



www.rouzGar.com



در جست‌وجوی اصالت بخش یکم

ایلیا فراهانی

نوشتن معرفی برای آثاری که هنوز به فارسی برگردانده نشده‌اند اگر نه غیرمنطقی دست‌کم مرسوم نیست. اما من از نوشتن این دو معرفی، دو هدف را دنبال می‌کنم. نخست ارائه‌ی مقدمه‌یی فشرده بر تاریخ اجتماعی موسیقی فولک در آمریکا بر بنیاد تحقیقات تاریخی مستحکمی که دست‌کم به زبانی دیگر موجودند و من (از خوش‌شانسی شاید) به آن‌ها دسترسی داشته‌ام. و دوم ترغیب مترجمان به ترجمه‌ی این دو اثر. بخش نخست به معرفی کتاب زیر می‌پردازد:

Marqusee, Mike (2005). *Wicked Messenger: Bob Dylan and the 1960s*. New York: Seven Stories Press

و بخش دوم به اثر تحسین‌شده‌ی الن لومکس:

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

۱

پیشینه‌ی موسیقی فولک در آمریکا چندان زیاد نیست و شاید نهایتاً به اواخر قرن نوزدهم برسد. اما نقش اجتماعی – تاریخی‌اش در فرآیند تغییر و تعدیل جامعه‌ی آمریکا بسیار ویژه است. از نظر تکنیکی ریشه‌ی این موسیقی از سویی به بلوز و از سوی دیگر (به روایتی) به موسیقی فولک ایرلندی که کارگران مهاجر با خود به آمریکا آورده‌بودند می‌رسد. خودِ بلوز (که در بخش دوم این مقاله

به آن خواهیم پرداخت) به روایتی بازتاب ناامیدی سیاهان (به‌ویژه در ایالات جنوبی) از رفع تبعیض نژادی پس از جنگ داخلی بود. همین سادگی و شکایت از نابرابری است که بعدها، به‌ویژه در دهه‌های سی و چهل، فولک را در میان طبقات محروم جامعه پرتعداد می‌کند.

از سوی دیگر کمرنگ شدن جایگاه موسیقی جَز در میان طبقات فرودست که پی‌آمد رشد جَز آوانگارد و الیتست (مثل Free Jazz) در اواخر دهه‌ی 50 و اوایل 60 بود کمک کرد تا فولک و بلوز (و بعدها راک اند رول Rock n' Roll) در میان مردمی که زندگی سخت‌تر و وقت و پول کم‌تری داشتند جا باز کنند. به بیان دیگر با تخصصی شدن و رشد محبوبیت جَز در میان طبقه‌ی متوسط شهری تحصیل کرده و پا به سن گذاشته، کارگران شهری سیاه به سوی ریتم اند بلوز (Rhythm & the Blues یا R&B) و کارگران شهری سفید به سوی راک اند رول کشیده شدند.¹ هر دوی این‌ها پیوند ساختاری تنگاتنگی چه از نظر هنری و چه از نظر اجتماعی با فولک (و بلوز) دارند.

یکی از نخستین مجموعه‌های فولک در دهه‌ی سی توسط جان لومکس (John Lomax) و پسر نوجوانش الن از ایالات جنوبی و از میان کارگران کشاورزی، کارگران صنعتی، بی‌خانمان‌ها، گدایان، و زندانیان عمدتاً آفریقایی‌تبار جمع‌آوری شد. از مشهورترین این افراد، هادی لدبتر (Huddie Ledbetter) مشهور به لدبلی (Leadbelly) است که در زندان ایالتی لویزیانا به جرم قتل محبوس بود و پدر و پسر لومکس بلافاصله متوجه حجم وسیع آهنگ‌هایی شدند (از فولک و بلوز گرفته تا گاسپل) که او در ذهن داشت. لدبلی پس از آزادی از زندان به کمک لومکس‌ها به جمع خوانندگان و نوازندگان چپ‌گرا و ضدفاشیست پیوست. این مطالعات بعدها در دهه‌ی چهل الن لومکس و رفقاییش (کسانی چون پیت سیگر Pete Seeger، ادتا Odetta، وودی گاتری Woody Guthrie، سیسکو هیوستون Cisco Houston) را بر آن داشت تا نخستین احیای فولک (یا Folk Revival) را راه‌اندازی کنند. با اینکه این افراد پیشینه‌های گوناگونی داشتند (مثلاً سیگر فارغ‌التحصیل هاروارد بود و گاتری مهاجری از اوکلاهما که پس از طوفان غبار (Dust Bowl) سال 1936 و نابودی کار، ابتدا به کالیفرنیا و سپس به نیویورک مهاجرت کرده بود) آنچه آنها را در این پروژه هم‌دل می‌کرد باور مشترکی بود که به اصالت (Authenticity) فولک داشتند. لومکس در متنی که از آثار گاتری در 1940 منتشر کرد نوشت:

«مردم خودآگاهانه شروع به آزمودن مصائب‌شان کردند و با کنایه و تاثیر ایزکتیوی که عمیق‌تر از امثال رابرت فراست (Robert Frost) و صادقانه‌تر و موجزتر از امثال تی. اس. الیوت (T. S. Eliot) بود آنها را شرح دادند» (مارکزی 2005، 24).

مساله‌ی اصالت به‌خصوص برای گاتری اهمیتی ویژه داشت. او که پس از طوفان غبار همراه صدها کارگر بی‌کارشده‌ی دیگر به امید یافتن شغل و غذا به کالیفرنیا مهاجرت کرده بود در طول مسیر مشقات و دردهای باقی هم‌طبقه‌هایش را به چشم دیده بود.² او در این راه، جذب فعالیت‌های اتحادیه‌یی شده بود و توانسته بود با ترانه‌های صریح، ساده، و موجزش تأثیری دوچندان بر جذب کارگران به اتحادیه‌ها بگذارد و به همین دلیل هم بارها دستگیر شده بود. همین باعث می‌شد تا هرگز به هیچ نوع تجاری شدن هنرش و یا حتا اجرای تصنعی ترانه‌های فولک توسط بعضی از خوانندگان ساکن نیویورک تن ندهد. برای او اصالت در هنر فولک چیزی نبود که با تبختر، الیتسم، و تجارت جور شود. همین جدیت گاتری باعث شده بود تا بسیاری از موزیسین‌های فولک ساکن گرینویچ ویلج (Greenwich Village) مثل پیت سیگر و دیو ون رانک (Dave Van Ronk) که پیشینه‌ی نسبتاً مرفه‌ی داشتند رادیکال‌تر شوند.

لومکس در جای دیگری می‌گوید: «کار فولکلوریست برقرای پیوند میان مردمی است که صداشان به جایی نمی‌رسد و راهی برای بیان سرگذشت‌شان برای جریان غالب و عظیم فرهنگ جهانی ندارند» (همان‌جا، 25).

همین عزم برای بازگویی دردهای مردم محروم و تلاش برای رساندن آواهای آنها به گوش‌های دیگر، لومکس و دیگران را واداشت تا در پایان دهه‌ی 50 و اوایل دهه‌ی 60 دومین احیای فولک را بر پا کنند. آنها از موفقیت فولک در جذب مخاطبان انبوه در دهه‌های سی و چهل، در جریان رکود بزرگ و جنگ دوم، که به‌خصوص از راه رادیو و نیز اجراهای محلی و هنگام کار ممکن شده بود آگاه بودند. بنابراین به درستی انتظار داشتند که دومین احیای فولک هم بتواند تاثیر جدی به‌خصوص بر رساندن صدای جنبش حقوق مدنی به دیگران بگذارد. یکی از مشکلات پیش روی آنها بیماری طولانی و فرساینده (سندرم هانتینگتن Huntington) و سپس مرگ گاتری بود. گاتری نه‌تنها ترانه‌سرا و نوازنده‌ی بی‌بدیلی بود بلکه مهارتی استثنایی در خواندن و رساندن پیام ترانه به مخاطب داشت. او درعین حال توانایی منحصربه‌فردی هم در تهییج و تشجیع مخاطبان که اغلب کارگران بودند داشت. همه‌ی اینها فقدانش را سخت‌تر می‌کرد.

