ لطفاً برایمان تعریف کن که چگونه این اتفاق افتاد؟**

ایدالی صمد: نه،اصلاً...! زمانی که در دبیرستانی در بلژیک محصل بودم یک گروه موسیقی با دوستانم تشکیل دادیم و در شهر محل زندگیمان کنسرت‌هایی اجرا کردیم. ما بیشتر شبیه یک گروه دوستانی بودیم که موسیقی را دوست داشتند. سعی می‌کردیم موسیقی اجرا کنیم اما ما واقعا نمی‌دانستیم که چه کاری انجام می‌دهیم! در ادامه به دلیل تحصیلاتم این فعالیت‌ها را متوقف کردم. زیرا وقت نداشتم و حجم دروس در کنسرواتوار بسیار زیاد و فشرده بود. اما به محض اینکه درسم به اتمام رسید دوباره گروه موسیقی را تشکیل دادیم و از این بابت خیلی خوشحال بودم. از آنجایی که چهار سال درس آواز و موسیقی داشتم صدایم به شدت تکامل یافته بود. دوستان نوازنده‌ام هم به لحاظ کاری رشد زیادی کرده بودند. می‌توانم بگویم گذشت زمان تاثیرات مثبت و خوبی روی ما گذاشته بود.

*** نشریه مُروا :لطفاً کمی بیشتر در مورد سبک موسیقی گروه توضیح بده.**

ایدالی صمد: «دریم راک» نوعی از زیر مجموعه‌های موسیقی راک آلترناتیو است که از یک سو با ریتم‌های ملایم در شما حس رویاپردازی به وجود می‌آورد و از سوی دیگر اثرات استفاده از گیتار موجب تولید پوششی از نواهای مسحور کننده می‌شود.

*** نشریه مُروا :به من گفتی که علاقمند بودی بازیگر شوی، آیا در این زمینه موفق شدی؟**

ایدالی صمد: بله. من اخیراً در دو سریال تلویزیونی در منطقه فلاندر بلژیک بازی می‌کنم. و این کاری است که من با علاقمندی انجام می‌دهم. هفته ای دو بار هم به بچه ها آواز و کمدی موزیکال می‌آموزم. در حال حاضر خیلی خوش شانس هستم... اما البته همه‌ی این‌ها به تنهایی انجام نگرفته است و من خیلی تلاش کردم و این همان کاری است که من ادامه می‌دهم. جامعه هنری دنیایی است که در آن همه چیز غیر قابل پیش‌بینی است. بنابراین بهتر است برای هر شرایطی آماده باشیم. اما من نیز در اطرافم از حمایت و پشتیبانی خوبی برخوردار هستم.

*** نشریه مُروا:آیا دیگر اعضای گروه موسیقی شما نیز در دنیای هنر حضور دارند؟**

ایدالی صمد: نه همه‌ی آنها. اما اکثراً در عرصه هنر فعالیت می‌کنند. پیانیست ما «یه لو مورس» تراپیست موسیقی، «الیزی گرت چکو» گیتاریست گروه دانشجوی رشته روانشناسی، نوازنده جاز یا ساز ضربی ما دانشجوی رشته فیلم، «استین» گیتار باس می زند و دانشجوی رشته گیتار و «تام استوکس» دانشجوی رشته استودیو می باشند.

*** نشریه مُروا:آیا در گروه با هم توافق دارید؟**

ایدالی صمد: بله البته. اما باید بگویم که همه‌ی ما علاقمندی‌های دیگری نیز داریم که می‌تواند برای موسیقی ما بسیار خوشآیند باشد. و اینجوری از همه جا تاثیر داریم. در عین حال، چالش هم می‌تواند مخصوصا وقتی شش نفر هستیم، پیش بیاید. اما فعلاً همه چیز به خوبی پیش می‌رود و ما به اولین آهنگ گروه «آلفا لوپوس» افتخار می‌کنیم.

*** نشریه مُروا :آیا خودتان ترانه‌ها را می‌نویسید؟**

ایدالی صمد: بله. متن ترانه را تام و من می‌نویسیم. اما برای آهنگ همیشه همه مشارکت دارند. این واقعاً خیلی قشنگه که بعضی اوقات با هم آهنگ می‌سازیم. و این احساس ارتباط با گروه بسیار عالی است و ما به عنوان گروه قویتر می‌شویم.

*** نشریه مُروا:آیا قرار است بزودی آهنگ‌های دیگری بسازید؟**

ایدالی صمد: بله این هدف است.! اگر ما را در شبکه‌های اجتماعی دنبال کنید در جریان کارهای آینده ما قرار خواهید گرفت. پس لطفاً به فعالیت‌های ما توجه کنید!!

با تشکر.

مصاحبه از علی صمد

- آدرس گروه در فیسبوک:
https://www.facebook.com/king-victorbelgium

- آدرس گروه در اینستاگرام
https://www.instagram.com/king-victorofficial

- چند آواز فردی از ایدالی صمد در کنسرت های دوران تحصیل
https://www.youtube.com/watch?v=DT6BD4f95To

- بازخوانی آهنگ "ترکم نکن" از ژاک برل
https://www.youtube.com/watch?v=pu3E8CalIJA

- آهنگ Alpha Lupus
https://www.youtube.com/watch?v=BF0zeR0UUQQ

موسیقی زیرزمینی

سرمایه‌ای اجتماعی و فرهنگی در ایران!

علی صمد

***نوای موسیقی**

موسیقی یکی از موثرترین ابزارهای فرهنگی است که در جامعه و در میان مردم تاثیرات خاص و عمیق خودش را به‌جا می گذارد. همه غالباً از شنیدن نوای موسیقی مورد علاقه‌شان لذت می‌برند. موسیقی جان و روان انسان‌ها را تازگی می‌بخشد و ذهن را به طرز حیرت‌انگیزی برای شادی، آرامش، خلاقیت و بهتر زیستن آماده و تقویت می کند. موسیقی به افراد کمک می کند تا فکر کنند که چه کسی هستند، چه کسی دوست دارند باشند و چگونه می‌توانند مسیر خود را سریع‌تر طی کنند. مغز انسان دارای عملکرد بسیار پیچیده‌ای است و موسیقی بر کارکرد این عضو حیاتی تاثیر خارق‌العاده‌ای می گذارد. بسیاری از کارشناسان و محققان پس از بررسی تحقیقات وسیع به این نتیجه رسیده‌اند که فعالیت‌های بسیار محدودی وجود دارند که باعث می‌شوند تمام بخش‌های مغز فعال شوند و موسیقی یکی از این فعالیت‌ها به شمار می‌رود. در واقع گوش دادن به موسیقی می‌تواند باعث فعال شدن مناطق احساسی، محرکی و خلاقیت در مغز شود.

***موسیقی بعنوان بخشی از زندگی**

موسیقی بخشی از زندگی مردمان یک جامعه یا یک کشور به حساب می‌آید. نوای موسیقی عامل نزدیکی قلب‌ها و مردم به یکدیگر است. موسیقی جزئی مهم از فرهنگ بومی و ملی کشور می‌باشد و همواره بخشی از آن از نسلی به نسل دیگر انتقال مشی‌یابد. موسیقی با تولیدات هنرمندانی مانند شاعران، آهنگ‌سازان، ترانه‌سرایان و نوازنده‌ها و... تهیه و آماده‌ی اجرا می‌شوند. شاعران، ترانه‌سرایان و آهنگ‌سازان به علت داشتن افکاری متفاوت و با برخورداری از ذوق هنری مسایل و مشکلات جامعه را راحت‌تر درک کرده و به صورت شعر، ترانه و موسیقی سخن گفته‌اند. موسیقی از احساسات افراد به وجود می‌آید و به همین دلیل به راحتی روی دیگران تاثیر می گذارد و با امکانات و وسایل تبلیغی و تکنیکی امکان گسترش و فراتر رفتن برایش فراهم و تقویت می‌شود و حتی می‌تواند فرهنگ را بخشاً دچار تغییرات جدی و اساسی کند.

***موسیقی به عنوان میراث فرهنگی**

میراث فرهنگی به کلیه آثار باقی‌مانده از گذشتگان گفته می‌شود که دارای ارزش فرهنگی می‌باشد. موسیقی بخشی مهمی از میراث فرهنگی یک کشور بشمار می‌آید و منطقاً می‌بایست برای حفظ آن میراث فرهنگی در جامعه برنامه‌ریزی کرد. قطعاً میراث فرهنگی برای هر کشوری بخش بسیار مهمی از تاریخ و فرهنگ آن جامعه به حساب می‌آید. و تمدن و تاریخچه‌ی مردمان یک کشور را می‌توان از میراث فرهنگی آن جامعه تشخیص داد. میراث فرهنگی همواره برای تمام جوامع حائز احترام و اهمیت است. کنفرانس عمومی یونسکو در سال ۲۰۰۳، کنوانسیون حفاظت از میراث فرهنگی غیرمادی را تصویب کرد. سازمان یونسکو، میراث فرهنگی غیرمادی را به پنج حوزه تقسیم کرد که هنرهای نمایشی و موسیقایی یکی از آنها می‌باشد.

***تاثیر موسیقی در میان مردم و به ویژه نسل‌های جوان‌تر**

همه در جامعه با سبک‌های مختلف موسیقی در ارتباط هستند. اما بیشترین کسانی که در یک جامعه از موسیقی تاثیر بیشتری می‌گیرند کودکان، نوجوانان و جوانان هستند. موسیقی یکی از عناصر مهم دوره‌ی جوانی است زیرا با نیاز جوانان به نوگرایی، هیجان‌جویی و تنوع‌طلبی سازگار است. به همین دلیل موسیقی مورد علاقه‌ی جوانان و بزرگسالان معمولاً متفاوت است. چنانچه گفته شد موسیقی بخشی از فرهنگ جوانان به شمار می‌رود و در شکل‌گیری هویت جوانان نقش به سزایی دارد. موسیقی با تنوعی که در بخش‌های مختلف‌اش وجود دارد توانسته است یک‌سری نشانه‌ها، سبک‌های لباس، مدل، تفاوت‌ها در سبک هنری و خواندن، رفتارهای گوناگون و گفتمان‌های اعتراضی و انقلابی و... را در میان نوجوانان و جوانان ایجاد و تقویت کند. گروه‌های موسیقی تلاش می‌کنند با مخاطبان خود ارتباطی فرهنگی و هنری با مضامین اجتماعی متفاوت برقرار کنند. در همه جای جهان نوجوانان و جوانان ۱۲ تا ۲۲ ساله به دنبال نوجویی، تجربه، متفاوت بودن، این دنیایی بودن، تازگی، هیجان، ریتم تند و موضوعات متنوع هستند و این خصلتی جهانی در این سنین است که فقط مختص نوجوانان و جوانان ایرانی نمی‌باشد. اما چه خوش و شیرین است که در فضای سیاه، بسته و بدون چشم‌انداز زندگی برای جوانان در ایران، موسیقی می‌تواند با تمام تنوع موجود در آن نقشی مثبت در کانالیزه کردن انرژی، فکر و نیروی جوانی داشته باشد و از این طریق موجب سلامتی، خلاقیت، رشد و پیشرفت روحی و روانی طیف‌های مختلف جامعه شود. در سال‌های اخیر بسیاری از پژوهش‌های انجام گرفته درباره‌ی جوانان، دلالت بر اهمیت یافتن هر چه بیشتر موسیقی در زندگی آنان دارد. این امر به این مفهوم است که موسیقی ضمن اهمیت داشتن برای جوانان یکی از سرگرمی‌های عمده‌ی آنها در زندگی نیز محسوب می‌شود. در ضمن جوانان در ایران همانند دیگر بخش‌های جهان به عنوان مصرف‌کنندگان و تولیدکنندگان موسیقی نیز مطرح هستند.

***نقش موسیقی در جهان کنونی**

در جهانی کنونی با گسترش شبکه‌های اجتماعی و مجازی و رشد تکنولوژی‌های مختلف، مرزها، ممنوعیت‌ها و محدودیت‌ها نسبتاً کارکردهای خود را از دست داده‌اند. در جهان کنونی بسیاری از مسایل، مشکلات و پدیده‌ها، دیگر خاص یک کشور مشخص محسوب نمی‌شوند و در مبارزه برای جهانی دیگر و بهتر موسیقی بعنوان وسیله ای برای انتقال تجربیات و فرهنگ های مختلف به آسانی جغرافیای سیاسی را در می‌نوردد . و در این بین نیروی جوان با به کار گیری تکنولوژی‌های جدید نقش پیشتاز و پیشگام برای نوسازی و دگرگونه کردن انواع هنر و موسیقی و... را برای ایجاد تغییرات فرهنگی دارد. بنابراین هنر و موسیقی به عنوان بخشی از فرهنگ یک شهر، کشور و منطقه در دسترس مردم کشورهای دیگر قرار می گیرد و جوانان نیروی فرهنگی، هنری و اجرایی این تبادل فرهنگی متنوع هستند. هر منطقه‌ای با انتقال این تجربیات می‌تواند فرهنگ موسیقیایی کشور خود را تبلیغ کند و یا حتی با ترکیب و همکاری با دیگران به آثار جدید روی آورد. از این طریق به تلفیق موسیقی ایرانی با سایر انواع موسیقی دیگر در جهان همت گذارد و موجب تاثیر سایر فرهنگ‌ها و تغییر فرهنگی در مجموعه‌ی کشوری، منطقه‌ای و جهانی شود و در ارتباط و تبادل فرهنگی قرار گیرد. این تجربه می‌تواند موجب رشد، پویایی و پیشرفت جامعه گردد؛ زیرا که موسیقی زبان مشترک همه فرهنگ هاست و همین امر باعث می شود که ارتباط، دوستی، گفتگو، تولرانس و تبادلات فرهنگی و اجتماعی برای تغییرات و تحولات مثبت گسترش یابد.

***موسیقی در جمهوری اسلامی**

هنرمندانی که در عرصه موسیقی به اشکال متفاوت و متنوع فعالیت هنری می کردند پس از انقلاب فعالیت شان ممنوع گشت و بسیاری از انان مورد سرزنش، تحقیر و سرکوب قرار گرفتند. همه‌ی پنجره‌های تنفسی برای فعالیت بر آنان بسته شد و جز صدای موسیقی سنتی و سرودهای انقلابی و مذهبی فضایی برای دیگر سبک‌های موسیقی برای دو دهه فراهم نشد. رسانه‌ها، نهادهای فرهنگی و اقتصادی مانندرادیو و تلویزیون، مراکز هنری و سالن‌ها برای اجرای کنسرت موسیقی و برنامه‌های هنری فعالیت‌شان متوقف شد و بدین ترتیب صدا و نوای موسیقی برای سال‌ها رو به «خاموشی» رفت. سختگیری‌ها و ممنوعیت‌های شدیدی در آن دوران، مشخصاً در حوزه‌ی موسیقی اعمال شدو با هراس افکنی و بگیر و ببندها، هنرمندان مورد آزار و اذیت قرار گرفتند.

بخشی مجبور شدند سکوت را پیشه کنند و بخشی دیگر تحت تعقیب قرار گرفتند و عده‌ای از هنرمندان در وضعیت به وجود آمده مجبور شدند از کشور خارج شوند.فضای بسته‌ی فرهنگی و مذهبی پس از انقلاب در کشور و نگرش‌های منفی به انواع موسیقی غیر حکومتی از عواملی بود که باعث شد جز جریان باقی مانده از قبل انقلاب،کمتر کسی به فکر فعالیت‌های موسیقیایی و خوانندگی بپردازد.

در واقع بعد از انقلاب می‌توان به جرات تاکید کرد که انقلاب فرهنگی در عرصه موسیقی آغاز شده بود و موسیقی ایرانی را از طریق حذف موسیقی‌دانان از هر سبکی چه مدرن، کلاسیک و بخشاً سنتی تحت عنوان ضدیت جدی و پیگیر با مظاهر موسیقی غربی برجسته می‌شد، پاکسازی کردند تا بلکه از این طریق جلوی به اصطلاح نفوذ فرهنگ غربی را بگیرند. و بدین ترتیب با نگاه‌های منفی به موسیقی در فضای بسته فرهنگی ایجاد شده پس از انقلاب هنرمندان و خوانندگان سبک های مختلفاز فضای عمومی کشور به شکلی خشن و ناعادلانه حذف شدند. مضاف بر اینکه با حذف خشن صدای هنرمندان زن خواننده از حوزه عمومی، گرایش به مدرنیسم در حوزه فرهنگی و هنری بشدت تا حد نابودی پیش رفت و با ممنوعیت‌هایی که علیه زنان هنرمند نوازنده و خواننده تحمیل شد موسیقی در بخش باقی‌مانده‌اش از این پس چهره‌ای مردانه به خود گرفت.

*** موسیقی تا اواسط دهه ۷۰ و تغییر سنی جمعیت کشور**

از سال ۱۳۵۷ تا اواسط دهه هفتاد عملاً تنوعات مختلف موسیقی در ایران وجود نداشت و تنها قطعات حماسی و سرودگونه‌ای به مناسبت های مختلف تولید می‌شدند، دیگر آثار متنوع هنری تولید و عرضه نمی‌شدند. البته باید متذکر شد که سختگیری‌های پس از انقلاب باعث این شد که بخشی اندک از گروه های موسیقی سنتی، ملی و محلی(مناطق قومی) در ایران برای ادامه کار و حفظ هنرشان، در خانه‌ها، باغ‌ها و گاه دشت و بیابان، به اجرای موسیقی بپردازند. در این بین بخشی از موسیقی سنتی در همان فضای بسته کماکان در سطحی کنترل شده و رسمی با وجود محدودیت‌های مختلف به فعالیت هنری خود ادامه داد.

اما با گذشت زمان، نسبتاً از سختگیری‌های شدید ارگان‌های دولتی و انتظامی بر موسیقی سنتی و ملی کاسته شد و فعالیت بخش‌هایی از این نوع موسیقی، بدون برگزاری اجرای زنده فقط در حد انتشار نوار کاست برای خوانندگان مرد به وجود آمد.

در این میان با پایان جنگ ایران و عراق دیگر موسیقی دوران جنگی نمی‌توانست موجب جذب و تهییج مردم و جوانان در عرصه فرهنگی و حتی سیاسی شود. در این وضعیت به وجود آمده یکی از راه حل‌هایی که مقامات دولتی وقت به کار گرفتند ایجاد زمینه و گذاشتن امکان برای رشد و طرح گسترده‌تر موسیقی سنتی در کشور بود. دلایل مهمی مانند فضای دوران صلح برای سازندگی، فضای جدید سیاسی، تغییر نسل و جوان شدن جمعیت کشور، تقویت نفوذ قشر متوسط و جدید شهری و طرح مطالبات اجتماعی و شهروندی، پاسخگو نبودن تولیدات رسمی، ارتباط با جهان خارج، دسترسی به امکانات و تکنولوژی‌های جدید، تمایل به به کارگیری روش‌های متفاوت با فرهنگ رسمی و استفاده از ادبیات غیر متداول در جامعه و نشان دادن شکل دیگری از سبک زندگی که بخشی از آن در واکنش به جهان بیرونی و بخشی دیگر برگرفته از ایده‌آل‌ها و آرمان‌های جوانان برای رسیدن به زندگی مورد علاقه‌شان را می‌توان به عنوان نمونه‌های مهمی در ایجاد تغییرات دوران پس از جنگ در نظر گرفت. پس از جنگ نیروی جوان با کمک اقشار مختلف جامعه با مطالبات مشخص فرهنگی، اجتماعی و سیاسی وارد صحنه سیاسی کشور شد. گسترش دانشگاه در سراسر کشور موجب تقویت این نیرو، روحیه و رفتار جدید در جامعه و به ویژه در میان نسل جوان آن زمان شد. موسیقی جنگی تاریخ مصرفش به پایان رسیده بود و موسیقی سنتی هم جواب‌گوی نسل‌های جوان‌تر نبودند.

نوجوانان و جوانان نیاز به توجه به تجربیات فرهنگ‌های دیگر، به شادی، نشاط، تنوع، زندگی و جوانی کردن داشتند و فرهنگ حاکم حکومتی با انواع محدودیت‌ها، اجبارات، تحمیلات، آزار و اذیت‌ها و فشارهای مختلف در برابر رویکردهای جدید اجتماعی، مدنی، هنری و سیاسی جوانان مقاومت نشان می‌داد. همین عوامل موجبات فاصله‌گیری و دوری نسل‌های جوان‌تر از حکومت می‌شد و رفته رفته با رشد آموزش متوسطه و عالی و دسترسی به اطلاعات از طریق انقلاب تکنولوژیکی مطالبات فردی و اجتماعی و زندگی این دنیایی از اهمیت و ارزش بیشتری برای نسل جوان‌تر کشور برخوردار شد. حکومت با امکانات وسیعی که در دست داشت تنها توانست این روند را کند نماید. اما تغییرات مدرن، افزایش شهرنشینی، افزایش آموزش متوسطه و عالی، جوان شدن جمعیت کشور، مطالبات نسل‌های جوان‌تر، فضا را برای ادامه‌ی فعالیت‌های مدنی و طرح بیشتر حقوق فردی، شهروندی و حقوق بشری در جامعه را به وجود آورد. دیگر زندگی در فضای بسته‌ی دوران انقلاب و جنگ با تمام محدودیت‌ها و سرکوب‌هایش امکان‌پذیر نبود.

***عدم استقبال از محصولات رسمی موسیقی و حضور متفاوت و جدید موسیقی پاپ**

از اواسط دهه ۷۰ یعنی درست دو دهه پس از انقلاب شرایط برای فعالیت موسیقی جدید پاپ فراهم شد و این سبک از موسیقی شروع به تولید و انتشار آثار خود کرد. در دوران پس از جنگ بازار اقتصادی ایران موجب گسترش ارتباط‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی با کشورهای غربی و به ویژه اروپایی شده بود. با افزایش مسافرت‌های خارجی، فضا برای ورود غیرقانونی نوارهای پاپ موسیقی غربی به ایران هموارتر شد. در این دوره موسیقی پاپ در میان جوانان و قشر جدید شهری طرفداران بسیاری پیدا کرد.

