Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 15, No. 1, Spring and Summer 2025, 201-231
https://www.doi.org/10.30465/copl.2025.50621.4224

Analysis of songs from the nineties with a discourse analysis theory approach; case study of the poetry collection Khane Taraneh

Mohammad Sayyedi*

Fatemeh Modarresi**

Abstract

After a century of changes and developments in contemporary Iranian song, today it is possible to study its evolution in its last movement, the song of the nineties, with an analytical approach. the poetry collection "Khane Taraneh" includes works by more than fifty songwriters of this decade, which has made such research possible, using the approach of discourse analysis theory, examines the social, political, cultural, artistic and philosophical role and function of the song genre and discovers its existential truth in the postmodern era; because the theory of discourse analysis can be one of the signs of the postmodern era and the period of moving beyond the one-dimensional reality of objects in today's social life. this essay examines the songs of this decade as one of the general manifestations of cultural and social action and has reached the following findings on topics such as: history of songs, love, language and prohibition. according to the results of this research, the songs of the nineties, in a modernist and postmodernist mechanism, under the influence of two factors: ideology and power in society, follow an intellectual and philosophical hegemony that has led to the creation of a new discourse in this art. a discourse that, in the deep layers of its investigation, shows the impact of issues such as:

* PhD candidate of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran, m.sayyedi@urmia.ac.ir

** Professor of Persian Language and Literature department, Urmia University, Urmia, Iran (Corresponding Author), f.modarresi@urmia.ac.ir

Date received: 04/12/2024, Date of acceptance: 05/03/2025

technology, politics, culture, the interests and tastes of youth, the authority of the music industry mafia, the negative attitude of national radio and television, etc.

Keywords: Song; Music; Nineties; Philosophy; Art; Discourse.

Introduction

The songs, as a small part of the culture and civilization of a land, are directly related to the theory of discourse analysis both because they are one of the examples of social communication and the bold element of language. In addition, culture as a complex set also has enough power to subjugate or, as Foucault, has the "subjectify" of man and aspects of their lives that will be important in analyzing the discourse of songs. The advancement of technology and the Internet has changed the face of contemporary life that every art - and consequently the art of songwriting - has inevitably been the creation of new discourses to meet the diverse needs of its host society.

The interpretation of discourse can both refer to a limited case, such as a lecture, a news report, a single conversation, etc., and can have a more general intellectual approach such as the term "Islamist discourse". (Van Dike, 2003: 20-21) From Foucault's philosophical and sociological perspective, discourse is also a set of bound and bound implications in which social relations play a decisive role. (Foucault, 2011: 203) Foucault also allocates the difference between a language analysis approach and a discourse analysis approach to linguistic propositions, discovering the phenomenal of a proposition in the field of discourse analysis and explaining why such a proposition could not sit elsewhere and analyze it. (Foucault, 2013: 42-43)

Materials and methods

The research method is descriptive-analytical and library-based.

Discussion and results

A glance at the history of the song in Iran

Throughout history, songs have been part of our people's oral culture and are rooted in popular language and poetry than the child of our formal art and written literature.

The song has undergone changes in the past hundred years that is important in today's transistology.

After the Revolution of 57 and in the sixties, when the fever of the revolution and then the war became hot, national motivational anthems and religious noises completely took the art, and especially the song on radio and television - the largest mass communication network.

Finally, the nineties should be seen as the age of change, speed, internet mastery and technology, and consequently the dialectic approach of different cultures in the international community that influenced all the aspects of Iranian life - especially the art of music and song in Iran; A hegemony of the new power that transformed the relationship of man and his surroundings and transformed the philosophy of his personal and social life.

Prohibition in the discourse of nineties songs

Prohibition is one of the most prominent examples of influence and exercise of power by political, social, cultural, and so on, or, as Foucault says, a kind of "external monitoring mechanisms" on discourse.

Prohibition (gender)

The design of gender boundaries in the culture and history of every ethnicity has been directly related to political concepts such as discrimination, control, repression, and issues such as.

But this is important in this essay on emotional relationships and essentially the subject of expression of love and female character in the songs of the nineties.

Since the dominant style of music was pop -up, and the love of the earth, and the earthly love, and sometimes even the sex of sexual and sexuality, was an important part of pop music content, artists in the field after two decades of silence and silence in this regard, this time.

Prohibition (policy)

As Norman Ferklaf said, "Texts are one of the most important forms of social action." (Ferklaf, 2000: 154) The truth is that part of the songwriter of the nineties has always resisted, resist, and even fought, resisting, resisting, and even fighting with the creation of political and social songs in the form of a social action in the literal sense of any prohibition.

In this regard, we should point out the increasing growth of underground music, especially rap music in this decade in the seventies and eighties, which has been dependent on political-socio-economic and economic factors from the beginning.

The Role of Language in the Discourse of Ninety Songs as a Political and Social Action

In the theory of discourse analysis, language refuses to do so because the meaning always escapes every conscious effort to grasp and understand;

"Because the language is inherently the shelter of scattering and semantic instability and endless interpretations." (Haqiqi, 2000: 48) Therefore, the structure of the language as a postmodern objectivity in the analysis of discourse requires the dynamics and ability of the secondary purposes of words, including the creation of irony, symbol, metaphor, and so on.

Poetry and song uses the blessing of language that Laclaw and Mouffe consider to be very important in controlling or creating political and social discourses. They believe: "Discount structures" are themselves political and social constructs that create different objects and deeds." (Kalantari, 2012: 135) For Laclaw and Mouffe, the analysis of the discourse is "an attempt to theorize a new doctrine in the field of political and social science." (Tajik, 2004: 41) Therefore, the study of the influence and influence of language on songs as an action in its political-social and cultural context in society is of great importance in analyzing the discourse of songs.

Love in the discourse of nineties songs

Poems and songs throughout history have been one of the most important artistic fields to address the theme of love.

For more than a century, love in Iranian songs has gone beyond the ancient dialectic of two types of mythical love: heavenly love (God, prophets, etc.) and earthly love (male or female), and today in the songs, the emergence of new themes and themes, including: Homeland, human rights.

The role of music in the song's discourse

In today's world, music and song are intertwined. Today, songs host a variety of music styles. The combination of the film and theater industry, and in general, the art of image and visual implementation has shaped complex networks of marketing and trade, creating a new hegemony and power in today's song discourse.The role of music in the consistency of poetry and song is very important.

However, the song, unlike poetry, seems to be not merely relying on its linguistic and literary beauties in order to be welcomed by the audience and play a role in its discourse, but the song is inherently involved with music and enhances the impact and acceptance of the song.

Conclusion

This article discussed a number of factors, including music, language, ban and love, after a look at the art history of song and music.

What is certain is that art and artist have never been able to avoid algebra of social events and human life concerns.

A reason that can justify the necessity of the new discourse of art in each period of history.

Discourses with various dimensions and divisions of cultural, political, artistic, historical, and so on have also influenced the art of this border and canvas.

Discourses derived from hegemony that sometimes extended this art to its ups and downs and sometimes subdued;

But in the end, what has always been necessary for the essence of art has been given, and that is the necessity of transformation.

Bibliography

Ahmadpanahi, M. (2004). *Song and songwriting in Iran*. Soroosh.

Ahmadi, B. (2012) *The Text-structure and textual interpretation*. Markaz publications.

Ayoobi, M. (2017). *Song house*. Fasle panjom.

Badiei, N. (1975). *A history of musical literature*. Roshanfekran.

Burns. E. (2002). *European writers; Michel foucault*. Translated by babak ahmadi. Mahi.

Bauman, Z. (2005) *Intimations of postmodernity*. Translated by Hassan chavooshi. Ghoghnoos.

Fairclough. N. (2000). *Critical discourse analysis*. Translated by F. Shayestepiran et al. Media studies and research publications.

Foucault. M. (1969). *L'Archêologie du savoir*. Translated by N. Sarkhosh and A. Jahandideh. Ney publications.

Foucault. M. (2011). *L'ordre du discours*. Translated by B. Parham. Agah.

Foucault. M. (2011). *Theater of philosophy*. Translated by N. Sarkhosh and A. Jahandideh. Ney publications.

Gholipoor. H. Azadi. R. (2017). *Song linguistics*. Ijaz.

Haghighy. SH. (2000). *Transition from modernity*. Agah.

Hall. S. (2007). The vest and the rest: discourse and power. Translated by M. Motahed. Agah.

Hedayet. S. (2016). *Folk culture of Iranian people*. Cheshmeh.

Horrocks. CH. (2012). *Foucault for beginners*. Translated by P. Yazdanjoo. Pardiseh danesh.

Karimi. S. (2014). *The basics of songwriting*. Fasle panjom.

Kalantari. A. (2012). *Discourse from tree prespectives: linguistic, philosophical*, and sociological. Jame`eshenasan.

Kazemi. B. (2001). *National identity in the songs of Iranian peoples*. Institute of National Studies.

Khaleghi. R. (2013). *History of Iranian music*. Safi alishah.

Mills. S (2013). *Michel foucault*. translated by M. Noori. Markaz.

Modarresi. F. (2016). *Descriptive dictionary of criticism and literary theories*. Institute for Humanities and Cultural Studies.

O,grady, william, Dobrovolsky, Michael. Aronoff, Mark (2005*). Contemporary linguistics: An introduction*. Translated by ali darzi.

Shafiei kadkani. M. (1989). *The music of Poetry*. Agah.

Tajik. M. (2004). *Discource, anti-discource and politics*. Institute for humanities and cultural studies.

Zarqani. M. (2004). *The perspective of contemporary poetry*. Sales.

Articles and Essays

Hoseini. M. Farzane. A. (2018). The hegemony of the discourse of despairing poetry in the eighties. By studying the poems of Alireza Azar. *Journal of Iranian Cultural Research*. Winter. 44. 113-139.

Howarth. D. (1988). Discouse theory. Translated by S. Soltani. *Journal of political science*. 2: 156-163.

Musavi mirkalaie. M; Mehraki. A. (2019). Analysis of contemporary Persian songs. *Journal of Studies in Lyrical Language and Literature*. Winter. 33: 71-80.

Van dijk. T,A (1993*). Principles of critical discourse analysis*; discuorse and society.Vol. 4: 249-283.

Yahyaei ileh`ei. A. (2011). *What is the discourse analysis* . public relations researchs. 60: 58-64.

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۵، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۴

تحلیل ترانه‌های دههٔ نود با رویکرد نظریهٔ تحلیل گفتمان؛ مطالعه موردی مجموعه شعر خانهٔ ترانه

محمد سیدی*

فاطمه مدرسی**

چکیده

با گذشت یک قرن افت و خیز در ترانهٔ معاصر ایران، امروز می‌توان سیر دگردیسی آن را در واپسین دههٔ آن، دههٔ نود، با رویکردی تحلیلی مطالعه کرد و مجموعه شعر «خانهٔ ترانه» با آثار بیش از پنجاه ترانه‌سرای دهه نود این امکان را تا حدودی فراهم آورده‌است. نظریهٔ تحلیل گفتمان در این مقاله به بررسی نقش و کارکرد اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، هنری و فلسفی ژانر ترانه و نیز حقیقت ماهوی آن در عصر پسامدرنیته می‌پردازد؛ چراکه نظریه گفتمان می‌تواند یکی از نمودهای عصر پسامدرنیسم و دورهٔ گذار از ماهیت واقعیت تک بُعدی ابژه‌ها در زندگی اجتماعی امروز باشد. این جستار، ترانه‌های دههٔ نود را به عنوان یکی از نمودهای فراگیر فرهنگی ارزیابی کرده و به یافته‌هایی ذیل موضوعاتی چون: تاریخ ترانه، عشق، زبان و نیز ممنوعیت دست یافته‌است. طبق نتایج این پژوهش، ترانه‌های دههٔ نود در یک ساز و کار مدرنیستی و پسامدرنیستی تحت تأثیر دو عامل ایدئولوژی و قدرت از یک هژمونی فکری و فلسفی پیروی می‌کنند که به نوعی منجر به خلق گفتمان تازه‌ای در این حوزه شده‌است. گفتمانی که در لایه‌های زیرینش از تأثیر مسائلی چون: تکنولوژی، سیاست، فرهنگ، علایق و سلایق جوانان، اتوریتهٔ مافیای صنعت موسیقی، برخورد سلبی رادیو و تلویزیون ملی و... خبر می‌دهد.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، استان آذربایجان غربی، ارومیه، ایران،
m.sayyedi@urmia.ac.ir
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، استان آذربایجان غربی، ارومیه، ایران (نویسندهٔ مسئول)،
f.modarresi@urmia.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۵

کلیدواژه‌ها: ترانه، موسیقی، دههٔ نود، فلسفه، هنر، گفتمان.

۱. مقدمه

هنر، ترجمان تاریخ روح بشر است؛ از همان لحظه که خویشتن خویش را در جهان هستی، به مکاشفه و شهود دریافت. ترانه‌ها، نمود و نمونه‌ای کوچک از تمام آن هنرهای بزرگ و ماندگاری هستند که از آبشخور زیست مشترک انسان سرچشمه‌گرفته‌اند. هنری که با جوهره ذات وی، پیوند و آوندی دارد که سرنخ‌های آن به انسان پیش از تاریخ می‌رسد. شاید نقطهٔ آغازین ترانه، نجوای حُزن‌آلود زنی بود بر سوگ فرزندی و فراق یاری؛ یا سرود شادمانهٔ مردی بود به هنگام فراغت از کار و شکاری. باری، بی‌گمان اگر انسان امروزین، ترانه‌ای با خویش زمزمه می‌کند، همانا گویی پرده‌ای نو در سمفونی باشکوهی را همسرایی کرده که نُت‌های نخستین آن، از فراز هزاران سال زندگانی اجدادیش نواخته شده‌است.

اما ترانه‌ها، به عنوان بخش کوچکی از مجموعهٔ فرهنگ و تمدن یک سرزمین، هم از آن جهت که یکی از مصادیق ارتباطات اجتماعی هستند و هم آن که از عنصر پررنگ زبان بهره می‌گیرند، به نظریهٔ تحلیل گفتمان ارتباط مستقیم دارند. ضمن آن که فرهنگ به عنوان مجموعه‌ای پیچیده، قدرت کافی برای انقیاد یا به قول فوکو «سوژه کردن» انسان و جنبه‌های زندگی وی را نیز دارد که در تحلیل گفتمان ترانه‌ها حائز اهمیت خواهدبود. ترانه‌های دههٔ نود که محور اصلی این پژوهش هستند میزبان سبک‌های مختلفی از موسیقی بوده و امروزه بخش عظیمی از علایق و سلایق افراد را در طبقات مختلف اقتصادی، اجتماعی، سنی، فکری و... را در بر می‌گیرند. پیشرفت چشمگیر و برق‌آسای تکنولوژی و اینترنت، آن‌چنان چهرهٔ زندگی معاصر را تغییر داده که هر هنری – و تبعاً هنر ترانه‌سرایی – برای پاسخگویی به نیازهای متنوع جامعهٔ میزبانش, ناگزیر از خلق گفتمان‌های تازه برای ادامهٔ حیات خود بوده‌است.

شایان ذکر است که نظریه گفتمان در این مقاله از یک سو با تحلیل کیفی متن ترانه‌های دههٔ نود در بافت اجتماعی، فرهنگی و سیاسی مختص خودشان سر و کار دارد و از سویی دیگر کنشی فلسفی در مقابل همسوگرایی رادیکالی هژمونی قدرت‌هایی است که در مقابل تنوع فکری ایستادگی می‌کنند؛ نظریه‌ای که با زیر سوال بردن قدرت مسلط بر اندیشه‌های جمعی، به نوعی به دنبال بازتعریف حقیقتِ مضمحل‌شده و ایدئولوژی‌زده می‌گردد.

تحلیل گفتمان در این جستار برخلاف نظریهٔ زلیک هریس و پیروانش جنبهٔ صورتگرایی ندارد و فراتر از شکل و فرم زبان و واحدهای ساختاری زبان در ترانه است. تحلیل گفتمان در این جا بیشتر منطبق بر نظریات اندیشمندانی چون: فوکو، لاکلاو، موفه، فرکلاف، براون، یول، شیفرین، استابز و سایرین بوده و جنبهٔ فراجمله‌ای و کارکردگرایی دارد. باری، اگر بپذیریم که «گفتمان به معنی نظام زبان‌شناسانه یا صرف متن نیست – گفتمان رویه است.» (هوراکس، ۱۳۹۱، ص۸۸) این سوال مطرح می‌شود که آیا ترانهٔ دههٔ نود به پشتوانهٔ یک قرن تغییر و تحول، حالا از یک نوع رویه یا شیوهٔ گفتمانی به خصوص برخوردار شده‌است که بتوان آن را طبق نظریهٔ تحلیل گفتمان مطالعه کرد؟ از این رو، این مقاله به دنبال تحلیل گفتمان مسلط بر ترانهٔ دههٔ نود و یا اساساً بررسی قابلیت برخورداری از گفتمان‌مندی (discoursivity) در این هنر کلامی می‌باشد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در مورد پژوهش‌هایی که به بررسی ترانه آن هم با رویکرد تحلیل گفتمان پرداخته‌اند می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد:

الف) مقالهٔ «تحلیل محتوای گفتمان رایج موسیقی سنتی و موسیقی رپ» از زهرا اکبری و همکاران. طبق نتایج بررسی‌های این مقاله، گفتمان موسیقی سنتی بیشتر تحت تأثیر مقولهٔ گفتمان قدرت است ولی گفتمان موسیقی رپ به مقولهٔ اجتماعی نسبت داده شده‌است. همچنین هر دو سبک موسیقی، در یک سیر تکوینی به بازتاب ارزش‌های اخلاقی و مسألهٔ هویت ملی نیز پرداخته‌اند.

ب) مقالهٔ «هژمونی گفتمان شعر مأیوس در دههٔ هشتاد» از سید مجید حسینی و احسان فرزانه. بررسی‌های این مقاله متمرکز بر شعرهای علیرضا آذر است. طبق تحلیل‌های این مقاله، شعر پس از انقلاب دارای دو گفتمان متعارض: یکی گفتمان انقلابی و دومی گفتمان مأیوس است به نحوی که شعر از گفتمان انقلاب عبور کرده و اکنون به گفتمان یأس و سرخوردگی در دههٔ هشتاد دچار شده‌است. این سیر در چهار مؤلفه تعریف شده‌است: ۱. آرمان‌گریزی ۲. نا امیدی از آینده ۳. فرد محوری ۴. مرگ‌اندیشی.

با این حال، به نظر رسید پژوهشی که مستقلاً ژانر ترانه را در یک دورهٔ خاص تاریخی و با رویکرد نظریهٔ تحلیل گفتمان مطالعه کرده‌باشد انجام نگرفته‌است و نتایج این مقاله که با تلفیق آرا و اندیشه‌های نظریه‌پردازان علوم اجتماعی و سیاسی، فلسفی و... در باب نظریهٔ تحلیل گفتمان به دست آمده، می‌تواند راهگشای پژوهش‌های بعدی باشد.