در همین اثناست که نوجوانی از یک خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط در شهر کوچکی در شمال مینه‌سوتا از طریق دوستی، نسخه‌ی از اتوبیوگرافی گاتری (Bound for Glory) را می‌خواند و شیفته‌ی خشم، جسارت، طنز و خلاقیت او می‌شود. وقتی در سال 1961 رابرت الن زیمرمن نوزده ساله (با نام هنری باب دیلن) به گرینویچ ویلج می‌رسد با اعتمادبه‌نفسی ویژه خود را جانشین گاتری می‌داند. او بلافاصله به آسایشگاهی در نیوجرسی که گاتری در آن بستری است می‌رود تا او را ببیند و احتمالاً به او بگوید که نخستین آهنگ جدیدش (Song to Woody) را به او تقدیم کرده‌است. این ملاقات چند سالی پیش از مرگ گاتری رخ می‌دهد هنگامی که گاتری به علت آسیب شدیدی که به سیستم اعصاب مرکزی‌اش در اثر سندرم هانتینگتن وارد شده‌بود احتمالاً توان تشخیصی بسیار محدودی داشت. گرچه ظاهراً او به دیلن یک کارت می‌دهد و می‌گوید «من هنوز نمرده‌ام»^۳. بعدها دیلن نخستین موزیسینی بود که This Land is Your Land را کامل و بدون حذف دو سطر تابو شده‌ی ضد مالکیت خصوصی‌اش خواند، کاری که در تمام آن سال‌ها حتا سیگر و آرلو (Arlo پسر گاتری) هم جسارت انجام‌اش را (بیش از همه به دلیل ملاحظات مصالحه‌جویانه‌شان) نداشتند. ورود دیلن به ویلج خیلی زود به رفقای گاتری ظهور یک جانشین تمام و کمال را نوید می‌دهد. ظهوری که او جس در راهپیمایی برای شغل و آزادی در واشنگتن در سال 1963 (مشهور به March on Washington) درست پس از آن بود که دیلن ناگهان برخلاف لوترکینگ و دیگر لیبرال‌ها که خواهان سازش شده بودند یکی از رادیکال‌ترین و ضدسیستم‌ترین آهنگ‌هایش (When the Ship Comes In) را اجرا کرد و در آن نابودی کل سیستم را به تصویر کشید.

۲

اثر ستایش‌برانگیز مایک مارکزی درست از همین‌جا آغاز می‌شود. سفری شگفت‌انگیز در تاریخ اجتماعی - فرهنگی دهه‌ی 1960 که خواندنش به اندازه‌ی یک تاریخ‌نگاری عامه‌پسند مفرح و هم‌زمان به اندازه‌ی یک اثر آکادمیک دقیق و روش‌مند است. ترکیبی که ضرورتاً مشابهت سمبولیکی به زندگی و آثار خود دیلن و نیز فرازونشیب‌های جنبش‌های اجتماعی و موسیقایی دهه‌ی 1960 هم دارد. روایتی است دقیق از وجه رادیکال و مردمی موسیقی فولک (امثال گاتری، ون رانک، فیل آکس Phil Ochs، بروس اسپرینگستین Bruce Springsteen، استیو ارل Steve Earle، و البته خود دیلن)، عروج و فرود جنبش حقوق مدنی و سپس جنبش ضدجنگ و صف‌بندی‌های راست و چپ آن، رشد راک سایکلدیک و جنبش ضدفرهنگ (counter-culture) و پایگاه اجتماعی خرده‌بورژوازی آن، و البته دیلن‌سک (Dylan-esque). کتاب، به علاوه سهمی هم در پلمیک میان برشت و بنیامین با آدورنو بر سر پتانسیل ضدهژمونیک پاپ‌آرت در نظم تجاری جامعه‌ی کاپیتالیستی دارد.

کتاب *Wicked Messenger; Bob Dylan and the 60s* که در 335 صفحه توسط انتشارات سیون استوریز پرس (Seven Stories Press) در سال 2005 منتشر شد نسخه‌ی بازنویسی شده و کامل‌تر *Chimes of Freedom; The Politics of Bob Dylan's*

Art است که دو سال پیش از آن توسط دِ نیو پرس (The New Press) چاپ شده بود. کتاب در پنج فصل نوسانات زندگی هنری دیلن را از ورودش به ویلج و پیوستن‌اش به جناح رادیکال جنبش، گسستن‌اش از جنبش و آهنگ‌های موضوعی (Topical Song) و آزمون سایکدلیک (Psychedelic)، بازگشت‌اش به فولک و روتز راک (Roots Rock) هم‌زمان با رشد محبوبیت سایکدلیک و موضع‌گیری تندش علیه سایکدلیک و در نهایت پایان سمبولیک یاغی‌گری هنری‌اش در میانه‌ی دهه‌ی 70 هم‌زمان با فروکش کردن جنبش و فروافتادن‌اش به ورطه‌ی هنر تجاری تصویر می‌کند. بنابراین زندگی هنری دیلن خود به‌خوبی موردی عینی برای روایت تاریخ‌نگارانه‌ی اجتماعی - فرهنگی از دهه‌ی پرتلاطم 60 به دست می‌دهد و مایک مارکزی درست به همین دلیل دیلن را پیرهن عثمانی کرده‌است برای بیان چنین روایتی.

