

تحلیل شکل‌گیری و تحول گونه^۱ موسیقی مقاومت در ایران

با تمرکز بر تغییرات گونه‌شناختی^۲ موسیقی مقاومت از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ و دهه ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰

حمید عبداللهیان*

آزاده ناظر فصیحی**

چکیده

این مقاله مطالعه‌ای معناشناسانه از «موسیقی مقاومت» است و تلاش دارد ساختار کلی حاکم بر موسیقی مقاومت در ایران را تحلیل کند. روش اجرای این مطالعه تحلیل انتقادی گفتمان بوده و از روش کشف و استخراج مفاهیم فرهنگی «مقاومت» در متن ترانه‌های موسیقی عامه پسند از طریق مقایسه تاریخی تولیدات موسیقی مقاومت در دو دوره قبل از انقلاب و دوره حاضر نیز استفاده کرده است. حوزه مطالعاتی و علمی مقاله همانا مطالعات فرهنگی و رسانه بوده، اما به حوزه مطالعاتی جامعه‌شناسی هنر نیز ربط ساختاری دارد، زیرا این نوع هنر حاصل تأثیر و تأثر سازوکارهای بومی جامعه ایرانی در دوران معاصر است. در عین حال، آنجا که به ناگفته‌های فرهنگی و جلوه‌های نهان جامعه ایرانی می‌پردازد، به مطالعات فرهنگی ایرانی نزدیک می‌شود و چون این موسیقی همچون رسانه‌ای زندگی روزمره نهان را به سطح می‌آورد به حوزه مطالعات فرهنگی نیز مربوط می‌شود.

این مقاله از این جهت مطالعه‌ای چندرشته‌ای را درباره موسیقی، هنر و اجتماع ایرانی عرضه می‌کند و مدعی است جلوه‌هایی از زندگی ایرانی، از جمله زمینه‌های رشد رپ فارسی و تفاوت آن با رپ ایرانی، را کشف و معرفی می‌کند که تاکنون از آن غفلت شده است. برای مطالعه موسیقی مقاومت ایرانی به دو دوره قبل و بعد از انقلاب اسلامی توجه کرده‌ایم، زیرا معتقدیم مقایسه این دو دوره دانش نوینی را درباره جامعه ایرانی و تحولاتش آشکار می‌سازد. ضمناً جنس متون مطالعه در این مقاله ما را برآن داشت که از تحلیل انتقادی گفتمان و رویکرد ون‌دایک استفاده کنیم.

واژگان اصلی: موسیقی مقاومت، رپ، رپ فارسی، رپ ایرانی، گفتمان، موسیقایی

پذیرش: ۸۹/۵/۳۱

دریافت: ۸۹/۱/۲۲

^۱. Genre

^۲. generic

habdolah@ut.ac.ir

azade_fasahi@yahoo.com

*. دانشیار گروه ارتباطات دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

** کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی و ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران

تحلیل شکل‌گیری و تحول گونه موسیقی مقاومت

مقدمه

در ابتدا لازم است اشاره شود که مطالعه ژانر یا گونه در هنر و ادبیات در حد یک مقاله نمی‌گنجد، از این لحاظ در اینجا صرفاً مطالعه گونه موسیقی مقاومت را به مطالعه مقایسه‌ای متون (کلام، ترانه‌ها و تصنیف‌ها) و به مطالعه بافت شکل‌گیری این ژانر و رابطه متقابل کلام و بافت (ویژگی‌های اجتماعی-فرهنگی) محدود کرده‌ایم.

با این توضیح، مطالعه حاضر با تأکید بر شیوه تحلیل انتقادی گفتمان با رویکرد وندایک برای پرداختن به آموزه‌های نظریه انتقادی فرهنگ، «موسیقی» را به منزله زبانی فراتر از گفتار تحلیل خواهد کرد. تامل انتقادی با رویکرد نشانه‌شناسانه متن موسیقایی و تحلیل آثار انتخاب شده، تحلیل موسیقایی-ساختاری حاضر را به نگاه ویژه مطالعات فرهنگی نزدیک می‌کند. برای پرداختن به این تحلیل، ترانه‌ای از فرهاد مهرداد از دوره قبل از انقلاب اسلامی انتخاب شده و برای دوره حاضر و با توجه به ساختار کلی موسیقی مردم‌پسند موجود، اثری از موسیقی رپ انتخاب شده است.

تمرکز این مقاله بر مفهوم فرهنگی مقاومت در موسیقی ایران است و می‌کوشد روشن کند که آیا سازوکارهای جامعه انقلابی موجب تغییر گونه موسیقی مقاومت دهه ۱۳۵۰ از دال مرکزی آزادی سیاسی به دال مرکزی آزادی اجتماعی شده است؟ و در صورت پاسخ مثبت، این تغییر چه تأثیری در متن موسیقی مقاومت داشته است؟

برای این منظور، این مقاله از مطالعه‌ای معناشناسانه درباره «موسیقی مقاومت» سود می‌برد و بدین طریق، شناختی عمومی از ساختار کلی حاکم بر آن در ایران را عرضه خواهد کرد. همچنین، این مقاله مفاهیم فرهنگی «مقاومت» در متن ترانه‌های موسیقی عامه‌پسند قبل از انقلاب و دوره حاضر را کشف و این دو دوره تاریخی را با هم مقایسه خواهد کرد.

مسئله چیست؟

تحولات دوره ۱۳۵۰ و ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ ایران را گاهی اوقات می‌توان از طریق تولیدات هنری و موسیقایی شناخت. اما برخی از متغیرها، نظیر متغیرهای سیاسی، آنقدر بر تحولات ایران اثر می‌گذارند که سبب می‌شوند تا مطالعه و تحلیل تحولات فرهنگی به بوتۀ فراموشی سپرده شوند. مسئله اینجاست که حتی برخی از جامعه‌شناسان، جامعه ایران را «معمایی» می‌نامند که به نظر ما برداشت تقلیل‌گرایانه‌ای برای کلیت جامعه شناسی است. زیرا «علم جامعه‌شناسی» حداقل برای موضوع مورد مطالعه‌اش نباید به الفاظ غیرشفافی همچون «معمایی بودن» جامعه دست یازد. یکی از حوزه‌هایی که در مطالعات اجتماعی به سبب همین رویکردهای مسدودکننده مغفول مانده و علم اجتماعی را متصلب فرض می‌کند تولیدات موسیقایی و رابطه برابندی آنها با تحولات اجتماعی ایران است. به همین سبب فکر کردیم باید مطالعه‌ای مقایسه‌ای صورت گیرد تا منحصر به فرد بودن تحولات معاصر در ایران روشن‌تر شوند این مسئله به‌خصوص از این منظر اهمیت دارد که سبک و سیاق گفتمانی دارد. به عبارت دیگر، مسئله تحولات موسیقایی فقط به تولید آثار محدود نمی‌شود، بلکه به گفتمانی که در آن این تولیدات شکل می‌گیرند و به گفتمانی که تولید می‌کنند نیز مرتبط است. از این‌رو، جهت رویکرد نظری مقاله را با تحلیل انتقادی گفتمان آغاز می‌کنیم. البته معتقدیم از آنجا که رویکرد چندرشته‌ای مطالعات فرهنگی و رسانه قادر است واقعیت تولیدات موسیقایی را از لفافه لایه‌هایی که در آن گرفتار شده است برهاند، از تحلیل مطالعات فرهنگی و رسانه استفاده می‌کنیم و نشان می‌دهیم که اغلب موضوعات موجود در حوزه اجتماع ایرانی معمایی نیستند و با رویکرد مناسب مطالعه‌پذیر و شناختی‌اند.

چارچوب نظری: تحلیل انتقادی گفتمان موسیقی مقاومت در ایران

ادبیات نظری فوکو (۱۹۷۰:۴۷) نقطه آغازین شرح رویکرد تحلیل گفتمان مقاله است زیرا معتقد است:

گفتار را نباید تا حد کار بست معانی از پیش معلوم پایین آورد؛ نباید خیال کرد که جهان چهره خواندنی خود را به سوی ما برگردانده و کار ما فقط این است که اسرار آن را کشف کنیم؛ جهان همدست شناسایی ما نیست. خداوند قادر متعالی در قلمرو گفتار که گفتار را به سمت ما بچرخاند در کار نیست. گفتار را باید چونان خوشونتی در نظر گرفت که ما نسبت به اشیاء روا می‌داریم یا چونان پراتیکی که به اشیاء تحمیل می‌کنیم و در این پراتیک است که رویدادهای گفتار اصل قاعده‌مندی خود را باز می‌یابد.

اگر مبنا را برداشت فوکو قرار دهیم، چنین به نظر می‌رسد که به‌طور کلی در واری اولیه مفهوم گفتمان موسیقی، می‌توان سه بعد اصلی را به شرح زیر از یکدیگر جدا دانست: الف. کاربرد زبان موسیقایی، ب. برقراری ارتباط میان باورها (شناخت) در موسیقی، ج. تعامل در موقعیت‌های اجتماعی و تأثیر و تاثرات آن در زمینه موسیقی. این سه بعد را به طور خلاصه می‌توان در متن، معنا و موقعیت‌های ارجاعی متن خلاصه کرد. این مثلثی است که تحلیل مقاله بر اساس آن و در ارتباط متقابل آنها با یکدیگر شکل می‌گیرد. هدف اصلی مطالعه گفتمان موسیقی فراهم آوردن توصیف و تفسیری یکپارچه از این سه بعد اصلی گفتمان است. البته ما موسیقی مقاومت را به سبب برتری متن آن بر ابزار و صناعاتش یک متن در نظر گرفته‌ایم. در همین زمینه، ون‌دایک^۱ (۱۹۹۸) وظیفه تحلیل انتقادی گفتمان را چنین بیان می‌کند:

تحلیل انتقادی گفتمان گونه‌ای از پژوهش تحلیلی گفتمان است که در آن ترجیح می‌دهد تا شیوه‌هایی که سوء استفاده از قدرت اجتماعی، سلطه و نابرابری اجرایی می‌شود، بازتولید می‌شود و از طریق متن و گفتار در بافت سیاسی و اجتماعی مورد مقاومت قرار می‌گیرد مطالعه شود. تحلیل انتقادی گفتمان از این رویکرد بی‌محابا استفاده می‌کند تا موضع روشن و بی‌پروایی را

^۱. Van Dijk

اتخاذ کند و از این رو می‌خواهد بفهمد، افشا کند و در نهایت در مقابل نابرابری اجتماعی مقاومت کند.

در اینجاست که رویکرد ون‌دایک کاربردی‌تر به نظر می‌آید. زیرا معتقد است کاربرد زبان بر باورها تأثیر می‌گذارد و موقعیت‌ها نحوه کاربرد زبان و خلق معانی مستتر در متن را تحت تأثیر قرار می‌دهند و باورها کاربرد زبان را کنترل می‌کنند (ون دایک، ۱۳۸۲: ۱۸). به رویکرد فوکو و ون‌دایک می‌توان رویکرد ونلی یون^۱ (۱۹۹۳) را افزود که گونه‌شناسی (ژانر) را به حوزه تحلیل انتقادی گفتمان وارد می‌کند.

بر این اساس، مطالعه موسیقی مقاومت در ایران در این مقاله از دو بخش تشکیل می‌شود:

۱. مطالعه بافت: مطالعه شرایط اجتماعی تولید موسیقی مقاومت در ایران با توجه به مدل تحلیلی ون‌دایک در بخش مطالعه بافت گفتمان موسیقی مقاومت.
۲. مطالعه متن: مطالعه متن موسیقی مقاومت، شامل کلام و ساختار موسیقایی و مشخصات گونه‌ای موسیقی مقاومت ایرانی با رویکرد نشانه‌شناختی.

رویکرد ون‌دایک در تحلیل انتقادی گفتمان به رویکرد اجتماعی - شناختی - معروف است. ون دایک بر اساس رویکردی چندرشته‌ای و بر اساس مثلی که از ترکیب گفتمان، شناخت و اجتماع شکل می‌گیرد سعی دارد نظریه‌ای جامع درباره ایدئولوژی عرضه کند. جنبه گفتمانی رویکرد ون‌دایک، ایدئولوژی‌ها را در موسیقی مقاومت ایران توضیح و نشان می‌دهد که چگونه ایدئولوژی‌ها بر گفتار و نوشتار روزانه ما، از جمله در ساخت و پرداخت موسیقی مقاومت ایرانی، تأثیرگذار بوده‌اند. همچنین، نشان می‌دهند که ما چگونه گفتمان ایدئولوژیک را می‌فهمیم و چگونه گفتمان در باز تولید ایدئولوژی در زندگی اجتماعی ما نقش داشته است. بنابراین، کاربرد زبان، متن، گفتار و تعاملات و ارتباطات کلامی تحت عنوان عام گفتمان در اینجا مطالعه می‌شود.

^۱. Van Leeuwen

عناصر نظری تحلیل گفتمان ون‌دایک را در نظم زیر ارزیابی می‌کنیم تا روش‌شناسی مطالعه موسیقی مقاومت نیز روشن شود.

۱. بافت

در تحلیل بافت، موقعیت‌مندی گفتمان موسیقی مقاومت مورد توجه قرار می‌گیرد. در مطالعه بافت و تحلیل شرایط بافتی به مولفه‌های زیر می‌پردازیم.

الف) الگوهای دسترسی

می‌دانیم که سلطه و گفتمان به هم مربوطند. شرایط سلطه به نوع نظام سیاسی مرتبط نیست، بلکه هر نوع سلطه می‌تواند گفتمان خود را ایجاد کند. بر این اساس، در اینجا به ارتباط میان دسترسی به رسانه‌ها و امکان تولید متون برای نیروهای گفتمانی مختلف و رابطه آن با میزان قدرت و سلطه گروه‌های مسلط یا تحت سلطه توجه می‌کنیم. کنترل شیوه‌های دسترسی به موسیقی مقاومت به منزله یک متن رسانه‌ای، به منزله کنترل دسترسی به افکار عمومی، نشان دهنده یکی از ابعاد اجتماعی سلطه است. گروه‌های مسلط با ایجاد و کنترل رسانه‌ها سعی در حفظ قدرت دارند. در عرصه موسیقی مقاومت، با توجه به ویژگی‌های خاص آن، بحث الگوهای دسترسی اهمیت بیشتری می‌یابد زیرا ترویج فرهنگ مقاومت با این الگوها مرتبط است.

ب) محیط

جایگاه متن موسیقی مقاومت و تأثیر و تأثرات محیطی بافتاری را خلق می‌کند که مخاطب تحت تأثیر آن قرار بگیرد. این محیط همچنین توان اقتناع را به متن می‌بخشد و از طرفی فرهنگ مقاومت را ایجاد می‌کند. در این بخش ما می‌توانیم با توجه به مشخصات گفتمان موسیقی مقاومت، با تأکید بیشتری به بحث محیط و شرایط زمانی- مکانی بپردازیم.

محیط موسیقی مقاومت ایرانی نشان‌دهنده ارجاعات تاریخی ایرانی و پدیده‌های موقعیت‌مندی در ایران است که به نوعی به متن موسیقی مقاومت ایرانی معنا می‌دهد.

ج) گونه

این بحث در واقع به خصوصیات سبکی خاص گفتمان موسیقی مقاومت در ایران مربوط می‌شود. مناسک و عناصر خاص گفتمان نیز در این بحث جای می‌گیرند. خصوصیات گونه موسیقی مقاومت ایرانی در عین حال، موجب تفکیک مشخص موسیقی مقاومت ایرانی از انواع دیگر آن می‌شود.

د) کنش‌های ارتباطی و معانی اجتماعی

متن موسیقایی بیان‌کننده مقولاتی از تعامل اجتماعی و معانی گوناگون است. همراهی مخاطبان با موسیقی، ایجاد انگیزش و کنش مقاومت در مخاطبان از طریق موسیقی و حتی کیفیت همراهی هواداران از عوامل کنش‌های ارتباطی و معانی اجتماعی در تحلیل گفتمان موسیقی مقاومت ایرانی محسوب می‌شود. بحث درباره نزاع‌های گفتمانی در این گونه و سبک و سیاق گروه‌های موسیقی مربوط به آن، که برای غلبه بر این نزاع‌ها تلاش می‌کنند همه در این بخش جای می‌گیرد.

و) مواضع و نقش‌های مشارکین در موسیقی مقاومت ایرانی

با توجه به خصلت خواننده محوری موسیقی در ایران، اهمیت خواننده و میزان شهرت او برای هوادارانش و تأثیر آن در مواضع مخاطبان در مقام مشارکین گفتمان در این بخش جای می‌گیرد. موقعیت‌های متعدد سوژه مولد متن و تأثیر این موقعیت‌ها بر متن تولیدی نیز در اینجا مورد توجه است.

ه) کنش‌های گفتاری

کنش‌های گفتاری میزان موفقیت یک موسیقی، کارکرد و گستره هواداران و تولیدکنندگان و همچنین اقتدار کنش‌های گفتاری را تحت تأثیر قرار می‌دهد. توجیه مواضع و نحوه همراهی هواداران در گفتمان مورد نظر و نیز هویت گفتمانی آنان در این گفتمان نیز در اینجا مورد تأکید است.

۲. متن

در واقع تحلیل متن، ابزاری است که در تحلیل انتقادی گفتمان در موسیقی مقاومت ایرانی به کار می‌رود. موسیقی در اینجا به‌منزله متنی با مولفه‌های زبان شناختی زیر مطالعه می‌شود. تحلیل و تبیین مکانیزم‌ها و رویه‌های زبان‌شناختی گفتمان به‌منظور خلق و تشبیت معانی مورد پسند در این بخش جای می‌گیرند. متن موسیقی مقاومت در ایران به نظر ما دارای عناصر زیر است:

الف) معناشناسی کلان: موضوعات

موضوعات بیان شده در متن موسیقی مقاومت در ایران دلالت‌های اجتماعی - سیاسی دارند که در بخش معنا شناسی کلان این دلالت‌ها کشف می‌شوند. این متون موسیقایی، علاوه بر توان تعیین موضوع، از توان تعیین موقعیت آن نیز برخوردار است. موضوعات و دریافت موضوعات از متون رسانه‌ای نظیر موسیقی، به همراه کشف دلالت‌های آن کمک می‌کند تا معانی این متون کشف و آشکار شوند.

ب) ابرساختارها: طرح متن

یک شکل اصلی طرح متن موسیقی مقاومت در ایران استدلال و احتجاج است. در این قسمت، زنجیره استدلالی از «تعریف موقعیت» در متن موسیقی آغاز و با تداوم آن به «نتیجه»

کلام نائل می‌شود. در تحلیل متن موسیقی مقاومت در ایران، شناخت درباره مدل ذهنی خالق متن ما را در دریافت این استدلال‌ها یاری می‌دهد. به عبارت دیگر، در این بخش به این می‌پردازیم که چگونه مخاطبان موسیقی مقاومت را می‌پذیرند

ج) انسجام و معنای موضعی

مطالعه ساختارهای گزاره‌ای بندها و جمله‌ها، روابط بین گزاره‌ها، پیش فرض‌ها، ابهام‌ها، نقل قول‌های غیرمستقیم، سطوح توصیف و غیره در این بخش جای می‌گیرند. این بخش شامل دو قسمت است:

ج-۱) سطح ویژه‌بودگی و درجه کمال:

در این بخش اطلاعات ترجیحی در متن موسیقی مقاومت در ایران توصیف می‌شوند. روابط بین بخش‌های موسیقی، هماهنگی ترکیب کلام و موسیقی، نقاط ضعف و واقعیت‌های غیر مرجح در این بخش جای می‌گیرند. همچنین، طبقه‌بندی مخالفان و موافقان در این قسمت مورد بحث قرار می‌گیرد.

ج-۲) تلویح: مفاهیم ذهنی و پیش فرض‌ها

در این بخش، به ناگفته‌های بسیاری پرداخته می‌شود که در واقع، پیش فرض‌های متن موسیقی مقاومت در ایران‌اند. به عبارت دیگر، به نکات و باورهایی توجه می‌کنیم که زیر بنا و سنگ اولیه ارزیابی و استدلال‌های متن این موسیقی را تشکیل می‌دهند.

د) سبک: تغییرات نحوی، واژگانی و آوایی

این بخش مربوط به مطالعه گزینش‌های واژگانی متن موسیقی مقاومت در ایران است. این گزینش‌های واژگانی دارای نتایج و آثار متفاوتی بر گفتمان و بر مخاطب‌اند. همچنین، راهبردهای نحوی متن موسیقی مقاومت در ایران، مثل گزینش مبتدا و منتهای در متون به‌منظور

کشف معانی برجسته‌سازی با اهداف خاص در این قسمت مورد مطالعه قرار می‌گیرد. گزینش‌های واژگانی، ضمائر و شیوه‌های اسم‌گذاری در متن موسیقی مقاومت طبق استراتژی خاص تولید مقاومت صورت می‌گیرد.

(و) رتوریک (لفظی)

رتوریک یا لفاظی کاربرد تکرارهای روساختی و صنایع معنایی چون استعاره، اغراق، حسن تعبیر، وارونه‌سازی و ترفندهای معمول بلاغی است. استفاده از لفاظی برای تاکید بر برخی اطلاعات است. تاکیده‌های آوایی، شیوه‌های اجرایی خاص موسیقی مقاومت در ایران، سازها و تلفیق آنها در ساختار موسیقی به‌منزله فضای لفاظی، که در خلق معنی موثر است در این بخش مورد توجه قرار می‌گیرند.

در مجموع، رویکرد تحلیل‌گفتمان‌ون‌دایک هم به لحاظ نظری و هم به لحاظ روشی رویکردی کارآمد برای تحلیل موقعیت موسیقی مقاومت در ایران است و شرح این است که این گونه از موسیقی چه تحولاتی را از دهه ۱۴۰ تا کنون طی کرده است. تحلیل خود را ابتدا از دهه ۱۳۴۰ و با موسیقی فرهاد مهرداد آغاز می‌کنیم.

تحلیل موسیقی مقاومت از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ در ایران

در ابتدا به مطالعه بافت و متن در موسیقی فرهاد با اشاره‌ای ویژه به قطعه جمعه می‌پردازیم. متن ترانه به شرح زیر است:

توی قاب خیس این پنجره‌ها
عکسی از جمعه غمگین می‌بینم
چه سیاهه به تنش رخت عزا
تو چشاش ابرای سنگین می‌بینم

داره از ابر سیاه خون می‌چکه
جمعه‌ها خون جای بارون می‌چکه
نفسم در نمی‌آد
جمعه‌ها سر نمی‌آد
کاش می‌بستم چشممو
این ازم بر نمی‌آد
داره از ابر سیاه خون می‌چکه
جمعه‌ها خون جای بارون می‌چکه
جمعه وقت رفتنه
موسم دل‌کننده
خنجر از پشت می‌زنه
اونکه همراه منه
داره از ابر سیاه خون می‌چکه
جمعه‌ها خون جای بارون می‌چکه
(تکرار)

تحلیل بافت:

الگوهای دسترسی

چنانکه گفتیم، سلطه و گفتمان با هم مرتبط‌اند. شناخت‌های اجتماعی از اوضاع آن روزگار شیوه تولید موسیقی و درک مردم از آن و تأثیر گفتار و نوشتار مسلط را تبیین می‌کنند. تحلیل ترانه‌های فرهاد از این دست است. ترانه‌های مقاومت‌گونه فرهاد نخست در متن فیلم‌ها تولید و از آنجا به میان مردم راه یافت. استفاده از متن فیلم برای نشر ترانه نوعی استراتژی به‌منظور

رهایی از سانسور دستگاه‌های دیگری مثل رادیو بود. در واقع، این شیوه امکان دسترسی را بالا می‌برد. بهانه این بود که چون رادیو رسانه‌ای عمومی و سراسری است، باید زبان و گویش آن بی‌نقص و عاری از اشتباه باشد و از این رو، نسلی ترانه‌خوان، ترانه‌خوانی فیلم را برگزید، زیرا با این روش لازم نبود که صلاح‌دید انتشار آثار در حوزه کاری شورای شعر رادیو و اداره موسیقی وزارت فرهنگ و هنر قرار گیرد. به سبب گسترش ترانه‌های مقاومت در آن دوران، آیین نامه‌هایی مربوط به تصویب شعر و ترانه تصویب شد که مثلاً در آن، استفاده از کلمه‌هایی چون «شب»، «جنگل»، «ستاره» را ممنوع کرد. این الگوی دسترسی نشان‌دهنده آن است که موسیقی مقاومت در فضای سینما بالید.

محیط

مبارزات گوناگونی که بستر آن از سال‌ها قبل فراهم شده بود، در این دوران یعنی از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ علیه رژیم شاه و سرکوبی آن انجام شد. آنچه در تمامی این مبارزات مشترک بود عبارت از اعلام انزجار از و مخالفت با ماهیت سرکوبگر و استبدادی رژیم شاه بود. گفتمان جدیدی که از اعتراض شکل گرفته بود به دو صورت در این دوره نمایان شد: ۱. به شکل سازمان‌های سیاسی و نظامی، جنگ‌ها و درگیری‌های چریکی و مبارزات مسلحانه علیه رژیم شاه و ۲. به صورت شکل‌گیری فرهنگی از جنس مقاومت و دفاع که به شکل فرهنگی و در قالب شب‌های شعر، موسیقی مقاومت، نقاشی‌ها و تصویرگری‌هایی از فرهنگ مقاومت نمود می‌یافت.

پایگاه اجتماعی اصلی مبارزاتی که به سمت مبارزه مسلحانه رفتند، عمدتاً محافل دانشگاهی بود. نظرات بیژن جزینی، دانشجوی فلسفه دانشگاه تهران که او را پدرخوانده مشی مبارزه مسلحانه در ایران می‌نامند در میان نیروهای رادیکال از ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۵ بسیار متداول و پرطرفدار شد. حزبی که بر اساس ایده‌های او شکل گرفت، جنگل‌های شمالی ایران را به علت سابقه مبارزاتی آن (قیام جنگلی‌ها) و نیز به دلیل بالا بودن رشد سیاسی اجتماعی مردم شمال

در مقایسه با دیگر مناطق ایران برای شروع عملیات انتخاب کرد (زیباکلام، ۱۳۸۷: ۲۵۲). هدف از این عملیات، تبلیغ مثنی مسلحانه و تغییر جو سیاسی در سطح کشور بود (نجاتی، ۱۳۸۶: ۳۹۰). شامگاه روز ۱۹ بهمن ۱۳۴۹، چریک‌ها به پاسگاه ژاندارمری سیاهکل حمله کردند و ضمن کشتن مدافعان آن، سلاح‌ها را مصادره کردند. این حمله نقطه عطفی در تاریخ مبارزه بر علیه رژیم شاه دانسته می‌شود (زیباکلام، ۱۳۸۷: ۲۵۳). بین ۱۹ تا ۲۹ بهمن، با اعزام قوای نظامی سنگینی از طرف رژیم، تمامی اعضای تیم جنگل دستگیر و اعدام شدند. به لحاظ نظامی، سیاهکل در عمل شکست خورده بود، اما به لحاظ ذهنی و برای نسل مبارز بعد از سال ۱۳۴۲، سیاهکل نویدی دلنشین و غرورآفرین بود که از دوردست‌ها به گوش می‌رسید (زیباکلام، ۱۳۸۷: ۲۵۷).

فعالیت مطبوعات، تشکیل اجتماعات و چاپ و انتشار کتب و اعلامیه‌ها، برگزاری شب‌های شعرخوانی، فعالیت‌های انجمن‌هایی مثل کانون نویسندگان و... مقاومت‌هایی فرهنگی بودند. این فعالیت‌ها در زندگی اجتماعی و فرهنگی آن روزها تجربه‌ای شورانگیز و حادثه‌ای پرمعنا بودند. در موسیقی آن دوران نیز این تطورات به صورت شکل‌گیری نوعی موسیقی مقاومت دیده می‌شود. زبان و محتوای فرهنگی با تأثیرپذیری از حوادث تاریخی آن دوران زبان مقاومت بود. موسیقی پاپ ایرانی تحت تأثیر شرایط سیاسی آن دوران قرار گرفته بود. در نتیجه این تأثیر، در سال ۱۳۵۲ ترانه‌سرایانی مثل ایرج جنتی عطایی و مسعود امینی با نگاه سانسوری رژیم شاه نسبت به آنچه رواج فتنه و آشوب می‌خواند دستگیر می‌شوند (جنتی عطایی، ۱۳۸۴). جامعه نیازمند صدایی بود که با صدای مقاومت او همخوانی داشته باشد. این صداها در زمینه‌های شعر، تئاتر، موسیقی، سینما و سایر وجوه هنری پدید آمدند اما در زمینه شعر و موسیقی این جریانات قدرت بیشتری از خود نشان داد. موسیقی مقاومت در گونه موسیقی انقلابی، واکنشی بود که به حس عمومی جامعه بدل می‌شد. نیاز به تحول و دیگرشدن و برخاستن و قیام کردن در شکل‌گیری این گونه از موسیقی اثری تاریخی داشت.

جایگاه متن موسیقی مقاومت در ایران آن دوران تأثیر و تاثرات محیطی بافتاری‌ای را خلق می‌کند که مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌داد و توان اقناع به متن می‌بخشید. به لحاظ ظاهری، ترانه پاپ را به مثابه فریاد کار یا صدای کار طبقه‌بندی می‌کنند. این پدیده به معنای یگانه شدن نوا و تحرک و تندی کار و ادامه زندگی در آن زمان بود. این آفرینش‌گری در محیطی صورت می‌گرفت که جامعه دچار یاس و نومیدی بود و از این‌رو، ترانه اجتماعی با زبان و لحن جامعه متولد شد.

گونه

در این بخش، به ترانه‌های موسیقی مقاومت دهه ۱۳۵۰ به‌مثابه ترانه‌هایی نگاه می‌کنم که در گونه موسیقی پاپ جای می‌گیرند. با توجه به اینکه موسیقی پاپ کوششی در حوزه آفرینش‌گری و همراه شدن با صدای جامعه ایران آن روز بود و در واقع، تولید پاپ ایرانی تولیدی از نوع مقاومت بود، بنابراین سعی می‌کرد برای حفظ اصالت خود رابطه‌اش را با مخالفت با زنجیرها، مبارزه با افکار و قوانین ضد بشری، آزادی‌ستیزی و همراهی با صدای مردم حفظ کند. ترانه پاپ ایرانی، با لحن صمیمی و خودمانی در مقابل شعر فارسی دارای ساختاری سنگین و متضمن رعایت قوانین ادبی، بخش زبانی و آفرینش‌گری زبانی را با سادگی کلام مواجه ساخت.

کنش‌های ارتباطی و معانی اجتماعی

تیپ روشنفکری، سر تراشیده، ظاهر و صدای مستحکم فرهاد تم اعتراض را در ترانه‌هایش پر رنگ می‌کرد. برخی از هنرمندان آن دوران نمی‌توانستند از مواضع سیاسی فارغ باشند و بازنمایی ایدئولوژی در هنر، ظاهر و حتی اجرای‌شان مشخص بود. هنرمند در رابطه با توده‌ها از آنها تأثیر می‌پذیرفت، چون خودش از توده مردم بود و نمی‌توانست چونان وجودی اجتماعی

جدا از غم و شادی، مبارزه و اوضاع اجتماعی باشد. این امر به‌خصوص در موسیقی بیشتر صدق می‌کند، زیرا با روابط عاطفی درگیری بیشتری داشت.

مواضع و نقش‌های مشارکین

هویت فرهاد مهرداد در موسیقی او هویتی مقاومت‌گرایانه است. مواضع و نقش‌های تولیدکنندگان و مردم در اینجا از کیفیت برخورد شاعر با جهان خارج تأثیر می‌پذیرد. «من» فرهاد منی اجتماعی است که حوادث پیرامونش را با زندگی و خواست‌های شخصی خود نمی‌سنجد، بلکه مجموعه‌ای از هم‌سرنوشتان خود را در برش زمانی - مکانی معین در نظر می‌گیرد. قطعه جمعه: «نفسم در نمی‌آد، جمعه‌ها سر نمی‌آد، کاش می‌بستم چشممو، این ازم بر نمی‌آد» نفس فرهاد و نفس اختناق جامعه‌ای دل‌زده و خسته است. صدای جغد و زوزه گرگ، ریتم حماسی، مارش نظامی و استفاده از سازهای بادی و طبل، گروه خوانندگان کر، استفاده از واژگانی چون شب، جمعه، کوچه و بیان نوستالژی کودکی به مثابه یگانه مامن پاکی و امید از سازوکارهایی است که مشارکین این گفتمان موسیقایی را به سمت نوعی مقاومت نرم سوق می‌دهد. این مقاومت در جریانی تشدید شونده منجر به حمایت از مبارزات علیه رژیم شاه می‌شد.

تحلیل متن

معناشناسی کلان: موضوعات

جمعه، اشاره به واقعه سیاهکل و جنگ چریکی، «خنجر از پشت می‌زنه» لو دادن مبارزان به دست برخی از روستایی‌ها یا با نگاهی عام‌تر عدم حمایت مردم از مبارزه چریکی، «با لبای بسته فریاد می‌کنه» و اشاره به اختناق و خفقان و جو سانسور، «عمر جمعه به هزار سال می‌رسه» اشاره به سابقه دیرینه ظلم و ستم در سیستم سیاسی ایران و سرکوب این مبارزات، «داره از ابر

سیاه خون می‌چکه» اشاره به کشتار و اعدام مبارزان سیاهکل، «کاش می‌بستم چشممو، این ازم بر نمی‌آد» اشاره به بی‌تفاوتی به جریان‌های سیاسی و سرنوشت مبارزان که از عهده هنرمند خارج است و «قاب خیس» اشاره به بیان تالم در به یادآوری این خاطره، دارد و «ابر سیاه» سیاهکل است.

ابر ساختارها: طرح متن

جمعه در قاب خیس پنجره نمادی از خاطره‌های تالم‌برانگیز است. روایت این قطعه از یادآوری خاطره سیاسی مبارزه‌های مسلحانه و سرنوشت غم‌انگیز مبارزان آن آغاز می‌شود. این احتجاجی است برای انگیزش تالم و همراهی مخاطب در ابتدای قطعه. بارش خون از ابر سیاه ادامه روایت و سرنوشت مبارزان واقعه سیاهکل است که همگی اعدام شدند. «کاش می‌بستم چشممو، این ازم بر نمی‌آد» مگر می‌شود از کنار چنین حادثه‌ای گذشت و بی‌تفاوت بود؟ و در نهایت هزار ساله بودن عمر جمعه که ریشه تاریخی ظلم و سرکوب و تاریخ مبارزات سیاسی را بیان می‌کند.

انسجام و معنای موضعی

در این قطعه، مارش نظامی برای رژه که تداعی کنند مراسم تشییع مبارزان است و صدای کر خوانندگان که آوای عزاداری این مراسم است انسجام قطعه موسیقایی را موجب می‌شود.

سبک: تغییرات نحوی، واژگانی و آوایی

سبک فرهاد و ترانه‌های اعتراضی آن دوران به نوعی است که عملکرد ایدئولوژی خود را نشان می‌دهد. در اینجا، ترانه تبدیل به یک مجموعه و کلیتی می‌شود که در عین حال، حاوی مجموعه‌هایی از کلمات و مصرع‌هاست. تجربه انتزاعی ایجاد شده در مشارکین با توجه به بافت و شرایط محیطی پیشرفتی در تجارب انتزاعی نسبت به آنچه قبلاً بوده محسوب می‌شود. موزیکال شدن شعر شاملو یا سیاوش کسرایی در کارهای فرهاد چیزی جز ساده کردن آن برای

به خاطر آوردن سریع نیست. در عین حال، این سبک تصویری به‌دست می‌دهد که نوعی دلتنگی ایجاد می‌کند (یزدی، ۱۳۸۶: ۲۷). واژگان فرهاد واژگانی سیاه و سفید است. در بیان شرایط موجود، واژگان سیاه و در نوید از آینده واژگان سفید به‌کار می‌روند. فضای خاکستری این ترکیب، نشان‌دهنده نومییدی و دل‌زدگی از شرایط موجود است.

رتوریک (لفاظی)

در قطعه جمعه، فرهاد با تصویرگری اغراق‌آمیز چکیدن خون از ابر، سرکوبی مبارزات و کشتارها را مهم می‌خواند. همچنین، با استفاده از تصاویری تشبیهی همچون فریاد با لبان بسته، بستن چشم و خنجر زدن از پشت در روایتگری خود از صناعات ادبی استفاده می‌کند. این لفاظی چنانچه گفته شد با ساختار موسیقی و آوای گروه کر همراهی و تاکید می‌شود.

از این بخش چنین نتیجه می‌شود که رویکرد ون‌دایک در تحلیل متن با استفاده از تحلیل انتقادی گفتمان درست بوده است، زیرا فرهاد و موسیقی مقاومت دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ تولید گفتمان مبارزه را در تعامل با بافت سلطه در آن دوران تولید کرد. در اینجا به تحلیل دوره بعد از انقلاب می‌پردازیم تا الگوهای تولید موسیقی مقاومت و تحولات آن را پیگیری کنیم.

تحلیل موسیقی مقاومت از ۱۳۷۰ تا ۱۳۸۷ در ایران

رپ: موسیقی مقاومت دهه حاضر در ایران

در این قسمت ترانه‌ای از موسیقی رپ زیرزمینی را برای یک نمونه انتخاب کرده‌ایم. این ترانه از سروش لشکری، معروف به «هیچکس» است. در ابتدا لازم به اشاره است که خوانندگان رپ ایرانی را اکنون می‌توان در چهار دسته زیر گروه‌بندی کرد:

۱. دسته اول شامل گروه‌هایی است که جنبه‌های خشن و مبارزه‌جویانه رپ را جذب کرده‌اند. این دسته را می‌توان «رپ خوان‌های خیابانی» نامید. آنها در لابلای زبان کوچه و بازار

به دنبال صدای خود می‌گردند^۱. گروه‌های «هیچ‌کس»، «زدبازی»، «پیشرو» و «ابلیس» از این دسته‌اند.

۲. دسته دوم شامل گروه‌های محافظه‌کارتر و اخلاقی‌تر می‌شود که می‌کوشند ارزش‌های اجتماعی را به مخاطبان‌شان تذکر دهند. برخی از گروه‌ها عبارت‌اند از «یاس»، «امزیر»، «هارنیک»، «تروت اسپیریت» و «سالومه».

۳. دسته سوم شامل رپ خوان‌هایی می‌شود که بر جنبه فراگیری و اقتصادی رپ تکیه کرده‌اند. آن‌ها معمولاً ترجیح می‌دهند از جریان‌های غالب و «موسیقی پاپ» سرگرم‌کننده استفاده کنند^۲. از میان آن‌ها می‌توان به شاهکار بینش‌پژوه و امیر تتلو و مدیا، حسین تهی، ساسی مانکن و فاتریتوری اشاره کرد (ویکی‌پدیا، ۱۳۸۷). در این گروه، فرآیند ضبط و عرضه موسیقی رپ فارسی در استودیوهای کوچک و خانگی انجام می‌شود. سایت‌های مخصوصی مثل سانگ کلیک برای دانلود موسیقی بدون کلام خوانندگان اصلی رپ وجود دارند.

۴. دسته چهارم به تازگی شکل گرفته است و در زمان مطالعه ما در سال‌های ۱۳۸۶ و ۱۳۸۷ هنوز هویت پیدا نکرده بودند. بنابراین، گروه چهارمی هم از دل رپ خوان‌های موجود در حال شکل‌گیری است که دغدغه ترانه‌های آنها تولید متون سیاسی است.

قطعه/اختلاف

قطعه/اختلاف در واقع قطعه‌ای درد دل یک جوان است که به زبان ساده با خداوند صورت می‌پذیرد. این قطعه را بدان دلیل انتخاب کردیم که سوگیری ایدئولوژیک کمتری داشت و ضمناً نشان‌دهنده نوع مقاومتی فرهنگی است که به دنبال تحلیل آن بوده‌ایم. اینجا تهران، یعنی شهری که هر چی که توش می‌بینی باعث تحریکه

<http://www.efrit-69.blogfa.com/>

<http://tehrankids.com/index.php?newsid=3668>

http://raprap.com/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=30

^۱ نگاه کنید به سایت مقابل

^۲ نگاه کنید به سایت‌های مقابل

تحریک روح تا تو آشغال‌دونی. میفهمی تو هم آدم نیستی، یه آشغال بودی
اینجا همه گرگن، میخوای باشی مته بره، بذار چشم و گوشتو من باز کنم یه ذره
اینجا تهرانه، لعنتی! شوخی نیستش. خبری از گل و بستنی چوبی نیستش!
اینجا جنگله بخور تا خورده نشی، اینجا نصف عقده‌ای‌ان نصف وحشی
اختلاف طبقاتی اینجا بیداد می‌کنه، روح مردم زخمی و بیمار می‌کنه
همه کنار هم‌ان، فقیره و مایه‌دار خفن، توی تاکسی همه میخوان کرایه نندن
حقیقت روشنه، خودتو به اون راه نزن، روشن ترش می‌کنم، پس بمون جا نزن
... پاشو، من چند سالی باهات حرف دارم
... پاشو، پاشدی، نشو ناراحت از کارم
... کجاهاشو دیدی تازه اول کارم
... پاشو من یه آشغال! باهات حرف دارم

-x-x-

نمکی با چرخش کنار یه بنزه، هیکلو چرخش باهم کرایه بنزه
من و تو و اون بودیم از یه قطره، حالا ببین فاصله ماها چقدره
دلیل چرخش زمین نیست جاذبه پول که زمین می‌چرخونه جالبه
این روزا اول پول، بعد خدا! همه رعیت، ارباب، کدخدا
بچه می‌خواد با یتیمی بازی کنه، بابا نمیداره! یتیم لباسش کثیفه، چون که فقط یکی داره
همه آگاهیم از این بلایا، حتی فرشته هم نمیداد این ورا، تا نشیم فنا با همین بلایا
اما کمک نخواستیم، اشک بریزه کافیه، همین برا ما، آدم مریض حرفامو ترک کرد
تموم نکردم حرفامو برگرد

-x-x-

... پاشو، من چند سالی باهات حرف دارم

... پاشو، پاشدی، نشو ناراحت از کارم

... کجاهشو دیدی تازه اول کارم

... پاشو، من یه آشغالم! باهات حرف دارم

-x-x-

تا حالا شده عاشق دختر بشی، می‌خوام حرف بزنی روک‌تر بشین!

پیش خودت می‌گی اینه عشق تاریخی، اما دافت با یه بچه مایه‌داره. خواب دیدی

خیره یادت باشه غیره خودت بزنی قید، هرچی آدم تو کنارت میبینی چو عیبه

یکی همسن تو سوار ماشین ... بهت پوزخند میزنه میکنی با کینه دعا

که منم میخوام مایه‌دار بشم، عقده رو کنم ترکش. دعا نکن! بی‌اثر نمی‌کنن درکش

می‌خوای بخوابی، تو بیداری کابوس ببین! بیا باهم به این دنیا فحش ناموس بدیم

باید کور باشی نبینی تو فخرو هر جا، کنار خیابون نبینی فقر و فحشا

... بیدار شو یه آشغال باهات حرف داره! نکنه تو هم به فکر اینی که چی صرف داره؟

-x-x-

... پاشو، من چند سالی باهات حرف دارم

... پاشو، پاشدی، نشو ناراحت از کارم

... کجاهشو دیدی تازه اول کارم

... پاشو من یه آشغالم! باهات حرف دارم

تحلیل بافت

الگوهای دسترسی

یکی از منابعی که قدرت و سلطه بدان استوارند، دسترسی ویژه به گفتمان است و موسیقی زیرزمینی ایران با امکان دسترسی اینترنتی بدون محدودیت، در میان کاربران اینترنتی ایرانی از

این حیث کم و بیش قدرت بسیار دارد، اما با توجه به عدم صدور مجوز و تقابل این گفتمان موسیقایی با جریان اصلی گفتمان موسیقایی حاضر، این دسترسی را می‌توان از منظری نیز، غیرمستقیم و محدود کننده در نظر گرفت. از آنجا که قدرت خود موجد مقاومت است و گفتمان‌های موسیقایی نیز در شرایطی کاملاً برابر نیستند و امکاناتی چون در اختیار گذاشتن سالن برای اجرا و فروش آلبوم و . . . این نابرابری را تشدید می‌کند؛ در این نابرابری بحث قدرت در خصوص گفتمان‌ها و ترجیحات و امکانات نهادی گفتمان‌ها و مفهوم مقاومت معنا می‌یابد. این مقاومتی است در برابر ممنوعیت، که البته به صورت امری تقریباً همیشگی در آمده است.

محیط

طی تاریخ سیاسی ایران در قرن بیستم، در مقابل گفتمان‌های سیاسی هژمونیک، گفتمان مقاومت دموکراسی بسیار مورد توجه بوده است. در آخرین قرائتی که از این گفتمان پس از انتخابات خرداد ۱۳۷۶ ظاهر شد، عناصر گوناگونی چون قانونگرایی به شیوه جنبش مشروطه، ضدیت با استبداد به شیوه نهضت ملی و تعبیری مدرن و دموکراتیک از اسلام به شیوه جریان روشنفکری دینی در آن یافت می‌شود. می‌توان گفت گفتمان جامعه مدنی و مردم سالاری و اصلاحات سیاسی در این دوره در واکنش به بحران ایدئولوژیک عمیقی رخ داد که در ضمیر سیاسی جامعه ایرانی رخ داده بود (بشیریه، ۱۳۸۵: ۷۱).

گفتمان سنت‌گرایی ایدئولوژیک، که بعد از انقلاب اسلامی استیلا یافت، جامعه‌ای توده‌ای و نظامی - سیاسی در پرتو خود تولید کرد که مناسبتی با الگوهای رایج مشارکت خودجوش، رقابت ایدئولوژیک و دیگر فرایندهای سیاسی نداشته است. ضعف و زوال گفتمان سنت‌گرایی ایدئولوژیک و از سوی دیگر، با فعال شدن تمایلات ساختاری کثرت‌گرایانه، گفتمان دموکراتیک از لحاظ ساختاری امکان استیلای فزاینده‌ای می‌یابد و شرایط اجتماعی، سیاسی، فکری و جهانی نیز خواه ناخواه به بسط و غلبه گفتمان دموکراسی می‌انجامد و همچنین تمایلات

کثرت‌گرایانه ساختاری را فعال می‌سازد. اکثریت سیاسی جدیدی که شکل گرفت، تحت این شرایط هوادار قانون‌گرایی، گسترش جامعه مدنی و حقوق و آزادی‌های فردی بود و در مقابل، با مطلق‌گرایی ارزش، سنت‌گرایی غیرمتعارف، کنترل فرهنگی و مشارکت نفوذی در سیاست مخالفت می‌ورزد. به طور کلی طبقات مدرن پایگاه اجتماعی این جنبش را تشکیل می‌دهند (بشیریه، ۱۳۸۵: ۱۰۳).

گرچه پایگاه اجتماعی این طبقه فعال سیاسی، طبقه متوسط جدید است ولی ویژگی اصلی آن را نه خواسته‌های اقتصادی محض بلکه مطالبات فرهنگی، اجتماعی و ایدئولوژیک سیاسی تشکیل می‌دهد که تحقق آنها نیازمند استقرار نهادهای دموکراتیک است. این مطالبات فرهنگی در ایجاد فضایی که اندیشه‌ها و فعالیت‌های جدید در حوزه هنر و موسیقی را خلق می‌کند بسیار موثر بوده است. بر اثر این تحولات و همچنین با جمعیت جوان کشور، هنجارهای نوینی در این نسل جدید به لحاظ تولید و مصرف محصولات فرهنگی و هنری نسبت به دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شکل گیرد.

عوامل ذکر شده را می‌توان در ایجاد موسیقی رب فارسی تاثیرگذار دانست. به لحاظ هنری و موسیقایی، موسیقی رب در شرایطی در ایران مطرح شد که پاپ فارسی رونق همیشگی‌اش را از دست داده بود و به تکرار رسیده بود. در این شرایط، عبارات آبدار اشعار رب، صدای خش‌دار و موزیک جدید رب مخاطبان فراوانی پیدا کرد. قدرت و اعتبار این گونه موسیقایی در هواداران تازه نفس و جوان آن است. طبق آمار موجود، ۶۵ درصد جمعیت ایران را افراد بین ۱۷ تا ۲۵ ساله تشکیل می‌دهند^۱. گروه عظیمی که دقیقاً مخاطبان اصلی پدیده رب‌اند. آنها به گرمی از این سبک نوظهور استقبال کردند و با اعتماد به نفس عجیب وارد بازار شدند. تا سال ۱۳۸۵ و ۱۳۸۶، دست‌کم ۱۰۰ خواننده رب وجود داشت که حدود نیمی از آنها شناخته شده

<http://www.nasimeharaz.com/viewer.php?id=1232>

۱. ربی.

بودند و بیش از یک آهنگ ضبط شده داشتند (علی نظری، ۱۳۸۶). این تعداد در سال ۱۳۸۹ به بیش از ۱۰۰ نفر رسیده است.

گونه

در گونه رپ، علاوه بر رعایت سبک و ریتم خاص موسیقایی و تکیه بر متن به‌منزله جزء اصلی و مکث‌ها و سبک خاص خواندن، مراسم و آیین خاصی نیز وجود دارد. در اینجاست که گونه نوعی خرده فرهنگ را شکل می‌دهد. مراسم معروف «دیس» کردن، که شاید فقط در کلیپ‌های رپ دیده می‌شود عبارت از نوعی رجز خوانی است که با شعر و رقص هیپ‌هاپ خواننده‌ها مقابل گروهی که رقیب محسوب می‌شود، صورت می‌گیرد. گونه رپ با مفهوم «دیوار» گره خورده است و «دیوار» جزو فرهنگ رپ به حساب می‌آید. واژه «دیوار» برای مردمانی که در دنیای مدرن زندگی می‌کنند معنایی فراتر از تعریف آن در معماری دارد. در رپ، دیوار و تصویر و نشانه‌های آن همیشه حضور دارند. این دیوار جزو ویژگی‌های گونه موسیقی رپ است. دیواری که در دنیای مدرن تعریف شده است و جوانان برای مقاومت در مقابل آن به رپ پناه آورده‌اند. این دیوار مکان سکونت افراد را از دیگران جدا می‌کند. تعاریف استعاری این دیوار منطبق بر ویژگی‌های گونه رپ است: دیوار فاصله‌ای است که دیگران یا نیروهای اقتدار میان ما و آنچه می‌خواهیم، می‌کشند. دیوار فاصله‌ای است که ما میان خودمان و آنچه دوست نداریم با آن در تماس باشیم می‌کشیم^۱. دیوار مجموعه‌ای از موانع است که قدرت‌های موجود بر ما تحمیل می‌کنند. نوعی مقاومت در برابر همه محدودیت‌ها اینگونه به تصویر کشیده می‌شود و قدرت موانع و محدودیت‌ها و محرومیت‌ها از خلال این مقاومت حس می‌شود. دیوار چه فرد آن را

<http://pink-floyd.blogfa.com>

۱. ر.ک.

بسازد و چه دیگران به دور فرد بکشند، به هر حال باعث محدودیت می‌شود و مقاومتی را در مقابل خود تولید می‌کند و این مقاومتی است که ناشی از اعتراض است (نبوی، ۱۳۸۲: ۳۹).

کنش‌های ارتباطی و معانی اجتماعی

پررنگ‌ترین معنی اجتماعی در موسیقی رپ فارسی اعتراض یا مقاومت است. بیان اعتراض بیشتر به شیوه‌هایی مثل شکایت، گله و بیان تلخی‌ها و دردهای زندگی روزمره در جامعه مدرن صورت می‌گیرد. این اعتراض در رپ فارسی، اعتراضی فرهنگی است و برخلاف موسیقی مقاومت قبل از انقلاب ۱۳۵۷ لزوماً و همواره از جنس سیاسی و نظامی نیست. رپ خوان‌ها هواداران خود را می‌شوراندند اما نه لزوماً برای یک انقلاب سیاسی-اجتماعی، آن‌چنان که پاپ خوان‌های دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ همواره به آن توسل می‌جستند.

مواضع و نقش‌های مشارکین

مضامین اجتماعی و ملموس و ضد شعار هیچکس هوادارانش را با خود همراه می‌کند و نبض شنیداری مخاطب جوان را در دست می‌گیرد. او در موسیقی‌اش از مواضع خویش دفاع می‌کند و مشکلات و نابرابری‌های اجتماعی را دغدغه خویش می‌خواند. از اختلاف طبقاتی و پامال شدن حقوق ضعیفان می‌گوید و قشر سرخورده و خسته جوان امروز را که از این مشکلات به تنگ آمده است، با خود همراه می‌کند. هویت او به‌منزله عضوی دردمند از جامعه که حرف‌هایی برای گفتن دارد و مشکلات اجتماعی را به زبان خیابانی بازگو می‌کند، برای هوادارانش هویتی «مقاوم» برای رسیدن به آزادی و برابری است. او سعی می‌کند ملموس و واقعی باشد و هویتی واقعی بسازد.

کنش‌های گفتاری

بخش بزرگی از موسیقی هیچکس به بیان دردها، تاکید و تکرار بر مقاومتی اجتماعی و دفاع از صلح و برابری اختصاص دارد. اقبال فراوان به موسیقی هیچکس مواضع آنها را نیز تعیین می‌کند. به عبارت دیگر، هواداران هیچکس در این دردمندی با او همراه می‌شوند و موسیقی او را زمزمه می‌کنند. از منظر گفتمان کاوی انتقادی این مسئله بدین معناست که کارکرد و گستره مشارکین در گفتار می‌تواند به‌خوبی کارایی و اقتدار کنش‌های گفتاری‌شان را مشخص کند. نسل نوجوان و جوان با رپر محبوب خود همراه می‌شوند، تأثیر می‌پذیرند و تکرار می‌کنند و مقاومتی در این کنش شکل می‌گیرد؛ مقاومتی که با نوعی همراهی اظهار می‌شود. ما هم معترضیم، ما هم از اختلاف طبقاتی و تبعیض خسته‌ایم!

متن

معناشناسی کلان: موضوعات

در متن رپ هیچکس، بر موضوعاتی چون بیان محدودیت‌ها، بیکاری، نارضایتی، سرخوردگی، دردمندی، ظلم، ناامیدی، اختلاف طبقاتی و محدودیت‌های اجتماعی تاکید می‌شود. در قطعه اختلاف که مشهورترین کار هیچکس محسوب می‌شود، او با خدا حرف می‌زند و شکایت می‌کند. این شکایت جنبه‌ای گستاخانه و غیرمودبانه دارد. اهمیت موضوعیت کلام او در همین لحن و واژگان جسورانه او در بیان گله و شکایتش است. در اینجا موضوع به شکلی ظریف و عمدی پررنگ می‌شود و این حالت در بیان و انتقال معنی از حالت شکایتی بنده وار به اعتراضی جسورانه مبدل می‌گردد. جسارت لحن و کلام هیچکس، رگه‌های مقاومت را در این قطعه پررنگ می‌کند. مقاومتی که در برابر بی‌عدالتی‌ها و به‌ویژه اختلاف طبقاتی است. در قطعه اختلاف موضوعات مورد اشاره بدین شرح‌اند: زندگی مدرن و شهری و مشکلات آن، اختلاف طبقاتی، فقر و فحشا، نارضایتی از خود، شکایت و اعتراض، بی‌عدالتی، ارزش‌های مادی.

ابرساختارها: طرح متن

یکی از شکل‌های اصلی طرح متن استدلال و احتجاج است. در این قسمت، زنجیره استدلال-هایی که چگونه متن از تعریف موقعیت آغاز می‌کند و با تداوم آنها به نتیجه کار خویش نائل می‌شود، مطالعه می‌شود. شناخت مدل ذهنی خالق متن و گفتمان و نیروی سیاسی می‌تواند در دریافت آن اصول معنایی که گفتمان برای رسیدن بدان تلاش می‌کند، ما را یاری دهد.

موضع استدلالی هیچکس در نمونه مطالعه بدین شرح است: «تهران» در این قطعه نشان-دهنده تجربه زندگی شهری، آن هم در شهر پرجمعیتی چون تهران و سرخوردگی قشر آسیب-پذیر و اضطراب و دلهره است. برای پر کردن شکاف تجربی بین ذهن هیچکس و مخاطب، هیچکس تجربیات تلخ خود را از زندگی در چنین شهری با مخاطب به اشتراک می‌گذارد تا در نهایت نتیجه یکی شود. اختلاف طبقاتی، تضییع حقوق ضعیف به دست قوی، برابری انسان‌ها و نابرابری حقوق آنها، ارزش‌های مادی و اهمیت آن چیزهایی است که هیچکس مخاطب را در متن با آنها روبه‌رو می‌سازد. استدلال هیچکس در این سفر تلخ به مانند نوعی به اشتراک گذاشتن تجربه بینایی با مخاطب است. «اختلاف طبقاتی اینجا بیداد می‌کند» یا «نمکی با چرخش کنار یه بنزه»، «این روزا اول پوله بعد خدا»، «من و تو و اون بودیم از یه قطره حالا ببین فاصله ما چقدره» مثال‌هایی از این دستند.

انسجام و معنای موضعی

هرچند ساختار موسیقی هیچکس و ضرباهنگ آن باعث می‌شود متن به صورتی دقیق و مشروح درحیطه تفکر مخاطب قرار نگیرد و به عبارتی در سطحی انتزاعی‌تر، توصیفی مقاوم‌گونه از آن می‌شود، اما در لابه‌لای این گزاره‌ها، نوعی خودستایی بی‌دلیل و رجز خوانی وجود دارد که مقاومتی شخصی و خصوصی است و از لحاظ معنای اجتماعی فاقد ارزش است. این از جنبه‌های تحمیق‌کننده موسیقی «هیچکس» به شمار می‌رود که ناب بودن موسیقی مقاومت او را نیز به

نوعی دچار تزلزل می‌کند. به عبارت دیگر، مخاطب او در این پرسش‌ها معطل می‌ماند که آیا این مقاومت قرار است شخصی باشد یا اجتماعی؟ منافع چه کسی مطرح است؟ مردم یا خود هیچکس؟ مقاومت هیچکس در برابر شرایط نامساعد اجتماعی است یا گروه‌های رقیب؟ این ضعف در بسیاری از کارهای هیچکس وجود دارد. هرچند برای تولید هویت موسیقایی‌اش این کار تا حدی ضروری به نظر می‌رسد.

تلویح: مفاهیم ضمنی، پیش‌فرض‌ها، ابهام‌ها

مقاومت و اعتراض اجتماعی هیچکس به سیاست کاری ندارد و موسیقی‌اش نقد اجتماعی است. پیش‌فرض هیچکس، استفاده از پتانسیل رهایی‌بخش موسیقی رپ از نوع خیابانی آن است. او با این موسیقی فرهنگی از مقاومت را ایجاد می‌کند که برای آشنایان رپ و موسیقی رپ این پیش‌فرض کاملاً پذیرفته شده است.

سبک: تغییرات نحوی، واژگانی و آوایی

سبک واژگانی هیچکس چنانکه گفتیم، «رپ خیابانی» است. هیچکس با سبک خاص خود مقاومت را تبدیل به شکلی رویت‌پذیر و لمس‌شدنی می‌کند. او با تمهیداتی مثل مکث‌ها، محکم ادا کردن برخی واژه‌ها، تکرار قطعات، دشوار ساختن درک جملات با بیانی مسلسل‌وار، شکستن واژه‌ها در بخش‌های نامانوس و استفاده از امکانات سبک‌های موسیقایی غربی و فواصل تعدیل شده، فضا سازی تلفیقی موسیقی غربی و ایرانی که همه در سبک واژگانی او جای می‌گیرند، تأثیر موسیقی‌اش را بر مخاطب دو چندان می‌کند. اما سبک واژگانی در دو مکانیزم دیگر، که انتخاب‌های واژگانی و شیوه‌های اسم‌گذاری‌اند، نیز قابل مطالعه است.

در قطعه/اختلاف: «آشغال»: به معنای پایین بودن طبقه محروم است که «هیچکس» خود را در آن جای می‌دهد. «آشغال‌دونی» شهری است که پر از روابط نابرابر مبتنی بر پول و ارزش‌های

مادی است. «جنگل» همان است که قوانین انسانی در آن جایی ندارد و حق ضعیف پایمال می‌شود. «کور» کسی است که این تضاد را نمی‌بیند یا نمی‌فهمد. «... پاشو من یه آشغال! باهات حرف دارم» همان سرخوردگی و ناامیدی است که در همه تار و پود رخنه می‌کند، به قسمی که در برابر پروردگار هم ترس از نادیده گرفتن خواسته و دعا وجود دارد. به عبارتی، این ناامیدی و سرخوردگی رابطه فرد را با جهان خارج و حتی امور معنوی تحت تأثیر قرار می‌دهد. همه‌چیز تاریک و سرشار از نومیدی است.

رتوریک (لفاظی)

از صناعات محل تاکید هیچکس، تکرار مداوم بخشی از قطعه است که البته از خصوصیات موسیقی رپ محسوب می‌شود. این تاکید با ساختار موسیقایی مشابهی در کل قطعه صورت می‌گیرد. در این بخش تکرار شونده، لحن خواننده تا حدی تغییر می‌کند و این به منزله تاکید و اهمیت بیشتر این بخش از قطعه است. اغراق در لفاظی هیچکس یکی از شیوه‌های معمول اوست. در قطعه اختلاف، او در تصویر سازی از اختلاف و نابرابری طبقاتی تا جایی پیش می‌رود که جز سیاهی چیزی نمی‌ماند. او دو سر طیف را به تصویر می‌کشد و کاری به بخش میانی ندارد. آنچه او از زندگی مدرن شهری در این قطعه ارائه می‌دهد، بسیار تلخ و سرشار از نابرابری است. بازی‌های زبانی و شکستن هجاها، عبارت بندی دگرسانی از گزاره‌ها ایجاد می‌کند که برای شنونده نو و شنیدنی است. در قطعه/اختلاف، طرز خواندن قسمت «همه آگاهیم از این بلا -- یا، حتی فرشته هم نمی‌آد این ورا تا- نشیم فنا با- همین بلا یا» به نحوی است که شنونده در تشخیص اجزای جمله دچار مشکل می‌شود. این شیوه از ترفندهای لفاظی هیچکس محسوب می‌شود. نفس‌گیر بودن متن در ادای جملات و پشت سر هم ادا کردن آنها گویی می‌خواهد هرگونه فضای خالی را در ذهن شنونده خود پر کند.

جمع بندی و نتیجه‌گیری

این مقاله به این پرسش‌ها پاسخ داده است که آیا موسیقی مقاومت در دوره قبل از انقلاب ۱۳۵۷ همسو با جریان‌های سیاسی - چریکی مخالف بوده است؟ و آیا در دوره حاضر سبک تولید موسیقیایی مقاومت تغییر کرده و جنس فرهنگی پیدا کرده است؟

با تحلیل نمونه‌هایی موسیقیایی بر اساس مدل تحلیلی ون‌دایک و ونلی یون، نتایج نشان می‌دهد که با توجه به تحولات تاریخی و اتفاقات هر دوره، جنس و نوع مقاومت در متون موسیقیایی مربوط به همان دوره دگرگون می‌شود. در سال‌های قبل از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ و همراه با فضای اختناق‌آور سیاسی آن دوران و نیز همراه با شدت یافتن مبارزات سیاسی از نوع نظامی آن، جنس این مقاومت نیز سیاسی و نظامی در برابر رژیم شاه بود. موسیقی مقاومت دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ نیز جزئی از فرآیند مقاومت بود که از مبارزه علیه رژیم شاه پشتیبانی می‌کرد. اما در دوره حاضر و تا سال‌های ۱۳۸۶ و ۱۳۸۷، که مطالعه ما در این دوران صورت گرفت، و نیز با توجه به تحولاتی که جامعه ایران در حوزه سیاست، اقتصاد، تکنولوژی، جهانی شدن، تحول جمعیتی و... متحمل شده است، نیازهای متفاوتی در نسل جوان ایرانی شکل گرفته است که سیاست فقط بخشی از آن است. این شرایط منتهی به تغییر جنس مقاومت نسل‌های جدید از مقاومت صرفاً سیاسی به آمیزه‌ای از مقاومت فرهنگی - اجتماعی و بعضاً سیاسی شده است. این مقاومت، مقاومتی است که در مقابل اختلاف طبقاتی، تزییع حقوق اجتماعی، فشارهای اجتماعی، محدودیت‌ها و ممنوعیت‌ها صورت می‌گیرد.

سبک تغییرات اجتماعی-فرهنگی نیز از روابط ترکیبی شیوه‌های فرهنگی تبعیت می‌کند که نشان از آن دارد که اغماض و تساهل در جامعه ایران به صورت اصلی اجتماعی-تمدنی در جامعه ایران درآمده و به دنبال آن، هرچا کمبود چنین تساهلی حس می‌شود مقاومت رپ آن را به‌گوش می‌رساند.

ظاهرا ناسازگاری‌ها و عدم تساهل جمعی با سبک تحولات فرهنگی جامعه ایران همخوانی ندارد و جای آن را باید سازگاری و گذشت اجتماعی بگیرد. این امر جای تامل دارد که چرا رپ فارسی به گفتمان مقاومت فرهنگی روی آورده و سپس به مقاومت در مقابل عدم تساهل روی کرده است. چنین به نظر می‌آید که نسل جدید نوستالژی سازگاری دارد و غیبت یا کمبود آن برای آنها تامل برانگیز است و آنها را به صدا در می‌آورد.

از این منظر باید نتیجه‌گیری کرد که موسیقی، همچون دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، به متن مقاومت درآمده و گفتمانی است که، چنان که ون‌دایک می‌گوید، در برابر ناملایمتی‌ها می‌ایستد. جالب آنکه موسیقی پاپ دهه ۱۳۵۰ همین وظیفه را بر عهده داشت، اما ملزومات پایان دوره مدرنیت ناتوان از ابداع موسیقی جهانی رپ بود. اما حالا از رپ استفاده می‌شود تا موقعیت وطنی نداشته باشد و در هرجا تولید شود و به هرجا برود. مهم این است که رسالت گفتمانی خویش را که انتقال پیام مقاومت نسل‌های جدید است، به انجام برساند. اگر غیر از این بود، نباید رپ فارسی ابداع می‌شد، زیرا سنخیت تاریخی آن با موسیقی رنج‌آلود سیاهان آمریکایی است، نه با فرهنگ شعرگونه زبان و ادبیات فارسی.

منابع

- بشیریه، حسین (۱۳۸۵) *دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران (دوره جمهوری اسلامی)*، نگاه معاصر.
- جنتی عطائی، ایرج (۱۳۸۶) *آزادی بیان در فریاد کار، گفتگوی سایت نگاه با ایرج جنتی عطائی*، (دفتر سوم).
- زیباکلام، صادق (۱۳۸۷) *مقدمه‌ای بر انقلاب اسلامی*، روزنه.
- فوکو، میشل (۱۳۸۴) *نظم‌گفتار*، ترجمه باقر پرهام، نشر آگه.
- نبوی، ابراهیم (۱۳۸۲) *دیوار (فیلم داستان، اشعار و نقد فیلم)*، نشر نی.
- نجاتی، غلامرضا (۱۳۸۶) *تاریخ سیاسی بیست و پنج ساله ایران (از کودتا تا انقلاب)*، خدمات فرهنگی رسا.
- ون دایک، تئون ای (۱۳۸۲) *مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی*، ترجمه گروه مترجمان، انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- یزدی، مسعود (۱۳۸۶) *تک‌گویی فرجامین*، گام نو.
- Van Dijk Teun A. (1998) *Critical Discourse Analysis*، To appear in Deborah Tannen، Deborah Schiffrrin & Heidi Hamilton (Eds.)، Handbook of Discourse Analysis (in preparation). Available at: <http://www.hum.uva.nl/~teun/cda.htm>
- And in [http://www.uwindsor.ca/users/w/winter/40-328.nsf/bab13a777f84009f85256ea600759a11/10ff8b04ff3a317885256d88005720f6/\\$FILE/CDA.vandijk.pdf](http://www.uwindsor.ca/users/w/winter/40-328.nsf/bab13a777f84009f85256ea600759a11/10ff8b04ff3a317885256d88005720f6/$FILE/CDA.vandijk.pdf)
- Van Leeuwen، T. J. (1993)، «Genre and Field in Critical Discourse Analysis: A Synopsis''، in *Discourse and Society*، 4(2)، pp. 193-223.