جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۳، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

موسیقی عامه پسند مستقل و فرهنگ غالب؛ سوژهٔ اجتماعی در مضامین آثار امیرحسین مقصودلو (تتلو) در دههٔ نود

علی راغب[۱]، حسن ایقانی[۲]

چکیده

این مقاله به رابطهٔ موسیقی عامه‌پسند مستقل و فرهنگ غالب می‌پردازد. امیرحسین مقصودلو، ملقب به تتلو، خوانندهٔ مشهور، مورد مطالعهٔ این پژوهش است. این مقاله به مطالعهٔ محتوای آثار تتلو به‌عنوان یک خوانندهٔ موسیقی عامه‌پسند در دههٔ ۱۳۹۰ شمسی می‌پردازد. سؤالی که در این تحقیق مطرح می‌شود این است که آیا این محتوا بازتاب‌دهندهٔ سوژهٔ برآمده از دل سیاست‌های نئولیبرالی مورد مناقشهٔ چند دههٔ گذشته بین صاحب‌نظران است یا خیر. این پژوهش با روش تحلیل مضمون، ده اثر از این خواننده را که از آن‌ها استقبال بیشتری شده است، بررسی می‌کند. نتیجهٔ این بررسی، حوزه‌هایی را مشخص می‌کند که بخشی از آن‌ها شامل مضمون‌هایی هستند که همسو با فرهنگ غالب و بخش دیگر، در تقابل با آن قرار می‌گیرند. از دل چنین تطبیق و تقابلی سوژه‌ای سرگردان و آشفته برمی‌آید که هم مورد مذمت جامعه و فرهنگ و ایدئولوژی غالب و هم مورد عتاب منتقدان آن‌ها واقع می‌شود.

واژه‌های کلیدی: امیرحسین مقصودلو، ایدئولوژی حاکم، تتلو، تتلیتی، فرهنگ غالب، موسیقی عامه‌پسند، نئولیبرالیسم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۹

[۱]. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، ali.ragheb@ut.ac.ir

[۲]. دانشجوی کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، (نویسنده مسئول) ighani.hassan@gmail.com

بیان مسئله

گئورگ لوکاچ بر گسست میان انسان و جهان تأکید می‌کند و مانند نیچه عصر حاضر را عصری می‌پندارد که خدایان از جهان انسانی رخت بربسته‌اند و دیگر ستارگان راهنمای راه انسان‌ها نیستند (لوکاچ، ۱۳۹۴: ۱۵). برخی دیگر از اندیشمندان ویژگی عصر نوین را تأکید بر فرد و فردگرایی تلقی می‌کنند؛ به این صورت که فردیت‌ها دیگر مانند جهان سنتی تحت قدرت‌های جمعی اجتماع و ارزش‌ها و هنجارهای سنتی نادیده گرفته نمی‌شوند. درواقع فردیت‌ها می‌توانند برنامهٔ دلخواه خود را برای زیستن داشته باشند و با هزینهٔ کمتری (کمتر مواجه‌شدن با فشار و سرکوب) از مرز هنجارها و ارزش‌های مسلط جامعه عبور کنند. اکنون صدای آنان به‌وسیلهٔ دگرگونی‌های کلان اقتصادی-سیاسی، در جامعه رساتر شده است. افراد از رعیت به شهروند بدل شده‌اند. امروزه به‌دلیل جهانی‌شدن، فردگرایی و مصرف‌گرایی، در شرایطی زیست می‌کنیم که با تنوع گسترده‌ای از خرده‌فرهنگ‌ها، سبک‌های زندگی، هویت‌ها و شیوه‌های گوناگون زیستن و عمل‌کردن مواجه هستیم. یکی از عرصه‌های نشان‌دهندهٔ چنین گستردگی و تنوع صداها، موسیقی است. در موسیقی عصر جدید، قواعد سخت و مسلط موسیقی کلاسیک، شکسته و تا حدودی نفی شدند. انواع بسیاری از سبک‌های موسیقیایی به‌وجود آمده‌اند که هرکدام بازنمای خرده‌فرهنگ‌ها یا فردیت‌های گوناگونی هستند. اینکه چه عواملی این شرایط را به‌وجود آورده‌اند یا اصلاً این شرایط، مثبت یا منفی است (آیا یک آزادی واقعی است یا صرفاً فریبی ظاهری)، خارج از حوصلهٔ این نوشتار است.[1] سویهٔ دیگر این بحث کلان را می‌توان از سطح عام جهانی به سطح خاص آن در ایران کشاند. در همین راستا، بررسی ویژگی‌های این فردیت‌های نوین در شرایط کنونی، مسئلهٔ کلی ما در این نوشتار است.

[1]. در همین زمینه هاروی نوشته است: «ارائهٔ تصویری باثبات (هرچند پویا) از هالهٔ اقتدار و قدرت خود، برای شرکت‌ها، دولت‌ها، رهبران سیاسی و فکری ارزشمند قلمداد می‌شود. رسانه‌ای‌شدن سیاست اکنون همه جا فراگیر شده است و درواقع این امر، ابزاری زودگذر، سطحی و توهمی است که به موجب آن، یک جامعهٔ فردگرایانهٔ موقتی، نوستالژی خود را برای ارزش‌های مشترک بیان می‌کند» (هاروی، ۱۹۹۲: ۲۸۸).

۱. نئولیبرالیسم

دولت‌ها همواره به‌دنبال تنظیم روابط و شکل‌دادن هویت فردیت‌ها و کنترل آن‌ها هستند. این نظم‌بخشیدن به آنچه تحت حاکمیت خود دارند، گاه شکلی حمایتی و گاه شکلی تنبیهی به خود می‌گیرد. اصحاب قدرت برای تحقق‌بخشیدن بدین هدف و تداوم خود، نیازمند ابزار هستند. هرگاه این ابزار شمول و نفوذ بیشتری داشته باشند، اهمیت آن دوچندان می‌شود. در کنار سایر آپاراتوس‌های ایدئولوژیک، یکی از این ابزارها، هنرهای عامه‌پسند اعم از فیلم و ادبیات و موسیقی است. در جامعهٔ معاصر ایران شکل‌گیری هویت‌های منفرد و خرده‌فرهنگ‌هایی از جنس آنچه به آن‌ها اشاره شد، گاه با فرهنگ نئولیبرالیستی عجین می‌شود، اما بحث بر سر نئولیبرالیستی‌بودن نظام اقتصاد سیاسی حاکم بر ایران در سال‌های گذشته، همواره محل مناقشه بوده است. گاه برخی با استناد به بخشی از رویه‌های اقتصادی، بر این مدعا صحه می‌گذارند و گاه سایرین خلاف آن استدلال می‌کنند. فارغ از میزان درستی و صدق این نظرگاه‌ها، اگر فرض کنیم سیاست‌ها و رویه‌های نئولیبرالی به ساختار اقتصاد سیاسی جامعهٔ ایرانی رسوخ کرده‌اند، باید بتوان نتایج آن را در شکل‌گیری سوژه‌های انسانی نیز مشاهده کرد. اگرچه چنین رسوخی را چه در ساحت اقتصادی و چه در روند شکل‌گیری سوژه نمی‌توان به‌طور تمام‌قد و عام مشاهده کرد، ردپای صورت خاص و بومی آن قابل‌مشاهده است. به عبارت دیگر، اگر نئولیبرالیسم را به‌مثابهٔ ایده‌ای حاضر در جامعهٔ ایران درنظر بگیریم، صورت تعین‌یافتهٔ آن طبعاً متفاوت با سنخ آرمانی آن است. «سنخ آرمانی توصیف واقعیت نیست، بلکه ابزاری صریح و عاری از ابهام برای بیان چنین توصیفی است» (وبر، ۱۳۹۵: ۱۴۰). چنان‌که هاروی نیز هنگام بررسی نئولیبرالیسم در جوامع متفاوت معتقد است که نئولیبرالیسم در هر جایی شکل خاصی به خود می‌گیرد: «توسل به ارزش‌های اخلاقی در انقلاب ایران و چرخش بعدی به حکومت دینی، به رهاکردن شیوه‌های مبتنی بر بازار در آنجا منجر نشده است؛ حتی با آنکه هدف انقلاب زوال فردگرایی عنان‌گسیختهٔ مبتنی بر بازار بود» (هاروی، ۱۳۹۱: ۱۲۲).

۲. فرهنگ عامه و تتلو

فرهنگ عامه‌پسند را می‌توان یکی از محتمل‌ترین مجاری بروز و تحقق ایدئولوژی‌های گوناگون محسوب کرد (گرامشی، ۱۹۸۵: ۱۲۲–۱۳۲). ایدئولوژی نئولیبرالیستی نیز از این قاعده مستثنا

نیست. همچنان که ما رویه‌های مشخصی را دال بر اجرای سیاست‌های نئولیبرالیستی در ایران قلمداد می‌کنیم (اباذری، ۱۴۰۰: ۱۲۶)، آیا می‌توانیم ردپای چنین ایدئولوژی را در میان فرهنگ عامه یا زیست روزمرهٔ افراد جامعه دنبال کنیم یا خیر؟ به بیان دیگر، اگر نئولیبرالیسم را نیز مانند هر ایده و روندی فراگیر قلمداد کنیم، باید بتوانیم این روند را در شکل‌گیری سوژه‌های حامل و عامل این ایدئولوژی دنبال کنیم.

در جامعهٔ ایرانی از میان همهٔ ژانرهای مختلفی که می‌توان ذیل فرهنگ عامه‌پسند گنجاند، شاید بتوان به‌جرئت ادعا کرد که موسیقی به‌دلیل گسترش روزافزون لوازم ارتباطی از یک سو و ماهیت همه‌جایی و همه‌زمانی آن از سوی دیگر، جایگاه برتری به خود اختصاص می‌دهد. چنان که کوثری بدین موضوع اشاره می‌کند که بسیاری از نظریه‌پردازان معتقدند فرهنگ عامه را بدون بررسی موسیقی عامه‌پسند نمی‌توان فهمید (کوثری، ۱۳۸۶: ۱–۸). این دسترس‌پذیری موسیقی موجب شده این رسانه جزء مهم‌ترین و پرمخاطب‌ترین رسانه‌ها باشد که این مسئله نشان از تأثیرگذاری آن دارد. از طرفی، این مجادله که کدام اثر یا هنرمند عامه‌پسند محسوب می‌شود، جدلی بی‌پایان است. بااین‌حال می‌توان با درنظرگرفتن برخی معیارهای درون‌متنی و برون‌متنی تا حدودی بدین مجادله پاسخ داد. موسیقی عامه‌پسند گاه معادل «folk music» درنظر گرفته می‌شود، اما نویسندگان متن پیش‌رو، همگام با دیگر نویسندگان ترجیح داده‌اند به‌دلیل نهفته‌بودن نوعی ابتذال و توده‌گیربودن درون صفت عامه و عامه‌پسند، از این واژه استفاده کنند (همان). در این مقاله برای انتخاب یک هنرمند عامه‌پسند، از معیارهای میزان شنیده‌شدن آثار او و میزان حضور وی در فرهنگ عامه و گفتارهای روزمره استفاده کردیم. با توجه به این معیارها، امیرحسین مقصودلو ملقب به امیر تتلو را انتخاب کردیم؛ زیرا براساس تحقیقات صورت گرفته، آثار او یکی از پرطرفدارترین موسیقی‌های ایرانی زنده و معاصر است. تتلو در چارچوب موسیقی عامه‌پسند، در زمرهٔ هنرمندانی قرار می‌گیرد که به‌طور رسمی مجوز فعالیت را از مراجع متولی دریافت نکرده است. اگرچه این هنرمند گاه در راستای اخذ مجوز برای پخش موسیقی یا برگزاری کنسرت تلاش‌هایی کرد، هیچ‌گاه موفق به این امر نشد. به همین دلیل چنین تلاش‌هایی به او جایگاه ویژه‌ای در مطالعهٔ موسیقی عامه‌پسند می‌دهد که انعکاس آن در متن نیز مشاهده می‌شود و نتیجهٔ نهایی کار او نیز که عایدی رسمی‌شدن را برای او نداشته است، موسیقی وی را

به نوع خاصی از موسیقی مستقل بدل می‌کند. به عبارت دیگر، موسیقی تتلو مستقل از جریان موسیقی مجوزدار و مورد تأیید وزارت ارشاد است و در عین حال در متن جامعهٔ ایرانی حضور دارد و برخلاف عمدهٔ موسیقی‌های خارج از کشور–با عنوان موسیقی غیرمجاز– تا چند سال اخیر درون چارچوب سیاسی–جغرافیایی ایران تولید و مصرف شده است.

تجربهٔ پیوندهای کوتاه‌مدت هنرمندان فعال در این نوع موسیقی –به‌خصوص تتلو– در ایران با سیاستمداران تا بازداشت و اعلام جرم علیه آن‌ها در آن واحد از سوی نهادهای حاکمیتی، خود بیانگر تأثیر توده‌ای هنر عامه‌پسند است.[1] تتلو بدین معنا جزء معدود هنرمندانی است که عجین‌شدن متن و فرامتن آثار و زندگی شخصی و هنری او مابه‌ازای اجتماعی به‌جای گذاشته است. نفس تب‌وتاب تحلیلگران فرهنگی و جامعه‌شناسان در پدیدهٔ اجتماعی‌تلقی‌کردن حواشی این هنرمند، گویای اهمیت این موضوع است.[2] پدیدهٔ «تتلیتی» نیز به‌عنوان گروه هواداری که هویت اجتماعی خود را به آهنگ‌های این خواننده یا سبک زندگی تبلیغی او گره می‌زند، به‌نوبهٔ خود پدیدهٔ یکتایی در این زمینه است. چنان‌که بیچرانلو و محمدی نیز دربارهٔ تتلیتی‌ها بدین موضوع اشاره می‌کنند که آن‌ها «یک لشکر آمادهٔ فرمان‌برداری هستند که وقتی پیشوایشان حکم بغ‌بغوکردن صادر می‌کند، بی‌درنگ چندین هزار نفر از پیروان (دنبال‌کنندگان–هواداران) به بغ‌بغوکردن مبادرت می‌کنند. وقتی ستارهٔ محبوبشان به زندان می‌افتد، در فضای واقعی تجمع می‌کنند و در کمتر از سه روز، ۷۱۱ هزار پست در حمایت از او در اینستاگرام منتشر می‌کنند» (بیچرانلو و محمدی، ۱۴۰۰: ۱۸۱).

مبانی نظری

در این مقاله به دو حوزهٔ کلی پرداخته‌ایم: ۱. تأثیر منطق نئولیبرالیسم در شکل‌دهی به سوژه‌های اجتماعی؛ ۲. فرهنگ عامه‌پسند. از این جهت، برای پاسخ‌دهی به پرسش‌های خود، از رویکردهای نظری در حوزهٔ نئولیبرالیسم و فرهنگ غالب بهره بردیم. در بخش بررسی تأثیر

[1]. از نمونه‌های معاصر این برخوردها می‌توان به دیدار مهدی کروبی با ساسی مانکن و انتشار کلیپ تبلیغاتی برای او، علیرضا افتخاری با محمود احمدی‌نژاد و دیدار تتلو با ابراهیم رئیسی و انتشار آهنگی تبلیغاتی برای میرحسین موسوی اشاره کرد.

[2]. برای مثال چرایی رشد پدیدهٔ تتلوئیسم!، آفتاب یزد، شمارهٔ خبر: ۵۰۵۸۴=http://aftabeyazd.ir/?newsid،۵۰۵۸۴

منطق نئولیبرالیسم در شکل‌دهی به سوژه‌های اجتماعی، بر اندیشمندانی تمرکز می‌کنیم که دربارهٔ خصوصیات سوژهٔ نئولیبرال تحقیق کرده‌اند. خودخواهی و مسئولیت‌پذیری از جمله مهم‌ترین ویژگی‌هایی است که برخی از محققان به سوبژکتیویتهٔ نئولیبرال نسبت داده‌اند. (Eliot, 2013; Foucault, 2014; Lorenzini, 2008; Schwiter, 2018) آن‌ها معتقدند نئولیبرالیسم به‌عنوان یک منطق حاکم عمل می‌کند که مسئولیت مشکلات اجتماعی مانند فقر و بیکاری را به دوش افراد می‌اندازد. انسان‌هایی را می‌سازد که تنها در قبال شرایطی که در آن زندگی می‌کنند، احساس مسئولیت می‌کنند (آبلمان، ۲۰۰۹). از این گذشته، جیم مک‌گیگان در کتاب *فرهنگ نئولیبرال* با اشاره به شعار «انسان نو باید ساخت» مارگارت تاچر و همچنین بررسی رسانه‌ها و مطالب دربارهٔ فرهنگ نئولیبرال، به نوعی خویشتن نئولیبرالی می‌پردازد که روحیات ریسک‌پذیری و انتزاعی دارد؛ گویی زندگی خود را با اوقات فراغت دنیوی و تخطی از آداب و رسوم سنتی قمار می‌کند؛ زیرا او درگیر انتخاب‌های مسئله‌برانگیزی است که فردیت او تنها و بدون یاری و حمایت نهادهای سنتی با آن‌ها مواجه است (مک‌گیگان، ۲۰۱۶: ۱۱۷–۱۱۸).

از سویی، برای تبیین رابطهٔ فرهنگ و موسیقی عامه‌پسند، از نظریات تئودور آدورنو استفاده کردیم. به‌طور خلاصه، آدورنو در گفتارهایش دربارهٔ موسیقی، سه گزارهٔ اصلی درمورد موسیقی عامه‌پسند گفته است که ما در این مقاله بر آن‌ها تمرکز کرده‌ایم: ۱. موسیقی عامه‌پسند هنجارین، تکراری یا یکدست است؛ ۲. موسیقی عامه‌پسند مخاطب را دچار واپس‌روی شنیدن و انفعال می‌کند؛ ۳. موسیقی عامه‌پسند عامل تحکیم‌بخش اجتماعی است؛ به‌طوری‌که روان مخاطب را با سازوکارهای زندگی سرمایه‌داری سازگار می‌کند (آدورنو، ۱۳۹۷؛ استوری، ۱۳۸۶: ۲۲۲–۲۲۶). این گزاره‌ها دقیقاً همان چیزی است که آدورنو به‌همراه هورکهایمر در بیان کارکردهای صنعت فرهنگ برمی‌شمارد (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۹: ۲۰۹–۲۸۷).

ما با بخشی از این گزاره‌های آدورنو موافقیم، اما معتقدیم مواجههٔ مخاطبان با موسیقی همیشه این‌چنین که آدورنو می‌گوید، منفعلانه و عامل تحکیم‌بخش اجتماعی نیست؛ برای مثال استوارت هال و دیگر اعضای مکتب بیرمنگام بر این عقیده هستند که موسیقی عامه‌پسند بیانگر مسائل اجتماعی، عاطفی و جنسی جوانان است و حتی گاهی در آن، سویه‌هایی از مقاومت در برابر قدرت حاکم دیده می‌شود (هال، ۱۹۹۸)؛ برای نمونه دیوید ریزمن (۱۹۹۰)

درونمایه‌های اجتماعی شورشگرانه در موسیقی عامه‌پسند آمریکایی را مطالعه کرده است (به نقل از استوری، ۱۳۸۶: ۲۳۹). در این راستا نیز می‌توان به عقیدهٔ جنیس ردوی (۱۹۸۷) اشاره کرد که معتقد بود زنان خانه‌دار با خواندن رمان‌های عامه‌پسند عاشقانه به‌نوعی در برابر قدرت حاکم مقاومت می‌کنند.

روش تحقیق

به‌جرئت می‌توان گفت در آغاز کار، مبهم‌ترین بخش پژوهش حاضر، نحوهٔ نمونه‌گیری و انتخاب آثار برای بخش‌های بعدی پژوهش بود. رشد و گسترش چشمگیر فضای ابری و امکان بقای محتوا در فضای مجازی در سال‌های اخیر و همچنین رسوخ و انسجام تکنیک‌ها و روش‌های باثبات پخش آثار موسیقیایی در فضای موسیقی ایران، ما را با دو وجههٔ کاملاً متفاوت در آغاز و پایان دو دههٔ اخیر مواجه ساخته است. شایان ذکر است که این دشواری در مطالعهٔ آثاری که هیچ‌گاه موفق به دریافت مجوز نشده‌اند و هیچ انتشار رسمی از آن‌ها در دست نیست، چندین برابر شده است. در کنار همهٔ مشکلات مختص جامعهٔ ایرانی، مشکلات عمومی نیز به‌طورکلی گریبان‌گیر چنین مطالعاتی می‌شود که از این جهت می‌توان به گستردگی رسانه‌های مورد استفاده برای پخش موسیقی، توجه کمتر هنرمندان به آرشیو و مستندسازی کارهای اولیه در مقایسه با دوره‌های بعدی، دشواری صحت‌سنجی آمار مخاطب‌محور آثار هنری و پخش موزیک‌ویدیو صرفاً برای برخی از آثار اشاره کرد.

بااین‌حال، برای انتخاب آثار به عمدهٔ رسانه‌هایی که در زمینهٔ موسیقی فعال هستند، رجوع شد. از این رسانه‌ها می‌توان به رسانه‌های مختص موسیقی ایرانی نظیر «Radio Javan»، «wikiSeda» و خارجی اعم از «SoundCloud»، «Youtube»، «Itunes»، «Sptify» و تمام پروفایل‌های رسمی خوانندگان در سایت‌های موسیقی و شبکه‌های مجازی اشاره کرد. براساس مشاهدات صورت‌گرفته می‌توان گفت که با انتشار اولین آلبوم موسیقی خوانندهٔ مدنظر به نام «زیر همکف»، این خواننده وارد مرحلهٔ جدید و رسمی‌تری از فعالیت حرفه‌ای خود شده است؛ به‌گونه‌ای که پس از این آلبوم تمام قطعه‌ها و آلبوم‌های منتشرشده، مستند و در اغلب رسانه‌ها قابل‌دسترسی هستند؛ درحالی‌که قطعه‌های پیش از آن به‌راحتی در دسترس نیستند یا اطلاعات انتشار آن به‌صورت ناقص و عمدتاً به‌صورت جمع‌آوری آرشیو خواننده رخ می‌دهد که در

مراجع مختلف متفاوت است. از این‌رو در همین راستا، دورهٔ فعالیت این خواننده به دو بخش پیش و پس از سال ۱۳۹۰ و با محوریت آلبوم او با عنوان زیر همکف تقسیم شده است.

در بخشی از دورهٔ اول با آثاری مواجه بودیم که جز نام، اثر دیگری از آن‌ها در هیچ رسانه‌ای قابل دریافت نبود. به همین دلیل با توجه به قابل‌دسترس‌تربودن و مستندبودن قطعه‌های نیمهٔ دوم دورهٔ فعالیت این خواننده، گزینش و دسته‌بندی آثار او براساس این دوره از فعالیت او انجام شده است. بدیهی است که انتخاب اثر از این دوره نیز کاستی‌هایی به‌همراه داشت. مهم‌ترین کاستی این دوره، منتشرنشدن چند اثر از این خواننده به‌دلیل محتوای آن‌ها در برخی از رسانه‌ها است که حواشی نشان از اهمیت آن‌ها داشت؛ هرچند در قیاس با دیگر آثار این دوره، با توجه به مراجع محدودی که شامل همهٔ آثار این خواننده می‌شوند، نگارندگان را مجاب کرد که انتخاب این آثار مشکلی برای نوشتهٔ حاضر ایجاد نمی‌کند. در این دوره از مجموع ۳۵ اثر (تا تابستان ۱۳۹۹)، ۲۰ اثر اول در فهرست از نظر تعداد پخش و آمار مربوط به رسانه‌های مورد اشاره انتخاب شدند (جدول ۱).

جدول ۱. آثار به‌ترتیب میزان محبوبیت

آهنگ	سال انتشار	ویدیو	ژانر و ریتم	آلبوم
نوازش*	۱۳۹۶		عاشقانه/ آرام	قهرمان
با تو	۱۳۹۳	✓	عاشقانه/ آرام	من
تو داری به چی فکر می‌کنی؟	۱۳۹۵	✓	عاشقانه/ آرام	شمارهٔ ۷
بذار تو حال خودم باشم*	۱۳۹۳	✓	عاشقانه/ تند	من
بغلم کن	۱۳۹۵	✓	عاشقانه/ آرام	شمارهٔ ۷
مسخره‌بازی	۱۳۹۷	✓	مهمانی/ تند	جهنم
شب تیره*	۱۳۹۷	✓	اجتماعی/ آرام	جهنم
به من چه هان؟!*	۱۳۹۴		عاشقانه/ آرام	ممنوع
مغز دررفته*	۱۳۹۲	✓	اجتماعی/ آرام	تتلیتی

ادامه جدول ۱. آثار به‌ترتیب میزان محبوبیت

آهنگ	سال انتشار	ویدیو	ژانر و ریتم	آلبوم
مهمونی*	۱۳۹۷	✓	اجتماعی/ آرام	جهنم
خوابم نمی‌بره	۱۳۹۲	✓	عاشقانه/ آرام	تتلیتی
ممنوع*	۱۳۹۴	✓	اجتماعی/ آرام	ممنوع
نیمار	۱۳۹۶		عاشقانه/ تند	قهرمان
دلم می‌خواد	۱۳۹۸		عاشقانه/ آرام	برزخ
صدی چند؟	۱۳۹۷		عاشقانه/ آرام	جهنم
جهنم*	۱۳۹۷	✓	اجتماعی/ تند	جهنم
خونه خوبه	۱۳۹۲	✓	اجتماعی/ آرام	تتلیتی
عجب*	۱۳۹۸		اجتماعی/ آرام	برزخ
خلسه	۱۳۹۹		عاشقانه/ آرام	۷۸
بزنم نفت دربیاد*	۱۳۹۹		مهمانی/ تند	۷۸

[*] **ده اثر نهایی مورد تحلیل با * مشخص شده‌اند.**

بیست اثر نهایی به‌صورت اولیه کدگذاری شدند و در آن‌ها عواملی نظیر سبک، ریتم و موضوع کلی اثر مدنظر قرار گرفت. با تجمیع این کدها به سه دستهٔ کلی آثار «عاشقانه»، «اجتماعی-سیاسی» و قطعه‌های «مختص مهمانی» رسیدیم که عمدتاً شامل قطعه‌هایی با ریتم تند و شاد هستند. طبعاً هر دسته شامل تعداد بسیاری آهنگ می‌شود که نمونه‌های هر دسته با درنظرگرفتن دو عامل سال انتشار و آمار مخاطب‌محور (از جمله تعداد پخش، لیست محبوبیت در رسانه‌ها و دارابودن نسخهٔ تصویری)، با اولویت‌دهی به سال انتشار به‌منظور پوشش آلبوم‌های متفاوت و نگاهی جامع‌تر به دورهٔ دوم فعالیت، انتخاب شده‌اند. درنظرگرفتن این عوامل ما را به انتخاب ده اثر زیر برای تحلیل نهایی مجاب کرد: ۱. مغز دررفته؛ ۲. بذار تو حال خودم باشم؛ ۳. به من چه هان؟!، ۴. ممنوع؛ ۶. نوازش؛ ۷. شب تیره؛ ۸. مهمونی؛ ۹. جهنم؛ ۱۰. عجب؛ ۶. بزنم نفت دربیاد. از میان این ده اثر، چهار اثر دارای نسخهٔ تصویری هستند.

روش تحلیل مضمون برای تحلیل آثار برگزیده در این تحقیق به‌کار گرفته شده است. این روش برای شناخت، تحلیل و گزارش الگوهای موجود در داده‌های کیفی به‌کار می‌رود. به‌طورکلی می‌توان گفت تحلیل مضمون، فرایندی برای تحلیل داده‌های متنی است که داده‌های گوناگون و پراکنده را نظم و سامان می‌دهد (Michelle E. Kiger & Lara Varpio, 2020). تحلیل مضمون خلاف عمدهٔ دیگر روش‌های وابسته به چارچوب نظری خاصی نیست. این روش بیشتر یک روش تفسیری است (عابدی و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۰). به زبان ساده، مضمون الگویی است که در داده‌های مورد بررسی می‌توان یافت که به‌نوعی سازمان کلی یا بخشی از محتوای مورد مطالعه را برای تفسیر آشکار می‌سازد. به عبارتی می‌توان گفت «هدف از نوشتن تحلیل مضمون این است که حکایت کامل و پیچیدهٔ موجود در داده‌ها به‌گونه‌ای بیان شود که خواننده دربارهٔ اعتبار و صلاحیت تحلیل پژوهشگر متقاعد شود» (همان). تحلیل مضمون شش مرحله دارد: ۱. آشنایی با داده‌ها؛ ۲. ایجاد کدهای اولیه؛ ۳. جست‌وجوی مضمون‌ها؛ ۴. بازبینی مضمون‌ها؛ ۵. تعریف و نام‌گذاری مضمون‌ها؛ ۶. تدوین گزارش (Clarke & Braun, 2006). از همین رو در پژوهش حاضر نیز برای به‌دست‌آمدن الگویی معتبر در آثار مورد تحقیق، از تحلیل مضمون استفاده شده است. با این روش، این امکان پیش‌روی ما قرار می‌گیرد که فارغ از تکیه بر نظرگاه پیشینی، الگوهای غالب تکرارشونده به‌عنوان محتوای بنیادین گسترده در همهٔ آثار عیان شوند.

یافته‌های تحقیق

برای تحلیل آثار امیر تتلو، متن ده آهنگ برگزیده را طی سه مرحله کدگذاری کردیم. ملاک کدگذاری، مباحث و خصیصه‌های مربوط به سوژهٔ نئولیبرال و جهان اجتماعی او بود. مفاهیم و مباحثی که به من او یا زمینه‌های اجتماعی و روانی وی و همچنین اطرافیانش از جمله خانواده، دوستان، کار و وضعیت کلان جهان اجتماعی از هر چهار منظر سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی مربوط می‌شد، مشخص و کدگذاری شدند. در مرحلهٔ نخست شامل کدگذاری باز، ۴۱ کد در بین این آهنگ‌ها ایجاد شد. سپس در مرحلهٔ کدگذاری محوری، این ۴۱ کد به چهار محور اصلی براساس میزان بسامد آن‌ها (از کم به زیاد) تقسیم شدند. محور نخست کدهای شامل مفاهیم پیوند عاطفی و اجتماعی که درمجموع ۲۸ بار، محور دوم، کدهای شامل مفاهیم

درمورد خودمحوری درمجموع ۳۳ بار، محور سوم، کدهای درخصوص روحیهٔ فردی درمجموع ۵۵ بار و محور چهارم شامل کدهای دربارهٔ نگرش که درمجموع ۶۶ بار تکرار شده‌اند. همچنین از میان این ۴۱ کد، کدهای درمورد نقد وضعیت فرهنگی و سیاسی (۳۳)، جنگیدن (۱۶)، خودستایی (۱۳)، خانواده (۱۱)، احساس شکست (۱۰)، بدنمندی و مباحث شهوانی (۱۰)، افراد را مقصر مشکلات دانستن (۹)، تنهایی (۸)، خستگی (۸) و بی‌اعتنایی (۶) بسامدی بیشتر از همه داشتند.[۱] سایر کدها و شاخه‌های مضمونی در نمودار ۱ قابل‌مشاهده است.[۲]

نمودار ۱. کدها و شاخه‌های مضمونی آثار

[۱]. اعداد داخل پرانتز، تعداد دفعات تکرار آن کد است.

[۲]. بیچرانلو و محمدی نیز در تحقیق دیگری دربارهٔ تتلو و آثارش (بیچرانلو و محمدی، ۱۴۰۰) از همین روش تحلیل مضمون استفاده کرده‌اند و بخشی از مضامین نهایی به‌دست‌آمده در این دو تحقیق تکرار شده است.

۱. جهان‌بینی

برای فهم یک اثر به‌مثابهٔ یک متن، پیش از ورود به جزئیات آن، کلیت و جهان‌بینی‌اش در اولویت قرار می‌گیرد. آنچه در آثار امیرحسین مقصودلو به‌دنبال آن هستیم نیز از این نگاه مستثنا نیست. جهان‌بینی و فضایی که تتلو می‌سازد و به‌خصوص در جان کلام آن، ساختاری به کلی ساده، اما بسیاری گسترده است. این جهان‌بینی او به دو ساحت من و دیگران تقسیم می‌شود؛ به‌طوری‌که حتی کمتر جایی در آهنگ‌های او می‌توان ضمیر ما را در کارکرد جمعی آن مشاهده کرد. او در این جهان‌بینی نه‌تنها محور را بر مدار فردیت خویش بنا می‌نهد، بلکه رابطهٔ خود و دیگران و حتی رابطهٔ بین همهٔ افراد را نیز بر محور مفهومی با عنوان طبیعت بیان می‌کند. طبیعت تتلو را می‌توان مفهومی شبیه به «کارما»ی هندوئیسم تلقی کرد. به بیانی دیگر، آنچه در جهان‌بینی تتلو با آن مواجه هستیم، ترکیبی از خودمحوری و کارمای هندوئیسم است. این نوع نگاه به جهان موجب می‌شود که او دو نگرش متفاوت به مسئله‌ای مانند شکست یا مشکلات داشته باشد. در نگاه تتلو هنگامی که او با شکست مواجه شده است، نه‌تنها مرتکب هیچ‌گونه تخطی و اشتباهی نشده، بلکه این شکست و دشواری که او به آن دچار شده، مقدمه‌ای برای پاک‌شدن و درنتیجه پیروزی است، اما او شکست دیگران را نه‌تنها متوجه خود آن‌ها می‌داند، بلکه آن را نتیجهٔ اشتباه و خطای پیشین خودشان قلمداد می‌کند. به‌طور خلاصه، تتلو شکست خود را برآمده از شرایط بیرونی نه خود و مقدمه‌ای برای پیروزی در آینده، و شکست دیگران را برآمده از خودشان می‌داند؛ برای مثال در آهنگ‌های او شاهد عباراتی هستیم که خود افراد را مقصر مشکلاتشان می‌داند: «دوست دارن دست‌خورده شن، بذار بره با اونا که درخورشن»، «خودش خواست که تو چشه، خودش خواسته سوژه شه»، «زیادی ول بپری، بدن حق داره کوفته شه، اون خودش خواسته کوفتش شه» (همگی در آهنگ به من چه هان)، «بزنی نفت دربیاد» (در این بخش آهنگ، صدای همخوان یک زن است)، «من زدم نفت دربیاد، دخترایی رو پا می‌داد»، «آقا *** که خارش می‌کنه، خودش سفارش می‌کنه» (همگی از آهنگ بزنم نفت دربیاد)، «اینجا هرکی خودش سوراخ می‌کرد زیر کشتی‌شو» (از آهنگ عجب).

این طرز نگاه تتلو و مفاهیمی که در آهنگ‌های خود به‌کار می‌برد، این قدرت را به او می‌دهد که از جایگاه یک پیر خردمند و دانای کل، اتفاقاً نه به‌عنوان شخص ثالث، بلکه در متن

روایتی که ارائه می‌دهد قرار گیرد: «می‌دونم نمی‌تونی بفهمی/ چند تا پیرهن بیشتر از تو پاره کردم» (آهنگ مغز دررفته) یا «مثل تو فکر می‌کردم هشت‌سالگی من» (آهنگ بزنم نفت دربیاد). او با نگاهی صفروصدی دیگران مقابل خود را یا سیاه می‌بیند یا سفید: «یا این‌وری یا اونوری، یا بیکینی یا روسری» (از بزنم نفت دربیاد). در همین راستا، همان‌طور که پیش از این نیز گفته شد، تتلو عامل شکست خود را در این دیگران جست‌وجو می‌کند: «ضربه‌زدن همهٔ رفقام به اسمم، به حسم» (مغز دررفته)، «یه سری درد مال بدیامه/ یه سری هم یادگاری از دوستم بود» (ممنوع)، «ولی من نمی‌خواستم که ماهیا جون بدن و/ رفقا داشتن همه دستبرد می‌زدن رود منو» (عجب)، «رفقا می‌ترسن بگن که رفیق منن/ حق دارن، بایدم منو ببینن جیغ بزنن» (جهنم)، «دل از ننه بابا از رفیق، حتی از وطنت سیره» (شب تیره). دانای‌کل‌بودن تتلو تا جایی پیش می‌رود که او ابتدا هر آنچه قاعده و ساختار اجتماعی را مقابل خود می‌پندارد، نفی می‌کند. در مقابل، در جایگاه یک پدر دستورالعمل‌هایی اخلاقی صادر می‌کند که هر آنکه او را دوست قلمداد می‌کند، ملزم به تبعیت از آن‌ها است. همان آدابی که با عنوان تتلیتی معروف شده است؛ برای نمونه آهنگ ممنوع، سرشار از این دستورالعمل‌های اخلاقی است، اما آنچه اهمیت دارد شاید در نوع این دستورالعمل‌ها است که نتیجهٔ آن نه در اصلاح آنچه زشت قلمداد می‌کند، بلکه در موفقیت و پیروزی‌اش خلاصه می‌شود. طبیعی است هنگامی که از خود سخن می‌گوییم، علاوه بر راوی، سخن از مخاطبی است که خود را در متن جست‌وجو و بازتولید می‌کند. این خود در متن آهنگ‌ها همه چیز را از خانواده تا دوستان و از وطن تا لحظات عاشقانه، در خدمت خویش می‌خواهد. او عاشقانه‌های خود را چه از نگاه مثبت چه از لحاظ منفی در نسبت با خود تعریف می‌کند و کمتر جایی می‌توان از اعتراف به اشتباه یا رابطه‌ای برای خشنودی هردو سوی رابطهٔ روایت شده، سراغی گرفت: «تو این یکی خواستم شبیه خودتون باشم» (جهنم). به‌طور طبیعی از چنین در مرکز قرارگرفتن خود می‌توان انتظار داشت که به وضعیت غیرخود بی‌اعتنا باشد؛ برای مثال، آهنگ «به من چه هان؟» سرشار از این ایده است یا در آهنگ‌های دیگر او شاهد این جملات هستیم: «بذار پشتمون حرف دربیاد، بذار بزنن نفت دربیاد»، «عین خودم بگیر همهٔ زندگیو به ***/ بزن کوچهٔ علی‌چپ، بشین به فیلم به تخمه/ عین خودم لش، ولی عین خودت بی‌حسم/ منم عین خودت قفلی، حتی عین خودت نشستم/ چشم‌غره‌هام به دیوار به دنیا یه

نیشخند/ می‌زنم و می‌گم می‌شه این فرمونو بدیش من/ ما بد نبودیم بلد بودیم، دنیا ما رو نمی‌خورد» (عجب)، «وقتی‌که شدن به *** همه» (جهنم).

از این گذشته، می‌توان گفت که بی‌اعتنایی تتلو به دنیای پیرامون خود نیز نگاهی در نسبت با خویشتن است. او هنگامی که از آسیب و شکست افراد صحبت می‌کند، آن را نتیجهٔ انتخاب و عاملیت پیشینی فرد می‌پندارد و درنتیجه آن را محصول عمل در چارچوب‌های رفتاری خودش قلمداد می‌کند. این در حالی است که وقتی پای خودش به میان باز می‌شود، نه‌تنها بی‌اعتنا نیست، بلکه به‌صراحت ساختارهای اجتماعی را به نقد می‌کشد. نقطهٔ اوج این انتقاد را در آهنگ‌های عجب، جهنم و شب تیره می‌توان دید. ساختارهایی که شکستن و نفی بخشی از آن را پیروزی و باقی آن را عامل توقف خود می‌داند. او از پیروزی‌های خود در شکستن چارچوب‌های اجتماعی نیز بهره‌برداری ثانویه می‌کند و آن‌ها را در نقش پدر دلسوز یا پیر خردمندی که پیش از این نیز گفتیم، عرضه می‌کند و به‌عنوان گشایشی برای دیگران و خط‌شکن بودن توصیف می‌کند. گشایشی که از این جایگاه برای دیگرانی است که حتی آن‌ها را مانعی در برابر خود می‌داند. این‌گونه او از خود تصویر قهرمان می‌سازد: «دست‌خالی جلو می‌ره/ تنها به عشق هرکی که طرفداره/ من مال دو سال بعدم» (مغز دررفته)، اما قهرمان ما گویی در عین حال که برای موفقیت خود بت‌شکنی می‌کند، آن را برای دیگران نیز انجام می‌دهد.

علاوه بر این، آهنگ‌ها و آثار تتلو همواره مملو از یأس و فضایی آکنده از خستگی و ناامیدی از جهان پیرامون خود است: «خسته‌ام از این الگوریتم زندگی، خسته از دوست دارم اونم هرطوری‌که بهم بگی/ آرومم نمی‌کنه؛ دیگه هر گلی که بهم بدی» (به من چه هان)، «با دست خالی دادیم به *** خودمونو» (از آهنگ مغز دررفته). او همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، جهان را برابر خود می‌بیند؛ سازوکارها و افرادی که دست‌به‌دست هم می‌دهند تا او را شکست دهند. به همین دلیل همواره در جست‌وجوی تنهایی است. در آهنگ‌های مغز دررفته، بذار تو حال خودم باشم، به من چه هان، عجب، جهنم و شب تیره، این تنهایی نمود بسیاری یافته است. او به جهان پیرامون خود بی‌اعتنا و از همه گریزان است. تتلو شکست‌های عاشقانهٔ فراوانی را تجربه کرده و از دوستانش خیانت دیده است. درنهایت جامعه او را نمی‌فهمد و او را طرد می‌کند: «روبه‌راه نیست احوالم/ شبا بد، روزا درگیر کارم/ و حالم خوش نی، تو منو کشتی/

پشت پنجره می‌شینم و خنده این پشت نی/ اخمام تو هم، غصه‌ها کوهن/ انگار مجبورم که ازت دورم/ بی تو این شب‌ها چقده شومن» (نوازش)، «آره ما پس‌مونده‌های/ همون عشق وحالای دیربه‌دیریم/ آره ما زامبی بودیم زیر گریم»، «همه‌ش اشکا می‌خواد بیاد پایین، دور و برو می‌پام/ همه‌ش بینی گرفته، انگار روزی دو بار می‌چام/ چتم و هی همه چی‌مو همه جا، جا می‌ذارم» (عجب). تتلو به همهٔ این‌ها واقف است و این مسائل موجب یأس و گریز او از دیگران و غلتیدن در خود می‌شود، اما او به‌دنبال راه خروج هم هست و راهکار را در خود جست‌وجو می‌کند. گویی در عین حال که از دیگران ناامید است، هدف دارد. برای موفقیت می‌جنگد و ابتدا در بیرون و سپس بعد از شکست در بیرون، در درون خود به‌دنبال رهایی می‌گردد: «عجب اونایی که دویدن و آخر شدن»، «همه‌ش حمالی بیخودیه، نمونده به پام کسی/ جمع می‌کنی، ولی باید تهش بدی بری واینسی» (عجب). همچنین آهنگ‌های مغز دررفته، بذار تو حال خودم باشم و عجب، این روحیهٔ وی را به تمامی بازمی‌نمایانند. به بیانی دیگر، سوژهٔ تتلو سوژه‌ای هدفمند است. او هدف را در پیروزی خود یافته است، اما از آنجا که همه‌چیز و همه‌کس را در مقابل خود می‌بیند، برای رسیدن به هدفش به تنهایی خود پناه می‌برد، و یکه و تنها به جنگ جهانی می‌رود که هر آنچه لایق آن بوده، از وی دریغ داشته است: «جنگیدم پاش خندیدم باش/ با اون که می‌دونستم/ هیچی تهش نیست حرفاش/ شده از این وضع و از رپ سیر چشم/ موزیک عشقمه درگیرشم/ وقتی قورباغه‌ها هفت‌تیرکشن/ حق بده انقدر پیر بشم/ فکر نکن که دست می‌کشم / من ادامه می‌دم حتی اگه دستگیر بشم» (مغز دررفته).

۲. سیاست و آرمان‌شهر

از میان ده آهنگ برگزیده برای تحلیل، بیشتر، آهنگ‌های به من چه هان، ممنوع، عجب، جهنم، شب تیره و مهمونی دربردارندهٔ نقد وضعیت موجود هستند. می‌توان نقد از وضعیت جامعه را به چهار حوزهٔ کلان تقسیم کرد: ۱. اجتماعی؛ ۲. سیاسی؛ ۳. فرهنگی؛ ۴. اقتصادی؛ هرچند میان این حوزه‌ها مرز دقیق و روشنی وجود ندارد و همگی با هم روابط متداخلی دارند. نکتهٔ قابل‌تأمل این است که نقدهای او بیشتر در حوزهٔ فرهنگی و اجتماعی و سپس سیاسی و موارد بسیار اندکی در حوزهٔ اقتصادی است. در آغاز به این مسئله می‌پردازیم که نقدهای او شامل چه مسائلی می‌شود و همچنین چه مسائلی را دربرنمی‌گیرد و زاویهٔ دید او به به این مسائل چگونه

است. با بررسی متن آهنگ‌های تتلو می‌توان گفت روابط ناسالم اجتماعی از قبیل بی‌اعتنایی به یکدیگر و همچنین ریاکاری عمدهٔ مسائل فرهنگی و اجتماعی هستند که وی بیان و نقد می‌کند؛ برای مثال: آهنگ به من چه هان؟!: «همه جا پشت هم بد همو هی می‌گیم/ همه جا گشنه، پس غم همو کی دیدیم/ همه جا می‌دی فقط وعده بعد و هی می‌ری/ .../ می‌شینیم و وایسادن یه پیرمرد رو می‌بینیم/ دم بدشانسی فقط فیلم همو می‌گیریم». آهنگ ممنوع: «واسه همینه که هنو هیچ هیچیم؛ واسه اینکه پشت هم نیستیم/ آره ما زامبی بودیم زیر گریم/ یادمون دادن همه‌ش همدیگه رو زیر بگیریم» آهنگ عجب: «عجب معصومیت *** شد؛ *** همه مادر شدن / مسلمونا رو درست دیدم، کافر شدم/ ... / آها از رو همدیگه راحت/ عجب از رو غرض رد می شیم / ... / به هر کی نگو تو اصلاً دردتو که بی‌رحمن/ آدما اینجا از پشت دست گرگو می‌بندن و/ ... / یه سری فقیر و یه سری هم که خب/ دست پر و بی‌جنبه‌ن/ عقبو ول می‌کنن و سمت جلو می‌جنگن/ ... / توفیقای اجباری، بهشتای زورکی/ کمرت خم می‌شه زیر غرور و زور تکی/ حرفای خاله‌زنکی، همسایه‌های پولکی/ اینجا هرکی خودش سوراخ می‌کرد زیر کشتی‌شو». آهنگ جهنم: «توام ریختی زهرتو به ما/ همه زدن قلبتو یه راه/ .../ تا یکم شل وا بدی، طرف رفته جیباتم زده/ .../ صبح پا می‌شن می‌پوشن غمو/ به خیار می‌فروشن همو». آهنگ شب تیره: «همه وزه، بزن‌دررو، پرچم نه پایه داره نه میله/ ... / تو مدرسه انگشت می‌کنیم *** هم زیر میز / خسته‌ام از دست تو، خسته‌ای از دست من».

همچنین پس از بررسی متن آثار او متوجه می‌شویم که نقدهای او در حوزهٔ سیاسی و اقتصادی بر گرد بلاتکلیفی‌ها و دوگانگی‌های حاکمیت، سرکوب اعتراضات و موضوعات روز سیاسی نظیر توافق هسته‌ای، ارسال دختران ایرانی به کشورهای عربی و متلک به ریاکاری سیاسی می‌چرخد. آهنگ عجب: «آ، شهر ما قاضی نداشت؛ قصاب بود/ یه عده می‌ریختن جمع می‌کردن/ یه عده زنگ می‌زدن نصاب زود/ تو شهرمون همیشه دو تا چشم رو غذام بود/ چاقو می‌کردن *** هم/ می‌ترسیدن از آمپول/ .../ آ شهر ما تلفناش شنوده، ولی حرفتو نمی‌فهمن». آهنگ شب تیره: «شهر پر از مردای عذب که رحم نکردن حتی به دریای خزر/ کشور پر دستای خالی، قهرمانا مستای خزن/ .../ اینا می‌خوان توافق هسته‌ای رم پس بدن/ .../ اینجا پر تاریکیه می‌سوزی هی نسل به نسل/ دل پر از همه، مش زیر مقنعه/ اما بازم اونی که فحش می خوره

عممه / پر اشکه حمام ما، دروغ رفت زیر عمامه‌ها/ ... / پلیس دنباله من جی جی حلاله عربا/ تو مشهد نه دوبی یا تو شبای هولا/ ناموس زیر بدن مرد کثیف، تو صف جلویی چند تا تن نرم نحیف». آهنگ مهمونی: «زدن بردن همه، عشقمو ایمانو/ پر از خاک و پر از مه کردن ایرانو».

بینش تتلو به مسائل فرهنگی و سیاسی به‌نوعی با توهم او از خودش یا خودستایی فردی همراه می‌شود. او در بسیاری از آثارش، تصوری از خود دارد که مبتنی بر قهرمان، دانای کل، پیر و باتجربه‌پنداشتن خود و بی‌تجربه و جاهل‌بودن مخاطب است. این تصور وی موجب می‌شود دیگران را تمسخر و سرزنش کند. به همین منظور در جای‌جای آهنگ‌ها یا لفظ از بالا به پایین دارد یا از صوت تمسخر «هه» استفاده می‌کند. همچنین خود را موظف می‌داند و آهنگ‌های خود را به‌عنوان یک اثر نجات‌بخش برای آن دیگری جاهل می‌پندارد و در پایان آهنگ می‌گوید: «خلاص». در زیر چند نمونه از این نگرش را می‌آوریم: «هه/ یکم طولانی شد نه؟/ عریضم هست/ راه داشت یه پنج دقیقه دیگه می‌گفتم/ کم بود واسه این جهنم/ راستی اونی که اول آهنگ گفتم چهار عنصر اصلی بود/ درسشو تو راهنمایی خونده بودی/ هه/ خلاص» (شب تیره). «آ چیه؟ طاقت شنیدنشو نداشتی. نه؟/ چته؟ ما همهٔ اینارو با چشامون دیدیم/ نگفتم جلو ننه بابات گوش نکن؟/ راستی/ تو این یکی خواستم شبیه خودتون باشم/ زیاد گوشش نده، اسهال می‌شی/ خلاص» (جهنم). تتلو با این نگاه خودمحور، اصالت را فقط از آن اندیشهٔ خود می‌داند و هر ایدهٔ جایگزینی را نفی می‌کند. به همین دلیل نیز تنها خود را قهرمان تصور می‌کند. نمونه‌هایی از چنین تصویری را در عباراتی مانند «کشور پر دستای خالی، قهرمانا مستای خزن» در آهنگ شب تیره یا در آهنگ عجب، با گفتن «می‌دونی شهر ما نیتش هم خیر بوده/ داشته می‌ساخته، اما زورو» می‌توان مشاهده کرد.

این نوع نگاه علاوه بر سیاست‌زدایی و بازتولید وضع موجود، دربردارندهٔ آرمان‌شهری غیرسیاسی است. تعریف او از آزادی و یا خواستهٔ او تغییر بنیادین نیست و صرفاً به آزادی‌های سطحی محدود می‌شود؛ برای نمونه در آهنگ مهمونی می‌شنویم: «یه مهمونی پر پاکی، پر از لبخند و آبادی/ یه مهمونی که رو کیکش نوشته باشه آزادی/ یه مهمونی پر نور و پر از موسیقی زنده / یه مهمونی پر از رقص و پر از اکتای زیبای یه خواننده/ می دونی/ من اصن دنبال این نیستم که کی میاد چی می‌گه کی می‌ره/ من فقط دنبال اینم که اتفاق هرچی که هست واقعی

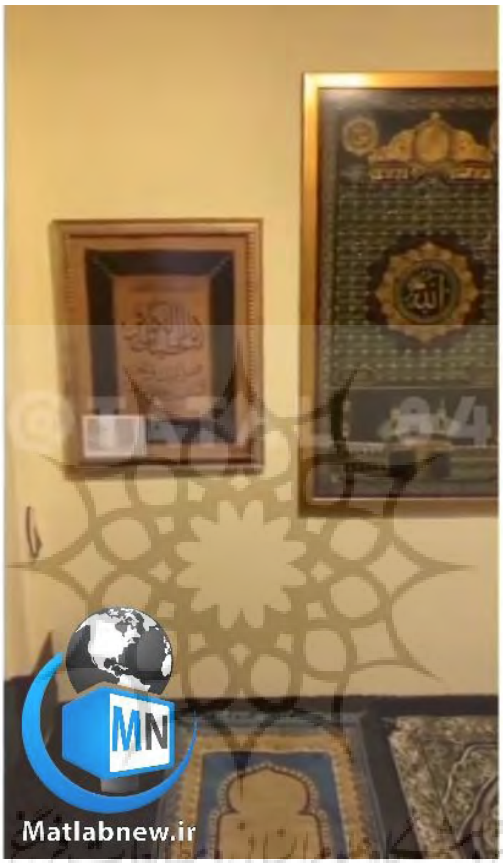
باشه و بتونه همه‌مون رو یه مرحله ببره بالاتر/ هه/ این اتفاق می‌تونه حتی یه مهمونی باشه/ یه مهمونی ساده».

۳. دین و زن

نحوهٔ مواجهه و تصویرسازی متن آثار امیرحسین مقصودلو با دو حوزهٔ دین و زنان با دیگر حوزه‌ها تفاوت چشمگیری دارد. طبیعی است که با توجه به فضا و سبک آثار نمی‌توان انتظار مضامین دینی در آن‌ها داشت، اما گاه این مسکوت‌بودن و گاه اشارات ضمنی، این امکان را فراهم می‌کند تا به درکی عام از آن برسیم. آثار تتلو با تاختن به بسیاری از عناصر اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ ایرانی، درصدد است موانع رشد و هر آنچه در ایدئال او جای ندارد، مطابق میلش معرفی کند، اما هیچ‌گاه دین را نمی‌توان جزء آن‌ها یافت. در چند اثر اشاره‌های ضمنی به عناصر دینی می‌شود، ولی نه‌تنها نمی‌توان آن‌ها را تقابل با دین قلمداد کرد، بلکه گاه می‌توان آن‌ها را در ریشه‌های مذهبی جامعه جست‌وجو کرد.

نمونهٔ بارز ریشه‌های مذهبی را می‌توان در شروع اثر «جهنم» دید. تتلو این اثر خود را با «اعوذ بالله، منم شیطان رجیم» آغاز می‌کند. در روایت تتلو، جامعه تصویری شیطان‌گونه از او در ذهن دارد. به همین دلیل در ادامه اشاره می‌کند که با این آهنگ می‌خواهد در جهنم را باز کند؛ جهنمی که در آن «رفقا می‌ترسن بگن که رفیق منن» یا به عبارتی از نظرش بدنامی او قابل‌قیاس با شیطان است؛ موجودی که جامعه از او ساخته است. به همین ترتیب، او در اثر عجب، هنگامی که برخی عناصر اجتماعی را تقبیح می‌کند، در بین آن‌ها اشاره می‌کند «مسلمونا رو درست دیدم، کافر شدم» که این برای ما یادآور شعر معروف «اسلام به ذات خود ندارد عیبی/ هر عیب که هست از مسلمانی ماست» در فرهنگ ایرانی است. با همهٔ این تفاسیر، اگر قدری از متن آثار فاصله بگیریم، علی‌رغم اینکه جهان‌بینی تتلو را می‌توان به‌نوعی شبیه کارمای بودیسم دانست، این نگاه خالی از عناصر اسلامی نیست؛ برای مثال از عمده دستورالعمل‌هایی که او به تتلیتی‌ها توصیه می‌کند، تخلیهٔ بار منفی است، اما شکل خاصی که چنین تخلیهٔ بار منفی به خود می‌گیرد،

با توجه به آنچه او از محل سکونت خود منتشر کرده، در اتاقی با عناصری اسلامی و به‌صورت سجده انجام می‌گیرد.[1]



شکل ۲. عناصر تصویری اسلامی در محل سکونت تتلو

علی‌رغم اینکه می‌توان ریشه‌های ثابت دینی و مذهبی را در آثار تتلو یافت، هرچقدر هم که این ریشه‌ها پررنگ باشند، از دخل و تصرف‌های شخصی و تغییرات عمده‌ای که در صورت‌ها و اشکال انجام پذیرفته نیز نمی‌توان چشم پوشید؛ به‌طوری‌که گاه این عناصر دینی باقی‌مانده، با تفکرات دیگر ترکیب یا به‌طورکلی دگرگون شده‌اند. آنچه در این میان قابل‌تأمل است، وجهه‌های بی‌دخل‌وتصرف‌ماندهٔ برخی از عناصر اجتماعی است که دستخوش هیچ تغییری

[1]. https://www.aparat.com/v/nF4w6

نشده‌اند. این عناصر را که می‌توان به‌طور عمده در حوزهٔ زنان و نگاه به زن گنجاند، برعکس مشخصه‌های دینی، حضور پررنگی دارند. همچنان که تتلو خارج از متن آثار خود نیز علی‌رغم اینکه تحت تأثیر نگاه خودمحورانه، نوعی مدارا و قابل‌احترام‌بودن دیدگاه‌های متفاوت را تحت لوای «به من چه» تبلیغ می‌کند، مشخصه‌های مورد پسند و ارجح را نیز کتمان نمی‌کند؛ مشخصه‌هایی که می‌توان با عنوان «دستورالعمل‌های تتلیتی» دسته‌بندی کرد.

در متن‌های مورد بررسی، بدون استثنا زن در هر جایگاهی در مقایسه با شخص اول در درجهٔ دوم قرار می‌گیرد. به‌طور مشخص در این آثار نمی‌توان شخص اول یا راوی را فارغ از جنسیت او دانست؛ چرا که همواره به جنسیت دیگران در صورت زن‌بودن به اشکال مختلف اشاره می‌شود. به عبارتی آثار مورد بررسی مملو از نگاه‌های جنسیت‌محور است که زن را در جایگاهی پایین‌تر می‌بیند و اشکال متفاوتی به خود می‌گیرد. نگاه مثبت به زن را تنها در اثر مغز دررفته می‌توان دید که از عبارت «مادر رؤیایی» برای توصیف مادر استفاده شده است. به‌جز این مورد خاص، اشاره به زنان را در آثار مورد مطالعه به دو صورت می‌توان دسته‌بندی کرد: ۱. زن به‌عنوان یک مفهوم عام؛ ۲. زنانی که به‌طور مشخص به آن‌ها ابراز تمایل عاطفی یا جنسی می‌شود. زنانی که به‌طور مجهول از آن‌ها یاد می‌شود، یا جنبهٔ تحقیر به خود می‌گیرد یا با عباراتی غیرمحترمانه درمورد آن‌ها صحبت می‌شود؛ مانند استفاده از عبارت «داف» در آهنگ عجب یا عبارت «عجب! معصومیت *** شد؛ *** همه مادر شدن» که در همین آهنگ به‌کار رفته است. چنین نگاهی حتی گاه رنگ و بوی کاملاً اجتماعی به خود می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای‌که در ادامهٔ این آهنگ با اشاره به کلیشهٔ رایج در جامعه درخصوص جایگاه مادر شوهر، بدی دنیایی را که تقبیح می‌کند، با این جایگاه (مادرشوهر) مقایسه می‌کند: «عجب دنیای بدتر شده از مادر شوهر».

با حفظ چنین جایگاهی از زن در آثاری که بیشتر جنبه‌های عاشقانه و ضد عاشقانه دارند، شاهد نگاهی عریان‌تر به این مسئله هستیم. در این دسته، همواره با عباراتی مواجه هستیم که تصویری مالکانه به زن را توأم با شیءانگاری او عرضه می‌کند. این تبلیغات شیءانگاری عمدتاً با خوانش‌ها و تصویرسازی‌های رسمی نیز مطابقت دارد؛ برای نمونه اشاره به اندام‌های زنانه در قالب واژگانی مانند «گیلاس» و «هندونه» در آهنگ بزنم نفت دربیاد و تشبیه زن به «آبنبات»، و اشیایی از این دست که پیش‌تر با عنوان تبلیغ حجاب در سطح جامعه مشاهده شده است –

به‌خصوص بیلبوردهای فرهنگی-تبلیغی در سطح شهر- شباهت نزدیکی دارد. در همین جهت، تتلو جلوتر رفته است و در دستورالعمل‌های خارج‌متنی خود، حجاب را موجب دورشدن انرژی منفی -و البته مختص زنان- می‌داند. در آثار او نیز در معدود اشاره‌هایی که به مسئلهٔ پوشش دارد، چنین تصویری قابل‌رؤیت است. این نگاه در قالب مفهومی می‌گنجد که تتلو در اثر بزنم نفت دربیاد ترسیم می‌کند. این آهنگ با یا این‌وری یا اونوری، یا بیکینی یا روسری آغاز می‌شود که گویی تعیین تکلیفی برای الزام انتخابی صفر و یکی بین دو نوع پوشش حجاب و عریان‌بودن است؛ بدون اینکه هر شکل پوششی بین این دو را به رسمیت بشناسد.

همان‌طور که گفته شد، در این آثار، شیءانگاری زن با تمایل به تحت تسلط‌درآوردن و جزئی از ملکیت‌بودن آشکار همراه است. آهنگ بزنم نفت دربیاد که نمونه‌ای بارز از چنین نگاهی است، دارای مجموعه‌ای از همهٔ این مشخصه‌ها است. در این اثر که پیشتر به نمونه‌های شیءانگاری زن اشاره شد، تصویری ارائه می‌شود که گویی فارغ از کلیت نگاه جنسی به زن که کم‌وبیش در بیشتر آثار مورد مطالعه مشاهده می‌شود، در شکل‌گرفتن چنین نگاهی نیز خود زن مقصر و عامل آن است: «گرفته شاخکام از تو فرکانسای سکسی». در ادامه نیز او با عبارت «خوب و درشتی»، زن خوب را در جسم و اندام خلاصه می‌کند، اما همهٔ آنچه گفته شد در این خلاصه نمی‌شود و در ادامهٔ این اثر شاهد آن هستیم که شخص اول اثر، همهٔ این مشخصه‌ها را در اختیار می‌گیرد و با گفتن «*** کن بگیریم قدیو با هم/ بده بره استوری همه ببینن من کیو دارم»، همان زیبایی اندام را در راستای نگاه جنسی نیز به خدمت خود درمی‌آورد.

بحث و نتیجه‌گیری

جهان تتلو جهانی مردسالارانه است. در این جهان لحظات حضور زنان عمدتاً با ابراز میل جنسی او در قالب راوی مرد همراه است. نگرش تتلو به زنان، خود را در قالب نگاه کالایی منفعلانه نشان می‌دهد که تحت تملک مرد قرار می‌گیرد؛ تنها وجه فاعلیت زنانه که خود را در چارچوب لوندی و تحریک جنسی مردانه بروز می‌دهد. نگاه صفر و یکی تتلو مانند همهٔ عناصر جهان او در رابطه با زنان نیز صادق است. به همین علت مقام زن در نگرش او میان تقدیس مادرانه و تقبیح فاحشه‌انگارانه در نوسان است. چنین نگاهی در انطباق کامل با فرهنگ غالب پدرسالارانهٔ جامعهٔ ایرانی و نگاه مردسالارانهٔ ایدئولوژی حاکم است؛ برای نمونه زنان در این جهان

ترسیم‌شده در ذهن تتلو نیز جز در دو دستهٔ باحجاب و عریان نمی‌گنجند. نگاه تتلو به دین نیز تا حدودی در همین راستا قرار می‌گیرد. او عقایدی نشئت‌گرفته از دین دارد، اما ظاهری مذهبی ندارد و مانند ایدئولوژی حاکم، بر حلال و حرام‌های اسلامی تأکید می‌کند، ولی نکتهٔ قابل‌تأمل، تضاد میان ظاهری غیرمذهبی‌داشتن و تأکید بر حلال و حرام‌های مذهبی است. تتلو این تضاد را با اصل شخصی‌سازی، و دخل و تصرف در دین رفع می‌کند. او مطابق با روند جهانی‌شدن، سوژه‌ای دارای هویت چندتکه است که از هر چیزی به دلخواه خود اقتباس کرده است. این شخصی‌سازی به‌نوعی برخاسته از اصل خودمحوری و مرکزیت فرد در جهان مذکور است؛ جهانی که بنابر ارادهٔ شخصی او باید در راستای هدف مورد نظر سوژه قرار گیرد و در غیر این صورت، اولویت تغییر جهان شخصی بر تغییر هدف پیشی می‌گیرد.

به‌طورکلی می‌توان گفت این ویژگی‌ها منطبق با همان خصلت‌هایی هستند که سوژهٔ نئولیبرال دارد. شخصی‌سازی، خودمحوری و خودمسئول‌پنداری برخی از خصوصیاتی هستند که می‌توان به سوژهٔ نئولیبرال نسبت داد. نئولیبرالیسم مانند منطق حاکمی عمل می‌کند که مسئولیت مسائل اجتماعی مانند فقر و بیکاری را بر شانه‌های افراد می‌گذارد. این منطق هستی‌هایی انسانی می‌سازد که احساس می‌کنند تنها خودشان مسئول شرایطی هستند که در آن زندگی می‌کنند. در کارهای امیر تتلو، هیچ‌گونه جامعه یا دولتی وجود ندارد که مسئولیت مسائل اجتماعی را به‌عهده بگیرد. مشکل نه از ساختارهای اجتماعی و نه از قوانین و هنجارها است، بلکه مشکل از افراد است؛ افرادی که صرفاً باید روی فردیت خود حساب باز کنند؛ چرا که هیچ هویت و همکاری جمعی وجود ندارد و اغلب افراد در رقابت برای نفع شخصی خود به دیگری ضربه می‌زنند؛ برای مثال در انتهای آهنگ شب تیره، پس از بیان نقدهای خود می‌گوید: «تا وقتی ما آدما به حیوونا رحم نمی‌کنیم، عوضیای حیوون هم به ما رحم نمی‌کنن/ چیزی که عوض داره، گله نداره». طبق این نگرش، ساختارهای کلان هیچ نقصی ندارد؛ «مردم بد شدن» عبارتی کلیشه‌ای است که در سراسر فضاهای اجتماعی به گوش می‌رسد. نکتهٔ بسیار مهم این است که او حتی در بخشی از آهنگ جهنم که به روایت بازداشت و بازجویی خود می‌پردازد، به فرد بازجو توهین و به‌جای نقد ساختار، او را نقد می‌کند.

علی‌رغم هر آنچه سویه‌های عام و قاعده‌هایی که در نمونه‌های عینی نظم‌های نئولیبرالی سراغ داریم- همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شده است- نئولیبرالیسم برای هرچه بیشتر تطبیق‌پذیربودن و فزونی گسترهٔ خود امکان تطبیق با پدیده‌ها و سویه‌های فرهنگی و اجتماعی جوامع مختلف را دارد. در اصل، این امکان نیز موجب شده دینامیسم خاصی را در هر جامعه‌ای ایجاد کند. به عبارتی، اگر نئولیبرالیسم را فرایند بازاری‌سازی حداکثری بدانیم، این حداکثری‌سازی در مقایسه با شرایط و امکانات جامعهٔ مرجع متفاوت خواهد بود. گاه این فرایند حداکثری‌سازی همان‌طور که قبلاً بدان پرداختیم، موجب تغییر در جامعه می‌شود و گاه نیز از عناصر فرهنگی به همان شکل موجود بهره می‌برد. جهانی که تتلو ترسیم کرده است، با پرداختن به کلیشه‌های رایج، حول روابط و اعتماد بینافردی، به‌نوعی سوژه‌ای نئولیبرال بازتولید می‌کند. این پرداخت گاه به بهای نپرداختن به بسیاری از تبعیض‌های بنیادین منجر می‌شود. چنان‌که در آثار او که مملو از نقدهای سیاسی و فرهنگی معطوف به اخلاق فردی است، جایی برای صحبت یا نقد از وضعیت اقتصادی نیست. از این‌رو می‌توان گفت در چنین فضایی تنها سوژهٔ منفعل و واپسگرا در زمینه‌های بنیادین تولید و بازتولید می‌شود.

طبیعی است نمی‌توان به صرف نگاه فردمحور تتلو بدین موضوع اکتفا کرد. گاه این فردیت‌ها که از قضا آنچه دربارهٔ سوژهٔ ترسیم‌شده در ذهن تتلو با آن مواجه هستیم، در مقابله با نیروی قدرت -هم از منظر سیاسی، هم از نظر فرهنگ غالب- قرار می‌گیرند. همان‌طور که گفته شد، گاه این سوژه از خطوط قرمز اجتماعی نیز عبور می‌کند، اما آنچه اهمیت بیشتری دارد این است که در روایتی که تتلو به ما ارائه می‌دهد، کفهٔ ترازو بیشتر در جهت پیروزی خود سنگینی می‌کند. این موضوع را می‌توان در لحظاتی دید که برای به‌دست‌آوردن پیروزی مذکور، سعی در تعریف خود در گفتمان حاکم یا ترسیم دستورالعمل‌هایی منطبق با جامعه یا فرهنگ غالب دارد. چنین تلاشی از سوی قدرت حاکم نیز در هیچ نظامی بدون توجه باقی نمی‌ماند. قدرت حاکم با پدیده‌ای مواجه است که نه‌تنها رهایی را در خود می‌جوید، بلکه حتی اگر پای پیروزی نیز در میان باشد، حاضر است با او همرنگی کند. به همین دلیل نیز نه‌تنها طرد و تنبیه نمی‌شود، بلکه در بزنگاه‌هایی نیز تشویق می‌شود. البته طبیعی است که این تشویق نیز با احتیاط صورت می‌گیرد و تا جایی که امکان آن می‌رود، صورتی رسمی و عام به خود نمی‌گیرد.

در میانهٔ تطابق و تقابل جهان تتلو با ساختارهای کلانی نظیر ساختار سیاسی که ریشه در اندیشه‌های دینی دارد یا ساختار اقتصاد–سیاسی برخاسته از ایده‌های نئولیبرالی، سوژهٔ سرگردان و آشفته‌ای بازتولید می‌شود که علی‌رغم انفعال در حوزه‌های منطبق با ایده‌های نئولیبرالی و تلاش در راستای تطبیق سویه‌های فردی دین با جهان خویشتن نئولیبرالی خود، به سوژه‌ای فعال در مقاومت با نظم سیاسی حاکم بدل می‌شود. خروجی عینی این تقابل را می‌توان در پدیدهٔ اجتماعی–فرهنگی تتلیتی‌ها مشاهده کرد. تتلیتی‌ها عمدتاً جوانانی هستند که هویت خود را با جهانی که تتلو ترسیم کرده است، در متن موسیقی و زیست فرامتنی که وی تبلیغ می‌کند، تعریف می‌کنند. آن‌ها به‌مثابهٔ یک فرقه، انسجام خود را با دستورالعمل‌های صادرشدهٔ تتلو حفظ می‌کنند. استیصال و آشفتگی این سوژه‌ها برآمده از نظم موجود و همخوانی‌نداشتن سویه‌های خاصی از فرهنگ غالب و ایدئولوژی حاکم (فرهنگ سنتی و سیاست دینی) با سیاست‌های نشئت‌گرفته از ایدهٔ نئولیبرالیسم است. این بلاتکلیفی و آشفتگی سبب می‌شود که این سوژه گاه موضعی همسو با فرهنگ غالب و ایدئولوژی حاکم داشته باشد. به همین دلیل مخالفان آن‌ها به نقد و تقبیح آن می‌پردازند. گاه نیز موضعی ناهمسو با آن‌ها دارد و مورد عتاب ایدئولوژی حاکم و اکثریت جامعه واقع می‌شود.

آشفتگی این سوژهٔ سرگردان را می‌توان در رابطهٔ متناقض تتلو با جامعه نیز مشاهده کرد. به عبارت دیگر، تا چندی پیش تتلو مانند سایر هنرمندان دیگر، در جامعهٔ ایرانی و حتی در قالب‌های عرفی و خانوادگی پذیرفته‌شده و محبوب بود، اما پس از آنکه مضامین آثارش را از وجوه عاشقانه به مسائل سیاسی و اجتماعی تغییر داد، روزبه‌روز از سوی جامعه طرد شد و مخاطبان خاص و محدودتری پیدا کرد که با همان عنوان تتلیتی گرد هم جمع شده‌اند. دقیقاً همین جذب و طرد، گاهی به بازتولید سوژه‌ای سرگردان منجر شده است؛ سوژه‌ای که جامعه نه می‌تواند آن را جذب و نه می‌تواند دفع کند.

منابع

۱. آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس (۱۳۸۹). *دیالکتیک روشنگری*. ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان. تهران: انتشارات گام نو.

۲. آدورنو، تئودور (۱۳۹۷). *فتیشیسم در موسیقی و واپس‌روی شنیدن*. ترجمهٔ سارا اباذری. تهران: انتشارات ماهی.

۳. اباذری، یوسف (۱۴۰۰). *بنیادگرایی بازار*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۴. استوری، جان (۱۳۸۶). *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نشر آگه.

۵. کوثری، مسعود (۱۳۸۶). *درآمدی بر موسیقی عامه‌پسند*. تهران: انتشارات طرح آینده.

۶. عابدی جعفری، حسن، تسلیمی، محمدسعید، فقیهی، ابوالحسن و شیخ‌زاده، محمد (۱۳۹۰). تحلیل مضمون و شبکهٔ مضامین: روشی ساده و کارآمد برای تبیین الگوهای موجود در داده‌های کیفی. *نشریهٔ مدیریت راهبردی*، ۵(۲)، ۱۵۱–۱۹۸.

۷. لوکاچ، گئورگ (۱۳۹۴). *نظریهٔ رمان*. ترجمهٔ حسن مرتضوی. تهران: نشر قصه.

۸. بیچرانلو، عبدالله و محمدی نوسودی، سندوس (۱۴۰۰). از ستاره به سلبریتی؛ نقش رسانه‌های اجتماعی در تطور شهرت و هواداری تتلو. *نشریهٔ جامعه‌شناسی و ادبیات*، ۱۳(۱)، ۱۷۹–۲۰۵.

۹. هاروی، دیوید (۱۳۹۱). *تاریخ مختصر نئولیبرالیسم*. ترجمهٔ محمود عبدالله‌زاده. تهران: نشر اختران.

۱۰. وبر، ماکس (۱۳۹۵). *روش‌شناسی علوم اجتماعی*. ترجمهٔ حسن چاوشیان. تهران: نشر مرکز.

11. Abelmann, N., Park, S. J., & Hyunhee, K. (2009) College rank andneo-liberal subjectivity in South Korea: the burden of self-development. *Inter-Asia Cultural Studies*, *12*, 229–247.
12. Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. Qualitative Research in Psychology, *3*(2), 77–101.
13. Elliott, A. (2014). *Concepts of the self* (3rd Ed.). Cambridge: Polity.
14. Foucault, M. (2008). *The birth of biopolitics: lectures at the Collège de France, 1978-79*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
15. Gramsci, A. (1985). *Selections from cultural writings*. Ed. D. Forgacs and G. Nowell-Smith. Trans. W. Boelhower. London: Lawrence & Wishart.
16. Hall, S. (1998). The Young Audience in J. Storey (ed.), Cultural Theory and Popular Culture, *Hemel Hempstead: Prentice Hall*, 61-7.
17. Harvey, D. (1992). *The condition of postmodernity; an inquiry into the origins of cultural changes*. Cambridge: Blackwell.
18. Lorenzini, D. (2018). Governmentality, subjectivity, and the neoliberal form of life. *Journal for Cultural Research*, *22*(2), 154-166.
19. McGuigan, J. (2016). *Neoliberal culture*. Palgrave Macmillan.
20. Michelle E. K., & Varpio, L. (2020). Thematic analysis of qualitative data: AMEE Guide No. 131, Medical Teacher, *42*(8), 846-854.
21. Radway, J. (1987). *Reading the Romance*. London: Verso.

22. Reisman, D. (1990). *Listening to popular music*. in S. Frith and A. Goodwin (eds).
23. Schwiter, K. (2013). *Neoliberal subjectivity – difference, free choice and individualised responsibility in the life plans of young adults in Switzerland*. *Geographica Helvetica*, *68*(3), 153-159.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی