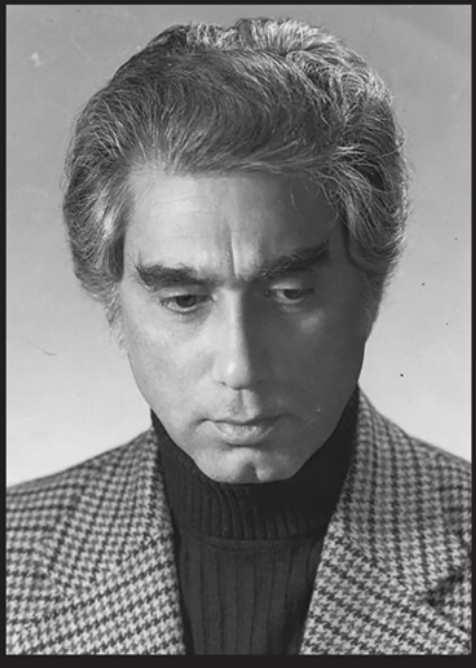
گذشته‌ی حاضر

یادداشت‌هایی از زندگی یک آهنگ‌ساز

هرمز فرهت



ترجمه‌ی تهمینه فرهت

آسو

گذشته‌ی حاضر

یادداشت‌هایی از زندگی یک آهنگ‌ساز

گذشته‌ی حاضر

یادداشت‌هایی از زندگی یک آهنگ‌ساز

هرمز فرهت

ترجمه‌ی تهمینه فرهت

کتاب‌های آسو

فرهت، هرمز ۱۹۲۸ ـ ۲۰۲۱ م.

Farhat, Hormoz

گذشته‌ی حاضر: یادداشت‌هایی از زندگی یک آهنگ‌ساز

نویسنده: هرمز فرهت؛ مترجم: تهمینه فرهت

ناشر: بنیاد تسلیمی

سانتا مونیکا ـ کالیفرنیا

چاپ نخست: ۱۴۰۴

۳۵۹ صفحه

شابک: ۶ـ۳ـ۹۹۰۴۲۰۲ـ۸ـ۹۷۹

همه‌ی حقوق برای ناشر محفوظ است.

به همسرم،
ماریای دوست‌داشتنی،
که حمایت بی‌وقفه‌اش
پشتوانه‌ی نگارشِ صفحاتی‌ست که در ادامه می‌خوانید

فهرست

یادداشت مترجم	۹
مقدّمه	۱۱
کودکی در زمان رضاشاه	۲۱
سال‌های نوجوانی در زمانه‌ای متلاطم	۳۳
سینما در دوران کودکی و فراتر از آن	۵۱
مهمان‌های ناخوانده	۶۱
خاطرات عاشقانه از کوه‌ها	۷۳
آمریکا	۸۳
کارهای عجیب‌وغریب	۹۷
تحولات موسیقی ایران در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰	۱۱۱
جشن هنر شیراز	۱۲۳
امپراتوری ایران، دهه‌ی پایانی	۱۴۵
افراد استثنایی	۱۷۱
معلم‌های آهنگ‌سازی من	۲۱۹
رشته‌ی موسیقی در دانشگاه‌ها: آمریکا، ایران و اروپا	۲۳۵
تأملی در موسیقی ایرانی	۲۷۳
تأملی در موسیقی کلاسیک غربی	۳۱۹
سخن آخر	۳۴۵

یادداشت مترجم

پیش از شروع به خواندن سطوری که در پیش رو دارید، باید به چند نکته اشاره کنم. این کتاب، با درنظرگرفتن مخاطبانی که آشناییِ کمی با فرهنگ و جغرافیای ایران دارند، به زبان انگلیسی نوشته شده بود. با توجه به این گروه از مخاطبان، برای برخی از بخش‌های مربوط به جغرافیا، تاریخ یا آداب و رسوم فرهنگی ایران، به‌ضرورت، توضیحاتی ذکر شده بود. اما برای شما که خواننده‌ی ترجمه‌ی فارسی این کتاب هستید و بی‌شک در میانتان مخاطبانی هستند که به‌خوبی با این موارد آشنایند، ممکن است که این شرح و توضیحات گاهی واضح و آشکار به نظر برسد. با وجود این، در ترجمه‌ی این کتاب قرارم بر این بوده که برای حفظ روح اثر، پیوستگیِ کلام نویسنده و قلم روان و صمیمانه‌ی او به متن اصلی وفادار بمانم و، در نتیجه، تمام این توضیحات را، حتی به‌صورت جزئی، ترجمه کنم.

همچنین تلاش کرده‌ام که اصطلاحات تخصصیِ موسیقی را به کمک فرهنگِ لغت رایج موسیقی در ایران ترجمه کنم تا برای مخاطبانِ آشنا به موسیقی همه‌چیز ملموس باشد.

امیدوارم لذتی را که هنگام مطالعه‌ی این کتاب ـ به زبان انگلیسی ـ در من جاری بود، به‌خوبی برای شما نیز ـ به زبان فارسی ـ فراهم کرده باشم.

در پایان، نمی‌توانم پنهان کنم که حسرت خوانده‌شدن نسخه‌ی فارسیِ گذشته‌ی حاضر توسط خود «هرمز فرهت»، که بی‌تردید انگیزه‌ی اصلی‌اَم برای ترجمه‌ی این کتاب بوده، تا ابد با من باقی خواهد ماند؛ او که حضورش از گذشته تا همیشه جاری است.

با احترام،

تهمینه فرهت،

بهار ۱۴۰۳

مقدّمه

گستره‌ی بلند زندگیِ من به چهار دوره‌ی مجزا تقسیم می‌شود. اولین دوره‌ی آن کودکی و نوجوانی در سرزمین مادری‌ام، ایران، بود؛ زمانی که ایران همچنان کشوری بسته و توسعه‌نیافته بود، که بیش از پانزده‌میلیون نفر جمعیت نداشت و ۸۰ درصد از مردم در روستاها زندگی می‌کردند. ایران در این دوران تحت حاکمیت سخت‌گیرانه و آینده‌نگرانه‌ی رضاشاه و در آستانه‌ی مدرن‌شدن و غرب‌زدگی بود. دوران نوجوانی‌ام مصادف شده بود با اشغال کشور از سوی متفقین، یک دوره‌ی طغیان سیاسی بین‌المللی، تهدیدهای ارعاب‌آمیز از سمت شوروی و رشد نفوذ آمریکایی‌ها.

دومین دوره‌ی زندگی‌ام با مهاجرت به آمریکا در سال ۱۹۴۹ آغاز شد؛ سال‌های دانشگاه، تقلا برای گذران زندگی در زمان تحصیلم به‌قصدِ آهنگ‌سازشدن، دریافت تابعیت آمریکایی و سرانجام دستیابی به حرفه‌ای دانشگاهی.

دوره‌ی سوم (۱۹۶۸ تا ۱۹۷۹) مرا به ایران بازگرداند؛ دوره‌ای که اصلاحات چشمگیری در حال اجرا بود. در این دوره من به‌عنوان استاد،

رئیس گروه موسیقی دانشگاه تهران و سرپرست شورای موسیقی سازمان رادیو و تلویزیون فعال بودم.

دوره‌ی چهارم و آخر زندگی‌ام از سال ۱۹۷۹ در ایرلند آغاز شد، که از سه دوره‌ی قبلی طولانی‌تر است. در ابتدا، به‌عنوان استاد مدعو به دانشگاه کوئینز[1] در بلفاست[2]، واقع در ایرلند شمالی، رفتم. سه سال بعد از آن، به‌علت انتصابم به ریاست گروه موسیقی دانشگاه دوبلین در کالج ترینیتی دوبلین،[3] به جنوب جمهوری ایرلند نقل‌مکان کردم. بعد از بازنشستگی در سال ۱۹۹۵، با همسرم، ماریا باقرامیان[4] که استاد فلسفه است، و پسرمان، رابرت کامبیز[5]، همچنان در ایرلند زندگی می‌کنیم؛ کشوری که عاشقش هستیم و سرزمینی سبز و آرام با مردمانی خون‌گرم و دل‌پذیر.

به‌گمان من، این زندگیْ منحصربه‌فرد، پرماجرا، متنوع و پر از چالش بوده است. حدود نیمی از زندگی‌ام، یعنی دوره‌ی دوم، سوم و ده سال از دوره‌ی چهارم آن، با آشفتگیِ ویژه و غریبی همراه بوده است. این سال‌های پرماجرا بسیار دشوار و درعین‌حال رضایت‌بخش و پرثمر بوده است. بخش زیادی از تحولاتی که تجربه کرده‌ام با زندگی خصوصی‌ام مرتبط است، اما برخی دیگر به اتفاقاتی در زندگی حرفه‌ای‌ام مربوط می‌شود.

در طول سال‌های گذشته، چند تن از نزدیکانم مرا به نوشتن روایتی از زندگی‌ام ترغیب می‌کردند؛ زیرا معتقد بودند که توجه علاقه‌مندان را جلب خواهد کرد. به‌ویژه همسرم، ماریا، در این خصوص همواره مشوق من بوده است. تا امروز، به یک دلیل مهم در برابر انجام این کار مقاومت می‌کردم: از خودم برای نوشتن درباره‌ی خودم رضایت کافی نداشتم. به گمان من، زندگی‌نامه هرقدر هم با تواضع نوشته شده باشد، بهانه‌ای برای خودستایی

1. Queen's University
2. Belfast
3. The Chair of Music at Dublin University, Trinity College Dublin
4. Maria Baghramian
5. Robert Kambiz

است؛ که اصلاً علاقه‌ای به آن ندارم. ضمن اینکه من نه‌تنها ژان ژاک روسو[1] نیستم، بلکه تمایلی هم به علنی‌ساختن شرح‌حال و زندگیِ شخصی‌ام ندارم. زندگیِ شخصی من شنیدنی و سرشار از تغییر و تحول بوده ــ اغلب با پریشانی و درد ــ اما ترجیح می‌دهم که آن را برای خودم نگه دارم. با این حال و به‌رغم همه‌ی محدودیت‌هایی که برای این کار در نظر گرفته‌ام، اکنون متقاعد شده‌ام که شاید مکتوب‌کردن تجربه‌ها و مشاهداتم ارزش انتشار داشته باشد.

بنابراین، این کتاب نه زندگی‌نامه است و نه روایتی که در آن نظم زمانی و توالی اتفاقات وجود داشته باشد. از آنجا که این کتاب مبتنی بر پژوهش یا تحقیق نیست و به‌منظور خلق مواضع گفتمانی نوشته نشده است، هیچ پاورقی‌ای در آن وجود ندارد.[2] درعین‌حال، شرح زندگی شخصی و خانوادگی، چه در خانه‌ی پدری و چه در زندگی بزرگ‌سالی، در این کتاب جایی ندارد. در واقع، محتوای این کتاب (از فصل ۱ تا ۱۲) عمدتاً شامل گزیده‌ای از خاطراتم است. سه فصل پایانی کتاب، که ماهیتی بحث‌برانگیز دارد، به مباحثی درباره‌ی موسیقی اختصاص یافته است و جنبه‌ی آموزشی دارد. گمان می‌کنم که این فصل‌ها بیشتر برای خوانندگان آشنا با موسیقی جالب‌توجه باشد.

فصل‌های ۱ و ۲ مربوط به خاطرات کودکی و جوانی‌ام (سال‌های متحول‌کننده‌ی دهه‌های ۱۳۱۰ و ۱۳۲۰) در ایران است. کودکیِ من هم‌زمان بود با سال‌های بی‌پروایی رضاشاه، اصلاحات مؤکد و سکولارسازیِ کشور. در سال‌های نوجوانی شاهد کناره‌گیری رضاشاه، آشوب و دگرگونیِ دوران جنگ جهانی دوم و هرج‌ومرجِ بعد از پایان جنگ بودم. در همین دوره بود که به‌شکل ناگسستنی شیفته‌ی موسیقی کلاسیک غرب شدم.

سه فصل ۳، ۴ و ۵ نیز مربوط به خاطرات سال‌های کودکی و جوانی‌ام

---

1. Jean-Jacque Rousseau

۲. در ترجمه‌ی فارسی کتاب برای نگارش اسامی خاص با حروف لاتین، یا در مواردی برای اصطلاحاتی که در فارسی کمتر استفاده می‌شود، از پاورقی استفاده کرده‌ایم.

است؛ خاطراتی که چون با مسائل خاصی گره خورده بودند، در خاطرم مانده‌اند. این فصل‌ها را با توجه به اوضاع اجتماعی‌ای نوشته‌ام که هفتاد سال پیش در ایران رخ داد و دیگر هرگز تکرار نشد.

در فصل‌های ۶ و ۷ درباره‌ی مهاجرت به آمریکا و مواجهه‌ام با کشوری نوشتم که فقط ازطریق فیلم‌ها می‌شناختم: آمریکای «میکی رونی»[1] در مجموعه‌فیلم‌های «اندی هاردی»[2]، آمریکای «داستان فیلادلفیا»[3]، «شاهین مالت»[4] و کمدی‌های «ابوت و کاستلو»[5]. غریبه‌ای در سرزمینی بیگانه بودم، کاملاً ناآشنا با فرهنگ آمریکایی. خیلی کم و به‌سختی می‌توانستم انگلیسی صحبت کنم. به‌قدری با محیط اطرافم بیگانه بودم که با کت‌وشلوار و کراوات به کلاس‌های سال اول دانشگاه می‌رفتم و درعین‌حال باید با انجام کارهای پاره‌وقت، که اغلب جزو کارهای کم‌ارج محسوب می‌شدند، گلیم خودم را از آب بیرون می‌کشیدم.

در فصل‌های ۸ و ۹ به بازگشتم به ایران در سال ۱۳۴۶ و اوضاع موسیقی کشور در دو دهه‌ی قبل از انقلاب ۱۳۵۷ پرداخته‌ام. یکی از رویدادهای مهم موسیقی و هنر ایران تا قبل از انقلاب، «جشن هنر شیراز» بود. در این فصل‌ها به نقش خودم در برنامه‌ریزی و تدارک بخش‌هایی از این جشن اشاره کرده‌ام.

فصل ۱۰ شامل مروری اجمالی بر رویدادهایی است که در سال ۱۳۴۸ منجر به انقلاب شد. درباره‌ی ـ به‌اصطلاح ـ «انقلاب اسلامی» تحقیقات معتبری انجام شده، بسیاری درباره‌اش نوشته‌اند و بسیاری هم در آینده درباره‌اش خواهند نوشت. این انقلاب یکی از مهم‌ترین وقایع تاریخ معاصر بوده است. من درباره‌ی مباحث و گفت‌وگوهای مربوط به این واقعه هیچ

1. Mickey Rooney
2. Andy Hardy series
3. The Philadelphia Story
4. The Maltese Falcon
5. Abbott and Costello comedies

ادعای صاحب‌نظرانه‌ای ندارم، اما بر اساس مشاهدات و نظراتم، دیدگاهی فردی و غیرسیاسی دراین‌باره دارم؛ دیدگاهی که ممکن است برای خوانندگان جالب‌توجه باشد.

فصل ۱۱ فصلی مستقل است، اما همچنان با زندگیِ من و برخی از مطالب قبلیِ کتاب مرتبط است. در این فصل درباره‌ی پنج فرد استثنایی نوشته‌ام که در طول زندگی شناخته‌ام. فرد هشتادساله‌ای که تاکنون در سه قاره زندگی کرده و بسیار سفر کرده حتماً افراد زیادی را دیده و شناخته است، که بعضی از آن‌ها «جالب»اند. با این حال، به‌ندرت پیش می‌آید که کسی با افراد «استثنایی» برخورد کند. پنج نفری که در این فصل درباره‌شان نوشته‌ام به معنای واقعیِ کلمه فوق‌العاده‌اند؛ نه لزوماً به‌دلایل مثبت و تحسین‌برانگیز، بلکه صرفاً به‌دلایلی که آن‌ها را استثنایی کرده است. دو نفر از این افراد از اعضای خانواده‌ام هستند و سه نفر دیگرشان نه. همه‌ی این افراد درگذشته‌اند، اما همیشه در ذهن و خاطرم هستند. مطمئن‌ام که خوانندگان خودشان به احساس عمیقِ من به این افراد و دلایلم برای نوشتن درباره‌ی آن‌ها پی خواهند برد.

چهار فصل دیگر، هرکدام به‌شکلی، مربوط به موسیقی است. در فصل ۱۲ به‌اختصار از تجربه‌هایم با اساتید آهنگ‌سازی‌ام نوشته‌ام، زیرا سه نفرشان از مهم‌ترین آهنگ‌سازان قرن بیستم بوده‌اند. فصل ۱۳ شامل تجربه‌ی تدریس در دانشگاه‌های آمریکا، ایران و ایرلند است. بنابر همین تجربه، در این فصل برنامه‌های آموزش موسیقی در دانشگاه‌ها و مؤسسات مختلف، به‌ویژه رویکرد و محتوای آموزشیِ دانشگاه‌های آمریکا و اروپا، را با یکدیگر مقایسه کرده‌ام.

فصل‌های ۱۴ و ۱۵ به یافته‌ها و نظراتم درباره‌ی دو فرهنگ موسیقایی متفاوت مربوط است، که هر دو را به‌خوبی می‌شناسم. فصل ۱۴ درباره‌ی موسیقی شهری ایران است. سردرگمی‌ها و کج‌فهمی‌های بسیاری درباره‌ی این موسیقی وجود دارد؛ و بسیار حیرت‌انگیز است که پایه‌های تئوریک

موسیقی ایرانی همچنان تابع دیدگاه‌های شخصی افراد است. شرح مختصری از تاریخچه‌ی این موسیقی و نظریه‌های متعددِ مربوط به آن را ارائه داده‌ام. همچنین درباره‌ی موانعی نوشته‌ام که جامعه‌ی اسلامی برای عرصه‌ی موسیقی ایجاد کرده است.

فصل آخر ارزیابی‌ای شخصی است از گرایش و مسیر موسیقی در صد سال گذشته، به‌ویژه در حوزه‌ی آهنگ‌سازی موسیقی غربی معاصر، یا آنچه به «موسیقی مدرن» معروف است. همه‌ی آنچه در این بخش مطرح شده نظرات و دیدگاه‌های من است؛ حاصل هفتاد سال سروکارداشتن با موسیقی غربی به‌عنوان دانشجوی تاریخچه‌ی موسیقی، تئوری و آهنگ‌سازی و همچنین یک آهنگ‌ساز مستمر. بی‌تردید دیدگاه‌های من با نظر کسانی که بی‌درنگ آن‌ها را «محافظه‌کارانه» و «ارتجاعی» می‌خوانند ناسازگار خواهد بود، اما شاید دیگران، از جمله آهنگ‌سازانِ حرفه‌ای و مخاطبان علاقه‌مند به موسیقی، از این نظرات استقبال کنند.

یادداشت زیر بخشی از توضیحاتی است که در نسخه‌ی اصلیِ کتاب درباره‌ی تاریخچه‌ی استفاده از نام «ایـران» و همین‌طور آوانگاریِ الفبای فارسی به زبان انگلیسی ذکر شده بود. در اینجا فقط بخش اول، شامل اشاراتی تاریخی درباره‌ی استفاده از نام ایـران، به فارسی ترجمه شده است:

***

خواننده‌ی کتاب متوجه خواهد شد که من در موارد گوناگون ترجیح داده‌ام که از نام «پرشیا»[1] برای اشاره به کشور محل تولدم، ایران، استفاده کنم. هر کشوری، به‌دلایل مختلف، نامی در داخل دارد که متفاوت است با نامی که آن کشور را در جهان به آن می‌شناسند. برای مثال، مصر، یونان، چین، ژاپن، آلمان و حتی فنلاند در داخل مرزهای خود با نام‌های متفاوتی شناخته می‌شوند. درباره‌ی «پرشیا» نام «ایران»، یا شکلی از آن، باید گفت که حداقل از زمان ساسانیان (۲۲۴ تا ۶۵۱ میلادی) برای قرن‌ها نامی بوده که در داخل کشور از آن استفاده می‌شده است. با این حال، در جهانِ خارج، به‌دلایلی که به تأسیس امپراتوری ایران به‌دست کوروش کبیر در سال ۵۵۰ پیش‌از

1. Persia

میلاد بازمی‌گردد، ایران را با نام‌های «پرسیس»[1]، «پارسا»[2]، «پرشیا»[3]، «لَ‌ـ پِرس»[4]، «پرشین»[5] و مانند آن می‌شناخته‌اند. تصمیم نادرستِ دولت ایران در سال ۱۳۱۴، مبنی بر الزام استفاده از نام «ایران» در دنیای خارج، چیزی کم از فاجعه نداشت. با تحمیل نام «ایران» به‌جای «پرشیا»، عملاً هویت تاریخیِ کشور از نام آن جدا شد. در نتیجه، بسیاری از مردم در غرب گمان می‌کنند که ایران نیز ـ مانند اردن، عراق، کویت، امارات متحده‌ی عربی و قطر ـ یکی دیگر از کشورهای غرب آسیاست که پس از جنگ جهانی اول تأسیس شده است؛ بعضی نیز گمان می‌کنند که ایران ـ همچون کشورهایی آفریقایی مانند زامبیا، زیمبابوه، ساحل عاج و بورکینافاسو ـ ازجمله کشورهایی است که به‌تازگی از استعمار رهایی یافته و مستقل شده است. حتی به نظر غربی‌های تحصیل‌کرده‌تر، «پرشیا» ممکن است یکی از آن سرزمین‌های باستانی‌ای باشد که مدت‌هاست از بین رفته‌اند؛ مانند فنیقیه، بابل یا کارتاژ.

در واقع، فقط در کنار یونان و چین، ایران کشوری باستانی، به قدمت حداقل ۲۶ قرن است که به‌رغم تهاجم‌های پی‌درپی و ویرانی‌های فجیع، زبان و سنت‌های فرهنگی ویژه‌اش را حفظ کرده و سهم بسزایی در تمدن جهانی داشته است. تمدن اسلامی، که در بین قرن‌های نهم و چهاردهم میلادی به اوج و درخشش رسید، تا حد زیادی مدیون ایران و ایرانیان بود. دانشمندان بزرگ و فیلسوفان و حکمای تمدن اسلامی عمدتاً ایرانی بودند. در جهان غرب همه‌ی این سرگذشت و دستاوردها با نام «پرشیا» و نه «ایران» شناخته می‌شود.

البته اگر این کتاب را به فارسی می‌نوشتم، حتماً از نام «ایران» استفاده می‌کردم. اما از آنجا که به زبان انگلیسی می‌نویسم، تلاش کرده‌ام که بیشتر

---

1. Persis
2. Parsa
3. Persia
4. La Perse
5. Persien

از نام «پرشیا» استفاده کنم، به این امید که بتوانم در ذهن خواننده ارتباط درستی با تاریخ و فرهنگ ایران برقرار کنم. نکته‌ی دیگر این است که امروز نام ایران تداعی‌کننده‌ی عقاید مذهبیِ تعصب‌آمیز و رفتارهای بی‌رحمانه‌ی جمهوری اسلامی، فرزند لجوج و زورگوی انقلاب ۱۳۵۷، است؛ عقاید و رفتارهایی که این روزها به تیتر منفی اخبار روزانه تبدیل شده است. من در تمام این مدت ــ شاید هم بیهوده ــ سعی کرده‌ام کاری کنم که دیگران هنگامی که نام «ایران» را می‌شنوند این‌گونه عقاید و رفتارها برایشان تداعی نشود. مشکل دیگرِ نام «ایران» شباهت املایی‌اش با «عراق» است. این شباهتِ گیج‌کننده فقط هنگام نوشتن این دو نام با حروف لاتین به وجود می‌آید که سبب آزرده‌خاطرشدن ایرانیان می‌شود. عراق یکی از کشورهای جهان عرب است، درصورتی‌که ایران از کشورهای دنیای عرب نیست.

ممکن است بعضی از ایرانیان بگویند که استدلال قانع‌کننده‌ای برای استفاده‌نکردن از نام «پرشیا» دارند. آن‌ها به این واقعیت اشاره می‌کنند که «پرشیا» یا همان «فارس» (پارس)[1] استانی داخل ایران است؛ اما به این نکته توجه نمی‌کنند که این موضوع گرچه درست است، فقط برای آن‌ها شناخته‌شده است و بقیه‌ی جهان، که کل کشور را با نام «پرشیا» می‌شناسند، این موضوع را نمی‌دانند. در دنیای خارج «پرشیا» مترادف با ایران است و همه‌ی شهروندانِ ایران با عنوان «پارسی» (پرشین)[2] شناخته می‌شوند، و نه‌فقط کسانی که به زبان فارسی صحبت می‌کنند.

این اشاره به زبان مرا وامی‌دارد تا چند کلمه‌ای نیز درباره‌ی استفاده از صفت «فارسی»[3] به‌جای «پارسی» (پرشین)[4]، برای اشاره به زبانی که بیشتر ایرانیان به آن صحبت می‌کنند، بنویسم. در زبان انگلیسی برای اشاره به زبانی که ایرانیان به آن صحبت می‌کنند از کلمه‌ی «پرشین» استفاده می‌شود و

1. Fars (Pars)
2. Persians
3. Farsi
4. Persian

نه «فارسی»؛ برای زبان آلمانی از کلمه‌ی «جِرمن»[1] استفاده می‌شود و نه «دویچ»[2]؛ زبان اسپانیایی را «اِسپَنیش»[3] می‌نامند و نه «اسپانیول»[4]؛ زبانی که در سوئد صحبت می‌شود را «سوئدیش»[5] می‌نامند و نه «سونسک»[6] و... . استفاده از کلمه‌ی «فارسی» در بستر زبان انگلیسی، چه به‌صورت گفتاری و چه نوشتاری، توجیهی ندارد؛ همان‌طور که در بستر زبان فارسی، چه به‌صورت گفتاری و چه نوشتاری، کلمه‌ی «اینگلیش»[7] برای زبانی که در انگلستان صحبت می‌شود به کار نمی‌رود و از کلمه‌ی «انگلیسی» استفاده می‌شود. همچنین باید بدانیم که میراث ادبیِ باشکوه ایران را در غرب با نام ادبیات «پرشین» می‌شناسند و نه ادبیات «فارسی». صفت «فارسی» در بستر انگلیسیِ نوشتاری و گفتاریْ جدید و ناآشناست و هیچ پیشینه‌ای ندارد. بنابراین، استفاده از آن کلمه ارتباط مردم انگلیسی‌زبان را با فرهنگ و تاریخ ایران، صرف‌نظر از اینکه آن کشور را «پرشیا» یا «ایران» بنامیم، کم‌رنگ یا ضعیف می‌کند.

1. German
2. Deutsch
3. Spanish
4. Espagnol
5. Swedish
6. Svensk
7. English

کودکی در زمان رضاشاه

رضاشاه در آذر ۱۳۰۴ به پادشاهی رسید و تا شهریور ۱۳۲۰، که انگلستان و روسیه به ایران حمله و آن را اشغال و رضاشاه را مجبور به کناره‌گیری کردند، حکومت کرد. انگلستان او را ابتدا به جزیره‌ی موریس[1] در اقیانوس هند و بعدها به شهر ژوهانسبورگ[2] در آفریقای جنوبی تبعید کرد. سرانجام، او در مرداد ۱۳۲۳، در ۶۶ سالگی، در همان‌جا درگذشت. دوره‌ی پادشاهیِ شانزده‌ساله‌ی او جزو مهم‌ترین دوره‌ها در تاریخ ایران است. منتقدان و مخالفان او، به‌ویژه جریان دروغ‌پراکنیِ مسموم جمهوری اسلامی، اصرار دارند که بگویند انگلیسی‌ها رضاشاه را بر تخت نشاندند و او در طول حکمرانی‌اش در خدمتِ آن‌ها بود و بعد، زمانی که دیگر به او نیازی نداشتند، برکنارش کردند. این البته بهتان محض است. تردیدی نیست که کودتای ۳ اسفند ۱۲۹۹ با رضایت نیروهای انگلیسیِ مستقر در قزوین و فرمانده‌ی آن‌ها، ژنرال سِر ادموند آیرونساید،[3] اتفاق افتاد. در آن روزها در

1. Mauritius
2. Johannesburg
3. General Sir Edmund Ironside

ایران هیچ پیشامد مهمی نمی‌توانست بدون حمایت و تأیید انگلستان رخ دهد. در آن زمان استان‌های شمال‌غربیِ ایران تحت سلطه‌ی شوروی بود. شوروی حتی در منطقه‌ی جنوبیِ دریای خزر حکومتی با عنوان «جمهوری شورایی گیلان» تشکیل داده بود. در چنین شرایطی بود که انگلستان از تنها ارتش معتبر ایرانی، یعنی تیپ قزاق تحت فرمان رضاخان، حمایت کرد تا برای برقراری نظم و ایستادگی در برابر روس‌ها اقدام کند، زیرا دولت مرکزیِ تهران در عمل به‌شدت ناتوان بود. دفتر وزارت امور خارجه در لندن هیچ ارتباطی با این تصمیم نداشت و فقط بعد از این اتفاق از آن مطلع شد. انگلیسی‌ها شناخت بسیار کمی از سرتیپ رضاخان داشتند. به‌محض اینکه کودتا اتفاق افتاد و رضاخان به‌عنوان کارگزار قدرت و فردی شاخص ابتدا وزیر جنگ و بعد نخست‌وزیر و سرانجام پادشاه شد، انگلیسی‌ها متوجه شدند که نمی‌توانند به او همچون یک دوست یا متحد اعتماد کنند. او به‌تدریج مخالف سیاست‌های انگلستان شد و اغلب آشکارا با این سیاست‌ها مخالفت می‌کرد. آرشیو دفتر وزارت امور خارجه مدارک زیادی دارد مبنی بر اینکه رضاشاه چگونه در دوره‌ی سلطنتش منافع انگلستان را محدود کرد. (برای مطالعه‌ی شرحی مستند درباره‌ی به‌قدرت‌رسیدن رضاشاه و روابط او با انگلیسی‌ها می‌توانید به کتاب *دولت و جامعه در ایران*[۱] از همایون کاتوزیان و کتاب *ایران و برآمدن رضاخان*[۲] از سیروس غنی مراجعه کنید.)

بدون توجه به وضعیت ایران در زمان کودتای ۱۲۹۹، نمی‌توان به برداشتی صحیح از دستاوردهای دوران رضاشاه رسید. در آن دوره کشور در آستانه‌ی تجزیه‌ی کامل بود. ایران از چهارده سال پیش از ۱۲۹۹ به کانون آشوب‌های گوناگون تبدیل شده بود. انقلاب مشروطه در سال ۱۲۸۵ به تصویب قانون اساسی انجامیده بود؛ قانونی که اختیارات و قدرت سلطنت را کاهش می‌داد.

---

۱. *دولت و جامعه در ایران*، سقوط قاجار و استقرار پهلوی، نوشته‌ی محمدعلی همایون کاتوزیان، ترجمه‌ی حسن افشار، نشر مرکز (۱۳۷۹)

۲. *ایران و برآمدن رضاخان، برافتادن قاجار و نقش انگلیسی‌ها*، نوشته‌ی سیروس غنی، ترجمه‌ی حسن کامشاد، انتشارات نیلوفر (۱۳۷۷)

نظامی پارلمانی تأسیس شد و نمایندگان منتخبِ مردم موظف شدند که بر عملکرد دولت و تصویب قوانینی نظارت کنند که پادشاه و دولت نیز در وضع آن دخیل بودند. این قانون اساسی به تأیید مظفرالدین‌شاه نیز رسید؛ پادشاه بیماری که تنها چند روز بعد از آنکه با قانون اساسی ـ هرچند با اکراه ـ موافقت کرد، از دنیا رفت. با این حال، تنها بعد از گذشت یک سال، جانشین او، محمدعلی‌شاه، با حمایت نظامیِ آشکار روس‌ها سعی کرد که دولتِ مشروطه را منحل کند و قانون اساسی را کنار بگذارد. در جنگ داخلی، که پس از آن رخ داد، نیروهای مشروطه‌خواه پیروز شدند، اما آن‌چنان در این روند ضعیف شدند که کشور را ـ به معنای واقعی کلمه ـ انگلیسی‌ها و روس‌ها اداره می‌کردند. این دو دولت در پیمانی پنهانی ایران را به دو «منطقه‌ی نفوذ» تقسیم کرده بودند. تلاش‌های محمدعلی‌شاه برای لغو قانون اساسی و انحلال مجلس ناکام ماند. او از سلطنت خلع شد، به سفارت روسیه پناهنده شد و سرانجام توانست به روسیه بگریزد. پس از آن، وارث نوجوان او، احمد، در کنار نایب‌السلطنه‌ای که با مجلس نیز کار می‌کرد به پادشاهی رسید.

صریح‌ترین و روشن‌ترین شرح این اوضاع، کمی بعد از استقرار دوباره‌ی دولت دموکراتیک، در کتاب برجسته‌ی ویلیام مورگان شوستر[1]، *اختناق ایران*[2]، منعکس شد. شوستر کارشناسی مالی و اهل آمریکا بود که به درخواست دولت ایران در سال ۱۲۹۰ از واشینگتن به تهران اعزام شد. مأموریت او، در مقام خزانه‌دار کل، این بود که امور مالیِ نابسامان کشور را سروسامان بدهد. سیاست‌های شوستر به نفع کشوری بود که برای خدمت به آن استخدام شده بود. این سیاست‌ها به‌حدی با «منافع» روس‌ها ناسازگار بود که، در نتیجه، روس‌ها دولت ایران را به مداخله‌ی مسلحانه تهدید کردند و آن دولت را واداشتند که شوستر را عزل کند. شوستر هم هشت ماه پس از

1. William Morgan Shuster

۲. *اختناق ایران*، نوشته‌ی ویلیام مورگان شوستر، ترجمه‌ی حسن افشار، نشر ماهی (۱۳۸۶)

ورودش به تهران عزل شد. کتاب او کمی پس از بازگشت به آمریکا نوشته شد و به چاپ رسید؛ کتابی که تصویر روشنی از وضعیت ایران، درست قبل از شروع جنگ جهانی اول، ارائه می‌دهد؛ اوضاعی که در زمان جنگ بدتر هم شد. در این زمان نه‌تنها اعلام بی‌طرفیِ کشور نادیده گرفته شد، بلکه نیروهای مخالف در داخل خاک ایران نیز جنگیدند. روس‌ها و انگلیسی‌ها، که ابتدا متحد بودند، در بخش‌های غربی کشور با عثمانی جنگیدند. بعد از سقوط رژیم تزار در سال ۱۹۱۷، انگلیسی‌ها با نیروهای بلشویک، که عملاً بخش‌هایی از شمال‌غربی ایران را تصرف کرده بودند، جنگیدند. قحطی‌ای که بین سال‌های ۱۲۹۶ تا ۱۲۹۸ بر اثر مصادره و ازبین‌رفتن محصولات زراعی و دام‌ها اتفاق افتاد به مرگ حدود دومیلیون نفر انجامید؛ همه‌ی این‌ها در کشوری رخ داد که جمعیتش در آن زمان کمتر از ده‌میلیون نفر بود. دولت مرکزی در تهران به‌سختی قادر بود که پایتخت را کنترل کند و در استان‌ها، که برخی‌شان در آستانه‌ی جدایی از قلمرو پادشاهی بودند، تقریباً هیچ قدرتی نداشت. این وضعیتِ کلی ایران در زمان کودتای ۳ اسفند ۱۲۹۹ بود که سرانجام رضاشاه را به قدرت رساند.

هدف من در این بخشِ کتاب نه بررسیِ سیاست‌ها و اصلاحاتِ رضاشاه است و نه ارزیابیِ نکات مثبت و منفی حکومت دیکتاتوریِ او. آنچه به داستانِ من مربوط می‌شود میزان تأثیرپذیریِ کودکی‌ام از حضور برجسته و پررنگ اوست. اگر او در صحنه‌ی حکومت ظاهر نمی‌شد، بی‌تردید شخصیتِ من همچون فردی که امروز هستم شکل نمی‌گرفت. احتمالاً به‌عنوان فرزند خانواده‌ای نجیب‌زاده قدری آموزش می‌دیدم، آن‌هم به‌صورت خصوصی و در مباحث مرسوم، با تأکید بر ادبیات فارسی و خوش‌نویسی، کمی ریاضی و شاید زبان فرانسوی. حتی ممکن بود به یکی از مراکز دانشگاهیِ مخصوص آموزش وکلا، که معلم‌های فرانسوی اداره‌اش می‌کردند، فرستاده می‌شدم. شاید حتی تصور این را هم نمی‌کردم که شغلی با عنوان آهنگ‌ساز در زمینه‌ی موسیقی کلاسیک غربی برگزینم.

قبل از زمان رضاشاه، تعداد اندکی از مدارس را دولت اداره می‌کرد. بیشتر مدارس، موسوم به «مکتب»، که کم‌شمار بودند، توسط یک روحانی اداره می‌شد و برنامه‌های درسی‌شان عمدتاً مبتنی بر *قرآن*، حدیث و شریعت بود. تنها تعداد انگشت‌شماری مدرسه‌ی متوسطه وجود داشت که آن‌ها را نیز روحانیون اداره می‌کردند و فقط تعدادی مرکز آموزشی در پایتخت بود که به سبک مدارس فرانسوی اداره می‌شد. هیچ دانشگاهی وجود نداشت. بیشترِ باسوادان مرد بودند. البته تعداد باسوادان بیش از ۱۰ درصد جمعیت نبود. در بین زنان فقط خانم‌هایی از طبقه‌ی مرفه و اشرافی تحصیلات دست‌وپاشکسته‌ای داشتند.

تا سال ۱۳۱۴، زمانی که به‌اندازه‌ی کافی بزرگ شده بودم تا به مدرسه بروم، ده سالی از برنامه‌ی نوسازی یا مدرنیزاسیون سریع و، به گفته‌ی بعضی، بی‌رحمانه‌ی رضاشاه گذشته بود. صدها مدرسه‌ی ابتدایی در تهران و شهرهای بزرگ استان‌ها، و همچنین تعداد زیادی مدرسه‌ی متوسطه وجود داشت. همه‌ی مدارس را وزارت آموزش‌وپرورش اداره می‌کرد. روحانیون هیچ نقشی در مدارس یا تعیین محتوای درسی نداشتند. برخی از مدارس ابتدایی در پایتخت مختلط بودند و پسرها و دخترها در یک کلاس پشت میز می‌نشستند، امری که باعث نارضایتیِ شدید روحانیون شد. دانشگاه تهران تأسیس شده و یک دانشکده‌ی تربیت معلم نیز برپا شده بود. برنامه‌ی آموزشیِ مدرسه‌ی ابتدایی‌ای که من به آن می‌رفتم، علاوه‌بر اصول خواندن و نوشتن، شامل موضوعاتی از این قبیل می‌شد: ادبیات و شعر، دستور زبان، انشاء، تاریخ، جغرافیا، نقاشی، ریاضیات، هندسه، ورزش و در دو سال آخر (از مجموع شش سال) موسیقی. در کلاس‌های موسیقی اصول اولیه‌ی نت‌نویسیِ غربی آموزش داده می‌شد و ما یاد می‌گرفتیم که تعدادی از آهنگ‌ها و سرودهای میهن‌پرستانه را بخوانیم. درسی هم داشتیم با نام «آیات منتخب» که در آن بخش‌های منتخب و مختصری از *قرآن* را می‌خواندیم. این درس به‌منظور آرام‌کردن روحانیون تنظیم شده بود. این کلاس فقط یک بار در

هفته برگزار می‌شد. اما خواندن آیات *قرآن* به زبان عربی، برای دانش‌آموزانی که متوجه معنی آن نمی‌شدند، هیچ تأثیر معناداری نداشت. ما هر روز شش ساعت از ۸ صبح تا ۱۲ ظهر و دوباره از ۲ تا ۴ بعدازظهر به مدرسه می‌رفتیم و در طول هفته فقط یک روز برای استراحت داشتیم؛ جمعه‌ها. البته پنج‌شنبه بعدازظهرها هم کلاس نداشتیم.

هرچند در آن زمان کودک بودم، به‌خوبی یادم است که رضاشاه چطور مایه‌ی هراس روحانیون شده بود. یکی از معلم‌های دبستانمان ملا (روحانی پایین‌رتبه‌ی شیعه) بود، اما اجازه نداشت که با لباس مخصوصش به مدرسه بیاید و باید با لباس شخصی و معمولی به ما درس می‌داد. در واقع، فقط روحانیونی که از طرف دولت به‌عنوان مبلّغ شناخته شده بودند اجازه داشتند که لباس مخصوص بپوشند. معلم سال سوم‌مان زن بود؛ تصور چنین چیزی تا چند سال قبل از آن ناممکن بود.

هم‌زمان با افتتاح دانشگاه تهران در سال ۱۳۱۳، فرمانی شاهنشاهی صادر شد که پوشیدن چادر را ممنوع اعلام می‌کرد. لباسی که در مجامع عمومی پوشیده می‌شد باید مطابق مُد اروپایی می‌بود. مردان کت‌وشلوار و شاپو می‌پوشیدند و زنان باید چادر را به‌کلی کنار می‌گذاشتند و موهایشان را با کلاه‌های مخصوص خانم‌ها می‌پوشاندند. حتی استفاده از روسری هم ممنوع بود. کاملاً به یاد دارم که گاهی آژان را می‌دیدم که پوشش سر خانم‌ها را از سرشان برمی‌داشت. اعتراض روحانیون به این مسئله نادیده گرفته شد و تظاهراتی که علیه این حکم شکل گرفته بود سرکوب شد. در یک کلام، سرپیچی و نافرمانی برای حکومت تحمل‌ناپذیر بود.

در اواخر دهه‌ی ۱۳۰۰ سازمان پیشاهنگی پسران تأسیس شد. زمانی که کلاس پنجم بودم، همراه با دیگر هم‌کلاسی‌ها باید عضو سازمان پیشاهنگی می‌شدیم و از اونیفرم معروف و سایر لوازم مربوط به آن استفاده می‌کردیم. در روز ۴ آبان، که تولد ولیعهد بود، باید با لباس فرم در رژه شرکت می‌کردیم و با دانش‌آموزان دیگر مدرسه‌ها برای انجام نمایش‌های تمرین‌شده در استادیوم

شهر حاضر می‌شدیم. دانش‌آموزان مدرسه‌ی دخترانه نیز در این مراسم شرکت می‌کردند. در تمام این فعالیت‌های فوق‌برنامه فضای شوخ‌طبعانه‌ای جریان داشت که بچه‌ها بسیار از آن لذت می‌بردند.

برجسته‌ترین جنبه‌ی سیاستِ آموزشی که در دوره‌ی رضاشاه ترویج می‌شد تأکید بر ملیت و تجلیل تاریخ پیش از اسلام در امپراتوری ایران بود. این سیاست به شکل‌های مختلف در سطح ملی اجرا می‌شد. در مدارسْ تاریخ ایرانِ قبل از اسلام با جزئیات تدریس می‌شد. برخی از ساختمان‌های برپاشده در زمان رضاشاه به تقلید از کاخ‌هایی از دوره‌ی هخامنشی و ساسانی ساخته شده بود. برای پاک‌سازیِ زبان فارسی از کلمه‌های عربی «فرهنگستان ایران» تأسیس شده بود. تعداد قابل توجهی از کلمه‌های فارسی که تا پیش از دوران رضاشاه هیچ کاربردی نداشتند مورد استفاده قرار گرفتند، که همچنان نیز از آن‌ها استفاده می‌شود. این کلمه‌ها یا از نوشته‌های قدیمیِ فارسی احیا شده بود یا به روش نام‌گذاریِ آشنا و معمول ساخته شده بود. من در دوره‌ی ابتدایی بودم که نام همه‌ی نهادهای دولتی از عربی به فارسی تغییر کرد: بلدیه تبدیل شد به شهرداری، نظمیه به کلانتری، عدلیه به دادگستری، مالیه به دارایی و...؛ همچنین مریض‌خانه تبدیل شد به بیمارستان، مدرسه به دبستان و دبیرستان، معلم به آموزگار و دبیر. این فهرست طولانی است و بسیاری از کلمه‌هایی که ریشه‌ی عربی داشتند با معادل فارسی‌شان جایگزین شدند و دیری نپایید که کلمه‌های قدیمی عربی به‌کلی فراموش شدند.

قبل از دوره‌ی حکومت رضاشاه، کودکان ایرانی را معمولاً به اسامیِ مقدس شیعیان می‌نامیدند: محمد، علی، کاظم، فاطمه، خدیجه و... . همچنین نام‌هایی با معنی و بار مذهبی نیز معمول بودند؛ مانند سیف‌الله، ولی‌الله، رکن‌الدین، شمس‌الدین، معصومه و... . بعد از شروع سلطنت رضاشاه، گرچه هیچ اجباری وجود نداشت، اما بسیاری از افراد طبقه‌ی متوسط و بالا اسم فرزندانشان را بر اساس نام پادشاهان و جنگجویانِ ایرانی انتخاب می‌کردند. مادر، پدر و مادربزرگ و پدربزرگِ خودِ من نام‌های اسلامی و

عربی داشتند. اما برای من، خواهر و دو برادرم نام‌های ایرانی برگزیدند. نام‌هایی مانند کوروش، اردشیر، بهرام، داریوش، هرمز، رستم، سهراب، سودابه، منیژه، پوران و بسیاری نام‌های دیگر متداول شدند. منبع اصلی بیشتر این نام‌ها حماسه‌ی بزرگ فردوسی، شاهنامه، بود. بسیاری از نام‌ها هم فقط به‌دلیل اینکه معنای زیبایی داشتند از زبان فارسی انتخاب می‌شدند؛ مانند افسانه، امید، گیتی، شادی و... . می‌توان گفت که هیچ‌یک از این نام‌ها تا قبل از دوره‌ی رضاشاه رایج نبود.

تحول دیگر وضع قانونی بود که همه را به داشتن نام خانوادگی ملزم می‌کرد. به‌طور سنتی، در گذشته در ایران پادشاه القابی را به طبقه‌ی اشراف و نجبا می‌داد. این لقب‌ها، برخلاف رسم اروپایی و القابی چون دوک[1]، مارکیز[2]، کنت[3]، وایکانت[4]، بارون[5]،...، بر اساس اهمیت طبقه‌بندی نشده بودند. لقب‌های ایرانی برای نشان‌دادن اهمیت یک مقام بلندمرتبه انتخاب می‌شد و معمولاً با کلماتی مانند «سلطنه» (مربوط به پادشاهی)، «دوله» (مربوط به دولت)، «مُلک» (مربوط به استان)، «ممالک» (مربوط به استان‌ها) به پایان می‌رسید. برخی عنوان‌ها هم به مواضع نظامی اشاره داشت؛ مانند «سالار» (ارباب نظامی) و «سردار» (فرمانده). شاهان همچنین، به دور از قواعد و قوانین، به بعضی از شخصیت‌های عالی‌رتبه و محترم عناوین افتخاری می‌بخشیدند؛ مانند «فرمان‌فرما»، «صاحب‌اختیار» و «صدرالاشرف». مردم عادی فقط از طریق نام‌هایی که در زمان تولد به آن‌ها داده شده بود شناخته می‌شدند و گاهی با توجه به حرفه، مکان تولد یا به‌عنوان پسر فلان شخص لقب‌های اضافه می‌گرفتند. از اواخر دهه‌ی ۱۳۰۰، به‌دستور شاه، شهروندان ملزم شدند که نام خانوادگی انتخاب کنند تا در دفتر ثبت‌احوال ثبت شود.

---

1. Duke
2. Marquis
3. Count
4. Viscount
5. Baron

پدر من، امجدالملک، که لقبش را مظفرالدین‌شاه به او داده بود، نام‌خانوادگی «فَرهَت» را از کلمه‌ی قدیمی و فارسی «فَر»، به معنی شکوه، انتخاب کرد.

به‌ویژه تأکید بر اهمیت تعطیلات ملی برجسته شد. می‌دانیم که هزاران سال است که ایرانیان، هم در ایران و هم فراتر از مرزهای کنونی کشور، نوروز را جشن می‌گیرند. نوروز اولین روز بهار است. اما اهمیت‌دادن به آن یکی دیگر از ویژگی‌های دوران پهلوی بود؛ زمانی که هفت روز تعطیلی اعلام شد و به تزئین خیابان‌های شهر و مغازه‌ها به این مناسبت توجه ویژه‌ای شد. در سال‌های پایانیِ سلطنت رضاشاه نیز برنامه‌هایی برای زنده‌نگه‌داشتن جشنواره‌ی پاییزی باستَانیِ مهرگان در نظر گرفته شد. همچنین مغازه‌های بسیاری حوالی کریسمس در بخش‌های شیک‌تر شهرها با تصاویر بابانوئل، کودک مقدس در آخور (نمادی از محل تولد مسیح) و تصاویر مشابه، ویترینشان را تزئین می‌کردند. تولد رضاشاه (۲۴ اسفند)، جشن تاج‌گذاری و تولد محمدرضا پهلوی (۴ آبان)، روز کودتا (۳ اسفند) و روز فرمان مشروطیت (۱۳ مرداد) نیز تعطیلات مهمی بودند. به‌طور کلی، رژیم قصد داشت بر مناسبت‌های شادی‌آور تأکید کند و از سوگواری و مراسم غمگین‌کننده، که برای روحانیون شیعه بسیار محبوب و گرامی بود، دوری کند.

تقویم خورشیدی ایرانی جایگزین تقویم قمری اسلامی شد. بعضی تعطیلات دینی حذف شد و تجمعات و نمایش‌های خرافی و متعصبانه در بزرگداشت شهادت امامان و مقدسات ممنوع شد. به‌طور کلی، همه‌ی این اقدامات بر عموم، و به‌ویژه بر جوانان کشور، تأثیر عمیقی داشت. ملی‌گرایی، که در بین ایرانیان بسیار از آن گفته می‌شود و امروز همچون خاری در چشم روحانیون حاکم جمهوری اسلامی است، تا حد زیادی در دوره‌ی رضاشاه رشد و پرورش پیدا کرد. البته نباید از حق بگذریم که ۳۷ سال سلطنت پهلوی دوم نیز این غرور ملی را افزایش داد. انحراف محمدرضاشاه از سیاست‌های پدرش در دل‌جویی از روحانیونی بود که همواره در پی آن بودند که قدرتِ

ازدست‌رفته‌شان را دوباره به دست آوردند.

رویدادی که در کودکی بر من تأثیر شگفت‌انگیزی گذاشت، ظهور تلفن بود. هرچند اختراع تلفن به قرن نوزدهم بازمی‌گردد، دسترسیِ عموم مردم ایران به آن در دهه‌های بعد از آن ممکن شد. در اوایل قرن بیستم دربار سلطنتی و برخی از دفاتر دولتی نوعی از تلفن‌ها را تهیه کرده بودند که برای برقراریِ ارتباط باید با اپراتور مرکزی تماس می‌گرفتند. در اواسط دهه‌ی ۱۳۱۰ برای ساخت شبکه‌ای از تلفن‌ها ـ که امکان ذخیره‌ی شماره‌تلفن را داشتند و به‌صورت خودکار شماره می‌گرفتند ـ با شرکت زیمنس[1] آلمان قراردادی بسته شد. این شبکه‌ی تلفنی برای خانه‌ها و دفترهای شخصی ساخته شد. با وجود این، این شبکه در ابتدا فقط شش‌هزار شماره برای تهران، که در آن زمان حدود نیم‌میلیون جمعیت داشت، فراهم کرد؛ که شامل شماره‌هایی نیز می‌شد که مختص همه‌ی دفاتر دولتی و مشاغل بزرگ بودند. نیازی به گفتن نیست که فقط افراد برخوردار از جایگاه و نفوذ اجتماعی می‌توانستند خط تلفن با شماره‌ی چهاررقمی داشته باشند. فکر می‌کنم حدود سال ۱۳۱۶ بود که ما تلفن خودمان را گرفتیم؛ که برایمان مایه‌ی غرور و خوشحالیِ بسیار بود. خود صدای زنگ تلفن و گرفتن شماره‌تلفن یکی از اقوام و دوستان و اینکه بتوانیم از فاصله‌ی دور با کسی صحبت کنیم جزو شگفتی‌هایی بود که ما کودکان را به وجد می‌آورد. مدت زیادی طول کشید تا این تازگی از بین رفت و دردسرهای داشتن تلفن و روی دیگر آن بر ما آشکار شد.

یکی از دستاوردهای بزرگ رضاشاه ایجاد راه‌آهن سراسری ایران بود. رؤیای داشتن راه‌آهن در ایران به نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم برمی‌گردد. در زمان سلطنت ناصرالدین‌شاه (۱۲۶۴ تا ۱۳۱۳) این ایده گاه‌به‌گاه مطرح شده بود، اما هرگز از مذاکرات مقدماتی با دولت‌های خارجی فراتر نرفته بود؛ دولت‌هایی که برای هر امتیاز یا قراردادی با هم رقابت می‌کردند. در دهه‌ی ۱۲۷۰ تنها یک مسیر راه‌آهن به طول ۶ کیلومتر بین تهران و زیارتگاه شهرری

1. Siemens Company

در جنوب پایتخت احداث شد. راه‌آهن سراسری ایران برای رضاشاه پروژه‌ای شخصی و دل‌بخواهی بود که در دوره‌ای هشت‌ساله، از ۱۳۰۶ تا ۱۳۱۴، ساخته شد و هزینه‌اش هم به‌صورت کامل ازطریق مالیات‌های وضع‌شده بر چای و شکر تأمین شد. این خط‌آهن مسیری جنوبی ـ شمالی است که خلیج فارس را به دریای خزر وصل می‌کند و از رشته‌کوه‌های عظیمی می‌گذرد. این پروژه ـ به‌عمد ـ دقیقاً برخلاف خواستِ بریتانیایی‌ها بود؛ آن‌ها برای احداث یک خط‌آهن شرقی ـ غربی فشار آورده بودند تا هندوستانِ تحت استعمارشان را به عراق، که تحت قیمومتشان بود، وصل کنند.

در یازده‌سالگی برای اولین‌بار سوار قطار شدم. خانواده‌ام در تعطیلات نوروز مرا با قطار به انتهای امتداد جنوبی خط‌آهن به آبادان، شهر پالایشگاه نفت، بردند؛ مسیری هزارکیلومتری که از میان رشته‌کوه‌های عظیم می‌گذشت. هنوز هم شگفتیِ سفرمان با قطار به‌وضوح در یادم مانده است؛ گذر از تونل‌های متعدد و دیدن زیبایی و شکوه کوه‌های زاگرس. شاید حتی تأثیرگذارتر از آن، خط‌آهنی باشد که تهران را به جنوب‌شرقی دریای خزر وصل می‌کرد و از میان رشته‌کوه‌های مرتفع البرز می‌گذشت. چند سال بعد از آن و در سال‌های نوجوانی‌ام به آنجا نیز سفر کردیم.

طی شانزده سال سلطنت رضاشاه هزاران کیلومتر جاده نیز ساخته شد. یادم می‌آید که در سفرمان به سواحل دریای خزر چقدر احساس خوشحالی و غرور می‌کردم. جاده‌ی تازه‌احداث‌شده‌ای که ما را به آنجا می‌رساند تا ارتفاع هفت‌هزارپایی[1] بالا می‌رفت تا بتوانیم از رشته‌کوه‌های البرز عبور کنیم و از دل آن خاک بگذریم و به استان مازندران در کرانه‌ی خزر برسیم. این جاده هم یکی دیگر از پروژه‌های محبوب خود شاه بود. رضاشاه که اهل مازندران بود علاقه‌ی ویژه‌ای به امکان دسترسی به استان‌های شمالی داشت؛ استان‌هایی که به‌دلیل پوشش گیاهیِ سرسبزشان با قسمت‌های داخلی فلات ایران بسیار متفاوت‌اند. این جاده همچنین از لحاظ مهندسی شگفت‌انگیز است

۱. معادل ۲۱۰۰ متر

زیرا ازطریق دو جاده‌ی دیگر ـ که در بخش داخلی بودند و به‌سمت شمال می‌رفتند ـ بخش‌هایی از کشور را که بسیار از هم دور بودند به هم مرتبط کرد. بسیاری از مردم ساکن فلات نه‌تنها هرگز دریای خزر را ندیده بودند، بلکه جنگل‌های انبوه بارانی را، که دامنه‌ی شمالی کوه‌ها را می‌پوشاند، نیز ندیده بودند. گذراندن تعطیلات در سواحل دریای خزر، چیزی که امروز تهرانی‌ها از آن لذت می‌برند، پیش از ساخت این جاده‌ها بی‌سابقه و غریب بود.

به‌عنوان نوجوانی سیزده‌ساله به‌وضوح احساس پوچی و اضطراب دوران حمله‌ی روس‌ها و انگلیسی‌ها به ایران و مجبورکردن شاه به کناره‌گیری را به یاد دارم. بسیاری از رفتن شاه خوشحال شدند؛ از جمله روحانیون، کمونیست‌های غیرقانونی، بعضی از بزرگان عصر قاجار و افرادی که بلافاصله با حیله‌گری و به امید دریافت حمایت بریتانیا برای کسب مقام و قدرت تلاش کردند. اما بسیاری هم، مانند خانواده‌ی من، از برکناریِ او افسوس خوردند؛ پادشاهی که گرچه مستبد و بی‌رحم بود، اما برای ایجاد ایرانی سربلند، مستقل، یکپارچه و متحد کارهای زیادی انجام داد. من عمیقاً غمگین بودم و از متفقین، به‌دلیل ورودشان به کشور و تبعید پادشاهم، متنفر بودم. کاستی‌ها و نقص‌های حکومت رضاشاه انکارناپذیر است. نظام سیاسیِ او به‌شدت دیکتاتوری بود. زمین‌خواریِ فزاینده، ناتوانی از پذیرش هرگونه انتقاد، بی‌اعتمادی به اطرافیان و حذف تعدادی از کسانی که به‌خوبی به او خدمت کرده ـ و بعضاً امنای کارآمدی در انجام اصلاحاتِ مطلوبش بودند ـ از نقاط ضعف حکومت وی بود. با همه‌ی این اوصاف، و با توجه به شرایط نابسامان کشور در زمان به‌قدرت‌رسیدنش، رضاشاه همچنان شخصیتی برجسته و ناجی واقعی ایران، در طول تاریخ دیرین این کشور، است.

سال‌های نوجوانی در زمانه‌ای متلاطم

دوران بین آغاز سلطنت محمدرضاشاه در شهریور ۱۳۲۰ تا سقوط دولت مصدق در مرداد ۱۳۳۲، سال‌هایی پر از اتفاق و هرج‌ومرج بود. از برخی جهات، ایران نوعی تجربه‌ی نیمه‌دموکراتیک را از سر گذراند؛ تجربه‌ی نخستین سال‌های پس از انقلاب مشروطه در سال ۱۲۸۴. احزاب سیاسی و روزنامه‌ها یک‌شبه تکثیر شدند. در نتیجه‌ی قاطعیت و جسارت مجلس، دولتْ ناپایدار و ناکارآمد شد. نخست‌وزیرها هر چند ماه یک بار جابه‌جا می‌شدند. با ورود آمریکا به جنگ جهانی دوم در آذر ۱۳۲۰، سربازهای آمریکایی نیز وارد ایران شدند و به نیروهای بریتانیا و شوروی، که از شهریور ایران را اشغال کرده بودند، پیوستند. نظم و امنیت، که از شاخصه‌های دوره‌ی رضاشاه بود، از بین رفت. علاوه بر اینکه بیشتر تولیدات کشور را نیروهای اشغالگر مصرف می‌کردند، مواد خوراکی کمیاب شد و دولت برای خرید اقلامی مانند نان، روغن، برنج، شکر و گوشت کوپن‌هایی توزیع می‌کرد.

در طی دوران بلوغ بیش‌ازپیش درباره‌ی رویدادهای سیاسیِ در حال وقوع و خطراتی آگاه شدم که کشورم با آن روبه‌رو بود. حزب کمونیست ایران،

معروف به حزب توده، که به‌صورت مستقیم با مسکو ارتباط داشت و تابع آن بود، به نیروی اجتماعی پرسروصدا و دردسرسازی تبدیل شده بود و حضور نیروهای روسیه در ایران نیز به این امر کمک می‌کرد. در معاهده‌ای که در زمان تعرض متفقین در شهریور ۱۳۲۰ امضا شده بود، استقلال و تمامیت ارضی ایران محترم شمرده شده بود. در این قرارداد همچنین تصریح شده بود که تمام نیروهای اشغالگر باید حداکثر تا شش ماه همه‌ی درگیری‌ها را متوقف کنند و از خاک ایران خارج شوند. این به معنی آن بود که تا بهمن ۱۳۲۴، یعنی شش ماه پس از تسلیم ژاپن، همه‌ی نیروهای خارجی باید از ایران خارج می‌شدند. نیروهای آمریکایی و انگلیسی تا آن تاریخ کشور را ترک کردند، اما نیروهای شوروی در استان‌های شمال‌غربی ایران ـ آذربایجان و کردستان ـ باقی ماندند. در این دو منطقه دو نهاد با عنوان «جمهوری» تشکیل شد که از دولت مرکزی تهران اعلام استقلال کردند. این دو نهاد دست‌نشانده‌ی روسیه بودند و از الگوی حکومتیِ شوروی پیروی می‌کردند.

آذربایجان از نظر تاریخی و جغرافیایی تنها منطقه‌ی جنوب رود ارس است که تاکنون همیشه در قلمرو ایران بوده است. منطقه‌ی شمال‌غربی رود، که با دریای خزر هم‌مرز است، همواره به نام مناطق «شروان» و «آران» شناخته‌شده بوده است. نام آذِربایجان (بر اساس تلفظ آن‌ها) به عنوان یکی از جماهیر اتحاد شوروی، که اکنون واحد سیاسی مستقلی است، اشتباه است. در هیچ زمانی در تاریخ، تا پیش‌از اواخر قرن نوزدهم، این منطقه به این نام خوانده نشده بوده. هر نقشه‌ای که مربوط به قرن نوزدهم باشد، نام آذربایجان را برای آن منطقه نشان نمی‌دهد. استفاده از این نام برای مناطق شروان و آران، که در اوایل قرن نوزدهم به روسیه واگذار شد، مطابق با طرح‌های تزاری و شوروی و منافع استراتژیکشان در قلمرو ایران بوده است که محل آن در جنوب رودخانه‌ی ارس و همان آذربایجانِ تاریخی است.

پس از ده ماه مذاکره‌ی پرتنش، ارجاع به شورای امنیت سازمان ملل و، در نهایت، تهدید مداخله‌ی آمریکا، شوروی حمایت و حضور نظامی‌اش را

در آن مناطق قطع کرد. در روز ۲۱ آذر ۱۳۲۵ آذربایجان و کردستان برای بار دیگر با بقیه‌ی ایران متحد شدند؛ روزی که در سراسر کشور جشن گرفته شد. احساس خوشی و لذتی را که از دوباره‌دیدن یکپارچگی کشورم، بدون حضور نیروهای بیگانه، داشتم به‌خوبی به یاد دارم.

در اواخر تابستان سال ۱۳۲۰، کمی بعد از حمله‌ی نیروهای انگلیسی و روس به ایران، وارد سال اول دبیرستان شدم که به آن «کلاس هفتم» می‌گفتند. در طول شش سالِ دبستان همیشه جزو دانش‌آموزان برتر کلاس بودم. با این حال، در طول سه سالِ اول دبیرستان به‌تدریج افت کردم و در بیشتر درس‌ها ضعیف بودم. برنامه‌ی درسی ما در دوره‌ی متوسطه بسیار کامل و متنوع بود و شامل ریاضی، هندسه، جبر، فیزیک، شیمی، تاریخ، جغرافیا، گیاه‌شناسی، طراحی، ادبیات فارسی، زبان خارجی و ورزش می‌شد. علوم و به‌ویژه جبر، مثلثات، شیمی و فیزیک درس‌هایی بودند که هیچ علاقه‌ای به آن‌ها نداشتم. تا پیش‌از کلاس نهم، به فیلم‌های آمریکایی بسیار علاقه‌مند شده بودم؛ به‌حدی‌که برایم به یک دل‌مشغولی همیشگی تبدیل شده بود. گاهی اوقات با یکی‌دو نفر از هم‌کلاسی‌های هم‌فکرم مخفیانه از مدرسه فرار می‌کردیم و به سینماهای اطراف می‌رفتیم. سرکشی من در دوران نوجوانی منجر به خیره‌سری نشد، اما باعث شد علاقه و توجهم به مدرسه کاهش یابد. در نهایت، بدترین تنبیهی که می‌شدم مردودشدن در بعضی از امتحانات نهایی خرداد بود؛ که به معنی شرکتِ دوباره در امتحانِ آن درس‌ها در پایان تابستان بود. این مسئله به معنی خراب‌شدن تعطیلات تابستانم بود؛ تعطیلاتی که همه‌ی دوستانم با ذوق انتظارش را می‌کشیدند. کلاس نهم به‌سختی گذشت و در امتحاناتِ پایانیِ دو درس مردود شدم. در نتیجه، مجبور شدم در طول تابستان درس بخوانم و در امتحانات شهریور شرکت کنم.

در نظام آموزشی ایرانِ آن زمان، دوره‌ی شش‌ساله‌ی متوسطه به دو دوره‌ی سه‌ساله تقسیم می‌شد. در سه سال اول (سیکل اول) به‌غیر از زبان خارجی ـ که می‌شد از بین انگلیسی و فرانسوی انتخاب کرد ـ همه‌ی دانش‌آموزان

برنامه‌ی درسی یکسانی داشتند. من زبان فرانسوی را انتخاب کرده بودم، زیرا در خانواده‌ام تمایل به زبان و فرهنگ فرانسوی بیشتر بود. در سه سال دوم (سیکل دوم) دانش‌آموزان می‌توانستند بین دو رشته‌ی «علمی» یا «ادبی» یکی را انتخاب کنند. به گمان من، این شیوه از نظام مدارس متوسطه‌ی فرانسه الگوبرداری شده بود، زیرا بسیاری از بخش‌های دیگرِ نظام آموزشی ایران نیز بر اساس الگوی فرانسوی پایه‌گذاری شده بود؛ ازجمله نمره‌دادن به تکالیف و امتحانات از صفر تا بیست. کاملاً واضح بود که اگر از عهده‌ی امتحانات شهریور برمی‌آمدم و کلاس نهم را تمام می‌کردم، باید رشته‌ی «ادبی» را برای سه سال آخر دبیرستان انتخاب می‌کردم. نه‌تنها مشخص شده بود که هیچ استعدادی در دروس علمی ندارم، بلکه ظرافت‌های هنری نیز از خود نشان می‌دادم و تمایلات رمانتیک جدی داشتم. عاشق خواندن شعر بودم و به ادبیات رمانتیک فرانسه بسیار علاقه داشتم و آثار شاعرانی چون شاتوبریان[1]، لامارتین[2]، ویکتور هوگو[3] و آلفرد دو موسه[4] را با میل شدید می‌خواندم. هم اصلِ فرانسویِ این متون موجود بود و هم ترجمه‌ی فارسی‌شان. در خلوت، خودم را در شمایل شخصیت‌های رمانتیکی چون پُل (در رمان *پُل و ویرژینی*[5]، اثر برناردن دو سنت‌پیر[6]) یا *ورتر*[7]، اثر گوته[8]، یا لامارتینِ جوان، در عشق ایتالیایی دوران جوانی‌اش که در رمان *گرازیلا*[9] نوشته شده، تصور می‌کردم. همچنین گهگاهی شعر و متون فانتزی می‌نوشتم.

در طول تابستان ۱۳۲۳، زمانی که آماده‌ی امتحانات شهریور می‌شدم، به‌صورت اتفاقی درباره‌ی دبیرستانی شنیدم که مخصوص سیکل دوم بود و در

1. François-René de Chateaubriand
2. Alphonse de Lamartine
3. Victor Hugo
4. Alfred de Musset
5. Paul et Virginie
6. Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre
7. Werther
8. Johann Wolfgang von Goethe
9. Graziella

آن فقط دروس ادبی ـ به‌علاوه‌ی زبان‌های خارجی و اقتصاد و حقوق ـ تدریس می‌شد. نام این دبیرستان «دارایی» بود که به‌جای وزارت آموزش‌وپرورش، وزارت دارایی آن را اداره می‌کرد. فارغ‌التحصیلان این دانشکده می‌توانستند برای پذیرش در رشته‌های علوم انسانی، ادبیات، حقوق یا اقتصاد در دانشگاه تهران به رقابت بپردازند. آن‌ها همچنین می‌توانستند به‌عنوان فارغ‌التحصیلان دبیرستان دارایی برای کار در وزارت دارایی درخواست بدهند.

خوشبختانه در شهریور توانستم در دو درسی که مردود شده بودم، قبول شوم. پس از آن، در دبیرستان دارایی نیز پذیرفته شدم. آن زمان تحولی عمیق درون من رخ داد. از همان ابتدا در مدرسه‌ی دارایی از برخی جهات دانش‌آموزی نمونه شدم و سرکشی دوران نوجوانی‌ام کم‌رنگ شد. هرچند در کسب نمره‌های بالا در بین دانش‌آموزانْ نمونه نبودم، اما به‌قدری مراقب رفتارم بودم که بیشترِ هم‌کلاسی‌هایم مرا شخصی محترم یا نجیب‌زاده می‌دانستند که باید با احترام با او رفتار شود. به روال دوران تحصیل قبلی‌ام، دوستان زیادی نداشتم، اما همان تعداد کمی که با آن‌ها نزدیک شدم بسیار وفادار و همراه بودند. مدیر مدرسه، آقای وثیقی، هم بسیار به من علاقه داشت و توجه ویژه‌ای می‌کرد. او معلم نبود؛ مرد فرهیخته‌ای بود که در وزارت دارایی سابقه‌ای درخشان داشت. حتی بعد از فارغ‌التحصیلی و مهاجرت به آمریکا، با او در تماس بودم.

درمجموع، دوره‌ی سه‌ساله‌ای که در دبیرستان دارایی بودم دوران خوشیِ جوانی‌ام محسوب می‌شود. در پایان این سه سال، از دبیرستان با مدرکِ دیپلم فارغ‌التحصیل شدم. هم‌زمان، یادگیری موسیقی را با دروس ویولن آغاز کردم. معلمم واهه جینگوزیان[1] بود، ایرانیِ ارمنی‌تباری که در فرانسه تحصیل کرده بود و در نواختن ویولن چیره‌دست بود. او همچنین تئوری موسیقی و سلفژ به من درس می‌داد. واهه جوانی بسیار خوش‌قیافه بود و اواخر دهه‌ی سوم زندگی‌اش را سپری می‌کرد. او بلندقد و لاغر بود و موهای

1. Vahe Djingheuzian

مشکی براقش را فرق‌ازوسط می‌کرد و شباهت زیادی به رودولف والنتینو[1] ـ ستاره‌ی سینمای صامت هالیوود در دهه‌ی ۱۹۲۰، اهل ایتالیا و بنیان‌گذار سبک رقص والنتینو ـ داشت. او همیشه پیراهنی سفید و کت‌شلواری سیاه می‌پوشید و پاپیونی مشکی می‌زد. او برای من تبدیل به بت شده بود و از هر نظر او را جذاب می‌دیدم. کلاس‌های موسیقی من با جینگوزیان مزیت دیگری هم داشت و آن، تقویت زبان فرانسوی‌ام بود. او در تبریز متولد شده بود؛ جایی که خانواده‌اش بعد از فرار از کشتار ترک‌ها و کردها در طول جنگ جهانی اول به آنجا پناه برده بودند. او را در کودکی‌اش برای تحصیل به فرانسه فرستاده بودند. از همین رو، واهه به زبان فرانسوی تسلط زیادی داشت و ارمنی نیز صحبت می‌کرد، اما فارسی برایش بسیار دشوار بود. من هم ناچار بودم با او فرانسوی صحبت کنم که در ابتدا سخت بود، اما به‌مرور راحت شد.

تا پیش‌از آنکه دیپلم بگیرم، چشم‌اندازی از آینده‌ام نداشتم و نمی‌دانستم که می‌خواهم با زندگی‌ام چه کنم. رؤیای داشتن شغلی در رشته‌ی موسیقی ذهنم را درگیر کرده بود، اما این رؤیا همچنان پر از تردید بود. موسیقی را دیر شروع کرده بودم و چندان به آن مطمئن نبودم. به هنرستان عالی موسیقی رفتم تا ببینم آیا می‌توانم به‌عنوان هنرجوی موسیقی پذیرفته شوم یا نه، اما به من گفتند که هنرستان از ابتدای دوره‌ی متوسطه هنرجو می‌پذیرد. اما من آن‌موقع هجده سالم بود و نمی‌توانستم به گذراندنِ دوباره‌ی مقطع دبیرستان فکر کنم. برای پذیرش در رشته‌ی حقوقِ دانشگاه تهران در کنکور شرکت کردم، اما قبول نشدم (در امتحان‌های این‌چنینی، معمولاً فقط یک‌چهارم شرکت‌کننده‌ها قبول می‌شدند). این شکست عزم مرا برای تحصیل در رشته‌یَ موسیقی در سطح دانشگاهی جزم کرد. این کار در ایران ممکن نبود؛ در آن زمان هیچ دوره‌ی موسیقی‌ای در سطح دانشگاهی در ایران ارائه نمی‌شد. در فصل ششم، از تصمیمم مبنی بر تحصیل در رشته‌ی موسیقی در سطح

1. Rudolph Valentino

دانشگاهی در آمریکا گفته‌ام.

در اواخر سال‌های نوجوانی، بیش‌ازپیش درباره‌ی آشفتگی‌های سیاسی کشورم آگاه شده بودم. در این دوره روحانیون مجدد قدرتمند شدند. یکی از گروه‌های مخفی‌کاری که باورهای اسلامی پشتوانه‌اش بود، «فداییان اسلام» نام داشت؛ سازمانی تروریستی که قصد داشت کسانی را که «دشمنان اسلام» می‌نامید از میان بردارد. یکی از شنیع‌ترین اعمال این گروه ترور احمد کسروی، وکیل سرشناس و نویسنده و تاریخ‌نگار دلاور، بود. کسروی تعدادی کتاب و مقاله منتشر کرده بود که اعتبار باورهای شیعی، ازجمله امام غایب و منجی آخرالزمان، را به چالش می‌کشید. در سال‌های بعد نیز، ترورها و سوءقصدهای دیگری نیز به‌دست فداییان انجام شد که برخی‌شان در سال‌هایی اتفاق افتاد که دیگر در ایران زندگی نمی‌کردم. اراذل‌واوباشی که مرتکب این قتل‌ها بودند اکنون از سوی جمهوری اسلامی ایران تجلیل می‌شوند و حتی خیابان‌هایی نیز به یاد آن‌ها نام‌گذاری شده است.

پس از برکناری رضاشاه، برخی از آداب‌ورسوم دینی دوباره احیا شد و حکومت هم مصلحت را در این دید که با آن مخالفت نکند. زنان از بخش‌های محروم‌تر و مذهبی‌تر جامعه به عادتِ چادرسرکردن در مکان‌های عمومی بازگشتند. در ماه محرم راهپیمایی دسته‌هایی از مردان نوحه‌خوان، که به یاد شهادت حسین (امام سوم شیعیان) سینه‌زنی و زنجیرزنی می‌کردند، دوباره مجاز شد. مساجد جدیدی ساخته شد و در نتیجه حضور ملاها در جامعه و سیاست پررنگ‌تر شد. با وجود این، سکولاریسم دوران رضاشاه تقریباً دست‌نخورده باقی ماند. مهم‌تر از همه، قوانین مدَنی که بر اساس الگوی بلژیکی تصویب شده بود به قوت خود باقی ماند و قوانین شرعی در نظام حقوقی جایی برای خود نیافتند. زنان در انتخاب نحوه‌ی ظاهرشان در انظار عمومی آزاد بودند و می‌توانستند هر شغلی ـ که واجد شرایط آن بودند ـ داشته باشند. هیچ محدودیتی برای فروش نوشیدنی‌های الکلی یا فراورده‌های گوشتی ـ که ممکن بود قوانین اسلامیْ آن را حرام و ممنوع

اعلام کند ـ وجود نداشت.

زندگی موسیقایی کشور بسیار پویا و زنده بود. به سال ۱۳۲۴ که رسیدیم، یک ارکستر سمفونیک در تهران وجود داشت که به هنرستان موسیقی تهران وابسته بود. هنرستان عالی موسیقی در سال ۱۳۰۹ تأسیس شد و، در واقع، شکل تکامل‌یافته‌ی همان مدرسه‌ی موسیقی قدیمی بود که در قرن نوزدهم برای آموزش نوازندگانِ گروه‌های نظامی تأسیس شده بود. این هنرستان موسیقیِ جدید به الگوی مؤسسه‌های موسیقی اروپایی ساخته شده بود؛ مؤسسه‌هاییِ که در آن دوره‌های تئوری موسیقی، تکنیک‌های موسیقی غربی، آواز و سازهای مختلف تدریس می‌شد. بیشتر معلم‌ها نیز از خارج بودند؛ روسی، ایتالیایی و اهل چک. تعدادی از ارامنه‌ی ایرانی نیز در کادر آموزشی بودند، ازجمله ویولنیست ممتاز و زبردست، روبن گریگوریان[1]. او متولد خانواده‌ای اهل موسیقی بود و نه‌فقط ویولنیست بلکه آهنگ‌سازی شناخته‌شده نیز بود که دستاوردهای چشمگیری داشت. یکی از کارهای تأثیرگذار و مهم او انتشار مجموعه‌ای از قطعه‌های محلی ایرانی بود که برای گروه کُر «آکاپلا» تنظیم شده بود. این مجموعه شامل بیست قطعه است که با دقت و سلیقه‌ی بسیار برای چهار صدا، یا به عبارت دیگر به‌شکل هارمونی چهاربخشی[2]، تنظیم شده بود. این تلاش پیش‌گامانه بسیار مهم بود، زیرا نشان داد قطعه‌های محلی و بومی با مفهوم چندصدایی (پُلی‌فونی) ـ که مبتنی بر سیستم هارمونیک موسیقی غربی بود ـ مغایرتی ندارند.

