



سال یازدهم / بهار ۱۴۰۱

بررسی تحلیلی و انتقادی موسیقی هیپ هاپ

• مجتبی اسلامی^۱

DOR: 20.1001.1.38552322.1401.11.42.11.5

چکیده

از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، تحلیل گفتمان بر موارد زیر متمرکز شود: (۱) ویژگی های زبان متن (متن)؛ (۲) فرایند های مرتبط به تولید و مصرف متن (پرکتیس گفتمانی)؛ (۳) و پرکتیس اجتماعی گسترده تری که آن رخداد ارتباطی به آن تعلق دارد (پرکتیس اجتماعی). با چنین دیدگاهی موسیقی هیپ هاپ مطالعه شده و گفتمان اعتراض در آن تحلیل شده. اشاره ای مختصری به تاریخچه پیدایش و رسالت هیپ هاپ شده و اینکه هیپ هاپ جواب هنرگونه به معضلات اجتماعی است و سپس رویکرد فرکلاف در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین در اینجا به کار برده شده در سطح توصیف معنای هیپ هاپ و تئوری موسیقی آن مشخص شده و در سطح تفسیر سه مولفه بینامتنی موسیقی هیپ هاپ یعنی غزل پست مدرن و موسیقی جز و راک و رئالیسم انتقادی آورده شده و در سطح تبیین هم رابطه موسیقی هیپ هاپ با اجتماع و قدرت مشخص شده و سعی شده در هنگام تحلیل گفتمان انتقادی در موسیقی هیپ هاپ، چارچوب تحلیل فرکلاف، به طرز صحیحی کار بسته شود و در پایان به موسیقی هیپ هاپ در ایران پرداخته شده و نسبتش با قدرت، مشخص شده.

واژگان کلیدی: تحلیل گفتمان، فرکلاف، هیپ هاپ، اعتراض، سرمایه داری

۱ دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه خوارزمی؛ mojtabaeslami135@gmail.com

فصلنامه علمی جامعه، فرهنگ و رسانه / سال یازدهم، شماره ۴۲، بهار ۱۴۰۱ / ص ۲۳۷ - ۲۵۶

مقدمه و طرح مسئله

شکل‌گیری مطالعات فرهنگی از اواسط دهه ۱۹۷۰ در بریتانیا شروعی برای توجه جدی به مطالعه فرهنگ مردم پسند بود. «فرهنگ مردم پسند» به سرعت در کنار بازنمایی، مفصل‌بندی، قدرت، هویت و غیره به یکی از مفاهیم کلیدی در مطالعات فرهنگی تبدیل شد. از منظر مطالعات فرهنگی، فرهنگ مردم عامه پسند، عرصه تضاد و تعارض بین گروه‌های مسلط (فرداست) و تحت سلطه (فرو دست) در جامعه است (لیندلف، ۱۳۸۸؛ ۹۹). این تعارض فرداستی / فرو دستی گاه از طریق متن‌های رسانه‌ای دنبال می‌شود و وابستگی‌های طبقاتی، جنسیتی و نژادی در آن بازتولید می‌شود. برخی متفکران مطالعات فرهنگی، فرهنگ مردم پسند را به عنوان عرصه جنگ نشانه‌شناختی در نظر گرفته‌اند (بارکر، ۱۳۸۷؛ ۶۹). پیگیری مطالعه فرهنگ مردم پسند در رویکرد مطالعات فرهنگی نیز با فراز و نشیب‌هایی همراه بود و تا مدتی به حالتی سرگردان بین مناقشات دو گرایش متضاد ساختارگرایی و فرهنگ‌گرایی قرار داشت (بنت، ۱۳۸۸؛ ۴۹). در حالی که رویکرد ساختارگرا فرهنگ مردم پسند را نوعی ماشین ایدئولوژیک و قلمرو تباهی می‌دانست و بر حوزه مطالعه تلویزیون، سینما و نوشته‌های مردم پسند سیطره پیدا کرده بود، رویکرد فرهنگ‌گرا نگاهی ستایشگر به این فرهنگ داشت و آن را بازنمای منافع و ارزش‌های گروه‌های فرو دست در جامعه به شمار می‌آورد. این بن بست نظری پس از سال‌ها با کشمکش تنها با رجوع به آرای گرامشی و ایده «هژمونی» او گشوده شد و توافقی برای تلقی فرهنگ مردم پسند به عنوان عرصه کشمکش حاصل شد (همان؛ ۵۱).

بعد از یک سیر کوتاهی که از مطالعات فرهنگی داشتیم، به این مهم می‌رسیم که موسیقی هیپ هاپ نیز در دسته‌ی فرهنگ مردم پسند و موسیقی مردم پسند قرار می‌گیرد اما این بار نه به عنوان یک موسیقی‌ای که شنونده آسوده خاطر به آن گوش بسپارد بلکه این نوع موسیقی با ایجاد تنش و اعتراض به قدرت و وضع موجود در فرمی خاص، نوعی دیگری از فرهنگ مردم پسند قلمداد می‌شود.

در این پژوهش ما با استفاده از رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، می‌خواهیم به بررسی موسیقی هیپ هاپ به عنوان یک موسیقی عامه پسند که عرصه روابط قدرت در آن دخالت داشته‌ی بپردازیم و دیدگاه ساختارگرایانه‌ای را که این نوع موسیقی را کاملاً تحلیل رفته در سیستم موجود می‌بیند، و دیدگاه فرهنگ‌گرایانه که شاید به ستایش وضع موجود بیانجامد،

نفی کنیم. همان طور که اشاره شد با استفاده از رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف به این پژوهش می‌پردازیم.

«تحلیل گفتمان انتقادی را می‌توان از ابزارهای کارآمد تحلیل متن و گفتمان تلقی کرد، بنابراین تحلیل گفتمان انتقادی نوعی تحقیق تحلیلی گفتمانی به شمار می‌رود که اساساً نابرابری، سلطه و سوء استفاده از قدرت اجتماعی را که در بافت سیاسی و اجتماعی تصویب، بازتولید و یا مخالفت واقع شده است، مورد مطالعه قرار دهد. با چنین تحقیق مخالفت جویانه‌ای، تحلیل گران گفتمانی انتقادی، موضع صریح اتخاذ می‌کنند و می‌خواهند نابرابری اجتماعی را درک و افشا کرده و با آن مخالفت کنند» (کاظمی، ۱ و ۲)

هدف از این پژوهش شناخت و آگاهی بیشتر به موسیقی هیپ هاپ در درجه نخست و رابطه اش با قدرت در درجه دوم است تا مخاطب بدانند در کجای این جهان اجتماعی قرار گرفته است و موسیقی‌ای که به آن گوش می‌سپارد آیا رسالت خودش را دارد انجام می‌دهد یا در سیستم موجود حل شده است. هدف بالابردن سطح موسیقایی شنوندگان و پژوهشگرانی هست که به این موسیقی علاقه دارند یا می‌خواهند درباره‌ی آن تحقیقی انجام دهند. در این پژوهش ابتدا به شرحی نسبتاً مفصل از تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف می‌پردازیم و سپس به سراغ بیانی کلی از تاریخچه و رسالت هیپ هاپ می‌رویم و بعد از آن به چارچوب تحلیل فرکلاف می‌پردازیم و موسیقی هیپ هاپ را در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بررسی می‌کنیم.

