آوازهای زیرزمین

سید ابراهیم نبوی

آوازهای زیرزمین

تاریخچه موسیقی راک ایرانی

سیدابراهیم نبوی

۱۳۹۲

2013

عنوان: آوازهای زیرزمین

نویسنده: سید ابراهیم نبوی

چاپ اول: لندن ۱۳۹۲

شابک: ۹۷۸۱۹۰۹۶۴۱۰۲۰

این کتاب تحت مجوز

Creative Commons Attribution,

Non-Commercial,

No Derivate Works Licence

به چاپ رسیده است.

این کتاب تحت مجوز اموال خلاقه‌ی همگانی با شرط لزوم اِسناد به نویسنده، استفاده‌ی غیرتجاری، و بدون حق اقتباس از اثر (Creative Commons Attribution, Non-Commercial, No Derivate Works Licence) به چاپ رسیده است.

این بدین معنی است که شما می‌توانید به شرط ذکر نام نویسنده و عدم استفاده تجاری، این کتاب را به صورت رایگان دریافت و کپی کنید و آن را آزادنه با دیگران به اشتراک بگذارید. شما همچنین می‌توانید با هزینه خودتان این کتاب را چاپ کنید و به صورت رایگان تکثیر کنید. این مجوز به شما اجازه هیچ‌گونه فعالیت تجاری و ایجاد درآمد، برمبنای این کتاب را نمی‌دهد. همچنین این مجوز به شما اجازه نمی‌دهد که این کتاب را جرح و تعدیل کنید، تغییر شکل دهید یا بر مبنای آن اثر دیگری بسازید. کلیه حقوق کپی‌رایت و دیگر حقوق نشات گرفته از این کتاب، به هر زبان، در هر رسانه و

به هر شکلی متعلق به نوگام است. نوگام حق برخورد قضایی با هرگونه فعالیتی را که در تضاد با مجوز Creative Commons و حق کپی‌رایت باشد، برای خود محفوظ نگاه می‌دارد.

نشر نوگام (NoGaam.com)

خواننده گرامی

این کتاب توسط نشر نوگام به چاپ رسیده است. نوگام به منظور توسعه نشر الکترونیک فارسی، توزیع آسان‌تر آثار فارسی در سراسر دنیا و حمایت از نویسندگان فارسی زبان ایجاد شده است. دسترسی آسان به کتاب یکی از راه‌های موثر برای گسترش دانش و فرهنگ در جامعه است و نشر الکترونیک این امکان را برای کتاب‌دوستان مهیا می‌کند. نوگام بستری را برای ارتباط نزدیک‌تر نویسندگان با خوانندگان به وجود می‌آورد و با تشویق همگانی به حمایت از نویسندگان معاصر، امکان ظهور آثار ادبی و فرهنگی را فراهم می‌کند.

این کتاب با حمایت مالی شما کتاب‌دوستان به چاپ رسیده است. در صورت امکان لطفا به اندازه قیمت پشت جلد کتاب یا هر مقدار دیگری که دوست دارید به انتشارات نوگام کمک کنید. نوگام برای ادامه کار خود به کمک علاقه‌مندان نشر کتاب‌های فارسی وابسته است.

می‌توانید کمک‌های خود را از طریق پی پال (PayPal) به آدرس payment@nogaam.com بفرستید.

برای کسب اطلاعات بیشتر در مورد نحوه کمک به نوگام، به وب‌سایت ما به آدرس NoGaam.com مراجعه کنید و یا با آدرس ایمیل contact@nogaam.com تماس بگیرید.

با سپاس
حامیان پروژه گسترش کتاب و کتابخوانی فارسی نوگام

(برای دیدن لیست حامیان موسس لطفا به آدرس http://nogaam.com/board مراجعه کنید)

فهرست

مقدمه اول **اصلا موسیقی راک ایرانی چی هست؟** ۲

مقدمه دوم **پیش از این که بیتل‌ها بیایند** ۲۳
بلوز، مرثیه و گفت‌وگوی درونی ۲۵
موسیقی فولکلور در همه جای جهان ۲۷
موسیقی پاپ چیست؟ ۲۸
ویژگی‌های عمومی موسیقی پاپ چیست؟ ۳۰
موسیقی پاپ وارد زندگی مردم می‌شود ۳۸
آمپلی فایر و میکروفون، دو مقدمه برای موسیقی پاپ ۴۰
الویس پریسلی، اولین ستاره واقعی پاپ جهان ۴۱
موسیقی راک و بیتل‌ها ۴۲
موسیقی راک، همزمان با جنبش دانشجویی ۴۶
دهه ۱۹۸۰، بحران سیاسی، تعمیق راک، افتضاح پاپ ۴۸
ورود ویدئو و ماهواره و دگرگونی رسانه‌ای جهان ۵۳
اینترنت، بازگشت ستاره‌های راک ۵۵

مقدمه سوم **موسیقی پاپ در ایران** ۱
ریشه‌های موسیقی سنتی در ایران ۳
موسیقی پاپ در ایران ۵
ویگن، آغازگر موسیقی جاز و پاپ در ایران ۶
هایده، ابی، داریوش و گوگوش ۸
داریوش و صدای جوانان آن سالها ۱۰
گوگوش، شاه‌ماهی کدام دریا؟ ۱۸
ابی، قدرتمندترین صدای پاپ ایران ۳۲

سال قحطی، سال خشم و سال خون ۴۲

فصل اول **از قومپانی صفحه پرکنی تا بتهوون نبش انقلاب** ۴۵
عروس گل از باد صبا و در ملک ایران ۴۷
قومپانی کلمبیا و ملک الشعرای بهار ۴۸
نقش رادیو و تلویزیون در تولید موسیقی پاپ ۵۰
رنگارنگ، مجموعه‌ای از همه رنگ ۵۲
میخک نقره‌ای، اجرای استادانه ۵۳
پنجره‌ها، گروه پرویز مقصدی ۵۴
شیش و هشت، ناصر کیوان افشین ۵۵
چشمک، اجرای ماهرانه گوگوش ۵۶
«زنگوله‌ها»، منوچهر سخایی و شهیار قنبری ۵۶
«دوستت دارم دوستت دارم»، یک کلاس متفاوت از میرمطهری ۵۷
فروشگاه بتهوون و چمن‌آراهای دوست داشتنی ۵۸
چریم آآآآ! سمفونی بش وار؟ ۶۰
شرکت آهنگ موسیقی روز ۶۳
رادیو ایران، پیشتاز تولید و انتشار موسیقی تازه ۶۵
تصاویر فصل اول ۶۹

فصل دوم **ووداستاک ایرانی** ۷۵
روایت بهرام سعیدی ۷۸
روایت بهرام امین سلماسی ۸۷
روایت عین‌الله کیوانشکوه، راوی عینی ۹۳
تصاویر فصل دوم ۹۹

فصل سوم **اسکورپیو** ۱۰۵
اسکورپیو در هتل مرمر ۱۱۰
سالوت، فرح شمالی ۱۱۲
پایان اسکورپیو ۱۱۶
بچه بورژواهای عوضی یا نوآوران بزرگ؟ ۱۱۸
کوچه‌های باریک و خونه‌های تاریک ۱۲۵
تصاویر فصل سوم ۱۲۷

فصل چهارم **از راک کاور تا راک فارسی** ۱۳۱
گربه‌های سیاه، گربه‌های ایرانی ۱۳۲
متن ترانه پاپ فادر سروده شهبال شب‌پره ۱۳۹
ربلز، شورشی‌های بی‌دلیل ۱۴۲
تکخال‌ها و اعجوبه‌ها ۱۴۵
تکخال‌ها، برادران امین سلماسی ۱۴۶
اعجوبه‌ها، سرگردان میان پاپ و راک و شاید راک اند رول ۱۴۸
گلدن رینگ، عارف عارف کیا ۱۴۹
زنگوله‌ها، از راک تا پاپ ۱۵۲
«هوپانی نانای نینانای نای یاوروم نینای نای» ۵۵۱
سعید دبیری؛ گروه «سعید» ۷۵۱
آرتوش و دیگران، فراوان بودند ۱۶۰
تصاویر فصل چهارم ۱۶۳

فصل پنجم **فرهاد مهراد** ۱۶۷
اگه یه جو شانس داشتیم ۱۷۳
فرهاد بلک کتز ۱۷۶
اولین سفرش بازگشتن به زبان خود بود ۱۷۹
مرد تنها در مثلث جدید ۱۸۰
سیاست در فضای موسیقی ۱۸۱
راک سیاسی و پاپ تفریحی ۱۸۵
شب سیاه، مرد تنها، خستگی، جغد، تکرار ۱۸۸
توافق بر سر کلمات ۱۹۲
والا پیام‌دار محمد ۱۹۳
شیوه‌های ترانه‌خوانی فرهاد ۱۹۵
تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم ۱۹۸
در میان گود و دست از نزدیک بر آتش ۲۰۳
تصاویر فصل پنجم ۲۰۸

فصل ششم **کورش یغمایی** ۲۱۴
گل یخ توی دلم جوونه کرده ۲۱۷
فولک- راک ۲۱۹

بازگشت از حاشیه ۲۲۰
شادی وطنپرست: «یغمایی راک نیست، یک چیز دیگر است» ۳۲۲
تفرشی: «موسیقی یغمایی آلترناتیو است، ولی نه این آلترناتیو» ۴۲۲
آریا کرنافی: «کورش یغمایی نامی شناخته شده است» ۶۲۲
کوروش یغمایی و تاریخچهٔ مختصر موسیقی راک ایران ۲۲۸
قمیشی: «هنوز هم تنها کارهای یغمایی استاندارد است» ۹۲۲
«سیب نقره‌ای»؛ بازگشت پاپ به ایران ۲۳۱
ظهور مجدد پاپ مبتذل ۲۳۴
یغمایی، پیوند دو نسل موسیقی راک و پاپ ایران ۲۳۵
کورش، کامران، کامبیز، کاوه، کامیل، ساتگین ۲۳۷
کاوه یغمایی ۲۳۷
از سیب نقره‌ای تا تفنگ دسته نقره ۲۳۹
سه تفنگدار راک و دوگانه فرهاد- یغمایی ۲۴۱
تصاویر بخش ششم ۲۴۳

فصل هفتم **فریدون فروغی** ۶۴۲
چون آدمک زنجیر بر دست و پایم ۲۴۹
شیش و هشت و فرشید رمزی ۲۵۰
تنگنای زن باکره و نمازی که نیاز شد ۲۵۲
طوطی بی‌صدا و سفر شیراز ۲۵۵
ترانه‌سرایی و مشکل موسیقی و ترانه ۲۵۶
«دو تا چشم سیاه داری» ۹۵۲
سال قحطی، سال زندان ۲۶۲
مشتی ماشاء الله، حقه‌ای والله ۲۶۳
«یاردیستانی من» ۶۶۲
دهه شصت و بعد ۲۶۷
موسیقی در غربت، مارهای دره لس‌آنجلس ۲۶۸
چهار روز در کیش و ری چارلز ۲۷۲
فریدون فروغی و صیادی که جای شیاد نشست ۲۷۳
تجربه‌های تازه دنیای تنهایی ۲۷۵
ترانه غمگین، ترانه شاد ۲۷۶
فریدون فروغی، همچنان آدمکی زنجیر بر دست و پایش ۲۷۷
آخرین کلمات ۲۸۱

مرگ خواننده بزرگ شهر ۲۸۲
تصاویر فصل هفتم **۲۸٤**

فصل هشتم **راک ایرانی، از میدان انقلاب تا تهران اونیو** **۲۹۱**
موسیقی پس از انقلاب، یک گام به پس، دو گام به پیش ۲۹۱
پوپولیزم هنری و دشمنان آن ۲۹۲
لس آنجلسی‌ها، تهران‌جلسی‌ها ۲۹۴
هنرها در خدمت سینما ۲۹۵
دهه شصت؛ آهنگران، فخری و سرودخوانان جنگ ۲۹۸
اندک اندک جمع مستان می‌رسند ۳۰۰
دهه هفتاد خورشیدی: مغولهای جدید آسیا آمدند ۳۰۱
موسیقی مدرن و غیر رسمی، پدیده دهه هفتاد ۳۰۳
آن بتاماکس‌های مظلوم، ووداستاک و دیوار ۳۰۵
آیا نفس موسیقی راک اعتراض بود یا آنچه می خواند؟ ۰۱۳
آیا راک معترض شیوه اعتراض موسیقایی جوانان ایرانی شد؟ ۳۱۳
استودیو پتو و نخستین جشنواره موسیقی پاپ ایران ۳۱۶
دهه ۸۰؛ دوره طلایی راک ایرانی ۳۱۹
تهران اونیو، جشنواره موسیقی زیرزمینی ۲۰۰۴ ..... ۳۲۰
موسیقی زیرزمینی و گربه‌های ایرانی ۳۲۸
چهارمین جشنواره تهران اونیو ۳۳۰
گروه‌های زیرزمینی و گروه‌های حرفه‌ای راک ۳۳۲
درهای باز اینترنت، در های بسته ارشاد ۳۳۷
تصاویر فصل هشتم **۳٤۳**

فصل نهم **موسیقی راک امروز ایران (از ۱۳۷۸ تا ۱۳۹۱)** **۳۵۳**
گروه‌های فعال راک، راک تلفیقی و آلترناتیو در این دهه ۳۵۳
پژواک، اوهام و راز شب ۳۶۰
گروه میرا، پیشتاز موسیقی آلترناتیو و راک ۲۶۳
آویژه، به فرهنگسرای ارسباران بیایید ۳۶۷
راز شب، دارقالی، زی بازی ۳۷۰
«باراد» کمی پس از آویژه و میرا ۳۷۲
«سرخس» ۵۷۳

مینوس وان، منهای یک ۳۷۶
تک آهنگ «ارتش قاتلان» از آلبوم گوزن شمالی ۳۷۹
میراث از پدر ۳۸۰
شعر آهنگ «مدارشصت درجه»، سروده سعید توانایی ۳۸۱
پروژه حک و همکاری برای تولید با توجه به واقعیات ۳۸۱
کجا؟، اتفاقی در ترانه‌سرایی حک ۳۸۵
رابطه شعر و موسیقی در راک فارسی ۳۸۶
موسیقی حک چگونه به «کجا» می رود؟ ۳۸۹
عبدی بهروان‌فر و گروه ماد ۳۹۰
آهنگ «واق واق سگ» در پایان برنامه اجرا شد ۳۹۳
گروه خاک ۳۹۶
رادیو تهران ۳۹۸
اوهام، اند راک ۴۰۲
پدیده محسن نامجو ۴۰۶
گروه کیوسک و آرش سبحانی ۴۱۵
گروه آبجیز ۴۲۰
گروه ۱۲۷ ..... ۴۲۴
این گروه ۱۲۷ ..... ۴۳۲
«تروریست کوچولوی شیرین من» ۵۳۴
گروه ایندو و آلبوم برد و باخت ۴۳۵
ایندو چه کسانی هستند؟ ۴۳۷
هومن اژدری ۴۴۰
راک شیطان پرستی نیست ۴۴۱
راک سیاسی یا اجتماعی ۴۴۴
سافت‌راک یا هارد راک؟ ۴۴۵
هادی پاکزاد ۴۴۷
گروه آلترناتیو نبض ۴۵۷
گروه عجم و بندر لندن ۹۵۴
گروه موسیقی عجم ۴۶۰
گروه عجم؛ همه سازها، همه گویش‌ها ۴۶۲
«رقص مردونه» و «بندر لندن» ۴۶۴
مهاجرت موسیقی‌پردازان در ده سال اخیر
و کدام رسانه‌ها هستند؟ ۴۶۹ ۴۷۶

پالاپال، موسیقی راک ایران، راهکارها و بی‌راهه‌ها ۴۷۷
مشکل ترانه‌سرایی در موسیقی راک ایران ۴۷۸
مجوز برای کنترل کیفیت لازم است ۴۸۱
چرا هیپ‌هاپ موفق است، ولی راک موفق نیست؟ ۴۸۳
موسیقی زیرزمینی دیگر در ایران وجود ندارد ۴۸۶
تصاویر فصل نهم **۴۸۷**

فصل دهم **رپ و هیپ‌هاپ ایرانی امروز** **۴۹۷**
سندی، آصف، شاهکار بینش‌پژوه ۴۹۹
رپ رسمی در ایران ۴۹۹
شاهین نجفی ۵۰۲
از انزلی تا برلین ۵۰۴
مهاجرت به آلمان ۵۰۷
تپش ۲۰۱۲ ..... ۵۰۹
جدا شدن از تپش ۲۰۱۲ و جنبش سبز ۵۱۴
پروو کاسیون آنتی کاریزما ۵۱۷
هیاهوی بسیار برای پرش به: ناوبری، جستجو، ترانه نقی ۵۱۷
هک پایگاه اینترنتی ۵۲۱
کنسرت‌ها ۵۲۱
موسیقی‌شناسی ۵۲۲
شعر علیرضا قزوه درباره ترانه «نقی» شاهین نجفی ۵۲۳
سالومه ۵۲۶
هیپ‌هاپ من رو انتخاب کرد ۵۳۴
بدم می‌اومد بهم می‌گفتن رپ‌خوان زن ۵۳۵
جنبش سبز و خواندن برای سیاست ۵۳۷
فلسفه‌ی خرده فرهنگ هیپ‌هاپ ۵۳۸
چرا رپ می‌خوانم؟ ۵۳۹
گرافیتی نوشتن در سعادت‌آباد ۵۴۰
رابطه گرافیتی و هیپ‌هاپ ۵۴۲
کار ایران با خداست ۵۴۲
از اول رپ واسه خالی کردن دلم بود ۵۴۴
قاف (علی جی سابق) ۴۴۵
قاف؛ زیر و بم زمین ۵۴۶

عرفان ۵۴۹
یاس، یک توپاک ایرانی ۵۵۲
ساتراپ ۵۵۵
بهرام، اتفاق تازه‌ای در رپ فارسی ۵۵۸
«تریپ هیچکس»، تریپ مردمی رپ فارس ۵۶۸
«هیچکس» نماد کیست؟ ۵۷۲
بخشی از رپ «اختلاف» از مجموعه آهنگ‌های آلبوم جنگل آسفالت. ۵۷۳
زبان رکیک در موسیقی هیپ‌هاپ ایران ۵۸۳
نصیر مشکوری: «فحش بدهیم به جای اینکه آدم بکشیم» ۵۸۵
زدبازی: داداش! من خودم اینکاره ام! ۶۸۵
رویل: «رپر باید همون طور که با مادرش حرف می‌زنه رپ بخونه» ۸۸۵
مسعود کوثری: «اصولا زبان رپ خشن است» ۹۸۵
شاهین نجفی: برای مسوولان ایرانی هرچه غیردینی است رکیک است .. ۵۹۰
هیچکس: «ما رپ فارسی رو نمی‌خوایم مثل رپ غرب بکنیم» ۰۹۵
ساتراپ: «دری وری خوندن که کاری نداره» ۲۹۵
جریان محافظه‌کار، جریان رادیکال در رپ فارسی ۵۹۳
محمد مهدی مولایی: تجارت در هیپ‌هاپ تغییر جهات داد ۵۹۳
بهرام: «فحش یک قسمت از فرهنگ ایرانیه، دروغ نگیم» ۴۹۵
تصاویر فصل دهم **۵۹۷**

فصل یازدهم **متال و متال مترقی امروز ایران** **۶۰۰**
فرزاد گلپایگانی، متال، راک و آلترناتیو ۶۰۰
اعضای گروه فرزاد گلپایگانی ۶۰۴
خلاقیت در موسیقی یعنی چه؟ ۶۰۵
ترانه‌سرایی در راک ایران ۶۰۷
فرزاد گلپایگانی دنبال چیست؟ ۶۰۸
چگونه می‌شود با ترک‌ها کار کرد؟ ۶۱۰
علی عزیزیان و گروه هشت ۶۱۱
کدام راک ایرانی درست است؛ راک فارسی یا راک کاور؟ ۶۱۶
موسیقی راک به مسیر درستی نمی‌رود ۶۱۸
آیا موسیقی راک هنجار شکن و هنجار گریز است؟ ۶۱۹
آیا موسیقی راک ایران نابالغ و عاجز از بیان جامعه خویش است؟ ۶۲۱
صدای راک «فرشید اعرابی» در تالار میلاد ۶۲۳

«آرسامس» ۷۲۶
آژیراک ۶۳۵
چرا انگلیسی؟ ۶۳۷
ساحت مقدس ترانه ۶۳۸
شرکت در فیلم راک آن ۶۳۸
کتاب‌های دیگر نوگام را بخوانید: **٦٤١**
پدر-عزرائیل ۶۴۱
به شیوه کیان فتوحی ۶۴۱

این کتاب تقدیم می شود به همه زنان و مردانی که در زیرزمین فرهنگ ایران تلاش کردند تا موسیقی دیگری را زنده کنند، فارسی کنند، ما را با موسیقی مدرن جهان آشنا کنند و زبان فارسی را به زبان این موسیقی تبدیل کنند: به ویگن، شهبال شبپره، امین سلماسیها، عینالله کیوانشکوه، بهرام سعیدی، شهرام شبپره، سیاوش قمیشی، فرهاد مهراد، کورش یغمایی، فریدون فروغی، شهیار قنبری، واروژان، آرتوش، کاوه یغمایی، خانواده چمنآرا، رامین بهنا، کسری سبکتکین، شهرام شعرباف، بچههای تهران اونیو، شادی وطنپرست، عبدی بهروانفر، خواهران آبجیز، سروش هیچکس، سالومه، بهرام، فرزاد گلپایگانی، شاهین نجفی، حسام گرشاسبی، بابک خیاوچی، آرش سبحانی، محسن نامجو، نصیر مشکوری و بهزاد بلور که سالها کوشیدند تا شعله این چراغ را روشن نگه دارند.

مقدمه اول

اصلا موسیقی راک ایرانی چی هست؟

یک، این دومین کتابی است که درباره موسیقی می‌نویسم. دومین کتابی است که درباره موسیقی راک می‌نویسم و دومین کتابی است که می‌دانم چقدر نوشتنش لازم است اما از نوشتن آن می‌ترسم. در همان سال‌های انقلاب پسرخاله بیست و چند ساله‌ای داشتم به نام حسین فخر، خواهرش صدیقه فخر همان بازیگر تئاتر است که با نام آذر فخر می‌شناسید و لابد به آن اطمینان دارید. اولین بار موسیقی راک را در زندگی او حس کردم، نه اینکه فکر کنید که او برایم گیتار زد و من به صدایش گوش دادم. نه، اصلا کسی مرا آدم حساب نمی‌کرد. نمی‌دانم چرا تا قبل از اینکه برسم به سن بیست و چهار پنج سالگی، همیشه حس می‌کردم دیده نمی‌شوم و اصلا کسی مرا آدم حساب نمی‌کند. حسین هم مثل بقیه. اصلا مرا نمی‌دید. همین الآن هم از او بپرسید که فلانی چه شکلی بود، حتما نمی‌تواند بگوید که من چه شکلی بودم. ولی من یادم است که او گیتار می‌زد، یادم هست که نگران بود که شب به

برنامه‌اش برسد، چون در یکی از کلاب‌های تهران اجرا داشت. من می‌دانستم که «بیتل‌ها»[1] خیلی مهم است. اینکه چیزی نبود، حتی می‌دانستم که «رولینگ استونز»[2] هم مهم است. اما موسیقی راک همه‌اش گیتار نبود، موهای بلند، شلوارهای لی عجیب و غریب، پیراهن‌های رنگ و وارنگ، گرام‌های تپاز، صفحه‌های ۳۳ دور و ۴۵ دور، رقص‌های تند که دختر خاله‌ها و خواهرها با مینی‌ژوپ‌هایشان می‌رقصیدند و من همه‌شان را به اندازه آدم‌های جزیره غول‌ها در گالیور می‌دیدم، و همیشه وحشت داشتم از اینکه یکدفعه زیر یکی از آن کفش‌های پاشنه نه سانتی له بشوم.

دو، سال ۱۳۵۰ بود، شاید هم ۱۳۴۷، همین دور و برها، پدرم یک کاره‌ای در استانداری شهر کرمان بود و حتما همه شما فکر می‌کنید در کرمان سال‌های ۱۳۴۷ هیچ کس اسم بیتل‌ها را نشنیده بود، و از قضا شما اشتباه می‌کنید. البته وجود یا عدم بیتل‌ها ربطی به سفر نوروزی خانواده من نداشت. پدر و مادرم تصمیم گرفته بودند برای مسافرت نوروزی به شمال بروند، چه بیتل‌ها دوست داشتند چه نداشتند. سفری هر ساله که از هر جا که بودیم شروع می‌شد، می‌رسیدیم به تهران، بعد

۱ The Beatles.

۲ Rolling Stones.

رشت و بعد می‌رفتیم آستارا، شهری که بیت‌المقدس خاندان ما به شمار می‌رفت. دو سال قبل پدرم فرماندار رفسنجان شده بود و یک خانه ۱۵۰ متری‌اش را در خیابان گرگان فروخته بود به ۴۷ هزار تومان و با ۳۷ هزار تومان آن یک بنز مدل ۱۹۶۷ خریده بود که همان سال از تنور مرسدس بنز در آمده و در تهران افتاده بود روی خشت. پدر از آن آدم‌های جدی و مهربان و شنگول بود و نسبتا روشنفکر، آنقدر که تا خرخره از هرچه حجاب و فرهنگ دینی بود بدش می‌آمد. طبعا در همه سال جز ماه رمضان و محرم بی‌دین بود. و البته این باعث نمی‌شد که کانون خانواده گرم نباشد و طبعا از آن کانون گرم نه خواهر و برادر از یک ساله تا بیست ساله حاصل شده بود. همه هم سالم و سر حال. و طبیعتا این جمع عظیم با پدر و مادر با یک ماشین بنز نوی تر و تمیز نمی‌شد به سفری دور و دراز بروند. سه نفر از ماها نباید می‌رفتیم؛ خواهر بزرگ‌تر که تازه دانشجو شده بود در مدرسه عالی بازرگانی، برادر بزرگ‌تر هم که ۱۹ ساله بود. یک نفر دیگر هم نباید می‌رفت. قرار شد من نروم. به دلایل مختلف عرض کردم که من اصولا دیده نمی‌شدم، موهای کچل، قد کوتاه، مدام در کوچه به بازی. مادر هر وقت می‌خواست مهمانی برود بچه‌ها را می‌شمرد و آن روزها بود که من را می‌دید. اصولا مادرهایی که تعداد

بچه‌هایشان زیاد است معمولا در هنگام جابه‌جایی بچه‌ها را می‌شمارند، و آن وقت است که متوجه می‌شوند فرزندی به نام ابراهیم هم دارند. از قضا من دوست داشتم سفر نروم. از ماچ‌های بادکش‌شونده عمه و مادر بزرگ متنفر بودم و از عیدی‌های احمقانه و از چای خوردن‌های بیخود و پسته‌های لب‌بسته آجیل و همه با هم. ده دوازده سالی داشتم و به شکل حیرت‌آوری پررو و وقیح بودم. مادرم تنها راهی که برای تخلیه انرژی من پیدا کرده بود، خریدن یک دوچرخه بود و محول کردن خرید روزانه به من که با کمال افتخار این وظیفه را انجام می‌دادم. یک نوکر بی‌جیره و مواجب خانواده که هر کسی به او دستور می‌داد اجرا می‌کرد و البته از بزرگ‌ترها تا یک ریال نمی‌گرفتم محال بود برایشان کاری بکنم. موجود گهی بودم. عصر همان روز خواهر و برادر بزرگم مثل اعضای یک گنگ جنایتکاران مرا کشیدند کنار، برادرم در حالی که دستم را پیچانده بود که بفهماند باید حرفش را اطاعت کنم، گفت، به شرطی می‌مانی اینجا که از روزی که اینها، منظور خیل مزاحمان خاندان بود، بروند، تا زمانی که بیایند، یک کلمه حرف نزنی! در این ده پانزده روز شتر دیدی ندیدی، نه می‌فهمی کسی آمده، نه می‌گویی چه کار کردیم، نه کسی باید بفهمد چه غذایی خوردیم و هر خریدی هم داریم باید

بکنی. مفهوم شد؟ بعد هم محض رشوه یک دو تومانی قهوه‌ای داد به من و گفت اگر بچه خوبی باشی یکی دیگر هم آخر کار می‌گیری. برادرم برای اطمینان دستم را پیچانده بود که از طریق مقداری درد قانع شوم. لازم به این کارها نبود، چون به هر حال من به آنها نزدیک‌تر بودم تا پدر و مادری که از صبح تا شب از من می‌خواستند مثل آدم رفتار کنم. گفتم: حالا می‌شه دستم رو ول کنی؟ برادرم دستم را ول کرد و من رفتم. می‌دانستند که باید در آن وسط چیزی هم به من برسد وگرنه همه زندگیشان را به گه می‌کشیدم. بالاخره روز موعود رسید. قبل از انقلاب روز موعود معمولا ۲۸ اسفند بود. خواهرم و برادرم در بغل پدر و مادر بودند و خداحافظی می‌کردند. پدرم که فقط به خواهرم اعتماد داشت، دائم سفارش می‌کرد که خانه را دزد نبرد. طبیعی بود که من اصلا موضوع بحث نبودم. اصلا در تمام مدت سفارشات و بحث‌ها یک کلمه هم اسم من نیامد. انگار که من جزو اشیاء خانه بودم. ماشین با هشت سرنشین؛ دو خواهر نوجوان در کنار پدرم در جلوی ماشین و مادرم با چهار بچه یک تا ده ساله عقب ماشین نشسته بودند. ماشین گاز داد و رفت. خواهر و برادرم در عرض یک ساعت خانه را به یک دیسکوتک تبدیل کردند. برادرم کلی زحمت کشید و با کاغذهای رنگی روکش‌های قرمز برای چراغ سقف

درست کرد و همه خانه شد کاغذهای کشی. آمپلی فایر و باندهای دستگاه بیرون آمدند و صفحه‌ها مرتب شدند. برادرم هر چقدر پول داشت آبجو خریده بود، دانه‌ای **۳۳** ریال. از فردا ظهر برنامه شروع شد. ده پانزده پسر و دختر می‌آمدند و تا نیمه شب می‌رقصیدند، از بیتل‌ها و رولینگ استونز بگیر تا «دانا سامرز»[۳] و «آدامو»[۴] و «دالیدا»[۵] و «خوزه فلیچیانو»[۶] و «انیمالز»[۷] و «چابی چکر»[۸] و «الویس پریسلی»[۹] و ترانه‌های ایتالیایی و فرانسوی‌های «شارل آزناوور»[۱۰] و «ژاک بریل»[۱۱] و «تام جونز»[۱۲] و «ادیت پیاف»[۱۳] و «ایو مونتان»[۱۴] و «انریکو ماسیاس»[۱۵] و «جیمی

۳. Donna Summer .
۴. Salvatore Adamo .
۵. Dalida .
۶. Jose felitciano .
۷. The Animals .
۸. Chubby Checker .
۹. Elvis Presley .
۱۰. Charles aznavour .
۱۱. Jaques Brel .
۱۲. Tom Jones .
۱۳. Edith Piaf .
۱۴. Yve Montand .
۱۵. Enrico Macias .

هندریکس»[۱۶] و «جانیس جاپلین»[۱۷] و تا دلت بخواهد موسیقی بود که می‌شنیدم. همه آن دختر و پسرها پذیرفته بودند که من در آن خانه باید باشم. من برای خودم غذا پیدا می‌کردم و با لذت تمام به غذای اصلی که هر روز ماکارونی‌های کلفت شماره ۱۲ بود، با کانادای درست و حسابی و گاهی که کسی سر به سرم می‌گذاشت و کمی آبجو می‌داد، حالی می‌کردم. تا سال‌ها برای من موسیقی راک یعنی رنگ قرمز، طعم ماکارونی، نور ملایم، پسرها و دخترهایی که یواشکی همدیگر را می‌بوسیدند و رقصی بی‌پایان که بخصوص راک اند رول[۱۸]اش را دوست داشتم. بارها در حال مستی کامل کل جمعیت به آشپزخانه رفتم و غذایم را خوردم و تا می‌توانستم پنیر روی ماکارونی می‌ریختم. و هیچ چیز لذتبخش‌تر از این نبود که بپذیرند تو می‌توانی با یک گرام بزرگ صفحه عوض کنی؛ پیکاب را بگذاری و خش خش را بشنوی و بعد موسیقی بریزد توی اتاق.

سه، عاشق شدن وقتی موسیقی باشد، دختر عموی زیبایی هم باشد، تو هم دانشجو باشی، اصلا کار سختی نیست. حرص نخورید که من و خیلی از همنسلانم می‌توانستیم برویم کاخ

۱۶. Jimi Hendrix .
۱۷. Janis Joplin .
۱۸. Rock and Roll .

جوانان و موسیقی خوب گوش کنیم و در حالی که یک شلوار قهوه‌ای دمپا ۳۸ سانت با پیراهن چهارخانه سفید و قهوه‌ای پوشیدیم و هنوز هفده سالمان هم نشده به رقصیدن بقیه نگاه کنیم. خیلی از موسیقی‌ها را آنجا گوش کردم. بعد هم عاشق دخترعمو شدم. شب‌ها هم هی داناسامر و بیتل‌ها گوش دادم، چه فایده! بالاخره یک پسر خوش قیافه‌تر از من آمد و دخترک را برد. حالا هم نوه دارد. چه کنم؟ البته هنوز نمی‌فهمیدم شریعتی چه اختلافی می‌تواند با موسیقی راک یا پاپ داشته باشد؟ بخصوص موسیقی «دمیس روسس»[۱۹] و «کت استیونز»[۲۰]. دختر عمو هم شوهر کرد و رفت، من هم با دختر عموی یکی دیگر که دلش پیش این دختر عمو بود ازدواج کردم. این به آن در. یواش یواش موسیقی کمرنگ شد.

چهار، حسین رفته بود. نوارهایش را که با مکافات جمع کرده بود، به ثمن بخس فروخته بود و شوهر خواهرم صاحب نوارها شده بود. نوارهایی که به قدر یک دنیا می‌ارزیدند. تازه حملات هوایی به تهران شروع شده بود. با زنم و دو تا دخترم رفته بودیم خانه خواهرم، و شوهرش نوارها را نشان می‌داد. توی مغزم هنوز شریعتی داشت سخنرانی می‌کرد. روی تاریک ماه.

۱۹ Demis Roussos .

۲۰ Cat Stevens .

نیایش شریعتی بود. «اوما گوما»[۲۱]. دعای ابوحمزه ثمالی تکرار می‌شد. آخ! اگه اینجا بودی؟ و به فکر انقلاب بودم. بیتل‌ها و «پل مک کارتنی»[۲۲] و «جیم موریسون»[۲۳]. شوهر خواهرم انگار می‌خواست به مغز یک عقب مانده حافظه از دست داده یک چیزهایی را یادآوری کند. نوارها را دیدم، نوار تازه آمده بود و قفسه پر از صفحه بود. صفحه‌ها هویت داشتند، نمی‌شد روی صفحه بیتل‌ها یا رولینگ استونز سخنرانی شریعتی ضبط کرد.

چهار، اسمش عبدی بود. یک رفیق تازه. یک آدم خاص. یکی که نه مرا به یاد گذشته انقلاب می‌انداخت و نه می‌خواست آینده خاصی را بگوید. قرار شد جمعه‌ها برویم به بازار دسته دوم فروشی. بعد در همان بازار که گاهی در ناصرخسرو بود، گاه در یک کوچه تنگ و ترش توی منوچهری، پیداشان کردم. از بیتل‌ها بگیر تا «بلک سابات»[۲۴] و «لد زپلین»[۲۵] و «جون بائز»[۲۶] و خیلی‌های دیگر. از جیمی هندریکس و انیمالز و «دایر استریت»[۲۷]

---

۲۱. Ummagumma .
۲۲. Sir James Paul McCartney .
۲۳. Jim Morrison .
۲۴. Black Sabbath .
۲۵. Led Zeppelin .
۲۶. Joan Baez .
۲۷. Dire Straits .

و آدامو، صفحه را که برمی‌داشتم به این فکر می‌کردم که کسی که آن را جا گذاشته یا یکجا فروخته چه اتفاقی برایش افتاده؟ گاهی یک جعبه پیدا می‌کردم، جعبه صفحه‌های «نات کینگ کول»[۲۸]، یا «آرمسترانگ»[۲۹]، یا الویس پریسلی یا یکدفعه چشمت می‌خورد به باب دیلن[۳۰]. صفحه‌های معمولی یکی ۲۰ تومان بود در سال ۶۷ و جعبه‌ها گران‌تر. پولی نمی‌شد. ساک را پر می‌کردیم و می‌آمدیم خانه. دیگر متخصص صفحه شده بودیم. خش دارد یا نه؟ گرام هم که توی بازار پر بود. بازار دست دوم فروش‌ها. عبدی دنبال سرگذشت خودش بود، بتی و نسرین و سلی و افشین و گوگوش و مهستی و من موسیقی راک را دنبال می‌کردم. مثل داستانی که نصفه شنیده باشمش و دنبال بقیه آن باشم.

پنج، سال ۱۳۶۵ بود که در یک جلسه صدا و سیما با نماینده وزارت اطلاعات که از قضا رفیق شده بودیم، و طرف چند سالی بود از تگزاس آمده بود، بحثمان شد سر موسیقی جدید. در اتاق پشتی محمد هاشمی، مدیر عامل صدا و سیمای وقت،

---

۲۸. Nat King Cole .

۲۹. Louis Armstrong .

۳۰. Bob Dylan .

بودیم که اول نوار «دیوار»[۳۱] «پینک فلوید»[۳۲] را گذاشت، کار «آلن پارکر»[۳۳] و بعد هم «فینال کات»[۳۴]. من تقریبا آخرهای خط بودم. دو سه سالی بود که دیگر به هیچ چیزی در اعتقادات ایدئولوژیک باور نداشتم. تمام شده بود. داشت درباره تضادهای درونی امپریالیزم می‌گفت و من داشتم موسیقی می‌شنیدم. نوارها را از او گرفتم و یک روزه همه را کپی کردم. دو سالی بعد از کل سیستم زده بودم بیرون، در مجله گزارش فیلم یک تک‌شماره درآورده بودم درباره دیوار پینک فلوید و همین خیلی از دوستان قدیمی را عصبانی کرده بود که هذا یرابطون بین البینک فلوید والثوره الاسلامیه؟ و من شتر خودم را می‌چراندم. دیر رسیده بودیم. دهه هشتاد کلی اتفاق افتاده بود و ما درگیر جنگ و انقلاب بودیم. شروع کردم به مطرح کردن این موسیقی. فکر می‌کردم و فکر می‌کنم یک اتفاق است. یک شیوه فکر کردن است، یک شیوه دیدن جهان است. زندگی‌ام دگرگون شد، فکرم، سلیقه‌ام. دیگر نمی‌توانستم به هر موسیقی گوش بدهم. انگار فاصله‌ای چند ساله طی شده بود.

---

۳۱. The Wall
۳۲. Pink Floyd
۳۳. Alan Parker
۳۴. The Final Cut

شش، از سال ۱۳۶۵ من جست‌وجوی جدی را به دنبال موسیقی راک آغاز کردم. از دهه هفتاد ویدئو کلی امکانات به ما داد. کنسرت‌های پمپئی[۳۵] و «وودستاک»[۳۶] را دیدم. اجراهای «جاز»[۳۷] و «بلوز»[۳۸] و «کانتری»[۳۹] و راک را دیدم. بعد ماهواره آمد. وسط آن همه آشغال «ام تی وی»[۴۰] می‌توانستیم کارهای خوب را پیدا

۳۵ . «زنده در پمپئی» (Live in Pompeii) کنسرت فیلمی که در آن گروه موسیقی پینک فلوید در آمفی‌تئاتر پمپئی (در پمپئی ایتالیا) به اجرای آهنگ‌های خود پرداختند. این اجرا بدون هیچ تماشاگری اجرا و ضبط شد. کارگردان این کنسرت فیلم آدریان مین است. عمده‌ی مراحل فیلم‌برداری پیرامون آمفی‌تئاتر پمپئی در طی چهار روز با استفاده از تجهیزاتی که گروه در تورهای خود استفاده می‌کرد در اکتبر ۱۹۷۱ انجام شد. نسخه اصلی در سال ۱۹۷۲ منتشر شد و شامل شش آهنگ از گروه است. نسخه دیگری از فیلم در سال ۱۹۷۴ منتشر شد که مراحلی از ساخت آلبوم نیمه تاریک ماه همراه با برخی قطعات اولیه از این آلبوم به آن افزوده شد و شامل مصاحبه‌هایی با اعضای گروه در ابی‌رود استودیوی لندن نیز هست. نسخه سوم آن در سال ۲۰۰۳ منتشر شد که شامل ویرایش‌های کارگردانی است و آهنگ‌ها همان آهنگ‌ها هستند. ترانه‌های اصلی از آلبوم‌های یک نعلبکی رمز و راز و فضولی است (ویکیپدیا، ذیل «زنده در پمپئی»).

۳۶ . وودستاک (Woodstock) در فصل اول همین کتاب به طور مشروح درباره وودستاک نوشته‌ام. اگر از حالا می‌خواهید بدانید که چه می‌شود، تندتر بخوانید، زود می‌رسید به فصل اول و همه چیز را همانجا می‌خوانید.

۳۷ . Jazz،، به‌رغم آنکه توسط ما به صورت جاز نوشته می‌شود، در حالی که تلفظ دقیق و مشخص این موسیقی جز (Jazz) است، به سبب ضبط این کلمه به صورت جاز در متون فارسی و عادت چشمی مخاطب، از جاز استفاده کرده‌ام.

۳۸ . Blues

۳۹ . Country

۴۰ . ام تی وی (MTV Network) با فکر ایجاد یک تلویزیون ویژه موسیقی به صورت یک شبکه تلویزیونی واقع در شهر نیویورک آمریکا کارش را در اول اوت ۱۹۸۱/ دهم مرداد ۱۳۶۰ آغاز کرد و به پخش نماهنگ‌های درخواستی پرداخت. این شبکه نخستین شبکه تلویزیونی جهان بود که به

کنیم. تهران هم که پایتخت آلترناتیو بود. تقریبا هر تصویری از پینک فلوید و رولینگ استونز و بیتل‌ها و لد زپلین و هر چه فکرش را بکنید پیدا کردم. دو سالی رفتم اصفهان و از قضا سر کنگبین صفرا فزود؛ تازه کار پشت کار بود که کشف می‌کردیم. جدیدها جای خودش، قدیمی‌ها را مفت و مجانی کشف می‌کردیم. دو تا ویدئو می‌گذاشتیم با هم همفاز می‌کردیم دِ کپی بکش، دِ ببین. خودش آموزشگاهی بود برای دیدن و دانستن. برای کشف موسیقی. به قول یوسف: «احمق! فیلسوف در جهان ما با موسیقی حرف می‌زند.» حرفش را به تخم‌مان هم حساب نمی‌کردیم، ولی خدایی حرفش، حرف بود. با بابک چمن‌آرا مدتها بود که رفیق شده بودم و در مغازه بی‌نظیرش بالای چهارراه ولی‌عصر وول می‌خوردم و نوار پیدا

طور شبانه روزی موسیقی پخش می‌کرد. اجرای برنامه‌ها با هدایت و مجریگری وی جی‌ها باعث گسترش مفهوم عمومی لغت وی‌جی شد. وی جی همان دی جی است که ویدئو پخش می‌کند و در تلویزیون‌های موسیقی تصمیم می‌گیرد به چه ترتیب موسیقی را به نظر مخاطب برساند. این شبکه با پخش برنامه‌های ویژه‌ای چون پخش جهانی از نماهنگ ۱.۵ میلیون دلاری «تریلر مایکل جکسون»، پخش زنده کنسرت «لایو اید» در سال ۱۹۸۵ و برگزاری سالانه جایزه نماهنگ ام‌تی‌وی جایگاه خاصی نزد دوستداران موسیقی پاپ پیدا کرد. این شبکه از سال ۱۹۸۷ پخش برنامه‌های خود را در اروپا نیز آغاز کرد. ام‌تی‌وی برنامه خود را فقط به پخش نماهنگ و برنامه‌های صرفاً موسیقایی محدود نکرده و به عرصه‌های دیگر دنیای هنر و سرگرمی نیز قدم گذاشت. شبکه ام تی وی از مهم‌ترین شبکه‌هایی بود که به مدت ده سال اولا خلاء موسیقی جهان را در مناطق زیر پوشش ماهواره مانند ایران از میان می‌برد و ثانیا بر سلیقه مخاطبان اثر فراوانی داشت. بسیاری از صاحبنظران ام تی وی را عامل تخریب سلیقه مخاطبان موسیقی دهه ۹۸ می‌دانند.

می‌کردم و هر چه که دوست داشتم سفارش می‌دادم تا بیاورد.

هفت: اصلاحات که شروع شد، نفسمان باز شد. کمتر کسی می‌تواند بفهمد اصلاحات برای کسی که موضوع اصلی زندگیش سیاست نبوده، یعنی چه. ما مرض ادبیات و موسیقی داشتیم. و هر چه می خواستیم بود. سال‌های دهه شصت بود، شاید سال ۶۷ که در مجله سروش دبیر سرویس سینمایی بودم، یکی از کارکنان آنجا به نام عامری سراغم آمد. شنیده بود من از عناصر رژیم هستم. و البته مدت‌ها بود خودم در لیست سیاه بودم. و یادتان نرود که وقتی می‌روید توی لیست سیاه یک عالمه رفیق دارید که آنها مثل شما هستند و توی لیست سیاه نیستند. عامری برایم توضیح داد که در جهان چیزی کشف شده به اسم کمپکت دیسک[۴۱] یا سی دی، و این سی دی معجزه می‌کند چون اگر ده هزار بار از آن استفاده کنی انگار که دفعه اول است. و گفت که از پنج سال قبل که سی دی کشف شده او هزار سی دی دارد و حالا هم ده سی دی در گمرک. من هم رفقایی داشتم، سفارش کردم و سی دی‌ها را درآورد. تازه فهمیدم سی دی یعنی چه. معجزه شده بود. در عرض یک دقیقه می‌توانستی بهترین موسیقی را بدون افت کیفیت روی یک سی دی ارزان کپی کنی. شدم سی دی باز.

۴۱ Compact Disc .

کلکسیونر صدا. حالا می‌شد صدا شنید. صدای پژواک پینک فلوید. با همان پرزهای لای گوش. حالا دیگر همه موسیقی‌ها را در اختیار داشتیم. همه را. وقتی اصلاحات رخ داد موسیقی با ماهواره، با تصویر، با سی دی، آمده بود. سال ۱۳۷۸ یا ۱۳۷۹ بود که کنسرت پینک فلوید قرار شد در دبی باشد، و من رفتم. یعنی ته آرزوها.

هشت: آن روزها خدایی می‌کردیم، بی‌دلیل هم نبود. دوره اصلاحات بود. زندانمان را رفته بودیم و هر چه می‌خواستیم می‌نوشتیم. بعدا فهمیدم این ضرب المثل یعنی چه که «نوشته‌اش را مثل ورق زر می‌برند»؛ قلم که روی کاغذ می‌گذاشتیم، قیمت کاغذ که صد تومان بود می‌شد هزار تومان. کتاب هنوز چاپ نشده مشتری داشت. علم کیمیا را کشف کرده بودیم. سه ماه زندان که چیزی نبود. یک ماه اضطراب بود، بعد می‌نوشتیم، خاطره زندان، داستان کوتاه، هر چه به قلم می‌آمد. مردم صف می‌کشیدند و می‌خریدند و ما می‌نوشتیم و می‌فروختیم. بهترین پول دنیا. مستقیم از خواننده به نویسنده. کنسرت «راجر واترز»[۴۲] بود در دوبی، «این دِ فلش»[۴۳]. به بابک گفتم بلیت می‌خواهم. گفت آماده است. بلیت هواپیما خریدم و رفتم

۴۲. Roger Waters .

۴۳. In The Flesh .

دوبی. کتاب پینک فلوید من تازه آمده بود بازار. توی هتل هر کسی می‌دیدم سلام می‌کرد. همه بچه‌های راک باز. همه از روی کتاب می‌شناختند. از عصر لباس‌ها را پوشیدیم. شب رفتیم کنسرت. حالا دیگر راجر واترز در فاصله ده متری بود. آوردن مشروب البته قدغن. اما هنوز نیم ساعت نگذشته بود که علی آمد، عکس گرفت، کدام علی؟ من چه می‌دانم. بعد از زیر لباسش یک بطری تکیلای ناب محمدی درآورد. بعد محمد آمد، بعد روزبه، بعد پاشا، بعد هما، بعد پوریا، آن قدری نخوردم که نفهمم که چه می‌شنوم و چه می‌بینم. از نه هزار نفری که در کنسرت بودند به گفته پایگاه اینترنتی راجر واترز شش هزار نفر ایرانی بودند. جمعا شاید ۲۰ نفری دشداشه پوش دیدیم و باقی یا ایرانی های عاشق راک یا آمریکایی‌ها و انگلیسی‌ها و اروپایی‌های عاشق راک مقیم دوبی. وقتی ایران برگشتم انگار که یکی از چهار آرزوی زندگی برآورده شده بود. همان روزها بود که رفیقم که در پایگاه اینترنتی تهران اونیو کار می‌کرد خبر داد که دارند اولین فستیوال موسیقی راک ایرانی را برگزار می‌کنند.

نه: بلیت را که نخریدم. برای من و عیال که دوست دخترم بود، بلیت داده بودند. کنسرت پژواک بود. یکی از اولین

کنسرت‌های موسیقی راک ایرانی. رفتیم. سالن حداقل سه هزار نفر جا داشت و اگر بگویی یک جای خالی. نشسته بودیم. گروه روی صحنه آمد. همه سالن شد سکوت. تالار میلاد. صدای گیتار الکتریکی. می‌نشست توی روح و روانت. صدا دلچسب و قشنگ بود. فرزاد فخرالدینی داشت می‌نواخت. فکر کنم کسری سبکتکین، فکر کنم رامین بهنا. همه خوب‌ها بودند. موسیقی همه صندلی‌ها را هم تسخیر کرده بود. یک ساعتی موسیقی راک تمیز. بیرون رفتیم، برای سیگار. یک عالمه سلام، عکس. رفاقت. آدم‌ها را نمی‌شناختم، شاید ده نفری از آن سه هزار تا را در تهران دیده بودم. بقیه گویی در غاری نشسته بیرون از تاریخ ابلهانه روزمره شهر زندگی می‌کردند. پاگوشی‌های عجیب، ریش‌های غریب، لباس‌های نادیده، عینک‌های عجیب. دست دادن از اول تا آخر تمام نشد، بانو گفت اینها تو را می‌شناسند؟ گفتم: من چه می‌دانم، لابد. داخل سالن که رفتیم، برنامه قسمت دوم شروع شد، از کسانی که برای برنامه آمدند نام یک جوان اهل سینما را خواندند، بلند شد و کف زدند. بعد نام مرا خواندند، به عنوان کسی که همیشه با گروه‌های راک همراهی کرده. مانده بودم چه کنم؟ اصلا بلد نبودم جلوی جمعیت باید چه کرد. بلند شدم، تا می‌شد مودبانه، و کف زدند. مجری گفته بود یار و همراه

همیشه گروه‌های راک در ایران. شرم. خجالت. حسی دوست داشتنی. دست‌ها را که زدند نشستم، باز خدا را شکر بانو بود، شماره تلفن و این حرف‌ها، که اصلا جا نداشت.

ده: با بانو رفتیم خانه رامین بهنا. آرش سبحانی هم بود که اولین بار همدیگر را دیدیم، بچه‌های دیگر هم بودند، کلی حرف زدیم و اینکه باید چه کار کرد. قبل از آن برای ترانه‌های فیلم مکس[۴۴] رفته بودیم استودیو پتو[۴۵]. با شانه تخم‌مرغ‌ها روی سقف. اولین بار یک استودیوی خانگی برای تمرین می‌دیدم، فرزاد فخرالدینی بود، امیر توسلی بود، نوید ذوالفقار بود و کسری سبکتکین. یکی دیگر از بچه‌ها هم بود، یادم نیست اسمش چه بود. حرف زدیم. از اینکه باید موسیقی راک ایرانی را بسازیم. این جسم قدرت دارد، هر چیز تازه‌ای را در هاضمه

۴۴ . مکس (Max)، فیلمی از سامان مقدم است. این فیلم از چند نظر اهمیت دارد: نخست اینکه از نخستین فیلم‌هایی است که کوشید از موسیقی رپ و پاپ و انواع دیگر موسیقی استفاده کند و از یک دید فیلم موزیکال شناخته می‌شود. زمانی که فیلم ساخته شد من در ایران بودم و برخی از اشعار را سرودم و برای تولید موسیقی با کارگردان و گروه تولید کننده موسیقی همکاری کردم و از همه مهم‌تر اینکه به همین موضوع مورد نظر ما در این کتاب یعنی وضع اجتماعی موسیقی در ایران می‌پردازد.

۴۵ . پدیده «استودیو پتو» به استودیوهای خانگی گفته می‌شد که یک گروه موسیقی در خانه یکی از اعضا یا محلی اجاره‌ای یا انباری بی‌مصرف یا گلخانه‌ای بی‌استفاده را با استفاده از شانه تخم‌مرغ و پتوهای مختلف صدا گیری می‌کرد تا به محل تمرین یک گروه زیر زمینی و گاه به محل ضبط یک قطعه موسیقی تبدیل شود.

خودش هضم می‌کند و به زبان و لحن خودش تبدیل می‌کند.

یازده: اسمش را گذاشته‌ایم موسیقی راک، شاید تلفیق راک و موسیقی ایرانی، حالا یا پاپ یا سنتی یا فولکلور فارسی، می‌شود تلفیقی یا «فیوژن»[۴۶]، راک هم که از راک اند رول بزن و برقص شامل می‌شود تا راک روانگردان یا به قول فرنگی‌ها «سایکادلیک»[۴۷]، یک جاهایی هم قر و اطفار است در فاصله راک و پاپ، که یک دفعه فلان جوان غیور می‌گوید که این راک نیست و پاپ است و آن دیگری الا و بلا که راک است. نام فریدون فروغی و فرهاد و کورش یغمایی را به این سبب آوردم. به کلمه گیر ندهید می‌توانستم بگویم تلفیقی و خیالتان تخت می‌شد اما چه فرقی می‌کند. تقریبا سعی کرده‌ام تعریف‌ها

۴۶ . موسیقی تلفیقی (Fusion) به هر نوع تلفیق دو نوع موسیقی با هم گفته می‌شود؛ مثل تلفیق موسیقی راک با سنتی (نامجو)، تلفیق موسیقی محلی ایرانی با جاز (ویگن و رعنا فرحان)، راک و پاپ (آرش سبحانی و فرهاد)، محلی و راک (کورش یغمایی) و انواع دیگر. بسیاری از موسیقی‌هایی که از نگاه من راک نامیده می‌شود، از نگاه برخی دیگر از دوستانی که اتفاقا کارشناسان مطلعی هستند، موسیقی تلفیقی نامیده می‌شود.

۴۷ . راک روان‌گردان یا سایکدلیک راک (Psychedelic Rock) به سبکی از موسیقی راک اند رول گفته می‌شود که به نمایاندن مسائل روانی انسان می‌پردازد. در این شیوه، آهنگسازان با خلق تلفیق‌ها و ترکیب‌هایی در هم تنیده از نوای سازهای الکتریکی، الکترونیک و همچنین سازهای کوبه‌ای و سینته سایزر در صدد بازنمایی حالت‌های روحی و روانی انسان هم‌چون: امید، افسردگی، خشم، ترس، هراس، پارانویا، بر می‌آیند. همانند سایر زیرشاخه‌های موسیقی راک، اعتراض در اشعار و نواهای این گروه نیز، جایگاه ویژه‌ای دارد. از گروه‌های معروف این سبک می‌توان به پینک فلوید اشاره کرد.

مشخص و معین باشد، اما وسواس‌های ناشی از بی‌سوادی است که باعث می‌شود آدم‌ها گیر می‌کنند در یک مفهوم و به جای اینکه موقعیت منطقی و درستی برای موسیقی تعریف کنند و آن را درک کنند، در کلمه‌ها درجا می‌زنند. تقریبا بسیاری از خوانندگان راک ایران از دنیای راک به پاپ یا حتی کلاسیک رفته‌اند، شاید اگر موسیقی فرهاد و فریدون فروغی و کورش یغمایی را راک بدانیم آنها تنها ستاره‌های راک قبل از انقلاب هستند و بعد از انقلاب هم که تکلیف مشخص است. اصلا ستاره در هیچ آسمانی کشف نشده است، چه رسد به موسیقی پاپ تازه از راه آمده و راک که میان سانفرانسیسکو و لندن و برلین و تهران و مشهد از زیر زمین به روی زمین و بالعکس در حرکت است.

دوازده: از نوشته‌های بسیاری از دوستان در این کتاب استفاده کردم. می‌شد استفاده نکرد. اما این یک سعی جمعی است. به طور خاص بابک چمن‌آرا برای یافتن خیلی از اطلاعات به من کمک کرد، حسام گرشاسبی مجموعه سی دی‌های آفتاب مهتاب را به من رساند، امید هاشم‌لو فیلم اسکورپیو[۴۸] را رساند و از نوشته‌های نصیر مشکوری در پایگاه اینترنتی بشکن[۴۹]

۴۸ . Scorpio

۴۹ . پایگاه اینترنتی بشکن (Beshkan) در کنار پایگاه‌های اینترنتی مانند زیرزمین، با مقالات

بسیار زیاد استفاده کردم. کوششی برای یافتن گونه‌ای دیگر از موسیقی جز سنتی و کلاسیک و پاپ به صدای فارسی. نیم قرن است که افراد مختلف کوشیده‌اند؛ آدم‌های بزرگی از فرهاد و کورش یغمایی و فریدون فروغی تا خاندان بزرگ چمن‌آرا، از رامین بهنا و آرش سبحانی و بابک و آرش خیاوچی تا ریاحی‌پور و سبکتکین و نامجو و بهروان و خیلی‌های دیگر. همه‌شان زنده باشند و اولین ووداستاک ایرانی پس از انقلاب را به چشم ببینند.

مهر ۱۳۹۱، ابراهیم نبوی، روستای اووریس، بلژیک

تحلیلی، گزارشی و انتقادی که به بررسی و نقد و معرفی اتفاقات و تولیدات و هنرمندان گروه‌های موسیقی راک و هیپ هاپ و متال تلفیقی و آلترناتیو می‌پردازد، به مدیریت نصیر مشکوری مدتهاست ایجاد شده و یکی از راهنماهای خوب موسیقی زیرزمینی در ایران است. نصیر مشکوری تقریبا در باره همه وقایع مهم موسیقی ایران در ۱۵ سال گذشته کار کرده و باعث شناسانده شدن بسیاری از افراد و گروه‌ها شده است.

مقدمه دوم
پیش از این که بیتل‌ها بیایند

بعید است کسی در سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۰ در ایران زندگی کرده باشد و فیلم برکت یا باراکای[۱] «ران فریکه»[۲] را ندیده باشد. این فیلم تحقیقی است مردم‌شناسی که وقتی آن را ببینید متوجه می‌شوید که موسیقی آئینی یا دینی که خیلی هم با ضد دینی یا جادویی فرق ندارد، در همه جهان به اشکال مختلف وجود داشته است. به نظر من گونه‌های مختلف موسیقی را از کارکرد آنها می‌توان شناخت و به تفکیک انواع آن دست یافت. از این نگاه موسیقی یا برای ارتباط انسان با موجودات غیرزمینی است، یعنی موسیقی ارتباط با خدا یا هر چیزی که آدم به عنوان منبع متافیزیکی قبول دارد، یا برای ارتباط با خود آدم است و معمولا امتداد مویه و مرثیه است که می شود موسیقی بلوز و انواع آن، یا برای ارتباط با جمع و قومی است که در منطقه‌ای زندگی می کنند که موسیقی محلی یا

۱. Baraka
۲. Ron Fricke

«فولک»[۳] است، یا برای ارتباط با دیگر انسان‌ها به معنای اعم آن، که شامل سایر انواع موسیقی می‌شود. شرح این داستان راه به درازا می‌برد و ما را از مقصد دور می‌کند. اما همین قدر کفایت می‌کند که بدانیم موسیقی‌های آئینی قدمتی به اندازه دین و پرستش دارد و در همه تاریخ و همه جغرافیا و همه اقوام دیده شده است. حتی برخی از انواع موسیقی آئینی تحول یافته و در موسیقی‌های امروزی اعم از پاپ و راک و بلوز و سنتی و کلاسیک وارد شده است، اگر چه موسیقی آئینی همچنان توسط معتقدان ادیان یا عارفان به طریقت یا آئین‌های جادویی حفظ می‌شود. یکی از بهترین توصیف‌ها درباره موسیقی دینی و آئینی توسط «میرچا الیاده»[۴] صورت گرفته است. او در دایره المعارف دین[۵] می‌گوید: «موسیقی و دین، چنان روابط نزدیک و درآمیخته‌ای باهم دارند که از جهت پیچیدگی و تنوع، تعریف هر یک، به تنهایی کاری دشوار است. مؤمنان به دین، موسیقی را صدای خدایان یا تنافر آوای شیاطین دانسته‌اند؛ گاه آن را به منزله پاک‌ترین نمونه روحانیت ستوده‌اند و زمانی همانند نهایت تباهی‌های نفسانی، مورد نفرت قرارداده‌اند. در هر دو

۳. Folk
۴. Mircea Eliade
۵. The Encyclopedia of Religion

مورد، اشتیاق آنان برای ترفیع آن در عبادات، یا از ریشه کندن آن، هم در دین و هم در زندگی دنیوی، یکسان بوده است.»[۶]

بلوز، مرثیه و گفت‌وگوی درونی

دومین شکل ارتباطی موسیقی که گونه‌های خاصی از آن را ایجاد کرده است، گفت‌وگوی درونی انسان با خویش است. این نوع موسیقی که ریشه آن در موسیقی مذهبی و آئینی است امتداد گریستن و مویه کردن است. بیان حال غم آلود خود که گاه به صورت فردی صورت می گیرد و گاه در همنوایی اجرا می‌شود، از مشخصه‌های این نوع موسیقی است. این شیوه موسیقی که بیان رنج، غربت، بی‌پناهی و تنهایی است، در بخش اعظم جهان وجود دارد. مهم‌ترین گونه آن موسیقی بلوز است. بلوز گونه‌ای موسیقی است که ریشه در آوازهای کار و فریادها و همخوانی‌های سیاهان آمریکا دارد. این نوع موسیقی همراه با بردگان آفریقایی به آمریکا منتقل شد و در آنجا به شکل یک نوع موسیقی شناخته شد و نظم یافت. گفته می‌شود بردگان سیاه موقع پارو زدن در کشتی‌هایی که آنها

۶ . نقل نوشتهٔ تر الینگسون (Ter Ellingson)، ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی، برگرفته از کتابِ فرهنگ و دین (میرچا الیاده)، هیأت مترجمان، زیر نظر بهاء الدین خرمشاهی، تهران، طرح نو، ۱۳۷۴، ص ۶۲۶.

را به سفری اجباری می‌برد، این آوازها را می‌خواندند و به سبب غم‌انگیز بودن این ترانه‌ها، نام «بلو»[۷] به معنای غم بر آن نشسته است. برخی نیز می‌گویند علت شیوع این سبک در آمریکا به زمان برده‌داری در مزارع پنبه برمی‌گردد. سیاهان با خواندن آوازهای ریتمیک و موزون که با پاسخ دیگر بردگان همراه بود، ضمن بیان حال خودشان رنج کار سنگین را از میان می‌بردند و دیگران را به کار تشویق می‌کردند. شهر «ممفیس»[۸]، یکی از شهرهای مهم که فرهنگ سیاهان در آن ریشه دارد، به عنوان زادگاه بلوز شناخته شده است.

موسیقی کار، البته که در کار سیاهان و آمریکا خلاصه نمی‌شد؛ در فیلم برنج تلخ[۹] جوزپه دسانتیس همخوانی زنان برنجکار ایتالیایی را در هنگام کار می‌شنویم. در ایران آواز کار ریشه‌ای دیرینه دارد. در ایل قشقایی از ریتم و موسیقی موقع حلاجی، قالیبافی، مشک زدن، شیردوشیدن و برنج کوبی، در بلوچستان در موقع سوزندوزی دختران و در گیلان موقع شالی‌کاری از آواز کار سر می‌دهند که این آوازها در گیلان به اشکال مختلف به ترانه‌های محلی تبدیل شده است. خواندن آوازهای غم‌انگیز

۷ . بلو (Blue) به معنای غم.

۸ . Memphis

۹ . Bitter Rice

در میان ملل مختلف نیز سابقه دارد. در ایران انواع مرثیه خوانی، ریتم‌های عزاداری و شیوه عزاداری مردم جنوب ایران، شروه خوانی[۱۰] در منطقه دشتستان و بوشهر و دزفول و بسیاری از شهرهای ایران از انواع موسیقی است که در آن فرد در حقیقت با خود سخن می‌گوید و به حدیث نفس با آواز می‌پردازد.

موسیقی فولکلور در همه جای جهان

سومین شیوه در موسیقی که قدمتی بسیار دارد، موسیقی محلی یا فولکلور است. این نوع موسیقی در محدوده فرهنگ و اقلیمی خاص وجود دارد و در رنج‌ها و شادی‌ها و مراسم مختلف محلی اقوام یکجانشین یا کولی‌ها به کار گرفته می‌شود. موسیقی محلی دامنه‌ای بسیار گسترده دارد و به سابقه تاریخ قوم، غنای فرهنگی، تنوع زبانی و حتی نوع اقلیم بستگی دارد. موسیقی محلی که گاه به تسامح و در سطح جهانی به عنوان «موسیقی ملل»[۱۱] نیز گفته می‌شود، گاه از سطح یک منطقه فراتر می‌رود

۱۰ . شروه دوبیتی‌های خاص منطقه دشتی بوشهر است که توسط ملاحان و ماهیگیران و مردم عادی و در مراسم عزاداری خوانده می‌شد. فایز دشتی و سید بهمنیار از شاعران مهم شروه‌سرا هستند.

۱۱ . اصطلاح موسیقی ملل در کنار موسیقی فولک یا محلی بارها به تسامح و یا به قصد استفاده شده است. موسیقی فولک یا موسیقی محلی بیشتر شامل موسیقی قومی خاص (که ممکن

و به موسیقی مطرح در جهان تبدیل شود، مانند موسیقی مجار یا ایرلند یا اسکاتلند یا موسیقی اسپانیا و آمریکای لاتین و موسیقی عربی و کردی که در سطح جهان گسترده شده و گاه در محدوده یک منطقه باقی می‌ماند. موسیقی محلی معمولا به شکل سنتی آن در یک اقلیم و ناحیه جغرافیایی باقی می‌ماند و در همان ناحیه کاربرد خود را پیدا می‌کند. بسیاری از موسیقی‌های محلی نیز با غلبه موسیقی‌های بین المللی و بخصوص پاپ عملا مثل زبان‌های محلی تاب مقاومت نمی‌آورند و به‌تدریج می‌میرند.

موسیقی پاپ چیست؟

موسیقی پاپ گونه‌ای از موسیقی مورد پسند عمومی است، که به صورت کالای تجارتی عرضه می‌شود و توسط رسانه‌ها یا در جمع‌های بزرگ اجرا می‌شود. به‌رغم اینکه پیش از رادیو و تلویزیون موسیقی پاپ آغاز شده بود، اما تا زمانی که رسانه‌ها جان نگرفتند، معنای موسیقی عامه پسند را نمی‌شد پاپ گذاشت.

است جزئی از یک ملت باشند) می‌شود، گاهی هم موسیقی ملل شامل موسیقی گذشته ملتی از میان رفته ارزیابی می‌شود. البته اغلب این دو یگانه فرض می‌شود، اما به هر حال ویژگی موسیقی ملل اعم از موسیقی محلی است. ضمن اینکه موسیقی محلی اغلب موسیقی کوچروها بوده، اما موسیقی ملل شامل یکجانشینان هم شده است.

در حقیقت حد فاصل میان موسیقی پاپ می‌بایست با موسیقی کلاسیک و فولکلور مشخص شود، زیرا اگرچه موسیقی آئینی و دینی و مرثیه انواع مهمی از موسیقی رایج در جهان هستند، اما این انواع موسیقی بیش از آنکه برای مخاطبان عمومی اجرا شوند، به مخاطبان محلی یا پیروان یک آئین محدود می‌شدند؛ جز موسیقی بلوز که توانست مخاطبان بسیاری را جلب کند.

از این نکته نمی‌توان گذشت که موسیقی کلاسیک، و در بسیاری کشورها موسیقی ملی یا در آسیای میانه «موسیقی مقامی»[۱۲]، به دلیل توانایی فنی و غنای آن، توسط موسیقی راک و موسیقی پاپ نیز به خدمت گرفته و انواع ساده شده و قابل مصرف عمومی آن به پاپ و راک هم وارد شد. استفاده گروه‌هایی مانند «کوئین»[۱۳] و پینک فلوید از موسیقی کلاسیک، در ترکیب آن با راک، نشان داد که این نوع موسیقی نیز برای

۱۲ . موسیقی مقامی یا مقام نوعی از موسیقی سنتی است که در منطقه خاورمیانه و آسیای مرکزی رواج دارد. موسیقی مقام را می‌توان به چهار دسته اصلی شامل موسیقی مقامی ایرانی، مقام عراقی، مقام ترکی و موسیقی مقام آذربایجانی تقسیم کرد.

۱۳ . فردی مرکوری (کوئین) در می ۱۹۸۳ برای اجرای اثری از نیکولا وردی به نام بالماسکه با خانه اپرای سلطنتی همکاری کرد. او در کار موسیقی راک از مونتسرا کاباله، خواننده بزرگ اپرای اسپانیا، استفاده کرد. راجر واترز نیز «سااپرا» (چنین خواهد بود) را در قالب چیزی میان راک و اپرا در سال ۱۹۹۷ نوشت و بالاخره از موسیقی اپرایی برای بیان انقلاب فرانسه و به قول خودش چیزی مهم‌تر از یک انقلاب استفاده کرد. بسیاری دیوار پینک فلوید را نیز دارای ساختار اپرایی می‌دانند.

عمـوم می‌توانـد مصـرف شـود.

ویژگی‌های عمومی موسیقی پاپ چیست؟

بـه طـور کلـی واژه «پـاپ»[۱۴] در هـر جـا بـه معنـای مردم‌پسـند یـا بـا کمـی تسـامح عامه‌پسـند اسـت. اگـر گسـتره مخاطبـان را لحـاظ کنیـم کـه بـه دلیـل تغییـرات رسـانه‌ای و فرهنگـی بـه وجـود آمـده اسـت، آنـگاه موسـیقی عامه‌پسـند شـامل انـواع موسـیقی خواهـد شـد کـه جـز موسـیقی نخبـه پسـند یـا محلـی اسـت، یعنـی موسـیقی کـه بـه دلیـل فرهنـگ قومـی، یـا بـه دلیـل نخبگـی مخاطـب اسـتفاده نمی‌شـود، پـس بـا ایـن تعریـف موسـیقی راک، پـاپ، کانتـری، رپ[۱۵] و هیـپ هـاپ[۱۶]، متـال[۱۷] و نیـز جـاز و موسـیقی مردم‌پسـند قـرار می‌گیـرد. بـا ایـن شـکل هـر گاه مـردم در قالـب جامعـه شـهری و زندگـی صنعتـی تعریـف شـوند، بـا ایـن انـواع موسـیقی مواجـه می‌شـوند. موسـیقی پـاپ بـا ویژگی‌هـای گفتـه شـده از مشـخصات زیـر برخـوردار اسـت:

---

۱۴. Pop

۱۵. Rap

۱۶. Hip Hop

۱۷. Metal

اول: کیفیت و شکل موسیقی توسط مخاطب تعیین می‌شود. یعنی سلیقه و انتخاب تولید کننده یا تولیدکنندگان در سیطره تمایل مخاطب قرار می‌گیرد و این مخاطب است که تعیین می‌کند چه نوع موسیقی را باید گوش دهد. این تمایل در قالب میزان فروش موسیقی، میزان پخش موسیقی از رسانه و میزان استقبال از کنسرت‌های موسیقی پاپ قرار می‌گیرد. بسیاری از تولید کنندگان پاپ ممکن است اصلا سلیقه‌ای متفاوت با مخاطب داشته باشند، اما محصول نهایی باید مورد پسند مخاطب باشد.

دوم: موسیقی پاپ اگر چه جنبه خلاقیت و هنرمندی مثل سایر انواع موسیقی در آن وجود دارد، اما اغلب به دلیل اینکه بازار تعیین کننده کیفیت و چگونگی آن است، در قالب «صنعت» موسیقی جای می‌گیرد. از همین رو ممکن است موسیقی پاپ محبوب کپی از کار خود خواننده باشد، یا ایجاد یک موج استقبال باعث شود که به دلیل پذیرش یک ترانه توسط بازار صدها ترانه در آن فرم ساخته شود. بنابر این موسیقی پاپ در این نگاه نوعی کالای تجارتی است که در پی بازار است. از نظر تولید نیز شیوه تولید موسیقی پاپ به شکلی صنعتی است. در بسیاری موارد، عوامل مختلف موسیقی پاپ ارتباطی با هم ندارند، بسیاری از قطعه‌های موسیقی به دلیل ارزان بودن تولید

در یک کشور خاص در آنجا تولید می‌شود، تولید شعر، ملودی و ریتم، نواختن ساز، ضبط آن، بسته بندی کالا، نحوه عرضه در کنسرت‌ها، استفاده از کنسرت به عنوان محل تفریح یا غذاخوردن، فروش کالاهای تجارتی مربوط به یک گروه موسیقی یا یک فرد، همه و همه تحت اقتصاد صنعتی قرار می‌گیرد. به همین ترتیب است که موسیقی پاپ، مثلا اگر در کشوری مثل اسپانیا موفق شود، بلافاصله توسط خواننده پاپ عرب در پاریس، ترجمه آن توسط خواننده ترک، در هند، ایران، عراق و بسیاری کشورها خوانده می‌شود. در چنین حالتی موسیقی مثل یک کالای وارداتی براساس مهندسی معکوس[۱۸] تولید می‌شود.

سوم: پدیده «شهرت» و «ستاره‌سازی» از ویژگی‌های تجارتی موسیقی پاپ است. بر خلاف تولید کنندگان موسیقی راک یا کلاسیک یا بلوز یا کانتری یا محلی، که ممکن است در سن

۱۸ . مهندسی معکوس شیوه‌ای است در تقلید و سرقت علمی که در آن سارقان علمی بعد از به دست آوردن یک نمونه از محصول می‌کوشند از روی اثر ساخته شده، شیوه تولید آن را بفهمند و آن را کپی کنند. مهندسی معکوس در کشورهایی رایج است که برخورد مسوولانه با حقوق مولف ندارند. این شیوه با سرقت علمی در دوره جنگ سرد و جاسوسی صنعتی آغاز شد. در حوزه مسائل هنری هندی‌ها در درجه اول و بعد ایرانی‌ها و عرب‌ها و ترک‌ها در مهندسی معکوس آثار پاپ توانایی فراوانی دارند. بسیاری از ترانه‌های معروف موسیقی پاپ دهه ۱۹۷۰ از همین طریق به زبان‌های مختلف خوانده شده است.

۲۰ سالگی موفق شوند، در سن ۴۰ سالگی به اوج خود برسند و تا سن ۶۰ سالگی نیز طرفداران بسیاری داشته باشند، در موسیقی پاپ، عمر موسیقی کوتاه است. یک گروه موسیقی راک انگلیسی موفق ممکن است به مدت ۳۰ سال با ده تا ۳۰ میلیون شنونده مواجه باشد. با پیر شدن گروه شمار طرفدارانش از ۳۰ میلیون به ده میلیون می‌رسد (مثلا برای بیتل‌ها، رولینک استونز یا کوئین) اما همیشه شمار بسیاری طرفدار باقی می‌ماند. اما خواننده و گروه پاپ در سال اول به سه میلیون، سال دوم به ۳۰ میلیون و سال سوم به ۲۰۰ میلیون و حتی شمار بیشتری مخاطب دست می‌یابد اما همین فرد یا گروه پس از ده سال شمار مخاطبانش با پیر شدن جوانان طرفدار، به سوی موسیقی‌های دیگر پاپ می‌روند و این گروه را فراموش می‌کنند و بعد از ده سال خواننده پاپ که زمانی بسیار محبوب بود، از معدود طرفدارانی برخوردار خواهد بود. به عبارت دیگر موسیقی پاپ بیش از آنکه به جنس موسیقی و رابطه مخاطب مربوط باشد، به عوامل حاشیه‌ای تبلیغات مربوط است.

چهار: موسیقی پاپ موسیقی عامه پسند است، در واقع این موسیقی می‌کوشد بیشترین سلیقه عمومی را در نظر بگیرد. به همین دلیل در ترانه‌ها و ریتم و نحوه عرضه نه جنبه‌های

تالیفی مهم است و نه جنبه‌های محتوایی، گاه موسیقی محلی به کار آمده در یک ترانه پاپ آن قدر تغییر می‌کند که برای مخاطبان در همه مناطق جهان جذاب شود، حتی اگر از ماهیت و شکل اصلی خود تهی شود. حتی موسیقی ملی نیز همین شکل را می‌یابد. موسیقی عامه پسند از محتوای زیبایی‌شناسی هنری تهی می‌شود و معیارهای آن به بیرون موسیقی و سلیقه مخاطب در هر زمانی تبدیل می‌شود. ممکن است در یک زمان موسیقی عاشقانه، یا موسیقی اعتراض، یا موسیقی رقص، یا موسیقی با مضامین اجتماعی مد شده باشد، حتی ممکن است خواننده پاپ با چهره‌ای مذهبی ظاهر شود. اما به هر حال این نوع موسیقی به دلیل کیفیت و ماهیتش کالایی تجارتی و فاقد ارزش‌های هنری است.

پنج: موسیقی پاپ برای تفریح و سرگرمی است، برخلاف موسیقی راک که آرمانی، فکری، اندیشه‌ای و رویکردی را نشانه می‌کند. ترانه «تصور کن»[19] از جان لنون[20] یا ترانه «خشتی دیگر

۱۹ . «تصور کن» یا «خیال کن» (Imagine) که توسط جان لنون و صدها خواننده راک در دوره جنبش حقوق مدنی خوانده شد، از معدود ترانه‌های واقعا چپ راک و چیزی در حد سرود انترناسیونال موسیقی راک است.

۲۰ . John Lennon

در دیوار»[۲۱] بی‌گمان در حد یک سرود انترناسیونال[۲۲] حاوی آرمان و فکر و نظر است. موسیقی راک منتقد اجتماعی است، اما موسیقی پاپ در محدوده سلیقه اجتماعی حرکت می‌کند و از آن جلوتر نمی‌رود. موسیقی راک اغلب نوعی موسیقی تالیفی است و گروه یا فرد نظرات، رویکردها، گرایش اجتماعی و فکری، حتی شیوه ساز زدن یا نحوه مواجهه‌اش را با مخاطب تعریف می‌کند، در حالی که در موسیقی راک چنین اتفاقی رخ نمی‌دهد. در کنسرت راک ترانه‌ها براساس یک روال و منطق که مورد توجه مصنف راک است تنظیم شده و به ترتیب ارائه می‌شود، اما در کنسرت پاپ افراد برحسب دلخواه می‌توانند یک موسیقی را طلب کنند و آن را بخواهند.

شش: موسیقی پاپ از کالاهای جامعه سرمایه داری است که بر مخاطب از طریق تبلیغات تحمیل می‌شود. چه دوستش داشته باشید و چه دوستش نداشته باشید. از تلویزیون و رادیو به گوش می‌رسد، ستاره‌اش روی جلد همه مجله‌ها ظاهر می‌شود، پوسترش در همه جای شهر و خیابان مقابل چشم است. در اینترنت با اولین کلمه صدها تصویر از خواننده پاپ مقابل چشم قرار می‌گیرد، در حالی که موسیقی راک یا کلاسیک را

۲۱. Another Brick in the Wall

۲۲. International Song

باید جست‌وجو کرد و به دنبالش رفت.

هفت: موسیقی پاپ حاصل‌جمع عمومی شدن رسانه، تجارت تفریحات و گسترش صنعت موسیقی است، در حالی که موسیقی راک حاصل مجموعه‌ای از جنبش‌های اجتماعی در دهه ۱۹۶۰[۲۳] است که با هدف توسعه آزادی فردی، توجه به حقوق مدنی، جنبش‌های ضدجنگ، جنبش حقوق زنان و جنبش‌های دانشجویی آغاز شد. موسیقی راک در بسیاری از زمینه های اجتماعی و سیاسی زمانه ما نقش و تاثیر دارد و از همین روست که افرادی مانند راجر واترز ، «باب گلداف»[۲۴]، جون بائز و «بونو»[۲۵] از روشنفکران و اندیشمندان زمانه ما هستند که در سازماندهی جنبش‌های اجتماعی نقش دارند، اما خوانندگان

۲۳ . جنبش‌های اجتماعی یا جنبش‌های حقوق مدنی از دهه ۱۹۶۰ علیه نابرابری حقوق نژادی میان سیاهان و سفیدپوستان در آمریکا آغاز شد، با ورود دانشجویان دانشگاه برکلی در نیمه اول همان دهه اوج و جنبش‌های زنان و جنبش کارگری را نیز در بر گرفت. این جنبش سپس به اروپا کشیده شد و در آلمان به خشونت کشیده شد و در می سال ۱۹۶۸ در پاریس به اوج خود رسید. همراه با این جنبش که توسط دانشجویان و جوانان پیش می‌رفت، خوانندگان و نوازندگان موسیقی راک نیز نقش مهمی داشتند. با تصمیم آمریکا برای حمله به ویتنام جنبش ضد جنگ نیز به این جنبش‌ها افزوده شد. بسیاری موسیقی راک را زبان جنبش‌های حقوق مدنی می‌دانند.

۲۴ . Bob Geldoff

۲۵ . Bono

پاپ مانند لیدی گاگا[۲۶]، جانت «جکسون»[۲۷] و «ماریا کری»[۲۸]، آدم‌هایی هستند که بیرون از صحنه نمایش وجود ندارند؛ بدن و صدایشان آغاز و پایان آنهاست.

هشت: موسیقی پاپ به دلیل اینکه در محدوده تفریح و سرگرمی قرار می‌گیرد، لذا با حواشی بسیاری همراه است. نحوه لباس پوشیدن، ستاره به عنوان «سلبریتی»[۲۹]، بازی‌های تجارتی درباره زندگی خصوصی، تجارت و فروش کالاهای حاشیه ای و اصولا حواشی زندگی خواننده و موسیقی پاپ گاه از اصل آن موسیقی مهم‌تر است. اینکه فلان خواننده پاپ چگونه می‌رقصد، یا همجنسگراست، یا با هلی کوپتر وارد صحنه می‌شود، یا تازه از فلان مرد جدا شده، یا در حال مستی لباس زیرش را درآورده، همه و همه اگر مهم‌تر از موسیقی آن خواننده پاپ نباشند، در همان حد اهمیت دارد. حتی مخاطب پاپ هم موسیقی پاپ را الزاما با گوش نمی‌شنود. در بسیاری از کنسرت‌های پاپ صدای

---

۲۶ . Lady Gaga

۲۷ . Janet Jackson

۲۸ . Mariah Carey

۲۹ . سلبریتی (Celebrity) یا چهره مشهور یا ستاره از پدیده‌های هنر مدرن یا در حقیقت بخش زرد آن است. جایی که چهره‌ای اعم از بازیگر سینما یا خواننده پاپ تبدیل به الگوی پوشیدن و نوشیدن و سخن گفتن و رفتار کردن و آرایش می‌شود. در حقیقت ستاره‌سازی بخشی از تبدیل هنرمند به کالای صنعتی است که موسیقی پاپ بسیار به آن وابسته است.

خواننده همراه با مشروبات الکلی، مواد مخدر، رقص و نمایش رقص روی صحنه کامل می‌شود. صدای بسیاری از خوانندگان پاپ را مردم با باسن‌شان می‌شنود و با آن می‌رقصند، در حالی که اغلب گونه‌های دیگر موسیقی راک یا کلاسیک یا محلی نیازمند توجه به موسیقی است.

موسیقی پاپ وارد زندگی مردم می‌شود

مشخصه موسیقی پاپ یک عنصر ریتمیک سنگین در زیر است که معمولا توسط دستگاه‌های الکترونیک تقویت‌کننده صدا یا آمپلی فایر اجرا می‌شود و ملودی اصلی بر این ریتم غالب است. در حقیقت این صدای تقویت شده است که امکان ارتباط با مخاطب وسیع را چه برای ضبط موسیقی و چه اجرای زنده فراهم می‌کند. به همین دلیل است که موسیقی پاپ می‌کوشد تا از طریق ارائه یک صدای مناسب، ترانه‌ای عرضه شود که طنین خوبی برای شنیدن داشته باشد و مدت زمان مناسب برای شنیده شدن و رقصیدن. از همین رو اغلب ترانه‌های محبوب، اعم از ترانه‌های شاعران بزرگ، ترانه‌های شاعران روز، سرودهای محلی، و ترانه‌های کوچه بازاری به عنوان اشعار موسیقی پاپ انتخاب می‌شود.

شاید یکی از ویژگی‌های ترانه‌های پاپ این است که یک مخاطب موسیقی حتی اگر دلبسته و عاشق آن ترانه پاپ هم نباشد، صدها هزار بار در طول زندگی آن ترانه را زیر لب تکرار می‌کند. برای مثال به این فکر کنید که تا به حال چند بار ترانه «زندونی» داریوش یا «همسفر» گوگوش یا «مرا ببوس» گل نراقی را زیر لب خوانده اید؟ معمولا ترانه‌های پاپ در یک فاصله زمانی سه تا پنج دقیقه اجرا می‌شود، در حالی که زمان اجرای یک آواز سنتی ممکن است نیم ساعت، یا اجرای یک موسیقی راک ده تا پانزده دقیقه طول بکشد. شاید موسیقی پاپ محبوب‌ترین موسیقی برای یوتیوب، شبکه‌های تلویزیونی و رادیویی است. این موسیقی‌ها سهل‌الوصول است و به راحتی فهم می‌شود، راحت به ذهن سپرده می‌شود و از ۱۲ ساله‌ها تا ۶۰ ساله‌ها را به خود جلب می‌کند.

برخلاف موسیقی سنتی عامیانه یا سنتی مقامی که از طریق استادان شناخته شده و معمولا حرفه‌ای که خود شاگردان استادان پیشین بودند، سینه به سینه منتقل می‌شد، موسیقی پاپ نه با استادان شکل گرفت و نه به گونه‌ای مبتنی بر دانش مدرسه‌ای ماند. در حقیقت پیدایش یک ستاره یکباره توفانی ایجاد می‌کرد و انگار همه جهان از آغاز خلق می‌شد. در دهه

۱۹۵۰ موسیقی عامه پسند به معنای سبک‌های پیوسته در حال دگرگونی شامل موسیقی الکترونیکی که از آمپلی فایر برای تقویت صدا استفاده می کرد، تا موسیقی راک اند رول رقصیدن و قر دادن را در بر می گرفت.

آمپلی فایر و میکروفون، دو مقدمه برای موسیقی پاپ

آمپلی فایر، سازهای الکترونیک و سپس «پدال واوا»[۳۰] در گیتار الکترونیک تاثیر مهمی در گسترش و عمومی شدن موسیقی پاپ داشتند. اجرا در مکان بزرگ به عنوان یکی از راه‌های ارتباط میان موسیقی پاپ به طی فاصله میان سازها و حنجره گروه موسیقی و گوش مخاطب نیاز داشت. فاصله‌ای که معمولا باید با آموزش آواز، محدود کردن فضا و فریاد کشیدن برطرف می‌شد؛ آمپلی فایر یکی از بزرگترین مشکلات را حل کرد. اما از سوی دیگر اگر نظریه «امتداد» «مارشال مک لوهان»[۳۱] را بپذیریم که تکنولوژی امتداد بدن انسان است و به قول او دوربین و تلویزیون امتداد چشم انسان است، لاجرم باید بپذیریم که میکروفون امتداد حنجره انسان است. انسانی که

۳۰ . Wah Wah Pedal

۳۱ . نظریه امتداد مارشال مک لوهان (Herbert Marshall McLuhan) معتقد است که تکنولوژی امتداد بدن انسان است، مثلا ماشین امتداد پای انسان است.

سال‌ها در مدارس مختلف آواز خوانی آموخت که چگونه صدایش را چنان قدرت بدهد که به گوش جمعی بزرگ برساند، وقتی میکروفون ساخته شد و در موسیقی به کار گرفته شد، صدای هر خواننده پاپی بدون مشکل در فضای بزرگ به گوش مخاطبانش می‌رسد. موسیقی پاپ به دنبال موسیقی بلوز سیاهپوستان ایالت‌های جنوبی آمریکا هواداران بسیار پیدا کرد و دنیای تازه‌ای یافت.

الویس پریسلی، اولین ستاره واقعی پاپ جهان

در دهه ۱۹۵۰ ستاره‌های موسیقی مردم پسند مانند «فرانک سیناترا»[۳۲] و «بابی دارین»[۳۳] مورد توجه بودند. همه آنها به‌تدریج زیر سیطره غولی که همه آمریکا را تسخیر می‌کرد، یعنی الویس پریسلی گرفتار شدند. الویس پریسلی به معنای واقعی اولین ستاره موسیقی پاپ جهان است. راک اند رول که با او و برخی دیگر محبوبیتی فراوان یافته بود، به صورت آمیخته‌ای از ریتم و بلوز سیاهپوستان با موسیقی کانتری و آهنگ‌های عاشقانه همه‌گیر شد.

۳۲. Frank Sinatra .

۳۳. Bobby Darin .

موسیقی راک و بیتل‌ها

اگر چه پشتوانه‌های اصلی موسیقی راک برخاسته از بلوز سیاهان، موسیقی کانتری، جاز، راک اند رول و دیگر موسیقی‌هایی بودند که از ایالات متحده آمریکا و بخصوص مناطق سیاهپوست‌نشین آن مانند ممفیس برخاسته بود، اما راک انگلیسی از دهه ۱۹۶۰ توانست قدرتی بی‌نظیر به دست بیاورد و تبدیل به یک اتفاق بزرگ در موسیقی شود. راک انگلیسی اولین بار به دست بیتل‌ها و گروه رولینگ استونز و چند گروه پنج شش نفره دیگر ایجاد شد. زمانی که اولین آلبوم بیتل‌ها ضبط شد، یعنی در سال ۱۹۶۲، جان لنون ۲۲ ساله، پل مک کارتنی ۲۰ ساله، «جورج هریسون»[۳۴] ۱۹ ساله و «رینگو استار»[۳۵] ۲۲ ساله بود. آنها به‌سرعت موسیقی جهان را تسخیر کردند و گونه‌ای از موسیقی را بنیان گذاشتند که امروز به نام راک می‌شناسیم. بیتل‌ها با توانایی‌ها و رشد قابل توجه موسیقایی خود توانست موسیقی پاپ را به موسیقی سراسر خلاقیت تبدیل کند.

در همان حال «باب دیلن»[۳۶] و دیگر سازندگان موسیقی آمریکایی مشغول رشد بخشیدن به موسیقی راک عامیانه و تلفیق تصنیف

۳۴. George Harrison .

۳۵. Ringo Starr .

۳۶. Bob Dylan .

سنتی آمریکایی با شکل و نظم و ریتم‌ها و شیوه‌های راک در تنظیم آهنگ بودند. در اواسط دهه ۱۹۶۰ موسیقیدانان جوان به جست‌وجوی توانایی‌های موسیقی راک در طرح مضامین اجتماعی و سیاسی پرداختند. همزمان با این وضعیت، یعنی در آغاز دهه ۱۹۶۰ جنبش دانشجویی از آلمان و برکلی و سانفرانسیسکو آغاز شده بود و جنبش حقوق مدنی سیاهان و جنبش ضدجنگ در حال گسترش بود. جنبشی که در ۱۹۶۸ در پاریس باشکوه‌ترین اثر را بر زندگی جامعه و جوانان گذاشت. گروه‌هایی مانند رولینگ استونز، «دُرز»[۳۷] و دیگران شعرهای تخیلی را به شیوه‌ای بی‌سابقه با هنر تنظیم موسیقی آمیختند و شیوه نواختن قطعات طولانی بدیهه سازی تک‌نفره در متن موسیقی راک را ایجاد کردند. آوازخوانان قدرتمندی مانند جانیس جوپلین و گیتاریست‌هایی مانند جیمی هندریکس در مضامین سنتی ریتم و بلوز انقلاب بزرگی ایجاد کردند.

آنچه به عنوان موسیقی راک شناخته شد و با گروه‌هایی که گفتم وارد عرصه موسیقی شد، ویژگی‌هایی داشت که آنان را از گروه‌های پاپ جدا می‌کند. اگر موسیقی پاپ صرفا سرگرم‌کننده بود، موسیقی راک تالیفی بود. بر اغلب ترانه‌ها، اشعار، شیوه‌های اجرا و آلبوم‌های گروه‌های راک می‌توان اثر

۳۷. The Doors

انگشت سازندگان آنها را دید. در موسیقی راک سازنده موسیقی در پی سلیقه عمومی و پاسخ دادن به سلیقه عمومی نبود، بلکه سلیقه عمومی را به دنبال خودش می‌کشید. اگر ستاره‌های موسیقی پاپ ستاره‌هایی بودند که شکل لباس پوشیدن و آرایش کردن مخاطب را تعیین می‌کردند، گروه‌های راک بر مخاطب تاثیر فکری می‌گذاشتند. موسیقی راک در پی طرح مضامین و موضوعات اجتماعی بود. این گروه‌ها کنسرت‌های عظیمی برای حمایت از جنبش‌های انسانی و اجتماعی و سیاسی برگزار می‌کردند. اگر چه موسیقی راک در ابتدای حضورش بخصوص با بیتل‌ها تبدیل به پرفروش‌ترین و پر مخاطب‌ترین گروه موسیقی تاریخ شد، اما گروه‌های راک از موسیقی به عنوان کالای تجارتی استفاده نمی‌کردند. موسیقی راک علاوه بر این ویژگی‌های محتوایی از عناصری بنیادین در شکل موسیقی برخوردار بود. داشتن یک یا چند آوازخوان، تعدادی گیتار به‌شدت تقویت شده (شامل باس ریتم[۳۸] و لید گیتار)،[۳۹] درامز، نت‌های کلیدی و گونه‌ای پشت ضربی[۴۰] کوبنده، آوازهای عاطفی و نواهای به‌شدت تقویت شده گیتار. راک

۳۸. Bass Guitar Rythm .
۳۹. Lead Guitar .
۴۰. Back Beat .

در ابتدا سبکی ساده بود که بیشتر بر ریتم‌های رقص تاکید داشت و به بیان خواهش‌های جوانان می‌پرداخت. اما کم کم از هر نظر جدی گرفته شد.

با استعدادترین نمایندگان راک توجه منتقدان جدی موسیقی را به خود جلب کرد. در سال ۱۹۶۳ گروه بیتل‌ها موسیقی پاپ را دگرگون کرد. محبوبیت بیتل‌ها به حدی رسید که پنج ترانه پرفروش بالای جدول متعلق به بیتل‌ها بود. سایمون و «گارفانکل»[۴۱]، باب دیلن و گروه «بردز»[۴۲] هم به سوی موسیقی راک آمدند. از سال ۱۹۶۶ پس از یک دوره طلایی سفرهای رویایی بیتل‌ها آنها تصمیم گرفتند به کار استودیویی روی بیاورند. حاصل این فعالیت آلبوم به یادماندنی گروهبان پیرز[۴۳] بود که در سال ۱۹۶۷ منتشر شد. در همان روزها بخش اعظم اروپا و آمریکا درگیر اعتراضات گسترده بود. جنبش مبارزه با تبعیض نژادی به رهبری «مارتین لوتر کینگ»[۴۴] که موجب ترور وی و کندی با فاصله‌ای کم شد، جنگ ویتنام که جوانان معترض را به خیابان کشید و کنسرتی با حضور هزاران نفر

۴۱. Simon and Garfunkel

۴۲. The Birds

۴۳. آلبوم گروهبان پیرز (Sergeant Pepers) از آلبوم‌های به یادماندنی و مطرح اولیه بیتل‌ها است.

۴۴. Martin Luther King

در نزدیکی محل اعزام جوانان به ویتنام تشکیل شد و جنبش هیپی‌ها[۴۵] که تبدیل به حرکتی جهانی علیه مصرف گرایی سرمایه داری و آرمان‌های بشری بود، در زمانی اتفاق می‌افتاد که بیتل‌ها از یک‌سو و خوانندگان دیگری مثل جون بائز و باب دیلن ترانه‌خوان جنبش‌های اعتراضی بودند.

موسیقی راک، همزمان با جنبش دانشجویی

یک سال پس از انتشار بهترین آلبوم بیتل‌ها در می ۱۹۶۸ پاریس درگیر بزرگ‌ترین جنبش دانشجویی تاریخ شد. نسل جوان آن سال‌ها، از یک‌سو به موسیقی معترض راک گوش می‌داد، از سویی با زندگی هیپی‌ها پیوند خورده بود و در جنبش‌های حقوق مدنی و ضد جنگ برای صلح و آزادی می‌کوشید و از سوی دیگر روزنامه می‌خواند، فیلم می‌دید و در حال تغییر جهان بود؛ موسیقی راک موسیقی متن این تغییر بود. با پایان دهه ۱۹۶۰ و آغاز دهه ۱۹۷۰ شمار گروه‌های موسیقی راک انگلیسی و آمریکایی به اوج خود رسیده بود.

۴۵ . جنبش هیپی‌ها (Hippie) جنبشی بود علیه سرمایه‌داری که از سانفرانسیسکو آغاز شد و به همه جهان گسترش یافت. پیروان این جنبش علیه سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی موضع می‌گرفتند و ظهور و بروز آن همزمان با جنبش حقوق مدنی و رشد موسیقی راک در جهان بود. این جنبش متاثر از اندیشه‌های چپ بود و به شرق و اندیشه های شرقی و هندی گرایش داشت.

پینک فلوید از ۱۹۶۵ موسیقی تازه‌ای را آغاز کرده بود که در آغاز ۱۹۷۰ به اوج خودش رسید. در این دهه بیتل‌ها به عنوان پرفروش‌ترین، محبوب‌ترین و خلاق‌ترین گروه موسیقی قرن، به دلیل ناسازگاری پل مک کارتنی با سایر اعضای گروه از میان رفت و اعضای گروه به طور انفرادی به کارشان ادامه دادند. در سال‌های آغازین دهه ۱۹۷۰ موسیقی پاپ، دوباره همه جدول‌های فروش موسیقی را به چنگ آورد. در این میان برخی همچون «راد استوارت»[۴۶]، «استیلی دن»[۴۷] و «فلیت وود مک»[۴۸]، گرایش بیشتری به راک داشتند. موسیقی راک هم با پیدایش گروه‌هایی چون پینک فلوید، کوییین و لد زپلین، در این دوره به پیشرفت بزرگی دست یافت. با پینک فلوید، موسیقی راک عصر جدیدی را آغاز کرد. از سال ۱۹۷۴ که آلبوم بی‌نظیر روی تاریک ماه[۴۹] منتشر شد تا سال ۱۹۷۹ که آلبوم کم‌نظیر و شاید بهترین اثر تاریخ موسیقی راک به نام دیوار توسط راجر واترز ساخته شد، چند گروه موسیقی راک با قدرت فراوان جریان موسیقی راک را در حالی پیش می‌بردند که موسیقی پاپ نیز مخاطبانی فراوان و پرشمار داشت.

۴۶. Rod Stewart .
۴۷. Steely Dan .
۴۸. Fleetwood Mc .
۴۹. Dark Side of the Moon .

دهه ۱۹۸۰، بحران سیاسی، تعمیق راک، افتضاح پاپ

در دهه ۱۹۸۰ همه چیز در جهان رو به انحطاط رفت و گرفتار بحران‌های بزرگ شد. از نظر سیاسی روی کار آمدن جیمی کارتر و دموکرات‌ها در آمریکا، موضوع حقوق بشر را به میان کشید. اعراب و اسرائیل که سال‌ها در حال جنگ بودند، به سوی صلح رفتند. اما در همه جای جهان اردوگاه چپ با حمایت از جنبش‌های محلی تنش را به همه جهان کشیده بود. در اروپا جنبش‌های تروریستی فعال بودند، از بریگاد سرخ تا جنبش باسک، از «س س س»[۵۰] بلژیک تا «اکسیون دیرکت»[۵۱]، از ایرلند تا بادرماینهوف تا راه درخشان و جنبش‌های چپ دیگر تلاطم را ایجاد می‌کردند. در یمن که به یک کشور هوادار آمریکا و هوادار شوروی تبدیل شده بود، فرستاده ویژه رئیس جمهور چپ‌گرا به دفتر رئیس جمهور راست‌گرا رفت تا برایش پیامی ببرد و در همان‌جا او را کشت[۵۲]. در آفریقا که روند

---

۵۰ . گروه (CCC as Cellules Communistes Combattantes) یک گروه مسلحانه بلژیکی بود، از هسته‌های مبارزه کمونیستی علیه منافع سرمایه‌داری که دست به اقدامات مسلحانه می‌زدند.

۵۱ . Action Directe

۵۲ . به نوشته روزنامه کیهان مورخ ۱۱ تیر ۱۳۵۷ احمد محمد الشنجی، سفیر یمن شمالی در تهران، طی گفت‌وگویی با کیهان گفت: «سالم ربیع رئیس جمهور یمن جنوبی در یک تماس تلفنی با «الغشمی» رئیس جمهور یمن شمالی به او گفت که نماینده‌ای از جانب خود به صنعا اعزام

استقلال از دهه ۱۹۶۰ آغاز شده بود، تقریبا همه جا جنگ بود و در خاورمیانه دولت‌های حامی شوروی در مقابل دولت‌های حامی آمریکا صف‌آرایی می‌کردند. وجود بیش از ۱۹۰ نقطه بحرانی در اواخر دهه هفتاد نشان دهنده عمق بحران در جهان بود. انقلاب ایران در سال ۱۹۷۹ با رهبری آیت الله خمینی پیروز شد. صدام حسین معاون رئیس جمهور عراق با کودتا قدرت را در اختیار گرفت. در افغانستان یک انقلاب کمونیستی پیروز شد. در ترکیه بزرگ‌ترین جنبش اسلام‌گرای کشور به رهبری نجم الدین آرباکان[۵۳] توسط نظامیان سرکوب شد و رژیم برای

داشته است و از وی خواست فرستاده‌اش را بپذیرد. نماینده علی ربیع پس از ورود به دفتر الغشمی گفت که حامل نامه‌ای از سوی سالم ربیع است، ولی بمجرد اینکه در کیف خود را گشود، انفجار شدیدی روی داد که باعث کشته شدن رئیس جمهور یمن شمالی و فرستاده یمن جنوبی شد.» به عبارت دیگر فرستاده رسمی رئیس جمهور یمن جنوبی کمونیست که برای مذاکره ویژه و براساس درخواست تلفنی رئیس جمهور یمن جنوبی از رئیس جمهور یمن شمالی به آن کشور رفته بود، تروریست بود و او را کشت.

۵۳ . نجم الدین ارباکان، رهبر حزب سلامت، که همراه با سلیمان دمیرل و بولانت اجویت دولت را در دست داشت، با کودتای نظامیان به رهبری کنعان اورن برکنار شد. نظامیان می‌گفتند که تظاهرات عظیم قدس در ۶ سپتامبر در قونیه به رهبری نجم الدین آرباکان یک قیام مذهبی بوده است. تا قبل از کودتا در ترکیه درگیری میان راست‌ها و چپ‌ها شدید بود و به طور متوسط روزانه ۳۰ قتل سیاسی در این کشور رخ می‌داد. نجم الدین آربکان شب کودتا به ازمیر تبعید شد، ۲۳۰ هزار نفر محاکمه،۵۰ نفر اعدام، ۱۶ هزار نفر از حقوق شهروندی محروم و ۱۷۱ نفر زیر شکنجه کشته شدند، ۹۳۷ فیلم توقیف شد، برای ۴۰۰ روزنامه نگار ۴۰۰۰ سال زندان درخواست شد، ۳۱ روزنامه‌نگار زندانی و سه روزنامه‌نگار کشته شدند، ۱۶ نفر به علت اعتصاب غذا در زندان مردند، ۱۶ نفر هنگام فرار از زندان کشته شدند، ۱۶۶ نفر به طرزی مشکوک جان سپردند،

سال‌ها در دست دولت‌های نظامی ماند. در اردوگاه شرق بحرانی بزرگ آغاز شده بود. از دفتر سیاسی حزب کمونیست شوروی صدای پچ‌پچ تغییر می‌آمد و آمریکایی‌ها بعد از انقلاب ایران و شکست کارتر در انتخابات، نظامی‌گری را آغاز کردند.

سقوط هنر و نازل شدن آن در دهه ۱۹۸۰ به موسیقی محدود نمی‌شد؛ در سینمای آمریکا تلویزیون رقیب مهمی شده بود. بازار سینمای هالیوود با سینمای روشنفکرانه اروپا مانند سینمای روشنفکرانه ایتالیا با ده‌ها کارگردان مهم مثل فللینی، پازولینی، «لاتوادا»[۵۴]، «دِ سانتیس»[۵۵]، برتولوچی، «مارکو فرری»[۵۶]، «اتوره اسکولا»[۵۷]، روسولینی، سینمای آلمان با «هرتزوک»[۵۸]، «راینر وارنر فسبیندر»[۵۹]، «اشلندرف»[۶۰]، «ویم وندرس»[۶۱] و «مارگارت

---

۶۳ نفر در زندان دست به خودکشی زدند، تا ۳۰۰ روز هیچ روزنامه‌ای منتشر نشد، کنعان اورن رفراندومی برگزار کرد که هیچ کسی مطلقا حق تبلیغ علیه آن نداشت؛ او از آن تاریخ تا سال‌ها رئیس جمهور نظامی ترکیه باقی ماند.

۵۴. Alberto Lattuada

۵۵. De Santis

۵۶. Marco Ferreri

۵۷. Ettore Scola

۵۸. Werner Herzog

۵۹. Rainer werner Fassbinder

۶۰. Volker Schlondroff

۶۱. Wim Wenders

فون تروتا»[۶۲]، انگلیس با «ریچارد آتن بورو»[۶۳]، ریدلی اسکات، پیتر بروک، دیوید لین، کن راسل، کن لوچ، دیوید لین و استنلی کوبریک، سینمای قدرتمند فرانسه، با کارگردانانی مانند ژان لوک گودار، فرانسوا تروفو، کلود شابرول، روبر برسون، «هانری ورنوی»[۶۴]، «ژان ویگو»[۶۵]، «ساشا گیتری»[۶۶]، «کاستا- گاوراس»[۶۷]، «ژان کوکتو»[۶۸]، «رنه کلر»[۶۹]، «اریک رومر»[۷۰]، «ژان رنوارم[۷۱]، «آلن رنه»[۷۲]، «مارسل پانیول»[۷۳]، حتی سینمای ژاپن با غول‌هایی مانند کوروساوا، «یاساجیرو اوزو»[۷۴]، «میزوگوشی»[۷۵]، «اوشیما»[۷۶] سینمای اسپانیا با بونوئل یا حتی سینمای هند با

۶۲. Margarethe Von Trotta .
۶۳. Richard Attenborough .
۶۴. Henri Verneuial .
۶۵. Jean Vigo .
۶۶. Sasha Guitry .
۶۷. Costa- Gavras .
۶۸. Jean Cocteau .
۶۹. René Clair .
۷۰. Eric Rohmer .
۷۱. Jean Renoir .
۷۲. Alain Resnais .
۷۳. Mercel Pagnol .
۷۴. Yasajiro ozu .
۷۵. Kenji Mizoghushi .
۷۶. Nagisa Oshima .

کارگردان بزرگی مانند ساتیاجیت رای و شیام بنگال[۷۷]، سینمای اروپای شرقی با کارگردانانی مانند رومن پولانسکی، «یرژی اسکولیموفسکی»[۷۸] کریستف زانوسی و دهها کارگردان بزرگ دیگر اروپایی که فیلم‌های عالی اما با مخاطب محدود می‌ساخت، از یک سو و سینمای سرگرم کننده هنگ کنگ و فیلم‌های برهنه و کمدی ایتالیایی که مخاطب فراوان داشتند، از دست رفته بود.

تلویزیون سینما را از زندگی آمریکایی‌ها بیرون کرده بود و سریال‌های آمریکایی نه فقط در آمریکا بلکه در همه جهان نمایش داده می‌شدند. مردم جهان داشتند تلویزیون و تلویزیون رنگی را کشف می‌کردند. در سینمای آمریکا نیز مثل سیاست چپ‌های ضد جنگ فیلم‌های ضد جنگ می‌ساختند؛ فیلم‌هایی مانند شکارچی گوزن (مایکل چیمینو)[۷۹]، باز گشت به خانه (هال آشبی)[۸۰] و آپو کالیپس ناو (فورد کاپولا)[۸۱] بهترین فیلم‌های آمریکایی بودند. نقطه پایان بر این سینما با شکست اقتصادی فیلم آپوکالیپس ناو گذاشته شد.

۷۷ . Shyam Benegal

۷۸ . Yerzi Skolimowky

۷۹ . The Deer Hunter by Michael Cimino

۸۰ . Coming Home by Hall Ashby

۸۱ . Apocalypse Now by Francis Ford Coppola

ورود ویدئو و ماهواره و دگرگونی رسانه‌ای جهان

ویدئوی خانگی با آغاز دهه ۱۹۸۰ به بازار آمد. این پدیده باعث شد تا سرمایه خوابیده در انبارهای شرکت‌های بزرگ هالیوود تبدیل به سرمایه عظیمی برای فیلم‌های بزرگی شود که دیدن آنها از تلویزیون ممکن نبود. سینما به سوی صنعت و تروکاژهای[۸۲] عجیب و غریب تصویری پیش می‌رفت. اولین خون (رمبو)[۸۳] و فیلم‌های بزن بزن و جنگی جنگ‌طلبانه آمریکایی، سینمای پر از خشونت و فیلم‌های علمی تخیلی اسپیلبرگ و لوکاس[۸۴] سالن‌ها را تسخیر می‌کرد.

از سوی دیگر وضع موسیقی هم تغییر کرده بود؛ موسیقی پاپ دهه ۱۹۸۰ شاهد ظهور گروه‌های «پانک راک»[۸۵] بود

---

۸۲ حقه‌های تصویر، جلوه‌های تصویری

۸۳ . (First Blood (Rambo

۸۴ . George Lucas

۸۵ . پانک راک نام سبکی از موسیقی راک و جنبش ضد نظام حاکم است که در اواسط دهه ۱۹۷۰ متولد شد. پیش از این جنبش، پانک راک در فاصله سال‌های ۱۹۷۴ تا ۱۹۷۶ در ایالات متحده، بریتانیا و استرالیا رشد یافت. گروه‌هایی همچون رامونز در شهر نیویورک و سکس پیستولز و کلَش در لندن به عنوان پیشگامان یک جنبش جدید موسیقایی شناخته شدند. در سال ۱۹۷۷، پانک در سراسر دنیا در حال گسترش بود. گروه‌های پانک راک از افزونی مورد توجه جریان اصلی راک دهه ۱۹۷۰ اجتناب می‌کردند و موسیقی‌های سریع و سنگینی را می‌ساختند؛ عمدتاً با آهنگ‌هایی کوتاه، و اغلب متن‌های سیاسی یا پوچ‌گرا. پانک‌ها، سرکشی دوران جوانی را بیان می‌کردند و به وسیله سبک‌های پوشش متمایز، روش‌های فکری ضد استبدادی و شیوه

و گروه‌ها و خواننده‌های شاخص این دهه گروه «کالچر کلاب»[۸۶] و افرادی چون «فیل کالینز»[۸۷]، مایکل جکسون و مدونا بودند. چهره‌های عجیب و غریب، از «پرینس»[۸۸] گرفته تا بوی جورج[۸۹] و «ساندرا»[۹۰] چهره‌های محبوب جوانانی شدند که با لباس‌ها و مدل‌های رقص جدید این ستاره‌ها یکسره چهره‌ای عجیب و بی‌هویت به خود گرفته بودند. سکس به عنوان یکی از مایه‌های جذابیت و رقص و از مهم‌ترین بخش‌های موسیقی پاپ دو نام مهم یعنی مایکل جکسون و مدونا را به عنوان سلطان و ملکه پاپ بر بالاترین جایگاه موسیقی سطحی نشانده بود. اگر چه گروه‌های راک در همین دوره در حال

«کاری که دوست داری انجام بده» عرفی می‌شود. پانک راک، به‌سرعت، گرچه کوتاه، به پدیده فرهنگی عظیمی در بریتانیا تبدیل شد. اغلب پانک در صحنه‌های موضعی و محدود ریشه گرفت. با شروع دهه ۱۹۸۰، سبک‌های حتی سریع‌تر و خشن‌تر به مد غالب پانک راک تبدل شده‌بودند. موسیقی‌دان‌هایی که با پانک راک شناخته یا متاثر از آن پنداشته می‌شدند، طیف وسیعی از سایر تغییرات را دنبال کردند و موجب آغاز شدن جنبش آلترناتیو راک شدند. با آغاز سده جدید، گروه‌های موسیقی جدید پاپ پانک همچون گرین دی موجب شهرت گسترده این جنبش، پس از گذشت دهه‌هایی از آغاز آن شدند.

۸۶. Culture Club .

۸۷. Phil Collins .

۸۸. Prince .

۸۹. Boy George .

۹۰. Sandra .

تعمیق شدن بودند. بلک سابات، «دپچ مد»[۹۱]، «دوران دوران»[۹۲]، «پلیس»[۹۳]، کوئین و بسیاری گروه‌های دیگر بهترین و عمیق‌ترین آثار راک را عرضه می‌کردند.

اینترنت، بازگشت ستاره‌های راک

تجارت موسیقی با حضور اینترنت به‌کلی تغییر شکل داد. تقریبا بخش مهمی از موسیقی پاپ سطحی که از سوی شبکه‌های تلویزیونی به عامه تحمیل می‌شد قدرت کمتری یافت و انواع موسیقی عمیق‌تر و جدی‌تر مورد مصرف قرار گرفت. فروش آلبوم‌های موسیقی - از همه سبک‌های موسیقی - در سال ۲۰۰۵ افزایش یافت و خواننده/ترانه سرایان و گروه‌های راک نمودارهای فروش را به تسخیر خود درآوردند. هر چند این یک واقعیت است که دست کم در جهان نخست، اینترنت سبب شده است که هنرمندان عرصه موسیقی بیشتر از فروش آلبوم‌ها، روی درآمد اجراهای زنده حساب کنند. این روزها، گروه‌های راک و رپ از جایگاه ویژه‌ای در فستیوال‌ها و تورهای موسیقی برخوردارند.

۹۱. Depeche Mode
۹۲. Duran Duran
۹۳. The Police

در پرداختن به موسیقی مردم‌پسند گیتی، بی‌گمان باید به نام‌هایی همچون الویس پریسلی، «کلیف ریچارد»[۹۴]، بیتل‌ها، کوییـن، پینک فلوید، «آبا»[۹۵]، «بانی ام»[۹۶]، خولیو، التون جان، مایکل جکسون و مدونا پرداخت. این تغییر رسانه‌ای باعث شد بسیاری از گروه‌های مرده و یا در حال مرگ راک دوباره جان بگیرند و بسیاری از گروه‌های پاپ که در اجراهای زنده مخاطبان زیادی داشتند، بسیاری از مخاطبانشان را که پای فیس بوک و یوتیوب و شبکه‌های اجتماعی موسیقی گوش می‌کردند از دست بدهند. شکل جهان به‌شدت در حال تغییر است. تغییری به نفع موسیقی راک و به نفع مخاطبان جدی‌تر موسیقی[۹۷].

۹۴ . Cliff Richard

۹۵ . Abba

۹۶ . Boney M

۹۷ . در نوشتن این بخش و به طور کلی کتاب در جاهای مختلف از مقاله دکتر بهنام اوحدی به نام «نگاهی گزیده به تاریخچه موسیقی پاپ در جهان و ایران» که در صفحه اینترنتی ایران بد دیلی تلگراف منتشر شده استفاده کرده‌ام. از ایشان سپاسگزارم.

مقدمه سوم
موسیقی پاپ در ایران

متاسفانه برخلاف آنچه فروغ فرخزاد گفته است، «تنها صداست که نمانده است» یعنی از گذشته موسیقی ایرانی از تصویر روی دیوارها، تا سازها، نوشته‌ها، سنگ نوشته‌ها، کتاب‌های تاریخی، همه و همه مانده است، الا صدا و من نمی‌دانم این صدا برای اینکه به قول فروغ فرخزاد بماند، بدون یک سیستم ضبط صدا چطور می‌تواند بماند؟ به هر حال آنچه ما از تاریخ موسیقی ایران می‌دانیم این است که چیزی به نام «خنیای باستانی ایرانی»[1] داشتیم که مثل بقیه چیزهایی که داشتیم

۱ . خنیای باستانی ایران، حروف نویسی خالص کلمات ایرانی است که ترجمه آن عبارت از«موسیقی ایران باستان» و یا به عبارت دیگر «موسیقی سنتی ایران» است. این اصطلاح ایرانی امروزه به خوبی قابل درک است اما در مقایسه با اصطلاح پر مصرف «موسیقی اصیل» که معنای آن نیز همان است، به ندرت استفاده می‌شود. با استفاده از شواهد کاویده شده، مانند تندیس کشف شده در ساسا، سوابق موسیقی به دوران امپراتوری ایلامی (۶۴۴-۲۵۰۰ ق م) برمی‌گردد. به طور مشهود، اطلاعات کمی در خصوص موسیقی این دوره در دسترس است. تنها استثنا ابزار باقی مانده موسیقی مانند گیتارها، عودها و فلوت‌هایی است که ابداع و نواخته شده است. گفته می‌شود ابزار موسیقی مانند «باربت» (یا بربط) ریشه در این دوره یعنی حدود سال ۸۰۰ قبل از میلاد داشته‌است (ویکیپدیای فارسی، ذیل واژه «تاریخ موسیقی ایران»).

و الان نداریم، سه هزار سال سابقه داشته است. از «هردوت» یونانی هم که نمی‌دانیم اگر نبود ما باید چه خاکی به سرمان می‌ریختیم، نوشته‌های زیادی دارد که موسیقی را در دوره امپراتوری پارسی توصیف کرده که همین جا از وی قدردانی می‌کنیم. اگر بخواهید می‌توانیم ثابت کنیم که اولین سیستم موزیکال خاورمیانه را هم داشتیم، منتها چون بیشتر حرصمان می‌گیرد و یاد این همه نداشته‌های امروزمان می‌افتیم ترجیح می‌دهم اصلا درباره آن حرف نزنیم. از طرف دیگر طبیعی است که باید بپذیریم وقتی اسلام و عرب‌ها به ایران حمله کردند، هر چه سمفونی پنج بتهوون و فلوت سحرآمیز[۲] در دوره ساسانیان داشتیم نابود کردند، ولی راستش این طوری نیست. نهایت قضیه اینکه هم در دنیای عرب و جهان اسلام و هم در ایران پس از اسلام موسیقی وجود داشت و بخصوص پس از اسلام رشد کرد و بسیاری از بزرگان علمی ایران نوشته‌هایی در این باره داشته‌اند. یعنی ایرانی‌ها تا توانسته‌اند وارد سیستم موسیقی عرب‌ها شده‌اند و آثار فراوانی برای آنها نوشته‌اند. فهرست کتاب‌هایش در ویکی پدیا هست، هر کسی پیدا نکرد شخصا به من مراجعه کند.[۳]

---

۲ . فلوت سحرآمیز (Magic Flute) نام اثری بسیار مهم از ولفگانگ آمادئوس موتزارت.

۳ . در ایران بعد از اسلام با اینکه موسیقی در اسلام نهی شده بود، اما هم در دنیای مسلمان

ریشه‌های موسیقی سنتی در ایران

در حقیقت، موسیقی سنتی ایرانی، شامل دستگاه‌ها، نغمه‌ها، و آوازها، از هزاران سال پیش از میلاد مسیح تا به امروز سینه به سینه در متن زندگی مردم ایران جریان داشته، و آنچه دل‌نشین‌تر، ساده‌تر و قابل فهم‌تر بوده‌است امروز در دسترس است و بقیه‌اش هم از بین رفته، یا اگر بگردید و پیدا کنید چنان چیز جالبی هم نیست، بیخود وقت هدر دادید. کلا در موسیقی باستانی ایران سه نوع موسیقی وجود داشت: آئینی برای زمان نیایش بود، موسیقی حماسی و بزن و بکش برای زمان جنگ، یا موسیقی بزمی برای رقص و طرب و حال. موسیقی ردیف دستگاهی امروز ایران از دوره آقا علی‌اکبر فراهانی (نوازنده تار دوره ناصرالدین شاه) باقی مانده‌است که توسط میرزا تقی خان امیرکبیر برای نشر موسیقی ایرانی به دربار دعوت شد. آقا غلامحسین برادر آقا علی‌اکبر به دو پسر علی‌اکبرخان

عرب، هم در دیگر کشورهای اسلامی و ایران، دانشمندان اسلامی و موسیقیدانان بزرگ ایرانی درباره هنر موسیقی کتاب‌هایی نوشتند و موسیقی چه به صورت نظری و چه به صورت عملی اجرا می‌شد و زنده بود. مهم‌ترین دانشمندان ایرانی و اسلامی که در ایران درباره موسیقی نوشتند، شامل نشیط فارسی، ابراهیم موصلی ارگانی، زریاب، ابوالعباس سرخسی، ابوبکر زکریای رازی، ابن خردادبه، ابونصر فارابی، ابوعبدالله خوارزمی، رودکی، ابوعلی سینا، صفی الدین ارموی، قطب الدین محمود شیرازی، جرجانی، عبدالقادر مراغه‌ای، احمد المسلم الموصلی و بسیاری دیگر بودند. برای تفصیل آن نک: ویکیپدیای فارسی، ذیل واژه «موسیقی سنتی ایرانی».

به نام‌های میرزا حسینقلی و میرزا عبدالله، موسیقی سنتی را آموخت و آنچه از موسیقی باستانی ایران امروزه مورد استفاده‌تر و معروف‌تر است، دسته‌بندی موسیقی توسط این دو استاد در قالب مجموعه نواخته‌ها و آموزش هایشان است که به نام «ردیف موسیقی» نامیده می‌شود. البته می‌شود توضیح داد که ردیف در واقع مجموعه‌ای از مثال‌های ملودیک موسیقی ایرانی است که تقریبا با واژه رپرتوار[۴] در موسیقی غربی هم‌معناست. پادشاهان ایرانی هم که اغلب بعد از یک جنگ که در آن موسیقی حماسی[۵] استفاده می‌شد، کاری جز نشستن در دربار و حکومت کردن نداشتند، کوشش‌های بسیاری کردند که موسیقیدانان را برای تنظیم این موسیقی سنتی به کار بگیرند. خودتان هم فکر کنید، به این نتیجه می‌رسید که این کار از دیگر کارهایی که این پادشاهان انجام می‌دادند جالب‌تر بود. بالاخره زحمات همه این استادان محترم و عزیز در اوایل دوره قاجار شد همان سیستم مقامی موسیقی ایرانی یعنی سیستم

۴ . رپرتوار (Repertoir) در معنای لغوی یعنی فهرست یا جدول، اما در اصطلاح موسیقی مجموعه قطعه‌های موسیقی است که تکنواز (یا خواننده) برای رسیتال، یا ارکستر برای کنسرت آماده می‌کند.

۵ . موسیقی حماسی نوعی از موسیقی است متکي به روحیه رزم‌آوري و فرهنگ رزمي. برای آشنایی با موسیقی حماسی ایران نک: موسیقی حماسی ایران و مجموعه ۲۴ لوح فشرده همراه که زیر نظر محمدرضا درویشی گردآوری شده است.

ردیف دستگاهی که جای مقام‌های چندگانه را هفت دستگاه و پنج آواز گرفت.

موسیقی پاپ در ایران

موسیقی عامیانه یا پاپ فارسی در دوره قاجاریه وارد زندگی مردم ایران و شاید نخستین بار موسیقی عامیانه با ترانه‌های تصنیف‌سازان دوره انقلاب مشروطه و کنسرت‌هایی شنیده شد که در اغلب شهرهای ایران برگزار می‌شد. از این لحاظ به بیراهه نرفته‌ایم اگر بگوییم موسیقی پاپ فارسی در سده ۱۹م و در دوره قاجاریه زاده شد و بعدها با از راه رسیدن رادیو، شتابان در ایران دوستدار و خواهان پیدا کرد. بازار موسیقی ایران پیش از درخشش ویگن در سال‌های آغازین دهه ۱۹۵۰ در یکه‌تازی خوانندگان موسیقی سنتی و نیمه سنتی همچون قمرالملوک وزیری، بدیع زادگان و... بود. اگر ترانه‌هایی همچون «تیرم تیرم آخ جون» را به جای ژانر پاپ، در سبک موسیقی محلی (فولکلور) بگنجانیم، شاید بتوان ترانه‌هایی همچون «یکی یه پول خروس» با اجرای بدیع‌زاده را از جمله پیشتازان موسیقی پاپ ایرانی برشمرد.

ویگن، آغازگر موسیقی جاز و پاپ در ایران

بسیاری معتقدند که اگر بخواهیم چهره‌هایی را به عنوان اولین اجرا کنندگان موسیقی غربی یا جاز یا جدید تعریف کنیم باید به افرادی مثل بهرام سیر[۶] که سال‌ها قبل از ویگن از ستاره‌های مطرح موسیقی پاپ بود، یا پرویز مقصدی یا آرتوش اشاره کنیم. بهرام سیر سال‌ها قبل از ویگن موسیقی پاپ را اجرا می‌کرد. او که با تقلید از فیلم‌های موزیکال خارجی وارد عرصه موسیقی شده و آموزش موسیقی دیده بود، در طول سال‌هایی که چندان به طول نینجامید، ۶۵ ترانه اجرا کرد که بسیاری از آنها مورد توجه فراوان علاقه‌مندان به موسیقی پاپ قرار گرفت. ترانه‌های «ابر گریان» از مهدی خالدی، «سوز ساز» از علی تجویدی، «صحرا» از مهندس همایون خرم، «می‌روی چرا» از شاپور نیاکان، «ترا به خدا بیابیا» از عباس شاپوری، «بگو گناهم» از عبدالله‌زاده، و «همای امید» و «دریا» از هوشنگ شهابی از بهترین کارهای اوست. بهرام سیر به مدت ده سال از چهره‌های شناخته شده و محبوب دهه ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ بود. اتفاقا

۶ . بهرام سیر نام شناخته شده‌ای نیست. به شکل عجیبی با وجود محبوبیت فراوان او در زمان خودش، که بیش از ده سال در دهه ۱۳۳۰ در اوج شهرت بود، از موسیقی کناره گرفت. جز یک گفت‌وگوی اینترنتی از وی که اکنون در رشت زندگی می‌کند، هیچ چیزی باقی نمانده است. نگارنده نیز تا کنون موفق به یافتن صدایی از او نشده است.

شاید به همان دلیل که موسیقی پاپ ماندگار می‌شود، یعنی توجه به مسائل تجارتی، میل به شهرت و محبوبیت و کسب ثروت از موسیقی، نخواست در فضای موسیقی باقی بماند و به دلیل وضعیت شغلیش در بانک ملی فضای موسیقی را ترک کرد.

با این همه ویگن که لقب سلطان جاز ایران را به او داده بودند، با ارائه آثاری متفاوت، متنوع و همراه با سلیقه ایرانی و همچنین با استفاده از گیتار به عنوان یک ساز فرنگی دگرگونی مهمی در موسیقی ایران ایجاد کرد و به چهره‌ای محبوب تبدیل شد. شاید ویگن مهم‌ترین چهره موسیقی پاپ در آغاز سال‌های پیدایش این نوع موسیقی در ایران بود. اما از اواسط دهه ۱۳۴۰ موسیقی پاپ جهان به ایران وارد شد و رادیو و تلویزیون چه در پخش موسیقی پاپ جهانی و چه پخش موسیقی پاپ ایرانی و تولید آن نقش مهمی ایفا کردند. در دهه ۱۳۵۰/ ۱۹۷۰ استفاده از سازهای فرنگی مثل کیبورد یا ارگ، گیتار اسپانیایی و گیتار برقی، درامز[۷] و پرکاشن[۸] باعث شد تا موسیقی پاپ ایران به

۷ . Drams از سازهایی که اساس موسیقی پاپ و راک را تشکیل می‌دهد. این ساز به فارسی گاه به صورت «درام» نوشته می‌شود که «درامز» املای صحیح آن است. گاه به آن اشتباها جاز هم گفته می‌شود.

۸ . پرکاشن (Percussion) از سازهای کوبه‌ای است که در میان سازهای ارکستر جاز یا راک وجود دارد. به آن تمپو، تیمپانی و طبل هم گفته می‌شود. این ساز بعد از سال ۱۳۳۰ به ایران وارد

صورت کاملا مستقل یا در تلفیق با موسیقی سنتی و محلی شکل بگیرد. چهار ستاره مهم در شکل‌گیری موسیقی پاپ ایرانی نقش داشتند: هایده، گوگوش، داریوش و ابی. آنها در کنار ده‌ها خواننده و گروه موسیقی به طور دائمی به تولید موسیقی پاپ می‌پرداختند و همین موضوع باعث شده بود موسیقی سنتی و محلی ایران که از نظر غنای موسیقایی و سابقه تاریخی بسیار غنی بود، همواره به حمایت ویژه رادیو (برنامه گلها در انواع مختلف)، وزارت فرهنگ و هنر، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، جشن هنر شیراز و سایر سازمان‌های دولتی نیازمند باشد. شاید مهم‌ترین هنری که بدون حمایت از کمک‌های دولتی و با تبدیل شدن به کالای تجارتی به یک اقتصاد موفق تبدیل شده بود، موسیقی پاپ بود.

هایده، ابی، داریوش و گوگوش

هایده که از محبوب‌ترین صداهای پاپ ایران بود، فقط در محدوده پاپ نماند. صدای قدرتمند او که توانایی اجرای همه نوع موسیقی را داشت، چه در عرصه موسیقی پاپ و چه در حوزه موسیقی سنتی با اجراهایی بی‌نظیر از اشعار شاعران بزرگ

شد.

ایرانی و تصنیف‌های مختلف در گوشه‌های موسیقی ایران و آواز در دستگاه‌های مختلف حتی مورد توجه استادان موسیقی سنتی مانند شجریان قرار گرفت که طبعا به موسیقی پاپ مانند رقیبی ناهنجار نگاه می کردند. با این همه صداهایی مانند بانو مرضیه که اجراهای مختلفی در موسیقی سنتی و پاپ داشت، پوران، الهه، دلکش و عهدیه نیز از صداهای مورد توجه بودند که در موسیقی پاپ ایران می‌درخشیدند و صفحه‌های موسیقی آنان به‌سرعت پرفروش می‌شد.

عهدیه مانند هایده همیشه جزو پرفروش‌ترین و به یادماندنی‌ترین صداهای موسیقی پاپ بود. او که هم در عرصه موسیقی سنتی و پاپ فعالیت می کرد - به دلیل ترانه‌هایی که بیشتر در خدمت سینمای فارسی بود- هم در سینما و هم در دنیای موسیقی موفق بود. حمیرا نیز در هر دو حوزه موفق بود. اجراهای درخشان او همواره موجب می‌شد تا بزرگان موسیقی سنتی او را خواننده‌ای تلف شده در موسیقی پاپ بدانند. همچنین بسیاری از ترانه‌های دوصدایی زنان و مردان، مانند صدای همراه دلکش و ویگن و صدای همراه مرضیه و بنان آثاری ارزشمند را در دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ عرضه کرد.

هایده اما، اگرچه به لحاظ شکلی و نحوه کار مانند حمیرا،

عهدیه، مرضیه و پوران به چهره موفق، محبوب، پرفروش و ستاره مردمی موسیقی پاپ تبدیل شده بود و ترانه‌هایش بلافاصله پس از انتشار با اقبال عمومی مواجه می‌شد و زیر لب توسط عموم مردم تکرار می‌شد، اما نسل جوان جامعه ایران به دنبال چهره‌های دیگری بود. گوگوش و داریوش جوانان یک نسل را به سوی موسیقی پاپ ایرانی کشاندند و ابی نیز بیشتر مورد توجه کسانی قرار گرفت که به‌رغم آنکه می‌دانستند در موسیقی پاپ برخلاف موسیقی سنتی جنس و قدرت و طنین صدای آوازخوان چندان موضوع مهمی نیست، صدای ابی را بی‌نظیر قلمداد می‌کردند و او را می‌ستودند.

داریوش و صدای جوانان آن سالها

گوگوش و داریوش دو سویه مرد و زن موسیقی پاپ جوانان قبل از انقلاب را تشکیل می‌دادند. داریوش اقبالی را شاید بتوان بعد از گوگوش مهم‌ترین چهره موسیقی پاپ ایرانی دانست که اغلب خصوصیات ستاره‌های پاپ را داشته است. داریوش که در سال ۱۳۲۹ در تهران به دنیا آمده بود و مثل گوگوش از خانواده‌ای ترک‌تبار بود، از دوره دبیرستان خواندن را آغاز

کرد. با حسن خیاط باشی[۹] که آن روزها از چهره‌های موفق کمدی تلویزیون و همچنین خواننده پاپ بود، آشنا و از طریق او وارد بازار موسیقی شد و در ۲۰ سالگی ترانه «به من نگو دوستت دارم» را به عنوان یکی از درخشان‌ترین و طلایی‌ترین ترانه‌هایش اجرا کرد. موفقیت او باورنکردنی بود؛ در فاصله‌ای کمتر از چند ماه ترانه‌هایش همه جا شناخته شد و دو سال پس از اولین اجرایش، بهترین و ماندگارترین ترانه‌های همه عمرش را خوانده و به ستاره محبوب جوانان تبدیل شده بود. اگر هایده و حمیرا و مهستی و عهدیه و دلکش و پوران و الهه و ویگن به اتکای صداهای خوب، ترانه‌های قابل قبول، اجراهای خوب و موسیقی درست و همچنین داشتن صدایی تربیت‌شده مطرح شده بودند، از قضا داریوش در هیچ قالب موسیقی ایرانی، سنتی و محلی نمی‌گنجید. او فقط داریوش بود.

داریوش نه فقط به عنوان خواننده محبوبی که صدای ترانه‌هایش در همه شهرهای بزرگ و کوچک و روستاهای کشور به گوش می‌رسید و همه مردم صدایش را دوست داشتند، بلکه به عنوان یک ستاره پاپ شناخته شد؛ مدل ریش و نحوه لباس پوشیدن

۹ . مجری و نویسنده تلویزیونی و کمدین و خواننده ایرانی که قبل از انقلاب از برنامه‌سازان منتقد و موفق و از محبوب‌ترین شخصیت‌های تلویزیونی بود. او خالق شخصیت «مهندس بیلی» و برنامه تلویزیونی «اختاپوس» بود.

راحت او همه‌گیر شد. تقریبا همه خوانندگان مرد قبل از او مردانی آراسته با موهای اصلاح شده، کت و شلوار و کراوات و به لحاظ چهره جذاب و خوش قیافه بودند. داریوش با چهره‌ای بسیار معمولی، ریش پرپشت، پیراهنی بدون دکمه و اغلب از جنس متقال و روی شلوار، شلواری معمولی و بدون هیچ تزئین و آرایش و علامت خاصی تبدیل به یک ستاره محبوب شد؛ ترانه‌های او بسیار موفق بودند.

