

موسیقی و بینش جامعه‌شناختی: گذشته‌ها و افق‌ها (۲-آخر)

جان شفرد، کایل دِوین

برگردان: فردین علیخواه

موسیقی، مادیت و میانجی‌گری

با نگاهی به بحث‌های مربوط به سرشت معانی موسیقی، تعامل و هویت، می‌توان دو نوع جامعه‌شناسی موسیقی را شناسایی کرد: یکی از آنها توسط جامعه‌شناسان علاقمند به موسیقی و دیگری به وسیله محققان موسیقی علاقمند به جامعه انجام شده است. هر کدام از اینها از نگاه آن دیگری ناکافی تلقی می‌شود. از یک سو، محققان موسیقی بین اصول و قواعد موسیقی و ساختارها/آداب و رسوم اجتماعی به شیوه‌ای ارتباط برقرار می‌کنند که برای نیازهای تجربی جامعه‌شناسی چندان رضایت‌بخش نیست. از سوی دیگر، جامعه‌شناسان فرایندهایی را توصیف می‌کنند که طی آن یک اثر موسیقایی به منصف ظهور می‌رسد و همچنین شرایطی را شرح می‌دهند که آن اثر مورد استفاده قرار می‌گیرد، ولی از بیان دلایل خاص‌بودگی^۱ خود موسیقی به تنهایی ناتوان‌اند. به بیان بهتر، چالش، گسترش **جامعه‌شناسی‌ای** از موسیقی است که در ضمن جامعه‌شناسی **موسیقی** هم باشد.^۱

در پرداختن به این چالش، محققانی نظیر **حنیون**^۲، **دی‌نورا** و **بورن**، تفسیری از لحاظ نظری پیچیده، و از جنبه تجربی بسیار دقیق و روشن از معانی موسیقایی و هویت‌های اجتماعی ارائه داده‌اند که در فرایندهای تعامل فرهنگی با هم ساخته^۳ می‌شوند (همچنین نگاه کنید به مارشال ۲۰۱۱، بخش دوم و پنجم). به عنوان یک مفهوم، «با هم-ساخته شدن»^۴ (یا میانجی‌گری متقابل) جنبه مادی اصوات موسیقی و زیبایی‌شناسی را جدی می‌گیرد، به نحوی که بین ساخت‌گرایی محض^۲ (قراردادی بودن) و تبیین‌های موسیقی‌شناختی محض^۳ (ذاتی بودن) معانی و استفاده از موسیقی راهی را می‌گشاید (شفرد ۲۰۰۲).

^۱ specificity

^۲ Hennion

^۳ co-constructed

^۴ co construction

برای مثال حنیون در مجموعه نشریاتی که در طول چهار دهه به چاپ رسیدند (۱۹۸۱، ۱۹۸۳، ۱۹۸۶، ۱۹۹۵، ۱۹۹۷، ۲۰۰۱، ۲۰۰۳، ۲۰۰۷، ۲۰۱۰، ۲۰۱۲، ۲۰۱۴)، هم علیه برداشتی که اثر هنری را به مثابه یک شی مستقل زیبا می‌داند [موسیقی شناسی محض] و هم علیه رهیافت جامعه‌شناختی استدلال می‌آورد که به لحاظ مفهومی صفات خاص و متمایز آثار هنری منحصر بفرد را با تقلیل آنها به زمینه های نمادهای اجتماعی بازتابنده تضعیف می‌کند. در تأکید بر مفهوم میانجی‌گری^۵، حنیون ویژگی خاص و متمایز کالاهای فرهنگی را به عنوان تجلی پیچیده‌ای از تعاملات اجتماعی که آنها را تولید می‌کنند، و همچنین سرشت اشیاء مادی‌ای که کالاهای فرهنگی در آنها و از طریق آنها امکان تحقق می‌یابند می‌داند. از این‌رو وی تلاش کرده است تا از تمایزی که معمولاً در جامعه‌شناسی فرهنگ بین شرایط تولید و مصرف ایجاد می‌شود فراتر رود (همچنین نگاه کنید به پیترسون ۲۰۰۰، پیترسون و آناند ۲۰۰۴، سانتورو ۲۰۰۸، استرو ۲۰۱۰ الف).

به همین ترتیب، دی‌نورا (۲۰۰۰، ۲۰۰۳) بر ایده «توانش و قابلیت» موسیقایی^۶ تمرکز می‌کند. از این نقطه نظر برخی صفات و خصوصیات ابزارهای مادی موسیقی^۴ می‌تواند استفاده‌های مشخصی را جهت و شکل داده و یا تسهیل - ولی نه تعیین - نماید. در هر حال، ضروری است تا قبل از رسیدن به هر نوع نتیجه‌گیری درباره معانی اشیاء موسیقایی یا هویت‌های سوژه‌های انسانی ببینیم که این ابزارهای مادی موسیقی چگونه مورد استفاده قرار می‌گیرند. این برای آشنایی بیشتر با سایر شباهت‌های آثار اخیر است که [سه عرصه مطالعاتی] هویت موسیقایی، معانی و تعامل را به هم متصل می‌کنند: توجه به فرایند تا تولید، و بر مطالعه (گسترده) مردم‌نگارانه موسیقی «در عمل»، در مقابل مواجهه متنی-تحلیلی با آثار تکمیل شده موسیقی. کالهن و سینت^۷ (۲۰۰۷:۵) به اختصار این چرخش فراگیر در جامعه‌شناسی هنرها را توصیف کرده‌اند: امروزه مطالعه "نقاشی کردن" بیشتر از نقاشی‌ها است.

بورن مجموعه‌ای از مقالات را تهیه کرده است که در آنها نظریه‌ای از میانجی‌گری موسیقایی را طرح می‌کند (برای مثال نگاه کنید به بورن ۲۰۰۵، ۲۰۱۰ الف، ۲۰۱۲ الف، ۲۰۱۲ ب). با تکیه بر آثار حنیون، دی‌نورا، و همچنین آدورنو و سایرین، استدلال بورن آن است که ابعاد اجتماعی موسیقی می‌تواند بر اساس چهار «سطح» واسطه‌ای درک شود. در حالی که میانجی‌گری یکی از مفاهیم بسیار شکننده در جامعه‌شناسی موسیقی معاصر است و منجر به کاربردها و تعاریف بسیار متعددی از آن شده است (برای بحثی درخشان نگاه کنید به

^۵ mediation

^۶ musical "affordance"

^۷ Calhoun and Sennett

والیکوئیت (۲۰۱۵)، درک خود برون از این مفهوم به‌طور مستقیم از تشریح جزئیات طرح‌ها به‌دست می‌آید. «در سطح نخست» او بیان می‌کند که «موسیقی گروه‌های متنوع اجتماعی خودش را در کسوت جمع‌های اجتماعی کوچک صمیمی از اجرا و تمرین موسیقایی ایجاد می‌کند... در دومین سطح، موسیقی قدرت جان بخشیدن به اجتماعات خیالی را دارد... در سطح سوم موسیقی صورت بندی‌های هویت‌های اجتماعی گسترده‌تر را بازتاب می‌دهد... و در چهارمین سطح، موسیقی به اشکال نهادی گره می‌خورد که تولید، بازتولید، و تحولش را ممکن می‌سازند.» اگر چه این چارچوب چهاروجهی از نارضایتی برون از مطالعات جامعه‌شناختی خرد و یک‌جانبه محققانی نظیر حنیون و دی‌نورا ناشی می‌شود (که در غالباً بر سطوح اول و دوم تمرکز کرده‌اند)، وی علاقه مند است تا از هرگونه فراخوان ساده‌انگارانه به کارهای جامعه‌شناسانه [سطح] کلان پرهیز کند. در حقیقت، او با تأسی از نظریه هم‌برآیندی دلوزی^۸ بیان می‌کند که چهار سطح میانجیگری اجتماعی موسیقی قابل تقلیل به یکدیگر نیستند و از طریق رابطه بین توانش و قابلیت، تابع شرایط بودن یا علیت به روش‌های احتمالی و غیر خطی بیان می‌شوند (۲۰۱۲ الف: ۲۶۷). نوید چارچوب مفهومی گسترده برون در این تأکیدش قرار می‌گیرد که ابعاد زیبایی‌شناختی و احساسی سطوح اول و دوم، ابعاد اجتماعی و نهادی سطوح سوم و چهارم را هم تحت تأثیر قرار می‌دهند و هم از آنها تأثیر می‌پذیرند. به عبارت دیگر، نظریه میانجیگری برون توانایی این عرصه را برای تولید تحلیل‌هایی که عمیقاً اجتماعی و عمیقاً موسیقایی باشند، ارتقا داد.

پرسش‌های مربوط به میانجی‌گری و جنبه‌های مادی [موسیقی] نه تنها برای حنیون، دی‌نورا و برون که برای کل عرصه‌های فرعی‌تر به عنوان نقطه عطف قلمداد می‌شود: جامعه‌شناسی رسانه‌های موسیقی و فن‌آوری صدا (نگاه کنید به بخش چهارم). این اثر خودش را در مقابل درک جبرگرایانه، مبتنی بر مبدع و پیشرفت-گرا از تاریخ فن‌آوری موسیقی قرار می‌دهد و در عوض از مطالعاتی حمایت می‌کند که نشان می‌دهند رویه‌ها و زیبایی‌شناسی موسیقی چگونه در جریان دیالوگ‌های هم-سازنده و نزدیک با تحقیقات علمی و توسعه فن‌آوری ظهور می‌یابند. با تأثیر از عرصه مطالعات علم و فن‌آوری می‌توان گفت که این عرصه نوعی سازشناسی^۹ «جدید» را توسعه داده است (بیجستراولد و پیترز ۲۰۱۰، همچنین نگاه کنید به برون ۱۹۹۵، تیرگ ۱۹۹۷، واکسمن ۱۹۹۹، تایلور ۲۰۰۱، پینچ و تراکو ۲۰۰۲).

^۸ Deleuzian assemblage theory

^۹ organology

دغدغه چنین مطالعاتی به طور خاص ظهور فن آوری های جدید است؛ یعنی آشفتگی فرهنگی که اغلب با تبدیل فن آوری قدیمی به نو ایجاد می شود (نگاه کنید به ماروین ۱۹۸۸). اخیراً، مجموعه ای از تحقیقات بنیادی در ارتباط با پرسشی مخالف ارائه شده است: وقتی که تکنولوژی های جدید، قدیمی می شوند چه اتفاقی می افتد؟ در حقیقت، در این منابع فرمت های موسیقی، رسانه های پلی بک (پخش) و آلات موسیقی (جدای از نت موسیقی و کنسرت رفتن) چیزی بیش از تسهیل کننده تبادلات و مواجهات موسیقایی-زیبایی شناختی در نظر گرفته می شوند. آنها «چیزهایی»^{۱۰} هستند که بایستی در داخل زنجیره های تأمین جهانی، فروشگاه های مواد طبیعی و خام نظیر پلاستیک ها و همچنین دفع و تجزیه زباله دیده شوند. بنابراین مطالعات اکولوژی رسانه ای و اکو-موسیقی شناسی^{۱۱} سرآغاز توجه به آثار محیطی-یا آنچه که می توانیم اکولوژی سیاسی بنامیم- موسیقی مدرن است (اثر در دست انتشار دوین، همچنین نگاه کنید به استرو ۲۰۰۰، ۱۹۹۹، ۲۰۱۲، آکلند ۲۰۰۷، گابریز ۲۰۱۱، مکسول و میلر ۲۰۱۲، آلن ۲۰۱۳).

ایجاد توازن در تأکیدها بر ویژگی میانجی گری و جنبه های مادی اصوات موسیقی، چرخشی به سایر جنبه های فرهنگ موسیقی بوده است که از لحاظ متنی به آسانی قابل مطالعه نیستند: تجربه (شفرد و ویک ۲۰۰۰)، هیجانان و عواطف (دی نورا ۲۰۰۱، فینگن ۲۰۰۳، استوکز ۲۰۱۰)، ذائقه و دلبستگی (هانینون ۲۰۰۳، ۲۰۰۷)، احساسات و تجسمها (جانسون ۲۰۰۸)، و همچنین به طور کلی گوش دادن، صدا و پدیده های ارتعاشی^{۱۲} از آن جمله اند (استرن ۲۰۰۳، فلد ۲۰۰۵، بورن ۲۰۱۰، ب، گودمن ۲۰۱۰، جیسن ۲۰۱۰). بسیاری از این پژوهشگران تأکید دارند درکی از فرهنگ که به گفتمان زبان شناختی و متنیت-که از زمان همسویی روانکاوی، نشانه شناسی و (پسا)ساختارگرایی، مفهوم مسلط در علوم انسانی و اجتماعی بوده است و از اوایل تا اواسط قرن بیستم بدست آمد- ارجحیت می بخشد به سادگی بخش اعظم آنچه موسیقی را برای پیوندهای انسانی مهم می سازد از دست می دهد. پیامد، مانند مطالعات معانی اجتماعی موسیقی، آن است که مواجهه با فرهنگ به عنوان متنی که باید خوانده شود، شیوه مطلوب تحلیل نیست. در حقیقت، چنین اثری پیشنهاد می کند که ما ممکن است از پارادایمی که در آن بینش جامعه شناختی به انتقادات و بازنگری اصول پذیرفته شده در تفکرات و تحقیقات موسیقایی شان کمک می کند، به پارادایمی گذر کنیم که در آن موسیقی به عنوان موضوع پیچیده مطالعه، خواستار باز مفهوم پردازی بینش جامعه شناختی و نظریه اجتماعی است (نگاه کنید به شفرد و ویک

^{۱۰} things

^{۱۱} ecomusicology

^{۱۲} vibratory phenomena

۱۹۹۷؛ بورن ۲۰۱۰ ج، ۲۰۱۲ الف: ۲۶۶). در حقیقت، با تأکید روزافزون بر ویژگی‌های موسیقی و تجربه‌های موسیقایی که بر میانجی‌گری فرهنگی مقدم است یا به یک معنا از آن طفره می‌رود (به معنای محدود زبانی آن درک شده است) این پرسش مطرح می‌شود که در عصر «فرهنگ‌گرایی»، به عنوان یک پارادایم غالب دانشگاهی، جامعه‌شناسی موسیقی چگونه باید باشد؟

موسیقی به مثابه فرایندی تجاری و صنعتی

کاربرد موسیقی و نه صرفاً موسیقی عامه‌پسند، از اواسط قرن نوزدهم به‌طور فزاینده‌ای تجاری و صنعتی شده است. فشارهای تولید انبوه و مصرف انبوه از طریق اشکال مختلف پخش انبوه (برای مثال رادیو، فیلم، تلویزیون و ام.پی.تری) و کالایی شدن (برای مثال نت موسیقی، سیلندرهای ضبط، لوح فشرده و آهنگ‌های زنگ) کاربرد موسیقی را از چیزی که ضرورتاً مجسم، چهره به چهره و مکانمند در اینجا و اکنون بود، به چیزی تغییر داد که اغلب غیرمادی، جهانی، غیرشخصی است و خارج از زمان و فضا است. نظریه تأثیرگذار فرهنگ توده‌ای که توسط آدورنو و هورکهایمر گسترش یافت، این تغییرات را به جز آثار زیان‌بار بر حیات اجتماعی و فرهنگی فاقد هر نوع اثری می‌داند. هر چند که هم‌عصر آنها، والتر بنیامین (۱۹۶۱) کمی مثبت‌تر فکر می‌کند و تکنولوژی‌های جدید تولید انبوه و پخش انبوه را امکان‌های خلاقانه‌ای برای هنرمندان و کارورزان فرهنگ می‌بیند (همچنین نگاه کنید به میدلتون ۱۹۰). این وضعیت با اثر آدورنو شکل گرفت؛ به‌ویژه این استدلال متداول که صنایع موسیقی در جستجوی مداوم سود کم‌کاری می‌کنند، اما جهانی خیالی برای گریز برای اکثریت قریب به اتفاق مردم ایجاد می‌کنند و بنابراین در خدمت برآوردن نیازهای ایدئولوژیک سرمایه‌داری صنعتی به عنوان یک فرم اجتماعی هستند و به شکل مؤثری هر نوع مخالفتی را به حاشیه می‌رانند. این نگاه اساساً در اثر چاپل و گاروفالو^{۱۳} (۱۹۷۷) و به شکلی دقیق‌تر در کار والیس و مالم^{۱۴} (۱۹۸۴) تکرار شده است.

با گسترش فزاینده فلسفه‌های اقتصادی نئولیبرال و تغییرات مربوط به سیاست‌ها و رویه‌های سرمایه‌گذاری در هنر، پرسش‌های مربوط به سیاست و «ارزش» در جامعه‌شناسی‌های موسیقی، هنر و فرهنگ اهمیت جدیدی

^{۱۳} Chapple and Garofalo

^{۱۴} Wallis and Malm

یافتند. این گفتمان‌ها در مقایسه با ویژگی ذاتاً سیاسی تصمیم‌گیری درباره نحوه حمایت مطلوب از اجتماعات بی‌ثبات موسیقی، کمتر درباره «مقاومت» هستند - پرسش‌هایی که عملاً تنش‌های بلند مدت بین ایده‌های مربوط به موسیقی به مثابه کالا را با موسیقی به مثابه فرهنگ تنظیم و تعدیل می‌کردند. تا اندازه‌ای، این مسائل به‌طور خاص در ارتباط با بازسازی شهری و میراث فرهنگی پیش کشیده شد (کلونان ۲۰۰۷، فریت، کلونان و ویلیامسون ۲۰۰۹، کوهن ۲۰۱۰، فریت ۲۰۱۲، تایلور ۲۰۱۲، هسموندهال ۲۰۱۳، استریت ۲۰۱۳، اوبرایان ۲۰۱۴، همچنین نک بخش سوم و چهارم).

با این وجود در جامعه‌شناسی موسیقی، از دهه ۱۹۷۰ بیشتر آثار به ظرفیت مخالفت بسیاری از ژانرهای موسیقی عامه‌پسند توجه کرده‌اند، هر چند که نویسندگان آنها هنوز هم به تأثیر مسلّم و اهمیت صنایع موسیقی در شکل‌دهی به ذائقه عمومی اذعان می‌کنند. افزون‌بر این، در اواخر قرن بیستم، بسیاری از کارها در مطالعات موسیقی عامه‌پسند و موسیقی به اصطلاح جهانی، بیشتر بر تعاملات اجتماعی‌ای تمرکز کرده‌اند که به مناظر و ژانرهای خاصی از موسیقی مجال ظهور می‌دهد، تا اینکه به توسعه نظریه‌های فراگیر توجه داشته باشند. این پژوهش‌ها درکی پیچیده‌تر و ظریف‌تر از تنش‌های بین موسیقیدانان و صنایع موسیقی را آشکار ساخت تا اینکه به احتمال بتوانند از طریق وضع دشوار فرض شده بین نیروهای بازتولید و مقاومت آنرا روشن سازد.

در اینجا اثر پیترسون تأثیرگذار بوده است. پیترسون از یک سو به دنبال تحلیل اثر فراگیر صنایع موسیقی بود و از سوی دیگر، به دنبال این حقیقت که این صنایع در واقع نمی‌توانند تعیین‌کننده ذائقه‌ها و عادت‌های خرید باشند: فروش موسیقی آشکارا غیرقابل پیش‌بینی است و به همین دلیل در مقایسه با سایر کالاها و امور فرهنگی، صنایع موسیقی محصولات متنوعی را به‌طور گسترده عرضه می‌کنند. در ۱۹۷۵ پیترسون و برگر نظریه‌ای دورانی^{۱۵} را گسترش دادند که طبق آن در طول دوره الیگارشی در صنایع موسیقی (زمانی که تعداد خیلی کمی از کمپانی‌های ضابط بزرگ یا بین‌المللی، بر بخش زیادی از بازار سیطره داشتند) فرصت‌ها برای نوآوری‌ها و خلاقیت‌های هنری پایین است و کنترل زیادی بر سلیقه عمومی اعمال می‌شده است. بر عکس، در سمت دیگر این چرخه، هنگامی که کمپانی‌ها سهم کمتری از بازار را در دست داشتند، به نظر می‌رسد که شرکت‌های مستقل ضابط نقش بیشتری را ایفا می‌کردند. استدلال بر آن است که هنرمندان آزادی خلاقیت

^{۱۵} cyclical theory

بیشتر و مصرف‌کنندگان هم امکان بهتری برای انتخاب داشتند. به بیان دیگر، پیترسون و برگر استدلال می‌کنند که تمرکز و تنوع به شکل معکوسی با هم همبستگی دارند.

این اثر بر بخش میانی قرن بیستم تمرکز دارد. در طول این دوران در تاریخ صنایع موسیقی، وقتی که کمپانی‌های امریکایی مسلط بودند، این استدلال وجود داشت که تحلیل‌هایی که در این اثر ارائه شده‌اند قدرت تبیینی بالایی دارند. ولی وقتی قرن بیستم جلوتر می‌آید، کمپانی‌های بزرگ ضبط تلاش می‌کنند تا در سطح بین‌المللی از تولیدکنندگان و کمپانی‌های مستقل به عنوان شرکای خلاق بهره‌مند شوند که مخاطرات اولیه در شناسایی و ضبط آثار هنرمندان را بر عهده گرفتند. در نتیجه، ترسیم تمایزهایی بین کمپانی‌های بزرگ ضبط و مستقل‌ها دشوار شد. این فضای مبهم که حاصل تولید غیرمتمرکز بود، در طول دهه ۱۹۸۰ برجسته‌تر گشت (کوپز ۱۹۹۲). داود در بررسی روند منجر به تمرکززدایی، تحقیق اصلی پیترسون و برگر را به چالش کشید. او معتقد است که سطوح بالای تمرکزگرایی می‌تواند با سطوح بالایی از تنوع همراه شود که طبق آن کمپانی‌های عظیم موسیقی بر اساس یک سیستم تمرکززدایی شده و «باز» تولید عمل می‌کنند درست برعکس سیستم تمرکزگرا، بوروکراتیک و «بسته‌ای» که توسط پیترسون و برگر توصیف شده است (داود ۲۰۰۴ ب، همچنین نگاه کنید به بخش چهارم).

در اواخر قرن بیستم، فراگیری اینترنت و فناوری‌های دیجیتال به شکل قابل توجهی بر شیوه ضبط، گوش دادن و اجرای موسیقی (تبرگ ۱۹۹۷، بول ۲۰۰۷، پریور ۲۰۰۸ ب)، و همچنین بر ماهیت لذت موسیقایی و طرفداری از موسیقی (روجک ۲۰۰۴، تبرگ ۲۰۰۵، بیر ۲۰۰۸) تأثیر نهاد. این فراگیری همچنین بر چگونگی خرید و فروش موسیقی هم اثرگذار بود (همچنین نگاه کنید به بخش ۴ و ۵).

