

تحلیل نحوه برخورد و ارزش‌گذاری موسیقی راک از دیدگاه مخاطبان:

مطالعه موردی شنوندگان ایران و ترکیه

محمدرضا آزاده‌فر* مهرداد نوری**

چکیده

موسیقی راک از اواخر دهه ۱۹۶۰ وارد مباحثات مهم اجتماعی، فرهنگی و هنری شد و چندین نسل را تحت تأثیر ژانرهای گوناگون خود قرار داد و همچنان نیز مسیر خود را ادامه می‌دهد. حجم مخاطبین بالای این گونه هنری آن را به یکی از حوزه‌های مهم موسیقی مردمی تبدیل کرده است؛ با این وجود سوبه‌های جامعه‌شناختی مرتبط با آن هنوز نیاز به کاوش‌های فراوانی دارد. پژوهش حاضر تلاشی است برای تحلیل نحوه برخورد و ارزش‌گذاری مخاطبان این گونه هنری.

این تحقیق به روش میدانی انجام و بر اساس داده‌های به دست آمده از ۳۰۰ نفر از مخاطبین شرکت‌کننده در فستیوال سه روزه استانبول در ماه ژوئن ۲۰۱۰ انجام شده است. در بخش اول پرسشنامه سؤالات شخصی و کلی مطرح شده که سابقه و میزان تماس بالا با این سبک، پایین بودن سن تأثیرپذیری، توانایی نوازندگی، مطالعه در این سبک و تساهل بالای موسیقائی نتیجه آن است. در بخش دوم سه سؤال اصلی طرح شده است که مخاطبین از شماره ۱ تا ۵ و از کم به زیاد، میزان اهمیت، علاقه‌مندی و جذابیت فاکتورهای مطرح شده را مشخص کردند و در آن فاکتور «موسیقی»، ژانر «ترش متال» و عامل «آزادی» در مجموع امتیازات، به بالاترین رتبه رسیدند که گویای توانایی برقراری ارتباط با موسیقی، ژانرشناسی و تصاحب معنایی توسط مخاطبین در این سبک است؛ سبکی که مخاطب را به کنش فعالانه‌ای در ساختار شعری، تصویری و موسیقائی خود وا می‌دارد و در نتیجه این تقابل دوسویه، می‌توان انتظار شکل‌گیری مخاطبان فعال را داشت.

واژگان اصلی: موسیقی راک، مخاطبان فعال، ژانرشناسی، تصاحب معنایی

پذیرش: ۹۰/۲/۲۸

دریافت: ۸۹/۷/۵

مقدمه

موسیقی تنها زبانی است که از مشخصه‌های متناقض قابل درک بودن و ترجمه‌ناپذیری به طور توأمان برخوردار است. هر چند که مسرت احساسی نیز مطمئناً بخشی از تجربه موسیقائی است، با وجود این توصیف آنچه موسیقی به ارمغان می‌آورد، دشوار است (استور، ۱۳۸۳: ۳-۶). موسیقی هنری است که از ابتدای خلقت خود، به صورتی همه‌گیر حرف و حدیث‌های زیادی را به دنبال خود یدک کشیده و همیشه طرفداران متعصب و منتقدین تندگو را در مقابل هم قرار داده و مشکلات خاص خود را داشته است.

با شروع موسیقی «راک اند رول»^۱ در دهه ۱۹۵۰ انقلابی عظیم رخ داد. این موسیقی باعث ترس دولت‌ها شد و بزرگ‌ترها را مجبور کرد نظام ارزش‌های خود را بازنگری کنند. راک اند رول موسیقی‌ای بود غیرمعمول، پر سر و صدا، خشن و پرانرژی (پاسکال، ۱۳۸۵: ۱۲-۱۱). اما در اواخر دهه ۱۹۶۰ موسیقی راک از قالب یک پدیده صرفاً سرگرم‌کننده خارج شد و در چارچوب مسائل اجتماعی قرار گرفت (پاسکال، ۱۳۸۵: ۱۸۵). با شروع این جریان تازه که با تغییرات شعری، تصویری و موسیقائی همراه بود، نسل جدید توانست با امکانات پیشرفته‌تری خود را در قالب موسیقی بیان کند.

در دهه ۱۹۷۰ گروه‌های بیشتری به وجود آمدند و این مسیر به کشورهای گوناگونی کشیده شد و ژانرهای مشتق شده‌ای نیز به وجود آورد. اما این دهه ۱۹۸۰ و خصوصاً نیمه دوم آن بود که با گسترش و محبوبیت ژانرهای راک در بسیاری از کشورها، این سبک خود را به عنوان موسیقی اول در جداول موسیقی جهان معرفی کرد و با تقسیم به ژانرهای بسیار گوناگون و متنوع مخاطبین متفاوتی را نیز در سراسر دنیا به خود جلب نمود و قشرهای مختلفی را به تحسین یا انتقاد واداشت. در دهه‌ی ۱۹۹۰ این جریان کمی تغییر پیدا کرد، ولی کماکان در ژانرهای جدیدتر فعال بود و با فاصله گرفتن از فضای خوش‌بینانه و رنگارنگ دهه پیشین، کمی

^۱. Rock & Roll

درون‌گرایانه‌تر و تیره‌تر با گروه‌های بسیاری به مسیر خود ادامه داد و همچنان با گوناگون ساختن ژانرهایش، مرگ خود را به تعویق می‌اندازد. در این مقاله با اتخاذ رویکرد جامعه‌شناسی هنر قصد داریم چگونگی پاسخ مخاطبین به انواع موسیقی مردم‌پسند را مورد مطالعه قرار داده و نشان دهیم که این پاسخ تنها به ویژگی‌های موسیقی بستگی ندارد، بلکه ویژگی‌های مخاطبین نیز در این فرایند مهم است.

طرح مسئله

در این پژوهش سعی شده است با تحلیل و بررسی داده‌های گردآوری شده از چگونگی برخورد و نحوه ارزش‌گذاری مخاطبان سبک راک، به عنوان یکی از حوزه‌های مهم موسیقی مردمی، از ساختارهای جامعه‌شناختی، فلسفی و هنری آن نوعی ابهام زدایی صورت گیرد؛ چرا که در کشور ما به دلایل گوناگون کمتر به این مسئله پرداخته شده است.

سه پرسش اصلی بنیان‌های اصلی این پژوهش را می‌سازد:

اول آنکه تأثیرپذیری مخاطبان در این سبک چگونه است و علل مختلف مانند سن، سابقه و میزان تماس آن‌ها با موسیقی مورد علاقه‌شان و شناخت آن‌ها از ژانرهای مربوط به این سبک، میزان آشنایی عملی آن‌ها با نوازندگی، و مطالعات آن‌ها پیرامون این سبک موسیقی تا چه اندازه در این تأثیرپذیری نقش دارد؟ سوال دوم که در پی پاسخ به آن هستیم این است که شنوندگان این سبک تا چه اندازه در مورد دیگر سبک‌های موسیقی انعطاف یا به عبارتی تساهل موسیقائی نشان می‌دهند؟ سومین مسئله این است که اساساً نگرش علاقه‌مندان «فعال» این سبک در داخل ایران تا چه اندازه با نگرش علاقه‌مندان «فعال» آن در جوامع دیگر هم‌راستا است؟

چارچوب نظری

تقابل موسیقی مردم‌پسند و سرمایه فرهنگی مخاطب فعال

به نظر برخی از نظریه‌پردازان این سؤال بی‌معناست که موسیقی مردم‌پسند چیست، زیرا همه موسیقی‌ها توسط مردم و برای مردم تولید و اجرا می‌شوند. از این رو اتفاقاً برخی از گونه‌های موسیقی کلاسیک که طرفداران زیادی در بین مردم دارند، باید مردم‌پسند تلقی شوند و برخی از اشکال موسیقی مردم‌پسند (مثل ژانر ترش متال) که طرفداران خاصی دارند، باید انحصاری و غیر مردم‌پسند به حساب آیند (کوثری، ۱۳۸۷: ۱۱). موسیقی راک از تقابل تقسیم‌بندی‌های بزرگی مثل «موسیقی جدی و مردم‌پسند»^۱ و همین‌طور «هنر و سرگرمی»^۲ سر برمی‌آورد و ثابت می‌کند شکاف بین دو قطبی‌ها کمتر از آن چیزی است که تصور می‌کردیم (والسر، ۱۹۹۳: ۱۰۷). از این‌رو، به صراحت می‌توان گفت که یا باید تعریف جدیدی از موسیقی مردم‌پسند ارائه کرد که تمامی ژانرهای راک در آن بگنجد یا باید (حداقل) برخی ژانرهای راک را از تقسیم‌بندی در موسیقی مردم‌پسند کنار گذاشت.

