

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

Sasan Fatemi^{1*} , Masoud Pourgharib² 

¹ Professor, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

² Master of Ethnic Musicology, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

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

Popular music can be a venue where the demands of society are revealed, especially the trends of the youth. Therefore, studying this type of music from different angles, apart from the analysis of musical issues related to it, gives the possibility of revealing many of the internal events of a particular society at a particular time. In addition to its broad musical characteristics and styles, popular music is one of the important manifestations of social changes. The other two branches of music, classical and folk music, with all the different titles such as scholarly/serious/artistic for the former, and folk for the latter, are due to their stability/limitations, as they should be, they cannot provide researchers with the possibility of studying the fluid and cultural conditions of society. The bias of active currents of a society towards a particular style or genre of music often indicates the existence of some tendencies and desires in the society which are not necessarily expressed directly. Some of these tendencies can be expressed or satisfied through popular music. After all, popular music makes it possible to create criteria for distinguishing between elite and popular culture. Considering the increase in the tendency towards Anglo-American popular music styles in Iran, the overall goal of this research is to analyze the cultural foundations of the acceptability/unacceptability of Anglo-American popular music in Iran, through a multifaceted study that examines the reasons for the increase in the tendency towards this type of music and its prevalence. This research focuses on the last few decades. The types of tendencies of popular music in Iran, that is, a branch that is derived from and imitates western popular music, including those from the prominent singers and groups, from the beginning of this type of music in Iran. At the beginning, the predominance of Latin and

Eastern European music is studied. A few decades later, an increasing trend towards Anglo-American music in the late period, along with the stylistic features of these music, have been identified and analyzed and classified. To analyze the causes of these trends, either from the point of view of melodic quality, with the proximity of Latin and Eastern European popular music aesthetics to Iranian aesthetics, or from the perspective of the relationship of lyrics and music, especially Anglo-American popular music styles in its adaptation to characteristics of the Persian language. The issue of imitation, is identified with the initial appearances of Anglo-American popular music in Iran, and versus original pieces by Iranian musicians. The main findings of this research, in addition to identifying many incompatibilities of Anglo-American music in melodic and verbal fields with the aesthetics of Iranian music, indicate the increasing tendency of musicians and audiences towards Anglo-American popular music, especially in terms of content, as well as the ability to provide the possibility of trans-regional exchanges.

Keywords

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

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



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

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

بنیان‌های فرهنگی مقبولیت / عدم مقبولیت موسیقی‌های مردم‌پسند انگلوساکسن در ایران*

ساسان فاطمی^{***}، مسعود پورقرب^۲

^۱ استاد گروه موسیقی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

^۲ کارشناس ارشد موسیقی‌شناسی قومی، گروه موسیقی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

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

چکیده

گرایش به موسیقی‌های مردم‌پسند انگلوساکسن در ایران، زمینه‌ساز پژوهش پیش‌رو از طریق مطالعه‌ای چندوجهی است، که بررسی دلایل افزایش گرایش و فراگیری آن‌ها نسبت به چند دهه‌ی گذشته را، در مرکز توجه خود قرار می‌دهد. تأثیر مسائلی چون تقلید، انتقال فرهنگی، زبان موسیقایی، و زیبایی‌شناسی در افزایش گرایش به این موسیقی‌ها، مورد واکاوی قرار گرفته است. گرایش‌های شاخه‌ی پاپ موسیقی مردم‌پسند ایران، از بدو پیدایش این نوع موسیقی در ایران تا زمان حال، با تمرکز و تأکید بر غالب بودن گرایش به موسیقی‌های لاتین و اروپای شرقی در ابتدا، و افزایش گرایش به موسیقی‌های انگلوساکسن در دوران متأخر، به همراه ویژگی‌های سبکی این موسیقی‌ها مورد بررسی قرار گرفته‌اند. از سوی دیگر، به تحلیل علل این گرایش‌ها، چه از منظر کیفیت ملدیک یعنی نزدیکی زیبایی‌شناسی موسیقی‌های مردم‌پسند نوع اول به زیبایی‌شناسی ایرانی، چه از نظر رابطه‌ی کلام با موسیقی به خصوص ظرفیت پایین سبک‌های موسیقی‌های مردم‌پسند انگلوساکسن در انطباق با ویژگی‌های زبان فارسی، و چه از نظر بسترهای اجتماعی، پرداخته شده است. مسئله‌ی تقلید، یعنی کاور قطعات آرژینال توسط موسیقیدانان ایرانی نیز، مورد توجه قرار گرفته است. یافته‌های این پژوهش، علاوه بر شناسایی ناسازگاری‌های موسیقی‌های انگلوساکسن در زمینه‌های ملدیک، و کلامی با زیبایی‌شناسی موسیقی ایرانی، نشان‌دهنده‌ی افزایش گرایش به موسیقی‌های مردم‌پسند انگلوساکسن خصوصاً از منظر جنبه‌های محتوایی، و نیز توانایی فراهم آوردن امکان تبادل فرامنته‌ای است.

واژه‌های کلیدی

انتقال فرهنگی، زیبایی‌شناسی، موسیقی‌های انگلوساکسن، موسیقی اروپای شرقی، موسیقی لاتین.

استناد: فاطمی، ساسان؛ پورقرب، مسعود (۱۴۰۲)، بنیان‌های فرهنگی مقبولیت / عدم مقبولیت موسیقی‌های مردم‌پسند انگلوساکسن در ایران، نشریه‌های هنرهای زیبا:

هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۸(۴)، ۵-۱۷. DOI: <https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.367244.615805>

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

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



مقدمه

افراد در جهت محلی‌گرایی بر این موسیقی می‌گذارند. از عوامل آغازین گرایش به موسیقی‌های مورد بحث، تفاوت در شیوه‌ی اجتماعی شدن جوانان است که از دوران پهلوی، و در پی غربی‌شدگی آغاز شد و نیاز به متمایز بودن با سایرین و زندگی سنتی، و تشابه به قشر روشنفکر به‌روز را ارضا می‌کرد. از این‌رو است که گرایش به موسیقی‌های مردم‌پسند، الزاماً به دلایل موسیقایی رخ نمی‌دهد، بلکه عوامل اجتماعی و شرایط محیطی نیز منجر به چنین پدیده‌ای می‌شوند، چیزی که شبیه به انتخاب طبیعی است. واکاوی عناصر موسیقایی و غیرموسیقایی گرایش به موسیقی‌های مردم‌پسند آنگلو ساکسن هدف‌گایی این پژوهش است.

موسیقی مردم‌پسند، در قشر بندی اجتماعی، تعیین هویت، فعل‌وانفعالات سیاسی-مذهبی، و بسیاری زمینه‌های دیگر مؤثر است، و از این‌رو، نقش عمیقی در زندگی فردی و اجتماعی، بی‌آنکه فرد به آن آگاه باشد یا خیر، بازی می‌کند. حضور و تأثیر موسیقی مردم‌پسند در جامعه، و تبدلات فرهنگی آن آنچنان پُررنگ است که بخش حداکثری صنعت موسیقی، و بالطبع بازار موسیقی جهان به آن اختصاص یافته است. در زندگی اجتماعی جوانان، و معنابخشی به آن، موسیقی نقش کلیدی بازی می‌کند. موسیقی‌های مردم‌پسند، در رویکردی زمینه‌ای به‌صورت دوسویه و متقابل با افراد ارتباط برقرار می‌کنند. در یک‌سوی، تأثیری است که این موسیقی بر زندگی افراد وارد می‌سازد، و در سوی دیگر، تأثیری است که

مبانی نظری پژوهش

پژوهش حاضر، به دنبال پاسخ به این پرسش اصلی است که، دلیل افزایش گرایش به موسیقی‌های آنگلو ساکسن، پُررنگ شدن، و فراگیری آن نسبت به چند دهه‌ی گذشته چیست و چه عواملی منجر به مقبولیت، و یا بالعکس، عدم مقبولیت آن در فرهنگ ایرانی می‌شود. فرض بر این است که، چهار دهه زندگی مهاجرین ایرانی در کشورهای آنگلو ساکسن و ظهور نسل‌های موسیقیدانان جوان در این خانواده‌ها، از مهم‌ترین عوامل گرایش به این نوع موسیقی در میان ایرانیان است. از سوی دیگر، نسل اول موسیقیدانانی که به این موسیقی می‌پرداختند، صرفاً به تقلید آثار اصلی مبادرت می‌کردند، این مسئله دست‌مایه‌ی شکل‌گیری فرضیه‌ی دوم این پژوهش است، اینکه زبان و سلیقه‌ی موسیقایی ایرانی با موسیقی‌های مردم‌پسند آنگلو ساکسن سازگار نیست. با بررسی ساخته‌های ایرانی در ژانرهای مختلف موسیقی مردم‌پسند آنگلو ساکسن، این فرضیه قوی‌تر نیز می‌شود که، این نوع موسیقی، با شعر و کلام فارسی همخوانی ندارد، اما گرایش و اقبال مثبت مخاطبین به این نوع موسیقی، فرض دیگری را نیز رقم می‌زند، و آن، وجود المان‌هایی غیرموسیقایی و غیرزبانی در این نوع موسیقی‌هاست که آن را برای مخاطبین جذاب می‌سازد. برای دستیابی به نتایج مستدل، و دارای چارچوب‌های نظری و منطقی، از نتایج و مضمون نظریات و نگرش‌های برخی از پژوهشگران مطرح و مرتبط با این حوزه در متن پژوهش استفاده شده است که در ادامه به مهم‌ترین آن‌ها اشاره شده است.

از اندیشمندان نحله‌ی فکری منتقد موسیقی مردم‌پسند، آدِرنو، از تئوریسین‌های مکتب فرانکفورت، موسیقی پاپولر، و به‌طور کلی هنرهای مردم‌پسند برخاسته از فرهنگ آمریکایی را، نظیر حامیان نظام سوسیالیستی اتحاد جماهیر شوروی که فرهنگ غرب را «ضد فرهنگ» می‌خواندند، کالای فرهنگی بی‌ارزشی می‌دانند که از طریق امپریالیسم بر زندگی توده‌ها مسلط شده امکان هرگونه خردورزی را از ایشان گرفته است (میربان، اسعدی و اسلامی، ۱۴۰۰، ۷۱). از نظر آدِرنو مخاطب موسیقی مردم‌پسند مانند کودکی منفعل است که در مقابل نظام سلطه به اطاعتی کورکورانه کشیده شده است، برخلاف باور آدِرنو، رایزمن، مخاطبین موسیقی مردم‌پسند را به دیده‌ی افراد منفعل صرف مشاهده نمی‌کند، او گروه اقلیتی و فعالی را در میان مخاطبین این موسیقی شناسایی

روش پژوهش

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

پیشینه پژوهش

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

ظهور امپرسیونیسم، سمبولیسم، نوکلاسیک، و اکسپرسیونیسم در هنر. تلفیق رواج شهرنشینی با بهبود شرایط اقتصادی در ایران، و نیز افزایش غرب‌گرایی در اثر تعامل با کشورهای اروپایی، سرآغازی شد برای گرایش به موسیقی غربی که در مرتبه‌ی نخست، با بیشترشدن تمایل به زیبایی‌شناسی موسیقی غربی، گرایش به موسیقی‌های مردم‌پسند سبک غربی در سطح تقلید گسترش یافت.

موسیقی مردم‌پسند متأثر از اروپای شرقی، بالکان، اسپانیا، سنت‌های لاتین و یهودی

موسیقی پاپیولر در ایران، پس از انقلاب مشروطه که به حمایت دربار از موسیقی پایان داد ظهور کرد. این عدم وجود حمایت، تقریباً دوران ایجاد ثبات قدرت پهلوی دوم ادامه داشت. پس از آن، در اثر افزایش مواجهه با غرب و ایجاد جامعه‌ی شهری مدرن‌تر، در اوایل دهه‌ی ۱۳۴۰ شمسی، موسیقیدانان موسیقی مردم‌پسندی وارد عرصه شدند که موسیقی‌شان را با ارکستری متشکل از سازهای کاملاً غربی مثل پیانو، درام‌بیت، سازهای بادی چوبی-برنجی، ویلن، گیتار در انواع مختلف، ماندولین، و آکوردئون اجرا می‌کردند. این اولین جریان موسیقی پاپ در ایران است که دست‌اندرکاران آن تقریباً با اصولی مشخص به تولید اثر پرداختند. فاطمی به نقل از دبیری مهم‌ترین نمایندگان این نوع موسیقی را، مثلی متشکل از عطاالله خرم، پرویز وکیلی و ویگن معرفی می‌کند (همان، ۱۳۴). اولین ضبط ویگن در ۱۳۳۴ شمسی تقریباً آغاز رسمی موسیقی مردم‌پسند غربی به شیوه‌ی مدرن در ایران است. موسیقی تولیدی این خواننده، و دیگر هنرمندان مشابه که دارای بافت و فرم تقریباً یکسان هستند، و تحت تأثیر ارکستراسیون و موسیقی اروپای شرقی، بالکان، اسپانیا، فرانسه، و ایتالیا، ساخته و کاور می‌شدند، به‌غلط توسط همه جز نامیده شد که عامل ایجاد یک شکاف مفهومی است. این موسیقی‌ها در کاباره‌ها، کلاب‌ها، سینماها، و تماشاخانه‌ها اجرا، و روی صفحه و کاسِت توسط کمپانی‌های^۱ ضبط‌وپخش موسیقی منتشر می‌شدند (کریمی، ۱۳۹۹، ۱۲۶). برخورداری از اشعار عاشقانه‌ی قابل‌فهم، مصالح موسیقایی ساده، گام‌های غالباً مینور، و شکل و فرم قابل پیش‌بینی، از ویژگی‌های این موسیقی‌هاست. فاطمی تانگو، والس، موزت، چاچا و سالسا، موسیقی‌های اروپای شرقی، اسپانیایی، یونانی و حتی یهودی را منابع اصلی این گونه ترانه‌ها معرفی می‌کند (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۳۴). ایده‌ی این موسیقی‌ها که یکی از اولین نمونه‌ی آن در ۱۳۱۹ توسط جمشید شیبانی^۲ با نام بی‌تو ساخته و از رادیو پخش شد، ملّدی موسیقی‌هایی بودند که با فرهنگ و سلیقه‌ی موسیقی شرق پیوندهایی دارند. در جدول (۱) برخی از این نوع موسیقی‌ها و خاستگاه آن‌ها ذکر شده است.

اشعار در این موسیقی‌ها، از آنجایی که خاستگاه غیرایرانی دارند، دارای اوزان متفاوت با شعر فارسی، و غالباً تلفیقی از شعر نو، اشعار غیرعروضی، و گاهی شعر کلاسیک ایرانی است که تحت عنوان «ترانه» روانه‌ی بازار می‌شدند. در اواخر دهه‌ی ۱۳۴۰ گرایش به این گونه موسیقی‌ها وارد فاز جدیدی شد و آن ترکیب عناصر موسیقی ایرانی و غربی با تأکید بر آهنگسازی غالباً بومی، و کشف شیوه‌های کپی کردن با به‌جا گذاشتن کم‌ترین ردّیا از موسیقی‌های اصلی است. این جریان موسیقایی سعی داشت با رعایت استانداردهای روز دنیا در کنار حفظ ساختارهای شرقی به تولید اثر بپردازد که در این زمینه به موفقیت هم دست‌یافت. در موسیقی

می‌کند که به دسته‌های غیرتجاری و کم‌ترشناخته‌شده‌ی این موسیقی علاقه‌مندند، مصرف‌شان مشخصه‌های خاصی دارد، و با یکدیگر درباره‌ی علایق موسیقایی‌شان وارد بحث‌های فنی مفصل می‌شوند (کوثری، ۱۴۰۱، ۵۶). بورديو اما نظریه‌ی سرمایه‌ی فرهنگی را مطرح می‌کند، او بر این باور است که آثار هنری و از جمله موسیقی‌ای که متعلق به طبقات برتر جامعه است، دارای گداهای پیچیده‌ای هستند که طبقات فرودست را از درک مفهوم آن‌ها ناتوان می‌کند، از منظر بورديو درک آثار هنری نیازمند آن است که فرد در دوره‌ای طولانی سرمایه‌ی فرهنگی مناسبی را کسب کرده باشد. والتر بنیامین دیگر عضو مکتب فرانکفورت، تکثیر آثار هنری در عصر مدرن را عامل از بین رفتن ارزش قدسی این آثار تلقی می‌کند که نتیجه‌ی آن گسست فاحش از سنت است (نک. بنیامین، ۱۹۳۵). کوثری موسیقی مردم‌پسند را موسیقی‌ای می‌شمارد که توسط مردم، با محتوای مردمی، برای مردم، و به‌منظور کسب سود مادی از مردم ساخته شده است که بر اساس باور آدرنو، دارای درون‌مایه‌ای غالباً تکراری است که در اشکال مختلف بازتولید می‌شود (۱۶-۱۷، ۱۴۰۱). فاطمی با تأکید بر تغییر ارزش‌های طبقات فرودست و فرادست جامعه که منجر به تغییر مرزهای طبقه‌بندی موسیقایی شده است، موسیقی مردم‌پسند را موسیقی شهری حاصل ساده‌سازی موسیقی کلاسیکی می‌داند که از میزومبوزیک تغذیه می‌کند و کاربست آن در رسانه‌های گروهی و تجاری‌سازی، عامل فراگیری آن شده است و البته اینکه دیگر فقط مختص طبقات غیرتخبه‌ی جامعه نیست (۱۳۹۲، ۱۰، ۱۲۶ و ۱۴۳). شوکر با اذعان به اهمیت بالای موسیقی مردم‌پسند در جهان مدرن، ایجاد معنا در موسیقی مردم‌پسند را متکی بر صنعت موسیقی، خالقین آثار، ماهیت متن‌ها، مخاطبین و شیوه‌ی مصرف تعبیر می‌کند (۱۳۸۴، ۴۳). فیلیپ نگ موسیقی‌هایی را مردم‌پسند می‌شمارد که برای توزیع انبوه غیرمکتوب میان شنوندگانی از توده‌های ناهمگون جمعیتی-فرهنگی ساخته شده‌اند، از منظر او، این موسیقی در اقتصادهای پولی-صنعتی به کالا تبدیل می‌شود، و در جوامع سرمایه‌داری باید تا آنجا که می‌تواند بفروشد (Tagg, 1982, 41)، و سیمون فریث، هدف از پیدایش چیزی شبیه به موسیقی توده‌ای در اواخر قرن نوزدهم در انگلستان را «اشتراک ذاتقه‌ی مشترک در طیف گسترده‌ی اجتماعی» بیان می‌کند (Frith, 1991, 108). مفاهیم فوق، به همراه تجزیه و تحلیل‌های فرهنگی-موسیقی‌شناسانه‌ی نگارندگان، مبانی نظری پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهند.

گرایش‌های شاخه‌ی پاپ موسیقی مردم‌پسند ایران

موسیقی مردم‌پسند سبک غربی در ایران، نقطه‌ی اشتراک چندانی با موسیقی کلاسیک ایرانی ندارد. درست است که به‌منظور جذب مخاطب، برخی فواصل و فضاهای مُدال موسیقی ایرانی، گاهی با تغییراتی در آن‌ها، در جهت بومی‌سازی موسیقی وارداتی به آن پیوند زده می‌شود، اما در بُنیان امر این دو موسیقی کاملاً با هم متفاوت‌اند. موسیقی مردم‌پسند سبک غربی ایران، متأثر از موسیقی کلاسیک غربی است. نقطه‌ی ورود این موسیقی به ایران، و معرفی آن به توده‌ی جامعه، مصادف است با تأسیس رادیو ایران به سال ۱۳۱۹ (نک. فاطمی، ۱۳۹۲، ۶۸ و ۱۲۷). ظهور رادیو در ایران، هم‌زمان بود با آغاز سده‌ی بیستم در غرب، یعنی دوره‌ی تنوع موسیقایی. دوره‌ی رقابت انواع هارمونی‌های گُنسونانس و دیسونانس با نظام سنتی تُنال،

جدول ۱ - گونه‌های موسیقایی و مناطق تأثیرگذار فرهنگی بر موسیقی مردم‌پسند غربی نوع اول در ایران.

