موسیقی

ظهورِ راك

نوشتهٔ آلبرت گولدمن
Albert Goldman

هیچ شیوهٔ تازه‌ای در تاریخ موسیقی نتوانسته است چون راك در زمانی چنین کوتاه گروهی عظیم طرفدار در سراسر جهان کسب کند. به‌نظره نویسندهٔ این مقاله، دلیل این امر آن است که راك با فرهنگ وسیعتری آمیخته است که آن فرهنگ منعکس‌کنندهٔ عصر ما یعنی عصر شتاب، عصر جوانان و عصر الکترونیك است.

آلبرت گولدمن Goldman Albert از صاحبنظران موسیقی است و برای مجلات مختلف درزمینه موسیقی کلاسیك ومدرن مقالات متعدد نوشته است. به‌علاوه در دانشگاه کلمبیا به تدریس ادبیات تطبیقی وانگلیسی اشتغال دارد. وی سابقاً عضو هیأت تحریریهٔ قطعنامهٔ هنری Cultural Affairs بود ودر تلویزیون آموزشی برنامهٔ هفتگی اجرا می‌کرد. آلبرت گولدمن تألیفاتی نیز دارد. مقاله‌ای که در اینجا می‌خوانید از مجلهٔ «دیالوگ» - شمارهٔ ٤ سال ٦٩ نقل شده است:

برای اینکه با عصر راك آشنا بشویم و پیچ‌وخم‌های غریب آن دستگیرمان شود بدنیست شنبه‌شبی را در « سیرك الکتریکی » Electric Circus یعنی مجهزترین دیسکوتك نیویورك بگذرانیم. این دیسکوتك درمیدان سنت مارکس، در مدخل اصلی « ایست ویلج » East Village در طبقهٔ بالای دم Dom (از اولین باشگاه‌های موسیقی راك) واقع است. ازمیان گروه هیپی‌های جوان که روی پله‌ها ولو شده‌اند رد می‌شویم و وارد دالان باریکی می‌شویم که مشتریهای وفادار و جهانگردان و آن دسته که نه اینند ونه آن، در انتظار ورود به دیسکوتك صف بسته‌اند.

پس از ورود به دیسکوتك از راهرویی عبور می‌کنیم که غرق در نور ماوراء بنفش است و از پله‌های تیزی بالا می‌رویم و از سرسرای تاریکی می‌گذریم، در اینجا جوانان آشنا با غربت آن محیط، فشرده بهم روی نیمکتها نشسته‌اند و به نگاه خیرهٔ واردین با نگاهی خیره و بی‌تفاوت پاسخ می‌گویند چنانکه گوئی روزهاست آنجا نشسته‌اند. ناگهان دیوار دهان باز می‌کند و ما هم به دنبال سیل جمعیت به تالار وسیعی که شبیه جمجمهٔ سفید عظیمی است وارد می‌شویم. تیرگی فرو رفتگیهای جمجمه را شعاع نورهای رنگی

میشکافد و بر روی دیوارها اشکال و طرحهای آمیب‌واری می‌سازد. فریاد خوانندهٔ راك با ضرب‌آهنگی کرکننده به واردین حمله می‌کند.

در این غار الکترونیکی در حدود صد رقاص جمع شده‌اند، عده‌ای از آنها لباسهای غریب رنگارنگ پوشیده‌اند و روی صورتهایشان با رنگهای فسفری نقش ونگار کشیده‌اند و شاخه‌های عود دست‌گرفته‌اند. بعضی دیگر چنان دیوانه‌وار مشغول پیچ‌وتابند که به‌نظر می‌رسد می‌خواهند خود را به‌کف تالار پیچ کنند.

جمعی مشتهای گره کرده را در هوا بلند کرده‌اند و حرکاتشان شبیه مشت زنهاست و دسته‌ای با حرکات دورانی سرودستهای دراز کرده، شبیه جن‌زدگانی هستند که میخواهند ارواح خبیثه را از خود دور سازند.