مدیر کنسرواتوار بعد از جنگ جهانی دوم، پرویز محمود، آهنگ‌ساز و رهبر ارکستر ایرانی و آموزش‌دیده‌ی بلژیک بود. محمود و گریگوریان با هم ارکستر سمفونیک تهران را ساخته بودند؛ که اولی رهبر ارکستر و دومی سرپرست بود. ارکستر سمفونیک ارکستری کوچک با حدود ۴۰ تا ۴۵ نوازنده بود، اما کوچک‌بودن گروهْ سببی برای ضعیف‌بودن آن نبود. «ارکستر

1. Rouben Gregorian

2. Four-part Harmony

اِسترهازی هایدن»[1] از این هم کوچک‌تر بود. ارکستری که در سال ۱۸۰۴ برای اولین‌بار «سمفونی اروییکا»[2]، از بزرگ‌ترین و مهم‌ترین سمفونی‌ها، را اجرا کرد نیز قطعاً کوچک‌تر از این بود. مشکل این بود که بیشتر اعضای ارکستر سمفونیک تهران تازه‌کار یا دانشجو بودند و بسیاری از آن‌ها به‌صورت منظم در تمرین‌ها حاضر نمی‌شدند. با این حال، کنسرت‌های این ارکستر برای من مصداق نقطه‌ی اوج وکمالِ اجرای موسیقی بود. این برای تازه‌کارِ پرشوری چون من، که می‌توانستم بنشینم و به سمفونی‌ای از موتسارت[3] یا چایکوفسکی[4] به‌صورت زنده گوش کنم، حتی به‌رغم کیفیت پایین ارکستر، تجربه‌ای فراموش‌نشدنی بود.

این کنسرت‌های ارکستر سمفونیک تهران نقطه‌ی اوج زندگی من بود. در مواقعی این کنسرت‌ها شامل برخی از ساخته‌های خود محمود بودند و مرا عمیقاً تحت‌تأثیر قرار می‌دادند. ساخته‌های او همه بر پایه‌ی ملودی‌های محلی ایرانی بود. قطعه‌ای ارکسترال به نام «نوروز» را به‌همراه یک کنسرتوی زیبای ویولن به یاد دارم که تک‌نوازی آن را معلم ویولن خودم، واهه جینگوزیان، در کنسرتی نواخته بود. آثار محمود رؤیای آهنگ‌سازشدن را در من تقویت کرد. نمی‌دانم اگر با دانش و تجربه‌ی امروزم برمی‌گشتم به قبل، موسیقی او را چگونه ارزیابی می‌کردم، اما در آن زمان موسیقی او را کاملاً جادویی می‌دانستم. متأسفانه بعد از ترک ایران، دیگر هیچ‌کدام از ساخته‌های او را نشنیدم، اما می‌دانم که محمود نیز مانند جینگوزیان و گریگوریان از ایران خارج شد و به آمریکا مهاجرت کرد.

سال‌های پس از جنگ، سفرهای گاه‌به‌گاهِ نوازندگان خارجی به ایران آغاز شد. در آن زمان افراد کمی جسارت سفر به کشوری غریب مانند ایران را

1. The Esterhasy Orchestra of Hayden
2. Eroica Symphony
3. Wolfgang Amadeus Mozart
4. Pyotr Ilyich Tchaikovsky

داشتند. اما رسیتال پیانوی پیانیستی یونانی به نام ویروم بلاس[1] را به یاد دارم؛ در رسیتالی از ژینت نوو[2]، ویولنیست فرانسوی، نیز شرکت کردم. او در میان قطعات منتخب برای آن برنامه سونات ویولن سزار فرانک[3] را هم نواخت؛ قطعه‌ای که تا امروز یکی از آثار محبوب من در آثار موسیقی مجلسی است. برای رسیتال‌ها گاهی از سالن کوچک باشگاه ارامنه نیز استفاده می‌شد. در آن روزها جامعه‌ی ارامنه‌ی تهران پیشتاز فعالیت‌های موسیقایی و نمایشی بودند. ارمنی‌ها، از آنجا که اقلیتی مسیحی بودند، از برخی محدودیت‌هایی آزاد بودند که تشیع به جامعه‌ی مسلمانان تحمیل می‌کرد.

محل اصلی برگزاری کنسرت‌ها سالن دبیرستان نوربخش (که بعدها «رضاشاه کبیر» نامیده شد) بود. صحنه‌ی این سالن به‌اندازه‌ای بود که بتواند ارکستر سمفونیکِ کوچک تهران را در خود جای دهد؛ سالنی نسبتاً دراز و باریک که گنجایش حدود پانصد نفر را داشت.

***

همان‌طور که در مقدمه گفته بودم، این کتاب به زندگی خصوصی من نمی‌پردازد. با این حال، دلم می‌خواهد این فصل را، که درباره‌ی سال‌های نوجوانی‌ام است، با خاطره‌ای کوتاه از شیفتگی و عشق دوران جوانی‌ام به دختری هم‌سن‌وسال خودم به پایان برسانم؛ دختری که همه‌ی فکروذکرم را در طول چهار سال قبل از مهاجرتم به آمریکا مشغولِ خود کرده بود. این داستان عاشقانه از لحاظ ناب‌بودن، خلوص و معصومیت، از سایر روابط عاشقانه‌ای که تا امروز شناخته‌ام متمایز است. تعریف‌کردن آن داستان در اینجا شاید برای خواننده، از جهت نگاهی به سبک زندگی و حال‌وهوای دوران گذشته که برای همیشه از بین رفته است، ارزشمند باشد.

دبیرستانی که در طول سه سال اول در آن درس می‌خواندم دبیرستان

---

1. Virom Bellas
2. Ginette Neveu
3. Cesar Franck

ایران‌شهر بود که به خانه‌مان بسیار نزدیک بود و از آنجا تا خانه‌مان پیاده فقط هفت دقیقه طول می‌کشید. اما دبیرستانی که سه سال آخر تحصیلم را در آن گذراندم، دبیرستان دارایی، نسبتاً دورتر بود و حدود بیست دقیقه پیاده‌روی داشت. در دوران بعد از رضاشاه، همه‌ی مدرسه‌ها، چه دبستان و چه دبیرستان، تک‌جنسیتی شدند. نزدیک خانه‌ی ما (در خیابان شاه‌آباد) دبیرستانی دخترانه قرار داشت. با شروع سال تحصیلی در تاریخ اول مهر ۱۳۲۳، هر روز صبح که به‌سمت مدرسه‌ی دارایی می‌رفتم، از کنار دخترانی رد می‌شدم که در جهت مخالف من، در گروه‌هایی دو یا سه نفره، به‌طرف دبیرستان شاه‌دخت می‌رفتند.

در ایرانِ دوران جوانی من هرگونه تماس، دوستی یا رابطه‌ی عاشقانه بین دختر و پسر بسیار دشوار بود. این امکان بود که کسی در بین اقوام و دوستانش دخترانی هم‌سن‌وسال خودش را ملاقات کند، اما هرگونه ارتباط‌داشتن با غریبه‌ها بسیار سخت بود. احساسات عاشقانه عمدتاً ــ و به‌اشتباه ــ هوس یا فانتزی تلقی می‌شد و فاقد هرگونه نزدیکی و صمیمیت بود. درباره‌ی من چنین احساساتی از ناب‌ترین و رؤیایی‌ترین شکل‌های معصومیت بودند. عشق برای من احساسی ناب و زلال و دور از مادیات بود. این پنداشت خاطره‌انگیز و معصومانه، با دیدنِ هرروزه‌ی یکی از آن دختران در راه مدرسه‌اش تجلی پیدا کرد. او همیشه همراه یک یا دو نفر از دوستانش به مدرسه می‌رفت و به‌دنبالش خدمتکار سیاه‌پوستی هم بود که کتاب‌های او را حمل می‌کرد.

«خدمتکار سیاه‌پوست» نیاز به توضیح دارد، زیرا مشخص نیست برده‌داری در چه دوره‌ای از تاریخ ایران مرسوم بوده است. با این حال، گمان می‌کنم شکلی از برده‌داری از زمان‌های بسیار قدیم وجود داشته، همان‌طور که تقریباً در همه‌ی امپراتوری‌ها رایج بوده است. حتی بعد از فتوحات اسلامی نیز این رویه ادامه داشت. برده‌داری در میان اعراب و حتی در زمان حضرت محمد و پس از آن نیز وجود داشته است. با وجود این، هیچ مدرکی مبنی بر وجود بازار برده‌فروشی در ایران ــ حداقل در دو قرن گذشته ــ وجود ندارد. با

این حال، برخی نوادگان بردگان آفریقایی در بعضی از خانواده‌های قدیمی و اشراف‌زاده باقی مانده بودند. البته خانواده دیگر «صاحب» آن‌ها نبود و آن‌ها بیشتر در مقام خدمتکار عضو خانواده بودند. من در فامیل دورتر خودم هم تعدادی از این خدمتکارها یا اعضای خانواده را دیده بودم. خانواده‌ها با آن‌ها خیلی بهتر از کارگران روزمزد برخورد می‌کردند، زیرا کارشان همیشگی بود. خانواده‌ی دختری که من عاشقش شده بودم نیز ظاهراً این پیرمرد سیاه‌پوست را عضوی از خانواده‌شان می‌دانستند. این مرد مسن بسیار ریزنقش و لاغر بود و همیشه کمی عقب‌تر از دختر قدم برمی‌داشت و کتاب‌های او را حمل می‌کرد.

معشوق من خانمی جوان و بسیار زیبا بود. قدوقامت او کمی بلندتر از حد متوسط بود؛ چهره‌ای روشن، چشم‌هایی آبی‌سبز و موهای سیاه بلند داشت که همیشه در دو رشته بافته می‌شد و آن را همچون حلقه به‌سمت بالا در پشت سرش برمی‌گرداند. شباهت عجیبی به ویوین لی[1] داشت؛ با همان تصویری که از فیلم «بربادرفته» او را به یاد می‌آوردم. من به‌ویژه مجذوب رفتار او شده بودم که همیشه با متانت و وقار بود، برخلاف اکثر دختران دیگری که در راه مدرسه دیده بودم که در گروه‌های چهارپنج‌نفره شیطنت می‌کردند و کمی پرسروصدا بودند.

در آن روزها بذر عشق فقط با چند نگاه کاشته می‌شد و، به‌تدریج، آتشین و پر از اشتیاق می‌شد. در نهایت، ممکن بود دریافت‌کردنِ لبخندی دزدکی از خانم مورد نظر نشان‌دهنده‌ی رضایت او باشد. در آن مرحله باید عملیاتی کاراگاهی انجام می‌شد تا مشخص شود که آن خانم کیست و آیا راهی وجود دارد که بدون گستاخی و پررویی ارتباطی برقرار شود. حسن نزدیک‌ترین دوست من در آن دوران بود که از دبیرستان قبلی می‌شناختمش و تا زمان مهاجرتم به آمریکا بسیار صمیمی بودیم. یادم می‌آید وقتی درباره‌ی این موضوع با او درددل کردم، گفت دخترخاله‌اش در همان مدرسه درس

1. Vivien Leigh

می‌خواند. کمی بعد و با انجام پرس‌وجو، حسن گفت دختری که قلبم را ربوده بود «گیتی» نام دارد؛ تنها فرزند دختر خانواده‌ای اشرافی که خانه‌اش با دبیرستان دارایی فاصله‌ی کمی داشت. این تحقیق و بررسی، درعین‌حال، هم برای گیتی و هم دخترخاله‌ی حسن، هویت و احساس من را فاش کرد.

بعد از هفته‌ها دیدن گیتی و دوستش در هر صبح در راه مدرسه، یک روز که از کنارم می‌گذشت، متوجه لبخندی کم‌رنگ و نگاهی با درنگ از سمت او شدم. شگفت‌آورتر اینکه پیشخدمت سیاه‌پوستی که چند قدم عقب‌تر بود ایستاد و با من احوال‌پرسی کرد! این ملاقات چند ثانیه بیشتر طول نکشید، اما به نظرم همان چند کلمه‌ای که با این پیرمرد ردوبدل شد بسیار سرنوشت‌ساز و مهم بود. واضح بود که اگر گیتی به پیرمرد نگفته بود که با من چگونه رفتار کند، او این کار را نمی‌کرد. از آن روز به بعد، به‌اندازه‌ی کافی ترغیب شدم تا به گیتی و حاجی‌خان (خدمتکار آفریقایی‌اش) سلامی با لبخند ردوبدل کنم، اما هیچ‌وقت برای صحبت با هم نایستادیم.

تا زمانی که ایران بودم و پیش‌از مهاجرتم به آمریکا، رابطه‌ام با گیتی چندان پیشرفت نکرد. او یک سال از من بزرگ‌تر بود و دبیرستان را یک سال زودتر از من تمام کرد. نزدیک به پایان سال تحصیلی در دبیرستانِ کلاسشان جشن فارغ‌التحصیلی در کلابی شبانه در خیابان استانبول به نام کُنتینانتال[1] ترتیب داد که شرکت در آن فقط با دعوت‌نامه‌ای امکان‌پذیر بود که دانش‌آموزان به دوستانشان می‌دادند. حسن یک بلیت دعوت برای من مهیا کرد. من بسیار خوشحال و هیجان‌زده بودم و حتی تصور شرکت در مهمانی‌ای که گیتی جزو میزبانان آن بود قلبم را به تپش می‌انداخت. در شب مهمانی در بین مهمانان دیگر او را، که به‌طرز شگفت‌آوری از همیشه زیباتر بود، دیدم. موفق شدم خیلی کوتاه با او مکالمه کنم، اما متأسفانه آنجا بسیار شلوغ بود و مراسم طوری بود که فرصت گفت‌وگوی خصوصی‌تر پیش نیامد.

بعد از آنکه گیتی از دبیرستان فارغ‌التحصیل شد، کمتر او را دیدم. گاهی

1. Continental

او را در لابی سینماها می‌دیدم که معمولاً با مادر و پدرش بود. در تابستان‌ها او را بیشتر هنگام گردش‌های عصرانه در تجریش می‌دیدم. ساکنان شهرهای ایران در آن زمان به پیاده‌روی‌های آرام بسیار علاقه‌مند بودند؛ پیاده‌روی‌هایی که به آن گردش می‌گفتند و در ساعت‌های مشخصی از روز یا عصر در مکان‌های خاصی از شهر انجام می‌شد. آن زمان در تهران هنگام فصل سرما این گردش‌ها در ظهرِ روزهای آفتابی در مجاورت خیابان لاله‌زار و استانبول انجام می‌شد. در تابستان‌ها این پیاده‌روی‌ها نزدیک غروب خورشید و در منطقه‌ی محبوب سرپل تجریش صورت می‌گرفت. تجریش در آن زمان بخشی از مجموعه‌ای از دِه‌ها بود که به مجموع آن شمیران می‌گفتند؛ منطقه‌ای که در ۱۰ تا ۱۵ کیلومتری شمال تهران، درست در دامنه‌ی رشته‌کوه‌های البرز، قرار داشت. در دهه‌ی ۱۳۲۰ شمسی و حتی قبل از آن، تجریش به شهر بزرگی تبدیل شده بود که تعداد زیادی از خانه‌های تابستانی تهرانی‌های ثروتمند را در خود جای می‌داد که در شروع هر تابستان به آنجا عزیمت می‌کردند و در ویلاهایشان ساکن می‌شدند و با پایان تابستان دوباره به خانه‌های شهری‌شان برمی‌گشتند. همه‌ی دِه‌های شمیران، در ارتفاعی بسیار بالاتر از پایتخت، تابستان‌های خنک و مطبوعی داشتند. به‌طور میانگین، دمای هوا در کوهپایه‌های شمالی ۵ تا ۸ درجه‌ی سانتی‌گراد کمتر از مرکز شهر تهران بود.

خانواده‌ی گیتی خانه‌ای تابستانی در تجریش داشتند که در طول تابستان به آنجا نقل‌مکان می‌کردند. تابستان‌ها هر روز عصر معمولاً به‌همراه حسن به این پیاده‌روی مرسوم در سرپل تجریش، که میدان بزرگی بود که رود دربند از زیر آن می‌گذشت، می‌رفتیم. این میدان پلی عریض بر روی رودخانه‌ای بود که در فصل تابستان حجم آب آن بسیار کم اما در زمستان و بهار بسیار زیاد بود. در آنجا با نسیم خنکی که از سمت کوه‌های بالای سرمان می‌وزید، گیتی را به‌همراه پدر و مادر و برادر کوچک‌ترش می‌دیدم که گردش می‌کردند. در این میان، ما لبخندهای یواشکی ردوبدل می‌کردیم، همین. در آن روزها این نوع ارتباط‌های عاشقانه باید از چشم پدر و مادرها پنهان می‌ماند، چراکه آن‌ها،

صرف‌نظر از خلوص تمام‌عیار عشق ما، با این‌گونه روابط مخالف بودند.

حدود چهار سال از اولین‌باری می‌گذشت که گیتی را در راه مدرسه دیده بودم و احساس عمیقی از عشق و تحسین به این دختر زیبا در خودم پرورانده بودم؛ احساسی که بسیار والا بود. با وجود این، نتوانسته بودیم با هم به‌درستی معاشرت کنیم و بنابراین رابطه‌ی دونفره‌مان هیچ پیشرفتی نکرده بود. احساس من به گیتی همراه با حالتی خیالی و رؤیایی بود. این حس منحصربه‌فردم همیشه باقی ماند و در هیچ‌یک از تجربه‌های دیگری که در باقی عمرم با زنان داشتم هرگز تکرار نشد.

در اواسط خرداد ۱۳۲۸، زمانی که در آخرین مراحل آماده‌شدن برای پرواز به آمریکا بودم، گیتی هنوز عمیقاً در ذهن من بود. در روز ۱۸ خرداد، روز قبل از رفتنم، شوق دیدار با گیتی برای آخرین بار مرا فراگرفت و کاری کردم که برای من بسیار جسورانه بود؛ چراکه نه‌تنها بسیار خجالتی بودم، بلکه از اهمیت حفظ عزت‌نفس نیز آگاه بودم. تصمیم گرفتم که برای خداحافظی به خانه‌ی گیتی بروم. کوچ تابستانی‌اش به تجریش هنوز شروع نشده بود و هنوز در خانه‌ی اجدادی بزرگشان، در نزدیکیِ دبیرستان دارایی، بود. حدود ساعت ۱۱ صبح بود که در چوبی بزرگ خانه‌شان را زدم. دست‌پاچه و نگران بودم. با خودم فکر کردم اگر خدمتکار دیگری به‌غیر از حاجی‌خان در را باز کرد، اسمی الکی می‌گویم و وانمود می‌کنم که به آدرس اشتباهی آمده‌ام. در که باز شد، با دیدن چهره‌ی مهربان حاجی‌خان خیالم راحت شد. به او گفتم که فردا قرار است به آمریکا بروم و دلم می‌خواهد با گیتی خداحافظی کنم، البته اگر بتواند (یعنی اگر خانه باشد و هوا پس نباشد). حاجی‌خان داخل خانه شد و به من گفت که چند دقیقه صبر کنم.

چند دقیقه، که برای من به‌اندازه‌ی چند ساعت بود، گذشت و پیرمرد برگشت و از من خواست که وارد خانه شوم. هیچ‌وقت وارد این خانه نشده بودم. این خانه مثل خانه‌های قدیمی ایرانی در پشت دیوارها ساخته شده بود و از خیابان دید نداشت. یک حیاط بزرگ داشت، با درختان و گل‌های

فراوان و یک حوض مرکزی. از پله‌های حیاط بالا رفتم و به‌سمت اتاق بزرگی حرکت کردم که به‌خوبی چیده شده بود. همه‌ی خانه‌های مجلل ایرانی یک اتاق پذیرایی داشتند که فقط در زمان آمدن مهمان از آن استفاده می‌شد. روی صندلی راحتی نشستم و چند ثانیه‌ی سخت و پرتنش دیگر هم قبل از ورود گیتی به اتاق گذشت. به نظر می‌رسید که تازه دوش گرفته است؛ موهای مشکی براق و درخشانش بافته نشده و باز بود و پشت‌سرش ریخته شده بود و هنوز هم کاملاً خشک نشده بودند. چهره‌اش درخشان و گونه‌هایش همچون گلبرگ‌های رز بود. با هم دست دادیم و نشستیم. من از عشقم به موسیقی کلاسیک گفتم، و از اینکه می‌خواهم آهنگ‌سازی را به‌عنوان شغل آینده‌ام دنبال کنم. او گفت که از شدت علاقه‌ی من به موسیقی شنیده است. درباره‌ی سفر روز بعدم به آمریکا گفتم، و درباره‌ی اینکه ممکن است هرگز برنگردم. در آن لحظه چند ثانیه‌ای سکوت کرد و چیزی نگفت. بعد، اظهار تأسف کرد از اینکه ممکن است دیگر هیچ‌وقت بازنگردم، اما شکی ندارد که تصمیم درستی گرفته‌ام.

چهار سال از اولین‌باری می‌گذشت که گیتی را دیده بودم و عاشقش شده بودم. حالا درست در زمانی که قصد رفتن کرده بودم و ممکن بود که دیگر هرگز او را نبینم، بالاخره با او بودم؛ فقط ما دو تا بودیم، نزدیک‌تر از هر زمان تا آن روز. آخ که چقدر آرزو داشتم کنارش باشم و کسی نباشد. حالا آن لحظه رسیده بود؛ درست قبل از اینکه من به آن‌سوی دنیا بروم. کنارم دختر آرزوهایم نشسته بود، اما نمی‌دانستم چه کنم و چه بگویم. من حتی نمی‌دانستم که او چه‌جور آدمی است؛ آیا خوب، آرام، مهربان، متفکر، راست‌گو و حساس بود؟ واقعاً هیچ ایده‌ای نداشتم. تنها می‌دانستم که او زیباست و عاشقانه دوستش دارم. غم آن لحظه بسیار دردآور بود. هیچ‌وقت از احساسم به او نگفته بودم، اما حتم دارم که او می‌دانست چه حسی به او دارم. برای من هم همین‌طور بود؛ احساس می‌کردم که این احساسات کاملاً یک‌طرفه نیستند.

قبل از رفتن، به او گفتم که دلم می‌خواهد یک یادگاری برایش بفرستم؛

یک قطعه‌ی موسیقی که برای او ساخته بودم. بسیار خشنود به نظر می‌رسید و آدرس خانه‌شان در تجریش، که قرار بود تا چند روز دیگر برای تابستان به آنجا بروند را به من داد. حالا که بیش از شش دهه گذشته است، به خاطرم نمانده که درمورد چه‌چیزهای دیگری حرف زدیم، اما بیش از ده تا پانزده دقیقه آنجا نماندم. با اشک در چشمانم دستش را بوسیدم، خداحافظی کردم و رفتم.

در طول تابستان همان سال، زمانی که در لوگان[1] واقع در یوتا[2] زندگی می‌کردم، قطعه‌ی ویولنی که برای گیتی ساخته بودم را به آدرسی که داده بود فرستادم. بسته شامل هیچ نامه‌ای نبود؛ فقط نت‌نویسی یک قطعه‌ی موسیقی بود. نمی‌توانستم تصور کنم که دریافت یک قطعه‌ی موسیقی به نام «عشق»[3] چه معنایی می‌توانست برای او داشته باشد. خب، البته برای کسی که نتِ موسیقی نمی‌دانست چه معنایی می‌توانسته داشته باشد!

دیگر هرگز خبری از او نشنیدم.

1. Logan
2. Utah
3. Amore

سینما در دوران کودکی و فراتر از آن

مادرم می‌گفت در دوران کودکی‌ام آن‌قدر عاشق فیلم بودم که مدام به او اصرار می‌کردم مرا به سینما ببرد. به‌خوبی به خاطر دارم که بعدها، وقتی دبستانی شدم، عصرهای جمعه پدرم به پیشخدمتمان پول می‌داد تا من و برادرم، منوچهر، را به سینما ببرد. آن روزها ما بیشتر دوست داشتیم سریال ببینیم. در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ برخی از استودیوهای هالیوود، به‌ویژه ریپابلیک[1]، یونیورسال[2] و کلمبیا[3]، سریال‌هایی مناسبِ مخاطبانِ کم‌سن‌وسال می‌ساختند. بیشتر این سریال‌ها دوازده تا پانزده قسمتِ حدوداً بیست‌دقیقه‌ای داشتند و هرکدامشان در یک حلقه فیلم بودند. هر قسمت با تصویری هیجان‌انگیز و پرتعلیق به پایان می‌رسید که در آن قهرمان در وضعیت خطرناکی قرار گرفته بود. قسمت بعدی با ماجراهای دیگری شروع می‌شد که، در نهایت، دوباره به‌شکلی پرمخاطره و هیجان‌انگیز به پایان می‌رسید. قسمت آخر بسیار پرپیچ‌وخم و درعین‌حال بسیار کلیشه‌ای بود که با موفقیت

1. Republic
2. Universal
3. Columbia

قهرمان داستان و به‌دست‌آوردن دختر قصه تمام می‌شد. بیشتر سریال‌ها یا دزدوپلیسی بودند یا جنگ بین گاوچران‌ها و بومیان آمریکای شمالی. معمولاً درون‌مایه‌ی این سریال‌ها مواجهه‌ی آدم‌های خوب و ساده‌اندیش با آدم‌های بد بود، که در نهایت آدم‌های خوب پیروز می‌شدند.

در آمریکا سریال‌ها در برنامه‌های صبحگاهی نمایش داده می‌شدند و یک ویژگی شاخص داشتند. هر هفته یک قسمت نمایش داده می‌شد و قسمت بعد در هفته‌ی بعد پخش می‌شد و همین‌طور ادامه داشت تا قسمت آخر. در نتیجه، مخاطبان و به‌خصوص کودکان تشویق می‌شدند که هر هفته بیایند و گره‌گشایی پایانِ داستان را ببینند. در ایران سریال‌ها به‌منظوری کاملاً متفاوت پشت‌سرهم قرار می‌گرفتند. بعضی سینماها فقط مختص کودکان و طبقات محروم جامعه بودند. این سینماها معمولاً سه‌چهار قسمتِ سریالی دوازده‌قسمتی (یا بیشتر) را پشت‌سرهم نشان می‌دادند، که درمجموع حدود یک ساعت و بیست دقیقه می‌شد و قبل از آن هم یک کارتون نشان می‌دادند. در واقع، هیچ فیلم بلندی در این سینماها نمایش داده نمی‌شد. بین نمایش هر سه‌چهار حلقه فیلم هم توقفی پنج تا ده دقیقه‌ای صورت می‌گرفت. در طول این توقف‌ها چراغ‌های سالن روشن می‌شد و فروشنده‌ها بین ردیف صندلی‌ها، با سینی‌هایی که بر گردنشان آویزان کرده بودند و تا زیر سینه‌شان می‌رسید، خوراکی می‌فروختند؛ نوشابه، شکلات و آجیل. تمام این برنامه حدود دو ساعت طول می‌کشید تا بیننده‌ها سه یا چهار قسمتِ یک سریال را ببینند.

کودکان داستان‌های ماجراجویانه را به چند دلیل خیلی دوست داشتند: دنبال‌کردن این داستان‌ها بسیار راحت بود، این داستان‌ها صحنه‌های هیجان‌انگیز فراوانی داشت، «خوب» و «بد» به‌وضوح ترسیم می‌شد، افراد شرور و بدذات مجازات می‌شدند و پایان فیلم، بی‌بروبرگرد، خوش بود. علاوه‌بر کودکان، افراد فقیر نیز برای دیدن این سریال‌ها به سینما می‌آمدند؛ به‌خصوص مردان جوانی که شغل‌هایی کم‌ارزش داشتند. بلیت ارزان بود و

دیدن این داستان‌های ساده ـ با پایان خوش ـ باعث می‌شد این افراد، برای مدت کوتاهی هم که شده، از زندگی ملال‌انگیز و کسالت‌آورشان رها شوند. آن روزها فیلم‌ها هنوز دوبله نمی‌شدند و از آنجا که زبانِ به‌کاررفته در فیلم قابل فهم نبود و مخاطبان هیچ دلیلی برای ساکت‌بودن در حین نمایش فیلم نمی‌دیدند، سالن سینما همیشه شلوغ و پرسروصدا بود. هم‌زمان با الگوی فیلم‌های صامت، گهگاهی ترجمه‌ی بخشی از مکالمه‌ها ـ با قطع فیلم ـ بر روی صحنه نمایش داده می‌شد. در آن زمان، خواندن با صدای بلند از روی پرده‌ی نمایش بسیار معمول بود، زیرا بسیاری از افراد بی‌سواد بودند و، در نتیجه، به کسانی متکی بودند که می‌توانستند با صدای بلند از روی متن بخوانند.

در دهه‌ی ۱۳۱۰ هفت سینما در خیابان‌های لاله‌زار و استانبول و در چند قدمی خانه‌ی ما وجود داشت. پنج تا از این‌ها جزو سینماهایی بودند که فیلم‌های استودیوهای بزرگ هالیوود را وارد می‌کردند و نمایش می‌دادند و هرگز سریال نشان نمی‌دادند. دو سینما در خیابان لاله‌زار به نام‌های «پارس» و «ملی» مخصوص نمایش سریال و کارتون بودند، که ما هم در زمان کودکی دوست داشتیم به آنجا برویم. رفتن به این سینماها تجربه‌ای بسیار هیجان‌انگیز و نشاط‌آور بود و فیلم‌دیدن در جمعه بعدازظهر بهترین بخش هفته‌مان بود. دنیای ترسیم‌شده بر روی صفحه‌ی سینما با آن تصاویر، چنان از تجربه‌ی زندگی در ایران دهه‌ی ۱۳۱۰ منفک بود که گویی به دنیایی غریب و بیگانه منتقل شده باشید. این دنیای فانتزی زمانی جادویی‌تر شد که در اواخر دهه‌ی ۱۳۱۰، سریال‌های علمی‌تخیلی هم به بازار عرضه شد. جذاب‌ترین برنامه مجموعه‌ی فلش گوردون[1] با بازی باستر کرب[2] بود. این سریال بیشترین موفقیت را در بین بچه‌ها به دست آورد. ظاهراً در خود آمریکا هم بسیار محبوب بود، زیرا دنباله‌دار بود و قسمت‌های زیادی داشت.

1. Flash Gordon
2. Buster Crabbe

کمی بزرگ‌تر که شدم، مانند سایر نوجوان‌های دبیرستانی، علاقه‌ام را به سریال از دست دادم و فیلم‌های بلند در هر ژانری نظرم را بیشتر جلب می‌کرد. لورل و هاردی جزو اولین فیلم‌های مورد علاقه‌ام بودند و بهترین زوج کمدیِ تمام دوران را ایجاد کرده بودند. آن‌ها بی‌تردید دوست‌داشتنی‌ترین و طنازترین کمدین‌ها بودند. من به همان اندازه به شمشیردستان[1] ارول فلین[2]، ملودرام‌هایی با حضور امثال بِت دیویس[3] و جان کرافورد[4]، کمدی‌های موقعیت جیمز استوارت[5]، کارول لومبارد[6] و کاترین هپبورن[7] و درام‌های جنایی با حضور همفری بوگارت[8] و جیمز کاگنی[9] علاقه‌مند بودم. موزیکال‌های فرد آستر[10] و جینجر راجرز[11] هم جزو آثار بسیار محبوب بودند که با طنازی و شادی فراوانشان مرا کاملاً مجذوب خودشان کرده بودند. ستاره‌های معروف دوره‌ی طلایی سینمای آمریکا بت‌هایی بودند که فیلم‌هایشان را بارها و بارها تماشا می‌کردم. افرادی مانند کلارک گِیبل[12]، گری کوپر[13] و گِرتا گاربو[14] از چهره‌هایی بودند که بسیار مورد احترام و تحسین قرار می‌گرفتند.

معمولاً اولین فیلم‌های سینمایی چند سال پس از اکران در آمریکا در ایران نمایش داده می‌شدند. این تأخیر به‌خصوص در طول سال‌های جنگ جهانی دوم بیشتر بود. به‌خوبی یادم می‌آید که «بربادرفته» که در دی ۱۳۱۸ در آمریکا

---

1. Swashbucklers
2. Errol Flynn
3. Bette Davis
4. Joan Crawford
5. James Stewart
6. Carol Lombard
7. Katherine Hepburn
8. Humphrey Bogart
9. James Cagney
10. Fred Astaire
11. Ginger Rogers
12. Clark Gable
13. Gary Cooper
14. Greta Garbo

اکران شد، اولین‌بار در سال ۱۳۲۳ در ایران به نمایش درآمد. این اثر ماندگار و عظیم، که موفقیت چشمگیری در ایران به دست آورد، در دو بخش نمایش داده می‌شد و چندین ماه روی پرده بود. من یازده بار آن را دیدم.

از آن پنج سینمایی که فیلم‌های بلند نشان می‌دادند تا خانه‌ی ما ده دقیقه پیاده راه بود. آن‌ها سالن‌های بزرگ با صندلی‌های روکش‌دار و حتی لُژ مخصوص و بالکن داشتند. صندلی‌ها راحت بودند و قیمت بلیت‌ها هم در سه دسته طبقه‌بندی می‌شد. صندلی‌های درجه‌یک در بخش لُژ و در انتهای سالن قرار داشتند؛ بیشتر قسمت‌های دیگر سالن برای صندلی‌های درجه‌دو در نظر گرفته شده بود؛ و در چند ردیف جلو هم صندلی‌های درجه‌سه قرار داشت. قیمت بلیت برای ردیف‌های جلو بسیار ارزان و برای صندلی‌های درجه‌یک گران بود. بیشترِ مردم بلیت صندلی‌های درجه‌دو را، که قیمتی مناسب‌تر و معقول‌تر داشتند، تهیه می‌کردند. جالب این بود که همه‌ی سینماهای خوب اتاقکی مرکزی داشتند که با روکشی مخملی در انتهای سالن قرار داشت. صندلی‌های این اتاقک بسیار راحت بود. این اتاقک پرده‌ی سنگینی داشت که، درصورت تمایل، می‌شد آن را کشید. این اتاقک، در واقع، مخصوص خانواده‌ی سلطنتی بود که صرفاً نشانه‌ای برای ادای احترام بود، زیرا من هرگز ندیدم کسی در آن اتاقک‌ها نشسته باشد.

در سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم و قبل از مهاجرتم به آمریکا، متوجه تعدادی مجله‌ی سینمایی شدم که به تهران وارد شده و به فروش می‌رسید. مجله‌ی مورد علاقه‌ی من *فوتوپلی*[1] نام داشت که ماهنامه‌ای بود حاوی مقاله، مصاحبه، خبر، بررسی فیلم و عکس‌های زیادی از ستاره‌های سینما، کارگردان‌ها، تهیه‌کننده‌ها و... . معمولاً نسخه‌هایی از این مجله، چند ماه بعد از انتشار آن در آمریکا به ما می‌رسید. حمل‌ونقل کالاها در آن زمان با کشتی انجام می‌شد و رسیدنشان هفته‌ها طول می‌کشید. یک کیوسک روزنامه‌فروشی در چهارراه لاله‌زار و خیابان استانبول، در نزدیکی سینماهای

1. Photoplay

مورد علاقه‌ی من، قرار داشت و من مجله‌ی *فوتوپلی* را از آنجا می‌خریدم. در همان کیوسک، که صاحبش با من دوست هم شده بود، قبل از رفتن به یکی از سینماهای نزدیک، ویولنم را بعد از کلاس موسیقی آنجا می‌گذاشتم تا بعداً در راه برگشت به خانه، آن را بردارم. حتی قبل از رسیدن به خانه مجله‌ام را باز نمی‌کردم تا لذت درازکشیدن و وِلوشدن در اتاق خودم را با ورق‌زدن معمولی و سرسری پیش‌از موعد از بین نبرم. در بین درس‌های دوره‌ی دبیرستان، دانش‌آموزان می‌توانستند که بین زبان فرانسوی و انگلیسی یکی را انتخاب کنند. انتخاب من زبان فرانسوی بود و این واقعیت که من تقریباً سواد انگلیسی نداشتم، مانعی برای لذت‌بردن از مجله نبود و مطلب‌های کوتاه، مثل نوشته‌های زیر عکس‌ها و خلاصه‌ی داستان فیلم‌ها و موارد مشابه، را می‌خواندم. علاقه و اشتیاقم به اندازه‌ای بود که معمولاً می‌توانستم آنچه را می‌خوانم تا حدی درک کنم.

درک کامل تأثیری که فیلم‌های هالیوودی بر روی یک نوجوان ایرانی، در حدود هفتاد سال قبل، می‌توانست داشته باشد، اصلاً ساده نیست. آمریکا فقط کشوری در آن‌سوی دنیا نبود، بلکه گویا در سیاره‌ای دیگر بود. هیچ‌کدام از تصاویری که بر روی پرده‌ی سینما می‌شد دید آشنا نبود. فرقی نمی‌کرد که فیلم وسترن باشد یا موزیکال یا درام جنایی، حماسی‌ـ تاریخی یا کمدی، هرکدام از این ژانرها به‌طورکلی با زندگی، به آن شکلی که ما می‌شناختیم، متفاوت بود. در آن روزها با کشورهای اروپای غربی کمی آشنا بودیم و دیدن افرادی که به اروپا سفر کرده بودند آسان بود. اما به‌ندرت کسی از ایران به آمریکا سفر می‌کرد. آمریکا متفاوت بود و هنوز هم هست. ساختمان‌ها، خیابان‌ها، خانه‌ها، طرز رفتار و لباس‌پوشیدن مردم، شادی، رهایی و آزادی‌ای که نشانی از سبک زندگی است، همه منحصر به سبک زندگی آمریکایی است. این تصویر از سبک زندگی آمریکایی همیشه در فیلم‌هایی که من می‌دیدم منعکس می‌شد و به نظرم سرچشمه‌ی بی‌پایانی از شگفتی بود.

عشق من به سینما تا بزرگ‌سالی ادامه داشت. در سال‌های اولِ بعد

از رفتنم به آمریکا و درحالی‌که از لحاظ مالی بسیار تحت فشار بودم، در منطقه‌ی وست‌لیک[1] لس‌آنجلس سینمایی پیدا کرده بودم که دو فیلم را در نمایش دومشان با بلیتی ۲۵ سِنتی نشان می‌داد. گرچه این سینما از خانه‌ی من فاصله‌ی زیادی داشت، آخر هفته‌ها برای دوری از سختی‌های درس و تمرین‌های پیانو با ماشین به این سینما می‌رفتم و چهار ساعت برای دیدن دو تا فیلم زمان می‌گذاشتم. تعدادی سینما هم در بولوار هالیوود[2] بود که فیلم‌های قدیمی‌تر را ــ با قیمتی کمتر ــ نمایش می‌دادند. به‌ندرت پیش می‌آمد که هزینه‌ی دیدن فیلمی جدید را در اکران اولش در سینماهای شیک‌تر در وست‌وود[3] و بولوار ویلشایر[4] در نزدیکی بورلی‌هیلز[5] داشته باشم، که یک دلار بود.

یادم می‌آید یک بار که توانستم هزینه‌ی زیاد بلیت فیلمی جدید را در اکران اولش بپردازم، جروبحثی جالب با پلیس بورلی‌هیلز داشتم. این اتفاق در سال اول اقامتم در آمریکا پیش آمد. یک فیلم زیبای انگلیسی به‌نام «کفش‌های قرمز»[6] با بازی بالرین معروف، مویرا شیرر[7]، در سینمایی در بولوار ویلشایر در آن شهر در حال نمایش بود. بورلی‌هیلز در حومه‌ی شهر لس‌آنجلس در آن روزها منحصربه‌فرد و حتی از امروز شیک‌تر بود و پلیس آن شهر به محافظت ویژه از شهروندانش معروف است. من نیم‌ساعت زودتر از زمان نمایش بعدی فیلم به سینما رسیدم. بنابراین، بعد از خرید بلیت، تصمیم گرفتم که کمی در خیابان‌های ویلشایر قدم بزنم و وقت بگذرانم. از جلوِ یکی از خیابان‌های فرعی که رد می‌شدم، متوجه حضور ماشین پلیسی شدَم که در آنجا پارک شده بود و دو مأمور در آن نشسته بودند. در حال قدم‌زدن بودم که

1. West Lake
2. Hollywood Boulevard
3. Westwood village
4. Wiltshire Boulevard
5. Beverly Hills
6. Red Shoes
7. Moira Shearer

یکی از دو مرد از ماشین پیاده و به من نزدیک شد. من کت‌وشلواری با پیراهن سفید پوشیده بودم و کراوات زده بودم. با این لباس‌ها حتماً به نظرشان خیلی مشکوک می‌رسیدم، به‌خصوص اینکه در شهری قدم می‌زدم که هیچ‌کس در آن قدم نمی‌زد. بنابراین، جلوم را گرفت و پرسید آنجا چه‌کار می‌کنم و من هم پاسخ دادم که قدم می‌زنم. پرسید چرا و من گفتم از راه‌رفتن خوشم می‌آید. بعد می‌خواست بداند که آیا در بورلی‌هیلز زندگی می‌کنم یا نه و وقتی پاسخ منفی را از من شنید، پرسید که پس چرا اینجا قدم می‌زنم. توضیح دادم که برای دیدن فیلم در سینمایی که فقط یک بلوک از اینجا فاصله دارد آمده‌ام و بلیتم را هم خریده‌ام و منتظرم زمان شروع فیلم برسد تا وارد سینما شوم. با این حال، درخواست کرد که بلیتم را ببیند، که من هم نشانش دادم. در آن لحظه به نظر می‌رسید قانع شده باشد، اما با تأکید گفت: «بسیار خوب، اما وارد هیچ خیابان فرعی نشو!»

چند سال بعد، علاقه‌ام به فیلم و سینما جهت تازه‌ای گرفت. زمانی‌که در اواخر دهه‌ی ۱۳۴۰ و اوایل ۱۳۵۰ به ایران بازگشته بودم، داریوش مهرجویی، کارگردان سینما، نزد من آمد تا برای چند تا از فیلم‌هایی که داشت می‌ساخت، موسیقی بسازم. من آقای مهرجویی را از اوایل دهه‌ی ۱۳۴۰ می‌شناختم، یعنی زمانی که در دانشگاه کالیفرنیا (یو.سی.اِل.اِی) دانشجو بود. او دانشجوی فلسفه بود، اما بعدها به مطالعات فیلم تغییر رشته داد. او موسیقی را خوب می‌شناخت و سنتور هم خوب می‌نواخت. مهرجویی در گروه مطالعات موسیقی ایرانی شرکت کرد؛ گروهی که من به‌عنوان شاخه‌ای از مؤسسه‌ی موسیقی‌شناسی فرهنگی تشکیل داده بودم. او حتی گاهی در گروه موسیقی‌سازی که در آنجا داشتم سنتور می‌نواخت.

مهرجویی در زمان بازگشتش به ایران، به‌عنوان کارگردانی جدی در سینما، به‌سرعت شهرت پیدا کرد. اولین فیلمی که برای ساخت موسیقی آن از من درخواست همکاری کرد، «گاو» بود، که نگاهی ساده و درعین‌حال عمیق به زندگی تلخ روستایی در ایران بود که بر اساس داستان کوتاهی از غلامحسین

ساعدی، نویسنده‌ی بنام، ساخته شده بود. من مونتاژ اولیه‌ی فیلم را دیدم و دوستش داشتم. این فیلم به موسیقی‌ای ساده و مکمل با استفاده از سازهای ایرانی نیاز داشت و نتیجه هم به‌نسبت رضایت‌بخش بود. فیلم مورد تحسین بین‌المللی قرار گرفت و من هم، برای موسیقی فیلم، نشان افتخاری از شهبانو فرح دریافت کردم. برای دو فیلم دیگر داریوش مهرجویی نیز موسیقی ساختم؛ «آقای هالو»، کمدی‌ای جذاب، و «پستچی»، که درامی گیرا بود.

فیلم‌ساز دیگری که برای ساختن موسیقی برای دو تا از فیلم‌هایش از من درخواست همکاری کرد ناصر تقوایی بود؛ کارگردانی بااستعداد و جدی. من برای «آرامش در حضور دیگران» و «صادق کُرده» موسیقی ساختم. سه فیلم مهرجویی و دو فیلم تقوایی، دامنه‌ی مبادرت من در ساخت موسیقی فیلم باقی ماند. منصفانه است اگر بگویم که هرگز با این شکل از فعالیت خلاقانه، احساس راحتی و نزدیکی نداشتم و مرحله‌ی کوتاهی از زندگی من به‌عنوان آهنگ‌ساز بود. تجربه‌ای بود که از انجام آن لذت می‌بردم، اما نمی‌خواستم آن را به بخشی از زندگی حرفه‌ای‌ام تبدیل کنم.

هنوز هم در سن بالا سینما را دوست دارم، اما متأسفانه ساختن فیلم در این روزها بسیار متفاوت از آن چیزی است که من در دوران نوجوانی می‌شناختم؛ دورانی که معمولاً با عنوان «دوران طلایی» از آن یاد می‌شود. شاید فیلم‌های امروزی از برخی جهات واقع‌گرایانه‌تر باشند، اما فیلم‌سازی، اگر مدعی آن است که شکلی از هنر است، واقع‌گرایی لزوماً هدف آن نیست. استناد من به‌ویژه به زبان فیلم است که عمدتاً بی‌قاعده و پرغلط شده، و لباس که بسیار ضعیف و نخ‌نما به نظر می‌رسد. در فیلم‌های قدیمی همه، ازجمله آدم‌های بدها، بدون استفاده از فحش و ناسزا صحبت می‌کردند و همه لباس‌های آراسته می‌پوشیدند. فیلم‌ها طوری ساخته می‌شد که همه‌ی صحنه‌ها به‌وضوح دیده شوند، نورپردازی هم همیشه روشن بود تا بیننده همه‌چیز را به وضوح و روشنی ببیند. در فیلم‌های امروزی برخی از صحنه‌ها آن‌قدر تاریک است که گویی برق هنوز اختراع نشده است. یکی دیگر از

قاعده‌ها و بدیهیاتِ فیلم‌های قدیمی این بود که صحبت‌ها رسا و قابل شنیدن باشد، درحالی‌که امروزه بازیگرها جویده‌جویده و زیرلبی حرف می‌زنند، گویا قرار است طبیعی‌تر و «باحال‌تر» باشد. من ترجیح می‌دهم آنچه گفته می‌شود را به‌خوبی بشنوم و بفهمم، اما این اگر واقع‌بینانه نیست، خب، همین‌طور بماند که هست! به عقیده‌ی من، دو دوران طلایی سینمای آمریکا (دهه‌های ۱۹۲۰، ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰) تقریباً همه‌ی فیلم‌ها، حتی فیلم‌های درجه‌دو، تماشایی و سرگرم‌کننده بودند، اما فیلم‌های امروزیِ هالیوود به‌ندرت مورد رضایتم قرار می‌گیرند. از برخی جهات دیگر، پیشرفت‌های فنی در ساخت فیلم، به‌ویژه آنچه با نام «جلوه‌های ویژه» شناخته می‌شود، بسیار حیرت‌انگیز است. بیشتر فیلم‌ها موسیقی متن و پس‌زمینه‌ای بسیار قوی و ستودنی دارند و فن بازیگری هم بسیار پیشرفت کرده است. از طرف‌دیگر، فیلم‌ها ازنظر ژانر بسیار محدودتر شده‌اند. فیلم‌های کمدی بسیار کم شده‌اند و گرایششان بیشتر به‌سمت جنبه‌های مبتذل با کنایه‌های جنسی است که بسیار کلیشه‌ای و خسته‌کننده است؛ صحنه‌های اتاق‌خواب و برهنگی‌های اجباری در درام‌ها کسل‌آورتر هم هست. به نظر می‌رسد که داستان‌های عاشقانه و آرام، کمدی‌های مؤدبانه و تروتمیز و موزیکال‌های زیبا و دل‌پذیر دیگر طرف‌دار ندارند. ازنظر من، هر نوع فیلمی که به‌شکل مسخره‌ای «دور از این دنیا» و علمی‌تخیلی یا اکشن‌فانتزی باشد، بسیار خسته‌کننده و تکراری است. شاید این حرف‌ها خیلی پیرمردی به نظر برسد، اما من قاطعانه معتقدم که بهترین روزهای صنعت سینما خیلی وقت است که گذشته و تمام شده است.

مهمان‌های ناخوانده

در طول زندگی من، آداب‌ورسوم اجتماعی ایرانیان بسیار تغییر کرده است. تصور نمی‌کنم در هیچ دوره‌ای از تاریخ دیرین و بلند این کشور تحولی به این بزرگی رخ داده باشد. دوران کودکی و نوجوانی من تقریباً مصادف با دهه‌ی ۱۳۱۰ و ۱۳۲۰ بود. در آن دوره، باوجود شتاب و سرعت مدرنیزاسیون، هنوز حکومتی اشرافی و سنتی کشور را اداره می‌کرد، با این حال بیشترِ طبقه‌ی تحصیل‌کرده، حرفه‌ای و تکنوکرات را آن‌ها به وجود آوردند. حدود سی سال بعد، سال‌های دهه‌ی ۱۳۵۰، که من دوباره به ایران بازگشتم، این دایره‌ی بسته بسیار گسترده‌تر شده بود. برخی از مقامات عالی دولت جزو طبقه‌های «پایین» سابق بودند که خانواده‌هایشان از شرایط اقتصادی بهتری برخوردار شده بودند و بخشی از طبقه‌ی متوسط روبه‌رشد بودند. شایان ذکر است که هیچ نظام جداسازی طبقاتی در ایران وجود نداشت و این امر به‌ویژه در دوران پس از غلبه‌ی اسلام شکل گرفت.

با این حال، بعد از انقلاب ۱۳۵۷، نظام طبقات اجتماعی دقیقاً برعکس

آن چیزی شده است که در دوران جوانی من و قبل از آن بود. اشراف‌سالاریِ گذشته کاملاً از بین رفته و از حکومت پاک شده است. آن‌ها یا در تبعید خودخواسته در خارج از کشور هستند یا بی‌اثر و ازکارافتاده شده‌اند و در بعضی موارد هم اعدام شدند. امروز اقتدار بیشتر در اختیار روحانیونی است که قبل از انقلاب عموماً از طبقه‌ی فرودست جامعه و وابسته به تجار سنتی و مغازه‌دارها بودند. شهرها به‌شدت بزرگ شده‌اند. بیشتر این رشد به‌دلیل جابه‌جایی از مناطق روستایی به شهرها و افزایش زادوولد در میان افراد کم‌درآمد است؛ که البته در سراسر دنیا نیز به همین منوال است.

برخی از سنت‌هایی که خانواده‌های اشراف‌زاده‌ی سنتی حفظ کرده بودند برای همیشه از بین رفته‌اند. یکی از این آداب‌ورسومْ فرهنگ درهای باز است که در قبال مهمانانی ـ یا بهتر است بگویم بازدیدکنندگانی ـ که با خانواده‌ی میزبان رابطه‌ی دور و ضعیفی داشتند وجود داشت. در اینجا منظورم مهمانانی که از قبل دعوت شده بودند یا اقوام و دوستان نیست؛ زیرا مهمان‌نوازی سنتی ایران برای دعوتی‌ها بی‌کم‌وکاست باقی مانده است و ایرانی‌ها به‌شکل اغراق‌آمیزی مهمان‌نواز هستند. تجربه‌ی هر مسافر و گردشگری به ایران می‌تواند گواه این خصلت باشد. کافی است کتاب *سیاره‌ی تنها*[1]، که راهنمای سفر به ایران است، را بخوانید تا ببینید که اندرو برک[2] و مارک الیوت[3]، نویسنده‌های این کتاب که به ایران سفر کرده بودند، دراین‌باره چه می‌گویند. در ادامه، باید از خاطرات دوران کودکی‌ام تعریف کنم که نوع برخورد با آن‌هایی که می‌توان نه‌تنها با عنوان مهمان غیرمنتظره بلکه ناخوانده توصیفشان کرد، چگونه بود. تصور می‌کنم در ایرانِ امروز ـ که آن نوع طبقه‌ی بالای اجتماعی که در قدیم وجود داشت از بین رفته ـ آن نوع مهمان‌نوازی نیز دیگر وجود ندارد.

---

1. Lonely Planet Iran
2. Andrew Burke
3. Mark Elliott

برخی از مهمانانی که هفته‌ای دوسه بار به خانه‌ی ما می‌آمدند کسانی بودند که کارمندان سابق خانواده‌ی ما بودند یا بستگانشان با خانواده‌ی ما ارتباط دوری داشتند و به همین دلیل وقت ناهار می‌آمدند. مثلاً دایه‌ی زمان نوزادی مادرم، که زن مسن و دوست‌داشتنی و شوخ‌طبعی بود، هرازگاهی بدون اعلام قبلی و معمولاً ساعت ۱۱ صبح پیدایش می‌شد و کم پیش می‌آمد که تنها باشد و معمولاً یک یا چند تا از دخترهایش و گاهی هم برخی از نوه‌هایش همراهی‌اش می‌کردند. دایه‌ی زمان بچگی خودم نیز گاهی سر می‌زد. زن عجیبی بود؛ کمی اختلال مشاعر داشت و بداخلاق بود. بعضی از خانم‌هایی هم که می‌آمدند در گذشته پیشخدمت خانه بودند؛ البته نه لزوماً در خانه‌ی ما، بلکه در خانه‌ی مادربزرگ و پدربزرگ من. نوعی وفاداری و پیوند ماندگار بین این افراد و خانواده‌ی من وجود داشت. در زمان حضورشان در خانه‌مان و بعد از صرف ناهار، با مادرم درباره‌ی زندگی و مشکلاتشان گپ‌وگفتی طولانی می‌کردند، بعد کمی پول و لباس قدیمی می‌گرفتند و دم غروب از خانه‌مان می‌رفتند. ما هم به‌گرمی پذیرای آن‌ها بودیم، نه‌فقط به‌قصد خیر، بلکه ـ بیشتر از آن ـ به‌این‌دلیل که آن‌ها را بخشی از خانواده‌مان می‌دانستیم.

این نوع مهمان‌های ناخوانده تقریباً در همه‌ی خانواده‌های اعیان وجود داشتند. همچنین قطع‌به‌یقین می‌دانم که همه‌ی اقواممان مهمان‌هایی از کارمندان سابق دولت و بستگانشان نیز داشتند.

دسته‌ی دیگری از مهمان‌ها، که به‌ویژه خانواده‌ام مجبور به تحملشان بودند، به معنیِ واقعی مهمان‌های ناخوانده و مزاحم بودند. این‌ها مهمان‌هایی بودند که هرموقع دلشان می‌خواست به منزل ما می‌آمدند و هفته‌ها یا ماه‌ها می‌ماندند.

خانواده‌ی زِینی

مادربزرگ مادری‌ام زمانی‌که دخترش، تنها فرزندش در آن زمان، تنها دو سال داشت، پدربزرگم، سالار معظم، را ترک کرد. ظاهراً او سبک زندگی

سالار را قبول نداشت؛ خودش بسیار متدین و مؤمن بود و پدربزرگم، به قول او، بی‌اعتنا بود. او به‌محض اینکه طلاق گرفت، به شهر کربلا در عراق نقل‌مکان کرد. کربلا مکان مقدس شیعیان است که آن‌طور که گفته می‌شود امام‌حسین، نوه‌ی حضرت محمد، در آن دفن شده است. این مکان زیارتی مورد علاقه‌ی ایرانیان هم هست و، از همین رو، اقلیت بزرگی در آنجا تشکیل داده‌اند. مادربزرگم چند سال بعد در آنجا با مردی که از خادمان حرم حسین بود ازدواج کرد. گفته می‌شد این مرد، که احمد زِینی نام داشت، نیمه‌ایرانی‌ـ نیمه‌عرب است. این ادعا احتمالاً درست بود، زیرا طی قرن‌ها بسیاری از ایرانیان مذهبی در شهرهای مقدس بین‌النهرین ساکن شده بودند. علاوه‌بر این، زِینی زبان فارسی را نیز به خوبیِ عربی صحبت می‌کرد.

از زمانی‌که حدوداً پنج‌ساله بودم تا امروز، ورود ناگهانی و ناخوشایند آقای زِینی به خانه‌مان را هنوز هم با خوف و انزجار می‌توانم به یاد بیاورم. ما در آن زمان خانه‌ی ایرانیِ بزرگی به سبک قدیمی داشتیم. خانه‌مان در شمال مرکز تهران، در کوچه‌ای کنار خیابان شاه‌آباد و بسیار نزدیک به میدان مجلس بود. برای ورود به خانه، باید از چند پله پایین می‌آمدید تا به حیاط و حوضی که در مرکز آن بود برسید. دورِ حوض باغچه‌هایی پر از گل و تعدادی درخت بزرگ و پیر بود. چهار درخت کاجِ بسیار بلند، نیم دوجین صنوبر، دو درخت گلابی و دو درخت آلو، یک دَرخت انار و یک درخت توت بسیار بزرگ داشتیم. در سه طرف باغ اتاق‌هایی وجود داشت که در ارتفاع یک‌ونیم‌متری از زمین ساخته شده بود. زیر اتاق‌ها تا حدی زیر سطح باغ هم یک طبقه پایین‌تر قرار داشت. برخی از اتاق‌های این طبقه‌ی زیرزمین به‌عنوان استراحتگاه تابستانی خنک و از برخی اتاق‌ها نیز برای انبار استفاده می‌شد. برای ورود به خانه از خیابان، باید از هشتی می‌گذشتیم که به‌شکل یک راهروی مسقف هشت‌ضلعی بود. داخل هشتی دو در بود که در سمت راست به خانه‌ی ما راه داشت و در سمت چپ به خانه‌ی عمویم منتهی می‌شد. اگر از درِ سمت راستی که به خانه‌ی ما راه داشت وارد می‌شدید، باید

از پلکانی عریض پایین می‌آمدید تا به محوطه‌ی باغ برسید. در طول روز، هر دو درِ چوبی سنگین، هم از سمت خیابان به هشتی و هم از آنجا تا باغ ما باز بودند. از همین رو، آقای زِینی نیازی به درزدن نداشت و به‌محض رسیدن از عراق در اوایل تابستان به‌راحتی و هرموقع می‌خواست وارد خانه‌مان می‌شد و هیچ اطلاع قبلی‌ای درباره‌ی تاریخ آمدن، مدت‌زمان اقامت یا کسانی که ممکن بود ایشان را همراهی کنند داده نمی‌شد.

مادربزرگم و احمد زِینی چهار پسر داشتند که برادران ناتنی مادرم بودند. کوچک‌ترینِ آن‌ها تقریباً هم‌سن من بود و سه نفر دیگر با دو یا سه سال اختلاف سنی بینشان بزرگ‌تر بودند. معمولاً یکی یا گاهی دو تا از پسرها همراه پدرشان می‌آمدند. مادربزرگم به‌ندرت شوهرش را همراهی می‌کرد، که بسیار خوب و باعث آسایش خاطر بود، زیرا با مادرم اصلاً کنار نمی‌آمدند. این بازدیدها، یا به قول خودمان «تهاجم اعراب»، از اوایل تیر شروع می‌شد و تا اوایل شهریور ادامه داشت. سفر زِینی و خانواده به تهران دو دلیل داشت: یکی برای فرار از تابستان‌های سوزان عراق و دیگر اینکه آقای زِینی از بازرگانان مذهبی ایرانی که می‌شناخت زکات جمع می‌کرد. گرچه زکات در تعاریف مذهبی به افراد نیازمند و مستحق تعلق می‌گیرد، در این مورد مفهوم نیازمند نسبتاً انعطاف‌پذیر بود، چون زِینی فقیر نبود، اما به‌دلیل اینکه خادم حرم امام‌حسین بود محتاج حمایت به حساب می‌آمد.

برای خانواده‌ی زِینی این موقعیتی بُرد–بُرد محسوب می‌شد، زیرا نه‌تنها تعطیلات تابستانی‌شان را در آب‌وهوایی مطبوع‌تر می‌گذراندند و اتاق و غذای رایگان داشتند، بلکه پول زکات را هم جمع‌آوری می‌کردند و به کربلا می‌بردند. ازآن‌طرف، برای ما سربارشدن یک یا چند غریبه‌ی نتراشیده و نخراشیده و همچنین پرتوقع در طول تابستان بود. پدرم مرد بسیار بردبار و باگذشتی بود و حضور ناپسند احمد زِینی را با خوش‌رویی می‌پذیرفت. مادرم تند و بی‌حوصله بود و به‌شدت از حضور این مهمانان ناخواسته رنجیده می‌شد، اما رسم‌ورسوم مهمان‌نوازی دست‌وپایش را بسته بود و

خویشتن‌داری می‌کرد. برای من و برادرم، منوچهر، که ازنظر سنی خیلی به هم نزدیک بودیم، این دیدارهای طولانی‌مدت به قیمت خراب‌شدن بخشی از تعطیلات تابستانی‌مان بود. ما از زِینی، که خیلی جدی و مغرور بود و گاه از بی‌توجهی ما به فرایض دینی ابراز نارضایتی می‌کرد، خوشمان نمی‌آمد. مثلاً می‌پرسید چرا نماز یومیه نمی‌خوانیم یا چرا عربی یاد نگرفته‌ایم تا بتوانیم *قرآن* بخوانیم و آن را بفهمیم. او مردی قدبلند و باابهت و با صدایی بلند بود که برای ابراز عصبانیتش درنگ نمی‌کرد و ما عمیقاً از این آدم مزاحم و فضول، که در زندگی‌مان دخالت می‌کرد و می‌پرسید چرا این کار را می‌کنیم و آن کار را نمی‌کنیم، آزرده و دل‌خور بودیم.

در موارد نادری مادربزرگم در این ملاقات‌ها همسرش را همراهی می‌کرد و عجیب این است که حتی از شوهرش هم به‌لحاظ مذهبی متعهدتر بود. او مادرم را به‌خاطر بی‌اعتنایی کامل به وظایف دینی سرزنش می‌کرد. با این حال، مادرم از آن دسته افرادی نبود که بتوان با او سروکله زد. مادرم حتی لحظه‌ای درنگ نمی‌کرد که به مادربزرگم بگوید که این مسئله هیچ به او مربوط نمی‌شود. درحقیقت، این دو زن هیچ علاقه و محبت واقعی‌ای به همدیگر نداشتند. آن‌ها خیلی کم با هم زندگی کرده بودند و احساسات معمول مادردختری به معنای واقعی کلمه بینشان وجود نداشت. همچنین هرموقع که یکی از پسرهای زِینی و مادربزرگم در تعطیلات تابستانی با آن‌ها می‌آمدند، باید شکل دیگری از مزاحمت را تحمل می‌کردیم. آن‌ها پسرهایی بی‌تربیت، بی‌ادب و جنجال‌آفرین و با عاداتی بودند که برای ما بسیار بیگانه بود. ما واقعاً نمی‌خواستیم آن‌ها دوروبرمان باشند، اما کار زیادی دراین‌باره از دستمان برنمی‌آمد.

زینی در طول دو ماهی که پیش ما بود یکی‌دو بار به سفرهای کوتاه داخلی در ایران رفت. او تاجران ثروتمندی را در شهرهای دیگر، مانند رشت و مشهد، می‌شناخت و برای گرفتن زکات از این افراد به آن شهرها سفر می‌کرد و ظرف چند روز دوباره برمی‌گشت. البته که ما هم بی‌صبرانه منتظر این

سفرهای جانبی و کوتاه او بودیم. ورود سالانه‌ی زینی‌ها یک روال تابستانی ناخوشایند بود و آن‌طور که به من گفته شد، تا چند سال بعد از رفتن من به آمریکا در سال ۱۳۲۸ هم ادامه داشت. یک زمانی در اواسط دهه‌ی ۱۳۳۰، احمد زِینی از دنیا رفت و مادربزرگم هم چند سال بعد از او فوت کرد. پسران آن‌ها، برادران ناتنی مادرم، طبق نامه‌هایی که از پدر و مادرم دریافت می‌کردم، گاهی اوقات برای اقامت کوتاه به خانه‌مان می‌آمدند، اما روال تهاجم تابستانی اعراب به‌تدریج پایان یافت.

خانواده‌ی شاپوری

در دوران کودکی من هتل‌های بسیار کمی در ایران وجود داشت و هیچ‌کدامشان هم در شهرهای کوچک‌تر نبودند. در تهران چند هتل وجود داشت که بیشتر از بازدیدکنندگان و تاجران خارجی پذیرایی می‌کردند. تعدادی مسافرخانه هم در تهران و سایر شهرهای بزرگ برای مسافران داخل کشور وجود داشت که مکان‌های ارزان و کثیفی بودند که در مناطق کمتر شیک شهرها قرار داشتند. طبقاتِ به‌اصطلاح بالا هرگز در مسافرخانه نمی‌ماندند و افراد صاحب‌منصب در هنگام سفر به سایر نقاط کشور، که به‌ندرت هم اتفاق می‌افتاد، پیش دوستان یا فامیل‌هایی که در آن بخش‌ها داشتند می‌ماندند. امکان دعوت‌شدن و پذیرایی برای اقامت با افرادی که نمی‌شناختند هم وجود داشت، که البته این افراد به‌دلیل داشتن روابط کاری و حرفه‌ای، حاضر به میزبانی و انجام چنین کاری بودند.

در تعطیلات نوروز ۱۳۳۲ با پدر و مادر و خواهر و برادرهایم ـ به‌جز برادر بزرگ‌ترم، منوچهر، که خانه‌نشینی را انتخاب کرد ـ برای تعطیلات و سفری کوتاه به اهواز، مرکز اداری استان خوزستان، رفتیم. این استان در منتهاالیه جنوب‌غربی کشور واقع شده که بیشترین اکتشافات و تأسیسات نفتی در آنجا قرار دارد و تنها منطقه‌ای از کشور است که بسیار کم‌ارتفاع است و در تابستان به‌شدت گرم و مرطوب است، اما در اواخر اسفند و نوروز

هوای معتدل و مطبوعی دارد. ما با قطار سفر کردیم، که قبل از رسیدن به خوزستان از مناظر دیدنیِ کوهستانی و بیش از صد تونل می‌گذشت.

در بدو ورود به ایستگاه قطار اهواز، با آقا و خانم شاپوری روبه‌رو شدیم. آقای شاپوری، که اصالتاً کرمانی بود، رئیس اداره‌ی دارایی استان خوزستان بود. از آنجا که پدرم مدیرکل عالی وزارت دارایی در پایتخت بود، آقای شاپوری با اطلاع از سفر پدرم به استان، وظیفه‌ی خودش دیده بود که به استقبال ما بیاید و مهمان‌نوازی کند. اگرچه این دو مرد هرگز یکدیگر را ملاقات نکرده بودند، اما هیچ‌چیزِ غیرعادی در این نوع رفتار وجود نداشت و کاملاً در چارچوب هنجارهایِ مورد انتظار بود. پس از مدتی امتناع و تعارف‌های مرسوم از طرف پدرم ـ به‌لحاظ زحمت‌ندادن ـ و اصرار معمول شاپوری که به حرف پدرم گوش نمی‌کرد، سرانجام در حدود یک هفته اقامتمان و تا هنگام بازگشتمان به تهران، پیش آن‌ها ماندیم.

یک هفته‌ای که در اهواز بودیم به خوشی گذشت. همان‌طور که برای برخی شناخته‌شده است و می‌دانند، استان خوزستان از جهات بسیاری با سایر نقاط کشور متفاوت است. بیشتر مسطح است، هیچ کوهی دیده نمی‌شود و حتی در اوایل بهار هم هوا کاملاً گرم است. من از بازدیدهای چندباره‌ام از سواحل رودخانه‌ی کارون بسیار لذت می‌بردم. کارون عریض‌ترین رود ایران با بیشترین حجم آب است که در جهت جنوب جریان دارد. این رود در مسیرش و چند کیلومتر قبل از رسیدن به خلیج‌فارس، با آب‌های ترکیبیِ رودخانه‌های دجله و فرات یکی می‌شود و بخشی از مرز عراق را تشکیلَ می‌دهد. کارون تنها رودخانه‌ی قابل کشتیرانی با قایق‌های بزرگ در ایران است. جمعیت خوزستان، به‌ویژه در قسمت‌های جنوبی آن، عمدتاً عرب‌اند، اما در نواحی شمالی آن بیشتر اقوامِ ایرانیِ لر و کرد هستند.

میزبان ما، آقا و خانم شاپوریِ، سه دختر و دو پسر داشتند. دخترانْ زنانی بالغ و متأهل با خانواده و فرزندان خودشان بودند که در شهر زادگاه خودشان، یعنی کرمان، ساکن بودند و ما آن‌ها را کمی بعدتر شناختیم. دو

پسرشان، منوچهر و کوروش، ازدواج نکرده بودند و با پدر و مادر خود زندگی می‌کردند. کوروش، که کوچک‌ترین عضو خانواده‌ی شاپوری بود، حدود سه سال از من بزرگ‌تر بود.

در طول هفته‌ای که در اهواز بودیم، پدرم و آقای شاپوری با هم دوست شدند. آن‌ها درباره‌ی «قدیم‌ها» با هم گپ می‌زدند، سیگار می‌کشیدند و با هم فنجان‌های بی‌پایان چای می‌نوشیدند. یک موضوع بحثی هم که ظاهراً به‌طور اتفاقی مطرح شده بود، پیشنهاد آقای شاپوری دراین‌باره بود که دوست دارد بالاخره روزی در آینده ببیند که کوروش افتخار دامادی پدرم را داشته باشد. خواهرم، فَری، در آن زمان فقط هشت سال داشت. البته این حرف به معنای تصویری در آینده‌ی دور بود، که مطمئنم والدینم آن را پیشنهادی جدی یا الزام‌آور در نظر نگرفتند و برایشان موضوعی بود که فَری باید وقتی به‌اندازه‌ی کافی بزرگ می‌شد تصمیم می‌گرفت که آیا این ایده برایش قابل قبول است یا نه و پسر جوان بعد از پایان تحصیلات دانشگاهی‌اش باید آن را مورد بررسی قرار می‌داد.

کوروش در زمان سفر ما به اهواز هفده‌ساله بود. دو سال بعد از آن، وقتی تحصیلات دبیرستانش را تمام کرد، چمدانش را بست، سوار قطار شد و بی‌خبر جلو درِ خانه‌ی ما ظاهر شد. خانواده‌ی او هنوز در اهواز بودند. او برای حضور در دانشگاه تهران به پایتخت آمده بود. در آن زمان در استان خوزستان دانشگاهی وجود نداشت. ما از اینکه کوروش قرار است طی سه سال تحصیلات دانشگاهی‌اش در خانه‌مان بماند درک روشنی نداشتیم، اما احتمالاً دراین‌باره برخی اظهارات گاه‌به‌گاه بین پدرانمان از قبل در جریان بود. خلاصه بگویم که کوروش در خانه‌ی ما ماند و مدت سه سال با امتیازات کاملِ داشتن اتاق و خوردوخوراک، مانند یکی از اعضای خانواده با ما زندگی کرد تا اینکه تحصیلاتش را در رشته‌ی کارشناسی اقتصاد به پایان رساند. ازدواج پیش‌بینی‌شده‌ی او با خواهرم هرگز انجام نشد، به‌خصوص که کوروش مرد خانم‌بازی بود و بعدها مشخص شد درحالی‌که از مهمان‌نوازی

ما بهره‌مند می‌شده، با دخترهای زیادی هم می‌پریده است. از طرف‌دیگر، فَری برای سردرآوردن از این توافق احمقانه خیلی جوان و کاملاً از این مسئله دور بود.

اما این تمام ماجرای گیروگرفتاریِ خانواده‌ی من با شاپوری‌ها نیست. حتی بعد از اتمام تحصیلات دانشگاهی، کوروش چند ماهی پیشِ ما ماند تا اینکه کار پیدا کرد و محل اقامت خودش را گرفت. زمانی‌که با ما زندگی می‌کرد، گهگاهی پدر و مادر و خواهرانش هم برای ملاقات به خانه‌ی ما می‌آمدند. آقای شاپوری چند سال بعد از سفر ما به اهواز بازنشسته شده بود و به‌همراه همسرش به زادگاه خود، کرمان، که سه دخترشان در آنجا زندگی می‌کردند، بازگشته بودند. در این میان دختران همسران و فرزندانشان اغلب برای گذراندن تعطیلات به تهران می‌آمدند و در خانه‌ی ما پذیرایی می‌شدند. همچنین با رنجش خاطر فراوان، شوهر یکی از دخترها را به یاد می‌آورم که هروقت در خانه‌ی ما می‌ماند، تا لنگ ظهر می‌خوابید و با این کارش بی‌اعتنایی غیرمعمول و عجیبی را به همه نشان می‌داد و صبحانه در حالی برای ایشان سرو می‌شد که دیگران در حال صرف ناهار بودند. علاوه‌بر این، شوهر کوچک‌ترین دختر شاپوری نیز به‌کرات به تهران می‌آمد و در خانه‌ی ما می‌ماند. بعدها برای من تعریف کردند که حتی بعد از رفتن من به آمریکا، مدت‌ها بعد از قطع نامزدی فَری با کوروش، این آقا، آقای کریمی، با حضور گاه‌وبی‌گاهش، خودش را به خانواده‌ی من تحمیل می‌کرد. حتی یک بار با مادرم لاس زده بود، که دیگر تیر خلاص بود و پدرم او را برای همیشه از خانه بیرون کرد و به نظرم می‌رسد که این پایان ماجرای شاپوری‌ها در خانواده‌ی ما بود.

و البته که بسیار محتمل است که خانواده‌ی من در مواجهه با کسانی که آشکارا سوءاستفاده‌گر بودند با احتیاط برخورد می‌کردند. با وجود این، سنت بازکردن درِ منزل به روی دیگران، چه از روی وظیفه‌ی اخلاقی چه از روی ناگزیری، در بین خانواده‌های قدیمی رایج بود و شاید بتوان گفت تا حدی

در بین همه‌ی اقشار جامعه معمول بود. بعید می‌دانم با تغییرات شدیدی که در بافت اجتماعی جامعه‌ی ایرانی اتفاق افتاده است چنین سنت‌هایی همچنان زنده و پابرجا مانده باشد.

خاطرات عاشقانه از کوه‌ها

ایران کشوری کوهستانی است. جز در جنوب‌غربی خوزستان، در سراسر ایران جایی نیست که بتوانید بایستید و کوه‌های بلند را از دور یا نزدیک نبینید. از همان دوران کودکی به کوه‌ها، به‌ویژه رشته‌کوه البرز که در شمال کشور امتداد دارد و فلات داخلی را از دریای خزر جدا می‌کند، احساس دل‌بستگی عجیبی داشتم. این رشته‌کوه دارای قله‌های متعددی به ارتفاع بیش از ۴۰۰۰ متر است که بلندترینِ آن قله‌ی دماوند با ارتفاع ۵۶۷۱ متر در ۸۰ کیلومتری شمال‌شرق تهران قرار دارد.

در دهه‌ی ۱۳۱۰، که مقارن با دوران کودکی من است، تهران شهری بود با حدود نیم‌میلیون نفر جمعیت. بلندترین ساختمان‌های شهر نهایتاً چهارطبقه بودند، هوا هم آلوده نبود و تقریباً از هر نقطه‌ای در شهر کوه‌ها را در شمال، که در ۱۲ کیلومتری مرکز شهر بودند، به‌راحتی می‌شد دید. روزی نبود که با حسرت به این کوه‌ها نگاه نکنم. قله‌ای که مستقیماً در شمال شهر واقع بود «توچال» نام داشت و در ارتفاعی نزدیک ۴۰۰۰ متر حتی در ماه‌های گرم تابستان هم برف را بر قله‌ی خود نگه می‌داشت. در تابستان مرسوم بود که

تهرانی‌ها روی پشت‌بام خانه‌هایشان فرش و تشک پهن می‌کردند و شب را در هوای آزاد می‌خوابیدند. آن زمان‌ها کولر نبود و تابستان‌های تهران می‌توانست بسیار گرم باشد و دمای ظهر اغلب به ۴۰ درجه‌ی سانتی‌گراد می‌رسید. منظره‌ی کوه‌های البرز، که در افقی باشکوه امتداد داشت، آن‌چنان مرا به وجد می‌آورد که صبح زود بالای پشت‌بام از خواب بیدار می‌شدم و آرزو می‌کردم که می‌توانستم درست در میان چین‌هایش باشم.

وقتی در سال ۱۳۱۶ پدرم تصمیم گرفت در دربند، روستایی در دره‌ای در شمال تجریش، کلبه‌ای کوچک برای ماه‌های تابستان اجاره کند، بسیار خوشحال شدم. تجریش بزرگ‌ترین دِه در میان تعدادی از دِه‌ها در دامنه‌ی شمال تهران بود که مجموعاً به نام شمیران شناخته می‌شد. همه‌ی این روستاها، که بیش از ده تا بودند، اکنون حومه‌های متصل به پایتخت هستند که بیش از بیست برابر جمعیتِ آن زمان را تشکیل می‌دهند.

روستاهای شمیران به باغ‌های میوه و هوای خنک و مطبوع شهرت داشتند. شهر تهران در فاصله‌ی ۱۲۰۰ متریِ سطح دریا قرار دارد. با افزایش تدریجی ارتفاع از شهر به‌سمت دامنه‌های البرز، تمام روستاهای شمیران در ارتفاعی بسیار بالاتر از سطح شهر قرار می‌گیرند. دمای هوا، بسته به موقعیت آن روستا، به‌طور متوسط ۵ تا ۸ درجه‌ی سانتی‌گراد خنک‌تر از تهران بود و با توجه به خشکی آب‌وهوا، این روستاها تابستان‌هایی بسیار مطلوب داشتند. برخی از افراد مهم پایتخت در شمیران عمارت داشتند و تعدادی از نمایندگان خارجی نیز در آنجا اقامتگاه تابستانی داشتند. کاخ‌های سعدآباد در منطقه‌ای جنگلی و وسیع، به وسعت صدها هکتار، بین تجریش و دربند قرار داشت. رضاشاه در این محوطه اقامتگاه‌های تابستانی متعددی برای اعضای خانواده‌اش ساخته بود.

