۷

جهانی شدن و امپریالیسم فرهنگی: مطالعه موردی درباره صنعت موسیقی

نوشته: دیوید هزموندالگ David Hesmondhalgh

ترجمه: محمد علی شیخ علیان

در سالهای دهه ۱۹۷۰ میلادی و اوایل دهه ۱۹۸۰ میلادی، مفاهیمی چون، امپریالیسم فرهنگی، امپریالیسم رسانه‌ای و ایده‌های دیگری چون «وابستگی فرهنگی» و «استعمار الکترونیکی» بر رسانه‌های گروهی بین‌المللی سایه افکنده بودند. بسیاری از نویسندگانی که از واژه‌های فوق استفاده می‌کردند، به دنبال این هدف بودند که صورت‌های فرهنگی و تکنولوژی‌های (بویژه پخش) وابسته به غرب پس از ورود، به چه نحوی بر کشورهای کمتر ـ توسعه یافته تأثیر می‌گذارند ـ منظور از غرب کشورهای ثروتمندتر است که بسیاری از آنها تا سالهای دهه ۱۹۷۰ میلادی و پس از آن (انگلیس، فرانسه، آلمان و همچنین استعمار ـ نو ایالت متحده) قدرت‌های استعمارگر بوده‌اند. اگر چه بعضی از نویسندگان مارکسیست این واژه را به مفهوم فنی خاص آن به کار می‌بردند (بعداً مشاهده می‌کنید) اما امپریالیسم به معنای واقعی کلمه به معنای ایجاد امپراطوری‌هاست. کاربرد واژه «امپریالیسم فرهنگی» قصد القای چنین ایده‌ای را داشت که گرچه دوران تسلط اقتصادی و سیاسی مستقیم قدرت‌های سلطه گر (فرضاً) در شرف پایان می‌باشد اما شکل دیگری از سلطه بین‌المللی در آغاز راه می‌باشد. و این سلطه نوین بر

صورت غیر مستقیمی از قدرت استوار است: و آن رواج صورت‌های فرهنگی است تا مقاومت فرهنگی کشورهای توسعه نیافته را تحلیل برده و برای شرکت‌های فراملی مستقر در غرب فرصتی را فراهم می‌آورد تا در انسانهای دوران ما بعد استعمار انگیزه استفاده از فرآورده‌ها و (تقلید از) سبک زندگی غربی را به وجود آورد ـ و اقتصادهای غیر غربی را تحت سلطه خود در آورد.

باید به این نکته توجه داشت که این نویسندگان در واقع نسبت به رویکردهای پیشین مرتبط با روابط بین غرب و غیر ـ غربی در روابط بین‌المللی واکنش نشان می‌دادند. آنها رسانه های گروهی جدید را همچون منادیان پیشرفت سیاسی و اقتصادی برای این کشورها می‌پنداشتند که تا پیش از این مستعمره بودند. دوران اوج این دیدگاه که اغلب در گذشته از آن به عنوان رویکرد «نوین سازی» یاد می‌شد سالهای دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی بود و محققان سرشناس ارتباطات چون ویلبرشرام (لرنر ۱۹۶۸) از این رویکرد حمایت کردند. البته، بسیاری از دولتهای ملی در دوران پس از استعمار کاملاً به حمایت از این تدابیر پرداختند. برای مثال، شاه ایران یک نمونه برجسته بود که برای ایجاد سیستم‌های پخش رادیو و تلویزیونی به سبک غربی پول فراوانی هزینه کرد (محمدی ۱۹۹۵). اما نویسندگان (وابسته به مکتب) امپریالیسم فرهنگی [که از این به بعد آن را به اختصار سی آی CI می‌نامیم) صدور چنین سیستم‌های ارتباطی غربی به این کشورها را خطرناک ارزیابی کردند. آنها این قبیل سیستم‌های غربی (یا حتی آمریکایی) را تهدیدی علیه آداب و رسوم بومی و اقداماتی به منظور ترغیب مردمان منطقه‌ای به مصرف گرایی و کثرت گرایی به شیوه غربی عنوان کردند. بنابراین، روشنفکران (مکتب) امپریالیسم فرهنگی با فعالان سیاسی منطقه‌ای، من جمله نخستین نسل از دولتهای ملی گرا پس از دوران استعمار در آفریقا و کارائیب و جنبش‌های ضد استعماری و ملی گرای نوپا متحد شدند. این اتحاد آنان که بر منافع استوار بود، بشدت معترض (غالباً به صورت پنهان و به رسمیت ناشناخته) اختلافات طبقاتی موجود درون جوامع اروپایی و آمریکا بود. آنان آشکارا با توجه به رویکرد نوسازی نسبت به ارتباطات میان فرهنگی این پرسش را مطرح کردند که چرا کشورهای

غیر ـ غربی می‌خواهند که به چنین سرنوشتی دچار گردند؟ تأثیر گذارترین دوران این وحدت انتقادی محققان، فعالان سیاسی و دولتهای ملی اواخر دهه ۱۹۷۰ و اوایل دهه ۱۹۸۰ میلادی بود. و آن زمان بود که ایده‌های این مکتب در یکسری از گزارشات یونسکو، سمینارها و بیانیه‌ها (مخصوصاً گزارش مک براید، یونسکو ۱۹۸۰) مطرح گردید. از اوایل دهه ۱۹۸۰ میلادی به بعد در نحوه برداشت نویسندگان رادیکال از رسانه‌های گروهی بین‌المللی نوعی تغییرات الگویی پدید آمد. واکنش انسانهای فعال در حوزه علوم اجتماعی نسبت به تز امپریالیسم فرهنگی آغاز شد. واژه جهانی شدن واژه‌ای شد که بیشتر و بیشتر برای شناخت روابط میان فرهنگها مورد استفاده قرار گرفت. همانگونه که در مقدمه این کتاب روشن شد، رویکرد جهانی شدن چنین استدلال می‌کند که بخش‌های گوناگون جهان به گونه فزاینده‌ای درهم تنیده شده‌اند و به همان گونه که جریان‌های [منظور نقل و انتقالات و جابه جایی‌های] مردم، ایده‌ها و اطلاعات شدت می‌یابد (مفهوم) دولت ـ ملت در حال از کف دادن اهمیت خود می‌باشد اما این واژه در علوم اجتماعی انتقادی به گونه‌ای به کار گرفته شده است که معنای ضمنی بیشتری را، فراسوی این بحث نسبتاً ساده کنونی، به دست می‌دهد.

از اکثر نوشته‌های مرتبط با رویکرد جهانی شدن چنین استنباط می‌شود که بجای آن که دولت ـ ملت‌های خاصی در صدد تحمیل ارزش‌های خود بر سایرین (مدل امپریالیسم فرهنگی) برآیند، این همبستگی فزاینده اساساً غیر مستقیم صورت می‌گیرد. جهانی شدن در عوض، پیامد تغییرات دراز مدت در ماهیت سیستم‌های اقتصادی و سیاسی می‌باشد. و این در حالی است که اگر چه نویسندگان (مکتب) امپریالیسم فرهنگی از نقدهای مارکسیستی مربوط به ارتباط میان دولتهای ملی و کمپانی‌های خصوصی تأثیر می‌پذیرفتند، بسیاری از نویسندگان علوم اجتماعی طرفدار واژه جهانی شدن تا حدودی از گرایشات سیاسی آزاداندیش‌تری برخوردار هستند و گرچه احتمال دارد که بعضی از جنبه‌های جهانی شدن را منفی و حامی منافع قدرت‌های بزرگ بدانند، اما این گونه رویدادها را پیامدهای مدرنیت تصور می‌کنند که عنوان یکی از مطالعات کلاسیک درباره تحولات جهانی اخیر می‌باشد (گیدنز ۱۹۹۱). در اکثر ادبیات (مکتب)

امپریالیسم فرهنگی، تلویزیون بمثابه صورت فرهنگی سلطه عنوان شد و کنترل و جریان اطلاعات دغدغه اصلی بود. با توجه به اینکه قدرت کنترل و اشاعه اخبار در هر جامعه سرنوشت ساز هستند و مادامی که تلویزیون قطعاً رسانه‌ای گروهی است اما تأکیدهای فوق موجب از جلوه افتادن بعضی از مسایل مهم شد. برای نمونه تلویزیون در افریقا از اهمیت اندکی برخوردار است، در حالیکه رادیو رسانه بخش مهم‌تری است.اما حتی در آن زمان که رویکردهای رادیکال به حمایت از مفهوم امپریالیسم فرهنگی تا «امپریالیسم رسانه‌ای» مبادرت ورزیدند، با وجود این، تعریف بسیار کمرنگ از فرهنگ ارائه شد. سیاست (برنامه‌های) سرگرم کننده عامه پسند بندرت مورد توجه قرار گرفتند. تقریباً (ضعف) برنامه‌های سرگرم کننده توهین مسلمی به منافع توده‌های غیرغربی پنداشته شد. به عقیده من، عدم توجه به موسیقی در این مطالعات بسیار ناگوار بود. به دلایلی چند (می‌توان گفت که) برای مطالعات موردی درباره جریان‌های ارتباطی و فرهنگی بین‌المللی، موسیقی عامل بسیار نویدبخشی است. نخست آن که، موسیقی بیانیه قدرتمندی درباره هویت فرهنگی ارائه می‌دهد که این امر شاید ناشی از تجربیات مشترک مبتنی بر ریتم‌ها و ملودی هاست که در ایجاد پیوند میان انسان‌ها، بویژه به گونه‌های بسیار واقعی، عاطفی و لذت بخش نقش کمک کننده‌ای دارند. دوم آن که، موسیقی بشدت سیال است: امکان جابه جایی و نقل و انتقال موسیقی همانند اجرا کنندگان آن وجود دارد و محصولات موسیقی ـ ضبط شده جهان مدرن به آسانی انتقال پذیرند. کاست‌ها، صفحه و سی دی (CD) از طریق چمدان مشتریان، از طریق ایستگاه‌های پخش رادیو و تلویزیونی و از طریق جعبه‌های صادراتی در سراسر جهان قابل توزیع هستند. سوم آن که، موسیقی توان گذر از محدوده [مرزهای] زبانی را دارد، بدین سبب که هسته اصلی موسیقی زبانشناختی نبوده الگوهای صوتی هستند که توسط انسان‌ها سازماندهی می‌شوند. اما به نحو تناقض‌آمیزی مشاهده می‌کنیم که (چگونه) انگلیسی به زبان موسیقی پاپ جهان مبدل شده است.

به همین دلایل از موسیقی می‌توان به عنوان مبنای مناسبی برای ارزیابی مجدد مجادلات مربوط به (مکتب) امپریالیسم فرهنگی و جهانی شدن استفاده کرد. اما یک علت دیگر نیز وجود

دارد. از اواسط دهه ۱۹۸۰ میلادی به بعد بعضی از کارآمدترین نقدها درباره تز امپریالیسم فرهنگی توسط محققان موسیقی عام پسند نوشته شد (لینگ ۱۹۸۶؛ گودوین و گور ۱۹۹۰؛ فریث ۱۹۹۱؛ گاروفالو ۱۹۹۳). این مسأله چنین معنای گسترده‌ای را در حوزه مطالعات موسیقی عام پسند و در بین طرفداران موسیقی عامه پسند منعکس ساخت که موسیقی عام پسند ایالات متحده آمریکا در واقع در دوران پس از جنگ، نقش اجتماعی مترقی ایفا کرده است. گرچه موسیقی عامه پسند صورت سرگرم کننده‌ای است که اغلب تحت سلطه هنرمندان و شرکت‌های غربی است ـ و علی رغم این که در مواقعی می‌تواند سطحی و پیش پا افتاده و سرگیجه آور باشد ـ اما موسیقی غالباً همیشه مردم را تشویق کرده است تا قدرت سلطه در جوامعشان را ـ جایی که زندگی می‌کنند ـ به زیر علامت سؤال ببرند. جهانی شدن موسیقی راک اند رول (rock and roll) در سالهای دهه ۶۰ میلادی غالباً به عنوان نمونه‌ای از ادعای بالا ذکر شده است.

