موسیقی زیرزمینی در ایران

مسعود کوثری*

چکیده

سال‌های اخیر شاهد رشد انفجاری گروه‌های موسیقی زیرزمینی در ایران بوده است. این گروه‌ها از سویی نگرانی والدین را سبب شده و از دیگر سو مسئولان فرهنگی کشور را به تکاپو واداشته‌اند. پایین بودن سن، محتوای صریح و انتقادی و گه‌گاه معارض با ارزش‌ها و کدهای اخلاقی جامعه، دسترسی به فناوری‌های نوین تولید و نشر جدید و از جمله اینترنت و تولیدات موسیقایی این گروه‌ها بسیار زود این موسیقی را تبدیل به زبان نسل جوان و یکی از عناصر فرهنگ جوانان در ایران تبدیل کرده است. با این حال، مفهوم «زیرزمینی بودن» نزد این گروه‌ها با مفهوم جهانی آن اندکی متفاوت است. زیرا، تولیدکنندگان این موسیقی از سویی به سبب مخالفت با ارزش‌های فرهنگی و موسیقایی حاکم، تمایل به زیرزمینی بودن دارند و از دیگر سو، در پی دستیابی به مخاطبان بیشتر، متمایل به «روزمینی بودن». مقاله حاضر درپی آن است که پدیده رشد گروه‌های زیرزمینی موسیقی در ایران را به مثابه پدیده‌ای جهانی – محلی بررسی کند و تعامل جوانان ایرانی را با آن روشن سازد. این مقاله پس از بررسی شرایط اجتماعی شکل‌گیری و رشد گروه‌های زیرزمینی موسیقی در ایران، از میان گروه‌های زیرزمینی بر گروه‌های راک و رپ که شهرت بیشتری از دیگر گروه‌های زیرزمینی به‌دست آورده‌اند، متمرکز خواهد شد.

واژگان اصلی: جهانی‌شدن، راک، رپ، فرهنگ جوانی، موسیقی جایگزین (آلترنیتیو)، موسیقی زیرزمینی، موسیقی مردم‌پسند، هیپ‌هاپ.

دریافت: ۸۷/۹/۴ پذیرش: ۸۸/۳/۲۳

* استادیار گروه ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران mkousari@ut.ac.ir

مقدمه

موسیقی زیرزمینی[1] در ایران به دلایل گوناگون کمتر بررسی شده است. از میان دلایل موجود می‌توان به این نکته اشاره کرد که از سویی این موسیقی از طرف 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، درسایت‌های متعددی که متعلق به گروه‌های زیرزمینی یا دربارهٔ این گروه‌هاست، مطالب متعددی یافت می‌شود. ازاین‌رو، می‌توان گفت که در فضای مجازی، این گروه‌ها حضوری کاملاً قابل توجه دارند. برخی از این سایت‌ها - بیشتر به زبان فارسی- حاوی مصاحبه‌های متعدد با آهنگسازان و نوازندگان این گروه‌ها است. بااین‌حال، مطالب تحلیلی دربارهٔ این موسیقی اندک است. از میان مقالات خوب باید به کار نوشین (۲۰۰۵) اشاره‌کرد که موسیقی زیرزمینی راک در ایران را به‌خوبی بررسی کرده است. این مقاله حاصل مشاهدات و مصاحبه‌های نوشین با برخی از آهنگسازان و نوازندگان گروه‌های راک ایرانی است. بااین‌حال، دلایل ظهور و شکل‌گیری گروه‌های موسیقی زیرزمینی و معنایی که برای جوانان دارند، نیازمند بررسی‌های عمیق است. ناگفته نماند که حتی بررسی‌های علمی دربارهٔ موسیقی پاپ هم که در وضعیت کنونی از مشروعیت و مقبولیت بیشتری از جانب دستگاه‌های فرهنگی کشور و مردم برخوردارند، 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. بااین‌حال، 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.

1. Underground Music

به‌بیان دیگر، شاید بتوان گفت که «اعتراض» مهم‌ترین دلیل مشترک زیرزمینی بودن یا زیرزمینی شدن هنر و موسیقی در جوامع معاصر، اعم از غربی یا شرقی، است. اما نباید از یاد برد که دلایل و زمینه‌های بروز این اعتراض ممکن است با یکدیگر تفاوت کامل داشته باشد. تا آنجا که به جوامع غربی مربوط می‌شود، شکل‌گیری فرهنگ و موسیقی زیرزمینی دو ریشهٔ به هم مرتبط دارد؛ نخست، باید به انتقاد این گروه‌ها به صنعت فرهنگ (آدورنو، ۱۹۹۱، استاینر، ۲۰۰۳) و موسیقی به‌شدت تجاری در جهان سرمایه‌داری اشاره کرد. فرایند تمرکز و غول‌آسا[1] شدن شرکت‌های ضبط موسیقی (نگوس، ۱۹۹۹) طی چند دههٔ گذشته چنان بوده است که به‌زحمت می‌توان بدون ارتباط با این شرکت‌ها در تولید موسیقی مردم‌پسند به‌جایی رسید. این‌شرکت‌ها با فرایندهای به‌شدت حساب‌شده نقش مؤثری درانتخاب چهره‌های جدید، ستاره‌سازی، و تولید آلبوم‌های موسیقی پرفروش دارند. به‌طوری‌که شرکت‌های مستقل و هنری‌تر موسیقی مردم‌پسند به‌زحمت یارای مقاومت در برابر آنها را دارند. به نوشتهٔ نگوس (۱۹۹۸) فقط شش شرکت بزرگ و غول‌آسا در عرصهٔ موسیقی مردم‌پسند هستند که بیش از ۸۰ درصد از سهم تولید آلبوم‌های این موسیقی را تحت کنترل خویش دارند. سلطهٔ فزایندهٔ این شرکت‌ها بر انتخاب، ستاره‌سازی و تولید آلبوم، برخی از گروه‌های موسیقی را که بر جنبهٔ هنری، نقادی و اجتماعی آثار خویش تأکید می‌ورزیدند برآن داشت که از سازوکارهای تجاری در تولید و توزیع موسیقی خویش بپرهیزند.

دومین ریشهٔ زیرزمینی بودن به چالش جوانان و گروه‌های خرده‌فرهنگ (جنکس، ۲۰۰۳) علیه فرهنگ رسمی جوامع معاصر غربی باز می‌گردد. از زمان شکل‌گیری و پیدایش گروه‌های خرده‌فرهنگ در دههٔ ۵۰ در امریکا و اروپا، مفهوم خرده‌فرهنگ به نوعی با مفهوم غیررسمی و

---

1. Conglomeration

زیرزمینی بودن مرتبط بوده است[1]. بنابراین، زیرزمینی بودن به‌معنای عصیان و اعتراض علیه ارزش‌ها و هنجارهای فرهنگ جاری جامعهٔ سرمایه‌سالار نیز قلمداد شده است. گروه‌های موسیقی زیرزمینی، ازاین‌رو، در برابر وسوسه‌ها و فشارهای بازار مقاومت می‌کنند تا چهرهٔ زشت آن را بنمایانند.

باوجوداین، همان‌گونه که نوشین (۲۰۰۵) به‌خوبی بیان کرده است، نوعی پارادوکس در موسیقی زیرزمینی ایران مشاهده می‌شود. این موسیقی، ازسویی به سبب اعتراض سیاسی و انتقاد از جریان پاپ تجاری می‌خواهد زیرزمینی باشد و از دیگرسو، به دلیل تمایل به داشتن مخاطب و انتشار آثارش نمی‌خواهد زیرزمینی باشد. این وضعیت تناقض‌آمیز سبب شده است که گروه‌های موسیقی زیرزمینی گاه به سوی زیرزمینی ماندن گرایش داشته باشند و گاه به سمت روزمینی شدن. از این رو، زیرزمینی ماندن گاه به علت اعتراض و عدم تمایل به روزمینی شدن است و گاه به سبب مواجهه با موانع موجود از طریق مجاری رسمی، از جمله نبود مجوز، عدم دسترسی به سالن‌های کنسرت و غیره. به‌همین علت، 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 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 زیرزمینی، تعاریف، تصورات، سبک‌ها و دسته‌بندی‌های مرسوم میان طرفداران موسیقی کلاسیک، سنتی، تلفیقی و پاپ چنان متصلب می‌نماید که موسیقی زیرزمینی را باید راهی برای برهم زدن قواعد

---

۱. برداشت سنتی از خرده‌فرهنگ که متأثر از هبدایج (۱۹۸۰) است و خرده‌فرهنگ را با «اعتراض» به فرهنگ رسمی همراه می‌پندارد و در آن نوعی آگاهی سیاسی می‌بیند، از سوی برخی از نویسندگان (نک. ماگلتون و واین‌زی‌یرل، ۲۰۰۴) که مفهوم «پساخرده‌فرهنگ» را مطرح ساخته‌اند، نقد شده است.

این بازی تلقی کرد. اوج این برهم‌زدن و شکستن مرزها و قواعد را باید در چهرهٔ محسن نـامجو[۱] دید که از جهات گوناگون می‌خواهد بر تعاریف و مرزبندی‌های متـصلب بـشورد و همـه چیـز را برهم زند. موسیقی زیرزمینی که عده‌ای آن را «موسیقی غیرمتعارف ایرانی» می‌نامند، دقیقاً در پی آن است که همان مرزبندی‌های «متعارف» را برهم بزند. در مقالهٔ حاضر تلاش شده است تا ضمن بررسی بافت تاریخی ظهور موسیقی زیرزمینی در ایران، گـروه‌هـای راک و رپ موسـیقی زیرزمینی در ایران بررسی شوند.

موسیقی زیرزمینی

از موسیقی زیرزمینی تعاریف متعددی عرضه شده است. در اینجا، بـه جـای ایـن کـه بـه تعاریف عرضه شده در غرب بپردازیم، می‌کوشیم تا تعاریف و تصورات رایج درباره این موسـیقی را در میان موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان ایرانی عرضه کنـیم. ایـن تعـاریف بـه‌خـوبی نـشان می‌دهد که مرز میان موسیقی زیرزمینی به‌منزله پدیده‌ای غربـی و یـک پدیـده ایرانـی چنـدان روشن نیست یا این پدیده در ایران مشخصاتی دارد که با آن پدیده در غرب متفاوت اسـت. بـه نظر ادیب وحدانی (۱۳۸۴) موسیقی زیرزمینی مجموعه‌ای از سبک‌های موسیقی اسـت کـه در زمان تولید خود مورد توجه تهیه‌کنندگان و ناشران قرار نمی‌گیرد و معمـولاً بـا سـبک زنـدگی و ارزش‌های طبقهٔ متوسط دنیای سرمایه‌داری در تضاد است. ایـن سـبک موسـیقی معمـولاً پـس از آنکه افراد و شرکت‌های مستقل کوچک آن را به عموم مردم عرضه مـی‌کننـد، ازسـوی جمـع، و حتی طبقهٔ متوسط، پذیرفته می‌شود و شرکت‌های مهم ضبط و پخش موسیقی به‌عرضهٔ گستردهٔ آن روی می‌آورند.

۱. نامجو در مصاحبه‌های متعدد مواضع خود را دربارهٔ نارسایی برداشت‌های رایج دربارهٔ موسیقی، سبک‌ها و ژانرهای گوناگون بیان کرده است. از جمله می‌توان به مصاحبهٔ او در همایش موسیقی زیرزمینی اشاره کرد که خبرگزاری مهر برگزار کرد.

کارن رشاد درباره موسیقی‌زیرزمینی می‌گوید جریان موسیقی آندرگراند (زیرزمینی) بیش از آنکه به جریان موسیقی بازار و موسیقی پرمخاطب روز وابسته باشد، با جریانات هنری-فرهنگی در دل شهرهای بزرگ پیوند یافته است. این‌گونه از موسیقی در حقیقت زیرشاخه‌ای است که از هنرمدرن و فرهنگ جاری در روزگار مدرن و پسامدرن به‌یادگار مانده است و با آنارشیسم، فرهنگ پانک و هنر آوانگارد در شرق و غرب جهان پیوند خورده است، نه با شبکه-های غربی و شرکت‌های بزرگ تهیه کننده. هنر زیرزمینی در مقام یکی از انواع هنر مستقل هم برپایهٔ سرمایه‌گذاری مستقل وکم خرج، مانند ضبط خانگی و هم براساس تفکر و بینشی مستقل شکل می‌گیرد.

به گفتهٔ کارن رشاد، نگاه هنر زیرزمینی به مسئلهٔ جاودانگی و محبوبیت با نگاه گروه‌هایی چون بیتلز، رولینگ استونز، دورز و نیروانا کاملاًمتفاوت است. جاودانگی در موسیقی زیرزمینی امری درونی است که به تجربهٔ عمیق حال و هوای موسیقی هنری و فرهنگ حاکم بر آن بستگی دارد. بدین معنی که جاودانگی یک آلبوم یا یک قطعه زیرزمینی نه از پرفروش شدن یا مهارت در نواختن نوازندگان آن، بلکه از نحوهٔ ایده‌پردازی و جدیت در تجربه‌گری آثار حاصل می‌شود.

فرانک زاپا که دربارهٔ نمایش، رسانه و موسیقی زیرزمینی پژوهش کرده است، می‌گوید: موسیقی زیرزمینی معمولاً به موسیقی‌ای گفته می‌شود که بدون مجوز رسمی و در استودیوی خانگی یا اختصاصی ضبط یا خلق می‌شود و به سبب انگیزه‌های غیرتجاری، معمولاً فضایی کاملاً متفاوت با فضای موسیقی روز جامعه و حتی خرده فرهنگ‌های دیگر آن دارد (رشاد، ۱۳۸۴). او معتقد است آنچه بیشتر در موسیقی زیرزمینی مورد توجه قرار می‌گیرد، خلاقیت و تجربهٔ هنر مفهومی و زیبایی شناسانه است. همچنین، این موسیقی معمولاً به‌راحتی به دست عامهٔ مردم جامعه نمی‌رسد. او در تعریف فرهنگ زیرزمینی و واژهٔ زیرزمین می‌گوید: این لغت در ریشه، به جنبش‌های مقاومت و رهایی گفته می‌شود که معمولاً مخفی حرکت می‌کنند و

بیرون از فرهنگ حاکم بر اجتماع حضور دارند. همچنین است «راه آهن زیرزمین» در قرن نوزدهم که نام جنبشی ضد برده‌داری بود که هدف و تمرکز فعالیتش کمک به بردگان برای فرار از ایالات متحد و رساندن آنان به کانادا بود. طبق نظر زاپا، بیشتر جنبش‌های زیرزمینی دهۀ شصت و هفتاد جنبش‌های خرده‌فرهنگی بودند که همه به نوعی با جنبش شاعران و هنرمندان مقاومت در فرانسه و درنهایت اندیشه‌های ژان پل سارتر و آلبر کامو در سال‌های اولیۀ بعد از جنگ جهانی دوم در ارتباط بودند. سارتر و کامو عضو کمبات[1]، یکی از گروه‌های زیرزمینی در فرانسه، بودند که مؤسس آن هنری فرنی، به همراه سارتر و کامو هر سه به فعالیت گسترده در انتشار خبرنامه‌های زیرزمینی سازمان مقاومت متهم شدند.

به نظر ادیب وحدانی (۱۳۸۴) در ایران فقط قسمت اندکی که معمولاً بیشتر به جنبه‌های منفی سبک زندگی هنرمندان فرهنگ زیرزمینی اشاره دارد، به عامۀ مردم منتقل می‌شود. به این ترتیب، چهرۀ هنرمندان فرهنگ زیرزمینی در ایران به کلی چهره‌ای مخدوش، نامطلوب و نامتناسب با جامعه ما جلوه داده می‌شود.

زمینۀ اجتماعی پیدایش

اگرچه برخی بر این باورند که موسیقی راک یا رپ ایرانی در دوران قبل از انقلاب (به ویژه دهۀ ۱۳۵۰) ریشه دارد[۲]، تاریخ این پدیده به سال‌های پس از ۱۳۷۶ بازمی‌گردد و چیزی بیش از یک دهه از عمر آن نمی‌گذرد[۳]. دو عامل عمده بر شکل‌گیری جریان‌های عمدۀ اجتماعی و فرهنگی، از جمله موسیقی زیرزمینی، در ایران مؤثر واقع شده‌اند. نخست، باید به رشد

---

1 . Combat

۲ . از جمله گروهی به کوروش یغمایی در مقام نخستین خواننده و آهنگساز سبک راک اشاره می‌کنند. از دیگر سو، برخی از موسیقی‌دانان نظیر عقیلی هم از ترانۀ «یک یاری دارم» بدیع زاده به منزله نخستین ترانۀ رپ ایران یاد می‌کنند. اگر این فرض را بپذیریم، رپ ایرانی قدمتی طولانی‌تر از رپ افریقایی –امریکایی دارد.

۱. برخی اظهارنظرها حاکی از آن است که بیش از شش سال (از سال ۱۳۸۰ به بعد) از عمر این موسیقی نمی‌گذرد. در واقع، ضمن تأیید این تاریخ می‌توان گفت که زمینۀ رشد و شکل‌گیری این موسیقی از چند سال قبل (پس از ۱۳۷۶) فراهم شده بود.

شهرنشینی در سال‌های پس از انقلاب اشاره کرد. 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 ۱۶ تا ۱۸ سالگی رسیده بودند. بنابراین، جوان‌شدن جمعیت کشور، به ویژه در شهرها، امری مشهود به شمار می‌رفت. فضای آزاد اجتماعی پس از ریاست جمهوری خاتمی و طرح مفاهیمی چون جامعهٔ مدنی، زمینهٔ مساعدی را برای رشد موسیقی پاپ، به‌صورت کلی و سبک‌ها و ژانرهای جدید از جمله موسیقی راک و رپ (موسیقی معروف 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 و از سال‌های ۱۳۷۰ به بعد، آزادسازی و رشد موسیقی پاپ و نیز خانگی‌شدن آن (کوثری، ۱۳۸۷؛ پورخصالیان، ۱۳۸۶) زمینهٔ مساعدی را برای توجه به سبک‌ها و ژانرهای دیگر موسیقی مردم‌پسند فراهم ساخته بودند. با این همه، موسیقی زیرزمینی به علل گوناگون یکی از منتقدان جدّی موسیقی پاپ، که به زعم آنان غیرانتقادی و تجاری است، به شمار می‌رود. منظور از خانگی‌شدن پاپ فرایندی بود که از سال‌های ۱۳۷۰ به این سو با ورود کیبوردهای خانگی[1] به بازار ایران آغاز شد. ورود سازها و تجهیزات الکترونیکی جدی زمینه را برای تکان خوردن موسیقی پاپ، به‌ویژه آموزش و تولید آن در خانه، فراهم ساخت. با پیشرفت این دستگاه‌ها و آمدن کیبوردهای نیمه‌حرفه‌ای و سپس حرفه‌ای پس از سال ۱۳۷۵، تولید و اجرای موسیقی پاپ سهولت بیشتری یافت. استفادهٔ روزافزون از موسیقی پاپ در برنامه‌های متفاوت تلویزیونی، از برنامه‌های کودک گرفته تا سریال‌های دنباله‌دار و 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 و بعدها اصفهانی) به مردم معرفی شدند. با ورود

---

۱. هفده سال پیش، با سرازیرشدن کیبوردهای خانگی و اسباب بازی کاسیو و یاماها به بازار ایران، وضعیت موسیقی پس از چندسال وقفه تکان شدیدی خورد.

سازهای جدیدتر نظیر گیتار و ویولون، گروه‌های کامل‌تری 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 متفاوت گیتارهای آکوستیک و الکتریکی، سازهای ضربه‌ای- کوبه‌ای و لوازم جانبی آنها مثل فاز و افکت و آمپلی‌فایرها) فراهم ساخت. بدین‌ترتیب، موجی از طرفداران گیتار به خرید و آموزش این ساز روی آوردند. بااین‌حال، از آنجا که گیتار آکوستیک به سبک فلامنکو ساده‌تر و با ذائقهٔ ایرانی سازگارتر بود، خیلی زود جای گیتار کلاسیک را گرفت. با استقبال از گیتار فلامنکو، زمینه برای واردات گیتار الکتریکی نیز فراهم شد و به‌این‌طریق، موسیقی راک نیز مطرح شد. به‌این‌ترتیب، در سال‌های پایانی دههٔ ۸۰، زمینه‌های مناسب برای شکل‌گیری موسیقی راک و رپ در ایران فراهم شد. هرچند، موسیقی رپ با فاصلهٔ اندکی پس از راک ظاهرشد.

به علت مهاجرت بیشتر آهنگسازان و خوانندگان موسیقی پاپ ایرانی قبل از انقلاب، هم میانگین سنی آهنگسازان و خوانندگان پاپ پس از انقلاب عموماً پایین (زیر ۳۰ سال) است، و حتی این میانگین در زمینه راکیست‌ها و رپیست‌های ایرانی به زیر ۱۸ سال هم می‌رسد. کاهش بسیار زیاد سن آهنگسازی و خوانندگی درسبک‌های جدید پدیده‌ای کاملاً نو در ایران به‌شمارمی‌رود. عده‌ای از صاحبنظران موسیقی این پدیده را مربوط به سهولت ساخت موسیقی با دستگاه‌های الکترونیکی، به‌ویژه 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 به‌سادگی آهنگ خود را تنظیم و اجرا کنند. بااین‌حال، این فقط یک روی قضیه است. پایین‌آمدن سن نوازندگی، خوانندگی و آهنگسازی در ایران فقط به وجه تکنولوژیک آن مربوط نمی‌شود، بلکه شکل‌گیری نوعی فرهنگ در میان جوانان منتقد وضع موجود و دارای تقاضای اجتماعی و فرهنگی جدید، از دلایل اصلی شکل‌گیری این پدیده به شمار می‌رود.

از سال ۱۳۸۰ به بعد، فضای مناسبی برای آشکار کردن سبک‌ها و گروه‌های زیرزمینی فراهم شد. اولین بار، در نخستین جشنوارهٔ موسیقی زیرزمینی ایران در سال ۲۰۰۲ که مجلهٔ فرهنگی *تهران اَوِنیو*[1] دراینترنت برگزار کرد، گروه‌های زیرزمینی معرفی شدند. در اینجا باید به‌نقش مهم اینترنت در گسترش موسیقی زیرزمینی اشاره کنیم. گروه‌های زیرزمینی که فضایی برای عرضهٔ موسیقی خود نداشتند و بیشتر آلبوم‌های آنان مجوز پخش دریافت نکرده بود، از طریق اینترنت به انتشار آثار خود پرداختند.

مفهوم سبک در گروه‌های زیرزمینی

همان‌گونه که نوشین (۲۰۰۵) می‌گوید، در گروه‌های زیرزمینی سبک معنای مشخصی نظیرگروه‌های موسیقی زیرزمینی غرب ندارد. مثلاً، در آهنگ‌های ساخت گروه‌های راک، آهنگ‌هایی مشاهده می‌شود که با سبک این نوع موسیقی همخوان نیست. این امر نشان‌دهندهٔ آن است که سبک در اینجا فقط وسیله‌ای برای متمایزکردن 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 خرده‌فرهنگ (جنکس، ۲۰۰۳) بهره جوییم، موسیقی در اینجا نقش متمایزکنندهٔ گروه خرده‌فرهنگ از فرهنگ رسمی را دارد. آنچه در این گروه‌ها رخ داده است، شاید با مفهوم جدید خرده‌فرهنگ و آنچه برخی از نویسندگان (ماگلتون و وان‌زی‌یرل، ۲۰۰۴) پساخرده‌فرهنگ نامیده‌اند، قابلیت توضیح بیشتری داشته باشد. نظریهٔ پساخرده‌فرهنگ برآن است که برخلاف تصورنظریه‌پردازان اولیهٔ خرده‌فرهنگ، نظیر هبدایج، همگونی و تجانس کاملی بین عناصر خرده‌فرهنگ وجودندارد. بلکه ترکیب و امتزاجی از عناصر گوناگون وجود دارد.

1. www.tehranavenue.com

بنابراین، گروه‌های خرده‌فرهنگ ممکن است در برخی جنبه‌ها عناصر ایدئولوژی مردسالار، محافظه‌کار و سفیدپوست را داشته باشند و در برخی از جنبه‌ها عناصری کاملاً مخالفِ آن را. این پدیدهٔ دورگه یا پیوندی بودن[1] هم بین عناصر (پوشاک، آرایش مو، روابط اجتماعی، اخلاقیات و موسیقی) وجوددارد، و هم درون خود عناصر (مثلاً، موسیقی). بنابراین، نوعی امتزاج (بریکولاژ[2]) کامل در خرده فرهنگ‌ها قابل‌مشاهده است؛ به‌طوری‌که در گروه‌های زیرزمینی موسیقی ایرانی، سبک‌ها و ژانرهای متفاوت موسیقی نظیر راک، جاز، موسیقی‌های هنری و آوانگارد و هیپ‌هاپ و رپ تجربه می‌شود. این امتزاج و دورگه شدن از دیگر سو، نتیجهٔ امتزاجی از اوضاع فرهنگی محلی و جهانی است که در جوامع متفاوت پدید آمده است.

زیرزمینی بودن یا نبودن: مسئله این است؟

آیا گروه‌های زیرزمینی موسیقی در ایران از مشخصه‌های موسیقی زیرزمینی پیروی می‌کنند؟ مشکوری (۲۰۰۶) موسیقی زیرزمینی را چنین تعریف می‌کند: «هنر زیرزمینی که موسیقی زیرزمینی نیز بخشی از آن است، معمولاً به هنری گفته می‌شود که پیشرو است، هم از لحاظ ایدئولوژیک و هم بینش هنری و حتی در بیشتر مواقع، از حیث طبقاتی خود را از جامعه جدا می‌کند و به عمد خلاف معیارهای فرهنگی و اجتماعی حرکت و سنت‌شکنی می‌کند و معیارهای جدیدی می‌آفریند. در حقیقت، بینشی آنارشیستی دارد و هنر رایج را بازاری می‌پندارد و ارزش هنری برای آن قائل نیست. در نتیجه، با آن به شکلی بنیادی در تضاد و حتی مبارزه قرار می‌گیرد. هنر زیرزمینی را از آنجا که خصلتی انقلابی دارد، می‌توان مادر همه نوآوری‌های هنری دانست، زیرا با بریدن خود از جریان معمول فرهنگی جامعه محفلی برای رشد خلاقیت‌های نو می‌شود که آن را به اصطلاح هنر آوانگارد نیز می‌نامیم.» با این‌حال، ضمن

1. Hybridity
2. Bricolage

آنکه برخی از مشخصه‌های بالا در گروه‌های موسیقی زیرزمینی وجود دارد، از برخی دیگر خبری نیست. مثالاً، همان‌گونه که مشکوری اضافه می‌کند: «یک نکتهٔ بسیار مهم را باید اینجا مطرح کنیم که اکثر هنرمندان زیرزمینی ما مایل‌اند به هر شکلی درصدد به‌وجود آوردن بازاری گسترده برای این نوع موسیقی نیز باشند. درصورتی‌که اصولاً هنر و موسیقی زیرزمینی مخالف بازاری شدن است و برای همین، حتی علیه خود طغیان هم می‌کند و آنارشیسم را راه حل می‌داند و هیچ سازشی را با سرمایه‌داری و جامعهٔ مصرفی نمی‌پذیرد»[1].

تلاش بسیاری از گروه‌های زیرزمینی برای دریافت مجوز از سازمان‌های فرهنگی مربوط نشانهٔ همین گرایش به بازاری‌شدن و تجاری‌شدن است. از دیگر سو، حتی سازمان‌های فرهنگی مسؤل نیز ترجیح می‌دهند که این گروه‌ها به‌طور روزمینی کار و برای انتشار آثار خود مجوز دریافت کنند[2]. ازدیگرسو، موسیقی زیرزمینی موسیقی گروه‌های محروم اجتماعی نیز نیست، بلکه عمدتاً به‌دست نوجوانان و جوانانی متعلق به طبقهٔ متوسط و متوسط رو به بالا تولید می‌شود. بنابراین، از نظر شکوری، «هنر زیرزمینی ما در حقیقت هنری خرده بورژواست و فقط به علت 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 بی‌شک، از زیرزمین به روی زمین خواهد آمد و تعریف دیگری از خود به دست خواهد داد». موسیقی زیرزمینی را نوجوانان یا جوانانی تولید می‌کنند که از حداقل امکانات اقتصادی برخوردارند، جوانانی که به‌گفتهٔ خودشان با آکوستیک‌کردن در و دیوار زیرزمین با «شانه‌های تخم‌مرغ و یونولیت» فضایی مناسب برای اجرای موسیقی فراهم می‌آورند. ازدیگرسو، گروه‌های موسیقی زیرزمینی درشهرهای بزرگ ایران، نظیر تهران و مشهد، رشد کرده است.

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

۲. در بازداشت برخی از اعضای گروه‌های موسیقی زیرزمینی در فروردین ۱۳۸۶، از آنان خواسته شد که از انتشار آلبوم‌های بدون مجوز از طریق اینترنت و توزیع غیرقانونی لوح فشرده بپرهیزند و در عوض برای انتشار آثار خود از وزارت ارشاد مجوز دریافت کنند.

خوانندۀ اصلی[1] گروه زیرزمینی ۱۲۷ در گفتگو با *تهران اَوِنیو* بر آن است کـه بـرای رشـد 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 ازاین عناصـر وجـود نـدارد. بنـابراین، اعـضای گـروه‌هـای موسیقی زیرزمینی اتفاقاً در پی روزمینی و بازاری‌شدن‌اند. این وضعیت پارادوکسی است کـه در بیشتر گروه‌های موسیقی زیرزمینی مشاهده می‌شود. آنان از طرفی می‌خواهند منزلت زیرزمینی و موضع انتقادی خود را نسبت به وضع موجود حفظ کنند، اما ازدیگرسو، در پی مخاطب و اجرا در مکان‌های عمومی‌اند. ادیب وحدانی[2] در همین باره می‌گوید: «ایـن موضـوع در ایـران کـاملاً متفاوت و حتی برعکس است. به این مفهوم که وقتی موسیقی زیرزمینی مـی‌شـود کـه امکـان عرضه در شکل عادی و عمومی را ندارد. علاوه بر این، گـروه‌هـای موسـیقی زیرزمینـی دوسـت دارند دیده شوند و آثارشان روی صحنه اجرا شـود. ایـن گـروه‌هـا مـی‌خواهنـد کـه بـه صـورت گسترده‌ای حاضر باشند و همانند دیگرگروه‌های موسیقی مورد توجه و استقبال قرار بگیرند». او می‌گوید: «مهم‌ترین فایدۀ این نوع موسیقی برقراری ارتباط بدون هیچ واسطه و حجـابی اسـت. بدین‌علت که این سبک از موسیقی در زیر لایه‌های اجتماع جای می‌گیرد».

جعفرزاده[3] نیز با بیانی مشابه می‌گوید: «مزیت مهم موسیقی زیرزمینی در این اسـت کـه نشان می‌دهد در زیر لایه‌های اجتماع چه می‌گذرد. این موضوع هم نشان‌دهنـدۀ اوضـاع هنـری جامعه و هم مسائل مربوط به حاکمیت است. اصولاً ایـن نـوع موسـیقی چـون خـود را مقیـد و محدود به پیروی از تفکر یا شیوه‌ای خاص نمی‌بیند، حرفش را به آسانی بیان می‌کند».

1 . http://www.tehranavenue.com/article.php?id=489
2 . http://www.mehrnews.com/fa/newsdetail.aspx?newsId=50526
3 . http://www.mehrnews.com/fa/newsdetail.aspx?newsId=505315

محسن نامجو[1]، از چهره‌های سرشناس راک ایران، می‌گوید: «موسیقی زیرزمینی نتیجهٔ نوعی اختلاف نظر قدرت حاکم با گروه‌های موسیقی است که بنابه دلایل مختلف اجازهٔ 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 با نام زیرزمینی را پدید می‌آورند».

از نظر نامجو، «زیرزمینی» دو معنا دارد: نخست، این موسیقی زیرزمینی است بدان‌معنا که بنا بر موقعیت مکانی و ضبط و اجرا در زیرزمین انجام می‌شود، مسئله‌ای که خاصِ ایران است. دوم، از جهت فرم است. به نظر نامجو این موسیقی راک است که به سبب داشتن عناصر اعتراضی نسبت به مسائل اجتماعی نمی‌تواند مورد قبول نهادهای رسمی فرهنگی قرار گیرد و تریبون رسمی برای بیان خود ندارد. به گفتهٔ نامجو، «موسیقی زیرزمینی مانند یادداشت‌های انتقادی شخص نسبت به موضوع یا مسئله‌ای است که همواره او را آزار می‌داده، ولی حسب عرف یا قانون ناگزیر است به آن عقیده احترام بگذارد». در اینجا، حتی نامجو هم برآن است که این موسیقی تمایل به روزمینی شدن دارد: «بعضی از این موسیقی‌های زیرزمینی هم از لحاظ محتوا و هم از حیث فرم، آثار خوب و شنیدنی است و چه خوب است که نهادهایی مانند وزارت ارشاد به عنوان تنها نهاد رسمی از این نوع موسیقی پدرانه حمایت کند تا موسیقی زیرزمینی به موسیقی روزمینی تبدیل شود».

بهمن خلیلی[2] سرپرست گروه راک آتشباد نیز همین موضوع را تکرارمی‌کند: «ما نمی‌خواهیم زیرزمینی 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 زیرزمینی 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».

1 . http://www.mehrnews.com/fa/NewsDetail.aspx?NewsID=505285
2 . http://www.mehrnews.com/fa/NewsDetail.aspx?NewsID=505651

درآمدزایی از دیگر دغدغه‌های این گروه‌ها، به ویژه گروه‌های راک، است. خلیلی می‌گوید: «گروه‌های موسیقی راک به‌دلیل برگزارنشدن کنسرت هیچ‌گونه درآمدزایی ندارند و متأسفانه، تحت پوشش هیچ سازمان و نهادی هم نیستند. پس به‌ناچار برای باقی‌ماندن درعرصه مجبوریم کارها را به‌صورت زیرزمینی در اختیار مخاطب قرار دهیم و این به معنی قرار گرفتن در دستهٔ گروه‌های موسیقی زیرزمینی نیست و ما از مسئولان می‌خواهیم که از ما حمایت‌های لازم را به‌جا آورند، زیرا ما نمی‌خواهیم زیرزمینی باشیم» (همان).

گروه‌های موسیقی زیرزمینی ایران

گسترهٔ گروه‌های زیرزمینی در ایران به‌نحوی است که امکان بررسی همهٔ آنها در اینجا وجود ندارد. در موسیقی زیرزمینی ایران از گروه‌های راک، رپ، جاز، متال و بسیاری از گروه‌های دیگر می‌توان نمونه‌هایی یافت. البته، همان‌گونه‌که پیش از این هم گفته شد، مفهوم سبک هم در هیچ یک از این گروه‌ها به‌طور دقیق رعایت نمی‌شود. بنابراین، در هر یک از این گروه‌ها آهنگ‌هایی متعلق به سبک‌ها و ژانرهای دیگر نیز می‌توان یافت. ازاین‌رو، در ادامهٔ مقاله فقط به دو گروه عمده از موسیقی زیرزمینی ایران (راک و رپ ایرانی) خواهیم پرداخت.

موسیقی راک در ایران

موسیقی راک به منزله نوعی موسیقی اعتراضی متأثر از امریکا و اروپا در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی در ایران نیز شکل گرفت. بااین‌حال، در سال‌های پس از ۱۳۵۰ شاهد شکل‌گیری موسیقی راک در ایران هستیم. ریشهٔ موسیقی راک در ایران به آثار کوروش یغمایی برمی‌گردد. آلبوم‌های مشهور یغمایی (*گل یخ* و *آرایش خورشید*) در دههٔ ۵۰ ساخته شدند[1]. رجایی[2]

۱. در این آلبوم‌ها دو برادر کورش (کامران و کامبیز) او را همراهی می‌کردند.

2. www.pendar.com

(۱۳۸۳) راک امروز ایران را به سه دسته نقسیم می‌کند: یغمایی‌ها، اوهامی‌ها و گروه‌های زیرزمینی.

از نظر رجایی، در آهنگ‌های دستهٔ اول (گروه یغمایی) بیشتر به جنبه‌های تکنیکی نوازندگی گیتار و صداهای الکترونیک توجه می‌شود و شعر خواننده در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد. گروه دوم، گروه اوهام[۱] است که در چند سال اخیر از شهرت نسبتاً زیادی برخوردار شده است. آهنگ‌های این دسته متمایل به موسیقی آلترنیتیو است و معمولاً ریتمی آرام دارد که گاه به ریتم‌های موسیقی رپ شبیه می‌شود. سرانجام، به دستهٔ سوم می‌رسیم که گروه‌های راک زیرزمینی را شامل می‌شود. اگرچه، دسته‌بندی رجایی تاحدودی مقبول می‌نماید، اما حداقل مرز بین گروه دوم و سوم چندان روشن نیست، زیرا گروه اوهام خود زمانی در دستهٔ موسیقی زیرزمینی جای می‌گرفت و فقط پس از گرفتن مجوز برای برخی از آلبوم‌هایش و روزمینی‌شدن از این دسته‌بندی خارج شده است. بنابراین، گروه‌هایی نظیر اوهام در بخشی از تاریخچهٔ خود زیرزمینی و در بخشی از آن روزمینی بوده‌اند. بنابراین، و به‌رغم مجوزهایی 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 روبه‌رو بوده است. در واقع، می‌توان گفت که حداقل دو دهه وقفه در رشد این موسیقی وجود داشته است. در دههٔ 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 به‌خوبی قابل مشاهده است. بااین‌حال، با ظهور انقلاب این موسیقی کلاً با بحران مشروعیت از سوی دستگاه‌های فرهنگی مواجه و بخشی از آن کاملاً طرد شد. بخش

۳. اوهام گروهی است متشکل از: فرزام رحیمی، هومن جاوید (خواننده)، شهروز خواجه مولایی (نوازندهٔ درام و پرکاشن)، بابک آخوندی، شاهرخ ایزدخواه و آرش سبحانی (گیتار الکتریک)، بابک ریاحی پور، دارا دارایی، اردوان انزابی‌پور (گیتاربیس)، شهرام شعر باف و رضا مقدس (مکس).

مطرود عمدتاً شامل موسیقی پاپ و سبک‌های دیگر، نظیر راک، بود. بنابراین، فقط موسیقی سنتی، آن هم با فراز و نشیب بسیار، اجازهٔ حضور و اجرا یافت. پس از پایان جنگ و شروع دوران سازندگی، فضای نسبتاً آزادتری برای حضور موسیقی پاپ فراهم شد. این فضای مساعد در سال‌های پس از ریاست جمهوری خاتمی به اوج خود رسید. بااین‌حال و به‌رغم این آزادی برای موسیقی پاپ، موسیقی راک همچنان در دستگاه‌ها و محافل رسمی جایی نداشت و ناچار به زیرزمین‌ها رانده شد. به زیرزمین رانده‌شدن 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 زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی ایران است که گروه‌های راک به زیرزمین رانده شدند. به گفتهٔ سیاوش امامی، آهنگ‌ساز و نوازندهٔ گروه میوت اجنسی[1] «راک که ذاتش همخوان با کنسرت‌های چندهزار نفره، مانیتورهای صوتی پرحجم، نعره‌های کاملاً آزاد و بی‌قیدوشرط و به طور کلی نقطهٔ مقابل موسیقی زیرزمینی بود، به دل زیرزمین‌ها رانده شد. در یک جمله سه‌تار ضعیف‌الجثه به روی سن رفت و گیتار الکتریکی پرسروصدا جایی جز زیرزمین منازل ایرانی نیافت. اکنون، رفته رفته چند سالی است که صدای گیتار الکتریکی از دل زیرزمین شنیده می‌شود و کم‌کم دارد جایگاهش را می‌یابد». از این رو، می‌توان گفت که موسیقی راک و عناصر اجرایی آن (گیتار، درام، آمپلی فایر) پدیده‌های جدیدی در ایران نیستند، اما نسلی که امروز آن را به کار می‌گیرد و مخاطب اصلی آن است، نسل جوان است؛ اگرچه نسل جوانی که امروزه به این موسیقی می‌پردازد، با نسل جوان آن روز تفاوت‌های بسیاری دارد که باید در جای خود بررسی شود. بااین‌حال، اگرچه طی سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۰ موسیقی راک در ایران تریبون رسمی نداشته، هیچ‌گاه کاملاً از میان نرفته است. در واقع، شکوفایی راک در ایران پس از سال ۱۳۸۰ کاملاً مشهود است و سال‌های اخیر نیز سال‌های باززایی و نوپایی سبک راک بوده است.

1 . Mute Agency

گروه‌های راک زیرزمینی در ایران

تعداد گروه‌های موسیقی زیرزمینی به‌طورعام و راک زیرزمینی به‌طورخاص اندک نیست. با این همه، آثار این گروه به‌شکل غیررسمی و بیشتر از طریق اینترنت به طرفداران آن می‌رسد. اینک به اختصار به برخی از گروه‌های راک زیرزمینی[1] اشاره می‌کنیم.

پژواک

پژواک جزء اولین گروه‌هایی است که در ایران به موسیقی راک پرداختند. کار آنها اجرای دوباره موسیقی راک غربی مثل کارهای پینک فلوید و جو استریانی بود. موسیقی آنها ابتدا بدون کلام بود، اما پس از آن چند شعر از حافظ را با سبک راک اجرا کردند. گروه پژواک در سال‌های ۷۹-۱۳۷۸ (دورهٔ ریاست جمهوری خاتمی) مجوز گرفتند و رسمی شدند، اما دوباره حالت زیرزمینی یافتند.

آوای مردمی

سبک این گروه پاپ - راک است. آنها اشعار فارسی سرودهٔ خودشان را با موسیقی راک در هم آمیختند.

سکوت شرق

این گروه نیز مانند گروه پژواک به موسیقی راک و بی‌کلام می‌پرداختند و موسیقی راک غربی را دوباره اجرا می‌کردند.

۱. این اطلاعات دربارهٔ گروه‌های راک ایران از مصاحبهٔ با آقای امامی در اردیبهشت سال۱۳۸۶حاصل شده است. مصاحبه با امامی را لیلا ناصر گیوه‌چی، دانشجوی رشتهٔ ارتباطات دانشگاه تهران، انجام داده است.

میرا

سبک این گروه آلترنیتیو راک است. آنها شعرهای فارسی سرودهٔ خودشان را با موسیقی راک تلفیق کردند. در سال ۱۳۸۱، در تالار وحدت 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. خوانندهٔ این گروه در امریکا زندگی می‌کرد و بعد از مدتی اکثر اعضای آن نیز به خارج از ایران مهاجرت کردند.

جم

این گروه اکنون 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[1] شرکت کرد.

مَد سیتی (شهر دیوانه)

سبک این گروه کانتری راک است. آنها سروده‌های فارسی خود را اجرا می‌کنند. نام آلبوم آنها *جملهٔ معروف* است. این گروه در فستیوال موسیقی راک، که در ۱۱ دی ۱۳۸۵ از طرف دانشگاه هنر برگزار شد، شرکت کردند.

کیوسک

این گروه سروده‌های خود را که حاوی مضامین روزمرهٔ اجتماعی است به سبک راک اجرا می‌کنند. خوانندهٔ این گروه در کانادا زندگی می‌کند و آلبوم آنها با نام *آدم معمولی* را شرکت

۱. TAMU مخفف (Tehran Avenue's Music Open) است. تامو دومین مسابقه‌ای است که در سایت اینترنتی تهران اونیو برگزار شد.

«بم آهنگ» که در کاناداست و کارش حمایت از موسیقی زیرزمینی ایران است، ضبط و پخش کرد و حتی در پایگاه‌های اینترنتی نیز در دسترس است.

پارازیت

گروه پارازیت نیز سروده‌های خود را اجرا می‌کند. نمونهٔ کار آنها *ناخنهای ۹ اینچی*[1] است. این گروه آلبومی ندارد و در جشنوارهٔ تامو شرکت کرده است.

اوهام

از اولین گروه‌هایی که اشعار حافظ و مولانا را با موسیقی راک تلفیق کردند اوهام است. سبک این گروه آلترنیتیو راک می‌باشد. اعضای 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 اِیجِنسی

سبک این گروه تریپ‌هاپ[2] است که با اشعار انگلیسی اجرا می‌شود. نام آلبوم آنها همان نام گروه‌شان است. این گروه نخستین گروهی از ایران بود که موسیقی‌اش در شبکهٔ میوزیک نیشن[3] پخش شد. این گروه نیز در فستیوال راک سال ۱۳۸۵ دانشگاه هنر شرکت کرد.

1 . Nine InchNails
2 . Trip Hop
3 . Music Nation

کوچ

این گروه در جشنوارهٔ تامو شرکت کرد. گلشیفته فراهانی خواننده و آذرخش فراهانی نوازندهٔ گیتار بیس این گروه اند. این گروه نیز اشعار فارسی خودشان را با موسیقی راک تلفیق و اجرا می‌کنند.

هشت

گروه هشت در دورهٔ سوم جشنوارهٔ تامو رتبهٔ نخست را کسب کرد. آنها اشعار فارسی خود را که دارای مضامین اجتماعی است به سبک راک اجرا می‌کنند.

کَهتمَیان

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

۱۲۷

این گروه در دورهٔ اول جشنوارهٔ تامو شرکت کرد. آنها اشعار انگلیسی سرودهٔ خودشان را با سبک راک اجرا می‌کنند و در تالار فارابی نیز چند کنسرت اجرا کرده‌اند.

هایپرنووا

اعضای این گروه در نیویورک زندگی می‌کنند. آنها ابتدا در ایران فعالیت می‌کردند، سپس به آمریکا مهاجرت کردند. سبک آنها پانک راک و اشعارشان به زبان انگلیسی است.

آور

آور نیز همانند پژواک از اولین گروه‌هایی است که بعد از انقلاب به موسیقی راک پرداخته‌اند. این گروه در سال ۱۳۷۸، اولین کنسرت خود را در تالار وحدت ارائه داد که تقریباً اولین کنسرت قانونی پاپ راک در ایران بود. اشعار آنها فارسی است. این گروه همراه گروه میرا در سال‌های ۷۹-۱۳۷۸ برای آلبوم‌شان *آب و آتش* مجوز گرفتند و این آلبوم اکنون در بازار موجود است. این گروه در حال حاضر منحل شده است. آهنگساز و رهبر ارکستر این گروه، محمد اصفهانی، خواننده پاپ بود.

فرا

این گروه نیز در حال حاضر فعال نیست. فرا در دورهٔ اول مسابقات تامو شرکت و رتبهٔ نخست را کسب کرد. سبک موسیقی آنها راک و اشعارشان فارسی با مضامین اجتماعی است.

محسن نامجو

دربارهٔ موسیقی نامجو دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد. عده‌ای سبک او را راک تلفیقی می‌دانند، اما معنای سبک تلفیقی در نامجو کمی گسترده‌تر از معنای رایج آن است. نامجو همه چیز، از ساز، سبک موسیقی، شعر و حتی تاریخ و جغرافیای موسیقی، را به‌هم می‌ریزد و سبکی تلفیقی به وجود می‌آورد. مثلاً در آثار او ، هنگامی که اشعار مولانا خوانده می‌شود، صدای گیتار الکترونیک به گوش می‌رسد. البته در کار او حتی شعر مولانا هم با سبکی متفاوت با آنچه در دستگاه‌های سنتی ایران یا حتی پاپ به معنای معمول آن وجود دارد اجرا می‌شود. او اشعار کلاسیک و مدرن ایران یا شعرهای فارسی خودش را با موسیقی‌اش که ترکیبی از موسیقی

راک، سنتی یا حتی پاپ است اجرا می‌کند[۱]. تلفیقی‌بودن آثار نامجو از سویی سبب شده است که تهیه‌کنندگان دربارهٔ حمایت مالی از آثار او تردید کنند و از دیگر سو، مسئولان 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 حساسیت‌برانگیز 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 معمول (تلفیق سازها) فراتر می‌رود: «تلفیق از نظر من اپیدمی زمانه است. تلفیق موسیقایی دو شکل دارد؛ یکی تلفیق ابزار است، مثلاً قراردادن 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 کافی است 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 مسئله حاصل این است که او به حنجره به عنوان یک ابزار صوتی نگاه می‌کند و در نتیجه، بی‌آن‌که در بند سبک‌های خوانندگی باشد، هر صدایی را از خود درمی‌آورد. یکی از آهنگ‌های او با نام بگو بگو در جشنوارهٔ موسیقی وب‌گاه (تامو) در سال ۲۰۰۴ رتبهٔ دوم را کسب کرد.

گروه‌های زیرزمینی رپ در ایران

شکل‌گیری موسیقی رپ به سال‌های دهه ۱۹۷۰ در امریکا بازمی‌گردد. موسیقی رپ از همان ابتدا به‌منزله ابزاری برای بیان نارضایتی سیاهان از وضعیت خود به کار گرفته شد. به طوری که بعدها سی‌ان‌ان سیاهان (بنت، ۲۰۰۱) نامیده شد. زبان رپ مخلوطی از تکیه‌کلام‌های

۱. از نامجو آلبوم‌های بسیاری در دست است که همهٔ آنها به صورت غیررسمی انتشار یافته‌اند. آلبومهایی نظیر، *باد و بودا*، جره *باز*، *جبرجغرافیایی* و *گیس* از آن جمله‌اند.

خیابانی[۱] یا آرگوها[۲] ست. علاوه برآن، کلمات سه نقطه‌ای[۳] در موسیقی رپ زیاد است. رفته رفته فرهنگی از رپ پدیدارشد که هیپ‌هاپ[۴] نام گرفت. بریک‌دَنس[۵]، لباس‌های گشاد و گرافیتی (طراحی روی دیوار) ازمشخصه‌های بارز علاقه‌مندان و شیفتگان این فرهنگ جدید است. ترکیب رپ و فرهنگ هیپ‌هاپ به‌سرعت در میان جوانان سفیدپوست نیز علاقه‌مندان فراوانی پیدا کرد و به ابزاری برای مبارزه علیه بی‌توجهی، فقر، گتوسازی، عقب‌ماندگی و نژادپرستی، به‌خصوص درزمان حکومت ریگان، تبدیل شد. فرهنگ هیپ‌هاپ چنان در دهۀ ۱۹۹۰ در امریکا 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، انتقاد از عقب‌ماندگی جامعۀ 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 است. انتقاد از وضعیت فلاکت‌بار و تبعیض‌آمیزی که سیاهان گرفتار آن بودند هدف آرمانی رپ‌خوان‌های اولیه بود. آنها می‌خواستند پیامی را به دیگران منتقل کنند، مردم خود را متحد سازند و اعتبارشان را به آنها برگردانند. با این‌حال، آنان خیلی زود اسیر موسیقی تجاری و سود سرسام‌آور آن شدند. سکس و خشونت رفته رفته به درونمایۀ اصلی ویدئوکلیپ‌های رپ تبدیل شد. بنابراین، چیزی که روزگاری به سی ان ان سیاهان مشهور شده بود، خود به زائدۀ سرمایه‌داری تجاری تبدیل شد.

---

[1]. Slang

۲ . زبان رپ مخلوطی از تکیه‌کلام‌های خیابانی است و منظور از آن واژه‌هایی است که به‌سرعت پدیدار می‌شوند و از بین می‌روند و از دستورزبان خاصی پیروی نمی‌کنند. می‌توان آن را زبان خیابان یا زبان جوانان در خیابان نیز نامید. به این تکیه‌کلام‌های خیابانی گاه آرگو (به فرانسه) و آرگوت (به انگلیسی) نیز گفته می‌شود.

۳. منظور از کلمات سه نقطه ای فحش‌ها و ناسزاهایی است که به وفور در موسیقی رپ وجود دارد.

4. Hip-hop

5. Breakdance

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 باشد. بااین‌حال، هنوز تاریخ‌نگاری کاملی از ریشه‌ها و انگیزه‌های تشکیل گروه‌های رپ در ایران صورت نگرفته است.

