

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۲، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹

چشم‌اندازهای فرهنگی و اجتماعی در تحلیل موسیقی

پویان آزاده^۱

چکیده

مقاله حاضر با هدف بررسی نقش رویکردهای فرهنگی و اجتماعی در تحلیل موسیقی نوشته و برای این منظور از روش تحقیق توصیفی - تحلیلی برای انجام آن استفاده شده است. می‌توان گفت که موسیقی نوعی ارتباط است که دارای ادراکات و مناسبات مشترکی در بستر جامعه است. به‌طورکلی نوازندگان، هنرمندان و نویسندگان از یک‌سو و در سوی دیگر، کسانی مانند شنوندگان، بینندگان و خوانندگان هستند که در یک شبکه تعاملی این روابط را شکل می‌دهند؛ از این نقطه نظر موسیقی دارای دو هویت است: یکی به‌عنوان فعالیت هنری و اجتماعی، و نیز به‌عنوان یک فرایند تولیدی با محوریت سازوکارهای زیبایی‌شناختی و هنری. هر نوع موسیقی‌ای دارای یک هویت خاص است که بر گروه‌های هدف اجتماعی‌اش تأثیر می‌گذارد. تأثیرات متقابل موسیقی و جامعه از جمله موضوعات مورد توجه در این مقاله و همچنین در عرصه مطالعات اجتماعی و فرهنگی در موسیقی است. فعالیت نظری متفکران در جامعه‌شناسی موسیقی، اغلب به موسیقی‌شناسی تطبیقی مرتبط است و جست‌وجوهای تأثیرات بافت اجتماعی و فرهنگی بر تولید و مصرف موسیقی را نیز شامل می‌شود. با این حال، جامعه‌شناسی موسیقی مانند موسیقی قوم‌شناسی صرفاً بر هویت قومی و ملی، محدود نمی‌شود.

واژگان کلیدی: موسیقی، جامعه، فرهنگ، بافت، مصرف.

تاریخ دریافت: ۹۹/۷/۲۶ تاریخ پذیرش: ۹۹/۸/۲۵

۱ استادیار، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

Email: pooyan.azadeh@gmail.com

مقدمه

رویکرد جامعه‌شناختی به هنر عمدتاً با نام‌هایی مانند آدورنو، وبر و زیمل رقم خورده است و باید گفت همچنان جزء موضوعات و حوزه‌های نوین و نوپاست. در واقع اگر مسئله ما در جامعه‌شناسی هنر بررسی نسبت بین جامعه و هنر و هنر و جامعه است، در این بین موضوع موسیقی هم با جنبه‌های مختلفی از سازوکارهای اجتماعی گره می‌خورد، و طبعاً پرسش‌های متعددی را می‌توان در این بین مطرح ساخت. رابطه جامعه و موسیقی و نقش جامعه در پذیرش تولیدات موسیقایی و ارتباط موسیقی با تمامی جنبه‌های فکری و ایدئولوژیکی انسان از موارد مهم و مورد توجه در مطالعات جامعه‌شناسی موسیقی است، اما از آنجایی که موسیقی همواره به‌عنوان یک پدیده و مقوله فرهنگی مورد توجه قرار می‌گیرد و فارغ از جنبه‌های اجتماعی موسیقی، ما بر آن هستیم تا چشم‌اندازهای فرهنگی و اجتماعی را در کنار هم مورد بررسی قرار دهیم؛ زیرا باور نویسنده این است که فارغ از تقسیم‌بندی‌های مفهومی و تئوریک بین فرهنگ و جامعه باید گفت که تغییرات اجتماعی و اساساً تغییرات جامعه همواره سازوکارهای فرهنگی را نیز تغییر می‌دهد و بنابراین این دو پیوسته تحت تأثیر همدیگر قرار می‌گیرند. به همین دلیل و با این رویکرد؛ هدف اصلی مقاله حاضر مطالعه و بررسی رویکردهای فرهنگی و اجتماعی و نقش آن‌ها در مطالعات نظری موسیقی است.

طرح مسئله

استفاده از تحلیل‌های اجتماعی و فرهنگی به‌عنوان یک رویکرد فرامتنی در موسیقی، قدرت تحلیل‌های فرامتنی را ترویج می‌کند؛ چرا که مخاطبین ایده‌های جامعه‌شناختی را برای توضیح واقعیت تجربی به‌کار می‌گیرند و به همین دلیل این نگرش‌ها اساساً متن‌های مختلفی مانند تولیدات موسیقایی را به مثابه یک امر و محصول فرهنگی در نظر می‌گیرند و نه صرفاً یک پدیده زیباشناختی. با این حال از بین تمام حوزه‌های مرتبط با شناخت موسیقی، رویکردهای اجتماعی اساساً سازوکارهای بینارشته‌ای به‌شمار می‌روند و مطالعه خود موسیقی به رغم اینکه یک شاخه و فعالیت هنری است، لیکن موسیقی‌شناسی هم حوزه‌ای است که صرفاً ناظر بر مطالعات موسیقی است و نه یک عرصه بینارشته‌ای. چنان‌که برد می‌نویسد: «موسیقی و موسیقی‌شناسی دو بخش مجزا هستند که از لحاظ پرداخت طرح با هم ارتباط دارند. موسیقی‌شناسی به‌عنوان

یک فرآیند مطالعه به تحقیق و پرس‌وجو با به کارگیری مفاهیم روشن، فرم‌های موسیقی را مورد تحقیق قرار می‌دهد» (برد، ۲۰۰۵: ۱۰). موسیقی، شکلی از تعامل اجتماعی است که روابط دو یا چند نفر را در موقعیت‌های مختلف متجلی می‌سازد که می‌توان از آن‌ها به‌عنوان روابط اجتماعی خاص یاد کرد. این روابط محدود به خرده‌فرهنگ‌ها، سازمان‌ها، طبقات یا ملت‌ها نمی‌شود. در عین حال، موسیقی تجسم فرضیات فرهنگی ایده‌های رایج در سراسر یک فرهنگ در مورد روابط انسان‌هاست. روی و داود (۲۰۱۰) می‌گویند موسیقی و معانی آن مردم را از اینکه چه کسانی هستند آگاه می‌کنند. موسیقی، هم سیگنال می‌دهد و هم به تشکیل هویت افراد و به گردهمایی آن‌ها کمک می‌کند. این ایده را می‌توان در مورد هنرمند به کار برد که می‌تواند از طریق خلق موسیقی و همچنین مخاطب، هویتی برای او ایجاد کند. علاوه بر این، افراد با استفاده از موسیقی برای رمزگذاری و مستندسازی جنبه‌های مهم زندگی خود و هدایت چگونگی گفت‌وگو در مورد چنین فعالیت‌هایی، هویتی می‌سازند. چنین نمونه‌هایی از این اتفاقات اغلب در مستندهای موسیقی یافت می‌شود که در آن‌ها داستانی از یک گروه موسیقی یا هنرمند ردیابی می‌شود و چگونگی کار آن‌ها به آن‌ها کمک می‌کند.

روش تحقیق

روش تحقیق مورد استفاده در این مقاله توصیفی-تحلیلی است و داده‌های مورد نظر مقاله از طریق روش‌های کتابخانه‌ای و مطالعات نظری جمع‌آوری شده‌اند. همچنین اطلاعات تحقیق به‌صورت کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند.

رویکردهای جامعه‌شناختی و موسیقی

جامعه‌شناسی موسیقی در دهه‌های اخیر به یک رشتهٔ پر جنب‌وجوش مطالعه تبدیل شده است و طرفداران آن به‌خوبی از تأثیرات و ارتباط این حوزه آگاه هستند، اغلب پرسش‌هایی که محققان این حوزه مطالعاتی ممکن است با آن‌ها مواجه باشند و یا هنوز هم این پرسش‌ها را مطرح نمایند عبارتند از اینکه موسیقی، از نظر جامعه‌شناختی چگونه مورد بحث قرار می‌گیرد؟ چگونه افراد و گروه‌های مختلف اجتماعی از موسیقی استفاده می‌کنند؟ چگونه تولید جمعی موسیقی امکان‌پذیر می‌شود؟ موسیقی چگونه به تمایزات اجتماعی گسترده‌تر، به‌ویژه طبقه، نژاد، و جنسیت دامن می‌زند؟

جامعه‌شناسی موسیقی در طول دهه‌های پایانی قرن بیستم و سال‌های اولیه قرن بیست‌ویکم از رشد قابل توجهی برخوردار بوده است. این امر به‌ویژه در رشد تعداد آثاری آشکار است که به ظرفیت‌های موسیقی و به خلق، توزیع، یا دریافت ژانرهای متنوع موسیقایی اشاره دارند. از ۱۹۷۰ تا ۱۹۸۰، در چکیده‌های جامعه‌شناختی^۱ تنها ۲۶۹ عنوان از مقالاتی را فهرست کرد که در مجلات آمده‌اند، ولی تعداد آثاری که به موسیقی پرداخته‌اند به شکل شگرفی از اواسط دهه ۱۹۸۰ به این سو سیر صعودی داشته است و در سال‌های پس از آن به ترتیب به ۲۶۵ (۱۹۸۵) - ۱۹۸۹، ۵۰۷ (۱۹۹۵-۱۹۹۹)، و ۶۹۵ (۲۰۰۰ - ۲۰۰۴) اثر رسیده است در این مدت، در دهه‌های ۱۹۹۰ و ۲۰۰۰، مجلاتی نظیر یادداشت‌های جامعه‌شناختی امریکایی^۲ و ناشرانی نظیر انتشارات دانشگاه شیکاگو آثاری را برجسته نمودند که به جامعه‌شناسی موسیقی توجه و آن را گسترش داده‌اند، حال آنکه مجلاتی نظیر بوطیقا و مطالعات اجتماعی علم^۳ شماره‌های ویژه‌ای را تهیه کردند که به‌طور مستقیم بر جامعه‌شناسی موسیقی تمرکز داشتند (داود، ۲۰۰۷).

جامعه‌شناسی موسیقی از اوایل تا اواسط دهه ۱۹۰۰ دچار رکود بود. اثر ماکس وبر در باب منحصربفرد بودن تاریخی موسیقی غرب در ظاهر واکنش اندکی در بین جامعه‌شناسان روزگار خود برانگیخت، و حتی امروزه هم تحقیقات او درباره موسیقی در مقایسه با سایر آثارش در خصوص دین و بوروکراسی کمتر شناخته شده‌اند. جامعه‌شناسان متعددی مردم‌نگاری‌های سالن‌های موسیقی شیکاگو، و همچنین مردم‌نگاری‌هایی را که در بررسی خود، به حیات اجتماعی شهر شیکاگو به موسیقی توجه داشتند ارائه دادند (نظیر کریسی، ۱۹۳۲)؛ ولی این تلاش‌ها برای یک دوره زمانی فروکش می‌کند (گرازیان، ۲۰۰۴). وبر در کتاب بنیان‌های عقلانی و اجتماعی موسیقی، تلاش کرده است تا از سطح یک جامعه‌شناسی کلی و عمومی عبور کند و تأثیر عوامل اجتماعی را در تحلیل مفاهیم فنی موسیقی به‌کار بگیرد و به‌طور مثل در این کتاب تکامل چند صدایی در غرب را با همین روش بررسی کرده است (وبر، ۱۳۹۶). در این بین آدورنو معتقد بود آن نوع موسیقی که امروزه بی‌وقفه به شکل‌های مختلف تولید می‌شود، هنجارین شده است. هنجارین‌شدگی از عام‌ترین جنبه‌ها تا خاص‌ترین جنبه‌های موسیقی مردمی را شامل می‌شود. به محض اینکه مردم به یک نوع از موسیقی واکنش مثبت نشان دهند، آن

1 Sociological Abstracts

2 American Sociological Review

3 Social Studies of Science

موسیقی از اقبال فراوانی برخوردار شده و برای اهداف تجاری و [تبلیغی] مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد (آدرنو، ۱۹۹۸: ۱۹۷-۲۰۹). داود (۲۰۰۷) در ادامه در مورد ادرنو می‌گوید: هر چند اثر او در مقایسه با اثر وبر، توجهات معاصر را به خودش جلب کرد ولی ماهیت پیچیده و مناقشه‌برانگیز نهفته در آن‌ها احتمالاً تأثیر او را محدود کرد (نک موریسون، ۱۹۷۸؛ ویتکین، ۲۰۰۰؛ دی نورا ۲۰۰۳). پال لازارسفلد و همکارانش (برای مثال لازارسفلد و استانتون ۱۹۴۱، ۱۹۴۹؛ لازارسفلد و دفتر تحقیقات اجتماعی کاربردی ۱۹۴۶) به جزئیات عملکرد صنایع موسیقی تجاری پرداختند و الگوها و ترجیحاتی را مستندسازی کردند که در بین مخاطبان موسیقی یافته بودند. تا اواسط دهه ۱۹۵۰، این چنین تلاش‌هایی در جامعه‌شناسی غیرمعمول بود (پیترسون، ۱۹۷۶ به نقل از داود، ۲۰۰۷: ۲).

فرهنگ و موسیقی

اصطلاح فرهنگی در این بخش از بحث‌های ما، در حقیقت رویکرد دیگری است در مطالعات موسیقی. پیوند نزدیک و دو سویه‌ای بین مفهوم فرهنگ و موسیقی وجود دارد و رویکرد فرهنگی نیز موضوع مهم مورد مطالعه دستاوردهای فرهنگی است. لذا با این رهیافت می‌توان دستاوردهای هنری و فرهنگی را در فرایند معنای فرهنگ و همچنین ارتباطات بینا فرهنگی مورد مطالعه قرار داد.

در جوامع متفاوت، فرهنگ معناهای گوناگونی دارد و به نظر می‌رسد که هنوز معنای واحدی از فرهنگ در میان صاحب‌نظران و محققان وجود ندارد. اصطلاح فرهنگ نخست یک مفهوم بینارشته‌ای است، به همین دلیل تعمیم برخی از مسائل و مفاهیم به فرهنگ گریزناپذیر است، از این جهت فرهنگ مقوله‌ای نسبی است که در ارتباط با دیگر فرهنگ‌ها معنا می‌یابد (امبر، ۱۹۹۳)، به دلیل همین ویژگی بینارشته‌ای بودن فرهنگ است که بین مطالعه فرهنگ، انسان‌شناسی فرهنگ، نشانه‌شناسی فرهنگ و... تفاوت‌هایی وجود دارد.

تامپسون (۱۳۷۸) به نقل از تایلور می‌نویسد: فرهنگ را مجموعه‌ای به هم پیوسته از اعتقادات، آداب و رسوم، اشکال معرفت هنر و مانند آن باید دانست که افراد آن‌ها را به مثابه اعضای جامعه‌ای خاص کسب می‌کنند و این مجموعه می‌تواند به روش علمی و به صورت مکتب پیچیده مورد مطالعه قرار بگیرد (ص: ۱۵۹).

بنابراین در اینجا می‌توان گفت که فرهنگ یک نظام است، نظام درونی‌شده اجتماعی که جامعه آن را به یک‌باره خلق نکرده است. بلکه پیش از ما نیز همواره وجود داشته است. از دیدگاهی دیگر، به‌طور کلی تعریف فرهنگ در حکم حافظه جامعه، سوالی را در مورد نظام قواعد نشانه‌شناختی که به موجب‌شان تجربه زندگی به فرهنگ تبدیل می‌شود به دنبال دارد، این قواعد به نوبه خود می‌توانند یک برنامه تلقی شوند. واقعیت وجود فرهنگ به‌طور ضمنی به معنای شکل‌گیری یک نظام است، نظامی از قواعد برای ترجمه تجربه مستقیم به متن (لوتمان و اوسپنسکی، ۱۳۹۰: ۴۷). استوارت هال هم معتقد است: فرهنگ، سازوکارها یا مکانیزم‌ها افتاده‌ای است که ویژگی جامعه، طبقه یا گروهی خاص را در یک مقطع تاریخی خاص نشان می‌دهد، فرهنگ در بر دارنده ایدئولوژی‌های عملی است که جامعه را قادر می‌سازد تا موقعیت وجودی خودش را تجربه و تفسیر نماید و معنای آن را دریافت کند (هال، ۱۹۸۲: ۷). در این میان باید توجه داشت که تمایز بین فرهنگ‌ها اهمیت بسیاری دارد و همین مسئله باعث می‌شود تا یک فرهنگ پویا و فعال و معنادار جلوه کند؛ زیرا هر فرهنگی وقتی که در مقابل فرهنگ دیگری قرار می‌گیرد معنا و هویت خود را بروز می‌دهد. بنابراین فرایند معناسازی به‌خودی‌خود و صرفاً در درون خود فرهنگ انجام نمی‌شود بلکه در فرایند ارتباطات بین دیگر فرهنگ‌ها رخ می‌دهد. از این رو اعتقاد به یک فرهنگ مسلط و به عبارتی اعتقاد به رویکردی تحت عنوان «خود و نه دیگری» باعث انزوای یک فرهنگ و عدم ابراز معنا و هویت آن می‌شود (رشیدی، ۱۳۹۳). از سویی فرهنگ عبارت است از رفتارها و فرایندهای تولید معنا با متونی، که در جریان زندگی روزمره با آن مواجه هستیم (استوری، ۲۰۰۳: ۳). این متون می‌تواند موسیقی و یا طیفی از آثار موسیقایی مختلف باشد که با زبان و بیان فرهنگی و در عین حال فرا مرزی خود عامل ارتباطات بین‌فرهنگی باشد و در سطوح محدودتر اجتماعی نشانه‌ای برای تمایز و تشخیص‌های طبقاتی و بین فردی. مشترک در عرصه فرهنگی با موسیقی میسر است. در حقیقت برای مشروعیت بخشیدن به روایت‌های متناقض و یا چارچوب مدار کردن آن‌ها و در مجموع حرکت به سمت یک فهم مشترک فرهنگی می‌تواند به واسطه موسیقی اتفاق بیافتد.

هال (۱۹۹۹) می‌نویسد: هویت، پیوسته نیازمند نگاه دیگری است. این خودی است که در نگاه دیگری انگاشته شده است، مفهومی که مرزها را فرو می‌ریزد، مرز بین درون و برون، میان آن‌هایی که به آنجا تعلق دارند و آن‌هایی که تعلق ندارند (ص: ۴۴). از این حیث خیلی از آثار

موسیقایی در دو سطح در زمانی و هم‌زمانی محصول تعاملات بین فرهنگ‌ها هستند که در فرایند جذب و طرد مؤلفه‌های فرهنگ دیگری، شکل خود را بازیافته‌اند و پدیده‌های فرهنگی و حتی خود فرهنگ نیز همواره در مرز روابط بینا فرهنگی شکل می‌گیرند و از طریق تمایز بین خود و دیگری ایجاد می‌شوند (رشیدی، ۱۳۹۳: ۱۳۱). کوش (۱۳۸۱) این تمایز و تماس فرهنگی را بدین شکل تبیین می‌کند: آنچه از نظر تاریخی در مرحله نخست قرار دارد، تماس و آنچه در مرحله دوم قرار می‌گیرد، عمل تمایز است که تفاوت‌های فرهنگی را می‌آفریند. هر جمع، در وضعیتی مشخص، ممکن است برای دفاع از خصوصیت خود وسوسه شود و برای این کار با استفاده از شگردهای گوناگون بکوشد و دیگران (و خود) را قانع کند که الگوی فرهنگی‌اش الگویی خاص است که تنها به او تعلق دارد (ص: ۱۱۵). فرایندهای تاریخی نشان داده هیچ نظام فرهنگی نمی‌تواند از نظام‌های دیگر بر کنار بماند و راه انزوا در پیش بگیرد. برخورد و تماس فرهنگی بین نظام‌های فرهنگی امری اجتناب‌ناپذیر است (یوسفیان، ۱۳۶۸). این ناپایداری عمدتاً به دلیل عوامل تغییردهنده بوده است که از آن جمله می‌توان به شورش، انقلاب یا اشاعه یک فرهنگ و فکر مسلط از طریق مجاری گوناگون اشاره کرد. در حقیقت اشاعه، جریانی است که در آن مسائل و مؤلفه‌های فرهنگی از جامعه‌ای به جامعه دیگر انتقال می‌یابد، این اشاعه گاهی به شکل غیرمستقیم، یعنی توسط گروه ثالث انجام می‌گیرد، اغلب بازرگانان خصوصیتی از جامعه را می‌گیرند و به جامعه دیگر منتقل می‌کنند (عسگری خانقاه، ۱۳۷۲). پس تا اینجا می‌توان گفت، تغییرات اجتماعی، سیاسی و تاریخی عوامل مهم در ایجاد تعاملات و شکسته شدن مرزها هستند. این مسئله منجر به تلاقی فرهنگ‌ها و در نهایت باعث تولید و زایش متون فرهنگی جدیدتر می‌شود. از نظر ما متون فرهنگی در قالب آثار ادبی و هنری قابل تحلیل هستند. از این رو ما نیز معتقدیم که هر اثری که در بستر یک فرهنگ ساخته شده است، گاهی حاوی نشانه‌های فرهنگ‌های دیگر نیز هست و کانون آمیختگی فرهنگ‌ها تلقی می‌شود و زیبایی‌شناسی آن مدیون همین تلاقی و اختلاط فرهنگی است. زیرا حتی در یک سطح دیگر ممکن است باعث جذب مخاطبانی از فرهنگ‌های گوناگون شود، بنابراین فرهنگ تمامی بشریت در حقیقت نظام بسته و مستقل و قائم‌بذاتی را تشکیل می‌دهد، اما فرهنگ‌های قبایل یا مناطق به هیچ‌روی دستگاه‌های مستقل و وابسته نیستند، بلکه همواره در معرض تأثیرات فرهنگی قرار دارند (وایت، ۱۳۷۹: ۳۹). بر این اساس هر فرهنگ پیش از آنکه متأثر از سایر فرهنگ‌ها یا

پیش از آنکه تأثیرگذار بر دیگر فرهنگ‌ها باشد یک نظام مستقل تلقی می‌شود، اما زمانی که دچار دگرگونی و تلاقی با دیگر فرهنگ‌ها شود از وضعیت مستقل قائم‌بذات‌بودگی خود خارج می‌شود و وارد حوزه‌ای پویا، دگرگون‌شونده و چندوجهی می‌شود و در نتیجه محصول این تلاقی فرهنگی زایش متون و آثار هنری بدیع و جدیدی است که حاوی هم‌نشینی نشانه‌های خودی و دیگری هستند. چنانکه بسیاری از سمفونی‌های بومی حاوی سازوکارهای موسیقی کلاسیک غربی است که با مضامین و تم موسیقی‌های محلی همراه است.