می‌توان استدلال کرد از زمانی که در اوایل قرن بیستم ضبط کردن جای نت موسیقی را گرفت رشد فرمت‌های صوتی دیجیتال ام.پی.تری از دهه ۱۹۹۰ تغییری بسیار مهم در ویژگی کالای موسیقی ایجاد کرده است (برای تحلیل دقیق‌تری از این تغییر نگاه کنید به هسموندهال ۲۰۰۹، موریس ۲۰۱۰، استرن ۲۰۱۲، گوپینات ۲۰۱۳). با توجه به شیوه آسانی که ام.پی.تری‌ها بارگذاری، دانلود، و به اشتراک گذاشته یا توزیع می‌شوند، بحث‌های دانشگاهی، حقوقی و عمومی درباره آینده صنعت موسیقی و همچنین ماهیت واقعی مالکیت فکری و کپی‌رایت را دامن زده است (فریت و مارشال ۲۰۰۴، همچنین نگاه کنید به بخش ۴). بدون تردید، بخش‌هایی از صنعت

موسیقی دچار کشمکش شده‌اند تا با این تغییرات هماهنگ شوند و در نتیجه دچار مشقت‌های مالی هم شده‌اند.

ولی با توجه به اینکه در تحقیقات و دانش صنعت موسیقی، گرایشی موضوعی نسبت به امتیاز بخشیدن به صنعت ضبط به عنوان صنعت موسیقی وجود داشته است (ویلیامسون و کلونن ۲۰۰۷، ۳۱۲؛ همچنین نگاه کنید به استرن ۲۰۱۴)، بسیاری از محققان چشم خود را نسبت به این واقعیت بسته‌اند که صنعت ضبط در حال دست و پا زدن با یک بخش موسیقی زنده پررونق موازی بوده است (فریت ۲۰۰۷ الف). برای مثال در انگلستان در طول سال ۲۰۰۸، درآمد مشاغل مرتبط با اجرای موسیقی زنده نسبت به صنعت ضبط پیشی گرفت (فریت و همکاران ۲۰۱۰، همچنین نگاه کنید به فریت و همکاران ۲۰۱۳).

ظاهراً بخشی از دلیل رونق گرفتن موسیقی زنده به مثابه یک کسب و کار، جمعیت‌شناختی بوده است: چرا که نسل انفجار جمعیت، به استفاده از موسیقی عامه‌پسند به مثابه منبعی برای هویت‌بخشی به خود ادامه دادند (بنت ۲۰۰۶، کوتاربا ۲۰۰۹) و به حضور در کنسرت‌هایی را که توسط بت‌های نسلشان برگزار می‌شد، تداوم بخشیدند. در حقیقت، مشاغل اکثریت بزرگی از هنرمندان پاپ و راک که در سال ۲۰۰۲ در امریکا تور موسیقی گذاشتند، حداقل دو دهه قبل تر آغاز گشت (کونالی و کروگر ۲۰۰۶). هر چند گروه U2 در اینجا مثال بسیار خوبی است (در تاریخ تور U2 سیصدوشصت درجه^{۱۶}، سودآورترین تور بود و بین ۲۰۰۹ تا ۲۰۱۱ درآمدشان به ۷۷۲ میلیون دلار رسید)، این روند برای سایر محصولات و به هم ملحق شدن‌های دوباره [اعضای گروه] ادامه داشت.

البته درک موفقیت‌های اخیر این بخش [اجرای زنده] نسبت به [تحلیل] جمعیتی صرف، پیچیده‌تر است و محققان صرفاً سعی می‌کنند تا پیچیدگی‌های سازمان اقتصادی، مقررات دولتی و ارزش فرهنگی موسیقی زنده را درک کنند (جدای از ارتباطات بسیار پیچیده آن با ضبط و پخش اینترنتی). متقابلاً، ارتباط بین موسیقی عامه‌پسند و سالمندی نسبت به کنسرت‌های پرهزینه و تورهای پیوندهای مجدد [اعضای گروه‌ها و طرفداران] پیچیده‌تر است. از زمان مطالعه اولیه شیکاگو درباره گروه‌های رقص و نوازندگان جاز، محققان بر نقش موسیقی عامه‌پسند در تعریف جوانی متمرکز شدند. با توجه به واقعیت‌های جمعیت‌شناختی معاصر، مطالعات مربوط به سالمندی و بزرگسالی در موسیقی اصلاحاتی ضروری را برای چنین آثاری پیشنهاد می‌کند (نگاه

^{۱۶} U2 360° tour

کنید به برای مثال بنت و هوتکینسون ۲۰۱۲، بنت ۲۰۱۳؛ همچنین نک کیتلی (۱۹۷). در واقع هر چند جامعه‌شناسان بخش زیادی از تحلیل‌های قرن بیستم را صرف ارتباطات بین موسیقی عامه‌پسند و جوانان کردند، مطالعاتی هم اکنون در حال رشد است که چشم‌انداز بهتری از ارتباط بین موسیقی عامه‌پسند و ویژگی متفاوت، اما به همان اندازه اساسی از زندگی متأخر مدرن را ارائه می‌دهند: نوستالژی (برای مثال نگاه کنید به فریت ۲۰۰۷ ب، بیستروولد و ون دایک ۲۰۰۹).

