از کرنای هخامنشی تا کوچه‌ی بوشهری: موسیقی ایرانی و دوگانه مرکز/پیرامون

محمدهادی فروزش نیا

مقدمه

در سال‌های اخیر، نوعی اقبال به موسیقی محلی در ایران و به‌ویژه در میان جوانان و طبقات شهری شکل گرفته است که بروز و ظهور آن را می‌توان در به اشتراک گذاشتن بیشترِ موسیقی‌های محلی در شبکه‌های اجتماعی و افزایش تعداد خواننده‌ها و کنسرت‌های موسیقی محلی ملاحظه نمود. در سطحی ابتدایی، این امر را می‌توان علاقه‌ای ساده به زیبایی‌های آوایی یا تنوع فرهنگی دانست. اما اگر عمیق‌تر بنگریم، این بازگشت، بازتاب پیچیده‌ای از تنش‌های هویتی، اضطراب‌های تاریخی و چالش‌های ناخودآگاه فردی و جمعی است. در این میان، رویکرد تحلیل روانکاوانه می‌تواند ابزاری نیرومند برای رمزگشایی از این پدیده به دست دهد. این یادداشت در پی آن است تا با اتکا به این رویکرد اقبال به موسیقی محلی در ایران را نه به عنوان روندی ساده، بلکه به مثابه یک فرآیند دفاعی ـ نمادین برای کاهش تنش‌ها و ترمیم احساس گناه ناشی از خودبیگانگی بررسی کند.

۱. زمینه تاریخی

پیش از انقلاب ۱۳۵۷، موسیقی عامه‌پسند در ایران عمدتاً در رسانه‌های رسمی بازنمایی می‌شد. موسیقی‌های شهری، با مضامین عاشقانه و ساختار ساده‌تر، به سرعت محبوب شدند و به بخشی از هویت شهری تبدیل شدند. در مقابل، موسیقی محلی و اقوامی، به عنوان میراثی حاشیه‌ای و کمتر شناخته‌شده، در سایه قرار گرفت. رسانه‌های رسمی به ندرت به این نوع موسیقی می‌پرداختند و در نتیجه، به حاشیه رانده شدن آن در حافظه جمعی تداوم یافت. با این حال، موسیقی محلی همواره در فرهنگ اقوام، مجال بروز می‌یافت. در عروسی‌ها، مناسک آیینی و جشن‌های محلی، این موسیقی زنده ماند و در سکوت و به دور از چشم مرکز، همچنان حضوری نمادین داشت. به بیان دیگر، موسیقی بومی و محلی هر ناحیه، به‌مثابه بافتاری منحصر به همان جغرافیا و فرهنگ، در حاشیه فرهنگ رسمی به‌صورت جزیره‌وار ادامه حیات می‌داد.

در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی با شکل‌گیری رسانه‌های سراسری، گفتمان واحدی درباره «موسیقی ملی» شکل گرفت. این گفتمان، موسیقی شهری را به‌عنوان صدای اصیل ملت می‌پنداشت. اما واقعیت این بود که این موسیقی، صرفاً بازتاب تجربه‌های زیسته طبقه متوسط شهری و به‌ویژه تهران‌نشینان بود. بدین ترتیب، مرکز به‌عنوان مرجع مشروع فرهنگ،

جایگاهی برتر یافت و پیرامون به انزوا رانده شد. باید به خاطر داشت که این رویه، تنها فصلی در دفتر عظیم تحولات تاریخی و سیاسی عصر پهلوی اول و دوم بود، عصری که در آن با تأسیس دولت مدرن، دوگانه‌ی مرکز/پیرامون بطور مداوم در تمامی عرصه‌های فرهنگی و اجتماعی بازتولید می‌شد.

این فرآیند، نه‌تنها باعث شد موسیقی محلی در رسانه‌ها جایی نداشته باشد، بلکه ارزش‌های آن هم به‌عنوان «پایین‌دستی» یا «سنتی» در گفتمان عمومی کمرنگ شد. نتیجه، نوعی خودسانسوری فرهنگی بود که گروه‌های حاشیه‌ای را به سکوت یا بازتعریف هویت خود واداشت.

پس از انقلاب و با بسته شدن عرصه فرهنگ، دستکم برای دو دهه تقریباً خبری از موسیقی داخلی نبود. البته گوش موسیقایی مردم همچنان با آثار خوانندگان مطرح قبل از انقلاب تغذیه می‌شد؛ اما کوچ اجباری این خوانندگان، آنان را از تجربه زیسته طبقه متوسط شهری داخل ایران دور کرده بود و همین امر باعث شده بود موسیقی شان دیگر «معاصر» با زمان و مکان مخاطب قلمداد نشود. به عبارت دیگر، مخاطب ایرانی که تا پیش از این یا می‌توانست تجربه زیسته‌اش را در این قبیل آثار بشنود (عموماً طبقه متوسط ساکن کلانشهرها) و یا حداقل با نوعی همانندسازی با طبقه متوسط شهری، نیابتاً از تجارب عاشقانه شهری محظوظ شود (پیرامون نشین‌ها)، رفته رفته ارتباط زمانی و مکانی اش را با خوانندگان لس آنجلسی کمرنگ دید و همزمان نیاز به موسیقی «معاصر» ایرانی پر رنگ تر شد. در این زمان برخی خوانندگان جوان‌ترِ خارج نشین کوشیدند تا با اشاره به مؤلفه‌های فرهنگی داخل ایران، خوراک موسیقایی مورد نیاز نسل جدید را فراهم سازند — که البته توفیق چندانی نیافتند.

گسترش اینترنت در دهه ۸۰، وضعیت را تغییر داد. حالا رسانه اینترنت — که رفته رفته داشت جای خودش را به عنوان رسانه مسلط باز می‌کرد و تلویزیون را به حاشیه می‌راند — دیگر به مانند رسانه‌های پیشین، یک رسانه‌ی یک طرفه نبود، بلکه امکان تعامل و ارتباط دوطرفه را مهیا می‌کرد. این امر، در کنار نیاز جامعه جوان ایرانی برای شنیدن آثار موسیقایی که بتواند تجربه زیسته‌اش را به زبان بیاورد، منجر شد موسیقی عامه پسند شهری — این بار در قالب پاپ و رپ زیرزمینی ـ بار دیگر مجالی برای گسترش بیابد.

مخاطبان شهرنشین، عمدتاً از طبقات متوسط، نخست به این موسیقی شهری روی آوردند، زیرا دغدغه‌های آن نزدیک به زندگی روزمره و تجربه‌های آن‌ها بود. اما همچون تجربه موسیقی شهری پیش از انقلاب، این بار هم مخاطب غیرشهری نیز به سمت این موسیقی جذب شد.

این جذب، نوعی همانندسازی پنهان را در بر داشت. مخاطب اصالتاً غیرشهری که حالا با گسترش شهرهای بزرگ یا شهرنشین شده بود و یا سبک زندگی مشابهی با شهرنشینان داشت، با گوش سپردن به موسیقی شهری، می‌کوشید خود را به ارزش‌های «مرکز» نزدیک

کند. در سطح روانکاوانه، این همانندسازی نوعی «خودآگاهی کاذب» بود. او در فانتزی اش، خود را بخشی از زندگی مدرن و شهری می‌دید و گمان می‌کرد با آشنایی با کدهای فرهنگی مرکز، می‌تواند به این زندگی دست یابد.
اما این فرآیند، اغلب با تجربه‌ای دوگانه همراه بود. از یک‌سو، او لذت درونی می‌برد و حس تعلق را تجربه می‌کرد. اما از سوی دیگر دچار گناه و احساس بی‌ریشگی می‌شد؛ زیرا به‌طور همزمان می‌دانست که واقعیت زندگی، پیشینه و بافتار فرهنگی‌اش هنوز با آنچه موسیقی شهری بازنمایی می‌کرد، فاصله زیادی داشت و تو گویی داشت با این همذات پنداری، بافتار و ریشه‌های فرهنگی خودش را لگدکوب می‌کرد.
اگر بخواهیم این موضوع را به زبان روانکاوی فرویدی صورت بندی کنیم، می‌توانیم بگوییم مخاطب موسیقی شهری دهه هشتاد، با همذات پنداری با ارزش‌های کلانشهرنشینان، فراخودی[1] را تشکیل داده بود که زیست روزمره‌اش را راهبری می‌کرد و به آن معنا می‌داد. اما از طرف دیگر، چون این همذات پنداری مستلزم نادیده گرفتن ایگو[2] و بافتار اجتماعی/فرهنگی بود که بطور روزمره واقعیت زیسته‌ای بکلی متفاوت را بازتاب می‌داد، این تناقض موجد نوعی احساس گناه و از خود بیگانگی می‌شد.

