

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۰۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۵

تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۳۱

پرنگ فرازمند^۱، کیوان آقامحسني^۲

موسیقی دیاسپورایی کردهای ایرانی مقیم سوئد: کارکرد موسیقی در جامعه‌ی کردهای ایرانی مقیم سوئد و بررسی روند دگر فرهنگ‌پذیری موسیقایی آنان.

چکیده

هدف از نگارش این مقاله، شناخت فرهنگ موسیقی دیاسپورایی کردهای ایرانی مقیم سوئد است که در آن به بررسی کارکرد موسیقی در آن جامعه و واکاوی روند دگرفرهنگ‌پذیری موسیقایی آنان می‌پردازد. به‌منظور دستیابی به اهداف پژوهش حاضر، این بررسی‌ها بر اساس نظریه‌های دیاسپورای ویلیام سفران، اینتردیاسپورای جودا کوهن و همچنین طبقه‌بندی‌های چهارگانه‌ی مروین مک‌لین از فرایند دگرفرهنگ‌پذیری موسیقایی، صورت گرفته است. در این تحقیق، جامعه‌ی کردهای سوئد، با در نظر گرفتن کشورهای مبدأشان به چهار گروه دیاسپورایی مختلف شامل جامعه‌ی دیاسپورایی کردهای ایران، سوریه، ترکیه و عراق، تقسیم شده است. همچنین، تقسیم‌بندی دیگری بر روی جامعه‌ی دیاسپورایی کردهای ایرانی مقیم سوئد و موسیقی‌دانان متعلق به این گروه، انجام گرفته که بر اساس آن، کردهای ایرانی به نسل‌های اول، دوم، سوم و نیز موسیقی‌دانانی که در دو دهه‌ی اخیر به سوئد مهاجرت کرده‌اند، گروه‌بندی شده‌اند. پس از تطبیق یافته‌های حاصل از کار میدانی بر روی نظریه‌های مذکور، مشخص خواهد شد که موسیقی‌دانان دیاسپورا و مخاطبان‌شان، همواره از موسیقی به‌عنوان سازوکاری برای بازتعریف هویت، بازنمایی میهن سابق و نیز بازیابی مکانی در جغرافیای جدید، سود جستند. از این رو، یکی از کارکردهای موسیقی در میان کردهای سوئد، بازتعریف هویت «قومی - فرهنگی»، شکل دهی «میهن» بر ساخته از موسیقی در فراسوی مرزهای کردستان و ایجاد نوعی «صمیمیت دیاسپورایی» در سوئد بوده است. در مطالعات انجام‌شده بر روی روند رویارویی موسیقایی کردهای ایرانی در سوئد این نتیجه حاصل می‌شود که آنان در مواجهه با فرهنگ‌های موسیقایی مختلف، با پدیده‌ای به نام «دگرفرهنگ‌پذیری» روبه‌رو شده‌اند؛ که نتیجه‌ی این فرایند در تعامل با هریک از این فرهنگ‌ها، حالت‌های متفاوتی را دربر داشته است. در نهایت، برآیند حالت‌های مختلف منتج از فرایند دگرفرهنگ‌پذیری، تغییرات عمده‌ای است که در فواصل، فرم، سازبندی، بافت و ساختار موسیقی کردی به‌وجود آمده، تا جایی که این تغییرات منجر به پیدایش گونه‌های جدیدی در موسیقی کردی دیاسپورایی شده است.

واژگان کلیدی: موسیقی کردی - دیاسپورای کردی - دگرفرهنگ‌پذیری - تغییرات موسیقایی - موسیقی مهاجرتی.

^۱ همکار علمی گروه اتنوموزیکولوژی دانشگاه مارتین لوتر هاله - ویتنبرگ، آلمان.

E-mail: : parang.farazmand@musikwiss.uni-halle.de

^۲ استادیار اتنوموزیکولوژی، گروه موسیقی دانشکده‌ی معماری و هنر دانشگاه گیلان (نویسنده‌ی مسؤول)

E-mail: : aghamohseni@guilan.ac.ir

مقدمه

موسیقی دیاسپورایی به مثابه عامل هویت‌ساز جمعی است و در غربت‌نشینی نیاز به حفظ هویت مبدأ و بازیابی آن در نسل‌های بعدی دارد تا سازوکارهای فرهنگی- هنری از جمله موسیقی را به ابزاری مهم برای شکل‌گیری و بازتولید این هویت تبدیل کند. موسیقی‌دان غربت‌نشین نیز درصدد کمک به این مهم برمی‌آید. جماعت دیاسپورایی تولیدکنندگان، مبادله‌کنندگان و مصرف‌کنندگان موسیقی هستند که آن را در چارچوب فرآیند هویت‌سازی برای خود و تفاوت‌یابی با جماعت‌های دیگر انجام می‌دهند. در دیاسپورا، فرهنگ‌های مختلف در چارچوب فرهنگ جدیدی درهم می‌آمیزند که در نتیجه‌ی آن فرهنگ منسجم تازه‌ای مرکب از چند فرهنگ، شکل می‌گیرد.

این پژوهش در پی یافتن پاسخی برای این پرسش است که موسیقی، در جامعه‌ی کردهای دیاسپورای سوئد چه کارکردی دارد؟ و طی فرایند دگر فرهنگ‌پذیری در دیاسپورا دستخوش چه تغییراتی شده است؟ به منظور دستیابی به پاسخی مناسب برای پرسش‌های مذکور، یافته‌ها و مشاهدات حاصل از کار میدانی در حوزه‌ی دیاسپورای کرد در سوئد، بر اساس تئوری‌های مطرح‌شده، تجزیه و تحلیل می‌شوند.

روش تحقیق

در پژوهش حاضر، به عنوان تحقیقی در حوزه‌ی اتنوموزیکولوژی، گردآوری داده‌ها از طریق الگوواره‌ی قوم‌نگاری، روش کار میدانی و مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است. شیوه‌ی گردآوری داده‌ها نیز مصاحبه با موسیقی‌دانان کرد مقیم سوئد و مشاهده‌ی غیرمشارکتی رویدادهای موسیقایی متعلق به این گروه از موسیقی‌دانان است.

پیشینه‌ی تحقیق

به واسطه‌ی مهاجرت گسترده‌ی کردهای ایران در دهه‌ی ۱۹۸۰ میلادی به سوئد، این کشور بیشترین جمعیت مهاجران کرد ایرانی را در خود جای داده است؛ از این رو، پژوهشگران کرد، اروپایی و آمریکایی پژوهش‌هایی را در حوزه‌ی دیاسپورای کردی در سوئد انجام داده‌اند. از میان این پژوهشگران می‌توان به خالد خیاطی، برزو الیاسی، اوستین والپک و چارلز وستین اشاره کرد. پژوهشگران مذکور غالباً با رویکردی جامعه‌شناختی به بررسی چگونگی تکوین گفتمان دیاسپورای کردی در سوئد، بازتعریف هویت دیاسپورایی در میان کردها و مسایلی از این دست، پرداخته‌اند اما تاکنون به‌طور مشخص در زمینه‌ی موسیقی دیاسپورایی کردی در سوئد تحقیقی صورت نگرفته و این نخستین پژوهش در این باره است.

مبانی نظری

دیاسپورا و اینتردیاسپورا

«دیاسپورا»، حوزه‌ی مطالعاتی نوین یاد و پیوسته در حال توسعه‌ای است که در گذشته بیان‌گر آوارگی و پراکندگی یهودیان، یونانیان و ارمنیان بود اما پس از جنگ جهانی دوم دامنه‌ی معنایی آن گسترش یافت و معانی از قبیل مهاجران، پناهندگان، نیروهای کار میهمان، جماعت‌های تبعیدی، جماعت‌های دور از وطن و جماعت‌های قومی را دربر گرفت. این واژه در حال حاضر به سایر جماعت‌های با هویت یکسان که از نظر جغرافیایی پراکنده‌اند، اطلاق می‌گردد (Slobin, 2003: 284).

برخی نظریه‌پردازان بر این باورند که «جماعت‌های دیاسپورایی غالباً نوع خاصی از جماعت‌های دور از وطن هستند که نه تنها از حیث مصداق با جوامع مهاجرین متفاوت‌اند بلکه در نوع ارتباط آن‌ها با سرزمین

مادری نیز وجوه تمایز مهمی وجود دارد که با وجود برخی شباهت‌ها آن‌ها را از یکدیگر تفکیک می‌کند» (بهمنی، ۱۳۹۵: ۱۰۰). ویلیام سفران از جمله نظریه‌پردازانی است که از آراء وی برای تبیین مفهوم دیاسپورا و نقش آن در گفتمان‌سازی این مفهوم، استفاده می‌شود. وی دستکم شش ویژگی را برای تشخیص دیاسپورا از سایر مهاجرین، برشمرده است: داشتن خاطره‌ی جمعی مشترک از سرزمین مادری، سرزمین مادری را تنها سرزمین واقعی پنداشتن، داشتن رؤیای بازگشت نهایی به سرزمین مادری، کماکان متعهد به آبادانی، بهبود و توسعه‌ی سرزمین مادری بودن، در راستای بهبودی و آبادانی آن فعالیت کردن و نیز وجود نقطه‌ای در سرزمین مادری به‌عنوان نوعی منبع هویت‌بخش برای آنان (Safran, 1991: 83-84)؛ درحالی‌که «مهاجران کسانی هستند که برای همیشه کشورشان را ترک کرده و باهدف آغاز زندگی جدید در سرزمینی جدید، مهاجرت کرده‌اند» (بهمنی، ۱۳۹۵: ۱۰۰).