ترانه‌هایی مانند «به من نگو دوستت دارم»، «بوی خوب گندم»، «سال ۲۰۰۰»، «شقایق»، «جنگل»، «زندونی»، «نبسته پیمان»، «یادمه اون قدیما»، «چه خوبه آدم همیشه»، «چه می‌شه گفت به این دل دیوونه»، «تنگه غروبه»، «پریا»، «آسمون با من و تو قهره دیگه»، «حسود»، «تلافی»، «پسرم»، «شهر غم»، «دستای تو»، «چشم من»، «علی کنکوری»، «من و دل»، «خونه»، «مسبب»، «بن بست»، «طلایه‌دار»، «رسول رستاخیز»، «عروسک»، «شقایق»، «نفرین‌نامه»، «یاور همیشه مومن»، «برادرجان»، «عشق من عاشقم باش»، «خورشید خانم»، «از تو به خود رسیدن» و «فریاد زیر آب» جزو بهترین ترانه‌های داریوش بودند که در سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷ از او پخش شد و به عنوان بهترین کارهای او مورد استقبال قرار گرفت.

داریوش به‌سرعت تبدیل به یک برند و نشانه تجارتی شد. جنس خاص صدای او که شاید از نظر بسیاری از حرفه‌ای‌ها قاعدتا نباید به عنوان یک صدای قابل توجه پذیرفته می‌شد، به دلیل نحوه اجرا و شیوه خواندن او و تازگی و طراوت کارهایش پذیرفته شد. تصویر او پشت جلد مجلات هفتگی محبوب جوانان مثل اطلاعات هفتگی، جوانان، زن روز و صدها مجله دیگر پرتیراژ رفت و ترانه‌های او مدام از رادیو و تلویزیون پخش می‌شد. شاید محبوبیت بی‌نظیر او بود که ناخودآگاه حضور او را به همه رسانه‌ها تحمیل کرد؛ تصاویر او پشت دفترهای مدرسه بچه‌ها رفت و پوسترهای او به دیوار اتاق بچه‌های پولدار و فقیر چسبید. او از یک سو به چهره‌ای محبوب تبدیل و از سویی ناخودآگاه سخنگوی اعتراضات جوانان و حتی روشنفکران شده بود.

خواندن ترانه «پریا» از احمد شاملو، ترانه «خونه» که به بی‌پناهی نسل جوان اشاره می‌کرد، «بوی خوب گندم» که به وضع سیاسی کشور اشاره‌هاییداشت، «زندونی» که برای نخستین بار به موضوع زندان و زندانی توجه می‌کرد، «علی کنکوری» که در فیلم موفق و پربیننده علی کنکوری اجرا شد و به معضل مهم جوانان و دانشگاه اشاره داشت، «بن بست» که

به نوعی فضای سیاسی اجتماعی کشور را توصیف می‌کرد، همه و همه ترانه‌هایی بودند که داریوش را به عنوان سخنگوی نسلی معرفی می‌کرد که در بن بست اجتماعی گرفتار بودند. هنوز ۲۵ سال هم نداشت که ستاره‌ای محبوب بود و زمانی که از ایران مهاجرت کرد تازه ۲۸ ساله شده بود. برخلاف بسیاری از چهره‌های موسیقی پاپ که همیشه به عنوان چهره سرگرم‌کننده تبلیغاتی حکومت تلقی می‌شدند و از همین رو بخش‌هایی از گروه‌های مخالف و روشنفکران آنها را دوست نمی‌داشتند، داریوش از معدود چهره‌هایی بود که توسط بسیاری از آنها که موسیقی را نمی‌پسندیدند، پذیرفته شده بود و ترانه‌هایش از زبان آنها نیز شنیده می‌شد.

مشخصه مهم دیگر داریوش که در گوگوش نیز دیده می‌شد، توانایی او برای اداره خودش توسط جمعی از بهترین ترانه‌سرایان و آهنگسازان بود. دنیای پاپ معمولا مثل سینما و حتی عظیم‌تر از آن با «ارباب» ها سروکار دارد[۱۰]. سرمایه‌گذارها و

۱۰ . در ایران هیچ وقت آژانس‌ها و تهیه‌کنندگان حرفه‌ای به عنوان نماینده و مدافع حقوق هنرمندان حرفه‌ای در خدمت آنان عمل نمی‌کردند. به همین دلیل این افراد یا باید به خدمت دولت مثلا در وزارتخانه‌های فرهنگ و هنر یا رادیو تلویزیون در می‌آمدند که در آن صورت از درآمد فراوان موسیقی محروم می‌شدند، یا گرفتار سرمایه‌گذاران تفریحی در کاباره‌ها و تهیه‌کنندگان فیلم‌ها یا رستوران‌دارها یا دیسکوها می‌شدند که اغلب توسط آنان استثمار می‌شدند. به همین دلیل معمولا هنرمندان ایرانی به صورت انفرادی کار می‌کردند و به همین دلیل اغلب از

برنامه‌ریزان و موسساتی که برای اجراها برنامه‌ریزی می‌کنند، هزاران‌نامه را پاسخ می‌دهند، درباره آلبوم‌های جدید و حقوق آنها کار می‌کنند، طراحی لباس و صحنه و فرم حضور ستاره را برنامه‌ریزی، تبلیغات را اداره می‌کنند و به ضدتبلیغات پاسخ می‌دهند و می‌کوشند تا همواره ستاره مورد نظر را در قله موفقیت نگه دارند. در همه جهان ابتدا یک تولید کننده یا موسسه تولید تفریح و سرگرمی و تجارت موسیقی روی ستاره‌های پاپ سرمایه‌گذاری می‌کند، اما اغلب آنان بخصوص اگر باهوش باشند، پس از موفقیت خودشان موسسه‌ای عظیم برای همه کارهایی که گفته شد ایجاد می‌کنند. زیرا ستاره پاپ یک تولیدکننده تجارتی است.

اما در ایران، این وضعیت توسط دو بخش اصلی اداره می‌شد؛ نخست بخش دولتی که مهم‌ترین سازمان یعنی رادیو تلویزیون را در انحصار داشت، بنا براین برخی از تهیه‌کنندگان تلویزیونی به تجارت موسیقی روی می‌آوردند و دوم بخش خصوصی بود، شامل مراکز ارائه برنامه‌ها (کاباره‌ها، رستوران‌ها، دیسکوها و باشگاه‌های مختلف)، تولیدکنندگان کالا (مراکز تولید صفحه و نوار، استودیوها، تهیه‌کنندگان سینمایی بخش خصوصی و یا صاحبان رسانه‌های تفریحی و مجلات سرگرم‌کننده و برخی

نظر اقتصادی و تبلیغاتی موفق نمی‌شدند.

اشخاص ثروتمند که قبل از سرمایه‌گذاری‌های اولیه تا سال‌ها درآمد ستاره‌های موسیقی را کنترل می‌کردند). معمولا کمتر این اتفاق می‌افتاد، اما اگر یک ستاره پاپ موفق می‌شد از فروش و درآمد کارهایش ثروتمند شود و توانایی اداره برنامه‌های خودش را داشت، می‌توانست در جلب ترانه‌سرایان و آهنگسازان موفق شود.

داریوش در آغاز کار خود (سال ۱۳۵۰) غالبا ترانه‌های ایرج جنتی عطایی، شهیار قنبری، اردلان سرفراز، تورج نگهبان, علی گزرسز و مسعود هوشمند را اجرا کرد. اما چهره‌های روشنفکر و هنرمند بسیاری در فهرست ترانه‌سرایان او دیده می‌شوند: احمد شاملو، بهمن فرسی، جهانگیر تفضلی و مینا اسدی اشعاری را ساختند که داریوش از آنها استفاده کرد. آهنگسازان او نیز اهمیت ویژه‌ای داشتند. برخی از آهنگ‌هایی که برای او ساخته شد از برجسته‌ترین کارهای تنظیم موسیقی پاپ ایران به شمار می‌رود. بیشترین کسانی که در تنظیم ترانه‌های مهم داریوش قبل از انقلاب نقش داشتند، بابک بیات، پرویز مقصدی، داریوش (هفت ترانه)، واروژان، و فرید زولاند بودند.

مثل اغلب چهره‌های پاپ جهان، او نیز در حاشیه‌هایی مختلف در سال‌ای جوانی درگیر شد؛ برخی ترانه‌هایش به عنوان

ترانه‌های سیاسی مخالف حکومت شناخته می‌شدند، همین باعث شد که دستگیر و زندانی شود. برخی زندانی شدن او را ناشی از مصرف مواد مخدر دانستند، اما چاپ عکس او در روزنامه‌ای پرتیراژ در کنار منقل و وافور واکنش طبیعی حکومت گذشته در مقابل اعتیاد یک هنرمند نبود و مگر کسی نمی‌دانست که بخش مهمی از هنرمندان کشور مثل بسیاری از مردم عادی به مواد مخدر معتادند؟ و هیچ نمونه دیگری جز همین وجود نداشت که حکومت برای تخریب چهره یک هنرمند چنین رفتار کند. از سوی دیگر عاشقان داریوش که خیل بی‌شماری بودند، هر روز موضوع مقالات روزنامه‌های زرد می‌شد، یکی خودکشی می‌کرد، یکی اسید می‌پاشید و یکی نامه عاشقانه می‌نوشت. داریوش موفقیت خود را تقریبا تا آخرین روزهای موسیقی پاپ قبل از انقلاب حفظ کرد. بسیاری از ترانه‌هایش در نقد سیاسی حکومت گذشته حتی از کتاب‌های روشنفکران مخالف نیز بیشتر اثرگذار بود. شاید همین عامل باعث شد که او ترانه «رسول رستاخیز» را بخواند که توصیفی مثبت از شاه سابق ایران نشان می‌داد. کاری شبیه به همین را ستار، خواننده محبوب دیگر، با ترانه زیبای شازده خانوم کرده بود. داریوش در سال‌های شهرت خود در دو فیلم سینمایی باران و فریاد زیر آب بازیگری کرد که دومی بسیار

موفق و پرفروش بود.

اما به‌رغم صدای کم‌نظیر هایده، صدای قدرتمند و ترانه‌های دلچسب ابی و شیوه آوازخوانی و محتوای کارهای داریوش، نمی‌توان تردید کرد که گوگوش (فائقه آتشین) موفق‌ترین، محبوب‌ترین، مدرن‌ترین و جذاب‌ترین خواننده موسیقی پاپ ایران بود و همچنان هست.

گوگوش، شاه‌ماهی کدام دریا؟

مثل بسیاری از صفات بی‌معنای دیگر، صفت شاه‌ماهی موسیقی ایران بیش از آنکه توصیف‌کننده کار و ویژگی‌های او باشد، به توصیفی بازمی‌گردد که صیادان دریای موسیقی پاپ از صید خود وصف کرده بودند. گوگوش به عنوان مهم‌ترین، خلاق‌ترین، جذاب‌ترین چهره موسیقی پاپ ایران، همواره و از آغاز زندگیش، مورد سوء استفاده بازار هنر ایران قرار گرفت و همیشه بیش از آنکه از مواهب زندگی و موقعیت خود بهره‌مند شود تاوان شرایطی را داد که بر سر او و همه موسیقی ایران، بخصوص برای زنان آمده بود. برای اغلب ایرانیان هم دوره با گوگوش، او مثل یک خواهر است. خواهری که همراه با آنان بزرگ شده و همزمان با آنان مدرسه رفته و همزمان با

آنان لباس های مدل غربی دهه پنجاه را با آن شلوارهای پاچه گشاد و یقه‌های پهن و دستمال‌های گره خورده دور گردن و موهای کوتاه پوشیده است. اگر بخواهیم گوگوش را در یک توصیف روشن و دقیق به وصف بیاوریم باید مشخصه‌های او را توصیف کنیم:

یک: این ارزش خاصی محسوب نمی‌شود، اگر فکر کنم یک خواننده بزرگ اپرا، زمانی آشپز یک پادگان بوده است، یا برعکس فکر کنم فلان شاهزاده دانمارکی یا فرزند فلان بازیگر بزرگ سینما خواننده‌ای بزرگ شده است، مهم این است که این ورود به دنیای موسیقی، ماندن در آن و ادامه حضور چگونه است. گوگوش از پدری به نام صابر آتشین وارد عالم نمایش و هنر و خواندن شد. از کودکی بازیگر سینما بود، از نوجوانی خواند و سال‌ها در فضای توفانی سیاسی - اجتماعی ایران سرش به در و دیوار کوبیده شد. نمی‌دانم چه عشقی میان او و محمود قربانی وجود داشت، اما می‌دانم که نه گوگوش خردسال و نه قربانی نه چندان خوشنام آدم‌های یک عشق نبودند. حتی باورم نمی‌شود رابطه عاشقانه بازیگری مثل بهروز وثوقی و گوگوش، اگر چه هر دو در سنین جوانی و شاید عدم بلوغ فکری مدتی با هم زندگی کردند. اما هر چه بود، گوگوشی

که هیچ کس را نداشت جز پدری که در کاباره‌ها کار نمایش می‌کرد، فرق می‌کرد تا بچه سرهنگ‌هایی که به سفارش پدر وارد تلویزیون می‌شدند، یا ستاره‌هایی که یک شبه اسمی به هم می‌زدند، یا کسی مثل فریدون فرخزاد که به‌رغم صدای خوب، رفتار مناسب یک شومن، سواد کافی و مهم‌تر از همه رابطه نسبی با بزرگ‌ترین زن شاعر ایرانی، خواننده‌ای شد که اغلب ترانه‌هایش کپی ترانه‌های معروف جهان بود. او به سبب عقاید سیاسی و پیوستن‌اش به گروهی از جریان‌های سیاسی، مرگی دردناک داشت و همین شاید ما را از قضاوتی معقول و صرفا هنری درباره او دور می‌کند. گوگوش در همان ۲۰ سالگی همه را پشت سر گذاشت، عکسش تضمین فروش هر مجله‌ای بود و حضورش تضمین فروش هر فیلم سینمایی. خواننده‌ای حرفه‌ای بود که بدترین نام ممکن که برایش انتخاب کردند: «شاه‌ماهی هنر ایران» و کسی اعتراض نکرد که این اسم نه از سوی مخاطبان و منتقدان و نویسندگان تاریخ موسیقی ایران، بلکه از جانب تهیه‌کنندگانی گذاشته شده است که با صید این شاه‌ماهی و بهره بردن از او می‌توانستند بارشان را ببندند، آردشان را ببیزند و الک‌شان را بیاویزند.

با رسیدن انقلاب سال ۱۳۵۷، گوگوش سال‌های مدید در هیچ

صحنه‌ای دیده نشد، جز صدایش که در خانه هر کسی و در حافظه همه مردم مانده بود؛ این دیگر محو شدنی نبود. آن کارگردان بزرگ سرانجام با هر حساب و کتابی که خود می‌دانست او را از ایران خارج کرد. با هزار حرف و حدیث ناگفته، شاید فقط خود گوگوش روزی همه این حرف‌ها را بزند و داستانش را روایت کند. در همه این سال‌ها ترانه‌هایش بارها توسط افراد مختلف رسما و غیر رسمی به سرقت رفت. انگار جزو اموال عمومی است و بسیاری سعی کردند امضای او و نام او را از آنچه او ساخته بود محو کنند. بیرون آمدنش نیز به همان اندازه که ماندنش حرف و حدیث داشت، با مشکل مواجه بود. گوگوش وقتی بیرون آمد، تصمیم گرفته بود ادامهٔ حضور باشکوه گذشته‌اش را در دل مردم داشته باشد. اجراهایی غریب و پرشکوه و شب‌هایی به یادماندنی، اما این بار شاید برای خودش. او بانویی است که روزهای تلخ تاریخ ایران را می‌شناسد، در غم‌انگیزترین و تلخ‌ترین روزهای آن سرزمین زندگی کرده است و توانست پس از انقلاب تازگی لحن و گویش خود را حفظ کند. او درست در زمانی که ممکن بود تمام بشود از ایران بیرون آمد و بهترین کارهایی را که می‌شد کرد. گوگوش بعد از نیم قرن ملکه آواز ایران باقی ماند. موسیقی پاپ ایران بدون او حتما بخش مهمی را کم دارد.

دو، گوگوش بهترین ستاره موسیقی پاپ ایران در ۵۰ سال اخیر در اجرای روی صحنه است. شاید «ابی» بلد باشد روی صحنه خوب بخواند، اما مطمئنا بلد نیست چطور حرکت کند، از کجا راه بیفتد، و به کجا ختم کند. چطور با اندامش به ترانه و موسیقی معنا ببخشد، چطور برقصد، چطور از این سوی صحنه به آن سوی صحنه برود، به اعضای گروه موسیقی چگونه نگاه کند و چگونه با آنها همراهی کند. خواننده موسیقی پاپ و راک، به همان اندازه که باید خوب بخواند، باید خوب نمایش بدهد. خواننده پاپ یک بازیگر است، او انگار که موسیقی و شعرش را بازی می‌کند. پایان سریع و یکباره ترانه‌ها، که همراه می‌شود با تشویق حاضران در سالن، زنده کردن اجرا در میان جمعی بزرگ است. گوگوش بلد است چگونه ترانه را با یک مقدمه کوتاه آغاز کند و در حالی که موسیقی به اوج خود رسیده و همه داستان گفته شده است، ترانه را تمام کند. تقریبا هیچ کسی در موسیقی ایرانی- اعم از مردان و زنان- بلد نیستند خوب اجرا کنند. گفته‌ها و جملات داریوش، ابی، شهرام صولتی و بقیه ستارگان پاپ همان است که ۳۰ سال است شنیده‌ایم. من می‌توانم همه جملات کنسرت بعدی ابی را برایتان پیش‌بینی کنم، اما در کنسرت گوگوش این اتفاق نمیفتد. او هر روز حرفی تازه می‌زند، بهترین لباس‌ها را برای

ظاهر شدن روی صحنه انتخاب می‌کند، رابطه‌اش با مردم و گروه زنده است. رقصش منحصر به خودش است و روی صحنه انرژی زیادی مصرف می‌کند. تعداد کلماتی که برای معرفی آثارش به کار می‌برد کاملا محدود است. گاهی جوک‌های بامزه‌ای می‌گوید، بی‌نهایت باهوش است و می‌تواند واکنشی بسیار سریع برای هر واقعه‌ای نشان دهد که روی صحنه یا در میان جمعیت رخ می‌دهد و هرگز حوصله مردم را سر نمی‌برد. داریوش گاهی برای گفت‌وگو با مردم یا ترانه‌اش را به صورت شعر و اغلب غلط می‌خواند، یا شعارهای نامربوط سیاسی می‌دهد یا ساعت‌ها در مذمت اعتیاد حرف می‌زند و ابی، معمولا مستانه حرف می‌زند. شاید در میان خوانندگان پاپ تنها کسی که بلد است صحنه را خوب اداره کند، جز فریدون فرخزاد که وقتی از سیاست حرف نمی‌زد، موجودی جالب بود، آرش سبحانی بلد است حرف بزند. از همه اینها گذشته گوگوش رقصنده‌ای ماهر است.

سه، اغلب خوانندگان پاپ ما بلد نیستند چطور باید شعر را بخوانند. قبلا این را در یک استندآپ کمدی گفته‌ام، تکرارش چندان ضرر ندارد. آغاسی، خواننده پاپ، می‌خواند «دل شده یک کاسه خون، به کنارم تو بمون، مرو با دیگری» مضمون

این ترانه کمابیش شبیه یک صحنه خیانت منجر به قتل است. مردی از زنش می‌خواهد به او خیانت نکند و دلش از این واقعه مثل یک کاسه خون است، با این حال خواننده- آغاسی- دو دستماله می‌رقصد. شعر باید با نحوه خواندن رابطه داشته باشد. شجریان می‌خواند «ایران، ای سرای امید»، یا «در این سرای بی‌کسی کسی به در نمی‌زند» یا «ای مه من! ای بت چین! ای صنم!» در همه حالات او انگار در فروشگاه فرش نشسته و در حال گفت‌وگو با فروشنده است،؛ نه غمش معلوم است، نه شادیش، نه سیاستش و نه عرفانش. تقریبا اغلب خوانندگان ایرانی بلد نیستند شعر را بخوانند. ماجده الرومی[11] عرب لبنانی وقتی می‌گوید: «باران سیاه از چشمان من می‌ریزد» هم احساس باران و هم احساس رنج و هم احساس گریستن را در خواندنش حس می‌کنیم. گوگوش از معدود خوانندگان ایرانی است که شعرش را بازی می‌کند. بسیاری از ترانه‌های گوگوش داستان دارد، مثل «مرداب»، او در این کارها به ما نشان می‌دهد که دارد قصه می‌گوید. یا وقتی از مرداب یا پل یا دست یا عشق یا ایران حرف می‌زند، دقیقا ما از بار عاطفی کلماتش می‌فهمیم

۱۱ . ماجده الرومی، خواننده لبنانی الاصل، از بهترین خوانندگان مقامی در ۲۰ سال گذشته بوده و ترانه «کلمات» نزار قبانی، شاعر سوری، را به زیبایی خوانده است. او در بازی کلمات با حنجره بسیار موفق بود. ترانه کلمات او توسط محسن نامجو در یکی از ترانه‌هایش استفاده شده است.

که درباره چه می‌خواند.

چهار: سومین موضوع مهم در کار گوگوش خواندن شعرهای مربوط به زندگی است. یعنی همان که موسیقی پاپ به آن نیازمند است. اینکه خواننده پاپ باید از آسمان و فلسفه و عرفان به زمین هبوط کند و درباره زندگی ما بخواند. در فیلم واک د لاین[۱۲] که زندگی جانی کش[۱۳]، خواننده خوب پاپ آمریکا را نشان می‌دهد، همه نکته فیلم همین است؛ اینکه به جای ترانه در باب حقیقت یا خوبی یا بهشت یا هجران و دوری یا هر کوفت دیگری، باید برای زندگی اکنون آدم‌ها ترانه خواند. اگر چه تاریخ بی‌نظیر شعر فارسی ما را در معرض معدنی بزرگ از اشعار بسیار زیبا می‌گذارد، اما شعر موسیقی پاپ لاجرم باید با شعر- بخصوص شعری که زمینی نیست- فاصله داشته باشد. استفاده از داستان در ترانه، از ویژگی‌های خوب ترانه‌های گوگوش و از راه‌های زمینی کردن آن است. بخشی از ترانه‌های گوگوش، بیشتر کارهای اردلان سرفراز، جز آنکه ترانه‌هایی خوب و ماندگار برای خواننده‌ای مهم و بزرگ است، خود تحولی است در ترانه‌سرایی ایران. بسیاری از این ترانه‌ها اوج شاعری یک ترانه‌سراست و هرگز مضامینی چنین بدیع و

۱۲. Walk The Line

۱۳. Jonny Cash

تازه و عمومی و عمیق در ترانه‌سرایی ایران راه نیافت. کارهایی مانند «پل»، «جاده»، «دیوار سنگی»، «دو ماهی»، و «کوه» قطعاتی بی‌نظیر از همین دست است.

پنج: موسیقی ایران به دلیل دچار شدن به انقلاب مستقیما در معرض سیاست قرار گرفت. بسیاری از اهالی موسیقی ایران در این عرصه یا دچار عوام‌زدگی یا سیاست‌زدگی یا بازی‌هایی شدند که نه فقط هنرشان وسیله‌ای برای اعتراض نشد، بلکه در چنبره سیاست به دام سبکی و سطحی شدن افتادند. گوگوش از معدود کسانی بود که از وقتی از ایران خارج شد، از سیاست سخن گفت، اما رفتارش در حوزه سیاست به کارش در حوزه موسیقی لطمه نزد. اتفاقی که به دلایل مختلف برای بسیاری از هنرمندان موسیقی ایران افتاد. گوگوش رفتار انسانی هوشمند را داشت که کشورش را دوست دارد. او می‌دانست بدون مخاطبانش جایی نمی‌تواند برود. او مثل بسیاری از هنرمندان در عصر اصلاحات آن دوره را درک کرد و در زمانی که جنبش سبز رخ داد، از جنبش حمایت کرد. اما حمایت او نه حمایت از سر سیاست‌بازی یا دنبال مردم دویدن، بلکه به عنوان یک عضو جامعه بود. برای جنبش آزادی مردم ترانه خواند و در کنسرت‌هایش از چهره‌های جنبش نام آورد. او در رنج‌ها و

شادی‌های مردمی شریک شد که با آنان زیسته بود.

ششم: گوگوش خواننده‌ای ترک‌تبار مانند داریوش است. تعداد زیادی از چهره های مهم موسیقی جدید ایرانی و فارسی ترک هستند. او زبان انگلیسی و ترکی را می‌داند و به هر دو زبان می‌خواند. شاید او مهم‌ترین صدای فارسی است که فراتر از مرزهای ایران مخاطبانی خاص دارد که ممکن است صدای گوگوش تنها چیزی باشد که از ایران می‌دانند. او که در سال‌های دهه ۱۳۵۰ بهترین کنسرت‌های موسیقی را در ایران برگزار می‌کرد، بعد از انقلاب در ایران باقی ماند. دلایل آن کمتر مورد بحث قرار گرفته است. اما شاید یکی از چیزهایی که او را در اوج نگه داشت، پنهان شدن کامل خواننده اول پاپ از همه چشم‌ها در سال‌هایی بود که همه رقبای او به سن پیری، کهولت هنری و کارهای ضعیف و تکراری می‌رسیدند. گوگوش این شانس را داشت که در آن سال‌ها از همه صحنه‌ها دور باشد. او که در سال ۱۳۵۱ یعنی در ۲۲ سالگی همسر محمود قربانی، تهیه‌کننده موسیقی و کاباره‌دار معروف، شده بود، در سال ۱۳۵۴ در حالی که فرزندی به نام کامبیز از او داشت جدا شد و از سال ۱۳۵۴ بعد از یک عشق پرشور و پرسروصدا و جنجالی میان مرد اول سینمای ایران و زن اول

موسیقی ایران، گوگوش با بهروز وثوقی ازدواج کرد. ازدواج آنان یک سال بیشتر طول نکشید. گوگوش پس از انقلاب در ایران ماند، گفته می‌شود که او در سال‌هایی که در ایران بود همسر یک تاجر بود و از سال ۱۳۶۴ تا سال ۱۳۸۲ همسر مسعود کیمیایی، کارگردان سینما، بود. گوگوش در سال ۱۳۷۹ در دوره اصلاحات کم کم فضایی برای رفتن از ایران پیدا کرد و همراه با مسعود کیمیایی از ایران بیرون رفت. استقبال ایرانیان از او شگفت‌انگیز بود. آنان که خود را رقیب او می‌دانستند بدترین و سخیف‌ترین برخوردها را کردند و خواستند از او سوء استفاده کنند، اما آنها که صدایش را دوست می‌داشتند برای شنیدن صدای او در سالن‌های عظیم جمع شدند. در اجراهای او جمعیت‌های ده تا دوازده هزار نفری طبیعی بود. نخستین آلبوم او به نام «زرتشت» در سال ۷۹ منتشر شد. او با قیمت ۳۵۰ درهم برای بلیت‌های ویژه، گران‌ترین کنسرت را در دوبی اجرا کرد. در سال ۸۵ آلبوم «مانیفست» را بیرون داد و سپس به همراهی با شبکه تلویزیونی «من و تو» پرداخت و برنامه «آکادمی گوگوش» را در آنجا آغاز کرد.

هفتم: گوگوش جز اینکه چهره‌ای منحصر به فرد در موسیقی پاپ ایرانی است، در سینمای ایران نیز جایگاهی ویژه دارد. او

از سن پنج سالگی با بازی در فیلم بیم و امید و اغلب با بازی نقش دختری یتیم و فقیر کارش را آغاز کرد. تا قبل از اینکه به ۲۰ سالگی برسد در ۱۶ فیلم سینمایی بازی کرده بود و در فاصله ۲۰ تا ۲۸ سالگی ده فیلم دیگر بازی کرد. می‌توانیم او را دارنده این رکورد نیز بدانیم که تا ۲۹ سال زندگیش، در ۲۶ فیلم بازی کرده است. از قضا برخی فیلم‌های او هم فیلم‌های خوبی هستند و هم او بازی خوبی در آنها ارائه داده است، از جمله بی‌تا و همسفر که او را به عنوان بازیگری برجسته معرفی کرد. از جمله بازی‌های او به بازی در فیلم‌های فرشته فراری، گدایان تهران، بی‌تا، ممل آمریکایی، ماه عسل، نازنین و در امتداد شب می‌توان که اشاره کرد که در اغلب آنها صدای او عامل پرفروش شدن فیلم‌ها شده است.

گوگوش همچنین از بهترین مجریان تلویزیونی در تاریخ سال‌های اجراهای تلویزیونی‌اش بود. جنس صدا، برقراری ارتباط با دوربین، ایجاد تعادل در اجرای برنامه و بازی با چهره و زبان اندام او را به بازیگری خوب در تلویزیون نیز تبدیل کرد.

هشتم: می‌گویند یک سیاستمدار بسیار باهوش یک اقتصاددان متوسط است و یک اقتصاددان بسیار باهوش یک هنرمند معمولی، و تقریبا می‌دانیم که ستاره‌ها معمولا اگر بسیار باهوش

نباشند نمی‌توانند برای مدت طولانی ستاره بمانند. گوگوش از باهوش‌ترین آنها بوده و هست. این را بارها از تهیه‌کنندگان و کارگردانانی که با گوگوش کار کردند شنیدم که او هیچ وقت نیاز به بیش از یک تمرین نداشت و در حالی که کارش بسیار پیچیده بود، اما می‌توانست با یک تمرین و یک برداشت کارش را ضبط کند.

نهم: گوگوش در سال‌های دهه ۱۳۵۰ نه فقط یک چهره شاخص پاپ شد و ترانه‌های به یادماندنی خواند، بلکه به یک سوپراستار به معنای واقعی آن تبدیل شد. او مفهوم حرکت را از کودکی می‌دانست و در ابداع رقص‌های مختلف که ترکیب رقص‌های فرنگی و ایرانی بود، بخصوص در کادر تلویزیونی یا روی صحنه استاد بود. از این گذشته چهره‌ای بود که از مدل موی کوتاهش که سال‌ها به نام خودش شناخته می‌شد تقلید می‌کردند، مینی‌ژوپ و فرم لباس پوشیدن او برای دختران جوان جالب بود و بسیاری از فرم و رنگ لباس‌هایش استفاده می‌کردند و شاید همین همراهی دائمی جمعیت انبوه ایرانیان با او بود که او را در آستانه ۳۰ سالگی در ایران نگاه داشت و ماند تا چهره‌ای همراه مردم شود. وقتی گوگوش از ایران رفت، در لس‌آنجلس با برخورد گرم مردم و برخورد تلخ همکارانش

مواجه شد. برخوردی که با اغلب چهره‌های درجه اول هنر و سیاست و حتی ورزش ایران هم شده است. رقبای حسود او را بایکوت کردند، اما دهها هزار نفر منتظر بودند که ترانه‌های به یادماندنی او را بشنوند. ترانه‌هایی مانند «کوه»، «نیمه گمشده من»، «فصل تازه»، «همسفر»، «جاده»، «مرداب»، «کویر»، «اگه بمونی، اگه نمونی»، «پل»، «من و گنجشکای خونه»، «دو ماهی»، «دو پنجره»، «دیوار»، «ماه پیشونی» و «طلاق».

گوگوش، فارغ از دغدغه‌های سیاست و جامعه، چه بخواهیم و چه نخواهیم، چهره اول موسیقی پاپ ایران است. زندگی او، اگر زمانی نوشته بشود، تاریخ موسیقی پاپ در ایران نوشته خواهد شد. او نه فقط در ایران، بلکه در مناطق فارسی زبانانی چون تاجیکستان و افغانستان و در میان کردها و مردم عراق و بسیاری از علاقه‌مندان موسیقی در جهان مخاطبان بسیاری دارد. زمانی مردم تاجیکستان تصمیم گرفته بودند او را به عنوان رئیس جمهور کشورشان انتخاب کنند. جنبش اصلاحات در ایران برای اینکه گستردگی دامنه‌اش را نشان بدهد، گفته بود جنبشی است که از «گوگوش تا سروش» در آن جای می‌گیرند[۱۴].

۱۴ . نگارنده گمان می‌کند اصطلاح «از گوگوش تا سروش» را نخستین بار مصطفی تاج‌زاده یا شمس‌الواعظین استفاده کرده باشند، اصطلاحی که نشان می‌داد از روشنفکران تا هنرمندان همه منتقد دولت و حامی اصلاحات هستند. این اصطلاح زمانی باب شد که گوگوش در ایران زندگی

ابی، قدرتمندترین صدای پاپ ایران

ابراهیم حامدی نامی شناخته شده نزد مردم ایران نیست، اگر چه ابی نامی است که کمتر ایرانی را می‌توان یافت که او را نشناسد؛ از همان آغاز با نام «ابی» شناخته شد. او با چند مشخصه بارز تعریف می‌شود: نخست اینکه اغلب کارشناسان موسیقی فارسی معتقدند صدای او قدرتمندترین صدای فارسی است. دوم اینکه او به دلیل فعالیت‌های خیریه‌اش شناخته شده است و از جنبه‌های انسانی مورد احترام جامعه بوده است، سوم اینکه برخلاف دیگر خوانندگان مهم پاپ ایران ترک نیست و روز ۲۹ خرداد ۱۳۲۸ در تهران به دنیا آمده است و چهارم اینکه از معدود خوانندگان ایرانی است که نه در ایران ماند و نه به لس‌آنجلس رفت و همواره به دور از فضای لس‌آنجلس زندگی کرد.

او گفته است: «از زمان چهار پنج سالگی من، رادیو به ایران آمده بود ولی آن‌قدر ما بودجه نداشتیم که یک رادیو بخریم. ضمن اینکه هنوز برق هم به همه‌جا نیامده بود. به موسیقی گوش می‌کردم و آن را دوست داشتم. تفریح من در خانه خواندن بود، ضمن اینکه بارها هم گفته‌ام که از کلاس سوم دبستان در

می‌کرد.

مدرسه صبح‌ها سر صف قرآن با قرائت اجرا می‌کردم. خب این هم برای خودش یک نوع خوانندگی است. در سن ده یازده سالگی، رادیو و خوانندگانی بودند و مرتب فکر و ذکر من به غیر از مساله درس خواندن خوانندگی بود. در خانه، برای همکلاسی‌هایم و همین‌طور برای بچه محل‌ها می‌خواندم.»[۱۵]

تقریبا اغلب خوانندگان پاپ ایرانی، احتمالا جز شهرام و شهبال شب‌پره، اولین کار خوانندگیشان را با خواندن قرآن آغاز کرده‌اند. ابی بعد از مدتی قرآن خواندن سر صف، به استعداد خودش پی‌برد و در یک گروه دوستانه که الزاما نامش بلک کتز[۱۶] نیست و نامش «سان بویز»[۱۷] است، نخستین کارش را خواند، بعد پایش به کلاب‌ها باز شد و در کاخ‌های جوانان خواندن را جدی گرفت. اولین ترانه‌اش به نام «عطش» برای فیلمی به همین نام خوانده شد و دومین ترانه به نام «چرا» با آهنگی از حسین واثقی و شعری از مسعود هوشمند اجرا شد. اما این ترانه «شب» بود که با شعری از اردلان سرافراز و آهنگ منصور ایران‌نژاد، وقتی در شوی معروف «میخک نقره‌ای»

۱۵ . گفت‌وگو با اردوان روزبه، رادیو زمانه (۹ شهریور ۱۳۸۷)، نیز به نقل از ویکیپدیا ذیل واژه «ابی».

۱۶ . Black Cats

۱۷ . Sun Boys

فریدون فرخ زاد با قد دراز ابی و ریش سیاه پرپشتش اجرا کرد توجه همگان را جلب کرد.

اگر فکر می کنید ابی از دست بلک کتز قسر در می‌رود، از این خبرها نیست؛ او در همان ۲۰ سالگی با شهرام و شهبال شب‌پره آشنا شد و در کنار فرهاد مهراد مدتی با آنها همکاری کرد و در کاباره کوچینی[۱۸] روی صحنه رفت. ابی از همان آغاز به طور مستقل با مجموعه‌ای از بهترین شاعران و آهنگسازان کشور همکاری کرد و تقریبا به‌رغم وقوع یک انقلاب و تاخیر و تاخرهای ناشی از آن همیشه با یک روند ثابت در قله محبوبیت هوادارانش بوده است. همکاری دائمی او با بابک بیات و ایرج جنتی عطایی باعث شد تا برخی شاهکارهای کم‌نظیر او ایجاد شود. او همچنین با منصور ایران‌نژاد، محمد شمس، سیاوش قمیشی و فرید زولاند هم همکاری کرده است. اگرچه صفحه‌های گرامافون ابی با تک آهنگ‌هایش فروش بالایی داشت، اما او قبل از انقلاب اگرچه ترانه‌های ماندگاری مانند «خورجین»، «سبد»، «شب‌زده»، «پوست شیر»، «شب» و «خالی» را خوانده بود، ولی تا بعد از انقلاب و در خارج از ایران آلبومی از او در داخل کشور قبل از انقلاب منتشر نشد.

۱۸ . کاباره کوچینی (Cuccini) قبل از انقلاب از بهترین مراکز عرضه موسیقی راک و پاپ بود و اغلب مشتریان خوش‌سلیقه موسیقی به آنجا می رفتند. فرهاد مهراد مدتی در آنجا می‌خواند

ابی روی فیلمی از فرزان دلجو به نام بوی گندم با آهنگسازی سیاوش قمیشی خواند. او همچنین برای فیلم‌های کندو (کار فریدون گله) با بازی بهروز وثوقی و بر فرار آسمان‌ها (کار محمدعلی فردین) خواند. ابی را به دلیل قدرت صدا و توانایی اجرایش در برنامه‌های زنده و تحریرهای[۱۹] سنگین با لقب «آقای صدای موسیقی پاپ ایران» می‌شناسند. او در بزرگ‌ترین سالن‌های بین‌المللی جهان کنسرت اجرا کرده‌است، از جمله: یونیورسال آمفی تئاتر[۲۰] (لوس آنجلس). شراین آدوتوریوم[۲۱] (محل برگزاری اسکار). سالن سلطنتی نوبل[۲۲](استکهلم). گریک تئاتر[۲۳] (لوس آنجلس). گلف دوبی[۲۴] و...

ابی قبل از انقلاب چند کار اجتماعی و اعتراضی خوانده بود، از

---

۱۹ . تحریر در آواز که به نوعی قدرت‌نمایی خواننده در موسیقی محسوب می‌شود در موسیقی ایرانی با عنوان «چهچه» یعنی صدای پرنده نیز خوانده شده است. خواننده در هنگام خواندن و اغلب در آواز و نه تصنیف، به بدیهه‌خوانی با حنجره خود می‌پردازد. تحریر در اپرا و کارهای پاپ نیز وجود دارد. ابی از خوانندگانی است که به دلیل قدرت فراوان صدایش از تحریر در هنگام خواندن بسیار استفاده می‌کند.

۲۰ . The Universal Amphitheatre Los Angeles

۲۱ . Shrine Auditorium

۲۲ . Stockholm Concert Hall (Kuningliga Filharmonikerna Stockholms Konserthus)

۲۳ . Greek Thatre Los Angeles

۲۴ . Dubai Golf

جمله «شکار» که دو سال از رادیو ممنوع‌الپخش بود تا اینکه با کسب جایزه از فستیوال ترکیه به گوش همه رسید. اما پس از انقلاب او نیز مانند بسیاری از خوانندگان بیرون ایران ترانه‌هایی در مخالفت با حکومت خواند. ابی در طول دهه‌های اخیر و از همان سال‌های آغازین پس از انقلاب با اجرای نزدیک به ۲۰ ترانه اعتراضی، اجتماعی و سیاسی به مخالفت با حکومت وقت ایران پرداخت. او در مصاحبه‌ای در شهریور ۱۳۸۷ گفت که به اعتقاد او: «اصلا نالازم‌ترین و غیر ضروری‌ترین چیز که می‌توانست برای آن مملکت اتفاق بیفتد، انقلاب اسلامی بود»[۲۵]. ابی پیش از انتخابات ۱۳۸۸ در حکومت جمهوری اسلامی با خواندن آهنگی اعتراضی به نام «تصمیم» و ویدیویی استعاری به نوعی حوادث پس از انتخابات را پیش‌بینی کرد[نیازمند منبع] و همچنین در سرکوب مردم معترض به نتایج انتخابات ۱۳۸۸ باحضور در راه پیمایی‌های اعتراضی در خارج از کشور و مصاحبه‌های تند علیه دولت و حکومت اعتراض خود را به‌شدت نشان داد.

ابی چهار فرزند دارد: دخترانش «عسل»، «سایه» و «خاتون» نام دارند که با نام آنها سه ترانه خوانده است و «فرشید»،

۲۵ . گفت‌وگو با اردوان روزبه از رادیو زمانه، روز ۹ شهریور ۱۳۸۷، همچنین به نقل از ویکیپدیا ذیل واژه «ابی».

پسرخوانده‌اش از همسردوم او اوست.

آلبوم‌های منتشر شده (براساس ترانه‌سرا و آهنگساز):

ابی از پرکارترین خوانندگان موسیقی پاپ ایران است. او در طول حدود ۴۰ سال خواندن، آلبوم‌های متعددی را منتشر کرده است. آلبوم های او شامل این فهرست است: «تپش» (۱۹۷۴)، «نازی ناز کن» (۱۹۷۶)، «شب‌زده» (۱۹۷۷)، «کوه یخ» (۱۹۸۷)، «با تو» (۱۹۸۸)، «غریبه» (۱۹۸۹)، «پیر» (۱۹۸۹)، «خلیج» (۱۹۹۰)، «ستاره دنباله‌دار» (۱۹۹۳)، «معلم بد» (۱۹۹۳)، «اتل متل» (۱۹۹۴)، «ستاره‌های سربی» (۱۹۹۵)، «عطر تو» (۱۹۹۶)، «تاج ترانه» (۱۹۹۷)، «طلوع کن» (۱۹۹۹)، «شب نیلوفری» (۲۰۰۳)، «حسرت پرواز» (۲۰۰۶)، «حس تنهایی» (۲۰۱۱).

نکاتی که درباره ابی لازم به گفتن می‌دانم:

نخست: ابی وقتی ۳۰ ساله شد سه آلبوم منتشر کرده بود، چهارمین آلبوم او در ۴۰ سالگی منتشر شد، یعنی زمانی که معمولا یک خواننده پاپ کارش را متوقف می‌کند. اگر چه عقب‌ماندگی موسیقی پاپ ایران به دلیل انقلاب و قطع موسیقی پاپ باعث نشده بود که صدای ابی تازه در بیاید، او از ۴۰ سالگی تا ۵۰ سالگی به طور منظم هر سال حداقل یک

آلبوم منتشر کرده است که در هر کدام یک یا دو ترانه به یادماندنی است. روندی که از سن ۵۰ سالگی تقریبا متوقف شد؛ او در سال‌های ۵۰ تا ۶۰ سالگی چهار آلبوم جدید در ۱۲ سال منتشر کرد. این نخستین ویژگی است که او را از خواننده پاپ جدا می‌کند و در کنار خواننده کلاسیک یا اپرا قرار می‌دهد.

دوم: او در ۲۰ سالگی به شهرتی فراوان رسید، شهرتی که اگر چه به عنوان خواننده پاپ محبوب بود، ولی شاید از معدود خوانندگان پاپ است که ممکن است مخاطب ترجیح بدهد کنسرت او را از همان خانه بشنود؛ اجراهای او شاید چیزی فراتر از صدای ضبط شده او نیست.

کنسرت‌های او پس از انقلاب که معمولا در خارج از ایران برگزار شده است، پربیننده است، اما معمولا از آغاز کنسرت تا پایان آن را به نوشیدن الکل می‌گذراند و با لحن مستانه می‌خواند. کمتر اتفاق میفتد که مانند خوانندگان دیگر پاپ موسیقی‌اش موجب رقصیدن شود یا اصولا برای رقصیدن دیگران بخواند.

سوم: از نشانه‌های خواننده پاپ زیر لب خوانده شدن و ماندگاری در ذهن است که درباره ترانه های او وجود دارد.

دیگران در حکایت پاپ دهه ۱۳۵۰ بسیارند، آهنگسازان بزرگ یا خوانندگان مهم یا ترانه‌سرایان بسیار، و کمتر گروه‌های موسیقی بودند که آثار فراوان و شایسته‌ای را خلق کردند، بسیاری با یکی دو ترانه به صدر پرفروش‌ترین و محبوب‌ترین‌ها رسیدند و برخی سال‌ها کار کردند و توانستند در اوج باقی بمانند. از نام‌های مهم موسیقی پاپ این دهه می‌توان به عارف، مهستی، ستار، مرجان، رامش، گیتی، فریدون فرخ زاد، حسن شماعی‌زاده، شهرام شب‌پره، سلی، سیمین غانم و محمد نوری اشاره کرد.

عارف بیش از همه به سبب اجرای ترانه‌های مختلف در فیلم‌هایی که با تصاویر دیگران پخش می‌شد و همچنین به سبب ترانه‌های فراوانش در حوزه پاپ مطرح بود. مهستی نیز مانند خواهرش، هایده؛ از خوانندگانی بود که هم در حوزه موسیقی پاپ و هم در موسیقی سنتی شناخته می‌شد. اما ستار در حقیقت در ادامه موجی بود که با صدای داریوش به وجود آمده بود. او محبوب و جوان‌پسند بود و به عنوان ستاره‌ای محجوب شناخته می‌شد. اما فریدون فرخ‌زاد که هم شومن و هم خواننده بود، بیش از یک خواننده پاپ مطرح بود، او که برادر فروغ فرخ‌زاد بود، نام و آوازه خواهرش را که از بزرگ‌ترین

و شاخص‌ترین نام‌های شعر فارسی است یدک می‌کشید. او جز اینکه در تولید ترانه‌ها و خواندن نقش داشت، در شوهای تلویزیونی خود به معرفی خوانندگان جدید پاپ می‌پرداخت. نام او البته در نشریات آن روزها، بخصوص نشریات طنز به عنوان یک هنرمند همجنس‌گرا مطرح می‌شد، همان طور که رامش، خواننده سرشناس و محبوب پاپ، به همین عنوان معروف بود[۲۶]. رامش نیز هم صدای منحصر به فرد و ترانه‌های محبوبش و هم مدل موی خاصش که از سوی دوستدارانش مورد تقلید قرار می‌گرفت، مورد توجه گروه‌های بسیاری از علاقه‌مندان به موسیقی پاپ بود. مرجان نیز از صداهایی خاص و ویژه بود که مدتها جزو محبوب‌ترین صداهای موسیقی پاپ قرار گرفت. محمد نوری در کنار گروهی از خوانندگانی که صدایشان تلفیقی از موسیقی پاپ و اپرا بود، مانند پری زنگنه، مینو جوان، سیمین قدیری، و منیر وکیلی ترانه‌های زیبایی را به مخاطبان موسیقی عرضه کردند که اگرچه مخاطبان پرشمار

۲۶ . هفته نامه توفیق معمولا فریدون فرخزاد و گاه نیز رامش را به عنوان همجنسگرا معرفی می‌کرد. از نظر ماهنامه توفیق، بزرگترین ضربه ای که حکومت با فروش روغن نباتی به مردم می‌خواست بزند، کاهش قدرت جنسی آنان بود. به طور کلی حکومت دشمن رابطه جنسی زنان و مردان قلمداد می‌شد. وقتی قرار بود اولین دو همجنسگرای ایرانی در هتل شرایتون (استقلال کنونی) ازدواج کنند، صفحه اول توفیق کاملا سیاه بود (اعلام عزای عمومی) و نوشته بود «امشب چه شبی است شب مراد است امشب، عروس رو ببین مثل دوماد است امشب).

موسیقی پاپ را داشت، اما از ارزش‌های موسیقایی و آوازی و محتوای ترانه‌ها برخوردار بود.

در کنار این موسیقی پاپ گونه دیگری از موسیقی نیز که به عنوان موسیقی کوچه بازاری شناخته می‌شد، توسط بسیاری از مخاطبان سطحی‌تر موسیقی مورد استقبال قرار گرفت؛ از نعمت الله آغاسی که یکی از پرفروش‌ترین خوانندگان زمان خودش بود تا سوسن، ایرج مهدیان، عباس قادری، داوود مقامی، گیتا، جواد یساری و انبوهی از خوانندگان که موسیقی‌شان ترکیبی از موسیقی ایرانی، پاپ، عربی، ترکی، محلی و همه چیز بود. این گروه هم اگر چه با اخم و تخم منتقدان موسیقی مواجه می‌شد اما از استقبال بسیار مخاطبان عمومی برخوردار بود و صدای آنها از همه جای شهر به گوش می‌آمد.

از اوایل دهه ۱۳۴۰، و شاید کمی قبل از آن موسیقی راک ایرانی وارد زندگی جوانان کشور شد. در این دهه گروه‌ها و خوانندگان مختلف به بازخوانی ترانه‌های موسیقی راک جهان و بخصوص بیتل‌ها و رولینگ استونز پرداختند و موسیقی راک فارسی از دهه ۱۳۵۰ به‌تدریج با فارسی خواندن ترانه‌هایی که در حد فاصل موسیقی راک و پاپ قرار می‌گرفتند، توسط فرهاد مهراد وارد موسیقی ایرانی شد. بعدها کورش یغمایی و فریدون

فروغی نیز این موسیقی را ادامه دادند. چون داستان این کتاب در حقیقت همان موسیقی راک ایرانی را دنبال می‌کند، تشریح این داستان را به فصل‌های بعد وامی‌گذارم.

ترانه‌سرایان موسیقی پاپ ایران همانند شهیار قنبری، ایرج جنتی عطایی، اردلان سرافراز، کریم محمودی، مسعود هوشمند، ایرج رزمجو، و پرویز وکیلی در این دوره فعال شدند. از سوی دیگر پرویز مقصدی، واروژان، اسفندیار منفرد زاده، حسن شماعی‌زاده، انوشیروان روحانی، فرهاد مهراد و دیگران آهنگ‌های فراموش‌ناشدنی فراوان در دهه طلایی و تکرار ناشدنی موسیقی پاپ ایران از خود به یادگار گذاشتند.

سال قحطی، سال خشم و سال خون

شکی نیست که دهه ۱۳۵۰ دهه طلایی موسیقی پاپ ایران است، اما کافی است نگاهی به فهرست موسیقی‌های مطلوب و محبوب و پرفروش سال ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷ بیندازیم تا صدای انقلابی که داشت آغاز می‌شد از حنجره‌های همین خوانندگان پاپ بشنویم. چندان نمی‌شود خرده گرفت که چرا هنرمندان موسیقی پاپ و راک آن دوره همه از تلخی شرایطی می‌گفتند که خود در آن طلایی‌ترین روزگارشان را طی می‌کردند و وقتی مردم

همان کاری را کردند که شاعران و فیلمسازان و ترانه‌خوانان پیشرو کشور با استبداد کردند، اولین قربانی انقلاب شعر و فیلم و موسیقی بود. نام محبوب‌ترین و پر طرفدارترین ترانه‌های هفته سوم خرداد ماه سال ۱۳۵۷ به نوشته روزنامه اطلاعات اینها بودند؛ «سال ۲۰۰۰»(داریوش)، «مناجات»(ستار)، «سفر»(ابی)، «قبله گاه»(مهستی)، «همزبونم باش»(حمیرا)، «آوار»(فرهاد)، «داد از دل»(داریوش)، «غریب»(شماعی زاده)، «خداحافظ»(هایده) و «طلاق»(گوگوش). تقریبا ۸۰ درصد ترانه‌های پرطرفدار موسیقی پاپ در سال ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷ ترانه‌هایی تلخ و نومید از وضعیتی سخت و سیاه است و بیش از ۵۰ درصد آنها نگاهی مثبت و امیدوار به دین دارند و اغلب ترانه‌ها تمایل به تغییر را نشان می‌دهند. همه این مضامین، در انقلابی که در راه است با صدای بلند گفته خواهد شد و اولین قربانیان این انقلاب خوانندگان محبوب مردم خواهند بود[۲۷].

۲۷ . مضمون اغلب ترانه‌های ایرانی موسیقی پاپ و راک ایران در سال‌های ۱۳۵۴ تا ۱۳۵۷ مبتنی بر وجود فقر، بی‌عدالتی، سیاهی، ظلم، قربانی شدن انسان، نبود استقلال، پوچی، بی‌معنا بودن زندگی، و معانی از این دست بود. اغلب خوانندگان و شاعران نیز در ترانه‌های خود به دین به عنوان یک نوستالژی زیبا و مهربان یا یک سرنوشت خوب نگاه می‌کردند و همواه کلماتی مانند چادر، جانماز، نماز، و دعا جنبه‌های مثبت داشت. این موضوع البته در اغلب آثار هنری پیشرو در سینما و نمایش و مجسمه‌سازی و نقاشی و داستان‌نویسی و شعر هم بود. شگفت انگیز است که هنرمندانی با این همه نزدیکی به انقلاب اسلامی ایران، چطور از رخ دادن آن تعجب می‌کنند؟ ابی گفته است: «اصلاً نالازم‌ترین و غیر ضروری‌ترین چیز که می‌توانست برای آن مملکت

درخشش این چهره‌های ماندگار دوره طلایی موسیقی ایران، با انقلاب ایران و چیره شدن فضای انقلاب اسلامی بر فرهنگ، اندیشه و هنر ویران شد. بسیاری از هنرمندان عرصه موسیقی، و حتی سینما و تئاتر، ناخواسته، ترک میهن و زندگی در تبعید را پذیرا شدند. برخی از بهترین‌ها ماندند و پوسیدند و بهترین سال‌های زندگیشان نابود شد و برخی از بهترین‌ها رفتند و در غربت به شکلی دیگر تکرار شدند و تکرار شدند. کاروان پرشمار هنرمندان گریخته به فرنگ، اغلب در ایالت کالیفرنیا و به ویژه در لس‌آنجلس به کار خود ادامه دادند، اما هرگز موفق به تکرار آثار فاخر دهه ۱۹۷۰ نشدند.

در این میان فرهاد مهراد، فریدون فروغی و کورش یغمایی چهره‌هایی پیشرو و ناهمگون با دیگر خواننده های موسیقی پاپ ایران بودند که درخششی متفاوت و متمایز از دیگران داشتند. آنان آغازگر راهی بودند که سه دهه بعد، از سوی رامین بهنا، محسن نامجو، آرش سبحانی، گروه اوهام، و دریا دادور پی گرفته شد و آنان آوایی دیگر را در موسیقی راک و آلترناتیو و تلفیقی ایجاد کردند.

اتفاق بیفتد، انقلاب اسلامی بود.»

فصل اول

از قومپانی صفحه پرکنی[1] تا بتهوون نبش انقلاب

کمتر دوره‌ای را می‌توان در تاریخ معاصر ایران دید که موسسات دولتی و برخی از موسسات خصوصی در تولیدات هنری نقش نداشته باشند. اقتصاد دولتی در ایران همواره باعث می‌شد که موسسات خصوصی اغلب به سوی تولید آثار مورد پسند بازار بروند، و دولت همیشه می‌کوشید به تولید آثاری بپردازد که چرخه اقتصادی مناسبی نداشتند. از همین رو هنرمند یا باید در چنبره اقتصاد بازاری گرفتار می‌شد یا در محدوده سیاست‌های حکومتی رفتار می‌کرد. اگر سلیقه عمومی به سوی آثار فاخر و ارزشمند گرایش داشت که معمولا نداشت، بخش خصوصی آثاری با ارزش تولید می‌کرد، وگرنه بخش خصوصی همیشه حامی کسی می‌شد که خریدار داشت. بخش دولتی نیز همیشه خر خودش را می‌راند، ربطی به انقلاب اسلامی و قبل از انقلاب و دوره مصدق و انقلاب مشروطه هم نداشت. اگر

۱ . قومپانی صفحه‌پرکنی یا کمپانی صفحه‌پرکنی با شیوه نگارش دوره قاجار، نخستین شرکت‌هایی بودند که برای تولید صفحه‌های ایرانی در داخل ایران دایر شدند.

ملک الشعرای بهار در دوره رضاشاه منصبی در حوزه فرهنگ پیدا می‌کرد، سلیقه بخش دولتی می شد سلیقه بهار، اگر فرح پهلوی با سلیقه متجدد و مدرن می‌آمد و رضا قطبی، دائی او، می‌شد رئیس رادیو و تلویزیون و فیروز شیروانلو سیاستگذار کانون پرورش فکری می‌شد، بخش دولتی هنر و فرهنگ از هنرمندان فاخر و درست و حسابی حمایت می‌کرد. در سال‌های پس از انقلاب هم همین بود، یعنی اگر وزارت ارشاد به دست مهاجرانی و خاتمی و بهشتی میفتاد، سلیقه بخش دولتی خوب می‌شد، وگرنه دولت از آثار سطحی و در بسیاری موارد در جهت تبلیغات حکومتی استفاده می‌کرد. تقریبا در همه دوره‌های مورد بحث ما یعنی از سال ۱۳۴۰ که موسیقی راک آغاز شد تا انقلاب ۱۳۵۷ سلیقه بخش دولتی همواره حامی موسیقی بهتر و فاخرتر بود، اما در حقیقت سلیقه عمومی در دهه ۱۳۴۰ نیز از آثار بهتر حمایت می‌کرد و در حقیقت سلیقه عمومی به سوی موسیقی بهتر گرایش داشت. من در این فصل به بررسی موسسات دولتی و خصوصی مهم اثرگذار بر موسیقی کشور می‌پردازم.

عروس گل از باد صبا و در ملک ایران

گرامافون از دوره قاجار به عنوان نخستین ابزار ضبط صدا به ایران وارد شد. صدای مظفرالدین شاه روی صفحه ضبط شد تا هم تقدم و تاخر سیاسی رعایت شده باشد و هم از یاد نبریم که دربار قاجار نخستین پیشگام هنر در حمایت از سینما، موسیقی، خوشنویسی، نمایش، عکاسی و سایر هنرهای جدید بود. شرکت «ماکسیم پیک»[۲] شرکت گرامافون و ماشین تحریر با مسوولیت محدود، نماینده کمپانی انگلیسی هیز مسترز وویس[۳] که در ایران به نام «سگ نشان» خوانده می‌شد، نخستین صفحه‌های صدا را به ایران آورد و دو تصنیف مهم ملک‌الشعرای بهار یعنی «در ملک ایران» و «عروس گل از باد صبا» را ضبط کرد. مدیریت این کمپانی با موسی بنائی و محمود ایمن بود. به دنبال آن

۲ . «ماکسیم پیک» مدیر موسسه‌ای بود به نام «شرکت گرامافون و ماشین تحریر، با مسوولیت محدود» که در سال ۱۲۸۴ش در دوره مظفرالدین شاه فعالیتش را آغاز کرد و چون با زیر و بم ساختار حکومت، و هنجارهای جامعه ایرانی آشنایی داشت در اولین قدم، پنج صحفه از صدای شاه و وزیران طراز اول، و افراد دربار ضبط کرد که از آنها سه صفحه (صدای مظفرالدین‌شاه، اتابک اعظم و وزیر امور خارجه)، باقی مانده است (نقل به مضمون از مقاله «تاریخچهٔ «گرامافون» و «صفحهٔ موسیقی» در ایران» از صفحه «با چراغ ترانه در کوچه باغ خاطره»، پایگاه اینترنتی راوی حکایت باقی در آدرسِ http://www.parand.se/index.htm

۳ . هیز مسترز وویس (His Master,s Voice) از نخستین موسسات جهانی تولید کننده صفحه‌های لاکی گرامافون بود که نشانه آن سگی نشسته مقابل بوق یک گرامافون بود.

موسسه کمپانی «پولیفون»[۴] با مدیریت عذرا میرحکاک[۵] فعال شد و به ضبط تصنیف‌ها و ترانه‌های مختلف پرداخت.

قومپانی کلمبیا و ملک الشعرای بهار

کمپانی کلمبیا[۶] نیز به دنبال این دو وارد بازار شد. نماینده این کمپانی برادران ارسطوزاده بودند. آنها کوشیدند تا انحصار ترانه‌های ملک الشعرای بهار را به دست بیاورند و با دادن چهار هزار تومان که چهل برابر حق طبیعی ضبط بود، تصنیف‌های او را به طور انحصاری خریدند. تصنیف «موسم گل» از پرفروش‌ترین و محبوب‌ترین این ترانه‌ها بود که همچنان محبوب باقی ماند. کمپانی پدافون[۷] نیز با مدیریت آقایی به نام مبین از چهار موسسه صفحه پرکنی بود که در صنعت جدید موسیقی ایران نقش داشت. همه اینها در حالی فعالیت می‌کردند که بدیع‌زادگان برای ضبط یک تصنیف خود باید

۴. Polyphone

۵. عزرا میرحکاک مدیر «کمپانی پولیفون» که از همکاری هنرمندانی چون «امیر جاهد»، «مرتضی و موسی نی‌داود»، به عنوان آهنگساز، و «ملک‌الشعرای بهار» و کمی بعدتر «پژمان بختیاری»، در مقام ترانه‌سرا، و خوانندگانی چون «قمرالملوک وزیری» و «ملوک ضرابی» برخوردار بود. معروف‌ترین تولید این شرکت صفحه ترانه «مرغ سحر» است.

۶. Colombia

۷. The Pedaphone

همراه گروه موسیقی از عراق و سوریه می‌گذشت و به بیروت می‌رفت تا یک ترانه در آنجا ضبط کند.

سیمین بهبهانی در مجموعه اشعار یک دریچه آزادی که در شهریور ۱۳۷۳ منتشر شد به آن صفحه‌های قدیمی نگاهی نوستالژیک کرده است[۸].

صفحهٔ عتیقهٔ لاکی، کو وسیله‌یی که بخواند؟
با نگارهٔ سگ و بوقش، حیف اگر خموش بماند
این سگ نشسته به زانو، گو بلاید از سر نیرو
یار غار عهد کهن را، بل ز خواب خوش بپراند

سکه‌های کهنهٔ ایشان، قصهٔ مکرر ما شد
قلب کودکانهٔ ما را کس به «شهروا» نستاند
قلب کودکی به شماری کودکانه می‌زند آری
تهمت مرض منهیدش راز او طبیب نداند

صفحهٔ عتیقه، بگو، هان! زن خدای خانه کجا شد
کز رخت غبار بگیرد، از دلت ملال براند؟
کوک و دست و پنجهٔ نرمش آن کند که ناوک سوزن

۸ . تهران، انتشارات سخن، ۱۳۷۴.

سالیان کودکیم را در شیارها بدواند

دخترک به نغمهٔ رقصی در حریر و تور گل‌افشان
همچو بوتهٔ گل و سوسن دست و دامنی بتکاند
کوک و دست نازک مادر گم شدند و، ناوک سوزن
در شیار صفحهٔ لاکی تاختن دگر نتواند

صفحهٔ شکستهٔ لاکی! «تاج» کو؟ «قمر» کو؟
«مرتضی» چه شد که به زخمی نبض ما را بجهاند؟
جمله خفته‌اند و ـ دریغا! ـ خفته کی برآورد آوا
بانگ زاغ و بوم دمادم گوش خسته بدراند

چهرهٔ زمانه دگر شد، شور کودکانه به سر شد
صفحهٔ عتیقهٔ لاکی خوب‌تر همان که نخواند

نقش رادیو و تلویزیون در تولید موسیقی پاپ

رادیو و تلویزیون ملی ایران بی‌تردید از مهم‌ترین رسانه‌ها برای معرفی و ارائه موسیقی پاپ به جامعه ایران بود. این موسسه تقریبا کامل‌ترین و شامل‌ترین نحوه نگاه به موسیقی ایران را

داشت. تقریبا همه انواع موسیقی به طور دقیق و علمی و برای همه مخاطبان در ساعات مختلف روز و در برنامه‌های مختلف پخش می‌شد. موسیقی ایرانی که در آن دوره بازاری کساد داشت، توسط رادیو به طور خاص و تلویزیون به طور عام حمایت می‌شد. مجموعه بی‌نظیر برنامه گلها، «یک شاخه گل»، «گلهای تازه»، «گلهای صحرایی» و «گلهای رنگارنگ» و «برگ سبز» به ارائه موسیقی اصیل ایران، تصنیف‌ها، آواز ایرانی و موسیقی محلی در رادیو می‌پرداخت. تقریبا در ساعات مختلف روز صدای انواع موسیقی از رادیو بلند بود، از «آهنگ‌های درخواستی» که همه نوع موسیقی روز و مورد توجه افراد را پخش می‌کرد و فقط به اتکای نیاز مخاطب تهیه می‌شد، تا برنامه‌هایی از علی اصغر طاهری با عنوان «ترانه‌های امروز از آلبوم‌های دیروز» که برخی از موسیقی‌های پاپ جهان و بخصوص ایتالیا را با ترجمه‌های فارسی و برخی از ترانه‌های راک و پاپ جهان را منتشر می‌کرد. در این برنامه موسیقی پاپ و راک روز با ترجمه فارسی و متن‌های بسیار زیبا در ساعات آخر شب برای جوانان پخش می‌شد.

در تلویزیون ملی ایران، چه از دوره تلویزیون ثابت پاسال[۹] و

۹ . شبکه تلویزیونی حبیب الله ثابت پاسال، بازرگان ایرانی، در سال ۱۳۳۵ ابتدا در آبادان و بعد در تهران تاسیس شد و به پخش برنامه پرداخت. علت تمرکز مراکز هنری و رسانه‌ای در آبادان

چه از رادیو تلویزیون ملی ایران (۱۳۴۵) موسیقی در انواع و اشکال مختلف پخش می‌شد. شاید اگر حمایت تلویزیون ملی ایران از موسیقی نبود، سلیقه عمومی به موسیقی حرفه‌ای‌تر به معنای اعم آن آسیب بسیاری می‌زد.

رنگارنگ، مجموعه‌ای از همه رنگ

رنگارنگ مهم‌ترین و پایدارترین واریته تلویزیونی قبل از انقلاب ایران بود. این برنامه به صورت مجموعه ترانه‌ها با آرم ثابت «رنگارنگ» آغاز می‌شد و موسیقی‌های مختلف از خوانندگان مختلف پاپ از جمله گوگوش، عارف، فرهاد، فریدون فروغی، کورش یغمایی، ضیاء، حمیرا، اکی بنایی، عارف، نلی و دیگران از این برنامه پخش می‌شد. به نظر می‌رسد که اداره این برنامه را کیوان به عهده داشت. این برنامه گاه به صورت تک ترانه میان برنامه‌های مختلف و گاه به صورت مجموعه و گاه به مناسبت‌های مختلف تقویمی ساخته می‌شد. رنگارنگ که بی‌تردید از نظر کمیت بیشترین کمیت موسیقی پاپ را عرضه کرده است، معمولا در یک دکور ثابت و یا با استفاده از کروما

حضور شمار زیادی از کارکنان خارجی در شرکت ملی نفت ایران در خوزستان و بسیاری از کارکنان ایرانی این شرکت بود که سلیقه مدرن داشتند و از رسانه‌ها و برنامه‌های جدید استقبال می‌کردند.

کی ۱۰ عرضه می‌شد. کروما کی در آن زمان، به‌رغم امکانات عالی تلویزیون ملی ایران، بخصوص امکانات و فضای بسیار گسترده استودیو یازده جام جم و امکانات نور و صدای بالا، هنوز تکنیکی دشوار بود، گاه به صورتی مسخره در می‌آمد، نور در فاصله تصویر خواننده و فضای پشت سر او دانه دانه و گاه دست یا پای او حذف می‌شد. از نمونه‌های این کروما کی‌های رنگارنگ، ترانه‌ای از گوگوش است که در یک ماشین کوچک شبه عروسکی نشسته بود و یک کروما کی از کورش یغمایی که شانه‌هایش به‌شدت تکان می‌خورد. با این همه رنگارنگ بیشترین فضای عرضه تلویزیونی برای خوانندگان پاپ بود.

میخک نقره‌ای، اجرای استادانه

میخک نقره‌ای فریدون فرخزاد از مهم‌ترین برنامه‌های تلویزیونی

۱۰ . کروما کی (Chroma Key) تکنیکی سینمایی و تلویزیونی است که در آن پرده‌ای آبی یا سبز را پشت سر مجری قرار می‌دهند و سپس با دکمه مخصوصی که در میکسر تصویر یا دستگاه تدوین قرار دارد، همه آن رنگ را حذف می‌کنند و به جای آن تصویری را قرار می‌دهند که می‌خواهند. از این طریق بازیگری که در استودیو و جلوی پرده کروما کی قرار دارد، جلوی یک آبشار یا جنگل یا خیابان قرار می‌گیرد. تقریبا در اغلب نمآهنگ‌های موسیقی از سیستم کروما کی استفاده می‌کنند.

بود که بسیاری از خوانندگان تازه مانند ستار، مرتضی، ابی، سلی، نلی، نوش‌آفرین، شهره و شهرام صولتی، لیلا فروهر و دیگران را معرفی کرد. فرخ‌زاد که دکترای علوم سیاسی خودش را در آلمان گرفته بود و جزو شاعران سرشناس این کشور بود و در جشنواره‌های اروپایی با تلفیق موسیقی فولکلور ایرانی و موسیقی مدرن جوایزی گرفته بود، کوشید تا با انتخاب مناسب موسیقی و دعوت از هنرمندان اهل‌فکر به شیوه‌ای شبیه کاباره‌های اروپایی برسد. او درباره شیوه اجرای خودش گفته است: «همیشه سعی می‌کنم مردم را در یک برنامه سه ساعته تلویزیونی که پر از خنده و شوخی و آواز و رقص است متوجه مطالبی بکنم که ارزش دارد بر روی آن‌ها فکر بشود.»[۱۱]

پنجره‌ها، گروه پرویز مقصدی

شوی «پنجره‌ها» برنامه‌ای تلویزیونی بود که در قالب شیش و هشت تهیه می‌شد و خوانندگان جدید پاپ را معرفی می‌کرد. دکور برنامه که آن روزها جالب به نظر می‌آمد و شاید مثل اغلب کارهای گذشته مسخره به نظر برسد خانه‌ای با پنجره‌های

۱۱ . میرزا آقا عسگری(مانی)، خنیاگر در خون (بنیاد فرهنگی ورهرام، سوئد، ۱۳۸۷)، این متن به نقل از همین کتاب در پایگاه اینترنتی بی بی سی فارسی و ویکیپدیا ذیل عنوان «فریدون فرخزاد» آمده است.

فراوان بود که با ترانه آغازین برنامه هماهنگ بود:

«پنجره پنجره پنجره‌های امید و شادی،

پر شده پر شده در هر شهر و آبادی،

ما یک دنیای پر از پنجره داریم،

ما از هر پنجره‌ای خاطره داریم»

خوانندگان تقریبا ثابت این برنامه کیوان، افشین مقدم، نلی، سلی، اونیک، ماسیس و دیگرانی بودند که بیشتر در مکتب پرویز مقصدی تربیت شده بودند.

شیش و هشت، ناصر کیوان افشین

شیش و هشت: برنامه در پی تشکیل گروه «شیش و هشت» توسط پرویز مقصدی ایجاد شد که از موفق‌ترین آهنگسازان موسیقی پاپ ایران بود. گروه شیش و هشت شامل این افراد بود: اونیک، ماسیس، داریوش، ناصر، کیوان، افشین، نلی، ویلسون و دینامیک. پرویز مقصدی که او هم ترک بود و شاید از مهم‌ترین آهنگسازان صاحب سبک موسیقی پاپ ایران محسوب می‌شود، در سال ۱۳۱۷ در لنینگراد به دنیا آمده بود.

او در دهه ۱۳۵۰ یک گروه موسیقی با چهار خواننده یعنی داریوش، کیوان، اونیک و ماسیس تشکیل داد و در فاصله ۳۰ تا ۴۰ سالگی تقریبا بهترین و موفق‌ترین ترانه‌های پاپ ایرانی را تنظیم کرد. او پس از انقلاب به آمریکا رفت و در سال ۱۳۸۸ در دنور کلرادو درگذشت.

چشمک، اجرای ماهرانه گوگوش

برنامه تلویزیونی چشمک به دلیل وجود گوگوش برنامه‌ای خاص بود و گروه وسیعی برای دیدن گوگوش برنامه را می‌دیدند. این برنامه بعد از ظهر جمعه‌ها پخش می‌شد و گوگوش آن را اجرا می‌کرد. خوانندگانی مانند عارف، منوچهر سخایی، رامش، وفا و آغاسی و بسیاری از دیگر خوانندگان پاپ ایرانی در آن شرکت می‌کردند. چشمک کمی عامه پسندتر از برنامه‌های جوانانه شیش و هشتی تلویزیون بود.

«زنگوله‌ها»، منوچهر سخایی و شهیار قنبری

زنگوله‌ها برنامه‌ای بود به تهیه‌کنندگی منوچهر سخایی و با اجرای شهیار قنبری که در تلویزیون ملی ایران تولید می‌شد

و به معرفی خوانندگان جدید می‌پرداخت. در این برنامه شهیار قنبری، که خودش چهره‌ای جوان بود، چهره‌های تازه را معرفی می‌کرد. در حقیقت زنگوله‌ها از برنامه‌های ورودی بسیاری از اولین خوانندگان پاپ به تلویزیون ملی ایران بود. داریوش، افشین مقدم، نلی، ناصر و... با این برنامه معرفی شدند.

«دوستت دارم دوستت دارم»، یک کلاس متفاوت از میرمطهری

دوستت دارم دوستت دارم یک شو تلویزیونی به مفهوم مدرن کلمه بود. یک «وان من شو» به معنای دقیق کلمه. دوستت دارم دوستت دارم با عنوانی مدرن و جذاب، از نوگراترین و زیباترین برنامه‌های عمیق تلویزیون ملی ایران بود که هم به لحاظ نحوه نگاه مجری آن، حمید میرمطهری، و هم انتخاب موسیقی که اغلب به سراغ موسیقی‌های سنگین‌تر و خاص‌تر می‌رفت، برنامه‌ای روشنفکرانه محسوب می‌شد. طنزهای برنامه نیز که توسط آهوخردمند و بهروز خوش‌رزم بازی می‌شد، از میان‌پرده‌های خوب تلویزیون بود. علی عبدالخالق، که بعدا نامش به بهروز نسب تغییر کرد، نویسنده طنزهای این برنامه بود. موسیقی این برنامه معمولا از کارهای خوب پاپ مانند ترانه‌های فرامرز اصلانی یا موسیقی پاپ یا راک به زبان

اصلی بود. میرمطهری مترجم و نویسنده خوبی بود و همیشه برنامه‌های تلویزیونی خوبی اجرا کرده بود.

تعداد زیاد دیگری از واریته‌ها و شوهای تلویزیونی به معرفی و پخش موسیقی پاپ می‌پرداختند، شوی «زندگی زیبا»، «استودیو یازده» در تلویزیون از این برنامه‌ها و برنامه منوچهر نوذری با عنوان «صبح جمعه با شما» که بعد از انقلاب ایران نیز ادامه یافت چنین نقشی را ایفا می‌کردند.

فروشگاه بتهوون و چمن‌آراهای دوست داشتنی

اگر ارمنی‌ها نبودند قطعا موسیقی پاپ و راک ایرانی نمی‌توانست به شکوفایی برسد و اگر ترک‌ها نبودند، فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی و هنر ایرانی حتما چیز مهمی کم داشت. وقتی کریم چمن‌آرا همزمان با تغییر رضاشاه در سال ۱۳۲۰ از خانواده‌اش در آذربایجان خداحافظی کرد، هر آینده‌ای را می‌توانست برای خودش تصور کند، جز اینکه خانواده او به یکی از مراکز اصلی رشد و توسعه موسیقی ایران به مدت ۶۰ سال تبدیل شود. او که به کتاب علاقه‌مند بود، به تهران آمد، جایی نزدیک کافه نادری برای خودش دست و پا کرد و در دکه کتابفروشی کوچکی کتاب می‌فروخت. جایی

که چهره‌های روشنفکر آن روزها از صادق هدایت بگیر تا جلال آل احمد و سایر روشنفکران، همدیگر را می‌دیدند. از قضا صادق هدایت از مشتریان پر و پا قرص او شد. ساعت‌ها کنارش می‌ایستاد و کتاب‌ها را نگاه می‌کرد و با او حرف می‌زد. زمانه زمان دعواهای میان چپ‌های طرفدار حزب توده و پان‌ایرانیست‌های ضدتوده‌ای و طرفداران حکومت پهلوی بود. از میدان بهارستان تا نادری هم همیشه محل دعوا بود. حمله به مراکز احزاب و نشریات و کتابفروشی‌ها سنت طبیعی شده بود. کریم چمن‌آرا هم که کتاب‌هایش مثل کله‌اش بوی قورمه سبزی می‌داد، بارها دکه‌اش مورد حمله چماقداران و طعمه حریق قرار گرفت. وقتی کودتا شد کریم دستگیر شد و به زندان رفت و دکه‌اش محو شد. چرا کریم چمن‌آرا کتابفروش شده بود؟ چون ترک بود و هر ترکی می‌تواند بفهمد که کدام تجارت بهترین تجارت است و در فاصله سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ کتاب و نشریه با همه دردسرهایش تجارتی پررونق بود. یک ترک علاوه بر داشتن شامه تجارتی، دو ویژگی مهم دیگر هم دارد: لجباز است و اینکه کارش را با هر مصیبتی که باشد ادامه می‌دهد.

حکایت فروشگاه بتهوون کمابیش شبیه تاریخ ایران است،

هر بار گروهی به آن حمله کرده‌اند، آثار فرهنگی را از بین برده‌اند و آتش زده‌اند و باز هم این بت عیار به شکلی دیگر درآمده است؛ یک بار در سال ۱۳۳۲ به اتهام چپ بودن دکه کتابفروشی کریم چمن‌آرا آتش زده شد، در سال ۱۳۵۷ بارها مورد تهدید و حمله قرارگرفت، در سال ۱۳۵۹ تعداد زیادی از صفحه‌هایش در جریان جنگ از میان رفت و تقریبا در همه دهه ۱۳۶۰ مورد تهدید و حمله افرادی بود که بتهوون را به عنوان مرکز فساد نشان کرده بودند.

چریم آآآآ! سمفونی بش وار؟[۱۲]

یکی از شوخی‌های شهرام شب‌پره با کریم چمن‌آرایی که با لهجه غلیظ ترکی حرف می‌زد، این بود که وقتی وارد فروشگاه بتهوون می‌شد با لهجه ترکی غلیظ می‌گفت: «چریم آآآآآ! سمفونی بش وار؟» و این حرف‌ها زمانی گفته می‌شد که فروشگاه بتهوون ایجاد شد. بعد از اینکه در سال ۱۳۳۲ کریم از زندان آزاد شد تصمیم گرفت کتابفروشی را رها کند و سراغ شغلی کم دردسرتر برود که با سلیقه روز سازگار بود. در خیابان منوچهری که مرکز تولیدات سینمایی و نزدیک

۱۲ . ترجمه از ترکی: «کریم آقا! سمفونی پنج هست؟»

پایتخت اجتماعی ایران یعنی کوچه برلن بود، مغازه کوچکی گرفت و به فروختن صفحه های موسیقی پرداخت. عباس (که در حال حاضر در لس‌آنجلس کار فروش آثار موسیقی را ادامه می‌دهد)، احد و محسن (پدر بابک چمن‌آرا) برادران کریم نیز به کمک او آمدند و فروشگاه موسیقی او رونق گرفت. در آغاز صفحه‌های موسیقی کلاسیک و ایرانی و سپس موسیقی پاپ و راک به مجموعه او اضافه شد. به‌تدریج به دلیل کامل بودن مجموعه او اغلب دوستداران موسیقی و کسانی که اهل ساز زدن و تولید موسیقی بودند، به او مراجعه می کردند. بهروز غریب‌پور کارگردان نمایش در مصاحبه‌ای با بی بی سی گفت: «قبل از اینکه دانشگاه قبول شوم و به تهران بیایم دو آرزو داشتم: یکی اینکه روی صحنه سالن تئاتر پانزده شهریور (سنگلچ) دست بکشم و دوم اینکه این فروشگاه بتهوون را که می گویند همه صفحه‌های ایران و جهان را دارد ببینم. اولین باری که تنها به تهران آمدم هر دو آرزو را برآورده کردم و با صفحه‌ای که از بتهوون خریده بودم راهی شهر خودم شدم.»[۱۳] بهرام سعیدی عضو گروه «اسکورپیو»[۱۴] از فروشگاه بتهوون به عنوان مرکزی برای دسترسی به همه صفحه‌های روز یاد کرده است. شاهین

۱۳ . به نقل از گزارش «داستان یک فروشگاه پنجاه و پنج ساله» از آزاده نوری در پایگاه اینترنتی بی بی سی فارسی (۲۷ آبان ۱۳۸۵).

۱٤

فرهت، از مهم‌ترین موسیقیدانان آن دوره و استاد موسیقی کلاسیک، هم در گفت‌وگو با بی بی سی درباره فروشگاه بتهوون گفته است: «نقش فرهنگی و تاثیری که مرکز موسیقی بتهوون بر موسیقی داشته به مراتب بیشتر از نقش تجارتی آن است. نسل‌های بسیاری به آنجا پناه بردند و با مسائل هنری رابطه عمیق پیدا کردند. بتهوون مثل یک آکادمی است. در سال‌های جوانی صفحه‌هایی را که هرگز فکر نمی‌کردم در ایران یافت شود آنجا پیدا می‌کردم.»[۱۵]

فروشگاه بتهوون کم‌کم بزرگ‌تر و بزرگ‌تر شد، در ابتدا برای مدتی به خیابان نادری رفت و پس از چندی در فاصله اندکی با هنرستان موسیقی نزدیک چهار راه پهلوی (ولی‌عصر) فروشگاه بزرگی را سامان داد. اینجا در محل رفت و آمد دانشجویان و دانش آموزان هنرستان موسیقی و در فاصله کمی با دانشگاه تهران و در مرکز شهر تهران قرار داشت. حسین علیزاده استاد موسیقی سنتی ایرانی، درباره فروشگاه بتهوون می‌گوید: «صفحه‌ها گران بود و ما هنوز در هنرستان موسیقی درس می‌خواندیم، پول زیادی نداشتیم. پشت شیشه ساعت‌ها صفحه‌ها را نگاه می‌کردم. بعد هم داخل مغازه می‌شدم و گوشه‌ای می‌ایستادم تا [به] موسیقی‌ای که پخش می‌شود،

۱۵ . همان.

گوش بدهم. آمدن به بتهوون مثل رفتن سر یکی از کلاس‌های درسمان شده بود و هر روز به آنجا سری می‌زدیم. فکر تاسیس این مرکز در روند شکل‌گیری موسیقی بسیار موثر بوده است. جا دارد آن را در تاریخ موسیقی ایران ثبت کنیم. این مرکز باعث ارتقای ذهنی موسیقی شد. خوشحالم که بعد ۵۵ سال می‌شود از مرکزی صحبت کرد که عینیت دارد. بتهوون یک خاطره فراموش شده نیست.» [۱۶]

شرکت آهنگ موسیقی روز

صفحه موسیقی در آن روزها فقط راهی برای گوش کردن موسیقی نبود، بلکه تنها وسیله‌ای بود جز رادیو که صدای موسیقی جهان را منتقل می‌کرد، وسیله درک موسیقی جدید، آموختن موسیقی و تمرین از روی نواهایی بود که در هیچ‌جا جز همان صفحه‌های گرد جادویی وجود نداشت. صفحه‌ها باید در دنیایی انتخاب می‌شد که رفت و آمد در آن تقریبا بسیار دشوار صورت می‌گرفت، با کشتی حمل می‌شد و با مکافات از بندر به تهران می‌رسید و در اختیار مردم قرار می‌گرفت. صفحه‌ها گران هم بود. بتهوون تصمیم گرفت هم برای تولید

۱۶ همان.

صفحه‌های فرنگی و هم تولید موسیقی ایرانی به تولید صفحه بپردازد. برادران چمن‌آرا یک کارخانه تولید صفحه موسیقی ایجاد کردند تا کارها را با قیمت ارزان‌تری به دست انبوه مشتریان برسد که اغلب جوان و کم‌درآمد بودند. شرکت تولیدی آهنگ «موسیقی روز» هم تاسیس شد تا جای خالی موسیقی‌های اصیلی را پر کند که در لاله زار پیدا نمی شد. در اولین قدم آثاری از مهدی خالدی (ویولن)، احمدعبادی (سه تار)، لطف الله مجد (تار)، فرامرز پایور (سنتور) و حسین تهرانی (تنبک) منتشر شد. بسیاری معتقد بودند این کار دیوانگی است و جز شکست، پیامد دیگری ندارد. اما استقبال علاقه‌مندان ثابت کرد که کریم چمن‌آرا راه درستی را پیش گرفته است.

وقتی روزهای انقلاب رسید، تکلیف بانک که معلوم بود، سینما هم به آتش کشیده می‌شد، و صفحه‌فروشی آن هم مهم‌ترین صفحه‌فروشی تهران، جای خود را داشت. در سال‌های قبل از انقلاب فروشگاه بارها تهدید شد، صفحه‌های فروشگاه بتهوون در بمباران انبارهای گمرک بوشهر از میان رفت. احد و عباس مدت‌ها قبل از ایران رفته بودند. فروشگاه بتهوون با حقیرانه‌ترین شکل به کارش ادامه داد. و همه سال‌های دشوار دهه ۱۳۶۰ را پشت سر گذاشت تا باز هم بار موسیقی ایران را

با نسل جدید چمن‌آراها، آرش و بابک، همراهی کند.

تردیدی نیست که هر کس بخواهد تاریخ موسیقی معاصر ایران را بنویسد، در هیچ حوزه‌ای اعم از کلاسیک و پاپ و محلی و راک، نمی‌تواند از نقش مهم فروشگاه بتهوون چشم بپوشد، اما درباره موسیقی راک این نکته را نمی‌توان نادیده گرفت که اگر شناخت عمیق و دقیق فروشگاه بتهوون نبود، بخش مهمی از جوانان یک نسل از صفحه‌های موسیقی راک و در نتیجه آموختن موسیقی راک و تولید فرهنگ این موسیقی جامی‌ماندند. وجود بینهایت صفحه ۳۳ و ۴۵ دور از بسیاری از گروه‌های موسیقی راک (از گمنام‌ترین تا معروف‌ترین‌شان) خوانی رنگارنگ در پیشگاه جوانان علاقه‌مند گسترانیده بود تا بشنوند و بیاموزند. صفحه‌های کمپانی بتهوون برای آن جوانان فقط صفحه‌ای برای گوش دادن نبود. این صفحه‌ها در واقع هم استادشان بود، هم راهنمایشان؛ هم پارتیتورشان بود و هم الهامشان. گویی حضور این مغازه و صفحه‌هایش، دارد جور همه کمبودهای موجود را می‌کشد.

رادیو ایران، پیشتاز تولید و انتشار موسیقی تازه

رادیو ایران از منابع مهم تولید موسیقی جدید بود. از زمانی

که فکر رادیو با وارد شدن بی‌سیم در سال ۱۳۰۵ مطرح شد، تا دوم مهر ۱۳۱۳ که هیات وزیران استفاده از رادیو را تصویب کرد، مقدمات تشکیل این رسانه فراهم شد. در سال ۱۳۱۶ برای فراهم شدن مقدمات فنی رادیو، وزارت پست و تلگراف و تلفن تاسیس شد و برای تولید محتوای رادیو سازمان پرورش افکار به وجود آمد. این سازمان دارای کمیسیون‌های مطبوعات، سخنرانی، نمایش‌های رادیویی و موسیقی بود. در چهارم اردیبهشت ۱۳۱۹ اولین فرستنده رادیویی در ایران در محل بی‌سیم در جاده قدیم شمیران افتتاح شد. در آن دوره علاوه بر رادیو ایران، رادیو تهران، رادیو نیروی هوایی، رادیو دریا، و رادیو و تلویزیون نیروهای مسلح آمریکا در ایران نیز وجود داشت. تقریبا مهم‌ترین ادبا و روشنفکران و هنرمندان آن زمان در مدیریت رادیو حضور داشتند: محمد حجازی، عبدالرحمن فرامرزی، حسینقلی مستعان، ابوالقاسم پاینده، ابوالقاسم اعتصام‌زاده، مشفق همدانی، علامه محمد قزوینی، محمدعلی فروغی، دکتر قاسم غنی، دکتر علی‌اکبر سیاسی (رییس دانشگاه تهران)، دکتر رضازاده شفق، دکتر محمود افشار و استاد علینقی وزیری. یکی از مهم‌ترین برنامه‌های رادیو ایران و سایر رادیوهای کشور، پخش موسیقی اعم از ایرانی، پاپ و پس از آمدن موسیقی راک، پخش موسیقی راک بود. در کنار

اجرای مو به موی ترانه‌های خارجی گروه‌های معتبر توسط گروه‌های راک، برخی از شاعران و مترجمان اشعار موسیقی پاپ خارجی را واو به واو ترجمه می‌کردند و ترانه پاپ را با همان شعر می‌خواندند که به فارسی ترجمه شده بود. حمید قنبری، دوبلور، و جمشید شیبانی از نخستین کسانی بودند که ترانه‌های روز اروپایی را ترجمه و با اشعار فارسی اجرا کردند. این موسیقی بعدا با افرادی مثل ویگن، عارف (از گروه گلدن رینگ)، و منوچهر اوج گرفت. سورن، موزیسین ایرانی ارمنی، از مهم‌ترین چهره‌هایی که در شکل‌گیری و اشاعه موسیقی پاپ در رادیو سهم بزرگی داشت؛ او کوشش بسیاری برای ورود موسیقی جدید به ایران کرد.

به موازات تولید صدا و موسیقی در رادیو، استودیوهای مستقل موسیقی نیز تاسیس شدند، از اولین استودیوهای تولید موسیقی کشور استودیو «طنین» بود که با مالکیت «پرویز اتابکی» اداره می‌شد. خیلی اوقات کارهای تولید شده در استودیو طنین که مغایر کارها و سیاست‌های رادیو ایران بود، سانسور می‌شد. استودیو طنین از مهم‌ترین مراکز تولید موسیقی جدید بود. یکی از کارهای اتابکی در طنین، یافتن صداها و استعدادهای تازه در موسیقی پاپ و معرفی آنها در برنامه زنگوله‌های تلویزیون

ایـران بـود. شـهیار قنبـری، واروژان و گوگـوش کارهایشـان را از استودیو طنیـن آغـاز کردنـد و کارهـای مشـترک واروژان، قنبـری و گوگـوش از مهم‌تریـن دسـتاوردهای اسـتودیو طنیـن بـود. همزمـان بـا اسـتودیو طنیـن چنانکـه گفتـه شـد کمپانـی آهنـگ روز، متعلـق بـه بـرادران چمـن‌آرا، واقـع در طبقـه بـالای کمپانـی بتهـوون و در چنـد قدمـی سـیما، رادیـو سـیتی بـه کار تولیـد موسـیقی و ضبـط صفحـه می‌پرداخـت. کمپانـی «آپولـون» نیـز فعـال بـود و کمپانـی «رویـال» کـه صفحه‌هـای موفقـی مثـل سـتاره آی سـتاره و قصـه دو ماهـی گوگـوش را بـه بـازار بـرده بـود، در تولیـد موسـیقی پـاپ و راک نقـش مهمـی داشـتند.

تصاویر فصل اول

صفحه یکی از آوازهای غلامحسین بنان همراه با ویلون محمود ذوالفنون و آرم کمپانی «هیز مسترز وویس»

سفر جواد بدیع‌زاده همراه با گروهش به بیروت برای ضبط اولین صفحه‌های ایرانی. بدیع‌زاده در این سفر پرخطر شانزده صفحه ضبط کرد. هنوز آیفون اختراع نشده بود.

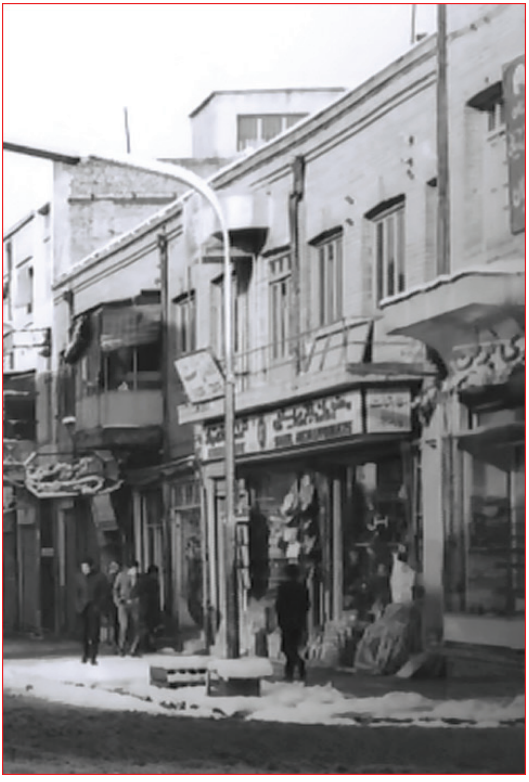
سومین مرحله ضبط گرامافون در لندن در سال ۱۲۸۸. در این سفر تعدادی از قطعه‌های موسیقی ایران ضبط شد. ایستاده از راست: باقرخان رامشگر، اکبرخان فلوتی، درویش خان، اسدالله‌خان اتابکی، حسین طاهرزاده، رضاقلی نوذری.

پنجمین مرحله سفر برای ضبط صفحه گرامافون به تفلیس. ایستاده از راست: عبدالله دوامی، ابوالحسن اقبال‌آذر، نشسته از راست: باقرخان رامشگر، سیدحسین طاهرزاده، غلامحسین درویش‌خان.

پشت صحنه شوی میخک نقره‌ای فریدون فرخزاد

گوگوش و اجرای ترانه «مرهم» شوی رنگارنگ

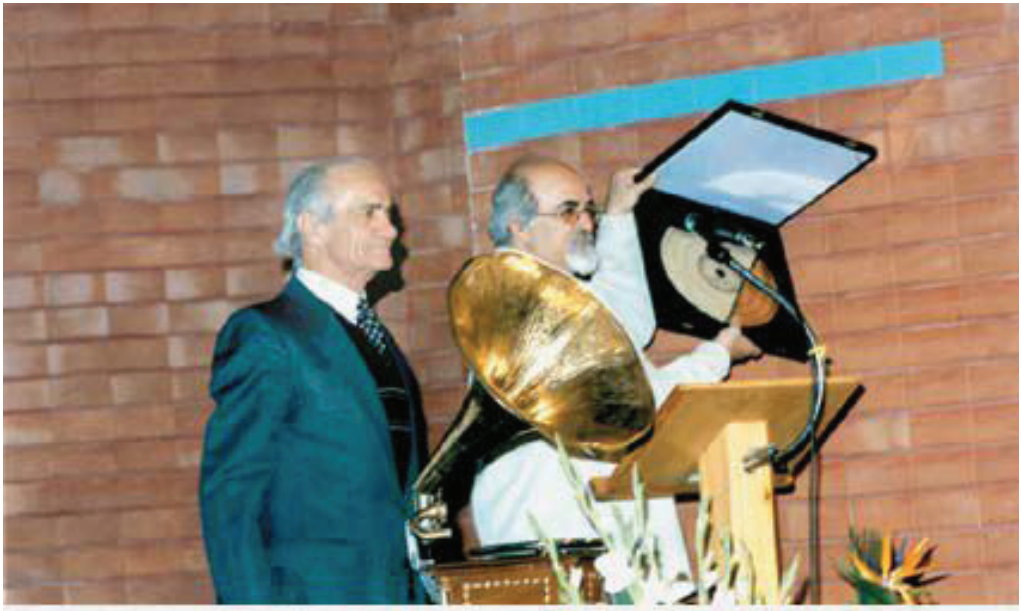
ابی با کراوات در شوی رنگارنگ



خیابان منوچهری دهه چهل، اولین فروشگاه بتهوون

طرح روی جلد کاست " تاپ توئنتی" که موسسه کاست بتهوون آن را منتشر کرد. در این کاست ترانه‌هایی از شرلی بسی، جورج هریسون، التون جان، تام جونز، کت استیونس، مودی بلوز، خوزه فریسیانو، بی جیز و چند تن دیگر منتشر شده بود. این کاست در مجموعه « بهترین ترانه ملل» منتشر شد.

صفحه «آدمک» فریدون فروغی تولید شده در شرکت آهنگ روز بتهوون



گزارشی از یک بزرگداشت متفاوت

بتهوون پنجاه ساله شد

جشن پنجاه سالگی فروشگاه بتهوون که با استقبال دوست‌داران موسیقی برگزار شد. تصویر متعلق است به موسسه بتهوون.

فصل دوم
ووداستاک ایرانی

یک سال از انقلاب دانشجویی پاریس می‌گذشت، و پنج سال از جنبش دانشجویان برکلی[1] که جنبش عظیم حقوق مدنی به جنبش صلح پیوند خورد. گروه‌های مهم موسیقی راک تصمیم گرفتند سه شبانه روز، از ۱۵ تا ۱۷ اوت ۲۶/۱۹۶۹ تا ۲۸ مرداد ۱۳۴۸ بزرگ‌ترین گردهم‌آیی تاریخ موسیقی را سامان دهند. نزدیک به نیم میلیون نفر در روستای کوچک ووداستاک در نزدیک نیویورک جمع شدند تا به آواهای عشق و دوستی گروه‌های موسیقی راک گوش بدهند، ریچی هاونز[2] با ترانه «آزادی»، جون بائز با ترانه «ما پیروز خواهیم شد»[3]، جانیس

---

۱ . جنبش دانشجویان برکلی از اولین نشانه‌های جنبش اعتراضی که برای کسب حقوق مدنی از دانشگاه برکلی آمریکا آغاز شد. جری روبین در سخنرانی خود در اولین سال‌های دهه ۱۹۶۰ با عنوان «آنچه هیپی‌ها نمی‌خواهند»، بیانیه‌ای را در محوطه دانشگاه برکلی خواند. این حرکت در شیکاگو و نیویورک در سال‌های ۱۹۶۷ و ۱۹۶۸ تکرار شد. آنان مخالف نظام سرمایه‌داری، خواهان برابری نژادی، مخالف جنگ و خواستار آزادی بیان بودند.

۲ . Richie Havens

۳ . We Will Overcome

چاپلین، گروه سوئیت واتر[۴]، کارلوس سانتانا[۵]، کانتری جو مک دانلد[۶]، جانی وینتر[۷] و جیمی هندریکس، خدایان موسیقی راک آن روزها، زیر بارش باران، اتفاقی را ایجاد کردند که نقطه اوج جنبش اعتراض علیه جنگ ویتنام و جنبش صلح و عشق و آزادی بود.

شش سال قبل از آنکه در وودستاک جمعی عظیم گرد هم بیایند، موج بیتل‌ها همه جهان را گرفته بود. آن چهار جوان انگلیسی که در پایتخت راک جهان با استقبال باورنکردنی مواجه شده بودند، بیش از هر چیز سخنگوی نسلی بودند که علیه پیرمردها طغیان کرده بودند، صلح و عشق و آزادی و سادگی می‌خواستند. سخنگوی هیپی‌هایی بودند که تصمیم گرفته بودند از جهان سرمایه‌داری چیزی نخواهند، علیه هر مالکیتی و هر جنگی و هر سلطه‌ای معترض بودند و اتفاقا در همان جهان سرمایه‌داری هم همین کار را می‌کردند. موسیقی آنها که با شادی و آگاهی همراه بود بسیار زود به پایتخت‌های اروپایی رسید، در پاریس و برلین و رم مورد استقبال قرار گرفت،

۴. Sweetwater
۵. Carlos Santana
۶. Country Joe McDonald
۷. Johnny Winter

صفحه‌های آنان دست به دست گشت و به همه جای جهان رسید. در تهران صفحه‌های موسیقی آنان دوستداران فراوان موسیقی را شگفت‌زده کرد.

جان لنون که زمانی به عنوان مسیح عصر جدید خوانده شد، در ترانه‌اش به نام «خیال کن» یا «تصور کن»، در سال ۱۹۷۱ چنین خواند: «تصور کن بهشتی نباشد/ اگر تلاش کنی آسان است/ جهنمی زیر پایمان نباشد/ و بالای سرمان فقط آسمان باشد/ تصور کن همه مردمان/ فقط برای امروزشان زندگی کنند/ تصور کن هیچ وطنی نباشد/ تصورش دشوار نیست/ وطنی که برایش بکشی یا برایش کشته شوی/ نه وطنی و نه مذهبی/ تصور کن همه مردمان/ در صلح زندگی کنند/ حتما می‌گویی من خیالبافی می‌کنم/ اما فقط من نیستم/ امیدوارم تو نیز روزی به ما بپیوندی/ و جهان متحد خواهد شد/ تصور کن مالکیتی در کار نباشد/ مطمئن نیستم بتوانی/ نه نیازی به حرص است و نه گرسنگی/ برادری انسان/ تصور کن همه مردمان/ دنیا را میان خود قسمت می‌کنند/ حتما می‌گویی من خیالبافی می‌کنم/ اما فقط من نیستم/ امیدوارم تو نیز روزی به ما بپیوندی/ و جهان در اتحاد خواهد زیست.» این ترانه سرودی تازه بود که بوی عدالت و برابری و آزادی می‌داد، از سوی جوانانی که از

جنگ و تمدن صنعتی و از خودبیگانگی وحشت کرده بودند و عشق و صلح و برابری و آزادی می‌خواستند.

سیاوش قمیشی که از ۱۵ سالگی با موسیقی آشناست، می‌گوید: «من ۱۵ ساله بودم رفتم انگلیس، سال‌های ۶۰ میلادی، در اوج بیتل‌ها و رولینگ استونز و در اوج موزیک پرهیجان. من نیمچه موزیسین بودم. خود به خود در آن دنیا غرق شدم چون موسیقی می‌خواندم. رشته آهنگ‌سازی را دنبال کردم. برای تهیه مخارج تحصیل با گروه‌های انگلیسی برنامه می‌گذاشتم. هر روز می‌آموختم. همان روزها بود که ملکه انگلیس به بیتل‌ها نشان افتخار داد.»[۸] سیاوش قمیشی به ایران بازگشت و با گروهی به نام ربلز[۹] (شورشیان) همراه با شهرام شب‌پره، ادی، کامبیز معینی و همایون جمالی به اجرای موسیقی جدید پرداخت.

روایت بهرام سعیدی

بهرام سعیدی هم چندان سن و سالی نداشت، وقتی که اولین

۸ . برگرفته از از گفت‌وگوی منتشر شده علی نظری با سیاوش قمیشی در وبلاگ سیاوش قمیشی، تیر ۷۷

۹ . Rebels

بـار صـدای بیتل‌هـا را شـنیده بـود. او کـه از اوایـل دهـه ۱۳۴۰، یعنـی همزمـان بـا شـنیده شـدن نـام بیتل‌هـا کارش را شـروع کـرد، می‌گویـد: «تغییـری کـه در دنیـای موسـیقی غـرب شـروع شـد بسـیار تاثیرگـذار بـود. همیشـه جهـان اول هـر کاری می‌کنـد، بالاخـره روی تمـام جهـان تاثیـر می‌گـذارد. بـا گـروه بیتل‌هـا کـه چهـار پسـر جـوان ۱۸ سـاله بودنـد و آمدنـد و غوغایـی در موسـیقی کردنـد، تاثیر گذاشـت روی اکثـر جوانهـا، در همـه جـای دنیـا، نـه فقـط در ایـران. ایـن موضـوع خیلـی توجـه مـن را جلـب کـرد کـه چطـور چهـار نفـر بـه ایـن شـکل موفـق شـدند و پـول خوبـی هـم درمی‌آورنـد و در آغـاز کار ایـن موضـوع تاثیـر زیـادی روی مـن داشـت. حتـی دهـه هـای ۲۰ و ۳۰ کـه رادیـو آمـد اینهـا یـواش یـواش تاثیـر گذاشـت، امـا تاثیـر قـوی کـه در دنیـا بـود و ایـن فقـط مربـوط بـه ایـران نیسـت بلکـه در همـه جـای کـره زمیـن تاثیـر رخ داده بـود، تاثیـر گـروه پیشـگامی بـه نـام بیتل‌هـا بـود کـه ایـن قـدر شـلوغی بـه راه انداختنـد. قبـل از بیتل‌هـا هـم موسـیقی مـورد توجـه بـود، ولـی اینـق‌در فراگیـر نبـود. این‌قـدر همـه جـا منتشـر نشـده بـود.»[۱۰]

آن روزهـا همـه بایـد از خودشـان می‌آموختنـد، بایـد سـاز پیـدا می‌کردنـد و از روی صفحه‌هایـی کـه دوسـت داشـتند، بـا یـک

۱۰ . اطلاعات مربوط به گروه اسکورپیو برگرفته است از فیلم اسکورپیو، پژوهش و کارگردانی: فریده صارمی و امید هاشملو، ۲۰۱۰.

شیوه سنتی گوش کردن و تمرین کردن، آن قدر کار می‌کردند تا بیاموزند. سعیدی می‌گوید: «در آن زمان امکانات زیادی در ایران نبود. معلم خوب نبود. اصلا کسی را نداشتیم که از او یاد بگیریم. هر کسی پیش خودش یاد می‌گرفت. در آن زمان ساز پیدا نمی‌شد. سازهای دست دوم تعمیر شده بود، گیتارها رنگ شده بود. یک مغازه بود توی لاله‌زار به نام «گلبهار» که من یک گیتار آلمانی قدیمی از آنجا خریدم، گیتار رنگ شده بود. با قلم مو رنگش کرده بودند. نه معلم داشتیم، نه نتی در کار بود. تنها چیزی که آن زمان داشتیم و فکر نمی‌کنم شما یادتان بیاید این گرام‌های تپاز[11] بود که از فرانسه آمده بود. سایز کوچک داشت. درش اسپیکر بود و صفحه‌های ۴۵ دور می‌آمد که ایران هم شروع کرده بود یواش یواش تولید کردن آن. صفحه‌فروشی دیگر راه افتاده بود. صفحه می‌آوردند و می‌فروختند. کسانی که می‌رفتند خارج صفحه می‌آوردند. شروع این جریان آن سال‌ها بود. ما برای اینکه یک آهنگ را یاد بگیریم، این صفحه‌ای که خریده بودیم این قدر گوش می‌کردیم و این قدر سوزن[12] را می‌گذاشتیم روی صفحه که

۱۱ . Teppaz

۱۲ . سوزن گرام (Pick Up) وسیله‌ای است که روی صفحه گرام گذاشته و صدا از طریق آن به بلندگو منتقل و پخش می‌شود. سوزن گرام به‌سادگی از بین می‌رفت و یا در اثر استفاده مکرر صفحه را از بین می‌برد.

بعد از یک هفته فقط صدای فش فش می‌آمد و دیگر هیچ صدایی از صفحه شنیده نمی‌شد.»

آنچه وجود داشت میل به تولید صدایی شبیه آن صداهایی بود که از آن صفحه‌های جادویی می‌آمد. همان صفحه‌هایی که فروشگاه بتهوون می‌آورد و هنوز به تهران نرسیده، مشتاقان موسیقی‌های تازه، آنها را می‌شنیدند و آنهایی که به اجرای موسیقی فکر می‌کردند، آهنگ‌ها را می‌شنیدند و تقلید می‌کردند. سعیدی می‌گوید: «ما مجبور شدیم با صفحه گوش کردن و تقلید کردن و کپی کردن و این جور کارها یک چیزهایی یاد بگیریم. اما بعدا یواش یواش درها باز شد و باندهای[۱۳] موسیقی خارجی می‌آمدند به ایران و ما آنها را می‌دیدیم و می‌رفتیم سراغشان و یک کمی از این یاد بگیر، یک کمی از آن یکی یاد بگیر، کم‌کم توانستیم چیزهایی یاد بگیریم. زمان ما شروعش این جوری بود. البته بعد از چندین سال واقعا همه امکانات کار وجود داشت. همه چیز داشتیم. همه امکانات در سطح بین المللی بود.»

۱۳ . بند (Band) که معمولا به اشتباه «باند» نوشته می‌شود اصطلاح خاص برای گروه موسیقی است. با توجه به واژه‌های هم‌معنای «بند» در فارسی نوشتن کلمه گروه به صورت «باند» موسیقی سریع‌تر و دقیق‌تر دریافت می‌شود و به همین دلیل ما هم همین اشتباه را تکرار کردیم.

در حقیقت کسانی که موسیقی راک جدید را دنبال می‌کردند، به نوعی شاگردان گروه‌هایی بودند که پیش از این کارشان را در حوزه جاز و پاپ تجربه کرده بودند. سعیدی به مقصدی و ویگن و آرتوش اشاره می‌کند و می‌گوید: «قبل از نسل ما پیشکسوت‌هایی بودند. شروع کردند مثل ویگن، مثل پرویز مقصدی، مثل آرتوش و این افراد. در میان آن نسل بیشتر موسیقی اروپایی تاثیر داشت. در نسل ما موسیقی انگلیسی و آمریکایی بیشتر تاثیر داشت تا موسیقی اروپایی. حتی این باندهای موسیقی اروپایی هم که به ایران می‌آمدند و برنامه اجرا می‌کردند، بیشتر آهنگهای معروف آمریکایی و انگلیسی را اجرا می‌کردند. یعنی چیزی که برای مردم «هات»[۱۴] بود اجرا می‌کردند.» گروه‌هایی که به ایران می‌آمدند، جز یکی دو گروه یا چهره سرشناس مثل آدامو یا دمیس روسس، بقیه از گروه‌های دست سوم اروپایی بودند. ایران بازار خوبی برای آنها بود و تهران شهری پر از جوان مشتاق که دوست داشتند صدای موسیقی‌های خوب انگلیسی را حتی اگر شده از گروه‌های دسته سوم ایتالیایی بشنوند. سعیدی در این باره می‌گوید: «گروه‌های ارکستر در سطح بین‌المللی نبودند، آن

۱۴ . هات (Hot) به معنای داغ برای موسیقی بسیار مطرح گفته می‌شود. خبر داغ یا سوژه داغ نیز ترجمه طابق النعل بالنعل مترادف این واژه است.

کسانی بودند که می‌آمدند در هتل‌ها برنامه می‌گذاشتند. مثلا قرارداد سه ماهه داشتند. یا می‌آمدند کافه نادری. از خیلی قدیم کافه نادری مرکز هنرمندان و آرتیست‌ها بود. همه هنرمندان آنجا جمع می‌شدند. و ما هم چون مشتاق بودیم ببینیم آن ور دنیا چه خبر است، می‌رفتیم باندهای موسیقی خارجی را می‌دیدیم. طرح دوستی می‌ریختیم. یک کمی از آنها چیز یاد می‌گرفتیم. وسایلشان را می‌خریدیم. موقعی که آنها می‌خواستند از ایران بروند سازها و وسایلشان را می‌خریدیم.»

بهرام سعیدی نمی‌دانست که سه دهه بعد چیزی به نام ماهواره و ام تی وی همه جهان را با هر نوع موسیقی که بخواهی پر می‌کند و ۴۰ سال بعد، اینترنت امکانی آزاد می‌شود تا به هر موسیقی و اطلاعاتی دسترسی پیدا کنی، او همچنین نمی‌دانست که ۱۲ سال بعد از سال ۱۳۴۵، که او و دوستانش در تهران کنسرت چند هزار نفره برای اجرای ترانه‌های بیتل‌ها و رولینگ استونز و لد زپلین برگزار می‌کنند، نه فقط این نوع موسیقی بلکه هر نوع موسیقی در ایران با مشکل مواجه خواهد شد. آنها از گروه‌هایی که می‌آمدند تجربه می‌آموختند، تا وارد دنیای راک شوند، دنیایی که برای آنان به معنای رهایی و آزادی جوانان بود. سعیدی می‌گوید: «این داستان بیتل‌ها در اصل نوای آزاد شدن

جوان‌ها بود از آن فرهنگ قدیمی. یک نوای آزادی بود. همه چیز باز شده بود. خیلی اتفاق‌ها افتاد. یعنی این گروه فقط به سبب موسیقی‌اش نبود که در فرهنگ جوامع مختلف تاثیر گذاشت؛ توی لباس پوشیدن، توی کار کردن، توی همه چیز تاثیر گذاشت. واقعا مثل اینکه زمانی بود که جوان‌ها یکباره آزاد شدند. مثلا تا قبل از این اتفاق، جوان‌ها و تین‌ایجرها حق نداشتند بروند جایی جمع بشوند و موسیقی گوش کنند، برقصند و اصلا از این خبرها نبود. این داستان که از دنیای غرب راه افتاد، مکان‌های زیادی درست شد. ما توی انواع هتل‌ها، انواع کلاب‌ها، هر جا پیشنهاد می‌دادند، می‌رفتیم. ما می‌خواستیم کار کنیم. می‌خواستیم ساز بزنیم. هم تجربه‌مان زیاد شود و هم خودمان را نشان بدهیم. همه‌اش اشتیاق این را داشتیم. وقتی کسی پیشنهاد کار می‌داد می‌دویدیم، حتی شده بود مجانی هم برنامه اجرا می‌کردیم که بتوانیم کار بکنیم و تجربه کسب کنیم.»

هنوز راه درازی در پیش بود تا موسیقی راک ایرانی شکل بگیرد. آنچه وجود داشت «اشتیاقی بی‌نظیر»، «آرشیوی از موسیقی‌های روز»، «مخاطبانی مشتاق» و «رسانه‌هایی پر از موسیقی» بود. رادیو و تلویزیون و برخی نشریات هم خبرها و اطلاعات زرد موسیقی

راک را بازتاب می‌دادند و هم فضای غنی آموختن و فراگیری را فراهم می‌کردند، اگرچه هنوز شمار افرادی که به شکل علمی و آکادمیک چیزی بدانند وجود نداشت و شاید هم اگر وجود داشت، بسیاری ترجیح می‌دادند از شیوه‌های غریزی استفاده کنند. بیش از همه اشتیاق برای تشکیل گروه موسیقی وجود داشت. بهرام سعیدی می‌گوید: «هر کسی هر کاری می‌کند بالاخره می‌خواهد آن را به یک نتیجه‌ای برساند. فقط برای خودم نبود که دوست داشتم باند موسیقی درست کنیم و برنامه اجرا کنیم. یواش یواش همدیگر را پیدا می‌کردیم. اشتیاق داشتیم یک کاری بکنیم ببینیم آیا ما هم می‌توانیم از سازها و گروه‌مان صدایی مثل آنها تولید کنیم؟ و از همان موقع شروع شد. البته مثل هر کار دیگری، شما باید راهی طولانی بروی تا بتوانی از حرفه‌ات یک لقمه نان بخوری. بچه‌ها کم‌کم زیاد می‌شدند. هی می‌خواستند تجربه پیدا کنند. هی باندها جابه‌جا می‌شد، هی افراد جابه‌جا می‌شدند. اگر کسی استعدادش بیشتر بود، هواخواهان بیشتری پیدا می‌کرد و همه می‌آمدند دنبالش و او را می‌بردند و باند بازی شروع شد.»

در حقیقت آنچه بیش از هر چیز اهمیت داشت این بود که فضای موسیقی راک به صورتی مستقل از موسیقی پاپ یا

دیگر انواع موسیقی رشد کند. اگر چه تقلیدهای ظاهری از گروه‌های موفق فرنگی بسیار دیده می‌شد، اما اینکه اغلب پیشروان راک ایرانی از بهترین گروه‌های راک غربی تقلید می‌کردند، موضوع مهمی است. بهرام سعیدی به تفکیک ظریف میان موسیقی راک و پاپ اشاره می‌کند و می‌گوید: «در موسیقی راک، بیت[15] مهم است، ضرب مهم است که همین ضرب تاثیری می‌گذاشت روی همه جوان‌ها. این بیت موسیقی و هیجانی که در آن بود در آدم‌ها هیجان و تحرک ایجاد می‌کرد. این باعث شد تا همه خوش‌شان بیاید. خود شما هم اگر بنشینی جایی و موسیقی زیبا گوش کنی از آن لذت می‌برید. این یک موضوع طبیعی است. آن بیت و تمپویی[16] که موسیقی راک داشت هیجان می‌آورد به جوان‌ها و مردم. در حالی که موسیقی سنتی چنین هیجانی ایجاد نمی‌کرد و طبیعی است که جوان‌ها همیشه می‌روند به دنبال یک چیز تازه می‌گردند که گوش کنند. انتظار نباید داشت که تین ایجر برود موسیقی سنتی هفتاد هشتاد سال قبل را گوش کند.» با همین نگاه بود که بهرام سعیدی که هنوز در آغاز دهه ۲۰

۱۵ . بیت (Beat) یا ضرب. به موسیقی راک که از دهه ۱۹۶۰ با بیتل‌ها آغاز شد موسیقی بیت گفته می‌شود.

۱۶ . تمپو (Tempo) به معنای گام در موسیقی است.

عمرش بود پس از چند سال تمرین تصمیم گرفت همراه با دوستانش یک گروه جدی موسیقی راک ایجاد کند. نام گروه را «اسکورپیو»[۱۷] گذاشتند.

روایت بهرام امین سلماسی

بهرام امین سلماسی نوازنده گیتار و خواننده موسیقی راک کار خودش را با گروه «تکخال‌ها» آغاز کرد. این گروه نخستین گروهی بودند که ترانه‌های رولینگ استونز را اجرا می‌کردند. در این گروه بهرام امین سلماسی به عنوان خواننده و نوازنده گیتار، بهرون امین سلماسی به عنوان نوازنده گیتار، بهمن امین سلماسی به عنوان نوازنده لید گیتار و سهامی به عنوان نوازنده درامز کار می‌کردند. بهرام امین سلماسی که با گروه تکخال‌ها در کنسرت امجدیه شرکت کرده بود، می‌گوید: «اولین آشنایی‌های ما با موسیقی راک به رادیو برمی‌گشت. از سال ۱۳۳۹ یا شاید هم جلوتر از آن، رادیو تهران آهنگ‌های روز را پخش می‌کرد. آن موقع هنوز تلویزیون راه‌اندازی نشده بود. یک ایستگاه رادیویی بود که برای مستشاران آمریکایی ساکن در ایران برنامه پخش می‌کرد. بعدها یک شبکه تلویزیونی هم

۱۷. Scorpio

ایجاد شد. این صدای آمریکا مرتب موسیقی‌های روز جهان و بخصوص آمریکا را پخش می‌کرد. من خودم شاهد بودم، وقتی سوار تاکسی هم می‌شدیم راننده تاکسی رادیو را روی ایستگاه صدای آمریکا باز کرده بود. آن رادیو خیلی شنونده داشت.»

بهرام با برنامه های رادیو به موسیقی راک علاقه‌مند شد و تصمیم گرفت همین موسیقی را که دوست دارد، بنوازد. مهم‌ترین چیزی که به عنوان هدف تعیین کرده بود، همین بود: «من باید همین صدایی را که می‌شنوم بسازم.» او از اولین راهی که در دسترس داشت، در ۱۶ سالگی آغاز کرد: «حدودا از سال ۱۳۴۰ من شروع کردم پیش یکی از دوستانم که همسایه ما بود به آموختن ساز. البته با گیتار کلاسیک[۱۸] شروع کردم. من جوان بودم. ۱۶ ساله بودم. عشق و علاقه داشتم که هر چه زودتر گیتار الکتریک[۱۹] دستم بگیرم، چون از این فیلم‌هایی که در سینماها می‌دیدم، یا در آهنگ‌هایی که می‌شنیدم، خیلی تاثیر می‌گرفتم و ماها می‌خواستیم زودتر گروه درست کنیم. دوست من گفت: «اول گیتار کلاسیک را یاد بگیر، بعدا می‌توانی سازت را عوض کنی.» من مدتی پیش او کار

۱۸. Classical Guitar

۱۹. Electronic Guitar

کـردم، بعـد دیگـر ول کـردم و رفتـم سـراغ موسـیقی راک. یـک صفحه‌فروشـی کوچکـی بـود در خیابـان منوچهـری کـه بعدهـا یـک کمپانـی بـزرگ بـه اسـم بتهـوون شـد. مـا بیشـتر صفحاتمـان را از آنجـا تهیـه می‌کردیـم. بهتریـن آهنگ‌هـای روز کـه بـه صـورت ۴۵ دور بـود، یـا ۳۳ دور بـود از آنجـا می‌گرفتیـم. خـود مـن خیلـی علاقـه داشـتم. جدیدتریـن آهنگ‌هـا را از الویـس پریسـلی، ریکـی نلسـون[۲۰]، اورلـی بـرادرز[۲۱] تهیـه می‌کـردم و مرتـب گـوش می‌کـردم. تـا آنجـا کـه می‌توانسـتیم، البتـه تجربـه زیـادی نداشـتم. سـعی می‌کـردم بتوانـم از آن موسـیقی‌ها تقلیـد کنـم. آن موقـع از طریـق گـوش کـردن آهنگ‌هـا را در می‌آوردیـم. آهنگ‌هایـی کـه علاقـه داشـتیم گـوش می‌کردیـم، پارت‌هـای خودمـان را از تـوی آن در مـی آوردیـم. ایـن کار مدتـی ادامـه داشـت کـه یـک تجربـه‌ای در آن پیـدا کـردم.»

اگـر چـه بهـرام سـیر پیـش از همـه بـه نواختـن و عرضـه موسـیقی جاز پرداختـه بـود و ترکیبـی از موسـیقی مـدرن آن دوره را بـا موسـیقی ایرانـی و گاه محلـی عرضـه می‌کـرد و همـه تصنیـف فروش‌هـای نوجـوان شـهر بـرای بـه فـروش رفتـن کتابچه‌هـای تصنیف‌شـان سـعی می‌کردنـد از صـدای بهـرام سـیر تقلیـد کننـد، امـا شـکی نبـود

۲۰ Ricky Nelson.

۲۱ Everly Brothers.

ویگن که یک تنه بار تولید و عرضه جاز ایرانی را به دوش کشیده بود، همچنان مرد اول موسیقی جدید بود. ویگن با یک گیتار در همه جا حاضر می‌شد و مثل بسیاری از همکیشان ارمنی‌اش که طلایه‌داران موسیقی جدید بودند، این موسیقی را به عامه مردم عرضه می‌کرد و بسیار محبوب بود. امین سلماسی می‌گوید: «ویگن آن موقع خواننده روز در ایران بود. چون اولین کسی بود که در این راه آمده بود و خوانندگی می‌کرد و خودش تنهایی با یک گیتار می‌رفت به مناطق جنوبی کشور و برنامه اجرا می‌کرد. به او می‌گفتند سلطان جاز. (با لبخندی می‌گوید): البته اصطلاحا می‌گفتند، سلطان جاز ایران بود، به معنای سلطان موسیقی جاز آمریکایی که نبود.»

در آن روزها خواننده‌های مهم خارجی نیز به ایران می‌آمدند، امین سلماسی در این باره می‌گوید: «یادم می‌آید دمیس روسس آمده بود ایران و کنسرت گذاشته بود. آدامو خواننده روز آن زمان بود، یک خواننده فرانسوی بود و در ایران خیلی خواهان داشت. یا بعضی گروه‌های دیگر. البته یادم نمی‌آید که از گروه‌های راک کسی در ایران کنسرت برگزار کرده باشد. در هر صورت هر گروهی که می‌آمد مردم می‌رفتند و واقعا استقبال می‌کردند. از سال ۱۳۴۳ و ۱۳۴۴ من و برادرم و

یکی از دوستان دیگرمان به اسم بهمن باشی که او هم بعدها با ما گیتار می‌زد، شروع کردیم تمرین کردن. بهمن یک مشخصه‌اش این بود که از جوانی موهایش سفید بود. جوگندمی بود. همه فکر می‌کردند موهایش را رنگ می‌کند. نوازنده درامرز مان سیامک سهامی بود. بیس گیتار برادر من بود به نام بهرون امین سلماسی، خود من هم گیتار می‌زدم و خواننده گروه بودم. مثلا خیلی از آهنگ‌های رولینگ استونز را اجرا می‌کردیم. یا آهنگ‌های گروه انیمالز که از گروه‌های معروف آن زمان بود.» این ترکیب اولین ترکیب گروه تکخال‌ها بود که محبوبیت فراوانی داشت.

شاید برای خیلی از کسانی که سال‌های بعد از انقلاب را دیده‌اند و سال‌های دهه ۱۳۴۰ را به خاطر ندارند، تصور اینکه در یک کنسرت راک ایرانی هفت هزار یا ده هزار جوان مشتاق و علاقه‌مند به موسیقی گردآمده باشند، دشوار باشد. بهرام امین سلماسی به کنسرت بزرگ تالار محمدرضا شاه پهلوی اشاره می‌کند و می‌گوید: «سال ۱۳۴۵ یک کنسرت در یک تالار ورزشی به اسم سالن محمدرضا شاه که در ضلع شمالی پارک شهر بود برگزار شد. در این برنامه پنج شش گروه موسیقی اجرا کردند، از جمله گروه «اعجوبه ها» بود،

گروه «پپه فلاوی»[۲۲] بود، گروه ربلز بود و گروه تکخال‌ها. این برنامه بسیار مورد استقبال قرار گرفت و سالن کاملا پر شده بود. حتی یک عده هم سرپا ایستاده بودند. برگزار کننده این کنسرت هم مجله جوانان بود. سال ۱۳۴۶ یک کنسرت در ورزشگاه امجدیه برگزار شد که باز هم گروه اعجوبه‌ها بودند، ما بودیم (گروه تکخال‌ها)، فرهاد مهراد تنها آمده بود و تنها برنامه اجرا کرد. یکی از گروههای راک آمریکایی مقیم ایران آمده بود. گروهی بود به نام سینرز (گناهکاران Sinners) که لباس زندانی‌ها را پوشیده بودند. ما یعنی گروه تکخال‌ها هر کدام سوار بر یک ماشین لیموزین شده بودیم. گروه اعجوبه‌ها سوار شتر شده بودند، هر کدام از اعضایشان روی یک شتر نشسته بود. هر کدام از اعضای گروه سینرز را در یک قفس زندانیان آورده بودند. هر کدام را به یک شکلی آورده بودند که برای مردم خیلی تماشایی بود. آهنگی که یادم هست به نام آی کَنت گِت نو سَتیسفکشن (I Can,t Get no Satisfaction) از گروه رولینگ استونز که یادم هست دقیقا ما این آهنگ را اجرا کردیم. چون این آهنگ ریتم خیلی تندی هم دارد. خیلی شور و هیجان ایجاد کرد و در سالن. و چون آن موقع هنوز دستگاه‌های صوتی قوی نبود، وقتی آمدم

۲۲ . پپه فلاوی (Pepe Flovy) از گروه‌های نسبتا فعال موسیقی راک در دهه ۱۳۴۰ ایران بود.

پائین، یادم هست که صدایم کاملا گرفته بود. این قدر که داد زده بودم. دست‌هایم هم از بس با هیجان گیتار زده بودم، خون آمده بود. اصلا در آن فضا نمی‌فهمیدم چه می کنم.»

سه کنسرت بزرگ گروه‌های راک در آن دوره برگزار شد: کنسرت بزرگ امجدیه در فضای استادیوم با بیش از ده هزار نفر، کنسرت تالار محمدرضا پهلوی با هفت هزار نفر و کنسرت بزرگ منظریه که جمعیتی بیش از ده هزار نفر در آن شرکت کرده بودند. سیاوش قمیشی درباره آن کنسرت گفته است: «یک بار در سالن محمدرضا شاه برای هفت هزار نفر خواندیم و زدیم. روزهای خوبی بود.»

روایت عین‌الله کیوانشکوه، راوی عینی

عین‌الله کیوانشکوه[۲۳]، نوازنده درامز و عضو گروه اسکورپیو در فیلمی[۲۴] که امید هاشملو و فریده صارمی از گروه اسکورپیو ساخته‌اند و شاید تنها منبع معتبر و خوب از آن دوره موسیقی راک باشد، در یک انبار که به نظر متروکه می‌رسد، در کنار ساز محبوبش درامز نشسته و از خودش و ورودش به موسیقی

۲۳ معروف به عینی

۲۴ SCORPIO

راک حرف می‌زند. او نیز مانند بسیاری از عاشقان موسیقی راک اولین صداهای این هوای تازه موسیقی را از رادیو شنیده است. عینی می‌گوید: «رادیو برنامه کلاسیک داشت، برنامه سنتی داشت، برنامه پاپ داشت، برنامه جاز داشت. و در آن برنامه‌ها علاوه بر پخش موسیقی درباره این نوع موسیقی صحبت می‌کردند و اطلاع‌رسانی می‌شد. یک برنامه داشت که آن را فریدون فرهت اداره می‌کرد (آشنایی با موسیقی جاز، دوشنبه‌ها ساعت ۴ و ۳۰ دقیقه). فرهت خودش پرکاشن می‌زد. من موسیقی جاز را از طریق آن رادیو فهمیدم. اینکه موسیقی جاز چیست. اصلا تا قبل از آن نمی‌فهمیدم چه اتفاقی دارد می‌افتد. واقعا هم اتفاق خیلی پیچیده‌ای بود.» او درباره رادیوی صدای آمریکا می‌گوید: «صدای آمریکا خیلی تاثیر داشت روی فرهنگ موسیقی غربی ما، من از آن طریق بیشتر متوجه تفاوت‌ها شدم. چون در آن زمان خیلی موسیقی‌ها را می‌زدیم، و هم از طریق رادیو همان موسیقی‌ها را می‌شنیدیم.»

او نیز مثل اغلب علاقه‌مندان موسیقی راک، خودآموزی کرده است: «از بچگی یعنی زمانی که نوجوان چهارده پانزده ساله بودم به شکلی خودآموز شروع کردم. زمانی که نوجوان بودم، موسیقی راک اند رول مد بود. هیچ سبکی را آن موقع

نمی‌شناختم، ولی عاشق موسیقی بودم. دوست داشتم توی کارم رشد کنم. چیز یاد بگیرم. کارهای متفاوت تجربه کنم. این حالت هنوز هم در من هست. یک ذوقی داشتیم و با همان ذوق می‌رفتیم جلو. کسی هم ما را هدایت نمی‌کرد. وقتی کسی را مربوط به سازمان می‌دیدیم، می‌رفتیم کارش را نگاه می‌کردیم و با دیدن یاد می‌گرفتیم و ما هم می‌زدیم. تجربه می‌کردم. شروع کردم به انواع موسیقی‌هایی که به ایران می‌آمد. موسیقی سول[۲۵] به ایران می‌آمد، بعد آر اند بی[۲۶] آمد، بعد بلوز آمد، بعدا کارهای جیمز براون[۲۷] آمد. آن موقع اکثر کسانی که در این رشته رشد کردند، جز تک و توکشان که درس خوانده بودند، اکثرا مثل من، بلااستثناء تجربی بودند. این موسیقی بیشتر در دست ارامنه بود. عمدتا آنها یعنی ارامنه کار می‌کردند، چون اصولا ارامنه موزیسین‌های خوبی‌اند. یواش یواش ما را هم به بازی راه دادند.»

موسیقی راک در آن روزها موسیقی گروه‌های نخبه و جوانان روشنفکر بود. اگر بنا نبود که با واسطه رادیو و تلویزیون که تازه سرو کله‌اش پیدا شده بود یا صفحه‌هایی که باید در تنهایی

---

۲۵. Soul Music

۲۶. R and B Music/ Rhythm and Blues

۲۷. James Brown

گوش می‌دادی این موسیقی را می‌شنیدی باید به فضاهایی می‌رفتی که این موسیقی را اجرا می‌کردند. مجموعه‌ای از باشگاه‌ها (کلاب‌ها)، رستوران‌ها، دیسکوها، کافه‌ها و جاهای دیگر. عینی در این باره می‌گوید: «بعدا که گروه‌ها یواش یواش شکل گرفتند، توی کلاب‌ها و رستوران‌ها و این جور جاها می‌زدند. کافه نادری حیاطی داشت که برای اجرای برنامه در آن گروه‌های ایتالیایی قرارداد سه ماهه می‌بستند. گروه‌های خارجی زیاد بودند. یونانی، ایتالیایی، آمریکایی، کره‌ای، در این نایت کلاب‌ها. خیلی زیاد بودند. در شهرستان‌ها هم همین جور بود.»

کیوانشکوه نیز می‌خواست مانند بسیاری که عاشق این نوع موسیقی شده بودند و هنوز ۲۵ ساله هم نبودند برود و تحصیل کند و بیاموزد: «خیلی دلم می‌خواست بروم و تحصیلات بکنم. منتهی هیچ وقت شرایطش را نداشتم. می‌خواستم موسیقی بخوانم. من خیلی اتفاقی با ساز درامز برخورد کردم. شاید اگر ویولون سر راهم قرار می‌گرفت ویولونیست می‌شدم. ولی به هر جهت چون خیلی اکتیو بودم و از بچگی شیطان و شلوغ بودم، با ساز درامز که آن حالت اکتیو بودن را در آدم ارضاء می‌کند، ارتباط برقرار کردم. چون به هر جهت ایران هم

تحت تاثیر فرهنگ غرب بود. این تاثیرات از آنجا هم نسیم‌اش می‌آمد و ما هم می‌گرفتیم و یک جور کپی می‌کردیم و تقلید می‌کردیم.»

او درباره موج موسیقی راک غربی می‌گوید: «راک یک مدت در دهه ۷۰ در ایران مد شد. در آن موقع زمان اوجش بود. کارهای لاتین[۲۸] زمانی مد شد. کارهای سانتانا که لاتین – راک[۲۹] می‌زد. همه این کارها را کاور[۳۰] می‌کردیم. با کپی کردن این کارها آرام‌آرام متوجه شدم، یا کسانی که با آنها ساز می‌زدم متوجهم کردند که چه چیزی را چطور باید زد و چه کار باید کرد. توی اکثر هتل‌ها و رستوران‌های بزرگ و عمومی که سن داشت و برای رقص مناسب بود، اکثر این گروه‌ها آنجاها کار می‌کردند. همین گروه‌هایی که اسم بردم. در رادیو هم همه کارهای این گروه‌ها پخش می‌شد. به انگلیسی که می‌خواندند پخش می‌شد. گروه جدی که با آن کارم را شروع کردم اسکورپیو بود.»

در میان سی و چند گروهی که در دهه ۱۳۴۰ کار موسیقی راک را جدی گرفتند، و شش هفت گروهی که کارهای ماندگار

۲۸. Latin Music

۲۹. Latin Rock

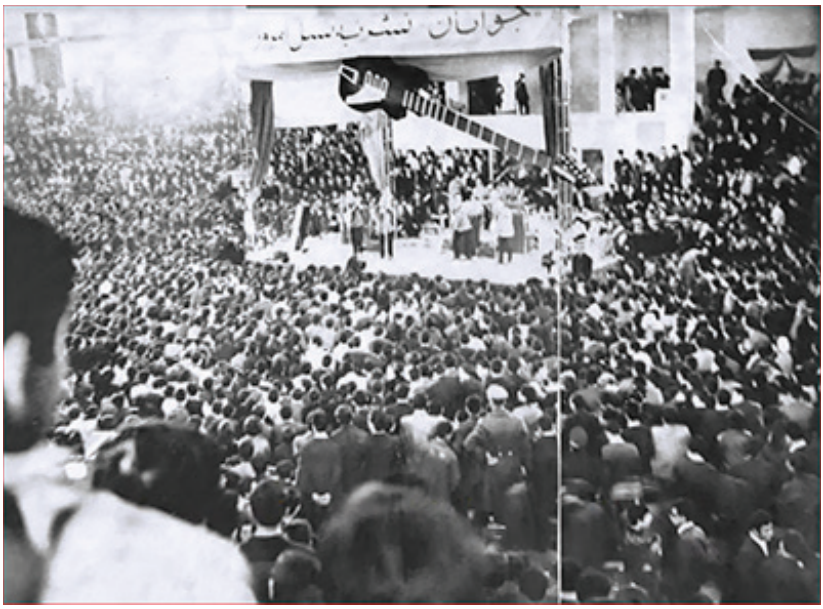
۳۰. بازخوانی ترانه یک گروه دیگر

کردند و از آغاز تا پایان به عنوان گروه راک باقی ماندند، گروه اسکورپیو از جدی‌ترین آنهاست. داستان آنها را در فصل بعد می‌خوانید.