جذب دیلن به بازار موسیقی به کمک تهیه‌کننده‌ی بورژوا ولی چپ‌گرای کلمبیا رکوردز (Columbia Records) جان هاموند (John Hammond) که به دلیل توانایی‌اش در کشف استعدادهایی چون بیلی هالییدی (Billie Holiday)، آرتا فرانکلین (Aretha Franklin) و بعدها بروس اسپرینگستین مشهور است، انجام شد. نبوغ دیلن در برداشتن مرز میان شعر و ترانه و نیز توانایی استثنایی‌اش در عبارت‌بندی هنگام خواندن، و زیرکی‌اش در تقلید و مال‌خودکردن لهجه‌ی جنوبی گاتری (به جای لهجه‌ی شمالی خودش) با وجود ضعف آشکارش در نواختن گیتار و هارمونیکا او را تقریباً بلافاصله به چهره‌ی مهمی در موسیقی اعتراضی (Protest Music) در دومین احیای فولک و سپس در جریان جنبش‌های مدنی و ضدجنگ بدل کرد. مشهور است که پس از پایان اجرائش در فستیوال نیوپورت (Newport Folk Festival) جانی کش (Johnny Cash) گیتارش را به دیلن می‌دهد که در فرهنگ فولک نشانی از پذیرفتن استعداد او در میان موزیسین‌های کهنه‌کارتر فولک است. از سوی دیگر او خیلی زود جذب جناح موسوم به رادیکال جنبش و سازمان‌هایی مثل کمیته‌ی دانشجویی هماهنگ‌کننده‌ی ضدخشونت معروف به اسنیک (SNCC: The Student Nonviolent Coordinating Committee) شد. تا سال 1964 و در بیست‌وسه‌سالگی که سومین آلبوم‌اش (The Times They Are a-Changin') را (که آخرین آلبوم موضوعی‌اش هم هست) منتشر کرد کاملاً در میان موزیسین‌های رادیکال جنبش مثل سیگر، ون رانک، بانز (Joan Baez)، ادتا، پیتر، پال و مری (Peter, Paul, and Mary) و دیگران جای‌اش را باز کرده بود.

نبوغ عجیب دیلن در درک شرایط و موقع‌شناسی استثنایی‌اش در نوشتن و اجرای یک اثر هم او را متمایز می‌کند. دیلن درست زمانی که جناح لیبرال جنبش (لوترکینگ و دیگران) تمایل به مصالحه با دولت و سفیدها داشتند صریح‌ترین و محبوب‌ترین آهنگ‌های ضدسیستمی‌اش را اجرا کرد. یا زمانی که بسیاری از فعالان جنبش بر مساله‌ی نژاد متمرکز شده بودند دیلن اولویت طبقه را پیش کشید (نک. *The Lonesome Death of Hattie Carroll*). مثال North Country Blues (1964) در این باره بسیار گویاست.⁴

«North Country Blues را می‌بایست به عنوان یکی از نخستین اعتراضات موسیقایی به آنچه بعدها گلوبالیزاسیون خوانده‌شد به شمار آورد. تصویر دیلن از کارگرانی که بیکاری، آن‌ها را به الکل و افسردگی رسانده‌است به طرز دردناکی پیش‌گویانه بود. روایت North Country Blues بارها در اروپا و آمریکا تکرار شد و اکنون تجربه‌ی مشترک در اغلب نقاط جهان است» (همان‌جا، 84).

با این‌همه دیلن (همچون گاتری) اصالت را به تعهد ساده‌انگارانه فرونمی‌کاهد. او آگاهانه از تکرار غیرهنری و محافظه‌کاری لیبرال چپ‌ها (امثال سیگر) یا خیره‌گرایی امثال بانز اجتناب می‌کرد. و درست به همین دلیل از سال 1964 به بعد راه‌اش را از سازندگان ترانه‌های موضوعی برای جلسات خسته‌کننده‌ی آن‌ها جدا کرد. ابتدا به مفهوم‌پردازی‌های گنگ از جنس *Blowin' in the Wind* (که پیش‌تر در سال 1962 نوشته بود) یا شاهکار سوررئالش *Desolation Row 1965* و سپس احتمالاً تحت تاثیر الن گینسبرگ (Allen Ginsberg) به آزمون راک الکتریک و سایکدلیک با *Subterranean Homesick Blues* روی آورد. در همین

دوران بود که در کنسرت‌اش با ال کوپر (Al Cooper) و مایک بلومفیلد بلوز بند (Mike Bloomfield Blues Band) بارها هو شد.^۵ حتی در آن کنسرت مشهور، سیگر برآشفته سعی کرد به این بهانه که بلندی صدا به گوش پدرش که از سمعک استفاده می‌کرده آسیب زده‌است کابل برق را قطع کند. سپس در تور جهانی با بندی که بعدها خود را د بند (The Band) نامیدند با اینکه کنسرت‌ها را در دو قسمت مجزای سولوی آکوستیک و گروه‌نوازی الکتریک اجرا می‌کرد خائن خوانده شد.^۶ با این‌همه باز هم او یکی از اولین راکرهایی بود که سایکدلیک را ناکارآمد خواند و به ریشه‌ها بازگشت. و درست زمانی که جنبش ضدفرهنگ با Summer of Love اش در اوج بود (1967) او آلبوم John Wesley Harding را منتشر کرد که نه تنها از نظر ساختار ظرفیت‌های فولک را به رخ سایکدلیک می‌کشید بلکه به طور پیامبرگونه‌یی در All Along the Watchtower جنبش می 1968 را پیش‌بینی می‌کرد.

«مارکس هگل را دوباره روی پاهایش گذاشت تا ماتریالیسم دیالکتیکی را بنیاد نهد؛ در سال توهم‌زده‌ی 1967 به نظر می‌رسید عده‌ی زیادی از مردم مایل هستند مارکس را بر روی سرش برگردانند و ادعا کنند این آگاهی است که وجود را معین می‌کند» (همان‌جا، 242). جوانان خرده‌بورژوازی خسته از مناسبات سلسله‌مراتبی و مردسالار بورژوازی، جنگ، و مصرف‌گرایی به خیابان‌ها ریخته‌بودند تا پایان سلطه‌ی یک نسل را اعلام کنند، روابط جنسی آزاد، برابر، و علنی داشته‌باشند، علف و اسید بزنند، و صلح و عشق را به یکدیگر نوید دهند. آنچه آنها نمی‌توانستند تصور کنند البته مقاومت سیستم در برابر تغییرات ریشه‌یی بود. به‌علاوه امید خوش‌خیالانه‌ی این جوانان به تغییر جهان از راه عشق ورزیدن به صلح خیلی زود با شکست جنبش، تعمیق بحران اقتصادی و عروج تاجر و ریگان و کلایی‌شدن همه‌چیز در عصر نولیبرال به ناامیدی گسترده گرایید.

البته در موضع‌گیری علیه سایکدلیک، دیلن تنها نبود. به جز فیل آکس که با آهنگ‌های موضوعی و زنده‌اش همچنان به جناح رادیکال امید می‌داد (نک. *Love Me, I'm A Liberal* 1966). موزیسین‌هایی مثل فرانک زاپا (Frank Zappa) هم بودند که البته از موضعی الیتستی به سایکدلیک می‌تاختند (نک. آلبوم *We're Only in It for the Money* 1968 یا *The Mothers of Invention*). از طرف دیگر صاحبان سرمایه در بازار موسیقی خیلی زود به پتانسیل‌های تجاری و بی‌خطر سایکدلیک پی بردند. یکی از اولین اقدامات آنها برای خنثی کردن تاثیر اجتماعی احیاناً رادیکال سایکدلیک برگزاری فستیوال وودستاک (Woodstock Festival) بود. نکته‌ی جالب آن است که فستیوال آگاهانه درست نزدیک به محل زندگی دیلن در وودستاک نیویورک برگزار شد و این دیلن را به‌شدت برآشفته. و نه تنها در فستیوال شرکت نکرد بلکه حتی از خانه‌اش هم خارج نشد. البته چپ‌گراها سعی کردند با افزودن بخشی به فستیوال، آن را از انحصار موسیقی تجاری خارج کنند اما حتی این هم دیلن (و البته امثال زاپا) را راضی نمی‌کرد.