از سال ۱۳۳۶ تا شش سال بعد از آن، حدود اواسط خرداد به دربند نقل‌مکان می‌کردیم و حدود سه ماه آنجا می‌ماندیم. روستای دربند در دره‌ی عمیقی قرار دارد که در پایین آن رودخانه‌ای نیز جریان دارد. همچنین جاده‌ای

سربالایی از یک طرفِ رودخانه می‌گذشت. خانه‌ها در میان درختان چنار بلند و صنوبر در دو طرف رودخانه در دامنه‌ی کوه با شیبی فزاینده ساخته شده بود. کوچه‌هایی که به این خانه‌ها و باغ‌ها منتهی می‌شد مسیرهایی با شیب تند بود و تنها می‌شد با پای پیاده در آن رفت‌وآمد کرد. صدای تند جریان آب و آواز پرندگان بر این فضا حاکم بود و بلبل‌ها در طول روز آواز می‌خواندند و جغد بی‌نظیر ایرانی، معروف به مرغ حق، در تمام شب ندایی غم‌انگیز سر می‌داد. هوا خنک و سرشار از روح زندگی بود و با رایحه‌ی اقاقیا و یاس و گل رز آمیخته شده بود.

برای من و برادر بزرگ‌ترم، منوچهر، تابستانِ دربند استراحتی کافی و به معنای رهایی از دنیای خشن و پر از تکلیف مدرسه‌مان بود. ما هر روز بیرون بودیم و بازی می‌کردیم. رودخانه‌ای که از جلو خانه‌ی ما می‌گذشت، مکان مورد علاقه‌مان برای بازی بود. خانه‌ی ما به انتهای روستا خیلی نزدیک بود و حدود ۲۰۰ متر جلوتر از آن، جاده به آخر می‌رسید. در آن نقطه، که به سربند معروف بود، کوه شبیه دیواری واقعی می‌شد و برای ادامه به‌سمت بالا، باید از کنار دره‌ای بالا می‌رفتیم که با رودخانه‌ای تندوتیز از میان کوه جدا شده بود. مسیر پیاده‌روی در کنار رودخانه شیب‌دار و خطرناک بود. در جاهایی لازم بود به داخل آب رفت و در جاهای دیگر، باید از تخته‌سنگ‌هایی که از دو طرف در نهر فرو رفته بودند بالا می‌رفتیم. گاهی مسیرهای دوره‌ای در دره به وجود می‌آمد که می‌شد در آن جایی برای نشستن یا حتی بازی در میان درختان و بوته‌ها پیدا کرد. در فواصل زمانی خاصی هم حوضچه‌های بزرگ و عمیقی در رودخانه ایجاد می‌شد. اغلب من و منوچهر برای شنا به این حوضچه‌ها می‌رفتیم. آبْ زلال و سرد و هوا گرم و خشک بود و شیرجه‌زدن در حوضچه‌های خنک و سرد و سپس درازکشیدن روی تخته‌سنگ‌های اطراف و آفتاب‌گرفتن بسیار لذت‌بخش بود.

من معتقدم تا زمانی که کسی به کوهستان‌های ایران نرفته باشد، نمی‌تواند زیبایی درختان یا آهنگین‌بودن آب روان را به‌طور کامل درک کند. در کشوری

که عمدتاً خشک و صخره‌ای است، مناظر سرسبز و صدای جریان آب معنای دیگری پیدا می‌کند؛ که همانا نماد زندگی، امید و رهایی است. رشته‌کوه البرز از دور سخت، بایر و ترسناک به نظر می‌رسد، اما زمانی‌که به آن نزدیک می‌شوید و ـ حتی بهتر از آن ـ وقتی در کوه هستید، همیشه چین‌هایی پیدا می‌کنید که دره‌هایی را شکل می‌دهند که در آن چشمه‌هایی از آب سرد وجود دارد که از میان صخره‌ها عبور می‌کنند و نهرهایی را تشکیل می‌دهند که در کنارشان فضای سبز و خرمی وجود دارد؛ فضایی که گل‌های وحشی، درختان و بوته‌ها در آن فراوان‌اند. این‌ها را شاید نتوان از دور مشاهده کرد، اما از نزدیک جاهایی امن و کوچک برای این زیبایی مسحورکننده‌اند. این تکه‌های سبز و خرم و آب جاری به‌طرز وصف‌ناپذیری لذت‌بخش‌اند، زیرا به‌وضوح با خشکی اطرافشان در تضادند و نوعی از زیبایی را به نمایش می‌گذارند که در کشورهای همیشه‌سبز یافت نمی‌شود.

از سَربند، با حدود یک ساعت صعود از کنار رودخانه، به روستای کوهستانیِ «پَس‌قلعه» در ارتفاع حدود ۲۰۰۰ متری می‌رسید. در روزهای کودکی من، این منطقه جامعه‌ای ساده و چوپانی بود که ساکنان آن روستاییان بومی بودند که مانند دیگر مردم روستاییِ ایران با لهجه‌های خاص خودشان صحبت می‌کردند. مردم شهر در آنجا مَلکی نداشتند و مثل کوهنوردها در آنجا رفت‌وآمد می‌کردند. بالاتر از پَس‌قلعه، صعود در امتداد رودخانه حتی پرشیب‌تر و چالش‌برانگیزتر هم می‌شد. برای کوهنوردی قاطع و مصمم، مقصد بعدی آبشار پَس‌قلعه بود که به حداقل دو ساعت پیاده‌روی دیگر نیاز داشت. ما بچه‌ها به‌ندرت از پَس‌قلعه عبور می‌کردیم، زیرا صعود نه‌فقط دشوار بلکه زمان‌بر هم بود و خیلی طول می‌کشید تا بتوانیم دوباره به خانه برگردیم. با این حال، وقتی من و منوچهر بزرگ‌تر شدیم، با اجازه‌ی قبلی از مادر و پدرمان، چند باری توانستیم تا خودِ آبشار پیاده‌روی کنیم.

رودخانه‌ای که از دره می‌گذرد و در نهایت به دربند می‌رسد، از ذوب برف‌ها تشکیل شده و از بالای کوه سرچشمه می‌گیرد و هرچه جلوتر می‌رود

حجم بیشتری پیدا می‌کند. در حرکت روبه‌پایینِ خود، بیشتر آب رودخانه به باغستان‌ها و باغ‌های میوه در پَس‌قلعه و نواحیِ بعد از آن هدایت می‌شود. هم‌سطح آبشار، با ارتفاعی حدود ۲۵۰۰ متر، حجم رودخانه بیش از ده برابر آن چیزی است که به دربند می‌رسد و این باعث می‌شود که آبشار بزرگ و شگفت‌انگیزی به ارتفاع حدود ۱۰۰ متر (آن‌طور که ما شنیده بودیم) سرازیر باشد. افشانه‌های ایجادشده در پایین آبشار آن‌قدر زیاد بود که باعث می‌شد که هر کسی که در نزدیکی آبشار قرار می‌گرفت خیس شود.

از دربند هم می‌شد به پَس‌قلعه رسید. در این صورت، باید از دره میان‌بر می‌زدیم و از کوه مرتفع بالا می‌رفتیم تا از بالا به روستا وارد شویم. این کار البته بسیار سخت‌تر و زمان‌برتر بود. هرچند در سربند، انتهای جاده‌ی دربند، قاطرها و الاغ‌هایی بودند که می‌شد آن‌ها را اجاره کرد و مسافتی را با آن‌ها طی کرد. صاحبان این حیوانات هم با مسافرانشان از کوه بالا می‌رفتند. این سفر برای افراد نازک‌نارنجی مناسب نبود. صعود از آن شیبِ بسیار تند وحشتناک بود و اصلاً دور از ذهن نبود که جانور بیچاره دچار لغزش شود و سقوط کند و آسیب جدی به خودش و کسی که سوارش بود وارد کند.

کوهنوردی در زمان بزرگ‌سالی‌ام نیز برایم یک علاقه باقی ماند و در سال‌هایی که در کالیفرنیا بودم، هروقت می‌توانستم، به کوه می‌رفتم. یک بار با یک دوست دانمارکی از کوه سان‌جاسینتو[1]، واقع در شرق پالم‌اسپرینگز[2]، در ارتفاعی نزدیک به ۳۳۰۰ متر بالا رفتیم، که قله‌ی نسبتاً پرابهتی در آنجا بود، زیرا از منطقه‌ای بیابانی سر برآورده بود که فقط چندصد متر بالاتر از سطح دریاست. در طول تابستان‌هایی که در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ در جکسون[3] در ایالت وایومینگ[4] کار می‌کردم، هروقت فرصت مناسبی پیدا می‌شد از کوه‌های اطراف شهر بالا می‌رفتم.

1. San Jacinto
2. Palm Springs
3. Jackson
4. Wyoming

در طول هجده ماه دوره‌ی بازگشتم به ایران (از خرداد ۱۳۳۶ تا آبان ۱۳۳۷) که به‌همراه دایی‌ام (برادر کوچک‌تر مادرم)، عبدالرضا، و برادر همسرش، شجاع، تحقیقی درباره‌ی موسیقی سنتیِ شهری ایرانی انجام می‌دادم، قله‌ی ۴۰۰۰متری توچال را فتح کردیم. این تجربه برمی‌گردد به اردیبهشت ۱۳۳۷ که از ارتفاع بالای ۳۰۰۰ متر برف نسبتاً زیادی در آنجا نشسته بود و ما مجبور شدیم شبی سرد و دل‌گیر را در پناهگاهی سنگی که برای کوهنوردها ساخته شده بود در ارتفاع ۳۵۰۰متری بمانیم.

صبح روز بعد توانستیم با روشن‌کردن آتش و جوشاندن برف آب‌شده چای درست کنیم. صعود از آن نقطه به قله بسیار سخت بود. نه‌تنها یافتن جای پایی در آن برفِ یخ‌زده مشکل بود، بلکه هوا آن‌قدر رقیق بود که تنفس را دشوار می‌کرد. با این حال، زمانی‌که به بالای توچال رسیدیم، احساس می‌کردیم که پاداشمان را به‌طور کامل گرفته‌ایم. منظره‌ی جنوب، مشرف به روستاهای شمیران و شهر تهران در سوی دیگرش، نفس‌گیر بود. علاوه‌بر این، چشم‌اندازی کاملاً ناآشنا به پشت کوه در برابرمان پدیدار شد. منظره‌ای که از سمت جنوب و در تهران از البرز به چشم می‌خورد، کوه‌ها را همچون دیواری واقعی نشان می‌دهد. با این حال، آن بالا که باشید، با نگاهی به شمال، قله‌های بی‌شماری را می‌بینید که برخی حتی از خود توچال هم بلندترند. در شرق، بر فراز همه‌ی آن‌ها، دماوندِ مخروطی‌شکل و باشکوه قرار دارد که بسیار بلندتر از قله‌های آلپ اروپا و هرکدام از کوه‌های ۴۸ ایالتِ به‌هم‌پیوسته‌ی آمریکاست. قله‌ی دماوندِ همواره پوشیده از برف، یکی از نمادهای محبوب ایران است؛ نمادی که بسیاری از اسطوره‌ها و تاریخ مردمی با آن پیوند خورده است.

در سال‌های اقامتم در ایران، از ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۸، عاشقانه‌هایم با کوه‌های البرز دوباره جان گرفت. اما منطقه‌ی دربند و پَس‌قلعه دیگر برایم جالب نبود. مجاورت این منطقه با پایتخت باعث شده بود که آنجا بسیار شلوغ شود. آن‌موقع ساکنان تهران دسته‌دسته برای پیاده‌روی یا صرفاً برای دورشدن از

شلوغیِ شهر به آنجا می‌آمدند. در تنگه‌ی بالای دربند، هرجا که در کناره‌های رودخانه روزنه‌ای بود، تراس‌های مسطح احداث کرده بودند. در این تراس‌ها کافه‌هایی با میز و صندلی‌هایی سر برآورده بودند که در میان درخت‌ها قرار داشتند.

در جست‌وجوی دره‌های کمتر دست‌نخورده‌ی رشته‌کوه البرز مناطق زیبایی، هم در شمال‌شرق و هم در شمال‌غرب تهران، پیدا کردم. دسته‌هایی از روستاها شبیه به گروه روستاهای شمیران در چین‌خوردگی‌های البرز در سرتاسر طول آن از غرب به شرق وجود دارد، که همیشه با یک روستای بزرگ در دامنه‌ی کوه شروع می‌شوند و، همین‌طور که در کوه به‌سمت بالا پیش بروید، روستاها کوچک‌تر می‌شوند؛ البته روستاهای کوچک‌تری در دره‌های بالاتر در کنار رودخانه به‌صورت پراکنده وجود دارند. مرتفع‌ترین روستای این گروه مثل پَس‌قلعه در گروه شمیران است که با ارتفاع حدوداً ۲۵۰۰ متری یا بیشتر تابستان‌هایی دل‌پذیر و زمستان‌هایی بسیار سرد و برفی دارد.

من از این دو منطقه خوشم آمد. یکی از آن‌ها در شمال‌شرقی شهر بود. با حدود ۳۰ کیلومتر راندن در دامنه‌ی کوه‌های نیاوران، که حدوداً در ۴ کیلومتری شرق تجریش قرار دارد، به گروهی از روستاها می‌رسیم که درمجموع به نام «لواسان» شناخته می‌شوند. اولینِ این روستاها «لشکرک» است. از لشکرک می‌توان در کنار رودخانه‌ی جاجرود به چپ پیچید. این جاده از میان روستاهایی می‌گذرد که هم‌زمان با افزایش ارتفاع به شمشک، که پیست اسکی معروفی است، ختم می‌شود. با درپیش گرفتن جاده به‌سمت راست در لشکرک به روستاهایی بسیار دیدنی می‌رسید که از «ناران» شروع می‌شود و به «افجه» ختم می‌شود. این گروه روستاهای لواسان است که یکی از خوشه‌های متعدد روستایی است که در فاصله‌ی ۳۰ تا ۴۰ کیلومتری از یکدیگر در چین‌خوردگی‌های رشته‌کوه البرز قرار دارند.

دومین روستا از روستاهای کوهستانی مورد علاقه‌ی من در کمتر از ۱۰ کیلومتری شمال‌غربیِ مرکز تهران، دوباره در یک دره و از کنار رودخانه،

شروع می‌شود. این گروه که درمجموع به نام «سولقان» شناخته می‌شود، با روستای «کَن» آغاز می‌شود، که به انارهای خوشمزه‌اش شهرت دارد. در ۳۰ کیلومتری کَن، در انتهای جاده‌ی پرپیچ‌وخمی که تعدادی آبادی را در بر می‌گیرد، روستای «سَنگان» قرار دارد. جاده‌ی منتهی به سَنگان از مناظر کوهستانی بسیار دیدنی می‌گذرد. به‌طور معمول، روستاها در طول مسیر در کنار بستر رودخانه ساخته می‌شدند. این روستاها انواع میوه‌ها را تولید می‌کنند، اما در هرجایی که کمی زمین مسطح وجود داشته باشد، غلات نیز کشت می‌شود. اخیراً شنیده‌ام که جاده‌ی کَن ـ سَنگان از آن روستا فراتر رفته و قرار است گذرگاه دیگری به استان‌های دریای خزر شود.

همچنان در سمت غرب، در راه قزوین، دو گروه دیگر از روستاهای کوهستانیِ «برغان» و «طالقان» را می‌شناختم که هریک از این جوامع کوهستانیِ با روستایی بزرگ در دامنه‌ی کوه شروع می‌شد و با پیش‌روی به‌سمت بالا، به چندین روستای دیگر در ارتفاعات بالاتر می‌رسید. نکته‌ی دیگر اینکه متوجه شده بودم که بومیان این کوه‌ها ازنظر فیزیکی تا حدودی با مردم شهر متفاوت بودند. به نظر می‌رسید تجانس بیشتری در شکل فیزیکیِ افراد وجود دارد. به‌طور خاص، به نظر می‌رسید که جوان‌ها پوست روشنی داشتند و بلوندتر بودند و هرچه سنشان بالاتر می‌رفت، متأثر از آب‌وهوا، سیه‌چرده‌تر می‌شدند. آدم با خودش فکر می‌کند که شاید ایرانیانی که در ارتفاعات زندگی می‌کنند با نژادهای مهاجمی که به کشور هجوم آوردند هیچ‌وقت ترکیب نشده‌اند، زیرا درحقیقت این را می‌دانیم که مهاجمان عرب خیلی کم به کوه‌ها نفوذ کردند و مغول‌ها نیز بیشترْ مراکز شهری را تسخیر و ویران کردند و برای هجوم به مناطق کم‌جمعیت و صعب‌العبورِ کوهستانیْ خودشان را به زحمت نمی‌انداختند.

رشته‌کوهی که از مرز ترکیه در جنوب‌شرقی تا جنوب استان فارس امتداد دارد «زاگرس» نام دارد، که محدوده‌اش بسیار وسیع‌تر است و شامل بسیاری از قله‌های مرتفع ـ با ارتفاعی بیش از ۴۰۰۰ متر ـ است. این منطقه دورتر

است و کمتر مورد کشف و سیاحت قرار گرفته است. تا چند دهه‌ی پیش، طوایف کوچ‌نشین، ازجمله کردها، لرها، بختیاری‌ها و قشقایی‌ها، در این بخش کوهستانی جابه‌جا می‌شدند. البته روش کوچ‌نشینیِ این قبایل اکنون تغییر کرده است و آن‌ها بیشتر در شهرها مستقرند. با رشدِ جمعیت کشور و جاده‌سازی گسترده، منطقه‌ی زاگرس نیز اکنون شناخته‌شده‌تر است و به‌طور گسترده مورد بازدید قرار می‌گیرد و می‌دانم که حتی تعدادی استراحتگاه اسکی در این کوه‌ها ساخته شده است.

متأسفانه تابه‌حال فرصتی برای بازدید از رشته‌کوه‌های زاگرس و آشنایی با آن نداشته‌ام و تنها کوهی که غیر از رشته‌کوه البرز فرصت صعودش را داشته‌ام یکی از قله‌های رشته‌کوه «کَرکَس» است. این رشته‌ارتفاعات در نواحی مرکزی ایران قرار دارد که از جنوب تا پایینِ شهر قم و غرب کاشان و نطنز و تا شمال اصفهان امتداد دارد. بلندترین نقطه در رشته‌کوه کَرکَس به بالای ۳۷۰۰ متر می‌رسد. در بهار سال ۱۳۴۷ که برای ضبط یک تعزیه در نطنز بودم، از فرصت استفاده کردم و نزدیک‌ترین قله به آن شهر را فتح کردم. این تجربه بسیار خاطره‌انگیز بود، زیرا نطنز، آن‌طور که از پدرم شنیده بودم، شهری است که حدود چهار نسل پیش، ریشه‌های اجدادی من از آنجا آمده است.

از آنجا که آخرین فصل زندگی من در ایرلند می‌گذرد، کشوری که دوستش دارم و تحسینش می‌کنم، عاشقانه‌هایم با کوه‌ها به پایان رسیده است. با معیارهای ایرانی، آنچه در ایرلند کوه نامیده می‌شود تپه‌ای بیش نیست. در هر صورت، از زمان اقامتم در ایرلند، برای کوهنوردی جدی خیلی پیر شده‌ام؛ هرچند طبیعت و کوه‌ها، به‌ویژه در خاطرات دوران جوانی‌ام، جایگاه بسیار ویژه‌ای داشته‌اند. گاهی اوقات دوستان ایرلندی از من می‌پرسند که آیا اصلاً دلم برای کشور مادری‌ام تنگ شده است. و در پاسخ می‌گویم فقط برای کوه‌های ایرانی، تکه‌های سرسبزِ نهفته در چین‌هایشان و زمزمه‌های آبی که از میان صخره‌ها به‌نرمی روان‌اند.

آمریکا

یک خانواده‌ی ایرانی، حتی اگر به‌اندازه‌ی خانواده‌ی من دنیادیده و آگاه باشند، در نیمه‌ی اول قرن بیستم هیچ دلیلی برای دانستن درباره‌ی موسیقی کلاسیک غرب نداشت. موسیقی ایرانی، یعنی موسیقی سنتی شهری، بسیار مورد علاقه و توجه خانواده‌ی من بود. به‌خصوص پدرم موسیقی ایرانی را بسیار خوب می‌شناخت. او نحوه‌ی نواختنِ تار، یکی از سازهای برجسته‌ی ایرانی، را به‌خوبی یاد گرفته بود. او در دهه‌یِ سوم زندگی‌اش نزد غلامحسین درویش (درویش‌خان)، نوازنده‌ی مشهور تار، درس گرفته بود. مادرم هیچ آموزش رسمی‌ای در این زمینه ندیده بود، اما بسیار اهل موسیقی بود. تمبک را به‌خوبی می‌نواخت و زیبا می‌رقصید. اما موسیقی کلاسیک غربی برای آن‌ها کاملاً غریبه بود، که کاملاً قابل فهم بود. به‌خصوص درک‌کردن و ارزش‌داشتن آهنگ‌سازی به‌عنوان یک حرفه برای آن‌ها دشوار بود. ایران هرگز آهنگ‌ساز نپرورانده بود، زیرا خلق موسیقی همیشه با اجرا پیوند خورده بود؛ اجرایی که بسیار بداهه است. از اواخر قرن نوزدهم، زمانی‌که نفوذ غرب شروع شد، تعداد کمی از نوازندگان در واقع قطعات موسیقی را ساختند

که با نت‌نویسیِ غربی نوشته شده بود. با این حال، هیچ شناخت درستی از آهنگ‌سازی به‌عنوان رشته‌ای مستقل در فعالیت‌های موسیقی یا آهنگ‌ساز به‌مثابه‌ی چهره‌ی موسیقیاییِ منحصربه‌فرد وجود نداشت. از همین رو، تصمیمم مبنی بر ادامه‌ی تحصیل در رشته‌ی موسیقی کلاسیک غربی با هدف آهنگ‌سازشدن، با درک‌نشدن کامل از سوی والدینم مواجه شد.

مدت زیادی طول کشید تا بتوانم مادرم را قانع کنم که هدفم از این کار این نیست که از راه به در شوم. از آنجا که او ذاتاً زنی ماجراجو و نامتعارف بود، به‌تدریج توانستم رضایتش را درخصوص تحصیل در رشته‌ی موسیقی و نه نوازندگی، بلکه آهنگ‌سازی، جلب کنم، هرچند که او کاملاً آن را درک نمی‌کرد. در سال ۱۳۲۶، دو سال قبل از مهاجرت من به آمریکا، یک فیلم سینمایی فرانسوی به نام «سمفونی فوق‌العاده»[1] در یکی از سینماهای تهران به نمایش درآمد که بر اساس زندگی هکتور برلیوز[2] ساخته شده بود و بازیگر بزرگ فرانسوی، ژان‌لوئی بارو[3]، نقش آهنگ‌ساز را بازی کرد. من این فیلم را دیده بودم و تأثیر زیادی از آن گرفته بودم؛ از همین رو، تصمیم گرفتم مادرم را هم برای دیدن آن ببرم. او بسیار تحت‌تأثیر داستان فداکاری این آهنگ‌ساز در قبال هنرش و تلاش‌های او برای امرارمعاش و شناخته‌شدن به‌عنوان نابغه‌ای که بود، قرار گرفت. اگرچه مادرم نمی‌توانست موسیقی را بفهمد، با دیدن این فیلم متوجه شد که آنچه من در پی آنم چیز مهمی است.

در پایان، توانستم حمایت مادرم و نظر پدرم را به برنامه‌ام برای تحصیل موسیقی در خارج از کشور جلب کنم. با این حال، این تفاهم حاصل شد که اساساً بتوانم از عهده‌ی خودم بربیایم و به‌جز سال اولِ پس از رفتنم، بر دوش آن‌ها بار مالی اضافه نکنم. البته این توافق به‌دلیل انتخاب نامتعارف من ازنظر آن‌ها برای رشته‌ی مورد نظرم نبود، بلکه بیشتر به‌این‌دلیل بود که برادر

1. La Symphonie fantastique - Christian-Jaque
2. Hector Berlioz
3. Jean-Louis Barrault

بزرگ‌ترم، منوچهر، هم می‌خواست برای ادامه‌تحصیل به خارج از کشور برود. انتخاب او رشته‌ی بسیار خوش‌نام پزشکی بود که خب، سزاوار حمایت کامل بود. او پیش‌از آن، دو سال دوره‌یَ آموزشی پزشکی را در دانشگاه تهران به پایان رسانده بود و مشتاق ادامه‌تحصیل در آمریکا بود.

واضح است که خانواده‌ی ما امکان حمایت مالی از هر دوی ما را نداشتند. در ابتدا، برنامه‌ی منِ این بود که به‌دنبال تحصیل موسیقی در فرانسه باشم، زیرا با زبان فرانسه نسبتاً راحت بودم و معلم ویولن ارمنی‌ام، که در فرانسه آموزش دیده بود، مرا تشویق کرد که برای پذیرش در کنسرواتوار عالی موسیقی در پاریس[1] درخواست پذیرش بدهم. در اوایل سال ۱۳۲۸، از دریافت پاسخ مثبت به درخواستم از این کنسرواتوار بسیار ذوق‌زده شدم و از آنجا که پس از سال اول زندگی‌ام در خارج از کشور مدیریت هزینه‌هایم را بدون کمک خانواده بر عهده گرفته بودم، امکان اشتغال به مشاغل پاره‌وقت در پاریس را در حین تحصیل بررسی کردم. تحقیقات خیلی زود روشن کرد که در فرانسه ـ و، در واقع، در تمام اروپا ـ بیکاری خیلی زیاد است و یک دانشجوی خارجی برای یافتن کار هیچ شانسی ندارد. این موضوع تنها به چند سال پس از جنگ جهانی دوم مربوط می‌شود؛ جنگی که بخش گسترده‌ای از اروپا را ویران کرده بود. اقتصاد در حال نابودی بود و بی‌نظمی و ناامنیِ بسیاری در همه‌جا وجود داشت. ازاین‌رو، هیچ امکانی وجود نداشت که بتوانم کار کنم، چه برسد به اینکه هم‌زمان با کار به مدرسه هم بروم.

تحقیقاتِ بیشتر مرا به این باور رساند که تنها کشور جهان که ازنظر اقتصادی قوی و سالم باشد، ایالات متحده‌ی آمریکاست. علاوه‌بر این، متوجه شدم که همه‌ی دانشگاه‌های آمریکا دوره‌های جامع موسیقی ارائه می‌دهند و می‌توانم در هریک از صدها مؤسسه‌ی معتبرِ آنجا آهنگ‌سازی بخوانم. همچنین متوجه شدم که بسیاری از آهنگ‌سازانِ مشهورِ اروپایی، به‌دلیل شرایط سختِ دوران جنگ در کشورهای خود یا به‌دلیل تهدید جدی‌شان از

1. École normale de musique de Paris

سوی نازی‌ها، به ایالات متحده مهاجرت کرده بودند و در دانشگاه‌های آمریکا تدریس می‌کردند. دل‌گرم‌کننده‌تر هم این بود که برای دانشجویان آمریکایی انجام مشاغل پاره‌وقت در حین تحصیل، غیرمعمول نبود. بنابراین، تصمیم گرفتم که برنامه‌ام برای تحصیل موسیقی در فرانسه را به نفع آمریکا تغییر دهم. با گذشت زمان، متقاعد شدم که انتخاب آمریکا انتخاب درستی بوده است، حتی اگر همین فرصت‌ها در فرانسه هم برای من فراهم می‌بود. اگر خیلی جوان‌تر بودم و می‌خواستم در یک کنسرواتوار درس بخوانم، شاید فرانسه انتخاب خوب و منصفانه‌ای بود، اما برای تحصیلِ موسیقی در سطح دانشگاهی، هیچ کشوری در اروپا با آمریکا قابل مقایسه نیَست. از همین رو، شروع به جست‌وجو برای درخواست پذیرش از یک دانشگاه آمریکایی کردم.

برای دریافت ویزای دانشجویی از سفارت آمریکا در تهران، متقاضی باید ثابت می‌کرد که درخواست پذیرش داده و در دانشگاهی آمریکایی پذیرفته شده است. آشنای جوانی که هم‌سن‌وسال من بود و خانواده‌اش را خوب می‌شناختیم، به‌تازگی به آمریکا رفته بود و برای تحصیل در رشته‌ی کشاورزی در کالجی در شمال یوتا[1] ثبت‌نام کرده بود. در پاسخ به نامه‌ای که برای او نوشتم، پذیرفت که کارنامه‌ی سوابق دبیرستانم را، که برایش پست کرده بودم، به دفتر پذیرش کالجش بفرستد. بعد از زمان مشخصی، از کالج کشاورزیِ ایالت یوتا در لوگان[2] پذیرش گرفتم تا در پاییز ۱۹۴۹ تحصیلاتم را در آنجا شروع کنم. با نامه‌ی پذیرشم به کنسولگری آمریکا رفتم و سپس ویزای تحصیلی‌ام صادر شد. البته من قصد نداشتم در رشته‌ی کشاورزی تحصیل کنم و می‌خواستم به‌زودی و پس از رسیدن به آمریکا، در دانشگاه دیگری در دانشگاه دیگری به رشته‌ی موسیقی تغییر رشته بدهم.

همان‌طور که با خانواده‌ام صحبت کرده بودم، قرار شد یک بلیت هواپیمای یک‌طرفه به مقصد نیویورک و مقداری پول، برای مراقبت از خودم به‌مدت

1. Utah
2. Logan

یک سال، به من بدهند. آن‌طور که به یاد می‌آورم، این مبلغ حدود ۲۰۰۰ دلار بود، که تقریباً برای یک سال زندگی دانشجویی در سال ۱۹۴۹ کافی بود. و این نکته را هم اضافه کنم که پدر و مادرم آن‌قدر خوب و پشتیبان بودند که به من این اطمینان را دادند که اگر بعد از گذشت یک سال در شرایط مالی بدی قرار گرفتم، برایم یک بلیت برگشت می‌فرستند. اما من مصمم بودم که چنین روزی هرگز نرسد.

پنج‌شنبه ۱۹ خرداد ۱۳۲۸ از تهران خارج شدم و دو روز بعد به نیویورک رسیدم. این اولین سفر من با هواپیما بود که یک داگلاس دی‌سی‌ـ۶[1] از خطوط هوایی اسکاندیناوی[2] بود. اولین توقف هواپیما در پایتخت سوریه، دمشق، برای سوخت‌گیری مجدد بود. از آنجا، پس از دو ساعت پرواز، شب به رُم رسیدم. از فرودگاه مسافران با اتوبوس به هتلی برای اقامت شبانه منتقل شدند و بعد از آن در جمع چند نفر از مسافران دیگر، در خیابان‌های نزدیک هتل قدم زدیم. در ژوئن ۱۹۴۹، رم برایم مکانی افسرده‌کننده بود. خیابان‌ها نور ضعیفی داشتند و پر از زباله بودند. مردان، با لباس‌های کهنه، بی‌هدف راه می‌رفتند یا روی پله‌های کلیسا و اطراف فواره‌ها نشسته بودند، و در کنار آن زنان جوان آشکارا و بدون هیچ موفقیتی به‌دنبال مشتری می‌گشتند.

صبح روز بعد، از رم به کُپنهاگ پرواز کردیم تا پرواز دیگری را بگیریم. ایستگاه بعدی برای سوخت‌گیری گلاسکو در اسکاتلند بود که نسبتاً سرد، بارانی و دل‌گیر بود. طولانی‌ترین مسیر، پرواز در سراسر اقیانوس اطلس شمالی بود که همچون شبی پایان‌ناپذیر بود و وقتی به بیرون نگاه می‌کردم، از آنجا که از شمال زمین دور بودم و نزدیک انقلاب تابستانی بودم، آسمان در طول پرواز روشن باقی ماند. سوخت‌گیری نهایی در گندر[3]، جزیره‌ای در استان نیوفاندلند[4] در کانادا، انجام شد. فرودگاه در معرض بادهای شدید و

1. Douglas DC-6
2. Scandinavian Airlines System (SAS)
3. Gander
4. Newfoundland

سرد بود و تضاد هوا با تهران گرم و آفتابی در دو روز قبل نمی‌توانست بیشتر از این باشد. بالاخره به مقصد نهایی رسیدیم و حدود ساعت ۱۱ صبح روز شنبه ۱۱ ژوئن هواپیما در نیویورک به زمین نشست.

اتوبوسی مسافران را به قلب شهر در منهتن[1] برد. دو پسر ایرانی هم‌سن‌وسال من هم در پرواز به نیویورک بودند که در طول پرواز با آن‌ها دوست شدم. وقتی در ترمینال از اتوبوس خارج شدیم، من و دو پسر دیگر، شروع به جست‌وجوی هتلی ارزان کردیم تا شاید بتوانیم چند شبی آنجا بمانیم. آن‌طور که به یاد دارم، در خیابان پنجاه‌وچهارم، نه‌چندان دور از برادوی[2] بود که هتلی پیدا کردیم که توانستیم در آن اتاقی سه‌تخته و بسیار ارزان بگیریم.

من پنج روز را در نیویورک گذراندم. در خیابان‌ها می‌چرخیدم و مبهوتِ نور، شلوغی و انرژی ناب آن شهر شگفت‌انگیز بودم. معلم ویولن من، واهه جینگوزیان، تنها شش ماه قبل از ورود من به آمریکا، به آن کشور مهاجرت کرده بود و در منطقه‌ی جکسون هایتس[3] زندگی می‌کرد. شماره‌ی تلفنش را داشتم و با او تماس گرفتم. او هر روز به دیدنم می‌آمد و بعضی از مکان‌های دیدنی معروف نیویورک را به من نشان می‌داد. یک روز مرا به تماشای فیلمی در تالار موسیقی رادیوسیتی[4] برد. قبل از نمایش فیلم، قطعه‌های موزیکال مختلف، ازجمله رقص راکت‌ها[5] (که یک کمپانی معروف رقص در آمریکا بود)، به نمایش درآمد. او همچنین به من نشان داد که کجا می‌توانم از رستوران‌های سلف‌سرویس یا اتومات‌ها غذا بخرم. اتومات‌ها، که مدت‌ها پیش از مد افتادند، غذاخوری‌هایی بودند که ساندویچ‌ها و پای‌هایشان را در صندوق‌هایی ـ شبیه صندوق‌های پستی در اداره‌ی پست ـ به معرض نمایش می‌گذاشتند. برای دریافت کالای انتخابی، باید سکه‌ها را در شکاف

1. Manhattan
2. Broadway
3. Jackson Heights
4. Radio City Music Hall
5. Rockets

مخصوص سکه می‌انداختید تا سرپوش شفاف صندوق بالا برود و بعد می‌توانستید غذا را بردارید.

واهه روزی مرا به دیدن ساختمان امپایر استیت[1] برد و یک روز دیگر، به ایستگاه بزرگ مرکزی رفتیم تا به من کمک کند که یک بلیت قطار به یوتا بخرم. دورترین جایی که می‌توانستم با قطار بروم شهر اوگدن[2] بود و بعد از آنجا باید با اتوبوس به مقصد نهایی‌ام، لوگان، می‌رفتم، که فقط حدود دو ساعت تا شمال راه داشت. واهه در پنجمین روز اقامتم در نیویورک مرا به ایستگاه بزرگ مرکزی برد و از آنجا سفر طولانی به‌سمت غرب را آغاز کردم. نزدیک سه شبانه‌روز طول کشید تا، سرانجام، ساعت ۱ بامداد به اوگدن رسیدم. در ایستگاه راه‌آهن به‌نوعی توانستم درباره‌ی محل پایانه‌ی اتوبوس سؤال بپرسم و راهنمایی بگیرم. خوشبختانه ایستگاه اتوبوس گری‌هاوند[3] بسیار نزدیک به ایستگاه قطار بود. اتوبوس تعدادی توقف در شهرهای مختلف در راه داشت. ساعت ۵ صبح بود که راننده به من خبر داد که به لوگان رسیده‌ایم. آن‌سوی جاده، جایی که اتوبوس مرا پیاده کرده بود، هتل اکلس[4] قرار داشت. آنجا بهترین هتل از معدود هتل‌های شهر بود و من در آن یک اتاق گرفتم و سه روز در آن اقامت کردم.

در روز دوم اقامتم در لوگان مسیر رفتن به کالج را پیدا کردم. دفتر اداری کالج فهرستی از اتاق‌های موجود برای اجاره در شهر به من داد، اما من به‌سختی توانستم هریک از آن آدرس‌ها را پیدا کنم. نظام شماره‌گذاریِ خیابان‌های آمریکا بسیار گیج‌کننده و عجیب بود. در هرجای دیگری در دنیا خانه‌ها به‌گونه‌ای شماره‌گذاری می‌شوند که همه‌ی اعداد پشت‌سرهم قرار می‌گیرند یا در ابتدای خیابان همه‌ی پلاک‌های فرد در سمت راست و اعداد زوج در سمت چپ هستند. نظام آمریکایی صد عدد را به خانه‌های

1. Empire State Building
2. Ogden
3. Greyhound
4. Eccles

بین دو تقاطع اختصاص می‌دهد، بدون توجه به اینکه در آن بلوک چند خانه وجود دارد. در واقع، به‌ندرت پیش می‌آید که امتداد خیابان بین دو تقاطع شامل بیش از حدود دوازده خانه شود. اگر مثلاً فقط هشت خانه بین دو تقاطع وجود داشته باشد، صد عدد به‌طور تصادفی با اعداد فرد در سمت راست و اعداد زوج در سمت چپ استفاده می‌شوند. برای افراد ناآشنا این می‌تواند گیج‌کننده باشد، اما هنگامی‌که نظامش را یاد بگیرند، خیلی هم خوب و کارآمد است. برتریِ این روش این است که ایده‌ای واضح درباره‌ی پلاک مدنظر و اینکه مقصد کجاست به شما می‌دهد. برای مثال، اگر کسی به‌دنبال یافتن خانه‌ی شماره‌ی ۱۶۲۸ باشد و شما در بلوکی باشید که اعداد در سِری ۱۲۰۰ هستند، می‌فهمید آن پلاکی که شما به دنبالش هستید چهار بلوک جلوتر است، یا اگر خانه‌ها در سِری ۲۳۰۰ باشند، می‌دانید که مقصد شما شش بلوک در جهت مخالف است. مزیت دیگر نظام آمریکایی این است که تابلوهای خیابانی به‌صورت برجسته و قابل مشاهده در تقاطع‌ها نصب شده‌اند. بنابراین، هیچ مشکلی در دیدن نام خیابان‌ها وجود ندارد و با اطمینان می‌شود گفت که کسی نمی‌تواند درباره‌ی نحوه‌ی نام‌گذاری و علامت‌گذاری خیابان‌ها در شهرهای اروپایی یا احتمالاً هرجای دیگری در دنیا همین را بگوید.

بعد از پیاده‌رویِ بسیار و سردرگمی زیاد، یکی از نشانی‌های فهرست را پیدا کردم و اتاقی به قیمت ۸ دلار در هفته اجاره کردم. حدود هشت هفته در یوتا در ایالت لوگان ماندم، که شهری عادی در غرب آمریکاست. آب‌وهوای این شهر بسیار شبیه محل زندگی خودم در ایران بود. ارتفاعات و کوهستان‌های اطراف آن بسیار شبیه فلات ایران بود و روزهای تابستانش بیشتر آفتابی، گرم و خشک بود. اما شباهت‌ها به همین‌جا ختم می‌شد. خیابان‌ها و ساختمان‌ها بسیار متفاوت بودند و درکل رفتار مردم صمیمانه‌تر بود. درباره‌ی این آخرین نکته لازم است توضیحی بدهم. ایرانی‌ها با کسانی که می‌شناسند گرم و صمیمی‌اند و مهمان‌نوازی‌شان مثال‌زدنی است و خوش‌معاشرتی‌شان با

مهمانان، خانواده و دوستانشان بسیار زیاد است. اما جهانِ خارج از خانه را اساساً محدوده‌ای متخاصم می‌بینند و با غریبه‌ها، اگر تهدید تلقی نشوند، حتماً با احتیاط رفتار می‌کنند. جالب اینجاست که ایرانی‌ها با غربی‌ها، یعنی اروپایی‌ها یا آمریکایی‌ها، خیلی دوستانه رفتار می‌کنند، اما در بین خودشان و با ایرانی‌های غریبه به‌هیچ‌عنوان. با این پیشینه، وقتی در خیابان‌های لوگان قدم می‌زدم، بسیار متعجب و مسحور شدم از اینکه می‌دیدم هر رهگذری که رد می‌شود به من لبخند می‌زند و اغلب سلام می‌کند. با این حال، زمانی‌که رهگذری می‌پرسید «هوا به‌اندازه‌ی کافی برای تو گرم است؟»[1] نمی‌فهمیدم منظورش از «به‌اندازه‌ی کافی گرم»[2] دقیقاً چیست. یکی دیگر از عبارات رایجی که مرا گیج می‌کرد این بود که در پاسخ «متشکرم» اغلب اصطلاح «You bet» را می‌شنیدم. فعل «To bet» را در فرهنگ لغت جست‌وجو کردم و به معنی «شرط‌بستن» رسیدم، که هیچ کمکی به ماجرا نکرد. در مغازه‌ها یا رستوران‌هایی هم که می‌رفتم، افراد همیشه لبخند می‌زدند. این نیز نسبتاً با آنچه که در ایران به‌طور معمول با آن روبه‌رو می‌شوید متفاوت است. البته مبادا خشم خوانندگان ایرانی‌ام را برانگیزم؛ باید اعتراف کنم که همیشه استثناهایی هم هست.

درباره‌ی سبک ساختمان‌ها و خیابان‌ها، چیزی که بیش از همه مرا تحت‌تأثیر قرار می‌داد این بود که حیاط خانه‌ها و شکلشان را از خیابان می‌شد دید. من از فضای اختصاص‌داده‌شده به چمن‌ها، درختان و گل‌هایی که همگی از خیابان در معرض دید بودند، خوشم می‌آمد. در ایران خانه‌ها پشت دیوار یا حصار ساخته می‌شوند و از دید در امان‌اند و از حریم خصوصی با دقت بسیاری محافظت می‌شود. خانه‌ها ممکن است باغ‌ها و حوض‌ها و گاهی استخرهایی بزرگ و زیبا داشته باشند، اما از بیرون دیده نمی‌شوند. در آمریکا، به‌جز در شهرهای بزرگ و شلوغ ایالات شرقی، مفهوم کلیِ «خانه‌ی

1. Hot enough for you?
2. Hot enough

شخصی» بسیار متفاوت است. خانه‌ها در یک یا دو طبقه ساخته شده‌اند و بزرگ‌اند و با حجم زیادی از چمن، گل و درخت از خانه‌ی بعدی جدا می‌شوند. خیابان‌های مسکونی در اکثر شهرهای آمریکا، کاملاً منحصربه‌فرد هستند و من کاملاً مسحور زیبایی آن‌ها بودم و هنوز هم هستم. آن‌ها عمدتاً بسیار عریض‌تر از خیابان‌های مسکونی در سایر نقاط جهان‌اند و با درختان پوشیده شده‌اند و پیاده‌روهایی عریض با نوار باریکی از چمن دارند که مسیر پیاده‌روی سنگ‌فرش‌شده را از خیابان جدا می‌کند. نیازی به گفتن نیست که زمانی‌که به لس‌آنجلس نقل‌مکان کردم و مناطق مسکونی بورلی هیلز[1]، بِل‌ایر[2] و برنت‌وود[3] را دیدم، تحسینم از زیبایی محله‌های مسکونی آمریکایی چندبرابر شد.

هشت هفته‌ای‌که در لوگان گذراندم بسیار مسرت‌بخش بود. من در دنیای غیرواقعیِ رؤیاهایم بودم و هرگز احساس دلتنگی نکردم، حتی برای یک دقیقه. بیشترِ وقتم را صرف مطالعه‌ی زبان انگلیسی کردم. در یک دوره‌ی تابستانی کلاس انگلیسی برای دانشجویان خارجی در کالج کشاورزی ایالت یوتا ثبت‌نام کردم که یک کلاس روزانه‌ی یک‌ساعته بود و به‌سرعت هم در آن پیشرفت می‌کردم. کالج، که چند سال بعد به دانشگاه ایالتی یوتا تغییر نام داد، یک دپارتمان موسیقی کوچک اما بسیار خوب داشت. جالب اینجاست که آهنگ‌ساز برجسته‌ی آمریکایی، روی هریس[4]، در اقامتگاه هنرمندان و به‌عنوان آهنگ‌ساز در آنجا بود و در سال ۱۹۴۹ من به‌قدری تازه‌کار بودم که دلم نمی‌خواست با او درسی بردارم. دوازده سال بعد، سرنوشت طوری رقم خورد که افتخار این را یافتم که زمانی‌که هریس در یو.سی.اِل.اِی[5] تدریس می‌کرد، سه سال شاگرد او باشم.

---

1. Beverly Hills
2. Bell Air
3. Brentwood
4. Roy Harris
5. University of California, Los Angeles (UCLA)

با راهنمایی دپارتمان موسیقی کالج، یک معلم خصوصی پیانو پیدا کردم. دپارتمان هم آن‌قدر حامی بود که به من اجازه داد روزانه با پیانویی در آنجا تمرین کنم. معلم من، خانم جوانی به نام ژان سورنسون[1]، که هفته‌ای دو بار او را می‌دیدم، از پیشرفت من راضی بود و خیلی تشویقم می‌کرد.

چند دانشجوی ایرانی در کالج بودند، ازجمله مرد جوانی که برای ثبت‌نام از او کمک خواسته بودم. اردشیر زاهدی، دیپلمات بزرگ آینده، احمدعلی احمدی، که ارتباط فامیلی دوری با من داشت و در سال‌های بعد دوست خوبی در زندگی‌ام شد، و همچنین چند نفر دیگر هم بودند. همه‌ی آن‌ها با من دوست شدند، اما از انتخاب رشته‌ی تحصیلی‌ام حیرت‌زده بودند و به‌سرعت هم به این نتیجه رسیدند که من خیلی اهل معاشرت نیستم، که خب، درست بود.

در اواخر ماه اوت تصمیم گرفتم به غرب نقل‌مکان کنم و در دانشگاه کالیفرنیا در لس‌آنجلس ثبت‌نام کنم، به این امید که بتوانم در آینده با آهنگ‌ساز بزرگ اتریشی، آرنولد شوئنبرگ[2]، که در آن دانشگاه تدریس می‌کرد، تحصیل کنم. با اتوبوس گِری‌هاوند به لس‌آنجلس رفتم، که مسافتی حدود ۱۳۰۰ کیلومتر بود، که از یوتا ــ آن ایالت فوق‌العاده خوش‌منظره و دیدنی ــ می‌گذشت. توقف اتوبوسمان را در لاس‌وگاس[3] در جنوب نوادا[4]، که آن زمان شهری کوچک و بی‌اهمیت بود، به یاد دارم.

لس‌آنجلس، حتی در سال ۱۹۴۹، کلان‌شهری بزرگ بود و بخش مرکز شهر تا حد زیادی مرکز تجاری شهر بود. این نکته را گفتم، زیرا امروزه چندین مرکز تجاری با ساختمان‌های بلند در مناطق دیگر شهر رشد کرده‌اند و مرکز شهرِ قدیمی نه‌تنها بی‌اهمیت بلکه فرسوده هم شده است. برای بسیاری از بازدیدکَنندگان، گسترش وسیع لس‌آنجلس نگران‌کننده است و بسیاری از

1. Jean Sorenson
2. Arnold Schoenberg
3. Las Vegas
4. Nevada

افراد بی‌شکلی و قاعده‌مندنبودن این شهر را با بی‌هویتی آن مرتبط می‌دانند. اما من همیشه لس‌آنجلس را دوست داشته‌ام. به نظرم، هویت خاص خودش را دارد و با گذشت زمان، می‌تواند بسیار دوست‌داشتنی هم بشود. فضای آرام و محله‌های بسیار زیبایی دارد و البته آب‌وهوایش هم نزدیک به ایدئال و عالی است. در غربی‌ترین بخش شهر، در کنار سواحل اقیانوس آرام، سانتامونیکا[1] و مالیبو[2] قرار دارند. هرگز آن انبساط خاطر و شعف اولین مواجهه‌ام با اقیانوس را فراموش نمی‌کنم. در ساحل ایستاده بودم و به خورشیدی که روی امواج غروب می‌کرد خیره شده بودم و با خودم به آسیا و سرزمینم در آن‌سوی این آب‌های به‌ظاهر بی‌انتها فکر می‌کردم.

به‌محض ورود به لس‌آنجلس، حدود یک هفته در هتلی کوچک و نه‌چندان دور از یو.سی.اِل.اِی اقامت کردم. با کمک دفتر دانشجویان خارجی دانشگاه، اتاقی مناسب با اجاره‌ی ماهی ۳۰ دلار در خانه‌ی کوچک خانم ساندرز[3] که خانمی مسن و بسیار مهربان بود، واقع در خیابان وست‌گیت[4] به شماره‌ی ۱۱۱۵ در غرب لس‌آنجلس، پیدا کردم. اتاقم خیلی کوچک بود (۲ در ۳ متر) که یک تخت، یک میز کوچک، یک صندلی و یک قفسه داشت که لباس‌هایم را در آن نگه می‌داشتم. در آنجا هیچ امتیاز ویژه‌ای برای غذاخوردن نداشتم، اما می‌توانستم از حمام و تلفن استفاده کنم. رادیوی کوچکی هم خریدم و شنیده بودم که یک ایستگاه پخش مختص موسیقی کلاسیک دارد که من به‌غیر از زمان مطالعه یا تمرین ویولن بی‌وقفه به آن گوش می‌کردم.

دپارتمان موسیقی دانشگاه یو.سی.اِل.اِی، جایی که تحصیلات ویولنم را نزد دکتر تامس ماروکو[5] دنبال می‌کردم، به من پیشنهاد داد که برای درس‌های پیانو به‌دنبال معلمی خصوصی بگردم و مرا پیش یک خانم پیانیست با نام

1. Santa Monica
2. Malibu
3. Saunders
4. Westgate
5. Thomas Marrocco

عجیب برابازون لیندسی[1] فرستادند که معلمی بسیار سخت‌گیر و جدی بود، دقیقاً همان چیزی که در آن مرحله به آن نیاز داشتم. متوجه شده بودم که صاحب‌خانه‌ام، خانم ساندرز، یک گاراژ در پشت خیابان کناری خانه دارد، اما ماشین نداشت. بنابراین، بعد از چند هفته از او پرسیدم که آیا به من اجازه می‌دهد یک پیانوی اجاره‌ای در گاراژ بگذارم. او هم موافقت کرد و من پیانویی با ماهی ۵ دلار اجاره کردم و در آنجا گذاشتم و در همان گاراژ پیانو تمرین می‌کردم.

با بودجه‌ی محدودی که داشتم، مجبور بودم بسیار مقتصدانه زندگی کنم. صبحانه‌ام (نان و پنیر و قهوه) را در اتاقم درست می‌کردم. ناهارم معمولاً یک ساندویچ یا سوپ و کراکر بود که از کافه‌تریای یو.سی.اِل.اِی می‌خریدم. شام‌ها کمی مفصل‌تر و در یکی از غذاخوری‌های وست‌وود[2] یا سانتامونیکا بود که شامل قهوه و دسر هم می‌شد، که هزینه‌اش به‌ندرت بیشتر از ۱ دلار و ۲۰ سنت می‌شد. علاوه‌بر این هزینه‌های روزمره، هزینه‌های عمده‌تری برای شهریه‌ی دانشگاه، کتاب‌ها و کلاس‌های پیانو نیز وجود داشت.

همچنین، بلافاصله پس از ورودم به لس‌آنجلس، متوجه شدم که رفت‌وآمد در این شهر بدون ماشین بسیار دشوار است. بنابراین، یک فورد کوپه‌ی ۱۹۳۹ کارکرده به قیمت ۳۰۰ دلار خریدم که چند سال به‌خوبی به من خدمت کرد. با این حال، قبل از گرفتن ماشین، فروشنده‌اش به من گفت که باید گواهینامه‌ی رانندگی بگیرم. من در ایران رانندگی یاد گرفته بودم و ماشین خانوادگی‌مان را هم رانده بودم، اما هرگز گواهینامه نگرفته بودم، زیرا آن روزها در ایران تعداد اندکی از افراد این کار را می‌کردند. فروشنده مرا به یکی از شعبه‌های دپارتمان وسایل نقلیه‌ی موتوری[3] برد. در آزمون رانندگی قبول شدم. جالب اینجاست که خیلی از سؤال‌های آزمون کتبی را

1. Brabazon Lindsey
2. Westwood
3. Motor Vehicle Department

کامل نمی‌فهمیدم.

در اواخر سپتامبر برادرم، منوچهر، هم به آمریکا آمد و او هم به‌لطف دوست مشترکمان، که در کالج دولتی لوگان[1] دانشجو بود، همان‌جا ثبت‌نام کرد و کمی بعدش هم با اتوبوس به لس‌آنجلس آمد تا چند روزی را با من بگذراند. تا قبل از آمدنش به‌شدت دچار دلتنگیِ بعد از مهاجرت شده بود، اما اوقات بسیار خوبی را در لس‌آنجلس گذراند و با روحیه‌ی خوب و اراده‌ی بالا به یوتا بازگشت. او دوره‌ی مقدماتی پزشکی‌اش را طی دو سال به پایان رساند. سپس به دانشکده‌ی پزشکی دانشگاه نبراسکا[2] رفت و به‌دنبال آن در رشته‌ی جراحی مغز و اعصاب در میشیگان[3] تخصص گرفت، و مسیر کاری درخشانی به‌عنوان جراح مغز و اعصاب داشت.

1. Logan
2. University of Nebraska Medical School
3. Michigan

کارهای عجیب‌وغریب

عزم من برای تحصیل در رشته‌ی موسیقی و آهنگ‌سازشدن، فارغ از نتیجه، مسیر زندگی‌ام را شکل داد. در طول سال‌های اولم در آمریکا، این اراده‌ی پایدار و تزلزل‌ناپذیر، به روش‌های پیش‌بینی‌ناپذیر و گاهی عجیب، مرا در شرایط غیرمنتظره‌ای می‌گذاشت. این فصل داستان برخی از کارهایی است که من برای تاب‌آوردن و ادامه‌دادن به‌عنوان دانشجویی تمام‌وقت انجام دادم.

در پایان تابستان ۱۹۵۰، پانزده ماه پس از ورودم به آمریکا، پشتوانه‌ی مالی‌ای که به من داده شده بود تمام شد و مجبور شدم برای تأمین مخارجم کار پیدا کنم. اولین کاری که توانستم بگیرم در خانه‌ی زن و شوهری به نام خانم و آقای گودمن[1] بود که کودکی چهارساله داشتند. از آنجا که پدر و مادر هر دو کار روزانه داشتند، من باید در خانه می‌بودم تا وقتی همسایه پسرک را در اوایل بعدازظهر از مهدکودکش برمی‌گرداند، آنجا باشم تا به او غذا بدهم، کنارش باشم و نیازهایش را تأمین کنم، تا زمانی‌که یکی از والدین به

1. Goodman

خانه برگردد. در ازای این خدمات، اتاقی رایگان در خانه‌شان به من دادند و همچنین می‌توانستم با خانواده شام بخورم. ازاین‌رو، اتاق کوچک خانه‌ی خانم ساندرز در غرب لس‌آنجلس را ترک کردم و به خانه‌ی گودمن در خیابان بیست‌ودوم در سانتامونیکا نقل‌مکان کردم. چند هفته بعد از آن شغلی فصلی پیدا کردم که راهنمای تلفن بین خانه‌ها و دفاتر را پخش می‌کردم که حکم پول‌توجیبی داشت.

کار برای خانواده‌ی گودمن به‌خوبی شروع شد، اما به‌تدریج سخت و طاقت‌فرسا شد. آقای گودمن، که پیانیست بود و در کنسرواتوار موسیقی لس‌آنجلس تدریس می‌کرد، نسبتاً کم‌حرف بود و به نظر می‌رسید علاقه‌ی چندانی به همسر و فرزندش ندارد و با من هم به‌ندرت حرف می‌زد. همسر او زنی جوان، کمی درشت‌اندام و در اواسط سی‌سالگی بود و پس از چند هفته شروع کرد به ابراز علاقه به من، که اصلاً خوشایند نبود و دیری نگذشت که مشخص شد به‌غیر از مراقبت‌های گاه‌به‌گاه من از پسرش، انتظار خدمات دیگری هم داشت. یک روز که فقط من و او در خانه بودیم، شنیدم که از اتاق‌خوابشان مرا صدا می‌زند، در زدم و وقتی در را باز کرد، دیدم پیراهنی بدن‌نما که هیچ‌چیزِ دیگری زیرش نپوشیده، به تن دارد. سعی کردم فقط به صورتش نگاه کنم و پرسیدم چه می‌خواهد. سؤال مسخره و بی‌ربطی پرسید و با خنده‌ای بر لب همان‌جا ایستاد. من جوابی به او دادم و رویم را برگرداندم. در پشت سرم به‌شدت بسته شد. از آن‌موقع به بعد، رفتارش با من به‌وضوح منتقدانه و همراه با بی‌اعتنایی شد.

با نزدیک‌شدن به تابستان سال ۱۹۵۱، متوجه شدم که باید یک کار تابستانی تمام‌وقت پیدا کنم تا بتوانم برای سال تحصیلی بعدی پول پس‌انداز کنم. گروهی از پسران و دختران ایرانی که در دانشگاه ایالتی یوتا در لوگان تحصیل می‌کردند، درباره‌ی فرصت‌های شغلی تابستانی در جکسون[1] در

1. Jackson

ایالت همسایه، وایومینگ[1]، چیزهایی شنیده بودند. برادرم، منوچهر، هم که در لوگان در رشته‌ی پزشکی تحصیل می‌کرد می‌خواست به جکسون برود. من هم تصمیم گرفتم به او ملحق شوم. کارم را در خانه‌ی خانوده‌ی گودمن رها کردم و در عرض دو روز از لس‌آنجلس به جکسون رفتم؛ مسافتی حدود ۱۶۰۰ کیلومتر. این شهر، که در دهه‌ی ۱۹۵۰ به جکسون‌هول[2] نیز معروف بود، حدود ۱۲۰۰ نفر جمعیت غیرمهاجر داشت. با این حال، در تابستان‌ها جمعیت بسیار بیشتر می‌شد. این شهر در ۵۰ کیلومتری جنوب پارک ملی گراند تتون[3] و ۱۳۰ کیلومتری پارک ملی یلواِستون[4] واقع شده است. تعداد زیادی از گردشگران از سایر نقاط آمریکا به آنجا می‌آمدند، زیرا در آن روزها گردشگران خارجی کمتر به آمریکا سفر می‌کردند. آن‌ها در راه خود به‌سمت این پارک‌ها از جکسون عبور می‌کردند. رستوران‌ها، بارها، هتل‌ها و متل‌ها در این زمان تجارت پررونقی داشت که تا حد زیادی پس از روز کارگر به پایان می‌رسید. بنابراین، با حداقل دستمزد ۸۵ سنت در ساعت، کارهای فصلیِ زیادی وجود داشت.

تعدادی از ما، مثل من، برای‌آنکه بتوانیم برای بقیه‌ی سال پول پس‌انداز کنیم، دو شغل می‌گرفتیم. من در رستورانی به‌صورت تمام‌وقت به‌عنوان ظرف‌شور و در رستورانی دیگر به‌عنوان آشپز غذاهای سرخ‌کردنی کار می‌کردم که به دوازده ساعت کار روزانه می‌رسید و هفت روز هفته را هم کار می‌کردم. کار برایم بسیار طاقت‌فرسا و سخت بود، اما ازنظر مالی خیلی تحت فشار بودم و چاره‌ای نداشتم. من و منوچهر در اتاقی اجاره‌ای در خانه‌ای متعلق به خانواده‌ای آلمانی زندگی می‌کردیم. صاحب‌خانه که متوجه شد دانشجوی موسیقی‌ام، به من اجازه داد تا با پیانوی دیواری‌اش در اتاق نشیمن تمرین کنم. اما دوازده ساعت کار در روز برایم زمان و انرژی زیادی برای تمرین

1. Wyoming
2. Jackson-Hole
3. Grand Teton National Park
4. Yellowstone National Park

باقی نمی‌گذاشت و فقط بعضی روزها می‌توانستم حدود یک ساعت با پیانو تمرین کنم. یادم می‌آید که در آن زمان داشتم سعی می‌کردم اولین سونات پیانوی بتهوون را یاد بگیرم. صاحب‌خانه‌ی آلمانی هم به قطعه‌ای به‌نام «برای اِلیز»[1] بسیار علاقه داشت و هر روز از من می‌خواست که آن را برایش بنوازم.

تا پایان تابستان به‌اندازه‌ای پس‌انداز کرده بودم که بتوانم هزینه‌های دانشگاه و برخی از هزینه‌های عمده‌ی دیگر را بپردازم، اما مبلغ پس‌اندازشده به‌زودی پس از شروع سال تحصیلی تمام شد و من مجبور شدم به‌دنبال کار نیمه‌وقت دیگری برای رسیدن به تابستان سال آینده باشم. برای مدتی به‌عنوان کمک‌پیشخدمت در یک کافه‌تریا در بلوار ویلشایر[2] کار پیدا کردم و چهار روز در هفته از ساعت ۴ تا ۸ بعدازظهر کار می‌کردم. حقوق مجدداً همان حداقل دستمزد یعنی ۸۵ سنت در ساعت بود، به‌اضافه‌ی یک شام رایگان که از همان مبلغ نباید بیشتر می‌شد، که اگر این اتفاق می‌افتاد، باید هزینه‌ی اضافی را خودم می‌پرداختم، اما چون آنجا سلف‌سرویس بود، مشتریان هیچ انعامی برای ما روی میز نمی‌گذاشتند. کافه‌تریای آنتری[3] نسبتاً بزرگ بود و حدود دوازده جوان، بیشترشان لاتین‌تبار، همکارانِ من بودند. رئیسمان آقای مک‌کورمیک[4] نامی بود؛ مردی خوش‌لباس اما نچسب. او گاه‌وبیگاه مرا صدا می‌کرد و دستور می‌داد و من و بقیه‌ی بچه‌ها را «پسر» خطاب می‌کرد و به ما می‌گفت این کار را بکن و آن کار را نکن. برای کار در این رستوران «فیلیپ» را به‌عنوان اسمم انتخاب کرده بودم، چون «هرمز» برای آن محیط زیادی نامتعارف بود. یک بار که آقای مک‌کورمیک من را «پسر» خطاب کرد، به‌آرامی به او گفتم: «آقا، اسم من فیلیپ است، لطفاً مرا با این اسم صدا کنید.» به نظر می‌رسید که بسیار دل‌خور شده باشد و با صدای بلند گفت: «شاید هم ترجیح بدهی اصلاً صدایت نکنم!» و من گفتم: «نه آقا، ترجیح

1. Fur Elise
2. Wilshire
3. Ontray
4. Mr. McCormick

می‌دهم مرا فیلیپ صدا کنید.» دیگر چیزی نگفت و رویش را برگرداند، اما از دفعه‌ی بعد مرا فیلیپ صدا کرد.

مشاغل دیگری که برای دوره‌های کوتاه داشتم شامل چند ماه کار نیمه‌وقت در کارخانه‌ای کوچک بود که در آن رویه‌ی پلاستیکی خودکارهای نوک‌ساچمه‌ای ساخته می‌شد. چیزی که بیشتر از این کار در یادم مانده یکی از همکارانم بود، جوانی لاغراندام و هم‌جنس‌گرا که به نظر می‌رسید به من علاقه‌مند است و در نهایت به‌سختی توانستم او را متقاعد کنم که من چنین تمایلی ندارم. یکی دیگر از اتفاقات جالب کارم در این کارخانه آشنایی با همکاری دیگر به‌نام والری[1] بود؛ عروس جنگ انگلیس. او در زمان جنگ با سربازی آمریکایی مستقر در انگلستان ازدواج کرده بود و پس از جنگ، شوهرش او را به لس‌آنجلس آورده بود. آن‌ها پسری هفت‌ساله داشتند، اما ازدواجشان دوام پیدا نکرده بود. والری تنها زندگی می‌کرد و حضانت بچه را بر عهده داشت، اما شوهرش آخر هفته‌ها اجازه‌ی دیدار با پسرشان را داشت و او را می‌برد و اواخر بعدازظهر یکشنبه او را به خانه برمی‌گرداند. روزی والری با پیشنهادی پیش من آمد و گفت که اتاقی در خانه‌اش به من می‌دهد تا درمقابل، وقتی پسرش با اتوبوس مدرسه به خانه برمی‌گردد، آنجا باشم. این توافق مثل کار مشابهی بود که سال قبل با آن زوج در سانتامونیکا داشتم و دوباره به نظرم رسید که با توجه به شرایط، پیشنهاد خوبی است. پس با رضایت قبول کردم و به منزل والری و پسرش نقل‌مکان کردم. خانه‌ی او در کالور سیتی[2] و نه‌چندان دور از محوطه‌ی بزرگ استودیوهای مترو گلدوین مایر[3] بود.

با وجود این، وضعیت از همان ابتدا نامناسب بود. خانم والری مقدار زیادی مشروب می‌نوشید و پسربچه هم بسیار بدقلق و دعوایی بود. بنابراین،

---

1. Valerie
2. Culver City
3. Metro Goldwyn Mayer

توافق بینمان شش هفته بیشتر به طول نینجامید. یک روز شنبه که پدر، پسرک را با خودش برده بود، حدود ساعت ۴ بعدازظهر به خانه آمدم و به اتاقم که در انتهای راهرو بود رفتم. وقتی از اتاق نشیمن رد می‌شدم، در نگاهی متوجه والری شدم که روی صندلی راحتی نشسته و سرش به یک طرف خم شده، مثل آنکه خوابیده باشد. با فرض اینکه احتمالاً مست و خواب است، هیچ توجه خاصی به آن نکردم. حدود یک ساعت بعد، یک بار دیگر از جلو در باز اتاق نشیمن رد شدم و دوباره والری را در همان وضعیت دیدم، اما این بار متوجه بزاق دهانش شدم که از گوشه‌ی دهان تا روی گردنش چکیده بود. نگران وارد اتاق شدم، صدایش کردم و به بازویش دست زدم. سرد بود و هیچ نشانه‌ای از زندگی نداشت. تنها کاری که به فکرم رسید این بود که به‌سمت خانه‌ی همسایه‌ها بدوم. همسایه‌ها آمدند، به پلیس خبر دادند و بعد هم آمبولانس آمد. البته که همه‌ی این‌ها بی‌فایده بود. او مرده بود. خودکشی کرده بود. پلیس مدت زیادی از من بازجویی کرد، اما چیز زیادی نداشتم که به آن‌ها بگویم. شوهرش را هم پیدا کردند و آوردند، اما او تمام روز را با پسرش گذرانده بود. نمی‌دانم در روزهای بعد چه اتفاقی افتاد و چه بر سر پسرک آمد. من روز بعد خانه‌ی خیابان واگنر[1] در کالور سیتی را ترک کردم و هیچ‌وقت نفهمیدم چرا و چگونه والری به زندگی‌اش پایان داده بود.

تجربه‌ی جالب دیگر، دوره‌ی چندماهه‌ای بود که با خانواده‌ای ثروتمند در منطقه‌ی برنت‌وود[2] لس‌آنجلس زندگی کردم. اتاق من بخشی از یک بنای ضمیمه در پشت عمارت بزرگشان بود. در آنجا وظیفه‌ی من مراقبت از باغ بزرگ پشت خانه بود. مالک خانه، آقای لَتا[3]، وکیلی موفق در زمینه‌ی ثبت اختراع بود. او مردی میان‌سال، قدبلند و خوش‌قیافه بود. اما همسرش خانمی بسیار زیاده‌خواه و بداخلاق بود، یک مذهبی واقعی و معتقد به کلیسای

1. Wagner Avenue
2. Brentwood
3. Mr. Latta

ادونتیست‌های روز هفتم[1] که هر هفته در کلیسایش در بلوار ویلشایر[2] در غرب لس‌آنجلس در روز شنبه‌ی سَبَت[3] ارگ می‌نواخت. آن‌ها دو پسر داشتند که در اواخر دوره‌ی نوجوانی‌شان بودند. خانه‌شان به‌هیچ‌عنوان خوش‌انرژی نبود و دعواهای مکرر به‌خصوص بین زن و مرد وجود داشت. به نظر می‌رسید ریشه‌ی مشکل، بی‌علاقگی آقای لتا به اعتقاد مذهبی همسرش و در نتیجه بی‌احترامی او به این موضوع باشد که باعث ناراحتی همسرش می‌شد.

من از باغبانی هیچ نمی‌دانستم، اما آقای لتا مرد صبوری بود و کم‌کم به من نشان داد که باید چه‌کار کنم، اما کار دیگری که از من می‌خواست بسیار سخت و عجیب بود، اینکه هر یکشنبه ساعت ۵ صبح به‌عنوان جانشین او برای جست‌وجوی هواپیماهای دشمن در آسمان با ماشین به بالای تپه‌ای در کوه‌های سانتامونیکا بروم. جاده خاکی بود و به نقطه‌ای در بالای یک سربالایی تند که تلسکوپی در آن نصب شده بود منتهی می‌شد. این کار برای کمک به شناسایی هویت هواپیمای دشمن بود. در کنار تلسکوپ تلفنی قرار داشت که بالای یک تیر تلفن نصب شده بود. شماره‌ای هم به من دادند و گفتند اگر هواپیمای دشمن را دیدم، با آن شماره تماس بگیرم. در پاسخ به این سؤالم که چگونه می‌توانم بفهمم چیزی که در آسمان می‌بینم هواپیمای دشمن است یا نه، به من گفتند هرکدام را که به نظرت هواپیمای مسافربری نیست گزارش کن. حدود هفت سال از پایان جنگ جهانی دوم می‌گذشت؛ بنابراین، وقتی دلیل این کار را جویا شدم، آقای لتا به من اطمینان داد که دشمن، یعنی اتحاد جماهیر شوروی و نه ژاپن که در آن زمان تحت اشغال آمریکا بود، بی‌تردید در حال آماده‌شدن برای جنگی علیه آمریکاست و این حمله قریب‌الوقوع است. حتی وقتی به این نکته اشاره کردم که روسیه در شرق اروپا قرار دارد و سواحل غربی آمریکا بسیار دورتر از آن است که آن‌ها بتوانند به آن دسترسی پیدا کنند، پاسخ داد که حمله می‌تواند از پایگاه‌های

1. Seventh Day Adventist
2. Wilshire
3. Sabbath

سیبریِ آن‌ها انجام شود. این نظر او بود، شاید احمقانه، اما خب، نظرش بود! ناگفته نماند که من در نهایت هرگز چیزی در آسمان ندیدم که بتوانم با آن شماره‌ای که به من داده شده بود، تماس بگیرم. کار نیمه‌وقت دیگری که برای چند ماه در سال ۱۹۵۲ داشتم دو شب در هفته بود، شنبه‌ها و یکشنبه‌ها، از نیمه‌شب تا ساعت ۸ صبح (شیفت کارکنان قبرستان) که در کارخانه‌ای بود که در آن ظروف چینی می‌ساختند. ظروف با هر شکل و اندازه‌ای در طول روز ساخته و رنگ‌ولعاب می‌شدند و آن‌ها را در قفسه‌هایی روی یک سِری واگن قرار می‌دادند و مانند قطار روی ریل حرکت می‌کردند. این واگن‌ها به‌صورت خودکار و بسیار آهسته حرکت می‌کردند و وارد کوره‌ی بزرگی می‌شدند که ظروف در آن پخته می‌شد و از انتهای دیگر آن خارج می‌شدند. ظروف وقتی از کوره بیرون می‌آمدند بسیار داغ بودند، اما به‌تدریج سرد می‌شدند. کار من این بود که ظروف را با استفاده از دستکش‌های پارچه‌ایِ سنگین بلند کنم و آن‌ها را در قفسه‌های تعیین‌شده در سالن پهناور کارخانه قرار دهم. همه‌ی کارهای اصلی ساخت ظروف چینی در دو شیفت قبلی انجام می‌شد که در آن ظروف را تعداد زیادی از کارکنان می‌ساختند و روی واگن‌ها قرار می‌دادند. در شیفت قبرستانی (از نیمه‌شب تا ۸ صبح) فقط دو نفر در کارخانه بودند تا محصول نهایی را در قفسه‌های مناسب قرار دهند. آخر هفته‌ها من یکی از آن دو نفر بودم. تنها چیزی که یک‌نواختی این کار را از بین می‌برد و مرا بیدار نگه می‌داشت، دستگاه رادیویی بود که آن را روی ایستگاه ۲۴ ساعته‌ی موسیقی کلاسیک[1] تنظیم می‌کردم. این کانال از نیمه‌شب تا صبح زود آثار بزرگ سمفونیک یا اپرایی را پخش می‌کرد که در طول روز یا اوایل شب پخش نمی‌شد. دلیلش هم این بود که پخش روزانه حامیان مالی زیادی داشت و بارها به‌دلیل تبلیغات قطع می‌شد؛ بنابراین، قطعه‌های بلند برای این زمان انتخاب و پخش نمی‌شدند. از آنجا که پخش نیمه‌شب تا صبح، به‌دلیل شنونده‌های کم، اسپانسرهای بسیار کمی داشت، کارهای طولانی بدون وقفه

1. KFAC

پخش می‌شد، که به نظرم لذت‌بخش‌تر بود. دو شب کار با شیفت قبرستانی در کارخانه‌ی سرامیک به من این فرصت را داد که سمفونی‌ها، کنسرتوها و اپراهای زیادی را به‌صورت کامل بشنوم.

احتمالاً بدترین و کوتاه‌مدت‌ترین شغلی که داشتم فروشندگی بود. بدون شک، هم در آن زمان و هم همین حالا، شغلی که به‌هیچ‌عنوان برایش مناسب نیستم فروشندگی است، اما نیاز می‌تواند باعث ایجاد تعهدات عجیب‌وغریبی شود. کار از این قرار بود که با کیفی پر از *انجیل*[1] (*عهد جدید*[2]) در خیابان راه بیفتم، خانه‌به‌خانه بروم، زنگ درِ خانه‌ها را بزنم و تلاش کنم کسی را که در را باز می‌کند به خرید کتاب مقدس علاقه‌مند کنم. این کار در نوع خودش برای یک مرد جوان ایرانی در لس‌آنجلس بسیار نادر بود. چیزی که آن را عجیب‌تر هم می‌کرد منطقه‌ای بود که به من سپرده شده بود؛ محله‌ای فقیرنشین در قسمت‌های شرقی شهر که ساکنان آن بیشتر لاتین‌تبار بودند. تقریباً هیچ‌کدام از کسانی که در را به روی من باز می‌کردند، انگلیسی بلد نبودند. علاوه‌بر این، به احتمال زیاد، آن‌ها کاتولیک بودند و بردن انجیلی از طرف سازمانی پروتستان به درِ منزل آن‌ها ایده‌ی چندان جالبی نبود. همچنین از آنجا که احتمالاً نسخه‌ای از کتاب مقدس خودشان را داشتند و بسیار هم فقیر بودند، بعید به نظر می‌رسید که علاقه‌مند به خرید چیزی باشند که من بخواهم به آن‌ها بفروشم. کیلومترها پیاده‌روی در دو روز، به‌جز خستگی و دل‌سردی حتی یک فروش هم به بار نیاورد. با این وضع، به احتمال زیاد اخراج می‌شدم، اما در پایان روز دوم خودم استعفا دادم. بابت این زحمت و کارم هیچ مبلغی نگرفتم، زیرا پرداخت فقط به شرط فروش کتاب‌ها و به‌عنوان کمیسیون فروش اجناس بود.

کمی بعد، زمانی که برای تحصیل در مقطع فوق‌لیسانس به کالج میلز[3] در

1. Bible
2. New Testament
3. Mills College

اوکلند[1] واقع در کالیفرنیا نقل‌مکان کردم، یک کار نیمه‌وقت در کتابخانه‌ی موسیقی، که در ساختمان بزرگ دانشکده‌ی موسیقی قرار داشت، به من داده شد. علاوه‌بر این کار، برای یکی از اعضای دپارتمان موسیقی، خانم مارگارت لیون[2]، مقداری رونویسی از تعدادی قطعه‌ی موسیقی انجام دادم، زیرا دستخط من، ازجمله نت‌نویسی‌ام، بسیار خوب بود. او در حال اتمام پایان‌نامه‌ی دکترایش در دانشگاه کالیفرنیا (برکلی)[3] بود و برای رونویسی کردن از نمونه‌های موسیقایی از کتاب‌ها و دست‌نوشته‌های قدیمی، به‌منظور استفاده در پایان‌نامه‌اش، دستمزدی بسیار سخاوتمندانه به من پرداخت کرد.

میلز یک کالج دخترانه‌ی کوچک اما فوق‌العاده است که مردان را فقط برای تحصیلات فوق‌لیسانس می‌پذیرد. محوطه‌ی کالج حدود ۱۵۰ هکتار و عمدتاً از درختان اکالیپتوس و کاج پوشیده شده است. ساختمان‌های کالج به‌طور پراکنده و بدون خودنمایی در میان مناظر جنگلی قرار گرفته‌اند. من دو سالِ بسیار خوبی را در میلز گذراندم و توانسته بودم به‌اندازه‌ی کافی پول دربیاورم تا به‌راحتی از پس مخارج زندگی بربیایم و تحصیلاتم را هم با نمره‌های بسیار خوب جلو ببرم.

در سال ۱۹۵۵، زمانی‌که مدرک فوق‌لیسانسم را در کالج میلز به پایان رساندم و برای شروع کار در مقطع دکترا به دانشگاه یو.سی.اِل.اِی بازگشتم، در کتابخانه‌ی عمومی بورلی‌هیلز[4] کاری نیمه‌وقت پیدا کردم، که یکی از دل‌پذیرترین مکان‌ها برای کار بود. در آن روزها کتابخانه یکی از بخش‌های ساختمان شهرداری بود. این ساختمان عمارتی زیبا به سبک اسپانیایی بود و البته هنوز هم به‌عنوان ساختمان شهرداری از آن استفاده می‌شود و اداره‌ی پلیس را هم در خود جای داده است. کتابخانه در ضلع شمالی ساختمان و رو به بلوار سانتامونیکا بود. کارمندان کتابخانه همگی خانم بودند و در رأس

1. Oakland
2. Margaret Lyon
3. UC Berkeley
4. Beverly Hills Public Library

آن‌ها خانم والاس[1] بود؛ خانمی میان‌سال و موقر. بقیه هم خانم‌های مهربان و متینی بودند که با من رفتار خوبی داشتند و با احترام و مهربانی با من رفتار می‌کردند و به نظر می‌رسید فکر می‌کردند که یک جوان ایرانی با مدرک لیسانس و فوق‌لیسانس، که با حداقل دستمزد برای آن‌ها کار می‌کند، باید جایزه بگیرد. با این حال، کار من از لحاظ درجه‌بندی بسیار کم‌امتیاز بود و صرفاً شامل قراردادن کتاب‌هایی که اعضای کتابخانه پس آورده بودند در قفسه‌های مربوط به خودشان بود.

