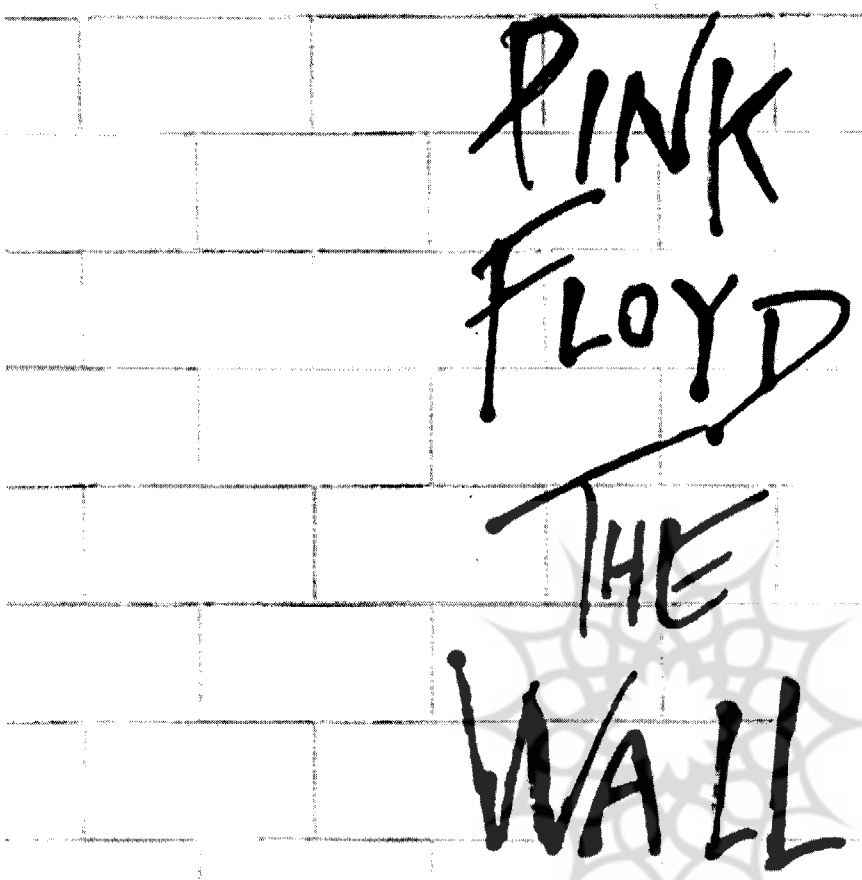


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چالش موسیقی پاپ: آن‌سوی دیوار

هیو وب[1]

علی شفیع‌آبادی ● محمد حیاتی

ترجمه این مقاله به راجر واترز تقدیم می شود

باید با چنگ و دندان نقاب را پاره کنی و راهت را پیدا کنی

(پینک فلوید، دیوار (۱۹۷۹)

اندیشه

متنی همچون آلبوم «دیوار» پینک فلوید را از سه منظر می‌توان بررسی کرد: متنی که پیشاپیش درون حوزه روابط فرهنگی جایگاهی دو وجهی به خود می‌گیرد؛ مشکلاتی که بر سر راه بررسی متن چندرسانه‌ای وجود دارد؛ و از همه مهم‌تر، به چالش کشیدن متن و عملاً سیاسی کردن آن است

اولین‌بار توسط مقاله یکی از دانشجوها، به آلبوم دیوار علاقه‌مند شدم ۲.

این‌طور مطرح کرده بود که دیوار با مخاطب قرار دادن شنونده از طریق فرمی که درباره فرم است، فرم پیچیده خود را به‌دست می‌آورد. این آلبوم را می‌شود از یک جهت حماسه‌ای مدرن برشمرد که موتیف‌های موسیقایی، گروه کر، روایتی پویا، شخصیت‌های پررنگ و یک الگوی پیچیده ایدئولوژیک را گردآوری می‌کند (و تمرکزش بر روی «هنرمند» و جدال طبقاتی درون / علیه نهادهای غالب است).

از همه جالب‌تر آن‌که مدعی شده بود سطوحی از کنایه بین موسیقی و کلام (و حتی بین خود ترانه‌ها) وجود دارد که گویی معنای مخالف را به متن می‌دهند.

به‌نظر می‌رسد که می شود دیوار را به عنوان فرمی جدید، شامل یک گزاره پیچیده ایدئولوژیک و نمایشی کنایی، هجوی و خودبازتابنده مورد مطالعه قرار داد. در پاسخ به این احتمال، من در خلال به چالش کشیدن متن، رویکردهای چندضابطه‌ای محتمل درباره آوا - روایت دیوار را مد نظر قرار خواهم داد. موضوع محوری، مشکلات و رویکردهای دخیل در هربحثی از مباحث مزبور به ایجاد معنای ایدئولوژیکی، عموماً توسط آلبوم موسیقی پاپ و خاصه دیوار خواهد بود:

(لفظ آوا - روایت را به دیوار اطلاق کردم. ولی برای بیش‌تر خوانندگان و شنوندگان، شاید جلد آلبوم و اجرای زنده (یا فیلم) پیش‌از آوا - روایت در نظر بیاید. در به چالش کشیدن متن، همچنین از دو واکنش واسطه‌ای بهره گرفته‌ام. اولی از جمله رولینگ استون (بلیک، ۱۹۸۰: ص ۸۸)

دیوار، پینک فلوید همراه با آتش‌بازی، دیواری به ارتفاع سی فوت و طول صد و پنجاه فوت و کارتون جرالد اسکارف روی پرده‌ای غول‌پیکر، روی صحنه ارلز کورت آمد. دیوار در برابر ۷۵ هزار نفر (پنج شب، شبی ۱۵ هزار نفر) به نمایش درآمد که با واکنش سختگیرانه منتقدان و درعین‌حال استقبال مخاطبان در اقصی نقاط جهان روبه‌رو شد:

و دومی نامه‌ای شخصی به یک دوست بود

رفتن سر کنسرت پینک فلوید واقعاً فوق‌العاده بود. فراتر از یک اجرا بود. درست وسط اجرا، دیوار آجری سفیدی دور صحنه ساختند که روی آن کارتون‌های سوررئال به همراه آهنگ‌ها به نمایش درآمد. واقعاً هوشمندانه بود.

و درباره اجرای زنده: خیره‌کننده، نوآورانه، مخاطب‌پسند و چند بُعدی بود. به همراه استحکام ظاهری و الحاقات تصویری آوا - روایت:

و در مورد جلد آلبوم، می‌توان با جای‌گذاری عناصر زیر، گریزی هم به تحلیل نشانه‌شناختی اثر زد.

جلد آلبوم دیوار، معرف تصویری یک دیوار است.

(شکاف‌هایی در موتیف غالب دیوار دیده می شود) آجرهای افتاده دیوار.

(ترانه‌ها به صورت دیوار نوشته‌هایی تر و تمیز درآمده‌اند (نوشته روی دیوار).

مفاهیم پیچیده (و درهم‌تنیده) استیلای دنیای مدرن، ساخت و ساز عجیب و غریب انسانی و صور ظاهری تحریف شده.

اطلاعاتی که راجر واترز را به عنوان مؤلف اصلی ترانه‌ها معرفی می‌کند.

ذات چند ملیتی «دیوار» (گروه مدرسه آیلینگتون گرین، ضبط آلبوم در فرانسه، تولید آن در لوس آنجلس و نیویورک - و با علم به این‌که پینک فلوید گروهی انگلیسی است).

این متن در سال ۱۹۷۹ عرضه شد.

عنصر آخر (عرضه شده در سال ۱۹۷۹) که به نظر خیلی ساده می‌آید، عامل مهمی محسوب می‌شود.

وقتی بعدها می‌فهمیم که حالت‌های موسیقایی «دیوار»، سال‌های بین ۱۹۴۰ تا ۷۹ را دربرمی‌گیرد، می توانیم آن را به عنوان پتانسیلی برای ارزیابی ایدئولوژیک و یک واکنش کنترل شده «تاریخی» در نظر بگیریم.

متن آوا- روایی توسط یک خط غنایی (آرامش‌بخش) و هارمونیک معرفی می‌شود که به نظر می‌رسد معرف نوعی مراسم صاف و ساده است: ارتش رستگاری؟ سرود اتحادیه اصناف؟ این بخش با تمام ایجازش اهمیت بسیاری دارد. به دو دلیل: با تکرار این موتیف آوایی (به صورت طولانی‌تر) در آهنگ پایانی آلبوم، تأثیر کلی به نوعی «چارچوب‌بندی مضمونی» است. با در نظر گرفتن قطعات سنگین راک که پیش‌از این توسط پینک فلوید اجرا می‌شده، این قطعه، مخاطب را بهت‌زده می‌کند و باعث جابه‌جایی انتظاراتش می‌شود:

هرچند به نظر می‌رسد صداهای سنگین‌تر و پویای گیتار (همراه با صداگذاری اثیری گیتار و الگوهای سینتی سایزری که «نواهای آسمانی» گروه را تشکیل می‌دهند که از «پوست و استخوان» شروع می‌شوند (پینک فلوید، ۱۹۷۴)، انتظارات از پیش فرض شده شنوندگان را برآورده می‌کند. «هیجان داغ سرگشتگی» و «رقص نورهای توهم‌زا» را حس می کنیم. ولی دوباره انتظارات، آشکارا به چالش کشیده می‌شوند و کماکان نیاز به رمزگشایی احساس می‌شود.

- چی شده؟ چرا پس‌افتادی عزیزم؟

- مگه این همون چیزی نبود که می‌خواستی ببینی؟

- اگه می‌خوای بدونی چی پشت این چشمای سرد خوابیده...

- باید با چنگ و دندون نقابو پاره کنی و راهتو پیدا کنی:

رولان بارت (۱۹۷۲: ۸۱ - ۱۸۰) درباره «فرصتی» می‌نویسد که:

تفسیر موسیقی را کنار می‌زند و از دام موعظه رهایش می‌کند؛ به جای این‌که زبان موسیقی را تغییر دهیم، بهتر است خود موضوع موسیقایی را به همان صورتی که خود را مستقیماً وارد گفتمان می‌کند عوض کنیم؛ بهتر است سطح فهم یا ادراکش را تغییر دهیم تا مرز ارتباطی بین موسیقی و زبان جابه‌جا شود.

با پیشروی آوا - روایت دیوار، این موضوع به عنوان بینشی روشنگر نمود پیدا می‌کند: پس نیازی به چنین «تغییری» احساس می‌شود (با در ذهن داشتن نظرات بنت درباره‌ایجاد وضعیتی نوین) و از همه مهم‌تر مشخص می‌شود که اعضای پینک فلوید خودشان (درون متن) در این عمل مشابه خود بازتابنده و فراموسیقایی درگیرند:

آهنگ «یخ شکننده»، جدا از شروع رویکرد بیوگرافیک / اتوبیوگرافیک متن (شخصیت اصلی به عنوان کودک)، اولین کلیشه بارز را هم معرفی می‌کند: «اسکیت کردن روی یخ شکننده زندگی مدرن.» افکت صدایی گنگ و خفه بلندگو، این کلیشه را پررنگ کرده (مانند تمامی نقاط مهم آوا - روایت) و ترانه

کلیشه‌ای پوسته را واژگون می‌کند. بدین ترتیب، باید منتظر چالشی ضمنی باشیم. چالشی که نسبت به واقعیت‌های تولید موسیقی پاپ آگاه است و حول محور زبان فردی و (به صورت کلی) زبان جمعی می‌چرخد. بارت این اصطلاحات را برای مشخص کردن موارد زیر، کاربردی می داند: ۱. کلام فرد زبان‌پریشی که حرف دیگران را نمی فهمد و پیغامی که با الگوهای گفتاری خودش سازگار باشد، دریافت نمی کند. ۲. «سبک» مؤلف، اگرچه همیشه به وسیله الگوهای گفتاری سنّتی و معینی که همان جامعه باشد پراکنده می‌شود. ۳. به عنوان گفتار اجتماع زبان شناختی (بارت، ۱۹۷۷). اساساً نکته قابل توجه در «دیوار» (آن چیزی که

راجر واترز

عیان است و اهرم پیش‌برنده ایدئولوژی‌سازی‌ست) ناقد الگوهای گفتمان زبان فردی / زبان جمعی موسیقی پاپ مدرن است که در دل نمایش آن الگوها قرار دارد. در ابتدای آلبوم، توجه به صورت منطقی، معطوف ترانه نوستالژیک می‌شود، یعنی نمایش «حافظه.» البته این نقدی صرفاً مربوط به فرم نیست (از نظر ایدئولوژیکی نمی‌تواند خنثی باشد.) هربار، خط مضمونی / گذرا، این‌طور باز می‌ایستد.

اینم یه آجر دیگه‌س تو دیوار.

مجموعه پیشروی داستان زندگی در این آوا - روایت (کودک - مدرسه - نوجوانی - عشق - مشکلات زناشویی - مواد مخدر - انزوا - فرار - محاکمه: باهم یا جداجدا کلیشه‌های قراردادی محوری فرم) نشان می‌دهد که رویکردی اتوبیوگرافیک می‌تواند سازنده باشد. رویکردی خواهد بود هم به شخصیت / مؤلف «راجر واترز»، هم به استعاره محوری این متن: گروه پاپ به عنوان قهرمانان قدرتمند و دردکشیده و منزوی. پینک فلوید به‌خصوص در قسمت دوم آلبوم دیوار، خودش را در یک وضعیت حساس و تعیین‌کننده اجتماعی می‌بیند. به نظر می‌رسد این وضعیت افسار نمایش را در دست می‌گیرد. «گروهی جانشین» که هیبتی فاشیستی به خود می‌گیرد برای اجرا فرستاده شده ولی ناگفته پیداست که این گروه، خود پینک فلوید است / باید باشد! به خاطر می‌آوریم که در اجرای زنده، گروه، دیواری بین خود و تماشاگران می‌سازد:

افکت صدایی (گریه کودک، عبور هواپیما، صدای تلفن و...) که در کل آوا - روایت جاری شده‌اند، قطعاً با تدبیر وارد کار شده‌اند.

(آیا هرچیزی در روایت دارای نقش است؟ آیا هرچیزی تا کوچک‌ترین جزئیات معنا دارد؟ آیا می‌شود روایت را کاملاً به واحدهای نقش‌پذیر تقسیم کرد؟ می‌شود گفت هنر، بدون ناخالصی است (همان‌طور که این اصطلاح در نظریه اطلاعات به‌کار برده می شود): هنر نظامی یکپارچه است، هرقدر هم طنابی که آن را به سطوح داستان متصل می‌کند بلند، آزاد و نازک باشد، هیچ واحدی نیست که به هرز برود. (بارت، ۱۹۶۶: ۹۰ - ۸۹):

همان‌طور که مطالعه جزءبه‌جزء من نشان می‌دهد، هیچ‌چیز در دیوار به هرز نمی‌رود. هرچند تمام این تأثیرات خارج متنی نیاز به تعریف دارد. می‌توانیم از آن‌ها به عنوان دگرگونی‌های آوارویی یاد کنیم. دگرگونی‌های آوارویی: آن اجزای ارتباط‌دهنده که (در اولین نمونه) معنای جاری و مرتبط روایت پیش‌رونده را مبنا قرار می‌دهند و سپس (بر پایه آن) موضوعات بعدی را مضمون‌دار می‌کنند. شاید چشمگیرترین نمونه عنصر یکپارچه و درعین‌حال قائم‌به‌ذات از این نوع، آهنگی است که زیرکانه «فضاهای خالی» نامگذاری شده، چه‌طور می‌شود فضاهای خالی‌را پرکنیم...

همان‌جاهایی که می‌نشستیم و حرف می‌زدیم.

جواب، خود سؤال است (دست‌کم از نظر حجمی) آهنگ در تمپوی پایین اجرا می‌شود (که فضای بیش‌تری را اشغال می‌کند) و کل ذات شکلی اجرای موسیقی پاپ توسط قطعه‌ای برجسته شده که شبیه به دسیسه روایی است که در اصطلاح ادبی به آن فراداستان می‌گویند. فضاهای خالی، به صورت خودبازتابنده به احتمالاتی مبنی بر دگرگون‌شدگی، عینیت می‌بخشد.

(بسیاری از نظریه‌پردازان به گرایشی که پیش‌تر در مورد دیوار مطرح شد، اشاره کرده‌اند) با استفاده از کنایه و پارادوکس، پوسته متن معنای مخالف خود را پیدا می‌کند. برای مثال، ژورنال Pop Rock Special، آلبوم را از منظری می‌بیند که با استفاده از پارادوکس، مقاصدش را پیش می‌برد، آلبومی که سازبندی دلنشینی انتخاب می‌کند تا بر بسیاری از پیغام‌های تلخش تأکید بورزد. فکر می‌کنم در این مقطع است که می‌توان به هسته تولید معنی در دیوار نزدیک‌تر شد (یعنی نزدیک‌تر به واسطه‌های شاخص ایدئولوژیک این متن.) پر واضح است که در این‌جا صحبت از یک پارودی ساده و «تغییر» فرهنگی نیست، مانند یکی از ترانه‌های گروه استرالیایی ردگام (۱۹۸۰) که در آن آهنگ، Surfin' U.S.A: گروه

بیچ بویز به خاطر انتقاد از تشکل‌های کاپیتالیستی استرالیا به شکل زیر درآمده است: Tell Malcolm we're servin' - Servin' U.S.A

تأثیری که بخش‌های اصلی دیوار ایجاد می‌کنند هم زیرکانه و هم گیراست. دو نمونه «پارادوکس»، ذات این تأثیر را نشان خواهد داد (هرچند کم و بیش در کل آلبوم یافت می‌شوند.) در «مادر»، که با حالت سنّتی، لالایی خوانده شده، گویی جایی از کار ایراد دارد. آهنگ با چند سؤال آغاز می‌شود:

- مامان، فکر می‌کنی بمب بندازن؟

[سؤالی ساده، ضروری‌ترین سؤال، که برای همین هم عموماً سانسور می شود]

- مامان، فکر می‌کنی از این ترانه خوش‌شون بیاد؟

[کسی شکی دارد؟]

- مامان، فکر می‌کنی پدرمو درآرن؟

[آیا این ترانه از زبان یک بچه است؟]

و الی‌آخر... ولی اجرای موسیقایی به همراه لالایی نمی‌تواند چنین معناهای عجیب و غریبی را در بربگیرد. مادر، در جواب کودک، این بخش را خیلی رک و پوست‌کنده می‌خواند:

آروم باش بچه، نبینم گریه کنی
مامان یه کاری می‌کنه که
تموم خوابای بدت جلو چشمت بیاد.
مامان، همه ترساشو تو دلت می‌ریزه

به‌طور مشابه در «در انتظار کرم‌ها» (هرچند چشمگیرتر)، جایی‌که ساختار واضحی از کنایه سیاسی مورد نظر است، سؤالات زیر، گروه‌های نئوفاشیستی را مخاطب قرار می دهد.

دلت می خواد بریتانیا
(دوباره حکومت کنه...) و
دلت می خواد کاکاسیاها رو...
بفرستیم خونه‌شون، دوست من.

و این جواب را در پی دارد که تنها راه ممکن «پیروی از کرم‌ها» است. ولی اگر سؤال‌ها شنیده نشوند، نکته‌ای اساسی مبهم می‌ماند. این شعارهای جناح راستی

گوشخراش، به آهنگین‌ترین و دلنشین‌ترین شکل خوانده می‌شوند (گویی اصلاً اهانت‌آمیز نیستند، انگار بخشی از ترانه‌ای عاشقانه یا موسیقی تبلیغاتی، یا هردو هستند!). گوش‌نواز: همین و بس.

پس هم در سطح اجرایی و هم در سطح ایدئولوژیک، ناهنجاری صدایی آشکار وجود دارد. این ناهنجاری در سرتاسر دیوار بارز است، اگرچه میزان و شکل اجرایی‌اش همیشه یکسان نیست. این حالت می‌تواند توسط یک خط و / یا آهنگ‌های نسبتاً قائم‌به‌ذات مثل «محاکمه» به وجود بیاید (اغلب هم با استفاده از کلیشه)، جایی‌که حالت کمدی موزیکال بورژوایی وستاند، فضایی ناهنجار برای محاکمه مستبدانه یک فردگرفتار پدید می‌آورد. معقول به نظر می‌رسد که با کنار هم گذاشتن این نقاط ناهنجار، از ترکیب قابل انتظار موسیقی و گزاره سیاسی، نقاطی «رایج» (قراردادی) ایجاد می‌شود. معمولاً کسی تبلیغات انتخاباتی را با آهنگ «لیتل جک هورنر» و یا یک آهنگ عاشقانه را با انزجار نمی‌خواند (هرچند که دوران عوض شده). پس به عبارت دیگر، یک زبان جمعی برای موسیقی پاپ غربی وجود دارد؛ زبانی جمعی که بیرون از حیطه قدرت‌های غالب اجتماعی - سیاسی و ایدئولوژیک وجود ندارد (نمی‌تواند وجود داشته باشد). این الگوهای ترکیب رایج، چه‌گونه تعریف می‌شوند؟ می‌توانیم از آن‌ها به عنوان آوا - اندیشه یاد کنیم. آوا - اندیشه: واحدهای آوا - روایی که از پیوستگی‌های به ظاهر ناگزیر موسیقی / کلام نشأت می‌گیرند و به آن‌ها محلی از اعراب می‌دهند. در آثار طولانی، همچون دیوار یا یک سمفونی کلاسیک، این آوا - اندیشه‌ها (به صورت ترکیبی)، به‌تدریج، به شکل‌گیری یک اثر ایدئولوژیک، نظام می‌بخشند. در آلبوم پینک فلوید، تلاشی برای دگرگونی ترکیبات سنّتی موسیقی / کلام دیده می‌شود. آوا - اندیشه‌ها هم به صورت مطبوع و هم نابه‌هنجار اجرا می‌شوند. هرکدام لزوماً آن یکی را رد نمی‌کند:

هیچ متنی یکدست نیست. ایدئولوژی آن هم همین‌طور. متنی همچون دیوار، دانشی را نشان می‌دهد که رولان بارت (۱۹۶۸:۱۴۶) این‌چنین از آن سخن به میان می‌آورد...

متن، گروهی از کلمات نیست که معنای «الهی» واحدی را ارائه دهد (پیغام مؤلف - خدا)، بلکه فضایی چند بُعدی است که در آن انواع مختلف نوشته‌ها که هیچ‌یک

اصالت ندارند، درهم می‌آمیزند و با هم برخورد می‌کنند. متن، لایه‌ای از نقل‌قول‌هاست که از مراکز بی‌شمار فرهنگ، بیرون کشیده می‌شود. (در چنین بافتی است، به‌خصوص اگر نظریه آوا - اندیشه را هم وارد کنیم) که به راستی می توانم به ظرافت، نکته‌سنجی و باریک‌بینی در آهنگی همچون «یکی از اون روزای بدم» اقرار کنم. (این مرثیه که غم‌انگیز و اگزیستانسیالیستی و به سبک لئونارد کوهن است، ترکیب‌های آوا - اندیشه‌ای حاضر در این حالت را به نمایش می گذارد) و درعین‌حال، آن ترکیب‌ها را با استفاده از اغراق، از مرکز توجه دور می کند.

سردم مثل تیغ اصلاح
به خودم پیچیده‌م مثل یه گره...
بی‌روح مثل طبل تشییع‌جنازه.

این بند، قبل‌از این‌که حالت موسیقایی به وسیله یک مرثیه خشونت‌بار جایش را بگیرد، آوا - اندیشه را آشکارا نشان می‌دهد: (شیوه دیگری از چالش آوا - اندیشه‌ای متن در آهنگ بعدی که مرثیه‌ای دیگر تحت عنوان «حالا ترکم نکن» است نشان داده می‌شود. در این‌جا بحث بر سر کنایه‌ای نیشدار به فرم گرایش سنّتی مرد - محور است. کلیشه‌ای در کار است، مردی که نسبت به خود احساس دلسوزی دارد و زنی که در حال جدا شدن از اوست.

از آن‌جایی که فساد زبانی باعث به وجود آمدن کلیشه می‌شود، معمولاً خود کلیشه امری غم‌انگیز است، ولی درعین‌حال انسان را به قهقهه وامی‌دارد. هم مبتذل است و هم فاخر.

ولی آیا نمی‌توان به جای «از بین بردن» کلیشه‌ها، آن‌ها را «تعالی» بخشید؟ آرزویی دست‌نیافتنی است؛ مصرف‌کنندگان زبان، کاری جز تهی کردن آن‌چه را که پر است ندارند. (بارت، ۱۹۷۱، ۱۹۹a):

پینک فلوید در این مورد، چه‌گونه کلیشه را «تهی» می‌کند؟ با نشاندن اندیشه‌های مغرضانه مرد به جای آوا - اندیشه‌های سنّتی عشق در موسیقی. این مرثیه مردی است که وامانده است

بهت احتیاج دارم عزیزم...
که جلو دوستام له و لورده‌ت کنم...

لزومی ندارد بیش‌از این موضوع را مهم جلوه دهیم: واضح است که این‌جا چیزی بیش‌از نقش‌ها / لحن‌های هنری، مورد بحث است. به نظر می‌رسد راه‌های زیادی برای «تهی کردن» کلیشه وجود دارد. می‌توان آن را آن‌قدر تأثیرگذار دید که، دست‌کم به لحاظ موسیقایی، تقریباً خود را نابود می‌کند. در آهنگ «سربازان را به خانه برگردانید»، ضرب‌آهنگ نظامی و داد و فریادها طوری با هم ترکیب می‌شوند که نوعی ناهنجاری صدایی واقعی را به وجود می‌آورند و این ناهنجاری، آوا - اندیشه کلیشه شده را به ورطه ابتذال می‌کشاند: مفهوم بیگانگی در جای جای دیوار دیده می‌شود. گروه کر (همه، آجرایی توی دیوارن... همه، آجرایی توی دیوارن») مدام این موتیف را تکرار می‌کند. اگر بین زبان و هویت اجتماعی رابطه برقرار کنیم، آن‌گاه رمزگشایی الگوهای آوا - روایی در این متن (مثلاً، تهی کردن کلیشه‌های معمول)، نقش مهمی در تولید معنای ایدئولوژیک ایفاء می‌کند.

اگر بیگانگی جامعه هنوز محتاج رمزگشایی زبان‌ها (و خصوصاً زبان اسطوره‌ها) باشد، این مبارزه نباید در راستای رمزگشایی انتقادی بلکه در مسیر ارزیابی به‌کار گرفته شود. در تمام آثار نوشته شده جهان... مسئله بر سر محاسبه میزان پر و بال دادن به زبان و انبوهی عبارت‌پردازی است... زبان‌ها کم و بیش پر و پیمان هستند؛ و امر مسلم در میان اجتماعی‌ترین و اسطوره‌ای‌ترین‌شان این است که همسانی خدشه‌ناپذیری را به وجود می‌آورند (یک هجوم شدید معنایی، تقابل معناها): که با عادت و تکرار، با کلیشه، عبارات الزامی پایان‌بندی و واژه‌های کلیدی، درهم‌تنیده شده... (بارت، ۱۹۷۱، ۱۶۸b):

تقابل معناها، همراه با کلیشه و عبارت الزامی پایان‌بندی. در تقابل ایدئولوژیک معناها، که همان دیوار باشد، به نظر می‌رسد که تنها پایان‌بندی درخور (به عنوان یک عبارت پایانی) در قسمت اول، باید اصلی‌ترین کلیشه موسیقی پاپ باشد: «خداحافظ دنیای بی‌رحم.» تا وقتی‌که این کلیشه وجود داشته باشد، ابهام بر جای خود باقی می‌ماند:

در آهنگ «کسی خونه نیس»، پینک فلوید نمایش / بحث آوا - روایت فرد از خود بیگانه را دنبال می‌کند. مرد این‌گونه می خواند:

چندتا کش دارم که باهاش کفشامو سفت می‌کنم
انگشتایی دارم که از بس بلوز زدم باد کرده‌ن...
سیزده‌تا کانال آشغال دارم که باید از بینشون یکی رو انتخاب کنم
[با صدای تلویزیون که «یکی رو انتخاب کنم، یکی رو انتخاب کنم» را تکرار می‌کند...]
رو انگشتام، لکه‌های نیکوتین دارم
یه قاشق نقره دارم که از گردنم آویزونه...
یه پیانوی بزرگ دارم که نمی‌ذاره از پا بیفتم:

و به همین منوال. آن‌چه این‌جا و در واقع در تمام آلبوم رخ می‌دهد، پذیرش و رد طرز بیان موسیقی پاپ به صورت همزمان است (ارزش‌هایی که در آوا - روایت‌های سنّتی، مقدس شمرده می‌شوند). بیگانگی درون متن (در متن / اثر) کاملاً زنده است. کارل مارکس معتقد است که بیگانگی فعالیت عملی دو جنبه دارد. رابطه کارگر با محصول کار به عنوان چیزی که از او برتر است. این رابطه درعین‌حال با دنیای مادی خارج و با اشیای طبیعی، به عنوان دنیایی بیگانه و ستیزه‌گر مرتبط است. رابطه کارگر به هنگام کار، با عمل تولید. این، رابطه‌ای است بین کارگر با فعالیت‌اش به عنوان چیزی بیگانه که به او تعلق ندارد، چیزی که در آن، کار برابر است با رنج (انفعال)، قدرت با بی‌ارادگی و خلاقیت با اختگی. فعالیتی که در آن انرژی جسمی و ذهنی کارگر و زندگی شخصی‌اش به زیانش تمام می‌شود، از او مستقل است و به او تعلقی ندارد. این از خودبیگانگی است و با بیگانگی‌ای که در بالا به آن اشاره شد متفاوت است. (مارکس، ۴۹: ۱۹۷۳)

پینک فلوید این‌گونه می خواند:

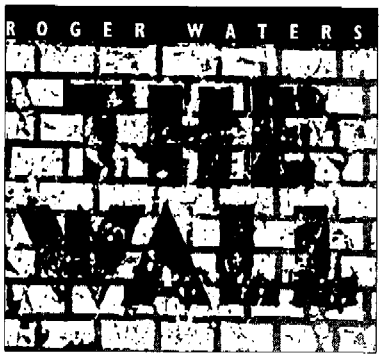
بسه
می‌خوام برم خونه
این اونیفورمو درآرم و
نمایشو ترک کنم
توی این زندون می مونم
چون باید بفهمم.
این همه‌وقت، من مقصر بوده‌م یا نه.

دیوار، آگاهی از انزوای شخصی و اجتماعی را نشان می‌دهد که همان آگاهی از بیگانگی است.

مشخصه‌های بارز تولید ایدئولوژیکی در دیوار را می‌توان با استفاده از «دسته‌بندی‌هایی برای نقد ماتریالیستی» ایگلتون بررسی کرد (ایگلتون، ۱۹۷۶). مانند دیگر شیوه‌هایی که برای مطالعه ادبیات پدید آمده‌اند، لازم است در هر رویکرد به یک آوا - روایت، مرزهای تعریف جابه‌جایی / توسعه پیدا کنند. ولی به نظر می‌رسد دسته‌بندی‌های ایگلتون، به هنگام جابه‌جایی، مشکلاتی ایجاد می‌کند. (حالت کلی تولید) «یگانگی نیروهای مشخص و روابط اجتماعی تولید مادی»، حالت اقتصادی غالب، دیوار در زمان سرمایه‌داری انحصاری و سیطره بین‌المللی بورژوازی. (حالت ادبی تولید) «یگانگی نیروهای مشخص و روابط اجتماعی تولید ادبی در یک تشکل مشخص اجتماعی»، پینک فلوید، نیرویی چند ملیتی، سی بی اس، امتیاز تألیف، پدیده چارت موسیقی. (ایدئولوژی کلی) «ساختار غالب ایدئولوژیک»، ارزش‌های طبقه حاکم بریتانیایی، بیان تئوریک آن‌ها، ارزش‌های عملی، فرد و حکومت، تاریخ ثبت شده بعداز جنگ به‌خصوص در انگلستان، به همراه نقش گروه‌هایی که در دیوار از آن‌ها به عنوان «آدمای دل نازک و هنرمندا»، «اونایی که از صمیم قلب دوستت دارن» یاد شده است. (ایدئولوژی مؤلف) حالت مشخص بیوگرافیکی که مؤلف وارد متن کرده و تأثیر این حالت بر ایدئولوژی کلی که بارها به وسیله یک‌سری مؤلفه‌های متفاوت تعریف شده: طبقه اجتماعی، جنسیت، ملیت، مذهب، ناحیه جغرافیایی و الی آخر. پینک فلوید، راجر واترز، عناصر تعمدی، فعالیت‌های خودبازتابنده و فاکتورهای اتوبیوگرافیک. (ایدئولوژی زیباشناختی) تئوری‌های موسیقی، فعالیت‌های انتقادی، سنّت‌های موسیقی پاپ، ژانرها، قراردادها، شیوه‌ها و گفتمان‌ها؛ عنصر موسیقی الکترونیک، توقعات پینک فلوید و توقعات از پینک فلوید، الگوهای سازبندی، ترانه‌های تفکربرانگیز، حالت کمدی موسیقایی، لالایی، مرثیه، آوا - روایت‌ها و جایگاه آلبوم پاپ: چه‌کار می‌کند و چه‌کار می‌تواند بکند؟ متن دیوار، آوا - روایتی منحصربه‌فرد - از نظر ایدئولوژیک به چه چیزی اشاره می‌کند؟ نقش دیوار و کرم‌ها، کنایه زدن به نئوفاشیسم، «بحث‌های» فراگیر درباره آوا - روایت‌ها، پافشاری بر ترحم نسبت به خود و ایدئولوژی زناشویی، برجسته‌سازی بیگانگی؛ هدف‌های برنامه‌ریزی شده: مادر خودکامه، مدرسه، صنعت موسیقی راک، دادگاه، حکومت و... هدف‌های «ساختگی» در «پوست و استخون» و «در انتظار کرم‌ها»... همجنس‌بازها و سیاهان، کمونیست‌ها و یهودی‌ها. این‌ها عناصری هستند که با هم ترکیب می‌شوند تا اثر - ایدئولوژی دیوار را که یک آلبوم موفق تجاری است تشکیل بدهند. به نظر می‌رسد این آلبوم (در دووجهی‌ترین حالت ممکن) نظامی که ضامن موفقیت خودش شده را نفی می‌کند. دوگانگی، ناهنجاری، تناقض: دیوار پینک فلوید. با توجه به جایگاه / اجرای پیچیده و ایدئولوژیک آلبوم، هیچ‌کدام از این صفات، تعجب‌برانگیز نیستند.

ناهنجاری‌های متنی... محصول تولید ایدئولوژی متن هستند. متن، ایدئولوژی را به تضاد می‌کشاند، محدودیت‌ها و کمبودهایی را نشان می‌دهد که به تاریخ ارتباطش می‌دهند و با این‌کار خود را زیر سؤال می‌برد. بدین صورت ناهنجاری و کمبود را درون خودش به وجود می آورد. (ایگلتون، ۱۹۷۶:۷۵)

باید گفت که هیچ قسمتی از دیوار مانند پایانش دوگانه و متناقض نیست. از میان سر و صدا و خرابه‌های دیوار، آهنگ «بیرون دیوار» به گوش می‌رسد که آرام (تقریباً حماسی) و زمزمه‌وار است.



تک و تنها یا دوتا دوتا
اونایی که از صمیم قلب
دوستت دارن
بیرون دیوار می‌پلکن
بعضیاشون دست تو دست
بعضیا دسته دسته
دل نازکا و هنرمندا
یه‌جا وامیستن
وقتی باهات همدردی کنن
بعضیاشون تلوتلو می‌خورن و می‌افتن، هرچی باشه آسون نیس
که آدم دلشو به دیوار یه آشغال عوضی بکوبه.

از آن‌جایی که موسیقی به‌کار گرفته شده، فرم امتدادیافته آکوردهای ابتدای آلبوم است، این بخش، فرم متن را تکمیل می‌کند. ولی آیا این هم آوا - اندیشه‌ای به چالش کشیده شده است: تکان‌دهنده / معنی‌دار یا کلیشه شده / کاذب؟ شاید هردو، چرا که چنین دوگانگی اساسی‌ای در قلمرو ایدئولوژی، هم قدرت و هم ضعف آوا - روایت پینک فلوید را نشان می‌دهد. متن این‌گونه به چالش کشیده می‌شود. □

دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

پانوشت:

۱. هیو وب، استاد دانشگاه مرداک Murdoch است.

۲. این مقاله را اولین‌بار، هلن برادبری در سال ۱۹۸۰ برای درس «ادبیات عامه» در دانشگاه مرداک ارائه داد.

References .۱ pp. Methuen,: Tony Bennett, Formalism and .۲ Marxism (London 167 - 680,1979 Text, Music, The Grain of the .۳ Voice", in Image 1972 Barthes, R. (1977) Fontana: Glasgow Hill and: Elements of Semiology (New York 1977) Barthes, R. .۴ Introduction to. the Structural Analysis of 1966 Barthes, .۵ Wang, Music The Death of the .۶ R. Music Text Narratives", in Image a "Writers, .۷ Author, in Image 1968 Barthes, R. Text. Intellectuals, Teachers", in Image 1971 Barthes, R. Music Mythology today",: "Change the Object Itself 1971 .۹ Text. .۸ - 326 p. 325 London .۱۱ Text. Music .۱۰ Barthes, R. in Image Notes", Rolling Stone No. 1980 Blake, C. 88. pp. ۱۹۷۶ NLB, Criticism and Ideology London ۱۹۷۶ Eagleton Economic and Philosophical ۱۹۷۳"Marx ۹۵. and p. ۴۵-۶۰ Manuscripts", in Ernst Penguin Fischer, Marx in His Own Words ۴۹. p. ۱۹۷۳ Harmondsworth Books,