منطقه‌ی جغرافیایی / فرهنگی تأثیرگذار	گونه(ها)ی موسیقایی
یونان	لایکو/لاشکو، دُمْتیک، ریتیک، تکی، اینتکنو
یهودی (نقاط مختلف جهان)	بیدیش، کِلِزمر (klezmer)، خَسیدی، میزراحی
کشورهای جنوب اروپا	غالباً موسیقی‌های مردم‌پسند ایتالیایی و فرانسوی
شبه‌جزیره‌ی بالکان	موسیقی‌های مردم‌پسند متأثر از فرهنگ فُلک کشورها، موسوم به نارُنا، نظیر موسیقی ریتیک یونان، چالقیشکای مقدونیه، سودالتیک بوسنی هرزگوین، سبک‌های مرتبط با آلبانی، کوزُو، و والاجیا، گونه‌های بودنیس (budnice) و دَوَرِیز (davorije) در کرواسی، و مانل (manele) در رومانی
اروپای شرقی	موسیقی‌های مردم‌پسند مبتنی بر سنت موسیقی کلاسیک غربی مملو از مضامین حزبی، سیاسی، و ایدئولوژیک که توسط موسیقیدانان موسیقی مردم‌پسند اتحاد جماهیر شوروی که «پارد (bards)» نامیده می‌شدند ساخته می‌شدند، موسیقی محلی یا narodnaia pesnia ارمنستان، و موسیقی مقامی و عاشقی آذربایجان
اسپانیا	فلامنکو، فلامنکوی جدید (Nuevo flamenco) که عناصر موسیقی مردم‌پسند غربی، آفریقایی، عربی، و آمریکای لاتین در آن گنجانده شده، و Cante chico به معنی آواز کوچک که عناصر موسیقی آمریکای لاتین در آن گنجانده شده است
آمریکای لاتین	سالسا (Salsa)، باجاتا (Bachata)، موسیقی منطقه‌ای مکزیکی (Regional Mexican music)، ماریاچی (Mariachi)، تانگو (Tango) بر اساس ریتم‌های رقص اسپانیایی هابارنا (habarena) و میلونگای (milonga) آرژانتینی، و مرنگ (Merengue) که ریشه‌ی آفریقایی-ایبریایی دارد و حاصل تلفیق موسیقی برده‌های سیاه‌پوست با نوعی رقص فُلک و گروهی فرانسوی به نام کُنتراندنس (contradanse) است.

موسیقی پاپولر آنگلو ساکسن^۲

دهه‌ی ۱۳۴۰، نقطه‌ی آغاز توجه به موسیقی‌های پاپولر آنگلو ساکسن در ایران است. این موسیقی‌ها در ابتدا مورد استفاده‌ی موسیقیدانانی قرار گرفتند که در دانسینگ‌ها و کلاب‌ها به اجرای موسیقی می‌پرداختند. گرایش به این موسیقی‌ها که منجر به پیدایش بَندهای متعدد به سبک غربی شد در ابتدا صرفاً با تقلید از موسیقی‌های اصلی همراه بود. ۴۰ گروه از این دست در آن دوره ظهور و افول کردند (کریمی، ۱۳۹۹، ۲۰۴). گروه‌هایی چون *Golden Ring*، *Rebels*، و *Littles*، اگرچه که موسیقی این گروه‌ها از زبان موسیقایی آنگلو ساکسن استفاده چندانی نمی‌کرد، و بیشتر به سبک‌های لاتین نزدیک بود. احتمالاً اولین آهنگ اجرا شده در این سبک توسط عباس مهرپویا در ۱۳۳۶ شمسی، کاور یکی از آهنگ‌های الویس پریشلی به نام *Don't be Cruel* است که دو سال پیش از آن منتشر شده بود. جدول (۲) حاوی نام اجراکنندگان، ژانرها، و عناوین ۱۰ آهنگ پاپولر برتر ابتدای دهه‌ی ۱۹۷۰ در آمریکا، کانادا، و انگلستان است که به ترتیب و بر اساس رتبه‌بندی مجله‌ی بیلِبورد و به منظور شناخت ژانرهای تأثیرگذار بر آثار موسیقیدانان ایرانی این سبک آورده شده است. بیشتر بَندها فقط توانستند بر یک قلمرو از این سبک موسیقی دست یابند، و آن ژانرهای مرتبط با اجرای درون کلاب‌ها مثل پاپ‌راک، فانک، دنس، و دیسکو است. با وجود اجرای برخی آثار ملهم از موسیقی‌های فُلک ایرانی توسط گلدن رینگ، اعجوبه‌ها، و *Tigers*، و یا به کارگیری ریتم‌های رقص ایرانی، این سبک موسیقی به منظور تمایزجویی، از درگیر شدن با ساختارها، و احساس موسیقی ایرانی دوری می‌جوید. ارکستر جُز در موارد فُلک فاقد شرقی‌گرائیست، و اشعار به هیچ وجه در پی زیبایی‌شناسی کهن ایرانی و استفاده از لغات و اصطلاحات پیچیده نیستند. این رویکرد تقلیدی از غرب، مقدمه‌ای شد برای ظهور مشتقاتی نظیر راک فارسی، موسیقی اعتراضی، شاخه‌هایی غربی در موسیقی جمعیت ایرانی دیازپورای لُس آنجلس، رپ فارسی، موسیقی زیرزمینی، جریان آلترناتیو، و موسیقی‌های آمریکایی-آفریقایی. پس از انقلاب اسلامی، مهاجرت اکثر موسیقیدانان سبک پاپ ایران به لُس آنجلس، زمینه‌ساز آشنایی

پاپ این دوره نوعی روشنفکری نیز بروز می‌کند که ناشی از شرایط سیاسی جامعه است. موسیقیدانان این جرئت را پیدا کرده‌اند که به خلق آثار جدی دست بزنند. اشعار دیگر فقط عاشقانه نیستند بلکه مضامین اعتراضی و ابهام‌آمیز جایگاه ویژه‌ای در میان آهنگ‌ها یافته‌اند. ارکستر این موسیقی‌ها ارکستری است ترکیبی، یا پاپ-مجلسی و نه چندان بزرگ که از سازهایی چون فلوت، کلارینت، پیانو، گیتار، زهی کم‌تعداد، درام و تیمپانی، و در موارد جدیدتر سنتی‌سایز تشکیل شده است که بادی‌ها مخصوصاً بادی برنجی‌ها در آن همواره از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند. موسیقی‌های این جریان معمولاً دارای فرم مشخص هستند و بر اصول آهنگسازی دقیق تری نسبت به موسیقی‌های پاپ دوره‌ی قبل استواراند. شاید بایک بیات را بتوان شاخص‌ترین آهنگساز این گرایش از منظر ثبات سبکی قلمداد کرد. آثار او دارای ویژگی‌هایی است که هنرمند با رویکردی آوانگارد و آشکار، هرگز از آن تخطی نمی‌کند. او با استفاده از ملودی‌های ساده‌ای که علی‌رغم داشتن قرابت با موسیقی‌های اروپایی غالباً فاقد هارمونی‌های دیسونانس‌اند، به شیوه‌ای از خلق با لحن واحد دست می‌زند که گویی همواره از منبعی ثابت استخراج شده‌اند. تأثیر آشنایی او با ساختارهای موسیقی شرقی و نیز موسیقی تأثر ادبی اروپا را بر آثارش نمی‌توان نادیده گرفت. آخرین دسته از انواع جریان‌های این سبک، موسیقی‌هایی هستند که زیر عنوان راک ساخته می‌شدند اما برخلاف عنوانشان هیچ ارتباطی با موسیقی‌های آمریکایی-آفریقایی نداشتند، آهنگ‌های کوروش یغمایی، حبیب، امیر آرام، و فریدون فروغی از این دست آثار هستند. بعد از انقلاب اسلامی، این سبک با انواع دیگری از موسیقی‌های مردم‌پسند ترکیب، و در لُس آنجلس، تحت عنوان پاپ لُس آنجلسی تولدی دوباره یافت (همان، ۱۳۵). کاربرد انواع اشعار نو و کلاسیک ایرانی، استفاده از سازهای غربی، تأثیرپذیری از موسیقی‌های پاپولر اروپای شرقی، بالکان، لاتین، و یهودی، همراهی گسترده‌ی رسانه‌های جمعی، ظهور خواننده‌های حرفه‌ای و ستاره‌ها، و بروز کارکردهای اجتماعی-سیاسی فراگیر از مهم‌ترین اِلمان‌های این گرایش موسیقایی هستند.

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

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

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

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

از ویژگی‌های سبک‌های سول، بلوز، کانتری، موسیقی فُک آمریکایی، و موسیقی ایرلندی در آثارشان استفاده می‌کنند، ویژگی‌هایی نظیر استفاده از اشعار عامیانه، و الگوهای ریتمیک خاص مثل ریتم جِمبه (djembe rhythms) که اصالتاً آفریقایی است و در موسیقی سنتی ایرلند کاربرد دارد (Spanos, 2016, 23). ویژگی‌های سبک‌های شاخص موسیقی‌های مردم‌پسندِ آنگلو ساکسن مرتبط با بحث ما در جدول (۴) بر اساس حروف الفبا گردآوری شده‌اند.

تحلیل علل گرایش‌ها بستر فرهنگی

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

بیشتر ایرانیان با موسیقی‌های آنگلو ساکسن را فراهم ساخت. موسیقی پاپ جدید آمریکا در دهه‌ی ۱۹۸۰ با نام راک مدرن شناخته می‌شد که غالباً تلفیقی از موسیقی دنس الکترونیک و پُست دیسکو بود. غیر از این موارد، ژانرهای فانک، سول، ریتم اند بلوز، و جَز فیوژن نیز در آمریکا در این دوران پُرشنونده بودند، فرهنگ‌های متال افراطی نیز در همین دهه در آمریکا رشد خود را آغاز کردند (Prindle, 2014, 153)، گروه‌هایی چون *Slayer*، *Ministry*، *Megadeth*، *Guns N Roses*، *Metallica* در جدول (۳) محبوب‌ترین آهنگ‌های ابتدای دهه‌ی ۱۹۸۰ آمریکا بر اساس رتبه‌بندی مجله‌ی بیلبورد آورده شده است که بر موسیقی پاپ ایرانی در لس آنجلس تأثیرگذار بوده‌اند.

