

تعامل فرهنگی در موسیقی عامه‌پسند ایرانی و غربی

دکتر حسن بشیر

استادیار فرهنگ و ارتباطات، دانشکده ی فرهنگ و ارتباطات، دانشگاه امام صادق (ع)، bashir@isu.ac.ir

محمد سروی زرگر

دانشجوی کارشناسی ارشد ارتباطات، دانشکده صدا و سیما

چکیده:

در این مقاله سعی بر آن است که تاثیر موسیقی عامه‌پسند غربی بر موسیقی ایران مطالعه و تحلیل شود. موسیقی عامه‌پسند ایرانی امروزه با مخاطبان میلیونی خود سعی می‌کند تا یک «موسیقی جهان-وطن» باشد. اینکه در این راه به چه میزان موفق بوده است و مسیر آینده آن به کجا ختم خواهد شد، تاثیر مهمی در تاریخ هنر ایران خواهد داشت. موسیقی عام‌ترین (popular) شکل هنر است که در تمام طول تاریخ با بشر بوده و بار فرهنگی عظیمی را با خود منتقل کرده است که از ابتدایی‌ترین فرم‌های خود تا پیچیده‌ترین سمفونی‌ها، دارای رمزگان معنایی صریح و ضمنی است. واکاوی این رمزگان معنایی بازتابی از معانی موجود در جهان خارج است. ماهیت انتزاعی هنر موسیقی سبب تبدیل این هنر به زبانی جهانی شده است و انتقال عناصر ساختاری و محتوایی این هنر در بین فرهنگ‌ها و ملل مختلف را در پی داشته است. بر این اساس، عناصر موسیقایی در بین فرهنگ‌ها مبادله می‌شوند و سبب غنای موسیقی ملل مختلف می‌شوند. زمانی که غرب در آستانه صنعتی شدن به اشکال پیچیده ماشینی گرایش پیدا کرد، کافه‌های زیرزمینی نیواورلئان برای سیاه پوستان آفریقایی که در خارج از موطن مادری خود به کار در کارخانه‌های صنعتی می‌پرداختند، تبدیل به مفری برای تخلیه احساسات و نیروهای جسمی و روحی شد. به مرور زمان، با تلفیق فرهنگ آنگلو ساکسونی در همین کافه‌ها موسیقی جاز به سبکی جهانی تبدیل شد. به شکل عملی، سیر تکامل موسیقی تحت تاثیر تفکرات موسیقایی ملل مختلف بوده است و تصور نوع خاصی از موسیقی که منفک از جهان موسیقی شکل گرفته باشد، غیرممکن است. به ویژه در جهان رسانه ای امروزی که تحت تاثیر رسانه های نوین با ویژگی‌های بی مکانی و بی زمانی روبه رو هستیم. در این جهان شبکه‌ای و به هم پیوسته، موسیقی عامه‌پسند در اشکال جاز و سبک‌های ملهم از آن مانند بلوز، راک و موسیقی الکترونیک، تحت لوای سرمایه داری نوین در سراسر جهان بسط یافته است و تاثیر عظیمی بر موسیقی نواحی مختلف جهان گذاشته است. موسیقی ایرانی نیز از این امر مستثنی نیست.

کلید واژه ها: موسیقی عامه‌پسند، تعامل فرهنگی، ارتباطات میان فرهنگی، موسیقی عامه‌پسند غربی.

مقدمه

در سال‌های اخیر تحت تاثیر تحولات مختلف اجتماعی- فرهنگی توجهی جدی به فرهنگ عامه‌پسند^۱ شده است. تحت تاثیر تلاش متفکران مرکز مطالعات فرهنگی معاصر در بیرمنگام مانند استوارت هال، فرهنگ عامه‌پسند در ابعاد گوناگون زندگی جمعی و در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی، فرهنگ عامه‌پسند به یکی از محوری‌ترین حوزه‌های مطالعاتی علوم انسانی تبدیل شده است. در این نگاه، موسیقی به عنوان یکی از مهم‌ترین اشکال هنری، مجموعه‌ای درهم تنیده‌ای از عناصر معنایی است که تمام وجود زندگی انسان را تحت تاثیر قرار می‌دهد. از اوقات فراغت گرفته تا اشکال مختلف هویتی و معنایی ایدئولوژیک، با هنر عامه‌پسند (و بالتبع با موسیقی عامه‌پسند) مرتبط اند.

زبان انتزاعی موسیقی، آن را به امری جهانشمول تبدیل کرده و تعامل بین فرهنگ‌ها را نیز ممکن کرده است. جاز از آفریقا سرچشمه می‌گیرد و موسیقی سول^۲ از هندوستان و فلات تبت. در نهایت، موسیقی‌های مختلف با ادغام در فرهنگ جهانی و در اشکال و ژانرهای شناخته شده‌ی جهانی، تولید و مصرف انبوه را برمی‌تابند.

در دوران پس از جنگ‌های جهانی و تحت تاثیر عملکرد سرمایه‌داری متاخر، زندگی مدرن به اشکال مختلفی از هنرهای عامه‌پسند روی آورده است. در بسیاری از موارد مرتبط با جوانان، پاره فرهنگ‌ها به ابزاری جهت احراز هویت تبدیل شده است. جهان غرب گرچه نقطه آغاز اولیه برای موسیقی عامه‌پسند نبوده، لیکن در تحلیل‌هایی با تحمیل مفاهیم خود بر آن، به شکل مسلط موسیقی عامه‌پسند تبدیل شده است. چنانچه امروزه اغلب افراد و به اشتباه غرب را منشأ و سرچشمه موسیقی عامه‌پسند می‌دانند که چنین نگاهی ناشی از این امر است که پیام مسلط انتقال داده شده توسط این نوع از موسیقی، بیشتر صبغه فرهنگ غربی دارد.

در ایران نیز موسیقی عامه‌پسند تحت تاثیر شکل مسلط موسیقی غربی، از نظر فرم و محتوا دچار تغییرات بسیار زیادی شده است. این تحقیق با استفاده از روش تحقیق تلفیقی اسنادی - نشانه‌شناختی، سعی دارد عناصر فرهنگی مورد تعامل بین دو نظام موسیقایی ایرانی و غربی را مورد مطالعه و تحلیل قرار دهد و معتقد است که به کارگیری تحقیقی مردم‌نگارانه در این زمینه در تحقیقات آتی کمک قابل توجهی به درک چگونگی رمزگشایی و معنابخشی به متون موسیقایی می‌تواند داشته باشد. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که نمی‌توان از تعامل میان موسیقی عامه‌پسند ایرانی و غربی صحبت کرد چرا که در این حیطه عملاً تعامل (در معنای ارتباط دوسویه) به وقوع نپیوسته است و اغلب ارتباطی یکسویه (از غرب به سوی ایران) را شاهد هستیم که به شکل‌گیری تشابهات عمده‌ای (هم در فرم و هم در محتوای این دو نوع موسیقی) منجر شده است.

در روابط فرهنگی تأکید بر روی مولفه‌های روابط متقابل میان فرهنگی^۳ است لیکن در تبادل فرهنگی^۴ بر تعامل^۵ تکیه می‌شود و کنش و واکنش‌های متقابل در راستای تبادل فرهنگی معطوف به همزیستی و انتقال عناصر فرهنگی مورد نظر قرار می‌گیرد. نقش مهم و قابل توجه صنایع فرهنگی غربی در همگون‌سازی فرهنگی که ناشی از عملکرد رسانه‌های جمعی در دنیای جدید می‌باشد، چالش مهمی در فرآیند تعاملی فرهنگ‌ها ایجاد کرده است. رسانه‌های مدرن غربی، فرهنگ مصرفی معطوف به نظام سرمایه‌داری غربی را توسعه می‌دهند که در یک نگاه کلی، در حیطه موسیقی عامه‌پسند ایرانی و غربی، تعامل قابل توجهی در فرهنگ موسیقایی میان دو فرهنگ دیده نمی‌شود و اغلب با جریانی یکسویه مواجه هستیم.

تحقیقات پیشین

تحقیق و یا پژوهشی که به شکل مستقیم مربوط به حوزه‌ی تعامل بین موسیقی غربی و ایرانی در حوزه موسیقی عامه‌پسند باشد، انجام نشده است. لیکن در حوزه موسیقی کلاسیک و یا سنتی ایرانی، مطالعاتی (هر چند اندک) صورت گرفته که نمونه

^۱ - Popular Culture.

^۲ - Soul.

^۳ - Intercultural Relationship.

^۴ - Cultural Transformation.

^۵ - Interaction.

های بارز آن توسط برونو نتل^۱ (Nettle, ۱۹۸۴, ۱۹۸۶) انجام شده است. او اغلب به تأثیر موسیقی ایرانی بر موسیقی یهودیان پرداخته است. نتل در مقاله‌ی "موسیقی کلاسیک ایرانی در اسرائیل: یک گزارش مقدماتی"، با استفاده از روش مردم نگاری به مطالعه‌ی مهاجران ایرانی در اسرائیل می‌پردازد و جوشش فرهنگی موسیقایی بین مهاجران ایرانی و یهودیان را مطالعه و تحلیل می‌کند.