۳. مبانی نظری پژوهش

اصطلاح «گفتمان»، «قول» یا «سخن» که معادل فارسی کلمهٔ (discourse) می‌باشد از سال ۱۹۶۰ بدین سو در علوم مختلف کاربرد پیدا می‌کند. (برنز، ۱۳۸۲: ۱۰) ریشهٔ مفهوم این کلمه را می‌توان در فعل یونانی (discurrer) به معنی حرکت سریع در جهات مختلف یافت. (عضدانلو، ۱۳۸۰: ۱۶) در تعریف «گفتمان» دو معنای متفاوت اما مرتبط به کار برده‌اند؛ یکی به کلیتی زبانی اشاره می‌کند و دیگری به سازمان‌بندی اجتماعی محتواها در کاربرد آن. اولی با رویکرد زبان‌شناختی و از سنت انگلیسی–امریکایی برخاسته و دومی با رویکرد اجتماعی و با سنت فرانسوی پیوند یافته‌است. (مدرسی، ۱۳۹۵: ۴۰۳) «نظریهٔ گفتمان از علوم تعبیری‌ای همچون هرمنوتیک، پدیدارشناسی، ساخت‌گرایی و شالوده‌شکنی الهام می‌گیرد. این علوم یا به تفسیر متون فسلفی و ادبی می‌پردازند و یا به تحلیل شیوه‌ای که به واسطهٔ آن، اشیاء و تجربیات، معنایشان را کسب می‌کنند.» (هوارث،۱۳۷۷: ۱۵۶) همچنین از نظر موفه و لاکلاو «گفتمان مجموعه‌ای معنادار از علائم و نشانه‌های زبان‌شناختی و فرازبان‌شناختی است.» (تاجیک، ۱۳۸۳: ۴۹) میلز می‌گوید: «گفتمان، مجموعه‌ای قانونمند از گزاره‌هایی است که به شیوه‌های پیش‌بینی پذیر با دیگر گزاره‌ها در می‌آمیزند.» (میلز، ۱۳۹۲: ۹۱) در اقع، تعبیر گفتمان هم می‌تواند به طور اخص به یک مورد محدود مانند یک سخنرانی، یک گزارش خبری، یک مکالمهٔ منفرد و... اطلاق شود و هم می‌تواند رویکرد فکری عام‌تری مانند اصطلاح «گفتمان اسلام‌گرا» داشته‌باشد. (ون‌دایک، ۱۳۸۲: ۲۰–۲۱) از دیدگاه فلسفی و جامعه‌شناسی فوکو نیز گفتمان مجموعه‌ای از دلالت‌های مقید و مقیدکننده است که مناسبات اجتماعی در آن نقش تعیین‌کننده دارند. (فوکو، ۱۳۹۰: ۲۰۳) فوکو همچنین با بیان تفاوت برخورد رویکرد تحلیل زبان و رویکرد تحلیل گفتمان در مورد گزاره‌های زبانی، کشف چرایی پدیداری یک گزاره را به حیطهٔ تحلیل گفتمان تخصیص می‌دهد و توضیح می‌دهد که چرا مثلاً فلان گزاره نمی‌توانست در جای گزارهٔ دیگر بنشیند و در بافت متنی آن تحلیل شود. (فوکو، ۱۳۹۲: ۴۲–۴۳)

۴. روش پژوهش

این جستار به روش کیفی و با مطالعهٔ منابع کتابخانه‌ای و ترانه‌های مکتوب گردآمده از چندین ترانه‌سرای دههٔ نود در مجموعه شعر «خانهٔ ترانه» تلاش کرده‌است با رویکرد نظریهٔ تحلیل گفتمان به بررسی این هنر کلامی بپردازد.

۵. بحث و بررسی

۱.۵ از سرودهای کهن زرتشت تا ترانه‌های زیرزمینی امروز؛ نگاهی اجمالی به تاریخ ترانه در ایران

از آنجایی که گفته‌اند: «شرایط تاریخی(بیرونی) نقشی بنیادین در هستی یک گفتمان دارند.» (تاجیک، ۱۳۸۳: ۱۴) برای تحلیل دقیق گفتمان ترانه لازم است ابتدا گریزی کوتاه به تاریخچهٔ آن بزنیم. در حقیقت، ترانه‌ها در طول تاریخ بیش از آنکه فرزند هنرِ رسمی و ادبیاتِ کتبی ما باشند، بخشی از فرهنگِ شفاهی مردم ما بوده و ریشه در زبان و شعر عامه دارند. در تاریخ ایران پیش از اسلام، عصر ساسانی نقطهٔ عطفی در اعتلای هنر موسیقی و ترانه است. دوره‌ای که هنرمندان و موسیقی‌دانانی چون: باربد، سرکش، رامتین، بامشاد، آزادورِ چنگی و نکیسا ظهور کردند. (بدیعی، ۱۳۵۴: ۳۵ و ۳۶) پس از اسلام نیز در طی سلسله‌های تاریخی مختلف، ترانه و موسیقی ایرانی توانست سیر تحول خویش را در پیش گیرد؛ برخی مانند رودکی، شعرشان را در نغمهٔ چنگ و بربط کشیدند، برخی نیز چون فارابی، ابن‌سینا و محمد غزالی، در کنار نجوم و ریاضی و طب و علوم دیگر، دستی بر آتش موسیقی بردند و رساله نگاشتند.

این روند تاریخی در صد سال اخیر دچار تغییراتی شد که در ریخت‌شناسی ترانهٔ امروز حائز اهمیت است. از اواخر دورهٔ قاجار و رضاخان به لطف کمپانی‌های نشر موسیقی و مخترعات و دستگاه‌های غربی پخش صوت مانند گرامافون و ضبط صوت و البته احداث ایستگاه رادیویی در دورهٔ رضاخان، کم‌کم ترانه‌ها هویت و تشخص متفاوتی پیدا کردند. (نک سرگذشت سرود و ترانه‌سرایی در ایران، ۱۳۸۴: ۱۵– ۲۸) در دورهٔ پهلوی دوم نیز سه دستهٔ متفاوت از ترانه‌نویسان وجود داشت: دستهٔ اول با نگاهی شهری مانند شهریار قنبری؛ دستهٔ دوم با ترکیب سازی و احیای واژه‌های متروک مانند ایرج جنتی عطایی؛ و دستهٔ سوم سرایندگان ترانه‌های ساده و روان مانند اردلان سرفراز. (موسوی میرکلایی، مهرکی: ۱۳۹۸)

علاوه بر این، اجرای ترانه‌های غیرفارسی در کنسرت‌ها و کاباره‌ها، اجرای ترانه‌های فارسی به سبک غربی، همراهی موسیقی و ترانه با صنعت فیلم‌فارسی مطابق با سبک هالیوود و بالیوود، ظهور برنامه‌های تلویزیونی و رادیویی موسیقی و ترانه به تقلید از غرب، همگی از جمله عوامل مؤثر در تغییر و تحول گفتمان ترانه و موسیقی در این دوره بودند.

پس از انقلاب ۵۷ و در دههٔ شصت که تب انقلاب و سپس جنگ داغ شد، سرودهای انگیزشی ملی و نوحه‌های مذهبی، کاملاً فضای هنر و مخصوصا ترانه را در رادیو و تلویزیون –که آن روزها بزرگترین شبکهٔ ارتباطی جمعی بودند– زیر سایهٔ خود برده و عملاً جایی برای رقبای دیگر مانند تصنیف‌های عاشقانه و ترانه‌های کوچه‌بازاری باقی نگذاشته‌بود. دههٔ هفتاد نیز که می‌توانست فرصتی برای تغییر یا احیای بازار موسیقی و ترانه‌سرایی قبل از انقلاب باشد مبدل به دورهٔ رکود و خمودگی شد. «تعطیلی تقریباً بیست سالهٔ موسیقی پاپ و ترانه‌سازی به شیوهٔ پیش از انقلاب باعث شد تا ترانهٔ معاصر به نوعی دچار گسست اندیشه و تجربهٔ بین نسل پیشین و نسلی شود که سال‌های اخیر به ترانه‌نویسی روی آورده‌است.» (کریمی، ۱۳۹۳: ۵۴ – ۵۵) اما دههٔ هشتاد را می‌توان نقطهٔ عطفی در تاریخ موسیقی و ترانهٔ پس از انقلاب دانست. از یک سو ایران با انفجار جمعیت جوان (متولدین دههٔ پنجاه و شصت) رو به رو بود و از سویی دیگر نسبت به اوایل انقلاب، با این جریان هنری، با سعهٔ صدر بیشتری برخورد می‌شد. با وجود این که تاریخ، بی‌توجه به قوانین فرمایشی، مسیر خودش را طی می‌کرد و هر روز انبوهی از موسیقی‌ها به وسیلهٔ هنرمندان زیرزمینی منتشر می‌شد اما به نظر می‌رسید عواملی چون: فشار اقتصادی، قوانین سخت‌گیرانهٔ صدور مجوز، فقدان بستری مناسب برای اجرای کنسرت و نشر قانونی آثار، برخورد سلبی رادیو و تلویزیون ملی و... از چالش‌هایی بود که گفتمان مسلط بر ترانه‌های دههٔ هشتاد را دچار فرسایش و یأس کرده‌بود. چنانکه گفته‌اند: «آنچه سروده‌های شاعران پرطرفدار این سال‌ها را آکنده است، احساس سرخوردگی و ناامیدی از امکان فردایی بهتر است.» (حسینی، فرزانه، ۱۳۹۷)

در نهایت، دههٔ نود را باید عصر تغییر، سرعت، تسلط اینترنت و تکنولوژی و تبعاً برخورد دیالکتیک فرهنگ‌های مختلف در جامعهٔ جهانی دانست که تمامی شئونات زندگی ایرانی –به ویژه هنر موسیقی و ترانه در ایران– را تحت تأثیر قرار داد؛ یک هژمونی قدرت نوخاسته که رابطهٔ انسان و پیرامونش را دگرگون و فلسفهٔ زندگی فردی و اجتماعی وی را دچار تحول کرد.

۲.۵ در ممنوعیت در گفتمان ترانه‌های دههٔ نود

ممنوعیت (prohibition) از مصادیق بارز وجود نفوذ و اعمال قدرت از جانب نهادهای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... بر کلیت یک گفتمان است یا به قول فوکو، نوعی از «مکانیزم‌های نظارت بیرونی» بر گفتمان. فوکو در کتاب «نظم گفتار»، قوام گفتمان‌ها را به قدرت نهادها نسبت می‌دهد. وی تصریح می‌کند که طبق ادعای نهادها، اگر گفتمانی شکل گرفته‌است یا مراقبه‌ای برایش وجود دارد، آن را مدیون ما (نهادها) است. سپس وی با طرح این بحث، موضوع مکانیزم‌های نظارت و سازمان‌یابی را در دو نوع نظارت بیرونی و درونی توسط نهادها پیش می‌کشد. وی نظارت بیرونی را با رویه‌های مختلفی در ذیل عنوان «طرد یا کنارگذاری»(exclusion) در کنترل گفتمان‌ها معرفی می‌کند و آنگاه به صریح‌ترین و شاید رادیکال‌ترین شاخهٔ این رویه‌ها، یعنی «ممنوعیت» اشاره می‌کند؛ رویه‌ای که طبق آن، هرکسی از هر موضوعی که بخواهد نمی‌تواند سخن بگوید. فوکو ممنوعیت در گفتمان را در قالب عواملی چون «انحصار یا حق ممتاز سخن گفتن»، «منع موضوع» و «رعایت آداب احوال و اوضاع» بیان می‌کند؛ عواملی که گاهی در جهت تقویت یکدیگر و گاهی نیز تعدیل یکدیگر به کار گرفته می‌شوند. وی در نهایت با طرح این مباحث، به دو موضوع قدرتمند و بحث برانگیز در شاکلهٔ یک گفتمان می‌رسد: یکی مسألهٔ جنسیت و دیگری سیاست؛ دو موضوعی که با ماهیت قدرت از نظر فوکو، رابطهٔ مستقیم دارند. (فوکو، ۱۳۸۰: ۱۳–۱۵)

۱.۲.۵ ممنوعیت (جنسیت)

فوکو در تشریح مقولهٔ جنسیت و نقش آن در گفتمان‌ها، صریحاً مدعی کانالیزه کردن و حتی سوءاستفاده از این اصطلاح در طول تاریخ است. «وی جنسیت را تجربه و برساخته‌ای تاریخی و گفتمانی می‌بیند که آثار زایای قدرت و معرفت بر آن حک شده‌است.» (کلانتری، ۱۳۹۱: ۱۲۶) به بیان دیگر، طرح خط و مرزهای جنسیتی در شاکلهٔ فرهنگ و تاریخ هر قومی، مستقیماً به مفاهیمی سیاسی نظیر: تبعیض، کنترل، سرکوب و مسائلی ازین قبیل مربوط بوده‌است.

