Tajrishcircle.org
نوشتارهای دریافتی

تکرار و خشونت خنثی: مقدمه‌ای بر شعر و ریتم در دریل فارسی

م. رضا ملکشا

«جهان اصیل تنها در اعماق اجتماع واقعی وجود دارد و آن را اداره می‌کند و تنها از طریق حضور همه‌جانبه در این اجتماع است که قساوت و خشونتش را نمایان می‌کند.»

ژیل دلوز

در طول پنج سال اخیر، ساب ژانر دریل[1] به شکل قابل‌توجهی در میان تولیدهای موسیقی رپ ایران گسترش یافته و میان عمده شنوندگان به‌خصوص جوانان همه‌گیر شده است. در متن حاضر رابطهٔ درون‌مایه و فرم موسیقایی دریل را با محتوای اجتماعی و کارکردهای توزیعی و تأثیرات مصرفی آن بررسی خواهیم کرد. پس بررسی این دست از تولیدهای هنری چیزی بیش از یک موضوع مطالعه در حوزه تولیدهای هنری است و به‌صورت مستقیم با ایدئولوژی و منطق سیاسی سوژه‌های اجتماعی درگیر می‌شود. این امر تنها مسئله آن سپهر تفسیری که جامعه‌شناسی موسیقی یا حوزه‌های میان‌رشته‌ای هنری و رسانه‌ای می‌نامیم نیست؛ بلکه مسئله‌ی تاریخی تأثیرات متقابل موسیقی و جامعه را بیان می‌کند. امری که افلاطون نیز در جمهور بدین شکل از آن بداهت زدایی می‌کند: «آشفتی و بی‌قانونی [در موسیقی] آسان رخنه می‌کند بی‌آنکه کسی باخبر شود... زیرا چنین فرض می‌شود که تنها نوعی بازی است و هیچ آسیبی وارد نمی‌کند. اثری هم ندارد جز اینکه از راه نفوذی تدریجی رفته‌رفته در آداب و عادات مردم راه پیدا می‌کند و پس از آن که قوت گرفت وارد پیمان‌هایی که مردم با یکدیگر می‌بندند می‌شود و از آن پیمان‌ها هم تجاوز و با منتهای گستاخی در قوانین و اصول کشورداری نفوذ می‌کند و نهایتاً هیچ چیز را باقی و برقرار نمی‌گذارد چه در حوزه خصوصی و چه در عمومی» (افلاطون، ۱۹۳۰: ۳۳۳–۳۴)

تئودور آدورنو اذعان می‌دارد «بربریت سنگدلانه هرگز بهتر از دروغ فرهنگی نیست» (آدورنو: ۱۳۹۷، ۲۲) دریل در خشونت خنثی شعری خود نماینده بربریت و در شعار و ادعای نوبودگی یک دروغ فرهنگی است. امری که با انفعال شنیداری و زیبایی شناسی شعر مخاطب نیز گره خورده است. از آن جایی که تلقی کردن امر نو «به مثابه‌ی محصول یک گرایش بازاری ایده‌ی چندان جدیدی نیست.» (گرویس، ۱۴۰۱: ۳۷) همواره لازم است که امر نو را در چهارچوب باید های راستین که « ضرورت بالفعل توسعه و تکامل نوع بشر را در خود دارند از باید های شیء شده که از انسان مستقل شده‌اند و به شکل دستورات لمی، و بی چون و چرا مقابله می‌کنند، جدا کنیم.» (مزاروش، ۱۳۸۰: ۳۹۱) دریل الگو واره فرمی موسیقایی – شاعرانه را ارائه می دهد که در هر ضرباهنگ و در کلمه اش مصرف و تکرار فریاد زده می شود و این موضوع مایه ی مباهات اثر است. دریل همچون یکی از پیامد های آگاهی مصرفی «گاه به طرقی کاملا عادی و همانند ذات خودش متجلی می شود؛ و گاه – البته

[1] Drill

نه به دفعات بلکه جار زنان و آشکارا – از راه طغیان و کوشش برای غلبه بر وابستگی زیادش به واقعیت به هنگام معرفی خود به آگاهی مصرفی در تابلوی فرهنگ توده گیر، راهی برای رهایی می جوید.» (آناستی‌یف، ۱۴۰۰: ۸۷) مهم‌ترین عنصری که دریل را به فرمی تکرارگر و نه تکرارپذیر تبدیل می‌کند، انفصال همزمان آن از امر واقع و تخیل است. فشارِ تکرارگر چهارچوب سرمایه‌داری به گونه‌ای در آن رسوخ می‌کند که هراس شعر و موسیقی از هر اشاره‌ای به بیرون از آن گویی در حکم گم کردن واقعیت موجود و در دسترس است. امر موجودی که برای این آگاهی شیئی شده به دلیل امکان تسخیر یا مصرف آن اهمیت می‌یابد و این نوع از عینیت عبارت است «قدرت اجتماعی متمرکز و دم و دستگاه های تولید و توزیعی که قدرت یاد شده آن ها را کنترل می‌کند.» (آدورنو، ۱۴۰۲: ۳۳۰)

خشونت نه مسئله‌ای اخلاقی، بلکه «مسئله‌ای در قلمرو راهکار و راهبرد است که از سرشت نظام سرمایه‌داری برمی‌خیزد.» (امپسون، ۲۰۲۰: ۷) از همین رو سازوکارهای فرهنگی نوع خشونتِ نهفته در دریل را بدون درنظرگرفتن پیوندش با خاستگاه طبقاتی این خشونت نمی‌توانیم درک کنیم. خاستگاهی که میل به خشونت را در چهارچوبی امن از خشونت جامعه بورژوایی نگه می‌دارد و به طور مشخص خشونتی خرده‌بورژوایی است که در زبان، میل به بازنمایی فیگوری لمپنیستی دارد. چرا که سیمایی نامعمول، خشن و خودساخته از او می‌سازد و از سوی دیگر میل به بازنمایی پیکره‌ای بورژوایی که توان طبقاتی یا در واقع توانش برای مصرف را به رخ می‌کشد. همان‌گونه که بوردیو اشاره می‌کند «خرده‌بورژواها متقاعد می‌شوند که موقعیت خود را فقط به یمن شایستگی و تلاش خود کسب می‌کنند، و برای نجات و رستگاری خویش فقط باید به خود متکی باشند.» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۴۶۵) موجودیت این طیف از خرده‌بورژوازی «حرکت به‌سوی موفقیت است: مستقیم به‌سوی پیشرفت، که به سقوطی شتاب‌زده می‌انجامد؛ بنابراین خود وحشیت وسیله‌ای برای موفقیت و خشنودی از موفقیت می‌شود؛ موفقیتی که در معنای وسیعش تعریف می‌شود، نه به‌صورت دستاورد یا یافته‌ای ویژه، بلکه به‌سادگی به‌عنوان امکان نامحدود تعرض.» (برمن، ۱۴۰۳: ۴۱۲)

پذیرش دریل همچون یک سبک نیز نشانگر مصرف نمادین خرده‌بورژوایی است، مخاطب سبک را در نو بودنش می‌پذیرد؛ ولی زمانی که ناگزیر می‌شود به آن شأن زیبایی‌شناختی بدهد الکن دست‌به‌دامن زبان لمپنیستی و پیوند بی‌معنای سبک و خیابان می‌شود. فاصله‌گیری از هنجار اجتماعی در دریل در راستای بازآرایی منزلتی اجتماعی – ایدئولوژیک است نه گامی در نقد هنجار. این امر شناخت بی‌واسطه یا ماتریالیسم تقلیل گرایی است که از قضا خیابان را نه در امکان‌های جمعی و خشم تاریخی که می‌تواند زمانی عرصه آن باشد، بلکه در خط‌کشی‌های سفید و پیاده‌روهای خلوت آن می‌بیند. پس دریل همچون ترپ در شعار خیابانی بودنش، خیابان را چون صحنه در نظر می‌گیرد. در این صحنه اجرا مردم یا مخاطب به نقش طرف‌دار یا تماشاگر تقلیل می‌یابند. در این جا تجربه مخاطبان از خیابان حذف می‌شود تا روایت فردگرایانه و البته غیرواقعی و تصنعی دریلر از آن برجسته شود. این تصنع، شعار خیابانی بودن را تبدیل به مسئله می‌کند. مسئله‌ای که هستی خود ساب ژانرهایی نظیر دریل را با بحران اساسی مواجه می‌کند. نخستین چیزی که در این بحران رنگ می‌بازد جدیت، و نگاه به درون‌مایه و کلیت اثر هنری همچون سرگرمی است. سرگرمی در معنای «بیرون راندنِ مسائل از ذهن و فراموش کردن رنج است، حتی آن جا که رنج مشهود است. سرگرمی در اساس همان عجز و درماندگی است. نوعی گریختن است، اما نه آن گونه که

می‌گویند گریز از واقعیت بد، بلکه گریز از آخرین اندیشهٔ در برابر واقعیت.» (آدورنو و هورکهایمر:۱۴۰۱، ۱۷۵) درعین‌حال، همین خصلت است که دریل را از مجرایی فرا طبقاتی گذر می‌دهد و دسته‌بندی طبقاتی شونده‌های آن را تقریباً ناممکن می‌سازد. این امر حرکت به سمت یک گفتمان و ایدئولوژیِ همسان است که تفاوت‌مندی موجود در زبان و ادبیات طبقاتی را تسلیم بیانِ خرده‌بورژوایی — لمپنیستی می‌کند. نتیجهٔ توسعه این نظم گفتمانی به حاشیه رفتن درک از مقاومت هنری و امکان‌های زبانی موجود علیه خود بورژوازی و نظم اجتماعی است. همین دلالت زبانی است که دریل را دست بالا به زبان وندالیستی منطق بورژوایی مبدل می‌کند و نه صدای اعتراض به بنیان‌های این نظم و منطق.

بازنمایی خشونت همچون یک ناسازگاری بینافردی منفک کردن خشونت از منشأهای آن، سویه‌های رادیکالش و همچنین تیره‌کردن آگاهی نسبت به خشونت رادیکال است. خشونتِ دریل در خدمت شخص خاصی است که توهم خشونت‌ورزی فراساختاری دارد، درحالی‌که پرکتیس گفتمانی او تنها زائدهٔ لمپنیستی نظم متعارف اجتماعی است. این از نوع خشونت در مقام فرمی شاعرانه با سویه‌ای گاه جنسی و گاه تماماً فیزیکی و نابودگر از توان بیانگری موسیقی شخصیت‌زدایی و با بیانی تحقیرآمیز اختگی دیگری را جار زده یا وضعیت اغراق شده‌ای از میل اروتیک وی را به سخره می‌گیرد. به بدین ترتیب دریل، آگاهی شنونده را در شناخت روابطی که خشونت می‌تواند در آن به یک امر رادیکال و آوانگارد تبدیل شود در دایره روابط فردی یا گروهی و تیمی منجمد می‌کند. ابژهٔ خشونت، دیگری است. همان کسی که با چهارچوب‌های ذهنی و رفتاری تولیدکننده اثر ناخوانا است. در این ناخوانایی پانچ لاین[۲] شعر دریل در عین آن که تبلور خصومت بینافردی است، مبدل به یک ابزار انتقام تطبیق‌پذیر با ذهنیت مخاطب می‌شود که می‌توان با آن از ضربه زدن و خوار کردن دیگری کام گرفت. وضعیتی که «کینه‌توزی وجودهایی که امکان واکنش راستین، واکنش عملی، از ایشان دریغ شده است و تنها از راه یک انتقام خیالی آسیبی را که خورده‌اند جبران توانند کرد». (نیچه، ۱۳۷۷: ۴۳) بنابراین شعر دریل دستگاه یا ابزار کام‌جویی استمناگون ایدهٔ انتقام‌جویی است که در آن انعطاف شکل‌های فانتزی خشونت چنان متکثر می‌شود که ریشه و همچنین خود غایت خشونت به دیگری فراموش یا حذف می‌شود. «چنین فردی رابطه با موسیقی را ابزاری حیاتی برای فعال‌سازی هیجان‌های غریزی‌ای می‌داند که هنجارهای تمدنی آن‌ها را سرکوب یا رام می‌کنند.» (آدورنو، ۱۴۰۲: ۲۶) آزادسازی این هیجان شنونده را به سوژه‌ای مبدل می‌کند که زبانش رفته‌رفته به جزئی از شیوهٔ بیانگری این نوع از موسیقی تبدیل می‌شود و هم‌زمان این نوع از بیانگری را به‌عنوان شکلی از گفتمان مشخص و به‌زعم خود جدید و ناسازگار با گفتمان متعارف می‌پذیرد. به همین دلیل است که چنین مخاطبی ایدئال این نوع از موسیقی و این فرم از موسیقی و شعر ایده‌ئال این نوع از مخاطبان است. درعین‌حال چنین مخاطبی، «به مثابه‌ی یکی از بسیار کسانی که با آن سوژه‌ی ساختگی، آن من موسیقایی، همذات پنداری می‌کند، حس می‌کند که انزوایش تخفیف یافته است، زیرا احساس می‌کند در جامعه‌ی هوادارنِ (آن نوع از موسیقی) ادغام شده است.» (همان، ۵۵)

به‌واسطهٔ نظر جرولد لوینسن[۳] می‌توان این امر را دقیق‌تر بیان کرد. بر اساس نظریه بیانگری شخصگانه مبنای موسیقی لوینسن، «بیانگری موسیقایی و تجربه‌های مربوط به آن مستلزم شنیدن بی‌درنگ و بی‌واسطه موسیقی به‌عنوان نمود احساسات

[2] Punch line
[3] Jerrold Levinson

(یا دیگر حالات روحی) یک شخصگانه موسیقایی خیالین و نامعلوم است [و] تصور متعارف بیانگری را بر بیانگری و مفهوم آن اعمال می‌کند. این بدان منجر می‌شود که زمانی که ما موسیقی غمناک را غمناک می‌شنویم، چنین می‌پنداریم که اندوه شخصگانه‌ای نامعلوم دارد به‌صورت موسیقایی بیان می‌شود.» (تریودی، ۱۳۷۸: ۲۲۱) باوجوداینکه شوندهٔ هیجانی موسیقی را «ابزاری برای اهداف مربوط به اقتصاد رانه های خودش در نظر می‌گیرد. او خودش را تسلیم شیء (موسیقی) نمی‌کند، شیء که بدین‌سان نمی‌تواند پاداش احساسی به او بدهد؛ در عوض، آن را به رسانهٔ فرافکنی محض تبدیل می‌کند.» (آدورنو، ۱۴۰۲: ۲۸)

هم‌زمانی حذف‌شدن جامعه و فردیت سیاسی شاعرانگی در دریل، شاعر دریل یا همان دریلر را مبدل به هجونویسی می‌کند که کاهنِ بددهن ایدئولوژی سرمایه‌داری متأخر یا همان پسامدرنیسم است. وضعیتی که «هستی چیزها و نهادها و جایگاه و نقشِ هم دم شیءواره شده‌تر سوژه‌هایی انسانی در دل این نهادها» (جیمسون، ۱۴۰۱: ۲۵۴) بر تخیل شاعرانه سنگینی می‌کند. تولید او ابژهٔ مصرف کوتاه‌مدت است؛ چون شعر دریل حتی در ادعای طاق زدن فرم جدید با محتوا نیز شکست خورده است. چرا که آفرینشگر فرم یا ریتم جدید نیست بلکه با نفی بربر ماب آن سبک شعری – موسیقایی را مصرف می‌کند. ماده‌ی تماتیک آهنگ دریل چه چیزی جزء همان ضرب منقطع و در عین حال نامنفصلی است که به خام ترین نوع شعر ها رکاب می‌دهد؟ امری که در حکم نابودی ریتم در مقام فضا و جغرافیای موسیقی است.

خشونت خنثی دریل مخاطب را ساکن نمی‌خواهد و یکی از اساسی‌ترین بخش‌های آن همین دعوت به جنبش است. بدیهی است که جنبش را در چنین چهارچوبی در مقام امر اجتماعی مورد شناسایی قرار نمی‌دهیم اما خارج حیات اجتماعی نیز نمی‌توان قرارش داد. سکون نقطه مقابل دریل است چرا که به مکثی مبدل می‌شود که هم در ریتم نقص است و هم در شعر. این مکث پرسش بالقوه‌ای است که شتاب موجود در تک‌تک اجزای موسیقی و کلام تا چه حد در خدمت سازوکارهای جامعه بورژوایی و بازتولیدگر کارکردهای آن است. در وهلهٔ دوم نیز این امر حدود آفرینش‌گری شاعر و آهنگ‌ساز را مبدل به مسئلهٔ شنوده می‌کند. چرا که فقدان معنا در این چهارچوب مترادف با غیاب معنا نیست. بلکه برعکس، برهنگی معنای ایدئولوژیک همچون عنصری پررنگ است که دریل را از اعتبار زیبایی‌شناختی ساقط می‌کند.

پس فقدان محتوا و یا به بیان بهتر مرزکشی میان زبان گفتار با زبان شعر تنها بحران دریل نیست؛ بلکه یخوارگی ریتم نیز دریل را تبدیل به یک سازهٔ مکانیکی می‌کند که توانِ آفرینش دیالکتیکی اثر هنری را ندارد. آهنگ‌ساز در نمونه‌هایی با حرارت تکنیک در تلاش است تا میان اثر خود با دیگر نمونه های روز تفاوت ایجاد کند. اما شکستن قالب با خرده نخاله‌های صوتی نه شعر را از اضمحلال نجات می‌دهد و نه کلیت ریتم را؛ بنابراین تولید و تنظیم بیش از آن که فرا رفتن از سطح موجود قطعهٔ هنری باشد کنشی شبه پوپوری است. یخوارگی در دریل امری دووجهی است. ضدِ فرایندی که نمی‌توان تغییر و تکوین را در آن شاهد بود. امری که در آن زبان شعر با گفتمان‌های ایدئولوژیک توده‌ای منطبق می‌شود و مکانیکی بودن ریتم در آن نه صرفاً ایستا بلکه سکتهٔ حرکت موسیقی در یک نقطه یا نقاطی مشخص است. درحالی‌که «موسیقی به زبان شبیه است از این حیث که موسیقی از توالی زمانی اصواتی صورت‌بندی‌شده تشکیل می‌شود که چیزی بیش از بیش از اصواتی محض‌اند، این

اصوات چیزی می‌گویند و غالباً چیزی انسانی و هر چه ساخت موسیقی پیچیده‌تر باشد، حرف آن اصوات نافذتر می‌گردد.» (جوانلی، ۱۳۹۸: ۱۸۷)

اشارهٔ آدورنو به تمرکززدایی به‌عنوان «رفتاری ادراکی که با آن فراموشی و بازشناسی ناگهانی موسیقی توده‌ای محقق» (آدورنو، ۱۳۹۷: ۴۷) می‌شود در دریل نیز صدق می‌کند. تعداد پخش قطعات دریل در پلتفرم های معتبر هم فاصله‌ی قابل توجهی با بسیاری از قطعات در سبک های دیگر دارد و هم در زمان فشرده تری به این آمار می‌رسد. مورد نخست را می‌توان گواهِ توده‌ای شدن و تطبیق این قطعات با ایدئولوژی های بورژوایی در جامعه‌ی نمایشی فضای مجازی دانست. مخاطب دریل فقط به دلیل سطح نازل و سخیف خشونت خنثی دریل نیست که شعری را ده ها بار گوش می‌دهد، بلکه تخیل ایدئولوژیک با گرایش تام بورژوایی است که شعر دریل را مبدل به پل ارتباطیِ فرد بیگانه شده با جهانی می‌کند که اراده اقتصادی، قدرت و منزلت فرد در حد نهایی خود است و نسخه‌ی رسیدن به آن همان نسخه‌ی اراده‌ی گرایانه‌ی لیبرالی است که در نئولیبرالیسم درونه‌گذاری شده است وضعیتی که «تکنولوژی صنعت فرهنگ‌سازی خود را صرف استاندارد سازی و تولیدِ انبوه محدود کرده است و هر آن چیزی را که زمانی متضمن بروزِ تمایزی میان منطق اثر و نظام اجتماعی بود قربانی می‌کند. ولی این آثار منفی نتیجه نوعی قانون تحول نهفته در ذات تکنولوژی نیست، بلکه از کاکردِ آن در اقتصاد امروز ناشی می‌شود.» (آدورنو و هورکهایمر: ۱۴۰۱، ۱۷۵)

