ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۴): ۶۶-۸۹

ادبیات تطبیقی و تاریخ‌گرایی نو: نقدی بر ترانه‌های «ای ایران» و «هویت من»

سمیرا ساسانی،* استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۵/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۹/۴

چکیده

امروزه معنی متن در ادبیات تطبیقی متفاوت با گذشته است و هرگونه متنی چه نوشتاری، دیداری یا شنیداری در حوزهٔ کاری این رشته قرار دارد. علاوه بر این، امروزه رشتهٔ ادبیات تطبیقی در ارتباطی تنگاتنگ با دیگر رشته‌های دانشگاهی است و خصوصیت اصلی این رشته، بینافرهنگی و بینارشته‌ای بودن آن است که البته در این میان نباید نقش نقد ادبی و تأثیرگذاری آن بر گسترش ادبیات تطبیقی و ارتباط آن با دیگر رشته‌ها را فراموش کرد؛ نقدها و نظریه‌های ادبی‌ای که ریشه در علومی چون زبان‌شناسی، روان‌شناسی، علوم سیاسی، تاریخ، فلسفه، علوم اقتصادی و اجتماعی و ... دارند. نگارنده در این مقاله کوشیده است با استفاده از رویکرد تاریخ‌گرایی نو ـ که بیشتر وام‌گرفته از تاریخ و علوم سیاسی است ـ رابطهٔ دوسویهٔ متن (در اینجا ترانه‌های «ای ایران» و «هویت من») و بستر را بررسی کند. به دیگر سخن، نویسنده با استفاده از متنی جز متن نوشتاری و با رویکردی تاریخی و سیاسی نشان می‌دهد که چگونه متن، برخاسته از بستری است که در آن شکل می‌گیرد و چگونه متن به بستر شکل می‌دهد و در راستای تقویت گفتمان غالب یا در مخالفت با آن و اعتراض بدان، گفتمان ایجاد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، تاریخ‌گرایی نو، ترانهٔ «ای ایران»، ترانهٔ «هویت من».

---

* Email: ssasani@shirazu.ac.ir

۱. مقدمه

ادبیات تطبیقی هنوز هم با همین نام در بیشتر دانشگاه‌های دنیا تدریس می‌شود و این درحالی است که حوزهٔ کاری این رشته، به مطالعات میان‌رشته‌ای، مطالعات فرهنگی، مطالعات ترجمه و حتی فرهنگ عامه و به حاشیه رانده‌شده نیز نفوذ کرده است. بنابراین، طبیعی است که تعاریف گوناگونی از ادبیات تطبیقی ارائه شود. باسِنِت[1] معتقد است که در عصر حاضر، ادبیات تطبیقی باید جای خود را به مطالعات ترجمه بسپارد (۱٦۱). دیوید دَمروش[2] حوزهٔ ادبیات تطبیقی را تا ادبیات جهان گسترش می‌دهد و می‌گوید که هرگاه اثری ادبی به زبانی دیگر ترجمه شود و بدین‌سان از فرهنگی به فرهنگ دیگر انتقال یابد به ادبیات جهان پیوسته است (٦). به‌هرحال ویژگی مشترک همهٔ این تعریف‌ها، تنوع و گستردگی ادبیات تطبیقی است که دیگر به بررسی متون ادبی نوشتاری محدود نمی‌شود و تأثیرگذاری و تأثیرپذیری فرهنگی در آن اهمیت فراوان دارد. انوشیروانی معتقد است که ادبیات تطبیقی کثرت و تنوع فرهنگی را ارج می‌نهد، چون «فرهنگ‌ها در تعامل با یکدیگر رشد می‌یابند و مکمل یکدیگرند» (۱۳۸۹: ۱۵۵) و به قول یوست[3] «تنوّع، غنا و چاشنی حیات فکری» انسان است (٤٦).

ادبیات تطبیقی دیگر به‌گونه‌ای سنتی به بررسی، تطبیق یا مقایسهٔ دو اثر ادبی و یا به‌گونهٔ سنتی‌تر آن، به بررسی دو متن ادبی نوشتاری نمی‌پردازد. با گسترش یافتن ادبیات تطبیقی در سال‌های اخیر شاید باید به‌دنبال نامی مناسب‌تر برای این رشته بود؛ نامی که بتواند کارکرد گستردهٔ ادبیات تطبیقی را به‌درستی به مخاطبان انتقال دهد. نجفی در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات تطبیقی چیست؟» ابهام در نام ادبیات تطبیقی را نشئت‌گرفته از ترجمهٔ لفظ به لفظ این نام در زبان‌های فرانسوی، انگلیسی، ایتالیایی، اسپانیایی و ژاپنی و ... می‌داند. گرچه نجفی این مقاله را در سال ۱۳۵۰ نوشته است، نظر او دربارهٔ تحول ادبیات تطبیقی بسیار شبیه به تحول آن در دوران کنونی است. او ابهام موجود در واژهٔ ادبیات تطبیقی را نشئت‌گرفته از «تحول سریع اصول و موازین و روش‌ها و بالنتیجه هدف و غرض ادبیات تطبیقی در سال‌های اخیر» می‌داند (٤۳۵).

---

[1] Bassnett
[2] David Damrosch
[3] Jost

بنابراین ادبیات تطبیقی رشته‌ای پویاست که شاید بیش از هر رشتهٔ دیگری در حوزهٔ علوم انسانی بتواند با دیگر رشته‌ها ـ نه‌تنها در حیطهٔ علوم انسانی ـ تعامل و دادوستد علمی داشته باشد. ادبیات تطبیقی، در سال‌های اخیر به‌شکلی پویا توانسته است ادبیات را با سایر رشته‌ها از جمله نقاشی، موسیقی، سینما، مجسمه‌سازی، هنرهای زیبا یا حتی پزشکی و جغرافیا مرتبط سازد. ساوسی یکی از علل موفقیت و دوام ادبیات تطبیقی را در پای‌بند نبودن آن به نام و قلمرو سنتی‌اش می‌داند (۳۳۸).

ادبیات تطبیقی به دانشی بدل شده که منتقد ادبیات تطبیقی را به داشتن تخصص در این زمینه ملزم می‌کند؛ منتقدی که باید به اسباب و لوازم مورد نیاز در این زمینه مجهز شود. با گسترش نقد ادبی، اکنون ادبیات تطبیقی به‌عنوان دانشی تطبیقی به یکی از رشته‌های دانشگاهی تبدیل شده که مهم‌ترین خصوصیت آن، ارتباط نزدیک آن با دیگر رشته‌های دانشگاهی یا به بیان دیگر خصوصیت بینارشته‌ای آن است که با استفاده از نقدهای ادبی متفاوت میسر شده. به سخنی دیگر به‌کارگیری نقدهای مختلف در ادبیات تطبیقی ابزاری است برای خوانش‌های بینامتنیتی، بینافرهنگی و بینارشته‌ای. بنابراین علاوه بر نظریه‌های جدید متخصصین و پژوهشگران ادبیات تطبیقی در این حوزه که باعث تحول و پویایی این رشته شده است، نقدهای گوناگون از جمله مطالعات فرهنگی، ساختارشناسی، نشانه‌شناسی، نقد تاریخ‌گرایی نو و چندین و چند نقد دیگر، در چندین سال اخیر موجب تحول در رشتهٔ ادبیات تطبیقی شده است. این رشته آن‌چنان گسترده شده که به عرصهٔ فیلم، سینما، نقاشی، موسیقی، هنرهای تجسمی، معماری، جغرافیا و حتی پزشکی و ... راه پیدا کرده و به آنها به دیدهٔ متونی ـ که به کمک نقدهای مختلفی که چون ابزاری در دست ادبیات تطبیقی است ـ می‌نگرد که قابلیت خوانش و تحلیل در حوزهٔ ادبیات تطبیقی را دارند.