در داخل ایران، از اواسط دهه‌ی ۱۳۷۰، موسیقی مردم‌پسند غربی تقریباً پس از دو دهه سکوت به صحنه برگشت. در ابتدا گروه‌هایی ظهور کردند که با استفاده از عناصر موسیقی جَز به اجرای موسیقی‌های تلفیقی سازی می‌پرداختند. بعدتر گروه‌های سافت راک و به مرور گروه‌ها و خوانندگان انفرادی‌ای که به ژانرهای دیگر موسیقی‌های آنگلو ساکسن و متال با خلوص بیشتر می‌پردازند نیز شروع به فعالیت کردند، هنرمندانی چون نیاز نواب، رعنا منصور، رعنا فرحان، و سوگند سهیلی. این هنرمندان

جدول ۴- ویژگی‌های سبکی ژانرهای شاخص موسیقی‌های مردم‌پسند آنگلو ساکسن.

نام ژانر	ویژگی‌های سبکی																											
بلوز	<p>سبک بلوز شامل ۹ زیرشاخه است: <i>Kansas City, Chicago Blues, Classic Blues, Piedmont Blues, Delta Blues, Country Blues, Blues Revival, West-Coast Blues, Jump Blues, Urban Blues, Blues</i>. فرم ۱۲ میزانی در بلوز غالب است. خوانندگان بلوز عموماً از اشعار ساخته‌شده از بندهای سه‌خطی (Aab) استفاده می‌کنند که در آن دو سطر اول هم‌قافیه هستند، در واقع شعر بلوز، دو مصرعی است که مصرع اول آن تکرار می‌شود. به این ترتیب، شعر بلوز روی جدول هارمونیک به این شکل قرار می‌گیرد: A روی چهار میزان اول، B روی چهار میزان دوم، B روی چهار میزان سوم. ساختار این تسلسل ۱۲ میزانی را می‌توان به صورت زیر نمودار کرد:</p> <p>Typical 12-Measure Progression</p> <table border="1"> <tr> <td colspan="3">A</td> <td colspan="3">a</td> <td colspan="3">b</td> </tr> <tr> <td>I</td> <td>(IV)</td> <td>I</td> <td>I</td> <td>IV</td> <td>IV</td> <td>I</td> <td>I</td> <td>V (IV)</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>I→V</td> </tr> </table> <p>ساختار فواصل گام بلوز عبارت است از: سوم کوچک، پرده، نیم‌پرده، سوم کوچک، پرده (لوین، ۱۹۹۵، ۲۲۶-۲۲۷)</p>	A			a			b			I	(IV)	I	I	IV	IV	I	I	V (IV)									I→V
A			a			b																						
I	(IV)	I	I	IV	IV	I	I	V (IV)																				
								I→V																				
بوگی-ووگی	<p>این ژانر حاصل توسعه‌ی رویکرد پیانیستی در سبک بلوز است. جلوه‌های هارمونیک و ریتمیک بوگی-ووگی بر خلاف گونه‌های دیگر بلوز، پرشور و نشاط‌آور است. بارزترین رویکرد بوگی-ووگی استقلال دو دست در نواختن پیانو است. در این روش، دست چپ معمولاً آکوردهای ثابت را اجرا می‌کند، و دست راست دیگر الگوها را با ریتم متضاد، که منجر به ایجاد ریتم‌های متقاطع می‌شود. «ویژگی شخصیتی این سبک در استفاده‌ی بیش‌ازحد صداهای باس در دست چپ به‌صورت فیکچوروار و تکنیکی است که در پاساژهای ریتمیک و هارمونیک تکرار شونده قرار می‌گیرند. این پاساژها گاهی کوتاه هستند ولی همیشه تأکید ریتمیک دارند» (بریل، ۱۳۹۷، ۲۵). دویل کردن باس از طریق نواختن هم‌زمان تنیک با درجه‌ی پنجم یا ششم، آریژهایی که یک فاصله‌ی ششم در آن گنجانده شده، نواختن فواصل موازی سوم و ششم، و نت‌های ریف، در این گونه بسیار پرکاربرد هستند. در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ بوگی-ووگی به‌عنوان یک ژانر مستقل رو به افول گذاشت و عناصر آن توسط راک‌اند رول و بلوز شیکاگو جذب شدند.</p>																											
جاز	<p>جز اولین بار در نیواورلئان ظهور کرد. این سبک از سرچشمه‌های گوناگونی چون موزیک آفریقایی-آمریکایی، اروپایی، و ریشه‌های لاتین-آمریکایی همچون سرودهای ندا و پاسخ آفریقایی (African Call-and-response Chants)، فیلد-هولر (Field-Holler)، گاسپل، مارش‌ها و موزیک‌های پاپ روز، رینگ شاول (Ring Shout)، و همین‌طور نفوذ گسترده‌ی گونه‌ای از موزیک کوبایی به‌نام <i>The Spanish Tinge</i> برخاسته است، اما هیچ‌یک از این سرچشمه‌ها به اهمیت موسیقی بلوز نیستند (لوین، ۱۹۹۵، ۲۱۶). محبوب‌ترین سبک‌های موسیقی جز عبارت‌اند از: <i>New Orleans jazz</i> / ساختار هارمونی، ریتم، ملدی، و ثنالیته را تغییر دهند. سبک جز عموماً با ویژگی‌های موسیقایی اش مانند بداهه‌پردازی، نوسانات ریتمیک، و شیوه‌ی سازآرایی گروه‌های بزرگ (big bands) یا دسته‌های کوچک (small combos) شناخته می‌شود که از بخش‌های سازهای ریتمیک شامل درام، باس، پیانو یا گیتار، و بخش سازهای سولو شامل ترمپت، ساکسوفن، کلارینت، ترومپن، ویلن یا فلوت تشکیل شده‌اند. چگونگی هم‌نوازی این سازها، و نیز بداهه‌پردازی سولیست در چهار چوب ریتمیک و هارمونیک، عامل پراگماتیسم، خلاقیت، و اصالت در این سبک موسیقی است.</p>																											
راک‌ان‌رول	<p>اصطلاح «راک ان رول» برای تمام موسیقی‌های تجاری-پاپولر آمریکایی-انگلیسی از ابتدای دهه‌ی ۱۹۵۵ صدق می‌کند، سبک‌هایی از قبیل دیسکو، فانک، و هیپ‌هاپ. گفتنی است که استفاده‌ی هم‌زمان کلمات «راک» و «رول» در موسیقی بلوز، برای نشان دادن فعالیت جنسی کاربرد داشته است، مانند آهنگ ترکسی اسمیت <i>My Man Rocks Me (With One Steady Roll)</i> که در ۱۹۲۷ منتشر شد. در آن دوران برای نمایش تمایز نژادی راک ان رولرها از عبارات «Rhythm and Blues» برای نشان دادن موسیقی هنرمندان سیاه‌پوست، و «Rockabilly» برای سفیدپوستان استفاده می‌شد. در ابتدای دهه‌ی ۱۹۶۰ با ظهور «ضد فرهنگ» در آمریکا و انگلستان، عنوان کوتاه‌تر «راک» با برخی تغییرات سبکی برای راک ان رول استفاده شد. راک ان رول التقاطی از سبک‌های مختلف موسیقی است که پیش از آن وجود داشته است. ریشه‌های آفریقایی-آمریکایی راک ان رول به دو شاخه‌ی اصلی تقسیم می‌شوند، یکی در آغاز راک ان رول در اواسط دهه‌ی ۱۹۵۰ شکل گرفت، و دیگری در دهه‌ی ۱۹۶۰ در پدیده‌ی فرهنگی معروف به «تهاجم بریتانیا» به اوج خود رسید.</p>																											
ریتم اند بلوز (R & B)	<p>این سبک برخاسته از فرم‌های جز و بلوز دهه‌ی ۱۹۳۰، خصوصاً گروه‌های بلوز و جز بزرگ کانزاس سیتی است. مبتکران ریتم اند بلوز فرم‌های بلوز گیتار دهه‌ی سی آمریکا را به‌صورت تکامل یافته‌ی ارکستری درآوردند (کوثری، ۱۴۰۱: ۲۴). آن‌ها تأثیری که از گروه‌های بزرگ جز دریافت کردند را در چند مورد اساسی تغییر دادند: ۱. گیتار الکتریک در کنار پیانو و ساکسوفن به یک ساز اصلی تبدیل شد. ۲. گروه‌های بزرگ، کوچک شدند، متشکل از خواننده، گیتار، یک یا دو ساکسوفن، باس، پیانو، و درام. ۳. استفاده از ضربان قوی <i>snare</i> روی ضرب‌های دوم و چهارم هر میزان. در آهنگ‌های ریتم اند بلوز غالباً از میزان‌های ۱۲ ضربی سبک بلوز استفاده می‌شود، و معمولاً کنایه‌های جنسی، هم در تانک‌های اجرایی و هم در محتوای آوازی وجود دارد، چیزی که کم‌تر در موسیقی گروه‌های بزرگ جز دیده می‌شد. شیوه‌ی نوازندگی بوگی-ووگی نیز به یکی از عناصر اصلی این موسیقی تبدیل شد. سبک ریتم اند بلوز بر خلاف رویکرد گروه‌های بزرگ جز که از دهه‌ی ۱۹۳۰ به‌مرور به <i>bebop</i> و شیوه‌های نوازندگی پیچیده و فکری تبدیل شدند، به موسیقی ساده، سرگرم‌کننده، و همراهی‌کننده‌ی رقص مبدل شد که بیشتر توسط موسیقیدانان آمریکایی-آفریقایی اجرا می‌شد. در اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ و اوایل ۱۹۵۰ گروه‌هایی آوازی در سبک ریتم اند بلوز ظهور کردند که سبک‌های گاسپل را با جز و بلوز تلفیق می‌کردند و با عنوان <i>doowoo</i> شناخته می‌شدند.</p>																											
سول	<p>عنوان سول در دهه‌ی ۱۹۵۰ توسط گروه‌های گاسپل مورد استفاده قرار گرفت که موسیقی‌های مرتبط با روایات انجیل را اجرا می‌کردند. در دهه‌ی ۱۹۶۰ موسیقیدانان جز از این عنوان برای دسته‌بندی موسیقی <i>hard bop</i> و نیز موسیقی‌های معنوی استفاده کردند. این استفاده در طول سال‌ها منجر به آن شد که به‌طور عمومی این عنوان برای موسیقی‌های پاپولر آمریکایی-آفریقایی متداول شود. مجله‌ی بیلبوردر سال ۱۹۶۹ عنوان سول به‌جای ریتم اند بلوز استفاده کرده است. اما در حقیقت موسیقی سول با موارد یادشده همگن نیست، در ابتدای دهه‌ی ۱۹۶۰ این موسیقی زیبایی‌شناسی خاصی را منعکس می‌کرد که ریشه در سبک منطقه‌ای و هویت معنوی داشت. در واقع سول، تلفیق ریتم اند بلوز و گاسپل است.</p>																											
فانک	<p>در این ژانر موسیقی هر میزان شامل یک ضرب است و اهمیت ریتم در آن از هارمونی و ملدی بالاتر است. سازهای بادی و الکترونیکی به‌ویژه کیبورد، گیتار، و باس ابزار اصلی مورد استفاده در این ژانر هستند. فانک التقاطی از سبک‌های گاسپل، سول، جز فیوژن، ریتم اند بلوز، و راک سیاه است. واژده‌ی فانک در دهه‌ی ۱۹۰۰ توسط نوازندگان جز برای توصیف افسردگی، ترس، و موارد خاص جنسی استفاده می‌شده است. از ویژگی‌های سبک فانک می‌توان موارد زیر را برشمرد: ضرب‌های سنگینی که با ضربان سنگین‌شده در بک‌گراند همراهی می‌شوند، تکنیک‌های انحصاری‌ای که توسط موسیقیدانان این ژانر اجرا می‌شوند مثل اسلپ‌زدن روی گیتار باس، نواختن چند نت به‌طور هم‌زمان روی سیم‌های یک ساز، استفاده از آرگ الکتریک (B3 organ)، تک‌نوازی به‌صورت وِمْپ با کلارینت، بافت متراکم درام، لیدهای بالارونده‌ی گیتار الکتریک، استفاده از افکت‌های <i>Wah-Wah</i>، اکو، و اصوات دیس‌تُرت‌شده برای نزدیکی به زیبایی‌شناسی نوفه‌های آفریقایی، اکسنت‌ها، ریتم‌ها، و کنترریف‌هایی (counterriiffs) که توسط بخش بادی نواخته می‌شوند. خواننده در این ژانر علاوه بر اجرای متن، اصواتی نظیر ناله، فریاد را نیز با الگو برداری از موسیقی پلی‌ریتمیک غرب آفریقا تولید می‌کند.</p>																											