مورد دوم، یعنی آمارهای چشمگیر تعداد پخش و بازپخش قطعات دریل در زمانی فشرده، دال بر مصرفی بودن قطعات برای مخاطبان است. مخاطب به‌ندرت در روزها و ماه‌های پس از انتشار قطعات دریل، به این دست آثار بازمی‌گردد. اما این آمار و ارقام درهرصورت مایهٔ مباهات سازندگان آن است. آماری که «با پدیدار گشتنش به‌سان چیزی واجد ارزش در بیرون مبادله، هم‌زمان با حکایت‌کردنش از مبادله به‌سان تبدیل ارزش به پول این معیار را چونان امری ناموجه معرفی می‌کند.» (آتالی، ۱۴۰۰: ۹۷) مخاطب و گوش بیگانه اثر دیگری را می‌طلبد که با ستیزه‌جویی بیشتر، با حاشیه‌های بیشتر، با حمله به گروه‌های گسترده‌تر از کسانی که خواننده و شاعر موردعلاقه‌اش به آن‌ها تاخته است همراه باشد. این همان مرحله‌ای است که با لذت ستیزی در لذت تعریف می‌شود و مشابه آن دسته از واکنش‌هایی است که در ورزش‌های پرطرفدار مشاهده می‌شود. در این جا موسیقی «جایگزین رویدادی می‌شود که در آن کسی که با موسیقی هم‌ذات‌پنداری می‌کند همیشه خود را به نحوی مشارکت‌کنندهٔ فعال می‌پندارد؛ و در جایگاه چنین جایگزینی، به نظر می‌رسد که موسیقی، در لحظاتی که آگاهی عمومی هم‌سنگ ریتم است، به طور خیالی برخی از کارکردهایی را که در واقعیت به وسیلهٔ ماشین‌ها از او سلب شده به بدن بازمی‌گرداند — این موسیقی نوعی سپهر بدلی برای حرکت فیزیکی است که انرژی‌های حرکتیِ به‌ویژه جوانان را، که در غیر این صورت به صورت دردناکی لجام‌گسیخته می‌بودند، جذب می‌کند. از این نظر، کارکرد موسیقی امروزی چندان متفاوت با کارکرد بدیهی و درعین‌حال همان قدر معماگونهٔ ورزش نیست.» (آدورنو، ۱۴۰۲: ۹۲) موسیقی در این جا سیگنالی است که خشونت خنثی را به واکنش مرسوم تجربه شنیداری بدل می‌کند. اهمیتِ ارزش استفادهٔ موسیقی در همین جاست که مستقیماً به گزینش و مصرف شنونده پیوند می‌خورد و در راستای کلیت صنعت فرهنگ‌سازی قرار می‌گیرد. امری که به بیان آدورنو و هورکهایمر «عبارت است از تکرار. این که نوآوری‌های خاصِ این صنعت در همه موارد چیزی بیش از اصلاح و بهبود بازتولیدِ انبوه نیست،

امری ذاتی سیستم است. بر مبنای دلایل محکم است که علایق مصرف‌کنندگان بی‌شمار بر تکنیک متمرکز می‌شود و نه بر محتوا، که باسماجت تمام تکرار و نهایتاً نخ‌نما و تقریباً کنار گذارده می‌شود. آن قدرت اجتماعی که از سوی تماشاگران پرستش می‌شود خود را در حضور فراگیرِ کلیشه‌های تحمیل شده توسط مهارت تکنیکی به نحو مؤثرتری ظاهر می‌سازد، تا در ایدئولوژی‌های کپک‌زده‌ای که محتواهای بی‌رمق و آبکی باید بر آن‌ها مهر تأیید زنند.» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۴۰۱: ۱۹۵–۱۹۴) در این بستر اجتماعی – اقتصادی، «میل واقعی در شبکهٔ گستردهٔ شبه‌رضایت‌هایی که سازوکار بازار را می‌سازند در خطر انحلال و گم‌شدگی است. به این معنا، میل شکلی است که آزادی در محیط تجاری متأخر به خودش گرفته است؛ آزادی‌ای که حتی نمی‌دانیم آن را از کف داده‌ایم مگر این‌که به آن، نه فقط ازاین‌حیث که باعث فرونشاندن میل می‌شود بلکه نیز به سبب این‌که باعث بیداری آن به‌طورکلی می‌شود، بیندیشیم.» (جیمسون، ۱۹۷۱: ۱۰۱ – ۱۰۰)

پیش‌شرط پاسخ‌گویی به قیل‌وقال‌های خشونت خنثی، شناخت خشونت در وجه تاریخی و کارکردهایش در نظم اجتماعی و همچنین نظم گفتمانی است. رخنه در این دو ساحت می‌تواند عناصر موروثی و وارداتی کلامی و ادبی که در خشونت خنثی دریل برجسته می‌شود را نشان داده و واپس‌ماندگی مخازن فرهنگی‌ای که چنین خروجی‌هایی دارند را به‌نقد بکشد.

منابع

آناستاسی‌یف، نیکولای (۱۴۰۰)، امیدهای راستین و امیدهای دروغین در کتاب ادبیات آمریکا و دو انقلاب از دیدگاه منتقدان روس، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، انتشارات نگاه

آتالی، ژاک (۱۴۰۰)، نویز: اقتصاد سیاسی موسیقی، ترجمهٔ امیرحسین خلیلی، انتشارات ناهید

آدورنو، هورکهایمر، تئودور، ماکس (۱۴۰۱)، دیالکتیک روشنگری، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، انتشارات هرمس

آدورنو، تئودور (۱۳۹۷)، فتشیسم در موسیقی و واپس‌روی شنیداری، ترجمهٔ سارا اباذری

آدورنو، تئودور(۱۴۰۲)، مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی موسیقی، ترجمهٔ حسن خیاطی، انتشارات ققنوس

امپسون، مارتین (۲۰۲۱)، خشونت‌پرهیزی، دگرگونی اجتماعی و انقلاب، ترجمهٔ بیژن سپیدرودی، وبسایت نقد

بوردیو، پیر (۱۴۰۰)، تمایز، ترجمهٔ حسن چاوشیان، نشر ثالث

برمن، مارشال (۱۴۰۳)، مدرنیسم در خیابان: جستار هایی از زندگی و زمانه، ترجمهٔ عیسی خندان و مهدی هوره، انتشارات نقد فرهنگ

جیمسون، فردریک (۱۴۰۱)، ناخودآگاه سیاسی: روایت در مقام کنش نمادین اجتماعی، ترجمهٔ شاپور بهیان، نشر نی

جوانلی، آلساندرو (۱۳۹۸)، متفکران بزرگ زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ امیر مازیار و همکاران، نشر لگا

گرویس، بوریس (۱۴۰۱)، امر نو، ترجمهٔ اشکان صالحی، نشر نی

مزاروش، ایستوان (۱۳۸۰)، نظریه بیگانگی مارکس، ترجمهٔ حسن‌شمس‌آوری و کاظم فیروزمند، نشر مرکز

نیچه، فردریش ویله (۱۳۷۷)، تبار شناسی اخلاق، ترجمهٔ داریوش آشوری، نشر آگاه

Plato, The Republlic, trans Paul Shores, Loeb Classical Library (New York: Putnams, 1930)

Jameson, Fredric, Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature, Princeton University Press, 1974