یکی از فایده‌های جانبی کار در کتابخانه‌ی بورلی‌هیلز ملاقات با افراد جالب بود. یادم می‌آید که آلدوس هاکسلی[2]، نویسنده و فیلسوف بریتانیایی، را که اغلب برای قرض‌گرفتن کتاب می‌آمد می‌دیدم. همچنین آهنگ‌سازانی چون لوئی گرونبرگ[3]، دیمیتری تیومکین[4] و ماریو کاستلنووو ـ تدسکو[5] را هم در آنجا دیدم و با آن‌ها آشنا شدم. تعدادی از بازیگران مشهور نیز هرازگاهی در کتابخانه پیدایشان می‌شد.

من همچنان برای مدیریت هزینه‌های سالانه‌ام به کارهای تابستانی تمام‌وقت نیاز داشتم. در تابستان ۱۹۵۵ به‌مدت سه ماه در کارخانه‌ای کار کردم که در آن وسیله‌های مختلف از فایبرگلاس ساخته می‌شد، که ظاهراً اجزای سخت‌افزارهای نظامی بودند، اما به‌خودی‌خود نشان نمی‌دادند که چه کاربردی دارند؛ حداقل برای شخصی مثل من معلوم نبود. با ساعتی ۲ دلار شغل خوبی بود. تنها مشکل این بود که در پایان هر روز دست‌ها و بازوهایم تا آرنج پر از رشته‌های ریز مو، مانند فایبرگلاس، می‌شد و مجبور بودم از نوارچسب سلفون[6] استفاده کنم تا آن‌ها را از پوستم بیرون بکشم. این کار

---

1. Wallace
2. Aldous Huxley
3. Louis Gruenberg
4. Dmitri Tiomkin
5. Mario Castelnuovo-Tedesco
6. cellophane tape

برای تمرین پیانو یا ویولن من در شب چندان خوب نبود، اما مجبور بودم بقیه‌ی سال را کار کنم تا بتوانم پس‌انداز کنم.

در تابستان ۱۹۵۶ در کارخانه‌ی تلویزیون هافمن[1] کار پیدا کردم. نمی‌دانم آیا هنوز هم این تلویزیون‌ها در آمریکا ساخته می‌شوند یا نه، اما در آن روزها همه‌ی تلویزیون‌هایی که در آمریکا فروخته می‌شد، تولید داخلی بودند و یکی از برندها هافمن بود. من روی یک خط مونتاژ کار می‌کردم. یک پیچ را با یک تفنگ بادی روی قسمتی از قاب تلویزیون، درحالی‌که از جلو من روی تسمه‌نقاله حرکت می‌کرد، می‌گذاشتم. کار بسیار خسته‌کننده‌ای بود. با این حال، بسیار مجذوب برخی از همکارانم بودم؛ از آن دسته افرادی بودند که می‌دانستم ــ به احتمال زیاد ــ هرگز فرصتی برای ملاقات مجددشان نخواهم داشت. مرد سمت راستم در خط مونتاژ، اسکاتی[2] موقرمز، فرد سابقه‌داری بود که در مقطعی به من اعتماد کرد و گفت که به جرم سرقت مسلحانه زندانی بوده است. موقعی‌که من او را دیدم، به نظر بی‌خطر می‌رسید، اما خب، حالش خوب نبود و پای چپش را روی زمین می‌کشید، که به من گفت در تعقیب‌وگریزی در زمان جوانی‌اش به‌شدت آسیب دیده است. توضیح بیشتری نداد و من هم بیشتر نپرسیدم. مرد سمت چپ من در خط مونتاژ جیم میلر[3] بود، فردی که سابقاً الکلی بوده است. اما مطمئن نبودم این «سابق» به چه مدت قبل برمی‌گردد، زیرا همیشه بوی تند مشروب می‌داد. جیم رفتار و روحیه‌ای تلخ و پر از نفرت به سیاه‌پوستان و به‌ویژه به یهودیان داشت. او به‌طورکلی با من دوستانه رفتار می‌کرد، اما فکر کردم بهتر است زیاد به او نزدیک نشوم؛ حالت رعب‌آوری در این مرد وجود داشت. در این بین، جودی[4] هم بود که معمولاً درکنار جیم کار می‌کرد. یک نفر به من گفت که او

1. Hoffman
2. Scotty
3. Jim Miller
4. Judy

در جوانی یک تن‌فروشِ تلفنی[1] بوده، اگرچه همان‌موقع هم به نظر می‌رسید بیشتر از سی سال ندارد. جودی را همه باب هوپ[2] صدا می‌کردند، چون مثل همان کمدین معروف بینی درازی به‌سمت بالا داشت.

از اوایل تابستان ۱۹۵۷ تا پایان سال بعد از آن، برای پایان‌نامه‌ی دکتری‌ام به ایران بازگشتم تا درباره‌ی موسیقی سنتی ایرانی تحقیق کنم. در بازگشت به یو.سی.اِل.اِی در سال ۱۹۵۹، مدت دو سال با حقوق بسیار ناچیزی استادیار شدم. علاوه‌بر این، خانم‌های کتابخانه‌ی بورلی‌هیلز، که دوستان بسیار خوبی بودند، به من پیشنهاد دادند که هفته‌ای چند ساعت برایشان کار کنم. این مسئله به من کمک کرد تا بتوانم هزینه‌هایم را مدیریت کنم و راحت زندگی کنم. اولین استخدام تمام‌وقت و آکادمیک من در سپتامبر ۱۹۶۱ آغاز شد، که به سِمت استادیاری در دانشگاه ایالتی کالیفرنیا[3] در لانگ‌بیچ[4] منصوب شدم. از آن زمان به بعد، کارم به‌عنوان کارمند چندکاره در کارهای «عجیب‌وغریب» به پایان رسید و تا پایان عمرِ کاری‌ام یک دانشگاهیِ تمام‌وقت در رشته‌ی موسیقی باقی ماندم. با این حال، باور دارم که تجربه‌های پراکنده‌ای که با بسیاری از مشاغل موقتی، متنوع و کاملاً بی‌ربط با تخصصم به دست آوردم، زندگی‌ام را غنی‌تر کرد و از این فرصت استفاده کردم تا با افرادی آشنا شوم که دیگر هرگز در مسیر زندگی‌ام با آن‌ها برخورد نمی‌کردم. بااینکه برخی از کارها به نظر بی‌ارزش و ناچیز بوده‌اند، اما با اطمینان می‌گویم که از انجام‌دادن هیچ‌کدامشان پشیمان نیستم.

---

1. call girl
2. Bob Hope
3. California State University
4. Long Beach

تحولات موسیقی ایران در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰

در اواخر دهه‌ی ۱۳۴۰ من بیشترِ دوران بزرگ‌سالی‌ام را در آمریکا گذرانده بودم. از سال ۱۳۴۷ تا انقلاب ۱۳۵۷ و تأسیس جمهوری اسلامی در سال ۱۳۵۸، عمدتاً در ایران کار می‌کردم و به‌عنوان مدیر گروه موسیقی دانشگاه تهران و مدیر شورای موسیقی در رادیو ـ تلویزیون ملی ایران فعالیت می‌کردم. علاوه‌بر این، سفارش‌هایی هم برای آهنگ‌سازی در ارکستر سمفونیک تهران و همچنین برای ارکستر مجلسی رادیو ـ تلویزیون ملی ایران به من داده بودند. به‌علاوه، درگیر برنامه‌ریزی و تدارک جشنواره‌ی شیراز بودم؛ رویدادی سالانه که رادیو ـ تلویزیون ملی ایران آن را ترتیب می‌داد. تصور می‌کنم مشاهداتم درباره‌ی تحولات موسیقی ایران در اواخر دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ می‌تواند برای خواننده جالب باشد، زیرا چنین تحولاتی جنبه‌هایی از اصلاحات و نوسازی (مدرنیزاسیون) پرسرعتی را نشان می‌دهد که در جریان بود. زندگی موسیقایی کشور در سال‌های پایانی سلطنت پهلوی به‌هیچ‌وجه شباهتی به آنچه در دوران کودکی و نوجوانی‌ام بود نداشت.

دو دهه‌ی قبل از انقلاب ۱۳۵۷ نشان‌دهنده‌ی اوج اصلاحات و غرب‌زدگی در ایران است. اگر نوسازی دوره‌ی رضاشاه مستلزم اراده‌ی آهنین و اقدامات سخت‌گیرانه‌ی او بود، اصلاحات دو دهه‌ی آخر سلطنت پسرش به‌آرامی انجام شد و به نظر می‌رسید که با رضایت طبقه‌ی متوسط شهری همراه بود و البته امکان‌پذیرتر بود، زیرا اصلاحات قبلی، باوجود اجباری‌بودن، ریشه دوانده بود و مردم با آن کنار آمده بودند. علاوه‌بر این، در دهه‌ی ۱۳۵۰ جامعه‌ی شهری عمدتاً در تسلط شهروندانی با تحصیلات عالی و اصلاح‌طلب بود. برای روشن‌شدن این نکته باید به این اشاره کرد که تنها پنجاه سال قبل از این تاریخ، در دهه‌ی ۱۳۰۰، ایران حدود ۱۲ میلیون نفر جمعیت داشت که ۸۰ درصد آن در مناطق روستایی زندگی می‌کردند. در اواسط دهه‌ی ۱۳۵۰ جمعیت به حدود ۳۸ میلیون نفر افزایش یافت، که حداقل ۵۰ درصد آن‌ها ساکن شهرها بودند.

درخصوص تحولات موسیقی، موسیقی بومی بسیار پیشرفت کرد و همچنین مواجهه‌ی مردم با موسیقی غربی، اعم از کلاسیک و مردم‌پسند بیشتر شده بود، که جداگانه به هر دوی آن‌ها خواهم پرداخت.

موسیقی سنتی

در اواسط قرن بیستم روند تأثیرگذاریِ جدی موسیقیِ مردم‌پسند غربی بر جوانان شهری آغاز شده بود. حزن و اندوه پیوسته‌ی موسیقی ایرانی در تضاد با موسیقی ریتمیک و سرزنده‌ی رقص غربی بود، که هم به‌صورت ضبط‌شده بر روی گرامافون در دسترس بود و هم از رادیو پخش می‌شد. اینجا بود که بیگانگی نسل جوان با موسیقی ملی‌شان آغاز شد. برخی از موسیقی‌دان‌های سنتی قطعاتی را به تقلید از آهنگ‌های محبوب و مردم‌پسند غربی اما با رنگ‌ولعاب موسیقی ایرانی ساختند. این نوع موسیقیِ ترکیبی در بیشتر موارد دارای رنگ‌وبویی از ابتذال و فاقد هرگونه شایستگی هنری بود. با وجود این، بخش زیادی از این موسیقی مورد پسند بسیاری از شنوندگان قرار گرفت و

تبدیل به ژانری از موسیقی پاپ ایرانی شد. موسیقی‌دان‌های فهمیده‌تر گرایش سنتی و طرف‌دارانِ آن‌ها از محبوبیت این موسیقی ترکیبی ناراحت شدند و همه‌ی تقصیر را به گردن گرایش‌های غربی انداختند و ـ بدون هیچ توضیحی ـ موسیقی جَز را منبع انحراف و فساد معرفی کردند و آن را مقصر دانستند. بنابه دلایلی، تمام آهنگ‌های پاپ و آهنگ‌های رقص غربی «جَز» شناخته می‌شد، که البته نشان‌دهنده‌ی سوءتفاهمی اساسی درباره‌ی چیستی موسیقی جَز بود.

مروجان اصالت و خلوصِ موسیقی سنتی «داوود پیرنیا» را قهرمان خود یافتند؛ مردی اصیل با دانشِ موسیقاییِ چشمگیر، که مجموعه‌ای برنامه‌ی رادیویی ساخت و آن را وقف موسیقیِ اصیل بومی کرد. این برنامه را بهترین نوازندگان موسیقی کلاسیک ایرانی اجرا می‌کردند. برنامه‌ی «گل‌های رنگارنگ»، نزدیک دو دهه، اجراهایی هفتگی را از رادیو ـ تهران پخش می‌کرد که بین مردم به برنامه‌ی «گل‌ها» معروف بود. در کنار این برنامه، که طرف‌داران پَروپاقرصی داشت، دو برنامه‌ی دیگر هم با محتوای مشابه به نام‌های «گل‌های جاویدان» و «برگ سبز» اجرا می‌شد که عمدتاً اجراهای تک‌نوازی نوازندگان چیره‌دست بود. این برنامه‌های رادیویی فقط به موسیقی اصیل شهری می‌پرداخت، اما شامل آهنگ‌های جدید از موسیقی‌دان‌های برجسته ـ که فاقد تأثیرپذیری از موسیقی غربی بودند ـ هم می‌شد. این قطعه‌ها در امتداد «تصنیف»های اوایل قرن بیستم بودند، اما در آن زمان عموماً «ترانه» نامیده می‌شدند و برخلاف اشعار تصنیف‌های پیشین، که غالباً پیام‌های اجتماعی ـ سیاسی داشتند، ترانه‌های دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ منحصراً عاشقانه بودند که یا شاعران معاصر آن‌ها را می‌سرودند، یا از اشعار کلاسیک برگرفته می‌شد.

وظیفه‌ی تلاش برای حفظ و ارتقای موسیقی ملی را دو نهاد دولتی، یعنی وزارت فرهنگ و هنر و تلویزیون ملی ایران، به عهده گرفته بودند. وزارتخانه تعدادی ارکستر با ترکیبی از سازهای ایرانی و غربی ایجاد کرده بود. این

گروه‌ها کنسرت‌های دوره‌ای برگزار می‌کردند و برنامه‌هایی هم برای رادیو ـ تلویزیون تولید می‌کردند. تعداد زیادی از نوازنده‌ها حقوق‌بگیر وزارتخانه بودند، که تا حدودی به آن‌ها حس امنیت و احترام می‌داد؛ احساساتی که قبلاً از آن بهره‌مند نبودند. وزارت فرهنگ و هنر گاه‌به‌گاه نشریات مهمی هم منتشر می‌کرد که مهم‌ترینشان مجموعه‌ی نت‌نویسی‌شده‌ی *ردیف موسیقی ایرانی* (۱۳۴۲) بود که موسی معروفی، نوازنده‌ی برجسته‌ی تار و نوازنده‌ی مکتب قدیم، آن را تدوین و گردآوری کرد. این کتاب شامل ردیف هریک از دوازده مجموعه‌ی مُدال موسیقی ایرانی است (هفت‌دستگاه و پنج‌آواز) که او آن را به سبک نت‌نویسی غربی نوشته بود. این مجموعه گردآوری جامعی است از تمام قطعات موجود در دوازده گروه سیستم‌های مُدال موسیقی ایرانی که بر اساس ردیف میرزا عبدالله، موسیقی‌دان بسیار برجسته‌ی اواخر دوره‌ی قاجار، به نگارش درآمده بود.

تلویزیون ملی ایران در سال ۱۳۴۶ با مدیریت پویای رضا قطبی، مردی با بینش و هوشی استثنایی، تأسیس شد. در سال ۱۳۴۹ ایستگاه تلویزیون خصوصی قدیمی و شبکه‌ی رادیویی دولتی با قدمت طولانی نیز تحت حمایت این نهاد قرار گرفت. رادیو ـ تلویزیون ملی ایران، آن‌طور که حالا از آن نام می‌بریم، به یک بخش بزرگ و عملاً مستقلِ دولت با مسئولیت‌های گسترده تبدیل شد و تعداد زیادی از نوازندگان برجسته‌ی بومی موسیقی سنتی را استخدام کرد و گروه‌های کوچک و بزرگ مختلفی برای برنامه‌های موسیقی شبکه‌های رادیویی و تلویزیونی تشکیل داد. علاوه‌بر این، رادیو ـ تلویزیون ملی ایرانْ مرکزی هم برای گردآوری و حفظ آثار موسیقی سنتی تأسیس کرد. تعدادی از موسیقی‌دان‌های خوش‌نام مکتب قدیم نیز وابسته به این مرکز بودند و به تربیت خوانندگان و نوازندگان جوانِ مشتاق می‌پرداختند.

احیای تعزیه

برخی از مراسم‌های شیعیان در ایران شامل نوعی نمایش موسیقایی

است که بر اساس داستان‌های مربوط به شهادت اولیای الهی، به‌ویژه روایت غم‌انگیز ماجرای قتل‌عام امام‌حسین، نوه‌ی حضرت محمد و یارانش در سال ۶۸۰ میلادی، ساخته می‌شده است. این نمایشنامه‌ها، که «تعزیه» نامیده می‌شوند، در صحنه‌ای که در مرکز و بالاتر از سطح زمین قرار دارد، با لباس‌هایی با جزئیات دقیق، صحنه‌پردازی مختصر و بازی‌های زنده و جالب‌توجه اجرا می‌شوند. قهرمان‌ها نقششان را با آواز می‌خوانند و اجرا می‌کنند، درحالی‌که دشمن‌ها دیالوگ‌هایشان را دکلمه‌مانند بیان می‌کنند. از برخی سازهای بادی، برنجی و کوبه‌ای هم استفاده می‌شود، البته نه برای همراهی با آواز، بلکه برای ایجاد فضای صحنه‌های درگیری و نبرد و تقویت لحظات یک تراژدی بزرگ؛ سازهایی ازجمله زورنا یا سرنا، کَرنا، طبل، نَقاره و سنج. البته از آنجا که سازهای برنجی غربی در قرن نوزدهم برای استفاده در گروه‌های نظامی وارد شدند، استفاده از ترومپت و شیپور باریتون هم در بین سازهای تعزیه رایج شد.

تعزیه تنها ژانر تئاتر همراه با موسیقی است که راهش را به آیین‌های مذهبی شیعی باز کرده است و پیدایش آن به دوران صفویه (۱۵۰۱ ـ ۱۷۳۶) برمی‌گردد. اوج محبوبیت تعزیه به نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم و دوران سلطنت ناصرالدین‌شاه برمی‌گردد. در دهه‌ی ۱۳۰۰، زمانی‌که رضاشاه قدرت را به دست گرفت، تعزیه ممنوع شد، زیرا جلوِ هرگونه ابراز عمومی مسائل مذهبی گرفته می‌شد. پس از کناره‌گیری رضاشاه از سلطنت در سال ۱۳۲۰، تعزیه‌خوانان و نوازندگان باقی‌مانده تلاش‌های اندکی برای احیای آن کردند. با این حال، تعزیه تا حد زیادی آیینی فراموش‌شده باقی ماند. بسیاری از تعزیه‌خوانان معروف از دنیا رفته بودند یا خیلی پیر بودند. علاوه‌بر این، ساخت آن مستلزم همکاری تعداد زیادی از افراد (خوانندگان، بازیگران، نوازندگان، مدیران صحنه و...) بود. این مشکلات، به‌علاوه‌ی دسترسی‌نداشتن به مکان‌های مناسب با صحنه‌ی مرکزی که بالاتر از سطح زمین باشد، احیای تعزیه را با مشکل مواجه کرده بود. با این حال، سنت تعزیه کاملاً از بین نرفته

بود و در بیشتر شهرهای کوچک و روستاها زنده مانده بود.

در جریان تحقیقاتم درباره‌ی سنت موسیقی شهری ایرانی در سال‌های ۱۳۳۶ و ۱۳۳۷ تعزیه را بررسی کرده بودم تا بفهمم محتوای موسیقایی آن چه ارتباطی با ردیف در موسیقی کلاسیک ایران دارد. با تلاش فراوان توانستم با تعدادی از تعزیه‌خوانان و نوازندگان آن ارتباط برقرار کنم، و با دستمزدی مناسب متقاعدشان کردم تا در خانه‌ای که آن زمان در آن زندگی می‌کردم تعزیه‌ای اجرا کنند؛ اجرایی خصوصی، بدون حضور مخاطب، بدون بازیگر، صحنه‌پردازی و لباس. گمان می‌کنم صدای تعزیه‌ی حر (یکی از قهرمانان نبرد کربلا)، که من آن را ضبط کردم، اولین نسخه‌ی ضبط‌شده از این ژانر درام موسیقی مذهبی شیعی است. یک کپی از این نسخه به آرشیو بخش مطالعات خاور نزدیک در یو.سی.اِل.اِی داده شد و در آنجا نگهداری می‌شود.

در سال ۱۳۴۶، زمانی‌که یکی از اعضای دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه یو.سی.اِل.اِی بودم، همراه دکتر امین بنانی، همکار ایرانی‌ام در گروه مطالعات خاور نزدیک، به دانشگاه پروژه‌ای تحقیقاتی درباره‌ی تعزیه پیشنهاد کردیم. برای سفر به ایران درخواست کمک مالی و شش ماه مرخصی برای فرصت مطالعاتی کردیم. دکتر بنانی قرار بود متون مربوط به این موضوع را مطالعه کند و من پیشنهاد کردم جنبه‌های موسیقایی (آواز و ساز) تعزیه را مطالعه کنم. در فروردین و اردیبهشت همان سال برای یافتن جایی که سنت تعزیه هنوز در آن پابرجا باشد، در پهنه‌ی وسیعی از ایران سفر کردیم. این سفر ما را به استان‌های مختلفی ــ ازجمله اصفهان، یزد، کرمان، فارس، گیلان و مازندران ــ برد و شاهد تعدادی تعزیه در برخی از این استان‌ها، بیشتر در شهرهای کوچک، بودیم. تأثیرگذارترین اجرایی که دیدیم و ثبت کردیم در شهر میبدِ استان یزد بود. در نطنز، بین کاشان و اصفهان، و در شهسوارِ استان مازندران هم تعزیه‌های بسیار جالب و گیرایی دیدیم. همچنین موفق شدیم گروهی متشکل از تعزیه‌خوانان و نوازندگان را به تهران بیاوریم و نمایشی کامل تهیه و فیلم‌برداری کنیم. نسخه‌هایی از این فیلم، هم در آرشیو یو.سی.اِل.اِی و هم

در وزارت فرهنگ و هنر ایران نگهداری می‌شد.

تحقیقات من و امین بنانی در سال ۱۳۴۶ درباره‌ی تعزیه باعث شد تا انگیزه و علاقه‌ای برای احیای آن ایجاد شود. هم وزارت فرهنگ و هنر، که در سفرهای داخل کشور به ما کمک کرده بود، و هم سازمان رادیو ـ تلویزیون، که فعالانه موسیقی بومی را تبلیغ می‌کرد، متوجه اهمیت این سنتِ نمایشیِ بی‌نظیر شدند و مهم‌ترین نتیجه‌اش اجرای تعزیه در جشنواره‌ی شیراز در سالِ ۱۳۵۶ بود که با استقبال زیادی روبه‌رو شد. به نظر می‌رسد پس از انقلاب ۱۳۵۷ و روی‌کارآمدن جمهوری اسلامی، تعزیه یکی از اشکال تئاتر همراه با موسیقی شده که مورد تأیید رژیم قرار گرفته است.

موسیقی کلاسیک غربی

در حوزه‌ی موسیقی کلاسیک غربی، هم وزارت فرهنگ و هنر و هم سازمان رادیو ـ تلویزیون ملیِ ایران با چنان سرعتی فعال شده بودند که در اواخر دهه‌ی ۱۳۵۰ تهران تقَریباً به‌اندازه‌ی برخی از شهرهای بزرگ اروپا به مرکز فعالیت‌های موسیقی تبدیل شده بود. تکمیل «تالار رودکی» در سال ۱۳۴۶ هم رونق چشمگیری در زندگی موسیقایی پایتخت ایجاد کرد. این تالار سالن اپرای کوچکی بود که با ظرفیت ۱۲۰۰ صندلی ساخته شده بود و محوطه‌ی صحنه‌ی آن به اندازه‌ای بزرگ بود که برای اجراهای اپرایی متوسط مناسب بود و یک ارکستر سمفونیک هم در آن جای می‌گرفت. حقوق اداری تالار رودکی به وزارت فرهنگ و هنر واگذار شد. تقریباً در همان زمان وزارتخانه گروهی برای اپرا و گروهی دیگر برای باله تأسیس کرده بود. اواسط دهه‌ی ۱۳۵۰ فصل اپرا در تهران، شامل تولید حداقل هشت اپرا در بازه‌ی زمانی حدود هشت ماه (از مهر تا اردیبهشت)، بود. رپرتوار استاندارد

اپرا شامل آثار موتسارت[1]، بلینی[2]، وردی[3]، واگنر[4]، اسمتانا[5]، گونود[6]، چایکوفسکی[7] و پوچینی[8] بود. با وجود این، وزارتخانه همچنین اپراهایی به آهنگ‌سازان بومی سفارش داد و یکی از اولین اپراهای ایرانی که در معرض دید عموم قرار گرفت «دلاور سهند»، اثر احمد پژمان، بود. خوانندگان و رهبران ارکستر اپرا شامل هنرمندان ایرانی و مهمان بودند، و ارکستر اپرا نیز متشکل از نوازندگان ایرانی و خارجی بود.

البته گروه باله‌ی وزارتخانه موفقیت کمتری داشت، اما تلاش‌هایی صورت گرفت و هرازگاهی برنامه‌های باله‌ی جالبی اجرا می‌شد. همچنین در آنجا آثاری از آهنگ‌سازان بومی، به‌ویژه باله‌های لوریس چکناواریان، اجرا شد. یک گروه رقص محلی نیز در اداره‌ی کل هنرهای زیبا تأسیس شد که گاه‌به‌گاه در تالار رودکی اجراهایی به نمایش می‌گذاشتند. ارکستر سمفونیک تهران، که سابقه‌ی آن به اواسط دهه‌ی ۱۳۲۰ بازمی‌گردد، در اواسط دهه‌ی ۱۳۵۰ به یک گروه بزرگ با حدود صد نوازنده با قرارداد رسمی تبدیل شد، که شامل نوازندگان ایرانی و نوازندگان کشورهای مختلف اروپایی می‌شد. در طول دهه‌ی ۱۳۴۰ رهبر ارکستر حشمت سنجری بود که از دهه‌ی ۱۳۳۰ در ارکستر حضور داشت. در سال ۱۳۵۱ فرهاد مشکات، جوانی فعال که در اروپا و آمریکا تحصیل کرده بود، با اختیارات گسترده و حمایت مالی به رهبریِ اصلی ارکستر منصوب شد تا ارکستر را اصلاح و بزرگ‌تر کند. با مدیریت او، پیشرفت‌ها به‌گونه‌ای بود که ارکستر کاملاً قادر بود موسیقی‌های

1. Mozart
2. Bellini
3. Verdi
4. Wagner
5. Smetana
6. Gounod
7. Tchaikovsky
8. Puccini

بسیار دشواری مانند آهنگ‌های مالر[۱]، ریچارد اشتراوس[۲]، شوئنبرگ[۳] و گاهی اوقات آهنگ‌های سفارشی از آهنگ‌سازان ایرانی را اجرا کند. آثاری از آهنگ‌سازان داخلی مانند ثمین باغچه‌بان، امانوئل مِلیک اصلانیان و من به سفارش سمفونی تهران ساخته و اجرا شد.

تالار رودکی مکانی معتبر و خوش‌نام و جایی مناسب برای دیدن ارکسترها و هنرمندان بود. فیلارمونیک برلین به رهبری هربرت فون‌کارایان[۴]، فیلارمونیک لس‌آنجلس به رهبری زوبین مِهتا[۵] و ارکستر مجلسی مسکو به رهبری رودلف بارشایی[۶] در رودکی کنسرت برگزار کردند. یِهودی منوهین[۷]، ویولنیست، و امیل گیِلس[۸]، پیانیست، ازجمله هنرمندان مشهوری بودند که در این سالن برنامه اجرا کردند.

رادیو ـ تلویزیون ملی ایران موسیقی هنری غربی را هم ترویج می‌کرد و جالب اینکه یک ارکستر مجلسی با حدود پانزده عضو داشت. این ارکستر با تعدادی ساز بادی، که ممکن بود برای اجرای قطعات خاص لازم باشد، تکمیل می‌شد. در این برنامه‌ها، آهنگ‌هایی از دوران باروک[۹] به‌کرات اجرا می‌شد، اما آثاری از دوره‌های بعد، ازجمله آهنگ‌های سفارشی آهنگ‌سازان ایرانی، هم اجرا می‌شد. من هم مانند مرتضی حنانه، محمدتقی مسعودیه و فوزیه مجد چند قطعه برای این ارکستر نوشتم. ارکستر مجلسی رادیو ـ تلویزیون ملی ایران در طول سال‌ها رهبران مختلفی داشت. آهنگ‌ساز، نوازنده و رهبر ارکستر اتریشیِ همه‌فن‌حریف، توماس کریستیان داوید[۱۰]،

1. Mahler
2. Richard Strauss
3. Schoenberg
4. Herbert von Karajan
5. Zubin Mehta
6. Rudolf Barshai
7. Yehudi Menuhin
8. Emil Gilels
9. Baroque
10. Thomas Christian David

چندین سال مسئولیت این ارکستر را بر عهده داشت. از دیگر رهبرانی که به‌صورت دوره‌ای با این ارکستر همکاری کردند توماس بالدنِر[1] آلمانی، آدریان سان‌شاین[2] آمریکایی و لوریس چکناواریان ایرانی بودند. ارکستر مجلسی رادیو–تلویزیون ملی ایران، بارها کنسرت‌هایی در تئاتر شهر برگزار کرد؛ سالنی چندمنظوره و نوساز که برای کنسرت‌های مجلسی، رسیتال و نمایش مناسب بود. کنسرت‌های ارکستر مجلسی رادیو–تلویزیون ملی ایران از تلویزیون نیز پخش می‌شد. یک بار همین ارکستر مجلسی به یک تور اروپایی رفت و یک آلبوم اِل‌پی[3] (آلبومی از قطعات موسیقی که شامل بیش از پنج قطعه موسیقی می‌شود که جمعاً چیزی بیش از یک ساعت زمان دارد) با پخش بین‌المللی تهیه کرد.

در طول دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ پیشرفت‌های چشمگیری در عرصه‌ی آموزش موسیقی حاصل شد. اولین دپارتمان موسیقی دانشگاه با یک دوره‌ی چهارساله‌ی تمام‌وقت و منتهی به مقطع لیسانس در دانشگاه تهران تأسیس شد، که شرح شکل‌گیری و تحولات بعد از آن را در فصل ۱۰ آورده‌ام که ممکن است بخواهید به آن مراجعه کنید. به‌منظور فهم موسیقی، دروسی اختیاری درباره‌ی موسیقی هنری غربی و موسیقی بومی و ایرانی نیز در برخی از دانشگاه‌های استانی، ازجمله شیراز، اصفهان و تبریز، در دسترس دانشجوها قرار گرفت. دانشگاه جدیدی هم مختص رشته‌های علوم انسانی و هنر به نام دانشگاه فارابی در سال ۱۳۵۴ تأسیس شد که موسیقی یکی از موضوع‌ها و دغدغه‌های اصلی‌اش بود. در سال ۱۳۵۷ ، پیش‌از انقلاب، این دانشگاه همچنان در مراحل شکل‌گیری بود و هنوز هیچ رشته‌ای برای ارائه در آن آماده نشده بود. طبق آخرین اخباری که شنیده‌ام، این دانشگاه از انقلاب جان سالم به در برد و در حال فعالیت است، اما به شهر کرج در ۴۰ کیلومتری غرب تهران منتقل شده و نامش به دانشگاه هنر تغییر یافته است. هنوز برای

1. Thomas Baldner
2. Adrian Sunshine
3. LP (Long Play)

من روشن نیست که چرا نام اولیه‌ی آن، یعنی فارابی (از بزرگ‌ترین متفکران و نویسندگان اسلامی در قرن دهم که ازجمله آثارش، اثری ماندگار در زمینه‌ی موسیقی است)، برداشته شد.

رادیو ـ تلویزیون ملی ایران در دهه‌ی ۱۳۵۰ با تأسیس آموزشگاه موسیقی برای کودکان وارد عرصه‌ی آموزش موسیقی شد، که نوآوری مهم و بی‌سابقه‌ای در ایران بود. این مدرسه، که به‌سرعت محبوبیت زیادی پیدا کرد، به سرپرستی سعید خدیری اداره می‌شد، که متخصص آموزش موسیقی با تکیه بر کودکان و نوجوانان بود. خدیری در آلمان تحصیل کرده بود، مدرک دکترایش را از دانشگاه هایدلبرگ[1] گرفته بود و یکی از مروجان روش کارل اُرف[2] در آموزش موسیقی به کودکان بود.

شاید مؤثرترین اقدام در ترویج موسیقی، به‌عنوان یک نیروی فرهنگی، برپایی جشن هنر شیراز به‌دستِ رادیو ـ تلویزیون ملی ایران بود. این جشنواره‌ی سالانه، که به موسیقی، رقص، نمایش و سینما اختصاص داشت، به مدت ده سال از سال ۱۳۴۶ تا ۱۳۵۶ برگزار شد و به‌ویژه تأثیر بسیاری بر نسل جوان گذاشت. در فصل بعد جزئیات بیشتری درباره‌ی فعالیت‌های این جشنواره شرح خواهم داد.

1. Heidelberg
2. Carl Orff

جشن هنر شیراز

یکی از برجسته‌ترین اقدامات برای افزایش درک موسیقی عموم مردم تأسیس جشن هنر شیراز توسط سازمان رادیو ـ تلویزیون ملی ایران در سال ۱۳۴۶ بود. ایده‌ی برپایی این جشنواره از ملکه فرح سرچشمه می‌گرفت که در بین خاندان سلطنتی، ازنظر علاقه به موسیقی و هنر، منحصربه‌فرد بود. مدیر رادیو ـ تلویزیون ملی ایران، رضا قطبی، پسردایی شهبانو و معاون او، فرخ غفاری، مسئولیت ساخت و مدیریت جشنواره را بر عهده داشتند. رضا قطبی، جوانی پرانرژی و با هوشی استثنایی، مهندس الکترونیک بود که در فرانسه تحصیل کرده بود؛ فرخ غفاری کارگردان سینما و تئاتر با پیشینه‌ی فرهنگیِ غنی بود که بیشتر عمرش را در اروپا گذرانده بود. یکی دیگر از چهره‌های همدل، که رئیس هیئت بود و در تشکیل و تداوم جشنواره نقش داشت، مهدی بوشهری بود؛ همسر شاهزاده اشرف، خواهر دوقلوی شاه. دکتر بوشهری بسیار مبادی آداب و فرهیخته و بیشتر شخصیتی پرنفوذ بود که چندان با برنامه‌ریزی یا اداره‌ی رویدادها کاری نداشت. یکی دیگر از چهره‌های مهم نیز همسر آقای قطبی، خانم شهرزاد افشار، بود. او در انگلستان آموزش

موسیقی دیده بود و، در مقام رئیس کمیته‌ی موسیقی، به‌طور خستگی‌ناپذیری روی جزئیات لحظه‌آخریِ اجرای جشنواره کار می‌کرد. رئیس افتخاری جشنواره هم شهبانو فرح بود.

تأکید این جشنواره در برنامه‌های موسیقایی‌اش هم‌راستا با فضای معاصر و به‌ویژه آوانگارد در موسیقی کلاسیک غربی بود. با این حال، برنامه‌هایی که از فرهنگ‌های آسیایی و آفریقایی معرفی و اجرا می‌شد، تا حدی اَشکال و رسوم سنتی را نشان می‌داد، زیرا هرگونه «مدرنیته» در فرهنگ‌های شرقی عمدتاً تحت‌تأثیر غرب به وجود آمده بود. این جشنواره به تئاتر نیز توجه داشت و دراین‌خصوص هم، تمرکز دوباره بر سبک‌های نوآورانه‌تر تئاتر و رقص غربی بود. در این بخش نیز برنامه‌هایی از آسیا و آفریقا به نمایش تئاتر و رقص سنتی می‌پرداختند.

علاوه‌بر اجرای زنده‌ی موسیقی، رقص و تئاتر، برنامه‌های جانبی سخنرانی و سینما نیز وجود داشت. سخنرانی‌ها با موسیقی و رویدادهای نمایشی مرتبط بودند و معمولاً یک شخصیت مهم مثل آهنگ‌ساز، کارگردان تئاتر یا نویسنده‌ای که آثارش اجرا شده بود، در آنجا حضور داشت. مجموعه‌ای از فیلم‌ها که معمولاً درباره‌ی یک موضوعِ خاص یا ساخته‌ی کارگردانی برجسته بود هم هر روز در طول دوره‌ی جشنواره به نمایش درمی‌آمد.

این جشنواره در بازه‌ی زمانی ده تا دوازده روزه و در اواخر مرداد و اوایل شهریور برگزار می‌شد. رویدادهای موسیقی و تئاترْ شب‌ها برگزار می‌شد، سخنرانی‌ها برای صبح‌ها برنامه‌ریزی می‌شد و بعدازظهرها هم به نمایش فیلم اختصاص داشت. بیشتر این رویدادها در مکان‌هایی در شهر شیراز برگزار می‌شد و برخی از رویدادهای مهم، به‌ویژه افتتاحیه و اختتامیه، در میان ویرانه‌های حیرت‌انگیز تخت‌جمشید، پایتخت باستانیِ امپراتوری هخامنشی، برگزار می‌شد. محل برگزاری بیشتر کنسرت‌ها در شیراز سالن اجتماعات دانشگاه شیراز بود. برخی از رویدادهای رقص یا تئاتر بر روی سکوی بلندی در حیاطِ سرای مشیر، کاروان‌سرایی قدیمی در بازار شهر که در ابتدا به‌عنوان

مسافرخانه و برای نگهداری کالاهای تجار ساخته شده بود، برگزار می‌شد و کنسرت‌های موسیقی سنتی ایرانی نیز شب‌ها در باغ حافظیه برگزار می‌شد. شهبانو فرح همیشه در مراسم افتتاحیه و اختتامیه حضور داشت، اما گاهی اوقات بیشتر می‌ماند و در رویدادهای دیگر هم شرکت می‌کرد.

جشن هنر شیراز یازده سال برگزار شد، اما سال دوازدهم، که قرار بود در اوایل شهریور ۱۳۵۷ آغاز شود، در اوایل تابستان لغو شد. انقلابی که در ۲۲ بهمن ۱۳۵۷ به نتیجه رسید، به‌نوعی از دی ۱۳۵۶ آغاز شده بود و در اوایل تابستان ۱۳۵۷ شتاب، نابسامانی و خشونت یافته بود. جناح مذهبی هم که به‌تدریج قدرت را در این طغیان در دست گرفت، قبلاً خصومت آشکاری با جشنواره نشان داده بود و آن را آشکارترین نماد فرهنگ فاسدکننده‌ی غربی نامیده بود که جامعه‌ی اسلامی را آلوده می‌کند. از همین رو، بدیهی است که برگزارکنندگان جشنواره نمی‌توانستند با خیال راحت و با اطمینان از اینکه حادثه‌ی ناخواسته‌ای رخ نخواهد داد جشنواره را برگزار کنند.

با این حال و با درنظرگرفتن همه‌چیز، جشنواره‌ی هنر شیراز در طول عمر کوتاه خود تأثیر شگرفی بر مخاطبان مشتاق و وفادارش گذاشت و ازنظر تنوع برنامه‌ریزی، کیفیت بالای گروه‌ها و هنرمندان شرکت‌کننده و طیف گسترده‌ی مشارکت بین‌المللی، بسیار منحصربه‌فرد بود؛ واقعیتی که منتقدان خارجی‌ای که در رویدادهای جشنواره شرکت می‌کردند نیز به‌طور گسترده آن را تأیید می‌کردند.

در داخل ایران تأثیرگذاری جشنواره هم ازنظر مثبت و هم منفی چشمگیر بود. از جنبه‌ی مثبت، مخاطبان ایرانی را با شکل‌ها و سبک‌های هنری ناآشنا در موسیقی و تئاتر، از غرب و فرهنگ‌های آسیا گرفته تا آفریقا، آشنا کرد. باید روشن کنم که منظور من از «مخاطبان ایرانی» طبقه‌ی متوسط و روبه‌بالای عمدتاً جوان و تحصیل‌کرده است، زیرا نادرست است ادعا کنم که بر همه‌ی جمعیت تأثیرگذار بوده است. کسانی که برای دیدن و شنیدن برنامه‌های جشنواره می‌آمدند، گروه محدودی از دانشجویان مشتاق بودند و

این برنامه‌ها برای اکثریت جمعیت، روستاییان و مستضعفان شهری، جالب نبود؛ که البته شاید امری بدیهی باشد. در کجای دنیا افراد کم‌برخوردار و تحصیل‌نکرده از هنرهای عالی و بدیع حمایت می‌کنند؟ در ایران، درحالی‌که شاید نخبگان شهری پیش‌از این هم تا حد زیادی با موتسارت[۱]، بتهوون[۲]، وردی[۳] و چایکوفسکی[۴] آشنا بوده‌اند، با جنبش‌های معاصر در موسیقی عمدتاً آشنا نبوده‌اند. جشنواره در واقع آثاری از آهنگ‌سازان مدرنِ در قید حیات را سفارش داد، معرفی کرد و در جلسات سخنرانی با مشارکت مخاطبان، آن‌ها را مورد بحث قرار داد. برخی از آهنگ‌سازان برجسته‌ای که ساخته‌هایشان اجرا شد عبارت‌اند از یانیس زناکیس[۵]، اولیویه مِسیان[۶]، جان کِیج[۷]، کارل هاینز اشتوکهاوزن[۸]، برونو مادرنا[۹] و کریستف پندِرسکی[۱۰]. تعدادی از آهنگ‌سازان ایرانی نیز که آثارشان مطابق با سبک‌های معاصر بود، سفارش گرفتند تا قطعات جدیدی را برای جشنواره بنویسند. من هم یک کنسرتو گروسو[۱۱] برای پیانو و ارکستر زهی، به نام «رِتوریک»[۱۲] نوشتم که در سال ۱۳۵۶، آخرین سال حیات جشنواره، اجرا شد.

در عرصه‌ی تئاتر و رقص نیز، چهره‌های برجسته‌ای چون گروتوفسکی[۱۳]،

---

1. Mozart
2. Beethoven
3. Verdi
4. Tchaikovsky
5. Iannis Xenakis
6. Olivier Messiaen
7. John Cage
8. Carl Heinz Stockhausen
9. Bruno Maderna
10. Krzysztof Penderecki
11. Concerto Grosso
12. Rhetorics
13. Grotowsky

پیتر بروک[1]، آلوین نیکولای[2]، موریس بژار[3] و رابرت ویلسون[4] ازجمله دعوت‌شدگان به جشنواره بودند که در برنامه‌ریزی رویدادها مشارکت داشتند. «کارگاه نمایش»، کارگاه ابتکاری و تأثیرگذار تئاتر تجربی ایران، نیز در طول همین جشنواره با نمایشی تجربی، اثر عباس نعلبندیان و به کارگردانی آربی آوانسیان، آغاز به کار کرد.

البته برنامه‌ریزی رویدادهای موسیقی فقط به مدرن‌ترین شکل‌ها اختصاص نداشت. در برخی از برنامه‌ها نوازندگان بسیار مشهوری حضور داشتند. مثلاً غول پیانوی قرن بیستم، آرتور روبینشتاین[5]، در سال ۱۹۶۸ در تخت‌جمشید اجرا کرد. یهودی منوهین[6]، مارتا آرگریچ[7]، کریستین فراس[8]، گروه مِلوس لندن[9] و کوارتت زهی جولیارد[10] و ارکستر مجلسی مسکو[11] به‌همراه رودلف بارشایی[12] ازجمله نوازندگان برجسته‌ی این جشنواره بودند.

جشن هنر شیراز همچنین راه را برای آشنایی با عموم هنرهای نمایشی فرهنگ‌های غیرغربی نیز باز کرد. ایرانی‌ها همیشه مردمی غرب‌گرا بوده‌اند. به‌ویژه در دوران مدرن، این غرب است که مورد توجه قرار گرفته و مورد تقلید قرار می‌گیرد. برای یک ایرانی، فرانسه از شبه قاره‌ی هند، که همسایه‌مان است، نزدیک‌تر به نظر می‌آید. حتی مردم عادی بیشتر از اینکه درباره‌ی هند، تایلند، چین یا اندونزی ـ که کشوری اسلامی است ـ بدانند، درباره‌ی

---

1. Peter Brook
2. Alvin Nicolai
3. Maurice Bejart
4. Robert Wilson
5. Arthur Rubinstein
6. Yehudi Menuhin
7. Martha Argerich
8. Christian Ferras
9. Melos Ensemble of London
10. Juilliard String Quartet
11. Moscow Chamber Orchestra
12. Rudolf Barshai

انگلستان، آلمان و آمریکا می‌دانند. بنابراین، موسیقی، رقص و درام آسیا و آفریقا برای تماشاگران تازگی بیشتری داشت، تا موسیقی سمفونیک یا باله یا نمایشنامه‌ی ایبسن[1]. درمجموع، جشن هنر شیراز، به‌عنوان یک تشکیلات فرهنگی و آموزشی، در آشناکردنِ مخاطبان با جریان‌های هنری شرق و غرب بسیار مؤثر بود.

این جشنواره، به همان اندازه، در ترویج ناب‌ترین سبک‌های موسیقی سنتی ایرانی بسیار تأثیرگذار بود و برنامه‌های آخر شب در حافظیه بسیار پرطرف‌دار بود. تعدادی از بهترین نوازندگان موسیقی سنتی در این کنسرت‌ها اجرا کردند. حتی معرفی نمایش تعزیه، نوعی نمایش همراه با آواز و همراهی ساز، بر اساس روایت‌های مختلف از زندگی شهدای شیعه، به‌ویژه امام‌حسین، در دو نوبت در جشنواره در نظر گرفته شده بود (در فصل هشتم شرح مفصل‌تری درباره‌ی تعزیه و احیای آن نوشته‌ام).

از جنبه‌ی منفی، جشنواره باعث نارضایتی فراوانِ سنت‌گرایان و مذهبی‌های متعصب شد. ازنظر آن‌ها، این امر به معنای واردات آشکار جنبه‌های ناخوشایند و فاسدکننده‌ی فرهنگ غربی به جامعه‌ای بود که پیش‌از آن هم در معرض خطرِ ازدست‌دادن هویتش به‌دست غرب‌زدگیِ افسارگسیخته بود. رقص‌های غربی و نمایش‌های تئاتری مورد خشم ویژه‌ای قرار گرفتند و برنامه‌هایی که شامل رقص‌های آسیایی و آفریقایی بودند نیز به‌دلیل پیچ‌وتاب‌های پر از احساس و بدن‌نمایی بیش‌ازحد محکوم می‌شدند. تنفر روحانیون از جشن هنر شیراز، که در طول سالیان متمادی در آن‌ها انباشته شده بود، پس از به‌دست‌گرفتن قدرت در بهمن ۱۳۵۷، نمود کامل خود را به نمایش گذاشت. تا امروز، از این جشنواره بارها به‌عنوان یکی از گناهان بزرگ سال‌های پایانی سلطنت پهلوی یاد شده است.

من در سال ۱۳۴۷ به‌عنوان رئیس شورای موسیقی رادیو–تلویزیون ملی ایران در جشن هنر شیراز دست‌اندرکار شدم. این دومین سال از عمر

1. Ibsen

یازده‌ساله‌ی جشنواره بود. من یکی از ده‌ها عضو کمیته‌ی جشنواره بودم که در طول سال با هم ملاقات می‌کردند، اما با نزدیک‌شدن به تابستان تعداد این جلسه‌ها بیشتر می‌شد. در میان اعضای کمیته نویسندگان، کارگردانان تئاتر، طراحان صحنه، معماران و موسیقی‌دان‌ها حضور داشتند. ریاست این جلسات بر عهده‌ی رضا قطبی، مدیر اجرایی جشنواره، یا معاون او، فرخ غفاری، بود. این گردهمایی‌ها معمولاً ساعت‌ها طول می‌کشید و، بسته به زمان برگزاری، ناهار یا شام در محل سرو می‌شد. در این جلسه‌ها محتوای جشنواره‌ی بعدی، تِم اصلی، تاریخ دقیق، منابع مورد نیاز، مکان برگزاری و سایر موضوعات مرتبط مورد بحث و بررسی قرار می‌گرفت و، درصورت لزوم، مسئولیت‌ها یا وظایف خاصی به هریک از اعضا داده می‌شد. خوشبختانه، بودجه هرگز مشکلی جدی نبود، زیرا دولت متعهد به پرداخت کمک مالی شده بود.

دور دنیا در ۶۵ روز

یکی از موضوعاتی که در این جلسه درباره‌اش تصمیم‌گیری شد تِم جشنواره‌ی بعدی بود. تِم انتخاب‌شده برای جشنواره‌ی ۱۳۴۸ موسیقی کوبه‌ای بود. اوایل سال تصمیم بر این شد که به نمایندگی از کمیته‌ی جشنواره به کشورهای مختلف آسیایی، که با آن‌ها ارتباط کمی داشتیم یا اصلاً ارتباطی نداشتیم، سفری کنیم. این سفرها دو جنبه‌ی مثبت داشت: یکی برقراری ارتباط با نهادهای موسیقی و نمایشی که هیچ ارتباطی با آن‌ها نداشتیم، و دیگری هم انتخاب نوع برنامه‌ی متناسب با موضوع جشنواره‌ی پیشِ رو و ایجاد هماهنگی‌هایی که برای همکاری با آن‌ها لازم بود.

در تاریخ ۱۵ اسفند با هواپیما راهی سفری دوماهه شدم که اولین مقصدش هند بود. این اولین سفر من به کشورهایی بود که در شرق ایران قرار داشتند. ابتدا در دهلی نو توقف کردم و پنج روز آنجا ماندم؛ ازجمله سفری یک‌روزه

به آگرا[1] برای دیدن تاج‌محلِ بلندآوازه. در دهلی نو[2] با مدیران آکادمی‌های مختلف موسیقی ملاقات کردم و به تعدادی کنسرت دعوت شدم. سپس به‌سمت بمبئی[3] پرواز کردم؛ شهری بسیار پرازدحام و فقرزده که اکنون بیشتر با نام درستش، مومبای[4]، شناخته می‌شود. در آنجا، سرکنسول ایران، که از قبل از دیدار من مطلع شده بود، لطف کرد و یک گردهمایی عصرانه در محل اقامتش ترتیب داد که تعدادی از چهره‌های موسیقی محلی هم به آن دعوت شده بودند. ارتباطی که من با نوازندگان در دهلی نو و بمبئی برقرار کردم برای هموارکردن راه برای شرکت بسیاری از نوازندگان سرشناس هند شمالی در جشنواره بسیار ثمربخش بود.

چهار روز در بمبئی ماندم و از آنجا به شهر مَدرَس[5] پرواز کردم. در آنجا با آکادمی موسیقی تماس گرفتم و مدیر آن بسیار استقبال کرد. با تجربه‌ی تحصیلاتم در یو.سی.اِل.اِی و شرکت در گروه مطالعاتی هند جنوبی در آنجا می‌دانستم موسیقی‌ای که در مَدرَس شنیدم با موسیقی شمال هند، که در دهلی نو یا بمبئی شنیده بودم، کاملاً متفاوت است و نظامی موسیقاییِ با ظرافت بیشتر و حتی پیچیدگی ریتمیک بیشتری دارد. نتیجه‌ی تماسی که با مؤسسات موسیقی در شهر مَدرَس برقرار کردم برنامه‌ی تئاتر همراه با رقص کتکالی[6] در جشن هنر شیراز در سال بعدش بود که ثابت کرد یکی از برجسته‌ترین نمایش‌های تئاتری بود که تا آن زمان در ایران برگزار شده بود. مقصد بعدی من، پس از چهار روز اقامت در مَدرَس، کلکته[7] بود که تنها دو روز در آنجا ماندم. از سطح فقری که در کلکته دیدم عمیقاً متأثر شدم. در بدو ورود، از

1. Agra
2. New Delhi
3. Bombay
4. Mumbai
5. Madras
6. Katkali
7. Calcutta

فرودگاه و در محل ترمینال اتوبوس شهری، توسط گروهی از رانندگان ریکشا[1] احاطه شدم. تصور این را نمی‌توانستم تحمل کنم که مردی بدود و صندلی‌ای را به دوش بکشد که قرار بود من رویش بنشینم. هرچند بعد از ردکردن چند تا از آن‌ها، طولی نکشید که متوجه شدم وسیله‌ی حمل‌ونقل دیگری وجود ندارد که مرا به هتلم برساند. بنابراین، مجبور شدم برای رفتن به مقصدم تسلیم آن وضعیت شرم‌آور شوم. هتلْ ساختمانی بزرگ و قدیمی، از نوع استعماری، با حیاط مرکزیِ دل‌پذیری بود که میزهایی در آن چیده شده بود که بعدازظهرها در آن چای سرو می‌کردند.

دو روز اقامتم در کلکته مأیوس‌کننده و بی‌نتیجه بود و نه‌تنها موفق به برقراری ارتباط سودمندی در آنجا نشدم، بلکه از برنامه عقب افتادم. بنابراین، با پروازی به شهر رانگون[2] رفتم. ایران هیچ رابطه‌ی سیاسی‌ای با برمه[3] (که حالا میانمار نامیده می‌شود) نداشت و امکان دریافت ویزای گردشگری وجود نداشت. من در بدو ورود، از فرصتی برای گرفتن ویزا در فرودگاه استفاده کردم، اما متأسفانه مشخص شد که این کار ناممکن است. مقامات فرودگاه درباره‌ی مأموریت من برای برقراری ارتباط با موسیقی‌دانان و نهادهای موسیقایی در کشورشان هیچ همدلی و توافقی نداشتند. بنابراین، باوجود زمانی که صرف کردم تا با مقامات عبوس برمه‌ای بحث کنم، در نهایت به هواپیما برگشتم و به مقصد بعدی‌ام، تایلند[4]، رفتم.

پنج روز را در بانکوک[5] گذراندم؛ شهری جذاب و شگفت‌انگیز با معابد و کاخ‌های قدیمی خیره‌کننده و ساختمان‌های مرتفع مدرن. در آنجا ارتباطات خوبی برقرار کردم و به سه کنسرت موسیقیِ تایلندی هم رفتم. موسیقی غالب، از تایلند تا بقیه‌ی جنوب‌شرقی آسیا، ارکستر‌ال است که در تضاد شدید

1. Rickshaw
2. Rangoon
3. Burma
4. Thailand
5. Bangkok

با فرهنگ‌های موسیقی خاورمیانه و هند است که در آن بر موسیقی انفرادی، یا در بهترین حالت، گروه‌های کوچک سازی تأکید می‌شود. موسیقی رقص، به‌ویژه در بیش‌تر کشورهای جنوب شرقی آسیا نقش برجسته‌ای دارد و در شبه قاره هند نیز بسیار کاربردی است، اما در فرهنگ‌های مسلمانانِ خاورمیانه و شمال آفریقا این‌طور نیست.

زمانی‌که در بانکوک بودم، سفیر ایران در تایلند هر کمکی که می‌توانست به من کرد و حتی یکی از منشی‌هایش را به‌عنوان راهنما در اختیارم گذاشت. در روز اول، قبل از آنکه با سفیر تماس بگیرم، اشتباهی که کردم این بود که تصمیم گرفتم خودم در شهر پرسه بزنم. پس از مدتی به اسکله‌مانندی رسیدم که شبیه تالاب یا رودخانه‌ای آرام بود. چند پسر جوان، که به نظر می‌رسید در اواخر دوره‌ی نوجوانی‌شان هستند، نزدیک شدند و شروع کردند به انگلیسی‌صحبت‌کردن با من. مؤدب و کنجکاو بودند و می‌خواستند بدانند از کجا آمده‌ام و کشورشان را چگونه می‌بینم. به آن‌ها گفتم که تازه آمده‌ام و هنوز چیز زیادی ندیده‌ام و آن‌ها هم پیشنهاد کردند با قایق‌سواری مناظر شهر را به من نشان دهند. من هم قبول کردم و سوار قایق‌موتوری دراز و باریکی شدیم. قایقْ ما را به‌آرامی از میان آب‌راه‌های پرپیچ‌وخمی می‌برد که در مجاورت معابد و کاخ‌های واقعاً باشکوه و طلایی‌رنگ قرار داشتند. با این حال، حدود سی دقیقه بعد، زمانی‌که به انتهای سواری رسیدیم، جو محیط به‌طور چشم‌گیری تغییر کرد. به‌محض اینکه از قایق پیاده شدیم، حدود نیم‌دوجین پسر دیگر، که به نظر می‌رسید از قبل منتظر ما بودند، به دو پسری که همراه من بودند پیوستند. من درباره‌ی مبلغی که باید به آن‌ها بپردازم پرسیدم و آن‌ها در پاسخ از من خواستند که بگویم چقدر پول دارم و وقتی گفتم این به آن‌ها هیچ مربوط نیست، حالت تهدیدآمیزی به خودشان گرفتند و درخواستشان را مبنی بر اینکه بگویم چقدر پول دارم تکرار کردند. تا آن‌موقع گروه زیادی از جوانک‌ها محاصره‌ام کرده بودند، درحالی‌که هیچ پلیسی هم آن اطراف نبود. وضعیت به‌وضوح خطرناک شده بود و دیدم چاره‌ای جز

اجابت خواسته‌شان ندارم. بیشترِ پولی که برای سفرِ پیش رو با خودم آورده بودم چک‌های مسافرتی بود، که خوشبختانه در کیفم در هتل گذاشته بودم. اما مقداری اسکناس دلار همراهم بود. وقتی کیف پولم را بیرون آوردم، یکی از پسرها آن را از دستم گرفت، باز کرد و تمام اسکناس‌ها را، که کمی بیش از صد دلار بود، برداشت و کیف پول را به من پس داد و، بدون اینکه حرف دیگری بزنند، به‌سرعت دور شدند و مرا به حال خودم رها کردند. احساس حماقت می‌کردم، اما هیچ کاری نمی‌توانستم بکنم و کسی هم اطرافم نبود که بتوانم کمک بخواهم. آنجا غریبه‌ای بودم در سرزمینی غریب، پریشان، گیج و بی‌پول. کمی بعد، سوار تاکسی‌ای در حال حرکت شدم و نام هتلم را به راننده گفتم و وقتی رسیدیم، از راننده خواستم کمی منتظر بماند. به اتاقم رفتم، چند چک مسافرتی به قسمت پذیرش هتل بردم، مقداری را به پول تایلندی تبدیل کردم و پول راننده‌تاکسی را حساب کردم. وقتی ماجرا را برای کسانی که در هتل بودند تعریف کردم، فقط خندیدند؛ گویا می‌خواستند بگویند: خب، چه انتظاری داشتی؟! و پیشنهادم را مبنی بر گزارش حادثه به پلیس مسخره کردند. آن‌ها به‌صراحت گفتند که آنچه اتفاق افتاده تقصیر خودم بوده است و این‌طور اتفاقات همیشه برای «گردشگران» رخ می‌دهد و پلیس نمی‌تواند کاری درباره‌ی آن انجام دهد.

کشور بعدی در برنامه‌ی سفرم اندونزی[1] بود. پس از توقفی کوتاه در فرودگاه بسیار مدرن و تمیز سنگاپور[2]، به جاکارتا[3] رسیدم. در فرودگاه جاکارتا با یکی از مقامات وزارت فرهنگ ملاقات کردم که مرا به هتل رساند. هتل تنها ساختمان بلندی بود که توانستم در جاکارتا ببینم. اکنون، پس از گذشت بیش از ۴۵ سال، جاکارتا ساختمان‌های مدرن و مجلل بسیاری دارد، اما در سال ۱۳۴۸ کل شهر بیشتر شبیه روستایی بزرگ و شلوغ بود.

---

1. Indonesia
2. Singapore
3. Jakarta

ده روز اقامتم در اندونزی یکی از خاطره‌انگیزترین تجربه‌های کل زندگی‌ام است. من از قبل با موسیقی جاوه[1] و بالی[2] آشنایی کاملی داشتم و ارزش زیادی برای آن قائل بودم. در طول تحصیلات تکمیلی‌ام در رشته‌ی موسیقی‌شناسی قومی (اتنوموزیکولوژی)[3] در یو.سی.اِل.اِی، عضو گروه گاملان‌های[4] (موسیقی سنتی گروه‌نوازی جاوه و بالی در اندونزی که اساسش بر سازهای کوبه‌ای است) جاوه و بالی بودم و در هر دو گروه سازهای مختلف می‌نواختم و در تعدادی کنسرت موسیقی اندونزیایی هم شرکت کرده بودم و حتی در مناسبتی برای رئیس‌جمهور اندونزی، سوکارنو[5]، هم اجرا کردیم. بنابراین، در اندونزی بسیار هیجان‌انگیز بود که مخاطب این سُنت‌های موسیقی باشکوه باشم و گاملان‌های مختلف را بشنوم و نمایش‌های عروسکی، نمایش‌های سایه و گروه‌های رقص مختلف را ببینم. اندونزی کشوری بزرگ است که از بیش از هفت‌هزار جزیره تشکیل شده است که بیشترشان کوچک و کاملاً منزوی هستند، اما در بین همه، دو جزیره‌ی جاوه[6] و بالی[7] پیچیده‌ترین و متنوع‌ترین سنت‌های موسیقی را دارند. این نکته بسیار خارق‌العاده است که جاوه و بالی ادبیات مکتوب ندارند، اما ادبیات شفاهی شگفت‌انگیزی دارند که تصویرش را در نمایشنامه‌ها و رقص‌ها با همراهی استادانه و پیچیده‌ی موسیقی می‌توان دید. موسیقی آن‌ها تا حد زیادی ارکسترال و با مشارکت سی یا تعداد بیشتری ساز است که عمدتاً از انواع سازهای ضربه‌ایِ متالوفون[8]، زیلوفون[9] و گونگ[10] هستند. گاملان به‌عنوان یک گروه، در کنار

1. Javanese
2. Balinese
3. Ethnomusicology
4. Gamelan
5. Sukarno
6. Java
7. Bali
8. Metallophone
9. Xylophone
10. Gong

ارکستر سمفونیک غربی، دارای پیچیده‌ترین و هماهنگ‌ترین جلوه‌ی صوتیِ موسیقی در فرهنگ جهانی است. ارکستراسیون آن بسیار ساختاریافته است. قطعاتی که اجرا می‌شود در یک نظام نت‌نویسی ساخته و نوشته شده است، اما نت‌ها بیشتر به‌عنوان یادداشت کمکی عمل می‌کنند و اصلاً شبیه موسیقی غربی نیست که هر نت و ریتم نت‌نویسیِ دقیقی دارد.

زمانی که در جاوه بودم، سفری کوتاه با قطار به ماگلانگ[1] در بخش‌های مرکزی جنوب جزیره رفتم که در آن سبک گاملان کمی متفاوت اجرا می‌شود. در آنجا هم با استقبال مقامات دولتی روبه‌رو شدم و به جلسه‌ی تمرین دو گاملان مختلف رفتم. در نزدیکی ماگلانگ بقایای بناهای تاریخی بوروبودور[2] قرار دارد. یک روز را صرف بازدید از این بناهای تاریخی شگفت‌انگیز کردم که از تأثیرگذارترین معابد بودایی قرون‌وسطایی جهان‌اند. تا قرن چهاردهم، در بیشتر جزایر بزرگ‌تر مجمع‌الجزایر اندونزی، بودیسم یا هندوییسم مذهب غالب بود. از قرن چهاردهم به بعد، اسلام به‌تدریج در برخی از این جزایر نفوذ کرد و جایگزین ادیان قدیمی شد. با این حال، هندوییسم هنوز در بالی رواج دارد و در بیشتر جزایر کوچک‌تر، که در منطقه‌ی وسیعی پراکنده شده‌اند، هیچ‌کدام از این دو مذهب قدرت خاصی ندارند.

از جاکارتا برای اقامت سه‌روزه به بالی پرواز کردم که شاید نقطه‌ی اوج تور دور دنیای من بود. می‌دانم که این روزها بالی بسیار «گردشگرپسند» شده است، ولی در سال ۱۳۴۸ این‌طور نبود. من در هتل شرایتون[3]، تنها هتل آمریکایی واقع در حومه‌ی دنپاسار[4]، پایتخت بالی، اقامت داشتم. این هتل زیبا در میان درختان نخل و در فاصله‌ی کوتاهی از ساحل قرار گرفته بود. بعدازظهرها نزدیک غروب وقتی از لابی می‌گذشتم و به باغ جلو هتل

1. Magelang
2. Borobudur
3. Sheraton
4. Denpasar

می‌رفتم، یک گروه کوارتت جِندروایونگ[1] (سبکی از موسیقی گاملان که در بالی نواخته می‌شود) در حال نواختن موسیقی دل‌پذیری بود که معمولاً برای همراه‌نوازی در نمایش‌های سایه از آن استفاده می‌شود. نسیم ملایم، منظره‌ی امواج اقیانوس در فاصله‌ی کوتاهی از من، و درختان نخل تاب‌خورده همراه با صدای موسیقی اثری جادویی ایجاد می‌کرد که تأثیر عمیقی بر من گذاشت. در طول سه روز اقامتم در بالی توانستم انواع مختلفی موسیقی و رقص بشنوم و ببینم و با مراکز موسیقی محلی ارتباطات مؤثری برقرار کنم، که بر اساس آن مقدمات حضور یک گاملان بالیایی و گروهی از رقصندگان برای حضور در جشن هنر شیراز در سال ۱۳۴۸ طرح‌ریزی شد. آن نمایش مهم‌ترین نمایش اختتامیه‌ی جشنواره بود، که در تخت‌جمشید به اجرا درآمد و معتقدم یکی از موفقیت‌ترین برنامه‌های ده‌ساله‌ی جشن هنر شیراز بود.

مقصد بعدی پس از اندونزی مانیل[2]، پایتخت فیلیپین[3]، بود. هواپیمای من از جاکارتا، برای سوخت‌گیری، در سایگون[4] توقف کرد. در نتیجه، مسافران باید پیاده می‌شدند و چند ساعت صبر می‌کردند. در آن زمان آمریکا به‌شدت درگیر جنگ ویتنام بود و فرودگاه سایگون فرودگاهی معمولی نبود و پر از سرباز آمریکایی بود. چند نفر از آن‌ها در بیرون ساختمان بیسبال بازی می‌کردند، اما درکل فضای متشنجی بود و من از اینکه قرار بود به‌زودی آنجا را به‌سمت مانیل ترک کنیم بسیار خوشحال بودم.

در فیلیپین دوستی قدیمی به نام خوزه ماسدا[5] داشتم که آهنگ‌ساز و استاد موسیقی در دانشگاه کِزون‌سیتی[6]، در فاصله‌ی کمی از مانیل، بود. من و خوزه همدیگر را از زمانی می‌شناختیم که او برای دکترا در رشته‌ی موسیقی‌شناسی

1. genderwajong
2. Manila
3. Philippines
4. Saigon
5. Jose Maceda
6. Quezon City

قومی در یو.سی.اِل.اِی تحصیل می‌کرد. وقتی به هتلم رسیدم، با او تماس گرفتم و روز بعد به دنبالم آمد و مرا به خانه‌اش برد. او دانشگاهش را به من نشان داد و با موسیقی‌دان‌های دیگری هم تماس گرفت که به دیدن من آمدند و به دو برنامه و کنسرت موسیقی هم رفتیم. درمجموع، چهار روز اقامتم در فیلیپین لذت‌بخش بود، اگرچه چیزی پیدا نکردم که بتوانم به کمیته‌ی جشنواره برای گنجاندن در برنامه‌ی آینده پیشنهاد بدهم. شهر مانیل هم به نظرم کمی بی‌نظم و آشفته بود و آب‌وهوای به‌شدت گرم و مرطوبی داشت.

مقصد بعدی هنگ‌کنگ[1] بود. اگر مانیل کمی بی‌نظم به نظر می‌رسید، هنگ‌کنگ به معنی واقعیِ کلمه پرهرج‌ومرج بود. تراکم جمعیت و هیاهوی ظاهراً بی‌وقفه‌اش خفه‌کُننده بود و به این سادگی‌ها نمی‌توانستم در آن احساس راحتی کنم. من با دو دانشگاه بزرگ شهر تماس گرفتم، اما متوجه شدم که دپارتمان‌های موسیقی‌شان نسبتاً ضعیف است و افرادی که با آن‌ها صحبت کردم هم علاقه‌ی زیادی به هدف و مأموریتم نشان ندادند. علاوه‌بر این، به نظر نمی‌رسید که چیز زیادی برای نمایش در جشن هنر شیراز داشته باشند. ازنظر شخصی، چند روزی که در هنگ‌کنگ بودم فوایدی هم داشت. در عرض دو روز دو کت‌شلوار سفارش دادم که برایم دوختند و دو ساعت سوئیسی مرغوب هم با قیمت‌های بسیار مناسب خریدم.

در سال ۱۳۴۸، پیرو سیاست آمریکا که در آن زمان برقرار بود، ایران هنوز جمهوری خلق چین را به رسمیت نشناخته بود. چینی که ما شناختیم و با آن رابطه داشتیم جزیره‌ی تایوان[2] (که به نام فورموسا[3] هم شناخته می‌شود) بود که در تهران سفارت داشت، اگرچه ایران در تایپه[4] سفارتی نداشت. از همین رو، سفیر ایران در ژاپن مسئولیت‌های کنسولگری تایوان را هم بر عهده داشت. سفارت تایوان در تهران از سفر من به تایپه و دلیل سفرم مطلع

1. Hong Kong
2. Taiwan
3. Formosa
4. Taipei

شده بود. دولت چینِ ـ به‌اصطلاح ـ ناسیونالیستی در تایوان، که مایل بود با دیده‌شدن به‌عنوان نماینده‌ی مردم چین مورد تجلیل قرار بگیرد، تصمیم گرفته بود به‌طور تشریفاتی از فرستاده‌ای فرهنگی از ایران به سواحلش استقبال کند. بر همین اساس، استقبالی که در تایوان از من شد، استثنایی بود. نه‌تنها در فرودگاه از من استقبال شد، بلکه نماینده‌ی وزارت فرهنگ و اتومبیلی با راننده همیشه در خدمتم بودند.

سفر من به تایپه، فراتر از سطح انتظار، دل‌پذیر و مطلوب بود. در آنجا برای رفتن به تعدادی کنسرت همراهی‌ام کردند که در دو تا از آن‌ها معرفی و سخنرانی‌هایی هم برای حضور ویژه‌ی من آماده کرده بودند. این برنامه‌ها در تالارهای دو آکادمی موسیقی بود که یکی از آن‌ها عمدتاً برای آموزش موسیقی‌دانان، خوانندگان، طراحان صحنه، هنرمندان گریم و طراحان لباس برای «اپرای چینی» ساخته شده بود. آنچه اپرای چینی نامیده می‌شود تقلیدی از اپرای غربی نیست و از اصطلاح اپرا معمولاً به‌دلیل شباهت این سنتِ نمایشیِ خاصِ چینی با همتای غربی آن استفاده می‌شود. مانند اپرای غربی، اپرای چینی هم بر اساس داستان‌های دراماتیک یا کمیک است که هم قهرمان (پروتاگونیست[1]) و هم شخصیت‌های مقابل قهرمان (آنتاگونیست[2]) دارد و قصّه‌ی آن نیز دارای عناصر کشمکش و گره‌گشایی است. شخصیت‌های روی صحنه بخش‌های خودشان را می‌خوانند و گروهی از سازهای محلیْ آهنگ‌ها را همراهی می‌کنند. این گروه به‌اندازه‌ی ارکسترهای اپراهای غربی بزرگ نیست، اما شامل سازهای مختلف محلی، بادی، زهی و کوبه‌ای است. تفاوت دیگرش با اپرای غربی این است که موسیقی برخی از بخش‌های اپرای چینی ـ به‌اصطلاح ـ بازیافت می‌شود و در اپراهای دیگر دوباره از آن استفاده می‌شود. در واقع، این کارْ سنتی ابتکاری برای بازآفرینی نیست و مجموعه‌ای از هشتاد اپرا مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهد که سالانه از بینشان

1. Protagonist
2. Antagonist

برای تولید و اجرا انتخاب می‌شود.

در تایلند نیز متوجه شدم که آکادمی‌های موسیقی امکانات لازم و فراوانی دارند. این در حالی بود که در سرزمین اصلیِ چین در آن زمان، سنت‌های قدیمی مورد تمسخر قرار می‌گرفت و فقط موسیقی، تئاتر و رقص انقلابی و معطوف به ایدئولوژی ترویج می‌شد. درمقابل، در تایوان به حفظ سنت‌های ملی توجه زیادی می‌شد؛ سنت‌هایی که به‌طرز عجیبی به خودِ جزیره بی‌ربط بودند، اما مربوط به روزهای گذشته‌ی امپراتوری چین می‌شدند.

در طول سفرم در تایوان، به‌صورت سلطنتی هم برایم جشن‌هایی گرفتند. مقامات مختلف هر شب در مراسمی با غذاهای مجلل و به افتخار شکوه پادشاه و ایران میزبانم بودند و همچنین مرا به تورهایی تماشایی می‌بردند تا برخی از شگفتی‌های حومه‌ی شهر را ببینم. این جزیره جنگل‌های انبوه و کوهستانی‌ای داشت و برخی زیبایی‌های طبیعیِ آن بسیار چشمگیر بود؛ به‌حدی که من، به‌عنوان یک دوستدار طبیعت، از دیدن آن بسیار لذت می‌بردم. دولت تایوان به‌وضوح سفر یک فرستاده‌ی فرهنگی از ایران را بسیار جدی گرفته بود. تا سال ۱۳۴۸، کشورهای بسیار کمی در سراسر جهان تایوان را، به‌عنوان نماینده‌ی چین، به رسمیت می‌شناختند. ایران جزو معدود کشورهایی بود که تایوانی‌ها برای آن ارزش زیادی قائل بودند. بنابراین، سفر من هرچند ازنظر سیاسی بی‌اهمیت بود، سفر مهمی تلقی شد. از بد روزگار برای تایوانی‌ها، در پی سفر معروف رئیس‌جمهور نیکسون به چین در سال ۱۳۵۰ و برقراری روابط سیاسی با پکن، ایران نیز روابط خود را با تایوان قطع کرد و اولین سفیر خود را به جمهوری خلق چین فرستاد.

مقصد بعدی سئول[1]، پایتخت کره‌ی جنوبی[2]، بود. کسانی که با فرهنگ‌های مختلف خاور دور آشنا نیستند چینی‌ها، ژاپنی‌ها و کره‌ای‌ها را نژادی واحد می‌دانند. زمانی که در کره بودم، متوجه تمایز کامل کره‌ای‌ها با چینی‌ها شدم،

1. Seoul
2. South Korea

همان‌طور که ژاپنی‌ها هم از این دو متمایزند. کره‌ای‌ها زبان و خط خاص خودشان را دارند و درباره‌ی موسیقی هم، باوجودآنکه از موسیقی چینی‌ها تأثیراتی پذیرفته‌اند، کاملاً متمایزند. همچنین غذاهای آن‌ها با غذاهای چینی، که بسیار شناخته‌شده‌تر است، بسیار تفاوت دارد. اگرچه در سال ۱۳۴۸ کره‌ی جنوبی به‌اندازه‌ی امروز توسعه‌یافته و صنعتی نبود، سئول همچنان شهری بسیار شلوغ، متراکم و آلوده به نظر می‌رسید. با این حال، توجهی که به من شد و تجربه‌ی شنیدن موسیقی‌های بسیار جذاب، چند روز اقامتم را در آنجا بسیار به‌یادماندنی کرد. در فرودگاه از من استقبال شد و هر روز هم موسیقی‌دانی بسیار برجسته، که استاد اصلی‌ترین هنرستان موسیقی‌شان بود، میزبانم بود. ازطریق او با موسیقی‌دان‌های دیگری هم آشنا شدم و به چند کنسرت رفتیم. موسیقی تشریفاتی و آیینی در کره پیوندهای تاریخی و نظری‌ای با موسیقی چینی دارد. از سوی‌دیگر، موسیقی محلی کره‌ای بسیار متمایز است و دارای ماهیت ریتمیک و تنوع بیشتری است. ارتباطاتی که در طول اقامتم در سئول برقرار کردم، به حضور یک گروه رقص کوچک در جشنواره‌ی سال بعد منجر شد.

آخرین مقصد من در آسیا ژاپن بود؛ کشوری شگفت‌انگیز که گویی از همه‌ی کشورهای دیگر در خاور دور جداست. رسمیت و تشریفاتی که در ژاپن با آن مواجه شدم، در مقایسه با فرهنگ‌های دیگری که تا آن زمان دیده بودم، بی‌نظیر بود. ژاپن در سال ۱۳۴۸، و حتی قبل از آن، گام‌های بلندی در جهت گنجاندن موسیقی کلاسیک غربی در زندگی فرهنگی‌اش برداشته بود و شنیده بودم که توکیو پنج ارکستر سمفونیک فعال دارد. توکیو و سایر شهرهای بزرگ فصل‌های ویژه‌ای برای کنسرت‌های جالب‌توجه داشتند که در آن هنرمندان مشهور غربی، پیانیست‌ها، ویولنیست‌ها و رهبران ارکستر برای اجرا در آن شرکت می‌کردند. درعین‌حال، ژاپنی‌ها متعهد به حفظ سنت‌های موسیقی ملی‌شان بودند و هستند و بسیاری از ژانرهای موسیقی ژاپنی با سنت‌های

تشریفاتی، نمایشی و مذهبی پیوند دارد. گاگاکو[1]، بونراکو[2] و نو[3] (سبکی نمایشی در تئاتر سنتی ژاپن) همه‌شان یا صرفاً ژانرهای موسیقی‌تئاتری یا آیین‌هایی با تعاریف موسیقایی‌اند. همه‌ی این سنت‌ها شامل موسیقی آوازی و سازی هستند. گروه‌نوازیْ ترکیب گروه کوچکی از سازهای مختلف محلی برای اجرای موسیقی پس‌زمینه برای رقص‌ها و نمایش‌های تئاتری است. علاوه‌بر این، انواع موسیقی کاملاً سکولار[4] و جدا از دین نیز وجود دارد، به‌ویژه در قالب آهنگ‌هایی که با شامیسن[5] (نوعی عود با دسته‌ای بلند) همراهی می‌شود.

