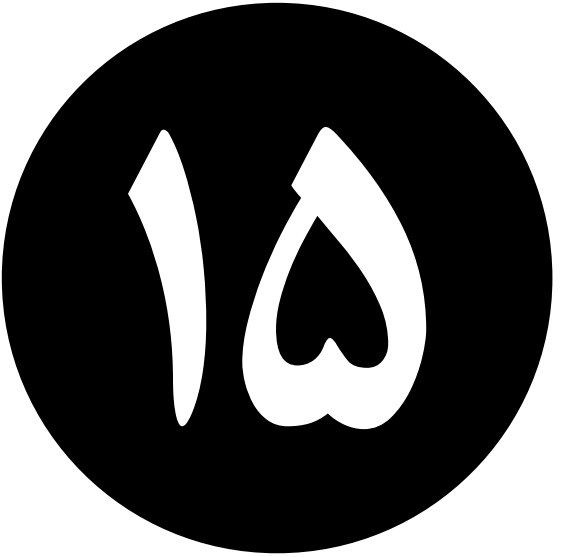

١٥

به نام خدا

طبل مجله‌ای فرهنگی و هنری است که هدفش بررسی رابطهٔ هنر و تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران است: تحلیل و بازخوانی آنچه امروز ما را ساخته و ما را ما کرده.
طبل با همکاری و هم‌فکری همهٔ آن‌هایی ساخته می‌شود که دغدغهٔ هویت فرهنگی دارند و فکر می‌کنند باید این گذشتهٔ نزدیک را کاوید تا امروز را بیشتر شناخت. طبل در هر چند شماره روی یک سوژهٔ مشخص، که بر حیات فرهنگی-اجتماعی ایران تأثیر داشته، متمرکز می‌شود و می‌کوشد سندی برای فرداها باشد: حافظه‌ای تاریخی و قابل ارجاع.

مجلهٔ فرهنگی و هنری طبل
«قهرمان»
آوا و بانگ قهرمان (ب)
شمارهٔ ۱۵
اسفند ۱۴۰۲

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول: هویار اسدیان
سردبیر: هویار اسدیان

مشاوران سردبیر: مهرک‌علی صابونچی، محمد طلوعی، برزو فروتن

دبیر شماره‌های قهرمان: مهرک‌علی صابونچی
دبیر اجرایی: آریو تهرانی
مدیر داخلی: نسیم موسوی
سرویراستار: مسیح آذرخش
ویراستار: محمدعلی مرادزاده

صفحه‌آرا: نسیم موسوی
آماده‌سازی و ویرایش تصاویر: عرفان پشنگ‌پور
تولید: استودیو طبل

طراح سایت و پشتیبان فنی: داود ارسونی

با تشکر از: فرزان اسدیان، علی بختیاری، پیمان پورحسین، سیاوش تصاعدیان، مونا جان‌محمدی، بردیا شهبازی

چاپ‌خانه: تابستان
پخش کتاب‌فروشی: پخش ققنوس
پخش نسخهٔ دیجیتال: فیدیبو، طاقچه

نشانی: تهران، خیابان خردمند جنوبی، بن‌بست حقانی، پلاک ۷
تلفن: ۸۸۸۶۰۰۴۱
وب‌سایت: tablmag.com
اینستاگرام: tablmag

کاغذ مجلهٔ طبل از جنگل‌ها و منابع مدیریت‌شده تهیه شده است.

گفت‌وگوی مهرک‌علی صابونچی با حسین عصاران

یه نفر یه روز میاد

قهرمان‌پروری در ترانه‌های دههٔ چهل و پنجاه

گفت‌وگو با حسین عصاران

قهرمان‌پروری در ترانه‌های دههٔ چهل و پنجاه

پیش از پرداختن به بحث اصلی گفت‌وگو، صحبت کوتاهی دربارهٔ اصطلاح «موسیقی پاپ» داشته باشیم. اساساً به نظر شما، موسیقی پاپ به چه نوع موسیقی‌ای گفته می‌شود؟

ارائهٔ تعریفی از موسیقی پاپ می‌تواند سوءتفاهم‌های زیادی به بار بیاورد. به گمانم، هر کوششی برای تعریف یک پدیده یا موضوع باید «جامع»، «مانع» و «کامل» باشد. با این سه شرط، هر تعریفی که از موسیقی «پاپ» ارائه کنیم، کمبودهایی خواهد داشت، همچنان‌که با انباشت تجربیات مختلف در گونه‌های مختلف موسیقی و بهره‌گیری از مؤلفه‌ها و کلیشه‌های متنوع، در عمل، امکان یافتن محدوده‌های خط‌کشی‌شده میان گونه‌های مختلف موسیقی دور از ذهن شده است. اما دربارهٔ موضوع موردنظر شما، مسئلهٔ مهم‌تر و اساسی‌تری وجود دارد. آن‌هم سوءتفاهم بزرگی است که بر سر همین عنوان گفت‌وگو پیش می‌آید؛ یعنی قهرمان در موسیقی پاپ.

موسیقی به معنای سرهٔ آن، یعنی «موسیقی محض»،[1] یک امر است و انواع دیگر موسیقی همچون «موسیقی برنامه‌ای»[2] و موسیقی دراماتیک یا همین موسیقی برای کلام هم امری دیگر، که باز یک گونه از تلفیق موسیقی و کلام می‌شود «ترانه».[3] آن تعریف دانشجوپسند که موسیقی پاپ را «موسیقی زاییدهٔ زمانهٔ خودش» معرفی می‌کند، هرچند که سرشار از کمبود است، اما چون دارد به یک مؤلفهٔ مهمِ ترانه اشاره می‌کند می‌توان بر آن تأمل کرد. این تعریف به یک کالا/آفرینشی اشاره می‌کند که در بیشتر نمونه‌ها، از قالب‌های مرسوم زمانهٔ خودش تبعیت می‌کند، اما گه‌گاه هم از

تصویر صفحهٔ ۹۴: جلدِ صفحهٔ موسیقی متن رضا موتوری، اثرِ اسفندیار منفردزاده، کمپانی آهنگِ روز، ۱۳۴۹.
تصویر صفحهٔ ۹۶: حسین عصاران در دفتر مجلهٔ طبل، عکس از عرفان پشنگ‌پور، دی ۱۴۰۲.

