● ویلیام داناهر
برگردان: علی‌اصغر صباغی

چکیده

این مقاله به بررسی چگونگی شکل‌گیری و میزان محبوبیت موسیقی **هیل‌بیلی** در جنوب آمریکای دهۀ ۱۹۳۰، با تکیه بر دیدگاه‌های موجود دربارۀ تغییر و تحولات اجتماعی و جامعه‌شناسی فرهنگ می‌پردازد. برای کشف دیدگاه‌های تولید و دریافت در مورد ساخت فرهنگی به‌خصوص تأثیرات متقابل مابین نوازندگان، مخاطبان و کارکنان ایستگاه‌ها، در این مقاله از مدارک آرشیو، مصاحبه‌های دست‌اول و داده‌های جغرافیایی در مورد ایستگاه‌های رادیویی و نیز ادبیات تاریخی استفاده شده است. نوآوری‌های فناورانه در طول دوران رکود، در به وجود آمدن فرصت‌های ظهور و تغییر شیوه نواختن و خواندن نوازندگان دهکده‌های کوچک بافت نساجی‌نشینِ جنوب آمریکا تأثیر بسزایی داشته است. این نوازندگان در جریان جست‌وجو به دنبال یک شغل ثابت به‌عنوان نوازنده، به‌جای کارگر کارخانه‌های نساجی و از

طریق مجموعه‌ای از ایستگاه‌های رادیویی با یکدیگر و با مخاطبانشان به تعامل می‌پرداختند، به‌طوری که محتوا و ساختار آنچه خلق می‌کردند، عمدتاً بر پایۀ همین تعاملاتشان بود.

ظهور رادیو و رکود بزرگ، از اتفاقات مهم در آمریکا محسوب می‌شوند که ساختار موسیقی و محبوبیت برخی از سبک‌های خاص آن را تا آن زمان و همچنین تا حد قابل توجهی چگونگی گوش دادن مخاطبان را تغییر دادند. در واقع ظهور رادیو در دهۀ ۱۹۲۰ این امکان را برای گروه‌های محلی محبوب فراهم آورد تا آنها بتوانند در سطح وسیعی شنیده شوند و همچنین فروش صدای ضبط‌شدۀ آنها هم افزایش یابد، اما دیری نپایید که رکود بزرگ از راه رسید و همراه با آن فروش صدای ضبط‌شدۀ خواننده‌ها افت شدیدی کرد و به‌جای آن علاقۀ مردم به اجراهای زنده، چه از طریق امواج رادیویی و چه از طریق سیستم‌های غیررسمی‌تر، فزونی گرفت. و به‌این ترتیب بود که تغییری در محبوبیت و

عامه‌پسند بودن انواع موسیقی و سبک‌های آن به وجود آمد. توسعه و انتشار ژانرهای موسیقی منحصربه‌فرد و درحال‌ظهور بیشتر از آنکه در نتیجهٔ فناوری‌های جدید و رکود اقتصادی باشد، روندی پیچیده بود -- روندی که در آن فناوری‌های جدید، علایق کاری جدید و هنرمندان و مخاطبان با هم دست به دست داده بودند تا موسیقی‌ای را خلق کنند که به‌واسطهٔ هویت‌های محلی و منطقه‌ای نیرو نشئت می‌گرفت و دنبال می‌شد.

این مقاله توصیفی از تحولات موسیقیایی را که در این دوران گذار ساخته و اجرا می‌شد، با تمرکز بخصوص بر موسیقی هیل‌بیلی در منطقه نساجی‌نشین جنوب آمریکا، ارائه می‌کند. این منطقه از آمریکا ازاین‌رو حائز اهمیت است که در هنگام تأسیس ایستگاه‌های رادیویی در اواخر دههٔ ۲۰ و اوایل دهه ۳۰، تأثیر رکود بزرگ و سیاست‌های جدید روزولت و مشروعیت تاریخی سنت‌های موسیقی پیدمُنت و آپالاچیان جنوبی را به خود دیده است.[1] ما بحث خود را از تحقیقات انجام‌شده بر روی پخش رسانه و تولید فرهنگی و دریافت آن آغاز می‌کنیم. این ادبیات به‌طور اعم معتقد است که احتمالاً رسانهٔ جدید ابتدا توصیف فرهنگیِ محقق‌نشده و حتی تا حدودی مخالف را مطرح می‌کند و در ضمن بر این باور است که شکوفایی انواع فرهنگی اساساً به‌واسطهٔ دینامیک‌های مؤثر همزمان و تعاملیِ تولید و دریافت ساختاربندی شده است که شامل روند تصمیم‌گیریِ فعالانه توسط کارآفرینان فرهنگی (به‌عنوان مثال آنهایی که عناصر موسیقی را به‌شیوهٔ نو و منحصربه‌فردی ترکیب می‌کنند) می‌شود. محوریت موضوع مورد مطالعهٔ ما دربارهٔ پیدایش ناگهانی ایستگاه‌های رادیویی در منطقه نساجی‌نشین جنوبی آمریکا، افزایش محبوبیت موسیقی طبقاتی هیل‌بیلی و تعامل مابین نوازندگان و مخاطبان آنها، با تکیه بر اطلاعات آرشیوی و مصاحبه‌های دست‌اول با خود نوازندگان است.

تحولات اجتماعی ساختاری و تولید فرهنگی

بینش‌های نظری در حوزه مطالعات رسانه، جنبش‌های اجتماعی و جامعه‌شناسی فرهنگ، نقاط عزیمت مفیدی را برای درک چگونگی خلق و انتشار موسیقی هیل‌بیلی در عصر رکود و در بافت نساجی‌نشین جنوب آمریکا در اختیار ما قرار می‌دهند. معرفی فناوری‌های جدید مانند رادیو، نه‌تنها افراد را به دنیای اجتماعی وسیع‌تری متصل می‌سازد، بلکه استقلال ابتدایی‌ای که به‌طور خاص به ارمغان می‌آورد، می‌تواند منجر به انتشار، آزمایش و جایگزین‌های فرهنگی شود. فناوری‌های جدید یا هرگونه اهداف مادی جدید دیگری برای این موضوع احتمالاً نقشی در تجربه در سطح خُرد و تحول در سطح تأسیساتی دارند. این قدرت اهداف مادی می‌تواند بازیگران را بر آن دارد تا ناخواسته از فناوری‌های جدید استفاده کنند.

هِنیون بر این باور است که فناوری اساساً می‌تواند آنچه را که مردم بدان گوش می‌سپارند و حتی دلیل این را که آنها چرا گوش می‌کنند تغییر دهد، که این امر می‌تواند منجر به شکل‌گیری مراحل مباحثه، آن هم مباحثه‌ای از نوع بدیع و خلاقانه، مابین نوازندگان و مخاطبان آنها شود. بدون شک امکان ظهور پیامدهای ناخواسته هم، به‌خصوص در شرایطی که فناوری چنین «منطقه احاطه‌شده‌ای از خودمختاری یا فضای آزاد» را خلق می‌کند، وجود دارد. اگرچه چنین هدفی اصلاً مدنظر نبود، اما به‌عنوان مثال رادیو ابزاری شد برای توسعهٔ نوعی هویت جمعی مابین مخاطبان طبقه کارگر در دوران اعتصاب‌های اهالی نساجی‌نشین جنوب آمریکا در سال‌های ۳۴-۱۹۲۹. صرف‌نظر از نتایج آنها، انواع نهادینهٔ جدید اغلب باعث به وجود آمدن استقلال و خودمختاری بیشترِ نوازندگان می‌شدند که این امر نیز در نهایت منجر به شکل‌گیری تجارب بیشتری در حوزهٔ موسیقی می‌شد. از همه مهم‌تر در این زمینه زنجیره‌های تصمیم‌گیری -- شامل روندهای تصمیم‌گیری بازیگران انسانی -- هنگامی‌که تولیدات فرهنگی را می‌سازند یا تغییر می‌دهند، هستند. رسانهٔ جدید رادیو -- همان‌طور که ما در ادامه به آن اشاره می‌کنیم -- برای نوازندگان موسیقی هیل‌بیلی قدرت آزمایش و کسب تجربه را به همراه آورد. این امر منجر به پدید آمدن سبکی در موسیقی شد که تا به امروز هم تأثیرگذار بوده است و تا حدودی هم در عصر ظهور رادیو بی‌نظیر و منحصربه‌فرد.

در طول دوران رکود بزرگ، رادیو جایگزین جدید و اغلب ارزان‌تری به‌جای خرید کاست‌های ضبط‌شده یا تماشای موسیقی زنده بود. تغییرات عظیم در مفاهیمی مانند محبوبیت و برنامه‌سازی در طول این دوره از ظهور سریع و غیرمنتظرهٔ ایستگاه‌های رادیویی، ناتوانی در کنترل سیاسی زودهنگام، نیاز به پر کردن ساعات پخش با محتوا و وابستگی به بازخورد مخاطبان نشئت می‌گرفت. تمامی این موارد با پیش‌بینی‌های جامعه‌شناسان فرهنگ، به‌خصوص پترسون همخوانی داشت که اعلام کرده بود: «شیوه تولید عناصر فرهنگی بر ماهیت و محتوای آنها تأثیر می‌گذارد ....» چنین دیدگاهی در مورد تولید می‌توانست برای تحلیل‌های مقایسه‌ای اَشکال مختلفی نظیر: مقایسهٔ تولید سمبل‌های هر منطقه، مقایسه مابین انواع روشنفکری و مردمی در بین هر منطقه و مقایسه در سطوح تحلیل اجتماعی، نهادی و خُرد به کار رود. چنین مقایسه‌هایی برای تحلیل ریشه‌های اَشکال موسیقی بسیار سودمند هستند. به‌عنوان مثال آنچه ما امروز با عنوان **موسیقی کلاسیک** از آن یاد می‌کنیم، از ازل که با این نام وجود خارجی نداشته است، بلکه در طول زمان و به‌واسطهٔ تصمیمات خاصی راجع به اینکه چه چیزهایی باید اشکال موسیقی را شکل دهند، به وجود آمده است. با در نظر گرفتن موسیقی جنوب‌شرقی آمریکا، انتظارات اشکال موسیقی سنتی، درگیری‌های طبقاتی بر سر نوع موسیقی‌هایی که در رادیو اجرا می‌شد، انتظارات مخاطبان و حامیان و تحولات موسیقی در دیگر مناطق، همه و همه در تبلور این نوع خاص از موسیقی محلی نقش داشتند.

ازاین‌رو مطالعهٔ تولیدات فرهنگی باید بتواند با کشمکش‌های جهان واقعی همواره موجود مابین ابداعات فرهنگی و استانداردهای ازپیش‌موجود دربارهٔ اینکه چه‌چیزی به‌لحاظ فرهنگی قابل قبول و بهترین است، ستیزه کند. در همین زمینه مفاهیم فرهنگ یا فرهنگِ بسیار مطلوب، به‌طور سنتی، طبقاتی و همراه با دلالت‌های ضِمنی بالقوه برای تولید است. در واقع تولیدات فرهنگی اغلب دارای این مشخصه هستند که یا متعلق به دسته‌بندی‌های سطح پایین‌اند یا در دسته‌بندی‌های سطح بالا جای می‌گیرند. فرهنگ روشنفکری یا سطح بالا گرایش به انعکاس این موضوع دارد که نشئت گرفته از سال‌ها مطالعه در مؤسسات آموزش عالی است، و این در حالی است که فرهنگ عامه یا سطح پایین

هنر در چشمان و گوش‌های نظاره‌کنندگان آن است و این نظاره‌گر هنر (مثلاً شنونده) است که می‌تواند بر دریافت و پذیرش اشکال مختلف آن تأثیر بگذارد.