در طول یک هفته اقامتم در توکیو، از توجه و همراهی اتنوموزیکولوژیست برجسته‌ی ژاپنی، دکتر کیشیبه[6]، بسیار لذت بردم. او مرا به تعدادی از رویدادها و برنامه‌های موسیقایی برد، ازجمله نمایش تأثیرگذار «نو»[7]. همچنین از یک آکادمی موسیقی بازدید کردم که هم مطالعات عملی و هم تئوریک سنت‌های متعدد موسیقی ژاپن را به تعداد زیادی دانشجو آموزش می‌داد. در آنجا به من گفتند که کنسرواتوارهای دیگری هم در توکیو وجود دارد که کاملاً به مطالعه‌ی موسیقی کلاسیک غربی اختصاص یافته است.

زمانی‌که در ژاپن بودم، از شهرهای کیوتو[8] و اوساکا[9] نیز دیدن کردم. هدفم از سفر به کیوتو فقط دیدن این شهر افسانه‌ای، پایتخت باستانی ژاپن، بود که دربردارنده‌ی کاخ‌ها و معابد زیبایی است. اردیبهشت بود؛ زمان شکوفه‌های گیلاس، و پارک‌های شهر و محوطه‌های اطراف معابد غرق در رنگ بودند.

---

1. Gagaku
2. Bunraku
3. Noh
4. secular
5. Shamisen
6. Dr. Kishibe
7. Noh drama
8. Kyoto
9. Osaka

بعدازظهر خاطره‌انگیزی را با قدم‌زدن در اطراف کیوتو گذراندم و روز بعد با قطار به اوساکا رفتم. دو روز آنجا ماندم و با مدیر آکادمی موسیقی، که پیش‌تر از حضور من مطلع شده بود، ارتباط خوبی برقرار کردم.

در ادامه‌ی سفرم به شرق، پروازی طولانی در اقیانوس آرام مرا به هاوایی[1] برد. دو شب در هونولولو[2] ماندم، که البته همان هم برای من زیاد بود، زیرا در آنجا چیزی ندیدم که برایم جالب باشد. توقف بعدی‌ام در شهری بود که از دیرباز دوستش داشتم، لس‌آنجلس؛ جایی که چندین سال از جوانی‌ام را در آن گذرانده بودم؛ شهری بزرگ، بی‌قاعده و بی‌شکل که دوست‌داشتنش برای خیلی‌ها دشوار است. اما هرچقدر هم که بزرگ باشد، آن را می‌شناختم و خیلی هم برایم دوست‌داشتنی بود. چند روزی آنجا ماندم و دوستان و اقوامم را دیدم.

قبل از رسیدن به سواحل شرقی ایالات متحده، چند روز در غرب میانه[3] ماندم. ابتدا از دانشگاه ایلینوی[4] در شمپین اِربانا[5] بازدید کردم، زیرا برای ایرادِ سخنرانی‌ای درباره‌ی موسیقی و اسلام به آنجا دعوت شده بودم. از آنجا به دانشگاه ایندیانا[6] در بلومینگتون[7] رفتم. هدفم بازدید از مدرسه‌ی موسیقی معروف این دانشگاه بود، که بزرگ‌ترین مدرسه در آمریکا و احتمالاً در جهان بود. یکی از اعضای هیئت‌علمی موسیقی، جورج گابور[8]، کارشناس و مرجعی بسیار محترم در سازهای کوبه‌ای بود. از آنجا که موضوع اصلی جشن هنر شیراز در سال ۱۳۴۸ موسیقی کوبه‌ای بود، پروفسور گابور را به جشنواره دعوت کردم. او هم با خوشحالی پذیرفت.

---

1. Hawaii
2. Honolulu
3. Midwest
4. Illinois
5. Champaign-Urbana
6. Indiana
7. Bloomington
8. George Gabor

از ایندیانا[1] برای اقامت بسیار کوتاهی به نیویورک[2] رفتم و بعد از آن در تاریخ ۱۵ اردیبهشت به لندن رسیدم. در آنجا مهمان شورای فرهنگی بریتانیا[3] بودم. همچنین مهمانی و ملاقاتی با انجمن آهنگ‌سازان بریتانیا برایم ترتیب داده شده بود. با تعدادی از آهنگ‌سازان آشنا شدم و به شامی با میزبانی گراهام وِتام[4] دعوت شدم که سال‌های بسیاری بعد از آن هم از دوستی با او لذت بردم. در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰، زمانی که رئیس دپارتمان موسیقی در کالج ترینیتی دوبلین بودم، او به‌دلایل متعدد در ایرلند به دیدنم می‌آمد. در یکی از این دیدارها درباره‌ی موسیقی خودش هم برای دانشجویان آهنگ‌سازی من سخنرانی کرد. گراهام وتام در سال ۲۰۰۶ در ۷۹سالگی درگذشت.

پس از گشتن دور دنیا از شرق به غرب، ۶۵ روز بعد از شروع سفرم در تاریخ ۲۰ اردیبهشت، به تهران بازگشتم. نتایج ملموس این سفرها و تماس‌هایی که برقرار کرده بودم را می‌شود در برنامه‌های مربوط به موسیقی، تئاتر و رقص مربوط به جهان آسیایی در جشن هنر شیرازِ سال ۱۳۴۸ دید. این برنامه‌ها شامل موسیقی و رقص از هند، تایلند، اندونزی، کره و ژاپن می‌شد. در اوایل تابستان مدیران جشنواره از من خواستند که دوباره سفر کنم، اما این بار به الجزایر[5] و تونس[6]، تا این را بسنجیم که آیا ممکن است موسیقی یا تئاتر این کشورها نیز بخشی از برنامه‌ی جشنواره باشد یا خیر. چند روز کوتاه اقامتم در الجزایر و تونس بی‌شک بسیار جالب بود، اما ثمری نداشت و هیچ برنامه‌ی باکیفیتی برای گنجاندن در جشنواره پیدا نکردم.

---

1. Indiana
2. New York
3. British Council
4. Graham Whettam
5. Algeria
6. Tunisia

امپراتوری ایران، دهه‌ی پایانی

دهه‌ی ۱۳۵۰ بی‌شک دهه‌ی سرنوشت‌سازی برای ایران بود، که با انقلابی عظیم به اوج خود رسید و موجب تغییرات فاجعه‌باری با پیامدهایی بین‌المللی در کشور شد که تا امروز گریبان‌گیر جهان است. این دوره و پیامدهای آن موضوع بسیاری از کتاب‌های علمی و پژوهشی بوده است و هنوز هم به تحقیق و تفحص بسیاری نیاز دارد تا در دسترس عموم قرار بگیرد. انقلاب ۱۳۵۷ در ایران بدون شک یکی از رویدادهای مهم دوران مدرن بوده است و اگر این انقلاب نبود، بسیاری از رویدادهای مهم ۳۵ سال اخیر رخ نمی‌داد. حمله به سفارت آمریکا در تهران و دستگیری و گروگان‌گیریِ ۵۲ شهروند آمریکایی که ۴۴۴ روز در بازداشت بودند، شکست رئیس‌جمهور کارتر در انتخابات سال ۱۹۸۰ برای دوره‌ی دوم ریاست‌جمهوری‌اش، حمله‌ی روسیه به افغانستان، هشت سال جنگ ایران و عراق، فتح کویت به‌دست صدام حسین و جنگ برای اخراج او از آن کشور، حضور نیروهای آمریکایی در عربستان که بهانه‌ی ایجاد القاعده شد، خشونت‌طلبی اسلامی و تروریسم، حملات ۱۱ سپتامبر در خاک آمریکا، قدرت‌گرفتن طالبان، جنگ افغانستان،

جنگ عراق، تروریسم اسلامی و تهدید جهانی‌اش، همه‌ی این وقایع در نهایت ریشه در ظهور ستیزه‌جویی اسلامی و حکومت دینی‌ای دارد که در ایران بنا نهاده شد.

اگر سلطنت ایران بر سر جای خود باقی می‌ماند، جمهوری اسلامی متولد نمی‌شد و فرزندان نامشروع آن ـ بنیادگرایی اسلامی، جهادگرایی و تروریسم اسلامی ـ از پی آن متولد نمی‌شدند. این بدان معنا نیست که جمهوری اسلامی مسئول همه‌ی این تحولات بوده است، بلکه فروپاشی موازنه‌ی قدرت در خاورمیانه، که فقط ایرانی باثبات و قدرتمند می‌توانست آن را حفظ کند، به همه‌ی مشکلاتی منجر شد که تا امروز گریبان‌گیر آن منطقه است. به‌هرحال، قصد ندارم رویدادنگاری کنم یا تحلیلی از این وقایع بیان کنم، زیرا این کار با دلایل نوشتن این کتاب، همان‌طور که در مقدمه هم ذکر شد، هیچ هم‌خوانی‌ای ندارد. من فقط مشاهدات شخصی‌ام را درباره‌ی وقایع سیاسی‌ای بیان خواهم کرد که در کشور زادگاهم رخ داد و به نابودی امپراتوری قدیمی ایران منجر شد.

من همیشه به مفهوم «ایران» به‌مثابه‌ی یک امپراتوری متعهد بوده‌ام. شاید این امر تا حدودی به‌دلیل فرزند زمانه‌ی رضاشاه بودن است؛ زمانی‌که حس غرور به ایران باستان دوباره بیدار و ترویج شد. به همان اندازه مهم است بگویم که به گمان من، از آنجا که این کشور از نژادها، اقوام و قبایلی گوناگون تشکیل شده است، انسجام آن در قالب واحدی مشخص، و به بهترین وجه در قالب یک امپراتوری، همان‌طور که همیشه بوده، معنا پیدا می‌کند. هنگامی‌که پادشاه سرپرست یک ملت باشد، یک حکومت پادشاهی داریم، و وقتی سلطنت بر اقوام و ملل مختلف باشد، به یک امپراتوری تبدیل می‌شود. اتحاد و تداوم سلطنت است که ملت بزرگ ایران را، از فارس گرفته تا آذری و کرد و لر و گیلک و ترکمن و بلوچ و قشقایی، در تمام این قرن‌ها در کنار هم نگه داشته است. تنها جایگزین دیگر تشکیل کنفدراسیون است؛ یعنی اتحاد چند دسته یا ملت که دارای آرمان مشترک‌اند، که البته هرگز مطمئن و

بدون ریسک نیست. مفهوم واحدهای ملی مختلف، که با توافق برای تشکیل یک واحد کنفدراسیون بزرگ‌تر گرد هم بیایند، دلالت بر این دارد که در هر زمان و به هر دلیلی یک یا چند بخش ممکن است از این اتحاد و پیوستگی خارج شوند. نیازی به گفتن نیست که من هیچ‌وقت آرزو نداشتم چنین چیزی در کشورم اتفاق بیفتد و، بنابراین، خیلی جدی به حقانیت ایران برای ماندن به‌شکل یک امپراتوری، همان‌طور که در ۲۶ قرن گذشته بوده، اعتقاد داشته‌ام.

به‌طورکلی محیط خانه در دوران کودکی من نه‌تنها پذیرای خانواده‌ی سلطنتی بلکه مورد پسند و احترامشان نیز بود. پدر، پدربزرگم و چند نسل قبل از آن‌ها همگی کارمند دولت بوده‌اند، که در واقع به معنای آن بوده که در خدمت پادشاه بوده‌اند. خودِ من هیچ‌وقت فعالیت سیاسی نداشتم. در دوران نوجوانی‌ام، در طول سال‌های جنگ و سال‌های پرتلاطم پس از آن، بسیاری از هم‌دوره‌ای‌های من به‌سمت احزاب سیاسی، به‌ویژه گروه‌های متمایل به چپ جذب شدند، اما من هرگز به هیچ حزب، اتحادیه یا انجمنی نپیوستم. صادقانه می‌توانم بگویم که یک سلطنت‌طلب بودم، اما نه به آن معنا که هر کاری را که پادشاه یا اعضای خانواده‌ی او می‌کردند تأیید کنم. به‌خوبی یادم است که حتی در کودکی با شعار «خدا، شاه، میهن»، که در مدرسه به ما یاد داده بودند بخوانیم، مخالف بودم و فکر می‌کردم که ترتیب اسم دوم و سوم باید جابه‌جا شود.

به‌جز حدود هجده ماه در اواخر دهه‌ی ۱۳۳۰ که برای تحقیق درباره‌ی موسیقی سنتی ایرانی به ایران بازگشتم، از سال ۱۳۲۷ تا ۱۳۴۶ در ایران نبودم. مهم‌ترین رویدادهای سیاسی سال‌های غیبتم عبارت بودند از ملی‌شدن صنعت نفت ایران، برکناری مصدق از نخست‌وزیری، ایجاد سازمان اطلاعات و امنیت کشور (ساواک) و، سرانجام، تاج‌گذاری دیرهنگام محمدرضاشاه در سال ۱۳۴۶ و ۲۶ سال پس از آنکه به‌جای پدرش به سلطنت رسیده بود. تا آن زمان، شاه اختیارات شخصی‌اش را تثبیت کرده بود و دولت، ازجمله نخست‌وزیر، شورای وزیران و هر دو مجلسِ سِنا و شورای ملی، عملاً

مطابق اراده و فرمان او انتخاب می‌شدند. ملی‌شدن صنعت نفت با پشتکار نخست‌وزیر وقت، دکتر محمد مصدقِ وطن‌دوست، دوست‌داشتنی و محترم در سال ۱۳۲۹ صورت گرفت. برکناری مصدق از سِمتش دو سال بعد از آن، موضوع بسیار پیچیده‌ای است که درباره‌ی آن زیاد نوشته شده است و معمولاً از آن به‌عنوان کودتای ترکیبیِ سی.آی.اِی[1] (آژانس اطلاعات مرکزی آمریکا) و اِم.آی.سیکس[2] (سرویس اطلاعات مخفی بریتانیا) یاد می‌شود. البته ازنظر فنی به‌کاربردن کلمه‌ی «کودتا» نادرست است، زیرا او رئیس دولت نبود و، علاوه‌بر این، برکناری او بر اساس قانون اساسی و از اختیارات شاه بود. همچنین بهتر است تعبیر غلط و رایج دیگری را نیز در اینجا اصلاح کنم. تقریباً همه‌ی منابع، کتاب‌ها و مقالات بی‌شماری دکتر مصدق را نخست‌وزیر منتخب مردمی می‌نامند که با مداخله‌ی آمریکا و بریتانیا از سِمت خود برکنار شد. اما واقعیت این است که هیچ نخست‌وزیری در ایران با انتخابات مردمی روی کار نیامد. آن‌ها یا از طرف مجلس و با رضایت شاه منصوب می‌شدند یا توسط شاه و با تصویب مجلس منصوب می‌شدند که امری ازپیش‌تعیین‌شده بود. نخست‌وزیر منتخب می‌توانست عضو مجلس شورای ملی، مجلس سنا یا خارج از نهادهای قانون‌گذاری باشد، حتی افسران عالی‌رتبه‌ی نظامی نیز در مقام نخست‌وزیر خدمت کرده بودند. دکتر مصدق مسلماً نخست‌وزیر محبوبی بود، اما این شاه بود که او را به این سِمت منصوب کرده بود. درباره‌ی دخالت سی.آی.اِی و اِم.آی.سیکس، در عین اینکه نقش آن‌ها به‌درستی مستند است و نمی‌توان آن را انکار کرد، این واقعیت باقی است که شرایط داخلی نیز به‌گونه‌ای تغییر کرده بود که مداخله‌ی آن‌ها را ممکن و موفقیت‌آمیز می‌کرد. اگر احکام مذهبی علیه مصدق صادر نمی‌شد و، در نتیجه، بازاری‌ها از حمایتشان دست نمی‌کشیدند، و اگر مصدق بیش‌ازپیش به حمایت حزب توده متکی نمی‌شد، هیچ برنامه‌ای از سوی سازمان‌های خارجی نمی‌توانست

1. CIA
2. MI6

موفق شود. این وضع را نیروهای خارجی تنظیم نکرده بودند، بلکه نتیجه‌ی ناتوانی مصدق در مدیریت ماهرانه‌تر و آشتی‌جویانه‌تر وقایع بود.

وقایع سال‌های ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۲ به نقطه‌ی عطفی در سلطنت محمدرضاشاه منجر شد. او از زمان به‌سلطنت‌رسیدنش در شهریور ۱۳۲۰ تا مرداد ۱۳۳۲، تا حد زیادی در حاشیه مانده بود؛ دوره‌ای دوازده‌ساله که کشور هم درجه‌ای از آزادی دموکراتیک و هم مقدار زیادی دگرگونی و آشفتگی را تجربه کرد. پس از سقوط مصدق، شاه از تبعید خودخواسته‌ی کوتاه‌مدت خود در ایتالیا به ایران بازگشت و به‌تدریج توانست قدرت‌هایی را، فراتر از حدودی که قانون اساسی به وی واگذار کرده بود، به دست گیرد. حکومت استبدادی روزافرونِ شاه، که در نهایت خودویرانگر بود، نتایج بسیار مثبتی نیز به همراه داشت. نکته‌ی جالب اینکه برخلاف تصورات رایج، شهروندان از درجه‌ای از آزادی برخوردار بودند که در رژیم‌های استبدادیِ رایج غیرمعمول است. اگر کسی در فعالیت‌های سیاسی علیه رژیم شرکت نمی‌کرد به‌ندرت محدودیتی برای آزادی‌های شخصی وجود داشت. جامعه به‌سرعت به‌سمت سکولاریسم پیش می‌رفت و این اقدام از طرف محمدرضاشاه، برخلاف زمان رضاشاه، انجام نمی‌شد. تا اواخر دهه‌ی ۱۳۴۰ جمعیت شهری رشد کرده بود و به اندازه‌ای مدرن شده بود که دین‌داری به حاشیه رفته باشد، یا حداقل این‌طور به نظر می‌رسید. طبقه‌ی متوسط شهری آن‌قدر بزرگ شده بود که حداقل به‌اندازه‌ی طبقه‌ی اشراف در دوران قدیم نفوذ داشته باشد. چهره‌های عالی‌رتبه در دولتْ جوان و تحصیل‌کرده بودند، نه لزوماً فرزندان اشراف‌زاده‌ها. از همه مهم‌تر، به نظر می‌رسید تمام جامعه از میزانی از رفاه بهره‌مند شده‌اند.

در دهه‌ی پایانی حکومت محمدرضاشاه، اصلاحات مهمی انجام شد که شاید مهم‌ترین آن‌ها توانمندسازی زنان و برخورداری‌شان از حق رأی بود و اینکه در همه‌ی مشاغل موقعیت برابر با مردان به دست آوردند. تصویب قانون حمایت از خانواده در سال ۱۳۴۶ از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود،

زیرا این قانون به زنان حقوق برابر با شوهرانشان در زمینه‌ی طلاق و حضانت فرزند می‌داد. جنبه‌هایی از این قانون با قوانین شریعت اسلامی مغایر بود و باعث گلایه و ناراحتی جدی روحانیون شد؛ که نادیده گرفته شد. همچنین در زمینه‌ی بازسازی، پیشرفت و توسعه گام‌هایی در زمینه‌ی راه‌سازی، سدسازی و پروژه‌های گسترده‌ی هیدروالکتریک (برقی‌آبی)، مخابرات، تأسیس مؤسسات آموزش عالی و ترویج هنر برداشته شد.

در سال ۱۳۵۰، سی سال می‌شد که شاه بر تاج‌وتخت شاهنشاهی ایران نشسته بود. او روابط دوستانه‌ای با رهبران جهان مانند چرچیل[1]، استالین[2]، دوگل[3]، ترومن[4]، آیزنهاور[5]، کندی[6] و نیکسون[7] داشت و با پادشاهان اروپایی که اغلب به دیدارشان می‌رفت و آن‌ها هم در سفرهای دولتی یا خصوصی به ایران می‌آمدند، همبستگی کامل داشت. او نه‌تنها به‌عنوان پادشاه بلکه به‌عنوان نمادی از ایران مدرن و غربی در اواخر قرن بیستم دیده می‌شد. اگرچه فعالیت‌های ساواک در سرکوب شدید هرگونه حزب مخالفی، باعث شد از سوی برخی نهادها سرزنش شود، اما درمجموع شاه از احترام بین‌المللی برخوردار بود و در دنیایی که سلطنت‌های کمی باقی مانده بود، رسانه‌ها به او و شهبانو فرح توجه زیادی نشان می‌دادند. محمدرضا پهلوی در سال‌های اولیه‌ی سلطنتش در ایران پادشاهی بسیار محبوب بود. او وقتی به سلطنت رسید که هنوز ۲۲ سالش هم نشده بود. مردم با او همدل بودند، زیرا در زمانی که کشور در دست نیروهای متفقینِ اشغالگر بود، باید موقعیتش را هم تثبیت می‌کرد. ازدواج اول او با ملکه فوزیه، خواهر شاه فاروق یکم مصر، توافقی ناخوشایند بود که به نظر می‌رسید نه او و نه همسرش به‌طور کامل به

1. Churchill
2. Stalin
3. De Gaulle
4. Truman
5. Eisenhower
6. Kennedy
7. Nixon

آن متعهد نبودند. ازدواج دوم با ثریا اسفندیاریِ زیبا بود که برخلاف فوزیه مورد پسند مردم بود، اما متأسفانه به طلاق منجر شد، زیرا ثریا نمی‌توانست فرزندی به دنیا بیاورد و خاندان به وارث مستقیم نیاز داشت. هنگامی‌که او در سال ۱۳۳۸ با همسر سوم خود، فرح دیبا، ازدواج کرد، شادی همگانی خودجوشی شکل گرفت و وقتی سال بعد از آن اولین فرزندشان، وارث تاج‌وتخت، به دنیا آمد، این شادی جمعی عمیق‌تر شد. مردم ملکه‌ی جدید را، که زیبا، باهوش و متواضع بود، دوست داشتند.

محمدرضاشاه بیش از هرچیز وطن‌پرست بود و برای اعتلای کشور و مردمش فداکار بود. او پادشاهی سخت‌کوش بود که بیش‌ازپیش در قلب فرایند تصمیم‌گیری قرار داشت. هرگونه ضدیتی با شاه مبنایی سیاسی‌ایدئولوژیک داشت. کمونیست‌ها به‌دلایل واضح از او متنفر بودند: او پادشاه بود و آن‌ها ظاهراً به دیکتاتوری پرولتاریا (طبقه‌ی کارگر) اعتقاد داشتند. در سلسله‌مراتب مذهبی، او هم طرف‌داران و هم مخالفانی داشت. در سال‌های ۱۳۴۱ و ۱۳۴۲ روح‌الله خمینی، که در آن زمان آیت‌اللهِ نسبتاً تازه‌کاری بود، با برخی اصلاحات شاه، عمدتاً با توزیع زمین میان کشاورزان (ازجمله زمین‌های موقوفه‌ی وسیعی که در اختیار نهادهای مذهبی بود) و حقوق زنان، مخالفت کرده بود. او تظاهرات‌هایی هم علیه شاه برپا کرد، اما همه‌ی این طغیان‌ها سرکوب شدند. خمینی دستگیر و، در نهایت، ابتدا به ترکیه و یک سال بعد از آن به عراق تبعید شد و تا اوایل دهه‌ی ۱۳۵۰ و با کنارگذاشتن خمینی هیچ مخالف مذهبی‌ای، به‌عنوان تهدیدی جدی، پدیدار نشد.

وقتی شاه بیش‌ازپیش نقش تصمیم‌گیرنده را بر عهده گرفت، عملاً به دیکتاتوری سیاست‌مدار تبدیل شد. قوه‌ی قانون‌گذاری و اجرایی بر اساس دستورات او عمل می‌کردند و اگر چیزی اشتباه پیش می‌رفت، مقصر او بود، اما هیچ‌کس جرئت نداشت به آن اشاره‌ای کند. تنها دلیلی که دولت امیرعباس هویدا دوازده سال و نیم بر سر کار ماند، که در تاریخ معاصر ایران بی‌سابقه است، این بود که او و وزیرانش فقط به خواسته‌ی شاه عمل می‌کردند. شاه

حتی گاه‌گداری کابینه‌ی وزیران را احضار می‌کرد تا جلساتشان را در حضور خود او برگزار کنند. همین‌گونه تصمیمات بود که سلطنت را آسیب‌پذیر کرد. وقتی هم ثابت می‌شد که تصمیمات ناقص بوده و ایرادهایی داشته است، شاه سرزنش می‌شد و نه وزرای او، که می‌توانستند توبیخ و حذف شوند.

شاید این احساس امنیت همراه با افزایش اعتبار بین‌المللی بود که به شاه در آخرین دهه‌ی سلطنتش، حس خودبزرگ‌بینیِ عجیب‌وغریبی داد. این امر به‌وضوح در جشن‌های ۲۵۰۰ ساله‌ی امپراتوری ایران، در سال ۱۳۵۰، آشکار شد. این جشن‌ها، به‌دلایل مختلفی، موجب شکایت و گله‌ی عمومی شد. برای شروع، تاریخ صحیح تأسیس امپراتوری هخامنشی ۵۵۰ سال پیش‌از میلاد مسیح، یعنی سال جلوس کوروش کبیر به تاج‌وتخت ایران است و ۲۵۰۰ سال پس از آن تاریخ، سال ۱۳۲۹ می‌شد. با ازدست‌دادن این تاریخ و تمایلِ پابرجا به جشن‌گرفتن ۲۵ قرن امپراتوری (به‌طور تقریبی)، می‌توان تصور کرد که مجموعه‌ای از کنفرانس‌ها و سخنرانی‌های محققان و پژوهشگرانِ شناخته‌شده، به‌علاوه‌ی مطالبِ منتشرشده، برای همه، چه در داخل و چه در سطح بین‌المللی، می‌توانست بسیار هم قابل قبول باشد. اما درعوض، جشن‌ها تبدیل به نمایشی پرزرق‌وبرق و پرهزینه شد که بیشتر مردم از آن رنجیدند. رژه‌ی طولانی سربازانی که لباس‌هایی برای نشان‌دادن دوره‌های مختلف تاریخ در تخت‌جمشید بر تن کرده بودند کمی مبتذل و مضحک به نظر می‌رسید و گویی نمایشی از یکی از فیلم‌های سیسیل بی.دمیل[1] (کارگردان و تهیه‌کننده‌ی آمریکایی که به‌دلیل تهیه‌ی فیلم‌های باشکوه و پرزرق‌وبرق مشهور بود) بود. کل ماجرا به‌عنوان نمایشی از ولخرجی تلقی می‌شد که مردم نمی‌توانستند آن را تحمل کنند.

اعتراض‌آمیزترین وجه این جشن برای ملت ایران، کثرت مدعوین و تجملی بود که مراسم را احاطه کرده بود. اگرچه امید به مشارکت همه‌ی سران کشورها، پادشاهان، ملکه‌ها و رؤسای جمهور کاملاً محقق نشد، نباید

1. Cecil B.DeMille

فراموش کرد که تعداد آنها بسیار بیشتر از آن بود که مورد تأیید مردم عادی باشد. نحوه‌ی پذیرایی مجلل و پرهزینه از آنها نکوهش عموم را به دنبال داشت. تصور عموم از هزینه‌ی جشن‌ها اغراق‌آمیز بود، اما نباید فراموش کرد که شواهد کافی برای این نوع اغراق وجود داشت؛ غذاهای سفارشی از رستوران ماکسیم[1] پاریس، مقدار زیاد مشروب و شامپاین، پیشخدمت‌های خارجی و، مهم‌تر از همه، چادرهای اسکان موقت که از خارج وارد شده بود و با هزینه‌های گزاف در تخت‌جمشید برای اقامت مقامات عالی برپا شده بود، مردم را عمیقاً خشمگین کرد. درست یا غلط، مردم معتقد بودند که مبلغ گزافی از ثروت کشور در جشن‌گرفتن برای تعدادی از چهره‌های درجه‌دوی بین‌المللی به هدر رفته است و این در حالی بود که بخش زیادی از جمعیت هنوز زیر خط فقر زندگی می‌کردند.

دو سال پس از جشن‌های ۲۵۰۰ ساله، در سال ۱۳۵۲، جنگ موسوم به یوم‌کیپور[2] (معنی آن در زبان عبری روز «بخشایش گناهان» است و به نام «روز آمرزش» نیز شناخته می‌شود، مهم‌ترین جشن مذهبی یهودیان و مقدس‌ترین روز در گاه‌شماری عبری است) میان مصر و سوریه علیه اسرائیل، منجر به افزایش ناگهانی و چهاربرابرشدن قیمت هر بشکه نفت شد. از آنجا که کشورهای عربی چند ماه صادرات نفت را به غرب متوقف کرده بودند، ایرانی‌ها از افزایش قیمت سوخت بهره‌مند شدند و نه‌تنها صادراتشان را با قیمت بالا ادامه دادند، بلکه تولید خود را نیز افزایش دادند. به‌طرز متناقضی، این افزایش چشمگیر درآمد یکی از عوامل اصلی انقلاب ۱۳۵۷ بود. این ثروت ناگهانی باعث افزایش غیرواقعی انتظارات مردم در دریافت منفعت از این ثروت شد که خود، سبب شروع بی‌ثباتی شد. درآمدها رشد قابل توجهی داشت، اما تورم بالا به‌راحتی آن را بلعید. به‌علاوه، این درآمدِ بیشتر با سطح امیدها و انتظارات مطابقت نداشت. فساد گسترده و افزایش شکاف بین

1. Maxim
2. Yom Kippur

غنی و فقیر هم به همان اندازه ناراحت‌کننده بود. البته ایران هرگز جامعه‌ی برابری‌طلبی نبوده، اما الگوی سنتی‌ای وجود داشته که مردم به آن عادت کرده بودند. ثروت، مالکیت زمین و قدرت در اختیار اشراف بود، که اقلیت کوچکی را تشکیل می‌دادند. مسلماً این وضعیتی منصفانه و دموکراتیک نبود، اما ریشه‌هایی قدیمی داشت. در واقع، در زمان‌های نه‌چندان دور، همه‌ی جوامع، حتی در اروپا، چنین ساختاری داشتند. کاملاً طبیعی است که وقتی این الگو بر هم بخورد و این تغییر ناگهانی رخ دهد، به‌زودی تحولی از پی آن بیاید.

ثروت یک‌شبه‌ی حاصل از درآمد صادرات نفت، بیش از آن چیزی بود که کشور در حالت عادی می‌توانست آن را کسب کند. به یکباره، ایران که ازنظر ظاهری هنوز کشوری جهان‌سومی و درحال‌توسعه بود به کشورهای دیگر کمک‌های خارجی می‌کرد، در سنگال دانشگاه می‌ساخت، به برخی از کشورهای اروپایی وام می‌داد و البته هر سلاح مدرنی را از انبار اسلحه‌ی آمریکا می‌خرید. از آنجا که کشور وسایل حمل‌ونقل کافی نداشت، کالاهایی که به بنادر جنوبی می‌رسید، روی اسکله‌ها انباشته می‌شد و در آفتاب داغ زنگ می‌زد و خراب می‌شد. اسراف و دله‌دزدی همه‌گیر شد. پیمانکارانی که با رئیس‌رؤسا ارتباط داشتند، قراردادهایی را که برنده شده بودند به پیمانکاران فرعی فروختند و، بدون آنکه دست به سیاه و سفید بزنند، سودهای کلانی به دست آوردند. به‌سبب پروژه‌های سازندگی کلان، روستاییان از تمام نقاط کشور برای یافتن مشاغلی که ازقرارمعلوم بیشتر از کار در مزارع درآمد داشت، به شهرهای بزرگ رفتند. در نتیجه، تولیدات کشاورزی کشور کاهش یافت.

افزایش درآمد دولت به‌دلیل عایدی بالاتر از صادرات نفت، تقریباً به همه‌ی مردم و لایه‌های زیرین جامعه سرایت پیدا کرد. با این حال، تورم افسارگسیخته سبب اختلال و نابسمانی شده بود. به‌ویژه مسکن، به‌دلیل سیل کارگرانی که از مناطق روستایی به شهرها می‌آمدند، به مسئله‌ای فلج‌کننده تبدیل شد. هزینه‌های اجاره به‌طور نجومی افزایش یافت و خرید خانه برای

افرادی با درآمد متوسط ناممکن شد. این واقعیت که پول و مشاغل زیادی وجود داشت کمکی نکرد و آنچه به دست می‌آمد هرگز برای برقراری تعادل در برابر هزینه‌های زندگی کافی نبود. اگر مثلاً یک نفر سه برابر درآمد متوسط ده سال پیشش را داشت، باید زندگی‌اش را در مقابل هزینه‌های زندگی، که چهار برابر بیشتر شده بود، مدیریت می‌کرد. بنابراین، ثروت تازه‌وارد به کشور رضایت بیشتری برای اکثریت مردم به همراه نیاورد. بدترین چیز این بود که همه از فسادی که بیش از هر زمان دیگری گریبانگیر نظام شده بود آگاه بودند و می‌توانستند ببینند که چگونه برخی از افراد حقه‌باز بسیار ثروتمند می‌شوند، و عمارت‌های مجللی را ببینند که در حومه‌ی شمالی تهران ساخته می‌شد و بالا می‌رفت.

همچنین بازرگانان و صاحبان صنایع از کشورهای غربی با بار هواپیما وارد تهران می‌شدند و به‌دنبال قراردادهای جدید بودند. یک چیز غیرواقعی و مصنوعی درباره‌ی تهران اواسط دهه‌ی ۱۳۵۰ وجود داشت. این شهر از دهه‌ی ۱۳۳۰ رشد کرده و جمعیتش دو برابر شده بود و به‌طور غریبی بی‌شکل و آشفته شده بود. تهرانِ دوران کودکی من شهری بی‌تکلف اما جذاب، با شخصیت و دارای سبک بود. اما در دهه‌ی ۱۳۵۰ به‌سرعت به غیرجذاب‌ترین پایتخت جهان تبدیل شد، زیرا به‌دلیل نداشتن فرم و نظم، بدترکیب به نظر می‌رسید و می‌شد ساختمانی بلند را در کنار خانه‌ای باشکوه و قدیمی، یا یک سازه‌ی مدرن را در کنار زمینی خالی و پوشیده از علف‌های هرز و زباله دید. بسیاری از توسعه‌های شهری جدید در حومه‌ی شهر در خیابان‌های باریک با بی‌دقتی و سرهم‌بندی ساخته شدند. در کشوری به وسعت ایران با فضای نامحدود و در دسترس، تعجب‌برانگیز بود که چرا ساختمان‌های جدید مسکونی همراه با جاده‌های باریک ساخته می‌شدند، گویی زمین آن‌قدر گران‌بها بود که حیف بود برای ساختِ جاده هدر برود. ترافیک به‌طرز وحشتناکی سنگین و دیوانه‌کننده شده بود و تهران تقریباً شبیه کار و بار مردمْ پریشان و گیج بود.

درمجموع، اوضاع ایران در چند سال آخرِ قبل از انقلاب تا حدودی تخیلی و غیرواقعی شده بود. در اواسط دهه‌ی ۱۳۵۰ شاه از ایران با عنوان جایی در آستانه‌ی «تمدن بزرگ» صحبت می‌کرد، اما دقیقاً مشخص نبود چه‌چیزی را نشانه و مدرک این تمدن بزرگ می‌دانست. او همچنین پیش‌بینی می‌کرد که تا پایان قرن، ایران چهارمین قدرت بزرگ جهان خواهد بود. درباره‌ی سه قدرت اول فقط می‌توان حدس زد.

یکی از عجیب‌ترین و فاجعه‌بارترین اقدامات شاه سخنرانی غیرمنتظره‌ی او در اسفند ۱۳۵۲ بود که برای مردم پخش شد و در آن از لزوم لغو دو حزب سیاسی موجود و تشکیل حزبی واحد صحبت کرد که همه باید متعلق به آن باشند. در اوایل دهه‌ی ۱۳۴۰ شاه کتاب تحسین‌شده‌ی کوچکی به نام *انقلاب سفید* منتشر کرده بود. یکی از نکته‌های اصلی مطرح‌شده در این کتاب اهمیت نظام دوحزبی بود که به‌موجب آن یک حزب بر اساس آرای عمومی اکثریت کرسی‌های مجلس را به دست می‌آورد و دولت را تشکیل می‌دهد و دیگری به‌عنوان اپوزیسیون وفادار عمل می‌کند. این الگو احتمالاً برگرفته از دو حزب بزرگ در ایالات متحده یا بریتانیا بود و بر اساس اصول این رساله دو حزب سیاسیِ «ایران نوین» و «مردم» تأسیس شده بود. اولی بیشترین کرسی‌ها را در مجلس به دست آورد و دولت را تشکیل داد و دومی حزب مخالف بود؛ اما در واقع، هر دو حزب مطیع دستورات اعلیحضرت بودند.

در روزهای پس از سخنرانی شاه، از بین بسیاری از افرادی که با آن‌ها صحبت کردم، نتوانستم حتی یک نفر را پیدا کنم که فهمیده باشد چرا آن مرد ناگهان حرفش را تغییر داد و ایده‌ی نظام تک‌حزبی را مطرح کرد. از آن عجیب‌تر، نحوه‌ی در میان گذاشتنِ بی مقدمه‌ی این مفهوم با ملت بود. سخنرانی تقریباً خودجوش و بداهه به نظر می‌رسید. او حتی گفت (نقل‌قول می‌کنم): «اسمش را هم بد نیست بگذاریم، یا رستاخیز ایران، یا رستاخیز ملی. ببینید که یک چنین سابقه‌ای بوده یا نبوده، اگر یکی از این اسم‌ها بدون

سابقه بوده، انتخابش می‌کنیم.» ناشایست‌ترین بخش این اعلامیه دستور عجیبی بود مبنی بر اینکه «همه باید به این حزب بپیوندند، وگرنه به او پاسپورت می‌دهیم تا ایران را ترک کند». این حرف بسیار متکبرانه بود و برای شهروندان آزاده‌ی یک ملت به‌شدت توهین‌آمیز بود. حتی بی‌رحم‌ترین دیکتاتورهای قرن، مانند استالین[1]، هیتلر[2]، فرانکو[3] یا مائو[4] چنین دستوری نداده بودند. می‌دانم که در این بین، بسیاری از مدافعان و توجیه‌کنندگان سلطنتی سعی کردند سخنان شاه را بازنویسی کنند تا فرمان او، مبنی بر خروج از کشورِ کسانی که نمی‌خواستند عضو رستاخیز شوند، خوشایندتر به نظر برسد. حتی برخی منکر این شدند که او چنین اظهاراتی کرده است. اما به این سلطنت‌طلبِ وفادار اجازه بدهید که مخالف حرفتان باشد، زیرا من حرف شاه را با گوش خودم شنیدم.

چرا شاه با برگرداندن گفته‌ی تحسین‌آمیزش درباره‌ی نظام دوحزبی، ناگهان الگوی تک‌حزبی را انتخاب کرد؟ آیا این الگوهای لنینیستی[5] یا مائوئیستی[6] بودند که تخیل او را تسخیر کرده بودند، یا فاشیسم دوران موسولینی[7] یا نازیسم رایش سوم[8] ناگهان به‌عنوان الگوهای خوبی برای تقلید ظاهر شدند؟ الگوهای منسوخ‌شده‌ای که کاملاً بی‌اعتبار بودند. درهرحال، هر دو حزبِ موجود خدمتگزار اعلیحضرت بودند. پس چرا و چگونه ادغام آن‌ها در یک حزب می‌توانست تفاوتی ایجاد کند؟ اصلاً چرا پادشاهی که باید تفکرش بالاتر از سیاست‌های کوته‌فکرانه و ناچیز باشد، چنین جهت‌گیری‌های سیاسی‌ای مشخص کند؟ شاید عده‌ای برای این پرسش‌ها پاسخی داشته

1. Stalin
2. Hitler
3. Franco
4. Mao
5. Leninist
6. Maoist
7. Mussolini
8. Third Reich

باشند، اما من ندارم.

به‌لحاظ عملی، ایده‌ی یک حزب واحد، یعنی رستاخیز، هرگز چندان موفقیت‌آمیز نبود. به‌عنوان نمونه، در دانشگاه تهران، در هر دانشکده، دفترچه‌ی بزرگی برای امضای نام اعضای هیئت‌علمی به نشانه‌ی عضویتشان در حزب رستاخیز در نظر گرفته شده بود. من هرگز نامم را در آن دفتر ننوشتم و می‌دانم که بسیاری دیگر نیز از نوشتن نام و امضا خودداری کردند. یک سال بعد از آن، اگرچه احزاب «ایران نوین» و «مردم» ظاهراً در حزب رستاخیز ادغام شدند، اما در واقعیت هیچ اتفاق مهمی رخ نداد و هیچ سیاست جدیدی، هیچ تغییر جهتی و هیچ احساس وحدت ملی‌ای در پشت این پرچم واحد مشهود نبود. حتی تعجب‌آورتر اینکه دولت جدیدی که پس از استعفای کابینه‌ی قدیم «ایران نوین» با تغییرات بسیار اندک تشکیل شد، متشکل از همان وزرای قبل بود که همان کار قبلی را انجام می‌دادند. آقای امیرعباس هویدا پیش‌از این نخست‌وزیر بود و پس از تشکیل حزب واحدِ رستاخیز هم در همین سِمت باقی ماند.

برخی نیز تغییر تقویم از شکل اسلامی به شاهنشاهی را اشتباه بزرگ دیگری می‌دانند که من با آن موافق نیستم، اما اعتراف می‌کنم که این کار خیلی ناگهانی و در زمان افزایش نارضایتی انجام شد و مسئله‌ی تضاد بین مردم و حکومت را تشدید کرد. اگرچه تقویم ایران از زمان رضاشاه به تقویم شمسی تغییر پیدا کرد و نوروز اولین روز سال شناخته شد و همه‌ی ماه‌ها نام‌های ایرانی باستانی داشتند، اما سال اول همچنان تاریخ هجرت حضرت محمد از مکه به مدینه باقی مانده بود. تقویم جدید، که در سال ۱۳۵۴ اعلام شد، تاریخ مبدأ را به تأسیس فرضی امپراتوری ایران تغییر داد. درعین‌حال، ظاهراً تاریخ را طوری محاسبه کرده بودند که آغاز سلطنت محمدرضاشاه سال ۲۵۰۰ باشد. با جشن‌گرفتن ۲۵۰۰ سال امپراتوری در سال ۱۳۴۹، حالا این تاریخ به سال ۱۳۲۰ منتقل شد. قرار بود این تقویم ازآن‌پس تقویم رسمی کشور باشد و عیدها و یادبودهای مذهبی هم باید مانند گذشته بر اساس

تاریخ هجری قمری اسلامی، باقی می‌ماندند. (در تاریخ‌گذاری اسلامی هجرت حضرت محمد از مکه به مدینه، سال ۶۲۲ تقویم میلادی، سال اول است و سال‌ها بر اساس دوازده ماه قمری محاسبه می‌شود که حدود یازده روز از سال خورشیدیِ کامل کم دارد.) البته من از میزان رنجش خاطری که از این موضوع ناشی شد متعجب شدم. نه‌فقط مذهبی‌ها بلکه افراد جوان و تحصیل‌کرده نیز به‌طریقی مخالفتشان را ابراز کردند و چنان قیل‌وقالی برپا شد که در سال ۱۳۵۷، پیش‌از انقلاب، برای دل‌جویی از مردم و برقراری آرامش عمومی، تاریخ‌گذاری شاهنشاهی لغو شد. این اقدامات و امتیازات نه‌تنها دیر به ثمر نشست، بلکه نشانه‌ی ضعف رژیم تلقی شد، که فقط به جسارت انقلابیون کمک کرد. اگر تغییر تقویم در زمان رضاشاه، که تقویم خورشیدی و صرفاً ایرانی معرفی شد، انجام می‌شد، اعتراض خاصی پیش نمی‌آمد و هیچ اقدامی هم برای تغییر آن نیاز نبود.

با توجه به وقایع سال ۱۳۵۷، به‌راحتی می‌توان فهمید که نظام چرا شکست خورد و چگونه شرایط برای تسلط روحانیون بر کشور فراهم شد. پس از سقوط مصدق و اخذ کاملِ قدرت به‌دست شاه، هیچ حزب سیاسی واقعی‌ای با اختیارات مردمی اجازه‌ی شکل‌گرفتن نداشت. دو حزب موجود، که در نهایت حزبی واحد شدند، ظاهری و نمایشی بودند. آن‌ها صدای ملت نبودند و از حمایت واقعی مردم برخوردار نبودند، اما نظام دوحزبی دست‌کم تظاهر به دموکراسی می‌کرد. حزب رستاخیز کاملاً فاقد هرگونه مشروعیت بود. علاوه‌بر این، بعد از برکناری مصدق به‌عنوان نخست‌وزیر، هیچ شخصیت سیاسی‌ای که بتواند تحسین و حمایت عمومی را به خود جلب کند، پدیدار نشده بود. با این حال، این ادعا را شنیده بودم که به‌محض اینکه فردی کاریزماتیک در صحنه‌ی ملی ظاهر شود، با تنزل رتبه یا انتقال به موقعیتی بی‌اهمیت، او را خنثی می‌کنند. این نکته چه درست باشد چه غلط، واقعیت این است که تا سال ۱۳۵۷، هیچ شخصیت ملی‌ای نبود که مردم بتوانند به او، همچون فردی که حتی سر سوزنی شبیه رهبر باشد، تکیه کنند.

فقط شاه بود.

در این میان، آیت‌الله خمینی که در عراق بود، باوجودآنکه هنوز برای بیشتر ایرانیان تقریباً ناشناخته بود، شأن و رتبه‌اش در میان گروهی از طرف‌داران در حال افزایش بود. خطبه‌های تندوتیز او علیه شاه ضبط می‌شد، به ایران فرستاده می‌شد و در مساجد، در شهرها و شهرستان‌های سراسر کشور پخش می‌شد. بنابراین، نهادهای مذهبی به‌عنوان سازمان‌های سیاسی شروع به فعالیت کردند و چهره‌ای غایب به‌عنوان رهبر مخالفان ظاهر شد. در همین زمان، رئیس‌جمهور جدید آمریکا، جیمی کارتر[1]، بر شاه فشار می‌آورد تا سیاست‌هایش را آزادانه‌تر کند. شاه هم که حفظ روابط حسنه با آمریکا را برای امنیت قلمروِ خود ضروری می‌دانست، به سازمان‌های مربوطه‌ی دولت دستور داد تا به عموم مردم آزادی اجتماعات و آزادی بیان بدهند. همچنین به ساواک دستور داده شد که از شکنجه و برخورد خشن با زندانیان خودداری کند.

از تابستان ۱۳۵۵ تا اواخر مرداد ۱۳۵۷ به مدت دو سال از دانشگاه تهران مرخصی فرصت مطالعاتی گرفته بودم. موقع بازگشت، متوجه شدم که در طی آن دو سال تغییرات چشمگیری در زمینه‌ی آزادی بیشتر رخ داده است. نشریات جدید پدید آمده بود، گردهمایی‌های شبانه و بزرگ برای شعرخوانی مجاز شده بود، به روشنفکران و دانشگاهیان آزادی‌های بیشتری داده شده بود و برای برگزاری اجتماعات سیاسی و حتی برخی تظاهرات مدارای بیشتری می‌شد. با اِعمال سیاست‌های لیبرال‌تر، روابط شاه و رئیس‌جمهور کارتر بهبود یافت. در اوایل پاییز ۱۳۵۶ شاه با هیاهوی بسیار در کاخ سفید مورد استقبال رئیس‌جمهور قرار گرفت و پس از آن یک شام مجلل برگزار شد. تنها چند هفته بعد، در آستانه‌ی سال نوی میلادی، آقا و خانم کارتر با سفر به ایران، سفر شاه به ایالات متحده را پاسخ دادند. آن‌ها آخرین روز سال ۱۹۷۷ میلادی و روز اول سال ۱۹۷۸ را در کنار شاه و شهبانو فرح گذراندند. در

1. Jimmy Carter

شام سال نو در کاخ نیاوران رئیس‌جمهور کارتر، درحالی‌که به سلامتی شاه می‌نوشید، سخنرانی‌ای ستایش‌آمیز درباره‌ی شاه ایراد کرد و او را به‌دلیل خِرد و مصلحت‌اندیشی‌اش تحسین کرد. او شاه را به‌دلیل حکومتِ باثباتش بر کشوری در میان آشفته‌ترین منطقه‌ی جهان ستایش می‌کرد. سخنرانی کارتر با چنان شور و اشتیاقی همراه بود که حتی اطرافیان خود را متعجب کرد.

در ۱۸ دی ۱۳۵۶ در روزنامه‌ی *اطلاعات* مقاله‌ای منتشر شد که ساواک آن را تهیه کرده بود و حاوی سخنانی تحقیرآمیز درباره‌ی فعالیت‌های آیت‌الله خمینی و پسرش، مصطفی، در خارج از کشور بود. در واکنش به این مقاله، شاگردان حوزه‌های علمیه‌ی قم در خیابان‌ها تظاهراتی ضددولتی ترتیب دادند. این امر منجر به شورش و درگیری با نیروهای امنیتی شد، که در نتیجه‌ی آن چند نفر کشته شدند. بسیاری از مفسرانْ این رویداد را نقطه‌ی شروع انقلاب ایران می‌دانند. طبق سنت، ایرانیان چهل روز پس از مرگ عزیزشان مراسم بزرگداشتی برای او برگزار می‌کنند. مراسم چهلم کسانی که در تظاهرات جان باخته بودند با مشارکت جمعیتی فزاینده و خَشونت و تلفات همراه بود و به‌سرعت به شهرهای دیگر سرایت کرد. در بهار سال ۱۳۵۷ خبر تشدید شورش‌ها در ایران به تیتر اخبار بین‌المللی تبدیل شد. زمانی‌که در اوایل شهریور از مرخصی فرصت مطالعاتیِ دوساله‌ام در خارج به ایران بازگشتم، سربازان را سوار بر خودروهای زرهی در خیابان‌های تهران دیدم. اوضاع متشنج بود؛ با این حال، مردم عادی کم‌وبیش به‌دنبال امور روزمره‌شان بودند.

در اواخر شهریور درگیری گسترده‌ای بین جمعیت گسترده‌ی تظاهرکنندگان و نیروهای مسلح در میدان ژاله در شمال‌شرق مرکز تهران رخ داد که ده‌ها نفر در جریان آن کشته شدند. این رویداد غم‌انگیز، که البته درباره‌اش اغراق شده بود، به نقطه‌ی اتحادی تبدیل شد که پس از آن، انقلابْ عظیم و توقف‌ناپذیر شد. در این زمان، جناح مذهبی در این طغیان دستِ بالا را گرفته بود. اگرچه حوزویان قم تظاهرات اولیه را در دی‌ماه به راه انداخته بودند، تا پایان تابستان

شرکت‌کنندگان در انقلاب پیر و جوان و زن و مرد با گرایش‌های مختلف بودند. برای هواداران کمونیست طبیعتاً این فرصتی بود تا دوباره در صحنه ظاهر شوند. جوانان تحصیل‌کرده، با آرمان‌های بلندمرتبه‌شان از آزادی، به‌علاوه‌ی بسیاری از خانواده‌های پردرآمد، به جنبش پیوستند. این نکته‌ی مهم را باید در ذهن داشت که طغیان سال ۱۳۵۷ صرفاً جنبشی مذهبی نبود. با این حال، با پیشرفت و افزایش حجم و شتاب انقلاب، تنها جناحی که صاحب سازمان‌دهی و رهبری بود، جناح مذهبی بود. در نهایت، همان جناح پیروز شد و این رویدادِ بزرگ را به نام خودش ثبت کرد و همین شد که «انقلاب اسلامی» شکل گرفت.

قصد ندارم گزارشی از پیشرفت انقلاب، خروج شاه در ۲۶ دی ۱۳۵۷، بازگشت آیت‌اللّه خمینی از پاریس در ۱۲ بهمن و فروپاشی ده‌روزه‌ی دولت بختیار ارائه کنم. این‌ها از مهم‌ترین وقایع تاریخ معاصر هستند که درباره‌شان بسیار نوشته شده است. فقط می‌خواهم درباره‌ی این توضیح بدهم که انقلاب برای اکثر ایرانیان، که با جمهوری اسلامی همدل نیستند، چگونه مشاهده و درک می‌شود.

به نظر می‌رسد اکثر ایرانی‌هایی که از این انقلاب آسیب دیده‌اند، چه آن‌ها که در داخل و چه آن‌ها که در خارج زندگی می‌کنند، همچنان در بهت و گیجی به سر می‌برند. آن‌ها در ارزیابی‌شان از چگونگی و چرایی وقوع انقلاب، مصرّانه با یک نتیجه‌گیری ـ به‌عنوان واقعیتی بی‌چون‌وچرا ـ شروع می‌کنند و سپس به‌دنبال راه‌هایی برای اثبات آن می‌گردند. اعتقاد پوچ اما همیشگی این است که انقلاب را قدرت‌های غربی، عمدتاً آمریکایی‌ها و احتمالاً بریتانیایی‌ها، به راه انداختند تا شاه را برکنار کنند. چرا؟ زیرا او بیش‌ازحد داشت مستقل می‌شد و مسبب افزایش قیمت نفت بود. به عبارت دیگر، آن‌ها بر این باورند که رهبران غربی نقشه‌ای برای حذف دوست و متحد مورد اعتمادشان داشتند؛ رهبری که تنها چند ماه پیش‌از آن از سوی رئیس‌جمهور ایالات متحده به حد اعلی ستایش شده بود. به‌جای او به چه

کسی اعتماد می‌کردند؟ روحانی‌ای که بارها به آمریکایی‌ها و انگلیسی‌ها ناسزا گفته بود و به اسرائیل ابراز نفرت کرده بود و اساساً و کاملاً ضدغرب بود. آن‌ها ظاهراً از مردی حمایت کرده بودند که جهان غرب را به‌دلیل آنکه منشأ تمام «فسادهای» جامعه‌ی ایران بود، محکوم می‌کرد. تهاجم و غارت سفارت آمریکا در تهران، گروگان‌گیری و قطع روابط دیپلماتیک با آمریکا، کمک‌های نه‌چندان پنهان آمریکا به صدام حسین در طول هشت سال جنگ ایران و عراق (۱۳۵۹ـ۱۳۶۷)، خصومت بی‌وقفه با نزدیک‌ترین متحد آمریکا، اسرائیل، تضعیف موقعیت آمریکا در عراق، و سیاست‌های بی‌شمارِ دیگرِ جمهوری اسلامی برضد آمریکا و انگلیس، بسیاری از ایرانیان را از سرزَنش‌کردن این دولت‌های غربی برای ایجاد «انقلاب اسلامی» منصرف نخواهد کرد.

ایرانیان به‌دنبال شواهدی هستند که به‌نوعی می‌تواند این نظریه‌ی توطئه‌ی پوچ را اثبات کند. اخیراً یکی از رؤسای سابق دانشگاه تهران که چندین کتاب درباره‌ی انقلاب نوشته و اکنون مقیم بلژیک است، در مصاحبه‌ای تلویزیونی با «بی‌بی‌سی فارسی» مدعی شد که در سال ۱۹۷۴ در یکی از جلسات کاخ سفید، هنری کیسینجر[1] گفته بود که شاه یا باید راهش را تغییر دهد یا باید او را برکنار کنیم. این ادعا باید ثابت کند که آمریکایی‌ها پشت انقلاب اسلامی بودند و خمینی را به قدرت رساندند. اما این ادعای مضحک این واقعیت را نادیده می‌گیرد که دکتر کیسینجر تا آخر حامی سرسخت شاه بود. او یکی از معدود مقامات آمریکایی بود که در مراسم تشییع‌جنازه‌ی شاه در قاهره در مرداد ۱۳۵۹ شرکت کرد. علاوه‌بر این، دکتر کیسینجر وزیر امورخارجه‌ی دولت‌های جمهوری‌خواهِ نیکسون[2] و فورد[3] بود؛ اظهارات او چه ربطی می‌تواند به سیاست‌های کارتر، رئیس‌جمهورِ دموکرات داشته باشد که بعداً روی کار آمد؟ سؤال مرتبط دیگر این است که چگونه دولتی آمریکایی برای

1. Henry Kissinger
2. Nixon
3. Ford

برکناری شاه ایران اقدام می‌کند؟ ایجاد انقلاب؟ اصلاً چگونه انجام چنین کاری ممکن است؟ کل گزاره مضحک‌تر از آن است که مستحق بررسی باشد. آمریکایی‌ها نتوانستند فیدل کاسترو[1]، رهبر کمونیست کوبا، را از جزیره‌ای که فقط حدود ۱۴۰ کیلومتر با سواحل ایالات متحده فاصله دارد حذف کنند (نه اینکه تلاش نکردند)؛ آن‌هم جزیره‌ای که قبل از تسخیر کاسترو و پیروان انقلابی‌اش در ژانویه‌ی ۱۹۵۹، عملاً تحت مالکیت و اداره‌ی آمریکایی‌ها بود. حالا باید باور کنیم که کیسینجر در سال ۱۹۷۴ گفت که شاه باید برود و اداره‌کنندگان حزب دموکرات، که مخالف او بودند، در سال ۱۹۷۸ با به‌راه‌انداختن انقلاب اسلامی دقیقاً همین کار را کردند؟

یکی از شواهد بسیار مورد استنادِ طرف‌داران این نظریه‌ی توطئه به شرح زیر است: بی‌بی‌سی در برنامه‌های فارسی‌زبان خود هر روز به‌تفصیل درباره‌ی درگیری‌های انقلابی در ایران گزارش تهیه می‌کرد. هنگامی‌که خمینی در چهار ماه پایانیِ پانزده سال تبعید خود در نوفل‌لوشاتو[2] در حومه‌ی پاریس به سر می‌برد، در پاییز ۱۳۵۷ خبرنگاران بی‌بی‌سی فعالیت‌های او را پوشش دادند و اعلامیه‌های او را گزارش کردند. این‌ها قرار است گواه این باشد که انگلیس در تبلیغ انقلاب و معرفی خمینی، در نقش رهبر آن، سوگیری داشته است! ایرانی‌ها به این سادگی نمی‌پذیرند که بی‌بی‌سی سازمان مستقلی است، به‌خصوص اگر برنامه‌های پخش خارجیِ آن را وزارت امورخارجه تأمین مالی کند. آن‌ها اعتقاد راسخ دارند که محتوای پخش برنامه‌های بی‌بی‌سی را دولت بریتانیا دیکته می‌کند. اینکه انقلاب ایران با شتاب‌گرفتن مورد توجه بین‌المللی قرار گرفته بود و نه‌تنها بی‌بی‌سی بلکه همه‌ی رسانه‌های خبری به‌صورت روزانه آن را پوشش می‌دادند، به‌نوعی مورد توجه بیشتر افراد قرار نمی‌گرفت و این واقعیت که وقتی خمینی به فرانسه آمد رسانه‌های جهانی به او دسترسی پیدا کردند و همه‌ی رسانه‌های خبری ازجمله بی‌بی‌سی به او توجه

1. Fidel Castro
2. Neauphle-le-Château

داشتند، مورد بحث قرار نمی‌گیرد. نباید فراموش کرد چهارده سالی که او در عراق بود، در یک دیکتاتوری به سر می‌برد که دور از دسترس مطبوعات بود.

یکی دیگر از توضیحاتی که رواج گسترده‌ای داشته است حدس و گمان درباره‌ی تصمیماتِ اخذشده از سوی رهبران غربی (آمریکا، بریتانیا، فرانسه، ایتالیا و آلمان) در دی ۱۳۵۷ در کنفرانسی در جزیره‌ی گوادلوپ[1] واقع در دریای کارائیب، متعلق به فرانسه، است. بر اساس این نظریه، رهبران غرب در آن جلسه به این نتیجه رسیدند که شاه باید برود. اگرچه ما هیچ سند منتشرشده‌ای از گفت‌وگوها در گوادلوپ نداریم، می‌توان حدس زد که وضعیت بحرانی ایران موضوع بحث بوده است. بی‌تردید رهبران به این نتیجه رسیدند که شاه نمی‌تواند در جریان انقلاب دوام بیاورد و غرب چاره‌ای جز کنارآمدن با این واقعیت ندارد. بنابراین، احتمالاً به این نتیجه رسیدند که برای حفظ منافعشان باید با آیت‌اللهی که در آن زمان در پاریس بود، به امید برقراری ارتباط کاری با او و آنچه در پی خواهد بود، ارتباط برقرار کنند. این استدلالِ رایج در بین ایرانیان، عمداً یا سهواً، به تاریخ برگزاری کنفرانس گوادلوپ، دی ۱۳۵۷، اشاره‌ای نمی‌کند. تا آن زمان، انقلابْ بزرگ و همه‌گیر شده بود و شاه برای سرکوب آن تقریباً فلج شده بود. در آذر ۱۳۵۷ هر سنجش و ارزیابیِ آگاهانه‌ای نشان می‌داد که وضعیت از مرحله‌ی اصلاح‌کردن و سازش فراتر رفته است و متأسفانه پایان رژیم پهلوی اجتناب‌ناپذیر بود. بنابراین، برای رهبران غربی منطقی بود که با واقعیت روبه‌رو شوند و سعی کنند با آنچه از پی خواهد آمد به‌نحوی کنار بیایند، که باعث نزدیکی با رژیمی می‌شد که احتمالاً پس از آن خواهد آمد.

اما چرا بسیاری از ایرانی‌ها به‌دنبال راه‌هایی هرچند غیرمنطقی برای اثبات نقش‌داشتن غرب در سقوط شاه هستند؟ ازنظر من، دو دلیل اساسی برای این گرایش نابجا وجود دارد. یکی این باور دیرینه است که بریتانیا و اخیراً آمریکا جهان را به نفع منافعشان اداره می‌کنند. ذهنیت این افراد در دوران

1. Guadeloupe

استعماریِ قرن نوزدهم گیر کرده است. آن‌ها هنوز به دست پنهان انگلیس و اکنون آمریکا، که امور بین‌المللی را دست‌کاری و کنترل می‌کنند، باور دارند. دوم عدم تمایل این افراد به اعتباردادن به ملاها، که مورد تمسخر همیشگی‌شان بودند، و توانایی آن‌ها برای برپایی چنین شورشی تا حد نابودی سلطنت دیرینه‌ی ایران است. جالب اینجاست که بسیاری از ایرانیان تبعیدی که بر حفظ این نظریه‌های توطئه اصرار دارند در این طغیان شرکت کردند، که البته همان‌طور که قبلاً گفته شد قرار نبود به انقلابی اسلامی ختم شود. روشنفکران و طبقات تحصیل‌کرده‌ی چپ به‌شدت در این قیام دست داشتند و اگر «اعتبار» کلمه‌ی درستی باشد، آن‌ها سزاوار اعتبار زیادی برای سقوط سلطنت هستند. اما اکنون که میدان را به جناح مذهبی باخته‌اند و خود را بی‌اعتبار، برکنارشده از مناصب قدرت و سرکوب‌شده می‌بینند، ترجیح می‌دهند نقش مهمی را که در انقلاب ایفا کرده‌اند فراموش کنند و کل ماجرا را توطئه‌ای غربی بنامند. با این منطق، اگر آن‌ها برنده‌ی این قیام نیستند، پس کسانی‌که پیروز شدند حتماً در خدمت قدرت‌های غربی بوده‌اند.

خاطره‌ی برتریِ دولت استعماری بریتانیا در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در نزد ایرانیان بسیار زنده است. آن‌ها یک قرن پیش درباره‌ی قدرت مطلق بریتانیایی‌ها شنیده و خوانده بودند که چطور سرنوشت ملت‌های دیگر را به نفع خود دست‌کاری می‌کند. اگرچه ایران هرگز مستعمره‌ی مستقیم بریتانیا نبود، از اواسط قرن نوزدهم، تسلط و نفوذ آن‌ها به‌طور فزاینده‌ای بر امور داخلی کشور سایه انداخت. در زمان آغاز جنگ جهانی اول، تمام قدرت در اختیار بریتانیا و روسیه‌ی تزاری بود، که حتی نیروهای مسلح خود را در کشور حفظ کرده بودند و در داخل مرزهای ایران با عثمانی‌ها می‌جنگیدند. تنها در دهه‌ی ۱۳۰۰، پس از به‌قدرت‌رسیدن رضاشاه، او توانست به‌طور پیوسته نفوذ و مداخله‌ی بریتانیا را محدود کند. با این حال، بی‌اعتمادی به انگلیسی‌ها جایگاه عمیقی در روح و روان ایرانی‌ها پیدا کرده بود. به‌وضوح به یاد می‌آورم که در دوران کودکی و جوانی‌ام، بزرگ‌ترها طوری از انگلیسی‌ها

صحبت می‌کردند که گویی مسئول هر رویداد مهمی هستند که در کشور اتفاق می‌افتد. بعدها، پس از ورود آمریکا به جنگ جهانی دوم و تبدیل‌شدنش به قدرت ارشد در غلبه بر دشمنان آلمانی و ژاپنی، آمریکا به‌تدریج به‌عنوان استاد چیره‌دست سلطه‌گری در ذهن ایرانیان جا باز کرد. از آن نقطه به بعد، بیشتر ایرانیان نمی‌توانستند هیچ تحول بزرگی را بدون دخالت آمریکا در کشورشان تصور کنند، حتی اگر نتیجه‌ی آن برای منافع خود آمریکا مضر می‌بود.

دلیل دوم حس انزجار رایجی است که ایرانیان طبقات بالا همیشه به روحانیون داشته‌اند. ازنظر آن‌ها، ایده‌ی ظهور نظامی دین‌سالار[1] آن‌قدر پوچ بود که بدون تحریک قدرت‌های خارجی نمی‌توانست صورت بگیرد. اما این واقعیت که حکومتی دینی و اسلامی ذاتاً ضدغربی است و، بنابراین، نمی‌تواند از سوی قدرت‌های غربی حمایت شود، آن‌هم به امید اینکه بتواند منافع آن‌ها را تأمین کند، در استدلالشان جایی نداشت.

در عرض چند سال پس از انقلاب، متوجه شدم که نظریه‌پردازان توطئه حتی من را هم در توطئه علیه نظام سلطنتی دخالت داده‌اند. در اوایل دهه‌ی ۱۳۶۰ با نیش‌وکنایه متهم به این شدم که شخصاً یکی از عوامل دولت آمریکا در تضعیف نظام پهلوی بوده‌ام. این ادعای عجیب را در جریان سفری به نیس، در جنوب فرانسه، از برخی دوستان و اقوامم شنیدم که با شوخی برای من تعریف کردند. بنابراین، هر اعتراضی از طرف من به‌طور طبیعی با این جمله مواجه می‌شد: «البته ما می‌دانیم که همه‌ی این‌ها مزخرف است!» در آن موقعیت حتی اگر به‌عنوان یک شوخی به آن می‌خندیدم، می‌شد برداشت کرد که خیلی هم آن را انکار نمی‌کنم.

من هرگز درگیر سیاست نبودم، اما سلطنت‌طلب‌بودنم آشکار بود. بنابراین، چگونه می‌شد مرا با توطئه‌ی سقوط سلطنت ایران مرتبط کرد؟ مبنای این تصور عجیب مقاله‌ای بود که در کنفرانسی که در پاییز ۱۳۵۵ در

1. Theocratic

تخت‌جمشید با مشارکت «مؤسسه‌ی مطالعات انسانی آسپن»[1] برگزار شد درباره‌ی برنامه‌های توسعه‌ی ایران ارائه کرده بودم. این مقاله بعداً در کتابی منتشر شد که حاوی تمامی مقالات ارائه‌شده در آن کنفرانس بود. مطلبی درباره‌ی آن کنفرانس در *نیویورک‌تایمز* تنها با ارجاع به چند مقاله منتشر شد، ازجمله چند نقل‌قول از مقاله‌ی من که مورد توجه خاصی قرار گرفت. مقاله‌ی من درباره‌ی اهمیت دو موضوع اجتماعیِ حقیقت و عدالت بود که بدون آن‌ها هیچ پیشرفت اجتماعیِ معناداری حاصل نمی‌شود. مسلماً من غیرمستقیم به پیام اخیر شاه و آنچه او طلوع «تمدن بزرگ» می‌خواند اشاره کرده بودم و با ظرافت پیشنهاد کرده بودم که هیچ تمدنی ــ چه رسد به تمدنی بزرگ ــ بدون حقیقت و عدالت ساخته نمی‌شود.

بدیهی است که من مقاله را به‌عنوان شهروندی وفادار و با کمال صداقت نوشته بودم و در آن کنفرانس، که اتفاقاً شهبانو فرح نیز در آن حضور داشت، هیچ‌کس نیتم را زیر سؤال نبرد. نظراتی که از همکارانم گرفتم، بسیار تحسین‌برانگیز بود و اگر سوءنیتی در اظهاراتم پیدا می‌شد، حتماً از سوی ساواک برای بازجویی فراخوانده می‌شدم. حالا، بعد از چند سال، طرف‌داران نظریه‌ی توطئه در ذهنیت پیچیده‌شان چنین برداشت کرده‌اند که چون من به‌طور پنهانی از اظهارات شاه انتقاد کرده‌ام و گفته‌ام که به مردم ایران حقیقت داده نشده و با آن‌ها عادلانه رفتار نشده است، پس باید بخشی از توطئه‌ای برای سرنگونی نظام سلطنتی بوده باشم که این کار را به تحریک آمریکایی‌ها انجام داده‌ام و به ذهنشان خطور نکرده است که شاید من از روی وفاداری و حسن نیت اعتقادم را بیان کرده باشم.

حتی در زمان نگارش این سطور، در سال ۲۰۱۳، زمانی که تنش بین ایران و آمریکا در اوج خود قرار دارد، معتقدان سرسخت و باورمند به نظریه‌ی «دست‌های پنهان» حاضر نیستند موضعشان را کنار بگذارند. گمان می‌کنم مشابه این خط فکری در سایر نظریه‌های توطئه نیز وجود دارد، مانند اینکه

1. Aspen Institute for Humanistic Studies

تخریب مرکز تجارت جهانی در ۱۱ سپتامبر یا حمله به پنتاگون به‌دست دولت آمریکا یا اسرائیل طراحی شده است، یا اینکه کشتار یهودیان اروپا به‌دست نازی‌ها دروغ است، یا اینکه اهرام مصر را آدم‌فضایی‌ها ساخته‌اند و مواردی از این قبیل. این‌ها فانتزی‌های پوچ، افراطی و بدون اندیشه‌ای‌اند که تخیل برخی از افراد را، در جایی که عقلانیتی در کار نیست، تسخیر می‌کنند.

افراد استثنایی

در طول زندگی دور و درازم در سه قاره، با افرادی با پیشینه‌ها و ویژگی‌های مختلف آشنا و دوست شدم. وقتی بیشتر به این مسئله فکر می‌کنم، پنج نفر از آن‌ها بوده‌اند که به‌دلیل منحصربه‌فردبودن شخصیتشان تأثیرات ماندگاری بر من گذاشته‌اند و در حافظه‌ام ماندگار شده‌اند. دو نفر از آن‌ها از افراد نزدیک خانواده و سه نفر از آن‌ها در میان دوستان و همکارانم بوده‌اند. لزوماً همه‌ی جنبه‌های شخصیتی و خصایص آن‌ها قابل ستایش نبود، اما شخصیتِ کلی آن‌ها نوعی تمایز ایجاد می‌کرد که استثنایی و به‌یادماندنی‌شان می‌کند. در این سرگذشت‌نامه‌ی گزینشیْ آن‌ها نیز باید جایی داشته باشند و امیدوارم که خواندن این بخش مورد توجه خواننده نیز قرار بگیرد.

قاضی محترم

پدرم تنها یک برادر به نام غلامعلی داشت که یازده سال از او کوچک‌تر بود. آن‌ها خواهر نداشتند. این دو برادر ازنظر شخصیتی بسیار متفاوت بودند. پدر اصولاً مهربان و گوشه‌گیر بود، اما درمقابل، برادرش نسبتاً سخت‌گیر و

متکبر بود. پدرم، ابراهیم، در دوران تحصیلش الگوی معمول دوره‌ی قاجاریه را دنبال کرده بود؛ یعنی تحصیل نزد معلم‌های سرخانه. در اواخر نوجوانی مشغول شغلی دولتی شده بود. او به‌تدریج به مقام عالیِ مدیرکل در وزارت دارایی رسید. عمویم، غلامعلی، تحصیلات رسمی‌تری داشت و از مؤسسه‌ای که استادان فرانسوی در تهران اداره‌اش می‌کردند مدرک سطح سوم حقوق (معادل لیسانس) گرفته بود. او در وزارت دادگستری استخدام شد و در مقام دادستان شروع به کار کرد و در نهایت در رتبه‌های قضایی ارتقا یافت و به عضویت دیوان عالی ایران درآمد.

غلامعلی مردی با صداقتی بی‌نظیر بود. در کشوری که در همه‌ی سطوح آن رشوه، تبعیض، جانب‌داری، قوم‌وخویش‌بازی، شانه‌خالی‌کردن و طفره‌رفتن از کار قواعد کاری محسوب می‌شد، او بارقه‌ای از صداقت و رک‌گویی بی‌قیدوشرط بود. او تا زمان بازنشستگی پیش‌از موعد و اجباری‌اش در سال ۱۳۳۴، زمانی که تنها ۵۸ سال داشت، شهرت بی‌حدوحصری به‌عنوان قاضی داشت، اما درعین‌حال دشمنان زیادی پیدا کرده بود. قاضی فرهت قوانین کشور را در داخل و خارج می‌دانست، به زبان فرانسه تسلط کامل داشت، خط بسیار زیبایی داشت و در ظاهرِ شخصی‌اش بسیار دقیق بود. لاغراندام بود و قد متوسط و پوستی روشن داشت. مرد خوش‌تیپی نبود، اما به‌طرز چشم‌گیری آراسته و گیرا بود. او کلکسیونی از کراوات‌های زیبا داشت، لباس‌های خوش‌دوخت می‌پوشید و همیشه عطر می‌زد و وقتی از خیابانی رد می‌شد، عطرش در فضا می‌پیچید.

غلامعلی فرهت در اواخر دهه‌ی ۱۳۱۰ دادستان کل استان تهران بود. او به‌عنوان مشاور دولت در محاکمه‌ی رهبران غیرقانونی حزب کمونیست، که همگی محکوم و زندانی یا تبعید شده بودند، دست داشت. حزب کمونیست ایران، به نام حزب توده، با دستور مستقیم شوروی عمل می‌کرد. هنگامی که انگلیس و روسیه در مرداد ۱۳۲۰ به ایران حمله کردند و کشور را اشغال کردند، او به‌درستی از احتمال انتقام‌جویی روس‌ها علیه خودش بیم داشت،

اما خوشبختانه، با وجود اینکه حزب توده در آن زمان علنی شد و آشکارا به ابزار دسیسه‌ی شوروی تبدیل شد، تلافی‌ای علیه او صورت نگرفت.

پس از پایان جنگ و دست‌کشیدن متفقین از اشغال ایران، عمویم به عضویت دیوان عالی کشور منصوب شد. در مرداد ۱۳۳۲ دولت محمد مصدق، نخست‌وزیری که صنعت نفت را ملی کرده بود، با کودتای مهندسی‌شده‌ی سی.آی.اِی و اِم.آی.سیکس سرنگون شد. دکتر مصدق، که از فرمان سلطنتی مبنی‌بر عزلش سرپیچی کرده بود، دستگیر و به جرم خیانت محاکمه شد. دادستان پرونده‌ای علیه او تنظیم کرد که در نهایت روی میز قاضی فرهت قرار گرفت. او قرار بود ریاست دادگاه نهایی را بر عهده بگیرد. عموی من، که زمان زیادی را صرف مطالعه‌ی این مدارک کرده بود، ظاهراً درباره‌ی اعتبار قانونی همه‌ی شواهد مردد بود. او در جلسات مختلفی با دادستان پرسش‌های بخصوصی مطرح کرده بود که نتیجه‌ی محاکمه را مورد تردید قرار می‌داد. من در آن زمان در آمریکا بودم و سال‌ها بعد، از پسرعمویم، شاهین، یکی از چهار پسرِ قاضی فرهت، درباره‌ی شرایط این پرونده مطلع شدم. دولت مصمم شده بود که اتهام مصدق را اثبات کند. ظاهراً برای باج‌دادن به قاضی فرهت و صدور حکم مصدق، در خفا انواع‌واقسام انگیزه‌ها، ازجمله پیشنهاد سفیرشدن در فرانسه، به او داده شده بود. او امتناع کرده بود و درباره‌ی درخواست مجازات اعدام برای مصدق به‌دلیل خیانت، قاطعانه بر ضعف پرونده‌ی دادستان تأکید کرده بود. در نتیجه، تنها راه نجات این بود که عمو را وادار به بازنشستگیِ پیش‌از موعد کنند. سرانجام، مصدق محاکمه و در سال ۱۳۳۳ به اعدام محکوم شد. با این حال، شاه مداخله کرد و حکم به حبس خانگیِ مادام‌العمر تبدیل شد. او دوازده سال در مِلک خودش در احمدآباد زندگی کَرد و، سرانجام، در اسفند ۱۳۴۵ درگذشت.

برای کشور مایه‌ی تأسف بود که از خدمات یک قاضی بسیار توانا و درست‌کار محروم شد، اما عمو هیچ کینه‌ای نداشت و بقیه‌ی عمرش را با دو

سرگرمی خود، علاقه‌ی شدید به فرانسه و عشق به موسیقی ایرانی، گذراند. او در تیر ۱۳۵۷ در ۸۱سالگی براثر سکته‌ی قلبیِ ناگهانی درگذشت.