چهارچوب آن‌ها می‌گذرد و به نوآفرینش می‌رسد که پرداختن به آن در حوزهٔ نقد هنری قرار می‌گیرد. با این نگاه، بسیاری از تصنیف‌های به‌اصطلاح «سنتی» هم جزئی از ترانه‌های «پاپ» به شمار می‌آیند.

اما آنچه از مجموعهٔ تجربیات برمی‌آید، در لحظه‌ای که از «موسیقی پاپ» سخن می‌گوییم، اشارهٔ ما بیشتر متوجه موارد دیگری است. مراد از «موسیقی پاپ» از یک سو، «ترانه» است و از سوی دیگر، سبکی از موسیقی که برخی سازها چون بیس و درامز و گیتار و کیبورد در آن به کار گرفته شده باشند. حالا به این‌ها اضافه کنید مجموعه‌نمونه‌هایی که در ذهن ما، به‌عنوان «پاپ» شناخته شده‌اند؛ مثلاً کارهای دههٔ پنجاه یا آثار دههٔ شصت و هفتاد میلادی در اروپا کارهایی که موسیقی آن‌ها حاصل تلفیق سازهای کلاسیک و پاپ است، همان‌که اصطلاح «پاپ کلاسیک» را برای تمایز آن‌ها، از گونه‌های اصلی برساخته‌اند. می‌بینید که تا چه حد دستمان از تعریف جامع و مانع و کامل برای «موسیقی پاپ» کوتاه است.

قبول دارم. پس به بحث اصلی بپردازیم و آن ارتباط و پیوند موسیقی با قهرمان یا قهرمان‌پروری است یا به بیان دیگر، قهرمان و بازنمایی‌اش در موسیقی پاپ.

به همین دلیل، من به بازی تعریف کردنِ «موسیقی پاپ» وارد نشدم، چون دربارهٔ موضوع موردنظرِ شما کج‌فهمی بسیاری به بار می‌آورد. موسیقی به معنای محض آن، امری کاملاً انتزاعی است. تأکید می‌کنم موسیقی محض و نه موسیقی فیلم، نه موسیقی اپرا، نه موسیقی ترانه. موسیقی «محض»، ذهنیِ ذهنی است. مثلاً وقتی می‌گوییم که «آداجو در سل مینور» یا «باهم به یک قطعه از مرتضی محجوبی گوش می‌دهیم»، به چه چیز آن می‌خواهیم فکر کنیم؟ چه تصوری؟ چه تصویری؟ راه مشارکت در دریافت آن چیست؟ چه دست‌آویزی برای به دست آوردن مفهومی خاص داریم؟ انتزاع محض است. اما به محض اینکه یک عنوان برای آن قطعه انتخاب کنند، مسئله از انتزاع محض جدا می‌شود و امکان تصویرسازی ذهنی فراهم می‌شود. مثلاً در چهار فصل ویوالدی، وقتی می‌دانیم که داریم قطعهٔ زمستان را می‌شنویم، میدان ذهن ما به سمت تصویرسازی از بهار نمی‌رود. پس اولین مسئله‌ای که «موسیقی بی‌کلام» را از ذهنیت جدا می‌کند «نام قطعه» است و برای گونه‌های دیگر موسیقی، مؤلفه‌های عینی‌تر؛ برای مثال، موسیقی فیلم برای تصویرساخته می‌شود، موسیقی اپرا برای نمایش و موسیقی ترانه هم برای کلام. کلام که یک عنصر بسیار عینی‌تر است و عملاً راه تصویرسازی و تصور را جهت می‌دهد. وقتی می‌شنویم، «دلم تنگه برای گریه کردن» میدان ورزشِ ذهنِ شنونده برای شراکت در اثر، محدود و عینی‌تر می‌شود؛ یعنی همراهی موسیقی با کلام، دیگر موسیقی را از ساحت انتزاع محض جدا می‌کند.

با همین خام‌گویی‌های شفاهی من، دیگر بهتر است موضوع «قهرمان در موسیقی پاپ» را به‌صورت «قهرمان در ترانه‌های فارسی» مطرح کنیم و سپس بستر مسئله را هم، نه در موسیقی، بلکه در عنصر عینی‌ترِ «کلام»، ردگیری کنیم. دست‌کم بیشتر صحبت‌های ما باید در حیطهٔ کلام باشد و تلفیقش با موسیقی. کلام است که می‌تواند دربارهٔ قهرمان صحبت کند و حال با آن پرسش‌های اساسی، روبه‌رو می‌شویم: چه کسی؟ چه زمانی؟ چرا ؟ چگونه؟ پرسش‌هایی که در زمان‌ها و دوره‌های مختلف پاسخ‌های گوناگونی خواهند داشت و البته معیارهای متفاوتی هم برای ارزیابی ... .

درواقع مقصودتان این است که ما برای شناخت قهرمان و موسیقی نمی‌توانیم صرفاً پیکره را موسیقی به معنای محضش قرار بدهیم، بلکه باید ترانه و موسیقی را توأمان باهم ببینیم.

لازم است تا صحبت شما را همین‌جا قطع کنم؛ «ترانه» چیزی نیست، جز تلفیق کلام و موسیقی. پس بیایید به کلامِ یک ترانه نگوییم: «ترانه».

درواقع آن کلام تا با موسیقی همراه نشود، تهی از معنای موسیقایی است.

معنای موسیقایی چیست؟ من در برابر این عبارات گنگ و ترکیب‌های سربه‌هوا، تسلیم هستم. فقط می‌توانم بگویم کلام، بدون تلفیق با آهنگ و موسیقی، «ترانه» نیست و در نزدیک‌ترین حالتِ ممکن، صرفاً پیشنهادی است برای ترانه شدن. اگر ارزش شعری داشته باشد که شعر است و اگر این ارزش را نداشته باشد، پردازش کلام است. حالا چون ممکن است برداشت و مصادیق من و شما از شعر متفاوت باشد، فعلاً بگوییم: «کلام»، چراکه امکان دارد من به چیزی شعر بگویم که شما آن را اصلاً شعر ندانید.

بسیار خب! برویم سراغ موضوع بحث؟

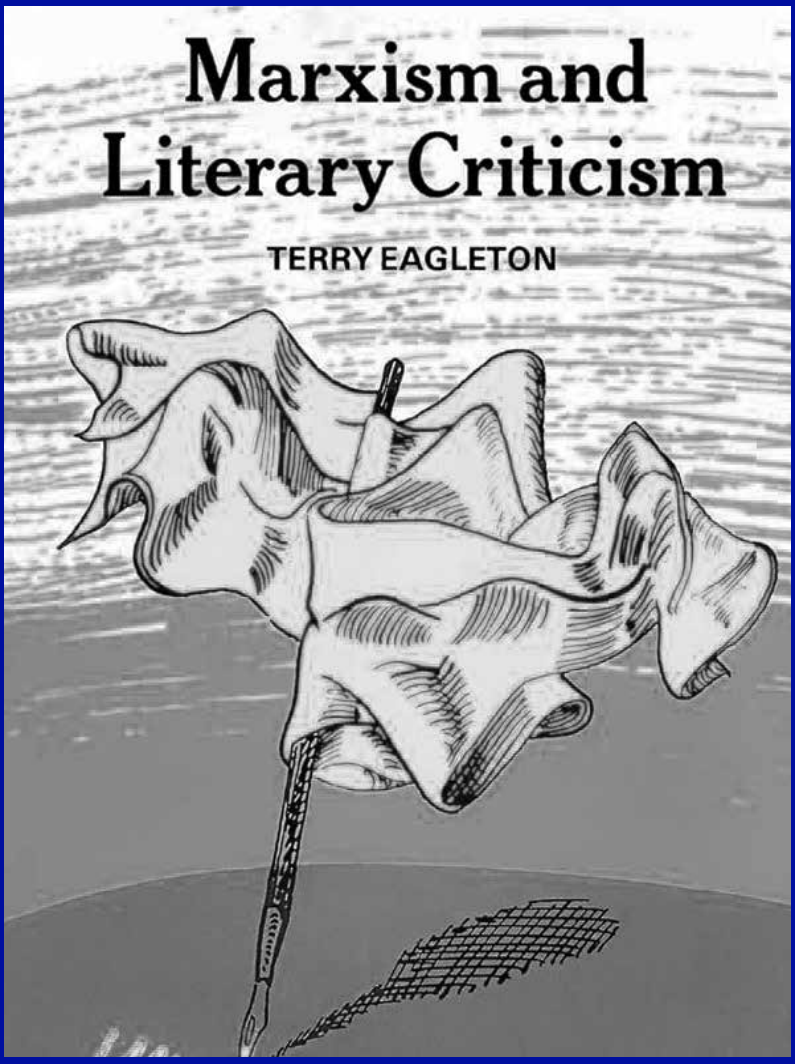
ما اگر می‌خواهیم دربارهٔ «قهرمان» صحبت کنیم، احتمالاً باید به مفهوم «فردیت» بپردازیم، چون جایگاه و کارکرد فرادستانهٔ «قهرمان» به مفهوم «فردیت» چسبیده است. پرداختن به این مفهوم هم از دستاوردهای شعر نوی فارسی است که مضمون و موضوع شعر فارسی را از وضعیت مثالی‌اش جدا کرد و به مقولات ملموس‌تر وارد کرد. مثلاً صبغه‌های بومی که در شعر نیما به میان می‌آید: «مانده از شب‌های دورادور در مسیر خامش جنگل/

سنگ‌چینی از اجاقی دور/ اندر او خاکستر سردی»؛ یعنی وضعیتی عینی در جنگلی هست که در شعر کلاسیک، کمتر با آن مواجه شده‌ایم. در این میدان وسیع شعر نو که به‌قول نیما، «شعر من همچون رودخانه‌ای است که هرکس می‌تواند از جایی از آن آب بردارد.» امکان پرداختن به مقولهٔ فردیت فراهم می‌شود.