دو مکتب یا رویکرد نظری نقش بسیار مهمی در گشودن باب بحث درباره موسیقی مردم‌پسند داشته‌اند: مکتب فرانکفورت با چهره شاخصی چون تئودور آدورنو^۳ که بیش از همه از «صنعت فرهنگ» و فرایند کالایی‌شدن آن شکایت داشت و دیدگاه بدبینانه او بر هر بحثی درباره موسیقی مردم‌پسند سایه افکنده بود؛ و مکتب بیرمنگام که این بحث را با طرح دیدگاه‌هایی نوین وارد مرحله جدیدی کرد (کوثری، ۱۳۸۷: ۵۳-۵۴) که در آن مخاطب صرفاً یک مصرف‌کننده منفعل به شمار نمی‌آمد. در مکتب مخاطب پژوهی مطابق مفروضات رویکرد پژوهشی «تحقیق دریافت»، به عنوان یکی از رهیافت‌های مخاطب‌پژوهی، «مخاطب بودن» خود به منزله شکلی آموخته‌شده و گوناگون از اعمال اجتماعی و فرهنگی تلقی می‌شود (مک‌کوایل، ۱۳۸۰: ۱۳۰-۱۲۹).

^۱. Serious & Popular music

^۲. Art & Entertainment

^۳. Theodor Adorno

برداشت منفی فرهنگ نخبگان از فرهنگ مردمی به خاطر نادیده گرفتن ماهیت فعال مصرف هنر مردمی و فرم‌های آن، امروزه مورد انتقاد قرار گرفته است. گفته می‌شود این قضاوت‌ها بر اساس پیش‌داوری مغرضانه و تصور باطل تقسیم‌بندی فرهنگ به انواع فرهیخته و عامیانه مطرح شده است (شوکر، ۱۳۸۴: ۳۶-۳۵). نگاهی کلی به نظریه‌های متمرکز بر مخاطب (به ویژه نظریه‌های ارتباطات) نشان می‌دهد که نظریه‌ها از مخاطب منفعل به سوی مخاطب فعال حرکت کرده‌اند. به بیان دیگر نظریه‌های مخاطب در حوزه موسیقی مردم‌پسند از نظریه آدورنو (دهه ۱۹۴۰) که مخاطب را موجودی منفعل می‌دانست و وی را به پذیرش وضعیت موجود و اطاعت از مراجع اقتدار و عدم تأمل درباره‌ی وضعیتش در جهان متهم می‌کرد، در دهه‌های اخیر به سوی ایده مخاطب فعال سوق یافته است (کوثری، ۱۳۸۷: ۶۱ و ۵۸) که بر اساس آن مخاطب اتفاقاً خلاقانه در شکل‌دهی به معنای موسیقی و زندگی خود شرکت داشته و اعتراض می‌کند.

در جامعه‌شناسی هنر شناخت نهاد مخاطبان و سرشت واکنش آن‌ها اهمیت بسیار دارد. از این‌رو، موضوع دریافت هنری را نمی‌توان بدیهی دانست یا پیش‌پا افتاده تلقی کرد. در واقع با مخاطبان نمی‌توان همچون مصرف‌کنندگان منفعل برخورد کرد و توجیه آدورنو (۱۹۷۴) مبنی بر «تزریق» پیام‌های فرهنگی به آن‌ها، درست به نظر نمی‌رسد. بنابراین خواننده، بیننده یا شنونده فعالانه در ساخته شدن کار هنری شریک است و فراورده فرهنگی بدون عمل دریافت یا مصرف، ناکامل است (ولف، ۱۳۶۷: ۱۲۲-۱۲۰).

پی‌یر بوردیو (۱۹۷۹) اشاره دارد که درک یک تابلوی نقاشی، یک شعر، یا یک موسیقی، مستلزم تسلط بر رمزگان نمادین خاصی است که اثر، تجسم و تعینی از آن‌هاست، و لازمه این تسلط، به نوبه خود، برخورداری از گونه مناسب «سرمایه فرهنگی» است (رامین، ۱۳۸۷: ۵۳). از این‌رو، نحوه برخورد مخاطبین این سبک و میزان اطلاعاتشان گویای برخورداری آن‌ها از این سرمایه فرهنگی است، سرمایه‌ای که آنان را به گفته بوردیو (۲۰۰۲) از دیگران (جریان پاپ

تجاری) متمایز می‌کند و به جایگاهی در سطح نخبه جامعه و فرهنگ مشروع می‌رساند (کوثری، ۱۳۸۷: ۱۱۰).

می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که با آن‌که مخاطبان به ندرت همان هستند که می‌نمایند و غالباً جمع‌های متغیری هستند که مرزهای مشخصی ندارند و انگیزه‌ها و جهت‌گیری‌های آن‌ها همیشه آشفته است و حتی در برخی مواقع هم هیچ انگیزه‌ای برای استفاده رسانه‌ای خود ندارند، با این وجود، در میان این همه پیچیدگی و آشفتنگی ظاهری، ثبات نیز در مواقعی که مردم و رسانه‌ها با رضایت متقابل به هم می‌رسند و باهم می‌مانند، یافت می‌شود. اما این وضعیت چیزی نیست که بتوان به راحتی و با عوام‌فریبی یا تبلیغ ایجاد نمود. وضعیت حاکی از رضای متقابل مردم و رسانه‌ها تنها یا از نیازهای اجتماعی واقعی مخاطبان ریشه می‌گیرد یا از تلاقی‌های تصادفی خلاقیت رسانه‌ها و علایق و سلايق مردم (مک کوایل، ۱۳۸۰: ۱۲۸-۱۲۷).

تعریف مفاهیم

۱. خرده‌فرهنگ

چرایی و چگونگی علاقه به سبکی خاص از موسیقی گاه عقاید مشترکی را بین مخاطبین آن به وجود می‌آورد و نهایتاً می‌تواند به تشکیل خرده فرهنگ^۱ کمک کند، که در آن افراد تا حد زیادی شبیه به هم می‌اندیشند، لباس می‌پوشند و رفتار می‌کنند؛ اگرچه که تفاوت‌ها و احساسات شخصی همیشه تمایزاتی را به همراه خواهد داشت.

موسیقی یکی از عناصر پیچیده‌ای است که سبک خرده‌فرهنگ‌ها را ایجاد می‌کند. خرده-فرهنگ نمایانگر حالت‌های بیانی یا سبکی از زندگی است که در پاسخ به نظام مسلط ارائه می‌شود تا به کمک آن‌ها بتواند ارزش‌های خود را در جامعه‌ای که با رمزگان و نمادهای فرهنگ

^۱. Subculture

مسلط اشباع شده است، به نمایش گذارد. از طرف دیگر اعضاء خرده فرهنگ‌ها خارج از محدودیت‌های طبقه و تحصیلات از عناصر نمادین برای هویت‌سازی استفاده می‌کنند، هویتی که آن‌ها را خارج از شکل مرسوم و محافظه‌کارانه‌ی زندگی اجتماعی قرار می‌دهد (شوکر، ۱۳۸۴: ۲۵۶-۲۵۷).

این اقلیت خلاق قراردادها و میثاق‌های مرسوم و مستقر و اجبارهای رایج اخلاق بورژوازی را به چالش می‌کشد و خرده‌فرهنگ خاص خود را شکل می‌دهد. در واقع این خرده‌فرهنگ‌ها شیوه‌ای برای اعتراض جوانان هستند که به جای آنکه از طریق فعالیت سیاسی خود را ابراز کنند، از طریق مناسک و سبک زندگی خاص ظاهر می‌شوند (کوثری، ۱۳۸۷: ۶۶ و ۶۴).

۲. ژانرشناسی

هیچ نمونه‌ی مطلق‌ی که فقط در یک ژانر خاص بگنجد وجود ندارد، چرا که همیشه در معرض اشتراک با ژانرهای دیگر قرار می‌گیرد و خود را تجدید می‌کند. ولی با این حال، ما نیاز داریم، با توجه به مختصات اساسی نمونه‌های ثابت شده، مرزی برای ژانرهای متفاوت تعریف کنیم (جیمسون، ۱۹۸۲: ۳۲۲). ژانر را اساساً می‌توان به عنوان یک نوع یا گونه مشخص کرد. دانشنامه‌های گوناگون، تاریخ‌های استاندارد و تحلیل‌های آکادمیک از موسیقی مردم‌پسند، همگی ژانر را به عنوان یک عنصر سازمان‌دهنده‌ی اصلی می‌نگرند. در واقع وضعیت موجود به روشنی نشان می‌دهد که ژانرهای مشخصی در موسیقی وجود دارند که به خوبی توسط شنوندگان تشخیص داده می‌شوند (شوکر، ۱۳۸۴: ۱۸۸).

با همه‌ی بحث‌های موجود در مورد ژانرها، باید گفت در تحلیل ساختار شعری، تصویری و موسیقائی ژانرهای مختلف تفاوت‌های چشمگیری قابل مشاهده است. در این پروژه ۱۳ ژانر مورد سؤال قرار گرفته است که می‌توان آن‌ها را ژانرهای شاخص راک در سه دهه‌ی پایانی قرن بیستم به حساب آورد.

۳. تصاحب معنایی

هر سبکی از موسیقی ویژگی‌ها، دیدگاه‌ها، جذابیت‌ها و معانی خاص خود را به همراه دارد که متعاقباً در ژانرهای گوناگون آن تغییرات کمی و کیفی درخور توجهی به چشم می‌خورد. باید اشاره داشت که تمامی ۲۲ فاکتور مطرح شده در پرسشنامه از سوی گروه‌ها و در ژانرهای مختلف راک، به نوعی در ساختارهای شعری، تصویری و حتی موسیقائی منعکس شده است.

از این رو متن (محتوا) و فناوری به کار رفته در این موسیقی مخاطبان خود را به مشارکت در فعالیت‌های خلاقانه‌ی زیباشناختی، سیاسی و فرهنگی فرا می‌خواند، این متن که حاوی نوعی تکثر معناشناختی است به یک معنای خاص ارجاع ندارد و مخاطب در «فرایند تصاحب»^۱ و به استخدام در آوردن، تصمیم می‌گیرد که کدام معنا را اتخاذ کند (کوثری، ۱۳۸۷: ۷۲-۷۱). در واقع حتی اعضای یک خرده‌فرهنگ نیز ممکن است از نظر گرایشات و تفکرات تفاوت‌های زیادی با یکدیگر داشته باشند، به طوری که هر یک با توجه به میزان آگاهی و تجارب خود، تفسیر و تأویل شخصی خویش را ارائه کند. ولی با همه این بحث‌ها گاه دیدگاه‌هایی همسان و همسو در میان آن‌ها پدیدار و بارز می‌شود.

کی. بی. جنسن^۲ (۱۹۹۱) بیان می‌کند که در نظریه جدید مخاطبان، نه تنها بر اهمیت تجربه آن‌ها تاکید می‌شود، بلکه معنای اقتباس شده از محتوای رسانه‌ها نیز تا حد زیادی به تصورات، تجارب، و مکان اجتماعی یکایک مخاطبان بستگی دارد. به قول اس. هال^۳ (۱۹۸۰) مخاطبان معنای ارائه شده در متون رسانه‌ای را بر اساس نگرش و آرزوهای خود «رمزگشایی» می‌کنند، هرچند این کار در یک چارچوب تجربیات نسبتاً مشابه انجام می‌گیرد (مک کوایل، ۱۳۸۰: ۱۵۰).

^۱. Appropriation Process

^۲. K. B. Jensen

^۳. S. Hall

روش تحقیق

یکی از ویژگی‌های تعیین‌کننده مخاطبان موسیقی (در مقایسه با مخاطبان سایر رسانه‌ها) نقش مستمر اجرای زنده موسیقی و همچنین مشارکت گسترده بخش‌هایی از مخاطبان در آن است (مک‌کوایل، ۱۳۸۰: ۷۰).

در این تحقیق میدانی که با استفاده از تکنیک پرسشنامه انجام شد، نمونه‌ای بیش از ۳۰۰ نفر حضور داشته‌اند، که از بین شرکت‌کنندگان «فستیوال سونیسفر»^۱ در «استادیوم اینونوی بشیکتاش»^۲ ترکیه انتخاب شده‌اند. این پرسشنامه‌ها قبل از ورود به استادیوم و یا در زمان تعویض و تست صدای گروه‌ها توزیع و جمع‌آوری شده است. سعی ما بر هدف‌گیری مخاطبین گوناگون از هر دو جنس بوده و نیز انتخاب افراد، بر اساس اصل پاسخگویی با میل و دقت، از میان هزاران نفری که برای دیدن و شنیدن این موسیقی دور هم جمع شده بودند، صورت گرفته است. نظرات هر یک از پاسخگویان به صورت کتبی ثبت شد و مورد اندازه‌گیری و تحلیل قرار گرفت؛ سپس به روی نمودار منتقل گردید که در این مقاله به صورت تطبیقی مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

در بخش اول پرسشنامه تعدادی سؤالات شخصی در مورد سن، ملیت، میزان و سابقه‌ی گوش دادن به این سبک، مطالعه در این زمینه، نوازندگی و تماس با سبک‌های دیگر موسیقی مطرح شده است. در بخش دوم سؤالات مهم‌تر و قابل بحث‌تری عنوان شده که در آن میزان توجه و علاقه به ساختارهای موسیقایی، شعری و تصویر جلد آلبوم، ژانرهای شاخص و دیدگاه‌های جذب‌کننده این سبک به پرسش گذاشته شده است.

جامعه نمونه شرکت‌کنندگان این فستیوال در این پژوهش شامل: ۶۸/۷ درصد از کشور میزبان (ترکیه)، ۲۴/۱ درصد از ایران و مابقی از دیگر کشورهای جهان بوده است. در تنظیم و

^۱. Sonisphere Festival

^۲. Beşiktaş İnönü Stadium

توزیع این پرسشنامه سعی در عدم ورود به حریم شخصی افراد بوده است تا با آسودگی خیال، بدون فشار و با میل و رغبت به آن پاسخ دهند که در این میان نوع برخورد، توضیح، نحوه ارائه و ارتباط با افراد برای همکاری، از اهمیت بالایی برخوردار بوده است.

نهایتاً برای دستیابی به تصویری دقیق از این پژوهش اقداماتی شامل: شمارش داده‌ها، حذف پاسخنامه‌های غیر معتبر، دقت و اطمینان در اندازه‌گیری، تنظیم و ثبت داده‌ها، نموداری کردن و درصدگیری پاسخ‌ها، جمع‌بندی کلی امتیازها و مقایسه و تحلیل داده‌های نهایی انجام شد و در نهایت ۳۰۰ پاسخنامه قابل قبول، مورد تطبیق و مطالعه قرار گرفته است.

البته باید اشاره داشت که با همه این تلاش‌ها، این پژوهش ادعایی مبنی بر تعمیم دادن نتایج به دست آمده از این نمونه، بر کل افراد شرکت‌کننده در این فستیوال و یا کل مخاطبین این سبک ندارد. از سوی دیگر سرشت مخاطب و چگونگی «تفسیر» وی از فرآورده‌های فرهنگی را نمی‌توان مسلم و تغییر ناپذیر فرض کرد (ولف، ۱۳۶۷: ۱۱۹-۱۱۸).

یافته‌های تحقیق

تحلیل بخش اول

۱. سن، سابقه و میزان تماس

میانگین سنی افراد شرکت‌کننده در این نظرسنجی ۲۲/۸ سال می‌باشد که از ۱۳ تا ۴۲ ساله را در بر می‌گیرد. اوج لذت‌جویی از این موسیقی را در میانگین سنی ۲۰ سال می‌توان یافت. این مطلب از سوی تاریخ نگاران این سبک نیز مورد تأیید قرار گرفته است. به عنوان مثال شوکر معتقد است بزرگ‌ترین مصرف‌کنندگان راک اند رول در دهه‌ی ۱۹۵۰ و گستره‌ی وسیع ژانرهای بعدی آن، بین ۱۳ تا ۲۴ ساله‌ها بوده‌اند (شوکر، ۱۳۸۴: ۲۴۲-۲۴۱).

نکته قابل توجه بعدی میانگین ۹/۵ سال سابقه گوش دادن به ژانرهای راک در میان شرکت‌کنندگان این نظرسنجی است که با تحلیل این داده‌ها، میانگین شروع تماس با این

موسیقی به سن ۱۳/۳ می‌رسد که عددی قابل توجه است و گویای تأثیرپذیری زودهنگام مخاطبین نوجوان این سبک از موسیقی است که از طریق دوستان، هم‌کلاسی‌ها و اطرافیان میسر می‌شود و به تدریج رنگ و بوی جدی‌تری به خود می‌گیرد و معمولاً تا اواسط ۲۰ سالگی در حداکثر تأثیر خود باقی می‌ماند. رابرت والس^۱ (۱۹۹۳: ۱۱۰) یکی از علل پایین بودن سن مخاطبین در این سبک را فایق آمدن این موسیقی بر تجارب «عدم اقتدار آ» می‌داند که طبیعتاً برای یک نوجوان گیرا، هویت‌بخش، نیرو دهنده و راه‌گشا است.

مورد بعدی این است که این شرکت‌کنندگان با میانگین ۴/۳ ساعت در روز به موسیقی مورد علاقه خود در ژانرهای راک گوش می‌سپارند که میزانی قابل ملاحظه است و نشان دیگری است از جدی بودن این موسیقی برای آن‌ها. بر این اساس، شاید بهترین ساعات آن‌ها در شبانه‌روز در تماس با این موسیقی سپری می‌شود.

۲. نوازندگی، مطالعه و تساهل موسیقائی

۶۶/۶ درصد از نمونه انتخاب شده از مخاطبین این فستیوال، خود نوازنده هستند که از میان سازهای آن‌ها می‌توان به: انواع گیتار، درامز^۳، گیتار بیس^۴، پیانو و کی‌بوردز^۵، فلوت، ویلن، ساکسیفون و ... اشاره کرد که در قیاس با مخاطبین سبک‌های دیگر موسیقی اعتبار بیشتری به آنها می‌بخشد. اینان صرفاً به شنیدن بسنده نکرده‌اند و خود در خلق موسیقی شرکت می‌کنند. این دسته از شنوندگان با موسیقی به صورت علمی و عملی آشنایی دارند. این آشنایی باعث درک و لذت بیشتری در هنگام تماس با موسیقی می‌شود.

^۱. Robert Walser

^۲. Powerlessness

^۳. Drums

^۴. Bass Guitar

^۵. Keyboards

دلیل دیگری بر فعال بودن این مخاطبین در برخورد با موسیقی مورد علاقه خود، میزان مطالعه آن‌ها در این زمینه است. ۷۷/۸ درصد افراد مورد مطالعه در این پروژه، در مورد ژانرهای راک به مطالعه کتاب‌ها، مقالات، مجلات و وبسایت‌ها می‌پردازند. این امر نشان‌گر آن است که شنوندگان این سبک علاقه‌مند هستند تا آگاهانه با موسیقی مورد پسند خود ارتباط داشته باشند.

نکته قابل توجه بعدی آن است که ۷۰/۴ درصد این پاسخ‌دهندگان با سبک‌های دیگر موسیقی نیز ارتباط برقرار می‌کنند و از آن میان می‌توان به سبک‌های: بلوز، جز، کلاسیک، کانتری، الکترونیک، پاپ، فولک، فانک و ... اشاره داشت. بررسی بیشتر آمار بدست آمده در این مورد آشکارکننده تساهل موسیقائی بالای این افراد است که خود را محدود به سبک خاصی نمی‌دانند، حتی سبکی که به آن احساس نزدیکی می‌کنند. در مطالعه‌ای از رضا صمیم و ساسان فاطمی این موضوع به گونه‌ای دیگر مطرح می‌شود. بر اساس این مطالعه افرادی که پایگاه اجتماعی بالاتری دارند دارای ذائقه التقاطی تری هستند و از میزان تساهل موسیقائی بیشتری برخوردارند، در حالیکه افراد دارای پایگاه اجتماعی پایین‌تر، در عوض انحصارطلبی موسیقائی بیشتری دارند (صمیم و فاطمی، ۱۳۸۶: ۱۲۷).

تحلیل بخش دوم

۱. اهمیت سه عامل «موسیقی»، «شعر» و «طرح جلد آلبوم»

همان‌طور که در نمودار اول مشاهده می‌شود، عامل «موسیقی»^۱ در بالاترین درجه اهمیت برای مخاطبین قرار گرفته است؛ به طوری که ۲۶۷ نفر به آن بیشترین امتیاز ممکن یعنی (۵)

^۱. Music

داده‌اند. عامل «شعر»^۱ در رتبه بعدی قرار گرفته و عامل «طراحی جلد آلبوم»^۲ با فاصله معنادارتری در مقام سوم جای گرفته است.

در تحلیل برتری عامل «موسیقی» بر «شعر» باید گفت اکثر مخاطبین موسیقی، خط آواز را بیشتر به عنوان ملودی موسیقایی درک می‌کنند تا متنی شعری و نحوه برخوردشان با آن به صورتی است که گویی سازی در حال نواختن است. به نظر هربرت اسپنسر^۳ صداهای گفتار هیجانی به تدریج از کلمات همراه آن‌ها جدا شده و به عنوان موجودیت‌های آوایی مستقل درمی‌آیند و به موسیقی نزدیک‌تر می‌شوند (استور، ۱۳۸۳: ۲۳). با آن که طرفداران گاهی شعرها را حفظ هستند و با خواننده همراهی می‌کنند، اما این خواندن صرفاً شعری نیست و در اکثر موارد این لحن، تأکید، طنین و دیگر عوامل موجود در خواندن است که مورد نظر و اجماع تماشاگران است (که احساسی از اشتراک را نیز به دنبال دارد) و باعث می‌شود تا مخاطب آن را نزدیک‌تر به موسیقی درک و دریافت کند تا شعر. این امر در نظریه ای.تی. گاستون^۴ نیز دیده می‌شود. وی معتقد است اگرچه کلمات اشعار پیام خاصی را منتقل می‌سازند، اما مهم‌ترین جنبه ارتباطی موسیقی به خاطر وجه غیرکلامی آن است (پترز، ۱۳۸۰: ۶۵). گفتار اکثراً در نیمکره چپ و موسیقی عمدتاً در نیمکره راست درک و پردازش می‌شود. بنابراین «هنگامی که موسیقی و کلمات در پیوند تنگاتنگ با هم وجود دارند، همچنان که در کلمات آواها به چشم می‌خورد، به نظر می‌رسد که هر دو به اتفاق به مثابه بخشی از یک گشتالت^۵ واحد در نیمکره راست جایگزین می‌شوند» (استور، ۱۳۸۳: ۶۵-۶۱).

در مورد عامل «طراحی جلد آلبوم» باید عنوان داشت که با وجود اینترنت و تغییر نوع ارائه اثر از حالت فیزیکی و در قالب صفحه، نوار کاست و سی‌دی به حالت الکترونیک و در قالب

^۲ Lyrics

^۳ Album Cover Art

^۴ Herbert Spencer

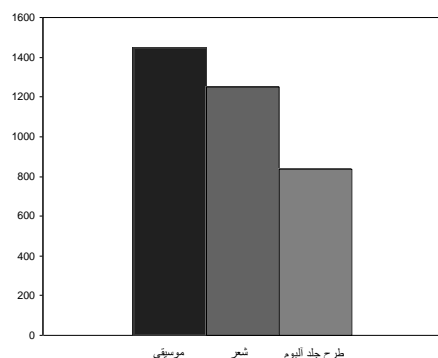
^۵ E.T.Gaston

^۶ Gestalt

فایل صوتی فشرده^۱ خصوصاً در دهه ۲۰۰۰ دیگر این عامل به شدت دهه‌های پیشین مورد توجه نسل جدید قرار نگرفته است. در حقیقت آثار به جای آنکه در هیات محصول فرهنگی بسته‌بندی شده ظاهر شوند، به صورت دیجیتال و فشرده‌شده در دستگاه‌های پخش آن‌ها جای می‌گیرند که این امر در کشورهای کمتر توسعه یافته، از طریق تکثیر گسترده فایل‌ها به شکل غیرمجاز، نمود بارزتری پیدا کرده است.

در تحلیل نهایی این پاسخ باید اظهار داشت که عامل «موسیقی» بر وجه ادبی و تجسمی این محصول مشترک برتری می‌یابد و توجه بیشتری را به خود معطوف می‌کند، چرا که به نظر می‌رسد از نگاه مخاطب، خود موسیقی و هیجان و احساسات ناشی از آن از اهمیت بیشتری برخوردار باشد.

نمودار ۱: بررسی میزان اهمیت سه عامل «موسیقی»، «شعر» و «طرح جلد آلبوم» برای مخاطبان



^۱ MP3

۲. علاقه‌مندی به ژانرها

برسی نتایج این تحقیق نشان می‌دهد ژانر «ترش متال»^۱ در مجموع (با ۱۲۰۲ امتیاز)، محبوب‌ترین ژانر در میان ژانرهای سیزده‌گانه مورد مطالعه قلمداد شد. ژانرهای «کلاسیک هوی متال»^۲ و «هارد راک»^۳ نیز در رتبه‌های بعدی جای گرفته‌اند (نک. نمودار ۲).

ترش متال ژانری است با ساختار موسیقائی پیچیده و تکنیکی و اشعاری منتقدانه از جنگ و سیاست که در دهه ۱۹۸۰ با تمپوی سریع و پرخاشگر، موسیقی‌ای سنگین و جدی به وجود آورد. در تحلیل پیشروی این ژانر در این نمودار باید عنوان کرد که حضور چهار گروه اصلی و بنیان‌گذار این ژانر در این فستیوال که به نام آنها یعنی «چهار بزرگ»^۴ نام‌گذاری شده بود عامل تعیین‌کننده‌ای به حساب می‌آید که در روز سوم (پایانی) فستیوال یکی پس از دیگری به اجرای برنامه پرداختند.

با این حال در این‌گونه فستیوال‌ها سلیقه‌های مختلفی وجود دارد و با توجه به اینکه طی دو روز اول فستیوال گروه‌هایی در ژانرهای گوناگون مثل: گرانج، نومتال، پاورمتال، هوی‌متال و ... شرکت داشتند، در مجموع می‌توان مخاطبین این فستیوال را همان‌طور که در نمودار مشخص است علاقه‌مند به ژانرهای گوناگون راک-متال دانست.

رتبه دوم به ژانر «کلاسیک هوی متال» اختصاص دارد که باید آن را منبع اصلی و ریشه ژانرهای دیگر متال از شروع دهه ۱۹۷۰ دانست. نام هوی متال به عنوان نام عمومی همه شاخه‌های مربوطه به این گونه مورد استفاده قرار می‌گیرد. در مقام سوم نیز ژانر «هارد راک» قرار گرفته که آن نیز عنوانی همه‌گیر و مربوط به گروه‌هایی است که از اواسط دهه ۱۹۶۰ به بعد راک خشن‌تری را ارائه کردند. بعضی نویسندگان این دو ژانر را مترادف می‌دانند اما برخی

^۱. Thrash Metal

^۲. Classic Heavy Metal

^۳. Hard Rock

^۴. Big Four

دیگر بین آنها تمایز قائل می‌شوند. رابرت والسر (۱۹۹۳) و یان کریست^۱ (۲۰۰۴) این دو ژانر را مشابه قلمداد می‌کنند، در حالی که پل دونویر^۲ (۲۰۰۳) و گری شارپ یانگ^۳ (۲۰۰۷) این دو را متفاوت می‌پندارند. در مجموع می‌توان نظر شارپ یانگ را منطقی‌تر یافت. بر اساس این دیدگاه باید گروه‌هایی که گرایش‌های خود را نسبت به ریشه‌های موسیقی بلوز^۴ حفظ کرده‌اند، هارد راک نامیده شوند و گروه‌هایی که از این سبک فاصله گرفته‌اند، هوی متال خوانده شوند (شارپ یانگ، ۲۰۰۷: ۱۲). نکته قابل توجه آنکه هیچ گروهی از ژانر هارد راک در این فستیوال حضور نداشت اما به دست آوردن این رتبه نشان از آگاهی مخاطبین فعال این سبک از ژانرهای گوناگون آن است.

از جهتی دیگر، در تحلیل این نمودار می‌توان ژانرهای کم‌طرفدار را نیز یافت. در میان این دسته، ژانر «پانک راک»^۵ با دریافت کم‌ترین امتیاز، کم‌ترین محبوبیت را در میان ژانرهای سیزده‌گانه از آن خود کرده است. در بررسی این روند باید عنوان کرد این ژانر با عدم استفاده از امکانات ضبط صدایی، عدم مهارت در نوازندگی و خوانندگی، نگرش نهیلیستی و خرده‌فرهنگ خاص خود، نیم دهه هم دوام نیاورد و با پایان دهه‌ی ۱۹۷۰ رو به فراموشی گذاشت. در واقع هرگز محبوبیتی قابل احترام و جهانی نصیب این ژانر نشد، اگرچه پس از خود تأثیر فرهنگی برجای گذاشت.

ژانر کم طرفدار بعدی «نومتال»^۶ است که در نگاه اول محبوبیت پایین آن - با وجود شرکت گروه‌هایی از این ژانر در فستیوال - غیرمنتظره جلوه می‌کند. بی‌توجهی شنوندگان نسبت به این ژانر مورد توجه یان کریست هم قرار گرفته است. وی می‌گوید «اگرچه این ژانر با ترکیب سبک‌های دیگر موسیقی با عناصر ژانرهای گوناگون راک توانست طرفداران زیادی به

¹. Ian Christie

². Paul Du Noyer

³. Garry Sharpe-Young

⁴. Blues Music

⁵. Punk Rock

⁶. Nu metal

دست آورد، اما چندان مورد توجه مخاطبین قدیمی و جدی قرار نگرفت» (کریست، ۲۰۰۴: ۳۲۸).

در رتبه‌ی سوم کم-طرفدارها با ژانر «گلم متال»^۱ روبرو می‌شویم. گروه‌های این ژانر در دهه ۱۹۸۰ با آرایش زرق و برق‌دار، مدل موی زنانه و حالتی دو جنسیتی، موسیقی نه چندان تکنیکی و قابل تفکری ارائه می‌کردند (والسر، ۱۹۹۳: ۱۲۴). با شروع دهه ۱۹۹۰ و تغییر کلی فضای موجود، ساختار چنین ژانرهایی مورد تمسخر و نقد بسیاری از منتقدین، گروه‌ها و مخاطبین جدی راک قرار گرفت و نهایتاً باعث زوال آن گردید.

در تحلیل نهایی این نمودار و ژانرهای پرتطرفدار و کم طرفدار به‌دست آمده از داده‌ها باید بر روحیه فعال مخاطبین، که شیفتگان جدی و در عین حال صاحب نظران این موسیقی هستند، تأکید داشت. اینان را می‌توان در تقسیم‌بندی گروه اقلیت دیوید ریزمن^۲ (۱۹۵۰) قرار داد که شنوندگانی فعال‌تر و دارای دیدگاهی یاغی‌گرانه نسبت به موسیقی هستند. ژانرها را می‌شناسند، استانداردهای خاص خود را دارند و بیشتر گروه‌ها و ژانرهای غیرتجاری و به قول ماتس تراندمن^۳ (۱۹۹۰) «هنرمندانه»، توسط این افراد که اکثراً از میان دانشجویان و قشر تحصیل کرده هستند، انتخاب می‌شود (شوکر، ۱۳۸۴: ۲۶۶-۲۶۷).