را معمولاً افراد تحصیل‌نکرده پرورش می‌دهند. کلیشه‌های موجود در مورد موسیقی و اجراکنندگان آن هم مانند دیگر اَشکال نمودهای فرهنگی یا هنری، امکان دارد بر چگونگی درک و تصور و پذیرش موسیقی تأثیر بگذارند. به‌عنوان مثال لوپز بر اساس معیارهای طبقاتی اجتماعی و نژادی نشان می‌دهد که چگونه اشکال مختلف موسیقی جاز در طول زمان، مورد قبول مخاطبان خود بوده یا نبوده است. کرین در بین دیگران دقیقاً اعتبار این ادراک دو شاخهٔ فرهنگ سطح پایین و سطح بالا را زیر سؤال می‌برد و آن را بسیار ایستا می‌داند و این در حالی است که پترسون نوعی رویکرد جایگزین نامینالیستی را پیشنهاد می‌کند که در آن به اشکال فرهنگی مختلف به‌مثابهٔ انواعی قابل مقایسه با یکدیگر و یکسان به‌لحاظ ارزشی و قابل توجه نگریسته می‌شود.

کسب تجارب فرهنگی اغلب نیازمند اعتماد به کارآفرینان فرهنگی است، کارآفرینانی که به‌واسطهٔ این رسانهٔ جدید، فرصت و قدرت نمایان شدن و تأثیرگذاری را پیدا می‌کنند. برای نهادهای تازه‌تأسیس‌یافته زمان زیادی طول می‌کشد تا بتوانند در جامعه الگوهایی را ایجاد کنند که به‌واسطهٔ آنها شرکت‌کنندگان بتوانند محصولات فرهنگی تولید کنند. در طول مراحل آغازین این روند، کارآفرینان فرهنگی فرصت دارند تا از نبوغ سرشارشان برای خلق آثار منحصربه‌فرد برای رسانهٔ جدید و البته با این امید که اثرشان هم مورد قبول نهادها و مؤسسات مختلف و هم مورد پسند مخاطب عام بوده است، استفاده کنند. در صورت پذیرفته شدن، اشکال فرهنگی جدید اغلب با رسانه پیوند می‌خورند و پس از مدتی به‌مثابه الگوهای مورد قبول به حساب می‌آیند. البته شایان ذکر است که با این وجود این روند همیشه نیز صادق نیست. کارآفرینان فرهنگی باید با قدرت نفوذ محدود و برتری طبقهٔ روشنفکر در عرصهٔ فرهنگی مقابله کنند. در مورد موسیقی هیل‌بیلی، همان‌طور که قبلاً اشاره شد، نوازندگان برای رقابت با تلاشی که از سوی قشر روشنفکر در امر کنترل برنامه‌سازی اعمال می‌شد، اقدام به خلق تولیدات فرهنگی می‌کردند. موسیقی هیل‌بیلی پیشرفت قابل توجهی در فروش کاست‌های ضبط‌شده داشت و اکنون موقع آن فرارسیده بود تا در عرصهٔ رادیو گام نهد. رقابت بین ذائقهٔ موسیقی طبقه روشنفکر و قشر کارگر نشان‌دهندهٔ این مطلب است که امر تولید تنها روندی ساده نبود، بلکه در عوض جریانی بود مملو از مبارزه و تحت فشارهای متعدد اجتماعی. مخاطبان و مدیران ایستگاه‌های رادیویی، بانیان نهادها و مؤسسات و تحولات فناوری نیز همه و همه بخشی از این روند محسوب می‌شدند.

رابطه بین دریافت و تولید

خلق مصنوعات فرهنگی بدون شک تحت تأثیر میزان دریافت مخاطبان است. در عوض مخاطبان هم ممکن است به‌طرق مختلفی تحت تأثیر همین نوآوری‌های فرهنگی که خود بر آنها تأثیر می‌گذارند، قرار بگیرند. نظریه‌پردازان جنبش‌های اجتماعی خصوصاً مشخص کرده‌اند که چگونه گروه‌ها، ادراکات خود را از واقعیت به‌واسطهٔ فرهنگ و رسانه تعریف و بازتعریف می‌کنند و چگونه تحولات نهادی در رسانه می‌تواند هویت و در نهایت رفتار را تغییر دهد. لینکسوایلر و گی دریافتند که ادعاسازی‌های سازمان‌های جنبش اجتماعی و کارآفرینان فرهنگی امکان دارد -- ولی نه لزوماً -- با دریافت‌های مخاطبان همخوانی داشته باشند. در سطحی خُردتر، بِکر بر روی این موضوع که نوازندگان چگونه خود را در ارتباط با مخاطبانشان تعریف می‌کنند و چگونه نوع موسیقی‌ای که آنها می‌نوازند، می‌تواند چگونگی شکل‌گیری مرزهای موجود مابین نوازندگان و مخاطبانشان و چگونگی درک متقابل آنها از یکدیگر را تعیین کند، تأکید می‌کند. به‌شیوه‌ای مشابه

گروس و لینکسوایلر نیز نگاهی داشته‌اند به عکس‌العمل‌های مخاطبان در هنگام تماشای فیلم. آنها به‌خصوص بر روی ارتباطات غیرکلامی، مانند دست زدن و تماس‌های چشمی مابین سازندگان و مخاطبان متمرکز شدند و معتقد بودند که این نوع ارتباطات وسیله‌ای است برای خلق رابطه‌ای نزدیک‌تر مابین این دو قشر. نوازندگان و مخاطبان تأثیر هم‌نیروزادی بر روی اجرای موسیقی دارند، همان‌گونه که برخی هم در تحقیقاتشان راجع به گروه «مرگ باشکوه» (The Grateful Dead) به این موضوع اشاره کرده‌اند. چنین نمونه‌هایی حداقل بر تعامل پیچیده و همزمان تأثیرگذارِ تولید فرهنگی و دریافت تأکید می‌کنند.

مخاطبان به‌هیچ‌روی در پذیرششان از هنر فارغ از ارزش نیستند، بلکه به‌جای آن آنها انتظاراتشان را از اینکه چه هنری باید بازنمایی شود، بر اساس تأثیرات مختلف و بافت‌هایی که خود بخشی از آنند، ارائه می‌کنند. در واقع همان‌گونه که نظریهٔ دریافت هم بدان اشاره می‌کند، هنر در چشمان و گوش‌های نظاره‌کنندگان آن است و این نظاره‌گر هنر (مثلاً شنوندگان) است که می‌تواند بر دریافت و پذیرش اشکال مختلف آن تأثیر بگذارد. به‌عنوان مثال تجارب طبقات اجتماعی یا گروه‌های نژادی می‌تواند بر روی پذیرش اشکال خاصی از موسیقی تأثیر بگذارد، همان‌طور که تاکنون هم گذاشته است. مقایسهٔ بیندرِ از رفتار رسانه‌ای موسیقی **هوی متال** و **رپ** به‌عنوان نمونه‌هاییِ کاملاً آشکار نشان می‌دهد که چگونه ادراکات مختلف از موسیقی، نوازنده و شنونده می‌توانند در بافت نژادی شکل بگیرند. بنابراین احتمال می‌رود شنوندگان نه‌تنها تمایل به پذیرش تغییراتی در انواع هنری‌ای دارند که با هویت‌ها و تجاربشان تناسب داشته باشد، بلکه آنها حتی تلاش می‌کنند تا بر روی تولیدات فرهنگی به‌شیوه‌ای که سازگار با همان هویت‌ها و تجاربشان باشند نیز تأثیر بگذارند.

شور و شوق مردم در طرفداری از موسیقی **هیل‌بیلی** در دههٔ ۱۹۳۰ مثال آشکاری است از پویایی تولید و دریافتی که در بالا شرح آن رفت. نوازندگان و مدیران ایستگاه‌های رادیویی هردو به میزان محبوبیت موسیقی و آهنگ‌های خاصی که مربوط به زندگی و کار در کارخانه‌های نساجی بود، توجه می‌کردند. آنها حتی تلاش می‌کردند تا بتوانند به انتظارات مخاطبانشان در برنامه‌سازی‌های خود برای دستیابی به پایگاه ثابت‌تری از شنوندگان، جامهٔ عمل بپوشانند. البته این موضوع تنها به ایستگاه‌های رادیویی‌ای که صرفاً سلایق محلی را تأمین می‌کردند یا آنهایی که ساعات پخششان توسط شبکه‌های بزرگ رادیویی مانند **CBS** و **NBC** پوشش داده نمی‌شد، محدود می‌شد. در واقع شبکه‌های بزرگ و فدراسیون‌های نوازندگان، نظیر جامعهٔ آهنگ‌سازان، هنرمندان و تولیدکنندگان آمریکا (American Society of Composers, Artists, and Producers :ASCAP) یا فدراسیون نوازندگان آمریکا، به‌رغم ذائقهٔ مخاطبان، موسیقی **معتبر** (esteemed) نظیر موسیقی کلاسیک را به موسیقی هیل‌بیلی ترجیح می‌دادند.

پرواضح است که فهم جامع و کاملی از تولید فرهنگی -- فهمی که به اثرات متقابل دینامیک‌های تولید و دریافت نیز توجه کند - - در بافت اَشکال فرهنگی ازقبل‌موجود یا نوظهور، لازم و ضروری است. در همین زمینه پترسون نظریهٔ ارتباط تولید و دریافت را مبتنی بر در نظر گرفتن روندهای تولید و دریافت مطرح کرد، به‌مثابهٔ روندهایی که اگر نه تعاملی، ولی هم‌زمان تقویت‌کنندهٔ یکدیگرند. تجربه نشان داده است که این کار به محققان اجازه می‌دهد ادراکات مخاطب را در مفهوم‌سازی تولید فرهنگی بگنجانند و بنابراین به‌طور نسبی از قوم‌محوری ارزیابی‌های فرهنگی بکاهند. علاوه بر این، تولیدکنندگان فرهنگی (در موضوع مورد مطالعهٔ ما نوازندگان) و هرآنچه آنها تولید می‌کنند را نیز در زمینه‌های نهادی، تاریخی و دریافت، شامل می‌شود. ما رویکرد رایان و پترسون را با بسط زنجیره‌های تصمیم‌گیری دخیل در تولید فرهنگی برای پوشش دادن ادراکات مخاطب، تکمیل می‌کنیم. در واقع همان‌گونه که قبلاً نیز بدان اشاره کردیم، تغییر و تحولات در اشکال موسیقی، بازنمایی و پذیرش، همه و همه جزئی از روندی بودند که به‌واسطهٔ آن نوازندگان موسیقی هیل‌بیلی، ایستگاه‌های رادیویی و مخاطبان، در مورد مرزهای مابین موسیقی مورد قبول در چارچوب‌های محدود نهادی و در بافت ساختاری اجتماعی به مذاکره می‌پرداختند.

تمرکز بر فرایند تصمیم‌گیری در کنار اینکه تصویر پویاتری را از خلق آثار فرهنگی به دست می‌دهد، با خود برخی مأموریت‌های انسانی را نیز برای هرآنچه که در غیر این صورت صرفاً ادراکاتی فراساختاری از تولید فرهنگی بودند، به همراه می‌آورد. همان‌گونه که ما در بخش‌های بعدی نیز بدان اشاره خواهیم کرد، تصمیم نوازندگان جنوبی مبنی بر تبدیل شدن آنها به تولیدکنندگان فرهنگی، بخشی به‌دلیل فرصت‌های ساختاری و غیرمنتظره‌ای بود که رسانهٔ جدید رادیو در اختیار آنها می‌گذاشت، و بخشی دیگر به‌خاطر مقبولیت و اعتبار روبه‌رشد موسیقی طبقهٔ کارگر در دههٔ ۱۹۳۰. دریافت نیز بخشی از زنجیرهٔ تصمیم‌گیری برای بسیاری از نوازندگان بود، چرا که معاش آنها در گرو دریافت بازخورد مثبت از مخاطبانشان بود. انتخاب‌ها، خلق و گلچین کردن آنها از آهنگ‌ها، همه و همه در واقع عمدتاً از درک آنها از جمعیتی که آنها قصد سرگرم‌کردنشان را داشتند و تا حدی نیز از هویت طبقاتی و تجارب قشر کارگر در طول دوران رکود، نشئت می‌گرفت.