نتیجه‌گیری

بدون تردید در دهه‌های اخیر علاقه به جامعه‌شناسی موسیقی افزایش یافته است. افزون بر میزان بالای آثار منتشر شده، مارتین (۲۰۰۶: ۱) تا آنجا پیش می‌رود که بیان دارد بر خلاف ماهیت به ظاهر پراکنده و جدا جدای پژوهش که از ابتدا ویژگی این حوزه از روزهای آغازین آن بوده است، از اواسط دهه ۱۹۹۰ برجستگی رویکرد جامعه‌شناختی به موسیقی به شکل فزاینده‌ای چشمگیر شده است. در واقع هدف مارتین کمک به استقرار و تثبیت این رویکرد متمایز است. نکته مشابهی را هر چند در یک زمینه خاص، مارشال (۲۰۱۱: ۱۵۵) می‌گوید. وی اشاره می‌کند که جامعه‌شناسی موسیقی عامه‌پسند باید به «جریان اصلی جامعه‌شناسی» نزدیک‌تر شود. پریور (۲۰۱۱) نیز موردی تأمل برانگیز درباره حفظ و تحکیم رویکردهای جامعه‌شناختی به موسیقی ارائه می‌دهد (همچنین نک بنت ۲۰۰۸، روی و دوود ۲۰۱۰، بخش ششم).

اما اگر نشانه دانش نوپیدای جامعه‌شناسی موسیقی درجه‌ای از تبلور یا حداقل تمایل برای چنین چیزی است، ما در این نوشتار نشان دادیم که ویژگی بیش موسیقایی-جامعه‌شناختی، هم‌زمان تکثیر نظریه‌ها، روش‌ها و مباحثات است. این درست است ولی نه صرفاً بر حسب عناوین مختلفی که در بالا طرح شد. ضروری است تا همچنین به تحولات اخیر در «کلان داده‌ها» و نظام‌های فیلترینگ اطلاعات دیجیتال اشاره کنیم که با به‌کارگیری الگوریتم‌های مختلف به پیش‌بینی ترجیحات و اولویت‌های فرعی در موسیقی (همچنین در فیلم‌ها، کتب و غیره) بر اساس رفتار کنونی شنونده می‌پردازند. چنین تحولاتی نه تنها امکان‌های جدید برای ترسیم الگوهای ذائقه موسیقایی و شیوه‌های گوش دادن را مطرح می‌کند بلکه همچنین امکان‌های جدیدی برای مواجهه با موسیقی ارائه می‌دهد و این به‌طور بالقوه به ظهور شیوه‌های جدید گوش کردن، نظم‌های

زیبایی‌شناختی و اشکال سرمایه فرهنگی مجال می‌دهد (نگاه کنید به تیر و هارگیتائی ۲۰۰۹، ساویج و گایو ۲۰۱۱، بیر و تایلور ۲۰۱۳، ویلف ۲۰۱۳).

رهیافت‌های مشابهی به جمع‌آوری و تجزیه و تحلیل داده‌ها، به آنچه به اصطلاح علوم انسانی دیجیتال گفته می‌شود، ارتباط دارد، که می‌تواند برای به‌دست آوردن بینشی درباره انتقال‌های تاریخی در شیوه‌های اجرا به‌کار گرفته شوند؛ همانطور که در به اصطلاح فنو-موسیقی‌شناسی^۵ که هم‌اکنون در لابراتوار موسیقی دیجیتال بررسی می‌شود (dml.city.ac.uk)؛ همچنین نگاه کنید به کوتزل (۲۰۱۰). یکی از پیشگامان مهم لابراتوار، شورای تحقیقات هنر و علوم انسانی (AHRC)، مرکز پژوهشی تاریخ و تحلیل موسیقی ضبط شده (CHARM)، بود و نرم‌افزارهایی را گسترش داد که قادر به دیجیتالی کردن، تصویری کردن و مقایسه تعداد بالایی از ضبط‌ها بودند تا بدین وسیله عناصر سبک را هم در طول زمان و هم در بخشی از زمان شناسایی و توصیف کنند (کوک ۲۰۰۹: ۲۲۱). یکی از آثار چنین تلاشی کمک به استقرار پارادایم موسیقی‌شناختی بود که بیشتر بر تاریخ موسیقی به مثابه هنر اجرا و کمتر بر داده‌های آماری تمرکز داشت (همچنین نک کوک ۲۰۱۴). به یک معنا، لابراتوار موسیقی دیجیتال کار مرکز پژوهشی تاریخ و تحلیل موسیقی ضبط شده را با استفاده از مجموعه‌های موسیقی در مقیاس بزرگ‌تر یعنی مجموعه داده‌های کلان‌تر، به سطح بالاتری ارتقا داد. امکان‌های این رویکرد در علوم انسانی دیجیتال که برخی اوقات «دورخوانی»^{۱۷} تعریف می‌شود به شکل وسیعی گسترش یافته است، اما به‌طور عمده در قلمرو مطالعات ادبی استقرار یافت که در آن از ابتدا روش‌های مشابهی ایجاد شد (نک مورتی ۲۰۱۳). دورخوانی یک رویکرد روش‌شناختی است که به تاریخ مصنوعات فرهنگی نگاه می‌کند نه به عنوان تحلیل هرمنوتیکی دقیق از متون خاص (رویکرد معمول علوم انسانی) بلکه بیشتر به عنوان گردآوری و تحلیل دیجیتال انبوهی از داده‌های مختلف.

سایر تحولات مرتبط با علوم انسانی دیجیتال و داده‌های اجتماعی «جدید» شامل چرخشی احتمالی بعد از دهه‌ها ارجحیت تحقیق کیفی به سوی عرصه روش‌های کمی (یا حداقل ترکیبی) است. چنین احتمالی در اهمیت پیوسته تحلیل تناظر چندگانه^{۱۸} (MCA)، روش مورد علاقه بوردیو، همچنین نگاه کنید به بنت و همکاران، (۲۰۰۹)، و همچنین رشد تحلیل شبکه اجتماعی (کروزلی ۲۰۱۴؛ کروزلی، مک اندرو و ویداپ ۲۰۱۴، مک اندرو و اورتی (در دست انتشار)، همچنین نگاه کنید به بخش پنجم و ششم) مشهود است. هر

^{۱۷} distant reading

^{۱۸} Multiple correspondence analysis

کدام از این رویکردها مناقشات خاص خودشان را ایجاد کرده‌اند. به راستی، مشاهده نتیجه ارتباط بین علوم انسانی دیجیتال، بینش موسیقایی-جامعه‌شناختی و آنچه «حیات اجتماعی روش‌ها» نامیده می‌شود (ساویج ۲۰۱۳)، هنوز قابل انتظار خواهد بود.

با این وجود، آنچه در حال حاضر جهت‌گیری‌های پژوهشی فعلی به روشنی نشان می‌دهند، تنوع رویکردها حول تعامل امر اجتماعی و امر موسیقایی است. این تنوع هم ارزشمند و هم مقبول است؛ چرا که دامنه و برد جامعه‌شناسی موسیقی را گسترش می‌دهد. اما همچنین بیانگر رشد نفوذپذیری و بین‌رشته‌ای بودن است که ویژگی مطالعات آکادمیک فرهنگ به حساب می‌آید و این معنی را دربر دارد که تعیین دقیق نقطه پایان جامعه‌شناسی موسیقی و آغاز سایر رویکردهای علوم انسانی و اجتماعی دشوار است.

این امر به یک نتیجه‌گیری طنزگونه منجر می‌شود: اگر پس از یک سده پژوهش‌های پراکنده و جدا جدا، قرن بیست و یکم برهه‌ای است که در آن برجستگی رویکرد جامعه‌شناختی به موسیقی آشکار شده است، ممکن است در عین حال، برهه‌ای باشد که در آن نیاز به یک رویکرد متمایز جامعه‌شناختی نسبت به موسیقی دیگر چندان واضح و مشخص نیست.

پی نوشت ها:

-
- ^۱ ما در اینجا از دالهائوس نقل و خلاصه می‌کنیم (۱۹۸۳ - ۱۲۹).
- ^۲ اثر موسیقایی را مصنوع یا ساخت جامعه می‌دانم.
- ^۳ برای اثر موسیقایی استقلال قائل است. اثر هنری را یک واقعیت تجربی معین می‌بیند و بیشتر تلاش دارد تا شرایط اجتماعی اثر هنری را توضیح دهد. م.
- ^۴ جنبه‌های مادی موسیقی به هر ابزار یا وسیله‌ای اشاره دارد که برای مثال برای پخش یا شنیدن موسیقی مورد استفاده قرار می‌گیرد. م. جنبه‌های مادی موسیقی به هر ابزار یا وسیله‌ای اشاره دارد که برای مثال برای پخش یا شنیدن موسیقی مورد استفاده قرار می‌گیرد. م.
- ^۵ Phonomusicology: این اصطلاح را استفان کوتزل بکار برده است و منظور وی مطالعه موسیقی ضبط شده شامل زمینه‌های تولید و الگوهای مصرف آن است. م.