تصاویر فصل دوم

فستیوال گروه‌های راک، امجدیه، سال ۱۳۴۵ ، گروه سینرز (گناهکاران) با کلاه زندانیان

فستیوال گروه‌های راک، امجدیه، سال ۱۳۴۵، تکخالها در حال اجرای برنامه



فستیوال گروه‌های راک در سالن محمدرضا شاه به دعوت مجله جوانان برگزار شد

فستیوال گروه‌های راک در سالن محمدرضا شاه پشت پارک شهر، گروه تکخالها به دعوت هفته نامه جوانان در این فستیوال برنامه برگزار کرد

دیداری از اردوی هنری دانش آموزان ـ رامسر

هنرملی بچه‌ها را می‌خواباند، تام‌جونز بیدارشان می‌کند

• در آملی‌تاتر اردوی رامسر، هنر لاله‌زاری و آقای تام‌جونز درخشش عجیبی داشت

کیهان سال ۱۳۵۳

اعضای گروه سون سول برادرز: مارتیک، کامران خاشع و دیگران

بهمن باشی و بهرون امین سلماسی از گروه تکخالها، عکس از فیلم اسکورپیو

باشگاه آمریکایی تین‌ایجرز در تهران

گفت‌وگوی اختصاصی مجله «آهنگ روز» با بیتل‌ها

تبلیغات مطبوعاتی کازینو رامسر، ارکستر مشهور پپینو نگری

تبلیغات مطبوعاتی کوپاکابانا، مجلل‌ترین کاباره و دانسینگ ایران

فصل سوم

اسکورپیو

کیوانشکوه، امین سلماسی و سعیدی تصمیم گرفتند که گروهی به نام «اسکورپیو» راه بیندازند. با یک نشانه عقرب که روی لباس‌شان دوخته شده بود و آرم گروهشان بود. به عین الله کیوانشکوه می‌گفتند «عینی» از آن بچه شیطان‌هایی بود که میل به شور و شرش را با ساز پر هیجان درامز تخلیه می‌کرد. بهرام سعیدی گیتار می‌زد و بهرام امین سلماسی هم که مدتی در گروه تکخال‌ها همراه برادرانش کار کرده بود، گیتار می‌زد و می‌خواند. همه آنها از پانزده شانزده سالگی دچار وسوسه راک شده بودند و با صفحه‌های موسیقی بیتل‌ها و رولینگ استونز موسیقی را آموخته بودند و از ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۰ در گروه‌های مختلف کار کرده بودند. از سال ۱۳۵۰ این سه نفر با هم تمرین‌هایشان را شروع کردند. شاید به نفعشان بود که هر کدام به عنوان نوازنده یا خواننده در یکی از گروه‌های موجود کار کنند. اما تصمیم گرفتند یک «باند» موسیقی داشته باشند. چیزی که برای اغلب راک‌بازهای آن زمان یک آرزو

بود. اول از همه با کارهای «دیپ پارپل» شروع کردند. گروهی که به عنوان یک گروه راک شناخته‌شده و محبوب کارهایش را عرضه کرده بود و طرفداران زیادی هم داشت.

دیپ پارپل از ۱۹۶۸ کارهایش را آغاز کرده بود و به عنوان یکی از بهترین گروه‌های راک انگلیسی در کنار بلک سابات به شمار می‌آمد. اسکورپیو که تمایلش به گروه‌های انگلیسی بیش از گروه‌های آمریکایی بود، کارهای دیپ پارپل را تمرین می‌کرد. چندی پس از تمرینات سه نفره، آندرانیک آساطوریان به عنوان نوازنده پیانو و اریک آرکونت[1] برای نواختن پرکاشن به گروه پیوستند. تیم پنج نفره گروه اسکورپیو مدتی طولانی کنار هم ماندند.

گروهی که تشکیل شده بود، ماه‌ها با هم تمرین کردند. هر پنج عضو گروه در میان گروه‌های موسیقی شناخته شده بودند و طرفداران زیادی داشتند و نیاز مالی وسوسه‌شان می‌کرد که برای نواختن به گروه‌ای دیگر بروند. اما کنار هم ماندند، تمرین‌ها را جدی گرفتند و سعی کردند با زیر و بم کار

۱ . اریک آرکونت (Eric Arconte) نوازنده سیاهپوست پرکاشن، متولد گوآدالوپ جزایر آنتیل فرانسه که در سال ۱۹۶۵ به عنوان نوازنده درامز به ایران سفر کرد و تا سال ۱۹۷۹ و وقوع انقلاب ایران همان‌جا ماند، با گروه‌های مختلف کار کرد و برای بسیاری از خوانندگان ایرانی آهنگ ساخت. او چهار سال عضو گروه اسکورپیو بود.

همدیگر آشنا و آشناتر شوند. در آن روزها اغلب گروه‌ها ترجیح می‌دادند به جای ساختن آهنگ راک یا فارسی خواندن روی ملودی‌های جذاب فرنگی، همان ترانه‌ها را بازخوانی کنند. این گرایش هم در خود گروه‌ها وجود داشت و هم مخاطبان چنین می‌پسندیدند. بعد از چند ماه حاصل تمرین‌های اولیه آشکار شد. گروه اسکورپیو یا عقرب به توانایی‌های مورد انتظارش رسیده بود.

آن روزها جیمز تیلور[۲] که کانتری، بلوز و راک می‌خواند، از چهره‌های شناخته‌شده و محبوب بود. بهرام امین سلماسی نیز به او علاقه داشت، همین شد که تعدادی از کارهای او را انتخاب و تمرین کرد. در کنار جیمز تیلور، کارهایی از گروه شیکاگو که سافت راک[۳] می‌خواندند، و گروه چهار نفره کرازبی، استیل، ناش و یانگ[۴] که به صورت همخوان با هم می‌خواندند و برخی گروه‌های دیگر را انتخاب کردند.

اینکه چرا گروه‌های راک از ترانه‌های فارسی در این دوره استفاده نمی‌کردند و ترجیح می‌دادند که همان ترانه‌ها را بخوانند، از سووالات مطرح درباره این دوره موسیقی راک ایران

۲. James Taylor .

۳. Soft Rock .

۴. Crosby, Stills, Nash & Young .

است؛ آیا علت این موضوع ناتوانی زبان یا شعر فارسی برای سازگاری با موسیقی راک بود؟ یا هنوز شاعرانی که ممکن بود چنین توانایی داشته باشند، با موسیقی راک آشنا نبودند؟ به نظر می‌رسد که پاسخ به این دو سوال منفی باشد، زیرا در اغلب گونه‌های دیگر موسیقی از جمله جاز و پاپ ترانه‌سرایان توانسته بودند شعر فارسی را با آهنگ‌های جاز و پاپ همنشین کنند و از سوی دیگر شاعران بسیار خوب و تصنیف‌سرایان کم‌نظیری از مشروطه به بعد همواره در حوزه موسیقی فعال بودند. پس دلیلی وجود نداشت که اگر ترانه‌سرایان بتوانند شعر فارسی را با جاز سازگار کنند، این سازگاری با راک ممکن نباشد. اما دلایل دیگری وجود داشت که نمی‌توان به آنها بی‌اعتنا بود.

نخست اینکه بخش مهمی از مخاطبان موسیقی راک که در کنسرت‌ها شرکت می‌کردند، انبوه خارجی‌هایی بودند که در ایران زندگی می‌کردند. کارمندان شرکت نفت از یک‌سو، مستشاران و نظامیان آمریکایی از سوی دیگر و هزاران اروپایی انگلیسی زبان که برای سال‌ها در ایران زندگی می‌کردند و دیسکوها، باشگاه‌ها، بارها و رستوران‌ها و کافه‌ها و کاباره‌های مختلف را برای تفریح انتخاب می‌کردند. به همین دلیل بود که

حتی رادیوهای مختلف و تلویزیون ثابت پاسال مدام موسیقی فرنگی پخش می‌کرد و انبوهی از مردم ایرانی هم مخاطبان آن بودند. از سوی دیگر تفاوت مهم موسیقی پاپ و راک در وجه تالیفی آن است؛ خواننده و ترانه راک با هم پیوند اساسی دارند. محتوای موسیقی وجه لاینفک موسیقی راک است، در حالی که در موسیقی پاپ این چنین نیست. بسیاری از ترانه‌های موسیقی پاپ که توسط یک خواننده بسیار سرشناس خوانده شده، ممکن است هیچ ربطی به سایر ترانه‌هایش نداشته، یا حتی با سایر ترانه‌هایش تضاد داشته باشد، در حالی که در موسیقی راک چنین شکلی وجود ندارد. شاید از همین رو است که میان موسیقی راک و ترانه‌اش پیوندی وجود دارد که این پیوند نیازمند خلاقیت و نیاز است.

به عبارت دیگر نیاز به بیان چیزی است که موجب آفرینش موسیقی خاصی توسط ترانه‌سرا یا گروه راک می‌شود. اهمیت این ترانه‌ها به اندازه‌ای بود که پدیده کاور کردن ترانه یعنی خواندن اصل ترانه توسط گروه یا افراد دیگر به یک اتفاق در موسیقی راک تبدیل شد. به یاد بیاوریم که در دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ هنوز فاصله تکنولوژی میان گوش مخاطب و ساز و حنجره گروه راک به اندازه‌ای بود که راحت‌ترین راه بهره

بردن از موسیقی حضور یک گروه در سالن بود. هنوز امکان ضبط و پخش خوبی وجود نداشت و مخاطب هم اغلب عادت داشت تا موسیقی را حضوری ببیند. به همین دلیل در کشورهای غیر انگلیسی زبان مثل آلمان و ایتالیا و فرانسه و ژاپن هم گروه‌های محلی موسیقی‌های باندهای سرشناس راک را کاور می‌کردند. بهرام امین سلماسی در این باره می‌گوید: «دلیلش این بود که اولا مردم نمی‌خواستند؛ مردم آن زمان آهنگ‌هایی را دوست داشتند که آهنگ‌های روز بود. گروه‌هایی هم که بودند همان‌ها را فقط اجرا می‌کردند و به نظر من هنوز آن تجربه کافی را موزیسین‌ها پیدا نکرده بودند که بتوانند آهنگ بسازند.»[۵]

اسکورپیو در هتل مرمر

اعضای گروه اسکورپیو به هتل مرمردر میدان فردوسی رفتند و برای اجرا در سالن آن هتل گفت‌وگو کردند. سالن هتل در زیر زمین قرار داشت و امکان اجرا در آن بود. از سال ۱۳۵۰ گروه کار خودش را با دو سه هفته «ته دانسان»[۶] در سالن هتل

۵ .. نقل از فیلم اسکورپیو، همان.

۶ . اصطلاح فرانسه (The Dancent) به معنای مجلس رقص عصرانه. معمولا به اجراهای عصرانه برنامه رقص در سالن‌ها هم گفته می‌شد.

مرمر آغاز کرد. براساس توافقی که میان هتل و گروه صورت گرفته بود، آنها باید به میهمانان برنامه موسیقی عرضه کردند. وقتی شما به عنوان گروهی که در هتل یا رستوران موظف هستید جمعیت را سرگرم کنید، باید به آنها «سالاد موسیقی»[۷] بدهید. به مرد چاق شکمویی که آمده است تا با زن چهل ساله‌اش برقصد مربوط نیست که شما یک گروه راک هستید، او می‌تواند بگوید که در آن روز شما گروه راک نیستید، بلکه همان گروه هتل مرمر هستید. باید مثل یک دی جی موسیقی از پاسادوبل[۸] عهد بوق بزنید تا دمیس روسس و راک اند رول و تا «غریبه در شب فرانک»[۹] سیناترا تا بیتل‌ها و تا رولینگ استونز و جلوتر از این نروید، هنوز ما در سال ۱۹۷۰ هستیم. گروه اسکورپیو اجرای موسیقی را در هتل مرمر آغاز کرد که هنوز هم در همان میدان فردوسی به همان نام شناخته می‌شود. در آغاز کار پولی از این برنامه یا برنامه‌هایی از این دست در نمی‌آمد، اما آن چیزی که به دست آمده بود، تمرین‌های فراوان گروه با همدیگر بود. تمرین‌هایی که همه اعضا را به اعضای پیکری واحد تبدیل می‌کرد، همان که یک باند

۷. Salad Music .

۸. Paso Doble Music .

۹. Strangers in the Night .

موسیقی باید باشد.

سالوت، فرح شمالی

نه، آدرس را غلط نیامدید، همین است. شماره **۲۳۶** خیابان فرح شمالی یا همان سهرودی شمالی. روی تابلو نوشته است چلوکبابی سهروردی شمالی. وارد چلوکبابی که می‌شوی کم‌وبیش شبیه همه چلوکبابی‌های شهر است. شبیه «چاتانوگا»[۱۰]، «پارادیزو»[۱۱] و بسیاری از رستوران‌هایی که زمانی دیسکو یا دانسینگ بودند. جایی که ده‌ها دختر و پسر جوان می‌آمدند، می‌رقصیدند و موسیقی گوش می‌کردند. با یقه‌های بزرگ، شلوارهای پاچه‌گشاد، موهای وزوزی دخترها، دستمال گردن مدل رامش و موهای کوتاه گوگوشی یا پسرهایی که ریش‌شان مثل هیپی‌ها بلند بود و یک پیراهن متقال شبیه دمیس روسس پوشیده بودند.

بعد از رستوران مرمر، گروه اسکورپیو به سالنی به اسم سالوت در خیابان سهروردی شمالی فعلی رفت، همان جایی که امروز

---

۱۰ . Chatanooga، نام یک دیسکوتک دهه ۱۳۶۰ در تهران، روبه‌روی ساختمان تلویزیون جام‌جم در خیابان ولی‌عصر فعلی است که اکنون رستوران است.

۱۱ . Paradiso، نام یک دیسکوتک معروف تهران که اکنون رستوران پردیس در آنجا دائر است.

چلوکبابی سهروردی است. حالا دیگر گروه آدم‌های خودش را پیدا کرده بود. کسانی که برای شنیدن برنامه و بودن در فضای اسکورپیو به آنجا می‌آمدند. گروه یک سالی در سالوت کار و سروصدای فراوانی کرد. نام گروه در میان دوستداران راک پیچیده بود. شمار بسیاری هر شب می‌آمدند و برنامه آنها را گوش می‌کردند؛ هر چه تماشاگران ویژه طرفدار آنها بیشتر می‌شدند، موفق می‌شدند تا کارهای بهتری اجرا کنند. در همین دوره بود که آندرانیک آساطوریان که نوازنده پیانوی گروه بود، به علت مشغله کاریش از آنان جدا شد. اما در فضای موسیقی مدرن ایران که همواره سهم بزرگی در پیشرفت موسیقی ایران داشت، ارامنه زیادی بودند که به نوازندگی سازها می‌پرداختند؛ وانیک وارد گروه شد و به نواختن پیانو پرداخت.

«سون سول برادرز»[۱۲] گروهی بودند که کامران خاشع و مارتیک، آندرانیک و خسرو پیشکاری ساخته بودند و اغلب مارتیک و گاه گوگوش خواننده آنها بود. سفر گروه سون سول برادرز که همراه با گوگوش برای شرکت در یک کنسرت موسیقی در برج ایفل به پاریس رفته بودند، باعث شد دانسینگ «تومبا»[۱۳]

۱۲. Seven Soul Brothers

۱۳. Tumba

در درایوین سینما ونک[۱۴] به سراغ اسکورپیو بیاید و از آنها دعوت کند که در سالن تومبا برنامه اجرا کنند. سالنی که شمار بسیاری از دوستداران موسیقی غربی به آنجا می‌رفتند تا از برنامه موسیقی آن استفاده کنند. اسکورپیو در این دوره تمرکز خود را روی گروه‌های مختلف بیشتری گذاشت. آنها به اجرای کارهایی از بیتل‌ها، رولینگ استونز، گروه انیمالز که آن روزها درخشیده بودند و مودی بلوز می‌پرداختند.

اگرچه سلیقه اعضای گروه در انتخاب گروه‌های محبوبشان متفاوت بود، اما در مجموع بهترین موسیقی‌های راک در فهرست کارهای محبوب آنان قرار می‌گرفت. بهرام سعیدی بیشتر نام رولینگ استونز، بیتل‌ها و مودی بلوز را می‌برد، اما عینی عاشق دیپ پارپل بود، از «جف بک»[۱۵] و لد زپلین خوشش می‌آمد و گروه‌هایی مثل فرانک زاپا[۱۶] و امثال آنها را ترجیح می‌داد. گروه از طریق فروشگاه‌های مختلف صفحه‌های این گروه‌ها را در ایران به دست می‌آورد، از نشریات خارجی استفاده و اخبار آنها را دنبال می‌کرد. از سوی دیگر، مجلات مختلف ایرانی از جمله تماشا و جوانان و اطلاعات هفتگی و بسیاری از

۱۴. Vanak Drive-in Cinema
۱۵. Jeff Beck
۱۶. Frank Zappa

نشریات دیگر معمولا خبرها و اطلاعات موسیقی راک را منتشر می‌کردند. تلویزیون نیز اگرچه بیشتر از همه به موسیقی پاپ توجه داشت و آن را پخش می‌کرد، اما گاه در لابه‌لای برنامه‌های پاپ خود، موسیقی راک را پخش می‌کرد که توسط اعضای گروه‌های آن روزها تولید می‌شد. اما بیش از همه رادیو ایران فضا را برای پخش موسیقی راک آماده می‌کرد. امین سلماسی می‌گوید: «بیشتر وقتمان را می‌گذاشتیم برای ضبط رادیویی و آهنگ‌هایی که از رادیو پخش می‌شد.»[۱۷]

مخاطبان موسیقی راک فراوان بودند. اجتماع گروه‌های راک در تالار محمدرضا شاه (۱۳۴۵) و امجدیه (۱۳۴۶) و منظریه (۱۳۵۳) با جمعیتی بین هفت تا ده هزار نفر نشان می‌دهد که این گروه‌ها در میان جوانان طرفداران زیادی داشتند. از طرف دیگر در کلوپ آلمانی‌ها[۱۸] (ژرمن کلاب) نیز گروه‌های مختلف کنسرت‌های خود را با جمعیت فراوان برگزار می‌کردند. جمعیتی که در همه ابعاد فقط با واژه «قابل توجه» قابل بیان است. کلوپ آلمانی‌ها (روبه‌روی هتل هیلتون) به موسیقی راک اختصاص داشت و فقط گروه‌های راک در آن برنامه اجرا می‌کردند.

۱۷ . به نقل از فیلم اسکورپیو، همان.

۱۸ . باشگاهی نزدیک چهارراه پارک وی که به موسیقی راک اختصاص داشت.

پایان اسکورپیو

گروه اسکورپیو به طور جدی از سال ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۴ کار کرد. در سال ۱۳۵۴ بهرام سعیدی تصمیم گرفت که به ایتالیا برود. او که در آن زمان گیتار می‌زد و می‌خواند، به دعوت یکی از باندهای ایتالیایی که در فصل کارشان در ایران با او رابطه داشتند، تصمیم گرفت به ایتالیا برود و در آن گروه به نواختن موسیقی ادامه دهد. او اسکورپیو را ترک کرد، در ایتالیا به نواختن موسیقی پرداخت و در همان‌جا به تحصیلاتش ادامه داد. با رفتن بهرام سعیدی، شیدرخ محقق که در گروه «مامیز»[۱۹] گیتار می‌زد، به اسکورپیو پیوست. آنها گیتاریست دیگری به نام بیژن علیمحمدی را وارد گروه کردند. عینی و امین سلماسی تصمیم گرفتند گروه را کاملا به سمت راک ببرند. در همین حال اریک آرکونت نیز از گروه جدا شد. آوردن نوازنده دیگری برای پرکاشن مشکل گروه را حل نکرد. نوازنده جدید نمی‌توانست جای اریک سیاهپوست را بگیرد که طی چهار سال با گروه هماهنگ شده بود. آنها یکی دو سالی با همین وضعیت لنگ‌لنگان پیش رفتند. اما مشکل فقط رفتن این افراد نبود. شاید رفتن این افراد ناشی از مشکل بزرگ‌تری بود؛ موسیقی

۱۹. Mummies

پاپ در دهه ۱۳۵۰ درخشیده بود و در مسابقه اقتصادی میان موسیقی پاپ و راک نوازنده و خواننده نمی‌توانست به راک وفادار بماند. بازار موسیقی دیگر جواب نمی‌داد. کیوانشکوه در این باره می‌گوید: «بحث عرضه و تقاضا و پولسازی کار است. پاپ یک موسیقی تجارتی است، همه جای دنیا. حالا ممکن است سطحش فرق کند. البته استقبال هم می‌شد، چون پولسازی می‌کرد. مثلا ما توی کلاب می‌زدیم و شبی ۵۰ تومان می‌گرفتیم، ولی وقتی می‌رفتی برای برنامه پاپ شبی هزار تومان می‌گرفتی. به همین دلیل گروه‌ها پاشیده شدند. خواننده‌ها این افراد را جذب خودشان کردند. چون بیشتر کار داشتند و پول بیشتری طبعا می‌گرفتند.»[۲۰] به گفته بهرام امین سلماسی در سال ۱۳۵۴ گروه به چند قسمت تقسیم شد. عینی نیز پس از بهرام سعیدی با ژاپنی‌ها قراردادی بست و به توکیو رفت. با رفتن او کار گروه دیگر تمام شده بود. اسکورپیو شاید یکی از کم‌نظیرترین گروه‌هایی بود که اعضای آن توانستند چهار سال با هم کار کنند و به اجرای موسیقی گروه‌های راک دست بزنند. سعیدی می‌گوید: «این اسکورپیو تا زمانی که من مانده بودم ایران، چهار سال با هم کار کردیم که این مدت بسیار نادر بود. خوش‌شانسی است. چون بچه‌های

۲۰ . به نقل از فیلم اسکورپیو، همان.

ما آدم حسابی بودند. بقیه باندها این قدر دوام نمی‌آوردند.»[۲۱] کیوانشکوه به عنوان یک تجربه تمام شده به گذشته کاریش نگاه می‌کند و می‌گوید: «یک دوره تاریخی بود برای تاریخی. یک تجربه بود. چیزهای بد هم حتما داشته. چون مجموعه زندگی یا همین چیزهای بد و خوب است. منتهی ما سعی کردیم خوب‌هایش را یاد بگیریم، کمتر سراغ بدهایش رفتیم. فکر می‌کنم البته.»[۲۲]

بچه بورژواهای عوضی یا نوآوران بزرگ؟

آیا مخاطبان موسیقی راک در دهه چهل یک مشت بچه بورژوای شمال شهر نشین بودند که فارغ از فلاکت و مشکلات عمومی مردم دوست داشتند در نایت کلاب‌ها بزنند و برقصند و خوش بگذرانند؟ یا بخشی از جامعه مدرن بودند که پیشگامان اتفاقات تازه شده بودند؛ آزادی فردی می‌خواستند و از دست نسل قبلی خسته شده بودند و کوره‌راه‌های سنگلاخ را صاف می‌کردند تا نسل‌های بعدی بیایند و موسیقی جدید و فرهنگ تازه‌ای را ایجاد کنند؟ به نظر می‌رسد به‌راحتی به پاسخ

۲۱ . همان.

۲۲ . همان.

مناسب نخواهیم رسید. اگر فرض کنیم که این گروه‌ها بچه پولدارهایی متفاوت با فضای عمومی جامعه بودند، باید بپذیریم که همین استدلال درباره موسیقی پاپ، موسیقی کلاسیک، موسیقی سنتی، هنرهای مدرن، سینمای روشنفکرانه و همه رسانه‌های گروهی هم صدق می‌کند.

محسن مخملباف که زمانی به‌شدت مذهبی بود در مصاحبه‌ای با ماهنامه سینمایی فیلم گفته بود، وقتی قبل از انقلاب از جلوی سینما می‌گذشتم، گوش‌هایم را می‌گرفتم تا صدای موسیقی را نشنوم. او پس از انقلاب ایران نخست به ساختن فیلم‌هایی با موضوعات مذهبی پرداخت و کوشید تا موضوعاتی مانند معجزه را در فیلم دو چشم بی‌سو و یا توبه را در فیلم‌های توبه نصوح و استعاذه نشان دهد. اما هشت سال از انقلاب نگذشته بود که نه فقط به سوی سینمای مدرن رفت، بلکه همه گذشته خود را نقد کرد. همین اتفاق به شکل دیگری درباره محمدعلی نجفی سازنده فیلم جنگ اطهر افتاد که فیلمی با حال و هوا و فضای انقلابی و مذهبی بود. نجفی در فیلم گزارش یک قتل به سوی سینمای خالص رفت و نگاه مدرن را نسبت به سنت‌گرایی پیشین خود ترجیح داد.

از یاد نمی‌بریم که در دهه ۱۳۵۰ تلویزیون ایران که از غنی‌ترین

تلویزیون‌های آسیایی در نمایش آثار خوب تصویری و انواع موسیقی بود، توسط بخش مهمی از مردم مذهبی کشور ممنوع شمرده می‌شد. موسیقی پاپ و راک و حتی سنتی نیز نه فقط توسط مردم مذهبی، بلکه توسط روشنفکران چپ نیز غربی و بورژوایی تلقی می‌شدند. حتی افرادی مثل پرویز صیاد که خودشان در تلویزیون ملی ایران کار می‌کردند، وقتی به نقد آن می‌پرداختند، آن را رسانه نوکیسه‌ها و غرب‌زده‌ها می‌دانستند و در آثاری مانند مجموعه بسیار تاثیرگذار و عامه پسند صمد درستی و راستی را نزد روستائیان پاکدل جست‌وجو می‌کردند، یعنی همان‌ها که به نفع سنت و علیه مدرنیسم انقلاب کردند. شاید برای پاسخ دادن به سووالی که مطرح است باید هر دو سویه را در نظر بگیریم.

از یک سو اگر موسیقی راک دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ را موسیقی گروه‌های اجتماعی بورژوای ثروتمند بدانیم و به همین دلیل آن را انکار کنیم، به انکار اغلب پدیده‌ها و رسانه‌های دنیای مدرن می‌رسیم و این به معنای نفی هر نوع نگاه مدرن است و از سوی دیگر به یاد بیاوریم که همان سینمای نخبه‌گرای قبل از انقلاب ایران با فیلم‌های مهرجویی و شهیدثالث و تقوایی و بیضایی یا گرافیک مدرن ممیز و مجسمه‌سازی مدرن تناولی

یا نقاشیخط مدرن یا طنز مدرن مجابی و شاپور یا شعر مدرن شاملو و نیما یا داستان مدرن بهرام صادقی و موسیقی راک دهه ۱۳۵۰، همان سینمای عامه‌پسند مدرن دهه ۱۳۶۰ ایران شد و موسیقی راک اسکورپیو و فرهاد و کورش یغمایی همان موسیقی شد که در دهه ۱۳۸۰ توسط نامجو و کیوسک و اوهام و ده‌ها گروه موسیقی راک ایرانی به محبوب‌ترین موسیقی جوان‌پسند در سطحی گسترده تبدیل شد.

آرش سبحانی که در دهه ۱۳۸۰ گروه کیوسک را به عنوان یکی از فعال‌ترین گروه‌های موسیقی راک بنیاد گذاشت، موسیقی راک دهه ۱۳۴۰ را پیشتاز موسیقی راک جدید ایران می‌داند، او می‌گوید: «من فکر می‌کنم وجود افرادی مثل عین‌الله کیوانشکوه و شیدرخ محقق که از نسل قبل بودند و تجربه‌هایشان را به نسل بعد موزیسین‌ها بدون هیچ چشمداشتی منتقل کردند، خیلی تاثیرگذار بود. بعد گروه اوهام، شهریار مسرور و موزیسین‌هایی مثل رامین بهنا این تجربیات را در کارهایشان منعکس کردند و فروشگاه بتهوون چمن‌آرا و بقیه کسانی که در عرصه‌های دیگر موسیقی از ضبط تا پخش دست‌اندر کار بودند، این حرکت را توسعه دادند.»[۲۳] اما خود سعیدی و امین سلماسی و کیوانشکوه که توسط سبحانی به

۲۳ . گفت‌وگوی نویسنده با آرش سبحانی در کتاب کیوسک

عنوان پیشتاز تلقی می‌شوند، با کمی تردید به گذشته‌شان نگاه می‌کنند.

بهرام سعیدی می‌گوید: «یادتان نرود این نوآوری‌ها وقتی اتفاق می‌افتد در سطح وسیع اتفاق نمی‌افتاد. این موسیقی که من می‌گویم و دنباله‌روهایی که داشتیم و این کلاب‌هایی که اسم می‌برم همه در شمال شهر بود.»[۲۴] بهرام امین سلماسی کمی خوشبینانه‌تر می‌گوید: «ما خودمان شاهد بودیم در نایت کلاب‌ها، توی کنسرت‌ها، افراد با سنین مختلف شرکت می‌کردند و از این نوع موسیقی لذت می‌بردند.»[۲۵] بهرام سعیدی فضا را بیشتر باز می‌کند و می‌گوید: «بیشترین مخاطبان ما طبقه تین‌ایجر بودند. یعنی شنونده‌ها مابین دوازده سیزده ساله بود تا ۳۰ ساله؛ زیاد هم بودند. رویدادهای فرهنگی زیادی اتفاق می‌افتاد. ما هم شرکت می‌کردیم. مثلا وقتی نفت گران شد، یکدفعه همه جا بزن و بکوب بود و ما چون معروف بودیم ما را می‌بردند به آبادان و خرمشهر و خارک و این طرف و آن طرف. بعد از آن بود که یک کنسرت بزرگ اتفاق افتاد در منظریه. سه شبانه روز بود و همه خواننده‌های معروف بودند. از گوگوش تا همه آمدند. از صبح تا شب موسیقی اجرا می‌شد

۲۴ . به نقل از فیلم اسکورپیو، همان.

۲۵ . همان.

که ما هم در آنجا شرکت کردیم.»[۲۶]

اما کامران خاشع، عضو گروه سون سول برادرز که پس از مدت کوتاهی فعالیت در گروه‌های راک، به ایتالیا رفت و در آنجا موسیقی علمی خواند و به کار موسیقی کلاسیک پرداخت، در گفت‌وگوی خود با رادیو زمانه نظر دیگری دارد: «موقعی که در ایران بودم به خاطر شرایط شخصی خودم، کشش زیادی به طرف موسیقی کلاسیک غربی و کلا موسیقی غربی داشتم و حس می‌کردم موسیقی ایرانی به خاطر نوع اجرا و آن‌طوری که نشان داده می‌شد، یک موسیقی نحیف و یک‌صدایی و به صورتی عقب‌افتاده است. یک‌سری آدم بااستعداد بودیم که دور هم جمع شده بودیم و در زیر زمین بچه‌ها موسیقی گوش می‌کردیم. عین آن موسیقی‌هایی را که خیلی دوست داشتیم و در ایران این نوع موسیقی را خیلی کم می‌پسندیدند، مثل موسیقی ری چارلز و «آفریقایی ـ آمریکایی» آن زمان، کار می‌کردیم. از این کار ما استقبال می‌شد ولی به هر حال کاری بود که برای آن موقع خوب بود اما در آن زمان از نظر سیاسی اجتماعی، حالت غیر طبیعی داشت. به نوعی برای خودمان و بچه‌های بورژوا و خارجی‌ها در شمال تهران یک «اروپا» درست کرده بودیم... موقعی که آمدم ایتالیا، دیدم بچه‌هایی که آنجا

۲۶ . همان.

ساز می‌زنند از نظر تکنیک و تمیزی کار، خیلی کمتر از ما آمادگی دارند. ولی ما سعی می‌کردیم کپی کنیم و صددرصد بتوانیم عین اصل را ارائه دهیم... این را موقعی که آمدیم اروپا کشف کردیم. سال ۱۹۶۸ در اروپا اتفاقات جدیدی افتاد. حتی صحبت از یک انقلاب بود. در آمریکا در دانشگاه برکلی اتفاقات زیادی مثلاً در اعتراض به جنگ ویتنام افتاد. برای ما این موسیقی نماینده آزادی بود که در ایران نداشتیم و احساس می‌کردیم با این تیپ موسیقی از نظر فرهنگی خیلی به آن‌ها نزدیک هستیم. ولی از یک طرف هم افاده‌ای و متکبر بودیم؛ یعنی فکر می‌کردیم نسبت به آن‌هایی که کارهای محلی‌تر انجام می‌دهند، خیلی کار مهمی می‌کنیم.»[۲۷]

به نظر نمی‌رسد به‌سادگی بتوان به پاسخی کامل رسید؛ شاید چنین پاسخی وجود نداشته باشد. تردیدی نیست که بسیاری از دوستداران موسیقی راک ایرانی خود را مدیون اسکورپیو و گروه‌های راک اولیه می‌دانند و شکی هم نیست که این گروه‌ها مثل اغلب پیشتازان در هر حوزه‌ای در زمان خودشان نخبه‌ها، تحفه‌ها و غرب‌زده‌هایی تلقی می‌شدند که به جای توجه به فرهنگ و میراث بومی‌شان، به تقلید از غرب دست

۲۷ . گفت‌وگوی کامران خاشع با محمد تاج دولتی با عنوان «از موسیقی ایرانی به عنوان چرخ پنجم استفاده می‌کنم»، منتشر شده از رادیو زمانه (۹ دی ماه ۱۳۸۷).

می‌زدند. اما در هر حال به این موضوع باید پاسخ بدهیم که آیا غرب و جنبش‌های مهم فرهنگی و هنری آن حرف مهمی برای ما نداشت؟

کوچه‌های باریک و خونه‌های تاریک

وقتی فرهاد مهراد که از مهم‌ترین چهره‌های گروه‌های راک بود، شروع به خواندن ترانه‌های فارسی کرد، بسیاری از مخاطبان راک به سوی این صدای تازه متمایل شدند. کم‌کم مخاطبانی که ترجیح می‌دادند فقط به بازخوانی گروه‌های کلاسیک راک گوش کنند، صدای گروه‌های راک را از صفحه‌ها و نوارهای کاست شنیدند و در کنسرت‌هایی حاضر شدند که خوانندگان راک فارسی برگزار می‌کردند. کم‌کم دوره تازه‌ای در موسیقی راک ایرانی آغاز شد. صفحه جمعه و شبانه‌های فرهاد پشت شیشه صفحه فروشی‌های شهر توجه بسیاری از معترضان وضعیت را به خود جلب می‌کرد. او که در ترانه‌اش جمله «یه عالم نفت توشه» را تکرار می‌کرد و مردم را به یاد سیستمی میانداخت که با کوچه‌های باریک و خانه‌های تاریک به اتکای چراغی که با نفت می‌سوزد، عمرش ادامه دارد. روی جلد صفحه فرهاد تصویر یک جک پات بود که در

آن سکه یک تومانی شاهنشاهی به صورت سروته تصویر شاه را نشان می‌داد؛ گویی فرهاد خبر سقوط حکومت را می‌داد.

تصاویر فصل سوم

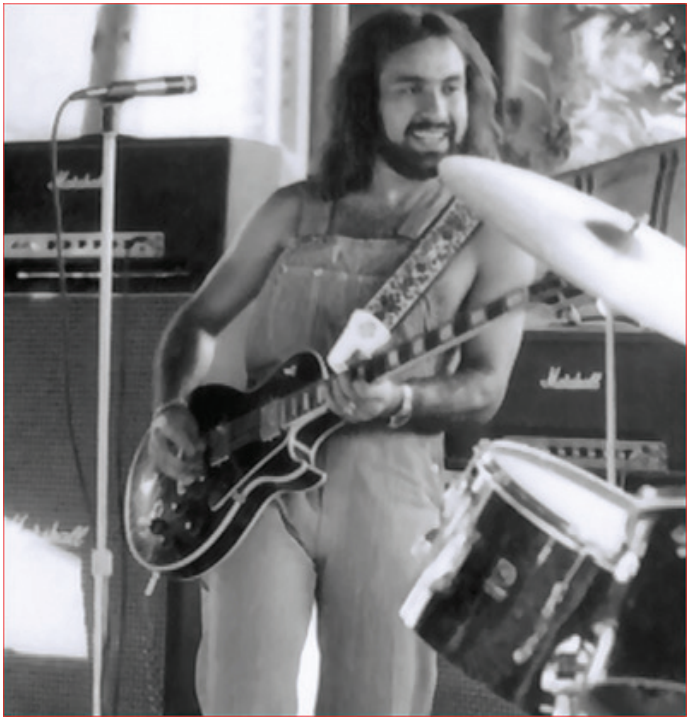
گروه اسکورپیو: وانیک، بهرام امین‌سلماسی، اریک، بهرام سعیدی، عینی کیوانشکوه، سال ۱۳۵۴

عین‌الله کیوانشکوه (عینی) نوازنده درامز گروه اسکورپیو

بهرون امین‌سلماسی، بهرام امین‌سلماسی، بهمن باشی

کلوب آلمانی‌ها، گروه اسکورپیو رودرروی تماشاگران. عکس از فیلم اسکورپیو ساخته امیدهاشملو و فریده صارمی

گروه اسکورپیو هنگام اجرا در دانسینگ تومبا. عکس از فیلم اسکورپیو



بهرام سعیدی در کلوب آلمانی‌ها. عکس از فیلم اسکورپیو

اجرای گروه اسکورپیو در کلوب آلمانی‌ها. از راست: وانیک، سعیدی، اریک، بهرام امین‌سلماسی. عکس از فیلم اسکورپیو

گروه اسکورپیو در منظریه تهران سال ۱۳۵۳. عکس از فیلم اسکورپیو

فصل چهارم
از راک کاور تا راک فارسی

همزمان با افول موسیقی سنتی و حرکت تسلسل‌وار آن در قواعد خشک و منسوخ و کسل‌کننده پیشینیان، و ظهور موسیقی پاپ کم‌رمق، موسیقی راک نه فقط برای جوان ایرانی به منزله سوار شدن بر موجی جهانی بود، بلکه به نوعی نشانه اعتراض به وضع موجود موسیقی نیز قلمداد می‌شد. موسیقی که قشر جوان، تحصیل‌کرده و متجدد آن دوره را از خود رانده بود، حالا در طفل نوزای موسیقی راک هر آنچه را که نیاز داشت می‌یافت. گروه‌های نوپای موسیقی راک نیز با فهم این مطلب در جدا کردن خود از بدنه موسیقی موجود در ایران کوشیدند. عمده فعالیت این گروه‌ها معطوف به کاور کردن آثار مطرح راک جهانی می‌شد. پا به هر باشگاهی که می‌گذاشتی، نوای آشنای گروه‌های راک غربی و بخصوص بیتل‌ها طنین‌انداز بود. از سوی دیگر کم‌کم از سوی گردانندگان کلاب‌ها و هتل‌ها، پای گروه‌های پاپ اروپایی (البته نه گروه‌های درجه یک و مطرح) از کشورهای انگلستان، ایتالیا، یونان، فرانسه و

حتی کشوری آسیایی مثل کره، به ایران باز شد و همین امر در تاثیرپذیری صرف گروه‌های راک ایرانی از آثار غربی تاثیرگذار بود. گروه‌های راک ایرانی رسالت خود را خواندن ترانه‌های بت‌های خود می‌دانستند و بازخوانی مو به موی آثار گروه‌های مطرح اروپایی را به ساخت و عرضه راک فارسی و ایرانی شده ترجیح می‌دادند. مخاطب نیز همین را می‌پسندید و همراهشان بود. اما یک خصلت دیگر گروه‌های راک این بود که اگر چه در دهه ۱۳۴۰ بازار نسبتا خوبی داشتند، اما بازار مصرف عمومی، صفحه، جمعیت فراوان کنسرت‌ها و سفرهای فراوان را نداشتند. شمار کمی بچه پولدار و روشنفکر و دانشجو از این موسیقی استقبال می‌کرد، اما بازار موسیقی پاپ پرفروش بود. از همین رو اغلب گروه‌های راک، محل تربیت بهترین خوانندگان و نوازندگان موسیقی پاپ بودند. کسانی که شاید تا پس از رفتن به گروه‌های پاپ یا شناخته شدن به عنوان خواننده درجه اول پاپ کشور هنوز به موسیقی راک علاقه داشتند و آن را جدی می‌گرفتند.

گربه‌های سیاه، گربه‌های ایرانی

وقتی کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ رخ داد، یعنی همان زمانی که

دکه کتابفروشی کریم چمن‌آرا را آتش زدند و او را به زندان بردند، سرهنگ محمد درمبخش از ارتش بیرون آمد تا به جای جنگیدن با مخالفانی که با حکومت پهلوی در جدال بودند، فیلم تبلیغاتی ملی میهنی بسازد. او در فیلم میهن‌پرست به تشویق احساسات ملی میهنی پرداخته بود. فیلم که در استودیوی ارتش و با کمک ارتش ساخته شده بود علاوه بر نمایش عمومی با هدف تهییج سربازان در پادگان‌ها هم نمایش داده شد. هیچ وقت معلوم شد که آیا این اقدام درمبخش یک عمل دولتی بود یا او می‌خواست از فضای سینما برای تجارت و زندگی استفاده کند. قصد او هرچه بود، بعدا به واردات فیلم‌های خارجی روی آورد و به کار حرفه‌ای در سینما پرداخت. یک سال بعد، یعنی زمانی که کریم چمن‌آرا صفحه فروشی خودش را برای فرار از دردسرهای سیاسی کتابفروشی روشنفکری دائر کرده بود، سرهنگ گلسرخی دومین افسر ارتش بود که در استودیوی ارتش فیلمی کمدی به نام نقلعلی ساخت. در این فیلم تفکری نقش جوانی بی‌مبالات را بازی می‌کرد که به دلیل بی‌نظمیش دختری را که دوست داشت به او نمی‌دادند (داستان حسن کچل) اما سربازی او را به شخصیتی منظم تبدیل کرد تا به خواست‌هایش برسد. شخصیت کمدی بازیگر فیلم بسیاری را خنداند و نشان داد که سربازی رفتن فواید زیادی

دارد.

در همان سال سرهنگ محمد شب‌پره سومین ارتشی بود که از ارتش بیرون آمد و با ایجاد یک استودیوی فیلمسازی به نام «ری فیلم» فیلم موزیکال عروس دجله را ساخت. نصرت الله محتشم، کارگردان فیلم، از چهره‌های شناخته شده تئاتر بود. فیلم متاثر از فیلم‌های هالیوودی موزیکال بود و البته به گفته مسعود مهرابی نویسنده کتاب تاریخ سینمای ایران فیلمی ضعیف و بی‌مایه[1]. شهرام شب پره، پسربچه هفت ساله آقای تهیه‌کننده، در فیلم بازی می‌کرد. در همین دوره، در حالی که مرتضی حنانه آهنگساز صاحب‌نام و بزرگ ایرانی که هنوز نه بزرگ و نه صاحب نام بود، تنظیم و اجرای موسیقی نمایش نزاع عزرائیل و شیطان را به کارگردانی سرهنگ محمد شب‌پره نوشته بود، حنانه به پیشنهاد شب‌پره برای فیلم تاریخی بهلول، دیوانه عاقل (صادق بهرامی، ۱۳۳۶) یک سمفونی نوشت که همراه گروهش در استودیو پارس فیلم آن را تنظیم و اجرا کرد. سرهنگ شب‌پره از همین موسیقی برای فیلم دیگرش عروس دجله (نصرت الله محتشم، ۱۳۳۳) استفاده کرد. حنانه پس از گرفتن بورس تحصیلی به ایتالیا و واتیکان رفت. فیلم بهلول

۱ . مهرابی، مسعود. تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷، چ ششم، تهران، ناشر: مولف، بهار ۱۳۷۰، ص ۶۷.

به کارگردانی و بازی صادق بهرامی در نقش بهلول در سال ۱۳۳۶ ساخته شد. فیلم اثری موزیکال بود که در آن ۱۸ قطعه موسیقی و نه اجرای رقص قرار داده شده بود. فخری خوروش اولین تجربه سینمایی‌اش را در این فیلم انجام داد. فیلم اثری اتراکسیون از کار درآمد که به تقلید از فیلم‌های موزیکال دهه ۱۳۹۵۰ آمریکایی ساخته شده بود. آنها بهترین و ارزان‌ترین راه عرضه موسیقی و رقص را در سینمای تئاتری موزیکال یافته بودند، مانند «هیچ تجارتی مثل نمایش نیست»[۲]

که علاوه بر ارائه ده‌ها موسیقی و رقص، داستانی را هم می‌گفتند، همان شیوه‌ای که در سینمای هند برای همه تاریخ آن سینما ماندگار شد.

می‌توانیم چنین نتیجه بگیریم که محمد شب‌پره، تهیه‌کننده فیلم و نمایش که نمی‌دانیم چرا به ارتش رفته بود، فیلمنامه‌نویس، آهنگساز، نوازنده پیانو و شاعر برخی از ترانه‌ها، همراه با همسرش که هر چه جست‌وجو کردیم نامش را نیافتیم، اما می‌دانیم که معلم موسیقی بود، چهار فرزند داشتند به نام‌های شهبال (۱۳۲۴)، شهرام(۱۳۲۶) شهناز و شهنام. شهبال شب‌پره در

۲ هیچ تجارتی مثل نمایش نیست (There is no business Like show Business) ساخته والتر لانگ، با بازی مریلین مونرو و دانلد اوکانر، ۱۹۵۴، از شاخصترین فیلمهای پرزرق و برق موزیکال هالیوودی که بیشتر به صحنههای باشکوه رقص متکی بود.

سن شش سالگی آموختن موسیقی را در خانه‌ای اهل موسیقی آغاز کرد. اما شهرام که اخلاقش با ساز پر شروشوری به نام درامز جورتر بود، از ۱۳ سالگی به نواختن درامز پرداخت.

شاید شهبال شب‌پره که به عنوان «پدرخوانده موسیقی راک ایران» علاقه‌مند است و چه بسا که این عنوان چندان هم نابجا نباشد، برای تحصیل به انگلستان فرستاده شد و در یکی از دانشکده‌های موسیقی انگلستان مشغول به تحصیل شد.[۳]

او پس از بازگشت به ایران گروهی به نام گربه‌های سیاه (بلک کتز) تشکیل داد که تا سال‌ها «بلاک کتس» نوشته می‌شد. البته من در این که این گفته‌ها واقعیت دارد، تردیدی ندارم، اما اگر بنا باشد که شهبال شب‌پره در سال ۱۳۴۲ گروه بلک کتز را تشکیل داده باشد، یعنی در سن ۱۸ سالگی، غیرمنطقی به نظر می‌رسد که او قبل از ۱۸ سالگی به انگلیس رفته، درس خوانده و به ایران بازگشته و چنین گروهی تشکیل داده باشد. شاید برای اینکه به گفته شهبال شب‌پره در ترانه «پاپ فادر» که به ملودی، دختر شهبال، تقدیم شده است، او پدر پاپ ایران و آسیا باشد، اما قبل از اینکه این پدری اثبات شود باید سال‌های یاد شده کمی جابه‌جا شود.

۳ ر.ک: ویکیپدیای فارسی ذیل کلیدواژه «شهبال شبپره»

با این فرض که شهبال شب‌پره گروه بلک کتز را در سال ۱۳۴۲ یا چند سال قبل و بعد از آن این گروه را تشکیل داده باشد، این گروه از مهم‌ترین گروه‌های موسیقی پاپ و راک و یک مدرسه تربیت پاپ و راک بوده است. حتی خواننده بزرگ و صاحب‌نامی مانند فرهاد مهراد تا سال‌ها به عنوان فرهاد بلک کتس نامیده می‌شد و تا امروز بیش از ۴۰ هنرمند حوزه پاپ و راک مدتی طولانی یا کوتاه از این گروه گذشته‌اند، و همین برای به رسمیت شناختن بلک کتز کافی است.

گروه به همت شهبال و شهرام شب‌پره و به پشتوانه امکانات پدرشان تاسیس شد. بسیاری از نام‌آوران امروز پاپ و راک ایران، کار خود را با بلک کتز و در کاباره کوچینی آغاز کردند. از آن جمله می‌توان به فرهاد مهراد، شهرام شب‌پره، ابی، افشین و... اشاره کرد. این گروه بعدها تبدیل به یک برند شد و فقط با نام شهبال شب‌پره به کار خود ادامه داد و با آنکه تا به امروز نیز به حیات خود ادامه داده، اما سال‌هاست که دیگر آن را باید جزو گروه‌های پاپ طبقه‌بندی کرد.

بلک کتز در طی همه سال‌های فعالیت خود، در کل حدود ۴۳ عضو داشته‌است که هر کدام فقط برای مدتی به همراه شهبال شب‌پره در گروه حضور داشته‌اند. این افراد عبارتند

از تورج معین‌زاد، استیو آرنادات، محمد اوشل، فرهاد مهراد، شهرام شب‌پره، مرتضی کفائی، جمال غفاری، هادی وگار، آلفردو، ناصر کام‌دار، منوچهر اسلامی، حسن شماعی‌زاده، ناصر صدری، حسین سمیعیان، احمد، ابی، ناصر چشم‌آذر، هامون، مصطفی کفائی، بیژن قادری، آندرانیک، هوشنگ شاهوردی، شاماایتا، مهداد زند، شهداد زند، دیوید بتسامو، پیروز پاینده‌زاده، یونس لهلو، کامران، هومن، رامین زکا، پییر نقلی، برنت فیشر، شوبرت آواکیان، گیلبرت آواکیان، حکیم، کامیار احمدزاده، سامی بیگی و ادی.

یعنی اگر اسامی آدم‌های صاحب‌نام موسیقی پاپ و آنها که پس از انقلاب در این گروه خواندند لحاظ نکنیم، افراد مهم موسیقی راک و پاپ در سال‌های قبل از انقلاب بلک کتز، شامل شهبال و شهرام شب‌پره، حسن شماعی‌زاده، ابی، ناصر چشم‌آذر، آندرانیک آساطوریان و فرهاد مهراد خواهند شد و این خودش شناسنامه مهمی است.

گروه بلک کتز که قبل از انقلاب ترانه «آچیلی پوم» را با صدای شهرام و «مارسلا» را عرضه کرده در کنسرت‌های مختلف خود در سال‌های قبل از انقلاب ترانه‌های فراوانی از گروه‌های راک را بازخوانی کرده است. در حقیقت، شناخته شدن گروه و کار

بسیار درخشان آنها به یک دهه پس از انقلاب بازمی‌گردد. پانزده سالی از انقلاب گذشته بود که شهبال شب‌پره در ترانه‌ای خودش را پدر پاپ ایران و آسیا خواند. مجموعه ترانه‌هایی که گروه بلک کتز در سال‌های دهه هفتاد شمسی خواند، از یک‌سو نشان می‌داد که چه گربه‌های سیاه و چه سایر گروه‌های راک ایرانی این توانایی را داشتند که صدای فارسی را چه به موسیقی راک و چه راک اند رول بکشانند. آیا در آن سال‌ها هنوز بلک کتز و بسیاری گروه‌های دیگر توانایی استفاده از موسیقی راک را با شعر فارسی نداشتند؟ هنوز به این شهامت نرسیده بودند؟ یا هنوز توانایی آن را نداشتند؟ شاید این متن بسیار بیش از هر توصیف دیگری گویای این اتفاق است.

متن ترانه پاپ فادر سروده شهبال شب‌پره

هاها/ دتز آل رایت/ پاپ فادر/ داشتم می‌خوندم قصه پاپ فادر رو/ مرد خوبه زحمتکش صاف و ساده رو/ می‌خوندم از ایرون و تهرون قدیم/ از شهر قم و کاشون و شاه‌عبدالعظیم/ اسفالت نبود خیابونا خاکی بود/ درشکه و گاری جای تاکسی بود/ لوله‌کشی نبودش آب شاهی بود/ ترن دودی بلیتش ده شاهی بود/ روضه‌خون از آوازه‌خون شاکی بود/ موزیک جزو

سوروسات تریاکی بود/ پاپ فادر اون وقتا بچه بود/ هه هه/ کوچیک‌تر از رفتن به مدرسه بود

He’s the cat of asia/ Pop Father of Persia/ He’s the cat of asia/ Pop Father of Persia/.... P.F.O.P/ (!?What)/ P.F.O.P/ Pop Father

میوزیک سنتی داغه داغ بود/ باب دل مردم کوچه باغ بود/ تجویدی، یاحقی و بهاری/ تار شهناز، نی کسایی/ کارشون کلاسیک و عالی بود/ اما جای راک اند رول حیف خالی بود.

سال‌ها گذشت دوران عوض شد/ دور پوران شکوری و دلکش شد/ پوران خوشگل بود و خوشگل می‌خوند/ از ته قلب و جون و دل می‌خوند/ بیا که بریم به مزار ملا ممد جان/ سیر گل لاله‌زار با ما دلبر جان/ سیر گل لاله‌زار/ تو رادیو برنامه گلها بود/ مهستی خواننده دل‌ها بود/ الهه، هایده و حمیرا/ مرضیه، بنان، گلپا بود/ به رهی دیدم برگ خزان/ پژمرده ز بیداد زمان/ کز شاخه جدا بود/ کارشون راستی راستی عالی بود/ اما جای راک اند رول حیف خالی بود

جمشید شیبانی پیشتر از الباقی بود/ مرا ببوس مثله گل نراقی بود/ یواش یواش اسم گیتار اومد/ باس و ارگ، جاز و سیتار

اومـد/ بعـد از اونـا دور دور ویگـن بـود/ دور مرحـوم بیگلـری و زری و سـورن بـود/ محبـوب و بی‌رقیـب و بی‌همتـا/ سـلطان جـاز فقـط ویگـن بـود/ بـارون بارونـه زمینـا تـر می‌شـه/ گل نسـا جونـم کارا بهتـر می‌شـه/ سـلطان قلب‌هـا عـارف بـود/ خوندنـش واسـه دل عاشـق بـود/ هرچـی کـه می‌خونـد بـوی عشـق مـی‌داد/ نویـد دوسـتی و سـازش مـی‌داد/ وقتـی می‌گـن بـه آدم دنیـا فقـط دو روزه/ آدم دلـش می‌سـوزه ای خـدا ای خـدا/ کارشـون محشـر و عالـی بـود/ امـا جـای راک انـد رول حیـف خالـی بـود

رامـش، گیتـی، نلـی، نـازی افشـار/ جمیلـه بعـدی شـوی سـوزی یاشـار/ کافـه، کابـاره همـه شـلوغ بـود/ شـوی صابـر آتشـین و گوگـوش بـود/ تـو از شـهر غریـب بی‌نشـونی اومـدی/ تـو بـا اسـب سـفید مهربونـی اومـدی/ بـوم بـوم بـوم چیلـی بـوم/ دت از رایـت/ هیـر وی گـو/ شـهرام شـب‌پره، ابـی، فرزیـن/ کیـوان، داریـوش، افشـین/ داریـوش می‌خونـد از غـم مـردم/ از شـقایق تـا بـوی گنـدم/ وقتـی کـه دل تنگـه فایـدش چیـه آزادی/ زندگـی زندونه وقتی نباشـه شـادی/ حـرف نداشـت کارشـون و عالـی بـود/ امـا جـای راک انـد رول حیـف خالـی بـود

راک انـد رول همـه جـای دنیـا بـود/ هـر جایـی جـز تـوی آسـیا بـود/ الویـس تـو آمریـکا بـت جوونـا بـود/ تـو اروپـا حـرف بیتل‌هـا بـود/

پس تو آسیا نوبت کیا بود؟/ نوبت گربه سیاها بود؟

داد می‌زدن راک اند رول یه یه/ شی لاوز یو/ یا ها یه یه/ شی لاوز یو/ یا ها یه یه/ آها آها/ پیشی پیشی مئو مئو/ استاپ!/ ایتز بلک کتز تایم/ پاپ/ د پاپ فادر

تو کازینو کوچینی جنجالی بود/ گربه‌ها می‌زدن و شور و حالی بود/ سالی مثه اون سالا عالی نبود/ چون جای راک اند رول دیگه خالی نبود !

ربلز، شورشی‌های بی‌دلیل

گروه ربلز یا شورشی‌ها را شهرام شب‌پره در سال ۱۳۴۶ تشکیل داد، زمانی که ۱۷ ساله بود. در آغاز تشکیل گروه ابراهیم حامدی (ابی) و سیاوش قمیشی در گروه بودند، پس از آن افراد دیگری مانند کامبیز معینی، همایون جلالی، ادی و فرجاد با گروه همکاری کردند. علت انتخاب نام ربلز یا شورشی‌ها به «گریز شورش‌وار» آن برای فاصله گرفتن از موسیقی سنتی ایران اشاره دارد. تقریبا اغلب آهنگ‌های ربلز در سبک راک اند رول ساخته شده است.

گروه شورشی‌ها یا ربلز واکنشی به شیوه رولینگ استونز بود،

علیه موسیقی سنتی ایرانی. آنها جوانانی بودند که می‌کوشیدند تا با این شیوه موسیقی علیه وضع کهن اعتراض کنند. شیوه‌ای که آنان در پیش گرفته بودند، به موسیقی راک نزدیک بود که در آن روزها با سرعتی باورنکردنی آمریکا و اروپا را طی کرده بود و زبان نسل تازه آن دیار شده بود. موسیقی ربلز برای نسل امروز ایران باورنکردنی است. آنها ترانه‌های دست اول «ایندیان ربلز»[۴] را اجرا می‌کردند و شنونده موسیقی آنان تردید نمی‌کند که این اجراهای بازخوانی شده (کاور) بی‌نظیر است. کار گروه در اجرای گیتار، درامز و بازخوانی ترانه‌ها در دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ خوب است. این گروه حداقل سه خواننده بزرگ پاپ و راک سال‌های بعد را به دوستداران موسیقی ایران معرفی کردند: شهرام شب‌پره که همان زمان چهره محبوب پاپ بود، سیاوش قمیشی که پس از یک دوره فترت و گریز محبوب شد و ابراهیم حامدی (ابی) که از چهره‌های اصلی موسیقی پاپ ایران از همان اولین اجرایش تا امروز است. آن روزها که افسانه‌های زرد در حول و حوش موسیقی راک و پاپ فروان ساخته می‌شد، گفته می‌شد اعضای گروه ربلز با یک کادیلاک مشکی روباز که سقفش جمع می‌شد، در تهران لحظه‌های خوشی را می‌گذراندند. از گروه ربلز یا شورشی‌ها

۴ Indian Rebels

چند آلبوم باقی مانده است: ایندیان ربلز و آلبوم‌های دیگری که ما نشانه‌ای از آن نیافتیم. اعضای گروه ربلز در سال ۱۹۶۷ شامل سیاوش قمیشی (کیبورد)، شهرام شب‌پره (درامز)، کامبیز معینی (گیتار)، ادی، همایون جمالی و فرجاد بودند. گروه ربلز در نپتون کلاب و متل قو برنامه اجرا می‌کردند. سیاوش قمیشی می‌گوید: «آن روزها گروه ربلز را داشتیم من و شهرام شب‌پره، کامبیز معینی و همایون جمالی بودیم. یک بار در سالن محمدرضا شاه برای هفت هزار نفر خواندیم و زدیم. روزهای خوبی بود.»[۵]

شاید مهم‌ترین داستان نیمه‌تمام این «شورشی‌ها»ی جوان همین باشد که آنها علیه چه کسی و برای رسیدن به چه چیزی شورش کرده بودند؟ این نکته شاید به عنوان رازی همیشگی باقی بماند. اگر شورشیانی بودند که علیه موسیقی سنتی شورش کرده بودند، و قصدشان ویران کردن فرهنگ سنتی و درانداختن طرحی نو بود، آنها داشتند همان رفتاری را می‌کردند که سنتی‌ها در سوی دیگر سنگی که اخوان ثالث گفته است، تکرار می‌کردند. مدرن‌ها اگر شادی و سرخوشی نسل جوان را می‌خواستند، این هدف همان بود که وضع موجود

۵ به نقل از گفتوگوی منتشر شده علی نظری با سیاوش قمیشی در وبلاگ سیاوش قمیشی، تیر ۷۷

می‌خواست و اگر به اعتراض علیه وضعیت دست زده بودند که این اعتراض همان بود که موسیقی سنتی نیز به دنبالش بود. ترانه‌های راک وقتی فارسی شد به سوی اعتراض رفت. اعتراض به وضعی که موجود بود. موسیقی سنتی نیز همان را می‌خواست، زیرا گمان می‌کرد موسیقی تازه بیانگر نظام تازه است. گویی شورشیان هر دو علیه همدیگر جدال می‌کردند و وضع موجود از هر دو حمایت می‌کرد؛ دیو در جای دیگری خفته بود، در جایی که هیچ آوایی و هیچ ترانه‌ای نبود.

تکخال‌ها و اعجوبه‌ها

گروه‌های بسیاری در این دوره فعال بودند. گروه‌هایی که به طور خالص به کار تولید موسیقی راک یا تلفیقی از موسیقی راک و پاپ می‌پرداختند. براساس اطلاعاتی که در دست است، گروه‌های زیر در حوزه موسیقی راک یا راک/ پاپ فعالیت می‌کردند: ارکستر آلبوم رنگی، ارکستر «اروین موره»[۶]، ارکستر «تهران بویز»[۷]، گروه اسکورپیو، ارکستر دانشجویان، ارکستر مدرن «هویک»[۸]، ارکستر مدرن ویگن، اعجوبه‌ها، بلک کتز،

۶ Erwin Muret

۷ Tehran Boys

۸ Hovic

«بیگ بویز»[۹]، «پاس میکر»[۱۰]، «پرشنز»[۱۱]، تکخال‌ها، جنجال‌ها، ربلز، رنگین کمان، زنگوله‌ها، سعید (دبیری)، شبح، طنین، «فرند»[۱۲]، «فلاورز»[۱۳]، گردبادها، گروه شش و هشت، گروه مقصدی، گروه «گلدن رینگ»[۱۴]، گروه لیتلز و گروه مهاجمین، گروه‌هایی هستند که از آنها صفحات مختلفی منتشر شده است و در چند کنسرت عمومی بزرگ راک حضور داشتند، جز افرادی مانند فرهاد مهراد، کورش یغمایی و فریدون فروغی که به طور انفرادی کار می‌کردند. در میان این گروه‌ها بیش از همه اسکورپیو، اعجوبه‌ها، بلک کتز، تکخال‌ها، ربلز و گلدن رینگ از سایر گروه‌ها فعال‌تر بودند.

تکخال‌ها، برادران امین سلماسی

یکی از ویژگی‌های گروه‌های راک و پاپ و جاز آن دوره، دقت، ظرافت و صرف وقت بسیار توسط گروه‌هایی برای

---

۹ Big Boys
۱۰ Pass Maker
۱۱ Persians
۱۲ Farand
۱۳ Flowers
۱۴ Golden Rings

ساخت یک موسیقی بود که همین موضوع باعث می‌شد تا موسیقی نوپای راک و پاپ با استقبال مخاطبان مواجه شود. یکی از گروه‌های بسیار موفق گروه تکخال‌ها بود. این گروه نخستین گروهی بود که اجرای ترانه‌های رولینگ استونز را آغاز کرد. بهرام امین سلماسی، نوازنده گیتار و خواننده گروه، بهرون امین سلماسی نوازنده پیانو، بهمن امین سلماسی نوازنده لیدگیتار و سیامک سهامی نوازنده درامز و بهمن باشی نوازنده گیتار از اعضای گروه تکخال‌ها بودند. تکخال‌ها از همان آغاز کار خود را روی راک متمرکز کردند و همین را ادامه دادند. آنها در کنسرت‌های امجدیه و تالار محمدرضا شاه شرکت کردند. صبح‌های جمعه بارها ترانه‌های اجرا شده گروه تکخال‌ها از رادیو پخش می‌شد و مجله‌های مختلف بخصوص جوانان درباره آنها مقاله می‌نوشت. گروه تکخال‌ها برخلاف بسیاری از گروه‌های راک و راک اند رول که به جلب توجه مخاطبانشان علاقه زیادی داشتند، سعی می‌کردند بسیار سنگین و موقر به نظر برسند. یکی از اعضای آنها در مصاحبه با هفته‌نامه‌ای گفته بود: «ما موزیک را دوست داریم، نه دلقک بازی را.» آنها کارهای رولینگ استونز را به بیتل‌ها ترجیح می‌دادند و برخلاف اغلب گروه‌ها که هر شب برنامه اجرا می‌کردند، فقط شب‌های جمعه در دیسکوی «دوزخ» آبعلی برنامه اجرا

می‌کردند. از این گروه جز ترانه‌هایی که از رولینگ استونز کاور کردند، دو سه ترانه فارسی مانند «مستم مستم» و «بارون بارونه» و «دختر دریا» مانده است. این گروه در دهه ۱۳۵۰ با رفتن بهرام امین سلماسی به گروه اسکورپیو از میان رفت.

اعجوبه‌ها، سرگردان میان پاپ و راک و شاید راک اند رول

گروه اعجوبه‌ها شاید از اولین گروه‌هایی بودند که سرگردان در میان پاپ و راک از یک سو و سرگردان در اجرای کاور یا خواندن و اجرای ترانه فارسی قرار داشتند. این گروه با اجرای ترانه محبوب «مثال تور ماهی‌ها» توسط ویگن که در فیلم عروس دریا به کارگردانی آرمان اجرا شده بود، و «تار دلم ز هم گسسته...» با شعری از پرویز وکیلی و آهنگسازی پرویز مقصدی مطرح شد و با ترانه «شکار آهو» مورد توجه قرار گرفت.

جمشید علیمراد خواننده اصلی گروه اعجوبه‌ها بود که هم ترانه‌های بسیاری را به زبان های انگلیسی و فرانسه بازخوانی کرد و هم ترانه‌های بسیاری را در سبک راک، راک اند رول و پاپ خواند. اعضای دیگر گروه شامل «فریدون ریاحی» (نوازنده گیتار)، هامو آیوازیان (گیتار)، هروس عبدالیان (درامز)

و واروژ جوادی (کیبورد) بودند. تنظیم آهنگ‌ها گاه توسط هامو آیوازیان صورت می‌گرفت و گاه در عنوان تنظیم آهنگ نام فقط گروه اعجوبه‌ها نوشته می‌شد. در تنظیم ترانه «تنهایی» عماد رام همکاری کرده است. ترانه‌هایی از گروه را مانند «شرلی» و «Beware» به زبان انگلیسی و ترانه‌های «تنهایی»، «عروس دریا»، «صورتگر»، «در آسمان عشق من» و «شیک با من می‌رقصی» جمشید علیمراد خوانده است. مهم ترین مجموعه کارهای اعجوبه‌ها در سال ۱۳۵۱ منتشر شده است و با توجه به حضور اعجوبه‌ها در کنسرت امجدیه در سال ۱۳۴۶ احتمالا این گروه حداقل در فاصله سال‌های ۱۳۴۶ تا ۱۳۵۱ مشغول به کار بوده است.

از میان اعضای گروه اعجوبه‌ها، فریدون ریاحی وارد سینما شد و دو فیلم پرستوهای عاشق و زیبای پررو را کارگردانی کرد، در ده فیلم دستیار کارگردان بود و در چهار فیلم بازی کرد. جمشید علیمراد به آمریکا رفت و ترانه‌های پاپ خواند و از سه عضو دیگر گروه تقریبا هیچ اطلاعی در دست نیست.

گلدن رینگ، عارف عارف کیا

گروه گلدن رینگ از گروه‌های فعال دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ بود

که به تولید موسیقی در سبک‌های پاپ و راک اند رول و راک می‌پرداخت. این گروه بعد از مدتی فعالیت و اجرای تعدادی ترانه که چندان با موفقیت مواجه نشد، از میان رفت و اعضای آن که اغلب آهنگسازانی جوان بودند، دوباره به آهنگسازی روی آوردند. تنها آلبوم گلدن رینگ نشان می‌دهد که آثار این گروه گونه‌ای «گاراژ راک»[۱۵] بود که گاه به عنوان پانک راک دهه شصتی هم خوانده شده است. این گروه متاثر از بیتل‌ها دست به انتشار ترانه‌هایی زد و کوشید به تلفیقی از موسیقی سنتی ایران و ملودی‌های رایج در موسیقی انگلستان و آمریکای شمالی برسد.

تا آنجا که اطلاعات بسیار کمیاب و محدود به چند ترانه و جلد چند صفحه نشان می‌دهد که از طریق اینترنت به دست آمده است، عارف عارف کیا، خواننده ترک متولد نمین[۱۶] که در سال ۱۳۱۹ به دنیا آمده است، برای مدتی خواننده و عضو مهم این گروه بوده است و تا پیش از اینکه بسیار معروف شود و به عنوان خواننده «حنجره طلایی» شناخته شود، در این گروه فعالیت می‌کرد، از همین رو به نظر می‌رسد گلدن رینگ بین سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۵ یا حداکثر ۱۳۵۰ فعال بوده است. بعید

۱۵ . Garage Rock

۱۶ از شهرستان‌های استان اردبیل

می‌دانم که بعد از ۱۳۴۵ کارهای زیادی از آنها وجود داشته باشد.

جز عارف که خواننده گروه بود و محبوبیت فراوانی داشت و همین برای به هم ریختن گروه کافی بود، جمشید زندی تنظیم‌کننده تقریبا همه آهنگ‌های گروه بود. او همچنین خواننده دوم گروه بود که ترانه‌های زیادی را خواند. به گمان من صدای او برای اغلب ترانه‌های گروه که راک اند رول است، از عارف بسیار مناسب‌تر است.

ترانه‌سرایی‌های سعید دبیری، عدی و پرویز وکیلی هیچ ویژگی قابل توجهی ندارد. شعرها اغلب از نظر صنایع شعری اشکال اساسی دارند و مضامین هم فقط درباره خوشگل بودن دخترها و رقصیدن و خیانت و وفا و انواع مسائلی است که در رابطه پسر و دختر پیش از رابطه‌ای عاشقانه مربوط می‌شود. چند شعر فولکلور مثل «عمو زنجیر باف»، یا ترانه «بوشو بوشو تره نخوام» گیلکی توسط گروه اجرا شد که از قضا به نظرم بهتر از ترانه‌های ساخته شده گروه است.

نوازنده دیگر گروه واروژ شعبانی بود که جز نام و سابقه‌ای در ساختن چند آهنگ برای فیلم‌های سینمایی و یک مورد نوازندگی در فیلم، چیزی از او نیافتیم. از دو نام دیگر نیز یعنی

«یانی» و «فریبرز» هیچ رد پایی به دست نیامد، فقط می‌دانیم که آن دو نوازندگان گروه گلدن رینگ بودند. نمی‌دانیم عارف که از سال ۱۳۴۰ اولین ترانه‌اش را در رادیو ضبط کرده است، پس از فروپاشی گروه وارد بازار موسیقی شده و در آن به عنوان تک‌صدای محبوب معروف شده، یا به دلیل رفتن او از گروه، حلقه طلایی از دست گروه درآمده و گسست اتفاق افتاده است؟

ترانه «پشیمان» از محبوب‌ترین ترانه‌های عارف در دوره کار او در گلدن رینگ بود. متن ترانه چنین است:

«زیر این چرخ کبود قلب من در دست او/ مثل یک بازیچه بود ای داد/ بی‌هیاهو بی‌صدا ما گشتیم از هم جدا / او رفت و آه ای خدا فریاد/ آه افسوس بین ما پل‌های شادی شکسته/ هر چه بود از هم گسسته/ در پیش چشم ما سوی جدایی نشسته/ راه آشنایی بسته/ تو بگو ای دریغ از روزگار آشنایی/ تو رفتی من گرفتم از تو درس بی‌وفایی.»

زنگوله‌ها، از راک تا پاپ

بسیاری از گروه‌ها و خوانندگان راک و پاپ ایران به نوعی

سرنوشت‌شان به پرویز مقصدی گره خورده است. از یک سو او را می‌توان معلم و آموزش‌دهنده انبوهی از خوانندگانی دانست که نخست در گروه‌های راک فعالیت می‌کردند و سرانجام به گروه‌های پاپ رسیدند؛ گروه شش و هشت او که شامل افرادی مانند کیوان، افشین مقدم، داریوش اقبالی، اونیک، ماسیس و نلی بود، اغلب موسیقی خود را مدیون مقصدی هستند. این گروه مدت‌ها حول محور اونیک می‌گشت. اونیک به عنوان یک نوازنده ماندولین و شاید بهترین و سرشناس‌ترین نوازنده حرفه‌ای ماندولین ایران، محور گروه قرار گرفت. همین گروه بعدها با افزوده شدن ناصر توسط منوچهر سخائی به تلویزیون رفتند و برنامه موفق زنگوله‌ها را ساختند که در آن شهیار قنبری خوانندگان جدید را معرفی می‌کرد.

گروه زنگوله‌ها که هیچ نشانی جز نام چند ترانه‌شان از آنها نداریم، در همین دوره فعال بود. ترانه‌های «تبریک نوروزی»، «خورشید آسمون»، «بهارون»، «نقش آرزو» و «اتل متل» از کارهای گروه زنگوله‌هاست. ترانه‌های این گروه به صورت دسته جمعی توسط جمع خوانندگان زن و مرد اجرا شده است و اغلب شاد است. شیوه ترانه‌خوانی خواننده زن ترانه «نقش آرزو» که با موسیقی بدیعی اجرا می‌شود، بسیار متفاوت و ویژه

است. ترانه «اتل متل» را هم گروه برای یک آهنگ جاز بسیار قوی انتخاب کرد که تعارض میان موسیقی و ترانه را نشان می‌دهد و چه سعی سنگین و بی‌ثمری صورت گرفته است.

از گروه «مهاجمین» ترانه‌های «عشق رویای باشکوهی است»، «رقص، رقص، رقص» و «سرگردان» به جا مانده است.

خواننده‌ای به نام «واروژ» که نامش در میان اعجوبه‌ها بود، دو ترانه «افسرده» و «بر مزار» به زبان‌های فارسی و ارمنی خوانده است. فرم ترانه‌ها بیشتر به پاپ و موسیقی ارمنی نزدیک است.

از گروهی به نام «گردبادها» ترانه‌ای به نام آهوی فراری توسط «ژوزف» خوانده شده است.

از گروه بیگ بویز با خواننده‌ای به نام «بهزاد» که فقط نامش را می‌دانیم، چهار ترانه به جا مانده است: «در فکر تو بودم»، «شاهد غم»، «گیسو سیاه» و «ساقی».

از گروه «تهران بویز» دو ترانه مانده است، گوینده این ترانه «اسدالله پیمان» و شعر از فریدون مشیری است. فریدون مشیری همان فریدون مشیری است که می‌شناسیمش و اسدالله پیمان که فقط شعری را بی‌توجه به موسیقی دکلمه بسیار خشنی کرده است و خوانده هیچ ربطی به موسیقی و بویز و تهران و موسیقی

پاپ یا راک یا هیچ چیز قابل تصوری ندارد. ترانه دیگر گروه به نام «تقدیم به مادر» همان موسیقی «ماما»ی شارل آزناوور است که توسط رافیک خوانده شده است. شیوه اجرا نیز تا حد امکان از شارل آزناوور کپی شده است.

«هوپانی نانای نینانای نای یاوروم نینای نای»

ژرژ خواننده ارمنی دیگری که مثل اغلب خوانندگان دهه ۱۳۴۰ سعی در تقلید از صدای ویگن دارد، در ترانه‌ای آهنگ معروف یونانی با نام هوپانی نانای نینانای نای یاوروم نینای نای را با تکرار همین کوراس به فارسی برگردانده است. موسیقی همان موسیقی فولک یونانی است که توسط ترک‌های ترکیه و آذربایجان نیز به زبان ترکی خوانده شده است. همراهی جمعیت و گروه که با دست و ساز همراهی می‌کنند، شبیه موسیقی یونانی است. فرم شعر فارسی انتخاب شده کاملا در قالب کلاسیک و جدی است. ژرژ ترانه‌های دیگری نیز اجرا کرده است که اغلب با همان صدای شبیه ویگن است. ترانه «بهاره» او تا حدی از موسیقی آذربایجان گرفته شده و در کنار استفاده از سازهای مدرن از سازهای سنتی ایرانی هم استفاده کرده است. ترانه «دل دیوانه» او همان ترانه «دل دیوانه» ویگن

است که گرچه جنس و توانایی صدای او به همان قدرت و شفافیت صدای ویگن است، بیشتر از اجرای ویگن به جاز نزدیک است. ترانه دیگر او «گل زرد» نیز ترانه سوزناکی است که در سبک جاز اجرا شده است.

گروه «شقایق» از نظر جنس موسیقی کوشید تا کاملا به موسیقی راک نزدیک شود، از نظر جنس موسیقی و اجرای آن بسیار توانا بود، اما ترانه‌سرایی آن فاصله زیادی با کیفیت و نوع موسیقی داشت، تا آنجا که در ترانه «مستم» صدای خواننده تقریبا کاملا به صدایی بی‌معنا تبدیل می‌شود. ترانه «ابجد» کاملا موسیقی راک است و به‌راحتی می‌شود آن را موسیقی راک فارسی شده به حساب آورد. اجرای ترانه ابجد جز ضعف شعر آن، از ترانه مستم خیلی بهتر است. خوانندگان گروه «داوود»، «ایرج» و «حمید» صداهای پخته‌ای نداشته و کاملا در خدمت موسیقی ترانه‌خوانی می‌کردند. ترانه «دکتر برنارد» نیز که توسط حمید اجرا شد به زبان انگلیسی بود و مشکل آن ناپختگی همه چیز بود: صداهای نارس و تنظیم ناپخته کار. اما اجراهای موسیقی تقریبا خوب است. ترانه «شقایق» که به نام گروه اجرا شد، موسیقی راک است. کار اجرای موسیقی قابل توجه است.

گروه پاس میکر دو ترانه دارد که اولی به نام «دو کولی»، تنظیم

عطاءالله خرم با شعری از «اعلامی» است و خواننده گروه به نام «تاتار» آن را می‌خواند؛ ترانه داستان آدم و حوا را می‌گوید. ترانه دیگر توسط اریک تنظیم شده است و تاتار شعری از «ذوالفقاری» را اجرا می‌کند. همین آهنگ بعدها توسط محمد نوری با ترانه «نمی‌شه غصه ما رو یه لحظه تنها بذاره» به حرفه‌ای‌ترین شکل در ترانه سرایی، تنظیم و اجرای موسیقی و اجرای ترانه تکرار شد.

سعید دبیری؛ گروه «سعید»

سعید دبیری نیز از شاعرانی است که هم شعر گفته، هم آهنگ ساخته و هم خواننده ترانه‌های خودش بوده و هم در زمانی که شاعر و خواننده و آهنگساز بود، گروهی به نام گروه سعید داشت. وی زمانی همسر «بتی»، خواننده پاپ، بود. سعید فرزند علی دبیری است. او در سال ۱۳۲۹ در تهران به دنیا آمد، گیتار و کیبورد و پیانو نواخت، ترانه هایی مانند «افسرده» و «بر مزار» (واروژ)، «قصه عشق» (فرزین)، «شب من»، «دل من گریه نکن» (گیتی)، «آوازه خوان نه آواز» (فریدون فرخ‌زاد)، «قلک چشات» (سیمین غانم)، «پاک باخته» و «غریبونه» (افشین مقدم)، و «زمستون» (افشین، کیوان و داریوش) را برای خوانندگان مطرح

پاپ ساخته که هر کدام از آنها در کارنامه این خوانندگان کاری مطرح و مهم است. به نظر می‌رسد به ترجمه ترانه‌های خارجی چشم داشته و در برخی موارد مثل آوازه خوان نه آواز مرحوم فرخ‌زاد کار بسیار موفقی بوده است. اما فعالیت او در حوزه موسیقی راک اند رول و راک بیشتر به تعداد معدودی از کارهایش با گلدن رینگ و دو سه اثر برای گروه خودش (گروه سعید) بازمی‌گردد. ترانه «حیدر جان بارک الله» او که مانند بسیاری از کارهای جاز و راک آن دوره به زندگی روستایی اشاره دارد؛ داستان دزدیدن معشوق توسط عاشق در مراسم عروسی. مضمونی مورد توجه سینمای روستایی سال‌های دهه ۱۳۴۰.

ترانه با ریتمی شاد، استفاده از صداهای تبدیل به افکت شده پای اسب‌ها و خنده‌ها و صدای پرندگان و ریتمی که به راک اند رول‌های گلدن رینگ شبیه است، چنین می‌گوید:

«دخترا توی ده/ می‌خوندن با فریاد/ فاطی گریه نکن/ حیدر داره میاد./ حیدر جان باریک الله، حیدرجان باریک الله... چشم فاطی یه جور/ زیر تور سفید/ می‌خواست بعله بگه/ حیدر از راه رسید/ حیدر جان باریک الله، حیدرجان باریک الله... با شمشیر و کمر/ دوماد رو بست به بر/ اهل ده می‌خوندن/ فاطی حالا

بخنـد... عـروس رو بغـل کـرد/ پیش چشـم دوماد/ با اسـب سـفیدش/ می‌تازونـد مثـل بـاد/ حیدرجـان باریـک الله، حیدرجـان باریـک الله... سـتاره می‌رسـید/ تـو دل کهکشـون/ تـو هـوا می‌خونـدن/ مرغـای آسـمون/ کوکوکوکوکـو/ چـی بـود تـوی جـاده/ جاهـای سمشـون/ میومـد صـدای/ پاهـای اسباشـون/ حیدرجـان باریـک الله، حیدرجـان باریـک الله.»

ترانـه دیگـرش بـا عنـوان «یـار بـلا» یـا نـام کامل‌تـرش «راسـتی! اون یـار بـلا یادتونـه»، شـاید امـروز کم‌وبیـش شـبیه همـه ترانه‌هـای عروسـی و رقـص مهمانی‌هاسـت، ولـی در حقیقـت نشـانه‌های ترانه‌هـای پـاپ نسـل بعـد را داشـت، ترانه‌هایـی کـه بعدهـا در کارهـای افشـین و کیـوان و ناصـر بیـش از همـه آمـد. ترانـه سـعید دبیـری در حقیقـت در یـار بـلا بیـش از آنکـه چیـز جالبـی از نظـر شـعر باشـد، از سـادگی عـادی ترانه‌هـای بـزن و برقـص راک انـد رول برخـوردار اسـت. ترانـه «آی دختـرا»ی او کـه مضمونـی کامـلا متضـاد بـا حیدرجـان بـارک الله دارد، تفـاوت کاری اخلاقـی عـارف را بـا ترانـه شـنگولی نشـان می‌دهـد کـه قـرار اسـت در دیسـکو اجـرا شـود. ترانـه دیگـرش بـه نـام «یـک قصـه» کـه بـرای گلـدن رینـگ اجـرا شـده، شـش و هشـت کامـل اسـت؛ بـاز همـان داسـتان عـروس و دامـاد و بـزن و بکـوب و ترانه‌هـای عاشـقانه و سرخوشـی‌های

نامزدهـای خوشـبخت. تقریبـا اغلـب ترانه‌هـای عاشـقانه راک و پـاپ ایـن دوره اخلاقـی اسـت. درسـت برخـلاف ترانه‌هـای بعـد از دهـه ۱۳۸۰ شمسـی کـه عشـق را انـکار می‌کننـد. دو ترانـه دیگـر سـعید دبیـری کـه خـودش هـم آنهـا را اجـرا کـرده اسـت، در خدمت موسـیقی شـاد پـاپ هسـتند؛ اشـعار بی‌معنـا و صرفـا کلمه‌هایـی بـرای خوانـدن هسـتند. هـر کسـی کـه «قلـک چشـات» او را شـنیده باشـد، بـاور نمی‌کنـد شـعر «مـوش و گربـه» را هم او سـروده باشـد. اشـعاری کـه در سـه چهـار مـورد واروژ یـا خـودش اجـرا کـرده اسـت، تقریبـا هیـچ کـدام بی‌اشـکال نیسـت. شـاید میـل بـه داشـتن یـک گـروه باعـث شـده اسـت تـا در کارهـای فـردی او کارهایـش تـا ایـن حـد نـزول کنـد.

آرتوش و دیگران، فراوان بودند

آرتـوش نـام دیگـری از موسـیقیدانان ارمنـی اسـت کـه در کنـار مردمـان ارمنـی دیگـر جـز اینکـه در موسـیقی فولکلـور، کلاسـیک و سـنتی نقـش داشـتند، در موسـیقی راک و پـاپ نقشـی موثـر و ویـژه داشـتند. آرتـوش در دو کارش در گـروه «پرشـنز» چـه در ترانـه «گیسـو بلنـد» و چـه در «پشـیمان» هـم در ترانه‌سـرایی و هـم در سـاختن آهنـگ جـاز کاری متفـاوت و ویـژه انجـام داده اسـت.

کارهای زیادی از او نمانده است که بتوانیم به توانایی‌های کم‌نظیرش در موسیقی جدید ایران بپردازیم.

گروه «آلبوم رنگی» با تک ترانه‌ای به نام «سوز و ساز» توسط عارف همان حال و هوای ترانه‌های عارف را در دوره موسیقی‌های پاپ او به یاد می‌آورد، این ترانه بعدها توسط او با موسیقی نزدیک به همان که آهنگساز آن «پرویز مقصدی» است، توسط گروه آلبوم رنگی اجرا شده است.

جز اینها، نام ضیاء را که امروز به نام آتابای خوانده می‌شود در تلفیق‌های پاپ و محلی متفاوتش می‌توانیم دوست داشته باشیم. او به ارائه موسیقی طنزآمیز جذابی پرداخت که بسیار هم مورد توجه قرار گرفت.

با رسیدن دهه ۱۳۵۰ فاصله میان موسیقی راک ایرانی با کلام فارسی کمتر شد. این گروهها تا آن زمان فقط کاور اجرا می‌کردند یا به ترجمه مو به مو و سوار کردن ترانه‌های سطحی بر موسیقی مدرن می‌پرداختند. هم راکرها جرات کردند تا با همه وجود به حوزه راک بروند و مانند فرهاد، کورش یغمایی و فریدون فروغی مفهوم و شکل موسیقی راک و معنابخشی و فرم آن را چنان عرضه کنند که نه فقط توسط منتقدان و مخاطبان جدی گرفته شوند، بلکه به معنای اجتماعی

موسیقی راک نزدیک شوند که موسیقی اعتراض تلقی می‌شد. می‌گویند زمانی «جانی کش» تصمیم گرفت کار موسیقی‌اش را جدی کند، او که تا آن زمان مثل اغلب خوانندگان راک و بلوز و کانتری فقط اشعار آسمانی و تمثیلی را می‌خواند، دریافت که باید ترانه‌های امروزی را بخواند؛ ترانه‌هایی که داستان معمولی مردم و یا مردم معمولی باشند. ترانه‌هایی که ما به ازای خارجی آنها روی زمین، توی خیابان‌ها و کوچه‌ها باشد، نه عشق و دلدادگی و دل شکستن و حال کردن و قر دادن و نه داستان‌های دینی و اشعار کهن. باید روی زمین آمد و در خیابان قدم زد. در انقلاب دانشجویی ۱۹۶۸ پاریس شعار دانشجویان این بود، دانشگاه را به خیابان ببریم؛ فرهاد مهراد ترانه شبانه‌ها را خواند.

تصاویر فصل چهارم

بلک کتز با شهرام و شهبال شب‌پره و ابی

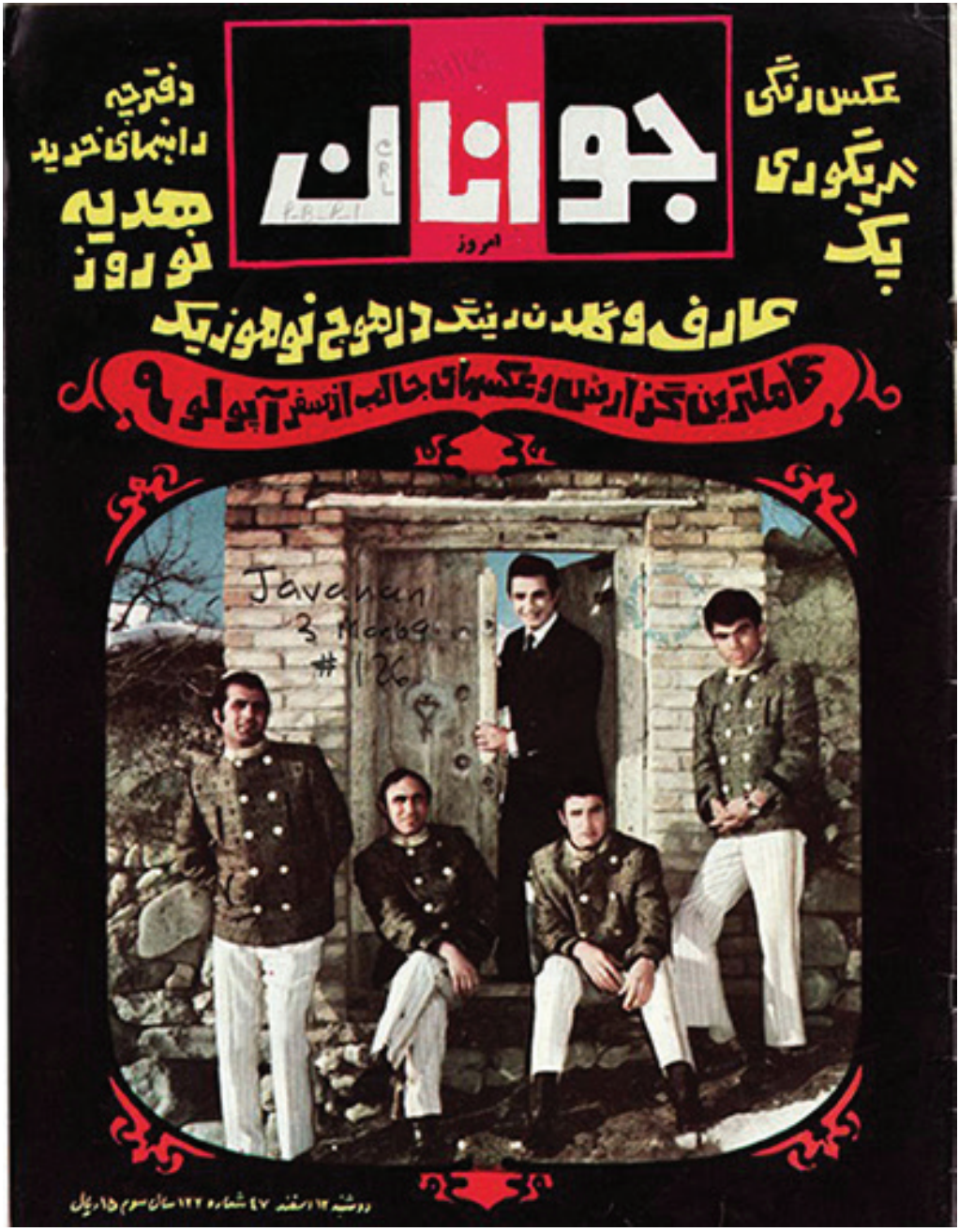
اعجوبه‌ها، باشگاه قصر یخ

تکخالها، برادران امین‌سلماسی، بهمن باشی و سیامک سهامی

تصویر روی جلد آلبومی از تکخالها

طرح روی جلد صفحه‌ای از گروه ربلز

گروه سون سول برادرز: مارتیک و کامران خاشع



گروه گلدن رینگ روی جلد مجله جوانان، سال ۱۳۴۷. عارف خواننده گروه بود و جمشید زندی، عدی، پرویز وکیلی، واروژ شعبانی و سعید دبیری با گروه کار می‌کردند.

فصل پنجم
فرهاد مهراد

فرهاد مهراد در موسیقی راک ایران نقشی مهم دارد؛ او از نخستین کسانی است که از نظر عمق معنا و مفهوم راک ایرانی به آن نزدیک شد و اگرچه بسیاری از کسانی که در حوزه موسیقی ایران صاحب نظرند در تحلیل نهایی، کار او را تلفیقی از راک و پاپ یا بعضا آلترناتیو و گاه پاپ قلمداد می‌کنند، اما من معتقدم موسیقی او از بسیاری نظرها به عمق موسیقی راک نزدیک شده است. به نظر می‌رسد برای فهم کوشش و کاری که او و برخی دیگر از بزرگان موسیقی راک کردند، باید به تغییری نزدیک شویم که او در روند موسیقی راک ایران ایجاد کرد. شاید چندان مهم نباشد که ما او را راکری بدانیم که وقتی به زبان فارسی روی آورد، به موسیقی آلترناتیو راک یا تلفیقی از راک و پاپ رسید، اما در هر حال او به عنوان فرهاد مهراد از اثرگذارترین هنرمندان موسیقی فارسی زبان بر موسیقی راک است.

تا پیش از فرهاد موسیقی راک ایران، به نظر می‌رسد همچنان مشغول شنیدن موسیقی راک غرب بود. هنوز این موسیقی را هضم نکرده و نتوانسته بود با آن زبان سخن بگوید. نوعی احساس عجز و ناتوانی نیز وجود داشت که باعث می‌شد سازندگان موسیقی راک، جرات نکنند با زبان فارسی به این موسیقی وارد شوند.

۱) موسیقی راک یک موسیقی جهانی و زبان آن انگلیسی بود. آمریکا و انگلیس، دو کشور پیشتاز راک، هر دو با این زبان سخن می‌گفتند و حتی کسانی که در حوزه‌های زبانی دیگری هم وارد موسیقی راک می‌شدند، باید به زبان انگلیسی کارشان را عرضه می‌کردند. برخلاف موسیقی پاپ که هر زبان یا موسیقی توانایی ترجمه آن را داشت و به همین در فرهنگ‌های اروپایی مثل فرانسه و آلمان و ایتالیا و یونان با زبان خودشان تولید شدند.

۲) راک در مقایسه با پاپ موسیقی تالیفی[1] است، و رابطه‌ای تنگاتنگ میان مفهوم ترانه، آهنگ و اتمسفر کلی ارائه آن

۱ . تالیفی بودن موسیقی راک به این معناست که گروه یا آهنگساز معنا و مفهومی را بیان می‌کند که خود مولف آن است و در مجموعه آثارش یکدستی یک مولف وجود دارد، برخلاف خواننده پاپ که بر اساس نیاز و خواست مخاطب می‌خواند، یا خواننده سنتی که براساس تعریف و قواعد دستگاه موسیقی سنتی می‌خواند.

وجـود دارد. بـه همیـن دلیـل اسـت کـه یـا بایـد موسـیقی یـک گـروه جهانـی مثـل بیتل‌هـا عینـا کاور شـود تـا گـروه در حقیقـت بـه عنـوان منتقـل کننـده موسـیقی، راوی خوبـی باشـد، یـا مولـف ملـی موسـیقی راک را بـرای خـودش تولیـد کنـد. راک ترجمـه در دهـه ۱۳۴۰ اغلـب بـرای مصارفـی غیـر از فهمیـدن مناسـب اسـت، مثـلا بـرای رقصیـدن یـا شـنیدن، امـا وقتـی قـرار می‌شـود موسـیقی راک ترجمـه شـود یـا از ترانه‌هایـی اسـتفاده شـود کـه بـا جـان و فـرم آن بیگانـه اسـت، موسـیقی ترجمـه شـده مسـخره می‌شـود.

۳) ترانـه راک بـرای فهمیـدن و انتقـال حـس و مفهـوم اسـت. از همیـن رو لیریـک[۲] یـا ترانـه اهمیـت فراوانـی دارد. اغلـب یـا بسـیاری از راکرهـا سـراینده ترانه‌هـای خودشـان بودنـد، یـا شـاعر و خواننـده و نوازنـده و آهنگسـاز بـه عنـوان گـروه هویـت واحـدی را تشـکیل مـی‌داد و ایـن هویـت بـا کارکـردی معطـوف بـه معنایـی مشـخص ادامـه می‌یافـت. بـه همیـن دلیـل بـرای برقـراری ارتبـاط میـان گـروه یـا مخاطـب، یـا بایـد گـروه بـه زبـان انگلیسـی می‌خوانـد تـا مخاطـب جهانـی او را بفهمـد، یـا مخاطـب بایـد زبـان او را درک می‌کـرد، در حالـت دیگـر گـروه بایـد در سـطح زبانـی محـدود بمانـد، یـا بتوانـد

۲ . ترانه (Lyrics) که با واژه لیریکس خوانده می‌شود شعری است که برای خوانده شدن در یک قطعه موسیقی سروده یا به کار گرفته می‌شود. من در این کتاب همه جا از واژه ترانه برای آن استفاده کرده‌ام.

با یافتن مخاطبان کافی کارکرد پیدا کند.

۴) موسیقی راک موسیقی اعتراض است، به همین دلیل یا باید به عنوان اعتراض جهانی و در حوزه همان مفهوم عمومی باقی بماند و عینا تکرار شود، یا باید در حوزه جغرافیای و زبانی جدید هویت و معنا و موقعیت خودش را بیابد. به همین دلیل موسیقی راک وقتی وارد حوزه زبانی جدیدی می‌شود باید هویت سیاسی اجتماعی خودش را پیدا کند. این علاوه بر زبان، نیازمند ماهیت و جهت ویژه است. ترانه «تصور کن» جان لنون وقتی در تعریف جهانی خودش است، می‌تواند به همان شکل تکرار شود، چون مفهومی جهانشمول دارد، یا مثلا اگر ترانه «خشتی دیگر در دیوار» پینک فلوید قرار است خوانده شود، باید به همان زبان خوانده شود. اگر بنا باشد که همین موسیقی ترجمه و به مخاطب ارائه شود باید در جغرافیای سیاسی خودش قرار بگیرد. ترانه «زمان»[۳] پینک فلوید را نمی‌توان ترجمه کرد و در جامعه‌ای که مفهوم ماشینی شدن وجود ندارد، به زبان دیگر و برای مخاطبی دیگر ارائه داد. مخاطبی که در جامعه روستایی زندگی می‌کند، نمی‌تواند دچار از خودبیگانگی یا تنهایی ناشی از ماشینی شدن بشود. موسیقی راک می‌تواند در صورتی اجرا شود که جهان همگونی میان مخاطب و تولید کننده وجود

۳. Time

داشته باشد، در غیر این صورت باید به بیان ملی بازتولید شود. به بیانی دیگر موسیقی راک اگر بخواهد وارد حوزه زبانی شود، باید وارد حوزه اجتماعی شود، در غیر این صورت بی‌معنا خواهد شد و همین بی‌معنایی با ماهیت موسیقی راک بیگانه است. وقتی موسیقی راک با ماهیت مخالف جنگ می‌تواند تولید شود که جنگی وجود داشته باشد، یا وقتی موسیقی درباره گروه‌های فاشیست خیابانی می‌تواند ساخته شود که جامعه در شرایط مدرن شکل‌گیری فاشیسم به معنای دقیق آن باشد. زبان در حقیقت در اینجا یک بیان اجتماعی است و فقط در حد کلمه و وسیله‌ای برای گفتن و نوشتن استفاده نمی‌شود.

۵) موسیقی راک در دهه ۱۳۴۰ اگر می‌خواست صرفا به عنوان موسیقی کاور استفاده شود، می‌توانست مورد استفاده نخبگانی باشد که با آن زبان ارتباط دارند، و این یعنی از دست دادن بازار. تا زمانی که تولید فرهنگی فارسی در ایران وجود نداشت، مخاطب سینما و نمایش و تلویزیون فراوان نبود و طبقه متوسط گسترده نشده بود، موسیقی می‌توانست در محل مصرف، مانند دیسکو و کلاب و هتل و متل و کاباره مصرف شود، اما تولید انبوه به صورت صفحه و نوار و همچنین قدرتمند شدن رقیبی به نام موسیقی پاپ در دهه ۱۳۵۰ باعث شد که موسیقی راک

به سوی زبان فارسی بیاید. یعنی راک در صورتی می‌توانست در بازار ماندگار شود که مصرف‌کننده عمومی می‌یافت و این مصرف‌کننده عمومی زبان را به موسیقی تحمیل می‌کرد. تا وقتی گروه مصرف‌کنندگان هنر محدود بود، فیلم و نمایش و تلویزیون و کتاب فارسی خوب تولید نمی‌شد، مصرف‌کننده موسیقی نیز انتظار نداشت که موسیقی را به زبان فارسی بشنود. اما وقتی سینما از سال ۱۳۴۸ به تولید بالای فیلم خوب و هنرمندانه رسید، تلویزیون برنامه خوب تولید کرد، نمایش رونق گرفت، مخاطب که به زبان فارسی می‌توانست از همه اینها استفاده کند، خود به خود فضایی را به موسیقی راک تحمیل می‌کرد تا به تولید موسیقی به فارسی بپردازد. به عبارت دیگر در دهه ۱۳۵۰ زبان فارسی به قابلیت‌هایی برای پذیرش برخی از انواع پیام‌های رسانه‌ای از جمله موسیقی و به طور خاص موسیقی راک رسیده بود. اگر چه شاید هنوز هم کمی زود بود.

۶) فاصله کاور و تولید ایرانی در موسیقی کلاسیک چندان نبود، در موسیقی پاپ هم چندان نبود، هر ترانه ساده و معمولی را می‌شد روی یک ریتم جذاب گذاشت، وقتی بنا نبود کسی آن را بشنود. اما فاصله کاور و ترانه فارسی فراوان بود، یعنی هم باید ترانه‌سرای مسلط، همنفس آهنگساز خوب و نوازنده

خوب کار می‌کرد و کار همه اینها یعنی باید حرفه‌ای می‌شد و برای کار حرفه‌ای به سیستم و بازار نیاز بود، در نتیجه باید موسیقی راک فارسی قدرتمند ایجاد می‌شد؛ فرهاد مهراد این اتفاق را آغاز کرد.

اینکه موسیقی فرهاد موسیقی راک است، یا نه، شاید تا حدی به سلیقه‌های موسیقی افراد یا تعریف آنها از موسیقی راک برگردد، توضیح خواهم داد که چرا معتقدم موسیقی فرهاد راک است.

اگه یه جو شانس داشتیم

فرهاد مهراد، نهمین فرزند رضا مهراد، کاردار وزارت امور خارجه دولت ایران در کشورهای عربی، روز دی ماه ۱۳۲۲ در تهران به دنیا آمد. درباره کودکیش مثل بسیاری از کودکان که نکات عجیبی درباره‌شان گفته می‌شود، چیزهای عجیبی درباره او گفته شده است؛ می‌گویند از سه سالگی به موسیقی علاقه داشت و از همین رو پشت در اتاق برادرش که مشغول تمرین ویلون بود می‌نشست و به صدای موسیقی گوش می‌کرد. یکی از دوستان برادرش متوجه می‌شد که فرهاد نسبت به موسیقی شوق و ذوق دارد و از والدین فرهاد می‌خواهد برای

او سازی تهیه کنند. این برای ما معلوم نیست که آیا برادر بزرگ‌تر که ما نامش را نمی‌دانیم، از ترس اینکه او سازش را بگیرد به پدر و مادرش اصرار می‌کند تا برای فرهاد سازی بخرند، یا به سبب علاقه مفرط او چنین تقاضایی کرد. داشتن این پیشداوری درباره او نیز مانعی برای خریدن ساز بود، که فرهاد همیشه می‌خواهد سربزرگی کند و مثل آدم بزرگ‌ها رفتار می‌کند. بالاخره، به‌رغم همه این مصائب و مشکلات، پدر قانع می‌شود که برای او یک ویلون سل بخرد. ویلون سل وارد خانه و تمرینات نوجوان آغاز می‌شود، اما انگار روزگار سر همراهی با او را نداشت، هنوز سه جلسه تمرین نکرده بود که ساز او شکست و اثر بدی بر او گذاشت. اثر از دست دادن آن ساز چنان بود که او تا سال‌ها بعد می‌گفت «ساز صد تکه و روح من هزار تکه شد.»[۴] باز هم فرهاد ماند و گوش کردن به تمرینات برادر بزرگ‌تر پشت در بسته و این بار ساز شکسته. شاید اگر یک جو شانس داشت چنین مشکلی برایش پیش نمی‌آمد.

اما انگار قرار بود باز هم سنگ به در بسته بخورد. در سال‌های مدرسه استعداد او در زمینه ادبیات آشکار و ادبیات تبدیل به

۴ . نقل شده از زندگینامه فرهاد با عنوان «از کوچینی تا پاریس» از پایگاه اینترنتی اختصاصی فرهاد. www.farhadmehrad.org

دلمشغولی او شد. حالا که ساز از دستش رفته بود، پس تصمیم گرفت ادبیات را جدی بگیرد و دبیرستان در رشته ادبیات درس بخواند. پدر در ماموریت بود و عموی سختگیر ظاهرا مثل همه بزرگان خانواده تصمیم گرفته بود برادرزاده اش به رشته طبیعی برود و لابد پزشک بشود. از طرف دیگر نمرات درسی‌اش در همه درس‌ها ضعیف بود، جز زبان انگلیسی و ادبیات. بالاخره عمو به جای او تصمیم گرفت که فرهاد را به رشته طبیعی بفرستد. او که در کودکی عشق‌اش به موسیقی با شکستن ساز لطمه خورده بود و درهای ادبیات هم با این تصمیم به رویش بسته شد. یکی دو سالی درس خواند و بالاخره عطای درس را به لقایش بخشید. شاید اگر یک جو شانس داشت و به رشته ادبیات رفته بود، این وضع پیش نمی آمد.

درس را کنار گذاشت و با یک گروه نوازنده ارمنی آشنا شد. از سازهای آنها استفاده کرد و مدتی نگذشته بود که آموخت گیتار بنوازد. در همان گروه به کار پرداخت. آن روزها آبادان پایتخت دوم صنعتی و فرهنگی و اجتماعی کشور بود و کنسرت‌های موسیقی بعد از تهران بیشتر در آنجا برگزار می‌شد. گروه برای اجرای موسیقی راهی جنوب شد تا در باشگاه شرکت نفت برنامه اجرا کند. خواننده گروه هم نبود و دست

رهبر گروه مانده بود در حنا، همان شب اول از فرهاد خواستند که به عنوان خواننده ترانه بخواند. به نظر می‌آمد که جز در فراگیری زبان از آنهایی است که در تقلید زبان و بخصوص ادای صحیح کلمات به هر زبانی تواناست. وسواس شدید او به درست خواندن و آشنایی‌اش با ادبیات ملل باعث شد وقتی به زبان‌های ایتالیایی، فرانسه یا انگلیسی ترانه‌ای می‌خواند، کسی به این فکر نیفتد که زبان مادریش همان زبانی نیست که با آن آواز می‌خواند. همین باعث شد که گروه ارمنی بدرخشد و برنامه آنها برای مدتی بیش از توافق اولیه تمدید شود.

فرهاد بلک کتز

در سال ۱۳۴۲، بیست ساله بود که سراغ تلویزیون ثابت پاسال رفت و در «واریته استودیو ب» مخاطبان بیشتری یافت. حالا دیگر فرهاد به صورت انفرادی ترانه‌های بیتل‌ها و گروه‌های راک دیگر را کاور می‌خواند. از سال ۱۳۴۵ همکاری فرهاد با گروه بلک کتز در کلاب کوچینی آغاز شد. در این گروه که توسط شهبال شب‌پره تشکیل شده بود، شهبال نوازنده پرکاشن بود، شهرام شب‌پره و هامو گیتار می‌نواختند و حسن شماعی‌زاده نوازنده ساکسیفون بود. منوچهر اسلامی در گروه

ترومپت می‌نواخت و فرهاد به عنوان خواننده و نوازنده گیتار و پیانو کار می‌کرد. منوچهر اسلامی که از فرهاد به عنوان پایه اصلی بلک کتز یاد می‌کند با اشاره به استعداد فرهاد می‌گوید: «فرهاد با اینکه نت نمی‌دانست و موسیقی را از راه گوش آموخته بود نیاز چندانی به تمرین نداشت. او با چند بار زمزمه کردن شعر، ساز و صدایش را با بقیه گروه هماهنگ می‌کرد. در واقع او به احترام دیگر اعضا در جلسات تمرین حاضر می‌شد.»[۵] کار گروه موفق شده بود و فرهاد در همان زمان به عنوان «فرهاد بلک کتس» نامیده می‌شد.

در سال ۱۳۴۶ فرهاد در کنسرت بزرگ امجدیه با مدیریت مجله اطلاعات جوانان برنامه اجرا کرد. در این کنسرت که هزاران نفر شرکت داشتند، گروه‌های مختلف راک برنامه اجرا کردند. در این برنامه فرهاد چند ترانه با گیتار اجرا کرد و مورد تشویق بسیار تماشاگران قرار گرفت. در همان سال علی کسمائی، مدیر دوبلاژ فیلم بانوی زیبای من[۶]، از فرهاد برای اجرای ترانه‌ای به نام «اگه یه جو شانس داشتیم» دعوت کرد. کسمایی می‌گوید: «در سال ۱۳۴۶ فیلم بانوی زیبای من را برای دوبله به من پیشنهاد

۵ . همان.

۶ . بانوی زیبای من (My Fair Lady)، اثر جرج کیوکر (۱۹۶۴)، از بهترین دوبله‌های فارسی، متکی به صدا و موزیکال و کار فرهاد در آن منحصر به‌فرد است.

کردند. من فیلم را دیدم. برای انتخاب گوینده‌هایش چون نقش پدر اودری هپبورن را یک هنرپیشه بسیار مشهور انگلیسی بازی می‌کرد و در آن فیلم یک قطعه شعری خوانده بود به نام «اگه یه جو شانس داشتیم»، من پی یک نفر می‌گشتم که صاحب همین صدا باشد. به من آقای فرهاد مهراد را معرفی کردند.»

اودری هپبورن در فیلم نقش «الیزا دولیتل»[۷]، دختر گل فروش کثیف لندنی، را بازی می‌کند که خودش و پدرش، که نقش او را «استانلی هالووی»[۸] بازی می‌کند، با لهجه کاکنی[۹]، لهجه پائین شهر نشین‌های لندن، حرف می‌زنند. همه فیلم بانوی زیبای من متکی به لهجه و موضوع آن نیز تغییر رفتار با اصلاح گفتار است، پس گویش نقش مهمی در دوبله این فیلم داشت. بنابر این در دوبله فیلم هم برای لهجه کاکنی نوعی لهجه طراحی شد و فرهاد این ترانه را با همان لهجه خواند. این قطعه از شاهکارهای ترانه‌خوانی ترجمه در دوبلاژ سینمایی ایران است. همچنین این ترانه اولین اثر فرهاد به زبان فارسی است.

---

۷ . الیزا دولیتل (Eliza Doolittle) با بازی اودری هپبورن.

۸ . استانلی هالووی (Stanley Holloway) بازیگر نقش آلفرد دولیتل در بانوی زیبای من.

۹ . Cockney

اولین سفرش بازگشتن به زبان خود بود

پس از مدتی فرهاد، از بلک کتز جدا شد و برای دیدار خواهرش به انگلستان رفت. گفته می‌شود در طول سفر که قرار بود دو ماه به طول انجامد، یکی از تهیه‌کنندگان سرشناس انگلیسی به سراغ او آمد و پیشنهاد انتشار آلبومی با صدای فرهاد را مطرح کرد، ولی دلایل کافی وجود ندارد که بپذیریم خواننده‌ای که فقط در ایران چند ترانه کاور خوانده بود چنین پیشنهادی دریافت کرده باشد. زندگینامه‌نویسان او نوشته اند دلایل مختلفی باعث شد که انتشار این آلبوم فقط در حد حرف باقی بماند؛ بیماری فرهاد و مشکلات شخصی متعددش که نه فقط باعث شد آن آلبوم آماده نشود، بلکه موجب شد سفر دو ماهه‌اش بیش از یک سال طول بکشد. جدا شدن از بلک کتز شاید جز سفر دلیلی نداشت، چون چندی قبل از سفر از آنها جدا شد و چندی بعد از سفر به آنها پیوست. پس از بازگشت به ایران فرهاد اولین اجرای موسیقی خود را در هتل ریمبو در خیابان ایرانشهر تهران اجرا کرد. سپس به اجرای برنامه در رستوران کوچینی ادامه داد. در این دوره در کافه‌های مختلف تهران به خواندن آوازهایی از گروه‌های معروف موسیقی آن زمان

از جمله بیتل‌ها، الویس پریسلی، و «ری چارلز»[۱۰] می‌پرداخت. فرهاد در اواخر دهه ۱۳۵۰ با خانم پوران گلفام آشنا شد و تا پایان عمر با او زندگی کرد. فرهاد فرزندی نداشت.

مرد تنها در مثلث جدید

سال ۱۳۴۸ سال تولید برخی از بهترین آثار هنری و فرهنگی در همه حوزه‌های هنری از جمله سینما و موسیقی است. فرهاد، شهیار قنبری و اسفندیار منفرد زاده کنار هم قرار گرفتند تا مثلث موسیقی خاصی تشکیل شود که نقطه عطفی در تاریخ موسیقی ایران است. در این سال فرهاد ترانه «مرد تنها» را با شعر شهیار قنبری و موسیقی اسفندیار منفرد زاده برای فیلم رضاموتوری مسعود کیمیایی خواند. ترانه مرد تنها که همزمان با نمایش فیلم در سال ۱۳۴۹ به صورت صفحه گرامافون وارد بازار شده بود، به‌سرعت به پرفروش‌ترین صفحه روز تبدیل شد و فرهاد در عرض یک هفته تبدیل به ستاره شد. در ۱۳۵۰ ترانه «جمعه» (کار منفردزاده و قنبری) را برای فیلم خداحافظ رفیق (به کارگردانی امیر نادری)، در ۱۳۵۱ ترانه «خسته» را برای فیلم زنجیری، و در ۱۳۵۶ ترانه «سقف» (کار منفردزاده و ایرج

۱۰ Ray Charles .

جنتی عطایی) را برای فیلم ماهی‌ها در خاک می‌میرند خواند.

سیاست در فضای موسیقی

سال ۱۳۴۸ تا سال ۱۳۵۰ سال‌های مهمی در تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران است؛ گروه مهمی از کارگردانان ایرانی مانند مسعود کیمیایی، داریوش مهرجویی، ناصر تقوایی، بهرام بیضایی، امیر نادری و دیگران به ساخت فیلم‌های با ارزشی با مضامین اعتراضی، سیاسی و اجتماعی پرداختند. در حوزه ادبیات و نمایش گروهی از نویسندگان داستان کوتاه به عرضه کارهای تازه پرداختند. در نمایش بهمن فرسی، اکبر رادی، بیضایی، نعلبندیان و غلامحسین ساعدی کارهای مهمی را روی صحنه بردند. گرافیک تازه‌ای توسط ممیز و علی اکبر صادقی و فرشید مثقالی چهره نشان می‌داد. در حوزه نشر کشور توانایی‌های فراوانی پیدا کرده بود. بنگاه ترجمه و نشر کتاب بخش مهمی از ادبیات کهن ایران و ادبیات جهان را به فارسی برگردانده بود و کتابخانه‌های فارسی داشت از کتاب‌های مهم و ارزشمند پر می‌شد. موسیقی پاپ بسیار غنی و توانا شده بود و موسیقی راک نیز با دو سه صدای تازه وارد فضا شده بود. زیر پوست شهر اتفاقات فراوانی جریان داشت.

از یکسو کوشش‌های ده ساله هویدا باعث شده بود، حکومت پهلوی از تنش‌های دهه ۱۳۳۰ و بی‌ثباتی دولت‌هایی سه ماهه و چهار ماهه بیرون بیاید. بخش مهمی از روشنفکران ایرانی در سیستم حکومتی فعال بودند، چه آنها که در رادیو و تلویزیون این رسانه را به رسانه پربیننده‌ای تبدیل کرده بودند و چه آنان که در حوزه تولیدات هنری و جشنواره‌های جهانی سینما فعال بودند. جشنواره جهانی فیلم تهران اولین گام‌هایش را محکم برداشته بود. تالار رودکی مدام موسیقی کلاسیک، نمایش و برنامه‌هایی با استانداردهای جهانی به مخاطبان عرضه می‌کرد. محمدرضا شاه که هرگز اهل فرهنگ نبود و از روشنفکران هم خوشش نمی‌آمد، از قضا با ازدواج با یکی از زنان روشنفکر کشور، همه کارهای فرهنگی را به او سپرده و خودش به بازی‌های قدرت مشغول بود. او به یک کارشناس کهنه‌کار نفت و اسلحه و سیاست منطقه‌ای تبدیل شده بود و به‌شدت قصد داشت که با سرعت هر چه بیشتر به سوی جایی برود که خودش تمدن بزرگ می‌نامید. شاه تصمیم گرفت به یک قدرت‌نمایی بزرگ دست بزند.

در سال ۱۳۵۰ جشن‌های ۲۵۰۰ سال سلطنت در ایران با شرکت رهبران جهان در شیراز برگزار شد. از یک سال قبل از آن

دو گروه چریکی «سازمان مجاهدین خلق ایران» و «سازمان چریکهای فدائی خلق ایران» پس از یک دوره سازماندهی زیرزمینی فعالیتشان را شروع کرده بودند. در سال ۱۳۵۰ علاوه بر سروصداهای آتشبازی جشن‌های ۲۵۰۰ ساله، سروصدای ده‌ها انفجار و عملیات گروه‌های مسلح در شهر شنیده می‌شد. یک آگهی با تصاویر اعضای سازمان‌های مسلح که سازمان اطلاعات و امنیت کشور آنها را خرابکار می‌نامید، در همه شهرها منتشر شد. جامعه ایران داشت پوست میانداخت. از یک سو فضای زندگی شهری جذاب‌تر و مدرن‌تر، دولت قوی‌تر و اقتصاد قدرتمندتر می‌شد و از سوی دیگر این توسعه اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی، توسعه سیاسی را به همراه نداشت. سیاسی بودن به معنای دشمن بودن تلقی می‌شد. احزاب کارکرد درستی نداشتند و فاصله میان منتقدان سیاسی با بدنه اجتماعی زیاد بود.

در چنین شرایطی توجه بسیاری از گروه‌های روشنفکر و مخالفان سیاسی کشور نیز به سوی فرهاد جلب شد. تقریبا بسیاری از روشنفکران کشور که از تغییر حکومت و باز شدن فضای سیاسی کشور نومید بودند، به دنبال صدایی معترض می گشتند. فرهاد شاید اولین خواننده ای بود که به عنوان صدای جدی

اعتراض سیاسی شناخته شد. بخصوص اینکه معترضان انقلابی از اینکه فرهاد چهره‌ای جدی داشت، نمی‌رقصید، حاشیه‌های مبتذل خوانندگان پاپ را نداشت و تیپ پوشش و آرایش‌اش شبیه بقیه خوانندگان پاپ نبود خوششان می‌آمد. فرهاد در آن زمان مورد توجه بسیاری از روشنفکران انقلابی قرار گرفت. فرنگیس حبیبی، مدیر رادیو ار اف ای فارسی صدای بین المللی فرانسه و خواهر سروش حبیبی، درباره فرهاد گفته است: «من که تازه با ترانه‌های خوانندگان متعهد فرانسوی مانند ژان فرا و لئو فره آشنا شده بودم حسرت می‌خوردم که چرا ما چنین خوانندگانی نداریم. تنها هماورد ایرانی که در این میدان سراغ داشتم «مرا ببوس» بود. پس از کشف فرهاد احساس غرور کردم.»[11] به نظر من از همین جاست که دو گروه از مخاطبان متوجه موسیقی فرهاد می‌شوند، گروه نخست آنانی هستند که از متن و محتوای آثار او خوششان می‌آید و او را زبان و بیان تفکر و اندیشه خودشان می‌بینند، و گروه دیگری نیز از توانایی‌های او برای ایجاد یک موسیقی جدید و سازگار با جامعه آن روز ایران خوشنود می‌شوند. کسانی که از دریچه موسیقی به فرهاد نگاه می‌کردند و از اینکه موسیقی راک معترض در جامعه ایران

۱۱ . نقل قول‌های فرنگیس حبیبی از سخنرانی او با عنوان «فرهاد و شناسنامه موش‌خورده‌اش» در پاریس در تاریخ ۸ سپتامبر ۲۰۱۲ است که از پایگاه اینترنتی فرهاد مهراد نقل شده است.

جای خودش را یافته خوشنود بودند.

راک سیاسی و پاپ تفریحی

اینکه جانمایه راک جدید فارسی به نوعی سیاسی و اجتماعی و آرمان‌گرایانه بود، چندان مورد تردید نیست، اما پاپ نیز به دلایل مختلف فاصله‌اش را با فضای سیاسی حفظ می‌کرد. استثناها البته فراوان بودند. ترانه‌هایی نوستالژیک مانند مرا ببوس، یا «امشب در سر شوری دارم» در حوزه پاپ جزو ترانه های سیاسی- نوستالژیک به شمار می‌آمد و ترانه‌هایی در حوزه راک صرفا جنبه تفریحی داشت. فرهاد از خوانندگان راک ایرانی بود و نخستین آلبوم راک اند رول ایران را منتشر کرد. آنچه فرهاد را از دیگر همدوره‌هایش متمایز می‌کند، ترانه‌هایی با مضامین اعتراض نیست، رفتن به سوی فرهنگ خیابانی و به کار بردن مفاهیم ساده در تفسیری نو و مدرن بود. یکی از بهترین آثارش در این حوزه ترانه «کودکانه» بود. او به عنوان سیاسی‌ترین خواننده قبل از انقلاب ایران، با انتخاب اشعاری از شهیار قنبری، ایرج جنتی عطایی، احمد شاملو و سیاوش کسرائی ترانه‌هایی با مضامین سیاسی خواند.

فرنگیس حبیبی درباره شیوه ترانه‌خوانی فرهاد به موضوعی

اشاره می‌کند که من به عنوان ترانه تالیفی می‌گویم. او آن را «ترانه متن محور»[۱۲] می‌خواند و در سخنرانیش در سالگرد فرهاد گفته است: «شاید به همان میزان که شعر نو از شعر کلاسیک فاصله گرفت، با فرهاد، ترانه‌سازی، یعنی با هم بافتن آهنگ و شعر، نیز از ترانه‌سرایی گذشته دور شد. ما تا قبل از فرهاد آن چیزی که در فرانسه به عنوان ترانه متن محور شناخته می‌شود نداشتیم.»[۱۳] البته گفته فرنگیس حبیبی درباره نگاه تالیفی فرهاد در اغلب ترانه‌هایش درست است، اما شاید ناآشنایی او با تصنیف‌سازی باعث می‌شود که به قضاوتی نه چندان واقعی از تصنیف‌سازی ایرانی برسد. طرح مسائل اجتماعی و سیاسی در تصنیف‌های دوره مشروطیت از ویژگی‌های بارز این نوع موسیقی است. افرادی مانند ملک الشعرای بهار، عارف و ایرج و میرزاده عشقی و بسیاری دیگر چنین تصنیف های گرانقدری را ساختند.

من معتقدم که فرهاد در مجموعه آثارش در دهه ۱۳۵۰ به یک شیوه اعتراضی دارای سبک دست یافت که به‌رغم تغییر شاعران ترانه‌هایش، در برآورد کلی از خوانده‌های او می‌توان به نگاهی تالیفی در آثار فرهاد (چه با شهیار قنبری، چه اردلان

۱۲ . Chanson a Texte

۱۳ . فرنگیس حبیبی، همان.

سرافراز، یا جنتی عطائی) رسید. در میان آثار مهم و اصلی که موضوع بحث ما را می‌سازند، باید به آثار فرهاد از ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۷ و عمدتا این ترانه‌ها بپردازیم: «جمعه غمگین»، کودکانه، «گنجشککک اشی مشی»، «شبانه»، «اسیر شب»، «آوار»، «آینه»، «خسته»، «سقف»، مرد تنها، «نجواها»، «هفته خاکستری»، و «وحدت».

درباره ترانه جمعه و فضای سیاسی که ایجاد کرد، حرف‌های بسیاری گفته شده است. اینکه ترانه جمعه باعث ایجاد مشکل برای فرهاد شد. او در پاسخ به سووال خبرنگار بی بی سی در سال ۱۳۷۲ که پرسیده بود «آیا برای پخش آهنگ جمعه مشکلی وجود داشت؟» گفت: «این کارها اصولا باعث شد که قوانینی دربیاید. تا آن موقع اصلا هیچ قانونی نبود، شما می‌توانستید هر آهنگی را ضبط کنید. هیچ تشکیلاتی که به شما مجوز بدهد اصولا وجود خارجی نداشت. ولی یکی دو کار، که آن یکی دو کار را هم من اجرا کردم، ظاهرا باعث شد قانونی گذاشته شود که هر کس می‌خواهد برود آهنگ ضبط کند برود، اما برای تحویل گرفتن مجوز نوار مادر باید مجوز شورای موسیقی رادیو را داشته باشد. این مجوز هم در واقع فقط برای شعر بود نه برای آهنگ، بنابراین جمعه که درآمد

مشکلی نداشت. بعد از انتشار سروصداهایی شد و بعد هم این قانون را گذاشتند. بعد از اینکه ما این آهنگ را ضبط کردیم و به اصطلاح ربط دادن این آهنگ به ماجرای سیاهکل، این چیزها به وجود آمد.»[۱۴]

شب سیاه، مرد تنها، خستگی، جغد، تکرار

تا پیش از ترانه‌های شهیار قنبری و کار فرهاد به طور خاص، تقریبا مضمون سیاست به ترانه فارسی به شکل اعتراضی خود راه نیافته بود. کارهای فرهاد به طور کامل، جز معدودی از ترانه‌های نوستالژیک او، نقد اجتماعی و سیاسی است، هم درباره شرایط روز زندگی، هم وضع انسان، هم سیستم اجتماعی و سیاسی. واژه‌های کلیدی او احتمالا همه واژه‌های ممنوعه آن روزها به شمار می‌آیند. شب به عنوان زمان تاریخی، با ترکیب‌های مختلف در ترانه‌ها وجود دارد؛ سایه‌های شب، دل تاریک شب، شهر شب، برده‌های شب، سردی‌های شب، اسیر شب و شبانه‌ها که انگار همه ترانه‌ها از شبانه آمده است. شب در حقیقت موقعیت اجتماعی زمانه است. موقعیتی که سخن گفتن

۱۴ . مصاحبه فرهاد با برنامه «روز هفتم» رادیو بی بی سی (جمعه ۲۲ بهمن ۱۳۷۲)، نقل شده از پایگاه اینترنتی فرهاد مهراد.

ممکن نیست. مضمون دائمی برای این سکوت شبانه فریادهای بی‌صداست؛ مرگ بی‌صدا، با لبای بسته فریاد می‌کشه، با صدای بی‌صدا. راوی در اغلب ترانه‌ها دچار احساس بیهودگی است؛ خسته، روزها با همدیگه فرقی ندارن، عمر جمعه به هزار سال می‌رسه، فصل گندیدن من، با پاهای خسته، روز بی‌حوصلگی. شخصیت ترانه‌ها محصور در دیوارهای بی‌پایان است، محصور در کوچه‌های کهنه و در فضایی بسته و سیاه به عمرش ادامه می‌دهد.

سرنوشت مقدر همان است که در ترانه گنجیشکک اشی مشی آمده است: «کی می‌گیره؟ فراشباشی، کی می‌کشه؟ قصاب باشی، کی می‌پزه؟ آشپزباشی، کی می‌خوره؟ حکیم باشی.» این دور تسلسل سرنوشت محتوم همگان است. سرنوشتی که مرغ شوم و جغدهای ترانه فریاد می‌زنند. گاه فضای نوستالژیک و میراث پیشین بهانه‌هایی برای سرکردن زمستان می‌شود؛ «بوی عیدی، بوی توپ، بوی کاغذ رنگی/ بوی تند ماهی دودی، وسط سفره نو/ بوی یاس جانماز ترمه مادربزرگ/ با اینا زمستونو سر می‌کنم/ با اینا خستگی مو در می‌کنم.» جز ترانه کودکانه که مضمونی نوستالژیک با حال و هوای شبه مذهبی دارد، ترانه سقف با شعر ایرج جنتی عطایی هم

استثنایی در میان کارهای سیاه فرهاد است. ترانه سقف بیش از هر چیز یک عاشقانه زیباست: «تو فکر یک سقفم/ یک سقف بی‌روزن،/ یک سقف پابرجا،/ محکم‌تر از آهن!/ ... سقفی که تن‌پوش هراس ما باشه،/ تو سردی شب‌ها لباس ما باشه..../ سقفی اندازه قلب من و تو،/ واسه لمس تپش دل‌واپسی،/ برای شرم لطیف آینه‌ها،/ واسه پیچیدن بوی اطلسی. . ./ زیر این سقف با تو از گل، از شب و ستاره می‌گم،/ از تو و از خواستن تو، می‌گم و دوباره می‌گم؛/ زندگی‌مو زیر این سقف با تو اندازه می‌گیرم،/ گم می‌شم تو معنی تو، معنی تازه می‌گیرم.» سقف در میان کارهای فرهاد یک گریزراه است، یعنی عشق می‌تواند پناهی شود برای گریز از این تنهایی و این سیاهی و این تباهی.

تنها گریزراهی که در ترانه‌های فرهاد به آینده‌ای روشن وجود دارد، از قضا در شبانه‌های اوست. شعر شاملو که شاید به شاعر گریزان از دلمردگی شناخته می‌شود. ترانه در بخش نخست به توصیف فضای سیاه می‌پردازد: «یه شب مهتاب/ ماه میاد تو خواب/ منو می‌بره، کوچه به کوچه/ باغ انگوری، باغ آلوچه/ دره به دره، صحرا به صحرا/ اونجا که شبا، پشت بیشه‌ها/ یه پری میاد، ترسون و لرزون/ پاشو می‌ذاره، تو آب چشمه،

شونه می‌کنه، موی پریشون/... یه شب مهتاب/ ماه میاد تو خواب/ منو می‌بره از توی زندون/ مثل شب‌پره با خودش بیرون/ می‌بره اونجا/ که شب سیا/ تا دم سحر/ شهیدای شهر/ با فانوس خون/ جار می‌کشن/ تو خیابونا/ سر میدونا/ عمو یادگار، مرد کینه‌دار/ مستی یا هوشیار، خوابی یا بیدار/ مستیم و هوشیار، شهیدای شهر/ خوابیم و بیدار، شهیدای شهر/ آخرش یه شب، ماه میاد بیرون/ از سر اون کوه، بالای دره، روی این میدون، مه می‌شد خندون.» این ترانه شاید تنها ترانه دهه پنجاه فرهاد است که در آن جز نمایش فلاکت و سیاهی و بن‌بست، امیدی وجود دارد که ماه از پس شب خندان بیرون بیاید.

به نظرم آنچه تکلیف ما را درباره نوع نگاه فرهاد در ترانه‌هایش مشخص می‌کند، پاسخ دادن به این سوال است که آیا خواننده به عنوان مولف قصد دارد که وضعیت را توصیف و شنونده و مخاطب را نسبت به شرایط خود آگاه کند؟ یا می‌خواهد راهی را به مخاطب نشان بدهد؟ در حالت اول ما او را روشنفکر یا هنرمندی می‌بینیم که وضع سیاه جامعه و انسان و تنهایی انسان در زمانه خود را گزارش می‌کند، اما در حالت دوم او را مبارزی می‌دانیم که از نمایش سیاهی و ایجاد خودآگاهی در جامعه قصد نشان دادن راهی را دارد. به نظر من فرض دوم با

محتوا و مضمون ترانه‌ها و اشعار فرهاد سازگاری ندارد. بلکه او فقط به نشان دادن وضعیت می‌پردازد.

ترانه‌های فرهاد، به‌رغم محتوای سیاسی بیش از همه توصیف درماندگی و واماندگی انسان در موقعیت سخت و تلخ و سیاه است. از این نظر شاید او بیش از آنکه سیاسی یا مبارز باشد، هنرمند یا روشنفکر است. کسی که قبل از هر چیز به موسیقی خودش و نوآوری در کار موسیقی و بخصوص ترانه‌خوانی پرداخته است.

توافق بر سر کلمات

اگرچه فرهاد با برخی گروه‌های پاپ و راک به نحوی همکاری می‌کرد و اصولا کارش به گونه‌ای نیازمند این همکاری بود، اما اغلب به صورت انفرادی و شخصی کار می‌کرد. شعرها را انتخاب می‌کرد و کاری را که مناسب نمی‌دانست نمی‌خواند. علت اینکه با شمار بسیاری از افراد کار کرد اما در مجموع کارهایش نوعی وحدت و یکپارچگی دارد از همین روست. شاید به همین دلیل بود که کل کارهای او در یک دوره فعال ده ساله به ۱۵ ترانه نمی‌رسد؛ ۱۵ ترانه که تقریبا همه در فضای انتشارشان در صدر بهترین‌ها قرار گرفتند. فرهاد که ترانه مرد

تنها را در سال ۱۳۴۸ خوانده بود، تا سال ۱۳۵۱ ترانه‌های جمعه، هفته خاکستری و «آئینه‌ها» را خواند. پس از این تا سال ۱۳۵۶ ترانه‌های «شبانه ۱»، خسته، سقف، گنجشککک اشی مشی، آوار و «شبانه ۲» با اشعاری از شهیار قنبری و ایرج جنتی عطائی منتشر شد.

والا پیام‌دار محمد

فرهاد در طول یک دوره سیاسی اجتماعی تبدیل به چهره سیاسی شده بود، همان طور که مسعود کیمیایی. شاید ترانه «وحدت» سیاوش کسرائی همیشه به عنوان یک راز باقی بماند. طبیعی است که فکر کنیم ترانه‌ای که نگاهی کاملا مشخص نسبت به حضرت محمد به عنوان مهم‌ترین شاخص دین اسلام پس از پیروزی یک انقلاب دینی دارد، جز اینکه همراهی فرهاد و گروه همکارانش را با گروه‌های انقلابی نشان بدهد، معنایی نمی‌توانست داشته باشد. بخصوص اینکه سیاوش کسرائی یک شاعر ایدئولوژیک و در حزب توده ایران عضوی شاخص و تا پایان عمرش نیز به حزب وفادار بود. در حقیقت این ترانه بیش از هر چیز به همان نامی که به آن شناخته شده، نزدیک بود. در حالی که بزرگ‌ترین شکاف میان روشنفکران چپ

و روحانیانی که حکومت را در اختیار گرفته بودند، فاصله‌ای از چپ تا راست بود، سیاوش کسرائی به شکلی کوشید این فاصله را پر کند. یک روز پس از انقلاب، یعنی روز ۲۳ بهمن ۱۳۵۷ سیاوش کسرائی ترانه وحدت را به اسفندیار منفردزاده سپرد و در همان روز فرهاد این ترانه را خواند که از تلویزیونی پخش شد که به تسخیر انقلابیان درآمده بود.

هم محمود استادمحمد که از دوستان فرهاد بود و هم فرنگیس حبیبی درباره دریافت مجوز نشر و پخش سرود وحدت، نقل کرده‌اند که وزارت ارشاد اشکال اصلی ترانه را تلفظ غلط کلمه «محمد» دانسته بود، آن هم توسط کسی که زبان عربی جزو زبان‌های آشنایش بود و آن را سلیس حرف می‌زد. فرنگیس حبیبی موضوع را چنین توصیف می‌کند: «فرهاد علی‌رغم ترانهٔ وحدت که با صداقتی سراسر باور خوانده بود، به میان خیل غیرخودی‌ها پرتاب شد. چون حاکمان تشخیص دادند که ترانهٔ محمد از جنس مجیزگویی نبوده است. طنز داستان اینست که سال‌ها بعد که وزارت ارشاد از صدور مجوز پخش این ترانه خودداری کرد علت را تلفظ غلط حرف «ح» در کلمه محمد اعلام کرد.»[۱۵]

۱۵ . فرنگیس حبیبی، همان.