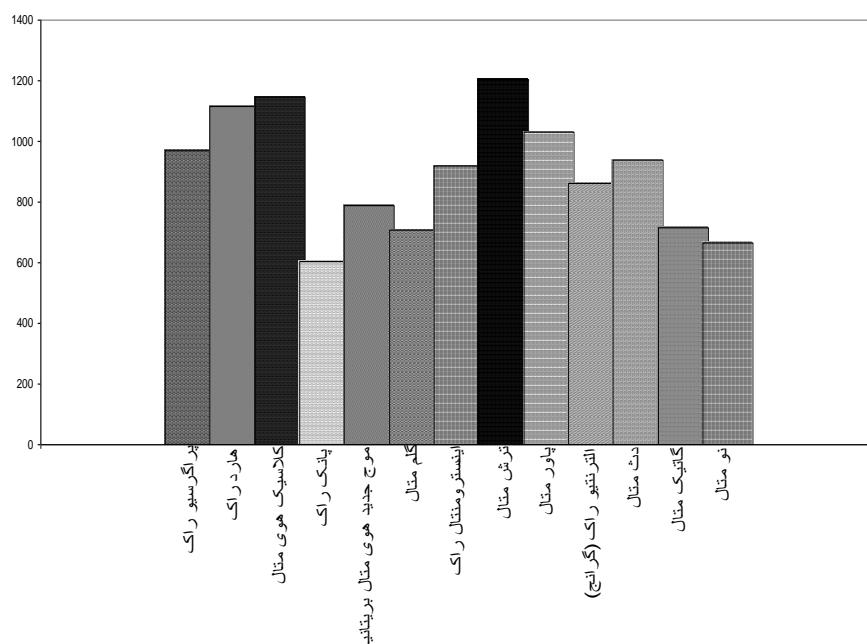
در پژوهش حاضر نیز شاهد این روند هستیم، به شکلی که دو ژانر اول نمودار را می‌توان در ژانرهای غیرتجاری دسته‌بندی کرد و از آن طرف دو ژانر از سه ژانر کم طرفدار را می‌توان در زمره تجاری‌ها قرار داد. در واقع این مخاطبین با توانایی تشخیص و متمایز ساختن این ژانرها، آگاهی خود را نسبت به انتخابی فعالانه و انحصاری نشان می‌دهند. آن‌ها با نگاهی تحقیرآمیز نسبت به موسیقی تجاری و جریان اصلی، ژانرهای جدی‌تری را با انتخاب خود بر می‌گزینند.

^۱. Glam Metal

^۲. David Riesman

^۳. Mats Trondman

نمودار ۲: بررسی میزان علاقه‌مندی مخاطبان به ۱۳ ژانر اصلی راک و متال



۳. جذابیت دیدگاه‌ها

در نمودار سوم شاهد میزان جذابیت جنبه‌ها، ویژگی‌ها و دیدگاه‌های موجود در ساختار ژانرهای راک هستیم که در ۲۲ فاکتور به پرسش گذاشته شده است. در این میان فاکتور «آزادی»^۱ با ۱۹۱ رأی در ستون بیشترین امتیازها قرار گرفته و در مجموع با ۱۲۷۸ امتیاز با فاصله زیاد بالاتر از دیگر فاکتورها جای گرفته است و در حقیقت نمایش‌گر میل به آزادی مخاطبین و نیز نوازندگان ژانرهای راک است. آزادی را در گسترده‌ترین معنی آن باید به کار برد و منظور نه فقط حمله مستقیم به شرایط ستمگرانه سیاسی و اجتماعی، بلکه تأیید و اثبات انسانیت در حضور و در برابر نیروهایی است که زندگی مردم را از ارزش انسانی و کارشان را از لذت تهی

^۱. Freedom

می‌کنند (فینکلشتاین، ۱۳۸۱: ۱۹۲-۱۹۱). جان استوارد میل^۱ در مقاله^۲ «در باب آزادی»^۳ استدلال می‌کند که مردم باید آزاد باشند تا احساسات و عقاید متفاوتی بروز دهند و حتی به تجربه کردن راه‌های متفاوتی در زندگی تشویق شوند و زندگی‌شان را بر طبق خواسته‌های خود پیش برند (میل، ۲۰۰۳: ۱۳۶). موسیقی راک همیشه موسیقی‌ای برای آزادی بوده است، درباره بیان آزادی در فرم‌های گوناگون از قبیل: میل جنسی، ناهم‌رنگی و سرکشی، انتقاد و امکانات جدید هنرمندانه^۴ (سوتس، ۲۰۰۷: ۸۵). این موسیقی در پی آزادی از عشق، آزادی از قانون و آزادی از قراردادهای اجتماعی^۵ بوده است (والسر، ۱۹۹۳: ۵۲). در بطن هر انسانی، آزادی شاید مهم‌ترین و با ارزش‌ترین عامل زندگی فردی و اجتماعی وی باشد.

فاکتور دوم «قدرت»^۶ است، عاملی که در راک بیشتر از سبک‌های دیگر موسیقی به آن پرداخته شده است. به گفته نیچه مرد برتر آن است که نیرومند باشد و به نیرومندی زندگی کند (فروغی، ۱۳۷۵: ۵۲۶). غالب گروه‌های ژانرهای مختلف راک، موسیقی پر قدرتی ارائه می‌دهند و طرفداران نیز در این صاحب قدرت شدن^۷ شریک می‌شوند. از نظر لارنس گروس‌برگ^۸ (۱۹۹۲) جایگاه خاص راک از سویی کوششی برای یافتن ایدئولوژی‌ای بود که در آن جوانان بتوانند خود را در شیوه‌های خاصی آماده و قدرتمند سازند (شوکر، ۱۳۸۴: ۵۷-۵۶). در «هستی و نیستی» از دیدگاه ژان پل سارتر^۹ (۱۹۴۲) «من» اکنون آگاه می‌شوم که آزادی من چونان هستی برای خود قدرت من است. من چونان وجود آگاه، قدرت نفی کردن، نابود کردن و درهم شکستن دارم (لاوین، ۱۳۸۴: ۴۵۳). راک قوی و دارای ریشه‌های عمیق است. خود این

^۲. John Stuart Mill

^۳. On Liberty

^۴. New Artistic Possibilities

^۵. Social Conventions

^۶. Power

^۷. Empowerment

^۸. Lawrence Grossberg

^۹. Jean Paul Sartre

واژه استحکام، ثبات و تاریخی بودن آن را نشان می‌دهد (یکی از معانی این کلمه سنگ و صخره است) (پاسکال، ۱۳۸۵: ۱۵۵).

فاکتور سوم «پرخاشگری و سرکشی»^۱ است. از ویژگی‌های هنر مدرن می‌توانیم خصلت چالش‌گری، طغیان‌گری، پرخاشگری، گزندگی و در ملایم‌ترین حالت نقدکنندگی آن را برشماریم که می‌خواهد بیشتر نقاب‌ها را برگردد و زشتی‌های مکتوم را عیان سازد، به نهادهای مستقر بتازد و مرجعیت‌ها و ارزش‌های دیرپا را به چالش گیرد (لینتن، ۱۳۸۲: ۱۰). هربرت مارکوزه^۲ در رساله مشهورش «منش ایجابی فرهنگ» (۱۹۷۲) نوشت که تضادهای اجتماعی در ریشه زندگی فرهنگی نیز یافتنی هستند، پس آرزوی سعادت تنها در شورش علیه نظم موجود ظهور می‌کند (احمدی، ۱۳۷۴: ۲۴۸). از طرفی دیگر وارون‌سازی^۳ ایده‌های استاندارد خیر و شر در قالب فرمی از سرکشی ابزاری است برای سست کردن قلاب‌های مذهب و آزادی از کنترل آن (فسل، ۲۰۰۷: ۷۸). در مجموع پرخاشگری و سرکشی موجود در ژانرهای راک بازتاب‌هایی هنرمندانه است که با به چالش کشیدن ارزش‌های بهنجار، به تحلیل امیال و تنش‌های موجود در بستر خود می‌پردازد (والسر، ۱۹۹۳: ۱۷۰).

از آن سوی نمودار، به منفورترین فاکتور مخاطبین می‌رسیم؛ فاکتور «شیطان‌پرستی و جادوگری»^۴ که با کسب ۱۲۸ رأی در کم‌ترین امتیاز ممکن یعنی (۱) فاصله معناداری با دیگر عوامل پیدا کرده است. این فاکتور که شاید علت اصلی ترس مردم، مذهب، سیاست، فرهنگ و بسیاری از نهادها در سراسر جهان باشد، به طور شگفت‌انگیزی در این نمودار برای مخاطبین کاملاً غیرجذاب بوده است! آماری در سال ۱۹۹۰ بیان می‌کند که ۵۵ درصد مردم آمریکا به وجود اهریمن^۵ باور دارند (گالاپ و نیوپرت، ۱۹۹۱: ۱۴۶-۱۳۷). در قیاس با این آمار، آهنگ‌های کمی در موضوع شیطان مطرح می‌شود که اکثراً هم بحث ستایش از او و یا معنای

¹⁰. Aggressiveness & Rebellion

¹¹. Herbert Marcuse

¹. Inversion

². Satanism & Occultness

³. Devil

تحت‌اللفظی آن نیست، بلکه مفهوم عدم پیروی از ساختارها و الگوهای موجود (که در هنر مدرن به وفور دیده می‌شود) مد نظر است. این موسیقی و هنرمندان آن، گاه شکلی از وحشت اخلاقی را باعث می‌شوند ولی در مورد نگرانی اجتماعی برآمده از وجود آن‌ها مقدار زیادی غلو شده است و خطری که گفته می‌شود از این بابت هماهنگی جامعه را تهدید می‌کند، به هیچ وجه آنقدر که می‌گویند، نبوده است (شوکر، ۱۳۸۴: ۲۶۹). در این رابطه در واقع نیاز به ارتقای درک فرهنگ شنوایی و هنر درست شنیدن احساس می‌شود. قدما می‌گفتند هنر شنیدن موسیقی از نواختن آن مشکل‌تر است که این مطلب گرچه در نظر اول اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد، ولی اگر به کنه مطلب پی ببریم متوجه می‌شویم، دور از واقعیت هم نیست (صفوت، ۱۳۸۶: ۱۸۹).

در رتبه‌بندی کم‌محبوب‌ها فاکتور «عشق»^۱ در رتبه‌ی دوم جای گرفته‌است که نشان از تفاوت چشمگیری بین سبک راک و دیگر سبک‌های موسیقی دارد. در حقیقت این تفکر نمی‌خواهد که زن عامل تهدیدکننده‌ای برای استقلال یک مرد باشد و صرفاً می‌خواهد که در خدمت مردانگی^۲ او باشد (فیسک، ۱۹۸۷: ۲۶۳) و آزادی او را نگیرد. به تعبیر نیچه (۱۸۸۶) در نهایت عاشق هوس خویش هستیم و نه آنچه هوس کرده‌ایم (نیچه، ۱۳۸۷: ۱۰۳). این مسئله حتی در مورد جنس مؤنث نیز در برخورد با جنس مخالف می‌تواند صادق باشد. از سوی دیگر برای پسران جوان، به بلوغ رسیدن در دنیای پدرسالارانه و در جایی که مردان بر دنیا تسلط دارند، رشدی به دور از زن است (ارنریچ، ۱۹۹۰: ۲۵۱) و این در حالی است که شوپنهاور (۱۸۱۹) نیز زن را که موضوع عشق است، دشمن می‌داند (فروغی، ۱۳۷۵: ۴۳۳).

نکته جالب آن که «تنهایی»^۳ سومین فاکتور در لیست کم‌محبوب‌هاست که به فاصله‌ی بسیار نزدیکی با فاکتورهای چهارم و پنجم قرار گرفته است. مخاطب این سبک عشق را پس

^۴. Love

^۵. Masculinity

^۶. Loneliness

می‌زند ولی نمی‌خواهد تنها باشد، پس خود را در خرده‌فرهنگی قرار می‌دهد تا قسمتی از جمع شود. هانا آرنه^۱ که خواستار آزادی همگانی است، این آزادی مثبت و تقسیم شده را یک تجربه از احساس «ما شدن» می‌داند. احساسی از قدرت و ظرفیت که در آن «من می‌توانم» شکل می‌گیرد، چرا که فرد تنها نیست و قسمتی از «ما» است که چیزی سترگ‌تر است (آرنه، ۱۹۵۸). حال این اتفاق در اجراهای زنده گروه‌های راک به حقیقت می‌رسد، چه در «ما»ی اعضای گروه و چه در «ما»ی تماشاگران و طرفداران. به زبانی دیگر روح نوازندگان و شنوندگان با هم یک اقیانوس واحد می‌شود و این یگانگی جمعی، رویدادی خدایی است (سودو، ۱۳۸۵: ۲۱۳). در ماست که فرد دارای قدرت می‌شود و در تجربه‌ای از ماست که ضروری‌ترین شکل آزادی در میان جمعی واحد رخ می‌دهد.

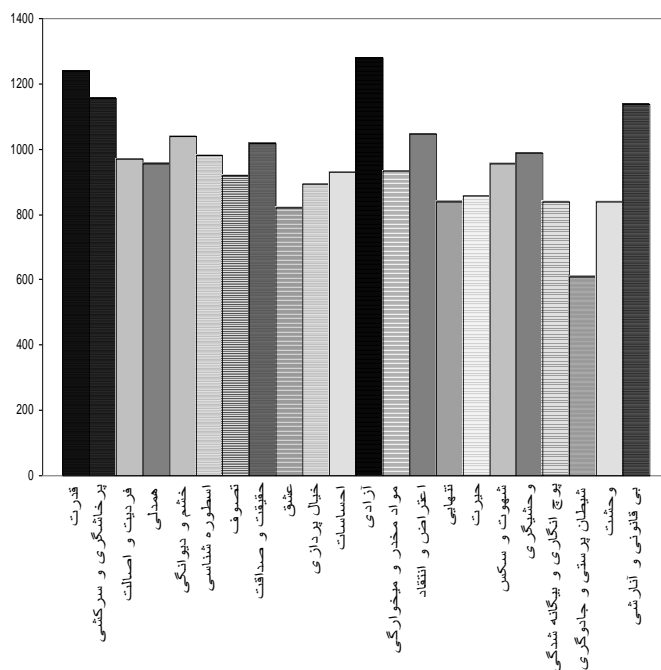
در تحلیل نهایی این نمودار باید عنوان کرد که همان‌طور که تحقیقات لیزا لويس^۲ (۱۹۹۰) نشان می‌دهد مخاطبان و شیفتگان این‌گونه موسیقی‌ها نه سرکوب شده، مطیع و از خودبیگانه هستند و نه توده‌های دستکاری شده توسط صنعت ضبط؛ بلکه آنان تصور خلاقه دارند، در خلق معنای موسیقی که به آن گوش می‌دهند فعالانه شرکت می‌کنند، ملاحظات و دیدگاه‌های فنی و زیباشناختی خاص خود را نسبت به موسیقی دارند و چشم و گوش بسته معنای یک اثر را نمی‌پذیرند (کوثری، ۱۳۸۷: ۷۱-۷۰).

^۱. Hannah Arendt

^۲. We

^۳. Liza Lewis

نمودار ۳



نتیجه‌گیری

هدف پژوهش حاضر، تحلیل و بررسی چگونگی برخورد مخاطبان با موسیقی راک و ارزش-گذاری آن‌ها در مورد این موسیقی است. برای جمع‌آوری داده‌ها از یک نمونه ۳۰۰ نفری از پاسخگویان، از تکنیک پرسشنامه استفاده شده است. در بخش اول این مطالعه میدانی سؤالات شخصی مطرح شد که تحلیل داده‌ها نشان از سابقه و میزان بالای تماس با این موسیقی در عین پایین بودن سن شرکت‌کنندگان داشت. همچنین مشخص شد اکثر این مخاطبین دارای

توانایی نوازندگی هستند و در مورد موسیقی راک مطالعه دارند، با این وجود از تساهل موسیقائی بالایی نیز برخوردارند و با سبک‌های دیگر موسیقی هم ارتباط برقرار می‌کنند.

در بخش دوم، سه پرسش کلی مطرح شد که نتیجهٔ مجموع امتیازات آن به روی نمودار رفت. در سؤال اول اهمیت سه فاکتور «موسیقی»، «شعر» و «طراحی جلد آلبوم» سنجیده شد که فاکتور «موسیقی» با اختلاف بالاتر از بقیه ایستاد. در سؤال دوم علاقه‌مندی به ژانرهای سیزده‌گانهٔ راک به پرسش گذاشته شد و اگرچه سیالیت ژانرها طرح تمایزی مشخص در بین آن‌ها را باطل می‌کند، با این وجود مخاطب بطور آگاهانه‌ای توانایی تفکیک ژانرها را دارا بود.

ژانر «ترش متال» با توجه به حضور چهار گروه بزرگ این ژانر در این فستیوال و موسیقی جدی خود توانست برتری یابد، ژانری که شاید نتوان آن را در تقسیم‌بندی موسیقی مردم‌پسند قرار داد. از سویی دیگر ژانر «پانک راک» نیز که بخاطر ضعف موسیقائی خود هیچگاه محبوب نبوده در مقام آخر جای گرفت. در سؤال سوم میزان جذابیت جنبه‌ها و ویژگی‌های موجود در ژانرهای راک در قالب ۲۲ عنوان مطرح شد که با وجود این تکثر معنایی، مخاطب بطور فعالانه‌ای توانایی کشف دیدگاه‌ها را دارا بود. فاکتور «آزادی» بیشترین امتیاز را کسب کرد که با توجه به اینکه موسیقی راک همیشه خواستار آزادی در شکل‌های گوناگون بوده است و نیز از آن رو که شاید بارزترین عامل در زندگی فردی و اجتماعی هر شخص آزاد بودن او قلمداد شود، عنصری تعیین‌کننده در این سبک به حساب می‌آید. از جهتی دیگر، فاکتور «شیطان‌پرستی و جادوگری» در میان تمامی عناوین، با تفاوت و اختلاف معناداری در رتبهٔ آخر قرار گرفت که خط بطلانی بر تمامی پیش‌فرض‌های سیاسی و اجتماعی، در برخی کشورها از جمله ایران، پیرامون سبک راک می‌کشد و نشان می‌دهد که در واقع جامعه نیازمند ارتقای درک علمی خود از این موسیقی است.

در پایان این نتیجه حاصل می‌شود که مخاطبان این سبک از موسیقی (اگرچه نه تمام آن‌ها) را می‌توان در گروه مخاطبان فعال قرار داد. بنابر نظر زیلمن و بریانت^۱ (۱۹۸۵) ما می‌توانیم مخاطبانی را فعال بنامیم که دست به انتخاب می‌زنند و در مورد رسانه‌ها و محتواهای آن‌ها دارای تشخیص‌اند (مک کوایل، ۱۳۸۰: ۸۹)، امری که تحقق آن در تحلیل و بررسی پاسخگویان این پژوهش نیز آشکار شد. در واقع مخاطبان این موسیقی چشم و گوش بسته چیزی را مصرف نمی‌کنند. آن‌ها در مورد ژانرهای متنوع، دیدگاه‌های گوناگون و همچنین ویژگی‌های مختلف ساختاری آنها با هم وارد بحث‌های تکنیکی می‌شوند. از طرفی دیگر آنان، با طرز تفکری نزدیک به هم، خرده‌فرهنگی را تشکیل می‌دهند که به واسطه آن خود را در قالب موسیقی راک به شکل «ما» وحدت می‌بخشند.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۴) *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه‌ی هنر*، تهران: نشر مرکز.
- استور، آنتونی (۱۳۸۳) *موسیقی و ذهن*، غلامحسین معتمدی، تهران: نشر مرکز.
- پاسکال، جرمی (۱۳۸۵) *تاریخچه‌ی موسیقی راک*، بابک شهاب، تهران: مؤسسه‌ی انتشاراتی آهنگ دیگر.
- پترز، ژاکلین اشمیت (۱۳۸۰) *مقدمه‌ی بر موسیقی درمانی*، علی زاده‌محمدی، تهران: انتشارات اسرار دانش.
- رامین، علی (۱۳۸۷) *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، تهران: نشر نی.
- سودو، فیلیپ تشی (۱۳۸۵) *دن و موسیقی: کمال معنوی در نوازندگی و آهنگسازی*، آرش آیتی، تهران: کاروان.
- شوکر، روی (۱۳۸۴) *شناخت موسیقی مردم پسند*، محسن الهامیان، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی_هنری ماهور.
- صفوت، داریوش (۱۳۸۶) *هشت گفتار درباره‌ی فلسفه‌ی موسیقی*، تهران: انتشارات کتاب سرای نیک.
- صمیم، رضا و فاطمی، ساسان (۱۳۸۶) «پژوهشی جامعه‌شناختی در باب مصرف موسیقایی در بین افرادی با پایگاه‌های اجتماعی متفاوت (مطالعه موردی تهران)»، *مجله هنرهای زیبا*، شماره ۳۲: (۱۳۵-۱۲۷).
- فروغی، محمدعلی (۱۳۷۵) *سیر حکمت در اروپا*، تصحیح امیر جلال‌الدین اعلم، تهران: نشر البرز.
- فینکشتاین، سیدنی والتر (۱۳۸۱) *بیان اندیشه در موسیقی*، محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات نگاه.

^۱. Zillman & Bryant

کوثری، مسعود (۱۳۸۷) *درآمدی بر موسیقی مردم پسند*، تهران: طرح آینده.
لاوین، ت.ز. (۱۳۸۴) *از سقراط تا سارتر*، پرویز بابایی، تهران: انتشارات نگاه.
لینتن، نوربرت (۱۳۸۲) هنر مدرن، علی رامین، تهران: نشر نی.
مک‌کوایل، دنیس (۱۳۸۰) *مخاطب شناسی*، مهدی منتظر قائم، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۸۷) *فراسوی نیک و بد: درآمدی بر فلسفه‌ی آینده*، سعید فیروزآبادی، تهران: جامی.
ولف، جان (۱۳۶۷) *تولید اجتماعی هنر*، نیره توکلی، تهران: نشر مرکز.

Arendt, Hannah (1958) *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press.
Christe, Ian (2004) *Sound of the Beast: The Complete Headbanging History of Heavy Metal*, London: Allison & Busby.
Ehrenreich, Barbara (1990) *The Worst Years of Our Lives: Irreverent Notes from a Decade of Greed*, New York: Pantheon Books.
Fiske, John (1987) "British Cultural Studies and Television", In *Channels of Discourse*, ed. Robert C. Allen, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
Fosl, Peter S. (2007) "Metallica, Nietzsche, and Marx", In *Metallica and Philosophy*, ed. William Irwin, Malden, MA: Blackwell Pub.
Gallup, George H. and Frank Newport (1991) "Belief in Paranormal Phenomena among Adult Americans", *Sceptical Inquirer*, 15:2, pp. 137-146.
Irwin, William (2007) *Metallica and Philosophy: a Crash Course in Brain Surgery*, Malden, MA: Blackwell Pub.
Jameson, Fredric (1982) "Towards a New Awareness of Genre", *Science Fiction Studies* 28, Vol.9, p. 322.
Middleton, Richard (2001) "Rock", In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Sadie, Stanley. IXXX vols. Vol. XXI. Macmillan Publishers LTD.: XXV.
Mill, John Stuart (2003) *On Liberty*, ed. Mary Warnock, Malden, MA: Blackwell Pub.
Sharpe-Young, Garry (2007) *Metal: The Definitive Guide*, London: Jawbone Press.
Sotos, Rachael (2007) "Metallica's Existential Freedom", In *Metallica and Philosophy*, ed. William Irwin, Malden, MA: Blackwell Pub.
Walser, Robert (1993) *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover, NH: University Press of New England.