مادامی که موسیقی راک اند رول Rock /n/ Roll بدون تردید دوران بسط و گسترش و تحول تکنولوژیکی صنعت برنامه‌های سرگرم کننده بود، همچنین دوران استفاده از موسیقی خارجی توسط یک نسل برای فاصله گرفتن از فرهنگ «ملی» والدین نیز بود (۱۹۸۶:۳۳۸).

این که آیا ارائه چنین صورتبندی‌های نسبتاً خوشبینانه‌ای در مورد قدرت سیاسی موسیقی عامه پسند موجه می باشد، موضوعی است که بعد به آن باز خواهیم گشت. من در اینجا قصد طرح این نکته را دارم که انتقاداتی که از سوی نویسندگان موسیقی عام پسند علیه امپریالیسم فرهنگی مطرح شده‌اند از این مفهوم رادیکالیسم غیرعادی موسیقی پاپ سرچشمه می‌گیرد؛ و باز آن که آن را در هر گونه بحث تجدید نظر انگارانه در مورد تز امپریالیسم فرهنگی و جهانی شدن به رسانه مهمی مبدل می‌سازد.

امپریالیسم فرهنگی: خطوط اصلی حمله

من در این فصل کتاب قصد دارم که در مخالفت با مضمون اصلی مطالعات جاری اینچنین بحث کنم که شاید حفظ و حراست از بعضی از جنبه‌های تز امپریالیسم فرهنگی

سودمند باشد و قصد دارم بر نبرد، بویژه حملات شدید علیه تز امپریالیسم فرهنگی متمرکز شوم که در مطالعات موسیقی عامه پسند افزایش یافته‌اند. بنابراین من کار را با خطوط اصلی حملات به این رویکرد در نوشتارهای اخیر آغاز می‌کنم.

نخست، انتقاد طرفداران رویکرد جهانی شدن این است که مدل امپریالیسم فرهنگی از مد افتاده است. بدین معنا که مفهوم امپریالیسم، در صورت فرهنگی اش یا در تجسم اقتصادی و سیاسی اش، به تجزیه و تحلیل روابط میان دولت ـ ملت (ها) متکی است و این در حالی است که ما اینک در یک جهان فزاینده جهانی شده‌ای به سر می‌بریم (اسمیت ۱۹۹۰). همانگونه که فصل‌های دوم و سوم این کتاب اشاره داشت (مفهوم) دولت ـ ملت هنوز در صحنه بین‌المللی به عنوان بازیگر حیاتی مطرح است (همچنین به سربرنی محمدی ۱۹۹۶ مراجعه شود). مفاهیم محلی و جهانی بسیار با اهمیت هستند اما مفهوم دولت ـ ملت هم بسیار اهمیت دارد: هنوز زود است که این مفهوم را به عنوان شیوه شناخت زندگی اجتماعی مدرن، به طور کل کنار گذارد. بنابراین شاید که مدل متقاعد کننده‌تر این انتقاد از امپریالیسم فرهنگی این باشد که بعضی از الگوهای آن به مفهوم استقلال فرهنگی ملی وابسته است (اشلینگر ۱۹۸۷) که بسیار مشکل برانگیز و حتی در مواقعی ارتجاعی است (متلارت همان منبع ۱۹۸۴).

نکته دوم آن که تز امپریالیسم فرهنگی، در چهارچوب مطالعات فرهنگی، متهم شده است که به موضوع دریافت مخاطب و احتمال به توافق رسیدن مخاطبین در مورد معنای متن به قدر کافی اهمیت نمی‌دهد. مسأله‌ای که مضمون اصلی نقد پیشین و مهم فِجز (۱۹۸۱) را تشکیل داد و به همان اندازه که مفهوم مخاطب در مطالعات فرهنگی و ارتباطات در سالهای دهه ۸۰ مورد توجه بیشتر قرار گرفت، ایده فوق هم قوت گرفت. سوم آن که ، تز امپریالیسم فرهنگی متهم شده است که در قواره یک نظریه نیست. به عبارت دیگر، از این واژه به شکل ولنگاری برای اعتراض به نابرابری بین المللی استفاده شده است، آن هم بدون توجه به این نکته که اگر «امپریالیسم»، واژه توجیه کننده‌ای باشد. انتقاد فوق هم از سوی مارکسیست‌هایی مطرح شده است که بنابر اعتقادشان این واژه در نظریه مارکسیستی، به عنوان مرحله خاصی در (روند) توسعه

سرمایه‌داری معنای بسیار خاصی دارد و هم از سوی مفسران آزاداندیش ضد مارکسیستی مطرح شده است که معتقدند این واژه شماری از تجزیه و تحلیل‌ها را در سطوح گوناگون با هم در می‌آمیزد. تاملینسون (۱۹۹۱)، برای نمونه، شماری از تحلیل‌های متفاوتی را که زیر عنوان تز امپریالیسم گنجانده شده‌اند، من جمله انتقادات از ملی گرایی، مدرنیت و فرهنگ سرمایه داری را از یکدیگر جدا می‌سازد. چهارم آن که تفکر رایج این بود که تز امپریالیسم فرهنگی به مفهوم ابتداییِ اثرات برنامه سرگرم کننده عام پسند متکی است و آمریکا را به مثابه دیگرِ شیطانی به نمایش می‌گذارد. در مقابل، چنین بحث شده است که واردات فرهنگی آمریکا در فرهنگ‌هایی که با نوعی حکومت‌های خودکامه مواجه هستند همچون منبع شورش و مقاومت عمل می‌کنند (برای نمونه، ریوز ۱۹۹۳:۲۰۷). نکته فوق به وضوح با ایده‌ای که من در بالا مطرح کردم بسیار مرتبط است و همانطور که بسیاری از محققان مطالعات موسیقی عامه پسند معتقدند، موسیقی عامه پسند آمریکا مبنای تحولات فرهنگی مترقی بوده است.

نکته آخر و مرتبط با این موضوع آن که رویکرد امپریالیسم فرهنگی غالباً به این دیدگاه متکی است که فرآورده‌های فرهنگ‌های محلی را ذاتاً برتر از هنجارهای فرهنگی توزیع شده در سطح بین‌المللی مشاهده می‌کند، آن هم بر چنین مبنای سؤال برانگیزی که این صورت‌ها به طور همزمان و به درستی بیانگر فرهنگ‌های محلی هستند.

من در اینجا فرصت ندارم که به طور کامل به این مسایل بپردازم و یا چگونگی پیوند پیچیده این انتقادات را آشکار سازم. من در بحث‌های مرتبط با موسیقی عامه پسند عمداً بر موضع (مطرح) در این انتقادات و بر بعضی از مشکلات رویکردهایی متمرکز خواهم شد که به عنوان چشم انداز انتقادی اصلی موجود برای شناخت مصرف و تولید موسیقی بین‌المللی در حال جایگزین شدن شیوه‌های تز امپریالیسم فرهنگی هستند. من به طور خاص می‌خواهم که به سه حیطه تحلیل، در همان مقطعی که مدل موسیقیایی این تز مورد حمله قرار گرفته است، نظر بیفکنم.

من در نخستین بخش (صفحات ۱۷۰–۱۶۸) این انتقادات را مورد بررسی قرار می‌دهم،

این که ناب گرایی در رویکرد امپریالیسم فرهنگی از توجه به ارزش آمیزش موسیقیایی ـ (به معنای ترکیب سبک‌های موسیقیایی گوناگون از فرهنگ‌های گوناگون) ـ غفلت می‌ورزد. در اولین بخش (صفحات ۶-۱۷۰) من به مسایل تولید، بویژه به این دیدگاه که تغییر جهت در ساختار صنعت موسیقی بین المللی بدین معناست که ما از این پس نمی‌توانیم درباره امپریالیسم فرهنگی صحبت کنیم، خواهم پرداخت. من در اینجا دو مسأله را مورد توجه قرار می‌دهم: پایان پیش بینی شده سلطه رپرتوار بر بازار بین‌المللی و پیدایش شرکت‌های فراملیتی که در هیچ دولت ـ ملتی ریشه ندارند که نتیجتاً نماینده هیچ فرهنگی نمی‌باشند. من سپس این دیدگاه را مورد بررسی قرار می‌دهم که فرآورده‌های صنایع فرهنگی بین‌المللی (که صنعت ضبط موسیقی در اینجا نمونه آن است) در معرض تصرف و باز ترکیب توسط مخاطبین محلی می‌باشد. مادامی که این بحث ما نیست، من می‌خواهم بگویم که با توجه به محدودیتهای موجود تا کجا قادر هستیم که این بحث را در تضعیف تزامپریالیسم فرهنگی پیش ببریم. شیوه برخورد من بااین مسایل بیشتر مفهومی تا تجربی خواهد بود. بحث من این است که گرچه ممکن است این مسایل شالوده دقیق‌ترین دیدگاهی را تشکیل دهند که براساس آن بتوان بهتر از نوشته‌های تز امپریالیسم فرهنگی فهمید که در سطوح محلی چه می‌گذرد، اما من معتقدم که این مقاله تجدید نظرطلبانه (من) دارای معایب و کمبودهای مهمی است.

آمیزش موسیقیایی و فرافرهنگش

در مجادلات مربوط به موسیقی عامه پسند متداول‌ترین شیوه مخالفت با زبان امپریالیسم فرهنگی از طریق اشاره به ارزش زیباشناسه پیوندی (دورگه) بودن و آمیزش در موسیقی صورت پذیرفته است. آمیزش واژه‌ای است که وسیعاً از آن در مردم‌شناسی فرهنگی برای اشاره به آشتی سیستم باورهای مذهبی وآداب و رسوم گوناگون متفاوت استفاده شده است. نسلی از موسیقی شناسان قومی تحت تأثیر مفاهیم تأثیرات فرهنگی مشابه با مفاهیم زیربنایی تزامپریالیسم فرهنگی بودند: شکایات فراوانی درباره اثرات منفی صورت‌های

انگـلیسی آمـریکایی (سـیستم‌های هـارمونیک اروپـایی، ریـتم‌های آمـریکایی ـ افـریقایی، تـنظیم موسیقی راک) بر روی انواع موسیقی بومی و محلی صـورت گـرفته است . ایـن دست دیـدگاه‌ها پیش فرض‌هایی را درباره انسجام فرهنگ‌های «ارگانیک» پدید آورد.

خواه بـحث فـرهنگهای مـوسیقیایی افـریقا یـا بـخش روسـتایی انگـلیسی مـطرح بـاشد، بسیاری از نویسندگان به چنین احساسی دست یافته‌اند که موسیقی فولک یـا مـحلی حکـم مـنابع فرهنگی موثقی را دارند که باید از آن در برابـر هـجوم مـوسیقی تـجاری شـده، مـدرن مـحافظت شود[۴]. در طول پانزده سال گذشته ارتدکسی رایج در مـطالعات مـوسیقی عـامه پسـند تـغییر کـرده است که البته بر فواید باروری چلیپایی انـواع مـوسیقی تأکـید دارد. مـطالعات فـرهنگی بـه ایـنجا رسیده که همه فرهنگها را پیوندهای صورت‌های کهنه‌تر مـی‌دانـد و ایـده سـنت دست نـخورده و ناب را مشکل آفرین و حتی خطرناک مشاهده می‌کند.

موسیقی عامه پسند شـهری افـریقای غـربی بـرای مـطالعه فـعل و انـفعالات مـوسیقیایی، مورد جالب توجه و تبیین کننده محدودیتهایی است که در روند شناخت جـریان‌های مـوسیقیایی جهانی، بمثابه تهدیدی علیه سنت‌های بومی ریشه دار، وجـود دارد. مـطالعه کـریستفر واتـرمن در مورد جوجو (۱۹۹۰) شماری از عوامل تأثیرگذار بر روند توسعه موسیقی عامه پسـند نـیجریه در قرن بیستم را، از جنبه صورت و تکنولوژی (خواه آهنگ‌های ویژه سازهای زهی یا الکـترونیکی) بر می‌شمارد. موسیقی پالم‌واین، یکی از مهمترین انواع موسیقی افـریقای غـربی در اواسـط قـرن است که تنظیم مختلط، بومی و وارداتی (کنتسرتینا، مـاندولین، گـیتار) داشت. ایـن نـوع مـوسیقی بشدت از شماری از سبکهای خارجی تأثیر می‌گرفت که از طریق تکـنولوژی غـربی گـرامـافون و توسط کمپانی چند ملیتی گرامافون Ltd/EMI متعلق به انگلیس وارد ایـن کشـور شـده بـود. مـوسیقی روستایی [کانتری] بسیار مشهور جیمی را جرز وگروه‌های کوبایی وگیتارهای هاوایی از جمله همین سبک‌های وارداتی بودند. با وجود این این سبکهای وارداتی اغلب نه فرآورده امپریالیسم بلکه بـیشتر دستاورد سایرگروه‌های نسبتاً حاشیه نشین در اقتصاد جهانی و نتیجتاً تابع فراگردهای تـفسیر مـجدد پیچیده هستند. همانگونه که کارگران مهاجر لاگوس بین شهرهای جدید ودهکده‌های زادگـاهشان در

رفت و شد بودند، سبکهای گیتار شهری و روستایی درهم آمیختند.

برای مثال مشهور بود که گروه قومی یوربا از سبکی که آنها «لامه لوفون بومی» می‌نواختند تأثیر می‌پذیرفتند. همانگونه که سیاحان بین بنادر مهم افریقای غربی مسافرت می‌کردند، سبکهای اجرای گیتار به شیوه‌های جدید شیوع یافت. سبک‌های اجرایی پالم واینِ‌لاگوس متأثر از شیوه‌ای بود که توسط سیاحان لیبریایی اشاعه یافته بود. حاصل کار ظاهراً نوعی فرهنگ موسیقیایی غنی و زنده بود. گرچه کمپانی چند ملیتی گرامافون EMI بدون تردید از فروش بین‌المللی خود، به عنوان بخشی از فراگرد سلطه اقتصادی و سیاسی، منفعت بُرد، اما دشوار است که در این تحلیل، گیتار و گرامافون را بتوان نمونه‌های خاص امپریالیسم فرهنگی تصور کرد. مشابهاً، جان کالینز، در گزارش تحولات تازه‌تر از افریقای غربی به این نکته اشاره می‌کند که تأثیر (موسیقی) آمریکا ـ انگلیس ضمن آن که به سلطه آمریکا ـ انگلیس و استعمار کمک کرد مانع آن هم بود. او بر پیامدهای موسیقیایی مثبت در این منطقه تأکید می‌کند: نقطه تناقص‌آمیز در اینجاست که افریقایی‌ها برای تقلید از هنرمندان سیاه پوست آمریکایی به منابع خود متوسل شده‌اند که در سالهای اخیر موجب افزایش خلاقانه شمار زیادی از سبکهای موسیقی «پاپ» افریقایی شده است (۱۹۹۲:۱۸۹). این گونه نمونه‌ها به هیچ عنوان به آفریقای غربی محدود نمی‌شود. مارتین هاچ در مقاله‌ای در مورد موسیقی عامه پسند اندونزی (۱۹۸۹) به غنی و تنوع تجربیات موسیقیایی در جاوا (۱۹۸۹) اشاره می‌کند و می‌گوید که این نوع موسیقی نه تنها در نتیجه ورود پدیده‌های غربی چون دستگاه ضبط صوت، موسیقی هارد راک آمریکایی (hard Rack) و موسیقی جان دنور (John Denver) [خواننده آمریکایی] نابود نشده بلکه در عوض از آن انرژی و انگیزه هم گرفته است. هاچ می‌گوید که وابستگی گرامافون به الکتریسیته،دسترسی به موسیقی ضبط شده را در سالهای دهه ۱۹۵۰ میلادی محدود ساخت. ارزان قیمت بودن نسبی کاست موجب شد که موسیقی ضبط شده در دسترس میزان بسیار بالاتری از مردم قرار گیرد (البته همانطور که هاچ تذکر می‌دهد به هیچ وجه منظور همه افراد نیست). موسیقی دانان به تولید موسیقی پاپ پیوندی (دورگه) از نوع‌های قدیمی‌تری با تنظیم به سبک راک غربی

مبادرت ورزیدند که در اصل نوع‌های اندونزیایی پنداشته می‌شدند (در حقیقت، این نوع‌ها اغلب در نتیجه تعاملات فراموش شده سیاحان پرتقالی و تجار بومی پدید آمدند). ظاهراً شدیدترین تأثیر غرب از طریق وجود ترانه‌هایی صورت گرفته است که به مسایل مهم ملی و منطقه‌ای می‌پرداختند. اما این هم آن پیامی نیست که محققان امپریالیسم فرهنگی در دهه ۱۹۷۰ ـ زمانی که این نوع موسیقی پیوندی در سراسر جهان افزایش می‌یافت ـ از آن گله‌مند بودند. نکته شگفت‌انگیز این است که این گونه صورت‌های مبتنی بر موسیقی فولک ـ راک آمریکایی به ذائقه محقق‌های چپ گرای مکتب امپریالیسم فرهنگی نزدیکتر بود تا آن صورتهای سنتی که به این نوع موسیقی جای می‌دادند. مطالعه پیترمانوئل درباره اثرات ناشی از عرضه دستگاه ضبط صوت در شمال هندوستان از سالهای دهه ۱۹۷۰ به بعد یکی از جالب‌ترین شواهدی است که نشان می‌دهد که کالاهای تکنولوژیکی تولید غرب در بافت‌های فرهنگ‌های خاص، اثرات زیانبخشی را بر تنوع شیوه‌های بیان برجای باقی نمی‌گذارد (مانوئل ۱۹۹۳). مانوئل درباره دو خصیصه‌ای توضیح می‌دهد که تا دهه ۱۹۷۰ و من جمله سالهای این دهه مظهر این صنعت بوده‌اند. خصیصه اول، سلطه است: یعنی این که جی سی آی (G C I) ـ شرکت گرامافون هندوستان که یک شرکت تابع شرکت گرامافون چند ملیتی انگلستان است ـ بازار را به طور کامل در انحصار خود داشت. و دومین خصیصه به همگنی تولید نهایی باز می‌گردد: در اواخر دهه ۱۹۷۰، ۹۰ درصد از موسیقی ضبط شده از یک نوع ـ موسیقی فیلم ـ بودند و این موسیقی از اوایل دهه ۱۹۴۰ میلادی بازار را در انحصار خود داشت. و این مسأله تا حدودی از اهمیت فیلم در جامعه هندوستان و پیروزی موفقیت‌آمیز سینمای هند بر صورتهای تئاتر سنتی ناشی بود. تقریباً همه فیلم‌های هندی، که بخش بسیار مهم فرهنگ همگانی هندوستان را تشکیل می‌دهند، هندی هستند. تولید موسیقی فیلم کاملاً تحت سلطه هفت الی هشت مدیر موسیقی بود. حتی بخش آوایی نیز به عده‌ای خواننده انگشت شمار محدود می‌شد (لاتامنگشکار، ستاره مشهور بین سالهای ۱۹۳۱ تا ۱۹۸۰ حدود ۵۰۰۰ آهنگ فیلم ضبط کرد). مانوئل بحث می‌کند که موسیقی فیلم نوعاً یکدست است: اساساً تأثیرات منطقه‌ای جامعی وجود ندارد و نوع آوری‌های جدید اندک هستند.

با ورود دستگاه ضبط صوت، سلطه موسیقی فیلم و شرکت گرامافون هندوستان با چالش مواجه می‌شود. کاست نخست فقط در بین طبقه متوسط رواج یافت. در سالهای دهه ۱۹۷۰ نوعی از موسیقی هندی به نام غزل در بین این طبقه شهرت یافت. شرکت‌های ضبط موسیقی هندوستان، مانند بسیاری از صنایع ضبط در کشورهای در حال توسعه، به دلیل اقداماتی چون تکثیر قاچاق منفعت آور نبودند. اما غزل نوع ظریفی بود که به کیفیت صوتی عالی نیاز داشت و کاست‌های ارزان و قانونی (که با کیفیت بد تکثیر نمی‌شدند) در بین طبقه متوسط به فروش رفتند. شرکت گرامافون هندوستان هنوز بازار این نوع موسیقی را هم در اختیار خود داشت اما این قالب فروپاشید. در اوایل دهه ۱۹۸۰ انواع موسیقی مذهبی و سبک‌های منطقه‌ای که توسط شرکت‌های مستقل کوچک بر روی کاست ضبط می‌شدند به نحو سرسام آور افزایش یافتند. تولید مجدد این کاست‌ها بسیار ارزان بود و در اینجا به پرس کردن صفحه وسرمایه‌گذاری برای دستگاه گرانقیمت ماشین پرس هم نیاز نبود. و از آنجا که نیاز برق دستگاه‌های ضبط به شکل ساده‌ای تأمین می‌شد، فروش این دستگاه‌ها در میان طبقات اجتماعی فقیرتر آغاز شد. همچنانکه شرکت‌های ضبط مستقل به بازارهای جدید دست می‌یافتند، افزایش سرسام آور این نوع موسیقی ادامه یافت. همانطور که مانوئل توصیف می‌کند بعضی از انواع موسیقی‌های ضبط شده جدید تجاری و میهن پرستانه (افراطی و پرخاشگرانه) بودند اما جمع بندی نهایی مانوئل این است که تکنولوژی جدید دستگاه ضبط صوت فیلیپس ـ یک شرکت سرمایه دار چند ملیتی مستقر در شمال هلند ـ به گونه‌ای مورد استفاده قرار گرفت که موجب تشویق تنوع (موسیقی) شد و این مسأله مالکیت را به سطوح پایینتر تجزیه و گسترش داد (مانوئل ۱۹۹۳).