در مقاله‌ی "دستان دو شهر" برونو نتل به مردم نگاری تطبیقی دو شهر تهران و مدرس می‌پردازد و به نقش قابل توجه موسیقی غربی در شهر تهران اشاره می‌کند و می‌گوید: "در شهر تهران این موسیقی اغلب با عنوان موسیقی غربی مطرح نمی‌شود بلکه مردم تهران از آن با عنوان موسیقی بین المللی یاد می‌کنند که برای نشان دادن قلمرو جهانی آن می‌باشد" (Nettle, ۱۹۸۶: ۶).

هنری فارمر^۲ در مقاله "نظریه پردازان موسیقی در ترجمه‌های عربی" منشاء موسیقی عربی و ایرانی را از یونان می‌داند و آثار بزرگان یونان را که از قرن ۹ به بعد در بغداد ترجمه شده‌اند، منشاء نظریه پردازان موسیقایی متفکران اسلام می‌داند و می‌گوید:

آثار بزرگان موسیقایی اسلام مانند فارابی، ابن سینا و صفی الدین در سال‌های بعد از سال‌های ترجمه، تأثیری عظیم بر موسیقی غرب گذاشته است (Farmer, ۱۹۳۰: ۳۳۶).

گادوین سایمون ساد^۳ در پایان نامه‌ی دکترای خود (Godwin, ۲۰۰۴) در دانشگاه لوئیزیانا به مطالعه‌ی زندگی و آثار "فلا سوند" آهنگساز و خواننده‌ی سیاهپوست آفریقایی می‌پردازد. این مطالعه به نقش و اهمیت تفسیر متون مذهبی توسط مبلغان مسیحی و عملکرد استعماری در موسیقی سیاهان می‌پردازد و نقش مدارس مسیونرها و نهادهای آموزشی در مستعمرات سیاهان و همسو کردن آن با موسیقی غربی، سازها و رپرتوارها را مطالعه و تحلیل می‌کند. این نهادها مراکزی برای سیاهان جهت گسترش رشد و اشتغال به موسیقی کلاسیک غربی را فراهم کردند. ترکیب اصطلاحات و لهجه‌های غربی با ادبیات شفاهی سیاهپوستان از کلیساهای مسیحی سرچشمه گرفته که اغلب توسط نوازندگان ارگ^۴ و رهبران دسته سرایندگان در کلیسا انتقال داده شده است. محقق، سوند را مانند بسیاری دیگر از موزیسین‌ها از قبیل "آیو بنکول" و "عبدالرحیم" (خواننده مشهور مصری) متأثر از موسیقی غربی می‌داند که در دو حوزه‌ی مشخص، نظام موسیقایی غرب را پذیرفته‌اند. این دو حوزه عبارتند از: آهنگسازی (نوشتار آفریقایی در سبک غربی) و امتزاج بیان سه جزئی (سیاهان، آفریقایی آمریکایی و اروپایی‌ها).

پایان نامه فوق لیسانس جوزف پالاکال^۵ (Palackal, ۱۹۹۵) در دانشگاه نیویورک (۱۹۹۵) به نتایج حاصل از تبادل فرهنگی عناصر موسیقی مسیحی و ایجاد ژانر جدید در موسیقی هند می‌پردازد. این تحقیق که به صورت میدانی و با استفاده از متون موسیقایی صورت گرفته است، عناصر تاریخی تبادل مد نظر را مورد مطالعه و تحلیل قرار می‌دهد و در نهایت نشان می‌دهد که واژگان، آهنگ‌ها و فضاهای موسیقایی مشترک استفاده شده در دو متن موسیقایی، دارای ریشه مشترک‌اند. در نهایت، کامبیز روشن روان در مقاله "موسیقی پاپ از آغاز تا امروز" به سیر تحول موسیقی پاپ در جهان غرب می‌پردازد و ریشه‌های موسیقی پاپ را موسیقی سیاهان آفریقایی می‌داند که در طی مهاجرت به غرب و به ویژه آمریکا آن را گسترش داده‌اند. در انتهای این مقاله، روشن روان (۱۳۷۹) به شکل بسیار گذرا (و در حد یک پاراگراف) به سیر تحول موسیقی پاپ در ایران می‌پردازد. در این مقاله نیز اشاره‌ای به ارتباط میان موسیقی پاپ غربی و ایرانی نمی‌شود.

ملاحظات نظری در باره‌ی موسیقی مردم پسند

جان استوری، موسیقی عامه‌پسند را جزء اجتناب ناپذیر زندگی امروزی می‌داند که در همه جا به گوش می‌رسد. او با تکیه بر تجربه روزمره‌ی هر کدام از ما در زندگی امروزی می‌گوید: "در مرکز خرید، فروشگاه‌های بزرگ، خیابان‌ها، سینما و رادیو با

^۱ - Bruno Nettle.

^۲ - Henry G. Farmer.

^۳ - Godwin Simon Sadah.

^۴ - Organists.

^۵ - Joseph Palackal.

موسیقی عامه‌پسند روبرو می‌شویم و در اینترنت هم آن را داوولود می‌کنیم^۱ (استوری، ۱۳۸۶: ۲۲۱). اما موسیقی عامه‌پسند چیست؟ و چه ویژگی‌هایی را با خود حمل می‌کند؟ مرز میان موسیقی عامه‌پسند و موسیقی غیر عامه‌پسند کجاست و چگونه می‌توان این تفاوت‌ها را بیان کرد؟ جواب به این سوالات در تاریخ هنر و حوزه‌های مختلف علوم اجتماعی مانند جامعه‌شناسی هنر، به یکی از چالش‌برانگیزترین سوالات تبدیل شده است که در این جا به اجمال بدان پرداخته می‌شود.

در منابع مختلف، تعریف مشخصی از موسیقی عامه‌پسند ارائه نشده است. این امر به علت گستردگی و پیچیدگی‌های این حوزه مطالعاتی است. دانشنامه‌ی موسیقی پنگوئن معنای موسیقی عامه‌پسند را ذکر نمی‌کند و درعوض می‌گوید که موسیقی عامه‌پسند جریان فکری غالبی است که شاخه‌های متعددی دارد و طیف بسیار گسترده‌ای از سبک‌های موسیقی را شامل می‌شود که عبارتند از: جاز، رگ، تاپ، بلوز، ضرب‌آهنگ اند بلوز، کانتری، راک، پاپ راک، پانک راک، اسید راک، هوی متال، پاپ، بابل گام و رگی.

برنت معتقد است: "موسیقی عامه‌پسند را نمی‌توان به شکل دقیقی تعریف کرد، چون از جنبه‌های محتوایی مختلف و از اشکال فرمی مختلفی برخوردار است" (شوکر، ۱۳۸۴: ۲۳ به نقل از برنت). برنت این موسیقی را برمبنای ویژگی‌های تجاری آن تعریف می‌کند و آن را نوعی از موسیقی می‌داند که به شکل تجاری هدایت می‌شود.

موسیقی عامه‌پسند را از وجه ارتباط آن با فناوری نیز می‌توان تعریف کرد که با توجه به صنعت ضبط و پخش گسترده و ابزارهای خاص نوازندگی مورد توجه قرار می‌گیرد. "تاگ"^۱ (Tagg, ۱۹۸۴) در مطالعه و تحلیل‌های خود، موسیقی عامه‌پسند را براساس سرشت توزیع آن (معمولاً به شکل انبوه) مشخص کرده است و به نحوه‌ی ذخیره‌سازی و توزیع آن (خاصه صدای ضبط شده، نه آواز زنده و نت نویسی) وجوه نظریه و زیبایی‌شناسی این موسیقی و نهایتاً میزان ناآشنا بودن مصنفان آن می‌پردازد (شوکر، ۱۳۸۴: ۲۴ به نقل از تاگ).

در حالت کلی برای ارائه تعریفی رضایت‌بخش از موسیقی عامه‌پسند باید این نکات را در نظر داشته باشیم که موسیقی عامه‌پسند آمیزه‌ای از سنت‌های موسیقایی، سبک‌ها و تأثیرهاست و نیز محصولی اقتصادی که مقاصد ایدئولوژیک مصرف‌کنندگان بر آن تأثیر می‌گذارند. در بطن بیشتر فرم‌های موسیقی عامه‌پسند تنشی بنیادین بین خلاقیت در ساختار موسیقی و ماهیت اقتصادی تولید و توزیع آن وجود دارد (شوکر، ۱۳۸۴: ۲۴ به نقل از فریث).

این موسیقی تفاوت‌هایی با موسیقی هنری و موسیقی فولکور دارد که در شناخت این سبک موثر است. در جدول شماره ۱ به آن‌ها اشاره شده است.

^۱ - Tagg

جدول ۱. مقایسه ی موسیقی عامه‌پسند با موسیقی هنری و موسیقی فولکور (Tagg, ۱۹۸۴: ۴۰)

ویژگیها		موسیقی فولکور	موسیقی هنری	موسیقی عامه‌پسند
نحوه تولید و انتقال	حرفه ای		x	x
	آماتور	x		
توزیع انبوه	معمول			x
	غیرمعمول	x	x	
شکل متداول توزیع و ذخیره سازی	شفاهی	x		
	سینه به سینه		x	
	ضبط صدا			x
نوع جامعه	ابتدایی	x		
	ارباب - رعیتی		x	
	صنعتی			x
نظریه و نظریه زیبایی شناسی	غیر معمول	x		
	معمول	x	x	
آهنگساز ومولف متنی	بی نام ونشان	x		
	شناخته شده		x	x

چنین تفاوت هایی امکان ارائه ی مرزهای تفکیکی مجزا و مشخص را ناممکن می کند. بنابراین علیرغم مشکلات موجود، واژه ی موسیقی عامه‌پسند را به تبعیت از روی شوکر(ص ۲۶)، به عنوان انواع ژانرهای موسیقی عامه‌پسند که به شکل کالا برای توده مخاطبان ترجیحاً جوان، با خاستگاه انگلیسی- آمریکایی (یا فرم های تقلیدی) که از اوایل دهه ۱۹۵۰ میلادی تولید شده اند، به کار می بریم.

موسیقی مردم پسند ریشه در پیشرفت و گسترش صنعتی قرن نوزدهم و افزایش میزان مهاجرت طبقه متوسط شهرها و حومه ی آنها و سلیقه و علاقه مندی آنان دارد. به این ترتیب موسیقی مردم پسند به موسیقی ای اطلاق می شد که به سادگی قابل فهم و شاید هم به سادگی قابل اجرا برای بخش بزرگی از مردم بود که دانش واطلاعات نظریه و فن موسیقیایی نداشتند. قطعاتی با زمان نه چندان طولانی با آهنگ کاملاً مشخص و اغلب آوازی که با هارمونی و همراهی بسیار ساده ساز بودند.

شتاب پیشرفت صنایع وگسترش شهرهای صنعتی در قرن نوزدهم، کمتر شدن فاصله ی طبقاتی و اجتماعی مردم، بهبود امکانات جا به جایی از طریق جاده، راه آهن و کشتی، ایجاد روابط بیشتر و ارتباط های گسترده تر، رونق سازسازی، در دسترس بودن قطعات موسیقی و بالاخره ایجاد شرایط مساعد برای تحصیل عده ی بیشتر از قشرهای مختلف جامعه، تحول بزرگی در موسیقی عامه‌پسند ایجاد شد. با گسترش شهرها مردم شاهد اجرای آثار موسیقی مردم پسند در پارک ها، سالن های کنسرت و حتی خیابان ها بودند و می توانستند جدیدترین آهنگ ها را در گوشه و کنار شهرها بشنوند.

در اواخر قرن نوزدهم وسایل جدید ارتباط جمعی سبب ایجاد تحولی جدی در نشر و گسترش موسیقی مردم پسند شد. اختراع گرامافون در پیشبرد موسیقی مردم پسند و افزایش محبوبیت آن نقش بزرگی بازی کرد و تحولات عظیمی در عرضه ی موسیقی مردم پسند به وجود آورد.

در این دوره، آهنگ های کوتاه و جذاب بلافاصله توسط ناشران نت های موسیقی چاپ و در سطح وسیع منتشر می شدند. از این زمان به بعد تقریباً تمامی تحولاتی که در موسیقی مردم پسند اروپا به وجود آمد، تحت تاثیر مستقیم موسیقی مردم پسند آمریکایی بوده است.

گرچه حمل و نقل در بسط موسیقی مردم پسند نقش شایانی داشته است اما نقش وسایل ارتباط جمعی در بسط و گسترش موسیقی در حالت کلی و موسیقی مردم پسند در شکل خاص آن بیشتر از سایر مولفه ها بوده است. در خلال سال های جنگ جهانی اول و بعد از اختراع رادیو و پیدایش سینمای ناطق، مردم می توانستند موسیقی دلخواه خود را با روشن کردن رادیو و رفتن به سالن های سینما بشنوند.

در موسیقی کلاسیک غربی نمونه های بسیار شاخصی از تاثیر موسیقی شرق بر موسیقی غرب را می توان مشاهده کرد. "کلود دبوسی در سال ۱۸۸۹ به شدت تحت تاثیر موسیقی شرق بود و آهنگ عربی قلعه پرلود در این زمینه تجربه ای فراموش نشدنی است. راول در قطعه ارکسترال خود بنام شهرزاد (۱۹۰۳) شرق را مامن تخیل و آرزو می داند" (گریفیث، ۱۳۸۳: ۱۷۳). با این حال این آهنگسازان و سایرین "مانند کورساکف، پوچینی و آلبروسل فاقد هرگونه تحصیل جدی در موسیقی شرق بودند و با بکارگیری ایده و صورت شرقی، و در آوردن آنها به هیبت و شیوه کمپوزیسیون غربی عمل می کردند" (همان: ۱۷۳).

روشن روان معتقد است (۱۳۷۹: ۱۵۲) موسیقی مردم پسند نیمه ی دوم قرن بیستم در آمریکا تحت تاثیر چند عامل قرارداشت. عامل اول، موسیقی مهاجرین انگلیسی واسکاتلندی است که به طور مشخص، چهار نوع موسیقی را اجرا می کردند. دو نوع موسیقی آن ها بر گرفته از موسیقی مذهبی انگلیسی بود که قدمت آن به قرن شانزدهم می رسید و نیز تعدادی قطعات جدید با محتوای مذهبی. دو نوع دیگر مربوط به موسیقی سازی و همراهی با رقص بود که به وسیله ی گیتار، ویولن و بانجو اجرا می شد. عامل دوم، موسیقی سیاه پوستان آمریکایی بود که تقریباً همزمان با موفقیت تجاری موسیقی سنتی انگلومریکن ها توسط ایستگاه های رادیویی و شرکت صفحه پرکنی کشف شد.

بعد از پایان جنگ جهانی دوم به دلیل حضور نظامی آمریکا در کشورهای اروپایی و به واسطه ی قدرت اقتصادی و نظامی این کشور و نقش آن در پیروزی جنگ، امکان استفاده ی سربازان اروپایی از فیلم ها، اجرای زنده موسیقی، اجرای نمایش های موسیقی دار و انواع سرگرمی های دیگر آمریکایی در پایگاه های نظامی فراهم شد. به ویژه فرستنده ی رادیویی ارتش آمریکا که موسیقی مردم پسند آمریکایی را به طور وسیعی پخش می کرد و مردم علاقه مند به فرهنگ آمریکایی را در کشورهای اروپایی هرچه بیشتر با این نوع موسیقی آشنا کرد. این نفوذ و گسترش و مقبولیت عامه از مرزهای اروپا گذشت و به آسیا و حتی آفریقا هم رسید.

کشورهای آفریقایی نیز آهنگ ها و ضربآهنگ های موسیقی خود را در موسیقی راک به کار گرفتند. کشورهای اروپایی هم هزاران گروه موسیقی خود را در موسیقی راک به کار گرفتند. حتی روسیه نیز پذیرای گروه های موسیقی راک شد و با اعلام محدودیت هایی حضور آنها را در سرتاسر روسیه پذیرفت. در این دوره، استفاده از سازهای بومی کشورهای مختلف، بهره گیری از فرهنگ موسیقی کشورها در موسیقی راک و همچنین استفاده از ضربآهنگ ها و عناصر موسیقی های محلی کشورها در موسیقی راک معمول شد. موسیقی راک به سمت ساده شدن بیشتر، دور شدن از مسایل سیاسی و تنش های اجتماعی، روی آوردن به آواز و اهمیت دادن بیشتر به شعر حرکت کرد. "اگر چه کشورهای مختلف کوشیدند تا موسیقی راک متعلق به خود را ایجاد کنند، ولی کمتر پیش آمد که موسیقی راک کشورهای دیگر در مقابل اتحاد موسیقایی آمریکا و انگلیس بتوانند موفقیت های تجاری چشم گیری به دست آورند" (همان: ۱۶۰).

در دهه ی سی میلادی، موسیقی شرق از طریق پخش و ضبط و تحقیق های موسیقی شناسی مردمی به جهان معرفی شد و تاثیر عمیقی موسیقی شرق بر موسیقی کلاسیک غربی را باعث شد که نمونه ی بارز آن در کارهای *اشتوکهاوزن* و *مسیان* دیده می شود که تحت تاثیر سنت موسیقایی ژاپنی و هندی قرار داشته اند. "اشتوکهاوزن و دیگران مفتون تفکر شرقی بودند و این مضمون، آنها را به نگرشی در موسیقی کشاند که همراه با نوعی ارتباط و یگانگی با خالق هستی و منشاء زندگی و حیات انسان بود و در حقیقت در قطعات خود خدایان را به زندگی بشر برگرداندند. موسیقی شرق از استفاده سیتار در موسیقی گروههای راک گرفته تا بیداری وجدان و نیز روی اشتوکهاوزن و موسیقی او تاثیرگذار بود و به تبع آن بسیاری از آهنگسازان آمریکا به این سمت کشیده شدند" (گریفیث، ۱۳۸۳: ۱۸۴-۱۸۳). *استیو رایس* آهنگساز مشهور در مقاله ای با عنوان *چند پیش بینی خوش بینانه* در سال ۱۹۷۰ آینده موسیقی منتج از تاثیر شرق بر غرب را چنین توصیف می کند:

عموماً موسیقی غیرغربی و به ویژه موسیقی آفریقایی، اندونزیایی و موسیقی هند می توانند به عنوان الگوهای نوین ساختاری در خدمت موسیقیدانان غربی قرار گیرند. این موسیقی ها، آن طور که بیشتر گفته می شد فقط الگوهای

صدایی جدید نیستند. در میان ما موسیقی دانانی هستند که به راحتی و امیدوارانه رخت سفر بر تن کردند و به این دیارها سفر کرده اند و موسیقی این ممالک را تجربه و اجرا می کنند (گریفیث، ۱۳۸۳: ۱۸۳).

موسیقی پاپ با تمام گستردگی، تنوع و سابقه تاریخی خود، نوعی موسیقی است که به خاطر سادگی، جذابیت، ضربآهنگ های پر تحرک و شاد و هیجان انگیز، کوتاه بودن آهنگ ها، داشتن مضامین عاشقانه و اجتماعی و استفاده از زبان محاوره ای ترکیب متنوع سازها توانسته است به راحتی با مردم به خصوص جوانان و نوجوانان ارتباط برقرار کند و آنها را برای مدتی سرگرم نماید. کمتر آهنگی از موسیقی راک توانسته است برای مدتی طولانی در خاطره ها باقی بماند. هر آهنگ موسیقی پاپ چند هفته یا حداکثر چند ماه مورد توجه قرار می گیرد و با پخش آهنگی جدید به فراموشی سپرده می شود. یکی دیگر از دلایل محبوبیت موسیقی پاپ، تعویض زود به زود آهنگ هاست و همین امر باعث می شود تا مردم دائماً آهنگ های جدید بشنوند و تکرار تعدادی اندک از آهنگ ها آنها را خسته و کسل نکند. از همین رو موسیقی پاپ نوعی موسیقی مصرفی است که تاریخ مصرف بسیار محدودی نیز دارد. بنابراین شاید بتوان نام آن را موسیقی روز یا موسیقی روزمره نهاد. باتوجه به آنچه بیان شد، "موسیقی پاپ یا موسیقی مردم پسند و یا موسیقی روز در شکل امروزی آن و در بسیاری موارد از معنای هنر و خلاقیت موسیقایی تهی است و نیازی ندارد که در این نوع موسیقی ها به دنبال ارزش های هنری، فن های آهنگسازی و خلاقیت هنری بگردیم" (روشن روان، ۱۳۷۹: ۱۶۲ و ۱۶۳).

موسیقی عامه پسند به مثابه یک صنعت جهانی به طور عمده در بر گیرنده گستره های وسیع از موسیقی ضبط شده از لحاظ متنی، قالب، ماهیت متنی، بار فرهنگی، استقبال و مصرف است. این عناوین عمدتاً در کشورهای ایالات متحده، کانادا، کشورهای مشترک المنافع و نیوزلند مطالعه و تحلیل شده اند. آمریکا و انگلیس خاستگاه راستین و مهد این نوع موسیقی است و نشانگر تداوم و با این حال زوال حاکمیت موسیقی آنگلو-آمریکایی بر بازار جهانی است (شوکر ۱۳۸۴: ۱۰).

روی شوکر موسیقی عامه پسند را از شش جایگاه متمایز مورد توجه قرار می دهد:

- ۱- فرهنگ فرهیخته و موسیقی مردم پسند: این نگرش تحت تاثیر نظریات متیوآرنولد در صدد دفاع از فرهنگ فرهیخته است.
- ۲- موسیقی مردم پسند جامعه توده ای: تحت تاثیر نگرش آدورنو و مفهوم استاندارد شدن محصولات موسیقایی است.
- ۳- موسیقی همچون اقتصاد سیاسی: تحت تاثیر آراء هربرت شیلر به مطالعه و تحلیل مالکیت و مدیریت نهادهای رسانه ای می پردازد.
- ۴- ساختار گرای و موسیقی شناسی: موسیقی شناسی را در تحلیلی ساختاری از فرهنگ و با ابزارهای زبان شناسی و نشانه شناسی مطالعه و تحلیل می کند.
- ۵- فرهنگ باوری و موسیقی مردم پسند: به نقش رسانه ها در ایجاد توافق میان منافع، تحت لوای مفهوم هژمونی گرامشی می پردازد.
- ۶- دیدگاه های پسامدرن: که به عنوان متاخرترین شکل تحلیل، ایجاد حوزه جدید مطالعاتی را نوید می دهد (همان ۴۳-۳۴).

در کنار این دیدگاه نظری، فیلیپ تاگ^۱ عوامل موثر در توسعه ی موسیقی عامه پسند را موارد زیر می داند:

- ۱- سهم رو به افزایش موسیقی در بودجه زندگی شهری شهروندان جوامع صنعتی.
- ۲- تحول ساختار طبقاتی به گروه های اجتماعی فرهنگی مانند جوانان، دانش آموزان و بیکاران.
- ۳- به کارگیری ابزارهای الکترونیک در راستای گسترش موسیقی عامه پسند.
- ۴- گسترش کارکردهای موسیقی در رسانه های صوتی و تصویری.
- ۵- بحران و رکود در موسیقی کلاسیک غرب.
- ۶- گسترش موسیقی مبتنی بر صداهای بلند ماشینی شدن متون آوایی و بازتاب های آن در موسیقی الکترونیک.
- ۷- پذیرش عام ژانرهای اروپایی - آمریکایی و آمریکایی - آفریقایی به مثابه بیان مسلط موسیقایی در سطح جهان.

^۱ - Philip Tagg

۸- جایگزینی آهسته و تدریجی اشکال روشنفکرانه موسیقی با سایر سنت های موسیقی مانند موسیقی الویس پریسلی، بیتل ها (تاگ، ۱۹۹۹: ۳۸).

تاگ مطالعه و تحقیق در حوزه ی موسیقی مردم پسند را مطالعه ای بین رشته ای می داند که با پس زمینه ی جامعه شناختی باید به حیطه هایی چون اجتماع، روانکاوی، تصاویر، ارتباطات مبتنی بر حرکات دست و بدن، آئی ها، فن ها، تاریخ، اقتصاد و سوبیه های زبان شناختی مرتبط با ژانر، کارکرد سبک و اجرا بپردازد (همان: ۳۹).
از نظر تاگ ویژگی های موسیقی عامه پسند عبارتند از:

- ۱- امکان پخش توده ای برای تعداد زیاد و اغلب غیر متجانس اجتماعی - فرهنگی،
- ۲- ذخیره سازی و توزیع در اشکال غیر نوشتاری،
- ۳- امکان رشد گسترده در جوامع سرمایه داری همراه با تجارت آزاد،
- ۴- کالایی شدن در اقتصاد های پولی.

اما نگاه انتقادی به موسیقی عامه پسند اغلب منتج از نگاه متفکران مکتب فرانکفورت و به ویژه تئودور آدورنو است. آدورنو در مقاله ی "درباره ی موسیقی" (۱۹۹۸) سه گزاره ی مشخص درباره ی موسیقی عامه پسند را مطرح کرد. نخستین گزاره این است که موسیقی عامه پسند هنجارین شده است. یعنی به مجرد اینکه مردم به یک الگوی موسیقایی و غنایی (یا یکی از آنها) اقبالی نشان دهند، آن الگو تا حد ممکن برای مقاصد تجاری مورد بهره برداری قرار می گیرد و اوج بهره برداری، در متبلور شدن هنجارها نمود پیدا می کند. دومین گزاره آدورنو این است که موسیقی عامه پسند، گوش سپاری منفعلانه را ترویج می کند. مصرف آن به طور منفعلانه و دائماً تکراری انجام می شود. سومین گزاره ی آدورنو این است که موسیقی عامه پسند به صورت عامل تحکیم بخش اجتماعی عمل می کند و کارکرد اجتماعی - روانی آن عبارت است از ایجاد سازگاری روانی با ساز و کارهای زندگی امروز در مصرف کنندگان موسیقی عامه پسند است (استوری، ۱۳۸۶: ۲۲۵-۲۲۲).

خشم آدورنو علیه موسیقی جاز که از دید او هم دستی آشکار آشتی کاذب با جامعه است، در راستای باز تولید نمادین نظم موجود و مبتنی بر نظم تعمیم یافته ی تجاری شده، قابل درک است که در تقسیم کار اجتماعی، جایی را اشغال می کند که شایسته است برای رویاها و دل خوشی ها در نظر گرفته شود (کاسه و آبه ۱۳۸۵، ص ۹۴-۹۳). از دید آدورنو و هورکهایمر، در عرصه ی موسیقی سبک نیز گوش تمرین دیده به مجرد شنیدن نخستین نت های ترانه ی محبوب باب روز می تواند حدس بزند که چه چیزی در پیش روست و با فرارسیدن آن به خود تبریک گوید (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۲۱۸).
آدورنو و هورکهایمر معتقدند که آثار کلاسیک معروف مانند موسیقی موتزارت "گرایش های عینی را در خود نهفته دارند که در برابر سبکی که خود بدان تجسم بخشیده اند مقاومت می کنند. هنرمندان بزرگ، حتی شوئنبرگ و پیکاسو، نسبت به سبک بدگمان بوده اند. در حالی که همه چیز صنعت فرهنگ در سبک خلاصه شده است" (همان، صص ۲۲۷ و ۲۲۶).

بر اساس این دیدگاه انتقادی، سرگرمی و تفریح و سایر عناصر صنعت فرهنگ سازی مدت ها پیش از آنکه خود این صنعت پا به عرصه هستی بگذارد وجود داشته اند. اکنون این عناصر از بالا هدایت و روزآمد می شوند. "صنعت فرهنگ سازی" می تواند به خود مغرور باشد که توانسته است فرآیند سردستی انتقال هنر به حوزه ی مصرف را با انرژی بسیار به انجام رسانده آن را به مرتبه یک اصل ارتقا دهد؛ ساده لوحی بارز تفریح و سرگرمی را بزداید و کیفیت کالاهایش را بهبود بخشد. بر مبنای دیدگاه آدورنو و هورکهایمر، کلیت صنعت فرهنگ عبارت است از "تکرار". چنانچه در بالا هم گفته شد یکی از عناصر کلیدی در موسیقی عامه پسند استفاده از ضربآهنگ ها، آهنگ ها، تمپو و میزان های تکراری است. در سرمایه داری متاخر، صنعت فرهنگ سازی به مثابه کسب و کار و تجارت سرگرمی عمل می کند و نفوذ آن بر مصرف کنندگان به میانجی گری سرگرمی صورت می گیرد.

در مقابل دیدگاه های آدورنو، مطالعات فرهنگی بر این اصل اساسی استوار است که صنعت موسیقی به هیچ وجه مخاطبانی منفعل به وجود نمی آورد و یا اراده خود را بر چنین مخاطبانی اعمال نمی کند. بلکه باید گفت بقایای اضمحلال بخش هایی از این صنعت، منوط به توان آن بخش ها در واکنش به مصرف فعال مخاطبان است. این دیدگاه نگاهی نخبه گرایانه و ذات گرا به فرهنگ ندارد و مخاطبان را کنشگرانی فعال و دارای امکان "مقاومت" می داند.

در دیدگاه مطالعات فرهنگی، صنعت موسیقی شاید بتواند مجموعه‌ی موجود (اینکه چه چیز تولید می‌شود) را کنترل کند اما قادر نیست نحوه‌ی استفاده از موسیقی و همچنین معانی داده شده به آن توسط مصرف‌کنندگان را کنترل یا تعیین کند. "این تصور که جوانان اشخاص ساده لوح و تحت استثمار صنعت موسیقی پاپ هستند تصویری بیش از حد ساده انگارانه است" (استوری، ۱۳۸۶: ۲۳۴).

مطالعات فرهنگی در مطالعات خود بیشتر از روش‌های کیفی و بین‌رشته‌ای استفاده می‌کند. چنین مطالعاتی نیازمند تمرکز در اقتصاد سیاسی و سوبیه‌های ایدئولوژیک تعاملات فرهنگی است. ارتباطات انسانی در بستر نیروهای فرهنگی شکل می‌گیرد. این مطالعه باید از دو منظر ساختارگرایانه (مانند مطالعات نشانه‌شناختی) و مطالعات معطوف به مخاطب (مانند مردم‌نگاری) استفاده کند. بر همین منوال، در نگاه پساساخت‌گرایانه رولان بارت، لذت موسیقی از بازنمایی رویداد رخ داده، ناشی نمی‌شود (به عبارت دیگر، لذت موسیقی را نباید بازتابی از معنا پنداشت). بلکه ناشی از چیزی است که در خود آن موسیقی در حال شکل گرفتن است (فرآیند ساختن معنا و جنبه عینی آن). لذت و قدرتی که موسیقی عامه‌پسند به شنونده می‌دهد، به علت اجرای موسیقایی احساسات نیست، بلکه به علت احساسات حاصل از اجرای موسیقایی است. بحثی که بارت در این زمینه مطرح می‌کند بخشی از بحث کلی او در خصوص تفاوت لذت با خوشی است منظور بارت از لذت "التداد...". مربوط به خط و هویت فرهنگی است یعنی لذتی که از عرف و تشخیص آن سرچشمه می‌گیرد. اما خوشی را برای اشاره به لحظات رهاشدگی به کار می‌برد که فراتر از معنا هستند" (استوری، ۱۳۸۶: ۲۴۹-۲۴۸). نمونه بارز چنین لذتی در نمایش بدنی پر سر و صدای موجود در آثار الویس پریسلی است که زبان را مختل می‌کند و نمونه دیگر آن، رگه‌های صدای موجود در آثار باب دیلن است.

موسیقی مردم‌پسند در ایران

موسیقی مردم‌پسند در ایران سابقه‌ی بسیار طولانی ندارد و اولین نمونه‌های آن را می‌توان در دوره‌ی نهضت مشروطه و در تصنیف‌ها و رنگ‌های عارف قزوینی، شاعر و موسیقی‌دان برجسته مشاهده کرد. تصنیف‌های شاعرانه و لطیف علی‌اکبر شیدا، پیش‌درآمدها و رنگ‌های موسیقی مردم‌پسند هستند که براساس ردیف دستگاهی موسیقی ایران ساخته شده‌اند و با توجه به پختگی، روانی، زیبایی و اصالت آن‌ها، همچنان تا زمان ما جزء محبوب‌ترین قطعات موسیقی مردم‌پسند به شمار می‌روند. "با شکل‌گیری گروه‌های موسیقی سنتی و آغاز گروه‌نوازی، به ناچار قطعات تازه‌ای برای اجرا توسط گروه نوازندگان موسیقی سنتی ساخته شد که می‌توان از پیش‌درآمد، رنگ و تصنیف نام برد. در میان این قطعات، پیش‌درآمد و رنگ جنبه‌سازی دارند و فقط توسط گروه نوازندگان اجرا می‌شوند و تصنیف شکل آوازی و مضمون عاشقانه، شاعرانه و گاه اجتماعی دارد و از محبوبیت بیشتری برخوردار است. با تشکیل ارکسترهای مرکب از سازهای غربی، تصنیف‌ها و رنگ‌های مورد‌پسند مردم، برای اجرا توسط ارکستر تنظیم شدند. با تاسیس رادیو ایران در ۱۳۱۸ شمسی و پخش وسیع ترانه‌های روز و افزایش تعداد خوانندگان و آهنگسازان، روز به روز بر محبوبیت تصنیف‌های ملهم از موسیقی سنتی و خوانندگان این نوع تصنیف‌ها افزوده شد" (روشن‌روان، ۱۳۷۹: ۱۶۳).

در سال‌های قبل نوازندگان و آهنگسازان بسیاری سعی در ایجاد فضاهای جدیدی در موسیقی ایرانی داشته‌اند که در این راه، استفاده از ظرفیت‌های موسیقی سایر ملل به عنوان ابزاری رایج به کار گرفته شده است. اغلب این فعالیت‌ها در سالیان دور در راستای اجرای قطعات موسیقی غربی با استفاده از سازهای ایرانی متمرکز بوده است، که بارزترین نمونه از این دست فعالیت‌ها در آثار کلنل علینقی وزیر بوده است که امروزه، کیوان ساکت ادامه‌دهنده راه وزیر است.

دسته دیگر فعالیت‌های تلفیقی در راستای به کارگیری موسیقی شرقی در بافت مونوفونیک موسیقی ایرانی بوده است. آثار مسعود شعاری در این میان مثال‌زنی است. شعاری سعی می‌کند با استفاده از فرم‌های موسیقایی شرقی و به ویژه راگ‌های هندی به بسط ظرفیت‌های موسیقایی ایرانی بپردازد.

در عرصه موسیقی پاپ، توجه به جهان خارج، بیشتر در موسیقی قبل از انقلاب و در آثار خوانندگانی مانند ویگن دیده می‌شود. از ویگن به عنوان اولین موزیسین ایرانی یاد می‌شود که فرم‌های موسیقایی جاز را در موسیقی ایرانی به کار برده است. در سال‌های بعد از انقلاب توجه جدی به موسیقی پاپ غربی در سال‌های اخیر اتفاق افتاده است. در ابتدای امر، بیشتر این

فعالیت‌ها اغلب به صورت غیر مجاز و در گروه‌های به اصطلاح زیر زمینی به وقوع پیوسته است. در سال‌های اخیر چنین حرکتی را در موسیقی عامه‌پسند مجاز و رسمی کشور به وفور می‌توان مشاهده کرد. اقبال گسترده از چنین حرکتی، اغلب در میان نوازندگان و آهنگسازان جوانی دیده می‌شود که موسیقی سنتی ایرانی را جوابگوی خواست‌ها و نیازهای خود نمی‌دانند.

روش تحقیق و الگوی تحلیل

از اواخر قرن نوزدهم، شاخه‌ای از علم موسیقی‌شناسی رشد خود را آغاز کرد که می‌رفت تا تبدیل به یکی از رشته‌های مستقل شود و تصویری حقیقی از موسیقی فرهنگ‌های دیگر را به غربی‌ها ارائه دهد. کاوش‌های علم موسیقی‌شناسی برای شناخت خاستگاه موسیقی، در حقیقت مطالعه و تحلیل تاریخی آن در قالب ردیابی بازمانده‌های موسیقایی باستانی به پیگیری نمودهای کنونی آن موسیقی‌ها در بین مردم شرق و سایر اقوام جهان منجر شد. موسیقی دانان به مقایسه این ویژگی‌ها پرداختند تا بتوانند از تأثیر متقابل آنها بهره‌برداری کنند و نیز علت برتری و فراگیری یک نوع موسیقی در یک قلمرو جغرافیایی را بیابند.

بدین ترتیب موسیقی‌شناسی مردمی پایه‌گذاری شد که به علت نگاه سیاسی و استعماری به موسیقی‌های مختلف سراسر جهان امروزه نفوذ شدید خود بر روی افکار و عقاید جامعه‌ی دانش‌دوستان را از دست داده است. پژوهشگران بیشتر به واقعیت‌ها توجه می‌کنند و سعی می‌کنند از برداشت شخصی بپرهیزند. لیکن ده‌ها سال طول کشید تا معلوم شود نظام‌نت‌نویسی غربی به طور کلی برای ثبت و ضبط موسیقی فرهنگ‌های دیگر مناسب نیست و اختراع وسایل ضبط صدا مثل فونوگراف و نوارصدا نیز آوای حقیقی موسیقی‌های ضبط‌شده‌ی ملت‌های غیرغربی را به گوش دیگران رساند. بایگانی‌های بزرگی، انباشته از نغمه‌ها و آهنگ‌های ضبط‌شده‌ی ملت‌های غیر غربی به وجود آمد، اما هرکجا آهنگسازان غربی به سراغ موسیقی شرق می‌رفتند، بازهم نگرش خاص خود را در مورد آنها اعمال می‌کردند (چوبینه، ۱۳۸۳: ۱۴۵).

هدف از انجام تحقیقات نشانه‌شناسی درباره‌ی فرهنگ، روشن ساختن این موضوع است که معانی فرهنگی چگونه به واسطه رفتارهای دلالت‌مند زبان برساخته^۱ می‌شود. زبان و نشانه‌شناسی جایگاه مهمی در این تحقیقات دارند زیرا زبان نه فقط ابزار ما برای شناخت خودمان و جهان پیرامون است بلکه همچنین معانی فرهنگی نیز از این طریق شکل می‌گیرند و انتقال می‌یابند. این روش مانند سایر روش‌های کیفی سعی دارد تحلیلی عمقی^۲ از پدیده‌ها و الگویی تبیینی برای درک آنها ارائه دهد. روش‌های کیفی در صدد تفسیر جهان‌اند. برای رسیدن به این هدف، روش‌های کیفی معطوف به کشف روش‌ها و راهکارهایی‌اند که مردم به واسطه‌ی آنها، به جهان اجتماعی خود معنا می‌بخشند و فهم و درک خود از جهان را در قالب زبان، اصوات، تصورات، سبک‌های شخصی و آئین‌های اجتماعی بیان می‌کنند" (Daymon and Holloway, ۲۰۰۱).

(۴) در این تحقیقات اغلب، نمونه اندک است و در عوض سعی می‌شود تحلیل‌هایی عمقی ارائه شود.

تحقیق با ابزار نشانه‌شناختی، مستلزم توضیح درباره‌ی دو اصطلاح *جاننشینی* و *همنشینی* است که سوسور برای توصیف اجزای زبان در زنجیره‌ی گفتار به کار می‌برد. محور *همنشینی* رابطه اجزای گفتار (مثلاً واژه‌ها) در توالی با یکدیگر را مشخص می‌کند و محور *جاننشینی* مبین انتخاب‌های بدیلی است که می‌توان به جای هر یک از اجزای یک زنجیره‌ی گفتار به کار برد. در مثال زیر روابط *همنشینی* اجزای جمله با علامت \leftrightarrow و روابط *جاننشینی* با علامت \updownarrow مشخص شده‌اند (پاینده ۱۳۸۵: ۲۹-۲۸).

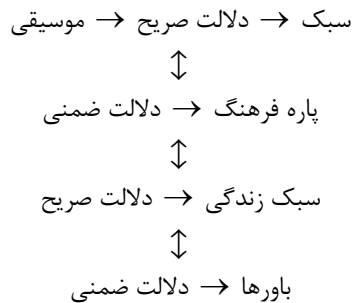
پلیس \leftrightarrow اموال مردم را \leftrightarrow حراست می‌کند
 \updownarrow \updownarrow \updownarrow
دزد \leftrightarrow دارایی مردم را \leftrightarrow به سرقت می‌برد.

توجه به نشانه‌شناسی ساختارگرایی (که برخاسته از زبان‌شناسی است) در قلمرو مطالعات موسیقی روبه‌افزایش است. بیشتر مطالعات این حوزه بر این نکته اتفاق نظر دارند که نشانه‌شناسی زمانی می‌تواند در این حوزه مفید باشد که با مطالعه‌ی دلالت‌های ضمنی ارجاع، همراه باشند.

^۱ - Construct.

^۲ . In Depth Analysis.

مدل تحلیل نشانه‌شناسی موسیقی که در این نوشته مورد استفاده قرار می‌گیرد از مقاله‌ی نشانه‌شناسی به مثابه‌ی روشی برای مطالعه موسیقی عامه‌پسند استخراج شده است که توسط پیتر دانبرمال^۱ در سال ۱۹۹۱ ارائه شده است. (Dunbar Mall, ۱۳۰: ۱۹۹۱) –



یافته‌ها و نتایج

در اینجا مطالعه و تحلیل بر روی دو قطعه از آثار "محسن نامجو" مورد توجه قرار گرفته است. این دانش آموخته‌ی موسیقی سنتی ایران، در دانشکده‌ی هنرهای زیبا، در سال‌های اخیر به ارائه‌ی آثاری پرداخته است که واکنش‌های متفاوت و متضادی را در عرصه‌ی موسیقی پاپ و مخاطبان برانگیخته است. نامجو در آثار خود سعی می‌کند ساختارهای موسیقایی سنتی موسیقی ایرانی را در هم شکسته و فرم جدیدی از اجرا، آهنگ، ضرب‌آهنگ، محتوا و فضا را ارائه دهد. او در این راه از تمام ظرفیت‌های سبک‌های مختلف موسیقی پاپ استفاده می‌کند. آشنایی نامجو با موسیقی‌های بلوز، جاز، رپ، متال و راک به همراه دانش موسیقی سنتی ایرانی، این امکان را فراهم آورده است که فضایی متفاوت و تلفیقی برای ارائه‌ی آثار پاپ ایجاد کند. نامجو و نمونه‌های مشابه او (مانند کارهای سبکتگین و گروه اوهام) انتقال عناصر موسیقایی را هم در سبک و هم در محتوا اعمال می‌کنند. آنان چنین انتقالی را تا آنجایی پیش می‌برند که برخی از کارها به تقلید کامل ساختار و محتوای موسیقایی خود اقدام می‌کنند. جیم موريسن نوازنده‌ی گیتار و خواننده‌ی گروه دورز^۲ به همراه سید برت، دیوید گیل‌مور و راجر واترز از گروه پینک فلوید از الگوهای کاری محسن نامجو هستند که می‌توان ردپای آثارشان را در کارهای نامجو دنبال کرد. در این مقاله سعی می‌شود برخی از آثار محسن نامجو را با آثار موسیقی عامه‌پسند غربی مقایسه کنیم و تشابهات ساختاری و موسیقایی آثار این موزیسن پاپ را ارائه نماییم (جدول شماره ۲ و ۳).

قطعه شماره ۱

متن ترانه:

عقاید نوکانتی از آن من
شقایق نورماندی از آن تو
حلاوت و بی‌صبری از آن من
عشق پانزده سانتی از آن تو
ماکارونی، تمر هندی از آن ما
خیابان شهید قندی از آن ما
قبری که بهش می‌خندی از آن ما
ذکاوت و رندی از آن ما

^۱ - Peter Dunbar Mall

^۲ - The Doors

ز سفره چه می جویی، حاتم من
 با خودت چه می گویی، خاتم من
 دیگه واسه چی می جویی، ماتم من
 بابا تو چه پرویی، خاتم من
 اسب تو کجا می بندی، گوبوی من
 به چی تو دل می خندی، کوبوی من
 آقا به مویی بندی، سرور من
 خانم به چی پابندی، شرور من
 کوکوی دو شب مانده، از آن ما
 کپی پدر خوانده، از آن ما
 دولت شرمنده، از آن ما
 کلفتی پرونده، از آن ما
 ملی پوش بازنده، از آن ما
 انتقاد سازنده، از آن ما
 شاید که آینده، از آن ما

جدول شماره ی ۲. تحلیل همنشینی

نشانه	مدلول	دال
میل به داشتن عقیده نو	عقاید پیشرفته فلسفی	عقاید نوکانتی
عشق دست نیافتنی	گل نمادین عشق	شقایق نورماندی
عشق کمی و قابل شمارش	کمیت میل عاشقانه	عشق پانزده سانتی
غذای طبقه متوسط	نوعی غذا	ماکارونی
تنقلات ارزان	نوعی تنقلات ترش	تمر هندی
مکان های روزمره	اسم خیابانی در تهران	خیابان شهید قندی
بخشندگی	اسم شخص	حاتم من
بی ادبی و گستاخی	نوعی صفت رایج روزمره	پرو
غریب و ناآشنا بودن	گاوچران های غربی	کابوی من
موقعیت متزلزل	بسته بودن به مو	به مویی بندی
زندگی بی نظم	نوعی غذا	کوکوی دو شب مانده
بدلی و غیر اصیل بودن هنر	عنوان فیلم	کپی پدر خوانده
نارضایتی از زیستن	تولد و زاده شدن	خلقت ناخوانده
سیاست ناکارآمد دولت	دولت ناموفق	دولت شرمنده
بوروکراسی اداری	حجم زیاد پرونده های اداری	کلفتی پرونده
تردید از بهتر شدن وضعیت	زمان آینده	شاید که آینده
شکست های ورزشی	باخت در مسابقات فوتبال	ملی پوش بازنده

جدول شماره ی ۳. تحلیل جانشینی (تقابل های دوتایی)

عقاید نوکانتی	عقاید فلسفی شرق
شقایق نورماندی	گل نرگس
عشق پانزده سانتی	عشق شرقی و عرفانی
ماکارونی	غذای سنتی ایرانی
تمر هندی	تنقلات سنتی
ذکاوت و رندی	بلاهت
حاتم من	خسیس بودن
پررو	با ادب و متین
کابوی من	سوار شرقی
به مویی بندی	زندگی به مثابه نعمت الهی
کوکوی دو شب مانده	تغذیه سالم
کپی پدر خوانده	آثار اصیل هنری
خلقت ناخوانده	اعتقاد به حکمت خلقت
دولت شرمنده	دولت موفق و سربلند
کلفتی پرونده	بوروکراسی سالم
شاید که آینده از آن من	آینده موفق

در این قطعه مهمترین ویژگی متنی، در تلاش آهنگساز در وارد کردن مفاهیم و عناصری از زندگی مدرن در متن ترانه است. وضعیت روزمره زندگی افراد و درگیری های آنان که اغلب درگیری های طبقه متوسط هستند، مورد توجه قرار گرفته است. استفاده از زبان محاوره ای یکی از مهمترین ویژگی آثار نامجو است.

الف) ماکارونی، تمر هندی، خیابان شهید قندی، کوکوی دو شب مانده و کپی پدرخوانده عناصری هستند که به شکل مستقیم از زندگی روزمره مصنف آهنگ گرفته شده اند. او سعی می کند با وارد کردن این عناصر در متن ترانه، روزمرگی زندگی مدرن و وضعیت طبقه متوسط جامعه را به تصویر کشد. این ایده در اغلب آثار موسیقی عامه پسند غربی دیده می شود. مفاهیم ضمنی اشارات به زندگی روزمره، به زندگی ماشینی و بدون عاطفه غربی اشاره می کند که در آثار انتقادی پینک فلوید به کرات دیده می شود. به عنوان مثال در قطعه "ناقوس جدایی" آرزوی داشتن زندگی مقارن با طبیعت سبز با حسی نوستالژیک عنوان می شود و دیوید گیل مور، خواننده و گیتاریست گروه از دوره های یاد می کند که در آن "سبزه، سبزه تر و نور روشن تر" بوده است. این تلاش نقادانه در این ترانه نیز نشان دادن کاستی های زندگی مدرن شهری در شکل روزمره، نشان داده شده است.

ب) عقاید نوکانتی، شقایق نورماندی، کابوی من و فیلم پدر خوانده عناصری هستند که به شکل همنشین دارای ریشه غربی هستند. این مفاهیم دارای بار معنایی ضمنی هستند که اولاً نشان از میل به غرب و غربی شدن (حداقل در کاربرد واژگان) و ثانیاً از محصولات فرهنگی غربی موجود در بازارهای محصولات هنری کشور گرفته شده اند که به امر رایجی در سطح جامعه تبدیل شده اند.

ج) عناصر اعتراضی در قالب های سیاسی، اجتماعی، اعتقادی و حتی ورزشی در متن ترانه دیده می شود. اشاره به عناصری مانند به مویی بند بودن، خلقت ناخوانده، دولت شرمنده، ملی پوش بازنده، کلفتی پرونده و عشق پانزده سانتی در این قالب مطرح می شود. این ویژگی از اساسی ترین ویژگی های موسیقی عامه پسند غربی در کسوت اعتراض است. راک غربی در کسوت انتقاد اجتماعی، گاهی همراه با نگاه اعتراضی طبقه متوسط جامعه در راستای نقد بوروکراسی، ناکارآمدی دولت و مشکلات زیست محیطی بوده است.

د) متن ترانه در اوج خود به جمله‌ی "شاید که آینده از آن ما" ختم می‌شود. این جمله که چندین بار و به شکلی همراه با تردید ادا شده است، با صدای بلند و نزدیک به جیغ زدن ادا شده است و نشان از تردید همراه با امیدواری برای بهتر شدن تمام مسائلی دارد که در بندهای قبلی ترانه به آنها اشاره شده است.

تحلیل ساختاری موسیقی

موسیقی با مایه گردانی گیتار در سبک پاپ شروع می‌شود و با تک ضربه‌های متداول در موسیقی به سبک راک نزدیک می‌شود و در نهایت به شکل کاملی تبدیل به راک کانتری می‌شود.

بداهه نوازی در سبک‌های تلفیقی جاز و خوانش رپ گونه‌ای ادامه می‌یابد. قطعه با استفاده از تحریرهایی که همراه با تغییر صدا و تکرارهای فرمی است، ادامه می‌یابد. استفاده‌های این چنینی از تحریرهای فرمی و استفاده از قابلیت‌های صدای شکل گسترده‌ی آن، در آثار گروه‌های راک مانند پینک فلوید به وفور دیده می‌شود که بارزترین نمونه آن در آلبوم "حیوانات" دیده می‌شود. فضا سازی ساده و کاملاً تکراری آهنگ و ضرب‌آهنگ در کل قطعه حفظ می‌شود. در گوشه‌هایی از ترانه‌ی رد پای موسیقی ایرانی در دستگاه‌های مختلف موسیقی ایرانی، مرکب خوانی ایرانی را پدید می‌آورد.

بنابراین می‌توان تحلیل نشانه‌شناختی موجود در این قطعه را به شکل زیر خلاصه کرد (جدول شماره ۴ و ۵):
سبک موسیقایی: سبک بلوز+ موسیقی جاز+ راک و هارد راک + مرکب خوانی در دستگاه‌های ایرانی مانند چهارگاه و شور.
پاره فرهنگ: زندگی جوانان آرمان خواه و عاصی طبقه متوسط.
سبک زندگی: اشاره به سبک زندگی ماشینی و زندگی روزمره.
باورها: پذیرش ملال زندگی مدرن و تردید به آینده بهتر.

قطعه شماره دو

متن ترانه

بیابان را سراسر مه گرفته است
چراغ قریه پنهان است
موجی گرم در خون بیابان است
بیابان را سراسر مه گرفته است
بیابان خسته، لب بسته، نفس بشکسته در هذیان گرم مه
عرق می‌ریزدش آهسته از هر برگ
سگان قریه خاموشند
بر شولای پنهان
می‌گویند به خود عابر:
بیابان را سراسر مه گرفته است
با خود فکر می‌کردم که مه گر همچنان تا صبح می‌پاید
مردان جسور از خفیه گاه خود به دیدار عزیزان باز می‌گشتند
سگان قریه خاموشند
بر شولای پنهان
می‌گویند به خود عابر:
بیابان را سراسر مه گرفته است.

جدول شماره ۴. تحلیل همنشینی

نشانه	مدلول	دال
جامعه به مثابه بیابان	جغرافیایی بی آب و علف	بیابان
جامعه خفقانی عصر پهلوی	بیابان پر از مه	بیابان مه گرفته
جامعه تاریک عصر پهلوی	روستای تاریک	چراغ قریه پنهان
جامعه دارای انرژی تغییر	موج شن های بیابان	موج گرم
جامعه خسته و درمانده	جغرافیای ساکن	بیابان خسته
خفقان آمیخته به سکوت	ساکت	لب بسته
جامعه خسته و درمانده	از رمق افتاده	نفس بشکسته
نگهبان جامعه	سگ روستا	سگان قریه
حرکت پنهانی	ابزار خفیه	شولای پنهان
ناظر دانای کل	رهگذر	عابر
امید جامعه	انسانهای شجاع	مردان جسور
جامعه	جای پنهان شدن	خفیه گاه
مردم	یاران	عزیزان

جدول شماره ۵. تحلیل جانشینی (تقابل های دوتایی)

جنگل	بیابان
جنگل روشن	بیابان مه گرفته
قریه روشن	چراغ قریه پنهان
موج سرد	موج گرم
جنگل پر انرژی	بیابان خسته
گویا	لب بسته
پر انرژی	نفس بشکسته
مردم قریه	سگان قریه
مردم	عابر
مردان ترسو	مردان جسور
عرصه	خفیه گاه
دشمنان	عزیزان

متن این ترانه یکی از اشعار احمد شاملو است که در دهه ۱۳۴۰ و در اعتراض به خفقان اجتماعی - سیاسی دوره پهلوی سروده شده است. این متن از اعتراضی ترین آثار شاملو به نظام سیاسی - اجتماعی حاکم بر آن دوران است که در میان آثار نامجو می توان به نمونه های مشابهی اشاره کرد. استفاده از اشعار شاعران مدرن در موسیقی عامه پسند غربی امری رایج است. این نوع اشعار با ویژگی ها وزنی خاص خود (AABA) برای ساختار موسیقایی پاپ بسیار مناسب است. در عین حال محتوای امروزی آنها با ساختار نوین و سیال موسیقی پاپ همخوانی دارد.

تحلیل ساختاری موسیقی

این موسیقی با سبک بلوز شروع می شود. آهنگ ها و فضاهای شروع، تحت تاثیر آثار بی بی کینگ و/اریک کلاپتون است که در ادامه با ویراسیون های گیتار الکتریک و گیتار باس سریعاً به سبک "هارد راک" کشیده می شود. بیشترین استفاده از صدای بلند(سوپرانو) می شود و با همراهی ساز سه تار فضای تند و تهاجمی ایجاد می شود که شاخصه های اساسی موسیقی راک است.

در ادامه، موسیقی به بداهه نوازی هایی کشیده می شود که عمدتاً ریشه در موسیقی جاز و فولکلور ایرانی دارد. بازی های زبانی از مهمترین ویژگی های موسیقی راک است. در این قطعه به کرات از این فن استفاده می شود. فریاد های اعتراض آمیز به همراه حرکات اعتراضی (مانند شکستن گیتار) در موسیقی پاپ و بویژه راک، هارد راک و انواع متفاوت متال دیده می شود و در برخی موارد به جیغ کشیدن نیز تبدیل می شود. در این قطعه آواز در راستای تلاش برای شکستن سبک مسلط آوازه خوانی موسیقی ایرانی، سعی می کند تمام تلاش خود را برای شکستن ساختار موسیقایی انجام داده و نهایتاً در این مسیر از صداهای بلند و حتی جیغ زدن نیز استفاده می کند. سازها در مضاعف کردن مفاهیم اعتراضی ترانه در اشکالی شبیه به راک بکار گرفته شده است. تلفیق تحریرهای ایرانی با تحریر های موسیقی بلوز در ادامه به کرات اجرا می شود. ساز دف نقش درامز را به عهده می گیرد و با سنکوپ های قوی گیتار لید همراه می شود که رگه هایی از موسیقی متال را با خود به همراه دارد که در استفاده آهنگک گیتار الکتریک و گیتار باس به اوج می رسد.

بنابراین می توان تحلیل نشانه‌شناختی موجود در این قطعه را به شکل زیر خلاصه کرد:

سبک موسیقایی: سبک بلوز+ موسیقی جاز+ هارد راک و متال به همراه موسیقی سنتی و مقامی ایران به ویژه موسیقی نواحی شمال خراسان.

پاره فرهنگ: اعتراضی به همراه رگه هایی از هجو.

سبک زندگی: زندگی مدرن و اعتراضی.

باورها: ناامیدی و بیان خفقان حاکم بر جامعه ایران عصر پهلوی.

استفاده از امکانات مختلف سبک های موسیقایی غربی، در سایر آثار این موزیسین پاپ (قطعاتی مانند "ترنج"، "چای و سیگار" و...) دیده می شود. در آثار او، از فواصل تعدیل شده استفاده می شود که به شکل تلفیقی سعی شده است آوازی در دستگاه های ایرانی با استفاده از فضای موسیقایی پاپ غربی اجرا شود. استفاده بدیع و در عین حال متفاوت از سازهای گیتار، پیانو، سینتی سایزر و گیتار باس به فضا سازی تلفیقی قطعات کمک می کند. گاهی خواننده به اجرای آواز در فواصل نیم پرده می پردازد و این در حالی است که موسیقی در فواصل ربع پرده اجرا می شود. استفاده از فواصل سوم و پنجم به شکل رایجی در این قطعه دیده می شود که از ویژگی های ساختاری رایج در موسیقی پاپ است. قطعاتی کپی شده از آثار باب دیلن موزیسین پاپ انگلیسی و جیم موريسن در آثار نامجو دیده می شود. استفاده از بیان طنز آمیز که در آن از سازها نیز در راستای اجرایی متفاوت از ساختار رایج، استفاده می شود از ویژگی های موسیقایی آثار این موزیسین پاپ است. از سنکوپ های موسیقی راک به کرات استفاده می شود و مایه گردانی ایرانی در فواصل غربی و مقامی بلوز و راک با موسیقی نواحی ایرانی و سنتی کلاسیک ایرانی تلفیق می شود و فضایی تلفیقی را ایجاد می کند. پاساژهای درامز که امری متداول در موسیقی راک است به بیان غربی موسیقی کمک می کند و در نهایت بیان هجوآمیز ترانه به مانند راکرها و بلوز نوازها در آثار او دیده می شود.

نتایج و پیشنهادات

موسیقی عامه پسند از دیدگاه متفکران مکتب فرانکفورت مانند آدورنو و هورکهایمر سبب تخدیر توده می شود و حتی قابلیت مطالعه نیز ندارد، اما مهمترین دستاورد متفکران مرکز مطالعات فرهنگی بیرمنگام این است که این نوع از موسیقی قابلیت تبدیل به سوژه های مطالعاتی جدی را دارند. عنصر مقاومت در نوشته های افرادی چون ریموند ویلیامز و استوارت هال به هسته مرکزی مطالعات فرهنگی مبدل می شود و مراکز خرید، بازی ها، مد، موسیقی عامه پسند و سایر اشکال

عامه (popular) زندگی روزمره تحت لوای کلی زندگی روزمره (everyday life) مورد تحلیل های موشکافانه قرار می گیرد. نشانه‌شناسی در این مطالعات ویژگی چند معنایی برای دال را به کرسی می نشاند و امکان قرائت های متفاوت و حتی متضاد را برای مخاطب فراهم می کند.

بر این مبنا و بنا بر ماهیت تحقیقات کیفی، که ادعای تعمیم های مشابه تحلیل های کمی را ندارد، این تحقیق در راستای ارائه توصیفی از چگونگی آنچه در تعامل فرهنگی میان موسیقی عامه‌پسند ایرانی و غربی حادث شده است، به این نتیجه رسیده است که در آثار موسیقایی عامه‌پسند "محسن نامجو" بسیاری از عناصر موسیقایی غربی وجود دارد. این خواننده پاپ در مصاحبه های خود نیز به صراحت از تاثیر یاد شده سخن به میان می آورد و آن را نقطه قوت کارهای خود می داند. اما این امر به معنای ایجاد تعامل میان موسیقی عامه‌پسند ایرانی و غربی نمی باشد، چرا که تعامل دارای خصلتی دوطرفه است و ما در این میان صرفاً انتقالی یک‌طرفه (از غرب به شرق) را شاهد هستیم.

بر مبنای مدل اولیه ارتباطات که فرآیند ارتباط، در چهار عنصر مشتمل بر فرستنده، گیرنده، پیام و بازخورد است، این مقاله، تنها حوزه ی پیام را مطالعه کرده است و برای ارائه ی تحلیل کامل تر و دقیق تر، نیاز به مطالعات رسانه محور (مشتمل بر مجاری ارتباطی و ابزار های تولید و پخش)، تحقیقات اتنوگرافی (بر روی مخاطبان متون موسیقی عامه‌پسند)، تحقیقات پیمایشی و همچنین تحقیقات طولی برای مطالعه روند شکل گیری و حرکتی موسیقی عامه‌پسند در ایران پیشنهاد می شود. علیرغم اهمیت تمامی این حوزه ها، تحقیقات مبتنی بر اتنوگرافی با محوریت نظریه دریافت از اهمیت شایانی برخوردار خواهد بود.

منابع

منابع فارسی

آدرونو، تئودور و هورکهایمر، ماکس (۱۳۸۴). **دیالکتیک روشنگری**. ترجمه مراد فرهاد پور وامیدمهرگان، تهران انتشارات گام نو.

استوری، جان (۱۳۸۶). **مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه**. ترجمه حسینی پاینده، تهران نشر آگه.

پاینده، حسین (۱۳۸۵). **قرائت نقادانه از آگهی های تجاری در تلویزیون ایران**. تهران، نشر روزنگار.

چوبینه، ناتالی (۱۳۸۳)، **موسیقی شرق کاذب**، فصلنامه هنر، شماره ۶۱، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

شوکر، روی (۱۳۸۱)، **نسل من: مخاطبان، شیفتگان و خرده فرهنگ ها**، ترجمه مراد فرهاد پور و شهریار وفقی پور، مجله ارغنون، شماره ۲۰، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

شوکر، روی (۱۳۸۴). **شناخت موسیقی مردم پسند**. ترجمه محسن الهامیان، تهران نشر موسسه فرهنگی-هنری ماهور.

روشن روان، کامبیز (۱۳۷۹)، **موسیقی پاپ از آغاز تا امروز**، فصلنامه ماهور، سال دوم، شماره ۸.

کاسه، ایو و آبه، استفن (۱۳۸۵). **واژگان مکتب فرانکفورت**. ترجمه: افشین جهاننیده، تهران، نشرنی.

گریفیث، پل، (۱۳۸۳). **یک قرن موسیقی مدرن**. ترجمه کیوان میرهادی، تهران انتشارات افکار.

Daymon, Christine and Holloway, Immy (۲۰۰۱), “**Qualitative Research Method**”, in *PR and MC*, Routledge.

Dunbar – Mall, Peter (۱۹۹۱), “**Semiotics as a Method for the Study of Popular Music**”, In *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol: ۲۲, No: ۲. pp. ۱۲۷-۱۳۲. (www.jstore.org)

Farmer, Henry G. (۱۹۳۰), “**Greek Theorists of Music in Arab Translation**”, in *Ists*, p. ۳۲۰-۳۴۶. (www.jstore.org).

Nettle, Bruno (۱۹۸۴), “**Atlas of Two Cities**”, In *Asian Music*, vol: ۱۵, No: ۲, pp. ۱-۱۰. (www.jstors.org)

Nettle, Bruno (۱۹۸۶), “**Persian Classical Music in Israel: A Preliminary Report**”, In *Asian Music*, vol: ۱۷, No: ۲, PP. ۶۹-۸۷. (www.jstore.org).

Palackal, Joseph (۱۹۹۵), “**Puthen pana: A Music Study**”, In Dissertation for Master of Art, University of New York.

Simeon Sadah , Godwin (۲۰۰۴), “**The Organ Works of Felasowande**”, In Desertation for Doctorl of musical arts Louisiana State University.

Tagg Philip (۱۹۹۹), “**Musicology and Semiotics of Popular Music**”, In *journal of the American Musicological Society*, vol: ۱۳, pp. ۲۲۴ – ۲۶۱.

Tagg Philip (۱۹۸۴), “**Analysis of Popular Music**”, In first published in *Popular Music*, pp. ۱۷-۶۵. (www.jstore.org).