تا اینجا دریافته‌ایم که یکی از دلایل زایش متون جدید فرهنگی و نیز پدیده‌های فرهنگی، تلاقی و ارتباطات بین‌فرهنگی است که در سطح در زمانی و هم‌زمانی صورت می‌گیرد. فوک (۱۹۹۷) معتقد است که توانایی‌های ارتباطی موسیقی در موقعیت‌های متعددی ارتقاء یافته‌اند که طیفی از تجربیات از ارائهٔ بتهون به بومیان آمازون تا نمونه‌های سنتی‌تر از کاربرد موسیقی‌های مختلف در آموزش در سراسر جهان را دربرمی‌گیرد. همچنین در زندگی روزمره، نوعی توافق دربارهٔ قدرت مثبت موسیقی در ارتباطات بین‌فرهنگی و بین‌فردی وجود دارد. این امر به شکل عبارات و اصطلاحاتی از این دست نمود می‌یابد: موسیقی، نژاد نمی‌شناسد، موسیقی جهانی است، موسیقی مرزها درمی‌نوردد؛ بنابراین می‌توان گفت که موسیقی، زبان همه‌شمول دارد و قادر است تا از فراسوی مرزهای فرهنگی عبور کرده و عاملی برای پیوند فرهنگ‌ها و جوامع مختلف در سطح هم‌زمانی باشد.

موسیقی در بسترهای اجتماعی و فرهنگی

موسیقی و مصرف آن در موقعیت‌های متفاوت و در بافت‌های مختلف فرهنگی و در جوامع گوناگون نه تنها لزوماً برای التذاذ و اقناع احساسات و نیازمندی به این هنر را دربرمی‌گیرد، بلکه اساساً در بستر فرهنگ معاصر مصرف موسیقی به‌عنوان یک ابژه فرهنگی عاملی است برای ایجاد تمایز و حفظ هویت در بین پاره‌فرهنگ‌ها. به نظر می‌رسد فعال‌ترین شکل مصرف موسیقی در بافت‌های فرهنگی - به‌ویژه در دوران معاصر - استفادهٔ پاره‌فرهنگی از آن است، مصرف موسیقی یکی از راه‌هایی است که هر پاره‌فرهنگی می‌تواند هویت خود را شکل دهد و از طریق مشخص ساختن تمایز و تفاوت خود با سایر احاد جامعه، اقدام به بازتولید فرهنگی خویش کند. مصرف موسیقی نوع خاصی از موسیقی - به‌ویژه موسیقی پاپ - در حقیقت روشی است جهت حیات

داشتن در جامعه، و آن موسیقی مورد استفاده نیز احساس تعلق به یک جامعه را در فرد به وجود می‌آورد. در فرهنگ معاصر، امروزه، مصرف، نوع خاصی از موسیقی در بین جوانان، به‌عنوان یک پاره‌فرهنگ، در واقع مبنایی است برای قضاوت دیگران راجع به آن‌ها و نیز تمایز آن‌ها - جوانان - از دیگران، اینجاست که موسیقی تبدیل به نشانه‌ای می‌شود جهت ابراز هویت پاره‌فرهنگ‌ها¹ (رشیدی، ۱۳۹۳: ۱۳۵). با این حال باید در نظر داشت که به نظر برخی از متفکرین مطالعات فرهنگی در موسیقی، به نظر نمی‌رسد اصطلاح موسیقی متناسب با مجموعه‌ای از اقدامات فرهنگی قابل تشخیص باشد. اما در عین حال به نظر نمی‌رسد که این به‌معنای فقدان فعالیت‌هایی باشد که ممکن است به «موسیقی» تعبیر شوند. این عدم تناسب ممکن است به این دلیل به‌وجود آید که چنین رفتارهای «موسیقایی» چنان در طبقات گسترده‌تری از فرایندهای فرهنگی نهفته است که از آن‌ها جدائی‌ناپذیر است (مانند بسیاری از جوامع آفریقایی) یا ممکن است به‌وجود آید زیرا «موسیقی» در برخی جوامع فعالیتی منع شده است (مانند مورد رژیم طالبان در افغانستان). حتی در این مورد اخیر، رفتارهایی که به‌عنوان موسیقی قابل تفسیر هستند، ممکن است در زمینه‌هایی مانند آوازهای دینی آشکار شوند، اگرچه توسط مشارکت‌کنندگان به‌عنوان موسیقی پذیرفته نشده‌اند (کلایتون، هربرت و دیگران، ۲۰۰۳: ۲۷). به همین دلیل گاهی مواقع موسیقی به‌عنوان نوعی کردار فرهنگی و اجتماعی در صدد تعیین اهداف دیگری است که این قالب موسیقایی صرفاً یک توجیه فرهنگی است و البته همان‌طور که اشاره شد، محدودیت‌های فکری برخی از جوامع اساساً موسیقی را به‌عنوان یک فعالیت هنری منع می‌کنند و لذا نتیجه این مواجهه و منع، شکل‌گیری نوعی از موسیقی‌های خاص ایدئولوژیکی است. اگرچه فرهنگ معاصر و نقش موسیقی در آن بسیار پیچیده است.

مصرف موسیقی در پاره‌فرهنگ‌های متفاوت به‌منظور بیان برخی از نگرش‌های خاص معاصر است و این در حقیقت ویژگی فرهنگی معاصر است که شالوده مصرف نوعی خاصی از موسیقی را رقم می‌زند، و لذا می‌توان گفت که فرهنگ و موسیقی در هم تنیده‌اند و موسیقی یکی از عوامل و عناصر فرهنگ‌ساز و فرهنگی به‌شمار می‌آید. این نکته، هم در سطح درزمانی قابل مشاهده و بررسی است و هم در سطح هم‌زمانی. در سطح درزمانی، مطالعه تاریخ موسیقی و تاریخ فرهنگ نشان می‌دهد که در دوره‌ای موسیقی بیان‌کننده افکار و نگرش‌های قومی، محلی و

حتی فلسفی جامعه است و در سطوح هم‌زمانی موسیقی بیان ارزش‌ها و نگرش‌های متغیر و ناپایدار زمان کنونی است که ما از آن تحت عنوان فرهنگ معاصر یاد می‌کنیم.

امروزه دیگر نمی‌توان موسیقی را به صورت‌های کلی مثل موسیقی غربی و شرقی تقسیم‌بندی کرد. بلکه تعدد گفتمانی در این عرصه که محصول پارادایم‌های متناقض‌نمای مدرنیته بود، ما را وا می‌دارد تا براساس نیازهای پاره‌فرهنگ‌ها و ذائقه‌های مختلف شنوندگان هر فرهنگی آن را تحلیل و براساس ساختارهای موسیقایی و حتی فرهنگی مطالعه نماییم. بنابراین تعدد گفتمان در عرصه موسیقی و مناسبت آشنا و هماهنگ موسیقی با مسئله فرهنگ، از جهات بسیاری راه را برای شناخت و مطالعه در خصوص رابطه بین فرهنگ و موسیقی هموار خواهد ساخت. اگر چه هنوز هم برخی معتقدند، موسیقی محلی یا فلکوریک بارزترین نشانه فرهنگی قومی هر سرزمین است که به وسیله آن، اعتقادات، آداب و سنن، عواطف و احساسات آن قوم خودنمایی می‌کند (برخوردار، ۱۳۸۶: ۱۱). اهمیت موسیقی به عنوان یک هنر شکل‌مدار^۱ در این نکته نهفته است که اغلب بیانگر واقعیت، ذهنیت و نمادهای فرهنگی است که موسیقی در آن شکل گرفته و لذا نگرش به نحوه زندگی را به وجود می‌آورد. به همین دلیل است که بسیاری از قطعات موسیقی به واسطه نمادهای زندگی و عاطفی، اعتباری را که از این نمادها به دست آورده‌اند، مورد مطالعه قرار می‌گیرند. یک تصویر، نقشه، گزاره و پارتیتور موسیقی به مثابه نماد است و نه فقط بازنمایاننده امور واقع یا پدیده‌ها؛ بنابراین پارتیتور موسیقی هم نمادی است برای درک و فهم سمفونی و نقش پرورجکشی را دارد که سمفونی را به داخل متن پرتاب می‌کند (باد، ۱۹۹۲: ۱۰۴-۱۰۷). دیدگاه باد موسیقی را فراتر از وجوه صرفاً زبان‌شناختی و نحوی می‌برد، او در حقیقت بر آن است تا نشان دهد، نمادهای موجود در موسیقی نه تنها برخاسته از بافت فرهنگی آن موسیقی است، بلکه در فرایند تعامل بینا فرهنگی که در جریان زمان به طرق مختلف صورت می‌گیرد و گرفته است، حامل نمادها و بهتر بگوییم نشانه‌های صوتی و موسیقایی دیگر فرهنگ‌هاست. در این مورد می‌توان به موسیقی برخی از ملل مانند هند و افغانستان اشاره کرد. در مورد موسیقی ایران و موسیقی نواحی ایران، وجوه مشترکی از حیث بیان موسیقایی و تنظیم و حتی کوک سازها وجود دارد. به طور نمونه، کنسرت غزل با کمانچه کیهان کلهر و سیتار شجاعت حسین‌خان (نوازنده هندی)، که بر پایه نوعی بداهه‌نوازی اجرا شده است، نمونه بارز تلفیق موسیقی دو بافت فرهنگی متفاوت است. موسیقی در اینجا تبدیل به نشانه‌ای فرهنگی

می‌شود؛ نشانه‌ای که در فرایند تعاملی، رابطه بین‌نشانه‌ای و بین‌فرهنگی را رقم می‌زند و موجب شکل‌گیری محملی برای اشتراکات فرهنگی، گفتگوی فرهنگی با زبان و بیان موسیقایی می‌شود. این کنسرت، در قالب نوعی پرسش و پاسخ به اجرا درآمد. به عبارتی سوال و جواب، که تکنیکی در نواختن قطعات آوازی است (رشیدی، ۱۳۹۳: ۱۳۵).

این ایده که معانی موسیقی از موقعیت‌ها و شرایط اجتماعی و فرهنگی تولیدکننده آن جدایی‌ناپذیرند، به صورت گسترده‌ای در حلقه‌های موسیقی‌شناسی (نگاه کنید به کرامر، ۱۹۹۵)، جامعه‌شناختی (نگاه کنید به مارتین، ۱۹۹۵) و قوم‌جامعه‌شناختی (نگاه کنید به بولمان، ۲۰۰۰) پذیرفته شده است. در اینجا ایده‌هایی که نوشته‌های فلسفی در مورد موسیقی را حمایت می‌کنند - آن‌ها که موسیقی را تشکیل دهنده حوزه‌ای خودمختار و در ابتدا زیبایی‌شناختی می‌دانند - به پرسش گرفته می‌شوند، یا به طور کلی رد می‌شوند، یا براین اساس که این ایده‌ها بر مبنای مفروضات قوم‌شناختی هستند یا بر این مبنای که این رهیافت‌ها نمی‌توانند به صورت بسنده به وجوه تاریخی و دینامیک به موسیقی پردازند.