در این فضای جدید جوان‌های ایرانی ساکن شهرهای بزرگ و متوسط کشور تحت تأثیر جریان جدید به وجود آمده در موسیقی کشور قرار گرفتند و رفته رفته به سبک‌های مختلف موسیقی علاقمند شدند. در آن روزها در میان بخش‌هایی از جوانان در واقع وقتی جامعه‌ای رو به تغییر حرکت می‌کند منطقاً در این فضا مطالبات جدید مطرح می‌شوند. همگام نشدن و سرسختی نشان دادن در برابر تغییرات موجب مقاومت در جامعه و به ویژه جوانان می‌شود. در این دوره، اواسط دهه‌ی هفتاد استقبال از محصولات رسمی موسیقی در ایران رو به پایین است. بی‌توجهی صدا و سیمای جمهوری اسلامی به موسیقی و علاقمندی‌های جوانان به سبک‌های هنری به شدت قوی است. همین موضوع موجب دوری جوانان از موسیقی‌های مورد تایید حکومتی و گرم شدن بازار سبک‌های دیگر موسیقی شد. وقتی در هر عرصه‌ای رفتار، تجربیات، افکار، مطالبات و سلیقه‌ی جامعه با جوان شدن و تغییر شرایط تغییر می‌یابد دیگر موسیقی دوران جنگ و کارهای بخشی از موسیقی سنتی-مذهبی نمی‌توانند پاسخگوی نیاز جامعه جوان کشور باشند، منطقاً می‌بایست دست به تغییر و تحول در ساختار فرهنگی، اجتماعی و سیاسی کشور زد. زیرا که تحمیل یک نوع موسیقی خاص توسط مسئولان فرهنگی و سیاسی و انتظامی نمی‌تواند در جامعه و در میان جوانان موجب تاثیر مثبت شود.

موسیقی می‌بایست در جریان رقابت سالم میان سبک‌های مختلف امکان معرفی، تبلیغ و ترویج برای رشد داشته باشد. باید یک رقابت سالم میان سبک‌های مختلف موسیقی ایجاد شود تا همه‌ی آن‌ها بتوانند با برخوردار شدن از امکانات فعالیت‌های هنری خود را توسعه دهند و از این طریق بخشی از نیازهای مردم یا علاقمندان خود را برآورده کنند. امکان رقابت سالم هنری، توسعه ظرفیت‌ها و امکانات و نیز توسعه‌ی مراکز آموزش عالی برای گسترش موسیقی از جمله سیاست‌هایی است که یک حکومت و دولت می‌تواند موسیقی متنوع و خوب را در جامعه تقویت کند. اما دولت و حکومت به دنبال چنین فضایی نرفتند. با وجود کاهش برخی محدودیت‌ها برای موسیقی سنتی و موسیقی پاپ جدید اما همچنان فضای فرهنگی و هنری کشور در بخش مهمی از دهه‌ی ۸۰ برای دیگر تنوعات موسیقی بسته ماند.

***نقش تکنولوژی و اینترنت در گسترش ارتباطات و سبک‌های موسیقی**

در حدود دو دهه است که با دسترسی به تلویزیون‌های ماهواره‌ای، اینترنت،تکنولوژی‌های موسیقی دیجیتال و... تولید و انتشار آلبوم و قطعه‌های مختلف موسیقی که پیش از این علاوه بر پیچیدگی‌های روند کسب مجوز و تهیه‌ی آلبوم، در انحصار شرکت‌های خاصی بود دگرگون شده و هر فردی با کمترین سطح دانش و امکانات می‌تواند به سهولت با هزینه اندک و با تکنولوژی‌های جدید موجود، سریع سبک موسیقی مورد علاقه‌ی خود را تولید و توزیع بیرونی کند.

پیش از آن توزیع تولیدات زیرزمینی موسیقی و هنر در ایران توسط کانال‌های سنتی مانند بازار سیاه و تلویزیون‌های ماهواره‌ای که شبکه‌ای را برای دسترسی مردم ایران به اخبار مد، اطلاعات، هنر، رقص و موسیقی غربی فراهم کرده بودند انجام می‌شد. اما نسل جوان‌تر کشور با دسترسی به اینترنت و تکنولوژی‌های موسیقی دیجیتال از اوایل دهه ۸۰، این کانال‌های سنتی را جایگزین انتشار فعالیت‌های هنری خود کردند. در اصل تغییر حامل‌های موسیقی امکان آپلود (بارگذاری) و دانلود (باربرداری) موسیقی را به وجود آورده بود و سی‌دی رایترها و فلش‌ها فراگیر شده بودند. از طرف دیگر نصب سخت افزارهای موسیقی، مانند کارت های صدا، به کامپیوترهای خانگی امکان آسان تر ضبط و پخش صدا را داد و از پس آن استودیوهای آماتور شکل گرفتند. پیدایش این استودیوهای آماتور و انتشار آزاد و مستقل برای انتشار آثار فردی و گروهی بصورت مستقل از جمله دلایل اصلی شکل گیری نسل خواننده های زیرزمینی محسوب می‌شود. نسلی که دیگر از یافتن تهیه کننده برای تامین مخارج سنگین تولید و پخش آلبوم بی‌نیاز شده بود.

البته هر چند جوانان و مشخصا هنرمندان سبک‌های مختلف موسیقی هنوز از امکانات و کانال‌های سنتی گفته شده استفاده می‌کنند اما در عرصه‌ی توزیع تولیدات فرهنگی خود، از استقلال زیادی برخوردار شده‌اند. در واقع اینترنت باعث شد که بسیاری از هنرمندان به عنوان توزیع‌کنندگان آثار موسیقی خود را به صورت قابل دانلود در سایت‌ها و وبلاگ های موسیقی، به آسانی در اختیار هوادارانشان قرار دهند. امکاناتی که در اینترنت برای گفتگو، بحث، انتشار نشریات و برگزاری فستیوال‌های آنلاین به وجود آمد، توانست هر چه بیشتر نفوذ و استقلال هنرمندان سبک‌های مختلف موسیقی را فراهم کند.

***موسیقی رسمی و راه‌های قانونی و سخت انتشار آثار هنری در ایران**

در ایران همه‌ی تصمیمات بر اساس قوانین اتخاذ نمی‌شود. هر چند قوانین در ایران بسته، خشک و محدود کننده است و در مواقعی هم مجبور می‌شوند تغییراتی برای کنترل این پدیده‌های فرهنگی و هنری مورد علاقه جوانان ایجاد کنند. سبک‌های متنوع موسیقی در فرهنگ حکومتی جمهوری اسلامی چندان جایگاهی ندارند و برای آنها امکان رشد، تکثیر و اجرا فراهم نمی‌کنند. در جمهوری اسلامی برای ضبط و ثبت یک اثر موسیقی می‌بایست از هفت‌خوان رستم گذر کرد. برای ثبت، تهیه، ضبط، تولید، پخش، اجرا و تصویب یک اثر موسیقی معمولی، می‌بایست با مشکلات عدیده‌ای مانند سانسور، اگر و اماها، ممنوعیت‌ها در استفاده از کلمات، سازها و... را پشت سر بگذاری. و بعد از گذراندن این مراحل و انجام همه شرط و شروط‌ها به دنبال تکثیر، پخش، و استودیوها و... باشی و در آخر تکلیفات هنوز ناروشن است و سرنوشت اثر هنری در انحصار چند نفر از یکی دو گروه قدرت‌مند مافیایی پخش آثار هنری قرار می‌گیرد که آنها برایت تصمیم بگیرند و شروط خود را مطرح کنند. برای کسب مجوز برای یک اثر موسیقایی(ترانه)، می‌بایست از شورای مجوز شعر اجازه گرفت و برای اثر صوتی به صورت جداگانه مجوز تقاضا کرد. در واقع روندی که در وزارت ارشاد برای مجوز دادن به یک اثر موسیقایی طی می‌شود بسیار پیچیده است و شروط این ارگان رسمی دولتی بازدارنده و مبهم است. در سایت «شما رسانه» در این مورد آمار جالبی ارائه می‌دهد: «همین چند سال پیش آمارهای وزارت ارشاد حکایت از این داشت که سالانه برای بیش از هفتصد آلبوم مجوز صادر می‌شد که تقریباً سه چهارم این مقدار به مارکت موسیقی کشور می‌رسید. اما حال، تغییر مسیر درآمد زایی از آلبوم به تک آهنگ و کنسرت، باعث شده که در سال گذشته(سال ۹۷)، تولیدکنندگان آثار موسیقی تقاضای مجوز برای بیش از ۴۰۰۰ هزار تک آهنگ از وزارت ارشاد داشته باشند در حالی که آلبوم‌هایی که به بازار رسیده‌اند عددی کمتر ۲۵۰ را نشان می‌دهد!در این میان اگر بیش از ۲۷۰۰ اجرای صحنه‌ای در کنار تعداد نامعلومی از اجراهای وابسته به ارگان‌ها را به بالا رفتن ارزش بلیت‌های کنسرت اضافه کنید، خروجی در حدود ۲۰۰ میلیارد تومان برای ده تهیه کننده‌ی اول موسیقی ایران، توجیه پیدا می‌کند». می‌توان چنین تحلیل کرد که بخش قابل توجهی از آثاری که مقامات دولتی مجوز انتشار قانونی به آنها نمی‌دهند در اصل مجموعه‌ای از سبک‌های موسیقیایی هستند که معمولاً با سبک زندگی و ارزش‌های اسلامی حکومت در تضاد است. زیرا تفکر و معیار اصلی مسئولین دولتی و حکومتی این است که موسیقی را به عنوان یک هنر بالنده قبول ندارند و به آن از دید حرامی مذهبی نگاه می‌کنند و در بسیاری مواقع مستقیم و غیرمستقیم، علنی و شفاف می‌گویند نباید از اکثر سبک‌های موسیقی جز در یکی دو سبک حمایت کرد.

*** موسیقی زیرزمینی به چه معنا؟**

موسیقی زیرزمینی جریانی جدی در موسیقی کشورهای جهان به شمار می‌آید که در مناطق و برهه‌های زمانی مشخص، موجب تاثیرات و تجربیات متفاوتی شده‌اند. موسیقی زیرزمینی در اروپا و آمریکا از بستر لایه‌های معترض جامعه، لایه‌های فقیر و شورشی، قربانیان انواع تبعیض و هنرمندان معترض و خلاق نو آور بر می‌خیزد. اعتراض مهم‌ترین دلیل مشترک زیرزمینی بودن یا زیرزمینی شدن هنر و موسیقی در جهان است. مخالفت با فرهنگ، سیاست‌ها و ارزش‌های رسمی حاکم در جامعه‌ی سرمایه‌داری و فشارهای بازار و سیاست‌های تجاری شرکت‌های بزرگ تولید موسیقی دیگر دلیل زیرزمینی شدن گروه‌های مذکور می‌باشند. «کارن رشاد» مسئول سایت کلاه استودیو در مورد موسیقی زیرزمینی می‌نویسد: «موسیقی زیرزمینی آنگونه که در همه جای دنیا شناخته شده و پیروان خود را دارد به همین شکل‌های ساده‌ی موسیقی غیر حرفه‌ای گفته نمی‌شود. چنین فرهنگی در هیچ کجای دنیا پیدا نمی‌شود که به گروه‌هایی که تمام تلاششان رسیدن به درجه‌ای از محبوبیت عام باشد، به گروه‌هایی که دنبال جلب توجه شرکت‌های تهیه کننده‌ی آلبوم‌های موسیقی باشند و...، زیرزمینی گفته شود. مسئله‌ی ضبط در استودیوی خانگی نیز عالمی دارد که نباید آن را با زیرزمینی بودن کار اشتباه کنیم...»

کارن رشاد در ادامه می‌نویسد «جریان موسیقی آندرگراند (زیرزمینی) بیش از آنکه به جریان موسیقی بازار و موسیقی پر مخاطب روز وابسته باشد، با جریانات هنری- فرهنگی در دل شهرهای بزرگ پیوند یافته است.

آیا گروه‌های زیرزمینی موسیقی در ایران از مشخصه‌های موسیقی زیرزمینی پیروی می‌کنند؟

در حقیقت هنرمند آندرگراند با نوعی دیدگاه فلسفی و جامعه‌شناسانه پیش می‌رود تا با شوق و آرزویی کودکانه برای شهرت

این گونه از موسیقی در حقیقت زیر شاخه‌ای است که از هنر مدرن و فرهنگ جاری در روزگار مدرن و پسامدرن به یادگار مانده است و با آنارشیسم، فرهنگ پانک و هنر آوانگارد در شرق و غرب جهان پیوند خورده است، نه با شبکه‌های غربی و شرکت‌های بزرگ تهیه کننده. هنر زیرزمینی در مقام یکی از انواع هنر مستقل هم بر پایه سرمایه‌گذاری مستقل و کم خرج، مانند ضبط خانگی و هم بر اساس تفکر و بینشی مستقل شکل می‌گیرد.

جاودانگی یک آلبوم یا یک قطعه آندرگراند نه از پرفروش شدن یا مهارت در نواختن نوازندگان آن بلکه از نحوه‌ی ایده‌پردازی و جدیت در تجربه‌گری آثار حاصل می‌شود. بیشتر گروه‌های زیرزمینی از مصاحبه با رسانه‌های عمومی و بزرگ انصراف می‌دهند و تمایل شدیدی به نشان دادن خود در جمع عام جامعه ندارند.

حقوق مادی گروه‌های آندرگراند، نه برای خبرسازی بلکه برای جلوگیری از هرگونه خبرسازی و اقدام تبلیغاتی به طور معمول تمایلی به ارتباط با تهیه‌کنندگان و فروشندگان محصولات فرهنگی نداشته و قدرت خود را بر هنر و بینش خود استوار می‌کنند تا بر تعداد آلبوم‌ها ولیبل انتشار آلبوم‌هاشان. در هنر زیرزمینی حقوق مادی چیزی است که از جانب اعضای گروه تعیین می‌شود و به هیچ وجه تحت شرایط حقوقی پیچیده فرار نمی‌گیرند چراکه در موسیقی آندرگراند هنر بر ثروت اولویت داشته و جدی‌تر است.

ارتباط گروه‌های موسیقی زیرزمینی به طور معمول به طور جناحی پیش می‌روند و همیشه طرفداران و نزدیکان خود را در جامعه هنری حفظ کرده به آنان قدرت می‌دهند. در حقیقت هنر زیرزمینی، انرژی وجودی خود را از ارتباطات تنگاتنگ هنرمندان مختلف در زمینه‌های مختلف هنری به دست می‌آورند که به طور مستقل سر برآورده و به یاری یکدیگر صدایشان را بلند و بلندتر می‌کنند. هنر زیرمینی و در حقیقت هنرمند زیرزمینی در هر رشته‌ای به مواضع و اصولی معین و مشترک پایبند بوده و هرگز فلسفه‌ی «استفاده از هر ترببونی برای رساندن صدا به مردم" پیروی نمی‌کند. در حقیقت هنرمند آندرگراند با نوعی دیدگاه فلسفی و جامعه‌شناسانه پیش می‌رود تا با شوق و آرزویی کودکانه برای شهرت».

آیا گروه‌های زیرزمینی موسیقی در ایران از مشخصه‌های موسیقی زیرزمینی پیروی می کنند؟

نصیر مشکوری موسیقی زیرزمینی را چنین تعریف می‌کند: «هنر زیرزمینی که موسیقی زیرزمینی نیز بخشی از آن است، معمولاً به هنری گفته می‌شود که پیشرو است، هم از لحاظ ایدئولوژیک و هم بینش هنری و حتی در

هنر زیرزمینی را از آنجا که خصلتی انقلابی دارد، می‌توان مادر همه‌ی نوآوری‌های هنری دانست، زیرا با بریدن خود از جریان معمول فرهنگی جامعه محفلی برای رشد خلاقیت‌های نو می‌شود که آن را به اصطلاح هنر آوانگارد نیز می‌نامیم

بیشتر مواقع، از حیث طبقاتی خود را از جامعه جدا می‌کند و به عمد خلاف معیارهای فرهنگی و اجتماعی حرکت و سنت‌شکنی می‌کند و معیارهای جدیدی می‌آفریند. در حقیقت، بینشی آنارشیستی دارد و هنر رایج را بازاری می‌پندارد و ارزش هنری برای آن قائل نیست. در نتیجه، با آن به شکلی بنیادی در تضاد و حتی مبارزه قرار می‌گیرد. هنر زیرزمینی را از آنجا که خصلتی انقلابی دارد، می‌توان مادر همه‌ی نوآوری‌های هنری دانست، زیرا با بریدن خود از جریان معمول فرهنگی جامعه محفلی برای رشد خلاقیت‌های نو می‌شود که آن را به اصطلاح هنر آوانگارد نیز می‌نامیم».

با این حال، ضمن آنکه برخی از مشخصه‌های بالا در گروه‌های موسیقی زیرزمینی وجود دارد، از برخی دیگر خبری نیست. مثلاً، همانگونه که نصیر مشکوری اضافه می‌کند: «یک نکته‌ی بسیار مهم را باید اینجا مطرح کنیم که اکثر هنرمندان زیرزمینی ما مایل‌اند به هر شکلی درصدد به وجود آوردن بازاری گسترده برای این نوع موسیقی نیز باشند. درصورتی که اصولا هنر و موسیقی زیرزمینی مخالف بازاری شدن است و برای همین، حتی علیه خود طغیان هم می‌کند و آنارشیسم را راه حل می‌داند و هیچ سازشی را با سرمایه‌داری و جامعه‌ی مصرفی نمی‌پذیرد». (در گزارش سمینار بررسی موسیقی زیر زمینی به نقل از مقاله مسعود کوثری).

***موسیقی زیرزمینی و غیر مجاز در ایران**

در دوران ریاست جمهوری خاتمی، نسبتاً شرایطی برای رشد موسیقی پاپ جدید به وجود آمد. مسعود کوثری پژوهشگر حوزه ارتباطات و فرهنگ کشورمان در این عرصه می‌نویسد: «استفاده‌ی روزافزون از موسیقی پاپ در برنامه‌های متفاوت تلویزیونی، از برنامه‌های کودک گرفته تا سریال‌های دنباله‌دار و تبلیغات بازرگانی، برای ایجاد جذابیت و نوآوری هرچه بیشتر به رشد موسیقی پاپ کمک شایانی کرد. از این طریق، نسل جدیدی از خوانندگان پاپ به مردم معرفی شدند».

به تعبیر کارشناسان این فن با آغاز دهه ۸۰ موسیقی پاپ رسمی در سراشیبی قرار می‌گیرد و فضای عمومی موسیقی پاپ را دچار نوعی بحران زدگی می‌کند. در آن سال‌ها کمتر چهره یا آلبومی می‌توانست ایجاد هیجان کند و پس از چند سال تکرار دیگر فضای موسیقی‌شان پرتکرار و عادت‌گونه به نظر می‌رسید. این پدیده چند علت مشخص و مرتبط داشت: اول آنکه ماهواره به خانه‌ی ایرانی‌ها راه پیدا کرده بود و شبکه های فارسی‌زبان خوراک پر رنگ و لعاب‌تری برای ارضای مخاطبان موسیقی پاپ در اختیارشان قرار می‌داد. موسیقی لس آنجلسی که تا پیش از آن تنها به وسیله ویدیوهای ضبط شده در قالب شوهای نوروزی دست به دست می‌شد، به طور ناگهانی پایش به خانه ها باز و خیلی زود هم موفق شد سیل مخاطبانش را بیابد.

از سال ۸۲ تا ۸۸ بخشی از گروه‌های موسیقی پاپ برای باقی ماندن در صحنه و مطرح شدن مجدد خود را زیرزمینی اعلام کردند. اما روشن بود که دلیلی برای رفتن موسیقی پاپ به زیرزمین وجود نداشت، زیرا این سبک از موسیقی جنبه اعتراضی ندارد و با سبک زندگی و ارزش‌های طبقه متوسط در تضاد نیست. عمده گروه‌های موسیقی که به زیرزمینی معروف شده‌اند در عرصه‌ی موسیقی «پاپ»، «راک»، «رپ»، «هیپ هاپ»، «جاز»، «متال»، «تکنو»، «دنس»، «رگه» و «تلفیقی» فعالیت می‌کنند. موسیقی زیرزمینی در ایران به مجموعه‌ای از سبک‌های برشمرده‌ی بالا گفته می‌شود که غالباً در زمان تولید آثار خود به قولی مورد توجه رسانه‌های فرهنگی جامعه،ناشران، کارشناسان و سرمایه‌گذاران عرصه‌ی موسیقی واقع نشده‌اند و نیز ارگان‌های فرهنگی دولتی به درخواست آنها برای دریافت مجوز پاسخ منفی داده‌اند و عدم دریافت مجوز، آنها را به سمت زیرزمینی شدن سوق داده است. در صورتی که گروه زیرزمینی به موضوع مجوز اصلا توجهی ندارد.در آمریکا و اروپا برای تولید، تکثیر، توزیع و اجرای آثار موسیقایی به مجوز دولتی نیازی نیست و گروه‌ها در این عرصه از آزادی پخش و نشر برخوردار هستند.

***مشخصات گروه‌های زیرزمینی موسیقی در ایران چیست؟**

گروه‌های زیرزمینی بین ۱۲ تا ۲۵ سال سن دارند. و اکثر فعالیت‌های هنری آنها توسط نوجوانان و جوانان اقشار متوسط شهری، بالاتر از متوسط و طبقات بالا تولید می‌شود. آن‌ها از حداقل امکانات اقتصادی برای تولید و اجرای سبک موسیقی خود برخوردارند. با شروع فعالیت موسیقی زیرزمینی در دهه‌ی ۸۰ ما با همه‌ی انواع و آثار موسیقایی، از کم ارزش تا با ارزش، سنتی، تقلیدی تا نوآورانه مواجه بوده‌ایم. نصیر شکوری در مورد موسیقی زیرزمینی بر این نظر است: «هنر زیرزمینی ما در حقیقت هنری خرده بورژواست و فقط به علت محدودیت‌های اجتماعی و فرهنگی حاکم بر ایران مجبور شده زیرزمینی شود. تا روزی که به حقوق مدنی خود که همان آزادی بیان است برسد و آن روز بی‌شک، از زیرزمین به روی زمین خواهد آمد و تعریف دیگری از خود به دست خواهد داد. اما تا آن هنگام از سانسور دولتی و کنترل شرکت‌های بزرگ آزاد و مستقل می‌باشد».