تحلیل مانوئل، سایر محققان موسیقی عامه پسند و موسیقی شناسان قومی (برای نمونه گیلبالت ۱۹۹۳) بیانگر این نکته است که تز امپریالیسم فرهنگی، چندان هم نباید به چشم انداز موسیقی داخلی خوشبین باشد آن هم در عصری که فرآورده‌های تکنولوژیکی تولید غرب از مرزهای ملی کشور عبور می‌کنند. از این گونه تحلیل‌های قوم نگارانه عام معلوم می‌شود که

دشوار می‌شود با اتکا به مفهوم همگنی (برای اطلاعات عام‌تر در این زمینه به فصل ۶ این کتاب مراجعه شود) نوعی تز امپریالیسم فرهنگی برقرار ساخت. زیرا به کلام ساده شواهد بسیاری وجود دارد که از ناهمگنی موسیقیایی مستمر در سراسر جهان حکایت می‌کند. الزاماً نمی‌توان ادعا کرد که تکنولوژی‌های موسیقیایی غرب و نوع‌های موسیقیایی برای منابع موسیقیایی یک منطقه زیانبخش هستند. البته، من معتقدم که تز امپریالیسم فرهنگی شاید که در برابر سایر جنبه‌های‌ولو متفاوت ، انتقادات تجدید نظر طلبانه مقاوم‌تر باشد و من برای نشان دادن این امر می‌خواهم که به اعانات بالقوه آن به یک سطح تمرکز کلان بپردازم که تأکید بر محلی‌گرایی را در بعضی از مطالعات تجربی موسیقیایی ـ که قبلاً متذکر شدم تکمیل خواهد کرد.

مسایل تولید

برای انجام این کار من می‌خواهم پیرامون گفته‌های سیمون فریث، محقق مشهور موسیقی عامه پسند درباب صنعت موسیقی مابعد امپراطوری بحث و گفتگو کنم (۱۹۹۱). فریث کار را با این پرسش آغاز می‌کند که آیا سلطه آمریکا ـ انگلیسی بر تجارت موسیقی جهانی ـ واقعیتی انکارناپذیر در طول ۳۰ سال گذشته ـ همچنان تا آینده‌ای دور ادامه خواهد یافت؟ موسیقی راک اند رول آمریکایی و نوع تصرف شده انگلیسی آن در سالهای دهه ۱۹۶۰ موجب گسترش شرکت‌های چند ملیتی عمداً مستقر در آمریکا و انگلیس در سطوح بین‌المللی شد. یک بخش متقاعد کننده از بحث فریث این است که دوران برتری انگلیس در زمینه رپراتوار (بخش انگلیسی این ترکیب) به سرآمده است. فریث معتقد است با ظهور یک جمعیت تازه به دوران رسیده و روابط شرکتی دیگر نقش انگلیس بمثابه منع استعداد و بازار محک برای جوانان جهان رو به افول گذارده است (۱۹۹۱:۲۶۷). تاکید تازه نشریات موسیقی انگلیسی در مورد موفقیت گروه راک اوسیس (Oasis)در ایالت متحده قطعاً ایده فریث را تأیید می‌کند. بدین معنا که پوشش مطبوعاتی گروه فوق بازتاب دهنده دل نگرانی خاص انگلیس درباره کاهش نفوذ فرهنگی‌اش در سطح بین‌المللی می‌باشد. فریث همچنین به این نکته اشاره می‌کند که وجود نهادهای موسیقی

پاپ پان ـ اروپایی از قبیل مجلات طرفداران موسیقی و ایستگاه‌های رادیو و تـلویزیونی تـجاری بدین معنا است که گروه‌های انگلیسی به نحو فزاینده‌ای به بازار نزدیکتر اروپایی تا بازار آمـریکا ـ که به هرحال اهمیت اقتصادی اش رو به افول گذارده است ـ می‌اندیشند.

البته فریث درادامه، ادعای بسیار متفاوتی را مـطرح مـی‌سازد. بـنا بـه عـقیده او گـروه‌های رپ (Rap) هاوایی، فیلیپینی، آفریقای جنوبی و هلند بـه هـمان انـدازه گـروه‌های مـتعلق بـه شـهر لوس‌آنجلس یا برونوکس (Bronox) شانس موفقیت در صحنه جهانی را دارند، البته منوط بر آن که برنامه‌های خود را به زبان انگلیسی اجرا کنند (۹ـ۲۶۸: ۱۹۹۱). به ادعای فریث شـرایـط نـهادی و تکنولوژیکی جدیدتولید موسیقی، مواردی چون دست کشیدن از تأکید بـر نـوع اجـرای زنـده بـه نفع ضبط به عنوان شیوه پیشرفت عمده، بدین معناست که برابری تازه‌ای در زمینه دسـترسی [بـه صحنه جهانی] وجود دارد (۲۶۷).[۵] قطعاً، شرکت‌های ضبط بـین‌المـللی راهـبردهای تـازه بـه کـار گرفته‌اند و این در حالی است که آنان نسبت به تـوزیع هـر نـوع مـوسیقی تـولیدی مـحلی کـه بـا (نوعی) زیباشناسی جهانی جدید منطبق باشد، تمایل نشـان مـی دهـند: تـصور آقـای فـریث ایـن است که تقریباً همگان به گونه‌ای برابر به تکنولوژی دیجیتالی دسترسی دارند کـه در نـتیجه تـولید موسیقی جهانی را در فیلیپین به اندازه شهر لس آنجلس امکانپذیر می‌سازد. امـا مـا مـی‌دانـیم کـه نابرابری‌های اقتصادی غالباً این معنا را القا کرده‌اند کـه دسـترسی بـه تکـنولوژی‌های الکـترونیکی جدید در گذشته قطعاً نابرابر بوده است. والیس و مالم (۱۹۸۴:۲۷۵)، برای نمونه، نشـان مـی‌دهند که خرید و تعمیرات وسایل یک گروه الکـترونیکی، گـذشته از آن کـه بـه صـورت‌های جـدید از وابستگی اقتصادی بلکه به نوعی حرفه‌ای‌گرایـی نـیز مـی‌انـجامد و ایـن وضـعیت غـالباً بـا مسأله مالکیت تجاری ـ به عنوان یک ضرورت ـ سروکار دارد. مـادامـی کـه تکـنولوژی‌های دیـجیتالی موجب فراوان شدن تولید موسیقی نیمه ـ حـرفه‌ای فـرد ـ مـدارانـه دربـافتهای غـربی مـعین شـده است اما این شیوه تولید موسیقی به درآمدهای مازادی وابسـته است کـه مـردم اکـثر نـقاط جـهان فاقد آن هستند.

علاوه بر این، بازاریابی انبوه و بین‌المـللی فـرآورده‌ای کـه در یک قـلمرویی مـوفق عـمل

می‌کند صرفاً پیامد شیوه نظارت بر توزیع و سرمایه‌گذاری شرکت‌های بزرگ است. تصمیم به عدم توزیع فرآورده‌ای در یک کشور خاص با توجه به این که آن فرآورده در سایر کشورها به فروش می‌رسد، از جمله دیگر تصمیمات در این زمینه است. این وضعیت به خصوص زمانی اتفاق می‌افتد که چنین فرآورده موسیقیایی به زبانی غیر از انگلیسی اجرا شده باشد. اما غالباً اینطور است که کارکنان آمریکایی و انگلیسی (بخش) صنعت موسیقی نوع کار را برای عرضه در بازار مناسب نمی‌بینند. مطالعات درباره صنعت ضبط (موسیقی) اروپا از پاره‌ای از این مشکلات پرده بر می‌دارد. پل راتن (۱۹۹۱) با استفاده از مورد کشور هلند به گروه‌های موسیقی غیرآمریکایی اشاره می‌کند که برای فعالیت در خارج از قلمروهای خود با چه دشواری‌هایی مواجه هستند و نشان می‌دهند که برای گروه‌های فعال در بازارهای حاشیه‌ای، دستیابی به موفقیت کارآمد در مقیاس جهانی تا چه اندازه دشوار است. کیث نگوس نیز چنین بحثی را پیش کشیده است که سلطه ایالات متحده آمریکا وانگلیس در زمینه رپراتوار احتمالاً تا مدتی در اروپا ادامه می‌یابد (۱۹۹۳:۳۰۰) نگوس میان رشد سریع اروپا به عنوان یک بازار یکپارچه مهم و رشد نابرابر و آهسته‌تر سایر کشورهای اروپایی به عنوان منابع رپراتوار به طور محتاطانه تمایز قائل می‌شود. او برای این نگرش تازه پرسنل صنعت ضبط ـ دو دلیل عمده ارائه می‌دهد: پافشاری مستمر بر برتری زیباشناسانه دیرینه کارکنانی که به همکاری با سایر گروه‌ها از سایر منابع و کشورها عادت هم ندارند. نگوس می‌گوید (۳۰۴: ۱۹۹۳) که حاصل این شرایط خود را به صورت نوعی دلسردی و یأس دوجانبه متجلی می‌سازد. این در حالی است که کارکنان انگلیسی مایل هستند که نوار موسیقی از سایر کشورها را به جای آثار گروه‌های ناشناخته‌تر انگلیسی بپذیرند اما باز عملاً دراین زمینه اقدامی صورت نمی‌پذیرد. راتن (۱۹۹۱) این فراگرد را از نقطه نظر کارکنان رپراتوار و هنرمندان هلندی این گونه توصیف می‌کند: اگر آثار موسیقی هنرمندان هلندی با آنچه که در بازارهای آمریکایی انگلیسی مرسوم است، متفاوت به نظر برسد، آنگاه مسئوولان انگلیسی و آمریکایی بازار به آنان خواهند گفت که آن اثر مناسب نمی‌باشد و اگر آن کار موسیقی شبیه به سایر آثار موجود هم در بازار به نظر برسد، آنگاه خواهند گفت که تعداد

فراوانی از گروه‌های آمریکایی و انگلیسی هم اکنون در حال تولید آثاری مشابه با آن می‌باشند. چنین دشواری‌هایی قطعاً وضع را برای ورود بسیاری از آهنگسازان وکارکنان غیر ـ غربی به بازارهای بسیار جذاب و پرافتخار در اروپا و آمریکای شمالی دشوارتر می‌سازد.

گرچه فریث و نگوس در باب ابعاد سلطه موجود انگلیس ـ آمریکا توافق و یا در مورد روند احتمالی آن اتفاق نظر ندارنداما متفقاً تز امپریالیسم فرهنگی را برای تبیین و تحلیل توزیع قدرت معاصر در این صنعت بین‌المللی شیوه معتبر نمی‌دانند. فریث بر این واقعیت تأکید می‌ورزد که مؤسسات بزرگ دیگر به شرکت‌های مستقر در آمریکا تعلق ندارند بلکه به شرکتهای ژاپنی و اروپایی تعلق دارند و این در حالی است که شرکت‌های سلطه گر در بازار ضبط ـ موسیقی در سالهای دهه ۱۹۷۰ عبارت بودند از: (ای ام آی و دِکا) از انگلیس، (سی بی ای، ار سی ای و دبلیو ای ای / مارنو) از آمریکا و (پُلی گرام) از هلند / آلمان غربی بودند و این در حالی است که گسترش مالکیت از بُعد جغرافیایی ابعاد وسیعتری به خود گرفته است. پنج شرکت بزرگ کنونی عبارتند از پُلی گرام (که اینک توسط شرکت الکترونیکی هلندی فیلیپس اداره می‌شود)، سونی موزیک اینترتینمنت (ژاپن) که سی بی اس را درسال ۱۹۸۷ خرید، گروه موسیقی وارنر (بخشی از تایم ـ وارنر شرکت عظیم رسانه‌ای آمریکا)؛ ای ام آی (که تا زمان نگارش این مقاله انگلیسی بود)؛ بی ام جی (بخشی از گروه رسانه‌ای برتلزمن آلمانی که درسال ۱۹۸۶ آر سی آی را خریداری کرد). آنها ۷۲ درصد از بازار موسیقی ضبط شده را در اختیار خود دارند.[۶] گذشته از آن که در حال حاضر بیشتر این شرکت‌ها به مؤسسات بزرگ غیر آمریکایی ـ انگلیسی تعلق دارند، نسبت به شرکت‌های سلف خود از راهبردهای متفاوتی پیروی می‌کنند. فریث این شرکت‌های چند ملیتی جدید را توزیع کنندگان کالاهای تولیدی داخلی معرفی می‌کند. او چنین بحث می‌کند که ما دیگر نمی‌توانیم که:

بازار موسیقی بین‌الملل را از بعد ملی گرایانه تعریف کنیم که در آنجا بعضی از کشورها (آمریکا و انگلیس) در حال تحمیل فرهنگ خود بر سایرین می‌باشند. این امر بیانگر پیامدهای فرهنگی شرکت‌های چند ملیتی جدید نمی‌باشد: آیا سونی ـ سی بی اس و بی ام جی ـ آر سی

آی نماینده چه فرهنگی می‌باشند؟

به عقیده فریث این بدین معناست که شرکت‌های عظیم دارای هویت اَبَر ملی مشترک نیستند، آن چیزی که از بُعد فرهنگ بر کشورهای جهانی تحمیل شود... مدل امپریالیسم فرهنگی ملت علیه ملت باید به مدل مابعد امپراطوری شمار نامحدودی از تجربیات محلی (و واکنش به آنها) جای دهد که در سطح جهانی مورد استفاده قرار گرفته‌اند (تأکید اصلی ۸ـ۲۶: ۱۹۹۱).

نگوس نیز گسترش مالکیتی و سرمایه‌گذاری را مورد تأکید قرار می‌دهد: او می‌گوید این بدین معناست که دیگر نمی‌توان فرهنگ و قلمرو را مشخص نمود (۱۹۹۳:۳۱۱). اما نگوس بیش از آقای فریث بر این واقعیت تأکید می‌کند که مالکیت به مثلث آسیای شرقی، اروپای غربی و آمریکای شمالی منتقل شده است. این که شرکت‌های چند ملیتی از جنبه راهبردی اینک محلی ـ محورتر از سابق عمل می‌کنند اما این بدان معنانیست که صحبت درباره سلطه فرهنگی از مد افتاده است. قطعاً اشتباه است که شرکت‌های چند ملیتی مستقیماً نماینده فرهنگ‌های ملی پنداشته شوند وادعای فوق حتی در آن موقع که اکثر شرکت‌های چند ملیتی هم آمریکایی بودند نیز اشتباه بود. در اکثر متونی که درباره تزامپریالیسم فرهنگی به رشته تحریر درآمده است، این‌گونه ربط دادن مستقیم شرکت‌های چند ملیتی با فرهنگ‌های ملی وسیعاً مورد انتقاد قرار گرفته است که فقط انتقاد است. چنین ادعاهایی آشکارا انسجام دو صورت متفاوت از قدرت را یعنی دولت و بخش بازرگانی ـ شرکتی را بیش از اندازه بزرگ جلوه می‌دهد.

مادامی که من بعضی از این محدودیتهایی را که در چندین اثر قبلی درباره امپریالیسم فرهنگی وجود دادند، پذیرا هستم، در این مقطع می‌خواهم که دو جنبه اصلی از ادبیات امپریالیسم فرهنگی را مطرح سازم که حفظ آنها درارتباط با رویکردهای جدید نسبت به تولید و توزیع موسیقی ارزشمند هستند و در آثار تجدید نظر طلب اخیر در مورد موسیقی عامه پسند به قدرکافی مورد تأکید قرار نگرفته‌اند. جنبه نخست به روابط میان کالاهای فرهنگی و کاپیتالیسم مصرفی مربوط می‌شود و جنبه دوم درباره پیوند پایدار بعضی از صورت‌های فرهنگی معین با منطقه‌ها و ملت‌ها می‌باشد. بخش مهمی از متونی که تحت لوای امپریالیسم فرهنگی نوشته

شده‌اند بر این استدلال استوار بوده‌اند که گونه خاصی از الگوهای نهادی و ارزشها و هنجارهای فرهنگی بر سایر جوامع تحمیل شده است (شیلر ۱۹۷۶؛ محمدی ۱۹۹۵). نابرابری عمیق ثروت، تمرکز قدرت فزاینده و تضعیف نهادهای مدنی از آن جمله‌اند. اگر بعضی از سایر مدل‌های تز امپریالیسم فرهنگی، ایده امپریالیسم فرهنگی را از نزدیک با ایده ملّی گرایی و استقلال ملی ربط دادند (برای مثال، هملینگ ۱۹۸۳؛ نوردنسترینگ و شیلر ۱۹۷۹) سایرین بر این انتقاد گسترده‌تر تأکید ورزیده‌اند. و آن انتقادات از تز امپریالیسم فرهنگی است که (به درستی) از تمرکز آن بر مفهوم مشکل آفرین استقلال ملی خرده می‌گیرند چرا که در نتیجه این امر نقد وسیعتر سرمایه‌داری را دست نخورده باقی می‌گذارد.

رویکردهای جهانی شدن با این نوع انتقاد از کاپیتالیسم به نفع میراث پیچیده مدرنیت مخالفت کرده است. تاملینسون (فصل چهارم: ۱۹۹۱) از آن دیدگاه‌های امپریالیسم فرهنگی ـ که اثرات عمده صادرات کالاهای فرهنگی را به نقش آنان بمثابه پیشاهنگان [ورود] سرمایه داری مصرفی ربط می‌دهد ـ بشدت انتقاد می‌کند. او نقش فرآورده‌های فرهنگی (برای مثال، صفحه) را در راستای ترویج ایدئولوژی‌هایی چون مصرف گرایی و اقتصادهای مبتنی بر بازار آزاد، حرکت به سوی نوعی نظریه سلطه اقتصادی مشاهده می‌کند که از نظریه سلطه فرهنگی فاصله می‌گیرد. چنین باوری وجود دارد که این قبیل نظریه‌های متأثر از مارکسیسم به دلیل این گونه «اقتصادباوری» هرگز باجنبه فرهنگی قضیه رویارو نمی‌شوند. به عقیدهٔ تاملینسون نویسندگان مارکسیستی امپریالیسم فرهنگی، فرآورده‌های فرهنگی را تنها براساس میزان موفقیت یا عدم موفقیت‌شان درایجاد تحول اقتصادی ـ سیاسی مهم می‌پندارند. تاملینسون همچنین با این ایده مخالف است که نویسندگان غربی یا نویسندگان کلان شهرها می‌توانند به وکالت از انسان‌های فقیر غیر ـ غربی، در رابطه با این که چه چیزی برای آنان مفید و چه چیزی نامفید است، اظهار نظر کنند. تاملینسون فقط تا آن حد آمادگی دارد که آگهی‌های بازرگانی کالاهایی چون فرآورده‌های دارویی و کودکان در کشورهای جهانی سوم را تجسم فراگرد استثمار فرهنگی (تا اقتصادی) بپذیرد. او بحث می‌کند آن مدلهای مصرف گرایی را که امپریالیسم فرهنگی می‌خواهد

به مردم کشورهای در حال توسعه تلقین کند تنها از نقطه نظر آن دسته از روشنفکران کلان شهری زیانبخش تفسیر می‌شوند که خود فواید چنین مدل‌هایی را تجربه کرده‌اند. بر طبق گفته تاملینسون، همه این گونه صحبت‌ها به نحو تردید ناپذیری به مفاهیم مارکسیستی و باطل شده خودآگاهی کاذب متکی‌اند.

اما مخالفت با رویکردهای خودآگاهی کاذب نباید موجب فلج انتقاد شود. مطالعات ارتباطات بین‌المللی هنوز نیاز دارد که درباره این ایده تحقیق کند که مفاهیم شهرت، جاذبه، لذت جویی و فرار از واقعیت وابسته به فرآورده‌های رسانه‌های غربی ـ همانطور که یکی از اصلاح کنندگان رویکرد امپریالیسم فرهنگی از آمریکای لاتین عنوان کرده است ـ دارای کیفیات اغوا و مقاومت هستند (مارتین ـ بربرو ۱۹۹۳). گرچه آن نوع بسیج سیاسی پیرامون موسیقی راک که در کلکسیون گاروفالو (۱۹۹۲) بحث شد ـ برای نمونه کنسرت‌های انبوه در طرفداری از دمکراسی در هنگ کنک و بوینس آیرس ـ مهم هستند، ما همچنین نیاز داریم که به بعضی از مشکلات وابسته به صادرات چنین مدل‌های ایدئولوژیکی ـ موسیقیایی نظر بیفکنیم: برای نمونه استعداد آن در تشویق به بی تفاوتی و رخوت در برابر فعالیت تجاری جهانی. اینها مسایلی هستند که به دشواری می‌توان به نحو تجربی با آنها برخورد نمود. مشاهده، تفسیر و سنجش فقدان فعالیت سیاسی (و علل احتمالی چنین فقدانی) همواره دشوارتر از نوع گردهمایی است که در کلکسیون گاروفالو مورد توجه قرار گرفته است.

مطالعه زائو و مرداک در مورد ورود اسباب بازی‌های ترانزفورمر (Transformer) به کشور چین در سال ۱۹۸۹ بیانگر نوعی شیوه مطالعاتی نوید بخش است (گرچه آنها با ژست همیشگی رویکردهای امپریالیسم فرهنگی را به ساده نگری متهم می‌کنند). ورود کاپیتالیسم مصرف انبوه به کشوری که یک چهارم جمعیت جهان را در خود جای داده است توسط مارک‌های [تجاری] فرهنگی غرب امکانپذیر شده است. های ـ فای (دستگاه‌های صوتی بسیار حساس) یکی از کالاهای فرهنگی مهم پیشقراول این دگرگونی است (همان منبع ۲۱۵). گرچه در اینجا برای چین مائویست یا فئودال مسأله نوستالژی وجود ندارد، اما این رویداد از الگوی جدید سلطه و

نابرابری خبر می‌دهد. در اینجا نقش ستارگان موسیقی عامه پسند غربی جهانی به همان اندازه مارک‌های تجاری کفش ـ ورزشی اهمیت خواهند داشت. ابرستارگان منطقه کانتون و نسل جدیدی از خوانندگان مشهور ماندارین مستقر در تایوان نیز نقش عمده‌ای ایفا خواهند کرد. اینها ستارگان خانگی ـ محصول داخل ـ هستند، اما شرکت‌های ضبط آنها به طور مشخصی حول مفاهیم غربی شهرت و اعتبار فعالیت می‌کنند.

من در اینجا قصد دارم که درباره نقد امپریالیسم فرهنگی از جهانی‌شدن که در بالا مورد بحث قرار گرفت نکته‌ای را مطرح سازم و آن نکته این است که کاربردگرایی صورت‌هایی معین (برای مثال، شیلر ۱۹۷۶) ضرورتاً موجب ابطال خود مفهوم نمی‌شوند. مادامی که این حقیقت وجود دارد که امکان وابستگی مستقیم شرکت‌های چند ملیتی به فرهنگ ملی خاصی وجود ندارد، اما کم و بیش می‌توان بحث کرد که آنها می‌توانند بخشی ازیک فراگردی به حساب آیند که صورت‌های فرهنگی معینی ـ که با ملت‌ها و مناطق خاص پیوند قوی دارند ـ به توسط آن سلطه خود را از بعد فروش و شهرت حاکم سازند. البته لزومی ندارد که برای چنین استدلالی، اتهاماتی از قبیل برنامه‌ریزی عمدی یا توطئه را به این گونه شرکت‌ها نسبت داد. بنابراین عملکرد شرکت‌های فراملیتی تابع الزامات اقتصادی و پیشینه‌های زیباشناس معینی هستند. از آن نوعی که نگوس (۱۹۹۳) و راتن (۱۹۹۱) به خوبی وصف کرده‌اند. با این پیامد که موسیقی انگلیسی ـ آمریکایی هنوز عمده‌ترین نوع موسیقی است که در سطوح بین‌المللی توزیع و تبلیغ می‌شود. ما حتی اگر نتوانیم از مبنای کارکردگرایانه‌ای درباره تحمیل یک نوع فرهنگ بر یک نوع جامعه دیگر سخن به میان آوریم، منطق بازار جهانی ـ که به مفهوم دسترسی داشتن به توزیع و ترفیع و تبلیغ متعهدانه می‌باشد ـ هنوز فوق‌العاده نابرابر دیده می‌شود و این نابرابری از جنبه جغرافیایی و ملّی هم متفاوت می‌باشد. این مشکلات را با نگاه به دو مقوله جنجال‌برانگیز می‌توان برجسته ساخت. یعنی موسیقی پاپ ـ اروپا و موسیقی جهانی که در سالهای اخیر موضوع وسیعاً مورد بحث و جدل طرفداران، روزنامه‌نگاران و بخش دانشگاهی بوده است.

تماشاگران آمریکایی و انگلیسی غالباً از موسیقیدانان مشهور قاره اروپا بیزار بوده‌اند.

موسیقی پاپ اروپایی واژه کوبنده‌ای برای اشاره به یک زبان آمیخته انگلیسی و فقدان مهارت موسیقیایی در بین انواع گروه‌های دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ بود. لینج (۱۹۹۲:۱۳۹) تحقیق خود درباره روندهای ملی و فراملی درموسیقی عامه پسند اروپا را با این گمانه زنی به پایان می‌رساند که شاید گروه یو۲ (U2) بعدی از ورشو یا براتیسلاوا ظهور می‌کند. اما نشانه‌های چنین ظهوری اندک هستند. آیا کدامین گروه‌های اروپایی امروزی احتمالاً همچون گروه یو۲ (U2) و یا حتی گروه میت لوف (Meat Loaf) پوشش صفحه اول مطبوعات را به خود اختصاص خواهند داد؟ پیشینه گروه‌های اروپایی در صحنه جهانی نشان می‌دهد که تنها فقط گروه ابا (Abba) توانست به کانون اسطوره موسیقی پاپ نزدیک شود و حتی اهمیت آنها نیز از دهه ۱۹۷۰ به بعد عملاً بر نوعی زیباشناسی بازاری و مبتذل استوار بوده است. در حقیقت لندن در اواسط دهه ۹۰ میلادی از دوباره به عنوان مرکز موسیقی پاپ مد روز، چه در زمینه موسیقی رقص یا در زمینه موسیقی راک / پاپ بدیل / مستقل مطرح شد.

دومین حیطه مجادله مربوط به تحولات در عرصه الگوهای بین‌المللی فروش و شهرت به پدیده موسیقی جهانی مربوط می‌شود. این واژه (البته آنطور که بعضی از نویسندگان مدعی‌اند ابداع نشده است) مورد استفاده بسیاری از تجار در بخش مطبوعات موسیقی و ضبط قرار گرفت تا بدین وسیله شرایط تبلیغ مناسب‌تر موسیقی عامه پسند، غیر ـ غربی را در انگلیس فراهم آورند. بدون تردید، بعضی از موسیقیدانان غیر غربی به شناخت و موفقیت بین‌المللی دست یافته‌اند. نصرت فاتح علی خان از کشور (پاکستان) و یوسو ندور (از کشور سنگال) از برجسته‌ترین نمونه‌های موفق در صحنه بین‌المللی هستند. اما تأثیر این نوع موسیقیدانها بشدت محدود بوده است. مخاطبین آنها مسن‌تر و از طبقه متوسط هستند. اگر فروش کلی و اهمیت آنها را نسبت به فرهنگ همگانی جهانی ملاک قرار دهیم آنگاه نمی‌توان آنها را مشهور به حساب آورد. به علاوه، این نوع موسیقیدانان اغلب تابع آن نوع گفتمان‌ها هستند که موسیقی‌شان تا آن حدی ارزشمند پنداشته می‌شود که با مفاهیم غربی سنت و اصالت سازگاری دارند. بنابراین مفهوم موسیقی جهانی به عنوان یک طبقه بندی دربَر گیرنده هم آثاری که به عنوان پاپ غربی

مورد پذیرش قرار گرفته نشده‌اند، مانع ورود بعضی از موسیقی به مرکز می‌شود. بنابراین در اینجا به منظور بررسی توزیع منابع موسیقیایی جهانی، گذشته از توجه محتاطانه دراز مدت به الگوی فروش باید همچنین توجه داشت که چه نوع از اجرا کنندگان موسیقی به بخشی از اسطوره فرهنگی ـ همگانی مبدل می‌شوند. چرا که بحثاً فرهنگ موسیقیایی در سطح تخیل و صمیمیت است که بسیار نافذ عمل می‌کند. این مسأله بوضوح دو مسأله را در زمینه روابط مخاطب نسبت به متون فرهنگ همگانی و اجرا کنندگان موسیقی مطرح می‌سازد. بنابراین من در بخش بعدی قصد دارم که بعضی از انواع تفکرات مربوط به پیامدهای نابرابری فرهنگی برای مخاطبین موسیقی عامه پسند را مورد توجه قرار دهم.

مخاطبین و زیباشناسی

بحث دیولینج که پیشتر نقل شد (ص ۱۶۶) مبنی بر این که صورت‌های موسیقیایی سلطه امریکایی ـ انگلیسی می‌تواند به چالش خلاقانه با فرهنگ‌های ملی وابسته به والدین قوت بخشد، نمونه‌ای از رشته نقدهای اصلی امپریالیسم فرهنگی است. اما استدلال فوق شرایط دریافت (reception) را به اندازه کافی مورد توجه قرار نمی‌دهد (همچنین به گاروفالو ۱۹۹۳:۲۵ مراجعه کنید). تحقیق کینز و لاینر در مورد [سریال آمریکایی) دالاس (۱۹۸۵) نمونه مشروع چنین نقدی در مطالعات رسانه‌ای می‌باشد. هدف این تحقیق تأکید براین نکته است که برداشت تماشاگران کشورهای مختلف از برنامه دالاس متفاوت است. چنین استدلالی قطعاً در ارتباط با نحوه گفتگوی ما درباره اثرات فرآورده‌های فرهنگ همگانی غربی بر بقیه جهان تبعات مهمی دارد. اگر انسان‌هایی که در پیرامون قدرت جهانی قرار دارند بتوانند آزادانه از فرآورده‌های مرکز معناسازی کنند آنگاه ما چگونه می‌توانیم که با قاطعیت درباره پیامدهای ناشی از مصرف این فرآورده‌ها توسط آنها صحبت کنیم؟

بدون انکار این نکته که مخاطبین غیرغربی می‌توانند از کالاهای فرهنگی غربی استفاده سیاسی مترقی و مثبت ببرند، من در اینجا می‌خواهم به قصد یادآوری بعضی از خطوط فکری

انتقادی مرتبط با تز امپریالیسم فرهنگی بحثی را پیش بکشم که این بار مربوط به آن چیزی می‌شود که مخاطبین غیرغربی می‌توانند از این موسیقی ـ که از طریق سیستم بین‌المللی کاملاً تحت سلطه ژاپن، آمریکا و شرکت‌های فراملی اروپایی در اختیارشان قرار داده می‌شود ـ به دست آورند. نخستین نکته به این مشکل مربوط می‌شود که اکثر موسیقی‌ای که در گوشه و کنار جهان توزیع می‌شود به زبان انگلیسی اجرا می‌شود. فریث (۱۹۹۱:۲۶۸) چنین بحث می‌کند که آن (خاصیت) در همه جا حاضر بودن فرهنگ آمریکا و طیف تصرف‌ها که در مورد موسیقی آمریکایی ـ انگلیسی در سطوح جهان صورت می‌گیرد موجب می‌شود که اجرای آهنگ به زبان انگلیسی دیگر به همان معنای اجرای آهنگ به زبان انگلیسی نباشد، بلکه معنای ستاره موسیقی پاپ شدن را بدهد. او درباره جنبش درکشور سوئد، یعنی اجرای موسیقی به زبان سوئدی بمثابه ملی گرایی پانکی سخن می‌گوید، فاز این جنبش از زمانی در سوئد برقرار شد که مردم به این درک رسیدند که در جهان امروز نکته مهم این نیست که موسیقی همه منابع باید تقریباً شبیه به هم به نظر برسند، بلکه همین همانندی هم باید تفاوت آفرین باشد (همان منبع: ۲۶۸).

فریث به نحو تحریک‌آمیزی مرحله جدیدی را در روند تولید موسیقی عامه پسند عنوان می‌کند، و آن مرحله‌ای است که تولید موسیقی محلی با هدف موفقیت در سطح بین‌المللی صورت می‌گیرد. او نکات برانگیزنده‌ای را درباره ابعاد زیباشناسانه شکاف در حال پیدایش میان موسیقی جهانی و راک آمریکایی ـ انگلیسی ارائه می‌دهد. به عقیدهٔ او سیند اوکانر خواننده ایرلندی نماد حرکت به سوی یک موسیقی جهانی متکی بر اهداف صحنه خرد است که بر فیزیک بدن و رقص متمرکز است، مادامی که نوع کار گروه یو۲ (U2) هموطنان او، از آنجا که نوعی معنای سیاسی جهانی را هدف دارند، آمریکایی ـ انگلیسی توصیف می‌شوند (۱۹۹۱:۲۶۸–۹).

بنابراین موسیقی اوکانر از آن جنبه جهانی است که از شعار وحدت‌طلبی اجتناب می‌ورزد و ملی‌گرایی را به مفهوم خُرد و خصوصی در بر می‌گیرد. اما گروه یو۲ (U2) که اعتبار را در مقیاس عظیم جستجو می‌کنند، بدین گونه آمریکایی ـ انگلیسی (ایرلندی) بودن خود را به

اثبات می‌رسانند ـ امیدهایشان آنها را به مثابه محصول یک نوع محیط محلی خاص تأیید می‌کند. موسیقی راک آمریکایی ـ انگلیسی به نظر می‌رسد که به شعار خودنمایانه وحدت متکی است. فریث می‌گوید که علایق احساس برانگیز و شخصی اوکانر یا گروه پت شاپ بویز کمتر اغراق‌آمیز و از ظرافت بیشتری برخوردار است. فریث همچنین عنوان می‌کند که آن دیدگاه قدیمی مبتنی بر این که موسیقی باید از سبک محلی‌اش به موفقیت در صحنه بین‌المللی برسد، (در واقع) یک مدل از اسطوره‌های اصالت موسیقی راک است. فریث این دیدگاه را به طور جامع در سراسر اثرش مورد انتقاد قرار داده است. او در مقابل، ماهیت تجاری و بواسطه تکنولوژی موسیقی عامه پسند را به رسمیت می‌شناسد و به مقدار زیادی از آن استقبال می‌کند.

من از تلاش آقای فریث که هدفش کم اهمیت جلوه دادن آن خصلت خشن موسیقی راک آمریکایی ـ انگلیسی است طرفداری می‌کنم که در بسیاری از صورتهای بدیل و اصلی اخیرش نوعی نوستالژی توان‌فرسا مظهر آن شده است. معلوم است که بسیاری از تحولات بسیار جالب توجه اخیر در حوزه موسیقی غربی در نوع‌های موسیقی ـ رقص معاصر صورت گرفته که با زیباشناسی راک مخالف است. فقدان آن لاف و گزافه گویی درموسیقی خوب پاپ ـ آن قدرتی که شما [مخاطب) را از طریق پیوند احساسات شخصی ناگهانی و غیر عمدی باگروهی از انسانهای وسیعتر، متحیر می‌سازد ـ واقعاً ارزشمند است اما در تحلیل فریث، سیاست زبانی پنهان باقی می‌ماند. واکنش به ترانه‌ها به قراردادهای عام وفعال در نوع موسیقی در حال مصرف وابسته هستند: برای بعضی از مخاطبین عام توجه زیاد به ترانه‌ها و تحلیل آن حیاتی است، در سایر موارد، ترانه‌ها نسبتاً بی اهمیت هستند. لینگ (۱۹۹۲) طیفی از انواع موسیقی را در نظر گرفته و در این رابطه نوعی طبقه بندی مقدماتی از اهمیت زبان در مقایسه با فرم موسیقیایی و آوا ارائه داده است و بدین گونه بر تبعات متفاوت آن برای نوع موسیقی گوناگون در بازار در حال ادغام اروپا تأکید می‌کند. اما همانگونه که بعضی از مخاطبین طبقه متوسط معتقدند، در موسیقی پاپ کلمات [ترانه ها] شاید آنقدرهم مهم نباشد. اما هنوز اینطور است که بعضی (و نه همه) لذات موسیقی از تعامل صدای انسانی (خواننده) با معانی ترانه آهنگ ناشی می‌شود. جای تردیدی

وجود ندارد که مخاطبین غیرانگلیسی زبان کاملاً می‌توانند از آهنگهای انگلیسی زبان لذت ببرند و آنها را بفهمند و از آنها استفاده کنند، اما ما نباید چشم خود را بر روی آن فرصت هویت‌شناسی که در نتیجه کاربرد زبان خاصی باز و بسته می‌شود، ببندیم. چنین شواهدی که مخاطبین قاره اروپا در حال روی آوردن از آهنگهای جهانی انگلیسی زبان به آهنگ‌های محلی زبان هستند حداقل، به خوبی بیانگر میل به لذت (ناشی) از همین شناخت سرچشمه می‌گیرد.[۸] من در اینجا قصد دارم که وارد دومین حیطه بحث خودم در رابطه با اهمیت هویت‌شناسی مخاطب بپردازم که به برجسته‌ترین خصیصه بخش تولید موسیقی در مقیاس جهانی مرتبط است: یعنی وابستگی آن به سیستم ستارگان. تقریباً همه ستارگان موفق دنیای موسیقی از دهه ۵۰ به بعد اهل انگلیس و آمریکای شمالی بوده‌اند. اما شاید در آینده اینچنین نباشد. البته این یک پیش بینی است تا کشف. در حال حاضر، سیستم (خوانندگان) ستاره برای مخاطبین آمریکایی ـ انگلیسی این امکان را فراهم می‌آورد که نظاره‌گر آن نوع لذات محلی باشند که در مقیاس وسیعتر و یا حتی جهانی پذیرفته شده‌اند:

> ***من در اینجا می‌خواهم برای بیان غرض خود داستانی را تعریف کنم. من یکبار به سه دانشجوی فرانسوی برخوردم که در بخشی از شهر منچستر ـ مکانی که من زندگی می‌کنم ـ سرگردان به دنبال محل رویداد یکی از آهنگهای گروه اسمیتز (آهنگ قلدرهای راشولم از آلبوم گوشت [گوسفند سربریدن] قتل عمد است) (۱۹۸۵) می‌گشتند. من نتوانستم که لذت توأم با گناه خودم را از این حادثه پنهان کنم: از این حقیقت که کسانی این همه راه از فرانسه به شهر منچستر انگلیس بیایند و بخواهند از تجربیاتی آگاه شوند که به عقیدهٔ من به طور ویژه به شمال انگلیس و ـ با توجه به زادگاه اصلی من که اهل منچستر نیستم و اهل شمال غربی هستم ـ تا حدودی به من مربوط می‌شد. نخستین سفر من به آمریکا برخلاف بسیاری از طرفداران موسیقی حکم زیارت واقعی ازعنوان آهنگها و منابع را داشت. گرچه بعضی از انگلیسی‌ها و آمریکایی‌ها از مراکز موسیقی افریقا دیدن می‌کنند اما با آن***

وضعیتی که طرفداران انگلیسی با روحیه طرفداری از آلمان یا اندونزی یا مغولستان دیدن کنند فاصله زیادی داریم. با توجه به اهمیت و جایگاه موسیقی نسبت به جهانگردی در بسیاری از مناطق (باید گفت که) که این مسایل عاری از تبعات اقتصادی هم نمی‌باشند. شهرهای لیورپول، نیواورلینز و کینگ استون، جامائیکا فقط سه نمونه هستند. اما این گونه مسایل، جدای از پیامدهای اقتصادی شان، از اهمیت فرهنگی نیز برخوردار می‌باشند. آنها در تعیین احساس تعلق، احساس دور [حاشیه‌ای] یا نزدیک [اصل] بودن نسبت به نظام‌های اعتبار نقش کمک کننده‌ای دارند. گرچه بعضی از نویسندگان تمایز میان ملتهای «پیرامونی» و «مرکزی» را در ادبیات امپریالیسم فرهنگی قدیمی پنداشته‌اند، اما در حقیقت چنین به نظر می‌رسد که هنوز آن احساس قوی طرد و منزوی سازی در بسیاری از مکان‌ها فعال است.

بنابراین، توزیع بین المللی قدرت صنعتی، تا حدودی، آن عمل طرد یا عمل جذب فعال را در عرضه مصرف موسیقی عام پسند سازماندهی می‌کند. آن ایده مخاطبین فعال (مطرح) در مطالعات فرهنگی [شاید بشدت آسیب پذیر] جاری، تا حدودی خبر از کدر و تیره ساختن فراگرد فوق را می‌دهد، بدین گونه که فرض را بر آن قرار می‌دهد که مشتریان فرهنگ همگانی و موسیقی عامه پسند برای تولید موسیقی، منابع آموزشی و اقتصادی برابری را در اختیار دارند. من در اینجا این نکته را عنوان می‌کنم که ماهیت و شدت هویت‌شناسی که در نتیجه موسیقی عامه پسند فراهم می‌آید شاید از جمله عواملی باشد که ما بتوانیم برای ارزیابی نحوه عملکرد توازن قدرت در صنایع ضبط بین‌المللی برای مصرف کنندگان، به معنای محروم ساختن بعضی‌ها از این لذات و فرصت‌های معین و شامل کردن عده‌ای دیگر، مورد استفاده قرار دهیم. شنیدن و تماشای تجربیات جنسی، خشن، نوجوانی، طبقاتی و قومیتی مبتنی بر شیوه‌های محلی لذت بخش است. (البته) این گونه لذات پیامدهای منفی بالقوه نیز دارند: آنها را می‌توان به طرد مبتنی بر بیگانه هراسی و ملی گرایانهِ «آنها» به منظور تأیید وحدت «ما» پیوند داد. برای مثال بعضی از انواع موسیقی ملی گرایانه هندی که توسط مانوئل (۱۹۹۳) در دوران تکثیر مابعد

کاست در شمال هندوستان مورد بررسی قرار گرفته است در این رده بندی می‌گنجد. اما اهمیت مشارکت آهنگ سازان و مخاطبین در صحنه بین‌المللی نباید دست‌کم گرفته شود. مطالعات جوزلین گیلبالت (۱۹۹۳) در مورد نوع موسیقی زوک ـ نوع موسیقی رقص که به طور خاص به آسیای صغیر (بویژه مارتینیک، دومینیکا، هائیتی و گوادلوب) وابسته است ـ به نحو کمک کننده‌ای این نکته را روشن می‌سازد. البته استفاده من از مطالعات او در اینجا بیشتر به برداشت و تفسیر مضمون اصلی بحث خود گیلبالت علیه مدل‌های پیرامونی / مرکزی مربوط می‌شود. به عقیده گیلبالت نوع موسیقی زوک آشکار می‌سازد که مدارهای موسیقی جهانی، که پیش از این مورد انتقاد قرارگرفتند، می‌توانند با ایفای نقش مثبت فرصتی را برای کشورهای در حال توسعه کوچک و صنعتی فراهم آورند تا محلی گرایی را بازتعریف کنند. به عقیدهٔ او موسیقی‌هایی از قبیل زوک بیانگر این نکته است که موسیقیدانان چنین مناطق حاشیه نشین شده می‌توانند حضور خود را در نظام‌های بازاری، که تا پیش از این تحت سلطه فرهنگ‌های سلطه‌گر بوده‌اند، به نمایش بگذارند (۱۹۹۳:۳۹). مادامی که این بازارها تابع فراگردهای جهانی کالایی شدن هستندامّا اتحادهای جدیدی که با سایر گروه‌های اقلیت صورت گرفته است در نظم سیاسی وجهانی از جایگاه مشابه برخوردار می‌باشند. گیلبالت در نهایت برای تحلیل اعتبار و اهمیت موسیقی زوک و سایر انواع موسیقی جهانی مانند رای (از کشور الجزایر) و سوکس (از کشور زئیر) از مشاجره جهانی شدن منحصر به فردی استفاده می‌کند: مشاجره او این است که مدل‌های پیرامونی ـ مرکزی دوجانبه که مشخصه تز امپریالیسم فرهنگی هستند ساده پندارانه‌تر از آنند که بتوانند از پس تبیین همبستگی جهانی نوین برآیند. من تلاش کرده‌ام تا این نکته را نشان دهم که چرا این مفهوم سنتی‌تر قدرت هنوز می‌تواند سودمند باشد و تحیل گیلبالت در این راستا کمک کننده است چون نشان می‌دهد که اگر موسیقیدانی وجود داشته باشد که دستخوش استدلال مبتنی بر مفهوم ارزش‌های موسیقیایی متکی بر سنت‌های بومی نشود و قصد کناره‌گیری نداشته باشد و واقعاً بخواهد به سیستم موسیقی ـ عامه پسند جهانی بپیوندد با چه دشواریهایی در این مسیر مواجه خواهد شد.

