تَحَسُّر

تحلیلی بلاغی از اندوه و سرکوب در موسیقی ایران

سعید سبزیان

توانا
TAVAANA

تَحَسُّر
تحلیلی بلاغی از اندوه و سرکوب در موسیقی ایران

سعید سبزیان

توانا TAVAANA
آموزشکده آنلاین برای جامعه مدنی ایران
e-collaborative for civic education

آموزشکـــده آنلایـــن
برای جامعه مدنی ایران
TAVAANA
http://www.tavaana.org

پروژهٔ

e-collaborative
for civic education
http://www.eciviced.org

تحسر: تحلیلی بلاغی از اندوه و سرکوب در موسیقی ایران

نویسنده: سعید سبزیان

نقاشی روی جلد: Several Circles اثر واسیلی کاندینسکی

© E-Collaborative for Civic Education 2015

e-collaborative
for civic education

E-Collaborative for Civic Education (ECCE) یک سازمان غیرانتفاعی در ایالات متحده آمریکا، تحت 501c3 است که از فن‌آوری اطلاعات و ارتباطات برای آموزش و ارتقای سطح شهروندی و زندگی سیاسی دموکراتیک استفاده می‌کند.

ما به عنوان بنیانگذاران و مدیران این سازمان، اشتیاق عمیق مشترکی داریم که شکل‌دهنده ایده‌های جوامع باز است. همچنین برای ما، شهروند، دانش شهروندی، مسئولیت و وظیفه شهروندی یک فرد در محافظت از یک جامعهٔ سیاسی دموکراتیک پایه و اساس کار است؛ همان طور که حقوق عام بشر که هر شهروندی باید از آنها برخوردار باشد، اساسی و بنیادی هستند. ECCE دموکراسی را تنها نظام سیاسی قادر به تأمین طیف کاملی از آزادی‌های شهروندی و سیاسی برای تک تک شهروندان و امنیت برابری و عدالت می‌داند. ما دموکراسی را مجموعه‌ای از ارزش‌ها، نهادها و فرایندها می‌دانیم که مبشر صلح، توسعه، تحمل و مدارا، تکثرگرایی و جوامعی شایسته‌سالار که به کرامت انسانی و دستاوردهای انسانی ارج می‌گذارند، است.

ما پروژهٔ اصلی ECCE یعنی «آموزشکده توانا: آموزشکده مجازی برای جامعهٔ مدنی ایران» را در سال ۲۰۱۰ تأسیس کردیم. آموزشکده توانا در ارائه منابع و آموزش در دنیای مجازی در ایران، یک نهاد پیشرو است. توانا با ارائه دوره‌های آموزشی زنده در حین حفظ امنیت و با ناشناس ماندن دانشجویان، به یک جامعهٔ آموزشی قابل اعتماد برای دانشجویان در سراسر کشور تبدیل شده است. این دروس در موضوعاتی متنوع مانند نهادهای دموکراتیک، امنیت دیجیتال، حقوق زنان، وبلاگ‌نویسی، جدایی دین و دولت و توانایی‌های رهبری ارائه می‌شوند. آموزشکده توانا آموزش زندهٔ دروس و سمینارهای مجازی را با برنامه‌هایی مثل مطالعات موردی در جنبش‌های اجتماعی و گذارهای دموکراتیک، مصاحبه با فعالان و روشنفکران، دستورالعمل‌های خودآموزی، کتابخانهٔ مطالب توصیفی، ابزارهای کمکی و راهنمایی برای آموزشگران ایرانی و حمایت مداوم و ارائه مشاورهٔ آموزشی برای دانشجویان تکمیل کرده است.

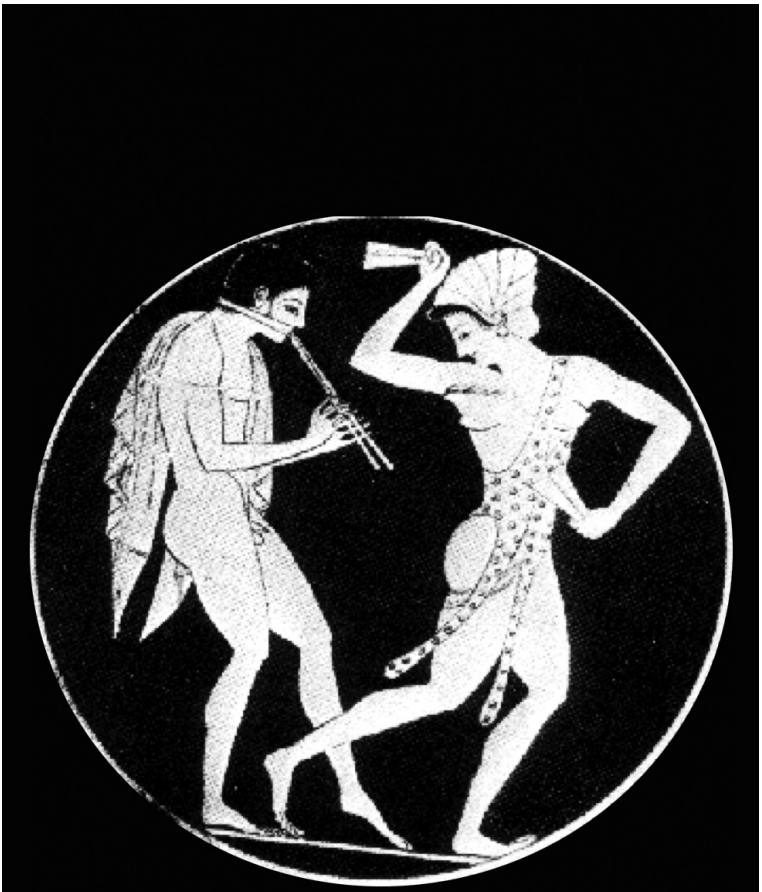
تلاش ما برای توسعهٔ توانایی‌های آموزشکده توانا متوجه گردآوردن بهترین متفکران ایرانی و صداهای محذوف است. به همین ترتیب، به دنبال انتشار و ارتقای آثار مکتوب روشنفکران ایرانی هستیم که ایده‌های آنان توسط جمهوری اسلامی ممنوع شده است.

یکی از نقاط تمرکز تلاش توانا، ترجمه متون کلاسیک دموکراسی و مقالات معاصر در این باره و نیز ترجمه آثار مرتبط با جامعه مدنی، حقوق بشر، حاکمیت قانون، روزنامه‌نگاری، کنشگری و فن‌آوری اطلاعات و ارتباطات است. امید ما این است که این متون بتواند سهمی در غنای فردی هموطنان ایرانی و برساختن نهادهای دموکراتیک و جامعه‌ای باز در ایران داشته باشد.

سپاسگزار بازتاب نظرات و پیشنهادهای شما

اکبر عطری — مریم معمارصادقی

M. Memarsadeghi — Akbar Atri



منبع تصویر: رقص و موسیقی در یونان باستان
http://oleviolin.com/violin/da/HarmoniGraeskeInstrumenter.htm

فهرست

چکیده ۱۱
قدردانی ۱۳
بخش اول: سلطه و تسلیم: موسیقی و تسلا در ایران ۱۵
مقدمه: بیم و امید ۱۵
موسیقی و انگیزش احساسات: خلق جهان‌بینی ۱۶
سندروم استکهلم یا سندروم هرست (اعراض بقاء) ۱۸
یأس القایی ۲۳
همذات‌پنداری در موسیقی: اندوه طرد و حسرت وصل ۲۵
بخش دوم: صدا و قدرت ۲۹
آیا موسیقی پاپ همدست قدرت است؟ ۳۲
«نقد منشود» ۳۵
تحسر ۳۶
بلاغت قربانی ۴۰
سیاست‌زدایی ۴۲
تحلیلی در کالبد ترانه «یکی هست» پاشایی ۴۵
نتیجه‌گیری ۴۹
منابع: ۵۱

چکیده

این مقاله تحلیل می‌کند که سه عنصر موسیقی آوازی یعنی ساز، ترانه، و صدای خواننده در رابطه‌ای همگویانه با یکدیگر و با فضای سیاسی‌ـاجتماعی‌اند. فضای فرهنگی ایران نشانه‌هایی از بیان یک احساس فردی و اجتماعی دارد که در اینجا «تحسر» نامیده شده است: این فضا ترکیبی از حزن، شوق و فقدان است و ریشه‌های اجتماعی و سیاسی دارد و رابطه انسان‌ها با قدرت را بیان می‌کند. در این مقاله همچنین مفهوم «یأس القایی» تشریح می‌شود و نمونه‌هایی در شعر و موسیقی به میان آورده می‌شود که بیان‌گر همذات‌پنداری گوینده درون شعر با نوعی عامل مسلط و طردکننده یا بی‌اعتنا به اوست. در تفسیر نهایی، این‌چنین همذات‌پنداری را می‌توان بیانی از نارضایتی و ناخرسندی اجتماعی تلقی کرد.

کلمات کلیدی: تحسر، موسیقی، سندروم استکهلم، یأس القایی، همذات‌پنداری با متجاوز، صدا و قدرت

قدردانی

مباحثی که در اینجا مطرح کرده‌ام، بر این است که یک‌سویه به موضوع موسیقی پاپ نگاه نکند، و در حالی‌که می‌کوشم نظریه‌ای را در تفسیر بلاغی موسیقی شکل دهم، تلاش می‌کنم انصاف را درباره مستمعین و شرایط زندگی آن‌ها و اهمیت موسیقی برای آن‌ها در نظر داشته باشم. در جریان تحلیل‌ها، یکی از دغدغه‌های مهم جامعه مدنی را برجسته کرده‌ام: غافل نبودن از تأثیر ایدئولوژی بر مخاطب و تأکید بر هوشیاری در زندگی فردی و اجتماعی.

این مقاله را با حمایت «توانا: آموزشکده جامعه مدنی ایران» که علاقه‌مند به تغییر در ایران است، و به موضوعات هنر و فرهنگ و ارتباط آن‌ها با دموکراسی در ایران نیز می‌پردازد، نوشته‌ام. از مدیران آموزشکده توانا برای انتشار این مقاله سپاس‌گزارم.

از کسانی که این مقاله را می‌خوانند پیشاپیش سپاس‌گزاری می‌کنم و منتظر پیشنهادات و واکنش‌های نقادانه آن‌ها به این متن هستم.

به امید شکوفایی هنر و فرهنگ ایران در فضایی آزاد

سعید سبزیان
واترلو، کانادا

بخش اول
سلطه و تسلیم: موسیقی و تسلا در ایران

مقدمه: بیم و امید

کشیشی داستانی برایم گفت که دقت در آن ما را یاری می‌کند این نظر را تبیین کنیم: صدا تسلا می‌دهد. این دوست، به سبب سنت کلیسایی‌اش مأموریت دارد که در مواقع لزوم، هرگاه از بیمارستان با او تماس بگیرند بر بالین مصدومین و بیماران محتضر حضور بیابد و آن‌ها را تسلا دهد. روزی برای نیایش به بالین یک مصدوم تصادفی که خودش پزشک بود می‌رود و درست در لحظه‌ای که باید در تقاطع راهروها به سمتی بپیچید، مردی را می‌بیند که او را بر برانکارد به اتاقی می‌برند. احوالش را می‌پرسد و او گریان و مضطرب می‌گوید که کسی بر دروازه بهشت ایستاده و وی می‌هراسد که او را به بهشت راه ندهد. دوستم پرسیده بود: «از کدام دروازه می‌گویی؟» مرد محتضر گفته بود: «مسیح بر دروازه بهشت ایستاده و می‌ترسم به من اجازه ندهد که به درون بروم.» دوستم بخشی از انجیل را برای او خوانده بود. فردای آن روز که مراجعه می‌کند تا مریض را ببیند، از او می‌شنود که مطمئن شده است مسیح وی را به سوی دروازه بهشت فرا خوانده و با تبسم به انتظار او ایستاده است.

در اینجا از الهیات این موضوع بحث نخواهد شد، بلکه از منظری بلاغی و انتقادی موضوع را تحلیل می‌کنم. بخشی از انجیل که دوستم برای این فرد قرائت کرده بود، فصل سوم از سوره «یوحنا»[1] بود. داستانی که روایت کردم، در کنار معانی دیگر، اهمیت صدا و معانی‌ای که از راه صدا منتقل می‌شود را برجسته می‌کند. علت این‌که تأکید می‌شود متون مقدس را با صوت و تلاوت بخوانند، همین تأثیر روان‌شناختی بر مخاطب است: صدا تا اعماق وجود انسان نفوذ می‌کند و به نوعی باور تبدیل می‌شود؛ تلاوت را با قرائت مقایسه باید کرد. در قرائت، یعنی از راه خواندن متن، موضوع همواره با ما فاصله دارد. چیزی که مفعول چشم است، همواره در فاصله ای از ما قرار دارد. قرائت را اگر با صدا و تلاوت قیاس کنیم، فاصله چشمی مرتفع می‌شود: تلاوت هم عمل فیزیکی تولید و شنیدن صداست هم بازتولید متنی که در ذهن تخیل و تلاوتش می‌کنیم. صدا عملا در دستگاه شنوایی ما، در ذهن و دستگاه معرفت‌شناسی ما طنین می‌اندازد. بنابراین، تلاوت و بازتولید متون مقدس، مانند همخوانی با موسیقی است: «عملی» است پدیدارشناختی، یعنی با قصد و نیت آگاهانه دنیای متصور در آواز یا متون مقدس را با تخیل بازسازی می‌کنیم. اگر موسیقی را هنر ساخت صدا بدانی، یعنی آن را جسمیت صدا تلقی کنیم، حاصل آن تولید احساسات است. از این‌رو موسیقی را از وجه تاثیری‌اش این‌گونه تعریف می‌کنیم: موسیقی مجموعه‌ای از آواها، اصوات و آواز است که حامل احساسات ما در قبال روابط و وقایع است. احساسات را نمی‌توان از موسیقی جدا کرد. مضافا، موسیقی هم عواطف شخصیت‌های داستانی (فرضا عاشق یا معشوق درون ترانه) را انعکاس می‌دهد هم آن‌ها را در مخاطب بر می‌انگیزد. این برانگیختگی عاطفه در مخاطب است که موضوع اصلی بررسی ماست و نظر مبنایی مقاله این است که موسیقی توان ایجاد یک نظام باوری و عاطفی در مستمع را دارد و می‌تواند شیوه جهان‌بینی فرد را شکل دهد: از این رو هم موجد عواطف مثبت است هم عواطف منفی. در این مقاله صرفا به موضوع حسرت نگاه می‌کنیم و آن را احساسی منفی تلقی می‌کنیم.

موسیقی و انگیزش احساسات: خلق جهان‌بینی

موسیقی مستقیما در شکل دادن به زاویه دید ما و تلقی‌مان از زندگی نقش دارد. در واقع هر نت موسیقی مانند روزنه‌ای است که با آن جهان را احساس می‌کنیم و از این رو احساسی که بر موسیقی حمل می‌شود، در ما هم بازتولید می‌شود. موسیقی

1. The Gospel of John

عرصه عواطف است و اگر این عواطف را با زاویه دید محدود برانگیزد، مبنای قضاوت محدود می‌شود. منظور از زاویه دید محدود این است که، موسیقی می‌تواند ماجرای یک عشق ناکام را به گونه‌ای برای مستمع روایت کند که یک فرد را قربانی و دیگری را حق به جانب جا دهد. این از سبب‌های مهم علاقه مستمع به موسیقی است که توجیحاتی داستانی در موسیقی بیابد که با تجربه خودش از زندگی قابل قیاس باشد و در آن به تسلا و آرامش برسد. اما آرامش یافتن با این موسیقی به معنای دست یافت به قضاوت ذهنی مناسب و دستگاه تحلیلی استدلالی نیست. فرد ممکن است به سبب وفور داستان‌های موسیقایی درباره عشق و نفرت، هیچ‌گاه در استدلال به مسامحه، تفاهم، و فهم عمیق دست نیابد و در وضعیتی حق به جانبی خویش را از مسئولیت رها سازد. به عنوان مثال، نفرت احساسی است که ممکن است ناشی از اطلاعات غلط و متعصبانه درباره سوژه نفرت باشد و موسیقی که مدام دیگران را در ورطه حس نفرت می‌اندازد، داوری ما را نسبت به زندگی خویش نیز متحول می‌کند: این‌که درصدد تغییر خویش نباشیم، یا خود را در موقعیت قربانی تصور کنیم و روح تقلا را از دست بدهیم. از احساساتی که سبب انفعال انسان در اجتماع می‌شود، احساس درماندگی و یأس است که از محیط، اطرافیان، و از سوی قدرت حاکم به انسان‌ها القاء می‌شود و موسیقی می‌تواند بازتاب‌دهنده آن باشد. اکنون چند سخنی از افلاطون درباره اهمیت تأثیر شعر بر رفتار و پندار به میان می‌آوریم و بعد به موضوع «یأس القایی» به منزله یک سیستم تسلیم بازخواهیم گشت.

افلاطون در سطور نخستین *کتاب دهم جمهور*، تصویر خوبی از شاعران نشان نداده و حکم به راندن آن‌ها از جمهوری‌اش داده است.[1] زیرا به نظر او، شعرا تحت تأثیر احساسات‌شان هستند و تحلیل جامع و استدلالی از پدیده‌ها ندارند: به تعبیر ویلیام بلیک، شاعر نوعی قابلیت «سلبی» دارد که به ابهام قانع می‌شود و در جست‌وجوی علیت تراژدی یا سایر تجربه‌های بشری نیست. این برای مستمع غیراستدلالی و غیرتحلیل‌گر می‌تواند از مهم‌ترین مخاطرات استغراق در شعر و موسیقی باشد. مثلا اگر شرحی از تنهایی، اندوه، عشق، و رابطه‌ها و وضعیت اجتماع می‌دهند، قضاوتی همه‌جانبه ندارند بلکه بر مبنای عواطف سخن‌سرایی می‌کنند. به اعتقاد او شاعر جهان را همان‌گونه که با دستگاه دریافتی و ادراکی‌اش درمی‌یابد، در اختیار ما می‌گذارد و نه آن‌گونه که هست یا باید باشد: به عبارتی برای افلاطون، شعر انتقادی نیست بلکه

1. Plato. The Republic. <http://classics.mit.edu/Plato/republic.11.x.html>. Web. 20 Feb., 2015.

توصیفی است. شعرا زبان گیرایی دارند و بنابراین افراد بی‌شماری را به باورهای‌شان سوق می‌دهند. افلاطون در کتاب سوم و دهم جمهور می‌گوید که شعرا نگاه جدلی ندارند و بنابراین چون تحلیل آن‌ها از سازوکار روابط انسان‌ها اهمیت فلسفی ندارد، باید از امکان تأثیر منع شوند.[۱] نظریه افلاطون را می‌توان به موسیقی و سایر آثار هنری هم تسری داد. طبق این دیدگاه، موسیقی تقلید از نوعی تجربه و احساسات منضم آن است. از این‌رو موسیقی، علی‌رغم گیرایی و جاذبه فراوانش، می‌تواند حامل دیدگاه‌های غیردیالکتیک و غیرعینی باشد: یعنی در اعماق علت و معلول‌ها نفوذ نمی‌کند.

انتقاداتی بر نظریه افلاطون وارد است. نظر او درباره تأثیر منفی شعر و موسیقی غیراستدلالی صحیح است اما نقش همذات‌پنداری را باید در انتقاد از افلاطون به میان بیاورم. همذات‌پنداری، که در ادامه بیش‌تر آن را خواهم شکافت، می‌تواند سبب ارتقاء وضعیت بشر یا سقوط این وضعیت و بدتر شدن آن باشد. وجه مثبت در همذات‌پنداری مستمع با دنیای داستانی موسیقی در این است که افراد با شناخت درد دیگران ممکن است به یاری یکدیگر مبادرت کنند. وجه منفی‌اش این است که از طریق همذات‌پنداری نوعی دستگاه معرفت‌شناختی شکل می‌گیرد که صرفا بازتولید مشابهت است نه این‌که گامی در تقویت درک تفاوت و تضادها و پذیرش این تفاوت و تضادها باشد. نظر افلاطون درباره عدم ژرفای دیالکتیکی در نگاه شعرا قدری تندروانه است اما دخیل بودن عواطف بیش از استدلال در شعر و موسیقی انکار نکردنی است و از این‌رو تأثیر موسیقی و به ویژه گستردگی مستمعین آن را نمی‌توان نادیده گرفت. در زیر به نوعی وضعیت عاطفی به نام «سندروم استکهلم»[۲] نگاه می‌کنیم.

سندروم استکهلم یا سندروم هرست[۳] (اعراض بقاء)

طبق توضیح پانویس شماره ۵، از این پس به جای «سندروم استکهلم» و «سندروم

---

۱. نگاه کنید به جمهور کتاب سوم و دهم

2. Stockholm Syndrome

«اعراض استکهلم» را به معنای «سندروم استکهلم» به کار برده‌ام و اصطلاح «متلازمه استکهلم» را هم می‌توان در معنای آن به کار برد. برای یک‌دستی اصطلاحی در مقاله، ترکیب اعراض بقاء را با این معنا به کار برده‌ام. عارضه مذکور را می‌توانیم «سندروم بقاء» یا «اعراض بقاء» هم بنامیم که با مضمون همین سندروم ساخته شده است.

3. Hearst Syndrome

هرست» اصطلاح «اعراض بقاء» را به کار خواهم برد. از تاریخچه‌اش آغاز می‌کنیم. تعدادی سارق به بانکی در استکهلم حمله کردند و کارمندان آن را گروگان گرفتند. طی پنج روز بعد هم تعداد دیگری از کارمندان بانک گروگان گرفته شدند. اتفاق عجیبی افتاد که مضامین آن مناسب تحلیل یأس در ایران هم است: اکثر کسانی که در آن ماجرا به گروگان گرفته شدند، با سارقان همدردی کردند و در جریان درگیری‌های پلیس از گروگان‌گیرها حمایت کردند.[۱] برخی حتی حاضر شدند که در دادگاه به نفع گروگان‌گیرها شهادت بدهند. واقعه مشابهی در آلمان اتفاق افتاد: نوه دختر ویلیام راندولف هرست (که ناشر مهمی در آلمان است) توسط یک گروه تروریستی به نام اس. ال. ای[۲] به گروگان گرفته شد. بعد از دو ماه گروگانی، هرست (دختر) تصمیم گرفت که به گروگان‌ها بپیوندد و نامه‌ای به مطبوعات نوشت و گفت دیگر از خانواده‌اش جدا شده است و آن‌ها را والدین خودش قبول ندارد و گفت به عضویت اس. ال. ای. درآمده است . این واقعه روان‌شناسان را به تأمل واداشت و نام این پدیده را «عارضه استکهلم» گذاشتند. برخی به آن «اعراض هرست» هم می‌گویند.[۳] وینتر به تاریخ‌چه مفهومی این اصطلاح نگاه کرده و دریافته است که نمونه‌های فراوانی در فرهنگ بشری از این نوع همذات‌پنداری با متجاوز وجود دارد. ولی این نمونه‌ها از چشم ما دورند.

اکنون این سوال پیش می‌آید: اعراض بقاء چرا اتفاق می‌افتد؟ تز این مقاله که در دست دارید این است که اعراض بقاء شگردی برای امنیت‌جویی، روشی برای تسلا، و یک شگرد گریز از متجاوز است که از راه یکی شدن با او صورت می‌گیرد. صریح‌تر این‌که افرادی که در این دو ماجرا به متجاوز پیوستند، چنان تجربه‌های وحشت‌ناکی داشته‌اند که این تجربه‌ها نظامی که ما عقلانیت می‌نامیم را درهم ریخته است. نفوذ و تأثیر بعد عاطفی شکننده این حوادث به گونه‌ای بوده است که عقلانیت را به چالش می‌کشد و ما در می‌مانیم که در چنین وضعی مرز عاطفی شدن و عقلانیت چیست و کدام‌یک را در چنین وضعیتی سودمند یا معتبر می‌توانیم تلقی کنیم. برای درک عمق این پدیده عجیب صرفا باید از روشی پدیدارشناختی وارد نظام دریافت و حواس قربانیان خشونت و سرکوب شد وگرنه با دیدگاهی بیرون از نظام عصبی-عاطفی آن‌ها به درک معیوبی خواهیم رسید. نمونه دیگری که وینتر

---

۱. نگاه کنید به وینتر، ص ۱۲:
Winter, Eyal. *Feeling Smart: Why Our Emotions Are More Rational Than We Think.*

2. Symbionese Liberation Army

۳. وینتر، ص ۱۳.

داده است بیش‌تر منظور ما را از وجود یأس القایی در ادبیات و موسیقی ایران روشن می‌کند. به نقل از او، در جوامع اولیه شکارچی، قبایل مجاور برای به‌دست آوردن طعام با یکدیگر در ستیز بودند و همین سبب مناقشه و ستیز میان آن‌ها می‌شد. در این جوامع وقتی قبایل به هم حمله می‌کردند، زنان و دختران یکدیگر را به اسارت می‌بردند. در چنین شرایطی زنان چه باید می‌کردند؟ پاسخ به این سوال باید برخی از منتقدان مردم در ایران را هم متوجه کند که مسأله مقاومت مدنی را از دریچه‌های مشابهی تفسیر کنند: انسان تحت هراس به شگردهای امنیت‌جویی پناه می‌برد. در داستان قبایل نام‌برده، زنانی که اسیر می‌شدند بین دو انتخاب می‌ماندند: یا در غصه و دق و تقلا برای گریز می‌مردند یا این‌که با شرایط جدید وفق می‌یافتند و در نتیجه به عضوی از کسانی که به زور آن‌ها را به سلطه خود در آورده بودند در می‌آمدند. حتی این زنان حاضر می‌شدند از گروگان‌گیران بچه‌دار شوند. زنانی که قادر به این همذات‌پنداری، به این یگانگی با گروگان‌گیر نمی‌شدند معمولا دوام نمی‌آوردند.[۱]

عارضه استکهلم یا هرست یک پدیده تاریخی و جهانی است که می‌توان ما به ازای آن را در جوامع غربی هم پیدا کرد: این‌که همه ما به نحوی به حکومت‌ها و ایدئولوژی‌ها تن می‌دهیم، نمونه جامع و کلی پدیده همذات‌پنداری امنیت‌جویانه است. پس چنان‌که از این تحلیل بر می‌آید، سندروم نام‌برده، عبارت است از تعدادی از احساسات مثبت درمان‌جویانه که افراد در مواجهه با موقعیت خشن بر می‌گزینند حتی اگر وضعیت را ناعادلانه دریابند. در اینجا مفهوم عدالت و شهامت قطعا در کشمکش روان‌شناختی پیچیده‌ای قرار می‌گیرند که نمی‌توان به سادگی افراد را محکوم به مماشات و مشارکت در شرارت کرد. زندگی گران‌قیمت است و بهای آن را فرد می‌پردازد و نه نظریه‌های اخلاقی یا سیاسی.

سندروم استکهلم یا «اعراض بقاء» پیچیده، شگرددار، و اسلوب‌مند است: هر چه متجاوز و مهارکننده، دایره محدودیت و آزار را تنگ‌تر کند، فرد محبوس، فرد مهار شده، فرد تسلیم، بیش‌تر خودش را مقصر می‌داند، بیش‌تر خودش را سرزنش می‌کند، بیش‌تر خودش را عامل زجر می‌داند. او در چرخه‌ای از قضاوت‌های منفی و سلبی نسبت به خود قرار می‌گیرد و عقلانیت استدلالی او معطوف به منطق ستم‌گر می‌شود. وینتر در این‌باره می‌گوید: «هرچه مردم کم‌تر فرصت داشته باشند که وضعیت خود را تغییر دهند، بیش‌تر احساسات مثبت نسبت به عوامل مقتدر مسلط بر خودشان نشان می‌دهند و خودشان را مقصر رفتارهای غیرعادلانه از سوی آن‌ها می‌دانند» (۱۳). به

۱. وینتر، ص ۱۳.

عنوان مثال، زنانی که از شوهران‌شان کتک می‌خورند کم‌تر تقلا می‌کنند از شوهران آزارگرشان جدا شوند، یا کارمندانی که می‌دانند مدیران‌شان قابلیت و فرهیختگی تجربی و دانش اداره امور را ندارند و عامل ناکارآمدی ادارات و شرکت‌ها هستند، کار را به انتقاد یا شکایت و عزل نمی‌کشانند، و مشتریان ثروتمند و متکبری که بر کارکنان و فروشندگان فخر فروشی می‌کنند و به آن‌ها دستورات متکبرانه و بی‌توجیه می‌دهند، مورد مواخذه و تقبیح این کارکنان و فروشندگان قرار نمی‌دهند.[۱]

پس مسأله‌ای که در اینجا تحت عنوان «عارضه استکهلم» وارد نقد فرهنگ (و همچنین نقد ادبی، سیاسی و اجتماعی و حقوقی) می‌کنیم، بیان‌گر مکانیسم روان‌شناختی‌ای است که تحت شرایط «تحقیر» صورت می‌گیرد. مقصود ما از تحقیر علاوه بر مثال‌های وینتر، نمونه‌هایی را مانند بی‌وفایی‌های عاشقان، طردهای عشقی، بی‌اعتبار کردن انتخابات، بی‌اعتبار کردن نقش شهروند در تعیین سرنوشت خودش، محروم کردن شهروند از حقوق مدنی، استخدامی، مزایا و دستمزد و همه شرایطی را در بر می‌گیرد که افراد در یک منطق قدرت و تسلیم قرار می‌گیرند. به عنوان مثال، وضعیت ارباب–رعیتی یکی از نمونه‌ها و از الگوهای کهنی است که در تفسیر روابط زورمندی به کار برده می‌شود و ناظر بر این معنا است که رعیت یا زیردست علی‌رغم دیدن تحقیرش به دست ارباب، به همکاری با او ادامه می‌دهد و نافرمانی و وداع را گزینه‌ای برای زندگی در نمی‌یابد. نمونه‌ها فراوان است و قصد ارجاع به این دامنه گسترده این است که بسط آن به موضوعات مطرح در موسیقی و ادبیات بیش‌تر قابل درک باشد. به عنوان مثال، اقتدار معلمان به شیوه‌ای مستبدانه در مدرسه چگونه می‌تواند محصلان را با معیارهای معلم قانع کند به نحوی که او هم در آن راستا بکوشد. مبصر کلاس نمونه جالبی است در این‌باره: او برای گریز از اقتدار معلم و برای امنیت خودش یا حتی بهره‌مندی از این قدرت، دقیقا نقش معلم را بازی می‌کند و حتی در این‌باره تندروتر می‌شود. یا مردم تحت اخلاق رابطه بازی، به اشکال و انحاء مختلف تن به رشوه‌خواری، باندبازی و شگردهای دیگری می‌دهند که خود می‌دانند هم ضد عدالت است و هم اگر همین کار از سوی بقیه صورت بگیرد، به شکل‌های دیگری موقعیت شهروندی او را به خطر می‌اندازد. نفوذ در نظام قضایی برای جابه‌جا کردن قضاوت‌ها و تلاش در این‌که جرم دوستان یا آشنایان را به واسطه عواطف فی‌مابین از دید قاضی پنهان کنیم، یا مماشات در مخفی کردن جرم‌ها و مجرم نیز مصداق این نوع سندروم یا عارضه است. با این گستره از مثال‌ها

۱. وینتر، ص ۱۳.

اکنون می‌توانیم موضوع را به گونه‌ای جمع‌بندی کنیم که بتوان محتوایی معنادار را برای تکوین رابطه عاطفی-تسلیمی با منشاء قدرت تشریح کرد. عارضه استکهلم به همذات‌پنداری با عنصر بی‌رحم، طردکننده، تحقیرگر یا متجاوز منجر می‌شود.

این همذات‌پنداری مشمول شیوه‌های مختلف و پیچیده‌ای است. به عنوان مثال، فردی که در گروگان یا اسارت قرار دارد، از این جهت که مداخله پلیس یا نیرویی مقابل سرکوب‌گر را تهدید جان خویش هم می‌بیند، دچار هراس‌های مضاعف می‌شود. افرادی که تحت خوف سرکوب‌گر یا گروگان‌گیر هستند، از فروپاشی او هم مرعوب می‌شوند، زیرا نگران واکنش‌های آن و پیامدهای دیگری هستند که می‌تواند آن‌ها را جری‌تر کند.

با استدلالی که در دامنه وسیعی از مثال‌ها ارائه شد، می‌توان نتیجه گرفت که در عارضه استکهلم، نوعی رابطه عاطفی شدید شکل می‌گیرد. به این دقت داشته باشید که منظور از رابطه عاطفی ضرورتا عاشق متجاوز شدن نیست، بلکه مکانیسمی از ترس و یأس است که فرد را به مقصرپنداری خویش، تحقیر بیش‌تر خویش و نشان دادن شوق وصل به متجاوز، بی‌رحم، و مهارکننده وا می‌دارد. تحقیقی از دانلد جی.داتن و سوزان پینتر نشان می‌دهد که در بین ۷۵۰ زن آزار دیده (برخی حتی صدمات جسمی دیده بودند) تعداد قابل توجهی بعد از طلاق حس علاقه به شوهران‌شان پیدا کرده بودند و خواستار بازگشت به آن‌ها بودند. این دو محقق نام این شیوه تحلیلی را «احساس تعلق در شرایط تروما»[1] می‌نامند. چنین تجربه‌ای دارای دو عنصر است: روابط استیلا-تسلیم، و بدرفتاری-خوش‌رفتاری. به عنوان مثال، در ماجرای استکهلم، ماجرای گروگان‌گیری و بستن دینامیت به بدن گروگان‌ها سبب شکل‌گیری احساس شدید درهم ریختگی، شکل‌گیری مکانیسم تروما، و خوف‌ناک شدن شد. خوش‌رفتاری در آن، به گونه‌ای که فرد گروگان‌گرفته برای خودش استدلال می‌کند، این است که به آن‌ها آب و غذا بدهند و دینامیت‌ها را منفجر نکنند. گاهی مردم خود ما از نمونه‌هایی حرف می‌زنند که افرادی تحت یک نوع تهدید بزرگ قرار می‌گیرند اما از آن بخشوده می‌شوند و به مکافات سبک‌تری سپرده می‌شوند. منطقی بلاغی که زورگو در این مورد نشان می‌دهد، اتخاذ یک ژست عطوفت و رحمانیت است و افراد را با این استدلال که مورد عفو قرار داده‌اند، به این باور می‌رسانند که عفو یک عمل عادلانه است و از ماجرای اصلی که تعقیب ناعادلانه بوده است در می‌گذرند. در روابط عاشقانه، گاهی مردم از غمزه و ناز

1. traumatic bonding

عاشقان سخن می‌گویند در حالی‌که یک ژست تهی و بی‌نتیجه است. یعنی در مواردی که برخی اشعار نشان می‌دهد، فرد نوعی گوشه‌چشمی نشان می‌دهد، میل را در فرد ایجاد می‌کند اما آگاهانه و ارادی از او دوری می‌کند، زیرا علاقه‌ای به او ندارد. عاشق یا معشوق افتاده در این دام، در ورطه نوعی خشونت میل و ممانعت از دست‌یابی قرار گرفته است. عشاقی که سالیان سال، گرفتار این حس دوگانه می‌شوند در نوعی خشونت پنهان عاطفی قرار دارند. بحث عارضه استکهلم را در اینجا به پایان می‌بریم و مبحث مرتبطی را که در ارتباط با آن می‌توان به تحلیل شعر و موسیقی حسرت استفاده کرد می‌گشاییم.

یأس القایی[1]

یأس القایی را معادل با اصطلاح learned helplessness در زبان انگلیسی به کار می‌بریم. گرچه به صورت تحت‌الفظی باید این اصطلاح را معادل با «یأس آموخته» گرفت، اصطلاح یأس القایی بهتر معنای مورد نظر ما را می‌رساند. یأس القایی از نظر معنا و محتوا بسیار به عارضه استکهلم شباهت دارد. «یأس القایی» نوعی تضعیف اراده است که افراد طی شرطی شدن آن را می‌آموزند؛ نوعی تسلیم و انفعال است. مارتین سلیگمان[2] روان‌شناس و استاد دانشگاه پنسیلوانیا در دهه ۱۹۶۰ مطرح کرد که یأس القایی تحت شگردهای شرطی‌سازی صورت می‌گیرد (نگاه کنید به مدخل درماندگی القایی در دائرةالمعارف بریتانیکا[3] که شرح مختصر و مفیدی ارائه کرده است). افراد به علت قرار گرفتن در شرایط ممانعت و مهار، به نوعی درایت مضر می‌رسند و آن این است که به وضعیت ناخوشایند و نامطلوب تن می‌دهند زیرا تصور می‌کنند امکان بهتری وجود ندارد یا دریچه گریزی از آن وضعیت پیدا نمی‌شود. به عنوان مثال، در جامعه مردسالار، زن‌ها به این نتیجه می‌رسند که به هر طریق مردان در خانه بی‌نظم‌اند و چون تغییری در آن‌ها نمی‌بینند، به بی‌عدالتی در خانه تن می‌دهند و با ملال سر می‌کنند: کلیت نظام مردسالاری این احساس درماندگی را به زنان القاء می‌کند. اکنون به شرح مفصل‌تری از مفهوم «یأس القایی» نگاه می‌کنیم و در پرتو آن نوعی از موسیقی ایران را که مملو از حس حسرت و شوق است بررسی می‌کنیم.

1. learned helplessness

2. Martin Seligman

3. Britanica. “Learned Helplessness”. <http://www.britannica.com/topic/learned-helplessness>. Web. 20. Feb., 2015.

«یأس القایی» گاهی به اسلوب و شگردی سیاسی تبدیل می‌شود که حکومت‌ها با آن افراد را تسلیم ایدئولوژی خود می‌کنند. به عنوان مثال، در لوای قانون‌گریزی‌های سیاسی–حقوقی، انسان‌ها را به این باور می‌رسانند که شرکت آن‌ها در انتخابات مدنی مانند مجلس، یا ریاست جمهوری منجر به هیچ نتیجه مطلوبی نمی‌شود، از این‌رو شهروندان به این ذهنیت می‌رسند که رأی دادن بی‌سود و آب در هاون کوبیدن است. تحت این القای عدم اختیار، و تحت این القای جبرگرایی تاریخی، مردم از مشارکت مدنی ناامید می‌شوند و از سیاست کناره می‌گیرند و می‌گویند که سیاست شیادانه است. بسیاری از نمونه‌هایی که مردم درباره کناره‌گیری از سیاست سخن می‌گویند در سایه این مفهوم قابل درک است و زمانی‌که منتقدی می‌گوید از ادبیات و موسیقی سیاست‌زدایی شده است، باید به این موضوعات توجه داشت که چگونه زیبایی‌شناسی و لذت می‌تواند ریشه‌های معضلات و پرداختن به آن‌ها را تحقیر کند و آن‌ها را دون شأن ادبیات و موسیقی قلمداد کند. مثل معروفی هست که می‌گوید هرکه از سیاست کناره بگیرد، قربانی سیاست است. به تعبیر دیگر، خود کناره‌گیری از سیاست و زدودن سیاست از خویش تحت هر تفکری، نشانه‌ای از صدمه دیدن از سیاست است.

چیزی که در بالا در تشریح «یأس القایی» به آن اشاره شد، انداختن افراد در ورطه‌ای از یک چرخه عبث، رساندن مردم به فلسفه جبرگرایی، تقدیرگرایی و بی‌اختیاری فرد در رسیدن به امیال است. این چرخه مثلثی از استدلال‌هایی است که نور و امید را به تاریکی و یأس مبدل می‌کند: ایجاد میل، اجتناب یا طرد و صبوری یا شوق. به عنوان مثال، می‌توان میل به ترقی اقتصادی را در انسان تحریک کرد و روایاتی از فرصت‌های اقتصادی و ایجاد بهشت دنیایی به او داد و در عین حال نوعی رابطه اقتصادی در قدرت ایجاد کرد که فرد را به دلایل مختلف از دسترسی به آن منع کند، و از سویی میل به این بهشت را چنان در فرهنگ، موسیقی و ادبیات یا در مردم درونی کرد که فرد از نکوشیدن در دست‌یابی به آن دچار شرمندگی شود و حس حقارت کند. نمونه‌هایی از صبوری مهمل را می‌توانیم در موسیقی بیابیم. ترانه «آواز تنهایی»[1] هایده نمونه‌ای از درماندگی است، ترکیبی از یک شعر و موسیقی با موزون و عاطفه درماندگی است که گوینده آن زندگی را بر بادرفته می‌بیند: «از آن زمان که آرزو چو نقشی از سراب شد / تمام جست‌وجوی دل سوال

۱. هایده؛ «آواز تنهایی»:
https://www.youtube.com/watch?v=rm_vsNCdpVY

بی‌جواب شد... خطوط نقش زندگی چو نقش بر آب شد... نه شور عارفانه‌ای نه شوق شاعرانه‌ای... نه فرصت شکایتی نه قصه و روایتی...» تمام این شعر بیان سرخوردگی و فقدان بی‌همزبانی و بی‌همدلی است: گوینده شعر (تأکید می‌شود که گوینده شعر منظور شخصیت درون این شعر است) دریچه و زاویه دیدی به جهان گزیده است که راه عشق نو وجود ندارد. گویی عشق، یک‌بار برای همیشه است، جرقه‌ای است در تاریکی که می‌افروزد و خاموش می‌شود. گویی عشق، حشره شب‌تابی است که لحظه‌ای می‌درخشد و می‌رود. فرد درون این شعر، به کسی دل بسته است که حتی به او اعتنا هم ندارد و شخصیت تراژیک درون این موسیقی خود را همچون کسی می‌بیند که از همه بیگانه شده است زیرا او همه آمال و آرزوها و امید خویش را در دیگری سرمایه‌گذاری کرده است و اکنون وی از خودش هم بیگانه است. او تنها راه رهایی از این وضعیت را وصال با کسی می‌بیند که از او گریزان است؛ کسی که نشانی هم از او نیست، معنا و چشمه خرسندی‌اش شده است، و چون خویش را از وی دریغ می‌کند عاشق /معشوق می‌ماند و اوهام‌اش. این نمونه بارزی است از دو پدیده روان‌شناختی که تحت عنوان «اعراض بقاء» و «یأس القایی» یا «یأس آموخته» تشریح کردیم. فرد درون شعر و موسیقی، با کسی همذات‌پنداری می‌کند که او را رها کرده و میلی هم به او ندارد و حتی از او گریزان و پنهان است.

همذات‌پنداری[1] در موسیقی: اندوه طرد و حسرت وصل

ابتدا تعریف مختصری از همذات‌پنداری ارائه می‌کنیم. همذات‌پنداری مکانیسمی است که در آن فردی خود را به جای دیگری می‌گذارد، به عبارتی ما تحت این سازوکار ذهنی، تصور می‌کنیم که ما همان دیگری هستیم. به عنوان مثال، کسی که یک قهرمان ملی را الگوی خود قرار می‌دهد، می‌خواهد به جای او باشد. این تعبیر کلا استعاری است و این‌گونه نیست که فرد دقیقا می‌خواهد همان فرد باشد که معیار قرار می‌دهد. بلکه فرد، در او چیزهایی پیدا می‌کند که دقیقا معیارهای این فرد برای فضیلت، زیبایی، قدرت، ثروت و نیکویی است. به این طریق علاقه ما به قهرمان داستان‌ها، قهرمانان ورزشی و قهرمانان دینی و ملی مشمول این سازوکار ذهنی است. این مقاله همذات‌پنداری را در گستره یک نظام در نظر گرفته است و قدرت مسلط را به منزله یک فرد در نظر گرفته‌ایم که از اراده و توانایی برای رسیدن به امیالش

1. identification

برخوردار است. بنابراین، قدرت همانند یک فرد است که شیرازه و گردش امور را در دست دارد؛ توانای کل است. و اکنون افراد برای بهره‌مندی از امنیت، ثروت، حیات و سایر خواست‌های انسانی خود را به این مصدر قدرت نزدیک می‌کنند و رفته رفته خویش را در او می‌بازند تا نقطه‌ای که خود فرد به بازتولید آن منشاء قدرت تبدیل می‌شود و به شکل استعاری خود او می‌شود. فرد به نقطه‌ای از شباهت می‌رسد که ما آن را «من–اویی» می‌نامیم. تمام میل و اراده صاحبان قدرت این است که افراد به این یگانگی و این اتحاد با قدرت برسند: در آن صورت اپوزیسیونی وجود نخواهد داشت. تمام کشور یک فرد خواهد بود و هر که به این «کل-یگانگی» تسلیم نشود هم توسط قدرت و هم توسط بدنه بزرگ قدرت (کسانی که با او همذات شده‌اند) از عرصه خارج خواهد شد.

وقتی مفهوم همذات‌پنداری یا «من-اویی» را تحلیل می‌کنیم، باید به این توجه کنیم که در صورت محقق نشدن این یگانگی چه پیامدی وجود خواهد داشت. احساس فقدان، طردشدگی، مورد بی‌اعتنایی و مهارشدگی قرار گرفتن، احساساتی پیچیده‌اند که حاصل این عدم یگانگی هستند؛ حاصل این عدم وصال‌اند. در بسیاری از ترانه‌های موسیقی پاپ و بخشی از موسیقی سنتی ایران دیده می‌شود افراد از دلتنگی برای کسی که رهایشان کرده یا از شوق وصل با مستبدی که مهارشان کرده است با زبان عشق و دلتنگی سخن می‌گویند. همذات‌پنداری با فرد مسلط، بی‌رحم، غیرمشفق، جابر و ظالم (و گاهی متجاوز) در وجه افراطی‌اش را تحت نام اعراض بقاء تشریح کردیم. عارضه مذکور را می‌توانیم «سندروم بقاء» یا «اعراض بقاء» هم بنامیم (برای مطالعه بیش‌تر در زمینه مفهوم «بقاء» و ارتباطش با سندروم استکهلم به لینک موجود در پانویس رجوع شود)[1]. مبحثی که یوسف اباذری، استاد جامعه‌شناسی دانشگاه تهران مطرح کرد را در این راستا باید دید. او از این سخن گفته است که مردم تحت هراس از حکومت به اشتباه در داوری می‌افتند، به این معنا که مردم در مواجهه با دو پدیده، به گونه‌ای برخورد کردند که بیان‌گر نارسیسیزم بود و نارسیسیزم در اینجا به معنی همان همذات‌پنداری با متجاوز است، یعنی تحت سندروم بقاء،

---

۱. رجوع کنید به این مقدمه مختصر:
Counselling Resource. “Stockholm Syndrom”. http://counsellingresource.com/lib/therapy/self-help/stockholm/. (Web. 20 Feb., 2015.)

و همچنین این ترانه:

One Direction. “Stockholm Syndrome”:
https://www.youtube.com/watch?v=nGYyTw9RIa8. (Web. 20 Feb,. 2015.)

افراد از خود واقعی خویش که قشر بزرگی از جامعه رنج‌کش است بیگانه می‌شود و از آرمانی که به نحوی سرنوشت خود مستمعین است، تحت «یأس القایی» (یعنی استدلالی مانند «می‌دانم ولی از من کاری ساخته نیست») خویش را دور می‌کنند. دو پدیده‌ای که اراده و یأس مردم را به آزمون گذاشت عبارت بود از داوری در: ۱. در برخورد با مسأله فقر و جان‌باختن‌های وحشت‌ناک در استان سیستان و بلوچستان، مردم مسئولیت اخلاقی نشان نداده بودند. ۲. در مواجهه با مرگ یک خواننده جوان که قربانی سرطان شده بود، با شرکت در تشییع جنازه او بیش از حد سانتیمانتالیسم نشان دادند. در بحث زیر، مفهوم قدرت را با مفهوم صدا بررسی می‌کنیم.

بخش دوم
صدا و قدرت

بحث زیر به این سوال پاسخ می‌دهد که نسبت میان صدا و قدرت چیست؟ و در نتیجه قدرت چگونه از راه صدا و موسیقی خود را مستقر می‌کند. بحثی که در زیر می‌آوریم، شباهتی به مباحث لویی آلتوسر در «ابزارهای ایدئولوژیک قدرت» دارد که در ایران هم ترجمه شده است. مبحثی که در اینجا می‌آوریم، توسط آلتوسر بیان نشده است اما می‌توانیم صدا را به مجموعه ابزار ایدئولوژیک مورد نظر او بیفزاییم. برای آلتوسر، ایدئولوژی مسلط همه ارکان و ابزار فرهنگ را در اختیار می‌گیرد، مهار می‌کند و از طریق آن‌ها مطلوب و مقصود خود را در افراد درونی می‌کند. به عنوان مثال، ادبیات و فیلم به رسانه‌هایی مبدل می‌شوند که از طریق آن‌ها باورهای غالب جامعه و مورد توافق حکومت یا نظام اعتقادی و اقتصادی غالب به مردم داده می‌شود. مثلا باور مردم در این‌باره که عشق چیست، راه درست ازدواج چیست، و سایر مقولات فرهنگی مدام در تلویزیون، فیلم، و رمان‌ها و اشعار بازتولید می‌شود و مردم این آموزه‌ها را به منزله حقایق و سنت‌های فرهنگی درونی می‌کنند.[1] اکنون ما

---

۱. بنگرید به آلتوسر، ایدئولوژی و ابزار حکومتی ایدئولوژی
(Althusser, Luis. Ideology and Ideological State Apparatuses)
در این لینک:
https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm. (Web. 20 Feb., 2015.)

صدا (و نه موسیقی) را به فهرست ابزار ایدئولوژیک می‌افزاییم.

فرض این بحث پیش رو بر این است که صدا فراتر از یک پدیده فیزیکی، فراتر از پیامی که روی امواج حمل می‌شود، حامل پیام است. برای قیاس، به این مثال توجه کنید: ادبیات از کلمات برای انتقال پیام استفاده می‌کند. متون مقدس نیز از راه کلمات روایاتی از ماوراءالطبیعه به ما ارائه کرده‌اند. به واسطه آن پیام‌ها، ما دانش‌ها و باورهایی نسبت به کیهان، حیات، و معنای زندگی پیدا کرده‌ایم. صدا بر همین قیاس، حامل مفاهیم، پیام‌ها، و معناهایی است که با آن‌ها زندگی را درک می‌کنیم. در اعتبار صدا به منزله ابزار انتقال معنا، و ابزار ایجاد باورها در مردم، همین بس که می‌دانیم پیش از کتابت، دانش‌های شفاهی درباره جهان وجود داشت. از این‌رو اهمیت قدرت از راه صدا را باید در بیابیم.

تصویری که خداوند از کیهان به ما می‌دهد، فضایی تهی است که به واسطه صدای خدا تولید شد و نظم یافت: در آغاز کلمه بود. (سوره جان آیه یک). خدا می‌گوید با کلمه توانسته است جهان را پدید بیاورد و به آن انتظام بدهد. او می‌گوید با صدا جهان را آفریده است: کن فیکون. پس صدای خداوند توان آفرینندگی داشت، جهان را با صدایش آفرید و با صدایش بر پیامبران نازل شد و اعتقاداتی را در ما ایجاد کرد. در اینجا می‌شود جهان را به دو مقطع تاریخی تفکیک کرد: جهان پیش از صدا و جهان بعد از آن. جهان پیش از صدا، می‌توانسته است به هر شکلی باشد، زیرا ضوابط و قواعدی برای آدمیان نوشته نبود که از آن تبعیت کنند اما جهان بعد از صدا برای همیشه تحت فرمان و مسئولیت قرار گرفت، زیرا آدمیان صدا را شنیدند و به آن گوش سپردند. این نکته مهم است: صدا واقعی است، صدا پیرامون ما مرز می‌گذارد، و صدا ما را به چیزها باورمند و علاقه‌مند یا بی‌علاقه می‌کند، یا از چیزها منع می‌کند. از این‌رو صدا از ابزارهای قدرت است. اکنون ببینیم در دنیای بشر چگونه صدا برای تشکیل و ایجاد باور و قدرت مورد استفاده قرار گرفت.

هیتلر برای به قدرت رساندن و استیلای حزب نازی از راه تبلیغات و به‌ویژه از طریق صدا توفیق یافت. وی گفته است که اگر بلندگو نبود نمی‌توانستیم پیروز شویم. هیتلر سه میکروفون داشت و هرجا می‌رفت آن‌ها را با خودش می‌برد و ردیفی از میکروفون‌ها را روی تریبون‌اش می‌گذاشت تا هم تصویر این میکروفون‌ها خیره‌کننده (به‌معنای سحرانگیز) باشد، هم بلندی و غرایی صدای هیتلر مردم را شگفت‌زده کند: به عبارتی صدای هیتلر باید چنان بود تا بر هر صدای دیگری چنان سایه بیندازد که جز صدای او چیزی به گوش نیاید و در نتیجه صدای او به مصدر همه امیدهای آلمان

تبدیل شود. میکروفن و بلندگو بود که نازیسم را به قدرت رساند.[۱]

هیتلر در حال سخنرانی. تصویر نشان می‌دهد که روی تریبون او میکروفون‌های متعددی قرار دارد.

مثال دیگری می‌آوریم که نباید این پیش‌فرض مغلوط را پیش بیاورد که میان مثال‌ها نوعی موازنه معنا وجود دارد. ذکر مثال‌ها در کنار هم صرفا برای گستراندن استدلال به دامنه‌ای از وجوه استفاده از صدا و تشکیل قدرت است. ترانه «رضاخان» محسن نامجو که بسیار جنجال‌برانگیز شد، بر همین مفهوم صدا و قدرت تأکید می‌کند. در ترانه محسن نامجو، صدای رضاخان به منزله نیرویی تصویر شده است که می‌توانست چیزها را ایجاد کند، چیزها را ویران کند، حکم به قتل بدهد و در یک معنا منشاء قدرت غیرقابل انکار باشد: «حرف کم می‌زد گفت ر راه آهن کشیدند، گفت ک کشف حجاب کردند... گفت میم سر مدرس زیر آب شد.» ترانه نامجو چیزی مانند «کن فیکون» را به یاد می‌آورد. این ترانه می‌گوید، صدای شاه این توان را داشت که خلق کند، نظم در افکند، استبداد ایجاد کند و دستور قتل بدهد. مابقی ترانه هم به‌ویژه در پایان‌اش، اشاره به سر و صداهایی در خیابان است که به ذهنیت مردم شکل می‌دهند: جارچیان موسسه‌های کنکور نمونه آن سروصداهایی هستند که وعده

۱. این وبلاگ شرح جالبی از اهمیت صدا برای نازیسم به قلم تونی مارکوس آورده است:
Marcus, Tony. “Speakers, a history and appreciation.” Ear Conditions <https://ear-conditioning.wordpress.com/tag/hitler/>. Web. 20 Feb,. 2015.

موفقیت دانشگاهی به جوانان می‌دهند ولی حاصل‌اش چیز دیگری شد که نامجو و بسیاری از جوانان مصداق توهم می‌دانند.[۱]

آیا موسیقی پاپ همدست قدرت است؟

اکنون که بحث قدرت و صدا پیش آمد، باید این سوال پیش آمده باشد که نسبت موسیقی با قدرت چیست؟ و چگونه می‌شود موسیقی و قدرت را در کنار هم تفسیر کرد؟ این وسوسه نباید به سراغ منتقد بیاید که همه موسیقی همدست قدرت است. گاهی موسیقی در سایه قدرت می‌تواند علی‌رغم همزیستی با آن، با انواع شگردها علیه قدرت سخن بگوید. به عنوان مثال، صدایی که از کوبیدن بر چیزها بر می‌آید، علاوه بر این‌که ما را از منبع صدا آگاه می‌کند، مقاصد و علت و معلول‌های این صدا هم برای ما قابل استنباط است: وقتی مستمعی همراه با ضرب موسیقی با پا ضربان می‌گیرد، ما هم صدای پای او را می‌شنویم هم درمی‌یابیم که وی از موسیقی به وجد آمده است. ما از صدای ناله در می‌یابیم کسی از درد صدا بر می‌آورد. با این قیاس‌ها، می‌توان استدلال کرد که سخن نگفتن و انتقاد نکردن از قدرت، به عبارتی سکوت در این‌باره خودش نوعی اشاره به سیطره قدرت و استبداد آن است. به تعبیر شفاف‌تر، در موسیقی می‌توان به دنبال ناگفته‌ها گشت و به تفسیر ناگفته‌ها پرداخت. اکنون ببینیم موسیقی پاپ یا سنتی در وضعیتی که صراحتا سخن از قدرت و سرکوب نمی‌گویند، آیا در مماشات با قدرت‌اند یا سکوت تحمیلی آن‌ها را باید به زمینه انتقاد از قدرت تبدیل کرد. منتقدانی هستند که هنر را شعاری می‌خواهند، یا آن را صریحا دارای محتوای سیاسی می‌پسندند. به عنوان مثال، امیلیو ماسرا[۲] مایل بود که موسیقی راک بازتولید مارکسیسم باشد و موسیقی‌های دیگر را بلا می‌دانست.[۳] برخی از روشنفکران ما هم موسیقی پاپ را مبتذل می‌نامند. مبتذل نامیدن موسیقی حداقل در دو اردوگاه در ایران قابل استنباط است. هم نهادهای دولتی نظارت بر موسیقی در ایران و هم روشنفکران منتقد حکومت، قائل به تأثیر منفی بخشی از موسیقی بر مردم هستند. اولی موسیقی را تباه‌کننده روح و سبب فساد

---

۱. متن ترانه محسن نامجو و آواز آن در یوتیوب را از اینجا دنبال کنید:
http://www.iransong.com/song/91107.htm

2. emilio massera

۳. نگاه کنید به این مقاله:
http://www.argentinaindependent.com/the-arts/music/music-and-dictatorship-the-cultural-legacy-of-el-proceso/

اخلاقی می‌داند، دومی موسیقی‌های غیرانتقادی را سبب اغفال و توهم‌زایی می‌داند. یوسف اباذری، چنین باوری را در سخنرانی جنجال برانگیزش مطرح کرد. گرچه می‌شود در مواردی با دعوی او هم‌نظری کرد، در تعدیل نظر او می‌توان به این تحلیل هم رسید که او از نکته مهمی چشم پوشی کرده است: این‌که ابتذال کیفی و محتوایی در موسیقی مسأله مهمی در سقوط اندیشه و فرهنگ و انحطاط ذوق هنری است، اما عامل این انحطاط و سقوط را باید در نهادهایی فراتر از فرد جست‌وجو کرد. نظام فرهنگی کشور موسیقی را از عرصه یک فعالیت جدی فرهنگی خارج کرده است و تولیدکنندگان موسیقی از راه‌های زیرزمینی، یا از خارج کشور و با کم‌ترین بودجه‌ها موسیقی را تولید می‌کنند. ضمن دور بودن موسیقی از پرورش آکادمیک، در ایران فستیوال‌های آزاد برای موسیقی وجود ندارد و موسیقی از یک حیطه سرمایه‌گذاری خارج شده است. رقابت بر سر موسیقی با کیفیت در ایران وجود ندارد زیرا طبق روایت مسلط بر فرهنگ، در درجه اول موسیقی به منزله یک عرصه فرهنگی زائد و عامل تخریب معنویت تلقی شده است. وقتی موسیقی از سرمایه‌گذاری، رقابت تولید، گنجینه انتقاد صاحب‌نظران، و پرورش درک موسیقی کلیت مردم در مدارس محروم باشد، نتیجه‌ای جز عدم غنای محتوایی و تکنیکی ندارد و این همانا ابتذال را به دنبال خواهد داشت. باید معنای ابتذال را بشکافیم قبل از این‌که در دام واکنش منفی یا مثبت به آن قرار بگیریم. مردم با شنیدن واژه ابتذال تصور می‌کنند به آن‌ها توهین شده است، حال آن‌که ابتذال در عرصه هنر و ادبیات به معنای فرهیختگی تکنیکی و محتوایی و تأثیرات و سودمندی آثار هنری در شکل دادن به روحیه ملی و فردی است. چنان‌که شکسپیر در جایی از موسیقی به منزله «غذای روح» استفاده کرده است، باید موسیقی را نگهدارنده و طبیب روحیات مردم هم تلقی کرد. موسیقی مجموعه‌ای از صداهاست که ترکیب و تصنیف آن‌ها می‌تواند سبب شکل‌دهی ذهنیت افراد، تلقی آن‌ها از زندگی، عشق، مرگ، و روابط شود. فرهنگ مبتذل به این معناست که افراد در یک نظام عاطفی نارسیستی، مسئولیت‌گریزانه، حق به‌جانب‌بینانه، مبتلا به یک‌سویه‌نگری، فاقد همدردی و امثالهم باشد. ابتذال کلمه‌ای در داوری اخلاقی نیست بلکه ابزاری برای انتقاد از نظام تحلیلی‌ـذهنیتی افراد در قبال مسائل بشری است: فرد بی‌تفاوت به خشونت، بی‌عدالتی، جنایت، اعتیاد فراگیر، نابرابری جنسیتی، نابرابری جسمیتی، و سرکوب‌های نظام‌مند مبتلا به انحطاط و ابتذال فکری است، فاقد خصایل و فضایل مدرن شهروندی است. ابتذال به معنی ابتلا به سطحی دیدن چیزهاست، به معنای اختلال در داوری همدردانه و استدلالی و سقوط در جزمیت خویشتن‌محوری است. همچنین به این معناست که عادیات و عادت‌ها، به جای انتقاد

از وضعیت، به هنر تبدیل شود، و موضوعات روزمره به نحوی غیرتحلیلی بر عرصه ادبیات و هنر سایه بیندازد که مردم را در درک چرایی آن‌ها کمک نکند بلکه حتی، به تعبیری که از آلتوسر آوردیم، به ابزاری برای گسترش باورهای غالب تبدیل شود. بنابراین، ابتذال به معنای عمیق نشدن در چیزها و کاهلی در درک غم‌ها و مصائب، و علت و معلول ناکامی‌ها، ناخرسندی‌ها، و ستم‌هاست. فی‌المثل، تنهایی در ایران یک بلای عظیم روحی است ولی در شعر و موسیقی به یک مضمون سوگواری مشترک تبدیل شده است. تبدیل «تنهایی» به یک فتیش و کالای انتزاعی زیبایی‌شناسی که مردم با آن سرگرمی ایجاد کنند، نه تنها مشکل تنهایی را به مردم نمی‌شناساند، بلکه با تبدیل آن به یک کلمه قریب به تهی، رنج‌های ناشی از تنهایی را هم در فضای التذاذ در موسیقی گم می‌کند. به این معنا، موسیقی پاپ درد را به ابتذال می‌کشد، حرمت درد را از اعتبار ساقط می‌کند زیرا آن را در ورطه پذیرندگی می‌اندازد، آن را به یک ابزار تولید هنری تبدیل می‌کند که هدف غایی هنر را هم معدوم می‌کند: هدف غایی هنر، به بیان زیبا در آوردن دغدغه‌ها و لذت‌ها و غم‌های مردم است تا آن‌ها را از حالت عادی شدگی در بیاورد و با «تغریب» آن‌ها مردم را متوجه درد یکدیگر کند. «تغریب» را با معنای آشنایی‌زدایی به کار برده‌ام، که ابزاری «فرمی‌ـمضمونی‌ـذهنی» است برای بالاتر بردن ادراک انسان از وقایع. برخلاف تغریب و آشنایی‌زدایی، تکرار بی‌هنرانه درد به ماجرایی می‌رسد که بالاتر تحت عنوان «یأس القایی» تشریح کردیم. برای مثال، وقتی حجم انبوهی از موسیقی، شعر و سایر مقولات فرهنگی، تنهایی‌ها و اندوه‌های مردم را بدون تلاش در آثار تخریبی این احساسات به مضمون خود تبدیل می‌کنند، تازگی و تکان‌دهندگی این معضل از میان می‌رود. تحت این گستردگی مضمون اندوه‌ها و تنهایی‌ها، مستمع به دردمندی واکسینه می‌شود، در حالی که درد را تجربه می‌کند و از آن هم غافل نیست. پس تبدیل درد به تفریح، به جای خطرناک نشان دادن آن از آثار ترومایی این تجربه است که تحت مأیوس شدن حاصل می‌شود. فضایی که می‌بایست، اگر آرمان مثبت را در نظر داشته باشیم، منجر به تغییر به مطلوب شود، به فضای حسرت تبدیل شده است که در ادامه آن را تحت عنوان پدیده «تحسر» بررسی می‌کنیم. اما پیش از این تحلیل باید ابزار این نوع تحلیل را برای خویش تعریف کنیم که ما در اینجا به آن «نقد منشود» یا نقد اشعار ترانه نام داده‌ایم.

«نقد منشود»

تعبیر «نقد منشود» را در معنای «نقد اشعار ترانه» به کار می‌بریم که می‌توان آن را معادل lyrics criticism تلقی کرد. هر قطعه موسیقایی که از ترکیب ساز و آواز تشکیل شده باشد، نیازمند تفسیر در هر دوی این مولفه‌هاست: اشعار ترانه و موسیقی آن. با امید به این‌که روشی برای تحلیل «موسیقی آوازی» بیابیم، روش تفسیر این دو را در کنار یکدیگر بنیان می‌گذاریم. هر قطعه موسیقی آوازی را می‌توان در دو محور در نظر گرفت: در یک محور نت‌ها و گام‌های موسیقی، فضایی عاطفی را ایجاد می‌کنند و در محوری دیگر اشعار ترانه، فضایی روایی تثبیت می‌کنند. برای این‌که معنا و به ویژه «تأثیر» موسیقی آوازی را دریابیم باید نسبت اشعار ترانه با موسیقی و سازها را دریابیم. به عنوان مثال می‌توان در نظر گرفت در یک قطعه موسیقی آوازی، بیش‌ترین حجم فضای کلی آن قطعه را ترکیب سازها می‌سازند یا اشعار ترانه. بر این اساس حداقل سه ترکیب قابل استنباط است: ۱. فضای ساز ممتدتر و بیش‌تر از آواز است. نمونه این در موسیقی سنتی دیده می‌شود و قطعات استاد محمدرضا شجریان نمونه‌های خوبی از این گونه هستند. ۲. فضای آواز و ساز تقریبا برابری می‌کند. در این دسته، ترانه‌ها و صدای آوازخوان درصدد این نیست که بر کلیت موسیقی سایه بیندازد و معنایی را بر موسیقی تحمیل کند و در واقع از سازها برای بیان اشعار استفاده کند. نمونه این را در قطعات رپ و بخش بزرگی از پاپ می‌بینیم. ۳. امتداد و میزان گسترش اشعار ترانه در کلیت قطعه موسیقایی گرچه ممکن است شانه به شانه با میزان موسیقی‌سازی رقابت کند، اما خواننده درصدد این نیست که صدای خود و در نتیجه متن اشعار را بر کلیت موسیقی غالب کند. در کدام قسم از این سه، القای فضای عاطفی و معنای مطلوب خواننده بیش‌تر است؟ به نظر می‌رسد چون دسته اول از شعر کم‌تری بهره می‌گیرد، توان بیش‌تری در درونی کردن اشعار در مستمع داشته باشد. اگر این گزاره قابل تردید باشد باید آن را به این طریق به آزمون گذاشت که در زمانی که موسیقی صرفا آواز است، چه نوع فضای عاطفی را می‌سازد. به عنوان مثال اگر همان فضای عاطفی اشعار را بازسازی، تقویت و موکد کند، گزاره مطرح شده در اینجا صحیح است. آیا سوی دیگر این گزاره این است که اگر میزان گسترش اشعار ترانه در گستره قطعه موسیقایی بیش از سازها باشد، القای معانی و حالات عاطفی مطلوب خواننده کم‌تر است؟ نمی‌توان چنین گزاره‌ای را تأیید کرد، زیرا در وضعیتی که مصرع‌ها کوتاه باشند، و چنان‌که در موسیقی پاپ ملاحظه می‌کنیم، سازها می‌توانند دقیقا بازتولید اشعار و آینه آوایی آن‌ها باشند و این سبب می‌شود

اشعار راحت‌تر در ذهن جا بگیرند و در نتیجه فضای عاطفی مطلوب خواننده ساده‌تر به مستمع القاء شود. چنان‌که به نظر می‌رسد، اثبات هر یک از این گزینه‌ها مشمول آزمایشات و مشاهدات میدانی بر روی مستمعین است و از دایره حدس و گمان خارج است. اما، به‌جای این حدسیات، روش «نقد منشود» را پیشنهاد می‌کنیم. در این شیوه نسبت گفت‌وگویی اشعار با سازها را می‌شود تحلیل کرد. با این روش می‌توان با استفاده از تجربه و دریافت فردی نیز به تشریح موسیقی پرداخت بی‌آن‌که از تفسیر عینی موسیقی دور شویم. به این طریق می‌توان درباره تأثیر موسیقی بر اجتماع و بر افراد نظر داد.

در نقد منشود، اغنیه و اشعار ترانه را در هم‌جواری با موسیقیِ سازی تحلیل می‌کنیم. بر این اساس، یک ترانه پاپ یا حتی قطعه کلاسیک موسیقَی آوازی را به دو بخش تفکیک می‌کنیم: ۱. اغنیه و اشعار ترانه. ۲. ملودی سازها.

تحلیل اشعار ترانه وقتی به نتیجه‌ای انتقادی می‌رسد که از مفاهیم و اصطلاحات انتقادی مصطلح در نقد ادبی، نقد فرهنگی، مفاهیم مطالعات فرهنگی، مفاهیم جنسیت، نظریه‌های روان‌شناسی و جامعه‌شناسی بهره بگیریم. از این‌رو در نقد منشود، ضمن این‌که به موسیقی‌سازی و عملکرد سازها باید دقت کنیم و آن‌ها را وارد تحلیل خود کنیم، بیش‌ترین تمرکز بر مفاهیم انتقادی است که شدنی‌ترین راه آن متمرکز شدن بر متن ترانه‌ها است. اکنون برای این‌که به چند مفهوم پایه‌ای دست یابیم، مفاهیمی را تشریح می‌کنم و در ذیل آن‌ها نمونه‌هایی از تفسیر نقد منشودی را ارائه می‌کنم تا درباره تحلیل موسیقی به نظرهایی برسیم. با استفاده از این مفاهیم می‌توان نتیجه گرفت که موسیقی مبتذل و متعالی چیست، و تأثیر موسیقی بر مخاطبان چه اهمیتی دارد. و اکنون پاره‌ای از این مفاهیم را می‌آوریم.

تحسر

تحسر را در معنایی شبیه به longing در انگلیسی به کار می‌برم که عبارت است از نوعی فضای حزن به این معنا که انسان‌ها در مواجه با فقدان و در ناامیدی، به تخیل روی می‌آورند و از شیوه‌ای دفاعی[1] در پاسخ به انواع فقدان‌ها استفاده می‌کنند. از این‌رو تحسر، به معنای احساس حرمان و آرزوی تعلق است. نوعی شوق به چیزی است که غایب است: فردی که فوت کرده، اسیر است، یا درمانده است یا ما را رها

۱. منظور از شیوه دفاعی همان تکنیک‌ها و مکانیسم دفاعی مورد نظر فروید است.

کرده است. نمونه‌ای از تحسر را می‌شود در ترانه «الهه ناز» دید که استاد بنان آن را خوانده است. تشریح این‌که ترانه بنان می‌تواند مشمول تعریف حسرت و شوق شود، ممکن است مقداری با انتظارات خواننده این مقاله در چالش باشد. علت‌اش هم این است که طبق سنت ما، بیان حسرت و تبدیل آن به یک اثر زیباشناختی مشمول تعریف زیبایی است و نه سوژه‌ای برای تحلیل روان‌شناختی یا حتی جامعه‌شناختی. این ترانه به زیبایی و به جذابیت‌اش معروف است اما می‌توان در آن به دنبال معانی نهفته هم گشت. به عنوان مثال به وصف این ترانه در سایت لغت‌نامه دهخدا[1] توجه کنید که گرچه منبع موثقی برای تحلیل موسیقی نیست، از معدود جاهایی است که می‌توان تحلیل و استنباط مستمعین این را ترانه پیدا کرد و بررسی کرد. سایت مذکور، این ترانه را «روح‌پرور» توصیف کرده است. معانی‌ای که از پرورش در این ترکیب وصفی می‌توان حدس زد، ایجاد حس آرامش است. سوالی که پیش می‌آید این است که چه چیزی در این ترانه وجود دارد که سبب شده است این توصیف درباره‌اش وجود داشته باشد. علت این‌که این توصیف را محور توجه قرار می‌دهیم این است که باور جمعی گسترده‌ای در این‌باره وجود دارد. هم شنیده‌های ما حاکی از این است، هم نظراتی که مردم در اینترنت و در یوتیوب گذاشته‌اند. اگر این ترانه لذت‌بخش است، لذت‌های آن در کجا ریشه دارد؟ «الهه ناز»، جذابیت‌اش را از آمیختگی حزن و شوق یافته است. فضای اندوه و حزن در این ترانه در صدای ویولون که از افسوس‌های انسان تقلید آوایی کرده است، قابل دریافت است. نت‌های ممتد، صدای آه و فغان عاشق را بازتاب داده‌اند، و ریتم پرتناوب این قطعه، فضای شورانگیزی ایجاد کرده است. ترکیب ویولون کند و پیانویی که تندتر از آن است، در پیوند با شعری که با زاری معشوقه‌ای را مورد التماس قرار می‌دهد، سبب ترکیب فضای مرکب اندوه و شور شده است. از ثانیه ۴۰ به بعد ویولون بیش‌ترین شباهت با صدای حنجره انسان را می‌یابد، زار می‌زند و به بیان حزن می‌پردازد. صدای ویولون از ناله‌های یک عاشق محاکات[2] و تقلید می‌کند: آواز و ساز در همنوایی‌اند. در حالی‌که بخشی از شعر این ترانه، بیان التماس و حزن یک عاشق است: «باز ای الهه ناز / با دل من بســـاز / کین غم جان‌گداز / برود ز برم»، بند دیگری از آن نشان می‌دهد که این معشوق در پاسخ عاشق تندرویی کرده است و اکنون عاشق‌اش می‌گوید اگر خوش‌رو باشی به سویت پرواز می‌کنم. در فرهنگ و ادب ما این روحیه امید مدام در

---

۱. .از اینجا:

http://parsi.wiki

۲. محاکات اصطلاحی در نقد ادبی و به معنی تقلید است.

فقدان، به دلایل تحقیق نشده‌ای، ستوده شده است.

نمونه دیگری را می‌توان مثال زد که نشان می‌دهد، چگونه شعر و موسیقی کلاسیک می‌تواند درحالی‌که حسرت را مضمون خود قرار می‌دهد، به تغییر هم بیندیشد. تصنیف آستان جانان استاد شجریان نیز نمونه‌ای از فضای «پریشان عالمی» است که قطعا مورد پسند بسیاری از ماست: «سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی، دل ز تنهایی به جان آمد خدا را همدمی / چشم آسایش که دارد از سپهر تیزرو؟ ساقیا! جامی به من ده تا بیاسایم دمی». دامنه اندوه این شعر با صدای زیبای شجریان و سنتور مشکاتیان چندین برابر شده است. این غزل دنیای فردی را روایت می‌کند که در تنهایی و انزواست و راه ستیز با این وضعیت را تغییر می‌بیند، اما این تغییر را در ماوراءالطبیعه می‌جوید. آغاز آستان جانان تا دقایقی با صدای سنتور مقدمه‌ای طرب‌انگیز را خلق می‌کند که مستمع در آن احساس آرامش می‌کند. در حالی‌که شخصیت اصلی درون شعر در اندوه تنهایی است، درباره تنهایی پرسش‌گری نمی‌کند. تنهایی به یک وضعیت رمانتیک تبدیل شده است و فرد داستانی شعر، به سبب شرایط خفقان، راه چاره را در این می‌بیند که از عوالم ماوراءالطبیعه سخن بگوید. این فرد غنایی نتیجه می‌گیرد که عشق‌بازی دردناک است، و وی مگر در جهانی دیگر آسودگی بیابد. این سبک گزینش زندگی، تسلیم شدن به تنهایی، در فرهنگ غالب ما نوعی معنویت تلقی می‌شود. اکنون آیا می‌توان به تحلیل چرایی لذت‌بخشی این آوازها درباره اندوه پرداخت؟ مفهوم زاویه دید در این‌باره می‌تواند ما را یاری کند.

در موسیقی بر اهمیت زوایه دید تأکید نمی‌شود، به عبارتی مردم موسیقی را دارای نوعی روایت نمی‌پندارند که از نوعی زاویه دید بیان شده است که این زاویه دید می‌تواند همسو با زاویه دید مستمع شود یا آن را در مستمع ایجاد کند. در واقع ابزار زاویه دید است که ما از طریق آن با شخصیت‌های داستانی یا موسیقایی همذات‌پنداری می‌کنیم. تجربه‌های این اشخاص داستانی اگر با تجربه‌های ما مشابه باشند، در غم یا خوشحالی با آن‌ها همدردی می‌کنیم. زاویه دید در موسیقی، زاویه‌ای است که با آن عواطف را بیان می‌کنند، از این‌رو در موسیقی بهتر است به جای زاویه دید، از زاویه احساس استفاده کنیم. موسیقی با شناخت عواطف مردم، ما به ازای آوایی آن‌ها را تولید می‌کند. این بازتولید عواطف از طریق نت‌ها و گام‌ها صورت می‌گیرد. هر نت، حامل نوعی عاطفه است و ترکیب آن با نت‌های دیگر بر شکل‌گیری معنای قطعه موسیقی تأثیر می‌گذارد. مثلا عموما گام‌های مینور را

برای بیان اندوه و گام‌های ماژور را برای بیان شادی استفاده می‌کنند. از این‌رو نت و گام‌های موسیقی ترجمه و بیان عواطف و حالات روان‌شناختی ما و زاویه احساسی‌ای هستند که با آن‌ها دنیای پیرامون خویش و روابط‌مان با انسان‌های دیگر را تصویر می‌کنیم. در بحث زیر موضوع شوق را به منزله وجهی از تحسر پی می‌گیریم.

معنایی که از شوق در اینجا استفاده شده است، با بیش‌ترین قرابت به اصل عربی آن گزینش شده است. شوق در اینجا به معنی حالتی از حزن ناشی از فقدان است که بیش از آن‌که فاعلانه باشد، منفعلانه است. در فرهنگ دینی حزن را واکنش به غرق شدن در امور دنیوی تعبیر می‌کنند و بنابراین نوعی انتقام از خویش است و به آن به منزله شگردی خود-تنبیهی و اصلاحی نگاه می‌کنند. مثلا صوفیان از این‌که نتوانند در خداوند جذب کامل شوند به حالاتی از حزن و شوق در می‌آیند. حزن همان حس ماخولیاست که بیان‌گر میل و فقدان است. شوق وصال، شوق کمال و شوق به مطلوب غایب از نمونه‌هایی است که نظیر آن‌ها را در شعر و موسیقی می‌توان یافت. گاهی حزن از این حالات معنوی هم دورتر می‌رود و حس‌هایی نظیر عدم رضایت از خویشتن و حس عدم تکامل یا حس نقص را هم شامل می‌شود که ناشی از فشارهای اجتماعی و شرم‌های القایی‌اند. بخش بزرگی از موسیقی ایران بر این‌گونه احساس حسرت تمرکز کرده است. به عنوان مثال چیزی که گاهی «دلتنگی» نامیده‌اند، در جمله‌ای مانند «دلم تنگ روزهای کودکی است» دقیقا به معنی گذشته‌ای است که قاطعانه می‌دانیم دیگر باز نمی‌گردد ولی در این‌باره گرفتار حسرت می‌شویم. ترانه دلتنگی سیاوش قمیشی[1] بیان نوعی آگاهی از فقدان و در عین حال صرف نظر از این آگاهی و در نتیجه تسلیم حس حسرت خوردن است:

قلبم از دوری تو بدجوری دلتنگ شده
بعد تو هیچ‌چیزی دوست‌داشتنی نیست
کوه غصه از دلم رفتنی نیست

گوینده یا شخصیتی که در درون این شعر وجود دارد، کسی یا معشوقی را از دست داده است و به‌قدری در شوق او مستغرق است که همه چیزهای خوب دنیا جذابیت خود را از دست داده‌اند. فرد در وضعیت حسرت و شوق به آن فرد از دست‌رفته به حالتی رسیده است که نمی‌تواند فرصت‌های دیگر زندگی را دریابد. بیان حسرت و مستغرق شدن در یأس در نمونه‌های بالا حاکی از این است که شخصیت درون

۱. از اینجا بشنوید:
https://www.youtube.com/watch?v=5o2Gvyb-KOc

موسیقی و شعر آن، از فرصت‌های نو استقبال نمی‌کند، به دنبال تغییر نیست و راه سوگواری را در پیش گرفته است. در همین راستا، مضمون دیگری را که با تحسر مربوط است مطرح می‌کنیم.

بلاغت قربانی

در مباحث مقدماتی این مقاله از «اعراض بقاء» سخن گفته شد و این‌که چگونه انسان تحت تروما، ترس، بی‌امنیتی، تحقیر و فقدان به گونه‌ای حسرت‌آمیز برای کسی که او را تهدید، تحقیر یا آزرده و طرد کرده است احساس دلتنگی می‌کند یا با او همذات‌پنداری می‌کند. و از این سخن رفت که این همذات‌پنداری مکانیسمی دفاعی است که طی آن، ترس یا بیزاری از متجاوز جای‌اش را با عشق به عنصر سرکوب‌گر، بی‌رحم یا طردکننده یا همسویی با او عوض می‌کند. در دنیای سیاست، این شگرد را «حزم» و «تقیه» هم نامیده‌اند. توصیه‌های ماکیاولیانه سعدی شاعر در مساعدت و تساهل با جائران همین معنا را دارد. اکنون ببینیم اتخاذ موقعیت قربانی و موقعیت مظلوم چه سیاست و معنایی را دنبال می‌کند.

یکی از روش‌های مقاومت در یأس القایی که تحت رعب و وحشت شکل می‌گیرد، شگرد قربانی جلوه دادن خویش است. خود را قربانی حکومتی یا نیروی مسلطی نشان دادن، هم روشی برای مبارزه است، هم گریز از مسئولیت و گریز از جستن راه‌ها و دریچه‌های نو. مبارزاتی بودن، بلاغت قربانی در این است که مردم خود را از حکومت جدا نشان می‌دهند و به این طریق سرکوب‌گر یا طردکننده را به ترحم یا بازگشت یا در معرض انتقاد قرار می‌دهند. موسیقی تحسری، از این روش برای جلب مخاطب استفاده می‌کند. با تصویر کردن و به صدا درآوردن کسی که در مظلومیت است، مستمع را به تعاطف و همدردی با شخصیت توصیف شده سوق می‌دهند. به عبارتی از روش همذات‌پنداری و همدلی استفاده می‌کنند. این یکی از شگردهایی است که ارسطو در بوطیقا (شعرشناسی) تحت عنوان برانگیختن ترحم از آن یاد کرده است.[۱] به زعم ارسطو، برانگیختن حس ترحم و ترس در وقایع غم‌ناک از این جهت برای آثار هنری اهمیت دارد که همان حس‌ها را در مستمع بر می‌انگیزد. موسیقی حس قربانی شدن در یک رابطه عاطفی را زمینه همذات‌پنداری و تأثیر بر مخاطب قرار داده است. اما خود را قربانی نشان دادن، چه در سیاست و چه در عشق‌های ناکام، ابزاری برای تطهیر خویشتن، دیگری را مقصر جلوه دادن و دیگری را تکفیر یا شریر نشان دادن است. داستان ابراهیم پیامبر و ماجرای قربانی کردن حاکی از این است که ابراهیم برای اثبات خلوص ایمان‌اش، و تطهیر خویش فرزندش را به قربان‌گاه ببرد که البته در صحنه قربانی، گوسفندی که نازل شد تطهیر را عملی کرد. این داستان حمل این معنا است که قربانی کردن عبارت است انداختن تقصیر و کوتاهی به گردن دیگری یا دیگران.

در بسیاری از اشعار پاپ، فردی را در ترانه‌ها می‌بینیم که خود را قربانی بی‌توجهی، بی‌مهری، خیانت، بی‌وفایی، و ناجوانمردی دیگران می‌بیند. اما چنان‌که استدال شد، قربانی دیدن خویش، شگردی بلاغی است برای جدا کردن تقصیر از خویش، و فردی که از دیگران نفرت دارد، از آن‌ها خسته است، ناامید است، با این شگرد دیگران را مقصر جلوه می‌دهد و خویش را خوب می‌بیند. این شگرد فرافکنی می‌تواند منجر به ایجاد توهم هم شود. به گونه‌ای که افراد به جای فراموش کردن موقعیت‌های اندوه‌ناک، و به جای گریز از ماندن در وضعیت طردشدگی در دیوارهای تنهایی خویش بیش‌تر بمانند. موسیقی‌هایی که مضمون غالب آن‌ها تمجید

---

۱. نگاه کنید به ارسطو، بوطیقا؛ بخش ۳، جزء ۱۳ (Aristotle. *Poetics*.)
در این لینک:
http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.2.2.html

از تنهایی یا تبدیل آن به یک تجربه سوگوارانه زیبا و معنوی است، از این منطق استفاده می‌کنند. محتوای این استدلال این است که شخصیت درون موسیقی، به جای برگزیدن یک سیاست فعالانه، ایستادگی، واژگونی وضعیت نامطلوب و تحقق اراده به مطلوب، شگرد انفعالی را بر می‌گزیند. به تعبیری دیگر، فرد خویش را با کنار زدن یک سیاست فعال، وارد یک سیاست منفعلانه می‌کند. این مکانیسم چیزی است که برخی از آن تحت عنوان سیاست‌زدایی تعبیر کرده‌اند و نمونه آن در سخنرانی جنجالی یوسف اباذری مطرح شده است.

سیاست‌زدایی

سیاست‌زدایی[1] دو معنا می‌تواند داشته باشد: ۱. دورکردن چیزی از تأثیر سیاست. با این تعریف، اگر هنر را از تحت‌الحمایتی و نظارت سیاست در بیاورند، از هنر سیاست‌زدایی شده است و می‌تواند بدون تأثیر از سیاست زیست کند. ۲. عاری کردن از دغدغه، فهم، ادراک و علاقه سیاسی. در معنای دوم، اگر هنر از علاقه و ادراک سیاسی منع شود، مسیری آرمانی کذبی را طی می‌کند که برخی به آن «هنر برای هنر» یا «هنر برای لذت» می‌گویند. معنای اول مقدور است و هنر در سایه یک دولت آرمانی آزاد می‌تواند فارغ از سانسور وجود داشته باشد. با این معنا کلیسا و وزارت ارشاد در تعیین محتوای هنر نقشی ندارند. هیچ اهرم فشاری نخواهد بود که هنر را به مسیری با اعمال فشار سوق دهد. اما معنای دوم، یک تز دروغین، و یک ادعای عبث است. هیچ چیزی فارغ از سیاست نمی‌تواند وجود داشته باشد. هر مضمونی که در هنر بیان شود، یا به تأثیر از نوعی سیاست شکل گرفته است یا در اعتراض از یک سیاست تولید شده و یا دعوت به نوعی رفتار مطلوب نویسنده و هنرمند است. گاهی ممکن است، تاثیراتی که مستمعین از آثار هنری می‌گیرند، متفاوت از قصد مولف یا هنرمند باشد و این البته حاصل سازوکارهای روایی، عاطفی، معنایی و ساختاری آثار و همچنین افق آگاهی و تجربیات خود مستمع و همچنین شرایط زمانی و مکانی زندگی مستمع است. نگارنده برای سلب سوءتفاهم در اینجا لازم می‌داند این نکته را مورد توجه مضاعف قرار دهد که تبیین فوق به معنای کنترل و سانسور هنر نیست: هنرها و ادبیات باید در آزادی کامل بتوانند سخن بگویند، اما مستمع همواره باید با آموختن و فرهیختگی در سازوکار ادبیات و هنر، از سطح تاثیرپذیری و درونی‌سازی غافلانه به

1. depoliticizing

سطح مخاطب آگاه و داوری‌کننده صعود کند. ادعای غیرسیاسی بودن هنر، زدوده شدن سیاست از جوهره هنر صرفا به دلیل ناآشنایی به سیاست و ابعاد آن است. چه هنر خودخواسته سعی در سیاست‌زدایی و تطهیر خود از سیاست کند، چه حکومتی به تصور خودش هنر را از بیان سیاسی عاری کند، فرضیاتی بیهوده و بی‌معنا هستند. برای نمونه تصور کنیم افراطی‌ترین وجه سیاست‌زدایی، سکوت درباره بی‌عدالتی‌ها و شرارت‌های حکومت‌ها باشد، فرض کنیم کسی ادعا کند که هنر درباره سیاست جنسیت، سیاست معلولیت، سیاست دین‌های اقلیتی، یا سیاست سرکوب گروه‌های سیاسی سکوت کند، بنابراین عاری از سیاست است. چنین فرضی ناشی از ساده‌بینی سازوکارهای بروز و ظهور سیاست در هنر است. بر عکس این تصورات، نگارنده بر این باور است که متن سیاست‌زدوده وجود ندارد. بلکه، همه متون وجه یا وجوهی از سیاست را به اشکال متفاوت نشان می‌دهند. حتی هنرمندی که با کوشندگی و آگاهی می‌خواهد هنرش سیاست‌زدوده باشد، با همین عمل سکوت‌گزیدن درباره سیاست، همدست سیاست سرکوب می‌شود. تصور کنیم، نویسنده‌ای نخواهد جامعه‌ای را دارای مناقشات مذهبی یا جنسیتی یا حقوقی نشان دهد. چنین تلاش بیهوده‌ای، اخراج و امحاء مناقشه‌های سیاسی از هنر، دقیقا بازتاب سیاست سرکوبی است. به این طریق، باید گفت که از ادبیات و موسیقی عامه‌پسند ایران سیاست زدوده نشده است بلکه ادبیات و موسیقی عامه‌پسند دقیقا معرض و جولان‌گاه سیمپتوم‌ها و نشانه‌های (در معنای پزشکی کلمه) عملکرد سیاست هستند. این نشانه‌ها می‌توانند حامل معناهای متفاوت باشند، از جمله ایجاد یأس، القای تنهایی، تزریق شرم، و تشویق به سکوت، یعنی اتخاذ موقعیت گریز از عدالت‌جویی را به ذهن می‌آورد. از همه مهم‌تر، هنر، به‌ویژه موسیقی که در اینجا زمینه بحث است، بیان‌گر انواع مهارها و سرکوب‌هاست.

گرچه موسیقی می‌تواند به نوعی فضای توهم تبدیل شود، یعنی به فضایی که افراد برای گریز از دنیای واقعی به آن پناه ببرند، باز هم مبادرت به یک فعل سیاسی کرده است. گزینش این فعل سیاسی منفعلانه، به آن چیزی شباهت دارد که تحت عنوان «یأس القایی» و «سندروم بقاء»[1] تعبیر کردیم. مستمع با پناه بردن به عرصه‌ای (موسیقی) که خود می‌کوشد از سیاست به دور باشد، مغلوب سیاست می‌شود. از این جهت، موسیقی مانند یک دیوار حائل، و یک دژ نگهدارنده برای مستمع عمل می‌کند که میان او و واقعیت نامطلوب می‌ایستد. موسیقی به دستگاهی تبدیل می‌شود که افراد در آن یا توهم خرسندی ایجاد می‌کنند، یا توهم امنیت. توهم دیگری که

1. survival syndrome

در این انفعال ایجاد می‌شود، برخورداری از اراده دور ایستادن از سیاست است حال آن‌که دقیقا این دور ایستادن بی‌میلی به ایجاد تغییر مطلوب قدرت است. تأثیر اجتماعی این دیوار نیز انکارناشدنی است: افراد با گزینش دنیای موسیقی، جهان آلترناتیوی بر می‌گزینند که با گوش سپردن به مصائب یک شخصیت موسیقایی، با ترحم بر او حس عدالت را از طریقی زیبایی‌شناختی محقق می‌کنند و نه از طریق سیاسی-اجتماعی. به جای همذات‌پنداری با انسان‌های واقعی که رنج‌های واقعی می‌کشند، با شخصیت‌های موسیقی که بازتولید وضعیت خود آن‌هاست همدردی می‌کنند. یعنی در ورطه آن مکانیسمی می‌افتند که تحت عنوان «یأس القایی» تشریح کردیم. فرد در اینجا اراده به قدرت را از دست می‌دهد. این سلب اراده به تغییر، ناشی از فضای فوق عاطفی موسیقی است، همان چیزی که برتولت برشت ما را از آن بر حذر می‌داشت.

نظر برتولت برشت درباره هنر تئاتر این بود که فضای موهومی به وجود نیاورد که جای واقعیت را بگیرد. راه و چاره‌ای که او پیشنهاد می‌کرد، شگرد فاصله‌گذاری بود. برای او مهم بود که تئاتر فضایی سراسر موهوم و سحرانگیز پدید نیاورد که افراد به واسطه غرق‌شدگی در دنیای نمایش، از چرایی و علت و معلول وقایع غافل شوند و در نتیجه به دیدگاهی انتقادی نرسند.[1] برخی از موسیقی‌ها، به واسطه خاصیت‌های ژانری و فرمی حائز این ویژگی مطلوب برشت هستند. مثلا پاره‌ای از موسیقی سنتی، علاوه بر ایجاد فضای التذاذ، به مستمع این فرصت را می‌دهد که تفکر و تخیل هم بکند. زبان فاخر شعر و استعارات و تکنیک‌های بلاغی نیازمند فکرند. در موسیقی سنتی، بخش بزرگی از هر قطعه موسیقایی، صرفا به سازنوازی اختصاص دارد و در این فضا هیچ صدای انسانی بر فضایی که سازها در ذهن ایجاد می‌کنند سایه نمی‌اندازند: همه‌اش به عرصه تخیل تبدیل می‌شود و بنابراین مستمع در سیطره کلمات خواننده و شعر نیست. همین عنصر حضور صدای خواننده یا غیاب آن در بخش‌هایی از موسیقی بخش بزرگی از تفاوت هنری موسیقی پاپ و سنتی را تشکیل می‌دهد. در موسیقی کلاسیک بخش زیادی به سکوت خواننده اختصاص دارد و آن زمانی است که تخیل مستمع از اسارت کلمه شاعر و خواننده آزاد می‌شود و می‌تواند بر بال نت‌های موسیقی به پرواز دربیاید و تخیل کند. از این‌رو در تولید معنا، مستمع آزادی دارد و این آزادی تخیل که فارغ از سیطره کلمات باشد، در موسیقی پاپ وجود ندارد. اکنون می‌توان به یک نمونه از موسیقی پاپ نگاهی کرد که انتقاد از

۱. نگاه کنید به alienation effect در فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ام. اچ. ایبرمز

خواننده آن سبب مناقشاتی شد.

تحلیلی در کالبد ترانه «یکی هست» پاشایی

یه روز همین جا توی اتاقم یه دفعه گفت داره میره
چیزی نگفتم آخه نخواستم دلش رو غصه بگیره
گریه می‌کردم در و که می‌بست می‌دونستم که می‌میرم
اون عزیزم بود نمی‌تونستم جلوی راش رو بگیرم

کل ترانه «یکی هست» سه دقیقه و شانزده ثانیه است که به ضرورت ساختار و فرم‌اش فضایی برای تخیل و تفکر مستقل مستمع باقی نمی‌گذارد. به محض شروع ترانه، صدایی از فرکانس پایین اوج می‌گیرد و به فرکانس بالا صعود می‌کند. این صعود تند که در چهار ثانیه اول از صفر شروع می‌شود و اوج می‌گیرد، بلافاصله با صدای خواننده دنبال می‌شود. این اوج تأثیر عاطفی که میان صعود صدای ساز و ورود صدای خواننده صورت گرفته است، قدرت تأثیر بالایی بر مستمع دارد. در ثانیه‌های پنج و شش بخشی از شعر خوانده می‌شود که ساختار شعری پیچیده‌ای ندارد و نیازمند تفکر مستمع هم نیست: «یکی هست تو قلبم که هر شب واسه اون می‌نویسم و اون خوابه». ژستی که گوینده درون شعر (که نباید با شاعر یا با خواننده اشتباه گرفته شود) گرفته، وضعیت یک فرد مهربان را نشان می‌دهد که معشوق‌اش را در خواب خطاب قرار می‌دهد؛ یعنی اوج عشقی که در آن ریا و تزویر نیست. ترانه توانسته است در دوازده ثانیه نخستین، عاطفه مستمع را با این خصلت اخلاقی و با این شگرد بلاغی برانگیزد. ترانه عبارت است از داستان کسی که تجسم عشق پاک و بی‌ریاست، هر شب نامه برای معشوق‌اش می‌نویسد با این که می‌داند او خواب است و گویی او را همچون یک موجود انتزاعی دوست دارد که جسمیت و حضور واقعی او خللی در این عشق وارد نمی‌کند: هرچه هست ارادت است و شوق. گوینده درون شعر (شخصیت داستانی درون این موسیقی) توانسته است با همین جمله‌های مینیمالیستی خودش را به منزله یک عاشق با محبت و مهربان نشان دهد. این شخصیت موسیقایی/شعری شباهت بسیاری با شخصیت دیگر ترانه پاشایی به نام «جاده» دارد. هر دوی این‌ها عاشقی را نشان می‌دهند که علی‌رغم دسترسی به معشوق، در شوق او بی‌قرارند. ترانه دوم، با استعاره جاده که مفاهیمی مانند سفر و جدایی و در عین حال رسیدن و وصال را به ذهن تداعی می‌کند، از این می‌گوید که همگان به او پشت کرده‌اند و اکنون او به کسی دل بسته است که تمام بیم و امیدش به وی بستگی دارد.

هر دوی این‌ها فردی را به ما معرفی می‌کنند که خودش را قربانی عشق نشان می‌دهد. در ترانه «یکی هست» نوعی از عشق را مطرح می‌کند که صرفا در سایه نظام سنتی (محدودکننده) معنا دارد. در سنت ایرانی ما، ابراز عشق گاهی با صدمه‌هایی روبه‌رو بوده است، زیرا ــ با کمال حیرت ــ عاشقی عموما پیش از شناخت صورت می‌گیرد و عاشقان و معشوقان یکدیگر را در هاله‌ای از تقدس و حرمت قرار می‌دهند. عاشق این ترانه، با آن ژست مهربانی خودش را عاقل و ملاحظه‌کار هم نشان می‌دهد: ترجیح می‌دهد در تب عشق بسوزد و شب زنده‌داری کند و نامه بنویسد ولی معشوق‌اش را با شوریدگی و بی‌قراری مواجه نکند. به تعبیری خویش را و امیال‌اش را قربانی رضایت و آسودگی دیگری می‌کند در حالی‌که خودش آرام و قرار ندارد.

به عبارتی، این عاشق سکوت پیشه کرده است. دلیل این سکوت خویش‌آزارانه چیست؟ به عنوان مثال آیا دلایلی نظیر عدم اعتماد به نفس در بیان عشق دارد؟ یا سایه فرهنگ به گونه‌ای است که بیان آن ممکن است پیامد مطلوب را در پی نداشته باشد؟ دلیل و منشاء این سکوت و سخن نگفتن واقعی با معشوق، نبودن با او، دور بودن از جایی که او در خواب است، هرچه باشد، بازتاب زیستن در قلمرو نوعی داستان است درباره واقعیتی که این عاشق و معشوق در آن توأمان وجود ندارند.

اکنون مقایسه مختصری انجام می‌دهیم بر این اساس که تفاوت فرمی و شکلی و شعری در موسیقی کلاسیک چگونه موضوع مشابهی (اندوه جدایی از دیگران) را با نگاه انتقادی مطرح می‌کند. به بخشی از آهنگ بیداد شجریان نگاه کنیم. دو بیت اول این قطعه شجریان دقیقا محتوای عشق یا دوستی را مطرح می‌کند که از هم گسیخته است و گوینده درون شعر معتقد است دیگران به او وفا نکرده‌اند:

یاری اندر کس نمی‌بینم یاران را چه شد
دوستی کی آخر آمد دوست‌داران را چه شد

مصرع‌های بعدی آهنگ «بیداد» بخشی از این تفاوت فرمی و در نتیجه انتقادی را نشان می‌دهد: شعر حافظ دنیایی را در این داستان نشان می‌دهد که مانند رمان *«جاده»* کورمک مک‌کارتی، ویران شده است: آب‌ها سیاه‌اند و درختان و گل‌ها مرده‌اند. حافظ این شعر را با داستان خضر بیان می‌کند، یعنی فرد صاحب کراماتی که می‌توانسته در هر آبی که گام بزند آن را زلال کند. اما در دنیایی که حافظ نشان داده از این عظمت‌ها و امیدها نمی‌شود دید. اکنون دیگر کسی نیست که به او بشود امیدوار بود. آب تیره شده و زمزمه مرگ در جهان افتاده است و همه‌جا یأس است

و سیاهی و تباهی:

آب حیوان تیره‌گون شد خضر فرخ‌پی کجاست
گل بگشت از رنگ خود ابر بهاران را چه شد
کس نمی‌گوید که یاری داشت حق دوستی
حق‌شناسان را چه حال افتاد یاران را چه شد

حافظ تباهی نسلی در ایران را نشان داده است و از انحطاط روحیه مهربانی و برادری و مودت سخن می‌گوید:

شهر یاران بود و خاک مهربانان این دیار
مهربانی کی سر آمد شهریاران را چه شد
لعلی از کان مروت بر نیامد سال‌هاست
تابش خورشید و سعی باد و باران را چه شد

به چه دلیل است که شعر حافظ و بنابراین موسیقی شجریان در دسته هنر والا و متعالی قرار می‌گیرد؟ حافظ تباهی را به معضلی ملی تبدیل کرده است و تراژدی در شعر را، که در قطعه موسیقی شجریان هم با رنگ و حال موسیقی بازتولید شده است، فراتر از ماجرای فردی جلوه داده است. موسیقی کلاسیک با گزینش موضوع و محتوای دارای شمول انسانی گسترده، همذات‌پنداری را همچون معضلی نشان می‌دهد که در خطر افتاده است. در حالی‌که این قطعه شجریان به واسطه شعر حافظ، به نوعی حسرت از روزگار برادری و مهربانی می‌پردازد (با استفاده از ارجاع به کلمه شهر):

گوی توفیق و کرامت در میان افکنده‌اند
کس به میدان در نمی‌آید سواران را چه شد
صد هزاران گل شکفت و بانگ مرغی برنخاست
عندلیبان را چه پیش آمد هزاران را چه شد
زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت
کس ندارد ذوق مستی می‌گساران را چه شد
حافظ اسرار الهی کس نمی‌داند خموش
از که می‌پرسی که دور روزگاران را چه شد

حافظ در دو بیت آخر با کنایه یأس‌اش را نشان می‌دهد و می‌گوید به این مردم نمی‌شود حتی امید داشت که به رنج و مصائب ملی فکر بکنند. مقایسه‌ای که ابادری با کنار هم قرار دادن فیلمی از رنج مردم بلوچستان و تشیع جنازه پاشایی پیش کشید،

ناظر بر این بود که مردم موضوعات بزرگی را که سرنوشت ملی را تعیین می‌کنند، کم‌تر از مرگ یک خواننده معمولی مهم می‌دانند. مشارکت بی‌همتای مردم در تشییع جنازه پاشایی، برای او پرسش برانگیز بود زمانی‌که از آن طرف مسأله مهم سیستان و بلوچستان نادیده گرفته شد.

بیان دیگر استدلال بالا این است که موسیقی پاپ بیان‌گر نوعی نارسیسیزم است: نوعی گم شدن و جلب توجه در خویش، و این می‌تواند نوعی اجتناب از امر اجتماعی باشد. اما می‌توان این استغراق موسیقی پاپ را پیامد مهار سیاسی هم تلقی کرد. به عنوان مثال، اگر وزارت ارشاد احساس کند که موسیقی سعی در تبادل پیام اجتماعی‌ـاعتراضی دارد، آن را به بهانه‌هایی نظیر تشویش در اذهان و برهم زدن نظم محدود می‌کند. ترانه‌هایی که حاکی از روایت دردهای فراتر از فرد هستند، عملا فرصت انتشار نمی‌یابند. از سویی، این موسیقی قابلیت‌های ظریف گریز از سانسور را هم ندارد زیرا به‌جای بیان مفاهیم استعاری و پیچیده، زبانی صریح دارد. بخشی از این ناتوانی موسیقی پاپ در بروز با مفاهیم اجتماعی ناشی از زبان غیرمصنوع و ساده آن است. بر عکس آن، بسیاری از آواز و تصانیف شجریان حامل نوعی شکواییه و اعتراض هستند. اما اگر موسیقی پاپ فاقد محتوای صریح اجتماعی و سیاسی است، و بیش‌تر در حد دغدغه‌های فرد سخن می‌گوید، نباید این باور را به ما بدهد که از آن سیاست زدوده شده است. بر عکس، مضامین آن قابلیت تفسیر اجتماعی و سیاسی دارند. به عنوان مثال، ترانه پاپ دربردارنده مضامینی مانند تنهایی است و تنهایی را نمی‌توان یک پدیده فردی دانست. تنهایی می‌تواند القایی باشد. از این‌رو تنهایی و زاری در این‌باره در موسیقی پاپ، نوعی بیان مسکوت است که باید به دنبال محتوای سیاسی آن گشت، حتی اگر خود این موسیقی به این آگاه نباشد که چگونه سیاسی است.

این معطوف شدن موسیقی پاپ به فرد و دغدغه‌های او، حاصل پاسخ به مکانیسم‌های بازدارنده از مشارکت، جست‌وجوی امید، منع فرصت‌های شکوفایی و ترس است. موسیقی و شعر و ادبیات ایران تحت ترس است و در سایه این ترس، نمی‌تواند فاجعه و مصیبت واقعی را بیان کند. مانند یک شخص ترومایی است که توان بیان تجربه‌های تلخ خود را ندارد و این به معنای زدوده شدن سیاست از آن نیست، بلکه به معنای حضور مهار سیاسی در آن است.

نتیجه‌گیری

اکنون این سوالات پیش می‌آید که تحسر مثبت است یا منفی؟ و نیز این‌که در لوای چگونه نظام فکری‌ای تحسر شکل می‌گیرد؟ تحسر نوعی زاویه دید عاطفی است که متأثر از منع و شوق است. تحسر در این مقاله منفی تلقی می‌شود زیرا منتج به اراده به مطلوب نیست بلکه به یأس می‌انجامد. اما این مقاله درصدد تحقیر این احساس نیست، بلکه بر ضرورت فهم و شناخت این احساس تأکید می‌کند زیرا عواطف یأس و امید مردم می‌تواند در زندگی شخصی و اجتماعی موثر باشند. تنها کارکرد تحسر، سرکوب مازوخیستی نیست بلکه نوعی مکانیسم رهایی در وضعیت سرکوب است که می‌تواند سبب همدلی شود. چنان‌که یوسف اباذری در ماجرای جنجال برانگیز انتقاد از توجه گسترده مردم به مرگ پاشایی استدلال کرد که موسیقی پاپ با قدرت سرکوب‌گر همدستی و مماشات می‌کند. مقاله‌ای که در دست دارید، استدلال‌هایی به میان آورد تا شرح دهد که فضای اندوه و حسرت در موسیقی پاپ ایران، پیچیده و نیازمند بررسی چندجانبه است. از سویی ابتذال در موسیقی پاپ را به معنای تقلیل دردهای اجتماعی به فردی تحلیل کردیم که ناشی از سرکوب است، از سویی با طرح مفاهیمی مانند «اعراض بقاء» و «یأس القایی» و« بلاغت قربانی، استدلال شد که این فضا را باید بیان‌گر ناخرسندی تلقی کرد. تحسر، سیاسی و منفعلانه است و این انفعال ممکن است به گریز از تغییر بینجامد.

منابع:

Althusser, Luis. Ideology and Ideological State Apparatuses. https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm. Web. 20 Feb., 2015.

Aristotle. Poetics. http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.2.2.html. Web. 20 Feb., 2015.

Bible, The. "Gospel of John."

Britannica. "Learned Helplessness". http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1380861/learned-helplessness. Web. 20. Feb., 2015.

Counseling Resource. "Stockholm Syndrome". http://counsellingresource.com/lib/therapy/self-help/stockholm/. Web. 20 Feb., 2015.

Marcus, Tony. "Speakers, a history and appreciation." Ear Conditions https://earconditioning.wordpress.com/tag/hitler/. Web. 20 Feb,. 2015.

One Direction. “Stockholm Syndrome”. https://www.youtube.com/watch?v=nGYyTw9RIa8. Web. 20 Feb,. 2015.

Plato. The Republic. http://classics.mit.edu/Plato/republic.11.x.html. Web. 20 Feb., 2015.

Winter, Eyal. Feeling Smart: Why Our Emotions Are More Rational Than We Think. First edition. New York: Public Affairs, 2014.

ایبرمز. ام. اچ. فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی. "Alienation Effect". ویراست نهم. ترجمه سعید سبزیان. تهران: رهنما، ۱۳۸۸.