سیر تحول وام‌واژهٔ جاز در موسیقی ایران

چکیده

سابقهٔ استفاده از وام‌واژه‌ها در ایران به سال‌ها قبل بازمی‌گردد و نمونه‌هایش خصوصاً در موسیقی، فراوان استفاده می‌شود. این در حالی است که در میان وام‌واژه‌های غربی، «جاز» سرنوشت متفاوتی را تجربه می‌کند و بسترِ تأویل‌های گوناگونی می‌شود. در این تحقیق که با تکیه بر مکتوبات به روش توصیفی-تحلیلی انجام می‌گیرد، در جست‌وجوی یافتن پاسخ برای این پرسش‌ایم که در گذر زمان، چه مفاهیمی با جاز پیوند می‌خورند و چه عواملی طی فرگشتِ موسیقایی، زمینه‌های بروز تفسیرهای ناهمخوان از جاز را فراهم می‌آوردند. یافته‌ها نشان می‌دهد از بحبوحهٔ مدرن‌سازی و غربی‌سازی تا کنون «واژهٔ جاز» پنج مفهوم را نمایندگی می‌کند که اغلب این مفاهیم طی دهه‌ها، با برابرنهادهای دیگری جایگزین می‌شوند. «جاز ایرانی» تنها اطلاقی است که البته با تغییر کارکرد، طی هر دوبازهٔ پیش و پس از انقلاب اسلامی در ادبیات موسیقی ایران باقی می‌ماند. مطابق یافته‌ها مواردی همچون: امریکاستیزی، سنت‌گرایی، ذهن‌گرایی، فقدان حمایتِ منسجم از جانب نهادها و نظام دانشگاهی، و همچنین غرابت‌های موسیقایی، فضایی را به وجود می‌آورد که به درک نایکسان از جاز کمک می‌کند و در نهایت بستر بروز روایت‌های ناهمخوان و بعضاً متناقض از این وام‌واژه را به وجودمی‌آورد. همچنین بخش دیگری از پژوهش، وجود پاره‌ای همپوشانی‌های فنی میان موسیقی به‌اصطلاح جاز ایرانی و جاز امریکایی را آشکارمی‌سازد.

واژه‌های کلیدی: جاز، موسیقی امریکا، مفاهیم موسیقایی، وام‌واژه‌ها.

مقدمه

تاریخ استفاده از انواع واموازه‌ها در زبان فارسی به سال‌ها قبل بازمی‌گردد و مصادیقش در موسیقی نیز فراوان به چشم می‌خورد. از میانهٔ دورهٔ ناصری، نفوذ واموازه‌های غربی در ادبیات موسیقی ایران آغاز می‌شود و با روی کار آمدن پهلوی‌ها و گسترش رویکردِ مدرن‌سازی و غربی‌سازی نفوذ چنین واژگانی شتاب می‌گیرد. هرچند ابتدا حضور موسیقی‌دانانِ اروپاییِ ساکن در ایران بارقه‌های نفوذ واموازه‌های فنی را موجب شد، اما بازگشت دانش‌آموختگانِ فارغ‌التحصیل از دیگر ممالک رواج واژگانِ نورسیده را در میان اهل فن تسهیل کرد و با استقبال از موسیقیِ به اصطلاح علمی، و راه‌اندازی مراکز آموزشیِ متمرکز -مانند مدرسهٔ موسیقی- دامنهٔ نفوذشان گسترش یافت. برخی از واژگان مذکور بدون تغییر به ادبیات موسیقی راه یافتند، واژگانی مانند ارکستر، آکوستیک، هارمونی و ریتم. برخی‌شان برای تطبیق، با واژگان فارسی ترکیب شدند، مانند نت‌نگاری، آرپژگونه، ملودی‌پردازی و آکوردگذاری. برخی نیز اگرچه به طور مستقیم وارد شدند، اما در ادامه واژه‌گزینانْ مترادف‌های فارسی را جایگزینشان کردند، مانند چنگسان، تندا، شدت‌وری و سازآرایی.

در این میان واژهٔ «جاز» سرنوشتی متفاوت را تجربه می‌کند. ورود جاز به ایران، با نفوذ و تأثیر فرهنگِ امریکایی مقارن می‌شود و بحث‌ها و کشمکش‌های فراوانی برمی‌انگیزد. به محض دور شدن از نگاه امروزی و بازگشت به گذشته از طریق مکتوبات، جازِ مستعدِ تأویل‌های متفاوت در چندصدایی فرهنگیِ دهه‌های گذشته رخ می‌نماید. واموازهٔ «جاز» با خاستگاه امریکایی‌اش، به خلاف اکثر واژه‌های غربی، نه‌تنها از اصلش فاصله می‌گیرد بلکه با پذیرش معانیِ گوناگون، واژه‌ای چندمفهومی می‌شود.

این در حالی است که به طور کلی در ادبیات فارسی، فهرست واموازه‌های غربی که سازگاری مفهومی با اصلشان را از دست می‌دهند، محدود به معدودی می‌شود. برای مثال واژهٔ سانتیمانتال (sentimental) را به مفهوم آراسته به کار می‌برند که پیوندی با

معانی «احساساتی» یا «عاطفی» برقرار نمی‌کند. با این توضیح، عرصهٔ یافتن وام‌واژه‌ای که در ادبیات فارسی، دو (یا حتی بیشتر) مفهومِ بیگانه را نمایندگی کند بسیار تنگ‌تر می‌شود. با این وجود در ادبیات موسیقیِ ایران‌زمین، چنین مواجهه‌ای با واژهٔ «جاز» صورت می‌گیرد. جاز در جایگاه مقوله‌ای چندوجهی به آویزگاهی تبدیل می‌شود که طیف گسترده‌ای از فعالان حوزهٔ مردم‌پسند، تا تلفیق‌پسندان و غرب‌پسندان با انواع تفاسیر به سراغش می‌روند و در مسیر بومی شدن با اطلاق مفاهیم بیگانه، از آن بهره می‌برند. مسئلهٔ اصلی تحقیق به این مقوله بازمی‌گردد که چه عواملی سبب شدند تا چنین مواجهه‌ای با جاز صورت بگیرد.

روش پژوهش

برای انجام پژوهش حاضر از روش توصیفی-تحلیلی استفاده می‌شود، این روش به محقق امکان می‌دهد تا با مدنظر قرار دادن تاریخ و فرهنگ، فرگشتِ موسیقاییِ جاز در ایران را تجزیه و تحلیل کند. روش‌شناسی انتخاب‌شده که ازجمله رویکردهای کیفی به شمارمی‌آید، امکان شناساییِ چگونگیِ ورود و روند بومی‌سازی وام‌واژهٔ جاز در گذشتهٔ موسیقی ایران را فراهم می‌آورد. با بهره‌گیری از روش ذکرشده، چهار مرحله پژوهش حاضر را سامان می‌دهد. نخست انواع اطلاق‌های مرتبط با جاز مورد بررسی قرار می‌گیرد و ویژگی‌های هر تلقی تبیین می‌شود. تشریح و دسته‌بندی اطلاق‌ها، سیر تحول جاز در ادبیات موسیقی ایران را به ما می‌شناساند و شناخت حوزه‌های مرتبط با آن را تسهیل می‌کند. در مرحلهٔ دوم جایگزینیِ اطلاق‌ها با برابرنهادهای دیگر مورد واکاوی قرار می‌گیرد و مترادف‌هایشان در گذر زمان به بحث گذاشته می‌شود. در مرحلهٔ سوم بررسی دلایل و زمینه‌های بروز انواع اطلاق‌ها به جاز دستور کار قرار می‌گیرد و موارد موسیقایی و پیراموسیقایی واکاوی می‌شود. شناخت نحوهٔ مواجهه با جاز از جانب موسیقی‌دانان - خصوصاً در نخستین دهه‌های ورودش به ایران- امکان دسته‌بندی انواع دیدگاه‌ها را فراهم می‌آورد و چگونگیِ پیوندش با مفاهیمِ دیگر را مشخص می‌سازد. طی مرحلهٔ

چهارم با مدنظر قرار دادن «جاز ایرانی» -در جایگاه واژه‌ای که ضمن تغییر کارکرد، دهه‌ها در ادبیات موسیقی باقی مانده است- با رویکرد فنی به تطبیقش با «جاز امریکایی» پرداخته می‌شود و به هدف رابطه‌یابی، شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان مورد بررسی قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

نوشین (2016) تحقیقی را در ارتباط با جاز در ایران انجام می‌دهد؛ او که با رویکردی فرهنگی به موضوع جاز می‌پردازد، نقش روشن‌فکران را در مواجهه با آن برجسته می‌داند. همچنین با اشاره به برخوردهای متناقض و کشمکشِ میان ارگان‌ها، عملکرد سیاست‌گذارانِ هنری به‌ویژه پس از انقلاب اسلامی را شرح می‌دهد و یکی از دلایل تمایل به جاز در ایران را ذات آزادی‌خواه و جهان‌گرایش برمی‌شمارد. همچنین به فعالیت مراکز فرهنگی در زمان غلامحسین کرباسچی و امکان اجرای موسیقی غربی در سالن‌ها اشاره می‌کند و از گروه‌های آویژه، ایماژ و فیه‌مافیه سخن می‌گوید. با وجود آنکه پژوهش نوشین، کورسویی بر زوایای پنهان موسیقی جاز در ایران می‌تاباند، موارد بسیاری را مورد بررسی قرار نمی‌دهد. در ادامه به نمونه‌هایی از موارد مغفول مانده در پژوهش او اشاره می‌شود؛ نوشین توضیح جاز در ایران از ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۹ را فقط در دو پاراگراف شرح می‌دهد و به انواع اطلاق‌های جاز در موسیقی ایران و بازخورد اهل فن و رویکردهای متفاوت و بعضاً متناقض نمی‌پردازد. همچنین از بستر مستعدِ تفسیرهای گوناگونِ مرتبط با جاز تا پیش از انقلاب اسلامی سخنی به میان نمی‌آورد و انواع مواجهه با جاز را مورد بررسی قرارنمی‌دهد. او که می‌کوشد سابقهٔ هر مطلب را به پشتوانهٔ بررسی دقیق مشخص کند، جست‌وجوی اینترنتی و انجام پاره‌ای مصاحبه‌های شخصی را به انتخاب مسیر پیچیدهٔ پژوهشْ در میان انبوهی از مکتوبات و ملفوظاتِ قدیمی و رسمی ترجیح می‌دهد. با توجه به اینکه نقد پژوهش نوشین برشی است خارج از این مختصر، نگارندگان به همین اشارات بسنده می‌کنند و تحلیلِ بیشتر را به زمان و مکان دیگری

وامی‌گذارند. به طور کلی در خصوص مفاهیم مرتبط با واموازهٔ جاز و زمینه‌های بروز تفسیرهای گوناگون از آن در موسیقی ایران، تا کنون پژوهشی انجام نشده است.

محدودیت‌ها و امکانات

از ورود جاز به ایران دهه‌ها می‌گذرد و همین مسئله دسترسی به فعالانش را با محدودیت‌هایی مواجه می‌کند، شماری از هنرمندان این حوزه یا چهره در نقاب خاک کشیدند، و یا با آغاز انقلاب اسلامی جلای وطن کردند. بنابراین از محل سکونت یا سرنوشت برخی از آن‌ها اطلاعی در اختیار نیست تا بتوان میزبان دانسته‌هایشان بود.

واژهٔ جاز

نظر به اینکه کلیدواژه این تحقیق «جاز» است، توجه به تفاوت نگارشِ «جاز» و «جَز» طی دهه‌ها میان اهل فن اهمیت می‌یابد. با بررسی اسناد مشخص می‌شود از زمان ورود این واژه تا انقلاب اسلامی، هر دو گروه خاص و عام اغلب از «جاز» استفاده می‌کردند؛ حتی موسیقی‌پژوهانِ انگلیسی‌زبانِ حاضر در ایران نیز موقع صحبت کردن یا قلم‌زدن جاز را می‌آوردند. اما پس از انقلاب اسلامی، به مرورِ زمان هواداران، در گفته‌ها و نوشته‌هایشان به سراغ جَز می‌روند. برخی این تفاوت رویه در ادبیات موسیقی را نمی‌پسندند و به آن معترض می‌شوند. به باور سپنتا شماری به دلیل شنیدن تلفظ اروپایی بعضی واژگانِ موسیقی، به جای تلفظ رایج زبان فارسی همان تلفظ اروپایی را از مسیر خط به نوشته‌هایشان وارد می‌کنند. او که چنین دیدگاهی را نمی‌پذیرد، به طور مشخص دربارهٔ جاز می‌نویسد: «طبق موازین زبانشناسی و توجه به هنجار آوائی زبان فارسی تلفظ مناسب این کلمه همان جاز است نه جز!» (سپنتا، ۱۳۸۷) در برابر این نظر، جبههٔ مخالفی قرار دارد که با نشاندنِ فتحه بر «ج» به تلفظ جدید اصرار می‌ورزد. نویسندگان این سطور برای یکدستیِ متن و پرهیز از هرگونه تعصب، از نگارش جاز استفاده می‌کنند و مداقه در باب زیباشناسی و زبانشناسی «جاز» و «جَز» را به اهلش می‌سپارند.

مفاهیم منتسب به جاز

جاز در ایران، کارکردی فراتر از اشاره به سبکی خاص از موسیقی پیدا کرد و در بستر فرهنگی و اجتماعی، به کانونِ پذیرشِ انواع برداشت‌های اهل فن تبدیل شد. با تشریح مفاهیم منتسب به جاز می‌توان سیر تحولش در ادبیات موسیقی را شناخت و پیروان هر تفکر را از دیگری تفکیک کرد. در ادامه یک‌به‌یک، انواع اطلاق به جاز مورد بررسی قرار می‌گیرد و ویژگی‌های هر تلقی تشریح می‌شود.

جاز به مفهوم موسیقی عامه‌پسند اروپایی

در پیِ حضور پرتعداد اروپایی‌ها و امریکایی‌ها در ایران، مراکزی به منظور تأمین نظرشان اجرای موسیقی عامه‌پسند اروپایی را جزیی از برنامه‌هایشان قرار دادند. از ۱۳۲۰ خورشیدی «جاز» در کنار تبلیغ گروه‌های اروپایی‌ای دیده می‌شود که در کافه-رستوران‌ها به اجرای برنامه می‌پرداختند. برخی از این گروه‌ها پناه‌جویانی یهودی از اروپای شرقی بودند که در خلال جنگ جهانگیر دوم از ترس جانشان به ایران آمدند. تبلیغ اجرای جاز گروهی لهستانی در رستوران شمشاد به تاریخ ۱۲ خرداد ۱۳۲۱ نمونه‌ای از آن را به ما نشان می‌دهد (Sternfeld, 2018). همان سال‌ها هتل‌های طراز اولِ تهران با میزبانی از میهمانانی خارجی که اغلب به خاطر تجارت و سیاحت مدتی در آنجا اقامت می‌کردند، ارکسترهایی خارجی را به خدمت می‌گیرند. گروه‌هایی مانند جُلی‌بُیز[1] به سرپرستی استانیسلاو اِسپربر و ارکستری به سرپرستی جولیوس اِسپِزی نمونه‌هایی‌اند که به ترتیب در پالاس‌هتل و پارک‌هتل برنامه اجرا می‌کردند. مقارن با گسترش نوگرایی و رشد طبقهٔ متوسط، واژهٔ «جاز» به نمادی از موسیقی اروپایی تبدیل شد که با بهره‌گیری از مؤلفه‌هایی مانند سادگی، روانیِ کلام و در مواردی به رقص آوردن مخاطب، در میان عوام هوادارانی به‌دست‌آورد.

با استقبال مخاطبان، شماری از هنرمندان ایرانی هم به موسیقی مذکور روی آوردند و در گروه‌ها مشغول کار شدند. در تاریخ چهارم شهریور سال ۱۳۲۹ خورشیدی اتحادیهٔ

موسیقی‌دانان ایران، نامه‌ای را برای نخست‌وزیر می‌فرستد که طی آن روبیک گریگوریان خواستار ابطال پروانهٔ اقامت موسیقی‌دانان جاز خارجی‌ای می‌شود که چندین ماه است در ایران فعالیت می‌کنند. وی در آنجا توانایی نوازندگانِ ایرانیْ به اجرای موسیقی جاز را مورد تأکید قرار می‌دهد (آژند و همکاران، ۱۳۷۹ ج۱: ۴۵۴). از قرار معلوم رونق کافه‌های هتل‌های درجهٔ اول و فعالیت ارکسترهای جازشان از یکسو، و کسادی کار نوازندگان ایرانی از سوی دیگر اتحادیهٔ موسیقی‌دانان ایران را به واکنش وامی‌دارد. با توجه به اینکه روبیک گریگوریان موسیقی‌دان بود و در تابستان ۱۳۳۰ برای اقامت راهی امریکا شد (نک. درویشی، ۱۳۹۴: ۸۵) اما او هم واژهٔ جاز را با دقت به کار نمی‌برد و در بن‌مایهٔ کلامش به موسیقی عامه‌پسند اروپایی اشاره می‌کند. در این بین برخی مستشرقان غربی هم به سیاق داخلی‌ها تفسیر می‌کنند، برای نمونه فارمر (۱۳۸۹) حجم عرضهٔ صفحهٔ گرامافون و موسیقی جاز را ویران‌کننده می‌داند و از جاز روسی و قفقازی سخن می‌گوید.

آثار به جامانده از ارکسترهای خارجیِ همان دوره نشان می‌دهد که آن‌ها برای انتخاب سرمشقِ تولیداتشان به سراغ الگوهای والس، تانگو و رومبا می‌رفتند. روند اجرای جاز به مفهوم موسیقیِ عامه‌پسند اروپایی تا دو دههٔ بعدی نیز، در دیگر هتل‌ها مثل نادری (پاتوق منوّرالفکران و انقلابی‌اندیشان) ادامه می‌یابد (Breyley & Fatemi, 2016: 195). با آگاهیِ اهل فن از ویژگی‌های جاز امریکایی، اطلاق جاز به موسیقی عامه‌پسند اروپایی تا اواخر دههٔ چهل خورشیدی کم‌کم منسوخ می‌شود و واژهٔ «خارجی» جایش را می‌گیرد.

جاز به مفهوم گونه‌ای تجربی

با روی کار آمدن پهلوی دوم و گسترش روابط با امریکا، به جز گردشگران، مستشاران و بازرگانان، فعالانِ امریکاییِ دیگری ازجمله موسیقی‌پژوهان هم به ایران آمدند. برونو نتل از این گروه بود. او که برای آشنایی با موسیقی ردیف-دستگاهی مدتی در تهران سکونت

داشت، با نگاهی بیرونی به تحلیل موسیقی ایرانی نیز پرداخت. نتل که فاصله‌گیری از بداهه‌پردازی و گرایش به آهنگ‌سازی در موسیقی ایرانی را یکی از عوامل تأثیرگذاری موسیقی غربی می‌دانست (Nettle, 1985: 42-43)، در جای دیگری ضمن اشاره به قالب‌های موسیقی غربی خصوصاً جاز، از مؤلفهٔ بداهه‌پردازی به نشانهٔ فصل‌مشترکی با موسیقی ردیف-دستگاهی سخن می‌گوید (Nettle, 1975). هرچند نظر نتل صرفاً در حدِ طرحِ موضوع باقی ماند، اما بعدها لوید میلر چنین رویکردی را پی‌گرفت و شناختنِ موسیقی ردیف-دستگاهی و یافتن همپوشانی‌هایش با جاز امریکایی را سخت‌کوشانه دنبال کرد (Miller, 1999: 87).