داده‌ها و راهبرد تحلیل

داده‌های تحلیل‌های ما از منابع مختلفی استخراج شده‌اند. آنها شامل اطلاعات آرشیوی از کمیسیون ارتباطات فدرال متعلق به بانیان ایستگاه‌های رادیویی در جنوب آمریکا هستند. ما این اطلاعات را با داده‌های جغرافیایی مربوط به زندگی مردمان بافت نساجی‌نشین جنوب آمریکا منطبق کردیم. همچنین از ادبیات

تاریخی، اسناد و مدارک آرشیوی و همین‌طور مصاحبه‌های دست‌اول با نوازندگان جنوبی استفاده کردیم که در طول دوران مورد نظر صدایشان ضبط شده یا آواز خوانده‌اند یا آهنگشان از رادیو پخش شده است. این ترکیب از داده‌های جغرافیایی، اسناد و مدارک تاریخی و مصاحبه‌ها، همزمان امکان کشف اهمیت تغییر و تحولات جغرافیایی و ساختاری، فرصت‌های متعاقب آن برای کارآفرینان فرهنگی و اثرات متقابل دینامیک‌های تولید و دریافت را در این زمینه و در طول دوران مورد تحقیق ما، فراهم آورد.

صداهای ضبط‌شدهٔ ناخوشایندِ مربوط به اوایل معروف شدن موسیقی هیل‌بیلی تا حدودی به‌دلیل تلاشی بود که نوازندگان این موسیقی برای مطرح کردن و ابراز صدای خود در دوران قبل از اختراع میکروفون می‌کردند. اختراع میکروفون و تکامل آن باعث شد نوازندگان بتوانند در حین آواز خواندن، صدای صافی هم داشته باشند و در ضمن امکان شنیده شدن آنها نیز تا حد زیادی بالا رود.

بخش اول تحقیق ما مربوط می‌شود به مجاورت ایستگاه‌های رادیویی با کارخانه‌های نساجی‌ای که از دل آنها بسیاری از نوازندگان جنوبی رادیو بیرون آمده‌اند. این بحث توسط اسناد و مدارک آرشیوی و تاریخی و مصاحبه‌های دست‌اول در مورد تأثیر ایستگاه‌های رادیویی و نقش مکان آنها در فرایند تصمیم‌گیری نوازندگان، اپراتورهای رادیو و ترویج‌دهندگان موسیقی در زمینهٔ محتوای فرهنگی، تکمیل شده است. به‌خصوص، همان‌گونه که ما نیز نشان می‌دهیم، مجاورت برخی ایستگاه‌ها با کارخانه‌ها و ترجیحات ریشه‌دار تاریخی جماعت‌های بافت نساجی‌نشین جنوبی برای موسیقی هیل‌بیلی آپالاچیان در نهایت باعث شدند که نحوه برنامه‌سازی‌ها و شیوهٔ پخش برنامه‌ها تغییر کنند و اینها همه در حالی بود که تکامل فناوری‌های جدید نیز به‌کلی سبک‌های آواز را تغییر داده بود.[۲]

دومین بخش تحقیق ما اختصاص دارد به شبکه‌های نوازندگان که به‌رغم این تحولات اجتماعی فناوری شکل می‌گرفتند و راه‌هایی که به‌واسطهٔ آنها تصمیم‌گیری‌های نوازندگان راجع به اجراها، سفرها و ساخت و تشکیل گروه‌های موسیقی به‌عنوان یک **خانواده** صورت می‌گرفتند. مطلب مهم دیگر پراکندگی فرهنگی است که در جنوب آمریکا اتفاق می‌افتد و به‌مثابهٔ عملکردی از سفرهای نوازندگان و به اشتراک گذاشتن آهنگ‌های جدید توسط آنها در بین جماعت‌های نوازندگان از طریق جمع شدن‌ها و پخش **رقص‌های محلی بارن** (Barn dance) است.

دست آخر ما با بیرون کشیدن اطلاعات از اسناد و مدارک آرشیوی و مصاحبه با نوازندگان و نیز کارگران کارخانه‌های نساجی‌ای که دوران مورد تحقیق ما را تجربه کرده بودند، تأثیرات متقابل بین مخاطبان و هنرمندان را در زمینهٔ اجراهای رادیویی و انتظارات مخاطبان از اجراهای زنده در و یا اطراف دهکده‌های نساجی‌نشین، مشخص می‌کنیم. فرض ما این است که بسیاری از تازه‌نوازنده‌شدگان رادیو در منطقه، که خود نیز از همان صنف و مرتبهٔ جماعت‌های کارگری برخاسته بودند، اقدام به برقراری پیوندهای صمیمانه و احساس همبستگی و خویشاوندی با کارگران کارخانه‌های نساجی جنوب کردند. آنها متعاقباً به‌طور جدی از تجارب زندهٔ مخاطبانشان نیز، هم در انتخاب موسیقی و هم در ساخت اشعار آهنگ‌ها که می‌بایستی با واقعیت زندگی کارگری و ساختار اعتقادی آنها همخوانی می‌داشت، استفاده کردند.

ظهور رادیو، نوازندگان کارگر نساجی جنوب‌شرق و پخش

این رادیو نه، بلکه رسانه‌ای قدیمی‌تر به نام **گرامافون** یا دستگاه ضبط صوت بود که اولین بهره را از محبوبیت موسیقی هیل‌بیلی برد، چرا که صنعت ضبط صدا حدوداً از سال ۱۸۹۰، یعنی ۳۰ سال جلوتر از روزهای موسیقی هیل‌بیلی، اختراع شده بود. یکی از اولین صفحه‌های موسیقی هیل‌بیلی **ویرانه‌های ۹۷ قدیمی** (Old 97 The Wreck of the) اثر هنری ویتیپر، کارگر کارخانهٔ نساجی ویرجینیا بود. به‌عنوان شاهدی بر محبوبیت فزایندهٔ موسیقی هیل‌بیلی شایان ذکر است که ورنون دالهارت، ۷۷میلیون نسخه از صفحات ضبط‌شدهٔ موسیقی هیل‌بیلی را قبل از اوج شهرت آنها در رادیو در سال ۱۹۲۰ فروخته بود و همین امر او را تبدیل به یکی از موفق‌ترین فروشندگان آثار هنرمندان مشهور دورهٔ خود در هر صنف و رده‌ای کرده بود. **فهرست آثار داغ و گوزن نر** (Roebuck The Sears and) (۱۹۲۵)، عنوان‌های متعددی را برای فروش به دالهارت ارائه کرد و خریداران اطراف ایالات متحده را تشویق به گوش دادن به آهنگ‌های هنرمندان مورد علاقهٔ خودشان ساخت. با وجود شکل‌گیری این جریان سریع و غیرمترقبه در افزایش محبوبیت موسیقی هیل‌بیلی، کلمبیا و ویکتور (دو کمپانی سردمدار فروش صفحه‌های گرامافون)، به‌جای حمایت و پشتیبانی از موسیقی هیل‌بیلی ترجیح دادند بر روی موسیقی فرهنگ بالا یا موسیقی والا و ارزشمند (esteemed music) تمرکز کنند. البته این موضوع قاعدتاً هنگامی که ریکوردز لیبل (musical recordings trade name of a company that produces) به قدرت فروش موسیقی هیل‌بیلی آگاهی یافت، تغییر کرد. فروش صفحه‌های ضبط‌شده در سال ۱۹۲۲ به اوج خود رسید، ولی بعد از آن به‌دلیل برتری رادیو

در کیفیت صدا و سهولت استفاده و به‌خصوص تأثیرات اقتصادی دوران رکود بزرگ، افت شدیدی کرد.

در طول دوران رکود احتمالاً فروش صدای ضبط‌شده کمتر شد، ولی رالف پیر، یکی از افراد بااستعداد و موفق در امر فروش صفحه‌های گرامافون، بسیاری از آثار هیل بیلی را کشف کرد. بعضی از آنها بعدها در رادیو به موفقیت رسیدند، ولی برخی دیگر رونق چندانی نیافتند. به‌عنوان مثال دیو مک‌کارن، کارگر اسبق نساجی از گاستونیا، از شهرهای کارولینای شمالی، اولین شهر تولیدکنندهٔ پارچه در جنوب شرقی آمریکا، با آهنگی با نام **کارخانهٔ پنبهٔ کولیک** (Cotton Mill Colic) بسیار مشهور شد. اولین صفحهٔ صدای ضبط‌شدهٔ او در مغازه‌های گاستونیا به‌سرعت به فروش رفت. در واقع آهنگ‌های او به‌قدری نزد کارگران در حال اعتصاب کارخانه‌های نساجی از محبوبیت برخوردار شد که مقامات در دانویل ویرجینیا مجبور به توقیف آن شدند. مک‌کارن به‌رغم برخورداری از چنین شهرتی هرگز به‌سمت رادیو نرفت. البته نوازندگان دیگر نیز سرنوشت مشابهی داشتند. برخی این‌طور توجیه می‌کردند که فناوری پیشرفتهٔ رادیو، فرصت شنیده شدن با صداهای مدرن‌تری را در اختیار نوازندگان قرار می‌دهد. صداهای ضبط‌شدهٔ ناخوشایند (مطابق برخی استانداردها) مربوط به اوایل معروف شدن موسیقی هیل بیلی تا حدودی به‌دلیل تلاشی بود که نوازندگان این موسیقی برای مطرح کردن و ابراز صدای خود در دوران قبل از اختراع میکروفون می‌کردند. اختراع میکروفون و تکامل آن باعث شد نوازندگان بتوانند در حین آواز خواندن، صدای صافی هم داشته باشند و در ضمن امکان شنیده شدن آنها نیز تا حد زیادی بالا رود. این نوآوری فناورانه خوانندگان را قادر ساخت به نکات دقیق و ظریف و کاملاً متضاد در تُن صدایشان نیز توجه کنند و بنابراین تا حدودی شیوه‌ای را که تا آن زمان موسیقی مطابق آن ضبط و یا از رادیو پخش می‌شد، تغییر داد. به‌این ترتیب بود که فناوری جدید رادیو در خدمت نوازندگانی قرار گرفت که خواهان برخورداری از مکانی ثابت برای کارشان بودند.

رادیو در آمریکای جنوبی به‌سرعت بر کلیهٔ امور فرهنگی و اطلاع‌رسانی مسلط گشت. در سوم فوریهٔ ۱۹۲۲، اولین جواز تأسیس ایستگاه رادیویی در جنوب به کمپانی WGH در مونت گومری آلاباما واگذار شد. در طول یک ماه، ایستگاه‌هایی در شارلوت، آتلانتا، چارلستون، ریچموند و مورگانتون تأسیس شدند. شور و شوق و علاقهٔ مردم به این رسانهٔ اطلاع‌رسان و سرگرم‌کننده به‌حدی بود که تا آخر همان سال تعداد ۴۳ جواز اجرائی به ایستگاه‌های مختلف در ناحیهٔ جنوب اعطا شد. تا اواسط دههٔ ۲۰ به‌سرعت بر شمار ایستگاه‌های رادیویی افزوده شد، ولی این تعداد در دههٔ ۳۰ تقریباً ثابت ماند.

در منطقهٔ جنوب، بسیاری از نمونه‌های مالکیت رادیو همراه با وابستگی شدید به فروشگاه‌های زنجیره‌ای، کمپانی‌های بیمه، دانشگاه‌ها، آماتورها و کارخانه‌های الکترونیکی بود و در کل کشور نیز بازتاب داشت. این کارخانه‌ها (نظیر جنرال الکتریک، وستینگ‌هاوس) نیز در عوض با کمپانی‌های ضبط (مانند: آرسی‌ای ویکتور) در ارتباط بودند. بنابراین شمار زیادی از ایستگاه‌های تأسیس‌شده در اوایل کار رادیو با کارآفرینانی که جواز کار آنها را خریداری نموده بودند، ارتباط تجاری داشته و کالاهای آنها را از طریق تبلیغ در رادیو می‌فروختند. به‌عنوان مثال می‌توان از **رادیو WBT** در شارلوت نام برد. صاحب این رادیو یک دلال خرید و فروش اتومبیل بیوک بود و نام این رادیو نیز از مخفف عبارت «سفر بیوک را نگاه کن» (Watch Buick Travel) گرفته شده است.