نام ژانر	ویژگی‌های سبکی
کانتتری	این سبک برخاسته از موسیقی فلک آمریکایی، و در درجه اول در میان روستاییان جنوب ایالات متحده‌ی آمریکا گسترش پیدا کرد. ساختار شعری و ویژگی‌های فرمال موسیقی بلوز در سبک کانتتری نیز استفاده می‌شوند. اگرچه بسیاری از عناصر موسیقی کانتتری از تصنیف‌ها (ballads)، رقص‌ها، و قطعات سازی مهاجران آنگلوساکسن و سلتییک سرچشمه می‌گیرد، اما آنچه که تبدیل به موسیقی کانتتری شد، موسیقی‌هایی بودند که از ابتدای قرن ۱۷م، شروع به جذب عناصر آفریقایی-آمریکایی کردند. موسیقی فلک آمریکایی در دهه‌ی ۱۹۲۰، توسط شرکت‌های پخش موسیقی به دو نوع تقسیم شدند، موسیقی مخصوص سیاه‌پوستان <i>race</i> (ترکیبی از بلوز و گاسپل) نامیده شد، و موسیقی سفیدپوستان هیل بیللی (<i>hillbilly</i>)، که بعدتر به کانتتری تبدیل شد. همکاری بین موسیقیدانان این دو سبک، منجر به تلفیق موسیقی‌های آمریکایی-آفریقایی مثل رگتایم، شاخه‌های سوئینگ غربی و <i>bluegrass</i> از جز، بلوز، و ریتم اند بلوز با سبک کانتتری شد.
گاسپل	این سبک غالباً منعکس‌کننده‌ی شیوه‌ی آواز، تنظیم، رنگ‌آمیزی سازی، و ملودی‌های موسیقی پاپولر آمریکایی-آفریقایی بوده است. اشعار این موسیقی از روایات و داستان‌های انجیل، دعاها، و تجربیات شخصی انتخاب می‌شوند. از دیگر ویژگی‌های تعیین‌کننده‌ی این سبک می‌توان به همراهی سازی به شیوه‌ی پلی‌ریتمیک و ساختارهای آوازی آنتی‌فونال اشاره کرد.
هیپ‌هاپ	هیپ‌هاپ در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ در نیویورک شکل گرفت و حاصل نارضایتی جامعه‌ی جوانی بود که اصالتاً دارای نژاد کارائیبی، لاتین، و آمریکایی-آفریقایی بودند. چهار عنصر اصلی هیپ‌هاپ عبارتند از: دی‌جی کردن، رپ کردن، <i>breakdancing</i> ، و گرافیتی. از منظر موسیقایی، هیپ‌هاپ حاصل تلفیق عناصر فانک، سول، دیسکو، و راک آن رول است که از <i>breakbeat</i> های ساده و دوبیتی‌های هم‌قافیه، تا مهندسی صدا و اشعار پیچیده در آن مشاهده می‌شود.

فرهنگی مورد مصرفشان بسیار گوناگون است (امیرمظاهری، ۱۳۹۴، ۱۱-۱۲). گرایش به موسیقی مردم‌پسند کشورهای آنگلوساکسن که هیچ ویژگی مرکزی مشترکی با موسیقی ایرانی ندارد، و از آنجا که این ویژگی‌های مرکزی موسیقی ایرانی ارتباط مستقیم با هویت این سنت موسیقایی دارد (نک. سراجی؛ فاطمی، ۱۳۹۹، ۵۹)، که آن نیز برخاسته از هویت ملی، فرهنگی و تاریخی ایران است، به این گمان دامن می‌زند که از دهه‌های ۱۳۳۰ و ۴۰ شمسی به این سوی که این سبک موسیقی رفته‌رفته جای خود را در میان جامعه‌ی ایرانی باز می‌کرده است، هویت فرهنگی جامعه نیز در حال دگردیسی بوده است. برخی موسیقیدانان جوان ایران در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۵۰ شمسی بر این باور بودند که آینده از آن موسیقی الکترونیک است، و از این طریق است که می‌توان مرزهای میان شرق و غرب را درنوردید. مطبوعات نیز عامل دیگری در گسترش موسیقی آمریکایی بودند. بخش‌های غربی مجلاتی از قبیل *مجله‌ی موسیقی* (۱۳۱۸-۱۳۵۲)، و *موزیک ایران* (۱۳۳۱-۱۳۴۴) با الگوبرداری از مقالات مجلاتی چون *NME*، *Disc*، *Record Mirror*، و *Rolling Stone* توجه توده‌ی جوان جامعه را به این سبک موسیقی جلب می‌کردند. اما شاید به جرئت بتوان گفت که در گسترش موسیقی آمریکایی-اروپایی نقش رادیو از سایر رسانه‌ها چشم‌گیرتر بود. از میان خوانندگانی که موسیقی‌شان از رادیو تهران پخش می‌شد می‌توان از شارل آزناوور، میری ماتیو، سالواتور آدامو، پُل آنکا، نیل دایموند، تام جونز، جانی کش، فرانک سیناترا، الویس پریسلی، دین مارتین، جودی کالینز، جنیس جاپلین، و گروه‌های *Bee*، *The Doors*، *Beatles*، *Pink Floyd*، و *Gees* و *Rolling Stones* نام برد.

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

اصلی را ایفا کردند. در بخشی از کتاب *سیاست فرهنگی ایران* که در سال ۱۹۶۹ زیر نظر مؤسسه مطالعات بین‌المللی و بین فرهنگی دانشگاه کانکتیکات ایالات‌متحده به انتشار رسیده است آمده: «برخی [در ایران] آن قدر شیفته‌ی سبک زندگی غربی شده‌اند که سنت‌های ملی و اهداف فرهنگی خود را کاملاً نادیده گرفته‌اند.» برخی پژوهشگران، از دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی به‌عنوان دوران بحران هویت ایرانی یاد می‌کنند. مسئله‌ی فرهنگ‌پذیری جامعه‌ی ایران در این مورد خاص، نه از طریق تهاجم فیزیکی، مانند آن چیزی که در منطقه‌ی بالکان رخ داد، بلکه نتیجه‌ی شیفتگی به سبک زندگی غربی است که از طریق مشاهده، مطالعه درباره‌ی این سبک زندگی، و نیز تردد به کشورهای غربی حادث شد. یکی از عوامل مهمی که منجر به گسترش بیشتر موسیقی مردم‌پسند آنگلوساکسن در دوران پس از انقلاب تا امروز شده است، تغییر سبک زندگی ایرانیان، متأثر از دو بُعد رفتاری، و ارزشی-نگرشی است (فاضلی، ۱۳۸۶، ۳۶)، چهار دهه زندگی مهاجرین در کشورهای غربی و ظهور نسل‌های جوان موسیقیدان در خانواده‌های مهاجر، و هم‌زمان تغییر سبک زندگی در داخل ایران، به تغییر رویکرد در انتخاب موسیقی مردم‌پسند جامعه کمک کرده است. در یکی از مقالاتی که به مسئله‌ی ارتباط پایگاه اجتماعی با انتخاب موسیقی در تهران پرداخته شده است، نگارندگان رابطه‌ی پایگاه اجتماعی با تساهل موسیقایی را مثبت، و با انحصارطلبی موسیقی منفی ارزیابی کرده‌اند (نک. صمیم و فاطمی، ۱۳۸۶). نتایج حاصل از این پژوهش حاکی از آن است که «بالا و پایین بودن پایگاه اجتماعی، بیش از آنکه تبیین‌کننده‌ی میزان انحصارطلبی موسیقی افراد باشد، میزان تساهل موسیقایی آن‌ها را پیش‌بینی می‌کند» (همان، ۱۳۳). موسیقی‌های مردم‌پسند کشورهای آنگلوساکسن، از آنجایی که هیچ اشتراکی با موسیقی کلاسیک و مردم‌پسند ایرانی ندارند، برای پذیرش نیازمند تساهل بوده‌اند. قشر جوان موسیقیدان و مخاطب موسیقی‌های مردم‌پسند آنگلوساکسن جامعه‌ی ایرانی که تحت تأثیر احساس غربی شدن بر اساس فرهنگ وارداتی، و تحصیلات، خود را یک سرگردن بالاتر از جامعه سنتی، و برخوردار از پایگاه اجتماعی برتر می‌دیدند، این تساهل را به خرج داده‌اند. از طرفی این رویکرد با نظریه‌ی پترسون نیز مطابقت دارد، نظریه‌ی پترسون بیانگر این است که گروه‌های اجتماعی‌ای که به طبقات فرادست تعلق دارند، دارای ذائقه‌ی موسیقایی متنوعی هستند و کالای