آبشخور کلام ترانهٔ فارسی هم شعر فارسی است، اما چرا این اتفاقات در ترانه، پهلوبه‌پهلوی شعر جلو نیامده است؟ چرا اتفاقات این دو از نظرگاه‌شماری، برهم منطبق نیستند؟ مسئله در سانسور است؛ تا اواخر دههٔ چهل، به‌واسطهٔ اینکه پرورشگاه ترانهٔ فارسی اصولاً دولتی بوده، به‌تبع متولیان آن هم اُدبای کارمندشدهٔ دولتی بودند. شوراهای موسیقی و ترانه هم محافظه‌کاری دولتی را رعایت می‌کرده‌اند. با این پیش‌زمینه، هرچند که در شعر نو، اتفاقات مهمی رخ می‌داد، ولی امکان بروز آن در ترانه وجود نداشت. به همان دلیل ساده، اگر از ترانه‌های فیلم‌های فارسی و لاله‌زاری بگذریم، شوراهای رادیو، نه اجازهٔ ضبط کاری خارج از معیارهای ادبیات کلاسیک را می‌دادند و نه اجازهٔ پخش آن را. به همین دلیل ساده، عملاً امکان نشت آموزه‌ها و دستاوردهای شعر نو در کلام ترانه‌های فارسی وجود نداشته است. شعر نو تجربیات مختلفی را از سر می‌گذراند، اما ترانهٔ فارسی همچنان معطل پرداختن به موقعیت‌های مثالی ادبیات کلاسیک فارسی مانده بود. از منظر دیگر، اگر نوگرایانی از میان اهالی ترانه بنا داشتند تا ایده‌ها و دستاوردهای شعر نو را وارد ترانه کنند، چه باید می‌کردند؟ هیچ! چون قبل از هر چیز کمبودهای سخت‌افزاری، اجازهٔ انجام آن را نمی‌داده است. دقت کنید که هیچ استودیوی ضبط خصوصی‌ای هم وجود نداشت. جدا از ترانه‌های فیلمفارسی‌ها، که در گوشه‌وکنار ضبط می‌شد، ترانه‌های غیررادیویی را کجا می‌توانستند ضبط کنند؟ مجوز ضبط شدن یک ترانه در استودیوهای رادیو را هم باید شوراهای آنجا صادر می‌کرد. پس همه‌چیز در سیطرهٔ خواست شورای شعر و موسیقی رادیو بوده است. سیطره هم می‌شود: «اعمال سلیقه». سلیقهٔ آن‌ها هم کار ادیبانهٔ مبتنی‌بر زبان کتابت و قالب‌های شعر کلاسیک فارسی بوده که خودشان به آن زبان فاخر می‌گفتند و من به آن می‌گویم: «کهن‌سُرایی».

برای همین است که ردی از قهرمان در ترانه‌های به‌اصطلاح قدیمی پیدا نمی‌کنیم؟

این اصطلاح «قدیمی» هم جالب است که بنابه تجربیات نسل‌های مختلف، مصادیق متفاوتی دارد، اما احتمالاً منظور شما ترانه‌های دههٔ سی و چهل است. بله! اگر مسیر گفته‌های سردستی و مغشوش مرا به عقب برگردانید، گمان کنم به همان نقطه می‌رسیم.



طرح جلد انگلیسی مارکسیسم و نقدِ ادبی، اثر تری ایگلتون، انتشارات راتلج.

از کجا و کدام مقطع قهرمان در «موسیقی پاپ»، یا به بیان بهتر، در «ترانهٔ پاپ» پیدا می‌شود؟
شاید سخت باشد اگر بگویم با شکل‌گیری اولین استودیوی بخش خصوصی، پیش‌نیاز مسئله حل می‌شود. شاهین شیرزادی در کلاس‌های «نیماخوانی»اش از قول تری ایگلتون، در کتاب مارکسیسم و نقد ادبی به من یاد داد که در تغییرات هنری و ادبی، معمولاً سه مؤلفه در کنار هم و باهم کار می‌کنند: یکی اتفاقات درون‌ژنریک یا همان روند معمول تغییرات و نوآفرینی‌ها در گونه‌های مختلف هنری. یکی دیگر اتفاقات سیاسی-اجتماعی است و سومی که ما معمولاً به آن توجه نمی‌کنیم «میانجی‌های مادی» است؛ یعنی همان بُعد سخت‌افزاری مسئله؛ یعنی یک اتفاقاتی هم در سازوکار و سامانه‌های آفرینش یا تولید و حتی انتشار آن گونهٔ هنری رخ می‌دهد. اگر نبودِ استودیوی ضبط خصوصی را از جنس همان «میانجی مادی» در نظر بگیریم، نظر تری ایگلتون اینجا هم نافذ می‌شود. اگر استودیوی خصوصی نبود، پس ناگزیر همه چیز روند دولتی را طی می‌کرد، پس تولیدات و آفرینش‌ها در گسترهٔ سلیقهٔ متولیان هنر دولتی، که بی‌بروبرگرد محافظه‌کار بوده‌اند، رخ می‌داد. پس ایده‌های تازه امکان تولید نداشتند. وقتی تولید نشدند، در گذر زمان طرد شدند و رفته‌رفته موضوعیت خود را از دست دادند. به همین سادگی!

یعنی این امکان فراهم نبود تا یک اثری بتواند خلق بشود، یک امکان مادی.

بهتر است بگوییم این امکان نبود که این کار متفاوت شکل بگیرد. لطفاً هر سه شاخص را در کنار هم ببینید که به‌نحوی اواخر دههٔ چهل، در کنار هم قرار می‌گیرند. از اواسط دههٔ چهل، اولین استودیوی بخش خصوصی به وجود آمد: استودیوی «طنین». حالا نوگرایان می‌توانستند، جایی غیر از رادیو هم آفریده‌شان را ضبط کنند. مسئلهٔ بعد قانون حقوق مؤلف و مصنّف است که بحثش گسترده است. با این قانون، آفرینشگران و خوانندگان می‌توانستند تهیه‌کننده‌ای داشته باشند و صفحه‌های ضبط‌شده را پخش کنند. وقتی امکان ضبط و پخش به وجود آمد، آفرینشگران نوگرا هم سراغ ایده‌های نوی خود رفتند.

پس از اوج‌گیری توسعهٔ دههٔ چهل، فعالیت‌های مبارزاتی هم وارد فاز تازه‌ای شده و اتفاقات سیاسی و اجتماعی رنگ‌وبوی دیگری گرفتند. اتفاقات و آموزه‌های شعر نو، به‌عنوان تغییرات درون‌گونه، هم که پیش از این شکل گرفته بود. برآیند همهٔ این‌ها می‌شود: «فصل نوین ترانه» و اتفاقاً یکی از آورده‌های این فصلِ تازه همین امکان پرداختن به «فردیت» است.

«فصل نوین ترانه» که در کتاب واروژان هم به آن پرداخته‌اید.