با وجود اینکه بُرد (میانگین ۲۰ تا ۴۰ مایل) در آغاز باعث بروز مشکلاتی در منطقهٔ جنوب شده بود، ولی این مشکل تا حدودی به‌واسطهٔ افزایش تعداد ایستگاه‌های رادیویی در اواخر دههٔ ۲۰ و اوایل دههٔ ۳۰ مرتفع شد. این افزایش در بین سال‌های ۱۹۲۲-۳۰ به‌قدری زیاد بود که برخی شهرهای بزرگ جنوبی مانند آتلانتا، ممفیس و ناشویل، هرکدام دارای بیش از پنج ایستگاه رادیویی بودند. ایستگاه‌های کوچک بیشتر به رشد دهکده‌های باکارخانه و جماعت‌های روستانشین در منطقهٔ پیدمنت جنوبی و انتشار اطلاعات کمک می‌کردند که این امر نیز در نهایت منجر به تشکیل جماعت‌های منطقه‌ای و نه ملی می‌شد.

از آنجایی که رادیو در شکل‌گیری شبکه‌های نوازندگان و پیشرفت موسیقی هیل بیلی و توسعهٔ دهکده‌های نساجی نشین نقش عمده‌ای داشت، بنابراین برای حفظ شبکهٔ اجتماعی نوازندگان، ایستگاه‌های رادیویی باید در منطقه‌ای به‌لحاظ جغرافیایی تأسیس شوند که در مجاورت تمرکز کارخانه‌ها باشند.

پرواضح است که با این فرض بسیاری از کارگران کارخانه‌های جنوبی در دورهٔ مورد تحقیق در داخل حلقه‌های متمرکز ارسال رادیویی، زندگی و کار می‌کردند و به رادیو گوش می‌سپردند. یک دانشگاه از محققان کارولینای شمالی در تحقیقی در دههٔ ۱۹۳۰ به این نتیجه رسید که گوش دادن به رادیو، شکل مسلط سرگرمی روزانه برای کارگران کارخانه‌ها در سه شهر نمونهٔ مورد تحقیق در دوران رکود بوده است.

فناوری جدید رادیو ساختاری را بنا نهاد که فرصت‌های جدیدی را برای بازیگران عرصهٔ فرهنگی فراهم می‌آورد. نوازندگان می‌توانستند از طریق برنامه‌های رادیویی مشهور شوند یا به‌واسطهٔ نمایش در اجراهای محلی، برای خود محبوبیتی دست‌وپا کنند. در روزهای نخست، نوازندگان از درجهٔ استقلال بالایی در اجراهای خود در رادیو برخوردار بودند. برنامه‌سازان که ناامید از پر کردن ساعات پخش رادیو بودند، الزاماً کاری به آنچه نوازندگان می‌نواختند نداشتند و صرفاً به‌فکر پر کردن جاهای خالی در برنامه‌هاشان بودند. به‌این ترتیب بود که رادیو فرصت کسب تجربهٔ جدیدی را، یعنی اجرای روزانهٔ موسیقی زنده، در اختیار نوازندگان قرار می‌داد. در مقابل روند ضبط، فرصت تجربهٔ کمتری را در اختیار آنها می‌گذاشت، چرا که ضبط یک نوع موسیقی خاص تنها

یک بار انجام می‌گرفت و تمام می‌شد و دیگر بدون تغییر باقی می‌ماند. تسلط حقوقی رادیو و قوانین سرسختانه‌ای که همزمان با تصویب‌نامهٔ ۱۹۳۴ رادیو مطرح شده بودند، هیچ‌کدام در برنامه‌سازی‌های رادیو تأثیر نداشتند. رادیو تبدیل به رسانهٔ جدیدی شد که در آن فرهنگ دستخوش تغییر و تحول بافت نساجی‌نشین جنوبی می‌توانست جلوه‌گر شود و همراه با تحولات در فناوری و تجارب نوازندگان تغییر کند. این وسیله همچنین ساختار تازه‌ای از فرصت‌ها را نیز ایجاد کرد و در ضمن کارآفرینان فرهنگی را قادر ساخت تا کالاها و اجناس خود را در ارتباط با افزایش شمار شنوندگان به فروش برسانند.

در سایهٔ این تحولات اجتماعی، مسلماً نهیب‌های اخلاقی نیز در مورد اشکال موسیقی‌ای که از یک رسانهٔ نوظهور و در بازار پخش می‌شد، مطرح می‌شدند. مورد موسیقی در رادیوی نوپای جنوبی نیز در اینجا استثنا نیست. در روزهای نخستین شروع به‌کار رادیو در جنوب، طبقهٔ روشنفکر و به‌اصطلاح بورژوا بیشتر تمایل به مدرنیزه کردن منطقه از طریق کنترل (یا تلاش برای کنترل) محصولات فرهنگی در دسترس کارگران داشتند. **رادیو WBT** در شارلوت کارولینای شمالی در نخستین روزهای برنامه‌سازی خود، بیشتر بر موسیقی کلاسیک تأکید می‌کرد که به‌نوعی بازتابی از تمایل به‌سمت فرهنگ اروپایی و تمرکز بر فرایند مدرنیزاسیون در لباس و ظاهر صنعتی شدن بود. در چنین برنامه‌سازی‌ای جای ارزش‌های پست‌تری نظیر کار سخت، کنترل نفس، انضباط و مشخصه‌های رفتاری و نه صرفاً دارایی‌های طبقهٔ بورژوای جنوبی، خالی بود. در حقیقت، تصورات بورژواها از فرهنگ مدرن و صنعتی شامل نیروی کار مطیع و سربه‌راهی می‌شد که بیشتر بازتابی از فضای کلاسیک و هنر جدی و نه موسیقی جنوبی پرسروصدا و جنجال‌برانگیز و در عین حال زمخت هیل‌بیلی بودند. جیمز لی‌لاو، از خانوادهٔ قدرتمند و نساجی‌کار لاو، دربارهٔ موسیقی این‌طور می‌گوید:

«من خاطرات مبهمی از دوران کودکی در مورد رقص‌های زمخت و خشن روستایی افراد طبقهٔ کارگرِ اجاره‌نشین در ذهن دارم. یک ویولن (کمانچه) یا بانجو (نوعی تار) یا هردو زینت‌بخش موسیقی بودند، همراه با یک نفر که مرتب دست‌هایش را به هم یا هردو را به زانوانش می‌زد، برای رقصندگانی که تنها رقص چوبی[۳] می‌کردند. چنین رقصی حرکات نیرومند و شدیدی را می‌طلبید. مردان با انرژی فوق‌العاده‌ای می‌رقصیدند. آنها حرکات **کندن بال کبوتر** (the pigeon wing Cutting) یا **این سووآن سوپریدن‌های مضاعف** (shuffle Double) و دیگر حرکات پای موزون و زیبا را اجرا می‌کردند. صدای پاهای آنها که بر زمین کوبیده می‌شد، آنقدر بلند بود که از دور، بهتر از خودِ موسیقی شنیده می‌شد.»

با این وجود استفادهٔ کارگران و نوازندگان طبقهٔ کارگر از اوقات فراغت کاملاً متفاوت بود. به‌عنوان مثال بیل مونور که در اوایل کار رادیو، موسیقی اجرا می‌کرد و بعدها از او تحت عنوان «پدر موسیقی بلوگرَس» یاد می‌شد، می‌گوید:

«پدرم رقاص باک اَند وینگ بود. فکر می‌کنم سال‌ها پیش بود که آنها دیگر کاری برای انجام دادن و جایی برای رفتن نداشتند، ولی پدرم باز هم می‌رقصید. می‌دانید آنها خارج از کار هم از رقصیدن لذت می‌بردند. می‌دانید رقصیدن با موسیقی خیلی لذتبخش است. گوش سپردن به موسیقی و وقت صرف کردن برای آن و مسلماً هرچقدر حرکات بیشتری انجام دهی، بیشتر از آن لذت می‌بری. درست مثل این می‌ماند که با رقصیدن چیزهای بیشتری راجع به موسیقی یاد می‌گیری.»

تصورات بورژواها از فرهنگ مدرن و صنعتی شامل نیروی کار مطیع و سربه‌راهی می‌شد که بیشتر بازتابی از فضای کلاسیک و هنر جدی و نه موسیقیِ جنوبیِ پرسروصدا و جنجال‌برانگیز و در عین حال زمخت هیل‌بیلی بودند.

شکاف بین ذائقهٔ موسیقی قشر کارگر و طبقهٔ بورژوا و روشنفکر جنوب، بازتابی از فاصلهٔ عمیق طبقاتی مابین معیارها و سلایق این دو دسته بود. تا آن زمان هنوز هم موسیقی هیل‌بیلی به‌طرقی توسط دیگر ژانرهای موسیقی که در اوایل کار رادیو از آن پخش می‌شد و صفحه‌های گرامافون، ساخته می‌شد. به‌عنوان مثال گفته می‌شد که چارلی پول بعدها در مسیر ترقی حرفه‌ای‌اش تحت تأثیر موسیقی کلاسیک بوده است. البته شنوندگان مخاطب، به‌خصوص آنهایی که علاقه‌ای به موسیقی جنجالی لاو -- که شرح آن در بالا رفت -- نداشتند نیز در سیر تکامل این موسیقی تأثیرگذار بوده‌اند. موسیقی‌ای که تازه‌نوازنده‌شدگانِ اجتماعات نساجی‌نشین می‌ساختند، گاهی خشن و درهم‌برهم و همراه با اشعاری بود با مضامینی در مورد مستی و یا دیگررفتارهای غیرشرافتمندانه.

موسیقی‌ای که در رادیو اجرا می‌شد، معمولاً ملایم و اغلب همراه با نغمه‌هایی دربارهٔ **انجیل** بود. محبوبیت و شهرت، در اندازه‌گیری مصرف موسیقی از اهمیت خاصی برخوردار است. زنان و کودکان بیشترین گروه مخاطبان را تشکیل می‌دادند و این در حالی بود که زنان نامه‌هایی را برای ایستگاه‌های رادیویی می‌فرستادند و در آنها آهنگ و یا موسیقی‌های موردعلاقه‌شان را درخواست می‌کردند که این امر تأثیر بسزایی در موسیقی‌ای که در طی آن دوران محبوب و مردمی شناخته می‌شد، داشت. در مورد چگونگی آراستگی و ظاهر نوازندگان هم اغلب گروه‌های وابسته به کلیسا یا انجمن‌های زنان صاحب‌نظر بودند. ویتی گرنَت دراین‌باره می‌گوید او و هُگان برای کلیسا موسیقی اجرا می‌کردند و به‌خصوص تأکید می‌کند که آنها هرچقدر سرودهای روحانی و سنتی‌تری می‌سراییدند و می‌نواختند، نزد شنوندگان رادیو نیز از محبوبیت بیشتری برخوردار می‌گشتند.

به‌محض اینکه الزامات اقتصادی برای ایستگاه‌های رادیویی مهم‌تر از به‌اصطلاح پرورش شخصیت شدند و هنگامی که راه‌های هوایی به‌واسطهٔ برخورداری از اَشکال جذاب‌تر برای سرگرمی، نسبت به دیگر راه‌های سرگرمی تا به آن روز جذاب، برتری یافتند، تمرکز بر دانش و تأثیرات مدرنیزاسیون هم رو به افول گذاشت. بسیاری از ایستگاه‌های رادیویی اصرار داشتند که جزء بخشی از شبکه‌های برنامه‌سازی رادیو مانند **CBS** شوند که فکر می‌کردند بر همهٔ امور محلی مسلط است. هم‌زمان، آنهایی که هوشیارانه روند سرگرمی‌های تهیه‌شده برای مخاطبانشان را مطالعه می‌کردند، این‌بار تصمیم گرفتند برای مخاطبان طبقهٔ کارگر برنامه بسازند و به‌این ترتیب بود که موسیقی هیل‌بیلی، مخاطبان زیادی در رادیو پیدا کرد. موسیقی هیل‌بیلی که در آغاز صرفاً صفحه‌هایش در بازار به فروش می‌رفتند، اکنون جای ثابتی را در رسانهٔ جدید رادیو به خود اختصاص می‌داد که این امر بعدها موسیقی و گروه‌های شاغل در آن را دستخوش تغییر و تحولات بسیاری کرد.

