

موسیقی زیرزمینی در ایران

دکتر مسعود کوثری^(۱)

چکیده

این مقاله به موسیقی زیرزمینی در ایران می‌پردازد و زمینه‌های رشد و شکل‌گیری آن را بررسی خواهد کرد. از میان گروه‌های زیرزمینی گروه‌های راک و رپ که شهرت بیشتری از دیگر گروه‌های زیرزمینی به دست آورده‌اند، مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

کلید واژگان

موسیقی زیرزمینی، موسیقی مردم‌پسند، رپ، هیپ هاپ، راک، فرهنگ جوانی، موسیقی آلترنیتیو

مقدمه

موسیقی زیر زمینی (۲) در ایران به دلایل مختلف کمتر مورد بررسی قرار گرفته است. دلایل این عدم بررسی متعدد است. اما، از میان دلایل موجود می‌توان به این نکته اشاره کرد که از سویی این موسیقی از سوی محافل رسمی فرهنگی مشروعیتی ندارد و از دیگر سو، خود آهنگسازان و اجراکنندگان این موسیقی نیز تمایلی ندارند که از «زیرزمین» «به روی زمین» بیایند. البته، در سایت‌های متعددی که یا متعلق به گروه‌های زیرزمینی است و یا در باره این گروه‌ها است، مطالب متعددی یافت می‌شود. برخی از این سایت‌ها (بیشتر به زبان فارسی) حاوی مصاحبه‌های متعدد با آهنگسازان و نوازندگان این گروه‌ها است. با این حال، مطالب تحلیلی در باره این موسیقی اندک است. از میان مقالات خوب باید به کار نوشین (۲۰۰۵) اشاره کرد که موسیقی زیرزمینی راک را بررسی کرده است. این مقاله حاصل مشاهدات و مصاحبه نویسنده با برخی از آهنگسازان و نوازندگان گروه‌های راک ایرانی است. با این حال، دلایل ظهور و شکل‌گیری گروه‌های موسیقی زیرزمینی و معنایی که برای جوانان دارند، نیازمند بررسی‌های عمیق است. ناگفته نماند که حتی بررسی‌های علمی درباره موسیقی پاپ هم که در وضعیت فعلی از مشروعیت و مقبولیت بیشتری از جانب دستگاه‌های فرهنگی کشور و مردم برخوردار است، اندک است. در این مقاله تلاش شده است که ضمن بررسی دلایل ظهور و شکل‌گیری این گروه‌ها به برخی از مهمترین گروه‌های راک و رپ ایرانی اشاره شود. جریان‌های هنری که با تعابیر مختلفی گاه آوانگارد و گاه زیرزمینی نامیده شده‌اند، در تاریخ معاصر جوامع غربی اندک نیستند. با این حال، به نظر می‌رسد که دلایل و زمینه‌های شکل‌گیری موسیقی زیرزمینی در ایران تا حدودی با دلایل، زمینه‌ها و اشکال بروز این موسیقی در غرب متفاوت باشد.

به بیان دیگر، شاید بتوان گفت که «اعتراض» مهم‌ترین دلیل مشترک زیرزمینی بودن یا شدن هنر و موسیقی در جوامع معاصر (اعم از جوامع غربی یا شرقی) باشد. اما، نباید از یاد برد که دلایل و زمینه‌های بروز این اعتراض

ممکن است با یکدیگر تفاوت کامل داشته باشد. تا آن جا که به جوامع غربی مربوط می‌شود، شکل‌گیری فرهنگ و موسیقی زیرزمینی دو ریشه به هم مرتبط دارد. نخست، باید به انتقاد این گروه‌ها به صنعت فرهنگ (آدورنو؛ استاینر ۲۰۰۳) و موسیقی بشدت تجاری در جهان سرمایه‌داری اشاره کرد.

فرایند تمرکز و غول‌آساشدن (۳) شرکت‌های ضبط موسیقی (نگوس ۱۹۹۶) طی چند دهه گذشته چنان بوده است، که به زحمت می‌توان بدون ارتباط با این شرکت‌ها در تولید موسیقی مردم‌پسند به جایی رسید. این شرکت‌ها با فرایندهای بشدت حساب شده نقشی موثری در انتخاب چهره‌های جدید، ستاره‌سازی، تولید آلبوم‌های موسیقی پر فروش دارند. به طوری که شرکت‌های مستقل و بیشتر هنری موسیقی مردم‌پسند بزحمت یارای مقاومت در برابر آنها را دارند. به نوشته نگوس تنها ۶ شرکت بزرگ و غول‌آسا در عرصه موسیقی مردم‌پسند هستند که بیشتر سهم تولید آلبوم‌های این موسیقی را تحت کنترل خویش دارند. سلطه فزاینده این شرکت‌ها بر انتخاب، ستاره‌سازی و تولید آلبوم برخی از گروه‌های موسیقی را که بر جنبه هنری و نقادی اجتماعی آثار خویش تاکید می‌ورزیدند، بر آن داشت که از مکانیسم‌های تجاری در تولید و توزیع موسیقی خویش بپرهیزند. دومین ریشه زیرزمینی بودن به چالش جوانان و گروه‌های خرده فرهنگ (جنکس ۲۰۰۳) علیه فرهنگ رسمی جوامع معاصر غربی باز می‌گردد. از زمان شکل‌گیری و پیدایش گروه‌های خرده فرهنگ در دهه ۵۰ در آمریکا و اروپا مفهوم خرده فرهنگ به نوعی با مفهوم غیر رسمی و زیرزمینی بودن مرتبط بوده است. (۴) بنابراین، زیرزمینی بودن به معنای عصیان و اعتراض علیه ارزش‌ها و هنجارهای فرهنگ جاری جامعه سرمایه‌سالار نیز قلمداد شده است. گروه‌های موسیقی زیرزمینی، از این رو، در برابر وسوسه‌ها و فشارهای بازار مقاومت به خرج می‌دهند تا چهره زشت آن را به بنمایانند.

با این حال، همان گونه که نوشین (۲۰۰۵) بخوبی بیان کرده است، نوعی پارادوکس در موسیقی زیرزمینی ایران مشاهده می‌شود. این موسیقی از سویی می‌خواهد زیرزمینی باشد (به دلیل اعتراض سیاسی و انتقاد از جریان پاپ تجاری) و از دیگر سو نمی‌خواهد زیرزمینی باشد (به دلیل تمایل به داشتن مخاطب و انتشار آثارش). این وضعیت تناقض آمیز سبب شده است که گروه‌های موسیقی زیرزمینی گاه به سوی زیرزمینی ماندن گرایش دارند و گاه به سمت روزمینی شدن. از این رو، زیرزمینی ماندن گاه به دلیل اعتراض و عدم تمایل به روزمینی شدن است و گاه به دلیل مواجهه با موانع موجود از طریق مجاری رسمی (مجوز، دسترسی به سالن‌های کنسرت و غیره).

به همین دلیل، برخی از گروه‌های زیرزمینی تمایل دارند که از حامیان مالی برخوردار شوند و بتوانند آثار خود را به سمع مخاطبان خود برسانند. از این رو، شاید شاید بتوان گفت که از نظر اعتراض فرهنگی و اجتماعی بین موسیقی زیرزمینی ایران و جوامع غربی شباهت‌هایی وجود دارد، اما، دلایل و پیامدهای چنین اعتراضی یکسان نیست. علاوه بر اعتراض فرهنگی و اجتماعی، موسیقی زیرزمینی در ایران به گفتمان‌های رایج موسیقی (کوثری ۱۳۸۶) در ایران هم اعتراض دارد. از نظر گروه‌های موسیقی زیرزمین تعاریف، تصورات، سبک‌ها و دسته‌بندی‌های مرسوم میان طرفداران موسیقی کلاسیک، سنتی، تلفیقی، پاپ چنان مصلوب می‌نماید، که موسیقی زیرزمینی را باید راهی برای برهم زدن قواعد این بازی تلقی کرد. اوج این برهم زدن و شکستن مرزها و قواعد را باید در چهره

محسن نامجو (۵) دید که از جهات مختلف می‌خواهد بر تعاریف و مرزبندی‌های مصلوب بشورد و همه چیز را برهم زند. موسیقی زیرزمینی که عده ای آن را «موسیقی غیرمتعارف ایرانی» می‌نامند، دقیقاً می‌خواهد همان مرزبندی‌های «متعارف» را برهم زند. در مقاله حاضر تلاش شده است که ضمن بررسی بافت تاریخی ظهور موسیقی زیرزمینی در ایران، گروه‌های راک و رپ موسیقی زیرزمینی در ایران مورد بررسی قرار گیرند.

موسیقی زیر زمینی چیست؟

موسیقی زیرزمینی مجموعه‌ای از سبک‌های موسیقی است که در زمان تولید خود مورد توجه تهیه‌کنندگان و ناشران قرار نمی‌گیرند و معمولاً با سبک زندگی ارزش‌های طبقه متوسط دنیای سرمایه‌داری در تضاد است. این سبک موسیقی معمولاً پس از آن که توسط افراد و شرکت‌های مستقل کوچک به عموم مردم عرضه می‌شود، از سوی جمع (و حتی طبقه متوسط) مورد پذیرش قرار می‌گیرد و شرکت‌های مهم ضبط و پخش موسیقی، روی به عرضه گسترده آن آثار می‌آورند (وحدانی، ۱۳۸۴).

