https://www.pecritiue.com

نقد اقتصاد سیاسی
دی‌ماه ۱۴۰۲

صادق‌بوقی

تشدید یک تنش دایمی

حسین کاشف

مقدمه

یکی از دیده‌شده‌های ماهِ اخیر، آوازِ صادق‌بوقی و پایکوبیِ گروهی در بازارِ رشت است. صفحه‌ی خواننده به علتِ آنچه «هنجارشکنی» نام گرفت، برای مدتی مسدود و فعالیتِ دو مغازه‌ی ماهی‌فروشی هم برای مدتی متوقف شد. عده‌ای این محدودیت‌های تحمیلی را ذیلِ «مخالفت با شادی» از سوی سیستم درک کردند و حتی برخی متونِ تحلیلی نیز در امتدادِ همین برداشت، اصطلاحاتِ مبهم و کم‌عمری مانندِ «مهندسیِ شادی» و «شادی به‌مثابه‌ی مقاومت» را ضرب کردند یا این محدودیت‌ها را به‌نحوی خطی به «حرمتِ مذهبیِ رقص» ربط دادند. در همین فضا کلیپ‌های دیگری نیز از صادق‌بوقی منتشر شدند که در یک فقره از آن‌ها، او خود را «یک ایرانیِ واقعی» می‌نامد که «فقط شادیِ مردم» را می‌خواهد.

سؤالاتِ متنِ حاضر مانندِ سایرِ متونِ متمرکز بر این وقایع است: چرا این اتفاقات رخ دادند؟ چرا صادق‌بوقی در مدتِ کوتاهی مورد استقبالِ جمعیت قرار گرفت؟ آوازخواندنِ او در بازارِ رشت چرا و در چه سطحی به نمادی سیاسی و اعتراضی تبدیل شد؟ برای پاسخ‌گوییِ به این سؤالات تلاش خواهیم داشت تا از کلی‌گویی دور بمانیم و این شکل‌های پدیداری را در سطحِ ساختاری‌شان دنبال کنیم.

طرحِ مسئله: موسیقیِ فولک-مردمی و ساختارِ قدرت

تا جایی که به پژوهشِ هنرها و به‌خصوص پژوهشِ موسیقی مربوط است، جریانِ اصلیِ آکادمیِ ایرانی در حدودِ تقسیم‌بندیِ سه‌گانه‌ی هنر به مردمی-مردم‌پسند-کلاسیک حرکت می‌کند و در چارچوبِ این تقسیم‌بندی می‌اندیشد. به نظرِ نویسنده‌ی این خطوط، در میانِ این سه، حادترین وضعیت از آنِ چیزی است که «موسیقیِ مردمی» نامیده شده است. در واقع اصلی‌ترین و دائمی‌ترین مسئله‌ی متنِ حاضر این است که چگونه آنچه در سطحِ آکادمیِ جهانی folk music نام دارد، در ایران به شکلِ «موسیقیِ مردمی» پدیدار می‌شود؟ آیا می‌توان این دو را صرفاً «معادلِ» یکدیگر دانست یا آن‌که این شکل‌های پدیداریِ متفاوت راه به ساختارهای قدرتِ متفاوتی می‌برند؟ «موسیقیِ مردمی» برای ما – در جغرافیای سیاسیِ ایران- چه معنایی دارد؟

نه فقط در ایران، بلکه همچنین در سطحی جهانی، بر سرِ آنچه folk music نامیده می‌شود، مصادیقِ آن و معنای آن کشمکش‌هایی در جریان است. نقشِ روشنفکران و اندیشمندان در شکل‌گیریِ این برچسب اهمیتِ بسیاری داشته و دارد: «با آن که موسیقیِ فولک به‌وضوح وجود دارد، از کنشی خیال‌پردازانه یا از تحلیلِ آکادمیک سرچشمه می‌گیرد» (مارک اسلبین، ۲۰۱۱: ۳).[۱] در واقع، تحتِ تأثیرِ تغییراتِ ژرف و سریع در اوضاعِ سیاسی و اجتماعیِ قرنِ نوزدهم بود که ضرورتِ ضربِ واژه‌ای برای محدوده‌ای از شیوه‌های بیانِ هنری ایجاد شد؛ ضرورتی که ویلیام توموس[۲] را در سالِ ۱۸۴۶ واداشت تا برای اشاره به محدوده‌ی نه‌چندان‌دقیقی از بیانِ هنری که سابقاً با کلماتِ متعددی توصیف می‌شد، واژه‌ی قدیمیِ «فولک[۳]» و واژه‌ی ابداعیِ «فولکلور»[۴] را توصیه کند. این واژگان در زمان-مکان‌های گوناگون بارِ معناییِ متفاوتی نیز یافتند: «امرِ فولک، بیرون از جهانِ غرب در مقامِ واژه‌ای بیگانه وجود دارد. در هندوستان این واژه ردِ پاهای استعماری و نشانه‌های طبقاتی در خود دارد؛ یعنی به همان شیوه‌ای که کلمه‌ی folklorica در آمریکای لاتین استعمال می‌شود» (مارک اسلبین، ۲۰۱۱ : ۲).

تصویری که برخی موسیقی‌شناسانِ جهان از folk music برای ما می‌سازند، تلاشی است برای احیای جمعیت در تمامیتِ آن؛ ضمنِ وقوف به عدمِ یکسانیِ بخش‌های گوناگونِ آن. آنان از خلالِ درگیری با مفاهیم و اصطلاحاتِ مختلفی مانندِ موسیقی «سنتی»، موسیقیِ «ملی» و سایرِ صفات و کلماتِ طبقه‌بندی‌کننده و تکه‌تکه‌کننده‌ی جمعیت، دائماً بر تمامیتِ جمعیت (folk) تأکید می‌کنند. از نظرِ این قسم از موسیقی‌شناسی ، ویژگیِ جمعیت نه طبقه‌بندیِ جغرافیایی یا فرهنگیِ آن بلکه چگونگیِ بیانِ هنریِ آن است. بیانِ فولک هم‌پوشانیِ بسیاری با توانایی جمعیت برای استفاده‌ی

---

[۱] Slobin, M. (۲۰۱۱) *Folk Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

[۲] William Thoms

[۳] Folk - Volk

[۴] folklore

خلق‌الساعه و فوری از موقعیتِ انضمامیِ پیرامونِ خود دارد. آنچه هسته‌ی درکِ انتقادی از folk music است، رفتارِ موقعیت‌مندِ جمعیت در تولیدِ موسیقیِ خود است. همین ویژگیِ جمعیت است که چرایی و چگونگیِ بیانِ هنری‌اش را مستقل از چرایی و چگونگیِ مدنظرِ نمایندگانِ نظمِ موجود سامان می‌دهد. نهایتاً به‌خاطرِ تمرکز بر این ویژگی است که موسیقی‌های متنوعِ گروه‌های مختلفِ جمعیتی به یکسان حائزِ صفتِ **فولک** می‌شوند: از موسیقیِ اعیان و بزرگانِ یک روستا تا آوازهای کارگران یا مطرب‌های شهری.

از سوی دیگر، دل‌مشغولیِ ما باعث می‌شود تا در مواجهه با موسیقیِ «مردمی» بپرسیم: کدام «مردم»؟ همه‌ی آن‌ها؟ احتمالاً نه: به نظر می‌رسد که در ایران، «موسیقیِ مردمی» که تلاشی برای معادل‌سازی و بازتابِ folk music بوده، عملاً در موسیقیِ «محلی»/«نواحی»/«مناطق» حل شده است. «مردمِ» پنهان در «موسیقیِ مردمی» عمدتاً روستاییان‌اند؛ جمعیتی که تأکید بر موقعیتِ جغرافیاییِ زندگیِ آن‌ها همواره با کلماتی چون «صعب‌العبور» و «دورُافتاده» همراه است [دورُافتاده نسبت به کجا؟!]. در همین نگاهِ اول، «مردمِ» دخیل در «موسیقیِ مردمی» نه‌تنها جایگاهی هم‌سطح و برابر ندارند، بلکه یک تقسیم‌کارِ اجتماعی نیز به آن‌ها محول شده است: «موسیقیِ مردمی» را روستاییان تولید و شهرنشین‌ها مصرف می‌کنند؛ ویژگیِ دیگری که حینِ استحاله‌ی امرِ «مردمی» به امرِ «محلی»، پنهان مانده است.

حتی اگر «موسیقیِ مردمی» جمعیتِ روستایی را پوشش می‌داد، هنوز هم می‌توانستیم آن را دربرگیرنده بدانیم؛ اما «موسیقیِ مردمی» پوششِ جمعیتیِ حتی محدودتری نیز پیدا می‌کند: آن بخشی از جمعیتِ روستایی نائل به کسبِ شکلِ اجتماعیِ «موسیقیِ مردمی/محلی» می‌شود که بیانِ هنریِ خود را از کانال‌های «مجاز» پیش ببرد؛ یعنی موسیقی و جمعیتی که به صحنه‌های رسمیِ جشنواره‌های دولتی و غیردولتی و انتشارِ کتاب و سی‌دی وابسته شود؛ نه موسیقی و جمعیتی که در شرایطِ غیرِموزه‌ایِ این کانال‌ها به بیانِ هنری مشغول باشند. «مجوز» و کانال‌های «مجاز» البته نمودی از کارکردِ مشخص‌تری هستند: هنرمند به واسطه‌ی فعالیتِ «مجاز» انتظاراتِ نظمِ موجود را برآورده می‌کند؛ از جمله انتظاراتی درباره‌ی اینکه بیانِ هنریِ او چرا و چگونه بروز کند. بیانِ هنری به‌واسطه‌ی اخذِ مجوز، آن رفتارِ فوری و موقعیت‌مند را –

که شاخصه‌ی folk music است- تماماً از دست می‌دهد و این بهایی است که برای کسبِ منزلتِ ناشی از «اصالت» و «قدمتِ» اعطاییِ نظمِ موجود، می‌پردازد. جستجویی ساده در صفحاتِ اینترنتی ما را به دریایی از اجراهای جشنواره‌ایِ موسیقیِ «موسیقیِ مردمی/محلی» می‌رسانَد که در آن‌ها موسیقی‌های گوناگون ضمنِ تنوعِ بسیار در مضمون، همگی بر صحنه‌های یک‌شکلِ جشنواره اجرا می‌شوند؛ یعنی در فضایی کاملاً ایزوله و کنترل‌شده. این همراهیِ اجراهای جشنواره‌ای با «موسیقیِ مردمی/محلی» وقتی ممکن می‌شود که جمعیت از منطقِ عملِ خودبسنده‌اش تهی شده باشد: ابتدا با تبدیل‌شدنِ جمعیت به «قوم»، سپس با تبدیل‌شدنِ مکان به «محل» و نهایتاً با کنارگذاشتنِ رفتارِ موقعیت‌مند به نفعِ رفتارِ موقعیت‌زدوده.[۵]

این تغییراتِ سه‌گانه، در واقع روندِ استحاله‌ی folk music به موسیقیِ «مردمی/محلی» هستند. در واقع اگرچه که موسیقیِ «مردمی» معادلِ folk music قلمداد می‌شود؛ اما این دو واژه از منظری اجتماعی نماینده‌ی دو ساختارِ قدرتِ گوناگون‌اند: یکی ساختاری که تداومش به درکِ پراکندگی و هم‌سطحیِ جمعیت وابسته است و دیگری ساختاری که تلاش می‌کند تا این پراکندگی و هم‌سطحی را ذیلِ منطقِ «محل» و «قوم» به تمرکزِ قدرت بدل سازد.

موردِ صادق‌بوقی

آنچه به دیده‌شدن و شهرتِ صادق‌بوقی منجر شد، کشمکش میانِ این دو برداشت از امرِ فولک است. گفتیم که جمعیت به‌واسطه‌ی رفتارِ موقعیت‌مند که شاخصه‌ی اوست، با موقعیت‌های انضمامیِ زیستِ خود (از جمله با ابزارها و مکان‌های در دسترسِ خود) کار می‌کند و تجربه‌ی زیسته‌ی خود را به نحوی هنری بیان می‌کند. اما از آن‌جا که هیچ موقعیت، ابزار و مکانی نیست که جمعیت نتواند با آن کار کند و نتواند آن را به

---

[۵] به همین دلیل است که مثلاً تماشای موسیقیِ آیینیِ زار (یعنی یکی از قوی‌ترین مصداق‌های موسیقیِ موقعیت‌مند) بر صحنه‌ی موقعیت‌زدوده و بی‌روحِ جشنواره‌های موسیقی ممکن می‌شود و به فاصله‌ی چند دقیقه می‌توان به‌طورِ مثال اجرایی از موسیقیِ رقص را بر همان صحنه دید.

عنوانِ منبعی برای بیانِ هنریِ خویش به کار گیرد،[۶] پس هر موقعیتی به‌طورِ بالقوه می‌تواند توسطِ جمعیت و در چیدمانِ موردنظرِ او تعریف شود؛ تا جایی که در نمونه‌ی صادق‌بوقی، مکانی که ماهی‌فروشی بود به کنشی که آوازخواندن بود، چفت‌وبست شد. این ویژگیِ بیانِ هنریِ فولک است که در منطقِ عملِ نظمِ موجود نمی‌گنجد؛ چراکه تداومِ خود را به تعریفِ جمعیت به «قوم»، تعریفِ مکان به «محل» و موقعیت‌زدایی از زیستِ انضمامیِ جمعیت گره زده است. همین ویژگیِ بیانِ هنریِ فولک یعنی موقعیت‌مندی است که آماجِ مجازاتِ نظمِ موجود قرار می‌گیرد: ماهی‌فروشی‌ای که توسطِ جمعیت از کارکردِ «عادیِ» خود خارج شده و به صحنه‌ی بیانِ هنری تبدیل شده بود، به بهای سهیم‌شدن در این رفتارِ موقعیت‌مندْ پلمپ شد.

جمعیت با شیوه‌ی عملِ موقعیت‌مندِ خود از فضای «عادی»، یعنی از فضایی که به‌واسطه‌ی موقعیت‌زدودگی‌اش «مجاز» شمرده می‌شود، فاصله می‌گیرد و به موقعیتِ انضمامیِ خویش، به جهانِ مادیِ پیرامونش بازمی‌گردد.[۷] بازگشت به موقعیتِ انضمامی برای کار با محیطِ پیرامون به‌منظورِ خلقِ بیانِ هنریِ انضمامی، بر پهنه‌ی واقعیتِ موجود که تداومش را مدیونِ موقعیت‌زدایی از زیستِ روزمره است، تنها به‌صورتی موقت و مقطعی ممکن است: جمعیت با کنش‌های موقعیت‌مندِ خود، وضعیتی موقعیت‌زدوده را برای دقایق و ساعاتی مالِ خود می‌کند؛ اما آگاه است که به‌زودی «مأموران و معذوران» از راه می‌رسند و وضعیت را به «حالتِ عادی» که همان وضعیتِ موقعیت‌زدوده است، بازمی‌گردانند. بنابراین شیوه‌ی عملِ جمعیت، موضعی است و نه دائمی: جمعیت دست به خلقِ موقعیتی انضمامی می‌زند که بیش از آن‌که واقعیت باشد، به نمایشی موقتی بر پهنه‌ی واقعیت تبدیل می‌شود. این، منشأ شباهتِ بیانِ هنریِ فولک به نمایش و تئاتر است و به‌همین‌خاطر عمده‌ی بیان‌های هنریِ فولک در فضای عمومی، ناخواسته به

---

[۶] امروز حتی آوازهایی که یهودیان در قتلگاه‌های آلمانِ نازی خوانده‌اند، در دسترسِ ما هستند. برای نمونه رجوع کنید به بخش‌هایی از فیلمِ نیمه‌مستندِ Latcho Drom (۱۹۹۳) از Tony Gatlif.

[۷] صادق‌بوقی در آوازهای دیگرِ خود، حتی ماهی‌هایی را که در سینیِ جلوی پای اویند، در اجرای خود به کار می‌گیرد.

تئاتر و نمایش شباهت می‌یابند:[۸] صادق‌بوقی تنها آواز نمی‌خوانَد؛ او در حلقه‌ی جمعیت قرار گرفته و در نقطه‌ی تمرکزِ این حلقه مشغولِ ساختنِ فیگورهایی تماماً بدن‌مند است: بازو می‌گیرد، شمایلِ پرتابِ تیر و کمان به خود می‌گیرد، روی پاهایش می‌نشیند و غیره. نکته‌ی جالبِ توجه آنکه پس از مسدودشدنِ صفحه‌ی صادق‌بوقی، یکی از شیوه‌هایی که جمعیت برای تداومِ عملِ او و به‌خصوص برای نشان‌دادنِ حمایتِ تمام‌وکمال از او به کار گرفت، بازتولیدِ فیگورهای بدنِ او بود: جمعیت در ویدئوهای حمایتیِ خود از صادق‌بوقی، مانندِ او بازو می‌گرفت و مانندِ او تیری از کمان پرتاب می‌کرد.

نکته‌ی دیگر آن که کارِ موقعیت‌مندِ جمعیت، به دوگانه‌ی «مجازی-واقعی» بی‌تفاوت است. کارِ موقعیت‌مندِ صادق‌بوقی در بازارِ رشت پس از وایرال‌شدن، تبدیل به موضوعِ کارِ موقعیت‌مندِ بخشِ دیگری از جمعیت شد که به کارِ صادق‌بوقی احساسِ تعلق می‌کرد. آن صدایی نیز که در ویدئوهای حمایت از صادق‌بوقی مورداستفاده قرار گرفت، نه آوازِ خامی که او به‌هنگامِ اجرا در بازارِ رشت خوانده بود، بلکه صدایی بود که پس از کاری مجدد به *ریمیکس* تبدیل شده بود. کارِ موقعیت‌مندِ فولک در هر موقعیتی امکانِ تداوم دارد.

صادق‌بوقی؛ «هنجارشکنی» یا «فرصت»؟

پس از آن‌که منطقِ عملِ جمعیت در فضای مجازی در قالبِ حمایت از صادق‌بوقی به منطقِ عملِ نظمِ حاکم چیره شد و جمعیت توانست خود را به‌جای «مردمِ» مدنظرِ نظمِ موجود و در مقامِ یک جمعیت اعاده کند، برخوردِ رسمی تغییر کرد. تا پیش از این چیرگی، نظمِ موجود می‌کوشید تا جلوی ظهورِ منطقِ عملِ فولک را بگیرد: با

[۸] به غیر از بازارِ رشت، در دیگر گردهمایی‌های فوری و مقطعیِ جمعیت نیز وضعیت به همین منوال است. معمولاً شخصی که در موقعیتِ جلودار یا میدان‌دار قرار می‌گیرد، اولاً رفتاری نمایشی بروز می‌دهد و ثانیاً در ازای موقعیتِ مرکزی که حاضرین در اختیارش قرار داده‌اند، آنها را در نمایشِ خود شریک می‌کند؛ در موردِ صادق‌بوقی این مشارکت با صدایی انجام می‌شد که به‌طوری غیرتصادفی، معروف‌ترین بخشِ آن موسیقی در اذهان نیز هست: اُ اُ اُاُ !

مجازات‌کردنِ منطقِ عملِ جمعیت که همان رفتارِ موقعیت‌مندِ اوست. اما پس از چیرگیِ جمعیت – به‌نحوی کاملاً ناآگاهانه و تماماً سیستماتیک- کنشِ صادق‌بوقی که تا چند روز قبل، مصداقی از «هنجارشکنی» دانسته می‌شد، در سخنانِ برخی دولت‌مردان ناگهان حمل بر وجودِ «یک حوزه‌ی فرهنگی و هنریِ قویِ محلی و قومی» و «یک فرصت» شد. این چرخشِ ناگهانی نیز تأیید می‌کند که موردِ صادق‌بوقی با تفاسیرِ یک‌بار مصرفِ مبتنی بر «شادی به‌مثابه‌ی مقاومت» یا «مهندسیِ شادی» میانه‌ای ندارد. نظمِ موجود با هیچ محتوایی کشمکشِ وجودی ندارد؛ به شرطِ آنکه آن محتوا ذیلِ شکلِ اجتماعی‌ای قرار گیرد که تداومِ شبکه‌ی قدرتِ موجود را تضمین می‌کند. اگر کارِ موقعیت‌مندِ صادق‌بوقی که برخاسته از منطقِ جمعیت و مکان – و نه «قوم» و «محل»- بود، زیرِ بیرقِ «حوزه‌ی محلی و قومی» برود، آنگاه منطقِ عملِ فولک خود را از دست داده و صد البته که به «فرصت»ی برای نظمِ موجود تبدیل خواهد شد؛ همان‌طور که نوازندگان و خوانندگانِ بی‌شمارِ «موسیقیِ مردمی/محلی» در دهه‌های اخیر ذیلِ همین منطق، صرفاً به ویترینی از «ظرفیت‌های داخلی» تبدیل شده‌اند و در کمالِ اختگی به حیاتِ آکواریومی و «مجازِ» خود ادامه داده‌اند.