

Forbidden Music in Iran: The Tension between Communism and Imperialism

Keivan Aghamohseni*

¹. Assistant Professor, Department of Music, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran

* Corresponding Author, aghamohseni@guilan.ac.ir

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 1, PP, 81-102
Receive Date: 28 July 2024
Revise Date: 04 August 2024
Accept Date: 10 August 2024
Publish Date: 11 August 2024

Original Article

KEYWORDS:

Communism; imperialism;
gramophone; censorship;
globalization; cultural policy

ABSTRACT

Introduction: After the first importation of gramophone records, the Iranian government banned some music styles for the first time in 1931. In the 1930s, the government examined the lyrics of songs to prevent connection with communist ideology. On the other hand, in the 1980s and 1990s, the Iranian government banned some musical genres such as rock and later hip-hop, because since the Islamic Revolution, America and its cultural products were considered an imperialist power.

Objectives: This article examines two periods in which the Iranian government banned some genres of music. First, the 1930s are considered. After the import of foreign gramophone records, the Iranian government prohibited some music styles for the first time in 1931. These regulations targeted recordings with communist content. The second period refers to the current musical life in Iranian society. "Musicians from certain Western European and American music genres, such as rock, hip-hop, and country, are not officially recognized and are not allowed to work due to the cultural policies in Iran since the Islamic Revolution, where America is considered an imperialist power."

Research Method: This article is considered a qualitative research study. Regarding methodology, the theoretical framework section is based on library studies. Data collection in the results section is based on fieldwork, ethnography, netnography, and library studies.

Results: Gramophone records can be considered as the dominant audio medium during the reign of Pahlavi I (1925-1941) because there was no national radio station in Iran at that time. Wide acceptance of these recordings in Iranian society led to regulatory measures by the government. The government was concerned about the expansion of gramophone records in Iranian society, so it intervened in the recording industry by setting up a regulation for it. With this, the government no longer allocated the affairs of the recording industry to the field of culture, but to the field of security. As a result, the recording industry came under the supervision of the Ministry of Interior and the police and was managed by them. Another set of regulations was approved by the cabinet on July 18, 1931. According to this regulation, recordings whose content was politically communist and socialist were classified as politically harmful and were prevented from entering Iran.

The place of music after the Islamic revolution is highly dependent on the place of music in Islam. The more stable the new cultural policy became after the revolution, the more the limitations of music life became. These restrictions were caused by some religious interpretations that considered music haram. In addition to religious reasons, these restrictions also had a political background. Western populist music was seen as a symbol of the modernized politics of the Shah's regime. After the 1997 presidential election, Iranian music, especially popular Iranian music, was transformed. At the beginning of the 21st century, pop music was a well-known concept in Iran's cultural policy. However, the genres of hip-hop, rock, and country were not recognized by Iran's cultural policy and were classified as imperialist culture.

Rock music, despite all the restrictions, managed to find some freedom in the late 1990s. But in general, it was not common for rock bands to get a publishing license. As a result, many bands abandoned their formal

Cite this article:

Aghamohseni, K. (2024). Forbidden Music in Iran: The Tension between Communism and Imperialism. *Interdisciplinary Researches of Art*, 2(1), 81- 102. doi: 10.22124/ira.2024.28037.1024



activities and instead used the Internet as a new way to connect with audiences. Rock music was undoubtedly famous among the youth in the 2000s. In this situation, cultural politicians implemented a new strategy. Music custodians in the government promoted an official rock scene in Iran that was neither strongly political nor critical. The protesting nature of informal rock music turned into lyrical and mystical content.

The roots of hip-hop in Iran go back abroad to an Iranian group called Sandy in Los Angeles in the early 1990s. Like rock music, the Internet also played a significant role in the spread of this genre of music. Iranian hip-hop music is divided into the following categories in terms of content and discourse: pleasure, street rap, radical protest, 6/8, critical-moral, Islamism, women's rights, and women's homosexuality.

The focus of this article on country music as a research topic about imperial music genres is because the author came across an album in this genre that was published on Instagram. Mehrshad Vafaei released the album "From the Lute Desert to Arizona" in 2019, which is remarkable, because this album was released unofficially. It is safe to say that no such album has been released after the Islamic Revolution. This album contains ten songs, six of which are in Persian. Mehrshad Vafaei released this album in collaboration with American musician Jerome Parker Wells. This cooperation is culturally and politically significant. As a part of the Fajr Music Festival, Jazz American Animation Group was exceptionally present in Tehran in 2015. This is an unprecedented issue and no band from America had the opportunity to participate in this festival. In addition to this political dimension, the presence of the American music group in Iran also has a cultural dimension, which ultimately led to the cooperation between Mehrshad Vafaei and American musicians. This is another aspect of globalization based on the theory of Arjun Appadurai, which is based on ethnic and technological landscape. Mehrshad Vafaei plans to create a kind of Iranian country music. Globalization happened in the first album of Mehrshad Vafaei at the textual level. At the musical level, this issue is not recognizable. Mehrshad Vafaei faced plenty of opposition when releasing his album because country music was unacceptable to the Ministry of Culture and Islamic Guidance. The relevant commission, which evaluates applications for the release of albums in terms of music and lyrics, rejected the use of the "Country" name. They thought the word sounded too American.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)



Copyright © Authors

موسیقی‌های ممنوعه در ایران: عرصه تنش بین کمونیسم و امپریالیسم

کیوان آقامحسني^{۱*}

۱. استادیار گروه موسیقی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

* نویسنده مسئول: aghamohseni@guilan.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
<p>پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳ دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۸۱-۱۰۲ تاریخ دریافت: ۰۷ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ بازنگری: ۱۴ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۲۰ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ انتشار: ۲۱ مرداد ۱۴۰۳</p> <p>مقاله پژوهشی</p>	<p>پس از اولین واردات صفحه‌های گرامافون، دولت ایران برای نخستین بار در سال ۱۹۳۱ برخی از سبک‌های موسیقی را ممنوع کرد. دولت در دهه ۱۹۳۰، متن ترانه‌ها را از نظر عدم ارتباط با ایدئولوژی کمونیستی بررسی می‌کرد. در مقابل، دولت ایران در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ برخی از ژانرهای موسیقی مانند راک و در ادامه هیپ‌هاپ را غیرمجاز اعلام کرد، زیرا از زمان انقلاب اسلامی، آمریکا و محصولات فرهنگی وابسته به آن به‌عنوان قدرتی امپریالیستی تلقی می‌شد. از آن زمان سیاست فرهنگی به‌دنبال کاهش نفوذ فرهنگ آمریکا بر جامعه ایران بوده است. در این شرایط، سیاست فرهنگی از دهه ۲۰۰۰ استراتژی جدیدی را اجرا کرد. خود دولت از ژانرهای به‌اصطلاح ممنوعه موسیقی، برای تبلیغ دیدگاه‌های سیاسی و ایدئولوژیک خود استفاده می‌کند. این امر به برخی از نوازندگان این امکان را می‌دهد که به‌طور رسمی در زمینه هیپ‌هاپ و راک فعالیت کنند. در نتیجه جهانی شدن جامعه ایران، تضاد مستمری بین جامعه و دولت وجود دارد. موسیقی کانتری به‌عنوان یک فضای جدید تنش بین نوازندگان و دولت ظاهر شده است. سیاست فرهنگی همچنان به تلاش برای کنترل علاقه فزاینده نوازندگان به موسیقی کانتری ادامه می‌دهد. در این شرایط، هنرمندان از اینترنت یا شبکه‌های اجتماعی برای دستیابی به مخاطبان خود استفاده می‌کنند. زیرا آنها برای انتشار موسیقی خود در این پلتفرم‌ها لزوماً نیازی به مجوز دولت ندارند. موسیقی‌دانان ژانر کانتری قصد دارند نوعی موسیقی کانتری ایرانی خلق کنند. در بررسی قطعات آلبوم مهرشاد وفایی که به‌صورت مجازی منتشر شده و از اولین آلبوم‌ها در ژانر کانتری پس از انقلاب است، مشخص شد که فرآیند بومی‌سازی موسیقی کانتری بیشتر در سطح متنی صورت گرفته است و هنوز لایه ملودیک را شامل نمی‌شود.</p>

ارجاع به این مقاله: آقامحسني، کیوان. (۱۴۰۳). موسیقی‌های ممنوعه در ایران: عرصه تنش بین کمونیسم و امپریالیسم.

doi: 10.22124/ira.2024.28037.1024.۱۴۰۳-۸۱(۱)۲

مقدمه و بیان مسئله

ممنوعیت یک ژانر موسیقایی امری چندلایه، پیچیده و چندبُعدی است و مربوط به نوع ایدئولوژی حاکم بر سیاست فرهنگی آن جامعه است. این مقاله به بررسی دو دوره‌ای می‌پردازد که در آن برخی از ژانرهای موسیقی توسط دولت ایران ممنوع شده است. ابتدا دهه ۱۹۳۰ در نظر گرفته شده است. پس از واردات صفحه‌های گرامافون خارجی، دولت ایران برای اولین بار در سال ۱۹۳۱ برخی از سبک‌های موسیقی را ممنوع کرد. این مقررات، صفحات با محتوای کمونیستی را هدف قرار داد. ممنوعیت برخی موسیقی‌ها در آن دوران، ریشه در ترس دولت ایران از افکار کمونیستی و سوسیالیستی داشت. به همین دلیل صفحاتی که نزدیک به ایده‌های ذکر شده، ممنوع شدند. دوره دوم به زندگی موسیقایی کنونی در جامعه ایران اشاره دارد. نوازندگان برخی ژانرهای موسیقی اروپای غربی و آمریکایی مانند راک، هیپ‌هاپ و کانتری از نظر سیاست فرهنگی به رسمیت شناخته نمی‌شوند و اجازه فعالیت رسمی ندارند، زیرا از زمان انقلاب اسلامی، آمریکا به عنوان یک قدرت امپریالیستی تلقی می‌شود. چه از نظر سیاسی و چه فرهنگی، از آن زمان سیاست فرهنگی به دنبال کاهش نفوذ فرهنگ آمریکا بر جامعه ایران بوده است. برای نشان دادن این وضعیت، جایگاه کلی موسیقی در سیاست فرهنگی کنونی ایران توضیح داده خواهد شد. برای هر دو دوره، زمینه‌های اجتماعی و سیاسی ممنوعیت موسیقی، پیامدهای ممنوعیت برای زندگی موسیقایی در جامعه ایران و واکنش‌های اهالی موسیقی ارائه می‌شود.