غلامعلی از همان روزهای دانشجویی در دانشکده‌ی حقوق، که فرانسوی‌ها اداره‌اش می‌کردند، هرچیز فرانسوی‌ای را بسیار تحسین می‌کرد. در ایران، از اواسط قرن نوزدهم، فرهنگ و زبان فرانسوی جایگاه برجسته‌ای پیدا کرده بود. این با تصور عمومی در قرون هجدهم و نوزدهم مطابقت داشت که فرهنگ و زبان فرانسوی جزو نقاط برجسته‌ی تمدن اروپایی محسوب می‌شد. در دربار امپراتوری روسیه و در میان اشراف روسیه، زبان فرانسوی به‌طور گسترده صحبت می‌شد. همین امر درباره‌ی طبقه‌ی مرفه پروس[1] (نام سرزمینی که امروزه بخش شرقی آلمان و بخش غربی لهستان را در بر دارد) نیز صادق بود. حتی فردریش کبیر[2] زبان فرانسوی را روان صحبت می‌کرد و می‌نوشت. قدرت‌های کوچک اروپایی، همگی، فرانسه را منبع نوآوری علمی و پیشرفت فرهنگی می‌دانستند. نفوذ فرانسه در ایران با اولین سفر ناصرالدین‌شاه به اروپا در سال ۱۸۷۳ آغاز شد. او که از سال ۱۸۴۸ تا ۱۸۹۶ فرمانروایی کرد، اولین پادشاه ایران بود که برای دیدارهای رسمی دولتی به اروپا سفر کرد. او در سه نوبت به کشورهای مختلف اروپایی سفر کرد و در این سفرها، شاه و درباریانش بیش از همه تحت‌تأثیر فرانسه قرار گرفتند. از آن زمان به بعد، بسیاری از فرزندان خانواده‌های اشرافی برای تحصیل به فرانسه فرستاده می‌شدند.

بنابراین، تمجید و تحسین عموی من از فرانسه غیرعادی نبود، اما وابستگی و وفاداری‌اش بیش از اندازه بود. بر روی دیوار اتاق کارش نقشه‌ای از فرانسه خودنمایی می‌کرد. زیر شیشه‌ی میز کارش نقشه‌ای از پاریس قرار داشت. او کتابخانه‌ای کامل از کتاب‌های فرانسوی داشت و همیشه رمان‌های فرانسوی می‌خواند. از زمانی‌که به یاد دارم، که به اواسط دهه‌ی

1. Prussia
2. Frederick the Great

۱۹۳۰ برمی‌گردد، او اشتراک مجله‌ی خوش‌ظاهر فرانسویِ *ایلوستراسیون*[1] (هفته‌نامه‌ای فرانسوی که از سال ۱۸۴۳ تا ۱۹۴۴ منتشر می‌شد) را داشت. این هفته‌نامه بسیار شیک بود و روی کاغذی با کیفیتِ عالی چاپ می‌شد و علاوه‌بر مقاله‌هایی درباره‌ی موضوعات جدی، تصاویر رنگی زیبایی از نقاشی‌های استادان نقاشی داشت.

در طول جنگ جهانی دوم، بیشتر مردم رادیوی موج کوتاه داشتند و اخبار را مستقیم از «بی‌بی‌سی» یا «رادیو برلین» گوش می‌دادند. اما عموی من فقط به اخبار فرانسه گوش می‌داد. «بی‌بی‌سی» و «رادیو برلین» هر دو برنامه‌های خبری روزانه به زبان فارسی داشتند، اما فرانسوی‌ها هیچ برنامه‌ای به زبان فارسی نداشتند. هرچند این مسئله هیچ مشکلی ایجاد نمی‌کرد، زیرا او زبان فرانسوی را کامل می‌فهمید. مشکل این بود که فرستنده‌های فرانسوی آن‌قدر قوی نبودند که در تهران ازطریق دستگاه‌های رادیوییِ معمولی شنیده شوند. بنابراین، او رادیوی بسیار قوی و کمیابی خرید که می‌توانست آن را با پاریس تنظیم کند. متأسفانه در تابستان ۱۹۴۰، کمتر از یک سال پس از شروع جنگ، فرانسه تسلیم قدرت آلمان شد و به اشغال نیروهای نازی درآمد. این برای عمو مصیبت بود. از آن زمان تا آزادی فرانسه در سال ۱۹۴۴، او برنامه‌های رادیو را با برازاویل[2] در کنگوی فرانسه[3]، که در اختیار نیروهای فرانسه‌ی آزاد بود و به‌دلایلی فرستنده‌ی بسیار قدرتمندی داشت، تنظیم می‌کرد.

از کودکی‌ام عمو را در جایگاهی بالا می‌دیدم و او را بسیار دوست داشتم. او هم علاقه‌ی خاصی به من داشت. خانه‌های ما دیواربه‌دیوار هم در کوچه‌ای نزدیک خیابان شاه‌آباد و خیلی نزدیک به میدان مجلس بود. وقتی نوجوان بودم، تقریباً هر روز به خانه‌شان می‌رفتم تا با او وقت بگذرانم. او یک بار از من پرسید که آیا در ترجمه‌ی کتابی از فرانسوی به فارسی به او کمک می‌کنم

1. L'Illustration
2. Brazzaville
3. French Congo

یا نه. او فقط از من می‌خواست تا همین‌طور که ترجمه را دیکته می‌کند، من آن را بنویسم. من به‌قدری خوشحال شده بودم که وصفش در کلمه‌ها نمی‌گنجد. فکر می‌کنم در آن زمان چهارده سال بیشتر نداشتم. آن کتاب یکی از آثار کمترخوانده‌شده‌ی ژول ورن[1] به نام *زمستانی در یخبندان*[2] بود (در آن زمان آثار داستانیِ مشهورترِ ژول ورن به فارسی ترجمه و منتشر شده بود). حدود یک ساعت هر روز پیش عمو می‌رفتم، او دیکته می‌کرد و من می‌نوشتم و کتاب را حدوداً پس از سه ماه تمام کردیم. آن‌طور که به یاد دارم، او هرگز تلاش نکرد ترجمه‌اش را منتشر کند و نمی‌دانم چه اتفاقی برای نسخه‌ی خطیِ این کتابِ ترجمه‌شده‌ی ژول ورن، که به دستخط من بود، افتاد.

قاضی فرهت کلکسیونر بود. یک شیء خاص برایش جالب می‌شد و سپس به‌دنبال به‌دست‌آوردن انواع مختلفی از آن شیء می‌رفت، قطعاً بیش از آن تعدادی که به‌نظر منطقی و معقول برسد. یک زمانی ساعت جمع می‌کرد. ظرف چند سال، حدود دوازده ساعتِ سوئیسیِ باکیفیت خرید. لونژین[3]، امگا[4]، یونیورسال[5]، پَتک فیلیپ[6] و زنیت[7] ازجملهٔ مجموعه‌های او بود. برای مدتی علاقه‌اش از ساعت‌مچی یک قدم جلوتر رفت و بر ساعت‌دیواری متمرکز شد؛ از همین رو، ساعت‌های متعددی با شکل‌ها و اندازه‌های مختلف در خانه‌اش پدیدار شد. سپس، علاقه‌ای ماندگار به خودنویس‌های خوش‌طرح و شیک پیدا کرد؛ به‌ویژه به خودکار و قلم‌های مون‌بلان[8]، که تا امروز جزو بهترین و گران‌ترین قلم‌ها هستند، علاقه داشت. او همچنین

1. Jules Verne
2. Un hivernage dans les glaces
3. Longines
4. Omega
5. Universal
6. Patek Philippe
7. Zenith
8. Mont Blanc

بهترین قلم‌های پارکر[1] و شافر[2] را هم داشت. درمجموع، او صاحب بیش از یک دوجین قلم زیبا شد که همواره از آن‌ها استفاده می‌کرد. جوهر خاصی نیز با رنگی غیرمعمول از فرانسه آورده بود که تا آن زمان مانند آن را ندیده بودم. رنگ منحصربه‌فردی داشت؛ چیزی بین ارغوانی و قهوه‌ای. دستخط او، چه به فارسی و چه به فرانسوی، همیشه نه‌تنها به‌دلیل زیبایی بلکه به‌دلیل رنگ غیرمعمول جوهری که استفاده می‌کرد خودنمایی می‌کرد.

عمو از زمان جوانی ازطریق پست از فرانسه عطر می‌خرید. فکر نمی‌کنم در آن روزها عطر یا ادکلن مخصوص مردانه وجود داشت. او با لذت عطر می‌خرید و حتی اگر عطری برای خانم‌ها بود، برایش مهم نبود و بازهم از آن استفاده می‌کرد. تا پایان عمرش، کلکسیون عطرهای او، که تصور می‌کنم بیشترشان به‌دلیل قدیمی‌شدن خراب شده بود، به بیشتر از بیست شیشه می‌رسید و یادم می‌آید که از کودکی نام شرکت‌هایی مانند گِرلَن[3]، کوتی[4]، ژان پَتو[5]، لنوین[6] و لانکوم[7] را می‌شنیدم. عشق عمو به عطرهای زیبا و بوی خوش، او را به پرورش گل رز سوق داد و مدتی به کاشت بوته‌های گل رز در باغش علاقه‌مند شد. او به گل‌های رزی که معمولاً در همه‌ی باغ‌ها دیده می‌شد علاقه‌ای نداشت و رزهایی با رنگ‌های غیرمعمول پرورش می‌داد. در آن زمان حدوداً ده‌ساله بودم، اما زمانی را که مجموعه‌ای از بوته‌های رز کاشته‌شده‌ی رنگارنگش را به پدرم نشان می‌داد به‌وضوح به یاد دارم. رزهای قرمزی داشت که آن‌قدر تیره بودند که به آن‌ها رز سیاه می‌گفتند. او به گل‌های رز نه‌تنها برای ظاهرشان بلکه به‌دلیل عطر فوق‌العاده‌ای که در هوای خشک ایران می‌توانست تقریباً مست‌کننده باشد عشق می‌ورزید.

---

1. Parker
2. Shaffer
3. Guerlain
4. Coty
5. Jean Patou
6. Lanvin
7. Lancome

غلامعلی مردی با نظم و انضباطی بی‌قیدوشرط بود. همواره ساعت ۵ صبح از خواب بیدار می‌شد. صورتش را اصلاح می‌کرد، دماسنج انتهای باغش را بررسی می‌کرد، بالاترین و پایین‌ترین دمای ۲۴ ساعت قبلَ را یادداشت می‌کرد و بعد فنجان قهوه‌ی صبحگاهی‌اش را درست می‌کرد. قهوه‌اش را در حین گوش‌دادن به رادیو می‌نوشید. تا ساعت ۶:۳۰ سایر اعضای خانه هم بیدار می‌شدند و صبحانه سِرو می‌شد. تا آن‌موقع، آماده و لباس‌پوشیده بود و بعد از صبحانه‌ای سبک حاوی نان، پنیر، تخم‌مرغ آب‌پز و چای، راهی دفترش می‌شد. او پس از بازنشستگی همچنان همین روال را دنبال کرد، با این تفاوت که به‌جای پیاده‌روی به‌سمت وزارت دادگستری، که در فاصله‌ی حدود ۲ کیلومتری خانه‌اش قرار داشت، به پیاده‌روی‌ای یک‌ساعته می‌رفت.

ارادت عموی من به فرانسه و همه‌ی چیزهای فرانسوی در حد افراطی و اغراق‌آمیز بود. هنگامی‌که او در خانه و باغ اجدادی قدیمی‌شان بازسازی‌های گسترده‌ای انجام می‌داد، یک حوض زینتی برای باغ به شکل حرف لاتینِ F طراحی کرد. این کارش بسیار منحصربه‌فرد بود، به‌خصوص که حرف F متقارن نیست. یک بار هنگام صحبت با پسرعمویم، شاهین، موضوع آن حوض پیش آمد و از او شنیدم که برخلاف گمان قبل‌ترم که فکر می‌کردم در طراحی آن حوض با حرف F هدفْ نشان‌دادن حرف اول فامیلی‌مان بوده، در واقع این‌طور نبوده، بلکه منظور حرف اولِ فرانسه بوده است.

در بهار ۱۳۲۸ در حال آماده‌شدن برای سفرم به آمریکا برای تحصیل موسیقی بودم. ظاهراً ایده‌ی سفر خارج از کشور به ذهن عمو خطور نکرده بود و من اولین عضو خانواده بودم که این کار را می‌کرد. او بسیار شیفته‌ی کاری بود که می‌خواستم انجام دهم و به نظرش حرکتی فوق‌العاده ماجراجویانه می‌رسید. در عرض یک سال بعد از خروج من، او نیز تصمیم گرفت به خارج از کشور سفر کند؛ نیاز به گفتن نیست که مقصدش فرانسه بود. پس از آن، حداقل سالی یک بار به پاریس سفر می‌کرد و فکر نمی‌کنم که هرگز به شهر دیگری غیر از پاریس رفته باشد. او پاریس را می‌پرستید و، خب، چه‌کسی

می‌توانست او را به‌دلیل این کار سرزنش کند. هتلی بسیار نزدیک به میدان اِتوال[1]، در نزدیکی خیابان واگرام[2]، وجود داشت که او همیشه آنجا اقامت می‌کرد. یک بار در خرداد ۱۳۴۹ که به ایران بازگشته بودم و در تهران زندگی می‌کردم، مرخصی گرفتم و با او به پاریس رفتم. ما در هتل معمول او اقامت داشتیم که بدعنق‌ترین متصدی زنِ ممکن را داشت. در آن سفر سعی کردم متقاعدش کنم که در سفر بعدی هتل‌های دیگری را امتحان کند، اما شک دارم که به این توصیه عمل کرده باشد. خوشبختانه چند سال بعد کوچک‌ترین پسرش، علی، برای تحصیلاتِ دانشگاهی به فرانسه نقل‌مکان کرد و آپارتمانی در محله‌ی وَنسِن[3]، درست خارج از محدوده‌ی شرقی پاریس، اجاره کرد. از آن زمان به بعد، هرموقع عمو برای دیدارهای معمولش به پاریس می‌رفت، در آپارتمان پسرش می‌ماند و بسیار شادتر بود. در این اقامت‌های پاریسی، او هر روز با مترو به مقاصد مختلف در داخل شهر می‌رفت، در خیابان‌ها قدم می‌زد و زیبایی‌های تمام مناطق آن شهر شگفت‌انگیز را می‌دید. او هر یکشنبه به موزه‌ی لوور[4] می‌رفت و گنجینه‌های این موزه‌ی وسیع را تحسین می‌کرد.

در دهه‌ی ۱۳۳۰ ضبط‌صوت به‌صورت گسترده برای فروش در دسترس همگان بود. در عرض چند سال عمو صاحب دوازده دستگاه ضبط با اندازه و کیفیت‌های متفاوت بود. این مجموعه‌ی ضبط‌صوت وجهی از عشق او به موسیقی سنتی ایرانی بود. او هرگز علاقه‌ای به موسیقی غربی نداشت. سرسپردگی من به موسیقی کلاسیک غربی چندان او را تحت‌تأثیر قرار نداد و وقتی در دهه‌ی ۱۳۴۰ پسر خودش، شاهین، به مطالعه‌ی موسیقی غربی روی آورد، عمو همچنان بی‌علاقه بود. اما او عشقی همیشگی به موسیقی ایرانی داشت و مجموعه‌ی وسیعی از برنامه‌های پخش‌شده‌ی رادیویی را ضبط کرد. برای سال‌ها ایستگاه رادیوییِ محلی برنامه‌های روزانه‌ی موسیقی کلاسیک

1. Place de l'Étoile (Place Charles-de-Gaulle)
2. Avenue de Wagram
3. Vincennes
4. Musée du Louvre

ایرانی را با اجرای معروف‌ترین نوازندگان و خوانندگان پخش می‌کرد. یکی از برنامه‌هایی که بسیار مورد توجه قرار گرفت «گل‌های رنگارنگ» نام داشت که برنامه‌ای شبانه و بسیار محبوب با شرکت هنرمندان برجسته بود. عمو تا پایان عمرش صدها ساعت از برنامه‌ی گل‌ها را ضبط کرد. او نظام بایگانی‌ای داشت که در آن تمام جزئیات محتوای هر برنامه را با دقت ثبت می‌کرد و بر اساس نام هنرمندانِ شرکت‌کننده، دستگاه مربوطه (ماهور، شور و...) و تاریخ و طول هر اجرا طبقه‌بندی‌شان می‌کرد.

عمو چند عادت دیگر نیز در زندگی‌اش داشت که برخی‌شان هیچ ربطی به فرانسه یا موسیقی ایرانی نداشت. او دماسنجی منحصربه‌فرد روی دیوار پشتی باغش، که هیچ‌وقت در معرض نور خورشید نبود، نصب کرده بود. دماسنج دارای دو لوله‌ی اتصال با سوزن‌های کوچک بود که در دو طرف آن و روی جیوه قرار داشتند. همان‌طور که جیوه از یک طرف بالا می‌رفت، سوزن به‌سمت بالا رانده می‌شد و حتی هنگامی‌که جیوه پایین می‌آمد، سوزن بالا می‌ماند. در طرف دیگر، سوزن پایین می‌رفت و در پایین‌ترین نقطه‌ی اندازه‌گیری جیوه باقی می‌ماند. او هر روز صبح به این دماسنج سر می‌زد، بالاترین و کمترین دمای ۲۴ ساعت گذشته را، همان‌طور که با موقعیت سوزن‌ها مشخص شده بود، نگاه می‌کرد و در دفترچه‌ی یادداشتش ثبت می‌کرد و پس از آن با آهن‌ربای کوچکی، که کنار دماسنج آویزان بود، دو سوزن را در دو سر جیوه به عقب برمی‌گرداند و بار دیگر دماسنج برای خواندن بالاترین و پایین‌ترین دمای ۲۴ ساعت آینده آماده می‌شد. تا آنجا که من می‌دانم، این رکوردهای بسیار دقیق از دمای روزانه‌ی تهران از اواسط دهه‌ی ۱۳۰۰ تا مرگ او در سال ۱۳۵۷ وجود دارد و در اختیار پسرش، شاهین، است. شک دارم حتی اداره‌ی هواشناسی ایران رکورد قابل مقایسه‌ای با این یادداشت‌ها، که به اواسط دهه‌ی ۱۳۰۰ برمی‌گردد، داشته باشد.

در سال‌های پس از پایان جنگ جهانی دوم، عموی من به‌نوعی عاشق سینما شد. مطمئن نیستم که چگونه این اتفاق افتاد، اما حدسم این است که

من هم باید به آن ربط داشته باشم، زیرا از دوران کودکی عاشق فیلم بودم و با او درباره‌ی فیلم‌هایی که می‌دیدم صحبت می‌کردم. او در مقطعی در اواسط دهه‌ی ۱۳۲۰ پا به سینما گذاشت تا با من فیلمی ببیند و آنجا بود که به دام افتاد. یادم می‌آید بعدازظهرهای تابستانی با هم به یکی از سینماهای اطراف می‌رفتیم تا فیلم تماشا کنیم. او با نام بسیاری از ستارگان سینمای آن دوران آشنا شد. او به‌ویژه به بازیگران خانم زیبایی چون ریتا هیورث[1]، ماریا مونتز[2]، هدی لامار[3] و لانا ترنر[4] علاقه داشت. احساس غریبی بود که با یکی از معتبرترین قاضی‌های کشور در سینما بنشینی و فیلمی مثل «مه‌رویان شناگر»[5] با بازی استر ویلیامز[6] و رد اسکلتون[7] تماشا کنی. اما عموی من خیلی راحت بود و من هم از همراهی با او بسیار لذت می‌بردم.

در دوره‌ای که به ایران بازگشته بودم، از سال ۱۳۴۶ تا ۱۳۵۷، پیوند نزدیک من و او تجدید شد. در بیشتر مواقع، بعدازظهرهای جمعه به دیدن او می‌رفتم. خانه‌ی اجدادی قدیمی‌شان را در مرکز تهران فروخته بود؛ همان خانه‌ی دیواربه‌دیوار خانه‌ی پدر و مادرم که در دوران کودکی و نوجوانی در آن زندگی می‌کردم. او در فرمانیه، در منطقه‌ی شمیران در دامنه‌ی کوه‌های البرز، در ملکی که همسرش داشت، خانه‌ی جدیدی ساخته بود؛ خانه‌ای مدرن که به روشی کاملاً سنتی مبله شده بود. من مثل همیشه احساس می‌کردم که او هم مثل من از دیدارهایمان که در آن گفت‌وگوهای صمیمانه‌ای درباره‌ی موسیقی، سیاست و فرانسه داشتیم، لذت می‌برد. در آن هنگام او هم‌زمان آمریکا را تحسین می‌کرد و از آن دل‌خور بود. می‌گویم دل‌خور، زیرا وقتی دید فرانسه دیگر بازیگر اصلی در صحنه‌ی جهانی نیست، رنجیده‌خاطر شد. اینکه

1. Rita Hayworth
2. Maria Montez
3. Hedy Lamarr
4. Lana Turner
5. Bathing Beauty
6. Esther Williams
7. Red Skelton

آمریکا آن زمان فرانسه و بقیه‌ی قدرت‌های اروپایی را تحت‌الشعاع خود قرار داده بود، او را اندوهگین می‌کرد. با وجود این، او از اینکه می‌دید فَقط آمریکا می‌تواند مانع توسعه‌طلبی شوروی (که مایه‌ی تأسف او بود) شود، راضی بود و به همین دلیل ارزش زیادی برای آن کشور قائل بود.

آخرین باری که عمویم را دیدم خرداد ۱۳۵۷ در پاریس بود. در ایران انقلاب در جریان بود و روزبه‌روز شتاب می‌گرفت. عمو در تعطیلات معمول خود در فرانسه بود و با پسرش، علی، در محله‌ی وَنسِن اقامت داشت. آن زمان نزدیک پایان مرخصی دوساله‌ی فرصت مطالعاتی‌ام از دانشگاه تهران بود و قرار بود تا آخر تابستان به تهران برگردم. وقتی در پاریس بودم، هر روز عمو را می‌دیدم. در خیابان‌ها قدم می‌زدیم، از گالری‌های هنری دیدن می‌کردیم و با هم به سینما می‌رفتیم. او اوایل تیر به تهران بازگشت و من در پاریس ماندم و تنها چند روز بعد از آن، همسرش با تماسی تلفنی خبر غم‌انگیز مرگ ناگهانی او را به ما داد. وقتی به گذشته نگاه می‌کنم، احساس می‌کنم که شاید این مردِ بسیار منحصربه‌فرد در زمان مناسبی از بین ما رفت؛ او نماند تا عاقبت وحشتناک انقلاب را در کشور عزیزش ببیند.

اشراف‌زاده‌ای که سقوط کرد

جمشید خبیر پسرعموی بزرگ پدرم بود. جمشید مردی بود تقریباً درشت‌اندام، خوش‌قیافه، با چشمانی سبز فندقی که همواره گرما و شوخ‌طبعیِ همیشگی‌اش در آن نمایان بود. خبیرها ثروتمند بودند و به سبک‌وسیاقِ خاصِ خود اصل‌ونسب اشرافی‌شان را بر دوش می‌کشیدند. این امر به‌ویژه درباره‌ی جمشید صدق می‌کرد که بسیار سخاوتمند بود، درحالی‌که برخی از خواهران و برادرانش به خساستی کم‌نظیر معروف بودند. اگرچه او تحصیلات رسمی نسبتاً محدودی داشت، از برخی جهات مردی بسیار فرهیخته و خوش‌ذوق بود. او هم زبان فرانسوی و هم انگلیسی را به‌اندازه‌ی کافی می‌دانست و با ادبیات و موسیقی ایرانی آشنایی معقولی داشت. خانه‌ی مجلل او در نیاوران،

در نزدیکیِ یکی از کاخ‌های شاه، در کنار کوهپایه‌های شمال تهران، مملو از قالی‌ها، نقاشی‌ها و دیگر اشیای هنری بود.

جمشید را قبل از آنکه به آمریکا بروم کمی می‌شناختم. او در سال ۱۲۸۹ به دنیا آمده بود. از من خیلی بزرگ‌تر بود و فرصت بسیار کمی بود که بتوانم ارتباط معنادار و مؤثری با او برقرار کنم. خاطره‌ی ماندگار دوران کودکی من از جمشید مربوط به سفرهایی است که به ملک خانوادگی‌مان در منطقه‌ی شهریار در ۶۰ کیلومتری جنوب‌غربی تهران می‌رفتیم. آنجا یک دِه کشاورزی بود با زمین‌های اطرافش که پدربزرگ من و دو خواهر و برادرش به‌طور مشترک مالک آن بودند. پس از فوت پدربزرگم، مالکان مشترک ـ عمویم (کبیرسلطنه)، عمه‌ی بزرگم (نیمتاج‌الدوله)، پدرم و عمویم (غلامعلی) ـ مالک آن شدند. این ملک بسیار بزرگ بود و حدود ۴ کیلومترمربع تخمین زده می‌شد. در داخل روستا مسیرهای وسیعی از تاکستان‌ها، باغ‌های میوه با درختان سیب، گلابی، انجیر، بادام و گردو وجود داشت. در مزارع اطراف روستا هم سبزیجات و خربزه و، بیشتر از همه، گندم کشت می‌شد.

سالی یکی‌دو بار صاحب‌خانه‌های غایب ـ پدرم، عمو و خبیرها ـ به ملکشان سر می‌زدند. خانم‌های خانواده هرگز مردان را در این بازدیدهای تفتیش‌گونه همراهی نمی‌کردند، اما پسرهای نوجوان خانواده اجازه داشتند این گروه را همراهی کنند و حضور داشته باشند. خاطرات روشنی از این سفرها به روستایمان، سعیدآباد، دارم و از جمشید به‌عنوان سرچشمه و روح زندگی این گروه یاد می‌کنم. بودن با او بسیار لذت‌بخش بود، سرشار از شوخ‌طبعی و شادی و حضورش علت نیمی از لذتِ رفتن به این سفرها بود. برای من و برادرم، منوچهر، و پسرعمویم، پرویز، کوچک‌ترین برادر جمشید، بازی در این روستای وسیع بسیار لذت‌بخش بود؛ روستایی که می‌دانستیم برای خودمان است و مقدار زیادی انگور، انجیر و خربزه برای خوردن داشت. سعیدآباد در اوایل دهه‌ی ۱۳۳۰ فروخته شد و خاطره‌ی سفرهای دوران کودکی‌ام به «روستای ما» رؤیای دوردستی بیش نیست.

در دهه‌ی ۱۳۵۰، که در ایران بودم، جمشید را خیلی بهتر شناختم و حداقل هفته‌ای یک بار او را می‌دیدم. در آن زمان او در اوایل شصت‌سالگی‌اش بود و به‌طور گسترده به‌عنوان یکی از میزبانان مشهور پایتخت شناخته می‌شد. هر جمعه، بی‌بروبرگرد، درِ خانه‌اش باز بود و حدود چهل مهمان دور هم جمع می‌شدند و شراب و شام می‌خوردند. افراد ثابتی بودند که برخی‌شان از اعضای خانواده بودند، اما تعدادی از دوستان نیز در این مهمانی‌ها مهمان همیشگی بودند. علاوه‌بر شام‌های جمعه، مناسبت‌هایی مانند نوروز، تولد خودش (۱۵ اردیبهشت) و تولد همسرش، مارینا، که مصادف با کریسمس بود، و تعطیلات دیگری را که بهانه‌ای برای جشن بود مهمانی می‌گرفت. خیره‌کننده‌تر از همه‌ی این مهمانی‌ها، جشن‌های کریسمس و تولد مارینا بود که از حدود دویست مهمان با موسیقی زنده، رقص و غذا و نوشیدنیِ فراوان پذیرایی می‌کردند.

در میان دوستان جمشید، که در مهمانی‌های او شرکت می‌کردند، تعداد زیادی دیپلمات خارجی بودند. در این گردهمایی‌ها بود که با سفرای آمریکا، بریتانیا، آرژانتین، نروژ، یونان، ایتالیا و... آشنا شدم. به یاد دارم که گفت‌وگوهایی طولانی با ریچارد هلمز[1]، سفیر ایالات متحده در ایران، و همین‌طور با سِر آنتونی پارسونز[2]، همتای بریتانیایی او، داشتم. هلمز رئیس سابق سی.آی.اِی بود و در اواسط دهه‌ی ۱۳۵۰ سفیر و فرستاده‌ی آمریکا در دربار شاهنشاهی ایران شده بود. از اینکه ریچارد هلمز به موسیقی کلاسیک بسیار علاقه‌مند بود کمی متعجب شدم و همین دلیل گفت‌وگوی طولانی‌مان شد. برخی از سیاست‌مداران بسیار برجسته‌ی ایرانی نیز اغلب در مهمانی‌های جمشید دیده می‌شدند، ازجمله وزرای دولت فعلی و سابق، نمایندگان مجلس، سناتورها و... . یکی از برادران شاه، شاهزاده احمدرضا، و همسرش نیز گهگاه حضور داشتند.

---

1. Richard Helms
2. Sir Anthony Parsons

جمشید در دوران جوانی در وزارت دارایی کار می‌کرد و پدرم، که از مقامات عالی وزارت بود، موقعیت مناسبی برای او پیدا کرد. در اواخر چهل‌سالگی‌اش، به‌دلیل نَسب و روابط اشرافی‌ای که داشت، به‌عنوان منشی ارشد شاهزاده عبدالرضا، یکی دیگر از برادران شاه، منصوب شد. او همچنین یکی از آجودان‌های غیرنظامی پادشاه بود که جزو مناصب معتبر و بانفوذ بود، اما هیچ‌گونه حقوق یا پاداش قابل توجهی به آن تعلق نمی‌گرفت.

بیشتر ایرانیان ثروتمند در طول سال‌ها و به‌ویژه در دهه‌ی ۱۳۵۰ بخشی از دارایی‌هایشان را در بانک‌های خارج از کشور گذاشته بودند. تا جایی که من می‌دانم، جمشید هرگز این کار را نکرده بود. اگرچه او گاهی اوقات به خارج از کشور سفر می‌کرد، برخلاف بسیاری از بزرگان و اشراف‌زادگان ایرانی، از این سفرها لذت خاصی نمی‌برد. برای او هیچ‌جا راحت‌تر و مطلوب‌تر از تهران نبود؛ جایی که می‌توانست در میان خانواده و دوستانش زندگی‌ای مجلل و خوش داشته باشد.

در پاییز ۱۳۵۷ جمشید و همسرش به‌سبب دعوت‌های متعدد برای دیدار دوستان و اقوامشان در آمریکا، در اوایل آبان تهران را برای سفری دوماهه ترک کردند. در این میان، انقلابی که در دی‌ماه همان سال شتاب و وسعت یافته بود دیگر خاموش نشد. آن‌ها پس از سفر به آمریکا و در راه بازگشت به ایران، به فرانسه رفتند. از آنجا که اخبار ایران به‌طور پیوسته حکایت از بدترشدن اوضاع داشت، آن‌ها تصمیم گرفتند در پاریس بمانند تا ببینند اوضاع چگونه پیش خواهد رفت. در ۲۶ دی ۱۳۵۷ محمدرضاشاه پادشاهی‌اش را رها کرد و دو هفته بعد از آن، در ۱۲ بهمن، آیت‌الله خمینی از تبعید بازگشت و با استقبال پیروزمندانه‌ی مردمی، که در آن مرحله از او به‌عنوان رهبر انقلاب حمایت می‌کردند، مواجه شد؛ انقلابی که او در آن هیچ مشارکت فیزیکی‌ای نداشت.

جمشید معتقد بود که نباید دلیلی برای ترس از بازگشت به خانه و کاشانه‌اش داشته باشد. با این حال، سایر ایرانیان در پاریس بازگشت او

را به خانه ناپایدار و پیش‌بینی‌ناپذیر ارزیابی کردند و متقاعدش کردند که منتظر بماند و ببیند اوضاع چگونه پیش خواهد رفت. هم‌زمان در کشور آشوب و دگرگونی‌ای سهمگین داشت رخ می‌داد. آخرین حکومت سلطنتی در زمان نخست‌وزیری شاپور بختیار در ۲۲ بهمن ۱۳۵۷ سقوط کرد و آیت‌الله خمینی همچون دیکتاتوری بالقوه ظهور کرد. مقامات و شخصیت‌های ارشدِ دارای قدرت در نظام سلطنتی سقوط کردند، دستگیر شدند و بسیار شتاب‌زده محاکمه شدند و، در نهایت، به‌سرعت اعدامشان کردند. روزانه در روزنامه‌ها فهرستی از افرادی منتشر می‌شد که ظاهراً مبالغ هنگفتی از کشور خارج کرده بودند. برخی از آن‌ها شخصیت‌های ثروتمند و قدرتمندی بودند و امکان اینکه در خارج از کشور دارایی‌های چشمگیری داشته باشند واقعاً وجود داشت. درمقابل، دیگرانی هم بودند که اتهاماتی علیهشان در روزنامه‌ها مطرح شده بود، اما کاملاً بی‌گناه بودند. نام جمشید نیز روزی در فهرستی منتشر شد و ادعا کردند که او چهل‌میلیون دلار به خارج از کشور منتقل کرده است. هرکس جمشید را می‌شناخت، می‌دانست که او چنین پولی ندارد. من باور نمی‌کنم که کل دارایی او یک‌چهارم مبلغی بود که گفته می‌شد به خارج از کشور منتقل کرده است. در واقع، خیلی زود مشخص شد که او هیچ حساب بانکی‌ای خارج از ایران ندارد. این ادعا تهمتی محض بود، اما آن زمان‌ها، وقتی نبود که بشود انتظار انصاف و صداقت داشت.

جدا از اتهام واهی انتقال ثروت به خارج از کشور، اتهام خبیر، درصورت بازگشت به کشور، سبک زندگی شناخته‌شده‌ی او بود. در این زمینه، با توجه به تفکر روحانیونی که اداره‌ی کشور را به دست گرفته بودند، او بی‌تردید گناهکار بود. او در نظر آنان مفسد فی‌الارض بود. در واقع، ظرف چند روز پس از سلطه‌ی روحانیون، تمام اموال، خانه‌ی باشکوهش در نیاوران و اموالش مصادره شد، حساب‌های بانکی و حتی کادیلاک شکوهمند و منحصربه‌فردش نیز توقیف شد. شکی نبود که اگر به خانه بازمی‌گشت، بلافاصله زندانی می‌شد و پس از آن به جوخه‌ی اعدام سپرده می‌شد. از

همین رو، جمشید و همسرش در فرانسه ماندند. آن‌ها مقداری پول برای سفرشان همراه خود داشتند و بعد از آن اقوامشان در ایران هرازچندگاهی از روش‌های پرپیچ‌وخم مبالغ ناچیزی برای آن‌ها می‌فرستادند. زن و شوهری که در کشورشان مثل شاهزاده‌ها زندگی می‌کردند یک‌شبه در فقر فرو رفتند.

خبیر و همسرش پس از چند هفته اقامت در پاریس به نیس نقل‌مکان کردند. در آنجا آپارتمانی یک‌اتاقه برای اجاره در خیابان پرومناد دِز آنگله[1] پیدا کردند. اتاقشان تختی داشت که از یک کمددیواری پایین می‌آمد و آشپزخانه‌ای کوچک و حمام داشتند. برای آن‌ها این نزول شبیه عذاب‌های آسمانی و فاجعه‌آمیز در *کتاب مقدس* بود. با وجود این، آن‌ها توانستند روحیه‌شان را حفظ کنند و سرزنده باقی بمانند و هرگز گلایه‌مند و شاکی نبودند. آپارتمان کوچک آن‌ها در طبقه‌ی همکف ساختمانی بزرگ قرار داشت که رو به دریا بود و باغ کوچکی در جلو آن بود که آن را همیشه پر از گل نگه می‌داشتند. در اواسط دهه‌ی ۱۳۶۰ جامعه‌ی بزرگی از ایرانیانی که در تبعید خودخواسته بودند در نیس و اطراف آن جمع شده بودند. در میان آن‌ها برخی دوستان قدیمی خبیرها هم بودند که حالا باغ کوچکشان کانون گردهمایی‌های خارج‌نشینان شده بود.

مارینا دختر دکتر اوسیپ فریدلیب[2]، یکی از بنیان‌گذاران بانک تجارت و صنعت روسیه و آلمان و بزرگ خاندان یک خانواده‌ی بسیار برجسته‌ی آلمانی، بود. او وکیل کسب‌وکار و کارآفرینی بود که در روسیه‌ی قبل از انقلاب فعال بود و با یک بانوی اشرافی روس ازدواج کرده بود. او مردی دنیادیده بود و حتی در آمریکا هم شناخته‌شده و مورد احترام بود. در دهه‌ی ۱۳۱۰ دکتر فریدلیب با حمایت دولت رضاشاه به ایران رفت تا مسئولیت پروژه‌ی مؤسسه‌ی انحصاری ملی تنباکو و دخانیات را بر عهده بگیرد. او همچنین مسئولیت ایجاد اولین شرکت بیمه در ایران را بر عهده گرفت. فرزندان او،

1. Promenade des Anglais
2. Dr. Ossip Friedlieb

ازجمله مارینا، از روزی که به دنیا آمدند در نازونعمت و در دامان تجمل زندگی می‌کردند. اما حالا مارینا و همسر اشراف‌زاده‌اش سال‌های باقی‌مانده‌ی عمرشان را، بدون خصومت و کینه‌توزی، در آپارتمانی یک‌اتاقه زندگی کردند. مارینا در سال ۱۳۶۳[1] در ۶۶سالگی براثر حمله‌ی قلبی درگذشت. جمشید به‌نحوی توانست تا آذر سال ۱۳۷۳ به‌تنهایی زندگی کند.

او ۸۴ساله بود که درگذشت. یک شب به خواب رفت و صبح روز بعد بیدار نشد؛ پایانی آرام برای مردی شجاع که ناملایمات و سختی‌های شدید نتوانست او را شکست دهد. او مستحق سرنوشت سختی نبود که در پانزده سال پایانی زندگی‌اش متحمل شده بود. اما اگر انصاف و عدالت در زندگی رعایت می‌شد، قطعاً مردم به فکر اختراع بهشت و جهنم نمی‌افتادند.

من سه بار برای دیدن او و مارینا به نیس رفتم. در اولین دیدار در تابستان ۱۳۵۹ آن‌ها بسیار امیدوار بودند که جمهوری اسلامی، که به‌تازگی در ایران علنی شده بود، از این سال جان سالم به در نَبَرد، بنابراین، انتظار داشتند که تبعیدشان کوتاه‌مدت باشد. زمانی‌که در شهریور همان سال، نیروهای عراقی تحت فرمان صدام حسین به ایران حمله کردند، آن‌ها و بسیاری دیگر از ایرانیانی که از ترس جان خود از میهن عزیز گریخته بودند، مطمئن شدند که عراق جنگ را به تحریک آمریکایی‌ها آغاز کرده است و مطمئن بودند که با نابودی جمهوری اسلامی پایان خواهد یافت، اما قرار نبود این اتفاق بیفتد. در واقع، این هشت سال جنگ، تسلط روحانیون بر کشور را، که ابتدا ضعیف بود، تثبیت کرد. تفرقه و شکافی که در ساختار حکومت دینی نوپا وجود داشت، در برابر تهاجم دشمن خارجی، جای خود را به اتحاد همه‌ی عوامل رقیب داد. رنج و ویرانی‌ای که ایران در آن جنگ طولانی متحمل شد و حدود نیم‌میلیون کشته‌ای که بر جای گذاشت، به‌مثابه‌ی فرستاده‌ای بود از طرف خداوند برای روحانیونی که مرگ و ویرانی، راه بهشت را برایشان هموار می‌کرد.

---

1. 1984

دومین باری که به نیس رفتم بهار سال ۱۳۶۵ بود. مارینا دو سال قبل از آن فوت کرده بود. جمشید، در ۷۶سالگی، تنها زندگی می‌کرد، اما معلوم بود که زندگی پرمخاطره‌اش را با شادی اداره می‌کند. باغچه‌ی کوچک او همچنان مرکز تجمع ایرانیان خارج از کشور بود. آخرین باری که او را دیدم بهار سال ۱۳۷۰ بود. پسرش، تدی[1]، دخترش، ویکی[2]، یکی از خواهرانش، خواهرزاده‌اش و همسرش، و چند دوست قدیمی در شهر بودند. او همه‌ی آن‌ها را به یک مهمانی شام، به افتخار حضور من، دعوت کرد و غذا را هم خودش پخت. خون‌گرمی و شوخ‌طبعی بخشی جدانشدنی از او بود. او مردی با شخصیتی فوق‌العاده بود. برخی او را به‌دلیل نوع شوخی‌طبعی و تمایلش به مادیات و دنیادوستی سرزنش می‌کردند، اما هیچ‌کس شک نداشت که حضور جمشید در همه‌حال می‌توانست مایه‌ی خوشحالی باشد.

یونانی متلاطم

از بین تمام افرادی که در طول عمر طولانی‌ام می‌شناسم بدون شک منحصربه‌فردترینِ آن‌ها فیلیپ کالاوروس[3]، متخصص پوست یونانی، بود که اولین‌بار در سال ۱۳۳۸ با او آشنا شدم. بهار بود؛ چند ماه بعد از بازگشتم از ایران، که برای تحقیق درباره‌ی موسیقی سنتی شهری یک سال و نیم آنجا بودم. یک روز بعدازظهر مردی با لهجه‌ای غلیظ که خود را دکتر کالاوروس معرفی کرد، به من تلفن کرد. او گفت که شب قبل در یک گردهمایی از یکی از آشنایانش درباره‌ی من شنیده و بسیار علاقه‌مند است که دیداری با من داشته باشد. طبیعتاً از او پرسیدم که چرا علاقه‌مند به آشنایی با من شده است. او توضیح داد که پزشک است و بسیار مشتاق است تا با زندگی و آثار ابن‌سینا آشنا شود و فکر می‌کند که من می‌توانم به او کمک کنم. به او گفتم که به گمانم علاقه‌اش به پزشک ایرانی قرن یازدهم باید به‌دلیل

1. Teddy
2. Vicky
3. Philip Kalavros

نوشته‌های این دانشمند بزرگ در علم پزشکی باشد که البته من هیچ اطلاعی درباره‌شان ندارم. علاوه‌بر این، به او گفتم که فقط از نوشته‌های ابن‌سینا درباره‌ی تئوری موسیقی و موسیقی‌درمانی می‌دانم و به‌روشنی به او گفتم که هیچ تخصصی درباره‌ی این حکیم مشهور قرون‌وسطایی ندارم. با وجود این، دکتر کالاوروس اصرار داشت که چون می‌داند من تازه از ایران برگشته‌ام، مایل است با من ملاقات کند، زیرا قصد دارد خیلی زود به ایران سفر کند. بنابراین، من پذیرفتم و تاریخی را برای دیدارمان مشخص کردیم و به پیشنهاد من قرار شد به صرف یک فنجان قهوه در یو.سی.اِل.اِی همدیگر را ملاقات کنیم؛ جایی که من بیشتر روزها در آنجا به‌عنوان دستیار آموزشی و دانشجوی دکتری کار می‌کردم.

درعوض، دکتر کالاوروس پیشنهاد کرد که اگر برایم اسباب زحمت نباشد، در آن تاریخ برای ناهار به منزل او بروم. پیشنهاد او را قبول کردم و در تاریخ توافق‌شده با ماشین به‌سمت خانه‌ی او، که آدرسش را به من داده بود، راه افتادم. در زمان مقرر، که ساعت ۱ بعدازظهر بود، به خانه‌ی او در اِنسینو[1]، حومه‌ی لس‌آنجلس، رسیدم. چند بار زنگِ در را زدم، اما هیچ‌کس جواب نداد. روی یک کارت تلفن نوشتم که طبق دعوت شما، من ساعت ۱ بعدازظهر اینجا بودم، اما شما منزل نبودید.

آن شب دکتر کالاوروس با من تماس گرفت و بسیار عذرخواهی کرد و در ادامه توضیح داد که یک تماس اورژانسی دریافت کرده بوده و او را برای یک عمل جراحی به بیمارستان فراخوانده بوده‌اند. او از منشی‌اش خواسته بوده با من تماس بگیرد و مرا مطلع کند، اما متأسفانه او نتوانسته بوده با من تماس بگیرد. دلیل قانع‌کننده‌ای بود، زیرا دور از انتظار نبود زندگی یک پزشک به‌گونه‌ای باشد که این نوع شرایط اضطراری برایش پیش بیاید. ما قرار دیگری برای اولین ملاقاتمان ترتیب دادیم، این بار در کافی‌شاپی نزدیک یو.سی.اِل.اِی و، در نهایت، فیلیپ کالاوروس را ملاقات کردم.

1. Encino

خیلی بعدتر از آن، وقتی او را خوب شناختم، فهمیدم که او متخصص پوست است و احتمال اینکه فردی با تخصص او برای شرایط اضطراری به بیمارستان فراخوانده شود بعید است. البته تا آن زمان، فیلیپ کالاوروس را دیگر به‌خوبی می‌شناختم؛ مردی خوش‌نیت، اما حواس‌پرت و کاملاً غیرقابل اعتماد. با وجود این، چیز بسیار خوشایندی درباره‌ی این مرد وجود داشت. او در اوایل چهل‌سالگی‌اش بسیار خوش‌تیپ، متفکر و پرشور، با خلق‌وخویی تند بود. به نظر می‌رسید که او شیفته‌ی فانتزی‌های مربوط به سرزمین مادری‌ام باشد، که برای او جایی شبیه دنیای افسانه‌ای داستان‌های «هزارویک شب» بود. ایرانی که در تخیلات او وجود داشت هرچند واقع‌گرایانه نبود، بسیار رمانتیک بود و به نظرم کاملاً دوست‌داشتنی می‌نمود.

متأسفانه فیلیپ مردی با تعصبات فراوان بود. او نه‌تنها از سیاه‌پوستان بلکه از یهودیان، کاتولیک‌ها، باپتیست‌ها و مورمون‌ها بیزار بود و بیشتر از همه از ترک‌ها متنفر بود و اعتقاد داشت که ترک‌ها جز بدبختی برای دنیا چیزی نداشته‌اند و هیچ فرهنگِ اصیلی خلق نکرده‌اند و شخصیت‌های برجسته‌ای نداشته‌اند. البته من با همه‌ی این ادعاها مخالفت می‌کردم، اما او تسلیم نمی‌شد. یک بار به او گفتم که حتماً می‌پذیرد که مصطفی کمال آتاتورک مردی بابصیرت و رهبر بزرگی برای کشورش بوده است، اما او سرش را تکان داد، لبخندی طعنه‌آمیز زد و گفت: «هرمز، معلوم است نمی‌دانی که مصطفی کمال رگ‌وریشه‌ی یونانی داشته است.» همچنین به نظر می‌رسید که فیلیپ هیچ‌کدام از وجوه آمریکا را تأیید نمی‌کند و همین باعث می‌شد نتوان به‌درستی درک کرد که او چرا آمریکا را برای زندگی و کار انتخاب کرده است.

با گذشت زمان، متوجه شدم که او در سال ۱۹۱۸ در جزیره‌ی رودس[1]، متعلق به یونان و در سواحل ترکیه، به دنیا آمده است. رودس جزیره‌ای یونانی است، اما قرن‌ها بخشی از امپراتوری عثمانی بود و پس از جنگ کوتاه ترکیه

1. Rhodes

و ایتالیا[1] در سال ۱۹۱۲ به ایتالیا واگذار شد. این جزیره سرانجام در سال ۱۹۴۷ به یونان واگذار شد. فیلیپ دوران کودکی‌اش را در دوره‌ای سپری کرده بود که جزیره‌ی رودس تحت اداره و سیاست‌های ایتالیا بود. او بعدها به ایتالیا رفته بود و در دانشگاه پیزا[2] دوره‌ی پزشکی‌اش را گذرانده بود و در اواسط دهه‌ی ۱۹۴۰ به آمریکا رفته بود و دوره‌ی کارآموزی و آموزش تخصصی‌اش را در تگزاس گذرانده بود. وقتی اولین‌بار با او ملاقات کردم، او یک فرصت کاریِ شراکتی در بورلی‌هیلز[3] داشت. آن‌طور که خودش می‌گفت، برخی از مشتریانش ستاره‌های سینما بوده‌اند.

دوستی‌ای که بین من و فیلیپ ایجاد شد، با حوادث ناگوار و اتفاقات عجیبی همراه بود. دو سال پس از اولین ملاقاتمان، زمانی‌که در سال ۱۹۶۱ اولین انتصاب تمام‌وقت دانشگاهی‌ام را در دانشگاه ایالتی کالیفرنیا در لانگ‌بیچ[4] دریافت کردم، او اصرار داشت که می‌خواهد جشنی به این مناسبت ترتیب دهد. بنابراین، یک روز تلفن کرد و پیشنهاد داد که شنبه‌شبِ هفته‌ی بعد در خانه‌اش مهمانی‌ای ترتیب دهد. من آن شب آزاد نبودم؛ او جمعه‌شب را پیشنهاد کرد، که روز مناسبی برای من بود. او همچنین اشاره کرد که قصد دارد تعدادی از ستاره‌های خانمِ نوظهور و جوان هالیوود را به این مهمانی دعوت کند.

در غروب روز مقرر به‌سمت خانه‌ی او در اِنسینو رفتم، اما به نظر می‌رسید خانه‌اش در تاریکی مطلق قرار دارد. زنگ در را زدم، اما هیچ‌کس جواب نداد. در آن مرحله از دوستی با فیلیپ، با عادات او آشنا بودم و می‌دانستم که او بیشتر وقت خود را در باغ وسیعش در پشت خانه می‌گذراند؛ جایی که از یک بز نیز نگهداری می‌کرد تا از شیرش استفاده کند. به‌سمت درِ کناری، که به باغ منتهی می‌شد، رفتم و چند بار در زدم تا بالاخره صدای پا شنیدم

1. Turko-Italian war
2. University of Pisa
3. Beverly Hills
4. Long Beach

و او در را باز کرد. با ظاهری نسبتاً ژولیده و با تعجبِ آمیخته با خوشحالی، از من خواست که داخل بروم. من مدام به او می‌گفتم که معلوم است اصلاً انتظار دیدن مرا نداشته و او بعد از آنکه چند بار تکذیب کرد، در نهایت گفت چه عالی که اینجایی و تو را می‌بینم، اما حیف که مهمانی برای فردا شب ترتیب داده شده است. در این شرایط بود که مجبور شدم مکالمه‌ی تلفنی‌مان را به او یادآوری کنم و اینکه او گفته بوده مهمانی را جمعه‌شب می‌گیرد، زیرا من نمی‌توانستم دعوت او را برای شنبه قبول کنم. درحالی‌که با خوش‌رویی نتیجه‌ی آن مکالمه را زیر سؤال می‌برد، مدام می‌گفت که همیشه از دیدن من خوشحال می‌شود و قدمم روی چشمش، اما متأسفانه مهمانان دیگرش فردا شب می‌آیند. همین‌طور که بحث می‌کردیم، زمان زیادی نگذشت که زنگِ خانه را زدند و مهمان‌های دیگر هم کم‌کم آمدند. او تعداد زیادی مهمان برای جمعه‌شب دعوت کرده بود، اما به‌طورکلی فراموش کرده بود. مرد بیچاره مدام پای تلفن بود تا بتواند با رستورانی که در آن نزدیکی بود تماس بگیرد و غذا سفارش بدهد.

در ارتباطم با فیلیپ متأسفانه این نوع اتفاقات کاملاً عادی شده بود. او در زمان جوانی‌اش ازدواج کرده بود، که البته چندان دوام نیاورده بود. هیچ دوست واقعی‌ای نداشت و مردی تنها بود. بارها شده بود که با من تماس بگیرد و عملاً خودش را برای شام به خانه‌ی من دعوت کند؛ اما نمی‌آمد و هرگز هم به خودش زحمت توضیح نمی‌داد و اگر بعداً این موضوع در گفت‌وگویی مطرح می‌شد، همه‌چیز را تکذیب می‌کرد.

فیلیپ در اوایل سال ۱۳۴۰ به ایران سفر کرد. من نام و محل زندگی تعدادی از آشنایانم در تهران را که می‌توانستند در پروژه‌ی تحقیقاتی او درباره‌ی ابن‌سینا کمکش کنند به او دادم. همچنین نام و نشانی پدر و مادرم و چند تن دیگر از بستگانم را به او دادم که می‌توانست با آن‌ها ملاقات کند و اگر کمکی نیاز داشت به آن‌ها بگوید. او چند هفته‌ای را در ایران گذراند و برخی از بستگانم به‌گرمی از او پذیرایی کردند. او همچنین به شهرهای مختلفی در

ایران سفر کرد، اما درخصوص تحقیقش درباره‌ی ابن‌سینا هیچ کاری نکرد. پس از بازگشتش به کالیفرنیا، او را بیش از هر زمان دیگری عاشق ایران دیدم، بدون آنکه حتی سر سوزنی به آگاهی‌اش از ابن‌سینا اضافه شده باشد.

در سال ۱۹۶۳ فیلیپ کالاوروس با لیندا دارنل[1]، ستاره‌ی محبوب سینمای دهه‌ی ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، رابطه‌ی عاشقانه داشت. در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ محبوبیت خانم دارنل کاهش یافته بود و حرفه‌ی سینمایی‌اش رو به افول بود. به گفته‌ی فیلیپ، آن‌ها نامزد کرده بودند و قرار بود به‌زودی ازدواج کنند. یک روز با من تماس گرفت و گفت که دوست دارد لیندا را ببینم. آن شب هر دوی آن‌ها به خانه‌ام در شهر بل‌فلاور[2]، نزدیک لانگ‌بیچ، آمدند و شب خوبی را با هم سپری کردیم. به نظرم خانم دارنل زنی متواضع و بسیار خودمانی و صمیمی بود. او فقط چهل سال داشت و بسیار جذاب بود. متأسفانه او و فیلیپ ازدواج نکردند. خانم دارنل به‌شدت الکلی بود و فیلیپ هم بسیار تندمزاج و سلطه‌گر بود. دو سال پس از شبی که فیلیپ او را به خانه‌ی من آورد، از اخبار شنیدم که او در جریان یک آتش‌سوزی در خانه‌ی یکی از دوستانش در شیکاگو جانش را از دست داده است.

فیلیپ شیفته‌ی مطالعه بود. او شاهکارهای ادبیات ایتالیایی، فرانسوی و روسی را می‌شناخت و به‌خصوص مجذوب نوشته‌های بالزاک[3]، تورگنیف[4] و داستایفسکی[5] بود. او همچنین به فلسفه علاقه داشت و در سال ۱۹۶۳ کتاب موجزی، حاوی مقالات فلسفی، با عنوان *خودنمایی و حسادت*[6] منتشر کرد. این مقالات عمدتاً درباره‌ی خودنمایی و حسادت بودند، مملو از مشاهدات شخصی و نتیجه‌گیری‌های ذهنی بسیار حساس و متعصب. این کتاب را

1. Linda Darnell
2. Bellflower
3. Honoré de Balzac
4. Ivan Turgenev
5. Fyodor Dostoevsky
6. Pose and Jealousy

کتابخانه‌ی فلسفی نیویورک[1] منتشر کرد، اما فکر می‌کنم موفقیت تجاریِ چشمگیری نداشت. او با مهربانی نسخه‌ای امضاشده از کتابش را به من هدیه داد. فیلیپ درباره‌ی موسیقی کلاسیک چیزی نمی‌دانست، اما عاشق تانگوهای آرژانتینی بود و بارها از من می‌پرسید چرا تانگو نمی‌سازم و توضیح من، مبنی بر اینکه در این سبک کار نمی‌کنم، هرگز او را راضی نمی‌کرد.

از سال ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۵، که به ایران برگشته بودم و به‌عنوان مدیر گروه موسیقی دانشگاه تهران فعال بودم، ارتباطم با فیلیپ کالاوروس، به‌جز مکاتبات محدودمان، تقریباً قطع شد. او در نامه‌نگاری مهارت نداشت. گهگاه عکسی از غروب خورشید بر فراز اقیانوس آرام با چند خط ناخوانا در پشت آن برایم می‌فرستاد. به مدت دو سال، از اوایل تابستان ۱۳۵۵ تا شهریور ۱۳۵۷، در مرخصی فرصت مطالعاتی بودم. بخشی از این دوره در اروپا ـ بریتانیا، هلند و فرانسه ـ سپری شد و برای چندین ماه به آمریکا بازگشتم و در آپارتمانی اجاره‌ای و کوچک در لانگ‌بیچ کالیفرنیا زندگی می‌کردم و روی دو سفارش آهنگ‌سازی کار می‌کردم که یکی برای ارکستر سمفونیک تهران و دیگری برای ارکستر مجلسی رادیو ـ تلویزیون ملی ایران بود.

زمانی‌که در کالیفرنیا بودم، ارتباطم با دکتر کالاوروس دوباره برقرار شد. همه‌ی شواهد حاکی از آن بود که عملکرد پزشکی او کاهش یافته است؛ در هیچ بیمارستانی کار نمی‌کرد و مطب خصوصی هم نداشت. مردی که قبلاً بسیار شیک‌پوش و آراسته بود، حالا ظاهری ناخوشایند و نامرتب داشت. خانه‌اش را در انسینو از دست داده بود و در آپارتمانی مجردی و اجاره‌ای، مجاور یک گاراژ، در پشت خانه‌ای در سانتامونیکا زندگی می‌کرد. کاملاً تنها شده بود و اگرچه من در فاصله‌ی زیادی با او زندگی می‌کردم، اغلب دلش می‌خواست مرا ببیند. متأسفانه نه‌تنها عادات قدیمی‌اش سر جایش باقی مانده بود، بلکه حتی عجیب‌تر هم شده بود. خیلی وقت‌ها می‌خواست که مرا ببیند و مکان و زمان آن را هم مشخص می‌کرد، اما نمی‌آمد. او بارها مرا

1. New York Philosophical Library

در کافی‌شاپ هتل میرامار[1] در سانتامونیکا معطل گذاشت؛ جایی که برای رسیدن به آن باید حدود ۶۰ کیلومتر رانندگی می‌کردم. گاهی عذرخواهی متواضعانه و بهانه‌های ساختگی از او می‌شنیدم، و در بعضی مواقع هیچ توضیحی نمی‌داد.

اردیبهشت ۱۳۵۶ بود که یک روز فیلیپ تلفن کرد و اصرار داشت که یک روز کار نکنم و با او به مناطق شمالی ایالت بروم و ملکی را که در مجاورت سانتاکروز[2] خریده بود ببینم. قرار شد ساعت ۱۲ ظهر در سانتامونیکا و در کافی‌شاپ هتل میرامار با او ملاقات کنم. اگر می‌خواستیم سفرمان را به سانتاکروز در همان ساعت آغاز کنیم، باید تا اوایل شب به مقصد می‌رسیدیم، اما او ظهر نیامد. حدود یک ساعت بعد یک گارسون آمد و گفت که کسی می‌خواهد تلفنی با من صحبت کند. فیلیپ پشت خط بود و بابت اینکه کار فوری‌ای برایش پیش آمده بود و نمی‌توانست بیاید عذرخواهی کرد و اطمینان داد که تا یک ساعت بعد خواهد رسید. ناهاری سفارش دادم و منتظر شدم. ساعت ۳:۳۰ بعدازظهر بود که با عذرخواهی‌های فراوان پیدایش شد و نشست تا یک فنجان قهوه بنوشد. مشخصاً برای شروع سفر، که حدوداً هشت ساعت طول می‌کشید، خیلی دیر شده بود. با این حال، وقتی به او پیشنهاد کردم که از برنامه صرف‌نظر کنیم، ناراحت شد و اصرار کرد که می‌توانم شب را در آپارتمانش که در همان نزدیکی است بگذرانم و می‌توانیم سفرمان را صبح زود آغاز کنیم. منِ احمق هم پذیرفتم.

ماشینم را در خیابانی نزدیک میرامار پارک کردم و با ماشین فیلیپ به‌طرف محل زندگی او حرکت کردیم. کاشف به عمل آمد که آپارتمان اجاره‌ای دکتر کالاوروس در پشت گاراژ خانه‌ای قرار دارد و، در واقع، اتاقی بزرگ و یک‌نفره و پر از جعبه‌های بی‌شمار است. نمی‌دانم چه‌چیزی در این جعبه‌ها قرار داشت، اما به نظر می‌رسید که بسیاری از آن‌ها پر از کتاب باشد. جعبه‌ها روی

1. Miramar Hotel
2. Santa Cruz

هم انباشته شده بود و سطح اتاق را به‌قدری پوشانده بود که تنها مسیرهای نامنظم باریکی باقی می‌گذاشت که به آشپزخانه‌ای کوچک و دستشویی کثیفی منتهی می‌شد. علاوه‌بر این، متوجه شدم که از هر سو، صف‌هایی از مورچه‌ها روی جعبه‌ها رژه می‌روند. در یک گوشه تختی بود که ملافه‌های مچاله و کثیف روی آن کشیده شده بود و جایی بین جعبه‌ها تختخوابی تاشو برای خوابیدن من وجود داشت. در موقعیتی بسیار ناخوشایند گرفتار شده بودم که باید تا صبح آن را تحمل می‌کردم و قرارمان این بود که صبح زود راه بیفتیم. بعد از یک شب بی‌خوابی و عذابی بی‌حدوحصر، ساعت ۷ صبح بیدار و آماده‌ی رفتن بودم؛ اما فیلیپ خواب بود و دو ساعت طول کشید تا بالاخره وارد جاده شدیم.

سفر به شمال با دو توقف برای صبحانه و ناهار و یک توقف توسط پلیس راهنمایی و رانندگی در نقطه‌ای از بزرگراه، به‌دلیل رانندگی بسیار آهسته در خط سمت چپ که برای عبور سریع‌تر ماشین‌ها تعیین شده بود، پیش رفت. در واقع، من چند بار از قبل به او اشاره کردم که او در مسیر اشتباه رانندگی می‌کند، اما او ترجیح داد نادیده بگیرد. او با پلیس بحث کرد و در نهایت جریمه‌اش را دریافت کرد و به مدت چند دقیقه بعد از آن، چیزی جز مونولوگ خشمگین او، که به آمریکا و آمریکایی‌ها زخم زبان می‌زد، نشنیدم. غروب به سانتاکروز رسیدیم. فیلیپ با ماشین به متلی رفت که ظاهراً هنگام بازدید از آن منطقه همیشه در آنجا می‌ماند. او یک اتاق با دو تخت خواست و من دومین شب ناراحت‌کننده را همراه با دوست عصبانی‌ام گذراندم.

روز بعد فیلیپ مرا برای دیدن ملکی برد که در خارج از شهر سانتاکروز خریده بود. ظاهراً تمام هدف سفر همین بود. چیزی که دیدم زمینی پوشیده از انواع بوته‌ها و علف‌های هرز بود. همین. وقتی پرسیدم قصد دارد با این زمین چه کند، گفت هنوز تصمیمی نگرفته است. پس از تماشای ملک او، به‌طرف جنوب و لس‌آنجلس برگشتیم. حدود ۱ بعدازظهر به نزدیکی سان لوئیس

اوبیسپو[1] رسیده بودیم که در میانه‌ی راه بین منطقه‌ی خلیج سانفرانسیسکو و لس‌آنجلس قرار دارد. در آن نقطه ماشین را از بزرگراه دور کرد و به‌طرف جاده‌ای فرعی منحرف کرد، سپس به جاده‌ای خاکی و باریک پیچید که به تپه‌ای منتهی می‌شد. پس از چند کیلومتر، مسیر به حصارهایی سیمی ختم شد که در لبه‌ی تپه‌های شیب‌داری قرار داشت که به‌ندرت با کاکتوس‌هایی بلند پوشیده شده بود. بر روی حصارهای سیمی، در فواصلی معیّن، اعلان‌های «بدون اجازه وارد نشوید» نصب شده بود. او ماشین را متوقف کرد و با عذرخواهی به من گفت که همیشه برای چیدن گلابی تیغ‌دار به این محل می‌آید؛ نوعی میوه که روی گونه‌ای از کاکتوس می‌روید. سپس برای این کار، که دقایقی طول می‌کشید، عذرخواهی کرد و به من اطمینان داد که به‌زودی برمی‌گردد. درِ صندوق‌عقب ماشین را باز کرد و سطلی بزرگ، چاقو و چند دستکش ضخیم بیرون آورد، از حصار سیمی بالا رفت و در تپه‌های ناهموار آن اطراف ناپدید شد.

با گذشت دقایق و غیبت بسیار طولانی او، کم‌کم نگران شدم که نکند برایش اتفاقی افتاده باشد. ممکن بود در دره افتاده باشد یا شاید بالاتر از حصارها ملک خصوصی بوده و به‌خاطر گذشتن از حصارها در دردسر افتاده باشد. همین‌طور که در ماشین او نشسته بودم، رفته‌رفته مضطرب و دلواپس‌تر می‌شدم که چه اتفاقی ممکن است برای او افتاده باشد. درست یک ساعت و نیم بعد، دکتر کالاوروسِ عرق‌کرده، درحالی‌که سطلی پر از گلابی خاردار حمل می‌کرد، پیدایش شد. وقتی به او گفتم که به‌جای چند دقیقه نود دقیقه منتظرم گذاشته است، به‌سادگی تکذیب کرد و گفت که آن‌قدرها هم طول نکشیده است. سطح روی میوه‌هایی که چیده بود (بهتر است بگویم بلند کرده بود) با تیغ‌های بسیار تیز پوشیده شده بود. کافی بود لمسشان کنید تا دستانتان با سوزن‌های پرزدارِ بی‌شماری که در پوستتان فرو می‌رفت سوراخ شود. با این حال، او با استفاده از دستکش‌های سنگین و چاقویش پوست

1. San Luis Obispo

بعضی از آن‌ها را کَند.

من و فیلیپ در بهار و تابستان ۱۳۵۷ گهگاه همدیگر را ملاقات کردیم و او بیش‌ازپیش رفتارهای عجیب‌وغریب از خودش نشان می‌داد. او آدم خسیسی نبود، اما حالا به‌شکل دیوانه‌واری صرفه‌جویی می‌کرد. وقتی برای صرف غذا به رستوران می‌رفتیم، او فقط یک کاسه سوپ یا یک بشقاب کوچک سالاد سفارش می‌داد و وقتی از او می‌پرسیدم چرا تا این اندازه مرتاض‌منش شده، می‌گفت قبل از اینکه به دیدن من بیاید غذا خورده است. یک بار در کافی‌شاپ سروصدای عجیبی برای هزینه‌ی یک فنجان قهوه به راه انداخت. چند بار هم در یک رستوران، پس از رفتن افرادی که در میز کناری ما نشسته بودند، چیزهایی مانند کراکر یا نان‌هایی را که روی میز باقی مانده بود برمی‌داشت. هجوم ناگهانی و گربه‌مانندش برای برداشتن این چیزها از میز مجاور هم باعث حیرت و هم شرمندگی‌ام می‌شد. اما این مسئله برای او نه مهم بود و نه برایش توضیحی می‌داد. همیشه از پیشخدمت برای چایی‌ای که سفارش می‌داد ساشه‌های عسل می‌خواست، اما هرگز از عسل در چایش استفاده نمی‌کرد و بسته‌های عسل را در جیبش می‌گذاشت.

چند سال بعد، زمانی‌که در بلفاست در ایرلند شمالی زندگی می‌کردم و در دانشگاه کوییز در آن شهر تدریس می‌کردم، فیلیپ خطاب به من نوشت که می‌خواهد به دیدن خواهرش در یونان برود و قصد دارد در راه بازگشتش به آمریکا، چند روز به لندن بیاید. نامه‌ای به او نوشتم که اگر می‌تواند از لندن به بلفاست پرواز کند، چند روز مهمان من باشد. به نظر می‌رسید از این ایده خوشش آمده است و قول داد که می‌آید. روزی که قرار بود بیاید برای استقبال از او به فرودگاه رفتم، اما نیامد. نه تلفنی، نه نامه‌ای و نه توضیحی دراین‌باره دریافت نکردم. چند روز بعد بسته‌ای به‌اندازه‌ی یک جعبه کفش ازطریق پست به نام من رسید که در آن حدود صد تا ــ یا بیشتر ــ بسته‌ی کوچک عسل بود که نام و آدرس کافی‌شاپ‌های مختلف کالیفرنیا رویشان نوشته شده بود. برخی‌شان پاره شده بودند و کل جعبه مخلوط چسبناکی از عسل و پلاستیک

بود. این هدیه‌ای بود که فیلیپ تمام راه را از کالیفرنیا آورده بود و احتمالاً به یونان و سپس به لندن برده بود و از آنجا برای من به بلفاست پست کرده بود.

فیلیپ کالاوروس را دیگر ندیدم. برای چند سال، پس از نقل‌مکان به دوبلین، گهگاه کارت‌پستال‌هایی از او دریافت می‌کردم که آخرینشان را در سال ۱۹۹۱ دریافت کردم. پس از آن، ارتباطمان برای همیشه قطع شد. در تابستان ۱۹۹۳، زمانی‌که در لس‌آنجلس بودم، تمام تلاشم را کردم تا او را پیدا کنم، اما موفقیت‌آمیز نبود. تلفنش قطع شده بود و آدرس صندوق پستش هم دیگر به نام خودش نبود. اخیراً در تلاش برای یافتن اطلاعاتی درباره‌ی او ازطریق اینترنت، متوجه شدم که او درگذشته است، که عمیقاً ناراحتم کرد. او عجیب‌وغریب‌ترین فردی بود که در تمام طول زندگی‌ام می‌شناختم و اگرچه بسیار غیرقابل اعتماد بود، او را به‌خاطر شخصیتش دوست داشتم. او مردی پرشور، لجباز و عصبانی بود. البته که این ترکیبِ شایسته و دل‌نشینی نیست، اما او را به آدم بسیار جالب و ویژه‌ای تبدیل کرده بود.

پیشگام خلاق

در سپتامبر ۱۹۵۵، پس از دو سال تحصیل در کالج میلز برای گرفتن مدرک فوق‌لیسانس در رشته‌ی آهنگ‌سازی موسیقی، به دانشگاه یو.سی.اِل. اِی بازگشتم تا کارم را برای دریافت مدرک دکتری آغاز کنم. در آن زمان تعداد بسیار کمی از دانشگاه‌ها در رشته‌ی آهنگ‌سازی مدرک دکتری ارائه می‌کردند و این مدرک فقط ازطریق تحقیق و نه‌کار خلاقانه به دست می‌آمد. برای موضوع پایان‌نامه، که باید در مقطعی در آینده انجام می‌شد، ایده‌ی تحقیق درباره‌ی آثار یکی از آهنگ‌سازان اسپانیایی رنسانس (مورالس[1]، کابزون[2] یا گوئررو[3]) را که موسیقی‌شان برایم بسیار خوشایند بود در سرم می‌پروراندم. در همان چند هفته‌ی اول سال تحصیلی ۱۹۵۵ ــ ۱۹۵۶ با دکتر

1. Morales
2. Cabezon
3. Guerrero

مانتل‌هود [1]، که یکی از اعضای جدید دانشکده‌ی موسیقی بود، آشنا شدم. او چند سال قبل مدرک لیسانس و فوق‌لیسانسش را از دانشگاه یو.سی.اِل. اِی دریافت کرده بود و پس از آن به هلند رفته بود و مدرک دکترایش را زیر نظر یاپ کونست[2]، مرجع برجسته‌ی موسیقی جاوه، به پایان رسانده بود. پایان‌نامه‌ی او درباره‌ی مفهوم مُدال پاتت[3] (یک مفهوم سازمان‌دهنده در موسیقی گاملانِ مرکزی جاوه در اندونزی) در موسیقی گاملان جاوه[4] منتشر شده بود و بسیاری آن را تحسین کرده بودند. پس از بازگشت به دانشگاه یو.سی.اِل.اِی به‌عنوان عضو هیئت‌علمی، شروع کرد به ایجاد دوره‌هایی درباره‌ی عادات و سنن موسیقی غیرغربی؛ شاخه‌ای از موسیقی‌شناسی که به‌عنوان رشته‌ی موسیقی‌شناسیِ قومی شناخته می‌شود.

در خلال گفت‌وگوهای متعددم با دکتر هود، متقاعدم کرد که برای من بسیار ارزشمندتر خواهد بود که درباره‌ی موسیقی کشور مادری‌ام تحقیق کنم تا اینکه پایان‌نامه‌ای درباره‌ی موسیقی اسپانیایی قرن شانزدهم بنویسم. استدلال او بر این واقعیت استوار بود که موسیقی اسپانیایی متخصصان شناخته‌شده‌ای دارد، درحالی‌که جهان غرب چیز زیادی از موسیقی ایرانی نمی‌شناسد. با درک منطقی‌بودن استدلال او، به‌سراغ منابعی گشتم تا برای تحقیق درباره‌ی موسیقی ایرانی از آن استفاده کنم و با کمال تعجب مشخص شد که تقریباً هیچ کتابی درباره‌ی این موسیقی به زبان‌های غربی نوشته نشده است. معدود مقالات موجود در دایرةالمعارف‌ها و فرهنگ لغت‌ها درباره‌ی این موضوع هم به‌طرز عجیبی مختصر و پر از اشتباه بودند. مثلاً *فرهنگ لغت موسیقی و موسیقی‌دانان گرووز*[5] (ویرایش ۱۹۵۵) مقاله‌ای دوستونه داشت که هنری جورج فارمر[6]، محقق موسیقی عربی، آن را نوشته بود و

1. Dr. Mantle Hood
2. Jaap Kunst
3. Pathet
4. Gamelan music of Java
5. Groves Dictionary of Music and Musicians
6. Henry George Farmer

موسیقی ایرانی را زیرمجموعه‌ای از موسیقی عربی می‌دانست. علاوه‌بر این، مقاله‌ی او اساساً توصیفی از نظریه‌های قرون‌وسطایی بود و با شیوه‌های معاصر بی‌ربط بود.

وقتی متقاعد شدم که برای پایان‌نامه‌ی دکتری‌ام باید درباره‌ی موسیقی ایرانی تحقیق کنم، وارد حلقه‌ی مانتل هود شدم. تعدادی دیگر از دانشجویان تحصیلات تکمیلی بودند که تصمیم گرفته بودند بر روی پروژه‌های تحقیقاتی موسیقی فرهنگ‌های مختلف، به‌ویژه سنت‌های موسیقی هندی، اندونزیایی، تایلندی، چینی و ژاپنی کار کنند. ما، اولین شاگردان مانتل هود، گروهی کمتر از ده دانشجو تشکیل دادیم، و ما بودیم که اولین‌بار رشته‌ی موسیقی‌شناسی قومی را در یو.سی.اِل.اِی پایه‌گذاری کردیم. در عرض چند سال برخی از اعضای این گروه به کشورهایی که می‌خواستند موسیقی‌اش را مطالعه کنند سفرهای میدانی انجام دادند. با گذشت زمان، آن‌ها با تحقیقاتی که جمع‌آوری کرده بودند بازگشتند و در تأسیس مرکز موسیقی‌شناسی قومی در دهه‌ی ۱۹۶۰، که دکتر هود مدیریت آن را بر عهده داشت، کمک کردند.

این مرکز تحت مدیریت هود پیشرفت چشمگیری داشت و در اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ تعدادی از پژوهشگران برجسته به آن پیوسته بودند. شخص برجسته در میان آن‌ها چارلز سیگر[1] بود، با هوشی درجه‌یک و پیشینه‌ی موسیقاییِ چندوجهی به‌عنوان آهنگ‌ساز، موسیقی‌شناس، سازمان‌دهنده و فعال موسیقی که مشارکت‌هایش به دوران قبل از جنگ جهانی اول بازمی‌گشت. همچنین حضور برجسته‌ی کالین مک‌فی[2]، آهنگ‌ساز کانادایی و کارشناس موسیقی بالی، نیز اهمیت بسزایی داشت. تور ارکسترال و شاهکار او به نام «تابو تابوآن»[3] یکی از تأثیرگذارترین ترکیب‌های آهنگ‌سازی مدرن با عناصر موسیقی کاملان بالی است. یکی دیگر از چهره‌های مهم در

1. Charles Seeger
2. Colin McPhee
3. Tabu Tabuan

میان کسانی که برای دانشجویان موسیقی‌شناسی قومی سمینارهایی برگزار می‌کردند پروفسور کلاوس واکسمن[1]، محقق برجسته‌ی موسیقی هند، بود. گردهمایی این گروه برجسته از دانش‌پژوهان و مشارکت آن‌ها در سمینارهای هفتگیِ این مؤسسه کاملاً مرهون تلاش مانتل هود بود.

علاوه‌بر کارمندان این بخش، برخی از دانشجویانی که از کار میدانی بازگشته بودند هم در ایجاد دوره‌هایی در زمینه‌ی موسیقی حوزه‌ی تخصصی خودشان مشارکت می‌کردند. آن‌ها همچنین سخنرانی‌ها و کارگاه‌هایی ترتیب می‌دادند که در آن درس‌هایی عملی درباره‌ی اجرای سازهایی از نقاط مختلف جهان ارائه می‌شد. مثلاً کارگاه‌های آموزشی‌ای درباره‌ی موسیقی هند، تایلند، چین، ژاپن، غنا، یونان و مکزیک برگزار می‌شد. مشارکت و همکاری من با برنامه‌های این مرکز، پس از بازگشتم از ایران در سال ۱۹۵۹، در جهت تأسیس یک گروه مطالعاتی درباره‌ی موسیقی ایرانی بود. گروه مطالعاتی من متشکل از شش عضو بود که هرکدام ساز متفاوتی می‌نواختند و در جشنواره‌ی موسیقی شرقی یو.سی.اِل.اِی در سال ۱۹۶۰ با اجرای یک کنسرت کامل از موسیقی سنتی ایرانی شرکت کردند.