اما این مسأله در این جستار با روابط عاطفی و اساساً موضوع ابراز عشق و کاراکتر زن در ترانه‌های دههٔ نود مرتبط و حائز اهمیت می‌باشد. از آن‌جایی که سبک غالب موسیقی دههٔ هشتاد و نود، سبک پاپ بوده و عشق زمینی، معاشقه و بعضاً حتی طرح مسایل جنسی و تنانه، بخش مهمی از محتوای موسیقی پاپ را تشکیل می‌داد، هنرمندان این عرصه پس از

دو دهـه خاموشـی و سـکوت در ایـن بـاب، ایـن بـار تابوشـکنانه و جسـورانه آن را در ترانـه‌هایشـان بـه تصـویر کشـیدند. روشـن اسـت کـه دهـهٔ شصـت و هفتـاد، بـه لحـاظ محدودیت‌های مذهبی، اجتماعی و فرهنگی، دوران پرچالشی بود و خوانـدن و سـرودن از عشق جسمانی و جزئیات روابط زن و مرد، یکی از همان چـالش‌هـای دشـوار فرهنگـی و اجتماعی در چهارچوب گفتمان هنری بعد از انقلاب محسوب می‌شد. وقتی فوکو می‌گوید: «باید آماده استقبال از هر لحظه از گفتمان در یورش رویداد گفتمان باشـیم.»(فوکـو، ۱۳۹۲: ۴۰) یعنی خود ماهیت گفتمان نیز می‌تواند علیه خویش شورش کند، مخالفت کنـد، انتقـاد کند، تغییر کند و از نو ساخته شود. ترانه‌سرایان دههٔ هشتاد و نود، نه تنها ماننـد هـم‌صـنفان خویش در دورهٔ قبل از انقلاب به ابراز احساسـات مسـتقیم عـاطفی و جسـمی نسـبت بـه معشوق روی آورده بودند بلکه حتی پا فراتر گذاشته و گاهی از بیان معاشقهٔ تنانه و عطـش جنسی و... نیز ابایی نداشتند. این رویکرد، همان جریان تابوشکنانهٔ اجتماعی در هنر ترانه و موسیقی دههٔ هشتاد و نود در قبال موضوع جنسیت و مسائل جنسی محسوب مـی‌شـد کـه قصد داشت روابط عاطفی و اجتماعی جوانان را که غالبـاً متولـدین دهـهٔ شصـت و هفتـاد بودند، وارد دیالوگ تازه‌ای کند.

همچنین، افزایش روزافزون تعداد شاعران و ترانه‌سرایان زن در دههٔ نود یکـی دیگـر از جنبه‌های قیام علیه ممنوعیت یا محدودیت جنسیتی به شمار مـی‌رود. کتـاب «خانـهٔ ترانـه» حاوی شعرهای شصت و یک ترانه‌سرا می‌باشد که از بین آنهـا نـام شـانزده زن بـه چشـم می‌خورد. رقمی که اگرچه نسبت به کل شاعران این مجموعه رقم بالایی نیست اما در خور توجه است. به جرئت می‌توان گفت: رغبت زنان نسبت به مشارکت در فعالیت‌های هنری، اجتماعی و سیاسی و... بانی شکل‌گیری یک الگوی رفتاری ضد تبعیضـی و مبـارزه‌جویانـه می‌باشد که قصد داشته معادلات قـدرت و هژمـونی گفتمـان‌هـای ایـدئولوژیک جامعـه را دستخوش تغییرات بنیادین کند. در ادامه به چند ترانه از چند زن اشاره می‌شود:

هما سعادت با ترانه‌اش قصهٔ دختری در خانواده‌ای بدسرپرست را به تصویر می‌کشد و از معضلی اجتماعی سخن می‌گوید. جایی که روابط خانوادگی وارد ممنوعیت‌های خاصـی می‌شود و دختر، به عنوان قهرمان قصه در صدد مبارزه برمی‌آید:

پیش رو فصل تازه‌ای بود و/ صفحهٔ کودکی ورق می‌خورد/
پدرم در اتاق دیگر داشت/ با رفیقان خود عرق می‌خورد
...مست می‌شد تلوتلو می‌خورد/ هرچه می‌خوردم او کتک می‌زد/

فحش می‌داد و با کمربندش/ بی‌شرف داشت با سگک می‌زد
متوجه نبود یک روزی/ عقده‌هایم اگر بزرگ شود/
آینه در مقابلش هستم/ عاقبت گرگ‌زاده گرگ شود...

(ایوبی، ۱۳۹۶: ۲۴۸)

الهام صداقتی با ترانهٔ «تازه‌عروس» با یک ادبیات و زبان زنانه وارد قلمرو ممنوعهٔ جایگاه زن در جامعه می‌شود. وی تمام قد در برابر فرهنگ مردسالاری می‌ایستد و قهرمان زن در قصه را در برابر اتوریتهٔ فرهنگ و سنت دیکته شده قرار می‌دهد و به نوعی در صدد برهم زدن نظم کلیشه‌ای اجتماع می‌باشد:

...احساسمون رنگش عوض شده / با رنگ این ملافهٔ کبود /
از سقف و زندگی مشترک/ تصورم یه چیز دیگه بود
دنیای من بزرگ و روشنه / فرا تر از تخت و اجاق گاز /
نمی‌ذارم عطرش عوض بشه / با بوی شنبلیله و پیاز
زنی نشسته، فکر می‌کنه

(همان: ۲۶۶)

سارا بالو با استفاده از زبان و مفاهیم تازه مرتبط با فضای مجازی، از یک سو تابوی زبان بی آلایش کلاسیک شعر و ممنوعیت‌های معمول آن را به چالش می‌کشد و از سوی دیگر در نقش یک زن از نیازهای عاطفی زنانه در جامعه‌ای که کمتر بدان نیازها بها داده می‌شود، سخن می‌گوید:

...اشک حسرت تو چشام جمع می‌شه/ همه حال بدمو فهمیدن/
همهٔ حواس من پیش توئه/ فالووینگات عذابم می‌دن
صفحهٔ مجازیتو می‌بوسم / تا دلم یه خورده آروم بشه/
دل من نمی‌تونه از عکس تو / از تماشای چشات دست بکشه
کاش بلاکم کنی تا نبینمت/ کاش هوات از سرم آخر بپره/
نمی‌خوام همه شبا با بغض و درد/ روی عکسای تو خوابم ببره

(همان: ۹۱-۹۲)

باری، جنسیت و تابوهای مربوط بدان از آن دست ممنوعیت‌هایی است که در فرهنگ و تاریخ ما پیشینه‌ای طولانی دارد. گویی ترانه‌های دههٔ نود بر تارک قرن‌ها تاریخ جنسیت‌زده این سرزمین ایستاده و در این برههٔ تاریخی برای شکستن حصارهای مستحکم این تابوها سعی در ادای دین خویش داشته‌است.

۲.۲.۵ ممنوعیت (سیاست)

سیاست مقوله‌ای پیچیده و در بسیاری موارد، خطرناک برای هنر بوده‌است و هنر ترانه‌سرایی نیز به عنوان یک هنر زبانی و متنی که به مثابهٔ نوعی از کنش اجتماعی می‌باشد، از این موضوع در امان نمانده‌است. چنانچه نورمن فرکلاف گفته: «متن‌ها یکی از شکل‌های مهم عمل اجتماعی‌اند.» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۵۴) حقیقت آن است که بخشی از ترانه‌سرایان دههٔ نود با خلق ترانه‌های سیاسی و اجتماعی به شکل یک کنش اجتماعی به معنی واقعی کلمه در برابر هر گونه ممنوعیت، همواره ایستادگی، مقاومت و حتی مبارزه کرده‌اند. در این راستا، باید به رشد روزافزون موسیقی زیرزمینی به خصوص موسیقی رپ در این دهه در ادامهٔ دهه‌های هفتاد و هشتاد اشاره کنیم که از همان ابتدا به عوامل سیاسی–اجتماعی و اقتصادی وابسته بوده‌است. عواملی همچون: ۱. فشار روزافزون اقتصادی به دلیل پخش و نشر قاچاقی موسیقی‌ها و فقدان بستری مناسب برای انتشار و کسب درآمد ۲. عملکرد ارگان‌ها و سازمان‌های صادرکنندهٔ مجوز و تصویب قوانین سخت‌گیرانه در نظارت بر فرایند ورود به عرصهٔ موسیقی مُجاز ۳. تحریم و بایکوت موسیقی زیرزمینی توسط رادیو و تلویزیون ملی و به حاشیه راندن این جریان‌ها در سازمان صدا و سیما. این‌ها تنها گوشه‌ای از معضلاتی است که ناخواسته هنر ترانه و موسیقی رپ را در مقابل سیاست‌های حاکمیت قرار می‌دهد.

