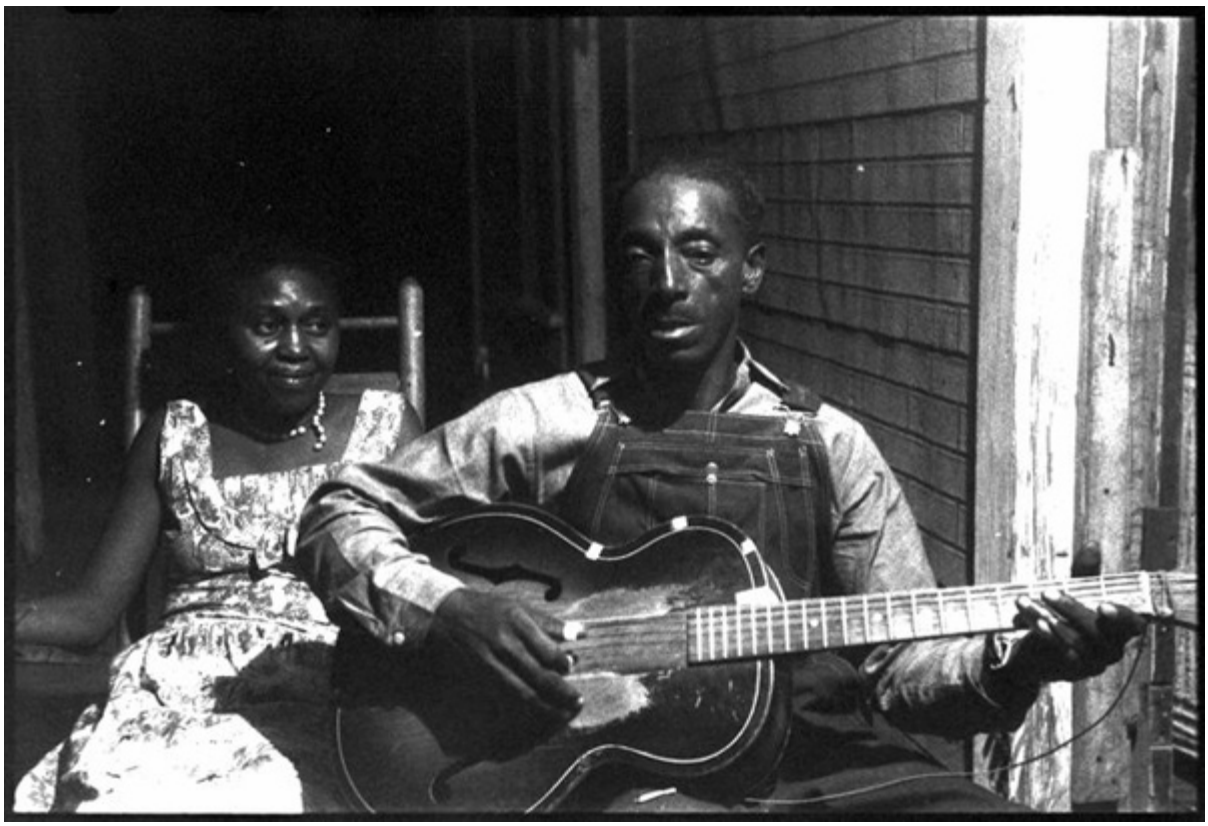
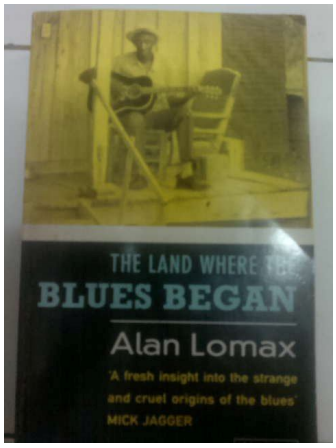
www.rouZGar.com

بلوز، روایت توامان آزادی و بیگانگی

ایلیا فراهانی

هدف از این نوشته بیان روایتی اجتماعی ـ تاریخی است از موسیقی بلوز و زمینه‌های پیدایش آن در ایالات جنوبی امریکا. برای این منظور از کتاب The Land Where the Blues Began[1] که گزارش الن لومکس از کار میدانی‌اش در دلتا در دهه‌ی چهل است بهره گرفته‌ام. کتاب روایتی ست صادقانه، بی‌تکلف و بی‌واسطه از فرایند تحقیق و ثبت آواهای دلتا بلوز، دردهای مردمان ساکن دلتا و نابرابری عمیق اجتماعی حاکم بر آن منطقه که علاوه بر تحلیل تکنیکی اتنوموزیکولوژیک دلتا بلوز همزمان به وجوه اجتماعی ـ تاریخی پیدایش و رشد آن هم می‌پردازد. چهار فصل نخست کتاب مربوط به سفر





اتنوگرافیکی لومکس با همراهی دانشگاه فیسک در دهه‌ی چهل بـه کواهمـا کـانتی، پایتخـت مزارع کشت پنبه‌ی دلتا، و شش فصل باقی مربوط به سفر دوم او حدود دو دهه بعد هستند.