پیشینه پژوهش

در زمینه بررسی اعتراض در موسیقی هیپ هاپ، یادداشت‌های اینترنتی موجود هست اما اینکه مقاله‌ای به صورت مستقل به بررسی اعتراض در موسیقی هیپ هاپ بپردازد آن هم بر اساس رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی، موجود نیست اما می‌توان از مقاله‌ی گونه‌شناسی گفتمان‌های موسیقی رپ ایرانی-فارسی (۱۳۹۱) را که بر اساس رویکرد تحلیل گفتمان لاکلو و موفه به وسیله مسعود کوثری و محمد مهدی مولایی انجام شده، نام برد یا کتاب رئالیسم سرمایه (۱۳۹۸) نوشته‌ی مارک فیشر که در بخش‌هایی از کتاب به تاثیر نظام سرمایه داری بر هیپ هاپ می‌پردازد. براساس رویکرد فرکلاف در تحلیل گفتمان هم پژوهش‌هایی انجام شده مانند پژوهش "تحلیل گفتمان انتقادی مفهوم «قدرت» در دفتر اول رمان روزگار سپری شده مردم سالخورده (اقلیم آباد) براساس الگوی گفتمانی نورمن فرکلاف" (۱۳۹۸). پژوهش دیگری

که با رویکرد فرکلاف انجام شده می‌توان "تحلیل واژگان مرتبط با اجتماعیات در خمسه نظامی با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف" (۱۳۹۸) را نام برد.

تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف

فرکلاف به عنوان نخستین نظریه پرداز تحلیل گفتمان انتقادی، تحلیل گفتمان رایج را مورد انتقاد قرار داد و معتقد بود اگر گفتگو بین افراد را از مسایل گفتمانی مانند قدرت، ایدئولوژی، ساختار اجتماعی، نهادهای اجتماعی جدا و مستقل بدانیم، نادرست است؛ چرا که زبان قدرت و زبان گفتمان با یکدیگر رابطه دیالکتیک دارند یعنی زبان، گفتمان را و گفتمان نیز زبان را می‌سازد (آقا گل زاده، ۱۳۹۲؛ ۵۸).

نکته محوری رویکرد فرکلاف این است که گفتمان گونه مهمی از پرکتیس اجتماعی است که دانش؛ هویت ها و روابط اجتماعی از جمله مناسبات قدرت را بازتولید کرده و تغییر می‌دهد و هم زمان سایر پرکتیس ها و ساختارهای اجتماعی به آن شکل می‌بخشند. به این ترتیب، گفتمان رابطه‌ای دیالکتیکی با سایر ابعاد اجتماعی دارد. فرکلاف ساختار اجتماعی را روابط اجتماعی در کل جامعه و نهادهای خاص و در عین حال متشکل از عناصر گفتمانی و غیر گفتمانی می‌داند. یکی از عمده ترین پرکتیس های غیرگفتمانی پرکتیس های فیزیکی است که برای مثال برای ساختن پل انجام می‌شوند؛ در حالی که پرکتیس هایی همچون روزنامه نگاری و روابط عمومی اساسا گفتمان اند. (بورگنسن، ۱۳۸۹؛ ۱۱۷ و ۱۱۶).

چارچوب تحلیل

برای عملیاتی کردن ملاحظه‌های نظری فوق، فرکلاف یک چهارچوب تحلیل ارائه می‌دهد. وی سه بعد را به هر رویداد گفتمانی نسبت می‌دهد. آنها به طور همزمان عبارتند از: متن، روش گفتمانی - شامل تولید و تفسیر متن - و روش های اجتماعی. تحلیل گفتمان فرکلاف بر این سه بعد استوار است (محمدپور، ۱۳۹۲؛ ۱۴۸).

۱-توصیف: توصیف مرحله‌ای است که به ویژگی ها و محتوای ظاهری متن ارتباط دارد (محمدپور، ۱۳۹۲؛ ۱۴۹). منظور فرکلاف از تحلیل زبانشناختی متن، آواشناسی، گرامر، لغت و نشانه ها است (همان؛ ۱۴۹)

۲-تفسیر: به رابطه‌ی بین متن و تعامل و به مشاهده‌ی متن به عنوان محصول فرایند تولید و هم‌چون منبع در فرایند تفسیر دلالت دارد. (محمدپور، ۱۳۹۲؛ ۱۴۹). در سطح روش های

گفتمانی، رابطه‌ی بین متن و روش های اجتماعی مدنظر است. این بعد با ابعاد اجتماعی-شناختی تولید و تفسیر متن ارتباط دارد. تحلیل روش های گفتمانی نه تنها مستلزم تبیین دقیق این امر است که مشارکت کنندگان چه طور در جریان تعامل متون را تفسیر و تولید می کنند، بلکه روابط رویدادهای گفتمانی را برای نظم های گفتمانی در نظر می گیرد؛ یعنی امر بین گفتمانی. این سطح از تحلیل بسیار تفسیری است. روش بین گفتمانی کارکرد پل زدن بین متن و بستر را ایفا کرده و به این می پردازد که گفتمان ها و ژانرها چطور با هم ترکیب می شوند (همان؛ ۱۴۹).

۳-تبیین: به رابطه‌ی بین تعامل و بستر اجتماعی و در واقع به تعیین اجتماعی فرایندهای تولید، تفسیر و تاثیرهای اجتماعی آنها مرتبط است (محمدپور، ۱۳۹۲؛ ۱۴۹). در اینجا مسئله قدرت مطرح می شود. قدرت و ایدئولوژی بر هر سطحی از متن تاثیر می گذارند. فرکلاف با ارجاع به مفهوم هژمونی گرامشی مراجعه می کند (همان؛ ۱۴۹).

تحلیل گفتمان انتقادی در موسیقی هیپ هاپ

هیپ هاپ در واقع مربوط می شود به اوایل دهه ۱۹۷۰ میلادی که توسط سیاه پوستان محله‌ی "برانکس" واقع در شهر نیویورک ابداع شد. دلیل اصلی به وجود آمدن فرهنگ هیپ هاپ در جامعه‌ی سیاه پوستان آمریکا که آفریقایی تبارانی بودند که در گذشته برای بردگی به قاره آمریکا آورده شده بودند بیشتر به خاطر ظلم و خشونت و مسایل تبعیض نژادی بود که از طرف دولت آمریکا در آن زمان بر آنان رواج داشت... هیپ هاپ را نوعی سبک موسیقی هم معرفی می کنند و به آن موسیقی رپ گفته می شود. (دهستان، ۱۳۹۱؛ ۱) به نوشته‌ی راجر کیمی این: طی دهه‌ی ۱۹۸۰ جوانان سیاه پوست شهری رپ را به وجود آوردند. این موسیقی ابتدا نوعی گفتار ریتمیک تکیه دار بود که یک صفحه چی (دی جی) آن را با دو گرامافون، برای ساختن کلاژی از کوبش ها و جلوه های موسیقایی، همراهی می کردند. رپ ابتدا در محله های سیاه پوست نشین شهرهای شرق آمریکا با ترانه هایی مانند Rappers delight از گروه «شوگرهیل گنگ» و سپس وسیله‌ای برای بیان خشم و سرخوردگی جوانان شهری شد. (کیمی ین، ۱۳۹۶؛ ۶۳۸ و ۶۳۷).

با بررسی شناختی کلی تر از موسیقی هیپ هاپ، ارائه تحلیلی بهتر از گفتمان اعتراض در این موسیقی، فراهم می شود.

کی آراس وان می نویسد: نخست هیپ هاپ به عنوان هنری در چهار صورت در دسترس بود:

شامل بی‌بویینگ (پرک دنس)، ام‌سی (رپ)، هنر آئروسول (گرافیتی) و دی‌جی. این‌ها به چهار هسته اصلی هیپ‌هاپ معروفند. گذشته از این چهارتا، این چهار هسته عناصر خاص و یکتایی را در بر می‌گیرند مانند نوع لباس‌ها، طرز صحبت کردن و تکنیک‌های بازرگانی که مجموعه‌ای به هم پیوسته از دانش کلی اس. از این رو از چهار اصل هیپ‌هاپ، نه عنصر استخراج می‌شود (کی آر اس وان، ۱۳۹۵؛ ۷) ذکر تمامی عناصر هیپ‌هاپ از حوصله‌ی این مقاله خارج است. کی آر اس وان در ادامه می‌نویسد: هیپ‌هاپ برای جواب دادن هنرگونه به معضلات اجتماعی خلق شده است. یک راه تاثیر گذاری با رقص، موزیک، کلمات و آهنگ‌ها؛ سبکی که در زمینه خلاقیت، نوستالژی و خاطره سازی پیشرفت می‌کند. از لحاظ موسیقایی، هیپ‌هاپ داستان زندگی شهریست، همواره با یک پیام گفته شده روی ضرب موسیقی. این فرهنگ شامل رپ و هر چیز دیگری است که از استایل و فرهنگ هیپ‌هاپ شکل گرفته است (کی آر اس وان، ۱۳۹۵؛ ۷ و ۸). باید در نظر گرفت که هیپ‌هاپ یک خرده فرهنگ است که موسیقی رپ یکی از عناصر این خرده فرهنگ که همان اجرای کلمات ریتمیک است می‌باشد. با توجه به شناخت کلی که از رسالت هیپ‌هاپ به دست آوردیم به قسمت موسیقی هیپ‌هاپ که محور ما در این مقاله است می‌پردازیم.

چارچوب تحلیل

الف) سطح توصیف

یکی از سطوح تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، سطح توصیف است که متن را بر اساس ویژگی‌های صوری تحلیل می‌کند و از ویژگی‌های صوری متن، واژه‌ها هستند که نحوه گزینش آن‌ها می‌تواند در برگیرنده معانی پنهان خاصی باشد (ایرانی، ۱۳۹۸؛ ۳۲)

۱- معنای کلمه هیپ‌هاپ

برای شناختن هیپ‌هاپ یکی از محدود افرادی که در این زمینه کار کرده و نوشته‌های متعددی در این زمینه از خودش به جای گذاشته، "کی آر اس وان" (krs-one) می‌باشد. "کی آر اس وان" در کتاب مقدمه‌ای بر هیپ‌هاپ می‌نویسد: کلمه هیپ معانی زیادی دارد ولی تعریفی که نامداران هیپ‌هاپ از آن استفاده کردند به معنی اطلاع داشتن و به روز بودن در سبک و مد است. هیپ در جامعه به معنی مشتاق بودن نسبت به آگاهی از چیزهای جدید است... همین‌طور کلمه‌ی هیپ معانی زیادی دارد ولی بهترین معنی آن جنبش است، یک

حرکت. یک جست و خیز کردن کوتاه روی پا... وقتی هیپ به معنی هوشیاری و هاپ به معنی جست و خیز در کنار هم می‌آیند هیپ هاپ معنی یک جنبش آگاهانه می‌دهد (کی آر اس وان، ۱۳۹۵؛ ۱۰)

۲- تئوری موسیقی هیپ هاپ

برای شناخت گرامری و زبان شناختی هیپ هاپ، آن را تشریح می‌کنیم و ابعاد خاص آن در این بین مشخص می‌شود.

مطابق با تقسیم بندی کتاب «چگونه رپ کنیم؟» موسیقی رپ شامل: محتوا، فلو، نوشتار و انتقال مطلب یا همان لحن است (ادواردز، ۱۳۹۶: ۳). اما طبق تقسیم بندی من، رپ از دو قسم لیریکس (شعر) و اجرای لیریکس و قسم سومی به نام بیت (beat: ضرباهنگ) که اهمیت این قسم سوم در درجه اول، بیشتر از این جهت است که باعث می‌شود کلمات به صورت منظم روی ضرباهنگ اجرا شوند.

۱: در نوشتن لیریکس در ابتدا مسئله محتوای آن مطرح است که می‌تواند هر چیزی قرار گیرد اما رسالت هیپ هاپ بر مبنای اعتراض به حاکمان و مردم جامعه قرار دارد و در مرتبه دوم مسئله رایم مطرح می‌شود که توضیح رایم در چند خط بعدی می‌آید. البته ناگفته نماند که در لیریکس می‌شود تمام آرایه‌های ادبی مانند اشعار کلاسیک و نو را مراعات کرد و از جهت آرایه های ادبی، ترانه های موسیقی هیپ هاپ نسبت به آنچه امروز موسیقی پاپ خواننده می‌شود، بهتر است و ترانه ها از غنای ادبی خاصی برخوردارند.

یک تکنیک تاثیر گذار در موسیقی هیپ هاپ که توجه به آن باعث پیچیدگی یک قطعه می‌شود، «فلو» (flow) است. «فلو» در لغت یعنی جریان اما در اصطلاح یعنی نحوه چیدمان کلمات در لیریکس و ضرباهنگ به صورت منظم. «فلو» از رایم و ریتم تشکیل می‌شود. رایم ها همان قافیه‌های رپ هستند و توضیح آن به این شکل است که رایم می‌تواند به دو شکل باشد: (۱) در رایم‌ها یا باید حرف یا حروف آخر یک مصرع که در رپ به آن لاین یا همان خط می‌گویند و نیز حرکت ماقبل حرف آخر، مانند هم باشند که تمام قافیه های شعری در سبک های شعری دیگر از این قضیه پیروی می‌کنند؛ برای مثال این دو کلمه‌ی (نور-شور) که هر جفتشان با حرف «وَر» ختم شده‌اند دارای قافیه هستند. (۲) یا هجاها و حرکت های منقطع (غیر ممدود) روی آنها یکی باشند یا هجاها و حرکت های ممتد (ممدود) یعنی «ای- او- آ + سکون» یکی باشند مثل (داشتم - راه رفت) که در این مثال کلمه «داشتم» دو هجا دارد و

حرکتِ روی این دو هجا عبارتند از: «آ، اَ» و کلمه «راه رفت» نیز دو هجا دارد و حرکت روی این دو هجا از «آ، اَ» تشکیل می‌شود پس این دو کلمه، هم قافیه هستند.

رایم‌ها خود شامل رایم‌های درونی و رایم‌های پایانی می‌شوند؛ رایم‌های پایانی همان قافیه‌ها هستند که تشابه را در پایان دو لاین یا همان دو خط شعری (مثل دو مصرع) به وجود می‌آورند و رایم‌های درونی به آن کلمات هم هجایی گفته می‌شود که در آخر دو لاین نمی‌آیند بلکه در ابتدا یا وسط لاین‌ها می‌آیند.

یک نکته قابل توجه این است که اگر این رایم‌ها، تعداد هجاهایش زیاد باشد مثلا دو کلمه هم قافیه چهار سیلاب داشته باشد یا این که تعداد هجاها بعد از چند خط متوالی تغییر کند، در چنین حالتی است که «فلو» تغییر می‌کند و تغییر «فلو» از زیبایی‌های یک موسیقی رپ محسوب می‌شود.

۲: در اجرای لیریکس، خواننده یک «ریتم» دارد و یک «لحن».