مسعود کوثری در تحلیل خود در مورد موسیقی زیرزمینی می‌نویسد: «به علت مهاجرت بیشتر آهنگ‌سازان و خوانندگان موسیقی پاپ ایرانی قبل از انقلاب، هم میانگین سنی آهنگ‌سازان و خوانندگان پاپ پس از انقلاب عموماً پایین (زیر ۳۰ سال) است، و حتی این میانگین در زمینه‌ی راکیست‌ها و رپیست‌های ایرانی به زیر ۱۸ سال هم می‌رسد. کاهش بسیار زیاد سن آهنگسازی و خوانندگی در سبک‌های جدید پدیده‌ای کاملاً نو در ایران به شمار می‌رود. عده‌ای از صاحب نظران موسیقی این پدیده را مربوط به سهولت ساخت موسیقی با دستگاه‌های الکترونیکی، به ویژه کیبوردهای حرفه‌ای، می‌دانند. نوجوانان و جوانان پس از مدت کوتاهی با این دستگاه‌ها می‌توانند موسیقی مورد نیاز خود را بسازند و به کمک تجهیزات استودیویی به سادگی آهنگ خود را تنظیم و اجرا کنند. با این حال، این فقط یک روی قضیه است. پایین آمدن سن نوازندگی، خوانندگی و آهنگ‌سازی در ایران فقط به وجه تکنولوژیک آن مربوط نمی‌شود، بلکه شکل‌گیری نوعی فرهنگ در میان جوانان منتقد وضع موجود و دارای تقاضای اجتماعی و فرهنگی جدید، از دلایل اصلی شکل‌گیری این پدیده به شمار می‌رود». اما می‌توان چنین تحلیل کرد که مزیت اصلی و پر اهمیت موسیقی زیرزمینی این است که نشان می‌دهد، در بخش‌های مختلف جامعه چه می‌گذرد. این وضعیت در اصل نشان دهنده‌ی اوضاع هنری و فرهنگی رسمی کشور و هم موضوعات مربوط به سیاست‌های حکومت است. اصولاً موسیقی زیرزمینی چون خود را مقید و محدود به پیروی از تفکر یا شکل‌های خاصی نمی‌بیند، حرفاش را به آسانی و راحتی بدون سانسور و اگر و اما انتشار می‌دهد.

***موسیقی راک و نقش آن در گروه های زیرزمینی**

در موسیقی مخاطبان مختلفی وجود دارند. از موسیقی راک بیشتر جوان‌هایی که از آموزش و سطح بالاتری از موسیقی برخوردار هستند و به نوعی با موسیقی پیشرو، مترقی و اعتراضی آشنایی دارند، حمایت می‌کنند. دانشجویان دانشکده موسیقی و کسانی که به بخش هنری موسیقی توجه بیشتری دارند، از جمله دوستداران این سبک از موسیقی می‌باشند. نصیر مشکوری در مصاحبه با سایت دویچه‌له در رابطه با موسیقی راک می‌گوید: «اما نسل بعد از جنگ که «راکرهای» ما از آن گروه هستند، یکسری خواسته‌ها داشتند. ولی این بچه‌ها تا چشم‌شان را باز کردند، در یک جامعه‌ی سنتی و انقلابی بار آمدند، نتوانستند آن برداشت‌های انقلابی و شورشی راک را درک کنند و اگر هم درک کردند، اجازه نداشتند بیانش کنند. برای همین موزیک راک ما به‌معنای واقعی شکست خورد، چون بچه‌ها سعی کردند سازش کنند و خواستند یک سازشی را به‌وجود بیاوردند میان فلسفه‌ی راک و بینش‌های سنتی که در آن زندگی می‌کردند.

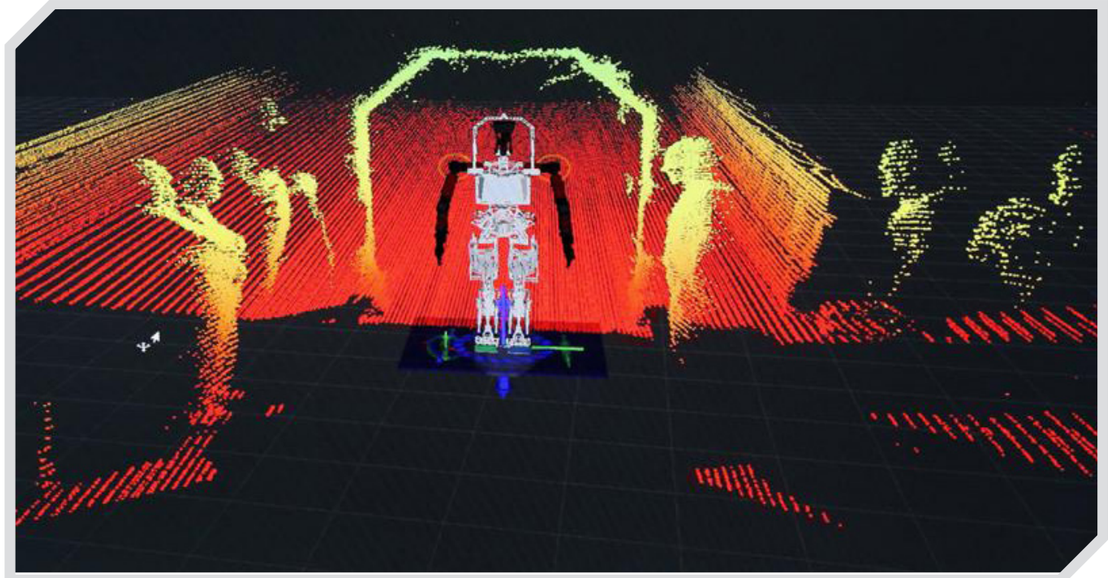
راک، آن‌طوری که ما می‌شناسیم، در غرب یک موزیک شورشی‌ست، حالا می‌تواند بیانی سیاسی یا بیانی فرهنگی داشته باشد و یا راجع به سکس و مواد مخدر باشد.

راک، آن‌طوری که ما می‌شناسیم، در غرب یک موزیک شورشی است

مثلا می‌بینیم یکی از گروه‌های راک لباس زنانه می‌پوشد و موزیک می‌زند، ولی اینها مرد هستند و اصلا همجنس‌گرا هم نیستند، مرد هستند و برای اینکه دیوارها را بشکنند، برای اینکه انزجار یا لذتشان را از جامعه مدرن نشان بدهند، این‌گونه رفتار می‌کنند. ولی مسئله سر این است که جوان ایرانی فکر می‌کند، آیا من می‌توانم مختصات غرب را یک به یک به ایران منتقل کنم؟ یا اینکه مجبورم خود را با شرایطی که در آن زندگی و کار می‌کنم وفق بدهم تا کارم پیش برود؟ کاملا درست است! من اصلا از دید انتقادی به این مسئله نگاه نمی‌کنم، بلکه دارم سعی می‌کنم نقدش کنم که چرا این شرایط به‌وجود آمد. من خودم قبلاً تا چند ماه پیش جزو آن دسته بودم، که می‌گفتم چرا آن حس شورش در راک ایران نیست. راک باید شورشی باشد، اما فرهنگ مدرن را نمی‌شود وارد کرد، بلکه باید به آن رسید. همان‌طور که آمریکا هیچ‌وقت نمی‌تواند دمکراسی را وارد عراق کند. باید مردم عراق به این نیاز برسند تا بستر برای دمکراسی ایجاد شود. در هرحال، بچه‌ها به این نکته رسیدند که توانستند یک‌سری عنصرهای نوگرایانه به موزیک راک ما بدهند و یک حلقه‌ای به‌وجود آورند، یک رابطه‌ای میان سنت و مدرنیته! یعنی در واقع بچه‌های ما بیشتر ریشه در موزیک اصیل دارند تا در موزیک راک و مدرن دنیا. برای همین بیشترین سعی‌شان این بوده که از طریق عنصرهای فرهنگی، مثلا حافظ و یا با استفاده از ملودی‌ها یا حس‌ها و سازهای سنتی بتوانند یک هویتی در این موزیک به‌وجود بیاورند که به نظر من در نوع خودشان به آن‌چیزی که می‌خواستند برسند رسیده‌اند و بیشتر از این هم نمی‌شود. مثلا «اوهام»، یک موزیک پاپ- راک نه زیاد اجق وجق و نه زیاد سازشکارانه‌ای را به‌وجود آورد که در واقع مفهومش را با حافظ پر می‌کند، چیزی که در غرب اصلا رد می‌شود و نمی‌تواند راک باشد. یا مثلا «میرا» می‌آید و یک‌جور دیگر سازش می‌کند و بیشتر می‌خواهد به توده‌ی مردم برسد . می‌بینیم در همه‌ی این‌ها حرکات شورشی هست و بچه‌ها دارند سعی‌شان را می‌کنند تا از طریق آن محفظه‌ها و راه‌هایی که موجود است به مخاطبانشان برسند. میرا می‌آید ترانه‌هایی می‌نویسد که شبیه به شعرهای نو هست با آن پیچیدگی‌های ادبیاتی، در صورتی که در موزیک راک نمی‌توانی پیچیده حرف بزنی، باید مستقیم حرفت را بزنی».

در ادامه مصاحبه‌گر دویچه‌له از نصیر مشکوری می‌پرسد «گفتی که به نظر تو موسیقی راک ایرانی تا اندازه‌ای شکست خورده. آینده هیپ‌هاپ و رپ ایرانی را چطور می‌بینی؟»

نصیر مشکوری پاسخ می‌دهد: « اگر گفتم شکست، اشتباه کردم. چون «کیوسک»(گروه موسیقی راک) شروع می‌کند و یک‌دفعه می‌بینیم همان حرکتی را می‌کند که باید چند وقت پیش می‌شد. من فکر می‌کنم راک ایران مجبور بود که این سازش، این رابطه را بوجود بیاورد وگرنه نمی‌توانست یک‌دفعه بلند شود، جیغ بزند، از آزادی حرف بزند. نمی‌توانست. راک هم نمی‌توانست اینکار را بکند. اصلا اگر هیپ‌هاپ هم بود، وضعش بهتر از این نمی‌شد. فکر می‌کنم نسل اول یک قدمی برداشت که بیشتر تحت تاثیر راک بودند، نسل دوم حالا هیپ‌هاپ را برداشتند و مسلما و صددرصد من مطمئنم که این هیپ‌هاپ و این برداشت‌های شورشی هیپ‌هاپ در موزیک راک ما و بقیه سبک‌های دیگر تاثیر خواهد گذاشت. یعنی در حقیقت اینها یک دری را باز کردند که دیگر بسته نمی‌شود. یعنی اگر قرار باشد جلوی این را بگیرند، باید یک دور دیگر انقلاب کنند که بتوانند دوباره این را از ریشه بکنند». نصیر مشکوری در مصاحبه‌اش متذکر می‌شود : «حرکتی که راک کرد اولین قدم را برداشت. در حقیقت رابطه‌ی سنت‌گرایی به مدرنیسم را به وجود آورد و خیلی هم جالب و در نوع خودش بی‌نظیر».

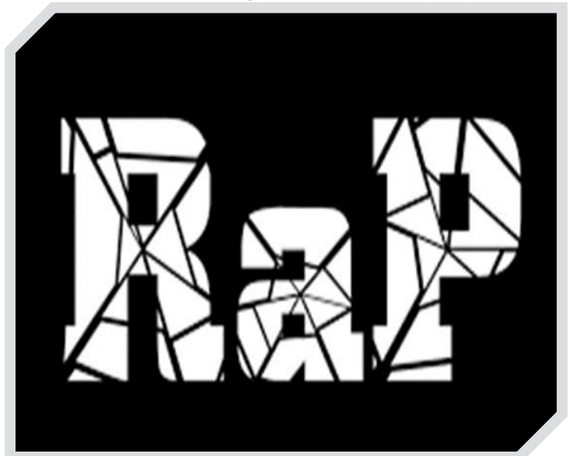


"موسیقی رپ و نقش آن در گروه‌های زیرزمینی

در جوامع دمکراتیک، حقوق و آزادی فردی یکی از اصول اصلی و اولیه آن به حساب می‌آید. آزادی بیان و حق انتخاب از جمله حقوق مدنی تک تک اعضای جامعه محسوب می‌شود. موسیقی زیرزمینی در ایران در شرایطی متفاوت و با نگرشی خاص ایجاد شده است. در واقع موسیقی ایرانی بیشتر در قالب غیر مجاز متولد شده تا مفهوم زیرزمینی رایج در کشورهای دیگر .

خرده فرهنگ هیپ هاپ و به تبع آن موسیقی رپ از اوایل دهه ۸۰ در دوران ریاست جمهوری احمدی نژاد شروع به فعالیت وسیع زیرزمینی کرد. توجه مخاطبین جوان به این نوع از موسیقی به دلیل دارا بودن زبان انتقادی و اعتراضی نسبت به وضع موجود جلب شد. و بدین ترتیب بخش بزرگی از جوانان و نوجوانان طرفدار موسیقی رپ شدند. در آن دهه برگزاری کنسرت عمومیت نداشت و خوانندگان رپ با تقلید از رپرهای آمریکایی به اجرای برنامه‌های زیرزمینی در مکان‌های غیر رسمی می‌پرداختند. مبارزه با رپرها در چارچوب طرح امنیت اجتماعی آغاز شد و در این میان برخی از رپرها پس از شناسایی، دستگیر و بازداشت شدند و هزینه‌های سنگینی نیز پرداختند.

در جهان کنونی موسیقی رپ از چارچوب منحصر به سیاهپوستان خارج شده و تبدیل به یک شیوه‌ی اعتراض برای جوانان جهان شده است. در واقع هر جا که جوان و نارضایتی وجود دارد موسیقی رپ هم به عنوان یک شیوه اعتراض در قالب موسیقی و در دل کلماتی که به سرعت و پشت سر هم اجرا می‌شوند، نیز حضور دارد.در ایران بسیاری از هنرمندان سبک‌های رپ و راک نیز از دریافت مجوز بازمانده‌اند و همانند دیگر هنرمندان موسیقی غیرمجاز، در برگزاری کنسرت و فروش آثار خود با محدودیت‌های قانونی روبرو هستند. از آنجایی که جوانان ایرانی به گروه‌های اجتماعی، فکری، قومی و طبقاتی متفاوتی تعلق دارند و تفکرات آنها دغدغه‌ها و اندیشه‌های گسترده‌ای را شامل می‌شود. در گروه های موسیقی رپ نیز این تنوعات را به اشکال گوناگون می‌توان دید.بنابراین تا اواسط دهه ۸۰ در آثار تولید شده‌ی رپ به مسایل قابل لمس و روزانه‌ی زندگی اجتماعی مانند بیکاری، فقر، اعتیاد، مواد مخدر، زن ستیزی، اشاره به حقوق زنان، کنکور، تبعیض، دانشگاه، ازدواج، خانواده، هویت، میهن دوستی، حقوق انسانی و مسایل سیاسی و... بیشتر پرداخته شده است و معضلات اجتماعی را به شکل اعتراضی در انتخاب ملودی‌ها، ریتم، سازبندی، ترکیب‌بندی‌ها، نوع صدا و..



با زبانی ساده و ریتمیک توسط خوانندگان این سبک موسیقی اجرا شده است. در موسیقی رپ اعتراض و انتقاد با صراحت بیشتری به زبان می‌آید. نصیر مشکوری در مورد موسیقی رپ در مصاحبه‌اش می‌گوید: «موزیک رپ ما یک موزیک عامیانه است و در حقیقت یک موزیک کوچه- بازاری مدرن است. یعنی درست همان فلسفه و برداشته‌ای کوچه - بازاری که می‌دانیم راجع به چی و کی... همان‌ها را دارد می‌گوید، فقط به شکل خیلی مدرن‌تر و امروزی‌تر. رپ در حقیقت بخشی از جامعه‌ی جوان را گرفته که بخشی‌شان، هیچ اهمیتی به اتفاقاتی که در دنیا می‌افتد نمی‌دهند.فقط می‌خواهند میهمانی بگیرند و خوش باشند و مخصوصا به زن از دید خیلی پایینی نگاه می‌کنند و حالت سکسوئالیته دارد. این موضوع یک بخش بزرگی از موزیک رپ ما را گرفته، نه به‌خاطر اینکه چون رپ است. ما می‌بینیم «هیچکس» (سروش لشکری خواننده رپ ایرانی) دارد راجع به مسایل و درگیری‌های شخصی‌اش با جامعه‌اش صحبت می‌کند. شهر را به عنوان یک جنگل می‌بیند و از خودش می‌خواهد با قمه دفاع بکند، به‌خاطر اینکه مدام تحت فشار است. و یک‌جا راجع به اتحاد صحبت می‌کند، و خیلی عمیق مسایل را بیرون می‌کشد». البته در مورد مضمون اصلی اشعار خواننده رپ «هیچکس» می‌توان مشخصاً متذکر شد که به موضوعات و مشکلات جوانان می‌پردازد. او کارهایش را با زبانی که دقیقاً از اصطلاحات زبانی جوانان استفاده کرده سروده است. آهنگ‌های «هیچکس» به خاطر تاکید بر مشکلات و موضوعات جوانان و به کار بردن زبان خودمانی و بی‌پرده و عمیق موجب جذابیت کارهای هنری او شده است. با مهاجرت «هیچکس» به خارج متاسفانه مدتهاست که کارهای جدیدی از وی انتشار نیافته است. از اواخر دهه ۸۰ تا امروز بخش مهمی از موسیقی رپ به مضامین عاشقانه و موضوعاتی که محور موسیقی پاپ ایرانی است، اختصاص یافته است. البته رپ مانند هر سبک دیگری در موسیقی بخش های مبتذل و بی‌مایه کم ندارد، که گاه بخش‌های مبتذلی از آن با استقبال زیادی نیز روبرو می‌شوند. نگاه مردسالارانه به زنان، ترویج کلیشه های جنسیتی و ترغیب خشونت علیه زنان به کرات تم برخی از این موسیقی گروه‌های رپ یا رپر خوان‌های ایرانی بوده است. این نوع از خوانندگان رپ، رکیک‌ترین توهین‌ها و فحاشی های نادرست را به زنان انتشار داده‌اند. اما موسیقی رپ تنها منحصر به این بخش از خوانندگان رپ نمی‌شود و موضوعات اجتماعی همچنان توسط رپرهای طیف‌های مختلف این سبک موسیقی خوانده شده و انتشار می‌یابند که برای خود علاوه بر یک هنرمند آزاد بودن مسئولیت اجتماعی در برخورد با جامعه و مخاطبان خود نیز قائل هستند.

***موسیقی رپ و دختران جوان**

این واقعیت تلخی است که همچنان تک‌خوانی زنان برای مردان در جمهوری اسلامی ممنوع است. اما خوانندگان جوان در موسیقی زیرزمینی و مشخصاً رپ فقط پسران نیستند. در موسیقی زیرزمینی صدای زنان آزاد است. مشخصاً در موسیقی رپ در ایران ممنوعیتی برای حضور دختران و زنان جوان وجود ندارد. اما فضای مردسالارانه، تعداد کم دختران و زنان جوان رپر در مقایسه با مردان جوان، محدودیت‌ها و فشارهایی که برای حضور آنان در جامعه و توسط حکومت صورت می‌گیرد امکان رشد همه جانبه به آن‌ها نمی‌دهد اما همین که در این سبک از موسیقی حضور دارند و دست به تولیدات هنری می‌زنند دارای اهمیت بسیار است. تاکنون این دختران جوان رپر توانسته اند خوانندگان و هنرمندان خوب و مطرحی را به جامعه هنری و مخاطبان این بخش از موسیقی معرفی کنند. در این زمینه می توان از «سالومه» خواننده‌ی رپ و هیپ هاپ نام برد که نخستین دختر خواننده‌ی رپ فارسی است که عمیقاً و فکر شده به مسایل اجتماعی می‌پردازد. «مخلوق زیبا» یکی از معروف‌ترین آهنگ‌های وی است که به مسئله‌ی تن فروشی در میان زنان پرداخته و آهنگی نیز درباره جنگ عراق خوانده است. «پانی» دیگر خواننده رپ که آثارش در سطحی وسیع دست به دست می‌شوند. «مانا» یکی دیگر از خوانندگان جوان رپ است که چند آهنگی را انتشار داده است. او در آهنگی به نام «عصیان» به موضوع فقر و دختران فراری در ایران پرداخته است. «غوغا» نیز یکی دیگر از رپ‌خوان‌هایی است که به صورت زیرزمینی فعالیت دارد. به این مجموعه هنرمندان زن جوان رپر می توان نام‌های بسیاری از خوانندگان رپ را افزود.

این امر پنهانی نیست که در چهار دهه‌ی گذشته در جمهوری اسلامی همه کار صورت گرفته تا دختران نوجوان و جوان و کلا زنان نتوانند در عرصه‌ی موسیقی و خوانندگی حضور یابند. در این سال‌های طولانی سیاست‌های فرهنگی و هنری دولت و حکومت مانع یادگیری و آموزش قوانین فنی خواندن آواز برای دختران و زنان شده است و بدین طریق آنها را از حق دمکراتیک و برابر برای آموزش موسیقی محروم کرده‌اند. هنوز در شرایط امروز جامعه، حضور دختران در کلاس تمرین آواز چندان امکان‌پذیر نیست. اما نوجوان و جوان بودن و خواندن در سبک موسیقی رپ جذابیت‌های خاص خودش را دارد. و دختران جوان را نمی‌توان از شوق شنیدن، مشارکت کردن و تجربه آموختن همچون دیگر هم نسلان خود محروم کرد. دختران جوان کشورمان بارها در بسیاری از عرصه های اجتماعی، فرهنگی، مدنی و سیاسی کشور نشان داده‌اند که نمی‌شود آنها را از صحنه جامعه خارج کرد. زیرا همشیه برای برآمد اجتماعی در هر عرصه‌ای به اندازه کافی از توان، ظرفیت و قابلیت ها و استعدادهای فراوان برخوردار هستند و نمی‌توان آنها را نادیده گرفت.