روش پژوهش

مقاله حاضر یک پژوهش کیفی به شمار می‌آید. به لحاظ روش‌شناسی، بخش چارچوب نظری بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است. گردآوری داده‌ها در بخش یافته‌های پژوهش، علاوه بر مطالعات کتابخانه‌ای مبتنی بر انجام کار میدانی، اتنوگرافی و نتنوگرافی است.

مبانی نظری

سیاست فرهنگی و موسیقی

سیاست فرهنگی ابزار اعمال قدرت حکومت‌ها در حوزه فرهنگ است. اینکه از این ابزار چگونه استفاده می‌شود بسیار وابسته به فرهنگ سیاسی حاکم بر آن جامعه است. در نیمه اول قرن بیستم، نگاه ابزاری و کنترلی نسبت به مقوله فرهنگ، نگاهی غالب بود. در سال ۱۹۱۹ وزیر وقت فرهنگ آلمان کارل هاینریش بکر سیاست فرهنگی را این‌گونه تعریف می‌کند: «به‌کارگیری آگاهانه ارزش‌های مختلف معنوی در خدمت مردم و حکومت به منظور تثبیت داخلی و مقابله با ملل بیگانه» (Reinhard, 1999, 88).

گفته‌های این وزیر آلمانی به خوبی نشانگر ویژگی‌های سیاست فرهنگی در نیمه اول قرن بیستم به شرح زیر است:

۱. سیاست فرهنگی، یک سیاست حکومتی محسوب می‌شد.
 ۲. سیاست فرهنگی ارزش‌های معنوی را به خدمت می‌گرفت. منظور از ارزش‌های معنوی زمینه‌های مختلف فرهنگی است که به صورت سنتی از اواخر قرن نوزدهم، دین، علم، زبان، هنر، رسانه‌های عمومی و سیستم آموزشی را شامل می‌شد (Fuchs, 2007, 25).
 ۳. سیاست فرهنگی وظایف مشخصی داشت: ایجاد مشروعیت و وفاداری در توده‌ها نسبت به حکومت به منظور تثبیت داخلی موقعیت سیاسی حکومت و ایجاد حس ملی‌گرایی به قصد مقابله با بیگانگان.
- در واقع دولت از طریق سیاست فرهنگی به دنبال تأثیرگذاری در عرصه‌های مختلف فرهنگ از جمله هنر برای ایجاد مشروعیت در بین توده‌های مردم بود. این نگاه ابزاری و کنترلی تقویت پدیده سانسور را به دنبال داشت. سانسور یکی از ارکان اصلی سیاست فرهنگی در نیمه اول قرن بیستم بود که این موضوع خود را در صنعت ضبط ایران نیز نمایان ساخت. سانسور اما در موسیقی سابقه‌ای دیرینه دارد که در ابتدا مختصری به ابعاد این موضوع پرداخته می‌شود.
- ریشه سانسور در موسیقی به دنیای کهن باز می‌گردد. از جمله در یونان، روم، مصر و چین به نمونه‌هایی از اعمال سانسور بر می‌خوریم. این واقعیت که در دنیای کهن سانسور در مورد موسیقی اعمال می‌شده است، نشان‌دهنده اهمیت موسیقی در آن جوامع است. کنفوسیوس درباره اهمیت اجتماعی موسیقی چنین می‌نویسد: «ارکان یک جامعه احساسات مردم آن جامعه را در مسیر درستی هدایت می‌کنند. موسیقی در جامعه هم‌صدایی ایجاد می‌کند، حکومت به رفتارها نظم می‌بخشد و مجازات‌ها جنایات را از بین می‌برد. وقتی موسیقی، حکومت و مجازات در یک جامعه به خوبی عمل کنند، پایه‌های نظم اجتماعی در آن جامعه تأمین شده است» (Eisel, 1990, 16).
- سقراط درباره موسیقی چنین می‌نویسد: «هیچ‌گاه مُدها در موسیقی تغییر نمی‌کنند بدون آنکه مهم‌ترین قوانین حکومتی تغییر کنند» (Ibid). سقراط در این عبارت به رابطه تغییرات موسیقایی و تغییرات سیاسی در جامعه اشاره می‌کند و تغییرات موسیقایی را زمینه‌ساز تغییرات سیاسی و بالعکس تلقی می‌کند. وجود این دیدگاه‌ها نسبت به اهمیت موسیقی در جامعه، موجب شد که بسیاری از دولت‌ها به سمت نظارت بر موسیقی پیش روند. از جمله در زمان امپراطوری «وو» (۱۵۶-۸۷ ق. م) اداره‌ای در دربار برای کنترل و نظارت بر فعالیت‌های موسیقایی تشکیل شد.
- از نخستین متفکرانی که نگاه حذفی و ابزاری نسبت به موسیقی در آثارش منعکس شده، افلاطون است. او به تقسیم‌بندی مُدها بر مبنای استفاده‌های سیاسی و تربیتی آنها می‌پردازد. به طور نمونه او مخالف به‌کارگیری مُدهای ایونین و لیدین بود چراکه آنها را موجب تضعیف روحیه جنگجویی مردان می‌دانست (Gigon, 1973). ارسطو در مقایسه با افلاطون نگاه آزادتری داشت و ضرورت وجود فضای آزاد و تنوع را در فضای موسیقی توجیه می‌کرد (Eisel, 1990, 16).

یکی از مهم‌ترین ارکان اعمال سانسور در طول تاریخ، نهاد کلیسا بوده است. کلیسا پیروانش را از موسیقی‌های غیر عبادی بر حذر می‌داشت. به همین دلیل بود که استفاده از ساز همراهی‌کننده و آواز زنان، برای اجرای «آواز گریگوری» را ممنوع اعلام کرد، چراکه هر دو از نظر کلیسا به‌عنوان نمادهای نفس اماره شناخته می‌شدند (Ibid, 18). نمونه‌های فراوانی از انجام سانسور در موسیقی توسط کلیسا وجود دارد. ممنوعیت اجرای اپراهای ویوالدی در سال ۱۷۳۷ میلادی از جمله آنهاست. کلیسا با این توجیه که ویوالدی به‌عنوان یک کشیش در آثارش خیلی به موضوع‌های دنیوی پرداخته، از اجرای اپراهای او جلوگیری کرد. در سال ۱۹۰۳ پاپ پیوس دهم کتابچه قوانینی برای موسیقی کلیسا صادر کرد که در آن تصریح شده بود هرچه آثار مقدس‌تر به همان اندازه به معیارهای آواز گریگوری نزدیک‌تر است. او خواستار جلوگیری از گسترش مفاهیم دنیوی در موسیقی کلیسا شد. نمونه دیگر برمی‌گردد به دهه ۲۰ قرن بیستم در سال ۱۹۲۶، زمانی که شهردار وقت کلن کنراد آدناور به درخواست کلیسای کاتولیک کلن از ادامه اجرای باله «نارنگی شگفت‌انگیز» اثر بلابارتوک جلوگیری کرد، چراکه به‌عقیده کلیسا محتوای این اثر آلوده به فحشا بود (Bremberger, 1990, 18).

ریشه دیگر سانسور به رابطه سیاست فرهنگی طرح‌شده توسط حکومت‌ها و موسیقی باز می‌گردد. نگرشی که سیاست‌گذار فرهنگی نسبت به موسیقی دارد خود یکی از عوامل شکل‌گیری سانسور است. در این بین سلیقه سیاست‌گذاران نقش مهمی ایفا می‌کند. به‌طور نمونه کلودیو مونتوردی در سال ۱۶۱۲ مجبور به ترک کاخ اشراف‌زاده‌ای شد که نزد او فعالیت می‌کرد. چراکه بعد از مرگ این اشراف‌زاده، جانشینش اعتقادی به سبک اپرا که وردی بنیان‌گذار آن بود، نداشت. دربار پادشاهی در فرانسه در نیمه قرن هجدهم به‌دنبال اجرای فرم کم‌دی اپرا به نام بوفای که ریشه‌ای ایتالیایی داشت به دو گروه مخالفان و موافقان تقسیم شد. مخالفان این فرم را تهدیدی برای سنت اپرای فرانسوی و محتوای آن را ضد سلطنت ارزیابی کردند (Eisel, 1990, 18).