محمود استاد محمد نیز درباره سرود وحدت می‌گوید: «وحدت سرود سنگرهای خیابانی سال ۵۷ شد. مگر ممکن است طنین صدای فرهاد، در شبانگاهان سنگرهای خیابانی فراموش شده باشد؟ ولی شده بود. این ناممکن اتفاق افتاده بود و فرهاد نمی‌توانست برای سرود وحدت مجوز پخش بگیرد. مسوولان اداره موسیقی -همان سنگریان سال ۵۷- دیگر فرهاد را نمی‌شناختند، نمی‌خواستند وحدت را بشنوند و فرهاد از این امتناع سخت، این برخوردهای سرد و یخین، دچار سرسام شده بود. یک بار از او پرسیدم که چه می‌گوید؟ آن سنگرنشین امروز مدیر شده، با چه دلیلی مجوز را امضا نمی‌کند؟ فرهاد با همان تمسخر سوزنده‌اش گفت: «می‌گوید «ح» جیمی کلمه ترجیع ترانه را غلط تلفظ کرده‌ای.» و عکس العمل فرهاد مهراد، کسی که در تکلم زبان عرب بلیغ بود، کسی که عربی را با فصاحت حرف می‌زد، چه می‌توانست باشد؟»[۱۶]

شیوه‌های ترانه‌خوانی فرهاد

فرهاد ترانه‌های بسیاری را به صورت کاور خوانده است و با

۱۶ . محمود استاد محمد، متن منتشر شده به مناسبت درگذشت فرهاد، در روزنامه حیات نو، به نقل از پایگاه اینترنتی فرهاد مهراد.

زبان‌های مختلف، و ترانه‌هایی را هم به زبان فارسی خوانده است. در هر حال، چه زمانی که به زبان‌های دیگر اعم از انگلیسی، فرانسه و ایتالیایی و چه زمانی که به فارسی می‌خواند، شیوه برخورد خاص خود را با کلمات داشت.

فرهاد درباره انگلیسی خواندن و ادای صحیح کلمات در گفت‌وگو با بی بی سی چنین گفته است: «من انگلیسی خوب بلد نیستم، منتهی چیزی که شما را به این اشتباه انداخته احتمالا لهجه و تلفظ من است. من همیشه اصرار داشتم آهنگی را که می‌خوانم، به هر زبانی که هست، اولا ترجمه‌اش را بدانم که چه می‌گوید. خوب حالا انگلیسی را خوشبختانه خوب می‌فهمم، اگر هم گاه کلماتی از یک شعر را نفهمم صد درصد با مراجعه به فرهنگ آن را پیدا می‌کنم. دوم اینکه خیلی اصرار دارم چه وقتی که فارسی می‌خوانم، که زبان مادریم است و چه وقتی که انگلیسی می‌خوانم حساسیت دارم که طرف من تمام کلمات من را فقط با یک‌بار گوش دادن بتواند بفهمد که چه می‌گویم.»[۱۷]

یکی از شیوه‌های مهم ترانه‌خوانی فرهاد که در ترانه‌های

۱۷ . نقل از مصاحبه فرهاد با برنامه «روز هفتم» رادیو بی بی سی (سال ۱۳۶۸)، از پایگاه اینترنتی فرهاد مهراد.

غیرفارسی او، انگلیسی، ارمنی، فرانسه یا هر زبان دیگری مشهود است، نحوه ادای کلمات است. او کلمات شعر را کاملا از موسیقی جدا می‌کند. در بسیاری از موارد مانند بسیاری خوانندگان خوب و موفق او یک مقلد خوب صداست. کلمات در ترانه‌های او محترمانه از حنجره‌اش بر گوش شنونده می‌نشیند، کلمات را نمی‌فشارد و آنها را برای همنشین شدن با آهنگ نمی‌کشد. فرنگیس حبیبی می‌گوید: «به جرئت می‌توان گفت که در ترانه‌های فرهاد هیچ کلمهٔ شکسته، شل، خمیده، پا در هوا و خمار پیدا نمی‌شود. هیچ واژه‌ای نیست که از سر بوالهوسی و عشوه در ترانه بلغزد و بچرخد و محو شود. بنظرم می‌آید که فرهاد یار کلمات است از بس که می‌فهمدشان و عزیز و محترمشان می‌دارد.»[۱۸] به نظر می‌رسد باید در اینجا به نکته‌ای توجه کرد و آن شیوه غربی ترانه‌خوانی است. در ترانه‌خوانی راک، شعر نیست که وجود دارد، بلکه کلمه است که جریان می‌یابد. شاید بخشی از تاکید فرهاد در شیوه خواندنش ناشی از تجربه او در خواندن راک و آموزه‌های موسیقی راک است.

فرهاد از معدود خوانندگان ایرانی مانند محسن نامجو در سال‌های اخیر است که بار عاطفی واژه موجود در شعر را با شیوه خوانش، خود به معنا تبدیل می‌کند؛ وقتی کلمه رنج را

۱۸ . فرنگیس حبیبی، همان.

می‌خواند رنج می‌کشیم، وقتی می‌گوید زمستون، سرمای آن را احساس می‌کنیم و وقتی از جغد شوم حرف می‌زند، شوم بودن را حس می‌کنیم. او اجازه نمی‌دهد که شنونده به کلمه بی‌اعتنا باشد. «نمونهٔ این نکته را در پایان ترانهٔ کوچ بنفشه‌ها می‌بینیم. یا شعر شفیعی کدکنی و آهنگی که خودش ساخته. جمله‌ای نه یک بار و دو بار شاید هفت بار تکرار می‌شود. هر بار محکم‌تر از بار پیش. گویی هرگز خیال محو شدن در نقطهٔ پایان را ندارد: ای کاش آدمی وطنش را، همچون بنفشه‌ها می‌شد، با خود ببرد هرکجا که خواست.»[۱۹]

تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم

قضاوت کردن درباره رفتن و ماندن هنرمند کار ساده‌ای نیست. گاهی هنرمند چنان ریشه در خاک خودش دوانده که در هیچ حالتی نمی‌تواند برود، شاملو و اخوان که دو پایه اصلی شعر سال‌های انقلاب بودند، هر دو ماندند و به خلق کردن و ساختن، تا می‌شد ادامه دادند. از قضا هر سه خواننده موسیقی مدرن که در حوزه راک تعریفشان می‌کنیم هم ماندند؛ هم کورش یغمایی، هم فریدون فروغی با همه مصائب و مشکلاتش و هم

۱۹ . همان.

فرهاد ماند. او که همواره در کنار آهنگساز قدرتمندی مثل اسفندیار منفرد زاده یا شاعرانی بنام کار کرده بود، با تنهایی خودش کنار آمد. در مصاحبه با بی بی سی وقتی خبرنگار ساده‌دل بی بی سی که احتمالا فرق فرهاد را با حسن شماعی زاده نمی‌دانست، از او پرسید که «آیا شما تمام این سال‌ها ایران بودید؟» گفت: «بله، خوب من اینجا را دوست دارم، هنر نکردم. خوب اینجا را دوست دارم. خوب من اینجا به دنیا آمده‌ام. (با خنده) آب و هواش خوبه اینجا، یه کمی مردم خودشون نسبت به همدیگر کم لطف هستند و البته پیدا کردم که اگر به همدیگر لطف داشته باشند، همه نوع آب و هوایی را از خیلی خیلی بد گرفته تا خیلی خیلی خوب را می‌توانند تحمل کنند. خوبه اینجا، آرزو می کنم که شما هم بیایید، البته اینجا مشکل خیلی هست، گرونی اینجا وحشتناکه. خوب حالا از این چیزها هست، ولی خیلی خوبه.»[۲۰]

فرهاد در همه سال‌هایی که در ایران مانده بود سعی کرد خودش را بازتعریف کند. چه در موسیقی و چه در شعر. او در تنهایی سال‌های ماندنش در ایران به کاری طاقت‌فرسا روی آهنگسازی، انتخاب و تنظیم شعر ترانه‌ها پرداخت و از اینها گذشته هم می‌خواند و هم موسیقی می‌نواخت. اشعار بسیاری

۲۰ . فرهاد، در گفت‌وگو با بی بی سی (سال ۱۳۶۸)، همان.

از بزرگان، از نیما و شاملو و اخوان گرفته تا شفیعی کدکنی و ابوسعید ابوالخیر و گاندی و متن‌هایی از شکسپیر را برای خواندن به کار گرفت.

فرهاد با نگاهی طنزآلود با شرایط برخورد می‌کرد، طنز و رندی را همراه هم داشت. در پاسخ به این سووال خبرنگار بی بی سی که در این سال‌ها چه کردی؟ پاسخ داد: «یک نواری دادم بیرون نزدیک چهار ماه پیش به نام «خواب در بیداری» البته اولین نوار بوده... اولین نوار بعد از انقلاب، می‌شود ۱۳ سال.» و در پاسخ به این سووال که در این ۱۳ سال چه می‌کردی با همان لحن رندانه گفت: «آب خنک می‌خوردم.» و وقتی مجری بی بی سی از او می‌پرسد که «خودتون تنها همه این کارها را کردید یا کسی هم با شما همکاری کرده؟» گفت: «هیچکس با من همکاری نکرده، اولا اینکه من شخصی رو به اون صورت نمی‌شناسم. دوم اینکه خیلی مشکله، همان طور که عرض کردم من آشنایی ندارم.خودم فقط، خودم هم با پیانو همراهی کردم.»[۲۱]

فرهاد به فضای موسیقی پس از انقلاب با لحنی طنزآلود نگاه می‌کند و در مصاحبه سال ۱۳۶۸ خودش گفت: «این را اینجا

۲۱ . همو، ۱۳۷۲، همان.

خدمتتون عرض کنم، اولا شما به هیچ عنوان اینجا چیزهای مبتذل نمی‌شنوید. اکثر شعرهایی که اینجا می‌شنوید از سعدی، جامی، این اواخر البته از سهراب سپهری است. از شعر که شما کوچک‌ترین ایرادی در این آب و هوا نمی‌توانید بگیرید، ولی خوب از دید آهنگ می‌توانید بگویید که آهنگش اشکال دارد، ولی خوب این یک بحث دیگری است. ولی اینجا به هیچ عنوان چیزی از رادیو تلویزیون پخش نمی‌شود که مبتذل باشد، خوشبختانه خدا را صد هزار مرتبه شکر آهنگ‌های مبتذل پخش نمی‌شود.» بعد هم وقتی خبرنگار درباره جمعه می‌پرسد، و اینکه آیا جمعه‌های پس از انقلاب آیا کیفیت جمعه‌های قبل را دارد، پاسخ می‌دهد: «روز جمعه؟... به هر حال چه عرض کنم ما که دیگه اینجا روزها از یادمون رفته...»[۲۲]

اگر چه در سال‌های پس از انقلاب بسیاری از چهره‌های سیاسی کشور، باطنا و گاه ظاهرا برخورد مثبت و درستی با فرهاد و موسیقی او داشتند، اما برخورد رسمی وزارت ارشاد که مانع انتشار آثار فرهاد می‌شد، از سوی نظریه‌پردازان نشریات دست راستی توجیه می‌شد. گاه توجیهات یادشده با حال و هوایی سیاسی بود و گاه هم به قالب موسیقی می‌رفتند. «ادیب وحدانی» نویسنده روزنامه ایران در نوشته‌ای با عنوان «میان

۲۲ . همو، ۱۳۶۸، همان.

مایگی و موسیقی» درباره فرهاد نوشته است: «... اهمیت فرهاد همان قدر بوده که باز در کنار فریدون فروغی و کوروش یغمایی بگذاریش... فرهاد هم مانند آن دو تای دیگر «میان مایه» بود و نقطه اوجی در هنر امروز به حساب نمی‌آمد و چه حیف که اصلا موسیقی ما نقطه اوجی ندارد... . تولید آثار هنری به هر چیزی محتاج نباشد، به هوش احتیاج دارد. آیا آثاری که واقعا ماندگار باشند - به این معنا که مردم آنها را با خود به تنهایی و در جمع زمزمه کنند و این مردم هم شامل بیش از یک نسل شوند - در موسیقی ما تولید شده‌اند؟ پاسخ به این پرسش بسیار آسان است. چرا که فقط کافی است یک نمونه چند نفری از مخاطبان جدی موسیقی را مثال بیاوریم که یک آهنگ را نشنیده باشند و من می‌توانم برای شما چند نمونه چند ده نفری را مثال بزنم که اصلا هیچ ترانه ایرانی را حفظ نباشند. دلیل این ناماندگاری تولیدات موسیقیایی به نبود آثار برجسته برمی‌گردد و آثار برجسته محتاج همه آنچه نوشته شده‌اند به انضمام فعالان باهوش و کارآمد و با قریحه. افرادی که این سه تای آخر را با هم دارا باشند. این می‌شود که به جای افرادی که می‌توانند مهم باشند در بهترین حالت شاهد حضور چهره‌هایی مانند فروغی، فرهاد و کوروش یغمایی بود که همه در متوسط بودن مشترکند و سرنوشت اولی‌شان که مرگ خود

خواسته بود، دومی این قدر مهجور از دست رفت و سومی با آنکه زنده است اما هنوز زیر بهمن گل یخ خود دفن شده است و در سایه آن یخ، محو... میان‌مایگی هنرمندان موسیقی پاپ همچنان ادامه دارد و دقیقا به همان دلیل است که افرادی که اصلا در کار موسیقی حرفه‌ای نیستند مجال طرح و بزرگ شدن می‌یابند و هنوز که هنوز است، مهم‌ترین چهره موسیقی پاپ ایرانی یک رقاصه «آتشین» میزهای کاباره‌های متعفن سابق است که البته به محض دوباره مطرح شدن بلافاصله و مدام از محبوبیت او کاسته می‌شود.»[۲۳]

با این نوشته می‌توان حجم نفرتی را که منتقدان دولتی روزنامه‌ها از فرهاد و موسیقی خوب داشتند دریافت. البته که این وضع چنین نماند و یک دهه پس از زمانی که این نوشته‌ها در دهه ۱۳۷۰ نوشته می‌شد، موسیقی راک و پاپ با توانایی فراوانی گسترش یافت. و همه اینها به سبب بذری بود که توسط فرهاد و کورش یغمایی و فریدون فروغی کاشته شده بود.

در میان گود و دست از نزدیک بر آتش

شاید خانم گلفام یا دیگر همراهان فرهاد که سال‌های آخر

۲۳ . مقاله ادیب وحدانی در روزنامه ایران، همان.

عمرش با سال‌های اصلاحات مصادف شد، بیشتر به خاطر بیاورند که او چگونه به آن روزها نگاه می‌کرد. اما آنچه در دسترس ماست، چند نامه و یادداشت است که با نام واقعی یا مستعار در جاهای مختلف منتشر شده است. در یادداشتی با عنوان «معرفت آقای شهردار»[۲۴] با تاریخ ۱۴ مرداد ۱۳۷۷، به نظرم هنوز کرباسچی زندانی بود، این یادداشت از سوی فرهاد منتشر شد: «نویسنده این نامه آوازه‌خوانی است به نام فرهاد که از جمله آهنگ‌های گنجشککک اشی مشی، جمعه، وحدت و... را خوانده و المنه لله در هر رژیمی ممنوع‌تر است!! و اما اصل مطلب اینکه: این بنده هیچ آشنایی با حضرت شهردار نداشته و حتی یک بار هم از فرهنگسرای بهمن درخواست سالن برای اجرای کنسرت کردم و موافقت نشد و علاوه بر تمام اینها اختلافات مبسوط در عقاید هم با ایشان دارم. اما ذکر دو نکته در مورد ایشان وظیفه من است: نکته اول که پیشتر گفته شد: کار و کوشش و رنج و زحمت بی‌دریغ است در جهت بهبود خارق‌العاده وضع موجود و محیط زیست علی‌الخصوص در تهران و اما نکته دوم: معرفت آقای شهردار است (در معنای مورد نظر عوام الناس قدیم) که آئینی است بسی کهنه و

۲۴ . نقل از نامه فرهاد مهراد با عنوان «معرفت آقای شهردار»، به تاریخ ۱۴ مرداد ۱۳۷۷، همان.

فراموش شده و شاید همچون مروت، نامی است، بی‌نشان... البته در آن دوردست‌ها،چهل سال پیش و بیشتر گاهی حرفش را می‌زدند اما خیلی کمتر به آن می‌پرداختند، . . .به هر تقدیر باید اینها گفته می‌شد و اضافه می کنم که ارادت بسیار به این مذهب منسوخ دارم و به طریق اولی به اصحاب نادر آن.»

نامه دیگر فرهاد که با نام مستعار منتشر شده[۲۵]، در نقد نوشته‌ای است از نگارنده. وی که با نام مستعار ابوبکر ربابی نامه نوشته است، از سهل‌انگاری و ساده‌سری و برخی موضع‌گیری‌های نویسنده گلایه کرده و گفته است:

«سلام، آقای ابراهیم نبوی! آیا عقیده ندارید که: بچه افکندن به از شش ماهه آوردن جنین؟ چه اشکالی دارد روزی نوشتن و چند روزی ننوشتن؟ به عنوان مستوره چهل ستون سی فروردین چیست؟ طنز است؟ فکاهه کامپیوتری است؟ آمار و انفورماتیک است؟! (که ستون‌های شما بیش از پنجاه درصد اینطوری! است) رفع تکلیف است؟ زاد آخرت است؟ توشه دنیا است؟... و اینکه آیا دیواری کوتاه‌تر از ما ملت نیست و آیا می‌شود اخلاقا و... از ملت مایه گذاشت و مثلا آورد که:

۲۵ . نامه فرهاد به ابراهیم نبوی (روزنامه نگار) با نام مستعار ابوبکر ربابی به نقل از پایگاه اینترنتی فرهاد مهراد. این نامه و نامه فرهاد به شهردار نشانگر عمق توجه او به رویدادهای سیاسی و اجتماعی ایران تا آخرین سال‌های عمر او است.

ملت پررو شده، مردم غلط می‌کنند، مردم نباید پررو شوند؟... بدون آنکه هیچ دردی دوا شود یا خاصیتی داشته باشد؟ و دیگر اینکه مدام اظهار علاقه به رئیس جمهور دقیقا تاثیر برعکس دارد. آقای نبوی! واقعا شما و روزنامه این را نمی‌دانید؟ واقعا نمی‌دانید که وقتی که واقعا لازم باشد اظهار علاقه و پشتیبانی کرد با وجود این همه تکرار و تکرار و تکرار و... تا قیامت تکرار... همه بی‌اثر خواهد شد؟ آیا شما همین را می‌خواهید؟ و دست آخر این روزنامه آزادگان چیست و کجا ایستاده است، که هر چه هست گریبان‌گیر شما نیز هست...و دیگر اینکه: بنده از نام مستعار استفاده می‌کنم که پس از عمه بزرگوارم که از همه بهتر نفرین می‌کردم تنها چیزی است که با اجازه آقای رئیس جمهور برایم مانده... با احترام، ابوبکر ربابی.»

فرهاد سرانجام در روز ۹ شهریور ۱۳۸۱ در پاریس درگذشت و در همان‌جا به خاک سپرده شد. حاصل عمرش مجموعه‌ای از صداهاست که برای شنونده ایرانی و مخاطبانی که در آینده او را بازشناسی خواهند کرد، باقی مانده است. به گمان من این ویژگی‌ها را برای او می‌توان برشمرد:

اول: فرهاد بر موسیقی ایران اثرگذار بود، از زمانی که اولین کارهایش را با بازخوانی آغاز کرد بر گروه‌های راک دهه

۱۳۴۰ اثر گذاشت تا پس از انقلاب که اثرش در جامعه همواره ماند.

دوم: فرهاد کار متوسط کمتر دارد. اغلب کارهای او یا تجربه‌هایی نو در یافتن شیوه‌های مختلف خواندن است، یا نمونه عالی از نوعی از موسیقی. او پرشنونده‌ترین یا مهم‌ترین ستاره راک یا با تساهل اگر بگوییم موسیقی آلترناتیو ایران است.

سوم: فرهاد مولف بود و می‌دانست معنای کلماتی که می‌خواند چیست. این را از امتداد مفاهیم در آواها و ترانه‌هایش می‌توان دانست، اگرچه این مولف دائم به کامل کردن و صیقل زدن خود مشغول بود. او می‌دانست چه می‌خواند، چه می‌کند و در کجا زندگی می‌کند.

تصاویر فصل پنجم

فرهاد در گروه بلک کتز راک کاور می خواند. عکس از سایت فرهاد مهراد

فرهاد، معروف به فرهاد بلک کتس، نه بلک کتز. عکس از سایت فرهاد مهراد

منفردزاده، فرهاد و قنبری دست همکاری بهم دادند

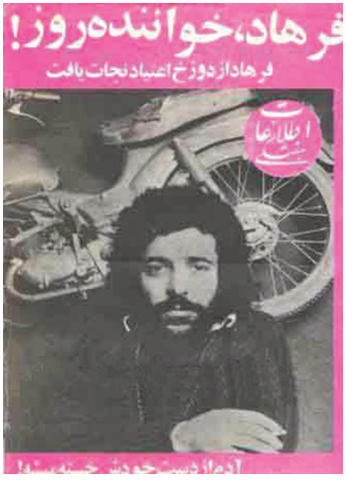
● ترانه جدید فرهاد بزودی پخش میشود

فرهاد

کودکانه

منفردزاده برای سوسن آهنگ میسازد

خبری در روزنامه درباره همکاری گروه سه نفره فرهاد، اسفندیار منفردزاده و شهیار قنبری



عکسی از فرهاد در نشریات آن زمان. نشریات زرد گاهی صورتی بودند.

جلد صفحه اسیر شب، اولین ترانه محبوب فرهاد بین مردم

جلد صفحه ترانه آئینه‌ها

جلد صفحه شبانه که اتفاق متفاوتی در موسیقی ایران بود

پشت جلد صفحه شبانه. گفته می‌شد سکه‌هایی که در این تصویر با سر محمدرضا شاه است برعکس است. مردم صفحه را می‌خریدند و نگاه‌های معنی‌دار به هم می‌انداختند

جلد صفحه جمعه، شاهکار ترانه‌خوانی فرهاد

جلد آلبوم وحدت

اولین عکس منتشر شده از فرهاد پس از آن که ۱۳ سال صدایش ممنوع بود. عکس از سایت فرهاد مهراد

فصل ششم
کورش یغمایی

کورش یغمایی در آغاز زندگینامه‌اش در مجموعه‌ای به نام «بازگشت از حاشیه» خود را چنین معرفی کرده است: «کوروش یغمائی اسم واقعی من هست. من در سال ۱۹۴۶ در شاهرود متولد شدم، شهری که در ۴۰۰ کیلومتری شرق تهران قرار دارد و پدر من برای کار به آنجا رفته بود. من دومین پسر خانواده هستم و سه برادر دارم. از سن یک سالگی تا به امروز در تهران زندگی کرده ام. . .»[۱]

منطقه خور و بیابانک از سرزمین‌هایی است در استان اصفهان که از آن انسان‌های مهمی در حوزه ادب و فرهنگ و هنر برخاسته‌اند. شهری کویری و زیبا که مردم آن همیشه با شعر و شاعری پیوندی دیرینه دارند. آنان همچنین در نقش زدن بر قالی، جزو ماهرترین قالیبافان آن منطقه‌اند. یغمای جندقی و حبیب یغمایی دو تن از شاعران بنام ایران بودند که خانواده

۱ . به نقل از جزوه ضمیمه مجموعه بازگشت از حاشیه، زندگینامه به قلم کورش یغمایی
kourosh-back-from-the-brink/۰۷/۲۰۱۱/http://www.stonesthrow.com/news

بزرگ یغمایی سایه آنان را بالای سر خویش داشت. کورش یغمایی در سال ۱۳۲۵ به دنیا آمد. در همان سال‌های کودکی خانواده یغمایی به تهران آمدند و طی سفری کورش در شاهرود به دنیا آمد. وقتی کورش هفت یا هشت یا ده ساله بود اولین بار پدرش برایش سنتور خرید. مادرش گفته است که «او با اینکه این ساز را از نزدیک ندیده بود سنتور را از جعبه بیرون آورد و شروع به نواختن یک آهنگ کرد.»[۲] خودش می‌گوید: «سنتور، گزینش و هدیه‌ای بود از سوی پدرم و این مهم انگیزه آن شد که فراگیری موسیقی را با ساز تخصصی و دیگر سازهای ایرانی آغاز و حدود شش سال با کوشش فراوان ادامه دهم. ولی خود من همواره عاشق گیتار بودم. در همان هنگام در دبستان و فراگیری سنتور در ارکستر دانش آموزان دبیرستان هدف به‌عنوان خواننده مهمان در موسیقی پاپ آواز می‌خواندم. به هر حال هنگامی که به سن نوجوانی رسیدم و خودم می‌توانستم در زمینه گزینش ساز و موسیقی تصمیم‌گیری کنم، گیتار را که از کودکی به آن عشق می‌ورزیدم برگزیدم و کوشش و فراگیری در این زمینه را آغاز کردم.»[۳]

---

۲ . نقل از بیوگرافی کورش یغمایی از پایگاه اینترنتی کورش یغمایی –www.kourosh-yaghmaei.com/biography/biography.htm

۳ . نقل از گفت‌وگوی کورش یغمایی با امیدرضا میرصیافی، پایگاه اینترنتی کورش یغمایی.

اگر چه از سوی بسیاری از دوستداران راک ایرانی و حتی کارشناسان جهانی کورش یغمایی به عنوان «پدر موسیقی راک ایران» نامیده شده است، اما به نظر می‌رسد که او در این باره اصراری ندارد. از او نقل کرده‌اند که: ترجیح می‌دهم پدر این طفل حرامزاده نباشم. ولی به هر حال، چه این لقب فقط برای احترام باشد و چه به‌واقع این نامگذاری درست باشد، اگر وجود طفلی به نام موسیقی راک را در ایران بپذیریم، به نظر می‌رسد که باید کورش یغمایی را بنیادگذار سبک راک در موسیقی ایران بدانیم. به او البته القاب دیگری مانند «سلطان راک»[۴] و «پدرخوانده راک» نیز داده شده است. کوروش یغمایی موسیقی راک را همزمان با بانیان این نوع موسیقی در جهانف یعنی گروه‌های رولینگ استونز و بیتل‌ها وارد ایران کرد و موسیقی راک ایرانی را بنیاد نهاد. در این راه برادرانش کامران و کامبیز یغمایی نیز با وی همراه بودند.

در زندگینامه کورش یغمایی آمده است که او بعد از پنج سال نوازندگی سنتور در سن ۱۵ سالگی گیتار را که ساز مورد علاقه‌اش بود برگزید و پس از مدتی در گروه‌های موسیقی راک که خود تشکیل داده بود، و نامی از آنها برده نشده است، سرپرستی ارکستر و نوازندگی لید گیتار را به عهده داشت. چند

۴ . ویکیپدیا، ذیل عنوان «کورش یغمایی».

سال بعد برخی از گروه‌های حرفه ای اروپایی، که نامشان را نمی‌دانیم ولی برای اجرای برنامه به ایران می‌آمدند هنگامی که با چیره‌دستی او در نواختن گیتار روبه‌رو می‌شدند از او برای همکاری به سمت لید گیتار و مهاجرت به کشورشان برای ضبط صفحه در سطح جهانی دعوت می‌کردند. کورش یغمایی این دعوت را نپذیرفت.[۵]

گل یخ توی دلم جوونه کرده

ترانه «گل یخ» نخستین کار کورش یغمایی، مطرح‌ترین کار او و شاخص‌ترین اثر موسیقی ایرانی است که به عنوان یک اثر راک شناخته می‌شود. او در سال آخر دانشگاه در رشته جامعه‌شناسی دانشگاه ملی اولین کار حرفه‌ای خود را در زمینه آهنگسازی، ارکستراسیون، نوازندگی و خوانندگی با ترانه گل یخ آغاز کرد. شعر این ترانه را مهدی اخوان لنگرودی، دوست و همکلاسی، او سروده بود. کورش یغمایی مانند اغلب بزرگان موسیقی راک و پاپ ایران تحصیلات کلاسیک نداشت و مانند دیگران از طریق گوش و تمرین توانست به عنوان نوازنده‌ای خوب و آهنگسازی برتر برسد.

۵ . نقل از زندگینامه کورش یغمایی از پایگاه اینترنتی کورش یغمایی.

کورش یغمایی در دهه ۱۳۴۰ همراه با شهرام شب‌پره و سیاوش قمیشی در گروه ربلز به کار پرداخت. او نوازنده لیدگیتار گروه بود. اما خود یغمایی این دوره از کارش را جدی نمی‌گیرد. او درباره موسیقی راک و راک اند رول ایرانی می‌گوید: «گروه رولینگ استونز آغازگر موسیقی واقعی راک در جهان است. موسیقی جز که آن را در ایران به غلط جاز می‌گویند و درامز را هم به غلط به نام جاز می‌شناسند، به وسیله سیاهان در آمریکا بنیان گرفت که برای بیان غم و غربت و احساسات تند با آواهای غم‌آلوده در مزارع اجرا می‌شد. فرم‌های اولیه آن راگتایم و بلوز است که ویژگی عمومی همه آنان بداهه‌سرایی می‌باشد. موسیقی راک را در ایران شاید همزمان با گروه‌های رولینگ استونز آغاز کردم. در آن هنگام عموم مردم و به‌ویژه جوانان، به‌غیر از عده‌ای معدود در تهران، از این موسیقی آگاهی و شناخت درستی نداشتند. باید بگویم پیوند موسیقی راک با موسیقی ایرانی و یا فولکلور کاری بسیار دشوار و حساس است که در صورت نداشتن تجربه و تخصص و... به صورت بسیار زشت و مسخره‌ای جلوه‌گر می‌شود.»[۶] به نظر می‌رسد کورش یغمایی با لحنی خشمگین از عدم درک موسیقی راک و جز در ایران سخن می‌گوید و به نوعی گرفتار موقعیت پدرخواندگی

۶ . نقل از گفتگوی کورش یغمایی با امیدرضا میرصیافی، همان.

ناخواسته خود است.

فولک- راک

موسیقی پاپ و راک در دهه ۱۳۵۰ به وضعیتی مطلوب بخصوص در پاپ فارسی و راک کاور رسیده بود. افرادی مانند کورش یغمایی، فریدون فروغی، فرهاد و مازیار بسیار فعال بودند و امکانات فراوانی برای کار داشتند. کورش یغمایی با سختگیری بیشتری به گذشته نگاه می‌کند و می‌گوید: «در آن هنگام هم موسیقی پاپ در ایران نسبت به موسیقی پاپ در جهان موقعیت و وضعیت ایده‌ال و عالی را نداشت، اما در همان وضعیت هم که از آن راضی نبودیم، از دیگر همسایگان خود یعنی ترکیه، اعراب و... بسیار جلوتر بودیم و همان‌گونه که می‌دانیم بدبختانه امروز به مراتب از آنان عقب‌تر هستیم.»[۷] کورش یغمایی از کسانی بود که کوشید تا با استفاده از نواهای محلی ترکیبی از فولکلور و راک ایجاد کند. ترانه‌هایی مانند «شیرین جون» و ریحان را در این حوزه می‌توان بشمار آورد.

او در این باره می‌گوید: «همه نزدیکانم به‌خوبی آگاهی دارند که من همواره عاشق ایران و تاریخ و فرهنگ کهن و غرور

۷ . همان.

آفرین آن بوده و هستم. بر این پایه در نخستین سال خوانندگی حرفه‌ای ترانه‌های محلی ریحان، شیرین جون، «هوار هوار» و... که جزو زیباترین و ماندگارترین آواهای محلی ایران هستند را به روشی نو و تازه اجرا کردم و هدف من نمایش این ملودی‌های جاودانه در میان مردم و به‌ویژه جوانان و نیز گسترش همبستگی ملی و هویت ملی بود.»[۸] او معتقد است که به‌رغم کوشش وی «در ضبط آلبوم دیار از آواهای محلی ایران که در آن آرایش سازها را به عهده داشتم، مشکلات و ممنوعیت‌های بسیاری بود که فقط چند مورد آن را در پایگاه اینترنتی رسمی خودم برشمرده‌ام و من همواره از اینکه به دلیل ممنوعیت‌ها و... آ نطور که توان آن را داشته‌ام به شایستگی نتوانسته‌ام برای کشورم دین خود را ادا کنم رنج می‌برم.»[۹]

بازگشت از حاشیه

تقریبا هیچ جایی نیست که ما به جست‌وجوی نام کورش یغمایی و موسیقی راک بربباییم و جز کلمه «سلطان راک ایران» با عبارت دیگری مواجه شویم. در حالی که نه شخص کورش

۸ . همان.

۹ . همان.

یغمایی و نه اطلاعاتی که در دست است، به سووال ما پاسخ نمی‌دهد که آیا اساسا چیزی به نام موسیقی راک در ایران وجود داشته است یا نه؟ و آیا کورش یغمایی سلطان آن بوده است؟ جست‌وجوهای ما به مجموعه‌ای بازمی‌گردد که چندی است منتشر شده است. این مجموعه شامل یک نوشته نسبتا مفصل و موسیقی‌هایی است که توسط کورش یغمایی قبل از انقلاب منتشر شده است. بهزاد بلور درباره یغمایی می‌گوید: «با شنیدن آهنگ‌های کوروش ما به حرکتی در نسل جوان آن روز پی می‌بریم که در حاشیه موسیقی کوچه بازاری و موسیقی باب سلیقه آن موقع به جلو می‌رفته. با گوش دادن به آهنگ‌های این آلبوم متوجه می‌شویم که کوروش به چه نوع کارهای غربی گوش می‌داده است... موسیقی راک سایکادلیک که فضای خیالی‌ای را ایجاد می‌کند... موسیقی متفکر با سازهای الکترونیک که یغمایی و گروهش سعی می‌کردند در تصنیف‌های کوتاه ۲ تا ۳ دقیقه‌ای خلاصه و با شعر فارسی آشتی بدهند.

ردپای بعضی از سبک‌ها و تنظیم‌های گروه‌های خارجی آن زمان را می‌شود در آهنگ‌های این آلبوم شنید. در این مجموعه متوجه می‌شویم که الگوی آهنگ گل یخ در بعضی ترانه‌های

دیگر هم تکرار شده است. بدون شک گروه کوروش یغمایی سبک مشخص و مستقلی دارد که در صدای سازها و شعر و روش خواندن خود را نشان می‌دهد. ولی لابه‌لای نوشته و عکس‌ها می‌شود دید که گروه‌های راک اولیه درست مثل گروه‌های زیر زمینی امروز ایران بودند؛ آنها هم شنونده‌های خاص داشتند که عام مردم نبود و فقط تیپ فرنگ رفته‌ای به موسیقی‌شان گوش می‌داد و موسیقی‌شان در همان فضای خیالی و متفاوت کاباره‌ها و رستوران‌ها اجرا می‌شد و از آنجا هم بیرون نمی‌آمد. ولی در این آهنگ‌ها می‌شود دید که چطور آن گروه‌ها توانستند چکیده‌ای از آن فضا را برای قشر بزرگ‌تری از مردم قابل دسترس کنند و چقدر هم موفق بودند! کوروش یغمایی توانست وارد موسیقی روز بشود و آهنگ‌های موفقی از او بر زبان‌ها زمزمه بشود. در این مجموعه انگار یک گنج قدیمی از آهنگ‌های نشنیده کشف شده است. آهنگ‌هایی که می‌شود دید که گاهی نتیجه‌اش نه چندان دلچسب بلکه بیشتر وقت‌ها نتیجه خلاقیت‌ها و ریسک‌های هنری بوده‌اند.»[۱۰]

۱۰ . نقل از بهزاد بلور سردبیر پایگاه اینترنتی بشکن و خبرنگار بی بی سی، گزارش نصیر مشکوری با عنوان «کورش یغمایی، پدری بی‌وارث، از حاشیه‌های فراموشی»، ۱۴ مهر ۱۳۸۹. www. beshkan.co.uk

شادی وطنپرست: «یغمایی راک نیست، یک چیز دیگر است»

شادی وطنپرست، منتقد و نویسنده آثار موسیقی راک می‌گوید: «خیلی‌ها پیش از یغمایی و در زمان او مشغول موسیقی راک بودند. گروه‌هایی مثل «مامیز» یا اسکورپیو و بسیاری نوازنده‌های دیگر که گرایش به موسیقی راک داشتند... کوروش یغمایی با موهایی بلند و شمایلی متمایز از دیگران با گرایش به موسیقی مردم‌پسند جایگاهش را پیدا کرد. مهم‌ترین تاثیر او شناساندن نوعی از موسیقی راک بود تا دیگرانی که تا آن زمان یا موسیقی راک را نمی‌شناختند و یا ارتباطی با آن برقرار نکرده بودند، قطعات یغمایی را پسندیدند. نواختن گیتار و خواندن با ساده‌ترین تحریر مخاطبان بسیاری را به خود جلب کرد، بی‌آنکه مهم باشد چه سبکی را برگزیده. اما به نظر من او تاثیری نه بر موسیقی راک قبل از انقلاب داشت و نه بعد از انقلاب. کورش یغمایی سبک خودش را داشت. به نوعی کاوه یغمایی هم در نسل بعد از انقلابی‌ها همانند پدرش با شیوهٔ خاص خودش پیش رفت. که لزوما تاثیرگذار نبود و به نظرم قرار هم نبوده که بخواهند تاثیری بگذارند. به نوعی نقطه عطفی محسوب نمی‌شوند. کوروش یغمائی تنها نوعی از موسیقی را برگزید که

دوست داشت و مارک و لیبلی هم ندارد.»[۱۱]

تفرشی: «موسیقی یغمایی آلترناتیو است، ولی نه این آلترناتیو»

فریدون تفرشی سردبیر پایگاه اینترنتی زیر زمین می‌گوید: «از آنجا که موسیقی مدرن ایرانی ریشه‌ای در سبک‌های سنتی ایرانی ندارد، هیچ‌وقت هم متاثر از حرکت‌های موسیقائی- ایرانی- نبوده است. آنچه ما در گذشته شاهد آن بوده‌ایم فعالیت دسته‌ای موسیقی‌پرداز با سلایق خاص بوده است که از جهان موسیقی خارج از جغرافیای ایران برداشت‌هایی را وارد می‌کردند. این کاملاً اشتباه است که یک سبک موسیقی که ریشه‌هایش خارج از ایران می‌باشد را به خلاقیت یک نفر در داخل ایران وابسته بدانیم. این در مورد کوروش یغمایی هم صدق می‌کند. به نظر من کوروش یغمایی در واقع یکی از پیشگامان موسیقی «آلترناتیو» در ایران است. واژه «آلترناتیو» را در اینجا با سبک موسیقی آلترناتیو یکی نکنید. در نظر داشته باشید که آنچه در ایران آلترناتیو گفته می‌شود با آنچه در غرب آلترناتیو خطاب می‌شود متفاوت است. اما ترانه‌ها و موسیقی کوروش

۱۱ . شادی وطنپرست، دبیر جشنواره موسیقی تهران اونیو و منتقد موسیقی، برگرفته از گزارش نصیرمشکوری در پایگاه اینترنتی بشکن، همان.

یغمایی را می‌توان به نوعی در جایگاه موسیقی آلترناتیو قرار داد. دورانی که کوروش یغمای مطرح شد، دورانی بود که ایران در حال تحول اجتماعی بزرگی بود. جامعه ایرانی در برابر هجوم پدیده‌های اجتماعی قرار گرفته بود که همخوانی با هنجارهای رایج آن نداشتند. تنها طبقه خاصی در جامعه ایران آمادگی پذیرش، دیدن و شنیدن این پدیده‌های جدید را داشتند. این رویکرد خود بخشی از معیارهای آن طبقه شد. کوروش یغمایی و گوگوش را می‌توان از آن دسته هنرمندان دانست که توانستند معیارهای جدید را شکل دهند. آنها توانستند در ایجاد انگیزه و اعتماد به نفس در دیگر هنرمندان جهت انتخاب راه‌های جدید تاثیر گذار باشند.»[۱۲]

مشکوری: پدر خواندهٔ موسیقی راک ایران

نصیر مشکوری نویسنده و منتقد موسیقی راک در پایگاه اینترنتی بشکن می‌نویسد: «کوروش یغمایی یکی از پیشگامان موسیقی سایکادلیک/ راک ایران به حساب می‌آید. اما اختلاف نظرهای زیادی در مورد اینکه او پایه‌گذار موسیقی راک در ایران است در میان نقدپردازان و طرفداران موسیقی راک ایران به‌ویژه نسل

۱۲ . نظر فریدون تفرشی، سردبیر پایگاه اینترنتی زیرزمین، گزارش نصیرمشکوری در پایگاه اینترنتی بشکن، همان.

بعد از انقلاب اسلامی ایران وجود دارد. او از دوران جوانی با موسیقی سایکادلیک و راک اند رول از طریق گروه‌هایی مانند بیتل‌ها، دورز و گروه‌های دیگر آشنا می‌شود. او بعدها در اوایل دهه ۷۰ میلادی (۱۹۷۳) با ساختن آهنگ گل یخ و اجرای آن در یکی از برنامه‌های تلویزیونی فریدون فرخزاد به نام میخک نقره‌ای در تلویزیون ملی ایران شناخته شد. او در واقع جزو اولین هنرمندانی بود که برای اولین بار موسیقی ملودیک و بسیار ساده‌ای را با آوای پیانو، گیتار الکتریک در شکل‌بندی یک گروه راک ارائه می‌داد. شکلی مدرن و متفاوت از موسیقی مردم‌پسند ایرانی که در آن زمان بسیار منحصر به فرد و برای زمان خود بسیار غیرمتعارف بود. آهنگی که نه تنها آن را از اولین نسخه‌های موسیقی سایکادلیک فارسی می‌دانند بلکه به نوعی آن را اولین آوای موسیقی بلوز ایرانی نیز می‌توان خطاب کرد.»[۱۳]

آریا کرنافی: «کورش یغمایی نامی شناخته شده است»

آریا کرنافی سردبیر مجله موسیقی راک پالاپال می‌گوید: «کوروش یغمایی نامی شناخته شده در موسیقی ایران است.

۱۳ . نصیر مشکوری، همان.

علاقه‌مندان به سبک‌های مختلف موسیقی، حتی آنان که علاقه‌ای به موسیقی راک ندارند نامش را شنیده‌اند و حداقل یک بار قطعه موسیقی گل یخ او را گوش داده‌اند. اگر شنیده شدن را ملاک تاثیرگذاری در نظر بگیریم بدون شک کوروش یغمایی به دلیل درصد بالای طرفداران و شنوندگان تاثیر بسزایی در جا انداختن موسیقی راک در ایران داشته است. اما سوالی که اینجا مطرح می‌شود این است که: آیا کوروش یغمایی تعریفی برای موسیقی راک ایرانی یا راک فارسی ارائه داده است؟ و آیا حرکت جدیدی در موسیقی راک انجام داده است؟ به نظر من این طور نبوده. کوروش یغمایی تنها کاری که کرد موسیقی راک را همزمان با بزرگان این سبک در غرب، به ایران وارد کرد. نکته دیگری که به شدت باعث آزارم می‌شود این است که کوروش یغمایی به جز خودش و خانواده‌اش هیچ یک از موزیسین‌های دیگر این سبک در ایران را قبول ندارد و این در صورتی است که بسیاری از آثار موسیقی‌پردازان دیگر در ایران به معنای واقعی در سبک راک هستند. چه بسا بسیاری از کارهای کوروش یغمایی در حوزه موسیقی پاپ/راک هم نمی‌گنجند. در هر صورت این کار ساده‌ای نیست که به‌راحتی یکی از بزرگان موسیقی کشور را نقد کنیم که آیا در موسیقی راک ایران تاثیری داشته یا نداشته است. این را باید

از موزیسین‌های این ژانر پرسید که چقدر به پیشینه خود آگاه هستند و از آن تاثیر گرفته‌اند؟»[۱۴]

کوروش یغمایی و تاریخچهٔ مختصر موسیقی راک ایران

داستان زندگی هنری کوروش یغمایی روایت زندگی هنرمندی است که در دو سیستم اجتماعی یعنی در دوره پادشاهی محمدرضا پهلوی و جمهوری اسلامی ایران فعالیت کرده و در هر دو سیستم اجتماعی به نوعی به حاشیه کشیده شده است و حتی بعد از انقلاب اسلامی صدایش تا سال‌ها ممنوع بوده است. به عنوان مثال در آن زمان موسیقی‌پردازانی که می‌خواستند مطرح شوند می‌بایست از صافی کمیتهٔ موسیقی رادیوی ملی ایران می‌گذشتند تا بتوانند با دریافت مجوز پخش، موسیقی خود را در رادیو که مهم‌ترین و تنها رسانه موجود در آن زمان بود برای عموم معرفی کنند. این کمیته موسیقی تقاضای او را برای پخش آثارش از رادیو به سبب نوع شکل‌بندی سازها و کلا نوع موسیقی آهنگ‌ها رد کرد و تا مدت‌ها به او اجازه پخش نداد. رویکردی که کماکان در شکلی رادیکال‌تر و

۱۴ . نقل از آریا کرنافی، سردبیر پایگاه اینترنتی پالاپال، گزارش نصیر مشکوری در پایگاه اینترنتی بشکن، همان.

غیرعلمی و ضد فرهنگی‌تر از طرف وزارت ارشاد اسلامی به هنرمندان تحمیل می‌شود.

قمیشی: «هنوز هم تنها کارهای یغمایی استاندارد است»

در گفت‌وگویی که در بهمن ۱۳۹۰ با کورش یغمایی صورت گرفته است، او درباره موسیقی پاپ و راک نظرات خودش را گفته است. کورش یغمایی در گفت‌وگو با پایگاه اینترنتی ایران ملودی پس از نقل قول سیاوش قمیشی مبنی بر اینکه «ما برای آمریکایی‌ها جهت معرفی موسیقی پاپ ایرانی هنوز کارهای بیست و چند سال پیش یغمایی را پخش می‌کنیم و تنها کارهای یغمایی استاندارد است.»[۱۵] در توضیح این موضوع می‌گوید: «با سپاس از دوست دیرینه‌ام آقای سیاوش قمیشی... در زمینه موسیقی پاپ، در اینجا برای شناخت و آگاهی در این زمینه و ورود موسیقی غربی در ایران پیشگفتاری بسیار کوتاه لازم است و آن اینکه، موسیقی غربی در اواخر قرن ۱۸ به کشورهای شرقی مانند (ژاپن، هند، مصر) و اواخر دوران قاجار به ایران نفوذ کرد و موسیقی ملی و بومی این کشورها را تحت تاثیر

۱۵ . امیدرضا میرصیافی، همان.

قرار داد و به انزوا کشاند.»[۱۶]

کورش یغمایی علت تاثیرپذیری جوانان از موسیقی مدرن غرب را در نه عامل خلاصه می‌کند: اول: پشتوانه و قوام فرهنگی و موسیقی کشورهای مورد تهاجم؛ دوم: نوع ساختار موسیقی سنتی که اغلب تک صدایی است؛ سوم: وجود ریتم و ایجاد تحرک در موسیقی غربی؛ چهارم: وجود هارمونی و زیبایی‌های ویژه بر پایه آن؛ پنجم: تکامل صدا دهندگی سازها و نیز ایجاد سازهای گوناگون نو؛ ششم: ساختمان زیبا با رنگ‌آمیزی جذاب و نوازندگی راحت‌تر سازها. هفتم: زیبایی ملودی‌ها و به‌ویژه آرایش سازها در اجرا؛ هشتم: وجود سازهای ناقص و قدیمی که به صورت ابتدایی هنوز به کار می‌رود؛ نهم: مهار نکردن نفوذ این موسیقی توسط مسوولان موسیقی کشورها با استفاده از کارشناسان و متخصصان. وی توضیح می‌دهد که «این نفوذ فرهنگی در زمینه موسیقی همواره یک جانبه نبوده و برای نمونه موسیقی هند از مرزهایش گذشته و به چین، کره، ژاپن، تبت، اندونزی، اروپا و امریکا هم نفوذ کرده است و نیز کولی‌ها موسیقی هند را به اروپا و عربستان و اسپانیا بردند.»[۱۷]

۱۶ . همان.

۱۷ . همان.

یغمایی معتقد است که «کشورهایی مانند ژاپن، مصر و هند بلافاصله به فکر چاره‌جویی افتادند و به این نتیجه رسیدند که راهی جز پذیرش موسیقی غربی به صورت تلفیق با موسیقی ملی خود ندارند» و توضیح می‌دهد که «این همان روشی است که من در حدود ۳۵ سال پیش به آن اعتقاد داشتم و در نشریات پیشنهاد کرده‌ام.» یغمایی معتقد است که در ایران نیز در ابتدا نفوذ موسیقی غرب با کوشش و کارشناسی استادانی کم‌نظیری مانند سالار معزز، کلنل مین باشیان، علینقی وزیری، ابوالحسن صبا و مرتضی محجوبی و نیز تشکیل ارکستر سنفونیک تهران به رهبری پرویز محمود مهار شد. اما چند سال قبل از انقلاب بر پایه اینکه این موسیقی درآمدزایی فراوانی را در بر دارد به دست عده‌ای دلال و شومن و کاباره‌دار افتاد و این آغازی بود برای انحراف و ابتذال در موسیقی پاپ ایران (نظر کورش یغمایی درباره تهاجم موسیقی غربی به ایران).[۱۸]

«سیب نقره‌ای»؛ بازگشت پاپ به ایران

کوروش یغمایی در گفت‌وگوهای متعددش توضیح چندانی درباره موسیقی پاپ و راک قبل از انقلاب نمی‌دهد. اما در

۱۸ . همان.

بررسی موسیقی پس از انقلاب به برخی موارد اشاره می کند و می گوید: «با در در نظر گرفتن اینکه کاربرد یک واژه در یک فرهنگ الزاما معنا و مفهوم همان واژه را در فرهنگ‌های دیگر بازتاب نمی‌دهد، کاربرد واژه غربی- پاپ - در فرهنگ موسیقی ایران بدون تخصص و شناخت و در نظر گرفتن پشتوانه چند صد ساله آن موسیقی و معنا و مفهوم و استانداردهای آن در فرهنگ غرب، آن هم فقط با مفهوم مردمی بودن آن که در این صورت می‌توان هر موسیقی دیگر را مانند سنتی کوچه بازاری و... هم به غلط با نام پاپ به جامعه معرفی کرد، اشتباهی بنیادین است. به همین دلیل اساسی است که در زمینه موسیقی پاپ ناگزیر هستیم مانند دیگر کشورهای جهان به غیر از مفهوم مردم‌پسند بودن آن دیگر استانداردهای ویژه آن را برای ورود به عرصه‌های جهانی رعایت کنیم. این استانداردها هم بر پایه تحولات اجتماعی فرهنگی... در جهان مانند گذشته یکسان نیست و همواره در حال تغییر است و شناخت این استانداردها فقط با در جریان بودن سیر تحولات این فرم موسیقی در جهان میسر می‌شود.» او موسیقی پاپ را به دو نوع پاپ ارزشمند و پاپ مبتذل تقسیم می کند و علت مشکلات موسیقی پس از انقلاب را در چند مورد می‌داند: اول، «داشتن دیدگاه بد و بی‌ارزش نسبت به این موسیقی و دست اندرکاران

آن، حداقل از سوی مسوولان با انگیزه و دلیل نبود شناخت و آگاهی نسبت به - موسیقی پاپ ارزشمند - که تا کنون هم ادامه دارد؛» دوم، «ممنوعیت موسیقی غربی و سازهای بسیاری که به آن مربوط می‌شد، به‌ویژه سازهای پایه‌ای و ریشه‌ای مانند گیتار، درامز، کیبورد، گیتار باس به مدت بسیار طولانی. البته ارکستر سنفونیک به صورت نمایشی وجود داشت!»[۱۹]

او سپس به ممنوعیت موسیقی پاپ به مدت ۱۶ سال اشاره می‌کند و ممنوعیت این نوع موسیقی را عامل رفتن نوازندگان و دست اندرکاران موسیقی پاپ و همین موضوع را عامل بیکار شدن نوازندگان و دست اندرکارانی می‌داند که در ایران ماندند و ناگزیر به مشاغل و کارهایی دیگر روی آوردند. آنگاه به رویکرد جوانان به موسیقی مشهور به لس‌آنجلسی به عنوان یک نیاز طبیعی با انگیزه و دلیل حذف موسیقی پاپ در ایران و به زمانی اشاره می‌کند که مسوولان به اینکه حذف این موسیقی به دلیل مردمی بودن آن ممکن نیست پی بردند و در پایان نتیجه می‌گیرد که سرانجام موسیقی پاپ با آلبوم سیب نقره‌ای که سه سال گرفتن مجوز آن به طول انجامید، تولدی دوباره یافت.[۲۰]

۱۹ . همان.

۲۰ . همان.

ظهور مجدد پاپ مبتذل

یغمایی در نوشته‌اش به جنبه‌های اقتصادی موسیقی پاپ اشاره می‌کند و اینکه با شکل‌گیری مجدد پاپ در ایران، همان شیوه پیشین پی گرفته شد. او می‌گوید: «پی بردن دوباره به درآمدزایی و مال‌اندوزی در زمینه موسیقی پاپ (آلبوم، کنسرت و...) و در پی آن سیل ورود دلالان و قاچاقچیان با انگیزه سوء استفاده و مهم‌تر از آن دادن خط مشی در زمینه موسیقی پاپ که به تخریب فرهنگی موسیقی کشور و انحراف ذهن موسیقایی در مردم و به ویژه جوانان منجر شده است. در واقع موسیقی پاپ به عنوان زایده‌ای با انگیزه درآمدزایی بسیار چشمگیر بدون استادان دلسوز و کارشناس دوباره آغاز شد. بر پایه موارد بالا سرپرستی ظاهری این موسیقی به دست افرادی بدون تخصص و شناخت حتی نسبت به ابتدایی‌ترین موازین هنری سپرده شد و بدیهی است که این افراد و دوستانشان که در این زمینه همکاری داشتند این موسیقی را نه برای پیشرفت موسیقی و تکامل آن بلکه صرفا در جهت و سوی ویژگی مهم‌تر آن یعنی درآمدزایی و مال‌اندوزی اداره می‌کردند و بدیهی است هر پدیده‌ای اجتماعی، هنری، اقتصادی و... بدون داشتن سرپرست دلسوز و آگاه و متخصص به صورتی «دیمی» و «خودرو» رشد

غیر طبیعی و غیر منطقی خواهد کرد و این وضعیت همان است که امروز در موسیقی پاپ مشاهده می کنیم. نکته بسیار مهم اینست که امروزه موسیقی پاپ یک موسیقی جهانی است و موسیقی پاپ هر کشور نماد فرهنگی آن کشور در جهان قلمداد می‌شود و این کارهای بی‌ارزش و بی‌هویت که به غلط با نام موسیقی پاپ در ایران و جهان تبلیغ می‌شود نه فقط انگیزه تخریب ذهنیت مردم و به ویژه جوانان در زمینه شناخت و آگاهی موسیقی ارزشمند پاپ گردیده، بلکه سبب آبروریزی فرهنگی و شرمساری در این زمینه در جهان نیز شده است. باید گفت پس از سپری کردن ۱۸۰ سال از ورود موسیقی غرب به کشورهای شرقی از جمله ایران هنوز هم متخصص آگاه و دلسوز و حتی شناختی درست را هم از این موسیقی در کشور نداریم.»[۲۱]

یغمایی، پیوند دو نسل موسیقی راک و پاپ ایران

بی‌تردید فرهاد به عنوان کسی که ترانه‌های مهم راک جهان را به صورت کاور اجرا کرده، یک نوازنده راک است، جدا از اینکه در بسیاری از آثارش به فرم و محتوای راک نزدیک

۲۱ . همان.

شده و پلی فراهم کرده تا نسل‌های بعد با اتکا به میراثی گران به سوی موسیقی تازه بروند. کورش یغمایی نیز به گفته بخش مهمی از کسانی که موسیقی راک و موسیقی ایرانی را می‌شناسند، چه در اجراهای کاور اولیه‌اش، چه در برخی ترانه‌های فارسی و چه در بسیاری از کارهای بی‌کلام خود به موسیقی راک یا تلفیقی از پاپ و راک پرداخته است. او یکی از برجسته‌ترین موسیقیدانان ایرانی است که توانسته است به تلفیق موسیقی فولکلور ایران با موسیقی مدرن جهان برسد. اما بیایید از اصرار و فشار بر اینکه نام نوعی از موسیقی را فلان یا بهمان بگذاریم بگذریم. موسیقی کورش یغمایی ریشه در فولکلور ایرانی دارد و آثارش با موسیقی غربی هم اجرا شده است. می‌خواهید اسمش را پاپ بگذارید یا راک یا هر چیز دیگر. او از یک سو بخشی از زیباترین موسیقی‌های پاپ و راک ایرانی را تولید کرده و از سویی واسطه نسلی شده است که موسیقی پاپ و راک پس از انقلاب را ساخته‌اند. از اولین کارهای درخشان پاپ کاوه یغمایی تا آثار راک درخشان دهه ۱۳۸۰ ایران که شمارش آثار برجسته در میان آن فراوان است.

کورش، کامران، کامبیز، کاوه، کامیل، ساتگین

کورش یغمایی محور خانواده‌ای است که دو نسل آنان در حوزه موسیقی راک فعالیت کردند. کامران و کامبیز دو برادر او در گذشته با او همکار بودند. کورش در سن ۲۰ سالگی ازدواج کرد که حاصل این ازدواج سه فرزند به نام‌های کاوه، کامیل و ساتگین است که هر سه کار پدرشان را دنبال کردند و امروز در خانواده موسیقی ایران کار می‌کنند.

کاوه یغمایی

کاوه یغمایی در سال ۱۳۴۷در تهران متولد شد. او بزرگ‌ترین فرزند کوروش یغمایی است. کاوه از کودکی مشغول به فراگیری موسیقی بود و علاقه فراوانی نشان می‌داد. کاوه در هشت سالگی توسط پدر و مادرش وارد هنرستان عالی موسیقی ایران شد. ساز اول کاوه پیانو بود که نزد خانم «نوین افروز» آموزش می‌گرفت. سه سال بعد از انقلاب اسلامی در ایران، هنرستان عالی موسیقی توسط دولت بسته شد. با توجه به شرایط سخت، کاوه فراگیری موسیقی را توسط پدر و عموهایش ادامه داد. در این زمان او شروع به یادگیری شیوه‌ای کرد که در هیچ

مدرسه‌ای تدریس نمی‌شد؛ این شیوه «پروگرسیو راک» بود. کاوه تصمیم گرفت که گیتار الکتریک را به صورت حرفه‌ای شروع کند.

چند سال بعد، هنرستان موسیقی با محدودیت‌های خاصی مجدداً بازگشایی شد. کاوه دوباره به هنرستان رفت تا تحصیلات خود را به صورت آکادمیک ادامه دهد. در این زمان نام «هنرستان عالی» به «هنرستان سرود و آهنگهای انقلابی» تغییر یافت. او در سال ۱۳۶۸ از هنرستان فارغ التحصیل شد و در همان سال اولین کار هنری خودش را در آلبوم پدرش به نام «دیار» به ثبت رساند؛ این اولین آلبوم کوروش یغمایی بعد از ۱۰ سال بود. کاوه تحصیلات خود را در رشته گیتار کلاسیک در دانشگاه آزاد اسلامی ادامه داد. او نه فقط برای خودش، بلکه برای خوانندگان و موزیسین‌های دیگر نیز آهنگسازی و تنظیم کرده است. کاوه یغمایی اولین کنسرت رسمی خود را در سال ۱۳۷۳ در فرهنگسرای بهمن اجرا کرد که اولین کنسرت گیتار در ایران بعد از انقلاب اسلامی بود. او در تنها «جشنواره پاپ ایران» تا به امروز، ستاره طلایی بهترین گروه را از آن خود کرد. «گروه کاوه» تنها گروه راک بود که با مجوز رسمی از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی کنسرت اجرا می کرد. این

گروه تا کنون بیش از ۵۰ اجرا داشته است. کاوه «مترسک»، اولین آلبومش را در ایران در سال ۱۳۸۲ منتشر کرد؛ این آلبوم تا مدت‌ها پرفروش‌ترین آلبوم ایران بود. او پس از انتشار آلبومش، دو شب متوالی در سالن میلاد تهران کنسرت برگزار کرد که با استقبال پر شوری روبه‌رو شد و برای اولین بار در ایران این کنسرت را به صورت حرفه‌ای بر روی دی وی دی ضبط و پخش کرد.

کاوه در سال ۱۳۸۴ پایه‌گذار واحد گیتار الکتریک در دانشگاه علمی و کاربردی ایران شد و در سال ۱۳۸۵ تصمیم گرفت کارش را به خارج از ایران گسترش بدهد، که نتیجه آن پخش موفق آلبوم «سکوت سرد» در سال ۱۳۸۶ در سراسر جهان بوده است.[۲۲]

از سیب نقره‌ای تا تفنگ دسته نقره

کورش یغمایی پس از آنکه کارش ممنوع شد، مانند بسیاری از تولید کنندگان ترانه و شعر و موسیقی و داستان نخست به دنیای کودکان پناه برد. او در این مدت ابتدا در زمینه داستان‌های کودکان (کتاب و نوار) و ارائه آلبوم دیار (ارکستراسیون

۲۲ . ویکیپدیا، ذیل نام «کاوه یغمایی».

آواهای محلی ایران برای ارکستر بزرگ بدون آواز) و در ادامه با تدریس گیتار زندگی را می‌گذرانید. پس از ۱۷ سال اولین آلبوم با آواز او با نام سیب نقره ای ارائه شد. پس از چندی آلبوم‌های دیگری از او با نام‌های ماه و پلنگ، گرگ‌های گرسنه (موسیقی فیلم)، کابوس، آرایش خورشید و تفنگ دسته نقره منتشر شد.[۲۳]

در سال ۱۳۹۰ آلبومی از وی در آمریکا منتشر شد به نام بازگشت از حاشیه که شامل بهترین تک آهنگ‌های او تا سال ۱۳۵۷ است. این آلبوم توسط کمپانی معتبر استون ترو[۲۴] در سطح جهان پخش شد.

آثار کوروش یغمایی تا امروز شامل این آلبوم‌ها است: «گل یخ» (قبل از انقلاب)، «پرنده مهاجر»، «گرگهای گرسنه» (۱۳۶۹)، «سیب نقره‌ای» (۱۳۷۲)، «ماه و پلنگ» (۱۳۷۴)، «کابوس» (۱۳۷۸)، «آرایش خورشید» (مجموعه کارهای محلی)، «تفنگ دسته نقره» (۱۳۸۱) «بازگشت از حاشیه» (۱۳۹۰).

۲۳ . نقل از زندگینامه کورش یغمایی در پایگاه اینترنتی او، همان.

۲۴ . Stones Throw

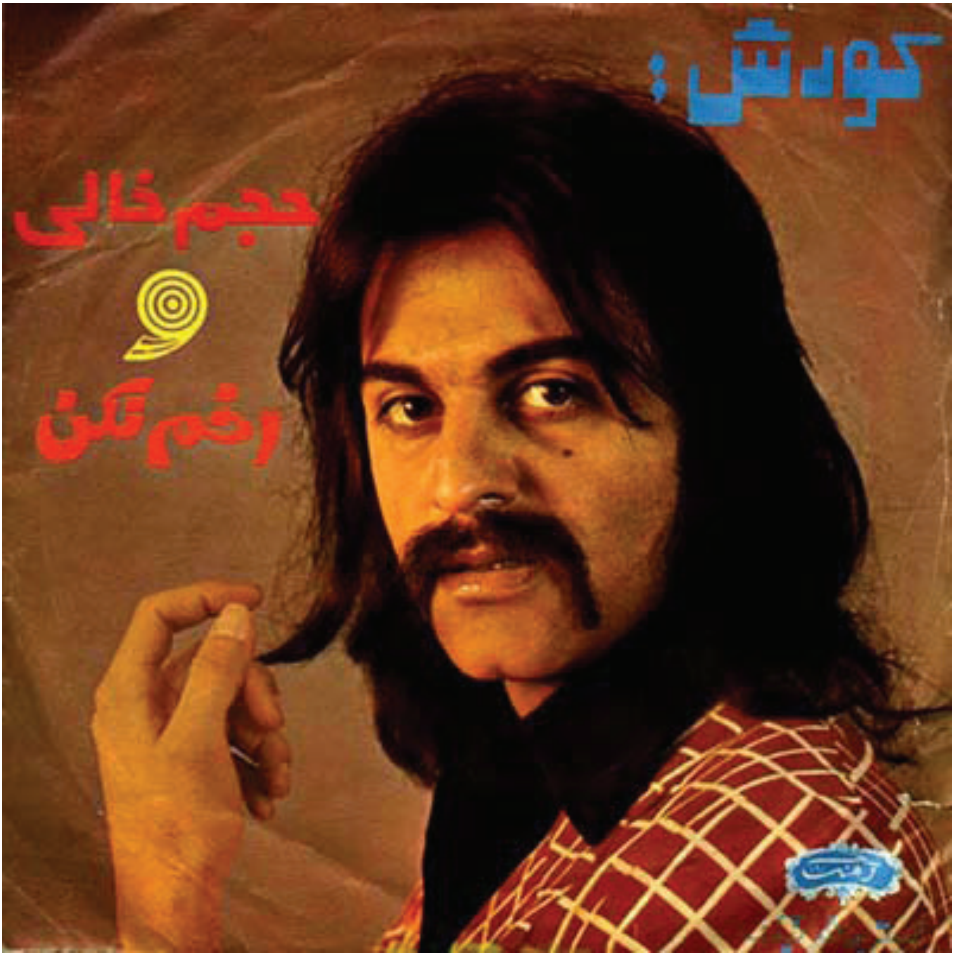
سه تفنگدار راک و دوگانه فرهاد- یغمایی

یکی را زودتر و یکی را دیرتر ممنوع کردند؛ فرهاد، فریدون فروغی و کورش یغمایی که هر سه صدایشان به عنوان موسیقی راک یا تلفیقی از راک و پاپ خوانده می‌شد، پس از انقلاب ممنوع شد. صدای کورش یغمایی از ۱۳۵۸ به مدت ۱۷ سال ممنوع بود. این سه تن با وجود اینکه احتمالا می‌توانستند در کارشان بیرون از ایران بسیار موفق‌تر از بسیاری از خوانندگان پاپ شوند، اما هر سه ماندند.

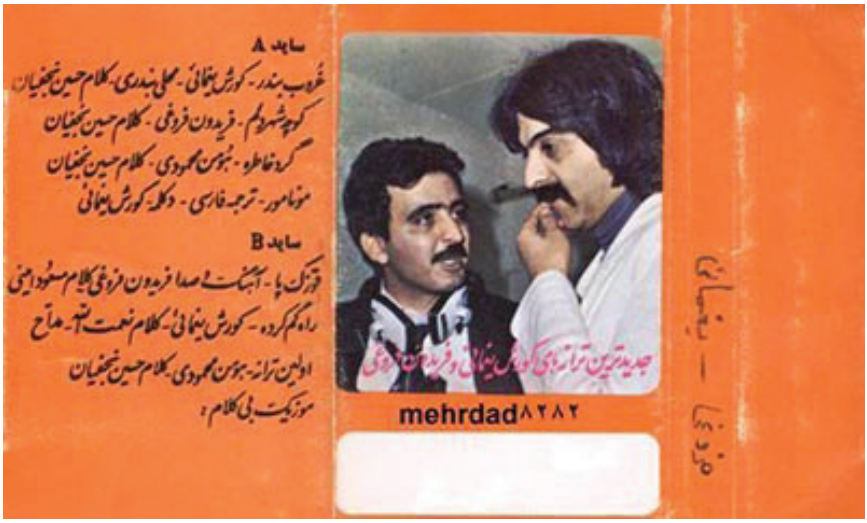
شهاز نظر من کورش یغمایی و فرهاد مهراد دو سوی مفهومی هستند که موسیقی راک را می‌سازد، اگرچه ریتم و موسیقی و شکل کار یغمایی به موسیقی راک نزدیک‌تر است و کارهای مختلف او مشخصه‌های ضرباهنگ موسیقایی راک را دارد، اما مضامین و محتوا و شیوه تاثیرگذاری فرهاد و زبان موسیقی او به مفهومی که راک ساخته است و می‌سازد نزدیک‌تر است. به عبارت دیگر، به گمان من اگر متن ترانه‌های فرهاد را بخوانیم، تصویرش را ببینیم و تاثیرش را بر هوادارانش و جامعه ارزیابی کنیم و همچنین نقش او در مجموعه ترانه‌هایش بدانیم، شک نخواهیم کرد که با موسیقی راک طرف هستیم، اما اگر فقط صدای کورش یغمایی را برای کسی که متن‌های

او را نمی‌فهمد، پخش کنیم، مطمئنا آن را موسیقی راک خواهد دانست. اگرچه موسیقی فرهاد و یغمایی هر دو در وضع کنونی جامعه ما ممنوع هستند، اگر بنا بود که این دو براساس آنچه می‌خواهند و بدون هیچ سانسوری موسیقی خود را در سال‌های اکنون بسازند، احتمالا شکل آثار یغمایی ممنوع اما محتوای آثارش بی‌اشکال تلقی می‌شد، در حالی که این وضع می‌توانست درباره فرهاد کاملا برعکس باشد؛ شکل آثار او پذیرفته، اما محتوایش سانسور می‌شد. به نظرم هر کدام از این دو گوشه‌ای از موسیقی راک را با ترانه و آوای ایرانی تلفیق کردند و هر کدام جایگاه خودشان را در تاریخ موسیقی ایرانی دارند.

تصاویر بخش ششم

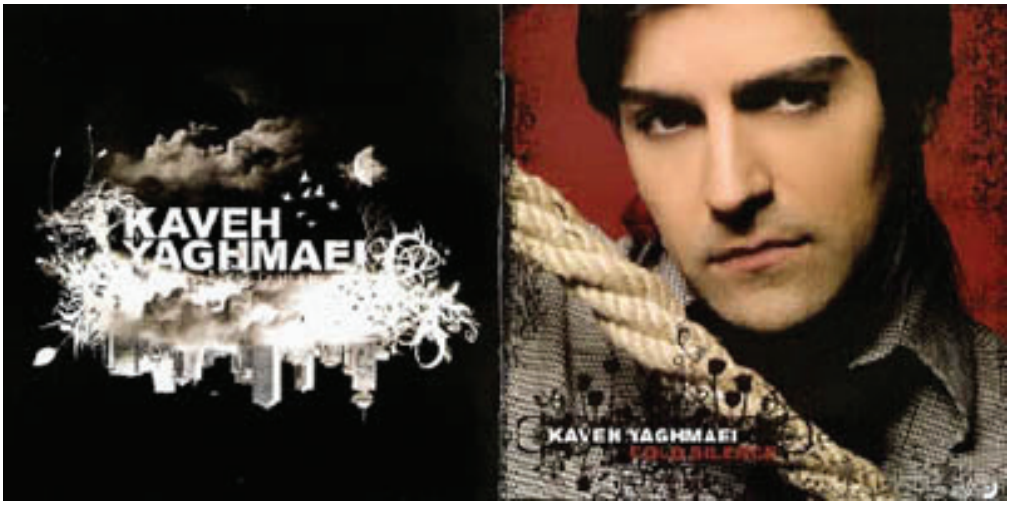


طرح روی جلد صفحه اخم نکن و حجم خالی، با اخم بسیار!



روی جلد نوار کاست فریدون فروغی و کورش یغمایی، اوایل انقلاب یا سال‌های آخر پیش از انقلاب

تصویری از طرح روی جلد صفحه‌های قدیمی کورش یغمایی



روی جلد سی‌دی کاوه یغمایی

فصل هفتم

فریدون فروغی

فریدون فروغی (۹ بهمن ۱۳۲۹ - ۱۳ مهر ۱۳۸۰)، آهنگساز، نوازنده گیتار، پیانو، درامز، شاعر و خواننده ایرانی است. او از خوانندگان مشهور موسیقی آلترناتیو و راک و پاپ ایرانی است.

فریدون فروغی فرزند فتح الله کارمند اداره دخانیات در محله سلسبیل تهران به دنیا آمد. او سه خواهر به نام‌های فروغ، عفت و پروانه دارد. خانواده او از مالکان نراق کاشان بودند. در نوجوانی به سرودن شعر و نواختن تار می‌پرداخت. در سن شش سالگی تحصیل را آغاز کرد و در سال ۱۳۴۷ مدرک دیپلم طبیعی خودش را گرفت و علاقه‌ای برای رفتن به دانشگاه نشان نداد. علاقه بی‌حد و اندازه او به اجرای آثار ری چارلز و موسیقی راک و بلوز موجب شد که به خواندن به شیوه ری چارلز بپردازد. او نیز مانند بزرگان موسیقی پاپ و راک قبل از انقلاب تحصیلات آکادمیک در حوزه موسیقی نکرده بود و همه چیز را خود آموخته بود.

فریدون فروغی، پیش از آنکه دبیرستان را تمام کند، مانند اغلب همنسل‌های خودش از سن ۱۶ سالگی گروهی از نوازندگان همسن و سالش را جمع کرد و به صورت جدی به اجرای موسیقی راک و بلوز و موسیقی غربی و بخصوص ترانه‌های راک مورد علاقه مردم در نقاط مختلف می‌پرداخت. تا سن ۱۸ سالگی به همین نوع فعالیت می‌کرد. موج جوانان عاشق گیتار در کشوری مردسالار پای بچه‌ها را به فضای فعالیت حرفه‌ای موسیقی باز می‌کرد. فریدون جوان در همین روزها درگیر عشق و طبیعتا شکست عشقی می‌شود. این شکست عاشقانه مدتی او را گوشه‌نشین می‌کند و از سال ۱۳۴۸ برای کار به سراغ کاباره‌هایی مانند مارکیز و کاکوله می‌رود. جنس صدای او و شیوه متفاوت او در خواندن که گاه دیگران ردپای ری چارلز را در آن می‌بینند، او را به چهره‌ای محبوب تبدیل می‌کند.

خسرو هریتاش، کارگردان سینما آموخته در دانشگاه یوسی‌ال‌ای[1] کالیفرنیا وقتی به ایران آمد تصمیم گرفت اتفاقی در سینما ایجاد کند، در همان فیلم اول یعنی آدمک که زری خوشکام، چهره سکسی سینمای ایران، در یکی از اولین فیلم‌هایش در آن بازی می‌کرد، هم داستان فیلم به نوعی آزاداندیشی در رابطه

۱ UCLA

جنسی بود، هم فیلم با صحنه‌های برهنه به‌شدت سروصدا کرد. جانمایه فیلم داستانی فلسفی درباره شکاف اخلاقی و اجتماعی میان دو نسل بود. هریتاش با نمایش هجوم تمدن فرنگی به فرهنگ سنتی قصد داشت به تضاد میان این دو اشاره کند. حاصل این فیلم، تماشاگرانی برای دیدن فیلم برهنه زری خوشکام، فیلمی موفق برای جشنواره جهانی فیلم تهران و دو ترانه بسیار موفق و پراستقبال برای فریدون فروغی شد. خسرو هریتاش به دنبال یک خواننده تازه‌نفس می‌گشت. او با همان اولین آزمایش دریافت که فریدون فروغی همان صدایی است که دنبالش می‌گردد. دو ترانه با نام‌های «آدمک» و «پروانه من» با موسیقی تورج شعبان‌خانی و اشعار لعبت والا یکباره فریدون فروغی را به خواننده پرفروش‌ترین ترانه روز تبدیل کرد. پس از نمایش فیلم، صفحه‌های ۴۵ دور این دو ترانه، در صفحه فروشی‌های معروفی چون آل کوردوبس، پاپ، دیسکو، بتهوون و پارس عرضه شد. این دو ترانه گل کرد و بر سر زبان‌ها افتاد و فریدون فروغی به شهرت رسید. گرچه در آن زمان به او خرده می‌گرفتند که صدای فرهاد را تقلید می‌کند، اما همین باعث شد تا دیگر زیر سایه نام ری چارلز، خواننده محبوبش، قرار نگیرد.

چون آدمک زنجیر بر دست و پایم

فریدون فروغی می‌گوید: «برای مرخصی سه روز به تهران آمدیم. در آن زمان بهترین نوازندگان و آهنگسازان ما را ارمنی‌ها تشکیل می‌دادند. در تهران نوازنده ساکسیفونی داشتیم که نامش جیمی بود. او به جهت مسائل تحصیلی گفت که نمی‌تواند ما را در ادامه کار همراهی کند.»[۲] جیمی با هریتاش که به تازگی از آمریکا به ایران آمده بود ارتباط داشت. او فریدون را به هریتاش معرفی کرد. فریدون می‌گفت «روز دیدار با هریتاش دستپاچه بود چون نمی‌دانست هریتاش چه خیالی در سر دارد.»

فروغی می‌گوید: «جیمی به من گفت که هریتاش به دنبال خواننده‌ای برای فیلم جدیدش می‌گردد، من به همراه جیمی به دفتر هریتا فیلم رفتیم. در ابتدا فکر می‌کردم که همانند کارهای گذشته باید موزیکی فرنگی اجرا کنم ولی در آنجا متوجه شدم که باید ترانه‌ای به زبان فارسی بخوانم. هریتاش

۲ . همه نقل قول‌های این فصل (جز یک مورد که مشخص شده است) برگرفته از نوشته‌ای از محمد ضرغامی در وقایع اتفاقیه، مصاحبه فرزین گلپاد و سینا تمدن برای نشریه ایران جوان است. این گفت‌وگو از بهترین گفت‌وگوهایی است که درباره یک هنرمند حوزه موسیقی تاکنون انجام گرفته و تنظیم شده است. این مصاحبه در ۲۱ اردیبهشت ۱۳۸۳ در پایگاه اینترنتی گویا هم منتشر شد.

از من خواست که چیزی بخوانم. من امتناع کردم و در جواب پاسخ دادم که تا به حال موزیک ایرانی نخوانده‌ام. در پی اصرار او قطعه‌ای خواندم و هریتاش گفت این همان صدای تازه‌ای است که من می‌خواهم» و بالاخره این کارگردان فارغ‌التحصیل مقطع دکترای دانشگاه کالیفرنیای جنوبی در نخستین فیلم خود با نام آدمک که بعدها جنجال‌های مطبوعاتی بسیاری پدید آورد از صدای فریدون فروغی استفاده کرد. در صفحه‌ای که بعدها منتشر شد، در یک روی صفحه ترانه آدمک ضبط شده بود و در روی دیگرش ترانه «پروانه من» که هر دو سروده لعبت والا بود. فریدون بعد از خواندن آدمک به شیراز برگشت و به کار پیشین خود ادامه داد. خودش می‌گوید که چندی بعد خبر آوردند که آدمک و پروانه من بسیار معروف شده‌اند: «من در آن زمان به خاطر اینکه موسیقی پاپ ایرانی هنوز جا نیفتاده بود، درک درستی از مفهوم معروفیت نداشتم.»

شیش و هشت و فرشید رمزی

بعد از گذشت مدتی فرشید رمزی، کارگردان نمایش تلویزیونی شش و هشت، با فریدون فروغی قرارداد بست و فروغی در سال ۱۳۵۱ بعد از پنج سال مشابه‌خوانی آثار ری چارلز را کنار

گذاشت. این همکاری باعث تولد آثاری چون «زندون دل» و «غم تنهاییم شد. فریدون فروغی رها شده از تقلید از ری چارلز و اتهام تقلید از فرهاد، به هنرمندی صاحب سبک، چه در فرم ترانه‌خوانی و چه در محتوای آثارش تبدیل شد. نکته مهم این بود که تولید فیلم‌های نوگرا که از سال ۱۳۴۸ با قیصر آغاز شده بود، صداهای تازه‌ای را به جای صداهای کلاسیک عارف و ایرج و عهدیه وارد سینما کرد؛ صداهایی که دیگر بازیگران فیلم روی آن لب نمی‌زدند و برای تماشاگر سنتی سینما این اتفاق شگفت انگیز بود.

فتنه چکمه پوش، ساخته همایون بهادران، دومین فیلم سینمایی بود که فروغی در سال ۱۳۵۱ برای تیتراژ آن ترانه‌ای را به همین نام اجرا کرد. در همین سال توسط یکی از دوستانش با گلی فتوره‌چی آشنا شد و با او ازدواج کرد. فیلم اگرچه فیلم مهمی نبود، اما ترانه فریدون فروغی همچنان مورد توجه بود. یک سال بعد «تنگنا»، ساخته امیر نادری با ملودی‌های شورانگیز و تکان‌دهنده منفرد زاده، صدای فروغی را بر تیتراژ داشت. فیلم امیرنادری فیلمی خوش‌ساخت و موفق درمی‌آید، اما به دلیل نخبه‌گرایی او موفق به جذب تماشاگر فراوان نمی‌شود.

برنامه پر طرفدار شیش و هشت که فرشید رمزی تهیه و

کارگردانی می‌کرد و ویلیام، آهنگساز اختصاصی آن برنامه بود و بسیاری از ترانه‌های معروف فریدون از ساخته‌های اوست، عامل مهمی در خواننده شدن فروغی بود، اما او به زمانی پیشتر از برنامه شش و هشت اشاره می‌کند: «پیش از آنکه من به عنوان خواننده در برنامه شش و هشت حضور پیدا کنم، در مکان‌هایی به نام رستوران دانسینگ آهنگ‌های فرنگی اجرا می‌کردم. مدت پنج سال به این کار مشغول بودم که از این پنج سال حدود سه سال را در کازبای شیراز بودم.» با این حال شاید این سؤال پیش بیاید، چرا فروغی این مدت را در شیراز گذرانده؟ جوابش ساده است: عشق. فروغی سال‌ها پیش هم در گفت‌وگویی با مجله جوانان امروز گفته بود که برای عشق حاضرم از همه چیز بگذرم؛ به دورترین دهات بروم، ابتدایی‌ترین زندگی را در پیش داشته باشم، ولی با عشق زندگی کنم. این دعوت عاشقانه رهاورد خوبی برایش داشت: «پای من بر سر یک‌سری مسائل عاشقانه به آنجا کشیده شد و آب و هوای خوب شیراز باعث شد در آنجا ماندگار شوم.»

تنگنای زن باکره و نمازی که نیاز شد

فرشید رمزی که گروهی متشکل از کیوان، افشین و داریوش

با او همکاری می‌کردند، با آنها اختلاف پیدا کرد و چون می‌خواست دیگران متوجه شوند که او عامل مطرح شدن آنها بوده است، به فکر تشکیل گروه تازه‌تری افتاد، بنابراین به دیگران سپرد که خواننده آدمک را هم پیدا کنید و این شروع همکاری فروغی با برنامه شش و هشت بود... بعد از برنامه شش و هشت صدای حزن‌انگیز فریدون ضمیمه فیلم‌های سینمایی شد. فیلمسازان پیشرو صدای او را برای اثرگذاری بیشتر می‌خواستند و عده‌ای هم از روی سودجویی صدای او را به عنوان مهر تأیید بر تیتراژ فیلم‌هایشان نشاندند. او برای تنگنای نادری که اثری برجسته ساخته بود، ترانه‌ای زیبا خواند، ولی زن باکره (زکریا هاشمی) و فتنه چکمه‌پوش (همایون بهاوران) در رده آثار برتر سینمایی جایی نداشتند. فروغی در این‌باره می‌گوید: «البته برای زن باکره ترانه‌ای را که قبلاً اجرا کرده بودم استفاده کردند و فقط اجازه آن را از من گرفتند... ترانه «نیاز» با شعر شهیار قنبری و آهنگ اسفندیار منفرد زاده. اداره سانسور برای رفع دودلی‌های اقشار مذهبی واژه «نماز» را به «نیاز» تبدیل کرد. پس از آن گروه جوان فرزان دلجو و امیر مجاهد نزد او آمدند و برای نخستین کارشان از فریدون خواستند که نقشی را برعهده بگیرد. اما فریدون زیر بار نرفت: «نام فیلم یاران بود. آقای دلجو که از دوستان من بودند به من پیشنهاد بازی در آن فیلم

را دادند، ولی من بنا به دلایلی آن را نپذیرفتم.»

یاران ساخته شد اما فریدون بازی نکرد، فیلم پس از یک هفته اکران توسط عوامل ساواک از اکران برداشته شد. فریدون فروغی درباره علل عدم پذیرش ایفای نقش در این فیلم می‌گوید: «من فکر می‌کردم که یک خواننده باید به خوانندگی بپردازد و شأن حرفه خودش را حفظ کند تا وجهه هنریش را از دست ندهد، چون دلیلی ندارد وقتی یک نفر مشهور می‌شود هر کاری که به او پیشنهاد شد انجام دهد. دلجو به من گفت پس حالا که تو در فیلم بازی نمی‌کنی لااقل موسیقی متنش را برای ما بساز، من هم به جهت دوستی با آقای دلجو پذیرفتم که این کار را انجام دهم.» بنابراین فریدون موزیک متن یاران را برای فرزان دلجو نوشت و بر روی ترانه فیلم که سروده ایرج جنتی عطایی بود و به وسیله فرزان دلجو به فریدون ارائه شده بود آهنگی ساخت (اما هم وحشت من گوش بده تپش فاجعه با قلب منه/ دستتو به من بده که حس کنیم لحظه بزرگ فریاد زدنه). فریدون فروغی می‌گوید که بعد از یاران متأسفانه فرصت نشد تا با ایرج جنتی عطایی کار کند. گویا قرار بود صدای فریدون بر زمینه فیلم خورشید در مرداب (م. صفار) شنیده شود. این فیلم ترانه‌ای داشت با نام «جنگل» که

موزیک آن را بابک بیات ساخته بود ولی به دلایلی از اجرای این کار جلوگیری کرد. او در برابر اصرار من مبنی بر ارائه دلایلی که از اجرای این ترانه جلوگیری کرد محکم نوشت: «نه! نمی‌شود.» ترانه «جنگل» ازجمله ترانه‌هایی بود که بعدها آن را به حادثه سیاهکل نسبت دادند (پشت سر، پشت سر، پشت سر جهنمه/ روبه‌رو، روبه‌رو قتلگاه آدمه).

طوطی بی‌صدا و سفر شیراز

در سال ۱۳۵۲ فریدون فروغی چند ترانه را با شهیار قنبری و اسفندیار منفرد زاده اجرا می‌کند. یکی از ترانه‌ها به نام «نماز» موجب بازخواست ساواک از هر سه نفر می‌شود. ترانه نماز که برای فیلم ذکریا هاشمی اجرا شده بود، تغییر نام می‌دهد. فریدون فروغی به جای «من نمازم تو رو هر روز دیدنه» باید بخواند «من نیازم تو رو هر روز دیدنه». ذکریا هاشمی که با ساختن زن باکره و طوطی و فیلم‌هایی از این دست به عنوان روشنفکری که فیلم‌های برهنه می‌سازد مورد توجه تماشاگران سنتی و سینماروهای برهنه‌پسند قرار می‌گیرد. ترانه نیاز (یا نماز) به‌سرعت پرفروش می‌شود. صدای فریدون فروغی همچنان همراه فیلم‌های پرطرفدار می‌رود. او در برنامه «رنگارنگ» در

سال ۱۳۵۲ ترانه «هوای تازه» را اجرا کرد. در همان سال ۱۳۵۲ به کافه کازبا در شیراز دعوت شده و بیش از یکسال به اجرای برنامه پرداخت و عشقی بی‌سرانجام را تجربه کرد. چندی نگذشت که به درخواست فرزان دلجو ترانه‌ای را برای فیلم یاران (با بازی و کارگردانی دلجو) اجرا کرد.

ترانه‌سرایی و مشکل موسیقی و ترانه

برخی فریدون فروغی را سرزنش می‌کنند که نسبت به انتخاب ترانه‌هایش حساس نبوده اما با شمارش تعداد آثاری که از او به جا مانده و با تأکید بر میزان اثرگذاریش این مسأله رد می‌شود. این را دوستداران فریدون می‌دانند که او چقدر نسبت به رفاقت با فرهاد شیبانی به خود می‌بالید. فریدون درباره نگرشش به ترانه‌سرایی قبل از انقلاب می‌گوید: «این یک موضوع سلیقه‌ای است. اما آن چیزی که مشخص بود کسانی مثل شهیار قنبری، ایرج جنتی عطایی و فرهاد شیبانی از ترانه‌سرایان درجه یک بودند. البته فرهاد رسماً شاعر بود و کتابی نیز به نام گیلاس‌های کال از او منتشر شده بود. بعدها به اصرار اسفندیار منفرد زاده ترانه‌هایی هم سرود که «تنگنا» یکی از کارهای اوست. ولی به هرحال هرکدام از این

ترانه‌سرایان خاصیتی در کلامشان بود. مثلاً قنبری از استعاره‌های بسیار لطیف و زیبایی در شعرهایش استفاده می‌کرد و دیگران هم خصوصیاتی داشتند.» فریدون ساخت موسیقی متن فیلم را دیگر ادامه نداد و می‌گفت: «راستش من این کاره نبودم.» البته منظورش عدم توانایی در ساخت موسیقی فیلم نبود بلکه اعتقاد داشت که ساختن موزیک متن برای یک فیلم زمان‌گیر است و نیاز به مطالعه و دقت فراوانی دارد که از حوصله‌اش خارج بود.

در سال ۱۳۵۳، فروغی به علت عدم تفاهم با همسرش از وی جدا می‌شود. در همین سال ترانه «همیشه غایب» را با شعری از شهیار قنبری، موسیقی «ویلیام خنو» و تنظیم واروژان اجرا می‌کند. این ترانه، پیش‌تر با شعری از ویلیام خنو و با نام «ماهی خسته» اجرا شده بود. او که رفته رفته، به هنرمند باتجربه‌ای تبدیل می‌شد، اقدام به جمع‌آوری آثار خود کرد و نخستین آلبوم خود را با نام «زندون دل» به بازار عرضه کرد. اگر فرهاد با ترانه های سیاسی و گل‌درشت و بسیار مشخص از نظر موضوعی و محتوایی مورد توجه نسل جوان قرار گرفت، ترانه‌های فریدون فروغی بیشتر حال و هوای مسائل جنسی و آزادی‌های فردی و تضادهای اجتماعی را داشت. با این همه دومین آلبومش با نام

یاران در سال ۱۳۵۴ به بازار عرضه شد و در همین سال به علت اجرای ترانه «سال قحطی» از طرف حکومت شاهنشاهی به مدت دو سال از فعالیت ممنوع شد. ظاهرا قرار بود این ترانه توسط داریوش اجرا شود، اما با دستگیری داریوش، اسفندیار منفرد زاده و شهیار قنبری، اجرای ترانه به فروغی سپرده می‌شود. متن ترانه سال قحطی چنین بود:

«گر بر فلکم دست بدی چون یزدان/ برداشتمی من این فلک را ز میان/ از نو فلک دگر چنان ساختمی/ کازاده به کام دل رسیدی آسان/ گلدونا گل ندادن/ درختا بار ندادن/ گوسفند و گاو و میش‌ها/ ماست و پنیر ندادن/ گندم‌های بیابون/ یه لقمه نون ندادن/ چشمه‌های تو دالون/ یه چیکه آب ندادن/ به هر کی هر چی گفتم/ به من جواب ندادن... مردای مست کوچه/ تو جیباشون کلوچه/ تلو تلو می‌رفتن/ از پیچ و تاب کوچه/ آی آدمای مرده/ ترس دلاتونو برده/ پس چرا ساکت هستین/ سگ دلاتونو خورده/ به هر کی هر چی گفتم/ به من جواب ندادن... بسه ساکت نشستن/ در خونه‌ها رو بستن/ از همه دل بریدن/ دل به کسی نبستن/ یالا پاشین بجنگین/ با این روزای ننگین/ چه فایده داره اینجا/ حتی نشه بخندیم.»

«دو تا چشم سیاه داری»

فریدون فروغی می‌گوید: «دو تا چشم سیا داری، ترانه‌اش از کارهای آقای بیژن مفید بود که در یکی از نمایش‌نامه‌هایشان اجرا کردند. صفحه این ترانه که بیرون آمده بود نظر مرا خیلی جلب کرد. بیژن مفید صدا نداشت ولی شور و حال فراوانی داشت و آن شور و حال کارش را جذاب کرده بود. البته او خودش هم ادعای خوانندگی نمی‌کرد، ولی به هر حال این ترانه را زیبا خوانده بود، تا یک شب من این ترانه را در کاباره باکارا اجرا کردم و خیلی مورد تشویق قرار گرفتم. مرحوم پرویز حجازی که از کاباره‌داران بنام بود به من گفت که هر زمان قصد داری این ترانه را اجرا بکنی به من بگو تا دکوراسیون سن را عوض کنم که از آن به بعد در هنگام اجرای این آهنگ دکوراسیون را به سبک ایرانی می‌چیدند.» فروغی دو تا چشم سیا داری را که در دستگاه ماهور اجرا شده بود به زیبایی با سازبندی غربی اجرا کرد. این ترانه بعدها نیز توسط اصغر زند وکیل به شکل دیگری اجرا شد. در اوایل دهه ۱۳۵۰ صدای فریدون و یکی دو خواننده دیگر به عنوان «صداهای انقلابی» نماد اعتراض به ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی رژیم سلطنتی شناخته می‌شد. اگر خوانندگان دیگر بدون آگاهی و

درک از فضای موجود ترانه‌های اجتماعی- سیاسی می‌خوانند، اما فریدون با آگاهی کامل سیاسی می‌خواند و تاوانش را نیز پرداخت کرد. تاوان این بی‌پروایی دو سال دوری از صحنه بود. مسعود امینی که در سرودن ترانه‌های به‌شدت سیاسی شهره بود، ترانه‌ای به نام سال قحطی را به فریدون داد تا او اجرایش کند. فریدون از سال قحطی چنین یاد می‌کرد: «ترانه به‌شدت سیاسی بود، من هم در خانه ترانه را ضبط و اجرا کردم، یادم هست که برای کرال از بچه‌هایی که در کوچه فوتبال بازی می‌کردند استفاده کردم تا اینکه این کار را دوستی از من گرفت تا برای خودش ضبط کند اما من نمی‌دانستم یا توجه نکردم که هر دوستی، دوست صمیمی دیگری هم دارد و این ترانه بدون مجوز پخش شد، تا اینکه من برای استراحت به لاهیجان رفتم. در آنجا دانشجویان دانشگاه لاهیجان از من درخواست کنسرت کردند و من هم آنجا با یک گیتار برای ۲۰۰۰ نفر دانشجو کنسرتی برگزار کردم، در آنجا از من درخواست اجرای ترانه سال قحطی را نمودند. من هم برایم جذاب بود و آن را اجرا کردم ولی غافل از اینکه ۱۸۰۰ نفر از دانشجویان ضبط صوت همراهشان بود، وقتی به تهران برگشتم ساواک من را خواست و مدت دو سال ممنوع‌الصدا شدم. که این ممنوعیت از سال ۵۴ تا ۵۶ دوام داشت.» به گفته فریدون

فروغی، مسعود امینی که پیش از این ترانه رهایی را برای داریوش اقبالی سروده بود با هیچ گونه تهدیدی روبه‌رو نشد و حتی پیش از آنکه ساواک فریدون را احضار کند به او اطلاع داده بود. «بعدها فهمیدیم که او خودش یکی از عوامل ساواک بوده است.» فریدون فروغی اما باز هم کوتاه نیامد، او بار دیگر و پس از چشیدن طعم خوب موفقیت ترانه نیاز، برای همکاری دوباره با اسفندیار منفرد زاده آماده شد، او درباره منفرد زاده می‌گوید: «اسفندیار حق بسیاری بر گردن موزیک متن فیلم دارد، او به این نوع موسیقی هویت تازه‌ای بخشید، تا قبل از او موسیقی متن فیلم‌های سینمایی، جدی گرفته نمی‌شد. کارهای تنگنا و نیاز از ساخته‌های منفردزاده بودند. قرار بود کاری به نام «نازلی» را با هم انجام دهیم که شعرش از احمد شاملو بود، ولی کار نیمه‌کاره رها شد، سال‌های ۵۱-۵۲ بود که خسرو گلسرخی و کرامت دانشیان را ساواک رژیم شاه دستگیر کرد و منفردزاده نیز مدتی به داشتن رابطه با آنها محکوم شد و به همین سبب مدت زیادی ممنوع‌الکار شد و کار ما هم ناتمام ماند.»

فریدون فروغی در سال‌های ۵۰ تا ۵۸ ترانه‌های ماندگاری چون «کوچه شهر دلم»، «مردن شاپرکها»، «هوای تازه»، «گرفتار»،

«خاک»، «غم تنهایی»، «زندون دل»، «قوزک پا»، «مرد غریب» و سال قحطی را منتشر کرد که این آخری باعث به زندان افتادن او شد. در سال ۱۳۵۶، پس از اعلام فضای باز سیاسی توسط حکومت، فروغی بعد از دو سال ممنوعیت کاری، سومین آلبوم خود را با نام سال قحطی به بازار عرضه کرد.

سال قحطی، سال زندان

فروغی برای اولین و آخرین فیلم سینمایی زندگیش موسیقی متن ساخت. او درباره یاران اعتقاد داشت که فقط به لحاظ نفس کار با فرزان دلجو همکاری کرد و در شرایطی که برخی حاضر نبودند میزانی از کارشان را برای تنظیم به محمد شمس بسپارند (آنها اعتقاد داشتند که تنظیم‌های محمد شمس، تنظیم‌های شلوغی است) او با ارائه کارش به شمس یکی از بهترین ترانه‌هایش را جاودانه کرد ولی افسوس که این ترانه ماندگار به سبب صداگذاری فیلم کم اثر جلوه می‌کند. ترانه محزون ایرج جنتی عطایی با صدای حزن‌انگیز و تب‌دار فریدون، چنان در هم گره خورده‌اند که انگار بازگوکننده تمایلات سرکوب شده یک نسل هستند.

مشتی ماشاء الله، حقه‌ای والله

در سال ۱۳۵۷، با وخیم شدن اوضاع سیاسی ایران، فروغی اعتراض خود را به اوضاع کشور با انتشار آلبوم بت‌شکن اعلام کرد و در همین سال ترانه‌ای را به نام «روسپی» اجرا کرد که هرگز مجوز پخش نگرفت. با آغاز انقلاب گروه‌های مهمی از خانواده موسیقی کشور را ترک کردند. فرهاد در کنار سایر کسانی که هم‌خانواده موسیقی راک بودند، مانند کورش یغمایی، فرهاد مهراد، مازیار، سیمین غانم و دیگران ماند. اگر فرهاد به هر شکل جزو خانواده انقلاب به شمار می‌آمد، فریدون فروغی درست در مقابل آن و با فاصله کمی از گروه‌ها و جریان‌های چپ و منتقد دولت وقت و هیات حاکمه بود.

در سال ۱۳۵۸، بعد از انقلاب، فروغی در ایران ماند و کنسرت اجرا کرد که ترانه‌های این کنسرت را در آلبوم فریدون فروغی در آغازی نو جای داد و دلیل نامگذاری آلبوم به این نام، وجود ترانه‌های ریتمیکی مانند «حقه» و «شیاد» بود که در کارنامه فروغی مانند آنها وجود نداشت. هر دو ترانه نگاهی انتقادی به شرایط پس از انقلاب ایران داشت و اغلب در جلسات کنسرت به صورت همخوانی با جمعیت اجرا می‌شد. ترانه حقه که به نام «مشتی ماشاء الله» معروف شده بود، به

یکی از روسای کمیته‌های انقلابی به اسم ماشاء الله قصاب[۳] برمی‌گشت که در آن روزها به عنوان مظهر انقلابیون زورگو و فاسد شناخته می‌شد. واژه‌هایی مانند «صادق» به نام صادق خلخالی، مسوول دادگاه‌های انقلاب، و صادق قطب زاده، مسوول تلویزیون انقلاب و نام «نایب» به عنوان «نایب الامام» برای رهبر انقلاب برمی‌گشت. ترانه به نوعی رجزخوانی شبیه بود و وعده انقلاب خونین دیگری می‌داد. همان که در ترانه سال قحطی نیز آمده بود. ترانه که در کنسرت‌ها و نشست‌های دانشجویی گروه‌های سیاسی اجرا می‌شد، از ادبیات انقلابی آن سال‌ها برخوردار بود؛ خلق، حق، گشنه و دارا، بیداری، دست‌های به کار، بالا کشیدن مال و منال، خروش خلق. «فرهنگ قاسمی»، دوست و همراه فریدون فروغی، که این ترانه‌ها را سروده بود، از ۱۳۴۷ جزو شاعران فعال موسیقی پاپ بود، اما بعدها بیشتر به فعالیت سیاسی روی آورد. اجرای ترانه‌های حقه و شیاد در همان جلسه اول کنسرت موجب ناراحتی برخی افراد و وی برای مدتی ممنوع الصدا شد.

«آآآآ مشتی ماشاالله/ آآآآ حقه‌ای والله/ حقه‌ای والله می‌کشی بالا/ مال و منالا می‌کنی حاشا/ بارت می‌لنگه الاغه لنگه/

۳ . ماشاء الله قصاب از لات‌های تهران بود که گفته می‌شد در سرکوب مخالفان خیابانی در بحث‌های اول انقلاب نقش داشته است. تصویری از او در دست نیست. گفته می‌شد او همیشه همراه صادق خلخالی بود.

شیشه و سنگه مشتی ماشاالله/ آآآآ مشتی ماشاالله/ آآآآ حقه‌ای والله... دستات که روشه خون که بجوشه/ خلق بخروشه داره تماشا/ حاضر و غایب صادق و کاذب/ شحنه و نایب جملگی رسوا/ آآآآ مشتی ماشاالله/ آآآآ حقه‌ای والله.... حق پیشه رنجه مار سر گنجه/ پنجه به پنجه گشنه و دارا/ اون که بیداره دستاش به کاره/ حقو می گیره آخر دعوا/ آآآآ مشتی ماشاالله/ آآآآ حقه‌ای والله.»

ترانه شیاد نیز کار فرهنگ قاسمی و با موسیقی فریدون فروغی بود و همان ویژگی ریتمیک حقه را داشت. این ترانه بعدها با عنوان «آی صیاد» نیز اجرا شد. در شهرهای مختلف و در کنسرت‌های مختلف علاوه بر ترانه‌های دیگر فروغی، این دو ترانه نیز خوانده می‌شد. ترانه شیاد با اشاراتی فراوان که در ترانه به چشم می‌خورد، به نظر می‌رسید داستان شخص آیت الله خمینی را می گوید.

«رنج و عذاب از من شنگی و شاب از تو/ خون جگر از من موی خضاب از تو/ آی شیاد! می‌خوای بمونی تو/ اما صبر که بره می‌دهم جزای تو... کار و تلاش از من راحت و خواب از تو/ کاسه خون از من تنگ گلاب از تو... آی شیاد! می‌خوای بمونی تو/ اما صبر که بره می‌دهم جزای تو/ سوز و گداز از

من عمر دراز از تو/ لطف و صفا از من رنگ و ریا از تو/ آی شیاد! می‌خوای بمونی تو/ اما صبر که بره می‌دهم جزای تو.

«یاردیستانی من»

بعد از انتشار این کاست، در سال ۱۳۵۹، فروغی ترانه یار دبستانی را برای فیلم از فریاد تا ترور به کارگردانی منصور تهرانی اجرا کرد که در تیتراژ فیلم استفاده شد. فیلم از آن دسته فیلم‌های انقلابی قلابی بود که به جای کلاه مخملی فیلم از شخصیت جدید برادر مجاهد استفاده کرده بودند و برای نشان دادن مبارزه زیر زمینی واقعا از رفتن به زیر زمین! استفاده می‌کردند. اما ترانه که حال و هوای دلنشین و مهربانی داشت، بسیار جالب بود. در حالی که هنوز هیچ منع رسمی‌ای برای فعالیت فروغی اعلام نشده بود، به تهرانی خبر دادند که باید صدای فروغی را از تیتراژ فیلمش حذف کند. در نتیجه جمشید جم خواندن این ترانه را به عهده گرفت. این ترانه بسیار مطرح و معروف شد، امروز شاید هیچ کس نداند که این ترانه به فیلم خاصی مربوط است، گر چه امروزه به‌عنوان نمادی از مبارزه با استبداد ارزشی خاطره‌انگیز دارد و ده‌ها نسخه از آن با صداهای مختلف اجرا شده است. در همین زمان است که

زمزمه‌هایی درباره ممنوعیت فعالیت فروغی شنیده می‌شود. او در همین سال ترانه کوچه شهر دلم را خواند.

دهه شصت و بعد

در سال ۱۳۶۰ چند ترانه خود را همراه با چند ترانه از کوروش یغمایی در آلبومی با عنوان سُل جای داد و طی سال‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۶۱، آهنگ چهار قسمتی «چرا نه؟» را ساخت و اجرا کرد. در همین سال‌ها بود که فعالیت او ممنوع شد. فروغی با ممنوعیت فعالیت از سال ۱۳۶۱ به فکر افتاد از ایران برود. هنوز فضای فعالیت در بیرون ایران روشن نبود و نومیدی که در داخل وجود داشت، کم‌وبیش شبیه بیرون بود. او در سال ۱۳۶۵ طی سفری به دوبی، تا پای پیوستن به هنرمندان دور از کشور پیش رفت، اما پیشنهادهای تهیه‌کنندگان آن سوی آب او را به رفتن راضی نکرد. در اسفند سال ۱۳۷۲ با خانمی به نام سوسن معادلیان آشنا شد و در خرداد ۱۳۷۳ با هم ازدواج کردند. این ازدواج، موجب تحولی مثبت در او شد. دوباره فعالیت خود را از سر گرفت؛ شعر گفت، آهنگ ساخت و شروع به تدریس کرد.

موسیقی در غربت، مارهای دره لس‌آنجلس

شاید برای درک این نکته که چرا فریدون فروغی به عنوان یک صدای موفق به فرنگ نرفت و کوشید در ایران کار کند، یا حداقل بماند، باید به دیدگاه‌های او درباره موسیقی ایرانیان در مهاجرت پرداخت که طبعا شامل دوه قبل از مرگ اوست. فریدون فروغی در آخرین گفت‌وگویش با روزنامه وقایع اتفاقیه درباره موسیقی ایران در سال‌های پس از انقلاب گفته بود: «اشتباه نکنید ترانه و موزیک بعد از انقلاب به حیات خود ادامه دادند اما در جایی دیگر یعنی یک عده از موزیسین‌ها و ترانه‌سرایان راهی لس‌آنجلس شدند و در آنجا به تولید کارهایی دست زدند. تولیدات آنها در داخل به جهت نبود موسیقی مناسب با موفقیت روبه‌رو شد. البته برای آنهایی که در آمریکا زندگی می‌کردند بهترین انواع موسیقی فراهم بود اما آنها دوست داشتند به کافه یا کاباره‌ای بروند که یک ایرانی در آنجا برنامه اجرا می‌کرد تا خاطره‌ای از گذشته برایشان تداعی شود. هنرمندان لس‌آنجلسی دچار غربت بودند و برای امرار معاش مجبور بودند از حرفه خود استفاده کنند، می‌دانید که آنجا اگر کسی دو روز کار نکند گرسنه می‌ماند. کسانی هم که مخاطب آن نوع موزیک بودند تنها برای شنیدن دامبال و

دیمبول به کافه‌ها و کاباره‌ها می‌رفتند تا حسی از ایران برایشان تازه شود، درنتیجه موسیقی لس‌آنجلس در همان سال‌های اولیه دچار ابتذال شد... می‌دانی غربت یعنی چه؟ زمانی بود که من شاید یک سال مداوم هر روز به کوه‌های سرخ‌حصار می‌رفتم. وقتی از آن سوی کوه سرازیر می‌شدم دره‌ای بود با رودخانه‌ای پر از مار؛ می‌شود گفت بسیار وحشتناک. اما من هراسی به دل راه نمی‌دادم چون می‌دانستم تهران پشت همین کوه است. فرض کنید با آن تنهایی و آن همه مار در بیابانی رها می‌شوم، نه تهران بود و نه هیچ آبادی دیگری. من نه، شما اگر آنجا بودید چه احساسی داشتید؟ غربت همین است. آنها نگاه می‌کنند و چیزی نمی‌بینند. متأسفانه هنوز هم تصور می‌کنند که ایران در دهه ۵۰ سیر می‌کند، اما موسیقی آنها نسبت به گذشته پیشرفت چشمگیری داشته است و از دامبال و دیمبول‌های مبتذل جدا شده‌اند.»

فروغی درباره موسیقی مبتذل می‌گوید: «اصولاً به کار بردن واژه ابتذال در مورد موسیقی واژه درستی نیست، چرا که افراد دلایل مختلفی دارند، اما فکر می‌کنم منظور از ابتذال شاید همان آهنگ‌های رنگی سبک باشد که بعضی‌ها دوست دارند و بعضی‌ها هم نه. ولی به‌طورکلی ما شاهد کارهای زیبایی

هم از هنرمندان ایرانی ساکن در خارج بوده‌ایم و اگر بخواهیم سیر تحول این موسیقی را در چند دهه گذشته مرور کنیم، سیری صعودی را شاهد خواهیم بود.» برای فریدون فروغی این تحلیل با دلایل فراوانی همراه بود. او یکی از مهم‌ترین دلایل تحول در موسیقی لس‌آنجلس را حضور انرژیک و شناخته شهبال شب‌پره می‌دانست و می‌گفت که شهبال ریتم را به خوبی می‌شناسد و بر سازهای کوبه‌ای تسلط بسیاری دارد. به عقیده فریدون فروغی رفتن موزیسین‌هایی چون شهبال شب‌پره و جلوگیری از فعالیت عده‌ای دیگر از موزیسین‌های خوب راه را برای رشد موزیسین‌های درجه سه و چهار لاله‌زاری باز کرد. فروغی درباره هنرمندان غربت‌نشین می‌گوید: «ببینید! کلاً دوستانی که بعد از انقلاب از ایران خارج شدند و خصوصاً در آمریکا به کارشان ادامه دادند، در ابتدا مشکلات فراوانی داشتند، آن هم برای هنرمندی که در وطنش در اوج شهرت بوده است. خب در غربت زندگی کردن در ابتدا خیلی مشکل است و شاید آدمی به خاطر زندگی کردن آن هم در جامعه‌ای که اگر یک روز کار نکنی گرسنه می‌مانی تن به خیلی کارها دهد. شاید آهنگی بسازد که خودش دوست ندارد. شاید سبکی انتخاب کند که خودش نمی‌خواهد ولی کم‌کم وقتی آدم جا می‌افتد، مسائل فرق می‌کند و کاری را انجام

می‌دهد که خودش دوست دارد و به آن معتقد است و دقیقاً به همین دلیل است که هرچه پیشتر می‌آییم با کارهای قابل توجه‌تری برخورد می‌کنیم و به‌طور مثال کارهایی از آقایان سیاوش قمیشی، فرامرز اصلانی، ابی، حبیب و دیگران وجود دارد که قابل تأمل است اما چون شخصاً برای ریتم اهمیت فراوانی قائل هستم، وجود شهبال شب‌پره با گروه بلاک‌کتز و کارهایی که انجام داده را نمی‌توانیم نادیده بگیریم.»

با شنیدن صدای فریدون فروغی می‌توان به این نتیجه رسید که او از خوانندگان نسل اول به هیچ‌وجه کپی‌برداری نکرده است. حتی بعضی‌ها او را دنباله‌روی فرهاد قملداد می‌کنند. اما بی‌گمان به گفته سعید دبیری قدرت صدای فریدون فروغی در کمتر آوازه‌خوانی پیدا می‌شود. «حتی ابی هم نت‌هایی را که فریدون می‌خواند هرگز نمی‌توانست سلفژ کند.» اما او اعتقاد داشت که حضور مسلم کسانی مانند ویگن و عارف راهگشای این نوع موسیقی در ایران بوده است. «آنها بودند که این عرصه را برای حضور جوانان هموار کردند.» ولی راه او و عده‌ای دیگر از همان آغاز جدا بود. ابی به زیبایی آهنگ‌های تام جونز را می‌خواند و فریدون با مهارت ری چارلز را اجرا می‌کرد. چنانکه خودش می‌گوید: «من در آن زمان هم به سبک بلوز

علاقه خاصی داشتم و کارهای ری چارلز را به طور جدی دنبال می‌کردم و هنوز هم او برای من قابل احترام است.»

چهار روز در کیش و ری چارلز

با تغییر شرایط ایران و روی کار آمدن دولت اصلاحات، فضای فعالیت چه برای گروه‌های پاپ و چه برای انواع گروه‌های راک بازتر از گذشته شد، اگرچه برای آنها که از گذشته آمده بودند، همیشه بازگشت به صحنه دشوارتر از اولین بار روی صحنه رفتن آدم‌های تازه کار بود. گاه گرفتن اجازه کار هیچ ربطی به شعر، آهنگ، شیوه اجرا و هیچ چیز دیگر نداشت، به این مربوط بود که آیا هنرمندی داغ ننگ گذشته را بر پیشانی دارد یا نه. فروغی بالاخره در اسفند سال ۱۳۷۷ موفق به برگزاری کنسرتی در تالار حافظ دانشگاه کیش شد. پس از ۴ روز برگزاری کنسرت در کیش، به تهران آمد. اما به‌رغم درخواست‌هایی که از شهرستان‌های دیگر برای برگزاری کنسرت ارسال می‌شد، با برگزاری آن در شهرستان‌های دیگر موافقت نشد و فروغی درتابستان ۱۳۷۸ و پاییز ۱۳۷۹ دوباره به کیش بازگشت و به اجرای مجدد برنامه در هتل آنای کیش پرداخت. این بازگشت به صحنه نه فقط برای دوستداران

موسیقی فریدون فروغی و مردمی که در سالن بودند، بلکه برای خودش هم شگفت‌انگیز بود، اما تشویق‌ها و شوقی که در جمعیت ایجاد شده بود او را به خواندن واداشت. او به ری چارلز و تجربیاتی بازگشت که از او در بلوز به زبان فارسی گرفته بود.

فریدون فروغی و صیادی که جای شیاد نشست

تجربیات گرانبهای فروغی در سبک بلوز در اجرای ترانه‌های فارسی نیز مورد استفاده‌اش قرار گرفت و در تحریرهایش آن غم بلوز شنیدنی بود. این در واقع کسی بود که فریدون با آدمک و آهنگسازش پایه‌گذاری کرد و آن را ادامه داد. یک اوج بسیار قوی که همیشه در گوش آدم می‌ماند و در همان‌جا با ترانه ضربه می‌زند. فروغی درباره استفاده‌اش از سبک بلوز می‌گوید: «همان طور که اشاره کردم به سبک و کار بلوز علاقه خاصی دارم و چون موزیک بلوز بر بداهه‌خوانی استوار است، بنابراین نیاز به یک حالت تاکیدی را به وجود می‌آورد، چون بلوز نوع موسیقی بردگان سیاه آفریقایی بود که از غم و هجر شکایت می‌کرد، این تأکید به خاطر همین مساله در کارم رواج دارد.» به او برای کیش مجوز داده بودند، ولی

شگفت‌انگیز بود که شهرهای دیگر نیز درخواست کرده بودند ولی هیچ کدام جوابی نگرفتند. می‌گفت: «من از این موضوع سر در نمی‌آورم.» کنسرت کیش برای فروغی تجربه جدیدی بود؛ او که در این مدت ارکستر خاصی را با خود به همراه نداشت با صرفه‌جویی هر چه تمام‌تر این کنسرت را برگزار کرد. در این راه موزیسین جوانی دوش به دوش او حاضر بود، جوانی که فروغی هر بار اسمش را بر زبان آورد خون تازه‌ای در رگ‌هایش دوید: «ارکستر ما بر روی ام دی پیاده می‌شد و ملودی‌های زنده را روی ارکستر ام دی من با گیتار می‌زدم و بهروز صفاریان که یکی از موزیسین‌های جوان مملکت ماست و من آتیه‌ای بس درخشان برای او پیش‌بینی می‌کنم، بر روی کیبورد تنظیم کرده بود، دسته دیگری از آهنگ‌ها را هم به صورت تک‌ساز اجرا کردم.» به‌راستی برنامه کیش فرصت و مجالی برای استفاده از ارکستر باقی نگذارد، زمان و فشارهای مالی هم دست به دست هم دادند تا کنسرت کیش به دور از جنجال به انجام برسد. فریدون می‌گفت در شب اجرای کنسرت ترانه شیاد را با کلام مبدل (ای صیاد) اجرا کرد؛ در آن شب آقازاده‌ای که در جمع حضور داشت با دیگر حاضران در ترانه‌خوانی شیاد شریک شده بود و وقتی متوجه شد که این ترانه از او می‌خواند از این همصدایی پشیمان شده بود.

تجربه‌های تازه دنیای تنهایی

فریدون فروغی در این مدت کارها و تجربه‌های جدیدی کرده بود. کارهایی که یک گام از زمان خودشان جلوتر بودند و شاید دیگر فریدون فروغی با آن شکل و شمایل گذشته را تکرار نمی‌کردند. او درباره آلبوم جدیدش که ظرف ۲۰ سال بعد از انقلاب گردآوری شده بود گفت: «با توجه به اینکه من هنوز اجازه فعالیت دریافت نکرده‌ام، کاستی آماده دارم که مجوز آن فعلاً با مشکل مواجه است، طرف «الف» این کاست از سه پارت مجزا تشکیل شده که شاید به چهار پارت هم برسد؛ این قسمت «چرا نه؟» نام دارد و سه پارتی که اشاره کردم به یکدیگر متصلند، حرف خاصی درباره این آهنگ‌ها نمی‌توانم بگویم غیر از آنکه سرگذشت انسان‌ها یا جوامعی است که گاهی خودآگاه و یا ناخودآگاه کارهایی انجام می‌دهند که در آن وامی‌مانند؛ شاید بهتر است بگویم سرگذشت خودم است. روی «ب» این کاست دارای چند آهنگ ریتمیک است که به فراخور نیاز اجتماع و احساسی که من از اجتماع داشته‌ام ریتمیک شده است. به نظر من ما می‌توانیم موزیک ریتمیکی داشته باشیم که به بن‌بست ختم نشود.»

ترانه غمگین، ترانه شاد

فریدون فروغی این احساس اجتماعی را به‌خوبی دریافته بود. خودش درباره این احساس اجتماعی می‌گفت: «یک زمانی در ایران موزیک‌های غمگین در بین جوانان طرفداران بسیاری داشت. چون به طور کلی جوانان روحیه شادتری داشتند و در خلوت خود موزیک‌های آرام و غمگین گوش می‌دادند. اما بعد از انقلاب با مشکلاتی که برای کشور پیش آمد موزیک‌های شاد در بین مردم طرفداران بسیاری پیدا کرد و امروز مردم به شادی نیاز بیشتری دارند و این بخشی از آن احساس اجتماعی است.» در آلبوم جدید فروغی از میان ترانه‌سرایان جز نام فرهنگ قاسمی، یار دیرنش، نام برجسته دیگری به چشم نمی‌خورد. در طرف «ب» آلبوم آهنگ «در یادم بود» سروده دکتر امامی و «بنمای رخ» از مولانا وام گرفته شده بود و آهنگی هم به نام «مولا علی» در میان ترانه‌ها خودنمایی می‌کرد که فروغی نام ترانه‌سرایش را نمی‌دانست و به گفته‌ای آن را سالیان پیش با صدای کورس سرهنگ‌زاده شنیده بود و تحت تأثیر آن آهنگ آر اند بی برایش ساخته بود و می‌گفت: «فکر می‌کنم در نوع خود راهگشای کارهای تازه‌تری در زمینه موسیقی مذهبی شود.» او ترانه‌ای دارد به نام «طاهره» که در آواز افشاری

هم اجرا شده، خودش می‌گوید: «این ترانه که سروده طاهره قره‌العین بود ظرف یک ساعت به شکل کاملاً زنده در داخل استودیو ضبط شد.» گیتارهای این کار از من و داوود افشاری بود، شبی که باید فردایش ضبط را آغاز می‌کردیم بعد از تمرین برای استراحت رفتیم، من در حال استراحت کتاب شعری را ورق می‌زدم که به این شعر برخوردم. شعر بسیار لطیف و زیبایی بود، با داوود یک تم کانتری موزیک آمریکایی روی آن گذاشتیم و دیدم کار تازه و قشنگی شده است.»

در فروردین سال ۱۳۷۹ به پیشنهاد حمیدرضا آشتیانی پور (کارگردان) و به امید اخذ مجوز، «می‌تراود مهتاب» را با شعری از نیما یوشیج برای فیلم دختری به نام تندر می‌خواند اما شرایط تغییری نمی‌کند. گرچه ترانه فروغی در انتهای فیلم در جشنواره فجر پخش می‌شود. پیش از این هم کیومرث پوراحمد نمی‌تواند مجوز حضور او را به‌عنوان بازیگر برای پروژه فیلم گل یخ بگیرد که داستان آن درباره زندگی یک خواننده محکوم به سکوت بود.

فریدون فروغی، همچنان آدمکی زنجیر بر دست و پایش

در گفت‌وگو فرزین گلپاد و سینا تمدن برای روزنامه وقایع

الاتفاقیه که بخشی مهم از دانسته‌هایم درباره فریدون فروغی را در این کتاب از آن مصاحبه به دست آوردم، فریدون از تاریخ ایران سخن گفته و به‌خوبی تحلیلش کرده است. فرزین از او درباره وسعت اطلاعاتش سؤال کرده و فریدون به او گفته است: «فکر می‌کنی در این سال‌ها چه می‌کرده‌ام؟ کجا بوده‌ام؟» و به‌درستی او در این سال‌های پر تب و تاب کجا بود؟

صدای فریدون ۲۰ سال فقط روی صفحه‌ها و نوارهای استریو فونیک تکرار شده بود، این چرخش ۲۰ ساله او را خسته کرده بود، اگرچه هنوز هم مقاوم به نظر می‌رسید. به اروپا سفر کرد، می‌توانست در آنجا به زندگیش ادامه دهد. به گفته عبدی یمینی، آهنگساز، «او در همه جا، جایی داشت.» اما همچون «مازیار» به ایران بازگشت. خودش می‌گفت هیچ‌گاه فرصتی دست نداد که به آمریکا برود اما آن سرزمین را از روی موزیک و سینمایش به‌خوبی می‌شناخت. آن روز که فریدون را دیدم، روزهای عجیبی بود، گوگوش هم به تازگی و در پرتوی نگاه‌های بدبینانه داخلی و خارجی از کشور خارج شده بود، ترانه‌های جدیدش همچون گذشته در دل جوانان و نوجوانان جای چندانی نگزیده بود، اما فروغی کارهای جدید او را کارهای زیبایی ارزیابی کرد و تنها انتقادی که به کارها

داشت این بود: «آرانژمان شلوغ و بدی دارد». با این حال همه تغییراتی که او را به انزوا دچار کرده بود برایش بی‌معنا جلوه می‌کرد و خشمش را در قالب پوزخندی بروز می‌داد. هنوز هم طنین آن صدای تبدار در گوشم زنده است: «با بازشدن فضا برای شروع کار درخواست مجوز کردم که به من گفتند حق کار کردن نداری.» من اصرار می‌کردم که دلیل آنها را بدانم و فریدون انکار می‌کرد. حتی زمانی که دلایل آنها را برایم گفت، سرسختانه به من گوشزد کرد که «این قسمت را شدیداً فراموش کنم!» «اول گفتند تو معتاد هستی! من برگه‌های عدم اعتیاد را از آزمایشگاه گرفتم و به آنها ارائه کردم. بعد دلیل دیگری تراشیدند و گفتند تو از اقلیت‌ها هستی! گفتم کدام اقلیت؟ گفتند: بهایی هستی. بنابراین تا به حال هر کاری برای مردم ساخته‌ام تنها پیش خودم مانده است.» تا اینکه کیومرث پوراحمد برای ایفای نقش در فیلم گل یخ به سراغش رفت. این فیلم هرگز ساخته نشد. اما بار دیگر نام فریدون فروغی را زنده کرد و از قاب افسانه‌ها بیرون آورد.

در مصاحبه از فروغی پرسیده شد: «شما قرار بود در فیلم تازه کیومرث پوراحمد موسوم به گل یخ نقش اصلی را ایفا کنید. ماجرا به کجا انجامید؟» «خب نشد. . .» «مجوز تصویر

نمی‌دادند؟» «یک موردش این بود که اصلاً مجوز تصویر نمی‌دادند... باز هم اگر من این کار را قبول می‌کردم مشکل مجوز حل نشدنی بود.» «مشکلات مالی چطور...» «آن مسأله دیگری است، به هرحال مشکلات مالی را می‌شد حل کرد ولی باز به این مسأله می‌رسیدیم.»

فریدون پیش‌تر گفته بود که علاقه‌ای به بازیگری در سینما ندارد ولی برای بازی در گل یخ ابراز علاقه کرده بود، او درباره این تناقض گفته است: «کمابیش یک مقدار علاقه من برای شرکت به خاطر این بود که فیلم داستانی موزیکال داشت، مربوط به زندگی یک خواننده بود و روایت‌کننده مسائل تازه‌ای بود و دلیل دیگری برای شرکت من این بود که فکر می‌کردم شاید این موضوع راهگشایی برای مجوز شود ولی بعداً دیدیم مجوزی که صادر نمی‌شود برای صوت است؛ آنکه دیگر صوت و تصویر بود و اصلاً مجوز نمی‌دادند.»

تعداد کارهای فریدون فروغی اندک است، بسیاری از ترانه‌هایش، حس و حال درونی او را منعکس می‌کنند. فروغی شرایط پدید آمدن این ترانه‌ها را با روزگار سپری شده بی‌مناسبت نمی‌دانست. می‌گفت: «گاهی «زندون دل» را گوش می‌دهد و زمانی «گرفتار» او را راضی می‌کند. ولی در

کل «آدمک» را بیشتر می‌پسندید و تأکیدش را روی این بیت می‌گذاشت: «چون آدمک زنجیر بر دست و پایم/ از پنجه تقدیر من کی رهایم؟» می‌گفت: «انگار سرنوشت خودش را بازگو می‌کند.» فریدون گذشته را کنار گذاشته بود و به دنبال فریدون بعد از انقلاب می‌گشت، در تغییرات پی‌درپی او را به میدان فرستاده بود و بارها تا مسلخ رفته و برگشته بود: «راستش را بخواهید من با فریدون فروغی قبل از انقلاب چندان میانه خوبی ندارم. اصلاً او را جدای از خودم می‌دانم. شاید به این سبب که این ۲۰ ساله دچار تغییر و تحول شده‌ام، به عقیده خودم فریدون فروغی بعد از انقلاب از جهت کارهایی که انجام داده قابل تأمل‌تر است.»

آخرین کلمات

مصاحبه با فریدون فروغی در مجله ایران جوان که آن روزها محبوبیت بسیاری یافته بود، تلفن‌های بسیاری از شهرستان‌ها داشت و در میان این همه تلفن جوانی یزدی چنان ثابت‌قدم پیش آمد که او را از طریق حجت بداغی به دیدار فریدون فرستادند. او وقتی پایتخت را ترک می‌کرد از میهمان‌نوازی فریدون چه‌ها که بر زبان نیاورد. فروغی هرگز از انتشار آن

گفت‌وگو خرسند نشد و بارها کوشید تا آن گفت‌وگو بدون سانسور و به شکلی دیگر منتشر شود. اما این اتفاق زمانی رخ داد که او دیگر زنده نبود. آخرین بار صدایش بر تیتراژ فیلم دختری به نام تندر شنیده شد، در همان زمان فروغی به همراه حجت بداغی، بهروز صفاریان و فردین خلعتبری برای تماشای کارش به یکی از سینماهای جشنواره رفته‌بودند. آیا این آغاز تولدی دوباره بود؟

سرنوشت فریدون فروغی، بهتر از سرنوشت قهرمان فیلم دختری به نام تندر نبود. پس از گفت‌وگو با ایران جوان، فریدون دیگر مصاحبه نکرد، حتی به مجله گزارش فیلم هم جواب رد داد. شهریور، ماه خاطره‌ساز و حادثه‌سازی است؛ گه‌گاه فریدون به ایوان خانه مادریش روبه‌روی پمپ‌بنزین رشید سر می‌زند تا آن ملودی حزن‌انگیز انتهای فیلم یاران را زمزمه کند.

مرگ خواننده بزرگ شهر

فریدون فروغی در سن ۵۱ سالگی در روز جمعه، سیزدهم مهر ماه ۱۳۸۰ در منزلش در تهران‌پارس درگذشت. او که دوبار قبل از مرگ قبل از سال ۱۳۶۵ زندانی شده بود، سال‌ها به خانه مادر در ساختمان یک طبقه واقع در بزرگراه رسالت پناه برد. مادرش

همزمان با او و شوهر خواهرش، پروانه، با فاصله ای نه چندان با او در گذشتند و هر سه را پس از مرگ، او را در روستای قرقرک اشتهارد کرج به خاک سپردند.