(کریمی، ۱۳۹۹، ۲۰۵). مسئله‌ی دیگر، قرارگرفتن این موسیقی جدید در مسیر یادگیری بر مبنای تقلید بوده است، چراکه هیچ متد مدون و مرکز آموزشی برای این موسیقی وجود نداشت و نیروی محرکه‌ی موسیقیدانان این سبک، صرفاً علاقه‌ی آن‌ها بوده است. از سوی دیگر، کم‌تجربگی موسیقیدانان ایرانی این سبک در تولید اثر، و عدم اعتماد مخاطبین به ذوق آنگلو ساکسنی آن‌ها، کاورهای آثار اصلی را نسبت به آثاری که چنین شرایطی نداشتند، در جایگاه بالاتری قرار می‌داد. در بازار موسیقی نیز، به لحاظ اقتصادی، خصوصاً برای کمپانی‌های فروش آثار موسیقی، کاور، و انتشار محلی نسخه‌های وارداتی به‌علت عدم وجود هزینه‌ی تولید اولیه، از جذابیت بیشتری برخوردار بود. از طرفی، مدیران کلاب‌ها و دیسکوها نیز برای ایجاد شباهت بیشتر بین این فضاها با کلاب‌ها و دیسکوهای غربی و خصوصاً آمریکایی، در صدد به‌کارگیری موسیقیدانانی بودند که سبک‌های آمریکایی-آفریقایی را اجرا می‌کردند، چراکه فضای این اماکن با موسیقی‌های آنگلو ساکسن همخوانی بیشتری داشتند تا با موسیقی‌های یونانی، بالکانی و غیره. برخی پژوهشگران نیز بر این باوراند که موسیقیدانان ایرانی‌ای که به زبان غربی و غالباً انگلیسی به اجرای این سبک موسیقی می‌پرداختند در صدد جذب مخاطبینی خارج از ایران بودند (cf. Nooshin, 2016, 141)، در مجموع، دلایل مسئله‌ی تقلید و کاور موسیقی‌های مردم‌پسند کشورهای آنگلو ساکسن در ایران را در چند بخش می‌توان طبقه‌بندی کرد:

۱. اجرای این سبک موسیقی برای مخاطبین خارجی مقیم ایران؛
۲. آغاز روند غربی‌سازی، و عدم درک این سبک موسیقی به‌عنوان موجودیتی ملی و همگن؛
۳. یادگیری بر مبنای تقلید؛
۴. عدم سازگاری کافی با زبان و کلام فارسی؛
۵. علاقه‌ی مخاطبین بومی به اجراهای اصلی؛
۶. هزینه‌ی کم‌تر فعالان بازار موسیقی در تولید و پخش آثار تقلیدی؛
۷. تلاش برای جهانی‌سازی و جذب مخاطبین خارج از ایران؛
۸. عدم وجود متخصصین بومی در ایران؛
۹. القای حس برتری و مترقی‌شدگی نسبت به نسل گذشته‌ی موسیقیدانان و مخاطبین موسیقی مردم‌پسند؛
۱۰. شبیه‌سازی فضای دیسکوها و کلاب‌های ایران با فضای دیسکوهای غربی-آمریکایی از طریق استخدام موسیقیدانان این سبک؛
۱۱. عدم اعتماد مخاطبین به ذوق آنگلو ساکسنی موسیقیدانان ایرانی، و در نتیجه روی آوردن این موسیقیدانان به تقلید قطعات ارزشمندی.

زیبایی‌شناسی (کیفیت ملدیک و سازگاری کلامی)

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

دیگر اینکه مخاطب چندانی در توده‌ی جامعه نداشت. این رویکرد موجب صدور مجوز و انتشار رسمی آلبوم‌های موسیقی جز شد، اما از سوی دیگر زمینه را برای پیدایش موسیقی‌های زیرزمینی مهیا کرد که بر چسب‌های مختلفی چون آلترناتیو، زیرزمینی، مقاومتی، غیررسمی، و اعتراضی دریافت کردند. فعالان موسیقی راک در ایران، از انواع سبک‌های غربی مانند جز، بلوز، راک‌ان‌رول، آر اند بی، و همین‌طور موسیقی‌های ایرانی، ایده گرفته‌اند. حتی گاهی در یک آهنگ، ترکیبی از سبک‌های مختلف موسیقی، مانند موارد قبلی و یا سبک‌های فلامنکو، رگی، پراگرسیو راک، کانتری، و متال را در کنار هم مورد استفاده قرار داده‌اند، و در صورت لزوم، از اشعار شعرای عارف پارسی مانند حافظ و مولانا، سازهای سنتی موسیقی ایران، و نیز ساختارهای مُدال و ریتمیک موسیقی ایرانی در موسیقی خود استفاده کرده‌اند، از این‌رو، این موسیقی دیگر بر تقلید صرف استوار نیست. در اواخر دهه‌ی ۱۳۷۰، دسترسی به اینترنت، و شبکه‌های ماهواره‌ای، عوامل دیگری در جذب جوانان به موسیقی مردم‌پسند آنگلو ساکسن بودند. بر خلاف ماهواره که صرفاً به انتقال مسائل فرهنگی به کشور می‌پردازد، اینترنت این قابلیت را نیز داشت که موسیقی ساخت جوانان ایرانی را نیز به گوش ایرانیان خارج از کشور، و خارجی‌ها برساند. از این‌رو برخی موسیقیدانان این سبک، به لطف اینترنت، و برای دستیابی به جایگاهی متمایز، با کمپانی‌های پخش موسیقی غربی وارد تعامل و همکاری شدند. در گفتگوی شخصی نگارنده با یاشار سرگردان، موسیقیدان سی‌وسه‌ساله‌ی ساکن شرق تهران که سبک‌های راک، پراگرسیو هوس، الکترونیک، و امبینت تولید می‌کند، فارغ‌التحصیل کنسرواتوار موسیقی تهران است، و آثار خود را از طریق اینترنت برای کمپانی‌های خارجی پخش آنلاین موسیقی مثل آپل، آمازون، گوگل، و اسپاتیفای ارسال می‌کند، سرگردان انگیزه‌ی انتشار بین‌المللی آثارش را دستیابی به بازارهای جهانی عنوان می‌کند. سرگردان در آثارش از سازهای شرقی-ایرانی مثل عود و برخی صداهای آوازی شرقی بهره می‌برد. آثار او در تمام دنیا شنیده می‌شوند و چندین بار موسیقی‌های او در باکس آفیس‌های هفتگی مقام اول را کسب کرده‌اند. بیشتر شنوندگان موسیقی او از اروپا و آمریکا هستند. موسیقی سرگردان غالباً بی‌کلام است، اما بسیاری از همکارانش موسیقی با کلام هم تولید می‌کنند که بخش حداکثری این افراد، از کلام انگلیسی بر روی موسیقی‌شان استفاده می‌کنند، چراکه بر این باورند که زبان این موسیقی اصالتاً انگلیسی است. آن دسته از موسیقیدانان حداقلی این صنعت که موسیقی‌شان را با کلام فارسی منتشر می‌کنند، به گفته‌ی سرگردان، با اینکه می‌توانند بازار فروش بهتری را با ریلیز موسیقی‌هایی که کلام انگلیسی روی آن‌ها خوانده می‌شود کسب کنند، اما با هدف دیده‌شدن سریع‌تر در داخل ایران، از این امر صرف‌نظر می‌کنند.

مسئله‌ی تقلید و کاور

اولین موسیقیدانانی که در ایران دهه‌ی ۱۳۴۰ به فعالیت در زمینه‌ی موسیقی‌های آنگلو ساکسن پرداختند، عموماً گروه‌های جوانی بودند که در ابتدا به کاور آهنگ‌های اصلی می‌پرداختند. کریمی در بیان دلیل کاور این موسیقی‌ها می‌نویسد: عموم این اجراها در باشگاه‌های شمال شهر در تهران یا آبادان و دیگر شهرهای توریستی برای مخاطبان خارجی بود که اصل همان آهنگ‌ها را می‌خواستند و دنبال کلام فارسی نبودند