گفتنی است در دههٔ نود، در کنار موسیقی سنتی، ترانه‌های محلی و آوازهای فولکلوریک بومی، انواع دیگری از موسیقی پاپ، هیپ‌هاپ، رپ و غیره نیز در گوشه‌گوشهٔ ایران فعالیت‌های گسترده‌ای داشتند و هر کدام بخشی از مسایل سیاسی و اجتماعی جامعه را بازنمایی کرده و آن‌ها را به بوتهٔ نقد کشیده‌اند. وانگهی، بدیهی بود که ترانه‌سرایان از این قافله عقب نمانند و همگام با رونق سبک‌های مختلف موسیقی روز در جامعه، ترانه بنویسند. با این حال، موسیقی رپ، می‌تواند صریح‌ترین فرم موسیقی و ترانه در دههٔ نود باشد که با ممنوعیت و سیاست جدال مداوم داشته و دارد. سبک رپ به تبعیت از فرم،

کارکرد و تعریف جهانی خودش اساساً بر پایهٔ اعتراض، استوار است. رپ در دههٔ نود فعالیت گسترده و البته زیرزمینی وسیعی داشته اما به دلیل تفاوت استفاده از وزن و قافیه در متن ترانه‌هایشان، در مجموعه ترانه‌هایی مثل خانهٔ ترانه، اثری از آنها به چشم نمی‌خورد؛ با این حال، هرگز نمی‌توان برای تحلیل گفتمان ترانهٔ دههٔ نود، موسیقی رپ را نادیده انگاشت.

باری، در مورد آنچه که به عنوان بازنمایی مسائل سیاسی و اجتماعی در ترانه‌ها مطرح است در بخش بعدی سخن خواهیم گفت. آنچه در این بخش اهمیت داشت تنها خود ماهیت ابژهٔ ترانه و موسیقی در برابر نقش ممنوعیت سیاست در شاکلهٔ گفتمان دههٔ نود بود. با این حال در این بخش نیز به دو مورد اشاره خواهیم‌کرد:

ترانهٔ «انقلاب» از حمید امیدی کنشی اعتراضی است به تعریف سوژهٔ تقدیس شدهٔ انقلاب در جهان امروز از منظر سیاسی؛ این ترانه نوعی اعتراض است به وجود ارتباط بین منافع شخصی حاکمان و صاحبان قدرت، با انقلاب‌ها؛ همچنین نقدی است بر نمود این اصطلاح بازنمایش شدهٔ ایدئولوژیک و تبلیغاتی، در رسانه‌های جهانی. ترانه‌سرا در این اثر مخاطبانش را به بازاندیشی دربارهٔ کیفیت اجتماعی و عملی انقلاب‌ها فرا می‌خواند که گریزی به تأثیر نقش ایدئولوژی حاکمان و نقش هژمونی قدرت در کانالیزه کردن افکار عمومی دربارهٔ انقلاب‌ها نیز دارد:

یه انقلاب بی‌سرانجامم / یه شورشی، پای طناب دار
مزدی که تنها یادگارش شد / این جمله‌ها رو برگهٔ اقرار
... هر انقلابی اولین خشتاش / از خون فرزنداش لبریزه
بی‌بی و شاه هم خوب می‌دونن / برگای پایین زود می‌ریزه...

(همان: ۶۵ و ۶۶)

سارا بالو در ترانه‌اش ابژهٔ سیاسی و اجتماعی جنگ را به بوتهٔ نقد می‌کشد. احتمالاً منظور فرضی وی در این شعر همان صاحبان زر و زور و دلالان حامی جنگ در هر دو سوی این کشکمش خانمان‌سوز باشد. آنها که به خاطر حرص و طمع خود و شاید با هدف کسب مدال افتخار فاتح بودن سعی در آغاز یا استمرار جنگ‌ها دارند. وی با طرح عواطف شخصی خود و جلب حس همدردی، توجه مخاطبان را از بُعد اخلاق فردی به ابعاد سیاسی و اجتماعی جنگ معطوف می‌سازد:

جلو چشمام هم‌بازیمو کشتن / تموم کوچه‌هامون خیس از خون

دارم با کاغذام موشک می‌سازم / که بندازم رو سقف خونه‌هاشون
... واسه یک لحظه هم شد جای من باش / پر از وحشت میون آتش و دود
چی می‌کردی اگه این کفش خونی / می‌دیدی کفش بچهٔ خودت بود...

(همان: ۹۴ و ۹۵)

۳.۵ نقش زبان در گفتمان ترانه‌های دههٔ نود به مثابهٔ یک کنش سیاسی و اجتماعی

زبان در این مقاله زبان پساساختگرا و پسامدرن است که مبادی تحلیل گفتمان را شکل می‌دهد چناچه در مورد روش تحلیل گفتمان گفته‌اند: «مبادی فکری این روش همان پیش‌فرض‌های پسامدرن هستند.» (یحیایی ایله‌ای، ۱۳۹۰) زبان در نظریهٔ تحلیل گفتمان از تن دادن به معنای واحد سر باز می‌زند زیرا «معنا همواره از هر کوشش آگاهانه برای به چنگ آمدن و درک شدن می‌گریزد؛ چرا که زبان ذاتاً پناهگاه پراکندگی‌ها و بی‌ثباتی‌های معنایی بی‌شمار و تفسیرهای بی‌پایان است.» (حقیقی، ۱۳۷۹: ۴۸) از همین رو باید گفت ساختار زبان به عنوان یک ابژهٔ پسامدرن در تحلیل گفتمان، مستلزم پویایی و قابلیت گریز به مقاصد ثانویهٔ کلمات از جمله خلق کنایه، نماد، استعاره و... است، طوری که یک نظام نشانه‌شناسیک برای خلق یک گفتمان نو به دست دهد.

اما فوکو آنجا که در تئوری نظریهٔ گفتمان خویش از اهمیت زبان سخن می‌گوید به کلیدواژهٔ «گزاره‌های گفتمانی» اشاره می‌کند و همچنین به مجموعه تأثیر و تأثراتی که از گزاره‌های زبانی ناشی می‌شوند، می‌پردازد. «به نظر فوکو یک گزاره همچون یک رویداد می‌تواند واجد تأثیر باشد.» (کلانتری، ۱۳۹۱: ۱۰۶) در واقع بررسی زبان در گفتمان ترانه، از آن جهت اهمیت دارد که لزوماً منجر به یک کنش می‌شود. در واقع عامل زبان، تحلیل گفتمان ترانه را به یک تحلیل عملی و پراگماتیک تبدیل می‌کند. برای همین است که استوارت هال معتقد است گفتمان از رهگذر عمل تولید می‌شود و آن را «کنش گفتمانی» یا (discoursive practice)می‌نامد. (هال، ۱۳۸۶: ۶۲) البته توضیح انواع کنش‌های گفتمانی در این بحث می‌تواند بیشتر راهگشا باشد. ویلیام اُگریدی و همکارانش انواع کنش‌های گفتمانی را سه دسته برشمرده‌اند: «کنش لفظی» یعنی بیان معنایی خاص؛ «کنش غیرمستقیم زبانی» یعنی بیان نیت گوینده مانند انتقاد، ستایش، هشدار و...؛ «کنش تأثیری» یعنی بیان تأثیر کلام بر مخاطب. (اُگریدی و سایرین، ۱۳۸۹: ۳۰۴) به نظر می‌رسد برای تحلیل گفتمان

ترانه‌ها، باید از هر سه نوع کنش به صورت ترکیبی بهره گرفت تا نتایج بهتری به دست آورد.

ترانهٔ «تبریز در مه» از افشین یدالهی نمونهٔ مناسبی برای کنش ناسیونالیستی و القای حس وطن‌پرستی به مخاطبانش می‌باشد. ناسیونالیسم به عنوان یک ایدئولوژی جمعی می‌تواند با هدف ایجاد اتحاد اجتماعی مردم یک سرزمین، فرمی از گفتمان قدرت را شکل دهد :

...وطنم، ای شکوه پا برجا — در دل التهاب دوران‌ها
کشور روزهای دشوار — زخمی سربلندِ بحران‌ها
از تب سرد موج‌های خزر — تا خلیجی که فارس بوده و هست
می‌شود با تو دل به دریا زد — می‌شود با تو دل به دنیا بست

(همان: ۴۴۸)

همچنین ترانهٔ «وطن یعنی» از مهدی ایوبی، از بُعد اخلاقی و عُرفی به موضوع ناسیونالیسم پرداخته‌است. این ترانه اذهان عمومی را به موضوع صیانت از وطن جلب کرده و با تشویق و ترغیب مخاطبانش سعی در توجیه‌پذیر جلوه دادن جهاد در راه مفاهیمی چون: خاک، خانه، پرچم، وطن، ملت و... دارد:

من از اون سمت دنیا پر کشیدم — به رویایی که لبریز از پرنده‌س
برای مردم این خونه هرکس — که این پرچم رو پوشیده برنده‌س
وطن یعنی یه ملت مرد داری — وطن یعنی خیالت تخت باشه
وطن یعنی تو می‌تونی بجنگی — اگه حتی شرایط سخت باشه...

(همان: ۸۵)

زرقانی می‌گوید: «سیاست و قدرت سیاسی در مرکز همهٔ معادلات انسان مدرن قرار دارد و درست به همین علت است که مضمون غالب و بلامنازع در شعر معاصر، سیاست و اقتصاد است.» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۴۱) از همین منظر، ترانهٔ «درگیر» از روزبه آزادی را می‌توان کنشی اعتراضی نسبت به شرایط سیاسی و اقتصادی در جامعه‌ای استثمارشده و بحران‌زده دانست:

ساعتو کوک کن رو پنج و نیم/ فردا هزار و یه کار داریم /
بعدش باید زود بریم تو شهر/ دو سه تا بنگاه قرار داریم
ساعتو کوک کن روی الان/ به جای خواب هم یه پلک بزن /

چرا یهو جا خوردی رفیق / خب توام یکی شبیه من
الان می‌بندن بانکا، بدو/ سرویس شرکت... یالا، بدو /
آینه رو ول کن تو ام حالا/ می‌دونم مُردی اما بدو...

(همان: ۲۱)

ترانهٔ «کوروش» از روزبه بمانی کنشی انتقادی است نسبت به باورهای غلط اجتماعی و بحران هویت فرهنگی و تاریخی و دینی. این ترانه، به وضوح نسبت به سهل‌انگاری و رخوتی که ریشه در فرهنگ مردم ما دارد اعتراض می‌کند. مردمی که از پیشینهٔ تاریخی خودشان آگاهی درستی ندارند اما همیشه خود را شیفته و میراث‌دار تاریخ، اندیشه و فرهنگ گذشتگان خویش می‌انگارند :

...با مردمی که سیل را هرسال — بر گردن قسمت می‌اندازند
دنیای‌شان را می‌دهند اما — قبل از دعا یک سد نمی‌سازند
ما مردمانی عاشق کوروش — ما قوم در تاریخ جا مانده
جداً کدام از ما فقط یک بار — یک خط از آن تاریخ را خوانده؟...