شبکه‌های نوازندگان و زنجیره‌های تصمیم‌گیری

به نظر می‌رسد خلق و پذیرش موسیقی هیل‌بیلی در بافت نساجی‌نشین جنوب، تغییرات نهادینی در خود موسیقی و تعریف محبوبیت یک موسیقی خاص از خود بر جای گذاشته باشد. رادیو فرصت فرار از مشاغل سخت کارخانه‌ای را برای نوازندگان فراهم می‌کرد، همان‌گونه که صنعت ضبط صدا پیش از این همین شانس را برای خیلی از نوازندگان دیگر با خود به ارمغان آورده بود. اما با این وجود چارلی پول که به‌واسطهٔ صنعت ضبط و همچنین اجراهای زنده برای خود شهرتی کسب کرده بود، هیچ‌گاه به‌سمت رادیو کشیده نشد، البته این امر شاید تا حدودی ناشی از مرگ زودهنگام وی نیز باشد و این در حالی بود که در همین دوران دیگر گروه‌ها به‌واسطهٔ امواج رادیویی به موفقیت‌های بزرگی دست می‌یافتند. به‌عنوان مثال خانوادهٔ کارتر، یکی از پیشروان اصیل موسیقی محلی، از طریق شوی رادیویی **گراند اُل اُپری** (**Ole Opry Grand**) به شهرت رسیدند و نام خانوادگی‌شان تبدیل به نامی اصیل در تاریخ شد. متعاقباً ایستگاه‌های رادیویی نیز شروع کردند به جست‌وجوی استعدادهای محلی. نوازندگان کارگر کارخانه‌ها اغلب در صورت امکان، شغل روزانه‌شان را برای کسب شهرت و آیندهٔ درخشان از طریق امواج رادیویی، ترک می‌گفتند. برای بسیاری از این نوازندگان محلی، شوهای رادیویی به‌خصوص صبح‌ها، فرصت مناسبی بود. برای نمونه بد نیست خاطرات شخصی به‌نام **فرد تروتمان** را مرور کنیم که در سال ۱۹۳۴ در دستهٔ موسیقی سازهای سیمی مشغول به فعالیت بود و هر روز تا وینستون سلم (Winston Salem) در کارولینای شمالی از ایالت ستیت‌ویل (Statesville) برای اجرا در شوی صبحگاهی **WSJS** رانندگی می‌کرد:

> «من و گِری[۴] صبح‌ها بلند می‌شدیم. من گواهینامهٔ رانندگی نداشتم. اون روزها خیلی جوان بودم؛ فکر می‌کنم ۱۶ساله؛ چیزی هم برای رانندگی نداشتم، بنابراین ما بلند می‌شدیم و نزد رالف و بِلین گراس می‌رفتیم. رالف گیتار می‌زد، بلین ویولن، گری ماندولین و من هم یک بانجو-اوکولله۵ کوچک و قدیمی. ما از خواب که بلند می‌شدیم، حداکثر نیم ساعت بعدش اونجا بودیم. رالف همیشه می‌خواست ما حتماً یک ساعت قبل از اینکه اونجا را ترک کنیم، با هم تمرین کنیم و بعدش تقریباً ۴۵ دقیقه یا کمی بیشتر طول می‌کشید تا وینستون سلم رانندگی کنیم. می‌دونید که جاده‌ها خیلی قدیمی بودن. بعد می‌رسیدیم و می‌رفتیم تو و وسایلمون را درمی‌آوردیم و شروع به تمرین می‌کردیم. همیشه قبل از برنامه‌ای که قرار بود همون روز اجرا کنیم، یک بار آهنگ‌ها را تمرین می‌کردیم و همیشه هم کارمون عالی بود.»

این مدارک صحت گفته‌های دیگرنوازندگان را راجع به استقلال و مشکل سفرهای نوازندگان تأیید می‌کنند. نوازندگان در انتخاب آنچه می‌نواختند، استقلال داشتند و درست به‌همین خاطر هم آنها موسیقی هیل‌بیلی را می‌نواختند. فرِد می‌گوید: آهنگ محبوب آن دوران، **بوقلمون در کاه** (**Turkey in the Straw**)، آهنگی همراه با رقص چوبی محلی بود. بزرگراه‌های آمریکا که نوازندگان بایستی از آنها عبور می‌کردند، مانند مسیر شمارهٔ ۶۴، هنوز هم که هنوز است جاده‌های پرپیچ‌وخم و خطرناکی هستند. برنامه‌های صبحگاهی‌ای نظیر این برنامه در سراسر منطقه پیدمنت و از طریق ایستگاه‌های کوچک پخش می‌شدند.

در دهکده‌های کوچک دارای کارخانه، افرادی که دارای استعداد در زمینهٔ موسیقی بودند، در مجاورت یکدیگر زندگی می‌کردند. هاروی اِلینگتون می‌گوید که در حومهٔ دهکده‌ها، نوازندگان کمتری یافت می‌شدند. در واقع برای بسیاری از مهاجران به این دهکده‌ها، برخورداری از معلوماتی دربارهٔ موسیقی کوهپایه‌ای قدیمی یا توانایی نواختن آن، همان‌گونه که یکی از

کارگران کارخانه نیز نقل می‌کند، روزنه‌ای بود برای راه‌یابی به این دهکده‌ها:

«من نوازندگان بسیاری را که از کوه‌های غربی ویرجینیا می‌آمدند، ملاقات می‌کردم؛ هیل‌بیلی‌هایی که برای زندگی به پایین می‌آمدند. و آنها مردمانی بودند با سلایقی شبیه سلایق من و از موسیقی هیل‌بیلی نیز شرمسار نبودند... ما هرگاه فرصت پیدا می‌کردیم، با یکدیگر می‌خواندیم. البته ما هیچ وسیله‌ای هم از خود نداشتیم، ولی هر موقع افرادی را می‌دیدیم که موسیقی هیل‌بیلی می‌نواختند، می‌ایستادیم و گوش می‌کردیم و راجع به آن نظر می‌دادیم و حتی گاهی نیز به آنها ملحق شده و با آنها می‌خواندیم.»

رفتارهای قالبی هیل‌بیلی در طول زمان توسط حامیان بسیاری شکل می‌گرفت که سعی می‌کردند تجارب و انتظارات مخاطبان و همچنین آرزوی نوازندگان برای کار کردن در محیطی ایمن‌تر را جلب کنند که دستمزد بالاتری از کار در کارخانه‌های نساجی را نیز داشته باشد. به‌این ترتیب نوازندگان می‌توانستند با بر سر گذاشتن کلاهی حصیری و پوشیدن بالاپوش، جایگاه خود را در این شبکه، به‌خصوص در دوران اوج شکوفایی هیل‌بیلی، تضمین کنند.

ویتی گرانت از برایرهوپر، یک گروه رادیویی محبوب از گاستونیا، نیز به‌طرز مشابهی بر اهمیت دهکده‌های دارای کارخانه، نه صرفاً به‌خاطر مجاورت با ایستگاه‌های رادیویی، بلکه به‌دلیل امکان پرورش استعدادهای موسیقی در کمپانی‌های دیگران در آنها، تأکید می‌کرد:

«در کارخانه‌های پنبه‌ریسی همه تلاش می‌کردند موسیقی قدیمی بنوازند... بیشتر پسرهایی که ما می‌شناختیم یا راجع به آنها شنیده بودیم، بعد از عضویت ما در یک گروه تشکل‌یافته، در کارخانه‌های پنبه‌ریسی دور هم جمع شدند و قبل از هر چیز گروهی را برای خود تشکیل دادند. روزهای شنبه و یکشنبه که کارخانه تعطیل بود، آنها گروه کوچکی را دست‌وپا می‌کردند و شروع می‌کردند به نواختن و البته جمعیت بسیاری هم دور آنها جمع می‌شد.»

صاحبان و برنامه‌سازان ایستگاه‌های محلی که مسئول رزرو و پخش اجراهای زندهٔ محلی بودند و می‌بایستی ساعات پخش رادیو را به‌هر نحو ممکن پر می‌کردند، ازهمین‌رو نگاه خاصی به این دهکده‌ها داشتند. اجراهای رقص محلی بارن رادیویی به‌خصوص این فرصت را برای نوازندگان کارگر سابق کارخانه‌ها فراهم می‌آورد تا آهنگ‌هایشان را با هم بسازند و با هم بخوانند و در کنار هم اجتماعی محلی و منسجم تشکیل دهند.

این ارتباط با دیگرنوازندگان اغلب بیشتر از یک آشنایی ساده بود و برای آنها به‌نوعی حکم یک آشنایی خانوادگی را داشت. خانوادهٔ کارتر سرودهای روحانی کوهپایه‌ای و اشعاری را می‌خواندند که در آنها فضیلت‌های خانواده‌های قدیمی و پروتستان جنوبی در دوران تغییر و تحولات اجتماعی مورد تمجید قرار می‌گرفت. این گروه‌های نوازنده خیلی‌ها را به‌خصوص آنهایی را که از کوهپایه‌ها به این دهکده‌ها آمده بودند، به خود جذب کردند. این تصویر نوستالژیک از خانواده منجر به محبوبیت و شهرت بیشتر گروه‌هایی شد که آهنگ‌هایی با مضامینی در مورد پیوندهای خانوادگی می‌ساختند. در این میان به‌خصوص گروه‌های برادری و برخی گروه‌های دیگر متشکل از برادران واقعی مانند برادران دیکسون، جی.ای. و وید ماینر از اهالی کوهپایه و فرد و گری تروتمان از خانوادهٔ رامبلین کرکر-جک، به موفقیت‌های چشمگیری رسیدند. به‌محض اینکه نوازندگان به قدرت و عظمت پیوندهای خانوادگی نزد مخاطبان پی بردند، از آن به بعد اسامی‌ای اینچنینی برای خود انتخاب می‌کردند تا به‌نظر مخاطبانشان گروهی خانوادگی جلوه کنند. به‌عنوان مثال برادران مارتین، گروهی هم‌نیا۶ نبودند، بلکه صرفاً به‌خاطر وقوف از انتظارات مخاطب چنین نامی را برای خود برگزیده بودند. البته درخور ذکر است که چنین شراکت‌هایی حاصل محاسبات و تفکرات عمیق و مستدل در مورد پیوندهای خانوادگی و پول بود و ترتیب دادن آنها کار چندان آسانی نیز نبود. چنین گروه‌هایی حفاظت از دوستی‌های حقیقی و وابستگی‌های عاطفی را که در طول سالیان سال رنج و محنت فراوان کشیده بودند، تضمین می‌کردند. به‌عنوان مثال ویتی گرنت در مورد پاپی شریل می‌گوید: «آنها واقعاً مثل برادر بودند.» وی همچنین اشاره می‌کند که شریل و شریک و رفیق سالیان سالش، آوریل هوگان، حتی به‌مدت ۵۰ سال در خانه‌هایی چسبیده به یکدیگر زندگی می‌کردند. پاپی شریل و سنوفی جنکینز نیز به مدت ۲۵ سال تمام همکار بودند و با هم می‌نواختند و این نکته‌ای بود

که ما هرگاه با پاپی صحبت می‌کردیم وی به آن اشاره می‌کرد.

به‌این ترتیب بود که شبکه‌هایی از نوازندگان به‌سرعت در اطراف ایستگاه‌های رادیویی به وجود آمدند. هرکدام از نوازندگان ممکن بود در طول زمان با گروه‌های مختلفی همکاری کنند و بر همین اساس گروه‌ها بسته به اینکه چه کسانی در شبکه‌شان بودند، مدام تشکیل و بازتشکیل می‌شدند. در همین زمینه ویتی گرنت مثالی را مطرح می‌کند که به‌خوبی چگونگی شکل‌گیری برخی دسته‌ها و گروه‌های خاص را نشان می‌دهد:

«جِی. ای. ماینر یه شب به خونهٔ ما اومد. خُب واقعیت اینه که اون قبل از رفتن پاپ به اونجا اومد. جی. ای. ماینر و دستهٔ "کوهستانی‌های مجنون" (Crazy Mountaineer) حالا دیگه سنوفی هم با جی. ای. ماینر کار می‌کرد. اونا به خونهٔ ما اومدن و تمام شب رو دالاس و هوگان نواختن. من هم اون شب تا صبح به‌عنوان میهمان با اونا نواختم. ما اون شب خیلی لذت بردیم و بعد از اینکه برنامه تموم شد، جی. ای. از من و وِید ماینر و برادرش خواست که با هم بریم؛ و به‌این ترتیب بود که گروه چاهارنفری ما شکل گرفت.»

این دسته‌ها به‌محض اینکه تشکیل می‌شدند، نه‌تنها در رادیو برنامه اجرا می‌کردند، بلکه مرتباً سفرهای فشرده‌ای نیز به جاهای دیگر می‌کردند. روزهای متمادی زندگی و کار در جاده‌ها کار بسیار سخت و طاقت‌فرسایی بود. سفر کردن به‌این صورت دردسرها و مشکلات خاص خود را داشت؛ حتی گاهی تهیهٔ غذا نیز برایشان مشکل می‌شد. آلتون دلمور گفته بود که او و گروهش در سفرها همیشه کنسرو می‌خوردند. آنها در داستان‌ها شنیده بودند که بسیاری از مسافران بر اثر مسمومیت‌های غذایی در جاده‌ها جان سپرده‌اند، به‌همین دلیل واهمه داشتند مبادا به سرنوشت مشابهی دچار شوند. ماشین‌های قدیمی نیز از دیگر مشکلات این سفرها بودند. پاپی شریل در خاطراتش این‌گونه می‌گوید: «اولین‌باری که به‌سمت آشویل در کارولینای شمالی برای اجرای برنامه در WWNC می‌رفتیم، ماشینی که با آن سفر می‌کردیم، آنقدر کهنه و قدیمی بود که به‌سختی از تپه‌ها بالا می‌رفت.» نوازندگان بایستی از بزرگراه‌های دوخطه یا حتی جاده‌های خاکی محلی عبور می‌کردند و به‌همین دلیل اغلب با مشکل پنچری لاستیک مواجه می‌شدند. این سفرها گاهی، به‌خصوص در منطقهٔ کوهستانی آپالاچیان که برادران دلمور و پاپی شریل به‌دفعات در سفرهایشان از آنجا گذشته بودند، بسیار خطرناک نیز بودند. مثلاً آلتون دلمور در خاطراتش می‌گوید: «یک بار در راه ناشویل بودیم که ترمز ماشینمان برید».

مسافرت از پیدمنت به‌سمت شرق کوه‌های آپالاچیان و از شهری به شهر دیگر نسبت به عبور از کوه‌ها، راه مناسب‌تری بود. بیشترین تمرکز کارخانه‌های نساجی هم در پیدمنت بود. در واقع در راه هر ۲۰ مایل یا حدود آن، با یک دهکدهٔ دارای کارخانه مواجه می‌شدی (**کتاب راهنمای کلارک راجع به کارخانه‌های نساجی جنوب**، ۱۹۲۹). ال وال (Al Wall) از ماریون، کارولینای شمالی، که در رادیو با عنوان «سلیم» (Slim) معروف بود، در خاطراتش از آسودگی و راحتی در پیدمنت به‌مثابهٔ پایگاه و خانه‌ای برای نوازندگان می‌گوید. وی می‌گوید هیکوری کارولینای شمالی زمانی به‌همین دلیل مأمنی برای لستر فلت و ارل سکراگ (Earl Scrugg Lester Flat and) بوده است. پیدمنت از هر لحاظ پایگاه خوبی محسوب می‌شد، چرا که علاوه بر اینکه دارای ایستگاه‌های رادیویی فراوانی بود، موطن بسیاری از نوازندگان و اعضای گروه‌های موسیقی بود که بسیاری‌شان کارگران سابق کارخانه‌های نساجی‌ای بودند که تلاش می‌کردند از طریق موسیقی امرار معاش کنند.

رادیو در این دوران تا حدودی منبری بود که از طریق آن آگهی برنامه‌ها و اجراهای زنده در سرتاسر جنوب‌شرق منتشر می‌شد. نوازندگان صبح‌ها در برنامه‌هایشان اعلام می‌کردند که عصر کجا اجرای برنامه دارند، تا بدین ترتیب هوادارنشان بتوانند در محل اجرای برنامه حاضر شوند و طرفدارانشان نیز اکثر اوقات و آن هم غالباً سر وقت در محل حاضر می‌شدند. ویتی گرنت به یاد می‌آورد که در سفری به یکی از دهکده‌های کوچک مورد نظر برای اجرای برنامه، نیم ساعت قبل از ساعت اجرای برنامه هنوز هیچ‌کس در محل نبوده و این باعث نگرانی وی شده بود؛ هوا داشت کم‌کم تاریک می‌شد که ناگهان وی با خطی نورانی ناشی از نور ماشین‌های هوادارانش که به‌سمت او می‌آمدند، مواجه می‌شود. وی می‌گوید در زمان اجرا سالن پر از تماشاچی بود.

گاهی اوقات نوازندگان تا سال‌ها تنها برای یک ایستگاه رادیویی کار می‌کردند. به‌عنوان مثال ویتی و هوگان (بعدها برایرهوپر) سال‌های متمادی برای **رادیو WBT** در شارلوت در کارولینای شمالی کار می‌کردند. ولی در اکثر ایستگاه‌های رادیویی معمولاً نوازندگان برای اجرای شوهای مختلف می‌آمدند و می‌رفتند. این در حالی بود که ویتی و هوگان، از آنجایی که حقوق خوبی از **رادیو WBT** دریافت می‌کردند که قابل مقایسه با حقوقشان در کارخانه نبود، برای تکمیل درآمد رادیوشان به مناطق مختلف برای اجرای برنامه‌های زنده نیز سفر می‌کردند و به‌این ترتیب شنوندگان پروپاقرص خود را حفظ می‌کردند. با وجود اینکه برخی از نوازندگان سال‌ها در یک رادیوی ثابت می‌ماندند، اما برخی دیگر نیز به‌محض اینکه شهرت و محبوبیتشان را و یا حتی کارشان را در جایی از دست می‌دادند، برای اجرای برنامه به جاهای دیگر می‌رفتند. در همین زمینه صحبت‌های جِی. ای. ماینر، کارگر سابق نساجی که در اوایل کار رادیو با گروهی با عنوان «کوهستانی‌های مجنون» برنامه اجرا می‌کرد، در اواخر عمرش شنیدنی است: «من ۵۰ سال در زمینه موسیقی کار کردم و در سرتاسر جنوب، بیشتر از هرکسی در این حرفه اجراهای زنده داشتم و در حدود ۱۹۹ ایستگاه رادیویی نیز فعالیت داشتم.» خاطرات پاپی شریل نیز اطلاعات خوبی را دربارهٔ سفرهای نوازندگان در پیدمنت جنوبی در بر دارد. وی در خاطراتش شرح کاملی از سفرهایش از هیکوری به آشویل، از آنجا به ناشویل و بعد شارلوت و رالیگ و دست آخر

تا به کلمبیا را ارائه می‌کند. برادران مونرو (چارلی و بیل) هم نوازندگان مسافری بودند که در این سفرها در سال ۱۹۳۵، شریل را تا **رادیو WBT** در رالیگ، همراهی می‌کردند. آنها قبل از ملاقات با شریل نیز به‌طور فشرده در سفر بودند. در جریان سفر به اطراف و اکناف و از این ایستگاه رادیویی به آن ایستگاه رادیویی و اجرای برنامه در دبیرستان‌ها و دیگر مناطق جنوب‌شرقی، ارتباطات شبکه‌ای بسیار گسترده و عمیقی شکل می‌گرفتند. در توصیف شبکهٔ نوازندگان پیدمنت، اَل وال نوازندهٔ باس آن دوران در خاطراتش می‌گوید: «ارتباطات به‌قدری قوی بود که همه همدیگر را می‌شناختند.»

اثرات متقابل دریافت و تولید

به‌دلیل اینکه کارگران کارخانه‌های جنوب بیشتر از کشاورزان به رادیو دسترسی داشتند، مورد توجه بیشتر برنامه‌سازان قرار می‌گرفتند و بیشتر افراد طبقهٔ کارگر هم موسیقی هیل‌بیلی را به موسیقی‌های کلاسیک ترجیح می‌دادند. به‌همین دلیل بود که بسیاری از نوازندگان محلی و کارگر سابق کارخانه‌ها تا این حد محبوبیت می‌یافتند و آهنگ‌هایی مطابق با دغدغه‌های زندگی کارگری برای آن دسته از کارگرانی که هنوز در کارخانه‌ها مشغول به کار بودند، می‌نواختند. گروندی اضافه می‌کند: «این نوع موسیقی فرهنگی را منعکس می‌کرد که کاملاً با شرایط سخت زندگی کارگری همخوانی داشت و معمولاً هم همراه با نوعی جهان‌بینی بود مرکب از ایده‌آل‌هایی دربارهٔ عمل متقابل، اعتقادات شدید مذهبی و اخلاقیاتی که کار سخت را تمجید و تنبلی را نکوهش می‌کردند» و این دقیقاً مطابق با انتظاراتی بود که طبقهٔ بورژوا از کارگرانشان داشتند. البته بعضی از افراد طبقهٔ بورژوا به‌سرعت به این موضوع پی می‌بردند، درحالی‌که برخی دیگر از درک آن عاجز بودند و به‌همین دلیل نیز بود که گاه تنش‌هایی بین طبقات درمی‌گرفت.

تولید و پذیرش سبک‌های موسیقی تحت تأثیر شدید تلاش‌های نهادینه برای کنترل موسیقی بود. در اولین روزهای موسیقی محلی و گل کردن موسیقی هیل‌بیلی، برخی از شرکت‌های ضبط با به نمایش گذاردن ظاهری باپرستیژ و برخوردار از فرهنگی بسیار والا و برتر، از اقدام به انتشار موسیقی محلی خودداری ورزیدند و آن را نوعی موسیقی ابتدایی و فاقد ارزش اعلام کردند. البته این ممانعت آنها از بینش اقتصادی توجیه‌ناپذیرشان نشئت می‌گرفت، چرا که شرکت‌های دیگر شروع کردند به فروش این موسیقی و در نتیجهٔ آن سود زیادی نیز عایدشان شد. این محبوبیت تا حدی بود که هنگامی که برنامه‌ای مانند **دبلیوباپ (WBAP)** همراه با رقص محلی بارن پخش می‌شد، تگزاس به موفقیت بزرگی دست می‌یافت. در حقیقت این‌جور برنامه‌ها بیشتر از هر برنامهٔ دیگری نامه و فیدبک از مخاطبان خود دریافت می‌کردند. به‌این ترتیب بود که رقص محلی بارن به مدلی که سایر برنامه‌سازان جنوبی نیز از آن تقلید کردند و محلی برای شکوفایی استعدادهای نوازندگان موسیقی هیل‌بیلی، تبدیل شد.

رقص محلی بارن، جزء لاینفک اوج شکوفایی هیل‌بیلی در ۱۹۳۰، نوعی رقص همراه با موسیقی قدیمی اشباع‌شده از سنت‌های روستایی، به یکی از سرگرمی‌های محبوب برنامه‌های رادیویی تبدیل شده بود. **رقص محلی اصیل بارن** در ۱۹۲۴ از **WLS** در سرتاسر شیکاگو پخش می‌شد. پس از آن در مدت کمی لوییزیانا هایراید و بعد از آن گراند ال اپری در **WSM** در ناشویل نزد شنوندگان رادیو چه در مناطق روستایی و چه در مناطق شهری، تبدیل به جزء اصلی برنامه‌های رادیو شدند. این محبوبیت و افزایش شمار ایستگاه‌های رادیویی و بالطبع اشباع امواج هوایی در مناطق جنوب‌شرق آمریکا، فرصت تا حدودی غیرمنتظره و خوبی را برای صدها نوازندهٔ این مناطق فراهم آورد. همان‌گونه که ویتی گرنت هم در خاطراتش به این موضوع اشاره می‌کند:

> «رادیو برای این نوازندگان حقوق خوبی داشت. آن‌وقت‌ها بزرگ‌ترین آرزوی ما اجرا در **رادیو WBT** بود. همهٔ کارکنان این رادیو در فستیوال بلوگرس (Bluegrass Festival) در دبیرستانی در گاستونیا مشغول به کار بودند. بنابراین آنها به ویتی و هوگان در ایستگاه رادیو مراجعه کردند تا ببینند آیا ما می‌توانیم به فستیوال بلوگرس راه پیدا کنیم و من نیز گفتم البته که می‌توانیم. آنها گفتند بسیار خوب پس ما به‌ازای هر برنامه به شما ۱۰ دلار می‌دهیم. آنجا به‌قدری شلوغ بود که آنها در حال دور کردن و پراکندن مردم بودند.»

رسانهٔ جدید رادیو برای نوازندگان موسیقی هیل‌بیلی قدرت آزمایش و کسب تجربه را به همراه آورد. این امر منجر به پدید آمدن سبکی در موسیقی شد که تا به امروز هم تأثیرگذار بوده است و تا حدودی هم در عصر ظهور رادیو بی‌نظیر و منحصربه‌فرد.

رسانهٔ جدید رادیو، بیشتر از اینکه به صنایع سنتی مانند کارخانه‌های نساجی وابسته باشد، تحت مالکیت دانشگاه‌ها و کارآفرینان منطقه بود. به‌همین دلیل به‌جای اینکه ایستگاه‌ها به‌فکر حفظ نیروی کار مطیع و فرمانبر باشند، بیشتر به‌فکر به دست آوردن و نگه داشتن مخاطبان بودند. **پیشاهنگان شنبه‌شب کریستال‌های آب‌های مجنون (Waters Crystals Saturday Night Jamboree)** اثر جی. دبلیو. فینچر از **رادیو WBT** در شارلوت و **آهنگ نجیب‌زادگان (Rhythm Aristocrats)** اثر فیشر هندلی که از **رادیو WBT** در کلمبیا در کارولینای جنوبی پخش می‌شد، دو قطب مهم

اعتبار و فرصت موسیقی در پیدمنت جنوبی محسوب می‌شدند. هردوی این ایستگاه‌ها بر فیدبک‌های مخاطبان محلی، شامل تقاضای پخش آهنگ‌های درخواستی، تکیه می‌کردند. تمایل به تنظیم صداهای غیورانه با نواهای سنتی و مذهبی، بیشتر از آنکه مربوط به امر سانسور در ایستگاه‌های رادیویی باشد، حاصل وابستگی نوازندگان به مخاطبان بود.

گرچه در نگاه اول به نظر می‌رسد اجرای موسیقی همراه با رقص محلی بارن، روندی ساده باشد، اما نواختن موسیقی در اصل کار چندان ساده‌ای نبود. همان‌گونه که مالون نیز توضیح می‌دهد، اوایل موسیقی محلی دارای عناوین مختلفی مانند موسیقی قدیمی و پُرچ (porch) بود. این عناوین توصیفی نشان‌دهندهٔ ریشه‌های تاریخی موسیقی محلی بودند و نوازندگان نیز علاقهٔ شدیدی به نواختن این نوع موسیقی که به‌خصوص در تابستان بسیار خوشایندتر بود، داشتند. هیل‌بیلی واژه‌ای بود که در ابتدای کار موسیقی محلی به این نوع موسیقی اطلاق می‌شد. این واژه از آنجا ابداع شد که گروهی از نوازندگان آپالاچیان در یک جلسهٔ ضبط برنامه اعلام کردند که آنها صرفاً دسته‌ای هیل‌بیلی هستند و به‌این ترتیب بود که این نام به‌همین صورت بر روی آنها ماند و از آن به بعد به موسیقی محلی و نوازندگان این موسیقی نیز اطلاق شد. هیل‌بیلی‌ها اغلب کلاهی حصیری و بالاپوش بر تن داشتند. البته برخی هنرمندان این گروه چنین نوع پوششی را قبول نمی‌کردند، درحالی‌که برخی دیگر کاملاً مطابق این پوشش رفتار می‌کردند. به‌عنوان مثال می‌توان از فیشر هندلی به‌مثابهٔ نوازنده‌ای که بر پایهٔ عمل مطابق همین رفتارهای قالبی به شهرت و موفقیت دست یافت، نام برد. هندلی اهل وودویل بود، ولی در موسیقی هیل‌بیلی و به‌خصوص آهنگ‌هایی که در مورد زندگی و تجارب کارگران کارخانه‌های نساجی ساخته می‌شد، به موفقیت رسید. وی به‌شیوه‌ای کاملاً متفاوت و به‌سبک یادبود وودویل می‌نواخت. این امر در آهنگ برادران دیکسون با عنوان **ویو روم بلوز (Room Blues Weave)** به‌خوبی قابل مشاهده است. رفتارهای قالبی هیل‌بیلی در طول زمان توسط حامیان بسیاری شکل می‌گرفت که سعی می‌کردند تجارب و انتظارات مخاطبان و همچنین آرزوی نوازندگان برای کار کردن در محیطی ایمن‌تر را جلب کنند که دستمزد بالاتری از کار در کارخانه‌های نساجی را نیز داشته باشد. به‌این ترتیب نوازندگان می‌توانستند با بر سر گذاشتن کلاهی حصیری و پوشیدن بالاپوش، جایگاه خود را در این شبکه، به‌خصوص در دوران اوج شکوفایی هیل‌بیلی، تضمین کنند. اما با گذشت زمان، بسیاری از نوازندگان از ادامه دادن به این رفتارهای قالبی خودداری ورزیدند.

ساخت موسیقی هیل‌بیلی اوایل تحت‌تأثیر شدید انتظارات مخاطبان از چگونگی ظاهر و صدای نوازندگان بود. تعامل گروه‌های مختلف در ساخت موسیقی هیل‌بیلی در رادیو باعث به وجود آمدن احساس اجتماع -- اگر نخواهیم بگوییم احساس تجلیل -- از این نوعِ منحصربه‌فرد فرهنگی، [در بین نوازندگان و همچنین مخاطبان] شده بود. به‌عنوان مثال گَری تروتمان این‌گونه شرح می‌دهد:

> «تابستان‌ها دَدی آن پنجره را باز می‌کرد و رو به بیرون شیپور می‌زد. تمام همسایه‌ها جمع می‌شدند. پیرترها در حیاط روی صندلی می‌نشستند، جوان‌ترها روی زیراندازهایی که در حیاط پهن بود و بچه‌ها نیز همان دوروبر حیاط می‌نشستند و به موسیقی گراند ال اپری یا گروه‌های محلی دیگر گوش می‌سپردند.»

البته این جمع شدن افراد تنها بخشی از این جریان بود. انگیزهٔ دیگر از اجرای این برنامه‌ها، فروش کالا و چیزهایی مانند بیمه عمر بود. درحالی‌که برنامه‌سازان و مخاطبان مشغول اجرای این برنامه‌ها بودند، پشتیبانان ایستگاه‌ها از محبوبیت آنها نهایت استفاده را می‌کردند. پرواضح است که فیدبک‌های مخاطبان نقش بسیار مهمی در رشد و تعالی ابداعات فرهنگی اتفاق‌افتاده در این دوران و در بافت تحولات فناورانه داشتند که پیش از این در مورد آن صحبت شد. در دهکده‌های نساجی نشین جنوبی، ارتباط به‌واسطهٔ نوشتن، می‌توانست از کسی یک‌شبه هنرمند بسازد یا شهرت کسی را یک‌شبه از او بگیرد. در همین زمینه پالِما گروندی، تاریخ‌شناس، می‌گوید:

> «ارتباطات بین نوازندگان و مخاطبانشان که شامل سابقهٔ بازیگران و راه‌هایی که مخاطبان از طریق آنها برنامه‌های موردعلاقه‌شان را بیان می‌کردند می‌شد، به‌این معنی بود که آن گروه شدیداً تحت تأثیر سنت‌ها و شرایط جامعه و همچنین نیازهای پشتیبانان و مالکان ایستگاه‌ها قرار داشته است. هزاران نامه و کارتی که به صندوق‌های پستی ایستگاه‌های رادیویی سرازیر می‌شد و در آنها آهنگ‌های درخواستی مطرح یا برای اجرای برنامه سالن‌های نمایش یا مدارس معرفی می‌شد، همه و همه اشاره به پیچیدگی‌های تحولات اجتماعی دارد که در طول نیم قرن گذشته شکل گرفته بودند.»

نحوهٔ عکس‌العمل مخاطبان و پشتیبانان، نقش بسزایی در میزان محبوبیت یک اجرای موسیقی داشتند. به‌عنوان مثال ویتی و هوگان بعد از اجرای برنامه در گاستونیای کوچکِ کارولینای شمالی به‌قدری نامه دریافت کردند که بعد از آن توسط **WBT**، یکی از ایستگاه‌های بزرگ منطقه در شارلوت، به کار دعوت شدند.

تشخیص میزان قدرت پذیرش مخاطبان در طول زمان از روی تحولات تولید سبک‌های آوایی، میسر بود. سبک‌های صداهای ضبط‌شدهٔ اولیه از موسیقی محبوب و مردمی در دهکده‌های نساجی‌نشین پیدمنت جنوبی و آپالاچیان، اغلب نشان‌دهندهٔ شناخت و درک مردم از صداهای تا حدودی زمخت و خشن بود. به‌عنوان مثال هنگامی که برخی مدیران رادیویی ناآشنا با سبک‌های مردمی، برای اولین بار صدای فیدلین جان کارسون را شنیدند، اعلام کردند که صدای او برای پخش از رادیو کلفت و ناهنجار

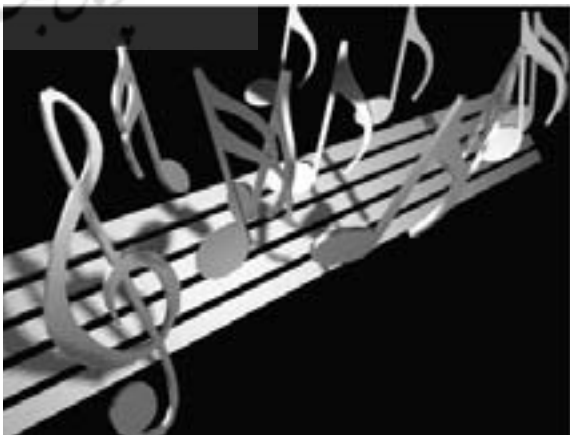
است و این در حالی بود که یک مدیر هوشیار **رادیو WBT** در آتلانتا پیش‌بینی کرد که صدای کارسون مورد پسند مخاطبان رادیوی وی قرار خواهد گرفت و چندی بعد موفقیت کارسون ثابت کرد که پیش‌بینی وی کاملاً درست بوده است. درست مانند صدای چارلی پول که مطابق استانداردهای امروزی ممکن است کمی زمخت باشد، ولی همین شخص در اوایل دهۀ ۱۹۲۰، یکی از محبوب‌ترین نوازندگان کارگر جنوبی بود. شایان ذکر است که پول موفقیت چندانی را در رادیو کسب نکرد، که البته یکی از دلایل این ناکامی، شاید بی‌علاقگی او به رادیو و تاحدودی مرگ زودهنگام وی در سنین جوانی باشد. در واقع ناسازگاری وی با شرایط جدید زمانه‌اش دلیل مهم فقدان شهرت او در رادیوست.

ظهور رادیو، همراه با تأثیر سبک‌های آوایی نازک‌تر و نرم‌تر از طریق شرکت ضبط تین پَن اَلی، باعث بروز تحولاتی در سبک‌های آوایی و اجراهای مورد پسند مردم شد. شوهای رادیویی‌ای که در سرتاسر بافت نساجی‌نشین پخش می‌شدند و موفقیت آهنگ‌هایی که توسط شرکت تین پن الی ساخته می‌شدند و در آن از سبک‌های آوایی نرم‌تر استفاده می‌شد، همه و همه باعث شدند تا خوانندگان به‌جای استفاده از سبک‌های آوایی کلفت و سنتی نوازندگان آپالاچیان و پیدمنت، تشویق به کاربرد سبک‌های آوایی نرم‌تر شوند. هاروی اِلینگتون، یکی از نوازندگان کارگر کارخانۀ نساجی در آن دوران اشاره می‌کند که گروه‌های چهارنفری‌ای که سرودهای روحانی می‌خواندند نیز در تغییر و تحول سبک‌های آوازی که در دهکده‌های نساجی‌نشین از رادیو پخش می‌شد، نقش بسزایی داشتند. به‌این ترتیب بود که در روندی از داده و ستاده بین نوازندگان و مخاطبان، صداهای نازک‌تر و نرم‌ترِ برادران مونرو جایگزین صدای کلفت چارلی پول گشتند. مبادلۀ زیر مابین هاروی الینگتونِ نوازنده و سَم پریگِن، مثال خوبی در این زمینه است.

«هاروی: ما به آنها کتاب فروختیم؛ کتابی یک دلار. حدود ۵۰۰۰ نسخه داشتیم و در کمتر از یک هفته همۀ آنها را فروختیم. بعضی‌ها می‌گفتند: "این اشعار بهتر از آهنگ‌های بینگ کرازبی هستند. لطفاً سه‌تا از این کتاب شعرها به من بدهید؛ این هم سه دلار". رِید پیر رویش را برمی‌گرداند و لبخند می‌زد. او می‌گفت: "خیلی جالب است که آنها فکر می‌کنند من بهتر از بینگ هستم". [صدای خنده.] این یک چیز است. آدم باید سرعت خود را بداند. باید بدانی که چقدر خوب هستی. در واقع اگر کسی به تو بگوید که تو بهتر از بینگ کرازبی هستی، نباید به‌سرعت تحت تأثیر حرف او قرار بگیری، چون تو بهتر از او نیستی. می‌بینی؟ اگر به این موضوع واقف باشی، مشکلی پیش نمی‌آید. برخی از این آماتورهایی که با کله‌های پرباد اینجا هستند، دست‌آخر به‌خاطر همین بی‌اطلاعی زمین می‌خورند. [صدای خنده.] این اتفاقی است که برای خیلی از آدم‌ها می‌افتد و آنها به‌سادگی از قافله جا می‌مانند. ممکن است ضربه‌های سختی در تجارت به آدم وارد شود. این‌طور نیست سَم؟

سم: بله آقا، در این راه، هم خوشی‌های بسیار وجود دارد و هم ضربه‌ها و اوقات ناخوشایند بسیار.»

کارگر کارخانۀ نساجی بودن شغل بسیار سخت با دستمزد ناچیزی بود؛ و این در حالی بود که ستارۀ رادیو شدن حقوق و دستمزد بالایی را نیز به همراه داشت. نوازندگان از استقلال بیشتری نسبت به کارگران برخوردار بودند. تازه این در حالی بود که موسیقی نسبت به کارگری، حرفۀ جذاب‌تری نیز به شمار می‌رفت.



نتیجه‌گیری

ابداع در موسیقی به‌عنوان یکی از انواع فرهنگی، ویژگی آن و همچنین میزان محبوبیت آن، به‌یکباره حاصل نمی‌شوند، بلکه بیشتر بخشی از فرایند پیچیده‌ای از مشارکت نوازندگان، مخاطبان، مشوقان، تحولات فناورانه و دیگر نیروهای دخیل هستند. مورد نوازندگان کارگر کارخانه‌های نساجی جنوب و ظهور موسیقی هیل‌بیلی در جنوب آمریکا در اواخر دهۀ ۱۹۲۰ و اوایل دهۀ ۱۹۳۰ نیز به‌خوبی صحت این ادعا را ثابت می‌کند. موسیقی در طول زمان تغییر می‌کند، گاهی این موسیقی امتدادی از موسیقی گذشته است و گاهی نیز محصول زمان حال. این تحولات به‌نوعی منعکس‌کنندۀ تصمیمات اتخاذشدۀ مختلف در طول زمان در امر موسیقی و همچنین راه‌هایی که آنها به‌واسطۀ میزان دریافت و پذیرش مخاطبان شکل می‌گرفتند و همین‌طور نیروهای بزرگ‌تر دخیل در امر توسعۀ فناوری، صاحبان ایستگاه‌های رادیویی و استقلال نسبی کارآفرینان فرهنگی، بودند. توسعۀ رادیو و فرارسیدن دوران رکود بزرگ، باعث بروز تغییراتی در نحوۀ اجرای موسیقی

و همچنین شیوهٔ گوش دادن به آن توسط مخاطبان گردیدند. موسیقی، نوازندگان و شبکه‌های اجتماعی، همه و همه به‌واسطهٔ گذشت زمان و از طریق زنجیره‌های تصمیم‌گیری شامل میزان پذیرش مخاطبان و عکس‌العمل‌های نوازندگان و نهادها، دچار تغییراتی می‌شدند.

درحالی‌که موسیقی در حال تغییر بود، شکوفایی موسیقی هیل‌بیلی باعث به وجود آمدن انتظارات خاصی از نوازندگان گردید. البته خود نوازندگان هم راضی بودند به‌جای کار در کارخانه‌ها، به انتظارات مردم در مورد موسیقی مورد علاقه‌شان پاسخ دهند. پاپی شریل در مورد خودش می‌گوید: «یکی از دلایلی که باعث شد من مدت کوتاهی در کارخانهٔ جوراب‌بافی -- که وی در مدت زمان بین فعالیت در دو کار در زمینهٔ موسیقی در آنجا مشغول به کار بود -- باشم، کار بسیار سخت آنجا بود.» بنابراین کارگر کارخانهٔ نساجی بودن شغل بسیار سخت با دستمزد ناچیزی بود، و این در حالی بود که ستارهٔ رادیو گشتن حقوق و دستمزد بالایی را نیز به همراه داشت. نوازندگان از استقلال بیشتری نسبت به کارگران برخوردار بودند. تازه این در حالی بود که موسیقی نسبت به کارگری حرفهٔ جذاب‌تری نیز به شمار می‌رفت. با وجود اینکه امکان داشت مشکلات زیادی در اجرای موسیقی در رادیو به‌وجود آید، ولی نوازندگان بیشتر بر روی مشکلات مسافرت‌هایشان از جایی به جای دیگر تأکید می‌کردند. دهکده‌های فراوان دارای کارخانه در این منطقه، مکانی را برای اجرا و همچنین مخاطبانی را برای گوش سپردن به برنامه‌های این نوازندگان، در اختیار آنها قرار می‌دادند. منتسب بودن بسیاری از نوازندگان هیل‌بیلی به طبقهٔ کارگر کمک بزرگی به راهیابی و پیوستن آنها به شبکه‌های سایر نوازندگان می‌کرد. تعامل گروه‌ها و ایستگاه‌های رادیویی مختلف به تشکیل شبکه‌های بزرگ‌تر همراه با ارتباطات عمیق‌تری از نوازندگان و همچنین تداوم آنها در طول زمان، می‌انجامید. به‌دلیل وجود همین شبکه‌های نوازندگان، شیوهٔ زندگی موسیقی هیل‌بیلی در دوران اوج شکوفایی آن، در سطح وسیعی بین مردم منتشر گشت.

سنجش اینکه کدام‌یک از این موارد نقش برجسته‌تری در رشد و تعالی موسیقی هیل‌بیلی داشته‌اند، کار چندان آسانی نیست. هرکدام از این موارد تأثیر خود را داشته‌اند و بدون هریک از آنها، امکان ناکامی این نوع موسیقی وجود داشته است. در عوض ما بیشتر بر رویکردی تاریخی که سعی می‌کند از مدل‌های تأثیرگذار و دلایل سطحی احتراز کند و به‌جای آن به تحلیل داده و ستاده‌های بسیار پیچیده مابین بازیگران، محصولات فرهنگی و نهادهای دخیل بپردازد، تأکید می‌کنیم. ترکیب نظرات پترسون دربارهٔ محصولات فرهنگی با دیدگاه‌های موجود دربارهٔ پذیرش، ما را قادر به این مهم ساخت.

در کنار ترسیم دینامیک‌های خاص موضوع مورد بررسی، رویکرد نظری و تجربی معمولی که ما در این مقاله از آن استفاده کردیم، توانست قدرت درک و فهم تغییر و تحولات اجتماعی و فرهنگی این دوران را که قابلیت نفوذ در ژانرهای دیگر را هم داشت، در اختیار ما قرار دهد. در واقع حساسیت روی تعاملات تقویت‌کنندهٔ همزمانِ محصولات فرهنگی و دریافت، علاوه بر این در امر شکوفایی دیگرِ نوآوری‌های فرهنگی تاریخی یا معاصر در دنیای موسیقی و در کل در دنیای هنرهای زیبا نیز، اگر نه صرفاً در زمینهٔ فرهنگ، نقش عمده‌ای داشته است. توجه به بافت تاریخی -- به‌خصوص تحولات فناورانه، استقلال بازیگران و تغییرات اجتماعی و اقتصادی -- در زمینهٔ چنین تحلیل‌هایی می‌تواند بسیار تأثیرگذار باشد. در حقیقت همان‌گونه که ما نیز در این مقاله به آن اشاره کردیم، به نظر می‌رسد چنین تغییرات وسیع و عواقب آن، جایگاهی را برای اجراهای نوآورانه‌تر و خلاقانه‌تر فراهم آورند. چنین جایگاهی حداقل وجود دوران هرچند کوتاهی را تضمین می‌کند که در آن رابطهٔ تولید و دریافت دقیقاً تحت تأثیر آن چیزی است که مردم در نهایت هم به‌لحاظ فرهنگی و هم به‌لحاظ اجتماعی می‌بینند و می‌شنوند و احساس می‌کنند.

پی‌نوشت:

۱. پیدمُنت جنوبی در آمریکا منطقه‌ای جغرافیایی در مرکز رشته‌کوه آپالاچیان و شامل قسمتی از ویرجینیا، کارولینای شمالی، کارولینای جنوبی، تنسی، جرجیا و آلاباماست. این منطقه به‌واسطهٔ خطی فرضی از رشته آبشارهایی که بیشتر آنها توسط سد مهار شده‌اند، مرزبندی شده و در مجاورت تپه‌هایی در دامنهٔ رشته‌کوه شامل گروه کوچکی از کوه‌هاست که شرق را از منطقهٔ مرکزی آپالاچیان جدا می‌کنند. کارخانه‌های نساجی عمدتاً در شرق رشته‌کوه آپالاچیان، کنار رودخانه‌ها و نهرهایی در حومهٔ شهر تا حاشیهٔ پیدمنت، جایی که سطح زمین هموار می‌شد، قرار داشتند. متعاقباً نوازندگان عمدتاً اهل این منطقه بودند، مانند برادران مایِنر از ماریون کارولینای شمالی (در مجاورت کوه) و برادران دیکسون از رُکینگهام، کارولینای شمالی (در پیدمنت شرقی).

۲. در همین بخش راجع به تغییرات به‌وجودآمده در سبک‌های آواز صحبت می‌شود، چرا که تمرکز اصلی ما نیز بر روی فناوری و چگونگی تأثیر همین فناوری بر سبک‌های آواز است. درست است که سبک‌ها در واقع بخشی از فرایند تصمیم‌گیری کارآفرینان است، ولی بحث ما این است که فناوری، به‌خصوص در اوایل گل کردن موسیقی هیل‌بیلی که نوازندگان آن از استقلال بیشتری برخوردار بودند، تقریباً اولین حلقهٔ اتصال در زنجیرهٔ تصمیم‌گیری‌ای بوده است که منجر به تغییرات اساسی در سبک‌های آواز شده است.

۳. نوعی رقص محلی در آمریکا.

۴. برادر وی.

۵. banjo-ukulele: یک نوع آلت موسیقی شبیه گیتار.

۶. دارای نیاکان مشترک.

V V V