با این پیش‌زمینه تاریخی در این قسمت به‌طور مختصر شکل‌های مختلف سانسور تبیین می‌شود. سانسور دو شکل عمده می‌تواند داشته باشد (Bremberger, 1990, 18):

۱. سانسور کلیه افراد حاضر در فعالیت موسیقایی

۲. سانسور تولید موسیقایی

افراد حاضر در فعالیت موسیقایی، اعم از آهنگساز، نوازنده، خواننده، رهبر ارکستر و مخاطب بر اساس معیارهایی می‌توانند دچار سانسور شوند. توجه به مخاطب در موسیقی وقتی اهمیت پیدا می‌کند که به موسیقی به‌عنوان موضوعی منفرد و انتزاعی نگاه نشود، بلکه موسیقی به‌عنوان یک مقوله اجتماعی که انسان‌ها به‌واسطه آن با هم در ارتباط هستند، نگریده شود. براین اساس تنها توجه به ویژگی‌های فنی یک موسیقی برای شناخت آن کافی نیست، بلکه نوع پذیرش آن موسیقی در میان مخاطب امری مهم‌تر در شناخت آن تلقی می‌گردد. در واقع معنای

حقیقی موسیقی در اجزای تشکیل‌دهنده آن نهفته نیست بلکه در واکنشی است که در میان مخاطبان خود برمی‌انگیزد.

«این سؤال که این اثر موسیقی چه معنا و چه ویژگی‌هایی دارد، سؤال کاملی به نظر نمی‌رسد، بلکه سؤال جالب‌تر این می‌تواند باشد که: این اثر موسیقی وقتی در این زمان و مکان خاص و با این عوامل اجرایی و مخاطبان اجرا می‌شود چه معنایی پیدا می‌کند؟ اینکه خود موسیقی به لحاظ فنی دارای چه ویژگی‌هایی بوده، بخش مهمی از معنای یک اثر موسیقی است ولی تمام معنای آن نیست» (Small, 1998, 10).

افراد بر اساس عقاید سیاسی، مذهب، جنسیت و نژاد دچار سانسور می‌شوند. بهترین نمونه از این نوع سانسور که با دوره تاریخی مورد بحث این مقاله نیز هماهنگی دارد، حذف بخشی از موسیقی‌دانان در دوره حکومت نازی‌ها در آلمان است. در این دوره موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسانی همچون هورن بوستل به علت ریشه‌های اعتقادی یهودی و یا داشتن نژاد غیر آریایی از ادامه فعالیت منع شدند (Priberg, 1982, 43). در اول آوریل سال ۱۹۳۳، یازده رهبر ارکستر برجسته آن دوران آلمان در تلگرافی اعتراضی به هیتلر، اعتراض خود را نسبت به ممنوعیت فعالیت موسیقی‌دانان یهودی در آلمان بیان کردند. این نامه اعتراضی آنها بی‌پاسخ ماند. به طوری که سه روز بعد دستور داده شده کلیه صفحه‌های گرامافن ضبط‌شده توسط آنها جمع‌آوری شود و فرستنده‌های رادیویی نیز از پخش آثار آنان منع شدند (Eisel, 1990, 36).

شکل دوم سانسور تولید موسیقایی را هدف می‌گیرد. این نوع سانسور در سه شکل محقق می‌شود:

۱. سانسور متن

۲. سانسور ساختار موسیقایی

۳. سانسور سازهای موسیقی

سانسور ساختار موسیقایی شامل منع استفاده از مُدها، فرم‌ها، گونه‌ها و کلیه عوامل سازنده موسیقی است. ممنوعیت موسیقی آتنال در دوره حکومت نازی‌ها در آلمان (Bremberger, 1990, 11) و یا ممنوعیت موسیقی راک اند رل در آلمان شرقی با این توجیه که این موسیقی به عنوان سلاح نظام سرمایه‌داری عمل می‌کند، نمونه‌های خوبی از این نوع سانسور به حساب می‌آیند. آتش‌زده شدن سازهای غربی در لیبی بعد از به قدرت رسیدن معمر قذافی در سال ۱۹۶۹ با این توجیه که سازهای غربی به میراث فرهنگی عرب تعلق ندارند، نمونه‌ای از سانسور سازهای موسیقی است (Baumann, 2000, 14).

ممنوعیت موسیقی کمونیستی در دهه ۱۹۳۰ در ایران

از اواسط دهه ۱۹۲۰ به بعد، صحنه موسیقی ایران به شدت تحت تأثیر صفحه‌های گرامافون قرار گرفت. این صفحات را می‌توان رسانه صوتی غالب در دوران سلطنت پهلوی اول (۱۹۴۱-۱۹۲۵) دانست، زیرا در آن زمان هیچ ایستگاه رادیویی ملی در ایران وجود نداشت. ایستگاه رادیویی برای اولین بار در سال ۱۹۴۰ در ایران تأسیس شد. در بازه زمانی ذکرشده از ۱۹۲۵ تا ۱۹۴۱ حدود ۲۴۵۰ صفحه موسیقی ایرانی ضبط و تولید شد. علاوه بر این، صفحه‌های خارجی متعددی بین سال‌های ۱۹۲۵ تا ۱۹۴۱ به ایران وارد شدند. این موضوع نقش تعیین‌کننده‌ای در جهانی‌شدن فضای موسیقی ایران داشت. استقبال گسترده از این صفحات در جامعه ایران منجر به اقدامات نظارتی توسط دولت شد. قبل از توضیح این اقدامات کنترلی، ابتدا در مورد استقبال از ضبط‌ها در جامعه ایران بحث می‌شود. استقبال از این صفحات در سطوح مختلف قابل بحث است: در میان موسیقی‌دانان، در میان سیاست‌مداران فرهنگی و در میان گروه‌های مختلف اجتماعی. تاریخچه صنعت ضبط در جامعه ایران در دوران سلطنت پهلوی اول در دو بخش قابل بررسی است:

۱. از اولین ضبط در سال ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۳

۲. از ۱۹۳۳ تا پایان سلطنت پهلوی اول در سال ۱۹۴۱

تمام صفحات تولیدشده در داخل ایران در دوره اول انجام شده است. مبنای تحلیل و بررسی در این بخش شامل بررسی دو نقد مربوط به صنعت ضبط است که در روزنامه/اطلاعات منتشر شده است. روزنامه/اطلاعات از ۲۴ تیر ۱۳۰۵ به‌طور مستمر منتشر می‌شود و یکی از قدیمی‌ترین روزنامه‌های ایران به‌شمار می‌رود. بین سال‌های ۱۹۲۶ و ۱۹۳۳ هشت نقد در مورد صنعت ضبط در این روزنامه منتشر شد. اکنون دو مورد از آن‌ها به‌عنوان نمونه مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

اولین نقد، موضعی بسیار انتقادی نسبت به رسانه صفحه دارد. این مطلب در ۲۲ سپتامبر ۱۹۲۸ با عنوان «گرامافون در ایران یا بلای جامعه» توسط میرحسین حجازی منتشر شد. نویسنده ابتدا به مصرف بالای صفحه‌ها در جامعه ایران اشاره می‌کند. «از خیابان سپه تا چهارراه حسن‌آباد ۱۶ چایخانه را دیدم و ۱۶ صفحه مختلف شنیدم» (Hedjazi, 1928). خیابان سپه و چهارراه حسن‌آباد از شلوغ‌ترین و پر سروصداترین مناطق مرکز تهران در آن زمان به‌شمار می‌رفت. این‌که نگارنده در تمامی چای‌خانه‌های این منطقه شاهد پخش شدن صفحات بوده است، نشان از مصرف زیاد گرامافون در جامعه ایران دارد. میرحسین حجازی متعاقباً از نحوه مصرف رکوردها در جامعه انتقاد کرد. «من هیچ تمایلی به خرید گرامافون ندارم. گمان می‌کنم اگر گرامافون بخرم، مزاحم همسایه‌هایم می‌شوم، همان‌طور که شب‌ها به‌خاطر صدای بلند گرامافون همسایه‌ها نمی‌توانم بخوابم» (Ibid). جایی دیگر از محتوای صفحه‌ها انتقاد می‌کند و آنها را از منظر اخلاقی بی‌هوده طبقه‌بندی می‌کند. نویسنده از منظر اقتصادی نیز به نقد صفحات می‌پردازد.

به نظر وی، صنعت ضبط در حال نابودی سرمایه ملی و کاهش سودمندی طبقه پایین اجتماعی است که زمان زیادی را صرف گوش دادن به صفحات در جای خانه‌ها می‌کند.

دومین نقد از نظر محتوایی موضع مخالفی دارد و گسترش رسانه صفحه در جامعه ایران را مثبت ارزیابی می‌کند. این مطلب در ۲۹ جولای ۱۹۲۹ با عنوان «گرامافون و صفحه» به قلم محسن رفعتی در روزنامه اطلاعات منتشر شد. رفعتی ابتدا به مزایای گرامافون و صفحه اشاره می‌کند:

گرامافون ابزار بدی نیست و مزایایی هم دارد... این دستگاه کمک کرد چای‌خانه‌های قدیمی به کافه‌های مدرن تبدیل شوند... جسارت و عشق به وطن را در ما بیدار کرد تا بتوانیم زندگی مدرن و پرتلاش‌تری داشته باشیم. گرامافون جایگاه موسیقی را که مدت‌ها بود در بین مردم تنزل پیدا کرده بود را تغییر داد. به این ترتیب، موسیقی ایرانی می‌تواند به‌عنوان یک میراث فرهنگی حفظ شود (Rafati, 1929).