شهرت فوری و جهانی دیلن به‌ویژه در میان جوانان که بخشا به علت ترانه‌های اصیل، ضدسیستمی، ضد مردسالاری و آزادی‌خواهش بود رسانه‌های هژمونیک را به زدن برچسب‌هایی مثل صدای یک نسل یا رهبر نسل جوان و از این دست سوق داد. و هرچند دیلن همواره با افتخار از جوان بودن در برابر پیر و محافظه‌کار بودن سخن می‌گفت هرگز نمی‌توانست چنین القابی را بپذیرد.^۷ حقیقت این است که حق با دیلن بود. او حتی نماینده‌ی آن نسل هم نبود. او جزئی از جنبشی بود که با هر نوسان‌اش دیلن را هم به سوی دیگر پرتاب می‌کرد. همین امر باعث شد که پس از فروکش کردن جنبش، دیلن هم دیگر هرگز به دیلن دهه‌ی 60 بازنگردد. ابتدا مسیحی شد، بعد به اسرائیل سفر کرد، بعد از کلیتون جایزه گرفت، سپس برای مسابقه‌ی سوپر بال (Super Bowl) کلیپ وطن‌پرستانه ساخت. خودش در یک مصاحبه به‌درستی می‌گوید: «مردم از من می‌خواهند باز هم امثال North Country Blues بسازم. مساله‌ی خیلی ساده این است که دیگر نمی‌توانم».^۸ گرچه او در آن مصاحبه به شیوه‌ی معماگونه‌ی دهه‌های اخیرش گرایش داشت که مساله را رازآلوده کند و به الهام ربطش دهد ولی نکته این است که خودش به‌خوبی این گسست را می‌شناسد. و در جایی دیگر می‌نویسد:

آن وقت‌ها من هم
دلم می‌خواست در
دهه‌ی گرسنه‌ی سی زندگی می‌کردم
و با وودی می‌پلکیدم
در نیویورک
و برای زنان می‌خواندم
در متروها
راضی می‌بودم از یک سکه‌یی که واسه کرایه می‌دادم
و دوره می‌گرفتم
و سرک می‌کشیدم به بارهای
بلوار هشتم
و ول می‌گشتم
در سالن‌های اتحادیه
اما وقتی من رسیدم
کرایه‌ها بیش‌تر بود
تا پانزده سنت و بیش‌تر
و آن بارها که گیتار وودی
تسخیرشان کرده‌بود... تغییر کرده‌بودند
تغییر شکل داده‌بودند
و آن سالن‌های اتحادیه
مثل سی‌آی‌او
و ان‌ام‌یو
کوتاه‌بیا! باورت می‌شه
من را بخواهند؟
حتا برای یک آهنگ
یا دوتا^۹

البته دیلن در دهه‌ی 90 باز هم به سراغ بلوز و فولک می‌رود. ولی تا آن موقع تنها یک ترانه‌ی موضوعی (Hurricane 1975) ضبط می‌کند.

با شکست جنبش، تعمیق بحران، و عروج نولیبالیسم در نیمه‌ی نخست دهه‌ی 1970 همه‌چیز برای راک و فولک رو به اتمام می‌گذارد. فیل آکس در 1976 خودکشی می‌کند، جیمی هنریکس (Jimi Hendrix) در 1970 آور دوز می‌کند، جنیس جاپلین (Janis Joplin) در همان سال آور دوز مشکوک به خودکشی می‌کند، ون موریسون (Van Morrison) و نیل یانگ (Neil Young) موقتا به راست می‌چرخند، نینا سیمون (Nina Simone) مهاجرت می‌کند، دیلن مذهبی می‌شود، د بند از هم جدا می‌شوند و این تازه فقط بخشی از ماجراست. جنبشی که با ظهورش چنان تب‌وتابی به پاپ آرت داده‌بود با شکست‌اش بذر نومیدی و مرگ را در

میان موزیسین‌ها افکند. البته همه‌چیز برای همیشه نابود نمی‌شود و با فاصله‌ی چند سال ابتدا اسپرینگستین و سپس استیو ارل بار دیگر فولک و راک را به میان کارگران و محرومان بازمی‌گردانند. و این دومی آنقدر رادیکال است که خود را علناً در رادیو مارکسیست بخواند و پس از یازده سپتامبر که حتی اسپرینگستین هم ترانه‌ی وطن‌پرستانه (The Rising 2002) خواند، ترانه‌ی علیه سیاست‌های اقتصادی - سیاسی امریکا و طبیعی دانستن واکنش نسبت به حاشیه راندن لایه‌های وسیعی از جامعه و جذب‌شان به اسلام بنیادگرا منتشر کند (Ashes to Ashes 2002).

کتاب مرکزی با تحلیل فیلم‌هایی که دیلن ساخت و بازی کرد و نیز اتوبیوگرافی‌اش به پایان می‌رسد. اتوبیوگرافی‌اش به خوبی توانایی او در نوشتن را نیز به رخ می‌کشد. نشان می‌دهد که او نه تنها قادر است مرز بین شعر و ترانه را حذف کند بلکه با جمله‌بندی‌های کوتاه، ساده، صریح و طنز به خوبی می‌تواند نثر را هم از برج عاج هنر فاخر پایین بکشد.^{۱۰} سینمایش اما نقطه‌ی مقابل ادبیات و موسیقی اوست. فیلم‌هایش کم‌عمق، شعارزده و کند هستند و بازی‌هایش تصنعی، اغراق شده و ناساز. با این همه مهم این است که دیلن در همان ده سال نخست فعالیت هنری‌اش تأثیری جاودان بر درک عمومی از پاپ‌آرت گذاشت و نشان داد که مرزبندی دوگانه‌انگارانه‌ی هنر مبتذل - هنر فاخر چه قدر ناکافی و ساده‌انگارانه است. و با رکود دهه‌های اخیرش عملاً کالا شدن هنر رادیکال غیراصیل و ایزوله‌شده از جنبش اجتماعی را به تصویر کشید.

1- Hobsbawm, E. J. (1989). *The Jazz Scene*. Rev. ed. London: Weidenfeld and Nicolson

2. جان استاین‌بک در *خوشه‌های خشم* (1939) به خوبی به این واقعه پرداخته است. همچنین بنگرید به

Guthrie, Woody (1983[1971]). *Bound for Glory*. New York: Plume

و نیز

Klein, Joe (1981). *Woody Guthrie: a Life*. London: Faber and Faber

3. نک.

Smith, Casper Llewellyn (2011). *Bob Dylan Visits Woody Guthrie*. Guardian.com <http://www.theguardian.com/music/2011/jun/16/bob-dylan-woody-guthrie> [accessed 2014-04-25]

4. نک.

Marqusee, Mike (2014). *Fifty Years of Bob Dylan's Stark Challenge to Liberal Complacency*. Guardian.com <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/feb/21/bob-dylan-the-times-they-are-a-changin-50-years> [accessed 2014-04-17]

5. نک. مستند تلویزیونی مارتین اسکورسیزی

No Direction Home (2005) by Martin Scorsese <http://www.imdb.com/title/tt0367555/> [accessed 2014-04-17]

6. برای مطالعه‌ی بیشتر درباره‌ی د بند و نقش‌شان در احیای راک اند رول نک.

Hoskyns, Barney (2006). *Across the Great Divide: the Band and America*. Rev. ed Milwaukee, WI: Hal Leonard http://theband.hiof.no/books/across_the_great.html [accessed 2014-04-17]

و نیز نک. مستند مارتین اسکورسیزی

The Last Waltz (1978) by Martin Scorsese http://www.imdb.com/title/tt0077838/?ref =nv_sr_1 [accessed 2014-04-17]

7. نک. مستند دی. ای. پنبرگر

Don't Look Back (1967) by D.A. Pennebaker <http://www.imdb.com/title/tt0061589/> [accessed 2014-04-17]

8. نک. مصاحبه با دیلن در برنامه‌ی شصت دقیقه کانال سی بی اس

<http://www.cbsnews.com/videos/being-bob-dylan/> [accessed 2014-04-17]

9. بخشی از 11 Outlined Epitaphs در بروشور آلبوم 'The Times They Are a-Changin'

10. نک.

Dylan, Bob (2004). *Chronicles. Vol. 1*. London: Simon & Schuster <http://www.bobdylan.com/us/books/chronicles-volume-one> [accessed 2014-04-17]

و

Marqusee, Mike (2007). *Another Side of Bob Dylan*. Guardian.com <http://www.theguardian.com/commentisfree/2007/sep/08/comment.rock> [accessed 2014-04-17]