بله! اما مسئله قابلیت تحلیل بسیار بیشتری دارد. از شعر و ادبیات بگذرید. خود «موج نو»ی سینمای ایران هم در همین مقطع رخ داده و اتفاقاً به‌شکل معناداری، نمونهٔ شاخص

بروز قهرمان در ترانه، در یکی از نمونه‌های متعالی موج نوی سینمای ایران متولد شده است: ترانهٔ مرد تنها در فیلم رضا موتوری، که در شهریور ۱۳۴۹، برای فیلم ضبط شده است. تصویری که از این ترانه سرمی‌زند یک قهرمان دوران معاصر است. طبعاً قهرمان که می‌گویم، نه به معنای شمایل قهرمانه بلکه کنش قهرمانهٔ درخور دوران که اعتراض و مرگ خودآگاهانه تصویر نهایی آن است؛ یک «فردیت» محض. «در شب بی‌تپش/ این طرف، اون طرف/ می‌فتاد تا بشنفه/ صدای پا، صدای پا». چند ماه پس از این هم ترانهٔ جمعه: «خنجر از پشت می‌زنه اون که همراه منه» به تمام معنا، گزارشی از وضعیت یک انسان شهریِ بریده و معترض به اوضاع است.

اینجا می‌شود آن فردیتی را که شما گفتید بازجست.

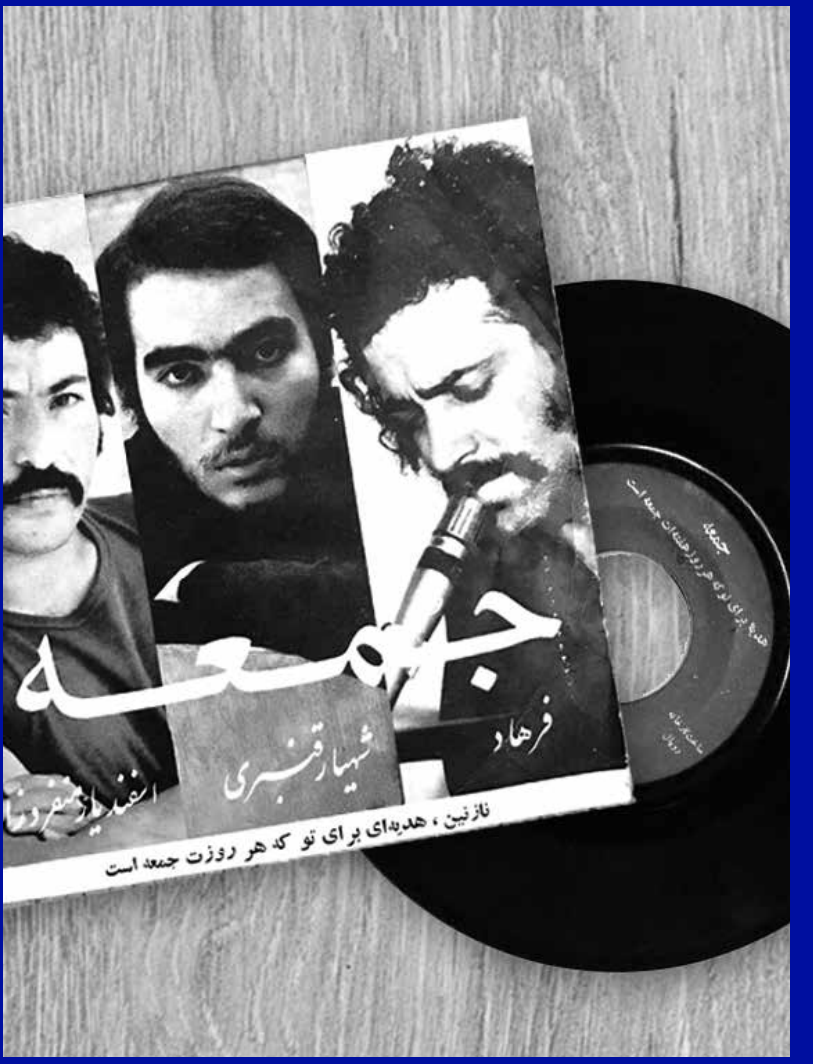
برای من، این دو ترانهٔ سال ۱۳۴۹ بسیار مهم است. هنوز سیاهکل رخ نداده، هنوز فداییان خلق وجود خارجی ندارند، هنوز شاملو ابراهیم در آتش را منتشر نکرده که به‌شکل مشخص، در ستایش قهرمانِ معترض است.

اصلاً خود عنوان ابراهیم در آتش گویای این موضوع است.

وقتی مجموعه‌اشعار شاملو را مرور می‌کنید، آن لحظه که از دفتر شکفتن در مه به ابراهیم در آتش می‌رسید، این گسل‌خوردگی پیش چشم شما قرار می‌گیرد: «در آوار خونین گرگ و میش /دیگرگونه مردی آنک/ [...] »؛ یعنی اینکه تا کمی شرایط مهیا شد، «ترانه» شاخک‌هایش حساس می‌شود. این همان‌جاست که در سال‌های ۵۱-۵۲، شاملو به شهیار قنبری و منفردزاده می‌گوید، به این مضمون که: «کاری که شما در ترانه کردید ما در شعر نکردیم.»

یعنی تأثیر شرایط سیاسی و اجتماعی در این ترانه‌ها بارز است؟

بله! اما دقت کنید که این موارد انگشت‌شمار هستند. با این حال، زاییدهٔ زمانه‌شان هستند و بازخورد مناسبی می‌گیرند. برای نمونه، ترانهٔ جمعه بنابه گفتهٔ منفردزاده، هیچ‌کدام از مؤسسات انتشاراتی راضی به انتشار این ترانه نبوده‌اند، چون هیچ سنخیتی با نمونه‌های موفق پیشین نداشته است. یک اتفاق کاملاً کاملاً نو. بازار محافظه‌کار و کاسب‌کار هم تمایلی به سرمایه‌گذاری روی این موارد نداشت. در نهایت، یک مغازه‌دار حق انتشار این ترانه را به



جلد و صفحهٔ موسیقی جمعه، اثرِ اسفندیار منفردزاده، ۱۳۵۰.

قیمت شش هزار تومان می‌خرد. اما در پاییز ۱۳۵۰ و کمی بعد از انتشار، کار به جایی می‌رسد که در اتوبوس‌های شرکت واحد هم گه‌گاه مردم جمعه را می‌خوانند؛ یعنی گفت‌وگوی نهایی اثر با جامعه رخ داده است. ترانهٔ جمعه از جامعه چه گرفته شده است؟ اگر می‌خواهید به آن دست پیدا کنید، باید روزنامه‌های سال پنجاه را ورق بزنید. ترانهٔ جمعه چندی پس از «سیاهکل» متولد شده است، ۱۹ اسفند ۱۳۴۹ ضبط شده است، اما چون بنا بوده که روی فیلم خداحافظ رفیق قرار بگیرد تا زمان نمایش فیلم در آبان‌ماه ۱۳۵۰ معطل می‌ماند که منتشر بشود. من گاه‌شماری دقیقی روی این مسئله در جلد دوم کتاب شناسنامهٔ منفردزاده، انجام داده‌ام. در فاصلهٔ ساخت و ضبط ترانهٔ جمعه، در بهمن ۱۳۴۹، تا انتشار آن در آبان ۱۳۵۰، عوامل «سیاهکل» دستگیر و تیرباران می‌شوند. در مقابل، از بازماندگان چریک‌ها کسانی مثل تیمسار فرسیو را ترور می‌کنند و چند بیانیه هم می‌دهند. سازمان چریک‌های فدایی خلق اعلام موجودیت می‌کند. پرویز پویان دستگیر می‌شود و... تا زمان انتشار ترانهٔ جمعه، هفته‌ای نیست که دو سه خبر از درگیری‌های پلیس با چریک‌ها، تیترِ روزنامه‌ها نباشد؛ یعنی به‌طور مشخص، اتفاق اول دوران همین بروزوظهور چریک‌های مبارزی است که عکس و شرح و تفصیلِ تعقیب و گریزشان خبر یکِ روزنامه‌هاست. در چنین فضایی، بین تولد تا انتشار ترانه، همین ترانه‌ای که فقط در خیال آهنگسازش به اتفاقات مبارزاتی پیوند خورده، معنای تازه‌ای می‌گیرد و نشانه‌ای از دوران می‌شود. این‌ها همان گفت‌وگو میان اثر و مخاطب است که در سطحی گسترده شکل می‌گیرد.

نمونهٔ دیگر ترانهٔ زندونی است که در سال ۱۳۵۱، برای فیلم گذر اکبر ساخته شده است. یک نمونه از فیلم‌های فارسی که این ترانه برای اولین بار، در آن‌ها شنیده می‌شود، اما همین ترانه وقتی به‌شکل مستقل منتشر می‌شود، قرائت تازه‌ای پیدا می‌کند. زندونی دیگر معنایی فراتر از زندانی فیلم پیدا می‌کند و اصلاً یکی از سرآمدهای ترانهٔ معترض می‌شود یا ترانهٔ جنگل که تصویر دیگری از این فضاست. ترانهٔ خونه که می‌گوید: «کی میاد دست توی دستم بذاره» یا رهایی «کِی میشه که من و تو ما بشیم و رها بشیم». به‌طور مشخص، این‌گونه ترانهٔ ناراضی دارد گسترش پیدا می‌کند.

می‌توان اسم خاصی به این این‌ها داد؟
به نظرم، خرده‌جریان ترانهٔ «معترض».
نام‌های شاخص دقیقاً چه کسانی هستند، به‌جز سرفراز و جنتی عطایی و قنبری؟
مسعود امینی در ترانهٔ رهایی.
بهتر است بگوییم در کدام‌یک از این ترانه‌ها «قهرمان» جلوه دارد؟
اردلان یک شعربسیار تند دارد که همان دوره از اساس سانسور می‌شود: لالایی که گفت‌وگوی مادر با نوزادش است و در آن شمایل، یک قهرمان را از پدر می‌سازد.

بابات می‌گفت که شب پایون نداره
آدم باید خودش روزو بیاره
نمی‌تونست با تاریکی بسازه
می‌گفت راهی که پیش دارم درازه

ایرج جنتی عطایی در ترانهٔ یه نفریه روز میاد و شهیار قنبری هم در همیشه غایب، دقیقاً انتظار یک قهرمان را ساخته‌اند. «درارو وا می‌کنم پنجره‌ها رو می‌شکنم/ مژدهٔ دیدنشو تو کوچه‌ها جار می‌زنم» و شهیار قنبری که گفته: «یک نفر میاد که من منتظر دیدنشم/ یک نفر میاد که من تشنهٔ بوییدنشم».
یعنی این انتظار تبدیل به یک مفهوم[۴] می‌شود.
توجه دارید که همهٔ این‌ها در حیطهٔ کلام ترانه است.
در این بین، نمونه‌ای داریم که کلام و موسیقی قهرمان را بسازند و بپرورند؟
یک نمونهٔ ناب و یکه داریم. شبانه که منفردزاده روی شعرشاملو ساخته و فرهاد هم خوانده است. «کوچه‌ها باریکن/ دکونا بسته‌س/ [...]» این ترانه تصویر دقیق و کاملی از حضور و تأثیر یک قهرمان میانِ توده است، با این تفاوت که اینجا نه کلام، بلکه موسیقی است که قهرمان را می‌زاید. شاملو شعر را در سال ۱۳۴۰ سروده است که گزارشی از شرایط سیاسی و اجتماعی پس از کودتاست؛ یعنی در همان گسترهٔ «شعرشکست» پس از کودتا قرار می‌گیرد. «جماعت من دیگه حوصله ندارم» اما در ترانهٔ شبانه چه اتفاقی می‌افتد؟ ترانه در زمستان ۱۳۵۱ ساخته شده و در بهار ۱۳۵۲ منتشر شده است، در فضایی کاملاً متفاوت، از لحظهٔ سروده شدن شعر. شبانه فضای بسته و قرق‌شدهٔ یک جامعهٔ کوچک انسانی را بازسازی می‌کند که در آن، یک قهرمان، یک انسان آگاه، ضمن گزارش وضعیت موجود با خطابه و تهییج، تودهٔ مردم را به همراهی با خود دعوت می‌کند و در انتها هم آن‌ها را با خود به راه می‌اندازد. ترانه هم با صدای گنجشک و خروس و صبح تمام می‌شود.