(همان: ۱۴۰)

ابراهیم اسماعیلی اراضی در کنشی اجتماعی با نوشتن ترانهٔ زیر تلاش کرده تا نگاه مخاطب خود را به معضلات بی‌شمار زندگی کودکان کار خیابانی معطوف سازد. شاعر با دفاع از همت و تشویق غیرت این کودکان در واقع غیرمستقیم توجه مخاطب را به چالش‌های بزرگسالانهٔ جاری در زندگی این قشر جلب می‌کند:

...کوچیکین اما بزرگین / هرچی سختیا زیاده / همت شما بلنده
توی این دور و زمونه / خیلی حرفه که یه بچه / کمر مردی ببنده...

(همان: ۵۶)

سهیل احمدی با «چراغ قرمز» گفتمان سیاستگذاری دولتمردان و عدالت‌مداری مردم جامعه را در مورد کودکان کار به چالش می‌کشد. راوی در این ترانه، حاضر است به تبعیت از وجدان، اخلاق و عواطف شخصی و صرفاً برای همدردی با کودک کار نسبت به قوانین و هنجارهای مرسوم اجتماعی بی‌اعتنایی کند؛ قانونی که به نظرش در نظام اجتماعی حاکم،

سلیقه‌ای اجرا شده و گویی قانون در موقعیت مذکور در ترانه برای حمایت از این کودکان، صحیح یا کافی نبوده‌است:

چراغ قرمز، دوباره ترمز، چندتا شاخه رز، چشمای رنگی /
بیا کنارم، از پشت شیشه، معلوم نمی‌شه، چقد قشنگی!
آدمای بد، بوقای ممتد، یه مأمور اومد، با یه دسته قبض /
مثل همیشه مجبورم برم، متنفرم از چراغ سبز...

(همان: ۵۰)

حمید امیدی با سرودن ترانهٔ «والفجر» به سوژهٔ جنگ از زاویهٔ دید متفاوتی نگریسته و با پیش کشیدن نگرش عاطفی فردی و بیان احساسات شخصی، هژمونی معمول گفتمان جنگ را به چالش کشیده‌است. موضوعی که در قاب تلویزیون و رسانه‌های دیگر معمولاً در قالب گفتمان ایثار و افتخار ملی و مذهبی به طور کلان عنوان می‌شود اما در این شعر یک گفتمان شخصی‌سازی شده‌است:

والفجر اسم یه خیابون نیست / یه تیکه از دنیای بابامه
دنیایی که بدجوری داغونه / دنیایی که چند ساله همرامه
والفجر اسم رمز این خونه‌ست / وقتی که بابا داد و بیداده
بابا همه‌ش پا می‌شه بشکونه/ مامان همه‌ش تو گریه افتاده
می‌گن بابا جانبازه، اسطوره‌ست / سی درصدش مونده، بازم بد نیست
مامان همه‌ش تو گوش من می‌گه / بابا بودن اصلاً به درصد نیست...

(همان: ۶۷)

سروش دادخواه در ترانهٔ «جهان آرا» با روایتی دیگر به گفتمان زندگی نسل بعد از جنگ و معضلاتشان پرداخته‌است. نسلی که حالا دیگر از زیر سایهٔ هژمونی ایثار در راه گزارهٔ «حق علیه باطل» و فداکاری در برابر جغرافیای کلان ایران و مردمانش عبور کرده‌است و اکنون فرصت بازاندیشی به مسیر گذشتهٔ خود را بازیافته‌است:

...فقط یه زخم کهنه باقی مونده / برای نسلی که ترکش نخورده
برای نسل من که قهرمانش / زیر رگباری از خاطره مُرده
همه رویای ما رو باد برده / نشستیم روی مرز بی‌خیالی

برای ما که سنگری نداریم / فقط مونده همین تفنگ خالی...

(همان: ۱۹۰)

رویا دیژن در ترانه‌اش از نسلی سخن می‌گوید که سه دهه قبل، انقلاب کرده‌است و حالا بحران‌های تازه‌ای پیش رو خویش می‌بیند و به نوعی رویاهای خویش را بربادرفته می‌پندارد. گزاره‌هایی که در گفتمان این ترانه استنباط می‌شود از آشفتگی، یأس و حرمان لبریز بوده و احتمالاً جهت برانگیختگی حس اصلاح‌طلبی در مخاطبانش سروده شده‌است:

مشتشو رو به صورتش وا کرد / مشتش از اعتقاد، خالی بود
شک همه باوراشو می‌بلعید / همهٔ جمله‌هاش سوالی بود
...واسه شهری که از رو دیواراش / خاطرات سه نسل، پاک شده
گیجِ تکرارِ اشتباهاشه / انقد آرومه ترسناک شده
ساعتا رو می‌خواد عقب بکشه / می‌خواد از راه رفته برگرده
مردی که زندگیشو باخته وُ / تازه می‌فهمه اشتبا(ه) کرده

(همان: ۲۰۴ – ۲۰۵)

مهدی زرقانی می‌گوید: «ممکن است یک شعر به حیث کارکرد عناصر هنری بسیار قوی باشد اما اثرات فرهنگی مخربی به بار آورده‌باشد.» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۲۵) در واقع این فرضیه از آنجایی مطرح می‌شود که ما به نقش شعر و تبعاً ترانه در طرح یا تغییر هژمونی‌های جامعه که با قدرت و ایدئولوژی حاکم رابطه‌ای تنگاتنگ دارد، باور داشته‌باشیم.

شعر و ترانه از موهبت زبان بهره می‌گیرد زبانی که لاکلاو و موفه نقش آن را در کنترل یا خلق گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی بسیار مهم می‌دانند. آن‌ها معتقدند: «ساختارهای گفتمان» (discoursive structures) خود برساخته‌های سیاسی و اجتماعی هستند که ابژه‌ها و اعمال متفاوت را به وجود می‌آورند.» (کلانتری، ۱۳۹۱: ۱۳۵) از نظر لاکلاو و موفه، اساساً تحلیل گفتمان «تلاشی است برای تئوریزه کردن آموزه‌ای نوین در وادی علوم سیاسی و اجتماعی.» (تاجیک، ۱۳۸۳: ۴۱) از همین رو مطالعهٔ تأثیر و تأثرات زبان در ترانه‌ها به عنوان یک کنش در بستر سیاسی–اجتماعی و فرهنگی‌اش در جامعه، اهمیت فراوانی در تحلیل گفتمان ترانه‌ها دارد.

نکتهٔ دیگری که در این بحث حائز اهمیت است اصطلاح «دال‌های شناور» در بستر گفتمان است. یک تئوری زبان‌شناسی و فلسفی که برای نخستین بار در آراء و اندیشه‌های لاکلاو و موفه سر برآورد. اساساً دال‌های شناور برای رهایی نشانه‌های زبانی از بند ثبات در معنا و نیز «معنای فراگفتمانی» (metadiscoursivemeaning) مطرح شده‌اند. باومن معتقد است:

> همه نظام‌های نشانه‌ها که در میان آنها زبان برجسته‌ترین است حامل گرایشی درونی برای تشدید و افزایش امر احتمالی و تصادفی هستند و در عین حال در جهت حذف آن عمل می‌کنند. آنها در عین اینکه به سپهر شفاف و مشخص معناها اشاره می‌کنند، ابهام و دوپهلویی پدید می‌آورند. (باومن، ۱۳۸۴: ۲۳۲)

مبحث دال‌های شناور در تحلیل گفتمان ترانه‌ها این امکان را فراهم می‌آورد که اجبار و الزام در تفسیرهای تک‌بعدی یا تحلیل‌های محدود از میان برداشته و فرایند تحلیل بتواند با امکانات و اختیارات بیشتری انجام گردد؛ از جمله بهره‌برداری از نمادها، استعارات، کنایه‌ها و... موجود در متن ترانه‌ها که متضمن معانی ثانویه هستند و همچنین امکان دریافت مفاهیم کلان فکری، فرهنگی و اجتماعی که به موجب محدودیت متن ترانه‌ها به صورت جزئی و کلیدی اشاره شده‌اند.

۴.۵ عشق در گفتمان ترانه‌های دههٔ نود

شعرها و ترانه‌ها در طول تاریخ از مهمترین زمینه‌های هنری برای پرداختن به مضمون عشق بوده‌اند. حقیقت آن است که عشق با همهٔ یگانگی‌اش همواره در ادوار مختلف تاریخی و زیر سایهٔ هژمونی‌های ایدئولوژیک قدرت‌ها و حکومت‌ها، در لباس شعرها و ترانه‌های دربار و کوچه و بازار، هر بار در گفتمانی نو، طراوت و تازگی دوباره یافته و تا به امروز رسیده‌است.

بیش از یک قرن است که عشق در ترانه‌های ایران، از دیالکتیک قدیمی دو نوع عشق اسطوره‌ای: عشق آسمانی(خداوند، پیامبران و...) و عشق زمینی (مرد یا زن) پا فراتر گذاشته و امروزه در ترانه‌ها، شاهد ظهور مضامین و موضوعات تازه‌ای در وادی عشق هستیم از جمله: وطن‌پرستی، حقوق بشر، عشق به محیط زیست، عشق به عدالت اجتماعی، جامعه‌دوستی و... که هرکدام از این موارد توانسته‌اند در گفتمان ترانه‌های نود، دیالوگ تازه‌ای خلق کنند. در زیر به برخی از این موارد اشاره می‌شود:

ترانهٔ «بنیاد شهید» از میلاد آتنا کنشی انتقادی است نسبت به جامعه‌ای که عشق به وطن در نسل جنگ و جاماندگان آن را درک نکرده‌اند. نسلی که با ترکش جنگ و جبهـه ناآشـنا هستند و احتملاً نسبت به حقوق و مزایایی که خانوادهٔ شهدا و جانبازان از بنیادهای حـامی دریافت می‌کنند، ناراضی هستند. گفتمانی که از یک سو صداقت لحن در گزاره‌هایش قابـل استنباط است و از سویی دیگر نوعی تطهیر چهرهٔ این قشر است به دلیل برخورداری آنها از تسهیلات ویژهٔ بنیاد شهید که مردم عادی از آن محرومند:

پاهاش رو جا گذاشته تو منطقهٔ مین / چشماش خونِ بس که باش شهید دیده
چند ساله که از جبهه دوره اما فکرش / هنوز بوی خاک خرمشهر می‌ده
...هنوز آبادان واسش میدونِ جنگه / هنوز از شکست این حصر ناامید نیس
نسلی که خونش رو واسه این خاک داده / فکر مزایا و بن بنیاد شهید نیس

(همان: ۴۴ – ۴۵)

البته، موضوع عشـق در برخـی از ترانـه‌هـای دهـهٔ نـود جولانگـاه برخـی اختلافـات، بی‌حرمتی‌ها و پایمالی‌ها هم گشته‌است. گـویی مشـکلات اقتصـادی، اختلافـات فکـری و فرهنگی، اختلاف طبقاتی اجتماعی و... در کنار تغییر طرز فکر و ضائقهٔ مخاطبان هنر باعث تغییر گفتمان مسلط بر عشق در ترانه‌های دههٔ نود شده‌است.

