

ایلیا فراهانی

صدای مردم عادی: استیو ارل
(بخش چهارم)



در بخش‌های پیشین این سلسله‌مقالات به فراز و فرودهای گرایش اجتماعی در فرم‌های مختلف موسیقی عامه‌پسند در امریکا پرداختم (نک. **در جست‌وجوی اصالت: بلوز، روایت توامان آزادی و بیگانگی**، و **صدای مردم عادی: بروس اسپرینگستین**). همان‌طور که در بخش‌های پیشین بحث شد توسعه‌ی بازار کاپیتالیستی مدرن در صنعت سرگرمی کارکردی متناقض داشته است. از سویی این صنعت گرایش دارد به تولید انبوه و البته بسیار سودآور موسیقی تجاری و سطحی و از سوی دیگر فروش بالای تولیدات گرایش اجتماعی در موسیقی عامه‌پسند می‌تواند صاحبان سرمایه را وادار به سرمایه‌گذاری برای تولید این آثار کند. البته این دومی فقط در دوره‌هایی امکان‌پذیر است که چنین بازاری یا به دلایل اقتصادی، (مثلاً دوره‌های رونق و افزایش توان خرید طبقات فقیرتر در مورد بلوز یا راک)، و یا به دلایل اجتماعی، (مثلاً دوره‌های رشد جنبش‌ها و مبارزات اجتماعی در مورد فولک)، فراهم شود. و هر دوی اینها هم به رشد تکنولوژیک در خود صنعت سرگرمی وابسته‌اند تا امکان سودآوری را تضمین کند (مثل همزمانی اختراع سی‌دی با پخش آلبوم Born in the USA اسپرینگستین). همه‌ی اینها باعث می‌شود که هم در فرم و هم در محتوا محصول این صنعت (اینجا موسیقی عامه‌پسند) با اشکال پیشامدرنش، به‌خصوص در مورد فولک، تفاوت چشم‌گیری داشته باشد.

بنابراین در دوره‌های مختلف، ضرورت‌های این بازار متناقض فرصتی را برای دست‌اندرکاران گرایش اجتماعی در موسیقی عامه‌پسند فراهم کرده است تا با ارائه‌ی آثار پرتیرفردار، صاحبان سرمایه را وادار به سرمایه‌گذاری کنند. یا به عبارت دیگر خود را به آنها تحمیل کنند. آثار باکیفیتی که درست به این دلیل که به زندگی زحمت‌کشان می‌پردازند و به اصطلاح تلاش می‌کنند که «صدا»ی آنها باشند توانسته‌اند با فروش بالا صاحبان سرمایه را مشخصاً به دلایل اقتصادی وادار به پذیرش‌شان کنند. رشد و موفقیت این گرایش اجتماعی در مورد فولک، بلوز و یا راک اند رول به این دلیل که مخاطبان آنها به‌طور سنتی از میان کارگران و کشاورزان هستند چندان عجیب به نظر نمی‌رسد اما رونق اقتصادی از میانه‌ی دهه‌ی هشتاد در کنار دیگر عواملی که پیش‌تر برشمردم فرصت را برای رشد این گرایش در موسیقی تا پیش از این نه‌چندان عمیق، محافظه‌کار و حتا در مواردی ارتجاعی‌کانتري (Country Music) هم که مخاطبان اصلی‌اش عمدتاً خرده‌مالکان یا حاشیه‌نشینان سفید جنوبی بودند فراهم کرد.

در این مقاله به شاخص‌ترین چهره‌ی این گرایش اجتماعی در موسیقی کانتري یعنی استیو ارل (Steve Earle) می‌پردازم.

پیش‌تر اشاره کردم (نک. **صدای مردم عادی: بروس اسپرینگستین**) که فروش بسیار بالای آثار بروس اسپرینگستین به‌خصوص در میان طبقه‌ی کارگر شهری از اواخر دهه‌ی هفتاد سود هنگفتی را به جیب پخش‌کنندگانی چون کلمبیا رکوردز (Columbia Records) ریخته بود. استیو ارل درواقع پاسخ استودیو داران و

تهیه‌کنندگان موسیقی کانتری در نشویل (Nashville) به پدیده‌ی اسپرینگستین بود که به امید دریافت سودی مشابه روی او سرمایه‌گذاری کردند. ارل گرچه چندین سال دیرتر (اولین آلبومش Guitar Town در سال ۱۹۸۶ به بازار آمد) و در سی‌وچند سالگی به این عرصه وارد شد اما همه‌ی توانایی‌های لازم برای ستاره شدن را داشت. خواننده‌ی قوی، ترانه‌سرا و آهنگسازی ماهر، و نوازنده‌ی چیره دست گیتار (ریتم و ملودی)، ماندولین، بانجو، بوزوکی، و هارمونیکا بود. سرمایه‌گذاری روی او از هر نظر امیدوارکننده به نظر می‌رسید.

ولی درعین حال ارل به شدت لابلایی، بی‌فید، دمدمی‌مزاج و عامی (vulgar) هم بود. اعتیاد شدیدی به هروئین داشت که تنها پس از دستگیری‌اش و به‌زور توانست ترک اش کند (نک. مک گی ۲۰۰۵). ارل همه‌ی آن چیزهایی است که اسپرینگستین نیست. اسپرینگستین با وسواس نگران تصویر عمومی خود است. ورزشکار است. یکی از معدود راکرهایی است که هرگز لب به مواد نزده است. زندگی خانوادگی کم‌سروصدا و منسجمی هم دارد. درحالی‌که ارل به‌جز ماجرای اعتیادش تاکنون هفت ازدواج ناموفق داشته است که داستان همه‌شان هم به رسانه‌ها کشیده شده. از طرف دیگر هرچه اسپرینگستین سعی می‌کند موسیقی‌اش را اجتماعی‌تر کند و از برجسب‌زنی‌های بی‌مورد سیاسی دور باشد، ارل حتا به قیمت از دست دادن مخاطبش اینجا و آنجا علنا خود را مارکسیست می‌خواند. یا هرچه اسپرینگستین نگران است تا زبانش رکیک (vulgar) نشود و تلاش می‌کند اجرایش را به‌اصطلاح برای «همه‌ی سنین» قابل شنیدن کند، ارل بددهن و عامی است. آنقدر که دیلن یک تور مشترک با او را به دلیل استفاده‌ی بیش از حدش از واژه‌ی fuck نیمه‌کاره رها کرد. البته این تا حدی هم به مساله‌ی مخاطب برمی‌گردد. کانتری موسیقی مردم هست اما ضرورتاً موسیقی برای مردم نیست. عمدتاً موسیقی کشاورزان خرده‌مالک سفید جنوبی است و نیز موسیقی حاشیه‌نشینان سفید (یا White trash) و نیز ردنک‌ها (Redneck) که چنین لحنی برایشان گاهی حتا جذاب هم هست.

اما هیچ‌کدام اینها مساله‌ی ارل نیست. برای ارل که به‌شدت تحت تاثیر موزیسین رادیکال و از معدود موزیسین‌های تحصیل‌کرده‌ی کانتری یعنی تاؤنر ون زنت (Townes Van Zandt) است و او را معلمش (mentor) می‌داند، موسیقی عامه‌پسند بیش از فقط سرگرمی است. ارل نه‌فقط در ترانه‌سرایی که در نوازندگی هم متأثر از ون زنت است. خود ون زنت که کارش را از اواخر دهه‌ی شصت شروع می‌کند متأثر از هنک ویلیامز، موزیسین‌های تگزاس بلوز (مثل لایت‌نین هاپکینز Lightning Hopkins، نک. بلوز روایت توامان آزادی و بیگانگی) و البته دیلن بود (هاردی ۲۰۰۸). او (مانند موزیسین‌هایی چون ویلی نلسون Willie Nelson، گای کلارک Guy Clarck و بعدتر امیلو هریس Emmylou Harris، دالی پرتون Dolly Parton یا جیمز مک‌مرتری James McMurtry) همواره می‌کوشید بُعد عمیق‌تر و اجتماعی‌تری به موسیقی عمدتاً سطحی کانتری بدهد (نک. Pancho and Lefty). اما هرگز نتوانسته بود مخاطب انبوه را به موسیقی‌اش جلب کند. ارل هم مثل ون زنت از تگزاس به نشویل می‌رود و با همان سه آلبوم نخستش (Guitar Town، Copperhead Road، The Hard Way) به‌رغم محتوای رادیکال آهنگ‌هایش ستاره‌ی کانتری می‌شود. و با فروش بسیار بالا سرمایه‌گذاران موسیقی کانتری را ذوق‌زده می‌کند. اما وقفه‌ی دستگیری و سپس ترکش، به ارل دمدمی‌مزاج فرصت می‌دهد که ژانرهای دیگر را هم بیازماید.

چرخش او از کانتری راک به فولک در میانه‌ی دهه‌ی نود و سپس بلوگرس (Bluegrass) حسابی تهیه‌کنندگان کانتری در نشویل را به هم می‌ریزد. حتا او را خائن می‌نامند (مارکوزی ۲۰۰۵، ۳۰۹). تاثیر گاتری در این چرخش مشهود است (نک. آهنگ فولک Christmas in Washington که درست بعد از پیروزی کلینتون برای دوره‌ی دوم خواند و در عصر سکون و ناامیدی از هرگونه تغییر اجتماعی، ملت‌مسانه خواستار بازگشت مبارزانی چون گاتری و جو هیل شد). سپس در ۱۹۹۹ آلبوم بلوگرس The Mountain را منتشر می‌کند. که در آن زندگی معدن‌چیان و وابستگی هستی‌شان به معدن را روایت می‌کند (نک. The Mountain).

پس از یازده سپتامبر، ارل یکی از مستقیم‌ترین آلبوم‌هایش (یعنی آلبوم آلتزناتیو کانتری Jerusalem) را منتشر می‌کند. و در آن درست به‌عکس اسپرینگستین موضعی به‌شدت انتقادی می‌گیرد. و یادآوری می‌کند که این میوه‌ی درختی است که امریکا خود کاشته است (Ashes to Ashes). و بدتر از آن اینکه وجه قومی فقر و

نابرابری در جامعه‌ی امروز امریکا نطفه‌ی چنین واکنش‌های ارتجاعی است (**John Walker's Blues**). دوران بوش اوج دوران فعالیت سیاسی ارل است. هم ضدجنگ فعالیت می‌کند (نک. **Warrior**)، هم علیه نئوکان‌ها و هم برای گسترش عضویت در اتحادیه‌ها که دیگر اکنون در حد یک شوخی تلخ، کم شده است و هم نسبت به بحران محیط زیست موضع می‌گیرد (نک. **The Gulf of Mexico**). به مساله‌ی بی‌خانمان‌ها و فقر هم می‌پردازد (نک. **Invisible**). کنسرت می‌دهد؛ در فیلم بازی می‌کند؛ داستان می‌نویسد؛ در تظاهرات شرکت می‌کند. محتوای آلبوم‌هایش اکنون بیش از پیش تهییج‌کننده است (نک. **Revolution Starts Now**). در ۲۰۰۹ یک آلبوم (**Townes**) هم به یاد ون زنت منتشر می‌کند که در آن نوازنده‌هایی مثل تام مورلو (**Tom Morello**) به‌عنوان نوازنده‌ی مهمان اجرا می‌کنند. و سرآخر در ۲۰۱۵ هم سراغ بلوز می‌رود (**Terraplane**).



در این دوران کنسرت‌های متعددی با موزیسین‌های رادیکال مثل تام مورلو برای آژیتاسیون و ترویج برگزار می‌کند (برای نمونه نک. **این اجرا** از آهنگ مشهور گاتری، **This Land is Your Land**، در **Songwriter's Circle** در **Bush Hall** لندن، ۲۰۱۲). برخلاف جان لنداو (**Jon Landau**)، هدف موسیقی عامه‌پسند را حتا مهم‌تر از سرگرمی، ترویج می‌داند. و سعی می‌کند در کنسرت‌ها هم این هدف را پی‌گیری کند. حتا گاهی شعار هم می‌دهد (شعار دائمی‌اش در کنسرت‌ها «نگذارید اتحادیه‌اتان را نابود کنند» است). کیفیت کار ارل چنان بالاست که نه فقط حذف نمی‌شود که از پانزده آلبومی که منتشر کرده هشت‌تاشان نامزد جایزه‌ی گرمی می‌شوند و سه‌تاشان برنده. اما به‌وضوح مخاطبانش روزبه‌روز محدودتر شده‌اند. در مقایسه با اسپرینگستین گرچه در بسیاری مواقع مواضع سیاسی بهتری می‌گیرد اما ارل یک‌تنه به جنگ رفته است. به‌علاوه برای «صدای مردم عادی» شدن بایستی به کمیت مخاطبان هم بها داد. پروژه‌ی ارل به‌روشنی در این مورد شکست خورده است.

سخن آخر اینکه گرچه جذب مخاطب انبوه به ارل (همچون اسپرینگستین) فرصت داد که در عصر سلطه‌ی (شبه)هنر تجاری چراغ فولک و راک را زنده نگه دارد اما خلاء یک جنبش اجتماعی نیرومند عملاً تاثیر اجتماعی

کارش را کم کرده است. جنبشی که در صورت وقوع احتمالا می‌توانست هم جلوی این‌در و آن‌در زدن‌های پی‌درپی ارل را بگیرد و هم مساله‌ی از دست رفتن مخاطب را برای او حل کند. ارل همچون اسپرینگستین خود را از تبار گاتری و دیلن می‌داند. و تلاش می‌کند آن سنت را حفظ کند. سنتی که با توجه ویژه به پتانسیل اجتماعی موسیقی عامه‌پسند عملاً دوگانگی ساده‌انگارانه‌ی هنر ناب و هنر مبتذل را به چالش کشید (اسپرینگستین در **جایی** درباره‌ی دیلن می‌گوید: «همان قدر که الویس بدن‌های ما را از قیدوبند رها کرد، دیلن افکارمان را رها کرد»). اما به همان اندازه که اسپرینگستین وجه مردمی گاتری را نمایندگی می‌کند ارل نماینده‌ی وجه سیاسی اوست. دو وجهی که در گاتری به لطف رابطه‌ی ارگانیک او با جنبش‌های اجتماعی دهه‌های سی و چهل به خوبی جمع شده بودند.

منابع:

- Hardy, R. E. (2008). *A deeper blue: the life and music of Townes Van Zandt*. Denton, Tex.: University of North Texas Press.
- Marqusee, M. (2005). *Wicked Messenger: Bob Dylan and the 1960s*. New York: Seven Stories Press.
- McGee, D. (2005). *Steve Earle: fearless heart, outlaw poet*. San Francisco: Backbeat.