

در بازآفرینی ساختارهای جامعه‌ی امروز

حسن احمدی

وجود و نقش «موسیقی» در زندگی انسان امروز، امری است قابل تعمق. تقریباً در هر لحظه‌ای و در هر مکانی اگر گوش خود را تیز کنیم، صدای ضربه‌های منظمی را می‌شنویم.

آیا بر آن چه امروزه گوش‌ها را آماج خود کرده، می‌توان نام موسیقی نهاد؟ با کمی تعمق، بسیاری به این سؤال جواب منفی خواهند داد. توضیح اینست، که موسیقی یک زبان است؛ زبانی که به کمک قواعد معینی، افکار و احساسات انسان‌ها را به یک دیگر منتقل می‌کند. این قواعد از یک طرف، ریشه در ساختار فیزیک اصوات دارد و از طرف دیگر، به دنبال تکامل موسیقی طی قرون، تابع قانون مندی‌هایی گردیده است. موسیقی گنگ‌ترین زبان دنیا لقب گرفته است، به این معنی که در آن از آن مفاهیم و علائم کنکرت و مشخص – مثل قواعد گرامری – خبری نیست و قواعد آن بیش‌تر بر اساس محرک‌های حسی تنظیم می‌شود. اما ما این‌جا از ادامه‌ی این بحث خودداری می‌کنیم و سهواً «موسیقی عامیانه» را نوعی موسیقی می‌نامیم. «موسیقی عامیانه»، پا به پای رشد صنعت، ابتدائاً در آمریکا شکل گرفت. ماشین و کارکرد ماشینی، گام به گام، تاثیر بلاواسطه‌ی خود را بر موسیقی گذاشت. هر چه قانون اضافه ارزش بیش‌تر حیات اجتماعی را در کام خود فرو می‌برد و به دنبال آن هر چه پروسه‌ی عقلی کردن تولید در ابعاد گسترده‌تر منطق ماشین را بر زندگی شهروندان مسلط می‌گرداند، پدیده‌های اجتماعی – و از جمله افکار و هنرها – خود را با کارکرد ماشین‌ها هماهنگ‌تر می‌ساختند. بررسی سبک‌های مختلف مدرنیسم، از قبیل فوتوریسم، سینه تیک پاپ آرت و سوررئالیسم، هر کدام با تاکید بر عرصه‌های معینی – هم چون موسیقی عامیانه – ما را به این حقیقت می‌رساند.

در میان انبوه تغییر و تحولات در تاریخ شکل‌گیری صنعت، دو حادثه یا دو دستاورد از اهمیت تعیین‌کننده‌ای برخوردار شد: یکی، ساخت «قطعات قابل تعویض» و دیگری، بدعت «خط تولید» بود. مقطعه کاری که برای ساخت اسلحه‌ی کمری با دولت آمریکا قرارداد بسته بود، به راه حلی نبوغ آمیز دست یافت. این فرد به این نتیجه رسید، که برای سهولت در پروسه‌ی تولید اسلحه‌ی کمری می‌تواند قطعات مختلف اسلحه را آن‌چنان دقیق و ظریف بسازد، که هر قطعه با کپی مشابهش قابل تعویض باشد و سپس این قطعات بتوانند با دقت بر هم سوار شوند. این امر تاثیر خود را بلافاصله بر پروسه‌ی تولید، که تمایل به ساختن کالاها در بعد انبوه داشت، گذاشت. با این شیوه‌ی جدید، هر کالا در تقسیم کاری معینی به مراحل از پیش تعیین شده تقسیم می‌شد و در هر مرحله، قطعه‌ای از کالا توسط ماشین ساخته می‌شد. (۱)

دستاورد انقلابی دیگر، خط تولید بود. خط تولید در کشتارگاه باب شد. دست‌نکاران در پروسه‌ی عمل به این نتیجه رسیدند، که پس از ذبح حیوانات و سلاخی قطعات بدن آن‌ها می‌توانند آن‌ها را روی تسمه نقاله‌هایی قرار دهند، تا این تسمه‌ها به طور منظم آن قطعات را از محلی به محل دیگر در کشتارگاه منتقل کنند. (۱)

همان‌طور که خواهیم دید، رد پای این نوع آوری‌ها را از جمله می‌توان در عرصه‌ی هنرها مشاهده کرد.

ساختار «موسیقی عامیانه»

وقتی شنونده‌ای گوش‌هایش را به ترانه‌ای می‌سپارد، احساس می‌کند با آن مانوس است و حتا آفه‌ها و ملودی‌هایی را از قبل باز می‌شناسد؛ مثلاً این که، اوایل آن یادآور تک‌های است از گروه معروف «حشیش» در ترانه‌ی «آن شب من و تو با هم» و به همین ترتیب، در اواسط آن ملودی‌ای وجود دارد، که بیش‌تر شبیه آهنگ «از بالا و پایین» که گروه «عبث» آن را اجرا کرده، می‌باشد و الی آخر.

اگر موسیقی را تجزیه کنیم، به وجود دو عرصه در آن پی می‌بریم:

«کل» یا «ساختار پایه» (totality/framework) و «جزء» (detail). یک ارزیابی پایه‌ای از ماهیت ساختار

نقطه‌ی مقابل این نوع موسیقی، «موسیقی جدی» (serious music) است. در «موسیقی جدی»، جزء دارای کاراکتر متفاوتی است و ارتباط میان اجزاء هم به گونه‌ی دیگری است. جزء، که می‌تواند ناشی از تجربیات و تجلیات فردی سازنده‌ی آهنگ باشد، در یک تسلسل هماهنگ، گام به گام پروسه‌ی خلاق‌ی را ایجاد می‌کند. این مجموعه خود را در تمامیتی (totality) می‌یابد، که حاصل فردیت خودجوش آفریننده‌ی موسیقی است. استخوان بندی موسیقی عامیانه، «ضربه» (beat) منظمی هستند، که ماشین وار قطعات یا اجزای مختلف موسیقی را به هم پیوند می‌دهند.

روان شناسی «ضربه‌ها» و انعکاس‌های شرطی

ضربه‌ها، یعنی استخوان بندی موسیقی عامیانه، که به صورت لاینقطع و منظم – مانند صدای ماشین‌ها یا صدای منظم ساعت – نواخته می‌شوند، می‌توانند از زوایای مختلف مورد بررسی قرار گیرند. اما قبل از هر چیز باید آن زمینه‌ی عینی که وجود ضربه‌ها را موج و ضروری می‌کند، تشریح کرد. بازار و «مصرف گرای» بر انعکاس‌های شرطی تکیه می‌کند، تا بتواند در کارکردهای عالی عصبی اختلال به وجود آورد و یا به عبارت دیگر کل فعالیت‌های پیچیده تر مغزی را به فعالیت‌های بدوی انعکاس‌های شرطی تنزل دهد. بدین ترتیب، رفتار و توجه انسان‌ها به انگیزه‌ها و علائم از پیش تعیین شده محدود خواهد شد. یک ویژگی مهم در فعال و مسلط کردن انعکاس‌های شرطی، ممانعت از قدرت انتخاب آزادانه، تعمق، سرپیچی و خلاقیت است.

با تنزل دادن رفتار انسان‌ها در محدوده‌ی انعکاس‌های شرطی، توجه آن‌ها از انگیزه‌های محیطی در بعد وسیع اش سلب شده و تابع علائم و پیام‌های از پیش تعیین شده‌ی بازار و تبلیغات تجاری (و سیاسی، ایدئولوژیک) می‌شود. این پروسه، «توهم آفرینی» نام دارد. توهم آفرینی به منظور کنترل بر توده‌ی مردم صورت می‌گیرد.

ضربه‌ها، کارکردهای مغزی را به گونه‌ای مقتدرانه به پایین ترین سطح خود تنزل می‌دهند و در مخاطب، حالتی نظیر استراحت موضعی و خواب مصنوعی به وجود می‌آورند. یک تکنیک در خواب مصنوعی اینست، که به وسیله صدای پاندول ساعت شماطه دار حواس مخاطب را از انگیزه‌های محیطی قطع می‌کند، تا پس از آن تلقینات از پیش تعیین شده‌ی را در فرد به وجود آورند.

احساس رضایت و آرامشی که با شنیدن ضربه‌ها دست می‌دهد، به نوعی حاصل تنزل یافتن فعالیت عالی عصبی و قطع رابطه‌ی ارگانیک با محیط پیرامون است. چنین تاثیرگذاری‌یی بر سیستم عالی عصبی را هم چنین می‌توان از طریق وارد کردن مواد

مخدر در بدن ایجاد کرد. تاثیر این مواد اینست، که شخص را از قید انگیزه‌های محیطی – مانند مشکلات، دردها و اضطراب‌ها، که در این حالت فرد استعمال کننده‌ی دارو، آن‌ها را جان گاه می‌داند – رها می‌سازد و به عنوان پناه گاهی برای او عمل می‌کند. به طور خاص‌تر، مواد مخدر سبب کاهش سائقه‌های ابتدایی – مانند گرسنگی، درد و میل جنسی – شده و هم چنین موجب تخفیف امیال تهاجمی می‌گردند.

«جامعه (مصرفی) بسیاری نیازها را در فرد ایجاد می‌نماید و سپس از طریق برآورده کردن یا امتناع از برآوردن این نیازها، رفتار فرد را کنترل می‌کند» (۲)

مقایسه‌ی مصرف مواد مخدر با مصرف موسیقی عامیانه در این جا به دلیل شباهت در تاثیراتی است، که این دو بر انسان می‌گذارند. هر دو، کارکردهای عالی عصبی را تنزل می‌دهند. اما تفاوتی هم میان این دو وجود دارد. مواد مخدر لزوماً باید از طریق تماس مستقیم با ارگانیکسم (وارد شدن در بدن) و ایجاد تغییرات بیوشیمیایی معین، سیستم انعکاس‌های غیر شرطی (مادرزادی) را تحریک کنند. اما دومی (و انگیزه‌هایی از آن نوع) دستگاه عالی عصبی را از طریق متاثر کردن حواس، به وسیله‌ی علائم شرطی و طی یک رابطه‌ی غیر مستقیم با ارگانیکسم، تحریک می‌کند.

تاثیر این ضربه‌ها و ریتم‌های منظم در موسیقی عامیانه را آدورنو نشان گر تقدیس ماشین می‌داند، که فرد به نوعی ماشین را جانشین فردیت خود می‌کند و به این ترتیب به انکار خود می‌رسد.