کارنامه فریدون فروغی:

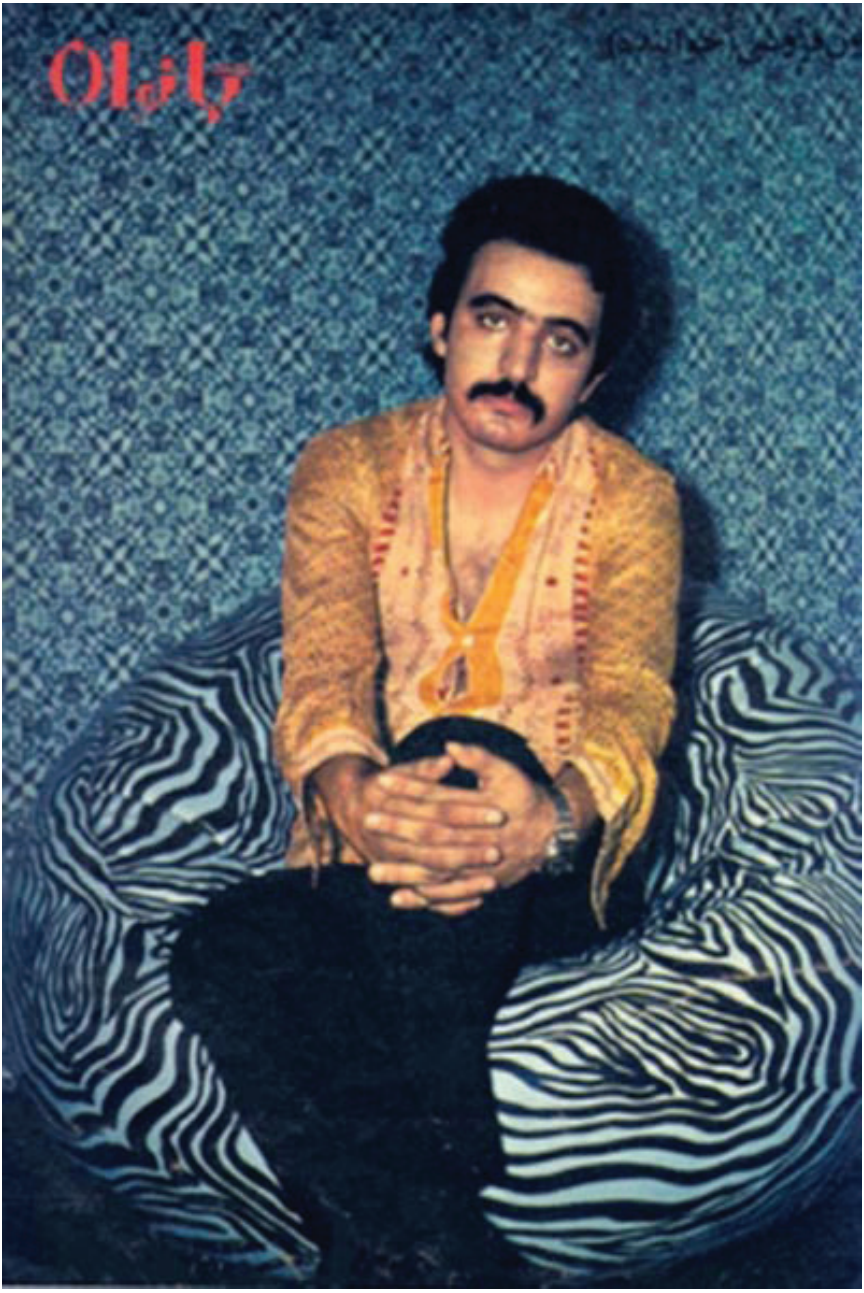
خوانندگی فیلم‌های سینمایی: جعبه موسیقی (۱۳۸۶)، از فریاد تا ترور (۱۳۵۹)، زن باکره (۱۳۵۲)، کیفر (۱۳۵۲)، فتنه چکمه پوش (۱۳۵۱)؛

آلبوم‌های تنگنا (۱۳۵۲)، زندون دل (۱۳۵۳)، یاران (۱۳۵۴)، سال قحطی (۱۳۵۶)، بت‌شکن (۱۳۵۷)، فریدون فروغی در آغازی نو (۱۳۵۸)؛

ترانه‌ها: آدمک/ پروانه من/ فریادرس/ ماهی خسته/ شیاد/ قریه/ یاران/ هوی تازه/ کوچه شهر دل / طاهره/ سال قحطی/ مردن شاپرک‌ها/ حقه/ گرفتار/ خاک/ غم تنهایی/ زندون دل/ نماز/ مرد غریب/ دو تا چشم سیاه/ همیشه غایب/ رزمندگان/ قوزک پا/ روسپی/ طلوع خونین/ یار دبستانی/ اشک حباب/ خواب گل سرخ

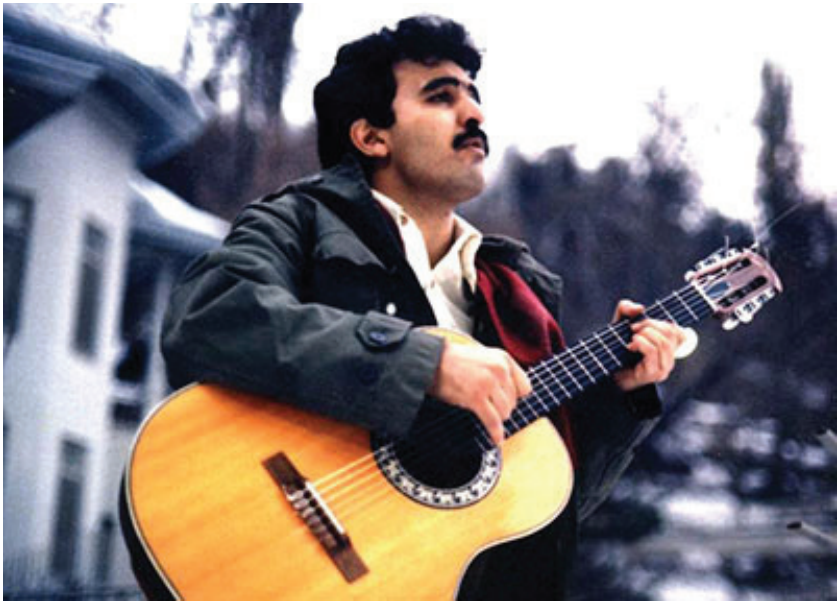
تصاویر فصل هفتم

کازینو کازبای شیراز، زمانی که فروغی کاور می خواند، سال ۱۳۴۸



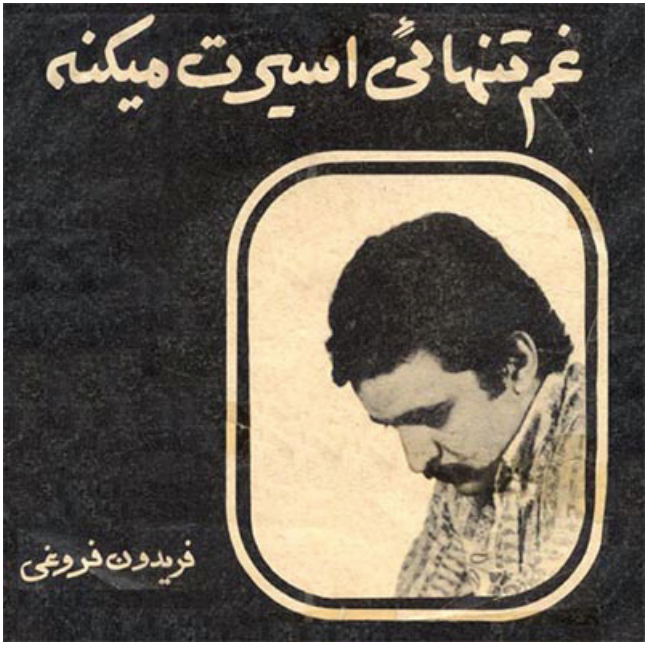
روی جلد اطلاعات بانوان، همه چیز مدل دهه هفتاد میلادی

فریدون فروغی و رامش روی جلد مجله اطلاعات هفتگی

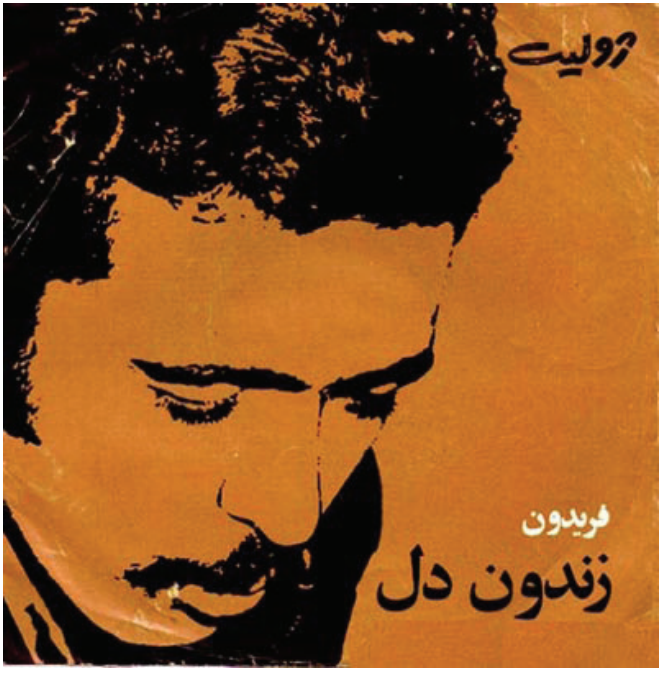


فریدون فروغی از آخرین تصاویر قبل از انقلاب یا اولین تصاویر بعد از انقلاب

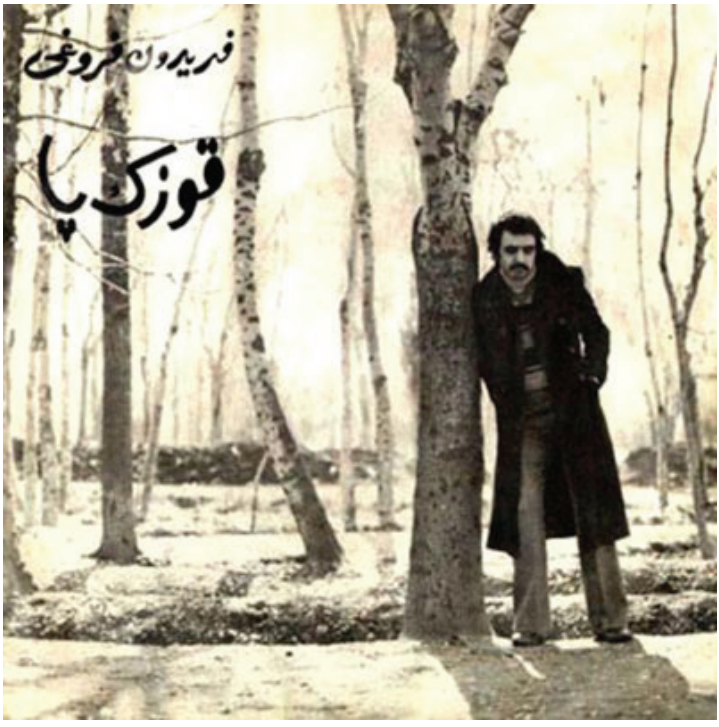
روی جلد صفحه ترانه فیلم زن باکره



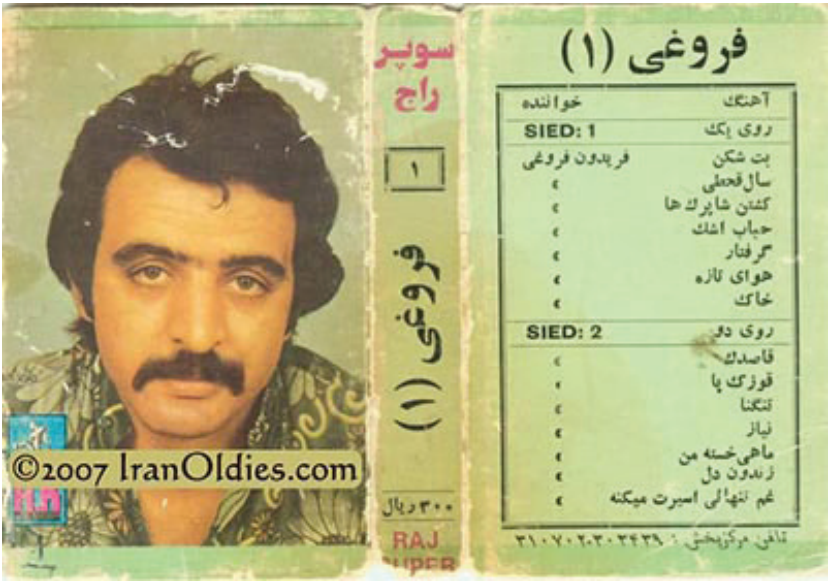
روی جلد صفحه غم تنهایی اسیرت می کنه، صفحه‌ای که به‌شدت پرفروش شد



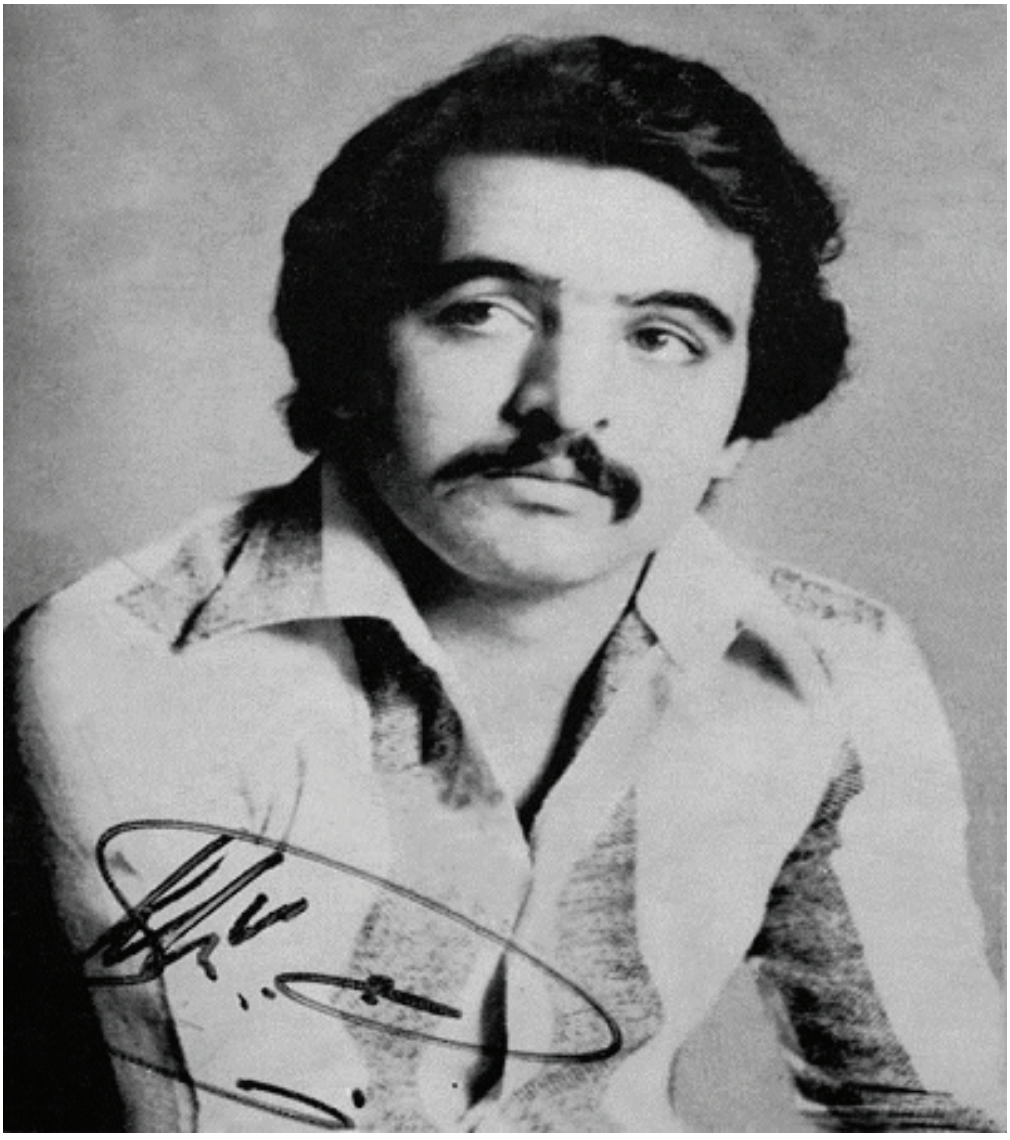
روی جلد صفحه زندون دل



فروغی، درخت خشکیده، زمستان، گرافیک آن روزها، قوزک پا



طرح جلد کاست بهترین ترانه‌های فروغی



معروف‌ترین عکس روزهای خوب فروغی همراه با امضایش

فصل هشتم

راک ایرانی، از میدان انقلاب تا تهران اونیو

موسیقی پس از انقلاب، یک گام به پس، دو گام به پیش

وقتی انقلاب ۱۳۵۷ به نقطه اوج رسید، موسیقی و سینما بیش از همه به عنوان دشمنان انقلابیون شناخته شدند. اگرچه نواها و صداهایی در بخشی از موسیقی پاپ محبوب مردم و موسیقی راک و انواع دیگر موسیقی به همراهی با انقلاب پرداخت؛ اگرچه فرهاد با خواندن ترانه «وحدت» می‌گفت که موسیقی‌اش در کنار مردمی است که انقلاب می‌خواهند؛ اگرچه اولین صدای انقلاب سرودی ابتدایی با صدای رضا رویگری بود که «الله اکبر»[1] را تکرار می‌کرد که ماه‌ها بر بام‌های خانه‌ها طنین انداخته بود؛ اگرچه سرودهای کوهستان به عنوان سرودهای محبوب گروه‌های چپ و دانشجویان انقلابی شناخته می‌شد؛

۱ . این سرود اولین آهنگ انقلابی بود که بلافاصله بعد از انقلاب هر روز از رادیو و تلویزیون و همه مساجد پخش می‌شد. خواننده آن «رضا رویگری»، شعر از «افشین سرفراز» و آهنگساز آن «فریدون خشنود» و مدت زمان آن ۷ دقیقه و ۳ ثانیه بود.

اگرچه ترانه‌های فرهاد و فریدون فروغی و داریوش و برخی دیگر از خوانندگان آوای انقلاب بود؛ اگرچه ترانه‌ای از چپ‌های آمریکای لاتین به عنوان ترانه «برپاخیز از جاکن بنای کاخ دشمن»[۲] هر روز از رادیو و تلویزیون تازه تسخیر شده انقلاب شنیده می‌شد؛ اگرچه سرود «خمینی ای امام»[۳] از اولین نوارهای انقلابی بود که توسط انقلابیون دست به دست می‌گشت.

پوپولیزم هنری و دشمنان آن

انقلابیون از همان اول به سوی پوپولیسم در همه نوع هنر رفتند؛ در نقاشی سراغ نقاشی‌های مکزیکی رفتند و در دیوار شهر از آثار مردان و زنان خشمگین انقلابی و لاله‌ها و خون و جسد پر شد. در سینما قهرمانان مجاهد انقلابی در مقابل فئودال‌ها

۲ . این سرود از نخستین سرودهای پس از پیروزی انقلاب ۱۳۵۷ بود که بارها از تلویزیون و رادیو پخش می‌شد و پس از مدتی به دلیل محتوای کمونیستی آن به‌تدریج از تلویزیون کنار گذاشته شد. شعر آن را «علی ندیمی» سروده و توسط «کنفدراسیون دانشجویان ایرانی» ساخته شده بود. این ترانه ترجمه سرود انقلابی جبهه متحد شیلی بود که می‌گفت: «مردم متحد هرگز شکست نمی‌خورند» (El Poeblo Unido Jamas Sera Vensido). این سرود را «سرجیو اورتگا» براساس شعری از «کیلاپایون» ساخته بود. پس از کودتای پینوشه در شیلی و غلبه مسلمانان در همه رسانه‌های جمهوری اسلامی پس از انقلاب این سرود در هر دو کشور ممنوع شد.

۳ . این سرود که در شهریور سال ۱۳۵۷ با نوارهای کاست همراه سخنرانی آیت‌الله خمینی پخش می‌شد، با شعری از «حمید سبزواری» و موسیقی «احمد علی راغب» ساخته و در هنگام ورود آیت‌الله خمینی با یک گروه کر ۳۷ نفری در فرودگاه مهرآباد خوانده شد.

ایستادند و فیلم‌هایی درباره ساواک و آمریکایی‌ها ساخته شد. به‌زودی حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی به سوی هنر ایدئولوژیک رفت که کپی دست سوم چپ لاتین یا رئالیسم سوسیالیستی روسی بود. سینما از اولین مراکزی بود که قبل از انقلاب مورد تهاجم گروه‌های انقلابی بود. سینماهای بسیاری در سال ۱۳۵۷ آتش زده شده بود و در سینما رکس آبادان همزمان با نمایش فیلم انقلابی گوزنها (مسعود کیمیایی) صدها نفر کشته شده بودند. انقلابیون که خودشان سینما رکس را آتش زده بودند، شعار می‌دادند «رکس آبادان را شاه به آتش کشید»[۴] در اغلب شهرهای بزرگ و کوچک سینماها منفجر شدند، آتش زده شدند و سوختند. همه اینها در حالتی بود که محمدعلی نجفی، سید محمد بهشتی، آلادپوش، فخرالدین انوار

۴ . در مراسم ختم کشته دگان فاجعه سینما رکس در حسینیه اصفهانی‌های آبادان «حسین تکبعلی‌زاده» که سینما را به آتش کشیده بود نیز حضور داشت. حدود دو هزار تن از مردم پس از اقامه نماز در حدود ساعت ۲۱ شب از حسینیه خارج شدند و با دادن شعارهای ضد حکومتی، رژیم شاه را عامل اصلی فاجعه سینما رکس اعلام کردند. استاندار خوزستان در مصاحبه‌ای به خبرنگار روزنامه اطلاعات گفت: «اگر در فاجعه آبادان مقامات امنیتی و انتظامی مقصر باشند مجازات می‌شوند.» استاندار که خودش هم می‌دانست حکومت در آتش زدن سینما رکس نقش نداشته، از ترس افکار عمومی مردم هیجان‌زده طوری مصاحبه کرد که به توهم آتش زدن سینما توسط ساواک دامن زد و کسانی که سینما رکس را آتش زده بودند، شعار می‌دادند «رکس آبادان را شاه به آتش کشید»، آیت‌الله خمینی نیز طی اطلاعیه تسلیتی شاه و ساواک را عامل کشتار سینما رکس معرفی کرد (روزنامه اطلاعات، ۳۱ مرداد ۱۳۵۷).

و میرحسین موسوی اولین فیلم‌های انقلابی را به کارگردانی محمدعلی نجفی به نام جنگ اطهر ساختند. مسعود کیمیایی در سفر سنگ به سینمای انقلابی نزدیک شد و فیلم‌های فراوانی علیه شاه و به نفع انقلاب ساخته شدند. در چند هنر ممنوعیت قطعی بود؛ رقص، موسیقی غربی و هر چیزی که بوی سکس و طعم غرب داشت کنار گذاشته شد.

لس آنجلسی‌ها، تهران‌جلسی‌ها

کشفیات روزمره انقلابیون نشان می‌داد که همه هنرمندان با دربار رابطه داشتند، بخشی از آنها بهائی بودند و همه کسانی که این معایب را نداشتند کمونیست‌های بی‌دین بودند. وجود افرادی مانند بهشتی و انوار سینما را نجات داد و مطهری به داد نصرت کریمی، کارگردان فیلم محلل رسید که اعدام نشود. مهاجرت جدی هنرمندان موسیقی قبل از همه و سینما بعد از آنها در ابعاد گسترده صورت گرفت. بسیاری از اصلی‌ترین‌ها ماندند و سعی کردند ثابت کنند که هنر می‌تواند باقی بماند. تقریبا همه درجه یک‌های موسیقی سنتی و راک و پاپ ماندند، فرهاد، فریدون فروغی، کورش یغمایی، گوگوش، سیمین غانم، مازیار، شجریان، شهرام ناظری و بسیاری دیگر ماندند.

موسیقی مهم‌ترین قربانی انقلاب شد؛ نه موسیقی سنتی ایران، نه هیچ گونه پاپ، نه راک، نه فولکلور، همه ممنوع شدند. صدای زن به طور کلی ممنوع شد و کلمه «سرود انقلابی» جانشین موسیقی و کلمه «حرکات موزون» جانشین رقص شد. از قضا چیزی که مهم نبود سطح کیفی هنر یا ارزش محتوایی آن بود. سینمایی خوب بود که درد مردم را می‌گفت و موسیقی که مردم را به حرکت علیه امپریالیسم وامی‌داشت. به طور کلی در موسیقی هر چیزی که از گذشته می‌آمد بد بود.

هنرها در خدمت سینما

دو گروه از انقلابیون به سراغ هنر رفتند: یک گروه از سال ۱۳۵۸ در ساختمان حظیره‌القدس سابق همدیگر راملاقات کردند و قرار گذاشتند تا هنر انقلابی را برای دفاع از انقلاب به کار بگیرند. در این جمع افرادی مانند محسن مخملباف، رضا تهرانی، مصطفی رخ‌صفت، حسین خسروجردی، سید حسن حسینی، و حبیب‌الله صادقی قرار داشتند. بعدها به این گروه کسانی مانند قیصر امین پور، عباس معروفی، قاسمعلی فراست، محسن و نقی سلیمانی، طاهره ایبد، عبدالله و فاطمه گیویان، محمدرضا هنرمند، کاظم چلیپا، فرج‌الله سلحشور، مجید مجیدی، محمد

تخت‌کشیان، سعید مترصد، مهرداد غفارزاده، بیوک ملکی، محسن راستانی، صدیقه وسمقی، هدایت بهبودی، فاطمه راکعی و برخی دیگر پیوستند. این گروه به نام حوزه اندیشه و هنر اسلامی شناخته شد و سپس نام حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی گرفت. در میان این جمع شاید فقط محسن نفر آن هم سال‌ها بعد از تاسیس وارد شد که اهل موسیقی بود. یک سالی از تاسیس حوزه گذشته بود که محمدعلی زم، روحانی جوانی که در اولین سال‌های دهه ۲۰ سالگیش بود، ریاست حوزه را به عهده گرفت. وظیفه آنان تولید آثار هنری و ادبی در خدمت انقلاب اسلامی بود.

گروه دوم در تلویزیون و رادیو کار می‌کردند. مسعود کیمیایی و اسماعیل نوری علا، کلت به کمر بستند تا صدا و سیما را از عوامل انحطاط و ابتذال تسویه کنند. به‌زودی صادق قطب‌زاده که از دانشجویان کنفدراسیون و عضو انجمن اسلامی اروپا بود ریاست صدا و سیما را به دست گرفت. تقریبا به‌سرعت برق و باد همه خانواده موسیقی که کارمند این سازمان بودند، اخراج شدند. تلویزیون به پخش اخبار انقلابی، سرود انقلابی، پخش دائمی سخنرانی‌های آیت الله خمینی و سایر روحانیان و سخنرانان انقلابی می‌پرداخت. کم‌کم گروه میرحسین موسوی

که در گروه فیلم و سریال شبکه اول بودند، یعنی سیدمحمد بهشتی، فخرالدین انوار، سیف الله داد، محمدعلی نجفی، مهدی فریدزاده، بهروز افخمی و گروهی که در موسسه فرهنگی سمرقند قبل از انقلاب کار می‌کردند، با همکاری دانشجویان مذهبی دانشکده صدا و سیما کنترل شبکه اول را در دست گرفتند. همین گروه از سال ۱۳۶۰ به ساختمان جنب موزه آبگینه در خیابان قوام السلطنه، سی تیر سابق و بعدی رفتند و به برنامه‌ریزی برای سینمای ایران پرداختند. آنها که از سال ۱۳۶۱ از کمک‌های مالی دولت میرحسین موسوی و حمایت‌های او استفاده می‌کردند، کوشیدند تا سینما را سامان دهند. سینما تنها هنری در انقلاب بود که متولی مشخص داشت. جمله آیت‌الله خمینی که گفته بود «ما با سینما مخالف نیستیم، با فحشا مخالفیم» مبداء حرکت آنها شد. بهشتی و انوار سعی کردند سیستم دولتی را در اختیار بگیرند و سینمایی با استاندارد و البته دولتی بسازند. بودجه سنگینی صرف تجهیز موسسات سینمایی بنیاد فارابی شد و این موسسه سعی کرد سینمایی بدون آلودگی، بدور از جنجال، پاستوریزه و بدون سکس و نزدیک به اهداف انقلاب بسازد. سوبسیدهای دولتی در شرایط جنگی تنها راه فیلمسازی بود. هیچ فیلمی بدون کمک دولت امکان ساخت نداشت و همه چیز با نظارت ممکن بود.

مهم‌ترین کار بنیاد فارابی استفاده از همه هنرمندان همه حوزه‌ها در خدمت سینما بود. داستان‌نویسان و رمان‌نویس و تئاتری‌ها فیلمنامه می‌نوشتند. گرافیست‌ها و نقاشان پوستر و موسیقیدانان موسیقی متن فیلم می‌ساختند و هر کس قصد داشت فعالیت هنری بکند، اغلب راهی جز ورود به سینما نداشت.

دهه شصت؛ آهنگران، فخری و سرودخوانان جنگ

موسیقی گذشته به طور کامل لطمه خورده بود. اغلب خوانندگان و نوازندگان و آهنگسازان از ایران مهاجرت کردند. برخی نخست به اروپا و آنگاه اغلب آنان به لس‌آنجلس رفتند. تقریبا همه مکان‌های عرضه مستقیم موسیقی مانند کاباره‌ها، کلاب‌ها، رستوران‌ها، دیسکوها، دانسینگ‌ها، سالن‌های هتل‌ها همه و همه یا از میان رفتند یا تغییر کاربری دادند. در بسیاری از رستوران‌ها و چلوکبابی‌ها جای نورهای سقفی یا محل اجرای موسیقی یا محل رقص معلوم بود. همه جا میزها و صندلی‌ها برای مصرف کنندگان غذا چیده شد. با توقیف مطبوعات در سال ۱۳۵۸ که تا سال ۱۳۵۹ به طول انجامید کم‌کم تاریخ گذشته حذف شد. سال ۱۳۵۸ دانشجویان سفارت آمریکا را اشغال کردند و ایران به انزوای سیاسی رفت. در بهار سال ۱۳۵۹

دانشگاه‌ها توسط دانشجویان مسلمان انقلابی به نام انقلاب فرهنگی اشغال شد و این دو اتفاق موجب بیرون راندن بخش نسبتا عاقل انقلابیون شد. از شهریور ۱۳۵۹ جنگ همه جانبه عراق علیه ایران جامعه را به شرایط هشت ساله جنگی کشاند و با درگیری مسلحانه خرداد ۱۳۶۰ و حذف دولت بنی‌صدر، جامعه ایران پس از انقلاب با قطاری که برق‌های آن قطع شده بود وارد تونلی شد که تا سال ۱۳۶۸ یعنی مرگ آیت الله خمینی ادامه یافت. در این سال‌ها کلاس‌های آموزش موسیقی به کلاس‌های خانگی محدود شدند، فروشگاه‌های موسیقی تعطیل شد و فروش هر موسیقی غیرمجاز که تقریبا شامل همه انواع موسیقی می‌شد، قاچاق تلقی شد. موسیقی پاپ ممنوع و موسیقی سنتی فقط در حد چند کنسرت در سفارتخانه‌های خارجی برگزار شد. خرید و فروش سازها و آلات موسیقی و حتی نشان دادن آن ممنوع بود و نوعی گرایش به موسیقی سنتی به گرایش عمومی در جوانان تبدیل شد. مهم‌ترین اتفاقات دهه سیاه و ساکت شصت، در داخل ایران، حضور نوحه‌های جنگی با صدای آهنگران و فخری و چند نوحه‌خوان دیگر بود. در اواخر دهه شصت برگزاری چند کنسرت موسیقی در تالار رودکی که حالا به تالار وحدت تبدیل شده بود و برگزاری یکی دو کنسرت زنان برای زنان که صدای آن از

طریق ضبط برنامه به دست مردان می‌رسید، مهم‌ترین اتفاق ده ساله موسیقی ایران بود.

اندک اندک جمع مستان می‌رسند

مدل‌های غربی موسیقی مورد توجه در حوزه پاپ به مایکل جکسون و مدونا و برخی دیگر از این دست تبدیل شد. مسابقات پنهانی رقص برک دنس در این و آن مجتمع مسکونی برگزار می‌شد. مهم‌ترین محل خرید موسیقی محبوب غرب که اغلب قدیمی بود، صفحه‌هایی بود که سفرکردگان از کشور همراه با همه وسایل‌شان فروخته بودند و در میان صدها صفحه مزخرف و معمولی یکباره صفحه‌های کم نظیری را می‌شد در بازار یافت. اما از سوی دیگر وجود بازار ویدئوی بتاماکس قاچاق و پس از آن وی اچ اس قاچاق یکباره انبوهی از منابع را در حوزه سینما و اجراهای زنده در اختیار افراد قرار می‌داد؛ نوارهایی که گاه از فرط تکرار دیده شدن فقط تراک‌های تصویر دیده می‌شد. بازار قاچاق در انواع و اقسام خودش و البته جریمه‌های سنگینی برای حمل و نقل ویدئو وجود داشت. برای نخستین بار در سال‌های پس از ۱۳۶۲ ویدئوکاست‌های مختلف گروه‌های موسیقی راک و پاپ و کلاسیک جهان در همه جا فراوان شد.

کششی که در دهه ۱۳۴۰ به سوی موسیقی راک غربی به وجود آمد و در دهه ۱۳۵۰ به اوج خودش در حوزه موسیقی پاپ رسید، از سال ۱۳۶۴ در سینما متجلی شد. به دلیل نبودن رابطه میان ایران و آمریکا و قرار نداشتن زیر سیطره بازار جهانی، فیلم‌های سینمایی جهان در بهترین شکل توسط صدها توزیع کننده غیرقانونی ویدئو در اختیار افراد قرار می‌گرفت. بعید می‌دانم هیچ شهری مثل تهران در سال‌های ۱۳۶۵ تا ۱۳۷۰ از نظر دسترسی به بهترین آثار سینمایی تاریخ سینمای همه جهان سابقه داشته باشد. سینما بسیاری از هنرمندان حرفه‌ای را در هر حوزه‌ای به خود جذب کرد و نگه داشت.

دهه هفتاد خورشیدی: مغولهای جدید آسیا آمدند

پس از بسته شدن درهای همه موسسات تولید کننده موسیقی، کلاس‌ها، کنسرت‌ها، فروشندگان موسیقی و هر چیزی که اثری از موسیقی به درد بخور داشت، از آغاز دهه ۱۳۷۰ ماهواره‌ها به میدان آمدند. یک هفته نامه معتبر جهان، وقتی به فراگیر شدن موج ماهواره‌ها اشاره کرده بود، از تشبیه زردهایی که از آسیای جنوب شرقی با استفاده از ماهواره‌ها دسترسی به تصویر را آسان کرده و آن را مجانی کرده بودند، به مغول‌ها استفاده

کرد و نوشت «مغول‌های جدید آسیا می‌آیند.» چندی نگذشت که همه درهایی که از زمین بسته شده بود، از آسمان باز شد. نخست سه چهار شبکه، بعد ۱۵ شبکه، بعد ۷۸ شبکه تلویزیونی از همه جای جهان، با استفاده از یک ریسیور، یک آنتن با قطر ۱۸۰ سانتی‌متر و یک ال ان بی کوچک، قابل دسترسی بود. ریسیور و ال ان بی از کشورهای همجوار می‌آمد و بشقاب‌های ماهواره ۱۸۰ سانتی در همه شهرها توسط حلبی‌سازها و آهنگرها نصب می‌شد. حالا دیگر با داشتن ماهواره می‌شد هر روز حداقل ۴۸ ساعت موسیقی و گاه روزانه حداقل پنج ساعت موسیقی خوب را دید. کلیپ به یک رسانه مهم در موسیقی تبدیل شده بود و ام تی وی (MTV) می‌کوشید تقریبا همه موسیقی‌ها را پوشش دهد. خداوند که با کمک‌هایش به انقلابیون درهای فرهنگ و هنر جهان را به روی ایران بسته بود، یکباره از آسمان تاریخ موسیقی را بر سر مردم ریخت. نسلی که در سال ۱۳۶۱ و ۱۳۶۲ با انفجار جمعیتی به دنیا آمده بود از ده تا ۱۵ سالگیش را با دیدن انواع موسیقی گذراند.

همان اتفاقی که در دهه ۱۳۴۰ با آمدن موسیقی بیتل‌ها رخ داده بود، در دهه ۱۹۹۰ با ماهواره‌ها دوباره تکرار شد. ویدئو و ماهواره موجب شد تا مردم تاریخ موسیقی را در اختیار بگیرند

و هر کس بتواند به جای تاثیر گرفتن از بازار «انتخاب» کند. گنجینه عظیمی از موسیقی راک در اختیار دوستداران این موسیقی قرار گرفت. به موازات این افزایش دسترسی به موسیقی‌هایی که مردم خوابش را هم تا قبل از دهه ۱۳۷۰ نمی‌دیدند و به خاطره تبدیل شده بود، سی دی‌های موسیقی به بازار آمد و کیفیت صدای بهتر در اختیار همگان قرار گرفت. نبودن حق کپی رایت در ایران باعث شد قیمت موسیقی به کمترین حد خودش برسد. هر کسی می‌توانست همه موسیقی‌هایی که دوست داشت در اختیار داشته باشد.

موسیقی مدرن و غیر رسمی، پدیده دهه هفتاد

از طرف دیگر، مرگ آیت‌الله خمینی و قدرت یافتن دولت کارگزاران سازندگی که رفاه و زندگی بهتر و وضعیت اجتماعی غیرایدئولوژیک را وعده می‌داد، شکل بازار را تغییر داد. بازار موسیقی چه در شکل قاچاق و چه با مجوز و چه اجرای روی صحنه وضع بهتری یافت. موسیقی فیلم نیز رشد فراوانی کرد. کم کم فروشگاه‌هایی برای فروش انواع سازها ایجاد شد و سازهای جدید و کهنه توسط نسلی خریداری شد که موسیقی بهتر را می‌شنیدند. جنبش زیرزمینی موسیقی از اوایل دهه ۱۳۷۰

به یک پدیده تبدیل شد. در این جنبش موارد مختلفی نقش داشت:

۱) گنجینه عالی موسیقی ناشی از تغییر تکنولوژی و آمدن ماهواره، ام تی وی، ویدئو و سی دی.

۲) گرایش بسیار جامعه به رشته‌های هنری و اشباع شدن جامعه از فارغ التحصیلان رشته‌های پولساز و پولساز شدن هنر در صنعت سینما و تلویزیون و موسیقی.

۳) نبودن کپی‌رایت که باعث می‌شد تا همه نوع موسیقی در اختیار قرار بگیرد و بازار موسیقی پاپ را به مخاطب تحمیل نکند.

۴) آغاز دوباره فعالیت هنرستان‌ها و آموزشگاه‌های موسیقی ایرانی.

۵) شکل‌گیری تولید نوشتاری موسیقی نخست در حاشیه سینما و سپس به صورت مستقل در قالب کتاب‌ها و مقالات نشریات.

۶) در دسترس قرار گرفتن سازها و شکل‌گیری گروه‌های خودجوش که هم کاور می‌کردند و هم به تولید موسیقی شخصی می‌پرداختند.

آن بتاماکس‌های مظلوم، ووداستاک و دیوار

شادی وطنپرست که در دوره اصلاحات دبیر جشنواره موسیقی مستقل شد و تا پیش از آن خبرنگاری جوان بود و موسیقی را می‌شناخت درباره دوره فترت و سکوت موسیقی راک و پاپ در گفت‌وگویی با نصیر مشکوری در سال ۲۰۱۲ چنین گفته است: «جالب اینجاست که روزهای بسیار در دوران کار مطبوعاتی، مدام مشغول توضیح این سبک به همکاران دیگر بودم... آنچه به دور از مرزها موسیقی راک نامیده می‌شود، گونه‌ای از موسیقی مردمی است که در سال‌های میانی دهه ۱۳۵۰، شکل گرفت که بر پایه موسیقی آوازی بود و صداهای تقویت شده با ضربی خشن و پیش برنده.»[۵]

شادی وطنپرست درباره موسیقی راک پس از انقلاب می‌گوید: «واقعیت اینجاست که ما دوران طلایی دهه ۸۰ میلادی در آمریکا و اروپا را از دست داده بودیم و مشغول جنگ بودیم. از آن طغیان و رهایی خبری نبود و بند و آویزهایی همه را به یک سو جهت می‌داد. تنها پس از ظهور غیرقانونی ویدئوهای بتامکس بود که کم‌کم ووداستاک و دیوار، دست به دست چرخید و دیده شد.

۵ . نقل از گفت‌وگوی شادی وطنپرست با نصیر مشکوری در پایگاه اینترنتی بشکن، با عنوان «موسیقی راک فارسی از دیروز تا امروز از نگاه یک گزارشگر»، ۱۴ بهمن ۱۳۹۰.

اواخر دهه ۱۳۶۰ موسیقی راک در زیرزمین‌ها نواخته می‌شد. از پینک فلوید گرفته تا جو ستریانی. آن روزها جز سرودهای انقلابی و موسیقی سنتی و گاهی کلاسیک، هیچ نوای دیگری شنیده نمی‌شد.»[۶]

در سال‌های اول پس از انقلاب شاید از تنها چیزهای معلوم و واضح این بود که موسیقی حرام است و آلت موسیقی حرام اندر حرام. البته در این میان پارادوکس‌هایی وجود داشت؛ از یک طرف صدای موسیقی سنتی شجریان با شعر حافظ را باید از حیاط سفارت ایتالیا می‌شنیدیم، در حالی که موسیقی پینک فلوید موسیقی متن برنامه «ایران در جنگ» بود. کلاس‌های موسیقی در مهدکودک‌ها مخفی برگزار می‌شد. اگر گشت‌های کمیته، سازی را همراه کسی می‌دیدند آن را خورد می‌کردند. اما کم‌کم بر شمار فعالان موسیقی افزوده شد. از یک طرف ماهواره جام‌جم پنج خواننده موسیقی پاپ را معرفی کرد و از طرف دیگر، مافیای لاله‌زار و دستفروشان توزیع‌کننده موسیقی قاچاق سرنوشت موسیقی را تعیین کردند.

از سال ۱۳۷۴ با تغییراتی که در فضای موسیقی کشور داده شده بود رسیتال‌های گیتار برگزار شد. چندی نگذشته بود که گروه

۶ . همان.

پژواک[۷] به عنوان نخستین گروه راک مجوز اجرای آثاری از جوستریانی و پینک فلوید را گرفت. این خبر خوشی برای پینک فلوید بازها بود. اولین بار در سال ۱۳۶۹ ابراهیم نبوی در شماره چهارم ماهنامه گزارش فیلم ۳۲ صفحه مجله را به گزارشی از فیلم دیوار پینک فلوید اختصاص داده بود.[۸] آن شماره به‌سرعت نایاب شد و به چاپ دوم رسید. کم‌کم راک‌بازان و راک‌نوازان فرصت حضور پیدا کردند. در حقیقت بعد از روی کار آمدن

۷ . گروه پژواک اولین گروه راک ایرانی بود که با مجوز رسمی در تهران و کیش از سال ۱۳۷۸ کنسرت راک برگزار و موسیقی‌هایی را از کمل، پینک فلوید، سانتانا، جو ساتیریانی اجرا کرد.

۸ . در سال ۱۳۶۸ من سردبیر ماهنامه گزارش فیلم شدم و هفت شماره این ماهنامه سینمایی را منتشر کردم. در شماره چهار (تیرماه ۱۳۶۸) ویژه نامه‌ای شامل فیلمنامه پلان‌بندی شده فیلم دیوار آلن پارکر، ترجمه اشعار آلبوم دیوار و متن انگلیسی آنها، گفت‌وگویی با راجر واترز، یک مقاله تحلیلی از مجید محمدی و یک مقاله تحلیلی از خودم در این ویژه‌نامه بود. همچنین در این ویژه‌نامه مصاحبه‌ای با آلن پارکر، کارگردان دیوار پینک فلوید، منتشر شده بود. این شماره بعد از سه روز نایاب شد و مجله به چاپ دوم رسید. با انتشار ویژه‌نامه پینک فلوید در گزارش فیلم، وزارت ارشاد اسلامی به مدیر مسوول مجله اخطار داد و عطاءالله مهاجرانی طی مقاله‌ای کار گزارش فیلم را مانند اقدامات چریک‌های فرهنگی دانست و در ستون سخن روز اطلاعات با عنوان «هواهای عفن و آبهای ناگوار» ضمن انتقاد شدید از روزنامه به عنوان عضو هیات مدیره موسسه اطلاعات اعلام کرد که تا سردبیر ماهنامه تغییر نکند، اجازه ادامه چاپ روزنامه را در چاپخانه اطلاعات نخواهد داد. چند سال بعد، همین ویژه‌نامه با صفحه‌بندی جدید و ویرایش جدید، توسط نوشابه امیری و هوشنگ اسدی و با مسوولیت خود من توسط گزارش فیلم منتشر شد. اما وزارت ارشاد اعلام کرد که حق انتشار این ویژه‌نامه را برای دکه های روزنامه فروشی ندارید و فقط باید به صورت پستی ارسال کنید. این چاپ نیز در همان روزهای اول همه‌اش فروش رفت.

سید محمد خاتمی، رئیس دولت اصلاحات، بود که فضای موسیقی برای همه انواع موسیقی و از جمله راک باز شد. نقطه عطف مهم در سال ۱۳۷۹ بود که گروه اوهام نخستین آلبوم خودش را با اشعاری از حافظ به ارشاد داد تا مجوز بگیرد. به دنبال گروه اوهام گروه‌های دیگری قطعه می‌ساختند و روی قطعه‌های ساخته شده‌شان شعر فارسی و انگلیسی می‌گذاشتند. هر چه فضا بازتر می‌شد، گروه‌هایی از جوانانی که در همه این سال‌ها از طریق ماهواره‌ها، بازار قاچاق ویدئو و موسیقی و راه‌های فراوان دیگر موسیقی راک را یافته بودند و به آن دل بسته بودند، سروکله‌شان پیدا می‌شد. همان طور که در دهه ۱۳۶۰ سینما موضوع دوست داشتنی جامعه جوان روشنفکر شد و در دهه ۱۳۷۰ ادبیات داستانی این نقش را عهده‌دار شد، در سال‌های پس از اصلاحات موسیقی راک تبدیل به سبک مورد علاقه نسلی شد که انگار موسیقی مورد علاقه‌شان را یافته بودند. اصلا خبری از اعتراض در اشعار موسیقی راک نبود. وقتی آرم گروه پینک فلوید یا چاپ عکس آن خودش اعتراض محسوب می‌شد، دیگر کسی به شعر فکر نمی‌کرد. نفس موسیقی راک اعتراض بود؛ اعتراض به نداشتن موسیقی خوب.

سه اتفاق همزمان در سال ۱۳۸۰ افتاد، نخست برگزاری تعداد زیادی کنسرت در سالن‌های مختلف و همچنین انتشار نوارهایی مانند دارقالی، دوم انتشار انبوهی از کتاب‌های ترجمه اشعار گروه‌های خوب موسیقی راک که فروشگاه بتهوون اول ولی‌عصر را تبدیل به محل ارتباط همه بچه‌های اهل موسیقی کرده بود و هر کتابی و هر موسیقی که دنبالش می‌گشتی پیدا می‌کردی و سوم راه افتادن اینترنت و به طور خاص پایگاه اینترنتی تهران اونیو[۹] بود که تبدیل به یک کانون فرهنگی خوب فضای مجازی شده بود.

همه اینها دست به دست هم دادند و در سال‌های ۱۳۸۲ و ۱۳۸۳ فکر راه افتادن فستیوال موسیقی زیرزمینی شکل گرفت و ۲۱ گروه، بدون هیچ فراخوان عمومی آن را آغاز کردند. این یک آغاز بود برای همه گروه‌های کوچکی که جایی را یافته بودند که کارهایشان شنیده شود، کارهای دیگران را بشنوند و

۹ . تهران اونیو (Tehranavenue.com) پایگاهی اینترنتی بود که از سال ۱۳۸۰ در تهران آغاز به کار کرد. مسوول آن سهراب مهدوی بود و سهیل شهسواری و حسام گرشاسبی در بخش موسیقی آن با شادی وطنپرست همکاری می‌کردند که مسوول بخش موسیقی سایت بود. این نخستین پایگاه اینترنتی معتبری بود که به کار کارشناسانه درباره مسائل فرهنگی و هنری و اجتماعی می‌پرداخت و در سال ۱۳۸۲ اولین جشنواره مستقل موسیقی را برگزار کرد. تهران اونیو سهمی فراوان در مطرح کردن و حمایت موسیقی زیرزمینی ایران داشت. این پایگاه اینترنتی چهار جشنواره موسیقی مستقل برگزار کرد و در حال حاضر کارش را به دلیل مشکلات مالی متوقف کرده است.

با موضوع مخاطب داشتن مواجه شوند. یعنی برای کسی که او را نمی‌شناسند کارشان را عرضه کنند.

آیا نفس موسیقی راک اعتراض بود یا آنچه می خواند؟

شادی وطنپرست معتقد است در پس شور و شوق دوست داشتن موسیقی راک یک رویای آمریکایی نهفته بود. او می‌گوید: «یادمان نرود، موسیقی تنها زبانی است که بی‌مرز است. هرچند معتقدم که هفت جد و آبادمان را نه با سبک بلوز کاری است نه جاز، چه رسد به راک. اما در بین این دو نقطه متضاد، یعنی در حین بی‌ربطی و ارتباط، ما قرار داریم، هر آن کس که موسیقی راک به دلش می‌نشیند. اما این نکته مد روز هم بسیار تاثیرگذار است. اگر نقطه شروع تقویت موسیقی راک در ایران را همان اواخر دهه ۸۰ میلادی بدانیم، موسیقی جنجال برانگیز آن دوران در همه جای دنیا راک بود، پس تاثیرش بر ایرانی‌ها هم بر گرفته از موج موسیقی راک جهانی است. از موسیقی فیلم‌ها گرفته تا آلبوم‌های پرفروش و کنسرت‌های چندهزار نفری. در این بین ساز هم علتی است. گیتار و گیتار الکتریک، نوعی برتری نسبت به دیگر سازها پیدا کردند. کمیاب و گاهی نایاب بود. صدای غرب می‌داد.

نوعی امریکن دریمز در سال‌هایی که جز ژاپن، کشور دیگری پذیرای ایرانیان نبود. سال‌هایی که عروسک عمو سام را تکه تکه می‌کردند و نقش پرچم آمریکا را در وسط حیاط مدرسه می‌کشیدند تا همگی از رویش رد شوند. آتش بازی بد بود جز به آتش کشیدن ستاره‌های ایالات متحده. تلویزیون سرود «بمیرید بمیرید» پخش می‌کرد، آن طرف‌تر در پستو، دوره‌همی‌های شبانه با گیتار نواختن گرم می‌شد. خوب‌ها در امریکا یا غرب بودند، بدها در ایران. با چنین شرایطی علاقه‌ها به بهترها بود، پوشیدن شلوار جین ممنوع بود، اما همه می‌خواستند جین پوش شوند. ویدئو ممنوع بود اما همه، نوارهای ویدئویی را بین ساک خرید، پارچه و گاهی پوشک بچه پنهان می‌کردند. حتی اگر نوعی تجددگرایی هم محسوب شود، برای همه بوی چهارچوب شکنی می‌داد. در شرایط بسیار ویژه‌ای که ما در ایران داشتیم، بروز موسیقی راک، در روزهایی که خود «موسیقی» در تقلای حرام بودنش بود، یک شجاعت به حساب می‌آمد. شعرها بی‌ربط بودند، چرا که کسی جرات سرودن اعتراضش را نداشت آن هم در روزهایی که جمع بالاتر از سه نفر، بوی سیاسی بودن می‌داد. این یک اعتراض اجتماعی بود. همان مرزی که همیشه در مملکت ما با سیاست در یک کفه قرار داده می‌شود. پس در عین حال که گرایش غرب در آن

مشاهده می‌شود، علاقه شخصی هم وجود دارد، اعتراض هم از آن به گوش می‌رسد. تاریخ همیشه به یادمان می‌آورد زنان و مردان موزیسینی که موسیقی را در قالب تعزیه و نوحه‌خوانی حفظ کردند. پس همیشه انتخاب مهم‌تری هست. نمی‌توان نقش موسیقی پاپ را در این میان نادیده گرفت. با آمدن پاپ یک راه میانبر دیگر پدید آمد. بسیاری کارشان را پاپ معرفی می‌کردند، به همین دلیل هم توانستند مجوز بگیرند. در واقع هیچ‌گاه راک در ایران از ممنوعیت فارغ نشد، بلکه ناتوانی و کم‌سوادی شورای موسیقی، مرکز موسیقی وزارت ارشاد بود که برای مدتی تفاوت را احساس کردیم. خلاصه اینکه همیشه وقتی عده‌ای مشهور می‌شوند، دنباله‌روهایی دارند که خواسته و ناخواسته در جریان قرار می‌گیرند. به نظر من، شهرت پینک فلوید، متالیکا، اسلیر، کیس، آیرون میدن در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ خورشیدی در ایران، گرایش بسیاری از جوانان را به موسیقی راک، هارد راک و متال بیشتر کرد، از همه مهم‌تر اینکه اغلب خانواده‌ها هم از شنیدن این نوع موسیقی آزرده می‌شدند و نوجوانان و جوانان سرکش را خشن‌تر می‌دیدند. پیشتر هم اشاره کردم، هر چیز ممنوع لذت ویژه‌ای دارد. این نیز یک مبارزه دیگر، هم در خانه و هم در خیابان، پس بجنگ تا بجنگیم.»[۱۰]

۱۰ . به نقل از گفت‌وگوی شادی وطنپرست با نصیر مشکوری، همان.

آیا راک معترض شیوه اعتراض موسیقایی جوانان ایرانی شد؟

در حقیقت گروه‌های موسیقی راک بعد از انقلاب در ایران بیش از آنکه سعی بر تولید شعر و محتوا و کلام کنند، هدفشان خود موسیقی راک و نوازندگی حرفه‌ای بود. در واقع کمتر گروهی است که موسیقی‌اش را بر اساس شعر بسازد و آنچه مهم‌تر است خود موسیقی است. برای برخی هم دغدغه شعر فارسی روی موسیقی راک، بسیار مهم بود. گروه‌هایی مانند کیوسک به فکر راک اعتراضی بودند، گروه کارما مدت‌ها روی این مسئله تمرکز کرده بود که چگونه کلام فارسی به‌خوبی و دلچسب بر موسیقی راک می‌نشیند. یا اوهام که به سراغ غزل‌های قافیه‌دار کلاسیک رفت و حافظ و راک را با هم تلفیق کرد. اما نکته مهم این است که هیچ یک از این گروه‌ها قصد بر کلام نداشتند، شنیدن اوهام حافظ را به ذهن نمی‌آورد، بلکه نوای راک را در ذهن می‌نشاند.

به قول شادی وطنپرست: «بیشتر آنچه بر رویش تمرکز کردند، خود موسیقی راک است و شعر و خواننده به عنوان یکی از سازها مورد توجه بوده نه به عنوان شاهرگ اصلی موسیقی. گروه‌هایی مثل امرتات، جم و حک، کلامشان ویژه خودشان است و به نظر من گاهی خیلی خوب حس روز جامعه را

منتقل کردند. یادمان نرود حس روز جامعه ایران چگونه است. حسی که امروز ما را فراگرفته رخوت و ناامیدی است و حس بی‌حسی! پس امروز به دنبال آن نگردید! نکته بعدی جنس کلام فارسی و غنای ادبیات ماست. استعاره، تمثیل، ضرب‌المثل، راه‌هایی است برای پرهیز از رُک گویی. دقیقا متفاوت با ادبیات انگلیسی؛ ما در اشعارمان اگر از آزادی و رها شدن حرف می‌زنیم، مانند «مرغ سحر»، سروده ملک الشعرای بهار، آن را در قالب پرنده‌ای معرفی می‌کند، که می‌خواهد از قفس رها شود. و یا در اشعار حافظ، کاملا نامعلوم است تمام می و جام، رخ یار و... بالاخره کیست؟ خدا؟ زنی؟ مردی؟ خلاصه که ما نمی‌توانیم فرهنگ و ادبیات ایرانی را جدای از کار بدانیم، در واقع راک وقتی به درستی کلام فارسی را در خود جای می‌دهد، راک فارسی است و کلام فارسی فقط حروف فارسی نیست بلکه ادبیات فارسی است... و در مورد مردمی نشدن راک، بسیار واضح است، وقتی هیچ حمایت مالی و کاری از موسیقی نشود، همه‌گیر هم نمی‌شود. راک را از کجا باید شنید؟ آثار محسن نامجو در مقطعی مردمی شد اما باز هم قشر روشنفکر و دانشجو گرایش به آن را پیدا کردند. وقتی در شهر در رفت و آمد باشید متوجه می‌شوید که یکی از مهم‌ترین راه‌های تبلیغاتی برای موسیقی، تاکسی‌ها هستند و ای

کاش می‌شد بر روی آنها سرمایه‌گذاری کرد. وقتی قطعه‌ای در تاکسی پخش می‌شود، مطمئن باشید تا چند روز بعد، همه‌گیر می شود. یک راننده تاکسی هم قطعا در ترافیک روزانه خیابان‌های تهران ترجیح نمی‌دهد صدای نخراشیده مردی را بشنود با صدای گیتارالکتریک و برایش سرسامی شود، علاوه بر آنچه محیط شهری به او تحمیل می کند. ترجیح می‌دهد صدای لطیف زنی را بشنود و سازی خوش صدا. در واقع مردم به دنبال شاد شدن و یا آرام شدن هستند، دقیقا آن چیزی است که جز دو سبک در راک، دیگران فاقد آن هستند. یعنی تمام توقعاتی که از موسیقی راک دارید، یعنی خلاقیت، کلام خوب، پرکاری و مردم‌پسندی، همه و همه در مملکت ما نشدنی است. نه مافیای موسیقی به دنبالش است، نه اجازه حضور و ظهور در جشنواره‌ها را دارد، نه امکان برگزاری کنسرتی و نه انتشار آلبومی، نه رسانه عمومی. پس تا آن حد شناخته نمی‌شود که بخواهند طرفدارانی پیدا کنند و خودنمایی. ما هرگز راک استاری نداشتیم. هر کسی تا حدودی شناخته شد و رفت. اغلب گروه‌ها از هم جدا شدند، یا از ایران رفتند و یا به دلیل مشکلات شدید کاری و مالی مجبور به توقف کارشان شدند و این ممتد نبودن کارهایشان باعث شد زود از یادها بروند.»[11]

۱۱ . همان.

استودیو پتو و نخستین جشنواره موسیقی پاپ ایران

بگذارید گوش به سخنان معقول شادی وطنپرست ببندیم و کمی عقب‌تر برویم؛ به اولین فعالیت‌های گروه‌های راک ایرانی بعد از انقلاب. تنها گروه راک ایرانی که در اوایل دهه ۷۰ فعالیت می‌کرد، گروه «کوچ» نام داشت. این گروه در آمریکا به ساخت و تنظیم آهنگ‌هایی در سبک کانتری مشغول بود. در ایران نیز به طور محدود گروه‌ها و خوانندگان اندکی به فعالیت‌های زیرزمینی مشغول بودند، اما هنوز بستر مناسبی برای راک ایرانی آماده نشده بود. «کاوه یغمایی» از معدود خوانندگان راک ایرانی بود که در این سال‌ها با مجوز رسمی وزارت ارشاد فعالیت می‌کرد و حتی در سال ۷۳ کنسرتی را برگزار کرد که نخستین کنسرت راک ایران پس از انقلاب لقب گرفت.

در اواخر دهه ۷۰ و با روی کار آمدن دولت اصلاحات، وزارت فرهنگ و ارشاد دولت وقت فرصتی طلایی به جامعه موسیقی ایران داد. موسیقی پاپ و راک پس از سال‌ها انزوا دوباره شروع به فعالیت کردند و با سرعتی چشمگیر نسبت به گذشته پیشرفت کردند.

در این سال‌ها موسیقی راک پیشرفت زیادی کرد. گروه‌های

زیادی در داخل کشور فعالیت می‌کردند، اما همچنان بسیاری از خوانندگان و گروه‌ها به فعالیت‌های زیرزمینی مشغول بودند. هنوز دولت صراحتاً موسیقی راک را آزاد اعلام نکرده بود و این نوع موسیقی را با پاپ[۱۲] ادغام می‌کرد. هیچ‌گاه جشنواره و کنسرتی از سوی دولت تحت عنوان موسیقی راک برگزار نشد. تنها یک بار جشنواره‌ای با نام «جشنواره موسیقی پاپ ایران» برگزار گردید که کلیه خوانندگان پاپ آن زمان ایران در این جشنواره شرکت کردند. کاوه یغمایی و داریوش خواجه نوری نیز در این جشنواره حضور داشتند و آهنگ‌هایی را با سبک راک و تحت عنوان پاپ اجرا نمودند. وی موفق شد ستاره طلایی این جشنواره را از نظر «بهترین گروه» به خود اختصاص دهد.

در یکی از خانه‌های محله «مفت آباد» میدان امام حسین، گروه پژواک جمع شده بود تا ترانه‌های فیلم مکس سامان مقدم را ضبط کنند که من ترانه‌هایش را سروده بودم. خانه مورد نظر از بیرون با دیواره‌هایی به بلندی چهار تا پنج متر با ایرانیت پوشانده شده بود تا دید بیرونی نداشته باشد و همسایگان کنجکاو در آن نظر نکنند. امیر توسلی، نوید ذوالفقار، کسری

۱۲ . درآزاد شدن موسیقی پاپ که همزمان در تلویزیون دولتی و وزارت ارشاد اسلامی صورت گرفت افرادی مانند مهدی شهید کلهری و علی معلم دامغانی نقش داشتند.

سبکتکین، فرزاد فخرالدینی و میلاد اعضای گروهی بودند که در آن خانه تمرین می‌کردند. دو اتاق خانه که تمام روزنه‌هایش به بیرون پوشیده بود، از داخل با شانه‌های تخم مرغ آکوستیک شده بود تا صدای تمرینات به گوش مردم نرسد. نام استودیو را استودیو پتو گذاشته بودند. گاه هوا چنان گرم می‌شد که همه در حین ساعت‌ها کار مداوم عرق می‌ریختند و تمرین می‌کردند. اغلب مراکزی که گروه‌ها در آن تمرین می‌کردند، به همین حال و هوا شبیه بود. بعدها آرش سبحانی که از یکی از گروه‌های این چنینی گروه کیوسک را تشکیل داد و به عنوان نخستین گروه منظم راک شناخته شد، در نامگذاری «کیوسک» گفت: «به هر جای درب و داغونی که کار می‌کردیم می‌گفتیم کیوسک.»[۱۳]

در همین سال‌ها جو تازه‌ای از موسیقی راک در میان جوانان ایرانی در حال شکل‌گیری بود. جشنواره گروه‌های هوی متال در تهران برگزار شد. این گروه‌ها به‌سرعت در میان ایرانیان محبوب می‌شد و توجه جوانان ایرانی به انواع سبک‌های متال بیش از پیش در حال اوج‌گیری بود. گروه‌های زیادی در این زمینه تشکیل شدند. هم اکنون موسیقی متال و زیر شاخه‌هایش

۱۳ . نقل قول از آرش سبحانی، از گفت‌وگوی منتشر نشده میان من و سبحانی برای کتاب کیوسک.

از نظر دولت جمهوری اسلامی ممنوع و غیرمجاز است.

دهه ۸۰؛ دوره طلایی راک ایرانی

دهه ۱۳۸۰ دوره‌ای طلایی را برای موسیقی راک ایران به ارمغان آورد. در اوایل این دهه توجه جوانان ایرانی به این نوع موسیقی و زیرشاخه‌هایش بیش از پیش شدت گرفت و گروه‌های زیادی در این زمینه تشکیل شدند. بعضی از این گروه‌ها و خوانندگان توانستند از وزارت ارشاد مجوز رسمی فعالیت دریافت کنند و تعدادی از آنان هنوز هم در ایران فعالیت می‌کنند. در این سال‌ها کنسرت‌های زیادی در سطح کشور برگزار شد که بسیاری از آنان به صورت زیرزمینی و فقط تعداد اندک شماری از این کنسرت‌ها با مجوز رسمی برگزار شد. توجه جوانان ایران به راک و زیرشاخه‌های آن بسیار زیاد شده‌بود. چند نوار و سی دی از گروه‌های راک در داخل کشور تولید شد. برخی از این گروه‌ها مانند اوهام که از دهه ۱۳۷۰ فعال بودند، موسیقی‌هایشان را به ارشاد عرضه کردند و با وجود اینکه فقط از اشعار کلاسیک شاعران بزرگ ایرانی مانند حافظ استفاده می‌کردند، اما دقیقا به همین دلیل موفق به گرفتن مجور نشدند. به شهرام شعرباف، گیتاریست و خواننده

اوهام، دو اشکال را گفته بودند، اول اینکه اشعار ایرانی را نباید با موسیقی غربی بخواند و دیگر اینکه صدایش فالش است و برای خواندن مناسب نیست![14]

تهران اونیو، جشنواره موسیقی زیرزمینی ۲۰۰۴

مدرسه آموزشی فعالی که نمونه کارها را از ماهواره‌ها نشان می‌داد، نسل جوانی که اطلاعات بسیار فراوان از موسیقی راک داشت و در جریان آزادی‌های سیاسی و اجتماعی سال‌های اصلاحات عملا موسیقی پاپ را که محبوب اوایل دهه ۱۳۷۰ بود از سکه انداخته بود و چشم و گوش و مغز بچه‌های ۱۵ تا ۲۵ ساله کشور موسیقی راک و متال و هیپ هاپ را به‌خوبی می‌شناخت. تنها چیزی که رخ نداده بود اجرای رسمی این موسیقی‌ها بود. علاقه‌مندان به این گونه‌های موسیقی نشستند و در خانه‌ها، زیرزمین‌ها، جمعیت‌های کوچک و هر جایی که می‌توانستند گروه‌های بانام و بی‌نام ساختند، برخی فقط موسیقی‌های راک را کاور کردند و برخی به شعر فارسی با موسیقی راک پرداختند و برخی شعر انگلیسی و موسیقی راک

۱۴ . بابک ریاحی‌پور عضو گروه اوهام از نظر خودش و به نقل از ارشاد گفته بود «مشکل اصلی اوهام صدای شهرام بود. ارشاد معتقد بودند صدای شهرام فالش است.»، پایگاه اینترنتی تهران اونیو (آبان ۱۳۸۱).

ساختند. ده‌ها گروه در اوایل دهه ۱۳۸۰ وجود داشت. باید یکی سوت می‌زد تا همه دورهم جمع شوند. تهران اونیو سوت را زد.

پایگاه اینترنتی اینترنتی تهران اونیو که از مهم‌ترین پایگاه اینترنتی فرهنگی و اجتماعی کشور در عصر اصلاحات بود، تصمیم گرفت در سال ۲۰۰۴ جشنواره موسیقی زیرزمینی برگزار کند. این جشنواره با استقبال مواجه شد. این جشنواره که توسط تهران اونیو و با گروهی از همکاران این پایگاه اینترنتی، شادی وطنپرست، مسوول جشنواره، و با یاری بابک چمن‌آرا و حسام گرشاسبی و برخی دیگر برگزار شد، شاید اولین اجتماع گروه‌های راک فارسی بود.

در سال ۱۳۸۳، نشریه الکترونیکی تهران اونیو قصد برگزاری جشنواره موسیقی مستقلی کرد. سینا ممتحن[۱۵] در مقاله‌ای که در آبان ماه ۱۳۸۴ نوشت، که جز نقد این جشنواره می‌تواند معرفی این جشنواره نیز به شمار آید، معتقد است: «وقتی تمام آهنگ‌ها را شنیدم، از جمله آنهایی را که به مرحله نهایی مسابقه راه پیدا نکرده‌اند، محتوای موسیقایی آهنگ‌های بخش

۱۵ . نقل از نوشته سینا ممتحن با عنوان «یک مسابقه هنری یا. . .»، پایگاه اینترنتی تهران اونیو (آبان ۱۳۸۴).

مسابقه را نازل‌تر از آنهایی یافتم که خارج از بخش مسابقه قرار گرفته‌اند. در واقع به‌عنوان یکی از هنرمندانی که در این جشنواره شرکت کرده بود معتقدم آنچه خارج از مسابقه مانده از نظر متن و نوازندگی غنی‌تر است.»

برای برگزاری این جشنواره، تهران‌اونیو هیئتی ۱۱ نفره تشکیل داد که برای هر آهنگ بر اساس چهار مقوله موسیقی، ضبط و میکس، خلاقیت، و اجرا امتیاز دهد و آهنگ‌هایی که بالاترین امتیاز را کسب کنند وارد بخش مسابقه شوند. هیچ کدام از شرکت‌کنندگان موسیقیدانان آموزش‌دیده و حرفه‌ای نبودند و ضبط و مستر و صدابرداری نمی‌دانستند.

موسیقی‌هایی که به نخستین دوره مسابقه تهران اونیو راه‌یافتند به این قرار بودند: آماتورز (خانم سیاهپوش)، بی.ام. (پشت دریاها)، پازل (خواست شرقی)، توییتز+وان (چون ذهن من تهی)، جم (ماگما)، خاک (ای تو)، رسپینا (این کیست؟)، راکن‌بی (فیلیر)، فیاض (نونوا)، هامن (آسفالت)، هایپرنوا (تو)، هشت (می‌خنده).

در بیرون از بخش مسابقه تهران اونیو نیز این آهنگ‌های راک شرکت کرده بود: ۱۲۷: «دلم تنگته»، اربابیان: «برخیز»، بانی: «پرسش»، بل د وور: «تب»، تابو: «چرا؟»، تاکسی: «جنگل»، حرا:

«دژ تنها»، حلزون: «بیزسید»، سهیل: «قطعه گمشده»، سینا: «روزی روزگاری»، کوچ‌نشین: «شازده کوچولو»، میراژ: «پدر»، میلاد: «بن‌بست».

برای فهم کیفیت جشنواره اول تهران اونیو شنیدن نظرات سینا ممتحن لازم است. او معتقد بود این کارهای انتخاب نشده، از کارهای بخش مسابقه قوی‌تر بوده است و دلیل خود را چنین گفت: «تقریباً تمامشان متن بهتر، کاربرد مناسب از عناصر موسیقایی و تغییر ریتم‌های خلاق‌تر و صدای خواننده بهتری دارند، همه خارج از مسابقه‌اند، چون میکس نهایی ضعیف‌تری داشته‌اند یا این حقیقت اعضای کمیته موسیقی راک دهه ۷۰ را نشنیده‌اند، زمانی که مردمان آرمان‌گرای آن روزگار مرزها را تا جایی گسترش دادند که برای راک امروز قابل تصور نیست. همچنین باعث تاسف است که راک‌کارهای ایرانی تقریباً همه فقط به پینک‌فلوید و گروه‌های متال و پانک یا موسیقی بی‌کلام مبتنی بر گیتار نمایشی (ساتریانی) گوش داده‌اند.» ممتحن معتقد است: «وقتی صحبت از قطعات آکوستیک یا قطعه‌هایی که کمتر ساز راک‌گونه دارند می‌شود، به سبک‌های بیشتری می‌رسیم؛ آهنگ‌هایی چون: «خیال» (آرمین)، «اسید» (قویدل) و «ماه» (مایا؛ تنها آهنگ طولانی در بخش مسابقه)، باز هم این

قطعه‌ها، غیر از «ماه» مایا، بهترین انتخاب از بین کارهایی نیست که خارج از بخش مسابقه‌اند. آهنگ آرمین ریتمی عربی دارد و عودی که گه‌گاه نُتی فالش می‌نوازد. کار قویدل («اسید») ریتمی شش‌وهشت دارد که برای گوش تمام ایرانیان آشناست و آن را انتخاب مناسبی برای بازار می‌کند. با در خاطر نگه‌داشتن موارد بالا قطعه‌هایی چون: «اسکین سرچ» (ترانه اسلو بوت)، «امید» (ترانه روزهای تابستان) و «شاندیز» (ترانه تجربه زندگی) هم می‌توانستند در بخش مسابقه باشند. یا قطعاتی با اصالت بیشتر وجود دارند که بی‌کلام نیستند که شانس جایگزینی دارند و انتخاب‌های خوبی برای قطعات بی‌کلام صورت نگرفته است. در بین آهنگ‌های سبک الکترونیک و هیپ‌هاپ آهنگ‌هایی چون: «جهله» (ترانه شرجی و گرما)، «سالومه» (ترانه مایوس نشو)، «کی. پی. پی» (ترانه بچه شهرکی) همه بسیار به‌روز و تجاری‌اند اما بخشی از موسیقی امروز ایرانند و استحقاق شناخته شدن را دارند.»[۱۶]

وی گفته بود قطعاتی مثل: «بلک بلومز» (سیاه)، «حسام» (الکترونیکا)، «پارازیت» (هنگ آپ)، «تن‌ساز» (موذی)، «کریپ» (پرفکت جی!)، «هیچ‌کس» (با هم) بالقوه امکان حضور در بخش مسابقه را دارند.»

۱۶ . همان.

جشنواره تهران اوینیو در شرایطی که بخش اعظم فعالیت‌های گروه‌های پیشرو کشور معطوف به سیاست شده بود، روی موسیقی آلترناتیو (جز سنتی و پاپ) متمرکز شد و به‌تدریج با استفاده از گروه وسیعی از کارشناسان حرفه‌ای در سراسر جهان مانند کامران امید، مامک خادم، کیوان میرهادی، پژمان حکیمی، سعید گنجی، هنریک ناجی، سعید ذهنی، رضا درخشانی و کاران درخشانی از سال ۱۳۸۱ زمینه چینی‌های اولیه را آغاز کرد.

اولین دوره جشنواره که به بخش‌های مسابقه و بیرون مسابقه تقسیم شده بود، با حضور گروه‌ها و افرادی مانند قویدل، بی. ام.، پازل، آماتورز، توییتز+وان، اسلوبوت، شاندیز، کی پی پی، جم، جهله، بلک بلومز، خاک، پارازیت، رسپینا، تن‌ساز، کریپ، راکن‌بی، هامن، هایپرنوا، هشت، ۱۲۷، بل دوور، تابو، فیاض، اربابیان، بانی، سهیل، سینا، تاکسی، حرا، حلزون، کوچ‌نشین، میراژ، میلاد، آرمین، مایا، امید، سالومه، حسام و هیچکس» برگزار شد.[۱۷]

آنچه از جشنواره تهران اونیو می‌توان فهمید این است که:

اول: گروه‌های حاضر در این جشنواره به عنوان نمونه‌ای از

۱۷ . همان.

گروه‌های موجود در جامعه به‌واقع زیرزمینی بودند. آنها که می‌دانستند به هر حال به دشواری می‌توانند وارد بازار عرضه موسیقی و تجارت شوند، یا پا به رسانه دولتی تلویزیون بگذارند، بیشتر از هر چیز به تجربه کردن و یافتن راه‌های تازه می‌پرداختند.

دوم: گروه‌ها اغلب بدون ارتباط با گذشته موسیقی راک و پاپ ایران بودند، تقریبا کمتر اطلاعی از سال‌های دهه ۱۳۴۰ وجود داشت و از سوی دیگر موسیقی پاپ درخشان دهه ۱۳۵۰ نیز با موسیقی دهه ۱۳۶۰ لس‌آنجلس چنان بی‌حیثیت شده بود که حتی درباره کارهای خوبی مانند یکی دو کار شهبال شب‌پره و فرامرز آصف هم نادیده گرفته می شد. انگار که این گروه‌ها در آغاز تاریخ موسیقی ایران قرار دارند.

سوم: موسیقی راک دهه ۱۳۸۰، جز مواردی معدود، تا قبل از نامجو و آرش سبحانی، اصولا به دلایلی مختلف به شعر و کلام بی‌توجه بود؛ نخست به این دلیل که برگزاری یک کنسرت راک و یا گرفتن مجوز آلبوم آن حتی با شعر حافظ و مولوی هم ممکن نبود، زیرا نفس موسیقی راک پیروی از فرهنگ غربی و جرم تلقی می‌شد. اگر چه داشتن محتوایی سیاسی اگر می‌توانست جای خودش را در جامعه پیدا کند، باعث توجه

افکار عمومی و چه بسا دریافت مجوز از دولت می‌شد، زیرا حکومت سال‌ها باور داشت که هر فرمی اگر در خدمت پیام و مفهوم قرار بگیرد بلامانع است، اما کسی جرات نمی‌کرد یا حاضر نمی‌شد امکان اجرای یک کنسرت راک را با شعر و کلام اعتراضی خود به خطر بیندازد. ضمن اینکه اصولا فضای هنری ایران سال‌ها بود که نسبت به سیاست موضع منفی داشت و سیاسی بودن را نقطه ضعف اثر هنری می‌دانست. به همه این دلایل موسیقی راک ایرانی جز مواردی معدود، که اغلب پس از ۱۳۸۸ و یا در خارج از ایران اتفاق افتاد، از سیاست و حتی مسائل اجتماعی اجتناب کرد.

چهارم: یکی از مشکلات جدی که باعث می‌شد موسیقی راک اعم از زیرزمینی یا تجارتی و رسمی آن نتواند به کاری مستمر دست بزند، نبودن امکان بقای گروه‌ها بود. اغلب گروه‌ها و افراد برای بقای خود مجبور بودند به کار دوم مثل ساخت موسیقی فیلم (بهنا، امیر توسلی)، ساخت بازی‌های کامپیوتری (فرزاد گلپایگانی)، کارهای گرافیکی، یا فیلمسازی و کارهای دیگر بپردازند. از طرف دیگر هیچ موسسه‌ای هم از گروه‌های زیرزمینی حمایت نمی‌کرد. آنها اگر چه مخاطبانی بسیار بیشتر از موسیقی سنتی یا پاپ یا حداقل در حد آنها داشتند،

ولی چون نه امکان رفتن روی صحنه داشتند، نه می‌توانستند آلبوم‌هایشان را منتشر کنند، یا با شغل دوم و کار تدریجی و کم رمق به کارشان ادامه دادند، یا به‌تدریج بسیاری از آنها از ایران خارج و اغلب دچار مشکل بعدی شدند. گروه‌هایی که مهاجرت می‌کردند، آثاری تولید می‌کردند که به دلایل مختلف در ایران قابل مصرف نبود.

و این ناسازه‌ها همچنان ادامه داشت.

موسیقی زیرزمینی و گربه‌های ایرانی

جشنواره موسیقی مستقل که در آن انواع موسیقی راک، آلترناتیو، هیپ‌هاپ، متال و کلاسیک عرضه می‌شد تا چند دوره دوام داشت، در کنار آن گروه‌ها به تولید موسیقی مشغول بودند، اما آنچه پیش‌برنده بود فضایی شبه رسمی مانند جشنواره تهران آونیو بود. پایگاه اینترنتی تهران اوینو که با حمایت گروهی از ایرانیان مقیم بیرون از ایران و سیاستی کاملا مستقل و با همکاری افرادی در نشریات آزاد و کسانی مانند بابک چمن‌آرا جشنواره مستقل موسیقی را برگزار می‌کرد، نقشی فراوان در تشویق به تولید موسیقی تازه یا معرفی گروه‌های موسیقی داشت. اغلب گروه‌هایی که شرکت می‌کردند زیرزمینی بودند و تنها امکان

عرضه آثارشان تهران آونیو بود. شاید این جشنواره اثر بسیاری در افزایش تحرک موسیقی زیرزمینی داشت، زیرا حتی اگر نمی‌توانست کمکی به تولید موسیقی به دلیل هزینه‌های آن بکند، در شناسایی این افراد و گروه‌ها تاثیر داشت. مشکل مهم گروه‌های موسیقی داوری و نقد بود؛ وقتی موسیقی زیرزمینی می‌شود و عاملی جز خریدار در تعیین مطلوبیت دخالت می‌کند، یک مرکز نقد و داوری کمک فراوانی به تولید موسیقی می‌کند.

شادی وطنپرست که مدیریت اجرایی فستیوال موسیقی مستقل را بر عهده داشت، در هنگام معرفی سومین دوره جشنواره موسیقی مستقل که در سال ۱۳۸۴ برگزار شد، با خبرنگار موسیقی مهر گفت‌وگو کرد.[۱۸] به گفته او سه دوره جشنواره موسیقی تهران اونیو که به عنوان جشنواره موسیقی زیرزمینی هم نامیده و به صورت اینترنتی برگزار شد. تهران اونیو پیش از سال ۱۳۸۴ جشنواره موسیقی سبک آزاد و جشنواره موسیقی زیرزمینی را هم برگزار کرده بود. در اولین دوره جشنواره (سال ۱۳۸۱) ۲۱ گروه، در دومین دوره ۴۲ گروه (سال ۱۳۸۳) و در سومین دوره تعداد ۸۹ گروه (سال ۱۳۸۴) از سراسر جهان شرکت کرده بودند.

۱۸ گفت‌وگوی شادی وطنپرست با خبرگزاری مهر درباره سومین جشنواره مستقل موسیقی (۲۹ آبان ۱۳۸۴).

براساس گفته‌های شادی وطنپرست آثاری که توسط گروه‌ها در جشنواره شرکت می‌کرد، روی پایگاه اینترنتی تهران اونیو منتشر می‌شد. مردم می‌توانستند با پرکردن یک فرم این آثار را داوری کنند. در کنار افرادی که به عنوان داور از میان مخاطبان اعلام آمادگی می‌کردند، خود جشنواره نیز نه داور داشت که آنان را از میان گروه‌هایی در بخش‌های مختلف انتخاب می‌کردند که به قول شادی گروه‌های برتر نامیده می‌شدند. در این جشنواره شرکت کنندگانی از مکزیک تا میانداوآب شرکت کرده بودند و به گفته وطنپرست «هیچ گونه محدودیتی در سبک موسیقایی وجود ندارد.» داوری دوره سوم مسابقه نیز از اول آبان ماه سال ۱۳۸۴ آغاز شد و تا پایان آذرماه ادامه داشت. در این دوره مسابقه تصمیم گرفته شده بود که ۲۰ اثر منتخب داوران در مرحله اول روی پایگاه اینترنتی قرار بگیرد که برترین آثار از میان آنها انتخاب شود. البته آثار راه‌نیافته به بخش داوری مسابقه نیز روی پایگاه اینترنتی وجود داشت، اما داوری نهایی میان این ۲۰ گروه یا ۲۰ اثر انجام می‌شد.

چهارمین جشنواره تهران اونیو

چهارمین جشنواره موسیقی تهران اونیو در تیرماه ۱۳۸۷با

تاخیری دو ماهه برگزار شد. دوستداران نوازندگی و موسیقی تا پایان آذرماه ۱۳۸۶ فرصت ارسال آثار خود را داشتند، با علم به اینکه در دوره چهارم از رأی‌گیری عمومی (از طریق سکو) و داوری اختصاصی (توسط گروه کارشناسان) خبری نخواهد بود. به جای، سکو صفحه‌ای را در اختیار هر گروه یا هنرمند می‌گذاشت تا هم فرصت معرفی خود را داشته باشد و هم برای بازدیدکننده فضایی فراهم شود تا نظرات خود را منعکس کند.

در این دوره گروه‌های موسیقی در چهار سبک کلاسیک، هیپ‌هاپ، راک و تلفیقی آثار خود را ارسال کردند که بیشترین را سبک راک با ۲۶، سپس تلفیقی با ۱۷، هیپ‌هاپ با ۵ و در آخر سبک کلاسیک با ۴ شرکت‌کننده داشت. شرکت‌کنندگان به هنگام ارسال آثار ملزم به انتخاب یکی از سبک‌ها بودند. بسیاری از شرکت‌کنندگان موسیقی خود را قابل دسته‌بندی در هیچ یک از سبک‌های تعریف‌شده نمی‌دیدند.[۱۹]

در کل ۳۵ هزار و ۶۱۴ بازدیدکننده سکو ۷۱ درصد آن (۲۵ هزار و ۴۰۴ بازدید) متعلق به سبک راک، ۱۷ درصد سبک تلفیقی (شش هزار و سه بازدید)، هفت درصد سبک هیپ‌هاپ (دو هزار و ۵۲۱ بازدید) و پنج درصد سبک کلاسیک (هزار و ۶۸۶

۱۹ نقل از پایگاه اینترنتی تهران اونیو (تیرماه ۱۳۸۷).

بازدید) بود.

مهم‌ترین گروه‌های شرکت‌کننده در جشنواره چهارم تهران اونیو، گروه «۴۷ کروم» با آهنگ «عشق دروغین»، «بهروز داوری» با «لذت تنهایی»، گروه «کویر» با «غروب خورشید» در بخش کلاسیک، در میان گروه‌های تلفیقی، «مجید کاظمی» با «بیدار شو»، «گِرُن» با «گپ شو» و «هودا» با «ضدجنگ»، در گروه‌های هیپ‌هاپ، «سالومه» با «شک»، گروه «۱۲۳» با «ولوم بده تا ۳۰» و جهله با «ناخواستگاری» شرکت داشتند. گروه‌های راک شرکت‌کننده نیز شامل «ویسپراد» با «۷ ثانیه»، «گینکو» با «نظرت در مورد قلم سرخ چیه» و گروه ۱۲۷ با «ملت قهرمان» بودند.

گروه‌های زیرزمینی و گروه‌های حرفه‌ای راک

به طور کلی گروه‌های موسیقی راک یا گروه‌هایی که با تلفیق راک و دیگر انواع موسیقی کار می‌کردند، با در نظر گرفتن زمان‌های متفاوت و مختلف در ایران شامل چند نوع گروه است:

اول: افراد و گروه‌های تلفیقی راک - پاپ یا راک - فولک

حرفه‌ای فرهاد، کورش یغمایی)؛

دوم: افراد و گروه‌های راک اند رول(ربلز، گلدن رینگ، بلک کتز قبل از انقلاب)؛

سوم: افراد و گروه‌های راک که فقط کاور کار می‌کردند (اسکورپیو، تکخال‌ها)؛

چهارم: افراد و گروه‌های موسیقی هیپ‌هاپ و رپ (هیچکس، نجفی، سالومه)؛

پنجم: افراد و گروه‌های موسیقی بلوز و جز (رعنا فرحان، فریدون فروغی، سیمین غانم)؛

ششم: افراد و گروه‌های موسیقی هوی متال (فرزاد گلپایگانی، آرسامس و آژیراک)؛

هفتم: افراد و گروه‌های فارسی خوان تلفیقی راک - پاپ حرفه‌ای (کیوسک، اوهام، نامجو)؛

هشتم: افراد و گروه‌های موسیقی زیرزمینی راک (هومن اژدری، سرخس، رادیو تهران، هادی پاکزاد).

با توجه به اینکه تعریف اغلب این گروه‌ها روشن است، شاید لازم است کمی درباره موسیقی زیرزمینی حرف بزنیم.

گفته می‌شود که فرهنگ زیرزمینی واژه‌ای است برای توصیف خرده فرهنگ‌های پیشرو. این افراد کسانی هستند که سلایق خود را به شکل‌های مختلف به دور از فرهنگ عمومی جامعه می‌یابند. آنان در زمان تولید اثر با عدم مقبولیت دست اندرکاران هنر(تهیه کنندگان و ناشران) مواجه می‌شوند و به طور مخفی و در جهت زیرزمینی حرکت می‌کنند. کلمه زیرزمین به چیزی اطلاق می‌شود که بیرون از فرهنگ حاکم بر اجتماع حضور داشته باشد. به عبارتی به هنرمندانی گفته می‌شوند که بدون حمایت دولت و رسانه‌های فرهنگی جامعه‌شان فعالیت می‌کنند و اصولا هم میل چندانی به این حمایت‌ها ندارند. موسیقی زیرزمینی معمولا بدون مجوز رسمی و در استودیوهای خانگی، یا اختصاصی ضبط یا خلق می‌شود. انگیزه خلق این نوع موسیقی غیر تجارتی و کاملا متفاوت با فضای موسیقی روز جامعه است. آنچه که مورد نظر خالقان این آثار است هنر مفهومی و زیبایی‌شناسانه است و این چنین است که به‌راحتی به دست عامه مردم نمی‌رسد. هنر زیرزمینی پیچیده‌ترین و هدفمندترین فعالیت‌های زیرزمینی در جهان است، زیرا اجرا و تمرین در آن شرایط موجود، کاری است مستلزم هدفی منسجم و هماهنگی و همدلی انکارناپذیر. بنابراین چنین فعالیت‌هایی به سرعت مورد توجه نیروهای دولتی واقع شده و مورد حمله

قـرار می گیرنـد.

جشنواره موسیقی «بین کهکشانی»

اولیـن جشـنواره موسـیقی زیرزمینـی جوانـان ایرانـی با عنوان فسـتیوال موسـیقی «اینترگالاکتیـک»[۲۰] یـا بیـن کهکشـانی در هلنـد بـا حضـور ۱۲ گـروه راک، هیپ‌هـاپ و متـال ایرانـی از ایـران و اروپـا در سـال ۲۰۰۶ برگـزار شـد، از سـویی اولیـن بـار موسـیقی زیرزمینـی ایـران در سـال ۲۰۰۲ بـه وسـیله مجلـه فرهنگـی تهـران اونیـو در اینترنـت معرفـی و مطـرح شـد. ایـن جنبـش تـا بـه امـروز بخـش بزرگـی از سـبک‌های مختلـف موسـیقی را در برگرفتـه اسـت. ایـن جشـنواره بـا همـت رادیـو زمانـه در زمـان مدیریـت مهـدی جامـی برگـزار شـد.

جشـنواره میان‌کهکشـانی موسـیقی ایرانـی نـام اولیـن جشـنواره موسـیقی زیرزمینـی ایـران بـود کـه یکشـنبه ۳۰ مهـر ۱۳۸۵ (۲۲ اکتبـر ۲۰۰۶) در سـالن دِکاده شـهر زنـدام هلنـد برگـزار شـد. ایـن جشـنواره ۱۲ سـاعته اولیـن جشـنواره در نـوع خـود بـود و در آن دسـت کـم ۱۱ گـروه از گروه‌هـای موسـیقی متفـاوت (زیرزمینـی) ایرانـی شـرکت کردنـد. موسـیقی‌های ایـن جشـنواره در سـبک‌های

۲۰ ر.ک: ویکیپدیای فارسی ذیل عنوان «جشنواره میان‌کهکشانی موسیقی ایرانی».

رپ، هیپ‌هاپ، رگه[۲۱]، راک، دث‌متال[۲۲]، الکترونیکی و غیره بود. ایده و برگزاری این جشنواره از سوی شعله آتشزاد و مانی نیک‌پور و با کمک مصطفی هروی از کارکنان رادیو زمانه انجام شد.

گروه‌هایی که در این جشنواره شرکت داشتند، شامل این گروه‌ها بودند: اوهام (ایران؛ راک)، هایپرنوا (ایران؛ راک ایندی)، دی ایلون (The 11) (ایران؛ الکترونیک)، فرزاد گلپایگانی (ایران؛ هارد راک)، تارانتیست (ایران؛ دث‌متال)، زدبازی (بریتانیا؛ رپ)، پرشین پرینس (بریتانیا؛ آر ان بی)، ریویل و پویزنوس پوئتس (بریتانیا؛ رپ)، خاک (آلمان؛ راک)، سالومه به همراه شیرعلی (آلمان؛ رپ)، آبجیز (سوئد؛ رگه)، و میس‌دی (هلند؛ رپ).

تعریفی چپگرا از موسیقی زیرزمینی می‌گوید: اگر به طور مشخص بخواهیم معنای درستی برای موسیقی زیرزمینی متصور شویم باید بگوییم هنر زیرزمینی که موسیقی بخشی از آن است به هنری گفته می‌شود که اول پیشروست، از لحاظ ایدئولوژی و بینش هنری، و از لحاظ طبقاتی خود را از جامعه جدا و خلاف

۲۱ Music Reggae

۲۲ Death Metal

معیارهای فرهنگی و اجتماعی حرکت می‌کند. دوم سنت شکن است، معیارهایی جدید می‌آفریند، هنر رایج را بازاری می‌پندارد و ارزشی برای او قائل نیست و با آن حتی به تقابل هم برمی‌خیزد. سوم هنر زیرزمینی من جمله موسیقی زیرزمینی خصلتی انقلابی دارد، می‌توان آن را مادر همه نوآوری‌های هنری دانست زیرا با بریدن خود از جریان معمول فرهنگی جامعه محفلی می‌شود. اصولا فرهنگ، محتوایی جامد و مفهومی مشخص ندارد بلکه بسیار انتزاعی و دائم در حال تغییر است، اما به این معنا نیست که به طور خودکار متحول شود بلکه باید در مسیر برداشت‌ها و بینش‌های نو قرار گیرد تا تحول بیابد.

درهای باز اینترنت، در های بسته ارشاد

در فضای دولتی و رادیو تلویزیون نیز کوشش‌هایی انجام می‌گرفت. در سایه گسترش فناوری‌های نوین و همچنین دسترسی توده مردم به اینترنت، گروه‌های زیر زمینی پاپ/ راک نیز به ضبط زیرزمینی و پخش دیجیتال ساخته‌هایشان پرداختند. آثار ارائه شده از سوی این افراد، آثاری عامه‌پسند و بی‌محتوا بود که برای چند سال موسیقی پاپ ایران را با بحرانی جدی رو به رو ساخت. برخی از این خوانندگان پاپ

همانند محسن چاوشی و بنیامین بهادری پس از انتشار چند آلبوم زیرزمینی، مجوز فعالیت رسمی به دست آوردند، اما خوانندگان راک جز محسن نامجو با همان آلبوم نیمه مجاز نخستش یعنی ترنج امکان و جواز تولید و پخش آثارشان را پیدا نکردند.

در حقیقت در این دوره چند گروه مهم را در حوزه موسیقی جدید ایران می‌توان با اهمیت دانست، در حوزه موسیقی راک باید از گروه‌های کیوسک، محسن نامجو و اوهام و ۱۲۷ نام برد، در حوزه رپ و هیپ‌هاپ آثار سروش لشکری (هیچکس) و به عنوان موسیقی آلترناتیو کار آبجیز اهمیت ویژه‌ای دارد و در حوزه جاز آثار رعنا فرحان قابل توجه است. تقریبا جز فیلم راک آن[۲۳] هیچ اثر شناخته شده‌ای که بتواند تصویری درست از گروه‌های زیرزمینی موسیقی راک و گونه‌های دیگر آن نشان بدهد، وجود ندارد. شاید مهم‌ترین تصویر فیلم کسی از گربه های ایرانی خبر ندارد[۲۴] ساخته بهمن قبادی است که

۲۳ . فیلم راک آن (Rock On) به کارگردانی شهریار کبیری و تهیه‌کنندگی فرامرز محبی به مدت دو ماه در تهران فیلمبرداری شد و افرادی مانند شهریار مسرور و کاوه آفاق و عبدی بهروانفر در تهیه آن مورد مشورت قرار گرفتند. در این فیلم ۳۰ راکر مهم کشور حضور یافتند. گفته می‌شود که این فیلم بهترین فیلمی است که درباره گروه‌های راک ساخته شده است.

۲۴ . کسی از گربه‌های ایرانی خبر ندارد (ساخته بهمن قبادی) با همکاری حسین آبکنار و رکسانا صابری ساخته و بدون مجوز تهیه شده است. در فیلم بازیگرانی مانند نگار شقاقی، حامد

به بررسی این گروه‌ها می‌پردازد. فارغ از اینکه آیا فیلم ارزش‌های سینمایی کافی دارد یا نه، این نکته قابل توجه است که گروه‌های موسیقی زیرزمینی ایرانی آن را تصویر واقعی خودشان نمی‌دانند.

بهداد، اشکان کوشانفر، و بابک میرزاخانی بازی کردند و افرادی مانند سروش لشکری و چند تن دیگر از نوازنده‌ها و خواننده‌های موسیقی زیرزمینی ایرانی در سبک رپ و راک از بازیگران این فیلم بودند. فیلم در سال ۱۳۸۸ ساخته شد و زمان آن ۱۰۸ دقیقه بود. فیلم در جشنواره کن و در مواجهه با تماشاگر عمومی موفق بود. اما تقریبا همه کسانی که در حوزه موسیقی راک کار می‌کردند، قبادی را به عنوان یک سوءاستفاده‌چی قلمداد و نوشته‌هایی علیه او منتشر کردند. بهمن قبادی بعد از این فیلم از ایران خارج شد و دیگر بازنگشت. تعدادی از خوانندگان راک از جمله آرش سبحانی در یکی از ترانه‌هایش به سوءاستفاده قبادی از گروه‌های راک اشاره کرد. سیما سعیدی نیز در مقاله «شهوت شهرت» که در تهران اونیو منتشر شد نوشت: «البته «اهمیت بهمن قبادی بودن» را کسی درک نمی‌کند. این فقط از عهده خود او بر می‌آید. قبادی مشتی از خروار است. نمونه‌ای از انسان‌های آرزومند و آزمندی که هر بهایی را می‌پردازند تا بشوند آنچه دوست می‌دارند.» وی گفت: «قبادی آدم ترسویی است. اگر شجاع بود همان که در این سال‌ها رنج مردم کُرد را به تصویر کشید، اسباب شهرتش می‌کرد. به نظر می‌آید او حتی به اهمیت کاری که در توانش بود پی نبرده بود. او عاشق راه یک شبه است. حالا گربه‌های ایرانی همان قدر که نرم‌خوی و زیبایند، پنجه‌های تیزی شده‌اند بر صورت قبادی. قبادی مست از شهرت، فیلمش را به این سوی و آن سوی دنیا می‌برد. همه جا با او مصاحبه می‌کنند، اما بی‌تردید این فیلم سیاه‌چاله‌ای خواهد شد برای شهرت قبادی. قبادی نشان داد حتی اقیانوسی به عمق یک بند انگشت نیست. یک آبگیر رو به زوال و خشکی است. او موفقیت و شهرت را با ارزش‌های دیگری معامله کرد که وقتی از دست بروند رفته‌اند. قبادی قوانین حرفه‌ای و قواعد دوستی را از یاد برد. فیلمش برای موسیقی غیر رسمی ایران و برای جوانان این کشور هیچ سودی نداشت. او تصویر درستی از واقعیتی که شاهدان بسیار دارد به تصویر نکشید. حنا مخملباف را یادتان هست، با آن فیلم وصله پینه‌ای که جز «به من نگاه کنید» حرفی برای گفتن نداشت.»

نصیر مشکوری در اسفند ۱۳۸۹ به گفت‌وگویی با علی عزیزیان، رهبر گروه راک هشت، پرداخت. عزیزیان از کسانی است که معتقدند عصیان باید از اجزای لاینفک موسیقی راک باشد. خیلی‌ها او را از رادیکال‌ترین و تندترین و شاید عصبانی‌ترین راکرهای ایرانی می‌دانند. صدای او به طور مادرزاد صدایی است با لحن خشمگین و متن ترانه‌های او نیز همیشه نوایی معترض و پرخاشگر و عصیانگر داشته است. اولین آلبوم او به نام بلندتر در سال ۱۳۸۹ منتشر شد.

اما صدای حاکم و غالب راک ایران این صدا نیست. بسیاری از ترانه‌ها فقط موسیقی اعتراض را به کار می‌گیرند بی‌اینکه کلمه برای بیان آن استفاده شود. از قضای روزگار در همان سال‌های اصلاحات در ایران فضای فرهنگی کشور زمینه و آمادگی بیشترین آثار انتقادی را داشت. آثار بسیاری که در حوزه سینما، روزنامه‌نگاری، داستان، شعر، و نمایش تولید می‌شد. اما موسیقی راک قبل از اینکه درگیر محتوای ترانه بشود، درگیر خود موسیقی بود. حتی اشعار حافظ هم به این دلیل که با موسیقی غربی راک سازگار نیست، توسط اوهام نمی‌توانست مجوز بگیرد. در همان زمان موسیقی پاپ که بسیار بیش از موسیقی راک رنگ غربی و حتی می‌شود گفت سرمایه‌داری

داشت، با راحتی بیشتری مجوز می‌گرفت. حتی همین شعرها در کتاب می‌توانست منتشر شود. به هزار دلیل موسیقی راک به سوی لحن اعتراض خودش نرفت. بعید می‌دانیم موسیقی راک به سبب ترانه‌هایش و نه موسیقی‌اش زیر فشار بعد از دوره اصلاحات قرار گرفته باشد؛ چند نویسنده و روزنامه‌نگار زندان رفتند، سینماگران زندانی شدند، داستان‌نویس و طنزنویس کشته و زندانی شدند، ولی کمتر نامی از سازندگان موسیقی پاپ می‌توانیم ببریم که زیر فشار و دردسر اعتراض قرار گرفته باشند.

علی عزیزیان می‌گوید: «ما در ایران آن قدر درگیر ارکان پیش پا افتاده‌تری از موسیقی هستیم که محتوای اون رو به کلی از یاد بردیم... به عقیده من موزیک راک موسیقی اعتراض سازنده هست... اعتراضی که به پشتوانه دانش سر بلند می‌کنه نه بی‌خردی و گردن کلفتی. اینکه مدت‌ها به چیزی ناهنجار فکر کنی و از دریافت‌هات ناراحت شی و اعتراض خودتو با موزیک ابراز کنی خیلی متفاوت از اینه که حالا فعلا عصبانی باشیم تا بعداً یه دلیلی براش پیدا می‌کنیم! اینکه دنبال موزیک گوشنواز باشیم، از استانداردهای روز دنیا پیروی کنیم، خوش صدا باشیم، خوش تیپ باشیم، شبیه نمونه‌های غربی باشیم و...

همه مسائل مهمی هستن، ولی نه تا جایی که آن قدر غرق این جزئیات بشیم که اصلاً فراموش کنیم که تمام این ابزار قرار بود به چه منظور مورد استفاده قرار بگیره... در مجموع به نظرم آن قدر صرفاً بخاطر دهن کجی سعی کردیم راک بزنیم که اصلاً دیگه یادمون رفته واسه چی راک می‌زنن!»[۲۵]

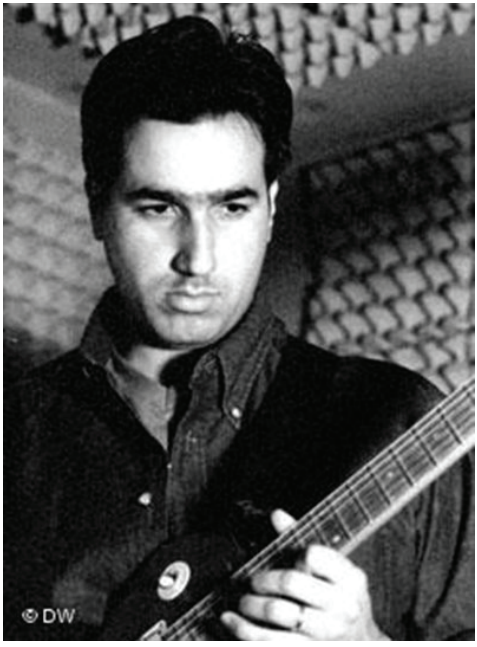
اگر آغاز دهه ۱۳۸۰ را آغاز راک جدید ایران بدانیم، در سه فصل آینده نمونه‌های موفق بودن یا ناموفق ماندن این گروه‌ها را خواهیم دید. گروه‌های راک، متال و هیپ‌هاپ ایرانی ۵۰ سال پس از اولین روزهای موسیقی راک ایران در دهه ۱۳۴۰، در دهه ۱۳۹۰ به ده‌ها گروه حرفه‌ای، مسلط به زبان و نواختن و فرهنگ و ادبیات شده‌اند که به‌رغم همه دردسرها و مشکلاتی که دارند، برجستگی‌ها و نقاط قوت مهمی هم دارند. در فصل بعد گروه‌های راک امروز ایران را بررسی می‌کنیم.

۲۵ . گفت‌وگوی علی عزیزیان و نصیر مشکوری، پایگاه اینترنتی علی عزیزیان (فروردین ۱۳۹۰).

تصاویر فصل هشتم

اعضای گروه پژواک در استودیویی معروف به استودیو پتو. از راست: فرزاد فخرالدینی، میلاد زنده‌نام، کسری سبکتکین، نوید ذوالفقار، امیر توسلی. سال ۱۳۸۱. عکس از ابراهیم نبوی

اعضای گروه راز شب: شهروز خواجه مولایی،آرش سبحانی، هومن جاوید و رامین بهنا



آرش سبحانی، سال‌های قبل از کیوسک

اجرای گروه آویژه در دهه هفتاد، در فرهنگسرای ارسباران

طرح روی جلد زی بازی، هومن جاوید و رامین بهنا از گروه راز شب

آلبوم «نهال حیرت» مجوز دریافت نکرد. گروه اوهام این آلبوم را روی وب‌سایت خودش منتشر کرد. در طول یک هفته هزاران نفر آن را دانلود کردند

گروه ماد در سال ۱۳۷۹ در مشهد تشکیل شد. عبدی بهروانفر (گیتار)، محسن نامجو (سه‌تار)، نویداربابیان (گیتار بیس) و سامان رجبی (کیبورد) اعضای این گروه بودند.

طرح روی جلد آلبوم ترنج کار محسن نامجو مجوز رسمی دریافت کرد و او با سرعتی باورنکردنی به مهم‌ترین پدیده موسیقی ایران در صد سال اخیر تبدیل شد

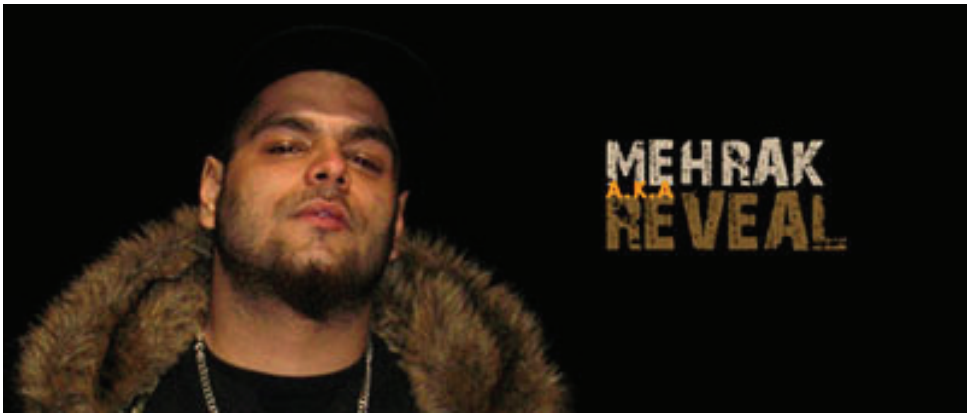
طرح روی جلد رمان کیمیاگر نوشته پائولو کوئیلو که محسن نامجو آن را با موسیقی روایت کرد. این مجموعه مجوز گرفت و در ایران متشر شد

طرح روی جلد آلبوم مترسک کاوه یغمایی

گروه خاک در آلمان راک می‌خواند. طرح روی جلد دفترچه معرفی گروه

بابک و آرش چمن‌آرا، فرزندان محسن چمن‌آرا، مرکز موسیقی بتهوون را احیا کردند و نقش مهمی در تولید موسیقی سنتی و پاپ و به‌خصوص راک در سال‌های دهه هفتاد و هشتاد داشتند

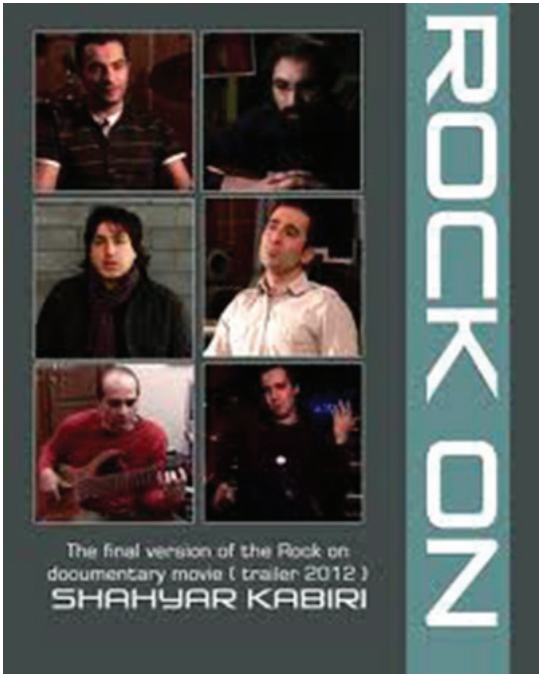
گروه هایپر نوا



ریویل هم در انگلستان و هم در ایران فعال بود

فرزاد گلپایگانی متال جدید را جدی گرفت

شعله آتشزاد و مانی نیکپور مجریان فستیوال زیرزمینی موسیقی زندام هلند



تصویری از طرح روی جلد فیلم Rock On

پوستر جشنواره زندام هلند به نام جشنواره میان کهکشانی که با حمایت رادیو زمانه و برنامه‌ریزی مهدی جامی و مصطفی هروی و بسیاری دیگر در سال ۲۰۰۶ برگزار شد

فصل نهم
موسیقی راک امروز ایران (از ۱۳۷۸ تا ۱۳۹۱)

گروه‌های فعال راک، راک تلفیقی و آلترناتیو در این دهه

از سال ۱۳۷۰ یا شاید پیش‌تر از آن افراد و گروه‌هایی در شیوه راک، تلفیق[۱] راک و سنتی یا تلفیق راک و محلی و آلترناتیو به طور زیرزمینی به فعالیت پرداختند. برخی موفق شدند کار رسمی و حرفه‌ای کنند و از صورت زیرزمینی خارج شدند، برخی در فرم موسیقی خود تغییر سبک دادند، گروه‌های زیادی از ایران بیرون رفتند، مانند نامجو و کیوسک و ۱۲۷ و برخی دیگر دست از کار کشیدند و به کارهای دیگری روی آوردند. به نظر من، بسیاری از گروه‌های فعال این دوره اعم از آنها که پنج شش آلبوم رسمی و غیررسمی منتشر کردند امروز سرشناسند یا آنها که فقط چند ترانه عرضه کرده‌اند و احتمالا پس از آن حذف شدند یا کنار رفتند، چند منشاء اصلی دارند که از آنجا

۱ . تلفیق (فیوژن؛ موسیقی تلفیقی) گونه‌ای از موسیقی است که حاصل تلفیق دو یا چند فرهنگ موسیقایی است. مثل تلفیق موسیقی اصیل ایرانی و کلاسیک مولانا و باخ).

شروع کرده‌اند و تغییر شکل داده‌اند. شاید بتوانم بگویم چند پدرخوانده - با معنای خوب آن- محور موسیقی راک ایرانی دهه ۱۳۸۰ بودند.

اول: رامین بهنا و گروه‌هایش: رامین بهنا با گروه «آویژه» شروع کرد، بعد «راز شب» را ایجاد کرد، سپس آرش سبحانی از گروه رامین بهنا مستقل شد و چندی پس از مستقل شدن به فرنگ رفت و در آنجا گروه پرکار کیوسک را ایجاد کرد. از دل گروه کیوسک، پروژه «نبض» و گروه «ایندو» ایجاد شدند. رامین بهنا در کنار این کارها به تولید موسیقی فیلم نیز پرداخت و بعدا گروهی به نام خودش را هم ایجاد کرد و هنوز با نیرویی بسیار کار می کند.

دوم: مشهدی‌ها: به گمان من مشهدی‌ها یا بهتر بگویم خراسانی‌ها، نقش بسیار مهمی در موسیقی راک دهه ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ دارند، هم در موسیقی رپ، هم در راک و انواع آن، هم در موسیقی تلفیقی و هم در انواع متال به خلق اثر پرداختند و شاید داشتن پشتوانه شعر خراسان (منظورم سبک خراسانی نیست) باعث شد این منطقه به‌رغم ظاهر و صورت سنتی که یکی از سنتی‌ترین مناطق کشور است، مدرن‌ترین تولیدات را داشته باشند. عبدی بهروانفر و محسن نامجو در گروه ماد از

شاخص‌ترین این جمع به شمار می‌روند. گروه‌هایی مانند «د وی»، «آرتیموت»، «آرسامس»، «مینوس وان» یا «منفی یک»، «حسین ابلیس» و «هادی پاکزاد» از مشهدی‌هایی هستند که در تولید موسیقی مدرن و متفاوت نقش بسیار داشته‌اند.

سوم: امیر توسلی و پژواک: امیر توسلی و برادرش هر دو از اولین کسانی بودند که در تولید موسیقی راک و گاه پاپ یا رپ فعالیت کردند. امیر علاوه بر تولید موسیقی دلخواه خودش، به تولید حرفه‌ای برای بازار موسیقی از جمله کار برای موسیقی فیلم و تلویزیون پرداخت و پروژه‌های فردی و جمعی بسیاری را دنبال کرد. پژواک از موفق‌ترین پروژه‌های او بود که علاوه بر تولید آلبوم به اجراهای بسیار با مجوز پرداخت. از این گروه کسری سبکتکین تقریبا با همه گروه‌ها کار کرد. او در شکل دادن «باراد» نقش داشت، به همکاری با اوهام پرداخت و اکنون نیز در سانفرانسیسکو با گروه‌های مختلف کار می‌کند.

چهارم: بابک چمن‌آرا و بتهوون: بابک چمن‌آرا فرزند محسن چمن آرا پس از انقلاب کار بتهوون را با جدیت بیشتری ادامه داد. او هم در توزیع و فروش موسیقی، اعم از موسیقی‌های داخلی و فرنگی و هم در تولید موسیقی نقشی بسیار موثر برای حمایت از سازندگان انواع موسیقی انجام داد. برگزاری کنسرت‌های

موسیقی نیز از فعالیت‌های بتهوون بود. علاوه بر این استودیو «بم آهنگ» سال‌ها به محل تولید موسیقی در داخل تبدیل شد و بعدها خیاوچی بم‌آهنگ را به عنوان مهم‌ترین تولید کنندگان موسیقی راک و آلترناتیو ایرانی در سیاتل تبدیل کرد.

پنجم: بهزاد بلور و زیرزمین: تقریبا در ۲۰ سال فعالیت موسیقی زیرزمینی ایران، بهزاد بلور با برنامه روز هفتم نقش مهمی در معرفی موسیقی مدرن ایرانی و فرهنگ‌سازی درباره آن داشت. اگرچه کار او فقط به موسیقی راک ختم نمی‌شد و در همه زمینه‌های موسیقی فعالیت می‌کرد. بی بی سی با کار بهزاد بلور محلی برای انتشار صداهای تازه موسیقی ایران شد و چندی بعد برنامه شباهنگ در تلویزیون صدای آمریکا به کمک بی بی سی رفت. علاوه بر این کار متمرکز رادیو زمانه در زمان مدیریت مهدی جامی که همزمان با حضور مصطفی هروی[۲]، بهترین فیلمساز حامی موسیقی راک و متال ایرانی، بود کمک شایانی به معرفی و حمایت از موسیقی زیرزمینی ایران کرد. زمانه فستیوال موسیقی زیرزمینی را برگزار و برای اولین و آخرین بار امکان جمع شدن گروه‌های مختلف موسیقی را در زندام هلند فراهم کرد. نمی‌شود گذشت از فعالیت نشریات

۲ . فیلمساز، کارگردان، او از بهترین سازندگان نماهنگ‌های موسیقی راک در بیرون ایران است. وی از برگزارکنندگان جشنواره زندام هلند در سال ۲۰۰۶ بود.

الکترونیک مانند زیرزمین در آمریکا و بشکن و نوشته‌ها و مصاحبه‌های نصیرمشکوری[۳] در آنکه من در این کتاب بسیار از آن استفاده کردم. نشریات الکترونیکی مانند پالاپال با کار آریا کرنافی در این وضع تاثیر بسیار داشتند.

ششم: شادی وطنپرست و تهران اونیو: شاید اولین امکان و منظم‌ترین شیوه حمایت از موسیقی زیرزمینی ایران توسط پایگاه اینترنتی تهران اونیو صورت گرفت. آنان چند جشنواره اینترنتی را برگزار کردند و امکان شنیده شدن صدای بسیاری از گروه‌ها را فراهم کردند. اگر تهران اونیو نبود، محسن نامجو و آرش سبحانی و اوهام قطعا با شدت و ضعف به کارشان ادامه می‌دادند، ولی ۹۰ درصد گروه‌های کوچک هرگز موفق نمی‌شدند صدایشان را به گوش مخاطب برسانند و همدیگر را بیابند. کما اینکه از زمانی که پایگاه اینترنتی تهران اونیو با مشکل مالی مواجه شد و جشنواره پنجم برگزار نشد، موسیقی زیرزمینی ایران لطمه مهمی خورد.

هفتم: کورش و کاوه یغمایی: البته من معتقد نیستم که کورش یغمایی جز هویت و شخصیت فردیش و آثاری که خلق کرد،

۳ . نویسنده و منتقد موسیقی آلترناتیو، راک و مدرن که در حوزه‌های مختلف موسیقی می‌نویسد. وی در پایگاه اینترنتی بشکن نوشته‌های فراوانی درباره موسیقی مدرن ایران منتشر کرده است و در این کتاب من از بسیاری از نوشته‌های او استفاده کرده‌ام.

تاثیری بر موسیقی راک زمان خودش و بعد از خودش داشته باشد و کاوه یغمایی نیز به‌رغم آثار مهمی که عرضه کرد و قابل بررسی است، جز در یک گروه خانوادگی نماندند.

شاید مهم‌ترین تفاوت موسیقی راک دهه ۱۳۴۰ ایران و موسیقی راک دهه ۱۳۸۰ این بود که در دهه ۱۳۴۰، دولت و سازمان‌های دولتی و موسسات زیر نظر دولت برای توسعه همه نوع موسیقی و بخصوص موسیقی مدرن هر کوششی می‌توانستند، می‌کردند و اگر موفق نمی‌شدند به سبب عدم استقبال عامه مردم بود، اما در دهه ۱۳۸۰ همه چیز بر عکس بود؛ بخش خصوصی هزینه می‌کرد تا سلیقه بهتری ایجاد شود و بخش دولتی به هر شکل می‌توانست جلوی آن را می گرفت. توجه کنید که در هر دو زمان بخش دولتی رویکردهای دوگانه و گاه پارادوکسیکال داشت.

در این فصل و دو فصل بعد می‌کوشم به معرفی گروه‌های مهم راک، آلترناتیو، هیپ‌هاپ و متال دهه طلایی ۱۳۸۰ بپردازم. آوردن نام اغلب این گروه‌ها را حتی شده برای یک بار لازم می‌دانم، اما شاید برای نسخه بعدی کتاب در سالی دیگر فهرست نام‌ها همه به معرفی کامل گروه‌ها تبدیل شود. از سال ۱۳۷۰ به بعد گروه‌هایی مانند کاوه یغمایی، پژواک،

آویژه، عبدی بهروانفر، راز شب، هشت، اوهام، گروه رامین بهنا، کیوسک، میرا، هومن اژدری، فرشید اعرابی، آگاه بهاری، هایپر نوا، خاک، هادی پاکزاد، رضا یزدانی، کارمندان، رادیو تهران، گروه جاده، آبجیز، ایندو، نیاز، بوداهد، باراد، هک، محسن نامجو، شاهین نجفی، آنتی کاریزما، عرفان، بهرام، سالومه، زدبازی، عجم، هیچکس، آرسامس، فرزاد گلپایگانی، آژیراک، دیسدایمن، کامنت، اهورا، ماوراء، کتهمایان، ۱۲۷، هامان، آوای مردمی، مرداب، بالگرد، ارشک، د وی (the ways) و کتانژانت، دیو، آرتیموت، حسین ابلیس، نبض، قاف، آ کا ۴۷ (AK 47)، بهزاد لیتو، تارانتیست، کینگز آف د سیتی (Kings of the City)، اکسپلود، آلیاژ، اردلان طعمه، امیر روح، بروبکس، بهادر خوارزمی، تهی، خاکستر، سوگند، شن، مانیستار، محسن راهنورد، مهدار، میرزا، نوید مرداب، شیرعلی، یاس در فضای موسیقی مدرن ایران فعالیت کردند. از این افراد ده‌ها آلبوم رسمی و غیررسمی (بدون مجوز) منتشر شده است. اما در این کتاب من نتوانستم به بررسی همه این گروه‌ها بپردازم، برخی از آنها مثل شهابی آمدند و رفتند و برای معرفی برخی دیگر اطلاعات کافی در دسترس من نیست، برخی هم بیشتر در حد یک اسم باقی مانده‌اند. این معرفی‌ها الزاما به معنای اهمیت بیشتر گروه نیست، بلکه به منزله دسترسی من به اطلاعات

درباره آنهاست. بسیاری از این گروه‌ها واقعا زیرزمینی هستند، یعنی جز اینکه به معنای دقیق زیرزمینی و تجربی موسیقی‌اند، بلکه حتی نام اعضای آنها نیز شناخته شده نیست. برای کامل شدن این مجموعه به کمک شما نیاز دارم.

پژواک، اوهام و راز شب

جامعه جوان دهه ۱۳۷۰ به سه دلیل نمی‌توانست نیازهای خود را فقط از طریق موسیقی سنتی و محلی و پاپ تامین کند: اول به این دلیل که رسانه‌های فراوان ماهواره‌ای، اینترنتی و بازار قاچاق موسیقی نمونه‌های عالی موسیقی مدرن را به او معرفی کرده بود، دوم به این دلیل که حکومت و دولت اگر هم می‌خواست موسیقی را مجاز بداند آن موسیقی سنتی و محلی یا پاپ بود و جوانان سرکش آن روزها با هر چیز قانونی و رسمی و دارای مجوز دولتی مخالف بودند و سوم اینکه ریتم زندگی شهری اقتضای موسیقی سنتی و حتی پاپ را به تمامی نمی‌کرد. همان طور که غنای موسیقی پاپ دهه ۱۳۵۰ موجب از میان رفتن موسیقی راک و راک اند رول کم مایه آن دهه شده بود، ضعف و بی‌مایگی موسیقی پاپ تازه مجاز شده دهه ۱۳۷۰ اعم از موسیقی رسمی با مجوز تولید داخل یا موسیقی

لاله‌زاری- لس‌آنجلسی مخاطبان جدی موسیقی را به سوی موسیقی‌های دیگر کشاند، موسیقی‌های دیگری مانند راک، هیپ‌هاپ و متال. گروه‌های مختلف ایرانی کوشیدند با تلفیق انواع مختلف موسیقی از جمله راک با اشعار و ویژگی‌های فرهنگی ایرانی موسیقی تازه‌ای بسازند. ترانه‌هایی که شعر فارسی و ویژگی‌هایی از موسیقی ایران را داشت، اما همان راک یا بلوز یا متال یا هیپ‌هاپ بود. ریتم‌های تازه ساخته شد و گاه با شعر حافظ و مولوی و اشعار صوفیان و عارفان و گاه با ترانه‌های محلی خوش‌آهنگ و آشنا پر شد و گاه هم با اشعار نو و به روز ایرانی. بخش مهمی از این افراد و گروه‌ها همه سعیشان را متمرکز کردند تا شعر فارسی را با ریتم راک سازگار کنند. و برخی از آنها نیز موفق شدند.

موسیقی راک و هیپ‌هاپ و متال خودبه‌خود به عنوان موسیقی غربی و عامل تهاجم فرهنگی قلمداد می‌شد. چه شعری که بر آن نشسته بود شعر حافظ و مولانا بود و چه شعری در اعتراض به حکومت و قدرت سیاسی. البته ممکن بود که از موسیقی غربی برای پروپاگاندای حکومتی استفاده کرد. کما اینکه در دهه ۱۳۶۰ نیز از موسیقی راک در تلویزیون[۴] برای پروپاگاندا یا

۴ . در همه سال‌های دهه ۱۳۶۰ که هر نوع موسیقی حتی موسیقی اصیل ایرانی و موسیقی پاپ و راک ممنوع بود، صدا و سیما در برنامه‌های تبلیغاتی جنگی و سیاسی‌اش از موسیقی‌های جذاب

از موسیقی پاپ برای تبلیغات دولتی استفاده می‌شد، اما اگر موسیقی غربی در جهت دفاع از انقلاب و دشمنی با امپریالیزم استفاده نمی‌شد دیگر فرقی نمی‌کرد که شعر حافظ بر آن نشسته باشد یا ترانه‌ای در اعتراض به استبداد. برخی گروه سعی کردند از ترانه‌های فارسی قابل قبول حکومت استفاده کنند؛ یا با محتوای تبلیغاتی یا با هیچ‌گویی، مدل سهراب سپهری. در این میان برخی گروه‌ها مانند رازشب، میرا، آوار و افرادی مانند کاوه یغمایی از جمله گروه‌هایی بودند که سعی کردند ترانه‌سرایی برای موسیقی راک را متحول کنند و به خورد سانسورچیان دولتی بدهند.

گروه میرا، پیشتاز موسیقی آلترناتیو و راک

گروه میرا از اولین گروه‌هایی بود که هم از موسیقی راک استفاده کرد، هم شعر فارسی را به کار گرفت و هم مجوز رسمی از وزارت ارشاد دریافت کرد. فرزام رحیمی، شاعر و خواننده گروه، کسری ابراهیمی، نوازنده درامز، رضا مقدس، نوازنده کیبورد، دارا دارایی، نوازنده گیتار بیس و بابک آخوندی، نوازنده گیتار، اعضای گروه میرا بودند. نتیجه کار

راک از جمله آثار پینک فلوید، تنجرین دریم و بسیاری موسیقی‌های دیگر را پخش می‌کرد.

گروه آلبومی شد به نام میرا که پس از دریافت مجوز وزارت ارشاد اسلامی توسط یک کمپانی استرالیایی تهیه و پخش شد. آلبوم میرا که از نه ترانه تشکیل شده بود، به همان حال و هوای بچه مثبت‌های مجوز بگیر ارشاد نزدیک بود، موسیقی مترقی و خوب با اشعاری از نحله سهراب سپهری، نگاهی شاعرانه به زندگی، نگاهی مثبت به هستی و آینده و طرح مفاهیم اخلاقی و انسان‌گرایانه. این دقیقا همان فرمولی بود که سینمای ایران با فیلم‌های الگویی مانند خانه دوست کجاست کیارستمی و آن سوی مه منوچهر عسگری نسب ممکن شد و پیش رفت و حتی بعدها به سینمای انتقادی هم جا داد. از این طریق هنرمند فرم دلخواه خودش را به کار می‌گرفت و از محتوای بدون اشکال و بی‌دردسر استفاده می‌کرد. ترانه‌ها را فرزام رحیمی و بابک آخوندی نوشته بودند.

مساله اصلی این بود که شما بتوانید مجوز انتشار بگیرید. اگر آلبوم مجوز انتشار می‌گرفت، خود به‌خود ده برابر فروش می‌کرد. نمی‌دانم، شاید صد برابر. پولش هم دست صاحبش، یعنی تهیه کننده می‌رسید، اما اگر مجوزی در کار نبود، مثل موسیقی‌های لس‌آنجلسی، حتی اگر یک میلیون نسخه هم فروش می‌رفت پول فقط دست فروشنده و تکثیر کننده

موسیقی می‌رسید. در این میان در وزارت ارشاد گروه‌هایی بودند که می‌فهمیدند موسیقی راک چیست و عضو گروه راک به سراغ آنها می‌رفت و سعی می‌کرد آنها را قانع کند، ولی فایده‌ای نداشت، چون آنها اصلا مخالف نبودند. کسانی که مخالف بودند افرادی دیگر بودند که می‌دانستند فلان ریتم غربی است، ولی نمی‌دانستند چه اشکالی دارد، به همین دلیل از شعر ایراد می‌گرفتند. تنها چاره این بود که شعری از حافظ بگذارید، همین کار را شهرام شعرباف در گروه اوهام کرد، ولی باز هم فایده نداشت. آنها می‌گفتند که شما شعر عرفانی حافظ را با موسیقی شیطانی راک مورد اهانت قرار دادید.

اما گروه میرا راه ممکن را رفت. این گروه با ضبط و تنظیم این آلبوم نوعی موسیقی پاپ را ارائه داد که ترکیبی بود از پاپ روشنفکرانه ایرانی با سبک‌های موسیقی غربی از جمله راک و بلوز. گروه میرا با نوعی خودسانسوری و محافظه‌کاری هم توانست راه را برای موسیقی راک باز کند و هم مجوز رسمی وزارت ارشاد را بگیرد. ما نمی‌دانیم و هرگز نخواهیم دانست که گروه میرا در نهایت قصد داشت با باز شدن راه به تولید موسیقی راک سنگین با ترانه‌های اعتراضی بپردازد یا نه. اما این را مطمئنیم که آنها پیشگام جنبش جدید موسیقی

مدرنی شدند که مخاطبانی بسیار داشت. شاید آنها از بسیاری از خواسته‌های خود گذشتند تا بتوانند یک گام جلو بروند. شاید آنها می‌توانستند به پاریس بروند، ترانه و موسیقی خود را بسازند و آن را منتشر کنند، ولی مطمئنا نه فقط صدها هزار نفر بلکه چند هزار نفر هم خریدار موسیقی آنها نمی‌شدند. پس می‌توانیم نتیجه بگیریم که محافظه‌کاری آنان برای بقا تنها راه و شاید بهترین راه برای تثبیت جنبش موسیقی نوین ایرانی بود.

گروه میرا بعدا آلبوم دیگری منتشر کرد. در یکی از ترانه‌های خوب این آلبوم، در آهنگی به نام «زخم» کوششی برای خلق موسیقی تلفیقی راک ایرانی شکل گرفت. این اثر بسیار جذاب با همکاری رضا اَبائی، از نوازندگان سرشناس «قیچک» انجام شده است. رضا اَبائی پس از این نیز با گروه راک اوهام و حک و چندی دیگر از گروه‌های پیشگام در موسیقی آلترناتیو ایران همکاری کرد. شوربختانه گروه میرا بعد از به بازار آمدن اولین آلبوم خود از هم پاشید و همه کوشش‌های گروه برای ایجاد موسیقی منحصر به فرد و آلترناتیو ایرانی نیمه کاره ماند.

فرزام رحیمی، خواننده و ترانه‌سرای گروه به طور انفرادی با نوازندگان دیگری که به نوعی از فعالان موسیقی راک ایران بودند همکاری کرد. این نوازندگان از جمله آرش مقدم (درامز)،

دارا دارائی (گیتار بیس)،آگاه بهاری (گیتار الکتریک) و پویا محمودی (گیتار الکتریک) بودند که با عنوان «میرا» دوباره دست به ساخت و تنظیم چند قطعه موسیقی دیگر زدند و در کنسرتی در آموزشگاه موسیقی ترانه تهران در اوایل سال ۲۰۰۶ نتیجه آن همکاری را اجرا کردند. این موسیقی در سبک متال جدید و متال مترقی بود و شباهتی به آنچه میرا تا به آن روز ارائه داده بودند نداشت. شاید دلیل این کار این بود که دیگر گروه تصمیم نداشت برای این مجموعه جدید تقاضای مجوز از وزارت ارشاد اسلامی کند و از این رو راهی را پیش گرفت که دلخواه خودش بود.

فعالیت‌های گروه میرا و دیگر گروه‌های مشابه (آرش میتوئی، راز شب، آوار، باراد، اوهام، و حک) که در دهه ۱۳۷۰ تشکیل شدند و عموماً موسیقی‌شان راک سخت و ترانه‌هایشان عرفانی و عاشقانه بود، گویای حرکتی نو و هنجارگریز در موسیقی پاپ ایران بود. میرا به عنوان اولین موج موسیقی راک ایران جنبشی را به راه انداخته بود که در دوره‌ای خاص پیوندی شد میان جامعه سنتی و فرهنگ مردم‌پسند رایج با روحیه مدرن نسل جوان ایران. این جنبش اگرچه برخوردار از مفاهیم هنجارشکن موسیقی راک نبود اما دگرخواه بود.

آویژه، به فرهنگسرای ارسباران بیایید

آویژه از اولین گروه‌های موج نو بود که موسیقی راک جدید را معنا می‌کرد. صدرا حسینی نوشته است: «گذر زمان شاید بسیاری از اتفاقات را در عالم موسیقی کمرنگ کند اما کارهای خوب و تاثیرگذار هرگز فراموش شدنی نخواهند بود. ظهور چهره‌های جدید و موج‌های سوار بر سلیقه‌های مدپسندانه و پرهیاهو شاید مدتی بتوانند یکه‌تازی کرده و بر تارک موج‌سوار باشند اما نهایتا آنچه ماندنی است تاثیرات مثبت و اثرگذاریست که آثار فاخر برآمده از فکرهای پویا و داناست. همنوازی سازهای غربی و ایرانی... دو نوازی گیتار باس و تمبک. همصدایی سنتور و کیبورد شاید اکنون چیز تازه و عجیبی به نظر نیاید، اما هنگامی که اعضای آویژه برای اولین‌بار در یکی از شب‌های پاییزی دهه ۷۰ با سازهای غربی و ایرانی خود در فرهنگسرای ارسباران بر روی صحنه رفتند کاری نو و حرکتی بسیار جسورانه به حساب می‌آمد.»[۵]

آویژه که حرکت آن توسط چند جوان گمنام که امروز از هنرمندان پرتجربه موسیقی ایران هستند آغاز شد در زمان

۵ . بازخوانی پرونده گروه موسیقی تلفیقی آویژه در گفت‌وگو با رامین بهنا، تنها صداست که می‌ماند، صدرا حسینی، ۱۵ اردیبهشت ۱۳۹۱، هدف و اقتصاد

خود منشاء اثراتی شد که اکنون آن را با نام موسیقی تلفیقی ایران می‌شناسیم. اعضای گروه موسیقی آویژه عبارت بودند از رامین بهنا (آهنگساز و نوازنده پیانو)، بابک ریاحی‌پور (نوازنده گیتار باس)، پدرام درخشانی (نوازنده سنتور)، رضا آبایی (نوازنده قیچک)، علی رحیمی (نوازنده دف و تمبک) و عین‌الله کیوانشکوه (نوازنده درامز).

گروه موسیقی آویژه و یادگاری که از خود به جای گذاشته از آن دسته حرکت‌ها و اتفاقاتی است که اکنون پس از گذشت زمان و فرونشستن هیجانات و هیاهوها می‌توان اثرات فراموش نشدنی و ماندگار آن را در لایه‌لایه آنچه ما موسیقی نسل جدید ایران می‌نامیم به‌وضوح دید و بررسی کرد.

بابک ریاحی پور درباره آویژه و چرایی آن اجرا گفت: «آویژه پاسخ به این سوال بود که تمبک در کنار گیتار باس و یا سنتور در کنار درامز چه صدایی می‌دهد؟»[۶] رامین بهنا (از اعضای اصلی آویژه) می‌گوید: «اکنون پس از گذشت این سال‌ها و با بازخوانی کارنامه کاری که ما در آن زمان انجام دادیم نمی‌توانم احساس رضایت نکنم. من کاری که کرده‌ایم را می‌ستایم. جسارتی که داشتیم، را محصول کاری که انجام

۶ . همان.

شد را و حتی اشتباهاتمان را دوست دارم.» وی درباره اینکه چرا آویژه منحل شد، می‌گوید: «چرخ آویژه از حرکت ایستاد چون قدرت جبران هزینه‌های خود را نداشت. دلیل این انحلال شکستی اقتصادی بود.»[۷]

پس از آویژه بود که تفکر و ایده تلفیق در موسیقی با اشتیاق و انگیزه صد چندان توسط گروه‌ها و هنرمندان دیگر دنبال شد. رامین بهنا درباره آویژه می‌گوید: «آویژه احیای نوعی از تفکر همکاری همه‌جانبه بین هنرمندان مختلف بود. آویژه در زمان خود به حلقه اتصال جوانانی بدل شد که در دل انگیزه و در سر ایده‌های نو داشتند. آویژه فصل مشترکی بود بین موزیسین‌ها و سینماگران و عکاسان و گرافیست‌ها. هنرمندانی که به بهانه آویژه در آن سال‌ها گرد هم جمع شدند را به جرئت می‌توان آغازگران بسیاری از اتفاقاتی دانست که اکنون بالنده و پرطرفدار در بخش حرفه‌ای و حتی صنعتی هنر به‌عنوان سر شاخه‌های اصلی شناخته می‌شوند، مانند طراحی جلد آلبوم‌ها، عکاسی موسیقی، ساخت کلیپ‌هایی دور از کلیشه‌های رایج. استودیو آویژه عملا تبدیل شده بود به محلی برای آموزش علمی صدابرداری برای جوانان علاقه‌مندی که به‌واسطه بسیاری از مشکلات از جمله دغدغه‌های اقتصادی امکان آموزش در

۷ . همان.

مراکز دیگر را نداشتند. استودیو آویژه محلی بود برای تبادل ایده‌ها و افکار بدیع و نو در هر شاخه‌ای از هنر که به نوعی با موسیقی در ارتباط بود. گروه آویژه در زمان حیات خود توانست چند کنسرت موفق و به یاد ماندنی در فرهنگسرای ارسباران و فرهنگسرای نیاوران و چندین آلبوم به یادگار گذارد. هنوز هم بسیاری انتشار آلبوم اجرای زنده آویژه در فرهنگسرای ارسباران را از بهترین آثار تولید شده در زمینه موسیقی تلفیقی و بی‌کلام می‌دانند.»[۸]

راز شب، دارقالی، زی بازی

سال ۱۳۷۵ را با گروه آویژه به عنوان نخستین تجربه موسیقی تلفیقی در ایران به خاطر می‌سپاریم و از یاد نمی‌بریم که همین گروه پایه‌ای برای فعالیت گروه‌های راک در ایران شد. هر کدام از اعضای این گروه، به طور جداگانه در گروه‌های دیگری مشغول به فعالیت شدند. رامین بهنا گروه راز شب را راه اندازی کرد. او موفق شد چند بار کنسرت برگزار کند. اولین آلبوم گروه دارقالی بود. این گروه موفق شد تا موسیقی ایرانی را به نوعی با معیارها و پایه‌های موسیقی راک تلفیق و

۸ . همان.

سبکی منحصر به خود را ابداع کند. البته بعدها اعضای گروه راز شب هم از هم جدا شدند. رامین به همراه هومن جاوید که خواننده این گروه بود، آلبومی با عنوان زی بازی و کنسرتی با همین نام برگزار کرد. این آلبوم هم از کارهای موفقی بود که در زمینه موسیقی راک به بازار آمده است. قرار بود نام اول گروه راز شب رمز شب (پس ورد/ Password) باشد، ولی وزارت ارشاد که از هیچ رازی این چنین خوشش نمی‌آمد نام رمز شب را نپذیرفت و همان رازشب به عنوان نام گروه باقی ماند. بهنا آلبوم من و دوست غولم را منتشر کرد.

بهنا در محدوده موسیقی تجربی باقی نماند. او تاکنون آهنگسازی بیش از ۴۰ فیلم سینمایی و سریال تلویزیونی را بر عهده داشت. وی در پاییز ۱۳۸۵ گروه بهنا را با هدف ارائه موسیقی تلفیقی با هویت ایرانی تشکیل داد. اولین کنسرت گروه بهنا، دی ماه سال ۱۳۸۵ در (ارسباران) برگزار شد. در این گروه ماهان میرعرب (نوازنده گیتار)، کسرا ابراهیمی (نوازنده درامز)، پورنگ پورشیرازی (نوازنده کنترباس) و بهرنگ بقایی (نوازنده تار، دوتار، عود و دیوان) حضور داشتند. این بار او به سوی تجربه‌ای تازه‌تر رفت. قطعات این کنسرت در قالب موسیقی جاز انتخاب شد که ملودی‌های ایرانی فضای متفاوتی به آن

می‌بخشید. حضور سازهای ایرانی در این گروه به عنوان رنگی متفاوت با هویت ایرانی، موسیقی نوینی را ارائه می‌کرد. این کنسرت که اولین فعالیت رسمی گروه بهنا به شمار می‌آمد، اولین کنسرت راک است که در ماه‌های پایانی سال ۱۳۸۵ با مجوز رسمی و در تهران برگزار شد.

«باراد» کمی پس از آویژه و میرا

باراد که آلبومی از یک گروه موسیقی راک به همین نام بود سه سال پیش بعد از اینکه به بازار آمد توجه همه علاقه‌مندان راک را جلب کرد اما عمر این گروه کوتاه‌تر از آن بود که آلبوم‌های بعدی آنها شنیده شود. پویا محمودی، خواننده و نوازنده گیتار باراد، موسیقی ایرانی و محلی را خوب می‌شناخت و آن زمان با اضافه کردن ملودی‌های ایرانی به موسیقی باراد هویت تازه‌ای داده بود. کسری سبکتکین و آیدین نایینی و آرش برعکس او از موسیقی ایرانی چیز زیادی نمی‌دانستند، اما سعی کرده بودند قطعه‌ای که پویا نوشته تغییر دهند تا برای یک گروه موسیقی راک قابل اجرا شود. ماجرا از همین جا و به همین سادگی شروع شد و در نهایت یک سال بعد به انتشار آلبوم باراد انجامید. کسری سبکتکین در این باره می‌گوید:

«حدود یک سال بود همدیگر را می‌شناختیم. ما قصد تشکیل گروه نداشتیم. اول دور هم جمع می‌شدیم و تمرین می‌کردیم. اما وقتی داستان جدی شد فکر کردیم یک گروه تشکیل بدهیم و هر کسی توانایی‌های خودش را به کار بگیرد.»[۹]

نه به شکلی معمول، بسیار اتفاقی رامین صدیقی، مدیر نشر هرمس، از موسیقی باراد خوشش آمد و آن را منتشر کرد. قصد انتشار کارها نبود. آنها چند قطعه را به عنوان نمونه کار نوازندگی برده بودند تا کارشان را معرفی کنند، اما کارها آن قدر خوب بود که ناشر تصمیم گرفت آن را به‌سرعت منتشر کند، اما هنوز گروه اسم نداشت. حقیقت این بود که بچه‌ها هیچ کدام فکر نمی‌کردند به این زودی آلبومشان خریدار پیدا کرده است. اسمش را از روی یک کتاب فرهنگ نام‌های ایرانی انتخاب کردند. اسمش شد باراد.