نتیجه‌گیری

من شماری از مشکلات مرتبط با توزیع جهانی قدرت موسیقیایی را مشخص کرده‌ام که فکر می‌کنم هنوز آنها را می‌توان به نحو کارآمدی در زیر عنوان امپریالیسم فرهنگی گنجانید. پافشاری بر ارزش تعامل موسیقیایی و پیوندی (دورگه) بودن آن به وضوح پسندیده‌تر از آن ناب گرایی فرهنگی پنهان در بعضی از اندیشه‌های متأثر از مدلهای امپریالیسم فرهنگی می‌باشد.[۱۰] اما مدل امپریالیسم فرهنگی را هنوز از این جنبه سودمند می‌توان خواند که می‌تواند نظر ما را به انتقادات مهمی جلب کند که مطرح کردن آنها درباره نحوه تولید امپریالیستی فرهنگ در کل ضروری می‌باشد: (یعنی) نقش کالاهای موسیقیایی به عنوان بخشی از الگوهای وسیعتر تغییر در صنعت برنامه‌های سرگرم کننده و اوقات فراغت و سلطه پایدار صورت‌های موسیقیایی معین که ـ با توجه به این که پیوند میان فرهنگ و قلمرو احتمالاً حالت پیچیده‌تری به خود می‌گیرد ـ هنوز به هویت‌های منطقه‌ای خاص مرتبط اند.

از بعد موسیقیایی، منطق تولید سرمایه داری به گونه‌ای متحول شده است که در ارتباط با دسترسی موسیقیدانان، تولید کنندگان و شرکت‌هایی که می‌خواهند فعالیت خود را براساس تجربیات یا زبان محلی عرضه کنند، مشکلات فراوان وجود دارد. بویژه که اگر این قسم تجربیات به نظر افرادی که برای شرکت‌های بزرگ در لندن، نیویورک و لوس آنجلس فعالیت می‌کنند بیگانه و غریب بیاید. البته این بدین معنا نمی‌باشد که این گونه ارجاعات محلی تنها لذاتی هستند که در موسیقی عامه پسند به حساب می‌آیند و یا حتی بدین معنا نیست که آنها ضرورتاً از جنبه سیاسی ازآن ارجاعات جهانی‌تر شده‌ای که توسط خوانندگانی چون پرنس (Prince) یا گروه یو۲ (U2)عرضه می‌شوند، با اهمیت و با اعتبارتر هستند. قطعاً در اینجا قصد چنین توصیه ای در کار نیست که موسیقیدانان، تجربه محلی را از طریق چنین صورت‌های ملی بیان می‌کنند، بلکه در عوض، یکی از جالب توجه‌ترین خصیصه‌های بسیاری از انواع موسیقی غیر ـ غربی دقیقاًبه این است که این نوع تجربه اغلب در ارتباط پیچیده‌ای با سایر معانی و صورت‌های فرهنگی جهانی‌تر دیگر، تخیل می‌آفریند و واسطه گر یا توافق آفرین عمل می‌کند.

من همچنین مشاجره کردم که تز امپریالیسم فرهنگی، در گسترده‌ترین حالت آن به عنوان نقد اثرات (ناشی از) روابط میان فراگردهای فرهنگی و اقتصادی بین‌المللی اساساً از این واقعیت ـ که قدرت اقتصادی در صنایع موسیقی از آمریکا و انگلیس به مثلث جهانی اروپا، آمریکای شمالی و جنوب شرقی آسیا سرایت کرده است ـ تأثیر نپذیرفته است. چرا که تا کنون ادله مستحکمی در دست نیست که نشان دهد که گسترش مالکیت فوق الذکر [غالباً سخت‌افزار ـ محور] اساساً در حال دگرگون کردن چیزی به نام صورت هُرمونیک موسیقی می‌باشد. من براساس اعتبار فرهنگی گروه‌های بزرگ بحث کردم که هیچ گونه شواهد مستحکمی در اختیار نیست که خبر از تغییرات عمده بدهد: تاکنون ستارگان جهانی معدودی از خارج از دنیای انگلیسی زبان‌ها ظهور کرده است. اگر چنین استدلالی منصفانه باشد که این نوع موسیقی جهانی تصرف موسیقی پاپ اروپایی از صورتهای آمریکایی ـ آفریقایی است [موضوع موسیقیایی که من دراینجا مجال بحث درباره آن را ندارم] آنگاه نادیده گرفتن موضوع پذیرش جهانی این قسم موسیقی در واقع حکم نوعی خطر اروپا محوری را در معنای کلاسیک آن به همراه دارد: یعنی تصور و یا قبول این نکته که شیوه‌های عمل اروپایی آمریکای شمالی به طور خاص جهانی هستند. تفوق انگلیس بمثابه زبان موسیقی پاپ، همراه با برتری پایدار ستارگان انگلیسی زبان ـ که بعضی از آنها هنوز به طور خاص تجربه انگلیسی / استرالیایی / آمریکای شمالی را مبنای معنا پردازی خود قرار می‌دهند ـ بدین معناست که شیوه عمل صنعتی هنوز در زمینه سازمان‌دادن به پتانسیل دریافت (مخاطب) نقش سودمندی را ایفا می‌کند. اگر امپریالیسم فرهنگی در هاله معنایی واژه‌های "نیت" و "تحمیل" مستغرق شده و یا گذشته‌ای را تداعی می‌کند که قدرت اقتصادی و سیاسی آمریکا با نفوذ فرهنگی منطبق بود، پس اجازه دهید که خود را از شر آن خلاص کنیم. اما نباید از آن مشکلاتی غافل شویم که طرفداران امپریالیسم فرهنگی در اصل سعی کردند تا نظر ما را به آنها جلب نمایند: [مشکلاتی مثل] دسترسی نابرابر به شیوه‌های تولید، توزیع، مالکیت، کنترل و مصرف و به پیوندهای آن با یک نظام سرمایه داری مصرفی جهانی.

پانوشت‌ها

۱ـ بنابراین، نکته جالب توجه‌تر در اینجاست که اخیراً در کتاب بلند آوازه‌ای که به ارزیابی دوباره مفاهیم امپریالیسم فرهنگی وجهانی شدن اختصاص یافت هیچ گونه اشاره خاصی به موسیقی یا به صنعت ضبط نشده است (گلدینگ و هریس ۱۹۹۷).

۲ـ این مقاله نسخه بشدت اصلاح شده‌ای است که ۲۱ ماه مارس ۱۹۹۴ در کنفرانس مسیرهای اروپایی در مؤسسه موسیقی عامه پسند در دانشگاه لیورپول ارائه شد. از جورجینا بورن و توضیحاتش درخلال مرحله نخست تکمیل این مقاله تشکر می‌نماییم. گفته‌های جورجینا در مورد اختصاص دادن تز امپریالیسم فرهنگی به شناخت تحولات فرهنگی در اروپای شرقی ما بعد استالین (در بورن در سال ۱۹۹۳) جرقه اصلی تهیه این مقاله را به وجود آورد.

۳ـ آلن لوماکس (۱۹۶۸) برجسته‌ترین این موسیقی شناسان قومی بود که مفهوم همنوایی فرهنگی او مفهوم همزمانی فرهنگی در تز امپریالیسم فرهنگی را بازتاب می‌دهد سیزهملینگ (۱۹۸۳) محقق.

۴ـ مطالعه جورجینابویز بویژه دهکده خیالی (۱۹۹۳) به تحلیل و تکامل این نوع نگرش نسبت به موسیقی در جامعه انگلیس در بخش آغازین قرن بیستم می‌پردازدو بعضی از تصورات مشکل آفرین زیربنایی آن را مورد انتقاد قرار می‌دهد.

۵ـ بعضی مواقع مشکل می‌شود فهمید که آیا فریث در حال پیش بینی یا کشف چنین وضعیتی است. او مقاله‌اش را با این گفته آغاز می‌کند که معتقد نیست که سلطه موسیقی عامه پسند آمریکایی ـ انگلیسی به چنین گستردگی یا اطمینانی که به نظر می‌رسد، باشد. او آمیزه‌ای از پیشگویی و کشف را ارائه می‌دهد.

۶ـ فایننشیال تایمز: موسیقی وکپی رایت، ۳۱ ژوئیه ۱۹۹۶. این ارقام بر تحقیق درباره ۱۷ بازار بزرگ [در واقع بزرگترین بازارها] متکی است.

۷ـ برای بحث درباره نیاز به زیباشناسی موسیقی عامه پسند بر مبنای شدت احساسات و عواطف شخصی به فریث مراجعه شود ـ بحثی که مسایل مربوط به نوع در مقاله بعدی

(۱۹۹۱) مطرح ساخته است.

۸ـ حضور شبه ـ امپریالیسم زبانی مثل سلطه سنتی هنرمندان اهل کانتون در آسیای جنوب شرقی همچنین باید در اینجا ذکر شود (اگر چه این هنرمندان اهل کانتون با چالش موسیقی دانان ماندارین مواجه بوده‌اند). سهم فروش جهانی زبان اسپانیایی و چینی بتدریج در حال افزایش است. آنطور که روزنامه فایننشیال تایمز: موسیقی و کپی رایت (۲۲ نوامبر ۱۹۹۵:۳) عنوان می‌کند انگلیسی دیگر تنها زبان بین‌المللی موسیقی عامه پسند نمی‌باشد. اما این زبان در حال حاضر مهمترین زبان است.

۹ـ رشته مهمی از انتقادات امپریالیسم فرهنگی، مفاهیم «پیرامون» و «مرکز» را هدف داشته است. لاش و آری (۱۹۹۴) مورد قدرتمندی را برای حفظ این واژه‌های مشکل آفرین ارائه می‌دهند، همچنانکه در مقدمه این کتاب عنوان شده است ـ کیلی آشکار می‌سازد که واژه‌های پیرامونی و مرکزی را با توجه به نابرابری‌های وسیع درون اکثر ملت‌ها، نمی‌توان به ملت خاصی نسبت داد. کم و بیش صحبت کردن درباره گوناگونی ملی هنوز به اعتبار خود باقی است.

۱۰ـ البته این قبیل تعاملات و باروری چلیپایی [موسیقیایی] خطرات خاص خودش را دارد. در زیر پوست بعضی از کپی‌برداری‌های عمومی موسیقیدانان غربی تصرف غیرموجه و آلامدگرایی فرهنگی نفهته است (بورن و هزموند دالگ را ببینید) و از دست رفتن مهارت‌های موسیقیایی و شیوه عمل‌های معین در کشورهای در حال توسعه نمی‌تواند صرفاً به عنوان نشانه پیشرفت حتمی الوقوع و اجتناب‌ناپذیر نادیده گرفته شود. علاوه بر آن، مطالعه هاچ در مورد تنوع عام در سطح ملی، همانگونه که در مطالعه او در بالا ذکر شد (۱۹۸۹)، احتمال دارد که فراگردهای فرهنگی و اقتصادی ـ کلان در دارز مدت را از نظر پنهان سازد.

۱۱ـ به عبارت دیگر، امپریالیسم فرهنگی و روابط پیرامون ـ مرکز از طرز کار یا عملکرد صنایع فرهنگی جهانی تأثیر می‌پذیرند. این نکات به طور کلی‌تر در فصل مقدمه بسط یافته‌اند.