مهم‌ترین گروه‌های مطالعاتی مؤسسه گروه‌های گاملان جاوه و بالی بودند. در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ مانتل هود یک مرخصی فرصت مطالعاتی گرفت و یک سال را در اندونزی گذراند. هنگام بازگشت به آمریکا مجموعه‌ی بزرگی از سازهای گاملان را از جاوه و بالی با خودش آورد. علاوه‌بر این، تعدادی از نوازندگان بومی حرفه‌ای را هم از اندونزی به یو.سی.اِل.اِی آورد. بخش وسیعی از زیرزمین ساختمان موسیقی (تالار شوئنبرگ[2]) را سازهای گاملان، هم جاوه‌ای و هم بالیایی، پر کرده بود. تعداد کل سازها از صد تا می‌گذشت. ده‌ها عضو در فعالیت گروه‌های گاملان حضور داشتند که در تمرین‌های هفتگی و کنسرت‌های گاه‌به‌گاه شرکت می‌کردند. این برنامه‌ها جلوه‌ای واقعی

1. Klaus Waxmann
2. The Schoenberg Hall

از این مؤسسه‌ی موسیقی‌شناسی قومی بود و توجه شایسته‌ای را به خود جلب می‌کرد. مانتل هود خودش در همه‌ی تمرین‌ها شرکت می‌کرد و سازهای مختلفی را هم در گاملان‌های جاوه‌ای و هم بالیایی می‌نواخت. او بیشتر اوقات رِباب[1] (نوعی کمانچه) می‌نواخت که با فلوت تنها دو سازی هستند که صدا و مایه‌ی پایدار در شکل‌گیری موسیقی گاملان را می‌سازند. تسلط بر رباب دشوار است و نقش آن بداهه‌نوازی در تم اصلی است که گروه آن را می‌نوازد. همه‌ی اعضای گروه‌های گاملان دانشجوی موسیقی نبودند. صدای مسحورکننده‌ی گاملان‌های جاوه‌ای و بالیایی تعدادی از افراد علاقه‌مند را از عموم طوری جذب کرده بود که بدون حتی یک غیبت در همه‌ی تمرین‌ها شرکت می‌کردند. یادگیری سازها به‌صورت تکی دشوار نیست، بلکه شرکت در گروه موسیقی است که به مهارت نیاز دارد و صدایی باشکوه و شگرف خلق می‌کند. اعضای این دو گاملان حدود سی نفر دانشجو و غیردانشجو بودند که هفته‌ای یک بار بین ساعت ۸ تا ۱۰ شب تمرین می‌کردند و کنسرت‌های مکرر برگزار می‌کردند.

تا اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ مانتل هود مرکز موسیقی‌شناسی قومی را به جایگاه برجسته‌ای تبدیل کرد که تقریباً بخش موسیقی را تحت‌الشعاع قرار داد؛ مرکزی که صرفاً قرار بود نقشی ضمیمه‌ای داشته باشد. این مسئله قطعاً با توجه به تعداد دانشجویان فوق‌لیسانس که در برنامه‌ی موسیقی‌شناسی قومی بودند منطقی و درست بود و کار این مؤسسه بیش از سایر فعالیت‌های داخلی دپارتمان مورد توجه همگان قرار گرفت. از سال ۱۹۶۸، من به ایران بازگشتم و دیگر هیچ پیوندی با یو.سی.اِل.اِی نداشتم، اما متوجه شده بودم که در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ مانتل با مخالفت و حتی خصومت زیادی از سوی همکارانش در بخش موسیقی مواجه شده بود. او بیش از هر عضو دیگری از هیئت‌علمیِ موسیقی به دپارتمان موسیقی یو.سی.اِل.اِی به‌شکل بین‌المللی رسمیت بخشیده بود. این مسئله بدون شک باعث ناراحتی همکارانش شده بود، زیرا

1. Rebab

برخی از آن‌ها اعتنا و توجه چندانی به حوزه‌ی مورد علاقه‌ی او در موسیقی نداشتند. برخی از خصومت‌ها بدون شک ریشه در رنجش بقیه‌ی همکاران به‌دلیل رابطه‌ی نزدیک او با مدیریت دانشگاه،امتیازهای خاصی که برای او قائل می‌شدند و پیشرفت سریع این مرکز تحت نظارت او داشت. ظرف هشت سال، به او دو ترفیع رتبه‌ی زودهنگام داده شده بود. از ابتدا به‌عنوان استادیار در سال ۱۹۵۴ شروع به کار کرد و در سال ۱۹۶۲ به درجه‌ی استاد تمام رسید.

در سال ۱۹۷۳ مانتل هود بازنشستگی زودهنگام گرفت و برای چند سال به هاوایی نقل‌مکان کرد. از آن زمان به بعد مرکز موسیقی‌شناسی قومی در یو.سی.اِل.اِی به‌تدریج رو به افول رفت، که تا حدودی آرزوی قلبی اما پنهانیِ برخی از اعضای دپارتمان موسیقی بود. این مرکز در دهه‌ی ۱۹۸۰ منسوخ شد و برنامه‌ی موسیقی‌شناسی قومی در یو.سی.اِل.اِی شهرتی که قبلاً داشت را دیگر ندارد.

من بعد از بازنشستگی مانتل از یو.سی.اِل.اِی با او در تماس ماندم. در سال ۱۳۵۰ ، به‌عنوان یکی از اعضای کمیته‌ی موسیقی جشنواره‌ی شیراز، از دکتر هود دعوت کردم تا به‌عنوان یکی از مهمانان برجسته‌مان در جشنواره‌ی آن سال شرکت کند. من همچنین یکی دیگر از دوستان موسیقی‌شناسی قومی به نام خوزه ماسدا[1] را از فیلیپین دعوت کردم. مانتل از اقامتش در شیراز لذت برد و بسیار تحت‌تأثیر تخت‌جمشید قرار گرفت و در میزگردی درباره‌ی اهمیت مطالعات قومیتی در موسیقی‌شناسی معاصر شرکت کرد و در تلویزیون نیز با او مصاحبه شد. او، با آن موهای خاکستری و سبیل‌هایش، بسیار پرطرف‌دار شده بود. حضور شیک و خوش‌نما و تسلط او به زبان انگلیسی، همان‌طور که از سال‌ها پیش دیده بودم و می‌دانستم، مخاطبانش را بسیار تحت‌تأثیر قرار داد. او حتی با شهبانو فرح درباره‌ی ایجاد مرکزی برای مطالعه‌ی موسیقی جهان در ایران گفت‌وگوی کوتاهی کرد.

1. Jose Maseda

سال‌ها بعد، هنگامی‌که من به‌عنوان استاد موسیقی و رئیس دانشکده‌ی موسیقی در کالج ترینیتی به دوبلین نقل‌مکان کرده بودم، توانستم هود را برای سمیناری به دانشگاهمان دعوت کنم که مورد استقبال همکاران و دانشجویان قرار گرفت. در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰، زمانی‌که استاد صاحب کرسی[1] در دانشگاه مریلند[2] بود، او را دیدم. به همین مناسبت، او هم متقابلاً از من برای برگزاری سمیناری در دانشگاهش دعوت کرد. در سال ۱۹۸۶ دولت اندونزی به او لقب «کی»[3] اعطا کرد؛ لقبی برابر با لقب شوالیه. در سال ۲۰۰۲ نیز دانشگاه کلن به او دکترای افتخاری اعطا کرد.

آخرین باری که مانتل هود را دیدم اکتبر سال ۲۰۰۴ بود که برای دیدار دوستان و اقوامم، در نزدیکی واشینگتن دی‌سی بودم. او در آن زمان ۸۶ساله بود و با همسرش، هیزل[4]، در شهر الیکات[5]، در مریلند، نه‌چندان دور از دی‌سی زندگی می‌کرد. بنابراین، با ماشین تا آنجا رانندگی کردم و ۲۴ ساعتی را با آن‌ها گذراندم و اوقات خوشی را با یادآوری روزهای گذشته در یو.سی. اِل.اِی با هم گذراندیم. نشانه‌های ضعیف آلزایمر در گفتار و رفتارش دیده می‌شد، اما درمجموع به نظر می‌رسید حالش خوب است. برای چند ماه پس از آخرین ملاقاتمان، او با ارسال ایمیل‌های گاه‌به‌گاه با من در تماس بود، اما در اوایل سال ۲۰۰۵ ایمیل‌ها متوقف شد. در ماه مه با او تماس گرفتم تا ببینم حالش چطور است، اما او نمی‌توانست بفهمد چه‌کسی پشت خط است. هیزل در خانه نبود و مانتل کاملاً نامفهوم حرف می‌زد. دو ماه بعد از آن بود که خبر فوت او را دریافت کردم.

مانتل هود فردی استثنایی بود. ظاهر او چنان «آنی» داشت که بی‌درنگ مجذوبش می‌شدید. خوش‌تیپ نبود، اما بسیار جلب‌توجه می‌کرد. از اولین‌باری

---

1. Regius Professor
2. University of Maryland
3. Ki
4. Hazel
5. Ellicott City

که او را در ۳۷سالگی‌اش دیده بودم، تا آخرین بار در ۸۶سالگی‌اش، ظاهرش تقریباً تغییری نکرده بود. موهایش همیشه خاکستری بود و همان سبیل‌های اشرافی بریتانیایی و چشمان آبی شیطنت‌آمیز را داشت. او لباس‌هایی متمایز و منحصربه‌فرد می‌پوشید که همیشه جلب‌توجه می‌کرد. کفش‌های او همیشه با آنچه بیشتر مردان می‌پوشیدند متفاوت بود. او نیم‌چکمه‌های جیر قهوه‌ای‌رنگ را ترجیح می‌داد. او سیگاری بود و کلکسیونی از پیپ‌های زیبا داشت. مانتل هرگز بدخلقی نمی‌کرد و همیشه موقر و سنجیده صحبت می‌کرد. او علاوه‌بر تسلط قابل تحسینش به زبان انگلیسی، بسیار زیبا می‌نوشت. پس از بازنشستگی و به‌ویژه در آخرین سال‌های اقامتش در مریلند، وقتش را وقف نوشتن داستان کرد. او چندین رمان بسیار خواندنی منتشر کرد و همچنین زندگی‌نامه‌اش را نوشت و منتشر کرد. بسیار خوشحالم که در آخرین دیدارمان نسخه‌هایی از همه‌ی این کتاب‌ها را به من داد؛ یادگاری‌هایی که برایم بسیار ارزشمندند.

مانتل هود در جوانی به موسیقی جَز علاقه داشت و برایم تعریف کرده بود که در نوجوانی کلارینت می‌نواخت و در گروه‌های جَز در زادگاهش، اسپرینگفیلد[1]، ایلینوی[2]، شرکت می‌کرد. بعدها دستی بر آهنگ‌سازی نیز برده بود. قبل از جذب‌شدن به موسیقی قومی، هدف او آهنگ‌سازی بود. او چند سال نزد ارنست توخ[3]، یکی از آهنگ‌سازان مشهور آلمانی که پس از تسلط نازی‌ها از وطن خود گریخته بود و به آمریکا رفته بود، درس خوانده بود. یادم می‌آید یک کوارتت زهیِ بسیار تأثیرگذار، که او در دوران دانشجویی‌اش نوشته بود، را شنیدم. همچنین یک قطعه‌ی ارکسترال ساخته‌ی او به نام «اعتدال بهاری»[4] را شنیدم که در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ ارکستر سمفونیک یو.سی.اِل. اِی اجرایش کرد، اما از آنجا که او به‌طور فزاینده‌ای با موضوع موسیقی‌شناسی

1. Springfield
2. Illinois
3. Ernest Toch
4. Vernal Equinox

قومی درگیر شده بود، دیگر آهنگ‌سازی در خط مقدم ذهنش نبود.

مانتل هود مخالفانی هم داشت. در یو.سی.اِل.اِی پیشرفت سریع او امواجی ایجاد کرد که باعث ناراحتی برخی از کسانی شد که به او حسادت می‌کردند. کتاب‌ها و مقاله‌های او درباره‌ی موسیقی‌شناسی قومی بسیار بدیع بود، اما آن‌طور که باید مورد تأیید جهانی قرار نگرفت. با این حال، او ذهن خلاقی داشت و پیش‌گام و بنیادگذاری خبره بود و کمک زیادی به پیشرفت موسیقی‌شناسی قومی، به‌عنوان رشته‌ای دانشگاهی، کرد. مرکز موسیقی‌شناسی قومی در یو.سی.اِل.اِی کاملاً ساخته‌ی او بود و در نقطه‌ی اوج خود، تحت مدیریت او، سرزنده‌ترین مرکز جهان برای تحقیق و مطالعه‌ی سنت‌های موسیقی غیرغربی در سطح دانشگاهی بود.

ازنظر شخصی، مانتل یکی از معدود افرادی بود که بر روند زندگی من تأثیر گذاشت. او بود که مرا متقاعد کرد موسیقی ایرانی را، که علاقه‌ی خاصی به آن نداشتم، مطالعه کنم. با این کار افق موسیقایی من گسترش یافت. به‌علاوه معتقدم پژوهش‌هایم، آن‌طور که در نوشته‌هایم نیز منتشر شده است، به روشن‌شدن موضوعات اصلی درباره‌ی نظریه‌ی گام‌ها، فواصل و نظام مُدال موسیقی ایرانی کمک کرده است و اگر باورم دراین‌باره درست باشد، پس همه‌ی این‌ها را مدیون مانتل هود هستم.

انگلیسی شکوهمند

در بهار ۱۳۵۲، زمانی‌که رئیس گروه موسیقی دانشگاه تهران بودم، در دفترم در دانشگاه ملاقات‌کننده‌ای داشتم که خود را دکتر جان بیلی[1]، مدرس موسیقی‌شناسی قومی در دانشگاه کوییز بلفاست[2] در ایرلند شمالی، معرفی کرد. او به من گفت که دانشگاهشان در حال درست‌کردن برنامه‌ای گسترده درباره‌ی مطالعات موسیقی‌شناسی قومی در دپارتمان انسان‌شناسی

1. Dr. John Bailey
2. Queen's University of Belfast

اجتماعی به سرپرستی پروفسور جان بلکینگ[1] است. من نام جان بلکینگ را شنیده بودم، اما چیزی درباره‌ی کار او نمی‌دانستم و نوشته‌هایش را نخوانده بودم. خود دکتر بیلی به موسیقی افغانستان علاقه‌مند بود و در راهِ رفتن به آنجا برای اقامت کوتاهی به ایران آمده بود و برای تحقیق درباره‌ی موسیقی سنتی افغانستان درخواست اقامت شش‌ماهه در آنجا داده بود. او برخی از نوشته‌های مرا درباره‌ی موسیقی ایرانی خوانده بود و چون می‌دانست موسیقی افغانستان با موسیقی ایرانی پیوندهایی اساسی دارد، می‌خواست چند جلسه با من گفت‌وگو کند.

من و جان بیلی چند باری همدیگر را ملاقات کردیم و سپس او به افغانستان رفت. حدود یک سال بعد، نامه‌ای از پروفسور بلکینگ دریافت کردم که در آن من را به دانشگاهشان در بلفاست دعوت کرده بود تا مجموعه‌ای از سمینارها درباره‌ی موسیقی ایرانی برگزار کنم. او همچنین یک ترم کامل تدریس را پیشنهاد کرده بود که با توجه به تعهداتم در تهران نتوانستم قبول کنم. مکاتبات بیشتر منجر به رضایت من برای چهار هفته قرارداد شد که شامل ارائه‌ی سه سمینار در هفته درباره‌ی تمام جنبه‌های موسیقی سنتی ایرانی بود. تاریخی که بر سر آن توافق کردیم پس از تعطیلات کریسمس و سال نو در ژانویه‌ی ۱۹۷۵ بود. این دعوت از سوی مردی که هرگز او را ندیده بودم بی‌تردید در نتیجه‌ی تماسی بود که جان بیلی، یکی از اعضای دپارتمان جان بلکینگ، در طول سفرش به تهران با من برقرار کرده بود.

در اوایل ژانویه‌ی سال ۱۹۷۵ به بلفاست رفتم و در فرودگاه با پروفسور بلکینگِ بسیار بلندقد و خوش‌تیپ ملاقات کردم. او بسیار خون‌گرم و صمیمی بود و بلافاصله با او احساس راحتی کردم. در طول هفته‌های بعد، وقتی جان را بهتر شناختم، متوجه شدم که او فردی بسیار مطلع و آگاه است. او به همه‌چیز علاقه‌مند بود و دانش موسیقایی گسترده‌ای داشت.

1. John Blacking

او با بسیاری از فرهنگ‌های موسیقی غیرغربی آشنایی عمیقی داشت، اما به همان اندازه درباره‌ی موسیقی کلاسیک غربی آگاه بود. با گذشت زمان، متوجه شدم که او پیانیست بسیار ماهری است و به‌صورت دوره‌ای رسیتال پیانو برگزار می‌کند. از اولین برخورد در فرودگاه بلفاست، من و جان با یکدیگر احساس نزدیکی کردیم و در طول چهار هفته‌ای که در بلفاست گذراندم دوستان بسیار خوبی شدیم.

غروب‌ها جان اغلب در خانه‌اش از من پذیرایی می‌کرد. من با همسر دوست‌داشتنی و مبادی آداب او، زورینا[1]، پزشکی اهل آفریقای جنوبی با اصالت هندی آشنا شدم. همچنین با تعدادی از همکاران دانشگاهی او، ازجمله سیریل اِرلیش[2] بی‌نظیر، استاد اقتصاد و محقق جدی موسیقی، آشنا شدم. چند سال بعد، سیریل کتاب مهمی درباره‌ی تاریخ پیانو و کتابی دیگر درباره‌ی تاریخ موسیقی به‌مثابه‌ی تجارت منتشر کرد. یکی دیگر از دوستان جان پروفسور جورج هاکسلی[3] بود؛ محقق مطالعات کلاسیک با جایگاهی بین‌المللی و مردی با صفات استثنایی که با او دوستی پایداری برقرار کردم. چند سال بعد از آن، زمانی‌که به‌عنوان استاد موسیقی به کالج ترینیتیِ دوبلین آمدم، جورج هاکسلی پس از بازنشستگی پیش‌از موعدش از دانشگاه کوییِنز، به‌عنوان استاد مدعو در کالج ترینیتیِ دوبلین فعالیت می‌کرد. این به ما فرصت خوبی داد تا دوستی‌مان پیوسته ادامه داشته باشد. همچنین ازطریق جان با دیوید گریر[4]، که استاد موسیقی و رئیس بخش موسیقیِ دانشگاه کوییِنز بلفاست بود، آشنا شدم. دیوید دقیقاً در حلقه‌ی اطرافیان نزدیک جان نبود و ما چند سال بعد، زمانی‌که من در کالج ترینیتیِ دوبلین بودم و او داور خارجی[5] ما بود، با هم دوستان خوبی شدیم. در دهه‌ی ۱۹۹۰، زمانی‌که

1. Zureena
2. Cyril Ehrlich
3. George Huxley
4. David Greer
5. External Examiner

او به شمال انگلستان نقل‌مکان کرد و رئیس دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه دورهام[1] شد، از من دعوت کرد که داور خارجی دانشگاهشان باشم.

چهار هفته اقامتم در بلفاست، به لطف توجه پرمهر جان بلکینگ و همراهی شوق‌انگیز او، به یکی از خاطره‌انگیزترین دوره‌های زندگی‌ام تبدیل شد. این امر به‌این‌دلیل قابل توجه است که ژانویه‌ی ۱۹۷۵ یکی از سخت‌ترین دوره‌های به‌اصطلاح «مشکل‌ساز» در ایرلند شمالی بود. ریشه‌ی این «مشکلات» با کسب استقلال ایرلند در سال ۱۹۲۲ آغاز شد. در آن زمان شش بخش در شمال جزیره تصمیم گرفتند با دولت آزاد ایرلند ادغام نشوند و در بریتانیا باقی بمانند. بیشتر جمعیت این بخش‌ها از نژاد اسکاتلندی و انگلیسی و غیرکاتولیک بودند. آن‌ها مایل نبودند که در یک ایالت مستقلِ ایرلندی، که بیشترشان متعهد به مذهب کاتولیک بودند، به اقلیتی کوچکَ تبدیل شوند. با این حال، اقلیت قابل توجهی در این شش بخش کاتولیک بودند و تمایلشان به اتحاد با جمهوریِ تازه‌استقلال‌یافته بود. این مسئله به چندین دهه درگیریِ گاه خشونت‌آمیز در هر دو طرف جامعه منجر شد.

در سال ۱۹۷۵ درگیری در اوج خود به سر می‌برد؛ درگیری‌ای شامل بمب‌گذاری و ترور که ارتش جمهوری‌خواه ایرلند[2] و گروه‌های همتای زیرزمینی «وفادار» آن آغازش کرده بودند. تقریباً هر روز اعمال خشونت‌آمیز و خراب‌کارانه‌ای در شهرهای بزرگِ شش بخش ایرلند شمالی انجام می‌شد. حال‌وهوای شهر بلفاست، پایتخت ایرلند شمالی، طوری بود که گویی محاصره شده است. البته بخش‌هایی از مرکز شهر محاصره شد و نقاط بازرسی برای ورود وجود داشت، و افراد باید قبل از امکان ورود در معرض بازرسی بدنی قرار می‌گرفتند. باوجود همه‌ی این مخاطرات، اقامتم در بلفاست، عمدتاً به‌دلیل دوستی و مهربانی جان بلکینگ، از هر نظر لذت‌بخش بود. من اتاقی بسیار راحت در ساختمان دانشگاه داشتم که اتاق

1. University of Durham
2. Irish Republican Army(IRA)

استراحت شناخته می‌شد و ناهارم را در آنجا با سایر همکاران می‌خوردم و شب‌هایم را با جان و دوستان دیگر سپری می‌کردم.

سخنرانی‌های من، در سه دوره‌ی دوساعته در هفته، در اتاق سمینار گروه انسان‌شناسی اجتماعی، بسیار خوب پیش رفت. دوازده دانشجو بودند که در سخنرانی‌های من شرکت می‌کردند. جان بلکینگ در همه‌ی سخنرانی‌ها شرکت می‌کرد و نکته‌ها و یادداشت‌های بسیاری از آن‌ها می‌نوشت. جان بیلی و چند تن دیگر از دست‌اندرکاران رشته‌ی موسیقی‌شناسی قومی هم معمولاً حضور داشتند.

هرچه بیشتر با جان بلکینگ آشنا شدم، بیشتر متوجه شدم که او مردی با خصوصیاتی استثنایی است. مهم‌تر از همه‌ی این‌ها انسانی کاملاً مثبت بود. او نوعی شور و شوق به زندگی و مردم داشت که هرچه را در اطرافش بود روشن می‌کرد. هرگز نشنیدم درباره‌ی کسی چیز بدی بگوید. شاگردانش او را دوست داشتند و او به هر نحوی که می‌توانست هوای آن‌ها را داشت.

جان آنتونی راندول بلکینگ[1] در سال ۱۹۲۸ متولد شد. رشته‌ی تحصیلی او در جوانی پیانو بود، اما در دانشگاه کمبریج برای مدرک لیسانس خود رشته‌ی انسان‌شناسی اجتماعی را انتخاب کرد. پس از دوره‌ای خدمت در نیروهای مسلح در مالایا[2]، بخش زیادی از سال‌های جوانی‌اش را در آفریقای جنوبی گذراند. او برای مدتی دستیار هیو تریسی[3]، محقق مشهور موسیقی آفریقایی، بود و دکترایش را از دانشگاه ویتواترسرند ژوهانسبورگ[4] دریافت کرد، که به‌مدت چندین سال نیز در آنجا تدریس کرد. او در آفریقا تحقیقات میدانی‌ای درباره‌ی موسیقی قبیله‌ی وندا[5] انجام داده بود و یک اثر تحقیقاتی بزرگ در این زمینه تألیف کرد. در سال ۱۹۷۱ جان بلکینگ در رشته‌ی

1. John Anthony Randoll Blacking
2. Malaya
3. Hugh Tracy
4. Witwatersrand University of Johannesburg
5. Venda

انسان‌شناسی اجتماعیِ دانشگاه کوییِنز در بلفاست صاحب کرسی شد. در آن زمان هیچ دوره‌ای درباره‌ی موسیقی‌شناسی قومی در کوییِنز وجود نداشت و دپارتمان موسیقی هم علاقه‌ای به موسیقی غیرغربی نداشت. بر همین اساس، جان به‌دنبال ایجاد یک رشته‌ی تحصیلات تکمیلی در موسیقی‌شناسی قومی در دپارتمان خود بود. در سال ۱۹۷۵، زمانی‌که برای اولین‌بار او را ملاقات کردم، این برنامه بسیار گسترده شده بود و دوره‌هایی در زمینه‌ی موسیقی هندی، خاورمیانه‌ای، چینی و آفریقایی ارائه می‌شد و حدود دوازده دانشجو هم از بریتانیا و هم از خارج از کشور برای مقاطع بالاتر ثبت‌نام کرده بودند. تا زمانی‌که جان بلکینگ در سال ۱۹۹۰ از دنیا رفت، برنامه‌ی موسیقی‌شناسی قومی در دانشگاه کوییِنز بلفاست گسترده‌ترین برنامه در بین دانشگاه‌های بریتانیا و احتمالاً اروپا بود.

سفر من به ایرلند شمالی و دوستی نزدیکم با جان بلکینگ برای بقیه‌ی عمرم بسیار مهم و اساسی بود. اواخر دی به تهران بازگشتم، اما ارتباط من با جان ازطریق نامه‌نگاری ادامه پیدا کرد. در پایان تابستان ۱۹۷۵ هنگام بازگشت از تعطیلاتم در آمریکا در بلفاست توقف کردم و چند روز را در کنار جان و زورینا سپری کردم. درباره‌ی این صحبت شد که من در آینده ـ به‌قصد برگزاری کنفرانس و سخنرانی ـ دوباره از دانشگاه کوییِنز بازدید کنم، اما هیچ‌چیز قطعی نبود.

خیزشی که منجر به انقلابی عظیم در ایران شد در دی‌ماه ۱۳۵۶ آغاز شد و به‌طور پیوسته شتاب و نیرو می‌گرفت. یک سال بعد سلطنت فروپاشید و روحانیون اداره‌ی کشور را به دست گرفتند. برای توضیحات بیشتر دراین‌باره می‌توانید به فصل ۱۰ مراجعه کنید. در اوایل بهار ۱۳۵۷ انقلاب ایران با استقرار جمهوری اسلامی ازطریق همه‌پرسی، که درصد زیادی از مردم در آن شرکت کرده بودند، به پایان رسید. در آن زمان با شناخت نگرش منفی روحانیون مسلمان به موسیقی و هنر به‌طورکلی به این نتیجه رسیدم که بهتر است کار موسیقایی و دانشگاهی‌ام را در جای دیگری ادامه دهم. نامه‌ای به

جان بلکینگ نوشتم (آن روزها تماس تلفنی از ایران به خارج دشوار بود) که در آن از تمایلم به ترک ایران نوشتم. پس از دریافت نامه، جان به ملاقات معاون دانشگاه کوییز بلفاست رفته بود و پرونده‌ای را برای استخدام من تشکیل داده بود. او ظرف یکی‌دو روز از پیشنهاد استادی مدعو در کوییز اطمینان حاصل کرد و تلگرافی مبنی بر پیشنهاد و حقوق مربوط به آن برای من فرستاد. این کار آن‌قدر سریع انجام شد و آن‌قدر سخاوتمندانه به نظر می‌رسید که بی‌درنگ موافقتم را با فرستادن یک تلگرام به او اعلام کردم. در تیرماه ۱۳۵۸ برای همیشه کشور زادگاهم را ترک کردم. تابستان را در آمریکا گذراندم و در اوایل ماه اکتبر به بلفاست رسیدم.

با حمایت جان، دوره‌ی یک‌ساله‌ام به‌عنوان استاد مدعو در دانشگاه کوییز بلفاست به دو سال افزایش یافت. با این حال، به نظر می‌رسید هیچ چشم‌اندازی برای موقعیت ثابتی وجود ندارد و مجبور بودم به‌دنبال آینده‌ای مطمئن‌تر در جای دیگری باشم. در سال ۱۹۸۱ به یک آگهی برای ایجاد یک کرسی موسیقی در دانشگاه هنگ‌کنگ پاسخ مثبت داده بودم و برای شرکت در مصاحبه‌ای توسط هیئت‌مدیره‌ای به نمایندگی از دانشگاه، به لندن دعوت شدم. کمیته‌ای که در لندن با من مصاحبه کرد به‌اندازه‌ی کافی تحت‌تأثیر قرار گرفت و قرار شد در تاریخی کمی دیرتر برای انجام مصاحبه‌ای دیگر به هنگ‌کنگ بروم. در آنجا با مقامات عالی‌رتبه‌ی دانشگاه ملاقات کردم، با من مصاحبه کردند و، در نهایت، زمانی‌که به بلفاست برگشتم، به من کار پیشنهاد کردند. با این حال، پیشنهاد را رد کردم. هنگ‌کنگ، چه در زمان مصاحبه و چه زمانی‌که در سال ۱۹۶۹ از آن دیدن کرده بودم، جای بسیار عجیبی به نظر می‌رسید. به سلیقه‌ی من، شهر به‌شکل آزاردهنده‌ای شلوغ بود. آب‌وهوا به‌طرز ناخوشایندی گرم و مرطوب بود و سبک زندگی پرجوش‌وخروش که بیش از اندازه برای تجارت ساخته شده بود، به‌طورکلی با شخصیت من بیگانه می‌نمود.

در اوایل تابستان ۱۹۸۱ جان توجه مرا به آگهی‌ای جلب کرد که در

روزنامه‌ی ایرلندی *آیریش تایمز* منتشر شده بود. در این آگهی عنوان شده بود کرسی موسیقی در کالج ترینیتیِ دانشگاه دوبلین به‌زودی خالی می‌شود، زیرا استاد فعلی در پایان تابستان ۱۹۸۲ بازنشسته خواهد شد. این آگهی پیش‌نیازها و صلاحیت‌های متقاضیان احتمالی و مسئولیت‌های شغلی و زمان و نحوه‌ی درخواست را مشخص کرده بود. او بسیار پافشاری کرد که برای این کار درخواست بدهم، اما من تردید داشتم، زیرا بعید می‌دانستم دانشگاهی برجسته در کشوری کوچک یک فرد خارجی را برای کرسی‌ای معتبر منصوب کند. معتقد بودم که این آگهی صوری است و احتمالاً ترینیتی از قبل نامزدی بومی را برای این سِمت انتخاب کرده است. جان با این ایده مخالف بود و به من اطمینان داد که ترینیتی یک مجموعه‌ی بین‌المللی است و مطمئن است که به من توجهی جدی خواهد شد. بنابراین، به لطف راهنمایی و بعداً توصیه‌نامه‌ی حمایتی او بود که به‌عنوان استاد موسیقی ترینیتی و رئیس دانشکده‌ی موسیقی به دوبلین آمدم. حالا که در حال نوشتن این سطور هستم، حدود ۳۴ سال است که در ایرلند، هم در شمال و هم در جنوب، زندگی کرده‌ام و می‌کنم. تحصیلات عالی همسرم و نهایتاً حرفه‌ی آکادمیک او، تولد پسرمان ــ رابرت ــ و آرامش و خوشبختی ما سه نفر در ایرلند، همگی از پیامدهای دوستی و حمایت جان بلکینگ بوده است.

در طول سه سالی که در بلفاست زندگی می‌کردم، بسیار قدردان دیدارهای روزانه و گفت‌وگوهای سرزنده‌مان با جان بودم. از اینکه نقل‌مکان به دوبلین در سپتامبر ۱۹۸۲ باعث شده بود حدود ۱۵۰ کیلومتر بین ما فاصله بیفتد ناراحت بودم. از همین رو، تصمیم گرفتم برای دیدار با او حداقل ماهی یک بار تا بلفاست رانندگی کنم و جان هم گهگاهی به ملاقات ما در دوبلین می‌آمد. یک بار هم سمیناری برای دانشجویان موسیقی‌مان در کالج ترینیتی برای او ترتیب دادم. سخنرانی او درباره‌ی «بای‌موزیکالیته»[1] یکی از موضوعات مهم در تحقیقات و نوشته‌های اخیرش بود.

1. bi-musicality

در اوایل دسامبر سال ۱۹۸۸، یک تماس تلفنی نگران‌کننده از همسر جان، زورینا، دریافت کردم که به من گفت جان اخیراً از درد شکم رنج می‌برد و تشخیص داده شده که سرطان پانکراس دارد و اضافه کرد که در بیمارستانی بستری شده است و قرار است برای مداوای مورد نیاز فعلاً در آنجا بماند. زورینا پزشک بود و در پاسخ به نگرانی و سؤال من، صریح بود و گفت که امید زیادی برای بهبود وجود ندارد. این ناراحت‌کننده‌ترین تماس تلفنی‌ای بود که تابه‌حال در زندگی‌ام داشتم. روز بعد به بلفاست و مستقیم به بیمارستانی رفتم که می‌دانستم جان در آنجا بستری شده است. دیدن این مرد پرشور و سرزنده روی تخت بیمارستان برایم غافلگیرکننده بود. با این حال، روحیه‌ای شاد و پر از امید برای شکست‌دادن این بیماری هولناک داشت.

پس از آن، حداقل هفته‌ای یک بار به دیدن او می‌رفتم. سال بعد از آن، در ۱۹۸۹، جان برای مدتی طولانی در خانه یا محل کارش در دانشگاه بود، اما با گذر سال، باید بیشتر و بیشتر برای مدت طولانی‌تری در بیمارستان بستری می‌شد. تا پایان سال به سایه‌ای از خودش تبدیل شد. طاقت این را نداشتم که ببینم این مرد فوق‌العاده پرجنب‌وجوش، خوش‌تیپ و پرانرژی اکنون چقدر لاغر و بی‌حال شده است. آخرین باری که او را دیدم سه روز قبل از مرگش در ۲۴ ژانویه‌ی ۱۹۹۰ بود. او تنها ۶۱ سال داشت و برای مرگش خیلی زود بود و هنوز چیزهای زیادی برای ارائه‌دادن داشت. باید بگویم که بیش از این برای درگذشت کسی عزادار نشده‌ام.

جان بلکینگ مردی با درک و آگاهی حساس و با ذهنی پیش‌گام و دقیق بود. او در سخنرانی‌هایش و مقالاتی که از او در کنفرانس‌ها خوانده می‌شد، با هدف اینکه به ذهن مخاطبانش تلنگر بزند و آن‌ها را وادار به بررسی مجدد هنجارهای پذیرفته‌شده کند، بسیار بحث‌برانگیز بود. همچنین جان مردی خون‌گرم و با حسن نیتی فوق‌العاده بود. همیشه شاد و مثبت بود و از کمک به دیگران لذت می‌برد. در مصاحبه‌ای از آلدوس هاکسلی[1]، که سال‌ها پیش

1. Aldus Huxley

در تلویزیون دیده بودم، پرسیدند چه‌چیزی یک انسان برتر را می‌سازد؟ پاسخ داد: «به یک اندازه داشتن هوش و انسانیت» و نمی‌دانست که دارد جان بلکینگ را توصیف می‌کند.

معلم‌های آهنگ‌سازی من

زمانی‌که در سال آخر دبیرستان بودم، تصمیم گرفتم زندگی‌ام را وقف موسیقی کنم. اشتیاق من به موسیقی کلاسیک غربی بر کسی پوشیده نبود و آهنگ‌سازی نقطه‌ی کانونی این دل‌مشغولی بود. من درباره‌ی قواعد هارمونی یا کنترپوان[1] چیز زیادی نمی‌دانستم؛ با این حال، قطعات کوچکی برای ساز خودم، ویولن، می‌ساختم. آن‌ها را به معلم ویولنم نشان می‌دادم و او آن‌ها را خیلی بهتر از آنچه من می‌توانستم بنوازم برایم می‌نواخت. او هم تشویقم می‌کرد و هم پیشنهادهایی برای بهبود آن‌ها به من می‌داد. هنگامی‌که مهاجرت به آمریکا برای تحصیلات دانشگاهی‌ام به واقعیت پیوست (در فصل ۶ بیشتر دراین‌باره نوشته‌ام) و کالیفرنیا مقصد نهایی‌ام شد، به فکر تحصیل با آرنولد شوئنبرگ[2] بودم که به‌عنوان استاد آهنگ‌سازی در دانشگاه یو.سی.اِل.اِی کالیفرنیا در لس‌آنجلس مشغول بود. من نه موسیقی او را می‌فهمیدم و نه به‌طور خاص آن را دوست داشتم، اما می‌دانستم که او را آهنگ‌ساز بزرگی می‌شمارند. علاوه‌بر این، او با همان دقتی که در تدریس داشت، کتاب‌های

1. Counterpoint
2. Arnold Schoenberg

درسی بسیار خوبی در زمینه‌ی هارمونی و کنترپوان نوشته بود. متأسفانه در سال ۱۹۴۹، زمانی‌که سرانجام به دانشگاه یو.سی.اِل.اِی رسیدم، شوئنبرگ از تدریس بازنشسته شد و دو سال بعد از آن درگذشت.

در طول دوران تحصیلم برای مدرک لیسانس موسیقی در یو.سی.اِل.اِی و به‌دنبال آن دو سال برای مدرک فوق‌لیسانس در کالج میلز و چندین سال قبل از آن در یو.سی.اِل.اِی، مطالعات آهنگ‌سازی را با تعدادی از آهنگ‌سازان برجسته سپری کردم. از هریک از آن‌ها توانستم ایده‌ها، روش‌ها و ابزارهای جدیدی بیاموزم که آن‌ها را در تکنیک آهنگ‌سازیِ آثارم به‌کار گرفته‌ام و در هم آمیخته‌ام. با وجود این، آنچه من ساخته‌ام به آثار هیچ‌یک از اساتیدی که با آن‌ها درس خوانده‌ام شباهتی ندارد. اگر فقط شاگرد یکی از چهار معلم آهنگ‌سازی‌ام می‌بودم، احتمالاً سبک من با سبک آن یک نفر هم‌خوانی پیدا می‌کرد. اما چیزی که از کار درآمده، انباشت ایده‌های برگرفته از درس‌ها و توصیه‌هایی است که از همه‌ی آن‌ها آموخته‌ام و همین برای من به ابزار این فرایند خلاق تبدیل شده است. از آنجا که هر چهار معلم من آهنگ‌سازان چیره‌دستی بودند و قطعاً سه نفرشان از چهره‌های برجسته‌ی قرن بیستم بودند، این فصل را به شرح مختصری از ارتباطم با آن‌ها اختصاص می‌دهم.

بوریس کرمنلیف[1]

اولین معلم آهنگ‌سازی‌ام اگرچه به‌اندازه‌ی سه نفر بعدی مشهور نبود، او هم آهنگ‌سازی با دستاوردهای چشمگیر بود. بوریس کرمنلیف در سال ۱۹۱۱ در بلغارستان به دنیا آمد. او درست قبل از جنگ جهانی دوم به آمریکا مهاجرت کرده بود، تحصیلاتش را با هاوارد هانسون[2] در مدرسه‌ی موسیقی ایستمن[3] انجام داده بود و مدرک دکترایش را در رشته‌ی موسیقی دریافت کرده بود. کرمنلیف از اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ تا پایان دوران تدریسش

1. Boris Kremenliev
2. Howard Hanson
3. Eastman School of Music

از اعضای دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه یو.سی.اِل.اِی بود. در دوران لیسانس با او کلاس‌های آهنگ‌سازی و ارکستراسیون داشتم و بعدها که به سِمت تدریس در همان بخش منصوب شدم، همکاران و دوستان خوبی شدیم.

از همان دوران دانشجویی، به نظرم کرمنلیف فردی مهربان و متواضع بود و همیشه کارگشا و حامی بود. بوریس در روش تدریس خود بسیار محتاط بود و هرگز قاطعانه از چیزی که دانشجویی ساخته بود انتقاد نمی‌کرد، بلکه فقط پیشنهادهایی می‌داد. او مرا در پیگیری حرفه‌ی آهنگ‌سازی تشویق کرد و به این باور رساند که آینده‌ای به‌عنوان آهنگ‌ساز دارم. برای این موضوع، بیش از هرچیز، از او سپاسگزارم، اگرچه نمی‌توانم ادعا کنم که با شرکت در کلاس‌های او چیز زیادی یاد گرفتم. بوریس تعدادی کار بزرگ و بلندپروازانه داشت و موسیقی‌اش به‌وضوح تحت‌تأثیر بارتوک[1]، آهنگ‌ساز مجارستانی، بود و به‌لحاظ ریتمیک، شدت و دقت مشابهی داشت. او همچنین نویسنده‌ی کتابی به نام *موسیقی محلی بلغارستان* و مقدونیه[2] بود. به‌دلیل تحقیقاتش در زمینه‌ی موسیقی منطقه‌ی بالکان، در دهه‌ی ۱۹۶۰ مانتل هود او را متقاعد کرد که عضویت در مؤسسه‌ی موسیقی‌شناسی قومی یو.سی.اِل.اِی را بپذیرد؛ همکاری و پیوندی که بوریس هرگز آن را جدی نگرفت. همیشه از قطع ارتباط با کرمنلیف افسوس می‌خورم؛ که به زمانی برمی‌گردد که یو.سی.اِل.اِی را ترک کردم و در سال ۱۹۶۸ به ایران بازگشتم. سال‌ها بعد، ازطریق یکی از دوستان مشترکمان فهمیدم که او اغلب درباره‌ی من و احوالم پرس‌وجو می‌کرده است. بوریس در سال ۱۹۸۸ در ۷۷سالگی درگذشت.

داریوس میو[3]

کالج میلز در اوکلند[4]، کالیفرنیا، در سال ۱۸۵۲ به‌عنوان یک مدرسه‌ی

1. Bartok
2. Bulgarian and Macedonian Folk Music
3. Darius Milhaud
4. Oakland

انحصاریِ دخترانه تأسیس شد و پسرها فقط می‌توانستند برای پذیرش در دوره‌های فوق‌لیسانس اقدام کنند. در دوره‌ای که من در میلز تحصیل می‌کردم (۱۹۵۳ـ۱۹۵۵)، کالج حدود ششصد دانشجوی تمام‌وقت داشت که تنها حدود دوازده نفرشان پسر بودند. میلز کالج هنرهای لیبرال است که در طول سابقه‌ی طولانی‌اش استانداردهای بسیار بالایی را حفظ کرده است. این به‌ویژه درخصوص بخش موسیقی آن صدق می‌کند. از زمان جنگ جهانی دوم، آهنگ‌ساز معروف فرانسوی، داریوس میو، در آنجا تدریس می‌کرد و همین دلیل تصمیم من برای ادامه‌ی تحصیل در مقطع فوق‌لیسانس در کالج میلز بود. دیگر چهره‌های برجسته‌ای که اعضای هیئت‌علمی موسیقی بودند پیانیست بزرگ هلندی، اگون پتری[1]، و موسیقی‌شناس، مارگارت پرال[2]، بودند. در سال ۱۹۵۵ لئون کرشنر[3] نیز به گروه استادان میلز پیوست و چند سال بعد لوسیانو بریو[4] و یانیس زناکیس[5] هم ازجمله آهنگ‌سازان معروف گرایش آوانگارد بودند که در آنجا تدریس می‌کردند.

وقتی اولین‌بار میو را دیدم، ۶۲ساله بود؛ روی صندلی چرخ‌دار بود و وضعیت سلامتش چندان خوب نبود. ما شش نفر دانشجوی آهنگ‌سازی بودیم، چهار پسر و دو دختر که برای درس‌هایمان به آپارتمان او در محوطه‌ی دانشگاه می‌رفتیم. او به‌ندرت، فقط برای شرکت در کنسرت‌های دانشجویی، به ساختمان موسیقی می‌آمد. همسرش، مَدلِن[6]، همیشه او را تا جایی که می‌رفت همراهی می‌کرد و یکی از دانشجوهای پسر برای جابه‌جایی با صندلی چرخ‌دار به او کمک می‌کرد. یک بار که او را از راهروی شیب‌دار منتهی به سالن کنسرت با صندلی‌اش رو به پایین هل می‌دادم، در کنترل صندلی‌اش به مشکل برخوردم، زیرا او خودش مردی تنومند بود و کنترل وزنش، به‌علاوه‌ی

1. Egon Petri
2. Margaret Prall
3. Leon Kirchner
4. Luciano Berio
5. Yannis Xenakis
6. Madeleine

وزن صندلی، بسیار سخت بود. همین‌که داشتم کنترلم را از دست می‌دادم و میو و ویلچر به سرعتشان اضافه می‌شد، همسرش که در همان نزدیکی بود به کمک آمد و، در نهایت، مرد بزرگ با صندلی‌اش به‌سلامت جلو سالن نشست. او بعداً به من گفت: «تو باید بیشتر بخوری. خیلی لاغرمردنی و ضعیفی!» که البته درست بود.

داریوس میو یکی از پرکارترین آهنگ‌سازان قرن بیستم بود. او بیش از چهارصد اثر خوب نوشت. او تکنیکی شخصی داشت که پرورشش داده بود و به کمک تخیلِ بارور و خلاقش منجر به آفرینش قطعه‌هایی با سادگی فوق‌العاده می‌شد. او در همه‌ی ژانرها می‌نوشت، ازجمله مجموعه‌ی وسیعی از موسیقی ارکسترال، کنسرتوهای متعدد، تعداد زیادی قطعه‌ی موسیقی مجلسی و تعدادی اپرای بزرگ و طولانی، ازجمله «پادشاه دیوید»[1] و «کریستف کلمب»[2]. یک دفعه که در دفتر خصوصی او بودم، روی میزش متوجه یک پارتیتور کانتاتا برای گروه کُر، تک‌خوان‌ها و ارکستر شدم. تاریخ در صفحه‌ی اول آن ۱۸ فوریه و در صفحه‌ی پایانی ۲ مارس بود. در واقع، اثری طولانی‌مدت برای مجموعه‌ای بزرگ از گروه‌های مختلف بود که در کمتر از دو هفته نوشته شده بود.

میو معلمی عالی بود که درکی عمیق و مهارتی چشمگیر در شناخت سبک‌ها و اصطلاحات مختلف موسیقی داشت. او به سبکی که دانشجویان انتخاب می‌کردند کاملاً بی‌تفاوت بود. او درباره‌ی موسیقی، بدون توجه به سبک آن، اظهارنظرهای بجا و درستی می‌کرد. باربارا هریس[3]، یکی از دو دختر در میان دانشجویانش، موسیقی نمایشی به سبک ویلیام راجرز[4] یا جروم کِرن[5] می‌نوشت. این به زمینه‌ی کاری میو مربوط نمی‌شد، اما به نظر می‌رسید

1. King David
2. Christopher Columbus
3. Barbara Harris
4. William Rogers
5. Jerome Kern

او از کاری که باربارا انجام می‌داد خوشش می‌آید و پیشنهادهایی برای بهبود قطعه‌ی او در اختیارش گذاشت. یکی دیگر از دانشجویانش ازرا سیمز[1] بود که بعدها آهنگ‌سازی نامدار شد. در آن زمان سیمز در حال نوشتن قطعه‌ای به سبک سریالیسم[2] بود. (سریالیسم به تکنیکی در آهنگ‌سازی موسیقی مدرنیستی می‌گویند که آرنولد شوئنبرگ، آهنگ‌ساز و نظریه‌پرداز اتریشی، در حدود سال ۱۹۲۳ ابداع کرد.) میو با این موضوع هم مشکلی نداشت، هرچند که کاملاً متفاوت از سلیقه و سبک خودش بود. با این حال، یک روز، زمانی‌که سیمز بیش از هفتاد صفحه از قطعه‌ی موسیقی‌اش را نوشته بود، مکالمه‌ی بسیار تندی با او دراین‌باره داشت که قطعه‌اش به‌صورت غیرقابل تحملی نامنسجم و خسته‌کننده است. تکرارهای زیاد، بسط‌های طولانی و سنگینی در موسیقی برای میو آزاردهنده بود.

در ابتدا احساس می‌کردم که میو از من خوشش نمی‌آید. در ساخته‌هایم او رگه‌های ضعیفی از آنچه «شرق‌گرایی» می‌نامید دیده بود که هیچ علاقه‌ای به آن نداشت. او درباره‌ی کوارتت زهی که داشتم می‌نوشتم بسیار سخت گرفت و خواستار تغییراتی در تِم اصلی موومان اول بود که من در برابر آن مقاومت کردم. موومان دوم و سوم را تأیید کرد، اما موومان چهارم قطعاً مورد پسند او نبود و به نظرش می‌رسید زیادی کنتراپونتال[3] یا چندصدایی است (به این معنی که خطوط موسیقایی پیچیده و درهم‌تنیده‌ی زیادی به‌طور هم‌زمان وجود دارند، که ممکن است موسیقی را متراکم، پیچیده یا شاید سنگین کند). در نهایت، برای جلب رضایت او تغییرات زیادی دادم. پروژه‌ی نهایی من برای فوق‌لیسانس یک سنفونیا کنسرتانت[4] بود برای هفت ساز سولو، یک خواننده‌ی سوپرانو و ارکستر زهی که قبل از گرفتن تأیید نهایی با میو درباره‌ی نوشتن این قطعه مشکلات زیادی داشتم. من یک تنظیم دوپیانویی از این اثر

1. Ezra Sims
2. Serialism
3. Contrapuntal
4. Sinfonia Concertante

را برای اجرای کنسرت در میلز آماده کردم که داریوس میو هم در آن حضور پیدا کرد. با شنیدن این قطعه، او بسیار راضی و خشنود به نظر می‌رسید و از من تعریف کرد.

در طول درس‌های ما، آثار آهنگ‌سازان مشهور و ویژگی‌های سبک‌های مختلف همیشه مورد بحث قرار می‌گرفت. میو ارادت خاصی به موسیقی دبوسی[1] داشت و آن را بسیار تحسین می‌کرد. در میان معاصران خودش برای بارتوک[2] به‌عنوان آهنگ‌ساز و ـ حتی بیشتر از آن ـ به‌عنوان یک پیانیست احترام زیادی قائل بود. او به‌ویژه موسیقی دوستش، فرانسیس پولنک[3]، را تحسین می‌کرد؛ تحسینی که من هم خیلی با آن هم‌عقیده بودم. از میان آهنگ‌سازان قرن نوزدهم، او به برلیوز[4] نظر بسیار مثبتی داشت، اگرچه به‌وضوح او را بسیار فردگرا می‌دانست و عقیده داشت بنیان‌گذار هیچ سبک پیوسته‌ای نبوده و نمی‌توانست هم باشد. او از موسیقی سزار فرانک[5] و پیروانش متنفر بود؛ البته دراین‌خصوص، چه در آن زمان و چه حالا، با او به‌شدت مخالفم. در میان آلمانی‌ها او برای بتهوون[6] احترام قائل بود، حوصله‌ی واگنر[7] را نداشت و از برامس[8] منزجر بود. یک بار، زمانی‌که ارکستر سمفونیک سانفرانسیسکو اجرای قطعه‌ی «خلقت جهان»[9] او را در برنامه‌ای که شامل سمفونی دوم برامس نیز می‌شد گذاشته بود، پس از آنتراکت، میو که برای حضور در کنسرت دعوت شده بود در زمانِ استراحت و تنفس محل را ترک کرد. او تحمل ماندن و شنیدن سمفونی برامس را نداشت.

---

1. Claude Debussy
2. Béla Bartók
3. Francis Poulenc
4. Hector Berlioz
5. Cesar Franck
6. Ludwig van Beethoven
7. Richard Wagner
8. Johannes Brahms
9. Creation du Monde

میو آن‌چنان آهنگ‌ساز شناخته‌شده‌ای بود و مدت زیادی در صحنه‌ی موسیقی مانده بود، که با سایر چهره‌های بزرگ معاصر شخصاً آشنا بود. بحث‌هایی که در طول جلسات کلاسمان انجام می‌دادیم، گاه مستلزم وجود داستان‌ها و حکایت‌هایی درباره‌ی آهنگ‌سازان دیگری بود که او به‌عنوان دوستانش می‌شناخت. برای مثال، از آرنولد شوئنبرگ اغلب نام می‌برد. یکی از داستان‌هایی که میو دوست داشت تعریف کند این بود که اندکی پس از جنگ به شوئنبرگ گفته بود که تکنیک دوازده‌نغمه‌ای (موسیقی دوازده‌نغمه‌ای یا دودکافونیک[1] روشی در موسیقی است که در آن آهنگ‌ساز در نظام خاصی می‌کوشد که تمام اصوات دوازده‌گانه را، با اهمیتی برابر، به کار گیرد او طرف‌داران زیادی در میان آهنگ‌سازان جوان فرانسوی پیدا کرده است و شوئنبرگ در پاسخ گفته بود: «که این‌طور. حالا آیا اصلاً از خود موسیقی در آن استفاده می‌کنند؟!»

یکی دیگر از داستان‌ها درباره‌ی شوئنبرگ و دوست و شاگرد او، آنتون وبرن[2]، است. به گفته‌ی میو، شوئنبرگ گفته بوده که وبرن مانند پرنده‌ی کوچکی است که از کلاه کوه‌نورد بیرون می‌پرد، آن‌هم درست در زمانی‌که کوه‌نورد پس از تلاش بسیار به بالای کوه رسیده است و بعد پرنده آوازی می‌خواند و می‌گوید که او حتی به یک قله بالاتر از کوه‌نورد رسیده است.

لوکاس فاس[3]

در سال ۱۹۵۵ لوکاس فاس آهنگ‌سازی جوان و ۳۳ساله بود که تخیلات دنیای موسیقی را با تعدادی آهنگ فوق‌العاده زیبا و بدیع تسخیر کرده بود. کانتاتای او به نام «دشت»[4]، بر روی شعری از کارل سندبرگ[5]، اثری فوق‌العاده

1. Dodecaphonic
2. Anton Webern
3. Lukas Foss
4. The Prairie
5. Carl Sandberg

جذاب، به‌صورت ویژه مورد استقبال قرار گرفت و برنده‌ی جایزه‌ی حلقه‌ی منتقدان نیویورک[1] شد. او باوجودآنکه نسبتاً جوان بود، به‌عنوان استادتمام آهنگ‌سازی در دپارتمان موسیقی یو.سی.اِل.اِی منصوب شد.

از آنجاکه کالج میلز برنامه‌ی دکتری نداشت، در سال ۱۹۵۵ برای تحصیل در مقطع دکترا به یو.سی.اِل.اِی بازگشتم و دو سال شاگرد آهنگ‌سازی لوکاس فاس بودم. در کلاس او فقط شش دانشجو بودند که، تا آنجا که می‌دانم، هیچ‌یک از آن‌ها آهنگ‌سازان شناخته‌شده‌ی بین‌المللی نشدند.

فاس به‌عنوان یک موسیقی‌دان توانایی‌های خارق‌العاده‌ای داشت. نابغه‌ای همه‌جانبه بود که طیف استعدادهایش در موسیقی قابل مقایسه با لئونارد برنشتاین[2] و آندره پره‌وین[3] بود. او پیانیستی برجسته با تکنیکی قوی و قدرت جلوه‌گریِ ویژه بود. او رهبر ارکستر بسیار خوبی بود و، بالاتر از همه، به معنی واقعی کلمه، آهنگ‌سازی بااستعداد و سرشار از ایده‌های تازه بود. با این حال، به نظر می‌رسید علاقه‌ی زیادی به تدریس ندارد. نظرات او درباره‌ی تکالیف آهنگ‌سازی‌ای که دانشجویان می‌نوشتند انسجام و هم‌خوانی نداشت. چیزی که او یک روز توصیه کرده بود ممکن بود روز بعد کار نادرستی تلقی شود. با وجود این، من کلاس‌های او را به‌دلیل جوهر موسیقایی بی‌نظیرش جالب و محرک می‌دیدم. او هرچیزی را که ما نوشته بودیم با یک نگاه روی پیانو می‌نواخت؛ هر قطعه‌ای ـ خواه قطعه‌ای ارکسترال، قطعه‌ای برای کُر، قطعه‌ای برای سازهای برنجی، سازهای بادی چوبی و... . او فقط نگاهی به آن می‌انداخت و با سرعتِ صحیح اجرایش می‌کرد و بدون هیچ مشکلی آن را می‌نواخت. من حجم بسیار زیادی قطعات موسیقی را زیرنظر راهنمایی‌های متناقض او نوشتم، ازجمله اولین سونات پیانویم را که به او تقدیم کردم.

در سال ۱۹۵۶ راوی شانکار[4]، نوازنده‌ی مشهور سیتارِ هندی، کنسرتی در

1. New York Critics Circle Award
2. Leonard Bernstein
3. Andre Previn
4. Ravi Shankar

سالن رویس[1] در یو.سی.اِل.اِی برگزار کرد. علاوه‌بر این، درباره‌ی موسیقی شمال هند و اهمیت بداهه‌نوازی در سنت موسیقی‌شان سخنرانی کرد. من معتقدم این کنسرت و سخنرانی، که لوکاس فاس هم در آن شرکت کرده بود، منجر به علاقه‌ی او به استفاده از عناصر بداهه در قطعه‌هایی شد که او از آن دوره به بعد می‌نوشت. در واقع، اندکی پس از سخنرانی‌های شانکار، لوکاس گروهی از دانشجویان را که سازهای مختلف می‌نواختند در چارچوب یک کارگاه دور هم جمع کرد که در آن به تجربه و تمرین قطعاتی می‌پرداخت که با پاساژها یا گذرهای بداهه در هم تنیده شده بود. من هم چند جلسه در این گروه به‌عنوان نوازنده‌ی ویولن شرکت کردم. اولین اثر مهمی که فاس بر اساس این سبک «فی‌البداهه» ساخت قطعه‌ی «چرخه‌ی زمانی»[2] او بود؛ اثری که بسیار مورد تحسین قرار گرفت و جایزه‌ی حلقه‌ی منتقدان نیویورک را نیز دریافت کرد.

یکی از تجربیات به‌یادماندنی سال‌های من با فاس کنسرتی در یو.سی.اِل.اِی بود با اجرای کنسرتوی شماره‌ی ۵ براندنبورگ[3] اثر باخ[4] که فاس در آن، هم رهبری و هم تک‌نوازی پیانو را بر عهده داشت. او نوازندگی سولوی طولانی و دشوار در موومان اول را با حرارت، مهارت و درخشش شگفت‌انگیزی اجرا کرد. به همان اندازه به‌یادماندنی کنسرت دیگری در یو.سی.اِل.اِی با آهنگ‌سازی ایگور استراوینسکی[5] و به رهبری خود آهنگ‌ساز بود. این برنامه شامل قطعه‌ی «عروسی»[6] بود که به چهار پیانو به‌علاوه‌ی پرکاشن نیاز داشت. فاس یکی از پیانوها را می‌نواخت، اینگولف دال[7] و جان کراون[8] دو پیانوی

1. Royce Hall
2. Time Cycle
3. Brandenburg Concerto No. 5
4. Bach
5. Igor Stravinsky
6. Les Noces
7. Ingolf Dahl
8. John Crown

دیگر را می‌نواختند، اما یادم نیست چه‌کسی پیانوی چهارم را می‌نواخت.

فاس با ایگور استراوینسکی دوست بود و هرازچندگاهی به خانه‌اش در بورلی هیلز می‌رفت. او یک روز دست‌نوشته‌ی «کانتیکوم ساکروم»[1]، اثر این آهنگ‌ساز بزرگ روس، را با خودش به کلاس آورد. این یکی از اولین ساخته‌های اصلی استراوینسکی بود که در آن از تکنیک سریالیسم استفاده کرده بود. همین‌طور که لوکاس قطعه را با پیانو می‌نواخت و جلو می‌رفت، چیز زیادی نبود که او یا هیچ‌یک از شاگردان بتوانند درباره‌ی آن بگویند. این قطعه بی‌گمان هیچ ارتباطی با دیگر آثار استراوینسکی که ما می‌شناختیم نداشت، اما نشانه‌های استادانه‌ای از لحاظ دقت و ظرافت کار منحصربه‌فردِ استراوینسکیِ بزرگ در آن وجود داشت. استراوینسکی در چهارده سالِ باقی‌مانده از عمرش (او در سال ۱۹۷۱ درگذشت) این سبک جدید آهنگ‌سازی را، بدون آنکه واقعاً موفق شود دستاوردهای قبلی‌اش را تکرار کند، پرورش داد. موسیقی اواخر دوره‌ی زندگی این مرد بزرگ بسیار کم اجرا شده است.

لوکاس فاس برای مدتی طولانی در دانشگاه یو.سی.اِل.اِی باقی نماند و در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ از سِمتش برای تدریس استعفا داد و رهبری ارکستر سمفونیک بافلو[2] را بر عهده گرفت. او همچنین برای مدتی ارکستر سمفونیک بروکلین[3] را رهبری کرد. با این حال، فاس دوباره به عرصه‌ی تدریس بازگشت؛ این هم‌زمان بود با سال ۱۹۹۱ که به‌عنوان استاد آهنگ‌سازی و نظریه در دانشگاه بوستون[4] منصوب شد. او همه‌ی عمرش آهنگ‌سازی کرد. در نهایت، در سال ۲۰۰۹ در ۸۶سالگی درگذشت. فاس به‌درستی شخصیتی مهم در آهنگ‌سازی قرن بیستم شناخته می‌شود.

---

1. Canticum Sacrum
2. Buffalo Symphony Orchestra
3. Brooklyn Symphony Orchestra
4. Boston University

روی هریس[1]

از سال ۱۹۶۱، به مدت چندین سال، روی هریس به‌عنوان آهنگ‌ساز در اقامتگاه یو.سی.اِل.اِی اقامت داشت و متعهد بود که با دانشگاه همکاری‌هایی انجام دهد و در همین راستا به دانشجویان پیشرفته آهنگ‌سازی درس می‌داد. من اگرچه به‌عنوان استادیار موسیقی در دپارتمان موسیقی دانشگاه ایالتی کالیفرنیا در لانگ‌بیچ مشغول تدریس تمام‌وقت بودم، در کلاس آهنگ‌سازی هریس ثبت‌نام کردم. من هنوز اسماً در یو.سی.اِل.اِی دانشجوی دکتری بودم، زیرا پایان‌نامه‌ام تا سال ۱۹۶۴ هنوز تکمیل نشده بود و در آن زمان به‌عنوان یکی از اعضای دانشکده‌ی موسیقی از لانگ‌بیچ به یو.سی.اِل.اِی منتقل شدم.

در اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ روی هریس یکی از چهره‌های اصلی موسیقی آمریکایی شناخته می‌شد. «سمفونی سوم» او، که بسیار مفصل و درعین‌حال بسیار متمرکز است، موقعیتش را به‌عنوان آهنگ‌سازی تثبیت کرده بود که موسیقی‌اش بیانگرِ عظمت چشم‌انداز و مناظر آمریکایی است. سایر آثارش، سمفونیک یا کُرال، موقعیت او را به‌عنوان آهنگ‌سازی آمریکایی به‌طور شایسته‌ای تثبیت کرده بود. اینکه او رگ‌وریشه‌ای انگلیسی داشت و در شرایطی ساده و بی‌آلایش در جایی که لینکلن[2] به دنیا آمده بود، یعنی اوکلاهاما[3]، و در سالروز تولد لینکلن در سال ۱۸۹۸ به دنیا آمده بود، به شناخته‌شدنش به‌عنوان شخصیتی منحصربه‌فرد آمریکایی افزود.

به مدت سه سال (۱۹۶۱ـ۱۹۶۴) و به‌صورت پراکنده از روی هریس درس‌های آهنگ‌سازی می‌گرفتم. قرارمان این بود که با وقت قبلی به خانه‌ی او بروم. این جلسات خصوصی بود و هیچ دانشجوی دیگری در آن حضور نداشت. آن‌طور که من به یاد می‌آورم، هریس همیشه در خانه‌های اجاره‌ای زندگی می‌کرد و چندین بار خانه‌اش را عوض کرده بود. اولین زمانی که برای

---

1. Roy Harris
2. Lincoln
3. Oklahoma

من تعیین کرد، بعد از اینکه تلفنی با او صحبت کرده بودم، ساعت ۸ شب بود. او به‌تازگی به لس‌آنجلس نقل‌مکان کرده بود و در خانه‌ای در پاسیفیک پَلیسیدس[1] زندگی می‌کرد. تعدادی از آهنگ‌های جدیدم را برداشتم تا او ببیند و تصمیم بگیرد که آیا مرا به‌عنوان دانشجو می‌پذیرد یا نه. از میان قطعاتم او به‌ویژه یک تریو[2] برای سازهای بادی[3] را، که به‌تازگی نوشته بودم، دوست داشت. در نهایت، از همان ملاقات اول با هم دوست شدیم و برای سه سال بعد با قرارهایی ازپیش‌تعیین‌شده به دیدن هریس می‌رفتم.

جلساتی که با او داشتم بر روی قطعه‌ی خاصی متمرکز بود که در آن زمان می‌نوشتم. او ایده‌های بسیار واضحی درباره‌ی آنچه از من می‌خواست انجام بدهم داشت، کاملاً در تضاد با رویکردی که میو به تدریس داشت. او نت‌های طولانی را دوست داشت و کسر میزان‌نماهای ۲/۴، ۲/۶ یا ۲/۹ را به ۴/۴، ۸/۶ یا ۸/۹ ترجیح می‌داد. او همچنین به بسط و مدل تِماتیک موسیقی (به‌شکل ایده‌ها یا موتیف‌های موسیقی تکرارشونده) علاقه‌مند بود که به شیوه‌ای بلند و دراماتیک گسترش یابد و میزان‌های زیادی داشته باشد و شاید تا دو یا چند اکتاو را پوشش دهد. گاهی روی چیزی را که نوشته بودم خط می‌کشید و با دستخط خودش تغییراتی ایجاد می‌کرد. در بیشتر مواقع من راضی بودم و خیلی خوب با هم کنار می‌آمدیم. بعد از کلاس، همیشه از همسرش، جوانا[4] که پیانیست چیره‌دستی بود، می‌خواست که برای ما نوشیدنی بیاورد. نوشیدنی مورد علاقه‌اش ویسکی بوربون[5] مخلوط با اِیل زنجبیل[6] (نوعی آبجوی انگلیسی) بود.

هریس مردی خوش‌رو، بی‌ریا، رک‌گو و بی‌شیله‌پیله بود. خیلی پیش

1. Pacific Palisades
2. Trio
3. Woodwind Trio
4. Joanna
5. Bourbon
6. Ginger ale

می‌آمد که با او گفت‌وگوهای مهیج و گاهی هم روشن‌گرانه داشته باشم. یک بار درباره‌ی استراوینسکی با هم بحث کردیم. من همیشه خلاقیت و دقت این آهنگ‌ساز روس را تحسین می‌کردم. هریس هم آثار سمفونیک اولیه‌ی او را بسیار قبول داشت؛ با این حال، او دوره‌ی نئوکلاسیک استراوینسکی و به‌ویژه تلاش‌های متأخرش بر روی سبک سریالیسم را، که فاقد ایده‌های اصیل و مبتکرانه توصیفشان می‌کرد، کم‌ارزش می‌دانست. او شوئنبرگ و پیروانش را قبول نداشت و درباره‌ی موسیقی هیندمیت[1] عقیده داشت که به‌خوبی نوشته شده، اما عاری از لطافت و روح است. از طرف‌دیگر، برخی از هم‌وطنانش، به‌ویژه آرون کوپلند[2]، ساموئل باربر[3] و دیوید دایموند[4] را تحسین می‌کرد و ارزش زیادی برایشان قائل بود.

وقتی در سال ۱۹۶۴ به عضویت در دانشکده‌ی موسیقی یو.سی.اِل.اِی منصوب شدم، من و هریس همکار شدیم و دیگر با او کلاسی نداشتم، اما هرازچندگاهی به خانه‌اش سر می‌زدم. او برای مدتی در خانه‌ای در ساحل مالیبو[5] زندگی می‌کرد و از زندگی در کنار صدای امواج اقیانوس آرام و درخشش پرتوهای نور غروب خورشید بر روی آب لذت می‌برد و می‌گفت: «من باید در کنار یک چیز طبیعی و بکر زندگی کنم.»

برای کسی، به‌ویژه با پیشینه‌ی من، بسیار نادر است که فرصت و امتیاز درس‌خواندن با چنین آهنگ‌سازان مهمی را داشته باشد. من از آموزه‌هایی که از همه‌ی معلم‌های آهنگ‌سازی‌ام یاد گرفتم بسیار بهره بردم و درعین‌حال می‌دانستم که این‌ها آهنگ‌سازانی با سبک‌ها و گرایش‌های کاملاً متفاوتی هستند. با وجود این، من سرشت و تمایلات طبیعی خودم را داشته‌ام، همان‌طور که همه‌ی هنرمندان خلاق باید داشته باشند. در نهایت، من سبک

---

1. Paul Hindemith
2. Aaron Copland
3. Samuel Barber
4. David Diamond
5. Malibu

خودم را پرورش داده‌ام و نمی‌توان آن را بر اساس معلم‌هایی که داشته‌ام شناسایی یا با آن‌ها یکی‌اش کرد، اما حتماً از راهنمایی‌هایی که به من داده‌اند بهره برده‌ام.

رشته‌ی موسیقی در دانشگاه‌ها: آمریکا، ایران و اروپا

این فصل دو هدف دارد: مقایسه‌ی نحوه‌ی ارائه‌ی دروس موسیقی در سطح دانشگاهی بین اروپا و آمریکا و مروری بر تجربیات خودم در دانشگاه‌های مختلفی که در آن تدریس کرده‌ام.

رویکرد گنجاندن موسیقی در تحصیلات سطح دانشگاهی در کالج‌ها و دانشگاه‌های آمریکا با مؤسسات مشابه در بیشتر کشورهای اروپایی بسیار متفاوت است و معتقدم ـ به دلایلی که خواهم نوشت ـ در موقعیتی هستم که بتوانم درباره‌ی این تفاوت‌ها اظهارنظر کنم و به نقاط ضعف و قوت هر نظام اشاره کنم. من همه‌ی تحصیلات دانشگاهی‌ام را در آمریکا انجام دادم و چندین سال نیز در دانشگاه‌های آمریکا تدریس کردم. به‌علاوه، در تعدادی از دانشگاه‌های آمریکا ـ ازجمله ایلینوی[1]، پرینستون[2]، هاروارد[3]،

1. Illinois
2. Princeton
3. Harvard

میشیگان[1]، کالیفرنیا[2]، برکلی[3] و کالج سوارتمور در پنسیلوانیا[4] ـ سخنران و استاد مدعو بوده‌ام. همچنین از سال ۱۳۴۸ حدود ده سال استاد موسیقی و رئیس دپارتمان موسیقی دانشگاه تهران بودم و برنامه‌ی آموزشی موسیقی‌ای که در آنجا پایه‌گذاری کردم با الگوبرداری از نظام آمریکایی و با اضافه‌کردن برخی دروس موسیقی سنتی ایرانی به آن بود. در میان‌سالی، پس از آنکه سه سال استاد مدعوِ دانشگاه کوییز بلفاست در ایرلند شمالی بودم، به‌عنوان رئیس دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه دوبلین، کالج ترینیتی، به جمهوری ایرلند نقل‌مکان کردم؛ سِمتی که سیزده سال در آن ماندم. همچنین به‌عنوان استاد مدعو با تعدادی از دانشگاه‌ها در بریتانیا همکاری کردم و سه سال هم‌کارشناس خارجی دانشکده‌ی موسیقی در دانشگاه دورهام بودم و همچنین سخنران مهمانِ دانشگاه‌های کُلن[5]، کُپنهاگ[6]، لیوبلینا[7] و ورشو[8] بوده‌ام. بنابراین، فکر نمی‌کنم گفتن اینکه من چیزهایی درباره‌ی نحوه‌ی ارائه‌ی رشته‌ی موسیقی در آموزش سطح دانشگاهی در برخی از کشورهای اروپایی، به‌ویژه بریتانیا و ایرلند، می‌دانم و همچنین شناخت خوبی که از نظام دانشگاهی آمریکا در این حیطه دارم، لاف‌زدن یا خودنمایی به نظر برسد.

دانشگاه‌های قدیمی اروپا عمدتاً در شهرهای بزرگ یا نزدیک آن‌ها تأسیس شدند. بسیاری از آن‌ها در آغاز کارشان به نهادهای مذهبی وابسته بودند. این دانشگاه‌ها نیازهای طبقات بالا را تأمین می‌کردند. دروس آن‌ها عمدتاً با دین، ادبیات کلاسیک، فلسفه، علوم طبیعی، حقوق و پزشکی مرتبط بود و به روحانیون، وکلا و پزشکان نیز آموزش می‌دادند. دانشگاه‌های اروپایی به

1. Michigan
2. The University of California
3. Berkeley
4. Swarthmore College of Pennsylvania
5. Koln
6. Copenhagen
7. Ljubljana
8. Warsaw

هنرهای عملی مانند موسیقی، تئاتر، نقاشی و مجسمه‌سازی توجهی نداشتند. بنابراین، مانند سایر هنرها، مطالعات موسیقی در حوزه‌ی مدارسی بود که مخصوص موسیقی بودند، که شامل آکادمی‌های موسیقی، کنسرواتوارها و مؤسسات آموزش عالی و مانند آن می‌شد. همین امر درخصوص هنرهای تجسمی، معماری و مطالعات نمایشی، که مؤسسات تخصصی برای آن‌ها تأسیس شد، صادق بود. در چند مورد، در دانشگاه‌های بزرگ کرسی‌های استادی برای رشته‌ی موسیقی ایجاد شد؛ با این حال، فقط جنبه‌هایی از فلسفه و تاریخ موسیقی تدریس می‌شد. در اروپا این یک قاعده بود که هیچ‌کس برای یادگیری هارمونی، کنترپوان، آهنگ‌سازی یا ارکستراسیون به دانشگاه نمی‌رفت و همچنین کسی به‌دنبال مطالعات بیشتر درباره‌ی رپرتوار پیانو، ویولن، کلارینت، آواز و... نبود. از همین رو، دانشگاه‌های اروپایی یا دپارتمان موسیقی نداشتند یا درباره‌ی جنبه‌های غیرتخصصی زبان و فلسفه‌ی موسیقی فقط سخنرانی‌هایی ایراد می‌کردند.

در آمریکا بسیاری از دانشگاه‌های بزرگ در جوامع کوچکی ساخته شده بود که به مرور زمان در اطراف دانشگاه رشد یافتند. هزینه‌ی دانشگاه‌ها اغلب بر اساس اعطای اراضی‌ای که دولت ایالتی می‌داد یا توسط یک فرد نیکوکار برای ایجاد یک مؤسسه‌ی آموزش عالی تأمین می‌شد. بیشتر وقت‌ها، دانشگاه‌ها در محوطه‌های دانشگاهی بزرگ در مکان‌های کم‌جمعیت ساخته می‌شدند، جایی که ساخت مؤسسات جداگانه جهت رفع نیازها برای رشته‌های دیگر، مانند موسیقی، عملی نبود. بنابراین، از همان ابتدا موسیقی به‌اندازه‌ای مهم بود که در برنامه‌ی درسی دانشگاه‌ها گنجانده شود. علاوه‌بر این، آمریکا فاقد مفهوم اشرافیت موروثی بود و قدرت سیاسی در اختیار طبقه‌ی حاکم قدیمی نبود. براین‌اساس، نه‌تنها افراد ثروتمند بلکه مردم عادی با پیشینه‌های گوناگون و با علایق گوناگون به آموزش عالی دسترسی داشتند. تا پایان قرن نوزدهم تعداد مؤسسات آموزش عالی در آمریکا بسیار بیشتر از مناطق دیگر پرجمعیت در دنیا، حتی پیشرفته‌ترین کشورهای اروپایی، بود.

کنسرواتوارهای قدیمی و معتبری در شهرهای بزرگ آمریکا وجود داشت؛ مانند کنسرواتوار اوبرلین اوهایو[1]، مؤسسه‌ی موسیقی کرتیس فیلادلفیا[2]، مدرسه‌ی پیبادی در بالتیمور[3]، مدرسه‌ی موسیقی جویلیارد نیویورک[4] و کنسرواتوار نیوانگلند[5] در بوستون. با این حال، دانشگاه‌ها و کالج‌ها در سرتاسر ایالات متحده، که بیش از هزارتا از آن‌ها وجود دارد، کنسرواتوارهایی درون خودشان دارند. دوره‌ی آموزشی آن‌ها شامل تمام موضوعات مرتبط با تکنیک آهنگ‌سازی (هارمونی، کنترپوان، تحلیل، ساز و ارکستراسیون)، تمام دوره‌های تاریخ موسیقی، دوره‌هایی درباره‌ی آهنگ‌سازان برجسته به‌صورت انفرادی، موضوعات مربوط به روش‌شناسی موسیقی و آموزش کلیه‌ی سازهای موسیقی و صدا و آواز می‌شود. دپارتمان‌های موسیقی آمریکا همواره ارکسترهای سمفونیک دانشجویی، گروه‌های مارش و گروه‌های کُر خودشان را دارند و از آن‌ها حمایت می‌کنند. برخی از دانشگاه‌ها نیز استودیوها و کارگاه‌های فعال اپرا[6] دارند. همچنین تقریباً در هر مؤسسه‌ی بزرگ آموزشی دوره‌های موسیقی‌شناسی قومی[7]، که حوزه‌ای نسبتاً جدید و مورد توجه است، به برنامه‌ی درسی اضافه شده است.

در مقایسه، دانشگاه‌های اروپا دپارتمان‌های موسیقی بسیار کوچک‌تری دارند. اعضای بسیار کمتری دارند و ارائه‌ی دوره‌های درسی‌شان خیلی محدودتر است. برخی از دانشگاه‌های اروپایی در پنجاه سال گذشته برنامه‌ی آموزشی موسیقی‌شان را ارتقا داده‌اند و به نظام آموزشیِ آمریکایی نزدیک‌تر شده‌اند. با وجود این، دامنه‌ی آنچه ارائه می‌شود در مقایسه با دانشگاه‌های آمریکا کمتر است. در یو.سی.اِل.اِی، که در دهه‌ی ۱۹۶۰ تدریس می‌کردم،

1. Oberlin Conservatory of Ohio
2. Curtis Institute of Philadelphia
3. Peabody School in Baltimore
4. New York's Juilliard School of Music
5. New England Conservatory
6. Active opera workshops
7. Ethnomusicology

حدود چهل کارمند دانشگاهی تمام‌وقت و هجده نفر نیمه‌وقت داشتیم. در بازدیدهای اخیر از همان دپارتمان، متوجه شدم که درحال‌حاضر حداقل دو برابر این تعداد به‌عنوان اعضای هیئت‌علمی موسیقی مشغول‌اند. یک دانشگاه بریتانیایی اگر پانزده نفر کارمند آکادمیک داشته باشد، یعنی آن دانشگاه کادر آکادمیک فوق‌العاده پرتعدادی در رشته‌ی موسیقی دارد. درمقابل، دانشگاه‌های اروپا[1] عموماً تعداد کارمندان کمتری دارند و برنامه‌ی درسی‌شان در مقایسه با مؤسسات مشابه در بریتانیای کبیر یا ایرلند محدودتر است.