مزایای ذکرشده توسط نویسنده برای گرامافون را می‌توان به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

- کمک صفحات به ظهور کافه‌های مدرن
- مدرن‌سازی جامعه
- تأثیر مثبت بر خلق و خوی جامعه
- ارتقای جایگاه موسیقی در جامعه و حفظ این میراث فرهنگی.

در بخش دوم، از سال ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۱، هیچ نقدی در مورد گرامافون وجود ندارد. درحالی‌که مطبوعات، تبلیغات مربوط به گرامافون و صفحه‌ها را منتشر می‌کردند، اما انتقادی در مورد صنعت ضبط منتشر نکردند. یک آگهی گرامافون را به‌عنوان «بهترین وسیله سرگرمی» برای خانواده معرفی می‌کرد. این نشان‌دهنده تقاضای نسبتاً زیاد برای گرامافون و صفحه در جامعه ایران است. در زیر یک متن تبلیغاتی آورده شده که به شرح زیر است:

به اقساط هم فروخته می‌شود

گرامافون‌های (سوورن) مارک ادیون سیستم ۱۹۳۵ که خبر حرکت آن‌ها را از سر حد داده بودیم، وارد، تا تمام نشده به کمپانی آغاسی لاله‌زار تلفن ۲۱۳۵ مراجعه فرمائید. برای اینکه گرامافون‌های فوق در دسترس همگی واقع گردد، به اقساط هم فروخته خواهد شد (Ettelā'āt, 13.06.1935).

همان‌طور که قبلاً ذکر شد، هیچ نقدی در مورد صفحه‌های گرامافون در مرحله دوم (۱۹۴۱-۱۹۳۳) منتشر نشد. ظاهراً مردم دیگر فکر نمی‌کردند که گرامافون مفید است. در عوض، شواهدی از نحوه عملکرد متفاوتی که گرامافون در جامعه می‌توانست داشته باشد، پیدا شد. دولت دغدغه گسترش رسانه صفحه در جامعه ایران را داشت، به همین

دلیل با تنظیم نظام‌نامه برای آن، در صنعت ضبط مداخله کرد. با این کار، دیگر امور صنعت ضبط را به حوزه فرهنگ اختصاص نداد، بلکه به حوزه امنیت اختصاص داد. در نتیجه، صنعت ضبط تحت نظارت وزارت کشور و پلیس قرار گرفت و توسط آن‌ها مدیریت شد. تمام مقررات تصویب‌شده برای صنعت ضبط در زیر ارائه شده است.

قوانین ضبط گرامافون در ایران: واکنشی به رسانه وارداتی

آیین‌نامه ضبط گرامافون توسط محمد درگاهی رئیس شهربانی وقت ایران تهیه و در تاریخ ۱۵ اردیبهشت ۱۳۰۷ به تصویب هیئت وزیران رسید. این آیین‌نامه از یک مقدمه و پنج پاراگراف تشکیل شده است. مقدمه حاوی جنبه‌های جالبی است که نشان دهنده اهمیت گرامافون در جامعه آن زمان ایران است. پلیس سه دلیل برای لزوم وجود مقررات ارائه می‌کند (Aghamohseni, 2012, 280-282):

۱. گسترش روزافزون گرامافون و مصرف روزافزون صفحات در جامعه

۲. اجرای عمومی موسیقی ایرانی توسط نوازندگان ممتاز

۳. سانسور اشعار آهنگ‌های ضبط‌شده.

پلیس عملاً با انتشار این آیین‌نامه، گسترش رسانه صفحه در جامعه ایران را تأیید می‌کند. پلیس ظاهراً همچنان نگران کیفیت اجرای موسیقی ایرانی نیز بود. در مقدمه آیین‌نامه آمده است که در آن زمان برخی از نوازندگان با شرکت‌های ضبط قرارداد بسته بودند. این بدان معنا بود که همه نوازندگان مشهور قبلاً تحت قرارداد بودند و شرکت‌های جدید مجبور بودند به نوازندگانی با صلاحیت کمتر متوسل شوند (Ibid). پلیس می‌خواست از پخش موسیقی ایرانی روی صفحه توسط این‌گونه نوازندگان جلوگیری کند. این اقدام در اصل یک وظیفه فرهنگی بود که فراتر از حوزه مسئولیت واقعی پلیس بود. می‌توان حدس زد که پلیس می‌خواست نگرانی‌های سیاسی و امنیتی واقعی خود را پشت یک موضوع فرهنگی پنهان کند. پلیس توانست از کیفیت ضعیف موسیقی به‌عنوان بهانه‌ای برای جلوگیری از ضبط استفاده کند. دغدغه سوم پلیس نیز فرهنگی نبود، بلکه سیاسی بود. پلیس می‌خواست بررسی کند که آیا اشعار آهنگ‌های ضبط‌شده از محتوای منتقدانه نسبت به رژیم برخوردار بوده است یا خیر. بندهای آیین‌نامه در زیر ارائه می‌شود:

۱. «نمایندگان تمام شرکت‌های ضبط ابتدا باید شرکت خود و نوازندگان را به پلیس معرفی کنند و مجوز ضبط را بگیرند. این مجوز در صورتی اعطا می‌شود که شرکت‌ها شرایط پلیس را بپذیرند و تعهدنامه امضا کنند.

۲. صداها باید با حضور نماینده پلیس ضبط شود و نوازندگان غیرمجاز نباید در ضبط‌ها باشند.

۳. قرارداد بین نوازندگان و شرکت‌های ضبط که به پلیس ارائه می‌شود باید حاوی نکات زیر باشد:

- نام آهنگ‌ها و دستگاه آن‌ها.

- متن آواز و تصنیف.

- مشخصات شخصی نوازندگان.

۱. پلیس باید از برنامه ضبط مطلع شود. برنامه باید مکان و زمان ضبط را مشخص کند.

۲. در صورت وقوع تخلف، ضبط‌های غیرقانونی توسط پلیس صادره و متخلفان به مراجع قضایی معرفی خواهند شد» (Aghamohseni, 2012, 281-282).

همان‌طور که در بالا ذکر شد، پلیس سه دلیل برای توجیه این آیین‌نامه داشت. با این حال، بندهای بالا بیشتر بر روی کنترل متون و افراد تمرکز دارند و جنبه‌های دیگر، مانند کیفیت موسیقی، نادیده گرفته شده است. دلیل این امر این است که رژیم بیشتر نگرانی‌های سیاسی در مورد تولید موسیقی داشت. این نگرانی‌های سیاسی در ادامه واضح‌تر می‌شود.

آیین‌نامه ورود صفحه به ایران: ترس از بلشویک‌ها

مجموعه مقررات دیگری در ۱۸ جولای ۱۹۳۱ در کابینه به تصویب رسید و یک روز بعد توسط وزارت کشور به شهربانی فرستاده شد:

راجع به صفحات گرامافون در هیئت محترم وزرای عظام مذاکره و مقرر شد صفحات گرامافون را به هر زبان باشد، نظمیۀ شهرها تحت تفتیش قرار دهد، هر کدام که اخلاقاً یا سیاستاً مضر باشد از انتشار آن ممانعت شود، قدغن نمایند. در همین زمینه به نظمیۀ‌های ولایات و ایالات دستور بدهند که مراقبت به عمل آورده و با اطلاع حکومت محلی اقدام نمایند (Ibid, 283).

با مطالعه این بخش‌نامه این نکته قابل توجه است که ضوابط «مضرات اخلاقی و سیاسی» به صراحت بیان نشده است. با این حال، صفحه‌هایی که محتوای آنها از نظر سیاسی علیه حکومت بود، قطعاً به عنوان مضرات سیاسی طبقه‌بندی می‌شدند. برای درک بهتر این آیین‌نامه، روند شکل‌گیری آن در ادامه ارائه می‌شود.

برای درک بهتر این بخش‌نامه به بررسی مسیری طی شده برای تصویب آن پرداخته می‌شود. نقطه آغاز این بخش‌نامه به نامه‌ای مربوط می‌شود که کنسول‌گری ایران در بصره به وزارت خارجه ارسال کرد.^۱ در ابتدا کنسول‌گری ایران نگرانی خود را از بابت اینکه در مناطق عرب‌زبان ایران، صفحات عربی شنیده می‌شود ابراز می‌دارد. یکی از مهم‌ترین محورهای سیاست فرهنگی دوره پهلوی اول گسترش ناسیونالیسم بود که از مؤلفه‌های اصلی آن تقویت زبان فارسی در برابر زبان سایر اقوام ایرانی بود (Zaker Isfahani, 2007, 154). نگرانی کنسول‌گری ایران از تقویت زبان عربی در مناطق عرب‌زبان ایران را در راستای همین سیاست باید تفسیر کرد. در ادامه کنسول‌گری ایران طرحی نیز ارائه می‌دهد و خواستار ممنوعیت ورود صفحه‌های کلامی غیرفارسی به ایران و یا حداقل تصویب عوارض گمرکی بالا برای آنها می‌شود. خود این موضوع نشان می‌دهد که صنعت ضبط در آن دوران دارای متولی مشخصی در میان

نهادهای فرهنگی نبوده است، به طوری که نهادهایی چون پلیس و وزارت خارجه نیز در مورد آن دخالت می‌کردند. بر اساس این نامه، وزارت خارجه در تاریخ دوم جولای ۱۹۳۱ نامه‌ای به وزارت کشور می‌فرستد و مراتب را به اطلاع آنها می‌رساند.^۲ سپس این مسئله از طریق وزارت کشور در جلسه هیئت دولت طرح و منجر به صدور بخش‌نامه فوق می‌شود. در واقع چنان‌که در مورد آیین‌نامه مربوط به تولید صفحه در ایران نگاه امنیتی و سیاسی حاکم بود در مورد ورود صفحه به ایران نیز این نگاه حاکم و پلیس مسئول این امور بود.

بر اساس اسناد موجود، در ۲۳ اکتبر سال ۱۹۳۷ در گمرک آستارا نزد سه مسافر هنگام ورود ۳۰ عدد صفحه کشف شد. این صفحه‌ها در اداره گمرک با حضور نماینده شهربانی و صاحبان صفحه‌ها بررسی شد و تعداد ۷ عدد از آنها به لحاظ سیاسی مضر تشخیص داده و به شهربانی تحویل داده شدند.^۳ در واقع با همکاری گمرک و شهربانی در مرزهای ورودی کشور این بخش‌نامه اجرا می‌شد. در ارتباط با نحوه برخورد پلیس با این صفحه‌های جمع‌آوری شده سندی در دسترس نیست ولی به نظر می‌رسد پلیس طرحی برای نگهداری آنها نداشته است و صفحه‌ها از بین برده می‌شدند. با توجه به اینکه این صفحه‌ها در مرز آستارا جمع‌آوری شده و مسافران از شوروی وارد ایران شده بودند، می‌توان حدس زد که چرا به لحاظ سیاسی مضر تشخیص داده شدند. چند ماه قبل از این در اردیبهشت ۱۳۱۶ «پلیس ۵۳ نفر را به اتهام تشکیل سازمان مخفی اشتراکی، انتشار بیانیه ماه مه (روز کارگر)، سازماندهی اعتصابات دانشکده فنی و کارخانه نساجی اصفهان و ترجمه کتاب‌هایی مانند کاپیتال مارکس و مانیفست کمونیست، دستگیر کرد» (Abrahamian, 1998, 193). در آن ایام حساسیت سیاسی نسبت به اندیشه‌های کمونیستی و سوسیالیستی بالا بود. حکومت پهلوی که کمونیسم را خطری برای خود می‌دید پیش از این در دوم جولای ۱۹۳۱ قانونی با عنوان «پاسداری از امنیت ملی» به تصویب مجلس شورای ملی رسانده بود که بر مبنای آن افرادی که مرام کمونیستی و سوسیالیسم را تبلیغ می‌کردند به ده سال زندان محکوم می‌شدند (Ibid, 192). تصویب این قانون درست چند روز قبل از صدور بخش‌نامه برای ورود صفحه به ایران، به خوبی نشان‌دهنده جو سیاسی‌ای است که در آن، این بخش‌نامه برای جلوگیری از انتشار صفحه‌های به لحاظ اخلاقی و سیاسی مضر به تصویب هیات دولت رسید.

بررسی این دو آیین‌نامه به خوبی نشان‌دهنده رویکرد سیاسی و امنیتی در خصوص ضبط و واردات صفحه در دوران پهلوی اول است. این واقعیت که رژیم پهلوی به احزاب چپ به عنوان یک تهدید سیاسی می‌نگریست، منجر به ممنوعیت واردات و ضبط صفحات بیانگر افکار کمونیستی - سوسیالیستی شد.

جایگاه موسیقی پس از انقلاب اسلامی

جایگاه موسیقی بعد از انقلاب اسلامی به جایگاه موسیقی در اسلام وابسته است. جایگاه موسیقی در اسلام برای قرن‌ها موضوعی بحث‌برانگیز بوده است. این محدودیت‌ها ناشی از برخی تفسیرهای فقهی بود که موسیقی را حرام می‌دانستند. نگرش سیاست فرهنگی حاکم بعد از انقلاب اسلامی نسبت به موسیقی و تمامی فعالیت‌های مرتبط با آن را در ابتدا می‌توان به طور آشکار محدودکننده طبقه‌بندی کرد. در نتیجه تمامی کنسرت‌ها و به خصوص پخش

موسیقی کلاسیک و عامه‌پسند خارجی و ایرانی از رادیو و تلویزیون ممنوع شد (Youssefzadeh, 2000, 38). این محدودیت‌ها علاوه بر دلایل مذهبی، زمینه سیاسی نیز داشت. موسیقی مردم‌پسند غربی به‌عنوان نمادی از سیاست مدرن‌شده رژیم شاه تلقی می‌شد. در این شرایط، موسیقی به‌طور عام و موسیقی پاپ به‌طور خاص مورد انتقاد قرار می‌گرفت و حرام تلقی می‌شد.

از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۳ موسیقی مردم‌پسند ایرانی در ایران کاملاً غیرفعال بود. از سال ۱۳۶۴ به بعد موسیقی پاپ به تدریج در فضای موسیقی ایران نفوذ کرد. محل ظهور موسیقی پاپ در آن زمان فیلم‌های سینمایی بود. احتمالاً اولین فیلم پس از انقلاب که از موسیقی پاپ استفاده کرد، فیلمی به نام «تاراج» در سال ۱۹۸۵ بود، اگرچه موسیقی پاپ پس از این فیلم در تلویزیون و رادیو دولتی احیاء شد، اما پس از مدت کوتاهی دوباره توقیف شد (Fatemi, 2001, 5).

در طول این دوره، موسیقی مردم‌پسند در گفتمان‌های رسمی به‌عنوان نماد امپریالیسم غربی و افول فرهنگی تلقی می‌شد (Nooshin, 2011, 95). به‌همین دلیل، مرحله جدیدی از موسیقی پاپ ایران در خارج از کشور شکل گرفت. از آنجایی که بیشتر نوازندگان پاپ ایرانی در لس‌آنجلس زندگی می‌کردند، اصطلاح «موسیقی لس‌آنجلسی» در موسیقی پاپ ایران ایجاد شد. پس از ریاست جمهوری محمد خاتمی وضعیت اجتماعی جدیدی رقم خورد و بسیاری از نوازندگان پاپ روی صحنه آمدند. نکته قابل توجه این است که این نوازندگان جدید پاپ از موزیسین‌های پاپ ایرانی در غرب تقلید کردند (Fatemi, 2001, 5). اگرچه موسیقی پاپ ایرانی در تبعید از فضای رسمی منع شد، اما این موسیقی تأثیر زیادی بر موج جدید موسیقی پاپ ایران پس از سال ۱۹۹۷ داشت. در آغاز قرن بیست و یکم، موسیقی پاپ یک مفهوم شناخته‌شده در سیاست فرهنگی ایران بود. با این حال، این ژانر شامل تمام ژانرهای موسیقی که در غرب به‌عنوان موسیقی پاپ طبقه‌بندی می‌شوند، نمی‌شود.

«امروزه، تولید موسیقی پاپ عمدتاً بدون مشکل است و دریافت مجوز برای نوازندگان نسبتاً آسان است. با این حال، کاهش محدودیت‌ها پس از سال ۱۹۹۸ منجر به اتفاقی غیرمنتظره شد. در کنار موسیقی پاپ که به تازگی قانونی شده بود، جنبش موسیقی «زیرزمینی» ظهور کرد که طیف وسیعی از سبک‌ها و ژانرها، از راک و هوی‌متال گرفته تا هیپ‌هاپ و تکنو را در بر می‌گرفت (Nooshin, 2011, 95).

موسیقی هیپ‌هاپ، راک و کانتری: موسیقی‌های امپریالیستی ممنوعه در ایران

مطالعات متعددی در مورد موسیقی هیپ‌هاپ و راک در ایران وجود دارد که توسط محققان ایرانی و خارجی انجام شده است. بیشتر این مطالعات به دهه ۲۰۰۰ باز می‌گردد. پژوهشگران یا به حوزه اتنوموزیکولوژی یا به جامعه‌شناسی تعلق دارند. لادن نوشین، استاد ایرانی و رئیس گروه موسیقی دانشگاه سیتی لندن، یکی از فعال‌ترین پژوهشگران در این زمینه است. وی در سال ۲۰۰۵ مقاله‌ای در مورد صحنه راک در ایران به نگارش درآورد (Nooshin, 2005) و سپس مقاله دیگری را در مورد صحنه هیپ‌هاپ در ایران (Nooshin, 2011) منتشر کرد.

محققان ایرانی نیز غالباً از منظر جامعه‌شناسی، موسیقی راک و هیپ‌هاپ را مورد واکاوی قرار داده‌اند. علاوه بر این، موضوع موسیقی هیپ‌هاپ و راک در ایران مورد توجه برخی از محققان غربی نیز قرار گرفته که عبارتند از: R. C. Elling, S. Johnston و Bronwen Robertson. با این حال، وضعیت در مورد موسیقی کانتری متفاوت است. کانتری ژانر جدیدی در عرصه موسیقی ایران است که هنوز از نظر اتنوموزیکولوژی مورد بررسی قرار نگرفته است. پس از مروری فشرده بر موسیقی هیپ‌هاپ و راک در ایران، به موسیقی کانتری در جامعه ایران پرداخته می‌شود.

موسیقی راک در ایران

در نتیجه تغییرات جمعیتی در دهه ۱۹۹۰، تعداد جوانان در جامعه ایران افزایش یافت. بیشتر آن‌ها در شهر زندگی می‌کنند. آمارها نشان می‌دهد که حدود ۶۲ درصد از جمعیت ایران در شهرها زندگی می‌کنند (Kousari, 2009, 134). این تغییر جمعیتی به موازات جهانی‌شدن جامعه ایران از طریق اینترنت انجام می‌شود. بدین ترتیب نسل جوان با ژانرهای موسیقی جدیدی که با معیارهای سیاست فرهنگی ناسازگار بود آشنا شدند. اصلاحات سیاسی در اواسط دهه ۱۹۹۰ فضای فرهنگی را آزادتر کرد. در این شرایط برخی از ژانرهای موسیقی مردم‌پسند مجاز شد. یکی از نمونه‌های آن، موسیقی پاپ ایرانی است که به لحاظ سبکی، موسیقی پاپ را که در دهه ۱۹۷۰ در جامعه ایران رایج بود، احیاء کرد. ژانرهای موسیقی که از منظر سیاست فرهنگی مشکل‌آفرین تلقی می‌شدند، مانند موسیقی راک، با وجود همه محدودیت‌ها توانستند اندکی آزادی پیدا کنند. اولین آلبوم راک، دار قالی، در سال ۲۰۰۱ توسط گروه راز شب به طور رسمی منتشر شد (Nooshin, 2005, 471). اما به‌طور کلی دریافت مجوز انتشار برای گروه‌های راک معمول نبود. در نتیجه، بسیاری از گروه‌های موسیقی فعالیت رسمی خود را رها کردند و در عوض از اینترنت به عنوان روشی جدید برای ارتباط با مخاطبان استفاده کردند.

برگزاری جشنواره مجازی موسیقی با نام خیابان تهران^۴ در سال ۲۰۰۱ نشان‌دهنده تلاشی است که نوازندگان راک برای ارتباط داشتن با مخاطبان خود از طریق اینترنت انجام می‌دهند (Robertson, 2012, 45). در نتیجه از موسیقی راک به عنوان موسیقی زیرزمینی نیز یاد می‌شد. اگرچه در سال ۲۰۰۴، هشت آلبوم تأیید رسمی از وزارت فرهنگ دریافت کردند، اما دوزدن کنترل دولتی از طریق اینترنت منجر به واکنش دولت و دستگیری برخی از نوازندگان فعال راک در سال ۲۰۰۷ شد (Kousari, 2009, 138). برخی از گروه‌های مهم راک توسط وزارت فرهنگ به رسمیت شناخته نشده‌اند، عبارتند از: پژواک، آوای مردمی، سکوت شرق، میرا، مد سیتی، کیوسک، پارازیت، اوهوم، هشت و صدویست و هفت. (Ibid, 144-147). از نظر موسیقایی نمی‌توان موسیقی این گروه‌ها را به طور قطعی در ژانرهای رایج موسیقی راک طبقه‌بندی کرد. با این حال، وقتی یک گروه ایرانی خود را گروه راک می‌نامد، پیامدهای مختلفی دارد. از یک سو، اصطلاح راک به یک ژانر موسیقی اشاره دارد و از سوی دیگر، موسیقی راک راهی برای متمایز کردن خود از جریان اصلی فرهنگ است. به عنوان مثال، در اوایل دهه ۲۰۰۰، اکثر نوازندگان راک از موسیقی پاپ رایج در جامعه ایران انتقاد می‌کردند (Nooshin, 2005, 476). موسیقی راک بدون شک در دهه ۲۰۰۰ در میان جوانان بسیار محبوب بود. در این شرایط سیاست‌مداران فرهنگی راهبرد جدیدی را اجرا کردند. متولیان موسیقی در حکومت، یک صحنه

رسمی راک را در ایران ترویج کردند که نه شدیداً سیاسی بود و نه انتقادی. خاصیت معترض‌گونه موسیقی راک غیررسمی، به محتوایی غنایی و عرفانی تبدیل شد. کاوه یغمایی، رضا یزدانی و سیروان خسروی مهم‌ترین نمایندگان موسیقی راک رسمی در ایران به‌شمار می‌روند.

موسیقی هیپ‌هاپ در ایران

ریشه هیپ‌هاپ در ایران به خارج از کشور و به یک گروه ایرانی به نام سندی در لس‌آنجلس در اوایل دهه ۱۹۹۰ برمی‌گردد (Nooshin, 2011, 96). همانند موسیقی راک، اینترنت نیز نقش به‌سزایی در گسترش این سبک موسیقی ایفا کرد. دریافت کانال آمریکایی ام‌تی‌وی از ماهواره نیز در این موضوع نقش‌آفرین بود. ابتدا، موزیسین‌ها شروع به تقلید از خواننده‌های آمریکایی، مخصوصاً امینم و توپاک، به‌عنوان نسخه‌های کاور کردند. بعدها ریتم‌های آمریکایی با اشعار فارسی ترکیب شدند. این روند بومی‌سازی هیپ‌هاپ در ایران از سال ۲۰۰۳ آغاز شد (Ibid). در نتیجه، تعداد زیادی از نوازندگان هیپ‌هاپ از اوایل دهه ۲۰۰۰ به بعد در ایران سر برآوردند. مسعود کوثری و محمدمهدی مولایی موسیقی هیپ‌هاپ ایران را به‌لحاظ محتوایی و گفتمانی به دسته‌های زیر تقسیم کردند: لذت، رپ خیابانی، اعتراض رادیکال، 6/8، انتقادی - اخلاقی، اسلام‌گرایی، حقوق زنان و همجنس‌گرایی زنان (Kousari & Mowlaei, 2013, 99).

گفتمان لذت بر موضوعات لذت جنسی، الکل و مواد مخدر متمرکز است. گروه هدف، طبقه متوسط شهری است. یکی دیگر از جریان‌های رایج در صحنه هیپ‌هاپ ایران «اعتراض رادیکال» نام دارد. این جنبش شامل یک اعتراض سیاسی و اجتماعی است. بسیاری از اصطلاحات توهین‌آمیز در اشعار وجود دارد که در جهت یک ذهنیت جهان‌وطنی است. گفتمان «انتقادی-اخلاقی» خواهان اصلاحات اجتماعی است. برخلاف «رپ خیابانی» و «اعتراض رادیکال»، این نوع هیپ‌هاپ از نظر محتوا امیدوارانه‌تر است و بدبینانه نیست. پای‌بندی به هنجارهای اجتماعی، مبارزه با اعتیاد به مواد مخدر و تأکید بر اهمیت حفظ آرامش از ویژگی‌های اشعار این ژانر است (Ibid, 105). گفتمان «اسلام‌گرایی» به موزیسین‌های هیپ‌هاپی اطلاق می‌شود که وفاداری خود را به انقلاب اسلامی نشان می‌دهند. دیدگاه‌های ضدصهیونیسم و ضدغربی این گفتمان را شکل می‌دهند (Ibid, 106). برخی از رپرهای زن به موضوع حقوق زنان می‌پردازند. برابری جنسیتی و فمینیسم در مرکز این گفتمان قرار دارد (Ibid, 108). گفتمان نهایی «همجنس‌گرایی زنان» نام دارد. محتوای این گفتمان بر اساس تنفر از مردان و انتقاد از محدودیت‌های مذهبی و اجتماعی علیه زنان بنا شده است (Ibid, 109).

اکثر هنرمندان هیپ‌هاپ در ایران بدون مجوز فعالیت می‌کنند، زیرا باید مدت زیادی منتظر باشند تا پاسخ درخواست‌های خود را دریافت کنند که معمولاً هم رد می‌شود. این وضعیت باعث شد بسیاری از موزیسین‌های هیپ‌هاپ به خارج از کشور مهاجرت کنند. در صحنه قدرتمند هیپ‌هاپ دیاسپورای ایرانی، چندین جشنواره موسیقی هیپ‌هاپ قبلاً برگزار شده است. یکی از مهم‌ترین جشنواره‌ها در سال ۲۰۱۰ با نام «صدای تغییر» برگزار شد. در این جشنواره رپرهای زیادی از ایران، اروپا و آمریکا شرکت کردند (Nooshin, 2011, 96). این اولین جشنواره در

موسیقی هیپ‌هاپ ایران محسوب می‌شود. قابل ذکر است که جشنواره‌های اروپایی در حوزه «ورلد موزیک»^۵ نیز به موزیسین‌های هیپ‌هاپ ایرانی علاقه‌مند هستند.

موسیقی کانتری در ایران

توجه این مقاله به موسیقی کانتری به‌عنوان یک موضوع تحقیقی در رابطه با ژانرهای موسیقی امپریالیستی به این دلیل است که نویسنده در سال ۲۰۱۹ با آلبومی در این ژانر که در اینستاگرام منتشر شد، مواجه شده است. مهرشاد وفایی متولد ۱۹۸۴ در تهران، آلبوم «از کویر لوت تا آریزونا» را در سال ۲۰۱۹ منتشر کرد که قابل توجه است، زیرا این آلبوم به‌صورت غیررسمی منتشر شده و هم‌اکنون در شبکه‌های اجتماعی قابل سفارش است. این شرایط علاقه شخصی نویسنده را برای آشنایی با این موسیقی‌دان کانتری برانگیخت. نگارنده از طریق اینستاگرام با مهرشاد وفایی ارتباط برقرار کرد. او توضیح داد که علاقه‌اش به موسیقی کانتری با کارتون لوک خوش‌شانس در اواسط دهه ۱۹۹۰ جرقه خورد. فرهنگ موسوم به «فرهنگ جنوب غربی» و موسیقی کانتری مرتبط با آن در این مجموعه انیمیشن بسیار پررنگ است. این نکته مهمی است که با استفاده از نظریه جهانی‌شدن آرجون آپادورای قابل توضیح و تشریح است.

یکی از مهم‌ترین نظریه‌های جهانی‌شدن به قوم‌شناس هندی آرجون آپادورای باز می‌گردد. به نظر او، جهانی‌شدن می‌تواند در پنج بُعد صورت گیرد: منظر قومی، منظر رسانه‌ای، منظر فن‌آورانه، منظر مالی، منظره ایدئولوژیک (Appadurai, 2008, 33-36). آن بُعدی که به مورد مهرشاد وفایی مرتبط است، منظر رسانه است. آرجون آپادورای اشاره می‌کند که بُعد رسانه‌ای هم به توزیع قابلیت‌های الکترونیکی برای تولید و انتشار اطلاعات (روزنامه، مجلات، ایستگاه‌های تلویزیونی و استودیوهای تولید فیلم) که اکنون در خدمت تعداد فزاینده‌ای از منافع خصوصی و عمومی در سراسر جهان است، و هم به تصویری که این رسانه‌ها از جهان ایجاد می‌کنند، اشاره دارد (Ibid, 457). مهرشاد وفایی همچنین از فیلم‌های وسترن به‌عنوان منبع دیگری یاد کرد که از طریق آن با موسیقی کانتری ارتباط برقرار کرد. او به فیلم «خوب، بد و زشت» محصول سال ۱۹۶۶ ایتالیا اشاره می‌کند. در نهایت مهرشاد وفایی با ساز گیتار در هنرستان تهران پذیرفته شد. او چالش‌های خود در یادگیری موسیقی کانتری را این‌گونه بیان می‌کند:

«می‌خواستم در هنرستان دانش خود را در مورد موسیقی کانتری بیشتر کنم، اما استاد مناسبی پیدا نکردم. با گوش دادن به آهنگ‌ها سعی کردم از آنها تقلید کنم. می‌خواستم گام موسیقی کانتری را یاد بگیرم. بعد از مدتی متوجه شدم که کانتری گام خاصی ندارد و آشنایی با بلوز سهم به‌سزایی در اجرای موسیقی کانتری دارد. به‌همین دلیل یادگیری بلوز را با نوازندگی گیتار شروع کردم. در مقطعی کتاب درسی موسیقی کانتری به دستم رسید و بعداً یک کتاب درسی از برد پیزلی گرفتم. تکنیک‌های انتخابی را که او در آهنگ‌هایش استفاده می‌کرد توضیح می‌داد تا هنرجویان بتوانند آن تکنیک‌ها را تمرین کنند. کتاب‌های «کانتری داغ» و «گیتار کانتری پیشرفته» از دیگر مطالب آموزشی مفید برای من بودند» (Vafaei, 2019).

همان‌طور که گفته شد ویژگی منحصر به فرد مهرشاد وفایی این است که آلبومی در ژانر موسیقی کانتری منتشر کرده است. این احتمالاً اولین آلبوم ایرانی در این سبک است. اما به جرأت می‌توان گفت که پس از انقلاب اسلامی چنین آلبومی منتشر نشده بود. این آلبوم شامل ده قطعه است که شش قطعه آن به زبان فارسی است: کانتریمن، پگاسوس، چرا باید، کابوی، دوست دارم، عشق من. قطعه «اکنون با هم باشید» به انگلیسی - فارسی است. قطعه Knock Knock کاوری از قطعه Knockin' on Heaven's Door باب دیلن است. دو قطعه «از کویر لوت تا آریزونا» و «غرب وحشی»، سازی هستند. قطعه اول با نام کانتریمن در شل مازور است و از اولین آهنگ‌هایی است که وفایی خودش ساخته است. طبق الگوی بلوز از آکوردهای سل، دو و ر استفاده می‌شود. سازبندی به صورت زیر است: گیتار آکوستیک، گیتار الکتریک، گیتار بیس، فیدل، گیتار استیل و درامز. اشعار فارسی و سروده مهرشاد وفایی است. او در سراسر ترانه بارها بر واژه انگلیسی «کانتریمن ایرانی» تأکید می‌کند. مهرشاد وفایی روند ساخت این آهنگ را این‌گونه بیان می‌کند:

«در ابتدا این آهنگ توسط چند ایرانی تنظیم شده بود. اما من آن را دوست نداشتم. آن آهنگ شبیه موسیقی کانتری نبود. فوریه ۲۰۱۵ نقطه عطفی در کار من بود از این نظر که با گروه آمریکایی انیمیشن که برای کنسرت در تهران بودند آشنا شدم. چند تا از آهنگ‌هایم را برای‌شان پخش کردم. یکی از اعضای گروه به نام جیرروم پارکر ولز، با تنظیم آهنگ‌های من موافقت کرد. به عنوان یک موسیقی‌دان آمریکایی، او موسیقی کانتری را بهتر از من می‌شناخت. به همین دلیل آهنگ‌های تمام شده‌ام را یکی یکی برای او فرستادم تا تنظیم کند» (Vafaei, 2019).

همکاری مهرشاد وفایی و موسیقی‌دان آمریکایی جیرروم پارکر ولز از نظر فرهنگی و سیاسی قابل توجه است. در بخشی از جشنواره موسیقی فجر به صورت استثنایی گروه جز آمریکایی انیمیشن در سال ۲۰۱۵ در تهران حضور داشت. موضوعی که تا پیش از این سابقه نداشت و هیچ گروه موسیقی از آمریکا فرصت حضور در این جشنواره را به دست نیآورده بود. دعوت این گروه همزمان با مذاکرات ایران و اتحادیه اروپا (آلمان، فرانسه، انگلیس)، روسیه، چین و ایالات متحده در مورد توافق هسته‌ای صورت گرفت. کنسرت انیمیشن را می‌توان همان‌طور که رییس‌جمهور وقت - حسن روحانی - وعده داده بود، به عنوان سیگنالی برای آزادسازی فضای فرهنگی ایران در نظر گرفت.

علاوه بر این بُعد سیاسی، حضور گروه موسیقی آمریکایی در ایران بُعد فرهنگی نیز دارد که در نهایت منجر به همکاری مهرشاد وفایی و نوازندگان آمریکایی شد. این یکی دیگر از جنبه‌های جهانی‌شدن است که بر اساس نظریه آرجون آپادورای، مبتنی بر منظر قومی و فناوری است. آپادورای این مفاهیم را به شرح زیر توصیف می‌کند:

منظر قومی: «چشم‌انداز همیشه در حال تغییر افرادی که دنیای در حال تغییری که در آن زندگی می‌کنیم را تشکیل می‌دهند: گردشگران، مهاجران، پناهندگان، تبعیدیان، کارگران مهمان و سایر گروه‌ها و افراد در حرکت» (Appadurai, 2008, 33).

منظر فن‌آورانه: «شکل جهانی، همچنین همیشه سیال فن‌آوری و این واقعیت که فن‌آوری، چه بالا و چه پایین، چه مکانیکی و چه اطلاعاتی، اکنون با سرعت بالایی در انواع مختلفی از مرزهای غیرقابل نفوذ قبلی حرکت می‌کند» (Ibid, 34).

تئوری‌های جهانی‌شدن منظر قومی و فن‌آورانه برای توصیف آشنایی مهرشاد وفایی با موسیقی‌دانان آمریکایی و همکاری آنها بسیار مناسب است. اگر به گروه انیمیشن اجازه ورود به ایران داده نمی‌شد، این همکاری صورت نمی‌گرفت. این گروه پس از مدت کوتاهی ایران را ترک کرد، اما همکاری بین موزیسین‌های ایرانی و آمریکایی ادامه یافت. علت تحقق این امر، جهانی‌شدن فن‌آورانه ایران بود که موجب می‌شد کانال‌های ارتباطی بین موسیقی‌دانان ایرانی و آمریکایی از طریق اینترنت تضمین شود.

در گفت‌وگو با مهرشاد وفایی پروژه مهم او برای آینده مشخص شد. او قصد دارد نوعی موسیقی کانتری ایرانی خلق کند. بررسی قطعات آلبوم «از کویر لوت تا آریزونا» نیز نشان داد که فرآیند بومی‌سازی موسیقی کانتری برای مهرشاد وفایی در سطح متنی صورت گرفته است. این عمدتاً مربوط به استفاده از اشعار فارسی است. خود او این روند را این‌گونه توصیف می‌کند:

«این که موسیقی کانتری را با اشعار فارسی تلفیق می‌کنم، انتقادهایی را از طرف دیگر همکاران به من وارد کرد. آنها معتقدند استفاده از اشعار فارسی در برخی از ژانرهای موسیقی مانند راک، هوی‌متال و کانتری خوب به نظر نمی‌آید. این دیدگاه انتقادی توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی هم مطرح شد. اما معتقدم وابستگی من به ایران باید در ترانه‌هایم نمایان شود. به همین دلیل برای اکثر آهنگ‌هایم شعر فارسی نوشتم» (Vafaei, 2019).