اینجاست که موسیقی خودش را نشان می‌دهد.

اصلاً اینجا موسیقی است که دارد قهرمان می‌سازد؛ یعنی موسیقی‌ای که ساحت کلام را جابه‌جا می‌کند. ترانهٔ شبانه از شعر شاملو می‌گذرد و در ساحتی تازه، پاسخی درخور به دورانی دیگر می‌شود، نشانه‌های دوران را در خود می‌کشد و شکل نهایی آن، هم نشانه‌ای از دوران می‌شود. توجه کنید که در نمونه‌های دیگر، بیشترِ اتفاق در «کلام» شکل می‌گرفت و موسیقی با آن همراهی می‌کرد.

نمونهٔ دیگری هم سراغ دارید.

با این کیفیت، خیر! دست‌کم من سراغ ندارم. اما مهم‌تر این است که از این نمونه‌ها نمی‌توان چنین نتیجه‌ای گرفت که جریانی فراگیر و گسترده در این‌باره وجود داشته است. خرده‌جریانی از فصل نوینِ ترانه به گسترهٔ ترانهٔ معترض رسیده و فقط نمونه‌هایی از آن بازتابی از مفهوم قهرمان بوده‌اند، درحالی که عموم ترانه‌های فصل نوین ترانه را من ذیل عنوان «تلخ‌سُرایی» که همان عاشقانه‌های غمگینِ شناخته‌شده قرار می‌دهم؛ با نمونه‌های بسیار آشنایی که از آن سراغ داریم.

پس این ترانه‌های معترض با این تعداد کم، چطور این چنین ماندگار شده‌اند که به‌گفتهٔ شما، نشانه‌های دوران را می‌توانند بازتاب دهند، چه چیزی آن را تثبیت می‌کند؟

پیش از هر چیز، کیفیت و فرم هنری آن‌ها که می‌توان هرکدام از آن‌ها را با ویژگی و مختصات درون‌متنی‌شان تحلیل زیبایی‌شناسانه کرد و بعد هم اینکه زاییدهٔ زمانهٔ خودشان هستند. درواقع ترانهٔ معترض به‌دلیل کیفیت و سرشاری‌شان از نشانه‌ها و امکانی که برای مطالعهٔ فرهنگی به ما می‌دهند هم اهمیت بسیاری دارند.

یعنی در زمان خودشان هم محبوب بوده‌اند یا گذر زمان چنین امکانی را به آن‌ها داده است؟

قطعاً از آن‌ها استقبال شده است، تا حدی که در بیشترِ موارد، بدون پخش از رسانه‌ای دولتی هم محبوب شده‌اند. در نظر داشته باشید همان شوراهای شعر و موسیقی که در دورهٔ انحصار، نقش مانع در شکل‌گیری و ضبط را داشتند حالا در دوران تازه، که در جریان موازی ترانهٔ دولتی، امکان ضبط

ترانهٔ متفاوت هم شکل گرفته بود، عملاً مانع پخش ترانه‌های متفاوت می‌شوند. مسئلهٔ بسیار مهمی است که من در کتابی، که در دست انتشار دارم، به این مسئله پرداخته‌ام. شاید باورتان نشود که یک حجم زیادی از بخش‌نامه در این زمینه تولید کرده‌اند که ترانه با کلامِ محاوره ضبط نشود. در آخر هم که اجازهٔ پخش آن‌ها را از رادیو و تلویزیون نمی‌دادند. اما در مقابل، کار جریان معترض آنچنان پیشرفت پیدا کرده بود که روی صفحهٔ ترانه شبانه پیش‌دستی می‌کنند و می‌نویسند: «پخش از رادیو و تلویزیون ممنوع است.» صفحهٔ شبانه را که قیمت معمول آن ۲۵ ریال است پنج تومان قیمت می‌گذارند؛ یعنی صاحب اثر آنچنان برای خودش جایگاه و اعتمادبه‌نفس قائل است که می‌گوید اولاً رادیو و تلویزیون اصلاً نباید پخش کند، ضمن آنکه آن را دو برابر هم می‌فروشد.

با این موفقیت بی‌نظیر، چرا به‌گفتهٔ خودتان، تعداد این‌دست ترانه‌های تأثیرگذار کم است؟

باز به‌خاطر سانسور. این‌بار این جریان در اوج، سر بریده می‌شود. ترانهٔ شبانه حدود نه ماه پیش از اعدام کرامت و گلسرخی منتشر شده است؛ پس از این ترانه هم بن‌بست و بوی خوب گندم. اما بعد از دادگاه خسرو گلسرخی و کرامت دانشیان، «ساواک» و نهادهای امنیتی در مناسبات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دست بالا را می‌گیرند و به دربار می‌قبولانند که توطئهٔ بزرگی را خنثی کرده‌اند. پس از این، شاید باورش سخت باشد که خیلی زود به سراغ «ترانه» رفتند. نمودش چیست؟ دستگیری داریوش و بعد طرح‌ریزی سامانه‌ای برای قطع امکانِ ضبط ترانه‌های متفاوت حتی در استودیوهای خصوصی. من شرح مفصلی را از سامانهٔ سانسوری که از اواسط سال ۱۳۵۳ پدید آمده است در مطلبی با عنوان یه روزی، هر روزی باشه، دیر و زود نوشته‌ام که پیشنهاد می‌کنم علاقه‌مندان آن را در سایت خودم بخوانند.

