ورود به سینما با بازگشت

سال ۱۳۳۱ در بحبوحه روزهایی که ایران در تب تند سیاست می‌سوخت، سام‌ول به سینما پیوست. نخستین فیلم‌اش، «بازگشت» با مضمون بازگشت از شهر به روستا را با بازیگرانی تازه‌کار همچون مهری عقیلی، هایده، مسعود پورنجاتی و آزاد ساخت. با همین فیلم هم که بعدها گاه «بنیان و اساس جنایی‌سازی در ایران» دانسته شد و البته جمال امید، داستان آن را ترکیبی از موضوع فیلم‌های «ولگرد» و «افسونگر» دانست؛ آرمان هوسپیان ـ یکی از بهترین بازیگران تاریخ سینمای ایران ـ به تماشاگران معرفی شد. شرح خود ساموئل از این اتفاق نیز خواندنی است: «ساناسار خاچاطوریان، مدیر استودیو دیانا، می‌خواست برای ایفای نقش اول «بازگشت»، از علی محزون که نام‌اش بر سر زبان‌ها بود، استفاده کنم اما من مخالفت کردم و رفتم آرمان را آوردم که در آن موقع، در یک کفاشی جنب سینما متروپل کار می‌کرد و فارسی را خیلی بد صحبت می‌کرد». «بازگشت» از نظر تکنیکی موردتوجه برخی قرار گرفت. استقبال مردمی هم رضایت‌بخش بود. در میانه همین فیلم هم سام‌ول، ابتدا دزدکی و بعد علنی، شروع کرد به مونتاژ و تدوین فیلم؛ زیرا از نتیجه کار بوریس ماتویف و چسبیدن پشت سر هم نماهای شل و کشدار راضی نبود. معتقد بود: «در سینما باید به حوصله تماشاچی احترام گذاشت». خاچیکیان سال‌ها بعد، «بازگشت» را «تمرین مناسبی» برای فیلم‌های بعدی خود دانست اما به‌هرروی با این اولین گام، راه برای ساخت فیلم دوم باز شد؛ فیلمی به‌نام «دختری از شیراز» که برای تبلیغ آن برای اولین‌بار در ایران، آنونس ساخته شد؛ آنونسی با نام «عایشه» که ازقضا اسم اول فیلم و شخصیت زن آن هم بود، اما با مخالفت وزارت کشور مواجه شد. سام‌ول ناچار اسم فیلم را تغییر داد. در این فیلم هم بازیگرانی که بعدتر شهرتی یافتند، به سینمای ایران معرفی شدند؛ از منصور سپهرنیا تا سیروس جراح‌زاده. اولین «تست» از ایرج قادری و تهمینه نیز در همین فیلم گرفته شد و آنها باید در صحنه‌ای از عرض خیابان عبور می‌کردند. جز اینها بیماری بوریس ماتویف در میانه فیلم، خاچیکیان را با یکی از بهترین فیلمبرداران سال‌های بعد سینمای ایران آشنا کرد؛ ژرژ لیپنسکی.

چهارراه حوادث

آن فیلمی اما که نام خاچیکیان را در سینمای ایران به‌عنوان کارگردانی صاحب‌سبک بر سر زبان انداخت، «چهارراه حوادث» بود، اثری که بازیگر نقش اول مرد آن، ناصر ملک‌مطیعی، دو سال پیش با فیلم «ولگرد» به شهرتی خارق‌العاده رسیده بود. اما نقش زن مقابل او را دختری ۱۸ ساله به‌نام ویدا قهرمانی بازی می‌کرد که برای اولین‌بار بود جلوی دوربین می‌ایستاد و با حمایت پدری صاحب‌منصب و تحصیلکرده، توانست مرزهای مردسالارانه رایج را پشت‌سر بگذارد؛ هرچند چنین جسارتی، به اخراج او از دبیرستان و محرومیت از تحصیل به «جرم» بازی در فیلم انجامید.

«چهارراه حوادث» تمی جنایی ـ گانگستری داشت و در حاشیه آن، رنگی از ملودرام نیز دیده می‌شد. خاچیکیان خود به تمایل‌اش به داستان‌های پلیسی اشاره کرده است: «از ۱۳-۱۲ سالگی به داستان‌های پلیسی علاقه داشتم. آگاتا کریستی، الری کویین، هبی کیث، شرلوک هولمز و ناک پیندرتون را می‌خواندم، هرچند گاهی اوقات احمقانه بودند؛ اما از گره‌هایی که در داستان آن‌ها بود، خوشم می‌آمد.» تاثیرپذیری این فیلم از داستان‌های پلیسی و کارآگاهی دهه ۱۹۴۰ و اوایل دهه ۱۹۵۰ میلادی هم انکارناپذیر است، اما درباره موفقیت ساموئل در بازگردان آن داستان‌ها به فیلمنامه‌ای متناسب با شرایط جامعه ایران، میان نویسندگان سینمایی اختلاف‌نظر دیده می‌شد. برخی فیلم را «یک جهش امیدبخش در تاریخ سینمای ایران» می‌دانستند اما دیگرانی، اثر را تقلیدی و اختلاطی قلمداد می‌کردند. به‌هرروی در آنچه اما کمتر تردید شده، تلاش ستایش‌برانگیز کارگردان است در نورپردازی، میزانسن و ارائه ترکیبی که خاچیکیان خود آن را بسیار می‌پسندید؛ ضربه، شوک و دینامیزم. حتی جایی گفته بود: «سینما یعنی حرکت». سرانجام، فیلم هم در نمایش عمومی با استقبال مواجه شد، هم در «نخستین فستیوال فیلم‌های ایرانی (گلریزان)» در خردادماه ۱۳۳۴، جایزه بهترین کارگردانی و بهترین بازیگر مرد اول را برای ساموئل و آرمان به ارمغان آورد.

کارگردان محافظه‌کار، فیلم حساسیت‌برانگیز

موفقیت‌های ساموئل در دهه ۱۳۳۰ او را به کارگردانی شناخته‌شده‌تر از ستارگان و بازیگران بدل کرد. در این مسیر، دو فیلم دیگر او نیز نقشی مهم داشتند؛ یکی «طوفان در شهر ما» و «دیگری شب‌نشینی در جهنم» که هر دو در سال ۱۳۳۶ ساخته شدند. دومی را نقطه‌عطفی در تاریخ سینمای ایران از لحاظ طراحی صحنه، دکور و جلوه‌های ویژه دانسته‌اند؛ امری که درنهایت هزینه تولید فیلم را به ۴۰۰ هزار تومان رساند. مهدی میثاقیه با تهیه این فیلم، انقلابی در تولید سینمایی به‌راه انداخت و سود مناسبی هم کسب کرد. درعین‌حال او با کارگردان اول فیلم، موشق سروری که بار عمده طراحی‌ها را برعهده داشت، دچار اختلاف شد و در میانه، کار را به سام ول سپرد. البته طبق روایت خاچیکیان، او نخست سعی کرده پای خود را از این پروژه کنار بکشد زیرا متوجه حساسیت‌های مذهبی که ممکن است پس از اکران فیلم ایجاد شود، شده بود و این نقل را نیز از پدرش در ذهن داشت که: «سنت ما باید این باشد که وفادار باشیم به قانون اساسی و مذهب آن کشور و دخالتی در سیاست نکنیم». درعمل نیز واکنش‌های مذهبیان سنتی به فیلم، کم نبود. حتی برخی مجلات از «ورود سه نفر از روحانیون اصفهان به تهران، جهت مذاکره با روحانیون تهران، درباره نمایش فیلم در آن شهر» خبر دادند. این مذاکرات و اعتراض‌ها البته به نتیجه‌ای نرسید و فیلم در اکران ۷۵۰ هزار تومان فروخت. میثاقیه نیز البته قصد کوتاه آمدن نداشت: «دنیای امروز، دنیای برادری و برابری است. قرن اتم و کشف فضاست. بیهوده نباید با این گونه حرف‌ها تفرقه ایجاد کرد.»

فیلمساز مستقل و رشکسته

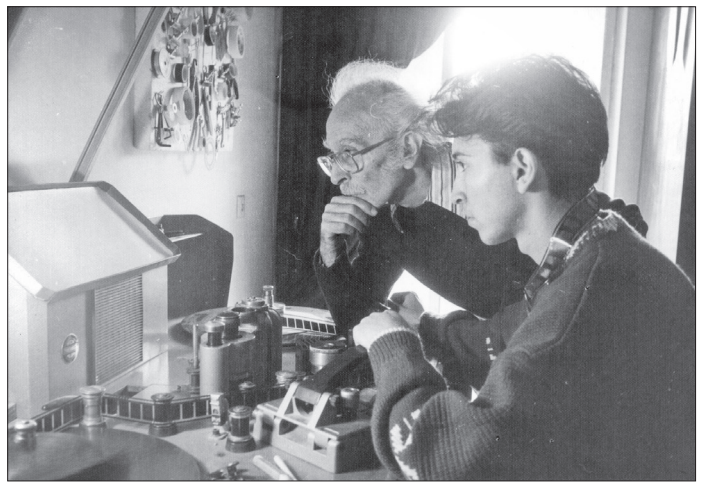
«طوفان در شهر» را نیز باید از جمله فیلم‌های موفق خاچیکیان دانست که خود او ساختن‌اش را شیرین‌ترین خاطره زندگی‌اش عنوان کرده است؛ زیرا بر این اعتقاد بود که در این فیلم به خودش و کارش، وفادارتر و صادق‌تر بوده است. در این اثر که بهروز وثوقی نیز در آن حضوری کوتاه دارد، آرمان، روفیا، ویدا قهرمانی و حسین دانشور، بازیگران اصلی به‌شمار می‌روند. داستان فیلم حول فرار دیوانه‌ای از تیمارستان و پناه گرفتن‌اش در خرابه‌ای است که محل گذر دیگر شخصیت‌ها می‌شود. فیلم را باز برخی، به‌دلیل قرابت به فرهنگ بومی و بازنمایی زندگی مردم عادی ستودند و نوشتند در این فیلم «حرف و تصویر تواماً نقش دارند» اما برخی دیگر، نظیر بهرام ری‌پور در آن «فرنگی‌مآبی» تشخیص دادند، حتی فرم آن را مغشوش دانستند و در آن جلوه‌هایی از یک اثر پلیسی، کمدی، فانتزی، ملودرام و... یافتند. با این همه نمی‌توان ناگفته گذاشت که شوک‌های تعبیه‌شده در فیلم موثر عمل می‌کنند، اجرای برخی صحنه‌ها باتوجه به محدودیت‌های فنی آن روزگار، ستایش‌برانگیز است و فروش فیلم که در مجلات بین ۴۲۰ هزارتومان تا ۵۸۰ هزارتومان گزارش شده است، حکایت از تداوم محبوبیت فیلمسازی ساموئل در میان مردم دارد.

بعد از موفقیت نسبی «طوفان در شهر ما» سیل پیشنهادها، سام ول را رها نمی‌کرد. او البته در فکر استقلال از تهیه‌کننده‌ها بود و با تاسیس «آژیر فیلم» نیز چنین کرده بود. «طوفان در شهر ما» از این نظر هم فیلم دلخواه او بود. فیلم‌های بعدی او؛ «آژیر فیلم»، «قاصد بهشت» و «تپه عشق» اما شکست خوردند. خودش می‌گفت: «از ۳۲ فیلمی که ساخته‌ام، شاید شش، هفت فیلم برایم ارزش دارند و از بقیه فیلم‌هایی که ارزش ندارند، یکی از بی‌ارزش‌ترین‌هایش همین «قاصد بهشت» است.» البته باز در ادامه همین اعتراف، انگار دارد درباره یکی از فرزندانش سخن می‌گوید، اضافه کرد: «البته اگر دیده باشید همین فیلم میزانسن، تحرک، فیلمبرداری، نورپردازی و مونتاژی دارد که عین سینماست.»

«قاصد بهشت» با بازی ایرن و وحدت را البته خاچیکیان برای رهایی شرکت از مشکلات مالی ساخت. استقبال از فیلم در ۱۰ روز نخست نیز نشان می‌داد که چندان در هدف‌گذاری خطا نکرده است. با این همه فیلم درعمل، نه یک‌بار که چهار بار توقیف شد و شرکت ورشکست شد. تلاش بعدی برای احیای شرکت نیز فیلمی شد بزن‌درو رویی به‌نام «تپه عشق» که سناریوی آن در یک شب تا صبح نوشته شد، در دو هفته ساخته شد و می‌خواست با محبوبیت ویگن بفروشد؛ تلاشی ناموفق که به حمله شدید مطبوعات به اثر انجامید.

بازگشت به جنایی‌سازی

در سال‌های بعد ساموئل دوباره به سینمای جنایی تعلیقی مالوف خود بازگشت. فیلم بعدی او را نیز دوباره میثاقیه تهیه کرد؛ فیلمی به‌نام «فریاد نیمه شب». فیلم از نظر سینمایی، گسستی در پسرفت مشهود در دو فیلم قبلی است، اما این‌بار مشکلات از جایی دیگر سر برآوردند. فیلم با حضور فردین و آرمان، پروین غفاری و ویدا قهرمانی، حسابی فروخت اما تهیه‌کننده مدعی شد که همه کارهای فیلم را خودش کرده و در غرفه ساخته‌شده برای فیلم، نامی از کارگردان نبرد. هوشنگ کاووسی هم آن را نسخه ایرانی‌شده فیلم «گیلدا» معرفی کرد. خاچیکیان در حال ساخت فیلم بعدی‌اش «یک قدم تا مرگ» بود که این بحران‌ها فرا رسیدند. شاید به‌همین‌دلیل هم نتیجه چندان مطلوب نیست. در سال‌های بعد نیز تلاش‌هایی چون «دلهره»، «ضربت»، «سرسام»، «بی عشق هرگز» و «عصیان» هر یک به‌نحوی به آنچه مدنظر خاچیکیان بود، منتهی نشدند. معضل این آخری دیگر نور علی نور بود؛ امیر شروان فیلمنامه‌ای نوشته بود که کاملاً شبیه بود به «ساعات ناامیدی» ویلیام وایلر.



گیج در برابر گنج قارون و موج نو

خاچیکیان جایی گفته بود، سینمای گنج‌قارونی مرا گیج کرد. با رواج این سینما، سینمای جنایی ترسناک جذابیت خود را از دست داده بود، بنابراین خاچیکیان کوشید با فیلم‌هایی چون «خداحافظ تهران»، «ببر مازندران» و «من هم گریه کردم» به این وضعیت جدید واکنشی درخور بدهد. نتیجه کاملاً مایوس‌کننده نبود، اما برای خاچیکیان که سبکی خاص در سینما ایجاد کرده بود، دستاوردی نداشت. در این وضعیت اکران فیلم‌های موج نوی سینما نیز بر ابهام‌ها درباره سینمای خاچیکیان افزود. بدین‌ترتیب او در این سال‌ها با فیلم‌هایی چون هنگامه، نعره طوفان، قصه شب یلدا، دیوار شیشه‌ای و بوسه بر لب‌های خونین در تلاش است جایگاه خود را، نه ارتقا دهد که حفظ کند. با این همه بیشتر این تلاش‌ها ناکام می‌مانند و هیچ‌کدام از این آثار جریان‌ساز نیست. معدود تلاش‌های او در سینمای جنایی چون «مرگ در باران»، «اضطراب» و «کوسه جنوب» نیز بر همین منوال‌اند. بدین‌ترتیب کارگردان نوآوری که در دهه ۱۳۳۰، فن‌سالار فرمالیست سینمای ایران بود و امکانات تکنیکی زیادی را به سینمای ایران تقدیم کرده بود، در پایان سینمای قبل از انقلاب ۵۷، فقط شبحی بود از آن ابهت‌پیشین.

عقابی با بال‌های بسته

بعد از انقلاب نیز بدبیاری‌ها دست از سر سام ول برنداشت. فیلم «انفجار»ش توقیف شد و اگرچه با ساخت فیلمی خوش‌ساخت چون «عقاب‌ها» این بارقه ایجاد شد که بار دیگر او طلایه‌دار تحولی در سینمای ایران خواهد بود، اما بلافاصله بعد از اکران خیره‌کننده «عقاب‌ها» (۱۶ میلیون تومان فروش در اکران اول تهران، در حالی که ۳۰ درصد جمعیت ۶ میلیونی تهران فیلم را دیدند و پرفروش‌ترین فیلم سال ۱۳۶۴ لقب گرفت)، چندین سال از فعالیت منع شد. فیلمنامه‌هایش تصویب نمی‌شد و بعدتر نیز زمانی که اجازه داده شد به سینما بازگردد، فیلمنامه «چاووش» به او پیشنهاد شد که به‌قول پسرش ادوین: «نه به‌لحاظ ژانر، نه به‌لحاظ سبک و سیاق، هیچ شباهت و نزدیکی‌ای با سینمای مورد علاقه پدر نداشت.» روایت خود ساموئل نیز از ساخت این فیلم اهمیت دارد: «در چاووش مانند «جستجوگر»، فطرت و امانت‌داری اسلامی مطرح می‌شد. می‌دانید که بعضی موضوع‌ها را نمی‌شود به تصویر کشید، برای انتقال آنها به مخاطب باید پشت‌تریبون قرار گرفت و وعظ کرد.» شاید به‌همین‌دلیل بود که کسی زیر بار ساخت این سناریو نمی‌رفت. ساموئل اما از روی ناچاری آن را ساخت؛ زیرا به‌تازگی دوباره مجوز فیلمسازی او صادر شده بود و او نمی‌خواست با رد این فیلمنامه، بهانه‌ای دیگر دست مسئولانی بدهد که تلویحاً به او گفته بودند، دیگر جنایی نساز و بعد از «عقاب‌ها» هم او را ممنوع از فعالیت کرده بودند. این بود که با علم به اینکه این سناریو استعداد تصویری و ظرفیت هنری و تجاری چندانی ندارد، پشت دوربین قرار گرفت: «من به‌عنوان یک مسیحی خواستم فیلمی بسازم که بعضی همکاران مسلمان من نساختند.» با همه این دشواری‌ها ساموئل اما در حین ساخت همین فیلم، خود را مانند جوانی ۲۰ ساله می‌دید: «کار همیشه مرا جوان می‌کرد و درست نبود که مرا شش سال بیکار نگه دارند.»

استعدادی مغموم

خاچیکیان در پایان عمر، خود را استعدادی تلف‌شده می‌دانست که شیره استعداد و نبوغ‌اش را تهیه‌کننده‌ها کشیده بودند. تا حد زیادی نیز در این قضاوت برحق بود. زمانی آربی آوانسیان او را فیلمسازی «غرب‌زده» معرفی کرده بود که «هیچ‌یک از فیلم‌های او اصیل نیستند.» این قضاوت او را به‌راستی آزرد. با این همه جدا از این، نقد دیگری که به سینمای او وارد می‌شد، این بود که: برای او فرم مهمتر از مفهوم یا به بیان مصطلح، محتوا و شعار و پیام فیلم است. خاچیکیان این نقد را هم می‌پذیرفت، هم چندان مشکلی با آن نداشت؛ زیرا خود را بیشتر از هر چیزی هنرمندی فرمالیست می‌دانست. از نظر مسعود کیمیایی، البته اگر سام ول می‌توانست همپای فرم، محتوا را نیز غنا بخشد، سینماگری جهانی می‌شد. خاچیکیان اما در ابتدا چندان در قید محتوا نبود. هدف از حضورش در سینمای دهه ۱۳۳۰ را «احیای الفبای فیلمسازی در ایران» و خارج کردن رویکرد «روحوضی» از سینمای موجود می‌دانست: «از همان روز اول برای من پیام و محتوای فیلم آنقدرها مطرح نبود. سینما را به‌صورت صحیح می‌خواستم؛ تحرک، مونتاژ صحیح، نورپردازی و از این‌قبیل چیزها.» با اعتنا به برخی از آثار موج نوی سینمای ایران اما در مصاحبه با عباس بهارلو پذیرفت که شاید از لحاظ «تکنیک، نورپردازی، تحرک و روال داستان» و تفهیم مفهوم کارگردانی، خدمتی به سینمای ایران کرده باشد، اما فیلم‌هایش «از نظر محتوا، نکات مطرح کردنی کم دارند». ازاین‌منظر او خودش را در برابر مهرجویی، هریتاش، نادری، تقوایی و کیمیایی، مدعی نمی‌پنداشت. این وضعیتی غم‌بار اما نبود برای استادی که با او بسیاری سینما را شناختند؟ شاید هم این ارزیابی از شرم حضورش بود؛ همان شرمی که قدرت «نه گفتن» را از او ستاند. خودش در شعر «سقوط»، تصویری تلخ از این امر به‌دست داده است: «میان باغ، آنجا که گل سرخ است و رایحه / آنجا که زندگی انسان می‌درخشید / اکنون تنها، تنها و خاموش / پسری به اندیشه نشسته. / گل سرخی کاشته بود با آرزوهای درخشان / به وقتی که بهار بود و آفتاب بود. / زندگی افسوس به‌سان یک نسیم / گذشت لیکن ساکت و بی‌شور... / و شبی نیز نخواست ببیند / آن گل سرخ، گل مغرور را... / در چشمانش خارها نشسته بودند / همچون قلبش که سرد بود و در مانده / و ربود بوته کوچک را، / از جا کند گل سرخ را / له کرد در زیر پاهایش با ولع... / جای آن کاشت تیغ و خار، خاشاک / و اکنون در میان باغ خشک / آنجا بوته خار شاهدی ساکت است / بر پسری که می‌گرید، بی‌پایان / با عهد گل سرخ، در قلبش.»

نُت‌ها را نمی‌توان استعمار کرد

درباره موسیقی «رای»

سعید دهقانی
پژوهشگر جهان عرب

کسانی که سرخوشانه و شادمانه در قلب اروپا با هم آهنگ «یا رایح» (ای مسافر) را می‌خوانند، فقط شادی نمی‌کنند، این عمل‌شان دلالت بر چرخش روزگار هم دارد؛ روزگاری که در آن موسیقی یک ملتِ مستعمره جایش را در فرهنگ ملت استعمارگر باز می‌کند. در اینجا مراد از مستعمره، «الجزایر» در شمال آفریقا و منظور از استعمارگر، «فرانسه» است. موسیقیِ «رای» نیز از دل بادیه‌های همان حوالی آفریقا به سبکی جهانی تحول یافت. خاستگاه موسیقی «رای» بیش از آن که ریشه در فرهنگ عربی داشته باشد، به فرهنگ آمازیغی برمی‌گردد؛ آمازیغ‌ها یا همان «بربر»ها، گروهی از ساکنان بومی و کهن شمال آفریقا هستند که زبان، آداب، رسوم و اسطوره‌های خودشان را داشتند و پس از نفوذ اسلام به شمال آفریقا، مسلمان و پذیرای فرهنگ عربی شدند. درواقع اکثریت مردم شمال آفریقا را همین گروه اجتماعی تشکیل می‌دادند اما در طول قرن‌ها و به‌دلایل گوناگونی، فرهنگ شمال آفریقا «عربیزه» (یا مستعربه) شد و آن دسته از آمازیغ‌هایی که زبان بومی خود را حفظ کردند به اقلیتی در میان اکثریت بدل شدند. اگرچه هنوز گروه بزرگی از آنان مسلمان‌اند اما زبان و خرده‌فرهنگ‌هایی مانند ترانه‌ها و آواهای بومی را در میان خودشان حفظ کردند. حتی گروهی از ساکنان بومی شمال آفریقا که در طول زمان عرب‌زبان شدند، الحان و نغمات موسیقی بومی خود را به زبان عربی به نسل‌های پس از خود منتقل کردند. ریشه‌های نخستین موسیقی «رای» را همین ملودی‌ها تشکیل می‌دهد. در گذشته‌های دور و دراز، زنان بادیه‌نشین شمال آفریقا که امروزه «شیخات» نام گرفته‌اند، مهمترین خوانندگان این آوازها بودند. آنها اشعاری را با درون‌مایه‌هایی مانند عشق، فقر و زندگی روزمره بر این ملودی‌ها سوار می‌کردند و می‌خواندند. درحقیقت این سنت نسبتاً زنانه، بعدها بیشتر مردانه شد. در محافلی مانند جشن‌های عروسی و مراسم دسته‌جمعی، موسیقی رای فقط کلام نبود بلکه توأم بود با همنوایی با سازهای بومی شمال آفریقا مثل «غیطة» (نوعی نِی‌لبک) و طبل. در چنین مواقعی، رقص هم چاشنی این مراسم می‌شد. ریتم غالباً تند و پر از ضرب این نوع از موسیقی، وجه تمایز موسیقی آمازیغی با دیگر موسیقی‌هایی است که در سرزمین‌های عربی-اسلامی رایج بود. هر آن چه تا این جا نوشتم، صرفاً اشاره‌ای بود گذرا بر موسیقی آمازیغی، نه‌صرفاً موسیقی رای. آن چه امروزه با عنوان موسیقی رای شناخته می‌شود، اگرچه در اصل همان موسیقی آمازیغی بوده اما در اوایل سده گذشته تأثیراتی را از فرهنگ‌های غیرآمازیغی پذیرفته است. موسیقی رای امروزی در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ قرن بیستم در شهر بندری «وهران» در الجزایر به‌وجود آمد؛ جایی که پل ارتباط فرهنگی بین اسپانیایی‌ها، فرانسوی‌ها و بربرها بود. دراین‌زمان نه‌تنها خاک الجزایر، بلکه سرزمین‌های لیبی، مراکش و تونس هم که از دیگر سکونت‌گاه‌های قوم آمازیغ بود تحت‌تأثیر فرهنگ غربی قرار گرفت. استعمارگران اروپایی که در شمال آفریقا بودند نیاز به تفریح و سرگرمی داشتند. آن‌ها فرهنگ کافه‌نشینی و بار رفتن را نیز با خود به شمال آفریقا آورده بودند. همین شد که موسیقی مردمیِ آمازیغ‌ها به شهرهای درحال توسعه راه یافت. شهرنشینان الجزایری، مراکشی، تونسی و لیبیایی این بار پژواک فرهنگ خود را از غرب می‌شنیدند. آن‌ها موسیقی بومی خود را به‌شکلی صیقل‌یافته و تروتمیز، آن هم به‌صورت ضبط‌شده از گرامافون‌ها می‌شنیدند. از آن زمان تا اوایل دهه ۷۰ میلادی، این سبک از موسیقی چنان صیقل‌یافته بود که در اروپا نیز می‌درخشید. با همه این تحول‌ها یک خصلت این موسیقی حفظ شد؛ مردمی‌بودن. ترانه خوانندگانی مانند «دحمان الحراشی» با صدایی زخم‌خرده و خَش‌دار، مرحمی بود بر سنگینی تحمل‌ناپذیر زندگی میلیون‌ها عرب‌زبان در شمال آفریقا. نیمه دوم دهه ۷۰، فصل دیگری بود از تحول در این سبک موسیقی. خوانندگانی که خود را «شاب» (جوان) می‌نامیدند، جای شیخ (پیر)هایی را گرفتند که سده‌ها این موسیقی را صرفاً با سازهای بومی شمال آفریقا معرفی می‌کردند. شاب‌ها میراث موسیقایی خود را با صدای گیتار الکترونیک، درامز و کیبورد درآمیختند و صورتی نو و تازه از آن را عرضه کردند. نوعی از موسیقی رای که هم به گوش غربی‌ها خوش می‌آمد، هم با ذوق و ذائقه نسل جدید مراکشی‌ها، الجزایری‌ها و دیگر ساکنان سرزمین‌های شمال آفریقا همخوان بود. از دهه ۸۰ این موج نوی موسیقی رای در اروپا محبوب شد؛ به‌ویژه با آهنگ‌های شاب خالد، شاب مامی و فاضل. دراین‌میان اما یک نام را نباید از یاد برد. البته امروزه از مرحوم «رشید طه» به‌عنوان تأثیرگذارترین چهره موسیقی رای در اروپا یاد می‌شود؛ خواننده‌ای که از نسل مهاجران استعمارزده الجزایری بود، از کودکی در فرانسه بزرگ شده بود، اما همچنان صدای ملت استعمارزده خود را به استعمارگران گذشته می‌رساند. موسیقی رای امروزه نه‌تنها در سبد فرهنگی میلیون‌ها عرب جای دارد، بلکه به سبکی جهانی و محبوب تبدیل شده است.