بنابراین چنانچه متذکر شدم دختران نوجوان و جوان کشورمان با وجود انواع محدودیت‌ها و ممنوعیت‌ها اما مدت‌هاست که وارد فعالیت هنری در این سبک از موسیقی هم شده‌اند. دختران جوان و نوجوان بسیاری به خوانندگی و متن نویسی برای موسیقی رپ روی آورده‌اند. این دختران جوان کارهای هنری خود را در قالب اعتراضات عمیق نسبت به تبعیض، طلاق، نابرابری، سانسور، بیکاری و... ارائه می‌دهند و با تردید بسیار ارزش‌های رسمی نظام فرهنگی و سیاسی و اقتصادی جمهوری اسلامی و جامعه را بصورت مستقیم و غیرمستقیم به چالش می‌کشند. در تولیدات گروه های موسیقی رپ، استفاده از خشونت علیه زنان و نگاه ضد زن در خانواده به کرات بازتاب داده می‌شود. به چالش کشیدن این نوع از تولیدات موسیقی به خصوص با مفاهیم ضد زن و ترویج خشونت علیه زنان می‌بایست از جمله فعالیت‌های هنری دختران جوان خواننده رپ و مخاطبان دختر و زن جوان قرار گیرد. با زبان هنر می‌بایست به مصاف خوانندگانی رفت که همچنان تحقیر و تضعیف زنان را می‌خواهند در فرهنگ مردسالارانه جامعه و قوانین کشور حفظ کنند. نوجوان و جوان بودن مخاطبان و طرفداران موسیقی رپ و عدم وجود وسایل قانونی برای آموزش و مخالفت با چنین روحیات زن ستیزانه‌ای در جامعه، وظایف رپ‌خوان‌های زن جوان و هنرمندان مرد جوان که به مخالف تبعیض و نابرابری هستند را افزایش می‌دهد. در ضمن مخاطبان و طرفداران گروه‌های رپ و رپر خوان نیروی گسترده‌ای را در جامعه تشکیل می‌دهند و مناسب است به اشکال گوناگون به این نوع ادبیات خشونت‌آمیز علیه زنان و اقلیت‌ها که در برخی آثار گروه های رپر ایرانی انتشار می‌یابد اعتراض گردد. خوانندگان زن جوان نباید صحنه‌ی موسیقی رپ را به سادگی در اختیار خوانندگان ضد زن بخشی از این سبک از موسیقی قرار دهند. آنها با انتشار آثارشان با چنین نگرش‌هایی که خشونت علیه زنان را تقویت می‌کنند، می‌بایست مبارزه‌ی آگاهانه کنند. و به هیچ وجهی نگذارند که از زبان و هنر موسیقی برای تحقیر و تقویت به کارگیری خشونت علیه زنان سو استفاده صورت گیرد.

در ایران چنانچه تاکید شد امکانات و وسایل قانونی و نیمه قانونی برای مبارزه با خشونت بکار رفته علیه زنان چندان وجود ندارد و سیاست حکومت در این عرصه دفاع از حق و حقوق زنان نیست و بیشتر حفظ سنن ضد زن و فرهنگ مردسالاری است. این حرف درستی است که رپ‌خوان‌ها مسایل مختلف زندگی‌های شخصی و مشکلات اجتماعی را از نگاه خود می‌خوانند و موضوع تبعیض علیه زنان را که بخشی حقوقی و قانونی و بخش دیگر عرفی و فرهنگی‌اند را سوژه‌ی آثار خود می‌کنند.

اما به صرف وجود این موانع گفته شده می‌بایست به این نابرابری ها و تبعیضات اعتراض کرد و به عنوان رپ خوان علیه آن اقدام کرد و نه اینکه به تحقیر و زن ستیزی پرداخت.

چنانچه پیشتر متذکر شدم در سال‌های گذشته حضور دختران جوان در موسیقی رپ در مقایسه با نسبت خوانندگان دختر در سایر سبک‌های موسیقی چون پاپ و سنتی، رشد قابل توجهی داشته است. اما با این وجود موسیقی رپ همچنان فضایی مردانه دارد.

***نتیجه گیری**

میزان پیوند رابطه جوانان با نظام اجتماعی و سیاسی ارتباط مستقیمی با میزان برآورده شدن مطالبات، تمایلات و علایق آنان دارد. هرچه حکومتی بتواند مطالبات، نیازها و علایق جوانانش را بیشتر و مطلوبتر فراهم و برآورده کند، رابطه نظام اجتماعی با نسل جوان و جوانتر بیشتر و بهتر برقرار می‌شود و موجب رشد استعدادها، ابتکارات و پیشرفت کشور می‌شود. در جمهوری اسلامی ایران همانند دیگر عرصه‌ها هنر نیز تحت تاثیر سیاست است.

سیاست حکومت در چهار دهه‌ی گذشته با اعمال محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های بسیار مانع آزادی بروز استعدادها، امکانات، تولیدات و توزیع آثار موسیقی سبک‌های مختلف شده است. در این بین حکومت و دولت به شکل قانونی و غیرقانونی از هر وسیله‌ای برای عدم مشروعیت هنر، موسیقی و فرهنگ دمکراتیک، متنوع، مدرن و امروزی تلاش زیادی کرده است. اما واقعیت سخت زندگی، فرهنگ، مطالبات نسل‌های جوانتر، وضعیت جهانی و تکنولوژی‌های مختلف، اینترنت و... چنین سیاست‌های سرکوبگرانه‌ای را محدود و تضعیف کرده است. نوجوانان و جوانان در عرصه‌ی جامعه بسیاری از ارزش‌های حکومتی و اسلامی را این دنیایی و امروزی نمی‌دانند و با فعالیت‌های خود در عرصه‌ی اجتماعی و فرهنگی توانسته‌اند نقش خود را در ایجاد یک‌سری تغییرات به حکومت تحمیل کنند.

در چهار دهه‌ی گذشته در جمهوری اسلامی همه امکانات رسانه‌ای نوشتاری، تصویری و شنیداری در اختیار افراد و نگرش‌هایی بوده است که به باز تولید فرهنگ نسل‌های پیش از انقلاب پرداخته‌اند. آنها به فرهنگ و خرده فرهنگ‌های نسل‌های جوان و جوان‌تر که می‌خواهند در جهان امروز زندگی کنند و مانند همه جوانان از حق انتخاب برخوردار باشند و در زندگی شاد و آزاد باشند، آگاهانه بی‌توجهی نشان داده‌اند. بزرگترین و مهمترین مشکل اصلی حکومت در بخش فرهنگ، آموزش، سیاست و... این است که مدیران و مسئولین‌اش هیچوقت بازنشسته نمی‌شوند، البته چنین روحیه و رفتاری فقط مختص مسئولان دولتی و حکومتی جمهوری اسلامی نیست. این روحیه و رفتار حاصل فرهنگ غیردمکراتیکی است که بسیاری از فعالین اجتماعی و همه‌ی رهبران حکومتی و غیر حکومتی و اپوزیسیون از هر طیفی از آن برخوردار هستند.

موسیقی زیرزمینی در ایران خارج از ارزیابی‌های متعددی که می‌تواند وجود داشته باشد دارای اشکال گوناگونی است که یکی از ابعاد آن رویکرد اعتراضی است. این رویکرد تصویری از تقابل قدرت را به نمایش می‌گذارد که برجستگی خاصی را در معادلات اجتماعی نشان می‌دهد. در عرصه‌ی اجتماعی موسیقی زیرزمینی بخشی از سرمایه‌ی فرهنگی کشور است که به صورت خرده فرهنگی از رفتار و روش‌های جوانان خارج از وابستگی طبقه‌ای آن‌ها به وجود آمده است. پیر بوردیو جامعه شناس فرانسوی، درمورد چگونگی عملکرد افراد و گروه‌ها در ساختارهای اجتماعی در مدلی که ارائه می‌دهد به شرایط عینی زندگی و موقعیت فرد در ساختار اجتماعی که به تولید منش خاص منجر می‌شود، می‌پردازد.

از نظر بوردیو این منش مولد دو دسته نظام است: نظامی برای طبقه‌بندی اعمال و نظامی برای ادراکات و شناخت. سبک زندگی نتیجه نهایی تعامل این دو نظام است. سبک زندگی همان اعمال و کارهایی است که به شیوه‌ای خاص طبقه‌بندی شده و حاصل ادراکات خاصی هستند. عمده‌ترین میراث اندیشه بوردیو برای تحلیل سبک‌های زندگی، تحلیل انواع سرمایه برای تبیین الگوهای مصرف، و بررسی فرضیه تمایز طبقات از طریق الگوهای مصرف و مبنای طبقاتی ذایقه‌ها و مصرف فرهنگی است. از نظر بوردیو این سبک زندگی است که علایق و باورها را تعریف می‌کند و این سبک زندگی است که نوع موسیقی مورد مصرف را برای قشر خاص یا گروه واحدی تعیین می‌کند که خود آن برخاسته از عناصر گوناگون است.

سبک زندگی یا رویکرد موسیقی زیر زمینی در ایران، خرده فرهنگی در میان جوانان است که توانسته سبک و فرهنگ جدیدی از زندگی را در بستر یک بده بستان اجتماعی ترویج و با تغییر رو به رو کند. گروه‌های زیرزمینی و به ویژه هیپ هاپ و رپ به دلیل برخورداری از گروه‌ها و طرفداران علاقمند توانسته‌اند با اتکا به عنصر اعتماد از نوعی سرمایه‌ی اجتماعی برخوردار شوند که برای آنها موجب قدرت اثر گذاری در رفتارهای اجتماعی در جامعه را فراهم کرده است. این موسیقی با ساختار هنجارشکنانه‌ای که دارد، از قابلیت تأثیرگذاری بر اقشار مختلف مردم به ویژه نوجوانان و جوانان برخوردار است. موسیقی زیر زمینی در ایران یک واقعیت مهم است. واقعیتی که حداقل توسط جامعه بسیار هم جدی گرفته می‌شود. بخش قابل توجهی از اشعار موسیقی زیرزمینی دارای مضامین انتقادی به شرایط فرهنگی و اجتماعی ایران است و از این توان و ظرفیت برخوردار است که با مباحث مطرح در عرصه عمومی ارتباط برقرار کند. این پدیده‌ی اجتماعی به صورت بالقوه می‌تواند در موقعیت‌های مختلف امواجی بزرگ در میان نوجوانان و جوانان ایجاد کند. جوانانی که زبان موسیقی را از هر زبان دیگری بهتر می‌فهمند. موسیقی زیرزمینی در ایران، اعتراضی است اما به ساختار نظام سیاسی و اقتصادی لیبرالیسم در کشور چندان معترض نیست و بیشتر به مشکلات و محدودیت‌های فرهنگی و اجتماعی توجه دارد. بخش‌های مهمی از موسیقی زیرزمینی موقعیت رسمی و علنی در عرصه عمومی ندارند زیرا حکومت سبک‌های متنوع موسیقی زیرزمینی را تهاجم فرهنگی غرب علیه ایران می‌داند. این نوع از سبک‌های موسیقی اغلب در استودیوهای خانگی به صورت مخفیانه و با مضامین اعتراض‌گونه تولید می‌شوند. جریان موسیقی زیر زمینی در ایران پدیده‌ای اجتماعی و فرهنگی است که از نیازهای لایه‌هایی وسیعی از نوجوانان و جوانان کشور برخاسته است و دیگر نمی‌توان آن را انکار کرد.

موسیقی زیر زمینی ایرانی پدیده‌ای زنده و امروزی است که باید حضورش را پذیرفت. این بخش مهم از موسیقی به دلیل محدودیت‌های حکومت زیرزمینی شده است، در واقع یک پدیده خرده فرهنگی است که باید به عنوان سرمایه‌ی اجتماعی مورد توجه قرار گیرد. و نسبت به حذف آن باید به صورت همه جانبه معترض بود. طرفداران و هنرمندان سبک‌های موسیقی زیرزمینی نوجوانان و جوانان دختر و پسر کشورمان هستندکه بدون حمایت دولت و رسانه‌های فرهنگی جامعه در میان نسل‌های جوان‌تر و حتی اقشار دیگر جامعه نفوذ قابل توجهی پیدا کرده‌اند. بنابراین موسیقی زیرزمینی در ایران به مرحله‌ای رسیده که دیگر قابل حذف نیست.

علی صمد
نوامبر ۲۰۱۹

منابع:

یک- رشاد، کارن: نظر کارن رشاد در باره موسیقي زيرزميني را مي توانيد در لينك زير بخوانيد:

http://www.kolahstudio.com/Underground/?p=216

دو- مسعود کوثری سال ۱۳۸۸ تحقیقی پژوهشی با عنوان «موسیقی زیرزمینی در ایران» انجام داد و آن را در دوفصلنامه جامعه شناسی هنر و ادبیات در دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران منتشر کرد.

https://jsal.ut.ac.ir/article_20730_6efc69210d8d05a232c5a8963195d20f.pdf

سه- دکتر مسعود کوثری، پژوهشگر ایرانی حوزه ارتباطات و فرهنگ و استادیار و مدیر گروه ارتباطات اجتماعی و عضو هیات علمی دانشگاه تهران داشته‌ایم.

چهار- (سایت شما رسانه)

https://shomarasane.com/1398/03/26/%DA%86%DA%AF%D9%88%D9%86%D9%87-%D8%A8%-D8%A7%D8%B2%D8%A7%D8%B1-%D9%85%D9%88%D8%B3%DB%8C%D9%82%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D8%A7%-/DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%86%D8%AD%D8%B5%D8%A7%D8%B1%DB%8C-%D8%B4%D8%AF

پنج- تغییر و تحولات موسیقی آلترناتیو در ایران- گپی با نصییر مشکوری

https://www.dw.com/fa-ir/%D8%AA%D8%BA%DB%8C%DB%8C%D8%B1-%D9%88-%D8%AA%D8%AD%D9%88%D9%84%D8%A7%-D8%AA-%D9%85%D9%88%D8%B3%DB%8C%D9%82%DB%8C-%D8%A2%D9%84%D8%AA%D8%B1%D9%86%D8%A7%D8%AA%-DB%8C%D9%88-%D8%AF%D8%B1-%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86-%DA%AF%D9%BE%DB%8C-%D8%A8%-D8%A7-%D9%86%D8%B5%DB%8C%D8%B1-%D9%85%D8%B4%DA%A9%D9%88%D8%B1%DB%8C/a-2407091-0

شش- بصری شدن رپ فارسی در فضای مجازی

http://nms.atu.ac.ir/article_8495_1f0c9823d0830cdcb316af95b44f541b.pdf

هفت- نفرین و نفرت در ترانه های عامه پسند ایرانی از سال ۸۰ تاکنون

https://jsr.ut.ac.ir/article_58631_b5e7c2d32e884944517c4bb8e2067a14.pdf

هشت- جوانان و هنجارهای رسمی و غیررسمی موسیقی پاپ

https://jnoe.ut.ac.ir/article_18920_c6c20f2b9418f0e6d2f82bbf0fc4e086.pdf

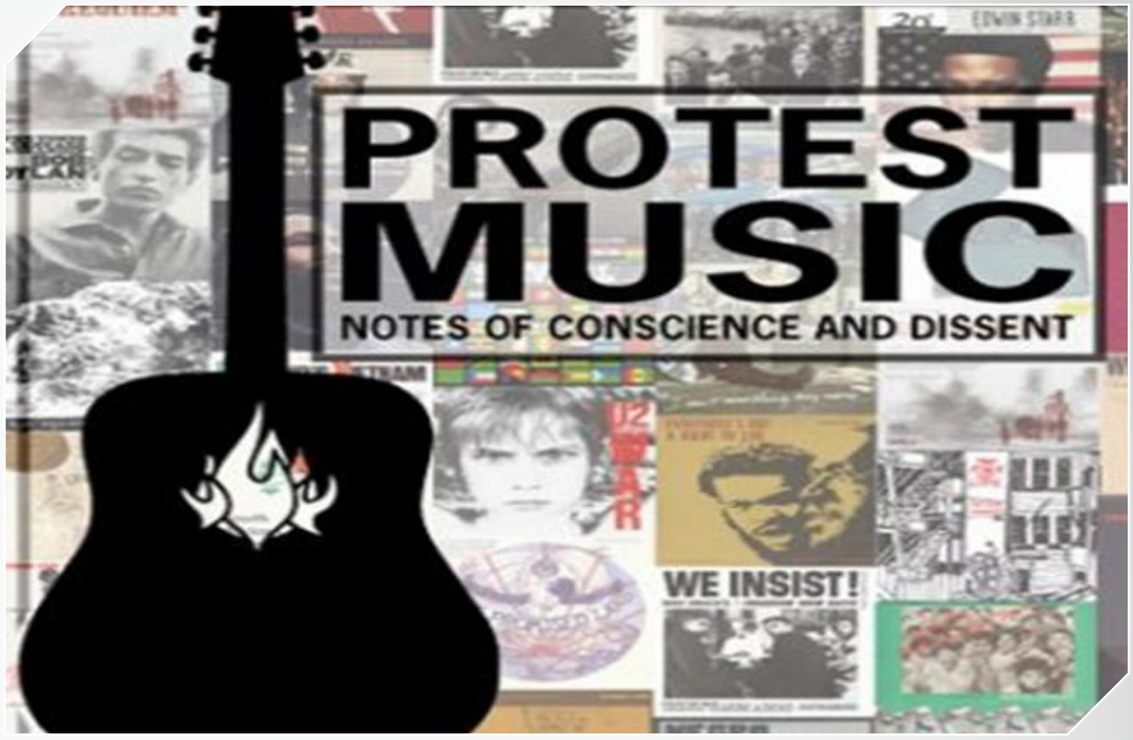
نه- رپ فارسی،موسیقی دیوارهای شهر

https://meidaan.com/archive/39595

برای اینکه شنیده شوید، باید با صدای بلند فریاد زد!

ترجمه: حسن نادری

مقاله مشترک و جمعی بزبان فرانسه: ایدالی صمد، م. م. و علی صمد



*** تاریخچه‌ای مختصر از نقش موسیقی در جنبش‌های اعتراضی**

حداقل از دهه‌ی ۱۵۳۰ میلادی، هنگامی که سرود اصلاح‌طلبی مارتین لوتر، رهبر جنبش مذهبی پروتستانیسم، بنام «قلعه‌ی مستحکم»، دهقانان آلمانی را علیه کلیسای کاتولیک و شاهزادگان پشتیبان کلیسا بسیج می‌کرد، موسیقی ـ شاید به ویژه ترانه ـ اعتراضی، بخشی جدایی‌ناپذیر از لحظات بزرگ اعتراضات سیاسی در جغرافیائی بود که امروزه آن را جهان غرب می‌نامیم. تاریخ کشورها و جنبش‌های سیاسی نیز، تاریخ جنبش فرهنگی است که از جنبه‌ی عمومی آن، برای همگان قابل دسترسی است.

نمونه‌های برجسته‌ی این آهنگ‌ها را می‌توان در سرود اواخر قرن هجدهم در زمان استقلال آمریکا دید. یا سرود «کارمانیول» برای «بی‌جامگان» در زمان انقلاب فرانسه، و یا سرود «مارسییز» برای بسیج نظامی علیه دشمن خارجی است و این سرود هم اکنون سرود ملی کشور فرانسه است. سرود «انترناسیونال» که بعد از شکست کمون پاریس در سال ۱۸۷۱ سروده شد. سرود «پرچم سرخ» که شعر آن از اعتصاب کارگران بنادر لندن در سال ۱۸۸۹ الهام گرفته شده است. و همچنین جهش عظیمی از موسیقی عامیانه(فولکلور) که همراه با موج انقلاب‌های ناسیونالیست ـ ضد پادشاهی ۱۸۴۸ دیده می شود. این عبارت فولکلور برگرفته از سخن «روبرت شومان»درباره‌ی مطالعه‌ی انقلابی «شوپن»، سازنده و رهبر ارکستر، در سال ۱۸۳۱ درباره‌ی وصف استتار توپ‌های جنگی با «گل‌های سرخ خشخاش» است.

***موسیقی، بتهوون، تکنیک و پایان قرن ۱۹**

اگر بخواهیم موسیقی را به عنوان یک ابزارِ مورد استفاده‌ی سیاسی بدانیم، ملاحظه می‌کنیم که در اغلب موارد، ارتباط دادن سیاست با موسیقی با امکاناتی که توسط فناوری‌ها یا شیوه‌های جدید یا روش‌های تازه‌ی تجاری موسیقی در لحظه‌ی انتقال از یک مرحله‌ی انتقالی به مرحله بعدی، از یک سو امکان تصرف فرم‌ها و مضامین مردمی در واژگان هنری در حال ظهور، وجود دارد و از سوی دیگر، این واژگان هنری در بین اقشار مردمی به طور وسیعی گستردش می‌یابد.

بنابراین، با اختراع ماشین چاپ دستی که متون لوتر را چاپ می‌کرد، تا جهش فنی در افزایش ظرفیت سازهای به کار گرفته شده در ارکسترها و چاپ «نوت»های موسیقی با کیفیت بالا، این امکانات را فراهم آوردند تا بتهوون بتواند ملودی‌های انقلاب فرانسه را در ذهن خود ضبط و تلطیف و در سمفونی پنجم خود ارائه دهد.

به این صورت شبکه‌های ساماندهی اُپرا در ایتالیا آثار هنری «جوزپه وردی» را توزیع می‌کردند و آنرا به دریچه‌ای از امید در تجدید حیات تبدیل کردند. گرچه امروزه، اُپرا به عنوان یک محصول هنری بیشتر برای تفنن نخبگان جامعه قرار دارد، اما جمعیت شهر میلان در مراسم خاکسپاری «وردی» در سال ۱۹۰۱ «ترانه بندگان»، اثر وردی را می‌خواندند.

اگر چه قاره‌ی اروپا توانست تا پایان قرن نوزدهم حرفی برای تعریف و توزیع سلیقه‌های موسیقی ارائه دهد، اما تسلط فنی و انتقال صوت، بسیار سریع‌تر از قاره‌ی آمریکا(ایالات متحده) آغاز شد. اولین ضبط اثر «انریکو کاروسو» در سال ۱۹۰۲ توسط کمپانی انگلیسی ـ آمریکایی، بنام کمپانی گرامافون شروع و رقابت در توزیع و تجارت با کمپانی «کلمبیا رکوردز» ادامه داشت.در عین حال، در پی تصویب اولین کنوانسیون حمایت از آثار ادبی و هنری (کنوانسیون بِرن) در سال ۱۸۸۶، مسئله مدیریت و کنترل حق مولف در مقابل پتانسیل تجاری غیر قابل تصور، بیش از پیش به مسئله‌ی مرکزی تبدیل شد. از همه مهم‌تر اینکه از سال ۱۹۰۱ اولین انتقال صوت رادیویی با پیدایش فنی انتقال صوت آغاز شد.