با این سامانهٔ سفت و سخت، دیگر ترانهٔ معترض به آن سبک و سیاقی که بود نمی‌بینید. چرا؟ باز برای اینکه امکان ضبط ندارید. حالا دیگر همه‌چیز در حیطهٔ همان «تلخ‌سرایی» باقی می‌ماند. بیشتر ترانه‌های شاخص تلخ است. آن‌همه خواننده که نماد تلخی و غم هستند و اتفاقاً کارهایشان هم محبوب می‌شود. حتی عاشقانه‌های آن‌ها هم تلخ است.

و قهرمان چه می‌شود؟

در چنین فضای انفعالی که ترانه و مضمون در ساحت اندوه مانده است، قهرمان هم موضوعیتی ندارد. در معدود نمونه‌ها، اگر هم شمایلی از قهرمان و فردیت مؤثر پدیدار شده است، دیگر از جنس «یک نفر میاد که من منتظر دیدنشم» نیست، بلکه بیشتر روایت

جلد و صفحهٔ موسیقی شبانه، اثرِ اسفندیار منفردزاده، ۱۳۵۲.

دریغ‌آمیزی است، از آنچه که دیگر نیست: «شقایق! جای تو دشت خدا بود/ نه تو گلدون، نه تو قصه‌ها بود»، «کاکلی از خونه بیرون نمیاد / کاکلی حتی تو ایوون نمیاد» یا «یاور همیشه مؤمن! تو برو سفر سلامت» یا نمونهٔ متعالی مولای سبزپوش که به‌شکل ملموس، دربارهٔ قهرمانی است که دیگر نیست. «وقتی پرنده‌ها دلتنگ می‌شدند، دلتنگ می‌شدی/ وقتی شکوفه‌ها بی‌رنگ می‌شدند، بی‌رنگ می‌شدی» در این ترانه هم عاطفه‌های اجتماعی قهرمان به‌طور مشخص، آشکار است.

و سرنوشت کار قطعاً به انقلاب گره می‌خورد. قرائت شما از ترانهٔ معترض در انقلاب چیست؟

کمی پیش از به‌هم ریختن اوضاع، ترانهٔ گرفتار با کلام فرهنگ قاسمی منتشر می‌شود که ترانهٔ مهمی در بازتاب این فضای معترضانه است، اما به نظر من، اتفاق بزرگ ماه‌های پیش از انقلاب، ضبط و انتشار بلافاصلهٔ دو ترانهٔ جمعه برای جمعه و شبانهٔ ۲ بعد از شهریور ۵۷ است. روزهایی که هرچند همه‌چیز روبه‌فروپاشی است، از نظر اداری، هنوز سامانهٔ سانسور پابرجاست. به گفتهٔ منفردزاده، او این دو ترانه را با جعل امضای یکی از اعضای شورای شعر، ضبط و نوار آن را از استودیو بیرون آورده است. این دو ترانه در مهر ۱۳۵۷ منتشر می‌شوند و عملاً همان هیبت ظاهری را هم فرو می‌پاشانند. در پاییز ۵۷، دیگر سامانهٔ سانسور اصلاً موضوعیت ندارد و حالا باز چهرهٔ قهرمان پدیدار می‌شود: «من و تو حق داریم در شب این جنبش نبض آدم باشیم» و تعداد زیادی ترانه.

در مقطع انقلاب، با حجم زیادی ترانهٔ اعتراضی مواجه می‌شویم.

نه! دیگر اعتراضی نیست، انقلابی است. اصلاً آنچنان قهرمان تکثیر می‌شود که از معنا تهی می‌شود. از کودک فلسطینی و مجاهد و فدایی و برادر ... همه‌وهمه قهرمان‌اند. به نظرم، دیگر مسئله مبتذل می‌شود. دورهٔ برسازی قهرمان است. طبعاً نمونه‌های تأمل‌کردنی‌ای هم بوده است مثل چند ترانهٔ آلبوم دوست خوبِ بچه‌ها با صدای حبیب که مضمون اصلی آن پرداختن به چهرهٔ چند قهرمان است: حسین بن علی(ع) و خسرو گلسرخی و صمد بهرنگی. این دورهٔ گذار هم که تمام می‌شود و دورهٔ تثبیت انقلاب فرا می‌رسد دیگر همه‌چیز از ریشه زده می‌شود و ممنوعیت موسیقی هم که از راه می‌رسد. در ترانه‌های غربت هم که قهرمان موضوعیت ندارد، یا تجویز شادی است یا غم دوری از وطن. دوران تازه‌ای است که واقعاً پرداختن به آن از منظر «قهرمان»، احتیاج به فرصت دیگری دارد.

یعنی دیگر چهرهٔ قهرمان نمی‌بینیم؟

اصلاً دیگر موضوعیت ندارد. در ایران که ممکن نیست و در غربت هم که اصلاً «قهرمانان»

زیر علامت‌سؤال قرار گرفته‌اند. شاید معنادار باشد که در غیاب این تصویر، در ترانهٔ پرسپولیس خسته، چهره‌ای از علی پروین نشان داده شده است که شمایل یک «قهرمان» را دارد. من در مطلبی، به این ترانه پرداخته‌ام که با عنوان اتفاق مناسب، در زمان و مکان مناسب در سایت من موجود است.

جالب بود که پروندهٔ «قهرمان در ترانه» با شمایل «علی پروین» بسته شد.

1. absolute music.
2. program music.
3. song.
4. concept.