۲. تاریخ‌گرایی نو

گرینبلت[1] تاریخ‌گرایی نو را متفاوت با نقد نو و تاریخ‌گرایی سنتی می‌داند. در تاریخ‌گرایی سنتی به نقش یکسویه میان اثر و واقعیتی تاریخی تأکید می‌شود. به این معنا که بستر،

[1] Greenblatt

موجب شکل‌گیری اثر است و اثرِ به‌وجودآمده، نقشی در شکل‌دهی به بستر ندارد. علاوه بر این در نقد تاریخی سنتی، اصالت و اولویت با تاریخ است؛ تاریخی که قابل تفسیر و تأویل نیست و در حضور ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های غالب، تغییری در آن ایجاد نمی‌شود. در نقطهٔ مقابلِ تاریخ‌گرایی سنتی که اصالت را به تاریخ می‌دهد نقد نو شکل گرفت که اصالت را به متن می‌داد و در تحلیل و بررسی متن، نقش هرگونه عنصر خارج از متن از جمله تاریخ، بیوگرافی نویسندهٔ اثر، شرایط و بستر سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و ... را که متن از آن برخاسته بود نادیده می‌انگاشت. تاریخ‌گرایی نو با هر دوی این رویکردها در تضاد است. در این رویکرد، صحبت از متن است نه اثر. بنابراین موسیقی، ترانه، فیلم، عکس، نقاشی و ... متن است و قابل خوانش و تفسیر. در تاریخ‌گرایی نو، نه متن اصالت دارد و نه تاریخ بلکه متن و بستر در تعاملی دوسویه با هم قرار دارند و تاریخ همچون روایتی داستانی قابل تفسیر و تأویل است و متن هم برخاسته از بستر است. در این رویکرد، متن از بستر شکل گرفته است و به آن شکل می‌دهد.

در نقد تاریخ‌گرایی نو، به گفتهٔ فوکو[1] گردش قدرت در تمامی جهات و از تمام سطوح اجتماعی و به تمام سطوح اجتماعی و در تمام زمان‌هاست (تایسون[2] ۲۸٤) و دیگر به شکل سنتی آن قدرت یکطرفه نیست. پس در این رویکرد، متنی بر متن دیگر ارجحیت ندارد و همهٔ متون دارای قدرت نفوذ و تأثیرگذاری‌اند. بنابراین، دسته‌بندی متون به اصیل و غیراصیل یا به حاشیه رانده‌شده، دیگر با قوانین این رویکرد سازگار نیست. این رویکرد بر آن است که با بررسی و تحلیلِ متونِ به حاشیه رانده‌شده، به آنها صدا و قدرت بیان دهد. بنابراین، به‌عنوان مثال، برای تفسیر تاریخ که به آن همچون روایتی داستانی می‌نگرد، به تفسیر و تحلیل متون به حاشیه رانده‌شدهٔ مرتبط می‌پردازد و از تاریخِ داستانی، تحلیلی نو ارائه می‌دهد. تأکید اصلی تاریخ‌گرایی نو به رابطهٔ دوسویه میان متن و بستر است. در این مقاله با بررسی بستر شکل‌دهنده به ترانه‌های «ای ایران» و «هویت من» و همچنین نقش این ترانه‌ها در شکل‌دهی به گفتمان‌های تقویت‌کننده یا

---

[1] Foucault
[2] Tyson

تضعیف‌کنندهٔ گفتمان‌های غالب، به نقش متون و قدرت تأثیرگذاری آنها تأکید می‌شود، و این همان قدرتی است که امروزه سیاست‌گذاران را قادر می‌سازد که به‌جای استفاده از قدرت نظامی، با استفاده از قدرت متون ـ چه متون اصیل و چه متون به حاشیه رانده‌شده ـ اعمال قدرت کنند، گرچه خود نیز در تعاملی دوسویه با این متون، تأثیر می‌پذیرند.

۳. تاریخ‌گرایی نو و ترانهٔ «ای ایران»

در این مقاله با بررسی دو ترانهٔ «ای ایران» و «هویت من»، دربارهٔ متنی جز متن ادبیِ نوشتاری بحث می‌شود و این همان موضوعی است که امروزه ادبیات تطبیقی بر آن تأکید دارد. نویسنده در این مقاله با استفاده از نقد تاریخ‌گرایی نو که ابزار ادبیات تطبیقی است رابطهٔ دوسویهٔ متن و بستر را بررسی می‌کند و با به‌کارگیری این نقد، به تبیین نقش متون «ای ایران» و «هویت من» در تقویت و یا ردّ گفتمان غالب زمانهٔشان می‌پردازد.

در تعریف گفتمان، تایسون «ایدئولوژی» و «گفتمان» را مترادف می‌داند گرچه بر نقش زبان به‌عنوان حامل ایدئولوژی تأکید می‌کند (۲۸۵). همان‌طور که بحث اصلی تاریخ‌گرایی نو بررسی رابطهٔ دوطرفهٔ متن (text) و بستر (context) است، این مقاله نشان می‌دهد که چگونه دو ترانهٔ «ای ایران» و «هویت من» از بستر زمان خود برخاسته‌اند؛ به این معنا که چگونه این متون در بستری خاص شکل گرفته‌اند و چگونه قادرند به بستری که از آن نشئت گرفته‌اند شکل دهند و شکل‌دهنده به گفتمان یا گفتمان‌هایی باشند.

موسیقی هنری است که در طول زمان به فراخور نیاز جامعه و تغییر و تحولات آن، به اشکال گوناگون ظاهر می‌شود، که گاه تقویت‌کنندهٔ گفتمان غالب زمانهٔ خود است و گاه واکنشی است خلاف گفتمان غالب. به این ترتیب رویکردِ تاریخ‌گرایی نو برخلاف نقد تاریخی سنتی که به رابطه‌ای یکطرفه میان بستر و «اثر» (نه «متن») معتقد بود، بر رابطه‌ای دوسویه میان متن و بستر تأکید می‌کند؛ رابطه‌ای که در آن، متن (در اینجا

موسیقی و ترانه) علاوه بر اینکه از بستر شکل گرفته است می‌تواند نقشی شکل‌دهنده داشته باشد، چه با تأیید گفتمان غالب، چه با ردّ آن.

درایدن[1] شاعر انگلیسی به تأثیر دوگانه یعنی آرام‌بخش و دیوانه‌کنندهٔ موسیقی اشاره می‌کند و در «جشن اسکندر»، علت دیوانگی اسکندر و ویران شدن تخت جمشید را با آوردن تیموسیوسِ نوازنده به سرودهٔ خود، به توان موسیقی مربوط می‌داند. ابجدیان معتقد است که در این سروده «درحالی‌که موسیقی سنت سیسیلیا[2] احساس انسان را هماهنگ می‌کند و آرامش می‌بخشد، موسیقی تیموسیوس[3] تأثیری زیان‌بار بر آهنگ احساسات انسان دارد» و اینکه «درایدن، تیموسیوس نوازنده را به سرودهٔ خود می‌آورد تا توان موسیقی در دیوانه کردن را به نمایش گذارد» (ابجدیان ۸۹). درایدن در شعر «جشن اسکندر»[4] چنین می‌گوید:

استاد موسیقی پدید آمدن دیوانگی را مشاهده کرد،
گونه‌های سرخ و چشمان تب‌دارش را نگریست،
درحالی‌که اسکندر آسمان و زمین را به مبارزه می‌خواند،
تیموسیوس نغمه را دگرگون کرد تا جلو غرور دیوانگی اسکندر را بگیرد.
نغمه‌ای اندوه‌بار برگزید،
تا مهربانی و دلسوزی در او بیافریند. (خط ٦٩ تا ٧٤، نقل از ابجدیان ٨٤)

موسیقی و ترانه هم همچون هر متنی متأثّر از شرایط روزگار خود به وجود می‌آیند و هدف آنها نیز تأثیرگذاری بر بستر و شرایط زمانه است؛ گاه موسیقی و ترانه را برگرفته از متن فرهنگی و اجتماعی جامعه با هدف تأیید موضوعی خاص، می‌سازند و گاه برای اعتراض به گفتمانی؛ که در هر دو حالت با برانگیختن احساساتی خاص می‌توانند گفتمان یا گفتمان‌هایی همسو با اهدافشان شکل دهند.