***موسیقی اعتراضی**

بنابراین ملاحظه می‌کنیم که موسیقی اعتراضی در چارچوب و کشاکش بین فرصت‌های انتشار گسترده و محدودیت‌های سیاسی و هنری قرار گرفته و در حال تکامل بوده است. خود سرود انترناسیونال موضوع دادرسی در دادگاه‌های فرانسه قرار گرفت و سرانجام در سال ۱۹۲۲ رای به حق سراییدن داد و بعدتر از این مورد طنز، جمهوری دموکراتیک آلمان یک حقوق متوسط سالانه به ذی‌نفعان آهنگ «همبستگی کارگران» پرداخت می‌کرده است.اگر غرش سیاسی و فرهنگی در اروپا در دوره رکود جنگ جهانی اول، موسیقی و ترانه را وسیله‌ی تبلیغات(پروپاگاندا) و همراهی نظامی به خدمت گرفت، اما شعر خصوصاً در دنیای انگلیسی‌زبانان به کمک نسل از دست رفته‌ی شاعران ـ سربازان، بهتر مقاومت کرد. با این حال، خیلی سریع و تا صد سال بعد، آثار این صلح‌طلبان به دست کسانی افتاد تا با بزک اشعار لباس فداکاری بر آنها بپوشانند و در سنگرها، ماجراهاجوئی‌های نظامی استعماری و مبارزات ضد هیتلری را از آنها استفاده کنند. به اصطلاح استمرار فرهنگی از طریق بسیج عمومی. همه‌ی اینها در خدمت جنگ‌های «ضد تروریستی» در افغانستان و عراق!

***موسیقی اعتراضی و جنگ جهانی اول و جنبش چپ**

دوره‌ی جنگ جهانی اول، که اروپائیان آن را به عنوان «دفاع از کشورهای کوچک» به مردمان اروپایی فروختند، آسیب‌پذیری امپراتوری‌های بزرگ را برجسته کرد. سه امپراطوری (روسیه، ترکیه عثمانی، اتریش-مجارستان) جان سالم بدر نبردند. خلق‌های تحت استعمار شجاعت پیدا کردند. اشعار عاشقانه‌ی ایرلندی‌ها در مقابل استعمار انگلیسی مقاومت کردند. مصری‌ها با اشعار و سرودهای برادری در آفریقا (که در سال ۱۸۹۷ و در سال ۱۹۱۲ توسط کنگره‌ی ملی آفریقا به تصویب رسید) علیه استعمارگرایان برخاستند.

در پایان این جنگ، در حالی که سرود انترناسیونال را بلشویک‌ها، تروتسکیست‌ها و سایر سوسیالیست‌ها استفاده می کردند، شورش کارگران آلمانی ۱۹۱۸-۱۹۱۹ از یک سو زیر فشار پلیس، و از سوی دیگر به علت تضادهای استراتژیک و تاکتیک‌های داخلی رهبران شورش سرکوب شد. یک قرن بعد، جامعه شناس آمریکایی، "تاد گیتلین" در مقاله ای بنام «موسیقی گمشده‌ی چپ»، شکست مربوطه را تحلیل می کند و یکی از دلایل شکست را نبود سرودی که بتواند اعتراضات را یکدست و متحد کند مطرح می کند.

در دوره‌ی میان این دو جنگ جهانی، شاهد ظهور و احیای موسیقی فولکلوریک اروپائی سال ۱۸۴۸، در کشورهای تازه استقلال یافته‌ی اسلاو و نیز در آلمان هستیم. در عین حال ما شاهد ظهور موسیقی، شعر و آواز جهان وطنی هستیم که کاملاً ریشه در جنبش‌های چپ دارد و ترکیبی از هنرهای مردمی است که توسط برتولد برشت و کورت ویلبرجسته و از سال ۱۹۲۸ در اوج مشهوریت خود بوده است.

در آن طرف اقیانوس اطلس(ایالات متحده آمریکا)، در نیواورلئان و شهرهای بزرگ شمال ایالات متحده، با توجه به مشارکت برده‌های سابقِ تحت تبعیض بی‌امان، در زندگی سیاسی و اقتصادی کشورشان، بردگان سابق به دگرگونی سنت‌های موسیقی و اشعار به ارث رسیده از دلتای نیجریه ادامه دادند و فرهنگ جدیدی در حوزه موسیقی «جاز» و «بلوز» بنا نهادند. اگر چه این موسیقی‌ها حاوی اعتراضات سیاسی علنی نیستند اما حداقل نوعی از مقاومت فرهنگی را نشان می‌دهند. در این باره یک مستند سینمائی به کارگردان مارتین اسکورسیزی (از مالی تا می سی سی پی، ۲۰۰۳) بسیار قابل توجه است.

***نحوه استفاده از موسیقی در شوروی**

در اتحاد جماهیر شوروی سابق هم، با توجه به ماهیت منحصر به فرد پیروزی بلشویسم و تثبیت قدرتش از بالا به پایین، پایه‌های رژیم به طرز اجتناب‌ناپذیری با استفاده از برنامه نویسی موسیقی سنتی عامیانه(فولکلوریک) که پیش از این رنگ سیاسی نداشت، گسترش یافت. بعنوان مثال، ترانه «سیب سرخ» یکی از ترانه‌های قدیمی توده‌ها با کلام‌های مختلف و متنوع به نوبه‌ی خود مورد استفاده هر یک از جناح های قدرت در جنگ داخلی قرار می‌گرفت. و در سال ۱۹۲۶، کُرگرافی رقص «رسمی» اولین «بالـه»ی انقلابی اتحاد جماهیر شوروی با نام «گل‌های سرخ» تنظیم شد.

در این راستا همچنین می‌توان از تسلط کامل قدرت در محافل «بالا»ی فرهنگی و بازی مقاومت گربه و موش یاد کرد. آثار شوستاکوویچ در سال ۱۹۳۶ به عنوان «دشمن خلق» ارزیابی و اثرش در سال ۱۹۴۸ ممنوع اعلام شد. در حالی که هفتمین سمفونی او در ۹ ژوئن ۱۹۴۲ توسط یک ارکستر گرسنه در لنینگراد محاصره شده، به اجرا در آمد و توسط بلندگوها در سطح شهر و پشت خطوط دشمن پخش می‌شد و به نمادی برتر در مقاومت ارتش سرخ در برابر نازیسم تبدیل شده بود. این سمفونی هفتم توسط خود آهنگساز، بصورت میکروفیلم، از طریق تهران و قاهره به نیویورک فرستاده شد تا برای پخش از طریق رادیو ان بی سی تحت رهبری ارکستر ضد فاشیست توسکانینی اجرا شود و به گوش همه برسد. نهایت اینکه، سمفونی هفتم در یک فاصله کوتاه فریاد بشریت علیه اقدامات وحشیانه‌ی نازی‌ها شد.

در اتحاد جماهیر شوروی زندگی هنری و موسیقی حتی در بین مخالفین پایدار بود، اما نازیسم زندگی فرهنگی در خارج از حوزه تبلیغاتی‌اش را تحمل نمی‌کرد. مقاومت از طریق موسیقی فقط در برخی از سرزمین‌های اشغالی، به ویژه در ترانه‌های پارتیزانهای یونان و یوگسلاوی، در بین مبارزان لهستانی و «بلا چائو» کمونیست‌های ایتالیا ادامه داشت. دو نسل بعد، در سال ۲۰۱۶، «آنا هوفمن»، موسیقیدان اسلوونی، در کتاب خود (زندگی جدید ترانه‌های پارتیزان‌ها) با جمع‌آوری ترانه‌های اجرا شده توسط گروه‌های مختلف محلی در سراسر کشورهای یوگسلاوی سابق، پتانسیل مقاومت سیاسی موسیقی جدید را در مقابل بحران سرمایه‌داری جهانی شده برجسته می‌کند. همانطور که وقایع سالهای ۱۹۶۷-۱۹۷۴ و ۲۰۱۱-۲۰۱۵ در یونان نشان می‌دهند که موسیقی اعتراضی هرگز پایان نیافته است.

***پایان جنگ دوم جهانی و تغییر و تحولات فرهنگی**

در پایان جنگ دوم جهانی، دو پدیده کلی در فرهنگ غربی برجسته شدند. اولین مورد، از یک سو مربوط به کاهش قطعی نفوذ فرهنگی بین المللی اروپای مرکزی، از جمله

> "شورش جوانان در برابر هنجارهای اجتماعی و فرهنگی"

آلمان، و از سوی دیگر، برآمد و سلطه‌ی فرهنگ انگلیسی-آمریکایی از طریق سینمای آمریکا و از نظر زبانی توسط بخش خدمات جهانی رادیو بی بی سی می‌باشد.

مورد دوم، مربوط به جهش اقتصادی و انفجار جمعیتی از دهه ۱۹۵۰ (افزایش کودکان)،

و شورش جوانان در برابر هنجارهای اجتماعی و فرهنگی نابخردانه نسل‌های گذشته است. نقاط قوت این شورش یا این شورش‌ها را می‌توان از چندین رویداد مهم سال‌های ۱۹۵۵-۱۹۶۹ - در قاره‌ی اروپا و بی‌تردید در سال ۱۹۶۸ انتخاب کرد. اما یک چیز در همه این رویدادها قطعی است. و آن هم این است که مرجعیت فرهنگی یک دوره‌ی تاریخی، دیگر توسط والدین تعریف نمی‌شود. بلکه به طور پی در پی برای هر نسل توسط فرزندانشان تعریف می‌شود.

به این مورد اخیر باید موضوع پر اهمیت نوآوری فنی و شیوه‌های تجاری را افزود. اولین حضور «الویس پریسلی» خواننده‌ی جوان در صفحه تلویزیون در سال ۱۹۵۶، در حافظه‌ی جمعی باقی خواهد ماند. همچنین پدیده‌ی تعریف مناسبات قدرت فرهنگی و تجاری با اهمیت است ـ این پدیده تا مقطع تولید فنون جدید بنام «ویدیو موزیکال» از سال ۱۹۸۱ به ویژه از طریق پخش کننده دیسک «ام تی وی» ادامه داشت ـ و با برآمد نوار کاست(دی جی) و پخش موسیقی در رادیو و بعداً در سالن‌های رقص که به دیسکو تبدیل شدند، دوره‌ی جدید در موسیقی آغاز شد.

***نظرات باب دیلن و موسیقی رگه**

بعدها، «باب دیلن» مدعی شد که دی جی‌ها از ابتدا توسط صنعت موسیقی دارای گرایشی برای تبلیغ هنرمندان «سفید پوست» بوده است و نه «سیاه پوستان». در نتیجه دیوارهای فرهنگی نژادپرستانه را حفظ می‌کنند و انقلاب «راک اند رول» یعنی تلفیق میراث موسیقی آفریقایی و اروپایی، شهری و روستایی، بورژوازی و مردمی فارق از محدودیت، دیوار بین آن‌ها را تخریب می‌کند. از نظر بسیاری، این تلفیق انقلابی فقط یک بار در فستیوال «تابستان عشق» ۱۹۶۷، توسط «جیمی هندریکس» گیتاریست مشهور در جشنواره «مونتری» اجرا شد.

باب دیلن در یک مصاحبه با مجله «آ آ آرپی» در مارس ۲۰۱۸ در سن ۷۴ سالگی، توضیح می‌دهد که چه کسی واقعاً سبک موسیقی «راک اند رول» را از همان سال ۱۹۵۹ از بین برده است. او علت آن را در ارتباط با شرکت‌های ضبط و توزیع می‌داند. اما خود باب دیلن با گیتار الکتریکی در جشنواره‌ی «نئو پورت» در سال ۱۹۶۵، متهم به قتل موسیقی فولکلور شد.

به هر حال هر چه درباره‌ی موسیقی گفته شود، تا آنجا که به جنبه‌ی اعتراضی موسیقی بر می‌گردد، بدیهی است همه‌ی کسانی که امیدوار بودند تا در نسل سرایندگان آمریکایی و انگلیس دهه شصت، سمت و سوی یک جهش مترقی جهانی بیابند، در اشتباه بودند.

باب دیلن هرگز وارث سیاسی «وودی گوتری»(که در سال ۱۹۶۷ درگذشت) نخواهد بود. و قیام او و همچنین گروه های موسیقی «بیتلز» و «استونز» قبل از هر چیز خواست آزادی عمل بود تا یک برنامه هدفمند در مقابل قدرت سیاسی مسلماً،

«جوآن بیئز» صلح‌طلب و «پیت سیگر» سوسیالیست - این دومی در دهه ۱۹۵۰ از آواز خواندن در رادیو ممنوع شده بود - با مسئولیت اخلاقی و سیاسی غیرقابل انکار برای حقوق اساسی مدنی آفریقایی-آمریکایی‌ها و همچنین مبارزه علیه مداخلات نظامی آمریکا در دیگر کشورها با اتکا به سنت آواز آئین دینی انجیلی آفریقایی-آمریکایی «ما پیروز خواهیم شد» در سال ۱۹۶۰، آواز می‌خواندند. دانشجویان دانشگاه به آن‌ها گوش فرا می‌دادند. دولت آمریکا با درس گیری از فاجعه جنگ ویتنام، تصمیم گرفت که بهتر است از این پس دیگر به طور رسمی تحصیل کرده‌ترین عناصر را وارد جنگ نکند.

خدمت اجباری در ارتش از سال ۱۹۷۳ لغو شد. ارتش بیش از پیش حرفه‌ای شد. بیشتر نظامیان از بین خانواده‌های محروم و ماجراجویانی که میل به رفتن به سرزمین‌های دور را داشتند، استخدام می‌شدند تا شاید به مطیع‌ترین افراد تبدیل شوند (همانطور که مایکل مور در فیلم مستند خود بنام "فارنهایت ۱۱-۹ در سال ۲۰۰۴ نشان داده است). اما در تناقض این انتظار و از سر ناامیدی، این افراد در انتخابات اخیر ریاست جمهوری امریکا به دونالد ترامپ رای دادند. اگر چه بیئز و سیگر به فعالیت خود برای دفاع از حقوق بشر ادامه می‌دادند، اما سیگر، در آهنگ‌هایش چالش مبارزات در روابط اقتصادی موجود و دفاع از محیط زیست را ادغام کرد. او حتی تا پیش از مرگش، از جنبش «اشغال» وال استریت دفاع می‌کرد. به هر حال این دو خواننده نتوانستند توده‌ها را به خود جلب کنند.

پس از عدم موفقیت در استفاده از ظرفیت همجوشی فرهنگ موسیقی در راستای سیاسی در این دوره‌ی محوری دهه ۱۹۶۰، هر یک به سمت کار و زندگی خود رفتند. در بین گروه‌های آفریقایی-آمریکایی، «مارتین لوتر کینگ»، رهبر مذهبی جنبش مدنی، در آمریکا، موسیقی «راکن رول» را همسنگ آهنگ‌های «فرانک سیناترا بورژوا» و «جیمز براون» می‌دانند. جیمز براون، مردی که در جنوب تبعیض‌گرا و در خانواده‌ای فقیر متولد شده است و دورانی از کودکی خود را در یک فاحشه خانه سپری و سرانجام مادرش او را رها کرد. او با ساختن یک مجموعه موسیقی، همراه رقص و واکنش کلامی و اعلام علنی دفاع از تمام میراث آفریقایی-آمریکایی، به کار خود ادامه داد. او در سال ۱۹۶۹ در آهنگ خود با صدای بلند و واضح اعلام می‌کند «من سیاه پوست هستم و به آن افتخار می‌کنم».

*** جیمز براون و فعالیت هایش**

جیمز براون برای خودش یک هویت سیاسی داشت که او را در آن دوره از دیگر هنرمندان آفریقایی-آمریکایی برجسته‌تر می‌کرد. تا جایی که بعضی از این هنرمندان در زمان‌های مختلف از ریچارد نیکسون و رونالد ریگان پشتیبانی کردند. گرچه جیمز براون را متهم به بهره‌کشی بی‌شرمانه از کارمندان گروه موسیقی‌اش می‌کردند. از این زاویه نمی‌توانیم او را فردی مترقی بنامیم. با این حال، باید اعتراف کنیم که کار جیمز براون - و عزت و احیای «مرد سیاه» که او به عنوان یک برنامه شخصی و هنری اعلام کرده بود - از اهمیت ویژه‌ای در تکامل بیشتر موسیقی نه تنها در ایالات متحده، بلکه در سطح بین المللی برخوردار است. وارثان فرهنگی « برادر

شماره یک» از جمله «مایکل جکسون»، «پرنیس» و «بیانسه» و «جی زد»، فرهنگ موسیقی آفریقایی-آمریکایی را به یک فرهنگ منتسب به آمریکا در پایان قرن بیستم تبدیل کردند. نه تنها خواننده‌های پیر حاشیه‌ای وارد این بنای جدید شدند بلکه آن را تصرف کردند. جیمز براون، سنت دیرینه جوامع آفریقایی ـ آمریکایی را به میان مخاطبان برد و سبک بیان آوازهای غرب آفریقا، تلاوت ریتمیک شاعران داستان‌نویس، مردان بزرگ و رویدادهای بزرگ را از طرُق مختلف و حالت‌های موسیقی، طبل‌ها یا صداهای موردی را گسترش داد. این سنت همچنین، در موسیقی «به سلامتی نان تست» توسط دی جی‌های جامائیکا در محله برانکس نیویورک ادامه پیدا کرد. این گروه ها در اواخر دهه ۱۹۷۰ میلادی نوعی از موسیقی را ابداع کردند که پیش از آن کسی به فکرش نمی‌رسید. آهنگی که در کمتر از یک سال جوانان جهان را به خود جذب کرد. برخی از عناصر اصلی این «فرهنگ هیپ هاپ» مانند «برک دنس» در دهه ۱۹۸۰ و اوایل دهه ۱۹۹۰ شکوفا شدند اما عمر آن چندان طول نکشید. هنرمند جدیدی بنام «ناس» در سال ۲۰۰۶ در آلبوم خود اعلام می‌کند «هیپ هاپ مرده است» و موسیقی «رپ» رو به اوج است.

یکی دیگر از سنت‌های جامائیکایی که در دهه ۱۹۷۰ اوج گرفت، مربوط به کار و شخصیت کاریزماتیک «باب مارلی» و گروه موسیقی او بنام «ویلرز» بود. به نظر می‌رسد که ریتم «رگه» یک آهنگ موسیقی در بین عموم پر طرفدار شد و آن هم زمانی است که «باب مارلی» در آهنگ خود با عنوان «من کلانتر را با گلوله زدم» است که در سال ۱۹۷۴ توسط اریک کلپتون، خواننده، ترانه سرا و گیتاریست انگلیسی، مجددا به اجرا در آمد و به موسیقی توده ای تبدیل شد. با این حال، مواضع سیاسی کلپتون حداقل مبهم به نظر می‌رسید و از نظر او موسیقی رگه و راک نمی توانند با هم ادامه دهند. اما، «باب مارلی» در کشورهای در حال توسعه، به ویژه در آفریقا، به نماد مدافع فقیران تبدیل و شناخته می شود. فراتر از کلام و با موهای بلند و بافته "راستا"در جامائیکا، هنرمندان آفریقای غربی مشعل موسیقی رگه را با روشی آشکارا سیاسی حفظ می کنند و خوانندگانی مانند آلفا بلوندی و تیکن جی فکولیدر یک سی دی با تیتر "فرانس آفریقا" در سال ۲۰۰۲ آنرا انتشار می دهند.

*** برآمد موسیقی و جنبش پانک**

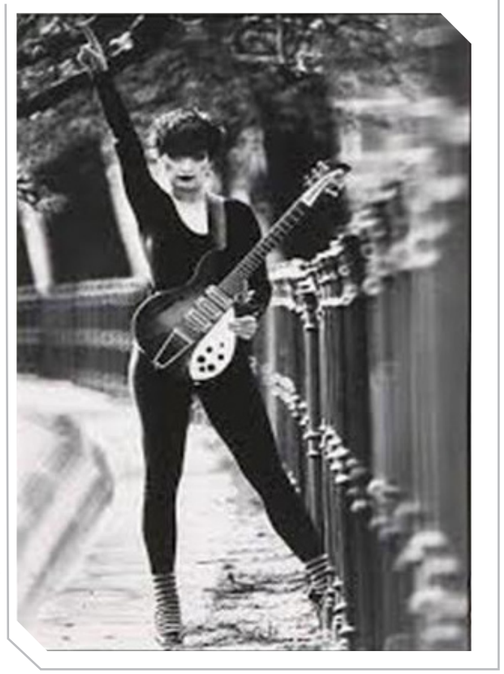
در اروپا، موسیقی تجاری(پاپ) دهه ۱۹۷۰ و اوایل دهه ۱۹۸۰ با عنوان «بی جیز»، آگاهانه خود را مخالف انقلاب ۱۹۶۸ در کشورهای غربی اعلام کرد. با این وجود، این دوره همچنین در پاسخ به شورش‌های جوانان سیاه پوست، به نابودی عمدی مشاغل کارگری و مهم‌تر از همه، شعار سرنوشت ساز مارگارت تاچر که می گفت «جامعه مفهوم وجودی ندارد، فقط افراد و خانواده‌ها وجود دارند»، یک جنبش پانک که بین نیهیلیسم و خشم سیاسی در نوسان بود را به وجود آورد.

در خارج از آلمان هم به غیر از «جانی روتن»دیگر خوانندگان "صید وشز (که عضو گروه سکس پیستولز بودند)کسی برای تناقضات و نوسانات گروه های موسیقی پانککاری انجام نداد تا زمانی کهاین تناقضات به حالت بیماری روانی در نینا هاگن پدیدار شد. او در سال ۱۹۷۷ از آلمانی شرقی سابق به آلمان غربی رفت. در آهنگی با نام «شما فیلم رنگی را فراموش کرده‌اید»، این تناقضات را آشکار کرد. در آلمان غربی به شدت تحت تأثیر گروه‌های لندنی قرار داشت و به نوبه‌ی خود تأثیر زیادی بر پانک انگلیسی که توسط دوستش «ویوین وست وود» در آن تغییراتی داده بود و نیز با کمک طراح لباس فرانسوی «ژان پُل گوتیه» با پوشاندن لباس تحریک آمیز مادونا، در سال ۱۹۹۰ سعی در نجات سبک موسیقی «پانک» نمود. نینا هاگن مادر خوانده موسیقی پانک بعنوان کسی که قبلا انقلابی بود، از طریق مواد روانگردان و گذر به هندوئیسم، سرنوشت شخصی و هنری خود را با مسیحیت انجیلی گره زد و بدین ترتیب با تیتر آهنگ «عاقل شدن» شخصیت عیسی مسیح در سال ۲۰۱۰ را به ترسیم کشید.