اول، خصوصاً موسیقی‌های محدوددهی بالکان شنیده می‌شوند نیست^۵. در بسیاری از قطعات جز و بلوز، از ترکیب گام‌های ماژور و مینور بلوز به صورت متناوب در طول یک قطعه‌ی واحد استفاده می‌شود، یکی از اصول بنیادی ملدی‌های مشتق شده از سبک بلوز، اجرای عبارات مبتنی بر فواصل گام ماژور بلوز روی آگردهای درجات اول، سوم، و ششم، و اجرای عبارات مبتنی بر گام مینور بلوز روی آگردهای درجات دوم، چهارم، پنجم، و هفتم است. ساختار ملدی در موسیقی‌های آنگلو ساکسن بر اساس گسترش ملدیک (تغییر خط ملدی) و ریتمیک (وارپاسیون‌های ریتمیک) موتیف‌هاست. سکانس‌های کروماتیک (استفاده از درجات گام کروماتیک یا با استفاده از چرخه‌ی فاصله‌ی پنجم) و دیاتونیک (انتقال در همان ثنالیته)، استفاده از مدهای کلیسایی، مد کاسته (اکتاتونیک)، حرکات پله‌ای روی درجات گام، استفاده از Break (فیگور کوتاه انتقال دهنده بین بخش‌ها) و Riff (جمله‌های ۲ یا ۴ میزانی ساده که هنگام بداهه‌پردازی تکرار می‌شوند) از مهم‌ترین عناصر ملدی‌های این نوع موسیقی هستند (بریل، ۱۳۹۳، ۴۱-۵۷). ایجاد تنش از طریق پرش‌های با فواصل چهارم، پنجم، و ششم، استفاده از سکانس‌های صعودی یا نزولی شدید به همراه نُت پدال، به کارگیری تریادهای کاسته و تریوله‌های پی‌درپی، سکانس‌های تریادیک مبتنی بر دایره‌ی پنجم‌ها به صورت ساعت‌گرد (لوی، ۱۹۹۵، ۲۰۵-۲۵۰) نیز از دیگر المان‌های ملدی‌های موسیقی‌های آمریکایی-آفریقایی هستند. از سوی دیگر، تکنیک‌های آوازی موسیقی‌های آمریکایی-آفریقایی هیچ قرابتی با تکنیک‌های آوازی شرق ندارند. وجود تکنیک‌هایی مانند فریادهای جیغ‌گونه، اصوات فالستو، انواع ویراتو (خصوصاً در آوازهای خوانندگان جز برای انتقال احساس سوئینگ) (McLean, 2021, 52,54)، اجرای خارج از ریتم (Lay back)، کوتاه و بلندسازی واژه‌ها (Syncopation)، اجرای آزاد خارج از تمپو (Rubato)، اجرا با نیم‌پرده فاصله یا با فاصله‌ی یک تریئن (Slide stepping) (Lee, 2020؛ لوی، ۱۹۹۵، ۴۵)، استفاده از تکنیک صدای سینه به جای صدای سر با اعمال فشار و انرژی بالا (Belting)، که آن را تلفیقی از صدای سر و سینه نیز می‌دانند (McLean, 2021, 23)، تکنیک‌های مرتبط با احساس موسیقی بلوز مثل غرغر کردن و خراش (Growl and scratch) که در واقع الهام‌گرفته از صدای ترمپت و ساکسُفُن است (Ibid., 49)، همین‌طور تکنیک‌های مشابهی چون خُرخر کردن (Rattle)، گرفتگی صدا (Hoarse)، و ناله (Creak) (Shevchenko, 2019, 227)، در این نوع موسیقی بسیار پُرکاربردارند. ویژگی‌های دیگری مانند بلندی صدای خواننده و پُرانرژی بودن (به صورت اغراق‌شده) نیز از المان‌های بنیادی آواز راک و متال هستند. در ژانرهای موسیقی راک، اصوات دیسُرت‌شده که با نام *dis tones* شناخته می‌شوند یکی از مهم‌ترین عناصر زیبایی‌شناسی این ژانرهای (شامل دو عنصر نرخ و وسعت ویراتو، به صورت هم‌زمان یا مجزا) و چکشی (ایجاد حس ضربان بدون تغییر گام)، و تکنیک تولید صدای غنه‌ای / تودماغی (Twang)، نیز از دیگر تکنیک‌های آوازی این سبک موسیقی‌ها هستند (Ibid., 390). از آنجایی که این موسیقی اساساً یک موضوع ریتمیک است (Brown, 1991, 115)، اولاً ریتم‌های خاص آفریقایی-آمریکایی در بیشتر موسیقی‌های این سبک نسبت به

موسیقیدانان سبک مردم‌پسند ایران قرار گرفت. در مورد موسیقی‌های یهودی نیز چنین است، برخی از این موسیقی‌ها از مصالح موسیقایی شرق و غرب به طور هم‌زمان بهره می‌برند. در این موسیقی‌ها شیوه‌ی آواز ملیسماتیک، نغمات ربع‌پرده‌ای، و مقامات شرقی مورد استفاده قرار می‌گیرد (Horowitz, 1999). همان‌طور که فاطمی می‌نویسد، استفاده از مدهای ماژور و مینور، به علت شباهت‌شان به ماهور و اصفهان، و نیز معتدل‌سازی فواصل همایون، شور، و چهارگاه در آثار موسیقیدانان این گرایش به کزات مشاهده می‌شود (۱۳۹۲، ۱۳۴). نیتل نیز زمانی که از موسیقی ایران دهه‌ی ۱۹۶۰ صحبت می‌کند، از استفاده‌ی وسیع از مدهایی که با مدهای موسیقی غربی تطابق داشتند یاد می‌کند (نک. نتل، ۱۹۹۴، ۴۰). انگیزه‌ی تقلید موسیقیدانان ایرانی از موسیقی‌های غربی نزدیک به فرهنگ شرقی، دارای سه بُعد تجربه‌ی زیبایی‌شناختی است که فُن این به نقل از سیل در مقاله‌اش (۱۳۸۹، ۱۹۳) ذکر کرده است: تأمل زیباشناختی، تطابق زیباشناختی، و تخیل زیباشناختی. بُعد نخست به دنبال فهم یا تفسیر هیچ چیز نیست و علاقه‌ای به معنا ندارد، بلکه به ظاهر کاملاً حسی یک ابژه یا یک موقعیت علاقه‌مند است. بُعد دوم زمانی بروز پیدا می‌کند که متون فارسی روی موسیقی‌های وارداتی گذاشته و توسط خوانندگان بومی با احساس بومی اجرا می‌شوند. از این مرحله بعد است که پای بُعد سوم، تخیل زیباشناختی نیز به موضوع باز می‌شود، و آن، امکان آزان‌خودسازی موضوعات غالباً عاشقانه است که برای مخاطبین فراهم می‌شود.

موسیقی‌های آنگلو ساکسن از منظر ابعاد زیبایی‌شناسی سیل، مخصوصاً دو بُعد نخست، با موسیقی ایرانی فاصله‌ی بسیار دارند، این موسیقی‌ها اولاً بر اساس گام‌های ماژور و مینور در شکل ساده‌یشان ساخته نمی‌شوند، ساختار فواصل به‌گونه‌ای دیگر است، ثانیاً پرش‌ها و جهت‌وری نیز در بسیاری موارد، متفاوت، و غالباً منفصل است، مثلاً گام‌های موسیقی بی‌باپ مدهای یونین، دورین، و میکسولیدین گام‌های ماژور و مینور ملدیک هستند که کروماتیک هم شده‌اند، این گام‌ها انقلابی در راستای عبور از گام‌های هفت‌نُتی سنتی محسوب می‌شوند (لوی، ۱۹۹۵، ۲۶۲-۲۶۳)، و یا در مورد گام‌های موسیقی بلوز که مهم‌ترین سرچشمه‌ی موسیقی جز نیز محسوب می‌شوند، باید گفت که توسط این گام‌ها، تئوری موسیقی کلاسیک غربی به‌چالش کشیده می‌شود، وجود دو فاصله‌ی سوم کوچک، دو فاصله‌ی نیم‌پرده، و دو فاصله‌ی پرده با چیدمان سوم کوچک، پرده، نیم‌پرده، نیم‌پرده، سوم کوچک، و پرده برای گام مینور بلوز که با حذف فواصل نیم‌پرده‌ای، به گام پنتاتونیک بلوز تبدیل می‌شود، و پرده، نیم‌پرده، نیم‌پرده، سوم کوچک، پرده، و سوم کوچک برای گام ماژور بلوز (cf. Greenblatt, 2004, 5)، که در ساختار هیچ‌یک از گام‌های موسیقی کلاسیک غرب یافت نمی‌شود (لوی، ۱۹۹۵، ۳۱۵) مثالی بر این مدعاست. بسیاری از این موسیقی‌ها به علت استفاده از پنتاتونیسیم، که از فواصل دوم بزرگ و سوم کوچک، و هارمونی‌های متشکل از آگردهای هفتم، نهم، و سیزدهم دُمینانت، هفتم دُمینانت کاسته، هفتم دُمینانت معلق، هفتم کوچک، و هفتم بزرگ و غیره تشکیل شده است، از صدادهی کاملاً متفاوتی با موسیقی ایرانی و شرقی برخوردارند، ملدی‌ها، ریتم‌ها، و تکنیک‌ها هم کاملاً متفاوت‌اند، و تقریباً هیچ خبری از فواصل ربع‌پرده‌ای با صدادهی شرقی که گاهی در موسیقی‌های نوع

از این ناسازگاری‌ها، تلاش ناموفق در راستای تلفیق مفاهیم کلیشه‌ای و کلاسیک ادبیات فارسی با موسیقی آمریکایی-آفریقایی است که اساساً فضایی متفاوت با مضامین شعر کلاسیک فارسی را تداعی می‌کند. به نظر می‌رسد پس از انقلاب، جدی‌گرایی فضای فرهنگی ایران، و همین‌طور امید موسیقیدانان داخلی کشور برای کسب مجوز از وزارت ارشاد، دست‌مایه‌ی انتخاب اشعار کلاسیک ایرانی برای این موسیقی‌ها توسط موسیقیدانان این سبک شده باشد که نتیجه‌ی آن ناسازگاری بوده است. این عدم سازگاری از تفاوت در نظام عروضی-وزنی شعر فارسی و انگلیسی نیز سرچشمه می‌گیرد. وزن شعر فارسی از نوع «کمی امتدادی» است که این نوع وزن بر پایه‌ی تعداد هجاها و کوتاهی و بلندی آن‌ها در دو مصراع شکل می‌گیرد، در حالی که وزن شعر انگلیسی از نوع «ضربی امتدادی» و بر مبنای توزیع هجاهای قوی و سبک شکل گرفته است. [...] (ابراهیمی، ۱۳۹۹، ۲۲). در مجموع، تفاوت ساختارهای وزنی، متریک-ریتمیک، و خصوصاً تلفظی و بیانی، و فقدان امکان معادل‌سازی مناسب، عوامل اصلی ناسازگاری کلامی موسیقی‌های مردم‌پسند آنگلو ساکسن با زبان فارسی هستند که در عمل، منجر به ناشی‌گری در تطبیق هجاها با ریتم توسط سازندگان این نوع موسیقی‌ها شده‌اند.

مُدی اولویت دارند، و ثانیاً به همین دلیل، به سادگی قابل متن‌گذاری مناسب فارسی نیستند. هارمونی در موسیقی‌های مشتق‌شده از جَز، نسبت به ثنالیته‌های معمول اروپایی، از جهت‌وری دنباله‌دار کم‌تری برخوردار است که دلیل آن استفاده‌ی این موسیقی از ساختارهای پنتانئیک جَز، و هگزاژنیک و مُدال مبتنی بر بلوز است، همچنین در این موسیقی از آگردهایی که از نظر آکستیک ناهماهنگ صدا می‌دهند نیز استفاده می‌شود که جزوی از هویت موسیقی راک است (Biamon-، 2010، 95). در گام موسیقی بلوز، آگردهایی که روی درجات دوم، سوم، و ششم تشکیل می‌شوند، حتی در جاهایی که وضعیت کادانسی نباشد، تمایل زیادی به حل شدن روی تُنیک دارند (Pedler، 2011، 7). در هارمونی موسیقی اروپایی، چنین تمایلی معمولاً روی آگردهای هفتم (محسوس) یا روی آگردهای درجات چهارم و پنجم وجود دارد، همچنین در برخی قطعات موسیقی‌های آنگلو ساکسن از درجه‌ی هفتم نیم‌پرده بَم‌شده (فلت‌شده) به‌عنوان دُمینانت استفاده می‌شود، وضعیت در موسیقی متال نیز به همین منوال است.