منظور از ریتم: «وزن» و «تمپو» است. «وزن» یعنی سازمان یافتن کلمات در قالب گروه‌هایی منظم روی بیت. «تمپو» یعنی سرعت ادای کلمات که مثلا آن را سریع بخواند یا آهسته. اما منظور از «لحن» (یا همان استایل که در انگلیسی delivery می‌گویند یعنی نحوه‌ی انتقال مطلب) عبارتست از چگونگی استفاده از صدای خود در اجرا مثلا خشن باشد یا پُرانرژی یا لَش گونه.

۳: در قسمت «بیت»، که بخش آهنگسازی را شامل می‌شود، آهنگی که ساخته می‌شود باید مناسب با لیریکس و اجرای خواننده باشد مثلا اگر خواننده می‌خواهد گنگ اجتماعی با سرعت بالا بخواند، بایستی آهنگ طوری ساخته شده باشد که با مضمون لیریکس و ریتم خواننده مطابقت داشته باشد.

معمولا قطعات «بیت»، از چهار ضرب ۴/۴ تشکیل می‌شود که لیریکس به صورت منظم روی آن قرار می‌گیرد.

یک نکته‌ی قابل توجه این است که لیریکس در هیپ هاپ بدون ملودی و با اتکا بر ریتم اجرا می‌شود و همین ساده سازی‌ها می‌تواند کار نویسنده را برای اظهار کردن حق خود و اعتراض به حاکمان و جامعه راحت تر کند.

ب) سطح تفسیر

در این سطح از تحلیل ها، مفسر متن با تعمق در سطح توصیف و با یاری گرفتن از نشانه ها و سرخ هایی که در این سطح به آن ها دست یافته است، می کوشد تفسیری از یافته های خویش را با تکیه بر دانش زمینه ای خود و در چارچوب متن ارائه نماید؛ زیرا همان طور که فرکلاف بیان می کند: «تفسیر، چگونگی بهره جستن از دانش زمینه‌ای در پردازش گفتمان را مورد توجه قرار می‌دهد» (ایرانی، ۱۳۹۸؛ ۵۰).

در موسیقی هیپ هاپ مقوله های بینامتنی زیادی می توان پیدا نمود. ترانه های هیپ هاپ با هم متفاوتند و هرکدامشان دنیای جداگانه‌ای دارند و حتی آنهایی که با محوریت اعتراض از وضع موجود، موزیک خود را می‌سازند باز هم با رویکردهای مختلف ادبی و گرایشات فکری روبرو هستند. در هر صورت می توان در موسیقی هیپ هاپ دست کم سه مقوله‌ی بینامتنی برشمارد. یکی از آن ها رگه هایی از موسیقی جز و راک است. به نوشته راجر کیمی ین : جاز، به بیان کلی، موسیقی‌ای مبتنی بر بداهه پردازی است که ریتم پادضربی، ضرباهنگ یکنواخت، و رنگ آمیزی ها و تکنیک های خاص اجرایی دارد. گرچه اصطلاح جاز از ۱۹۱۷ بر سر زبان ها افتاد، این گونه موسیقی احتمالاً از حدود سال ۱۹۰۰ شنیده می‌شد. (کیمی ین، ۱۳۹۶؛ ۵۸۲).

راکیم که از او به عنوان یکی از تاثیر گذارترین رپر ها در موسیقی هیپ هاپ نام برده می‌شود درباره‌ی جان ویلیام کلتیرین (نوازنده ساکسیفون و فعال در جز آوانگارد و از موثرترین افراد در موسیقی) می‌گوید: من همواره تلاش می‌کردم تا به روش کلتیرین {ریتم خود را} بنویسم. من تلاش کردم تا سبک استفاده‌ی او از ریتم ها را با ترانه نویسی رپ مخلوط کنم. من ریتم های او را زیر و رو کردم و فهمیدم لازم نیست در تمام طول آهنگ از یک نوع ریتم استفاده کنم (جمشیدی‌ها، شماره اول؛ ۷). اگر موسیقی جز بیشتر در جهت فرم به موسیقی هیپ هاپ کمک کرده، موسیقی راک بیشتر از جهت تم ترانه های اعتراضی وجه اشتراک با موسیقی هیپ هاپ پیدا کرده. «موسیقی راک در دهه ۱۹۶۰ عناصری از موسیقی فولک را نیز در خود جذب کرد، و به تولید ترانه هایی با مضامین مرتبط به مسائل روز، مانند جنگ و تبعیض نژادی، رو آورد. آنچه محرک این تحول شد، موفقیت ترانه های باب دیلن ترانه سرا و آوازخوان بود که ترانه‌ی Blown in yhe wind او -در اعتراض به تبعیض نژادی- احساسات بسیاری از جوانان را بیان می‌کرد (کیمی ین، ۱۳۹۶؛ ۶۳۶)».

مقوله بینامتنی دیگر، ظهور ساختار شعر پست مدرن در ترانه های هیپ هاپ است. «غزل پست مدرن محتوا محور است. در این غزل، شکل و شمایل ادبی اشعار، تنها جنبه زیبایی شناختی دارد و مهم ترین دغدغه شاعر، بیان صریح اندیشه خود در درست ترین قالب های ادبی است... به دلیل همان مبحث قطعیت در جریان پست مدرنیسم، وفاداری دقیق به اصول وزن های کلاسیک -مثلا رعایت موشکافانه وزن عروضی شعر- می تواند «گاهی» در جهت بیان دقیق تر اندیشه و مقصود شاعر نقض شود و در این صورت، شاعر می تواند تنها به رعایت وزن هنجایی اکتفا کند. دیگر ویژگی غزل پست مدرن، دگرگونی در نوع استفاده از قافیه است... در شعر عرب برای مثال هیچ یک از واژه ها «ناس» و «خلاص» و «ثلاث» به دلیل تفاوت در آوا، نمی توانند با دیگری هم قافیه باشند. با پروا به این که قواعد شعر فارسی، برگرفته از شعر عربی است، در اشعار سنتی فارسی نیز این قاعده رعایت گردیده است. باری، غزل پست مدرن این قاعده را در هم شکسته و معتقد است، از آن جایی که -من باب مثال- حروف «س» و «ص» و «ث» در زبان فارسی همه به یک شکل تلفظ می شوند، پس می توان همه را یک واحد فرض کرد و واژگان منتهی به آن ها را هم قافیه دانست (انصاری، ۱۳۹۸، ۱۹ و ۲۰)». همانطور که دیدیم این موارد در متن های موسیقی هیپ هاپ نیز مراعات می شود. ویژگی بعدی ای که انصاری بدان اشاره میکند قرابت زیادی با موسیقی هیپ هاپ دارد «ویژگی بعدی غزل پست مدرن، عدم وابستگی به زبان ادبی است. یعنی در این شعر، می توان بنابر سلیقه و اندیشه شاعر، از ادبیات کوچه و بازاری و عامیانه در کنار ادبیات سنگین فرهنگی -یا حتی به جای آن- استفاده کرد (انصاری، ۱۳۹۸؛ ۲۱)». با استفاده از این ساده سازی ها و ادبیات کوچه بازاری، نقد به قدرت ساده تر صورت می گیرد و زمینه را برای پیشبرد حرکات آوانگارد آماده تر می کند.