حامد بصیر و بامداد بامـداد در ترانـهٔ خودشـان گفتمـان عشـق زمینـی را در کشـاکش اختلافات فکری، فرهنگی و اجتماعی روز به تصویر می‌کشند. جایی که دیگر عشق در برج عاج نبوده و از گزند تمایلات نفس و خودخواهی‌های عاشق و معشوق در امان نیست:

حامد بصیر:

چن وقته حالمون یه حال دیگه‌س / حوصلهٔ همدیگه رو نداریم
فکر همو دیگه نمی‌پسندیم / مدتیه دچار انزجاریم
...نمی‌دونم چرا همیشه هرجا / مخالفت می‌کنی با ایده‌هام
شاید جدا جدا بریم بهتره / ازین به بعد دیگه کوتاه نمیام...

(همان: ۱۳۱)

بامداد بامداد:

...این روزا خیلی خرابم مثِ مردی که یهو / می‌بینه زنش یه عمر بهش خیانت کرده

گیج و بی‌تفاوت و خسته شبیه یه درم / که دیگه به رفتن و اومدن عادت کرده...

(همان: ۱۰۴)

همچنین امید روزبه در ترانهٔ خویش از وجود شکاف طبقاتی و تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی در جامعه سخن می‌گوید. مسأله‌ای که ترانه‌سرا چه در مقام یک شهروند دغدغه‌مند و چه در قالب یک عاشق دلباخته، نتوانسته از آن برکنار باشد.

خطی به اسم فقر هر لحظه / مرزی میونِ قلبِ ما می‌شه
تو خونه‌تون بالایِ تهرانه / توی اتاقت شهر جا می‌شه
...من با لباس کار می‌خوابم / می‌خوابی و عین خیالت نیست
کاری که مُزدِ سی و یک روزش / اندازهٔ شلوار و شالت نیست...

(همان: ۲۳۶ – ۲۳۷)

در ترانه‌هایی که با موضوع عشق سروده می‌شوند کارکرد و تأثیر دیالوگ‌های عاطفی در متن بسیار حائز اهمیت است و از آنجایی که ترانه‌ها نوعی گفت‌وگوی ادبی محسوب می‌شوند تبعاً نقش مخاطب (چه مخاطب خاص، چه عام) بسیار پررنگ می‌شود. بهتر است بگوییم که در حالت کلی، اساساً این بازخورد مخاطب است که شاکلهٔ گفتمان ترانه را کامل می‌کند. یاکوبسن در طرح زبانشناسیک خود هنگامی که از اجزای مختلف فرایند «ارتباط» در زبان سخن می‌گوید به نقش‌های مختلف این اجزا و کارکردی که ایفا می‌کنند نیز اشاره می‌کند؛ اجزای مختلف یک ارتباط در زبان از نظر وی شامل: فرستنده(گوینده)، گیرنده(مخاطب)، موضوع(زمینه)، پیام، تماس(مجرای ارتباطی) و رمزگان می‌باشند که هر کدام در ایجاد ارتباط زبانی، یک کارکرد به خصوص دارد. حال اگر نقش مخاطب در فرایند ارتباط اهمیت داشته‌باشد، پیام دارای کارکرد«ترغیبی» یا «کوششی» می‌گردد. کارکرد ترغیبی در ترانه‌های عاشقانه بسیار پررنگ‌تر هستند و گواه این ادعا می‌تواند مقایسهٔ حجم مخاطبان ترانه‌های عاشقانه نسبت به سایر ترانه‌ها باشد. لازم به ذکر است که تعداد مخاطبان یک ژانر، یک پیام، یک محتوا و... به خودی خود می‌تواند یک هژمونی خلق کند و مسیر گفتمان مورد نظر را تغییر دهد یا تعیین کند.

۵.۵ نقش موسیقی در گفتمان ترانه

اساس علمی موسیقی غربی را به یونانیان و موسیقی شرقی را نیز به ایرانیان نسبت می‌دهند. (کاظمی، ۱۳۸۰: ۳۰) برخی معتقدند که موسیقی یک هنر تک‌صدایی است و برای آنکه مقصودش را ابراز کند از شعر وام می‌گیرد. (خالقی، ۱۳۹۲: ۳۶۶) برخی دیگر نیز گفته‌اند: «هرچه فن موسیقی ترقی کند، احتیاجش به شعر کمتر میشود تا وقتی که بتواند بی‌کمکِ آن از عهدهٔ بیان منظوری برآید.» (قلی‌پور، آزادی، ۱۳۹۶: ۱۴۱) صادق هدایت ترانه‌های عامیانه را مرحلهٔ ابتدایی شعر و موسیقی می‌داند. (هدایت، ۱۳۹۵: ۲۰۰) شفیعی کدکنی نیز در ذیل توضیح پیوند شعر و ترانه با موسیقی می‌گوید: «اصولا شعر برای این به وجود آمده که با آن تغنی شود...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۵) با این اوصاف اما در جهان امروز، موسیقی و ترانه در هم تنیده شده‌اند. امروزه ترانه‌ها میزبان انواع سبک‌های موسیقی است و به فراخور آن خیل عظیمی از ترانه‌های متنوع برای مخاطبان بی‌شماری که هوش و گوش موسیقیایی متفاوتی دارند، نوشته و اجرا می‌شود. سیر داد و ستد ترانه و موسیقی در روزگار ما آن‌جایی پررنگ‌تر جلوه می‌کند که صنعت فیلم و نمایش و در کل، هنر تصویر و اجرای بصری نیز به آن افزوده می‌شود تا شبکه‌هایی پیچیده از مارکتینگ و تجارت هنر در موسیقی و ترانه را شکل دهد و تبعاً یک هژمونی و قدرت جدید در گفتمان ترانه امروز را خلق کند. گفتمانی که در عصر حاضر گاهی در جهت پاسخگویی به خواسته‌های فردی و اجتماعی مخاطبانش حرکت کرده و گاهی نیز در جهت یک نیازآفرینی برساخته در بستر یک گفتمان ایدئولوژیک و قدرت‌گرا.

نقش موسیقی در قوام گفتمان شعر و ترانه بسیار حائز اهمیت است. با این حال به نظر می‌رسد ترانه بر خلاف شعر، برای آنکه با استقبال مخاطب مواجه شود و در گفتمان خود نقش‌آفرینی کند صرفاً به زیبایی‌های زبانی و ادبی خود اتکا نمی‌کند بلکه ترانه ذاتاً با موسیقی عجین است و ساخت یک موسیقی خوب نیز خود دارای پارامترهای گوناگونی است که خواه ناخواه، زیبایی و مقبولیت ترانه را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. ای بسا ممکن است ترانه‌ای با ظرافت و ذوق بسیار سروده شده‌باشد اما به دلیل آهنگسازی ضعیف، اقبالی برای جذب مخاطب در سطح کلان نداشته‌باشد.

به نظر می‌رسد حتی اگر ترانه‌ای نوشته یا خوانده‌شود بی‌آنکه ابزاری موسیقایی همراه داشته‌باشد باز هم نوعی موسیقی زبان در کلمات آن جاریست که با ضرباهنگ لهجه و لحن و تکیه در آن شنیده می‌شود؛ درست مانند خوانش صوتی قرآن، بانگ اذان، خوانش سرود

ملی بدون موسیقی، لالایی مادرانه، ترانه‌های فولکلوریک و غیره که هرکدام فارغ از آلات موسیقی و صرفاً به واسطه لحن و موسیقی کلام و البته با توجه به پایگاه و جایگاهی که نسبت به هژمونی قدرت و ایدئولوژی حاکم بر فرهنگ جامعه دارند اثرگذارند و در گفتمانی واحد نقش‌آفرینی می‌کنند. در سوی دیگر، اگر یک موسیقی حتی بی‌کلام هم ساخته و نواخته شود، باز هم از الگوی زبانی و فکری قومی و ملی خود پیروی می‌کند. اصلاً شاید به همین دلیل است که مثلاً موسیقی در میان مردم مناطق کوهستانی ایران مانند لهجه و زبانشان نسبتاً ضرباهنگ دُرُشت‌تر و تندتری دارد ولی موسیقی مردم مناطق کویری ایران، همچون لهجه و زبانشان، معمولاً نرم‌تر و ملایم‌تر است؛ زیرا که ذهن و زبان، کارکردی توامان دارند .

گونه‌های مختلف موسیقی امروز را اینگونه برشمرده‌اند: «ردیفی با همراهی چند ساز ایرانی یا گروه بزرگ، ردیفی همراه با هارمونی و ارکستراسیون غربی، کلاسیک، محلی، پاپ ایرانی، پاپ اروپایی، ترانس، رپ و زیرشاخه‌های آن، راک، تلفیقی، پاپ محلی(بندری، کردی و...) و..»(کریمی، ۱۳۹۳: ۱۹) هر کدام ازین گونه‌های موسیقی، گوشه‌ای از گفتمان ترانه دههٔ نود را تشکیل داده‌اند. امروزه، ترانه‌ها برای آنکه بتوانند با گونه‌های مختلف موسیقی‌های جدید همراه شوند حتماً می‌بایست خود را به‌روزرسانی کنند و تغییراتی در ساختار و ساختمان خود به وجود آورند؛ برای مثال ترانه‌های موسیقی رپ به لحاظ زبان و وزن شعری، کاملاً متفاوت از شکل معمول ترانه هستند؛ در حالیکه ترانه در موسیقی ردیف و کلاسیک و محلی که شناسنامه و سبقهٔ تاریخی دارند، نسبت به بقیهٔ گونه‌های نو موسیقی، تغییر و تحول کمتری تجربه کرده‌اند.