تازه وارد مبهوت، از ضرب آهنگ به‌هیجان می‌آید وبی‌اختیار به میدان رقص کشیده می‌شود. در اینجا، یعنی در میان تودهٔ جمعیت درمیان جمجمه، در میان آهنگ، که از هرطرف به گوش می‌رسد وچون موجی قوی همه را به‌تحرك وا می‌دارد، به آدم جذبهٔ مطلق دست می‌دهد. عجیب این است که در این جنب‌وجوش دیوانه‌وار، آدم ناگهان احساس تنهایی عمیقی می‌کند و این احساس تنهایی توأم با سرگیجه موجب درك آزادی و حتی وجدی فوق‌العاده می‌شود ــ لااقل درك آزادی به این حد که آدم به آزادی خود را حرکت می‌دهد وبه‌آزادی شکلك می‌سازد.

اگر حالا از جمعیت جدا شویم وبه‌ایوانی که مشرف به‌محوطهٔ رقص است برویم، مسحور افسون دیگر این غار رویایی میشویم. در سیرك الکتریکی در فواصل بین رقصها بازیگران حرفه‌ای نمایشهای سوررئالیستی می‌دهند. سرآشپزی با چوب پای بلندی وارد صحنه می‌شود ودرمیان رقاصان می‌ایستد، و با سه‌سیب، تردستی وشعبده‌بازی می‌کند و رقاص‌ها مثل کودکان دورش به تماشا جمع میشوند. بعد کاردی از جیبش درمی‌آورد و سیبها را قاچ می‌کند و به این دسته می‌خوراند. روی سکوی گرد بلندی بازیگر دیگری که لباس خواب دخترکوچولویی‌را پوشیده است ناشیانه یویو بازی می‌کند. گاه نورسفید خیره کننده‌ای بربدن او می‌افتد و حرکات مسخرهٔ اورا شبیه صحنه‌هایی از فیلم‌های قدیمی جلوه می‌دهد. حالا دیگر موسیقی بر کسی که در آن بالکن تاریك نشسته است و صحنهٔ پرجنجال وپر نور را می‌نگرد، اثری افیونی میگذارد، کم‌کم بیننده چشمش‌را می‌بندد و تسلیم تمنای سکوت و تاریکی و آرامش میشود.

سیرك الکتریکی و سایر تالارهای مشابه رقص، همچون شهرهای افسانه‌ای که دیوارهایشان به نوای موسیقی کنار می‌رفتند، وجود وجوهرشان مربوط به‌افسون ضربات آهنگهایی است که درآنجا نواخته می‌شود. دراین دیسکوتکها کوشش شده است که نیروهای چندگانه «راك» که در ده سال گذشته‌تکامل‌یافته‌وآتش‌شله‌قلمکاری شده است، همه یکجا جمع آید. راه ساده‌ای برای فهم رشد سریع و پیچیدهٔ راك وجود ندارد. شاید بارزترین راه این باشدکه ازآغاز آن شروع کنیم و کوشش کنیم خطوط اصلی آن را هم در جمع سیاهان و هم دردنیای سفیدپوستان دنبال‌کنیم.

ریشهٔ راك: ریتم وبلوز

درسال۱۹٤۵ درشهر کلیولند Cleveland از ایالت اهایو وقتی که برای اولین‌بار صفحات موسیقی «نژاد» سیاه پوست برای جوانان سفید پوست از رادیو پخش‌گردید، نطفهٔ راك بسته شد. کسی‌که این آزمایش را کرد **الن فرید Alan Freed** نام داشت. بلافاصله پس‌از آزمایش، معلوم شدکه وی تاری را بصدا درآورده که آمادهٔ زخمه خوردن بوده است. صفحاتی که او پخش‌کرد به اسم ریتم و بلوز Rythm and Blues مشهور شد. این‌آهنگها توسط شرکتهای کوچك صفحه‌سازی سیاهان جنوبی، ضبط شده بود و برای سیاهان شمالی فرستاده می‌شد. در این آهنگها

همان ضرب خاص Blues که در سالهای ۱۹۳۰ در سراسر امریکا محبوبیت فراوان‌داشت موجودبود. اولین گروهی که این آهنگها را اجراکرد، ادوات موسیقی‌نامناسبی (گیتار الکتریکی و گیتارباس به علاوه پیانو و طبل) را بکار برد تا ضرب آهنگ را بهشنونده القا کند، و خواننده یا نوازندهٔ سلو با روشی‌ابتدائی ازآلات سادهٔبوقی ویا جنجرهاش‌فریادهائی‌برمی‌آورد که بی‌شباهت به‌ناسزا ونفرین نبود.

بنابراین آنچه درواقع **آلن فرید** ابتدا در ایالات مرکزی وبعد نیویورك به شنوندگان خود تقدیم کرد، آهنگهای قدیمی نژادی‌بود: نوایی که از نکبت، وحشت، درد وشهوت سخن می‌گفت. اما جوانان سفید از این نوا خوششان آمد و **الن فرید** برای اینکه نشان دهد این نوع موسیقی شنوندگان تازه یافته است اسم آن‌را به «راك ان رول» Rock 'n' Roll تغییر داد، گرچه باید اضافه کرد که حتی این نام هم از اسم یکی از Blues های قدیمی My baby rocks me with a steady roll گرفته شده بود. موفقیت موسیقی راك، خوانندگان سفید را هم جلب کرد: اولین صفحه‌ای که سفیدپوستی باآهنگ Rythm and Blues خواند: Rock around the clock بیل‌هیلی Bill Haley و دسته ارکستر کامتز Comets بود. هیلی اولین سفیدپوستی بود که از شیوهٔ سیاهان در خواندن تقلید کرد و این شیوه یکی از پایه‌های اساسی این نهضت باقی ماند. از سفیدپوستان دیگری که درعصر راك به شهرت رسیدند باید از چاك بری Chuck Berry وبعد الویس پریسلی Elvis Presley نام برد.

تأثیر موسیقی مذهبی

همزمان با دوره‌ای که راك از اقبال عمومی برخوردار بود، موسیقی سیاه‌پوستان درحال تغییر وتحولی بی‌سابقه بود. موسیقی گتو Ghetto درحال جان‌گرفتن بود و خوانندگان عظیمی عزم خود را جزم کرده بودند که بر متلدین سفیدپوست‌خودفائق‌آیندوترانه‌های «بلوز» و مذهبی ــ که ریشهٔ اصلی موسیقی سیاهان است ــ شیوه جدیدی می‌یافت.

بزرگترین این‌خوانندگان ــ درواقع‌بزرگترین‌خوانندهٔ‌آهنگهای راك ــ لیتل ریچارد Little Richard بود. صدای‌خشن‌و رسای او با فریادها وکلمات پراکنده‌اش چنان از گلو بیرون می‌ریخت که در مجموع به هذیان شبیه بود. زمینه این صدای برهنه، آهنگی با ضربهای قوی و مداوم بود. نیروی خشمناك این آواز که در قفس آهنین ضربها گرفتارشده بود اضطرابی فوق‌تحمل ایجاد می‌کرد. این‌موسیقی به‌جای آنکه کلمات‌را، که معمولاً ازلذات سخن‌می‌گفتند، مجسم کند، کوشش دردناکی را برای رسیدن به شعف و شادی القا می‌کرد. آنچه لیتل‌ریچارد به‌نوای موسیقی بیان می‌کرد این نبودکه دارد دوران خوشی را می‌گذراند بلکه می‌گفت حق مسلم اوست که دوران خوشی را بگذراند و اگر کسی سدراه‌او برای به‌دست‌آوردن این خوشی شود، خرخره‌اش را خواهد جوید. لیتل‌ریچارد نمایندهٔ نسل تازه‌ای از جوانان سیاه بود: نسلی گستاخ وباغی.

عجیب‌است که‌خوانندهٔ‌بزرگ دیگری‌که دراین دوره ظهورکرد، شخصیتی کاملاً متضاد بالیتل‌ریچارد داشت. ری چارلز Ray Charles جاودانه سیاه‌پوست بود، پسر فقیر کوری بودکه از درون تیرگیهای زندگی خودش فریاد برآورد، می‌خواند تا درد خود را تسکین دهد. وی به‌هیچ‌وجه پابند سنتهای موسیقی‌نبود، درواقع بادرآمیختن آهنگهای مذهبی و«بلوز» یکی‌از محکمترین اعتقادات و رسوم موسیقی سیاهان را زیرپا گذاشت.

در عصر جدید، همیشه موسیقی‌مذهبی وموسیقی‌بلوز ازهم متمایز بوده‌اند. اولی نشانه افکار روحانی و دومی مبیّن صفات شیطانی قلمداد شده‌اند. «بلوز» دعوت می‌کرد که با همهٔ دردها روبرو شویم، آنها را بشناسیم ــ عزایشان را بگیریم و بی‌آنکه

لیمل ریچارد

احساس شخصی را دخالت دهیم ، طردشان کنیم . موسیقی مذهبی درست عکس این روش را داشت یعنی غم‌های دنیای فانی‌را درمقابل شادیهای دنیای باقی هیچ و پوچ قلمداد می‌کرد . همانقدرکه اشعار «بلوز»غمناك وطنزآمیز وبی‌تکلف بود ، اشعار مذهبی پرخروش و افراطی و پر ادعا بود . جامعهٔ سیاه‌پوستان با حفظ جدایی کامل این دو ، خاصیت تسکین دهندهٔ هر دو را محفوظ داشته بود . خواندن اشعاربلوز درکلیسا ممنوع بود و خوانندگان بلوز بی‌آنکه به خدا پناه برند ، با دردهای خود مقابله می‌کردند .

اینها همه تا وقتی بود که ری چارلز وپیروانش با جسارت ازمرزها گذشتند و به‌حریم تجاوز کردند . یکی از اولین تأثیرهای این‌کار برهم زدن الگوی سنتها بود. این‌دسته‌نه‌فقط بعضی«بلوزها» را به روال توحه‌های مذهبی ــ همانگونه که در کلیسا خوانده می‌شد ــ خواندند ، بلکه آن را باکف‌زدنها و پای‌کوبیدنها وضرب طبلهایی که مخصوص همراهی با سرودهای مذهبی بود نیز توأم ساختند . روی صحنه ، بسیاری از روشها و تشریفات کلیسای سیاهان را به‌کار بردند . در حین رقص مثل کسانی که درحال جذبهٔ مذهبی هستند می‌افتادند و برمی‌خاستند و جامه‌هاشان را می‌دریدند .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روال خود چارلز بیشترشبیه واعظان مذهبی‌بود. صدایش به‌عمد خشن و مقطع بود و با لهجهٔ غلیظ سیاهان جنوبی از حنجره‌اش برمی‌آمد. تأثیری که برجامی گذاشت همچون تأثیر سخنان مردی بود که به شور آمده باشد و با صداقت احساسش‌را بیان کند.

«سُل» موسیقی درهم ریخته

بمحض آنکه مرز بین «بلوز» و آوازهای مذهبی از بین رفت، وجوه اختلاف بین سایر رسوم موسیقی سیاهان نیز ناپدید شد. نوازندگان و آوازخوانان قطعاتی از «بلوز» وجاز و «بوگی‌ووگی» وغیره را درهم آمیختند و این‌سبك موسیقی جدید را «سُل» Soul خواندند.

امروز وقتی به سل فکر می‌کنیم تصویری که درذهن می‌آید معجون یکنواختی‌است ازآهنگهای قدیمی مذهبی، بلوز، راك، جاز، «پاپ» و غیره و ترکیبهایی از آهنگهای این هفته، ماه گذشته، و فردا. بیش از همه، مسئول این طریق تجارتی‌کردن موسیقی سیاهان، شرکت موتان Motown در دیترویت Detriot است که از اوایل دههٔ ۱۹۶۰ آهنگهای متداول وباب روز را ضبط وپخش می‌کند.

چاشنی اساسی آهنگهای «موتان» ضرب آنهاست. آنها از رسم جاری ضرب طبلها فراتر رفتند، هرضرب را با صدای بلند نواختند و آن‌را حتی بیشتر وبیشتر رسا کردند و به آن، ضرب دایره وتام تام وسنج وباس‌راهم افزودند. امروز آهنگهای «راك» موتان چنان جنجالی در دیسکوتکها راه می‌اندازد که بیشتر شبیه زلزله است.

چاشنی مؤثر دیگر فرمول کار آنها «فریاد» کوتاهی است که به‌صورت جمله‌های‌مؤثر ادا می‌شود و درواقع مفهوم اصلی آواز را دربر دارد. این مطلب با به‌کار گرفتن‌تمام‌رسوم موجود درموسیقی سیاهان و به‌کمك تأسیسات ضبط صدای هولیود به‌نهایت تقویت شده است. از بدوی‌ترین آواز سیاهان، دایره وتی وفلوت وهارپ یهودیان در تثبیت این نکته کمك گرفته‌اند تا هستهٔ مرکزی کار درست شود. وبه‌دور این‌هستهٔ مرکزی، ترکیب نفرنج ودرهمی بافته شده‌است.

نقش نهضت سیاهان

کوشش شرکت موتان برای متمرکزکردن‌تمام صداهای متداول در موسیقی سیاهان، معمولاً نتیجه‌ای عکس آنچه می‌خواستند ببار آورد ــ یعنی نتیجهٔ کارشان عرضه‌کردن محلول رقیق تجارتی جوهر موسیقی سیاهان بود. اما بعضی اوقات بعضی از دسته‌های مستعد ارکستر مثل ادی و برایانت Eddie and Bryant و یا هالند و لامونت دوزیر Holland and Lamont Dozier چنان با مهارت کار خود را انجام می‌دادند که موفق شدند لحن تازه‌ای به‌موسیقی سیاهان اضافه‌کنند.

موتان از فروش صفحه‌هایی که با استفادهٔ فراوان از منابع کلاسیك سیاهان تهیه می‌شود، سود فراوان می‌برد ومیزان فروش این صفحه‌ها در محلهٔ سیاهان (جایی‌که بیتل‌ها Beatles اهمیت و اعتباری ندارند) از هرجای دیگر بیشتر است. موفقیت این سبك بیشتر به غرور سیاهان و شوقی که برای بیان مبانی‌فرهنگشان دارند، نسبت داده می‌شود. اما به‌نظر می‌رسدکه در کارهای تیمه جدی «سُل» و حتی در وصف واضح دردها در بعض‌کارهای جدی‌تر، این‌موسیقی بیش‌ازآنچه بخواهد زیبایی سیاه را نمایش‌دهد می‌خواهد قدرت‌بازیافتهٔ آنرا بمثابهٔ نیرویی علیه تعصبات نژادی سفیدپوستان، جشن بگیرد.

یکی‌ازدلایلی‌که نشان می‌دهد دخالت سیاهان درموسیقی سُل در حد مبالغه‌آمیزی پذیرفته شده‌است، ظهور دسته‌های مردان رنگ‌پریدهٔ انگلیسی است به صحنهٔ سالهای‌اخیر راك. آنچه بیتل‌ها در اوایل عرضه می‌کردند درواقع نوعی تقلید از لیتل ریچارد، چاك‌بری وبودیدلی Bo Diddley بود (یعنی‌برجسته‌ترین خوانندگان ریتم و بلوز سیاه‌پوست آمریکا که از طریق صفحه‌هایشان در اروپا شناخته شده بود) «براین ایشتاین» Brian Epstien مدیر

برنامهٔ بیتل‌ها ، لباسهای خوش تنشان کرده ، آرایش خاصی به موهایشان‌داد اما گیرده‌های‌صدایشان را دست نخورده باقی گذاشت . در نتیجه ، شیك پوشی انگلیسی با احساس‌سیاه‌پوستی دست بدست داده شد . دسته‌های دیگر انگلیسی هم پس‌از آن چنان در تقلید ازسیاهان استاد شدند که حالا دیگر شنونده سیاه یا سفید فقط ازروی نوشته‌های روی صفحه می‌تواند نژاد خواننده را تشخیص دهد .

از زمانی که راه تقلید از سیاه‌پوستان درتمام دنیا باز شد ، راك جنبه‌های تازه‌ای پیدا کرد . اما این مطلب بیشتر به دلیل ناهمآهنگی فرهنگی نسل راك بود تاتوسعهٔ موسیقی‌عامه‌پسند . درنگاه اول ، دلیلی وجود نداشت که این سبك موسیقی‌ــ که از منابع سیاهان اقتباس شده بود ــ سرنوشتی شبیه سوینگ Swing که در سالهای ۱۹۴۰ رایج شد ، نداشته باشد . سوینگ هم در ابتدا از منابع موسیقی سیاهان اقتباس شد ولی رفته رفته عناصر غیرسیاه به آن افزوده شد . اما سرنوشت راك این نبودکه با عوامل فقط سیاه یاسفید سروکار داشته باشد .

اتحاد فرهنگی

جوانان عصر سوینگ فکر می‌کنند می‌دانند که کیستند ، جوانان امروز چنین تصور باطلی ندارند و این عدم آشنایی باخود موجب شده است که به اطراف با کنجکاوی بیشتر نگاه کنند . راك به یك معنا ، انعکاس مستقیم عطش آنها برای پی‌بردن به‌جوهر مردم ، دوره‌ای است که سبکی شگفت و بیگانه دارد .

عصرراك همه چیزرا درخود جمع‌کرده است : موسیقی متداول آمریکایی را با نوای سرزمینهای آنسوی‌اقیانوسها ــ نواهای‌افریقایی، هندی وشرق‌میانه ــ درهم‌آمیخته، باموسیقی« باروك »به گذشته‌بازگشته وبا موسیقی الکترونیك ، درآینده گام گذاشته است .

به دلیل وجود این اتحاد فرهنگی در موسیقی راك ، ضرب این‌موسیقی‌نیز بصورت‌نبض‌فرهنگ «پاپ» درآمده است . سازندگان محیط های تازه هنری برای اینکه راك را نیروی الهام‌بخش روز بخوانند ، با هم رقابت می‌ورزند . دیسکوتکی مثل سیرك الکتریکی درواقع معبد مقدسی است مملو از قربانی‌ها و هدایای پیروانش . طرحهای روی دیوارها از هنر «پاپ» و «اپ» اقتباس شده است و بازیهای آن از «دادا» لباسهای رقاصان، پرزرق‌وبرق‌و«هیپی»وار است ؛ تکنولوژی آن موفقترین جلوهٔ «هنرومهندسی»است ، محیط آن در مجموع ، محیطی روانی است و خود دیسکوتك نمونهٔ شسته رفته‌ای از هنرهای آمیخته یا هنر همه‌جانبه است .

امروز هدف عالی فرهنگ درکلمهٔ کوچك «آمیخته» خلاصه می‌شود . هدف این است‌که ذاتها و جوهرهای غریب در کیمیایی مرموز درهم آمیخته شوند .

هرچه عناصر این ترکیب دور از ذهنتر وعجیب‌ترباشد برای اختلاط مناسبتر است ، به همین ترتیب هرچه هنرها بیشتر ومیدان عرضه وسیعترباشد ، تأثیرش بیشتر است .

این هدف غایی بسیار شبیه شعار سوررئالیسم‌هاست یعنی گفتهٔ ماکس ارنست Max Ernest که هنر « برخورد تصادفی حقایق دور دست » است .

لیکن اگر معتقد باشیم این عقاید ، هرقدر هم پیشگویی و پیش‌بینی پیامبرانه در آنها باشد ، تأثیر مستقیمی در پیشرفت هنر داشته‌اند ، اشتباه‌کرده‌ایم . درواقع موجب به وجود آمدن عقاید گوناگون ، نفس زندگی است و نه فرضیه‌ها ، و بیش از آن ، کرداب الکترونیکی است که به حساسیتهای‌جوانان شکل داده‌است. جوانان ما عادت کرده‌اند که از هرطرف با صداها و تصاویر درهم و بی‌تناسب بمباران شوند . برای مشاهدهٔ این ملقمهٔ غریب کافی‌است پیچ رادیو یا تلویزیون را بازکنیم. عجیب نیست که مراکز نمایش هنر پاپ ، مرکز تفریح شده است .

انعکاس در آینه‌های متعر

و محدب و تصاویر هولناك و هرچه بتواند ضربه‌ای به اعصاب وارد کند، در واقع شباهت درخشانی با تجربیات این دوره دارد.

نمایش نور

تمام زمینه‌های هنری معاصر تعبیر خودش را از هنر آمیخته پیدا کرده است. آنچه بیشتر با راك همراه است نمایش نور است. چندی پیش باب گلدشتاین Bob Goldstein دیسکوتکتی در لانگ آیلند راه انداخت که با «کارهای نوری» اش همراه بود. این دیسکوتك طوری طرح‌ریزی شده بود که با هر صفحه جدیدی که روی گرامافون می‌افتاد یك فیلم کامل عرضه می‌شد. تصاویری که بر سه پردهٔ موجود (که در جهت مخالف یکدیگر حرکت دورانی دارند) می‌افتاد از منابعی که حساسیت «پاپی» را متأثر می‌ساخت انتخاب شده بود: اسلایدهایی از آخرین مُدهای ۱۸۰۰ نیویورك، بریده‌هایی از فیلم‌های موزیکال هالیوود سالهای ۱۹۳۰، فیلمهای خبری قدیمی، طرحهای اعلانها ونقاشیها. تأثیر این شکلهای مواج که بیننده را از گذشته به‌حال می‌آورد و از موقعیتی خنده‌دار به‌حالی پراحساس می‌کشاند، مثل تأثیر یك واریتهٔ غریب بود. در دیسکوتکهایی از این قبیل، راك وسیلهٔ ایجاد یك سلسله احساسهای تازه شد. راك مبدائی روشن و متمرکز ایجاد می‌کند و نیز پیوندی بین این محیط و بیننده که تا حدی صوفیانه است. تأثیر رخوت‌آوری که مشاهدهٔ این کارهای نوری و شنیدن موسیقی راك دارد بیش‌از همیشه و بیش از تمام فرضیه‌های موجود نشان می‌دهد که رسیدن به هدف درآمیختن و ادغام هنرها کاملاً ممکن است و از زمانی که **واگنر** و **بودلر** برای نخستین‌بار در این‌باره سخن راندند، امروز بیش از هروقت به عملی‌شدن آن نزدیکیم.

لیورپول و کالیفرنیا

تصویر کلی آنچه گفته شد بسیار شبیه تحولات بیتلها در دو سال گذشته است. بیتل‌ها مثل بسیاری ازافراد نسل خود، بمراتب و بیش‌از اغلب آنها، خود را باعناصری عاریتی ساختند. هرسال اصطلاحات تازه‌ای به لغتنامهٔ خود افزودند و حالا به زبانی حرف می‌زنند که وسعت و غنای آن از هیچ یك از زبانهایی که تاریخ هنرهای توده‌ای نشان میدهد، چیزی کم ندارد.

وقتی این گروه چهار نفرهٔ مشهور شروع به‌کار کردند ازهنر و زندگی هیچ نمی‌دانستند. نه می‌توانستند نت بخوانند ونه حتی آلات موسیقی را درست بنوازند. اما چنان کارشان بالا گرفت که زندگی و فرهنگ قرن بیستم را درنور دیدند ومورداحترام بسیاری از مغزهای هنری امروز قرار گرفتند. در طول دوران تحول سریعشان، تاکنون چه‌از نظرجسمی وچه از نظرفکری دوبار تغییر کلی کرده‌اند و اکنون نیز در نتیجهٔ مصاحبت با «ماهاریشی‌ماهش‌یوگی» Maharishi Maheshyogi در مرحلهٔ دیگری از دگردیسی قرار گرفته‌اند.

به این ترتیب بیتل‌ها چنان از نقطهٔ شروع کار خود (راك آمریکایی) به دور سفر کرده‌اند که رابطه‌شان با سنتهای هنری بصورت غامضی درآمده و یا شاید اصلاً قطع شده است. در هرحال بیتل‌ها درحرکت مداومشان‌بسوی جهان «پیشگامی» فقط در یك طرف از طیف راك که در حال بسط وتوسعه است، قرارگرفته‌اند.

در طرف دیگر این طیف موسیقیدانان جدید قرار دارند. دربین این‌دسته گروه‌های سواحل غربی که نامهای غریبی هم برخود گذاشته‌اند از بقیه مشخص‌ترند. موسیقی در کالیفرنیا به ذات‌اصلی راك روح بخشیده است و آن را با اصطلاحات هیپی‌ها و «موتور سواران» و «آب باران» درهم آمیخته وشیوه‌هایی ازآن پرداخته که یادآور موسیقی «سل» است.

قدرت آمیختن

راك که مداوماً در حال پیشرفت به‌جانب مدارج عالی‌تخیل است به یکی از آرزوهای دیرین

فرهنگ توده‌ای دست یافته وآن : پروردن هنری جدی از مایه‌های هنرهای عامیانه است . این امید بارها در آمریکا بدل به یأس شده بود . مثلاً نوابغ عالم جاز خودرا آماده رسیدن به هدفهای متعالی کردند ولی خسته از تلاشهای تنهایشان ، خاموش شدند . و باز اگر به خاطر دوعامل نمی‌بود این کوششها بی‌فایده می‌ماند : عامل اول گسترش تمها و امکانات فنی ازطریق توده‌های مردم وعامل دوم گرایش هنرمندان به بهره‌گیری از مایه‌های فرهنگ توده‌ای بود . راك برخلاف سایر هنرهای مردم‌پسند ازخود مایه‌ای نگذاشته اما درعوض مانند آهن‌ربایی عمل کرده است و به آنها شکل بخشیده . هیچ هنر جدیدی در دوره‌ما توانایی وقابلیت آمیختن وترکیب راك را نداشته است .

برخلاف بیمی که می‌رفت ، راك پس از پیروزی فرهنگیش ما را به سیر قهقرایی نکشاند و یك‌بار دیگر به‌ثبوت رسیدکه نگرانی‌های ابراز شده در این مورد بی‌اساس بوده است . راك نه سطح فرهنگ ما را بالابرده ونه پائین آورده است بلکه موجب‌تعادل‌نیروهای فرهنگی شده است . از کارهای بی‌مایه وکهن به هنرهای متعالی و جدید نقب زده است واکنون دراین معبر، نیرو وعقاید تازه‌ای جاری است.

تئاتر

تئاتر «گفت‌ونمود»

نوشتهٔ «کر»

« کر » Kerr که امروزه منتقدترین ناقدهنرهای‌دراماتیك ایالات متحدهٔ آمریکا بشمارمیآید ، عقیده دارد که تآتر کنونی در جریان انقلابی است‌بمنظور برانداختن « نمایشنامه ساخته‌وپرداخته» Well made ونشان‌دادن جنبه‌های‌غیرعقلانی، تصادفی ونهانی واقعیت درروی‌صحنه . کر نمایشنامه‌های‌بسیاری را برای تلویزیون و تآتر کارگردانی و اقتباس کرده و در دانشگاههای متعددی بتدریس‌پرداخته است . او شش کتاب نوشته‌که « ترازدی کمدی »و « چگونه نمایشنامه بنویسیم » ازآنجمله‌اند. نوشته‌ای که‌دراینجا ازاین منتقدمیخوانید مقاله‌ایست که از مجله نیویورك‌تایمز نقل‌شده است .

این‌نکته‌را همگان پذیرفته‌اند که‌هنر حق دارد وحتی شایدمجبور است آنچه‌راکه بی‌دلیل ونامربوط می‌داند کنار گذارد . ما همیشه دریافته‌ایم که بازی نویس بهنگام نوشتن ، چیزهایی‌را نادیده‌میگیرد. اوازاویه خاصی بامواد ومصالحی که‌دراختیار دارد روبرو می‌شود . او طرح کاررا چنان میریزد که‌قدم بقدم دید متمرکز خودرا فراتربرد وروشن‌تر سازد . وازاینرو هرچه راکه مانع او یاموجب تفرقه خاطر ما شود، کنارمی‌گذارد. بازی‌نویس این زحمت‌را بخود نمی‌دهد که‌مثلاً به‌مابگوید آدمهای گرفتاروپرمشغله نمایشنامهٔ او به‌حمام‌هم باید بروند.