در شرایط فعلی، این تقدیس ماشین از جمله خود را به این صورت نمایان می‌سازد، که ادوات موسیقی برنامه ریز (سینتی سائزرها) ساخته می‌شوند، تا بتوانند بیش از پیش تولید موسیقی را به عهده‌ی ماشین‌ها بگذارند. به طوری که می‌دانیم، ماشین‌ها تنها می‌توانند اموری را خلق و تولید کنند، که در حیطه‌ی مجموعه‌ای از محاسبات ریاضی از پیش تعیین شده بگنجند؛ چیزی که به خاطر عاری بودن از هر گونه ابتکاری، در نقطه‌ی مقابل خلاقیت انسانی قرار دارد. این جاست که بشر باید خود را تا چنان مرتبه‌ای تنزل دهد، که تجربیات موسیقایی خود را از ماشین بگیرد و عواطف انسانی خود را توسط آن شکل دهد و از آن الهام بگیرد، خواه این تنوعات در موسیقی ماشینی هر چقدر زیاد باشد. اما مهم اینست، که حتا اگر انسان‌هایی این ماشین‌ها را برنامه ریزی کرده باشند، باز هم نمی‌توان خود را از حیطه‌ی کارکرد ماشینی خلاص کرد؛ زیرا ماشین‌ها تنها می‌توانند چیزی را «بیافرینند»، که در حیطه‌ی اعمال مکانیکی ساده قرار می‌گیرند. این اعمال مکانیکی ساده در کنار هم قرار می‌گیرند و تشکیل قالب‌های مکانیکی مرکب تری را می‌دهند، که ممکن است در نظر اول متنوع جلوه کنند. امروزه تقریباً تمامی انواع موسیقی عامیانه، تابع چنین سیستمی است. نمونه‌ی تیپیک آن، انواع موسیقی سینتی سائزری – مثل کارهای ژان میشل ژار و نمونه‌های بی شمار مشابه – است. شیوه‌ی پرداخت موسیقی از جمله در این قطعات به این ترتیب است، که چندین ملودی ساده به موازات هم در یک مدار بسته به طور یکنواخت و تکراری پخش می‌شوند و این مجموعه را ضربات منظم به هم وصل می‌کنند.

مهم‌ترین چیزی که در موسیقی عامیانه – به طور اعم – رخ می‌دهد، در واقع «تنوعاتی» است که به دنبال جانشین شدن آکوردی با آکورد دیگر به وجود می‌آید؛ البته پس از آن که قطعه‌ای (مرکب از ملودی و آکورد معینی) به حد کافی تکرار شد. شنونده که برای لحظاتی نسبتاً طولانی در معرض تکرار مداوم قطعه‌ای قرار داشته، با جا به جایی ساده‌ی یک آکورد، به نوعی احساس «آرامش» دست می‌یابد. یک جا به جایی بسیار ساده در اصوات موسیقایی، بهترین چیزی است که شنونده می‌تواند به آن امیدوار باشد.

در چنین شرایطی، ذهن کاملاً در محدوده‌ی انعکاس‌های شرطی قرار گرفته و دچار «وقفه» یا به عبارت پاولف، «وقفه‌ی حفاظتی» می‌شود و یا به اصطلاح عامیانه تر، «فقل» می‌کند و قدرت هر تحرکی از آن سلب می‌گردد. اما این «موسیقی» به زودی خسته کننده می‌شود و گریختن به اشکال دیگری از این نوع را ضروری می‌گرداند. این همان پدیده‌ای است، که آدورنو از آن به عنوان ضمیمه شدن انسان‌ها به ماشین‌هایی که تحت مناسبات کنونی با آن‌ها سر و کار دارند، یاد می‌کند. در این جاست که پدیده‌های ماشینی هدفی در خود می‌گردند و ماشین بتی می‌شود، که متضمن انکار احساسات انسانی است؛ در عین حال که، ویژگی ابزاری آن در پرده‌ی ابهام قرار می‌گیرد.

تکیه بر انعکاس‌های شرطی در فضای اجتماعی معینی صورت می‌گیرد، که در آن طفره رفتن از هر تلاش خلاقانه و رسیدن به حالتی از استراحت و تمدد اعصاب به شکل یک نیاز واقعی در می‌آید. پایه‌ی مادی تمایل به عدم تمرکز، تنها می‌تواند در ارتباط اجتماعی‌اش درک شود، «نه در قالب مفاهیم خودکفای روان شناسی اجتماعی». این محیط اجتماعی، با پروسه‌ی کار عقلانی و مکانیزه‌ی پیوند دارد؛ پروسه‌ای که مولد ترس و عدم امنیت اقتصادی و اجتماعی است. در چنین شرایطی، اوقات فراغت و تفریحات به وسیله‌ی برای استراحت و تمدد اعصاب تبدیل می‌شود و تفریحات تجاری ارزان به خاطر ساختار کلیشه‌ای‌اش چنین فضایی را برای شنونده ایجاد می‌کند و از طرف دیگر، هیجان‌های کاذبی را برایش فراهم می‌آورد.

این تکنیک بر تکرار بی پایان تکیه دارد. برای این که آهنگی «موفق» گردد، باید به حدی تکرار شود که کاملاً در مغز شنونده فرو رود. به این وسیله، شنونده نسبت به یک ملودی یا آهنگ، شرطی می‌گردد. هدف «زورگنجانی»، از بین بردن راه های فرار و درهم شکستن مقاومت علیه تکرار دائمی یا یک نواخت یک ماتریال موسیقایی است. «زورگنجانی» شنونده را وامی‌دارد، تا شیفته‌ی آن چه که نمی‌تواند از آن بگریزد، شود؛ و به این ترتیب، خود عادات شنوایی را نهادی و کلیشه‌ای می‌کند.» آدورنو، تکنیک تکرار را به عنوان روشی سحرآمیز می‌شناسد، که قادر است به یک آهنگ معین «مفهومی روان شناسانه»

ببخشد؛ مفهومی که، در غیر این صورت، هیچ گاه نمی‌توانسته داشته باشد. بنابراین، «زورگنجانی، مکمل اجتناب ناپذیر کلیشه سازی است.» وی در ادامه در رابطه با گنجاندن یک آهنگ در مغز شنونده، بر یک شرط متناقض تاکید می‌کند: این که، آن آهنگ از یک طرف باید حداقل در یک مورد با دیگر آهنگها متفاوت باشد، تا بدین وسیله داعیه‌ی متفاوت بودن از آنها را داشته باشد و از طرف دیگر در بنیان‌هایش با آهنگهای دیگر مشابه باشد، تا نیازمند کوششی از جانب مشتریان نباشد.

اما لازم به تاکید است که این تکنیک، تنها در ارتباط با کلیت این سیستم، مفهوم کامل خود را باز می‌یابد. وجود انبوه نام‌ها برای آهنگها در موسیقی عامیانه، ترمینولوژی‌ی است که هدفش منحرف کردن ذهن شنونده از تکراری و یک نواخت بودن آن چه که به آن گوش می‌دهد، می‌باشد. چنین ترمینولوژی‌ی، وسیله‌ای است کمکی برای زدودن غبار از روی یک کالای قدیمی و رسانه‌ها و تبلیغات چپان نیز وظیفه‌ی جا انداختن این ترمینولوژی را دارند. از طرف دیگر، رو در رو شدن خوانندگان و نوازندگان و رقاصان رنگارنگ روی صحنه با بینندگان شان، می‌تواند احساس کاذبی از زنده و خلاق بودن موسیقی را در آنها القا کند. هر چه موسیقی عامیانه بیشتر کلیشه‌ای می‌شود، لزوم استفاده از گروه‌ها، آهنگهای «متنوع» و دیگر ابزار کمکی، که توهمی از «ویژه بودن» و «متفاوت بودن» و «بکر بودن» را القا کنند، بیشتر خواهد شد. برای این که آهنگی موفقیت کسب کند، از یک

ناخرسندی از واقعیت کلیشه‌ای بودن موسیقی عامیانه و فقدان زمینه برای خلاقیت‌های فردی، سبب می‌شود تا توهم شگردهای «فردی» و «فردیت» اختراع شود، تا این ضعف اساسی را بپوشانند. از جمله‌ی این شگردها، بدیهه نوازی در موسیقی جاز و دیگر افه‌های موسیقایی فردی – مانند اجرای پاساژها، ملودی‌ها، بی‌نظمی‌های ریتمیک، ترکیبات، آکوردهای ویژه، یا رنگها (یا تنوعات) صدایی خاص – هستند، که گاه در میان قطعات موسیقی عامیانه خود را نشان می‌دهند. اما این افه‌ها محدود و با کل قطعه بی‌ارتباطند و در مجموع تابع ساختار هارمونیک پایه‌ای موسیقی هستند و نقش خلاق هم در تحول موسیقی در کلیت‌اش ندارند، بلکه نقش تزئین همان کارکردهای هارمونیک پایه‌ای را دارند. در ادامه، همین افه‌های فردی و بدیهه نوازی‌ها خود به صورت کلیشه درمی‌آیند. این کلیشه سازی و کلیشه‌ها، مشتریان را برای گوش دادن به آهنگها حفظ می‌کند و «شبه فردیت» شنوندگان را وامی‌دارد تا فراموش کنند آن چه که می‌شنوند، تکراری و جویده شده است.

عنصر شبه فردیت هم چنین خود را از طریق انبوه متفاوت انواع موسیقی، گروه‌های گوناگون با برجسبها و مارکهای تجارتي متفاوت و نیز به وسیله‌ی افه‌های موسیقایی خاص (که کمی بالاتر به آنها اشاره شد)، نشان می‌دهد.



مارکهای تجارتي متفاوت، به نوبه‌ی خود توهم بکر بودن آهنگی را در شنوندگان ایجاد می‌کند. چنین تمایزاتی، مدعی وجود تقسیم بندی در چیزی است، که در حقیقت تقسیم ناپذیر است. در توضیح محدودیت ذاتی حاکم بر ساختار موسیقی عامیانه، آدورنو آن را به پرسش نامه‌ای با جواب‌های از قبیل آماده تشبیه می‌کند، که در آن دو آلترناتیو کلیشه‌ای دوست داشتن – دوست نداشتن وجود دارد، که شنونده باید در مقابل آلترناتیوی که دوست ندارد ضربدر بزند و به دنبال آن چه که دوست دارد بگردد.

با این وصف، ایجاد قالبهای متنوع در موسیقی عامیانه – که

خود را با برجسبهایی چون جاز، پاپ و راک می‌نمایاند – و «ابداع» افه‌های خاصی که اساسا ربطی با موسیقی ندارد – مثل طرز لباس پوشیدن، نوع رفتار روی صحنه، کله معلق زدن، حالت صدا، شکل نواختن، رقصیدن، بالا و پائین انداختن اندام‌های جنسی – در حقیقت به منظور پنهان کردن ماهیت عمیقاً یک نواخت، کلیشه‌ای، کسالت آور و بی محتوای این نوع موسیقی و قابل فروش کردن آن صورت می‌گیرد. اما از آن جا که این شگردها حتا از خود آن چه که آنها می‌خواهند بزرگش کنند، کسالت آورتر است، همراه با گروه‌های ارائه دهنده‌ی خود در قالب یک مد معین – هم چون جرقه‌ای – ظاهر می‌شوند و به سرعت افول می‌کنند.

شنوندگان موسیقی عامیانه با پیروی‌شان از مدها، «ستاره‌ها» و سبکها، به طور ناخودآگاه خود را با یک توده‌ی بی شکل، تحت یک رهبری مقتدرانه (طراحان موسیقی عامیانه و نظم حاکم) انطباق می‌دهند. ضربه‌های ریتمیک منظم، در واقع حکم همان سوتی را دارد، که این سرسپردگان مجنون (fans) را به خط می‌کند. این، آن چیزی است که «انتخاب و سلیقه‌ی فردی» نام گرفته است. شنونده‌ی موسیقی عامیانه با پیوستن‌اش به این جریان «آدم خوارانه» (به عبارت آدورنو) قصد دارد، تا بی قدرتی و خلاء فردیت خود را از طریق پناه بردن و هم دم شدن با توده‌ی بی شکل مدیریت پویشاند. موسیقی عامیانه، «پوسته‌ای اجتماعی» است که این توده را در بر می‌گیرد. از همین روست، که (باز به عبارت آدورنو) عکس العمل این شنونده‌ها به موسیقی، نمایان گر خواست بلافاصله‌ی‌شان به تبعیت کردن است... «فرمان برداران کروی زمین را اشغال کرده‌اند.»

پرنسپ پایه‌ای به نام «یادآوری» استفاده می‌شود: آن آهنگ به قدری تکرار می‌شود، که بتواند بازشناخته شود. همین پرنسپ، در مورد کلیشه سازی و زورگنجانی هم صادق است. ولی این یادآوری با استفاده از اصل یادآوری به طور کلی، مثلاً در موسیقی جدی، تفاوت ماهوی دارد. در موسیقی عامیانه، اجزاء موسیقایی هم چون کلیشه های چاپی از قبل آماده در کنار هم قرار داده می‌شوند، که نه ارتباطی منطقی با یک دیگر دارند و نه این ارتباط منطقی میان اجزاء و تمامیت موسیقی وجود دارد. یادآوری در این جا تنها به قصد تازه کردن تصویری آشنا از گذشته، به منظور ایجاد صاعقه وار یک احساس مقطعی است، نه به وجود آوردن یک سلسله فاکت برای خلق کیفیتی جدید در راستای یک تمامیت موسیقایی. در موسیقی عامیانه، یادآوری یک فعالیت ذهنی مکانیکی صرف است و تمامی تجربه موسیقایی در همان مرحله یادآوری محدود می‌ماند؛ در حالی که در موسیقی جدی، مفهوم واقعی موسیقی و تجربه خلق موسیقایی از بطن کشف ارتباط اجزاء موسیقی به دست می‌آید. در موسیقی عامیانه، یادآوری هدف است، نه وسیله. آدرنو، پروسه یادآوری در موسیقی جدی خوب را به پروسه درک یک شعر تشبیه می‌کند. به این ترتیب که، عناصر قابل یادآوری در موسیقی، حاصل تجربیات موسیقایی منحصر به فرد سازنده آن است. در شعر، یک لغت، «مضمون خود را از کلیت آن می‌گیرد، نه از کاربرد آن لغت در استفاده روزمره؛ حتی اگر آن لغت، پیش شرطی ضروری برای فهم شعر باشد». (آدرنو)

در «موسیقی جدی»، از فاکتور «یادآوری» به قصد رسیدن به چیزی نوین، تجربه‌ای خلاق و فردی استفاده می‌شود؛ اما در «موسیقی عامیانه»، امر «یادآوری» در شنونده احساس امنیتی به وجود می‌آورد حاکی از هم راه شدن با توده عظیم بی شکلی که دقیقاً در همان احساس شریک هستند. شنونده با گوش کردن به این موسیقی و مرتبط کردن خود با متخصصین شستشوی مغزی، یعنی خالقین آن کلیشه ها، کسب هویت می‌کند و این او را به احساس رضایتی می‌رساند.

شنونده با احساس سمپاتی به ترانه‌ای خود را به آن مرتبط می‌کند و خود را مالک آن احساس می‌کند و این رضایتی، در او به وجود می‌آورد. این احساس مالکیت باعث می‌شود، تا شنونده به ترانه مذکور ارزش کاذبی بدهد. این ارزش در نزد او، پایه‌ی ارزش گذاری بر ماتریال موسیقی است، نه ارزشی که یک موسیقی معین به واسطه ساختار خلاقانه‌اش می‌تواند دارا باشد.

ارباب الکترونیک و (زرق و برق) (Glamor)
 «زرق و برق»، روی دیگر اسکناس است. یکی از

پیش شرطهای مهم اجرای موسیقی عامیانه امروزی، وجود وسایل کمکی و ابزار الکترونیکی پر هیبت و عرشه برانگیز است. آمپلی فایرهای قوی، بلندگوهای وات بالا، سوپرمیدرنجه‌ها، دستگاه های صوتی Hi Fi، و در سالن‌های کنسرت، وجود لامپهای رقص ندهی رنگارنگ، پروژکتورها، دکورهای ویژه صحنه و از این دست، وظیفه دارند تا به نوعی گیرنده های سعی و بصری شنوندگان را مرعوب نفوذ مقتدرانه خود کنند. هدف به تمامی غافلگیر کردن گوش‌ها و چشم‌ها و دیگر حواس است. به طور مثال، اگر شما پشت تان به دری باشد و در همان موقع کسی از همان در وارد شود و آن را آهسته ببندد، صدای بسته شدن در ممکن است هیچ عکس العمل خاصی را در شما برنیانگیزد؛ اما اگر همان در محکم بسته شود، به احتمال بسیار زیاد شما به طور ناگهانی به دنبال صدای در از جا خواهید پرید و تمام حواس‌تان یک مرتبه به آن صدا معطوف خواهد شد. صدای بسیار قوی بلندگوها، نور خیره کننده و رنگارنگ نورافکن‌ها و لامپهای رقصان و پستان‌های قلبه‌ی خواننده‌ی ترانه‌ی عامیانه – که در خلال تصاویر پرشی MTV به طور ناگهانی ظرف کسری از ثانیه از صفحه‌ی تلویزیون بیرون می‌افتند – همگی به منظور کیش و مات کردن اعصاب مخاطب طراحی شده است. چنین افه های «شدیدی»، در حقیقت، خاراندن اعصاب با ناخن‌های بلند است. هدف هنر عامیانه بورژوا، و موسیقی عامیانه، در بهترین حالت «تکان دادن» بدوی ترین غرائز و نگاه داشتن فرد در همان فاز و جلوگیری از به کار افتادن قوه‌ی ادراکی اوست. این‌ها، همه تکنیک‌های «پر زرق و برقی» هستند که با تاکید بر شکوه و جلال کاذب، قصد پنهان کردن واقعیتی را دارند.

«زرق و برق» در ماتریال موسیقی خود را در قالب برخی تزئینات موسیقایی – مانند پاساژها، ملودی‌ها و افه های موسیقایی ویژه – نشان می‌دهد. «واژه‌ی پر زرق و برق در مورد چهره، رنگ و طنین به کار می‌رود که از دیگر چیزها، به واسطه نور و درخشندگی‌شان متفاوت هستند». آدرنو تاکید می‌کند: «کسالت به حدی افزایش یافته، که تنها تندترین رنگ‌ها شانس برجسته شدن از این یک نواختی عمومی را دارند. اما درست همین رنگ‌های تند هستند، که گواه قدرت کامل تولید صنعتی هستند. هیچ چیز نمی‌تواند یک نواخت‌تر از لامپ‌های نئون قرمز رنگ چشمک زن در مقابل سینماها، مغازه ها و رستوران‌ها باشد. اما آن ابزاری که به قصد فائق آمدن بر واقعیت یک نواخت مورد استفاده قرار می‌گیرد، از خود این واقعیت یک نواخت‌تر است. چیزی که در پی رسیدن به زرق و برق است، به فعالیتی یک نواخت‌تر از آن چه که در طلب زرق و برق است، بدل می‌شود. اگر چیزی به طور واقعی و به خودی خود جذاب می‌بود، نیازی به عامل کمکی نمی‌داشت.»

مقایسه‌ای بین دو عرصه‌ی هنر بورژوازی: موسیقی عامیانه و فیلم

تقسیم بندی‌ها و کلیشه های مشابهی را می‌توان در سایر عرصه های هنر بورژوازی، از جمله فیلم، سراغ گرفت. انواع مختلفی از فیلم در قالب‌های «ترس ناک»، «کمدی»، «عشقی»، «دراما»، «حادثه‌ای» وجود دارد. انواع بی شماری از فیلم‌ها و سناریوها سالانه بروی اکران می‌آید، که ظاهراً برای ارضای انواع گوناگون سلیقه ها تولید می‌شود. اما همگی آن‌ها از مشتکی کلیشه های خشک و هزاران بار تکرار شده پیروی می‌کنند: مشکلاتی که میان عاشق و معشوق در فیلم‌های عشقی به وجود می‌آید، تا این که آن دو بالاخره به هم می‌رسند؛ موانعی که بر سر راه قهرمان فیلم در ستیزش با رقیب خود (نقش منفی فیلم) قرار می‌گیرد؛ افه های گوناگونی که بارها و بارها در فیلم‌ها تکرار می‌شوند، مثلاً حاضر شدن قهرمان فیلم درست در آخرین لحظات برای نجات قربانی؛ ایجاد فضاهای دلهره آفرین در انواع فیلم‌های ترس ناک، رفتارهایی که به طور معمول از نقش «قربانی» در فیلم سر می‌زند و غیره؛ به قدری آشنا هستند، که بیننده تنها با دیدن قسمت کوتاهی از فیلم، انتهای آن را تشخیص خواهد داد. فیلم‌ها معمولاً به گونه‌ای ساخته می‌شوند، که مخاطب را با پرسش نامهی دو آلترناتیوی مواجه می‌کنند: این که آیا قهرمانان به هم می‌رسند یا نه؟ آیا قهرمان بر رقیبش پیروز می‌شود یا نه؟ آیا سرانجام این کشمکش‌ها به سرانجام مثبتی خواهد رسید یا نه؟ این‌ها سوالاتی هستند، که بیننده از قبل جواب خود به آن‌ها را دارد و محتوای فیلم‌ها طوری نیستند که او را وادار به تقلا فکری برای جوابی دیگر کنند. بیننده برای این به فیلم نگاه نمی‌کند، تا فکر کند، بلکه می‌خواهد از هر تفکر و تعمقی بگریزد و ظرف مدتی که به فیلم نگاه می‌کند، دچار هیجان‌های مقطعی و زودگذری شود؛ بترسد، بخندد، ترحم کند، خشمگین شود و از این قبیل. یوجین ویل در «فن سناریونویسی» می‌نویسد:

«مردم می‌گویند که می‌خواهند به سینما بروند چون قصد دارند از خانه خارج شوند، می‌خواهند وقت گذرانی کنند، می‌خواهند حواس شان از نگرانی‌هایی که دارند منحرف شود. ولی هم راه با این هدف ظاهری، این انتظار نیز وجود دارد که فیلم شاید عطشی روانی را که ناآگاه و یا شاید به طور مبهمی حس می‌شود، فرو بنشاند.» («فن سناریونویسی»، جلد دوم، صفحه‌ی ۲۰۳، ترجمه‌ی فارسی)

صحنه سازی‌هایی که برای القای چنین احساساتی طراحی می‌شوند، معمولاً در فیلم‌های قبلی تست شده‌اند و

OK گرفته‌اند؛ وگرنه تهیه کننده، سرمایه‌اش را برای گنجاندن آن افه‌ها به خطر نخواهد انداخت. از نظر فنی، ساختار سناریونویسی به قدری کلیشه‌ای است که اسکلت بندی - تقریباً - تمام فیلم‌ها با هم یکی هستند.

بر این اساس، اجزای تشکیل دهنده فیلم (یعنی حوادثی که در طی فیلم اتفاق می‌افتند)، کلیشه‌هایی هستند که به گونه‌ای مکانیکی به دنبال هم پیچیده می‌شوند و تابع اسکلت بندی از پیش تعیین شده‌ای هستند. از این رو، چنین ساختارهای هنری، نه تنها هیچ خلاقیتی را در بیننده ایجاد نمی‌کنند، بلکه به گونه‌ای آگاهانه می‌خواهند این خلاقیت را از بین ببرند.

دو تن از محققین فیلم در دانشگاه لوند سوئد، با کمک یک بررسی کمی و کیفی که از تعداد قابل توجهی فیلم به عمل آوردند، برخی از تم‌های محوری در آن فیلم‌ها را - مانند رخ داد صحنه‌های خشونت، چگونگی حضور کاراکترها و گروه‌های مختلف اجتماعی در فیلم، مثل قربانی‌ها، قهرمانان، زنان، مجرمین، نژادها، طبقات، نقش نورهای اخلاقی و... - به شکل اطلاعات ارزش مندی، بعضاً به صورت کمی و در جدول‌هایی و بخش‌ها به شکل جمع بندی‌هایی توضیحی، گردآوری کرده‌اند. این گزارش، عمق کلیشه‌ای بودن فیلم‌ها را به نحو بسیار اقناع کننده‌ای نشان می‌دهد. (۳)

* * *

در بحبوحه جنبش‌های چپ رفرمیست در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، گروه‌هایی مانند هیپی‌ها، آشغال‌ها (punks)، آنارشیست‌ها، بیتل‌ها و... شکل گرفتند و با هدف ابراز انزجار نسبت به نورهای استقرار یافته، یا به عبارت دقیق‌تر شکلک درآوردن برای هنجارهای حاکم، سبک‌ها و مسلک‌هایی درست کردند که ضمن اشاره به برخی نابسامانی‌های اجتماعی، به تبلیغ بی‌نورمی یا بی‌هنجاری - در تضاد با هنجارهای رایج - می‌پرداختند. اما در پس این عصیان، کوچک‌ترین چشم‌اندازی وجود نداشت. مواد مخدر، بوی بد بدن، لباس‌ها و آرایش‌های ناهنجار (برای مقابله با «هنجار») به عنوان اشکال سمبلیک مبارزاتی در آمد و به طور کلی در این راستا، مجموعی از سبک‌های زندگی (life styles) و سبک‌های هنری لچ بازانه شکل گرفت. این تمایلات فرارجویانه (از وضعیت موجود)، تاثیرات خود را از جمله در موسیقی گذاشت و جایی را نیز در محدوده «موسیقی عامیانه» به خود اختصاص داد، که هر از چندگاهی خود را با عناوینی نظیر راک، راک سیاه و... جلوه‌گر می‌ساخت. از آن‌جا که چشم‌انداز این مذاهب مدرن، «نیستی» - در مقابله با هستی موجود - بود، لایقیدی دست‌مایه هنری‌شان شد و در پناه همان تکنیک‌های کلیشه‌ای و کلیشه‌سازی به بیان و تبلیغ فلسفه‌ی زیستی خود پرداختند.

یک عرصه‌ی مشخص در این زمینه، موسیقی راک است.

یوهان فورنس در مقاله‌ای با عنوان Kulturkritik och rockmusik، در شماره‌ی ۹۷ نشریه‌ی آکادمیک سوئدی زبان Zenit، به نقش حیاتی عنصر شورش‌گرا و آزادی‌خواهانه‌ی نهفته در موسیقی راک و چشم‌انداز متفاوتی که این موسیقی از زندگی ارائه می‌دهد، اشاره می‌کند. نویسندگی مذکور سه سطح متفاوت از مقاومت را که این موسیقی به پیش می‌برد، برمی‌شمارد:

۱- استقرار «ضد قدرت» در چهارچوب ساختارها و نهادهایی با وظیفه‌ی زیر سؤال بردن مرکز قدرت؛

۲- مبارزه بر علیه ساختارهای رسمی حاکم، که در پوشش هنجارها، زبان و سمبل‌های معینی صورت می‌گیرد؛

۳- مقاومت در سطح ذهنی «ضد هویت»، که در آن موسیقی راک به ارائه‌ی هویتی متفاوت از دیسپلین‌های رایج در مدارس و محیط کار می‌پردازد؛

با عبارات فورنس، این عرصه‌های مقاومت در انتها به ارائه و خلق امکانات و فضاهای جدیدی برای متبلور کردن احساسات، پرخاش جویی، وفاق گروهی، دست‌رسی به تجربیات لذت‌جویانه و در یک کلام به ارائه‌ی «سبک‌های زندگی» پرمایه‌ای می‌پردازند. این امر از طریق «نوعی زبان جهانی مشترک»، که موسیقی عامیانه‌ی مدرن در دست‌رس قرار می‌دهد، امکان‌پذیر می‌شود.

موسیقی راک در عین حال، علی‌رغم هاله‌ای از «مقاومت» که با خود دارد، نشان‌گر زبونی، بی‌افقی، پاسیفیسم و بی‌پناهی انسان مدرن است. بی‌افقی، به این معنی که به جای تلاش برای جستجوی راه‌های عملی به منظور تغییر عینی واقعیت‌بیدادگر، صرفاً به ساختن جهانی ذهنی بسنده می‌کند؛ جهانی که شنونده‌ی موسیقی راک می‌تواند خود را به آن بسپارد و در آن به خلسه فرو رود و به نوعی ارضا و آرامش روحی دست یابد. پاسیفیسم، به این مفهوم، که شنونده‌ی موسیقی راک تماماً به آن چه که جامعه‌ی مصرفی بورژوازی پیش‌پایش می‌گذارد، و ابزارهایی که بازار کالاهای فرهنگی و موسیقی عامیانه در اختیارش قرار می‌دهد، دل خوش می‌کند و برده‌وار ابزار حاکم را برای فریادهای تهی به کار می‌گیرد؛ و نهایتاً زبونی و بی‌پناهی، از این رو که در نقش قربانی با نعره‌هایی هرچه رساتر دردهای خود را ساز می‌کند.

از طرف دیگر، این همه، افشاگر عمق نفوذ مناسبات کالایی بر حیات انسان‌ها و حتا به عرصه‌ی مبارزات آن‌ها (مبارزه با آن‌چه که ایشان را به بند کشیده) می‌باشد.

نه خیر! مبارزه با نظم حاکم به ابزارهای خاص خود، و به افقی اساساً متفاوت، نیازمند است.

اشاره به این فرقه‌های هنری عامیانه در این‌جا از این رو صورت می‌گیرد، که بسیاری ترقی‌خواهان و چپ‌ها این‌ها را به عنوان آلت‌رناتیوی در مقابل عرصه‌های دیگر موسیقی عامیانه می‌شناسند. اما برغم اشاره به پاره‌ای ناهنجاری‌های موجود، چندان خصلت ترقی‌خواهانه‌ای در این هنرها یافت نمی‌شود؛ زیرا حتا اگر مواردی هم مشاهده شود که در آن‌ها متون اجتماعی جدی‌تری روی برخی آهنگ‌ها گذاشته شده، باز ساختار کلیشه‌ای این موسیقی‌ها - که همانا عدم وجود فضا برای دخالت خلاقانه‌ی شنونده در آن‌هاست - با همان شدت و غلظت پرنسپ‌های تسلیم‌طلبانه‌ی نظم موجود را بازسازی می‌کنند.

درست همان‌طور که اختصاص دادن مزد بیشتر به مزدبگیران، موجب نابودی نظام کارمزدی نخواهد شد، استفاده از روش‌های عقیم برای آفرینش مضمونی ترقی‌خواهانه نیز خیالی‌واهی است. لازم به تاکید نیست، که ما این‌جا با پتانسیل بالفعل موسیقی عامیانه در بسیج توده‌ای کاری نداریم. به علاوه، از قبل نیز روشن است که با ملودی محبوب «عزیزم محکم‌تر»، می‌توان یک‌جا حدود هفت هزار نفر را روی زمین چمن از نظر سیاسی تهییج و به خط کرد.

موسیقی راک، و امثالهم، علی‌رغم ساختار به غایت لایقیدانه‌اش، وظیفه‌ی مقیدانه‌ی خطیری در متابولیسم فرهنگی جامعه به عهده دارد. این موسیقی، انسان‌ها را به خط می‌کند و دست‌بسته در اختیار برنامه‌ریزان جامعه‌ی بورژوازی قرار می‌دهد؛ بدون این که کوچک‌ترین امکان عکس‌العملی به قربانیان خود دهد.

* * *

یادداشت‌ها:

۱- به نقل از ترجمه‌ی سوئدی:

Economic Development of the North Atlantic Community Historical Introduction to Modern Economics

۲- ویکلر، به نقل از «بازتاب»، نشریه‌ی روان‌شناسی و روان‌پزشکی، صفحه‌ی ۱۰۰، شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۵۹؛

۳- رجوع شود به:

Ericsson A & Dalquist. U, Den gode, den onde, den frånvarande, Fiktionsvåld, offer och våldsvarkare i film- och TV- världen, 1995)