۲. ظهور نوستالژی به‌عنوان سازوکار دفاعی

این احساس گناه، عذاب وجدان و ازخودبیگانگی جمعی، ناگزیر یک واکنش روانیِ دفاعی ایجاد کرد: موج رجوع به گذشته در دهه ۹۰. این رجوع[3] در قالب‌های بیشماری از جمله نوستالژی بازی با کارتون‌های قدیمی، ابزارهای قدیمی و نیز موسیقی محلی متبلور شد. گذشته در نظر سوژه جمعی ایرانی پاک و ناب بود و موسیقی محلی، با سازهای بومی و زبان مادری، به‌سان پلی بود به ریشه‌های اصیل و کودکانه؛ زمانی ازلی که به زبان بیونی[4]، فرد همچنان مظروف[5] در ظرف[6] سنتی بود که او را تغذیه می‌کرد و از خود بیگانگی هنوز روی نداده بود. در نگاه روانکاوانه، این نوستالژی نه صرفاً خاطره‌ای دلنشین، بلکه شکلی از «فانتزی» است که به سوژه امکان می‌دهد به‌طور موقت، شکاف میان واقعیت و میل را پر کند. موسیقی محلی، از خلال این فانتزی، حسی از تعلق به ریشه‌ها و بازگشت به خود را می‌آفرید. اما فانتزی، هرچند تسکین‌دهنده، ولی در نهایت ناپایدار است. زیرا واقعیت‌های اقتصادی، اجتماعی و هویتی همچنان پابرجا بود و موسیقی محلی نمی‌توانست آن‌ها را به‌طور

[1] Superego
[2] Ego
[3] Regression
[4] Bion
[5] Contained
[6] Container

کامل از میان بردارد. به هر روی، گسترش این موج نوستالژی گرایی در کنار فراهم بودن ابزار رسانه تعاملی اینترنت، منجر به تکثیر آواهای محلی و شنیده شدن گسترده‌ی این نواها شد؛ آن‌هم نه فقط توسط مخاطبان سنتی این موسیقی — یعنی مردم محلی — بلکه توسط جامعه‌ای گسترده‌تر از مخاطبان عام که عمده آنان خود ریشه‌های محلی داشتند اما اکنون با گسترش شهرنشینی، سبک زندگی مدرن شهری پیدا کرده بودند و در نتیجه درگیر تعارض مشابهی بودند.

به این ترتیب، موسیقی محلی بدل به سپر دفاعی برای سوژه‌ی مدرن شد: گویی او با گوش دادن به موسیقی محلی می‌توانست خیالش را راحت کند که هنوز با گذشته‌اش پیوند دارد، درحالی‌که همچنان از مواهب سبک زندگی شهری هم بهره‌مند است. در روانکاوی کلاینی، می‌توان این را نوعی «تعمیر[۷] نمادین» دانست: فرد، با آشتی صوری با ریشه‌هایش، اضطراب گناه را ترمیم می‌کند.

۳. مرکز و پیرامون

اما آیا این رواج و اقبال نسبت به موسیقی محلی توانسته شکافی در دوگانه قدیمی مرکز/پیرامون در موسیقی ایرانی ایجاد کند؟ آیا می‌توان — همچون برخی — از این خرسند بود که اینترنت با فراهم آوردن فضایی برابر و دموکراتیک، به صداهای محلی و پیرامونی فضایی برای عرض اندام داده است؟ نگارنده چنین تصوری ندارد. چراکه چنان که دیدیم، این رجوع به موسیقی محلی از دل نگاهی مرکزگرایانه نشئت می‌گیرد. به بیان دیگر، سوژه پیرامونی که با انقطاع از بافتار اصیل خودش با فراخودی مرکزگرا همانندسازی کرده، دیگر نمی‌تواند با بافتار پیشین خود به شیوه‌ای اصیل رابطه‌ای مبتنی بر دربرگیرندگی[۸] برقرار نماید. در اینجا مواجهه سوژه با موسیقی محلی نه مواجهه‌ای اصیل و از دل همان بافتار، بلکه مواجهه‌ای دفاعی و مبتنی بر گریز از احساس گناه و اضطراب ناشی از سبک زندگی مدرن است.

حاصل این همذات پنداری با مرکز و نگاه به عقبِ نوستالژیک و فتیشیستی نسبت به فرهنگ پیرامونی، بازتولید همان دوگانه‌ی مرکز/پیرامون است که این رویه در ظاهر در صدد دگرگون کردن آن بوده است. اقبال اخیر نسبت به موسیقی محلی گرچه در ظاهر فضای مجازی را از موسیقی محلی انباشته کرده، اما در حقیقت چون نتوانسته خود را از بندِ همذات پنداری با مرکز برهاند و هویت مستقل خود را بیافریند، همچنان در حال نگریستن به فرهنگ محلی از پشت دوربین فرهنگ مرکزیت است.

---

[7] Reparation
[8] Containment

نشانه این امر را می‌توان در نمونه‌هایی اخیر از بازنمایی فرهنگ و موسیقی محلی ایرانی در رسانه‌ها دید: رواج تزئین کلاه محلی بختیاری با نماد فروهر، نواختن مقام‌هایی از موسیقی بختیاری به عنوان «کرنای هخامنشی» در مراسم محلی، برگزاری فستیوال «کوچه» بوشهر که سروش صحت و رشید کاکاوند از مهمانان اصلی اش بودند، ساخت «ریمیکس» از موسیقی‌های محلی جهت جذاب‌تر شدن برای مخاطب مرکزنشین و... . همه این نمونه‌ها و نمونه‌های بسیارِ دیگر بیانگر نوعی نگاهِ همسو با مرکز نسبت به پیرامون بوده و مثال‌های خوبی برای فتیشیزم فرویدی اند (وقتی یک ابژه جزئی، جایگزین ابژه‌ای از دست رفته می‌شود). نیز به زبان بیونی، وقتی فرهنگ پیرامونی از ظرف بودن و دربرگیرندگی خود در آمده و تبدیل به مظروفی در ظرفِ فرهنگ مرکز می‌شود، ارتباطی که سوژه با آن می‌گیرد ارتباطی ناقص و دفاعی است که همانند هر مکانیزم دفاعی دیگری صرفاً در کوتاه مدت کاربرد داشته و در درازمدت نمی‌تواند ناهمخوانی این فانتزی (گوش دادن به موسیقی پیرامونی) با واقعیت (زیستن با فرهنگ مرکز) را بپوشاند.

۴. نتیجه

اگر صورت‌بندی ارائه شده در این یادداشت کوتاه (یعنی رواج موسیقی محلی به عنوان یک مکانیزم دفاعی در برابر احساس از خود بیگانگی سوژه مرکزنشین با پیشینه پیرامونی، و نیز بازتولید دوگانه مرکز/پیرامون در دل همین مکانیزم دفاعی) را بپذیریم، آنگاه می‌توان پرسید موسیقی محلی چه می‌تواند بکند که نه منقاد فرهگ مرکز شود و نه به نوعی فتیشیزم درون این فرهنگ تن در دهد. پاسخ البته دشوار و مستلزم تعمقی درون بافتاری و آینده نگرانه است؛ اما دستکم اندیشه بیون ــ که در این یادداشت بسیار به او ارجاع دادیم — در اینجا هم ساختاری جهت این تعمق ارائه می‌دهد: سوژه‌ی متعلق به فرهنگ پیرامون باید از وسوسه‌ی ساده‌انگارانه‌ی مظروف کردن فرهنگ خود درون فرهنگ مرکز بپرهیزد و بیندیشد که چگونه می‌تواند خودِ این فرهنگ پیرامون را به‌مثابه ظرفی معنادار، درک و بازآفرینی کند.