بلوز رابط ما با دردهای مردم ساکن دلتا ست. با همه‌گیر شدن بلوز، «... کم‌کم همـه‌ی مـا نارضایتی ملانکـولیکی را تجربـه مـی‌کنـیم کـه بـر قلـب‌هـای سـاکنان سـیاه‌پوسـت دلتـای می‌سی‌سی‌پی، جایی که بلوز متولد شد، سـنگینی مـی‌کـرد. احسـاس ناهنجـاری و بیگـانگی، یتیمی و بی‌ریشه بودن ــ حس کالا بودن به‌جـای انسـان بـودن؛ فقـدان عشـق و خـانواده و مکان ــ این سندرم مدرن، صد سال پیش قاعده‌ی زندگی کشاورزان مـزارع پنبـه و کـارگران موقت دیپ ساوث بود (Deep South)» (لومکس ۱۹۹۵، پیشگفتار). دیپ سـاوث کـه شـاید بشود آن را به «تهِ جنوب» ترجمه کـرد، و بـه آن جنـوب پـایینی (Lower South) و ایـالات پنبـه (Cotton States) نیـز گفتـه می‌شود، منطقه‌یی است فرهنگی ـ جغرافیایی شامل ایالت‌های لوییزیانـا (Louisiana)، مـی‌سـی‌سـی‌پـی (Mississippi)، آلاباما (Alabama)، جورجیا (Georgia)، کارولینای جنوبی (South Carolina)، و نیز در دوره‌هـایی از سـده‌ی بیسـتم شـرق تگـزاس (East Texas) و بخش‌هایی از شمال و مرکز فلوریدا (Florida). توسعه‌ی اقتصاد دیپ ساوث در مجموع کندتر و نـاموزون‌تـر از باقی مناطق امریکا و عمدتا مبتنی بر کشاورزی، دامپروری و تولید الوار است (و البته در مورد تگـزاس اسـتخراج نفـت هـم هسـت).و بـه همـین دلیـل نابرابری اجتماعی بسیار بـالاتر و سـطح عمـومی رفـاه در آن پایین‌تراز مناطق دیگـر کشـور است.

در دلتای می‌سـی‌سـی‌پـی طبیعت تا پس از جنگ داخلی هنوز دسـت نخـورده بـود. از دهه‌ی ۱۸۷۰ تا دهـه‌ی ۱۹۳۰ اسـت کـه خریـداران زمـین و سرمایه‌گذارها بـه ایـن منطقـه می‌آیند، درختان جنگل‌ها قطع می‌شوند و مزارع پنبـه توسـعه می‌یابند. گرچه ظاهرا وعده‌ی اولیه‌ی لینکلن و شمالی‌های پیروز این بود که همه‌ی ساکنان جنوب مالک یک قطعه زمین شـوند که بتوانند در آن کار کنند، ولی ورود سرمایه‌ی زراعی (Landed Capital) به‌کل روابط پیش‌کاپیتالیستی حاکم را تغییر مـی‌دهـد. حالا مالکان زمین همه کار می‌کنند تا کارگر ارزان (ازجمله از میان زندانیان سیاه) برای مزارع کشت پنبـه و دامپـروری‌هـا (و در بخش‌هایی از تگزاس برای صنایع نفت) مهیا کنند. بنابراین گرچه رشد فرهنگ سـیاهان دلتـا و نیـز بلـوز در ظـاهر وابسـته بـه نژادپرستی حاکم بر دلتا ست ولی تاریخا بیش از آن‌که به دوران برده‌داری بازگردد مربوط به همین دوران انباشـت کاپیتالیسـتی نخستین است (همان، ٦٥). و از این منظر پدیده‌یی ست کاملا مدرن. مدرن بودن بلوز به این ترتیب نمود مـدرن بـودن روابـط

اجتماعی حاکم بر آن منطقه است. نشانی ست از ترکیب دردناک آزادی و بیگانگی. درد خواننده‌ی بلوز این است که گرچه قانونا آزاد است که برای سرمایه‌دار مالک زمین کار کند یا نکند ولی در عمل اختیار اجتماعی چندانی ندارد چراکه گرسنه است. و این را به‌خوبی می‌توان در ترکیب طنزآمیز، اروتیک و درعین‌حال افسرده و ملانکولیک نواهای بلوز شنید (همان، ۳۵۵–۳۵٤).هاولین ولف (Howlin’ Wolf) در جایی می‌گوید: «وقتی تو هیچ پولی تو بساط نداری بلوز می‌خونی یا وقتی پول نداری کرایه خونه‌ات رو بدی یا هیچ غذایی نمی‌تونی بخری چاره‌یی جُز خوندن بلوز نداری»[۲]. و در جای دیگر لدبلی (Leadbelly) گفته است: «وقتی شب دراز کشیدی و به این ور و اون ور غلت می‌زنی و از هیچ چیز زندگی‌ات راضی نیستی Old Man Blues می‌گیردت» (لومکس ۱۹۹۵، پیشگفتار)[۳]. وجود نژادپرستی عمیق علاوه بر این سبب می‌شد که سرمایه‌داران بتوانند کارگران سیاه را به هر نوع کاری با دستمزد بسیار پایین وادار کنند. آنها همچنین می‌توانستند با دمیدن به شعله‌ی نابرابری نژادی مبارزه‌ی مستقیم کارگران علیه سرمایه‌داران را منحرف کرده و آن را به سطح مبارزه‌ی فرهنگی تقلیل دهند. همین پیچیدگی مدرن روابط اجتماعی باعث می‌شد که مبارزات کارگران برخلاف فرماسیون‌های پیشین که در آنها حریف ارباب یا خان بود مشکل‌تر هم بشود.

بنابراین برای این کارگران بلوز به مراتب بیشتر از فقط یک نوع موسیقی بود. بلوز بخشی از زندگی هر روزشان، آیینه‌ی تمام‌قد دردهای نهفته در پس پشت نقاب‌های خندان بر چهره‌هاشان بود. برای سفیدها این تصور رمانتیک را جا انداخته بودند

که سیاهان خوشحال اند. هرچه فقیرتر بی‌نیازتر. یک سیاه می‌دانست که وقتی رؤسای پولدار سفید دوروبر هستند او باید موقع سق زدن تکه‌نانش لبخند هم بزند و درعین‌حال نباید با غریبه‌ها هم‌کلام شود مبادا کسی از فلاکتی که او و باقی کارگران در آن به سر می‌برند بویی ببرد. سفیدهایی هم که با سیاه‌ها مراوده داشته باشند با عنوان «عشق کاکا سیاه» (Nigger Lover) طرد می‌شدند (همان). برای همین هم بود که تا سال‌ها حتا وقتی که در دهه‌های بیست و سی نواهای بلوز ضبط می‌شدند تقریبا منحصرا در میان طبقه‌ی کارگر سیاه پخش می‌شدند (همان، ۱۳). جُک‌گویی و مسخره‌بازی سیاهان (مشخصا روی صحنه و هنگام اجرا) هم به‌این‌ترتیب بیشتر تأثیر وارونه‌شده، واکنشی و درونی‌شده‌ی نژادپرستی گسترده‌ی مشتریان سفید بود و برای خوشامد آنها انجام می‌شد (همان، ۱۳۰). بیان موسیقایی این آلامِ پنهان نخست در قالب‌های مذهبی ـ رمانتیکی چون گاسپل (با ریشه‌های جَز، که خود با هرچه متمرکزتر شدن ساختار کلیسای باپتیست و محدود شدن اجراهای مردمی سرودها، توسط چهره‌های سرشناسی چون ماهالیا جکسون (Mahalia Jackson)به فضای بیرون از کلیسا بُرده و بعدها به فرم‌های نیمه‌تجاری و تجاری چون سول (Soul) با چهره‌هایی مثل ری چارلز (Ray Charles)، اتا جیمز (Etta James)، آرتا فرانکلین (Aretha Franklin)، نینا سیمون (Nina Simone) و دیگران تبدیل شد) و سپس با هرچه کاپیتالیستی‌تر شدن روابط اجتماعی در قالب بلوز متبلور شد (همان، ٤٧).

این عمق و پیچیدگی در بیان بلوز تقریبا منحصر به فرهنگ طبقه‌ی کارگر سیاه در دلتا ست. ترکیبی که به بلوز اجازه داد نه‌تنها از ریشه‌های افریقایی‌اش فراتر رود بلکه بتواند هر دو فرم افریقایی ـ امریکایی و اروپایی ـ امریکایی موسیقی را متحول کند (برای مثال بنگرید به سید همفیل کور (Blind Sid Hemphill) و لمون جفرسون کور (Blind Lemon Jefferson)) (همان)[٤]. این را بعدها جیمی هندریکس (Jimi Hendrix) با ظرافت این‌طور بیان کرد که «نواختن بلوز آسان ولی حس کردن‌اش دشوار است» (ماری ۱۹۸۹)[٥]. تلاش‌های گوناگونی که برای اجرای بلوز (برای مثال در بریتانیا یا ایالات شمالی امریکا) و تلفیقش با راک انجام داده‌اند عمدتا گرچه دارای پیچیدگی‌های تکنیکی هستند ولی معمولا از این بیان (expression) بلوزی تهی اند (همان ٣٥٤-٣٥٣). بااین‌همه مدرن بودن بلوز (با بیان توامان احساس آزادی و بیگانگی و نابرابری اجتماعی) این امکان را به بلوز داد که برای بسیاری از کارگران سفید در دیگر نقاط جهان باورپذیر باشد. درک بلوز برای کارگران بیکار شده پس از توفان غبار (Dust Bowl) در اوکلاهما، یا کارگران بیکار شده ناشی از رکود بزرگ (Great Depression) در نیویورک و شیکاگو و یا کارگران بیکارشده و شکست‌خورده‌ی دوران تاچر در بریتانیا چندان دشوار نبود. نمونه‌های موفق این اشتراک تاریخی برای نمونه در آثار بلوزنوازان چپ‌گرای بریتانیایی الکسیس کورنر (Alexis Korner) و جان مِیل (John Mayall)، موزیسین سوسیالیست دیو ون رانک (Dave Van Ronk)، پال باترفیلد (Paul Butterfield)، مایک بلومفیلد (Mike Bloomfield)، و نیز رای کودر (Ry Cooder) مشهود است. و همین احساس و درد مشترک بود که بعدها بلوز را (چه در غالب فولک[٦] و چه در غالب راک اند رول و چه به‌طور مستقل) در متن جنبش‌های اجتماعی دهه‌های بیست و سی و نیز دهه‌های شصت و هفتاد جای داد.

یکی دیگر از نکات قابل توجه در تاریخ‌نگاری اجتماعی بلوز انگشت‌شمار بودن خوانندگان زن است که تا حد زیادی مربوط است به فضای مردانه‌ی اجرای موسیقی در منطقه. خشونت فیزیکی، جنسی، تجاوز، مقوله‌ی آبرو، تحقیر و از این دست سرنوشت همان تعداد اندک خوانندگان زنی بود که حاضر به اجرای بلوز شدند (کسانی چون ممی اسمیث (Mamie Smith)، بسی اسمیث (Bessie Smith)، ممفیس مینی (Memphis Minnie)، رزالی هیل (Rosalie Hill)). از این بدتر حتا نواختن گیتار بود، که به‌خاطر باور مذهبی محلی که به‌کل سازهای زخمه‌یی را مَرکب‌های شیطان می‌دانست، برای زنان به‌مراتب بیشتر از مردان دشوار و تقریبا ناممکن شده بود. چنین فضایی زنان گیتاریست را بیشتر و بیشتر به پستوها

می‌راند.گفتنی است که تصور اروتیک ـ سمبولیک و درعین‌حال عمیقا سکسیست رایج گیتار را سمبولی جنسی می‌شمرد که بدن زن را تداعی می‌کند به‌شکلی که کاسه‌اش نماد باسن و دسته‌اش نماد گردن اوست و نوازنده هنگام گرفتن نت‌ها با حرکتی استمناوار و هنگام زخمه زدن به سیم‌ها با مالش دستگاه تناسلی زن آن را می‌نوازد و به‌این‌ترتیب صدایی که از آن درمی‌آید یادآور ناله‌های شهوانی یک زن هنگام همخوابگی است[۷]. چنین نگاهی به گیتار باعث می‌شد که نواختن آن در فضای عمومی برای زنان بسیار سخت باشد. و اگر زنی چنین می‌کرد حتما با خطر توهین و تحقیر جنسی روبه‌رو می‌شد.این نگاه بعدها تحت تأثیر تحولات فرهنگی ـ جنسی در دهه‌ی شصت توسط نوازندگان بلوز راک ازجمله هندریکس صراحت یافت. بااین‌همه باید تأکید کرد که نابرابری در تقسیم کار باعث می‌شد که نوع تحقیر، آزار، محرومیت و خطراتی که کارگران سیاه مرد با آن درگیر بودند با کارگران زن (که اغلب به عنوان کارگر خانگی به کار گرفته می‌شدند) متفاوت باشد. و این تفاوت به‌خوبی در ترانه‌ها و ملودی‌های بلوز منعکس است (مرگ مرموز و مشکوک به قتل گیتاریست افسانه‌یی دلتا بلوز رابرت جانسون (Robert Johnson) نمونه‌ی خوبی از این خشونت سازمان‌یافته‌ی اجتماعی است) (نک. لومکس ۱۹۹۵، ۳۶۰–۳۶۳).

زنالی هیل در حال نواختن گیتار منبع: http://www.culturalequity.org

در دو فصل پایانی کتاب لومکس اجمالا با بیان روایاتی از ممفیس سلیم (Memphis Slim)، سانی بوی ویلیامسون (Sonny Boy Williamson)، و بیگ بیل برونزی (Big Bill Broonzy) به تغییرات جغرافیایی بلوز و حرکتش از دلتا به نواحی دیگر (مشخصا شیکاگو) می‌پردازد. دو مقطع تاریخی اصلی در مهاجرت کارگران سیاه دیپ ساوث و نوازندگان بلوز از دلتا وجود دارد. نخست موج وسیع بیکاری ناشی از رکود بزرگ در اواخر دهه‌ی بیست و اوایل دهه‌ی سی است و دومی موج بیکاری بلافاصله پس از جنگ دوم است. دومین مقطع همزمان می‌شود با شهرت نسبی بلوز در ایالات دیگر و موفقیت تجاری نسبی آن. بنابراین بسیاری از نوازندگان به نام امروزی در این دوره دلتا را ترک کردند. از نواحی اصلی گسترش بلوز پس از دلتا، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- ممفیس بلوز (Memphis Blues) با چهره‌هایی چون بی بی کینگ (B. B. King)، ممفیس مینی، و هاولین ولف (تا پیش از مهاجرت نهایی‌اش به شیکاگو)؛
- دیترویت بلوز (Detroit Blues) با چهره‌هایی چون جان لی هوکر (John Lee Hooker)؛
- سنت لوییز بلوز (St. Louis Blues) با چهره‌هایی چون لانی جانسون (Lonnie Johnson)؛
- تگزاس بلوز (Texas Blues) امثال المور جیمز (Elmore James)، آلبرت کینگ (Albert King)، لایتنین هاپکینز (Lightnin’ Hopkins)، تی ـ بون واکر (T-Bone Walker) و آلبرت کالینز (Albert Collins)؛
- و شیکاگو بلوز (Chicago Blues) امثال هاولین ولف، مادی واترز (Muddy Waters)، ویلی دیکسون (Willie Dixon)، اوتیس راش (Otis Rush)، بادی گای (Buddy Guy)، فردی کینگ (Freddie King)، جی بی له‌نوآر (JB Lenoir)، و لوتر الیسون (Luther Allison).

مهمترین ویژگی بلوز خارج از دلتا استفاده از سازهای الکترونیک است که لومکس آن را به نادرست تهی کردن بلوز از وجه انسانی و طبیعی‌اش در هر قدم به‌سوی مدرنیزاسیون بیشتر می‌نامید (همان ۳۶۰؛ ۳۵۷). گرچه همین امر باعث شد که بلوز با نزدیک شدن به راک کم‌کم از میان طبقه‌ی کارگر سفید هم برای خود مخاطبانی پیدا کند. و این خود به گسترش تجاری و همه‌گیر شدنش در دهه‌های بعد کمک بسیار کرد.

الن لومکس کیست[۸]؟

لومکس در حال ضبط در دومینیکن ۱۹۶۲
عکاس: Antoinette Marchand

الن لومکس اتنوموزیکولوژیست و فولکلوریست چپ‌گرا متولد آستین، تگزاس در سال ۱۹۱۵ بود. او فرزند جان آوری لومکس (John Avery Lomax) فولکلوریست بود و در نوجوانی (۱۹۳٤) نخستین کار میدانی اتنوگرافیکی‌اش را به‌همراه پدرش با هدف ضبط و آرشیو ترانه‌های بلوز در ایالات جنوبی برای آرشیو موسیقی فولک امریکا در کتابخانه‌ی کنگره (Archive of American Folk Song at the Library of Congress) که پدرش (و بعدها خودش) در آنجا مشغول بود انجام داد.

البته گستره‌ی کار لومکس پدر و پسر به ایالات جنوبی محدود نماند و ایالات جنوب غربی، غرب میانه، شمال شرقی، و نیز هاییتی و باهاماس را هم در بر گرفت. نتیجه‌ی تحقیقات پدر و پسر لومکس در دهه‌ی سی، مجموعه‌ی (آنتولوژی) درخوری از موسیقی فولک در امریکا را شامل می‌شود. از آن جمله می‌توان به کتاب‌های زیر اشاره کرد:

American Ballads and Folk Songs (New York: Macmillan, 1934);
Negro Folk Songs as Sung by Lead Belly (New York: Macmillan, 1936);
Our Singing Country (with Ruth Crawford Seeger) (New York: Macmillian, 1941);
Folk Song: USA (New York: Duell, Sloan and Pierce, 1947);
Leadbelly: A Collection of World Famous Songs by Huddie Ledbetter (Edited with John A. Lomax) (New York: Folkways Music Publishers Company, 1959)

چنانکه پیشتر هم متذکر شدم بلوز را می‌توان موسیقی‌یی نسبتا جوان (با عمری کمتر از ۱۲۰ سال) مرکب از آوازهایی به شمار آورد که عمدتا در ایالات جنوبی توسط برده‌های پیشین و کارگران، کشاورزان، گدایان و ولگردانِ کنونیِ آفریقایی‌تباری خوانده می‌شدند که از بهبود وضع زندگی‌شان پس از پایان جنگ داخلی و لغو برده‌داری مأیوس شده بودند. ریشه‌های موسیقایی این آوازها یا به ریشه‌های آفریقایی راویان و یا به آوازهای بازمانده از دوران استعمار بریتانیا بر امریکا که سیاهان شنیده، تغییر داده وسپس سینه به سینه نقل کرده بودند بازمی‌گشت.

و همان‌طور که نمونه‌ی زندانی متهم به قتل و از گنجینه‌های آوازها و ترانه‌های بلوز که پس از کشف در زندان ایالتی لوییزیانا توسط پدر و پسر لومکس به کمک آنها آزاد شد یعنی هادی ویلیام لدبتر (Huddie William Ledbetter) مشهور به لدبلی (نک. *در جست‌وجوی اصالت*) به‌خوبی نشان می‌دهد بخش عمده‌یی از این آوازها از میان زندانیان جمع‌آوری شده است. بسیاری از این زندانیان مانند لدبلی با اتهام‌هایی نظیر درگیری با یک سفیدپوست، آسیب به اموال سفیدپوستان، داشتن رفتار مشکوک یا خطرناک در محیط‌های زندگی و کار سفیدها و یا حتا ورود به فضاهایی که مختص سفیدها بود زندانی شده بودند و این خود نشان از عمق نابرابری قانونی طبقاتی ـ نژادی به‌رغم لغو برده‌داری پس از جنگ داخلی دارد که البته این وضعیت هنوز هم حتا پس از لغو قوانین تبعیض نژادی جیم کرو (Jim Crow Law)[۹] در سال ۱۹٦۵و پیروزی نسبی جنبش حقوق مدنی تغییر چندانی نکرده است. و همچنان بخش عمده‌ی زندانیان، بیکاران، و بی‌خانمان‌ها را در امریکا سیاهان تشکیل می‌دهند. و سطح عمومی رفاه هم در دیپ ساوث به‌رغم توسعه‌ی صنعتی چندان بهبود نیافته است.

انجام این سفرها از سویی به لومکس جوان کمک کرد تا محدودیت‌ها و کاستی‌های علمی و تکنیکی کارش را بشناسد و بعدها برای بهتر کردنشان تلاش کند و از سوی دیگر او را به میان دردها و رنج‌های بخش وسیعی از فراموش‌شدگان فرهنگ و جامعه‌ی امریکا کشاند. این دومی تأثیری جدی بر آینده‌ی اجتماعی ـ سیاسی کارش گذاشت. اتنوگرافی آوازهای بلوز نه فقط

او را به میان زندگی واقعی این مردم می‌برد و کمک می‌کرد که فارغ از تبلیغات هژمونیک رایج حقیقت رنج‌های آنها را دریابد بلکه به او کمک می‌کرد که بتواند لایه‌های ظاهرا مخفی و ناگفته‌ی این مصائب را نیز از میان آوازها استخراج کند. و به‌این‌ترتیب با تحلیلی اجتماعی ـ تاریخی بتواند میان موسیقی توده‌ها، رنج‌ها و دردهایشان از نابرابری‌های اجتماعی، و مبارزه‌ی اجتماعی (و فرهنگی)شان برای زندگی در جهانی برابر رابطه‌یی ابژکتیو برقرار کند.

لومکس بعدها نخست به تحصیل فلسفه در دانشگاه تگزاس و سپس آنتروپولوژی در دانشگاه کلمبیا می‌پردازد. در ضمن تحصیل البته همچنان هم به کار جمع‌آوری و هم به انتشار آوازهای فولک ادامه می‌دهد. برای این منظور در کنار برگزاری کنسرت‌ها و فستیوال‌ها، برنامه‌های رادیویی ترتیب می‌دهد و موزیسین‌های فولک، بلوز، گاسپل و جُز آن را برای رساندن صدایشان به دیگر شهروندان دعوت می‌کند. در این دوران او چهره‌های تأثیرگذاری چون وودی گاتری (Woody Guthrie)، لدبلی، پیت سیگر (Pete Seeger)، جاش وایت (Josh White)، آنت مالی جکسون (Aunt Molly Jackson)، ریورند گری دیویس (Reverend Gary Davis)، بیگ بیل برونزی، می‌سی‌سی‌پی جان هرت (Mississippi John Hurt)و دیگران را به دنیای حرفه‌یی موسیقی معرفی می‌کند. علاوه بر این، مجموعه‌ی بیوگرافی و تاریخ شفاهیِ لومکس از موزیسین‌هایی چون جلی رول مورتن (Jelly Roll Morton)، ممفیس سلیم، سانی بوی ویلیامسن، فرد مک داول (Fred McDowell)، آر ال برنساید (RL Burnside) و دیگران نه‌تنها روایتی دقیق و مستقیم از چگونگی توسعه و تدقیق جَز و بلوز به دست می‌دهد بلکه به درک بهتر از تاریخ اجتماعی و موسیقایی آمریکاییان آفریقایی‌تبار نیز کمک می‌کند. این روش به او کمک کرد که بتواند میان تحقیقات علمی و آکادمیکش و زندگی و مبارزات اجتماعی توده‌ها هماهنگی برقرار کند. و از این راه به تعمیق جنبش‌های برابری‌خواهانه‌ی آنها کمک کند.

تحقیق میدانی اتنوگرافیکی لومکس در اوایل دهه‌ی چهل در دلتای می‌سی‌سی‌پی یکی از نخستین و دقیق‌ترین تحقیقات بر روی دلتا بلوز است. در جریان همین تحقیقات است که او برای نخستین بار نوای گیتار یکی از بنیان‌گذاران شیکاگو بلوز و پیشگامان راک اند رول McKinley Morganfield (که بعدها به Muddy Waters مشهور شد) و نیز دیوید «هانی‌بوی» ادواردز (David "Honeyboy" Edwards) را ضبط می‌کند. لومکس سپس در دهه‌ی ۵۰ و پس از قرار گرفتنش در لیست سیاه مظنونان به فعالیت کمونیستی در دوران مک‌کارتیسم و احتمال دستگیری امریکا را ترک می‌کند و به ایتالیا، اسپانیا، شمال افریقا، ایرلند و اسکاتلند می‌رود تا با اتنوگرافی موسیقی فولک در آن سرزمین‌ها تحقیقاتش را تعمیق دهد. در همین دوران است که به موسیقی نواحی کارائیب هم می‌پردازد.

با شکست جنبش‌های دهه‌های شصت و هفتاد، عروج نئولیبرالیسم و سپس فروپاشی بلوک شرق فعالیت سیاسی لومکس هم محدود می‌شود و در اواخر دهه‌ی هشتاد و اوایل نود او در کنار نگارش مقالات علمی، بر پروژه‌ی بلندپروازانه‌اش جوکباکس جهانی (Global Jukebox)، با هدف ارائه‌ی مجموعه‌یی منسجم از آوازهای مردمی از نواحی مختلف جهان، متمرکز می‌شود. هدف نهایی او به گفته‌ی خودش ارائه‌ی تصویری دقیق از تنوع اجتماعی ـ فرهنگی است که بستری باشد برای تحلیل اجتماعی ـ تاریخی. این ایده را او بعدها با عنوان تساوی فرهنگی (cultural equity) فرموله کرد که هدف اصلی‌اش فراهم کردن بستری مناسب بود برای همه‌ی فرهنگ‌ها برای تجربه، آموزش و تحقیق بر روی هنرها و ارزش‌هاشان. در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۷۸ تا ۱۹۸۵او بار دیگر به دلتا بازمی‌گردد. البته این‌بار با هدف ضبط تصویری نواهای دلتا بلوز (او در مجموع هفت بار به دلتا سفر اتنوگرافیکی کرده است). نتیجه‌ی این سفر در سال ۱۹۹۱ و در قالب یک سریال پنج‌ساعته با عنوان American Patchwork از کانال تلویزیونی PBS پخش شد و مورد ستایش منتقدان قرار گرفت[۱۰].

هنگام ضبط American Patchwork در سال ۱۹۸۳

لومکس نه‌تنها موسیقی فولک و بلوز را به‌طور علمی بررسی می‌کند بلکه از آن مهم‌تر با ثبت دقیق و اجتماعا حساس، سمپاتیک و خوش‌ذوق وجوه مختلف زندگی به حاشیه رانده‌شدگان نظام اجتماعی ــ فرهنگی حاکم تحلیلی اجتماعی ـ تاریخی از تولیدات فرهنگی زندگی آنها ارائه می‌دهد. چنین تحلیلی به محقق کمک می‌کند تا بتواند مشاهدات فرهنگی‌اش را به سطح عمل سیاسی ارتقا دهد و از این راه در مبارزات توده‌ها مشارکت کند. لومکس نیز به‌درستی پتانسیل رادیکال، مدرن و مترقی فولک و بلوز را درک می‌کند و با استفاده از امکانات علمی و تکنیکی‌اش کمک به متبلور شدن این پتانسیل و سپس مبادرت به مداخله‌ی مستقیم در جنبش‌های اجتماعی متأثر از آن می‌کند. همین تحلیل به او کمک کرد که در اوج جنبش‌های کارگری دهه‌ی سی و سپس جنبش‌های ضدجنگ و مقاومت مدنی نه فقط فعال باشد بلکه از همه‌ی امکاناتش استفاده کند تا صدای کارگران و در حاشیه ماندگان فعال در جنبش به گوش دیگران برسد و به‌این‌ترتیب جنبش تعمیق یابد. تلاش او برای جمع‌آوری آواهای موسیقایی ورای فرم‌های ظاهرا متنوع نژادی‌شان و با تأکید بر روی تنوع طبقاتی‌شان با تکیه بر شناساندن صدای مردمانی که صداشان به گوش کسی نمی‌رسد به عموم جامعه تأثیری عمیق هم بر اتنوموزیکولوژی رادیکال و هم بر خود جنبش اجتماعی در فرایند شکل‌گیری و تعمیقش داشت. البته فعالیت‌های او از چشم جاسوسان اف بی آی (و نیز ام آی ۵ هنگامی که در بریتانیا اقامت داشت) دور نماند و برای نزدیک به چهار دهه (سال های ۱۹۴۲ تا ۱۹۷۹) نه‌فقط بارها بازجویی شد که تمامی مکالمات و فعالیت‌هایش هم توسط آن ها رصد (بخوانید شنود) می‌شد[۱۱].