فاطمی بر این باور است که این زبان موسیقایی [= آنگلو ساکسن] سازگاری اندکی با کلام فارسی دارد (۱۳۹۲، ۱۳۴). نوشین نیز به غربی بودن زبان موسیقی راک ایرانی اذعان دارد (Nooshin، 2008، 14). یکی

نتیجه

گروه‌ها و خوانندگان غالباً داخلی، برخی ژانرهای موسیقی‌های مردم‌پسند آنگلو ساکسن در میان توده‌ی جامعه، به‌ویژه نسل جوان، جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد. نتایج حاصل از بررسی علل گرایش به موسیقی‌های مردم‌پسند غربی در ایران، از نقطه‌نظر بستر فرهنگی، و نیز از منظر زیبایی‌شناسی قابل توجه است. رویکرد رسانه‌های جمعی، سودای‌رهایی از سنت به‌سوی مدرنیته، شهری شدن، رواج سبک زندگی بورژوازی، گرایش بخش زیادی از قشر تحصیل‌کرده به موسیقی غربی در این دوره‌ی تاریخی، و پس‌از آن، تغییر سبک زندگی ایرانیان در هر دو بُعد رفتاری، و ارزشی-نگرشی، و چندین دهه زندگی ایرانیان در کشورهای غربی، به تأثیرپذیری بیشتر ایرانیان از مضامین فرهنگ غربی، و تغییر رویکرد در انتخاب موسیقی مردم‌پسند جامعه کمک کرده است. در میان موسیقیدانان، انگیزه‌ی درنوردیدن مرزهای شرق و غرب، و دست‌یابی به بازارهای خارجی، از شاخص‌ترین دلایل گرایش به موسیقی‌های مردم‌پسند غربی است. از منظر زیبایی‌شناسی، موسیقی‌های مردم‌پسند نوع اول، با زیبایی‌شناسی موسیقی ایرانی نزدیکی دارند، اما موسیقی‌های مردم‌پسند کشورهای آنگلو ساکسن با زیبایی‌شناسی موسیقی ایرانی فاصله‌ی بسیار دارند. از سوی دیگر، موسیقی کشورهای آنگلو ساکسن، برای مخاطب ایرانی فاقد اصالت است، چراکه اشتراکات تاریخی، و فرهنگی خاصی بین جهان شرق و جهان کشورهای آنگلو ساکسن وجود ندارد. در مسئله‌ی رابطه‌ی کلام و موسیقی، باید پذیرفت که موسیقی‌های آنگلو ساکسن دارای حداقل پتانسیل تلفیق با شعر فارسی‌اند، چراکه اساساً وزن شعر فارسی با وزن شعر انگلیسی متفاوت است، این مسئله در مورد عروض شعر فارسی و انگلیسی نیز صادق است، همچنین نظام ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها در دو زبان با یکدیگر نزدیک نیست. اشعار موسیقی‌های آنگلو ساکسن در واقع سطرهای فرمولی‌شده‌ای هستند که با آنچه در ذهن یک ایرانی از

موسیقی مردم‌پسند غربی در ایران، متأثر از چگونگی زیست و دگردیسی این نوع موسیقی در کشورهای غربی است. عواملی چون تعامل و شباهت فرهنگی با کشورهای اروپای شرقی و منطقه‌ی بالکان و نفوذ فرهنگ اسلامی در این منطقه، فروپاشی بلوک شرق، گسترش هنر و فرهنگ آمریکایی-انگلیسی در جهان، افزایش غرب‌گرایی و تجدیدخواهی در ایران و راه‌اندازی رادیوتلوویزیون، و چهار دهه زندگی ایرانیان در کشورهای اروپای غربی و آمریکا و ظهور موسیقیدانان جدید در جمعیت دیزپورای ایرانی، از مهم‌ترین دلایل افزایش و نیز تغییر گرایش موسیقیدانان و مخاطبین، به موسیقی‌های مردم‌پسند غربی در ایران هستند. موسیقی مردم‌پسند در ایران، هم‌زمان با تغییر شرایط اجتماعی و فرهنگی، مانند دیگر نقاط جهان، محل بروز و نمایش چرخش‌های سیاسی، فرهنگی، هویتی و ذاتی‌های بوده است. اولین نوع از موسیقی‌های مردم‌پسند غربی در ایران، موسیقی‌هایی بوده که با الهام و یا تقلید از موسیقی‌های مردم‌پسند غربی در ایران، موسیقی‌هایی هستند که با الهام و یا تقلید از موسیقی‌های مردم‌پسند یهودی، لاتین، موسیقی مناطق اروپای شرقی و جنوبی، و شبه‌جزیره‌ی بالکان که به سلیقه‌ی موسیقایی شرقی نزدیک هستند، ساخته می‌شدند. نوع دوم موسیقی‌های مردم‌پسند غربی در ایران، موسیقی‌هایی هستند که خاستگاه آن‌ها کشورهای آنگلو ساکسن است. این نوع موسیقی‌ها فاقد هرگونه خودبسنده‌ی فرهنگی و سنتی برای ایرانیان هستند، و به همین دلیل تجدیدگرایانه‌تر از موسیقی‌های مردم‌پسند نوع قبلی نیز جلوه می‌کنند. این موسیقی‌ها که طیف وسیعی از انواع موسیقی‌های راک، متال، جَز، بلوز، راک ان رول، ریتم اند بلوز، سول، کانتری، و بسیاری زیرشاخه‌های این سبک‌ها را در برمی‌گیرند، در ابتدای ورودشان به ایران، بیشتر مورد توجه موسیقیدانانی قرار گرفتند که در دانسینگ‌ها و کلاب‌ها به اجرای موسیقی می‌پرداختند. در دهه‌های بعدی، خصوصاً از دهه‌ی ۱۳۷۰ شمسی به بعد است که با افزایش فعالیت

شعر نقش می‌بندد کاملاً متفاوت‌اند، و نتیجه اینکه این ساختارها با از آن

موسیقی ایرانی و شعر فارسی کاملاً ناهمگن‌اند.

پی‌نوشت‌ها

مصرف موسیقایی در بین افرادی با پایگاه اجتماعی متفاوت (مطالعه‌ی موردی تهران)، نشریه هنرهای زیبا: معماری و شهرسازی، ۱۲ (۳۲)، ۱۳۵-۱۲۷.
قن‌آین، رالف (۲۰۰۸)، درباره‌ی زیبایی‌شناسی موسیقی مردم‌پسند، ترجمه مرتضی‌عابدینی‌فرد (۱۳۸۹)، فصلنامه موسیقی‌ماهور، ۱۲ (۴۷)، ۱۸۹-۲۰۴.
فاضلی، محمد (۱۳۸۶)، جامعه‌شناسی مصرف موسیقی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۲)، نگاهی گذرا به پیدایش و رشد موسیقی مردم‌پسند در ایران از ابتدا تا سال ۱۳۵۷، فصلنامه موسیقی‌ماهور، ۶ (۲۲)، ۲۷-۴۱.
فاطمی، ساسان (۱۳۹۰)، به‌سوی نظریه‌ای تازه درباره‌ی موسیقی مردم‌پسند، نشریه هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲ (۳)، ۱۱۹-۱۳۲.

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

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

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

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

کوثری، مسعود (۱۴۰۱)، درآمدی بر موسیقی مردم‌پسند، تهران: لوگوس.
لوین، مارک (۱۹۹۵)، تئوری، هارمونی و فرم در موزیک جز، ترجمه شهاب طالقانی (۱۴۰۰)، تهران: نقش جهان.

میریان، میثم؛ اسعدی، هومان و اسلامی، شهلا (۱۴۰۰)، تحلیل آدرنوبی از نظریه صنعت فرهنگ و کالاسازی در موسیقی ایران از منظر جامعه‌شناسی، مطالعات جامعه‌شناسی، ۱۴ (۵۳)، ۷۱-۸۹.

doi:10.30495/JSS.2021.1921872.1296

نتل، برونو (۱۹۹۴)، تأثیر غرب بر موسیقی ملل، ترجمه حمیدرضا ستار (۱۳۸۴)، فصلنامه موسیقی‌ماهور، ۵ (۱۹)، ۳۳-۴۹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

۳. بر اساس فرهنگ لغت آکسفورد، اصطلاح «انگلساکشن» در اواخر قرن نوزدهم، به صورت بلاغی برای انگلیسی در معنای وسیع‌تر یا قوم‌شناختی آن، به منظور اجتناب از محدودیت تاریخی آن به عنوان [زبانی] متمایز از اسکاتلندی، یا محدودیت سیاسی مدرن آن در مقابل آمریکایی ایالات متحده اعمال شد. بنابراین ۱. تمام افراد توتونی تبار (ژرمن‌هایی که در شمال اروپا و دانمارک می‌زیستند) یا کسانی که خود را چنین می‌دانند، در انگلستان، اسکاتلند، و ایرلند و ۲. تمام این تبار در جهان، خواه تابع بریتانیای کبیر باشند یا ایالات متحده‌ی آمریکا، انگلساکشن شناخته می‌شوند (Reynolds, 1985, 395-396).

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

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

فهرست منابع

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

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

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

بنیامین، والت (۱۹۳۵)، اثر هنری در اثر بازتولید مکانیکی، ترجمه شیرین دخت دقیقیان (۱۳۸۰)، زیباشناخت، ۳ (۵)، ۱۵۱-۱۶۶.

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

سراجی، سپهر؛ فاطمی، ساسان (۱۳۹۹)، بازنشاسی ویژگی‌های مرکزی موسیقی ایران به‌عنوان عناصر هویت‌ساز در این سنت، نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲ (۲)، ۵۷-۶۶.

doi:10.22059/JFADRAM.2020.286556.615341

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

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

صمیم، رضا؛ فاطمی، ساسان (۱۳۸۶)، پژوهشی جامعه‌شناختی در باب

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی