



از خاکستر راک و فولکِ دهه‌های شصت و هفتاد گرایش اجتماعی جدیدی از موسیقی عامه‌پسند (popular music) غیرتجاری سربرآورد. دهه‌ی هفتاد با تغییر وسیع در عرصه‌ی هنر و سیاست تمام شد. شکست جنبش‌های اجتماعی دهه‌ی شصت گرایش اجتماعی موسیقی عامه‌پسند را تا حدی به حاشیه راند (نک. «در جست‌وجوی اصالت»). هنر تجاری شده نه‌فقط موسیقی را به زایده‌ی سرگرم‌کننده و مُسکن سیستم تبدیل کرد بلکه حتا سیاست را هم به‌عنوان کالایی هنری در بازار عرضه می‌کرد. اکنون دیگر نه‌تنها مناظرات انتخاباتی بدل به شوی تلویزیونی می‌گردند بلکه حتا هنرپیشه‌ها هم رئیس‌جمهور می‌شوند! با رشد تکنولوژی در این عرصه، اکنون تلویزیون (و از سال ۱۹۸۱ به‌خصوص ام‌تی‌وی (MTV) نقش اصلی را در تبلیغات برای موسیقی بازی می‌کرد و موزیسین‌ها حالا باید بار تهیه‌ی موزیک‌ویدیو را هم به دوش می‌کشیدند و از آن مهم‌تر ساختار آهنگ را هم (مثلا به‌جای جوک‌باکس یا صفحه‌ی گرامافون) با نیازهای موزیک‌ویدیو منطبق می‌کردند. این البته به این معنا نیست که پیش از این ویدیو برای آهنگ‌ها تولید نمی‌شد ولی این جریان جدید به کمک گسترش تلویزیون کاملا تولید ویدیو را به سطحی دیگر می‌برد.^۲ از اینجا به بعد موزیسین‌های تجاری بیش از هرچیز نقش سلبریتی‌های تلویزیونی را بازی می‌کنند. روندی که با ورود ریالیتی تی‌وی (Reality tv) در میانه‌ی دهه‌ی نود سرعتی غیرقابل تصور می‌گیرد. از طرف دیگر با رونق نسبی اقتصاد امریکا از میانه‌ی دهه‌ی هشتاد و افزایش نسبی توان خرید بخش‌های وسیع‌تری از جمعیت، بازار مصرف بزرگی (به‌خصوص داخلی) برای صنعت سرگرمی (Entertainment Industry) فراهم آمد. وجود این بازار وسیع (به‌ویژه میان بخش‌های فقیرتر جمعیت) درعین حال امکان سودآوری بالایی را برای آثار موزیسین‌های با گرایش اجتماعی که گروه هدفشان بخش‌های محروم‌تر جامعه بود فراهم کرد. به‌این‌ترتیب این امکان سودآوری بالا باعث سرمایه‌گذاری وسیع در این بخش شد. اکنون دیگر صاحبان سرمایه در صنعت سرگرمی آثار این موزیسین‌ها را چنان سودآور می‌یافتند که نه‌تنها به حذف ایدئولوژیک آنها نمی‌اندیشیدند بلکه دست‌کم به دلایل اقتصادی حمایت شان هم می‌کردند.

در سطح فرم، در درجه‌ی اول و از میانه‌ی دهه‌ی هفتاد، موسیقی دیسکو (Disco music)، به‌خصوص با تغییر شکل سول (Soul)، آر اند بی (R&B)، و فانک (Funk)، بدل به فرم اصلی در ژانر اکنون دیگر غالب‌شده‌ی پاپ (Pop Music؛ با موسیقی عامه‌پسند اشتباه نشود) می‌شود. راک اند رول و بلوز نخست به

۱. رونالد ریگان سال‌ها پیش از ریاست‌جمهوری در هالیوود هنرپیشه بود.

۲. یکی از نخستین موزیک‌ویدیوهای راک در شکل امروزی‌اش [Money for Nothing](#) (۱۹۸۵) دایر استریتز (Dire Straits) بود. محصول نهایی چنان از نظر بصری نوآورانه و خیره‌کننده بود که برای سال‌ها محتوای بحث‌برانگیز و هوموفوبیک آهنگ را از چشم بسیاری دور کرد.

حاشیه می‌روند و سپس در میانه‌ی دهه‌ی هشتاد نخست در قالب روایت‌های از نظر اجتماعی کم‌خطرتر و احتمالاً سفیدتر (برای مثال استیوی ری وان Stevie Ray Vaughan) و سپس در روایت‌های تجاری‌شده و سطحی (برای مثال گری مور Gary Moore) بازمی‌گردند. این طبعاً به حذف کامل گرایش اجتماعی نینجامید. تلاش‌های مستمر تهیه‌کنندگان رادیکال (امثال جان هموند John Hammond یا جان لنداو Jon Landau) در جهت کشف استعدادهای جدید برای بازگرداندن این گرایش به صحنه، در کنار ضرورت‌های بازار، زمینه را برای سربرآوردن گرایش جدیدی که در بالا به آن اشاره شد فراهم کرد. گرایش جدید اما بیش از هر چیز دیگر این را ثابت کرد که این موزیسین‌ها، به‌خصوص آنها که از طبقه‌ی زحمتکش می‌آیند، برای ورود به دنیای بی‌رحم سرگرمی باید از هر نظر «بهترین» باشند^۳ آنچنان که حذف آنها برای دستگاه (the establishment) دست‌کم دلیل اقتصادی نداشته نباشد.

این مقاله به یکی از شاخص‌ترین و موفق‌ترین نمونه‌های این گرایش یعنی بروس اسپرینگستین (Bruce Springsteen) می‌پردازد.

در سال ۱۹۷۲ جان هموند تهیه‌کننده‌ی رادیکال و خلاق کلمبیا رکوردز (Columbia Records) قراردادی با کشف جدیدش (جدیدترین گزینه‌اش برای پروژه‌ی «دیلن جدید») یعنی بروس اسپرینگستین امضا کرد. بروس جوانی بیست‌ودو ساله، کم‌تجربه و بسیار بلندپرواز بود که از نیوجرسی به امید تکرار تجربه‌ی ورود دیلن به دهکده‌ی گرینیچ در نیویورک و نیز ملاقاتش با گاتری، با جیب خالی و یک گیتار قرضی به نیویورک می‌آید و مدیر برنامه‌هایش را وادار می‌کند که با جان هموند تماس بگیرد. هموند تأکید می‌کند که وقت ندارد. اما در نهایت با اکره می‌پذیرد. بعد از اینکه اسپرینگستین چند آهنگ برایش اجرا می‌کند هموند از صداقت و اصالت ترانه‌ها شگفت‌زده می‌شود و با او قرارداد می‌بندد. اسپرینگستین گرچه هرگز طنزازی دیلن را نداشت (هنوز هم ندارد) اما به‌روشنی و از بسیاری جهات حتا مورد مناسب‌تری از خود دیلن برای پروژه‌ی هنر مردمی دموکراتیک هموند بود. دو آلبوم در سال ۱۹۷۳ منتشر می‌شوند: The Greetings from Asbury Park, N.J. و

۳. این البته به‌هیچ‌وجه محدود به عرصه‌ی موسیقی عامه‌پسند نبوده و نیست. سرگذشت روزن بار (Roseanne Barr) کم‌دین میانسال کارگر برای ورود به عرصه‌ی هم‌زمان به‌شدت مردانه و خرده‌بورژوازی کم‌دی (چه استندآپ و چه سیت - کام sit-com) یا آلن مور (Alan Moore)، جوان آنارشیست بریتانیایی ضدتاجر که در یک گتوی کارگری (The Boroughs) در Northampton) و در یک خانواده‌ی کارگری بزرگ شده بود، برای ورود به عرصه‌ی به‌شدت ناسیونالیستی امریکایی و البته عمیقاً محافظه‌کار کامیک استریپ (comic strip) مثال‌های مهم دیگر این نابرابری هستند. هردوی اینها (روزن بار و آلن مور) نه تنها با تلاش بی‌وقفه و طبق همین قانون «بهترین» بودن خود را به دستگاه (the establishment) مدیومشان تحمیل کردند بلکه با توانایی‌های منحصر به فردشان حتا گرامر این مدیوم‌ها را برای همیشه تغییر دادند (برای مثال نک. سیت - کام کارگری روزن (Roseanne) ۱۹۸۸-۱۹۹۷ که نخستین سیت - کام تاریخ است که به زندگی یک خانواده‌ی کارگری می‌پردازد؛ یا کمیک‌های استثنایی مور، وی مثل وندتا (به ایتالیایی: انتقام) V for Vendetta، ۱۹۸۸-۱۹۸۹؛ و واچمن (Watchmen) یا نگهبان‌ها) ۱۹۸۶-۱۹۸۷، که از این دومی که یکی از انتقادی‌ترین و رادیکال‌ترین کمیک‌های تاریخ هم هست، به‌عنوان بهترین کمیک تاریخ یاد می‌شود). همه‌ی اینها البته با فروش بسیار بالا و توجه ویژه‌ی عموم مخاطبان همراه بود.

۴. اسپرینگستین در **مصاحبه‌ی** به‌طعنه می‌گوید: «دیلن قدیمی هنوز سی سالش نشده بود معلوم نبود چرا آنها اینقدر دنبال یک دیلن جدید کوفتی بودند».

Wild, the Innocent & the E Street Shuffle. برای هردو اسپرینگستین گروهی از بچه‌محل‌هایش (از جمله کلارنس «بیگ من» کلمونز (Clarence "Big Man" Clemons) ساکسیفون، دنی فدریچی (Danny Federici) پیانو، و وینی «مد داگ» لوپز (Vini "Mad Dog" Lopez) درامز) را جمع می‌کند و ای استریت بند (E Street Band) را تشکیل می‌دهد. اعضای گروه (به‌اضافه‌ی نوازنده‌ی گیتار ریتم و نزدیک‌ترین دوست بروس، استیو ون زنت (Steve Van Zandt) مشهور به لیتل استیون (Little Steven) که بعدها فعالیت‌هایی برضد آپارتاید هم داشت^۵) همان‌ها هستند که از سال ۱۹۶۹ با هم این طرف و آن طرف ساز می‌زدند. در همه‌ی این چند سال همه‌ی آنها به‌جز بروس کار یدی می‌کردند تا خرجشان را دربیاورند. ون زنت کار ساختمان می‌کرد و لوپز در بندر مشغول بود. ون زنت در جایی تاکید می‌کند که «ما از سر هوش و استعداد منحصر‌به‌فردمان که به این راه نیفتادیم. ما بچه‌های آخر صف بودیم. جلویی‌ها همه دکتر و مهندس و فلان‌کاره شدند، این یکی به ما رسید» (رمنیک ۲۰۱۲، ۸). اما بروس مطمئن بود که کار موسیقی‌شان می‌گیرد. و قرارداد با کلمبیا برای او عملی شدن این رویا بود. اما هموند از نتیجه‌ی کار راضی نیست و از آن بدتر فروش آلبوم‌ها ناامیدکننده است.

با شکست پروژه‌ی آلبوم‌ها و چند کنسرت ناموفق، اسپرینگستین سرخورده به اجرا در کافه‌ها و بارها بازمی‌گردد. در این میان اما یک منتقد جوان راک که نامش با مجله‌ی رولینگ استون (*Rolling Stone*) گره خورده، یعنی جان لنداو، اسپرینگستین را کشف می‌کند. لنداو همان منتقدی است که با نقد کوبنده‌اش به اریک کلپتون (Eric Clapton) و کریم (Cream)، در اولین شماره‌ی رولینگ استون، راه کلپتون، جک بروس (Jack Bruce)، و جینجر بیکر (Ginger Baker) را از هم جدا می‌کند (لنداو ۱۹۶۷). لنداو (در هفته‌نامه‌ی *The Real Paper*) نقدی بسیار مثبت از آلبوم دوم اسپرینگستین می‌نویسد و به‌خصوص از ترانه‌ها و خواننده تعریف و تاکید می‌کند که اشکال کار در تولید کم‌دقت است. مقاله‌ی بعدی لنداو در *The Real Paper* که به کنسرت اسپرینگستین به‌عنوان اجرای کمکی (opening act) در کنسرت بانی ریت (Bonnie Raitt) در Harvard Square Theater می‌پرداخت داستان را عوض می‌کند. او نوشت: «پنج‌شنبه‌ی پیش... من آینده‌ی راک اند رول را دیدم و نام او بروس اسپرینگستین است» (رمنیک ۲۰۱۲، ۱۷). لنداو به سراغ اسپرینگستین می‌رود. با او دوست می‌شود. و کمک می‌کند تا آلبوم‌های بعدی‌اش (*Born to Run* و *Darkness on the Edge of Town*) را با کیفیتی بهتر عرضه کند. اکنون دیگر لنداو بخشی از تاریخ بروس اسپرینگستین و ای استریت بند است.

نتیجه‌ی کار، هم از نظر تجاری و هم از نظر کیفی، خیره‌کننده است. اسپرینگستین حالا دیگر ستاره‌ی راک اند رول است و کنسرت‌هایش آنقدر پرطرفدارند که استادیوم‌ها را پر کنند. اما برای لنداو رادیکال هنوز باید روی محتوای آهنگ‌ها کار بیشتری شود. بروس در محله‌ی کارگری و فقیرنشین بزرگ شده است. پدرش،

۵. ون زنت در اواخر دهه‌ی هشتاد موزیسین‌های موسیقی عامه‌پسند را به تحریم هنری رژیم آپارتاید افریقای جنوبی دعوت کرد که بسیاری احتمالاً به‌جز پل سایمون (Paul Simon) و کوین (Queen) به او پیوستند و Artists United Against Apartheid را تشکیل دادند. او چند آهنگ هم برای این کمپین ساخت. از جمله [سان سیتی](#) (Sun City). او همچنین آلبوم Voice of America (۱۹۸۳) را هم علیه ریگان منتشر کرد.

داگ اسپرینگستین (Doug Springsteen)، کارگر است، راننده‌ی اتوبوس، و درگیر با دوره‌های بیکاری متعدد. الکلی و خشن هم هست (کارلین ۲۰۱۳، ۱۷). راک اند رول برای بروس بیشتر یک پناهگاه بود. یک راه فرار از آن فقر و روابط سلسله‌مراتبی خانوادگی. چیزی شبیه آنچه جوانان دهه‌ی ۵۰ (عصر-الویس پریسلی (Elvis Presley)، جری لی لوییز (Jerry Lee Lewis)، و چاک بری (Chuck Berry) و پیش از تهاجم راک بریتانیایی (British Invasion) به امریکا) از راک اند رول می‌فهمیدند. آهنگ‌های این دو آلبوم گرچه همه‌ی اینها را به‌خوبی نشان می‌دهد و از زندگی هرروزه و ناسازگار او و رفقاییش می‌گوید، و به‌خصوص که از نظر آهنگ‌سازی هم بیشتر متمایل به راک کلاسیک و فولک دهه‌های پنجاه و شصت هستند، اما عمیق‌تر نمی‌شوند (به‌خصوص نک. [Born to Run](#)) (مارکوزی ۲۰۰۵، ۱۲۴). لنداو فکر می‌کند بروس می‌تواند زندگی هرروزه‌ی هم‌طبقه‌ی‌هایش را هم به‌خوبی تصویر کند. و به عبارت دیگر «صدای» آنها باشد.



نقش لنداو از اینجا به بعد دیگر فقط تهیه‌کننده یا مدیر برنامه نیست. او راهنمای (mentor) بروس هم هست. به او کتاب می‌دهد. از تاریخ، سیاست، نابرابری و مبارزه با او حرف می‌زند. او را با ادبیات (استاین‌بک (Steinbeck) و سینما (جان فورد (John Ford) آشنا می‌کند. از طبقه و احساس تعلق به اجتماع (community)، ایدئولوژی و فرهنگ غالب به او می‌گوید. و تاکید می‌کند که نقش موزیسین، بیش از هرچیز، سرگرم کردن مخاطبش است. لنداو می‌داند که بروس یک بسته‌ی کامل است. هم آهنگ‌ساز خوبی است که تاریخ راک و ژانرهایش را می‌شناسد، هم خواننده‌ی استثنایی است که لحن (phrasing) بلد است و می‌تواند اصل حرف را

به مخاطب انتقال دهد، هم گیتار ریتم را بسیار خوب می‌نوازد، هم یکی از بهترین نوازنده‌های هارمونیکا ست، هم خیلی خوب اجرا (perform) می‌کند آنقدر که بتوان گفت یکی از بهترین اجراکنندگان راک است، و از همه مهم‌تر ترانه‌سرای است که قصه گفتن بلد است (البته در فرم ترانه بیشتر تحت‌تاثیر روی اوربیسون (Roy Orbison) است تا هنک ویلیامز (Hank Williams) یا دیلن). برای لنداو بروس می‌تواند پلی باشد بین موسیقی پرترفدار و موسیقی از نظر اجتماعی آگاه.

در آلبوم بعدی The River در ۱۹۸۰ و در اوج رکود اقتصادی پایان دهه‌ی هفتاد، اسپرینگستین به همین مسایل پاسخ می‌دهد. آهنگ‌های این آلبوم به زندگی، خانواده و ازدواج جوانان طبقه‌ی کارگر می‌پردازند. زندگی آنها که صدایشان در رسانه‌های تجاری شنیده نمی‌شود. آنها که عاشق می‌شوند اما فقر و بیکاری نمی‌گذارد عشقشان رُمانس فیلم‌های رمانتیک هالیوودی یا آهنگ‌های پاپ تجاری را داشته باشد. آهنگ [The River](#) که اسپرینگستین آن را براساس زندگی خواهر و شوهرخواهرش نوشته به زندگی بی‌روح زوج جوانی می‌پردازد که یک حاملگی ناخواسته آنها را به ازدواجی اجباری می‌کشد. ازدواجی که هیچ شباهتی به تصویری که بورژواها و خرده‌بورژواها از ازدواج می‌سازند ندارد:

بعدش مری حامله شد

فقط همین یه جمله رو توی نامه‌اش نوشت

و من واسه تولد نوزده سالگی‌م یه کارت عضویت اتحادیه و یه کت دامادی گرفتم

رفتیم محضر

و محضردار کارو یه‌سره کرد

نه لبخند روز عروسی، نه سفره‌ی عقدی

نه گلی و نه لباس عروسی

و بدتر از این، بیکاری و فقر حاصل از آن همین را هم برایشان جهنم می‌کند. اسپرینگستین تاکید می‌کند که آن رویای امریکایی که قرار بود برای آنها رفاه و آزادی بیاورد نه فقط دود شد و به هوا رفت بلکه حتا به کابوس هم بدل شد.

دو سال بعد با آلبوم فولک نبراسکا (Nebraska) اسپرینگستین با گیتار آکوستیک و هارمونیکا به فلاکتی که نئولیبرالیسم ریگان به ارمغان آورده است می‌پردازد. به جمعیت روزبه‌روز گسترده‌تر وازده‌ها، طردشده‌ها، بیکاران، ساکنان گتوها و محله‌های کارگری و فقیر، بی‌خانمان‌ها و بدهکارها. به اینکه ناامیدی، بیکاری، بی‌خانمانی و بدهی‌های کمرشکن به بانک‌ها («که هیچ آدم شریفی از پششان بر نمی‌آید») طبیعی ست که آنها را به دزدی، قمار و قتل بکشاند. مگر راه دیگری هم می‌ماند؟ (برای مثال نک. آهنگ‌های [Johnny 99](#)، [Atlantic City](#)، و [Nebraska](#)).

لنداو اکنون راضی از نتیجه‌ی کارش می‌داند که ارتش یک‌نفره‌ی بروس هنوز یک چیز کم دارد و آن توجه به وظیفه‌ی اصلی موسیقی عامه‌پسند یعنی سرگرم کردن مخاطب است. نتیجه‌ی اصرار لنداو در سال ۱۹۸۴ آلبوم Born in the USA است که بلافاصله تبدیل به یکی از پرفروش‌ترین‌های تاریخ می‌شود. اسپرینگستین اینجا هم به از بین رفتن رویای امریکایی و نسل به نسل تکرار تجربه‌ی فلاکت برای طبقه‌ی کارگر می‌پردازد، به اینکه این

رویا دست‌کم رویای همه‌ی مردم امریکا نیست. به جنگ می‌پردازد و بیهودگی کشته شدن هزاران جوان طبقه‌ی کارگر برای منافع سرمایه‌داران (نک. [Born in the USA](#)), به رویای جوانان کارگر برای ارتقای طبقاتی و همخوابگی با زنان طبقات بالا (نک. [I'm on Fire](#)). او به فرآیندهای ضد صنعتی شدن (deindustrialization) و بیکاری وسیع ناشی از آن هم اشاره دارد (نک. [My Hometown](#)). اما هنوز تا [Dancing in the Dark](#) را نساخته نتوانسته است لنداو را راضی کند. بهتر نیست مردم برای رقصیدن هم به موزیک غیرتجاری گوش کنند؟ اما آنچه اکنون حتا از متن ترانه‌ها هم مهم‌تر است این است که اسپرینگستین به‌خصوص از طریق کنسرت‌هایش توانسته است تجربه‌ی جدیدی از بودن در جمع (community) را به مخاطبانش ارائه کند. مخاطبانی که او به‌وضوح به آنها عشق می‌ورزد. و تلاش می‌کند که آنها هم مثل او این احساس مشترک با هم بودن را در نهایتش تجربه کنند. کنسرت‌هایش سه یا حتا چهار ساعت طول می‌کشند. و نحوه‌ی اجرای او و دیگر اعضای گروه طوری است که به بازفمایی محیط کار می‌ماند با همان سختی، زحمت، و جدیدت. و نتیجه، انتقال حس درد مشترک به مخاطبانی است که بخش عمده‌ی زندگی‌شان را سخت کار کرده‌اند. موسیقی و اجرای او ستایش دراماتیک زندگی مردم زحمتکش با همه‌ی خوشی‌ها و سختی‌هایش است.



از اینجا تا میانه‌ی دهه‌ی نود اما اسپرینگستین افتی نسبی دارد. ای استریت بند را در اواخر دهه‌ی هشتاد مرخص می‌کند (اعضای گروه را اسپرینگستین در استخدام دارد. برای همین هم او را «رییس» (The Boss) لقب داده‌اند). آلبوم‌های این دوران (احتمالاً به جز Lucky Town) بیشتر خنثی هستند. چندین آهنگ هم برای فیلم می‌سازد. بهترین آهنگ این دوره آهنگ [Streets of Philadelphia](#) ۱۹۹۳ است که برای فیلم Philadelphia ساخته است که به رنج‌های مبتلایان به HIV می‌پردازد و برایش اسکار هم گرفته است.

اما آشنایی بیشترش با تاریخ مردمی و مبارزات اجتماعی در امریکا به کمک لنداو در سال ۱۹۹۵ به تهیه‌ی یکی از بهترین و اجتماعی‌ترین آلبوم‌هایش یعنی [The Ghost of Tom Joad](#) می‌انجامد. آلبومی فولک، به شدت متأثر از گاتری و سفرش با دیگر کارگران مهاجر از اوکلاهما به کالیفرنیا پس از طوفان غبار (Dust Bowl) و نیز دیلن اوایل دهه‌ی شصت (نک. [در جست‌وجوی اصالت](#)) و بی‌توجهی به ضروریات آهنگ‌سازی برای کنسرت‌های استادیومی، که عمدتاً با گیتار آکوستیک و هارمونیکا اجرا شده است. آهنگ‌های آلبوم به مسایلی چون بیکاری، ضد صنعتی شدن، گلوبالیزاسیون، کارگران مهاجر و بیگانه‌هراسی می‌پردازد، به اینکه فلاکت این کارگران جهانی ست و دیگر فرقی نمی‌کند کجای جهان باشی تا از بیکاری، فقر و نابرابری رنج بکشی. در [Youngstown](#) قصه‌ی کارگران معدن سنگ آهن و صنایع فولاد شهر یانگستاون در اوهایو از اواخر سده‌ی نوزدهم تا اواخر دهه‌ی هفتاد و تعطیلی معدن و کارخانه و بیکاری کارگران را روایت می‌کند. کارگرانی که کارشان در دوره‌های مختلف تهیه‌ی فولاد و مهمات است برای جنگ‌های متعدد امریکا از جنگ داخلی تا جنگ‌های جهانی و جنگ در ویتنام و کره. اینکه نه فقط باید در کارخانه و معدن جان بکنند تا سرمایه‌داران در جنگ پیروز شوند بلکه باید جوان‌هاشان را هم به‌عنوان سرباز به جنگ بفرستند. و تازه آخرسر با تعطیلی کارخانه و معدن به بیکاری و فقر تن دهند. در [The Ghost of Tom Joad](#) که به‌وضوح یادآور آهنگ‌های [Tom Joad](#) و [Deportee](#) گاتری است، به تکرار ماجرای مهاجرت کارگران از اوکلاهما به کالیفرنیا این بار در دهه‌ی نود می‌پردازد؛ به اینکه تنها چیزی که در دوران «نظم نوین جهانی» فرق کرده این است که این بار کارگران از کشورهای جهان سوم می‌آیند و اینکه آنچه کم داریم تام جودی دیگر است که مبارزه را رهبری کند. پس از جمع کردن دوباره‌ی ای استریت بند در حوالی سال ۲۰۰۰ و سپس با حمله به برج‌های دوقلوی مرکز تجارت جهانی در یازده سپتامبر، اسپرینگستین در سال ۲۰۰۲ یکی از ضعیف‌ترین و وطن‌پرستانه‌ترین آلبوم‌هایش ([The Rising](#)) را منتشر می‌کند. آلبوم بیش از هرچیز انعکاس احساسات ناسیونالیستی مردم کوچه و خیابان پس از حملات یازده سپتامبر است و وجه عمیق‌تری ندارد و حتا سایه‌ی هم از [The Ghost of Tom Joad](#) در آن نیست. در ۲۰۰۶ اما بار دیگر به فولک بازمی‌گردد. این بار با بازسازی روایت بیت سیگر از قطعات فولک و نیز موسیقی مذهبی سیاهان (spiritual) با ارکستر بزرگ که از نظر اجرا دست‌کم خیره‌کننده است ([We Shall Overcome: The Seeger Sessions](#)).

با رکود بزرگ ([The Great Recession](#)) در ۲۰۰۸ اسپرینگستین بار دیگر به روزهای خوبش بازمی‌گردد. با چهار آلبومی که از سال ۲۰۰۹ تا سال ۲۰۱۴ منتشر کرد یعنی [Working On A Dream](#) (۲۰۰۹)، [The Promise](#) (۲۰۱۰)، [Wrecking Ball](#) (۲۰۱۲)، و [High Hopes](#) (۲۰۱۴) او داستان بدهی‌های طبقه‌ی کارگر

به بانک‌ها، وام‌های مسکن درجه دو (sub-prime mortgage) که بانک‌ها بعد از رکود بزرگ براساس آن نه فقط وام‌گیرندگان را وادار به پرداخت قسط‌های بعضا مادام‌العمر کردند که خانه‌هاشان را هم از آنها گرفتند، بیکاری و شهرهای ورشکسته و متروک، برنامه‌های ریاضتی و حذف حداقل کمک‌های بخش عمومی در درمان و آموزش و پولی شدن همه چیز حتا عشق را روایت می‌کند (نک. [Working On A Dream](#), [Outlaw Pete](#), [Down In The Wrecking Ball](#), [Death To My Hometown](#), [Easy Money](#), [The Brokenhearted](#), [High Hopes](#), [Frankie Fell In Love](#), [Hole](#)).

بروس اسپرینگستین در طول بیش از چهل سال فعالیتش راک و فولک را از نابودی و اضمحلال در (شبه) هنر تجاری نجات داد. او در عین اینکه تلاش کرد «صدای مردم عادی» باشد توانست این صدا را به گوش انبوه مخاطبان برساند و حتا استادبوم‌ها را هم برای کنسرت‌های بعضا حتا چهارساعته‌اش پر کند. کنسرت‌هایی که مخاطبان از شدت خوشی، به گفته‌ی او، باید در حالی آنها را ترک کنند که «دست‌هاشان درد کند، پاهاشان درد کند، کمرشان درد کند، صداشان درنیاید، و اندام‌های جنسی‌شان تحریک شده باشد» (رمنیک ۲۰۱۲، ۴). او همواره تلاش کرده است نماینده‌ی اجتماعی (community) باشد که از آن آمده است. و احساس بودن در اجتماع را به مخاطبش هم منتقل کند. از شهرت و نفوذش برای روشن نگه داشتن چراغ موسیقی فولک و نیز حمایت از موزیسین‌های رادیکال دیگر که مهجور مانده‌اند هم کمک گرفته است. آخرین نمونه‌اش تام مورلو (Tom Morello) نوازنده‌ی بی‌نظیر گیتار الکتریک و فولک، فعال اتحادیه‌یی، چپ‌گرا و عضو پیشین گروه رپ‌متال و به شدت ضد دستگامی Rage Against the Machine است که از سال ۲۰۰۸ به عنوان نوازنده‌ی سولو و همخوان به گروه پیوسته است (نک. اجرای استثنایی راک از [The Ghost of Tom Joad](#) در ۲۰۰۹).^۶ مورلو هم مانند اسپرینگستین آنقدر موزیسین قدری است که حتا با اینکه همواره در حال آژیتاسیون است^۷ کسی نتواند نادیده‌اش بگیرد یا حذف اش کند. اسپرینگستین را به حق «صدای زحمتکشان امریکا» خوانده‌اند. باین همه او هرگز نتوانسته است از زیر سایه‌ی تناقضی که در تمام طول کارش با او بوده است (اینکه آنها که او داستانشان را در آهنگ‌هایش روایت می‌کند ضرورتا آنها نیستند که به کنسرت‌هایش می‌آیند) بیرون آید.^۸ درک او از زندگی طبقه‌ی کارگر، درست برعکس دیلن و تا حدی گاتری، بیشتر از هر چیز غریزی است و ارتباطی با هیچ جنبش اجتماعی ندارد. همین خلاء یک جنبش اجتماعی نیرومند است که باعث عدم انسجام در مواضعش و لغزش‌هایی از نوع موضع‌گیری‌اش در برابر حملات یازده سپتامبر و آلبوم [The Rising](#) می‌شود. ستایش او از زندگی زحمتکشان اگرچه ارزشمند اما دولبه است. و در عین اینکه می‌تواند بسیار مترقی باشد می‌تواند همان‌طور که تجربه‌ی [The Rising](#) نشان داد بیانگر احساسات پیش‌پاافتاده و حتا ناسیونالیستی آنها هم باشد.

۶. خود مورلو هم بعدتر حامی گروه چپ‌گرای دونفره و جوان [The Last Internationale](#) شد.

۷. فقط یک نمونه‌اش شعار «بی‌خامان‌ها را مسلح کنید» است که روی گیتارش نوشته است.

۸. نک. مستند «اسپرینگستین و من» (Springsteen & I) ۲۰۱۳ که تماما بر اساس ویدیوهای دستی هواداران اسپرینگستین از خاطراتشان با او و موسیقی‌اش و تجربه‌شان از محتوای آهنگ‌های اوست. چه آن هواداران کشته‌مرده‌یی که در همه‌ی کنسرت‌هایش شرکت می‌کنند چه آنها که برای اولین بار به کنسرت رفته‌اند و چه آنها که هرگز آنقدر پول نداشته‌اند که از پس هزینه‌ی کنسرت رفتن برآیند اما می‌دانند که آهنگ‌های او زندگی آنها را روایت می‌کند.

فقط ارتباط ارگانیک با یک جنبش اجتماعی (از نوع ارتباطی که گاتری و یا دیلن، در ده سال نخست کارش، با جنبش‌های عصرشان داشتند) می‌توانست جلوی چنین اشتباهاتی را بگیرد.

منابع:

- Carlin, P. A. (2013). *Bruce Springsteen*. Simon & Schuster.
- Landau, J. (1967). Album Reviews: Jimi Hendrix and Eric Clapton. *Rolling Stone, 1*. At: <http://www.rollingstone.com/music/features/album-reviews-jimi-hendrix-and-eric-clapton-19671109?page=2> [accessed 07/01/2016]
- Marqusee, M. (2005). *Wicked Messenger: Bob Dylan and the 1960s*. New York: Seven Stories Press.
- Remnick, D. (2012). We are alive: Bruce Springsteen at sixty-two. *The New Yorker, 30*.