جماعت‌های دیاسپورایی مختلف علاوه بر روابط درون دیاسپورایی به‌واسطه‌ی دارا بودن وجوه مشترک تاریخی، فکری و فرهنگی، با دیگر جوامع دیاسپورایی نیز در تعامل‌اند. به‌منظور بیان چگونگی برقراری ارتباط میان جماعت‌های دیاسپورایی مختلف، جودا کوهن، دانش‌واژه‌ی «اینتردیاسپورا» را مطرح کرده و به بررسی برخی از مفاهیم و مصادیق گفتمان اینتردیاسپورا با تمرکز بر تعاملات موسیقایی میان دو جامعه‌ی دیاسپورایی یهودی و آفریقایی، پرداخته است؛ این مفهوم که بر اساس مدل دیاسپورای یهودی در سال ۱۹۶۰ رواج یافت، به الگوواره‌ی^۱ در حوزه‌ی مباحث دیاسپورایی، تبدیل شد. (Cohen, 1992: 153) کوهن، چشم‌انداز موسیقی اینتردیاسپورایی بین این دو گروه را «رویاری»^۲ نامیده است. منظور از رویاری، ایجاد امکان مقایسه میان دو تجربه دیاسپورایی متفاوت با کنار هم قرار دادن آن‌ها در یک فضای مشترک است؛ می‌توان گفت که تعامل میان جماعت‌های دیاسپورایی مختلف به‌واسطه‌ی دارا بودن انگیزه‌های مشترک چه به‌لحاظ اعتقادی و چه از نظر فرهنگی، اجتماعی و سیاسی، به تلفیق فرهنگ آن‌ها از جمله فرهنگ موسیقایی‌شان می‌انجامد که در نتیجه‌ی آن، فرهنگ جدیدی مرکب از عناصر فرهنگی متعلق به جماعت‌های دیاسپورایی مختلف، شکل خواهد گرفت و می‌توان از آن تحت‌عنوان «روابط اینتردیاسپورایی» یادکرد (ibid).

دگر فرهنگ‌پذیری^۳

در اغلب جوامع دیاسپورایی بسیاری از مردم و از جمله موسیقی‌دانان در پی بحران‌های موجود در اجتماع به فراسوی مرزهای سرزمین‌های مادری‌شان مهاجرت کرده‌اند. در میان این دست از مهاجران نه‌تنها موسیقی‌دانان حرفه‌ای بلکه موسیقی‌دانان غیرحرفه‌ای، ناشران و مخاطبان نیز حضور دارند. در طی این فرایند، موسیقی‌دانان، همواره عناصر فرهنگ موسیقایی‌شان را به کشور میزبان منتقل می‌کنند؛ بنابراین با نوعی مهاجرت مواجه خواهیم بود که جیسون توینبی آن را «مهاجرت موسیقایی» می‌نامد. توینبی، مهاجرت‌های موسیقایی را به سه گونه‌ی عمده تقسیم می‌کند:

- «موسیقی‌دانانی که با هدف امرارمعاش، به اختیار یا بالاجبار، موقتی یا دائمی، با مجوز یا بدون مجوز، مهاجرت کرده‌اند و هم‌زمان با انطباق فعالیت‌های موسیقایی خود با بستر اجتماعی جدید، در پی حفظ ارتباط با سرزمین مادری‌شان هستند.
- دومین نوع مهاجرت موسیقایی، انتقال سبک‌ها، سازها و تکنیک‌های موسیقایی به سرزمین‌های دیگر است که می‌توان آن را «سبک‌ها، سازها و تکنیک‌های مهاجرت‌کرده» اطلاق کرد.
- سومین نوع، موسیقی به‌عنوان رسانه و نوعی واسطه است که امکان حفظ عملکردهای موسیقایی کشور مبدأ و بازتولید آن‌ها در بسترهای جدید را به‌وجود می‌آورد. همچنین، این امکان را فراهم

می آورد که مهاجران با یکدیگر ارتباط برقرار کرده و شبکه‌های موسیقایی به وجود آورند تا از طریق آن مرزهای ملی و منطقه‌ای را درنوردند. موسیقی‌دانان مهاجر، موسیقی را به عنوان ابزاری کارآمد برای بازتولید هویت فردی، ملی و فرهنگی خود به کار می‌گیرند و به واسطه‌ی آن راه‌های تعامل و ارتباط با جامعه‌ی دیاسپورایی خود را فراهم می‌سازند» (Toynbee, 2011: 1).

به علاوه، موسیقی مهاجران متأثر از فرهنگ‌های موسیقایی، گونه‌ها و فناوری‌های از پیش رواج یافته از قبیل سازها و سبک‌های موسیقایی در کشور میزبان است؛ بنابراین با هریک از این عناصر ترکیب می‌شود. موسیقی‌دانان مهاجر به «تقلید»^۴ برخی از عناصر موسیقایی موجود در بستر جدید پرداخته و این تقلید، در نقل و انتقال‌های بینا فرهنگی به انواع انتقال عناصر موسیقایی از قبیل گونه‌ها، سازها، فواصل، تکنیک‌های اجرایی و حتی ساختار موسیقایی، منجر می‌شود. در طی این روند نظام موسیقایی و مقوله‌های زیبایی‌شناختی مرتبط با آن نیز تحت تأثیر قرار خواهند گرفت. در حقیقت نقل و انتقال موسیقایی حرکتی آفریننده است که موسیقی دارای پتانسیل تغییر را تحت تأثیر قرار داده و حتی منجر به صدادهی متفاوت در مقایسه با بستر سابق آن می‌شود (Ibid., 1-2).

حضور مهاجران در بستر جدید و رویارویی فرهنگ موسیقایی آنان با موسیقی کشور میزبان منجر به وقوع پدیده‌ای تحت عنوان «دگر فرهنگ پذیری» می‌شود. در فرایند «دگر فرهنگ پذیری» اعضای یک جامعه در هنگام تغییر، یا با آن سازگارند و یا در برابر آن مقاومت کرده و تأثیر ناپذیرند. به تعبیر برونو نتل هر فرهنگ موسیقایی دارای یک هسته‌ی مرکزی و یک سری مؤلفه‌های پیرامونی است. هر هسته‌ی مرکزی دارای بیشترین مقاومت در برابر تغییرات است و از نظر تکرر ظهور، بیشترین بسامد تکرار را دارد؛ به علاوه، اعضای درون یک فرهنگ و میزان اهمیتی که برای آن قائل‌اند، عواملی برای شناخت هسته‌ی مرکزی فرهنگ‌های مختلف به شمار می‌روند (McLean, 1986: 37).

مروین مک‌لین، به منظور تفهیم فرایند «دگر فرهنگ پذیری» یک طبقه‌بندی چهارگانه ارائه کرده است:

۱. دو فرهنگ دارای هسته‌ی مرکزی یکسان و سازگارند

در صورتی که عناصر هسته‌ی مرکزی دو فرهنگ موسیقایی که در رویارویی با یکدیگر قرار می‌گیرند یکسان و در عین حال با هم سازگار باشند، عناصر هسته‌ی مرکزی آن‌ها به طور کامل در هم تلفیق می‌شوند. مک‌لین، واژه‌ی «فیوژن» را برای نتیجه‌ی این فرایند در نظر گرفته است. (Ibid.) «فیوژن زمانی اتفاق می‌افتد که دو نظام موسیقایی در رویارویی با یکدیگر، دارای ویژگی‌های مرکزی سازگاری باشند» در طی فرایند انتقال، «فیوژن» زمانی اتفاق می‌افتد که عنصر انتقال یافته، از طرف فرهنگ پذیرنده هم قابل دریافت و هم با آن وفق پذیر باشد (Ibid., 134).

۲. دو فرهنگ دارای هسته‌ی مرکزی یکسان اما ناسازگارند

«تقلید» منجر به «انتقال»^۵ عناصر از فرهنگی به فرهنگ دیگر می‌شود؛ به طوری که موسیقی‌دانان در اجرای موسیقی دیگران عناصر خوشایند و مطبوع آن را به درون نظام موسیقایی خود وارد می‌کنند (Toynbee & Duek, 2011: 8-9). چنین «انتقالی» مقدمه‌ی پیدایش یک عنصر مرکزی جدید است؛ مانند موسیقی که قبل تر فاقد هارمونی بوده ولی در نتیجه‌ی فرایند «انتقال» دارای چنین ساختاری شده است. از آن جاکه عنصر جدید را که خود نیز یک عنصر مرکزی است، نمی‌توان نادیده گرفت و چون این عنصر ناخوانده با عناصر فرهنگ میزبان ناسازگار است تنها تأثیرش بر روی نظامی که وارد می‌شود، «افزایش»^۶ است؛ یعنی بدون هیچ‌گونه سازگاری، فقط به آن سیستم اضافه می‌شود. به عنوان مثال در رویارویی یک فرهنگ موسیقایی که در اصل فاقد ساختار چندصدایی است با یک فرهنگ موسیقایی دارای عنصر چندصدایی، این عنصر تنها به آن فرهنگ موسیقایی اضافه می‌شود و فرایند فیوژن شکل نخواهد گرفت

(McLean, 1986: 37).

۳. فرهنگ‌هایی که فاقد هسته‌ی مرکزی یکسان اما سازگارند «تبدیل شدن»^۷ به فرهنگی دیگر را به سختی می‌توان از فرایند «انتقال» تمیز داد. اختلاف بنیادین میان «تبدیل شدن» و «انتقال» این است که جنبه‌های مرکزی فرهنگ میزبان، حفظ شده و عناصر وارد شده تنها بر روی عناصر پیرامون هسته‌ی مرکزی فرهنگ وام‌گیرنده اثر می‌گذارند. نتل، از این فرایند تحت‌عنوان «مدرن شدن»^۸ نام می‌برد (Nettle, 1987: 34). «تبدیل شدن» تنها بر روی عناصر غیرمرکزی تأثیرگذار است و به شکلی نامحسوس، صورت می‌گیرد (McLean, 1986: 35-36).

۴. فرهنگ‌هایی که فاقد هسته‌ی مرکزی یکسان و ناسازگارند هنگامی که دو نظام موسیقایی قادر به تعامل با یکدیگر نباشند تنها ارتباط ممکن میان آن‌ها یا «عدم همبستگی»^۹ به یکدیگر و یا «کنار گزاردن»^{۱۰} یکی از فرهنگ‌ها به‌خاطر دیگری است. «عدم همبستگی» دو حالت دارد: عدم پذیرش^{۱۱} همزیستی^{۱۲}. شدیدترین حالت عدم همبستگی عناصر، «عدم پذیرش» است (Ibid., 40). به‌عنوان مثال، در فرهنگ موسیقایی که دارای فواصل و نغماتی متفاوت از فواصل موسیقایی اروپایی و نت‌های آلتیره است، اهالی آن فرهنگ قادر به تثبیت مدل اروپایی در فرهنگ موسیقایی خود نیستند زیرا که با مدل موسیقی بومی آنان ناسازگار است (Ibid., 36).

دومین حالت عدم وابستگی، «همزیستی» است؛ زمانی اتفاق می‌افتد که موسیقی‌دانان یکی از نظام‌های موسیقایی در نظام موسیقایی دیگر دوموسیقایی^{۱۳} شوند؛ مانند فرهنگ‌های موسیقایی که به‌راحتی هم قادر به اجرای موسیقی بومی خود هستند و هم ملودی‌های اروپایی را به‌سهولت اجرا می‌کنند. (Ibid., 40) از دیگر فرایندها در شرایط ناسازگاری دو فرهنگ که فاقد هسته‌ی مرکزی یکسان‌اند، «کنار گزاردن» به‌معنی حذف یک فرهنگ و پذیرش فرهنگ دیگر است. در این فرایند احتمال وقوع سه حالت وجود دارد: جابه‌جایی^{۱۴}، تقلیل^{۱۵}، جایگزینی^{۱۶}.

- جابه‌جایی، به این معناست که عنصری به‌طورکامل از فرهنگی به فرهنگ دیگر رفته و دیگر اثری از آن در فرهنگ اولیه باقی نماند.

- تقلیل، به معنی از بین رفتن یک کارگان و یا یک ملودی در طی فرآیند رویارویی موسیقایی است.

- جایگزینی، زمانی صورت می‌گیرد که فرم جدیدی جایگزین فرم قدیمی‌تر شده و عملکرد آن را به‌عهده گیرد (Ibid., 41).

آراء اندیشمندانی که در این بخش مطرح شد، زیرساخت‌هایی را برای مباحثه درباره‌ی موسیقی دیاسپورایی کردهای ایرانی مقیم سوئد فراهم می‌آورد تا بتوانیم به پاسخی درباره‌ی پرسش‌های اصلی این پژوهش، دست یابیم.

مطالعات و یافته‌ها

موسیقی دیاسپورای کردی در سوئد

اولین گروه از مهاجران کرد ایرانی در سال ۱۹۸۴ میلادی که از مصدومان جنگ‌های آن دوران بودند، با هدف برخورداری از خدمات پزشکی به سوئد اعزام شدند. بنابر اظهارات آن‌عده از مصاحبه‌شوندگانی که در آن سال‌ها جزو اولین گروه اعزامی بودند، در ابتدا قرار بر حضور موقت این گروه و بازگرداندن آنان به کردستان پس از بهبود شرایط جسمانی‌شان بوده است. اما پس از گذشت ماه‌ها دولت سوئد به آن‌ها پیشنهاد پناهندگی داده و در نتیجه شرایط لازم برای بازگرداندنشان را فراهم نیاورده است؛ بنابراین با وجود

میل باطنی‌شان در این کشور ماندگار شده‌اند. این آغاز شکل‌گیری جریان مهاجرت‌گردهای ایرانی در طی دو دهه‌ی ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ میلادی به سوئد بوده است.

در مصاحبه‌ای که با جمعی از جامعه‌ی دیاسپورایی کرد در سوئد انجام شد، آنان در بیان تجربه‌ی ریشه‌کن شدن از میهن و پراکندگی در خارج از سرزمین مادری اصطلاحاتی از قبیل^{۱۷} hāndāran،^{۱۸} tarawgā،^{۱۹} awarābun و^{۲۰} darbadari را به کار می‌بردند که هر یک بازتابی از میهن‌گرایی، دوری از وطن، ریشه‌کن شدن از سرزمین مادری، احساس عدم تعلق و وابستگی به جامعه و مکان کنونی و رؤیای بازگشت به سرزمین مادری است. بنابر نظریه‌ی ویلیام سفران این گرایش‌ها و اندیشه‌های «ملی‌گرایانه» و «میهن‌گرایانه» که از ویژگی‌های یک جماعت دیاسپورایی هستند، زیربنای «گفتمان دیاسپورای کردی» را تشکیل می‌دهند.

جمعیت‌گردهای دیاسپورا در سوئد از سراسر کشورهای دارای جمعیت کرد، معادل شصت هزار الی هفتاد هزار نفر برآورد شده که نشان‌دهنده‌ی سطح بالایی از تنوع فرهنگی، سیاسی و اجتماعی است. آنان دارای پیشینه‌های فرهنگی و اجتماعی بسیار متفاوتی هستند و در مشاغل مختلف حرفه‌ای در جامعه‌ی سوئد مشارکت دارند. جماعت‌های سیاسی و اجتماعی متنوع و ناهمگن دیاسپورای کرد در سوئد، در یک محیط سیاسی مطلوب از مزایای قابل توجهی برای ایجاد سازمان‌ها و شبکه‌های دیاسپورایی خود برخوردارند؛ از این رو، سوئد به‌عنوان «مرکز جاذبه» برای دیاسپورای کردی در نظر گرفته می‌شود (see Ahmadzadeh, 2003; Khayati, 2012). زیرا در حال حاضر، تنها کشور غربی است که در آن گسترده‌ترین فعالیت‌های فرهنگی دیاسپورایی در میان کردها شکل گرفته است. بسیاری از نویسندگان، شاعران، سیاستمداران، روشنفکران، محققان، هنرمندان، از جمله موسیقی‌دانان و روزنامه‌نگاران نیز ساکن سوئد هستند که از دهه‌ی ۱۹۷۰ به بعد از کشورهای مختلف وارد سوئد شده‌اند. (See Khayati, 2008)

گردهای دیاسپورا بیشتر در چند شهر بزرگ و اصلی سوئد از قبیل استکهلم، گوتنبرگ، مال مو، اویسالا، لینشوپینگ، اوربرو و غیره پراکنده‌اند. آنان کنشگران اجتماعی هستند که هم با اعضای جامعه‌ی دیاسپورایی خود و هم با جامعه‌ی سوئد در ارتباط‌اند. کردها، هم در جهت میهن سابق و هم در راستای میهن جدید، فعالیت می‌کنند. به این منظور، از ابزارهای جدید ارتباطات در دیاسپورا استفاده کرده‌اند تا بتوانند دوباره به سوی کردستان و کشورهای مبدأشان گرایش یابند. ترکیب اجتماعی ناهمگن آنها، همراه با زمینه‌ی سیاسی سوئد که بر طبق آراء برخی از محققان، برای فرهنگ و هویت کردی سودمند است (see Khayati, 2008)، به ظهور طیف وسیعی از فعالیت‌های فراملیتی در میان کردهای سوئد بیشتر از کردهای مقیم سایر کشورهای اتحادیه‌ی اروپا، کمک کرده است. در میان کردهای سوئد عنصری قوی از گرایش‌های میهنی وجود دارد که در انواع فعالیت‌های فراملیتی از جمله فعالیت‌های موسیقایی، ظاهر می‌شود. نخبگان دیاسپورایی می‌توانند ظرفیت‌های خود را در محدوده‌ی فضاها‌ی سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی پیشرفته‌تری که از مرز دولت-ملت‌ها فراتر رفته است، به کار گیرند. فعالیت‌های فراملی در میان کردها نه تنها بیانگر هویت جمعی و تعهد در برابر سرزمین مادری است بلکه منبع قدرتمندی از همدلی و همبستگی با کردهای ساکن در سایر کشورها به شمار می‌رود (see Wahlbeck, 1999). در این راستا، هویت دیاسپورایی کردی به‌عنوان برآیندی از خاطره‌ی جمعی از سرزمین سابق و روابط فراملیتی است که کردها در جامعه‌ای که اکنون در آن ساکن هستند، در راستای حفظ و صیانت آن تلاش می‌کنند (see GlickSchiller, Basch & Szanton-Blanc, 1995). با این وجود، تعلق دیاسپورایی در میان کردها در سوئد از سوی قوانین و محدودیت‌های دولت ملی و سازمان شهروندی آن کشور، محدود نمی‌شود. آنان گستره‌ی وسیعی از نهادها و شبکه‌های فراملیتی را به وجود آورده‌اند و در قالب

سازمان‌های مردم‌نهاد، انجمن‌های ملی، سازمان‌های دانشجویی و جوانان، از طریق تلویزیون، رادیو، ماهواره، سایت‌های اینترنتی و سایر انجمن‌های مجازی که توسط کردها در سوئد ایجاد شده است، ظاهر می‌شوند. به‌عنوان مثال، تولید موسیقی و فیلم و پخش برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی به زبان کردی به‌عنوان راهی مؤثر برای حفظ و توسعه‌ی هویت کردی آنان است.

همان‌طور که اشاره شد، به دلیل حضور کردهای بخش‌های مختلف کردستان در سوئد از جمله کردهای ایران، ترکیه، عراق، سوریه و...، جامعه‌ی کردهای مقیم سوئد به‌لحاظ فرهنگی، اجتماعی و سیاسی بسیار متنوع است؛ بنابراین می‌توان از آن تحت عنوان «جامعه‌ای چندفرهنگی» یاد کرد. در این پژوهش، جامعه‌ی دیاسپورایی کردهای سوئد به چهار گروه تقسیم شده است: جامعه‌ی دیاسپورایی کردهای ایران، عراق، ترکیه و سوریه. کردهای دیاسپورا از هریک از بخش‌های کردستان، علاوه بر ارتباطات درون دیاسپورایی با دیگر کردها نیز در تعامل‌اند؛ همچنین با سایر جماعت‌های دیاسپورایی از قبیل دیاسپورای یونانیان، آفریقایی تباران و غیره، تعاملات فرهنگی دارند. از آنجایی که کوهن (۱۹۹۲) رویارویی میان گروه‌های مختلف دیاسپورایی را «اینتر دیاسپورا» می‌نامد، بنابراین کردهای هریک از بخش‌های کردستان علاوه بر روابط درون دیاسپورایی دارای روابط اینتر دیاسپورایی با کردهای سایر بخش‌ها نیز هستند. عامل و درون‌مایه‌ی اصلی این رویارویی، «هویت کردی» و «ملی‌گرایی کردی» است که در آن از سازوکارهای مختلف سیاسی و فرهنگی از قبیل موسیقی، برای بیان تاریخی مشترک استفاده شده است.

در میان مهاجران کرد ایرانی که از سال ۱۹۸۴ روانه‌ی سوئد شده‌اند، موسیقی‌دانان حرفه‌ای اعم از خوانندگان و نوازندگان برجسته‌ی موسیقی کردی نیز حضور دارند. همان‌طور که توینبی (۲۰۱۱) در اشاره به سه نوع مهاجرت موسیقایی بیان کرده است، موسیقی‌دانان کرد دیاسپورا، باهدف امرارمعاش و یا در پی بحران‌های موجود در سرزمین مادری، به طرُق‌ی گوناگون به سوئد مهاجرت کرده و مانند سایر اعضای جامعه‌ی دیاسپورایی خود، به‌دنبال پیاده‌سازی سیاست‌های یکسان‌سازی^{۲۱} و همگن‌سازی^{۲۲} خرده‌فرهنگ‌های جدیدالورود از سوی دولت سوئد، درصدد بازتعریف هویت جمعی و فرهنگی و درعین حال حفظ ارتباط با میهن و تطبیق فعالیت‌های موسیقایی خود با بستر اجتماعی جدیدشان برآمده‌اند. آنان برای بازتولید هویت جمعی و فرهنگی‌شان موسیقی را به‌عنوان ابزاری کارآمد به‌کار گرفته و به‌واسطه‌ی آن راه‌های تعامل و ارتباط با جامعه‌ی دیاسپورایی که خود نیز عضوی از آن به‌شمار می‌روند را هموار ساخته‌اند. بدیهی است که اجرای موسیقی و سایر فعالیت‌های مرتبط با آن، از قبیل ساخت، تولید، پخش و آموزش موسیقی کردی، رقص، شعر و ترانه‌سرایی، به‌عنوان مهم‌ترین سازوکار در این راستا به‌کار گرفته شده است. موسیقی برای این جماعت به‌عنوان ابزاری برای بازنمایی میهن سابق نیز تلقی می‌شود. کردها هم به‌مانند هر جامعه‌ی دیاسپورایی دیگری نتوانسته‌اند سوئد را به‌عنوان میهن واقعی خود بپذیرند بنابراین دچار نوعی «بی‌مکانی»^{۲۳} و یا «بی‌میهنی» شده‌اند؛ از این رو نیازمند نوعی «بازیابی مکانی مجدد»^{۲۴} هستند. در میان کردهای دیاسپورای سوئد از میان بی‌شمار راه برای پرداختن به «بازیابی مکانی»^{۲۵}، بدون شک، موسیقی نقش حیاتی را ایفا می‌کند. رویدادهای موسیقایی، از رقص‌های دسته‌جمعی گرفته تا انتشار موسیقی از طریق نوار کاست و لوح فشرده، حافظه‌ی جمعی را برانگیخته و با شدت و قدرتی بیشتر و به‌شکلی ساده‌تر از سایر فعالیت‌های اجتماعی، تجربه‌هایی از «میهن» را ارایه می‌دهد. این «مکان» یا «میهن» که به‌واسطه‌ی موسیقی خلق شده است، دربرگیرنده‌ی مفاهیمی از قبیل تفاوت‌های اجتماعی میان آنان و اعضای جامعه‌ی میزبان بوده و دارای ارزش‌های اخلاقی، سیاسی و فرهنگی خاص آن جماعت است. بازنمایی «کردستان» در آلبوم‌ها و مضامین ترانه‌های کردی که توسط جماعت کرد مهاجر تولید و مصرف می‌شوند، پیوسته شنیده می‌شود.

عملکردهای موسیقایی این جماعت، تداعی‌گر سرزمین مادری‌شان بوده و سرشار از «هویت» و «خود» آنان در مقابل «دیگری» های جامعه‌ی سوئد است؛ بنابراین موسیقی کردی دیاسپورایی فقط انعکاسی از میهن سابق نیست بلکه وسیله‌ای برای ایجاد تحولات فرهنگی و تبادل آن در «میهن جدید» نیز قلمداد می‌شود. موسیقی و رقص دیاسپورایی کردی علاوه بر این که بیان‌گر وضعیت اجتماعی و هویت دیاسپورایی کردها است به حفظ روابط درون دیاسپورایی در میهن جدید و نیز به ایجاد شکل‌های جدیدی از صمیمیت اجتماعی در میان کردها، کمک می‌کند که می‌توان از آن تحت عنوان «صمیمیت دیاسپورایی» یاد کرد. علاوه بر کنسرت‌ها و سایر رویدادهای موسیقایی که به‌طورزنده برگزار شده و موسیقی کردی را به جامعه‌ی کرد دیاسپورا عرضه کرده‌اند، رسانه‌های دیاسپورایی از قبیل بخش کردی رادیو سوئد و ایستگاه رادیوی محلی - رادیو زایل - که پیوسته موسیقی کردی را برای جامعه‌ی دیاسپورای کرد در سوئد عرضه می‌کند، نقش مهمی را در حفظ فرهنگ موسیقی کردی و تحکیم صمیمیت دیاسپورایی، ایفا کرده است. این رسانه، روزانه ساعاتی را به پخش آثار موسیقی کردی و معرفی موسیقی‌دانان کرد، اختصاص می‌دهد. در گفت‌وگو با چهره‌های برجسته‌ی نسل اول و دوم از موسیقی‌دانان کرد ایرانی مقیم سوئد، هریک اظهار داشتند که در اوان ورود به این کشور، پس از آغاز زندگی در غربت‌نشینی و بازیابی مکانی، به‌واسطه‌ی دارا بودن هویت ملی مشترک با دیگر موسیقی‌دانان کرد ایرانی و فراهم بودن بستری مناسب برای آغاز فعالیت‌های موسیقایی در کشور جدید، روابط موسیقایی درون دیاسپورایی خود را شکل داده و به تولید، پخش و اجرای موسیقی کردی پرداخته‌اند. فعالیت‌های این موسیقی‌دانان در قالب تولید آلبوم، اجرای کنسرت برای جامعه‌ی دیاسپورای کرد در سوئد و در سایر کشورهای اروپایی، استرالیا و آمریکا، بوده است. اجرای موسیقی در یادواره‌ها و مناسبت‌های ملی، جشن‌های ازدواج، تولد، بزرگداشت جشن نوروز و غیره فعالیت جمعی است که پیوسته جماعت کرد دیاسپورا را در هماهنگی و یکپارچگی خاصی دورهم گرد می‌آورد. این یکپارچگی برساخته از موسیقی، عامل ایجاد تجربه‌ی قدرتمندی در هویت جمعی این جماعت است؛ بنابراین، کارکرد موسیقی در چنین موقعیت‌هایی القای حس هویت به جماعت کرد دیاسپورا و در نتیجه دوام و پایداری این جماعت به‌عنوان یک گروه اجتماعی خاص در سوئد است. در یک جامعه‌ی چندفرهنگی مانند سوئد موسیقی دیاسپورایی کردی، منعکس‌کننده‌ی الگوهای حفظ تفاوت‌های قومی مردم کرد با سایر فرهنگ‌ها و قومیت‌های حاضر در آن کشور است.

از آنجایی که «هویت ملی» و «تاریخ مشترک» کلیدی‌ترین عنصر برقراری ارتباط میان جوامع دیاسپورایی کردها است، موسیقی‌دانان کرد ایرانی علاوه بر فعالیت‌های موسیقایی درون دیاسپورایی، فعالیت‌های موسیقایی اینتردیاسپورایی خود را با دیگر موسیقی‌دانان کرد عراقی، سوری و ترکیه‌ای، آغاز کردند. در نتیجه‌ی چنین تعاملات موسیقایی متأثر از چهار فرهنگ مختلف ایرانی، ترکی، عراقی و سوری، موسیقی‌دانان متعلق به هریک از بخش‌های مختلف کردستان، کارگان، سازها و نظام‌های موسیقایی کشور سابق خود را که بنابر تقسیم‌بندی توینبی (۲۰۱۱) دومین نوع از مهاجرت‌های موسیقایی محسوب می‌شود، در فعالیت‌های گروهی خود وارد کردند. آنان از این راه به تولید ترکیب جدیدی از فرم‌های قدیمی‌تر موسیقی کردی که در داخل میهن اجرا می‌شد، پرداختند. این آثار، در قالب سبک‌های موسیقی ایرانی، عربی و ترکی با فواصل، الگوهای ریتمیک و نیز سازهای متداول در فرهنگ موسیقایی اولیه‌ی آنان، عرضه شدند. از آن زمان به بعد، موسیقی دیاسپورایی کردهای ایران در نتیجه‌ی رویارویی با فرهنگ‌های موسیقایی متعلق به کردهای کشورهای دیگر، به تدریج به‌لحاظ سازبندی، نوع فواصل، الگوهای ریتمیک و حتی گونه و سبک موسیقایی، تغییر شکل یافت و شکل جدیدی از موسیقی کردی، مرکب از عناصر فرهنگ موسیقایی جماعت‌های دیاسپورایی مختلف کرد، به‌وجود آمد. به‌طوری‌که در آثار تولیدشده

در آن دوران عناصری از موسیقی عربی و حتی موسیقی آرابسک نیز به چشم می خورد. به عنوان نمونه می توان ترانه‌ی «دهردت له گیانم که‌وی» از نجم‌الدین غلامی را نام برد. سازهای مورد استفاده در اجرای این ترانه عبارت‌اند از: کلارینت، عود، قانون، جومبوش، درامز، دمبوکا و قوال که در موسیقی آرابسک رواج دارند. این ترانه به همان سبک موسیقی آرابسک، آهنگ‌سازی و اجرا شده است.

موسیقی‌دانان کرد ایرانی علاوه بر تعاملات موسیقایی اینتردیاسپورایی با سایر کردها، با موسیقی‌دانان متعلق به دیگر جوامع دیاسپورایی از جمله آفریقایی تباران، یونانیان، پاکستانی‌ها و نیز با موسیقی‌دانان اروپایی، فعالیت‌های مشترکی را انجام داده‌اند؛ از این رو عناصر موسیقایی مربوط به آن فرهنگ‌ها از قبیل الگوهای ریتمیک و سبک‌های موسیقایی و سازهایی مانند انواع گیتار، سینتی‌سایزر، ساکسوفن، کلارینت، فلوت و ... به سازهای مورد استفاده در اجرای موسیقی کردی افزوده شدند. به علاوه، رویارویی با موسیقی اروپایی منجر به ورود گونه‌های موسیقی غربی از قبیل پاپ، جَز، بلوز، فلامنکو و رپ به درون فرهنگ موسیقی دیاسپورایی کردی شد.

در سال ۱۹۹۵، آلبومی به نام «شه‌تاو»^{۲۶} به خوانندگی نجم‌الدین غلامی و با همکاری جمعی از موسیقی‌دانان کرد و موسیقی‌دانان غربی تولید شد. این آلبوم، متشکل از هشت ترانه است که در آن از سازهای فلوت، ساکسوفن، گیتار الکتریک، گیتار باس و سینتی‌سایزر، استفاده شده است. در بررسی آثار این آلبوم می توان به وضوح وجود عناصر موسیقی جَز، فلامنکو و پاپ غربی را مشاهده کرد که می توان آن را متأثر از نقش مؤثر گیتاریست اهل شیلی در این آثار دانست. ترانه‌های «تو وه‌کو سر وه‌ی به یانی»^{۲۷} و «نازیم وه‌ره لام توم ژِیانی»^{۲۸} نمونه‌های بارزی از موسیقی فلامنکو و جَز در موسیقی کردی دیاسپورایی هستند. موسیقی‌دانان کرد مهاجر به تقلید و الگوبرداری از برخی عناصر و ویژگی‌های موسیقایی موجود در سوئد پرداخته‌اند. این تقلید، منجر به انتقال عناصری از قبیل انواع گونه‌ها، سازها، فواصل، تکنیک‌های اجرایی و حتی ساختار موسیقایی شده و در طی این فرایند نظام موسیقی کردی و مقوله‌های زیبایی‌شناختی مربوط به آن نیز تحت تأثیر قرار گرفته است. درحقیقت این مبادلات موسیقایی، موسیقی کردی را که دارای پتانسیل تغییر بوده، تحت تأثیر قرار داده و حتی منجر به صداهای کاملاً متفاوت از بستر اصلی و قدیمی آن یعنی کردستان، شده است.

حضور موسیقی‌دانان کرد در بستر فرهنگی سوئد و رویارویی فرهنگ موسیقایی آنان با دیگر فرهنگ‌های موسیقایی موجود در آن کشور، منجر به وقوع پدیده‌ی «دگر فرهنگ‌پذیری» شده است. در فرایند «دگر فرهنگ‌پذیری» از سوی کردها، هسته‌ی مرکزی فرهنگ موسیقی کردی به واسطه‌ی حضور و حفظ عناصر اصلی موسیقی کردی از قبیل ملودی و تکنیک‌های آوازی تا حد چشمگیری حفظ و مؤلفه‌های پیرامونی آن تحت تأثیر عناصر فرهنگ موسیقایی موجود در بستر جدید، دستخوش تغییر و تحول شده‌اند. خواننده‌ها کماکان با بیان و رنگ صدای کاملاً کردی آواز می‌خوانند بنابراین تحولات مذکور در سازبندی و بافت ملودی‌ها شکل گرفته است.

فرایند «دگر فرهنگ‌پذیری» موسیقی کردهای مهاجر ایرانی، در رویارویی با فرهنگ‌های موسیقایی مختلف حالت‌های گوناگونی به خود گرفته است. از آنجایی که هسته‌ی مرکزی این فرهنگ موسیقایی با هسته‌ی مرکزی فرهنگ موسیقایی کردهای دیگر کشورها یکسان است؛ بنابراین، عنصرهای هسته‌ی مرکزی‌شان سازگار و باهم ترکیب شده‌اند؛ در نتیجه بر طبق دسته‌بندی مکین (۱۹۸۶) فرایند «فیوژن» شکل گرفته است.

در رویارویی این موسیقی با فرهنگ موسیقی غربی، عناصر جدیدی از قبیل انواع آکوردها و بافت چندصدایی برگرفته از موسیقی غربی به درون نظام موسیقی کردی راه یافته‌اند، چراکه موسیقی کردی

خود فاقد عنصر چندصدایی است. اما این عناصر تنها بر عناصر پیرامون هسته‌ی مرکزی موسیقی کردی تأثیرگذار هستند؛ بنابراین عنصر چندصدایی تنها به موسیقی کردی اضافه شده اما به دلیل این که صدای خوشایند و مطبوعی دارند، با عناصر پیرامونی سازگار هستند. در این فرایند، فیوژن شکل نگرفته بلکه برطبق نظریه‌ی مکین فرایند «تبدیل شدن» روی داده و یا به گفته‌ی نتل این موسیقی «مدرن» شده است. کاوه شیخ، موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز، از مهاجران نسل دوم جامعه‌ی دیاسپورای کردهای ایران و از چهره‌های تأثیرگذار در شکل‌گیری گفتمان موسیقی دیاسپورای کردی در سوئد، قبل از مهاجرت به اروپا مبانی موسیقی را با ساز آکاردئون، آغاز کرده و پس از مهاجرت به سوئد به تحصیل در کنسرواتوار موسیقی و یادگیری موسیقی کلاسیک غربی (پیانو) در نزد معلم‌های سوئدی پرداخته است. وی همچنین تحت تأثیر محبوب‌ترین رسانه‌ی رایج در اروپا در آن سال‌ها یعنی کانال تلویزیونی MTV که برنامه‌های محبوب قشر جوان را پخش می‌کرد، به گونه‌های متداولی از موسیقی غربی از قبیل موسیقی پاپ، فانک، دیسکو، سول، R&B و آثار ستارگانی چون مایکل جکسون و ویتنی هیوستون، علاقه‌مند شده و درصدد یادگیری گونه‌های موسیقی غربی برآمده است (شیخ‌الاسلامی، ۲۰۱۷).

کاوه، اولین اثر موسیقایی کردی را در سن هجده سالگی (۱۹۹۰) به نام آلبوم «نیاز»، به خوانندگی ناصر رزازی، از چهره‌های برجسته و تأثیرگذار موسیقی کردی دیاسپورایی، آهنگ‌سازی کرد که در لس آنجلس آمریکا، توسط شرکت ایرانی «پارس ویدیو» ضبط و پخش شد. فرایند تولید این آلبوم دو سال به طول انجامید و در سال ۹۳-۱۹۹۲ انتشار یافت. این آلبوم در قالب نوار کاست به کردستان ایران و کردستان عراق ارسال شد و در گستره‌ی وسیعی انتشار یافت. آلبوم نیاز متشکل از هشت ترانه است که سه ترانه با سازها و سبک‌های شرقی و پنج ترانه‌ی دیگر با سازهای الکترونیک غربی و در قالب گونه‌های فلامنکو، جَز و بلوز خلق شده‌اند. کاوه، درباره‌ی فرایند ساخت و تولید این آلبوم چنین توضیح داد:

«بزار و فن آوری‌های به‌روز را در زمینه‌ی آهنگ‌سازی و ساخت موسیقی کردی به‌کار گرفتیم... بدین ترتیب تجهیزاتی از قبیل سینتی‌سایزر، ریتم باکس و هارمونایزر برای نخستین بار وارد موسیقی کردی شد... سینتی‌سایزرها قابلیت تغییر نغمات، گام‌ها و در نتیجه اجرای مقام‌های موسیقی کردی را داشتند. با استفاده از قابلیت‌های موجود در این تجهیزات و در نتیجه‌ی تأثیرات موسیقی غربی، عناصری از قبیل آکوردها، هارمونی، خط ملودی باس، مُدگردی به شیوه‌ی غربی و ... در کارهای این آلبوم به‌کار گرفته شد. برای نخستین بار آکوردهای سه‌صدایی کاسته و افزوده، آکوردهای ساسپنشن، هفتم نمایان و نهم افزوده مورد استفاده قرار گرفت...».

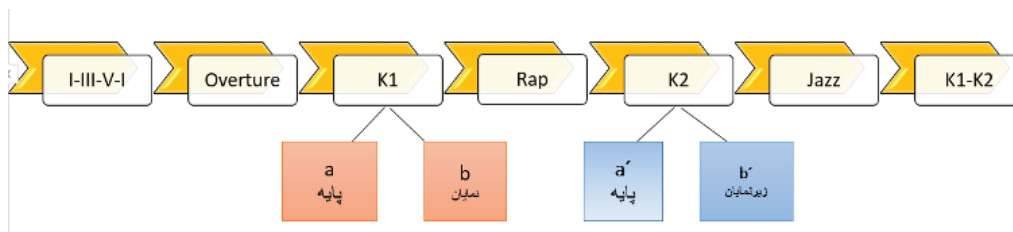
گستره‌ی نفوذ موسیقی کردی دیاسپورایی تا اندازه‌ای بود که پس از انتشار آلبوم «نیاز»، برخی ترانه‌ها حتی توسط خوانندگان لس آنجلسی هم بازخوانی شدند. ترانه‌ی «بَرزی بَرزی» یکی از ترانه‌های این آلبوم بود که در دهه‌ی ۱۹۹۰ توسط یکی از خوانندگان لس آنجلسی، مجدد اجرا شد.

همان‌طور که پیشتر اشاره شد، موسیقی برای موسیقی‌دانان ریشه‌کن شده از وطن و سکنی‌گزیده در سرزمینی غیر از سرزمین مادری که پیوسته رؤیای بازگشت به میهن را در سر می‌پروراند، وسیله‌ای است برای خلق نوعی «میهن تصور شده» که تداعی‌گر سرزمین مادری‌شان، کردستان است. سمکو گردی، آهنگ‌ساز و فعال در عرصه‌ی تهیه و تولید موسیقی کردی، اهل پیرانشهر منطقه‌ی موکریان، از مهاجرانی است که در دهه‌ی ۸۰ میلادی به سوئد مهاجرت کرده و ساکن اربرو است. او در رابطه با انگیزه‌ی به‌کارگیری عناصر موسیقی کردی، به‌ویژه عناصر فرهنگ موسیقی منطقه‌ی موکریان در آثارش، می‌گوید:

«مانند هر انسان وطن دوستی آرزوی حضور در وطن را دارم... با موسیقی که خلق می‌کنم وطن را در ذهنم بازنمایی می‌کنم. بخش‌هایی از ملودی‌هایی که در موکریان توسط نوازندگان محلی اجرا شده‌اند را در آثار خود استفاده می‌کنم... و به این شکل نوستالژی حضور در موکریان را هم برای خود و هم برای مخاطبان دور از وطن، بازنمایی می‌کنم».

همچنین کاوه شیخ در مورد دلایل ترکیب عناصر موسیقی کردی از قبیل ریتم‌های کردی و صدای سازهای کوبه‌ای کردی با عناصر وام‌گرفته از موسیقی غربی مانند انواع آکورد، هارمونی، اسلات بیس و اجرای بخشی از اثر در قالب گونه‌ی رپ در ترانه‌ی «میناخانم» را تداعی کردن فضای موسیقی کردی در سرزمین مادری و روایت نوعی نوستالژی، بیان می‌کند. در حقیقت این ترانه با ویژگی‌های مذکور به نوعی، بازنمایی وطن در فضای اروپایی سوئد است (شیخ‌الاسلامی، ۲۰۱۷).

در این تک‌آهنگ که تنظیم مجددی از دو ترانه‌ی محلی کردی موکریانی و کردی هورامی با استفاده از ابزار و فن‌آوری‌های نوین موسیقایی سال‌های ۱۹۹۰ م. است، ترکیب و درعین حال تقابل دو فضای کردی و اروپایی مشهود است. خوانشی که از نحوه‌ی تنظیم این تک‌آهنگ می‌توان داشت این است که آهنگ‌ساز با آگاهی و ملهم از فرم‌های موسیقی غربی، دو ترانه از دو فرهنگ موسیقایی کردی متفاوت را به‌عنوان دو تم K1 (میناخانم) و K2 (نارنجه و نارنجه) در نظر گرفته است. ترانه دارای یک مقدمه، یک بخش ارایه‌ی تم K1، بخش رپ (R)، تم K2، بداهه‌پردازی در سبک جَز (J) و در پایان ارایه‌ی مجدد K1 و K2 است. مقدمه با یک تسلسل هارمونیک چهار میزانی از آکوردهای درجات I-III-V-I آغاز و چهار مرتبه تکرار می‌شود. در هر تکرار، واریاسیونی از این تسلسل ارایه می‌شود تا رفته‌رفته ملودی پویایی را در میزان ۴/۴ از دل این تسلسل هارمونیک، خلق کند. این تسلسل هارمونیک با یک پاساژ ریتمیک و با اجرای گلیساندو توسط اسلاید بیس به میزان ۴/۲ وصل می‌شود که آغاز اورتوری است متشکل از یک ملودی سازی متداول در موسیقی رقص کردی که با استفاده از افکت‌های صوتی که سینتی‌سایزر در اختیار آهنگ‌ساز قرار داده است، آن را با فضایی غربی ترکیب کرده است. در مقابل این فضا که به‌وسیله‌ی سمپلی از صدای سازهای زهی غربی ادامه می‌یابد، بخش ریتم وجود دارد که با صدایی بازسازی شده از تمبک کردی اجرا شده است. بعد از اورتور، بخش آوازی با تم K1 آغاز می‌شود. حرکت ملودی در تم K1 در محدوده‌ی دو تتراکورد پردازش می‌شود. لازم‌به‌ذکر است که خود تم K1 را می‌توان به دو تم کوچک‌تر a در پایه و b در نمایان نیز تقسیم کرد. پس از ارایه‌ی تم K1 که رویارویی میان ملودی کردی و افکت‌های صوتی غربی است، بخش متفاوتی به سبک رپ آغاز می‌شود که می‌توان آن را تم R نامید. مضمون کلام آن آگاه ساختن «مینا» - نمادی از زن کرد - از حقوق خود در جامعه‌ی مردسالار کردی، توسط یک خواننده‌ی مرد است؛ فضایی غربی که تنها عنصر زبان، هویت کردی آن را حفظ کرده است. فضای کردی - غربی بلافاصله به تم K2 وصل شده و این بار موسیقی وارد فضای موسیقی هورامی در محدوده‌ی دو تتراکورد می‌شود. در بطنتم K2 نیز دو تم 'a در پایه و 'b در زیرنمایان ارایه می‌شود اما ملودی سازی که در جواب بخش آوازی نواخته می‌شود در محدوده‌ی گسترده‌تری از ملودی‌های سازی است که در کردستان به‌وسیله‌ی سازهای محلی اجرا می‌شود. بخش بعدی اثر، قسمت بداهه‌نوازی با سمپلی از صدای اسلاید بیس، در فضای موسیقی جَز است که می‌توان آن را تم J نامید. این بخش از اثر به‌کل از فضای موسیقی کردی دور می‌شود و تنها عنصری که اتحاد کردی - غربی آن را حفظ کرده است، عنصر ریتم کردی است. در بخش چهارم، با ارایه‌ی دوباره‌ی دو تم کردی K1 و K2، اثر پایان می‌یابد.



با توجه به نمودار فوق مشخص می‌شود که بخش‌های رپ و جَز به‌عنوان پُلی برای ورود به تم‌های کُردی عمل می‌کنند که روند بالا کاملاً منطبق بر فرم موسیقی پاپ غربی است که تا آن‌زمان در موسیقی کُردی رایج نبود. این آهنگ‌ساز علاوه بر فعالیت‌های درون دیاسپورایی و اینتردیاسپورایی در سوئد، با خوانندگان ایرانی مقیم لس‌آنجلس نیز همکاری‌های گسترده‌ای داشته است. او در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ میلادی آثاری از موسیقی کُردی از جمله ترانه‌ی «شیرینه سه‌وزه» را برای خوانندگان لس‌آنجلسی تنظیم کرده است. این عمل مورد استقبال دیگر خوانندگان در لس‌آنجلس نیز قرار گرفت (شیخ‌الاسلامی، ۲۰۱۷). بنابراین عرصه‌ی فعالیت‌های موسیقایی موسیقی‌دانان کُرد در دیاسپورا که در حقیقت هسته‌ی اصلی و مرکز شکل‌گیری گفتمان آن، سوئد است، پس از رسیدن به‌نوعی از بلوغ و ثبات، از جغرافیای سوئد فراتر رفته و در فراسوی مرزهای این کشور بر سایر جوامع دیاسپورایی ایرانی نیز تأثیرگذار بوده است.

فرهنگ موسیقی کُردی در دیاسپورا، تا اندازه‌ی زیادی مورد توجه مردم این کشور، به‌ویژه موسیقی‌دانان قرار گرفت و در میان آنان به تدریج جایگاه ویژه‌ای یافت. امروزه تحت تأثیر پدیده‌ی world music نوازندگان و خوانندگان سوئدی گروه‌هایی را تشکیل داده‌اند که به اجرای موسیقی کُردی می‌پردازند. در شهر استکهلم، آنالارسون، خواننده‌ی مشهور سوئدی، در یک گروه متشکل از سه نوازنده‌ی سوئدی و دو نوازنده‌ی کُرد آواز می‌خواند. در این گروه نوازندگان سوئدی سازهای گیتار و ویولن، یکی از نوازندگان جُمبه^{۲۹} و نوازنده‌ی کُرد، تنبور یارسان می‌نوازند.

کلام در آثار این گروه به دو زبان کُردی و سوئدی اجرا می‌شود که کلام سوئدی ترجمانی از متن کُردی است. در مصاحبه‌ی انجام‌شده با موسیقی‌دانان گروه، آنان دلیل کُردی - سوئدی خواندن این ترانه‌ها را داشتن مخاطبان کُرد و غیرکُرد اظهار داشتند. این گروه حتی در شبکه‌های ماهواره‌ای کُردی در سوئد، موسیقی کُردی اجرا کرده‌اند تا آن را به گوش کردها در سراسر دنیا برسانند.

موسیقی‌دانان این گروه، جایگاه موسیقی کُردی در جامعه‌ی سوئد را به‌عنوان بخشی از فرهنگ سوئد تلقی می‌کنند (لارسون، ۲۰۱۷). ترانه‌ی «مرضیه» از جمله ترانه‌هایی است که توسط این گروه اجرا شده است که در اصل متعلق به فرهنگ موسیقی کُردهای منطقه‌ی کرمانشاه است. اصل این ترانه در گوشه‌ی بیداد شروع شده و در شوشتری فرود می‌آید. ملودی آن که دارای فواصل ریزپرده‌ی شرقی است، در اجرای این گروه تعدیل یافته و تبدیل به فواصل نیم‌پرده‌ی غربی شده‌اند. در نتیجه‌ی این تغییرات، مُد ملودی به گام جیبسی اسپانیایی شبیه شده است. جالب توجه است که نوازنده‌ی تنبور، ملودی را در فواصل کُردی، می‌نوازند.

در سوئد، گروه‌های دیگری متشکل از نوازندگان و خوانندگان سوئدی، کُروات، اسپانیایی، نروژی، آفریقایی و برخی از کشورهای آسیایی وجود دارند که به اجرای موسیقی کُردی می‌پردازند. همچنین یک گروه کر آکاپلای بانوان سوئدی، در کارگان آثار اجرایی خود ترانه‌های کُردی اجرا می‌کنند. عناصر موسیقی اروپایی در موسیقی کُردی که توسط اروپایی‌ها اجرا می‌شود، به مراتب بیشتر به گوش می‌رسد. ملودی‌های کُردی اجرا شده توسط موسیقی‌دانان اروپایی به‌لحاظ فواصل دگرگون‌شده‌اند؛ لذا ساختار مُدال آن‌ها نیز تغییر یافته است.

از آنجایی که موسیقی اروپایی و موسیقی کردی فاقد هسته‌ی مرکزی یکسان‌اند و عناصر آن‌ها با یکدیگر ناسازگار هستند، از این رو تنها ارتباط ممکن میان آن‌ها، «کنار گزاردن» عناصر موسیقی کردی در اجرا توسط اروپاییان و آرایه در فرم جدیدی متفاوت از فرم اولیه‌ی آن است؛ از این رو مطابق با نظریه‌ی مکین (۱۹۸۶) فرایند شکل گرفته منجر به «جایگزینی» شده است.

در میان نسل سوم از جماعت دیاسپورای کرد ایرانی که در سوئد متولد شده‌اند نیز موسیقی‌دانانی حضور دارند. این نسل از موسیقی‌دانان، در سبک‌ها و گونه‌های مختلفی از موسیقی غربی فعالیت دارند. بیری گروسی، دختر کرد ایرانی، زپر و از ستاره‌های سبک هیپ‌هاپ در سوئد است. او در استکهلم سوئد زاده‌ی پدری کرد اهل مهاباد و مادری فارس اهل تهران است. پدر وی از نخستین مهاجران کرد ایرانی است که در سال ۱۹۸۴ به سوئد پناهنده شده است. والدین او برای تولید و حفظ هویت ایرانی و کردی در فرزندان‌شان، پیوسته در مورد تاریخ، هویت ملی و فرهنگی ایران و کردستان برای فرزندان‌شان سخن گفته‌اند. بیری، هرگز سرزمینی به نام کردستان را ندیده است بلکه تنها «میهنی تصویری» در ذهن دارد. او برای ساخت میهن تصویری خود از موسیقی‌هایی استفاده می‌کند که سال‌ها پیش در کردستان اجرا و ضبط شده‌اند. بیری، به‌عنوان یک کرد ایرانی متولد سوئد دچار بحران هویتی است زیرا به‌گفته‌ی خودش نمی‌داند ملیت‌اش را چگونه معرفی کند. می‌گوید که کرد است و ریشه‌ی نیاکان وی به سرزمینی به نام کردستان بازمی‌گردد اما در سوئد به دنیا آمده و دارای ملیت سوئدی است و سؤالات فراوانی را درباره‌ی چیستی هویت قومی و فرهنگی‌اش در ذهن دارد. می‌گوید:

«در سوئد می‌گویم کرد و ایرانی هستم اما اگر روزی به کردستان بروم باید خود را سوئدی معرفی کنم... هویت کردی برای من به‌مانند ستون فقراتم است و به آن مباحث می‌ورزم. درباره‌ی تاریخ و هویت ملت بسیار می‌دانم. خانواده‌ام من را با فرهنگ موسیقی کردی آشنا کرده‌اند. در منزل و در ماشین پدرم همیشه موسیقی کردی و آثار خوانندگانی چون ناصر رزازی و حسن زیرک پخش می‌شود. حتی دوستان سوئدی من هم ناصر رزازی را می‌شناسند...».

لازم به ذکر است که در میان موسیقی‌دانان کرد ایرانی مقیم سوئد، موسیقی‌دانانی حضور دارند که در دو دهه‌ی اخیر به دلایل گوناگونی به سوئد مهاجرت کرده‌اند و در حال حاضر نقش تأثیرگذاری بر موسیقی کردی دیاسپورایی دارند. آنان نیز موسیقی را ابزاری برای ابراز هویت به‌کار می‌گیرند؛ به‌طوری‌که در همه‌ی رویدادهای موسیقایی، چه در گروه‌های موسیقی کردی چه در تعامل با موسیقی‌دانان غیرکرد و سوئدی، عناصری از موسیقی کردی را به‌کار می‌برند تا بدین وسیله تعلق به فرهنگی غیر از فرهنگ سوئدی را خاطر نشان شوند. مشتاق فیضیابی، نوازنده‌ی دف و سازهای کوبه‌ای که در سال ۲۰۰۴ به سوئد مهاجرت کرده، دانش آموخته‌ی رشته‌ی موسیقی در دانشگاه سلطنتی استکهلم است. او به‌منظور اثبات و حفظ هویت کردی، در هر کنسرتی الگوهای ریتم کردی را در تمامی قطعات با سوئدی‌ها و دیگر موسیقی‌دانان غیرکرد، اجرا می‌کند (فیضیابی، ۲۰۱۷).

مخاطبان کرد نیز جزیی از «جامعه‌ی موسیقی دیاسپورایی کردی» هستند زیرا پیوسته با مصرف این موسیقی و با حضور در رویدادهای موسیقایی کردی به‌نوعی هویت خود را در درون آن موسیقی می‌یابند و موسیقی ابزاری برای شکل‌گیری «صمیمیت دیاسپورایی» و «بازیابی مکانی» برای آنان محسوب می‌شود. مخاطبان با حضور در کنسرت‌های موسیقی‌دانان کرد در جای‌جای سوئد، تعلق به آن جامعه و «صمیمیت دیاسپورایی» بین جماعت کرد غربت‌نشین را نشان می‌دهند. در کنسرت بیری، خواننده‌ی موسیقی هیپ‌هاپ که در مورخه‌ی پانزدهم جولای سال ۲۰۱۷ در شهر گوتنبرگ برگزار شد، در میان مخاطبان و طرفداران سوئدی

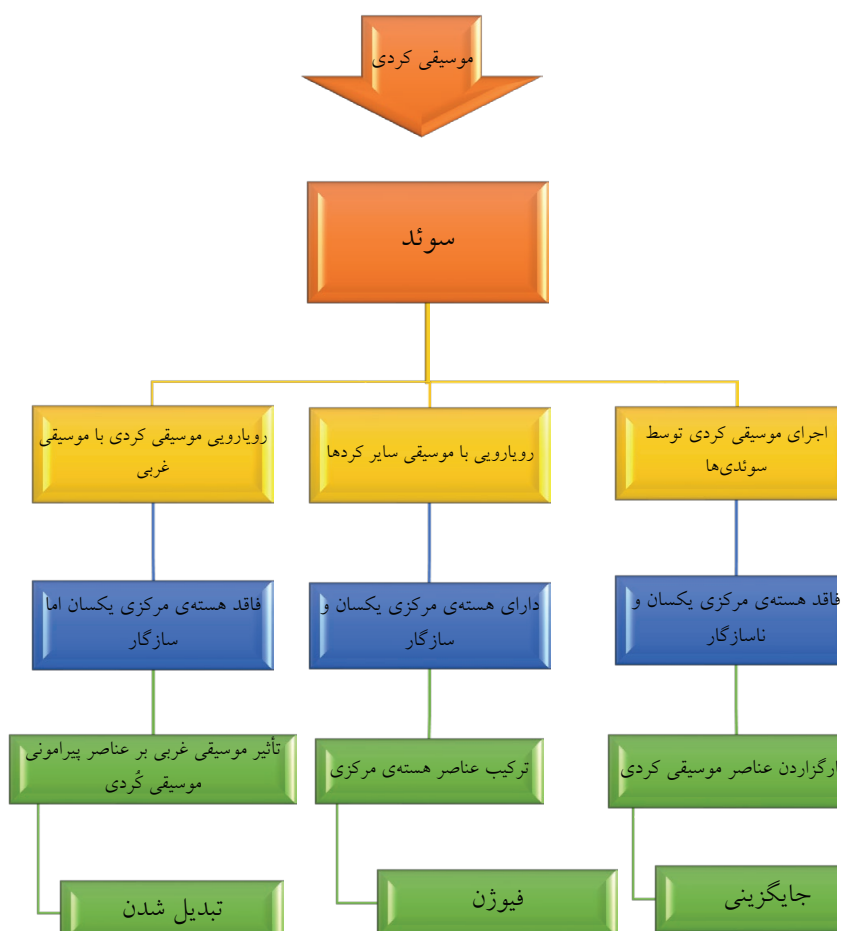
و غیرسوئدی، کردهای ایرانی، عراقی و سوری، حضور داشتند که ساکن شهرهای مختلفی از سوئد بودند. در گفت‌وگویی که با این حضار انجام شد، آنان دلیل حضور در کنسرت بیری را نخست طرفداری از این ستاره‌ی موسیقی هیپ‌هاپ سپس کرد بودن و داشتن هویت ملی - فرهنگی مشترک با وی، بیان کردند. در میان مخاطبان او در این کنسرت، ایرانیان فارس‌زبان نیز حضور داشتند.

نتیجه‌گیری

کردها همواره موسیقی و سایر رویدادهای موسیقایی را به‌عنوان ابزاری برای بازتعریف و حفظ هویت کردی و انتقال آن به نسل‌های بعدی به‌کار گرفته‌اند. همچنین به‌منظور ارایه‌ی تجربیاتی از سرزمین مادری، تبادل فرهنگی و ایجاد تغییر در مکان کنونی، به اجرا و مصرف موسیقی پرداخته‌اند تا نه تنها بتوانند هویت، قومیت، فرهنگ و سرزمین مادری خود را هرچه بیشتر بازتعریف و بازنمای کنند بلکه نسبت به موطن جدیدی که با تجارب دیاسپورایی از جمله موسیقی شکل داده‌اند، شناخت و آگاهی گسترده‌تری یابند.

جامعه‌ی موسیقی‌دانان کرد ایرانی در این پژوهش به سه نسل اول، دوم، سوم و نیز موسیقی‌دانانی که در دو دهه‌ی اخیر به سوئد مهاجرت کرده‌اند، طبقه‌بندی شده است. موسیقی‌دانان نسل اول و دوم که با اهداف گوناگونی به سوئد مهاجرت کرده‌اند، پیوسته در پی حفظ ارتباط با سرزمین مادری و درعین حال انطباق فعالیت‌های موسیقایی خود با بستر اجتماعی سوئد بوده‌اند. آنان پس از آغاز زندگی در غربت نشینی و بازیابی مکانی، دارای روابط موسیقایی درون دیاسپورایی و اینتردیاسپورایی بوده و به اجرای موسیقی پرداخته‌اند. موسیقی‌دانان کرد ایرانی علاوه‌بر تعاملات موسیقایی درون دیاسپورایی و اینتردیاسپورایی با موسیقی‌دانان دیگر غربی نیز همکاری داشته‌اند؛ بنابراین عناصر موسیقایی هر یک از آنان از قبیل گونه‌های موسیقی غربی، الگوهای ریتمیک، فواصل تعدیل‌یافته‌ی غربی، هارمونی، بافت چندصدایی، خط ملودی باس و همچنین سبک‌های موسیقایی و سازها را وارد موسیقی کردی کرده‌اند.

تعامل بین فرهنگ‌های موجود در بستر اجتماعی کشور سوئد منجر به ظهور پدیده‌ای تحت‌عنوان «دگرفرهنگ‌پذیری» در میان کردهای ایرانی مقیم سوئد شده است. گروه‌هایی در قالب ارکستر سازهای غربی و آواز، کر آکاپلا و غیره، با ایجاد تغییراتی در موسیقی کردی به اجرای موسیقی کردی می‌پردازند. بنابراین، نظام موسیقایی کردی و مقوله‌های زیبایی‌شناختی آن متحول شد تا جایی که گونه‌ای جدید از موسیقی کردی تحت‌عنوان «موسیقی کردی دیاسپورایی» با ماهیتی هیبریدی در سوئد شکل گرفت که فرم بومی‌شده‌ای از موسیقی کردی است که به‌واسطه‌ی مهاجران کرد در آن‌جا رواج یافته است. فرایند «دگرفرهنگ‌پذیری» موسیقی دیاسپورایی کردها در رویارویی با فرهنگ‌های مختلف حالات و نتایج گوناگونی را در پی داشته که در نمودار زیر ارایه شده‌اند:



پی‌نوشت‌ها

1. Paradigm
2. Facing
3. Acculturation
4. Mimesis
5. Transfer/ Translation
6. Accretion
7. Modification
8. Modernisation
9. Independence
10. Abandonment
11. Rejection
12. Coexistence
13. Bi-Musicality
14. Displacement
15. Diminution
16. Substitution

- ۱۷. دیار غربت
- ۱۸. غربت‌نشینی
- ۱۹. آوارگی
- ۲۰. درپه‌دری

- 21. Assimilation
- 22. Integration
- 23. Dislocation
- 24. Reembedding
- 25. Relocation
- 26. Shetaw

- ۲۷. تو به مانند نسیم صبحگاهی هستی.
- ۲۸. عزیزم به نزد من بیا، تو زندگی من هستی.
- ۲۹. ساز کوبه‌ای غرب آفریقا

فهرست منابع

- بهمنی، مهدی. (۱۳۹۵). «دایاسپوراها و منافع ملی جمهوری اسلامی در عصر جهانی‌شدن»، دو فصلنامه‌ی علمی - پژوهشی دانش سیاسی، شماره (۲)، پاییز و زمستان، صفحه‌های ۹۱-۱۱۶.
- Ahmadzadeh, Hashem (2003). *Nation and novel: A study of Persian and Kurdish narrative discourse*. Upsaliensis: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Cohen, M. Judah (1992). «Hearing echoes, sensing history: The challenge of musical diasporas» In *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. Jonathan McCollum and David G. Hebert. Maryland: Lexington Books.
- Glick Schiller, Nina & Basch, L. & Szanton-Blanc, C. (1995). «From immigrant to transmigrant: theorizing transnational migration». *Anthropological Quarterly* 68(1):48-63.
- Khayati, Khalid (2012). «Sweden as a gravitation center for the Kurds-diaspora formation and transnational relations.» In: *Perspectives on Kurdistan's Economy and Society in Transition*. Ed: Almas Heshmati, Alan Dilani & Serwan M. J. Baban, Nova Science Publishers, Inc: 101-114.
- ————— (2008). From victim diaspora to transborder citizenship?: diaspora formation and transnational relations among Kurds in France and Sweden. PhD Thesis. Linköping: Linköping University Electronic Press.
- McLean, Mervyn (1986). «Towards a Typology of Musical Changes: Missionaries and Adjustive Response in Oceania». Berlin: *World of Music*. 28 (1): 29-43.
- Nettl, Bruno (1987). «Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts.» *Ethnomusicology* 22(1): 123-136.
- Safran, William (1991). «Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return.» *Diaspora* 1 (1):83-99.
- Slobin, Mark (2003). «The Destiny of Diasporas in Ethnomusicology.» In *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. Ed: Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton. New York and London: Routledge: 284-296.
- Toynbee, Jason & Byron Dueck (2011). *Migrating Music*. LONDON AND NEW YORK: Routledge.
- Wahlbeck, Östen (1999). *Kurdish Diasporas: a comparative study of Kurdish refugee communities*. Turku: Palgrave Macmillan.

مصاحبه‌ها

- شیخ‌الاسلامی، کاوه. ۲۱ ژوئیه ۲۰۱۷. گفت‌وگوی شخصی. استکهلم.
- غلامی، نجم‌الدین. ۱۹ ژوئیه ۲۰۱۷. گفت‌وگوی شخصی. استکهلم.
- فیضیابی، مشتاق. ۲۰ ژوئیه ۲۰۱۷. گفت‌وگوی شخصی. استکهلم.
- گردی، سمکو. ۲۹ ژوئیه ۲۰۱۷. گفت‌وگوی شخصی. اُربرو.
- گروسی، بیری. ۱۲ ژوئیه ۲۰۱۷. گفت‌وگوی شخصی. استکهلم.
- لارسون، آنا. ۱۰ آگوست ۲۰۱۷. گفت‌وگوی شخصی. استکهلم.

Received: 2020/09/19
Accepted: 2021/03/05
Published: 2022/07/22

Iranian Kurdish Diasporic Music in Sweden: The function of music in the Iranian Kurdish community living in Sweden and investigating the process of their musical acculturation

Parang Farazmand, Scientific Assistant of Ethnomusicology Department of Martin Luther University of Halle, Germany.

Keivan Aghamohseni, Assistant Professor of Music Department, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan (Responsible Author).

Abstract

This article aims to recognize the diasporic musical culture of Iranian Kurds living in Sweden, in which the function of music in that community is examined, as well as the process of their musical acculturation would be analyzed. To achieve the objectives of the present research, these investigations are based on the theories of William Safran's "diaspora", Judah Cohen's "interdiaspora", and Mervyn McLean's four classifications of the process of musical "acculturation." In this study, considering their countries of origin, the Kurdish community in Sweden has been divided into four different diasporic groups, such as the Kurdish diasporic community of Iran, Syria, Turkey, and Iraq. In addition to the above stratification, another division has been developed between the diasporic community of the Iranian Kurds domiciled in Sweden and the musicians belonging to this group, according to which the Iranian Kurds are grouped into first, second, third generations and musicians who have immigrated to Sweden in the last two decades. After adopting the findings of the fieldwork to these theories, it will be comprehensible that both musicians in the diaspora and their audiences have always used music as a mechanism to redefine identity, represent the former homeland, and relocate to new geography. Thus, one of the functions of music amongst Kurds in Sweden has been to redefine "ethnic-cultural" identity, to form a kind of "homeland" made of music, and to create a kind of "diasporic intimacy" in Sweden. Furthermore, studies on the process of the musical interactions of Iranian Kurds living in Sweden show that in the face of different musical cultures in the social context of Sweden they have encountered a phenomenon called "acculturation." In encounters each of these cultures, the results of acculturation process enjoyed diverse states. Eventually, the outcome of the various states involved in the process of the acculturation is the major changes have taken place in the intervals, form, instruments, texture, and structure of Kurdish music to the point that these changes have contributed to the emergence of new genres in the Kurdish diasporic music.

Keywords: Kurdish Music, Kurdish Diaspora, Acculturation, Musical Changes, Migrating Music