مقوله ی بینامتنی دیگر، شیوه رئالیسم انتقادی لوکاچ است که می توان عناصری از آن را در موسیقی هیپ هاپ دید. شاید بتوان گفت که رئالیسم به موسیقی قابل اطلاق نیست اما موسیقی هیپ هاپ به دلیل لیریکسی بودن آن و تقدم شعر بر موسیقی آن، بتوان رئالیسم را به ان اطلاق کرد. رئالیسم انتقادی، رئالیسمی است بسیار نزدیک به تلقی نویسندگان سده نوزدهم از این واژه (روایت خطی، موقعیتها و شخصیتهای باور پذیر که برخاسته از واقعیت زندگی اند، در قالب نوشته ای شفاف و ادیبانه) به علاوه آن چیزی که لوکاچ از آن با اصطلاح «عینیت انتقادی» نام می برد. این عینیت که نمونه خوب آن در رمانهای دکتر فاوستوس و بودنبروکها و دیگر نوشته های توماس مان، رمان نویس آلمانی، دیده می شود «آنچه را که تجربه مهم و

مشخصاً مدرن است در بافت وسیع تری [قرار داده]، فقط تا آن حد بر آن تاکید می‌ورزد که تعلق آن را به کلیتی عینی و بزرگ تر نشان دهد (سیم، ۱۳۸۹؛ ۳۶ و ۳۷). لوکاچ هم، تقریباً به شیوه سارتر، از نویسندگان می‌خواهد چنان بنویسد که هیچ کس بی‌خبر از جهان نماند یا خود را از آن مبرا از آن نداند. چنین نویسندگانی باید شخصیت‌های داستانی‌شان را در زمینه‌ای فرهنگی قرار دهد که در آن ایدئولوژی آشکارا شکل دهنده هستی اجتماعی او باشد. مدرنیسم، از آن جا که بر جهانی آکنده از انسانهای منزوی و بیگانه و ظاهراً بریده از فرایندهای سیاسی تاکید دارد (برای نمونه یوزف کا در زمان محاکمه کافکا، یا ولادیمیر و استراگون در نمایشنامه در انتظار گودوی بکت)، در نظام ارزیابی لوکاچ جایگاه بسیار نازل تری دارد (همان ص ۳۷ و ۳۸). در هیپ هاپ این گونه موارد رعایت شده که شما غالباً با اشعاری رو به رو هستید که برخاسته از زندگی واقعی‌اند و عینیت انتقادی در آن، در قالب اعتراض به وضع موجود، رعایت شده است.

ج) سطح تبیین

هدف از این مرحله، توصیف گفتمان به عنوان بخشی از یک فرایند اجتماعی است. تبیین، گفتمان را به عنوان کنش اجتماعی توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان را تعیین می‌بخشند. بنابراین، تبیین عبارت است از دیدن گفتمان به عنوان جزئی از روند مبارزه اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت (ایرانی، ۱۳۹۸؛ ۵۴). این قسم از بررسی بسیار شبیه به شیوه‌ای است به نام «قرائت خلاف جهت» که یکی از مارکسیست‌های ساختارگرا به نام ماشری، مطرح می‌کند. ماشری در پی آن است که برای چنین نقدی بستری فراهم آورد، نقدی که از ویژگی‌های سطحی متن -مضمون، ساختار صوری، سبک نوشتن- فراتر رفته، تناقضات درونی متن را آشکار سازد، شیوه‌ای که به «قرائت خلاف جهت» معروف شده است. (سیم، ۱۳۸۹؛ ۶۴). برای منتقدی که از تحلیل عناصر مضمونی و ساختاری متن فراتر رفته، متن را.. خلاف جهت می‌خواند، تناقضات و گسسته‌های ایدئولوژی به تدریج خود را نشان می‌دهند، و منتقد بیش از آنچه منتقد متن باشد به منتقد ایدئولوژی تبدیل می‌شود و دیگر نیازی به یک نظام زیبایی‌شناسانه که علناً ناظر به جانبداری و موضع‌گیری باشد نیست. ...هر روایتی -چه واقع‌گرا چه واقع‌ستیز- این روش تحلیل را می‌پذیرد؛ روشی که کمتر به دنبال ارزیابی متن است و بیشتر می‌کوشد چگونگی عملکرد ایدئولوژی مسلط به آن را به نمایش بگذارد (همان ص ۶۷). در اینجا نیز، همچنان که در ساختارگرایی، متن و نه نویسنده متن در کانون توجه قرار دارد از این دیدگاه، متن کاستی‌های ایدئولوژی را از درون آشکار می-

سازد، هرچند که به گفته ایگلتون این فرایند متضمن به کارگیری روش «علمی» (یعنی مارکسیستی) قرائت است. (همان ص ۶۸).

در ابتدا برای فهم ایدئولوژیک شدن موسیقی هیپ هاپ و اینکه به صورت مطلق ایدئولوژیک نشده است، عبارت یورگنسن را در راستای فهم رویکرد فرکلاف می‌آوریم: ایدئولوژی در نظر فرکلاف عبارت است از «معنا در خدمت قدرت» به عبارت دقیق تر، ایدئولوژی‌ها از نظر او برساخته‌هایی معنایی اند که به تولید، بازتولید و دگرگونی مناسبات سلطه کمک می‌کند (یورگنسن، ۱۳۸۹؛ ۱۳۰).

بنابر تعریف فرکلاف، گفتمان‌ها می‌توانند کم و بیش ایدئولوژیک باشند، گفتمان‌های ایدئولوژیک آن‌هایی اند که به حفظ و دگرگونی مناسبات قدرت کمک می‌کنند (همان؛ ۱۳۱). برداشت فرکلاف از ایدئولوژی به مثابه پدیده‌ای که در پرکتیس گفتمانی ریشه دارد ملهم از نگرش جان تامپسون به ایدئولوژی است. از دیدگاه تامپسون، ایدئولوژی پرکتیسی است که درون فرایندهای تولید معنا در زندگی روزمره رخ می‌دهد و معنا را به نحوی به خدمت می‌گیرد که روابط قدرت را حفظ کند. چنین نگرشی با بسیاری از برداشت‌های موجود در رویکردهای مارکسیستی در تضاد است. کم تر مارکسیستی را می‌توان پیدا کرد که به ساختارهای ایدئولوژی‌های خاص یا نحوه مفصل بندی شدن ایدئولوژی‌ها در بسترهای اجتماعی خاص علاقمند باشد. در عوض آن‌ها ایدئولوژی را نظامی انتزاعی از ارزش‌هایی می‌دانند که نقش سیمان اجتماعی را بازی می‌کند که افراد را به یکدیگر پیوند می‌دهند و به این ترتیب انسجام نظم اجتماعی را تضمین می‌کند (همان؛ ۱۳۱).

آلتوسر و گرامشی نمایندگان برجسته دیدگاه‌های مارکسیستی به فرهنگ‌اند و هر دو معتقدند تولید معنا در زندگی روزمره نقش مهمی در حفظ نظم اجتماعی دارد. در عین حال، فرکلاف نیز به اجماع موجود در مطالعات فرهنگی انتقادی علیه این نظر آلتوسر پیوسته است که آدمیان سوژه‌های ایدئولوژیکی مفصلی هستند و به این ترتیب امکان عمل‌شان دست کم گرفته می‌شود (همان؛ ۱۳۱).

بحث را با این پرسش آغاز می‌کنیم که آیا اعتراض در موسیقی هیپ هاپ (اعتراضی که بیشتر بر نحوه‌ی عملکرد حاکمان جامعه و مردمی که در آن جامعه زندگی می‌کنند وارد است) در چه قالبی صورت می‌گیرد و نشان می‌دهیم موسیقی هیپ هاپ در همان حال که به سیستم اعتراض می‌کند خودش درون آن قرار گرفته و کارهایش از طرف همان سیستم رشد و حمایت

می‌شود. ما به موضع ساختارگرایانه و رادیکال که تمام این قضیه را ایدئولوژیک می‌داند قایل نمی‌شویم و عبارت هایی هم که اثبات کننده این‌ها هستند را رد می‌کنیم و نیز ما به چگونگی اعتراض در این موسیقی می‌پردازیم. درباره مکتب ساختارگرایی و فرهنگ گرایي باید بگوییم که: «در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰، بحث‌ها و مناقشات... اغلب در چارچوب دو گرایش متضاد ساختارگرایی و فرهنگ‌گرایی (که به ترتیب دو گرایش وارداتی بومی در مطالعات فرهنگی محسوب می‌شدند) محصور شده و به بن بست رسیده بود. در رویکرد ساختارگرایی، فرهنگ عامه نوعی ماشین ایدئولوژیک محسوب می‌شد که افکار و اندیشه‌های خاصی را با قوت تمام و به شکلی منظم و قاعده‌مند به ذهن مردم دیکته می‌کند... برخلاف ساختارگرایی، فرهنگ‌گرایی عمدتاً رومانتیک و ستایشگر بی‌چون و چرای فرهنگ عامه بود و آن را بازنماگر منافع و ارزش‌های طبقات و گروه‌های اجتماعی فرودست می‌دانست... تحت تاثیر منطق همین رویکرد بود که... بسیاری از سوسیالیست‌ها تصمیم گرفتند در لابه‌لای هزارتوی فرهنگ عامه به جست و جوی صدای اصیل طبقه‌ی کارگر بپردازند» (تونی بنت، ۱۳۹۷؛ ۴۹). «هدف تحلیل گفتمان انتقادی به مثابه نقد روشنگر، ترویج گفتمان‌های برابری و آزادی طلب تر و در نتیجه پیش بردن فرایند دموکراتیک شدن است. یکی از لوازم این کار آگاه کردن افراد از این واقعیت است که گفتمان نوعی پرکتیس اجتماعی است که بازتاب دهنده و تقویت کننده مناسبات قدرت است. برای این کار محقق می‌تواند از تکنیکی استفاده کند که فرکلاف آن را آگاهی‌زبانی انتقادی می‌نامد. آگاهی‌زبانی انتقادی هنگامی که فردی از زبان استفاده و متنی را مصرف می‌کند و نیز از ساختارهای اجتماعی و مناسبات قدرت که پرکتیس‌گفتمانی بوسیله آنها شکل گرفته و در شکل و تغییر دادن آن‌ها شرکت دارد، ارائه کند. با آموزش آگاهی‌زبانی انتقادی، افراد می‌توانند از محدودیت‌های عمل و فرصت‌هایی که برای مقاومت و تغییر در اختیار دارند شناخت بیشتری به دست آورند» (یورگنسن، ۱۳۸۹؛ ۱۵۲).

فیشر کتابی دارد به نام رئالیسم سرمایه و این کتاب را برای نشان دادن سلطه‌ی سرمایه داری بر جوامع کنونی نوشته است. سلطه‌ای که از سرمایه داری متاخر هم گذر می‌کند و به رئالیسم سرمایه می‌رسد به آن گونه که سرمایه داری، تمام هستی ما را در بر می‌گیرد و فیشر این کاوش در شناخت هستی ما تحت سلطه سرمایه داری را "هستی‌شناسی بیزنس" نام گذاری می‌کند. نکته‌ای که باید بدان توجه کرد این است که فیشر از منظر یک مارکسیست به بررسی این پژوهش که در بین آن موسیقی هیپ هاپ هم دیده می‌شود، پرداخته. پس بهتر

است اشاره‌ای اجمالی به نظریه‌ی مارکسیسم داشته باشیم که: نظریه مارکسیسم به طور کل در پی آن است که با دگرگون ساختن زیر بنای اقتصادی جامعه سرمایه داری، که شماری از جریانات و نهادهای روبنایی موجبات تحکیم و تقویت آن را فراهم می‌آورند، جامعه‌ای را پی افکند که در آن طبقه کارگر، که ثروت جامعه حاصل دسترنج اوست، کمتر استثمار شود. در جامعه سرمایه داری، توزیع سود و سرمایه در میان طبقات اجتماعی بسیار ناعادلانه صورت می‌پذیرد و نظر مارکس دایر به تغییر مالکیت ابزار تولید به «دیکتاتوری پرولتاریا» می‌انجامد که در آن طبقه کارگر کنترل صنایع و نهادهای جامعه را به دست می‌گیرد (سیم، ۱۳۸۹؛ ۱۶). و این را هم باید دانست که: ارزش هنر از نظر مارکسیسم مقوله‌ای است که باید به لحاظ سیاسی تعریف و مشخص شود؛ هم هنرمند هم اثر هنری را باید بر طبق موازین سیاسی تحلیل کرد (سیم، ۱۳۸۹؛ ۱۱).

با دانستن اینها به عبارات فیشر در رابطه با موسیقی های اعتراضی و کارکرد اعتراض در موسیقی هیپ هاپ می‌پردازیم. فیشر در ابتدا به کُرت کوبین (۲۰ فوریه ۱۹۶۷ - ۵ آوریل ۱۹۴۴) نوازنده و خواننده موسیقی راک و از اعضای گروه موسیقی نیروانا اشاره و درباره‌ی ایده‌های موسیقی به لحاظ سیاسی رادیکال مانند قطعه های موسیقی راک که درون قالب‌های متعارف هنر کالایی بورژوازی گنجانده می‌شوند، می‌گوید:

آنچه اکنون با آن مواجهیم تلفیق موادی که قبلا به نظر می‌رسید ظرفیت دگرگون سازی دارند نیست، بلکه قالب گیری پیش دستانه‌ی آنهاست: پیش دستی در قالب بندی و شکل دادن به امیال، آرزوها و امیدها توسط فرهنگ سرمایه دارانه. برای مثال، تاسیس نواحی فرهنگی تثبیت شده‌ی «آلترناتیو» (یعنی موسیقی تلفیقی) یا «مستقل» را نظاره کنید. ژست های قدیمی تر نظاره گری و رقابت طلبی بی انتها تکرار می‌شوند چنان که گویی نخستین بار است که مورد استفاده قرار می‌گیرند. [صفاتی چون] آلترناتیو یا مستقل به چیزی خارج از فرهنگ جریان اصلی اشاره ندارند؛ بلکه این ها سبک هایی درون جریان اصلی، و در حقیقت سبک های غالب آن هستند. هیچکس بیش از کُرت کوبین و [گروه موسیقی] نیروانا تجلی این بن بست و (مبارزه با آن) نبود. رِخوَت وحشتناک و خشم بی هدف کوبین صدای ملال زده ی دلسردی نسلی شد که پس از [پایان] تاریخ از راه رسیده بود، نسلی که هر حرکت آن، بیش از آن که واقعا انجام شود، پیش بینی، رهگیری و خرید و فروش می‌شود. کوبین می‌دانست که چیزی نیست جز تکه ای دیگر از همین نمایش، می‌دانست برای ام. تی. وی هیچ برنامه ای به اندازه‌ی

یک اعتراض علیه ام. تی. وی جذاب نیست؛ می‌دانست که هر حرکت اش کلیشه‌ای است که از قبل رقم خورده. (فیشر، ۱۳۹۸؛ ۱۱). در اینجا شاهد بدبینی فیشر به تمام جریان های جدید اعتراضی موسیقی هستیم اما این میزان بدبینی خلاف واقع است و همانطور که اشاره شد، موسیقی هیپ هاپ به طور کامل ایدئولوژیک نشده چون موزیسین هایی هستند که اساسا داخل جریان اصلی نرفته اند و موزیک هایشان هم توسط کمپانی های سرمایه داری نشر داده نمی‌شوند و مخاطبینی هم که آن ها را حمایت مالی می‌کنند از روی حمایت اثر است نه از روی فروش اثر و آن موزیسین ها جهت تبلیغ خود و موسیقی شان وارد تبلیغات و شبکه های تحت کنترل نظام سرمایه داری نمی‌شوند و به اصطلاح آندر گرند و زیرزمینی باقی می‌مانند گرچه نادرند اما هستند. فیشر در ادامه بحث خود، موسیقی راک کوبین را به هیپ هاپ پیوند می‌زند: مرگ کوبین تایید شکست و انحلال بلند پروازی های یوتوپایی و پرومته‌ای موسیقی راک بود. در همان زمان مرگ او، راک داشت تحت الشعاع هیپ هاپ قرار می‌گرفت. هیپ هاپی که موفقیت جهانی اش دقیقا نشانگر همان قالب گیری پیش دستانه به سرمایه داری است که قبلا به آن اشاره کردم. در بخش بزرگی از هیپ هاپ، هر امیدواری «ساده دلانه» به این که فرهنگ جوانان بتواند چیزی را تغییر دهد جای خود را به سرشاخ شدن متهورانه با نسخه‌ای بی رحم و تقلیل یافته از واقعیت داده است. (فیشر، ۱۳۹۸؛ ۱۲) فیلم از ناف کامپتن کاملا موید این عبارت فیشر است که گفته موفقیت جهانی هیپ هاپ دقیقا نشانگر قالب گیری پیش دستانه به سرمایه داری است. در فیلم از ناف کامپتن کاملا تجاوز سرمایه داری را به موزیسین های بزرگ این سبک مشاهده می‌کنیم. فیشر در جایی از عبارت خود به تقلیل یافتگی واقعیت اشاره کرد که شاید بتوان گفت این تقلیل یافتگی می‌تواند تا حدودی به خاطر شعر باشد و اساسا پیام هایی که به مخاطب داده می‌شود در شعر تقلیل پیدا می‌کنند، البته احتمال دارد که منظور فیشر از تقلیل یافتگی، محتوای کلی اثر باشد نه جزء جزء آن؛ مثلا هیپ هاپ کارکرد واقع نگری اش را از دست داده یا اصلا ندارد و مشکلات جامعه را به خوبی نمی‌بیند مانند این که یک موزیسین این سبک مسایل را ریشه‌ای نبیند و به سطح اکتفا کند و به انتقاد از همان سطح بپردازد.

در ادامه با توضیح دادن مفهوم "واقعیت" که به آن اشاره کرد با استفاده از نقل قولی از رینولدز به نوشته‌اش چنین ادامه می‌دهد: سایمون رینولدز در یک مقاله سال ۱۹۹۶ در مجله وایر نوشت: در هیپ هاپ، «واقعی» دو معنا دارد. نخست موسیقی اصیل و عاری از سازش

کاری است که به معامله با صنعت موسیقی یا به زیبا سازی پیام (- موسیقی) برای سهولت در برقراری ارتباط با مخاطب تن نمی دهد. علاوه بر این، «واقعی» همچنین بدان معناست که خود موسیقی «واقعیت» قوام یافته به دست بی ثباتی اقتصادی سرمایه داری متاخر را بازتاب می دهد، نژاد پرستی نهادی سازه شده را و مراقبت پلیسی رو به افزایش و آزار و اذیت جوانان به دست پلیس را. «واقعی» یعنی مرگ امر اجتماعی: یعنی آبر شرکت هایی که در واکنش به افزایش نرخ سودشان دستمزدها و مزایا [ی نیروی کار] را افزایش نمی دهند، بلکه... تعدیل می کنند (اخراج نیروی کار دائمی با هدف خلق جریانی سیال از اشتغال نیمه وقت و کارگران آزاد بدون مزایا یا امنیت شغلی).

نهایتاً، نفس پذیرش این معنای اولیه ی امر واقعی در هیپ هاپ - «امر غیرسازشکارانه» - بود که جذب شدن آسان آن به دومین معنا، یعنی واقعیت بی ثباتی اقتصادی سرمایه داری متاخر را ممکن ساخت. اصالت هیپ هاپ در سرمایه داری متاخر شدیداً بازار پسند از آب در آمده است. رپ گانگستری نه چنان که طرفداران اش می گویند صرفاً شرایط اجتماعی از قبل موجود را انعکاس می دهد و نه چنان که منتقدانش استدلال می کنند به سادگی علت آن شرایط است. مداری که هیپ هاپ و میدان اجتماعی سرمایه داری متاخر از طریق آن به یکدیگر می رسند یکی از مسیرهایی است که به رئالیسم سرمایه امکان می دهد به نوعی اسطوره ضد اسطوره ای بدل گردد. قرابت میان هیپ هاپ و فیلم های گانگستری ای چون صورت زخمی، مجموعه فیلم های پدرخوانده، سگ های انباری، رفقای خوب، و قصه های همه جایی ناشی از ادعای مشترک آن هاست مبنی بر پاره کردن حجاب توهمات سانتی مانتالیستی و دیدن دنیا چنان که «واقعا هست»: یک جنگ هابزی همه علیه همه، یک نظام [مقوم] استثمار دائمی و مجرمیت عمومیت یافته. رینولد می نویسد که در هیپ هاپ «پرداختن به واقعیت» یعنی مواجهه با وضعی طبیعی که در آن "سگ سگ را می خورد"، که در آن یا برنده ای و نهایتاً، وضعی که در آن اکثراً بازنده خواهند بود. (فیشر، ۱۳۹۸؛ ۱۲-۱۳) این عبارت ها یاد آور عبارت بازاری شدن گفتمان فرکلاف است که این گفتمان هیپ هاپ چگونه بازاری شده. «گسترش و رواج گفتارهای تبلیغاتی در نظم گفتمانی یکی از نیروهای محرک تحولات گسترده اجتماعی است که فرکلاف آن را «بازاری شدن گفتمان» می نامد (یورگنسن، ۱۳۸۹؛ ۱۵۰).

در مورد موسیقی هیپ هاپ در ایران که از حدود سال ۸۶ در ایران خیلی پاپیولر و عامه پسند شد، می توان که گفت که وضعیت به شکل دیگری است و رپرها به دلیل محدودیت

هایشان در اجرای کنسرت و فروش آهنگ، روی به سرمایه داری کازینویی می‌آورند و با زدن سایت های شرط بندی، درآمد زایی می‌کنند. سرمایه داری در هر شکلی که شده خودش را بروز می‌دهد و مفری برای سرمایه داران و سرمایه گذاران باقی می‌گذارد و این چنین در فرهنگ رخنه ایجاد می‌کند.

نتیجه گیری

در این مقاله ابتدا رویکرد انتقادی فرکلاف در تحلیل گفتمان را بررسی کردیم و با برداشتی که از این رویکرد داشتیم به بررسی گفتمان اعتراض در موسیقی هیپ هاپ در سه سطح توصیفی، تفسیری و تبیینی پرداختیم البته با توجه به رویکردی که در اختیار داشتیم یعنی رویکرد فرکلاف ابتدا به بررسی تئوری موسیقی هیپ هاپ پرداختیم و بعد از آن مولفه های بینامتنی این موسیقی را مشخص کردیم و در آخر نسبت موسیقی هیپ هاپ را با قدرت که منظور ما در اینجا سرمایه داریست بیان نمودیم.

مشاهده کردیم که چگونه نظام سرمایه داری موسیقی هیپ هاپ را نشانه گرفته و موسیقی ای که قرار بود نقد کننده وضعیت جامعه و جهان باشد چگونه در این سیستم هضم و حل شده است و به تعبیر فیشر، اصالت هیپ هاپ که همان اعتراض است چگونه بازار پسند از آب درآمده اما برخلاف فیشر ما قایل به کلیت این امر در تمامی جریان های موسیقی هیپ هاپ نیستیم.

در زمینه موسیقی های زیرزمینی و عامه پسند با محوریت اعتراض از جمله موسیقی هیپ هاپ، کارهای بیشتری می‌تواند انجام بگیرد و این مقاله تنها قدمی کوتاه بود برای پژوهش های بیشتر در این زمینه و دستاورد ما همان نشان دادن کالایی شدن موسیقی هیپ هاپ است که در پژوهشهای قبلی در زمینه هیپ هاپ به این مساله پرداخته نشده بود و ما با کمک از رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی سعی در به دست آوردن این مهم شدیم.

منابع

- آقا گل زاده، فردوس (۱۳۹۲) فرهنگ توصیفی و تحلیل گفتمان و کاربردشناسی، تهران: علمی.
- آقا گل زاده، فردوس (۱۳۸۵) تحلیل گفتمان انتقادی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ادواردز، پائول (۱۳۹۶). چگونه رپ کنیم - فصل اول، ترجمه محمدرضا عیّار، ناشرین اینترنتی هیپ هاپا و فرهنگ هیپ هاپ.
- انصاری، بهمن (۱۳۹۸). کرگدنسیم: غزل پست مدرن، تهران: نشر آرون.
- ایرانی، محمد و سالمیان، غلامرضا و منصوری، زهرا (۱۳۹۸) تحلیل واژگان مرتبط با اجتماعیات در خمسه نظامی با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف، فصلنامه متن پژوهی ادبی؛ سال ۲۳، شماره ۸۰
- بارکر، کریس (۱۳۸۷) مطالعات فرهنگی، نظریه و عملکرد، مترجمان: مهدی فرجی و نفیسه حمیدی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- بشیریه، حسین (۱۳۷۹) نظریه های فرهنگ در قرن ۲۰، تهران: موسسه فرهنگی آینده گوینان.
- بنت، تونی (۱۳۸۸). «فرهنگ عامه و بازگشت به گرامشی» ترجمه‌ی جمال محمدی، از مجموعه مقالات درباره مطالعات فرهنگی، تهران: نشر چشمه.
- بنت، تونی (۱۳۹۷). «فرهنگ عامه و بازگشت به گرامشی» ترجمه‌ی جمال محمدی، از مجموعه مقالات درباره مطالعات فرهنگی، تهران: نشر چشمه.
- جمشیدی ها، مهرداد، مجله‌ی jazz & funk، شماره‌ی اول، کانال تلگرامی @jazz_funk
- خوراسگانی ربانی، علی، خوش آمدی، مرتضی (۱۳۹۰) بررسی تطبیقی رویکردهای انتقادی به تحلیل گفتمان، فصلنامه علمی-پژوهشی روش شناسی علوم انسانی شماره ۶۸.
- سیم، استوارت (۱۳۸۹) مارکسیسم و زیبایی شناسی، ترجمه‌ی مشیت علایی، تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- فخام زاده، پروانه (۱۳۷۵) نقش نهادهای کلامی، پایان نامه کارشناسی ارشد، پژوهشگاه علوم انسانی.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹) تحلیل انتقادی گفتمان، مترجمان: فاطمه شایسته پیران و... [دیگران] تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- فیشر، مارک (۱۳۹۸). رئالیسم سرمایه، ترجمه مصطفی آقایی، پایگاه اینترنتی رادیو زمانه.
- کی آر اس وان (۱۳۹۵)، مقدمه‌ای بر هیپ هاپ، مترجمان: مهران محمودی و مهرداد جمشیدی ها، به آدرس اینترنتی: www.hiphappa.net
- کیمی ین، راجر (۱۳۹۶) درک و دریافت موسیقی، ترجمه‌ی حسین یاسینی، تهران: نشر چشمه.

- لیندلف، تامس؛ تیلور، برایان (۱۳۸۸) روش های تحقیق کیفی در علوم ارتباطات، ترجمه‌ی عبدالله گیویان، تهران: همشهری.
- ون دایک، تد (۱۳۸۲)، مطالعاتی در تحلیل گفتمان، ترجمه‌ی پیروز ایزدی و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹) نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.
- Agha Golzadeh, Ferdous (2012) Descriptive culture and discourse analysis and pragmatics, Tehran: Scientific.
- Agha Golzadeh, Ferdous (2006) Critical Discourse Analysis, Tehran: Scientific and Cultural Publications.
- Ansari, Bahman (2018). Rhinocerosism : Postmodern Ghazal, Tehran: Aron Publishing House.
- Barker, Chris (2007) Cultural studies, theory and practice, translators: Mehdi Faraji and Nafiseh Hamidi, Tehran: Research Center for Cultural and Social Studies.
- Bashirieh, Hossein (2000) Theories of Culture in the 20th Century, Tehran: Dynamic Future Cultural Institute
- Bennett, Tony (2008). "Popular culture and return to Gramsci" translated by Jamal Mohammadi, from the collection of articles on cultural studies, Tehran: Nashcheshmeh.
- Bennett, Tony (2017). "Popular culture and return to Gramsci" translated by Jamal Mohammadi, from the collection of articles on cultural studies, Tehran: Nashcheshmeh.
- Edwards, Paul (2016). How to Rap - Chapter 1, translated by Mohammad Reza Ayyar, Hip Hop and Farhang Hip Hop Internet Publishers.
- Fakhmzadeh, Parvaneh (2015) The role of verbal entities, Master's thesis, Research Institute of Humanities.
- Fairclough, Norman (2000) Critical Analysis of Discourse, translators: Fatemeh Shaista Piran and... [others] Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Fisher, Mark (2018). Capital Realism, translated by Mustafa Aghaei, Zamane Radio website.
- Gee, James Paul (1999). An introduction to discourse analysis: Theory and method. New York: Routledge.
- Irani, Mohammad and Saleman, Gholamreza and Mansouri, Zahra (2018) Analysis of vocabulary related to societies in Khamsa Nizami with the approach of critical analysis of Farklaf's discourse, Literary Text Research Quarterly; Year 23, No. 80
- Jamshidis, Mehrdad, jazz & funk magazine, first issue, Telegram channel @jazz_funk
- Jorgensen, Mariane and Phillips, Louise (2009) Discourse analysis as theory and method, translated by Hadi Jalili, Tehran: Ney Publishing.

- Khorasgani Rabbani, Ali, Khosh Amadi, Morteza (2017) Comparative study of critical approaches to discourse analysis, Scientific-Research Quarterly Journal of Human Sciences Methodology No. 68.
- KRS One (2015), an introduction to hip-hop, translators: Mehran Mahmoudi and Mehrdad Jamshidiha, at the internet address: www.hiphappa.net
- Kimi-Yen, Roger (2016) Understanding and Receiving Music, translated by Hossein Yasini, Tehran: Cheshme Publishing House.
- Lindelof, Thomas; Taylor, Brian (2008) Qualitative Research Methods in Communication Sciences, translated by Abdullah Givian, Tehran: Hamshahri.
- Sim, Stuart (2009) Marxism and Aesthetics, translated by Meshit Alaei, Tehran: "Metan" Authoring, Translation and Publishing Institute of Art Works.
- Van Dyck, Ted (2012), Studies in Discourse Analysis, translated by Pirouz Izadi and others, Tehran: Center for Media Studies and Research.