---

[1] Dryden
[2] St. Cecilia
[3] Timotheus تیموتئوس
[4] "Alexander's Feast"

۱.۳ بستر ترانهٔ «ای ایران»

زمانی که ترانهٔ «ای ایران» ساخته شد یکی از گفتمان‌های غالب، بحث وطن‌دوستی و گفتمان ناسیونالیسم بود. البته بحث وطن‌دوستی به دورهٔ خاصی محدود نمی‌شود و در تمام دوران‌ها این موضوع مطرح بوده اما از زمان مشروطه، این گفتمان قوت گرفته و به شکل گفتمان غالب درآمده. با تأسیس دارالفنون، ایرانیان به‌تدریج با تغییر و تحولات جهانی آشنا شدند و به لزوم حکومت قانون و پایان بخشیدن به حکومت استبداد پی بردند. علاوه بر این، نوشته‌های روشنفکرانی چون حاج زین‌العابدین مراغه‌ای، عبدالرحیم طالبوف، میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزا ملکم خان، میرزا آقا خان کرمانی و سید جمال‌الدین اسدآبادی در آگاه کردن مردم نقش بسزایی داشت. همچنین نشریاتی چون *حبل المتین*، *چهره‌نما*، *حکمت*، *ملانصرالدین* (که خارج از ایران منتشر می‌شد) در گسترش آزادی‌خواهی و مخالفت با استبداد نقش مهمی داشتند.

فرمان مشروطه در تاریخ چهاردهم مرداد ۱۲۸۵ به دست مظفرالدین شاه امضا شد. بعد از انحلال مجلس اول و دوم و البته ادامهٔ این‌گونه طرز فکر و گفتمان وطن‌دوستی و آزادی‌خواهی، در زمان رضاخان که در سال ۱۳۰۵ به سلطنت رسید اقداماتی در همین راستا انجام می‌گیرد، از جمله: لغو کاپیتولاسیون، تغییر تقویم رسمی ایران از تقویم هجری قمری به تقویم خورشیدی جلالی و تغییر نام رسمی کشور در مجامع بین‌المللی از پارس به ایران در سال ۱۳۱۲. اما بعد از مدتی، میان سخن و عمل رضاخان تناقض ایجاد می‌شود. او در سخن، از وطن‌دوستی دم می‌زند و در عمل، برای حفظ پایه‌های حکومتی خود در پی تأیید و حمایت قدرت‌های خارجی است.

ترانهٔ «ای ایران» در چنین بستری پدید آمد. این موسیقی در سال ۱۳۲۳، یعنی ۳۸ سال پس از امضای فرمان مشروطه ساخته شد. شعر آن را حسین گل‌گلاب سروده است و آهنگ آن را روح‌اله خالقی ساخت. این سروده را اولین‌بار غلامحسین بنان اجرا کرد:

ای ایران ای مرز پرگُهر ای خاکت سرچشمهٔ هنر
دور از تو اندیشهٔ بَدان پاینده مانی تو جاودان

ای دشمن ار تو سنگ خاره‌ای من آهنم جان من فدای خاک پاک میهنم
مهر تو چون شد پیشه‌ام دور از تو نیست اندیشه‌ام
در راه تو، کِی ارزشی دارد این جان ما پاینده باد خاک ایران ما
سنگِ کوهت درّ و گوهر است خاک دشتت بهتر از زر است
مهرت از دل کِی برون کنم بَرگو بی مهرِ تو چون کنم
تا گردش جهان و دور آسمان به‌پاست نورِ ایزدی همیشه رهنمای ماست
مهر تو چون شد پیشه‌ام دور از تو نیست اندیشه‌ام
در راه تو، کِی ارزشی دارد این جان ما پاینده باد خاک ایران ما
ایران ای خرّم بهشت من روشن از تو سرنوشت من
گر آتش بارد به پیکرم جز مهرت در دل نپرورم
از آب و خاک و مهرِ تو سرشته شد گِلم مهر اگر برون رود تهی شود دلم
مهر تو چون شد پیشه‌ام دور از تو نیست اندیشه‌ام
در راه تو کِی ارزشی دارد این جان ما پاینده باد خاک ایران ما

(نقل از سایت ویکیپدیا)

همان‌طور که از متن برداشت می‌شود، شاعر این سروده را در راستای گفتمان غالب زمان خود یعنی آزادی‌خواهی و ناسیونالیسم سروده است. ناسیونالیسم یا به تعبیری میهن‌دوستی نوعی آگاهی جمعی است، یعنی آگاهی به تعلق به ملت که آن را آگاهی ملی می‌خوانند. تعریفی که عمید در *فرهنگ فارسی* از این واژه ارائه کرده چنین است: «ملت‌خواهی، ملیت‌خواهی، تعصب ملی» (۱۱۴۹). بنابراین ناسیونالیسم، خودآگاهی ملی یا رشد خودآگاهی یک ملت در راستای تلاش برای ایجاد دولتی مستقل است که این ترانه با تأکید بر این موضوع، تقویت‌کنندهٔ گفتمان غالب زمان خود است.

ایجاد دولتی مستقل و آزاد، گفتمان غالب آن زمان و از جمله خواسته‌های اصلی مردم بود. ایرانیانی که از سلطه و ناکارآمدی دولت به ستوه آمده بودند به‌شدت به‌دنبال

راهی برای رهایی از سلطهٔ اجنبیانی بودند که به‌دلیل بی‌کفایتی شاهان و فرمانروایان، حتی بر ذخایر طبیعی ایران هم احاطه داشتند. در آن زمان مستشاران روسی و انگلیسی در ایران جولان می‌دادند و منابع ملی و ذخایر طبیعی ایران نیز در دست بیگانگان بود. کمپانی نفت ایران و بریتانیا گواهی است بر این چپاول و سلطهٔ قدرت‌های بیگانه در ایران. ایران در آن زمان در دست اجنبیان بود و دولت مستقل و آزادی نداشت.

۲.۳ ترانهٔ «ای ایران» و شکل‌دهی به گفتمان

شعر و موسیقی «ای ایران» در چنین جوّ و فضای سیاسی و اجتماعی ساخته شد. تاریخ‌گرایی نو به رابطهٔ دوسویهٔ متن و بستر تأکید دارد و متن را نشئت‌گرفته از بستر و شکل‌دهنده به آن می‌داند. این ترانه نیز به‌درستی فرزند زمان خود و تقویت‌کنندهٔ گفتمان غالب زمان خود است و از سویی دیگر با ایجاد گفتمان، به بستر خود شکل می‌دهد. موسیقی «ای ایران»، مارش‌وار است و همچون موسیقی نظامی باعث تأثیرگذاری بیشتر محتواست و حس وطن‌دوستی را در شنونده بیشتر تحریک می‌کند. نه‌تنها شعر این ترانه بلکه موسیقی آن ـ که در آن زمان (دههٔ ۲۰) کاری جدید و منشأ تحول و نوگرایی در موسیقی ایران بود ـ در تأثیرگذاریِ هرچه بیشتر اثر، نقش اساسی داشت. روح‌اله خالقی، آهنگساز متن (text)، به‌همراهی استاد خود، وزیری، موسیقی را به سمت و سویی تازه هدایت کردند و با رهانیدن آن از ورطهٔ خمودی و رخوتِ سَبک عراقی آن را به سمت سبک حماسی و پرجوش و خروش خراسانی سوق دادند.

موضوع ترانهٔ «ای ایران» ایران است و برای ایران و دربارهٔ ایران سروده شده. بنابراین حس وطن‌دوستی، مستقیم به خوانندهٔ شعر و شنوندهٔ ترانه منتقل می‌شود. سبک و سیاق موسیقی هم که نظامی و حماسی است بر تأثیرگذاری متن، به‌خصوص تأثیری که متن به‌دنبال آن است ـ یعنی تحولی سیاسی برای ایجاد دولتی مستقل و آزاد ـ می‌افزاید. افزون بر اینها همهٔ واژگان شعر، فارسی است و هیچ واژهٔ معرَّب یا بیگانه‌ای در آن وجود ندارد. گزینش آگاهانهٔ واژگان فارسی کاملاً در راستای هدف متن است؛ ایجاد تحول برای تشکیل حکومتی مستقل که هیچ بیگانه‌ای بر آن تسلط نداشته باشد.

شعر این ترانه، اعتراضی است به حضور بیگانگان در کشور. این ترانه در خطاب به دشمنان بیگانه، به آنها اعلام می‌کند که «ای دشمن ار تو سنگ خاره‌ای من آهنم». در آن دوره برای تسلط بر دیگر کشورها بیشتر از شیوهٔ نظامی استفاده می‌شد. شاعر می‌گوید حاضر است در راه دفاع از آب و خاک مملکت، جان خود را فدا کند: «جان من فدای خاک پاک میهنم»، و می‌گوید «در راه تو کی ارزشی دارد این جان ما». سرایندهٔ این ترانه، ایران را مرز پرگهر و خاک آن را سرچشمهٔ هنر می‌داند. او در مقابل وجود بیگانگان و مستشاران خارجی در ایران، سر تعظیم فرود نمی‌آورد و با شناخت اصل و ریشه و هویت خود، آن را ارزشمند و شایستهٔ تکریم می‌داند.

موسیقی این ترانه، نظامی‌گونه و حماسی و مضمون آن با موسیقی هماهنگ است. این دو عامل، در کنار دیگر عوامل، به شکلی هماهنگ تقویت‌کنندهٔ یک هدف یعنی ایجاد انگیزه برای پدید آوردن تغییر و تحول سیاسی در ایران‌اند. تأکید اصلی ترانه بر حفاظت از اراضی کشور است که با توجه به نقد تاریخ‌گراییِ نو، با گفتمان آن دوره کاملاً همخوانی دارد. سراینده به حضور بیگانگان در کشور و استفادهٔ آنها از آب و خاک و نفت و دیگر منابع طبیعی ایران اعتراض دارد.

با توجه به اینکه در آن دوره ـ برخلاف دورهٔ کنونی که هدفِ هجمهٔ دشمنان بیگانه، فرهنگ و هویت است ـ هدف دشمنان، تصاحب اراضی و اموال و منابع طبیعی کشور بود، سرایندهٔ این ترانه با اشاره به منابع طبیعی کشور از جمله آب و خاک و کوه و دشت ایران، برای تک‌تک این منابع ارزش قائل است، تا جایی که راوی اول شخص شعر و ترانه که شاید خودِ شاعر باشد، تنها به ایران می‌اندیشد و برای پاسداری از آب و خاک کشور حاضر است جان خود را فدا کند. این ترانه شکل‌گرفته از بستر زمان خود است و در پی تأثیرگذاری و ایجاد تحرک و انگیزه برای دفاع از منابع ملی و بازپس‌گیری آنها از بیگانگان. ترانه‌سرا تأکید می‌کند که این مرز، پرگهر است، سنگ کوهش دُرّ و گوهر است، خاک دشتش بهتر از زر است، و اینکه از آب و خاک ایران، گل ایرانی سرشته شده؛ بنابراین مهر ایران، پیشهٔ ایرانیان است و در راه پایندگی آب و خاک ایران و کسب آزادی و استقلال، جان ایرانی بی‌ارزش است و آن را فدای خاک پاک ایران می‌کند.

استفاده از ضمیر اول شخص مفرد «من» نیز در درگیر کردن شنوندهٔ ترانه نقش بسزایی دارد. نظر منتقدانی که در زمینهٔ روایت‌شناسی متون نوشتاری کار کرده‌اند می‌تواند در بررسی دیگر متون از جمله ترانه هم سودمند باشد. وارهول[1] معتقد است میزان یکی شدن خواننده [در اینجا شنونده] با «مخاطب روایت»، در واکنش خوانندگان [در اینجا شنوندگان] نسبت به روایتی که درحال خواندن [شنیدن] آن‌اند، تأثیرگذار است (۲۷). هیلدیک[2] عقیده دارد راوی اول شخص به‌خصوص اول شخص مفرد، در متقاعد کردن خواننده ... نسبت به دیگر راویان بسیار موفق‌تر است (۳۵). سوزان کین[3] نیز که به بررسی رابطهٔ میان نوع راوی و تحریک احساسات می‌پردازد معتقد است راوی اول شخص نسبت به انواع راوی سوم شخص در برانگیختن احساسات خواننده موفق‌تر است (۲۱۵). استفاده از ضمیر اول شخص مفرد باعث می‌شود مخاطب بیشتر به متن و روایت‌کنندهٔ متن نزدیک شده، درگیری او با متن بیشتر شود و در نتیجه تأثیرپذیری او از متن افزایش یابد. بنابراین حسین گل‌گلاب در ترانهٔ «ای ایران» با استفاده از ضمیر اول شخص مفرد سعی داشته مخاطب را بیشتر در متن درگیر کند و میان ترانه و شنوندگان ارتباط نزدیک‌تری به وجود آورد تا بتواند در شکل‌دهی گفتمانی سیاسی در جهت تقویت گفتمان غالب زمان خود مؤثرتر باشد تا به یاری متن بتواند به هدف خود که ایجاد دولتی آزاد و مستقل است برسد.

بنابراین، متن نه‌تنها شکل‌گرفته از بستری است که در آن به وجود آمده بلکه بنابر رویکرد تاریخ‌گرایی نو، در ایجاد گفتمان، چه در راستای حمایت از گفتمان غالب و چه در مخالفت با آن و اعتراض به آن دارای قدرت و تأثیرگذاری است و اگر چنین نبود شاید هرگز هیچ‌گونه موسیقی و ترانه آفریده نمی‌شد. نقل قولی که از حسین گل‌گلاب آورده می‌شود بر تأثیر متن بر بستر صحه می‌گذارد:

> وقتی در سال ۱۳۲۳ ایران تحت اشغال متفقین بود، بعد از ظهرِ یکی از روزهای تابستان در خیابان شاهد حرکات دور از نزاکت بعضی از سربازان خارجی با مردم بودم. از ناراحتی نمی‌دانستم چه کنم. بی‌اختیار راه انجمن موسیقی را که تازه تأسیس شده بود پیش گرفتم.

---

[1] Warhol
[2] Hildick
[3] Suzanne Keen

وقتی خالقی مرا دید گفت: چرا ناراحتی؟ واقعه را برایش تعریف کردم. او گفت: ناراحتی تأثیری ندارد؛ بیا کاری کنیم و سرودی بسازیم (نقل از سایت ویکیپدیا).

بنابراین ترانهٔ «ای ایران» با هدف تأثیرگذاری و ایجاد گفتمان به‌منظور ایجاد تحرک و انگیزه برای تغییر اوضاع سیاسی آن دوره سروده شد. این متن به حضور بیگانگان در کشور اعتراض داشت و با گفتمان غالب آن دوره که گفتمان ناسیونالیستی برای ایجاد دولتی مستقل و آزاد بود هماهنگ و هم‌راستا بود و آن گفتمان را تقویت می‌کرد. با گذشت هفتاد سال از تاریخ پخش این ترانه، ترانهٔ «ای ایران» هنوز هم قدرت تأثیرگذاری خود را از دست نداده و همچنان با شنیدن این موسیقی و ترانه، حس وطن‌دوستی در شنوندگان تحریک می‌شود. با اینکه امروزه نحوهٔ تهاجم بیگانگان به شکلی دیگر تغییر یافته و هجمهٔ فرهنگی در رأس برنامه‌های دشمنان است ترانه و موسیقی «ای ایران» هنوز هم می‌تواند منشأ اثر و در میان دیگر عوامل، عاملی دارای نفوذ و قدرت برای برانگیختن حس وطن‌دوستی در برابر تهاجم فرهنگی و یا در صورت نیاز، عامل مؤثری در پاسداری از ایران‌زمین در برابر هجوم نظامی محسوب شود.

٤. تاریخ‌گرایی نو و ترانهٔ «هویت من»

ترانهٔ «هویت من» را خواننده‌ای ایرانی با نام مستعار یاس در سال ۱۳۸٦ به سبک رپ خواند. این ترانه برخلاف ترانهٔ «ای ایران» جزو موسیقی‌ها و ترانه‌های به حاشیه رانده‌شده است و موسیقی فاخر و اصیلی ندارد. اما با توجه به رویکرد تاریخ‌گرایی‌نو، این‌گونه دسته‌بندی متون به فاخر و به حاشیه رانده‌شده، دسته‌بندی صحیحی نیست. دسته‌بندی موسیقی به موسیقی فاخر و اصیل و در نقطهٔ مقابل آن، موسیقی به حاشیه رانده‌شده، با اصول تاریخ‌گرایی نو در تناقض است. از دیدگاه تاریخ‌گرایی نو هیچ متنی بر متن دیگر رجحان و برتری ندارد. ترانهٔ «هویت من» همانند ترانهٔ «ای ایران» نشئت‌گرفته از بستر سیاسی و فرهنگی زمان خود است و از طرف دیگر، این ترانه دارای قدرت نفوذ و تأثیرگذاری است، تا جایی که می‌تواند شکل‌دهنده و تقویت‌کنندهٔ گفتمان غالب باشد و یا گفتمانی را ایجاد کند که به گفتمانِ غالب معترض است؛ که هر

دو نوع گفتمانِ ایجادشده، از دیدگاه تاریخ‌گرایی نو دارای قدرت‌اند و بنابراین قدرت یک‌سویه اعمالَ نمی‌شود.

۱.٤ موسیقی رپ

موسیقی رپ در دهۀ ۱۹٦۰ توسط سیاهپوستان امریکایی و از موسیقی سیاه‌پوستان فقیر متولد شد. این نوع موسیقی نوعی سلاح مبارزۀ جوانان سیاه با تبعیض‌های نژادی رایج در آن زمان بود. این نوع موسیقی که به طبقۀ به حاشیه رانده‌شده مربوط بود و از مشکلات آنها حکایت می‌کرد با نام موسیقی گتو[1] نیز شناخته می‌شود. موسیقی رپ در واقع یک نوع موسیقی اعتراض‌آمیز خیابانی است. سیاهپوستان امریکایی به‌دلیل نداشتن استطاعت مالی کافی، قادر به ضبط موسیقی‌های خود در استودیو نبودند و به‌ناچار موسیقی را در خیابان‌ها اجرا می‌کردند. موسیقی رپ، امروزه از چارچوبی که آن را به سیاهپوستان منحصر می‌کرد خارج شده و به شیوه‌ای عمومی عمدتاً برای بیان اعتراض تبدیل شده است.

اما چرا این نوع موسیقی برای بیان اعتراض مناسب است؟ و چرا جوانان بیشترین مخاطبان این نوع موسیقی‌اند؟

از جمله ویژگی‌های این نوع موسیقی، زبان ساده و بی‌آلایش آن است. زبان این نوع موسیقی زبان محاوره‌ای و گفتاری و به‌اصطلاح، زبان کوچه‌بازاری است. بنابراین برای بیان اعتراض که نیازی به زبان فاخر و مطنطن نیست این نوع موسیقی ابزار مناسبی است تا به ساده‌ترین شکل، مشکل مطرح شود. از این رو قشر وسیعی مخاطب این گونه موسیقی با زبانی ساده و بی‌تکلف‌اند. به این ترتیب، عامی‌ترین افراد جامعه نیز می‌توانند مخاطب این نوع موسیقی باشند. از طرف دیگر به‌دلیل سرعت و ریتم تند موسیقی رپ که با روحیات جوانان بیشتر هماهنگ است، مخاطب اصلی این نوع موسیقی بیشتر جوانان‌اند. این نوع موسیقی، همچون درون‌مایۀ آن که اغلب اعتراض است، نوعی ساختارشکنی در شعر و موسیقی ناب است. اشعار این نوع ترانه‌ها معمولاً

[1] Ghetto

قافیه‌ای ضعیف دارند و موسیقی آن نیز از قوانین سخت یا چارچوب‌های خشک در موسیقی تبعیت نمی‌کند.

ترانهٔ رپ در ایران سابقهٔ طولانی ندارد. از جمله کارهایی که می‌توان در زمرهٔ این نوع موسیقی محسوب کرد سه نمونه معرفی می‌شود: تیتراژ مجموعهٔ تلویزیونی *ترش و شیرین* که رضا عطاران به‌همراهی محسن نامجو اجرا کردند. تیتراژ مجموعهٔ تلویزیونی *متهم گریخت* با اجرای رضا عطاران. تیتراژ مجموعهٔ تلویزیونی *خانه به دوش* به سبک رپ با اجرای رضا عطاران و امیرحسین مدرس.

۲.٤ بستر ترانهٔ «هویت من»

ترانهٔ «هویت من» همچون ترانهٔ «ای ایران» زاییدهٔ شرایطی است و خود نیز تا حدی بر شرایط و بستر تأثیرگذار است. ترانه و موسیقی «هویت من» واکنشی است به فیلم هالیوودی *سیصد*[1] ساختهٔ زاک اسنایدر[2] که در همان سال تولید شد. این ترانه اعتراضی است به این فیلم و به‌طور کلی اعتراضی است به گفتمانی که می‌خواهد به هویت و تاریخ و تمدن ایران حمله کند. برخلاف دورانی که در آن ترانهٔ «ای ایران» ساخته شد، بستری که در آن ترانهٔ «هویت من» به وجود آمد بستری است که در آن کمتر سخن از حملهٔ نظامی علیه ایران است. به بیانی دیگر، گفتمان غالب، بحث تهاجم فرهنگی علیه ایران است که به اشکال مختلف دنبال می‌شود. در میان روش‌های مختلفی که دشمنان برای از بین بردن فرهنگ و هویت ایرانی و اسلامی به کار می‌گیرند سهم فیلم‌ها، سریال‌ها، موسیقی‌ها و بازی‌های رایانه‌ای که با این اهداف ساخته می‌شوند بسیار زیاد است. اینها با تصویرسازی های قوی قادرند تأثیراتی بسیار ژرف و ماندگار بر مخاطبان خود بگذارند. ترانهٔ «هویت من» اعتراضی است به این‌گونه سیاست‌ها.

۳.٤ ترانهٔ «هویت من» و شکل‌دهی به دو گفتمان

گوش بده تا بگم به تو نیّتمو دارن از بین می‌برن هویتمو

---

[1] *Three Hundred (300)*
[2] Zack Snyder

تاریخ خاک سرزمین آریایی داره فریاد می‌زنه تا ما بیاییم
پس حالا وقتشه بشنوی که ایران، وطن من، همون کشوری که
بعد هفت هزار سال، ایران، سر پاست هنوزم دل ایرانیان، دریاست
بشنو هم‌وطنِ من اینو از یاس که واسهٔ وطنم منم سرباز
بگیر به دستت پرچم ایران و بگو نگین دست هستی ایرانه بدون
اعتراض من می‌شه مثل گلوله شلیک بیا با هم بخونیم سرود ملی
خواهر و برادر من ای هم‌وطن تمدن ایرانیا هست در خطر
همهٔ ماها سربازای زیر پرچمیم نمی‌ذاریم از ما بگه هر اجنبی
واسه ما ایرانیا ملاک هر نفره که روی گردن ما پلاک فروهره
اتحاد ما واسه دشمن اضطرابه اسم ایران واسه ما مایهٔ افتخاره
احترام ما به ایران یه خار تو چشمِ کسایی که می‌خوان بزنن ضربه بهش
مثل تشنگی گندم به آب حسّ نم‌نم بارون بوی خاک
مثل تو، مثل چشمه پاک، بوی خاک
وطن عشق تو توی قلبمه خوندن از وطن، حسّ منه
عشق من، خاک میهنه ایران

می‌خوای بگی ما اومدیم از یه نسل وحشی؟ پس یه نگاهی بنداز به تخت جمشید
داری اسم ایرانو بد جلوه می‌دی که اسمت رو بزرگ بنویسند رو جلد سی‌دی؟
دارم هدفتو تو دفترم می‌نویسم می‌دونم که واسه چی ساختی فیلم سیصد
می‌دونم دلت ساخته‌شده از سنگ و سرب جای اینکه با هنر بسازی فرهنگ صلح
توی این تیرگی روابط هوای مه‌آلود می‌خوای که ماهی بگیری از آب گل‌آلود
ولی به تو می‌گم اینو با زبان اصلیم که ایران هرگز نمی‌شه تباه و تسلیم
خدا به تو داده دو تا چشم بینا ببین کتاب‌های سعدی و ابن سینا

یا به فردوسی و خیام، یا مولانا رومی همیشه توی تمدن ما بالا بودیم
ولی یاس نمی‌تونه ساکت شه اسم ایران بازیچهٔ یه مشت ناکس شه
هدفتو پاره می‌کنم با تیغ ایمان تو کی هستی که بگی از تاریخ ایران
مثل تشنگی گندم به آب حس نم‌نم بارون بوی خاک
مثل تو، مثل چشمه پاک، بوی خاک
وطن عشق تو توی قلبمه خوندن از وطن، حسّ منه
عشق من، خاک میهنه ایران
کوروش کبیر بود صلح رو آغاز کرد یهودیا رو از بند بابل آزاد کرد
کوروش ساخت کتیبهٔ حقوق بشر واسه همینه که دارم یه غرور قشنگ
به ایرانم و ایرانم به تاریخ وطنم با خاک همین سرزمین آمیخته بدنم
هرجای این کرهٔ خاکی هستی هم‌وطن تا وقتی که خون تو می‌دوه در بدن
حاضر نشو که خودتو راضی کنی که هر بیگانه با فرهنگ تو بازی کنه
تاریخ ایران من هویت منه ایران، دفاع از تو نیت منه

تأکید ترانهٔ «هویت من» بر حفاظت از آب و خاک ایران نیست. این ترانه که در فضایی متفاوت با فضای خلق ترانهٔ «ای ایران» ساخته شده، هدفی متفاوت با ترانهٔ «ای ایران» را دنبال می‌کند. ترانهٔ «هویت من» در بستری سروده شده که اوج تبلیغات و جنگ سرد امریکا علیه ایران است و سیاست‌های هالیوود هم همگام با این تبلیغات و هجمه‌های فرهنگی علیه ایران به پیش می‌رود.

در این گفتمانِ غالبِ جهانی سعی می‌شود به‌گونه‌ای تصویرسازی شود که تمدن غرب در مقابل بربریت شرق قرار داده شود. در این فضاست که ترانهٔ «هویت من» با شعر و موسیقی خود، با اعتراض به گفتمان غالب از هویت و تمدن و فرهنگ ایرانی دفاع می‌کند.

در ترانهٔ «هویت من» هرجا که نامی از خاک سرزمین ایران می‌آید، ترانه‌سرا بلافاصله با پیوند دادن آن با تاریخ و تمدن ایرانی رنگ و بویی فرهنگی به آن می‌دهد و بحث را از تصاحب اراضی و تهاجم نظامی جدا می‌کند: «تاریخ خاک سرزمین آریایی، داره فریاد می‌زنه تا ما بیاییم». ترانه‌سرا در ابتدا ـ همان‌طور که از ترانهٔ رپ انتظار می‌رود ـ با صراحت، هدف خود را از گفتن مطالبی که در ترانه آمده بیان می‌کند و به شنونده هشدار می‌دهد که هویت ایران در خطر است: «گوش بده تا بگم به تو نیتمو، دارند از بین می‌برند هویتمو». او به تاریخ هفت هزار سالهٔ ایران اشاره می‌کند و خود را سرباز وطن می‌خواند. البته منظور او دفاع نظامی از وطن نیست بلکه او به‌عنوان یک خوانندهٔ ترانه‌های رپ، خود را سربازی برای دفاع از فرهنگ و تمدن ایرانی معرفی می‌کند؛ سربازی که با اعتراض به گفتمان غالب علیه ایران در قالب ترانه، از میهن خود پاسداری می‌کند. یاس، شاعر و خوانندهٔ اثر که به نظر می‌رسد همچون شاعران رمانتیک، شعر از زبان او روایت می‌شود، چنین می‌گوید: «اعتراض من می‌شه مثل گلوله شلیک» که با تشبیهِ اعتراضِ خود به گلوله بر این نکته تأکید دارد که این متن دارای قدرت تأثیرگذاری است و همان‌طور که تاریخ‌گرایی نو معتقد است، این ترانه در کنار دیگر سیاست‌گذاری‌ها قادر است از ایران در مقابل هجمه‌های فرهنگی محافظت کند.

این ترانه همچون ترانهٔ «ای ایران»، حس وطن‌دوستی را در شنوندگان برمی‌انگیزد: «وطن عشق تو توی قلبمه» و به آنها یادآوری می‌کند که همهٔ ایرانیان باید در مقابل تهاجم فرهنگی دشمن با هم متحد باشند و از فرهنگ و تمدن ایران دفاع کنند: «اتحاد ما واسه دشمن اضطرابه، اسم ایران واسه ما مایه افتخاره». با اشاره به فرهنگ و تمدن و ادبیات کهن ایران به دشمنان یادآوری می‌کند «که ایران هرگز نمی‌شه تباه و تسلیم». او با اشاره به اهدافی که سازندگان فیلم *سیصد* آن را دنبال می‌کنند، ضمن آگاهی دادن به شنوندگان، با زبانی ساده، اهداف و علل این‌گونه سیاست‌ها را بیان کرده و در مقابل از عظمت و شکوه تمدن ایران و هنر و ادبیات فاخر و فرهنگ غنی ایران سخن می‌گوید. او دشمنان را مخاطب قرار می‌دهد و چنین می‌گوید:

می‌خوای بگی ما اومدیم از یه نسل وحشی؟	پس یه نگاهی بنداز به تخت جمشید
داری اسم ایرانو بد جلوه می‌دی	که اسمت رو بزرگ بنویسند رو جلد سی‌دی؟
دارم هدفتو تو دفترم می‌نویسم	می‌دونم که واسه چی ساختی فیلم سیصد
می‌دونم دلت ساخته شده از سنگ و سرب	جای اینکه با هنر بسازی فرهنگ صلح
توی این تیرگی روابط هوای مه‌آلود	می‌خوای که ماهی بگیری از آب گل‌آلود
ولی به تو می‌گم اینو با زبان اصلیم	که ایران هرگز نمی‌شه تباه و تسلیم
خدا به تو داده دو چشم بینا	ببین کتاب‌های سعدی و ابن سینا
یا به فردوسی و خیام، یا مولانا رومی	همیشه توی تمدن ما بالا بودیم
ولی یاس نمی‌تونه ساکت شه	اسم ایران بازیچهٔ یه مشت ناکس شه
هدفتو پاره می‌کنم با تیغ ایمان	تو کی هستی که بگی از تاریخ ایران

ترانه‌سرا معتقد است که تاریخ ایران، هویت اوست و با اشاره به کوروش و کتیبهٔ حقوق بشر و تاریخ ایران احساس غرور می‌کند. او از ایرانیان می‌خواهد که با اتحاد در مقابل دشمنان بایستند و از فرهنگ و هویت ایران دفاع کنند. این ترانه و امثال این متون، در نقطهٔ مقابل گفتمان غالب جهانی که سعی دارد فرهنگ و هویت ایران را از بین ببرد گفتمانی را شکل داده‌اند که از یک طرف، از تاریخ، تمدن، فرهنگ و هویت ایرانی دفاع می‌کند و ازطرف دیگر در راستای سیاست‌گذاری‌های فرهنگی، تاریخ و فرهنگ ایران را به جهانیان معرفی می‌کند.

علاوه بر اینکه این ترانه برخاسته از فضایی است که ایجاب می‌کند چنین متنی تولید شود، خود نیز شکل‌دهنده به بستری است که از آن نشئت گرفته. به دیگر سخن، همان‌طور که این ترانه برخاسته از گفتمان غالب تهاجم فرهنگی است، با اعتراض به این گفتمان سعی دارد گفتمان جدیدی شکل دهد که فرهنگ و تمدن ایرانی را ارج می‌نهد و از آن دفاع می‌کند. گفتمانی که این ترانه در پی ایجاد آن است، در مقابل گفتمان غالب جهانی، به حاشیه رانده‌شده است اما متونی چون «هویت من» به آن قدرت می‌بخشند. از دید تاریخ‌گرایی نو، همهٔ متون قدرت تأثیرگذاری دارند و به همین

دلیل است که این رویکرد سعی دارد به متون به حاشیه رانده‌شده قدرت ظهور و بیان دهد؛ یعنی فضایی برای این متون ایجاد کند که صدای آنها به گوش برسد و در نتیجه قدرت نفوذ و تأثیر یابند.

٤.٤ ایجاد گفتمانی در جهت ترویج موسیقی رپ

ترانهٔ «هویت من» نه‌تنها شکل‌دهنده به گفتمان اعتراضی در برابر گفتمان غالب جهانی علیه ایران است، بلکه سعی دارد به‌صورت ضمنی شکل‌دهنده به گفتمانی باشد که می‌خواهد برای موسیقی رپ در ایران جایگاهی ایجاد کند. ترانه‌سرا با انتخاب ماهرانهٔ موضوع، موسیقی رپ و حس وطن‌دوستی را در کنار هم قرار داده و به مخاطب این نکته را گوشزد می‌کند که کارکرد این نوع موسیقی در راستای اهدافی وطن‌دوستانه است. ضمایر «من» و «ما» به‌گونه‌ای زیرکانه انتخاب شده که شنوندگان را در سطحی برابر ـ با توجه به تعریف ژنت[1] از «شکاف استعاری» یا metalepsis ـ با ترانه‌سرا قرار می‌دهد؛ ترانه‌سرایی که خود را سرباز وطن معرفی می‌کند: «که واسهٔ وطنم منم سرباز»؛ و همین لفظ را در چند سطر بعد در مورد شنوندگان به کار می‌گیرد: «همهٔ ماها سربازهای زیر پرچمیم، نمی‌ذاریم از ما بگه هر اجنبی». بنابراین با توجه به بحث شکاف استعاری که ژنت مطرح می‌کند اشخاص درون و برون روایت (در اینجا ترانه) خود را در یک سطح و موقعیت می‌یابند (٨٦). ترانه‌سرا که شعر هم از زبان اوست خود را در سطحی برابر با شنوندگان قرار می‌دهد و چنین می‌گوید: «اعتراض من می‌شه مثل گلوله شلیک، بیا با هم بخونیم سرود ملی». همچنین او با انتخاب ضمیر «من» برای روایت موضوع، شنوندگان ترانه و یا حتی خوانندگان سروده را بیشتر درگیر روایت می‌کند. به گفتهٔ سوزان کین، راوی اول شخص نسبت به انواع راوی سوم شخص در برانگیختن احساسات خواننده موفق‌تر است (۲۱۵).

علاوه بر اینها ترانه‌سرا با مخاطب قرار دادن شنوندگان و صحبت کردن با آنها سعی کرده ترانه به گفت‌وگویی شبیه باشد که صدای یکی از طرفین مکالمه به‌وضوح شنیده می‌شود و در پاسخ به آن، هرکدام از شنوندگان در ذهن خود وارد گفت‌وگویی خیالی با

[1] Genette

ترانه‌سرا می‌شوند و به این ترتیب، طرفِ دیگرِ مکالمه یعنی شنوندگان، به فضای این نوع موسیقی وارد شده و با شخص راوی شعر که در اینجا همان ترانه‌سراست احساس نزدیکی بیشتری می‌کنند و در نتیجه شنوندگان، ترانهٔ رپ نوبنیان و به حاشیه رانده‌شده را بهتر خواهند پذیرفت: «بگیر به دستت پرچم ایران و بگو، نگین دست هستی ایرانه بدون». یا در جایی دیگر چنین می‌گوید: «هرجای این کرهٔ خاکی هستی هم‌وطن، تا وقتی که خون تو می‌دوه در بدن، حاضر نشو که خودتو راضی کنی، که هر بیگانه با فرهنگ تو بازی کنه».

۵. نتیجه‌گیری

هر دو ترانهٔ «ای ایران» و «هویت من» که در شرایط و فضای سیاسی و فرهنگی خاصی سروده و خوانده شدند، به‌عنوان متونی با قدرت تأثیرگذاری، آن‌طور که تاریخ‌گرایی نو از قدرت متون سخن می‌گوید، قادر به شکل‌دهی گفتمان‌هایی در عصر خود و چه‌بسا درسال‌های بعد از آن بوده‌اند؛ آن‌چنان که ترانهٔ «ای ایران» که در بوتهٔ آزمایش زمانی حدود هفتاد سال قرار گرفته و همچنان دارای قدرت تأثیرگذاری و نفوذ است و هنوز هم از آن برای ایجاد حس وطن‌دوستی استفاده می‌شود. ترانهٔ «ای ایران»، در کنار دیگر عوامل سیاسی، فرهنگی و اجتماعی باعث تقویت گفتمان غالب زمان یعنی «حسّ وطن‌دوستی و تلاش برای ایجاد دولتی مستقل و آزاد» بوده است. موسیقی نظامی و درون‌مایهٔ آن که در ارتباط با دفاع از میهن تا فدا کردن جان است، هم برخاسته از گفتمان زمان است و هم گفتمانی موافق و در جهت گفتمانِ غالب شکل می‌دهد که هدف آن پاسداری از مرزهای میهن است. موسیقی نظامی و اشاراتی که این ترانه به آب و خاک و دشت و مرزهای ایران دارد بیشتر در جهت برانگیختن شنوندگان در دفاع نظامی از ایران است تا دفاع از هویت و تاریخ و تمدن ایران. بنابراین، این ترانه به دشمنان این هشدار را می‌دهد که ایرانیان برای داشتن دولتی آزاد و مستقل و به دور از دخالت‌های بیگانگان حاضرند بجنگند و جان خود را در این راه فدا کنند.

در مقابل، ترانهٔ «هویت من» گفتمانی را شکل می‌دهد که این گفتمان در تقابل با گفتمان غالب جهانی است که تهاجم فرهنگی علیه ایران را به هر شکل ممکن دنبال می‌کند. این ترانه گفتمانی را شکل می‌دهد که معتقد به دفاع فرهنگی در برابر هجمه‌های فرهنگی علیه ایران است. این ترانه راه مقابله با هجمه‌های فرهنگی از جمله تولید موسیقی‌ها، سریال‌ها و فیلم‌هایی چون فیلم *سیصد* را در تولید متون فرهنگی می‌داند که در آنها سعی شود از یک سو با قدرت تأثیر بالا از فرهنگ و تاریخ و هویت ایران دفاع کنند و از سوی دیگر فرهنگ و هویت ایرانی را به جهانیان معرفی نمایند تا هم از بروز این‌گونه تهاجمات جلوگیری شود و هم اینکه در برابر این‌گونه تهاجمات از ایران دفاع کنند. این ترانهٔ رپ، از سویی دیگر، زیرکانه تلاش می‌کند با استفاده از ویژگی‌های منحصربه‌فرد این نوع موسیقی و ترانه که بیشتر جوان‌پسند است و همچنین با استفاده از ویژگی جمعیتی ایران که طیف وسیعی از جمعیت آن را جوانان تشکیل می‌دهند گفتمانی به نفع موسیقی رپِ به حاشیه رانده‌شده و نوبنیان در ایران ایجاد کند. بنابراین طبق رویکرد تاریخ‌گرایی نو، متن و بستر در تعاملی دوسویه با هم‌اند؛ به این معنی که ـ همان‌طور که در این متون بررسی شد ـ متن شکل‌دهنده به بستر است و یقیناً از آن شکل می‌گیرد. بنابراین در مباحث مربوط به تهاجم فرهنگی که امروزه گفتمان غالب شده، باید به این نکته دقت داشت که تهاجم فرهنگی برخلاف حملهٔ نظامی بسیار زیرکانه و موذیانه و به‌تدریج صورت می‌گیرد و مقابله با آن جز با ابزاری از همین جنس امکان‌پذیر نیست. برای دفاع، و مبارزه با این‌گونه سیاست‌های ددمنشانه می‌توان به‌شکلی هوشمندانه و تدریجی با ابزار فرهنگی وارد عمل شد و نتیجه‌ای درخور گرفت.

بنابراین با استفاده از رویکرد تاریخ‌گرایی نو و به‌کارگیری آن در موسیقی و متون نوشتاری دو سروده، این دو حوزه به‌واسطهٔ رویکردی مشترک ـ تاریخ‌گرایی نو ـ به هم مرتبط شده و مورد بحث و بررسی قرار گرفتند و همان‌طور که گفته شد، این یکی از عملکردهای ادبیات تطبیقی است. هنری رماک[1] (۱۹۱۶–۲۰۰۹) در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی؛ تعریف و عملکرد آن» چنین بیان می‌کند: ادبیات تطبیقی مطالعهٔ ادبیات فراسوی

[1] Henry Remak

مرزهای یک کشور خاص، و مطالعهٔ روابط میان ادبیات از یک سو و سایر قلمروهای دانش و معرفت مانند هنرها (همچون نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (همچون سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم، دین و جز اینها از سوی دیگر است. به‌طور خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسهٔ یک ادبیات با یک یا چند ادبیات دیگر و مقایسهٔ ادبیات با سایر قلمروهای بیان انسان است (۱). بنابراین طبق گفتهٔ رماک، در ادبیات تطبیقی به‌عنوان یک رشته فرصتی فراهم شده تا ادبیات به‌واسطهٔ رویکردها و نقدهای مختلف، با دیگر رشته‌ها مرتبط شده و حوزهٔ مطالعات بینارشته‌ای به‌عنوان یکی از عملکردهای اصلی این رشته گسترش یابد.

انوشیروانی در سرمقاله‌ای با عنوان «ادبیات تطبیقی: ضرورتی علمی و فرهنگی برای دانشگاه‌های ایران» چنین بیان می‌کند که «قلمرو ادبیات تطبیقی در دنیا هر روز گسترده‌تر می‌شود» و «نگاهی اجمالی به برنامه‌های درسی دانشگاه‌ها و نشریه‌های علمی معتبر دنیا و محورهای همایش‌های بین‌المللی حاکی از گسترش دائم مرزهای پژوهش در قلمرو ادبیات تطبیقی در شرق و غرب است» (٤). او در سرمقاله‌ای دیگر با عنوان «آیندهٔ ادبیات تطبیقی در ایران» به اهمیت گشایش رشتهٔ ادبیات تطبیقی می‌پردازد: «ایجاد گرایش ادبیات تطبیقی قدم مؤثری بود ولی نباید در این مرحله متوقف شود. این رشته آنگاه به شکوفایی کامل علمی می‌رسد که به‌عنوان رشته‌ای مستقل در نظام آموزش عالی کشور شناخته شود» (٤). بنابراین تنها با رشته شدن ادبیات تطبیقی می‌توان از توانمندی‌های بالقوهٔ این رشته استفاده کرد و گرایشی بودن آن محدودیت و مانع است. دانشگاه شیراز در پی راه‌اندازی رشتهٔ ادبیات تطبیقی برای اولین‌بار در ایران است. این خود فرصتی است مغتنم برای علاقه‌مندان به این رشته، یعنی کسانی که به فعالیت در حوزه‌های جدید پژوهشی علاقه‌مندند، تا بدون مواجه شدن با محدودیت، که در گرایشی بودن آن پیش می‌آید بتوانند از ویژگی‌های خاص این رشته از جمله ویژگی بینارشته‌ای و بینافرهنگی آن که فقط در صورت رشته بودن به شکلی کاربردی قابل استفاده است بهره ببرند.

منابع

ابجدیان، امراله. *تاریخ ادبیات انگلیس: ادبیات روزگار بازگشت پادشاهی و سدهٔ هجدهم*. شیراز: مرکز نشر دانشگاه شیراز، ۱۳۸۳.

انوشیروانی، علی‌رضا. «آیندهٔ ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۲/٤ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲، پیاپی ۸): ۳-٦.

ـــــــ . «ادبیات تطبیقی: ضرورتی علمی و فرهنگی برای دانشگاه‌های ایران.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۱، پیاپی ۵): ۳-٦.

ـــــــ . «ادبیات تطبیقی از لابه‌لای همایش‌های بین‌المللی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۱ (بهار و تابستان ۱۳۸۹، پیاپی ۱): ۱٥٤-۱٦٤.

رماک، هنری. «ادبیات تطبیقی، تعریف و عملکرد آن.» ترجمهٔ فرزانه علوی‌زاده. فصلنامهٔ *ادبیات تطبیقی*. ۲/۳ (۱۳۹۱): ٥٤-۷۳.

عمید، حسن. *فرهنگ فارسی عمید*. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۱.

نجفی، ابوالحسن. «ادبیات تطبیقی چیست؟» *ماهنامهٔ آموزش و پرورش*. ۷/٤۱ (فروردین ۱۳٥۱، پیاپی ۱۳۰): ٤۳٥-٤٤۸.

یوست، فرانسوا. «چشم‌انداز تاریخی ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی. فصلنامهٔ *ادبیات تطبیقی*. ۳/۱ (۱۳۸٦): ۳۷-٦۰.

بنان، غلامحسین. ترانهٔ «ای ایران». (دسترسی در تاریخ ٦ شهریور ۱۳۹۳). http://20ist.com/archives/292

ویکیپدیا. «ای ایران». (دسترسی در تاریخ ٦ شهریور ۱۳۹۳). ای ایران /fa.wikipedia.org/wiki

یاس. ترانهٔ «هویت من». (دسترسی در تاریخ ٦ شهریور ۱۳۹۳). http://www.aparat.com/v/oAzpf

Bassnett, Susan. *Comparative Literature, A Critical Introduction*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1993.

Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.

Genette, Gerald. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

Hildick, Wallace. *Thirteen Types of Narrative*. Toronto: Macmillan, 1968.

Keen, Suzanne. "A Theory of Narrative Empathy." *Narrative* **14**/3 (2006): 207-38.

Saussy, Huan. "Comparative Literature?" *PMLA* 118/2 (2003) :336-341.

Tyson, Lois. *Critical Theory Today*. London and New York: Routledge, 2006.
Warhol, Robyn R. *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی