www.pecritiue.com

بهمن
۱۴۰۳

نقد اقتصاد سیاسی

تکرار، تکثیر و آزادی

ایده‌هایی درباره‌ی دینامیک اجتماعی موسیقی در ایران امروز

حسین کاشف

متن حاضر تلاش می‌کند تا نظرگاهی درباره‌ی بخش‌هایی از تاریخ معاصر موسیقی در ایران، از جمله درباره‌ی برجسته‌ترین مسائل حال حاضر این موسیقی - مانند ظهور جریان فرعی/مستقل/آلترناتیو و برگزاری کنسرت کاروانسرا - ارائه بدهد. آنچه محل تمرکز متن حاضر است، آن دگردیسی موسیقایی است که اگرچه در سال‌های گذشته در فضای موسیقی ایران همواره جریان داشته است اما پس از وقوع جنبش *زن،زندگی،آزادی* به دو علت سرعت و وضوح بیشتر و مسیر مشخص‌تری پیدا کرده است: ۱- برجسته‌شدن موسیقی به‌عنوان تریبونی برای کنشگری سیاسی و مخابره‌ی محتوای آزادی‌خواهانه ۲- افزایش تلاش‌ها برای یافتن امکان‌هایی که فارغ از ساختار رسمی و سانسورهای آن توانایی مخابره‌ی بیان هنری را دارا باشند. موسیقیدانان جوان‌تر ایرانی در سالیان گذشته تمایل بیشتری به ارائه‌ی موسیقی خود ذیل موسیقی جریان‌فرعی/مستقل/آلترناتیو داشته‌اند و همچنین علاقه‌ی زیادی به کاورکردن قطعات تولیدشده در گذشته نشان داده‌اند. متن حاضر از نقش همین علاقه در تولید موسیقی در ایران آغاز می‌کند و پس از ارائه‌ی ایده‌هایی درباره‌ی برخی مسائل حال حاضر موسیقی در ایران به پایان می‌رسد.

مسئله‌ی تکرار و تکثیر

سؤال ابتدایی این است: هنگامی که یک موزیسین یا گروهی از موزیسین‌ها یک قطعه‌ی قدیمی را عیناً در زمان حاضر می‌نوازند یا می‌خوانند، یا آن را با ژانرهای دیگر و اصوات جدید ترکیب می‌کنند تا آن را «به‌روز» کنند، از نظر هنری چه رخ می‌دهد؟ متن حاضر در دو سطح متفاوت بر سؤال مذکور تمرکز می‌کند: ۱) چه نوعی از تکرار در موسیقی از نظر هنری قابل‌دفاع است؟ ۲) چه نوع تکراری در موسیقی ایران در حال وقوع است؟ چطور می‌توان در مورد تعداد قابل‌توجه ریمیکس و کاور در تولیدات اخیر موسیقی ایران توضیحی داد؟ برای روشن‌شدن حدود موضوع، ابتدا باید مشخص شود که منظور متن حاضر از «تکرار» یک قطعه‌ی موسیقی چیست؟ ما از «تکثیر» سخن نمی‌گوییم؛ تکثیر در واقع بازتولید یک قطعه‌ی موسیقی ثابت است. امروزه سرویس‌های پخش و نشر موسیقی (مانند اسپاتیفای و اپل‌میوزیک و ...) مشغول تکثیر قطعات

موسیقی هستند؛ به نحوی که یک قطعه‌ی موسیقی یکسان، در دسترس همگان قرار بگیرد. اما «تکرار»، تلاش برای تولید مجدد یک موسیقی مشخص از طریق اجرای مجدد آن است. این تلاش می‌تواند بر تکرار نعل‌به‌نعل قطعه‌ی مرجع متمرکز شود (بازخوانی/اجرای مجدد) یا آن‌که با افزودن صداهای تازه‌تر به آن قطعه، تفاوت‌هایی با آن پیدا کند (کاور یا ریمیکس). در مورد دوم، نتیجه به‌روشنی یک قطعه‌ی جدید است. در مورد اول نیز اگرچه تلاش بر تکرار کامل قطعه‌ی مرجع متمرکز شده است، اما دست‌کم ضروریات مادی مانند کیفیت متفاوت اجرا و ضبط صدا، باعث می‌شوند تا همواره تفاوتی میان قطعه‌ی مرجع و تکرار آن محسوس باشد. همین ضرورت‌های اجتناب‌ناپذیر مادی هستند که تکثیر و تکرار را از یکدیگر تفکیک می‌کنند: تکثیرشدن، مختص قطعه‌ی مرجع است و تکرار، صرفاً در تلاش‌های بعدی برای اجرای مجدد قطعه‌ی مرجع یافت می‌شود.

بنابراین قطعه‌ی «تکراری» در موسیقی، به نحوی متناقض، تنها می‌تواند قطعه‌ای جدید و تازه باشد. هنرمند در مقام هنرمند به‌هنگام تلاش برای تکرار یک قطعه، خواه‌ناخواه با این تازگی روبه‌رو می‌شود. این‌جاست که او خود را میان همان قواعد هنری می‌یابد که آفرینش قطعه‌ی اصلی مشروط به آن‌ها بود: منطق درونی آفرینش موسیقایی. در این وضعیت، اگرچه نسخه‌ی مرجع وجود دارد، اما به‌خودی‌خود نمی‌تواند به موزیسینی که دست به تکرار آن می‌زند، کمک کند تا نتیجه‌ی کارش از نظر هنری قابل‌قبول از آب دربیاید. تلاش برای تکرار قطعه‌ی مرجع توسط یک موزیسین دیگر، در گرو آگاهی و درک او از قواعد آفرینش موسیقی و تلاش برای استفاده از آن‌ها در راستای ایجاد یک اثر هنری است و نه در گرو توانایی‌های موزیسین مرجع.[1] نتیجه آن‌که، قدرت تکرار یک قطعه‌ی موسیقی و قدرت تألیف در یک موزیسین اساساً سرچشمه‌ی یکسانی دارند؛ چرا که در هر دو، قواعد یکسانی به کار بسته می‌شود.

تمرکز بر نسبتی که جریان‌های موسیقی در ایران، میان خود و مسئله‌ی تکثیر-تکرار تصور کرده‌اند، کمک می‌کند تا توضیحی در مورد بخشی از حیات موسیقی در ایران به دست بیاوریم. به‌طور کلی، انکار و یا عدم توجه به تفاوت میان تکثیر و تکرار از سویی و عدم وقوف به نیاز مبرم و همیشگی هنرمند به برقراری نسبت خاص با قواعد

درون‌ماندگار بیان موسیقایی، دو پیامد را متوجه آثار موسیقایی در ایران کرده است: **۱)** این‌که موسیقی در ایران همواره به دنبال منبعی برای پرکردن شکاف میان تکثیر و تکرار بوده است و در عمده‌ی موارد، سیاست نقش آن منبع را ایفا کرده است (آگاهانه یا ناآگاهانه). ذیل این مورد، می‌توان دست‌کم از دو نوع تعیین‌کننده‌ی موسیقی در تاریخ معاصر موسیقی ایران سخن گفت: **الف)** موسیقی‌هایی که بر ادعای تداوم تاریخی و کلیدواژه‌هایی مانند «احیا»، «اشاعه» یا «حفظ» یک موسیقی استوار شده‌اند (مانند بخش عمده‌ی موسیقی کلاسیک ایرانی یا موسیقی‌های موسوم به «محلی»). این موسیقی‌ها تلاش خود را برای تکرار سنت‌های قدیمی‌تر آفرینش موسیقایی - که ضرورتاً به ایجاد موقعیت و موسیقی جدیدی ختم می‌شود- به تکثیرِ صرفِ آن سنت‌های از پیش موجود تفسیر می‌کنند؛ انگار که چیز جدیدی در تلاش آن‌ها قابل‌پیگیری نیست و هر آنچه هست، انتقال دست‌نخورده‌ی یک صوت از گذشته به امروز است.. آنچه از دل این نوع برخورد با مسئله‌ی تکرار-تکثیر در موسیقی ایران سربرآورده است، نشاندن سنت‌گرایی به جای سنت است؛ تصویر ثابتی از سنت جای پویایی سنت را می‌گیرد. همین مکانیسم، منجر به تولید یک بازوی زبانی بسیار قوی برای این موسیقی‌ها شده که کارکرد آن، ریختن محتواهای شرق‌شناسانه (باستان‌گرایی و ملی‌گرایی) درون شکاف میان تکرار و تکثیر است تا تفاوت میان این دو برای مخاطب این موسیقی‌ها محسوس نباشد. **ب)** موسیقی‌های جدیدتر که چند سالی است خود را تحت نام «مستقل/فرعی/آلترناتیو» متمایز می‌کنند، همین زخم را به نحوی دیگر بر خود دارند. آن‌ها در واکنش به فروبستگی ناشی از انحصار بیان هنری در چنگ سازوکارهای سانسور دولتی (که عمدتاً با موسیقی‌های سنت‌گرای نوع قبل و همچنین با پاپ جدید سازگار هستند)، به واکنشی در برابر آن تبدیل می‌شوند و به‌این‌ترتیب، بار دیگر آفرینش هنری را به رویکرد و موضع‌گیری سیاسی، این بار اما به نفع «آزادی»، تقلیل می‌دهند. **۲)** خارج‌شدن موسیقی از حوزه‌ی عمل موسیقایی: هرچه آفرینش موسیقایی بیشتر به منبع بیرون از خود یعنی به موضع‌گیری سیاسی گره می‌خورَد، نقش ماده‌ی موسیقایی در آفرینش هنرمند کمرنگ‌تر می‌شود: دیگر مهم نیست آنچه نواخته می‌شود، چیست؛ بلکه این اهمیت دارد که چه نامی بر آن گذاشته می‌شود. اگر

تا دیروز یک موسیقی، در مقام صوتی «اصیل» از گذشته‌ی باشکوه ایران درک می‌شد، امروز یک موسیقی دیگر در جایگاه پیام‌آور «آزادی» نشسته است. وضعیتی که می‌توان آن را وضعیت *تورم نمادین* نامید: بر صحنه‌ی موسیقی در ایران، بیان موسیقایی همواره از توجه دور می‌مانَد و نام‌های انتزاعی به جای آن می‌نشینند. در نتیجه، در ژانرهای گوناگون موسیقی‌هایی با کیفیت‌های بیانی نازل، این امکان را می‌یابند تا با چنگ‌زدن به نام‌هایی مانند «میراث»، «تاریخ»، «فرعی/مستقل/آلترناتیو»، «بومی» و مانند آن‌ها، به موسیقی نمادین تبدیل شده و جایگاهی به‌مراتب فراتر از کیفیت بیانی خود به دست بیاورند.[۲] به همین خاطر صحنه‌ی موسیقی در ایران در سال‌های اخیر، به‌طور نظام‌مند و منطقی، به محلی برای حضور نیروهایی بدل شده که اساساً در بستر آفرینش هنری قرار ندارند یا آن که در لحظه‌ی آفرینش هنر، آفرینش هنری برایشان در اولویت نیست؛ بلکه نمادهای گوناگونی را نمایندگی می‌کنند که هر کدام به دنبال گسترش دامنه‌ی حضور خود است.[۳]

تا این‌جا، تنها به آن بخشی از نیروهای موسیقایی اشاره کردیم که نسبتی سلبی با تفاوت میان تکثیر و تکرار ساخته و از طریق نادیده‌گیری آن، بر زمین موسیقی نمادین و دست‌دردست نمادهای سیاسی زمانه‌شان سامان یافته‌اند. صد البته که عمده‌ی صحنه‌ی موسیقی ایران تحت برچسب‌های گوناگون به تسخیر این نیروها درآمده است[۴] اما فیگور دیگری نیز در دهه‌های اخیر بر صحنه‌ی موسیقی ایران فرصت درخشش را به‌صورتی بسیار عاجل و پراکنده به دست آورد: فیگور موسیقیدان آفرینشگر که - به‌عنوان نمونه- فرهاد مهراد یکی از معدود تجلی‌های آن است؛[۵] موسیقیدانی که بخش قابل‌توجهی از فعالیت بسیار کنترل‌شده و گزیده‌ی او، در واقع تکرار آثار موسیقایی دیگر به شکل کاور است. آلبوم *خواب در بیداری* که یکی از دو آلبوم پایانی عمر او بود، از مجموع سیزده قطعه، دارای شش قطعه‌ی کاور است؛ مسئله‌ای که به‌خودی‌خود نیازمند توضیح موسیقی‌شناسانه است: چگونه می‌توان توضیح داد که موسیقیدانی با قطعات تألیفی درخشان، تا این حد درگیر تکرار قطعات پیش از خود بوده باشد؟ چگونه این دو، در یک موسیقیدان قابل‌جمع است؟ بیان هنری هنرمند آفرینشگر، نسبتی مشخص با بیان موسیقایی دارد. این نسبت مشخص که بنا به قصد

و نیت موزیسین قابل‌ترک نیست، او را در اجرای هر قطعه‌ای همراهی می‌کنند. او حتی اگر دست به تکرار قطعات دیگران بزند، قطعات را از جایگاهی که در بیان موسیقایی اشغال کرده، بازسازی می‌کند و نه از موضع موسیقیدان مرجع و جایگاه او. برای فرهاد به عنوان تجلی فیگور موسیقیدان آفرینشگر، مراجعه به قطعات دیگران به تجلی بیان هنری شخصی‌اش ختم می‌شود. به‌عبارتی، جایگاه هنری فیگور موسیقیدان آفرینشگر آنچنان ایجابیت و قدرت تعیین‌کنندگی دارد که حتی در مواجهه با قطعات شکل‌گرفته و ساخته‌شده توسط دیگران نیز آن‌ها را از بیان موسیقیدان مرجع خارج کرده و به بیان خود درمی‌آورَد. به این علت است که اجراهای کاور فرهاد نیز دارای ویژگی‌هایی هستند که در آثار تألیفی او نیز وجود دارند. و به همین علت است که یک شنونده‌ی واحد، در مواجهه با قطعه‌ی don’t let me be misunderstood یا unchained melody دارای دو انتخاب مجزا است: یکی آن‌که این قطعات را با بیان هنری قطعات مرجع بشنود یا آنکه بیان هنری فرهاد را ترجیح دهد. آفرینشگری موسیقیدان آفرینشگر که ناشی از توانایی کاملاً هنری او در استفاده‌ی به‌خصوص از قواعد بیان موسیقایی است، اولاً پیوستگی تألیف و تکرار را فاش می‌کند[۶] و ثانیاً تکثیر را، یعنی میل به بازتولید چیزی از گذشته در دوره‌ی حاضر را، در مورد او اساساً بلاموضوع می‌کند؛ چرا که برای او هر چیزی پیش از بیان‌شدن، ابتدا به چیزی مختص او تبدیل می‌شود.

ویژگی دوم، یعنی رنگ‌باختن مسئله‌ی تکثیر در موسیقیدان آفرینشگر، موسیقی او را در تنش عینی (و نه نمادین) با سیاست قرار می‌دهد: اگرچه وجود این فیگور و هنر او نیز مانند هر هنر دیگری دارای شرایط سیاسی است؛ اما سیاست، منبع مشروعیت هنری او نیست. اعتبار هنری این فیگور درون زمین هنر کسب می‌شود. در واقع، این آفرینش هنری در محورهای ذکرشده در بالا، از موسیقی‌های نمادین پیش‌گفته جدا می‌شود. این موسیقی با بی‌اعتنایی به کسب مشروعیت هنری از منبع سیاست، همانقدر با برچسب شرق‌شناختی «اصیل ایرانی» بیگانه می‌شود که با وارونگی منطقی آن، یعنی برچسب «مستقل/فرعی/آلترناتیو». این موسیقی است که در ماجراجویی‌های هنری خودش و در تلاش برای دست‌یابی به بیان موسیقایی مطلوب خود، به تجربه‌های

موسیقایی کاملاً متفاوتی راه می‌یابد؛ تجربه‌هایی که پیش از هر چیز، تفاوت خود با آن دسته از تولیدات موسیقایی به رخ می‌کشند که با توسل به نمادها و نام‌های برخاسته از مشروعیت‌گیری سیاست و نه به اتکای بیان موسیقایی‌شان به گوش‌ها راه یافته‌اند. در چنین مرحله‌ای است که تأثیر سیاسی به‌عنوان پیامد و نتیجه‌ی بیان هنری متولد می‌شود؛ و نه آنکه تولید هنری را به ابزار تبلیغ سیاست تبدیل کند. به این اعتبار، در وضعیتی که حتی صلح و آزادی هم ناکوک صدا می‌دهند،[۷] محتمل‌ترین و قابل‌باورترین شیوه‌ی وجود موسیقی، شیوه‌ای است که سیطره‌ی نمادهای سیاسی را - فارغ از محتواشان- بر هستی هنری خود نپذیرد و استقلال و خودآیینی مادّه‌ی موسیقایی را اعاده کند.[۸]

دینامیک صحنه‌ی موسیقی ایران را می‌توان و باید پیش‌تر برد: هنری که بر سطح نمادین شکل گرفته (خواه جریان‌اصلی باشد یا جریان‌فرعی) به‌طور کاملاً نظام‌مند اما در قالب قصد و نیت‌های آگاهانه‌ی عمدتاً طبقه‌متوسطی، مشغول برساختن بازتاب‌هایی از فیگور هنرمند آفرینشگر در درون خود است. قطعات هنرمندانی چون ابراهیم منصفی یا فرهاد مهراد هیچ‌گاه به اندازه‌ی سال‌های اخیر به ماده‌ی ابتدایی برای ارائه‌ی کاور تبدیل نشده بودند. اما کاورهای این‌چنینی که فیگور هنرمند آفرینشگر را به‌عنوان مرجع خود انتخاب می‌کنند، نسبت دیگری با تکرار در موسیقی پیدا می‌کنند: این‌جا تکرار نه به قصد خلق یک بیان هنری مجزا از اثر مرجع، بلکه از بحران در بیان هنری ناشی می‌شود که موزیسین متوسط با آن روبه‌روست. موسیقیدان متوسط به موزیسین آفرینشگر چنگ می‌زند تا از طریق نسبت‌دادن خود به هنر او، به تصویر دست‌دومی از آفرینشگری دست یابد؛ دینامیکی که تکرار را از تجلی خلاقانه‌ی آن نزد موزیسین آفرینشگر دور و به تکثیر نزدیک می‌کند. به‌این‌ترتیب، رؤیای بازتولید گذشته که یک بار با ژانر «موسیقی کلاسیک ایرانی» در تاریخ موسیقی ایران تحقق یافت و بیان‌های هنری همزمان با خود را قربانی نمادهای سیاست‌زده کرد،[۹] این بار به نحوی سکولار (بدون آن لباس عرفانی که اصحاب *حفظ‌واشاعه* برایش دوخته بودند) و به نام جریان «مستقل/فرعی/آلترناتیو» تکرار می‌شود. بیان هنری کماکان معلّق باقی می‌مانَد و به

جایش، ژست نمادین و مد روز «موزیسین شورشی» روزبه‌روز طرفداران بیشتری پیدا می‌کند.[۱۰]

دگردیسی آزادی در موسیقی جریان فرعی

سرازیرشدن چهره‌ها و رسانه‌های ریز و درشت موسیقی جریان «مستقل/فرعی/آلترناتیو» به پلت‌فرم‌های غول‌پیکر صدا و تصویر مانند یوتیوب و اسپاتیفای، و مهاجرت طبقه‌ی متوسط به دنبال آن‌ها به این پلتفرم‌ها برای «حمایت» از ایشان، متن حاضر را یک قدم جلوتر می‌بَرد. توجه به این پدیده نه‌تنها منجر به مطرح‌کردن سؤالات صحیح‌تری در رابطه با موضوع می‌شود، بلکه ایده‌هایی نیز از دینامیک موضوع در اختیار ما می‌گذارد تا به سؤالات‌مان پاسخ دهیم: نقش پلت‌فرم‌ها در شکل‌گیری و تثبیت جریان «مستقل/فرعی/آلترناتیو» چیست؟ آرمان سیاسی آزادی‌خواهی چه نقشی در شکل‌گیری و تثبیت این جریان ایفا می‌کند؟