> هنر زیرزمینی را از آنجا که خصلتی انقلابی دارد، میتوان مادر همه ی نوآوریهای هنری دانست

همچنین، وولف برمن، ناپدری که نینا هاگن را از کودکی تحت تاثیر خود قرار داده بود، هنر مقاومت قهرمانانه را در جمهوری دموکراتیک آلمان سمبولیزه کرد. این کار او تا زمانی که سر به مخالفت و ایجاد مزاحمت برای دولت را به همراه نداشت، ادامه داشت. او جوانی کمونیست از شهر هامبورگ در آلمان فدرال بود که به آلمان شرقی رفته و تابعیت این جمهوری را گرفته بود و مدتی هم به عنوان دستیار کارگردان تئاتر در گروه افسانه‌ای برلین کار می‌کرد. او اما به زودی با انتشار آهنگ خود به نام «ارموتیگونگ» (تشویق) در سال ۱۹۶۵، ممنوع از فعالیت شد. در سال ۱۹۷۶ در حالی که در سفر به جمهوری فدرال، قهرمان چپ در آلمان غربی شناخته می‌شد، سلب تابعیت شد. سرانجام با رویگردانی از ایده آل «کمونیست واقعی» به انتقاد شدید از حزب چپ آلمان پرداخت. او حزب چپ آلمان را وارث تمام نواقص حرب چپ کارگری آلمان شرقی سابق می‌داند و در سال ۲۰۱۶ اتوبیوگراف(خاطرات) خود را با نام «منتظر زمان‌های بهتر نباشید» را نوشت.

اما مشکلات بوجود آمده توسط دیوار برلین لزوماً به روشی که چپ غربی تصور می‌کند، قابل تعمیر نیست. با این حال، همانطور که روزنامه نگار آلمانی، اریک کیرشباوم، با انتشار کتاب خود در سال ۲۰۱۳ با عنوان « با موسیقی راک دیوار برلین را به لرزه در آورید» نشان می‌دهد که اینگونه حرکت‌ها با یک‌بار کافی می باشند و و می بایست از آن تجربه گرفت.



در سالهای ۱۹۸۷-۸۸، جنبش جوانان حزب متحده کارگری آلمان شرقی با آگاهی از جذابیت موسیقی «غربی» برای جوانان و نگران از نارضایتی روزافزون از محرومیت از آن، از برخی از هنرمندان مشهور بین‌المللی دعوت به عمل آورد تا در برلین شرقی کنسرت برگزار کنند. گروه «استون» از آمدن به علت عدم توافق در قرارداد خودداری کرد. دیلن آمد اما برای تماشاچیان قانع کننده نبود. دیوید بووی آمد. کسی که در ۱۹ ژوئیه ۱۹۸۸ جمعیت برلین شرقی را به هیجان آورد و ۳۰۰۰۰۰ نفر را برای بزرگترین کنسرت خود جذب کرد، تا جایی که نیروهای امنیتی رژیم در بین جمعیت به چشم نمی‌آمدند. او آهنگ «طبقه کارگر قهرمان» نیو جرزی رابه اجراء در آورد.

بروس اسپرینگستین، متولد آمریکا، و یکی از هنرمندان معتبر و سیاسی، منتظر می‌ماند تا اینکه خود را مستقیماً به یک حزب یا نامزد انتخابات متعهد کند. او قلم خود را برداشت تا علیه انتخاب مجدد جورج دبلیو بوش در سال ۲۰۰۴ مخالفت کند. در سال ۲۰۰۸، با پیوستن به کمپین انتخاباتی اوباما کنسرت‌هایی برگزار کرد. اندکی قبل از آن، در سال ۲۰۰۶، او یک آلبوم با ادغام مجدد از آلات موسیقی فولکلوریک در راستای سنت پیت سیگر به نام «خاطرات سیگر»، همراه با سازهای آکوستیک منتشر کرد. این دو نفر به همراه ده‌ها هنرمند دیگر، همراه با موسیقی‌های سنتی در موزه لینکلن در واشنگتن، ۱۸ ژانویه ۲۰۰۹، دو روز قبل از مراسم

تودیع رئیس جمهور منتخب اوباما، یک کنسرت با عنوان «ما یکی هستیم» برگزار کردند.

***امید برای حرکات جدید**

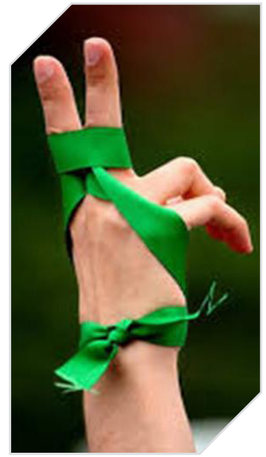
در دهه‌ی اول قرن بیست و یکم، از زمان فروپاشی سوسیال دمکراسی اروپا به دلیل نارضایتی از سیاست‌های تونی بلر و گرهارد شرودر، انتخاب باراک اوباما در ایالات متحده نمایانگر امید برای حرکت جدید بود. فرصتی غیر منتظره برای نهادی که بتواند پرچمدار آمریکایی باشد که از تکانه‌های امپریالیستی خود در خارج از کشور دست بکشد، و در داخل کشور از نژادپرستی و تحقیر فقرا فاصله گیرد و همچنین حامل شخصیت متعهدی با بار فرهنگی باز برای موسیقی تا هنر و ادبیات تا مد باشد.

دو مصاحبه مهمی که در سومین سال ریاست جمهوری اوباما در سال ۲۰۱۱ توسط سایت «دموکراسی هم اکنون» منتشر شد برای سنجش پیامدهای فرهنگی و سیاسی از بین رفتهخوانش اساسی هستند تا تدابیری برای جلوگیری از حیف و میل پیامدهای فرهنگی سیاسی این پتانسیل. «کورنل وست»، استاد دانشگاه و «تاویس اِسمیلی»،مجری تلویزیون، با انتقاد شدید از اوباما و سیاست ریاضت اقتصادی، نابرابری اقتصادی در حال رشد و مصونیت مسئولان بحران مالی سال ۲۰۰۸، دولت اوباما را قبل از هر چیز یک «معامله‌گر می‌دانند تا تحول‌گر» و او را در بحران شریک می‌دانند. آنها در اعلامیه خود به نام «جنگ علیه فقر»، تصویری از نومیدی طبقه‌ی کارگر و طبقه‌ی متوسط در ایالات اوهایو را به تصویر کشیدند.پیش از این انتقاد، «هری بلافونته»، خواننده و فعال اجتماعی با سابقه، حکمی را علیه اوباما صادر کرد و رئیس جمهوری اوباما را به «خود محدود کردن»، «انحراف» و عدم تعهد کامل برای تغییر واقعی متهم کرد. او در مصاحبه خود با «امی گودمن» به تاریخ ۱۶ مه ۲۰۱۱، با اظهار تاسف از عدم تغییر واقعی، اوباما را مسئول این عدم موفقیت می‌داند. او می‌گوید: «در این دوره فقدان نیرو، انرژی، فقدان صدای مردمی، فقدان اعتراض مردمی، فقدان یک فکر قهرمانانه و رادیکال در برنامه هایش وجود دارند. در غیاب اعتراضات، باراک اوباما به هیچ کسی جز نزدیکانش که او را برای یک زندگی آرام کمک می‌کنند، گوش نمی‌دهد». او ادامه می‌دهد: «رهبر بعدی کسی خواهد بود که ثروتمند است». بروس اسپرینکستین، با نومیدی از این واقعیت که همه‌ی نامزدهای سیاسی از آهنگ «متولد آمریکا» به نفع خود استفاده می‌کنند اما محتوای آن را در نظر نمی‌گیرند و فقط به صورت صوتی از آن تقلید می‌کنند، حرف می‌زند. در نهایت بروس این آهنگ را «آیا سیاستمداران آنقدر احمق هستند که شعر "متولد آمریکا" را نمی فهمند؟» را با ورژین آکوستیک در ۱۱ ژوئن ۲۰۱۴ و به روز شده (در ۴ آوریل ۲۰۱۷) به اجرا در آورد. به نظر می‌رسد او با انجام این کار، می‌خواست به «پیت سیگر» ادای احترام کند که در سال ۱۹۶۵ گفته بود که بازی با گیتارهای الکتریکی مفاهیم را از بین می برند.در ضمن «پرینس» را که پیش از این از نظر سیاسی اهمیت نمی دادند با آلبومی بنام "آموزش موسیقی به کسانی که گوش می دهند" به ریشه های سبک موسیقی "بلوز" و "فونک" جیمز براون، برمی گردد. البته آهنگ "دختر دارچینی" که در سال ۲۰۱۴ تهیه شد اثری نایاب است که در آن به آمریکایی های عرب تبار که به "بهانه" ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱، تبعیض علیه آنها گسترش یافته، می پردازد.

آلبوم های «تماس تلفنی لندن» در سال ۱۹۷۹، «ساندینیستا» در سال ۱۹۸۰، «مبارزه‌ی راک» در ۱۹۸۲، همه این موسیقی‌ها از آمریکای لاتین گرفته تا راشید طاها الجزایری با (آهنگ راک در کاسبه، ۲۰۰۴) و نیز در فیلم راک اسرائیلی «کاسبه»، از یاریو هورورویچ در سال ۲۰۱۲، دارای انعکاس اعتراضی در غرب و فراتر از جهان غرب هستند. در کمال تعجب خود خواننده، ترانه «راک کاسبه» رشید طاها، توسط رادیو ارتش آمریکا در اولین جنگ خلیج فارس در سال ۱۹۹۱ و توسط ارتش انگلیس در زمان جنگ عراق، پخش شد. این آهنگ در لیست« ۵۰ آهنگ برتر محافظه کار راک» با تمایل به سیاست راست محافظه‌کار قرار گرفت.

در این میان، در این بین سیاستمداران و صنعت موسیقی خودشان را با همه نوع سبک و متضاد آن وفق دادند. در سال ۲۰۱۲، رهبر محافظه کار مجلس نمایندگان، «پل رایان»، اعلام می‌کند که گروه موسیقی مورد علاقه‌ی وی گروه اعتراضی به شدت جنجالی «خشم علیه ماشین» است. مولف این آلبوم(سال ۱۹۹۲) ناشناس، مولف آلبوم دیگری به نام «امپراتوری شر» (سال ۱۹۹۹) است. اعضای این گروه تحت تأثیر اندیشه‌ی روشنفکر چپ آمریکائی به نام نوام چامسکی هستند. گروه دیگری هم تحت تأثیر این

اگر در آغاز قرن بیست و یکم همه چیز را می توان در چارچوب سرمایه‌داری دموکراتیک بررسی کرد، امادر دیکتاتوری‌های آفریقا و خاورمیانه اینطور نیست. گفتار در دیکتاتوری هنوز هم در تیر رس قرار دارد. آخرین



انقلاب‌های تکنولوژیکی اینترنت، تلفن‌های هوشمند و امتزاج ابزارهای الکترونیکی در «غرب» به مثابه‌ی اقدام فرهنگی از هر جهت گسترده است، اما در دیکتاتوری این ابزارها، وسیله‌ای برای جلب توجه و دادن نیرو به مخاطبان است.با این تفاوت که هزینه تعهد در این دیکتاتوری‌ها بسیار بالا است. تبعید عبدالرحمن سوری بعد از شکست بهار عربی در سوریه که آهنگ «یالا، بشار، برو» را در سال ۲۰۱۱، و رامی عصام مصری (ایرال، ۲۰۱۱)، خواننده رپ الجزایری در آلبوم «آلو سیستم» در سال ۲۰۱۹، و اعدام غیرقانونی خواننده گروه موسیقی سنتی «آماگابا»ی بوروندی با آهنگ «پرتاب کن» که متهم به شرکت در تظاهرات اعتراضی علیه دستکاری مواد قانون اساسی در سال ۲۰۱۶ برای دور سوم ریاست جمهوری انجام گرفت.

***نقش و حضور ترانه های اعتراضی در ایران و مناطق مختلف جهان**

در برخی از کشورها، گروه‌های موسیقی با قدرت حاکم، بازی گربه و موش را به مثابه‌ی مقاومت در پیش می‌گیرند. مانند خواننده ـ نماینده مجلس، بابی وین در اوگاندا. و یا فمنیست -پانک گروه «پوسی ریوت» در روسیه. آنچه که برای خیلی‌ها تاسف‌آور است، اینست که این گروه‌ها از طرف گروه‌های موسیقی در کشورهای دموکراتیک حمایت نمی‌شوند.

در دوره انتخابات ریاست جمهوری ایران در سال ۱۳۸۸، شاهد حضور آهنگ اعتراضی در همایشهای آقای میر حسین موسوی بودیم. در میتینگها، ترانه "یار دبستانی من" و نیز آهنگ "سر آمد زمستان" توسط دختران و پسران جوان خوانده می شد. گرچه ترانه اخیر با جان کلام چپ و یادآور جانباختگان چریکهای فدایی است، اما طنین آمیز و شوق و شعف نسل جوان بعد از انقلاب را در تعارض با جناح ارتجاعی نظام جهل همراه داشت.

«مرگ بخاطر یک آهنگ»، برنامه‌ای از سرویس جهانی بی بی سی پخش شده توسط رکس بلومشتاین، ۱۲ مارس ۲۰۱۷ است. ترور پاولوس فیساس، خواننده گروه رپ ضد فاشیست در آتن در سال ۲۰۱۳، توسط یکی از اعضای حزب نئو نازی یونانی «طلوع طلایی». قتل نماینده کار انگلیس، جان بوکس، توسط یک بیمار روانی طرفدار برگسیت، در سال ۲۰۱۶. در سال ۲۰۱۹ قتل والتر لوبک، رئیس منطقه «کسل» توسط یک نئو نازی آلمانی. همه‌ی این‌ها نشان می‌دهند که دنیای غربی هم از امنیت آنچنانی که فکر می‌کنیم برخوردار نیست.

بنابراین سئوال کلیدی این است که آینده‌ی موسیقی معاصر چه خواهد بود؟ مطمئناً انتقال تجربه و همچنین تعهد پیشکسوتان موسیقی تا زمانی که هنوز قادر به کمک باشند. در انگلستان، به نظر می‌رسید که در دوره‌های مختلف، بازماندگان گروه «شوک» آماده‌ی بازگشت باشند. اما در واقع به نظر می‌رسد که رهبر این گروه هنری، جو استرومر در سال ۲۰۰۲ از فعالیت کنار کشیده است.

به نظر می‌رسد که از بین این گروه‌ها، «بیلی براگ» بهتر توانست از پیچ و خم‌های

موسیقی فولکلوریک تا پانک، از «راک آلترناتیو» تا «کشور آلترناتیو» و سبک «آمریکانا» با موفقیت عبور کند. او برای معرفی موسیقی مورد علاقه‌ی خود به نسل‌های جوان یک برنامه‌ی رادیویی در سال ۲۰۱۴، به راه انداخت. او عمیقاً علیه برگسیت است و آهنگی را به نام «پل‌ها را بسازید، نه دیوارها» در سال ۲۰۱۷ ساخت. او در عین حال از حزب کارگر انگلیس به رهبری کوربی حمایت می‌کند. او با مواضع سیاسی موریس، خواننده راست‌گرا مقابله می‌کند و یک مانیفست سیاسی با عنوان «سه بعد آزادی» در سال ۲۰۱۹ منتشر کرد.

***موسیقی اعتراضی در امریکا**

در ایالات متحده، اعضای گروه «خشم علیه ماشین» (این گروه در گذشته یک گروه کمتر شناخته بود)، اعلام کرد که در نوامبر ۲۰۱۹ قصد خود را برای اجرای یک سری کنسرت در کشورهای مرزی جنوب و جنوب آمریکا در جشنواره «کوآچیلا» در کلورادو اعلام می‌کند. با توجه به سال و منطقه انتخاب شده، رسانه ها از آن به عنوان یک هدف ضد ترامپ و انتخاب مجدد او ارزیابی می‌کنند.

به نظر می‌رسد که در ایالات متحده هم گروه «رپ» با گذراندن دوره نوجوانی خود بین «هیپ هوپ»(تظاهر به غنی بودن) و رفتار «اراذل و اوباشی» و سوء استفاده جنسی اولیه، به بلوغ رسیده است. ملاحظات دوران رقابت‌های منطقه‌ای بین گروه‌های رپ بعد از آمدن گروه «مستقیم از کامپتون» در سال ۱۹۸۹، و همچنین درگیری برای نفوذ بین نویسندگان، تهیه‌کنندگان و کارشناسی ارشد مراسم به پایان رسیده و به تدریج جای خود را به یک فرم هنری که نویسنده- خواننده و تهیه کننده ـ کارگردان با هم کار می‌کنند، می‌دهد.

***دوران آهنگ های اعتراضی موسیقی رپ جدید**

همچنین به نظر می‌رسد که بعد از دوران آهنگ‌های اعتراضی بین رپ خوانها، دوره‌ی چالش سیستمیک آغاز شده است. و خوانندگان جوان، بیشتر به سمت مضامین عدالت اجتماعی و مسائل جامعه مدنی به ویژه در شهرهای «شیکاگو و لس آنجلس» روی آورده‌اند. مانند اسپرینگستین، کندریک لامار (برنده جایزه پولیتزر موسیقی در سال ۲۰۱۸).

سرانجام، باید از نسل جوان «رپ» یاد کرد که ما هنوز آنها

را نمی‌شناسیم. از گروه (یئیزوس، ۲۰۱۳) گرفته که ترکیبی از پانک و رپ است و همراه با فریاد و جنجال و رقص نامأنوس است تا خواننده مشهور این گروه بنام «جازه اونفرا» که در سال ۲۰۱۸ در سن ۲۰ سالگی به ضرب گلوله کشته شد. او قبل از مرگشدر تیتر آهنگش "به من نگاه کن" درسال ۲۰۱۷ اعلام کرد که " کورت کوبین"، زمان حال می باشد و خوانندگان جوانی مانند "جیپ گامافیا" و "رکو ناستی" در امریکا و "سلو تای" در انگلیس همان سبک جدید تلفیق راک و رپ توسط «جازه اونفرا» را اجرا می کنند.

به گفته «کنی بیت»، تهیه کننده‌ی نیویورکی، سبک کمتر ادبی و ابتدایی این هنرمندان نه تنها به دلیل ملاحظات فنی، بلکه مربوط به شیوه‌های جدید سیاست‌های روزمره‌ای است که از طریق شبکه‌های اجتماعی تولید می‌شوند. توماس هابز در مقاله‌ی خود باین موضوع می‌گوید: «برای تأثیرگذاری واقعی، آنچه می‌گوییم کمتر از روشی است که ما می‌خواهیم بگوئیم». درباره‌ی چگونگی بازگشت روان پانک و نیز با توجه به سبک این موسیقی، خواننده پیشین گروه موسیقی «پسا پانک»، جان راب، می گوید که: «این بچه‌ها در این جهان ناکارآمد از این موسیقی روی بر گرداندند چون دیگر به آن باور ندارند.». به عبارت دیگر، برای اینکه شنیده شوید، باید با صدای بلند فریاد زد!

.The Missing Music of the Left, New York Review of Books, mai 2018

Entretien au magazine AARP, février/mars 2015, cité dans l'article de Brent L. Smith, medium.com/Cuepoint, Bob Dylan .Lays Down What Really Killed Rock'n'Roll, 13 avril 2016

.Livre d'Elijah Wood, Dylan Goes Electric : Newport, Seeger, Dylan and the Night That Split the Sixties, 2015

.Autobiographie de Wolf Biermann, Warte nicht auf bessre Zeiten !, 2016

.Entretien de Amy Goodman, A Declaration of War against the Poor, 9 août 2011

.Entretien de Amy Goodman autour de l'autobiographie de Harry Belafonte, Sing Your Song, 16 mai 2011

Article de Parker Molloy, Are Politicians Too Dumb to Understand the Lyrics to 'Born in the USA' ?, Daily Beast, 11 juin .2014, mis à jour le 4 avril 2017

.Cité dans 1979 : The year punk died, and was reborn, article de Sasha Frere-Jones, The New Yorker, 24 octobre 2004

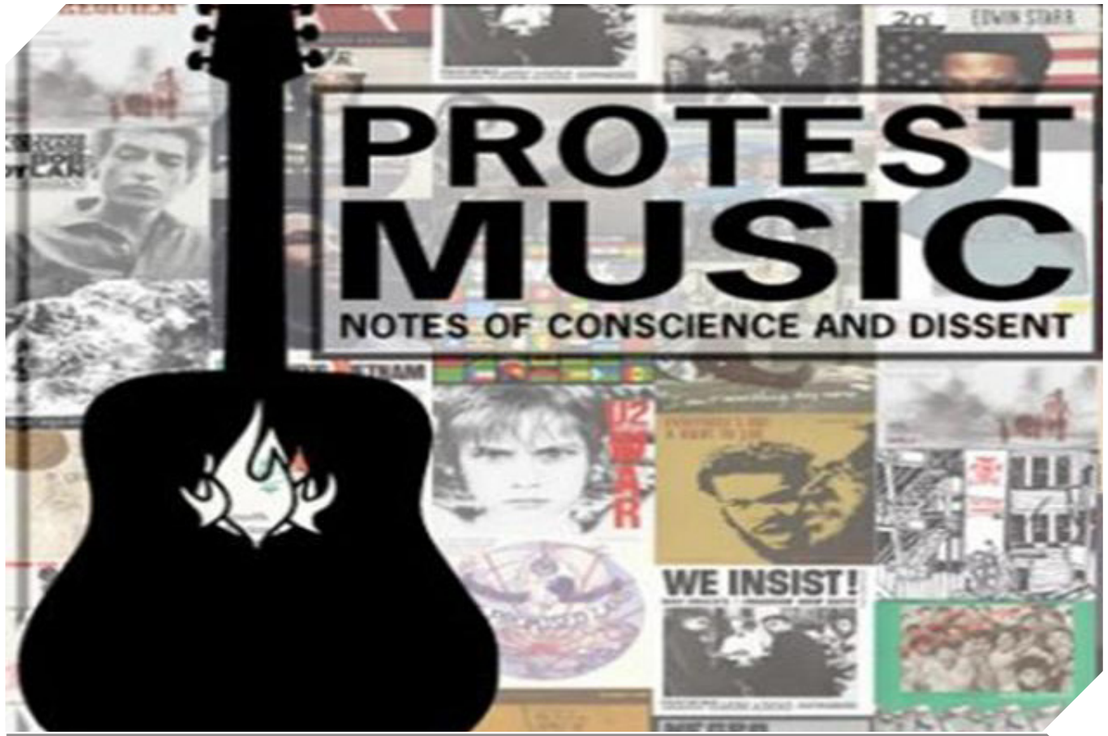
Article de John J. Miller, Rockin' the Right, National Review, 5 juin 2006; film documentaire de Julien Temple, Joe Strum- .mer : The Future is Unwritten, 2007

.Emission de Rex Bloomstein, Dying for a Song, BBC World Service, 12 mars 2017

.Article de Thomas Hobbs, How today's rappers are resurrecting the spirit of punk, bbc.com, 16 octobre 2019

Il faudra crier très fort pour être entendu

Idalie Samad - M.M. et Ali Samad



Brève histoire de la musique protestataire

Au moins depuis les années 1530, quand l'hymne de la Réformation Luthérienne, Ein'feste Burg (« Une Forteresse Solide »), mobilise les paysans germaniques contre l'Eglise catholique et les Princes qui la soutiennent, la musique – dont peut-être surtout la chanson – protestataire fait partie intégrante des grands moments de contestation politique dans ce qu'on appelle aujourd'hui le monde occidental. L'histoire des pays et des mouvements politiques est aussi l'histoire de la mobilisation culturelle dans son aspect le plus accessible.

Cela va des chansons phares des Révolutions de la fin du 18ème siècle – Yankee Doodle Dandy pour les Indépendantistes américains, La Carmagnole pour les Sans-Culottes français, sans oublier La Marseillaise outil de mobilisation militaire contre l'ennemi externe – à L'Internationale, dont la composition des paroles suit à la destruction de la Commune parisienne en 1871, et au Red Flag (« Drapeau rouge »), dont les paroles s'inspirent de la grève des dockers londoniens en 1889, en passant par le grand élan de musiques folkloriques qui accompagne la vague des Révolutions nationalistes/anti-monarchiques de 1848. Il s'agit à l'occasion, pour reprendre une phrase de Schuman à propos de l'Etude Révolutionnaire (1831) de Chopin, d'une histoire de « canons cachés parmi les fleurs ».

La jonction politico-musicale – si l'on veut, l'instrumentalisation politique de la musique – passe le plus souvent par les possibilités offertes par des technologies ou des pratiques nouvelles ou nouvellement commercialisées à un moment charnière, permettant une appropriation de formes et de thèmes populaires dans les lexiques artistiques émergents et, dans l'autre sens, une diffusion élargie de ces lexiques au sein des populations.

Ainsi de l'invention de la presse à bras qui imprime les textes de Luther, au saut technique en capacité des instruments d'orchestreet en qualité d'imprimerie des partitions musicales qui permet à un Beethoven de capter et de sublimer des mélodies de la Révolution française dans sa Vème Symphonie. Ainsi des réseaux commerciaux des imprésarios d'opéra italiens qui, en véhiculant l'œuvre de Giuseppe Verdi, en font un porte-espoir du Risorgimento. Aujourd'hui, alors que l'opéra en tant que genre s'est retranché dans un créneau des plus élitistes, on oublie la foule milanaise entonnant le Chant des Esclaves (Va Pensiero, Nabucco)lors des funérailles de Verdi en 1901.

Si l'Europe Continentale a pu donner le ton dans la définition et la diffusion des goûts musicaux jusqu'à la fin du 19ème siècle, la domination transatlantique de la technologie de transmission du son commence très tôt, à partir du premier enregistrement du jeune Enrico Caruso en 1902 par la société anglo-américaine Gramophone Company et du litige qui oppose celle-ci, déjà, à la Colombia Records.

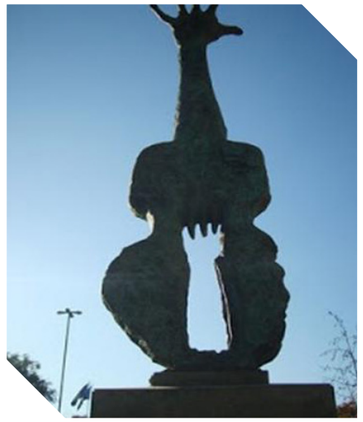
En même temps, dans la foulée de l'adoption en 1886 de la première Convention pour la Protection des œuvres littéraires et artistiques(Convention de Berne), l'enjeu de la gestion et du contrôle des droits d'auteur devient primordial face à un potentiel commercial inimaginable. Ceci d'autant plus qu'à partir de 1901 les premières transmissions radio se perfectionnent au-delà de l'horizon terrestre visible.

La musique protestataire doit désormais évoluer dans ce contexte foisonnant, entre opportunités de diffusion de masse et contraintes d'intégrité artistique et politique. L'Internationale elle-même fait l'objet d'un litige devant les tribunaux français, pour aboutir à une attribution de droits d'auteur en 1922 (et plus tard à une curieuse ironie selon laquelle la République démocratique allemande paiera une modeste cotisation annuelle aux ayants-droits de la chanson phare de la solidarité ouvrière).

Si le fracas de la politique et de la culture européennes dans le marasme de la Première Guerre Mondiale ramène la musique et la chanson à un rôle de propagande et d'accompagnement militaire primaire, la poésie résiste mieux, dans le monde anglophone notamment, grâce à une génération perdue de poètes-soldats enrôlés d'office. Très vite et jusqu'à cent ans plus tard, cependant, les œuvres de ces pacifistes sont récupérées pour habiller un mythe générique de sacrifice noble dans lequel se fondent futilité des tranchées, aventures militaires coloniales et lutte rédemptrice anti-Hitlérienne, dressant une soi-disante continuité culturelle à travers les mobilisations. Ceci tout dernièrement au service de guerres « anti-terroristes » en Afghanistan et en Iraq.

La Grande Guerre, vendue aux populations européennes comme une « défense des petits pays », met plutôt en relief la vulnérabilité des grands Empires dont trois (russe, Ottoman, austro-hongrois) n'y survivront pas. Les peuples subjugués s'en trouvent enhardis, qui résistent à force de romances irlandaises, d'adwars et de mouachahtes égyptiens et d'hymnes à la fraternité africaine (NkosiSikeleliAfrika, écrite en 1897, adopté dès 1912 par le Congrès National Africain).

A la fin de cette Guerre, alors que L'Internationale est déjà départagée entre Bolchéviques, Trotskistes et autres Socialistes, les Révoltes ouvrières allemandes de 1918-1919 s'écrasent sous un double poids de répression policière, allant jusqu'au massacre, et de contradictions stratégiques et tactiques internes. Or, comme le rappelle un siècle plus tard le sociologue Todd Gitlin, en analysant l'échec de 1918-1919 d'aucuns ont relevé, entre autres, l'absence de chanson fédéra trice.



La période d'entre les deux Guerres voit fleurir en Europe un renouveau de la musique folklorique de 1848, dans les pays slaves nouvellement indépendants mais aussi en Allemagne. En même temps se développent une musique, une poésie et une chanson cosmopolites ancrées fermement aux mouvements de gauche, dont le mariage des formes artistique et populaire proposé par Berthold Brecht et Kurt Weill représente le point fort (L'Opéra de Quat'Sous, 1928).

De l'autre côté de l'Atlantique, à la Nouvelle Orléans et dans les grandes villes du Nord des Etats-Unis, les anciens esclaves dont la participation à la vie politiqueet économique de leur pays continue à évoluer sous le signe d'une discrimination implacable, poursuivent la transformation de traditions musicales et poétiques héritées du Delta du Niger pour forger une culture propre de jazz et de blues qui, si elle n'offre pas de contestation politique ouverte, démontre au moins le pouvoir de la résilience culturelle. Sur ce sujet, le témoignage documentaire du réalisateur Martin Scorsese (From Mali to Mississippi, 2003) mériterait d'être mieux connu.

En Union Soviétique, vu le caractère insolite de la victoire bolchévique ainsi que sa consolidation de haut en bas, l'assise d'un régime passe inexorablement par l'appropriation programmatique de traditions folkloriques jusque-là peu politisées. La chansonnette Yablochko (« Pe-

Certes, Joan Baez la pacifiste et Pete Seeger le socialiste – ce dernier banni de la radio pendant les années 1950 – chantent par une authenticité humaniste et politique indiscutable la lutte pour les droits civiques des Afro-américains ainsi que le refus des aventures militaires impérialistes, en s'appuyant à la fois sur une tradition folklorique d'origine européenne et sur la tradition de l'hymne évangéliste afro-américaine (WeShall-Overcome, 1960). Si les étudiants d'université les écoutent, le gouvernement américain tirera comme leçon de la guerre du Vietnam qu'il vaut mieux désormais ne plus enrôler d'office les éléments éduqués.

Le service militaire obligatoire est abrogé à partir de 1973, l'armée devenue une profession s'appuie de plus en plus, comme le démontre Michael Moore dans son film documentaire Fahrenheit 9/11(2004), sur un recrutement dans les couches les plus défavorisées de la population et les interventions militaires en contrées lointaines deviennent l'affaire des plus dociles – au moins jusqu'à ce que ces derniers crient leur désespoir en votant en paradoxe un certain Donald Trump. Baez et Seeger poursuivent la vie durant la défense des droits de l'homme, et Seeger saura y intégrer la contestation des rapports de force économiques ainsi que la défense de l'environnement, jusqu'au mouvement Occupy Wall Street peu avant sa mort. Seulement, ils n'attireront plus les masses.

Passé le potentiel raté d'une fusion culturelle musicale dans cette période charnière des années 1960, chacun va de son côté. Du côté afro-américain, si le bourgeois respectable qu'est Martin Luther King décrie le rock'n'roll avec autant de dérision qu'un Frank Sinatra, un dénommé James Brown – né dans la pauvreté et la ségrégation raciste du Sud des Etats-Unis, élevé pour une partie de son enfance dans un bordel et enfin abandonné par sa mère – poursuit sa création d'une musique, d'une choréographie de danse et d'une rhétorique propres en s'appropriant sans complexe tout l'héritage afro-américain (Say It Loud, I'm Black and I'mProud, 1969).

Lui-même aura une identification politique qui se distingue de celle de la plupart des artistes afro-américains en vue à l'époque, allant jusqu'à soutenir à divers moments Richard Nixon et Ronald Reagan. Il sera notoire aussi pour une exploitation économique effrontée de ses employés musiciens. On ne pourrait pas le taxer de progressiste sur ces plans-là. Cependant faut-il admettre que l'oeuvre de James Brown – et la dignité retrouvée de « l'homme noir » qu'il proclame comme programme personnel et artistique – sont d'une influence fondamentale dans l'évolution ultérieure de la musique non seulement aux Etats-Unis, mais sur un plan international.

Les héritiers culturels du-Soul Brother No. 1, dont Michael Jackson, Prince et jusqu'à une génération Beyoncé, réussiront à faire de la culture musicale afro-américaine la culture de référence américaine à la fin du 20ème siècle et au début du 21ème. Non seulement les anciens marginalisés rentrent dans l'establishment, ils s'en emparent. Brown porte aussi à un public plus large une tradition restée vive dans les communautés afro-américaines et qui remonte aux griots de l'Afrique de l'Ouest, celle du récitatif rythmé des poètes conteurs de grands hommes et de grands événements, accompagné en divers modes par la musique, par les tambours ou par des sons ad hoc.

Cette tradition, portée aussi par le « toast à la santé » pratiqué par des DJs jamaïcains dans le Bronx new-yorkais, enfantera à la fin des années 1970 un nouveau genre, que personne à l'époque ne soupçonne de conquérir la jeunesse mondiale en moins d'une génération (Rapper'sDelight, Sugar Hill Gang, 1979). Certains des éléments phares de cette « culture hip-hop », comme la breakdance ou encore le graffiti, fleuriront dans les années 1980 et début 1990 mais ne passeront pas le siècle. (L'artiste Nas le confirmera en 2006 dans son album Hip Hop is Dead. Le rap s'envole.

Une autre tradition passée par la Jamaïque trouve son apogée internationale dans le courant des années 1970, notamment dans l'œuvre et le personnage charismatique de Bob Marley et son groupe The Wailers. Le reggae semble à même de devenir une musique de masse lorsqu'une chanson phare de Marley, I Shot The Sheriff, est reprise en 1974 par le guitariste britannique Eric Clapton. Les accointances politiques de ce dernier se révèlent pour le moins ambigües, cependant, et la jonction ne s'opérera pas. Marley restera néanmoins un héros des pauvres des pays en voie de développement, notamment en Afrique où, au-delà de l'aspect ésotérique rastafarien, des artistes d'Afrique de l'Ouest (Alpha Blondy, Tiken Jah Fakoly) reprennent le flambeau de manière ouvertement plus politique (Tiken Jah Fakoly, Françafrique, 2002).

En Europe, la musique commerciale des années 1970 et début 1980 est dominée par des Bee Gees à l'affiche volontairement contre-révolutionnaire en 1968. Toutefois, cette période enfante aussi, en réponse aux émeutes de la jeunesse noire, à la destruction voulue des métiers ouvriers et, surtout, à la devise fatidique d'une Margaret Thatcher – « la notion de société n'existe pas, il n'y a que les individus et les familles » – un mouvement punk partagé entre nihilisme futile et rage politique.

En dehors des Johnny Rotten et autres Sid Vicious, personne n'incarnera la déchirure interne punk, jusqu'à la maladie psychiatrique, comme l'ancienne Allemande de l'Est (Du hast den Farbfilmvergessen, RDA, 1975) passée à l'Ouest, Nina Hagen (Nina Hagen Band, RFA, 1977).

tites Pommes ») en fournit l'exemple type – musique ancienne connue des masses, bribes de paroles variées et variables reprises à leur tour par chacune des factions protagonistes de la guerre civile, choréographie de danse « officielle » établie dans le cadre d'un premier ballet soviétique à thème révolutionnaire (Le Coquelicot rouge, 1926).

Cela passe également par une mainmise sur la « haute » culture, et la résistance par un jeu permanent de chat et de souris. Chostakovitch est déclaré « ennemi du peuple » en 1936 en son œuvre interdite en 1948, alors que sa VIIème Symphonie, jouée à Leningrad par un orchestre affamé un 9 août 1942, en plein siège, diffusée par hauts parleurs dans toute la ville et jusque derrière les lignes ennemies, devient le symbole par excellence de la résistance de l'Armée rouge face au Nazisme. Envoyée par le compositeur lui-même, en partition microfilmée, par Téhéran et le Caïre jusqu'à New York pour être retransmise au monde par la radio NBC sous la baguette de l'anti-fasciste Toscanini, la VIIème Symphoniedevient aussi, trop brièvement, une proclamation de l'humanité contre le barbare.

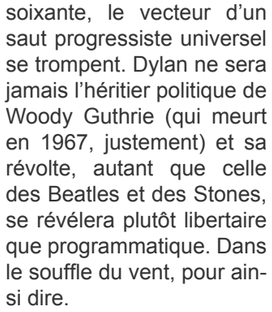
Si en Union soviétique une vie artistique et musicale résiste jusque dans la dissidence, le Nazisme ne permet aucune vie culturelle en dehors de la propagande meurtrière. La résistance musicale persiste seulement dans certains territoires occupés, notamment dans les chants des partisans grecs et yougoslaves, dans la Siekiera, Motyka (« Hache, Houe ») des Polonais et la Bella Ciao des communistes italiens. (Deux générations plus tard, en 2016, la musicologue slovène Ana Hofman, dans son livre La Nouvelle Vie des Chants partisans, met en relief les retrouvailles de ces chants par diverses chorales locales à travers les pays de l'ex-Yougoslavie, pour y identifier un potentiel de résistance politique nouveau face à la crise du capitalisme globalisé.) En Grèce, comme les événements des années 1967-1974 et 2011-2015 le démontrent, la musique protestataire n'a jamais tari.

A la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, deux phénomènes d'ordre général se distinguent dans la culture occidentale. Le premier concerne le déclin définitif du rayonnement culturel de l'Europe centrale, à commencer par celui de l'Allemagne elle-même, et la montée, qui deviendra domination, de la référence anglo-américaine déjà bien lancée à travers le cinéma américain et, sur un plan linguistique, par la BBC World Service Radio.

Le deuxième, lié à la relance économique ainsi qu'à l'explosion démographique à partir des années 1950 (« baby boom »), concerne la révolte de la jeunesse contre les normes sociétales et culturelles puritaines des générations précédentes. Les points forts de cette, ou de ces, révolte(s) peuvent être choisis parmi plusieurs événements phares des années 1955-1969 – en Europe Continentale, indiscutablement, autour de l'année 1968 – mais une chose est désormais certaine. Les références culturelles d'un moment ne seront plus jamais définies par les parents, mais, successivement à chaque génération, par leurs enfants.

S'y ajoute, encore une fois, l'importance des innovations en technologies et en pratiques commerciales. La première apparition du jeune Elvis Presley sur un écran de télévision, en 1956, restera dans la mémoire collective. Phénomène aussi important dans la définition des rapports de force culturels et commerciaux – ceci jusqu'au développement d'un autre plateau technique, celui des « vidéos musicaux » inauguré à partir de 1981 par la chaîne MTV notamment – la montée d'une caste de choisisseurs de disques (« disc jockeys » ou « DJs »), arbitres absolus de tendance à la radio et plus tard dans les salles de danse devenues discothèques.

Plus tard, Bob Dylan prétendra que les DJs sont orientés dès le début par ce qui s'appellera l'industrie de la musique pour promouvoir des artistes « blancs » plutôt que « noirs », permettant ainsi de maintenir un cloisonnement culturel racialisé et, partant, de saboter l'essentiel de la révolution rock'n'roll – c'est-à-dire la fusion des héritages musicaux africains et européens, urbains et ruraux, bourgeois et populaires dans une musique nouvelle libre de toute contrainte. Pour beaucoup, cette fusion révolutionnaire ne peut poindre qu'une seule fois, en plein « Summer of Love » de 1967, en la personne et la prestation du guitariste Jimi Hendrix lors du festival de Monterey.



Selon un Dylan âgé de 74 ans, « le rock'n'roll est mort en 1959 », déjà, lorsqu'il s'avère que les DJs les plus connus retransmettent moyennant paiement par les grandes sociétés d'enregistrement et de distribution. Dylan lui-même sera accusé de tuer la tradition folklorique lorsqu'il se présente en 1965, au festival de Newport, avec une guitare électrique.

Quoi qu'il en soit de la musique elle-même, en ce qui concerne l'aspect contestataire il est évident que ceux qui avaient espéré retrouver, chez une génération de troubadours américains et britanniques des années soixante, le vecteur d'un saut progressiste universel se trompent. Dylan ne sera jamais l'héritier politique de Woody Guthrie (qui meurt en 1967, justement) et sa révolte, autant que celle des Beatles et des Stones, se révélera plutôt libertaire que programmatique. Dans le souffle du vent, pour ainsi dire.

Un peu plus tôt, le chanteur et militant de toujours Harry Belafonte aura livré un jugement cinglant, en taxant la Présidence Obama jusque-là d'exercice de pouvoir « auto-limité, dévié, pas pleinement engagé » en faveur d'un programme de changement réel. Il déplore également un phénomène qu'il considère autant responsable de cet échec, c'est-à-dire « l'absence de force, d'énergie, de voix populaire, de rébellion populaire, de révolte populaire, de champion de la pensée radicale à la table de discussion ». En l'absence de protestation, « Barack Obama n'a rien à écouter, en dehors de ses détracteurs et de ceux qui aident à lui tracer un chemin de confort personnel avec le pouvoir ». « Le prochain leader », poursuit-il,« sera celui qui a le plus d'argent ».

Springsteen, frustré de ce que candidats politiques de tout bord s'approprient Born in the USA sans apparemment en prendre à cœur les paroles, finira par ne presque plus la jouer qu'en version acoustique. Ce faisant, il semblerait donner raison, de manière posthume, à Pete Seeger qui en 1965 avait déploré la noyade du sens des mots dans le flot de l'amplification électrique. De son côté, le politiquement sous-estimé Prince reviendra aussi à ses racines blues et funk avec un album pensé pour « l'éducation musicale de ceux qui écoutent » (Musicology, 2004), dont, chose rare s'il en est, une chanson qui met en relief la discrimination subie par les Américains d'origine arabe depuis le 11 septembre 2001 (Cinnamon Girl).

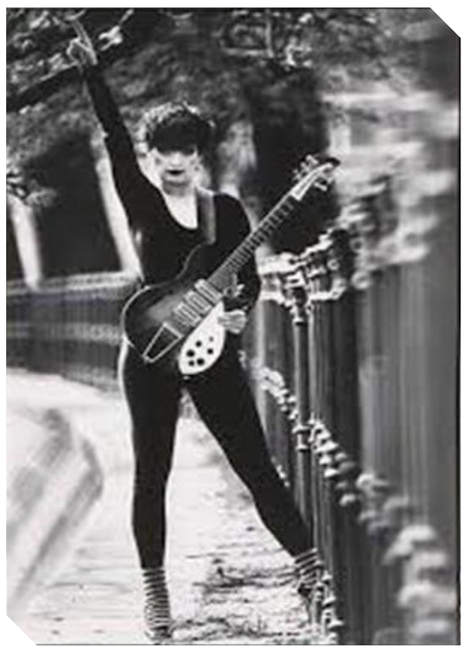
Le critique Mark Perry se serait trompé en prédisant en 1977 que la signature d'un contrat commercial ferait lénifier un contenu punk (« le punk est mort le jour où The Clash a signé avec CBS »). Les albums London Calling, 1979, Sandinista!, 1980 et Combat Rock, 1982, seront tout aussi contestataires et auront une résonance musicale au-delà du monde occidental, depuis l'Amérique Latine jusqu'à un Rachid Taha algérien (chanson Rock The Casbah, 2004) et jusqu'au cinéma israélien (film Rock The Casbah de Yariv Horowitz, 2012). Seulement, au grand dam de ses auteurs, Rock The Casbah sera aussi reprise par la radio de l'armée américaine pendant la première guerre du Golfe en 1991 et par celle de l'armée britannique pendant la guerre d'Irak, avant d'être appropriée en 2006 sur une curieuse liste des « 50 meilleures chansons rock conservatrices ».

C'est qu'entretemps politiques et industriels de la musique auront appris à s'accommoder de tout et son contraire. En 2012, le très conservateur Président de la Chambre des Représentants, Paul Ryan, déclarera que son groupe de musique préféré aurait été le très contestataire Rage Against the Machine, auteurs entre autres d'un album éponyme (1992) et d'un Evil Empire (Empire du Mal) (1999), et dont les membres sont influencés par la pensée du grand intellectuel de gauche Noam Chomsky. (Un autre groupe influencé par Chomsky, Public Enemy, avait jeté les bases d'un rap politique qui trouvera son épanouissement après le tournant du millénaire seulement (Fight The Power, 1989).)

Fortement influencée par les Londoniens, elle aura à son tour une influence énorme à la fois sur la mode punk anglais retravaillé par son amie Vivienne Westwood et ensuite sur une mode provoc' portée en couture par Jean-Paul Gaultier et appropriée dès 1990 par la Blonde Ambition de la très commerciale Madonna Ciccone. L'auto-proclamée Mère du punk, à travers substances psychotropiques et passage à l'Hindouisme, finira par offrir son destin personnel et artistique au Christianisme évangélique et, ainsi assagie, signera en 2010 un PersonalJesus.

Par contre, le beau-père et première influence enfantine de Nina Hagen, Wolf Biermann, chantre de la résistance artistique en République démocratique d'Allemagne, restera contestataire jusqu'à en devenir contrarien. Jeune communiste d'Hambourg passé par conviction en RDA, un temps régisseur adjoint de théâtre au mythique Berliner Ensemble, Biermann sera rapidement mis au ban suite à la sortie en 1965 de sa chanson phare, Ermutigung. Déchu de nationalité en 1976 alors qu'il est en voyage en République fédérale, un temps héros de la gauche allemande de l'Ouest, il finira par se détourner de son idéal de « vrai communiste » pour terminer en critique acharné du parti Die Linke qu'il suppose héritier de tous les défauts de l'ancien Parti unique SED.

Les lignes de faille tracées par le Mur de Berlin ne seront pas forcément réparées de la manière imaginée par la gauche occidentale. Et pourtant, comme le démontre un livre du journaliste Erik Kirschbaumpubliée en 2013, Rocking The Wall, une rencontre extraordinaire a eu lieu une seule fois, dont il y aura peut-être encore une morale à tirer.



En 1987-88, le mouvement de la jeunesse du SED, conscient de la fascination des jeunes en RDA pour la musique « occidentale » et inquiet de l'insatisfaction croissante de ces derniers engendrée par le fait d'en être privés, invite certains artistes d'envergure internationale à donner un concert à Berlin-Est. Les Stones, insatisfaits de l'offre en devises, ne viendront pas. Dylan viendra mais ne convaincra pas. David Bowie viendra. Celui qui fera vibrer les foules de Berlin-Est le 19 juillet 1988, qui attirera 300 000 personnes pour le plus grand concert qu'il aura donné, au point de rendre invisible tout agent de sécurité d'un régime, sera le héros de la classe ouvrière(working class hero) du New Jersey.

Bruce Springsteen, dont Born in the USApubliéen 1984 demeure le monument artistique et politique, attendra avant de s'engager directement en faveur d'un parti ou d'un candidat. Il y mettra sa plume en 2004, pour essayer de contrer la réélection d'un George W. Bush. En 2008, il s'y mettra tout entier en s'engageant à côté du candidat Obama pour lequel il donne des concerts de campagne. Peu avant, en 2006, il aura sorti un album de retrouvailles de classiques folkloriques dans la tradition de Pete Seeger, The Seeger Sessions, accompagnés d'instruments acoustiques. Les deux se retrouveront le 18 janvier 2009, deux jours avant l'inauguration du Président élu Obama, ensemble avec des dizaines d'autres artistes, toutes traditions musicales confondues, lors d'un concert gigantesque au Lincoln Memorial de Washington. Le concert s'intitule We Are One.

Dans la première décennie du 21ème siècle, depuis l'effondrement de la sociale-démocratie européenne par la complaisance des Tony Blair et Gerhard Schroeder, l'élection de Barack Obama aux Etats-Unis représente l'espoir d'un nouveau départ, l'occasion inespérée par laquelle un establishment pris au dépourvu laisse passer le porte-drapeau d'une Amérique dépouillée de ses impulsions impérialistes à l'étranger, et en interne de son racisme et de son mépris des pauvres. Porte-drapeau aussi, en une personne et son engagement affiché, d'un tissu riche d'ouverture culturelle, de la musique à l'art, de la littérature à la mode.

Deux entretiens clés publiés par le site democracynow.org en 2011, en troisième année de mandat Obama, sont d'une lecture essentielle pour prendre la mesure des conséquences culturelles et politiques du gaspillage de ce potentiel. Le Professeur d'université Cornell West et le présentateur de télévision Tavis Smiley épinglent la politique d'austérité, l'inégalité économique croissante et l'impunité des responsables de la crise financière de 2008 auxquelles un gouvernement Obama « plus transactionnel que transformateur » aura souscrit, et dressent le portrait du désespoir des classes ouvrières et moyennes dans des états charnières comme l'Ohio.

The Missing Music of the Left, New York Review of Books, mai 2018.

Entretien au magazine AARP, février/mars 2015, cité dans l'article de Brent L. Smith, medium.com/Cuepoint, Bob Dylan Lays Down WhatReallyKilledRock'n'Roll, 13 avril 2016.

Livre d'Elijah Wood, Dylan Goes Electric : Newport, Seeger, Dylan and the Night That Split the Sixties, 2015.

Autobiographie de Wolf Biermann, Warte nicht aufbessreZeiten !, 2016.

Entretien de Amy Goodman, A Declaration of War against the Poor, 9 août 2011.

Entretien de Amy Goodman autour de l'autobiographie de Harry Belafonte, SingYour Song, 16 mai 2011.

Article de Parker Molloy, Are Politicians Too Dumb to Understand the Lyrics to 'Born in the USA' ?, Daily Beast, 11 juin 2014,mis à jour le 4 avril 2017.

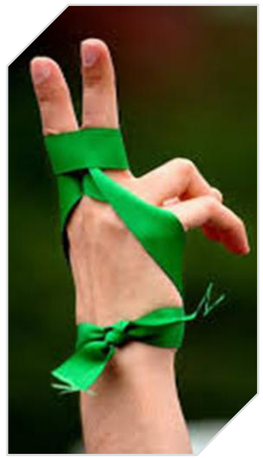
Citédans1979 : The year punk died, and was reborn, article de Sasha Frere-Jones, The New Yorker, 24 octobre 2004.

Article de John J. Miller,Rockin' the Right, National Review, 5 juin 2006; film documentaire de Julien Temple, Joe Strummer : The Future is Unwritten, 2007.

Emission de Rex Bloomstein, Dying for a Song, BBC World Service, 12 mars 2017.

Article de Thomas Hobbs, How today's rappers are resurrecting the spirit of punk, bbc.com, 16 octobre 2019.

chat-et-souris, comme le chanteur-Parlementaire BobiWine (Kiwani, 2016) en Ouganda, ou encore les féministes-punk PussyRiot (Elections, 2018) en Russie. Beaucoup regrettent de ne pas retrouver de soutien solidaire de la part de leurs pairs en pays démocratiques. Comme



le montre l'assassinat en 2013 a Athènes du rappeur anti-fascistePavlosFyssas (Killah P) par un membre du parti néo-Nazi grec « Aube dorée » – tout comme celui en 2016 de la Parlementaire travailliste britannique Jo Cox par un Brexiteur déséquilibré, ou encore celui en 2019 du Président de la région de Kassel, Walter Lübcke, par un néo-Nazi allemand – le monde occidental est moins à l'abri qu'il ne le pense.

Lors de l'élection présidentielle en Iran en 2009, nous avons assisté à la musique contestataire en la présence du candidat malheureux, M. Mir Hossein Moussavi. Lors des rassemblements, les chansons "Yarédabestani, mon camarade d'école" et "Chanson d'hiver arrive"ont été chantées par des jeunes filles et des garçons. Cette dernière chanson de gauche rappelaitcertes les dévotions de la guérilla Fadaïan, mais elle résonnait aussi avec l'enthousiasme et l'excitation de la jeunesse post-révolutionnaire opposée à l'aile réactionnaire du système d'ignorance du régime.

Quelles seront à l'avenir les clés d'une musique de protestation contemporaine ? La transmission, certainement, ainsi que l'engagement des vieux tant qu'ils en seront encore capables. En Angleterre, à divers moments, les survivants du Clash auront semblé prêts à revenir, mais en réalité le guidon artistique est disparu en 2002 avec Joe Strummer.

Billy Bragg aura mieux réussi la traversée des époques et des traditions musicales depuis la folklorique jusqu'aux punk, « indie folk », « rock alternatif », « country alternatif » et autres « Americana ». Il maîtrisera les plateformes techniques nouvelles, par exemple en lançant en 2014 chez Spotify une « émission radio » pour introduire sa musique préférée aux jeunes générations. Il s'engagera à fond contre le Brexit (Bridges Not Walls, 2017) et en même temps pour le parti travailliste de Corbyn. Il s'attaquera aux positions politiques de plus en plus à droite du chanteur Morrissey et publiera un manifeste politique (The Three Dimensions of Freedom, 2019).

Aux Etats-Unis, les membres du groupe Rage Against The Machine annonceront en novembre 2019 leur intention de se réunir en 2020 pour donner une série de concerts dans les états frontaliers du Sud et du Sud-Ouest des Etats-Unis, dont au plus grand festival du pays, le Coachella du Colorado. Compte tenu de l'année et de la région choisie, une intention contre Trump et sa réélection leur sera imputée dans les médias.

Aux Etats-Unis aussi, le rap ayant passé son étape adolescente entre bling-bling, « gangsta » et misogynie primaire, semblerait arriver à maturité. Les considérations de rivalités régionales depuis l'arrivée sur la scène du rap de Los Angeles (Straight Outta Compton,NWA, 1989), ainsi que les luttes d'influence entre écrivains, producteurs et « MCs » (« Maîtres de cérémonie ») cèdent peu à peu la place à une forme artistique où l'écrivain-chanteur et le producteur-réalisateur travaillent de pair.

Sur le fond, la contestation semblerait dépasser des contes de griefs personnels entre rappeurs pour devenir plus systémique. Les trentenaires Chance the Rapper (Acid Rap, 2013) et surtout Kendrick Lamar (Good Kid, M.A.A.D. City, 2012, To Pimp A Butterfly, 2015, Damn, 2017) sont, dans leurs compositions musicales, les plus tournés vers des thèmes de justice sociale, et personnellement les plus engagés dans la société civile de leurs villes respectives (Chicago et Los Angeles). A l'instar d'un Springsteen, Kendrick Lamar (lauréat du prix Pulitzer de la musique en 2018) aurait peut-être plus que tout autre personnage artistique de sa génération, une capacité de fédération populaire.

Enfin, il y a les générations qu'on ne connaît pas encore. Dans le sillage de Public Enemy, en passant par Kanye West (Yeezus, 2013), un brassage nouveau serait en train de naître entre punk et rap, un « hybride » tout en cris déchirants, paroles disloquées et danse effrénée, dont le héraut aura été un certain XXXTentacion, à la ville JahsehOnfroy, déjà mort par balles depuis 2018, à l'âge de 20 ans. La chanson phare de cet auto-proclamé « nouveau Kurt Cobain », Look At Me, 2017, sert d'anthème pour, entre autres, JPEGMAFIA et Rico Nasty aux Etats-Unis et Slowthai en Angleterre.

Selon le producteur new-yorkais Kenny Beats, le style « moins littéraire et plus primaire » de ces artistes serait dû non seulement à des considérations techniques mais aussi aux pratiques nouvelles de tac-au-tac politique immédiat engendrées par les réseaux sociaux. « Pour

avoir un vrai impact, ce qu'on dit compte moins que la manière dont on le dit ». Concernant le style de cette musique, l'ancien chanteur du groupe post-punk The Membranes, John Robb, considère que « ces gosses vivent dans un monde tellement dénaturé que la musique ment si elle n'est pas autant dénaturée » (idem).

En d'autres termes, il faudra crier très fort pour être entendu.

On est très fier de notre premier single ‘Alpha Lupus’.

Entretien avec Idalie Samad

Revue trimestrielle de “Morva“

Introduction:

La Belgique s’enrichit avec “King Victor”, un nouveau groupe, style dreamrock, ambitieux. Le groupe s’est formé en 2017 et a joué cette année-là un certain nombre de concerts tout en préparant son premier single officiel. L'été dernier, le groupe s’est produit dans plusieurs festivals en Flandre en attendant la sortie du single, "Alpha Lupus". Cette année, le groupe a été sélectionné pour “Sound of Sprouts”, un concours d’opportunité destiné aux étudiants bruxellois porteurs de projets musicaux. Avec encore plus d'enthousiasme, ils se lancent dans de nouvelles aventures. "Alpha Lupus" est écrit par Tom Stokx, le moteur et guitariste du groupe. C’est une ode à son père qui est décédé il y a huit ans. Avec l'accompagnement musical réconfortant et le chant incroyable d'Idalie Samad, Stokx sait comment transformer son chagrin en quelque chose de positif. C'est précisément pour cette raison que la chanson touche au coeur. Mais la magie de leur chanson est que tout le monde peut se l’approprier avec sa propre histoire, dans la joie comme dans la douleur. "Alpha Lupus" est une chanson sur laquelle vous pouvez verser une larme, mais aussi méditer à toute la beauté de la vie. MORVA a fait un entretien avec la chanteuse, Idalie Samad.

Idalie, depuis quand es-tu dans le milieu artistique? As-tu toujours voulu chanter dans un groupe?

Déjà petite je prenais des cours de solfège dans une petite école de musique et j’ai aussi suivi des cours de piano. J’allais aussi toutes les semaines au cours de dessin. J’étais une enfant qui adorait participer à des activités artistiques. C’est encore le cas maintenant. Je ne sais pas si j’ai toujours voulu être dans un groupe de musique, mais je peux dire que j’ai toujours voulu être chanteuse et actrice. Et je suis heureuse de vous informer que j’y suis arrivée, car j’ai fait des études de comédie musicale au Conservatoire de Bruxelles.

Pourquoi as-tu choisi des études de comédie musicale?

Parce j’ai toujours adoré les films de comédie musicale et le mélange des trois professions (le chant, le théâtre et la danse) m’a toujours intrigué.

Quelle était la réaction de tes parents?

Comme vous le savez le milieu artistique n’est pas toujours facile, mais ils m’ont directement soutenue. J’ai beaucoup de chance d’avoir des parents ouverts qui respectent mes choix, même s’ils se font parfois des soucis. Car la Belgique est un pays très petit, donc avec beaucoup de concurrence au niveau artistique, et ce n’est pas toujours évident de trouver du travail dans le domaine. Mon père se faisait aussi des soucis à cause de mon origine, il avait peur qu’à cause de mon nom iranien j’allais avoir moins d’opportunités de trouver un travail. Mais heureusement je n’ai jamais eu de problèmes à ce niveau-là.

Donc ton groupe s’est formé après tes études de comédie musicale? Racontes-moi comment cela s’est passé.

Non pas du tout en fait...!
Quand j’étais en humanités (études secondaires en Belgique) je formais déjà un groupe avec des amis et on faisait des petits concerts dans notre ville. On était plutôt une bande d’amis qui aimaient la musique et essayaient de faire de la musique, mais on ne savait pas vraiment ce qu’on faisait! Ensuite à cause de mes études j’ai dû arrêter, parce que je n’avais plus le temps, car mes études étaient trop intensives. Mais directement quand j’ai terminé mes études, on a reformé un groupe. J’étais trop contente! Et vu que pendant quatre années j’ai eu des cours de chant, ma voix avait fortement évolué. Les musiciens aussi avaient évolué. On peut dire que les années nous ont fait du bien!

Expliques-moi un peu plus sur le style de votre musique:

Le dreamrock est une sorte de sous-genre de rock alternatif qui vous donne une sensation de rêverie à cause d’une part, des rythmes très doux et, d’autre part, de l’utilisation d’effets de guitares produisant une couverture sonore enveloppante (wall of sound).

Tu me dis que ton rêve était aussi de devenir actrice, est-ce que ça aussi t’as reussi?

Oui! Je joue depuis peu dans deux series-télé en Flandre et c’est quelque chose que j’adore faire. Et je donne aussi deux fois par semaine cours de chant et de comédie musicale à des enfants. J’ai beaucoup de chance pour le moment... Mais naturellement cela n’est pas venu tout seul, j’ai dû travailler énormément et c’est ce que je continue à faire. Car le monde artistique est un monde où on ne sait pas ce qui peut se passer. Donc il vaut mieux être prête à toute situation. Mais je suis aussi très bien entourée.

Les autres membres de ton groupe sont-ils aussi dans le monde artistique?

Pas tous, mais la plupart oui! Notre pianiste Jelle Moors est thérapeute de musique, notre guitariste Elisey Gretchko est étudiant en psychologie, notre batteur est étudiant en film, notre bassiste Stijn est étudiant en guitare et le guitariste Tom Stokx est étudiant en studio.

Est-ce que vous vous entendez tous bien?

Oui naturellement, mais je dois dire qu’on a tous d’autres centres d’intérêts, ce qui peut être très chouette parfois pour notre musique, comme ça on a des influences de partout. En même temps, ça peut être un défi, surtout quand on est à six. Mais pour l’instant tout se passe bien et on est très fier de notre premier single ‘Alpha Lupus’.

C’est vous qui écrivez vos propres chansons?

Oui. Les paroles c’est toujours Tom et moi et la musique c’est toujours un peu tout le monde. C’est très chouette parce que parfois on crée vraiment ensemble une chanson et cette sensation de connectivité avec le groupe est très agréable et nous rend tout simplement plus forts en tant que groupe.

Est-ce que vous allez réaliser bientôt d’autres chansons?

Oui, c’est le but! Si vous nous suivez sur les réseaux sociaux, vous pouvez être informé de notre prochaine sortie! Donc tenez-nous certainement à l’œil.

Ali Samad

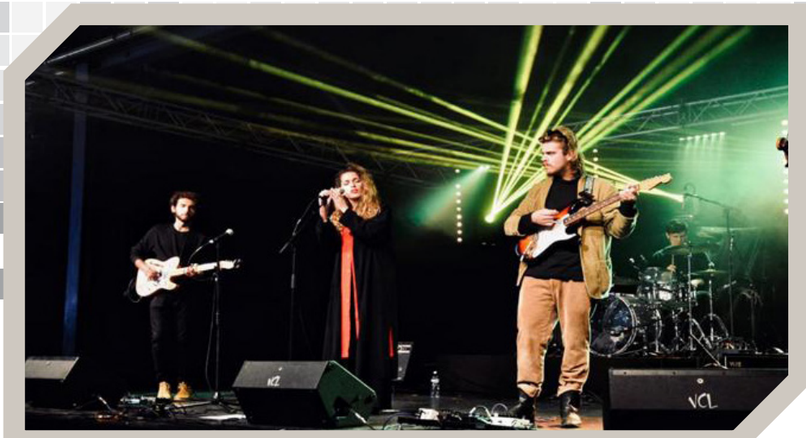
Alpha Lupus
https://www.youtube.com/watch?v=BF0zeR0UUQQ

https://www.facebook.com/kingvic-/torbelgium

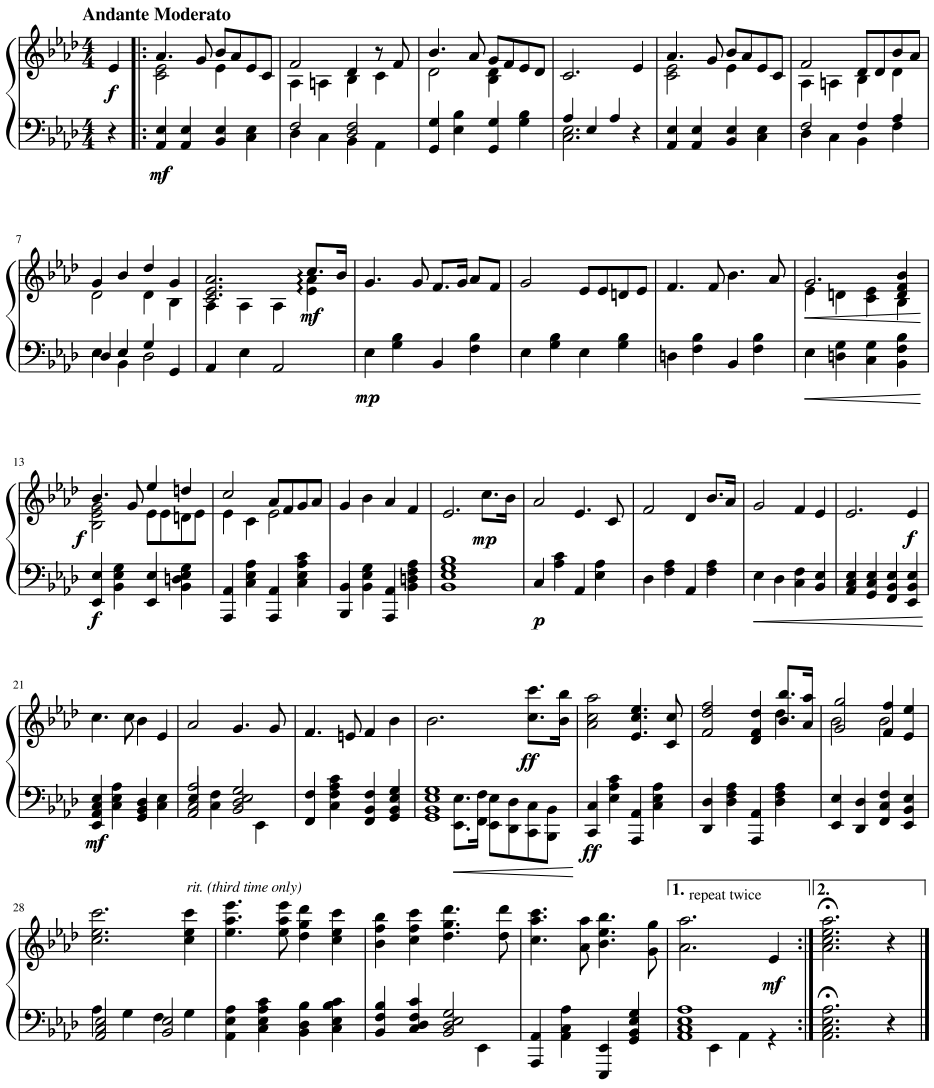
https://www.instagram.com/kingvicto-/rofficial

THERE ARE WORSE THINGS I COULD DO GREASE - COVER IDALIE SAMAD
https://www.youtube.com/watch?v=DT6BD4f95To

Ne Me Quitte Pas Jacques Brel - Cover Idalie Samad
https://www.youtube.com/watch?v=pu3E8CaIIJA



The Internationale

Original lyrics by Eugiène Pottier

Pierre de Geyter
Arr. by Jace Elliott