مهرشاد وفایی آرزوی ساختن یک موسیقی کانتری جهان‌بومی‌شده را دارد. بنابراین، پرسشی که در زیر مطرح می‌شود این است که چگونه «جهان‌بومی‌شدن» از طریق موسیقی کانتری در موسیقی ایران نمود پیدا می‌کند. اصطلاح «جهان‌بومی‌شدن» محلی‌سازی امر جهانی را توصیف می‌کند (Spittler, 2002, 15) و در سال ۱۹۹۲ توسط جامعه‌شناس انگلیسی رولند رابرتسون^۷ در کتاب *جهانی‌شدن: نظریه اجتماعی و فرهنگ جهانی*^۸ مطرح شد. رولاند رابرتسون اصطلاح «جهان‌بومی‌شدن» را برای انتقاد از واژه «جهانی‌شدن فرهنگی» پیشنهاد می‌کند. در سطح مالی، جهانی‌شدن منجر به ظهور بازار جهانی می‌شود که می‌تواند فرهنگ‌ها را تحت تأثیر قرار دهد. «جهانی‌شدن فعالیت‌های اقتصادی با امواج دگرگونی فرهنگی همراه است، فرآیندی که جهانی‌سازی فرهنگی نامیده می‌شود» (Beck, 2007, 80). در جریان «جهانی‌سازی فرهنگی»، جهانی‌شدن به معنای استانداردسازی سبک‌های زندگی، نمادهای فرهنگی و رفتار فراملی، بیش از پیش تثبیت می‌شود (Ibid, 81). در پایان فرآیند «جهانی‌شدن فرهنگی»، نمادهای فرهنگی کل جهان مشابه هستند. در این روند، فرهنگ‌ها و هویت‌های محلی ریشه‌کن می‌شوند و کالاهای جهانی که از تبلیغات و طراحی شرکت‌های چندملیتی سرچشمه می‌گیرند به نماد تبدیل شده و جایگزین نمادهای محلی می‌شوند (Ibid).

در نقطه مقابل، رولند رابرتسون، «جهانی‌سازی فرهنگی» را نه به‌عنوان ریشه‌کن کردن، بلکه به‌عنوان بومی‌سازی مجدد می‌داند. علاوه بر این، برای رولاند رابرتسون، بومی و جهانی با یکدیگر مخالف نیستند: «محلی باید به‌عنوان جنبه‌ای از جهانی درک شود. جهانی‌شدن نیز به‌معنای گردهم‌آمدن و تلاقی فرهنگ‌های محلی است که در این «برخورد محلی‌ها»، باید از نظر محتوایی بازتعریف شوند» (Ibid, 90).

جهانی‌بومی‌شدن در اولین آلبوم مهرشاد وفایی در سطح متنی اتفاق افتاد. در سطح موسیقایی این موضوع قابل تشخیص نیست. فرهنگ ایرانی و آمریکایی در این آلبوم، از طریق ملودی‌های برخاسته از ریپرتوار موسیقی کلاسیک یا بومی ایران با هم تلاقی پیدا نمی‌کنند. می‌توان حدس زد که مهرشاد وفایی برای تحقق موسیقی کانتری بومی‌شده به زمان بیشتری نیاز دارد.

مهرشاد وفایی هنگام انتشار آلبومش با مخالفت‌های زیادی روبه‌رو شد، زیرا موسیقی کانتری برای وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی قابل قبول نبود. کمیسیون مربوطه که درخواست‌های انتشار آلبوم‌ها را از نظر موسیقی و شعر ارزیابی می‌کند، استفاده از نام کانتری را رد کرد. به نظر آنها این کلمه بیش از حد آمریکایی به نظر می‌رسید. این نگرش ریشه در دیدگاه‌های ضد آمریکایی سیاست‌مداران فرهنگی ایران پس از انقلاب اسلامی دارد. در نهایت مهرشاد وفایی این آلبوم را به‌صورت غیررسمی و بدون مجوز از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و در بستر اینترنت منتشر کرد.

نتیجه‌گیری

این مقاله دو مقطع از موسیقی ایران را در یک سده اخیر بررسی کرد که در آن سیاست‌مداران فرهنگی، ژانرهای خاصی را به‌دلیل ارتباط با ایدئولوژی‌های نامطلوب حذف و ممنوع کردند. اولین دوره‌ای که مورد بررسی قرار گرفت (دهه ۱۹۳۰)، هیچ ژانر موسیقی به‌عنوان کمونیستی یا سوسیالیستی معرفی نشد، بلکه دولت متن ترانه‌ها را برای عدم ارتباط با این ایدئولوژی‌ها بررسی می‌کرد. در مقابل، دولت ایران در دوره دوم (دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰) برخی از ژانرهای موسیقی مانند راک و هیپ‌هاپ را غیرمجاز اعلام کرد. تقابل فرهنگی در هر دو دوره قابل مشاهده است. با این حال، کنترل و تسلط دولت در دوره دوم دشوارتر است، زیرا تحولات تکنولوژیکی جدید باعث شده است که موسیقی‌دانان به راحتی به ژانرهای غیرمجاز موسیقی دسترسی داشته باشند. در این شرایط، سیاست فرهنگی از دهه ۲۰۰۰، استراتژی جدیدی را اجرا کرد. دولت از ژانرهای به اصطلاح ممنوعه موسیقی، برای تبلیغ دیدگاه‌های سیاسی و ایدئولوژیک خود بهره‌برداری کرد. این امر به برخی از نوازندگان این امکان را داد که به‌طور رسمی در زمینه هیپ‌هاپ و راک فعالیت کنند. در نتیجه جهانی‌شدن جامعه ایران، تضاد مستمری بین جامعه و سیاست فرهنگی وجود دارد. صحنه موسیقی کانتری به‌عنوان یک منطقه جدید تنش بین موسیقی‌دانان و دولت ظاهر شده است. در این شرایط، هنرمندان از اینترنت یا شبکه‌های اجتماعی برای دستیابی به مخاطبان خود استفاده می‌کنند. زیرا آنها برای انتشار موسیقی خود در این پلتفرم‌ها، لزوماً نیاز به مجوز دولتی ندارند. به‌طور خلاصه می‌توان گفت که در دنیای رسانه‌ای امروز، فرصت‌های دولت‌ها برای تأثیرگذاری بر مصرف موسیقی کاهش یافته است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. سند شماره ۲۹۳/۴۵۴۴-۲۱۷ غ ۴ ب آ آرشیو سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران

۲. سند شماره ۲۹۳/۴۵۴۴-۲۱۷ غ ۴ ب آ آرشیو سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران

۳. سند شماره ۲۴۰/۴۲۷-۲۴۰ آ آ آرشیو سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران

4. Tehranavenue
5. World music
6. Jair Rohm Parker Wells
7. Roland Robertson
8. Globalization: social Theory and Global culture

References

- Abrahamian, E. (1998). Iran between the two revolution. Teheran: Nashre Ney. (In Persian)
- Aghamohseni, K. (2012). The position of the recording industry in the cultural policy of Pahlavi I. Payame Baharestan. 17, 270-288. (In Persian)
- Appadurai, A. (2008). Modernity at large: cultural dimensions of globalization. Minneapolis: Univ. of Minnesota press.
- Baumann, M. P. (2000). Anthropology of Music. Würzburg: University of Würzburg (In German)
- Beck, Ul. (2007). What is globalization? Mistakes of globalism - Answers to globalization. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (In German)
- Bremberger, B. (1990). Music censorship. Berlin: Verlag Schmengler.(In German)
- Eisel, S. (1990). Politic and music. München: Rowman & Littlefield Publishers. (In German)
- Fatemi, F. (2001). Iranian pop music stars. Teheran: Dschaber. (In Persian)
- Fuchs, M. (2007). Cultural policy. Wiesbaden: Dt. Kulturrat. (In German)
- Gigon, O. (1973). Platon: The State. Zürich, München: 398-399. (In German)
- Hedjazi, M. H. (1928). Gramophone in Iran or the scourge of society. Ettelā'āt 31.06.1307 (22.09.1928).
- Kousari, M. (2009). Underground Music in Iran. Jam'eh shenasi Honar va Adabiyat 1. 127-158. (In Persian)
- Kousari, M. & Mowlaei, M. M. (2013). The typology of discourses of persian rap music. Olume Ejtemaai: Motaleate Farhangi va Ertebatat, 29. 91-116. (In Persian)
- Nooshin, L. (2005). Underground, Overground: Rock Music and Youth Discourses in Iran. Iranian Studies 38/3. 463-94.
- Nooshin, L. (2011). Hip-hop Tehran: Migrating Styles, Musical Meanings, Marginalized Voices. In Migrating Music. Toynbee, J. and Dueck, B. London and New York: Routledge. 92-111.
- Prieberg, F. K. (1982). Music in the Nazi state. Frankfurt a.m: Fischer. (In German)



- Rafati, M. (1929). Gramophon and recordings. Ettelā'āt 07.05.1308 (29.07.1929). (In Persian)
- Reinhard, W. (1999). History of the government's power. München: C.H.Beck. (In German)
- Robertson, B. (2012). Reverberations of dissent: identity and expression in Iran's illegal music scene. London: Continuum.
- Small, Ch. (1998). Musicing: the meanings of performing and listening Hannover: Wesleyan University Press.
- Spittler, G. (2002). Global goods – local appropriations". In Ethnology of globalization: perspectives on cultural entanglements. Hauser-Schäublin, Brigitta. Berlin: Reimer. 15-31.
- Vafaei, M. Interview at 20.05.2019.
- Youssefzadeh, A. (2000). The Situation of Music in Iran since the Revolution: The Role of Official Organizations. British Journal of Ethnomusicology, 9 (2), 35-61.
- Zaker Isfahani, A. (2007). Iran's culture and politics in the age of modernity. Tehran: Institute of Contemporary History of Iran. (In Persian)

