جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۲، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹

بررسی جامعه‌شناختی زمینه‌های تحول موسیقی در ایران دهۀ ۵۰ شمسی

سارا شریعتی[۱]، سعید مهدوی مزده[۲]

چکیده

پرسش اساسی این مقاله آن است که در دهۀ ۵۰ شمسی در مناسبات تولید موسیقی در ایران چه تغییراتی رخ می‌دهد که موسیقی اعتراضی به‌عنوان ژانری مستقل سر بر می‌آورد؟ دهۀ ۵۰ دهه‌ای است که مشهور به دهۀ تولد موسیقی معترض در ایران است. برای پاسخ به این پرسش با استفاده از مفاهیم کلیدی که برای پرداخت نظری پژوهش اهمیت دارند، ابتدا به تعریف مفهوم موسیقی اعتراضی پرداخته‌ایم و سپس علت انتخاب دهۀ ۵۰ شمسی را به‌عنوان بازۀ انجام این پژوهش شرح داده‌ایم. موسیقی اعتراضی که ریشه در غرب دارد و در دهۀ ۶۰ میلادی آغاز می‌شود، هم‌زمان با ورود به ایران، مناسبات تولید موسیقی در ایران را نیز دچار تحولاتی می‌کند. در روش‌شناسی پژوهش از ساختارگرایی تکوینی پیر بوردیو استفاده شده است که تشکیل و تکوین خرده‌میدان موسیقی اعتراضی را در سه سطح بررسی می‌کند: سطح روابط درون میدان، سطح عادت‌واره‌های کنشگران میدان و سطح رابطۀ میدان با میادین دیگر، به‌ویژه میدان قدرت. در این پژوهش نیز سعی شده است با استفاده از این سه سطح تحلیل که بوردیو استفاده کرده است، تصویر دقیقی از مختصات این میدان برای فهم مناسبات درون آن ارائه شود. نتیجۀ پژوهش را می‌توان به این شکل توضیح داد که در شکل‌گیری و تکوین خرده‌میدان موسیقی اعتراضی در ایران دهۀ ۵۰، شیوۀ برخورد میدان قدرت با موسیقی و کنشگران فعال در این میدان به‌عنوان عاملی بسیار اساسی ایفای نقش می‌کند. همچنین پیشرفت‌های تکنولوژیک در فرآیندهای ضبط از عوامل سخت‌افزاری مؤثر در این تحولات است. مختصات اساسی جامعۀ ایران به‌عنوان جامعۀ مخاطب موسیقی اعتراضی نیز در شرایط ویژه‌ای قرار دارد و رشد شهرنشینی، رشد جمعیت جوان تحصیل‌کرده و همچنین فشارهای بین‌المللی سیاسی بر حکومت در برخی موارد حقوق بشری که در نتیجۀ خفقان سیاسی پدید آمده بود، همگی از عواملی هستند که زمینه‌های تحولات موسیقی اعتراضی در این دوران را شکل می‌دهند.

واژگان کلیدی: جامعه‌شناسی موسیقی، موسیقی، موسیقی اعتراضی، دهه ۵۰ شمسی، تحولات موسیقی.

تاریخ دریافت: ۹۹/۶/۱۴ تاریخ پذیرش: ۹۹/۸/۲۰

۱ استادیار، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، ایران. تهران (نویسنده مسئول) Email: smazinani@ut.ac.ir

۲سعید مهدوی مزده، کارشناس ارشد جامعه‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، ایران. تهران.
Email: saeedmahdavi73@gmail.com

مقدمه

ظهور اولین موسیقی اعتراضی در فضای تولید موسیقی ایرانی را باید به قطعات ساخته‌شده توسط عارف قزوینی در جریان انقلاب مشروطه و پس از آن منتسب دانست. قطعاتی چون «از خون جوانان وطن»، «ننگ آن خانه که مهمان ز سر خوان برود» و «چه آذرها به جان از عشق آذربایجان دارم» و ... که برای اولین بار شعر و موسیقی آن‌ها در واکنش به یک واقعهٔ اجتماعی یا سیاسی نگاشته شده بودند. خود عارف در دیوان خود و در مقدمهٔ شعر «از خون جوانان وطن»، دربارهٔ این تصنیف می‌نویسد:

این تصنیف در دورهٔ دوم مجلس شورای ایران در تهران ساخته شده‌است. به‌واسطه عشقی که حیدرخان عمواوغلی بدان داشت، میل دارم این تصنیف به یادگار آن مرحوم طبع گردد. این تصنیف در آغاز انقلاب مشروطه ایران به یاد اولین قربانیان آزادی سروده شده‌است.

همچنین قطعهٔ «ننگ آن خانه که مهمان ز سر خوان برود» در واکنش به اخراج مورگان شوستر از ایران نوشته و اجرا شد و «جان برخی آذربایجان باد» در جواب به برخی تفرقه‌افکنان پانترکیسم تهیه شد. امّا قزوینی در رویهٔ سیاسی و اعتراضی خود در آن دوره تقریباً تنها بود. شاهد آنکه نقل شده است عبدالله دوامی خوانندهٔ هم‌عصر قزوینی که همکاری‌های متعددی با وی داشته است، از درویش‌خان درخواست می‌کند تا تصنیفی از عارف قزوینی را که در مورد ماجرای شوستر بوده است، اجرا کند و درویش‌خان از چنین درخواستی بسیار برآشفته شده و به شدت مخالفت می‌کند (آقایی‌پور، ۱۳۸۵: ۲۴۷).

پیش از عارف قزوینی نیز می‌توان قطعات معدودی در فضای موسیقی حرفه‌ای و یا موسیقی مردمی (فولک) یافت که مضامینی اجتماعی و سیاسی داشتند، امّا عارف قزوینی مسلّماً نخستین تصنیف‌سازی است که مضامین اجتماعی و انتقادی را در قالب شعر و آهنگ عرضه کرد (سپنتا، ۱۳۶۹، مجلهٔ ادبستان فرهنگ و هنر). این اتفاق قطعاً با نوعی تغییر در روابط تولیدی در فضای موسیقی ایرانی همراه است که امکان شنیده‌شدن موسیقی توسط افرادی غیر از درباریان، یعنی مردم عادی را فراهم می‌سازد. قزوینی از اولین کسانی است که در ایران کنسرت اجرا می‌کند و مخاطبان عام دارد و نقل شده که اجراهای او همیشه پررونق بوده و خود او بر وجه مردمی موسیقی تأکید بسیار داشته است. همچنین در سال‌های بعد از آن، امکان ضبط موسیقی بر روی صفحات گرامافون که برای اولین بار وارد ایران می‌شد نوعی «بازار موسیقی» را شکل می‌دهد که

این خود مناسبات تولید موسیقی را دستخوش تحولی اساسی قرار می‌دهد. در واقع از همین تاریخ است که موسیقی از یک تفریح و تفرج برای الیت سیاسی و اجتماعی جامعه (درباریان و وابستگان آن‌ها)، به یک کالای در دسترس عموم (یا حداقل در دسترس بخش گسترده‌تری از جامعه) تغییر شکل می‌دهد و به همین دلیل آثار موسیقی محملی برای بیان اوضاع و احوال اجتماعی و سیاسی و یا حتی بیان نقدی نسبت به شرایط مورد استفاده قرار می‌گیرند.

بعد از عارف قزوینی نیز این دست آثار کم‌وبیش و به فراخور شرایط و رویدادهای اجتماعی و سیاسی در مقاطع مختلف تولید و عرضه شده‌اند. برای مثال تصنیف «مرغ سحر» ساختهٔ مرتضی نی‌داود که مضمونی اعتراضی دارد و بعدها توسط بسیاری افراد دیگر اجرا شده است یا برخی قطعات ساخته‌شده بر روی نمایشنامه‌های میرزاده عشقی، نمونه‌هایی از این دست موسیقی به‌شمار می‌آیند که در سال‌های دههٔ اول قرن چهاردهم تولید شده‌اند. بعد از این بازهٔ تقریباً سی‌ساله (از حدود ۱۲۸۵ تا حدود ۱۳۱۲) به سبب فضای سیاسی بسته‌ای که در کشور حاکم می‌شود، تولید این نوع موسیقی تا نزدیک به یک دهه تقریباً متوقف شده است. در حدود سال‌های ۱۳۲۵ است که مجدداً با آثاری از روح‌الله خالقی و علی‌نقی وزیری، جان تازه‌ای در این شکل از موسیقی دمیده می‌شود و مقارن با تلاش‌های دکتر مصدق برای ملی کردن صنعت نفت، آثاری در جهت تأیید این نهضت ساخته می‌شود. از جمله «سمفونی نفت» با آهنگ‌سازی علی نقی وزیری در سال ۱۳۲۸ و تصنیف «سرود نفت» با آهنگ‌سازی روح‌الله خالقی و شعر رهی معیری در سال ۱۳۳۱ نمونه‌هایی از موسیقی‌هایی هستند که برخلاف جریان قالب تولید موسیقی- که بیشتر گرایش به ساخت آثار عاشقانه داشت- نسبت به شرایط اجتماعی و سیاسی کشور حساس بوده و واکنش نشان داده‌اند (سپنتا، ۱۳۶۹: مجلهٔ ادبستان فرهنگ و هنر).

تا سال‌های پایانی دههٔ ۳۰ که هنوز موسیقی مردم‌پسند قوت چندانی ندارد و موسیقی ایران در شکل موسیقی کلاسیک (سنتی) آن خلاصه می‌شود،آثار انگشت‌شماری که مضامین اعتراضی داشتند و در بالا ذکر برخی از آن‌ها رفت، مجدداً اجرا، ضبط و نت‌نگاری شده‌اند. امّا پس از این سال‌ها و با ورود موسیقی مردم‌پسند به عرصهٔ تولید موسیقی در ایران، تولید موسیقی اعتراضی نیز شکلی دیگر به خود می‌گیرد و سهم موسیقی کلاسیک ایرانی در تولید موسیقی اعتراضی بسیار اندک می‌شود. روند ساخت آثار اعتراضی (در هر دو شکل موسیقی مردم‌پسند و کلاسیک) در سال‌های دههٔ ۱۳۴۰ با کم‌رمقی هرچه تمام‌تر ادامه می‌یابد، تا جایی که شاید بتوان به راحتی

از آن چشم پوشید. امّا با ورود به دهۀ ۵۰ شمسی، شمار فزاینده‌ای از آثار اعتراضی با مضامین اجتماعی و سیاسی به خصوص در موسیقی مردم‌پسند تولید می‌شود که فضای حاکم بر تولید موسیقی و حتی مناسبات و روابط تولیدی را دستخوش تغییر قرار می‌دهد. آنچه در این نوشتار مورد توجه و تأکید قرار می‌گیرد، تغییراتی است که در روابط و مناسبات تولید موسیقی در دهۀ ۵۰ شمسی و به‌واسطۀ بیان اعتراض در این فضا رخ داده است. تغییراتی که شاید بتوان آن را به میدان گسترده‌تر «هنر» نیز تعمیم داد و از دگرگون‌شدن مناسبات تولید در میدان «هنر» به‌طورکلی در این بازۀ تاریخی سخن گفت.

طرح مسئله

بررسی تاریخی دهۀ ۱۳۵۰ (دست‌کم در حوزۀ موسیقی) مستلزم نوعی تقسیم‌بندی است. سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۴ نشان‌دهنده حرکتی در میدان موسیقی است که گرچه با آهنگی کُند، امّا آغازگر اعتراضات گسترده‌تری است که در سال‌های بعد از آن شدت گرفته و به بخش انکارناپذیری از تاریخ موسیقی ایران تبدیل می‌شود. شرایط سیاسی و اجتماعی در سال‌های ۱۳۵۴ تا ۱۳۵۷ با سرعت بسیار بالایی متحول می‌شود و در بهمن ماه ۵۷، مهم‌ترین واقعۀ سیاسی و اجتماعی معاصر ایران رقم می‌خورد و انقلاب اسلامی به ثمر می‌نشیند. در این سال‌ها، میدان هنر و موسیقی نیز آرایشی کاملاً انقلابی به خود گرفته و از ابتدای دهۀ ۵۰ برخی سازها در مخالفت با سیستم شاهنشاهی کوک شده و آهنگ‌سازان و خوانندگانی سر برمی‌آورند که اگر نگوییم تمام، دست‌کم بخشی از شهرت خود را از مخالف‌خوانی‌هایی کسب می‌کنند که ارزان هم برای‌شان تمام نمی‌شود. این افراد امّا تنها بخشی از حاضرین در صحنۀ تولید موسیقی در ایران آن روزگار هستند. فضای تولید موسیقی در دهۀ پنجاه شاید یکی از متکثرترین دوره‌های تاریخی موسیقی در ایران است. آن‌جا که گروهی از موسیقی‌دانان کلاسیک با حمایت‌های دولتی به تولید موسیقی کلاسیک ایرانی و برگزاری کنسرت‌های مجلل می‌پردازند، گروهی دیگر در رادیو دست‌اندرکار تولید موسیقی مردم‌پسند هستند و مخاطبان خاص خود را دارند و گروهی دیگر آن‌چنان‌که از نام‌شان مشخص است مشغول تولید موسیقی «کافه‌ای» هستند. در این میان شکل‌گیری کمپانی‌هایی از جمله «استریو دیسکو» که به‌صورت مستقل اداره می‌شدند، انحصار پخش موسیقی را از رادیو گرفته و توانستند آثاری را که مجوز برای انتشار در رادیو دریافت

نمی‌کردند، به گوش عموم برسانند. همچنین موسیقی فیلم نیز محملی برای تولید موسیقی و در اختیار عموم قرارگرفتن این تولیدات شده بود که به دلیل کنترل نسبتاً محدودِ نهادهای نظارتی بر محتوای این موسیقی‌ها، برای مدتی بهترین راه تولید موسیقی‌های اعتراضی بود.