رپ سابقهٔ درازی در ایران ندارد. اگرچه عده‌ای ریشهٔ آن را به آهنگ *یک یاری دارم* بدیع‌زاده برمی‌گردانند، این اظهار نظر شاید از منظر ریتمیک حرف‌زدن در رپ درست باشد، اما از نظر محتوا و سبک اجرای موسیقی قطعاً تفاوت‌های بارزی دراین خصوص وجوددارد. موسیقی رپ، نظیر راک، بخشی از موسیقی زیرزمینی ایران به شمار می‌رود، اما بیش از راک توجه نوجوانان را به خود جلب کرده است. به‌قسمی‌که خوانندگان و نوازندگان رپ از میانگین سنی حتی پایین‌تری نیز برخوردارند. علاوه بر آن، اگرچه موسیقی راک نیز وجه اعتراضی و انتقادی دارد، زبان رپ از تندی و خشونت خاصی برخوردار است که در راک یافت نمی‌شود. صراحت لهجه و رک‌گویی چنان در رپ با موسیقی درآمیخته است که گویی این کلام است که بر موسیقی سلطه دارد. دقیقاً به همین علت رپ را گونه‌ای ریتمیک حرف زدن می‌دانند که به کمک زبان خیابانی صورت می‌گیرد. کلام تأثیرگذار بخش مهم هر آهنگ رپ به شمار می‌رود.

از منظر موسیقایی، رپ در واقع ساختاری ساده دارد. شعری که روی یک بخش کوتاه و تکرارشوندهٔ موسیقایی[1] قرار می‌گیرد و بدون اوج و فرود قابل توجهی به‌شکل ممتد و متوالی خوانده می‌شود. ریتمیک‌خوانی در رپ سهل و ممتنع است. سهل است، به‌دلیل آن‌که هر شعر ریتمیک ساده را می‌توان به سبک رپ خواند، اما این ظاهر قضیه است. آهنگ‌های ساخته‌شده توسط رپ‌های ایرانی نشان می‌دهد که حداقل آن‌چنان که در ابتدا تصور می‌شود چنین‌کاری ساده نیست. سرودن اشعاری با مصرع‌های کوتاه و کاملاً مقفی که بتوان آن را به‌سادگی و به‌سرعت ریتمیک خواند درواقع برخلاف ظاهرآن بسیار دشوار است. این دشواری، باتوجه‌به سواد

۱ . به آهنگ‌های رپ «بیت» می‌گویند. در واقع آهنگ‌های رپ یک بیت اصلی‌اند که مدام تکرار می‌شوند. بیت‌ها گاه با تقلید از آثار بزرگان رپ مثل امینم (Eminem) و توپک (2pac) ساخته می‌شود. بیت‌ها با کمک نرم‌افزارهای رایانه‌ای نیز ساخته می‌شوند.

ادبی اندک نوجوانان و جوانان، دشوارتر هم می‌شود. البته، رپرها به‌دلیل آن‌که می‌توان هرکلامی را به شعرگفت، حتی با کمک اصطلاحات خیابانی و فحش و ناسزا، رپ را انتخاب کرده‌اند. با این همه، تهیهٔ تکست[1] چنان اهمیتی در رپ دارد که درحال 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 هیپ‌هاپ مطرح می‌کردند. اعضای این گروه سپس به لوس‌آنجلس مهاجرت کردند و دربارهٔ بیکاری، طلاق، خواننده شدن و خیلی چیزهای دیگر ترانه ساختند. چند سال بعد از آنها، در برنامه‌ای با نام *اکسیژن* که مجری‌اش شهاب حسینی بود، آهنگ‌هایی به شکل رپ از تلویزیون پخش شد. رضا عطاران در تیتراژ مجموعهٔ *متهم گریخت* بخوبی از موسیقی رپ استفاده کرد. این یکی از اولین موارد استفاده از موسیقی رپ در یک رسانهٔ رسمی مثل تلویزیون بود. اما پیش از آن، آلبومی با نام *اسکناس* از شاهکار بینش‌پژوه منتشر شد؛ آلبومی با آهنگسازی بهروز صفاریان که با استقبال نسبتاً خوبی هم مواجه شد. اما آلبوم *این روزها* از طرف رپ‌خوان‌های جوان مورد انتقاد و حتی استهزا قرار گرفته است. رپ‌خوان‌های جدید آلبوم شاهکار را شعاری، بی‌اثر و معمولی معرفی می‌کنند.

بااین‌حال، رپ‌خوان‌های جوان با استفاده از اینترنت به انتشار آهنگ‌های خود پرداختند. رپرهای جوان برای خود نام‌های مستعار و گاه غریبی انتخاب کرده‌اند. یکی از نخستین 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 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 با زبانی که کاملاً از تکه‌کلام‌های جوانان استفاده

۲ . به اشعار رپ تکست می‌گویند.

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 خوانندگان رپ ایرانی می‌پردازیم. نگاهی به آهنگ‌های تولیدی رپرهای ایرانی نشان می‌دهد که آنان گاه به صورت گروهی و در پاره‌ای اوقات به صورت فردی آهنگ ساخته‌اند.[۱]

زدبازی

گروه زدبازی یکی از گروه‌های مطرح موسیقی رپ است. آنها کارهای ابتدایی خود را در تهران ضبط می‌کردند، اما بعداً به لندن کوچ کردند. بر اساس گزارش ویکی‌پدیا[۲] تاکنون بیش از هشت میلیون آهنگ از گروه زدبازی از طریق اینترنت دانلود شده است. گروه زدبازی از خاصیت مجادله[۳] و سؤال و جواب‌های رایج در موسیقی رپ بسیار استفاده می‌کند.

امزیپر[۴]

امزیپر یکی دیگر از رپ‌خوان‌های مشهور فارسی است. امزیپر از موضوعات اجتماعی مبتلا به جوانان ایرانی ازقبیل کنکور، فاصلهٔ طبقاتی و خیانت سخن می‌گوید. امزیپر با ترجمهٔ آهنگ‌هایی نظیر *خودت را فراموش کن*[۵] امینم[۶] مشهور شد.

---

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

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

۲. ن.ک: 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

۳ . شاید کلمهٔ خیابانی «کل‌کل کردن» لفظ مناسبی برای بیان آن‌چیزی باشد که در محاوره ریتمیک رپ ایرانی روی می‌دهد.

4. Emziper

5. Lose Yourself

6. Eminem

هیچ‌کس، زدبازی و امزیپر، باعث شهرت رپ در میان نوجوانان ایرانی و متعاقب آن گرایش روزافزون نوجوانان و جوانان به موسیقی رپ شدند. اغلب رپ‌خوان‌های جوان با انتخاب یک بیت از آهنگ‌های امینم، از جمله 50 cent یا D12 و با استفاده از کامپیوترهای خانگی صدایشان را ضبط و با آهنگ میکس می‌کردند. پس از مدتی، استودیویی با نام «کرگدن» به پاتوق رپ‌خوان‌های جوان تبدیل شد. امکانات استودیویی به آنان اجازه می‌داد که آهنگ‌های خود را با کیفیت بهتری ضبط کنند.

رپ‌خوان‌ها در ابتدا به دو گروه تقسیم شدند: ۰۲۱ و ۰۵۱. اعضای اصلی ۰۲۱ هیچ‌کس، پیشرو، امیر تتلو و دیگران بودند که شعارشان هم «تهران برای همیشه» بود. رپ‌خوان‌های ۰۲۱ سعی می‌کنند تکست‌های بی‌ادبانه نخوانند. آنها از فحاشی‌های رایج دوری می‌کنند و سعی می‌کنند مخالف فرهنگ عمومی جامعه قدم برندارند. اما اعضای گروه ۰۵۱ که نام‌های عجیبی همچون: ابلیس، تهی و نرگال را برمی‌گزینند، هیچ ابایی از بد و بیراه گفتن ندارند و مجادله (کل‌کل کردن) با دیگر رپ‌خوان‌ها جزو اصلی کار آنهاست[1].

رپ‌خوان‌های دیگر

رضا پیشرو ابتدا نام خود را توپک[2] گذاشته بود. او به خاطر علاقهٔ بیش از حد به توپک[3]، خواننده رپ معروف، این نام را برای خود برگزید، اما پس از مدتی نامش را تغییر داد. امیر تتلو یا امیرحسین مقصودلو ۲۴ ساله است. او ابتدا به سراغ موسیقی پاپ رفت، اما بعد از آن به سمت ریتم اند بلوز[4] گرایش پیدا کرد.

بابک تیغه یکی از کشفیات هیچ‌کس به حساب می‌آید. او که در ابتدا آهنگ‌های خود را در جایی منتشر نمی‌کرد، پس از آشنایی با هیچ‌کس و حمایت‌های او، و نیز به مدد متن اشعار

---

۲. این تقسیم بندی بعداً با پیوستن بعضی از اعضای ۰۵۱ به ۰۲۱ عملاً از بین رفت. بعدها، چهره‌های جدیدی نیز به گروه ۰۲۱ پیوستند.

2. 3PAC

3. 2PAC

4. R&B

قوی‌اش، اکنون در میان رپ‌دوستان از جایگاه قابل قبولی برخوردار است. بابک در یکی از جدیدترین کارهای خود شعری از مولانا را به سبک رپ درآورده که در نوع خود کاری نو و جذاب به نظر می‌رسد. او ساکن خانی‌آباد است و این نکته را در همهٔ آهنگ‌هایش یادآوری می‌کند.

بهزاد فاشیست، که اخیراً به محکوم تغییرشهرت داده و علی السید بچه‌های تهران‌پارس-اند. السید ۱۶ ساله، که از چهار سال پیش شروع به کار کرده، از نظر سن و سال رکورددار رپ‌خوان‌هاست. محکوم صدای شاخصی دارد و السید هم از جمله کسانی است که می‌تواند در رپ فارسی به جایی برسد. این دو اخیراً با هم کار جالبی با نام *مادر* خوانده و به تمام مادران دنیا تقدیم کرده‌اند.

سینا نرگال[1] پسر ۱۸ساله‌ای است که بسیاری او را با استعدادترین رپر می‌دانند. او از ۱۵ سالگی رپ را آغاز کرد. یکی دیگر از خواننده‌های رپ فارسی یاس (یاسر) است. یاسر که نام هنری یاس را برگزیده است، پس از فیلم خصوصی بازیگر سریال نرگس (زهرا امیرابراهیمی) به شهرت رسید. او با قطعهٔ سی دی رو بشکن موفق شد احساسات بسیاری از شنوندگان را تحریک کند. بعد از انتشار این آهنگ، نام یاس برسر زبان‌ها افتاد. یاس ۲۵ ساله از شش سال پیش رپ‌خوانی را آغاز کرد. او سه روز پس از زلزلهٔ بم قطعهٔ بم را ضبط کرد که متنی کاملاً احساسی و تأثیرگذار داشت. او در این آهنگ به تصویرسازی حادثهٔ بم پرداخت. یاس رپ‌خوانی است که برای دریافت مجوز آلبوم‌هایش تلاشی جدی به خرج داده است. او با همکاری شرکت بارید تلاش می‌کند تا آلبومش را به صورت مجاز منتشرکند، ولی تا این لحظه درخواستش در وزارت ارشاد بی‌جواب مانده است. ویژگی مهم متن اشعار یاس خاصیت انتقادی اوست. او با لحنی نیش‌دار و گاهی آزاردهنده خصوصیات بد مردم را از قبیل مرده‌پرستی، اعتیاد، بی‌غیرتی و غیره هدف قرار می‌دهد.

1 . Nergal

نتیجه

شناخت موسیقی زیرزمینی ایران نیازمند بررسی‌های علمی متعددی است که بنا به دلایل متفاوت هنوز صورت نگرفته است. با توجه به آنکه موسیقی بخشی از فرهنگ جوانان به‌شمار می‌رود و در شکل‌گیری هویت جوانان از اهمیت بسزایی برخوردار است، بی توجهی به آن در محافل آکادمیک چندان جایز نیست. این بی‌توجهی اگر از جانب موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان توجیهی داشته باشد، بدون شک از جانب جامعه‌شناسان و محققان مطالعات فرهنگی که با زندگی روزمره و فرهنگ مردم‌پسند سروکار دارند، به هیچ وجه پسندیده نیست. این مقاله تلاشی اولیه برای به جریان انداختن این بحث در حوزهٔ آکادمیک است. رشد روزافزون گروه‌های زیرزمینی موسیقی راک و رپ حاکی از توجه جدی جوانان به این موسیقی به منزلهٔ زبانی انتقادی و اعتراضی نسبت به وضع موجود است. مسائل مبتلابه جوانان (بیکاری، کنکور و دانشگاه، ازدواج، خانواده، هویت) از جمله موضوعاتی است که پیوسته در این اشعار تکرار شده است. این اعتراض درموسیقی رپ باصراحت بیشتری به‌چشم می‌خورد؛ صراحتی که گاه از مسیر خود خارج شده و به فحاشی و ناسزاگویی کشانده شده است. ازدیگرسو، از نظر سبکی و موسیقایی نیز این موسیقی اعتراضی علیه وجه نسبتاً راکد موسیقی در ایران است. اعتراضی که متأسفانه از جانب دستگاه‌های فرهنگی و اهالی موسیقی مورد توجه قرار نگرفته است. بااین‌حال، به نظر می‌رسد که این اعتراض می‌تواند حداقل هشداری برای بازنگری در وضعیت موسیقی ایران باشد. ازدیگر سو، به‌نظر می‌رسد که گروه‌های موسیقی زیرزمینی، به‌ویژه گروه‌های راک، بر سردوراهی زیرزمینی ماندن یا روزمینی‌شدن قرارگرفته اند. سیاست‌گذاری فرهنگی مناسب می‌تواند گذر از زیرزمین به روزمین را حداقل برای بسیاری از این گروه‌ها رقم بزند.

منابع

وحدانی، ادیب: سخنرانی ادیب وحدانی در گزارش سمینار بررسی موسیقی زیر زمینی را در لینک زیر بخوانید:
http://www.mehrnews.com/fa/NewsDetail.aspx?NewsID=۵۰۵۲۶۷
پورخصالیان، محمدعلی: نوشته محمد علی پورخصالیان در باره وضعیت موسیقی .پاپ ایرانی را در این لینک بخوانید:
http://www.harmonytalk.com/id/۸۸۷
جعفرزاده، مانی: سخنرانی مانی جعفرزاده در گزارش سمینار بررسی موسیقی زیر زمینی را در لینک زیر بخوانید:
http://www.mehrnews.com/fa/newsdetail.aspx?newsId=۵۰۵۳۱۵
خلیلی،بهمن: سخنرانی بهمن خلیلی در گزارش سمینار بررسی موسیقی زیر زمینی را در لینک زیر بخوانید:
http://www.mehrnews.com/fa/NewsDetail.aspx?NewsID ۵۰۵۶۵۱
رجایی، محمد: نوشته رجایی را در باره موسیقی راک در لینک زیر بخوانید:
http://www.pendar.com/main۱.asp?a_id=۱۳۱۷
رشاد، کارن: نظر کارن رشاد در باره موسیقی زیرزمینی را می توانید در لینک زیر بخوانید:
http://www.kolahstudio.com/Underground/?p=۲۱۶
کوثری، مسعود (۱۳۸۶) گفتمان‌های موسیقی در ایران، در نامه فرهنگستان، شماره ۲.
مشکوری، نصیر: نظر نصیر مشکوری را در گزارش سمینار بررسی موسیقی زیر زمینی را در لینک زیر بخوانید:
http://www.zirzamin.se/reviws/rev_2006/nassir_underground_farsi.html
نامجو، محسن: سخنرانی محسن نامجو در گزارش سمینار بررسی موسیقی زیر زمینی را در لینک زیر بخوانید:
http://www.mehrnews.com/fa/NewsDetail.aspx?NewsID=۵۰۵۲۸۵
«نگاهی به دنیای زیرزمینی رپ فارسی/۲۲ اسفند ۸۵» گزارش، همشهری جون شماره ۱۱۰را در لینک زیر بخوانید:
http://www.jour۴peace.com/main۱.asp?a_id=۳۳۹

Adorno, Theodor W. (1991) *The Culture Industry*, London: Routledge.
Bennett, Andy (2001) *Cultures of Popular Music*, Berkshire: Open University Press.
Blake, Andrew (1999) Living through Pop, London: Routledge.
Boucher, Mauel (1998) *Rap: Expression des lascars, Significations et enjeux du Rap dans la societe francaise*, paris: L'Harmattin.

Bourdieu, P. (2002) *Distinction: A social Critique of the Judgment of Taste*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Connell, john and Gibson, Chris (2003) *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, London: Routledge.

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.

.Jenks, Chris (2004) Subculture: the Fragmentation of the social, Sage Publication.

Negus, Keith (1999) *Music Genres and Corporate Cultures*, London: Routledge.

Negus, Keith, (1996) *Popular Music in Theory: An Introduction*, Polity Press.

Redhand, Steve, (1997) *Subculture, Subcultures, An Introduction to Popular Culture Studies*, USA, Blackwell.

Shuker, Roy, (2002) *Popular Music, Key Concept*, London, Routledge.

Steinert, Heintz (2003) *Culture Industry*, Cambridge: Polity Press.

Nooshin, Lauden (2005) Underground, Overground: Rock Music and Youth Discourses in Iran, *Iranian Studies*, Vol. 38, No. 3.

David Muggleton, Rupert Weinzierl (2004) The Post-subculture Reader, Berg Publishers.

فهرست برخی از سایت‌های مهم درباره موسیقی زیرزمینی ایران

www.127band.com
www.zirzamin.se
www.tehranavenue.com
www.pendar.com
www.iranhmusic.com