در زیر به برخی از موفق‌ترین ترانه‌های مجموعه خانهٔ ترانه که به یاری موسیقی در داخل یا خارج از کشورمان اجرا شده و محبوبیت پیدا کرده‌اند اشاره می‌شود:

ترانهٔ «امپراطور» از مونا برزویی با خوانندگی مهدی یراحی:

...تو قلب من یه امپراطوره / تسلیم می‌شه چون که مجبوره...

(همان: ۱۲۰)

ترانهٔ «نوازش» از سروش دادخواه با خوانندگی ابراهیم حامدی (اِبی):

منو حالا نوازش کن / که این فرصت نره از دست...

(همان: ۱۸۸)

ترانهٔ «انتخاب» باز هم از سروش دادخواه و با خوانندگی شادمهر عقیلی:

درگیر رویای توام / منو دوباره خواب کن...

(همان: ۱۸۹)

ترانهٔ «هرچی آرزوی خوبه» از افشین یداللهی با خوانندگی احسان خواجه‌امیری:

هرچی آرزوی خوبه مال تو / هرچی که خاطره داری مال من...

(همان: ۴۴۶)

ترانهٔ «تبریز در مه» از افشین یداللهی با خوانندگی سالار عقیلی:

وطنم، ای شکوه پا برجا / در دل التهاب دوران‌ها...

(همان: ۴۴۷)

ترانهٔ «کوروش» از روزبه بمانی با خوانندگی علیرضا عصار :

...ما مردمانی عاشق کوروش/ ما قوم در تاریخ جا مانده...

(همان: ۱۴۰)

ترانهٔ «نگرانتم» از حامد رجبی و مسعود محمدی با خوانندگی فرزاد فرزین:

بارون که می‌زنه / این آسمون منو / دیوونه می‌کنه / خون گریه می‌کنه...

(همان: ۲۱۵)

می‌توان گفت بخش بزرگی از ترانه‌سرایان دههٔ نود، با توجه به نیازها، علایق و سلایق مخاطبان روز خود، خواسته و ناخواسته، مطابق نیاز بازار موسیقی فعالیت داشته‌اند؛ بازاری که گستردگی و پیچیدگی‌های خودش را داشته و مرزهای گفتمان آن فراتر از پارامترهای صرف زیبایی‌شناسانهٔ هنرِ ترانه و موسیقی بوده‌است و رد پای هژمونی قدرت و ایدئولوژی در جای جای آن به چشم می‌خورد. به بیان دیگر از ترانه‌های مذهبی مانند نوحه و مرثیه گرفته تا موسیقی‌های زیرزمینی مانند رپ و هیپ هاپ، همه و همه در مجموعه‌ای بزرگتر یعنی گفتمان ترانه عصر جدید؛ نقش به خصوص خود را بازی می‌کنند و نیازهای جامعهٔ هدف خود را دنبال می‌کنند.

۶. نتیجه‌گیری

به کمک نظریهٔ تحلیل گفتمان، تحلیل ترانه‌های دههٔ نود را از یک نگرش فرمالیستی و محدود به بررسی متن، جمله، کلمه و ساختار صرف و نحوی و... فراتر برده و به بافت ترانه‌ها یعنی بافت اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و... متون پرداختیم. بررسی‌ها نشان داد که نوعی تسلط گفتمانی بر فحوا و درون‌مایهٔ ترانه‌های دههٔ نود وجود دارد. گفتمانی که در لایه‌های زیرین تحلیلی خود می‌تواند متأثر از مسائلی چون: تغییر علایق و سلایق جامعه، اتوریتهٔ مافیای صنعت موسیقی، برخورد سلبی رادیو و تلویزیون ملی، تقدم جلب رضایت حداکثر بر کیفیت حداقل اثر هنری و... باشد و همهٔ این‌ها ذیل دو عامل بسیار مهم ایدئولوژی و قدرت، قابل طبقه‌بندی است. در این مقاله پس از نیم‌نگاهی به تاریخچهٔ هنر ترانه و موسیقی در این سرزمین هنرپرور و بر مدار فرهنگ، از میان انبوه عوامل ریز و درشت مسلط بر گفتمان ترانه در این دهه، تعدادی عوامل از جمله: موسیقی، زبان، ممنوعیت و عشق مورد بحث و بررسی قرار گرفت. در میانهٔ مباحث گریزی به موضوعات تأثیرگذار در مارکت موسیقی و ترانه نیز زده‌شد از جمله: نقش پررنگ کمپانی‌های نشر و پخش موسیقی و مافیای پیدا و پنهان این هنر و صنعت سودآور، هژمونی قدرت، سیاست‌گذاری‌ها، ایدئولوژی حاکم، تغییر نیازهای عاطفی جامعه، مد، تنوع علایق و سلایق جوانانی که می‌توانند به حق، جامعهٔ هدف هنر در دوران معاصر باشند.

باری، آنچه مسلم است، هنر و هنرمند، هرگز نتوانسته‌اند خویش را از جبر رویارویی با رویدادهای اجتماعی و دغدغه‌های زیست مشترک انسانی بر حذر دارند. دلیلی که می‌تواند وجوبِ وجودِ گفتمان‌های تازهٔ هنر در هر دوره از تاریخ را توجیه کند. گفتمان‌هایی که با ابعاد و انشعابات مختلف فرهنگی، سیاسی، هنری، تاریخی و... بر هنر ترانه‌سرایی این مرز و بوم نیز تأثیرگذار بوده‌اند. گفتمان‌هایی برخاسته از هژمونی‌هایی که گاه در دوره‌ای این هنر را به فراز و بالندگی‌اش فرا برده و گاهی نیز به نشیب و انزوایش فرو کشیده‌اند؛ اما در نهایت، آن‌چه همواره لازمهٔ ذات هنر بوده بدان بخشیده‌اند و آن ضرورت تغییر و دگرگونی است.

کتاب‌نامه

احمدپناهی«پناهی سمنانی»، محمد. (۱۳۸۳). ترانه و ترانه‌سرایی در ایران؛ سیری در ترانه‌های ملی ایران. دوم. تهران: سروش.

احمدی، بابک (۱۳۹۱)، ساختار و تأویل متن، چهاردهم، تهران: نشر مرکز.

ایوبی، مهدی. (۱۳۹۶). مجموعه ترانهٔ: خانهٔ ترانه. اول. تهران: فصل پنجم.

اُگریدی، ویلیام. دابرولسکی، مایکل. آرنف، مارک (۱۳۸۹)، در آمدی بر زبانشناسی معاصر، ترجمه علی درزی، سوم، تهران: سمت.

باومن، زیگمونت (۱۳۸۴). اشارت‌های پست مدرنیته. ترجمه حسن چاوشیان. تهران: ققنوس.

برنز، اریک. (۱۳۸۲). میشل فوکو. ترجمهٔ بابک احمدی. دوم. تهران: نشر ماهی.

بدیعی، نادره. (۱۳۵۴). تاریخچه‌ای بر ادبیات آهنگین ایران. تهران: روشنفکران.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۳). گفتمان، پادگفتمان و سیاست. تهران: موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.

حسینی، سید مجید؛ فرزانه، احسان. (۱۳۹۷). هژمونی گفتمان شعر مأیوس در دههٔ هشتاد؛ مطالعهٔ موردی اشعار علیرضا آذر. فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی ایران. زمستان. ۴۴. ۱۱۳-۱۳۹.

حقیقی، شاهرخ (۱۳۷۹)، گذار از مدرنیته، نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا، تهران: آگه.

خالقی، روح‌الله (۱۳۹۲)، سرگذشت موسیقی ایران، تهران: نشر صفی علیشاه.

زرقانی، مهدی. (۱۳۸۳). چشم انداز شعر معاصر. اول. تهران: ثالث.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۸). موسیقی شعر. دوم. تهران: آگه.

فرکلاف، نورمن. (۱۳۷۹). تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمهٔ فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

فوکو، میشل (۱۳۸۰). نظم گفتار. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: آگه.

فوکو، میشل. (۱۳۹۰) . تئاتر فلسفه، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران : نشر نی.

فوکو، میشل. (۱۳۹۲) . دیرینه‌شناسی دانش، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.

قلی‌پور،حسین. آزادی، روزبه (۱۳۹۶). زبان شناسی ترانه، تهران: ایجاز.

کاظمی، بهمن. (۱۳۸۰). هویت ملی در ترانه‌های اقوام ایرانی. اول. تهران: موسسهٔ مطالعات ملی.

کریمی، سعید. (۱۳۹۳). مبانی ترانه‌سرایی. دوم. تهران: فصل پنجم.

کلانتری، عبدالحسین (۱۳۹۱)،گفتمان از سه منظر زبان‌شناختی، فلسفی و جامعه‌شناختی، تهران: جامعه‌شناسان.

مدرسی، فاطمه. (۱۳۹۵). فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی. دوم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

موسوی میرکلایی، مهدی؛ مهرکی، ایرج. (۱۳۹۸). تحلیل و بررسی ترانه معاصر فارسی. نشریه مطالعات زبان و ادبیات غنایی. زمستان. سال نهم. ۳۳. ۷۱-۸۰.

میلز، سارا (۱۳۹۲). میشل فوکو. ترجمۀ مرتضی نوری. دوم. تهران: نشر مرکز.

ون‌دایک، تئون ای. (۱۳۸۲). مطالعاتی در تحلیل گفتمان، ترجمۀ پیروز ایزدی و همکاران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

هال، استوارت. (۱۳۸۶). غرب و بقیه؛ گفتمان و قدرت. ترجمۀ محمود متحد. تهران: آگه.

هدایت، صادق. (۱۳۹۵). فرهنگ عامیانه مردم ایران. هفتم. تهران: چشمه.

هوارث، دیوید. (۱۳۷۷). نظریۀ گفتمان، ترجمۀ سید علی‌اصغر سلطانی، فصلنامه علوم سیاسی، سال اول، شماره دوم، ۱۵۶-۱۸۳.

هوراکس، کریس. (۱۳۹۱). فوکو، قدم اول، ترجمۀ پیام یزدانجو، تهران: پردیس دانش.

یحیایی ایله‌ای، احمد. (۱۳۹۰). تحلیل گفتمان چیست، نشریۀ تخصصی تحقیقات روابط عمومی. سال دهم، شمارۀ ۶۰. ۵۸-۶۴.