همچنین در سال‌های بعد از انقلاب تا سال ۱۳۶۰ (که محدودهٔ بررسی این پژوهش است)، تحولات عمده‌ای تحت تأثیر و هدایت سیستم سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در میدان موسیقی رخ می‌دهد که موجب نوعی تک‌صدایی در این حوزه شده و تا سال‌های پس از جنگ نیز ادامه می‌یابد. تلاقی دین و هنر در برهه‌هایی از این سه سال، کار را بر انتشار هر نوع از موسیقی دشوار می‌سازد و موسیقی‌دانان و خوانندگان همراه و همگام با انقلاب را نیز آزرده‌خاطر می‌کند، چه رسد به تولید و نشر موسیقی‌هایی که بتوان آن‌ها را اعتراضی خواند. به این ترتیب بخش عمده‌ای از تولیدات موسیقی ایرانی به خارج از کشور منتقل شده و به‌نوعی از فضای تولید رسمی موسیقی ایرانی بیرون رانده می‌شوند و موسیقی کلاسیک ایرانی یکه‌تاز میدان تولید می شود. این تأکید بر «فضای تولید موسیقی» از آن‌روست که این پژوهش بنا دارد، فارغ از تعداد، نوع، سلیقه و طبقه‌بندی اجتماعی افرادی که به انواع مختلفی از موسیقی‌ها روی می‌آورند، صرفاً روابط و مناسبات تولید موسیقی در این دهه را بررسی کرده و به عوامل اساسی مؤثر در این زمینه اشاره کند. به عبارت دیگر، مسئلهٔ این پژوهش عبارت است از اینکه بدانیم کدام عناصر، گروه‌ها و افراد در تغییر و تکوین شیوهٔ تولید و روابط تولیدی موسیقی در ایران دههٔ ۵۰ مؤثر بوده‌اند، و این تأثیرات چگونه خود را در آثار منتشر شده در این دورهٔ تاریخی نشان می‌دهد. طبعاً معنای این حساسیت آن است که بتوانیم تشخیص دهیم که شکل‌گیری موسیقی اعتراضی (در هریک از ژانرهای موجود در این بازه) حاصل کدام تحولات و سیاست‌گذاری‌های فرهنگی است و در پاسخ به این تحولات چه واکنشی از خود نشان می‌دهد؟

اگر بخواهیم مسئلهٔ مطرح شده را در مثالی مرتبط با موضوع پژوهش با تفصیل بیشتری شرح دهیم، شاید نمونهٔ موسیقی کلاسک ایرانی بهترین مثال باشد. پر واضح است که پیوستن موسیقی کلاسیک ایرانی به جریان موسیقی اعتراضی در سال‌های پیش از انقلاب تقریباً مصادف است با ۱۷ شهریور ماه ۱۳۵۷ و ماجرای کشتار میدان ژاله. این درحالی‌ست که سال‌ها پیش از آن، تعدادی از آهنگ‌سازان و خوانندگان موسیقی مردم‌پسند شروع به انتشار آثاری اعتراضی کرده، و حتی به همین خاطر طعم زندان و بازجویی‌های ساواک را چشیده بودند. پس در مقام مقایسه،

این پرسش پیش می‌آید که کدام منافع و شرایط برای موسیقی‌دانان کلاسیک ایرانی، توجیه‌کنندهٔ حضور آن‌ها در رادیوی ملی تا آخرین ماه‌های فعالیت این مرکز بوده است؟ و چگونه است که چنین منافعی برای موسیقی مردم‌پسند که اساساً با حمایت‌های رادیو و تلویزیون شکل گرفته بود، وجود نداشت؟ و یا اساساً تفاوتی موسیقی‌شناختی و تاریخی میان این دو ژانر موسیقی وجود دارد که مانع از پیوستن موسیقی کلاسیک ایرانی به جریان اعتراضی در سال‌های پیش از انقلاب می‌شود؟

فرآیند تحولات این میدان مشخص می‌سازد که پاسخ به چنین پرسشی، نیازمند نگاهی جامعه‌شناختی است تا بتواند تأثیر و تأثر عواملی چون سیاست‌گذاری‌های دولتی، بازار موسیقی، منافع شخصی فعالین این حوزه، موقعیت اجتماعی آن‌ها و رخ‌دادهای سیاسی و اجتماعی مهم را از یکدیگر تفکیک کند و به تصویری از فضای تولید موسیقی در این سال‌ها که در دوره‌های مختلف، اشکال متفاوتی دارد دست یابد و این روابط تولیدی و مناسبات میان نیروهای مختلف را افشا سازد.

ملاحظات مفهومی و ادبیات پژوهش

ارائهٔ یک تعریف دقیق از موسیقی اعتراضی کار دشواری است. موسیقی اعتراضی در آن معنایی که در این مقاله مورد نظر است، در انگلیسی بیشتر معادل پرتست سانگ[1] (ترانهٔ اعتراضی در فارسی) و گاهی با معادل پرتست موزیک[2] (موسیقی اعتراضی) شناخته می‌شود. در دانشنامهٔ موسیقی پاپ دانشگاه آکسفورد برای این واژه تعریفی به شرح زیر آمده است:

عبارتی که (برای اولین بار در آمریکا) در دههٔ ۱۹۶۰ برای ترانه‌هایی که احساس اعتراض دربارهٔ یک نابرابری اجتماعی یا سیاسی (که می‌توانست واقعی یا تخیلی باشد) و یا دربارهٔ یک رخداد جهانی که احساسات شدیدی را برانگیخته، رایج شده است. برای مثال عامر دربارهٔ جنگ ویتنام.

یک مثال مشهور "We shall Overcome" است. خوانندگان این ژانر باب دیلن[3] و جُون بایز[4] بودند (Oxford References).

1 Protest Song
2 Protest Music
3 Bob Dylen
4 Joan Baez

می‌توان تعاریف مبسوط‌تر و البته محدودتری از موسیقی اعتراضی نیز یافت. همچنین می توان آغاز آن را به کشورها و تاریخ‌های مختلفی نسبت داد. برای مثال عده‌ای معتقدند که این نوع موسیقی در سال ۱۹۵۸ و در انگلستان برای اولین‌بار نمایان شده است و با ترانه‌هایی که بیتل‌ها[1] بر سر ماجرای عدم توافق هسته‌ای خوانده‌اند به‌عنوان یک ژانر مستقل شناخته شده است (کریمان، ۱۳۹۵: ۶۲). امّا آنچه که مسلّم است این نکته است که قطعاً نمی‌توان شروع حرکات اعتراضی در موسیقی را به تاریخ‌های ذکر شده محدود دانست. همان‌طور که در بخش اول نیز توضیح داده شد، در ایران و در سال‌های مقارن با انقلاب مشروطه آثاری با مضامین اعتراضی و انتقاد از وضعیت اجتماعی و سیاسی تولید شده‌اند و به گوش عموم مردم رسیده‌اند. از سوی دیگر شواهدی در دست است که نشان می‌دهد موسیقی‌هایی با مضامین اجتماعی و سیاسی (ولو دربارهٔ یک شخص یا رخداد خاص)، پیش از این در موسیقی فولک ایرانی و در آن دسته‌ای که به موسیقی «کوچه و بازاری» معروف است وجود داشته و به‌صورت دهان‌به‌دهان منتقل می‌شده است (فاطمی، ۱۳۹۲: ۲۱-۲۶). مسلّماً نمونه‌های این‌چنینی را می‌توان در موسیقی کشورهای دیگر نیز یافت. مواردی از این دست در ادبیات موسیقی‌شناختی به‌عنوان «موسیقی فولک اعتراضی» شناخته شده‌اند. این اصطلاح دقیقاً برای اشاره به مواردی است که خارج از جریان اصلی «موسیقی اعتراضی» معاصر (که تعریف آن در بالا ذکر شد و اکنون در دنیا با این نام شناخته شده است) قرار دارند. ریشه‌های تاریخی این شکل از موسیقی اعتراضی در فرهنگ عامیانهٔ مردم هر کشوری وجود دارد و بازهٔ بسیار گسترده‌ای از مفاهیم، رخدادها و اشخاص را مورد هدف قرار می‌داده است. آنچه از توضیح این مطالب مورد نظر است این نکته است که نشان دهیم مقصود این پژوهش پرداختن به موسیقی فولک اعتراضی نیست، بلکه می‌خواهیم دربارهٔ موسیقی اعتراضی به معنای امروزی آن و در چارچوب تعریفی که در بالا بدان اشاره شد، سخن بگوییم.

به‌طورکلی می‌توان ویژگی‌های مشترکی را که در اغلب تعاریف از موسیقی مردم‌پسند آمده است، در این توصیف فاطمی (۱۳۹۲) به شکل خلاصه و موجز یافت:

قبل از هر چیز، این موسیقی اساساً شهری است و مخاطبی وسیع دارد و وجود و گستردگیِ آن به رشد طبقهٔ متوسط جامعه و به‌طور خاص‌تری، به اقتصادِ بازار، تولیدِ انبوه و رسانه‌های

1 The Beatles

گروهی عمیقاً وابسته است. بنابراین، این موسیقی یک نوعِ نسبتاً جدید است که پیدایشِ آن فقط می‌توانست در اروپای مدرن قابل تصور باشد. چنین موسیقی‌ای در تاریخ موسیقیِ هیچ‌یک از تمدن‌های دیگر، قبل از تماس با جامعهٔ مدرنِ غرب، وجود نداشته است (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۱۹).

هدف از بیان این تفاوت‌ها آن است که نشان دهیم به همهٔ این دلایل، موسیقی اعتراضی نمی تواند یک معنای واحد را در همهٔ جوامع به ذهن متبادر کند. این موسیقی می‌تواند در خدمت یک جنبش محلی، یک گروه ستم‌دیده نژادی یا جنسیتی در یک جامعهٔ خاص، مخالفان سیاسی با وضعیت موجود، منتقدان جامعه و حتی منتقدان برخی رخدادهای بین‌المللی (مانند جنگ‌ها و یا جنبش‌های فمینیستی) قرار گیرد. همچنین در جوامع مختلف چه از نگاه مردم و چه از نگاه دولت‌ها، با واکنش‌های متفاوتی مواجه می‌شود که توضیح مختصری از آن در بالا گفته شد. امّا آنچه مسلّم است این نکته است که راهی برای شناختن موسیقی اعتراضی از غیراعتراضی وجود دارد. جدا از این موضوع که برخی سبک‌های خاص در موسیقی به‌عنوان سبک‌های اعتراضی شناخته شده‌اند (همچون رِگی، رپ، برخی شاخه‌های راک و ...)، موسیقی اعتراضی چه در بستر موسیقی مردم‌پسند و چه در دیگر بسترهای موسیقی (در ایران، موسیقی کلاسیک یا فولک) دارای یک محتوای مشخص است که می‌توان به‌راحتی آن را از موسیقی غیراعتراضی بازشناخت. این محتوا در یک کلام همان متن یا ترانهٔ موسیقی است که مفهوم اعتراضی را در خود می گنجاند. یکی از دلایلی که موسیقی اعتراضی خود را در دل موسیقی مردم‌پسند تعریف می‌کند، همین نکته است که موسیقی مردم‌پسند (در معنای امروزین آن) وابسته به متن است. به‌عبارت دیگر آنچه می‌تواند حامل پیام اعتراض یا نقد در موسیقی باشد، نه فرم موسیقی‌شناختی یک اثر، بلکه کلام و ترانه‌ای است که با آن همراه می‌شود. شاید به همین دلیل است که استفاده از واژهٔ ترانهٔ اعتراضی[1]، رایج‌تر از موسیقی اعتراضی[2] است. البته این به آن معنا نیست که مشخصات موسیقی‌شناختی اثر در اعتراضی بودن آن هیچ تأثیری نخواهند داشت. امّا این نکته روشن است که بدون ترانه‌ای با مضمون اعتراضی، موسیقی (بدون کلام) به‌تنهایی نمی‌تواند حامل پیام باشد. ذوق آهنگساز و تنظیم‌کننده در ایجاد فضایی مناسب برای اعتراض و متناسب با ترانه‌ای که شاعر آن را نگاشته است، خود می‌تواند در موفقیت اثر نقش بسزایی داشته باشد، امّا دست آخر

1 Protest Song
2 Protest Music

آنچه که معیار داوری برای اعتراضی یا غیراعتراضی بودن یک اثر قرار خواهد گرفت، کلام و ترانه‌ای است که بر روی آهنگ قرار می‌گیرد.

در اینجا لازم است دربارهٔ خود مفهوم «اعتراض» نیز تأمل کنیم. اعتراض که در موسیقی اعتراضی خود را در کلام نشان می‌دهد، می‌تواند به دو شیوهٔ کلی بیان شود، اعتراضی عصیانگر و برانگیزانندهٔ مخاطب، یا اعتراضی شکوه‌گر و ناامیدانه. این همان نکته‌ای است که شریعتی نیز از آن تحت عنوان اعتراض مثبت و منفی یاد می‌کند. اعتراض مثبت آن شیوه‌ای از اعتراض است که علاوه بر افشاگری، دعوتی به مقابله و مبارزه را در خود دارد (بیشتر شبیه به آنچه که در موسیقی انقلابی دیده بودیم). امّا اعتراض منفی آن نوعی از اعتراض است که وضع موجود را نمی‌پسندد، امّا به تغییر آن نیز امیدوار نیست. شریعتی در «انتظار، مذهب اعتراض»، در واقع انتظار را به‌عنوان نوعی اعتراض درنظرمی‌گیرد، چرا که در خود احساس نارضایتی‌ای را پنهان می‌کند که در انتظار تغییر است. اماّ اینکه شخص کدام نوع از انتظار را برگزیند و بر اساس آن عمل کند، نکته‌ای مهم است. انتظار مثبت یا همان اعتراض مثبت که برای ایجاد وضع مثبت، به حرکت می‌آید تا تغییر را ایجاد کند، یا اعتراض منفی که صرفاً ناراضی است ولی عملی برای تغییر وضعیت انجام نمی‌دهد (شریعتی، ۱۳۶۱: ۲۷۶-۲۸۲). این دو نوع اعتراض را می‌توان در موسیقی نیز پیدا کرد. برخی از آثار موسیقایی، اعتراضی مثبت را پیش می‌گیرند تا مخاطب را به حرکتی در جهت تغییر وضع موجود سوق دهند. در مقابل گروه دیگری از آثار هستند که تنها شکایت از وضع موجود را با ناامیدی از تغییر وضعیت پیش می‌گیرند. پُر واضح است که تقسیم بندی آثار موسیقی اعتراضی با این معیار نمی‌تواند به‌صورت یک گروه‌بندی قطعی باشد. این تقسیم‌بندی منطقاً بایستی به‌صورت یک طیف در نظر گرفته شود که هر اثری در نقطهٔ خاصی از این طیف واقع می‌شود.