میلر که توانسته بود به حلقهٔ معاشران داریوش صفوت راه یابد، با فعالان مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی (نوازندگان و خوانندگانِ ردیف-دستگاهی) آشنا شد و در ادامه امکان اجرای موسیقی جاز به شیوهٔ تجربی را در تلویزیون ملی ایران به‌دست‌آورد (Miller, 1995: 515). میلر سعی داشت از بقیه متفاوت باشد، چنین نگاهی صرفاً محدود به موسیقی نبود و در دیگر کارهای او هم وجود داشت، چنانکه برای انتخاب لقب، «کوروش‌علی‌خان» را پسندید. او می‌کوشید موسیقی‌اش را متفاوت از آنچه پیشتر ارائه شده بود، در قالبی جدید و سطحی وسیع به مخاطبان بشناساند. میلر ضمن آشنایی با فنون نوازندگیِ سازهای ایرانی و به مراد هم‌آمیزیِ موسیقی ایرانی و موسیقی جاز، سازآراییِ غیر معمولی را به مخاطبانش نشان داد. او طی همان دوران، به دفاع از شرق در برابر امپریالیسم غرب هم پرداخت و سنجشِ موسیقی مشرق‌زمین با معیارهای برآمده از غرب را همچون برخی دیگر از استادان موسیقی ایرانی نپذیرفت (Ibid. 23). اگرچه رویکردهای تجربی در سطح چهان، پیش از او نیز با طبع‌آزمایی‌های شماری هنرمندان -خصوصاً با بهره‌گیری از مؤلفه‌های هویت‌سازِ موسیقی جاز- آغاز شده بود، اما میلر در جایگاه رهیافتی جدید و پوششی تجربیْ جاز را به ایرانیان معرفی کرد. چنین مواجهه‌ای با جاز به صورت غیر ارگانیک اتفاق افتاد، زیرا پیش از میلر تلاش مشابهی از

جانب موسیقی‌دانان ایرانی صورت نگرفت و با بازگشت او نیز تا دهه‌ها اهل فنِ ایرانی، رغبتی به اینگونه رویکردهای تجربی با مدنظر قرار دادن جاز نشان ندادند. با پایان یافتن حکمرانیِ پهلویِ دوم، استفاده از واژۀ جاز به مفهوم گفته‌شده به تدریج منسوخ شد و در سال‌های پس از انقلاب واژۀ «تلفیقی» یا «فیوژن» جایش را گرفت.

جاز به مفهوم ساز

اطلاق جاز به مجموعه‌سازهای کوبه‌ای (همان درامز) تلقی دیگری است که از ابتدا میان برخی موسیقی‌دانان رواج یافت. خالقی در ارکستر جاز مهم‌ترین عضو ارکستر را نوازنده‌ای می‌دانست که جاز می‌زند (خالقی، ۱۴۰۰: ۲۶۳). نیکول الوندی را به دلیل داشتنِ مهارت در نواختن ساز مذکور، نوازندۀ جاز و جازیست معرفی می‌کردند[۲](سلطان جاز ایران، ۱۳۳۷). مشحون نیز به توانایی حسین تهرانی در نواختن جاز اشاره می‌کند و از همکاری او با ارکسترها برای اجرا در کافه‌ها می‌نویسد (مشحون، ج۲، ۱۳۷۳: ۶۴۸). حمید قنبری در خاطراتش می‌گوید که برای اولین‌بار ساز جاز را به استودیو می‌برد و اثری اسپانیایی را با شعر خطیبی و با بهره‌گیری از این ساز می‌خواند (فیاض، ۱۳۹۴: ۱۷۲، نقل از جاوید، ۱۳۸۶: ۸۶). درویشی نیز وقتی از فعالیت ارکستر مختلط در باغِ گلستانِ تبریز سخن می‌گوید، در میان شماری سازهای ایرانی و فرنگی به طبل‌های جاز اشاره می‌کند (درویشی، ۱۳۹۴: ۴۵). با وجود برخی تلاش‌ها از دهۀ سی خورشیدی برای شفاف‌سازی دربارۀ این اطلاق نادقیق همچنان این مدلول در میان برخی عوام معمول است و درامز را با نام جاز می‌شناسند. فاطمی برای ریشه‌یابیِ این برداشت احتمال گرته‌برداری از نام فرانسوی باتری دو جاز را پیش می‌کشد و آن را به یک فرآیند تدریجیِ نه‌چندان خودآگاه نسبت می‌دهد (نک. فاطمی، ۱۳۸۳)، به خلاف فرانسوی‌ها که صورت اختصاری باتری را برای این ساز اختیار می‌کنند، ایرانی‌ها جازش را می‌پسندند.

جاز به مفهوم موسیقی عامه‌پسند ایرانی

جاز به موسیقی عامه‌پسند ایرانی هم نفوذ کرد و تصرفِ لقبِ پرطمطراقش فعالان حوزهٔ عامه‌پسند را به صرافت انداخت. جریان متأثر از موسیقی غرب که شماری از آهنگسازان ایرانی به آن می‌پرداختند (نک. سپنتا، ۱۳۹۹: ۳۷۱) یک شاخهٔ مردم‌پسند با نام جاز ایرانی هم پیدا کرد و با وجود آنکه از نگاه برخی صاحب‌نظران، جاز ایرانی و جاز امریکایی قرابتی با یکدیگر نداشتند، اما تلقی مذکور تا سال‌ها دوام آورد (Breyley & Fatemi, 2016: 182). در بخش دیگری از پژوهش حاضر، این دورافتادگی بیشتر مورد تحلیل قرار می‌گیرد و اضافات و جرح و تعدیل‌های جاز ایرانی دقیق‌تر تشریح می‌شود، اما در بیان یکی از ایرادات و شبهات، باید به اشاره گفت که با رجوع به مکتوباتِ به‌جامانده مشخص می‌شود شماری از مردم تا مدت‌ها، موسیقی جاز را با موسیقیِ سبُک ایرانی یکی می‌دانستند. به همین دلیل از همان سال‌ها برخی از آگاهان کوشیدند تفاوت مذکور را با نوشتن مقالاتی تبیین کنند و به این اطلاق نادقیق پایان دهند.

با وجود آنکه جاز ایرانی با موسیقی کلاسیک ایرانی قرابتی نداشت اما در آغاز، فعالان این حوزه تلاش داشتند ضمن استفاده از گام اعتدال مساوی، هارمونی و سازهای غربی، آثاری را معرفی کنند که گویی برآمده از دستگاه‌های ماهور، همایون، شور، چهارگاه و آواز اصفهان است. البته با گذشت زمان، تلاش برای پیوندِ جاز ایرانی با موسیقی ردیف-دستگاهی از بین رفت و برخی از این قطعاتِ باکلام، بدون پیوند با موسیقی کلاسیک ایرانی، صرفاً برپایهٔ الحانی غربی یا عربی پدید آمد. غرب مورد اشاره، بیش از آنکه به موسیقی ایالات متحده بستگی داشته باشد، تحت تأثیر موسیقی‌های لاتین، اروپای شرقی، اسپانیایی، یونانی و حتی یهودی بود (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۳۴). با فاصله‌گیری از نظام موسیقی ردیف-دستگاهی، مواردی مثل تقلیل مؤلفهٔ تحریر، وابستگی به متر معین، فرنگی‌مآبیِ لحن، گرایش به تونالیته‌های مینور و ماژور، و در آخر نامیدن آثار با اسامی غربی، در جایگاه مؤلفه‌های هویت‌سازِ این نوع موسیقی برجسته می‌شوند.

پس از انقلاب اسلامی، از دهۀ هفتاد خورشیدی کارکردِ اصطلاحِ «جاز ایرانی» تغییر کرد و با اطلاق نام «پاپ» به این قبیل آثار، برچسب جاز ایرانیْ بر پیشانی‌نوشتِ آثاری قرار گرفت که ضمن بهره‌گیری از ویژگی‌های جاز امریکایی، با مؤلفه‌های برآمده از موسیقیِ ردیف-دستگاهی نظیر فواصل ریزپرده و الگوهای ملودیکش آمیخته شدند. در ادامه برخی هنرمندان فعال در جاز ایرانی (به مفهوم جدید) به دیگر کشورها مهاجرت کردند و در جست‌وجوی مخاطبانِ خارجیْ نمایندگان جاز ایرانی در جشنواره‌های برون‌مرزی شدند.

جاز به مفهوم جوهری

در برابر تفسیرهای متفاوت از واموَاژۀ جاز، برخی نیز آن را به مفهوم جوهری‌اش به کار می‌بردند. در میان موسیقی‌دانان، افرادی بودند که نه تنها جاز را شاخه‌ای هنری می‌پنداشتند، بلکه به هدف شفاف‌سازی بهتر، قلم‌ها را نیز برای تشریحِ تاریخ و برشمردن ویژگی‌های نظری‌اش به کار می‌گرفتند. تلاش‌های پرویز منصوری برای معرفی موسیقی جاز نمونه‌ای از همین رویکرد است؛ او کوشید با پرداختن به ویژگی‌های نظریِ موسیقی جاز زمینه‌ای را فراهم کند تا مخاطبان علاوه بر کلیات، مؤلفه‌های سازندۀ آن را بهتر بشناسند (منصوری، ۱۳۳۶). بعلاوه سفرِ برخی هنرمندان جاز امریکایی به ایران، چیستیِ آن به سیاقِ امریکایی‌اش را بهتر شناساند. در همین راستا موسیقی‌دانان نامداری برای شرکت در جشن‌های شناخته شدۀ هنری به ایران آمدند و اجراهایی را در تهران و دیگر شهرها به روی صحنه بردند. برای نمونه گروه پنج نفری «مکس روچ» با سازهای ترومپت، کنترباس، ساکسفون، درامز و همراهی خواننده، قطعاتی از موسیقی جاز را در سومین جشن هنر شیراز (سال ۱۳۴۸) در تخت جمشید برای مخاطبان اجرا کردند. دوک الینگتون نیز برای برگزاری مجموعه‌کنسرت‌هایی به خاورمیانه آمد و به شهرهایی از ایران سفر کرد. برخی یافته‌ها نشان می‌دهد از دهه‌ها قبل، دانشجویان موسیقی در ایران، چندان هم با جاز و بداهه‌پردازی غریبه نبودند. برای نمونه وقتی دوک

الینگتون به هدفِ برگزاری مجموعه‌کنسرت‌هایش به ایران می‌آید، درخواست دیدار با محصلان موسیقی را می‌کند. در جلسه‌ای با حضور شاهین فرهت،[۳] الینگتون از او در خصوص تواناییِ بداهه‌نوازی‌اش می‌پرسد و وقتی با پاسخ مثبت روبه‌رو می‌شود، تِمی را با پیانو اجرا می‌کند و از او می‌خواهد که توالی مرتبط به آن را در مایهٔ فادیز مینور بداهه‌پردازی کند، فرهت هم از عهدهٔ کار برمی‌آید و مورد تشویق الینگتون قرار می‌گیرد (رادیو فرهنگ، مهر ۱۴۰۳: ساعت ۲۲:۱۰). چنین مواردی نشان می‌دهد در کنار تمامیِ برداشت‌های نادرست، اما شماری از هنرمندان و موسیقی‌دوستان، جاز را به مفهوم جوهری‌اش می‌شناختند و از آن استقبال می‌کردند. با گذشت زمان در میان خواص، استفاده از جاز به مفهومِ پیش‌گفته کم‌کم منسوخ شد و «جاز استاندارد» جایش را گرفت؛ اصطلاحی که بیش از همه به کارگان اجراییِ جاز امریکایی اشاره دارد.

زمینه‌های بروز تفسیرهای متفاوت

مؤلفه‌های متفاوتی می‌توانند در پیدایش انواع تلقی به یک مفهوم خاصْ مؤثر باشند. تلقی‌های گوناگون گاه بازتاب‌دهندهٔ تفکراتی‌اند که ریشه در فرهنگ، تاریخ، سیاست، دانش و بسیاری مؤلفه‌های احتمالیِ دیگر دارند. با مدنظر قراردادن خاستگاه جاز، شرایط اجتماعی ایران، روابط سیاسی با غرب و دیگر موضوعات مرتبط به آن طی سدهٔ اخیر، برخی‌شان برجسته می‌شوند و ما را به ریشه‌ها نزدیک‌تر می‌کنند. در ادامه با بهره‌گیری از بینهٔ تاریخی و فنی، زمینه‌های بروز انواع تفسیر از جاز به بحث گذاشته می‌شود.

۱. امریکاستیزی

تا ابتدای سدهٔ گذشته مفهوم غرب، در میان تودهٔ مردم به تمدنی بازمی‌گشت که ریشه‌ای اروپایی داشت و به طور کلی ایرانیان آن عصر، آگاهیِ چندانی دربارهٔ امریکا نداشتند. از نظر دیپلماسی هم با بررسی‌های تاریخی مشخص می‌شود، روابط ایران و امریکا پیشینهٔ زیادی به خود نمی‌بینند و همان اندازهٔ کم نیز با مداخلهٔ مخالفان در بازه‌های متفاوت از پویایی بازمی‌ایستد.

امریکا پس از جنگ جهانیِ دوم با تدوین راهبردهای جدید برای کسب، حفظ و گسترش منافع ملی با بهره‌گیری از ابزارهای متفاوت درصدد نفوذی پایدار در برخی کشورها ازجمله ایران برآمد. سفارت امریکا در سال ۱۳۲۴ خورشیدی با تأسیس بخش فرهنگی و مطبوعاتی، توسعهٔ روابطِ فرهنگی با ایران را تسهیل کرد و در همین دوره، گسترهٔ فعالیت «انجمن ایران و امریکا» افزایش یافت و همزمان، مشارکت بنیادهای فرهنگی بخش خصوصیِ امریکا ازجمله فورد، کارنگی و راکفلر در ایران بیشتر شد. همین عواملِ فرهنگی، به حسن روابط و گسترش نفوذ امریکا در ایران انجامید (نعمتی، ۱۳۹۴: ۸۱).

یکی از موارد مهمِ نفوذِ فرهنگ امریکایی و برانگیختن تفکر امریکاستیزی به حضور شهروندانش در ایران مربوط می‌شود، که می‌توان آن‌ها را به سه گروه تقسیم کرد: نخست نمایندگان رسمی دولت امریکا، دوم کارکنان امریکاییِ دولت ایران و سوم افراد حقیقی مانند پژوهشگران، گردشگران و بازرگانان. از میان امریکایی‌های ساکن ایران، نظامیان حضور پرشمارتری داشتند که البته تعدد ایشان پیامدهایی را به دنبال آورد. سالن‌های تئاتر و کاباره‌های لوکس خیابان لاله‌زار به پاتوق سربازان امریکایی‌ای تبدیل شد که برای خوش‌گذرانی و حشرونشر با زنان لذت‌فروش به آنجا رفت‌وآمد می‌کردند (قزوینیان ۱۴۰۰: ۲۵۸). در همین راستا دیدن هتک حرمت و تعدی سربازی امریکایی به یکی از کسبهٔ تهران، حسین گل‌گلاب را می‌رنجاند و او در واکنش، شعرِ قطعهٔ «ای ایران» را می‌سراید که با اضافه شدن موسیقی خالقی، اثری جاودان پدید می‌آید (خالقی، ۱۴۰۰: ۶۲۱؛ سپنتا، ۱۳۹۹: ۳۱۰). اگرچه امریکایی‌شدن، زندگیِ مردم در برخی از کشورهای آسیایی، امریکای لاتین و اروپایی را بهبود بخشید، اما نتایج یک نظرسنجی از جوانان ایرانی طی سال ۱۹۶۳ نشان می‌دهد که هشتادوپنج درصد از پرسش‌شوندگان معتقد بودند، کمک‌های امریکا به ایران فقط ثروتمندان را ثروتمندتر می‌کند و پنجاه درصد باور داشتند امریکا بیش از اندازه تمایل دارد که امور ایران به صورت فعلی باقی

بمانـد (قزوینـان، ۱۴۰۰: ۴۰۷). در کنـار مـوارد ذکرشـده عوامـل دیگـری نظیـر تصـویب کاپیتولاسیون و موضعِ علمای مذهبی نیز زمینهٔ امریکاستیزی را افزایش می‌داد.

در حـالی کـه افتتـاح ایسـتگاه تلویزیـونیِ ارتـش امریکـا در خیابـان سـلطنت‌آباد (پاسـداران کنـونی)، مسـیری تـازه بـرای نفـوذ جـاز و دیگـر آهنگ‌هـای غربـی می‌گشـود (نـک. سـپنتا ۱۳۹۹: ۳۰۸) کم‌کـم بحـث دربـارهٔ امریکاسـتیزی و جـاز از حـوزهٔ اهـل موسـیقی خـارج شـد و بـه دیگـر رشـته‌ها راه‌بـازکرد. بـرای نمونـه علـی شـریعتی در اثنـا سـخنرانی ۱۹ اردیبهشـت ۱۳۴۸ ضـمن طـرحِ دیـدگاه‌های کـارولا گرابـرت، بـه جـاز می‌تـازد و دلیـل پـذیرش ایـن «سروصـدا» و «جیـغ و داد» را نداشـتن جـراتْ در ابـرازِ نپسـندیدنش می‌دانـد (شـریعتی، ۱۳۹۰: ۴۹).

بعـد از انقـلاب اسـلامی نیـز جـاز ماننـد دیگـر جریان‌هـای موسـیقیِ مغـرب‌زمین از حرکـت بازماند. ممانعت مذکور نتیجـهٔ رویکـردی اسـت کـه ریشـه‌هایش بـه مبـارزه بـا تهـاجم فرهنگـی (خاصـه فرهنـگ امریکـا) و ضـرورت توجـه بـه مبـانی دینـی پیونـد می‌خـورد. جـاز در گیـرودار تحولات فکـریِ سـال‌های پـس از انقـلاب، بـا خاسـتگاه امریکـایی‌اش ابـزار نفـوذ فرهنـگِ غربـی به‌شـمارآمد و خصوصـاً در نخسـتین سـال‌ها و بـا گسـترش تفکـر امریکاسـتیزی، از جانـب نهادهای نظارتی ممنوع اعلام شد.

۲. سنت‌گرایی

بـه بـاور ایـن گـروه ریشـه و اسـاس موسـیقی ایـران‌زمین «از گذشـته تـا کنـون پابرجـا بـاقی مانـده و در مسـیر و مسـیل تـاریخ بـه سـوهان مصـائب و طوفـان حـوادث، جـلا یافتـه و بـه صـورت امـروزی بـه دسـت مـا رسـیده اسـت...» (صـفوت و کـارون، ۱۴۰۰: ۲۶). برخـی حفـظ چنـین دسـتاوردی را وظیفـه می‌دانسـتند و در برابـر تغییـر یـا جـایگزینی مقاومـت نشـان می‌دادنـد و گـرایش مـردم بـه دیگـر موسـیقی‌ها بـه ویـژه از نـوع غربـی را تاب‌نمی‌آورنـد. البتـه سنت تنهـا کلیـدواژهٔ ایـن تفکـر نبـود و بـرای بازگشـت بـه ذات، واژگـان دیگـری نظیـر اصـیل،

فاخر، باستانی و ملی را نیز به خدمت می‌گرفتند. این در حالی است که به باور فیاض (۱۳۷۷) تلاش برای هم‌خوانی با اصالت، مفهوم این واژه را مخدوش‌تر کرد، زیرا در محیطی که همه به اصل و نسب می‌بالند، کسی نمی‌خواهد با «بی‌ریشگی» انگشت‌نما شود. به هر ترتیب پیروان این تفکر در برابر جاز مقاومت کردند و آن را سدی در برابر موسیقی ایرانی دانستند. برای نمونه محمدعلی امیرجاهد از مخالفان سرسخت می‌شود و کوس و کرنای جاز امریکایی و افریقایی را که در آن دوره در سینماها، مهمان‌خانه‌ها و رستوران‌ها هوادارانی داشت جان‌فرسا برمی‌شمرد و وجودش را مغایر با موسیقی باستانی و روح‌پرور ایرانی می‌داند (امیرجاهد، ۱۳۳۶). جالب آنکه وقتی صحبت از جاز به میان می‌آید، برخی نوگرایان موسیقی نیز خود را به سنت نزدیک می‌کنند و در برابر جاز می‌ایستند. خالقی از پیروان مکتب وزیری، که برای برقراریِ پیوندِ موسیقی کلاسیک ایرانی با قواعد برآمده از موسیقی کلاسیک اروپا تلاش‌هایی انجام داده بود، هنگام مواجهه با جاز و حتی دیگر موسیقی‌های شرقی مثل هندی و عربیْ به آن‌ها معترض می‌شود و می‌نویسد: «هرکس هرچه خواست خواند و نواخت و معجونی از موسیقی ترک و عرب و هند و جاز را به نام موسیقی ایرانی معرفی کرد...» (خالقی، ۱۴۰۰، ۶۱۳).

مشیر همایون شهردار رویکرد دیگری داشت. او جاز را مانعی برای موسیقی ایرانی نمی‌دانست و به مثابه یک مسیر موازی معرفی می‌کرد. به باور شهردار «در کنار موسیقی ایرانی نوعی موسیقی شبیه به جاز منشعب از موسیقی ایرانی ولی دارای فکل و کراوات شکل می‌گیرد که هیچ قدرتی توان مقابله با آن را ندارد.» (صادق، ۱۳۳۹) جاز طی همان دهه، چنان درجه‌ای از نگرانی را برای مسئولان پدید آورد که آن‌ها تصمیم گرفتند با تشکیل شورای عالی موسیقی، بخشِ ویژه‌ای را برای نظارت بر آن سامان دهند (اخبار رادیو، ۱۳۳۴). حامیان تفکر سنت‌گرا، با آگاهی از سابقهٔ پذیرش موسیقی کلاسیک اروپا در میان اهل فن موسیقی، نمی‌خواستند چنین فرصتی به جاز داده شود تا مبادا رقیبی تازه و امریکایی، به میدان ستیز با سنت بیاید.

۳. ذهن‌گرایی

گروهی از موسیقی‌دانان هم بودند که چیستیِ موسیقی جاز را به درستی نمی‌شناختند و تأملات شخصی‌شان را با خوانده‌ها و شنیده‌ها پیوند می‌زدند و در نشریات تخصصی به اشتراک می‌گذاشتند. پورتراب احساس سیاه‌پوست‌ها را موجد جاز می‌دانست و آن را وحشی می‌شمرد و توسعه‌اش را باعث فساد و تباهی قلمداد می‌کرد (پورتراب، ۱۳۳۹). استوار آن را نوعی عرفانِ غربی می‌دانست و از آموزش‌ناپذیری جاز سخن می‌گفت (استوار، ۱۳۳۹).

با آنکه از سال ۱۳۱۲ در پرتو ایدهٔ هم‌آمیزی سازهای ویولن، ویولا، پیانو و درامز، واژهٔ جاز در کاتالوگ صفحه‌ای ایرانی قرار گرفت، (نک. شرایلی، ۱۳۹۹) اما برای کسبِ مقبولیت نزد عموم، دو دهه زمان برد. به تدریج جاز در ذهن شماری از تجددگرایان و فرصت‌طلبانِ حوزهٔ موسیقی، به سمبلی از موسیقی غربی تبدیل می‌شد که استفاده از نامش هوادارانی را به همراه می‌آورد. در دههٔ سی خورشیدی مثلث هنریِ عطاالله خرم (آهنگساز)، پرویز وکیلی (شاعر) و ویگن (خواننده) محبوب‌ترین ترانه‌ها را خلق می‌کنند و در جایگاه مهم‌ترین نمایندگان، موسیقی موسوم به جاز ایرانی را پیش می‌برند (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۳۴ نقل از بدیعی، ۱۳۵۴: ۲۴۸). از همان زمان و با شهرت روزافزون ویگن، لقب سلطان جاز را به او نسبت می‌دهند که با استقبال مردم، تا مدت‌ها باقی می‌ماند (Breyley & Johnson, 2016: 306; Breyley & Fatemi, 2016: 200).

بعلاوه بی‌اطلاعی و یافتن آویزگاهی برای عرضهٔ منیت، ادعاهای ذهنیِ دیگری را هم در عرصهٔ جاز به دنبال می‌آورد، برای نمونه عباس مهرپویا موسیقی جاز را دارای ریتم خاصی می‌دانست که در میان خوانندگان ایرانی فقط در کارهای او دیده می‌شود (مهرپویا، ۱۳۵۰). دامنهٔ رویکرد مزبور، در ذیل هدفِ هم‌گامی با آنچه در غرب رخ می‌داد به رادیو و تلویزیون هم راه‌یافت. طی دههٔ چهل خورشیدی ارکسترهای متفاوتی به منظور پاسخ‌گویی به سلیقهٔ نسل جوان در رادیو تشکیل شدند و با نفوذ بیشترِ دیگر

فرهنگ‌ها و نسخه‌برداری از آثار آن‌ها، شرایطی متفاوت را برای موسیقیِ رادیو به‌وجود آوردند. «ارکستر جاز» یکی از آن‌ها بود، که بدون داشتن فصل مشترکی با این موسیقی، نام جاز را بر آن می‌گذارند و آقایان بهپور، سریر، میخاییلیان، رحیمیان و شماعی‌زاده در آن مشغول همکاری می‌شوند (عصاران ۱۳۹۶: ۵۰). با گذشت دو سال از راه‌اندازیِ تلویزیونِ ایران، ارکسترهایی با نام جاز و محتوای نامرتبط در آنجا هم فعالیت می‌کنند، بعلاوه هنرمندانی از دیگر کشورها به ایران می‌آیند و در پوششِ موزیسین جاز مشغول هنرنمایی می‌شوند که البته باز هم موسیقی آن‌ها پیوندی با جاز ندارد، ارژینوی[۴] ایتالیایی نمونه‌ای از آن‌هاست (استوار، ۱۳۳۹).

۴. حمایت پراکنده

با روی کار آمدن پهلوی اول، تلاش‌هایی برای غربی‌سازیِ موسیقی صورت گرفت و دستورالعمل‌هایی به شکل آمرانه ابلاغ شد. طی مکاتبه‌ای از سوی وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه در تاریخ شانزدهم آبان ۱۳۱۷ پیرو فرمان پهلوی اول، به سروان مین‌باشیان (رئیس موسیقی کشور) دستور دادند تا اداره‌ای را در این وزارتخانه برای تغییر موسیقی کشور و برقرارنمودن اساس آن بر اصول و قواعد و گام‌های موسیقی غربی تأسیس کند (آژند و همکاران، ۱۳۷۹ ج۱: ۱۵۸). در این نامه که به «موسیقی جدید» هم اشاره‌ای می‌شود، طی بند اولش موسیقی ادبی، علمی و غربی مورد تأکید قرار می‌گیرد (همان). مطابق آنچه پیشتر اشاره شد، غرب مورد بحث تمامیِ جغرافیای مغرب‌زمین را نمایندگی نمی‌کرد و بیش از همه معطوف به اروپا می‌شد. چگونگیِ مواجههٔ مین‌باشیان، محمود و وزیری برای غربی‌سازیِ موسیقی نیز (نک. درویشی، ۱۳۹۴: ۳۵-۳۹) شناختِ محدودشان از موسیقی غربی را بیش از پیش آشکار می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد که آن‌ها نه تنها موسیقی غربی را در جغرافیایی محدود می‌جستند، بلکه همان را نیز همگن در نظر می‌گرفتند. خالقی هم رویکرد مشابهی را ابزار می‌کند و می‌نویسد: «... موسیقی غربی دو گام بزرگ و کوچک دارد که در موسیقی

ما هم نظیر آن هست...» (خالقی، ۱۴۰۰: ۶۰۴). توجه ویژه به موسیقی کلاسیک اروپا، حتی نگاه حامیان اروپا را از دیگر موسیقی‌های مغرب‌زمین -خاصه جاز- دورنگاه‌می‌دارد و واجد درجاتی از توجه نمی‌داند. همین روند در نظام دانشگاهی هم نفوذ می‌کند، از زمانِ تأسیس گروه موسیقی دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران در سال ۱۳۴۴ تا کنون نظام دانشگاهیِ ایران حمایت منسجمی از جاز انجام نمی‌دهد و امکان آموزش آن در جایگاه رشته یا حتی واحدی درسی را فراهم نمی‌آورد.

در این خصوص آنچه بیش از همه یافت می‌شود حمایت‌های پراکنده و انگشت‌شماری است که طی دهه‌ها برخی افراد انجام داده‌اند. برای نمونه در حوزهٔ جاز، نتل به فعالیت‌هایی در دانشگاهِ امریکایی‌ها اشاره می‌کند (Nettle, 1985: 78). لوید میلر نیز از برگزاریِ یک سخنرانی با موضوعِ نفوذِ شرق در موسیقی جاز، در تالار شمس دانشکدهٔ هنر و علوم دانشگاه پهلوی شیراز به تاریخ ۱۴ اردیبهشت یاد می‌کند.[۵]

با گسترش صفحاتِ موسیقیِ ایرانیْ از ابتدای سدهٔ گذشته، صفحات موسیقی کلاسیک اروپا و موسیقی جاز امریکایی نیز با بهره‌گیری از تبلیغات در میان مجلات موسیقی، به بازارِ ایران راه‌بازمی‌کند. همزمان برخی مجلات، نت آثار ایرانی و غیر ایرانی را منتشر می‌کنند و در میان صفحات مذکور بخشی را به «نوت جاز» اختصاص می‌دهند. هرچند در ظاهر، امکان آشنایی با نت‌های جاز برای علاقه‌مندان فراهم می‌آید، اما با نگاهی گذرا مشخص می‌شود نت‌های موسوم به جاز، پیوندِ محتوایی با اصلش برقرار نمی‌کنند و از ۱۳۴۰ ضمن شناختِ ویژگی‌های جاز نزد اهالی فن (و احتمالاً تحریریه مجلات) قطعات یادشده، ذیل پیشانی‌نوشتِ «خارجی» به چاپ می‌رسند.

حمایت‌های دولتی هم، در تلاطم روابط سیاسی ایران و امریکا با موانعی مواجه می‌شود و به طور خاص از ۱۳۵۷ خورشیدی، نهادهای دولتی رغبتی برای حمایت از جاز نشان نمی‌دهند و علاقه‌مندانش تا دههٔ هفتاد مجالی برای فعالیت به دست نمی‌آورند.

نخستین حمایت‌ها از جانب افراد حقیقی صورت می‌گیرد و گروه‌هایی به صورت غیر متمرکز موفق به کسب مجوز اجرای جاز در فرهنگ‌سراهای تهران می‌شوند. (Nooshin, 2016)

۵. غرابت‌های موسیقایی

با توجه به اینکه موسیقی جاز برآمده از فرهنگ و جغرافیایی متفاوت از ایران‌زمین است، همین دورافتادگیِ فرهنگی و جغرافیایی، احتمالِ وجودِ غرابت‌های موسیقایی را به ذهن متبادر می‌کند. با مد نظر قرار دادن اینکه موسیقی کلاسیک ایرانی خاستگاهی شرقی و موسیقی جاز خاستگاهی غربی دارد، احتمال مزبور تقویت می‌شود. به باور نتل در طول سدهٔ گذشته، مهم‌ترین پدیده در تاریخِ جهانیِ موسیقی، تحمیل موسیقی غربی و اندیشهٔ موسیقاییِ غربی به دیگر نقاط جهان است (Nettle, 1985: 3). وقتی ویژگی‌های مذهبی، بافت اجتماعی، تجربه‌های تاریخی، سیاست‌های مدیریتی و بسیاری موارد دیگر هم در نظرگرفته شوند، ریشهٔ تفاوت‌ها سربرمی‌آورد و شناختِ نادرست هرکدام از مؤلفه‌ها، مسیر تفسیرهای نامربوط را هموارتر می‌سازد.

نظر به اینکه بررسیِ غرابت‌های موسیقایی میان جاز و کلاسیک ایرانی، خود می‌تواند دست‌مایهٔ پژوهشی مستقل باشد، در ادامه با فهرست کردن چهل مورد، صرفاً برخی مدخل‌ها معرفی می‌شوند. پیش از پرداختن به این موارد، توجه به دو نکته ضرورت دارد: نخست اینکه هرچند نکاتِ پیشِ رو واجد درجاتی از اهمیت‌اند، اما نگارندگان ادعا ندارند که تمامیِ مواردِ خاص و عامِ دورافتادگی‌های موسیقاییِ جاز و کلاسیک ایرانی در این فهرست خلاصه می‌شوند. دیگر آنکه اگرچه هدف، ترسیم قلمرویی از غرابت‌هاست، اما شاید در محتوای برخی موارد، مشابهت‌هایی هم دیده شود. چنین مواجهه‌ای اولاً در فهرستی بدین وسعتْ اجتناب‌ناپذیر است و ثانیاً از اعتبارِ ادعای وجود غرابت‌ها نمی‌کاهد. با ذکر این مقدمات، در ادامه به یکایکِ موارد اشاره می‌شود: ۱. سلسله‌مراتب درجات ۲. بستر نغمگی ۳. نقش فواصل ریزپرده ۴. ملودی‌الگوها ۵. دامنهٔ پرشِ فواصل

در ملودی‌پردازی ۶. نقش تزئینات ۷. رویکرد مودال و تونال ۸. کارکردِ بخش همراهی ۹. بستگی به اوزان شعری ۱۰. ظرفیت‌ها و محدودیت‌های سازی ۱۱. تفاوت‌های متریک/ریتمیک ۱۲. رویکرد فرمال ۱۳. پذیرش واموازه‌ها ۱۴. بکارگیری سکته ۱۵. میزان آزادی نوازنده/خواننده ۱۶. وابستگی ملودیک/هارمونیک ۱۷. گسترهٔ اصطلاحات ۱۸. رویه‌های آموزشی ۱۹. چگونگی نگارشِ موسیقی ۲۰. بداهه‌پردازی/آهنگ‌سازی ۲۱. کارگان اجرایی ۲۲. سازآرایی ۲۳. نقش سازهای کوبه‌ای ۲۴. زمینه‌های پیدایش از منظر تاریخی ۲۵. میزان بستگی به سنت‌های موسیقایی ۲۶. ویژگی‌های فضای اجرایی ۲۷. پیوند با دیگر هنرها مثلاً رقص ۲۸. محتوای اشعار انتخابی ۲۹. نقش خلاقیت ۳۰. چگونگیِ پایان‌بندی ۳۱. استفاده از سکوت ۳۲. کارکرد نت پدال ۳۳. سازمایه‌های بسط و گسترش ۳۴. آداب صحنه و نحوهٔ تعامل با مخاطب ۳۵. چگونگیِ مدیریت شدت‌وری ۳۶. نقش تکنیک‌های گسترش‌یافته ۳۷. باور به مسائل فرامادی ۳۸. جانمایی تأکیدها ۳۹. شیوه‌های نغمه‌گزاری ۴۰. ویژگی‌های نمادین.

رابطه‌یابی میان دو گونهٔ جاز

با توجه به تأثیرگذاری جریان موسوم به موسیقی جاز ایرانی در سال‌های پیش از انقلاب اسلامی، بر حیات موسیقی مردم‌پسند ایران، در ادامه با سنجه قرار دادن جاز امریکایی برخی ویژگی‌های جاز ایرانی به بحث گذاشته می‌شود و شباهت‌ها و تفاوت‌های احتمالی‌اش با جاز امریکایی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

نخستین فصل مشترک جاز ایرانی و جاز امریکایی، در چگونگیِ نگارش آکوردها جلب نظر می‌کند. در این دوره از نشانه‌های برآمده از حروف لاتین به جای اعداد رومی، برای تعیین تسلسل هارمونیک بهره می‌گیرند و به سیاق جاز امریکایی بخشی از اجرای قسمت همراهی را به سلیقهٔ نوازندگان گیتار و پیانو می‌سپرند. با الگوبرداری‌های سطحی از ریتم‌هایی مانند لاتین-جاز، ساز درامز در اغلب تولیدات جاز ایرانی، عنصری ضروری به شمارمی‌رود. پیش از آن نیز طی سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۰ واژهٔ سوئینگ در کنار نام

آثار مردم‌پسندِ صفحاتِ کمپانی رویال دیده می‌شود.[6] در ادامه سازآرایی شماری از آثار دهۀ چهل خورشیدی به بیگ‌بندهای جاز نزدیک می‌شود و بکارگیری ترومپت، ساکسفون و ترومبون عرصه را از گروه ویولن‌ها می‌رباید. جایگزینیِ نوت‌برگ راهنمایی با نت‌نوشتِ دقیق رواج می‌یابد، به این ترتیب ترانه‌پردازان ملودیِ مورد نظرشان را روی[8] پنج خط حامل می‌آوردند و تسلسل هارمونیک را با نشانه‌های آکوردی -مشابه با جاز- در پایین آن مشخص می‌کردند و نکات موردنظرشان را در مقیاس محدودتری از کاغذ می‌گنجاندند. در کنار این‌ها مواردی مانند بداهه‌نوازی بر پی‌آیندهای هارمونیک، اجرای شماری الگوهای ملودیکِ برآمده از گام بلوز، استفاده از تنشِ مضاعف در ساختار آکورد هفت نمایان برای درجۀ پنجم، و همچنین افزودن فواصل ششم، هفتم و نهم به ساختار تریادهای ماژور و مینور، و نیز بکارگیریِ آواچینی خوشه‌ای ، جملگی صدایی متمایز را[9] پدید آوردند. اما این آثار از منظر بکارگیریِ مؤلفه‌های شناخته شدۀ موسیقی جاز امریکایی -(نک. لوین، ۱۳۹۴: ۴۵-۴۹، ۶۹، ۲۷۵ و ۵۰۷) و (نک. شهابی، ۱۴۰۰: ۱۰۶-[0] ۱۱۰ و ۱۳۱) مانند: کادانس شناخته شدۀ II-V-I، تُنیک‌انگاری‌های پیاپی، خارج‌نوازی ، آوردن آکوردهای جایگزین[1] خصوصاً ترایتون[2] و پیچیدگی‌های فنی[1] و[3] سرعت بالایی که فی‌المثل در بی‌باپ وجود دارد- واجد درجاتی از توجه نیستند. همپوشانیِ سطحی میان جاز ایرانی و امریکایی، وجود دو احتمال را برجسته می‌کند، نخست آشنایی اندکِ موسیقی‌دانان ایرانی با موارد فنی جاز، و دوم تلاش برای تأمین نظر مخاطب و پرهیز از پیچیدگی.

بنابراین فعالان این عرصه به استفاده از عناصر هویت‌ساز جاز امریکایی رغبتی نشان نمی‌دهند و به برداشتی کم‌مایه از آن بسنده می‌کنند. ظاهراً رواج چنین رویکردی از مرزهای ایران فراتر می‌رود. همزمان در جهان عرب واژۀ جاز، با نمایندگی نکردن گونه‌ای خاص از موسیقی امریکا، بیش از همه برای اشاره به موسیقی مردم‌پسندِ غربی به کار می‌رود. برای نمونه در قاهره یک پاساژِ شبیهِ موسیقی مردم‌پسند غربی را «لون جاز»

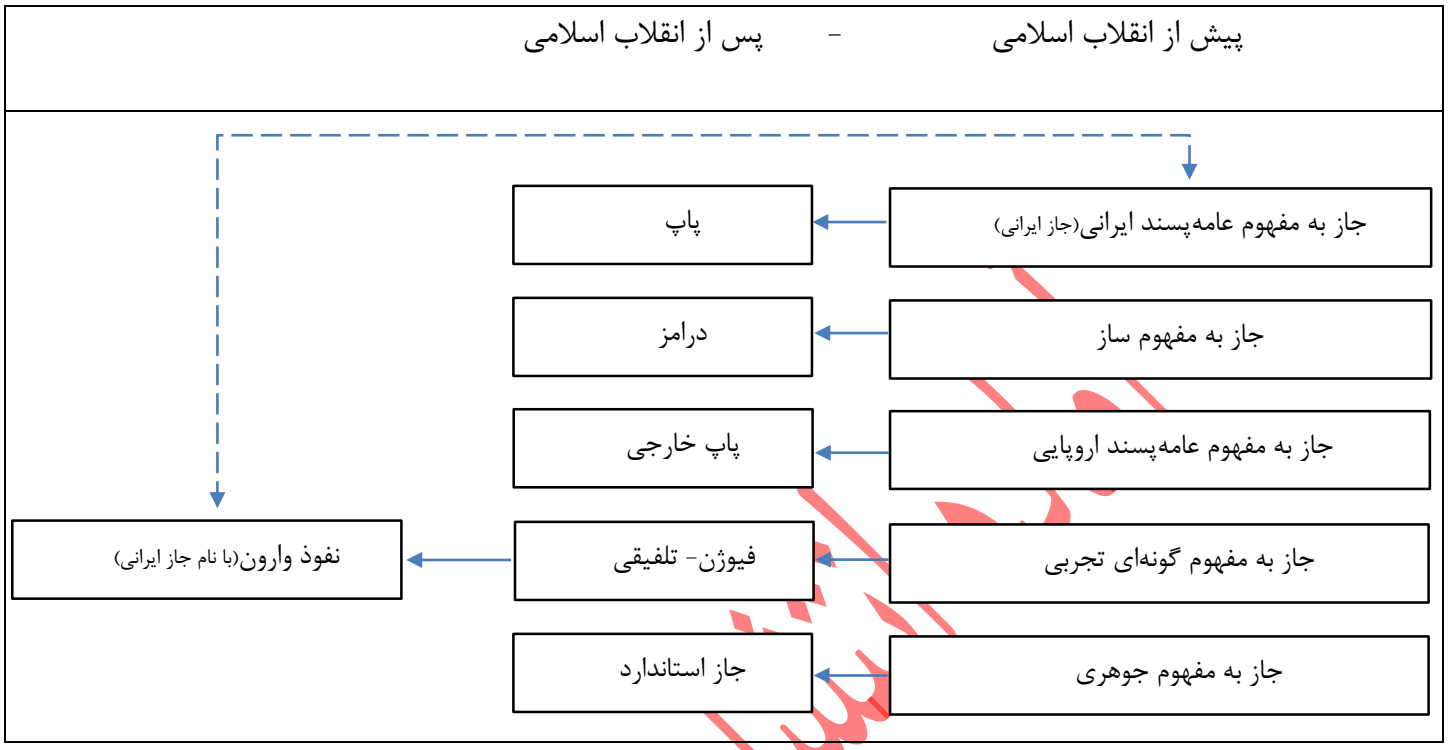
می‌دانستند[۴](نک. راسی، ۱۳۸۵و ۱۳۹۳). طی ده‌های مورد بحث، به تبع زمان و طبع هنرمندان، گرایش به دورگه‌سازی در همهٔ کشورهای شرقی گسترش می‌یابد و تقلیدهای بد از جاز بد رواج می‌گیرد. به بیان زاون هاکوپیان در کنگرهٔ بین‌المللی موسیقی تهران، معلوم نیست به چه علت این آثار نمایندهٔ موسیقی شرقی هم می‌شوند (هاکوپیان، ۱۳۸۳).

در کنار گسترهٔ عملکرد فعالان موسیقی عامه‌پسند، برخی دانش‌آموختگان از اروپا برگشته نیز جاز را می‌پسندند. افرادی همچون حنانه، به مراد صدادهی ایرانی، سوئینگِ جاز را به خدمت می‌گیرند و با دشتی و چهارگاه و اصفهان می‌آمیزند (تفضلی، ۱۳۸۱). البته پس از انقلاب اسلامی جاز ایرانی که با پذیرش نام «پاپ»، ابزاری استثماری از جانب غرب قلمداد می‌شد، دربرابر جریان انقلاب از ادامهٔ فعالیت بازمی‌ماند و با مهاجرت سرآمدانش، به لس‌آنجلسِ امریکا منتقل می‌شود (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۳۴-۱۳۵).

نتیجه‌گیری

به گواهی اسناد، عمر جاز در ایران به حدود یک سده می‌رسد. اهل تفسیر طی این مدت، بر حسب سلیقه‌شان مفاهیم متفاوتی را به آن پیوند زدند و در چارچوب‌های گوناگونی به کارش گرفتند. طی پژوهش حاضر مشخص شد، واموازهٔ «جاز» در ادبیات موسیقی ایران پنج مفهوم را نمایندگی کرده است: ۱. جاز به مفهوم موسیقی عامه‌پسند اروپایی ۲. جاز به مفهوم گونه‌ای تجربی ۳. جاز به مفهوم درامز ۴. جاز به مفهوم موسیقی عامه‌پسند ایرانی ۵. جاز به مفهوم جوهری. با وجود آنکه تا دهه‌ها شماری از تلقی‌های نامربوط دوام آوردند، اما با شناختِ عمیق‌تر ویژگی‌های جاز از جانب موسیقی‌دانان ایرانی -به طور ویژهٔ از دههٔ هفتاد خوردشیدی به بعد- برابرنهادهای دیگری جایگزینِ تعابیر بیگانه شدند (نک. تصویر ۱). «جاز ایرانی» تنها تلقی است که البته با تغییر کارکرد، طی هر دوبازهٔ پیش و پس از انقلاب اسلامی در ادبیات موسیقی ایران باقی ماند.

تصویر ۱ سیر تحول واموازهٔ جاز در موسیقی ایران



بخش دیگری از پژوهش حاضر نشان می‌دهد که وجود شرایطی، زمینه‌های بروز تفسیرهای متفاوت از جاز را فراهم می‌آورد. همزمانیِ مواردی همچون: امریکاستیزی، سنت‌گرایی، ذهن‌گرایی، فقدان حمایت منسجم از جانب نهادها و نظام دانشگاهیِ ایران، و همچنین غرابت‌های موسیقایی، فضایی را به وجود آورد که به درک نایکسان از جاز کمک کرد و در نهایت بستر بروز روایت‌های ناهمخوان و بعضاً متناقض از این واموازه را به وجودآورد.

همچنین یافته‌ها نشان می‌دهد قرابت‌هایی بین جاز به اصطلاح ایرانی (در دهه‌های چهل و پنجاه) و جاز امریکایی یافت می‌شود. با وجود آنکه بارزترین همپوشانی‌ها از سطح نگارش آکوردها و بکارگیری نوت‌برگِ راهنمایی فراتر نمی‌رود، اما استفاده از سازهای بادی به شیوهٔ بیگ‌بندهای جاز، سپردن صدادهی بخش هارمونیک به عهدهٔ نوازندگان، بکار گرفتن الگوهای ملودیکِ برآمده از گام بلوز، افزودن فواصل ششم، هفتم

و نهـم بـه سـاختار تریادهـای مـاژور و مینـور و نیـز بکـارگیریِ آواچینـی خوشـه‌ای، از تشـابهی عمیق‌تر حکایت می‌کند که البته بررسیِ قدر و اندازه‌اش پژوهش‌های دیگری را می‌طلبد.

آماده انتشار هنرهای زیبا

فهرست منابع

اخبار رادیو (۱۳۳۴). اخبار موسیقی و اخبار رادیو، *مجلهٔ موزیک ایران*، ۴ (۱)، ۲۶.

استوار، هوشنگ (۱۳۳۹). هیاهویی بنام جاز، *مجلهٔ موزیک ایران*، ۹ (۶)، ۷-۵ و ۲۰.

امیرجاهد، محمدعلی (۱۳۳۶). جاهد: نویسنده، شاعر و موسیقی‌دان ایرانی، *مجلهٔ موزیک ایران*، ۶ (۱)، ۷۶-۷۴.

آژند، یعقوب. مسجدجامعی، احمد. موسوی، میرحسین. خانیکی، هادی (۱۳۷۹). *اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینما در ایران* (جلد اول)، معاونت خدمات مدیریت و اطلاع‌رسانی دفتر رئیس‌جمهور.

پورتراب، مصطفی (۱۳۳۹). گفت‌وگویی با یک رهبر ارکستر، *مجلهٔ موزیک ایران*، ۹ (۸)، ۲۳-۲۲ و ۲۹.

تفضلی، محمدرضا (۱۳۸۱). خامش مباد اُستُن حنانه: نقش و جایگاه حنانه در موسیقی ایران، فصل‌نامهٔ موسیقی *ماهور*، ۵ (۳)، ۱۶۸-۱۵۳.

خالقی، روح‌الله (۱۴۰۰). *سرگذشت موسیقی ایران*، ماهور.

درویشی، محمدرضا (۱۳۹۴). *نگاه به غرب بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران*، ماهور.

راسی، علی جهاد (۱۳۸۵). موسیقی در قاهرهٔ معاصر: یک بررسی تطبیقی. ترجمهٔ ناتالی چوبینه، فصل‌نامهٔ موسیقی *ماهور*، ۸ (۱)، ۲۶-۷.

راسی، علی جهاد (۱۳۹۳). زیباشناسی موسیقایی در قاهرهٔ امروز. ترجمهٔ لیلا سماواتی، فصل‌نامهٔ موسیقی *ماهور*، ۱۷ (۳)، ۲۵-۹.

آماده انتشار هنرهای زیبا

سپنتا، ساسان (۱۳۸۷). واژگان نوظهور موسیقی در زبان فارسی، فصل‌نامهٔ موسیقی *ماهور*، *۱۱*(۴)، ۶۳-۵۷.

سپنتا، ساسان (۱۳۹۹). *چشم‌انداز موسیقی ایران*، ماهور.

سلطان جاز ایران (۱۳۳۷). سوداگران هنر، *مجلهٔ موزیک ایران*، *۷*(۱۰)، ۴۰.

شرایلی، محمدرضا (۱۳۹۹). پیشگامان ضبط موسیقی مردم‌پسند غربی(مآب) در ایران به استناد صفحات گرامافون ۷۸ دور، فصل‌نامهٔ موسیقی *ماهور*، ۲۳(۴)، ۱۰۰-۵۹.

شریعتی، علی (۱۳۹۰). *تجدد و تمدن*، بنیاد فرهنگی دکتر علی شریعتی، چاپخش.

شهابی، امیر (۱۴۰۰). *اصول بداهه‌نوازی موسیقی جَز*، سوره مهر.

صادق، داور (۱۳۳۹). دربارهٔ آخرین پیام استاد، *مجلهٔ موزیک ایران*، *۸*(۱۱)، ۴-۳.

صفوت، داریوش. کارون، نلی (۱۴۰۰). *موسیقی ملی ایران*. ترجمهٔ سوسن سلیم‌زاده، ارس.

عصاران، حسین (۱۳۹۶). *واروژان*، رشدیه.

فارمر، هنری-جرج (۱۳۸۹). تاریخچه و مبانی موسیقی ایرانی. ترجمهٔ هومان اسعدی، فصل‌نامهٔ موسیقی *ماهور*، *۱۳*(۴)، ۸۷-۶۷.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۳). نگاهی گذرا به پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران از ابتدا تا سال ۱۳۵۷، فصل‌نامهٔ موسیقی *ماهور*، *۶*(۴)، ۴۱-۲۷.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۲). *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی و مردم‌پسند*، ماهور.

فیاض، محمدرضا (۱۳۷۷). بازخوانیِ اصالت، فصل‌نامهٔ موسیقی *ماهور*، ۱(۱)، ۹۳- ۱۱۲.

فیاض، محمدرضا (۱۳۹۴). *تا بردمیدن گل‌ها مطالعه جامعه‌شناختی موسیقی در ایران از سپیده‌دم تجدد تا ۱۳۳۴*، سوره مهر.

قزوینیان، جان (۱۴۰۰). *ایران و امریکا تاریخ یک رابطه از ۱۷۲۰ تا ۲۰۲۰*. ترجمهٔ محسن عسکری جهقی، نیماژ.

لوین، مارک (۱۳۹۴). *تئوری، هارمونی و فرم در موزیک جز*. ترجمهٔ شهاب طالقانی، نقش جهان.

مشحون، حسن (۱۳۷۳). *تاریخ موسیقی ایران* (جلد دوم)، فاخته.

منصوری، پرویز (۱۳۳۶). دنیای جاز، *مجلهٔ موسیقی*، ۱۸(۳)، ۹۰-۸۴.

مهرپویا، عباس (۱۳۵۰). دمی پای نجوای هماوای سیتار، *مجلهٔ موزیک ایران*، ۲۰(۱۱)، ۳۱-۳۰ و ۴۰.

نعمتی، نورالدین (۱۳۹۴). *روابط ایران و امریکا در دوره پهلوی دوم*، نگاه معاصر.

هاکوپیان، زاون (۱۳۸۳). کنگرهٔ بین‌المللی موسیقی تهران، ۱۳۴۰: گرایش به دورگه‌سازی، تأثیر شیوهٔ تفکر غربی، فصل‌نامهٔ موسیقی *ماهور*، ۶(۱)، ۱۷۹-۱۷۳.

Breyley, GJ., & Fatemi, Sasan. (2016). *Iranian Music and Popular Entertainment: From Motrebi to Losanjelesi and Beyond*. Routledge.

Breyley, GJ., & Johnson, Bruce. (2016). *Jazz and Totalitarianism: From the Sultan to the Persian Side, Jazz in Iran and Iranian Jazz Since the 1920s*. Routledge.

Miller, Lloyd. (1995). *A Study of Form and Content of Persian Avaz.* [Doctoral dissertation in Middle East Studies – Persian, Department of Languages and Literature, University of Utah]. USA.

آماده انتشار هنرهای زیبا

Miller, Lloyd. (1999). *Music and Song in Persia: The Art of Avaz*. Curzon Press.

Nettl, Bruno. (1975). The Role of Music in Culture: Iran, A Recently Developed Nation, *Contemporary Music and Music Culture.* Prentice Hall, 71-100.

Nettl, Bruno. (1985). *The Western Impact on World Music: Chicago, Adaptation and Survival*, Schirmer Books.

Nooshin, Laudan. (2016). *Jazz and Its Social Meaning in Iran from Cultural Colonialism to the Universal*. In: Bohlman, P., Goffredo, P. & Jackson, T. (Eds), Jazz Worlds/World Jazz. Chicago University Press, (pp. 125-149). https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/14069/

Sternfeld, Lior. (2018). Poland Is not Lost While We Still Live: The Making of Polish Iran, 1941-1945. *Jewish Social Studies*, *23*(3) (Spring/Summer 2018), pp. 101-127. *https://doi.org/10.2979/jewisocistud.23.3.04*.

منابع صوتی

رادیو فرهنگ (مهر ۱۴۰۳). برنامهٔ نیستان، *گفت‌وگو با شاهین فرهت*، تهیه کننده یلدا احتشامی، مصاحبه کننده رضا مهدوی، (شبانگاه چهارشنبه ۴ مهرماه، ساعت ۲۲:۱۰).

The Evolution of the Loanword "Jazz" in Music of Iran

The history of using loanwords in Iran goes back many years, and examples of such loans, especially in music, are abundant. Among Western loanwords, “jazz” experiences a unique fate and becomes the basis for various interpretations. In this research, which relies on written materials in a descriptive-analytical method, we seek answers to the following questions: What concepts are associated with jazz over time, and what factors have contributed to the inconsistent interpretations of jazz during its musical evolution? Four stages organize the present research. First, the types of terms related to jazz are introduced, and the characteristics of each interpretation are explained. Their description and

classification facilitate the recognition of the areas related to it. In the second stage, the replacement of terms with other equivalents is analyzed, and their synonyms over time are discussed. In the third stage, the reasons and contexts for the emergence of various terms for jazz are introduced and musical and nonmusical issues are analyzed. In the fourth stage, considering "Iranian jazz" as a term that has remained in music literature for decades - despite changing functions - it is compared with "American jazz" with a technical approach. Their similarities and differences are discussed to find a relationship. The present study revealed that the loanword "jazz" in Iranian music literature represented five concepts: 1. Jazz in the sense of European popular music 2. Jazz in the sense of an experimental genre 3. Jazz in the sense of drums 4. Jazz in the sense of Iranian popular music 5. Jazz in the sense of real jazz. Although some irrelevant perceptions persisted for decades, a deeper understanding of the characteristics of jazz by Iranian musicians - especially from the 1990s onwards - other equivalents replaced the irrelevant interpretations. "Iranian jazz" is the only term that, although with a change in function, remained in Iranian music literature during both periods before and after the Islamic Revolution of Iran. Another part of the present study shows that certain conditions provide grounds for the emergence of different interpretations of jazz. The confluence of issues such as anti-Americanism, traditionalism, subjectivism, lack of coherent support from Iranian organizations and the academic system, as well as musical differences, created a situation that contributed to the uneven understanding of jazz and ultimately made the ground for the emergence of discordant and sometimes contradictory concepts of this loanword. The findings also show similarities between so-called Iranian jazz (in the 1960s and 1970s) and American jazz. Although the most obvious overlaps do not go beyond the level of writing chords and using a lead sheet, the use of wind instruments in the style of big jazz bands, entrusting the harmonic part to the musicians, using melodic patterns derived from the

blues scale, adding sixth, seventh, and ninth intervals to the structure of major and minor triads, and the use of cluster voicing indicate a more profound similarity, the extent of which, of course, requires further research.

Key Words: American music - jazz - loanwords – musical concepts.

پی‌نوشت‌ها

۱. ارکستری لهستانی-یهودی که اعضایش برای اجرا در نخستین مراسم ازدواج پهلوی اول به ایران آمدند و تا پایان جنگ جهانی دوم در ایران فعال ماندند. گروه با عنوان Polish Popular Jazz Band معرفی می‌شد.

۲. در شماره کاتالوگ RT188 و شماره قالب‌های AJ189 و AJ190 از کمپانی رویال، ارکستر اسپانیول-جاز: نیکول الوندی نوشته شده است.

[۳] فرهت سال برگزاری این جلسه را ۴۵ یا ۴۶ ذکر می‌کند و در ادامه متذکر می‌شود که تاریخ آن را درست به یاد نمی‌آورد.

۴. کاتب در جای دیگر اژنیو می‌نویسد.

۵. پوستر این برنامه را لوید میلر برای نگارنده فرستاد. با وجود آنکه روز و ساعت برنامه در پوستر آمده است ولی به سال برگزاری اشاره‌ای نمی‌شود. دکتر میلر نیز سال دقیق سخن‌رانی را به‌یادنمی‌آورد.

۶. بهرام سیَر در اثری با عنوان نرگس ناز با شعری از نظام فاطمی و آهنگ و اجرای ارکستر امیری، در عنوان اثر از سوئینگ استفاده می‌کند.

۷ Lead Sheet.

۸ Songwriters.

۹ Cluster Voicing.

۱۰ Tonicization.

۱۱ Outside Playing.

۱۲ Substitution Chords.

۱۳ Tritone.

۱۴. مردم قاهره واژهٔ لون (=رنگ) را به معنای سبک، یا شخصیت موسیقایی، یا قومی به کار می‌بردند.