باراد در این فرصت تا زمانی که آلبوم منتشر شود و مدتی بعد از آن موفق شد چند کنسرت کوچک هم برگزار کند. بعد از مدتی که از درآمدن آلبوم گذشت، بچه‌های گروه به فکر جمع و جور کردن آلبوم بعدی افتادند. اما سرنوشت چیز

۹ . گفت‌وگو با اعضای گروه موسیقی راک باراد، آزاده نوری، پایگاه اینترنتی بی بی سی فارسی (۱۶ دی ۱۳۸۵).

دیگری برای باراد رقم زده بود؛ جای تعجب نیست که اعضای گروهی نتوانند با هم کار کنند و تصمیم بگیرند از هم جدا شوند اما هیچ کجای دنیا این اتفاق و جدایی به اندازه ایران سریع نیست. عمر فعالیت‌های گروه‌های موسیقی ایرانی بخصوص زیرزمینی بسیار کوتاه است و تا گروه کمی جا میفتد و معرفی می‌شود، اعضایش از هم خداحافظی کرده‌اند و هر کدام کار دیگری را شروع کرده‌اند. متاسفانه بعد از آن آلبوم اختلاف سلیقه‌ها و مشغله‌های فردی هر کدام از نوازندگان گروه آن قدر بود که ادامه کار را مشکل می‌کرد. پویا که به موسیقی ایرانی علاقه زیادی داشت و همیشه به این فکر بود که یک راک ایرانی بسازد، گیتاری الکتریکی با ده سیم ابداع و ساخت که بتواند ربع پرده‌های موسیقی ایرانی را هم بنوازد. او مشغول مزه کردن تجربه‌های تازه در تلفیق موسیقی ایرانی و محلی و موسیقی راک بود. کسری سبکتکین و آرش مقدم به عنوان نوازنده در کنسرت‌ها و آلبوم‌های زیادی کار کرده و نوازندگی کرده‌اند اما آنها هم اصراری برای ادامه فعالیت گروه باراد و زنده نگاه داشتن نام آن نداشتند. کسری بعد از گروه باراد مدتی هم با گروه اوهام و شهرام شعرباف مشغول کار شد اما به نظر می‌آید آن فعالیت‌ها هم کمرنگ شد و ادامه نیافت. آیدین نایینی نیز از موسیقی فاصله گرفت و بیشتر به کار در

رشته گرافیک مشغول شد.

با وجودی که اوهام و بعدها گروه‌هایی مثل باراد و میرا و خیلی از نام‌های گروه‌های موسیقی راک که این کار را در ایران شروع کرده بودند، امروز دیگر وجود ندارند، باید اعتراف کنیم که نقش تعیین کننده‌ای در راه انداختن موسیقی راک در ایران و انتشار اولین آلبوم‌ها داشتند. هر کدام از نوازندگان این گروه‌ها امروز مشغول به کارهای دیگری هستند و با آن موسیقی که روزی جزو اولین قدم‌های موسیق راک در ایران بود فاصله گرفته‌اند. اما نقش آنها را نمی‌توان فراموش کرد. باراد هم یکی از همان آلبوم‌ها و گروه‌های موسیقی بود و هست.

«سرخس»

گروه سرخس از پیشگامان جریان موسیقی آلترناتیو- راک فارسی در دهۀ ۱۳۸۰ ایران است. این گروه در سال ۱۳۷۸ به وسیله «یوری آکوپ» (نوازنده درامز) و «پیتر آکوپ»، برادرش (نوازنده گیتار بیس)، و بهزاد خیاوچی (خواننده) تشکیل شد. در سال‌های ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۰ اولین آلبوم خود را با عنوان از خاک در استودیوی معروف «بم» تهیه و ضبط کردند. آلبومی

که هیچ‌وقت به طور رسمی منتشر نشد اما دست به دست در زیرزمین‌ها و بعدها در شبکه‌های مجازی اینترنت منتشر شد. گروه سرخس در اولین دورهٔ مسابقات موسیقی زیرزمینی پایگاه اینترنتی تهران اونیو که در سال ۱۳۸۲ از طریق اینترنت برگزار شد با آهنگ «مرداب» که یکی از آهنگ‌های آلبوم از خاک بود شرکت کرد و رتبهٔ چهارم را به خود اختصاص داد. در سال ۱۳۸۶ دومین آلبوم گروه سرخس با عنوان مرداد ۸۵ به بازار آمد. این آلبوم به طور زنده در استودیو آفتاب عالَمتاب ضبط و به وسیله شرکت بمآهنگ منتشر شد.

مینوس وان، منهای یک

مشهد، دومین شهر بزرگ ایران، اینک در کنار تحولات اجتماعی و فرهنگی زادگاه هنرمندان و موسیقیدانان مدرن و امروزی است که در سبک‌های گوناگون، جنبش موسیقی نوین و غیرمتعارف ایران را ایجاد کرده‌اند. از این جریانات گروه «منفی یک» یا «Minus one» است. گروهی که با آلبوم حس لعنتی اولین قدم محکم خود را در موسیقی راک ایران برداشت و با انتشار آلبوم گوزن‌های شمالی از پیشگامان و تاثیرگذاران در رشد تکاملی موسیقی راک فارسی ایران شد. هر دو آلبوم توسط

شرکت «زیرزمین» در خارج از ایران منتشر شد.

سیامک بغدادی، عضو گروه منهای یک معتقد است آثار یک گروه برآیند و بازتاب احساسات فردی، جمعی و اجتماعی اعضای آن است. او می‌گوید: «منظورم آن نقطه تلاقی است؛ نقطه‌ای که ساز و ملودی مسعود، ساز سعید و علی و شهرام، کلمات سعید و صدا و آوای من و حامد، به هم می‌رسد. جایی که دیگه هیچ کدام از این‌ها متعلق به کس خاصی نیست و هر چه هست در قالب یک اثر با یک نام و تعلق به تنها یک اسم (منفی یک) نمایان می‌شود.» از نگاه سیامک بغدادی، مسعود در کار خودش نابغه است و اعتماد به نفس بالایی داشت، او ایده‌های فوق‌العاده و حسی قوی به گروه منتقل می‌کند. علی درامر خوبی است که بر ساز خودش مسلط است. سعید فیاض‌زاده سازش را به‌خوبی می‌شناسد و پشتکار بالایی دارد. دانش خاص سعید توانایی در ترانه‌سرایی یک نقطه قوت برای گروه محسوب می‌شود. شهرام نیز با تسلط خوبی بر ساز و نگاه حامیش به گروه در حفظ همبستگی گروه موثر است و حضور نیرومند حامد در کنار حنجره خاص او همواره گروه را به سمت و سوی خاصی راهنمایی کرده است.

به گفته سیامک بغدادی معمولا آهنگ‌ها توسط سیامک

یـا مسـعود سـاخته شـده و بـرای گـروه عرضـه، بعـد در یـک دوره طولانـی کامـل می‌شـود. مسـعود رهبـری جریـان تکمیـل و تکامـل قطعـات را برعهـده دارد. بـه گفتـه سـیامک بغـدادی توانایـی و تجربـه و تکنیـک سـعید توانایـی و انعطاف‌پذیـری و اعتمـادش بـه گـروه باعـث محـور شـدن او شـد. «آلبـوم حـس لعنتـی کـه شـروع کار گـروه بعـد از موزیـک و موزیـک ویدئـو رویـای ایـکاروس بـود، بـه شـکل مجموعـه‌ای از کارهـای مسـعود و مـن کـه حاصـل تجربیـات شـخصی مـن و همکاریـم بـا دانیـال بهشـتی بـود جمـع آوری و منتشـر شـد.»[۱۰] بعـد از آلبـوم حـس لعنتـی بـود کـه تمرین‌هـای گـروه شـکل جدی‌تـری گرفـت. تمرین‌هایـی کـه بـا هـدف اجـرای کنسـرت (البتـه بـدون تماشـاچی) انجـام می‌شـد. ایـن اجـرا در زمسـتان ۱۳۸۹ بـا صدابـرداری زنـده سـر صحنـه فیلمبـرداری شـد، کـه پـس از تدویـن، بـه شـکل یـک دی وی دی تصویـری آمـاده پخـش شـد (ویدئـوی شـبه فانتـوم یکـی از آهن‌گهـای اجـرا شـده در ایـن اجـرا بـود کـه از برخـی شـبکه‌های موزیـک پخـش شـد). ایـن تمرین‌هـا و اجـرا باعـث شـد کـه گـروه بیشـتر شـکل گـروه بـه خـودش بگیـرد و موضـوع جدی‌تـر از قبـل شـود. اتفـاق بزرگ‌تـر احـداث یـک محـل تمریـن اختصاصـی بـرای گـروه بـود. ایـن

۱۰ . نصیر مشکوری: گروه منفی یک، آلبوم گوزن‌های شمالی و خیزش سهمگین موسیقی راک ایران در مشهد، گفت‌وگوی اختصاصی با سیامک بغدادی (۳۰ فروردین ۱۳۹۱).

موضوع باعث آرامش خاطر بیشتر اعضا شد که بازتاب آن در آلبوم گوزن‌های شمالی مشهود بود.

سیامک بغدادی درباره وجه تسمیه نام گوزن شمالی برای آلبوم گروه گفته است: «در آلبوم آهنگی است به اسم «گوزن‌های شمالی»، وقتی ضبط آلبوم تمام شد، تصمیم بر این شد که نام اون قطعه به «مدار شصت درجه» تغییر پیدا کند و اسم آلبوم بشه گوزن‌های شمالی. علاوه بر این که گوزن شمالی نشانه‌ای از قدرت، سازگاری با محیط، زیبایی و صفات دیگری هست، چرایی انتخاب این اسم برای آلبوم رو می‌شه از طرح جلد آلبوم حدس زد؛ حضور یک گوزن شمالی در یکی از خیابان‌های شهرمان گویای خیلی حرف‌هاست.»[11]

تک آهنگ «ارتش قاتلان» از آلبوم گوزن شمالی

«مثل نوری قرمز و خیره در دور/ مثل حس مراقبت شدن از دور/ مثل تهدیدی کشنده، پشت سر/ مثل تزریق فاجعه در رگ دست.../ انفجار کاسه سر، با گلوله سرد/ پاره کردن گلو، با دست/ خوردگی پوست، با اسید غلیظ/ بارش مداوم ابرهای مرگ.../ مثل لمس محو صورت مرگ/ مثل هاری، خوره،

۱۱ . همان.

مثل انتشار مرگ/ مثل کف کش آمدن از پوزه سگ/ مثل ارتش قاتلان در دل شهر. . ./ وقت بالا گرفتن نفرت/ وقت پاره‌گی مویرگ در چشم/ وقت زل زدن به قاتلان، در شهر/ وقت خوب سگ‌کشی، در شب.»

میراث از پدر

سیامک بغدادی از نسل بچه‌های راک است. او در خانواده و در میان افرادی بزرگ شده است که همواره با موسیقی راک ارتباط داشته‌اند. زندگی موسیقایی او به میزان زیادی متاثر از پدرش و یک گروه موسیقی پدر است که از آن گروه جز زمزمه‌هایی زیر لب و چند عکس رنگ و رو رفته سیاه و سفید چیزی باقی نمانده است. گروهی به نام کاکتوس که در آن رضا بغدادی، پدر سیامک، نوازنده درامز، حمید جلایریان نوازنده پیانو و کیبورد و هادی ودادی نوازنده گیتار باس و فریدون قشنگی نوازده گیتار الکتریک بود. آنها کارهای گروه‌های بزرگ دوره خودشان یعنی رولینگ استونز، مودی بلوز، بیتل‌ها و دیگر گروه‌ها را بازخوانی می‌کردند و به قول سیامک بغدادی به دلایل مختلف و ساده‌ای از هم پاشید.

شعر آهنگ «مدارشصت درجه»، سروده سعید توانایی

«من یه روزخوابم/ چشم دوخته به سقف/ سفید و مات، با مردمک‌های گشاد/ O منفی/ با چکمه‌های قهوه‌ای/ عاشق بارونی و کلاه/ روزهای سرد/ سینماهای خالی/ ... من یه قلبم/ پر فرمالین. . ./ من یه یادم/ لای نفتالین/ ... من یه خشمم/ خیره به تو. . ./ من یه جرمم/ یه نفر کلا اشتباهی. . ./ با گوزن‌های شمالی، کاج‌های سوزنی، ماهی‌های آزاد/ و استخوان‌های من که یخ می‌زنند/ در گذشتن از مدار ۶۰ درجه تو. . ./ من یه فسیلم/ فسیل پترودا کتیل/ ... من یه بمبم/ یه بمب ساعتی. . ./ من یه مغزم/ پاشیده به دیوار/ ... من یه تنهایی/ کز کرده کنج اتاق. . ./ با شارژ گرما/ از دست‌های تو/ انحلال کوه‌های یخ/ اوج سطحی آب‌های آزاد.»

پروژه حک و همکاری برای تولید با توجه به واقعیات

در این تردیدی نداریم که در حال حاضر، تنها راه دسترسی به موسیقی‌ها و اطلاعات مربوط به یک گروه موسیقی غیرمجاز که خوشبختانه موفق شده است برای یکی از آلبوم‌هایش مجوز دریافت کند، اینترنت است و طبیعتا برای یافتن خبرهای

یک گروه اولین راه جست‌وجوی اینترنتی است. به نظر شما نام «حک» (Hack) نام مناسبی برای این گروه خواهد بود؟ مثل این می‌ماند که نام فروشگاهتان را در یک مجتمع فروش بگذارید «کلاهبردار» و انتظار داشته باشید مردم به شما اعتماد کنند. اولین اتفاقی که میفتد این است که وقتی شما نام حک را در اینترنت جست‌وجو می‌کنید، ده‌ها آدرس از انواع هکرهای اینترنتی و شیوه‌های هک کردن و مقابله با هک را خواهید یافت. من مطمئنم که اگر «مانی صفی‌خانیم می‌خواست نامی مناسب برای گروه و پایگاه اینترنتی خودش انتخاب کند، در انتخاب نام حک بیشتر فکر می کرد.

حک در حقیقت یک گروه نیست، پروژه است. مثل پروژه ساخت یک ساختمان، فردی به نام مانی صفی‌خانی تصمیم می‌گیرد یک اثر تولید کند. افرادی که اغلب از بهترین‌های موسیقی راک کشور هستند، گرد هم می‌آیند و این پروژه را که معمولا یک آلبوم است، تولید می‌کنند و بعد سراغ کارهای قبلیشان می‌روند، تا پروژه‌ای دیگر. تا به امروز در کارهای حک، نوازندگان گروه راک سرخس، کسری ابراهیمی، احسان خواجه مولایی، مونا نامور، شهرام شعرباف و علی جبرئیلی زیر نظر مانی صفی‌خانی که گاه خودش را حک می‌خواند،

همکاری کرده‌اند. مانی صفی‌خانی این پروژه را از سال ۱۳۸۰ آغاز کرده و تا امروز چهار آلبوم در گونه‌های آلترناتیو، راک تلفیقی و راک مترقی تولید کرده است.

تک تک افرادی که در پروژه حک همکاری کرده‌اند، معمولا کارهای شخصی یا گروهی خودشان را به طور مشخص دنبال می‌کنند. در حقیقت حک یک شیوه مدیریت پروژه ناشی از مدیریت جدید است که سعی می‌کند هزینه‌های اضافی تولید را حذف کند. هر گاه مانی صفی‌خانی تصمیم می‌گیرد پروژه‌ای را اجرا کند، افرادی که لازم است صدا می‌زند و با همدیگر کار را طراحی و اجرا می‌کنند و نتیجه آن یک آلبوم می‌شود و افراد دنبال کارهای خودشان می‌روند. مثلا کسری ابراهیمی در ضبط و تولید آهنگ‌ها نقش داشته، در حالی که درامز و سینته سایزر هم زده است. بابک پنج تا از آهنگ‌ها را تولید کرده و روی آنها گیتار زده است. رامین پیانو، نواختن ارگ همونـد و تولید آهنگ باور کن را انجام داد و آلن ملودی گیتار برای سه تا از آهنگ‌ها نوشت و خودش آنها را اجرا کرد. دارا دارایی گیتارباس روی همه ترانه‌های آلبوم نواخت و علی جبرائیلی برای آهنگ پایانی آلبوم کجا نی نواخت. کار مسترینگ آلبوم کجا با آرش بود و این به قول مانی صفی‌خانی از نقاط برجسته

آلبوم کجا به شمار می‌رود. طرح روی جلد هم مثل همیشه با زرتشت سلطانی بود.

حک تا به امروز چهار آلبوم تولید کرده است؛ آلبوم من، الا، این برف و کجا؟ که آلبوم کجا موفق شده مجوز بگیرد و آلبوم‌های دیگر در اینترنت برای فروش وجود دارند. اگرچه من هیچ آدرسی برای دسترسی به آلبوم‌های الا (یا الاه) و این برف پیدا نکردم و فقط آلبوم من (۲۰۰۶) و کجا؟ (۲۰۱۱) را یافتم.

آلبوم الاه دارای نقاط بارزی است که آن را از سایر آلبوم‌های موسیقی ایرانی متفاوت می‌کند. مهم‌ترین ویژگی این آلبوم تلقین حس بداهه‌نوازی و بدیهه‌خوانی مانی صفی‌خانی است، گویی اجرایی زنده است. یعنی همان چیزی که موسیقی راک ایرانی کم دارد. موسیقی راک ایرانی به نحوی باید به مخاطب نشان بدهد که در حوزه بدیهه‌نوازی کار می‌کند. زیرا اساس موسیقی در ایران و همچنین موسیقی راک بر بدیهه‌نوازی است. نکته مهم دیگر استفاده زیرپوستی و ظریف از آواها و صدای سازهای شرقی ایرانی و هندی است که به دادن حس تلفیق موسیقی غربی و شرقی و ترکیب سازهای الکترونیک با صداهای ظریف موسیقی شرق کمک می‌کند. همین ترکیب سازهای

ظریف و صداهای سازهای ایرانی با نواهای سازهای الکترونیک در آلبوم این برف به گوش می‌رسد. پیوستگی آهنگ‌های آلبوم این برف و در هم رفتن ترانه‌ها نیز از ویژگی‌های این آلبوم است. در حقیقت خلق فضایی وهم آلود و پیچیده اجازه داده است که صفیخانی از اشعار شاعر مورد علاقه و دوستش، مهرداد فلاح، به جای متن آهنگ‌ها استفاده کند.

کجا؟، اتفاقی در ترانه‌سرایی حک

ترانه‌های حک توانسته است فاصله میان شعر فارسی را که معمولا به دلیل ساختار زبانی آهنگ و ریتم و ملودی خودش را دارد، با ملودی راک که فاصله فرهنگی و زبانی با شعر فارسی دارد، طی کند. مشکلی که در ترانه‌سرایی اغلب یا بسیاری از گروه‌های راک فارسی وجود دارد. صفی‌خانی که خودش شاعر اغلب ترانه‌های حک و بخصوص آلبوم کجا؟ست، نیز با حس واقعی‌تر و محکم‌تری می‌خواند، به گونه‌ای که شعری با ماهیت و پیچیدگی شاعرانه، در زبان خواننده می‌نشیند و فاصله شعر فارسی و موسیقی راک توسط زبان و لحن خواننده طی می‌شود. در واقع اتفاقی که در ترانه‌خوانی حک، که طبیعتا منظورمان مانی صفی‌خانی است میفتد این است که کلمات

شاعرانه توسط خواننده قربانی آهنگ نمی‌شود و تحت فشار آن قرار نمی‌گیرد. در حقیقت اگر مشکل مهم ترانه‌سرایی برای موسیقی غیربومی را در فشار موسیقی بر شعر بدانیم که همین فشار باعث می‌شود تا کلمات «کش بیایند» یا «تحت فشار قرار بگیرند» رخ نمی‌دهد. در واقع وقتی موسیقی را گوش می‌کنیم حس می‌کنیم با یک راک درست سر و کار داریم و اگر شعر را جدا از ترانه بخوانیم حس نمی‌کنیم شعر توسط موسیقی مورد بی‌احترامی قرار گرفته است.

رابطه شعر و موسیقی در راک فارسی

صفی‌خانی می‌گوید: «این اولین تجربه حک در زمینه ترانه‌نویسی است، البته خودم دلم می‌خواست که لحن امروزی‌تری داشته باشه و شبیه به محاورات معمول باشد. ولی نمی‌دانم چرا لحن کهن به خودش گرفت. شاید به همین دلیل شبیه به شعر شده تا ترانه. به عنوان اولین تجربه کمی برایم سخت بود همه چیز را آن طور که لازم است کنترل کنم، در واقع فکرم این نبود. ولی آنچه که مسلم هست به مرور زمان و با تکرار، بیشتر به ترانه شباهت پیدا خواهد کرد. فرمی که در نهایت دلم می‌خواهد به آن برسم. هماهنگ شدن شعر و

موزیک با یک فرمت استاندارد در قالب موزیک معاصر ایران در همهٔ نسل‌های موزیک از جمله راک، برای همه‌مان کار سختی بوده، و نتیجهٔ کارها هیچ‌وقت کامل و بی‌ایراد نبوده و نیست، در صورتی که در موزیک سنتی ایران چنین مشکلی وجود ندارد، یعنی همه اجزا با هم در هماهنگی کامل هستند، و درست شنیده می‌شوند. خب این اتفاق مسیر طولانی را طی کرده و زمان زیادی برده تا به نقطه فعلی برسد. جای گذر این زمان را برای موزیک معاصر هم باید باز گذاشت تا به مرور به یک فرمت استاندارد تبدیل شود. یکی از اشکالاتی که می‌شود راجع به آن حرف زد مربوط است به هجای اشتباه کلمات، بدون در نظر گرفتن سیلاب مخصوص به هر کلمه خاص، که به صورت طبیعی در هر کلمه وجود دارد، منظورم وجود ریتم مخصوص به هر لغت است. مثلا یک لغت چهار بخشی را نمی‌شود در یک بخش ادا کرد. بهتر بگم ریتم باید بر اساس سیلاب طبیعی موجود در هر کلمه ساخته شود. کاری که معمولا بر عکس انجام شدنش باعث نامفهوم شدن کلمه می‌شود. یعنی تغییر هجای کلمه بر اساس اکسنت‌های موجود در ریتم. از طرفی توجه به بخش آهنگین کلمه است که فراز و نشیب خاص خودش را دارد. وقتی کلمه «زیبا» ادا می‌شود، در بخش اول کمی فرود و در بخش دوم فراز می‌شنویم، منظورم

وجود ملودی مخصوص در هر لغت است. کاری که بر عکس انجام شدنش باعث از بین رفتن مفهوم حسی لغات می‌شود. من فکر می‌کنم این مشکل زمانی پیش می‌آید که از فرمت‌های مخصوص به زبان‌های دیگر به جای فارسی استفاده می‌کنیم، مثلا فرمتی که بر اساس سیلاب‌ها و آواهای موجود در زبان انگلیسی درست شده و مخصوص به آن ادبیات است، با ساختاری کاملا متفاوت. چیزی که به آن گفته می‌شود فشار دادن شعر در قالب موزیک بدون درک کار کردش در ریتم و ملودی، که کاملاً درست است.»[۱۲]

«حک هم مثل همه گروه‌ها این ضعف را داشته و دارد، هر چند بهتر شده، ولی هنوز جا دارد تا به یک فرم ایده‌آل برسد. تولید اولین آلبوم حک را که شروع کردیم (زیر پوستم)، برای انتخاب شعرها از دوست خوبم، مهرداد فلاح، کمک گرفتیم و به لطف مهرداد در نهایت از کتاب‌های شعر خودش استفاده کردیم، اشعار مهرداد خیلی خاص هستن؛ استفاده از شعر مهرداد تبدیل شد به یکی از مهم‌ترین چالش‌های من و کسری. روزها و ماه‌ها داشتیم سعی می‌کردیم که رابطه این دو را کشف کنیم، بدون اینکه ساختار کلی شعر دستخوش تغییر بشود. این

۱۲ . درخشان‌ترین آلبوم راک ایرانی در سال ۱۳۹۰، آلبوم کجا از گروه هک، گفت‌وگو با مانی صفی‌خانی، نصیر مشکوری، پایگاه اینترنتی بشکن (اول فروردین ۱۳۹۱).

چالش نقطه عطفی بود برای اینکه امروز این کار را در مقایسه با چند سال پیش کمی بهتر انجام بدهیم.»[۱۳]

موسیقی حک چگونه به «کجا» می رود؟

در سال ۱۳۹۰ گروه حک گرایشی بومی از موسیقی راک را در آلبومی ارائه دادند که «کجا» نام گرفت. این آلبوم نتیجه ۱۵ سال تاریخ و تجربه موسیقی راک در ایران است. پانزده سال کوشش هنرمندان جوان برای کشف فرمول موسیقایی ویژه‌ای که بتوانند موسیقی راک را ایرانی کنند. این آلبوم نتیجه تحول ۱۵ سال موسیقی راک ایران است. مانی صفی‌خانی در پاسخ به این سوال که چه کسانی در آلبوم کجا؟ همکاری کردند و چه نوع همکاری‌هایی انجام دادند، گفت: «بازتاب تاریخ موزیک راک، جاز، فیوژن (تلفیقی)، و به طور کلی موزیک معاصر فارسی نه تنها در این آلبوم که در همه تولیدهای دیگه هم به وضوح شنیده می‌شه، که برگرفته از همین پانزده بیست سال و بازخورد زحمات موزیسین‌های بااستعداد و تاثیرگذاری مثل آرش میتویی، شاهرخ ایزدخواه، بابک آخوندی، فرزام رحیمی، کسری ابراهیمی، انوش و کسری سبکتکین، شهرام

۱۳ . همان.

شعرباف، رامین بهنا، بهزاد و بابک خیاوچی، پویا محمودی، رضا مقدس، آگاه بهاری، فرزاد گلپایگانی، پویا نیک‌پور، دارا دارایی، یوری و پیتر اکوپ، هومن ناصری، بچه‌های با حال بالگرد، ۱۲۷، کیوسک، علی عزیزیان، عینی کیوان شکوه، پدرام درخشانی، رضا ابایی، هومن جاوید، همایون نصیری، علی رحیمی، کوروش، کاوه و کامیل یغمایی، سارا نائینی، بابک ریاحی‌پور، پیتر سلیمانی و و و... بوده و خواهد بود. بعضی پیوسته و بعضی با فاصله در این سال‌ها فعالیت کردند و در تولید این همه آلبوم‌های استودیوئی، انواع موزیک و اجراهای زنده شرکت داشتند. درسته، موزیک امروز بی شک تاثیرگرفته از کارنامه کاری همه این افرد بااستعداد.» او ادامه می‌دهد جر آرش میتوئی، دارا دارائی، کسری ابراهیمی و بابک آخوندی، «انرژی و سلیقهٔ سه موزیسین خوب دیگه هم در این آلبوم به‌خوبی شنیده می‌شه، مثل رامین بهنا، آلن بارسخیان و علی جبرائیلی.»[۱۴]

عبدی بهروان‌فر و گروه ماد

در دی ماه ۱۳۷۹ گروه ماد تاسیس شد. فکر شکل‌گیری یک

۱۴ . همان.

گروه راک از سال ۱۳۷۷ در ذهن عبدی بهروان‌فر بود که پس از برگشت به مشهد و اجرای یک کنسرت با همکاری سعید معقول (درامز) و سعید بیاتی- گروهبان ۱۱۰- (باریتون) در همان سال و بعد از آشنایی و تمرین با نوازندگانی مختلف در مشهد، در سال ۱۳۷۸ تحقق یافت.

به ترتیب علی، نوید، سامان و محسن به وی پیوستند و گروه در سال ۱۳۷۹ با نام «ماد» (به معنای لجن) و با این اعضا شکل گرفت: علی باغفر (درامز)، نوید اربابیان (باس گیتار)، سامان رجبی (کیبورد و گیتار)، محسن نامجو (سه تار و آواز) و عبدی نوازنده گیتار، هارمونیکا و آواز در این گروه به ایجاد سر و صدا از ساعت ۱۰ صبح تا ۲ شب در خانه‌ای متروک در مشهد می‌پرداختند. سر و صدایی که پس از دو سال تبدیل به موسیقی گروه شد. به این شکل اعضای گروه به یک نوع زندگی همراه با موسیقی مشغول شدند. از ابتدا نوع تمرین‌ها، نوازندگی، آواز و سپس آهنگسازی در گروه به صورت یک تجربه جمعی اجرا می‌شد که قسمت زیادی از آن ناشی از موقعیت زمانی بود که اعضای گروه در آن قرار داشتند. پس از دو سال تمرین و شکل گیری چند قطعه، گروه ماد اولین اجرای خود را در سالن گلستانه به سرپرستی عبدی بهروان‌فر برگزار

کرد. سه شب اجرا در سال ۱۳۸۱ صورت گرفت که با وجود گمنام بودن اعضای گروه از شب دوم اجرا استقبال خوبی به عمل آمد. در شب سوم گلستانه آهنگ «رفتم سر کوچه» به عنوان یک آهنگ خارج از برنامه اجرا شد که در واقع قدمی برای اجرای کنسرت بعدی و در نتیجه شکل‌گیری آهنگ‌ها بود. تا این تاریخ اعضای گروه با استفاده از آموخته‌های یکدیگر برای رسیدن به شکلی از تلفیق راک و موسیقی سنتی ایران کوشیدند که بدین منظور از تجربه‌های مختلفی همچون کاور کردن قطعات کلاسیک راک، بلوز، کانتری و تلفیق آن با موسیقی آوایی و ردیف‌ها و دستگاه‌های ایرانی و موسیقی محلی ایران استفاده می‌شد، در عین حال این نوع آهنگسازی تجربی با تجربه‌های شخصی زندگی هر یک از افراد گروه نیز تلفیق شده بود.

پس از کنسرت اول تمرین‌ها و به تبع آن نوع آهنگسازی با عدم حضور محسن و برگشت او به تهران ادامه داشت و به سمت خالص‌تری از موسیقی راک و ریشه‌های آن در بلوز و جاز نزدیک می‌شد. در این زمان بود که عبدی با مصطفی یاوری آشنا شد. او به عنوان شاعر و ترانه‌سرا به گروه پیوست. آموخته‌های مصطفی و نزدیکی سنی و به تبع آن نوع تجربه‌های

شخصی او تاثیری بسیار در نوع ترانه‌های گروه ماد گذاشت. خیلی از ترانه‌ها در ضمن تمرین و به صورتی کاملا بداهه اجرا می‌شد که بعدها به صورت یکی از مشخصه‌های اصلی گروه حتی در نوازندگی نیز تبدیل شد. در این مدت سروش مقدم هم به عنوان نوازنده فلوت به گروه پیوست. با گرفتن مجوز اجرای کنسرت راک در شهریور سال ۱۳۸۲ در سالن هلال احمر گروه برای دومین بار به روی سن رفت. دو روز قبل از برگزاری اجرا محسن به گروه پیوست. در شب اول اجرا، به‌رغم حضور پلیس، نیروهای انصار به قصد تعطیلی کنسرت به داخل سالن هجوم آوردند اما گروه محکم‌تر و هماهنگ‌تر اجرای خود را به پایان رساند. شب دوم و سوم اجرا با حکم قاضی و به دلایل نامعلوم برگزار نشد.

آهنگ «واق واق سگ» در پایان برنامه اجرا شد

گام بعدی گروه ضبط «واق واق سگ» در استودیو موج‌نو تهران برای شرکت در سومین جشنواره تهران اونیو بود که این آهنگ به مقام نهم رسید. دلیل اصلی انتخاب این آهنگ برای ضبط، نزدیکی زیاد آن به نوع زندگی اعضای گروه و نگاه آنها در آن سال‌ها به اطراف خود و باز هم تلفیق آن با

حوادث اتفاق افتاده برای گروه در آن زمان بود که با اجرای عبدی بهروانفر (گیتار- باس- آواز) علی باغفر(درامز) و محسن نامجو (آواز) انجام شد. عبدی، محسن و علی در ضبط این آهنگ تجربه دیگری را در نوازندگی و خواندن و ممزوج شدن آن با آواهای ایرانی و حقیقت زندگی آن زمان ارائه دادند که بعدها به عنوان یکی دیگر از عناصر اصلی شکل گیری قطعات اریجینال توسط گروه شد.

بعد از آن گروه با وجود ممنوع‌الاجرا بودن در خراسان اجرایی رسمی به مدت دو شب در بیرجند داشتند. شب دوم عبدی به مشهد برگشت و رضا رجبی جای او گیتار زد. در این مدت به دلیل متمرکز نبودن نوازندگان گروه به موسیقی ماد و مشغول بودن در چند گروه (پاپ) خلئی جبران‌ناپذیر در کار گروه ایجاد شد. پس از آن گروه به اسمی تبدیل شد با نوازنده‌ها و خواننده‌های مختلف که در تابلوی گروه ماد به اجرا می‌پرداختند. حاشیه‌هایی که بعد از این اجرا گروه را فرا گرفت باعث شد اعضا مدتی از هم فاصله داشته باشند. اما عبدی مدتی بعد به همراهی نوید اربابیان و مهدی عزیزی (درامز) به تمرین به قصد اجرا پرداختند که نتیجه آن اجرایی در سالن ابن سینا مشهد و به درخواست انجمن اسلامی دانشکده

پزشکی شد. اجرای گروه در جمع گروه‌های شرکت‌کننده، از گروه‌های موسیقی پاپ گرفته تا اجرای محمد یگانه (دو تار نواز) شکلی خالص تری از موسیقی از گروه ماد بود که با وجود توجه و در عین حال عجیب بودن نوع اجرا برای مردم اعضای گروه پس از چهارمین آهنگ و به درخواست کاملا محترمانه رییس سالن به پایین هدایت شدند. این آخرین اجرای گروه در مشهد بود و پس از آن عبدی به تهران رفت. در مدت دو سال اقامت عبدی در تهران و به پیشنهاد محسن، گروه، محسن نامجو را برای ضبط ترنج، آلبومش، همراهی کرد که اولین تجربه گروه در ضبط یک آلبوم بود که دو سال بعد از ضبط آن در استودیو رهگذر تهران مجوز پخش گرفت.

بعد از آن عبدی به ارمنستان رفت. اقامت یک ساله وی در ارمنستان و شرایط جدید به ضبط آلبوم شلمرود توسط عبدی با همراهی (نوید، علی، پویان قندی و مسعود فیاض‌زاده) انجامید که به دلیل دوری از ایران گردآوری آن یک سال به طول انجامید. البته این تاخیر، تاثیری مثبت در به وجود آمدن محتوایی واقعی داشت که باز هم از تجربه‌های شخصی او ناشی بود. این آلبوم در استودیوئی در مشهد و توسط داریوش دانش نیا (صدابردار)، دوست قدیمی عبدی، تولید شد که نزدیکی

زیاد او و همراهی وی از ابتدای فعالیت‌های گروه ماد باعث شد داریوش نیز با آموخته‌های این سال‌ها تجربه‌هایی جالب را در زمینه نوع و کیفیت ضبط آن به عمل آورد. از مشخصه‌های اصلی این ضبط همزمان آن است که به طور ساده می‌توان آن را نزدیک‌تر به زندگی واقعی دانست که مشخصه اصلی کارهای گروه تا به آن روز بوده است. اجرای تابستان ۱۳۸۶ نیز که با نوازندگی عبدی بهروان (گیتار آکوستیک، آواز)، محسن نامجو (سه تار، آواز) و احسان زارع قشلاقی (تمبک) در ارمنستان انجام شد شکل تازه‌ای از اجرا را برای گروه ماد به ارمغان آورد. این اجرا به صورت کاملا بداهه و بدون تمرین به مدت سه شب و همراهی قابل تحسین احسان صورت گرفت. این سازبندی‌های گوناگون و روح اصلی شکل گرفته در طول یک دهه، هدف تعیین شده ماد را ثبت کرده است. در این مدت هر یک از اعضای گروه به فعالیت‌های مستقل خود ادامه داده‌اند و بارها با عنوان گروه ماد در کنار یکدیگر به اجرای موسیقی پرداخته‌اند که دیگر نوعی نگرش واحد و موسیقایی را برای ماد و مخاطبان آن به ارمغان آورده است.

گروه خاک

گروه راک خاک یا گروه خاک راک را که در سال ۱۳۷۴ (۱۹۹۵) در آلمان تشکیل شد، از نخستین گروه‌های راک فارسی پس از انقلاب ایران می‌توان به شمار آورد. این گروه از سال ۱۹۹۵ با حضور خدایار بهمنی (نوازنده درامز و پرکاشن)، افشین طهماسبی (گیتار و پیانو)، شهریار خاتم (خواننده و نوازنده گیتار) و کنستانتینوس کوستیس (نوازنده باس) کارشان را آغاز کردند. از سال ۲۰۰۲ کنستانتینوس کوستیس گروه را ترک کرد و در سال ۲۰۰۶ نوفیتوس استفانو به عنوان نوازنده گروه و درک ویشتریش از سال ۲۰۰۹ که نوازنده گیتار بود به گروه آمد تا گیتار بنوازد و شهریار خاتم از گروه رفت. گروه خاک از نخستین گروه‌های فارسی زبان پس از انقلاب است که اعلام کرده است موسیقی راک می‌خواند. تا پیش از این گروه متن‌هایی را بازخوانی می‌کرد ولی پس از مدتی گروه خاک علاوه بر کار راک، به موسیقی آلترناتیو و فولک هم پرداخت و ترانه‌های خود را به فارسی خواند.

خدایار، افشین و شهریار که از سال ۱۹۹۰ با هم آشنایی داشتند، پیش از گروه خاک گروه دیگری به نام «مشتق صفر»[۱۵] تشکیل

۱۵. Integrqnt Zero

دادند. سبک این گروه آلترناتیو راک و متن‌های آن به زبان انگلیسی بود. گروه در آن زمان فعالیت‌های متعددی داشت مانند شرکت در فستیوال‌های مختلف راک در آلمان، اجرا برای ایستگاه‌های مختلف رادیویی، اجراهای متعدد برای برنامه‌های فرهنگی هنری و... فعالیت گروه خاک در سال ۱۹۹۵ با پیشنهاد خدایار بهمنی مبنی بر اجرای موزیک راک با استانداردهای جهانی به صورت حرفه‌ای و با زبان فارسی آغاز شد. گروه کار خود را تا سال ۲۰۰۳، با انتشار دو آلبوم و اجرای بیش از ۲۰۰ کنسرت درکشورهای مختلف اروپا از قبیل آلمان، هلند، سوییس و... ادامه داد. پس از سه سال وقفه، گروه خاک دوباره فعالیت‌های خود را از سال ۲۰۰۶ از سر گرفت و در ۲۰۰۶ در جشنوارهْ میان کهکشانی موسیقی ایرانی در شهر زندام[۱۶] هلند شرکت کرد.

گروه خاک در آذرماه ۱۳۸۹ آلبوم آخرش را به نام آغاز منتشر کرد. آخرین تور گروه خاک در اروپا از بهار ۱۳۹۰ آغاز شد. گروه خاک آلبوم‌های عاشقم باش (۱۹۹۹)، اجرای زنده (۲۰۰۱)، بن‌بست اندیشه (۲۰۰۶)، تک آهنگ «خیام» (۲۰۰۸) و «آغاز» (۲۰۰۹) را منتشر کرده است.

۱۶. Zandam

رادیو تهران

رادیو تهران یک گروه آلترناتیو راک است که از گروه‌های مهم پاپ راک دهه ۱۹۶۰ مانند بیتل‌ها، هو و کینک[۱۷] تاثیر گرفته است. در آلبوم رادیو تهران ۸۸ تاثیر برخی از گروه‌های راک انگلیسی مثل کولد پلی[۱۸] یا جیمز بلانت[۱۹] را هم می‌توان دید. شاید مهم‌ترین ویژگی گروه رادیو تهران این است که همنشینی ترانه‌ها بر موسیقی چنان است که متوجه نمی‌شویم داریم موسیقی راک گوش می‌کنیم. شاید سوال کنید که «آیا باید متوجه شویم که داریم موسیقی راک گوش می‌کنیم؟» پاسخ به این سوال منفی است. اصلا. هیچ لزومی ندارد. اتفاقا ما وقتی متوجه می‌شویم که داریم راک فارسی گوش می‌کنیم که یک چیزی اشکال داشته باشد، مثلا ترانه در موسیقی ننشسته باشد یا موسیقی ساز جدایی از شعر بزند. مثل بسیاری از فیلم‌های آوانگارد که ما متوجه آوانگارد بودن آنها می‌شویم، چون یا فیلمبرداری اشکال دارد، یا بازی‌ها درست نیست، یا فیلم خوب تدوین نشده است. گروه رادیو ایران موفق شده موسیقی و شعر فارسی را همساز و همخوان کند.

---

۱۷. The Kink

۱۸. Cold Play

۱۹. James Blunt

خیلی از بچه‌های گروه‌های راک فارسی حسام گرشاسبی[۲۰] را می‌شناسند، در هر اتفاقی که در موسیقی راک ایران در این سال‌ها افتاده است، او همیشه یا در حال سازمان دادن اتفاقی بوده، یا در حال جمع و جور کردن گروهی، یا داشته پشتوانه مطبوعاتی فلان جشنواره موسیقی را آماده می‌کرده است. البته همه این اتفاقات در تهران میفتاد؛ زمانی که حسام گرشاسبی در تهران زندگی می‌کرد. او فرزند غفور گرشاسبی، از نمایندگان سابق مجلس شورای اسلامی است که جزو اولین نفراتی بود که به عنوان یک انقلابی مذهبی وارد عرصه روزنامه‌نگاری مستقل شد. بعد از جنبش اصلاحات غفور گرشاسبی مدیر مسوول روزنامه اصلاح طلب عصر آزادگان بود. حسام گرشاسبی این روزها همراه بچه‌های گروه رادیو تهران در لندن مستقر است. علی عظیمی آهنگساز، ترانه‌سرا، نوازنده گیتار و خواننده اصلی گروه است و حسام نوازنده گیتار بیس، پدرام افشین نوازنده گیتار و پیام هاشمی نیز نوازنده درامز از دیگر اعضای ثابت گروه هستند.

اولین آلبوم موسیقی گروه رادیو تهران به نام ۸۸ از ده آهنگ تشکیل شده که ترانه‌های آنها از نوشته‌های قدیمی و جدید

۲۰ . حسام گرشاسبی یکی از رفقای قدیمی من است، دلیل خاصی برای ذکر نام او جز همین رفاقت نبود. واقعا بچه باصفا و بامرامی است.

علی عظیمی است. شعرها همه به زبان فارسی است و گروه رادیو تهران موفق شده تا این اشعار را به‌خوبی با موسیقی راک هماوا کند. نام آهنگ‌های آلبوم ۸۸ چنین است: «بهار»، «اشتباه»، «همیشه»، «تموم چیزها»، «گلایه»، «صبر کن»، «عاشقانه»، «تو نمی‌دونی»، «تعطیلات» و «خواب‌نما».

آهنگ‌های «عاشقانه»، «بهار» و «تموم چیزها» از جمله تک‌آهنگ‌های برتر این مجموعه هستند. در آهنگ «عاشقانه» که موسیقی آرام، تنظیمی ساده بر پایه اجرای زنده گیتار آکوستیک دارد، «ریحانه انصاری» با علی عظیمی همخوانی می‌کند. این قطعه از قطعات بسیار شنیدنی و جذاب این آلبوم است. آهنگ‌های «بهار» و «تموم چیزها» در کنار قطعات دیگر این آلبوم از ساختاری سخت‌آواتر با نوسانات ملودیک تند و محرک تنظیم شده‌اند که آوای وجدآوری را ایجاد کرده‌اند.

محتوای ترانه‌های این آلبوم، عمدتا روایات زندگی شخصی علی عظیمی با ترکیبی ساده و امروزیست. از احساسات عاشقانه و سرخورده نوجوانانه گرفته تا روزمرگی و پوچی روال کار و زندگی، مفاهیمی هستند که در موسیقی رادیو تهران می‌توان شنید. موضوعاتی که هر انسان شهرنشین امروزی با آنها دست و پنجه نرم می‌کند. با این حال آلبوم ۸۸ مجموعه‌ای متکی

به موسیقی است و قالب موسیقایی و ترکیبات آوایی آن وزنه سنگین‌تری نسبت به محتوا دارد. موسیقی این آلبوم پرفراز و نشیب است و همین موضوع موسیقی رادیو تهران را در آلبوم ۸۸ شنیدنی کرده است.

قطعه‌های آلبوم فقط بر اساس ردیف‌ها و ترکیب‌بندی‌های راک در شکلی به‌هم پیوسته و یکنواخت تنظیم نشده‌اند، بلکه با ترکیب‌های ریتمیک محرک و ملودی‌های جذاب در کنار چرخش موضوعات مختلف ترانه‌ها آلبومی جذاب و مردم‌پسند خلق کرده است. از ویژگی‌های مهم این آلبوم احساس اجرای زنده در آن است که همین به ترانه‌ها جان می‌بخشد. برخی معتقدند که کار رادیو تهران متاثر و حتی به لحاظ موسیقی و محتوا متاثر از آلبوم مرداد ۸۵ گروه سرخس است.

اوهام، اند راک

اوهام، موضوع کتاب بعدی من است[۲۱]. پس فقط مروری

۲۱ . قرار بود کتابی با عنوان کیوسک در بیاورم، بعدها بنا شد دو کتاب درباره کیوسک و محسن نامجو دربیاورم، بعدا بنا شد یک کتاب هم درباره اوهام دربیاورم. وقتی خواستم کتاب کیوسک را کار کنم به نظرم آمد لازم است درباره سابقه راک در ایران چیزی به عنوان مقدمه بنویسم. ناشر پرسید مقدمه چقدر می‌شود گفتم ۲۰۰ صفحه، گفت خوب چرا خودش را کتاب مستقلی نمی‌کنی؟ فعلا که رسیدیم به همین جا و کم‌کم دارد به صفحه ۶۰۰ می‌رسد و پس از این

ساده بر کار گروه اوهام و شهرام شعرباف می‌کنیم. گروه اوهام جدی‌ترین گروه موسیقی راک ایرانی است که در اولین کارهایش در ایران هواداران بسیاری یافت و با استفاده از تکنولوژی دیجیتال موفق شد با جمع هوادارانش مواجه شود. گروه در سال ۱۳۷۸ در شرایط سیاسی خاص کشور تشکیل شد، شهرام شعرباف لجوج‌ترین و جدی‌ترین عضو گروه اصرار عجیبی داشت که با همه موانعی که رو در رویش بود بجنگد. موانعی که هم طبیعی و هم عجیب بود. او از شعر حافظ برای ترانه‌های راک استفاده کرد و متهم شد شعر حافظ را آلوده کرده است. شعر حافظ که با همه گونه‌های موسیقی ایرانی خوانده شده، از موسیقی سنتی تا موسیقی کلاسیک، تا پاپ، تا جاز، تا کوچه بازاری و هر چه فکرش را بکنید، تنها شکلی که ندیدم از حافظ استفاده شود برای رپ و هیپ‌هاپ است. شهرام شعرباف از حافظ برای راک استفاده کرد. تنها هم این کار را نکرد، بلکه با شاهرخ ایزدخواه و بابک ریاحی‌پور، اعضای دیگر گروهش، این کار را کرد. آلبوم اولشان با نام کاملا حافظانه نهال حیرت به وزارت ارشاد رفت. وزارت ارشاد ابتدا مجوز نداد. البته تا انتها هم مجوز نداد، ولی بعد از اولین پاسخ‌های منفی شعرباف به‌شدت بر مواضع خودش

کتاب تازه قرار است کتاب نامجو و کیوسک و اوهام را کار کنم

ماند. یک اتفاق عجیب ارشاد را بر ندادن مجوز مصر کرد و آن گروه‌های بسیار فراوانی بودند که در حمایت از اوهام از ارشاد می‌خواستند مجوز آلبوم را بدهد. آنها جز اینکه موسیقی راک را برای شعر حافظ غربی می‌دانستند و اصلا هم توضیح نمی‌دادند که چرا موسیقی پاپ و کلاسیک غربی را می‌توان با حافظ خواند، ولی راک غربی را نمی‌توان خواند، به او گفتند صدای تو فالش است. خوب، شما هم باشید با شنیدن این حرف عصبی می‌شوید. شهرام شعرباف مدتی دچار بحران روحی شد. بالاخره کوشش‌ها به جایی نرسید و هم دریافت مجوز آلبوم و هم درخواست اجرای زنده بی‌جواب ماند. بالاخره اوهام همه آلبوم را گذاشت روی پایگاه اینترنتی اختصاصی گروه تا همه از آن استفاده کنند. کلیسای ارتودوکس تهران هم موافقت کرد که گروه در کلیسا به صورت کامل موسیقی‌اش را در سال ۱۳۸۰ اجرا کند. گروه به کارش ادامه داد و در سال ۱۳۸۱ دو آهنگ «حافظ عشق است» و «راه عشق» در پائیز سال ۱۳۸۱ برای آلبوم حافظ عاشق اجرا شد.

انتشار مجانی آلبوم اوهام در پایگاه اینترنتی اختصاصی گروه باعث شد جمع عظیمی به مخاطبان جدی و هوادار گروه تبدیل شوند. اوهام در مدتی کوتاه در نوروز سال ۱۳۸۲ محبوب‌ترین

گروه راک ایرانی شد. پانزده هزار نفر در یک هفته موسیقی را داونلود کردند. در همین حال بابک و شاهرخ از گروه جدا شدند و شهرام شعرباف تنها ماند. شاهرخ مشکلات جدی داشت و بابک ریاحیِ حرفه‌ای از لجاجت شعرباف ناراحت بود. خب! اگر صدایش فالش است که هست، خواننده را عوض کنیم. شهرام شعرباف یکی دو بار به کانادا رفت، برود یا بماند؟ به نظر می‌آمد همان انتشار موسیقی و گوش کردنش توسط دهها هزار مخاطب ریشه‌های اوهام را در داخل خوب جاانداخته بود. شهرام شعرباف بعد از سفری کوتاه برگشت، شاهرخ هم دوباره همکاری را شروع کرد و کار را ادامه دادند. در حقیقت اوهام چنان جاافتاده بود که حتی رهبر گروه هم نمی‌توانست آن را از میان ببرد. مخاطبان و نوع موسیقی اوهام در ایران بودند و گروه نمی‌توانست از مخاطبان خودش جدا بیافتد. آنها به وضعیتی دوگانه رسیدند: تولید کار در داخل، مصرف در خارج، تولید در خارج، مصرف در داخل.

شهرام شعرباف در سفرش به کانادا راهی برای انتشار پیدا کرد. اگر چه این رفتن و برگشتن یکی دوبار گروه را تا مرز جدا شدن پیش برد، ولی یک راه پیدا شده بود. آلبوم آلوده توسط شرکت بم‌آهنگ در کانادا برای اروپا و آمریکای شمالی در

سال ۱۳۸۴ منتشر شد. از طرف دیگر اوهام یعنی همان شهرام شعرباف به برلین و هامبورگ و روستوک آلمان رفت و برنامه اجرا کرد و پخش مستقیم برنامه از بی بی سی فارسی صورت گرفت. مدتی بعد اوهام در کنار ده گروه دیگر در جشنواره میان کهکشانی موسیقی ایرانی در زندام هلند شرکت کرد. آنچه اتفاق افتاده بود این بود که اوهام کم‌کم تولید و اجرا می‌کرد و مخاطبان فراوانش در ایران برنامه ها را می‌شنیدند. شاید اوهام بیش از همه گروه‌های راک کار می‌کرد که می‌خواستند تجربیات خودشان را به عنوان گروه زیرزمینی به معنای دقیق آن انجام دهند، و از طریق پایگاه اینترنتی مجازیش می‌توانست رابطه زنده و دائمی با هوادارانش داشته باشد. اوهام که در مدت ده سال فقط چهار آلبوم منتشر کرده است، هنوز از پرمخاطب‌ترین گروه‌های موسیقی راک فارسی است. آخرین کنسرت اوهام در ماه شهریور سال ۱۳۹۱ در تهران بعد از ۱۳ سال بالاخره برگزار شد.

پدیده محسن نامجو

اگر چه قصد دارم در سه کتاب دیگر، که در پی این کتاب منتشر خواهد شد، به بررسی کار محسن نامجو، کیوسک و آرش

سبحانی و اوهام و شهرام شعرباف بپردازم[۲۲] اما به طور مختصر و ساده می‌کوشم تا در همین کتاب نیز به پدیده نامجو اشاره کنم.

محسن نامجو از مهم‌ترین اتفاقات موسیقی معاصر ایران است. او که در سنین سی تا چهل سالگیش به سر می‌برد، شاید اثرگذارترین موسیقیدان ایرانی است که از طریق کار تجربی و به معنای دقیق زیرزمینی، به طور دائمی در مکاشفه برای ساختن اتفاقی تازه در موسیقی ایرانی است. گاه گمان می‌کنم میزان نوآوری‌های او در موسیقی ایرانی و تلفیق آن با موسیقی غربی و بخصوص راک، به اندازه کاری است که همه موسیقیدانان دیگر ایرانی انجام داده‌اند.

تقریبا همه اتفاقاتی که باید برای یک نابغه رخ می‌داد که همگان به نبوغ او در موسیقی ایمان بیاورند رخ داده است. نامجو در روستایی در تربت جام به دنیا آمده و ذاتا عصیانگر و از روحیه مزخرف اغلب هنرمندان خراسانی و دیوانگی‌هایشان برخوردار است. در محیط موسیقی تربت جام که در هر چند متر خاکش حداقل دو سه صوفی و اهل حق زندگی کرده‌اند بزرگ شده است. در همان جوانی با موسیقی آشنا

۲۲ . همان.

شده و یک موجود امیدوار و معصومی که گمان می‌کرده عاشق جدیدی برای خدا یافته او را با قرآن آشنا کرده است. نزد استاد به ردیف‌خوانی سنتی پرداخته و ردیف‌های آوازی موسیقی ایرانی را فراگرفته تا بعدها همه آن را ضایع کند و به گند بکشد. آن‌گاه در کمال بلاهت به راهنمایی‌های کسانی که فکر می‌کردند رفتن به دانشکده هنرهای دراماتیک از او هنرمند می‌سازد به دانشگاه رفته و در آنجا دریافته است که اصولا کاری که می‌خواهد بکند، ربطی به هنرهای دراماتیک ندارد. پس دانشکده را تغییر داد و به دانشکده موسیقی رفت. تردیدی نیست که در دانشکده موسیقی متوجه شده است که اصلا آموختن موسیقی کار دانشکده نیست و فقط یک احمق ممکن است برای موسیقیدان شدن وارد دانشکده موسیقی شود، به همین دلیل قبل از اینکه توسط دیگران به حماقت متهم شود، از این دانشکده بیرون می‌آید و رفتنش از دانشکده را اعتراضی به شیوه‌های ضدخلاقیت آموزشی می‌داند و اینکه باید از خودش بیاموزد. بی‌تردید کوشش محسن نامجو را تاریخ موسیقی راک ایران ارج خواهد نهاد. او در مرحله‌ای عالی‌تر از فرهاد، فریدون فروغی، کورش یغمایی، بهرام امین سلماسی و بسیاری دیگر از موسیقیدانان ایرانی است که حداقل وارد دانشگاه شد و بعد فهمید که در دانشکده نمی‌شود موسیقیدان شد. فرهاد در سال

یازدهم و فریدون فروغی در سال آخر دبیرستان درس را رها کرده بودند. تقریبا جز اغلب موسیقیدانان بزرگ راک جهان که در رشته‌های مهندسی یا معماری یا جامعه‌شناسی تحصیل کرده‌اند، تقریبا هیچ موسیقیدان مهمی وجود ندارد که با تحصیل در رشته موسیقی یا از دانشگاه بیرون نرفته باشد یا همه علاقه‌اش را به موسیقی از دست نداده باشد. به هر حال محسن نامجو به‌موقع از دانشگاه خارج شد و به آموزش نزد خودش پرداخت. در جشنواره موسیقی زیر زمینی تهران اونیو شرکت کرد و جایزه دوم را برای اجرای «بگو بگو» دریافت کرد. مدتی به همکاری با گروه‌های زیرزمینی دیگر پرداخت. کم‌کم با بازکردن دهانش و اعلام نظرات دیوانه‌وارش تحت فشار محیط موسیقی سنتی قرار گرفت. برخی معتقد بودند که او یک آنارشیست دیوانه جوان خودنماست و به‌زودی با مشکلاتی که برایش پیش می‌آید مجبور می‌شود دست از کارهایش بردارد، اما مسئله به این سادگی نبود. متاسفانه محسن نامجو هر روز بر کشفیات خودش استوارتر می‌شد و بدبختی این بود که عده‌ای هم حرف‌هایش را تکرار می‌کردند. به همکاری با گروه‌های موسیقی تلفیقی مثل گروه ماد و پرساووس پرداخت و مجموعه‌ای از کارهایش را به نام ترنج آماده و پس از دریافت مجوز منتشر کرد.

محسن نامجو هر چه که نباشد، یک پدیده است، می‌خواهید بگویید یک «باب دیلن» ایرانی است، یا از توی غار بیرون آمده و صدای انسان‌های اولیه را می‌دهد، یا مسافر خط تربت جام- استنفورد است یا با حنجره‌اش صداهای عجیب و غریب می‌دهد. بالاخره همین است که هست. نه شما اولین کسی هستید که با یک نوآور برخورد می‌کنید و از این جور اتهام‌ها به او می‌زنید و نه برای او اهمیت دارد که شما به او چه می‌گویید. خیلی اوقات اصلا نمی‌شنود چه می‌گویید. بله، او یک نوآور است. مثل همه آدم‌های پیشرو شماری آدم عاشقش هستند و شماری هم از او متنفرند. برای خودش نظریاتی در موسیقی دارد. باز هم خوبیش این است که موسیقی ایرانی را تا ته خط رفته و حالا می‌گوید که فلان جایش را باید تغییر داد. خوب برمی‌خورد به خیلی‌ها، اصلا طرف در این ردیف موسیقی یک ذره این طرف و آن طرف نمی‌رود و گام‌هایش را یک سانت کوتاه و بلند نمی‌کند، حالا تو می‌گویی فلان گام را حذف کن. اصراری نیست که بگوییم کارش موسیقی راک است، اصلا نباشد. سنتی است، باشد. راستش تلفیقی است از راک و بلوز و سنتی و جاهایی هم که محلی می‌خواند. مرا یاد مرسدس سوسا میندازد با آن شیوه‌های فکریش و نه البته ادا و اطوارهایش. جوانک آنارشیست جوانی است و حالا چه

اصراری داریم که بزنیم فکش را پیاده کنیم؟

البته آدم نسبت به برخوردی که با کلمه دارد حرص می‌خورد. همان برخوردی را با کلمه می‌کند که رضا عابدینی با کلمه به عنوان گرافیست برخورد می‌کند. یعنی از کلمه به عنوان شکل استفاده می‌کند نه صدا. چه انتظاری دارید؟ گرافیست که صدا نمی‌شنود. برای او کلمه شکل است، مثل شکل میز یا کلید، برای نامجو هم کلمه صداست. برای همین است که در «دیازپام ده» این ادا و اطوارها را در می‌آورد، آن عدد بده و عدد دادن که خودش جز فرم، یک محتواست. همین می‌شود که یک آدم این جوری کلماتش توی مغزش قاطی می‌شود. از پائولو کوئیلو، عارف عجق وجقی، را تبدیل به صدا و نوا می‌کند تا کلمات نزار قبانی که بیچاره ماجده‌الرومی این همه حفظشان کرد. از سوره «تکویر» خواندنش تا جایی که حافظ و سعدی می‌خواند. از خواندن شعر دیوید بووی تا ترانه‌های کوچه بازاری و اصطلاح‌های احمقانه و اشعار محلی خراسانی با گویش شدید محلی، نه یک کلمه کم، نه یک کلمه زیاد. محسن نامجو آوازخوانی فارسی را تغییر داده است، درست برخلاف فرهاد که کلمات را از هم جدا می‌کند، او کلمات را به هم می‌ریزد، کلمات را با گذراندن از یک فاصله تاریخی

همنشین و با جدا ساختن کلمه از معنا آن را به آوا تبدیل می کند و کور شود هر کسی که عاشق ادبیات کلاسیک باشد و با مشت توی دهان محسن نامجوی آنارشیست نزند.

به نظرم موسیقی محسن نامجو جز اینکه در وهله اول خود حنجره را تبدیل به یک آلت موسیقی کرده است، ماهیت و هویت تعریف شده ساز را از آن گرفته و انگار که انسان اولیه‌ای تازه یک سیتار پیدا می کند و یک صداهایی از آن در می‌آورد که شاید هیچ ربطی ندارد با ماهیت آن. از اینها گذشته شیوه‌های اجرای او برایم به بازی می‌ماند. کنسرت الکی او یک شاهکار مسلم است. یک موسیقی که از فضا ساخته می‌شود. هیچ‌انگاری در معنا به هیچ انگاری در شعر بدل و موسیقی در خلاء ساخته می شود. با صدای مخاطبان، با بدیهه‌گویی و بدیهه‌نوازی و بدیهه‌خوانی. شاید طنز در کار محسن نامجو از عمیق‌ترین‌هاست؛ طنز در شیوه و فرم است.

موسیقی او اعتراض است. گاه اعتراضی است که رنگ سیاست دارد، گاه اعتراضی است با همان رندی حافظ و حافظانه دیدن جهان. گاه ویران می کند و مهم‌تر از همه اعتراضی است به موقعیت آدمی در جهان و مهم‌تر از همه موقعیت خودش. در «جبر جغرافیایی» بسیار زیبا گفته و زیاد تکرارش کرده است.

معترض جغرافیاست، معترض فرم است که دست و پایش را می‌بنند، معترض اخلاقیاتی است که مانع حرف زدنش می‌شود، همه جور اعتراض در کارش هست و گاه هم اعتراض به اعتراض. به نظر می‌رسد مصیبت تلخی از دست او می‌کشند استادان موسیقی. تقریبا مجبورند با سکوت برگزار کنند و شاید آرزوی مرگش را بکنند، گاه هیچ کار دیگری نمی‌شود کرد.

محسن نامجو با همان آلبوم ترنج در سال ۲۰۰۷ معروف شد، چنان‌که پرشنونده‌ترین موسیقی ایرانی بود. «جبر جغرافیایی» را در سال ۲۰۰۸ منتشر کرد که مجبورش کرد از ایران بیرون بیاید و پس از چندی اقامت در اروپا، به آمریکا برود. آلبوم سومش را به نام آخ در ۲۰۰۹ و بوسه‌های بیهوده را در ۲۰۱۱ منتشر کرد. الکی، آخرین کارش، در سال ۲۰۱۲ منتشر شده است و آلبوم بعدیش احتمالا با نام لیدی تهرانی به‌زودی منتشر می‌شود. او مدام درگیر اتفاقاتی است که ترانه‌هایش به وجود می‌آورند. حضورش در سیاست و همراهیش با جنبش سبز معترضان به تقلب انتخاباتی در ۲۰۰۸ او را به سیاست کشاند، اما کوشید فاصله‌اش را تا حد زیادی حفظ کند. در ترانه «فقیه خوشگله» شوخی او با رهبر حکومت برایش دردسر حسابی درست کرد و خواندن قرآن سروصدای علما را درآورد و فهماند که شوخی

با فقیه را می‌توانند تا خود خدا بکشانند.

محسن نامجو در ده سالی که موسیقی را جدی گرفته است و شش سالی که زیاد می‌خواند، دائم در حال کشف اتفاقات جدید است. موسیقی‌اش به نظرم ممکن است راک یا برخی کارهایش راک باشد، ولی کارهایش مهم‌تر از آن است که در نوعی موسیقی تعریف شود. بهنام اوحدی درباره او گفته است: «محسن نامجو خواننده‌ای است که توانسته است در ده سال اخیر با آفریدن آثاری متفاوت و متمایز در موسیقی ایران، نام خود را در شمار برجسته و ماندگارترین خوانندگان مدرن و پیشروی ایران به ثبت رساند. محسن نامجو را بسیاری پدیده‌ای شگفت انگیز و درخشان در تاریخ موسیقی معاصر ایران دانسته‌اند. شکستن چهارچوب‌های خشک شعر و موسیقی سنتی ایران، کمترین کاری است که نامجو در عین پاسداشت سنت انجام داده و می دهد. محسن نامجو از همان آغاز رو به آفرینش سبک و سویه‌ای نوین، برآمده از تلفیق موسیقی سنتی با جاز/ راک، بر پایه شناخت خود از موسیقی روز جهان و موسیقی سنتی ایران آورد. گر چه نوآوری‌های نامجو در پهنه موسیقی اصیل ایرانی، خشم بسیاری از بزرگان موسیقی سنتی را باعث شده است، اما او دایره بسته نواهای سنتی را شکسته و راه را برای

درهم آمیختن گوشه‌های گوناگون موسیقی ایرانی با نواهای نوبنیان موسیقی جهان فراهم آورده است. بسیاری از منتقدان، انتشار آلبوم ترنج را نقطه عطفی در تاریخ موسیقی ایران زمین به شمار می‌آورند.»[۲۳]

نامجو تلفیق را «اپیدمی زمانه« برمی‌شمرد و میفزاید: «تلفیق موسیقیایی دو گونه دارد: نخست تلفیق ابزار که برای نمونه، قرار دادن گیتار در برابر سه‌تار است که پدیده نوینی نیست، و دوم تلفیق گام است که تا به حال کمتر در موسیقی ایران به آن پرداخته شده است؛ تنها کافیست که دو نت از دستگاه شور حذف شود تا به گام بلوز برسیم.»[۲۴]

گروه کیوسک و آرش سبحانی

آرش سبحانی همه کاره گروه کیوسک و نوازنده گیتار و خواننده و شاعر و آهنگساز آن، یکی از فعال‌ترین گروه‌های موسیقی راک ایران یعنی کیوسک را در اولین سال‌های دهه ۱۳۸۰ شکل داده و به طور جدی به تولید موسیقی و برگزاری

۲۳ . نگاهی به تاریخچه موسیقی پاپ در ایران و جهان، ایران بد دیلی تلگراف. بهنام اوحدی aspx.۷۱-http://www.citizen۷online.blogfa.com/post

۲۴ . ر.ک: ویکی‌پدیا، ذیل عنوان «محسن نامجو».

تورهـای مختلـف پرداختـه اسـت. او مثـل بسـیاری از بچه‌هایـی کـه در عصـر اصلاحـات بـه تولیـد هنـری پرداختنـد، از همـان آغـاز در ترانه‌هایـش مضامیـن سیاسـی و اجتماعـی را اسـتفاده کـرد و نـگاه خـاص او شـاید نزدیک‌تریـن نـگاه در میـان گروه‌هـای موسـیقی بـه فضـای اجتماعـی و سیاسـی ایـران اسـت. آرش سـبحانی، متولـد تهـران اسـت. او معمـاری خوانـده، عکاسـی کـرده و مقالاتـی متعـدد و مختلـف دربـاره فرهنـگ و معمـاری نوشـته اسـت. آرش سـبحانی در آغـاز بـا گـروه تاتـار ۲ کار می‌کـرد و بعـد از آن در گـروه راز شـب کـه از اتفاقـات مهـم موسـیقی در داخـل ایـران بـود، آلبـوم دار قالـی را بیـرون داد. آرش گیتاریسـت و آهنگسـاز اسـت و بـا صدایـی می‌خوانـد کـه شـنونده را یـاد «مـارک نافلـر»[۲۵] در گـروه دایـر اسـتریت مینـدازد. آرش در ایـران عـلاوه بـر کار بـا گـروه راز شـب، بـا گـروه «آور»، میـرا و بـا افـرادی ماننـد هومـن جاویـد، رامیـن بهنـا و مرحـوم محمـد نـوری همـکاری کـرد و مثـل بسـیاری از هنرمنـدان دیگـر خـودش تولیـد کننـده آثـارش هـم هسـت. او در سـال ۱۳۸۴ و درسـت یـک روز پـس از انتخـاب احمـدی نـژاد بـه عنـوان رئیـس جمهـور، مثـل خیلـی از هنرمنـدان دیگـر نتوانسـت در ایـران بـه کارش ادامـه دهـد و بـه آمریـکا، سانفرانسیسـکو، رفـت و در آنجـا در کنـار کار حرفه‌ایـش، گـروه کیوسـک را بـه وجـود

۲۵. Mark Knopfler

آورد. یک آدم معمولی، اولین آلبوم کیوسک، محتوای ذهنی و هنری او را به موسیقی نشان می‌دهد. کیوسک بعد از یک آدم معمولی آلبوم عشق سرعت (۲۰۰۷) را منتشر کرد. آلبومی که مضمونش کمی گسترده‌تر از آلبوم اول او بود. آلبوم باغ وحش جهانی که کنایه‌ای به اصطلاح دهکده جهانی دارد، سومین آلبوم کیوسک بود و سه تقطیره، چهارمین آلبوم گروه، تصویر یک بغلی که احتمالا فقط محتوایی مانند ودکا می‌تواند داشته باشد، در سال ۲۰۱۰ منتشر شد. کیوسک در تورهای مختلف تا به حال کنسرت‌های مختلفی را اجرا کرده است و علاوه بر ایرانیان، مخاطبانی نیز در سراسر جهان دارد. بعضی کارهای آرش سبحانی مانند «بی‌تربیت» که بدعتی در شیوه آوازخوانی خواننده راک روی صحنه بود، به طور خاص مورد توجه مخاطبان کیوسک قرار گرفت.

اولین بار که در باز شد و به خانه یکی از بچه‌های موسیقی در تهران رفتم، فکر می‌کنم سال ۱۳۸۲ بود، آرش سبحانی را آنجا دیدم. آن روزها به سرم زده بود که روی موسیقی راک و بخصوص ترانه‌سرایی برای موسیقی راک کار جدی کنم. کاری که بارها شروع کردم و در حالی که همیشه آن را دوست داشتم، اما همیشه آن را به تاخیر انداختم. سه چهار سال قبل که برای

یک تور استندآپ کمدی به آمریکا رفته بودم، یکی دو روزی با آرش بودم و کلی قرار گذاشتیم که کارهایی بکنیم، نشد و تنبلی و از این حرف‌ها. اما آرش سبحانی با تنبلی میانه نداشت و ندارد، از بچه‌های بسیار پر کار و کم حاشیه است که کار تولید موسیقی را بسیار جدی گرفته است و خوشبختانه همه چیز آن را هم می‌شناسد. آرش روی صحنه نیز اجرا کننده‌ای بسیار جذاب است، بسیار معمولی لباس می‌پوشد، موهایش را مثل کارمندان شرکت‌های کامپیوتر کوتاه می‌کند، بلد است با گروه و اعضای گروه موسیقی مراوده داشته باشد و با آنها بازی کند. بلد است در فاصله دو ترانه با مردم حرف بزند و می‌داند که چگونه باید حاضران در سالن را به همراهی با گروه ترغیب کند. آرش سبحانی، نسبت به التهابات سیاسی کشور حساس است و ترانه‌هایش با وقایع سیاسی و جریان‌های اجتماعی کشور رابطه دارد. او بارها در دانشگاه‌های هاروارد، برکلی و استنفورد درباره کارهایش حرف زده و به دلیل اینکه آدمی مطلع است، در ارتباطات روشنفکری نیز فعال است. از این دید او مرا یاد «باب گلداف» میندازد. آرش همراه با گروهی از هنرمندان و روشنفکران، بنیاد «ایران ندا»[۲۶] را پس از

۲۶ . بنیاد رسانه‌ای که در ۱۴ مرداد ۱۳۸۹ با هدف راه‌اندازی یک شبکه ماهواره‌ای مردمی، مستقل، تجددخواه و ضد تبعیض اعلام موجودیت کرد. اعضای موسس آن عبارت بودند از

جنبش سبز به راه انداخت و چند ترانه او در بحبوحه جنبش سبز مورد توجه مخاطبان ایرانی قرار گرفت.

آخرین آلبوم کیوسک با نام «نتیجه مذاکرات» با مایه‌های شدید سیاسی در سال ۲۰۱۱ منتشر شد. این آلبوم تا حد زیادی او را از دنیای موسیقی دور و به معناگرایی سیاسی نزدیک کرد. اما از سوی دیگر او را به موسیقی پخته نزدیک کرد. موسیقی که چه در تنوع و ارزش‌های فنی و چه در شیوه اجرای او و چه در نماهنگ‌های او نشان داده می‌شود که اغلب توسط مصطفی هروی ساخته شده است.

آرش سبحانی اگرچه در کار موسیقی تا سال ۲۰۱۱ فعال بود، اما مدتی به فعالیت‌های سیاسی بیشتری روی آورد، برخی از صاحبنظران موسیقی معتقدند این فعالیت‌ها تا حدی او را از کار اصلیش دور کرده است. سبحانی از نظر اجرای برنامه روی صحنه از بهترین خوانندگان راک کشور است. درباره او حرف‌های زیادی برای گفتن دارم، ولی تفصیل این حرف‌ها را به کتاب کیوسک وامی گذارم که به طور خاص به بررسی کار آرش

داریوش آشوری، مهران براتی، شهرنوش پارسی‌پور، مهدی جامی، رامین جهانبگلو، رضا دقتی، آرش سبحانی، رضا علامه‌زاده، محبوبه عباسقلی‌زاده، کاظم علمداری، مسیح علی‌نژاد، مهرانگیز کار، نیک‌آهنگ کوثر، محسن نامجو و محمدرضا نیکفر. این جمع موفق به ایجاد شبکه یاد شده نشد.

سبحانی و گروهش می‌پردازد. آرش سبحانی یکی دو سالی با برنامه «پارازیت» صدای آمریکا کار کرد و این برنامه باعث شد وارد تنش‌ها و درگیری‌هایی شود که شاید چندان برای ادامه فعالیت و کارش مفید نبود. یک گروه به اندازه کیوسک تاثیری بیش از یک حزب در سرنوشت سیاسی ایران داشت، لازم نبود بیانیه‌های سیاسی را به متن ترانه‌هایش تبدیل کند.

گروه آبجیز

گروه آبجیز به معنای دو خواهر با جمع انگلیسی، شامل دو خواهر ایرانی است که از شیوه‌های تلفیقی پاپ/ راک و موسیقی رگی در کارشان استفاده می‌کنند. اعضای گروه شامل ملودی صفوی، صفورا صفوی، صوفی صفوی، رامین، اردلان، پهلوان و جوان هستند. متن همه ترانه‌های دو آلبوم اول آنها به فارسی است. ملودی، خواهر بزرگ‌تر، به عنوان شاعر گروه و صفورا سازنده آهنگ‌های گروه است. گروه آبجیز روز ۳۰ مهر ۱۳۸۵ در کنسرت موسیقی زیرزمینی ایران در هلند برنامه اجرا کرد. گروهی مانند گروه آبجیز را نمی‌توان از دیدگاه موسیقایی خارج از محدوده موسیقی پاپ جای داد[۲۷]، اما از

۲۷ . موسیقی گروه آبجیز را با برچسب پاپ/ راک، رگی و گاه پاپ گفته‌اند.

زاویهٔ دیدگاه‌های مفهومی در محتوا بی‌شک نگاهی جهانی و امروزی‌تر را در موسیقی خود می‌پرورانند. با توجه به ترکیب‌ها و قالب‌های رایج در موسیقی پاپ معاصر ایران که نشانگر بخشی از فرهنگ امروز ایرانیان هستند و این روزها نسبت به ۳۰ سال گذشته از پدیده‌هایی متنوع‌تر تشکیل شده‌اند، می‌توان جایگاه ویژه‌ای برای گروه آبجیز در کنار گروه‌هایی مانند کیوسک، نبض، سرخس، و حتی محسن نامجو و ۱۲۷ یافت.

گروه آبجیز به غیر از صفورا صفوی و ملودی صفوی که نمای بیرونی و چهره گروه را نمایندگی می‌کنند، همکاری مجموعه‌ای موسیقی‌پرداز غیر ایرانی و ایرانی است به نام‌های اِرلاند هُفگارد[۲۸] (اردلان/ نوازنده گیتار بیس)، یوهان موبَری[۲۹] (جوان/ نوازنده گیتار آکوستیک)، پاولو موورگا[۳۰] (پهلوان/ نوازنده پرکاشن، کیبورد و تکنیک اِسکرِچ)، رُبین کُچرانه[۳۱] (رامین/ نوازنده درامز، کیبورد، پرکاشن و برنامه‌ریزی آوایی دیجیتال) و صوفی صفوی (گیتار برقی، صدابردار و ارتباطات گروه).

۲۸ . Erland Hoffgard

۲۹ . Johan Moberg

۳۰ . Paulo Murga

۳۱ . Robin Cochrane

گروه آبجیز با انتشار آلبوم دوم خود وارد مسیری دیگر شد و در ترانه‌های فارسی خود حرفی دیگر می‌زند؛ حرف‌هایی تازه در وصف زندگی هیجان‌زده و پر استرس جامعه مصرفی و مدرن. بیان بی‌هویتی و بیگانگی انسان معاصر در دهکده دیجیتالی جهانی که با صدای صفورا صفوی ابراز می‌شوند. صدایی که بی‌شک نظیرش در موسیقی پاپ ایران وجود ندارد. صدای او بسیار رسا، محکم و بیان او تا حدی نمایشی است و نسبت به موضوع آهنگ‌ها تغییر می‌کند که تمامیت سبک خوانندگی او را در میان خوانندگان پاپ زن ایرانی متفاوت و منحصر به فرد کرده است. نگاه زنانه ملودی صفوی نقدی بر انسان معاصر و همیشه مهاجر است. بیان نگاه یک مهاجر و یک ایرانی- اروپایی مقیم آمریکاست. او هویت خود را با نگاهی جهانی نقد می‌کند و به خود و فرهنگ ایرانیش را در فلسفه هستی و با نگاهی نوگرا و فردگرایانه امروزی می‌نگرد و برای ما تعریف می‌کند. او بیشتر به فارسی می‌نویسد زیرا به فرهنگ و زبان فارسی کماکان پایبند است اما رسالت خود را در نقد و انتقاد به آن فرهنگ و آداب و رسوم رایج می‌داند.

گوناگونی در ترکیب ریتمیک و ملودیک قطعات نشانه علم و آگاهی صفورا صفوی به عنوان آهنگساز گروه از سبک‌های

مختلف و دانش او در تلفیق آواها و ریتم‌هاست که موسیقی گروه را ویژگی جهانی بخشیده و در جریان یکنواخت موسیقی پاپ ایران موجی نوین به وجود آورده است.

این گرایش‌ها فقط در ساختار موسیقی آبجیز اتفاق نمیفتد. بلکه در زبان بیانی ترانه‌های آن نیز به طور روشن شنیده می‌شود. فارسی، اسپانیایی، انگلیسی، عربی و سوئدی زبان‌هایی هستند که در ترانه‌های آبجیز استفاده شده است.

آخرین آلبوم آبجیز با مقدمه‌ای کوتاه به زبان انگلیسی-آمریکایی شروع می‌شود که گفتار نمایشی- کمدی یک آمریکایی سفیدپوست اهل جنوب کشور آمریکاست. واقعیت این است وجود این بخش در آلبوم تاثیری در تمامیت مفهومی این مجموعه ندارد و فقط طنزی بر پیشداوری‌ها و عرب ستیزی‌های رایج روز در جهان غرب، به‌ویژه آمریکاست. بلافاصله بعد از این مقدمه کوتاه، آهنگ «وقتی که» با انرژی و ریتم هیجان‌انگیز و تند رِگی شروع می‌شود و شنونده را بی‌وقفه به درون ذهنیت پریشان و تحت فشار یک زن جوان می‌برد. این ترانه روایت زندگی پر استرس و پرحرکت درون‌شهری، با نگاهی فمینیستی به موقعیت یک زن امروزی در جامعه فردگرای مدرن جهانی است. آهنگ «عیب از من نیست» یادآور آوای سینت سایزر/

پاپ و دیسکوی دهه ۱۹۸۰ در اروپا و آمریکا است؛ ترانه‌ای با دیدگاه‌های فمینیستی که زن را از زاویه قدرت در برابر مرد تصویر می‌کند.

اگر همه آلبوم اول گروه آبجیز مانیفست‌هایی پاره‌پاره درباره تضادهای میان دیدگاه‌های یک زن مدرن ایرانی در برابر سنت‌ها و آداب و رسوم کهنه ایرانیان بود، کاملا سرگردان۳۲، آلبوم جدید این گروه مجموعه‌ایست در بیان ذهنیت یک زن امروزی، انسانی پست مدرن، چندفرهنگه و خانه به‌دوش در این جهان آشفته. آلبوم بابات کیه؟، آلبوم دوم آبجیز است. این گروه در جریان حوادث اعتراضات انتخاباتی خرداد ۸۸ آهنگی به نام «بیا» را اجرا کرد و بعد از حوادث عاشورای آن سال یک نماهنگ با عنوان «من با تو هستم» ساخت.

گروه ۱۲۷

من همواره اهمیت گروه ۱۲۷ را حس کرده‌ام و می‌دانستم که این گروه از گروه‌های موفق در موسیقی راک و آلترناتیو ایران است و می‌دانستم که باید درباره کار این گروه پژوهشی جدی کرد. می‌دانستم که این گروه را باید به‌خوبی شنید. اما

۳۲ . Perfectly Displaced

تا مدتی قبل که درگیر این کتاب شدم، هنوز درگیر شنیدن کارهای گروه نشده بودم. در حالی که من خودم را علاقه‌مند حرفه‌ای موسیقی ایران و بخصوص موسیقی نوین ایران می‌دانم. نکته اینکه وقتی شروع به شنیدن کارهای ۱۲۷ کردم، متوجه شدم تعداد زیادی از آنها را شنیده‌ام. اولین نکته‌ای که به ذهنم رسید این بود که چگونه می‌شود که کسانی که باید این موسیقی را بشنوند، با آن فاصله دارند؟ در حالی که من نه تنها در جریان انتشار آلبوم های موسیقی راک ایرانی هستم، بلکه با جدیت جریان تولید آنها را دنبال هم می کنم. گروه پرش به: ناوبری، جستجو

۱۲۷ یک گروه راک ایرانی است و موسیقی گروه در ملودی‌های ایرانی و همچنین سبک جاز ریشه دارد، شعرهایشان از ناامیدی‌ها و شادی‌های زندگی می گوید و در حالی که از فرهنگ و وضعیت خودشان صحبت می کنند، توامان تنهایی، امید و ناامیدی موجود در جهان را منعکس می کنند. اغلب سازهای مورد استفاده این گروه شش نفره گیتار، پیانو، ترومبون، گیتار بیس و درام است. گروه ۱۲۷ از گروه‌های تاثیرگذار و پیشگام دهه اخیر صحنه موسیقی نوین و طبعا غیرمجاز ایران است، اما به دلایلی که کاملا به نوع نامگذاری گروه، صدابرداری و

مدیریت گروه، یعنی آنچه به کیفیت آثار مربوط نیست، اما به عرضه آنها ربط دارد، متاسفانه شاید یکی از گروه‌هایی باشد که از طرف منتقدان و موسیقی‌شناسان ایرانی کمتر مورد توجه قرار گرفته است. این گروه با انتشار آلبوم خال پانک[۳۳] اثری ماندگار در موسیقی پیشروی فارسی- ایرانی از خود به جای گذاشته است که ارزش موسیقایی والایی دارد و تاثیری فراوان بر آینده موسیقی ایران خواهد گذاشت.

شاید دقت نکرده باشید، اما در سال‌های ۱۳۷۰ تا ۱۳۹۰ نوعی رجعت به موسیقی خالطور و کوچه بازاری ایجاد شد. به عبارت دیگر اصرار حکومت و سیستم دولتی بر موسیقی فاخر، ادبیات فاخر، طنز فاخر، شعر فاخر، و به طور کلی هنر فاخر مورد تائید حکومت، هنری بود که در محدوده خواص باقی بماند و هرگز به حوزه عمومی راه پیدا نکند. حتی حکومت ضد غربی ترجیح می‌داد که ترانه پینک فلوید به صورت کاور اجرا شود ولی متن آن ترجمه و منتشر نشود. هر چه هنر دورتر از دسترس عموم بود، مطلوب‌تر و عالی‌تر بود. به همین دلیل استفاده از موسیقی خالطور و مصادیق بارز آن یعنی موسیقی جواد یساری، سوسن، آغاسی، عباس قادری، مهدیان و غیره

۳۳ . خال‌پانک ترکیبی است از خالطور و پانک و مشخص هر دو را دارد. طرح روی جلد این مجموعه بهترین گویای آن است.

در سینمای ایران مورد توجه قرار گرفت و در تلویزیون‌های لس‌آنجلسی و بخصوص در فضای اینترنتی بسیار محبوب تلقی شد. بخصوص اینکه نوعی موسیقی خالطور برای جشن‌های عروسی پدید آمده بود که خوانندگان آن نه مجوزی داشتند و نه ترانه‌شان معنایی خاص داشت و در حقیقت پدیده یوتیوب آنان را به مردم معرفی کرده بود. افرادی مانند علی گرائیلی[۳۴]، ولی ذکایی، گروه موسیقی دشت مغان(شراره)، رهروان راستین موسیقی کوچه بازاری بودند.

گروه ۱۲۷ که از درون فرهنگ موسیقی عامه‌پسندی متاثر از موسیقی جاز و آلترناتیو، موسیقی کوچه‌بازاری تهرانی را مورد استفاده قرار داد و به زبان موسیقی پیشروی فارسی می‌رسد. این گروه کارش را از سال ۱۳۸۰ در یکی از زیرزمین‌های شهرک اکباتان تهران آغاز کرد. اعضای تشکیل دهنده این گروه از دانشجویان فارغ التحصیل پردیس هنرهای زیبا در ایران هستند و این خود شاید از دلایلی باشد که گروه ۱۲۷ آوایی نوپردازانه و موسیقی مترقی دارد. تفکری که در پس این آلبوم و بسیاری از آثار این گروه است، همان تفکری است که

۳۴ . برای درک بهتر سلیقه خالطور عمومی بازتولید شده در جامعه روستایی و شهرهای دورافتاده ایران، ر.ک: موسیقی‌های علی گرائیلی، ولی ذکایی، ممس، گروه جوانان دشت مغان (رپ شراره) و غیره.

شکل و شیوه سنتی هنرهای موجود در ایران، چه شکل سنتی سخت شده در قواعد بیهوده و چه هنر عامه‌پسندی که خودش را در پس فرم‌های مدرن پنهان می‌کند، مورد هجوم قرار می‌دهد. براحتی می‌توان موارد نظیر را در عصیان نسل جدید هنرمند ایران یافت و مورد اشاره قرار داد. نوعی گروتسک و فاصله‌گذاری که از طریق بازآفرینی اغراق شده فرم‌های هنری در موسیقی به شناخت تازه‌ای مینجامد.

اعضای گروه ۱۲۷ عبارتند از: سهراب محبی (شعر، آواز و گیتار)، علیرضا پوراسد (گیتاربیس)، سردار سرمست (پیانو، آکوردئون)، سلمک خالدی (ترومبون، کلارینت)، شروین شهامی‌پور (سه‌تار، همخوانی)، و یحیی الخنسا (درام).

گروه ۱۲۷ که تقریبا از همان اولین دوره‌های برگزاری جشنواره موسیقی تهران اونیو در این رویداد حضور داشت و با استقبال علاقه‌مندان موسیقی آلترناتیو مواجه شد، در دو آلبوم اول فقط به اجرای کارها به زبان انگلیسی پرداخت. در برخی موارد مخاطبان این ترانه‌ها این انتقاد را بر اشعار گروه وارد کردند که ترانه‌ها با لحن بیگانه سروده شده و موجب می‌شود تا بسیاری از نقاط قوت گروه به دلیل مشکل ترانه‌سرایی به چشم نیاید. آلبوم خال پانک، اولین مجموعه ترانه گروه

۱۲۷ است که ترانه‌هایش بیشتر به زبان فارسی سروده شده است. این مجموعه تشکیل شده است از ۱۷ قطعه موسیقی است که ۱۳ قطعه آن به زبان فارسی و ۴ قطعه دیگر به زبان انگلیسی است. بهره‌گیری از ترانه‌های فارسی در آلبوم خال پانک باتوجه به آنکه این گروه در دو آلبوم قبلی خود از زبان انگلیسی استفاده کرده‌اند به تنهایی نشانه دگرگونی در دیدگاه مفهومی موسیقی آنها است؛ حرکتی رو به جلو در خلق نوعی موسیقی آلترناتیو فارسی. همان طور که از نام این مجموعه مشخص است، ایده مفهومی این اثر برگرفته از موسیقی‌های خالطور، روحوضی، کوچه بازاری و مجلسی تهران است، همراه با ایجاد فضایی جدید با بهره‌گیری از ساختار آزاد موسیقی جاز و بیان اعتراضی موسیقی آلترناتیو یا «پانک» که برای پایه‌ریزی زمینه‌های خلق یک موسیقی امروزی معترض با هویتی ایرانی است. در این آلبوم کماکان آن حال و هوای افسرده، سیاه و مایوسانه‌ای به گوش می‌رسد که همیشه در موسیقی گروه ۱۲۷ القا می‌شد، اما این بار آن سیاهی با زبانی طنزآمیز و گزنده به گوش می‌نشیند. در واقع ایده مفهومی این آلبوم بیان زندگی مالیخولیایی جامعه درون‌شهری ایرانی و تمسخر هنرمندانه‌ای بر فرهنگ متناقض جاری عامه‌پسند ایرانی است.

در پس‌زمینه‌های ساختاری آهنگ‌ها می‌توان تاثیراتی واضح از سبک‌های موسیقی غربی مانند جاز، آلترناتیو راک و موسیقی «وادویل»[۳۵] (نوعی موسیقی تئاتری و نمایشی آمریکایی) را نیز شنید. اما این تاثیرات در کلیت ایده مفهومی آلبوم نقشی تقلیدی ندارد و برعکس عناصر برگرفته از موسیقی ایرانی را تقویت کرده است. بهره‌گیری از ریتم شش هشتم در این مجموعه به نوعی نگاهی تازه و نوپردازانه بر عناصر موسیقی مردم‌پسند اصیل تهرانی به حساب می‌آید که نه از روی تمسخر و تخریب، بلکه برای دوباره‌نگری و تحول، در جهت تکامل این ویژگی به زبانی امروزی‌تر تنظیم شده است. این نگرش رویکردی انتقادی- نوپردازانه به عمق فرهنگ مردم‌پسند درون‌شهری ایرانی است، برای هویت‌سازی و خلق موسیقی جهانی امروزی.

کار ۱۲۷ در این آلبوم از ساختار موسیقایی آوانگارد و دیدگاه تلفیقی نوپردازانه قطعات موسیقی آلبوم برخوردار است.

ترانه‌های آلبوم محتوایی معترض و انتقادی اجتماعی دارند. فرم کار به ترانه‌نویسی روحوضی و کوچه بازاری تهرانی بازمی‌گردد، اما با موضوعات روز و بیانی متفاوت. کوششی

۳۵ . گونه‌ای از واریته نمایشی سرگرم‌کننده عامه‌پسند در آمریکا و کانادا در سال‌های ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰ چیزی شبیه سیرک با نوازندگان، رقصندگان، دلقک‌ها، حیوانات تعلیم‌دیده، شعبده‌بازان، آکروبات‌ها.

شبیه این را در یکی دو کار دهه هفتاد فرامرز آصف (حاجی) شنیدیم. اما در اینجا با روایتی مدرن مواجهیم.

شیوه خوانندگی سهراب محبی، که با روشی کاملا آزاد و حسی ترانه‌ها را می‌خواند، تا حدی برگفته از همان اجراهای نمایشی خالطور است. شیوه‌ای که گاه بدخوانی تعمدی می‌کند و شکلی غیرحرفه‌ای و بی‌پروا می‌گیرد، اما کاملا آگاهانه است و از این رو حسی عصیانزده و دیدگاهی آوانگارد را به کلیت قطعات می‌بخشد. البته از این نیز نمی‌شود گذشت که گروه با مشکل جدی فنی مواجه است؛ مشکلی که باعث می‌شود بدخوانی و بازی‌ها مخاطب را در مرز بازی و اجرای بد نگه دارد.

این عناصر در کنار یکدیگر مجموعه‌ای را خلق کرده‌اند که نه فقط اثری هنری است، بلکه جهت‌گیری آگاهانه‌ای در ضدیت با بازار موسیقی مردم‌پسند ایرانی نیز دارد. در پیش گرفتن روش‌های غیرتجارتی برای در اختیار قرار دادن این آلبوم دلیلی دیگر است که گروه ۱۲۷ نگرشی معترض و متناسب با دیدگاه و فلسفه هنر زیرزمینی در ایران دارد.

گروه ۱۲۷ تا به امروز آلبوم‌های کار تمام وقت (۲۰۰۵)، آمدن به کنار (۲۰۰۶) را به زبان انگلیسی و دو آلبوم خال پانک

(۲۰۰۷) و راک انتحاری (۲۰۰۸) را به فارسی و انگلیسی منتشر کرده است. این گروه چند بار در بیرون ایران برنامه اجرا کرده و در جشنواره‌های تهران اونیو نیز حضور داشته است. سه آلبوم اول گروه ۱۲۷ زیرزمینی هستند، زیرا موفق به دریافت مجوز برای آن نشدند.

جز آلبوم خال پانک که اهمیت ویژه‌ای در بررسی این گروه دارد، برخی از ترانه‌های گروه از نظر کار موسیقی و اجرا بسیار شاخص و قدرتمند است. کارهایی مانند «من کی ام؟» و «خسرو خوبان» و «چرند گفت» از کارهای شنیدنی آنهاست. به نظر می‌رسد در میان گروه‌هایی که زیرزمینی شناخته می‌شوند آنها بیش از اغلب گروه‌ها نقش تحقیقی و جست‌وجوگری خود را در یافتن فلسفه و مفهوم موسیقی بازی کرده‌اند. شاید همین زیرزمینی بودن باعث می‌شود که ما هرگز آنها را نبینیم. شاید به این سوال باید پاسخ بدهیم که آیا معنای زیرزمینی بودن زیرخاکی بودن هم هست؟

این گروه ۱۲۷

گروه ۱۲۷ از سال ۲۰۰۱ در ایران مشغول کار هستند. آنها در مدت پنج سال اول فعالیتشان بارها به خارج از ایران دعوت شدند تا

برنامه برگزار کنند، اما اغلب با بدشانسی مواجه شدند. سهراب محبی، سرپرست این گروه، می‌گوید: «داشتیم از یک استودیو بر می‌گشتیم و به ما گفته بودند که شما باید برای گروهتان یک اسم انتخاب کنید. اون موقع گروه‌های موسیقی ایرانی اسم‌های عجیب و غریبی برای خودشون می‌گذاشتند ولی ما نمی‌خواستیم از این اسم‌ها یا اسم خارجی استفاده کنیم. برای همین فکر کردیم یک عدد را انتخاب کنیم و «۱۲۷» اولین عددی بود که به فکرمون رسید. ۱۲۷ یک عدد مهم در علوم کامپیوتر و نام فرشته میکائیل توسط حروف ابجد است!»[۳۶]

سهراب در ابتدای کار اغلب به خواندن ترانه‌های گروه‌های معروف از جمله پینک فلوید و باب دیلن می‌پرداخت که در ایران مورد توجه قرار می‌گرفت. او در مصاحبه‌ای با بی بی سی در سال ۲۰۰۶ گفته بود: «ما ۵ سال است که این گروه را تشکیل دادیم. من سال‌های زیادی گیتار می‌زدم و همیشه ترانه‌های مختلفی درست می‌کردم. با علیرضا پوراسد که گیتار باس می‌زند از طریق یکی از دوستان آشنا شدم و شروع کردیم با هم کار کردن. با سردار سرمست که پیانیست گروه ماست از طریق خانوادگی آشنا شدم و او بعد از کنکور عضو

۳۶ . گفت‌وگوی پایگاه اینترنتی بی بی سی فارسی با سهراب محبی، شادی الهی، درباره گروه ۱۲۷ (۶ مرداد ۱۳۸۵).

گروه شد. سلمک خالدی هم که ترومبون می‌زند با سردار دوست بود و قرار بود برای ما اجرا کند و او هم عضو گروه شد. یحیی الخنسا که درام می‌زند دو سال بعد به ما اضافه شد. شروین هم که از دوستان کودکی من بود خواننده دوم گروه شد.»[۳۷] گروه ۱۲۷ تا سال ۲۰۰۶ چند بار به خارج از ایران دعوت شده بودند. سهراب محبی در این باره گفت: «امسال سومین تور ما بود اما متاسفانه اجرا نشد. ما در ایران در این چند سال فقط موفق شدیم شش هفت بار کنسرت بدهیم. آخرین بار در فستیوالی اجرا داشتیم که در تگزاس آمریکا بود. امسال قرار بود سه تا اجرا داشته باشیم که به دلیل مشکلاتی دو تا از اونها لغو شد و بالاخره به خاطر تغییر قانون سربازی (معافیت تحصیلی) آخرین کنسرتمان هم لغو شد!»[۳۸]

او در پاسخ اینکه تجربه کنسرت در آمریکا چطور بود، گفت: «خیلی خوب بود. ما دو بار به آمریکا رفتیم. اولین بار در شرق آمریکا چند تا کنسرت دادیم و استقبال خوبی هم شد. دفعه دوم هم برای فستیوال رفتیم و از کنسرت ما استقبال زیادی شد.»[۳۹]

---

۳۷ . همان.

۳۸ . همان.

۳۹ . همان.

«تروریست کوچولوی شیرین من»

بچه‌های گروه ۱۲۷ در یک گلخانه در شهرک اکباتان تمرین می‌کنند. این گلخانه به سبب فضاهای بسته‌اش تابستان‌ها بسیار گرم و زمستان‌ها بسیار سرد است. آنها پول برای خرید کولر نداشتند. یکی از اهداف بزرگشان از برگزاری تور پولدار شدن و خرید کولر برای گلخانه اکباتان بود. البته این موضوع ربطی به ترانه معروف آنها به نام «تروریست کوچولوی شیرین من» ندارد. به قول سهراب «این آهنگ درباره کسی هست که در ایران یا خاورمیانه زندگی می‌کنه و اینکه چقدر صحبت‌های غربی‌ها می‌تونه روی زندگیش تاثیر بگذاره.»[۴۰]

گروه ایندو و آلبوم برد و باخت

گروه پاپ ایرانی ایندو در سال ۲۰۰۸ (۱۳۹۰) از دل گروه کیوسک، یک گروه راک ایرانی بیرون آمده است، اما موسیقی‌اش بیشتر به موسیقی پاپ شبیه است. ترانه «بیا وسط» از نمونه‌های مشخص موسیقی ایندو است. نام ایندو تاکید دارد بر نام این دو نفری که موسیقی مورد نظر ما را می‌سازند و

۴۰ . همان.

می‌آوازند: شادی یوسفیان (شادبانو) و اردلان پایوار. آنها در کنار کارشان در گروه کیوسک و با همراهی این گروه، نگاه مستقل‌شان را که به فولک و پاپ نزدیک‌تر بود، عرضه کردند. ترانه «بیا وسط» عنوان تکیه کلامی است در مهمانی‌های شاد، وقتی کسی نمی‌خواهد برقصد و او را به وسط، یعنی صحنه رقص می‌کشند. او بهانه‌هایی دارد، مثل سن و سال یا هر چیز دیگر، اما خواننده ایندو تاکید می‌کند که «سن و سال فقط یک عدد است» و می‌گوید بیا وسط و برقص. موسیقی ایندو ترکیبی از موسیقی شاد فولک ایرانی و غیرایرانی و پاپ است.

این گروه عضو جدیدی در جریان موسیقی پاپ آلترناتیو ایرانی است. برد و باخت، از آلبوم‌های جدیدتر گروه است که در برخورد اول یادآور آوای جدید گروه کیوسک در آلبوم سه تقطیره می‌شود و سبک و لحن خوانندگی شادبانو (خواننده گروه) گاه یادآور خوانندگی خواهران آبجیز و حتی در کلیت مفهومی آهنگ‌ها گاه می‌شود تمسخر تلخ موسیقایی گروه ۱۲۷ را شنید، بدون آنکه گروه ایندو لزوماً دنباله‌رو هیچ‌کدام از این گروه‌ها و آوای آنها باشد. اما به دلایلی که برآمده از تجربه‌های مشترک اجتماعی، فرهنگی و مهم‌تر از همه تجربه‌های مشترک موسیقایی است (یعنی همکاری تک تک

ایـن موسـیقی‌پردازان در پروژه‌هـای گروهـی یکدیگـر)، سـلیقه‌ها همخـوان و مشـابه بـه نظـر می‌آیـد و از ایـن رو متاثـر از یکدیگـر می‌شـوند. ایـن تاثیرپذیـری باعـث انسـجام مفهومـی در سـاختار و محتـوای موسـیقایی ایـن جریـان نوپاسـت کـه در ادامـه موجـب ایجـاد زبـان موسـیقایی مشـترکی خواهـد شـد کـه می‌توانـد در نهایـت جریانـی منحصـر بـه فـرد و جنبـش موسـیقی نوینـی بـه راه انـدازد (یـا شـاید بـراه افتـاده باشـد!).

شـادی یوسـفیان در مـورد همـکاری هـای بعضـی از اعضـای گـروه کیوسـک در ایـن آلبـوم و شـباهت آوائـی ایـن مجموعـه بـا آوای موسـیقی گـروه کیوسـک اینگونـه مـی گویـد:«از نوازنده‌هـای ایـن آلبـوم آرش سـبحانی و تـارا کمانگـر (و البتـه اردلان) عضـو گـروه کیوسـک هـم هسـتن ولـی چـون ترانه‌هـای اینـدو توسـط اردلان نوشـته و تنظیـم مـی شـه، حـس و حـال آهنگ‌هـا بـا کیوسـک متفـاوت هسـت. نقـش آرش و تـارا بـه عنـوان نوازنـده هسـت کـه قسـمتهای مشـخصی رو اجـرا کـردن.»[۴۱]

۴۱ . گفت‌وگوی نصیر مشکوری با شادی یوسفیان، به نقل از پایگاه اینترنتی بشکن و صفحه ایندو.

ایندو چه کسانی هستند؟

شادبانو یا شادی یوسفیان هنرمند معاصر در رشته عکاسی و هنرهای ترکیبی و رسانه‌ای و تئاتر است. او همچنین همخوان زن در گروه کیوسک نیز هست. اردلان پایوار از آغاز نوازنده پیانو در سبک‌های کلاسیک و جاز بوده است و در سال‌های اخیر نیز با ورودش به دنیای موسیقی کولی‌ها و موسیقی یهودیان اروپای شرقی (کلزمر)، و فراگیری ساز آکاردئون، او را از پایه‌های اصلی آوای جدید گروه کیوسک ساخته است. اینک با آغاز پروژه جدیدش گروه ایندو صفحه جدیدی را در موسیقی مردم‌پسند ایران رقم می‌زند.

اردلان پایوار از همان آغاز به موسیقی کولی‌های اروپا علاقه‌مند بود و از چند سال قبل از پروژه ایندو شروع به یادگیری آکاردئون کرد. او معتقد بود موسیقی جیپسی جاز بهترین تلفیق جاز با موسیقی کولی هاست. او در سال‌هایی که موسیقی کولی‌ها را گوش می‌داد دریافت بداهه‌نوازی موجود در موسیقی کولی‌ها حس آزادی را به این موسیقی می‌دهد و این حس به شنونده منتقل می‌شود. آهنگ‌های این آلبوم ساختار زیبایی‌شناسانه خوش آوایی دارند و با ترکیب‌های متفاوت سبکی و تنوع ملودیک تنظیم شده‌اند. ترکیباتی که ملودی و ترانه اهمیت

بیشتر دارد و به همین دلیل به سختی می‌توان چرخش نغمه‌های بعضی از آهنگ‌ها را از سر بیرون کرد و همین موسیقی را به پاپ نزدیک می‌کند. نمونه برتر این رویکرد در آهنگ‌های «عشق آسمانی»، «سرگردون» و «با تو» شنیده می‌شود.

آوای آلبوم برد و باخت برگرفته از تلفیق موسیقی‌هایی مانند کلزمر، جیپسی جاز، لاتین جاز، ترید جاز، موسیقی کلاسیک و کمی بلوز/ راک و حتی در بخشی از آهنگ «عشق آسمانی» از ریتم ایرانی شش و هشت نیز استفاده شده است؛ ترکیبی که نه فقط جذابیت خوش‌آوا و موسیقی زنده و پراحساسی را خلق کرده است، بلکه قالبی مناسب برای ترانه‌های امروزی فارسی نیز به وجود آورده است. ترانه‌های این مجموعه همه سروده اردلان پایوار است. خوانندگی آهنگ‌ها را اردلان و شادبانو اجرا می‌کنند اما در کلیت آلبوم صدا و خوانندگی شادبانوست که بدل می‌نشیند و به یاد می‌ماند. در این مجموعه شادبانو با تجربه‌ای که در همخوانی در گروه کیوسک داشته توانسته است در حد مناسبی ترانه‌ها را در شکلی محسوس و غیرمتعارف (نسبت به نوع خوانندگی رایج زنانه در موسیقی پاپ مرسوم ایرانی) خوانندگی کند.

موسیقی‌پردازان مهمانی که در این آلبوم همکاری کرده‌اند از این

قرارند: سلمک خالد (ترمبونه)، آرش سبحانی (گیتار الکتریک و آکوستیک)، پیمان سلیمی (گیتار الکتریک و آکوستیک)، تارا کمانگر (ویالون)، آرون کیربل[۴۲] (درامز)، جاشوآ کُر[۴۳](درامز)، صفا شوکرای[۴۴](گیتار باس ایستاده)، جیمز ریوتو[۴۵] (گیتار باس ایستاده)، رالف کارنی[۴۶] (کلارینت، ساکسیفون و ترمپت)، میشا خالیکوف[۴۷] (ویالون سل)، سیاوش س. نژاد (ماتوفونو)[۴۸]، علی طباطبایی (ساو) و نوید قائم مقام (تمبک).

هومن اژدری

هومن اژدری از خوانندگان و نوازندگان راک ایرانی بود که مالزی را برای ادامه فعالیت هنری خود انتخاب کرد. او در سال‌های گذشته با گروه‌هایی مختلف همکاری داشته و چند آلبوم منتشر کرده است. هومن می‌گوید: «در ایران هم گاه سبک زندگی به نوعی اعتراض بدل شده است. به هر حال،

۴۲. Aaron Kierbil .
۴۳. Jashua Kerr .
۴۴. Safa Shakrai .
۴۵. James Riotto .
۴۶. Ralph Carney .
۴۷. Misha Khalikov .
۴۸. Metalofono .

میل به تغییر و عصیان در موسیقی راک همیشه حضور داشته و شاید همین امر موجب شد که در ایران با محدودیت بیشتری روبه‌رو شود. موسیقی راک در گذشته، این قدر اعتراضی نبود. بیشتر فلسفی بود. اشعار فلسفی و گاه عرفانی مانند حافظ را کار می‌کردند، ولی با شرایطی که در ایران به وجود آمد، جنبه اعتراضی در راک ایرانی قوی‌تر شد... ما راک خودمان را داریم. مثل راک ترک در ترکیه. ما ایرانی‌ها هر کاری کنیم باز ویژگی‌های خاص خودمان را در موسیقی نشان می‌دهیم... اول اینکه عده‌ای از دوستان عمدا برخی از گام‌های ایرانی را در ملودی‌ها استفاده می‌کنند، ولی من سعی می‌کنم خودم را به راک اصلی نزدیک‌تر کنم. با این حال، من هم ایرانی هستم و وقتی کار من شنیده می‌شود، کاملا متفاوت با راک آمریکایی است. کسانی که این را می‌شنوند ممکن است به خاطر همین تفاوت خوش شان بیاید.»[۴۹]

راک شیطان پرستی نیست

«البته یکی از مشکلات ما هم همین است. ریتم‌های دو چهار،

۴۹ . دغدغه‌های یک راکر ایرانی، گفت‌وگو با هومن اژدری، پایگاه اینترنتی توریست آنلاین، نشریه الکترونیکی ایرانیان مالزی

چهارچهار و هشت هشت که برای راک استفاده می‌شود، برای زبان انگلیسی طراحی شده است. برای زبان فارسی این ریتم‌ها شش و هشت است. آهنگ کلام ما این طور است و به خاطر همین این همه موسیقی شش و هشت داریم. به هر حال اینکه آهنگ کلام ایرانی را که چهارچهار است در این ریتم بگذاریم، خیلی مشکل است، ولی شدنی است.»[۵۰]

شاید زندگی یک راکر در مالزی که بخشی مهم از ایرانیان ساکن آن از گروه‌های سنتی و تا حدی مذهبی هستند و اینکه بسیاری از گروه‌های راک و متال را در مواجهه با تبلیغات شبه کمونیستی حکومت علیه موسیقی راک آن ابزار امپریالیسم می‌دانند و برخی آن را شیطان پرست قلمداد می‌کنند هومن اژدری را به توضیح دادن درباره این مسئله وامی‌دارد: «من نه شیطان پرستم و نه چیز دیگری. راک موسیقی هایپر است. طبیعت و ریتم و آهنگ آن طوری است که با شنیدنش ضربان قلب بالا می‌رود. وقتی ضربان قلب بالا می‌رود، آدرنالین ترشح می‌شود و احساس هایپر بودن به شنونده دست می‌دهد. این یکی از چیزهایی است که خوشایند خیلی از حکومت‌ها نیست. دوست دارند مردم همه خموده و افسرده باشند، چون وقتی کسی خموده باشد، می‌توان راحت زد توی سرش و هر کاری

۵۰ . همان.

ازش خواست. وقتی در ایران اجرا داشتیم و همه هایپر می‌شدند و شروع می‌کردند به جیغ زدن، بعضی‌ها وحشت‌زده می‌شدند، ولی ما می‌دانستیم همه چیز خوب است و اینها دارند تخلیه انرژی می‌کنند. بعد از آن هم هیچ اتفاقی نمیفتاد؛ نه جنگی نه دعوایی. همه چیز به خوبی برگزار می‌شد. فکر می‌کنم دلیل دیگر این محدودیت‌ها، همان مسائل شیطان‌پرستی باشد. من نمی‌خواهم وارد سیاست شوم، ولی هر وقت باید مردم را از چیزی بترسانند. وقتی دشمن کم می‌آورند، می‌گویند از شیطان‌پرست‌ها بترسید. حالا اینها که هستند و از کجا آمده‌اند، معلوم نیست. مگر این بچه‌های ۲۰ یا ۳۰ ساله در همین مملکت بزرگ نشده‌اند؟... بله. چون راک طیف گسترده‌ای دارد و داخل آنها طیف شیطان‌پرست هم وجود دارد. البته نوعی استایل هم در اواخر سال‌های ۸۰ یا ۹۰ با موضوع شیطان‌پرستی رواج پیدا کرد، که مثل یک مُد، مردم به آن روی آوردند. نوعی تبلیغات بود برای پول درآوردن، وگرنه اعضای همان گروه‌ها زندگی عادی خودشان را دارند و کار شیطانی از آنها سر نمی‌زند. حاصل این برداشت‌های غلط این شد که امروز ما از نظر استانداردهای موسیقی عقب هستیم، حتی از لحاظ استاندارد صدابرداری، خوانندگی، تنظیم کنندگی.»[۵۱]

۵۱ . همان.

راک سیاسی یا اجتماعی

هومن اژدری درباره زیرزمینی بودن راک می‌گوید: «به نظر من خیلی مستقل و پاکش کرد. از وابستگی به چیزهای دیگری که در پاپ یا رپ دیده می‌شوند، رها شد. در پاپ و رپ خیلی راحت سیاسی کار می‌کنند و این باعث مطرح شدن و اتصال آنها به جریان‌های مختلف می‌شود، ولی راک هیچ‌وقت این طور نبوده. شما حتی یک گروه راک را در دسته‌بندی‌های سیاسی نمی‌توانید ببینید. شاید گروه کانتری یا استایل‌های دیگر باشند. آرش سبحانی از کیوسک، دوست صمیمی من است و در ایران با هم بودیم و این همان اتفاقی بود که برای او افتاد. من حتی آهنگ پارازیتی را که خواند دوست ندارم. به نظرم با گرایش به سیاست، اصالت کار خودش را کم کرد... به هرحال، گروه‌های راک هیچ‌وقت سیاسی نبوده و حرفهای‌شان نیز اغلب اجتماعی بوده است. اگر هم حرف سیاسی زده‌اند، مستقل بوده و وابستگی به جایی نداشته.»[۵۲] البته که این سخن درست نیست. تقریبا چه در دنیای جدید که مبارزات به شیوه رسانه‌ای برگزار می‌شود، چه در دهه ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰ که راک زبان جنبش سیاسی در جهان بود و بزرگ‌ترین گروه‌ها و

۵۲ . همان.

خوانندگان راک از راجر واترز و بیتل‌ها و بونو و باب گلداف گرفته تا جانیس جوپلین و جون بائز و خیلی‌های دیگر، همیشه به گروه‌های سیاسی آزادیخواه نزدیک بودند و از آنها حمایت می‌کردند.

سافت‌راک یا هارد راک؟

«در ترانه‌های فارسی بیشتر سافت‌راک کار کردیم. آن دو کلیپ که علیرضا سروش ساخته به این سبک نزدیک‌تر است. ما یک گروه در ایران داشتیم به اسم مد سیتی که سال‌ها در آن کار می‌کردم. با آمدن من [به] مالزی، کار گروه تمام شد. در اینجا دیدم برای غیر ایرانی‌ها هم می‌توان کار کرد. اتفاقا بهتر هم می‌فهمند و برای همین یه گروهی را به اسم Mr. Rock & Roll تشکیل دادیم که گروه انگلیسی راک ماست. من همه شعرها را به انگلیسی می‌نویسم و اجرا می‌کنم. در ایران آلبوم آخری که داشتیم با پلمپ ناگهانی استودیویی که در آن ضبط می‌کردیم، از دست رفت. امیدوارم بتوانم برخی از آنها را در اینجا بازسازی کنم.»[۵۳] او درباره آلبوم‌هایش می‌گوید: «من یک آلبوم تری‌پاپ کار کردم به نام Mute Agency که

۵۳ . همان.

خواننده بودم. آهنگساز آن سیاوش امامی بود و آقای سامان مقدم هم یک کلیپ ساختند که در Music of Nation هم پخش شد. یک آلبوم شخصی که با آلبوم اولم بود به نام جمله معروف که آرش سبحانی گیتار بعضی از ترک‌هاش را اجرا کرد و باقی را هم مسعود همایونی زد. عین‌الله کیوانشکوه نیز درام زد. آلبوم خوبی شد، اما شش سال در انتظار مجوز در ارشاد ماند. ما هم دیگر قیدش را زدیم. با گروه خودمان Mad City را شروع کردیم و چهار تا آلبوم دادیم که آخری همان بود که در آن استودیو پلمپ شد و رفت. در حال حاضر نیز آلبوم فارسی را کامل می‌کنم. در عین حال یک آلبوم با Mr. Rock & Roll داریم که در حال اتمام است.»[۵۴]

هومن اژدری در مالزی در کلاب می‌نوازد. از این کار چندان راضی نیست. از طرفی مجبور است در کلاب کار کند. جای دیگری ندارد. خودش سولو می‌نوازد، هنگامی که اجرا می‌کند همه مست‌اند و کسی به صدایی که پخش می‌شود گوش نمی‌کند. «صدای خودم را هم به زور می‌شنوم»۵۵ اگر نخواهد در کلاب اجرا کند، راه دیگری ندارد؛ کلاب، بار، رستوران. البته شوها و کنسرت‌هایی هم می‌گذارند که رسیدن به آنها

۵۴ . همان.

۵۵ . همان.

خیلی طول می‌کشد. در میان انبوه گروه‌های راک در مالزی که همه خوب کار می‌کنند و استعداد زیادی دارند، رقابت سنگین است. گروه‌های راک عالی هستند. اژدری می‌گوید: «از ما ایرانی‌ها جلوتر هستند»[۵۶] بسیار بااستعداد و باهوش هستند و بدون حاشیه کار می‌کنند. هومن اژدری به انگلیسی می‌خواند، اول برایش غیرعادی بود، ولی کم‌کم عادی شد. شعرها را خودش می‌نویسد. درباره اینکه موفق است یا نه، می‌گوید: «دوستان انگلیسی و آمریکایی‌ام که می‌شنوند، می‌گویند ما مشکلی با آنها نداریم.»[۵۷]

هادی پاکزاد

هادی پاکزاد متولد ۱۳۶۱ در مشهد، یکی از فرد/ گروه‌هایی است که از ۱۱ سال قبل یعنی از زمانی که ۱۹ ساله بود به طور جدی کارش را در حوزه موسیقی راک آغاز کرد. پاکزاد اولین آلبوم خود را در سال ۱۳۸۰ با عنوان[۵۸] سرزمین ترس منتشر کرد. او تا امروز (سال ۲۰۱۲) شش آلبوم منتشر کرده است. نیاز چندانی به توضیح ندارد که او نیز مانند اغلب گروه‌های مشابه

۵۶ . همان.

۵۷ . همان.

۵۸ . Fear Land

موفق به دریافت مجوز رسمی برای کارهایش نشده و به همین دلیل آثارش را به طور رایگان در پایگاه اینترنتی منظم و نسبتا کامل در معرض استفاده عمومی قرار داده است. او مانند بسیاری از گروه‌های مشابه نخست به موسیقی پاپ/ راک پرداخت و کم‌کم به سوی موسیقی راک/ آلترناتیو کشیده شد. او با مسعود فیاض‌زاده آهنگساز و تهیه‌کننده موسیقی راک و یکی از گیتاریست های گروه منفی یک یا مینوس وان همکاری دائمی داشت و تاثیر کار فیاض‌زاده در آثار پاکزاد معلوم و مشخص است.

شاید ویژگی بارز پاکزاد به قدرت ترانه‌سرایی او برمی‌گردد. زیر همه اشعاری که توسط او خوانده شده، نام خود او به عنوان شاعر نوشته شده است، حتی به اشتباه زیر یکی از اشعار بلند حافظ که پاکزاد بهترین استفاده را از آن کرده و آن را با موسیقی راک به‌خوبی تنظیم کرده است یعنی شعر «ناگهان پرده برانداخته‌ای یعنی چه؟/ مست از خانه برون تاخته‌ای یعنی چه؟. . .» نیز نام شاعر هادی پاکزاد نوشته شده است. البته این سهوی است که در اثر بی‌دقتی بروز می‌کند. اما نکته مهم به کار قابل توجه او در شعر برمی‌گردد؛ اشعاری که اغلب تصویری است و ایماژهای بسیار جذاب و تازه‌ای دارد و گاه

بسیار عمیق و تفکربرانگیز است. به نظر می‌رسد او بسیار متاثر از ترانه‌سرایی گروه‌های راک روانگردان است. ترانه‌هایی که سعی دارند عمق وجود خواننده/ شاعر را نشان دهند و این اتفاقا در شعر ایرانی نیز سابقه فراوان دارد. نمونه بسیار بارز آن را در اشعار حافظ می‌توان دید. اشعار هادی پاکزاد به ما می‌گوید که او یکی از شاعران ترانه‌سرای موسیقی نوین ایران است.

شعرهای هادی پاکزاد جزو نقاط قوت کار او هستند. با مضامینی که اغلب به نگاه او به زندگی و هستی بازمی‌گردد. گاه برخی شعرها در متن ارائه شده دارای اغلاط مشخص املایی و انشائی هستند و همین نشان می‌دهد که او اگر چه در شاعری و بیش از آن در ترانه‌سرایی تواناست، ولی چندان با ادبیات خو نگرفته است. شعر «اسلحه» از آلبوم برای چهار[۵۹] از اشعار قابل توجه اوست.

مثل سگ تو رختخواب تمرین مردن می‌کنی/ مثل هابیل سعی بر از یاد بردن می‌کنی/ مجرم سقط شعور بیچاره‌ای از کمترین/... سوزن از تو نشئه‌تر/ خونت از سم سم‌ترین/ فرق روزافزون تنها/ وحش پر فحشای من‌ها/ مرد بی‌اقبال پیروز/

۵۹ For Four .

حزن بی‌مقدار زن‌ها/ مثل سگ در انتظاری/ تا وفاداری کنی باز/ مثل هابیل بی‌قراری/ تا عزاداری کنی باز... یادت نره اسلحه/ هنوز تو دست منه/ هرچند هم آرومم/ اما نبضم می‌زنه/ باید ورق برگرده/ من همین جام عزیزم/ من مدیون شانس نیستم/ از دور شعر نمی‌ریزم/... چقدر رنج پدرخونده/ به تو بدهکارم من؟/ و چند روز به آن مانده/ تا چشم به هم بذارم من؟/ و تا کی قصد داری تو/ پدر یه این آزارها؟/ و چند بار بگویم من/ خسته‌ام از این چند بارها؟.../ من بارها هستیم رو/ از دست باد گرفتم از بهترین معلم/ سکوت رو یاد گرفتم/ سخت می‌شه گفت اسلحه/ وسیله شکاره/ هر حیوونی رو دیدم/ اسلحه رو دوست داره.»

در ترانه دیگر همین آلبوم به نام «دلتنگ خودمم»[۶۰] شعر عمیق‌تر و جذاب‌تر می‌شود و به گونه‌ای از ترانه‌های راک که توسط برخی شاعران بزرگ راک سروده شده نزدیک می‌شود، در این شعر هادی می‌گوید:

«نیمی از یک مترسک/ با نیمی از یک بدن/ با هم پیوند خوردن/ تا پیکر من شدن/ کلاغ‌ها هر روز از/ نیمی از من می‌ترسن/ و لاشخورها بر شب روی نیم دیگه می‌رقصن/

۶۰. Miss Myself .

سال‌هاست من حامی/ گندم‌های تو بودم/ به زندگی برای تو/ خو کرده وجودم/ تو از کلبه آن دور/ هر صبح با لبخندی/ و پیش از خواب هر شب/ پنجره را می‌بندی/ و من با شیاطین هر شب/ تا صبح می‌جنگیدم/ و هر بار پیش از صبح/ بغضم را می‌بلعیدم/ و تو درست به کسی/ زندگیتو مدیونی/ که مدت‌هاست از اون/ هیچ چیزی نمی‌بینی/ سال‌هاست زندانی/ آزادی تو هستم/ قهرمان و قربانی/ از این دو واژه خسته‌ام. . ./ سال‌هاست پوست گرمی رو/ با شوق نبوسیدم/ مدت هاست توی آب/ صورتم رو ندیدم/ دلم برای تو برای، تو از نزدیک/ تنگ برای نفس، توی یک گوشه تاریک/ دلم برای اشک، دلم برای خواب/ دلم برای سیب، دلم برای آب/ دلم برای زن، دلم برای تن/ دلم برای من، دلم برای من/ دلم بیش از هر چیزی برای خودم تنگه/ و من برای خودم، دلم چقدر تنگه/ و من سال‌هاست برای/ خودم، دلم تنگه/ و من چقدر برای/ خودم دلم تنگه.»

شاید یکی از نکات قابل توجه در ترانه‌سرایی که توسط بسیاری از شاعران ترانه‌سرا یا ترانه‌سرایانی که با مقیاس‌های شعر عروضی فارسی شعر می‌گویند، و به سبب تفاوت مصرف شعر برای شعر و شعر برای ترانه، معمولا دچار مشکل می‌شوند،

این است که در ترانه‌سرایی ارزش ایماژ و مفهوم بر فرم کلمه و وزن آن در شعر تقدم دارد و به همین لحاظ ترانه‌سرا شعر را نه برای خوانده شدن روی کاغذ بلکه برای خواندن با موسیقی و چرخش کلمات در ترانه می‌سراید. از همین رو ممکن است اشعار هادی پاکزاد در بسیاری جاها و بیرون از ترانه دچار مشکل وزن یا قافیه باشد، اما «خوانش» شعر بسیار روان و تاکیدات روی ایماژها و مفاهیم روشن است. شعر «پستچی» در همین آلبوم از کارهای برجسته و شعرهای ناب اوست.

«من فقط یک پستچی بودم نه بیشتر/ تو فقط یک نامه بودی نه کمتر/ انتخاب من فقط رسوندنت بود/ مال من نبودی، پس رسوندمت زود/ تو همراه من بودی/ نه مال من/... تو اجبار من بودی نه بال من/ گرچه باید بسته می‌موند پاکت تو/ منو ببخش که بردم راحت تو/ غمی بزرگ‌تر از این برای من مست/ که مال من نباشی/ درحالی که دلت هست.../ تو ببخش که مست شدم از بوی جوهر/ من یک کاغذخوار ساده‌ام نه بیشتر/ به گناه میل دارم و صدها برگه/ واسه این پستچی خوب وسوسه مرگه/ گرچه من پستچی خوبی نبودم/ تو هستی چون من تو رو سالم رسوندم/ این چقدر سخته که یک پستچی باشی/ و خودت صاحب نامه‌ای نباشی.»

ترانه‌های او آینه‌هایی شکسته با گوشه‌هایی تیز و برنده، بر زمین سنگی خانه تنهایی او هستند. شعرآهنگ‌های او در واقع متافورهای چند بعدی در وصف جهان پست مدرن و انسان درگیر فلسفه بودن است.

اولین آلبوم هادی پاکزاد با عنوان سرزمین ترس در سال ۱۳۸۰ منتشر شد. آلبومی که آوای پاپ و اندکی راک داشت و از بی‌تجربگی و خام بودن وی خبر می‌داد. بعد از مجموعه سرزمین ترس، آلبوم دوم خود را به نام زندگی زیرزمینی[۶۱] در بازار مجازی اینترنت ارائه داد. شش سال گذشته بود و در این آلبوم که در سال ۱۳۸۶ تهیه و منتشر شد هادی پاکزاد اولین قدم‌های خود را در موسیقی تجربی و آوایی امروزی‌تر و کمی نزدیک‌تر به راک برداشته بود. اما به نظر می‌آمد هنوز به‌کلی از ساختارهای موسیقایی و ترانه‌سرایی پاپ دل نکنده است و در تهیه فرم آهنگ‌ها موفق نیست.

اما از سال ۱۳۸۶ تا ۱۳۸۷ که سومین آلبوم خود را با عنوان دکتر منتشر کرد اتفاق خاصی در تکنیک ترانه‌نویسی و ساختار آهنگ‌های او رخ داد. آلبوم دکتر هنوز از بهترین و جذاب‌ترین مجموعه‌های منتشر شده اوست. آلبومی که لبریز

۶۱ . Living Underground

از تصاویر و حجم‌های شاعرانه ناب امروزی و خوانندگی حسی اما مالیخولیایی است که در بسته‌بندی هوشمندانه موسیقی آلترناتیو- راک پیچیده شده است. ترکیبی جذاب و تازه در موسیقی مردم‌پسند دگرآوای ایران. کاملاً مشخص است که در این مجموعه هم هادی پاکزاد و هم مسعود فیاض‌زاده به بلوغی موسیقایی و حرفه‌ای رسیده‌اند.

در آلبوم افلاطون که در سال ۱۳۸۸ منتشر شد همان تجربه آلبوم دکتر ادامه یافت، با این تفاوت که ساختار آهنگ‌ها ساختگی‌تر و با حداقل سادگی در پشت ترانه‌های هادی پاکزاد فقط نقش یک زمینه را بازی می‌کنند. آلبوم افلاطون را نسبت به آثار قدیمی‌تر هادی پاکزاد می‌توان مجموعه‌ای کلام‌محور دانست. در جای‌جایِ این آلبوم آگاهانه یا ناآگاهانه، از قصد یا بدون قصد ضعف در تنظیم آهنگ‌ها احساس می‌شود که آوای قطعات را خام و گاه غیرمتعارف کرده است.

برای چهار، پنجمین آلبوم هادی پاکزاد، در سال ۱۳۸۹ در بازار مجازی اینترنت ارائه شد. مجموعه‌ای که جهشی بزرگ در جهت خلق موسیقی تجربی آلترناتیو فارسی است و حتی در قطعاتی آوانگارد به گوش می‌رسد. آلبومی با آهنگ‌های راک مدرن و ترانه‌های تلقینی پست مدرنیستی و تکنیک خوانندگی

که از پوسته خود بیرون آمده و بسیار بیانگرا و حسی اجرا شده است. جرات و جاافتادگی در کلیت پدیده‌های تشکیل دهنده آهنگ‌ها به اوج کیفی خود رسیده‌اند. آهنگ‌ها بی‌رحمانه در جنگی نابرابر میان ترانه و موسیقی در هم می‌کوبند و به دینامیک و هیجانی موسیقایی بدل می‌شوند. این آلبوم در آهنگ «فرشته سرد» ساختار پاپ- راک آشنایی به خود می‌گیرد و شنونده را در غم شاعرانه‌ای آرام می‌کند. در آهنگ «دانشمند» در فضایی تجربی با متن آهنگی غیرمتعارف برای شنونده سخنوری می‌کند. به نظر می‌رسد ترانه دانشمند تجربه‌ای ناموفق از نوآوری است. متنی که می‌تواند از روی یک کتاب تاریخ علم یا تاریخ فلسفه برداشته شده باشد، عینا توسط خواننده قرائت می‌شود، بی‌آنکه موسیقی یا شیوه خواندن ترانه کمکی به متن بکند و ما را از سردرگمی آنچه می‌شنویم بیرون بیاورد. این آهنگ همه قالب‌های موسیقایی یک آهنگ مردم‌پسند را در هم می‌شکند و آوانگارد می‌شود. اما در آهنگ «پایان» فرمی کانسپچوالیستی- روایتی به خود می‌گیرد و زندگی را در نیستی معنا می‌کند. رویکردهای گوناگون موسیقایی و تنوع در ساختار شعرآهنگ‌ها، این آلبوم را به یکی از مجموعه‌های منحصر به فرد آلترناتیو فارسی ایران بدل کرده است.

در سال ۱۳۹۰ نیز مجموعه‌ای از او به بازار مجازی و بر صفحه اینترنتی رسمی او گذاشته شد با عنوان تازه‌ترین آهنگ‌ها[۶۲] که از شش قطعه تشکیل شده است. مثل همیشه ترانه‌های این مجموعه نیز سروده هادی پاکزاد است و آهنگسازی‌ها را مسعود فیاض‌زاده به عهده داشته است. این مجموعه به نظر نمی‌رسد یک آلبوم کامل باشد، بلکه آن طور که از نامش پیداست مجموعه‌ای از تک‌آهنگ‌های وی هستند که در یک جا منتشر شده‌اند. در این مجموعه آثار هادی پاکزاد عمق تازه‌ای به خود گرفته‌اند. آوای آهنگ‌ها الکترو- راک(راک الکترونیک)، ترانه‌ها محکم‌تر، عمیق‌تر و حتی گاه اجتماعی‌تر اما نه گزارش‌گونه بلکه در پوششی سمبلیک و غیرمستقیم پیچیده شده‌اند. در آهنگ‌های این مجموعه نگاه شاعری آگاه بستر ترانه‌های پرحجم و اعتراض اجتماعی شده است و موسیقی فقط وسیله‌ای است برای به جریان درآوردن مفاهیم و درک زمانه.

موسیقی و شعر هادی پاکزاد در ده سال اول کارش نشانگر تکامل هنری موسیقی‌پرداز شاعری است که همیشه رو به جلو داشته و از کار تجربی وحشت نداشته است. شاید او را از نمونه‌های موفق موسیقی راک زیر زمینی بتوان دانست.

۶۲ . Latest Tracks

هادی پاکزاد همچون بسیاری از کسانی که با کار مستمر تجربی می‌کوشند بر ثروت موسیقی مدرن ایران چیزی تازه از کشفیات خود بیفزایند، به دلیلی خودخواسته از بازاری دور هستند که آنها را مطرح کند و کارشان بیشتر شنیده شود و از سوی دیگر حامیان فقیر چنین موسیقی نیز خود توانایی چندانی در حمایت از این موسیقی ندارند. در زیرزمین‌های خوش آوای موسیقی اکنون ایران، بسیاری از بچه‌ها باهوش به دنیا می‌آیند، ۲۰ ساله می‌شوند، ۳۰ ساله می‌شوند، گاه صدایشان به گوش جمع می‌رسد، پیر می‌شوند و می‌میرند.

آلبوم‌های هادی پاکزاد از این قرارند: سرزمین ترس (۲۰۰۲)، زندگی زیرزمین (۲۰۰۵)، دکتر (۲۰۰۷)، افلاطون (۲۰۰۹)، برای چهار (۲۰۱۰)، ارتباط با ناشنوا (۲۰۱۲).

گروه آلترناتیو نبض

«نبض» گروه آلترناتیو راک فارسی در سانفرانسیسکو در سال ۲۰۰۲ با همکاری آرش و علی شکل گرفت. شکل‌گیری این گروه زمانی اتفاق افتاد که آرش و علی تصمیم به همنوازی موسیقی در دسامبر سال ۲۰۰۲ گرفتند. در آن زمان هیچ کدام از این دو دوست تصور نمی‌کردند که این رفت و آمدهای شبانه

تبدیل به روابط جدی و مسوولانه‌ای شود و گروهی شکل بگیرد که بعدها از پیشگامان این سبک در ایران به حساب آید.

گرایش موسیقایی گروه نبض متاثر از سبک‌های پست‌پانک، آلترناتیو راک، و الکترونیکا بود و حتی در حالاتی گرایش‌هایی به سبک گوتیک[۶۳] نیز داشت. موسیقی گروه نبض برپایه آوای عصیانی، عبوس و تاریک گیتار برقی علی و ترانه‌های مدرن و خوانندگی غیرمتعارف آرش پی‌ریزی می‌شد. ترانه‌هایی مدرن با موضوعات و مفاهیم متفاوت که در موسیقی مردم‌پسند آن دوره چندان باب نبود.

خصوصیتی که گروه نبض در جریان موسیقی غیرمتعارف ایران یکی از پرچمدارانش بود در واقع غیروابسته بودن به بازار تجارتی موسیقی پاپ و پیروی از ایده‌های موسیقایی و مفهومی ویژه اعضای گروه بود. رویکردی که چه در ساختار موسیقی و چه در محتوی موسیقی‌شان به چشم می‌خورد. این دلبستگی به خلق موسیقی آلترناتیو راک فارسی، رسیدن به مخاطبان خاص و تهیه موسیقی در استودیوهای خانگی و انتشار آنها از طریق شاهراه اینترنت، گروه نبض را از جمله پیشگامان جریان موسیقی راک و به‌ویژه جنبش موسیقی دیجیتالی ایران می‌کند.

۶۳ . راک گوتیک، نوعی راک دگرآوا که با سرعت، اندوه و شدت همراه است

پیام سادگی، اولین آلبوم گروه نبض در سال ۲۰۰۳ از طریق پایگاه اینترنتی رسمی گروه به طور رایگان در دسترس طرفداران و مخاطبان قرار گرفت. در سال ۲۰۰۴ دومین آلبوم گروه که رمیکس (ترکیب مجدد؛ چینش مجدد) متفاوتی از آلبوم اول بود به همراه ویدئویی از آهنگ «مگه نه» منتشر شد. در سال ۲۰۰۵ گروه نبض زرد، آبی،سبز، سومین آلبوم خود را، تهیه و ارائه داد. در ادامه دو ویدئو دیگر و رمیکس‌های دیگری از آلبوم سوم نیز تنظیم و تهیه شد.

این آلبوم‌ها که همه تهیه شده و با تنظیم خود اعضای گروه بود بسیار مورد توجه مخاطبان موسیقی راک زیرزمینی ایران قرار گرفت و انعکاس چشمگیری در رسانه‌های برون مرزی ایرانی پیدا کرد.

گروه عجم و بندر لندن

راستش را بخواهید اولش من هم کلی فکر کردم که برای چه این گروه اسم «عجم» را انتخاب کردند که نامی تحقیرآمیز از سوی اعراب بر ایرانیان است. هنوز هم گاه فکر می کنم چقدر خوب بود اسمش چیز دیگری بود، ولی فعلا که اسمش همین است. به هر حال گروهی به نام عجم یک آلبوم موسیقی

منتشر کردند به نام رقص مردونه. اولین خصوصیت این گروه این است که همه اعضای آن برخلاف همه گروه‌های موسیقی گذشته ایران که معمولا تحصیلات موسیقی نداشتند، تحصیلکرده موسیقی هستند. آنها در لندن به تحصیل موسیقی می‌پرداختند که با هم آشنا شدند. دومین خصوصیت این گروه این است که در عین حال که جوان هستند ولی اصرار شدیدی ندارند که حتما موسیقی راک کار کنند و با وجود اینکه مدت‌هاست بیرون ایران زندگی می‌کنند، سرشان را به دیوار نمی‌کوبند که تنها شکل موسیقی ایرانی همان موسیقی سنتی است. سومین خصوصیت مهمشان این است که با وجود اینکه ایرانی هستند و سعی می‌کنند به این موضوع هم افتخار کنند، همه چیز را نمی‌دانند و عضو ناسا و المپیادی نیستند و دکترای فیزیک هسته‌ای ندارند، آنها در حال پژوهش بر موسیقی ایرانی هستند و به قول خودشان موسیقی ایرانی حماسی را به عنوان نوعی موسیقی در نظر گرفته‌اند و از سازهای سنتی ایرانی و محلی استفاده و با همه لهجه‌ها و گویش‌های ایرانی کار می‌کنند.

گروه موسیقی عجم

گروه سیمرغ در اواسط سال ۲۰۰۴ شکل گرفت. امین فولادی

(امین خارجی) و علی نوربخش در یک نشست نوازندگان دانشجو در دانشگاه امپریال لندن۶۴ با یکدیگر آشنا شدند. در همین دوره امین با پرهام بهادران، که در آن زمان بیشتر کیبورد و گیتار می‌نواخت، و علی با احسان پرویزیان آشنایی پیدا کردند. علی، احسان و امین طی حضورشان در تمرین‌ها و اجراهای گروه «ردیف» (یک گروه موسیقی سنتی در لندن به سرپرستی تینوش بهرامی) با زرتشت صفری و آرش فیاضی تصمیم به همکاری گرفتند. نریمان اکرمی از طریق آشنایی با احسان در بعضی از تمرین‌های سیمرغ حضور یافت و در یکی از اولین اجراهای این گروه در دانشگاهی در لندن شرکت کرد. اغلب اجراهای اولیه سیمرغ در دانشگاه‌های انگلستان بود و از قطعات ترکیبی و آزمایشی شکل می‌گرفت. در اوائل سال ۲۰۰۶ ارکستر سمفونیک بی بی سی برای تنظیم قطعه‌ای آهنگ به مناسبت هفته ایران از جوان‌های ایرانی ساکن انگلستان دعوت به عمل آورد. برای این گزینش امین قطعه «کاروان» را تنظیم کرد که مورد پسند مسوولان این برنامه قرار گرفت. امین، علی و پرهام با همکاری آرش این قطعه را با همراهی ارکستر سمفونیک اجرا کردند که به طور زنده از رادیو ۳ بی بی سی پخش شد. در کنسرتی که برای بزرگداشت «مولوی» یا به قول فرنگی‌ها

۶۴ . Imperial College London

«رومی» در سالن کوئین الیزابت لندن در اکتبر ۲۰۰۷ برگزار شد اولین مجموعه از کارهای سیمرغ شکل گرفت. امین که قبل از فعالیتش در گروه سیمرغ سابقه تلفیق اصوات و الحان ایرانی را با موسیقی هیپ‌هاپ و راک داشت با کمک «نیک بارون»۶۵، همکار قدیمیش چند آهنگ ترکیبی تنظیم کرد که با ایده‌ها و پیشنهادهای اعضای گروه سیمرغ کامل‌تر شدند. پس از این تجربه گروه سیمرغ اجراهای متعددی در شهرهای مختلف انگلستان به‌علاوه یک اجرا در آلمان داشتند. به گفته امین و پرهام، شماری از اعضای گروه از سال ۲۰۰۹ تصمیم گرفتند پروژه عجم را که تا آن زمان فقط یک فکر کلی بود، به یک گروه تبدیل کنند. آنها به این نتیجه رسیده بودند که کار گروه سیمرغ با شیوه‌ای که آنان در نظر دارند پیش بگیرند، تعارض دارد. به همین دلیل نخست دو پروژه را جداگانه دنبال کردند و چندی بعد به‌کلی از سیمرغ بیرون آمدند.

گروه عجم؛ همه سازها، همه گویش‌ها

گروه عجم که شامل امین فولادی (خواننده، نوازنده عود و دوتار)، پرهام بهادران (خواننده، نوازنده سازهای کوبه‌ای،

۶۵ . Imperial College London

بالابـان، کی‌بـورد و گیتـار)، شـهره شـجاعی فـرد (همخـوان، نوازنـده کیبـورد، سـازهای کوبـه‌ای، کمانچـه و همـکاری در تنظیـم آهنگ‌هـا و ارکستراسـیون)، آرش فیاضـی (خواننـده، نوازنـده تـار، بـم تـار[۶۶] و چغـور[۶۷] و نریمـان اکرمـی (نوازنـده گیتـار و سـازهای کوبـه‌ای و صداهـای الکترونیـک) و زرتشـت صفـری (خواننـده و نوازنـده نـی) اسـت، در ابتـدا در گروهـی بـه نـام سـیمرغ بـه کاری بسـیار عجیـب یعنـی تلفیـق الحـان ایرانـی بـا موسـیقی هیپ‌هـاپ می‌پرداختنـد. ایـن کار از سـال ۲۰۰۴ شـروع شـد تـا اینکـه در سـال ۲۰۰۹ شـماری از اعضـای گـروه بـه ایـن نتیجـه رسـیدند کـه دیگـر قصـد ندارنـد کار قبلی‌شـان را انجـام دهنـد و بـه همیـن دلیـل گروهـی بـه نـام عجـم را تشـکیل دادنـد و ضمـن آرزوی سـلامتی بـا دوسـتان سابقشـان خداحافظـی کردنـد و یـک آلبـوم تولیـد کردنـد بـه نـام رقـص مردونـه. در ایـن آلبـوم جـز قیچـک[۶۸] (احتمـالا) از همه سـازهای ایرانـی محلـی و ملـی و سـنتی از نی‌لبـک و سـنج و دمـام و طبـل و سـرنا و شـیپور و دوتـار و سـه تـار و دوتـار، عـود، بالابـان[۶۹]،

---

۶۶ . Nick Barron

۶۷ . نوعی تار است که صدای آن یک اکتاو بم‌تر از تار عادی است. با مضرابی از جنس شاخ نواخته می‌شود.

۶۸ . چغور یا چگور: از سازهای رده تنبور با کاسه طنینی گلابی شکل بزرگ‌تر از کاسه سه تار، دو تار فلزی دارد و به آن دوتار هم می‌گویند.

۶۹ . ساز زهی شبیه کمانچه که مانند ویلن سل نواخته می‌شود.

دهل، دایره، سرنا، تف[۷۰]، بم تار، نی، للهوا[۷۱]، داربوکا[۷۲]، دف، تنبور، کمانچه، دایره پوستی، رق[۷۳] و نی زله[۷۴] و غیره (که خود این غیره به اندازه دو اتاق جای ساز می‌برد) استفاده کرده‌اند و در ترانه‌هایشان از گویش‌ها و لهجه‌های مختلف ایرانی از خوزستانی بگیر تا سنگسری، مازندرانی و کردی کرمانشاهی نیز استفاده کردند.

«رقص مردونه» و «بندر لندن»

ترانه «بندر لندن» با لهجه خوزستانی و موسیقی آن منطقه است و گاه ترانه‌ها به بوشهری هم نزدیک می‌شود، مضمون ترانه‌ها به نوعی بر هویت ایرانی و حتی در جاهایی اعتراض به برخوردهای بیگانه‌ستیزانه مردم اهل فرنگ تاکید دارد. ویژگی قابل توجه در این گروه سعی آنها بر یافتن ماهیت و هویت ایرانی واقعی است، نه چیز مسخره‌ای به نام «روح آریایی» که

۷۰ . ساز بادی است مانند نی دارای سوتک که در موسیقی آذربایجان همراه قوپوز استفاده می‌شود.

۷۱ . سازی به نام تف پیدا نکردم، به ابالفضل!

۷۲ . لله وا، یا للهوا، همان نی چوپان است.

۷۳ . داربوکا، سازی شبیه تمپو، باریک‌تر از تنبک.

۷۴ . نی زله، نی تکی، نوعی نی که شبیه نی مخصوص نی انبان است.

اسباب خنده این روزهاست و نه غربزدگی مبتلابه همه ماها و نه عربزدگی که زیر رگ و پوست همه ماست. شاید مهم‌ترین نکته قابل توجه در موسیقی این گروه دست یافتن به یک موسیقی خوش‌آهنگ، پر انرژی و شنیدنی است، به نظرم اگر کار ترانه‌سرایی‌شان را بهتر کنند، جای خوبی را در موسیقی ایرانی پیدا می‌کنند. کار ویدئو موسیقی یا کلیپ‌های گروه هم قابل توجه است. ساختار ویدئوها بیش از آنکه به موسیقی عجم که به نوعی تلفیق موسیقی محلی و راک و آلترناتیو و هر چیز دیگری است که بشود تصور کرد، به ساختار ویدئوهای خیابانی هیپ‌هاپ نزدیک است. گروهی در خیابان می‌روند و همخوانی می‌کنند.

آلبوم رقص مردونه به عنوان مهم‌ترین یا در حقیقت تنها اثر گروه عجم، حاوی برخی پارادوکس‌هاست، نخست اینکه نام «عجم» اصولا نامی تحقیرآمیز برای ایرانیان است، همان طور که نام آریایی نامی غلوآمیز برای ایرانیان است. یکی از اعضای گروه می‌گوید: «اول که این نام مطرح شد فکر کردم که نامی اهانت‌آمیز است و به همین دلیل خودم هم با آن مشکل داشتم، اما بعد از مدتی دیدم هویت ایران شامل همه تاریخی است که ما در آن زندگی کردیم، یعنی ایران شامل

همه اینهاست.»[۷۵] به نظر من این توضیح اصلا کافی نیست. البته منظور و مفهوم مورد نظر گروه بسیار منطقی و درست است. یعنی آنان برخلاف بسیاری از ایرانیان که در لجاجت با بیگانه‌ستیزی سعی می‌کنند خود را دارای تاریخی عظیم و گذشته‌ای بزرگ بدانند و برای رسیدن به تاریخ گذشته لازم می‌بینند ایران پس از اسلام را حذف کنند و به نوعی عرب‌ستیزی می‌رسند، از قضا این گروه معتقد است که ایران شامل همه دوره‌های زندگی ماست، همه پیروزی‌ها و بزرگی‌های تاریخ و همه شکست‌ها و حقارت‌های تاریخ، اما واژه عجم اصلا برای رسیدن به این مقصود کافی نیست. مثلا بسیاری از گروه‌های مهم هیپ‌هاپ از واژه نژادپرستانه «نیگر» استفاده کرده‌اند، این در حالتی است که گروهی بخواهد با شیوه‌ای تحریک‌آمیز با ادبیات تحقیرآمیز برخورد کند، در حالی که چنین هدفی را در گروه عجم نمی‌بینیم. من این انتخاب را فقط می‌توانم یک اشتباه از سوی آنان بدانم. زیرا گروه عجم رویکردی میهن‌دوستانه دارد اما نژادپرستانه و یا عرب‌ستیز نیست. ناسیونالیسم مذهبی و به طور مشخص شیعی، تفکری آشکار در آثار گروه عجم است. موضوع مهاجرت و زندگی در غربت و نگاه نقادانه به بیگانه‌ستیزی فرنگیان و نقد

۷۵ . گفت‌وگو با گروه عجم، برنامه شباهنگ، صدای آمریکا؛ نک: یوتیوب.

فرهنگ اجتماعی ایرانیان نیز از دیگر مفاهیم مورد توجه این گروه است.

گروه عجم را می‌توان یک گروه آلترناتیو تجربی دانست. گروهی که در جست‌وجوی ریشه‌های سنتی و فرهنگی خودش در فضای زندگی بی‌هویت شهرنشینی مدرن است. به نوعی آنان سعی می‌کنند به نوعی بازآفرینی پست‌مدرن از فرهنگ بومی خود برسند.

دومین پارادوکس گروه در آلبوم رقص مردونه همان واژه «رقص مردونه» است. رقصی که در ترانه‌ای از آلبوم به طور روشن توضیح داده می‌شود و شکل‌های مختلف رقص مردانه شرقی بی‌آنکه قضاوت شود و حتی با نگاهی جانبدارانه تصویر می‌شود. اگر چه فرم و شیوه آوازخوانی گروه که به صورت گروهی است و در جاهایی به گفت‌وگوی خوانندگان مینجامد، به شیوه هیپ‌هاپ نزدیک است، اما لحن و تحریرها کاملا در قالب‌های شناخته شده موسیقی محلی، سنتی و حماسی ایران انجام می‌گیرد. استفاده از تصاویر حرکت پاها در رقص زورخانه‌ای و یا شانه‌اندازی در رقص بندری و کردی بر این رقص مردانه تاکید دارد.

سومین پارادوکس در کار گروه عجم تاکید آنان بر حفظ فرهنگ

سنتی و عناصر آن، مانند نوع آرایش چهره و نحوه حرکات افراد در عین رفت و آمد آنان در شهر مدرنی مثل لندن است. آنها با صدای آژیر پلیس لندن حرکت می‌کنند و بر صدای آژیر تاکید دارند، و حتی در تصاویرشان صحنه درگیری پلیس با معترضان را در شهر نشان می‌دهند، بر دیوارهای شهر لندن تصویر مردی را نمایش می‌دهند که به شیوه‌ای سنتی دوتار می‌زند و به صورت دسته جمعی با سازهای کاملا ایرانی در شهر لندن حرکت می‌کنند و ترانه‌ای را که برای آبادان سروده شده در لندن می‌خوانند. آنها غریبه‌هایی هستند در شب لندن که از بیگانه‌ستیزی گله و شکایت دارند. گویی که لندن شهر خود آنهاست.

اما همه این ناسازه‌ها به آفرینش نوعی موسیقی تازه ختم شده است که سابقه‌ای از آن نمی‌توان یافت و پیش از این وجود نداشته است. ماهیت ایرانی این موسیقی روشن و آشکار است. بیش از هر چیز ویژگی روشن این آلبوم به عنوان کار گروه موسیقی، پر هیجان و ریتمیک و پر قدرت آن است. در کار گروه از شیوه‌هایی مانند نقالی، آوازخوانی حماسی، شیوه‌ها و ریتم موسیقی دراویش استفاده شده است.

مهاجرت موسیقی‌پردازان در ده سال اخیر

بیایید تعریفی از مهاجرت گروه‌ای موسیقی یا خوانندگان و نوازندگان بدهیم؛ فرض اول این است که هر کسی که مایل به تولید موسیقی بود، طبعا با هیچ شرایطی لازم نبود برای تولید موسیقی کشور را ترک کند. زیرا تولید و ضبط موسیقی در داخل ایران تا امروز (شهریور ۱۳۹۱) به یک وضع ناممکن نرسیده است. گروه‌ها می‌توانند موسیقی بسازند و حتی آن را در فضاهای زیرزمینی ضبط و به ارشاد ارائه کنند، گیریم پاسخ منفی باشد یا نه. نشنیده‌ایم که گروهی به سبب تمرین موسیقی راک یا رپ یا فروش قاچاق سی دی یا رفتن به اجراهای خصوصی دستگیر شده باشد. دو دیگر اینکه نشنیدیم اگر گروهی حس کند که می‌خواهد در بیرون ایران موسیقی تولید کند یا آلبوم خودش را منتشر کند، در هنگام بازگشت به ایران دچار مشکلی شود. ممکن است چنین مشکلی در آینده باشد، ولی تا امروز نبوده است. تقریبا می‌شود گفت که برای تولید موسیقی در ایران و حتی ضبط آن مشکلی وجود ندارد. نابسامانی‌های حاکم بر سیستم نظارتی ارشاد هم می‌گوید که دریافت مجوز برای آلبوم‌های راک و آلترناتیو بستگی کامل به شیوه رفتار کمپانی ارائه دهنده موسیقی دارد. ممکن است یک

آلبوم هوی‌متال به عنوان موسیقی حماسی ایرانی مجوز بگیرد و یک آلبوم موسیقی سنتی یا فولکلور بدون هیچ ارتباطی با راک و پاپ هم مجوز نگیرد. وضع کلی اینکه هم امکان برگزاری کنسرت هم دریافت مجوز از نیمه اول دهه ۱۳۸۰ بهتر شده است، من این روند را آگاهانه نمی‌دانم، ولی هست.

اما رشد و اعتلای رسمی موسیقی راک، متال، رپ و آلترناتیو در سال‌های آغازین دهه ۱۳۸۰ چنان بود که بسیاری از آنهایی را که به فکر تشکیل گروهی منسجم، برنامه‌ای دراز مدت و کاری ادامه‌دار بودند، وامی‌داشت که به فکر مهاجرت بیفتند. آرش سبحانی به من گفت: «روزی که احمدی نژاد رئیس جمهور شد، من فکر کردم باید بروم.» و رفت. در فاصله سال‌های ۱۳۸۴ تا ۱۳۸۸ شمار قابل توجهی از موسیقی‌پردازان جوان ایرانی به خارج از کشور کوچ کردند. این مهاجرت‌ها به بهانه تحصیل و کار برای رسیدن به موقعیت‌های مناسب تولید و اجرای موسیقی بودند و به غیر از دلایل کاملا شخصی به سبب افسردگی روحی ناشی از فشارهای اجتماعی، بی‌ارادگی فرهنگی و ناامیدی برآمده از محدودیت‌ها و موانع رشد فرهنگی و هنری به‌ویژه اجازه پخش آزاد و اجرای زنده موسیقی در داخل ایران بود که باعث شد این هنرمندان جوان محیط زندگی خویش

را برای رسیدن به اهدافشان و زندگی بهتر ترک کنند. بعد از جریان انتخابات ریاست جمهوری دوره دهم در تابستان سال ۱۳۸۸ و سخت‌تر شدن جو اجتماعی و سیاسی حاکم بر جامعه ایران، موج دیگری از موسیقی‌پردازان جوان ایرانی تن به مهاجرت دادند. اینها دو گروه بودند: نخست کسانی که فکر می‌کردند دیگر نمی‌توان حرف تازه‌ای زد؛ گروه دوم کسانی بودند که در نتیجه جنبش سبز به فکر گفتن حرفی تازه افتاده بودند و فکر می‌کردند باید حرفی تازه زد. هر دو گروه از ایران مهاجرت کردند. گروهی دیگر نیز به این نتیجه رسیدند که به هر قیمت باید بمانند و کاری تازه کنند.

آنچه اتفاق افتاد این بود که بخشی مهم از بدنه موسیقی راک ایران از کشور خارج شد. البته این بخش فقط گوشه‌ای از توانایی و استعداد موسیقی راک ایرانی بود، اما مثل سایر زمینه‌ها آنها که ماندند و در داخل ایران کار کردند موفق به خلق اثر جدید شدند و آنها که رفتند معدودی‌شان به خلق اثر جدید پرداختند و برخی به عرضه آثاری پرداختند که در ایران ساخته بودند و نتوانسته بودند عرضه کنند. اما تجربه مهاجرت‌های نسل‌های پیشین می‌گفت که اولا مهاجران اگر وارد فضای جهانی بشوند و هویت ایرانی خودشان را حفظ کنند ممکن است بتوانند پیش

برونـد (دریـا دادور، مرجـان سـاتراپی، رعنـا فرحـان، شـیرین نشـاط، رضـا دقتـی)، اگـر وارد فضـای حرفـه‌ای بشـوند و نخواهنـد هویـت ملـی و شرقی‌شـان را حفـظ کننـد، ممکـن اسـت موفـق شـوند یـا نشـوند، ولـی حتـی اگـر موفـق شـوند هـم دیگـر نشـانه‌های ملـی بـر پیشـانی ندارنـد (گلشـیفته فراهانـی، کامـران خاشـع، مـاز جبرانـی، کریسـتین امانپـور)، امـا هنـوز مـا نتوانسـته‌ایم بـه فـوق سـتاره‌ای برسـیم کـه خـودش را بـه کل فرهنـگ جهانـی تحمیـل کنـد و حتـی زبـان بومیـش را هـم حفـظ کنـد و بـا همـان زبـان و فـرم بمانـد مثـل (راوی شـانکار، دمیـس روسـس، ادیـت پیـاف، خـوزه فلیچیانـو، خالـد، سیسـتم آف ا داون)، در ایـن حـوزه فقـط محسـن نامجـو در سـطح فـوق سـتاره اسـت و متاسـفانه آداب تجـارت را نمـی دانـد و کسـی هـم کارگـزار او نشـده اسـت.

تقریبـا اغلـب مهاجـران موسـیقی نویـن ایـران، یـا بـرای تولیـد و مصـرف داخلـی یـا بـرای تولیـد در داخـل بـرای مصـرف بیـرون کار می‌کننـد. مسـئله مهـم ایـن اسـت کـه نسـل جـوان مهاجـر ایرانـی وقتـی از ایـران مهاجـرت می‌کنـد بـه موسـیقی سـنتی ایرانـی رو مـی‌آورد و بـه طـور کلـی بـازار موسـیقی اعـم از فـروش و تولیـد و کنسـرت‌های ایرانـی پاسـخگوی موسـیقی راک و رپ و متـال نیسـت. بسـیاری از افـراد فقـط می‌آینـد کـه کارهایشـان را عرضـه

کنند. نوارشان را اگر کسی را پیدا کنند و با صرف هزینه و گذاشتن انرژی ضبط می‌کنند و به بازار می‌فرستند. اما همان عدم حمایت که در موسیقی زیرزمینی داخل وجود دارد، در بیرون نیز به طریق اولی وجود دارد. برای کسری سبکتکین که سال‌ها تجربه کار در ایران را داشته است، مهاجرت یعنی شروع همه چیز از صفر؛ برای آرش سبحانی که موفق‌ترین گروه راک بیرون از ایران و بسیار پرکار بود در نهایت فروش و درآمد تورهای کنسرت عملا یک زندگی عادی را هم نمی‌تواند کفایت کند. زیرا هیچ‌کس و هیچ رسانه فارسی نیست که به سرمایه‌گذاری روی موسیقی نوین ایران بپردازد. وقتی یک پایگاه اینترنتی معمولی مانند تهران اونیو نمی‌تواند سرپا بماند، یعنی هیچ حداقلی را نمی‌توان تضمین کرد. به فرض که شما موفق شدید یک آلبوم را با بدبختی تمام آماده کنید و موسسه معتبری مثل بم اهنگ هم آن را منتشر کند. کمی منتظر بمانید. صدای موسیقی‌تان را از همه جا خواهید شنید ولی این به معنای فروش کار شما نخواهد بود. چون هیچ‌وقت یک ایرانی نسخه اصلی را از اینترنت نمی‌خرد، وقتی می‌تواند آن را به طور غیرقانونی دانلود یا استفاده کند. بابک خیاوچی، رئیس شرکت انتشار و تولید موسیقی بم آهنگ در شهر سیاتل/آمریکا گِله‌مندانه چنین می‌گوید: «چه نیازی

به ایجاد یک صحنه جدید هست، وقتی که هنوز از لحاظ فرهنگ مصرف موسیقی مشکل داریم و حقوق هنرمند رو با کپی کردن رعایت نمی‌کنیم؟ شاید بهتره اول روی اصلاح الگوی مصرفی کار کنیم، تا هر صحنه جدیدی که به وجود میاد دچار مشکلات تکراری نشه.»[۷۶]

مشکلات فراوانی برای موسیقی آلترناتیو ایرانی، راک و هیپ‌هاپ و متال وجود دارد. اول اینکه هیچ رسانه‌ای برای معرفی این موسیقی وجود ندارد. رادیو و تلویزیون‌های موجود که می‌توانند این موسیقی را پخش یا معرفی کنند، کاملا به آن بی‌توجهند یا حاسدانه آن را نادیده می‌گیرند. هیچ پشتیبان مالی و فکری و رسانه‌ای از این گروه وجود ندارد و ارتباطات میان این گروه‌ها بسیار محدود است و نمی‌توانند یا نمی‌خواهند به همدیگر کمک یا از هم حمایت کنند و اینکه کسی وجود ندارد که بخواهد این افراد را پس از خروج از ایران به‌شکلی مدیریت کند که چند سال از وقت آنان تلف نشود.

از طرف دیگر، اجرای کنسرت برای موسیقی راک و هیپ‌هاپ تقریبا کار سودآوری نیست، زیرا:

۷۶ . بابک خیاوچی، گفت‌وگو با نصیر مشکوری، موج تازه مهاجرت موسیقی‌پردازان، ۱۳ بهمن ۱۳۸۹.

۱) مخاطبان موسیقی راک و هیپ‌هاپ پراکندگی جغرافیایی دارند (عکس سنتی و پاپ).

۲) هزینه رفت و آمد جز در حالی که یک تور سازماندهی شود، اصلا به صرفه نیست.

۳) برگزارکنندگان معمولا با مشتری‌های ایرانی پاپ و سنتی سروکار دارند و بلد نیستند کنسرت راک را حرفه‌ای برگزار کنند.

۴) درخواست درآمدهای کلان و غیرواقعی از طرف گروه‌ها که با هزینه فروش بلیت سازگار نیست و معمولا هم سازماندهی برای داوطلبان وجود ندارد.

۵) امکان ورشکستگی بیش از موفقیت است و باعث بی‌اعتمادی میان برگزارکننده و موسیقی‌پرداز می‌شود.

۶) نوازنده‌های ایرانی استودیویی هستند و بلد نیستند همان موسیقی خودشان را هم روی صحنه خوب اجرا کنند.

۶) معمولا فضای ایرانی به جای همکاری و همراهی به سوی حسادت می‌رود، بخصوص درباره ایرانیان بیمار اپوزیسیون قدیمی.

۷) سوء استفاده‌های سیاسی تعریف نشده که موسیقی‌پردازان را از بعضی برگزارکنندگان می‌ترساند.

همه این عوامل باعث می شود که تقریبا موسیقی در بیرون ایران اقتصادی نباشد و جز درباره فروش سی دی در محل اجرای برنامه تقریبا موسیقی آلترناتیو و راک و هیپ‌هاپ موفق به فروش نمی‌شوند.

و کدام رسانه‌ها هستند؟

در این جریان رسانه‌هایی مانند بی بی سی، صدای آمریکا، رادیو آلمان، رادیو فردا و رادیو زمانه از جمله رسانه‌های خبری سیاسی- اجتماعی و فرهنگی بین‌المللی شناخته شده میان عموم ایرانیان داخل و خارج ایران هستند که با بودجه‌های دولتی و با داشتن مخاطبان عام و خاص از قشرهای متنوع نقش رسانه‌هایی معتبر را ایفا کرده‌اند. اما رسانه‌های مستقلی مانند سایت‌های فرهنگی تهران اونیو، هفت‌سنگ و پایگاه اینترنتی موسیقی غیرمتعارف «زیرزمین»، تریبون، پالاپال، فارسی هیپ‌هاپ و غیره. . .، و اخیرا پایگاه اینترنتی بشکن نیز وجود دارند که به طور جدی در راستای معرفی سبک‌های مختلف در این جریان به عموم ایرانیان در سراسر جهان نقش کلیدی داشته و دارند. این

نشریه‌های اینترنتی با نقد موسیقی و بررسی فرهنگ مردم‌پسند جوان و غیرمجاز ایران به درک فرهنگ اجتماعی و هویت موسیقایی این جریان کمک کرده و بی‌شک رویکردهای این رسانه‌های اینترنتی از سرآغاز این جریان موسیقی باعث شده تا رسانه‌های بین‌المللی ذکر شده در بالا این جریان را جدی‌تر گرفته و به معرفی آن بپردازند.

پالاپال، موسیقی راک ایران، راهکارها و بی‌راهه‌ها

آریا کرنافی‌فر مسوول نشریه یا موسسه‌ای است به نام پالاپال. او معتقد است که موسیقی راک ایران نیازمند یک جریان حمایتی است. از نظر او پالاپال یک تشکل نیست، بلکه یک تفکر است، نوعی جریان فکری. در این جریان فکری سعی می‌شود از موسیقی‌های مستقل ایرانی حمایت شود که به هیچ نوعی از آنها حمایت به عمل نمی‌آید. این حمایت به اشکال مختلف است. از همکاری در پخش آثار هنرمندان گرفته تا همکاری در برگزاری کنسرت‌های رسمی. البته اغلب پالاپال را با دو محصول مجله و لیبل می‌شناسند. در دو سالی که پالاپال فعالیت می‌کند، آنها آلبوم‌های زیادی منتشر کردند. به همین دلیل آریا فکر می‌کند سال ۱۳۸۹ را بشود سال شکوفایی

موسیقی راک در ایران نامید. زیرا در سال ۱۳۸۹ بیشترین آلبوم راک منتشر شد. آنان همچنین در نخستین سال خود هشت شماره از یک مجله موسیقی راک و متال را منتشر کردند. آنان کوشش کردند خبر فعالیت‌های هنرمندان موسیقی راک را پوشش بدهند. حتی برای اینکه این موسیقی به سطح بالاتری برسد دنبال مجوز مجله رفتند تا بتوانند از این موسیقی بهتر حمایت کنند.

مشکل ترانه‌سرایی در موسیقی راک ایران

کرنافی‌فر معتقد است یکی از مشکلات اصلی موسیقی راک ایران ترانه‌سرایی است. او می‌گوید: «وقتی به کارهای چند سال پیش برمی‌گردی اغلب گروه‌ها با اشعار حافظ و مولانا موسیقی‌شون رو شروع کردن. این وسط فقط شهرام شعرباف و اوهام کارشون گرفت. شما نگاه که می‌کنید گروه‌های دیگه نتونستن از این طریق شهرتی به دست بیارن و تنها گروهی که به خاطر این نوع شعرش تو ایران محبوبیت داره اوهام هست. حالا من کار ندارم که استفاده از این نوع اشعار خوب هست یا بد. بالاخره راک موسیقی‌ایه که باهاش می‌شه همه چیز رو بیان کرد، حالا دوستان راکر ما هم دوست داشتن از اون نوع شعر

استفاده کنند. از طرف دیگه ما در ایران ترانه‌سرای موسیقی راک نداریم. دوستان ما فکر می‌کنند شعر راک صرف این مسئله که سنگین باشه و هر کسی متوجهش نشه و یا راجع به برخی مسائل خاص حرف زده بشه، این شعر دیگه شعر راکه. من این طور فکر نمی‌کنم. بهترین راه ما اینه که بیایم خودمونو با نمونه‌های خارجی مورد مقایسه قرار بدیم. من می‌بینم که گروه‌های راک و متال در دنیا به جای لیریک (شعر) از کلمه ورد (کلمه) استفاده می‌کنند. خوب این چقدر جالبه که اونا خودشون معتقدن که این شعر نیست و کلمات هستند که روی موسیقی نشستن. اونا تو رسوندن منظورشون از این طریق خیلی راحت‌تر عمل کردن. اما تو ایران من دیدم فرضاً فلان منتقد به خاطر اینکه شعر یا ترانه فلان خواننده وزن شعری نداشته، اونو مورد حمله قرار داده. باید افرادی در ایران پدیدار بشن که با ادبیات موسیقی راک آشنا باشن. ما نوازنده‌های خوبی داریم. آهنگسازهای خوبی داریم ولی در زمینه شعری خیلی خیلی ضعیف هستیم. البته یک نکته دیگه هم که لازم می‌بینم بهش اشاره کنم مسئله خواننده در گروه‌های راک ماست. از نظر من خوانندگان موسیقی راک باید در زمینه خوانندگی تو این سبک اطلاعات کافی داشته باشند. ممکنه که اصلا این طرز خوانش اون گروه باشه که باعث دفع طرفدار می‌شه.

خیلی از گروه‌های راک فکر می‌کنند که مردم حتما باید ازشون حمایت کنند. من این طور فکر نمی‌کنم. طرف میاد می‌گه ما موسیقی‌مون در حد فلان گروه، کارمون حرف نداره ولی وقتی گوش می‌دی کارشون اون قدر ضعیفه، خوب مسلمه جلوی یک شنونده عامی اون موسیقی رو بذاری جذبش نخواهد شد و نسبت به موسیقی راک حس بدی پیدا می‌کنه. یک مورد دیگه اینه که مردم ما تفاوت موسیقی راک و متال رو نمی‌دونن. بارها برای من پیش اومده که از من پرسیدن [به] چه موسیقی‌ای علاقه داری؟ گفتم راک. بعد طرف مقابل گفته بابا اون که همش نعره و فریاد می‌کنن چه طوری گوش می‌دی؟ در صورتی که موسیقی‌های متال به این صورت هستند و البته این یکی از ویژگی‌هاشونه و طرفداران زیادی هم داره از جمله خود من. یا مثال دیگه‌ای که می‌تونم بزنم شنونده عامی تفاوت بین موسیقی راک با موسیقی‌های دیگه رو متوجه نمی‌شه. خوب موسیقی راک هم که در ایران به صورت رسمی خیلی کم وجود داره و شما نشر موسیقی‌ای رو نمی‌بینی که تخصصا از این سبک حمایت کنه. این وسط یک سری موزیسین سودجو میان خودشون رو به جای راکر جا می‌زنن. به خاطر اینکه مردم ما موسیقی راک گوش نکردن تحت عناوینی همچون پدر راک ایران و یا سلطان راک ایران

شـهرت کسـب می‌کننـد.»[۷۷]

مجوز برای کنترل کیفیت لازم است

«شـما تـو هـر کشـوری کـه زندگـی کنـی یـک سـری قوانینی هسـت کـه بایـد بهـش احتـرام گذاشـت. بـه نظـر مـن مجـوز چیـز خوبیـه امـا نـه بـه ایـن صـورت. مجـوز بایـد یـک فیلترینگـی باشـه بـرای جـدا کـردن آثـار خـوب از بـد کشـورمون. کـه متاسـفانه الان ایـن جـوری نیسـت. الان مـا می‌بینیـم کـه از سـنتی و پـاپ گرفتـه تـا هوی‌متـال و دث‌متـال دارن تـو ایـران مجـوز می‌گیـرن از طریـق برخـی شـرکت‌ها و خـوب ایـن اصـلا خـوب نیسـت. خـود مـن بـه دلیـل شـغلی کـه دارم (خبرنـگاری) همـه سـبک‌های موسـیقی رو گـوش مـی‌دم؛ وقتـی یـک سـی دی موسـیقی پـاپ جدیـد وارد بازار می‌شـه اصـلا نمی‌تونـم بهـش گـوش بـدم چـرا کـه قطعـه اول همـه ایـن آلبوم‌هـای ترنـس و تکنـو تنظیـم شـده واسـه اینکـه شـنونده جـذب کنـه، نهایتـا دو تـا قطعـه درسـت حسـابی توشـه و بقیشـون هم یـک سـری تـرک کـه مـن بهشـون می‌گـم آلبـوم پـر کـن. خلاصـه بـه نظـرم اون فیلترینـگ بایـد وجـود داشـته باشـه. کسـایی هـم کـه

۷۷ . موسیقی راک ایران، راهکارها و بی‌راهه‌ها، گفت‌وگوی نصیر مشکوری با آریا کرنافی، به نقل از پایگاه اینترنتی بشکن (دهم دی ۱۳۹۰). کل گفت‌وگو با لحن محاوره‌ای بود و تغییر دادن آن ممکن بود به محتوای آن لطمه بزند. به همان صورت نقل شد.

کارشون ضعیف‌تره باید خودشون با خرج کردن وقت و هزینه به یه استانداردی برسونن خودشون رو. البته توهین به هنرمندان پاپ کشور نشه. ما هنرمندان خوبی در پاپ ایران داریم. خوب! موسیقی راک به نوبه خودش سنت‌شکن و هنجارگریز هست. اما فعلا به دلیل قوانینی که در کشور ما وجود داره با وجود اینکه گروه‌های موسیقی ما می‌گن که به مجوز علاقه‌ای ندارن اما همشون دوست دارن که به صورت رسمی کار کنند و مجوز بگیرن و حتی روی استیج برن. الان تنها راه شنیده شدن هست. من اشاره کردم که چون مردم ما موسیقی خوب نشنیدن به این وضع افتادیم. اما اینکه تو شرایط فعلی نمی‌شه مجوز گرفت، خوب این طوری‌ها هم نیست و راه‌هایی واسه این کار وجود داره ولی سخت و طولانی هست. ضمن اینکه تهیه‌کننده‌ها از این موسیقی حمایت نمی‌کنند. یعنی شرکت‌هایی که مثلا تو ایران لیبل هستند از این ژانر حمایتی به عمل نمی‌آرن. بابک چمن‌آرا از شرکت «آوای خورشید» تا به حال نزدیک به ده آلبوم راک منتشر کرده و شرکت «آوای باربد» هم که زمانی سردمدار موسیقی راک و مستقل در ایران بود، الان فعلا ترجیح داده روی موسیقی سنتی ایران سرمایه‌گذاری کنه. ولی حتما راه‌هایی برای گرفتن مجوز هست. اما درباره فرهنگسازی در زیرزمین؟ خوب اون یک بحث جداست. زیرزمین یک فرهنگ

مختص به خودش داره. باید براساس همون فرهنگ جلو رفت. که خوب الان با وجود پخش ویدیوهای بچه‌ها از شبکه‌های ماهواره‌ای و پایگاه‌های اینترنتی و برخی استیج‌های کوچیک و بزرگی که میرن من اسم اینا رو زیرزمینی نمی‌گذارم. اینا یک سری موسیقیدان مستقل هستند. زیرزمین دیگه به اون معنای قدیم وجود خارجی نداره. . .»[۷۸]

چرا هیپ‌هاپ موفق است، ولی راک موفق نیست؟

«تو هیپ‌هاپ داستان فرق می‌کنه، اصلا مسائلی که مطرح می‌شه و شیوه بیان و حتی نوع بیان خیلی متفاوت هست. گویش‌ها فرق می‌کنه. من یادم نیست به جز دکتر شاهکار بینش‌پژوه، رضا عطاران و یاس (با یک قطعه مجاز) کس دیگه‌ای از موزیسین‌های هیپ‌هاپ مجوز گرفته باشه. تازه رضا عطاران هم که تکلیفش مشخصه. رپ تو ایران هیچ‌وقت نمی‌تونه مجوز بگیره. چون گویشی که داره فرق داره. اما ما می‌بینیم فرشید اعرابی با آلبوم سکوت راوی با اشعار خوبی میاد جلو و در سبک هوی‌متال/ هارد راک مجوز می‌گیره. هنجارشکنی سرجاشه. من فکر نمی‌کنم این آلبوم سانسور

۷۸ . همان.

شده باشه. شما اگه به جلد این آلبوم یک نگاه بندازید متوجه می‌شید که موضوع آلبوم چیه حتی نیازی به گوش دادن کامل آلبوم نیست. البته من نمی‌گم که سانسور نیست، هست، ولی اگر بخوان دیده بشن باید یک سری کارها رو انجام بدن. حالا یک سری هم هستن نمی‌خوان ذره‌ای تغییر بدن در کارهاشون یا اصلا حاضر نیستن به هیچ وجهی مجوز بگیرن؛ خیلی راحت با وجود این ایندی لیبل‌های ایرانی مثل شرکت بم آهنگ یا شرکت «زیرزمین» می‌تونن کارشون رو تو دنیا به انتشار برسونن. خوب ما فرضا می‌بینیم بعضی از آلبوم‌ها اصلا تو مارکت موسیقی ایران جایی ندارند. برای مثال گروه آژیراکِ مجوزدار خیلی خنده‌دار به نظر میاد. به این فکر کنید که آلبومش کنار یک خواننده پاپ داخلی به فروش برسه، خوب خیلی مسخره است. خوب این گروه به دلیل اشعار و موسیقی بین‌المللی‌ای که داره تو مارکت دنیا شهرت بیشتری پیدا می‌کنه و از این طریق تو جشنواره‌ها، فستیوال‌ها و کنسرت‌های دنیا شرکت می‌کنه. کما اینکه همین اتفاق هم واسش افتاد و در ارمنستان، اوکراین و ترکیه در فستیوال‌های مختلفی شرکت کردند و در بارهای مختلفی به اجرا پرداختند. بالاخره هر گروهی خودش باید راهشو پیدا کنه. پالاپال هم در هر صورت پشت همه این گروه‌ها هست. اما اینکه چرا ایرانی‌ها می‌خوان که پینک

فلوید یا متالیکا باشن؟ به نظر من واسه اینه که هنوز بچه‌ها خودشونو پیدا نکردن. الان خیلی از کارهایی که تو ایران تولید میشه بدون اینکه ما اطلاع داشته باشیم کاور هست. جدا از این مسئله شما مقایسه کنی موسیقی راک ما رو با دنیا می‌بینی که درصد خیلی بالاییش اصلا هیچ حرفی واسه گفتن نداره متاسفانه. بعضی موقع‌ها می‌بنیم مثلا بچه‌ها تم‌های ایرانی رو به موزیک راک اضافه می‌کنند یا موسیقی رو شرقی می‌کنند اما جز تعداد اندکی از کارایی که انجام می‌شه بقیه تقریبا قبلا توسط گروه‌های اون ور انجام شده. یعنی باز هم دارن یک کار تکراری انجام می‌دن. ولی خوب ما کسایی رو مثل فرزاد گلپایگانی داریم که من نمونه‌های مشابه ازش کم دیدم. گاهی می‌بینم که بچه‌های راک می‌گن که آره من فرمول موسیقی راک ایرانی رو کشف کردم؟ مگه راک تو دنیا فرمول داشته یا داره که حالا به نوع ایرانیش هم دست پیدا کردید؟ خوب چرا نمیایید رو همون موزیکی که هست کار کنید و یک چیزی تو همون استاندارد خودش بدید بیرون. اصلا نیازی نیست تغییر سازبندی انجام بشه که. خوشبختانه چند سالی هست بچه‌های راک و متال ما روی صحنه‌های بزرگ می‌رن و این خودش کمک می‌کنه بهشون تا نزدیک‌تر برخورد کنن با

ایـن داسـتان.»[۷۹]

موسیقی زیرزمینی دیگر در ایران وجود ندارد

«از نظـر مـن موسـیقی زیرزمینـی بخصـوص بـرای موسـیقی راک دیگـه در ایـران وجـود نـداره! زیرزمیـن زمانیـه کـه هیـچ کسـی از تهیه‌کننـده موسـیقی گرفتـه تـا دولـت از اون موزیسـین حمایـت نکنـن. ایـن نظـر مـن البتـه کامـلا شـخصیه. الان بهتـره کـه بـه ایـن جریـان بگیـم موسـیقی مسـتقل ایرانـی. هرکسـی ایدئولـوژی خـودش رو داره و بـه هـر طریقـی می‌تونـه راهشـو ادامـه بـده، زیرزمینـی، رو زمینـی.»[۸۰]

۷۹ . همان.

۸۰ . همان.

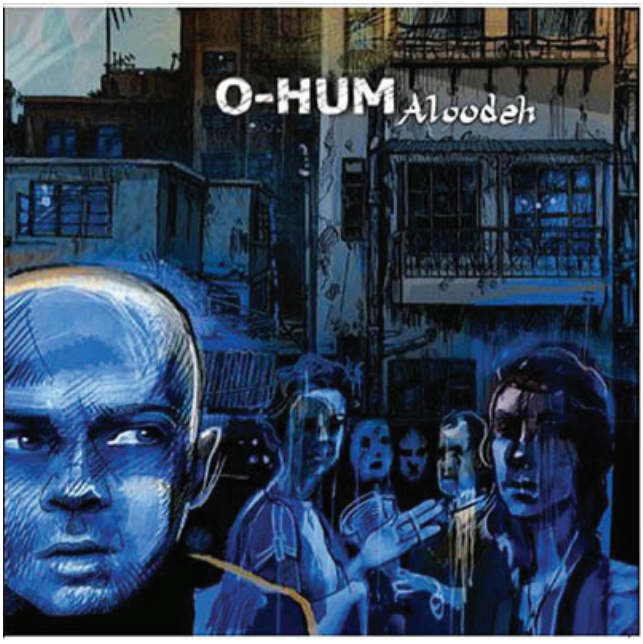
تصاویر فصل نهم

گروه ۱۲۷، عکس اعضای گروه ۱۲۷: سهراب محبی، علی‌رضا پوراسد، سلمک خالدی، یحیی الخنسا و شروین شهامی‌پور

اعضای گروه عجم و سازهای ایرانی در بندر لندن

طرح روی جلد آلبوم رقص مردونه گروه عجم

آگهی کنسرت گروه راک آویژه در فرهنگسرای ارسباران، سال‌های میانی دهه هفتاد



طرح جلد آلبوم موسیقی نهال حیرت کار گروه راک اوهام

رامین بهنا، آهنگ‌ساز و نوازنده کیبورد

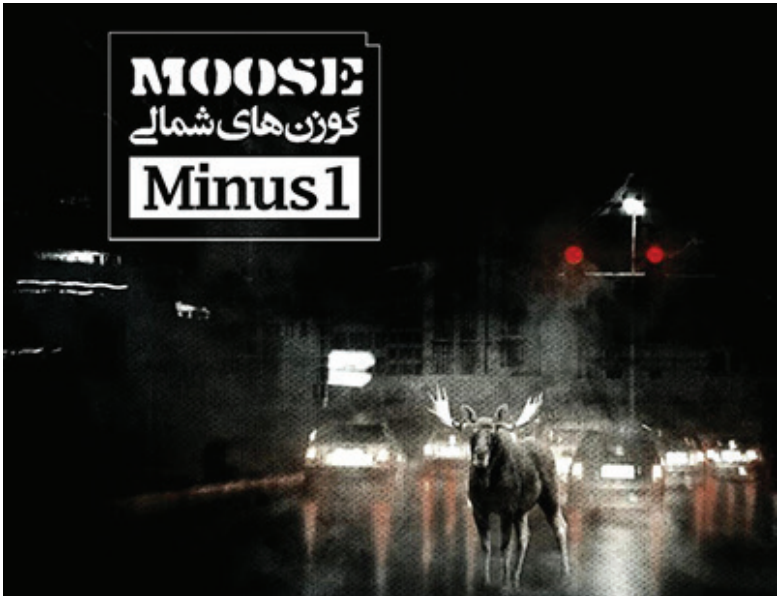
هومن اژدری، راکر، که در مالزی کار می‌کند

اعضای گروه میرا، روزهای خوش اواخر دهه هفتاد در تهران

بابک خیاوچی، خواننده و گیتاریست گروه سرخس

گروه تارانتیست و عکس عجیب تبلیغاتی‌شان

طرح جلد آلبوم برد و باخت، اولین کار گروه ایندو



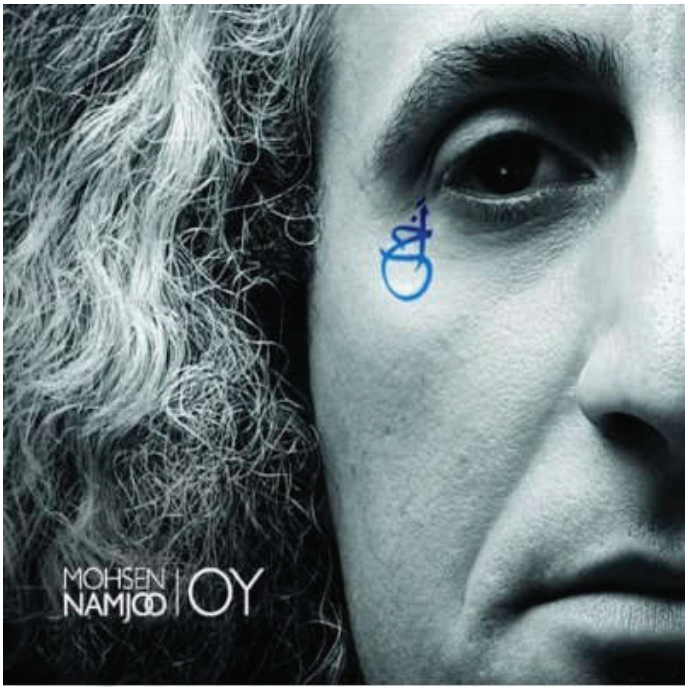
طرح جلد آلبوم گوزن شمالی کار گروه مینوس وان، یکی از بهترین کارهای منتشر شده راک در سال‌های اخیر

اعضای گروه رادیو تهران روی صحنه در لندن: پویا محمودی، علی عظیمی، حسام گرشاسبی، پدرام افشین و پیام هاشمی

تصویری از نشان تبلیغاتی گروه رادیو تهران

عبدی بهروانفر و طرح روی جلد آلبوم غمم غم از گروه مادِ ۲۰۱۲

طرح روی جلد آلبوم راک شلمرود از عبدی بهروانفر



طرح روی جلد آلبوم آخ

گروه کیوسک در حال اجرای کنسرت

طرح جلد اولین آلبوم کیوسک به اسم آدم معمولی، ۱۳۸۵

طرح جلد دومین آلبوم کیوسک به اسم عشق سرعت، ۱۳۸۶

فصل دهم
رپ و هیپ‌هاپ ایرانی امروز

وقتی موج هیپ‌هاپ در جهان همه‌گیر شد و به یک رویداد مهم در موسیقی رایج جهان بدل گشت. کمتر کسی آن را جدی گرفت، جز جوان‌هایی که شیفته این شیوه موسیقی شده بودند. شیوه‌ای سهل و ممتنع که از یک‌سو با فرهنگ‌هایی جز فرهنگ سیاهان آمریکا بیگانه بود، زیرا ریشه در سنت‌های خاص سیاهان و شیوه برقراری ارتباط و سرگذشت آنان داشت. اما از سوی دیگر اتکای این شیوه موسیقی به ریتم و کم اهمیت بودن ملودی و در مجموع خلاقیت‌های موسیقی، و متکی بودن هیپ‌هاپ به کلام و شعر و بخصوص درست خواندن و مناسب خواندن، باعث می‌شد که هیپ‌هاپ به شیوه‌ای بسیار در دسترس برای خوانندگان جوان تبدیل شود. پایگاه‌های اینترنتی مختلف ریتم‌های مختلف را برای خوانندگان رپ عرضه می‌کردند تا آنان براساس این ریتم‌ها شعر بگویند. در آغاز دهه ۱۳۹۰ هیپ‌هاپ تقریبا از مهم‌ترین شیوه‌های محبوب موسیقی بود. اما آیا هیپ‌هاپ به هر وسیله‌ای ممکن بود با

موسیقی ایران ارتباط پیدا کند؟

اگر بنا بود برای هر پدیده‌ای در جهان یک نمونه ایرانی پیدا می‌کردیم، این احتمال وجود داشت که همان طور که شاید ترانه «یکی یه پول خروس» بدیع‌زاده را بتوان از نخستین ترانه‌های پاپ ایرانی برشمرد، بتوان آهنگ «یک یاری دارم» او را با توجه به تنالیته آوایی و ساختار کلامی، نخستین آهنگ رپ ایرانی برشمرد. البته این کوشش بی‌شباهت به کوشش مرحوم محمدتقی جعفری در یافتن اندیشه هگل و مارکس و نیچه در آثار مولانا جلال‌الدین رومی نیست. بیایید بپذیریم که هنر نزد ایرانیان نیست، یا اگر هم هنری نزد ایرانیان است، همان است که واقعا هست. ما هر چقدر هم که تاریخی عظیم داشته باشیم، باز هم نمی‌توانیم همه دستاوردهای بعدی بشر را در تاریخ گذشته‌مان بیابیم. اما یافتن تقلیدهای پیش پافتاده از هر چیزی البته ممکن است. از همین رو من اجرای شبه رپ ضیاء در ترانه «حسنی بده، بد بد، بد بد» را نخستین کوشش مذبوحانه آهنگ رپ فارسی در سبک پاپ، از سوی حسن شماعی‌زاده در سال‌های نخست دهه ۱۳۶۰، به همراهی فرزندش در ترانه «می‌دونم که دروغ میگی وقتی میگی که دوسم می‌داری» اجرا شد.

سندی، آصف، شاهکار بینش‌پژوه

در سال‌های آغازین دهه ۱۳۷۰، گروه سندی با آلبومی از ترانه‌های پاپ /شبه رپ و از جمله آهنگ «پری، پری، ور بپری» رپ را در عمل به ایرانیان شناساند. هر چند فرامرز آصف، پیش‌تر، ساخته‌هایی همچون «دختر حاجی آقا» را ارائه کرده بود. تقریباً دو سال پس از این رخداد، نخستین آلبوم رپ فارسی در ایران از سوی شاهکار بینش‌پژوه با نام «اسکناس» منتشر شد. این آلبوم که در سبک رپ طنز بود، نخستین آلبوم رپ فارسی بود که در ایران با مجوز رسمی منتشر شد، اما از این آلبوم استقبال چندانی نشد.

رپ رسمی در ایران

صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران هم چند بار به موسیقی پاپ /رپ، رپ/ پاپ و رپ نزدیک شد اما نخواست یا نتوانست روند نوآغازش را دوام ببخشد. در سال‌های پایانی دهه ۱۳۷۰، دو سال پیش از انتشار آلبوم مجوزدار اسکناس شاهکار بینش‌پژوه در ایران، شهاب حسینی مجری برنامه تلویزیونی «اکسیژن» ترانه رپی را در ایران خواند. بار دیگر در سال ۱۳۸۵، این رضا

عطاران بود که در عنوان‌بندی چند مجموعه تلویزیونی، از جمله متهم گریخت، به اجرای موسیقی رپ پرداخت. هم‌چنین در تعطیلات نوروزی سال ۱۳۸۶، در مجموعه تلویزیونی دیگری به کارگردانی رضا عطاران به نام ترش و شیرین، خود رضا عطاران شعری از نیلوفر لاری‌پور را به صورت رپ خواند که محسن نامجو نیز با آواز وی را همراهی می‌کرد. رضا عطاران و امیرحسین مدرس، بار دیگر در عنوان‌بندی یک مجموعه تلویزیونی دیگر به نام خانه به دوش، قطعه‌ای به سبک «رپ/پاپ فارسی» خواندند.

در فیلم مکس نیز ترانه‌ای به سبک رپ در نمایی از فیلم مجوز انتشار عمومی گرفت. فیلم مکس که توسط سامان مقدم و براساس فیلمنامه‌ای از پیمان قاسم‌خانی تولید شده بود داستان یک نوازنده- خواننده درجه سوم لس‌آنجلسی بود که به‌اشتباه به جای یک آهنگساز بزرگ توسط یک مقام دولتی به ایران دعوت شده بود و تقریبا بخشی مهمی از فیلم متکی به موسیقی بود. پیمان قاسم‌خانی و سامان مقدم سرودن ترانه‌ها را که بنا بود برخی از آنها ریتم رپ داشته باشد و برخی دیگر پاپ بود، به من، یعنی ابراهیم نبوی سپردند. من حدود شش ترانه را که دو ترانه آن رپ بود برای فیلم سرودم و این مصادف شد با

خروج همیشگی من از ایران. برخورد سیاسی با فیلم و با من که شاعر ترانه‌ها بودم، عملا موجب شد که ترانه‌ها بدون نام و تا حد امکان حذف شود. قرار بود فیلم علاوه بر موزیکال بودن در بخش‌هایی متکی به رقص باشد. امیر توسلی، نوید ذوالفقار، کسری سبکتکین و برخی دیگر از دوستان در تولید این موسیقی‌ها نقش داشتند.

در پاییز سال ۱۳۸۵ پس از انتشار فیلم ارتباط جنسی زهرا ابراهیمی، از بازیگران سریال‌های صدا و سیما، خواننده رپی به نام یاسر - که بعدها با نام هنری یاس شناخته و نام‌آور شد - با خواندن ترانه‌ای به نام «سی دی رو بشکن» و تشویق شنونده به کنار کشیدن از زنجیره پخش و تماشای فیلم خصوصی آن بازیگر تلویزیون، ابعاد اجتماعی موسیقی رپ را بیش از پیش به نمایش گذاشت.

سروش لشگری (هیچکس) در زمستان سال ۱۳۸۵ یکی از بهترین نمونه‌های ممکن رپ یا هیپ‌هاپ فارسی را در آلبوم غیرمجاز اینترنتی جنگل آسفالت اجرا کرد. او از اوایل دهه ۱۳۸۰ با ایجاد یک پایگاه اینترنتی از پرکوشش‌ترین چهره‌هایی بود که در این زمینه کار کرد.

شاهین نجفی

نخستین صدایی که به عنوان موسیقی رپ از شاهین نجفی شنیده شد، ترانه‌ای بود به نام «ما مرد نیستیم». این ترانه در شرایطی منتشر شد که جنبش مخالفان ایرانی در داخل و خارج هنوز به توافقی درباره میرحسین موسوی به عنوان رهبر جنبش یا نامزد ریاست جمهوری نرسیده بود و در آن شرایط مهم‌ترین جنبشی که هم در ایران تحت فشار قرار داشت و هم در بیرون ایران فعال بود، جنبش زنان[1] بود. متن ترانه شاهین نجفی چنین می‌گفت:

«مثل اون دختری که پردشو دوخته/ و اون که پول نداشت تو آتیش سوخته/ مثل مادرم با اون زندگی زوری/ زنی که خلاصه شد تو قابلمه و قوری/ کسی تا حالا نتونسته ببینه بدنشو/ کسی از سر نتونسته بگیره روسریشو/ می‌گفت بعد مرگ می‌برنش

۱ . در فاصله میان روی کار آمدن احمدی‌نژاد تا دومین دوره انتخاب او، دو موقعیت سرکوب وسیع ایجاد شد: اول در مورد جنبش زنان که با دستگیری شماری از آنان و کتک زدن و صحنه‌های خشونت‌آمیز اتفاق افتاد و دوم عملیات گسترده پلیس اجتماعی که به بیش از یک و نیم میلیون زن تذکر داده شد و صدها نفر از افراد موسوم به اراذل و اوباش دستگیر شدند و به گردن آنها آفتابه قرمز انداختند، عکس‌هایی از برخورد خشونت‌آمیز از آنان منتشر کردند و به‌شدت علیه آنها تبلیغ کردند. شاهین نجفی در همین دوره، ترانه «ما مرد نیستیم» را با کلیپی از تصاویر سرکوب زنان منتشر کرد. این قطعه موسیقی شاید پرشنونده‌ترین و تاثیرگذارترین کار رپ فارسی بود، اما ماهیتا با کارهای بعدی شاهین نجفی تضاد داشت.

جهنم/ می گفت آدم و از سر مو آویزون می کنن/ گفتم: مگه نگفتن بهشت زیر پای شماست/ مامان بهشت سر کاریه بیا دنیا رو بچسب/ میگفت اذون داره می گه مو تنم سیخ شده/ گفتم: می‌ترسی ترس به روحت میخ شده/ هفتاد سال زن بوده یعنی کلفت/ یعنی چیزی تو زندگیش ندید جز خفت/ زنی که گناه بود بودنش ولی بی‌جرم/ زنی که استحاله کرده بودنش تو فرم/ کسی که خیانت نکرد به شوهر چی شد؟/ :پنجاه سال فحش شنید و کتک خورد/ باید توسری بخوره بمیره نفس نکشه/ عکس هیچ پرنده‌ای رو بی‌قفس نکشه/ زنی که همیشه یه سایه اونو می‌پایید/ عروسکی که مرد به هر شکل باهاش می‌خوابید/ تو بوی سیلی و شلاق می‌دی خانوم/ تا کی می‌خوای به مردا باج بدی خانوم/ مث وطن شدی همدم ولگردا/ تقدیر تو دست توئه واسه فردا/ تو بوی زمین سوخته‌مون رو می‌دی خانم/ تو هم از عرش به فرش رسیدی که خانم/ ما که از مردی مردیم لا اقل تو زن باش/ یه کم از اون عطر غیرتت رو ما هم بپاش. . ./ ماکه از مردی مردیم و چیزی ندیدیم/ از تو کتاب اسم رستم و فقط شنیدیم/ که اگر اونم بود امروز حتما کراکی بود/ رستم امروز از جنس بد شاکی بود/ رستم اگر بود واسش جرم می‌ساختن/ تو گردنش آفتابه لگن میناختن/ شاید می‌رفت جنگ و بر می گشت احترام داشت/

سرتیپ سپاه می‌شد تو دبی سهام داشت/ رستم می‌تونست حتی به قولی گنجی شه/ یه کم کانت و پوپر بخونه فرنگی شه/ می‌شد اسلام رو سکولاریستی تعبیر کنه/ می‌شد قرآن رو تو هرمنوتیک تفسیر کنه/ می‌شد فیلم بسازه تو کَن تقدیر بشه/ می‌شد جوک بگه معترض تعبیر بشه/ شاید می‌رفت اروپا الان دو تا پاس داشت/ اونجا تاکسی می‌روند اینجا الگانس داشت/ تو هر عید می‌رفت تو کنسرتا می‌رقصید/ دیگه حرف سیاسی نمی‌زد، می‌ترسید. . ./ رستم اگر بود می‌گفت جدم عرب بود/ خزر مالِ روس‌ها خلیج، خلیج عرب بود/ رستم اگه بود رستم و از یاد می‌برد/ شاه نامه بیست سی سال تو طاقچه خونه خاک می‌خورد/ خانم ما مرد نیستیم رومون خط بکش/ پرچم رو بگیر خودت بشو رئیس جنبش/ ما که از مردی مردیم لا اقل تو زن باش/ یه کم از عطر غیرتت رو ما هم بپاش/ تو بوی زمین سوخته‌مون رو می‌دی خانم/ تو هم از عرش به فرش رسیدی که خانم/ ما که از مردی مردیم لا اقل تو زن باش/ یه کم از اون عطر غیرتت رو ما هم بپاش.»

از انزلی تا برلین

شاهین نجفی ۱۹ شهریور سال ۱۳۵۹ در بندر انزلی به دنیا آمد،

شهری که به عنوان تگزاس گیلان شناخته شده است. وی به سبک‌های رپ فارسی و گیلکی خوانده است. او ترانه‌سرا، نوازنده و فعال اجتماعی است و از سال ۲۰۰۸ به طور دائم کار موسیقی می‌کند. شاهین مدتی در گیلان زندگی می‌کرده است. در شش سالگی پدرش را از دست داد و بعدها نیز با اعتیاد برادرش روبه‌رو شد. گفته شده است که او در نوجوانی قاری قرآن بود و از این رو کودکی را با سختی‌های گوناگون پشت سر گذاشت. گفته می‌شود در پانزده شانزده سالگی به دلیل علاقه به قرآن و آیت‌الله خمینی اشعاری را درباره آیت‌الله می‌سرود و در جشن‌های محلی می‌خواند. راوی این گفته که به تواتر رسیده بیش از همه پیام فضلی‌نژاد است که بر سخنش اعتماد چندانی نیست، ولی پس از پخش وسیع این سخن تکذیبی توسط شاهین نجفی صورت نگرفت. می‌توان مفروض داشت که او به دلایل شخصی مانند بسیاری از جوانان کم سن و سال کشور به قرآن و دین و خمینی علائقی داشته و به‌رغم خانواده غیرمذهبی‌اش رفتار می‌کرده است.

از سوی دیگر گفته شده که او از نوجوانی به سرودن شعر و ترانه روی آورد و از ۱۸ سالگی نواختن ساز گیتار را در سبک‌های کلاسیک و فلامنکو نزد اساتید این ساز همانند

سهراب فلک انگیز، فرزاد دانشمند و حامد حمیدی آموخت. وی آوازهای هارمونی و سلفژ را نزد استاد سنگاچینی و استاد فریدون پوررضا آموخت و سپس آواز خواندن را در سبک‌های راک و اسپانیولی در ایران به صورت زیرزمینی آغاز کرد و با چند گروه مختلف همکاری کرد. به طور رسمی همه جا نوشته شده است که دانشجوی رشته جامعه‌شناسی بوده اما در جاهایی نیز دانشجوی فلسفه خوانده شده است. می‌گویند چون دانشجوی رشته جامعه‌شناسی بود، و چون نظر خود را در محیط دانشگاه به طور صریح بیان می‌کرد، از این جهت وی را به علت هنجارشکنی از دانشگاه اخراج کردند. هیچ منبعی جز نوشته‌ای که همه جا تکرار شده، نشان نمی‌دهد که او در کدام دانشگاه و چه زمانی درس خوانده است. تاریخ شروع فعالیت‌های هنری او در سال ۱۳۷۸ یعنی ۱۹ سالگی گفته شده است. باز هم درباره این فعالیت هنری چیزی نمی‌دانیم. در زندگینامه شاهین نجفی می‌خوانیم که وی پیش از مهاجرت به آلمان مدتی سرپرست یک گروه موسیقی زیرزمینی در ایران بود اما پس از دومین اجرا، ممنوع‌الصدا شد. این اطلاعات مبهم است؛ چیزی به نام ممنوع‌الصدا در ایران وجود ندارد، ممکن است یک آلبوم موسیقی به ارشاد برود و انتشار آن مجوز نگیرد. جرمی مانند ممنوع‌الصدا برای یک خواننده در

ایران فقط برای خوانندگان قدیمی معنادار است. از طرفی گروه زیرزمینی معمولا نمی‌تواند اجرا کند و اگر بتواند به‌فرض مجوز برای اجرا بگیرد، چون مجوز را از روی شعر می‌گیرد، مجوز برای ممنوعیت صدا دلیل ندارد، مگر اینکه بپذیریم ارشاد محلی یا مرکزی به دلیل مشکل داشتن در صدا یا مثلا فالش بودن صدا بعد از اجرای دوم آن را لغو می‌کنند، به هر حال چنین چیزی نمی‌تواند درست باشد و منطقی نیست. درباره شاهین نجفی نوشته شده است زمانی که او در ایران بود به عنوان فعال سیاسی کار می‌کرد، ما هیچ اطلاعات و نشانه‌ای نیافتیم که این گفته را اثبات کند. شاهین نجفی در سال ۲۰۰۵ به آلمان مهاجرت کرد.

مهاجرت به آلمان

در زندگینامه شاهین نجفی دریافتیم که او در آلمان سرپرستی گروهی به نام «اینان» را به عهده داشته است. در جست‌وجوی گروه اینان در اینترنت فقط به آلبومی به نام «دراکولا» برخوردیم. آلبومی با سبک پاپ لس‌آنجلسی که در ترانه «فریب» آن شاهین نجفی قطعه‌ای رپ خوانده بود. آلبوم اینان که در معرفی اعضای آن عبارت «سه کله پوک فرزاد و فرزین

و رضا آتش +۲,۵» آمده ترانه‌های «سقوط»، «وصیت»، «هی دو»، «ماما میا»، «گرداب»، «فریب» و «دراکولا» آمده است. این آلبوم در سال ۱۳۸۶ منتشر شده است. در بخشی از ترانه فریب چنین می‌شنویم:

«تو مگه نگفته بودی که به عشق من اسیری/ که یه روز برام بمیری/ من مگه نگفته بودم که تو این دنیا غریبم/ جز تو هیچ کسی نمونده/ تو یکی نده فریبم/ کاش برا یه مرتبه هم شد بدونی/ نمی‌مونه دنیا یه جور/ تو همین طور نمی‌مونی نمی‌مونی. . .) ترانه‌های این مجموعه تجربه‌ای از موسیقی پاپ لس‌آنجلسی است که مضامین عاشقانه با ریتم شش و هشت دارد. به نظر می‌رسد که شاهین نجفی پس از یک سال که از آمدنش به آلمان می‌گذشت با این گروه همکاری و یک سال پس از انتشار این آلبوم آن را ترک کرده است. از این گروه آلبوم یا اثری دیگر منتشر نشده است.

تپش ۲۰۱۲

سپس شاهین نجفی به گروه تپش پیوست و آن را به‌کلی دگرگون کرد. گروه تپش ۲۰۱۲ یک گروه موسیقی بود به سرپرستی امید پوریوسفی که آهنگ‌های خود را با موضوع‌های

اجتماعی - سیاسی و به سبک‌های رپ، رگی، راگا، لاتین، اسکا، پاپ، و هیپ‌هاپ اجرا می‌کرد. گروه تپش ۲۰۱۲ در سال ۲۰۰۶ جایزه کریول ایالت نوردراین- وستفالن آلمان را در بخش موسیقی جهانی دریافت کرد. با ورود شاهین نجفی به این گروه، شکل کاری آنها تغییر پیدا کرد و اشعار شاهین نجفی بیش از پیش آنها را تحت تاثیر قرار داد. اعضای این گروه هشت نفره از ملیت‌های ایرانی، آلمانی، انگلیسی و لهستانی بودند و شعرهایشان به زبان‌های انگلیسی، آلمانی و فارسی بود. شاهین نجفی از اعضای جدید گروه و شاعر ترانه‌های رپ آن به فارسی، خواننده و نوازنده گیتار گروه شد. نام این گروه در اشاره به هدف آنها گذاشته شده بود: «ما دوست داریم در سال ۲۰۱۲ در ایران کنسرت بدهیم.» امین پوریوسفی نوازنده پرکاشن، گیتار و باس، آرمین مستعد (عضو سابق آریان) نیز نوازنده باس، میشائل نوازنده لهستانی پیانو، تونی خواننده آمریکایی و ووینا از آلمان خواننده رپ آلمانی گروه بودند. افراد دیگری نیز به عنوان نوازنده ساکسیفون، درامز و... فعال بودند. ساختار این گروه به شکل یک پروژه باز بود، یعنی «هر کسی که قابلیت داشته باشد می‌تواند با آن همکاری کند و در عین حال کار شخصی خود را نیز ادامه دهد.» تپش ۲۰۱۲ برنامه خود را در جشنواره جهانی توتال در بوخوم آلمان، به ۱۸ تیرماه و جنبش

دانشجویی در ایران تقدیم کرد. این گروه که پیشاپیش کارهای زیادی آماده اجرا داشت، تصمیم داشت ماهی یک‌بار یا هر ۲۰ روز یک‌بار، یک کار را پخش کند و برنامه اجرای کنسرت در کشورهای مختلف بگذارد. با پیوستن شاهین نجفی به این گروه و اجرای شعرهای سیاسی-اجتماعی‌اش، گروه تپش ۲۰۱۲ بیش از پیش مورد استقبال مخاطبان و رسانه‌های فارسی‌زبان قرار گرفت. در ترانه‌های شاهین نجفی، آمیزه‌ای از اعتراض به حکومت مذهبی، فقر، زن‌ستیزی، سانسور، اعتیاد، دروغ، اعدام و کودکان کار را می‌توان دید. او کوشید که عناصر شاعرانه و ادبی و اصطلاح‌های فلسفی و سیاسی در ترانه‌هایش حضور داشته باشند. صفحه‌ای از شماره ۱۹۱۹۴ روزنامه کیهان که در دوشنبه، ۸ مهر ۱۳۸۷ منتشر شد، به انتقاد از فعالیت گروه تپش ۲۰۱۲ پرداخت. روزنامه کیهان در این شماره خود با عنوان «برقراری دموکراسی با دایره و تمبک»، درباره گروه تپش ۲۰۱۲ این چنین نوشت:

«... چندی است مخالفین جمهوری اسلامی اهداف براندازانه خود را در دانشگاه‌ها و در قالب تشکیل گروه‌های موسیقی دنبال می‌کنند. اخیراً برخی از وبلاگ‌های دانشجویی اپوزیسیون با گرایش مارکسیستی، بیانیه‌ای از یک گروه موسیقی با عنوان

تپش ۲۰۱۲ منتشر کرده‌اند که در آن از راه‌اندازی کمپین یک میلیون امضا (!) خبر می‌دهد این گروه خود را گروهی متشکل از تعدادی جوان ایرانی و آلمانی معرفی می‌کند که وابسته به هیچ حزب و گروهی نیست. اعضای این گروه هدف خود از تشکیل چنین محفلی را تلاش برای جمع‌آوری امضا و ارائه آن در سالروز حقوق بشر (۱۰ دسامبر) به پارلمان اروپا در بروکسل اعلام کرده‌اند تا توجه مطبوعات و رسانه‌های بین‌المللی را به شرایط حاکم در ایران و به اصطلاح نارضایتی مردم جلب کند.» در بیانیه این گروه آمده است: گروه تپش ۲۰۱۲، با موسیقی، ویدئو و کنسرت برای حقوق بشر در ایران فعالیت می‌کند. نکته مهم دیگر در خصوص این تشکل آن است که پارلمان اروپا نیز از این طرح اعلام حمایت نموده است. گفتنی است استفاده از ترانه ترفند جدید گروه های مخالف نظام برای جذب دانشجویان است.»

شاهین نجفی در تاریخ اول می ۲۰۰۸، یعنی روز جهانی کارگر، آلبومی به نام ما مرد نیستیم را با همکاری گروه تپش ۲۰۱۲ منتشر ساخت. این آلبوم به طور رسمی آغاز حرفه وی در موسیقی رپ فارسی بود. این آلبوم بیشتر از هر آلبومی که تا پیش از آن در سبک رپ فارسی منتشر شده بود، مخاطب و

شنونده جذب کرد.

در این آلبوم که همه ترانه‌های آن سروده شاهین نجفی بود و توسط خودش اجرا شده بود، این ترانه‌ها خوانده شد: «حاجی ما آخر خطیم»، «حرف زن» (درباره حقوق زنان)، «زندگی سگی»، «بامداد» (به یاد احمد شاملو)، «آوازه‌خوان در خون» (به یاد فریدون فرخزاد)، «ما مرد نیستیم» (برای جنبش زنان ایران)، «عمو کریس تاوون داره» (در اعتراض به همخوانی کریس‌دی‌برگ با گروه آریان)، «فحش»، «چیززززززز».

ترانه «بامداد» ترانه‌ای بود درباره احمد شاملو با نگاهی تحسین‌آمیز به او، ترانه «آوازه‌خوان در خون» ترانه‌ای بود درباره فریدون فرخزاد با اشاره به قتل فجیع او توسط حکومت، ترانه «حرف زن» ترانه‌ای بود درباره حقوق زنان که برای نخستین بار به این موضوع با نگاهی همه جانبه و قدرتمند نگاه می‌کرد. ترانه «زندگی سگی» ترانه‌ای با مضمون اجتماعی از زندگی دشوار مردم ایران بود، ترانه «عمو کریس تاوون داره» رجزخوانی تندی بود علیه کریس‌دی‌برگ که همزمان با خروج بسیاری از گروه‌ها و آوازخوانان ایرانی برای همراهی در کنسرت گروه آریان به ایران رفته و همین موضوع خشم بسیاری از مخالفان حکومت را برانگیخته بود. ترانه «حاجی!

ما آخر خطیم» اشاره می‌کرد به عمق و گسترش فساد و دیکتاتوری در میان گروه‌های مذهبی حکومتی و حامیان نظامی حکومت، ترانه «فحش» به طور مشخص به موضوع فحاشی اشاره کرده بود و اینکه تغییر لحن ناشی از خشم، چندان چیز بدی نیست. ترانه «چیز» که به تکیه کلام میرحسین موسوی اشاره کرده بود، به طور روشنی با استفاده از کلمه چند پهلوی «چیز» سعی کرده بود لحن طنزی را به وجود بیاورد. به‌رغم اشارات تصویری و کلامی فراوان در این آلبوم علیه نیروهای اصلاح‌طلب و حامیان جنبش سبز، بیشترین انتقادات او از روحانیان و چهره‌های مذهبی و شخصیت‌های محافظه‌کاران بود. در ترانه «ما مرد نیستیم» که قبل از کل آلبوم منتشر شد و به نظر می‌رسید که گل سرسبد آلبوم است در حقیقت موسیقی تاثیر خاص و خلاقیت ویژه‌ای نداشت، بلکه قدرت شعر و لحن مهاجم و مقتدر و صدای زنگدار شاهین نجفی بود که این ترانه را بسیار شاخص می‌کرد.

آلبوم «تپش ۲۰۱۲» در حقیقت مهم‌ترین آلبومی بود که در مدتی کوتاه نام شاهین نجفی را بر سر زبان‌ها انداخت. او به نوعی کوشید که چنانچه نام گروه بعدیش نیز نشان می‌داد، به عنوان «آنتی‌کاریزما» عمل کند. گذاشتن نام «شر» روی

برخی ترانه‌ها و استفاده از آن نام به عنوان یک نشانه، پوشیدن لباس‌های عجیب و استفاده از عناصری مثل کاربرد کلمات سکسی، کلمات تند علیه دین، فحاشی و اشارات جنسی و به طور کلی استفاده از عناصر تحریک‌آمیز، نام شاهین نجفی را به‌رغم اندازه کارش به‌شدت مطرح کرد؛ به شکلی کوشید تا تصویری شبیه «امینم» از خودش بسازد تا فضایی شیطانی، شرارت‌آمیز و ضد اخلاقی را در مقابل فرهنگ ریاکار الهی، اخلاقگرا و مذهبی حاکم ایجاد کند. او سعی کرد همه این رفتارها را به شیوه‌ای تحریک‌آمیز انجام دهد. او در آلمان به‌خوبی آموخت که وقتی می‌خواهی مورد توجه قرار بگیری از پروو کاسیون استفاده کن.

جدا شدن از تپش ۲۰۱۲ و جنبش سبز

شاهین نجفی از ابتدای سال ۲۰۰۹ به همکاری خود با گروه تپش ۲۰۱۲ پایان داد. دلایل مختلفی در رابطه با جدایی او از این گروه مطرح شد: دلیل اصلی انتشار بدون اجازه ترانه «طرف ما» از تلویزیون صدای آمریکا عنوان شد. به هر جهت شاهین نجفی در رابطه با جدایی خود از این گروه اعلام کرد که بعدها امید پوریوسفی درباره انتشار آن ترانه از تلویزیون صدای آمریکا

گفت این موضوع به‌سهو اتفاق افتاده بود و شاهین نجفی نیز از اشتباه رخ داده گذشت. نکته مهم این بود که گروه یاد شده قبل از شاهین نجفی هم فعال و هم مورد اقبال آلمانی‌ها بود. شاهین نجفی به مدت یک سال وارد گروه شد، هویت گروه را به نفع خود تغییر داد، به‌سبب یک اشتباه یک سال بعد از گروه بیرون آمد و کارش را به‌شکلی دیگر ادامه داد. به نظر می‌آمد او رویاهای بلندتری در نظر دارد.

شاهین نجفی نسبت حوادث پس از انتخابات ۲۲ خرداد ۱۳۸۸ سکوت نکرد. وی در مرداد ۱۳۸۸ تک ترانه «ندا» را به عنوان یادبودی برای «ندا آقا سلطان» منتشر کرد. همچنین وی در ۲۸ شهریور ۱۳۸۸ آلبوم «توهم» را توسط نشر ایرانی - آلمانی پامس منتشر کرد که در در چند ترانه از آن آلبوم نیز اعتراضاتی سنگین به دولت و حکومت جمهوری اسلامی و حوادث پس از انتخابات ۲۲ خرداد ۱۳۸۸ شنیده می‌شود. از جمله این ترانه‌ها می‌توان به ترانه «وقتی خدا خوابه» اشاره کرد که مضمون آن اعتراض به دستگیری‌ها، تجاوز به زندانیان، ولایت فقیه و دولت ایران بوده است. شاهین نجفی در قسمتی از این ترانه با موسیقی کوشیده تا صحنه تجاوز به دختری اسیر به نام «ترانه موسوی» را در ذهن شنوندگان و مخاطبان خود نمایان سازد.

روزنامه نیویورک تایمز در چاپ روز ۵ ژوئن ۲۰۱۰، در مقاله‌ای به جنبش موسیقی مقاومت و اعتراض در ایران پرداخت و ضمن معرفی و بررسی موسیقی شاهین نجفی، نامی از دیگر چهره‌های موسیقی مقاومت ایرانیان نظیر محسن نامجو، استاد محمدرضا شجریان و شهرام ناظری برد. این مقاله در رابطه با موسیقی شاهین نجفی می گوید: «کلام موسیقی وی طوری است که گویی با یک چاقو شما را از وسط بِبُرند.» شاهین نجفی از همان آغاز کار موسیقی یعنی پس از انتشار آلبوم «ما مرد نیستیم» همواره چهره یکی از مخالفان حکومت ایران را داشته است، او در ترانه‌های مختلف و به گفته صریح خودش در رادیو فردا یک خداناباور است. او از آغاز از جنبش سبز، جنبش معترضان به انتخابات ایران، حمایت کرد، اما پس از مدتی بیشترین مخالفت خود را به سوی مخالفت به دین و ایدئولوژی دینی و حتی رهبران دینی مخالف حکومت جهت داد. او در حال حاضر بیشتر مخالف جنبش سبز است تا مخالف حکومت ایران.

پرووکاسیون آنتی کاریزما

وی از ابتدای سال ۲۰۱۰ یک گروه موسیقی با عنوان آنتی کاریزما

را تشکیل داد. این گروه سبک‌های راک و بلوز را دنبال می‌کند و متشکل از چهار نفر یعنی شاهین نجفی (خواننده، نوازنده گیتار و ترانه‌سرا)، بابک خزایی (نوازنده گیتار و کیبورد)، آرمین مستعد (نوازنده گیتار بیس) و پژمان افشاری (نوازنده درامز) است.

هیاهوی بسیار برای پرش به: ناوبری، جستجو، ترانه نقی

به نوشته ویکیپدیا ترانه‌ای به نام «نقی» توسط شاهین نجفی روز ۸ مه ۲۰۱۲/۱۹ اردیبهشت ۱۳۹۱ به مدت ۲,۵۸ دقیقه منتشر شد و به دنبال آن یک فتوای اینترنتی نیز در پایگاه‌های اینترنتی دولتی ایران از جمله فارس نیوز به این شرح منتشر شد: عدّه‌ای از لطف‌الله صافی گلپایگانی در رابطه با افرادی که «جسارت‌کنندگان به امام نقی» نامیده بودند استفتاء کردند. متن استفتاء به این شرح است: «مدتی است عده‌ای اجیرشده که عمدتا از ضد انقلاب خارج از کشور می‌باشند، در فضای اینترنت، پایگاه اینترنتی و وبلاگ‌های خود به راحتی به امام مظلوم شیعیان، حضرت امام هادی، اهانت و جسارت می‌کنند (طراحی، جوک، کاریکاتور، فحاشی، دروغ بستن و. . .) حکم این افراد چیست؟» و جوابی که صافی گلپایگانی به آن داد این

گونه بود: «چنانچه اهانت و جسارت به حضرت نموده باشند مرتدند. والله اعلم، یک جمادی الثانی ۱۴۳۳». به عبارت دیگر متن استفتاء در تاریخ چهارم اردیبهشت ۱۳۹۱ منتشر شده بود. پایگاه اینترنتی فارس نیوز مدعی شد که بر طبق این فتوا شاهین نجفی مرتد است، این در حالی بود که فتوا ۱۵ روز قبل از انتشار ترانه «نقی» منتشر شده و موضوع فتوا شامل مواردی از قبیل «طراحی، جوک، کاریکاتور، فحاشی و دروغ بستن» به امام نقی بود. هیچ کدام از این موارد به ترانه نقی شاهین نجفی مربوط نبود؛ این فتوا در اشاره به یک صفحه اینترنتی در فیس بوک بود به نام «امام نقی» که نوشته‌های طنزآمیز و تصاویر خنده‌داری را درباره امام نقی منتشر می‌کرد و بارها توسط رسانه‌های حکومتی مانند کیهان مورد تهدید قرار گرفته بود و به همین دلیل بسیاری از اعضا و نویسندگان این صفحه از آن خارج شده و یا با نام مستعار در آن کار می‌کردند و به طور مشخص فتوای آیت‌الله صافی به این صفحه مربوط بود و هیچ ربطی به شاهین نجفی نداشت. در یک عمل دوگانه شاهین نجفی از یک‌سو خود را مصداق تهدید آیت‌الله معرفی کرد و از طرف دیگر خبرگزاری فارس و برخی دیگر از پایگاه‌های اینترنتی خبری وی را مصداق این موضوع معرفی کردند، در حالی که در اصل فتوا چنین موضوعی نیامده بود.

به دنبال این موضوع گروهی از «افسران جنگ نرم» و «فعالان حزب‌اللهی» با استناد به آن فتوا مدعی شده‌اند که در تدارک کشتن شاهین نجفی هستند. دو روز بعد از خواندن این ترانه، شاهین نجفی در ۲۱ اردیبهشت ۱۳۹۱ در پی واکنش‌ها به ترانه جدیدش، به بی‌بی‌سی فارسی گفت که قصد توهین به‌امامان شیعه را نداشته و فقط اسم ائمه را دستمایه کاری هنری-اجتماعی قرار داده‌است. وی گفت که این فتوا شامل او نمی‌شود و عده‌ای در ایران از فتوای این مرجع به قصد اهداف سیاسی و تحریک احساسات مذهبی مردم سوءاستفاده کرده‌اند. نام شاهین نجفی به یکباره به عنوان خبر اول کشور مطرح شد و افرادی نظیر سازمان مجاهدین خلق ایران، رضا پهلوی، سازمان اتحاد جمهوریخواهان و تقریبا همه تشکل‌های سیاسی برانداز و مخالف کشور از وی حمایت کردند. در همین حال ناصر مکارم شیرازی نیز در جواب مقلدانش که از او سوال کردند: «اخیرا فردی به نام شاهین نجفی که از خوانندگان موسیقی در خارج از کشور است در قالب متن شعر و ارائه تصویری موهون به امام دوازدهم شیعیان، امام یازدهم و گنبد مقدس امام هشتم شیعیان توهین کرده‌است»، گفت که «هرگونه اهانت به مقام شامخ امامان معصوم و توهین آشکار به آنها اگر از سوی فرد مسلمان صورت گیرد، موجب ارتداد است.» وب‌گاه شیعه

آنلاین هم جایزه صدهزار دلاری برای کشتن شاهین نجفی تعیین کرد. به دنبال آن در ۱۶ ژوئن ۲۰۱۲ کمیسیون حقوق بشر پارلمان آلمان در پیامی حمایت خود را از شاهین نجفی اعلام کرد. همزمان با این بیانیه، بیانیه دیگری توسط نویسندگان و هنرمندان آلمانی در حمایت از شاهین نجفی نیز منشتر شد. متن این بیانیه در وب‌گاه آکادمی هنرهای آلمان انتشار یافت. امضا برخی چهره‌های فرهنگی مشهور از جمله گونتر گراس، نویسنده و برنده جایزه ادبی نوبل، الفریده یلینک، نویسنده اتریشی و برنده جایزه ادبی نوبل و دیگران بر پای نامه نقش بسته بود. از آن تاریخ به بعد براساس اطلاعاتی که در دست است، پلیس آلمان حفاظت شاهین نجفی را برعهده گرفت و هیچ اتفاقی رخ نداد که نشانگر خطری برای او باشد. پایگاه اینترنتی تابناک یک ماه بعد خبر افزایش مبلغ جایزه ترور او را اعلام کرد و دهها کامنت از سوی تندروهای حامی حکومت بر این مبنی منتشر کرد که نباید درباره شاهین نجفی کاری کرد و باید او را نادیده گرفت. شاهین نجفی پس از آنکه در برنامه بی بی سی اعلام کرد که منظورش توهین به ائمه نبوده، ترانه‌ای به نام «ایستاده مردن» اجرا و در آن تاکید کرد که آماده مرگ است.

هک پایگاه اینترنتی

در فروردین ماه سال ۱۳۸۹ وب‌گاه وی توسط گروهی که خود را «سپاه سایبری جهاد مجازی» می‌نامیدند هک شد. پایگاه خبری ظهور۱۲ در خروجی خود خبری را مبنی بر هک شدن پایگاه اینترنتی هواداران شاهین نجفی به دست گروه سایبری M.R.S.COعنوان کرد. به عبارت دیگر، جریان هک پایگاه اینترنتی شاهین نجفی زمانی صورت گرفت که هنوز هیچ خبری از ترانه‌های ممنوعه او نبود و هک پایگاه اینترنتی او نیز مانند هک کردن اغلب پایگاه‌های اینترنتی مخالفان جمهوری اسلامی اتفاق میفتاد.

کنسرت‌ها

شاهین نجفی تا پیش از ماجرای صدور حکم ارتداد در شهرهای مختلف آلمان اقدام به برگزاری کنسرت می‌کرد که معمولا جمعیتی بین ۱۰۰ تا ۲۰۰ نفر در برنامه‌های او حضور می‌یافتند. وی علاوه بر کار انفرادی موسیقی و کنسرت‌ها، فعالیت‌های موسیقی و اعتراضی خود را با مناسبت‌های گوناگون سیاسی و اجتماعی به شکل زنده اجرا کرده‌است. وی در اکتبر سال

۲۰۰۸، در یک کنفرانس در شهر اسن آلمان با عنوان «کنفرانس صلح» اجرا داشت. شاهین نجفی به همراه جمعی زیادی از شاعران و نویسندگان در ۲۸ آگوست ۲۰۰۹ در «شب همبستگی با مبارزات آزادی‌خواهانه مردم ایران» در شهر استکهلم سوئد، به اجرای موسیقی اعتراضی و رپ پرداخت. وی همچنین به مناسبت مراسم بزرگداشت روز دانشجو در ۶ دسامبر ۲۰۰۹ (مصادف با ۱۶ آذر ۱۳۸۸) واقع در دانشگاه جرج‌تاون واشنگتن برگزار شد که اجرای موسیقی این بزرگداشت را شاهین نجفی به همراه زیبا شیرازی برگزار کرد. شاهین نجفی همچنین با عنوان «آنتی‌کاریزما» اولین کنسرت‌های رپ و راک خود را در فستیوال ماه فوریه رپ فارسی که در سوئد برگزار شد، اجرا کرد و مورد استقبال قرار گرفت.

موسیقی‌شناسی

آلبوم‌های گروهی: ما ایران هستیم (۱۳۸۵)؛ از تهران تا برلین (۱۳۸۶).

آلبوم‌های استودیویی: ما مرد نیستیم (۱۳۸۷)، توهم (۱۳۸۸)، سال خون (۱۳۸۹)، هیچ هیچ هیچ (۱۳۹۰)

تک‌آهنگ‌ها: «برادر بردار» (همراه با شاهو)، «ندا»، «چیز»، «انکار» (آنتی کاریزما)، «اسمشو تقدیر نذار»، «قاضی شرع»، «هم‌قفس» (همراه رپنات)، «هذیون» (همراه مجید کاظمی)، «مهدی» (گیلکی و فارسی)، «من خرم»، «پلنگ زخمی» (همراه امیر عظیمی)، «پیش قاضی و ملق‌بازی» (همراه نوید زردی)، «صانع» (همراه نوید زردی)، «شاعره تمام شد»، «شر اعظم» (همراه امین وحید)، «طرف ما»، «کی تو ازم بدت میاد، وقتی که. . .»، «وطن»، «بگا مگا» (گیلکی)، «فصل دریا» (گیلکی)، «وای کشته ما رو»، «نقی»، «ایستاده مردن»، «تو حلقم».

شعر علیرضا قزوه درباره ترانه «نقی» شاهین نجفی

چند روزی پس از هیاهوی ژورنالیستی درباره شاهین نجفی و ترانه امام نقی و مسائلی که در حاشیه آن رخ داد، علیرضا قزوه، شاعر شب‌های شعر آیت‌الله خامنه‌ای، که معمولا به سفارش دفتر رهبر شعرهایی علیه رهبران مخالف جمهوری اسلامی می‌گوید، این شعر را در یکی از پایگاه‌های اینترنتی نزدیک به حزب‌اللهی‌ها منتشر کرد. پس از یکی دو هفته، شاهین نجفی بارها کوشید تا آن فضای تبلیغاتی تکرار شود، ولی به نظر می‌رسید که جمهوری اسلامی قصد ندارد بار خودش را

درباره تحریم و تکفیر بخصوص در جایی که فقط فضای شیعه است سنگین کند. حتی چند ماه بعد وقتی ترانه‌ای درباره «مهدی» صاحب‌الزمان که از نظر برخی از بزرگان شیعه شأنی به اندازه امام اول شیعیان دارد، توسط محسن نامجو خوانده شد، هیچ مجتهد و مرجع تقلید و دستگاه حکومتی نه صدایش را در آوردند، نه جایزه‌ای تعیین و نه تهدیدی کردند، و سعی کردند از کنار خبر بی‌سروصدا بگذرند.

بسم رب النور/ بسم رب العشق/ بسم رب الهادی المهدی/ آنکه شعر و هرچه موسیقی‌ست/ نذر درگاهش/ آنکه پاکان هنر در پای او سجاده افکندند/ بسم رب العشق/ آنکه حافظ‌ها و سعدی‌ها/ عشق او و آل او را بر زبان دارند/ بسم رب الهادی المهدی/ صاحب عصری که عالم وامدار اوست/ گرچه دجالان بدآهنگ/ گرچه شیطان‌های بد ترکیب/ داردار و واق واق خویش را آواز می‌گویند/ این نه موسیقی‌ست/ این نه شعر و نه ترانه/ این همه فحش است/ این فضیحت‌نامه‌ی صهیون و آمریکاست/ بچه‌های نطفه‌هایی از لجن روییده در مرداب/ کارگردان/ استخوانی پرت خواهد کرد/ پیش دم‌جنبانی چلپاسه‌ای بدبو/ آن دو حرف اول در انزلی افتاده/ آن خنزیز/ آن دَل هرجایی یابو/ مزد وق وق کردن سگ‌های بی‌اصل و

نسب این است/ مزد سگدوخوانی این از شغالان بدصداتر/ مزد این چندین دهان بی‌چاک/ استخوانی/ مزد این مزدورهای مست عیاشش/ فکر چندین جایزه از دست خام چند خاخام اند/ جایزه در راستای فکرهایی از جنابت تا جنایت پُر/ جایزه در راستای گنده‌گویی‌ها و چیزی از همین‌هایی که می‌دانید و می‌دانند/ پول‌های هرزه سهم حنجر بدبوی فحاشش/ مرتدند اینان نه یک تن شان/ مرتد اول همین بالاترین با بچه‌های تخس بی‌مادر/ با همان اصحاب یک پاشان به اسرائیل/ با همان مسوول کلاشش/ مرتد دوم/ کارگردان چنین آهنگ بد آهنگ/ مرتد سوم همین خفاش عیاشش.../ مانده آن سو مادری چشم انتظار راه/ انزلی شرمنده‌ی شاهین.../ نه، خفاشش![۲]

سالومه

سالومه رپ خوانی است که در سال ۱۳۶۳ در تهران به دنیا آمده و از سال ۱۳۸۲ خواندن ترانه‌های هیپ‌هاپ را رسما آغاز کرده است. سالومه زمانی در ۱۳ سالگیف زمانی که با خانواده در آذربایجان زندگی می‌کرد، با سبک هیپ‌هاپ آشنا شد.

۲ . شعر علیرضا قزوه در اغلب پایگاه‌های اینترنتی مانند سایت گویا و پایگاههای حزب‌اللهی از جمله جهان نیوز و قلمسون در ۲۵ اردیبهشت ۱۳۹۱ منتشر شد و تقریبا هیچ واکنش مثبتی به نفع قزوه نداشت. شعر سراسر فحشنامه بود؛ فحشی در برابر فحش.

آشنایی او با هیپ‌هاپ از طریق یک گروه ترک‌تبار آلمانی به نام «کارتل»[۳] بود که از مشکلات غربت و مهاجر بودن در آلمان می‌گفتند. او که تا آن زمان به سبک‌های مختلفی گوش می‌داد، با شنیدن ترانه‌های هیپ‌هاپ چنان به آن وابسته شد که آنها را بارها و بارها با واکمن عقب و جلو می‌کرد تا مفهوم کلمات را دریابد.

سالومه در حدود سال ۱۳۷۷ به ایران بازگشت. او در حالی که سعی می‌کرد در جامعه ایران که با آن تازه آشنا شده بود جایگاه خود را پیدا کند و خود را بشناسد، بیگانگی که همیشه نسبت به اطرافش حس می‌کرد او را هر چه بیشتر به سمت شعر و ریتم متمایل می‌ساخت. او می‌گوید: «اون موقع‌ها بود که نوار کاست کپی شده توپاک[۴] به نام چشم‌ها روی من[۵] از یه دوست ترکیه‌ای به دستم رسیده بود و دنبال آهنگ‌های رپ بیشتر و بیشتری بودم. اشعار توپاک زیبا بود ولی سبک

۳ . Cartel, Turkish Hip Hop

۴ . توپاک (2PAC)، رپر آمریکایی با اصلیت پرویی، که پدر و مادرش از فعالان جنبش علیه تبعیض نژادی مارتین لوترکینگ و جزو بلک پنترز بودند. او پرفروش‌ترین رپر تاریخ و هشتاد و ششمین خواننده پرفروش به گفته نشریه رولینگ استونز در طول تاریخ بود. توپاک در اشعارش به مسائل نژادی، حقوق مدنی و فشارهای اجتماعی اعتراض می‌کرد و از نظر شیوه کار به رپ-گنگ نزدیک بود. وی در سال ۱۹۹۶ در سن ۲۵ سالگی در لاس وگاس با شلیک چهار گلوله کشته شد.

۵ . چشم‌ها روی من (All Eyez on Me) در سال ۱۹۹۶ منتشر شد.

گنگستری[۶] مثل یه نقطه نامانوس در اکثر اشعارش چشمک می‌زد، و با اینکه بیان حرف خودت از زاویه قدرت برام خیلی جذاب بود، ولی دنبال بیان عمیق‌تری از قدرت و حقیقت بودم. البته این رو هم بگم که این احساساتم در اون موقع بود، بعداً که بیشتر وارد دنیای هیپ‌هاپ شدم فهمیدم نمی‌شه اینقدر سطحی در مورد سبک‌های رپ که نتیجه سبک زندگی خاصی در شرایط خاص هست قضاوت کرد و کلی موضوع جامعه‌شناسی و سیاسیه قضیه. آشنایی با مالکولم ایکس و خواندن اتوبیوگرافیش هم تاثیر عمیق در شکل‌گیری احساساتم نسبت به هیپ‌هاپ داشت. بعد اینترنت اومد و این طوری بود که رپرهایی مثل «طالب کولی»[۷]، «دد پرز»[۸]، «ایمورتال تکنیک»[۹] وارد زندگیم شدند. با سرعت بسیار پایین، آهنگ هاشونو دانلود می‌کردم، متن هاشونو می‌گرفتم و دیوانه‌وار گوش می‌دادم. همه چیزی که دنبالش بودم در این آهنگ‌ها پیدا می‌کردم، شعر قوی، سلاست، افشاگری، قدرت، بیگانگی، خشم کنترل شده، هوش، توانایی دیدن حقیقت و تحلیلگری، مقابل جریان کلی بودن،

۶ . رپ- گنگ: گروهی از رپرها که بیشتر به اختلافات گروهی میان گروههای رپ‌کن اشاره می‌کردند و در حقیقت مبنای پیدایش رپ نیز شیوه گفت‌وگوی آنهاست.

۷ . Talib Kwelli

۸ . Dead Prez

۹ . Immortal Technique

مخالفت با سیستم و...»[۱۰]

سالومه در همان سال‌ها شعر نویسی را آغاز کرد، اما هیچ‌گاه در فکر خواندن آنها به سبک رپ نبود. او می‌گوید: «فکر نمی‌کردم در ایران کسی هیپ‌هاپ را بشناسد، برای همین وبلاگی در سال ۸۱ باز کردم و شروع کردم به نوشتن در مورد رپ به زبان فارسی. بعد از مدتی در حال جست‌وجوی رپ فارسی بودم که با پایگاه اینترنتی ۰۲۱ موزیک که آن موقع تنها پایگاه اینترنتی رپ بود آشنا شدم. به موزیک‌ها گوش دادم و با آهنگ‌های هیچکس از همه بیشتر رابطه برقرار کردم. به وب‌سایت ایمیلی زدم که اگر می‌خواهند لینک وبلاگ من را هم قرار دهند تا مخاطبان استفاده کنند. این طوری بود که با هیچکس آشنا شدم زیرا او بود که آن موقع آن سایت را می‌چرخاند. بعد از صحبت‌های فراوان، او که علاقه‌ام را به هیپ هاپ و شعر می‌دانست، من را تشویق به خواندن اشعارم کرد و به این ترتیب سال ۸۲ بود که در آهنگ «چشمها رو من» که بر روی ضربآهنگ چشم‌ها روی من از تو پاک بود، با او همخوانی کردم. از نظر تاریخی یه حقیقته که در هر حال «چشم‌ها رو من» اولین آهنگی بود که یک دختر به فارسی رپ خوند. ولی من دوست ندارم این موضوع رو بگم تکرار کنم،

۱۰ . درباره سالومه، ر. ک: صفحه سالومه، در پایگاه اینترنتی بشکن.

چون اولین بودن به نظرم اهمیتی نداره. اما افتخار به همچین چیزی واقعا سطحی و احمقانه‌اس! با این حال این تجربه یه شروع بود و بعد از آن اعتماد به نفس کافی پیدا کردم برای اینکه تنهایی کار کنم.»[11]

سالومه در همان سال آهنگ «هجو شماره یک» را نوشت و در استودیو «کرگدن» ضبط کرد. این قطعه به گفته خودش از نظر فنی ضعیف بود اما به عنوان قدم اول مستقلش به دنیای هیپ هاپ، جایگاه جدایی داشت. سالومه بعد از آن به شعر سرایی ادامه داد، از پایگاه اینترنتی شادوویل که برای رپ‌خوان‌های آماتور ضربآهنگ‌های مجانی منتشر می‌کند ضربآهنگ دانلود می‌کرد و روی آنها شعرآهنگ می‌نوشت.

اشعار او را ارضا می‌کردند اما چون روش درست خواندن اشعار روی بیت[12] را نمی‌دانست، از نتیجه کارهایش احساس رضایت نمی‌کرد. در سال ۱۳۸۴ با یک رپ کن ترکیه‌ای همکاری کرد، که درباره دخالت نظامی آمریکا در امور عراق و افغانستان بود. همان موقع‌ها بود که از یک رپ کن ایرانی – آلمانی به نام شیرعلی ایمیلی گرفت که تقاضای همکاری

۱۱ . همان.

۱۲ . بیت (beat)، ضرب، کوچک‌ترین واحد در یک موسیقی اعم از ملودی و ریتم.

می‌کرد. از ایده آهنگی که پیشنهاد داده بود خوشش آمد و با این همکاری بود که آهنگ «مایوس نشو» خلق شد. آن را برای مسابقه تهران اونیو سال ۸۴ فرستادند و پنجم شدند. بعد از آن سالومه نزد استاد کاوه رمضان‌زاده مشغول آموزش روش صحیح خواندن و سلفژ شد و و روی سبک خواندنش و بخش فنی کار رپ هم تمرکز کرد. به این ترتیب در سال ۱۳۸۵ یک آلبوم مشترک با شیرعلی به نام هذیان کار کرد که در آلمان به طور زیرزمینی پخش شد و او هم در اینترنت قرارش داد. در آن دوره درگیری‌های شخصی و خودشناسی داشت و به همین دلیل موضوع همه آهنگ‌های آن آلبوم در همین رابطه بود. سالومه در سال ۱۳۸۵ در فستیوال موزیک میان کهکشانی که اولین فستیوال موسیقی زیرزمینی ایرانی بعد از تهران اونیو بود ودر شهر زندام کشور هلند برگزار شد، برای اولین بار با شیرعلی روی صحنه رفت.

او در این میان با رپرهای ایرانی مثل «غوغا» و «تهم» نیز همکاری‌هایی داشت. سالومه درباره آشنایی‌هایش با رپ‌خوانان چنین می‌گوید: «تهم اون موقع‌ها نظراتش در مورد هیپ‌هاپ فارس کمی به من می‌خورد و یه آهنگ در مورد این قضیه خوندیم. ساغر هم که یکی از دوستامه که در آهنگی که در

دوران سختی نوشتم کنارم بود. غوغا هم فکر کنم توی اینترنت آشنا شدیم. بعد مدتی بود می‌خواستیم یه کار زنانه بکنیم که نتیجه‌اش شد مخلوق زیبا.»[۱۳]

او در سال ۱۳۸۶ با یک رپ‌کن سیاهپوست آمریکایی به نام یوسف بلک که با تازگی مسلمان شده بود آشنا شد و آهنگ‌های مختلفی با او کار کرد. بعد از یک دوره بحران عاطفی، موضوع‌های بحران هویتی و یا اجتماعی از سرش پرید و الویت‌های زندگیش تغییر کردند، آهنگ‌های «شک» و «خیانت» را که به هم مربوطند در این دوره خواند. اما بعد از حمله سه هفتگی اسرائیل به نوار غزه در سال ۱۳۸۷دوباره موضوع‌های سیاسی به سراغش آمدند وآهنگ «داد بزن صدات برسه» را خواند و با امکانات خودش برایش کلیپ ساخت. در این میان برای خودش کارت صوتی، میکروفون و هدفون مناسب خرید و نرم افزار کیوبیس را هم تا حدی یاد گرفت تا بتواند ضبط کارهایش را خودش انجام دهد. آهنگ «عدن شماره ۱» نوعی تست برای سنجش قدرت میکس خودش بود. «فهمیدم همچین هم استعداد ندارم»[۱۴] اما بحران‌های شخصی ادامه داشتند و آهنگ «نقطه برگشت‌ناپذیر» محصول این دوره

۱۳ . همان.

۱۴ . همان.

بـود.

وقتـی وارد دوره انتخابـات سـال ۸۸ و درگیـر جریانـات سیاسـی شـد، کـم کـم از بحرانهـای شـخصی در آمـد و منظومـه ای بـا عنـوان «درد مزمـن مـن» منتشـر کـرد. در ایـن منظومـه کـه بـه دلیـل دوره بحرانـی آن موقـع، آن را بـه اسـم مسـتعار «کلمـه» بیـرون داد، ترانـه ای بـا نـام «نکنیـم آب را گل» بـود کـه بـه جنبـش اعتراضـات انتخاباتـی مربـوط مـی شـد.

سـالومه در تابسـتان ۱۳۸۸ در کلوپ‌هایـی مثـل «هایماتلـوس» و «بلـو داگ» در اسـتانبول اجـرای زنـده داشـت. او بعـد از آرام شـدن بحران‌هـای پـس از انتخابـات دورۀ دهـم ریاسـت جمهـوری ایـران و تحـول ذهنـی کـه در ایـن دوره در افـکار اجتماعـی او رخ داده بـود، آهنـگ «سـبز شـدیم در ایـن خـاک» را در زمسـتان ۱۳۸۸ خواند. بعد در سـال ۱۳۸۹ آهنگ‌هـای «هبـوط» کـه خلاصـه‌ای از تجربه‌هـای عشـقی اوسـت و «چیـز خاصـی نیسـتی» را تهیـه و ضبـط کـرد کـه در واقـع «هجـو شـماره ۲» اسـت.

او در حـال حاضـر مشـغول تهیـه آلبـوم جدیـدش بـه تهیه‌کنندگـی «مارویـن سـانتیاگو» اسـت. می‌گویـد آهنگ‌هایـش ماننـد دفترچـه خاطراتـش هسـتند کـه تاریخچـه همـه جنبه‌هـای زندگـی شـخصی‌اش را بیـان می‌کننـد. «می‌خواهـم آخریـن آهنگ‌هایـم در

مورد دغدغه‌های یک پیرزن باشد که در بالای کوهی توی کلبه‌ای چوبی زندگی می‌کند.»[۱۵]

آلبوم‌ها و آهنگ‌ها: آلبوم هبوط، آلبوم هذیان با همکاری شیرعلی (سال ۱۳۸۴)

تک آهنگ‌ها: «هجو شماره یک» (۱۳۸۲)، «هجو شماره دو» (۱۳۸۳)، «شک» (۱۳۸۶)، «اسمش روشه» (خیانت؛ ۱۳۸۶)، «داد بزن صدات برسه» (۱۳۸۷)، «درد مزمن منم (۱۳۸۸)، «عدن شماره یک» (۱۳۸۸)، «نقطه برگشت‌ناپذیر (۱۳۸۸)، «سبز شدیم در این خاک» (۱۳۸۸)، «هبوط» (۱۳۸۹)، «چیز خاصی نیستی» (۱۳۸۹).

همکاری‌ها: «چشمها رو من» (هیچکس و سالومه، ۱۳۸۲)، «مخلوق زیبا» (غوغا و سالومه، ۱۳۸۴)، «تقصیر من» (سالومه و تهم، ۱۳۸۵)، «هرچی که داشتیم» (سالومه و ساغر، ۱۳۸۶)، «می‌خوام تنها باشم» (یوسف بلک و سالومه، ۱۳۸۷)، «رویاها» (یوسف بلک و سالومه، ۱۳۸۸).

سالومه یک رپ‌خوان عمیق و دقیق و باسواد است. او می‌داند چه می‌خواهد و خوانده‌هایش برآمده از دانش اوست. گوشه‌هایی از نظراتش را می‌خوانیم.[۱۶]

۱۵ . همان.

۱۶ . همان.

هیپ‌هاپ من رو انتخاب کرد

وقتی من شروع کردم رپ کردن، به هیچ وجه مُد نبود. تو ایران که اصلاً، حتی تو دنیا هم به این‌قدر شکل تجاری پیدا نکرده بود هنوز. گاهی فکر می‌کنم من هیپ‌هاپ رو انتخاب نکردم، هیپ‌هاپ من رو انتخاب کرد. هیپ‌هاپ یه سبک زندگیه، باید با خودت رو راست باشی، بتونی اتفاقاتی که تو زندگیت و در اطرافت میفته درست ببینی و خوب هضم کنی، بعد درست و محکم و مستقیم بیان کنی... همه چیزی که توی دوران هویت‌یابی خودم دنبالش بودم توی مخصوصا رپ آگاه پیدا کردم، غیر از شعر قوی، سلاست، افشاگری، قدرت، بیگانگی، خشم کنترل شده، هوش، توانایی دیدن حقیقت و تحلیل‌گری، مقابل جریان کلی بودن، مخالفت با سیستم کاپیتالیست و تجاری و... هیپ‌هاپ آگاه تاثیر زیادی از درک عمومی من از اطرافم و خود من به عنوان یک بخشی از این سیستم داشت.

بدم می‌اومد بهم می‌گفتن رپ‌خوان زن

در دوره هویت‌یابی‌ام هرگونه استفاده از «زن» به عنوان صفتی

که بار معنایی فرای مهبل داشته باشه رو رد می‌کردم و تبعیض جنسیتی می‌دونستم. دیگه اینکه رسانه‌های خارجی علاقه خاصی به تاکید روی جنسیت و موقعیت زنان در ایران دارند چون این موضوع‌ها زیاد فروش می‌ره و این تاکیدشون روی یک نکته خاص باعث می‌شه بقیه پیام‌هایی که داری نادیده گرفته بشه و از اون ور چون به کارشون نمی‌آد این قضیه رو نادیده می‌گیرند که اگه شما اصلا صدای من رو الان دارین می‌شنوید، نشون می‌ده زنان ایرانی خیلی بیشتر از اونی که دارید توی رسانه‌هاتون جلوه می‌دید در جامعه حضور دارند. اون وقت از حقوق زنان در کشوری مثل عربستان سعودی که زنان حتی حق رانندگی هم ندارند کمتر سخن گفته می شد و همین ها باعث می‌شد که موضع حمله‌ای بگیرم در برابر «رپر زن» بودن. حالا هم این مسائل هست نه اینکه نیست، ولی دیگه من هویت زن بودنم در عرصه هیپ‌هاپ رو نه تنها قبول کردم که به عنوان نشانی از رسالت اجتماعی خودم در جامعه‌ای که حقوق زنان در سطح قانون اساسی پایمال می‌شه پرچمش کردم. تو این چند سال اخیر موارد زیادی از حوادث دلخراش دیدم و شنیدم که باعث شد نسبت به موضوع حقوق زنان حساس‌تر بشم.

... آگاهی درد مزمن به درمون، مسکن خون بیشتر نیست این تقلاها
اگه می‌خوای بشی رها باید رفت، تنها، دور از اهداف خفای انسان‌های محافظ قدرت
که به بهای صعب دارن به دست زمام امور وقت
هر لحظه می‌شه سخت تحمل جهالت انسان‌های نابینا به ظلم و خفقان و فقر
باید رفت
..... رفتن یعنی ترس، که ارزش بی‌غم‌های بی‌خبره
اینجا بحث سر انتخاب بین خیر و شر ه
چونکه تر لب دهن‌های ماهر به حفظ ظاهر و شستن مغزهای جاهل
تا کی تا کی نصفمون ساکت نصفمون راکد
اینه که چشم‌انداز آزادی این قدر تنگه، مایه ننگه
آگاهی به معنای مصلح شدن به تیغ و قلم واسه جنگه

جنبش سبز و خواندن برای سیاست

تو آهنگ درد مزمن که بعد از انتخابات ۸۸ نوشتم هم می‌گم: «خواستیم بریم تو کلبه‌ای بالای کوه، بشیم دور، ولی نمی‌شه

چون اینجاست که داره زور.» که اشاره می‌کنه هم به جنگ درونی خود من که بعد از دزدیده شدن رای‌ام خشم ناشی از ناحقی باعث شد که موندن و جنگیدن و تظاهرات رو انتخاب کنم. خیلی‌ها هم سکوت رو انتخاب کردن به هر دلیلی؛ خانواده و کار و انواع وابستگی‌ها و در کشوری که چون جدت زمان شاه کاره‌ای بوده از دانشگاه اخراجت می‌کنن، نمی‌شه واقعا قضاوت کرد در مورد کسی. از طرفی به موسوی که بعد از دوره نخست وزیریش به علت دیدن قدرت‌طلبی یه سری افراد به جای موندن در صحنه و جنگیدن، ترک کرد و خود رو به فعالیت‌های فرهنگی سپرد اما بعد از سال‌ها با هرچه بدتر شدن وضعیت دیگه نتونست تحمل کنه دوباره به صحنه برگشت و نامزد ریاست جمهوری شد. خلاصه اینکه سالومه جنگجو که در صحنه حضور داره از این به بعد در فعالیت‌های هیپ‌هاپ هم پررنگ‌تر می‌شه.

فلسفه‌ی خرده فرهنگ هیپ‌هاپ

یکی از زیبایی‌های فلسفه‌ی هیپ‌هاپ رو می‌شه در این سخن بایزید بسطامی دید: «یا چنان نما که هستی، یا چنان باش که می‌نمایی. هیپ‌هاپ یه مجرای بیانی غیر متظاهر برای انسان

امروزیه، شخصی که درگیر امرار معاش، روابط شخصی و اجتماعی و یاس‌های فلسفی گاه و ناگاهشه. انسانی که نه اون قدر توی روتین‌ها و زندگی روزمره گم شده که نتونه وقایع اطراف و توی ذهنش رو به درستی و با کیفیت تحلیل کنه و نه اون قدر توی درگیری‌های ذهن خودش گمه که با دنیای خارج قطع ارتباط باشه و تصاویر ذهنش جز برای خودش معنی‌ای نداشته باشند. من دورانی داشتم که توی هر کدوم از این دو نقطه افراطی گم بودم؛ امکانش بود که خودم رو به رنج لذت بخش غوطه‌وری در دنیای ذهنی و توهم‌های خودم بسپارم و به نیمه شاعری با افکار آشفته تبدیل شم یا با کار روزمره، حرص بالاتر رفتن و بیشتر به دست آوردن توی دام مصرف‌گرایی و کاپیتالیسم بیفتم، دنیای کار واقعا مثل باتلاق می‌مونه و هرچی بیشتر توش می‌مونی بیشتر گرفتارش و وابسته‌اش می‌شی. ولی هربار از طریق هیپ‌هاپ بود که تونستم دوباره پاهام رو روی زمین بزارم و به خودم بیام. وقتی سعی می‌کردم توی جامعه‌ی ایران جای خودمو رو پیدا کنم و از بیگانگی رنج می بردم، اشعار رپ که تصادفی دستم رسیده بودند شدند پناه گاه من.

چرا رپ می‌خوانم؟

می‌گن خوب بنویس... ما سال‌های ساله بهترین متفکران و تحلیل‌گران رو داریم که در انواع رسانه‌ها می‌نویسند و صد درصد تاثیرشون رو گذاشتند ولی چه مقاله‌ای می‌تونه تاثیر یک آهنگ رپ با مضمون خوب و سلاست بیان و گیرایی لازم رو داشته باشه؟ چرا مسوولان مملکتی این قدر از رپ هراس دارند که انواع ضدارزش‌ها رو بهش می‌چسبونند و برای شست‌وشوی مغزی مردم و کاستن تاثیر این رسانه کلی وقت و انرژی و پول صرف می‌کنند؟ نفش هیپ‌هاپ در جریان بهار عرب که دیگه بر کسی پوشیده نیست. تو اسناد ویکی لیکس دیدیم که آمریکا از رپرهای مسلمون استفاده می‌کنه تا توی دل جوان‌های مسلمون و خشمگین اروپایی برای خودش جا باز کنه و در کشورهای مسلمون افریقا و خاورمیانه تطابق اسلام با سبک زندگی آمریکایی رو ترویج کنه. فهمیدم که هیپ‌هاپ چقدر قدرتمنده. چون قدرتش از واژه‌ها هم فرا می‌ره و با ریتم و وزن که مثل نبض انسان با سرشت ما عجینه می‌تونه به درونی‌ترین نقاط یه انسان نفوذ کنه. یه نکته اینجا مهمه اشاره کنم اونم اینکه گاهی می‌شنوم که می‌گن رپ واقعی رپ اعتراضیه. من این حرف رو قبول ندارم. درسته که برای من

هیپ‌هاپ یه جنبشه، جنبش برای تحول درونی و در پس آن تحول جامعه و در نتیجه ساختن یه دنیای بهتر برای نوع بشر، ولی این تحولات همیشه با اعتراض به دست نمی‌آد. اعتراض یکی از راه‌هاست. ولی محدود کردن هیپ‌هاپ به اعتراض از اهمیت اون می‌کاهه. در واقع اعتراض خشک و شعاری و توخالی باعث پایین اومدن کیفیت رپ می‌شه. خیلی مواقع یه جمله استعاره‌ای تاثیر صد تا جمله شعاری رو داره.

گرافیتی نوشتن در سعادت‌آباد

سال ۸۳ بود فکر کنم که اسپری به دست گرفتم و چند جا سالومه نوشتم. یک بار با سی‌کی‌وان هم با هم در سعادت آباد کار کردیم. ولی بعد از یکی دو سال دیگه اشتیاقی به این کار نداشتم با اینکه هنوز هم گرافیتی ایران را دنبال می‌کنم و خیلی دوست دارم. با این حال دوره کوتاه فعالیتم در عرصه گرافیتی بی‌ثمر هم نبود. دوره‌ای که در ایران به عنوان طراح چاپ لباس در کارخانه‌ای در بندرانزلی کار می‌کردم از حروف فارسی در طرح‌هام زیاد استفاده می‌کردم و این برای بازار ایران کاری نو بود چون ایده جاافتاده در بازار ایران اینه که همیشه مدل‌های غربی و خارجی فروش می‌رن و متاسفانه طراحانی که

تو بخش صنعتی کار می‌کنند بیشتر کپی کارند تا ایده‌پرداز. ولی من مدیر عاملم را راضی می‌کردم و بین هر دو- سه تا کار بازاری، یه دونه طرح با حروف فارسی و عطف‌های مختلف به زندگی شهری ایرانی می‌زدم و واقعا هم فروش می‌رفت. اخیرا پس از کسب کارشناسی ارشد در رشته تاریخ هنر و ادامه تحصیل در رشته هنرهای تجربی (اکسپریمنتال)[۱۷] به هنر تجسمی غیرکاربردی رو آوردم و مجموعه‌هایی که در حال حاضر مشغول به تصویرسازی هستم پر از عناصر خوشنویسی ایرانی و حروف فارسی و زندگی شهری تهران هست.

رابطه گرافیتی و هیپ‌هاپ

اگه یکی از نقش‌های عمده هیپ‌هاپ رو صدای فرد شهرنشین در امید ایجاد تغییر بدونیم مسلما گرافیتی ایران با هیپ‌هاپ رابطه تنگاتنگ داره. پیام‌های صلح و به چالش کشیدن انواع معضلات شهری از کودکان کار گرفته تا جنگ رو می‌شه تو کارهای گرافیتی کارهایی مثل «تنها»، «آیسی» و «صوت» دید. البته این وسط گروهی رو هم می‌شه شناسایی کرد که پیام عشق و صلحشون بیشتر مزمون پاسیفیستی هیپی‌وار داره تا نوعی

۱۷ . خلاقانه و تجربی.

فعالیت اجتماعی هدفمند. من کارهای سی کی‌وان رو از این دسته می‌بینم و زیاد با روحیه هیپ‌هاپ تطبیق نمی‌دم. هرچند نهایتا همه‌مون مسافر یه کشتی‌ایم. اما اگه می‌پرسی که به غیر از رابطه مضمونی، رابطه به معنای همکاری برقرار هست یا نه؟ من رابطه‌ای از این قبیل ندیدم هرچند «تنها» جزو معدود کسانی هست که در انواع پروژه‌ها و برنامه‌ها سعی کرده رپ و گرافیتی رو کنار هم بیاره.

کار ایران با خداست

پارسال یه تهیه کننده آمریکایی با ریشه آمریکای لاتین به نام آرمادا به من ایمیل زد و گفت که تحت تاثیر پیام رپ ام قرار گرفته و دوست داره برام آلبوم تهیه کنه. در پی اش چند تا ضربآهنگ برام فرستاد. یادم نمی ره که اولین ضرباهنگی که فرستاد اسمش(Sin Politicas (Fuck Politics بود و من اون موقع مستزادی از ملک الشعرای بهار رو که می گه کار ایران با خداست، تازه خونده بودم و تو مخم بود و به عنوان همخون روی ضرب آهنگ خوندمش و تعداد سیلاب ها کاملا با ضرب ها مطابقت داشت. الان اتفاقا پی حمله به سفارت انگلیس و مسائل جدید دیگه شعر اون آهنگ به تازگی کامل

شده. آره خلاصه خیلی هیجانی شدم و گفتم باشه. و اینطوری همکاری شروع شد. در طی زمان مضمون خاصی برای آلبوم در نظر گرفتم و با برنامه داریم پیش می ریم. آلبوم دارای سه بخش زیست جهان، خویش جهان و با جهان هست که در واقع رابطه ام با دنیای طبیعی، دنیای روانی و دنیای اجتماعی رو در بر می گیرند. من فضایی که برای آهنگ در نظر دارم رو برای آرمادا می گم و با آنکه رابطه اینترنتیه موج هامون خیلی خوب می گیره. من اولین باره که اینطوری می تونم ضربآهنگ های منحصر به فرد داشته باشم که ایده خودم هم توش تاثیر گذاره و این خیلی تجربه خوبیه. همیشه فکر می‌کردم باید یا پول‌دار باشی یا رفیق‌باز که بتونی به همچین چیزی برسی، که من جفتش هم نبودم. آرمادا خیلی هم سرش شلوغه، تهیه‌کننده افرادیه که تور دارند و همه‌اش باید یا استودیو باشه یا مسافرت و زمان کمی که برای خودش داره رو می‌آد واسه این پروژه می‌ذاره و من خیلی خیلی ازش سپاسگزارم. امیدوارم نتیجه‌اش خوب بشه.

از اول رپ واسه خالی کردن دلم بود

من واقعا به فکر تهیه آلبوم نبودم چون از اول رپ واسه من

وسیله‌ای برای خالی کردن دلم بود و تا اتفاقی میفتاد می‌نوشتم و می‌دادم بیرون. اسرائیل به غزه حمله کرد و اون شد «داد بزن صدا برسه»، دوست پسرم بهم خیانت کرد و اون شد «خیانت». رایی که به موسوی داده بودم دزدیده شد و اون شد «درد مزمن من». برای همین واقعا الان سختمه روی آلبوم کار کردن؛ چون سریع می‌خوام حرفمو بزنم. خیلی حرف‌ها به وقت بودنش مهمه!

قاف (علی جی سابق)

علیرضا قاسمی، ملقب به قاف (علی جی سابق) متولد دی ماه ۱۳۶۳ در تهران از رپ‌خوان‌های قدیمی و تاثیرگذار در هیپ‌هاپ ایران به حساب می‌آید. او در واقع با نام «علی جی» و با رپ‌آهنگ «وسوسه» مطرح شد، اما قبل از آن در دوره نوجوانی با راه‌اندازی گروه «مَد» در سال ۱۳۷۷ فعالیت موسیقایی خود را آغاز کرده بود. اعضای اولیه گروه مَد علی جی (علیرضا قاسمی)، مهیار فتاحی‌تباری و دامون تذرو بودند که حروف اول نام‌های اعضای گروه نام «مَد» را می‌ساخت. علی جی در سال ۱۳۸۲ بعد از قبولی در امتحانات کنکور از گروه مَد جدا و به تحصیل در دانشگاه آزاد گیلان- رشت

مشغول شد. در سال ۱۳۸۳ گروه مَد را باری دیگر با عضوی جدید بنام «اِمپو» تشکیل داد. گروه مَد با راه‌اندازی پایگاه اینترنتی اختصاصی خود رپ‌آهنگ «تهران -شهرک غرب» را تهیه و منتشر کردند. پس از اینکه رپ‌آهنگ‌هایی به همراه امپو و همچنین همکاری‌هایی با مسعود سعیدی ارائه داد، مورد توجه سروش هیچکس قرار گرفت. پس از مدتی علی جی تصمیم به تغییر نام مستعار خود گرفت. در آهنگی با عنوان «می‌گن قاف» با همراهی و اینترو هیچکس تغییر نام خود را از «جی» به «قاف» به عموم اعلام کرد. بعد از آن همکاری‌های هیچکس و قاف بیشتر و همین سبب شد که گروه مَد از هم پاشده شود و قاف به عضویت تشکل «صامت» در بیاید. از معروف‌ترین آهنگ‌های قاف می‌توان به «ساقی» به همراهی «بیداد»، آوازه‌خوان نوپرداز جوان و همچنین آهنگ «خیابونیا» اشاره کرد.

قاف اولین آلبوم خود را به نام زیر و بم زیرزمین با تهیه‌کنندگی، تنظیم و میکس مهدیار آقاجانی، از پیشگامان آواپرداز جنبش هیپ‌هاپ ایران، و مسترینگ جو دکترمن[۱۸] در مهرماه ۱۳۹۰ منتشر کرد. آلبومی که در زمان خود تحولی مهم در جهت پیشرفت هیپ‌هاپ ایران است.

۱۸ . Joe Dochtermann

قاف؛ زیر و بم زمین

قاف و مهدیار از پاییز ۱۳۸۶ نوشتن اشعار و آهنگسازی را به صورت همزمان شروع کردند و تا آخر زمستان همان سال طول کشید. وقتی وارد مرحله میکس شدند، مهدیار از ایران رفت و تا در اروپا جا بیفتد یک سالی در کار وقفه افتاد. بعد از آن هم مشکلات مالی و پراکندگی بعضی از آرتیست‌های مهمان در آلبوم و همچنین شرایط سیاسی و اجتماعی ایران دست به دست هم دادند تا دوره آماده شدن آلبوم بیشتر از حدی طول کشید که انتظار می‌رفت، اما بالاخره تمام شد.

همه مراحل این آلبوم از ساخت گرفته تا ضبط به صورت زیرزمینی انجام شد؛ ضبط همه کارها در خانه بود، و هم به دلیل جنبه‌ی متافیزیک و استعاری این کلمه بود که نام زیر و بم زیرزمین برایش گذاشته شد. کل آلبوم از صداهای زیر و بم تشکیل شده و به قول قاف «معنی جیک و پیک هم می‌ده!» معنی سَر و سرّ زندگی زیرزمینی و شرایط زندگی با این سبک را هم می‌دهد... قاف می‌گوید: «در این آلبوم من نه برای نوآوری حدی تعیین کردم و نه برای مهدیار مرزی... بی شک از لحاظ تکنیکی شبیه هیچ کدوم از کارهای قبلی من و مهدیار نخواهد بود، چون بر خلاف اکثر آرتیست‌ها، ما سطح درک

و سلیقه مخاطب رو مورد نظر قرار ندادیم، یا به قولی سعی نکردیم کارها عامه‌پسند باشه.»[۱۹]

برای تهیه این آلبوم خوانندگان مهمان مانند «رویل و لو کی»[۲۰] از لندن، «بیداد»، «اشراق» و «هفت خط» از تهران و «فدائی» از پاریس با قاف همکاری کردند. او تصمیم گرفت در ابتدا آلبوم را به صورت اینترنتی پیش‌فروش کند و دو هفته پس از فروش اینترنتی آن را با همان قیمت «همت عالی»[۲۱] تحت ویندوز یعنی پرداخت از صفر تا هر چقدر برای دانلود آلبوم به بازار عرضه کند. او در این آلبوم روی فلوهای پیچیده‌ی متفاوت‌تری کار کرده است. خودش می‌گوید: «مخصوصا تو یکی از ترک‌ها که ۴/۳ هستش، البته من وسواس خاصی تو شعر نوشتن دارم، هرگز حاضر نیستم مفهوم موضوع رو فدای قافیه کنم، سعی می‌کنم نزدیک به زبان محاوره بنویسم که همین باعث می‌شه لحن و فولو اهمیت بیشتری برام پیدا کنه که نهایتا باعث غنی

۱۹ . گفت‌وگو با قاف، در پایگاه اینترنتی بشکن.

۲۰ . Lowkey

۲۱ . شیوه «همت عالی» در اینترنت ایرانی شیوه‌ای است که در آن معمولا عرضه کننده اثر، موسیقی یا کتاب پی دی اف، برای مدت محدودی مثلا دو سه هفته کالا را برای فروش می‌گذارد و پس از آن هر کسی می‌تواند آن را دانلود و هر چقدر خواست یا نخواست پرداخت کند.

و گوش‌نوازتر شدن کار می‌شه.»[۲۲] قاف معتقد است آلبوم جدیدش چیزهای تازه‌ای دارد، می‌گوید: «نمی‌تونم دقیق بگم چه چیز جدیدی که تا حالا وجود نداشته، مسلما اشعارِ جدید با موضوعات قابل لمس‌اند که فرم جدیدی از رپ اجتماعی رو ارائه می‌ده البته نه به سبک یاس! . . ولی در این حد بگم که حاصل تمام این سال‌هایی که با این سبک زندگی کردم، از تجربیات اجرا تو کوچه خیابون‌ها تا ضبط تو استودیو و آشنایی با تکنیک‌های مختلف خوندن یا شعر نوشتن گرفته تا تنظیم فولو و غیره... تجربه‌هایی شد که با به کار بستن‌شون جرئت جمع کردن زیر و بم زیرزمین رو پیدا کنم.»[۲۳]

عرفان

عرفان متولد ۱۲ مرداد ۱۳۶۲ در اصفهان است. او از دوره دبستان علاقه زیادی به موسیقی، ادبیات و شعر و شاعری داشت. او به سبب شغل پدر مدام میان ایران و آمریکا در حال رفت آمد بود تا اینکه در ۱۲ می، ۱۹۹۸ در سن ۱۶ سالگی برای بار آخر از ایران به آمریکا مهاجرت کرد. عرفان فعالیت خود را در سن

۲۲ . گفت‌وگو با علی قاف، همان.

۲۳ . همان.

۲۰ سالگی، از سال ۱۳۸۲، آغاز کرد. ورود به محیطی تازه، طلاق پدر و مادر، مشکلات قانونی و مهاجرتی، هفت سال اقامت غیرقانونی در آمریکا، نداشتن اجازه کار، زندگی بدون حمایت مالی، زندان مهاجرت و دوری از ایران، همه و همه مشکلاتی بود که از یک فیلسوف می‌توانست یک رپر بسازد، چه رسد به یک جوان ۲۰ ساله. عرفان در همان روزهای سخت موفق شد که دوستانی خوب پیدا کند و با آنان نزدیک شود. بعد از طلاق پدر و مادرش رابطه با آنان را قطع کرد و تصمیم گرفت جهت زندگیش را به سوی هنر تغییر دهد. او برای گریز از فشارهایی که از نوجوانی به او وارد شده بود، به سوی شعر و موسیقی رفت. نخستین بار وقتی ۱۸ ساله بود و پس از جدایی پدر و مادرش با آریو، از دوستانش، جایی را اجاره کرد و همه اوقات فراغتش را به رپ کردن می‌گذراند. در دانشگاه هم مدام شعر می‌گفت و تصمیم می‌گرفت رپ فارسی کار کند، حتی اگر هیچ کس رپ فارسی نفهمد.

عرفان نخستین نمونه‌های تجربی رپ خود را برای عادل، برادرش، و دوستانش اجرا کرد و چند قطعه را هم روی کامپیوتر خودش روی ضرباهنگ‌های آماده ضبط کرد. با تشویق آشنایانش تصمیم گرفت که رپ‌آهنگ «شستشو» را در

یک استودیو ضبط کند. در همان دوره بود که امیر، دوست قدیمی‌اش، ملقب به امیرآپلاس (Amir A.plus) که آهنگساز موسیقی هیپ‌هاپ در آمریکا شده بود، عرفان را در صفحه‌ی مای‌اسپیس بعد از مدت‌ها پیدا کرد که همین موضوع سرآغاز همکاری‌های این دو و شروع رپ‌آهنگ‌های حرفه‌ای‌تر عرفان بود. رپ‌آهنگ‌های «بیا بیا» و «صد قسم» از اولین قطعات آن دوره هستند. در سال ۲۰۰۷ نخستین آلبوم خودش را با عنوان از خانه تا گور تهیه و از طریق شرکت M4/Avang music منتشر کرد. عنوان این آلبوم از یکی از اشعار مولانا رومی الهام گرفته شد و محتوای آن بر اساس احساسات و ذهنیت یک مهاجر ایرانی دور از وطن تنظیم شده بود. عرفان در سال ۲۰۰۹ در گرماگرم اعتراضات مردم ایران به نتایج انتخابات دهم و خیزش جنبش سبز ایران تک آهنگی را به نام «تصمیم»[۲۴] و

۲۴ . ترانه «تصمیم» عرفان تنها ترانه‌ای نبود که توسط یک رپر برای جنبش سبز خوانده شد. از میان خوانندگان ایرانی این ترانه‌ها برای جنبش اعتراضی ایران خوانده شد: «یه روز خوب می‌آد» (هیچکس)، «پرنده» (شاهین نجفی و احمد باطبی)، «پلنگ زخمی» (شاهین نجفی)، «برای صانع ژاله» (شاهین نجفی)، «برای ترانه موسوی» (شاهین نجفی)، «آب را نکنیم گل»(رپ سالومه)، «من ندا هستم» (مامک خادم)، «صداها» (رعنا فرحان)، «این خاک» (عرفان)، «علی برخیز» (آریا آرام نژاد)، «صد سال دیگه» (آریا آرام‌نژاد)، «برای لمس آزادیم» (آریا آرام نژاد)، «ترانه تلخ» (آریا آرام‌نژاد)، «دشت سبز» (آرش سبحانی)، «عشق سرعت» (آرش سبحانی)، «تقصیر من بود» (کلیپ جدید آرش سبحانی)، «طاقت بیار رفیق» (سیاوش قمیشی)، «خانه‌ام آتش گرفته است» (محمدرضا شجریان)، «خفقان» (محمدرضا شجریان)، «ترانه مقدس» (شهیار قنبری)، «گل لاله»

در سال ۲۰۱۰ دومین آلبوم خود را با نام همیشگی منتشر کرد.

عرفان تاکنون در آمریکا و چند کشور اروپایی از جمله سوئد و انگلیس اجراهای متعدد زنده داشته است. او همچنین پایه‌گذار شرکت تولید موسیقی هیپ‌هاپ «پایدار» نیز هست. اعضای این شرکت که خود را خانواده «پایدار» می‌نامند از این قرار هستند: عرفان، افرا، خشایار، امانوئل، امیر Aplus، سوگند، سرکش، میلاد موج، بهزاد لیتو، تهم، دین، E-man، نوید سپلین، داوود انتها.

(شهیار قنبری)، «خونابه» (رعنا فرحان)، «من با تو هستم» (آبجیز)، «برای همه نداهای ایران» (فرامرز اصلانی)، «آمار» (هاتف)، «الف مث. . .» (محمد بی‌باک)، تصنیف «وطن» (همایون شجریان)، «خشم کوچه‌ها» (گروه هنر انترناسیونال)، «بی‌حرمتی به ساحت خوبان قشنگ نیست» (همای مستان)، «همه چی آرومه» (حمید طالب‌زاده)، «نترسون» (داریوش اقبالی)، «سراب» (محمد اصفهانی)، «برادر بسیجی» (سندی)، «زندانی» (فرید صلواتی)، «یک روز در تهران» (شهرزاد سپانلو)، «جست‌وجوی سرنوشت» (گلشیفته فراهانی)، «تصمیم» (ابی حامدی)، «سکوت» (مهسا وحدت)، «شهر غمگین و بارانی» (رضا مقصدی)، «ققنوس» (هاتف)، «من همون ایرانم» (گوگوش)، «میمیرم» (شاهکار بینش‌پژوه)، «رزم مشترک» (محمد اصفهانی)، «همنفس‌ها» (ستاد کروبی)، «سر اومد زمستون» (هفت ورژن مختلف از جمله دی جی خشایار)، «آن خس و خاشاک تویی» (سه نسخه مختلف)، «یار دبستانی من» (نسخه‌های مختلف)، «همراه شو عزیز» (محسن نامجو و شجریان و چند نسخه دیگر) و از میان خوانندگان خارجی تا آنجا که ثبت شده ترانه‌های «مقاوم باش» (آوریل لاروین)، «ما پیروز خواهیم شد» (جون بائز)، «ترانه‌ای برای ندا» (کریس د برگ)، «بابیلون» (تی ام باکس)، «با من بایست» (بون جووی و اندی)، ترانه دانشجویان ترکیه برای جنبش سبز، «ترانه‌ای برای ندا» (دونی داپریست)، «مرثیه سبز» (از جنبش سبز ژاپن)، «آزادی برای ایران» (میشله منتزری) برای جنبش سبز خوانده شده است.

یاس، یک توپاک ایرانی

یاس در سال ۱۳۶۰ در تهران متولد شد و از ۱۶ سالگی شروع به گوش کردن به موزیک‌های رپ کرد؛ وقتی پدرش از سفر تجارتی از آلمان برای او آخرین سی‌دی‌های توپاک و دیگر خواننده‌های هیپ‌هاپ را می‌آورد. یاس بعد از مرگ ناگهانی پدرش، در موقعیتی قرار گرفت که می‌بایست مسوولیت خانواده خود را به عهده گیرد. بدهی‌های پدرش بر دوش او افتاده بود و او به سختی توانست از پس مخارج خانواده خود برآید.

او در همین روزها شعرهایی سرود که خیلی زود به متن موزیک‌هایش تبدیل شدند؛ راهی برای نزدیک ماندن به خاطرات پدرش. بعد از زلزله بم در ایران، یاس نخستین آهنگش را به نام «بم» نوشت. این ابتدای حرفه خوانندگی او بود. او دریافت که در مسیر موسیقی رپ این توانایی را دارد تا با گفتن همه داستان‌هایش با مردم ارتباط برقرار کند. چیزی که او گمان می‌برد بیانشان با دیگر سبک‌های موسیقی که فقط شامل چند وزن و قافیه بودند امکان‌پذیر نیست. او تصمیم گرفت تا آهنگ‌های خود را به مسوولان معرفی کند و برای گرفتن مجوز انتشار یک آلبوم تقاضا دهد.

پس از سال‌ها «نه» شنیدن از مسوولان و بارها مورد تمسخر قرار

گرفتن[۲۵] برای سبک خواندنش یعنی رپ که شباهت داده می‌شد به «روزنامه خوانی»، تلاش‌های او در آخر به ثمر نشست؛ در سال‌های ۱۳۸۳ تا ۱۳۹۱، در حرکتی غیرمنتظره شش آهنگ از ده آهنگ او مجوز انتشار گرفت و به زودی یاس به اولین رپر ایرانی تبدیل شد که موفق به انتشار آلبومی به صورت قانونی می‌شد. او گفته است : «من در آهنگ‌هایم فحاشی نمی‌کنم یا در مورد سکس و خشونت نیز نمی‌خوانم. من می‌خواهم که قادر باشم تا با افتخار آهنگ‌های خود را در مقابل خانواده‌ام بخوانم. آهنگ‌های من معمولا با شکایت یا دردهای اجتماعی شروع می‌شوند ولی همیشه با امید خاتمه می‌یابند. این بسیار مهم است که به نسل جوان القا کنیم تا به بالاترین درجه خود برسند و بهترین باشند. ما به این نیازمندیم.»[۲۶]

در سال ۲۰۰۶ یاس آهنگی نوشت به نام «سی‌دی رو بشکن» که درباره زهرا ابراهیمی یک هنرپیشه زن ایرانی نوشته شده بود[۲۷]؛ کسی که قربانی یک انتقام‌گیری غیراخلاقی شده بود.

---

۲۵ . برخلاف گفته این متن یاس تنها خواننده رپ فارسی است که از وزارت ارشاد توانست مجوز بگیرد.

۲۶ . از زندگینامه یاس به قلم خودش که در پایگاه‌های مختلف ایرنترنتی موسیقی منتشر شده است.

۲۷ . در آذر ماه سال ۱۳۸۵ فیلمی از رابطه جنسی زنی شبیه زهرا امیر ابراهیمی، بازیگر سریال تلویزیونی، منتشر شد. پای پلیس به میان کشیده شد و در مدت بسیار کوتاهی صدها هزار نسخه از

در آن آهنگ یاس از همه مردمی انتقاد کرد که در بی‌اعتبار کردن آن هنرپیشه نقش داشتند و از همه خواست که جلوی انتشار آن مایه‌ی شرمساری را بگیرند و آن فیلم را از کامپیوترها و موبایل‌های خود پاک کنند.

می‌گویند به دنبال آن آهنگ هزاران نفر آن سی‌دی را شکستند و تصاویر خصوصی را از کامپیوترهای خودشان پاک کردند. گفته شده است که آن آهنگ حداقل در ایران حدود سه میلیون بار شنیده و دانلود شده است. موسیقی یاس جز در حوزه داخل ایران، در سطح جهانی نیز مخاطبان بسیاری پیدا کرد. برخی از او به عنوان توپاک ایرانی یاد می کنند. یاس در آهنگ «هویت من» از غرورش نسبت به میراث و تاریخ ایران خواند و به فیلم جنجال برانگیز ۳۰۰اشاره کرد.

این فیلم در کشور فروخته و همه جا منتشر شد. گفته شد زهرا امیر ابراهیمی از کشور خارج شده و نیروی انتظامی اعلام کرد که این فیلم مونتاژشده بوده و توسط نامزد سابق زهرا امیر ابراهیمی ساخته شده است. خبر این ماجرا تا گاردین هم رفت و به مهم‌ترین خبر روز ایران تبدیل شد. زهرا ابراهیمی از ایران بیرون آمد و برای همیشه به فرانسه رفت. او در کلیپ «زلف برباد مده» نامجو نیز بازی کرد. یاس درباره این سی دی از مردم خواست که با این رفتار ضداخلاقی مخالفت کنند. به نظر می‌رسد درباره نقش و اهمیت یاس در این ماجرا اغراق زیادی صورت گرفته است.

ساتراپ

تنهایی ساتراپ فقط عاشقانه و نوستالژیک عامه‌پسند در وصف آرزوهای دست نیافتنی مادی یا زمینی نیست، ربطی به تنهایی عرفانی و مفاهیم فلسفی هم ندارد، بلکه تنهایی او استعاره‌ایست در بیان فردیت وجودی وی در ابعادی اجتماعی از ذهنیتی شخصی. انسانی امروزی که در جامعه‌ای ایستا هستی خویش را سپری می‌کند و در نتیجه محکوم به تنهایی و انزواست، اما مدام می‌جنگد و در حرکت است.

ساتراپ تهیه‌کننده همه قطعات آلبوم تنهایی است. او درباره ضبط این آلبوم چنین می‌گوید: «این آلبوم در استودیو ۰۱ ضبط شده و بچه‌های استودیو «پایتخت» و استودیو بیگ بوی در ضبط وکال هم کمک کردن که تشکر می‌کنم ازشون. تو کوراس آهنگ «زندگی» از صدای بچه‌های ۰۱ کمک گرفتم که صداها حجیم‌تر باشه. بقیه کارهای آلبوم از جمله تکست، موزیک، ملودی از خودمه. این آلبوم کارای پخش نشده دو ساله گذشت من هست و همه توانایی من نبود. اول آلبوم ۱۵ آهنگ بود و قرار بود فروخته شه که به خاطره یه سری مسائل شخصی کلا کنسل شد و اون آلبوم تبدیل به این شد.»[۲۸]

۲۸ . از گفتگوی ساتراپ و تنهایی او، نقل از پایگاه اینترنتی هیپ هاپ فارسی.

آوای ضرباهنگ‌های آلبوم تنهایی تلفیقی از سبک‌های «اَسید جاز»[۲۹] و «سُل»[۳۰] و آر اند بی مدرن[۳۱] با فناوری موسیقی الکترونیکی است.

او در رپ‌آهنگ «تو» به عشقی نمادین می‌پردازد که با تکنیک و آرایه‌های شاعرانه بر ضرباهنگی مدرن و محرک آواپردازی شده است. در قطعه «زندگی» نگاهی انسان‌دوستانه اما منتقد بر جامعه خویش دارد و دلنوشته‌های خود را با مخاطب در میان می‌گذارد. رپ‌آهنگ «تنهایی» حرف اول و آخر را می‌زند. تنهایی ساتراپ در دریایی که در اعماقش از روزمره‌گی و فشارهای زندگی و آنچه هستیِ او و هم‌نسلی‌هایش را سیاه و تاریک کرده دیگر خبری نیست. عمقی که در آن تنهایی معنا ندارد. بیانی متافیریک بر آنچه در محیط زندگی او می‌گذرد و امید او به دریایی که رهایی او باشد.

یکی دیگر از جذابیت‌های این آلبوم که به‌ویژه در قطعه «من اولم» بیشتر شنیده می‌شود، بهره‌گیری از شیوه همخوانی گروهی در کورُاس‌هاست که حال و هوایی محرک، شاد و پرانرژی القاء می‌کند و حسی زنده دارد. این گونه همخوانی

۲۹. Acid Jazz
۳۰. Soul
۳۱. R&B Modern

برگرفته از همخوانی‌های آفریقایی- آمریکایی‌هاست که در گرایشی از هیپ‌هاپ مناطق جنوبی کشور آمریکا زیاد شنیده می‌شود. رویکردی که بدون شک آوایی تازه در موسیقی هیپ‌هاپ ایران است. این گرایش در آلبوم اَخیر رضا پیشرو به نام آغاز اینجاست هم به طور عمده شنیده می‌شد.

ساتراپ با ارائه این مجموعه نشان داد که تهیه‌کننده و ضرباهنگ‌ساز ماهریست. او چیره‌دستی لازم را در رپ‌نویسی و رپ‌خوانی دارد و مهم‌تر از همه نگاهی فرهنگی و اجتماعی دگرخواه هم دارد که ترکیب این آگاهی‌ها می‌تواند در آلبوم آینده او با کمی جرئت و خلاقیت نوپردازانه و انسجام بیشتر، آلبوم برتری را ارائه دهد.

بهرام، اتفاق تازه‌ای در رپ فارسی

به نظر می‌رسد هیپ‌هاپ و رپ امروز ایران از نظر ترانه‌سرایی به موقعیتی بهتر و ملی‌تر از راک‌بازان و راک‌نوازان رسیده‌اند، سروش هیچکس و گروهش از یک سو، بهرام که به تازگی نامش بر سر زبان‌ها افتاده، سالومه که به‌رغم اطلاعات عمیق و توانایی‌اش در کار هنوز به قدرت بیان نرسیده، شاهین نجفی که می‌کوشد از هر راهی برای رسیدن به موقعیت استفاده کند

و گروه‌هایی مانند زدبازی که رپ گنگ را با شیوه پوززنی و شاخ و شانه‌کشی دنبال می‌کنند.

رپ کنونی کشور را در چهار جریان اصلی می‌توان تعریف کرد:

اول: رپ خیابانی تهران که بیش از هر چیز به دادن گزارش اجتماعی از زندگی شهری مشغول است و هیچکس از بهترین زبان‌های ممکن را برای بیان یافته است. او با چند کنسرت که با حمایت رویل، همراه و همکارش، صورت گرفته در حال عبور از فضای زیرزمینی به فضای حرفه‌ای است. گرچه بعید به نظر می‌رسد مجوز هیپ‌هاپ به سادگی‌ها صادر شود.

دوم: رپ اعتراضی، که هویت داخلی و درون کشوری خودش را حفظ کرده، به خواندن و تولید مشغول و کارهای قابل توجهی را ارائه کرده است. بهرام از بهترین شاخص‌های موفق این گروه است. این گروه بیش از آنکه به کشف ملودی یا ایرانیزه کردن موسیقی رپ فکر کند، فعلا درگیر رپ‌نویسی خوب است.

سوم: رپ سیاسی بیرون ایران که به خواندن ترانه‌های تند و هنجارشکن و تابوشکن مشغول است و هر روز می‌کوشد تابوی

جدیدی را بشکند، یک روز این تابو سیاست می‌شود، یک روز مسائل زنان، یک روز مسائل همجنس‌گرایان، یک روز ترانه‌های ضد دینی و همه سعی این گروه‌ها و افراد این است که با تحریک افکار عمومی در صدر خبرهای سیاسی- موسیقی بمانند. کار این افراد عمدتا در حوزه سیاست است و به نقد اجتماعی واقعی یا گزارشگری یا کار موسیقایی نمی‌پردازند. شاخص این افراد شاهین نجفی و رپری بی‌نام وابسته به مجاهدین خلق است. نجفی پس از ترانه‌ی موفق و باارزش و فراگیر «زن» به سکس و دین پرداخت و فضای خودش و دیگر رپ‌خوانها را ناامن کرد.

چهارم: رپ- گنگ‌خوان‌ها که از موضوع شاخ و شانه کشیدن گروه‌های رپ در فرنگ کپی گرفته و معمولا بیان رکیک را تا حد غیرقابل تحملی به شعرهایشان تحمیل می‌کنند. شاخص این گروه زدبازی و گروه‌هایی است که در مقابل آنان به شاخ و شانه کشیدن پرداخته‌اند.

پنجم: رپ‌خوانی استثنایی به نام یاس که سعی می‌کند همه قواعد را رعایت کند و تا کنون مجوز بسیاری از کارهایش را گرفته و مخاطبانی بسیار دارد و تنها رپری است که موفق به دریافت مجوز از وزارت ارشاد شده است.

نکته مهم این است که رپ فارسی به طور طبیعی باید جریانی چپ باشد، یعنی همان که در داخل کشور اتفاق میفتد و به زبان خیابانی نزدیک باشد، در حالی که رپ شیک بیرون از ایران از هر دو خصلت دور می‌شود. هر چه چهره رپر داخل به بچه‌های جنوب شهر شبیه می‌شود، چهره رپرهای بیرون به کپی‌های دست سوم امینم شبیه می‌شود.

در این میان بهرام پس از هیچکس چهره تازه‌ای است که وارد صحنه هیپ‌هاپ فارسی شده است.

بهرام از رپ‌خوان‌های فعال هیپ‌هاپ ایران است که به‌تازگی نامش بر سر زبان طرفداران و شنوندگان کنجکاو موسیقی رپ فارسی افتاده است و شهرت وی به عنوان آوای معترض نسل جوان و تحول جوی داخل ایران حتی به آن سوی مرزهای ایران نیز رسیده است. یکی از قطعه‌های رپ‌خوانی که از بهرام در وبلاگ‌ها و پایگاه‌های اینترنتی ویژه موسیقی رپ فارسی منتشر شده و به‌سرعت نام او را به عنوان یکی از معدود رپ‌خوان های انتقادی- اجتماعی درون‌مرزی معرفی و مطرح کرد، رپ‌نوشته‌ای بود با عنوان «نامه‌ای به رئیس جمهور». واقعیت آن است که این رپ‌نوشته از دیدگاه فنی رپ- نویسی اثر چندان کاملی نیست اما بهه سبب توان بیان و رپ‌خوانی پرقدرت بهرام و همچنین

محتوای معترض این رپ‌نوشته و به‌ویژه آنکه این رپ‌خوان از دل جامعه داخل ایران سربلند کرده و بی‌واهمه شخص رئیس جمهور، آقای «احمدی نژاد»[۳۲]، را به بحث و چالش می کشد، باعث شده تا این قطعه اهمیت بیشتری پیدا کند.

از این رپ‌خوان تا به حال سه آلبوم به نام‌های درد دل، فرصت و مجموعه‌ای بی‌نام و ده‌ها تک آهنگ هیپ‌هاپ به زبان فارسی به طور زیرزمینی انتشار پیدا کرده است. چندی پیش نیز شاهد انتشار چهارمین آلبوم کامل و غیروابسته بهرام با عنوان ۲۴ ساعت بودیم که به طور غیررسمی و رایگان از طریق اینترنت پخش شد.

آلبوم ۲۴ ساعت مجموعه‌ای از نه قطعه موسیقی هیپ‌هاپ فارسی است. نام آهنگ‌های این آلبوم عبارتند از: «۲۴ ساعت»، «من»، «خیابون»، «راه من»، «اینجا ایران»، «گله نکن»، «دل‌نوشت»، «بی‌خیالش»، و «افسوس».

آنچه آلبوم ۲۴ ساعت را از دیگر مجموعه‌های انتشار یافته موسیقی رپ فارسی متمایز می کند، نگاه آگاه و انتقادی بهرام

۳۲ . «نامه‌ای به رئیس جمهور» شاید از سیاسی‌ترین و مستقیم‌ترین ترانه‌های رپ است که به مشکلات اجتماعی و اقتصادی کشور اشاره کرد. ترانه بهرام از یک قطعه از سخنرانی احمدی‌نژاد از وعده‌های دروغین او آغاز شده و به فاش کردن مشکلات جوانان مینجامد.

نسبت به شرایط حاکم و نظام اجتماعی و حتی دید انتقادی او به روزمره‌گی و بی‌تفاوتی جوانان و رپ‌خوان‌هاست. این دیدگاه انتقادی تمامیت مفهومی آلبوم ۲۴ ساعت را در بر می‌گیرد.

تا به امروز بیشترین تلاش رپ‌خوان‌های - داخل ایران - بیانی گزارش‌گونه در ابراز شرایط جاری و واقعیت روزمره زندگی آنان به عنوان نسل بیگانه و به حاشیه کشیده شده جامعه شهرنشین ایرانی بوده است. اما بهرام با رویکردی منتقدانه و آگاه، شرایط ایستا و بیمارگونه جامعه خود را تصویر، آن را نقد کرد و با آن برخورد می‌کند. از این رو آلبوم ۲۴ ساعت از معدود مجموعه‌های هیپ‌هاپ فارسی تولید شده در داخل ایران در جهت ایجاد ژانر اعتراضی- سیاسی رپ فارس است. همچنین شاید اولین آلبوم رپ اجتماعی فارسی نیز به حساب بیاید که در آن از دیدگاه‌های ناسیونالیستی ایرانی خبری نیست؛ دیدگاهی که گاه حتی رپ فارس را به افکار نژادپرستانه نیز کشیده است.

بهرام انتقاد می‌کند و شرایط حاکم و فرهنگ متداول شهرنشین ایرانی را زیر سوال می‌برد. او ساخته و پرداخته همان جامعه مذهبی[۳۳] و سنت‌های آن است و از دل همان شرایط برمی‌خیزد،

۳۳ . از میان گروه‌های سنتی و مدرن موسیقی ایران شاید رپرها بیش از همه به بافت و بدنه

آن را بـه تصویـر می‌کشـد و بی‌آنکـه از آن به‌راحتـی بگـذرد، اعتـراض می‌کنـد و سـخنگوی نسـل گمگشـته خـود می‌شـود. او خیابانـی نیسـت امـا رابطـه تنگاتنگـی بـا خیابان‌هـای تهـران دارد. خیابـان در واقـع کانالـی اسـت کـه او بـا جامعـه پیرامونـی خـود در ارتبـاط قـرار می‌گیـرد. همـان طـور کـه در قطعـه «خیابـون» ابـراز می‌کنـد.

کـف آسـفالت صافـه ولـی تـرک داره/ مـث دل منـه کـه غم‌هـا رو یـدک داره/ اینجـا قوانینـی داره کـه بی‌تبصـره اسـت/ نگاه‌هـا شـلیک می‌شـه بهـت از غـرض/ ممکنـه آرزوهـا تـوی حبـاب بمونن/ تـا وقتـی سـنگ قبـرت رو بـا گلاب بشـورن/ اینجـا غریـب نـوازن بـه طـرز فجیعـی/ اگـه تـک بپـری می‌گیـردت تـرس عجیبـی/ مهم‌تریـن چیـز اینـه توبایـد زنـده بمونـی/ ولـی مـا اون گوشـه وایسـادیم تشـنه بـه خونیـم...

کـوراس؛ داره بـازم می‌گـذره همـه لحظه‌هـای مـن/ تـوی خیابـون/ اگـه مثـل مایـی از جنـس مایـی پـس بیـا تـوش/ همیـن بـوده قبـلا همیـن هـم می‌مونـه تـا ابـد زندگـی/ یعنـی بمونیـم تـا بمیریـم مـا تـوی خیابـون...

مـن بچـه‌ی خیابونـا نیسـتم ولـی/ خیابونـا بچـه منـو نیسـت کمتریـن/

جامعه ایران و بخصوص وجه مذهبی آن نزدیک بودند.

احتمالی که من بچه مو ترک کنم/ تُو تو اشتباهی/ باید هر شبو سر کنم/ به همین رسم آشنا یا سنت قدیم/ که خیابون داره رو قلم قدرت عجیب/ عادت می‌کنی وقتی که هر شب توش پا بذاری/ اسم ماها تا ابد می‌مونه روش یادگاری. . .

در قطعه «خیابون» بهرام از محیط زندگی خویش در حریم خیابانی خود سخن می‌گوید و شنونده را با نبض کوچه و خیابان‌های نابسامان تهران آشنا می‌کند.

به نظر نمی‌آید که موسیقی رپ برای او وسیله‌ای باشد - فقط - برای رسیدن به نام و شهرت، بلکه ذهن روشن او صافی روشنفکرانه‌ای است برای ابراز نارضایتی‌های نسل جوان عاصی و محدود امروز ایرانی. او انتقاد می‌کند و موسیقی هیپ‌هاپ ایران را به فضای بحران‌زده و آلوده کوچه بازار نزدیک‌تر می‌سازد.

با همه اینها آلبوم ۲۴ ساعت حاوی آن نگاه مردانه و خودمرکزبینی غلوآمیزی است که مشخص کننده فرهنگ اصیل هیپ‌هاپ است. یعنی بیانی که برگرفته از خرده فرهنگ‌های محلی- منطقه‌ای و مرزبندی‌های دسته‌های خیابانی یا به طور مشخص خرده فرهنگ «لاتی» است که از زبان رپ‌خوان‌ها (در اینجا بهرام) در تعریف از خود و حریم و قدرت اجتماعی خویش

در شکل «کَل کَل» و «شاخ و شانه‌کشی» در رپ‌نوشته‌ها ابراز می‌شود. همین رویکرد خرده فرهنگی، آلبوم ۲۴ ساعت را برخلاف هیپ‌هاپ سیاسی که به دست رپ‌خوان‌های مقیم در خارج از کشور تولید می‌شود و عموماً خصوصیتی شعارگونه و نوستالژیک-سیاسی دارند، به واقعیت و نبض روزمرگی خیابان‌های تهران نزدیک‌تر کرده و آن را از کنشی سیاسی به پدیده‌ای انتقادی-اجتماعی آگاه موسیقایی در جنبش هیپ‌هاپ ایران تبدیل می‌کند.

اما در شکل موسیقی و ترکیبات ریتمیک قطعه‌های آلبوم ۲۴ ساعت خلاقیت چندان تازه و پیشگامی شنیده نمی‌شود. این آلبوم تماماً تحت تاثیر هیپ‌هاپ قدیمی و کلاسیک اوایل دهه ۱۹۸۰ طرح‌ریزی شده است که عمدتاً ساختار چیدمان ضربی ساده، یکنواخت و در واقع «پاپ» دارند و با جملات قافیه‌دار متصل و طویل در هم می‌تنند و هیچ‌گونه شکست ناموزونی در ساختار آنها شنیده نمی‌شود. آنچه مشخص است بهرام همه تمرکز خود را بر پیشبرد فن رپ‌نویسی و ابراز سخنوری ریتمیک آن گذاشته و نیروی کمتری را بر ایجاد آوایی متفاوت و منحصر به فرد موسیقایی صرف کرده است. فقط قدرت بیانی فوق‌العاده و صدای پرطنین بهرام و محتوای مفهومی

رپ‌نوشته‌های وی جذابیت درخشانی را به قطعه‌های این آلبوم می‌دهد و شنونده را مجذوب خویش می‌کند.

تنها حرکت نسبتاً خلاقانه‌ای که در موسیقی این مجموعه دیده می‌شود، در اولین قطعه، یعنی رپ «۲۴ ساعت» است که عنوان آلبوم هم هست. در این قطعه از ریتم شکسته شده‌ی ضرب شش هشتم با چیدمان آوایی استفاده شده است که حال و هوای موسیقی ایرانی را در آن می‌توان شنید. این قطعه از دیدگاه ترکیبی قطعه‌ای جذاب با آوایی هیجان‌انگیز و حاوی هویتی ایرانی است. قطعه «اینجا ایرانه» تنها اثر تلفیقی این مجموعه و از آوای ساز تار در آن استفاده شده است. بهرام در این رپ‌نوشته مسوولیت خود را در بیان وضعیت زمانه بی‌پروا برعهده می‌گیرد و ایران را آن گونه تعریف می‌کند که می‌بیند؛ تصویری تاریک، اما رپ‌نوشته‌ای روشنگرانه که از روابط و شرایط اجتماعی فاسد حاکم بر کشورمان سخن می‌گوید.

آلبوم ۲۴ ساعت اثری است موفق در به تصویر کشیدن چهره بی‌هویت و بیگانه نسل جوان ایرانی پرورش یافته در دوره بعد از انقلاب اسلامی ایران که در سرآغاز آگاهی اجتماعی و سیاسی خود به سر می‌برد و شرایط زیست نامساعد خویش را به روشنی می‌بیند و نقد می‌کند؛ نسلی که در جست‌وجوی

راه حلی جدید برای ادامه بقای موجودیت خویش در جهت رسیدن به شرایط انسانی‌تر و زندگی آزاد اجتماعی بهتر در جنبش است.

آلبوم ۲۴ ساعت مجموعه‌ای است با کیفیت موسیقایی خوب و محتوایی زنده و ملموس که با تپش قلب نسل جوان ایرانی همگام و آشناست.

«تریپ هیچکس»، تریپ مردمی رپ فارس

هیچکس رپری هیجان‌انگیز است، او مخاطب را وامی‌دارد تا درباره‌اش حرف بزند. من می‌توانستم و می‌توانم ساعت‌ها درباره او حرف بزنم، اما نصیرمشکوری، دوست من، به طور جدی در مقاله‌ای بسیاری از نقطه نظرهای مرا بیان کرده است. نخست، متن ترانه را بخوانید:[۳۴]

به نام خداوند جان آفرین/ حکیم سخن بر زبان آفرین/ خیابونا با ما آشنان/ قدم‌هامون روشون موندگاره/ کی نفس بکشه یا که نه رسم روزگاره/ بچه‌ها تو خیابونن اما زیاد توش نمی‌مونن چونکه می‌دونن زندگی خیابونی چه خطر داره/ کسی نیست

۳۴ . مقاله نصیر مشکوری از پایگاه اینترنتی بشکن (سپتامبر ۲۰۰۷).

که بکس رو بر حذر داره/ قدم هامون چه سنگینن وقتی راه می‌ریم/ تریپ بکسمون رو همین جا می‌گیم/ قمه‌ها به کمر زیر لب این جمله رو می‌خونیم/ خدا تو جنگل آسفالت بگذار زنده بمونیم/ درخت‌های آهنی حیوون‌های انسان‌نما/ رسم شاخبازی رو تو خیابون می‌کنن روا/ بچه‌هامون هنوز مثل عشاق مستن/ نوک تیغه‌ها با این بدن آشنا هستن/ هنوزم بکس ما با مرامن/ می‌ذارن تریپ معرفت و برامن/ دارم برادری پاهاشو ببینین تنه آهنین/ اما نیستش از جنس آدمی/ خون آریایی داره تو رگم جریان/ این واژه حیاته که هنوز داره شریان/ ایرانی زندگی می‌کنم ایرانی می‌میرم/ وقت جنگ اسلحه‌تو دست می‌گیرم/ قمه‌ها به دستشونه شروع می‌شه رقص قمه/ معصومانه می‌رقصند هر چند هیجان کمه/ اینه تریپ ما... توی خیابونا...

نصیر مشکوری درباره «تریپ ما»ی می‌نویسد: «حدود دو سال پیش برای اولین بار رپ «تریپ ما» را شنیدم و آنچه مرا تحت تاثیر قرار داد ساختار ساده و همگامی موسیقی اصیل ایرانی بر ریتم جهانی هیپ‌هاپ، و ایجاد فضایی شهری برآمده از فرهنگ جوانان و دسته‌های خیابانی تهرانی بود. دیدگاهی نو از هیپ‌هاپ که در میان موج تازه‌وارد رپ فارسی آن زمان که

اکثراً تقلیدی و برگرفته از رپ آمریکایی بود، اثری مستقل و متفاوتی بود.»

این قطعه موسیقی با آوای ساز سه‌تار و همخوانی سنتی گروه کُر، جوی سنگین و اصیل در پس زمینه آهنگ به وجود می‌آورد که جایگاهی مناسب برای ترانه «تریپ ما» خلق کرده است. همه این عناصر سوار بر ضرب و گام‌های هیپ‌هاپ به بیانی دراماتیک و ملموس درون‌شهری رسیده‌اند.

محتوا و کلام این اثر همراه با رپ برگرفته از زبان رایج محاوره‌ای تهرانی، بنیادی محکم و ترکیبی بسیار دینامیک ایجاد کرده که حس زندگی در تهران بزرگ را در آن به‌راحتی بیان می‌کند. آنچه این آهنگ را یک حادثه موسیقایی فرامدرن می‌سازد، تلفیق فرهنگ خیابانی است که با آوای ساز سه تار هویت سنتی و ایرانی خود را حفظ می‌کند و با ریتم هیپ‌هاپ مرزها را در هم می‌شکند و جهانی می‌شود.

«تریپ ما» به‌رغم کمبودهای آشکار فنی و تجربی که در تنظیم آن شنیده می‌شود، بی‌تردید از معدود آهنگ‌های رپ فارسی با بیان واقع‌گرایانه از زندگی خشن و شرایط غیرانسانی جوانان مقیم تهران است که از زبان سروش لشگری (هیچکس) به همراهی «مهرک» معروف به «Reveal» و تنظیم و آهنگسازی

«شاهین پژوم» ابراز می‌شود.

داستان در اینجا به پایان نمی‌رسد. جز نمونه‌هایی متنوع از تجربه‌اندوزی‌های هیچکس که در طی ۶ سال گذشته به بازار زیرزمینی رپ فارس ارائه شده و همه قطعاتی که از او به صورت ام پی تری (mp3) در اینترنت به جای مانده، چندی پیش آلبومی هم به طور غیرمجاز با عنوان جنگل آسفالت در ایران ساخته و از طریق Itunes به بازار خارج از ایران ارائه کرد. آلبومی که بی‌شک در بالا بردن معیارهای کیفی رپ فارس نقشی بزرگ را ایفا می‌کند.

قبل از بررسی این آلبوم می‌خواهم کمی بر کلیت پدیده‌ای به نام «هیچکس» تمرکز داشته باشیم. زیرا واژه «هیچکس» فقط عنوان یک رپ‌خوان باتجربه و بااستعداد ایرانی نیست، بلکه ایده منسجم و هدفمند موسیقایی است. مجموعه‌ای از پدیده‌های مختلف که تمامیت فرهنگی پیوسته‌ای را به وجود آورده‌اند.

به عنوان مثال می‌توان به انتخاب نام و یا عنوان «هیچکس» اشاره و این سووال را مطرح کرد که چرا سروش لشگری نام مستعار هیچکس را برای لقب هنری خود انتخاب کرده است؟

در اینجا رابطهٔ فرهنگی و مفهومی این واژه با فرهنگ هیپ‌هاپ

قابل توجه است. با نگاهی دقیق‌تر بر واژه «هیچکس» متوجه می‌شویم که این اسم به سبب بار معنایی آن یعنی همان «کسی نبودن»، هویتی اجتماعی- فرهنگی به خود می‌گیرد و برمی‌گردد به یکی از آداب ایرانی که «تواضع» نامیده می‌شود. در فرهنگ عامیانه فارسی به آن می‌گوییم «خاکی بودن»؛ «زمینی بودن» که برگرفته از اصول خرده‌فرهنگ خیابانی ایرانی یعنی «لوطی‌گری» است؛ صفتی فراموش شده که کمتر در میان ایرانی‌های امروز رواج دارد.

عنصر دیگری که در موسیقی هیچکس نقشی مهم جهت ایجاد هویتی درون‌شهری بازی می‌کند شیوه خوانندگی و لحن و صدای سروش لشگری ست. اگر چه صدای خشن و دریده او طبیعی و ذاتی است، اما این ویژگی در کنار لهجه تهرانی‌اش وسیله‌ای برای بیان فرهنگ خیابانی و هر چه واقعگرایانه جلوه دادن درونمایه موسیقی او فراهم کرده است.

«هیچکس» نماد کیست؟

یک جوان تهرانی، شاید بی‌کار و یا کم درآمد که برای لقمه‌ای نان مدام در خیابان‌ها و کوچه پس کوچه‌های شلوغ تهران در تلاش است. او در خیابان زندگی می‌کند، همانجا نفس

می‌کشد و هستی خود را تجربه می‌کند. دوستانش خانواده‌اش هستند و خانه‌اش کوچه‌های تهران است؛ کوچه‌های شهری که نقش مویرگ‌های وجود او را بازی می‌کنند و به او هویت می‌دهند. شهری بی در و پیکر که مرکز تجمع میلیون‌ها ایرانی در رفت و آمد است.

«هیچکس» نماد آن جوان تهرانی نامرئی است که کسی او را نمی‌بیند و از وجود او خبر ندارد. کسی نه می‌خواهد، نه وقتش را دارد و نه اجازه دارد راجع به او بداند. «هیچکس» آن جوان تهرانی اصیلی است که سخنگوی همه جوانان نامرئی و بیگانه شهر است.

...اینجا تهرانه/ یعنی شهری که/ هرچی که توش می‌بینی باعث تحریکه/ تحریکه روحت تا تو آشغال‌دونی/ می‌فهمی تو هم یه آدم نیستی یه آشغال بودی/ اینجا همه گرگن/ می‌خوای باشی مثل یه بره/ بذار چشم و گوشت رو من وا کنم یک ذره/. . .

اینجا جنگل، بخور تا خورده نشی/ اینجا نصف عقده‌ای‌اند، نصف وحشی/ اختلاف طبقاتی اینجا بیداد می‌کنه/ روح مردم و زخمی و بیمار می‌کنه/ همه کنار هم فقیرن و مایه‌دار خفن/ توی تاکسی همه می‌خوان کرایه ندن/ حقیقت روشنه خودت

و بـه اون راه نـزن/ روشـن‌ترش می‌کنـم پـس بمـون، جـا نـزن/

خـدا پاشـو مـن چنـد سـالی باهـات حـرف دارم/ خـدا پاشـو پاشـو نشـو ناراحـت از کارم/ کجاهاشـو دیـدی تـازه اول کارم/ خـدا پاشـو مـن یـک آشـغالم باهـات حـرف دارم. . .

بخشی از رپ «اختلاف» از مجموعه آهنگ‌های آلبوم جنگل آسفالت.

آلبـوم جنـگل آسـفالت اولیـن آلبـوم کامـل هیچکـس اسـت. ایـن آلبـوم مجموعـه‌ای اسـت پرمحتـوا و از لحـاظ ترکیـب موسـیقی بسـیار رسـا و از لحـاظ بنیـاد ریتمیـک اثـری متنـوع اسـت. در مجموع کیفیـت ضبـط و تنظیـم آثـار از زاویـه فنـی و صدابـرداری بسـیار حرفـه‌ای اسـت و بـا توجـه بـه شـرایط و محدودیت‌هـای موجـود در ایـران از کیفیتـی بـالا و عالـی برخـوردار اسـت.

در ایـن آلبـوم آن پدیده‌هـای ذهنـی و حسـی کـه سـاختار اصلـی را شـکل می‌دهنـد، بیـان چنـد بعـدی هویـت اجتماعـی، فرهنگـی و ملـی درون‌شـهری امـروز ایرانـی اسـت کـه در ترکیب‌هـای بکـر موسـیقایی امـروزی تصویـری رنگـی و چشـم‌اندازی از حقیقـت

وجودی این جوانان را به نمایش می‌گذارد. این آلبوم برآمده از وجدان آگاه جوانی است که خود و زندگی اجتماعی خویش را مانند گزارشگری به تصویر می‌کشد. گزارشی مستند از زندگی پرخطر و تنش‌های روزانه جوانان و تراژدی روزمرگی نسل فراموش شده و منزوی که حتی در خیابان‌های شهر خود در کنار میلیون‌ها تهرانی دیگر بیگانه‌ای بیش نیستند؛ گزارشی از نسلی فراموش شده و خاموش اما سرشار از امید به فردای خویش.

هیچکس در آلبوم جنگل آسفالت می‌کوشد تا بیان موسیقایی دگرگونه‌ای را در چهارچوب سبک هیپ‌هاپ کشف کند و بتواند رپ فارسی را به عنوان یک سبک موسیقی مستقل در ایران به ثبت برساند و از این رو می‌آزماید و به دنبال راه‌حل‌های نو می‌گردد. او می‌خواهد به نقطه تلفیق موسیقی‌ها و فرهنگ‌ها برسد و همزمان تضادهای روزانه نسلی سردرگم را مستقیم از کوچه پس کوچه‌های درهم و آشفتگی خفقان آورش به تصویر بکشد.

پشتکار نوپردازانه هیچکس در تنظیم موسیقی‌اش باعث شده است که تامل بر آثار این آلبوم مانند سفری از میان انگاره‌ها و برداشت‌های ذهنی هنرمندی مردمی باشد.

به عنوان نمونه در آهنگ «دیده و دل» که برگرفته از بخشی از شعر باباطاهر است، هیچکس درباره فقر و آرزوهای دست‌نیافتنی برگرفته از زندگی شخصی خود رپ می‌خواند. این آهنگ با ضرب ساز تنبک شروع می‌شود که بنیاد ریتمیک سراسر این قطعه را تشکیل می‌دهد و با نوای نی و آواز خوانی سنتی همراه است. این اثر تجربه تازه‌ایست و با موضوعیتی که در محتوای رپ آن وجود دارد و همچنین استفاده از ضرب و ترکیبات موسیقی سنتی، بی‌شک رپ فارس را به اوج قله‌های جدیدی ارتقا داده است. «دیده و دل» به نوعی ادامه تجربی ایده موسیقایی رپ «تریپ ما»ست که گونه‌ای آگاهانه‌تر و منسجم‌تر به خود گرفته است.

در کنار آن رپ «اختلاف» دروازه‌هایی دیگر را می‌گشاید. این آهنگ از پراحساس‌ترین، امروزی‌ترین و ملموس‌ترین آهنگ‌های رپ هیچکس است که به‌راحتی با مخاطبانش ارتباطی حسی برقرار می‌کند. این قطعه با آوا و ملودی اضطراب‌آمیزی آغاز می‌شود که حسی نگران‌کننده را در شنونده برمی‌انگیزد و در آمیزش با رپ «اختلاف» و قدرت بیانی استثنایی هیچکس، تهران در سرآغاز فاجعه‌ای مخرب به نقد کشیده می‌شود.

یکی دیگر از آهنگ‌های جالب این آلبوم رپ «اون منم» است که با چیدمان بخش‌هایی از یکی از آهنگ‌های قدیمی گوگوش به همین نام ساخته شده است. هیچکس در این قطعه خودش را برای مخاطبانش می‌گشاید و از کودکی و کمبودهای خود رپ می‌خواند. این آهنگ با خصوصیات ساختاری که دارد، به‌ویژه استفاده از فن «نمونه چینی»[۳۵] در بخش‌هایی که از آهنگ و صدای گوگوش بر گرفته شده است، می‌تواند رپ فارس را با مخاطبان جدیدی آشنا کند که موسیقی پاپ می‌پسندند. اما این واقعیت کمی نگران کننده است که رپ سنگین و اجتماعی هیچکس با نزدیکی به موسیقی پاپ می‌تواند آغازی باشد برای گذار او از هنرمندی مردمی به سوی هنرمندی مردم‌پسند.

با همه اینها این آهنگ حس نستالژیک و غریبی را در شنونده برمی‌انگیزد و به نوعی نسل‌های قدیمی‌تر را با نسل جدید و تحول‌طلب امروز آشتی می‌دهد و این خود ویژگی منحصر به فردی است که در این آهنگ شنیده می‌شود.

آلبوم جنگل آسفالت مجموعه‌ای از ۱۱ آهنگ رپ فارسی با ویژگی‌های نو و گویاست، مانند رپ «زندان» و «قانون» که

۳۵. Sampeling.

می‌توان تک‌تک آنها را از زوایای مختلف نقد و بررسی کرد اما شاید بهتر باشد که شنوندگان آگاه هیچکس خود نیز قضاوت‌های خود را داشته باشند.

«مهدیار» از جمله موسیقی‌پردازانی است که در تنظیم و تکمیل موسیقی این آلبوم با هیچکس همکاری کرده‌اند. او سازنده و تنظیم‌کننده آثار هیچکس است. آهنگساز جوان ۱۸ ساله‌ای که با میزان‌ها و ترکیب‌بندی‌های موسیقی رپ آشناست و همچنین رابطه تنگاتنگ حسی او با فرهنگ و آوای موسیقی ایرانی و شرقی همراه با قدرت و بیان موسیقایی خلاقانه‌ای که دارد، از پایه‌های اصلی رپ هیچکس به شمار می آید.

ریویل، رپ‌خوان ایرانی- انگلیسی‌تبار، هنرمند دیگری است که با هیچکس در گذشته همکاری‌هایی داشته است و در این آلبوم هم حضور او کاملا به گوش می‌رسد. او از موسیقی‌پردازان جوان هیپ‌هاپ در صحنه‌های رپ زیرزمینی لندن به حساب می‌آید که به اعتقاد من همکاری و تاثیرهای تجربی او در بعضی از آثار هیچکس تا حدی موجب تجلی آن نیز شده است. همکاری این رپ‌خوان که عموماً به زبان انگلیسی رپ می‌خواند از دلایلی است که رپ هیچکس را به سوی جهانی‌تر شدن سوق می‌دهد.

موسیقی رپ هیچکس سخنان هنرمندی است امروزی که در زمان خود زندگی می‌کند. او آگاه از محدودیت‌ها و موقعیت‌هایی است که جامعه ایران در برابر او نهاده است. او از همان سنت و فرهنگ تغذیه می‌شود، در آن رشد می‌کند، آن را باور دارد و در آغوش آن متحول می‌شود. سروش لشگری با قدم نهادن در دنیای آزاد موسیقی جهانی و خلق زبان موسیقایی امروزی که با هنجارهای موجود جامعه شهری ایرانی همخوانی دارد، نقش آینه‌ای را برای انعکاس زمانه نسل خود و حقوق پایمال شده آن ایفا می‌کند.

هیچکس هنرمندی مردمی و دگراندیش است، زیرا در روزگار آشفته ما، زمانی که عقاید ایستا جایی برای رشد و آگاهی و پیشرفت اجتماعی نمی‌گذارند، او برمی‌خیزد و زبان و وجدان آگاه نسل خود می‌شود. او با بهره‌گیری از زبان آزاد هیپ‌هاپ به جای تخریب آنچه باقی مانده است از آن پاسداری و خلاف جهت جریان رایج عوام‌پسندانه روز حرکت می‌کند. هیچکس بدون شک در دوره نابودی ارزش‌های انسانی و آداب برتر پارسی سنت شکن است، زیرا حافظ ته مانده‌های آن است.

او در این راه تنها نیست (نصیر مشکوری، در سپتامبر ۲۰۰۷ در مجلهٔ زیرزمین منتشر شده است.)

من ترجیح می‌دهم نکاتی را درباره هیچکس فهرست‌وار بگویم و به همین بسنده کنم:

۱) واژه «هیچکس» با فرهنگ رپ نوعی تضاد دارد؛ مبنای شخصیت‌پردازی در رپ معمولا شاخ و شانه‌کشی است که با ادعا و رو کم کنی شروع می‌شود، در حالی که هیچکس خودش را انکار می‌کند. او از شهر دفاع نمی‌کند، بلکه آن را دارای وضع بیمارگونه می‌داند و امیدوار است یک روز خوب بیاید. ولی او وضع شهر را گزارش می‌کند و گزارش او از شهر گزارش روشنفکر آگاه است. یعنی کسی که از نظر ظاهری شبیه بچه‌های کف خیابان است اما به وضع شهر آگاه است. برای او شهر یک واقعیت است؛ واقعیتی پر از تبعیض و خشونت. شاید خشونت در چهره هیچکس و صدای او به نوعی واکنش حفظ خود در فضایی ظالمانه است. هیچکس تقریبا هیچ قضاوتی نمی‌کند. برخلاف شاهین نجفی از آفتابه به گردن‌ها دفاع نمی‌کند و اتفاقا شهری که نشان می‌دهد شهری است که در حاشیه قرار دارد. او به نمایش شهروندان حاشیه‌نشین می‌پردازد. برخلاف فیلم‌ها و موسیقی خیابانی، در کلیپ‌های هیچکس ما هیچ کس جز خودش و اعضای گروهش را نمی‌بینیم.

۲) در فرهنگ شیعی ایرانی که در نگاه هیچکس خون آریایی

هم در آن هست و قمه هم سروکله‌اش پیدا می‌شود، هیچکس به معنای انکار خود به معنای یکی مثل بقیه است. او از شیوه نادیده انگاشته شدن استفاده می‌کند و بیشتر از همه دیده می‌شود. بزرگ بودن به معنای هیچ بودن و هیچ بودن در مقابل شهری بزرگ که نمی‌گذارد تو کسی باشی. هیچکس اولین رپر ایرانی است که تیپ و ظاهرش کاملا ترجمه شده و زبان ملی گرفته است. از بالای شهر نیامده که در جنوب شهر نقش پابرهنه بازی کند، بلکه به ما می‌گوید یکی از آدم‌های معمولی شهر است.

۳) هیچکس از فرم‌های شناخته شده هیپ‌هاپ استفاده نمی‌کند، نه معترض وضع سیاسی اجتماعی است، گرچه از وضع راضی نیست، نه عضو گنگ است و با نوچه‌هایش پوز بقیه را می‌زند. نوعی روشنفکر جدید است، روشنفکری که شهر را گزارش می‌کند اما گزارش با مشارکت است. او اگر شکایتی هم دارد ناشی از اختلاف او با خداست. او از اینکه چرا کل وضعیت چنین است شکایت دارد. فحاش نیست، پرده‌در نیست، در شهری که میلیون‌ها تن معتاد هستند او معتاد نیست. طرفدار دزدها نیست، با آنها هم جنگ ندارد. دعوای او با «جنگل آسفالت» است؛ یکی از روشنفکرانه‌ترین تعابیر برای

شـهر.

۴) گزارشـگران هنرمنـد اعـم از فیلمسـاز و نقـاش و روزنامه‌نـگار معمـولا از بیـرون از وضعیـت شـکایت می‌کننـد، خودشـان جزئـی از مشـکل یـا بخشـی از درد نیسـتند، امـا هیچکـس چنیـن اسـت؛ نـه بچه سوسـولی اسـت کـه بـا نشـان دادن فاحشـه‌ها قـرار اسـت غریبه‌هـا را از فاجعـه آگاه کنـد نـه بـه شـهری کـه هسـت افتخـار می‌کنـد. او بـا زبـان خیابـان گـزارش می‌کنـد و گـزارش او هـم بـه ریتمـش کامـلا می‌نشـیند. گاه احسـاس می‌کنـی سـرگردان اسـت. آیـا او بـه مقابلـه بـا دشـمن مـی‌رود و کشـته می‌شـود، یـا بـه یـک روز خـوب فکـر می‌کنـد؟ آیـا روز خوبـی کـه می‌آیـد مشـکل او را حـل خواهـد کـرد؟ مشـکل او تبعیـض و بی‌عدالتـی اسـت نـه ظلـم و نداشـتن آزادی. او نمی‌خواهـد بـه کلانتـر شـلیک کنـد، نمی‌خواهـد روی ماشـین پولدارهـا خـط بینـدازد. او ناراحـت اسـت؛ تنـش می‌خـارد و می‌خواهـد واکنـش نشـان دهـد.

۵) آیـا هیچکـس نمونـه یـک لمپـن اسـت؟ چنیـن فکـر نمی‌کنـم. اولیـن نشـانه لمپـن سـرگردانی و عـدم آگاهـی اوسـت، در حالـی کـه هیچکـس آگاه اسـت. لمپـن تسـلیم قوی‌تـر اسـت و بـه ضعیف‌تـر زور می‌گویـد. لمپـن شـدچار بی‌ارزشـی اسـت، در حالـی کـه هیچکـس اینهـا نیسـت. او حتـی از وضـع شـخصی‌اش هـم ناراضـی

نیست. او از موقعیت عمومی ناراضی است. شاید به گونه‌ای از زندان اجتماع و زندان جغرافیا ناراحت است.

۶) هیچکس به‌شدت ایرانی است. ایرانی به‌روز است. او ایرانی شماره‌دار و تاریخ‌دار است. کشور را نه برای بعدها که خوب خواهد شد می‌خواهد، نه برای قبلا که خوب بوده است. او حتی مثل شاهین نجفی و رپرهای همانند او چسناله‌های سوسولی هم نمی‌کند. او می‌داند که جغرافیایش کجاست؛ ممکن است از محلی که هست راضی نباشد، ولی می‌داند کجاست. شاید از این نظر او موجودی منحصر به فرد است.

زبان رکیک در موسیقی هیپ‌هاپ ایران

زبان رکیک از مشکلات رپ‌خوانی رسمی در ایران بوده و هست، اگر بنا باشد کار رپ به شکلی جدی شود که به موقعیت معمول خودش در جهان نزدیک شود، طبعا فحاشی و شاخ و شانه کشیدن و استفاده از الفاظ رکیک در آن جا خواهد داشت، اگرچه گاه در بهترین کارهای رپ معاصر ایران که از اغلب گونه‌های دیگر هنری موسیقی به اعتراض نزدیک شدند، متن رپ‌نوشته بدون الفاظ رکیک با توان و قدرت نوشته شد و بسیار هم موفق بود. نکته اینکه همزمان با

شکل‌گیری رپ در ایران در دهه هفتاد و هشتاد زبان مخفی در اغلب خرده‌فرهنگ‌های ایران بخصوص در میان جوانان رایج بود و زبان رایج گفت‌وگوی شهری به شمار می‌آمد.

توجه کنیم که اگر یک فرانسوی برای تقلید از هیپ‌هاپ آمریکایی باید فحش را به فرهنگ خیابانی بکشاند، ما در فرهنگ کنونی فارسی به طور عادی فحش را استفاده می‌کنیم و تنوع و گسترش آن به‌حدی است که کاملا تخصصی شده است. به نظر من هیپ‌هاپ به دلایل مختلف اجتماعی موفق‌ترین شیوه موسیقی متفاوت غربی است که در ایران موفق می‌شود. نخست اینکه: رجزخوانی و روکم کنی به عنوان بخشی از فرهنگ هیپ‌هاپ اصولا بخش مهم فرهنگی ماست. دوم اینکه: فحاشی در ایران بخشی بسیار مهم، متنوع و چند لایه در انواع فرهنگ‌های ماست. سوم اینکه: فرهنگ کوچه و فرهنگ خیابان در ایران از واژه‌ها و زبان مخصوص خود استفاده می‌کند که در بسیاری موارد حتی آهنگین هم هست و شکل هنری هم دارد. چهارم اینکه: حاشیه‌نشینی از مسائل واقعی زندگی شهری در ایران است. در طول ۵۰ سال گذشته به طور دائم ۴۵ درصد کل جامعه از روستا به شهر منتقل شده و همیشه حلقه‌ای بزرگ در اطراف همه شهرها (با توجه به نظریه پارک) خرده‌فرهنگ

حاشیه‌نشینان را حمل می‌کردند. پنجم اینکه: اصولا اگر در آمریکا یا فرانسه حاشیه‌نشینان برای ورود به حوزه هنر رسمی و مورد حمایت، باید تلاش خاصی بکنند تا موفق شوند، و اصولا اخلاق سیاسی و تفکر اغلب هیپ‌هاپ‌خوان‌های جهان ضدیت با سرمایه‌داری و پولدارهاست، در ایران این تفکر خود حکومت است. به همین دلیل اگر بچه سوسولی هیپ‌هاپ بخواند و ادای پابرهنه‌ها را دربیاورد، ممکن است دولت با او مشکل پیدا کند، اما اگر هر کسی از هیپ‌هاپ‌خوان‌ها همان حرف‌هایی را در ایران بزنند که به طور طبیعی می‌زنند، مشکلی ایجاد نخواهد شد. در ایران اعضای حکومت بسیار بی‌ادب‌تر و رکیک‌تر از گروه‌های هیپ‌هاپ حرف می‌زنند.

در حقیقت می‌شود گفت که هیپ‌هاپ ایران در واقع زمینه‌ساز ورود زبانی رُک و صریح در موسیقی مردم‌پسند ایران شد. این رویکرد بیانگرایانه در وصف هرآنچه در زندگی جامعه شهرنشین ایران می‌گذرد موجب خلق آثاری محبوب و ماندگار شد. در واقع فن رپ‌نویسی و رپ‌خوانی تحولی در فرهنگ مردم‌پسند ایران ایجاد کرد و برای اولین بار موسیقی مردم‌پسندی در تاریخ موسیقی‌های ایرانی به وجود آمد که نه فقط مورد پسند اقشار متنوع و گسترده‌ای از جوانان است، بلکه مستقیم برآمده از زبان

معاصر نسل جوان است.

نصیر مشکوری: «فحش بدهیم به جای اینکه آدم بکشیم»

یک نظریه معتقد است: جنبش موسیقی و شکل‌گیری خرده‌فرهنگ هیپ‌هاپ در آمریکا وسیله‌ای شد برای نجات یک نسل؛ یعنی خلاقیت و موسیقی جایگزین خشونت و خلافکاری شد و این موسیقی که هیپ‌هاپ نام گرفت رسانه‌ای برای روایت موضوعات روزمره این جوانان شد. از سوی دیگر میان مناطق حومه و فقیرنشین، زبانی از اصطلاحات و اشارات رواج پیدا کرد؛ آنان از درون زندگی آلوده و شرایط غیرانسانی که داشتند هویتی نوین و گویش ویژه خود را ساختند... . بیشترین موضوعات این گرایش در هیپ‌هاپ ایران رجزخوانی‌های تحقیرآمیز میان رپ خوانان از مناطق مختلف تهران و فحاشی‌های رکیک با لحن و بیانی ناهنجار، غیر اخلاق و ضد معیارهای پسندیده رایج جامعه سنتی و مذهبی ایران بود و در مواردی روابط جنسی میان زن و مرد و مهمانی‌های پنهان را روایت می‌کرد. اما بیانگر روابط اجتماعی بود که در کوچه بازار و خیابان میان عام مردم به طور روزمره زندگی می‌شد[۳۶].

۳۶ . مقاله «زبان رکیک و گویش هنجارگریز در موسیقی هیپ هاپ ایران»، نوشته نصیر

زدبازی: داداش! من خودم اینکاره ام!

بهزاد بلور گزارشگر بی بی سی در مصاحبه‌ای با زدبازی پرسید: «شما اولین گروهی بودین که فحش رو توی آهنگ‌های رپ ایرانی آوردین. چطور شد این کار رو کردین؟»[۳۷]

مهراد هیدن گفت: «فحش جزو فرهنگ موسیقی رپه! وقتی شما با کسی دعوات میشه دیگه بر نمی‌گردی بگی «بی‌ادب چرا این کار رو می‌کنی؟ دیگه دوستت ندارم!» این جوری که نمی‌شه! فحش یک جور رو راست بودنه. به نظر من همه باید یاد بگیرن که خودشون باشن.» سهراب MJ هم اضافه کرد: «من خودم این کاره هستم! به نظر من فحش در ایران فقط توی محیط خانواده بده! ولی هر کسی توی محیط مدرسه بره و ببینه، متوجه می‌شه که فحش مثل نقل و نبات از دهن بچه‌ها می‌آد بیرون و کسی براش مهم نیست و دیگه اون زشتی قرن پیش رو هم از دست میده. جدا از فرهنگ رپ غربی، توی فرهنگ خود ما، «ایرج میرزا» توی شعرهاش خیلی حرف‌های رکیکی می‌زد و فحش می‌داد. پس نشون می‌ده فحش توی ادبیات ما با وجود اینکه زشته و همه جا نباید به کار برده

مشکوری (۳۰ فروردین ۱۳۹۰). منتشر شده در پایگاه اینترنتی بشکن

۳۷ . گفت‌وگوی بهزاد بلور از بی بی سی فارسی با اعضای گروه زدبازی (جمعه ۱۶ تیر ماه ۱۳۸۵).

بشه، وقتی با هنر آمیخته بشه جلوه بهتری پیدا بکنه.» و سامان ویلسون از گروه زدبازی چنین نتیجه گرفت: «رپ اصلا درباره صحبت عامیانه است. یعنی همون صحبت‌هایی که تو روز آدم با دوستاش می‌کنه و فحش یک قسمت از اونه!»

رویل: «رپر باید همون طور که با مادرش حرف می‌زنه رپ بخونه»

رویل (مهرک گلستان)، پسر کاوه گلستان، از رپ‌خوانان ایرانی‌تبار مقیم انگلیس و از یاران هیچکس درباره رابطه زبان خیابانی در موسیقی هیپ‌هاپ می‌گوید[۳۸]: «... اگر یک سری مردم توی جامعه این جوری (رکیک) صحبت می‌کنن... نشون می‌ده که یه چیزی توی جامعه درست نیست... من همیشه سعی می‌کنم کلماتی که خودم به طور طبیعی استفاده می‌کنم تو رپم استفاده کنم. من اعتقاد دارم یه رپر اون جوری که با مادرش صحبت می‌کنه باید رپ بخونه... اگر واقعاً با مادرت این جوری حرف می‌زنی بیا و رپت رو هم این جوری بخون... می‌دونی... ببین! اَدا درآوردن درست نیست... اگه یکی فکر می‌کنه چون رپر هست باید بیشتر خیابونی صحبت کنه، به نظر من یارو احمقه... تو هیپ‌هاپ باید خودت باشی...

۳۸ . مقاله «زبان رکیک و گویش هنجارگریز در موسیقی هیپ هاپ ایران»، همان.

اون جوری که هستی صحبت کن... اگر هم بچه مثبت هستی همون جوری صحبت کن... بیشتر برات احترام قائلم. . .»

مسعود کوثری: «اصولا زبان رپ خشن است»

دکتر مسعود کوثری استاد دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، در مقاله «موسیقی زیرزمینی در ایران» که در مجله اینترنتی هفت سنگ منتشر شد، نوشته است[۳۹]: «موسیقی رپ، نظیر راک، بخشی از موسیقی زیرزمینی ایران به شمار می‌آید. اما، بیش از راک توجه نوجوانان را به خود جلب کرده است. به طوری که خوانندگان و نوازندگان رپ از میانگین سنی حتی پایین‌تری نیز برخوردار هستند. علاوه بر آن، اگر چه موسیقی راک نیز وجه اعتراضی و انتقادی دارد، اما زبان رپ از تندی و خشنی خاصی برخوردار است که در راک یافت نمی‌شود. صراحت لهجه و رک‌گویی چنان در رپ با موسیقی درآمیخته است که گویی این کلام است که بر موسیقی سلطه دارد. دقیقاً به همین دلیل رپ را یک جور ریتمیک حرف زدن می‌دانند که به کمک زبان خیابانی صورت می‌گیرد. کلام تاثیرگذار بخش مهم هر آهنگ رپ به شمار می رود.»

۳۹ . دکتر مسعود کوثری، مجله هفت سنگ، نوشته نصیر مشکوری (۳۰ فروردین ۱۳۹۰).

شاهین نجفی: برای مسوولان ایرانی هرچه غیردینی است رکیک است

شاهین نجفی رپ‌خوان ایرانی درباره زبان رکیک در بیان ناهنجاری‌ها در فرهنگ و موسیقی هیپ‌هاپ می‌گوید: «در فرهنگ شفاهی هر جامعه - رکیک - را به تناسب سقف فرهنگی همان جامعه می‌سنجند. اما در هنر هیچ سقفی نمی‌تواند وجود داشته باشد. یعنی آنچه که در هنر اتفاق میفتد لزوماً بازتاب عینی و نَرم روزمره جامعه نیست... . برای مسوولان ایرانی هرچه غیردینی و سنتی است رکیک است، با اینکه ادبیات سیاسی خودشان نیز این رکیک بودن را حمل می‌کند. این همان استفاده نابجا از کلمات است، یعنی یک سیاسی نمی‌تواند با زبان کوچه حرف بزند. زبان سیاست باید زبان فنی باشد. جز این می‌شود زبان پروپاگاندایی و لمپنیسم سیاسی. اما همین زبان در زبان روزمره طبیعی است.»[۴۰]

هیچکس: «ما رپ فارسی رو نمی‌خوایم مثل رپ غرب بکنیم»

هیچکس از آن دسته رپ‌گویان است که از کاربرد زبان رکیک و بی‌پرده در رپ‌نوشته‌هایش از سرآغاز دوری می‌جست و معتقد

۴۰ . مقاله «زبان رکیک و گویش هنجارگریز در موسیقی هیپ هاپ ایران»، همان.

است که این رویکرد با فرهنگ اجتماعی ایرانی همخوانی ندارد. او در رپ‌آهنگ‌هایش از گویش خرده فرهنگ لوطی‌گری با رفتاری خیابانی بهره می‌گیرد و محتوای رپ‌نوشته‌هایش بیشتر موضوعات روابط اجتماعی و روایت شرایط و زندگی شهری جوانان است. اما از فحش و کلام رکیک در آثارش خبری نیست. جالب توجه است که پیروی او از خرده فرهنگ لوطی‌گری و جاهلی، و همزمان پایبندی وی به هنجارهای رسمی حاکم بر جامعه گویای تناقضی است که برآمده از فشار زیاد فرهنگ حاکم اجتماعی و خط قرمزهای موجود در جامعه است. او در سال‌های آغازین فعالیتش در پایگاه اینترنتی شبکه اجتماعی اُرکاد در صفحه رپ فارسی و هیپ‌هاپ[۴۱] در پیغامی برای دیگر رپ‌خوانان گذاشت: «... در مورد فحش هم باید بگم، ما رپ فارسی رو نمی‌خوایم مثل رپ غرب بکنیم... رپ ما باید فرم اصلاح شده رپ غرب باشه، و حتی بهتر... اشتباهات دیگران رو ما نباید تکرار کنیم. . .»(دهم ماه ژوئن ۲۰۰۴)[۴۲]

۴۱ . Persian rap and hiphop

۴۲ . هیچکس، مقاله «زبان رکیک و گویش هنجارگریز در موسیقی هیپ هاپ ایران»، همان.

ساتراپ: «دری وری خوندن که کاری نداره»

گروه نابغه‌ها شاید از تندروترین و تندخوترین در این موج بود که بعد از انتشار چند تک آهنگ منحل شد. ساتراپ یکی از اعضای سابق این گروه چنین می‌گوید: «... دلیلش این بود که گروه‌هایی که کارهای فحش‌دار می‌ساختن زیاد شده بودن، از گروه زدبازی گرفته تا کسایی که ناشناخته بودن... ما آمدیم اون موقع به مردم یک شوک وارد کردیم... یعنی اینکه کارهای قوی ولی به زبونی که بین جوونا رایج بود دادیم بیرون، ... چون می‌دونستیم توی اون سبک کسی قوی‌تر از ما نمی‌تونه کار کنه... و به یک نوع اون جریان رو از بین بردیم. چون همه می‌دونستن که دیگه رو دست اون آهنگا نمی‌تونن بسازن، پس جریان عوض شد. برای ما یک نوع مبارزه منفی بود. الان به خاطر این به اون شکل کار نمی‌کنیم که زندگی‌هامون کلا عوض شده... چند ساله... کلا لازم بود اون موقع یه کار اون شکلی انجام شه که بگیم کاری نداره دَری وَری خوندن... مهم چیز دیگه‌ای هست!»[۴۳]

۴۳ . ساتراپ، مقاله «زبان رکیک و گویش هنجارگریز در موسیقی هیپ هاپ ایران»، همان.

جریان محافظه‌کار، جریان رادیکال در رپ فارسی

جریان محافظه‌کار و اخلاق‌گرا در موسیقی هیپ‌هاپ ایران که به رفتار و گفتاری تصفیه شده معتقد و به هنجارهای رسمی حاکم بر فرهنگ جامعه پایبند است، در موازات با گرایشات تندرو و غیراخلاقی که خود را مدام به خرده‌فرهنگ‌های کوچه بازاری، زبان و اخلاقیات پنهان رایج نزدیک می‌کردند تا سال‌ها در کنار هم به جلو رفتند. این دو جریان رادیکال با مسن‌تر شدن رپ‌خوانانش و تجربه‌اندوزی آهنگسازانش در هم ادغام شد و به زبان مفهومی هیپ‌هاپ ایران هویتی درون‌شهری بر آمده از کوچه و خیابان دادند با این تفاوت که امروز شمار کمتری از رپ خوانان نسل دوم از زبان رکیک و تحقیرآمیز در این موسیقی بهره می‌گیرند.

محمد مهدی مولایی: تجارت در هیپ‌هاپ تغییر جهات داد

محمد مهدی مولائی در پاسخ به اینکه آیا زبان تند و تحقیرآمیز اعتراض به فرهنگ عرفی جامعه است، می‌گوید: «اگر رپ فارسی روزگاری صرفا یک ماجراجویی نوجوانانه بود، این‌روزها به بخشی از صنعت پردرآمد سرگرمی تبدیل شده است. ورود به

صنعت سرگرمی برای بخشی از رپ‌کن‌های جوان منافع مالی قابل توجهی داشته است، آنها نیز برای پذیرفته شدن در این جریان تغییراتی در کارشان ایجاد کرده‌اند. برخی از آنها حالا با شرکت‌های تجاری قراردادهای مالی دارند و کلیپ‌هایشان در شبکه‌های ماهواره‌ای پخش می‌شود، برخی از آنها کنسرت‌های رسمی در خارج از کشور برگزار می‌کنند و برخی دیگر در داخل کشور به‌صورت غیررسمی از طریق اجرای موسیقی در مراسم‌هایی مبالغی دریافت می‌کنند و به‌طور کلی رپ‌کنی به محلی برای کسب درآمد تبدیل شده است. ورود به این میدان مستلزم هماهنگی بیشتر با شرایط عرفی جامعه بوده که برخی از رپ‌کن‌ها با کمال میل به این تغییر تن داده‌اند. در حال حاضر تعدادی از رپ‌کن‌ها هم مثل بخشی از خوانندگان موسیقی پاپ به ستاره‌های فرهنگ مردم‌پسند تبدیل شده‌اند و دیگر چهره‌های زیرزمینی نیستند.»[۴۴]

بهرام: «فحش یک قسمت از فرهنگ ایرانیه، دروغ نگیم»

در قسمت ششم رادیو دیوار که اولین رادیوی غیرمجاز اینترنتی

۴۴ . محمد مهدی مولایی، مقاله «زبان رکیک و گویش هنجارگریز در موسیقی هیپ هاپ ایران»، همان.

ویژه هیپ‌هاپ ایران بود (۱۳۸۴ تا ۱۳۸۷)، برنامه‌ای تهیه شده بود درباره زبان رکیک در هیپ‌هاپ و جایگاه آن در موسیقی هیپ‌هاپ ایران. بخشی از این برنامه گفت‌وگویی بود میان احسان آتور (از پیشگامان بیت‌ساز هیپ‌هاپ ایران) و بهرام (از رپ‌خوانان مطرح ایران). بهرام در پاسخ به این سوال احسان آتور که پرسید «به نظر تو در جامعه ما این الفاظ و فحش و این جور چیزا... مطروده؟ یا واقعا جزئی از زندگی ما هست؟»، گفت: «... ببین... یه واژه ای هست اینجا که خیلی‌ها معنی دقیقش رو نمی‌دونن... واژه فرهنگ... خیلی‌ها می‌گن الفاظ رکیک و فحش تو زبون و فرهنگ ما جا نداره... فرهنگ رو به مجموعه‌ای از رفتار و گفتار و کردار ما می‌گن... خب وقتی من می‌آم تو رفتارم و حرف زدن عادیم، با افرادی که باهاشون صمیمی هستم فحش می‌دم و بددهنی می‌کنم... پس حتماً تو فرهنگ ایرانی‌ها جا داره دیگه... منم یه ایرانی‌ام دیگه... تو روابط اجتماعی که با دوستامون داریم، [با] اون راحتی که در کلام داریم، حتماً فحش هم توش جا داره... این یه چیزه خیلی طبیعیه... منتهی ایرانی‌ها... یه فرهنگ ظاهری دارن... حالا اون فرهنگ ظاهری رو اسمشو می‌ذارن سیاست زندگی، یا مثلاً – احترام – ... در صورتی که این جور حرف زدن تو فرهنگ من هست... من فقط می‌آم این رو وارد فرهنگ موسیقاییم

می‌کنم، ولی بعضی‌ها نمی‌کنن و اون فرهنگ ظاهری رو حفظ می‌کنن... ما قصد داریم اون فرهنگ ظاهری رو تو موسیقی رپ بذاریم کنار... رپ یه فرهنگ عامیانه داره... اصلاً به خاطره همینه که این قدر محبوبه... چون راحته... از مردمه برای مردم... یعنی حرف دله و اون چیزی رو می‌خواد نشون بده که واقعا هستیم... یعنی اگر میاییم تو صحبت‌های عامیانه در روز کلی فحش می‌دیم نمی‌تونیم تو رپ‌مون جلوش رو بگیریم، مگر اینکه طردش کنیم... اگرم جلوش رو بگیریم یعنی داریم فیلم بازی می‌کنیم دیگه...»[۴۵]

۴۵ . بهرام، مقاله «زبان رکیک و گویش هنجارگریز در موسیقی هیپ هاپ ایران»، همان.

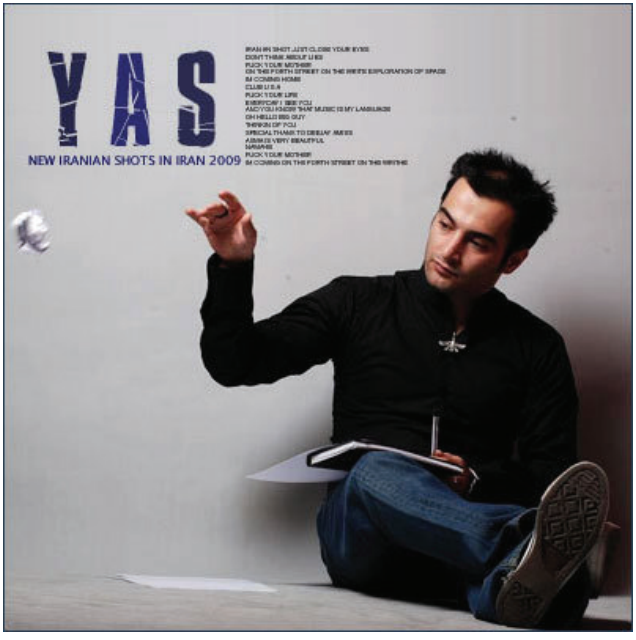
تصاویر فصل دهم

طرح جلد آلبوم ۲۴ ساعت کار بهرام، خواننده رپ

طرح جلد آلبوم زیر و بم زیرزمین که سه سال طول کشید تا تمام شود

پوستر انجام وظیفه. کاری از مهدیار، هیچ‌کس، ریویل، قاف و فدائی

سالومه و پوستر آهنگ عنکبوت‌اش



طرح جلد آلبوم انگلیسی یاس

فصل یازدهم
متال و متال مترقی امروز ایران

فرزاد گلپایگانی، متال، راک و آلترناتیو

فرزاد گلپایگانی متولد ۱۳۵۸ در تهران است. او فرزند «بهزاد گلپایگانی» (نقاش و گرافیست ۱۳۶۴-۱۳۱۷) و فارغ‌التحصیل رشته گرافیک است و در زمینه هنرهای تجسمی هم فعالیت دارد. او اولین آلبوم خود (یک) را سال ۱۳۸۱تکمیل و مجوز انتشار آن را به عنوان نخستین آلبوم رسمی و متال ایران دریافت و اولین کنسرت گروه خود را سال ۱۳۸۲ برگزار کرد. آثار موسیقی فرزاد گلپایگانی «متال مترقی ایرانی» و «تلفیقی» است و از خصوصیات آهنگ‌های او می‌توان به اجرای تکنیکی گیتار الکتریک (هفت سیم) و آکوستیک، استفاده از کوک‌های شرقی برای گیتار آکوستیک، بهره‌بردن از بداهه‌نوازی، استفاده و تلفیق موسیقی شرقی، ایرانی و کلاسیک با متال، و تنوع فضای آهنگ‌ها در یک آلبوم اشاره کرد. فرزاد موسیقی آلبوم‌هایش

را نوشته و اجرا، تنظیم، صدابرداری، میکس، مستر و طراحی جلد را شخصا انجام داده است. گیتار الکتریک و آکوستیک، گیتار باس و ویولن را نواخته و معمولا برای سازهای کوبه‌ای و کیبورد نت نوشته و به وسیله نرم‌افزارهای کامپیوتری اجرا کرده است.

نام آهنگ‌های فرزاد گلپایگانی فقط عدد است. این اعداد در واقع ترتیب آهنگ‌های ساخته شده در لیست او هستند. دلیل این کار اهمیت برداشت موسیقایی از آهنگ‌هاست تا برداشتی تحت تاثیر نامشان. او علاوه بر آلبوم های شخصی، برای پیام‌های بازرگانی، بازی‌های کامپیوتری، انیمیشن، فیلم کوتاه و غیره نیز موسیقی می‌سازد. فرزاد گلپایگانی علاوه بر فعالیت در صحنه موسیقی غیرمتعارف و راک ایران، نقاشی هم می‌کند و همچنین گرافیست است. او تا کنون چند نمایشگاه طراحی و نقاشی برگزار کرده است. یک نظریه در میان هنرمندان هنرهای تجسمی معتقد است که گذاشتن نام برای اثر باعث اختلال در برقراری ارتباط اثر با مخاطب می شود. آیا فرزاد گلپایگانی چنین فکری می‌کند؟

طبیعی است با توضیحی که دادیم نام نخستین آلبوم او یک باشد. آلبوم یک (بهار و تابستان ۱۳۸۱) در سبک متال تلفیقی

و بدون کلام است که فرزاد گلپایگانی آهنگ‌ها را نوشته و اجرا، تنظیم و صدابرداری کرده و حتی طرح جلد کار اوست. آلبوم از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مجوز دارد و از تیرماه ۱۳۸۳ توسط شرکت «نوای همایون» (شهرام) منتشر شده است. این آلبوم به دلیل مشکلاتی که در مرحله پخش وجود داشت پس از گذشت دو سال از ضبط و گرفتن مجوز از وزارت ارشاد به بازار عرضه شد.

دومین آلبوم فرزاد با نام دو در اردیبهشت ۱۳۸۴ در دست انتشار بود که به دلیل متوقف شدن مجوز سرانجام در مرداد ۱۳۸۵ توسط موسسه فرهنگی و هنری بم آهنگ منتشر شد. این آلبوم که شامل ۱۱ آهنگ است، مانند یک متال تلفیقی بدون کلام است و توسط او اجرا، ضبط و تنظیم شده و فقط دو آهنگ را «کاوه همدانیان» با ویلن سل اجرا کرده است. به دلیل به تعویق افتادن پخش آلبوم یک، مراحل تهیه آلبوم دو نیز با تأخیر مواجه و این کار طی دو سال (۱۳۸۲ تا ۱۳۸۳) ضبط شد.

سه آلبوم جدید فرزاد گلپایگانی پس از سه سال در دی ماه ۱۳۸۶ تکمیل شد. این آلبوم متال مترقی ایرانی است و فقط شامل سه آهنگ و هر کدام حدود ۱۷ تا ۱۸ دقیقه است.

گیتار الکتریک، آکوستیک، باس، آوا، برنامه‌نویسی برای درامز و کیبورد توسط فرزاد انجام شده است. همچنین «آرش جعفری» کوزه، داربوکا و دف نواخته است. همانند آلبوم‌های پیشین ضبط، تنظیم، مسترینگ و طراحی جلد را فرزاد انجام داده است. از ویژگی‌های این آلبوم تلفیق تم‌های متفاوت به همراه تأثیر قابل مشاهده از موسیقی ایرانی و خاورمیانه است. نام آهنگ‌های این آلبوم ۱۴، ۳۹ و ۴۷ است. در این آلبوم یک قطعه آهنگ مخفی[۱] به شکل بازنوازی از تعدادی قطعات راک و متال از بلک سابات، جیمی هندریکس، دیپ پارپل، کیس[۲]، اسلایر[۳]، متالیکا[۴]، اوورکیل[۵]، سپولتورا[۶]، مگدث[۷] و پانترا[۸] اجرا شده است.

چهار آلبوم چهارم فرزاد گلپایگانی در دی ماه ۱۳۸۸ منتشر شد. برخلاف آلبوم‌های قبل این آلبوم در سبک متال نیست.

۱ . آهنگ مخفی (Hidden Track)، ترانه یا ترانه‌هایی است که در سی دی گذاشته می‌شود و استفاده‌کننده می‌تواند از آن استفاده کند یا نکند.

۲ . Case

۳ . Slayer

۴ . Mettalica

۵ . Overkill

۶ . Sepultura

۷ . Megadeth

۸ . Pantera

در هیچ یک از قطعات از گیتار الکتریک و حتی ساز کوبه‌ای استفاده نشده است. ترکیب‌سازی این آلبوم گیتار آکوستیک سیم فلزی و نایلون، گیتار رزونانس[۹]، گیتار باس و ویولن است. از دیگر مشخصه‌های این آلبوم «تلفیقی» تاثیرپذیری از موسیقی ایرانی و خاورمیانه و همچنین استفاده از گیتار آکوستیک با کوک شرقی است. همه سازها توسط فرزاد نواخته شده‌اند، نیز در دو آهنگ آخر آلبوم «علی ثنایی» (باس گیتار) نواخته است.

اعضای گروه فرزاد گلپایگانی

اگرچه که اغلب کارهای فرزاد گلپایگانی توسط خودش انجام می‌شود، گروهی از نوازندگان در کنسرت‌های مختلف با او همکاری کرده‌اند: «علی ثنایی»: گیتار باس (۱۳۸۶)، آرش جعفری: کوزه، داربوکا و دف (۱۳۸۶)، «ادوارد واسنیج»: درامز، داربوکا (۱۳۸۶)، «نعیم مسچیان»: گیتار باس(۱۳۸۵)، «وحید ثابت قدم»: دف، تبلا[۱۰] (۱۳۸۵)، «سهیل دانش اشراقی»: گیتار

۹ . نوعی گیتار اکوستیک که برای افزایش صدا درون بدنه آن صفحات آلومینیومی قرار داده شده است. صدای این ساز آن قدر بلند است که در اجراهای زنده بدون آمپلی فایر شنیده می‌شود. این ساز در سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ در کالیفرنیا و غرب آمریکا ساخته شد.

۱۰ . تبلا یا طبلا دو طبل کوچک که با دو دست نواخته و روی زمین گذاشته می‌شود. در

آکوستیک[11]، آوا(۱۳۸۵)، «بهرنگ بشاش»: گیتار باس (۱۳۸۲-۱۳۸۳)، «مهیار وثوقی»: گیتار الکتریک، کیبورد (۱۳۸۲-۱۳۸۳)، «مهیار پورحسابی»: درامز (۱۳۸۲-۱۳۸۳)، «رضا شفقتی»: سه تار (۱۳۸۲-۱۳۸۳)، «امیر جدید الاسلام»: تمبک، دف (۱۳۸۲-۱۳۸۳)، فرزاد گلپایگانی: گیتار الکتریک هفت سیم، گیتار آکوستیک.

فرزاد گلپایگانی را عموم راک‌بازان و طرفداران موسیقی راک ایران می‌شناسند. چه از آن دوره که در گروه متال «اَمرتاد» می‌نواخت و چه بعد از آن که به طور انفرادی شروع به آهنگسازی کرد و تا امروز شش آلبوم انفرادی غیروابسته در سبک‌های متال ارکسترال[12] و متال مترقی با رویکردهای تجربی و تلفیقی ساخته و تنظیم کرده است. این روزها نیز موسسه‌ای با نام «راکستان» تاسیس کرده که خدمات ویژه‌ای برای موسیقی‌پردازان راک ایران ارائه می‌دهد. گوشه‌هایی از نظراتش را بخوانیم:[13]

موسیقی مذهبی هند بخصوص قوالی از آن استفاده می‌شود.

۱۱ . گیتاری است که وسیله‌ای جز بدنه، صدای سیم‌ها را تقویت نمی‌کند.

۱۲ . اجرای ارکسترال با سازهای متال.

۱۳ . گپی با فرزاد گلپایگانی درباره آلبوم شش، دیدگاهش و خلاقیتش در موسیقی راک و متال ایران. نصیر مشکوری، پایگاه اینترنتی بشکن (۹ خرداد ۱۳۹۱)؛ همه نقل قول‌های فرزاد گلپایگانی از همین گفت‌وگوست.

خلاقیت در موسیقی یعنی چه؟

«خلاقیت در رسیدن به روشی منحصر به فرد هست. در آهنگسازی جدا از تجربیات شخصی، تاثیر از موسیقی‌های موفق قبل یا همزمان با اثر هم تاثیرگذارن. ولی آهنگ خلاق آهنگی هست که برای دستیابی به ترکیب زیبا از راه‌حل‌هایی که گروه‌ها و آهنگسازهای دیگه قبلا پیدا کرده‌اند استفاده نکنه و شیوه خودش رو داشته باشه. اینو هم باید اضافه کنم که این کار برای گروه‌هایی که فقط به دنبال جلب شنونده بیشتر هستند روش صحیحی نیست. چون بی‌شک معیار مورد پسند واقع شدن در برابر عامه اثر خلاق به وجود آوردن نیست. در حال حاضر هم بعضی موزیسین‌های ایرانی صرفا در سبک‌هایی که پیشتر توسط گروهای غربی مطرح شده فعالیت می‌کنن ولی زیاد شنونده دارند و شناخته شده هستن. گاهی فقط اشعار فارسی می‌شن و به تنها به کمک آواز فارسی مضامین از نمونه‌های دیگه متمایز می‌شن و آهنگ‌ها بدون صدای خواننده همون چیزی هستند که در نمونه‌های غربیشون وجود داره. ولی من به شخصه به وزن هنری موسیقی اهمیت بیشتری می‌دم. اگر هم استقبال زیادی از کارهام نبینم هم باعث نمی‌شه معیارهام رو تغییر بدم یا کار نکنم. همون طور

که در طول این سال‌ها تن به موسیقی که بهش اعتقاد نداشتم ندادم. شرایط نامساعد برای موزیک راک و متال در ایران برای بسیاری بزرگ‌ترین دلیل برای دست کشیدن از تلاش شده، من هم مشکلات رو خوب می‌شناسم و هنوز باهاش درگیر هم هستم ولی مطمئنم اگر بر فرض همه محدودیت‌ها هم برداشته بشه اوضاع می‌تونه از خیلی لحاظ بدتر هم بشه. چون اون وقت موسیقی تجاری روی کل بازار سایه میندازه و با وجود تعداد زیاد کار، کیفیت پایین‌تر میاد. نظر شخصی من اینه که جایی که من زندگی می‌کنم، ترکیه، چنین وضعیتی داره و در کلوپ‌های راک و رسانه‌ها کلی گروه دیده می‌شن که اکثرا کارهای کلیشه‌ای و کم کیفیت دارن.»

ترانه‌سرایی در راک ایران

«چیزی که در ایران اتفاق میفته بیشتر ترانه‌سرایی به زبان فارسی هست. در کل نمی‌شه تنها با ملیت و زبان خواننده یا موزیسین، آثارش رو معرف موسیقی کشورش دونست ولی در عین حال بهره بردن از موسیقی سنتی، بومی و کلاسیک هم با وجود موثر بودن تنها راه شکل گرفتن موسیقی راک و مدرن معاصر یک کشور نیست. موسیقی که تنها ترانه‌اش به زبان

فارسی باشه یا در ترکیب‌سازیش از یک ساز ایرانی استفاده شده رو هم ایرانی تلقی کردن کمی سطحیه. در صورت استفاده از ترانه فارسی باید عناصر زیادی رو در نظر گرفت که کار رو سخت‌تر می‌کنه. استفاده از سازهای ایرانی هم باید هوشمندانه انجام بشه و نیازمند شناخت خود موزیک ایرانی و راک هست و تنها دونستن نوازندگی کافی نیست.»

فرزاد گلپایگانی دنبال چیست؟

«تهیه این آلبوم‌ها و به طور کلی وقت گذاشتن برای موسیقی و حتی نقاشی برای من روال عادی زندگیم هست، تجربه کردن و بیشتر یادگرفتن برام لازمه و بهم آرامش و احساس رضایت می‌ده. اگر این فعالیت‌ها رو نداشته باشم جای یک چیزی در روزمره‌ام خالی می‌شه. اوقاتی که برای مدت طولانی درگیر کارهای دیگه می‌شم روزشماری می‌کنم دوباره فرصت ادامه کارهای شخصیم رو پیدا کنم. ابایی ندارم بگم که ازشون درآمد کمی دارم و در واقع اصلا برای کسب درآمد این کارها رو انجام نمی‌دم. خوشبختانه محل درآمد من کارهایی هستند که با کارهای صرف هنری‌ام ارتباط دارن. مثل طراحی گرافیک، آموزش موسیقی، یا کارهای آهنگسازی، تنظیم،

مسترینگ که سفارش می‌گیرم. متاسفانه زیاد شاهد هستم که بین دست اندرکارهای موسیقی راک و متال در ایران هنوز این ذهنیت اشتباه هست که با تهیه یک آلبوم ستاره راک می‌شن یا کلی درآمد خواهند داشت، در صورتی که همه در هر سطحی احتیاج به کار زیاد و تجربه داریم و هرچه بیشتر کار کنیم متوجه می‌شیم بیشتر نیاز به آموختن داریم و اصلا به دنبال ستاره شدن بودن اشتباه هست. حتی اگر یک نفر واقعا ستاره موسیقی بشه ولی هدفش به جای ساختن موسیقی با ارزش تنها مرکز توجه قرار گرفتن باشه ممکنه به‌راحتی اون موقعیت رو هم از دست بده یا می‌تونه به شرایطی برسه که حتی ستاره بودن بهش ضربه بزنه و از لحاظ هنری یا اجتماعی نزول کنه.»

فرزاد گلپایگانی مدتی است مقیم ترکیه شده است. او از ایران خارج شده تا امنیت فکری داشته باشد و به اروپا نرفته تا به ایران نزدیک باشد. دو سال است در این کشور زندگی می‌کند. البته ترکیه هم به قول فرزاد مشکلات خودش را دارد، و گاه این مشکلات بسیار شبیه ایران است. البته خودش فکر می‌کند روال زندگیش شبیه ایران است، با این تفاوت که مشغله فکری و درگیری‌هایش کمتر است. اغلب در خانه به

فعالیت‌های گرافیکی و موسیقی می‌پردازد و تدریس می‌کند. به‌زودی آلبوم شش تمام می‌شود و این برای او که آلبوم‌هایش به لحاظ مالی دیربازده است، اوضاع را سخت می‌کند.

چگونه می‌شود با ترک‌ها کار کرد؟

«از وقتی که به ترکیه اومدم پیگیر آماده کردن گروهم بودم و تا به حال با تعدادی از موزیسین‌های ایرانی و تُرک کار کردم، ولی متاسفانه با وجود علاقه اونها به کارکردن با من، هر بار بعد از چند وقت تمرین گروه رو ترک کردند و من مجبور شدم دوباره به دنبال یک نفر جدید باشم. خصوصا با موزیسین‌های ترکیه وارد یک پروژه جدی شدن خیلی سخت هست. اکثرا فقط به بازنوازی و پول درآوردن از اجراهای کوچک فکر می‌کنند. وقت گذاشتن برای تجربه جدید، تمرین، کنسرت، انتشار آلبوم یا حتی اجرای خارج از کشور براشون بی‌اهمیت هست و کلا انگیزه‌ای که معمولا ما موزیسین‌های متال ایران به دلیل محدودیت داشتیم رو ندارند. در طول دو سال گذشته در صورتی که گروهم آماده بود می‌تونستم از خیلی موقعیت‌ها استفاده کنم و در اجراهای گروهم پیشرفت به وجود بیارم، ولی به دلیل احساس مسوولیت نکردن بقیه‌ی اعضا تمام اون

موقعیت‌ها رو از دست دادم. اگر داخل ایران بودم راحت‌تر می‌تونستم بیام ترکیه و کنسرت بدم، همون طور که پنج سال پیش این کار رو کردم ولی در حال حاضر با وجود اینکه اینجا زندگی می‌کنم این کار برام سخت‌تر هست. به هر حال تمرین رو برای اجرا ادامه می‌دم. برای آماده شدن گروه و عادت به خوندن در حین ساز زدن یک تعدادی آهنگ رو برای بازنوازی انتخاب و تا حد زیادی آماده کردم. من حدود ۱۸ سال هست که ساز می‌زنم ولی سابقه زیادی برای ساز زدن به همراه خوندن ندارم، برای همین مدتی روی این مورد کار کردم و حالا تواناییش رو دارم. همچنان بار موسیقی بدون کلام در آهنگ‌های بعدی من بیشتر خواهد بود ولی به احتمال زیاد آلبوم بعدیم در بخش‌هایی با آواز همراه هست. تصمیم دارم آهنگ‌هایی که بازنوازی کرده‌ام رو هم یا به شکل یک آلبوم مجزا و یا در کنار آلبوم یا آلبوهای بعد اضافه و منتشر کنم.»

علی عزیزیان و گروه هشت

علی عزیزیان به قول خودش این بازی هیجان‌انگیز را از سال‌های اصلاحات (۱۳۷۷) آغاز کرده. می‌گوید: «می‌خواستیم

موزیک بزنیم ببینیم چطوری یه؟» بعد می‌خندد و می‌گوید: «چشم باز کردم دیدم از اون به بعد تمام زندگیم رو صرف موسیقی کردم.» او از اینکه توانسته بخشی از بهترین کارهایش را در این آلبوم جمع و منتشر کند، خوشحال است.[۱۴]

ترانه «مدرسه» از بهترین قطعات موسیقی از نظر شعر، موزیک و شیوه ترانه‌خوانی است که توسط علی عزیزیان برای گروه هشت انجام شده است. در بخشی از این ترانه آمده است:

اون به کفشامون نگاه کرد/ دستامون رو از هم جدا کرد/ اون به عشقامون می‌خندید/ مثل کسی که تو آتیش می‌رقصید/ اون همه چیز و بما یاد داد/ آرزوهامون و کشت و به باد داد/ اون ما رو بخشید و دعا کرد/ ما رو کور توی نور رها کرد/... مثل من تو رم خوردت کردن/ مثل من تو رم تنها گذاشتن/ مثل من تو رم دستاتو بستن/ مثل من تو رم دلتو شکستن...

موسیقی یادآور ترانه «خشتی دیگر در دیوار» آلبوم دیوار پینک فلوید است. مضمون مدرسه و له کردن استعداد و توانایی‌های بچه‌ها در سیستم سنتی مدرسه در ترانه «مدرسه» به بهترین شکل آمده و اتفاقا اینجا جایی است که اقتباس کردن یا

۱۴ . موسیقی راک ایران نابالغ و عاجز از بیان جامعه خویش است. گفت‌وگوی نصیر مشکوری با علی عزیزیان، پایگاه اینترنتی بشکن (اسفند ۱۳۸۹).

برداشت کردن معنا می‌دهد. سیستم مدارس دهه ۱۳۶۰ که همه این بچه‌ها پرورده آن سیستم بودند مورد اعتراض قرار گرفته است.

علی عزیزیان درباره ساختن این قطعه می‌گوید: «خیلی دلم می‌خواست بلد بودم که تصمیم بگیرم راجع به یه موضوعی آهنگ بسازم و این کار رو هم بکنم. اما متاسفانه یا خوشبختانه بلد نیستم. در نتیجه تمام آهنگ‌هایی که از من می‌شنوین هر کدوم در شرایط خاصی از زندگی من ساخته شده که گویای اون تجربه یا حس خاص من بوده. در واقع این آلبوم می‌تونه زندگینامه یا دفتر خاطرات من به حساب بیاد. در مورد این آهنگ هم خیلی خوب یادمه که اولین انگیزه‌اش از کجا شروع شد. داشتم از سازمان نظام وظیفه بر می‌گشتم خونه، چند ماهی می‌شد که هر روز می‌رفتم اونجا برای انجام کارای معافیتم، لازم به توضیح نیست. هرکسی گذارش اون طرف‌ها افتاده خوب می‌دونه چی می‌گم، هرکی هم نه، خوش به حالش! خلاصه توی راه برگشتن بعد از یه روز بلند بی‌نتیجه دیگه، پر از توهین و تحقیر و بی‌نظمی، نظرم به صدای افکتی جلب شد که توی آهنگی که داشتم گوش می‌کردم می‌شنیدم، گفتم برم خونه این افکت رو امتحان کنم که آخر

همون شب آهنگ «مدرسه» ضبط شده و آماده بود. این آهنگ در مورد مدرسه‌ای هست که هر روز توش زندگی می‌کنیم. جایی که بر اساس بی‌اهمیت‌ترین چیزها قضاوت می‌شی، به بی‌معنی‌ترین گناه‌ها محکوم می‌شی و در نهایت نه تنها راهی بهت نشون داده نمی‌شه، بلکه طوری روحت رو به تمسخر می‌گیرن که دیگه حتی خودت هم توان جست‌وجو کردن برای حقیقت رو نخواهی داشت و این مدرسه تنها به اون کلاس‌های تاریک با لامپ‌های مهتابی و زمین سرامیک... با اون ناظم‌هایی که هر روز اندازه موهاتو سانت می‌کنن و از رنگ شلوارت ایراد می‌گیرن محدود نمی‌شه، کم‌کم اونو همه جا می‌تونی ببینی، توی خیابون، توی پارک، توی پیتزا فروشی و. . .» (دقیقا مانند تصویر مدرسه در موسیقی «دیوار» پینک فلوید.)

عزیزیان درباره درونمایه و فلسفه اعتراض چنین فکر می‌کند: «سال‌ها تلاش کردیم تا کپی خوبی از نمونه‌های راک غربی ارائه بدیم، در صورتی که هرگز نه غرب رو شناختیم نه انسان غربی رو و نه در واقع غربزدگی رو درست شناختیم! پس چطور فکر کردیم بدون این حداقل اطلاعات حتی می‌تونیم کپی خوبی ارائه بدیم؟ به نظر من طبق معمول اولین و مهم‌ترین

اصلی که باید از ابداع‌کننده‌های این موزیک یاد می‌گرفتیم و نگرفتیم این بود که چرا غربی به زبان غربی حرف می‌زنه؟ جواب ساده ست،... چون این زبانشه! ما هم باید یاد بگیریم به زبان خودمون حرف بزنیم. چرا غربی از این ساز استفاده می‌کنه؟ چرا غربی توی خیابونای خودش در - غرب - ویدئو کلیپ می‌سازه؟ چرا لیوان قهوه دستشه؟ اون وقت... ما تا «دبی» می‌ریم... برای ساختن یه کلیپ که مبادا خیابونای توی کلیپ‌مون شبیه ایران باشه! مسخره‌اس. مثل جریان کسی که دید همسایش داره حیاطش رو تمیز می‌کنه، دید که نظافت چه خوبه و یاد گرفت، از اون به بعد هر روز می‌رفت حیاط همسایه رو تمیز می‌کرد!»

در آلبوم آخر گروه هشت یا بهتر بگوییم، علی عزیزیان، ترانه‌های «لطیفه»، «بدتر شد»، «مدرسه»، «لعنتی مرد»، «ببار»، «حرف بزن»، «بلندتر»، «تاریکه» و «باغ بارون زده» اجرا شده است. اغلب این ترانه‌ها که در یوتیوب در دسترس است در سبک متال خوانده شده‌اند و اغلب کارهای برجسته و قابل توجهی به عنوان موسیقی راک به شمار می‌روند. نوای گیتار او و صدای خشدارش ویژگی ترانه‌های او هستند. ترانه‌های «مدرسه»، «حرف بزن» و «بلندتر» اشعاری انتقادی و عصیانگر

دارند، اما سایر ترانه‌ها مانند بسیاری از ترانه‌های موسیقی راک صرفا در همان آه و ناله‌های عاشقانه لحظه جدایی یا گلایه از ترک معشوق خلاصه می‌شود. ترانه «نترس» که از نظر شاعری، نوع اجرای موسیقی و خواندن از کارهای شاخص این آلبوم است، ویدئوکلیپ خوب و خوش ریتمی دارد که توسط رضا میرزادگان ساخته شده است. ویدئو یک کار شیک و تمیز است که می‌تواند توسط هر گروه فرنگی در هر کشور خارجی ساخته شده باشد. حال و هوای ترانه «نترس» و ویدئوی آن به ترانه «یکی از دگرگونی‌های من»[15] آلبوم دیوار پینک فلوید نزدیک است. ترانه «باغ بارون‌زده» نیز همان ترانه سیاوش قمیشی است که بازخوانی شده است. این ترانه را در مجموع می‌توان به عنوان یک بازخوانی خوب پاپ به حساب آورد.

کدام راک ایرانی درست است؛ راک فارسی یا راک کاور؟

علی عزیزیان می‌گوید: «ما در کل با دو دسته موزیسین طرف هستیم: دسته اول که اکثریت رو هم تشکیل می‌دن اون‌هایی هستن که معتقد هستند راک مخصوص زبان انگلیسی هست و هر تلاشی برای فارسی کردن اون بیهوده و بی‌نتیجه خواهد

۱۵ . «یکی از تغییرات من» (One of My Turnes) از آلبوم دیوار پینک فلوید، ۱۹۷۹.

بود. این دسته به نظر من دارن بزرگ‌ترین خیانت رو اول به خودشون و دوم به موسیقی راک ایرانی می‌کنن. راستش این حرف‌ها رو از روی وطن‌پرستی نمی‌زنم، بذار برات بگم منظورم چیه. ببین! اونجا که گفتم غربی راهی برای حرف زدن پیدا کرد و - به زبان خودش- حرف زد، منظورم همین بود؛ زبان یک ملت زبان قلبش، فکرش، فرهنگش و احساسشه. در واقع تمام این عشق‌ها و نفرت‌ها، بدی‌ها و خوبی‌ها هستن که خودشون را در قالب ابزاری به اسم - زبان - متجلی می‌کنند. ما در کشورمون احساسات، رسوم و ارزش‌هایی، چه خوب و چه بد، داریم که در کشورهای دیگه وجود ندارن و بر عکس. پس طبیعتا کلماتی در زبان‌های دیگه نیست که صد درصد گویای احساسات ما باشه. در نتیجه تغییر دادن اِلمان زبان در موسیقی اجباراً تا حد زیادی به تغییر محتوا منتهی می‌شه. شما هیچ‌وقت نمی‌تونی احساسات و مشکلات یک فارسی زبان رو به زبان انگلیسی توضیح بدی چرا که اون زبان تکیه به فرهنگی داره که اساساً با اون مشکلات غریبه‌اس یا اصلاً اونها رو مشکل نمی‌دونه! در نهایت شاید بتونی تصویر ناقصی خلق کنی که نه برای انگلیسی زبان قابل درک و نه فارسی زبان را ارضا می‌کنه. این نکته خیلی مهمیه که ظاهرا رَپرهای ایرانی ذکاوت درکش رو داشتن اما راکرها نه! به نظر

من این بزرگ‌ترین دلیلی هست که از راکرهای ایرانی کمتر ترانه‌های تکان‌دهنده و مغزدار می‌شنویم. دسته دوم راکرهای فارسی زبان هستن که تعدادشون هم چندان زیاد نیست. این گروه هم با مشکلات خاص خودشون روبه‌رو هستن. نوشتن راک به زبان فارسی مستلزم دادن تغییراتی ظریف و هوشمندانه هم در موسیقی و هم در ترانه است طوری که حد اقل لطمه به هر کدام وارد بشه... و این کار گاهی اون قدر مشکل می‌شه که موزیسین متاسفانه مجبور می‌شه محتوای ترانه‌اش را در درجه دوم اهمیت قرار بده. در مجموع من فکر می‌کنم اگه راکرهای ایرانی سعی کنن از حقیقت وجودی خودشون فراری نباشن، به احساسات و عقاید خودشون احترام بذارن و به زبانی که بلد هستن خودشون را ابراز کنن، با کمی تمرین و حکمت، شاید کم‌کم ترانه‌هایی ازشون بشنویم که درد دل‌هامون باشه، تکونمون بده و اشک از چشمامون سرازیر کنه. . .»

موسیقی راک به مسیر درستی نمی‌رود

علی عزیزیان معتقد است: «متاسفانه از دید من جریان راک امروزه ایران چندان تو مسیر اصلیش حرکت نمی‌کنه. در کل به نظر من این موسیقی در حال حاضر در یک مرحله عبور

به سر می‌بره. در دهه هفتاد خورشیدی، به لطف گروه‌هایی مثل اوهام و سرخس حرکت ناب و خالصی شروع شد. در دهه هشتاد خورشیدی هم با پیشرفت تکنولوژی، و بالاتر رفتن دانش موزیسین‌ها و تکنیک‌شون، و بعضی آزادی‌های مقطعی، موسیقی پیشرفت چشمگیری در زمینه تکنیک و صداپردازی کرد و بهت قول می‌دم که توی دهه نود خورشیدی شاهد ترکیب قشنگی از خلوص نیت و خلاقیت دهه هفتادی‌ها، و تکنیک و سخت‌کوشی دهه هشتادی‌ها خواهیم بود. من فکر می‌کنم موزیک راک ایران هم خِرَد و هم قدرت رو جداگانه تمرین کرده و حالا وقتشه که اونا رو همزمان به کار ببره.»

آیا موسیقی راک هنجار شکن و هنجار گریز است؟

علی عزیزیان می‌گوید: «به نظر من... موزیک راک موزیک هنجار شکن و هنجار گریزی هست، اما اصراری به این نداره که بگرده ببینه آدمیزاد چی‌کار می‌کنه و الزاما در خلاف جهت اون به راه بیفته... موزیک راک موزیک مبارزه با هنجارهای غلط و بی‌اساسه که در طول زمان به عادت تبدیل می‌شه. اگه نظر منو می‌خوای،... به امید اون روز که همه چی اِن‌قدر خوب و درست و قشنگ باشه که هیچ آدم خورده‌گیری دلیلی

برای اعتراض و عصبانیت پیدا نکنه و دیگه موزیک راکی هم در کار نباشه. و اینکه چرا هنوز عده‌ای سعی می‌کنن از وزارت ارشاد مجوز بگیرن اینه که این واقعا آخرین شانس‌شون در اوج ناامیدی برای شنیده شدن هست. ببین ما داریم راجع به گروهی از انسان‌ها صحبت می‌کنیم که این طفلکی‌ها به عنوان یک هنرمند، مثلاً قراره قشر حساس جامعه باشن. گول صداهای کلفت وصورت‌های اخموشون رو نخور، اما در عوض طوری باهاشون برخورد می‌شه که انگار یه مشت جذامی یا حیوان وحشی هستن که باید جامعه رو از دستشون در امان نگه داشت. این تلاش برای گرفتن مجوز صرفاً برای اینه که بگن: به خدا ما اون غول‌های بی‌شاخ و دمی که شما می‌گین نیستیم. و من فکر می‌کنم این موضوع فقط به موزیک راک منحصر نمی‌شه. ببین! موسیقی یک محصول مادی نیست که به روش مادی تعیین کیفیت بشه... وقتی صحبت به مقولهٔ روح و سلیقه می‌رسه... این دیگه امکان نداره که بشه اونو در قالبی جا داد... از کجا می‌شه فهمید که ترانه‌ای که حتی فکرشم نمی‌کنیم، جایی، دل کسی رو تکون نده؟ پس این اصلاً معنی نداره که کسی یا گروهی این اجازه رو به خودش بده که برای سلیقه یک ملت تصمیم بگیرن... این توهین به شعور تمام مردم هست... مردم خودشون خوب و بد رو تشخیص می‌دن.»

آیا موسیقی راک ایران نابالغ و عاجز از بیان جامعه خویش است؟

آیا موسیقی راک امروز ایران قادر به بیان جامعه خویش است و توانایی به عهده گرفتن این وظیفه را دارد که: موسیقی راک راهی برای گزارش کردن وضع اجتماعی جامعه، اعتراض به نابسامانی‌های موجود و تلاش برای تغییر است یا نه؟ گفت‌وگو با علی عزیزیان، سخنگو و مدیر گروه هشت، که ترانه‌های مختلف اعتراضی علیه وضعیت اجتماعی کشور ساخته است، تا حدی دید و نگاه ما را روشن می‌کند.

علی عزیزیان در ۲۰ تیرماه ۱۳۵۸ به دنیا آمد. او از سن ۱۰ سالگی موسیقی را با کلاس‌های ارف در مدرسه آغاز کرد و در ۱۴ سالگی با دیدن ویدئویی از گروه «نیروانا» در سال ۱۹۹۴ با موسیقی راک آشنا شد. زمانی که اولین گیتار کلاسیک خود را عیدی گرفت تصمیم گرفت آموزش گیتار ببیند و تا مدت دو سال به یک کلاس آموزش گیتار رفت. از آنجایی که او عاشق موسیقی نیروانا شده بود و احساس می‌کرد آنچه در این کلاس آموزش داده می‌شود ربطی به موسیقی راک ندارد این دوره آموزشی را ترک کرد. علی عزیزیان در ۱۷ سالگی با خرید یک گیتار برقی کهنه اولین تجربه‌های خود را جهت یادگیری نواختن گیتار برقی آغاز کرد. در ۱۸ سالگی یعنی سال ۱۳۷۶

وارد دانشگاه شد و در رشته عمران آب به تحصیل پرداخت. با آغاز زندگی دانشجویی و ارتباط با دوستان دانشجویی که آنها نیز ساز می‌زدند، قدم در راه موسیقی گذاشت که حتی تصور موجودیتش در ایران در آن سال‌ها غیر قابل پیش‌بینی بود. نوزده ساله بود که با موسیقی گروه اوهام، از پیشگامان موسیقی راک ایران، آشنا شد. یک سال بعد هم خود او با همکاری شماری از دوستانش گروهی را تشکیل دادند به نام «کم». علی عزیزیان آهنگساز، خواننده و گیتاریست گروه بود و مهدی خراسانی‌زاده درامز می‌زد، سعید علیرضایی گیتار بیس، پویا محمودیان کیبورد و بعدها اِلیکا خواجه امیری گیتار می‌نواختند.

علی عزیزیان در ۲۱ سالگی وارد کنسرواتوری موسیقی تهران شد اما بعد از سه ترم به دلیل کیفیت پایین آموزش، آنجا را ترک کرد. گروه کم از هم پاشید. او با رضا مقدس در استودیو بم آشنا شد و به عنوان دستیار صدابردار شروع به کار کرد. این کار موقعیتی به او می‌داد که علاوه بر یادگیری حرفه‌ی صدابرداری بتواند موسیقی خود را نیز مجانا در استودیو ضبط و تهیه کند. او تا آن زمان آهنگ‌های خود را در یک کامپیوتر خانگی و برنامه‌های ویرایش کامپیوتری ضبط می‌کرد.

او با مهدی پیرحسینلو، نوازنده گیتار و حمید سعیدی، نوازنده گیتار بیس گروه هشت را در سال ۱۳۸۱ تشکیل داد. گروه هشت آهنگ «می‌خنده» را تنظیم و ضبط کردند و با این قطعه در مسابقه موسیقی تهران اونیو شرکت کردند و برنده این مسابقه‌ی اینترنتی شدند. در همان سال اعضای گروه هشت به دلایل مالی گروه را ترک کردند ولی علی عزیزیان کماکان پروژه گروه هشت را تا امروز با همکاری دیگر نوازندگان و استفاده از برنامه‌های ویرایش موسیقی کامپیوتری ادامه داد و در سال ۱۳۸۹ نیز مجموعه‌ای از آهنگ‌های گروه هشت را در قالب آلبوم بلندتر به بازار موسیقی غیرمجاز ایران ارائه داد. گروه هشت به ارائه موسیقی در سبک نومتال می‌پردازد.

صدای راک «فرشید اعرابی» در تالار میلاد

در سال ۱۳۸۹ بود که بهمن بابازاده، روزنامه‌نگار، برای کنسرت فرشید اعرابی، تیتر «هجوم متال بازها به میلاد» را انتخاب کرد. کنسرتی که قرار بود در آن اعرابی برنامه‌اش را به دوستداران راک و متال تقدیم و عطش دوستداران این موسیقی خاص را بر طرف کند. در روز برنامه هم اتفاقات جالب توجهی افتاد؛ استقبال به قدری بالا بود که هیچ کس نمی‌توانست پیش‌بینی

کند و همین باعث شد گمانه زنی برای تمدید این برنامه لحظه به لحظه پررنگ‌تر شود. ولی همه چیز جوری پیش رفت که بعد از آن برنامه پر شور و خاص، تا به امروز هیچ خبر و گفت‌وگویی از این خواننده در رسانه‌ها منتشر نشود تا تنور شایعات و اخبار ضد و نقیض داغ بماند. یعنی از یک سو اجرایی فوق‌العاده و با استقبال فراوان رخ داد و از سوی دیگر پس از آن اجرا هیچ اتفاقی نیفتاد.

بسیاری از منتقدان و صاحب‌نظران موسیقی حدس می‌زدند که فرشید اعرابی ممنوع الکار شده باشد، ولی دلیلی برای این وضع وجود نداشت. با این همه هیچ خبری از فرشید اعرابی که محبوب متال بازهاست منتشر نشد. اعرابی درباره علت بی‌خبریش می‌گوید: «نه، ممنوع الکار نبوده و نیستم و فقط در حال جمع‌آوری آلبوم جدیدم هستم. خودم تصمیم گرفتم که در سکوت کامل خبری فعالیت‌های موسیقی‌ام را پیش ببرم و چیزی هم که هست شخصیتم طوری نیست که دنبال این قبیل خبرسازی‌ها و ماجراهای رسانه‌ای باشم.»[۱۶] او معتقد است که این بی‌خبری موجب ریزش طرفدارانش نمی‌شود و می‌گوید: «همیشه ترجیحم بر این بوده که در فرصت‌های مناسب برنامه

۱۶ از گزارش بهمن بابازاده با عنوان «صدای راک نمی‌آید»، پایگاه اینترنتی موسیقی ما، پنج تیر ۱۳۹۱

اجـرا کنـم و کیفیـت کار از کمیـت برایـم مهم‌تـر بـوده. هـر چنـد مـن ایـن روزهـا واقعـا پـر کار هـم هسـتم و همه وقتـم را صـرف تولید آلبـوم سـومم کـرده‌ام.» او جـز کار روی آلبـوم بعـدی بـه تدریـس موسـیقی و سـاختن موسـیقی تئاتـر هـم می‌پـردازد. اگرچـه اسـتقبال فـراوان از کار او در تـالار میـلاد نویـد یـک سـال پـر کار مـی‌داد، امـا تنهـا اتفاقـی کـه سـال بعـد از آن افتـاد سـکوت مطلـق بـود.

فرشـید اعرابـی می‌گویـد: «در اجـرای برنامـه سـال قبـل ارشـاد واقعـا همـکاری بسـیار خـوب و قابـل توجهـی بـا مـا داشـت. واقعـا همـه جـوره بـه مـا کمـک کردنـد تـا برنامه‌مـان بـدون هیـچ مشـکلی اجرایـی شـود. ولـی واقعیـت ایـن اسـت کـه کنسـرت گذاشـتن در ایـران خیلـی سـخت شـده و هزینه‌هـا بـه طـرز سرسـام‌آوری بـالا رفتـه. طـوری کـه بایـد قیـد خیلـی چیزهـا را بـرای برگـزاری یـک برنامـه زد. هـر چقـدر هـم کـه ارشـاد بـرای برگـزار شـدن برنامه‌هـا همـکاری می‌کنـد، بیـرون از ارشـاد ماجراهایـی پیـش می‌آیـد کـه کلا دلسـردت می‌کنـد و دیگـر انگیـزه‌ای برایـت باقـی نمی‌گـذارد. تـو بـا یـک انـرژی بالایـی شـروع می‌کنـی ولـی بـه مـرور بـه قـدری انرژیـت تحلیـل مـی‌رود کـه پشـیمان می‌شـوی و دیگـر انگیـزه‌ای بـرای ادامـه نـداری.»

شـیوه کار فرشـید اعرابـی بـه نوعـی سـنگین و خـاص اسـت و اگـر

بخواهد همین روش را ادامه بدهد، لاجرم باید از صحنه فعالیت دور بماند. اما او می‌گوید: «من برای پر کار بودن اصراری ندارم و سبکم این است. مدل کاریم مدل سنگینی است. استفاده از شعرهای کلاسیک و پرمعنی و موسیقی که رنگ و بوی خودش را دارد. شلنگ تخته نمی‌اندازم در کارم. ارشاد هم تا حد زیادی این سبک و مدل را پذیرفته و از دید آن‌ها هم موجه شده. مراحل تولید و اعطای مجوزش طول می‌کشد ولی به هر حال مسیر و مخاطبش را پیدا کرده. پس در یک چنین شرایطی قبول کنید که من نمی‌توانم از این شاخه به آن شاخه بپرم و تغییر کنم. چرا؟ فقط به خاطر اجراهای بیشتر و حضوری پر رنگ‌تر؟ من اصلا موافق نیستم. این رویه من و سیاست کاریم است. باید حرفی برای گفتن داشته باشی و الا دلیلی برای حضور ممتد و بی‌تاثیر نمی‌بینم.»

«آلبوم سوم من در آخرین مراحل اخذ مجوز است و به رنگ شب نام دارد. این آلبوم شامل ده قطعه با کلام است که ترانه‌سرای هفت قطعه آن «عباس روشن‌زاده» است و شعر سه قطعه دیگر هم از مولاناست. آهنگسازی و تنظیم آلبوم هم بر عهده خودم بوده و نوازنده‌هایی چون نیما نواپور و آرش مقدم هم در آن حضور دارند. امیدوارم این آلبوم بی‌هیچ مشکلی

مراحل اخذ مجوزش را سپری کند و برنامه‌ریزیمان این است که تابستان امسال آن را در اختیار دوستدارانمان قرار دهیم. باید ببینیم چه اتفاقی برای آلبوم میفتد و چقدر واکنش‌زا خواهیم بود. در صورت مساعد بودن اوضاع، قطعا به کنسرت هم فکر می‌کنیم.»

«آرسامس»

آرسامس نام یک گروه دث متال/ ملودیک دث متال ایرانی است که در اسفند ۱۳۸۱ در مشهد شکل گرفت. شکل‌گیری آرسامس از پیشنهاد علی مادرشاهی به حمید یوسفی فاورانی مبنی بر ایجاد یک گروه ترش[۱۷]/ دث متال و پیوستن شاهین فنایی به آنها آغاز شد. آرسامس[۱۸] تا دو سال هیچ نامی نداشت تا اینکه در سال ۱۳۸۴ به پیشنهاد مادرشاهی عنوان آرسامس را برگزیده شد. از زمان آغاز گروه تا به امروز ترکیب اعضای گروه، تغییرات بسیاری را به خود دیده است و علی مادرشاهی، تنها عضو ثابت گروه است و پس از او حمید فاورانی بیشترین سابقه را در عضویت گروه دارد. آرسامس گروهی است که به

۱۷. Thrash Metal

۱۸. Arsames

ایرانی بودن خود افتخار می‌کند و این موضوع در نام و شعر آهنگ‌ها کاملا دیده می‌شود.

نام اعضای کنونی گروه علی مادرشاهی، «مرتضی شهرامی»، «احمد تکلو»، «روزبه زورچنگ»، و «سعید شریعت» و نام اعضای پیشین آن «علی اظهری»، «علی ثنایی»، «حامد عزیزی»، و «حمید یوسفی فاورانی» است.

اسفند ۱۳۸۱ علی مادرشاهی، نوازنده درامز و خواننده، پیشنهاد همکاری و تشکیل یک گروه موسیقی متال را به حمید فاورانی، نوازنده گیتار، داد، پس از چندی شاهین فنایی، نوازنده گیتار و محمدرضا ملائکه، نوازنده گیتار بیس، طراح و گرافیست، نیز به آنها ملحق می‌شوند. مادرشاهی در ابتدا به خوانندگی علاقه‌مند بود ولی به علت نبودن نوازنده درامز، خود این نقش را بر عهده گرفت و بدین گونه اعضای اولیه آرسامس مشخص می‌شود، هرچند که تا دو سال نامی بر گروه گذاشته نشد. گروه تمرینات خود را در عرصه موسیقی متال، به ویژه در سبک دث متال دنبال می‌کند تا اینکه پس از گذشت یک سال، ملائکه به علت گرفتاری‌های شخصی ناچار به ترک گروه می‌شود. پس از چندی شاهین فنایی هم گروه را ترک کرد. پس از جدایی ملائکه از آرسامس، مادرشاهی

با علی ثنایی، نوازنده گیتار بیس گروه پاپ شنتیا، آشنا و با ترغیب و راهنمایی‌های مادرشاهی، علی ثنایی به موسیقی متال علاقه‌مند شد و با پیوستن به آرسامس نقش نوازندگی بیس را بر عهده می‌گیرد. آرسامس برای تکمیل اعضای خود حسین افخم الشعرا را برای نوازندگی گیتار به کادر خود افزود، هر چند که همکاری او با گروه شش ماه بیشتر دوام نیاورد و اختلافات او با حمید یوسفی فاورانی به جدایی حسین از آرسامس انجامید. اواخر سال ۱۳۸۴ و اوایل ۱۳۸۵، علی اظهری، نوازنده گیتار آرتیموث، پس از جدا شدن حسین از گروه به آرسامس پیوست، که دورادور با حال و هوای گروه آشنا بود. با پیوستن اظهری، ترکیب گروه به ثبات نسبی دست یافت و تمرین موسیقی به صورت جدی‌تری پی‌گرفته شد. در همین دوره و با پیشنهاد علی مادرشاهی و به علت علاقه او به فرهنگ و تمدن ایران زمین، عنوان آرسامس برای گروه انتخاب شد.

آرسامس پس از اضافه شدن اظهری و ثنایی، کار ضبط آثار خود را شروع کرد. اولین اثر ضبط شده آنها «آدیپوزر»[۱۹] بود که در اواخر سال ۲۰۰۵ در استودیویی در مشهد ضبط شد. حال و هوای قطعه که تحت تاثیر حال و هوای خود گروه بود، به شدت بروتال (وحشی) دث متال بود. گروه چند قطعه دیگر را نیز با

۱۹. Adiposer

امکانات محدود خانگی ضبط کرد ولی کیفیت ضبط به هیچ وجه راضی کننده نبود. به پیشنهاد مادرشاهی، همه آهنگ‌ها مجددا در استودیوی خانگی اظهری، این بار با کیفیتی بهتر ضبط شدند. تا سال ۲۰۰۶ آرسامس بدون خواننده فعالیت می کرد، تا اینکه حامد عزیزی، خواننده گروه پویینت آو دث، برای پیوستن به گروه ابراز علاقه می کند و اعضای آرسامس نیز با ورود او به گروه موافقت می کنند. پس از پیوستن حامد، اشعار آهنگ‌ها توسط مادرشاهی به طور کامل ساخته و پرداخته می‌شود. آرسامس در استودیوی دیگری در مشهد صدای خواننده را ضبط و روی آهنگ‌ها که پیش از این ضبط شده بود میکس می کند. پس از ضبط قطعات، اولین آلبوم استودیویی آرسامس به صورت اینترنتی منتشر شد.

پس از انتشار آلبوم و بازخورد مثبت از سوی هواداران و منتقدان از سراسر جهان و به کارگیری شیوه صحیح تبلیغات در دنیای وب که توسط مادرشاهی انجام شد، آرسامس دعوتنامه حضور در چند فستیوال بین‌المللی را دریافت کرد. همچنین از طرف چند ناشر نیز پیشنهاد انتشار آلبوم برایشان فرستاده شد، اما به علت اینکه ناشران چندان نام‌آشنایی نبودند و گروه نیز اهداف بزرگ‌تری را در سر می‌پروراند پیشنهاد آنان را نپذیرفتند.

در این دوره آرسامس تصمیم گرفت تا بیشتر وقت و انرژیش را صرف تمرین و شرکت در فستیوال‌های موسیقی بکند تا بدین وسیله بتواند در جایگاه مناسب‌تری برای عقد قرارداد بهتر با ناشران بهتر قرار بگیرد.

فستیوال «متال فرانت» ارمنستان طی دعوتنامه‌ای از آرسامس درخواست کرد در فستیوال متال‌فرانت[۲۰] ۲۰۰۸ با حضور گروه بلک متال[۲۱] اسرائیلی ملکش حضور یابد. آرسامس نیز این دعوت را پذیرفت و همه چیز آماده حضور آنان در این فستیوال بود که به ناگاه گروه متوجه مشکلی برای خروج حامد عزیزی از کشور شد. حامد به دلیل مشکل خدمت نظام وظیفه و نداشتن گذرنامه از همراهی گروه بازماند. چندی نگذشته بود که علی ثنایی و اظهری نیز که در آن زمان در تهران بودند به ناگاه تصمیم به جدایی از گروه گرفتند و بدین گونه ترکیب اعضای آرسامس در مدت زمان کوتاهی مانده به فستیوال ناقص شد و گروه از شرکت در این فستیوال بازماند.

مادرشاهی طی نامه‌ای خبر عدم حضور آرسامس را به مسوولان متال فرانت اعلام کرد و از آمادگی گروه متال

۲۰. Metal Front Festival

۲۱. Black Metal

دیگری به نام «واسپوهر»[۲۲] برای اجرا خبر داد. با موافقت متال فرانت، واسپوهر با مدیریت خود مادرشاهی عازم سفر به ارمنستان و اجرای زنده در فستیوال ۲۰۰۸ متال فرانت شد. پس از بازگشت از ارمنستان، علی مادرشاهی نظم جدیدی به شیوه عضوگیری آرسامس می‌دهد و دو عضو جدید را برای پیوستن به گروه برمی گزیند. مرتضی شهرامی، نوازنده گیتار و پیانو، جایگزین علی اظهری می‌شود و روزبه زورچنگ، نوازنده گیتار بیس سابق پویینت آو دث، هم نقش نوازندگی بیس را بر عهده می گیرد.

گروه با ترکیب جدید کار را از سر می گیرد و در همان سال برای شرکت در فستیوال «متال کمپ» اسلوونی اعلام آمادگی می کند. این فستیوال چند گروه را به عنوان گروه اصلی (هدلاینر)۲۳ دعوت کرده بود، گروه‌هایی چون نایت ویش۲۴، بلایند گاردین۲۵، لمب آف گاد۲۶ و آمن آمارث۲۷ و گروه‌های دیگر نیز از طریق یک نظرسنجی اینترنتی به آنها ملحق

۲۲ . Vaspooher

۲۳ . گروه اصلی (Headliner): گروه اصلی که در یک فستیوال روی آنها حساب می‌شود.

۲۴ . Night Wish

۲۵ . Blind Guardian

۲۶ . Lambs of God

۲۷ . Amon Amarth

می‌شدند. آرسامس با درخشش در این نظرسنجی و کسب مقام اول به جمع گروه‌های حاضر در این فستیوال پیوست و نامش در پوستر تبلیغاتی فستیوال متال کمپ حک شد.

طی نامه‌ای رسمی از سوی متال کمپ آرسامس به فستیوال ۲۰۰۹ متال کمپ دعوت شد، اما این پایان داستان نبود. گروه به تمرین‌های ویژه و منظم روی آورد تا با آمادگی کامل روی صحنه برود، همه چیز به خوبی پیش می‌رفت تا اینکه درست کمی مانده به برگزاری فستیوال، گروه با مشکلی جدی برخورد کرد: دولت اسلوونی از دادن روادید خودداری کرد و کوشش‌ها و نامه‌نگاری‌های مادرشاهی و متال کمپ نیز راه به جایی نبرد و آرسامس از شرکت در این فستیوال باز ماند. منتفی شدن حضور آرسامس در فستیوال متال کمپ اثری در روحیه اعضای گروه آرسامس نداشت و نتوانست آنها را دلسرد کند. در فاصله اندکی گروه از فستیوال «یونی‌راک»[۲۸] ترکیه برای حضور در فستیوال ۲۰۰۹ دعوت شد، آرسامس نیز با پذیرفتن آن دعوت، سر از ترکیه و یونی‌راک ۲۰۰۹ درآورد. آرسامس در روز سوم و آخرین روز این فستیوال اجرایی خیره‌کننده را از خود به نمایش گذاشت. اجرای خوب آرسامس علاوه بر اینکه توجه هواداران را به خود معطوف ساخت، نظر

۲۸. Unirock Festival

منتقدان را نیز به خود جلب کرد تا جایی که آرسامس با گروه‌هایی چون «دث»[۲۹] و «سپولتورا» مقایسه شد.

دو ماه پس از اجرای آرسامس در یونی‌راک ترکیه، حمید فاورانی از گروه جدا شد اما جدایی او تاثیری بر برنامه‌های آرسامس نداشت و گروه به تمرین‌های منظم و برنامه‌ریزی شده‌اش ادامه داد. در همین زمان و در میان همین تمرین‌ها حمید علیزاده، خواننده و نوازنده گیتار واسپوهر که پیش از این با مادرشاهی و نحوه مدیریت او در سفر به ارمنستان و شرکت در فستیوال متال‌فرانت آشنا شده بود به آرسامس پیوست و جای خالی حمید یوسفی را پر کرد.

آرسامس با ترکیب جدید خود، تمرین‌های منظم را ادامه داد. در زمستان ۱۳۸۸ (آوریل ۲۰۱۰) «متال اسایلم»، از معروف‌ترین متال کلاب‌های امارات متحده، از آرسامس برای برگزاری یک اجرای زنده دعوت کرد. علی مادرشاهی به عنوان خواننده اصلی و رهبر گروه این پیشنهاد را پذیرفت. آرسامس اجرا را با موفقیت پشت سر گذاشت و دوباره به جلب نظر هواداران موفق شد.

۲۹. Death

آژیراک

هسته و بنیان گروه آژیراک را سهیل الفت و بابک فرخی نهادند. این دو از طریق نوریک میساکیان[۳۰]، استادشان، با هم آشنا شده و شروع به کار روی قطعات پیش ساخته بابک فرخی کردند که حاصل آنها پس از نه ماه آلبوم اطلاعات وحشت[۳۱] شد. گروه آژیراک[۳۲] در ادامه بر گستره فعالیت‌هایشان افزودند و کیفیت کارشان را تا حد قابل قبولی بالا بردند و کارهای جدیدشان را شروع کردند. طی ماه‌های گذشته نیز گروه آژیراک با حضور در مستند پر سر و صدای راک آن حضور فعالی داشتند.

سهیل الفت، سرپرست گروه آژیراک، می‌گوید: «آژیراک یک کلمه فارسی به معنی بانگ و فریاد است. بابک این اسم را پیشنهاد کرد و... تصویب شد. هم معنی این کلمه به فضای کاری ما نزدیک است و هم کلمه «راک» به نوعی در آن وجود دارد. در حال حاضر این افراد در گروه ما فعالند؛ «بابک فرخی (خواننده، آهنگساز، ترانه‌سرا)، سهیل الفت (گیتار، آهنگساز، تنظیم‌کننده، ترانه‌سرا)، کسری مومنی (گیتار)، حسین صالحی

۳۰. Norik Missakian

۳۱. اطلاعات ترس(Scared Info)

۳۲. Azhirock

(گیتار بیس)، شاهین جبلی (درامز؛ مهمان)»[۳۳]

از آژیراک تا امروز آثار مختلفی منتشر شده است. تعدادی تک ترانه و نمونه و یک ویدئو. همچنین آلبومی به نام دوزخ ترس[۳۴] که ترانه‌هایی به زبان فارسی و انگلیسی دارد. سهیل الفت معتقد است که دوزخ ترس فقط یک کار تجربی بود. در حقیقت نخستین آلبوم آژیراک انهدام شیطان تا چند ماه دیگر عرضه خواهد شد. مراحل ساخت و ضبط این آلبوم حدود یک سال و نیم در استودیو «بی‌یاوند»[۳۵] طول کشید. دو ویدئو هم برای آهنگ‌های «انهدام شیطان» و «کسی که منم» با بهمن تیرگان و برادران بوشهری ساخته شده است که از چند شبکه تلویزیونی پخش شده است.

شیوه موسیقی آژیراک دث متال مترقی با رگه‌هایی از نو متال است. این را از مطالعه متن ترانه‌ها می‌توان دریافت. سهیل الفت می‌گوید: «خوشبختانه سبک ما به مرور و بر اساس علایق و توانایی‌هایمان شکل گرفت. به عبارت دیگر ما خودمان را از ابتدا محدود و پایبند به سبک خاصی نکردیم بلکه این سبک

۳۳ . مصاحبه با سهیل الفت، سخنگوی اصلی گروه آژیراک، در پایگاه‌های مختلف موسیقی دستیاب است.

۳۴ . Scared Inferno

۳۵ . Beyond

خود به خود و بعد از گذشت چند سال به این شکل درآمد.»
درباره مخاطبان باید ابتدا بگویم سلیقه مخاطبان راک و مخاطبان متال (آن هم دث متال!) در اغلب موارد با هم متفاوت است. پاسخی که ما از شنوندگان علاقه‌مند به این سبک دریافت کردیم، عمدتا مثبت بود، حتی شنوندگان غیر ایرانی. اما در نهایت ما به دنبال جلب مخاطب به هر طریق و از هر قشر نیستیم. البته قطعا سبک آژیراک همیشه متال باقی خواهد ماند اما اینکه بخواهیم مشخصه‌هایی از زیرشاخه‌های دیگر متال را وارد موسیقی خودمان کنیم یا خیر، بستگی به عوامل متعددی دارد که گذر زمان آنها را مشخص می‌کند. البته سبک ما متال است و خواهد بود، تغییر هم همواره بسته به شرایط و زمان امری امکان‌پذیر است. در کل تعداد شنوندگان چندان اهمیتی برای ما ندارد.»

چرا انگلیسی؟

آلبوم‌های آژیراک به دو زبان تهیه شده‌اند، ولی کارهای جدید گروه به زبان انگلیسی است. سهیل الفت ترانه انگلیسی را برای کار ترجیح می‌دهد و می‌گوید کلام فارسی مناسب راک و متال نیست و تاکید می‌کند «شاید هم هنوز چنین کاری

که به نحو احسن انجام شده باشد نشنیده‌ایم.» او درباره این موضوع می‌گوید: «نمی‌شود اسم آن را ایراد گذاشت. اگر شعر انگلیسی روی موسیقی سنتی ایرانی زیبا به گوش نرسد... به نظر شما آیا موسیقی سنتی نقص دارد یا ترانه انگلیسی؟ به نظر من هیچ کدام؛ صرفا با هم تطابق ندارند.»

ساحت مقدس ترانه

سهیل الفت می‌گوید: «ترانه ابزار مهمی است که می‌تواند بیانگر تفکر انسان باشد، اما در کل به عبارت «ساحت مقدس» اعتقادی ندارم! آنچه از ذهن فرد تراوش می‌کند بیانگر سطح فکر و شعور اوست. اگر ترانه‌های امروز غالبا فاقد معنی و مفهوم هستند، اشکال از سراینده‌های آنهاست».

شرکت در فیلم راک آن

مدتی پیش فیلمی به نام راک آن به کارگردانی شهریار کبیری تهیه شد که کم‌وبیش موضوع آن همان موضوع کسی از گربه‌های ایرانی خبر ندارد بود. گروه آژیراک در این فیلم شرکت کرد. سعید الفت معتقد است فیلم راک آن با

فیلم گربه‌های ایرانی خیلی تفاوت دارد. این مستند به جای مرثیه‌سرایی‌های بدون هدف، به بحث و آنالیز موسیقی راک و متال ایرانی می‌پردازد. در نهایت راک آن یک مستند است نه یک فیلم سرگرم کننده. به همین دلیل هم بابک خرمی و سهیل الفت در این فیلم شرکت کردند. سهیل الفت گفته است: «ایمیلی حاوی توضیحاتی مختصر درباره فیلم دریافت کردم که در آن از آژیراک دعوت به حضور در فیلم شده بود. با کمال میل پذیرفتیم و چند هفته بعد هم رفتیم جلوی دوربین! جدا از قضیه فیلم، آشنایی با شهیار کبیری برایمان باعث خوشحالی است.» الفت درباره علت حضورش در فیلم می‌گوید: «بعد از صحبت با شهیار متوجه شدم که فیلم صرفا به مسائل تخصصی موسیقی راک و متال می‌پردازد، نه مسائل حاشیه‌ای. ساخت چنین مستندی در این شرایط بسیار لازم بود و حضور در این مجموعه حداقل کاری بود که ما می‌توانستیم انجام دهیم. تا جایی که می‌دانم این اولین نمونه است. امیدوارم آغاز راهی باشد برای قدم‌های بزرگ‌تر در راستای شناساندن چهره حقیقی موسیقی راک و متال ایران به دنیا. این تیم بسیار صمیمی و ماهر بودند و همین که اراده و جرئت به خرج دادند و برای اولین بار دست به ساختن چنین مستندی زدند قابل تقدیر است.»

آژیـراک بـه فکـر آلبوم بعـدی، اجراهـای بعـدی و احتمـال همکاری بـا گروه‌هـای دیگـر ایرانـی اسـت.

کتاب‌های دیگر نوگام را بخوانید:

پدر-عزرائیل

نوشته فرهاد بابایی (مجموعه داستان)

به شیوه کیان فتوحی

نوشته هادی معصوم دوست (رمان)