کارن رشاد در مورد موسیقی زیرزمینی می‌گوید جریان موسیقی آندرگراند بیش از آنکه به جریان موسیقی بازار و موسیقی پرمخاطب روز وابسته باشد با جریان هنری- فرهنگی در دل شهرهای بزرگ تنیده گشته است. این گونه از موسیقی در حقیقت زیر شاخه‌ای است که از هنر مدرن و فرهنگ جاری بر روزگار مدرن و پسامدرن به یادگار مانده است و با آنارشیسم، فرهنگ پانک و هنر آوانگارد در شرق و غرب جهان پیوند خورده است، نه با شبکه‌های غربی و شرکت‌های بزرگ تهیه‌کنندگی. هنر زیرزمینی به عنوان یکی از انواع هنر مستقل (این‌دپندنت میوزیک) نه تنها بر پایه سرمایه‌گذاری مستقل و کم خرج (مانند ضبط خانگی) که بر پایه تفکر و بینشی مستقل نیز شکل می‌گیرد.

به گفته کارن رشاد نگاه هنر آندرگراند به مسئله جاودانگی و محبوبیت کاملاً با نگاه گروه‌هایی چون بیتلز، رولینگ استونز، دوز، نیروانا و غیره متفاوت است. جاودانگی در موسیقی آندرگراند امری است درونی که به تجربه عمیق حال و هوای موسیقی هنری و فرهنگ حاکم بر آن بسته است. بدین معنی که جاودانگی یک آلبوم یا یک قطعه آندرگراند نه از پر فروش شدن یا مهارت در نواختن نوازندگان آن، بلکه از نحوه ایده پردازی و جدیت در تجربه‌گری آثار حاصل می‌شود.

فرانک زاپا که درباره نمایش‌های زیرزمینی، رسانه زیرزمینی و موسیقی زیرزمینی نوشته است می‌گوید: موسیقی زیرزمینی معمولاً به موسیقی گفته می‌شود که بدون مجوز رسمی و در استودیوی خانگی یا اختصاصی ضبط یا خلق می‌شود که به علت انگیزه‌های غیر تجاری، معمولاً فضایی کاملاً متفاوت از فضای موسیقی روز جامعه و حتی خرده‌فرهنگ‌های دیگر آن دارد. او معتقد است آنچه بیشتر در موسیقی زیرزمینی مورد توجه قرار می‌گیرد،

خلاقیت و تجربه هنر مفهومی و زیبایی شناسانه است. همچنین این موسیقی معمولاً به راحتی به دست عامه مردم جامعه نمی‌رسد.

او در تعریف فرهنگ زیرزمینی و واژه زیرزمین می‌گوید این لغت در ریشه، به جنبش‌های مقاومت و رهایی گفته شده که معمولاً مخفی حرکت می‌کنند و بیرون از فرهنگ حاکم بر اجتماع حضور دارند. همچنین در این رابطه «راه آهن زیرزمین» در قرن نوزدهم نام جنبشی ضدبرده‌داری بود که هدف و تمرکز فعالیتش کمک به بردگان برای فرار از ایالات متحده و رساندن آن‌ها به کانادا بود.

مطابق نظر زاپا بیشتر جنبش‌های آندرگراند دهه شصت و هفتاد جنبش‌هایی خرده‌فرهنگی بودند که همه به نوعی با جنبش «نسل بیت» شاعران و هنرمندان مقاومت و درنهایت اندیشه‌های ژان پل سارتر و البر کامو در سال‌های اولیه بعد از جنگ جهانی دوم در ارتباط بودند. سارتر و کامو عضو کمبات، یکی از گروه‌های زیرزمینی در فرانسه، بودند که موسس آن هنری فرنی، سارتر و کامو هر سه متهم به فعالیت گسترده در انتشارخبرنامه‌های زیرزمینی سازمان مقاومت شدند.

در ایران قسمت کمی که معمولاً بیشتر به جنبه‌های منفی سبک زندگی هنرمندان فرهنگ زیرزمینی اشاره دارد به عامه مردم منتقل می‌شود. به این ترتیب چهره هنرمندان فرهنگ زیرزمینی در ایران به کلی چهره ای مخدوش، نامطلوب و نامتناسب با جامعه ما جلوه داده می‌شود (وحدانی، ۱۳۸۴).

زمینه اجتماعی پیدایش

اگرچه برخی بر آن هستند که موسیقی راک یا رپ ایرانی در دوران قبل از انقلاب (به ویژه دهه ۵۰ ش.) ریشه دارد (۶)، با این حال، این پدیده، در اساس پدیده‌ای است که تاریخ آن به سال‌های پس از ۱۳۷۶ بازمی‌گردد و چیزی نزدیک به یک دهه از عمر آن نگذرد (۷). دو جریان عمده بر شکل‌گیری جریان‌های عمده اجتماعی و فرهنگی، از جمله موسیقی زیرزمینی، در ایران موثر واقع شده‌اند. نخست، رشد شهرنشینی در سال‌های پس از انقلاب بوده است. نسبت جمعیت شهرنشین در این سال‌ها به ۶۲ درصد می‌رسد. دوم، اولین موج جمعیتی پس از انقلاب خود را در قشر جوانی نشان می‌دهد که پس از انقلاب به دنیا آمده‌اند. این گروه، در سال ۱۳۷۶ به سن ۱۶ تا ۱۸ سالگی رسیده بودند. بنابراین، جوان شدن جمعیت کشور به ویژه در شهرها امری مشهود به شمار می‌رفت. فضای آزاد اجتماعی پس از ریاست جمهوری خاتمی و طرح مفاهیمی چون جامعه مدنی زمینه مساعدی را برای رشد موسیقی پاپ به طور کلی، و سبک‌ها و ژانرهای جدید از جمله موسیقی راک و رپ (موسیقی موسوم به زیرزمینی) فراهم آورد. گسترش ارتباط با جهان خارج از طریق مسافرت‌های خارجی، گسترش دسترسی به رسانه‌های الکترونیکی جدید (نظیر ماهواره و اینترنت) اطلاع و دسترسی به موسیقی غربی را تسهیل کرده بود. البته، باید اشاره کرد که پیش از این از سال‌های ۱۳۷۰ به بعد آزادسازی و رشد موسیقی پاپ و نیز خانگی شدن پاپ

(کوثری ۱۳۸۶؛ پورخصالیان ۱۳۸۶) زمینه مساعدی را برای توجه به سبک‌ها و ژانرهای دیگر موسیقی مردم پسند فراهم ساخته بودند. هرچند، موسیقی زیرزمینی به دلایل مختلف یکی از منتقدان جدی موسیقی پاپ که به زعم آنان غیرانتقادی و تجاری است، به شمار می‌رود. منظور از خانگی شدن پاپ فرایندی بود که از سال‌های ۱۳۷۰ به این سو، با ورود کیبوردهای خانگی (۸) به بازار ایران آغاز شد. ورود سازها و تجهیزات الکترونیکی جدی زمینه را برای تکان خوردن موسیقی پاپ، به ویژه آموزش و تولید آن در خانه فراهم ساخت. با پیشرفته شدن این دستگاه‌ها و آمدن کیبوردهای نیمه حرفه‌ای و سپس حرفه‌ای پس از سال ۱۳۷۵ تولید و اجرای موسیقی پاپ سهولت بیشتری یافت.

استفاده روزافزون از موسیقی پاپ در برنامه‌های مختلف تلویزیونی، از برنامه‌های کودک گرفته تا سریال‌های دنباله دار تا تبلیغات بازرگانی، برای ایجاد جذابیت و نوآوری هرچه بیشتر به رشد موسیقی پاپ کمک شایانی کرد. از این طریق نسل جدیدی از خوانندگان پاپ (عصار، اخشابی، اصفهانی) به مردم معرفی شدند. با ورود سازهای جدیدتر نظیر گیتار و ویولون گروه‌های کامل تری از نوازندگان موسیقی پاپ تشکیل شد. از دیگر سو، تقاضای جوانان و نوجوانان برای یادگیری سازهای الکتریکی نظیر گیتار افزایش یافت. این تقاضا بازاری مناسب برای تولیدکنندگان و واردکنندگان سازهای پاپ (انواع مختلف گیتارهای آکوستیک و الکتریکی، سازهای ضربه‌ای - کوبه‌ای و لوازم جانبی آن‌ها مثل فاز و افکت و آمپلی‌فایرها) فراهم ساخت. بدین ترتیب، موجی از طرفداران گیتار به خرید و آموزش این ساز روی آوردند. با این حال، از آن جا که گیتار آکوستیک به سبک فلامنکو ساده‌تر و با ذائقه ایرانی سازگارتر بود، بزودی جای کیتار کلاسیک را گرفت. با استقبال از گیتار فلامنکو زمینه برای واردات گیتار الکتریک نیز فراهم شد و به این طریق موسیقی راک نیز مطرح شد. به این ترتیب، در سال‌های پایانی دهه ۸۰، زمینه‌های مناسب برای شکل‌گیری موسیقی راک و رپ در ایران فراهم شد. هرچند، موسیقی رپ با فاصله اندکی پس از راک ظاهر شد.

به دلیل مهاجرت اکثر آهنگسازان و خوانندگان موسیقی پاپ ایرانی قبل از انقلاب، نه تنها میانگین سنی آهنگسازان و خوانندگان پاپ پس از انقلاب عموماً پایین (زیر ۳۰ سال) است. بلکه، این میانگین حتی در مورد راکبست‌ها و ریپست‌های ایرانی به زیر ۱۸ سال هم می‌رسد. کاهش بسیار سن آهنگسازی و خوانندگی در سبک‌های جدید پدیده‌ای کاملاً جدید در ایران به شمار می‌رود. عده‌ای از صاحب‌نظران موسیقی این پدیده را مربوط به سهولت ساخت موسیقی با دستگاه‌های الکترونیکی (به ویژه کیبوردهای حرفه‌ای) می‌دانند. نوجوانان و جوانان پس از مدت کوتاهی با این دستگاه‌ها می‌توانند موسیقی مورد نیاز خود را بسازند و به کمک تجهیزات استودیویی بسادگی آهنگ خود را تنظیم و اجرا کنند. با این حال، این تنها یک روی قضیه است. پایین آمدن سن نوازندگی، خوانندگی و آهنگسازی در ایران تنها به وجه تکنولوژیک آن مربوط نمی‌شود. بلکه، شکل‌گیری یک فرهنگ جوانان که منتقد وضع موجود و حاوی تقاضای اجتماعی و فرهنگی جدید است، از دلایل اصلی شکل‌گیری این پدیده به شمار می‌رود.

از سال ۱۳۸۰ فضای مناسبی برای آشکار کردن سبک‌ها و گروه‌های زیرزمینی فراهم شد. اولین بار، در نخستین جشنواره موسیقی زیر زمینی ایران در سال ۲۰۰۲ که توسط مجله فرهنگی تهران اونیو(۹) در اینترنت برگزار شد، گروه‌های زیرزمینی معرفی شدند.

در اینجا باید به نقش مهم اینترنت (مشکوری ۱۳۸۶) در گسترش موسیقی زیرزمینی اشاره کنیم. گروه‌های زیرزمینی که فضایی برای عرضه موسیقی خود نداشتند و بیشتر آلبوم‌های آنان مجوز پخش دریافت نکرده بود، از طریق اینترنت به انتشار آثار خود دست زدند.

مفهوم سبک در گروه‌های زیرزمینی

همان‌گونه که نوشین (۲۰۰۵) می‌گوید، در گروه‌های زیرزمینی سبک معنای مشخصی نظیر گروه‌های موسیقی زیرزمینی غرب ندارد. برای مثال، در آهنگ‌های ساخته شده توسط گروه‌های راک، آهنگ‌هایی مشاهده می‌شود که با سبک این نوع موسیقی همخوان نیست. این امر نشانگر آن است که سبک در اینجا تنها وسیله‌ای برای متمایز کردن، از جریان رسمی فرهنگی و موسیقایی و دیگر گروه‌های رقیب است و نقش مستقلی ندارد. از این رو، گروه‌ها هنوز هویت مشخص و متمایزی نظیر گروه‌های موازی‌شان در غرب ندارند. در گروه‌های زیرزمینی انواع سبک‌ها و ژانرها مشاهده می‌شود و این نشان از فضای تجربه و عدم تثبیت دارد. به بیان دیگر، اگر بخواهیم از مفهوم خرده فرهنگ (هبدایج؛ جنکیز ۲۰۰۳) بهره جوییم، موسیقی در اینجا نقش متمایزکننده گروه خرده فرهنگ از فرهنگ رسمی را دارد. آن چه در این گروه‌ها رخ داده است، شاید با مفهوم جدید خرده فرهنگ و آن چه برخی از نویسندگان (ماگلتون و ...) پساخرده فرهنگ نامیده‌اند، قابلیت توضیح بیشتری داشته باشد. نظریه پساخرده فرهنگ بر آن است که برخلاف تصور نظریه پردازان اولیه خرده فرهنگ (هبدایج) همگونی و تجانس کاملی بین عناصر خرده فرهنگ وجود ندارد. بلکه ترکیب و امتزاجی از عناصر مختلف وجود دارد. بنابراین، گروه‌های خرده فرهنگ ممکن است، در برخی جنبه‌ها عناصر ایدئولوژی مردسالار، محافظه کار و سفیدپوست را داشته باشند و در برخی از جنبه‌ها عناصری کاملا مخالف آن. این پدیده دورگه بودن یا هایبرید(۱۰) بودن (تاملینسون؛ نگوس) نه تنها بین عناصر (بین پوشاک، آرایش مو، روابط اجتماعی، اخلاقیات و موسیقی) وجود دارد، بلکه درون خود عناصر (برای مثال موسیقی) نیز وجود دارد. بنابراین، نوعی امتزاج (بریکولاژ)(۱۱) کامل در خرده فرهنگ‌ها قابل مشاهده است. به طوری که در گروه‌های زیرزمینی موسیقی ایرانی، سبک‌ها و ژانرهای مختلف موسیقی نظیر راک، جاز، موسیقی‌های هنری و آوانگارد و هیپ‌هپ و رپ تجربه می‌شود. این امتزاج و دورگه شدن از دیگر سو، نتیجه امتزاجی از شرایط فرهنگی محلی و جهانی است که در جوامع مختلف پدید آمده است.

زیرزمینی بودن یا نبودن: مساله این است؟

آیا گروه‌های زیرزمینی موسیقی در ایران از مشخصه‌های موسیقی زیرزمینی پیروی می‌کنند؟ شکوری (۲۰۰۶) (۱۲) موسیقی زیرزمینی را چنین تعریف می‌کند «هنر زیرزمینی که موسیقی زیرزمینی نیز بخشی از آن است معمولاً به هنری گفته می‌شود که پیشرو است و هم از لحاظ ایدئولوژیک و هم بینش هنری و حتی در بیشتر مواقع از لحاظ طبقاتی خود را از جامعه جدا می‌کند و خلاف معیارهای فرهنگی و اجتماعی به قصد حرکت می‌کند، سنت شکنی می‌کند و معیارهای جدید می‌آفریند. در حقیقت بینشی آنارشویستی دارد و هنر رایج را بازاری می‌پندارد و ارزش هنری برای آن قائل نیست. در نتیجه، با آن به شکلی بنیادی در تضاد قرار می‌گیرد و حتی مبارزه می‌کند. هنر زیرزمینی از آنجایی که خصلتی انقلابی دارد می‌توان آن را مادر تمام نوآوری‌های هنری دانست چرا که با بریدن خود از جریان معمول فرهنگی جامعه، محفلی می‌شود برای رشد خلاقیت‌های نو که آن را اصطلاحاً هنر آوانگارد نیز می‌نامیم.» با این حال، ضمن آن که برخی از مشخصه‌های بالا در گروه‌های موسیقی زیرزمینی وجود دارد، از برخی دیگر خبری نیست. برای مثال، همان گونه که شکوری اضافه می‌کند «یک نکته بسیار مهم را باید اینجا مطرح کنم که هنرمندان زیرزمینی ما اکثراً مایل‌اند و به هر شکلی در صدد بوجود آوردن بازاری گسترده برای این نوع موسیقی نیز هستند. در صورتی که اصولاً هنر و موسیقی زیرزمینی مخالف بازاری شدن است و برای همین حتی علیه خود طغیان هم می‌کند و آنارشویسم را راه حل می‌داند و هیچ سازشی را با سرمایه‌داری و جامعه مصرفی نمی‌پذیرند». تلاش بسیاری از گروه‌های زیرزمینی برای دریافت مجوز از سازمان‌های فرهنگی مربوط نشان همین گرایش به بازاری شدن و تجاری شدن است. از دیگر سو، حتی سازمان فرهنگی مسئول نیز ترجیح می‌دهند که این گروه‌ها به طور روزمینی کار کنند و برای انتشار آثار خود مجوز دریافت دارند. (۱۳) از دیگر سو، موسیقی زیرزمینی، موسیقی گروه‌های محروم اجتماعی نیست. بلکه، عمدتاً توسط نوجوانان و جوانانی متعلق به طبقه متوسط و متوسط رو به بالا تولید می‌شود. بنابراین، از نظر شکوری «هنر زیرزمینی ما در حقیقت هنریست خرده بورژوا و فقط به خاطر محدودیت‌های اجتماعی و فرهنگی حاکم بر ایران مجبور شده زیرزمینی شود. تا روزی که به حقوق مدنی خود که همان آزادی بیان است برسد و آنروز بی شک از زیرزمین به روی زمین خواهد آمد و تعریف دیگری از خود ارائه خواهد داد.» موسیقی زیرزمینی توسط نوجوانان یا جوانانی تولید می‌شود که از حداقل امکانات اقتصادی برخوردار هستند، جوانانی که به گفته خودشان با آکوستیک کردن در و دیوار زیرزمین به «شانه‌های تخم مرغ و یونولیت» فضایی مناسب برای اجرای موسیقی فراهم می‌آورند. از دیگر سو، گروه‌های موسیقی زیرزمینی در شهرهای بزرگ ایران نظیر تهران، مشهد و شهرهای بزرگی نظیر آنها رشد کرده است.

خواننده اصلی گروه زیرزمینی ۱۲۷، محبی (۱۴)، در گفتگو با تهران اونیو بر آن است که برای رشد موسیقی راک سه چیز لازم است: ۱- کلوپ‌های موسیقی یا فضاهایی که بتوان در آنها موسیقی اجرا کرد، ۲- رادیو و تلویزیون ۳- شرکت ضبط و پخش موسیقی. به نظر این خواننده هیچ کدام از این عناصر وجود ندارد. بنابراین، اعضای گروه‌های موسیقی زیرزمینی اتفاقاً در پی روزمینی شدن و بازاری شدن هستند. این وضعیت پارادوکسی است که در مورد بیشتر گروه‌های موسیقی زیرزمینی مشاهده می‌شود. آنان از طرفی می‌خواهند منزلت زیرزمینی و موضع انتقادی خود را نسبت به وضع موجود حفظ کنند، اما از دیگر سو در پی مخاطب و اجرا در مکان‌های عمومی

هستند. ادیب وحدانی (۱۵) در همین باره می‌گوید «این موضوع در ایران کاملاً متفاوت و حتی برعکس است. به این مفهوم که وقتی موسیقی زیر زمینی می‌شود که امکان ارایه در شکل عادی و عمومی را ندارد. علاوه بر این، گروه‌های موسیقی زیر زمینی دوست دارند که دیده شوند و آثارشان روی صحنه به اجرا دربیاید. این گروه‌ها می‌خواهند که به صورت گسترده‌ای حاضر باشند و همانند دیگر گروه‌های موسیقی مورد توجه و استقبال قرار بگیرند». ادیب وحدانی (۱۶) می‌گوید «مهمترین فایده این نوع موسیقی برقراری ارتباط بدون هیچ واسطه و حجابی است. به این خاطر که این سبک از موسیقی در زیر لایه‌های اجتماع جای می‌گیرد». جعفرزاده (۱۷) نیز با بیانی مشابه می‌گوید: «مزیت مهم موسیقی زیرزمینی در این است که نشان می‌دهد در زیر لایه‌های اجتماع چه می‌گذرد. این موضوع هم نشان دهنده شرایط هنری جامعه و هم مسایل مربوط به حاکمیت است. اصولاً این نوع موسیقی چون خود را محدود به پیروی از تفکر یا شیوه‌ای خاص نمی‌بیند، حرفش را به آسانی بیان می‌کند.»

محسن نامجو (۱۸)، از چهره‌های سرشناس راک ایران می‌گوید «موسیقی زیرزمینی نتیجه نوعی اختلاف نظر قدرت حاکم با گروه‌های موسیقی است که بنابر دلایل مختلف اجازه کار و فعالیت به آنها داده نشده و به دلیل ممنوعیتی که از سوی نظام حاکم اعمال می‌شود، این گروه‌ها به شکل غیررسمی فعالیت می‌کنند و نوعی موسیقی به نام زیرزمینی را پدید می‌آورند». از نظر نامجو «زیرزمینی» دو معنا می‌دهد. نخست، این موسیقی زیرزمینی است که به معنای آن که بنابر موقعیت مکانی و ضبط و اجرا در زیرزمین تعریف می‌شود، مساله‌ای که خاص ایران است. دوم، از جهت فرم است». به نظر نامجو این موسیقی راک است که به دلیل داشتن عناصر اعتراضی نسبت به مسائل اجتماعی نمی‌تواند مورد قبول نهادهای رسمی فرهنگی قرار گیرد و تریبون رسمی برای بیان خود ندارد. به گفته نامجو «موسیقی زیرزمینی مانند یادداشت‌های انتقادی شخص نسبت به موضوع و یا مسئله‌ای است که همواره او را مورد آزار قرار می‌داده ولی برحسب عرف و یا قانون مجبور است به آن عقیده احترام بگذارد.» در این جا، حتی نامجو هم بر آن است که این موسیقی تمایل به روزمینی شدن دارد «بعضی از این موسیقی‌های زیرزمینی هم به لحاظ محتوا و هم به جهت فرم، آثار خوب و شنیدنی است و چه خوب است که نهادهایی مانند وزارت ارشاد به عنوان تنها نهاد رسمی از این نوع موسیقی، پدرا نه حمایت کند تا موسیقی زیرزمینی به موسیقی رو زمینی تبدیل شود».

بهمن خلیلی (۱۹) سرپرست گروه راک «آتشباد» نیز همین مضمون را تکرار می‌کند «ما نمی‌خواهیم زیر زمینی باشیم هیچ یک از گروه‌های موسیقی راک فعال در ایران دوست ندارند جزو گروه‌های زیرزمینی باشند». و ادامه می‌دهد «وقتی گروهی برای برگزاری کنسرت از وزارت ارشاد مجوز می‌گیرد نمی‌توان نام موسیقی زیر زمینی را بر آن گذاشت و گمان نمی‌کنم کسی هم مایل باشد عنوان موسیقی زیرزمینی را روی خودش بگذارد و به عبارت بهتر ما در ایران گروه موسیقی زیرزمینی شناخته شده نداریم». درآمدزایی از دیگر دغدغه‌های این گروه‌ها، به ویژه گروه‌های راک است. خلیلی (۲۰) می‌گوید «گروه‌های موسیقی راک به دلیل برگزار نشدن کنسرت هیچ گونه درآمدزایی ندارند و متأسفانه تحت پوشش هیچ سازمان و نهادی هم نیستند پس به ناچار برای باقی ماندن در عرصه مجبوریم کارها را به صورت زیرزمینی در اختیار مخاطب قرار دهیم و این به معنی قرار گرفتن در دسته گروه‌های

موسیقی زیرزمینی نیست و ما از مسئولان می‌خواهیم که از ما حمایت‌های لازم را به‌جا آورند چرا که ما نمی‌خواهیم زیر زمینی باشیم.»

گروه‌های موسیقی زیرزمینی ایران

گستره گروه‌های زیرزمینی در ایران به نحوی است که امکان بررسی همه آنها در اینجا وجود ندارد. در موسیقی زیرزمینی ایران از گروه‌های راک، رپ، جاز، متال و بسیاری از گروه‌های دیگر می‌توان نمونه‌هایی یافت. البته، همان گونه که پیش از این هم گفته شد، مفهوم سبک هم در هیچ یک از این گروه‌ها به طور دقیق رعایت نمی‌شود. بنابراین، در هر یک از این گروه‌ها آهنگ‌هایی متعلق به سبک‌ها و ژانرهای دیگر نیز می‌توان یافت. از این‌رو، در ادامه مقاله تنها به دو گروه عمده از موسیقی زیر زمینی ایران، راک و رپ ایرانی، خواهیم پرداخت.

موسیقی راک در ایران

موسیقی راک به عنوان یک موسیقی اعتراضی متأثر از آمریکا و اروپا در دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی در ایران نیز شکل گرفت. با این حال، در سال‌های پس از ۱۳۵۰ است که شاهد شکل‌گیری موسیقی راک در ایران هستیم. از نخستین آثاری که ریشه راک در ایران به شمار می‌رود، آثار کوروش یغمایی هستند. آلبوم‌های گل یخ و آرایش خورشید دو آلبوم مشهور یغمایی در دهه ۵۰ ساخته شدند. (۲۱) رجایی (۲۲) (۱۳۸۳) راک امروز ایران را به سه دسته تقسیم می‌کند: یغمایی‌ها، اوهامی‌ها و گروه‌های زیر زمینی.

از نظر رجایی در آهنگ‌های دسته اول (گروه یغمایی) بیشتر به جنبه‌های تکنیکی نوازندگی گیتار و صداهای الکترونیک توجه می‌شود و شعرخواننده در درجه دوم اهمیت قرار دارند. گروه دوم، گروه اوهام است (۲۳) که در چند سال اخیر از شهرت به نسبت زیادی برخوردار شده است. آهنگ‌های این دسته متمایل به موسیقی آلترناتیو است و معمولاً ریتمی آرام دارد که گاه به ریتم‌های موسیقی رپ شبیه می‌شود. سرانجام، به دسته سوم می‌رسیم که گروه‌های راک زیر زمینی را شامل می‌شود. اگرچه، دسته‌بندی رجایی تا حدودی مقبول می‌نماید، اما حداقل مرز بین گروه دوم و سوم چندان روشن نیست. زیرا، گروه اوهام خود زمانی در دسته موسیقی زیرزمینی جای می‌گرفت و تنها پس از گرفتن مجوز برای برخی از آلبوم‌هایش و روزمینی شدن، از این دسته‌بندی خارج شده است. بنابراین، گروه‌هایی نظیر اوهام در بخشی از تاریخچه خود زیرزمینی و در بخشی از آن روزمینی بوده‌اند. بنابراین، و به رغم مجوزهای گهگاهی که نصیب گروه‌هایی نظیر اوهام شده است، این گروه‌ها را نیز در شمار گروه‌های زیرزمینی بررسی کرده‌ایم.

راک زیرزمینی در ایران

بدون شک موسیقی راک در ایران با گسستی اساسی روبرو بوده است. در واقع، می‌توان گفت که حداقل دو دهه وقفه در رشد این موسیقی وجود داشته است. در دهه ۱۳۵۰ می‌توان رشد موسیقی راک ایرانی را در کنار موسیقی پاپ مشاهده کرد و در آثار برخی از آهنگسازان نظیر یغمایی تفاوت اجرایی با موسیقی پاپ بخوبی قابل مشاهده است. با این حال، با ظهور انقلاب نه تنها موسیقی به طور کلی با بحران مشروعیت از سوی دستگاه‌های فرهنگی مواجه شد، بلکه بخشی از آن کاملاً طرد شد. بخش مطرود عمدتاً شامل موسیقی پاپ و سبک‌های دیگر نظر راک بود. بنابراین، تنها موسیقی سنتی، آن هم با فراز و نشیب بسیار، اجازه حضور و اجراء یافت. پس از پایان جنگ، و شروع دوران سازندگی فضای به نسبت آزادتری برای حضور موسیقی پاپ فراهم شد.

این فضای مساعد در سال‌های پس از ریاست جمهوری خاتمی به اوج خود رسید. با این حال، و به رغم این آزادی برای موسیقی پاپ موسیقی راک همچنان در دستگاه‌ها و محافل رسمی جایی نداشت. و به ناچار به زیرزمین‌ها رانده شد. به زیرزمین رانده شدن موسیقی راک در ایران تا حدود زیادی با تاریخ موسیقی راک که موسیقی اعتراض بود، متفاوت است. زیرا، راک در دوران اوج خود روزمینی بود و برای اعتراض و انتقاد اجتماعی و سیاسی به این روزمینی بودن نیاز داشت. از این رو، در زمینه اجتماعی و فرهنگی ایران است که گروه‌های راک به زیرزمین رانده شدند. بنا به گفته‌ای (۲۴) «راک که ذاتش همخوان با کنسرت‌های چندهزار نفر، مانیتورهای صوتی پر حجم، نعره‌های کاملاً آزاد و بی‌قیدوشرط و به طور کلی نقطه مقابل موسیقی زیرزمینی بود، به دل زیرزمین‌ها رانده شد. در یک جمله سه‌تار ضعیف‌الجثه به روی سن رفت و گیتار الکتریک پرسروصدا جایی جز زیرزمین منازل ایرانی نیافت. حالا به تدریج چند سالی است که صدای گیتار الکتریک از دل زیرزمین در حال شنیده شدن است و کم‌کم دارد جایگاهش را می‌یابد». از این رو، می‌توان گفت که موسیقی راک و عناصر اجرایی آن (گیتار، درام، آمپلی فایر و غیره) پدیده‌های جدیدی در ایران نیستند، اما نسلی که امروز آن را به کار می‌گیرد و مخاطب اصلی آن است، نسل جوان هستند. اگرچه نسل جوانی که امروزه به این موسیقی می‌پردازد، با نسل جوان آن روز تفاوت‌های بسیاری دارد که باید در جای خود مورد بررسی قرار گیرد. با این حال، اگرچه طی سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۰ موسیقی راک در ایران تریبون رسمی نداشته است، هیچگاه به طور کامل از میان نرفته است. اما، شکوفایی راک در ایران پس از سال ۱۳۸۰ کاملاً مشهود است. اما سال‌های اخیر سال‌های باززایی و نوپایی سبک راک بوده است.

گروه‌های راک زیرزمینی در ایران

تعداد گروه‌های موسیقی زیرزمینی به طور عام، و راک زیرزمینی به طور خاص اندک نیست، با این همه آثار این گروه به طور غیر رسمی و بیشتر از طریق اینترنت به طرفداران آن می‌رسد. در زیر به اختصار به برخی از گروه‌های راک زیرزمینی (۲۵) اشاره می‌کنیم.

پژواک: پژواک جزء اولین گروه‌هایی است که در ایران به موسیقی راک پرداختند. کار آن‌ها کاور (اجرای دوباره) موسیقی راک غربی مثل کارهای پینک فلوید و جو استریانی بود. موسیقی آن‌ها ابتدا بدون کلام بود، اما بعد چند شعر از حافظ را با سبک راک اجرا کردند. گروه پژواک در سال‌های ۷۸-۷۹ یعنی در دوره ریاست جمهوری آقای خاتمی مجوز گرفتند و رسمی شدند، اما بعد دوباره حالت زیرزمینی یافتند.

آوای مردمی: سبک این گروه پاپ راک است. آن‌ها اشعار فارسی سروده‌ی خودشان را با موسیقی راک در هم آمیختند.

سکوت شرق: این گروه نیز مانند گروه پژواک به موسیقی راک و بی کلام پرداختند و موسیقی راک غربی را دوباره اجرا می‌کردند.

میرا: سبک این گروه آلترنیتیو راک است. آن‌ها شعرهای فارسی سروده خودشان را با موسیقی راک تلفیق کردند. در سال ۸۱ در تالار حرکت و تالار فرهنگ کنسرت اجرا کردند. آلبوم میرا از جمله کارهای این گروه است که موفق به گرفتن مجوز از وزارت ارشاد شد و در بازار موجود است. خواننده این گروه در آمریکا زندگی می‌کرد. بعد از مدتی اکثر اعضای آن نیز به خارج از ایران مهاجرت کردند.

جم: این گروه در حال حاضر منحل شده است، ولی از جمله گروه‌های راک زیرزمینی بود که شعرهای فارسی خودشان را اجرا می‌کردند. این گروه آلبومی نداشت، اما چند تک آهنگ از آن‌ها در مسابقات تامو (۲۶) شرکت کرد.

مد سیتی (شهر دیوانه): سبک این گروه کانتری راک است. آن‌ها سروده‌های فارسی خود را اجرا می‌کنند. نام آلبوم آن‌ها «جمله معروف» است. این گروه در فستیوال موسیقی راک که در ۱۱ دی ۱۳۸۵ از طرف دانشگاه هنر برگزار شد، شرکت داشتند.

کیوسک: این گروه سروده‌های خود را که حاوی مضامین روزمره اجتماعی است، به سبک راک اجرا می‌کنند. خواننده این گروه در کانادا زندگی می‌کند و آلبوم آن‌ها به نام «آدم معمولی» توسط شرکت «بم آهنگ» که در کانادا است و کارش حمایت از موسیقی زیرزمینی ایران است، ضبط و پخش شد و حتی در سایت‌های اینترنتی نیز قابل دسترس شد.

پارازیت: گروه پارازیت نیز سروده‌های خود را اجرا می‌کند. نمونه کار آنها «ناخن‌های ۹ اینچی» (۲۷) است. این گروه آلبومی ندارد و در جشنواره تامو شرکت کرده است.

اوهام: از اولین گروه‌هایی که شعرهای حافظ و مولانا را با موسیقی راک تلفیق کردند، اوهام است. سبک این گروه آلترنیتیو راک است. این گروه نتوانستند برای کارهای‌شان مجوز بگیرند و کار آنان به صورت غیررسمی و زیرزمینی توزیع شد. اوهام به چند فستیوال موسیقی در خارج از کشور دعوت شده است.

میوت ایجنسی: سبک این گروه تریپ هاپ (۲۸) است که با اشعار انگلیسی اجرا می‌شود. نام آلبوم آن‌ها همان نام گروه‌شان است. این گروه اولین گروهی از ایران بود که موسیقی‌اش در شبکه میوزیک‌نیشن پخش شد. این گروه نیز در فستیوال راک سال ۸۵ دانشگاه هنر شرکت داشت.

کوچ: این گروه در جشنواره تامو شرکت کرد. گلشیفته فراهانی خواننده و آذرخش فراهانی نوازنده گیتار بیس این گروه هستند. این گروه نیز اشعار فارسی خودشان را با موسیقی راک تلفیق و اجرا می‌کنند.

هشت: گروه هشت در دوره سوم جشنواره تامو اولین رتبه را کسب کرد. آنها شعرهای فارسی خودشان را که اشعاری اجتماعی است به سبک راک اجرا می‌کنند.

کَهِتَمیان: سبک این گروه هوی متال و موسیقی آن‌ها بدون کلام است. این گروه در تالار فارابی نیز اجرا داشت.

۱۲۷: این گروه در دوره اول جشنواره تامو شرکت کرد. آن‌ها اشعار انگلیسی سروده خودشان را با سبک راک اجرا می‌کنند و در تالار فارابی چند بار کنسرت داشته‌اند.

هایپرنووا: اعضای این گروه در نیویورک زندگی می‌کنند. ابتدا در ایران مشغول به فعالیت بودند، اما بعداً به آمریکا مهاجرت کردند. سبک آن‌ها پانک راک است و اشعار آن‌ها به زبان انگلیسی.

آور: آور نیز همانند پژواک از اولین گروه‌هایی است که بعد از انقلاب به موسیقی راک پرداخته است. در سال ۱۳۷۸، اولین کنسرت خود را در تالار حرکت ارائه داد که اولین تقریباً اولین کنسرت پاپ راک در ایران به طور قانونی بود. اشعار آن‌ها فارسی است. این گروه همراه گروه میرا در سال‌های ۷۸-۷۹ برای آلبوم‌شان «آب و آتش» مجوز گرفتند. آلبومی که در بازار موجود است. این گروه در حال حاضر منحل شده است. آهنگ ساز این گروه و رهبر ارکستر آن محمد اصفهانی خواننده پاپ بود.

فرا: این گروه نیز در حال حاضر فعال نیست. فرا در دوره اول مسابقات تامو شرکت داشت و رتبه اول را کسب کرد. سبک موسیقی آن‌ها راک، شعرهای آن‌ها فارسی با مضامین اجتماعی است.

محسن نامجو

در مورد موسیقی نامجو نظرات مختلفی وجود دارد. عده‌ای سبک او را راک تلفیقی می‌دانند. اما، معنای سبک تلفیقی در نامجو قدری گسترده‌تر از معنای رایج آن است. نامجو همه چیز را (از ساز، سبک موسیقی، شعر و حتی تاریخ و جغرافیای موسیقی) را به هم می‌ریزد و سبکی تلفیقی به وجود می‌آورد. در آثار او، برای مثال، هنگامی که شعر مولانا خوانده می‌شود، صدای گیتار الکترونیک به گوش می‌رسد. البته، در کار او حتی شعر مولانا هم با سبکی متفاوت از آن چه در دستگاه‌های سنتی ایران یا حتی پاپ به معنای مرسوم آن وجود دارد، اجرا می‌شود. او شعرهای ادبیات کلاسیک و مدرن ایران و یا شعرهای فارسی خودش را با موسیقی‌اش که ترکیبی از موسیقی راک، سنتی و یا حتی پاپ است، اجرا می‌کند. (۲۹) تلفیقی بودن آثار نامجو، از سویی سبب شده است که تهیه‌کنندگان درباره حمایت مالی از آثار او تردید کنند و از دیگر سو، مسوولان مرکز موسیقی وزارت ارشاد هم تمایل چندانی به انتشار آلبوم‌های او نداشته باشند. نامجو می‌گوید «چون در کارهایم آواز سنتی با سبک‌هایی مثل راک و بلوز تلفیق شده و کلیشه‌های رایج آواز ایرانی را شکسته، مسلماً حساسیت برانگیز است. تا به حال چنین موزیکی نبوده و همه علیه‌اش جبهه می‌گیرند.» نامجو بر آن است که تلفیق مورد نظر او حتی از تلفیق به معنای مرسوم (تلفیق سازها) فراتر می‌رود «تلفیق از نظر من ایپدمی زمانه است. تلفیق موسیقایی دو شکل دارد، یکی تلفیق ابزار است، مثلاً قرار دادن گیتار در برابر سه تار که چیز جدیدی نیست؛ و دیگری تلفیق گام که تا به حال کمتر در موسیقی ایران به آن پرداخته شده، مثلاً کافیسست که دو نت از دستگاه شور حذف شود تا به گام بلوز برسیم.» نامجو در خوانندگی از صداهای نامتعارف نیز استفاده می‌کند. به گفته خودش این مسأله حاصل این است که به حنجره به عنوان یک ابزار صوتی نگاه می‌کند، و در نتیجه بی آن که در بند سبک‌های خوانندگی باشد، هر صدایی از خود درمی‌آورد. یکی از آهنگ‌های او با نام بگو بگو در جشنواره موسیقی وب‌گاه (تامو) در سال ۲۰۰۴ دوم شد.

گروه‌های زیرزمینی رپ در ایران

موسیقی رپ از همان ابتدا به عنوان ابزاری برای بیان نارضایتی سیاهان از وضعیت خود تبدیل شد. به طوری که بعدها رپ سی.ان.ان سیاهان نامیده شد. سال‌های ۱۹۸۵ تا ۱۹۹۳ سال‌های طلایی رپ به شمار می‌رود. زبان رپ مخلوطی از اسلانگ‌ها (۳۰) یا آرگوها (۳۱) است. علاوه بر آن، کلمات سه نقطه‌ای (۳۲) در موسیقی رپ زیاد است. به تدریج فرهنگی از رپ پدیدار شد که هیپ‌هاپ (۳۳) نام گرفت. بریک‌دنس (۳۴)، لباس‌های گشاد، گرافیتی (طراحی روی دیوار) از مشخصه‌های بارز علاقمندان این فرهنگ جدید هستند. ترکیب رپ و فرهنگ هیپ‌هاپ سرعت میان جوانان سفیدپوست نیز علاقمندان فراوانی پیدا کرد و به ابزار مبارزه بر علیه بی توجهی، فقر، گتوسازی، عقب‌ماندگی و راسیسم بخصوص در زمان حکومت ریگان تبدیل شد. فرهنگ هیپ‌هاپ چنان در دهه

۱۹۹۰ در آمریکا و اروپا گسترش یافت که عده‌ای فرهنگ جوانان در این دهه را فرهنگ هیپ‌هاپ نامیده‌اند. رپ به زبان شورش و اعتراض مبدل شد. انتقاد از دولت و دستگاه اداری را با عقب‌ماندگی جامعه سیاهپوستان، انتقاد از ظلم و تبعیض پلیس و ترغیب سیاهان به مبارزه با پلیس از درونمایه‌های رپ است. شعار «علیه قدرت بجنگ» و «پلیس را بکش» از درونمایه‌های برخی از اشعار رپ هستند. انتقاد از وضعیت فلاکت بار و تبعیض آمیزی که سیاهان گرفتار آن بودند، هدف آرمان رپ خوان های اولیه بود. آن‌ها می‌خواستند پیامی را به دیگران منتقل کنند، مردم خود را متحد سازند و اعتبارشان را به آن‌ها برگردانند. با این حال، به‌زودی اسیر موسیقی تجاری و سود سرسام آور آن شدند. سکس و خشونت بتدریج به درونمایه اصلی ویدئو کلیپ‌های رپ تبدیل شد. بنابراین، چیزی که روزگاری به سی.ان.ان سیاهان مشهور شده بود، خود به زائده سرمایه‌داری تجاری تبدیل شد.

شاید توجه به چنین زمینه‌هایی در موسیقی رپ سبب انتخاب آن از سوی نوجوانان و جوانان ایرانی برای بیان اعتراض و انتقاد اجتماعی خود شده است. با این حال، هنوز تاریخ‌نگاری کاملی از ریشه‌ها و انگیزه‌های تشکیل گروه‌های رپ در ایران صورت نگرفته است.

رپ سابقه درازی در ایران ندارد. اگرچه، عده‌ای سابقه آن را به آهنگ «یک یاری دارم» بدیع زاده برمی‌گردانند. اما، این اظهار نظر شاید از منظر ریتمیک حرف زدن در رپ درست باشد، اما از نظر محتوا و سبک اجرای موسیقی قطعاً تفاوت‌های بارزی در این خصوص وجود دارد. موسیقی رپ، نظیر راک، بخشی از موسیقی زیرزمینی ایران به شمار می‌رود. اما، بیش از راک توجه نوجوانان را به خود جلب کرده است. به طوری که خوانندگان و نوازندگان رپ از میانگین سنی حتی پایین تری نیز برخوردار هستند. علاوه بر آن، اگر چه موسیقی راک نیز وجه اعتراضی و انتقادی دارد، اما زبان رپ از تندی و خشنی خاصی برخوردار است که در راک یافت نمی‌شود. صراحت لهجه و رک‌گویی چنان در رپ با موسیقی در آمیخته است که گویی این کلام است که بر موسیقی سلطه دارد. دقیقاً به همین دلیل رپ را یک جور ریتمیک حرف زدن می‌دانند که به کمک زبان خیابانی صورت می‌گیرد. کلام تاثیرگذار بخش مهم هر آهنگ رپ به شمار می‌رود.

از منظر موسیقایی، رپ در واقع ساختاری ساده دارد. شعری که روی یک بخش کوتاه و تکرارشونده موسیقایی (۳۵) قرار می‌گیرد و بدون اوج و فرود قابل توجهی، به طور ممتد و متوالی خوانده می‌شود. ریتمیک خوانی در رپ سهل و ممتنع است. سهل است، به دلیل آن که هر شعر ریتمیک ساده را می‌توان به سبک رپ خواند. اما، این ظاهر قضیه است. آهنگ‌های ساخته شده توسط پرهای ایرانی نشان می‌دهد که حداقل آن چنان که در ابتدا تصور می‌رود، چنین کاری ساده نیست. سرودن اشعاری با مصرع‌های کوتاه و کاملاً مقفا که بتوان آن را به‌سادگی و به‌سرعت به صورت ریتمیک خواند، در واقع برخلاف ظاهر آن بسیار دشوار است. این دشواری، با توجه به سواد ادبی نوجوانان و جوانان دشوارتر هم می‌شود. البته، پرها به دلیل آن که می‌توان هر کلامی را به صورت شعر گفت (حتی با کمک اصطلاحات خیابانی و فحش و ناسزا) رپ را انتخاب کرده‌اند. با این حال، تهیه تکست (۳۶) چنان اهمیتی در رپ دارد که در حال حاضر عده‌ای در سایت‌های رپ به خرید و فروش تکست هم دست می‌زنند.

اولین آهنگ‌های رپ فارسی را یک گروه ایرانی ساکن آلمان تولید کردند. آن‌ها مسائل اجتماعی را در قالب موسیقی رپ و هیپ هاپ مطرح می‌کردند. این گروه بعداً به لس‌آنجلس مهاجرت کردند و درباره بیکاری، طلاق، خواننده شدن و خیلی چیزهای دیگر ترانه ساختند. چند سال بعد از آن‌ها، آهنگ‌هایی به شکل رپ از تلویزیون پخش شد؛ در برنامه‌ای به نام «اکسیژن» که مجری‌اش «شهاب حسینی» بود. «رضا عطاران» در تیتراژ مجموعه «متمم گریخت» بخوبی از موسیقی رپ استفاده کرد. این یکی از اولین موارد استفاده از موسیقی رپ در یک رسانه رسمی مثل تلویزیون بود. اما پیش از آن، آلبومی به نام «اسکناس» از «شاهکار بینش پژوه» منتشر شد؛ آلبومی با آهنگ‌سازی «بهرروز صفاریان» که با استقبال نسبتاً خوبی هم مواجه شد؛ آلبومی که این روزها از طرف رپ‌خوان‌های جوان، مورد انتقاد و حتی استهزا قرار گرفت. رپ‌خوان‌های جدید، آلبوم شاهکار را شعاری، بی‌اثر و معمولی معرفی می‌کنند.

با این حال، رپ‌خوان‌های جوان با استفاده از اینترنت به انتشار آهنگ‌های خود پرداختند. رپ‌های جوان برای خود نام‌های مستعار و گاه غریبی انتخاب کرده‌اند. یکی از اولین کسانی که موفق شد با خواندن روی آهنگ‌های غربی مطرح شود، سروش لشکری ۲۱ ساله مشهور به «هیچ‌کس» بود. هیچ‌کس ابتدا به بازخوانی آهنگ‌های انگلیسی پرداخت. اما، چون این هم سخت بود و هم با استقبال چندانی مواجه نشد، به سراغ اشعار فارسی رفت. مضمون اصلی اشعار هیچ‌کس مسائل و مشکلات جوانان است. این مشکلات کاملاً با زبانی که از تکیه کلام‌ها و اسلانگ‌های جوانان استفاده می‌کند، سروده شده است. یکی از دلایل جذابیت آهنگ‌های هیچ‌کس همین تأکید بر مسائل جوانان و به کار بردن زبان خودمانی و بی‌پرده است. در اینجا به معرفی برخی از گروه‌ها و خواننده‌های رپ ایرانی می‌پردازیم. نگاهی به آهنگ‌های تولید شده توسط رپ‌های ایرانی نشان می‌دهد که آنان گاه به صورت گروهی و در پاره‌ای اوقات به صورت فردی آهنگ ساخته‌اند. در زیر به معرفی برخی از این گروه‌ها و خوانندگان می‌پردازیم. (۳۷)

زدبازی: گروه «زدبازی» یکی از گروه‌های مطرح موسیقی رپ است. آن‌ها کارهای ابتدایی‌شان را در تهران ضبط می‌کردند، اما بعداً به لندن کوچ کردند. بر اساس گزارش ویکی‌پدیا (۳۸) تا به حال بیش از هشت میلیون آهنگ از گروه زدبازی از طریق اینترنت دانلود شده است. گروه زدبازی از خاصیت مجادله (۳۹) و سوال و جواب‌های رایج در موسیقی رپ بسیار استفاده می‌کند.

ام‌زیپر (۴۰): ام‌زیپر یکی دیگر از رپ‌خوان‌های مشهور فارسی است. ام‌زیپر از موضوعات اجتماعی مبتلا به جوانان ایرانی از قبیل کنکور، فاصله طبقاتی و خیانت، سخن می‌گوید. ام‌زیپر با ترجمه آهنگ‌هایی نظیر «خودت را فراموش کن» (۴۱) امینم (۴۲) مشهور شد.

هیچ‌کس، زدبازی و ام‌زیپر، باعث شهرت رپ در میان نوجوانان ایرانی شدند و همین مسأله به گرایش روزافزون نوجوانان و جوانان به موسیقی رپ شد. اغلب رپ‌خوان‌های جوان، با انتخاب یک بیت از آهنگ‌های امینم (نظیر 50 cent و یا D12) و با استفاده از کامپیوترهای خانگی، صدایشان را ضبط و با آهنگ میکس می‌کردند. پس

از مدتی، استودیویی به نام «کرگدن» به پاتوق رپ خوان های جوان تبدیل شد. امکانات استودیویی به آنان اجازه می داد که آهنگ های خود را با کیفیت بهتر ضبط کنند.

رپ خوان ها در ابتدا به دو گروه تقسیم شدند: ۰۲۱ و ۰۵۱. اعضای اصلی ۰۲۱ هیچ کس، پیشرو، امیرتتلو و... بودند که شعارشان هم این بود: «تهران برای همیشه». رپ خوان های ۰۲۱ سعی می کنند تکست های بی ادبانه نخوانند. آن ها از فحاشی های رایج دوری می کنند و سعی می کنند مخالف فرهنگ عمومی جامعه قدم برندارند. اما گروه ۰۵۱ که نام های عجیبی همچون: ابلیس، تهی و نرگال را در صدر خود می بیند، هیچ ابایی از بد و بیراه گفتن ندارند و مجادله (کل کل کردن) با دیگر رپ خوان ها جزء اصلی کار آنها است. (۴۳)

بقیه

«رضا پیشرو» ابتدا نامش را توپک (۴۴) گذاشته بود؛ او به خاطر علاقه بیش از حد به توپک (۴۵)، خواننده رپ معروف، این نام را برای خود برگزید. اما پس از مدتی، نامش را تغییر داد. «امیرتتلو» یا «امیرحسین مقصودلو» هم بیست و چهار ساله است. او ابتدا به سراغ موسیقی پاپ رفت، اما بعد از آن به سمت ریتم اند بلوز (۴۶) گرایش پیدا کرد.

«بابک تیغه» یکی از کشفیات هیچ کس به حساب می آید. او که در ابتدا آهنگ های خود را هیچ کجا منتشر نمی کرد، پس از آشنایی با هیچ کس و حمایت های او، و نیز به مدد متن اشعار قوی اش، اکنون در میان رپ دوستان از جایگاه قابل قبولی برخوردار است. بابک در یکی از جدیدترین کارهای خود، شعری از مولانا را به سبک رپ درآورد که در نوع خود کاری نو و جذاب به نظر می رسد. او ساکن خانی آباد است و این نکته را در همه آهنگ هایش یادآوری می کند.

«بهزاد فاشیست» (که اخیراً به «محکوم» تغییر شهرت داده) و «علی السید» بچه های تهران پارس هستند. السید ۱۶ ساله، که از چهار سال پیش شروع به کار کرده، از نظر سن و سال رکورددار رپ خوان ها است. محکوم صدای شاخصی دارد و السید هم از آینده دارهای رپ فارسی معرفی می شود. این دو اخیراً با هم کاری جالب به نام «مادر» خوانده و به تمام مادران دنیا تقدیم کرده اند.

«سینا نرگال» (۴۷) هم پسر ۱۸ ساله ای که بسیاری او را با استعدادترین رپر می دانند که از پانزده سالگی رپ را آغاز کرد. یکی دیگر از خواننده های رپ فارسی «یاس» است. «یاسر» که نام هنری یاس را برگزیده است، پس از فیلم خصوصی بازیگر سریال نرگس به شهرت رسید. او با قطعه «سی دی رو بشکن» موفق شد احساسات بسیاری از شنوندگان را تحریک کند. بعد از انتشار این آهنگ، نام یاس سر زبان ها افتاد. یاس بیست و پنج ساله از شش سال پیش، رپ خوانی را آغاز کرد. او سه روز پس از زلزله بم قطعه «بم» را ضبط کرد که متنی کاملاً احساسی و تأثیرگذار داشت. او در این آهنگ به تصویرسازی حادثه بم پرداخت. یاس، رپ خوانی است که برای دریافت مجوز آلبوم هایش تلاش جدی به خرج داده است. او با همکاری شرکت «باربد» تلاش می کند تا آلبومش را به صورت مجاز منتشر کند ولی تا این لحظه درخواستش در وزارت ارشاد، بی جواب مانده است. ویژگی مهم متن اشعار یاس، خاصیت انتقادی اوست. او با لحنی نیش دار و گاهی آزاردهنده، خصوصیات بد مردم را از قبیل مرده پرستی، اعتیاد، بی غیرتی و... هدف قرار می دهد.

خلاصه و نتیجه گیری

شناخت موسیقی زیرزمینی ایران نیازمندیهای بررسی های علمی متعددی است که بنا به دلایل مختلف هنوز صورت نگرفته است. با توجه به آن که موسیقی بخشی از فرهنگ جوانان به شمار می رود و در شکل گیری هویت جوانان از اهمیت بسزایی برخوردار است، بی توجهی به آن در محافل آکادمیک چندان جایز نیست. این بی توجهی اگر از جانب موسیقیدانان و موسیقی شناسان توجیهی داشته باشد، بدون شک از جانب جامعه شناسان و محققان مطالعات فرهنگی که با زندگی روزمره و فرهنگ مردم پسند سر و کار دارند، به هیچ وجه پسندیده نیست. این مقاله تلاشی اولیه برای به جریان انداختن این بحث در حوزه آکادمیک است. رشد روزافزون گروه های زیرزمینی موسیقی راک و رپ حاکی از توجه جدی جوانان به این موسیقی به منزله زبانی انتقادی و اعتراضی نسبت به وضع موجود است. مسائل مبتلاء به جوانان (بیکاری، کنکور و دانشگاه، ازدواج، خانواده، هویت) از جمله موضوعاتی است که بکرات در این اشعار تکرار شده است. این اعتراض در موسیقی رپ با صراحت بیشتری به چشم می خورد، صراحتی که گاه از مسیر خود خارج شده و فحاشی و ناسزاگویی کشانده شده است. از دیگر سو، از نظر سبکی و موسیقایی نیز این موسیقی اعتراضی علیه وجه به نسبت راکد موسیقی در ایران است. اعتراضی که متأسفانه از جانب دستگاه های فرهنگی و اهالی موسیقی مورد توجه قرار نگرفته است. با این حال، به نظر می رسد که این اعتراض می تواند حداقل هشداری برای بازنگری در وضعیت موسیقی ایران باشد. از دیگر سو، به نظر می رسد که گروه های موسیقی زیرزمینی، به ویژه گروه های راک، بر سردوراهی زیرزمینی ماندن یا روزمینی شدن، بر سر دوراهی جدی هستند. یک سیاست فرهنگی مناسب می تواند گذر از زیرزمین به روزمین را حداقل برای بسیاری از این گروه ها تسهیل کند.

* این مقاله به سفارش فرهنگستان هنر تهیه شده است.

پی نوشت

۱ - عضو هیات علمی دانشگاه تهران

۲ - Underground Music

۳ - Conglomeration

۴ - برداشت سنتی از خرده فرهنگ که متأثر از هبداج (۱۹۷۹) است، و خرده فرهنگ را با «اعتراض» به فرهنگ رسمی همراه می پندارد و در آن نوعی آگاهی سیاسی می بیند، از سوی بسیاری از نویسندگان (نک. ماگلتون و واین زی یرل ۲۰۰۳) که مفهوم «پسا خرده فرهنگ» را مطرح ساخته اند، مورد نقد قرار گرفته است.

۵- نامجو در مصاحبه‌های متعدد مواضع خود را در باره نارسایی برداشت‌های رایج درباره موسیقی، سبک‌ها و ژانرهای مختلف بیان کرده است. از جمله می‌توان به مصاحبه او در همایش موسیقی زیرزمینی که توسط خبرگزاری مهر برگزار شده است، توجه کرد.

۶- از جمله گروهی به کوروش یغمایی به عنوان نخستین خواننده و آهنگسازی که سبک راک داشته است، اشاره می‌کنند. از دیگر سو، برخی افراد از موسیقی‌فنانان نظیر عقیلی (ولیان پور ۲۰۰۷) هم به ترانه «یک یاری دارم» بدیع زاده به عنوان نخستین ترانه رپ ایران اشاره می‌کنند. اگر این فرض را بپذیریم، رپ ایرانی قدمتی طولانی‌تر از رپ آفریامریکن دارد. (ولیان پور ۲۰۰۷).

۷- برخی اظهارنظرها حاکی از آن است که از عمر این موسیقی بیش از ۶ سال (یعنی پس از سال ۱۳۸۰ نمی‌گذرد). در واقع، باید گفت که ضمن درست بودن این تاریخ می‌توان گفت که زمینه رشد و شکل‌گیری این موسیقی از چند سال قبل (پس از ۱۳۷۶) فراهم شده بود.

۸- هفده سال پیش با سرازیر شدن کیبوردهای خانگی (Home Keyboard) و اسباب بازی کاسیو (Casio) و یاماها (Yamaha) به بازار ایران وضعیت موسیقی پس از گذراندن چندسال وقفه، تکان شدیدی خورد.

۹- www.tehranavenue.com

۱۰- Hybridity

۱۱- Bricolage

۱۲- سخنرانی شکوری در نخستین سمینار موسیقی زیرزمینی در خبرگزاری مهر در آدرس زیر می‌توان یافت.

http://www.zirzamin.se/reviws/rev_2006/nassir_underground_farsi.html

۱۳- در بازداشت‌هایی که در فروردین ۱۳۸۶ از اعضای گروه‌های زیرزمینی صورت گرفت، از آنان خواسته شد که به هیچ وجه به انتشار آلبوم‌های بدون مجوز از طریق اینترنت و توزیع غیرقانونی سی‌دی پرهیز کنند و در عوض برای انتشار آثار خود از وزارت ارشاد مجوز دریافت دارند.

۱۴- سخنرانی را در آدرس زیر می‌توان یافت:

<http://www.tehranavenue.com/article.php?id=489>

۱۵- سخنرانی ادیب وحدانی را در آدرس زیر می‌توان یافت:

<http://www.mehrnews.com/fa/NewsDetail.aspx?NewsID=505267>

۱۶- ادیب وحدانی در آدرس زیر:

<http://www.mehrnews.com/fa/NewsDetail.aspx?NewsID=505251>

۱۷- سخنرانی جعفرزاده را می‌توان در آدرس زیر یافت:

<http://www.mehrnews.com/fa/NewsDetail.aspx?NewsID=505315>

۱۸- سخنرانی نامجو را در آدرس زیر ببینید:

<http://www.mehrnews.com/fa/NewsDetail.aspx?NewsID=505285>

۱۹- سخنرانی بهمن خلیلی را می‌توان در آدرس زیر دید:

<http://www.mehrnews.com/fa/NewsDetail.aspx?NewsID=505651>

۲۰- همان نک. به آدرس زیر:

<http://www.mehrnews.com/fa/NewsDetail.aspx?NewsID=505315>

- ۲۱- در این آلبوم ها دو برادر کورش، کامران و کامبیز او را همراهی می کردند.
- ۲۲- مقاله محمد رجایی (۱۳۸۳) را می توان در آدرس زیر دید: www.pendar.com
- ۲۳- اوهام گروهی است متشکل از فرزاد رحیمی، هومن جاوید (خواننده)، شهروز خواجه مولایی (نوازنده ی درام و پرکاشن)، بابک آخوندی، شاهرخ ایزدخواه و آرش سبحانی (گیتار الکتریک)، بابک ریاحی پور، دارا دارایی، اردوان انزایی پور (گیتاریست)، شهرام شعر باف و رضا مقدس (مکس).
- ۲۴- مصاحبه با آقای سیاوش امامی، آهنگساز و نوازنده گروه میوت اجنسی.
- ۲۵- اطلاعات راجع به گروه های راک در ایران از مصاحبه با آقای امامی در اردیبهشت سال ۱۳۸۶ است. مصاحبه با امامی توسط خانم لیلا ناصر گیوه چی، دانشجوی ارتباطات دانشگاه تهران، انجام شده است.
- ۲۶- تامو (TAMU) دومین مسابقه ای است که توسط سایت اینترنتی تهران اونبو برگزار شد.

۲۷- nine inch nails

۲۸- Trip Hop

- ۲۹- از نامجو آلبوم های بسیاری در دست است که همه آنها به صورت غیررسمی انتشار یافته اند. آلبوم هایی نظیر باد و بودا، جره باز، سفیر جغرافیا و گیس از جمله آثار او به شمار می روند.

۳۰- Slang

- ۳۱- زبان رپ مخلوطی از سلانگ (منظور واژه هایی است که به سرعت پدیدار می شوند و از بین می روند و از دستور زبان خاصی پیروی نمی کنند. می توان آنرا زبان خیابان یا زبان جوانان در خیابان نیز نامید. اخیراً در زبان فارسی هم "فرهنگ لغات زبان مخفی" توسط آقای دکتر مهدی سمعی منتشر شده است.
- ۳۲- منظور از کلمات سه نقطه ای فحش ها و ناسزاهایی است که به وفور در موسیقی رپ وجود دارد.

۳۳- Hip-hop

۳۴- Breakdance

- ۳۵- به آهنگ های رپ، «بیت» می گویند. در واقع آهنگ های رپ، یک بیت اصلی هستند که مدام تکرار می شوند. بیت ها گاه با تقلید از آثار بزرگان رپ مثل امینم و توپک ساخته می شود. بیت ها با کمک نرم افزارهای رایانه ای نیز ساخته می شوند.

۳۶- به اشعار رپ تکست می گویند.

- ۳۷- نک. به گزارش هفته نامه همشهری جوان با عنوان «پشت دیوار کیه؟: نگاهی به دنیای زیرزمینی رپ فارسی» در ۲۲ اسفند ۱۳۸۵ در آدرس زیر:

http://www.jour4peace.com/main1.asp?a_id=339

۳۸- نک. به مدخل رپ فارسی در دایره المعارف اینترنتی ویکی پدیا:

http://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%B1%D9%BE_%D9%81%D8%A7%D8%B1%D8%B3%DB%8C

۳۹- شاید کلمه خیابانی «کل کل کردن» لفظ مناسبی برای بیان آن چه در محاوره ریتمیک رپ ایرانی روی می‌دهد، کلمه رسایی باشد.

Emziper -۴۰

Lose Yourself -۴۱

Eminem -۴۲

۴۳- این تقسیم‌بندی بعداً با پیوستن بعضی از اعضای ۰۵۱ به ۰۲۱ عملاً از بین رفت. بعدها، چهره های جدید به گروه ۰۲۱ پیوستند.

PAC۳ -۴۴

PAC۲ -۴۵

R&B -۴۶

Nergal -۴۷

منابع

1. Adorno, Theodor W. (1991) *The Culture Industry*, London: Routledge.
2. Bennett, Andy (2001) *Cultures of Popular Music*, Berkshire: Open University Press.
3. Blake, Andrew (1999) *Living through Pop*, London: Routledge .
4. Boucher, Mauel (1998) *Rap: Expression des lascars, Significations et enjeux du Rap dans la societe francaise*, paris: L'Harmattin .
5. Bourdieu, P. (2002) *Distinction: A social Critique of the Judgment of Taste*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
6. Connell, john and Gibson, Chris (2003) *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, London: Routledge .
7. Frith, Simon, and Goodwin, Andrew, (1990) *On Record*, London and New York, Routledge.
8. Hebdige, Dick (1990), *Style as Homology and Signifying Practice*, in Frith, Simon, and Goodwin, Andrew, *On Record*, London and New York, Routledge, pp. 56-66.
9. Horner, Bruce and Swiss, Thomas, (1999) *Key Terms in Popular Music and Culture*, USA, Blackwell .

- Negus, Keith (1999) Music Genres and Corporate Cultures, London: ۱۰
.Routledge
- Negus, Keith, (1996) Popular Music in Theory: An Introduction, Polity ۱۱
.Press
- Redhand, Steve, (1997) Subculture, Subcultures, An Introduction to ۱۲
.Popular Culture Studies, USA, Blackwell
- Shepherd, John and Wicke, Peter (1997) Music and Cultural Theory, ۱۳
.Cambridge: Polity Press
- .Shuker, Roy, (2002) Popular Music, Key Concept, London, Routledge ۱۴
- .Steinert, Heintz (2003) Culture Industry, Cambridge: Polity Press ۱۵
- Nooshin, Lauden (2005) Underground, Overground: Rock Music and ۱۶
.Youth Discourses in Iran, Iranian Studies, Vol. 38, No. 3