اجماع بر این تصور که موسیقی تنها در بافت اجتماعی آن قابل توضیح است، با طرح این پرسش که این معنی چه شکل‌هایی خواهد پذیرفت، زائل می‌شود (دود می‌شود و به هوا می‌رود). همان‌طور که تیتون و اسلویین (۱۹۹۶: ۱) ذکر کرده‌اند، آن‌طور که «موسیقی جهانی است... معنی آن جهانی نیست». در میان فرهنگ‌ها، طیف وسیعی از شیوه‌هایی موجود است که در آن‌ها ممکن است موسیقی به عنوان حامل معنی، تجربه و تعبیر شود؛ معنی موسیقی را می‌توان به عنوان چیزی اساساً زیبایی‌شناختی، شخصی یا اجتماعی یا در چارچوبی ترکیبی از تمامی این‌ها فهم کرد. همان‌طور که فلد و فاکس (۱۹۹۴) نشان می‌دهند، در درون چنین رهیافت‌هایی مشکل بتوان به صورت مشخص، معانی موسیقی را از معانی فعالیت‌هایی که موسیقی جدای از آنهاست، متمایز و جدا کرد. برای مثال بلاکینگ (۱۹۶۷: ۳۱)، در نوشته‌ای در مورد موسیقی کودکانه و نندا^۱ نشان می‌دهد که «بسیاری از ترانه‌ها ... معنایی به معنای یک رخداد اجتماعی اضافه می‌کنند؛ آن‌ها هنجارهای رفتاری مشخصی را متبلور و تأیید می‌کنند»؛ بنابراین ممکن است معنی فعالیت‌های موسیقایی در محیط‌هایی که در آن‌ها موسیقی تولید می‌شود، توزیعی در نظر گرفته شود (به نقل از کراس و تلبرت، ۱۳۹۸: ۷۲-۷۳).

بخش عمده‌ای از موسیقی، متعلق به سنت هنری قرن بیستم به عمد می‌خواهد به چیزی دلالت نکند و فقط قصد دارد یک نظام ریاضی صدایی و ذهنی را به وجود آورد. ظاهراً بررسی درست این نوع موسیقی با توجه به درک روابط صوری در موسیقی میسر می‌شود، که آدورنو آن را شنیدار ساخت‌مند می‌نامد و در حکم بالاترین مرتبه استماع در نظر می‌گیرد. به اعتقاد رووت توصیف این‌گونه روابط صوری «ارجاع» موسیقی را می‌سازد. لیکن، چنین رویکردی به نشانه‌شناسی موسیقی فقط به‌عنوان نوعی توصیف از انگیزه‌های آشکار موسیقی حرفه‌ای و مدرن قرن بیستم و برخی انواع استماع آن اعتبار دارد. حتی در این شرایط نیز توصیف مورد نظر با محدودیت‌هایی جدی مواجه است، زیرا این توصیف به‌لحاظ فرهنگی و تاریخی، برخی سنت‌ها را جهانی می‌کند و بر اهمیت فرهنگی این جنبش‌های موسیقایی و معانی پیوندخورده به موسیقی چشم فرومی‌بندد (ون لیوون، ۱۳۹۸). این همه از آن روی صورت می‌گیرد که موسیقی هنری غرب به‌طور گسترده‌ای انتشار یافته و بر سایر انواع موسیقی تأثیرگذارده است و به‌عبارت دیگر، در فرآیندهای غیرقابل احتراز بافت‌سازی مجدد وارد شده است.

نتیجه‌گیری

پیدایش جامعه‌شناسی موسیقی - به‌عنوان یک شاخه از علم جامعه‌شناسی - پیشینه‌ای چندان طولانی ندارد. بررسی تاریخچه تکوینی هنر موسیقی حاکی از آن است که عالمان جامعه‌شناسی موسیقی را چندان مورد توجه قرار نمی‌دادند. با این حال همان‌گونه که در این مقاله شاهد بودیم امروز رویکردها و نظریه‌های مختلف در عرصه مطالعات فرهنگی و اجتماعی که می‌توان از آن‌ها تحت عنوان جامعه‌شناسی موسیقی و مطالعات فرهنگی یاد کرد در حوزه‌های دانشگاهی گسترش یافته و این نشان از اهمیت پیوند بین علوم انسانی و موسیقی است. نسبت بین موسیقی و جامعه و همچنین فرهنگی در حقیقت نسبت بین بافت و متن است و متن که در واقع تولیدات معناداری مانند موسیقی است و به‌طور کلی هنر همواره تحت تأثیر شرایط بافت بوده است و بدین‌سان رابطه متقابل بین این دو موضوع مورد بررسی‌های ما بوده است. ضمن اینکه تغییرات پرشتاب اجتماعی و فرهنگی معاصر در جوامع مختلف مسئله کالاشدگی موسیقی و نقش‌های متفاوت آن در ایجاد تماز و تفاوت بین گروه‌های اجتماعی را نیز رقم می‌زند و لذا باید در تحلیل‌های بافت‌محور رابطه بین هنر و فرهنگ و جامعه را به‌صورت یک شبکه تعاملی و پیچیده

در نظر گرفت. اگرچه تمامی ساختارها و سازوکارهای زیباشناختی نیز بی‌تردید عاری از گفتمان ایدئولوژیک موضوع موسیقی نیستند که این امر در تاریخ موسیقی امری اثبات شده است.

منابع

۱. برخوردار، ایرج. (۱۳۸۶). *موسیقی سنتی ایران*. تهران: نشر دفتر پژوهش‌های رادیو.
۲. تامپسون، جان. ب. (۱۳۸۷). *ایدئولوژی و فرهنگ مدرن*. ترجمه: مسعود اوحدی. چاپ اول. تهران: مؤسسه فرهنگی آینده پویان
۳. رشیدی، صادق. (۱۳۹۳). *درآمدی بر نشانه‌شناسی موسیقی*. تهران: انتشارات علم.
۴. عسگری‌خانقاه، اصغر. (۱۳۷۲). *تحول فرهنگی و الگوهای آن*. مقاله در: *مجموعه مقالات سمینار جامعه‌شناسی*. جلد اول، صص ۱۳۲-۱۰۷. تهران: سمت.
۵. کوش، دنی. (۱۳۸۱). *مفهوم فرهنگ در علوم اجتماعی*، ترجمه: فریدون وحید. تهران: مرکز تحقیقات صدا و سیما
۶. لوتمان، یوری و اوسپنسکی، بی. ای. (۱۳۹۰). *در باب سازوکار نشانه‌شناختی فرهنگ*. در: *نشانه‌شناسی فرهنگی*. به کوشش و ترجمه: فرزانه سجودی. تهران: علم
۷. وایت، ارلسلی. (۱۳۷۹). *تکامل فرهنگ*. ترجمه: فریبرز مجیدی. تهران: دشتستان
۸. وبر، ماکس. (۱۳۹۶). *بنیان‌های عقلانی و اجتماعی موسیقی*. ترجمه: حسن خیاطی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۹. ون لیوون، تنو (۱۳۹۸). *موسیقی و ایدئولوژی*. یادداشت‌هایی بر نشانه‌شناسی اجتماعی موسیقی در رسانه‌های گروهی. مقاله در: *نشانه‌شناسی موسیقی*. ترجمه: آزیتا افراشی و صادق رشیدی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۰. یوسفیان، جواد. (۱۳۶۸). «نگاهی به مفهوم فرهنگ». *مجله رشد آموزش و پرورش علوم اجتماعی*. سال اول، زمستان شماره ۲ ص ۲۳.

1. Adorno, T.W. (1998). On popular music In: J. Story (ed) *Cultural Theory and Popular Culture*. 2nd edn. Hemel Hempstead: prentice Hall.
2. Beard, David and Glay, Kenneth (2005) *Musicology, the Key Concepts*, London and New York, Routledge Press.
3. Blacking, J. (1967). *Venda Children's Songs: a study in ethnomusicological analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
4. Blau, Judith R. (June 1988). *Music as Social Circumstance*. Oxford University Press. *Social Forces*, Vol. 66, No. 4.
5. Bohlman, P. (2000). *Ethnomusicology and music sociology*. In D. Greer (Ed.),
6. Budd, Malcolm (1992) *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*. London and New York: Rutledge Press

7. Clayton, Martin, Herbert, Trevor, Middleton. Richard (2003). *Cultural Study of Music. a critical introduction*. Routledge, New York and London.
8. Cressey, Paul Goalby, (1932). *The Taxi-Dance Hall: An Ecological Study in Commercialized Recreation and City Life*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
9. DeNora, Tia. (2003). *Beyond Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
10. Dowd, Timothy J. (2007). "The Sociology of Music." In *21st Century Sociology: A Reference Handbook (Volume 2)*, Edited by Clifton D. Bryant and Dennis L. Peck. Thousand Oaks, CA: Sage, pages 249-260, 440 and 505-512.
11. Dowd, Timothy J; Roy, William G. (2010). What is Sociological about Music? *Annual Review of Sociology. Annual Reviews*, Vol. 36, pp. 183-203
12. Ember. K. Coral and Melvin, Ember (1993) *Cultural Anthropology*. Englewood cliff: New Jersey press. prentice Hall.
13. Feld, S., & Fox, A. A. (1994). Music and language. *Annual Review of Anthropology*, 23, 25-53.
14. Fock, Eva (1997) *Music – Intercultural Communication? Micro Music's, world Music and Multicultural Discourse*. Presented in *Teaching World Music, Symposium in Dartington*. Pp: 55- 64
15. Grazian, David. (2004). "Opportunities for Ethnography in the Sociology of Music." *Poetics* 32:197–210.
16. Hall, S (1982) *Encoding and Decoding in the Television Discourse* In: S.Hall. D. Hobson, A. Lowe and P.Willis (eds). *Culture, Media language*. London: Hutchinson
17. Hall, S (1991) *Old and New Identities. Old and New Ethnicities*. In: A. D, king, *Culture, Globalization and the world -System Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. State University of New York at Binghamton.
18. Kramer, L. (1995). *Music and postmodernist thought*. London: University of California Press.
19. Lazarsfeld, Paul F. and Frank N. Stanton, eds. (1941). *Radio Research 1941*. New York: Duell, Sloan and Pierce. 59
20. Lazarsfeld, Paul F. and Frank N. Stanton, eds. (1949). *Communications Research 1948–1949*. New York: Harper Brothers.
21. Lazarsfeld, Paul F. and the Bureau of Applied Social Research. (1946). *The People Look at Radio*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
22. Martin, P. (1995). *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.
23. Morrison, David E. (1978). "Kultur and Culture: The Case of Theodor W. Adorno and Paul F. Lazarsfeld." *Social Research* 45:331–55.
24. Peterson, Richard A. (1976). "The Production of Culture: A Prolegomenon." *American Behavioral Scientist* 19:669–84.
25. Storey John (2003) *Cultural Studies and the Study of Popular Cultural*. University of Georgia Press.
26. Titon, J. T., & Slobin, M. (1996). *The music-culture as a world of music*. In J. T. Titon (Ed.), *Worlds of music: an introduction to the music of the world's peoples*. (pp1-15) New York: Schirmer Books.
27. Witkin, Robert W. (2000). "Why Did Adorno 'Hate' Jazz?" *Sociological Theory* 18:145–70.