بنابراین اگر مفهوم بوردیویی[1] «میدان» را در نظر بگیریم و بخواهیم خرده‌میدان «موسیقی اعتراضی» را در میدان گسترده‌تر «موسیقی» توصیف کنیم، به‌نظر می‌رسد با وضعیتی ویژه روبه‌رو هستیم. از سویی، گروه‌های سیاسی‌ای حضور دارند که منتشرکردن قطعه‌ای موسیقایی را از ابتدایی‌ترین اصول فعالیت خود می‌دانند و در طیف موسیقی اعتراضی به موسیقی‌های انقلابی و مبارز بسیار نزدیک‌تر هستند. این گروه نه به‌واسطهٔ تخصصی در زمینهٔ موسیقی، که به دلیل

1 Pierre Bourdieu

شیوایی زبان موسیقی و گیرایی آن برای مخاطب و توان جذب تودهٔ مردمی دست به انتشار آثاری می‌زنند که با محتوای سیاسی و حزبی مخصوص همان گروه شناخته می‌شود. از سوی دیگر گروهی از هنرمندان تحصیل‌کرده را به همراه شاعرانی که در زمرهٔ روشنفکران زمان هستند می‌بینیم که بیشتر آثاری از نوع موسیقی اعتراضی منفی تولید می‌کنند و نهایتِ تلاش‌شان در راستای افشای مناسبات سیاسی و اجتماعی است و نه بیش از آن. و در نهایت گروه سومی را داریم که موسیقی اعتراضی را در شکلی بازاری و اقتصادی و بعضاً حتی بدون قصد انتقاد یا اعتراض تولید می‌کنند و گاهی اثر پس از انتشار جنبه‌ای اعتراضی پیدا می‌کند. تداخل میان این سه دسته از تولیدکنندگان موسیقی، میدان‌های متداخلی است که در نقاطی با هم به اشتراک می رسند و آن محدودهٔ اشتراک، نقطهٔ ثقل موسیقی اعتراضی‌ای است که مد نظر این پژوهش است. این نکته را نیز نباید فراموش کرد که خود میدان «موسیقی اعتراضی»، در اثر تداخلی میان میدان موسیقی و میدان سیاست شکل گرفته است و از همین رو بررسی مناسبات تولید موسیقی اعتراضی جذابیت خاصی پیدا می‌کند.

بنا بر همهٔ آنچه در بالا توضیح داده شد، اکنون می‌توان به جمع‌بندی‌ای از تعریف موسیقی اعتراضی دست یافت. موسیقی اعتراضی آن موسیقی‌ای است که عمدتاً از دل موسیقی مردم‌پسند برخاسته و اول‌بار در کشورهای غربی شکل گرفته و رواج یافته است و پس از آن از طریق ارتباط دیگر کشورها با دنیای غرب مدرن به آن‌ها نیز راه یافته است. بنابراین مبتنی بودن بر اقتصاد بازار، داشتن مخاطبان وسیع و تولید انبوه از ویژگی‌های موسیقی اعتراضی نیز هست، با این تفاوت که مضامین اجتماعی و سیاسی را که جنبه‌های انتقادی و اعتراضی دارند در خود می گنجاند. این مضامین می‌توانند طیف وسیعی را دربربگیرند؛ از مسائل محلی و مرتبط با گروهی خاص گرفته تا مسائل بین‌المللی و سیاسی پهن‌دامنه. این نوع موسیقی اساساً مبتنی بر ترانه یا کلام است و پیام اعتراضی خود را از خلال ترانه منتقل می‌کند. پیام اعتراضی، می‌تواند خود را به شکل یک شِکوه یا افشای همراه با ناامیدی از تغییر وضعیت موجود نشان دهد و یا همچون دعوتی به یک مبارزه و فعالیت علیه وضع موجود باشد. موسیقی اعتراضی می‌تواند در ژانرهای دیگری از موسیقی (همچون کلاسیک و فولک) نیز بروز یابد، امّا آنچه که به شکل معمول از این موسیقی تا به امروز شناخته شده است، تعریف آن در ذیل موسیقی مردم‌پسند بوده است. بنابراین قاعدتاً فضا برای بررسی دیگر انواع موسیقی اعتراضی ذیل ادبیات موجود در این نوع

موسیقی وجود دارد، امّا مسلّماً تأکید بیشتر در هر پژوهشی که مبتنی بر این تقسیم‌بندی است بر موسیقی مردم‌پسند اعتراضی خواهد بود. در مورد ایران، یکی از اساسی‌ترین پرسش‌هایی که در این زمینه به ذهن متبادر می‌شود، جایگاه موسیقی کلاسیک (سنتی) در جریان موسیقی اعتراضی است که در بخش‌های آینده به این نقش و فراز و فرودهای موسیقی کلاسیک در این مسیر پرداخته خواهد شد. امّا نقطهٔ تأکید اساسی این پژوهش نیز (چه به‌لحاظ منطقی و چه از نظر واقعیت اجتماعی و تاریخیِ نقش این دو ژانر در شکل‌دهی به موسیقی اعتراضی در ایران) بر موسیقی مردم‌پسند اعتراضی خواهد بود.

چرا دههٔ ۵۰ شمسی؟

۱. شرایط ایران در ورود به دههٔ ۵۰ شمسی:

پاسخ به این پرسش که ایران در آغاز دههٔ ۵۰ –که دهه‌ای سرنوشت‌ساز در تاریخ ایران معاصر است– چه شرایطی داشته است، مقدمه‌ای است برای درک بهتر سلسله‌ای از رخدادها که در طول این دهه، جامعهٔ ایران را به سمت انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ و بعد از آن جنگ ۸ سالهٔ ایران و عراق می‌کشاند. ایران در آغاز دههٔ پنجاه، انقلاب سفید را از سر گذرانده است. طرح اصلاحات اقتصادی و اجتماعی که در سال‌های ۱۳۳۹–۱۳۳۸ به اصرار و فشار آمریکا توسط محمدرضا شاه پذیرفته شد و در دوران نخست‌وزیری منوچهر اقبال قانون آن تدوین و در مجلس تصویب شد. این یکی از مهم‌ترین اتفاقات اقتصادی، اجتماعی و سیاسی در تاریخ ایران معاصر است که تبعات مطلوب و نامطلوب فراوان و گسترده‌ای در سال‌های آینده ایجاد می‌کند. یکی از مهم‌ترین این تأثیرات شتاب‌بخشیدن به روند مهاجرت از روستا به شهر به موجب اجرای قانون اصلاحات ارضی است. تا جایی که بر اساس آمارها در سال ۱۳۳۵ فقط ۳۱ درصد از جمعیت ایران شهرنشین بوده‌اند، درحالی‌که در سال ۱۳۵۵ چیزی نزدیک به ۵۰ درصد از جمعیت ایران شهرنشین هستند. این آمار نشان‌دهندهٔ آن است که ایران طی ۲۰ سال، (بین سال های ۳۵ تا ۵۵) از یک جامعهٔ عمدتاً روستایی به جامعه‌ای عمدتاً شهری تبدیل شده و این موضوع مشخصاً بر شیوهٔ عمدهٔ تولید اقتصادی و قشربندی اجتماعی نیز مؤثر بوده است. آن‌چنان که آبراهامیان می‌نویسد:

طی سال‌های ۱۳۳۲ و ۱۳۵۴ شمار کارخانه‌های کوچک از ۱۵۰۰ به بیش از ۷۰۰۰ واحد؛ واحدهای متوسط از ۳۰۰ به بیش از ۸۰۰ و شمار کارخانه‌های بزرگ دارای ۵۰۰ کارگر از ۱۰۰ به بیش از ۱۵۰ واحد افزایش یافت. این کارخانه‌ها شامل واحدهای نساجی، ابزار و ماشین‌آلات و همچنین مونتاژ خودرو بود که در شهرهای تهران، اصفهان، شیراز، تبریز، اهواز، اراک و کرمانشاه ایجاد شدند (آبراهامیان، ۱۳۹۶: ۲۴۳).

در ادامهٔ این برنامه‌های اصلاح اقتصادی و اجتماعی، یک گشایش اقتصادی نیز برای دولت رخ می‌دهد. به دنبال سلسله‌ای از اتفاقات بین‌المللی که فروش نفت دیگر کشورهای تولیدکنندهٔ نفت در خاورمیانه را تحت تأثیر قرار داده و میزان فروش آن‌ها را کاهش می‌دهد، ایران این فرصت را پیدا می‌کند که نفت خود را به‌میزان بیشتری به کشورهای اروپایی فروخته و به دنبال افزایش قیمت نفت در پی همین اتفاقات، به منابع بسیار عظیمی از درآمدهای نفتی دست یابد. ایران در فاصلهٔ ده سالهٔ ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۲ با اجرای برنامه‌های سوم و چهارم توسعه، رشد اقتصادی پایدار و تورم کنترل‌شدهٔ تک‌رقمی را تجربه کرده و اقتصاد ایران در این مدت چهار برابر رشد کرد و همهٔ این‌ها دست حکومت را در خرج و مخارج برای پروژه‌های عظیم اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی باز می‌گذاشت. در مورد اصلاحات اجتماعی صورت‌گرفته در قالب برنامه‌های انقلاب سفید می‌توان به رشد نرخ باسوادی در جامعه از ۲۶ درصد به ۴۲ درصد، سه برابر شدن تعداد نام‌نویسی‌ها در دبستان‌ها، سه برابر شدن تعداد پزشکان در کشور، افزایش چشمگیر تعداد بیمارستان‌ها و درمانگاه‌ها در این بازهٔ ده ساله اشاره کرد (آبراهامیان، ۱۳۹۶: ۲۴۴).

۲. سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۴:

با پیشینهٔ اقتصادی و اجتماعی که از سال‌های پیش از دههٔ پنجاه می‌دانیم، به‌نظر می‌رسد روند رشد اقتصادی و اصلاحات اجتماعی ایران در سال‌های دههٔ ۵۰ ادامه یابد. این روند با افزایش ناگهانی و چشمگیر درآمدهای نفتی ایران در اوایل دههٔ پنجاه و در پی برخی رخدادهای بین المللی شتابی بسیار زیاد می‌گیرد و به گمان برخی به همین دلیل ناگهان مختل می‌گردد. اتفاقی که برخی اقتصاددانان از آن به‌عنوان بیماری هلندی در اقتصاد ایران یاد می‌کنند. در سال ۱۳۵۴، درآمدهای نفتی ایران به رقم بی‌سابقهٔ ۲۰ میلیارد دلار می‌رسد که این رقم، افزایش قریب به چهار برابری درآمدهای نفتی را نسبت به دو سال قبل از آن (۱۳۵۲) نشان می‌دهد. دراین‌میان از سه رکن اساسی نگه‌دارندهٔ حکومت پهلوی، ارتش همچون سال‌های گذشته بیشترین سهم را به خود

اختصاص می‌دهد و در این بازهٔ چهار ساله نیز، هر سال با افزایش‌های معناداری در این هزینه‌های نظامی همراه است. در همین سال‌ها است که درصد درآمدهای نفتی در تأمین نیازهای ارزی کشور از حدود۵۴ درصد در سال ۱۳۵۰ به بیش از ۷۲ درصد در سال ۱۳۵۴ می‌رسد و این خود نشان‌دهندهٔ وابستگی شدید اقتصاد به درآمدهای نفتی و البته افزایش چشمگیر این درآمد در این سال‌ها است (آبراهامیان، ۱۳۹۶: ۲۳۶–۲۳۸). ساواک (سازمان اطلاعات و امنیت کشور) که در سال ۱۳۳۶ و با همکاری اف‌بی‌آی تشکیل شده بود، در سال‌های آغازین دههٔ پنجاه، چه به‌لحاظ گستردگی فعالیت و چه از نظر استفاده از خشونت، چهرهٔ بسیار متفاوتی از خود به نمایش می‌گذارد. برای مثال، اشاره به نام کارل مارکس در هر نوشته‌ای غیرمجاز بوده و از وی به‌عنوان «یکی از فلاسفهٔ اجتماعی اروپای سدهٔ نوزدهم» یاد می‌شده است. همین میزان از کنترل و سانسور در آثار موسیقایی و سینمایی نیز به سرعت رسوخ می‌کند و جوّ کلی کشور را از لحاظ سیاسی به سمت خفقان سوق می‌دهد.

با همهٔ این اوصاف و وضعیت مطلوب درآمدی دولت در این سال‌ها، مهم‌ترین موضوعی که مورد غفلت واقع می‌شود، نابرابری اقتصادی و اجتماعی است که طی این سال‌ها شدت گرفته و به زعم برخی، از بنیان‌های اساسی شکل‌گیری حرکت انقلابی در سال‌های منتهی به انقلاب اسلامی است.

بر اساس یکی از اسناد فاش‌شدهٔ سازمان برنامه و بودجه، سهم درآمدی۲۰ درصد جمعیت ثروتمند شهری در سال‌های ۱۳۵۲ و ۱۳۵۴ از ۵۷ درصد به ۶۳ درصد افزایش یافته است. مطابق این سند، شکاف بین میزان مصرف جمعیت شهری و روستایی به شکل قابل توجهی وسیع‌تر شده بود. این نابرابری به‌ویژه در تهران کاملاً محسوس بود. .... انقلاب سفید و در پِی آن رونق درآمد نفت به‌جای پاسخ‌گویی به انتظارات عمومی، موجب افزایش نارضایتی‌های گسترده شد. درست است که اجرای برنامه‌های اجتماعی در بهبود وضعیت آموزشی و امکانات بهداشتی بسیار مؤثر بود، اما این نکته نیز صحت دارد که ایران پس از دو دهه یکی از بدترین کشورها در بخش نرخ مرگ‌ومیر کودکان و نسبت پزشک به بیمار در خاورمیانه بود (همان: ۲۵۲).

۳. سال‌های ۱۳۵۵ تا ۱۳۵۷:

اگر در سال‌های ۴۰ تا ۵۴ به‌طورکلی می‌شد از رشد اقتصادی بالا و تلاش روزافزون دولت برای دستیابی به توسعهٔ اقتصادی به‌عنوان وجوه ممیّزه این سال‌ها نام برد، در سال‌های پس از آن،

بازی کاملاً تغییر می‌کند. وجه سیاسی باثباتی که دولت در سال‌های پیش از دهۀ ۵۰ با موفقیت آن را دنبال کرده بود، ظرف چند سال و با برخی تصمیمات ناگهانی به کلی فروپاشید. پس از تشکیل حزب رستاخیز در ۱۱ اسفند ماه ۱۳۵۳، کشور عملاً به نظام سیاسی تک‌حزبی رسیده بود و شاه علناً بیان کرده است که:

کسی که وارد این تشکیلات سیاسی نشود و معتقد به سه اصلی که من گفتم نباشد، دو راه برایش وجود دارد: یا یک فردی است متعلق به یک تشکیلات غیرقانونی یعنی به‌اصطلاح خودمان: «توده‌ای». یعنی باز به‌اصطلاح خودمان و با قدرت اثبات: بی‌وطن. او جایش یا در زندان ایران است یا اگر بخواهد فردا با کمال میل بدون اخذ حق عوارض، گذرنامه در دستش می‌خواهد برود چون که ایرانی نیست، غیرقانونی است و قانون هم مجازاتش را معین کرده است. یک کسی که توده‌ای نباشد و بی‌وطن هم نباشد ولی به این جریان هم عقیده‌ای نداشته باشد، او آزاد است، بشرطی که بگوید – به‌شرطی که علناً و رسماً و بدون پرده – بگوید که آقا من با این جریان موافق نیستم ولی ضدوطن هم نیستم. ما به او کاری نداریم (آبراهامیان، ۱۳۹۳: ۵۴۱).

این فضای سیاسی بسته و مخالفت‌های جدی‌ای که توسط اغلب روشنفکران آن دوران با این حزب و فضای خفقان سیاسی آن دوران وجود داشت، تنش‌های سیاسی درون جامعه را روز به‌روز شدیدتر می‌کرد. در این میان مخالفت‌های علنی حزب رستاخیز با مذهب و بیانات تندی که علیه علما می‌شد، خود به آتش این دعوا دامن می‌زد. تصمیم ناگهانی برای تغییر تقویم شمسی به تقویم شاهنشاهی از همین نوع تصمیمات بود که واکنش‌های سختی را در گروه‌های مخالف حکومت برمی‌انگیخت. نقش آیت‌الله خمینی که از سال‌ها قبل نام او به‌عنوان سرسخت ترین مخالف حکومت شناخته شده بود، در این سال‌ها پررنگ‌تر شده بود و مخاطبان خود را از صِرف علما و طلّاب به عموم مردم تغییر داده بود. همچنین دکتر علی شریعتی نیز که روشنفکران جوان و به خصوص دانشجویان را مخاطب قرار می‌داد، در این سال‌ها فعالیت گسترده‌تری را دنبال می‌کرد و مخاطبان وسیعی را به خود جذب کرده بود.

۴. سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۰

پس از پیروزی انقلاب مهم‌ترین وظیفۀ کسانی که انقلاب را به سرانجام رسانده بودند، تدوین یک قانون اساسی بتنی بر آرمان‌هایی بود که با آن‌ها انقلاب کرده بودند. با تمام مخالفت‌هایی که

مهدی بازرگان (نخست‌وزیر قانونی وقت) با عبارت «جمهوری اسلامی» داشت و به‌جای آن از واژهٔ «جمهوری دموکراتیک اسلامی» دفاع می‌کرد، به دلیل سخنان آیت‌الله خمینی، وجود چنین گزینه‌ای در همه‌پرسی تشکیل جمهوری اسلامی در ۱۲ فروردین ماه ۱۳۵۸ منتفی شد و در اولین قدم پس از تصویب جمهوری اسلامی به دست مردم، مجلس خبرگانی برای تدوین قانون اساسی کشور تشکیل شد. گرچه در تدوین این قانون نیز مخالفت‌هایی از سوی نیروهای سکولارتر شکل می‌گرفت، امّا دست آخر آنچه تعیین‌کننده بود نظر آیت‌الله خمینی بود که حق را به نویسندگان فقیه قانون اساسی داده بود و جایی برای بحث بر سر این موضوع در اذهان و افکار عمومی باقی نمی‌گذاشت. آنچه شالودهٔ قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران در حوزهٔ فرهنگ است و آنچه که به‌واسطهٔ این قانون در عرصهٔ فرهنگ و هنر کشور در سال‌های ابتدایی پس از انقلاب رخ می‌دهد، در ادامه و در بخش چهارم مورد بررسی قرار خواهد گرفت. در خلال این منازعات داخلی میان اردوهای سیاسی مختلف در کشور، اجازهٔ اقامت محمدرضا شاه در آمریکا جهت مداوای سرطانش، باعث شد جمعی از دانشجویان ایرانی به سفارت آمریکا در ایران حمله کرده و آن را تسخیر کنند. این واقعه آغازی بر پایان روابط دیپلماتیک ایران و آمریکا تا به امروز بوده است. قانون اساسی در همین شرایط و در ۱۲ آذر ماه ۱۳۵۸ به همه‌پرسی گذاشته شد و مورد تأیید مردم قرار گرفت (همان: ۲۹۶-۳۰۰).

جمهوری اسلامی در حال بازسازی ساختار سیاسی و اقتصادی کشور متناسب با ایدئولوژی‌ای بود که از آن برآمده بود. در این فرآیند دولت بیش از پیش گسترده شد و شمار کارمندان آن با سرعت بالایی در حال افزایش بود. درآمدهای نفتی گرچه با فراز و فرودهایی همراه بود، امّا منابع لازم برای ادارهٔ کشور را در اختیار دولت قرار می‌داد. دادگاه‌های انقلاب برای دست‌اندرکاران رژیم پیشین احکامی صادر می‌کرد و کارخانه‌ها و اموالی که متعلق به آن‌ها بود را یکی پس از دیگری مصادره می‌کرد. این دادگاه‌ها در فاصلهٔ اسفند ماه ۵۷ تا خرداد ۱۳۶۰ تعداد ۴۹۷ نفر را اعدام کردند. روند مصادره‌ها موجب شد که در سال‌های بعد، دولت تبدیل به بزرگ‌ترین سرمایه‌دار کشور شده و مالکیت بیشتر کارخانه‌های سودده و بزرگ از آن دولت باشد. آغاز جنگ تحمیلی از جانب عراق در تاریخ ۳۱ شهریور ۱۳۵۹ که ظاهراً برای بازپس گیری آبراه حیاتی اروندرود اتفاق افتاده بود، فصل جدیدی از تاریخ ایران را آغاز کرد که با تلفات دهشتناک جانی و مالی برای هر دو طرف همراه بود. جنگی که طبعاً تمام قوای کشور را

مصروف خود داشت و تقریباً محلی برای صحبت از شرایط اقتصادی یا دعواهای سیاسی و فرهنگی باقی نگذاشت. امّا در سال‌های ابتدایی پس از انقلاب و پیش از ورود به دهۀ ۶۰، تقریباً تمام حوزه‌های اجتماعی، فرهنگی و هنری، اقتصادی و سیاسی در حال بازساختاریابی بودند. حرکت‌هایی که تحت عنوان «انقلاب فرهنگی» در حوزۀ فرهنگ و هنر شناخته شده‌اند و تمام حوزه‌های فرهنگی را تحت تأثیر قرار می‌دهند؛ از محتوای کتب درسی مدارس و آموزش عالی گرفته تا نحوۀ برخورد با پخش موسیقی و دریافت مجوز برای حمل ساز در خیابان‌ها و ... (همان، ۳۰۵-۳۱۸).

پیشینۀ تحقیق

پیشینۀ تحقیق دربارۀ موضوع این پژوهش یکی از نقاط قوت آن است. از این جهت که تقریباً هیچ اثر پژوهشی مدوّنی در این خصوص، چه در حوزۀ ادبیات خارجی و چه ادبیات داخلی نگاشته نشده است. معدود آثاری که به موسیقی اعتراضی پرداخته‌اند، دربارۀ وضعیت فعلی این موضوع در ایران و یا دیگر نقاط جهان هستند که البته در زمینۀ شیوۀ پیشبرد تحقیق و ادبیات نظری‌ای که در پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است، کمک شایانی کرده‌اند، امّا به آنچه که در این پژوهش به‌طورخاص به آن پرداخته می‌شود، قرابت چندان وثیقی ندارند. در این بخش به ادبیات خارجی و داخلی تحقیق و آثاری که در این زمینه نگاشته شده‌اند، اشارۀ کوتاهی خواهد شد و هریک از آثار به فراخور میزان اهمیت و ایده‌ای که توانسته است در شکل‌گیری اثر حاضر مؤثر باشد، مورد توجه قرار گرفته‌اند.

پیشینۀ داخلی

- **تک‌گویی فرجامین (۱۳۸۶)، انتشارات گام نو**

این مطالعه از مسعود یزدی که نمونه‌ای کامل از نوع نگاه مارکسیستی به موسیقی مردم‌پسند است، تلاش کرده است تا نشان دهد که موسیقی مردم‌پسند دهۀ ۵۰ در ایران، نوعی تلاش ناموفق برای گروهی از جامعه است که هر روز بیش از روز قبل احساس شکست و تحقیر می کند. در این پژوهش به‌روشنی مشخص می‌شود که نگارنده به‌لحاظ هنری، این نوع موسیقی را ارزشمند نمی‌داند و تمامی آثار این ژانر را یک‌سره به نوعی تقلا برای بازیافتن آرمان‌های از دست رفتۀ خرده‌بورژوازی می‌داند. یکسان‌انگاری همۀ آثار موسیقی مردم‌پسند در این دوره، به

نوعی نشنیدن صدای اعتراض آثاری است که در آن سال‌ها تولید شده‌اند. به‌نظر یزدی، این فرم موسیقایی اساساً توانایی ایجاد مَحملی برای جای‌دادن به اعتراض را ندارد.

پیشینهٔ خارجی

• 'Whose Liberation? Iranian Popular Music and the Fetishisation of Resistance', Laudan Nooshin

نوشین در این مقاله به بازنمایی موسیقی مردم‌پسند ایرانی (داخلی یا خارجی) از دو مفهوم «مقاومت» و «آزادی» می‌پردازد. او تعدادی از آثاری که با این مضامین در حوزهٔ موسیقی مردم‌پسند ایرانی منتشر شده‌اند را بررسی می‌کند، ولی تأکید اصلی مقالهٔ او به موزیک‌ویدئوی «Happy in Tehran» است که در سال ۲۰۱۴ منتشر شده و علی‌رغم نگاه اولیه‌ای که به این موزیک‌ویدئو متناسب با نام آن (که برگرفته از قطعه‌ای غربی است) می‌شود، محتوایی کاملاً اعتراضی داشته است. دستگیری سازندگان این موزیک‌ویدئو و بازتاب رسانه‌ای آن در سطح جهان، موضوعی است که نویسنده آن را مورد بررسی قرار می‌دهد. او نتیجه می‌گیرد که نگاه‌های شرق‌شناسانه تا چه اندازه می‌توانند در بررسی جوامع شرقی تقلیل‌گرا بوده و معانی را به درستی درک نکنند.

• Protest music in France: production, identity and audiences, Barbara Lebrun

لِبرون در این اثر به بررسی موسیقی اعتراضی در فرانسه پرداخته است و از سه منظر آن را مورد توجه قرار داده؛ تولید، هویت و شنونده. این سه می‌تواند در مورد هر نوع موسیقی دیگری نیز حائز اهمیت باشد. نگاه لبرون به این پدیده و بررسی سه‌گانه‌ای که انجام داده است، نگاهی کاملاً عینی و البته تا حدودی قوم‌موسیقی‌شناختی است. او در بخش اول کتاب به راک آلترناتیو به‌عنوان موسیقی اعتراضی جامعهٔ معاصر فرانسه و شیوهٔ تولید این موسیقی توجه می‌کند و سیاست‌های حوزهٔ فرهنگی در فرانسه که سبب بروز چنین سبکی شده‌اند را مورد بررسی قرار می‌دهد. در بخش دوم که موضوع شناخت هویت موسیقی اعتراضی و شیوهٔ بازشناسی این موسیقی از دیگر انواع موسیقی مورد بحث است، به جایگاه موسیقی اقلیت‌های عرب در جامعه فرانسوی توجه کرده و نوع موسیقی آن‌ها را به‌عنوان جایگزینی برای موسیقی اعتراضیِ پذیرفته شده در جامعهٔ فرانسه مورد تحلیل قرار می‌دهد. در نهایت و در بخش سوم کتاب که موضوع اساسی برای نویسنده شنوندگان موسیقی اعتراضی است، او معتقد است که شنوندگان لزوماً از

همان قشری که موسیقی اعتراضی برای آن‌ها ساخته شده است، نخواهند بود و حوزهٔ گسترده تری از اقشار جامعهٔ معاصر فرانسه را نشانه می‌گیرد. لِبرون به محل بروز و ظهور این موسیقی‌های اعتراضی که با عنوان موسیقی آلترناتیو از آن‌ها یاد می‌کند، در فصل آخر توجه نشان می‌دهد و یکی از عوامل اساسی در رشد این سبک موسیقی را فستیوال‌ها می‌داند.

- **Music, power, and politics, edited by Annie J. Randall**

این کتاب که در واقع مجموعه‌ای از مقالات را در خصوص ارتباط میان موسیقی، قدرت و سیاست در خود جای داده است، تلاش می‌کند تا ابعاد مختلفی از تأثیر و تأثّر این سه حوزه بر یکدیگر را شرح دهد. از مجموع ۱۳ مقاله‌ای که در این کتاب جمع‌آوری شده‌اند، مقالهٔ انتهایی مربوط به لادن نوشین است که در ادامه دربارهٔ آن توضیح جداگانه‌ای ارائه خواهد شد. نکتهٔ قابل توجه این کتاب، استفاده از پژوهشگرانی از نقاط مختلف دنیا است که هریک در مورد مسائل جامعه–موسیقی‌شناختی کشور خود بحث می‌کنند. چین، آلمان (پیش و پس از اتحاد دو آلمان)، مکزیک، صربستان، آفریقا (موسیقی باربادی)، انگلیس و ایران این کشورها هستند. البته در برخی مقالات به مسائل کلیِ میان‌رشته‌ای مانند کرال‌گرایی[1] به‌عنوان نوعی استعمار در عرصهٔ موسیقی پرداخته شده و سعی در توضیح روابط تولید و مناسبات میان نوازندگان و تولیدکنندگان موسیقی شده است که این نوع مسائل بیشتر به سیاستِ موسیقی مرتبط است و از حوزهٔ بررسی‌های این پژوهش خارج است.

روش‌شناسی

این نکته که فهرست مشخص و دقیقی از آثار موسیقی اعتراضی منتشر شده در دههٔ پنجاه در دسترس نیست، یکی از پیچیدگی‌های این پژوهش در طول مدت انجام آن بوده است. این موضوع از دو جهت موجب دشواری در انجام پژوهش شده بود. از طرفی یافتن آثاری که به‌نظر می‌رسد به مضامین اعتراضی اشاره داشته باشند، امّا در فهرست‌های موجود از این دسته آثار نامی از آن‌ها برده نشده است، باید تعیین تکلیف می‌شدند. از طرف دیگر برخی از قطعات عنوان‌شده در فهرست‌ها که به‌طورمشخص اشاره‌ای به موضوعات اعتراضی نداشته‌اند، امّا با مروری بر تاریخچه و علّت انتشار آن‌ها، جنبهٔ اعتراضی آن‌ها روشن می‌شد. جنبهٔ نخستین، لزوم کاربست روش نشانه‌شناسی را به روشنی نمایان می‌سازد. معنای ضمنی عبارات به‌کاررفته در

1 Choralism

ترانه‌های آن دوره که می‌توانند با ارجاعی غیرمستقیم یا با استفاده از استعارات ادبی- معنایی اعتراضی به خود بگیرند، همان چیزی است که از نشانه‌شناسی در این پژوهش مورد استفاده قرار می‌گیرد.

در پژوهش‌های تاریخی، ریشهٔ شکل‌گیری موضوع پژوهش، در پژوهشگر، نقطهٔ عطف آن پژوهش محسوب می‌شود. در این مورد باید گفت که پژوهش حاضر برخاسته از ربط ارزشی پژوهشگر با میدان موسیقی و البته مسئلهٔ اجتماعی‌ای است که این شکل موسیقی (موسیقی اعتراضی) در جامعهٔ امروز ایران ایجاد کرده است. نقطهٔ آغاز این مسئله جایی است که زنده بودن بسیاری از ترانه‌های اعتراضی آن‌دوران را در متن جامعه مشاهده می‌کنیم. از سوی دیگر روند موسیقی اعتراضی امروزی در جامعهٔ ایران، ایجاب می‌کند که پژوهشی دربارهٔ ریشه‌های این نوع موسیقی انجام شود. امّا پس از شکل‌گیری موضوع تاریخی در ذهن پژوهشگر، آنچه اهمیت پیدا می‌کند، نحوهٔ جمع‌آوری اطلاعات و داده‌ها دربارهٔ موضوع تحقیق است. در مورد این پژوهش، مشخصاً خود آثار موسیقی منابع دست اولی هستند که در اختیار پژوهشگر هستند و محتوای آن‌ها شالودهٔ این کار را شکل می‌دهند. در کنار این آثار، مستندات و کتاب‌ها و اسناد قابل توجهی در ارتباط با تولیدکنندگان این نوع موسیقی در دورهٔ تاریخی مورد نظر وجود دارد که می‌توانند به‌عنوان منابع دست دوم در توصیف چگونگی میدان موسیقی سال‌های دههٔ ۵۰ کمک‌کننده باشند. بنابراین اساس این پژوهش همچون تمام پژوهش‌های تاریخی دیگر منابع کتابخانه‌ای هستند. از این جهت است که انتخاب منابع از مهم‌ترین مراحل یک پژوهش تاریخ هستند (بیکر، ۱۳۸۶: ۳۲۶-۳۳۲). در این پژوهش نیز سعی شده تا آثاری با رویکردهای مختلف به موسیقی اعتراضی مورد بررسی قرار گیرند؛ از آثاری که به‌صورت زندگی‌نامه‌ای دربارهٔ یکی از شخصیت‌های مهم این نوع موسیقی نگاشته شده، تا آثاری که به‌صورت سرگذشت موسیقی ایرانی یا موسیقی مردم‌پسند هستند و تحلیل‌های دربارهٔ موسیقی اعتراضی در این بازهٔ تاریخی ارائه داده‌اند.

اعتبار و پایایی در پژوهش‌های تاریخی محل تردید بسیار قرار می‌گیرند، چرا که صحت اسناد و کتبی که در رابطه با موضوع نوشته شده‌اند، به راحتی می‌توانند مخدوش شوند. این موضوع دربارهٔ این پژوهش خاص، دشوارتر است؛ چرا که اصولاً در پژوهش‌های تاریخی یکی از راه‌های بالا بردن پایایی پژوهش، آن است که دربارهٔ موضوعاتی که پیش از این دربارهٔ آن‌ها

کارهایی صورت گرفته است، پژوهش شود. امّا این پژوهش از آن جهت که یکی از اولین تحقیق‌ها در این حوزهٔ خاص و با این بازهٔ تاریخی است، کمتر از چنین امکانی بهره می‌برد. به همین دلیل پایایی منابع انتخاب‌شده بیش از دیگر پژوهش‌های تاریخی برای این پژوهش اهمیت دوچندان می‌یابد (همان).

تمام آنچه که از خلال جست‌وجو در مستندات تاریخی به‌دست می‌آید، در خدمت روش تکوین میدان بوردیویی قرار می‌گیرد تا کار پژوهش را تکمیل کند. به‌عبارت دیگر بررسی صرف آنچه در تاریخ رخ داده است، نمی‌تواند اقناع‌کننده باشد. بلکه بایستی یافته‌های تاریخی را با شیوه‌ای مشخص در ارتباط با یکدیگر قرار داد تا بتوان مناسبات تولید را در میدانی خاص شناخت. بوردیو در نظریهٔ میدان خود از ساختارگرایی تکوینی استفاده می‌کند که ریشه‌های آن را از اثر «*صور بنیانی حیات دینی*» دورکیم[1] گرفته است. البته بوردیو خود این روش را در میدان تولیدات ادبی به کار برده است. او هر اثر را ابتدا در ارتباطی با ساختار اجتماعی (یا همان میدان ادبیات) و سپس در رابطهٔ با منش فردی نویسنده بررسی می‌کرد. پس از آن تأثیری که خود اثر بر تکوین میدان می‌گذاشت را مورد تحلیل قرار می‌داد. به این ترتیب می‌توان گفت که بوردیو در روش ساختارگرایی تکوینی خود از سه سطح بررسی سخن می‌گوید؛ اولاً تحلیل موقعیت میدان با میادین دیگر به‌ویژه میدان قدرت، ثانیاً تحلیل ساختار میدان و در نهایت تحلیل عادت واره[2] عاملان اجتماعی (یا همان فعالین در میدان مورد بررسی) (محمدی، ۱۳۹۸: ۸۸۰-۸۸۲). در این پژوهش نیز دقیقاً هر سه موردی که در بالا اشاره شد برای به دست آمدن تصویری کامل از میدان موسیقی اعتراضی نیاز است. به عبارت دیگر ما در این پژوهش بر آنیم تا با استفاده از داده های تاریخی که در اختیار داریم، اولاً موقعیت میدان موسیقی به‌طورکلی و خرده‌میدان موسیقی اعتراضی به‌طور خاص را در ارتباط با میادین دیگر درون جامعهٔ ایران تحلیل کنیم. مسلماً بررسی رابطهٔ موسیقی (و موسیقی اعتراضی) با میدان قدرت و تأثیر و تأثّر این دو بر یکدیگر همان‌طور که پیش از این نیز به آن اشاره شده است، یکی از مهم‌ترین مطالبی است که می‌تواند در این بخش مورد توجه قرار گیرد. پس از آن دست‌یافتن به نگاهی جامع و دقیق از آنچه که در ساختار خرده‌میدان موسیقی اعتراضی می‌گذرد و بر مناسبات و روابط تولید اثر مؤثر است، سطح

1 Emile Durkheim
2 Habitus

دوم تحلیلی است که بوردیو در روش ساختارگرایی تکوینی خود آن را مورد توجه قرار داده است و در این پژوهش نیز حائز اهمیت فراوان است. در نهایت نیز، این نکته که هنرمندان با کدام عادت‌واره‌ها، از کدام طبقات اجتماعی و اقتصادی و با چه اهدافی وارد این خرده‌میدان می شوند و چگونه بر مناسبات تولید این میدان تأثیر می‌گذارند، در این پژوهش نیز با استفاده از مستندات تاریخی مورد تحلیل قرار می‌گیرد. ویژگی بارز روش بوردیو آن است که پیش از آنکه به منازعات نظری در خصوص اولویت ساختار یا عامل، جمع یا فرد و .... بپردازد، «روابط» را به‌عنوان واحد تحلیل خود برمی‌گزیند و تا پایان پژوهش بر این تأکید نظری پایبند باقی می‌ماند (همان: ۸۷۵). این تأکید نیز دقیقاً همان نکته‌ای است که در پژوهش حاضر مورد نیاز است. به این معنا که ما نیز در این پژوهش به دنبال شخصیت خاص، گروه خاص یا برتری بخشیدن به شیوهٔ خاصی از تولید نیستیم. بلکه به دنبال آن هستیم که تصویر روشنی از روابط و مناسبات تولید در میدان موسیقی و خرده‌میدان موسیقی اعتراضی به دست دهیم.

اکنون با توجه به آنچه گفته شد می‌توان به‌عنوان جمع‌بندی بخش روش‌شناسی یادآور شد که این پژوهش بنای اصلی خود را بر دو روش نهاده است که یکدیگر را تکمیل می‌کنند. لزوم استفاده از روش تکوین میدانی و تاریخی- کتابخانه‌ای در موضوع پژوهش نهفته است که از سویی مستلزم بازگشتی تاریخی به محدودهٔ مورد بررسی است و از سوی دیگر شرح دقیق مناسبات میدان موسیقی و به خصوص خرده‌میدان موسیقی اعتراضی را ایجاب می‌کند. به عبارت دیگر شاید بتوان گفت در این پژوهش ساختارگرایی تکوینی بوردیو که اساساً روشی تاریخی است، با استفاده از تکنیک‌های تاریخی و در میدانی ذاتاً تاریخی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

یافته‌ها و تحلیل آن‌ها

۱. موسیقی اعتراضی پیش از دههٔ ۵۰ شمسی

از سال ۱۳۱۹ که رادیو در ایران تأسیس می‌شود، موسیقی مردم‌پسند با حمایت‌های رادیوی ملی و به شکل انحصاری از همین رسانه تولید و منتشر می‌شود. البته رادیو تقریباً تا سال‌های ابتدایی دههٔ ۳۰ در انحصار موسیقی کلاسیک ایرانی بود. از دههٔ ۳۰ موسیقی مردم‌پسند در معنای غربی آن و با استفاده از سازهای غربی به شکل رسمی خود در رادیوی ملی تولید و منتشر می‌شود. کمی پیش از آن نیز در کافه‌ها و کاباره‌ها و به شکل غیررسمی در اختیار مردم قرار گرفته بود. رادیو

خواننده‌هایی مثل ویگن[۱] را معرفی می‌کند و دوران جدیدی در موسیقی ایرانی آغاز می‌شود. جنتی عطایی[۲] دربارهٔ ویگن می‌گوید:

ویگن نمایانگر دوره‌ای مهم در تحول اجتماعی کشور ما بود. در آن سال‌ها ویگن حرف تازه‌ای را با ترانه‌هایش زمزمه می‌کرد. تصویر ویگن و گیتارش، در زمان تار و کمانچه، برای مردم ما یک تصویر نو و غیرقابل باور بود (یونانسیان[۳]).

آغاز این شکل جدید موسیقی که امروزه آن را با نام موسیقی مردم‌پسند یا پاپ می‌شناسیم، با استفادهٔ تنظیم‌کنندگان موسیقی ایرانی از سازهایی چون ویلن در سال‌های قبل‌تر آغاز شده است، امّا هنوز به آن شکل منحصربه‌فرد که از موسیقی مردم‌پسند می‌شناسیم نرسیده است. ویگن در سال ۱۳۳۳ ترانهٔ «مهتاب» را منتشر می‌کند که در این ترانه برای اولین‌بار در ایران، از هیچ ساز ایرانی استفاده نکرده است. شاید بتوان آغاز عصر نو در موسیقی ایران و شکل‌گیری موسیقی مردم‌پسند را که طی سال‌های بعد با شدتی فزاینده رشد می‌کند در همین ترانه دید. از مهم‌ترین مسائلی که در این دورهٔ حدوداً بیست‌ساله (از ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰) برای موسیقی مردم‌پسند قابل توجه است، موضوع ترانه (کلام) و آهنگسازی است. در زمینهٔ ترانه، پیش از این دوره با این مسئله روبه‌رو هستیم که اجازهٔ استفاده از شعرهایی خارج از اسلوب پذیرفته‌شدهٔ شعر فارسی کلاسیک (شعر منظوم و مقفّا) به یک اثر موسیقایی داده نمی‌شود، درحالی‌که در همین دوره این مسئله مورد بحث واقع می‌شود. به عبارت دیگر تقسیم‌بندی قدیمی موسیقی در این دوره است که با یک دگرگونی مواجه می‌شود. اگر تا پیش از این به‌طورکلی شعر منظوم و مقفّا مختص موسیقی کلاسیک (جدی) ایرانی است و ترانه‌هایی با اشعار غیرمنظوم و اصطلاحاً کوچه–بازاری در زمرهٔ آثار موسیقی مردمی (فولک) جای می‌گیرند، در این دوره است که با شروع به کار افرادی که آن‌ها را با عنوان «موج نو»ی شعر در ایران می‌شناسند، ترانه‌هایی با زبانی نزدیکتر به محاورهٔ مردم ساخته می‌شوند و کم‌کم دوران حکمرانی شعر کلاسیک بر موسیقی ایرانی پایان می‌یابد. از سوی دیگر و هم‌زمان با این تحولات در شعر و کلام موسیقی،

---

۱ ویگن دردریان، خوانندهٔ ایرانی

۲ ایرج جنتی عطایی، ترانه‌سرای ایرانی

۳ تاریخ نگارش این نوشته مشخص نیست. از پایگاه اینترنتی https://www.paymanonline.com/ در مطلبی با عنوان: «یادی از سلطان جاز ایران، ویگن دردریان»

دست‌اندرکاران موسیقی کلاسیک ایرانی، درگیر جنبشی هستند که فاطمی نام آن را «جنبش بازگشت به اصالت موسیقی ایرانی» علیه سبک‌های سبُک تصنیف‌سازی می‌گذارد. جنبشی که با حمایت رادیو پیش می‌رود و تقریباً تا سال‌های دهۀ ۷۰ ادامه می‌یابد. این دوره عالی‌ترین شکل استبداد شعر در موسیقی کلاسیک ایرانی است که در آن انتخاب شعرهای کلاسیک به‌جای آثار شعرای معاصر مهم‌ترین دغدغۀ هنرمندان موسیقی کلاسیک است (فاطمی، ۱۳۹۲: ۷۲-۷۵).

به این ترتیب و با چنین شرایطی است که موسیقی ایران وارد دهۀ ۱۳۵۰ می‌شود. دهه‌ای با فراز و نشیب فراوان که با تولیدات بسیار زیادی موسیقی مردم‌پسند و البته موسیقی اعتراضی همراه است. کاری که فرهاد، منفردزاده و قنبری در دو ترانۀ «مرد تنها» و «جمعه» انجام می‌دهند، آغازگر مسیری است که سبب تشکیل گروه‌هایی با افراد تقریباً مشخص می‌شود و شبکه‌ای از هنرمندان را شکل می‌دهد که با شناخت از یکدیگر، برای تولید آثار اعتراضی تنها از همین شبکه استفاده می‌کنند.

۲. موسیقی اعتراضی در سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۴

مجموعۀ تحولاتی که در سال‌های پیش از آغاز دهۀ ۵۰ رخ داده بود و در بخش پیشین مورد بحث قرار گرفت، باعث شد تا حرکتی که سه‌گانۀ فرهاد منفردزاده و قنبری در سال ۱۳۴۸ و ۱۳۴۹ آن را آغاز کرده بودند، در دهۀ ۵۰ با شدت بیشتری به مسیر خود ادامه دهد. امّا هم‌زمان با رشد و پیش روی این حرکت و تولید روزافزون آثار اعتراضی در این سال‌ها، حکومت و سیاست‌گذاران فرهنگی نیز از پا ننشستند و روزبه‌روز قوانین سخت‌گیرانه‌تری برای انتشار موسیقی وضع کردند و البته برخوردهای شدیدتری را نیز با هنرمندان فعال در این حوزه سرلوحه کار قرار دادند. در این زمینه، سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۴ بازه‌ای خاص به‌شمار می‌آید. موسیقی اعتراضی در این سال‌ها نه فقط اعتراضی به شرایط سیاسی و اجتماعی موجود در جامعه بلکه در واقع اعتراضی به سنت‌های پایدار تولید و نشر موسیقی نیز بود. همان‌طور که گفته شد، در سال‌های پیش از دهۀ ۵۰ سلطۀ شعر کلاسیک بر موسیقی تا حدودی شکسته شده و نقش آهنگ‌ساز به مرور جایگاه تثبیت‌شده‌ای در تولید یک اثر یافته بود. در سال‌های ابتدایی دهۀ ۵۰، شعر دیگر نه فقط غیر موزون که غیرمقفا نیز می‌شود. این اتفاق به زعم بسیاری با ترانۀ «مرد تنها»ی شهیار قنبری رخ می‌دهد. خود او نیز در کتابش می‌نویسد: «این نخستین ترانۀ بی‌قافیه است. ترانه‌ای از جنس شعر معاصر، ترانۀ مرد تنها»

(قنبری، ۱۳۷۹: ۵۰). بدین ترتیب به‌نظر می‌رسد که موسیقی اعتراضی نه فقط شورشی علیه وضعیت سیاسی و اجتماعی موجود، که شورشی علیه مناسبات مرسوم تولید موسیقی نیز هست. به عبارت دیگر، ورود این محتوای نو نیاز به فرمی نو و ساختارشکن نیز داشت، که این فرم تازه چه در شعر و چه در آهنگ‌سازی به بهترین نحو خود را نشان می‌دهد. در این طرح تازه، همان‌طور که پیش از این نیز بارها مورد اشاره واقع شد، نمی‌توان نقش برخی ترانه‌سرایان را نادیده انگاشت. شهیار قنبری، ایرج جنتی عطایی و اردلان سرفراز[1] مهم‌ترین شخصیت‌هایی هستند که در این زمینه نقش عمده‌ای ایفا می‌کنند.

در مورد خوانندگان این خرده‌میدان نیز، آن‌چنان که پیش از این بیان شد، قطعاً باید فرهاد مهراد را به‌عنوان مهم‌ترین شخصیت این حرکت آورد. فرهاد در بسیاری موارد به‌عنوان بنیان‌گذار موسیقی اعتراضی در ایران شناخته می‌شود که البته خود این عنوان را برای خود نمی‌پسندد. فرهاد گرچه هیچ‌گاه طعم زندان را نمی‌چشد امّا جرم سنگینی برای افرادی که آثار او را در خانه های خود داشته‌اند، محسوب می‌شده است. داریوش اقبالی چهرهٔ دیگری است که در خواندن ترانه‌های اعتراضی به دلیل جنس خاصی که در صدایش دارد، مورد اقبال قرار می‌گیرد. همکاری های متعدد داریوش و جنتی عطایی پیش از انقلاب باعث شده بود که در بخشی از حکومت این تصور شکل بگیرد که داریوش نیز عضوی از یک گروه چریکی است و در دستگیری او در سال ۱۳۵۳، این اتهامات را به او وارد می‌سازند. او پس از دستگیری نیز برای مدتی از هرگونه فعالیت منع شده و به ناچار خانه‌نشین می‌شود. داریوش هم مانند دیگر افرادی که در همین سال دستگیر شده‌اند، تعهد به عدم اجرای آثار اعتراضی می‌دهد و البته با توجه به پیگیری‌های نهادهای امنیتی مجبور به اجرای ترانه‌ای برای تولد شاه می‌شود که این اتفاق از نظر روحی برای او ضربهٔ بسیار بزرگی محسوب می‌شود. چهرهٔ تأثیرگذار دیگر در جمع خوانندگان دههٔ ۵۰، فریدون فروغی است که البته او نیز با کمی فاصله نسبت به فرهاد و داریوش وارد عرصهٔ موسیقی می‌شود، امّا دههٔ پنجاه برای او نیز دوران اوج شهرت است. او نیز اشعاری از قنبری را می‌خواند و در بعضی موارد مانند دیگر آثار منتشر شده در این سال‌ها با استفاده از فیلم‌های سینمایی آثارش را منتشر می‌کند. فروغی در زمینهٔ بازداشت و بازجویی از دیگران جلوتر هم هست. او در سال ۱۳۵۲ و به دلیل خواندن ترانهٔ مشهورش «نماز» با شعری از قنبری، توسط

۱شاعر و ترانه‌سرای ایرانی و از ترانه‌سرایان شعر نوین ایران.

ساواک بازداشت و بازجویی می‌شود. شیوهٔ خاص خواندن فروغی و البته درگیری مستقیم او با میدان سیاست یا به تعبیری «اَکت سیاسی»، ویژگی بارز اوست که هیچ‌گاه در دیگر هنرمندان این میدان به این شکل قابل مشاهده نیست. برای مثال، ترک مجلسی که قرار بود در آن برای شاه اجرا کند، رخ‌دادی است که برای او هزینه‌های سنگینی دارد و البته چهرهٔ فروغی را در مقایسه با دیگر هنرمندان خاص می‌کند. بعدها که فروغی در عرصهٔ نویسندگی و مجری‌گری نیز فعالیت می‌کند، زبان صریحش همچنان به‌عنوان ویژگی خاص او مورد توجه است.

در این دوران و در شرایطی که موسیقی مردم‌پسند آثاری را در موسیقی اعتراضی تولید و روانهٔ بازار می‌کند و حتی هزینه‌های سنگینی را نیز در راه انتشار این آثار پرداخت می‌کند، اصحاب موسیقی کلاسیک ایرانی در گیرودار استفادهٔ صحیح از کلمات و ادامهٔ مسیر بازگشتی خود به شعر کلاسیک هستند. به عبارت دیگر، مهم‌ترین عنصر برای بیان اعتراض که همانا کلام آن است و بیشترین مفهوم را از یک اثر منتقل می‌سازد، در این موسیقی به کلی نه تنها تغییری را تجربه نمی‌کند، که در اثر چنین جنبش بازگشتی‌ای بیش از پیش درگیر فرم و شیوهٔ استفاده و بیان اشعار کلاسیک می‌شود. از سوی دیگر بودجه‌های کلانی که با افزایش سرسام‌آور درآمدهای نفتی ایران در این دوره به بخش فرهنگی و هنری سرازیر می‌شود، سبب سرگرم‌شدن بیشتر این دسته از هنرمندان با جشن‌ها و جشنواره‌هایی بین‌المللی شده که برای «آشنایی دنیا با فرهنگ و هنر ایرانی» برپا می‌شوند. بنابراین در این دوره که دوره‌ای است پرتلاطم و مملو از آثار اعتراضی در ژانر موسیقی مردم‌پسند، مطلقاً صدای مخالفی از موسیقی کلاسیک ایرانی شنیده نمی‌شود.

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ این دوره و آثار منتشر شده در آن حائز اهمیت است، نوع و شیوهٔ اعتراضی است که بیان می‌شود. این اعتراض در بیان شریعتی، اعتراضی منفی است. اعتراضی که دعوتی برای خیزش و حرکت توده‌های مردم نمی‌کند و تنها می‌خواهد نارضایتی خود را از وضعیت موجود بیان کند. نه دعوتی در آن موجود است و نه فریاد خشمی، و جالب آنکه حتی این اعتراض نومیدانه نیز توسط حکومت تحمل نمی‌شود. باز هم سخنان داریوش در این مورد، نشانهٔ خوبی برای فهم جنس موسیقی‌ای است که به‌عنوان موسیقی اعتراضی تولید می‌شود:

ببینید فصلی که ما شروع کردیم، نگاه ترانهٔ نو بود. نگاه دوستان و همکارانم، این تیم که تشکیل شد، اصلاً نگاه‌مون با موسیقی قبل فرق داشت. مثل جِنِریشنی (نسل) که الان هست، سبک‌شون فرق داره. موسیقی ما، موسیقی با زبان عشق اعتراض کردن بود، زبان خشم نبود

توش، زبان تهییج کردن مردم نبود، زبان اسلحه به دست گرفتن نبود. و این من رو شوک کرد که در جامعه‌ای دارم زندگی می‌کنم که حتی نمی‌دونند، مردم عادی نمی‌دونند اون پشت چه خبره. همیشه می‌گم در سیستم قبل خیلی مسائل بود، انعکاس پیدا نمی‌کرد[1].

بنابراین در جمع‌بندی، می‌توان مهم‌ترین ویژگی‌های موجود در آثار منتشرشده و کنش و واکنش میادین هنر و سیاست را به این ترتیب خلاصه کرد که: با ورود به دهۀ ۵۰، با رشد چشمگیری در تولید آثار موسیقی اعتراضی در دل موسیقی مردم‌پسند مواجه هستیم. تا جایی که شکل‌گیری این خرده‌میدان را می‌توان به سال‌های ابتدایی این دهه مربوط دانست. در نتیجۀ سیاست‌هایی که پیش از آن و در دهۀ ۱۳۴۰ سبب شکل‌گیری نوعی قطب خارج از رادیو برای تولید موسیقی مردم‌پسند شده بود، کمپانی‌های مستقلی به وجود آمدند که برای خود تشخصی سیاسی قائل بوده و در تولید و نشر صفحات موسیقی معترض، عنایت به ادامۀ فعالیت داشتند. رفته‌رفته با مشخص‌تر شدن مختصات و عاملان این میدان، دخالت میدان قدرت در میدان موسیقی روزبه‌روز بیشتر می‌شود و در بزنگاه‌های مهمی تصمیم بر شدیدتر کردن برخوردها با تولید چنین آثاری می‌گیرد. در همین دوره است که برای اولین بار برخی از هنرمندان این حوزه، مورد بازداشت و بازجویی ساواک قرار می‌گیرند و مجبور به تسلیم تعهدی می‌شوند که پس از این آثاری با چنین محتوایی منتشر نکنند. نتیجۀ چنین سیاست‌هایی و مداخلات مستقیمی که میدان قدرت در میدان هنر انجام می‌دهد، در دو جنبۀ متفاوت قابل فهم است. از یک سو به‌لحاظ کمّی، تعداد آثار منتشرشده در بازۀ یکی-دو ساله را به شکل محسوسی کاهش می‌دهد. برای مثال فرهاد که در سال ۱۳۵۳ سه اثر «شبانه»، «کودکانه» و «هفتۀ خاکستری» را منتشر کرده، تا سال ۱۳۵۶ هیچ قطعۀ دیگری منتشر نمی‌کند. دربارۀ دیگر کنشگران این میدان نیز می‌توان با کمی اغماض تقریباً به نتیجۀ مشابهی دست یافت. از سوی دیگر، نتیجۀ این برخوردها و تهدیدها و تعهدها، خود را به شکل آگاهی‌ای که در کنشگران این میدان شکل می‌گیرد، نشان می‌دهد. همچون موردی که دربارۀ داریوش در بالا ذکر شد. این آگاهی همچون نهالی است که کاشته می‌شود تا در سال‌های بعد میوه دهد. به این معنی که هم زبان بیان اعتراض را به مقتضای شرایط سیاسی و امنیتی کشور استعاری‌تر می‌کند، هم در عین حال کنشگران فعال در این عرصه را مصمّم‌تر می‌سازد.

۱متن پیاده‌شده از مصاحبۀ شبکۀ بی‌بی‌سی فارسی با داریوش اقبالی تحت عنوان: «به عبارت دیگر: داریوش- ناگفته‌ها»

۳. موسیقی اعتراضی در سال‌های ۱۳۵۵ تا ۱۳۵۷ (پیش از پیروزی انقلاب اسلامی)

پس از سال ۱۳۵۴ که سال سکوت نام می‌گیرد، با ورود به سال ۱۳۵۵ مجدداً سازها برای بیان اعتراض کوک می‌شوند. هنرمندان یک سال فرصت داشته‌اند تا با مختصات جدید تولید ترانه آشنا شوند و دوباره به تولید آثار اعتراضی بپردازند. دیگر سینما به‌عنوان راه فراری از ممیزی‌ها کارایی ندارد و تقریباً هیچ اثری بدون بررسی توسط نهادهای مسئول اجازهٔ انتشار نمی‌گیرد. حساسیت‌های نهادهای امنیتی بر محتوای ترانه‌ها بیش از قبل شده و گنجاندن مفاهیمی که بتواند بویی از اعتراض داشته باشد، سخت‌تر از سال‌های قبل است. تعدادی از هنرمندان که عاقبت هم کیشان معترض خود را دیده‌اند، وحشت‌زده از برخوردهای صورت گرفته، حضور در این میدان را بیش از پیش خطرناک می‌بینند و برای همیشه آن را کنار می‌گذارند. به این ترتیب میدان تولید موسیقی اعتراضی به نوعی تصفیه می‌شود و تنها افرادی در آن باقی می‌مانند که توان و آمادگی پرداخت هزینه‌های احتمالی را دارند. این افراد دقیقاً همان شخصیت‌هایی هستند که در بخش قبلی به‌عنوان بنیان‌گذاران خرده‌میدان موسیقی اعتراضی با آن‌ها آشنا شدیم. البته برخی دیگر نیز در این مدت به این شخصیت‌ها اضافه می‌شوند و اصولاً شیوهٔ اعتراض را برای آثار خود پیش می‌گیرند که در ادامه به تعدادی از آن‌ها می‌پردازیم.

ویژگی بارز این دوره از تاریخ، سیر تند اتفاقاتی است که ایران را به انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ می‌رساند. اتفاقاتی که با یک نگاه تاریخی آن‌قدر سریع رخ می‌دهند که بعضاً ارائهٔ تحلیل درستی از آن‌ها در خود دورهٔ مذکور، مشکل به‌نظر می‌رسد. گروه‌های مبارز با شدت بیشتری مخالفت خود را بروز می‌دهند. تنش‌های میان حکومت و مخالفان مستقیم‌تر و شدیدتر می‌شود. حوزهٔ فعالیت‌های حزب رستاخیز به مسائل اقتصادی نیز گسترش می‌یابد و مسئولیت مقابله با گران‌فروشی را بر عهده می‌گیرد. آبراهامیان می‌نویسد:

حزب رستاخیز حملهٔ گسترده و هم‌زمان را به مذهب آغاز کرد. شاه را رهبری «معنوی» و سیاسی معرفی کرد؛ علما را «ارتجاع سیاه قرون وسطایی» نامید؛ و در کنار این ادعا که ایران به سوی تمدن بزرگ در حرکت است، تاریخ جدید شاهنشاهی ۲۵۳۵ ساله را- ۲۵۰۰ سال آن مربوط به کل پادشاهی‌های پیشین و ۳۵ سال بعدی برای سلطنت محمدرضا شاه پهلوی- به جای تقویم اسلامی ... به‌کار برد. ... کم‌تر رژیمی جسارت کرده است تاریخ مذهبی کشور را کنار بگذارد.

علاوه بر این شاه یک وزارت‌خانه برای امور زنان برقرار کرد؛ زنان را در سپاه دانش و دین به‌کارگرفت؛ ... (آبراهامیان، ۱۳۹۶: ۲۷۲-۲۷۳).

مشخص است که این تصمیمات با واکنش تند مخالفان همراه شده و نتایجی که برای فعالیت‌های حزب رستاخیز در نظر گرفته شده بودند، محقق نشدند. باز هم آبراهامیان در این مورد می‌نویسد:

حزب رستاخیز به‌جای برقراری ثبات، رژیم را تضعیف، فاصلهٔ میان سلطنت و جامعه را بیشتر و نارضایتی‌های گروه‌های مختلف را تشدید کرد. با به انحصار درآوردن سازمان‌ها، نیروهای اجتماعی را از راه‌های ارتباطی که از طریق آن‌ها می‌توانستند اعتراض‌ها و خواست‌های خود را در حوزهٔ سیاسی مطرح کنند، محروم کرد. بدین‌ترتیب شمار فزاینده‌ای از مردم و نیروهای اجتماعی امید به اصلاحات را از دست دادند و انگیزهٔ بیشتری برای انقلاب پیدا کردند (همان: ۲۷۵).

در جمع‌بندی آنچه که دربارهٔ بازهٔ زمانی مذکور گفته شد می‌توان گفت که این دوره، دوره‌ای است که موسیقی اعتراضی به بلوغ رسیده، و راه و روش بیان اعتراض را با تمام فشارها و محدودیت‌هایش آموخته است. خرده‌میدان موسیقی اعتراضی پس از ضرباتی که در سال‌های گذشته تجربه کرده است، در این دوره با آشنایی بیشتری نسبت به مختصات میدان و البته شناخت دقیق‌تری از حساسیت‌های میدان قدرت، وارد کار می‌شود و در بازتولید مناسبات تولید موسیقی اعتراضی موفق عمل می‌کند. در همین احوال است که حکومت با توجه به فشارهای بین‌المللی گشایشی را در فضای سیاسی ایجاد می‌کند که به‌طورکلی جامعه را دچار التهابات بیشتری می‌کند و البته دامنهٔ این تنش‌ها به میدان موسیقی هم کشیده می‌شود و همراهی قابل توجهی از جانب این گروه مشاهده می‌شود. به همین دلایل است که فراوانی تولیدات موسیقی موسوم به «معترض» در این دوره تا زمان رسیدن به انقلاب با افزایشی قابل مشاهده مواجه است و زبان ناامید این ترانه‌ها در مواردی به زبانی امیدوار تغییر شکل می‌دهد. امّا وقوع رخداد ۱۷ شهریور ۵۷ با همراهی موسیقی‌دانان کلاسیک ایرانی با حرکت اعتراضی شناخته می‌شود و استعفای دسته‌جمعی آن‌ها را در پی دارد. این اولین باری است که موسیقی کلاسیک در میدان موسیقی اعتراضی ورود می‌کند. حتی شخصیتی چون عارف قزوینی را نیز نمی‌توان از این دسته دانست. چرا که گرچه عارف به‌طورکلی موسیقی کلاسیک را پیش برده است، امّا باید به این

نکته توجه داشت که جنس آثار عارف در روزگاری که می‌زیسته، از نوع مردم‌پسند محسوب می شده که از آن با نام «تصنیف» یاد می‌شده و موسیقی سبُک‌تری در مقایسه با ساز و آواز اصیل و کلاسیک ایرانی به‌شمار می‌رفته است.

۴. موسیقی اعتراضی در سال‌های پیروزی انقلاب اسلامی تا ۱۳۶۰

پس از پیروزی انقلاب اسلامی در ۲۲ بهمن ۱۳۵۷ معادلات بازی به کلی تغییر می‌کند. انقلاب، «اسلامی» است و قدرت در اختیار اسلام‌گرایان و نهاد متبوع‌شان یعنی «روحانیت» قرار می‌گیرد. طبیعی به‌نظر می‌رسد که از جانب چنین قدرتی، حداقل برخی انواع موسیقی مجاز شمرده نشود. طبعاً صدای زن و موسیقی دارای غنا از ابتدایی‌ترین انتظاراتی است که احتمالاً همهٔ کنشگران این عرصه دارند. امّا کار به اینجا ختم نمی‌شود و موسیقی تقریباً به معنای عام آن برای حکومت جدید قابل پذیرش نیست. در روزها و ماه‌های ابتدایی پس از انقلاب که هنوز سازوکار بروکراتیک سیستم جدید، به درستی فعالیت نمی‌کند و نظام تازه بر اوضاع سوار نشده است، برخی فعالان موسیقی اعتراضی در دوران پیش از انقلاب، دست به تولید آثاری می‌زنند که حمایت خود را از این رخداد اعلام کنند. برای مثال اسفندیار منفردزاده با شعری از سیاوش کسرایی دربارهٔ پیامبر اسلام و صدای فرهاد، قطعه‌ای با نام «وحدت» را ضبط می‌کنند که در رادیو و تلویزیون آن زمان مورد استقبال نیز واقع می‌شود. به گفتهٔ منفردزاده این شعر در روز ۲۲ بهمن سروده شده و در همان روز موسیقی آن ساخته شده است و در روز بعد از آن در تلویزیون ضبط می‌کنند. در مقابل درخواست بازبینی اثر که از منفردزاده خواسته می‌شود، او پاسخ می‌دهد: «بازبینی تموم شد دیگه، بعد از انقلاب بازبینی نیست!»[1]. منفردزاده بعد از این کار نیز سرود مشهور «بهاران خجسته باد!» را برای رادیو و تلویزیون می‌سازد که تا همین روزها نیز پخش می‌شود. امّا این آخرین کار او است که در ایران ساخته و اجرا می‌شود و منفردزاده نیز همچون دیگر فعالان موسیقی مردم‌پسند که پیش از او از کشور خارج شده بودند، ایران را ترک می‌کند.

شاید تنها شخصیت از این گروه از هنرمندان که سال‌های بعد از انقلاب را در ایران می‌ماند و البته هیچ‌کاری هم منتشر نمی‌کند، فرهاد است. فرهاد در مجموع هنرمند کم‌کاری است. او در کل

۱ ذکرشده در مستند بهمن دارالشفایی با نام «جمعه‌های فرهاد».

دورهٔ سال‌های ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۷ (البته بدون در نظر گرفتن آثاری که به زبان انگلیسی خوانده است)، ۱۲ اثر دارد. آن کم‌کاری و این بی‌کاری که فرهاد در سال‌های پس از انقلاب درگیر آن است، تفاوت چندانی ندارند. پیش از انقلاب خفقان سیاسی اجازهٔ فعالیت و انتشار آثار موسیقی اعتراضی که بیشتر ژانر کاری فرهاد بودند را نمی‌داد و پس از انقلاب هم ممنوعیت کلی موسیقی این اجازه را سلب کرده بود. اثر دیگری که در پاییز ۵۷ در همکاری با قنبری و منفردزاده تولید شده بود، امّا با خروج آن دو از کشور امکان اجرای آن نبود، با تشویق اردلان سرفراز در رادیو ضبط می‌شود، امّا به دلیل آنکه در ابتدای کار قطعهٔ «خمینی ای امام» گذاشته می‌شود، توسط قنبری و منفردزاده مورد اعتراض قرار می‌گیرد و تصور می‌کنند که فرهاد از ترس حکومت جدید، تن به چنین اجرایی داده است. فرهاد نیز که در جریان چنین اتفاقی از سوی رادیو نبود، با شکایتی قضایی اجازهٔ پخش این اثر را نمی‌دهد و پخش آن متوقف می‌شود[1]. این موضوع از آن جهت مهم است که روحیهٔ اعتراضی موسیقی‌دانان مذکور را به‌خوبی نشان می‌دهد. البته شاید نیازی هم به وجود با قوت چنین روحیه‌ای در سال‌های پس از انقلاب نباشد. چرا که مسیر برای هرگونه فعالیتی در این سال‌ها به خصوص برای این گروه خاص بسته است، امّا آنچه اهمیت دارد آن است که این گروه هیچ تلاش معنی‌داری برای انطباق خود با معیارهای جدید نمی‌کنند و اساساً میدان را ترک می‌کنند. پس از آن است که رفته‌رفته در خارج از کشور، موسیقی موسوم به لس‌آنجلسی شکل می‌گیرد که اصولاً با ریشه‌های قدیمی خود که در ایران پیش از انقلاب فعالیت می‌کردند قرابتی ندارد. این موسیقی مجدداً به همان مسیری می‌رود که در رادیو و تلویزیون پیش از انقلاب ترویج و تولید می‌شد. البته مسلّماً در دست‌اندرکاران این موسیقی نیز تفاوت‌هایی نمایان است، امّا آنچه روشن است این نکته است که جریان موسیقی اعتراضی که در موسیقی مردم‌پسند در سال‌های پیش از انقلاب پدید آمده بود، با وقوع انقلاب برای همیشه از میان می‌رود تا زمانی که در سال‌های بعد و با مجوز گرفتن اولین آثار موسیقی مردم‌پسند پس از انقلاب و با نسل و شیوه‌ای کاملاً متفاوت، شروعی دوباره برای موسیقی اعتراضی مردم‌پسند رقم می‌خورد.

امّا موضوع در مورد موسیقی کلاسیک ایرانی کاملاً متفاوت است. گرچه این افراد نیز با وقوع انقلاب در ماه‌های ابتدایی با محدودیت‌هایی مواجه می‌شوند، امّا با آغاز جنگ ایران و عراق و روی آوردن رادیو و تلویزیون به تولید بیشتر سرود و آثار تهییج‌کننده به مرور زمان جای

۱ ذکرشده در مستند بهمن دارالشفایی با نام «جمعه‌های فرهاد».

خود را در تولیدات موسیقی پیدا می‌کنند. این روند تا جایی ادامه می‌یابد که در سال‌های بعد از سال ۱۳۶۰ اگرچه با محدودیت‌هایی، امّا در واقع تنها موسیقی موجود و مجاز در ایران، همان موسیقی کلاسیک است و این وضعیت تا سال‌های ابتدایی دهۀ ۷۰ ادامه می‌یابد. موسیقی‌دانان کلاسیک پس از مدتی، دست به تولید آثاری می‌زنند که دقیقاً در راستای ایدئولوژی حکومت است. قطعۀ «مرگ بر آمریکا» ساختۀ محمدرضا لطفی، نمونه‌ای از این دست آثار است. پس از آن و در دورۀ جنگ نیز عمدۀ آثار تولیدشده توسط این گروه از موسیقی‌دانان در راستای ایده های اساسی حکومت در ارتباط با جنگ و انقلاب تولید می‌شود. به عبارت دیگر موسیقی کلاسیک ایرانی در جریان اعتراضات پیش از انقلاب، یکی از آخرین گروه‌هایی بود که به آن پیوست و در جریان اتفاقات پس از انقلاب نیز، هم به دلیل فشارهای کمتری که متحمل شده بود و هم به دلیل همراهی بیشتر با ایدۀ انقلاب، به‌طورکلی در اردوگاه انقلابیون قرار گرفت. این البته به آن معنی نیست که موسیقی تولیدشده توسط این گروه تماماً مورد پسند حکومت در سال‌های پس از انقلاب است، بلکه به این معنی است که به موسیقی «متعهد» و «انقلابی» که مد نظر حکومت بود، نزدیک‌تر است و یا به تعبیری بهتر، با آن فاصلۀ کمتر دارد.

نتیجه‌گیری

با ورود به دهۀ ۵۰، موسیقی اعتراضی روزبه‌روز قوی‌تر شده و خرده‌میدان شکل‌گرفته استقلال خود را رفته‌رفته به دست می‌آورد. تعداد آثار تولیدشده در سال‌های ابتدایی دهۀ ۵۰ به شدت اوج می‌گیرد و همچنان مهم‌ترین راه برای انتشار این آثار، همراه کردن آن‌ها با فیلم‌های تولیدشده در سینما است؛ چرا که موسیقی‌دانان سرخورده از رادیو و ناامید از اینکه آثارشان را در رادیو پخش کنند، در استودیوهای خصوصی به ضبط موسیقی می‌پردازند و برای فرار از جریان‌های ممیزی و سانسور که «شورای موسیقی» رادیو و «شورای شعر و ترانه» وزارت فرهنگ و هنر اعمال می‌کرده، فیلم‌ها را بهترین راه برای انتشار آثار خود می‌دیدند. در همین سال‌ها است که استودیوهای مستقلی با عنایت به تولید کارهای سیاسی و اجتماعی شکل می‌گیرند و علی‌رغم هزینه‌های مادی و معنوی تولید این‌گونه آثار، تولید و نشر آن‌ها را ادامه داده و روزبه‌روز نیز بیشتر می‌کنند. «استریودیسکو» مهم‌ترین نمونه این مجموعه‌ها است که تقریباً تمام کارهای فرهاد را نیز تا سال ۱۳۵۷ همین کمپانی منتشر کرده است. بنابراین رفته‌رفته

شبکهٔ به‌هم‌متصلی از عوامل مختلف تولید اثر موسیقی اعتراضی شکل می‌گیرند و به این ترتیب خرده‌میدان موسیقی اعتراضی از یک شخصیت مستقل، با قواعدی مستقل برخوردار می‌شود. آهنگ‌ساز، ترانه‌سرا، خواننده، تنظیم‌کننده و ناشر، همگی مشخص و شناخته‌شده هستند و برای انتشار اثری با مضامین اعتراضی، هریک آگاه‌اند که به چه کسانی باید مراجعه کنند. در زمرهٔ خوانندگان فرهاد مهراد، فریدون فروغی و داریوش مهم‌ترین چهره‌های شناخته‌شدهٔ این جریان هستند. در آهنگ‌سازان می‌توان اسفندیار منفردزاده، واروژان و با کمی تأخیر بابک بیات و فرید زلاند را نام برد و در حوزهٔ ترانه‌سرایی افرادی چون ایرج جنتی عطایی، شهیار قنبری و اردلان سرفراز از کسانی هستند که شکل‌دهندهٔ این خرده‌میدان هستند.

امّا با شدت گرفتن این نوع تولیدات و از طرفی با شدت گرفتن تنش‌های سیاسی و اجتماعی در درون جامعه، حساسیت حاکمیت بر این جریان نیز همچون تمامی حوزه‌های مخالف دیگر افزایش پیدا می‌کند. به شکلی که در یک فرآیند چند ماهه، تقریباً تمام داشته‌های این جریان را نابود می‌سازد. یک دوره دستگیری گسترده که تقریباً تمامی فعالان این میدان را شامل می‌شود، وضع قوانین سخت‌گیرانه برای کنترل اشعار هر قطعه که منتشر می‌شود، جلوگیری از انتشار بدون مجوز ترانهٔ فیلم‌ها و ... مجموعه‌ای از فعالیت‌ها است که در نهایت منجر به دوره‌ای از سکوت و خفقان در جریان موسیقی اعتراضی می‌شود. همان‌طور که توضیح داده شده است، این خفقان نه فقط در زمینهٔ موسیقی اعتراضی، که در تمام جامعه و به خصوص از نظر سیاسی در حال اتفاق افتادن است و نوعی از آرامش را برای جامعه فراهم می‌کند که مصداق بارز آتش زیر خاکستر است.

بعد از سال ۱۳۵۴ که تولیدات موسیقی با توجه به شرایطی که توصیف شد بسیار کاهش می یابد، در اثر سلسله‌ای از رخدادها و البته در اثر دست یافتن کنشگران این میدان به شناختی نسبتاً جامع از مختصات میدان سیاست و حساسیت‌های آن، مجدداً وارد سال‌هایی می‌شویم که با روند فزایندهٔ تولیدات موسیقی اعتراضی همراه است؛ سال‌های ۱۳۵۵ تا ۱۳۵۷ و پیش از وقوع انقلاب اسلامی. این رشد در تولیدات همراه می‌شود با فضای به نسبت بازتر سیاسی و اجتماعی که در اثر برخی فشارهای بین‌المللی در سال ۱۳۵۶ برای حکومت محمدرضا شاه پهلوی اتفاق می‌افتد. در چنین فضایی است که موسیقی‌دانان معترض نیز فضا را برای تولید هرچه بیشتر آثار اعتراضی مغتنم می‌بینند و در سال ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷ تعداد بسیار زیادی از آثار تولیدشده در این ژانر را شاهد

هستیم. در این بازهٔ زمانی، رخداد خونین ۱۷ شهریور ۱۳۵۷ نیز نقطهٔ عطفی به حساب می‌آید که پس از تمام این سال‌ها، موسیقی کلاسیک را که راه عافیت در همهٔ این سال‌ها برگزیده بود نیز به میدان می‌آورد. استعفای دسته‌جمعی این موسیقی‌دانان از رادیو و شروع به انتشار آثاری که تنها آثار اعتراضی آن‌ها محسوب می‌شوند، نشانه‌ای است از شرایط انقلابی و ملتهب جامعه که دیگر تمام گروه‌ها را با خود همراه کرده است. نباید فراموش کرد که موسیقی کلاسیک در تمام این سال‌ها که موسیقی مردم‌پسند با پرداخت هزینه‌هایی به تولید موسیقی اعتراضی مشغول است، تقریباً هیچ فعالیت معناداری در این راستا نکرده است و بیشتر درگیر جشن‌ها و جشنواره هایی است که با پول‌های کلان به دست‌آمده در آن سال‌ها از سوی حکومت و برای «شناساندن فرهنگ و هنر ایرانی» در نقاط مختلف کشور برگزار می‌شدند. در کنار این عامل، وابستگی شدید موسیقی کلاسیک ایرانی به شعر کلاسیک و تعهدی که به استفاده از شعر کلاسیک ایرانی دارد، عاملی است که اجازهٔ ورود این موسیقی به میدان موسیقی اعتراضی را نمی‌دهد و تا ماه‌های آخر پیش از انقلاب آن‌ها را خارج از میدان نگاه می‌دارد.

پس از وقوع انقلاب امّا همه‌چیز تغییر می‌کند. موسیقی مردم‌پسند اعتراضی که بیشترین هزینه را برای اعتراض علیه حکومت شاه پرداخته بود، به کلی میدان را ترک می‌کند. این ترک البته نه به خواستهٔ خود کنشگران که در واقع با اجبار بوده است. موسیقی‌دانان معترض مردم‌پسند که پس از چند ماه فضای ملتهب حاصل از انقلاب و به قدرت رسیدن روحانیت را می‌چشند، به این جمع‌بندی می‌رسند که فضایی برای فعالیت نخواهند داشت و این فضا از آنچه که پیش از انقلاب به آن معترض بوده‌اند نیز بسته‌تر است. به اندازه‌ای که رفتن از کشور را بر ماندن و جنگیدن ترجیح می‌دهند و به این ترتیب موسیقی مردم‌پسند اعتراضی که در سال‌های پیش از انقلاب مهم‌ترین نقش را در میدان هنر برای بیان اعتراض ایفا می‌کرد، به یک‌باره از میدان خارج می‌شود و در سال‌های بعد به آن چیزی شکل می‌دهد که تا امروز به‌عنوان «موسیقی لس‌آنجلسی» شناخته می‌شود. امّا داستان برای موسیقی کلاسیک متفاوت است. این موسیقی با وقوع انقلاب، انگار به دوران پیش از ۱۷ شهریور ۱۳۵۷ بازگشته است و گرچه نه از حمایت های بی‌دریغ، امّا به هر ترتیب از فضایی برخوردار است که بالاخره می‌تواند به تولید آثار و ماندن در فضای موسیقی ایران ادامه دهد. در واقع تقریباً در ۱۵ سال پس از انقلاب، این تنها موسیقی‌ای است که اجازهٔ انتشار را دارد که البته آن هم با محدودیت‌های زیادی همراه است.

به این ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که ظهور و افول موسیقی معترض در سال‌های دهۀ ۵۰ تا اندازۀ بسیار زیادی به نوع برخورد حکومت‌ها با آن بستگی داشته است. موسیقی معترض در اثر اشتباهاتی که رادیو در برون‌سپاری تولیدات خود به استودیوهای خصوصی می‌کند، آرام‌آرام پا می‌گیرد و با مشاهدۀ آنچه در دنیا در حال رخ دادن است به فکر تولید موسیقی اعتراضی می‌افتد. در این دوره تمام مشخصات یک موسیقی مردم‌پسند غربی برای موسیقی مردم‌پسند ایرانی نیز صادق است. مخاطب وسیع، سرمایه‌های هنگفت در جریان تولید، استقلال نسبت به مجاری رسمی تولید موسیقی و ... از این ویژگی‌ها هستند که موسیقی اعتراضی ایرانی نیز در سال‌های قبل از دهۀ ۵۰ و حین این دهه، آن‌ها را کسب می‌کند. بعد از آن با دوره‌ای از خفقان مواجه می شود و لاجرم سکوتی اختیار می‌کند و سپس با بازتر شدن فضا میدان را پس می‌گیرد و سیلی از آثار اعتراضی را منتشر می‌کند که در روند انقلاب با حرکت جامعه همراه است. بنابراین به‌عنوان نتیجه‌گیری می‌توان گفت که موسیقی مردم‌پسند اعتراضی در صفت وارداتی بودن خود، کار را با تقلید از جنبش‌های مشابه خارجی آغاز می‌کند و این در بسیاری از کارهایی که انجام می‌دهند قابل مشاهده است. این موسیقی بسیار متأثر از میدان قدرت است و آنجا که چاره‌ای غیر از خروج از میدان ندارد، برای همیشه میدان را ترک می‌کند تا نسلی دیگر و در فضایی متفاوت از آنچه در دهۀ ۵۰ با آن روبه‌رو بوده‌ایم، به صحنه بازگردد و موسیقی معترض را ادامه دهد.

منابع

۱. آبراهامیان، یرواند، (۱۳۹۳)، *ایران بین دو انقلاب*، ترجمۀ احمد گل‌محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.

۲. آبراهامیان، یرواند، (۱۳۹۶)، *تاریخ ایران مدرن*، ترجمۀ محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.

۳. آقایی‌پور، شهرام، (۱۳۸۵)، «عارف، حنجرۀ انقلاب مشروطه (نگاهی به تأثیر انقلاب مشروطه بر موسیقی ایران)»، *گنجینه اسناد*، شماره ۶۲، صص ۲۴۶ تا ۲۵۲.

۴. بوردیو، پیر، (۱۳۹۶)، *تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی*، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: ثالث.

۵. ترزال/ بیکر، (۱۳۸۶)، *روش تحقیق نظری در علوم اجتماعی (رشته علوم اجتماعی)*، ترجمه هوشنگ نایینی، تهران: نشر دانشگاه پیام‌نور.

۶. خوشنام، محمود، (۱۳۹۷)، *از نجوای سنت تا غوغای پاپ*، تهران: فرهنگ جاوید.

۷. روی، شوکر، (۱۳۸۴)، *شناخت موسیقی مردم‌پسند*، تهران: موسسه فرهنگی ماهور.

۸. سپنتا، ساسان، (۱۳۶۹)، آزادی‌خواهی و ظلم ستیزی در موسیقی ایران (بررسی تأثیر زمینه‌های اجتماعی در موسیقی ایران از عهد باستان تا کودتای ۲۸ مرداد)، *مجله ادبستان فرهنگ و هنر*، جلد ۶، صص ۴۶-۴۸.

۹. شریعتی، علی، (۱۳۶۱)، *حسین وارث آدم*، موسسه بنیاد فرهنگی دکتر علی شریعتی مزینانی، تهران: شرکت انتشارات قلم.

۱۰. صمیم، رضا، (۱۳۹۲)، «نگاهی انتقادی به پیشینهٔ داخلی مطالهٔ موسیقی مردم‌پسند؛ پژوهش پیرامون امکان شکل‌گیری حوزهٔ میان‌رشته‌ای مطالعات موسیقی مردم‌پسند»، *نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۱۸، شماره ۲، صص ۴۱-۴۸.

۱۱. صمیم، رضا، (۱۳۹۲)، «فضای تولید موسیقی مردم‌پسند در ایران: پژوهشی جامعه‌شناختی با استفاده از داده‌های کیفی حاصل از پنج مصاحبهٔ متمرکز، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، شماره نهم، صص ۱۲۵ تا ۱۴۵.

۱۲. عصاران، حسین، (۱۳۹۷)، *واروژان*،تهران: نگاه.

۱۳. فاطمی، ساسان، (۱۳۹۲)، *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران؛ تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند*، تهران: ماهور.

۱۴. فاطمی، ساسان، (۱۳۸۲) «نگاهی گذرا به پیدایش و رشد موسیقی مردم‌پسند در ایران؛ از ابتدا تا سال ۱۳۵۷»، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال ششم، شماره ۲۲، صص ۲۷-۴۱.

۱۵. قنبری، شهیار، (۱۳۷۹)، *دریا در من*، تهران: جاویدان.

۱۶. کریمان، سارا، (۱۳۹۵)، «تبار سبک‌های شخصی در موسیقی مردم‌پسند دهه ۱۳۵۰ ایران»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، *دانشکده هنر و معماری دانشگاه علم و فرهنگ*.

۱۷. محمدی، فردین، (۱۳۹۸)، «تصریح روش‌شناسی ساختارگرایی تکوینی پیر بوردیو، مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران»، دوره ۸، شماره ۴، صص ۸۷۳-۸۹۷.

۱۸. یزدی، مسعود، (۱۳۸۶)، *تک‌گویی فرجامین*، تهران: گام نو.

1. Nooshin, L. (2008). Whose Liberation? Iranian Popular Music and the Fetishisation of Resistance
2. Barbara, Lebrun. (2009). Protest music in France: production, identity and audiences.
3. Annie J. Randall. (2004). Music, power, and politics.
4. Nooshin, L. (2005). 'Subversion and Countersubversion: Power, Control and Meaning in the New Iranian Pop Music. In: Randall, A. J. (Ed.), Music, power, and politics. (pp. 231-272).
5. Mehdi Semati (2017). Sounds like Iran: On popular music of Iran, Popular Communication.

6. Jerome L. Rodnitzky (1971). The decline of contemporary protest music, Popular Music and Society
7. Jerome L. Rodnitzky (2004). The Evolution of the American Protest Song.
8. Adorno, Theodore. (1976/1991), Introduction to the Sociology of Music. New York: Seabury Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی