تاریخ دریافت: ۹۶/۰۶/۰۳
تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۷/۰۴

تحلیل نشانه‌شناختی ترانه‌های سیاه و رابطهٔ آن با واقعیت‌های اجتماعی دههٔ ۸۰

نوشتهٔ
نعمت‌الله فاضلی*
اقبال خالدیان**
مهراوه فردوسی***

چکیده

مهم‌ترین هدف این مقاله رسیدن به مفاهیمی در ترانه‌های سیاه موسیقی پاپ است که در بر دارندهٔ درون‌مایه‌هایی از واقعیت‌های اجتماعی دههٔ ۸۰ باشد. برای رسیدن به مفاهیم مورد نظر، ترانه‌هایی که مریم حیدرزاده و محسن چاوشی سروده و با صدای محسن چاوشی منتشر شده‌اند، برگزیده شده است. چارچوب نظری و روش مورد استفاده در این مقاله رهیافت مارکسیستی است و به طور ویژه، از آموزه‌های این مکتب فکری استفاده کرده‌ایم. پس از تحلیل متون انتخابی، بر اساس مدل تحلیلی مهم‌ترین نتایج به دست آمده بر اساس سؤال مقاله، در سه دسته رمزگان مطرح شده است: دستهٔ نخست واژه‌هایی هستند که درون‌مایهٔ اصلی آنها فریاد اعتراض و نوخواهی است. دستهٔ دوم، واژه‌هایی است که دوری از معشوق، آرزوی نفرین و مرگ یار بی‌وفا و خودکشی عاشق است. دستهٔ سوم از مفاهیم، شامل گزاره‌ها و واژه‌هایی هستند که در بردارندهٔ امید به بازگشت روشنایی و باوفا بودن یار است. به لحاظ عاشقانه بودن ترانه‌ها و ویژگی‌های این نقطه و روشنایی، در قالب یک معشوق باوفا و متفاوت از دیگران و هیجان‌آفرین ترسیم شده است.

کلیدواژه: نشانه‌شناسی، ترانه‌های سیاه، موسیقی پاپ، محسن چاوشی.

مقدمه

در دانش نوین ارتباطات که حوزهٔ وسیعی از دانش علوم اجتماعی را در بر می‌گیرد، مطالعات فرهنگی و بررسی ابعاد مختلف آن یکی از بخش‌های اصلی این دانش به شمار می‌رود و به‌ویژه در دورهٔ معاصر اهمیت دوچندان یافته است. در این رویکرد که فرهنگ از پدیده‌ها و عناصر مورد توجه ارتباطات است، فرهنگ رسانه‌های جمعی بخش وسیعی از پژوهش‌های ارتباطی را در بر

* دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی nfazeli@hotmail.com
** کارشناس ارشد علوم ارتباطات e.khaledian@gmail.com
*** کارشناس ارشد علوم ارتباطات mehraveferdosi@gmail.com

می‌گیرد. این فرهنگ از وجوه مختلف مورد مطالعه قرار می‌گیرد که یکی از آنها تحلیل متون هنری و ارتباطی تولیدشده در جامعه است. از آنجا که متون هنری بخش وسیعی از انعکاس زندگی مردم را در خود جای داده، در خور توجه و بررسی است؛ در این میان بیشتر باید به متونی پرداخت که مخاطبان بیشتر و متنوع‌تری دارند.

هنر در طول تاریخ بنا بر تفکر حاکم زمانه به صورت‌های مختلف تعریف شده است. این تعاریف گاه به هم نزدیک و گاه از هم فاصله گرفته‌اند، ولی تا کنون به تعریف واحدی از هنر دست نیافته‌اند.

از منظر ما معروف‌ترین و جامع‌ترین تعریف از هنر که بی ارتباط با مقاله حاضر نیست تعریف تولستوی است. "لئو تولستوی" معتقد است که: «هنر یک فعالیت انسانی است، بدین معنی که: شخص، عالمانه و با استفاده از برخی نشانه‌های خارجی، احساساتی را که تجربه کرده است به دیگران سرایت می‌دهد و این دیگران، مبتلای این احساسات می‌شوند و خود، آنها را تجربه می‌کنند.» (هاسپرز ، ۱۳۸۸: ١٦).

" ترانه" نیز، گونه‌ای هنر است که از دیر باز موجودیت یافته است و همانند دیگر هنرها تاریخ دقیقی برای پیدایش آن نمی‌توان یافت، ولی طبق نظر اکثریت زبان‌شناسان، شعر از بدو پیدایش، با اجرای آهنگین، همراه بوده و به مرور از اجرای موسیقیایی و نغمه‌سازی جدا گشته است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ٥ـ٤٤)

در ادبیات کلاسیک زبان پارسی نمونه‌های فراوانی وجود دارد که بعضی از شاعران اشعار خود را با ساز و آواز می‌خواندند که از آنان می‌توان به رودکی، امیرخسرو دهلوی و ... اشاره کرد. در ادبیات معاصر ترانه‌سراهای فراوانی یافت می‌شوند که بیشتر در حوزهٔ موسیقی پاپ و رپ فعال هستند.

بدون شک، به خاطر وجوه مشترک و مشابه فراوانی که در آفرینش ترانه و شعر وجود دارد، ترانه را در زبان فارسی می‌توان گونه‌ای شعر دانست و تفاوت این دو را در نوع عرضهٔ آنها. در حقیقت هر شعر می‌تواند قابلیت‌های موسیقیایی برای نغمه‌سازی و اجرا داشته باشد، ولی دلیل بنیادینی برای این ویژگی ندارد و اساساً شعر در تعریف امروزی خود برای اجرای بدون نغمه‌سازی سروده می‌شود و حتی به نوعی شاید بتوان آن را دیداری فرض کرد. ولی ترانه برای اجرای موسیقیایی نوشته می‌شود و بدون اجرا و به شکل مکتوب کامل نیست و در حقیقت ترانه، هنر شنیداری است. ترانهٔ مکتوب را جدا از ارزش‌های ادبی آن می‌توان پیشنهادی برای اجرای موسیقیایی دانست.

به علاوه از آنجا که در ترانه‌سرایی، از تمام ابزارهای آفرینش شعر، مانند: وزن، قافیه، صنایع ادبی و ... استفاده می‌شود، ترانه را نمی‌توان مستقل از شعر قلمداد کرد؛ با این تفاوت که این گونهٔ هنری نه در قالبی خاص و نه برای موضوعی خاص سروده می‌شود. بلکه از ساختار و مفاهیم گسترده‌ای برخوردار است.

شاید تعریفی که بتوان در پاسخ به پرسش ترانه چیست؟ ارائه داد چنین باشد: ترانه، هنری است که در آن نوعی کلام، برای اجرای موسیقیایی سروده می‌شود. این کلام دارای سطوح مختلفی از شاعرانگی است و می‌تواند دارای سطوح مختلفی از مخاطب باشد. (کریمی، ۱۳۸٦: ۱۵ـ۱۰)

در اولین مرحله‌ای که زبان به سوی شعر گام برمی‌دارد، ما را با دو نوع کلام انحراف یافته از هنجار نثر، مواجه می‌کند، یعنی: نظم و شعر. زبان‌شناسان نظم را نوعی از کلام می‌دانند که در نتیجهٔ عوامل قاعده‌افزا به زبان، مانند: افزودن وزن و قافیه پدید می‌آید و شعر نتیجهٔ برجسته‌سازی زبان است و بر بنیاد گریز از هنجارهای زبان خودکار استوار است. (صفوی، ۱۳۸۳: ۵۲)

طبق همین قاعده، ترانه را نیز می‌توان به دو شاخهٔ کلی کوششی و جوششی تقسیم‌بندی کرد. می‌توانیم ترانه‌ای را که با توجه به عوامل قاعده‌افزا و تنها برای سرگرمی مخاطب سروده می‌شود ترانهٔ کوششی، و ترانه‌ای که بر اثر طغیان عاطفه و یا جوشش اندیشه و یا تلفیق هر دو و ادغام آن با تخیل پدید می‌آید را ترانهٔ جوششی نامید. اگرچه، در طی سال‌های اخیر، ترانه‌ها به سوی هدفمند شدن پیش می‌روند و آثار عاطفه و اندیشه در آنها پررنگ‌تر از گذشته است، اما همچنان تعداد ترانه‌های کوششی نیز از بسامد بالایی برخوردار است. ناگفته نماند که ترانه‌های کوششی در حوزهٔ ترانهٔ کودک جنبهٔ تعلیمی و آموزشی می‌یابند. اما در ترانه‌های جوششی، دایرهٔ معانی و مضامین بسیار گسترده است. هنرمند ترانه سرا از تمامی تجربیات، ارزش‌ها، باورها، زبان و تمام رویدادهای محیط زندگی خود، برای خلق ترانه سود می‌جوید و با جهان‌بینی و نگرش خاص خود به آن ماهیتی هنری و جاودان می‌بخشد.

یکی از این متون هنری جوششی، ترانه‌های سیاه است که در قالب موسیقی پاپ و رپ به مخاطبان عرضه می‌شود. ترانه‌های سیاه ادبیاتی است که محصول جریان‌ها و اتفاق‌های برجستهٔ تحولات جامعه باشد، به‌ویژه سیاست‌های انقباضی و انبساطی جامعه‌ای است که در نهایت دچار نوعی سرخوردگی شود. در این نوع ادبیات یأس و ناامیدی موج می‌زند. پدیدآورندگان این آثار سعی می‌کنند مشکلات را بزرگ جلوه دهند؛ از کاه کوه بسازند و روح ناامیدی را به همه القا کنند. اینان آینده را مبهم و تاریک جلوه می‌دهند و وانمود می‌کنند که جامعه رو به نیستی و نابودی پیش می‌رود. روشن است که نتیجهٔ چنین ادبیاتی ترویج نوعی فریاد و اعتراض و نوخواهی است. این نوع ادبی، به خاطر داشتن روحیهٔ هنجارشکنی و اعتراضِ مفرط، طرفدارانش از بین نسل جوان هستند. این نوع ادبیات از نظر بسیاری از کسانی که به مصلحت جامعه می اندیشند مطرود و متروک است. (کریمی، ۱۳۸٦: ۵۸)

حدود چهار دههٔ پیش اولین نوشتهٔ جدی درباره موسیقی مردم‌پسند در ایران پدیدار شد و سپس همراه با ناپدید شدن این گونه موسیقی از حیات رسمی موسیقیایی، آن بارقهٔ زودگذر آغازین تا دهه ۸۰ شمسی ناپدید گشت. اولین تلاش در زبان فارسی برای مطالعهٔ موسیقی پاپ مقالهٔ مسعود یزدی (۱۳۵۹) است، که طرحی جامعه‌شناسانه و وامدار تئودور آدرنو و عمیقاً تحت شرایط زمانه نگارش شد. پس از سکوت با فاصله نزدیک به دو دهه، دوباره نوشتارهای تحقیقی دربارهٔ موسیقی مردم‌پسند

به صحنه بازگشتند. توجه دانشوران به موسیقی مردم‌پسند در همهٔ کشورها بسیار دیر و با احتیاط صورت گرفته است. اولین توجه‌ها به موسیقی مردم‌پسند معمولاً از سوی جامعه‌شناسان و انسان‌شناسان و منتقدان اجتماعی ابراز شده که این نوع موسیقی را از جهت تأثیرش بر مردم و تأثیر تحولات جامعه بر این نوع موسیقی، با اهمیت و شایستهٔ بررسی می‌شمرند.

یک بررسی محتوایی ساده نشان می‌دهد بیشتر این پژوهش‌ها معرف مسائل اجتماعی مربوط به هنر مردم‌پسند و گاه تا اندازه‌ای دارای نگاه‌های ایدئولوژیک هستند. (صمیم، ۱۳۹۲ و کوثری ۱۳۸۷)

در این راستا و اهمیت یافتن ترانه‌های سیاه در ایران دههٔ ۸۰ ، این مقاله به تحلیل بخشی از این متون خواهد پرداخت. در این مقاله سعی خواهیم کرد با تحلیل نشانه‌شناختی ترانه‌های سیاه که به شکل رسمی و زیرزمینی در ایران دهه ۸۰ به بازار عرضه شد. بخشی از فرهنگ مردمی که در این قالب شکل گرفته و به جامعه ارائه شده، بررسی کنیم. از سوی دیگر، در این دوره جوانان و زنان از نیروهای مهم تأثیرگذار و بسترساز تحول فرهنگی به شمار می‌آیند.

بسیاری ممکن است این موضوع پیش پا افتاده را در مقام و مرتبتی ندانند که در شأن روشنفکر یا محقق دانشگاهی باشد. به علاوه، روش‌های جاافتادهٔ تحقیق اجتماعی پیمایشی و کمی‌گرا و آماری موجود در علوم اجتماعی ایران نیز قادر به شناخت و فهم این پدیده نیست. ترانه‌های موسیقی پاپ، اگرچه ممکن است به چشم محققان اجتماعی در ایران کمتر دیده شود، اما یکی از واقعیت‌های جامعهٔ امروز ماست. اکنون وقت آن رسیده تا محققان علوم اجتماعی با بررسی این‌گونه موضوعات که گسترش یافته اند و به نحو متناقضی هم با ارزش‌های سنّتی و هم با ارزش‌های مدرن ناسازگارند، دریچه‌ای به سوی واقعیت‌های فرهنگی و تحولات درونی جامعه ایران باز کنند.

محقق برای رسیدن به مفاهیم مورد نظر، ترانه‌هایی را که مریم حیدرزاده سروده و با صدای محسن چاوشی منتشر شده‌اند، برگزیده است. از یک طرف، مریم حیدرزاده که در دههٔ ۸۰ با دکلمه شعرهایش عنوان پرفروش‌ترین کاست سال را به خود اختصاص داد، از طرف دیگر محسن چاوشی در بین اهالی موسیقی و طرفدارانش به صدای زخمی مشهور است. «در صدای محسن یک جور زخم وجود دارد. او وقتی سنتوری را هم خواند، این اتفاق افتاد؛ یعنی اگر صدای او را از روی سنتوری برداریم، با وجود بازی عالی بهرام رادان، شاید تأثیر کل کار زیر سؤال برود. صدای محسن برای نسل امروز که دیگر حتی به عشق هم نمی‌تواند پناه ببرد، یک زخمی دارد. یک جورهایی محسن غر زدن را از تو می گیرد.» (زمانی، ۱۳۹۵) محسن چاوشی را می‌توان از خواننده‌هایی دانست که منفی‌خوانی را از همان ابتدای دههٔ ۸۰ شمسی در دستور کار خود قرار داد. او در مصاحبه‌ای که در سال ۱۳۹۲ با باشگاه خبرنگاران انجام داد در پاسخ به این سؤال که علت تلخی ترانه‌ها و محتوای شعرتان چیست، این‌گونه پاسخ می‌دهد: «همیشه دنبال مقصر می‌گردیم و فکر می‌کنیم فاجعه‌ای اتفاق افتاده است. چرا نباید ترانه نفرت داشته باشیم، همیشه ترانه بازتاب کوچکی از زندگی بیرونی ما بوده است. ما که درگیر عشق و

عاشقی‌های یک روزه دو روزه هستیم که وقتی صبح عاشقیم و شب فارغ، ترانه‌مان هم «خیالی نیست» می‌شود؛ چون اگر خیالی باشد، باید بترکیم! این فضاها نشئت گرفته از فضاهای روزمره زندگی هستند. حتی در میان اشعار شاعران قدیم و کلاسیک نیز این‌گونه کلام‌ها هستند.» (چاوشی، باشگاه خبرنگاران، ۱۳۹۲)

از آنجا که بخشی از تحولات فرهنگی دورهٔ مورد نظر به دنبال انبساط در سیاستگذاری فرهنگی کشور و ایجاد فضای مناسب برای ظهور و بروز اشکال نوینی از فرهنگ پاپ بوده است؛ نمونه‌های انتخابی، از بین کاست‌های دارای مجوز رسمی و همچنین زیرزمینی است تا مفاهیم مورد نظر بیشتر معرف فضای جامعه باشد (و فقط خوانش رسمی نباشد). از سوی دیگر، نشانه‌شناسی روشی است که معانی مستتر و ضمنی را از نمادها و نشانه‌ها کشف می‌کند و در متونی که با ممیزی خاص وارد بازار می‌شوند این استتار بیشتر است تا در عین بیان واقعیت‌ها، ملاحظه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را به دنبال داشته باشد. در متونی که به صراحت اعتراض و مقاومتی را مطرح می‌کنند، این مفاهیم با روش‌های معمول تحلیل متون قابل استخراج است.

چارچوب نظری

در این مقاله با تحلیل متون انتخابی به دنبال کشف عناصر و مفاهیمی هستیم که در ترانه‌های مورد مطالعه مورد استفاده قرار گرفته تا با کشف آنها میزان استفادهٔ ترانه‌سرا از مفاهیم نوخواهی (سرزنش و نفرین معشوق به جای مدح وستایش وی و ...)؛ مقاومت فرهنگی و اعتراض اجتماعی به دست آید. این کشف در متون مورد نظر که بخشی از ادبیات فرهنگ پاپ در ایران دههٔ ۸۰ است، مبارزهٔ نیروهای فرهنگی برای به دست آوردن قدرت ساخت فرهنگ پاپ بود که نشان از تحول فرهنگی گسترده در این دوره است.

چارچوبی که برای رسیدن به این مفاهیم برگزیده‌ایم، رهیافت مارکسیستی است که یکی از تئوری‌های مؤثر در تحلیل متون متعلق به فرهنگ پاپ و مردمی در دورهٔ معاصر است.

کوهن (۱۹۷۲) عقیده دارد که تنها شیوهٔ ادراک معنای خاص فرهنگ‌های معاصر ۱. مطالعهٔ این فرهنگ‌ها در زمینهٔ بلاواسطه و ۲. در زمینه گستردهٔ آن است (به نقل از مور، ۱۳۷٦: ۱۲۸). در تأیید عقیدهٔ کوهن، رابرت بل، خرده‌فرهنگ را به عنوان فرهنگ جزئی مطرح می‌سازد و معتقد است که از «فرهنگ جزئی، نظام فرهنگی نسبتاً منسجمی را می‌توان فهمید که در بستر نظام کلی فرهنگ ملی، دارای دنیای ویژهٔ خود است. چنین خرده‌فرهنگی از سایر افراد جامعه تا اندازه‌ای متمایز هستند» (بل، ۱۹٦۱: ٦۵، به نقل از شفرز، ۱۳۸۳: ۹۱_ ۱۹۰).

بنابراین، فرهنگ مردم‌پسند، با توجه به فرهنگ عمومی جامعه، به این معناست که شکل و محتوای خاصی از فرهنگ مردم در نظر است. فرهنگ مردم‌پسند و پاپ تجلی استقلال، نوعی از احساس زندگی و نوع خاصی از ارزش‌های ویژه است. چنانکه به نظر تنبروک، فرهنگ

مردم‌پسند نه‌تنها دارای ویژگی‌های آشکار در رفتار، ورزش و تفریح است، بلکه مدها، اخلاق، ادبیات، موسیقی و زبان مخصوص به خود را دارد (شفرز، ۱۳۸۳: ۱۹۰). این بدان معناست که ممکن است میان فرهنگ پاپ به عنوان "فرهنگ مردم‌پسند و غیررسمی" و بخشی از "فرهنگ رسمی" جامعه تمایزاتی وجود داشته باشد. جلوه‌های چنین تمایزاتی را می‌توان در زبان، لباس، حرکات بدنی، آداب، شیوهٔ رفتار و پشت کردن به برخی از ارزش‌های پذیرفته شده جامعه و مصرف انواع کالاها از جمله انواع خاصی از موسیقی دید.

در خصوص فرهنگ مردم‌پسند و پاپ دو رهیافت عمده برای تبیین علل و ماهیت فرهنگ پاپ مطرح است، یکی دیدگاه کارکردگرا و دیگری نظریهٔ مارکسیستی. به نظر کارکردگرایان، همهٔ جوامع به تأمین نظم و تداوم از طریق سهیم شدن در ارزش‌های مرکزی نیاز دارند، جوامع بدون ارزش‌ها و شیوه‌های رفتاری مورد توافق، از هم خواهند پاشید. به عقیدهٔ آنها پیچیده‌تر شدن امر انتقال به دورهٔ بلوغ و نیز پیچیده‌تر شدن ارزش‌ها و مهارت‌ها به نسبت جوامع سنّتی سبب پیچیدگی فرایند جامعه‌پذیری شده است. (مور، ۱۳۷٦: ۱۲٦)

براساس فراگرد محافظه‌کارانهٔ اجتماعی شدن پارسونزی، تمایلات نیازی، فرهنگ پاپ را به نظام اجتماعی پیوند می‌دهد و نظام اجتماعی نیز وسایل برآورده شدن این تمایلات نیازی را فراهم می‌کند. تمایلات نیازی ـ به مثابه کشش‌هایی که به وسیلهٔ زمینهٔ اجتماعی شکل می‌گیرند ـ کنشگران را وا می‌دارند تا چیزهایی را که در محیط عرضه می‌شوند، پذیرفته یا رد کنند و یا در صورتی که چیزهای موجود تمایلات نیازی‌شان را ارضا نکنند، به دنبال چیزهای تازه‌ای بروند (ریتزر، ۱۳۷٤: ۱٤۰). میزان پیوند فرهنگ موسیقی پاپ با نظام اجتماعی رابطهٔ مستقیمی با میزان برآورده شدن تمایلات و علایق مردمان این فرهنگ دارد. در واقع می‌توان اذعان داشت که هر نظامی بیشتر و مطلوب‌تر بتواند تمایلات نیازی و علایق مردم‌پسند را برآورده سازد، پیوند بین نظام اجتماعی و فرهنگ پاپ هم بیشتر برقرار می‌شود.

برای پارسونز نیروی اصلی پیونددهندهٔ عناصر گوناگون نظام اجتماعی فرهنگ است. فرهنگ، که پیونددهندهٔ شخصیت و نظام اجتماعی است، در هنجارها و ارزش‌ها تجسم می‌یابد و در نظام شخصیتی ملکهٔ ذهن کُنشگران می‌شود (ریتزر، ۱۳۷٤). پارسونز (۱۹٦٤) در مقاله‌ای که دربارهٔ جوانان آمریکایی و خرده‌فرهنگ جوانان نوشته، معتقد است که قرن بیستم یک دورهٔ تحول تاریخی مهم است، و دلایلی وجود دارد که به موجب آنها، فرهنگ پاپ به‌خصوص جوانان، طرفدار آن باید فشارهای چنین تحولی را تحمل کنند؛ این فشارها به صورت بی‌هنجاری بروز می‌کنند، وضعیتی که در آن ارزش‌ها و هنجارها دیگر روشن نیستند، یا موضوعیت خود را از دست داده‌اند. (کرایب،۳۸۱)

رهیافت مارکسیستی، مبتنی بر آراء مارکس و نسخهٔ تعدیل شدهٔ آن، که اصحاب مکتب فرانکفورت ارائه کردند ادلهٔ نظری کافی در این باره به دست می‌دهد. بحث مارکس دربارهٔ بت‌وارگی کالا برای آدورنو و مکتب فرانکفورت اساس نظریه‌ای است که می‌گوید اشکال

فرهنگی از قبیل موسیقی پاپ می‌تواند تسلط اقتصادی، سیاسی و ایدئولوژیکی سرمایه را تضمین کنند (استریناتی،۱۳۸۰: ۱۰۳). فیلم‌ها و موسیقی عامه در واقع برای انکار آگاهی به‌وجود نمی‌آیند، بلکه سعی می‌کنند بین مردم و سرنوشت آنها سازگاری بوجود آورند. آدورنو می‌گوید:

> مردم با شرایط زندگی خود سازگار می‌شوند، زیرا هدف اصلی موسیقی احساساتی ارائهٔ یک راه گریز موقت از این آگاهی است که فرد در زندگی خود به آرزوهایش نرسیده است... . موسیقی احساساتی ... برای توده‌ها به منزلهٔ یک تخلیهٔ هیجانی است اما نوعی تخلیهٔ هیجانی که حتی بیشتر آنها را کنترل می‌کند ... این نوع موسیقی به شنونده‌های خود اجازه می‌دهد آزردگی و اندوه خود را اعتراف کنند، آنها را از طریق این "گریز" با وابستگی اجتماعی‌شان سازش می‌دهد. (آدورنو،۱۹۹۱ :۱۴ـ۳۱۳ به نقل از استریناتی، ۱۰۳: ۱۳۸۰)

در واقع رهیافت مارکسیستی بر این اصل استوار است که در جامعهٔ سرمایه‌داری، طبقهٔ حاکم کوچکی متشکل از صاحبان صنایع بزرگ و مؤسسات تجارتی، اکثریت جمعیت را مورد بهره‌کشی قرار می‌دهد. این طبقهٔ حاکم برای ادامهٔ این بهره‌کشی از دو روش کنترل اجتماعی عمده استفاده می‌کند که روش اول آن از طریق فشار و ستم مستقیم است، برای مثال از طریق استفاده از نظام قضایی و پلیسی. اما روش دوم و مهم‌تر، دستکاری ارزش‌ها و باورهای حاکم بر جامعه است که می‌کوشد تا مردم را متقاعد سازد که نظام اقتصادی و اجتماعی حاکم بر جامعه به طور "طبیعی" سازمان یافته است. اکثر مردم ارزش‌های سرمایه‌داری یا " تسلط" آن را می‌پذیرند، و حتی وقتی شاهد بی‌عدالتی‌های آن هستند چندان کاری برای از بین بردن آن انجام نمی‌دهند. منتها جوانان تعهدات و سرسپردگی‌های کمتری دارند و بنابراین بهتر قادرند خشم و مخالفت خود را به [نظام] سرمایه‌داری نشان دهند. شکل مخالفت بر حسب اوضاع و احوال تاریخی خاص تغییر می‌کند، اما یکی از این اشکال مخالفت از طریق فرهنگ‌های پاپ جوانان است. برای جوانان، خرده‌فرهنگی که دارند راه حل واقعی آیندهٔ تیره و تارشان و شاید گزینه‌ای در برابر نظامی است که بر آنها ستم روا می‌دارد. جوانان، مقاومت خود را از طریق پوشیدن جامه‌های متفاوت و گوش کردن به انواع سبک‌های موسیقی مختلف نشان می‌دهند. (مور، ۱۳۷٦: ۲۸ـ ۱۲۷)

اگرچه، استدلال‌های تئوریکی دو رهیافت کارکردگرایی و مارکسیستی بیشتر مناسب جوامع غربی است، ولی با لحاظ کردن شرایط جهانی و تأثیرهای جهانی‌شدن و همچنین در نظر گرفتن شرایط زمینه‌ای می‌توان وضعیت ایران دههٔ ۸۰ را، به‌ویژه در ارتباط با موضوع ترانه‌های سیاه، با این استدلال توصیف کرد. بنابراین با توجه به دگرگونی‌های رخ داده در محیط‌های اجتماعی پیرامون در دهه گذشته (دهه ۸۰) لزوم ارائهٔ تفاسیر دیگری از وضعیت ترانه‌های سیاه و تحولات جامعه ایرانی احساس می‌شود.

روش‌شناسی

تحلیل نشانه‌شناختی در این مقاله بر اساس آموزه‌های سوسور در سه سطح انجام می‌شود:

الف. بخش نخست مشخص کردن دال‌ها، مدلول‌ها و نشانه‌ها (که بر اساس نظر سوسور کلیتی ناشی از پیوند بین دال و مدلول و در واقع همان وحدت دال و مدلول) است. در این بخش دال‌هایی که در راستای کشف مفاهیم نوخواهی و اعتراض اجتماعی است، استخراج شده و از معرفی و مشخص کردن سایر دال‌ها خودداری می‌شود.

ب. بخش دوم از تحلیل، تحلیل همنشینی است. در این بخش، دال‌هایی را که به شکل متوالی در یک متن یا بخشی از متن قرار گرفته‌اند تا مفهومی را برسانند، مشخص و معنای کلی آنها بیان می‌شود.

ج. بخش سوم از کار تحلیلی، تحلیل محورهای جانشینی است. از آنجا که در این تحلیل مقابل دال‌های موجود در متن، باید به تقابل و آن دال‌هایی که می‌تواند جانشین دال‌های موجود شود و حضور ندارد، توجه می‌شود؛ در راستای رسیدن به سؤال مقاله، دال‌هایی را که تقابل اساسی با دال‌های توجیه کننده مفاهیم مورد نظر دارند، تعیین و تفسیر می‌شوند. (سوسور، ۱۳۸۷ و سجودی، ۱۳۸۲)

محقق در این مقاله با توجه به نقش فرهنگ پاپ و ترانه‌های سیاه در دورهٔ معاصر، و با الهام از گامان و مارشمنت از فرهنگ پاپ، چارچوب مباحث روشی و مطالعهٔ موردی را بنیان نهاده است. گامان ومارشمنت معتقدند: فرهنگ پاپ به یک صحنهٔ مبارزه تبدیل شده است و بسیاری از این معانی (مبارزهٔ قدرت بر سر معنایی است که در جامعه شکل گرفته و منتشر می‌شود) مشخص شده و مورد بحث قرار می‌گیرند. نادیده گرفتن فرهنگ مردمی، به عنوان ماهیتی که در خدمت نظام‌های سرمایه‌داری و پدرسالاری است و در توده‌ها یک هوشیاری کاذب به وجود می‌آورد، کافی نیست. فرهنگ مردم‌پسند را می‌توان صحنه‌ای تلقی کرد که در آن معانی برای حیات خود مبارزه می‌کنند و ایدئولوژی‌های حاکم به چالش کشیده می‌شوند. بین بازار و ایدئولوگ‌ها، سرمایه‌گذاران و تهیه‌کنندگان، کارگردانان و بازیگران، ناشران و نویسندگان، سرمایه‌داران و کارگران، زنان و مردان، طرفدارن آزادی انتخاب در حیطهٔ جنسیت، سیاه‌پوستان و سفیدپوستان، سالخوردگان و جوانان_ بین اینکه چیزها چه معنایی دارند و مقصودشان چیست، مبارزه دائمی برای کنترل وجود دارد. (گامان و مارشمنت، ۱۹۸۸: ۷)

یافته‌ها

در این بخش تحلیل ترانه‌های انتخابی را بر اساس الگوی سوسور تحلیل نشانه‌شناختی خواهیم کرد که از این گذر به شناختی از واقعیت موجود در جامعه ایرانی دههٔ ۸۰ دست یابیم.

ترانهٔ خاطره‌های مرده از آلبوم خودکشی ممنوع

گرد و غبار دوری رو قاب سرد و خالی/ عکس دو تا پرنده رو شاخه‌های قالی/ نه پنجره نه گلدون نه شیروونی نه ناودون/ آیینهٔ پینه بسته/ رو طاقچهٔ شکسته/ خاطره‌های مرده موزنده کن/

دنیامو از پنجره آکنده کن/ آب و پرش کن آینه رو نگاه کن/ پرنده‌های قالی رو رها کن/ به خونه‌ی خیال من جون بده/ به دفتر من سر و سامون بده/ چندتا اتاق تاریک/ چندتا چراغ خاموش/ یه میز بی‌صندلی/ یه دفتر فراموش/ حیاط سرد پاییز/ با یک درخت تنها/ یه حوض و چند تا ماهی/ خسته سوز و سرما/ بازم بکار تو دست من بهارو/ بازم بیا نون بده ماهیارو/ تکیه بده به تک درخت خونه/ ای که نگات برام یه سایبونه/ به خونهٔ خیال من جون بده/ به دفتر من سر و سامون بده

دال	مدلول	وحدت دال و مدلول
گرد و غبار دوری	غیبت طولانی	فراموشی
قاب سرد و خالی	بی‌کسی	کنایه از یک دلسوز اجتماعی
آیینه پینه بسته	آیینه شکسته شده	غمگین و مه‌آلود
طاقچه شکسته	قدیمی بودن	طولانی شدن فراق
دنیای پر از پنجره	روشنایی	امید و دل‌گرمی
شستن آیینه	پاکیزه کردن	بازگشت خوشی‌ها
رها کردن پرنده	آزادی	پایان ناامیدی و مصیبت
خونهٔ خیال	آرزوها	رسیدن به رؤیاها
اتاق تاریک	گرفتاری	زندگی دردناک
چراغ خاموش	تاریکی	فقدان دلسوز اجتماعی
میز بی‌صندلی	کامل نبودن	تنهایی
دفتر فراموش	خاطرات	پرپر شدن خاطرات
حیات سرد پاییز	حیات سوت و کور	زندگی غمزده
حوض خسته سرما	حوض یخ زده	رنج و غصه طولانی
کاشتن بهار	سرسبزی و جوانه زدن	از بین رفتن فراق و تاریکی
نون دادن به ماهی‌ها	توجه	بازگشت دوباره
تکیه به تک درخت	رفع خستگی	پایان تنهایی و دو تا شدن

تحلیل هم‌نشینی

در شش مصراع اول با حضور دال‌هایی چون " قاب سرد و خالی، آیینه پینه بسته، طاقچه شکسته و خونهٔ بی‌پنجره"، فضای غمگین و دردناکی را ترسیم می‌کند که در نتیجه عدم وجود یک همدم عاشق و مهربان است که در کل تنهایی و بی‌کسی را القا می‌کند.

در شش مصراع دوم با دال‌های نظیر " زنده کردن خاطره‌ها، آکنده کردن دنیا از پنجره، رها کردن پرنده‌ها و سر و سامان دادن به دفتر"، مفهوم امید و بازگشت دوبارهٔ یک ناجی با طراوت و تازگی همیشگی پس از یک سفر و تلاش طولانی، مطرح است. البته این امید و بازگشت دوباره، تقاضای عاشق است و موافقتی از سوی معشوق صورت نگرفته است.

در مصراع‌های بعدی (هشت مصراع بعد) باز شاهد یک فضای غمگین و ملال‌آور هستیم که پر از تاریکی، خاموشی و تنهایی است که ناشی از عدم وجود معشوق و فراموش شدن توسط یک همدم و معشوق دلسوز است و تکرار تنهایی و بی‌کسی و ناامیدی را القا میکند.

در مصراع‌های پایانی تقاضای دوباره عاشق مطرح شده است و از معشوق می‌خواهد که به تنهایی، اضطراب، وحشت و زندگی دردناک وی پایان دهد و این‌گونه وی را به حال خود رها نسازد. که با حضور دال‌هایی مانند " کاشتن دوباره بهار، نون دادن به ماهی‌ها، سایبون بودن نگاه" به تصویر کشیده شده است .

تحلیل جانشینی (تقابل‌های دوتایی)

نقاب سرد و خالی	قاب گرم وپر
آیینهٔ پینه بسته	آیینهٔ شفاف و روشن
طاقچه شکسته	طاقچه محکم
خاطره‌های مرده	شادی و سرخوشی
رها کردن پرنده	اسیر کردن پرنده
اتاق تاریک	اتاق روشن
چراغ خاموش	چراغ نورانی
حیات سرد پاییز	حیات سرسبز بهار
یک درخت تنها	با هم بودن
کاشتن بهار	لحظات سرد و دردناک
تکیه دادن به درخت	سرگردانی و توقف نکردن
سایبون بودن نگاه	دوری و دور بودن نگاه

در این ترانهٔ عاشقانه آرزو، بازگشت معشوق و پایان دادن به عهدشکنی و زندگی خزان‌زدهٔ عاشق است و تنها نشانه‌ها و امیدهایی می‌تواند به آن منسوب باشد که برای عاشق انرژی‌بخش و در عین حال حسرت‌آفرین است. بر این اساس زندگی با امید و ناامیدی توأم است. در نهایت، یک امید مبهم نهایی که چندان معقول هم نیست، مورد توجه است. امیدی که شرایط زمانهٔ آن را عاشق درک می‌کند. جامعهٔ ایرانی در گرو گفتمان اصلاحات است و این‌گونه می‌توان ادعا کرد اندک امید غیرمنطقی به ترانه‌ها رسوخ کرده است. از دیگر سو، گفتمان اعتراضی به معشوق نیز نمود دیگری از گفتمان موجود جامعهٔ دههٔ ۸۰ است، که بذر آن در نیمهٔ دوم دههٔ ۷۰ کاشته شده است.

ترانهٔ خودکشی ممنوع از آلبوم خودکشی ممنوع

از این بالا نیگا کردم زمین منو صدا میزد/ یکی میگفت بپر پایین یکی تو قلبم جا میزد/ وقت تموم کردن کار شهامت دل بریدن/ خط کشیدن دور همه به حس پرواز رسیدن/ حالا باید

چی‌کار کنم خاطره‌ها رو خط زدم/ کاری کـه اینجـا نـدارم گذشـتنو خـوب بلـدم/ بـرای گریـه کردنات یکی دو روزی کافیه/ سیا بپوش برای من اینم برای قافیه/ فقط من از اینجـا میـرم فـک نکنم چیزی بشه/ نه آسمون زمین میاد نه ابری بارونی میشه/ حرفای آخرو زدم کارو باید تمـوم کنم/ حیفه که این ثانیه رو برای حرف حروم کنم

دال	مدلول	وحدت دال و مدلول
صدا زدن زمین	فرود و سقوط کردن	خودکشی و مرگ
تو قلب جا زدن	درگیر شدن	علت تصمیم و عمل
شهامت دل بریدن	مصمم شدن	تصمیم به خودکشی
به حس پرواز رسیدن	رهایی	پایان سیاه روزی و زندگی
خط زدن خاطره‌ها	فراموشی	پایان گذشته تلخ
سیاه بپوش	کنایه از ماتم	ناراحتی و غمگینی
قافیه	هماهنگ شدن	دروغ و تظاهر
بارونی شدن ابر	گریه کردن	ریزش آوار ماتم و غصه
حروم کردن ثانیه‌ها	وقت کشی	عمل به خودکشی

تحلیل همنشینی

مضمون کلی این ترانه القای فضای خالی از غم و دردناکی زندگی و به خوشبختی رسیدن است که عامل این آزادی نه رسیدن به معشوق بلکه دوری از معشوق، به عبارتی دیگـر از یـاد بـردن خود یا دیگری (خودکشی) است. ترانهٔ خودکشی فضای غم‌انگیز را در سایه رسیدن به آزادی از طریق خودکشی بیان می‌کند و اینکه این آزادی یک آزادی فردی است نه اجتماعی. دال‌های القا کنندهٔ این مضمون عبارت‌اند از: "صدا زدن فرد توسط زمین، به حس پرواز رسـیدن، خـط زدن خاطره‌ها، سیاه پوشیدن و ..." . بنابراین این ترانه نه تنهـا مـرگ را ذم نکـرده بلکـه آن را عامـل فراموش کردن بی‌وفایی‌های معشوق و رسیدن به آزادی می‌داند، آزادی از شر زندگی غم‌آلـود و دهشتناکی که معشوق برای عاشق رقم زده است.

تحلیل جانشینی

صدا زدن زمین	به سوی آسمان رفتن
تو قلب جازدن	مانع ایجاد کردن
شهامت دل بریدن	تردید و سرگردانی
به حس پرواز رسیدن	زندانی شدن
خط زدن خاطره‌ها	ماندگاری عشق
سیاه بپوش	شادی و سرخوشی
قافیه	خود بودن
بارونی شدن ابر	آفتابی بودن آسمون

در این ترانه پایان دادن به عهدشکنی‌های معشوق مدنظر است؛ پایانی از جنس فراموش کـردن عشق، معشوق، تا از این زندان غم و اندوهی که عاشق به آن گرفتار شده رهایی یابد. تنها امیـد رهایی از این زندان پایان دادن به زندگی است، زندانی که معشوق برای عاشـق درسـت کـرده است. بر این اساس زندگی با یک سرخوشی پایان می‌پذیرد؛ سرخوشی‌ای که نه به معنای مرگ ابدی بلکه مفهومی به معنای آزادی از شر معشوق است. در ترانهٔ خودکشـی ممنـوع رگـه‌هـای تحولات اجتماعی به خوبی نمایان شده است. مـرز بـین امیـد و ناامیـدی، مـرز بـین مانـدن و جنگیدن به امید آزادی و رفتن، مرز بین سـنت و مدرنیتـه ایرانـی. عاشـق فریـاد جدیـدی سـر می‌دهد. از محافظه‌کاری گذشته دست برمی‌دارد. به عمل می‌اندیشد اگرچه کشنده باشد. جامعهٔ ایرانی فریاد سر می‌دهد از گرفتاری در چنبرهٔ امید و ناامیدی.

ترانهٔ متأسفم از آلبوم متاسفم

متاسفم برات/ کوله بار آرزوهات روی دوشت/ تا کجاها رفتی با پای پیـاده/ رفتـی و بـه هرچـه خواستی رسیدی/ متأسفم برات ای دل ساده/ دل به هر کی دادی از سادگی داد/ زندگیت و پای دلدادگی دادی/ هر جا که دیدی چراغی پر فروغه/ تا بهش رسیدی فهمیـدی دروغـه/ عاشـق و خسته و غمگین و پریشون/ دل بی‌کس دلک بی‌سر و سامون/ دل زخمی دل تنهـا و تکیـده/ دل گریون من و هی دل گریون/ متأسفم برات/ کوله بـار آرزوهـات و کـی دزدیـد/ دل دیوونـه بـه گریه‌هات کی خندید/ عاشق و خسته و غمگین و پریشون/ دل بی‌کس دلک بی‌سر و سامون/ تو رو با حول و بلا تنها گذاشتن/ اونا که لیاقت عشق و نداشـتن/ تـک وتنهـایی و بـا پـای پیـاده/ متاسفم برات ای دل ساده

دال	مدلول	وحدت دال و مدلول
کوله‌بار آرزو روی دوش	دوره‌گرد و مسافر	سرگردانی
رفتن با پای پیاده	سفر سخت و طاقت‌فرسا	زجر و عذاب طولانی
دل ساده	بی‌آلایش و معصوم	فریب خورده
چراغ پرفروغ	روشنایی و آرامش	سراب عشق
عاشق پریشون	بی‌قرار	ناامید و فریب خورده
دلک بی سروسامون	سرگردان	معصومیت از دست رفته
دزدیدن آرزوها	برآورده نشدن	دروغ و ریا
تنها گذاشتن با بلا	رنج بسیار	خیانت کردن
تنها با پای پیاده	سفر سخت	خیانت معشوق

تحلیل همنشینی

ترانه "متأسفم" با حضور دال‌هایی چون "پای پیاده و تک وتنها، چراغ پرفروغ دروغی، خندیـدن به گریه‌ها و دزدیدن کوله بار آرزوها"، فضای دروغ و خیانت دردنـاکی را ترسـیم مـی‌کنـد. در واقع این ترانه عشق را از آن منزلت و نورانی بودن پایین آورده و آن را با دروغ و سرگردانی که

عامل آن معشوق است، برابر می‌داند. به عبارتی دیگر ترانه‌سرا عشق را رد می‌کند و آن را فقط تا سر حد دروغ خلاصه کرده است و عاقبت این عشقِ واهی و توهمی، چیزی جزء تنها گذاشتن و به ریش عاشق خندیدن نیست.

تحلیل جانشینی

کوله بار آرزو روی دوش	برآورده شدن و به آرزوها رسیدن
رفتن با پای پیاده	رضایت از وضع موجود
چراغ پر قروغ	خیانت و دروغ
دروغ بودن	عشق
عاشق پریشون	فرد خوشبخت
دل بی‌سر و سامون	فرد خوشبخت
دزدید کوله بار آرزو	راستگویی در عشق
خندیدن به گریه‌ها	همدم و پایبند بودن
تنها با پای پیاده	وفاداری

ترانهٔ "متأسفم" رهایی از عشق دروغین، که به واسطهٔ پیشینهٔ درخشان، خود را چون چراغی پرفروغ نمایان کرده، حرف دل خواننده است. گرفتار ریای عشق نشدن و بر این اساس زندگی بدون عشق مضمون کلی این ترانه است که در نهایت فرد را از سرگردانی‌ها و ساده بودن رها می‌کند و او را به آرزوهایش می‌رساند؛ پس نباید گرفتار ظواهر و عشق دروغین شد. در واقع ترانه‌سرا القا می‌کند که به واسطهٔ گذشته درخشان عشق، در زمانهٔ حاضر در دام این نقاب پرفروغ قرار نگیریم که این نقاب در باطن چیزی به جز ریا و کلک نیست. حضور فراگیر زنان، حق انتخابی که بر اساس گفتمان وضع موجود در جامعه به آنها داده شده از جانب عاشق نهی شده است. بر اساس گفتمان مردسالار ایرانی، معشوق سرزنش می‌شود؛ بی‌وفا و ترسو قلمداد می‌شود.

ترانهٔ مسافر غریبه از آلبوم عاقبت عشق

ای مسافر غریبه چرا قلبمو شکستی؟/ رفتی و تنهام گذاشتی دل به ناباوری بستی/ ای که بی تو تک و تنهام توی این غربت سنگی/ می‌دونم بر نمیگردی شدی همرنگ دورنگی/ همهٔ زندگی من اون نگاه عاشقت بود/ چرا فکر کردی به جز من یکی دیگه لایقت بود ؟/ رفتی و ازم گرفتی اون نگاه آشناتو/ واسه من باقی گذاشتی التهاب لحظه‌هاتو/ حالا من تنها نشستم با نوای بی‌نوایی/ چه غریبم بی تو اینجا ای غریبه بی‌وفایی

دال	مدلول	وحدت دال و مدلول
شکستن قلب	کنایه از ناراحت شدن	رنج و غصه ناتمام
دل با ناباوری بستن	غیر منتظره	شکستن عهد و پیمان
غربت سنگی	تنهایی تمام نشدنی	بی‌وفایی معشوق
همرنگ دورنگی	دروغ و خیانت	معشوق ریاکار
گرفتن نگاه آشنا	جدایی	عشق فناپذیر

تحلیل همنشینی

در ترانهٔ مسافر غریبه، با حضور دال‌هایی از قبیل " شکستن قلب، همرنگ دورنگی، لحظات التهاب‌آور و غریبهٔ بی‌وفا"، شاهد عهد و پیمان‌شکنی مسافر غریبه (معشوق) هستیم. معشوقی که به دلیل عدم پایبندی به پیمان عاشقانه، زودگذر بودن این پیمان و برهم زدن آن به یک مسافر تشبیه شده است. مسافری که در یک جا ثابت نیست و مدام از این دل به دل دیگری نقل مکان می‌کند و آشیانهٔ ثابتی ندارد. (مستأجر) همیشه یک غریبه است و این رابطه مدت زیادی به طول نمی‌انجامد. معشوق مستأجر برای پیمان‌شکنی و عهدشکنیِ دوباره و جدائی و دورنگی دوباره همچون کالایی در دستگاه کاپیتالیسم مدام بازتولید می‌شود. در واقع ترانه‌سرا از خیانت و فریبکاری معشوق بی‌وفا مدام می‌ناله؛ کالایی که مدام جدید و جدیدتر می‌شود.

تحلیل جانشینی

مسافر غریبه	یار همیشگی و پیوند طولانی
غربت سنگی	حضور دائمی
همرنگ دورنگی	وفادار و پایبند
غریبهٔ بی‌وفا	یار وفادار

در این ترانهٔ عاشقانه آنچه مورد آرزوست یک معشوق خیالی و دست‌نیافتنی است که نشانه‌های آن وفاداری و پایبندی به عاشق است. بر این اساس زندگی با یک ناامیدی مداوم توأم است و در نهایت یک امید مبهم، که آمیخته به گلایه و شکوایه شده، مورد توجه است. امیدی که البته به هیچ وجه قابل حصول نیست؛ چون‌که دایره دور زدن غریبه خیلی بزرگ است و دوباره رسیدن غیرممکن و باید به نبودن یک دلسوز اجتماعی عادت کرد. در واقع شاعر به یک اعتقاد محکم در نبودن یار وفادار رسیده است. وصال به او دیگر در ترانه‌های دههٔ ۸۰ غیرممکن و باید معشوق را در ادبیات قرن ۷ و ۸ جستجو کرد و در زمانهٔ حاضر به فراموشی سپرد.

ترانهٔ نفرین از آلبوم عاقبت عشق

الهی سقف آرزوت خراب بشه روی سرش/ بیای ببینی که همه حلقه زدن دور و ورش/ الهی که روز وصال طوفان شه از سمت شمال/ هیچی از اون روز نمونه بجز گلای پر پرش/ قسم

می‌خوردی با منی قسم می‌خوردی به خدا/ خدا الهی بزنه تو کمرت تو کمرش/ من اهل نفـرین نبودم چه برسه که تو باشی/ بیاد الهی خبرت، بیاد الهی خبرش/ عمرت الهی کم نشـه امـا پـر از غصه باشه/ زجرهایی که به من دادی بکشی تا آخرش/ الهی کـه یـه روز خـوش از تـو گلـوت پایین نره/ رسوای عالمت کنن اون چشای در به درش/ میخام بدونم قده من عاشـقته؟ دوسـتت داره؟/ اینکه رها کردی منو می‌ارزه به دردسرش؟/ هرچی بدی کردی به من الهی اون با تو کنه/ ببینی دیگری به جات رفته شده هم‌سفرش

دال	مدلول	وحدت دال و مدلول
خراب شدن سقف آرزو	برآورده نشدن امیدها و آرزوها	زندگی پر از غم و ماتم
حلقه زدن دوروبرش	کنایه از مجلس ماتم	گرفتار مرگ و نابودی
طوفان شدن روز وصال	وصلت بی سرانجام	زندگی بی‌آرزو پوچ
پرپر شدن گل‌ها	پاییز و پژمردگی	مرگ هر چه آرزو
خدا بزنه تو کمرت	گرفتار عقوبت الهی	مرگ دهشتناک
آمدن خبرت	مرگ	غم و اندوه
ندیدن روز خوش	بدبخت شدن	زندگی اسفناک
رسوای عالم شدن	بی‌آبرو شدن	تمسخر و شهرت در خیانت
هم‌سفر دیگری شدن	تنها گذاشتن عاشق	خیانت معشوق

تحلیل هم نشینی

چرا عاشق این‌گونه می‌نالد؟ چرا این‌همه نفرین تو این ترانه جمع شده؟ چـرا دیگـه از مـدح و ممدوح یار خبری نیست؟ در ترانهٔ نفرین با حضور دال‌هایی چون "خراب شدن سقف آرزوهـا، طوفانی شدن روز وصال، حلقه زدن دور و بر یار، پرپر شدن گل‌ها، رسـوای عـالم شـدن و ..." یک فضای دهشتناک از نفرین به یار و سرزنش او به خـاطر ریاکـاری‌هـای ریـاد و خیانـت بـه عاشق ترسیم شده است. دیگر از خواهش و تمنای عاشق برای بازگشت دوباره خبـری نیسـت. آنچه هست فقط از رسیدن به آخر خط و نفرین و نـابودی معشـوق و یـا نـابودی یـار بـی‌وفـا حکایت دارد. پس در کل نفرین را شاهد هستیم و مدح و ممدوح و قربان و صدقه شدن عاشق دیگر جائی نخواهد داشت.

تحلیل جانشینی

خراب شدن سقف آرزوها	زندگی خوش و به خوشبختی رسیدن
طوفانی شدن روز وصال	رسیدن به یار در اوج شادی
پرپر شدن گل‌ها	رشد و نموی دوباره
خدا بزنه تو کمرت	پایداری و سرزندگی
آمدن خبرت	موفقیت و خوشبختی مداوم
ندیدن روز خوش	زندگی همیشه بهاری

در ترانهٔ نفرین، زندگی پر از غم و اندوه یار و معشوق بی‌وفا به معنای کامل مورد آرزو است. تنها نشانه‌ها و امیدهایی که به آن منسوب شده است آرزوی عاشق برای نابودی کامل و زندگی وحشتناک معشوق است. بر این اساس زندگی با آه و ناله و نفرین مداوم از طرف عاشق همراه است و در نهایت آنچه مورد آرزوست عذاب یار است نه ستایش و بازگشت دوبارهٔ او. سرخوردگی جامعه از دوران اصلاحات و تولد فرزند عدالت‌خواه را آیا می‌توان به این نفرین ربط نداد؟

نتیجه‌گیری

مهم‌ترین هدف این مقاله رسیدن به مفاهیمی در ترانه‌های سیاه موسیقی پاپ مورد بررسی بود که در بر دارندهٔ درون‌مایه‌های نوخواهی، مقاومت و اعتراض اجتماعی باشد. ذکر این نکته لازم است که:

> در کشور ما سال‌ها پس از انقلاب اسلامی طول کشید تا تنها نام موسیقی پاپ به مثابهٔ اصطلاحی مشروع و زیبندهٔ نام بردن در افواه عمومی ظاهر شود. دو جریان متفاوت و البته کاملاً مرتبط، به این امر دامن زده بودند. نخست، موضع انقلابیون به موسیقی که گاه بسیار سخت‌گیرانه و گاه با سهل‌گیری نسبتاً بیشتر همراه بوده است و دوم، موضع متفاوت هنرمندان، موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان به این امر. سال‌های ۱۳۷۰ ه. ش شاهد مجادلهٔ موسیقی‌دانان و آهنگسازان بر سر مفاهیم و انواع موسیقی ایرانی بوده است. آنان به مدد اصطلاحاتی ـ که معلوم نبود وفاقی هم بر سر آنها باشد ـ از سه نوع موسیقی در کشور نام می‌بردند: موسیقی سنّتی، موسیقی ملی و موسیقی پاپ. (آدینه. ۱۳۷۴: ۸ـ۳۴، به نقل از کوثری، ۱۳۸۲: ۷)

آنچه که در تحلیل متن ترانه‌های انتخابی در این مطالعه انجام شد، نشانه‌شناسی بود که به دنبال مشخص کردن دال و مدلول‌های ترانه‌ها در راستای ترسیم فضای متون در جهت رسیدن به سؤال پژوهشی بود که به شکل دسته‌بندی تقابل‌های مستتر در هر ترانه نیز بیان شد. این مرحله از تحلیل تا حدی شکلی و با اشاره‌های صوری به برخی کارکردهای اجتماعی ـ فرهنگی واژه‌ها و تقابل‌ها بود. برای رسیدن به ژرفای فرهنگی و اجتماعی مفاهیم به کار رفته در این متون نیاز به تفسیر و اشاره به دلالت‌های ضمنی و حاشیه‌ای آنها داریم که در این بخش بیان می‌کنیم.

چنانچه گیرو اشاره می‌کند:

> در متن شعری ما با کهن الگوی تخیلی سر و کار داریم که به اشکال بسیار متنوع در تمامی فرهنگ‌ها دیده می‌شود. این کهن الگوها، آشکارا در هنر مدرن نیز وجود دارند که وجود این درون‌مایه‌های ژرف تخیل شاعرانه را با تعیین معناها و دلالت‌های ضمنی تصاویر و واژه‌های مورد استفاده در شعر می‌توان به دست آورد. تجربهٔ ژرف شاعرانه که اغلب ناآگاهانه و توصیف‌ناپذیر است، به واسطه رمزگان فرهنگی و توسط افراد گوناگون بیان می‌شود. رمزگان‌هایی که نظام‌های نشانه‌ای ساخت‌مندی هستند که می‌توان الگوهای آنها را در اسطوره‌ها، آیین‌ها و فال‌گیری‌ها مشخص کرد. البته ادبیات همواره به مطالعهٔ درون‌مایه‌هایی نظیر طبیعت، عشق، مرگ و غیره و نیز به مطالعه تصاویر و استعاره‌های نویسندگان بزرگ علاقه داشته است. اما امروزه در پس

چیزهای که تاکنون به آنها چونان نشانه‌های جداگانه نگریسته شده است، نظامی از تقابل‌ها دیده می‌شود که این نشانه‌ها معنای خود را از آنها می‌گیرند. (گیرو، به نقل نبوی، ۱۳۸۰: ۱۰۳)

بر این اساس در متون مورد تحلیل این تحقیق نیز که ترانه‌های سیاه همراه با موسیقی پاپ دهۀ ۸۰ است، درون‌مایه به رمزگان ویژه‌ای شکل گرفته است که فضای کلی آن را می‌توان در رابطه با تحولات این دهه و نیز در رابطه با ارزش‌های جوانان، مورد تفسیر و بازخوانی قرار داد.

رمزگان کلی که در این ترانه‌ها وجود دارد، بیشتر مظاهر زندگی روزمره (خانه، چراغ، صندلی و ...)، طبیعت و واژه‌هایی است که نشان از آه و نالۀ جامعه دارد، و در عین حال از به کار گرفتن مفاهیم مجرد که فهم آن نیازمند سوادی بالاتر از حد متوسط جامعه است پرهیز شده است؛ البته این سادگی مفاهیم و نزدیکی به دغدغه‌های زندگی روزمره مردم یکی از ویژگی‌های ترانه‌های موسیقی پاپ است.

بر اساس آنچه بیان شد، رمزگان به سه دسته تقسیم شده است:

دستۀ نخست، در این بخش واژه‌هایی هستند که درون‌مایۀ اصلی آنها بیان اعتراض است. در این بخش نمادهایی مانند "سرد و خالی، تنهایی، تاریکی، خاموشی، غربت، پاییز، پای پیاده، متاسفم برات ای دل ساده، همرنگ دورنگی شدن، دزدیدن کوله بار آرزو ، نفرین یار و ..." است. در این واژه‌ها و عبارات ناامیدی موج می‌زند، فریاد و نوخواهی به شکل مأیوس کننده‌ای وجود دارد. شایان ذکر است این نمادها در عین حال که زیبایی طبیعت و زندگی روزمره را بازگو می‌کنند، نحوۀ چینش آنها در لابه‌لای مفاهیم دیگر، مضامین ناامیدی و شکایت از وضع موجود را بیان می‌کند چراکه در تقابل‌های آنها "روشنایی، نورانی، سرسبزی و بهار، شادی و سرخوشی" مشخص می‌شود.

دستۀ دوم از مفاهیم و دال‌ها تکیه بر این است که بهترین گزینه برای رها شدن از شرایطی که مطلوب نیست و خواست‌ها و نیازهای انسان را برطرف نمی‌کند، دور بودن از معشوق و مرگ است و تنها تسکین دهنده عاشق، نفرین یار بی‌وفا و یا خودکشی است. در این بخش دال‌های اصلی که القا کنندۀ چنین مفهومی هستند عبارت‌اند از: "خدا بزنه تو کمرت، آمدن خبرت، صدا زدن زمین، رسوای عالم شدن و ..."، در این بخش از مفاهیم مورد استفاده که می‌توان مکمل بخش قبلی دانست، به خاطر وجود شرایط نامطلوب بهترین راه ممکن آرزوی مرگ خود یا یار بی‌وفا و یا سفر است که این سفر یا جسمی است مانند دور بودن و فاصله گرفتن از معشوق و یا روحی که از فکر و خیال یار بیرون باشد.

دستۀ سوم از مفاهیم شامل گزاره‌ها و واژه‌های هستند که در بر دارندۀ امید رسیدن به روشنایی و نشاط و زندگی بهتر در سایۀ وجود باارزش و قدرتمند و باوفای یار است که آنچه آرزو و خواست افراد است را در خود و احیاناً شرایطی که ایجاد خواهد کرد، دارد. به لحاظ عاشقانه بودن ترانه‌ها و ویژگی‌های این نقطه و روشنایی در قالب یک معشوق باوفا و متفاوت از دیگران و هیجان‌آفرین ترسیم شده است. از جمله گزاره‌ها و واژه‌هایی که در بر دارندۀ مفهوم

مذکور هستند می‌توان به این موارد اشاره کرد: «خاطره‌های مرده‌ام و زنده کن، بازم بکار تو دست من بهار رو، پرنده‌های قالی و رها کن و ...».

در پایان باید به این نکته اذعان داشت که گرایش به ترانه‌های سیاه تحت تأثیر دو عامل تأثیرگذار یعنی ماهیت و ویژگی‌های این نوع موسیقی و شرایط اجتماعی است، که مابین این دو نیز رابطه‌ای متقابل وجود دارد. بر اساس رهیافت مارکسیستی این گونه رفتارها به مثابه حرکتی معترضانه ـ حتی اگر از روی ناچاری صورت گیرد ـ تلقی می‌شود که در برابر فرهنگ حاکم ابراز می‌شود. یعنی بدکارکردی نظام فرهنگ و عدم شناخت تمایلات نیازی و علایق نسل نو زمینهٔ حرکات و اعمال معترضانهٔ آنها را فراهم می‌کند.

منابع

استریناتی، دومینیک (۱۳۸۰)، *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر،گام نو، تهران.

ریتزر، جرج (۱۳۷٤)، *نظریه های جامعه‌شناسی در دوران معاصر*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، انتشارات علمی، تهران.

زمانی، مصطفی (۱۳۹۵)، "مروری بر کار برنامهٔ هنری چاووشی"، مشرق نیوز، خرداد.

سجودی، فرزان (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، نشر قصه، تهران.

سوسور، فردینان دو (۱۳۷۸)، *دوره زبان‌شناسی عمومی*، ترجمهٔ کورش صفوی، انتشارات هرمس، تهران.

شفرز، برنهارد (۱۳۸۳)، *مبانی جامعه‌شناسی جوانان*، ترجمهٔ کرامت‌الله راسخ، نشر نی، تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۱)، *صورخیال در شعر فارسی*، نشر آگاه، تهران.

صفوی، کوروش (۱۳۸۳)، *از زبانشناسی به ادبیات*، ج۲، سوره مهر، تهران.

صمیم، رضا (۱۳۹۲)، " نگاه انتقادی به پیشینه داخلی مطالعه موسیقی مردم‌پسند، پیرامون شکل‌گیری حوزه‌ای میان رشته‌ای مطالعات موسیقی مردم‌پسند در ایران"، *نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۲، زمستان.

کرایب، یان (۱۳۸۱)، *نظریهٔ اجتماعی مدرن: از پارسونز تا هابرماس*، ترجمهٔ عباس مخبر، نشر آگه، تهران.

کوثری، مسعود (۱۳۸۲)، " نشانه‌شناسی موسیقی پاپ"، فصلنامهٔ *تحقیقات فرهنگی*، سال هفتم، دورهٔ جدید.

کریمی، سعید (۱۳۸٦)، *مکث درمه*، دقایق، کرج.

گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰)، *نشانه شناسی*، ترجمهٔ محمد نبوی، انتشارات آگاه، تهران.

مور، استفن با همکاری استفن، پ. سینکلر (۱۳۷٦)، *دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، انتشارات ققنوس، تهران.

هاسپرز، واسکرین، راجر (۱۳۸۸)، *فلسفهٔ هنر و زیبایی*، ترجمهٔ نریمان افشاری، پرسش، تهران.

یزدی، مسعود (۱۳۸٦)، *تک‌گویی فرجامین: جامعه‌شناسی موزیک توده در ایران*، گام نو، تهران.

Gamman L and Marshmnet M .(eds) (1988), The Femal Gaz : woman as viwers of popular cuhture . *London the womans press*.