در پاسخ به این دو سؤال است که استقلال پلت‌فرم از محتوای مخابره‌شده و تسلط پلت‌فرم بر آن محتوا نقش اساسی خود را نمایان می‌کند. پلت‌فرم‌ها تا حد زیادی نسبت به محتواهای بارگزاری‌شده بی‌تفاوت‌اند و همین، دگردیسی محتوای بارگزاری‌شده در پلت‌فرم را رقم می‌زند: حتی اگر سوژه‌ی انسانی به قصد مخابره‌ی محتوایی آزادی‌خواهانه بر روی پلت‌فرم عمل کند، پلت‌فرم - فارغ از نیت او- آن محتوا را در مناسبات خاص خود حل می‌کند؛ مناسباتی که به‌طور خلاصه بر جذب تعداد هرچه‌بیشتر مخاطب مبتنی است تا الف) انحصار پلت‌فرم را به شکل چتری بر سر ذائقه‌های گوناگون تثبیت کند و ب) مخاطبان گوناگون را به مشتری محصولات به‌خصوصی تبدیل کند. در این فرایند است که امیال آزادی‌خواهانه‌ی سوژه‌های انسانی و قصد آن‌ها برای مقاومت در برابر سانسور، ناگهان به قد و قواره‌ی پلت‌فرم درمی‌آیند و دگردیسی محتوا رقم می‌خورَد: شور آزادی‌خواهی به تعداد بالای ویو [view] و لایک استحاله می‌یابد و تهدید عملی مناسبات سیاسی به نوشتن کامنت‌ها و توییت‌های پرشور تبدیل می‌شود. در این دگریسی، قواعد عمل پلت‌فرم‌ها جایگزین قصد و نیت

آرمان‌خواهانه‌ی سوژه می‌شوند. مجموعه‌ی این دگردیسی، آزادی‌خواهی سبک‌پا و آرمان‌گرای هر چهره‌ی مستقل را که به دنبال فضاهای آلترناتیو برای ارائه و پیگیری خود می‌گردد - از خلال واردکردن آن به منطق لایک و ویو - به قالب «آزادی» بسته‌بندی‌شده درآورده و به پیچ‌ومهره‌ی دیگری در گسترش عالم‌گیر پلتفرم مقصد تبدیل می‌کند. این دگردیسی، نیروی محرکه‌ی خود را از هجوم سانسور متمرکز دولتی به بیان هنری تأمین می‌کند؛ فرایندی که بیان هنری را از چنگ انحصار محتوایی مد نظر دولت ملی و ایدئولوژی آن رها می‌کند؛ اما همزمان آن را به چنگ انحصار غیرمحتوایی پلتفرم بین‌المللی و قواعدش می‌سپارد.[11]

در دگردیسی مورد بحث، هیچ سرنوشتی تراژیک‌تر از سرنوشت مخاطبین این پلتفرم‌ها نیست. موسیقیدانان این جریان در ازای دورزدن سیستم مجوزدهی دست‌کم در پلتفرم‌های مجازی و در دل جمعیت‌های خوشبین، به چهره‌های شناخته‌شده تبدیل می‌شوند و منزلتی کسب می‌کنند (منزلتی که سرانجام خود را در سرمایه‌ی اقتصادی پیدا می‌کند). اما مخاطب بی‌چهره‌ای که توسط بخشی از نظام جهانی (یعنی توسط سرکوب خشن در کشورهای حاشیه) از پیگیری و تحقق آرمان‌های خود باز مانده، بار دیگر، این بار توسط بخش دیگری از نظام جهانی (یعنی توسط پلت‌فرم‌های کشورهای مرکز) به شکل «تماشاچی/دنبال‌کننده» [viewer/follower] استثمار می‌شود تا آخرین گوشت باقیمانده بر تن خود را نیز قربانی جایگاه نمادین صفحه‌هایی کند که کارکردشان نه گسترش آزادی او، بلکه تشدید انحصار پلت‌فرم‌های غول‌پیکر جهانی علیه اوست. در چنین وضعیتی، تردید بسیاری در مورد کارکرد عملی هر حرکت آزادی‌خواهانه‌ای در کار است؛ چه‌بسا جنبش‌هایی به قصد آزادی‌خواهی شکل گرفتند اما اثر عملی‌شان در سطح اجتماعی، تشدید یا جایگزینی همان فروبستگی و استبدادی بود که سوژه‌ها علیه آن به‌پا خواسته بودند؛ داستانی که دست‌کم برای جمعیت‌های ایران و خاورمیانه آشنا و حتی تکراری است.

اجراهای موسیقی موسوم به جریان «مستقل/فرعی/آلترناتیو» اگر تلاشی علیه سانسور دولتی در نظر گرفته شوند، یعنی به‌عنوان کنش سوژه‌های آزادی‌خواه علیه سانسور متمرکز دولتی، در سطح فردی شایسته‌ی تحسین‌اند. همچنین نیروی اولیه

این اجراها، پیش از آنکه توسط رسانه فراوری شود، از این امتیاز بزرگ برخوردار است که به‌خودی‌خود با تصاویر قالبی رسانه‌ای (فارغ از سوگیری سیاسی آن) مغایرت دارد و احتمالاً به‌تمامی در تصویر مد نظر هیچ رسانه‌ای نمی‌گنجد.[۱۲] اما دگردیسی مذکور به این واقعیت اشاره دارد که سطح اجتماعی این جریان‌ها فراتر از نیات و مقاصد ابتدایی سوژه‌ها شکل می‌گیرد و ذیل قواعد دیگری عملی می‌شود. صادق‌بوقی را به یاد بیاوریم که برای مدتی در بازار رشت تبدیل به نماد آزادی‌خواهی در برابر سیستم سانسور شد اما اکنون آنچه از آن میل بزرگ به آزادی بر جای مانده، یک کانال یوتیوب است؛ پرفورمنس او در بازار رشت تمام پتانسیل آزادی‌خواهانه‌ی خود را از دست داد و اکنون ضمن تولید کلیشه‌ای‌ترین تصاویر و برداشت‌ها از موسیقی گیلان، صرفاً به نسخه‌ی دیگری از یک کالای «پرفروش» و «لایک‌خور» بدل شده است: آزادی‌خواهی به تضمینی برای بازگشت سرمایه و تداوم نظم سرکوبگر بدل شد.[۱۳]

کنسرت کاروانسرا

کنسرت کاروانسرا توانست جایگاه خود را در پلت‌فرم به‌خوبی پیدا کند: کیفیت ضبط تصویر، کادربندی حرفه‌ای، کیفیت ضبط صوت، طراحی صحنه، نورپردازی و البته اجرای زنده‌ی بسیار مسلط و گوش‌نواز. همه‌ی این‌ها دگردیسی جمعیت به تماشاچی [viewer] را به درجه‌ی اعلای خود رساند: اگر دو سال طول کشید تا ویدئوی اجرای انفرادی «برای» توسط شروین حاجی‌پور در اتاق‌خوابش دو میلیون و دویست هزار تماشاچی بر روی یوتیوب پیدا کند، *کنسرت کاروانسرا* تنها در دو هفته این تعداد تماشاچی را به دست آورد و همزمان با تحقق موفقیت‌آمیز کنش ضد سانسور خود با کیفیتی تحسین‌برانگیز و هم‌تراز با کلاس جهانی، امیال سرگردان آزادی‌خواه و سرخورده از سرکوب را به یوتیوب کشاند تا ضمن فربه‌ترشدن انحصار عمومی این پلت‌فرم جهت جذب تبلیغ‌های بعدی، به تماشای کنسرتی بنشینند که «فرضی» نام گرفته است و آزادی‌ای را تجربه کنند که صرفاً به عنوان یک «خیال» وجود دارد. این دینامیک تبدیل نیت آزادی‌خواهانه‌ی سوژه‌های انسانی به قواعد پلت‌فرم است که

به‌عنوان شکل اجتماعی تحقق اهداف فردی، می‌تواند با آن اهدافْ بیگانه و حتی در تضاد با آن‌ها باشد. پلت‌فرم، آزادی‌خواهی را از یک کنش سیاسی تهدیدکننده‌ی سلطه‌ی به‌هم‌پیوسته‌ی جهانی (که در ماه‌های ابتدایی جنبش *زن، زندگی، آزادی* عملاً و بر روی زمین رخ داد) به ویدئویی تبدیل می‌کند که منبع تقویت انحصار پلت‌فرم است و نتیجتاً منبعی است برای ذی‌نفعان همان نظم جهانی که آن سوژه را در یکی از واحدهای ملی خود قربانی سانسور کرده‌اند تا منافع خویش را تأمین کنند. این‌جا اتفاقی رخ می‌دهد که در تاریخ پس از جنگ جهانی دوم در واحدهای ملی گوناگون با مصداق‌های متفاوتی تکرار شده است:[۱۴] تصویر چه‌گوارا روی تیشرت و ماگ به چاپ رسید تا از دل جمعیت آزادی‌خواه، مشتریان آزادی‌خواه متولد شوند. در نمونه‌ای نزدیک‌تر به موضوع این متن، خیل عظیم مصرف‌کنندگان موسیقی انگلیسی‌زبان در دل ضدفرهنگ‌های دهه‌های شصت تا نود میلادی، با ترانه‌های پرشور و ضد سیستم این موسیقی‌ها به دنبال آزادی بودند و این موسیقی را تحقق امیال آزادی‌خواهانه‌ی خود می‌دیدند. حتی یک شاخه‌ی خاص از علوم اجتماعی یعنی مطالعات فرهنگی امکان مقاومت سیاسی از طریق این موسیقی‌ها را به لحاظ نظری نیز صورت‌بندی می‌کرد؛ وضعیتی که در آن، گویی آزادی و آزادی‌خواهی به فرهنگی مردم‌پسند تبدیل شده باشد که هیچ آینده‌ای جز پیروزی آن نمی‌توان متصور شد.[۱۵] اما سیاست هویت دولت مدرن در هر مورد نشان داد که تبحری شگفت‌انگیز در هضم امیال آزادی‌خواهانه‌ی سوژه‌های منفرد انسانی در خود دارد: مصادره‌به‌مطلوب انرژی ویرانگر آزادی‌خواهی از طریق عرضه‌ی محصولی متناظر با آن در بازار. این وضعیتی است که آزادی‌خواهی امروز در آن گرفتار شده است؛ وضعیتی که در آن برای پس‌زدن بخشی از سرکوب، باید به بخش دیگری از همان سرکوب متوسل شد.

این موارد، ضرورت نگاه روش‌مند و نظرورزانه را برای هر اظهار نظری که در حوزه‌ی موسیقی ادعای اعتبار تحلیلی و علمی دارد، نشان می‌دهد؛ تا دست‌کم برای توضیح‌دادن پدیده‌های چشم‌گیر صحنه‌ی موسیقی در ایران، به ایده‌ای مستقل از روایت‌های رسانه‌ای نیز دسترسی داشته باشیم.

[۱] والتر بنیامین در *رسالت مترجم* از وضعیت یکسانی صحبت می‌کند؛ اما در حیطه‌ی ترجمه: اگرچه متن اصلی به‌عنوان راهنمای نسخه‌ی ترجمه وجود دارد، اما اگر نگارش متن اصلی را متضمن آگاهی نویسنده از قواعد زبانی و استفاده از این قواعد برای انتقال پیام خود در نظر بگیریم، آنگاه کار مترجم نیز به نوبه‌ی خود، متضمن ساختن نسبتی با زبان مقصد است. بنابراین، هم نوشتن نسخه‌ی اصلی در زبان مبدأ و هم نوشتن نسخه‌ی ترجمه در زبان مقصد، به‌یکسان نمونه‌هایی از زبان در کلیت آن‌اند. این‌جا محتوای متن نقشی ایفا نمی‌کند؛ متن اصلی در زبان مبدأ، نمی‌تواند مترجم را راهنمایی کند که باید چگونه ترجمه را به انجام برساند؛ بلکه مترجم خود باید با آگاهی و استفاده از قواعد زبانی، که برای او در زبان مقصد متجلی می‌شوند، دست به تولید متنی جدید در آن زبان بزند که کیفیت آن کاملاً به توانایی او وابسته است. تا آن‌جا که به این وجه از مسئله مربوط است، عملاً ارتباطی میان یک متن ترجمه‌شده با نویسنده‌اش وجود ندارد.

[۲] تورم نمادین به‌هیچ‌وجه به ژانر مشخصی محدود نمی‌شود؛ بلکه ژانرهای گوناگونی بر بستر آن مشغول جذب مخاطب و مقابله با یکدیگرند. نگارنده در نوشته‌ی دیگری با عنوان «*موسیقی تربت جام در بستر صنعت موسیقی محلی ایران*» [منتشرنشده] تورم نمادین را به‌تفصیل و با جزئیات فنی مربوط به موسیقی تربت جام بحث کرده است. بسیاری از دوتارنوازی‌های شرق خراسان که از نظر فنی در سطوح ابتدایی نوازندگی قرار دارند، ذیل تورم نمادین ناشی از برچسب‌های «موسیقی مقامی» و جز آن، امکان جلب توجه و القای احساسات را پیدا کرده‌اند. دوتار شرق خراسان که روزگاری پنجه‌های حساب‌شده و دارای لحن نوازندگانی چون نظرمحمد سلیمانی یا عبدالله سروراحمدی را به خود می‌دید، امروز عمدتاً در معرض ضربات تصادفی دستانی قرار گرفته که تنها ذیل تأکید هیستریک روی برچسب‌های قوم‌گرایانه‌ای چون «موسیقی محلی» و «عرفانی» و به قیمت حاشیه‌انگاری هرچه‌بیشتر بخش‌هایی از جمعیت، توانسته‌اند بحران در بیان هنری دوتار را به کرامت تبدیل کرده و با توسل به آن، حتی سکه‌ی استادی به نام خود ضرب کنند. همین تورم نمادین است که در لحظه‌ی دیگری که یک خواننده‌ی موسیقی پاپ خودش را «سرمایه‌ی فرهنگی کشور» می‌نامد نیز حضور دارد.

[۳] صرفاً جهت تصریح باید تأکید شود که در متن حاضر، منظور از «موسیقی» یا «تمامیت هنری» موسیقی اساساً معطوف به ساختار صوتی آن است و نه پیام و تکست[text] آن. مسئله این نیست که موسیقیدانان در حال استفاده از تکست‌های ضعیف یا نمادین یا نام‌گذاری‌های سیاست‌زده هستند؛ بلکه این است که با در نظر گرفتن تکست به عنوان یک بخش از صوت‌های تشکیل‌دهنده‌ی موسیقی در کنار سایر بخش‌ها، از ارائه‌ی مجموعه‌ای که یک تمامیت هنری خلق کند، بازمی‌مانند. احتمالاً موسیقی‌هایی که بر سطح نمادین استوار شده‌اند، همنشینی بیشتری نیز با محتواهای خاصی مانند ایران‌پرستی، عرفان‌گرایی یا توصیف‌های ذهنی بدون صنایع و آرایه‌های ادبی دارند. اما تا آنجا که به متن حاضر مربوط

است، نباید این‌طور برداشت شود که این متن توجه خود را اساساً به پیام‌ها و محتواهای موسیقی معطوف کرده است و موسیقی را در مقام یک ابزار تربیتی می‌بیند که صرفاً به هنگام اشاعه‌ی یک پیام «غلط» باید به آن واکنش نشان داد! در پی‌نوشت ۸ به این نکته برمی‌گردیم.

[۴] می‌توان ادعا کرد که این روند در دوره‌ی پهلوی دوم و به‌خصوص در دهه‌ی ۴۰ شمسی آغاز شد. پس از سال ۱۳۵۷ با کناررفتن کامل موسیقی موقعیت‌مند (situational) از صحنه‌ی آفرینش هنری، نمادگرایی کاملاً بر صحنه‌ی موسیقی در ایران مسلط شد. ویژگی استثنائی چهره‌هایی مانند نامجوی دهه‌ی هشتاد این بود که در واقع علیه تسلط نماد بر فن در حوزه‌ی موسیقی شورش کردند؛ البته پیش از آنکه بعدها خود در هلند به نماد «صداهایی از شرق» تبدیل شوند. رجوع کنید به مقاله‌ای از نوید نادری با عنوان *درباره‌ی «دیدارهای شرق و غرب»، یا جهانی‌شدن و حدود تخیل متمدن*؛ که منتشر خواهد شد

[۵] به عقیده‌ی نگارنده، بر صحنه‌ی موسیقی زمانه‌ی ما آلبوم‌ها و قطعاتی از موسیقیدانان دیگری وجود دارند که برای بحث در مورد این فیگور کمیاب تاریخ موسیقی ایران، مناسب‌تر از فرهاد هستند؛ از جمله آلبوم‌های سهیل نفیسی، شروین مهاجر یا قطعاتی از محسن نامجو پیش از مهاجرتش (با تمام تفاوت‌هایی که این نام‌ها با یکدیگر دارند). اما به سه علت فرهاد را انتخاب کردیم: اول آن‌که او بسیار شناخته‌شده و همچنین پذیرفته‌شده است؛ ویژگی‌هایی که همه‌ی چهره‌های این فیگور لزوماً از آن برخوردار نیستند. ثانیاً با گذشت بیش از دو دهه از مرگ فرهاد، فقدان یک توضیح هرچند کوتاه اما نظام‌مند درباره‌ی موسیقی چهره‌ای با این اهمیت کماکان احساس می‌شود. سوم، حدود موضوع مورد بحث ما منجر می‌شود تا سایر چهره‌های این فیگور را به علت علاقه‌ی کم‌ترشان به کاور مستقیم قطعات دیگران، یا به علت پیچیدگی بیشتر میل‌شان به تکرار ملودی‌های ازپیش‌موجود، به محل تمرکز این متن تبدیل نکنیم.

[۶] این‌جا باید اشاره کرد که تأکید بر شباهت میان تألیف و تکرار، تأکیدی استراتژیک بر اساس واقعیت تجربی است. به عبارت دیگر، نباید این‌گونه قلمداد شود که این دو عیناً یکسان هستند. بلکه موقعیت آفرینشگر و تکرارکننده (مؤلف و مترجم در پاورقی ۱) در مواضعی تفاوت‌هایی نیز دارد؛ اما از آنجا که واقعیت تجربی موجود با نادیده‌گیری شباهت این دو (و نه تفاوت‌شان) رقم خورده است، این متن نیز تأکید بر شباهت این دو را در حدود خود جای داده است.

[۷] این بیانی شاعرانه نیست: اجرای مژگان شجریان در مراسم اهدای جایزه‌ی صلح نوبل سال ۲۰۲۳ فالش و ناکوک است؛ اجرایی که فقر هنری‌اش ضمن منسوب‌شدنش به «تمام زنان و مردان آزاده‌ی ایران» و قراردادن عکس نرگس محمدی در پس‌زمینه، از دسترس توجه مخاطبین دور می‌مانَد؛ منسوب‌کردنی که به نوبه‌ی خود و در صورت لزوم، بعداً دست‌مایه‌ای می‌شود برای تخطئه‌ی کسانی که به کیفیت نازل اجرای او و بی‌شمار اجراهای دیگر که از همین روش تغذیه می‌کنند، اشاره کنند!

[۸] نکته‌ای را که در پی‌نوشت شماره‌ی ۳ خاطرنشان شد، پی می‌گیریم: همانطور که گفته شد، نقد متن حاضر پیش از آنکه بر محتوای تکست‌های خوانده شده در موسیقی‌های مورد اشاره تکیه کند، معطوف

به ساختار صوتی آن‌هاست. مسئله این نیست که یک موسیقی نباید دلبستگی سیاسی داشته باشد، بلکه این است که اثر هنری پیش از ابراز تمایل به هر سیاستی ابتدا باید خود را در مقام هنر استوار کرده باشد. ایران‌دوستی شناخته‌شده‌ی فرهاد و تأکید او بر قطعه‌ی «تو را دوست دارم» [از پوچ جهان هیچ اگر دوست دارم/تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم]، که یک بار در ابتدا و یک بار در انتهای آلبوم *خواب در بیداری* قرار داده شده است، شاهد بسیار خوبی برای روشن‌کردن نقطه‌ی تأکید متن حاضر، یعنی تأکید بر تمامیت هنری موسیقی به‌عنوان یک مصنوع صوتی فارغ از محتوای آن است. آفرینشگری فرهاد در حیطه‌ی هنر است که او را حتی در حین اجرای یک موسیقی بوم‌گرا، از شناخته‌شده‌ترین موسیقیدانان صحنه‌ی امروز موسیقی ایرانی که استفاده از برچسب‌ها و ادبیات شدیداً ایران‌پرستانه را لحظه‌ای متوقف نمی‌کنند، متمایز می‌کند؛ همانطور که سینمای گُدار را علی‌رغم پیام‌های به‌وضوح ٌ سیاسی‌اش، از نمونه‌های سیاست‌زده‌ی ایرانی که جایزه‌بگیران جشنواره‌های بین‌المللی‌اند، جدا می‌کند.

[۹] «*متأسفانه در همون سال‌های پنجاه و به‌خصوص در شروع انقلاب ... یه موسیقی رو فشار آوردن به مردم [که بپذیرن] که فکر میکردن سنتی اونه، در صورتی که اونم سنتی نبود... موسیقی پاپ که ما ارائه میدادیم، ایرانی بود؛ تمام اینا ایرانی بودن، و جزئی از فرهنگ ایران بودن، موسیقی واروژان ... اینا موسیقی ایرانی هستن همه‌شون، منتها اینا [اصحاب مرکز حفظ‌واشاعه] میگفتن نه اینا ایرانی نیست! شماتت میکردن و بدرفتاری میکردن، میگفتن این موسیقی پاپ که اصلاً حروم‌زاده‌ست؛ و متأسفانه روزنامه‌های سال‌های پنجاه این‌ها رو بارها می‌نوشتن. یعنی یه جوری به ما احساس گناه میدادن و متأسفانه انقلاب که شد اینا برنده شدن ... موسیقی [فرامرز] اصلانی رو، چون با گیتاره، چون ساز اروپاییه، نمیتونی بگی ایرانی نیست؛ ایرانی بود*». [از گفتگوی صادق نوجوکی با ایران‌اینترنشنال]. کماکان یکی از جدی‌ترین سؤالات در حوزه‌ی تحلیل موسیقی در ایران این است که چرا فقط یک بیان موسیقایی مشخص در میان ژانرهای گوناگونی که توسط اتباع ایران و درون مرزهای این کشور تولید می‌شود، صفت «ایرانی» را به خود اختصاص داده است؟ چرا آن بیان‌های هنری که از سازهای جدید استفاده می‌کنند، متعلق به فرهنگ «ایران» دانسته نمی‌شوند؛ ولو توسط «ایرانیان» تولید شده باشد؟ چرا هویت سیاسی «ایرانی» به باستانی و قدیمی‌بودن گره خورده است؟

[۱۰] تفاوت این دو جریان این است که اولی به‌عنوان یک محصول مدرن با تمایلات مدرنیستی، قواعد موسیقایی خود (که تا حدی از ردیف موسیقی ایرانی استخراج کرده بود) در قالب یک تمامیت هنری سامان داد. این تمامیت هنری باعث می‌شود که بتوانیم این موسیقی را فارغ از شاخ‌وبرگ‌های نمادین آن نیز گوش کنیم. به‌عنوان مثال، اگر ما مانند اصحاب مرکز *حفظ‌واشاعه* اعتقاد نداشته باشیم که «موسیقی ایران پایه‌ی موسیقی جهان است»[!] کماکان چیزی برای گوش‌دادن در این موسیقی پیدا می‌کنیم که همان نظم و به‌هم‌پیوستگی هنری‌اش است. اما تورم نمادین در بخش‌هایی از موسیقی «مستقل»/«آلترناتیو» امروز در ترکیب با فضای پسامدرن جهانی به جایی رسیده است که اگر به جایگاه نمادینشان بی‌اعتنا باشیم، باید مدتی طولانی جست‌وجو کنیم تا صوتی هنری برای شنیدن در آن‌ها

بیابیم. این واقعیت است که بخشی از جریان فرعی موسیقی در ایران را به فضای بدون ریتم، بدون ملودی و بدون کلام -که برچسب «اکسپریمنتال/تجربی» به آن می‌زنند- کشانده است؛ وضعیتی که به لحاظ تحلیلی نباید با تلاش‌های مدرنیستی و ایجابی برای گسترش مرزهای تجربه‌ی هنری در ایران اشتباه گرفته شود: این نوع دوم، علاوه بر این‌که در مقابل جریان‌اصلی موسیقی شکل می‌گیرند، ارائه‌ی یک تمامیت هنری دیگر را نیز جزو اهداف خود می‌دانند؛ حال آن‌که دسته‌ی اول با چشم‌پوشی/بازماندن از تولید هنر در مقام یک کلیت درون‌زاد، در عمل صرفاً بر نیروی واکنشی خود در برابر جریان اصلی تکیه می‌کنند و برای متمایزکردن خود، چاره‌ای جز تأکید هیستریک بر گروه‌بندی‌های فراموسیقایی نمی‌یابند.

[11] شاید بتوان ریشه‌ی شکایت و دلزدگی برخی منتقدین فرهنگ و هنر در ایران از آنچه «ابتذال» می‌نامند را در اینجا یافت. هنر که در تلاش برای کسب استقلال محتوایی از سازوکار سانسور است، به جای آن، راهی جز تن‌دادن به قواعد پلت‌فرم (مبتنی بر دیده‌شدن هرچه‌بیشتر) نمی‌یابد. اگرچه قواعد پلتفرم‌ها غیرمحتوایی‌اند، اما چیزی جز تأمین ذائقه‌ی مخاطب نیز (که محتوای انضمامی خاصی است) نمی‌تواند به تأمین آن‌ها منجر شود. توجه به این دینامیک ضمناً می‌تواند پاسخ دهد که چرا برخی ویژگی‌های سبْکی موسیقی‌های جریان‌اصلی و مسلط در ایران، در بخشی از موسیقی‌های جریان‌فرعی که قرار بود «آلترناتیو» ارائه دهند، تکرار می‌شوند؟ مثل طلب خلسه و جدایی از امر واقع. به بیان دیگر، به نظر می‌رسد که الگوهای بنیادین سبْک‌های جریان‌اصلی به‌واسطه‌ی ۱) ذائقه‌ی مخاطب و ۲) نیاز جریان‌فرعی به فعالیت در پلت‌فرم، راه خود را به جریان‌فرعی نیز یافته‌اند (صد البته که شدت این سرایت، در بخش‌های گوناگون جریان‌فرعی یکسان نیست؛ بلکه احتمالاً به شدت وابستگی موسیقی تولیدشده به سطح نمادین مرتبط باشد). در چنین تصویری از وضعیت، بخش بسیار عمده‌ای از حیات موسیقی در ایران، یا سرکوب‌شده‌ی سانسور است یا مرعوب مخاطب. به موازات آن، عمده‌ی تولیدات موسیقایی این وضعیت نیز یا هم‌سو با سانسورند، یا آن‌که به صرف تأکید بر داشتن مخاطب و آزادی موسیقی، جایی برای خود پیدا می‌کنند؛ و نه به اعتبار قواعد درونی هنر. این دومی، نقطه‌ی مشترک پاپ این روزهای درون ایران با جریان‌فرعی است که اتفاقاً خود را تا حدی در تقابل با پاپ نیز معرفی می‌کند: هر دو وجود دارند چون کسانی هستند که به آن‌ها گوش کنند؛ و نه آن‌که از منظر قواعد هنری، موقعیت آفرینشگرانه‌ای داشته باشند.

[12] یک پیچیدگی دیگر که از ذکر آن در بدنه‌ی متن حاضر صرف نظر شد این است که در مراحلی از گسترش نظام جهانی، سوژه نه در مقام سوژه‌ی آزادی‌خواهی که نیروی آزادی‌خواهی‌اش توسط رسانه دزدیده شود، بلکه از همان قدم اول به عنوان سیاهی‌لشکر ایده‌های رسانه‌ای-حزبی زاده می‌شود. امروزه بخش‌های قابل‌توجهی از جمعیت‌های جهان امیال خود را نه به‌طور خودمختار و مستقل و در برابر القائات رسانه‌ها و احزاب ریز و درشت، بلکه اتفاقاً در همراهی و هم‌نظری با آن‌ها نظم می‌دهند و ایده‌هایی چون آزادی و پیشرفت را از دریچه‌ی تصاویر ارائه‌شده توسط رسانه‌ها و تریبون‌های سیاسی می‌فهمند.