الن لومکس در سال ۱۹۹۶ به دلیل سکته‌ی قلبی وادار به بازنشستگی شد و در سال ۲۰۰۲ در فلوریدا درگذشت.

منابع

1. Lomax, Allen (1995). *The Land Where the Blues Began*. London: Minerva

۲. بنگرید به:

https://www.youtube.com/watch?v=OpKB6OZ_B4c [accessed 16/11/2014]

۳. بنگرید به:

https://www.youtube.com/watch?v=JcbP9SE4CQA [accessed 16/11/2014]

و یا:

https://www.youtube.com/watch?v=mvADUarQM8I [accessed 16/11/2014]

از نمونه های دیگر ترانه‌های سنتی بلوز می‌توان به Motherless Blues, Po' Boy Blues, Little Boy Blues, Black Mama Blues, Lonesome Blues, Black Man Blues, Hard Time Killin' Floor Blues, Suicide Blues و مانند اینها اشاره کرد. عنوان‌ها به اندازه‌ی کافی گویا هستند. برای متن ترانه‌ها و تحلیل جامع‌تر آنها به کتاب لومکس مراجعه کنید.

٤. این نوازنده‌های کور اغلب گدایانی (و طبعا بیکاران) یا ولگردانی بودند که در خیابان‌ها ساز می‌زدند. که پای برخی از آنها بعدها و اغلب به‌کمک تهیه‌کنندگان رادیکال و چپ‌گرا به استودیوها باز شد. از میان آنها لمون جفرسون، ویلی مکتل (Blind Willie McTell)، ویلی جانسون (Blind Willie Johnson)، و گری دیویس (Blind Gary Davis) را می‌توان نام برد.

5. Murray, C.S. (1989). *Crosstown traffic: Jimmy Hendrix and the post-war rock'n'roll revolution*. (1. U.S. ed). New York: St. Martin's Press.

٦. فولک را اینجا من نه در مفهوم یونیورسالش که در معنایی که در دنیای انگلیسی‌زبان دارد به کار می‌برم. وگرنه روشن است که در معنای یونیورسالش فولک تمامی موسیقی‌های بومی از جمله خود بلوز را هم شامل می‌شود.

۷. یک احتمال این است که سازهای زخمه‌یی (از خانواده‌ی لوت (Lute)) در آسیای مرکزی توسط چوپانان محروم از رابطه‌ی جنسی ساخته شدند که برایشان یادآور بدن زن باشد.

۸. برگرفته از:

Szwed, John F. (2010). *Alan Lomax: the man who recorded the world*. New York: Viking Penguin;

و نیز

Allen Lomax Biography, http://www.culturalequity.org/alanlomax/ce_alanlomax_bio.php; [accessed 16/11/2014]

و

Lomax Wood, Anna. Thinking about My Father, http://www.culturalequity.org/alanlomax/ce_alanlomax_index.php [accessed 16/11/2014]

۹. قوانین جداسازی نژادی که در دهه‌ی ۱۸۹۰ و در دوران بازسازی پس از جنگ داخلی در ایالات جنوبی چه در سطح فدرال و چه در سطح محلی اعمال می‌شد و تا سال ۱۹٦۵ برقرار ماند. بنا بر این قوانین حضور اجتماعی سیاهان در فضاهای عمومی بسیار محدود و مشمول مجازات های سنگین می‌شد.

۱۰. این فیلم ها را می‌توانید در لینک‌های زیر پیدا کنید:

http://www.media-generation.com/DVD%20PAGES/LOMAX/Patchwork/Patchwork.htm
http://www.media-generation.com/DVD%20PAGES/Land/Land.html
http://www.media-generation.com/DVD%20PAGES/Rhythms/Rhythm.htm
http://www.media-generation.com/DVD%20PAGES/Oss%20Tales/OSS.htm [accessed 16/11/2014]

11. Ted Gioia,"The Red-rumor blues", *Los Angeles Times*, 23 April 2006; http://articles.latimes.com/2006/apr/23/entertainment/ca-lomax23 [accessed 16/11/2014]