به‌نحوی که اگر ایده‌ای خود را علیه هر رسانه و حزبی به‌طور کلی، علیه خود مدیوم و اثرات آن تعریف کند، بسیاری از سوژه‌ها با اضطراب خواهند پرسید «اگر برداشت شما از آزادی نه با برداشت این حزب و نه با برداشت حزب مخالف آن، یا با برداشت این رسانه و آن رسانه‌ی مخالف اشتراک ندارد، پس منظور شما از آزادی چه می‌تواند باشد؟!»؛ گو این‌که آزادی بیرون از آنچه احزاب و رسانه‌ها می‌گویند، وجود ندارد! از خودبیگانگی برخی جنبش‌های سیاسی امروز در همین لحظه به اوج می‌رسد؛ لحظه‌ای که این جنبش‌ها درکی از آزادی یا پیشرفت ندارند که از فیلتر رسانه و احزاب نگذشته باشد. ظهور توده‌های مردمی که در حال حاضر در نقاط مختلف جهان از ایده‌های فاشیستی و ضد مهاجر حمایت می‌کنند، یا توده‌هایی که برای مدتی در اروپا به سیاهی‌لشکر ایده‌های نولیبرالیستی تبدیل شدند، نمونه‌هایی از جنبش‌هایی‌اند که به جای در نظر گرفتن دولت و رسانه به عنوان منشأ فروبستگی زیست مدرن، در تصاویر ارائه‌شده توسط آن‌ها ذوب شده‌اند و برای نجات به همان‌ها متوسل می‌شوند.

[۱۳] این‌جا باید به‌طور خاص و آگاهانه به انبوه متون «تحلیلی» در اینستاگرام و سرویس‌هایی چون *رادیو زمانه* اشاره کنیم که هر بار با وایرال‌شدن هر پدیده‌ای، به‌راحتی با پشت پا به ارزش‌های تحلیلی، در مقام تکنیسین‌های پلت‌فرم مشغول تحمیل و توجیه آن پدیده‌ی وایرال در حیطه‌ی نظری می‌شوند. این متون با خلق واژگان یک‌بارمصرف، ارزش افزوده‌ای در حیطه‌ی نظری برای پدیده‌ی وایرال‌شده دست‌وپا می‌کنند و سهم «روشنفکرانه»ی خود را نیز از آن برمی‌دارند و هیچ مسئولیت نظری نیز در قبال بی‌اعتباری تمجیدهای مبالغه‌آمیز خود از پدیده‌ی وایرال‌شده به عهده نمی‌گیرند. به‌طور خاص، اکنون پس از سپری‌شدن زمان و هضم‌شدن صادق‌بوقی در بازار، کدام‌یک از آن نویسندگان بابت منسوب‌کردن او به «مقاومت و آزادی» و دیگر برچسب‌های پرزرق و برق، مسئولیتی هرچند شخصی را متوجه قلم خود می‌داند؟! نگارنده‌ی این خطوط، در همان زمان در برابر متون این‌چنینی، متنی با عنوان «*صادق‌بوقی؛ تشدید یک تنش دائمی*» در وب‌سایت *نقد اقتصاد سیاسی* منتشر کرد و ضمن ارائه‌ی توضیحات خود در مورد چیستی این پدیده، در مورد بهره‌برداری‌های احتمالی و امکان هضم او هشدار داد.

[۱۴] حقیقت آن است که وقایع درون مرزهای سیاسی ایران، برخلاف گفته‌ی ایدئولوگ‌ها و میسیونرهایی که در رسانه‌ها در جایگاه «تحلیلگر» قرار می‌گیرند، ناشی از ناهمزمانی یا وضعیت اساساً «غیر نرمال» ایران در مقایسه با سایر کشورهای «نرمال» جهان نیستند بلکه ناشی از جایگاه خاص این کشور در نظام یکپارچه‌ی جهانی‌اند؛ جایگاهی که هر واحد ملی در جهان را در ارتباط پیوسته با این نظام قرار می‌دهد. نگاه تحلیلی به جای تلاش برای خاص‌کردن وضعیت ایران در نظام جهانی و به‌این‌ترتیب به جای قربانی‌کردن روش ماتریالیستی تاریخی به پای ملی‌گرایی، باید تاریخ ایران را غیر ایران‌محور قرائت کند تا ضمن رؤیت‌کردن پیوندهای آن با واحدهای ملی دیگر در سراسر جهان، بتواند در برابر این ایده‌ی کاملاً نمادین، رسانه‌ای و حزبی بایستد که: «جهان به دو پاره‌ی اساساً مجزا تقسیم شده که یکی از آن‌ها محور دیکتاتوری و دیگری محور دموکراسی است»! این محورهای فرضی در یک تمامیت یکپارچه‌ی

بی‌نقص، یکدیگر را کامل می‌کنند. نه ذیل آن دوگانگی نمادین، بلکه دقیقاً در لحظه‌ی به‌هم‌پیوستگی نظام جهانی است که ساکنان جوامع مختلف – که همگی به تدریج قربانی تورم، بی‌خانمانی، جنگ‌افروزی، سیاست‌های ملی‌گرا و امنیتی‌شدن روزافزون محل زندگی خود می‌شوند- هیچ گزینه‌ی حقیقتاً آلترناتیوی در برابر دولت‌ها نمی‌یابند. انتخابی که امروز عمده‌ی جمعیت جهان پیش روی خود می‌بینند، انتخاب میان «بد» و «بدتر» و به‌این‌ترتیب ابقای حکمرانی‌ای است که در قالب دولت‌های ملی، جمعیت کره‌ی زمین را در درون مرزهای ملی تقسیم و به‌این‌ترتیب در واقع سهم هر دولت را از قلمروی استثمار جهانی نشانه‌گذاری کرده است.

[۱۵] اگر آزادی‌خواهی را یک تلاش ماتریالیستی در نظر بگیریم، آن‌گاه ناچاریم بپذیریم که در شرایط خاصی امکان شکست این تلاش نیز وجود دارد. این تصور که «آزادی‌خواهی همواره پیروز است» و «آزادی توقف‌ناپذیر است» و امثالهم، خود می‌تواند یکی از معیارها برای تشخیص آزادی بسته‌بندی‌شده‌ی رسانه‌ای در مقام یک آموزه‌ی ایدئولوژیک باشد که دائماً مانند مخدر به جمعیت‌ها تزریق می‌شود. این ایده بیشتر یادآور مکانیسم دفاعی مؤمن گناه‌کاری است که از کیسه‌ی بی‌پایان «رحمت الهی» خرج می‌کند تا لطف خداوندش را شامل حال خود نیز بداند و از این تصور آزاردهنده رهایی پیدا کند که آخرت تاریکی انتظارش را می‌کشد!