یکی دیگر از تفاوت‌های مهم بین دانشگاه‌های بریتانیا و ایرلند با مؤسسات آموزش عالی در آمریکا نحوه‌ی دستیابی استادان به سِمت استادی تمام و جایگاه هیئت‌علمی است. دانشگاه‌های بریتانیا و ایرلند روند دقیقی برای انتصاب استاد دارند، که شامل بررسی موشکافانه‌ی مدارک متقاضیان، تهیه‌ی فهرست نهایی و انجام مصاحبه‌ها می‌شود؛ با این حال، پس از استخدام متقاضی، حتی زمانی‌که این انتصاب به‌صورت آزمایشی باشد، بدون توجه به اینکه ممکن است عملکرد استاد موقت ضعیف باشد، عملاً ناممکن است که آن استخدام دائمی نشود. در آمریکا یک استادیار[2] (معادل مدرس[3] در نظام اروپایی) را می‌توان با شواهدی دالِ بر عملکرد ضعیف بدون سروصدا اخراج کرد. او باید در مدت هفت سال تدریس دانشگاهی، هم ازنظر توانایی‌های تدریس و هم ازنظر فعالیت‌های پژوهشی که به انتشار می‌رساند، شایستگی خود را به‌عنوان استاد دانشگاه اثبات کند، تا به مرتبه‌ی دانشیاری، که سِمتی رسمی است، ارتقا یابد. کوتاهی از انجام این کارها، حتی پس از هفت سال، ممکن است منجر به اخراج او شود. در دانشگاه‌های بریتانیایی و ایرلندی تأکید کمتری بر کار تحقیقی وجود دارد. یک عضو آکادمیک دانشگاه ممکن است در طول سال‌های متمادی هیچ اثر منتشرشده‌ی مهمی نداشته باشد. در این‌صورت، ممکن است ارتقا پیدا نکند، اما می‌تواند به‌طور

1. Continental universities
2. Assistant Professor
3. Lecturer

نامحدود در رتبه‌های پایین‌تر[1] باقی بماند. اتحادیه‌ها حضور قدرتمندی دارند و هرگونه تلاشی از سوی یک دپارتمان دانشگاهی برای خلاص‌شدن از شر یک عضو فاقد صلاحیت، فارغ از دلیل آن، منجر به درگیری با اتحادیه می‌شود و می‌تواند به دادگاه ختم شود. دانشگاه‌ها معمولاً از هرگونه درگیری در پرونده‌های قضایی دوری می‌کنند، به‌ویژه که اغلب به هزینه‌های سنگین و نتایج پیش‌بینی‌ناپذیر ختم می‌شوند.

به‌طورکلی، هم در رویکرد آمریکایی و هم اروپایی درخصوص آموزش، نقاط قوت و ضعف وجود دارد. بی‌تردید دانشجویان در اروپا قبل از پذیرش در دانشگاه، دوازده سال تحصیلیِ جامع و مفصّل‌تری را گذرانده‌اند. در مقایسه، برنامه‌های درسی مدارس ابتدایی و متوسطه در آمریکا ضعیف‌اند. شاید به همین دلیل باشد که یک دوره‌ی لیسانس در آمریکا، صرف‌نظر از رشته‌ی تحصیلی اصلی، شامل موضوعات دیگری مانند تاریخ، زبان‌های خارجی، دروس علوم و تعدادی درس گزینشی از فهرستی از درس‌های موجود می‌شود. این برای جبران ناکافی‌بودن مدرسه، قبل از سطح دانشگاهی، است. به عبارت دیگر، برخی از دروسی که دانش‌آموز اروپایی در مدارس متوسطه داشته و از پیشینه‌ی دانش‌آموزان آمریکایی غایب بوده، در سطح دانشگاه گنجانده شده است.

بنابراین، ممکن است به نظر برسد مدرک لیسانس دانشگاه آمریکایی ضعیف است. با این حال، عوامل تعدیل‌کننده‌ای وجود دارد که باید در نظر گرفت. گرفتن لیسانس آمریکایی یک دوره‌ی چهارساله نیاز دارد، اما به‌طورکلی در اروپا تنها به سه سال نیاز است (این شامل علوم پایه، مهندسی یا پزشکی نمی‌شود). طول ترم تحصیلی در الگوی آمریکایی معمولاً طولانی‌تر است و در برخی موارد به هشت هفته می‌رسد. همچنین تعداد ساعات کلاس و حضور الزامی در آن برای یک دانشجو در آمریکا بسیار بیشتر است. به‌طور متوسط، یک دانشجوی لیسانس در یک دانشگاه آمریکایی در طول چهار

1. Junior rank

سال تحصیل باید پانزده ساعت در هفته در کلاس حضور داشته باشد، درصورتی‌که زمان مورد نیاز یک دانشجوی اروپایی با استادان، با احتساب زمان آموزش، به‌طور متوسط بیش از ده ساعت نمی‌شود.

الزامات مدارک تحصیلات تکمیلی در نظام آمریکایی قطعاً بیشتر، ساختارمندتر و سخت‌تر از هر برنامه‌ی مشابه در مؤسسه‌های آموزشی اروپایی است. در دانشگاه‌های آمریکا باید در کلاس‌ها یا دوره‌هایی حضور داشته باشید که هم شامل تحقیق و هم امتحان و قبولی در آن می‌شود. همچنین قبل از ارائه‌ی پایان‌نامه، آزمون‌های به‌اصطلاح جامع وجود دارد. بسیاری از دانشگاه‌ها برای مدرک دکتریْ متقاضی را ملزم به قبولی در امتحان‌های روخوانی دو زبان خارجی (معمولاً فرانسوی و آلمانی) می‌کنند. این برای اثبات توانایی انجام تحقیق در منابعی فراتر از منابع موجود به زبان انگلیسی است. پایان‌نامه با راهنمایی یکی از استادها تهیه می‌شود و، در نهایت، چهار استاد دیگر که دو نفر از دپارتمان موسیقی و دو نفر از خارج هستند، آن را می‌خوانند و تأیید می‌کنند. در نظام اروپایی مدرک تحصیلی مربوط به تحصیلات تکمیلی اساساً بر اساس یک پایان‌نامه نوشته شده و تحت نظارت یک استاد اعطا می‌شود و باید تأییدیه‌ی یک ناظر خارجی را نیز دریافت کند. اگرچه معمولاً هیچ کلاس یا موضوعی برای تدریس در برنامه‌های تحصیلات تکمیلی در مؤسسه‌های اروپایی وجود نداشت، اخیراً گرایشی برای گنجاندن برخی دوره‌های تدریس ایجاد شده است. این امر برای ایجاد انطباق بیشتر با نظام آمریکایی انجام شده تا دانشجویان در هنگام جابه‌جایی از کشوری به کشور دیگر راحت‌تر خود را وفق بدهند. همچنین عزم رو به رشدی برای ایجاد یکنواختی بیشتر در محتوای مدارک تحصیلی به‌منظور بهبود دسترسی به بازار کار در صحنه‌ی بین‌المللی وجود دارد.

نکات مقایسه‌ی بالا نشان می‌دهد که این دو نظام به‌صورت متفاوت در نظر گرفته می‌شوند. دنیای قدیم، الگوی سنتی و معمولش ـ ارائه‌ی آموزش‌های گسترده و لازم به جوانان ـ را حفظ کرده تا آن‌ها را در دوره‌ی

دوازده‌ساله‌ی تحصیلات پیش‌از دانشگاهشان برای یک حرفه و کار آماده کند. در اصل، آموزش سطح دانشگاهی برای گروه کوچکی از نخبگان طراحی شده بود که برای مشاغل حرفه‌ای‌تر ـ مانند حقوق، پزشکی، علوم، مهندسی، الهیات و سیاست ـ آموزش می‌دیدند. در رویکرد آمریکایی، این آموزش گسترده در دوره‌ای شانزده‌ساله پخش می‌شود. اما در چهار سال پایانی، زمینه را برای یک حرفه‌ی تخصصی نیز فراهم می‌کند که اعتبار کامل آن ازطریق تحصیلات تکمیلی به دست می‌آید. در واقع، تحصیلات تکمیلی در دانشگاه‌های آمریکا بسیار جدی‌تر از دانشگاه‌های اروپایی است. تا همین اواخر، در بیشتر مؤسسات آموزشی اروپایی، مدرک فوق‌لیسانس مابین مدرک لیسانس و دکترا وجود نداشت، اما اکنون در بسیاری از کشورها این مدرک، مطابق نظام آمریکایی، به رسمیت شناخته شده است. با این حال، مدرک تحصیلات تکمیلی معمولاً شامل موارد آموزشی بسیار کمی است و حضور در کلاس اندک است و اغلب هیچ امتحانی به‌جز دفاع شفاهی پایان‌نامه در پایان دوره وجود ندارد.

در رابطه با موسیقی، دانشگاه‌های اروپایی در کار پرورش آهنگ‌ساز و نوازنده نیستند و هدفشان بیشتر تربیت پژوهشگر است. البته این بدان معنا نیست که در میان فارغ‌التحصیلان موسیقی از این مکاتب آموزشی، آهنگ‌ساز یا نوازنده وجود ندارد، بلکه ساختار این دوره‌ها در نطفه برای تربیت نوازنده یا آهنگ‌ساز طراحی نشده است. مدل آمریکایی، به‌ویژه در سطح فوق‌لیسانس، بسیار به جنبه‌ی خلاقانه و عملیِ حرفه‌ی موسیقی و به همان اندازه به ترویج دانش‌پژوهی و تحقیق نیز می‌پردازد (باید اضافه کنم که دانشگاه‌های بریتانیا و ایرلند، در چند وقت اخیر، اقدامات چشمگیر و مؤثری برای تربیت و آموزش آهنگ‌سازان آینده انجام داده‌اند).

***

در بخش دوم این فصل قصد دارم مشاهدات شخصی‌ام را درباره‌ی چهار دپارتمان موسیقی، که در طول فعالیت آکادمیکم با آن‌ها ارتباط نزدیکی

داشته‌ام، بازگو کنم؛ که شامل دپارتمان موسیقی دانشگاه ایالتی کالیفرنیا در لانگ‌بیچ، دانشگاه کالیفرنیا در لس‌آنجلس (یو.سی.اِل.اِی)، دانشگاه تهران و دانشکده‌ی موسیقی در دانشگاه دوبلین، کالج ترینیتی می‌شود. موارد زیر بازتابی از تجربه‌های من در این دپارتمان‌های موسیقی با اشاره به برخی از شخصیت‌هایی است که در هرکدام از آن‌ها می‌شناختم.

دانشگاه ایالتی کالیفرنیا در لانگ‌بیچ

اولین انتصاب دانشگاهی تمام‌وقت من در سال ۱۹۶۱ اتفاق افتاد. دو سال قبل از آن دوست بسیار نزدیک من، جولین موسفیا[1]، در کالج ایالتی کالیفرنیا در لانگ‌بیچ، شهری در ۵۰ کیلومتری جنوب لس‌آنجلس، استخدام شده بود. در آن زمان این مؤسسه‌ی آموزشی یکی از چهارده کالج ایالتی در سراسر کالیفرنیا بود و چند سال بعد از آن به جایگاه دانشگاه ارتقا یافت. جولین، که اصالتاً رومانیایی بود، به‌عنوان یک پیانیست جوانِ درخشان در کشورش شهرت پیدا کرده بود. او در سال ۱۹۴۸ به آمریکا آمده بود و مدتی را در مدرسه‌ی موسیقی جولیارد گذرانده بود و پس از آن به کالیفرنیا نقل‌مکان کرده بود. اگرچه او تعدادی رسیتال با نقدهای تحسین‌برانگیز اجرا کرده بود، قدردانی‌ای که شایسته‌اش بود را دریافت نکرده بود، که این فقط نشان‌دهنده‌ی رقبا و شلوغی بیش‌ازحد در این میدان است. او برای ادامه‌ی تحصیلات در یو.سی.اِل.اِی ثبت‌نام کرد و مدرک فوق‌لیسانسش را در سال ۱۹۵۸ دریافت کرد. در سال ۱۹۵۹ جولین به‌عنوان مدرس پیانو در کالج ایالتی کالیفرنیا در لانگ‌بیچ استخدام شد. در آنجا به‌طور منظم رسیتال اجرا می‌کرد و به شهرت دپارتمان موسیقی کالج می‌افزود. به‌لطف توصیه‌های او بود که برای یک سخنرانی در آنجا دعوت شدم و متعاقباً به من پیشنهاد استادیاری دادند. وظیفه‌ی من تدریس دروس نوازندگی، هارمونی و کنترپوان بود.

اگرچه تنها چند سال از عمر دانشگاه ایالتی کالیفرنیا در لانگ‌بیچ

1. Julien Musafia

می‌گذشت، دپارتمان موسیقی آن در یک ساختمان موسیقی مجهز جدید قرار داشت و درست در کنار یک تئاتر زیبا قرار گرفته بود که برای کنسرت‌ها و همچنین برای سایر رویدادهای فرهنگی، که به سالنی بزرگ نیاز داشت، از آن استفاده می‌شد. در زمان انتصاب من دپارتمان نوزده عضو آکادمیک تمام‌وقت داشت، به‌علاوه‌ی یک کتابدار و یک دبیر اجرایی. از همان ابتدا مشخص بود که کادر علمی دپارتمان به دو گروه متضاد تقسیم شده است. خصومت بین اعضای دو گروه محسوس بود و به‌اجبار با یکدیگر صحبت می‌کردند. برای‌آنکه من در آنجا منصوب شوم، لازم بود که گروه بزرگ‌تر، که جولین نیز به آن تعلق داشت، قبولم می‌کردند. بنابراین، از آنجا که من انتخاب اکثریت بودم، باید از روز اول با خصومت گروه اقلیت کنار می‌آمدم. با گذشت زمان و شناختن همکارانم، تعداد بسیار کمی از آن‌ها در هر دو گروه بودند که بتوانم آن‌ها را تحسین کنم. بی‌تردید در گروه اکثریت تحسین‌برانگیزترینشان جولین موسفیا بود. در گروه اکثریت فرانک پولر[1] نیز حضور داشت؛ رهبر گروه کُر با دستاوردهای چشمگیری که در سراسر کشور به رسمیت می‌شناختند. او همچنین آهنگ‌ساز تعداد زیادی قطعات کُرالِ منتشرشده بود. فرانک بسیار خون‌گرم و مهربان بود و ما به‌سرعت دوستان خوبی شدیم. درکل هیچ‌یک از بقیه‌ی اعضای گروهِ اکثریت در هیچ زمینه‌ای از دانش موسیقی یا اجرا برجسته یا متمایز نبودند.

گروه مقابل فرد برجسته‌ای داشت به نام لئون دالین[2] که، بر اساس شواهد، آهنگ‌سازی شایسته و نویسنده‌ی چندین کتاب ازجمله کتابی درباره‌ی تکنیک آهنگ‌سازی بود. بقیه هم ازنظر شخصیت یا نوازندگی کمتر از حد متوسط بودند. فضای سرد و غیردوستانه در جلسات استادان و رفتار عمومی همکاران بسیار ناخوشایند و نگران‌کننده بود. اما این واقعیتِ شرایط بود و من نمی‌توانستم تغییرش دهم. در طول سه سالی که در لانگ‌بیچ بودم، چیزی

1. Frank Pooler
2. Leon Dallin

جز ابراز نارضایتی و دل‌خوری از طرف گروه مقابل ندیدم و باوجود حمایت و همراهی بیشتر همکارانم در گروه اکثریت، سال‌هایی که در لانگ‌بیچ بودم به خوشی سپری نشد.

در اوایل سال سوم خدمتم داستانی مربوط به انتخاب رئیس جدید برای بخش موسیقی متأسفانه رابطه‌ی من با جولین موسفیا را تیره‌وتار کرد، که بر اسف‌باریِ وضعیت افزود و منجر شد به اینکه من به کارم در کالج ایالتی کالیفرنیا در لانگ‌بیچ پایان دهم. دوستی دیرینه‌ی ما یکی از معدود پاداش‌های حضورم در میان گروهی مستعدِ درگیری و عمدتاً متوهم و بی‌کفایت بود. بنابراین، با برداشته‌شدن این لنگر، تصمیم گرفتم به‌دنبال کار در جای دیگری باشم.

در آغاز سال تحصیلی ۱۹۶۳ ـ ۱۹۶۴ رئیس گروه موسیقی، فردی قدبلند به نام جان گرین[1] که تخصصش آموزش موسیقی بود و گروه موسیقی کالج را نیز اداره می‌کرد، اعلام کرد که پیشنهادی شغلی در دانشگاهی در تگزاس پذیرفته است و قرار است لانگ‌بیچ را تا پایان سال ترک کند. ریاست منوط به رأی‌گیری بود. قوانین به این‌صورت بود که نامزد باید حداقل دوسوم آرای اعضای دپارتمان را کسب کند. در کمال تعجب، جولین که همیشه کار اداری را به سخره می‌گرفت، ناگهان به این فکر افتاد که برای ریاست دپارتمان در رأی‌گیری شرکت کند.

حداقل به سه دلیل فکر می‌کردم که چرا ایده‌ی رقابت در انتخابات برای جولین بد بود و با او این مسئله را در میان گذاشتم. یکی اینکه او اگرچه نوازنده و پیانیستی بسیار محترم بود، می‌دانستم که همکارانمان او را فردی همکارگریز و مغرور می‌دانند. بنابراین، مطمئن بودم که حتی یک‌سوم آرا را هم کسب نخواهد کرد، پس چرا باید با این رقابت چهره‌اش را خدشه‌دار می‌کرد؟ دلیل دوم این بود که او برای کار اداری مناسب نبود. او پیانیست بود و نیاز داشت تا حد امکان وقتش را صرف تمرین و اجرا کند، نه اینکه پشت

1. John Green

میز بنشیند و کاغذ این‌طرف و آن‌طرف کند. دلیل سوم که باید با ملاحظه‌ی زیاد برایش توضیح می‌دادم این بود که او رئیس خوبی نمی‌شد، زیرا گوشه‌گیر و خودرأی بود و به‌راحتی با بقیه کنار نمی‌آمد. حضور او به‌ناچار سبب تفرقه و اختلاف‌نظر زیادی می‌شد، و این به خیر و صلاح دپارتمانی نبود که از قبل گرفتار چندپارگی و جناح‌گرایی شده بود.

بحث‌های طولانی با جولین نتوانست او را متقاعد کند که از مطرح‌کردن نامش صرف‌نظر کند و درعین‌حال، من هم متقاعد نشدم که به او رأی بدهم. در پایان، از هیئتی نوزده‌نفره او نظر موافق شش نفر را جلب کرد و نامزد دیگری که او هم از گروه اکثریت بود، سیزده رأی کسب کرد و انتخاب شد. با کمال تأسف و ناراحتی، این مسئله باعث ایجاد شکاف در رابطه‌مان شد، اما خوشبختانه در عرض چند سال کاملاً ترمیم شد. تا چند سال بعد از آن، می‌توانستم دل‌خوری او را به‌دلیل عدم حمایتم از تمایل او برای انتخاب به‌عنوان رئیس دپارتمان درک کنم، اما در نهایت به این باور رسیدم که این ایده ـ به معنی واقعی کلمه ـ احمقانه بود. یک سال بعد در ۱۹۶۴ آلما ماتِر[1] (در انگلیسی این واژه به هر نهاد آموزشی، معمولاً کالج یا دانشگاه، که کسی در آن تحصیل کرده و از آن فارغ‌التحصیل شده است گفته می‌شود) خودم، دانشگاه یو.سی.اِل.اِی، به من پیشنهاد داد تا سِمتی تمام‌وقت برای تدریس تئوری و آهنگ‌سازی در آنجا داشته باشم، که با خوشحالی پذیرفتم. پیوند دوستی بین جولین و من به‌اندازه‌ای قوی بود که در عرض چند سال پس از اینکه لانگ‌بیچ را ترک کردم، دوباره با هم ارتباط برقرار کردیم و هرازچندگاهی همدیگر را می‌دیدیم. در سال‌های ۱۹۷۷ و ۱۹۷۸ که در مرخصی دوره‌ی فرصت مطالعاتی‌ام از دانشگاه تهران به سر می‌بردم و مشغول آهنگ‌سازی تعدادی کار سفارشی بودم، آپارتمانی در لانگ‌بیچ اجاره کرده بودم و بخش زیادی از اوقات‌فراغتم را در کنار او سپری می‌کردم. تا امروز دوستی‌مان همچنان نزدیک است و به‌کرات با هم تلفنی صحبت می‌کنیم و هر زمان که

1. Alma Mater

به کالیفرنیا سفر می‌کنم، به دیدار او می‌روم.

دپارتمان موسیقی در یو.سی.اِل.اِی

من از ۱۹۴۹ تا اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ در دانشگاه یو.سی.اِل.اِی، هم به‌عنوان دانشجو و هم بعداً به‌عنوان عضوی از دانشکده‌ی موسیقی، مشغول بودم. مدرک لیسانسم را در رشته‌ی موسیقی در سال ۱۹۵۳ از آنجا گرفتم و پس از اتمام دوره‌ی فوق‌لیسانسم در کالج میلز در اوکلند در کالیفرنیا، دوباره در سپتامبر سال ۱۹۵۵ برای مدرک دکترا به یو.سی.اِل.اِی بازگشتم. دو سال بعد از آن، برای تحقیق روی پایان‌نامه‌ام به ایران رفتم. از سال ۱۹۵۹ به یو.سی.اِل.اِی برگشتم و به مدت دو سال به تحصیل ادامه دادم و هم‌زمان به‌عنوان دستیار آموزشی نیز استخدام شدم. من دستیار دکتر مانتل هود در دوره‌های موسیقی‌شناسی قومی‌اش بودم، اما مسئولیت برخی از کلاس‌های هارمونی و نوازندگی را نیز بر عهده داشتم. در سال ۱۹۶۴ به‌عنوان کمک‌استاد تمام‌وقت در دانشگاه یو.سی.اِل.اِی استخدام شدم و دوره‌های هارمونی، کنترپوان، آهنگ‌سازی و ارکستراسیون تدریس می‌کردم و در مرکز موسیقی‌شناسی قومی، که چند سال قبل توسط مانتل هود ایجاد شده بود، نیز فعال بودم. در همین راستا، یک گروه مطالعاتی موسیقی ایرانی تأسیس کردم و تعدادی شاگرد داشتم که هم تئوری موسیقی ایرانی و هم نواختن برخی از سازها را می‌آموختند.

هیئت‌علمی دپارتمان موسیقی یو.سی.اِل.اِی در اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ نزدیک شصت عضو داشت. در واقع، مدرسه‌ی موسیقی بسیار مجهزی بود که در ساختمانی جدید به نام تالار شوئنبرگ ساخته شده بود و یک سالن بزرگ و یک سالن کنسرت کوچک، تعداد زیادی کلاس درس، سالن‌های تمرین برای گروه موسیقی دانشگاه، برای ارکستر سمفونیک و برای کارگاه اپرا داشت. حدود چهل اتاق تمرین در طبقه‌ی زیرزمین وجود داشت و دفاتر کارمندان اداری و استادان در طبقه‌ی بالای ساختمان قرار

داشت. کتابخانه‌ی موسیقی نیز در همین ساختمان شوئنبرگ قرار داشت. با بزرگ‌ترشدن برنامه‌ی موسیقی‌شناسی قومی در دهه‌ی ۱۹۶۰، بخشی از زیرزمین به اتاق‌های تمرین برای گروه‌های مطالعاتی مختلف تبدیل شد. فضای بسیار بزرگی از سوی مجموعه‌ی وسیعی از گاملان‌های جاوه‌ای و بالی اشغال می‌شد که جلسات تمرینی منظمشان را مانتل هود رهبری می‌کرد و شامل چهل دانشجو و غیردانشجو می‌شد. اتاق‌های تمرین کوچک‌تری هم با سازهای چینی، تایلندی، هندی و ایرانی پر شده بود تا گروه‌های مطالعاتی مرتبط با هم ملاقات و تمرین کنند.

هیئت‌علمی گروه موسیقی شامل تعدادی از پژوهشگران، آهنگ‌سازان و نوازندگان برجسته بود. اما متأسفانه اجتماع این موسیقی‌دان‌های برجسته درمجموع فضایی گرم و صمیمانه نساخته بود و به نظر می‌رسید تفرقه و رقابت زیادی بین آن‌ها وجود دارد. جلسات استادان اغلب مملو از تنش و نشانه‌هایی از خصومت گاه‌وبیگاه بین افراد بود. سِمت رئیس دپارتمان بر اساس انتخابات داخلی بین استادتمام‌ها در چرخش بود و فرد منتخب به مدت سه سال خدمت می‌کرد و انتخاب مجدد نیز امکان‌پذیر بود. نقطه‌ی قوت دپارتمان موسیقی در بخش موسیقی‌شناسی و آهنگ‌سازی آن بود. با گذشت زمان، با تلاش‌های خستگی‌ناپذیر مانتل هود، برنامه‌ی موسیقی‌شناسی قومی به جامع‌ترین شکل آن در تمام دانشگاه‌های آمریکا تبدیل شد. درباره‌ی دکتر هود به‌طور مفصّل در فصل افراد استثنایی نوشته‌ام. بنابراین، اینجا درباره‌ی سایر زمینه‌های قدرت دپارتمان خواهم نوشت و به شخصیت‌های جالب‌تر در میان همکارانم خواهم پرداخت، که بعضی از آن‌ها تنها چند سال قبل‌تر جزو استادانی بودند که از آن‌ها آموخته بودم.

در حوزه‌ی موسیقی‌شناسی غرب، بی‌شک برجسته‌ترین شخصیت رابرت استیونسون[1] بود. دکتر استیونسون مرجعی جهانی در زمینه‌ی موسیقی آمریکای لاتین بود. علاقه و گرایش او در درجه‌ی اول بر موسیقی کلیسایی در

1. Robert Stevenson

آمریکا (جهان نو)[1] و آهنگ‌سازان آمریکای لاتین متمرکز بود. او پژوهشگری منحصربه‌فرد و پرکار، با مجموعه‌ای خیره‌کننده از آثار منتشرشده، به‌صورت کتاب و مقاله، بود. نوشته‌های او درباره‌ی موسیقی ایبریا[2] (شبه‌جزیره‌ی ایبِریا در جنوب‌غربی اروپا قرار دارد و کشورهای اسپانیا، پرتغال، آندورا و جبل‌طارق را در بر می‌گیرد) و آمریکای لاتین جزو مهم‌ترین آثارش به شمار می‌روند. استیونسون پیانیستی عالی نیز بود. او در میان دیگران، با آرتور اشنابل[3] درس خوانده بود و گهگاه رسیتال‌های پیانو هم اجرا می‌کرد. او همچنین آهنگ‌سازی با دستاوردهای چشمگیر بود و با استادانی چون هاوارد هانسون[4] و استراوینسکی تحصیل کرده بود. او چندین قطعه‌ی منتشرشده برای پیانو داشت و همچنین مجموعه‌ی قابل ملاحظه‌ای برای ارکستر و موسیقی مجلسی نوشته بود. استیونسون فردی منزوی، قدبلند، لاغر و خیلی شبیه آبراهام لینکلن بود. در جلسات هیئت‌علمی، او بسیار کم‌صحبت بود، اما زمانی‌که صحبت می‌کرد، تمایل داشت تندخو و مخالف بقیه رفتار کند، انگار که به همکارانش چندانی اهمیتی نمی‌دهد.

یادم می‌آید در سال ۱۹۶۴ رابرت استیونسون رسیتال پیانویی را در یو.سی.اِل.اِی اجرا کرد. برنامه سخت و سنگین بود و شامل یکی از سونات‌های پیانوی خودش می‌شد. طبق معمول یک فاصله‌ی زمانی پانزده‌دقیقه‌ای نیمه‌ی اول برنامه را از نیمه‌ی دوم جدا می‌کرد. وقتی آخرین قطعه قبل از زمان استراحت نواخته شد، طبق معمول، تماشاگران انتظار داشتند که او از صحنه خارج شود و پس از این فاصله برای اجرای باقی‌مانده‌ی کنسرت برگردد، اما او صحنه را ترک نکرد. پس از واکنش به تشویق مخاطبان و تعظیمی با بی‌میلی، روی چهارپایه پشت پیانو نشست. حضار مردد و متعجب بودند که آیا او قصد دارد این فاصله را نادیده بگیرد و نیمه‌ی دوم برنامه را بلافاصله

1. New World
2. Iberia
3. Arthur Schnabel
4. Howard Hanson

ادامه دهد یا نه. اما او فقط دست‌به‌سینه پشت پیانو نشست. بعد از چند دقیقه عده‌ای بلند شدند تا برای گپ‌زدن به لابی بروند، عده‌ای دیگر مردد ماندند که چه باید بکنند و او هم درحالی‌که نگاهش به جلو خیره شده بود همان‌جا نشسته بود. پس از پانزده دقیقه، وقتی حضار دوباره به صندلی‌هایشان برگشتند، او اجرای نیمه‌ی دوم برنامه را از سر گرفت.

در دوره‌ی لیسانسم در یو.سی.اِل.اِی با دکتر استیونسون یک کلاس کنترپوان داشتم. او در جایگاه معلمْ نسبتاً سرد و درون‌گرا بود، اما خوشبختانه به نظر می‌رسید که مرا دوست دارد. سال‌ها بعد، زمانی‌که همکار شدیم، گهگاه با او صحبت می‌کردم. البته این دیدارها در مناسبت‌های اجتماعی اتفاق نمی‌افتاد، زیرا او با کسی معاشرت نمی‌کرد و گاهی به‌صورت اتفاقی در راهروی ساختمان موسیقی شوئنبرگ با او روبه‌رو می‌شدم. او اغلب درباره‌ی آنچه در دپارتمان اتفاق می‌افتاد نظرات منفی داشت و گاهی اوقات پشت‌سر یکی از همکارانمان حرف می‌زد. سال‌ها بعد، زمانی‌که رئیس دانشکده‌ی موسیقیِ دانشگاه دوبلین بودم، به او نامه نوشتم و از او دعوت کردم که به‌عنوانِ مهمان از کالج ترینیتی دیدن کند و یک یا چند سخنرانی داشته باشد، اما پاسخی از او نگرفتم.

رابرت استیونسون در دسامبر ۲۰۱۲ در ۹۴ سالگی درگذشت. او تا روزهای آخر می‌نوشت و منتشر می‌کرد.

از دیگر چهره‌های شناخته‌شده‌ی موسیقی‌شناسی غربی والتر روبسامن[1] بود؛ مردی بسیار خشک و متکبر که در دوران نازی‌ها در آلمان تحصیل کرده بود. او عمدتاً به‌دلیل تعدادی از مقالات بسیار دقیقش درباره‌ی موسیقی اوایل رنسانس شناخته شده بود. او مدرسی بسیار سرسخت بود و در مواجهه با دانشجویان نامهربان و بی‌تفاوت بود. با این حال، زمانی‌که دو دوره به‌عنوان رئیس دپارتمان خدمت کرد، ثابت کرد که بسیار منصف و کارآمد

1. Walter Rubsamen

است. رابرت تاسلر[1] نیز یکی دیگر از اعضای دپارتمان موسیقی‌شناسی بود که حوزه‌ی تخصصش اواخر رنسانس و به‌ویژه موسیقی آهنگ‌سازان کشورهای سُفلی[2] بود (این نامی است که به کشورهای منطقه‌ی کرانه‌ای در شمال‌غرب اروپا می‌دهند، که به‌ویژه از کشورهای هلند و بلژیک، شمال فرانسه و غرب آلمان تشکیل شده است). فرانک داکون[3] یکی دیگر از اعضای جدیدتر بخش موسیقی‌شناسی بود که در سال ۱۹۶۴ منصوب شد. او در حوزه‌ی مورد علاقه‌اش، اپرای آغازین ایتالیا (مربوط به اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم)، شهرت چشمگیری یافته بود. یکی از استادهای عالیِ تئوری، هارمونی، کنترپوان و تحلیل رابرت یو نلسون[4] بود. گرچه او نسبتاً سرد و درون‌گرا بود، دقیق و وظیفه‌شناس بود و نظرات و نکات مفصّلی درباره‌ی تکالیفی که دانشجویانش انجام می‌دادند برایشان می‌نوشت.

تعدادی از آهنگ‌سازان برجسته هم در دپارتمان موسیقی حضور داشتند. در دهه‌ی ۱۹۴۰ آرنولد شوئنبرگ در دانشگاه یو.سی.اِل.اِی تدریس می‌کرد. او یکی از مشهورترین آهنگ‌سازان اوایل قرن بیستم و یکی از موسیقی‌دان‌های بزرگی بود که پس از تسلط نازی‌ها در آلمان و سایر کشورهایی که در طول جنگ جهانی دوم تحت کنترل نازی‌ها بودند، از اروپای مرکزی به ایالات متحده رفت. با این حال، شوئنبرگ چند سال قبل از آنکه من در سال ۱۹۴۹ به یو.سی.اِل.اِی بروم بازنشسته شده بود و در سال ۱۹۵۱ درگذشت. جانشین او آهنگ‌ساز بلغاری، بوریس کرمنلیف[5]، بود. او در سال ۱۹۴۷ به دانشکده‌ی موسیقی پیوست و تا پایان بازنشستگی‌اش در سال ۱۹۷۸ در دانشگاه ماند و ده سال بعد از آن، در ۷۶سالگی درگذشت. بوریس آهنگ‌ساز بااستعدادی بود و مجموعه‌ی چشمگیری قطعه‌ی موسیقی نوشته بود، اما در سال‌های طولانی

1. Robert Tusler
2. Low Countries
3. Frank D'Accone
4. Rober U. Nelson
5. Boris Kremenliev

خدمتش در یو.سی.اِل.اِی، بیش‌ازپیش کم‌کار شد. او رابطه‌ی چندان خوبی با سایر همکاران نداشت، اما درمقابل با من همیشه مهربان و صمیمی بود، چه زمانی‌که در دوران لیسانس با او درس می‌خواندم و چه بعدها که همکار شدیم. قدیمی‌ترین آهنگ‌ساز این گروه جان وینسنت[1] بود. او در سال ۱۹۰۲ به دنیا آمده بود و برای مدتی در دهه‌ی ۱۹۳۰ نزد نادیا بولانژر[2] در پاریس تحصیل کرده بود. آهنگ‌ساز خوبی بود، اما خیلی سرخورده و غیرفعال به نظر می‌رسید.

با سه نفر از این آهنگ‌سازان، بوریس کرمنلیف، لوکاس فاس و روی هریس، در دوره‌های مختلف در یو.سی.اِل.اِی تحصیل کرده بودم. در فصل ۱۲ درباره‌ی معلمان آهنگ‌سازی‌ام نوشته‌ام. فاس در سال ۱۹۵۴، زمانی‌که تنها ۳۲ سال داشت، به‌عنوان استادتمام به دانشگاه یو.سی.اِل.اِی آمد. با این حال، مدت زیادی نماند و پس از چند سال آنجا را ترک کرد تا رهبر ارکستر سمفونیک بافلو شود. روی هریس هم، که در سال ۱۹۶۱ به‌عنوان آهنگ‌ساز در اقامتگاه (رزیدنس) دانشگاه اقامت داشت، تا دهه‌ی ۱۹۷۰ باقی ماند. دو آهنگ‌ساز دیگر در میان استادها هنری لازاروف[3] و روی تراویس[4] بودند که بسیار فعال و پرکار بودند و به چهره‌های مهم ملی تبدیل شدند. دیگر آهنگ‌سازان دپارتمان موسیقی، علاوه‌بر من، پُل چیهارا[5] و پُل دِمارس[6] بودند.

همچنین بیشتر کسانی که دوره‌های عملی سازهای مختلف را تدریس می‌کردند، مدرسان پاره‌وقت بودند که برخی از آن‌ها از اعضای برجسته‌ی ارکستر فیلارمونیک لس‌آنجلس بودند. با این حال، برای آموزش پیانو همیشه

---

1. John Vincent
2. Nadia Boulanger
3. Henri Lazaroff
4. Roy Travis
5. Paul Chihara
6. Paul DesMarais

حداقل یک چهره‌ی شناخته‌شده به‌عنوان یکی از استادها حضور داشت. برای مثال، در دوران لیسانس من گای مایر[1] و در دهه‌ی ۱۹۶۰ اوبی تزرکو[2] بود. یکی از نوازندگان برجسته‌ی ویولن در میان کادر آموزشی نیز فری راث[3] مجارستانی بود که در دهه‌های قبل گروه کوارتت زهی معروف راث[4] را تشکیل داده بود. زمانی‌که او را شناختم، هنوز گمنام بود و به نظر می‌رسید کسی توجه زیادی به او نمی‌کند. یکی دیگر از نوازندگان ویولن تامس ماروکو[5] بود که از محققان بسیار شناخته‌شده‌ی موسیقی ایتالیاییِ قرون‌وسطا بود. در سال‌های دوره‌ی لیسانس دکتر ماروکو معلم ویولنم بود. همچنین معلم‌هایی که سازهای بادی و برنجی تدریس می‌کردند بیشتر اعضای ارکستر فیلارمونیک لس‌آنجلس بودند و به‌صورت پاره‌وقت مشغول کار بودند. رهبر ارکستر سمفونیک دپارتمان، مِهلی مِهتا[6]، پدر زوبین مِهتا[7] بود که اتفاقاً در آن زمان رهبر اصلی فیلارمونیک لس‌آنجلس بود. مسئولیت گروه کُر دپارتمان را هم راجر واگنر[8]، رهبر ارکستر معروف گروه کُر واگنر[9]، بر عهده داشت.

یکی از همه‌فن‌حریف‌ترین موسیقی‌دان‌های یو.سی.اِل.اِی یان پوپر[10] بود. دکتر پوپر اهل پراگ بود و در زادگاهش، چکسلواکی[11]، پیشینه‌ی بسیار درخشانی داشت. در بیست‌سالگی او دستیار رهبر ارکستر اپرای پراگ بود و قبل از فرار به آمریکا در زمان ورود نازی‌ها به سرزمینش، در مجارستان و آلمان رهبر ارکستر بود. در یک کلام، او موسیقی‌دانی برجسته و درجه‌یک

1. Guy Meyer
2. Aubi Tzerko
3. Feri Roth
4. Roth String Quartet
5. Thomas Marrocco
6. Mehli Mehta
7. Zubin Mehta
8. Roger Wagner
9. Wagner Choir
10. Jan Popper
11. Czechoslovakia

بود. من در سال آخر دوره‌ی لیسانسم در سال‌های ۱۹۵۲ـ۱۹۵۳ دوره‌ای آموزشی درباره‌ی ریچارد واگنر[1] با او داشتم. او در کلاس و صحبت‌هایش درباره‌ی موسیقی واگنر آن‌قدر شوروشوق داشت که هر دانشجویی را عاشق موسیقی این موسیقی‌دان برجسته‌ی آلمانی می‌کرد. او نه‌تنها درباره‌ی اپراهای واگنر بحث می‌کرد، بلکه بخش‌هایی از هر اپرا را با پیانو می‌نواخت و حتی قطعاتی از آریاها را می‌خواند. کلاس او جذاب‌ترین کلاس موسیقی‌ای بود که در تمام عمرم داشتم.

یان پوپر یک کارگاه آموزشی اپرا در یو.سی.اِل.اِی ایجاد کرد و خوانندگان زیادی را آموزش داد که برخی‌شان به شهرت بین‌المللی دست یافتند. یکی از شاگردان او، که به‌عنوان خواننده و سپس مدیر و کارگردان اپرا فعالیت می‌کرد، لطف‌الله (لطفی) منصوری بود. لطفی هم‌دوره‌ای من و دانشجوی لیسانس در یو.سی.اِل.اِی بود، اما نه در رشته‌ی موسیقی؛ او روان‌شناسی می‌خواند. با این حال، زمانی متوجه شده بود که صدای تنور خوبی دارد و برای مشاوره نزد دکتر پوپر آمد. پوپر او را زیر بال‌وپرش گرفت و به او آموزش صدا داد. لطفی به عضویت کارگاه آموزشی اپرا درآمد و در برخی از اپراهایی که پوپر تهیه کرده بود آواز خواند و کم‌کم به‌سمت کارگردانی و تولید رفت. با گذشت زمان، آقای منصوری به یک مدیر تولید اپرا با شهرت بین‌المللی تبدیل شد و با تعدادی از خانه‌های اپرای مهم در اروپا و آمریکا همکاری کرد.

در سال ۱۹۶۴ در دوره‌ی ریاست یان پوپر بود که از من خواسته شد به‌عنوان یکی از اعضای آهنگ‌سازی دپارتمان به دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه یو.سی.اِل.اِی بپیوندم. من و دکتر پوپر دوستان بسیار خوبی شدیم. چند سال بعد، زمانی‌که به‌عنوان مدیر دپارتمان موسیقی دانشگاه تهران به ایران بازگشتم، از یان پوپر دعوت کردم به تهران بیاید و دو اپرا را رهبری کند. اپرای تهران زیرنظر وزارت فرهنگ و هنر فعالیت می‌کرد و یک فصل تولید اپرا را در تالار رودکی برپا می‌کرد. من ازطریق ارتباط شخصی‌ای که با آقای

1. Richard Wagner

مهرداد پهلبد، وزیر فرهنگ و هنر، داشتم توانستم این دعوت را ترتیب دهم. او در سال ۱۳۵۰ اپرای «عروس فروخته‌شده»[1]، اثر بدریخ اسمتانا[2]، را در تالار رودکی اجرا کرد و به موفقیت بزرگی دست یافت و دو سال بعد دوباره به تهران دعوت شد و اپرای «رومئو و ژولیت»، اثر شارل گونو[3]، را رهبری کرد. ناگفته نماند که پوپر از استاندارد تولید چندان راضی نبود، اما بخش مربوط به خودش را با اشتیاق انجام داد و نتیجه رضایت‌بخش بود. دوستی من با یان پوپر پس از ترک ایران و آمدنم به ایرلند در سال ۱۳۵۷ ادامه پیدا کرد. او و همسرش، بتا، در سال ۱۳۶۵ به دوبلین آمدند و در منزل ما اقامت کردند. متأسفانه سخنرانی‌ای که قرار بود در کالج ترینیتی ایراد کند لغو شد، زیرا به‌طور ناگهانی بیمار شد و پس از بازگشت به آمریکا در بیمارستان بستری شد. او در سال ۱۳۶۶ براثر سرطان پانکراس درگذشت. یان پوپر نوازنده‌ای فوق‌العاده و یکی از خوش‌روترین و مهربان‌ترین انسان‌هایی بود که در زندگی‌ام دیده و شناخته بودم.

دپارتمان موسیقی دانشگاه تهران

یک سال قبل از بازگشت من به ایران در سال ۱۳۴۷، یک دپارتمان موسیقی در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران تأسیس شده بود که در مرحله‌ی اولیه‌اش بود. تنها دو نفر استاد تمام‌وقت بودند که طرح درسشان چیزی بیش از تعدادی موضوع بی‌حساب‌کتاب از دروس تئوری و تاریخ موسیقی غربی، چند کلاس پیانو و آموزش موسیقی ایرانی ازطریق کلاس‌های نوازندگی برخی سازهای ایرانی نبود. مسئول دپارتمان، به‌صورت صوری، دکتر مهدی بَرکشلی، استاد دپارتمان فیزیک دانشکده‌ی علوم، بود. نقش نظارتی او در دپارتمان موسیقی پراکنده و بدون هدف بود. دکتر برکشلی در جوانی به مطالعه‌ی موسیقی ایرانی پرداخته بود و به‌عنوان یک فیزیک‌دان

1. Bartered Bride
2. Bedřich Smetana
3. Charles Gounod

به تئوری مقام‌ها و فواصل مدهای موسیقی ایرانی علاقه پیدا کرده بود. او چندین مقاله دراین‌باره نوشته بود که برخی از آن‌ها در فرانسه به چاپ رسیده بود. با این حال، چیزی از موسیقی غربی نمی‌دانست.

دو عضو دپارتمان با منصب تمام‌وقت دانشگاهی پری، دختر دکتر برکشلی، و آقای نورعلی برومند بودند. خانم برکشلی، در مقام استادیار، پیانیست بود و در کنسرواتوار پاریس تحصیل کرده بود و به‌تازگی از فرانسه بازگشته بود. کاملاً هویدا بود که پدر در حال آماده‌کردن زمینه‌ای برای دختر جوانش بود تا سرانجام اداره‌ی دپارتمان را به دست گیرد. آقای برومند از موسیقی‌دانان مشهور مکتب سنتی بود که هیچ پیشینه‌ی دانشگاهی نداشت و از هیچ موسیقی دیگری جز ردیف سنتی موسیقی ایرانی آگاهی نداشت. او را در شصت‌سالگی‌اش به‌طور غیرمنتظره‌ای به‌عنوان استادتمام به دانشگاه آوردند. به‌جز آموزش پیانو و ردیف موسیقی ایرانی، سایر دروس را مدرسان پاره‌وقت تدریس می‌کردند که حضورشان در دانشگاه همیشگی نبود. همچنین به آن‌ها دفتری داده نمی‌شد و دانشجویان خارج از جلسه‌های کلاس ارتباط کمی با آن‌ها داشتند.

در سال ۱۳۴۸ ریاست دانشگاه تهران بر عهده‌ی علی‌نقی عالیخانی بود. او اقتصاددان و مردی بسیار باهوش و پویا بود، و درعین‌حال علاقه‌ی بسیار زیادی به موسیقی ایرانی و موسیقی کلاسیک غرب داشت. او ازطریق برخی از دوستان مشترکمان درباره‌ی من شنیده بود و کمی از پیشینه‌ام می‌دانست. یک روز منشی ایشان با من تماس گرفت و گفت دکتر عالیخانی مایل است با من ملاقات کند. در اولین جلسه‌ای که با هم داشتیم، او به‌صراحت گفت که دپارتمان موسیقی، که در دانشکده‌ی هنرهای زیبا تأسیس شده است، وضعیت نابسامانی دارد و در ادامه از من پرسید که آیا با انتصاب‌شدنم به ریاست این دپارتمان برای سروسامان‌دادن و اصلاح ساختاری آن موافقت می‌کنم یا نه و بعد به‌وضوح گفت که اگر من این مسئولیت را نپذیرم، دپارتمان را تعطیل خواهد کرد. این پیشنهاد را تنها یک سال پس از ورودم

به ایران و مسئولیتم در سازمان رادیو ـ تلویزیون ملی ایران به‌عنوان رئیس شورای موسیقی دریافت کردم. در پاسخ به دکتر عالیخانی گفتم که من یک دانشگاهی هستم و مطمئناً به شغلی که او به من پیشنهاد کرده بسیار علاقه دارم، اما این کار باید منوط به رضایت کارفرمای فعلی‌ام باشد.

آقای رضا قطبی، رئیس رادیو ـ تلویزیون ملی ایران، با انتقال من به دانشگاه تهران موافقت کرد، مشروط به اینکه سِمتم را به‌عنوان مدیر شورای موسیقی به‌صورت پاره‌وقت ادامه دهم. بدین‌سبب، از آغاز سال تحصیلی ۱۳۴۸ ـ ۱۳۴۹، اولین مدیر منتصب در دپارتمان موسیقی دانشگاه تهران شدم و سپس در مدت یک سال برنامه‌ی درسی جدیدی بر اساس نظام آموزشیِ آمریکایی طراحی شد و، در نهایت، سه حوزه‌ی مطالعاتی اصلی در موسیقی‌شناسی غربی، آهنگ‌سازی و موسیقی ایرانی ایجاد شد. با حمایت‌های بی‌دریغ و کمک‌های مالی دکتر عالیخانی توانستم تعدادی افراد جدید را استخدام کنم که برخی از آن‌ها چهره‌های مهمی در زندگی موسیقایی کشور شدند. مهم‌ترینِ این افراد دکتر محمدتقی مسعودیه بود. او در فرانسه و آلمان در رشته‌ی موسیقی تحصیل کرده بود و مدرک دکترایش را از دانشگاه لایپزیگ[1] گرفته بود. او موسیقی‌دانی تحصیل‌کرده و همه‌فن‌حریف و آگاه به موسیقی غربی و همچنین بسیار علاقه‌مند به تحقیق درباره‌ی موسیقی بومی بود. مسعودیه آهنگ‌ساز خوبی هم بود، اما علاقه‌ی او بیشتر به موسیقی محلی معطوف شده بود. تا زمان مرگش در سال ۱۳۷۷، مدت‌ها بعد از آنکه من ایران را ترک کردم، دو کتاب بسیار مهم درباره‌ی موسیقی محلی بلوچستان در جنوب‌شرق ایران و درباره‌ی موسیقی تعزیه منتشر کرد. او معلمی سخت‌کوش و متعهد بود. با این حال، کارکردن با او همیشه آسان نبود، زیرا بسیار دمدمی‌مزاج بود و به‌راحتی برانگیخته می‌شد.

یکی دیگر از چهره‌های برجسته‌ی آهنگ‌سازی علیرضا مشایخی بود. او شخصیت سخت و متکبری داشت، اما آهنگ‌ساز فعال و توانمندی بود و

1. University of Leipzig

تحصیلات آهنگ‌سازی‌اش را در وین انجام داده بود. بی‌تردید، در میان تمام آهنگ‌سازان ایرانی در آن زمان، مشایخی رادیکال‌ترین سبک را داشت. من سبک موسیقی او را دوست نداشتم، اما معتقد بودم که مهم است دانشجویان از نگاه و سبک او نیز استفاده کنند و بیاموزند. من با آقای مشایخی ارتباط کاری خوبی داشتم. با این حال، او همیشه هم با همکاران و شاگردانشان این ارتباط خوشایند را نداشت.

یکی دیگر از آهنگ‌سازان بسیار توانا احمد پژمان بود که او هم در وین درس خوانده بود. او در بازگشت به ایران در اواسط دهه‌ی ۱۳۴۰ در وزارت فرهنگ و هنر به‌عنوان آهنگ‌ساز استخدام شد و اپرای بسیار موفقی نوشت که در تالار رودکی اجرا شد. با تلاش فراوان توانستم موافقت آقای پهلبد، وزیر فرهنگ و هنر، را برای انتقال پژمان به دانشگاه تهران جلب کنم. او آهنگ‌ساز خوب و فعالی بود، اما در قبال کار تدریس بی‌تفاوت بود و عملکردش معمولی بود و قلبش ــ به معنای واقعی ــ با تدریس گره نخورده بود.

در زمینه‌ی اجرای سازهای غربی، امانوئل مِلیک اصلانیان برجسته بود. او که در دهه‌ی ۱۳۱۰ در آلمان تحصیل کرده بود، پیانیستی زبردست و آهنگ‌سازی بسیار ماهر بود. آقای مِلیک اصلانیان قبل از آنکه من مسئولیت دپارتمان موسیقی را بر عهده بگیرم، به‌صورت پاره‌وقت به‌عنوان معلم پیانو برای دانشجویان پیشرفته در دانشگاه مشغول کار بود. قصد من این بود که او به‌عنوان استاد تمام‌وقت استخدام شود، اما او نپذیرفت. او شاگردان خصوصی زیادی برای پیانو داشت و به‌راحتی نمی‌توانست همه‌ی زمانش را به تدریس در دانشگاه اختصاص دهد. او نه‌تنها موسیقی‌دانی عالی بلکه مردی فرهیخته با طیف وسیعی از علایق بود. ما، هم در فضای آکادمیک و هم به‌صورت شخصی، دوستی و رابطه‌ی بسیار خوبی داشتیم. وقتی در سال ۱۳۸۲ از درگذشتِ او در ۸۸سالگی مطلع شدم، عمیقاً متأسف شدم.

یکی دیگر از پیانیست‌های بسیار ماهر که به درخواست من به بخش

موسیقی آمد، خانم لوسِت مارتیروسیان[1] بود. او همسر بلژیکی جورج مارتیروسیان[2]، ویولنیست ایرانی–ارمنی، بود. جورج نیز عضو پاره‌وقت این دپارتمان شد. او یک ویولنیست عالی بود و در کلاس‌های پیشرفته‌ی ویولن تدریس می‌کرد. خانم مارتیروسیان نه‌تنها پیانیست قابلی بود، بلکه موسیقی‌دان خوبی هم بود؛ بنابراین، از او درخواست کردم که مسئولیت کلاس‌های تربیت شنوایی و سلفژ را نیز به عهده بگیرد. خانم پری برکشلی هم پیانیستی ماهر بود، اما برای تدریس هر موضوعی در زمینه‌های تئوری پیشرفته یا تاریخ و تحلیل موسیقی توانایی کمتری داشت.

دپارتمان موسیقی به موسیقی ایرانی نیز به‌عنوان حوزه‌ای تخصصی می‌پرداخت. دانشجویان رشته‌ی موسیقی ایرانی باید دروس تئوری، هارمونی، کنترپوان و تاریخ موسیقی غرب را به‌صورت مشترک با سایر دانشجویان می‌گذراندند. با این حال، در سال‌های سوم و چهارم تمرکزشان بر موضوعات مربوط به موسیقی ایرانی معطوف می‌شد که در اصل کلاس‌های تئوری و تاریخ با تمرکز کامل بر مطالعه‌ی ردیف موسیقی ایرانی به‌همراه نوازندگی یکی از سازهای ایرانی بود. شخصیت محوریِ موسیقی ایرانی آقای نورعلی برومند بود که، همان‌طور که قبلاً اشاره کردم، از قبل به‌عنوان استاد موسیقی ایرانی منصوب شده بود. انتصاب او از آن نوع تصمیم‌گیری‌های خودسرانه بود که در ایران مرسوم بود و غالباً به میل و هوس یک نفر در مقام قدرت انجام می‌شد، اما پرواضح بود که او هیچ‌یک از شرایط لازم برای یک پست دانشگاهی را نداشت. او هیچ مدرک دانشگاهی‌ای نداشت، هرگز چیزی منتشر نکرده بود و حتی نوازنده‌ی برجسته‌ای هم نبود. او نجیب‌زاده‌ای بود که در جوانی و در دهه‌ی ۱۳۰۰ برای تحصیلات پزشکی به آلمان رفته بود. در آنجا مسئله‌ای پیش آمد که منجر به ازدست‌دادن بینایی او شد و، در نهایت، به ایران بازگشت و از آنجا که ثروتمند بود، وقتش را صرف یادگیری موسیقی

1. Lucette Martirossian
2. George Martirossian

و حضور در جمع نوازندگان مشهور کرد. آقای برومند تار و سه‌تار می‌نواخت، اما نوازنده‌ی خوبی نبود. اما او شهره به این بود که همه‌ی ردیف‌های موسیقی ایرانی را از بر است. او همچنین معروف به این بود که تعداد زیادی از تصنیف‌های قدیمی را حفظ است.

در سال‌های ارتباطم با نورعلی برومند او را مردی بسیار رِند و زیرک دیدم. او هاله‌ای از مهارت و چیرگی در موسیقی از خودش ساخته بود که بسیار فریبنده بود. ردیفی که او می‌دانست بیش از نسخه‌ای از آنچه موسی معروفی در سال ۱۳۴۲ منتشر کرده بود، نبود؛ که حتی احتمالاً دامنه‌ی کمتری هم داشت. تصنیف‌هایی هم که از بر بود از این قاعده مستثنا نبود. اما نباید از حق گذشت که فضایی از بزرگ‌منشی و رمزوراز در این مرد نابینای بسیار آراسته و موقر وجود داشت که به‌طرز ماهرانه و هنرمندانه‌ای پرورش داده شده بود. او به‌همراه راننده‌اش و با ماشین بزرگی که داشت به دانشگاه می‌آمد. عینک تیره می‌زد، با کمک پیشخدمت مخصوصش راه می‌رفت و همیشه قبل از رفتن به کلاسش برای یک فنجان چای به دفتر من می‌آمد. برومند در قبالِ آگاهی‌ای که از ردیف داشت بسیار ملاحظه‌کار بود و سنجیده عمل می‌کرد. او در کلاس‌هایی که داشت چند جلسه را به یکی از گوشه‌های موسیقی ایرانی از یک دستگاه، که مدت اجرای آن دو دقیقه بیشتر نمی‌شد، اختصاص می‌داد. از برخی شاگردانش شنیده بودم که از احتمال ضبط حرف‌هایش در کلاس بسیار نگران بود و، از آنجا که نابینا بود، همیشه درس را با این پرسش شروع می‌کرد که آیا در کلاس ضبط‌صوت وجود دارد یا نه.

برومند در آموزش ردیف رویه‌ای داشت که به اعتقاد من نقطه‌ی مقابل روش مطلوب و خوشایند آن بود. او اصرار داشت هر گوشه‌ای که تدریس می‌کند باید دقیقاً به همین صورتی اجرا شود که درس می‌داد. به عبارت دیگر، از هرگونه تفصیل، تنوع و بداهه در اجرا پرهیز می‌کرد. به اعتقاد من، این رویه تنها می‌توانست به نابودی موسیقی ایرانی منجر شود و نقطه‌ی قوت این موسیقی اتفاقاً در امکان آن برای گسترش و تغییر در هر اجرا است.

محدودکردن این موسیقی به یک نسخه‌ی ثابت به معنای تکراری و کسل‌کننده کردن آن است. موسیقی سنتی ایرانی بر روی مجموعه‌ای از مدل‌های ملودیک ساخته شده است که اگر به‌طور کامل اجرا شود، بیش از چند ساعت نخواهد بود. غنای این موسیقی در کیفیت گریزان، مبهم و بی‌پایان بودن آن است. درحقیقت، راه حیات این موسیقی همین واقعیت است که این چند ساعت موسیقی در معرض آزادی بداهه‌پردازی قرار دارد و هرگز دو بار به یک شکل تکرار نمی‌شود.

صادقانه بگویم، پس از سال‌ها ارتباط با آقای برومند به این نتیجه رسیده بودم که مرد بسیار باهوشی است که توانسته تصویری از خودش به‌عنوان منبع دانش موسیقی ایرانی به نمایش بگذارد، درحالی‌که در واقع، دانش بسیار کمی دراین‌باره داشت. راز موفقیت او در ایجاد این تصویر توانایی‌اش در حفظ نمایی پررمزوراز درباره‌ی دانش واقعی‌اش از موسیقی بود. او نه نوازنده‌ی خوبی بود و نه چیز زیادی برای ارائه درباره‌ی مبانی نظری موسیقی ایرانی داشت و اگر هم چیزی برای ارائه داشت، به‌شدت به ارائه‌ی آن بی‌میل بود. آنچه او از موسیقی ایرانی می‌دانست، برایش حکم یک دارایی شخصی را داشت که تنها به قیمت دریافت چیزی حاضر بود از آن دل بکند، و منظورم دقیقاً پول است. برومند هم‌زمان با استخدام تمام‌وقت به‌عنوان استاد دانشگاه، حقوق قابل توجهی از رادیو ـ تلویزیون ملی ایران در سِمت مشاور دریافت می‌کرد. در اوایل دهه‌ی ۱۳۵۰ رادیو ـ تلویزیون ملی از او خواست که ردیف موسیقی ایرانی را همان‌طور که می‌دانست اجرا کند تا برای نسل‌های آینده ضبط شود. او برای این کار درخواست قرارداد کرد و با وجود اینکه حقوق زیادی از آنجا می‌گرفت، مبلغ جداگانه و هنگفتی برای این کار به او پرداختند. ضبط را می‌شد در ده یا دوازده جلسه انجام داد، اما برای‌اینکه پروژه بسیار بزرگ‌تر از آنچه بود به نظر برسد، جلسه‌های ضبط را آن‌قدر طولانی کرد که چند سال طول بکشد تا به نتیجه برسد.

زمانی‌که مسئولیت دپارتمان موسیقی را بر عهده گرفتم، می‌دانستم که

برنامه‌ی موسیقی ایرانی به استادان بیشتری نیاز دارد، اما یافتن افراد واجد شرایطی که بتوانند فراتر از جنبه‌های اجرایی موسیقی آموزش دهند، بسیار دشوار بود. در آن زمان موسیقی‌دان‌هایی که با موسیقی ایرانی شناخته می‌شدند فقط نوازنده بودند و هیچ پژوهشگری ـ به معنای واقعی ـ در بینشان وجود نداشت. من سال‌ها درباره‌ی موسیقی سنتی تحقیق کرده بودم و درباره‌ی دستگاه موسیقی ایرانی، علاوه‌بر چندین مقاله، پایان‌نامه‌ای منتشر کرده بودم، اما موضوع اصلی مورد علاقه‌ام موسیقی غربی بود و در آن حوزه بود که بیشتر به من احتیاج بود. علاوه‌بر این، مطمئن بودم باوجود همه‌ی موسیقی‌دان‌های برجسته‌ی اطرافم، مطمئناً باید کسانی باشند که بتوانند، چه ازنظر عملی و چه تئوریک، تمام جنبه‌های موسیقی ایرانی را پوشش دهند. با بررسی دقیق‌تر، برایم آشکار شد که همه‌ی بزرگان موسیقی ایرانی در نوازندگی حرفی برای گفتن داشتند، اما به‌عنوان مدرس در سطح دانشگاهی، درباره‌ی تئوری یا تاریخ موسیقی ایرانی چیز بسیار کمی برای ارائه داشتند.

تنها فردی که به‌عنوان گزینه‌ای برای تدریس امکان‌پذیر به نظر می‌رسید داریوش صفوت بود که به‌همراه نلی کارون[1] کتابی درباره‌ی موسیقی ایرانی در فرانسه تألیف و منتشر کرده بود. این کتاب را در واقع نلی کارون، موسیقی‌شناس قومیِ فرانسوی، به زبان فرانسوی نوشته بود، اما محتوای آن عمدتاً بر اساس اطلاعاتی بود که صفوت تهیه‌شان کرده بود. من آقای صفوت را از دوران راهنمایی می‌شناختم. هر دو در سه سال آخر قبل از فارغ‌التحصیلی در سال ۱۳۲۶ در یک دبیرستان درس خوانده بودیم. او در جوانی نزد مرحوم ابوالحسن صبا سنتور و سه‌تار یاد گرفته بود و به نوازندگیِ خوب این دو سازْ معروف شده بود. من موضوع کتابی را که او در فرانسه تألیف و منتشر کرده بود جدی گرفتم و فکر کردم که دپارتمان موسیقی می‌تواند از خدمات فردی بهره‌مند شود که مشخصاً هم به‌عنوان نوازنده توانمند است و هم دارای اعتبار پژوهشی و علمی است. آقای صفوت حسابدار بود و حدود ۲۵ سال

1. Nelly Caron

کارمند وزارت دارایی بود. من با او صحبت کردم تا ببینم آیا حاضر است به‌صورت تمام‌وقت به دانشگاه بیاید و او هم موافقت کرد. روند انتقال او از وزارت دارایی به دانشگاه تهران، با درنظرگرفتن جزئیات و حقوق مربوط به آن، پیچیده بود. من دراین‌باره از رئیس دانشگاه، آقای دکتر عالیخانی، کمک خواستم و او با کمال میل کمک کرد و، در نهایت، با تلاش و پشتکار فراوان، موفق شدم آقای صفوت را به‌عنوان استادیار به دانشگاه تهران منتقل کنم. او چند سال بعد به درجه‌ی دانشیاری ارتقا یافت.

من مسئولیت دوره‌ی تئوری و تاریخ موسیقی ایران را به آقای صفوت سپردم. متأسفانه، با گذشت زمان، بیش‌ازپیش آشکار شد که فرضیه‌های من درباره‌ی تخصص او ــ صرفاً بر اساس تألیف مشترک او در کتابی که در فرانسه منتشر کرده بود ــ کاملاً نادرست بود. او نه‌تنها چیزی برای ارائه به شاگردانش نداشت، بلکه به‌شدت از حضور و انجام وظیفه‌اش در دانشگاه کوتاهی می‌کرد. همچنین مشخص شد که او به‌صورت موازی به‌عنوان رئیس مرکز حفظ موسیقی ملی، کارمند تمام‌وقت سازمان رادیو ــ تلویزیون ملی ایران نیز هست. هربار که موضوع استخدام او از سوی من یا رئیس دانشکده‌ی هنرهای زیبا (دپارتمان موسیقی بخشی از این دانشکده بود) مطرح می‌شد و به او گفته می‌شد که نمی‌تواند در دو جای مختلف کارمند تمام‌وقت باشد، او از سر التفات یا اجبار موافقت می‌کرد و به ما اطمینان می‌داد که کارش را در رادیو ــ تلویزیون ملی ایران رها خواهد کرد؛ اما بعد هیچ کاری نمی‌کرد و امیدوار بود که موضوع فراموش شود. تا جایی که می‌دانم، وقتی برای آخرین بار در تابستان ۱۳۵۷، که ایران را ترک کردم، داریوش صفوت هنوز هم دو حقوق تمام‌وقت می‌گرفت. خلاصه، استادان تمام‌وقت بخش موسیقی ایرانی در دپارتمان موسیقی این دو آقا بودند که هیچ‌کدام واقعاً جایی در محیط آبرومند دانشگاهی نداشتند.

برای آموزش سازهای موسیقی ایرانی، چند نوازنده‌ی درجه‌یک را به‌صورت پاره‌وقت استخدام کردم. آقای اصغر بهاری که نوازنده‌ای خوب، متواضع و

شریف بود و کمانچه تدریس می‌کرد؛ محمدرضا لطفی، یکی از دانشجویان سابق دانشگاه، تار تدریس می‌کرد. او چند سال پس از خروج من از ایران یکی از نوازندگان شناخته‌شده‌ی تار در کشور شد و از شهرتی بین‌المللی نیز برخوردار شد. برای استاد سنتور فرامرز پایور، مشهورترین نوازنده‌ی سنتور کشور، را استخدام کردم. آقای پایور فردی بود کمی دمدمی‌مزاج و گاه دشوار، اما تکنیک و تسلط او بر سنتور و دانشش در ردیف موسیقی ایرانی بی‌نظیر بود.

در سال ۱۳۵۷ با وقوع انقلاب، شهر تهران در جنجال و آشوب دائمی بود و محوطه‌ی دانشگاه یکی از صحنه‌های مهم تظاهرات روزانه بود و سال تحصیلی ۱۳۵۶ـ۱۳۵۷ عملاً به حالت تعلیق درآمد. من در تیر ۱۳۵۸، چند ماه پس از خروج خانواده‌ی سلطنتی و تصرف کشور توسط روحانیون، ایران را ترک کردم. رژیم اسلامی با هدف اسلامی‌کردن تمام آموزش‌های سطح دانشگاهی، به مدت یکی‌دو سال همه‌ی دانشگاه‌ها را تعطیل کرد. البته این هدفی پوچ بود که نمی‌توانست خیلی فراتر از لفاظی برود. با این حال، موسیقی مشکل‌ساز بود، زیرا اسلام در بهترین حالت نگرشی دوسویه و در بدترین حالت نگرشی خصمانه به موسیقی دارد و، از همین رو، گروه موسیقی دانشگاه تهران چند سالی تعطیل ماند و حتی بعد از بازگشایی، به مدت چند سال به نام «دپارتمان صدا» نام‌گذاری شد، گویی اسم موسیقی به‌خودی‌خود گناه است. با این حال، چند سال بعد واژه‌ی «موسیقی» دوباره برگشت. درحال‌حاضر می‌دانم که این دپارتمان به کارش ادامه می‌دهد و حداقل دو عضو جدید به جایگاه آن افزوده‌اند. یکی از آن‌ها محمدرضا درویشی است، آهنگ‌ساز و پژوهشگری ممتاز، و دیگری پسرعمویم، شاهین فرهت، که آهنگ‌سازی بسیار فعال و توانمند است.

دانشکده‌ی موسیقی در دانشگاه دوبلین، کالج ترینیتی

دانشگاه دوبلین در سال ۱۵۹۲، زمانی‌که ایرلند تحت سلطه‌ی بریتانیا

و ملکه الیزابت یکم بود، تأسیس شد. این دانشگاه قرار بود از آکسفورد[1] و کمبریج[2]، که تنها دو دانشگاه موجود در انگلستان بودند، الگوبرداری شود. مانند دانشگاه‌های انگلیسی دیگر، که به‌سان خواهرانش بودند، این دانشگاه شامل تعدادی کالج بود که دانشجویان و برخی استادان در آن اقامت می‌کردند و دوره‌های آموزشی در آن برگزار می‌شد. با این حال، با کالجی به نام «ترینیتی» شروع شد. با گذشت زمان و تا امروز، هیچ کالج جدیدی اضافه نشد و دانشگاه دوبلین مترادف با کالج ترینیتی باقی ماند. این دانشگاه برای بیش از چهار قرن، به‌عنوان یکی از مؤسسات برجسته‌ی آموزش عالی اروپا، جایگاهی با اعتبار بالا را حفظ کرده است.

کرسی موسیقی در دانشگاه دوبلین در سال ۱۷۶۴ تأسیس شد که بسیار پیش‌از انتظار است، زیرا همان‌طور که اشاره کردم، در مفهوم اروپایی دانشگاه، موسیقی جزو موضوعات اصلی مورد توجه نبود. البته داشتن این کرسی موسیقی و انتصاب استاد برای آن به این معنا نبود که یک دوره‌ی آموزشی با جلسات منظم کلاس، سخنرانی، برنامه‌های تحقیقاتی و امتحانات وجود داشته است؛ صرفاً به این معنا بود که استاد، فردی با دانش و درایت موسیقی، به متقاضیانِ احتمالی مشاوره دهد تا با راهنمایی او، برای امتحاناتی که در زمان آمادگیِ داوطلب برگزار می‌شود، آماده شوند تا بتوانند مدرک لیسانس موسیقی‌شان را دریافت کنند. به عبارت دیگر، هیچ آموزش منظمی در دانشگاه در دسترس نبود و دانشجویان، که معمولاً افرادی بزرگ‌سال با برخی دستاوردها در زمینه‌ی موسیقی بودند، برای دریافت لیسانس موسیقی ثبت‌نام می‌کردند و با مشورت استاد موسیقی برای امتحانات آن آماده می‌شدند و درصورت قبولی در این آزمون‌ها مدرک لیسانسشان را دریافت می‌کردند. آن‌طور که من شنیده‌ام، اولین استاد موسیقی لُرد مورنینگتون[3]،

1. Oxford
2. Cambridge
3. Lord Mornington

پدر دوک ولینگتون[1] ، بود. او موسیقی‌دانی حرفه‌ای نبود، بلکه مردی با دانش موسیقیِ خوب بود. از سال ۱۷۶۴ در دوره‌هایی طولانی پیش می‌آمد که کرسی موسیقی هیچ مسئولی نداشت. بنابراین، بدیهی است که در آن دوره‌ها هیچ متقاضی‌ای برای شرکت در آزمون‌ها و دریافت مدرک وجود نداشت، یا حتی اگر متقاضیانی وجود داشتند، دانشگاه به‌سادگی درخواست آن‌ها را نمی‌پذیرفت، زیرا هیچ استاد موسیقی‌ای وجود نداشت.

در دانشگاه دوبلین، پیرو سنت قدیمی آکسفورد و کمبریج، در هر رشته فقط یک استاد به‌عنوان دارنده‌ی کرسی و رئیس دانشکده وجود داشت. سایر اعضای دانشگاهی مدرسان جوان یا ارشد بودند. در موارد نادری ممکن بود به فردی که امتیازی استثنایی داشت یک کرسی شخصی با عنوان استاد آن رشته‌ی خاص اعطا شود. همچنین این امکان وجود داشت که برای موفقیت‌های چشمگیر، به سِمت دانشیار ارتقا یافت.

دانشکده‌ی موسیقی ـ با اعضای تمام‌وقت دانشگاهی و یک دوره‌ی چهارساله‌ی تحصیلی با آموزش، سخنرانی و امتحانات منظم که منجر به اخذ مدرک لیسانس شود ـ در سال ۱۹۷۷ توسط پروفسور برایان بویدل[2] ، که قبل از من در این سِمت بود، تأسیس شد. در سال ۱۹۸۲ ، وقتی بازنشسته شد، جانشین او شدم. در آن زمان دانشکده نوپا و کوچک بود و بودجه‌ی ناچیزی داشت. علاوه‌بر استاد، تنها سه مدرس تمام‌وقت و دو مدرس پاره‌وقت وجود داشت. از این سه عضو تمام‌وقت فقط یک نفرشان مدرک دکترا داشت و دو نفر دیگر تنها لیسانس موسیقی داشتند. همه‌ی این افرادْ بسیار جوان و نسبتاً بی‌تجربه بودند و هیچ‌کدامشان هیچ مقاله‌ی مهمی منتشر نکرده بودند. تنها یکی از آن‌ها چند سال پس از ورود من به دوبلین کتابی با جایگاه علمی منتشر کرد. طبق استانداردهای آمریکایی، این شکل از چیدمان آکادمیک با این مدرسان در آمریکا، ممکن بود در یک بخش موسیقی در یک کالج (و نه

1. Duke of Wellington
2. Brian Boydell

دانشگاه) که عموماً به‌عنوان «کالج جونیور»[1] شناخته می‌شود، وجود داشته باشد.

دانشکده‌ی موسیقی در یکی از ساختمان‌های قدیمی در «میدان جلو» دانشگاه قرار داشت که تنها بخشی از این ساختمان‌ها بود. سه اتاق سخنرانی، به‌اضافه‌ی یک اتاق بزرگ‌تر که می‌توانست تا شصت نفر را برای رسیتال جای دهد، نیز در آن وجود داشت. اتاق تمرین وجود نداشت و کتابخانه‌ی موسیقی در کتابخانه‌ی اصلی کالج (برکلی) قرار داشت. مدرسان تمام‌وقت برای خودشان دفتر داشتند، اما مدرسان پاره‌وقت هیچ دفتری نداشتند. یک دفتر اداری با منشی در کنار دفتر استادتمام بود که اتاق بزرگ و خوش‌ترکیبی بود.

در سال ۱۹۸۲ تنها حدود چهل دانشجوی موسیقی وجود داشت. برنامه‌ی درسی شامل هیچ‌گونه آموزش عملی با ساز یا آواز نبود و تأکید بر تئوری و تحلیل بود. نتیجه‌ی چهار سال تحصیلی دانشجویان در مقطع لیسانس در پایان هر سال و با آزمون‌های نهایی تعیین می‌شد. مدارک تحصیلات تکمیلی، فوق‌لیسانس و دکترا نیز بر اساس پایان‌نامه‌ای که تحت نظارت یکی از استادان تهیه شده بود به دانشجویان تعلق می‌گرفت. به‌علاوه اینکه هیچ دوره‌ی آموزشی‌ای در برنامه‌ی تحصیلات تکمیلی گنجانده نمی‌شد.

درعین‌حال، عجیب بود که مدرک لیسانس موسیقی به روش قدیمی[2]، که فقط به گذراندن برخی از امتحانات وابسته بود، هم‌چنان در حال اجرا بود. متقاضیانی بودند که من یا همکارانم به‌زحمت می‌شناختیم، اما در مقاطع زمانی مشخص در آزمون‌هایی شرکت می‌کردند و پس از قبولی در آن‌ها، مدرک لیسانس موسیقی را دریافت می‌کردند. این داستان به‌وضوح باقی‌مانده‌ای از روزهای گذشته بود، زمانی‌که نیازی به حضور نبود و هیچ دوره‌ی آموزشی‌ای وجود نداشت. من نمی‌توانستم ادامه‌ی این روند را تحمل

1. Junior College
2. BMus

کنم؛ روند اعطای مدرک به افرادی که در دانشکده شناخته‌شده نبودند و هرگز در کلاس‌های درس شرکت نمی‌کردند، و صرفاً در مجموعه‌ای آزمون شرکت می‌کردند. از آنجا که همکارانم هم با دیدگاه من موافق بودند، تصمیم گرفتم اعطای این مدرک را به‌تدریج حذف کنم. تعدادی از افراد بودند که از قبل برای آزمون‌های دریافت این لیسانس ثبت‌نام کرده بودند. این آزمون‌ها باید در سه مرحله و هرکدام به‌طور معمول در فاصله‌ی زمانی یک سال برگزار می‌شد. این آزمون‌ها باید برگزار می‌شد؛ بر همین اساس، چهار سال طول کشید تا اعطای این مدرک لغو شود.

در سایر قسمت‌های برنامه‌ی درسیِ دانشکده نیز اصلاحات عمده‌ای انجام دادم. این ساختار جدید یک برنامه‌ی واحد از دوره‌های درسی را برای دو سالِ اول ایجاد کرد و برای دو سال بعد از آن هم دو حوزه‌ی تخصصی موسیقی‌شناسی و آهنگ‌سازی ایجاد شد که دانشجویان یکی از این دو موضوع را انتخاب و آن را دنبال می‌کردند. همه‌ی دانشجویان موظف بودند در سال آخر پایان‌نامه (برای رشته‌های موسیقی‌شناسی) یا قطعه‌ای بلند با آهنگ‌سازی خودشان (برای رشته‌های آهنگ‌سازی) ارائه دهند. از آنجا که برخی از دانشجویان ما نوازندگان بسیار خوبی بودند، یک گزینه‌ی رسیتال هم به‌عنوان پیش‌نیاز بخشی از دروس الزامی‌شان برای دریافت مدرک تحصیلی در نظر گرفته شد. با توجه به نتایج کار دانشجویان در پایان هر سال، طرح سودمند «ارزشیابی مستمر» را، که به آن معتقد بودم، معرفی کردم، زیرا به نظرم می‌رسید ارزیابیِ نتیجه‌ی کار دانشجو تنها بر اساس نتیجه‌ی امتحانات نهایی ناعادلانه است. براین‌اساس، ۴۰ درصد نمره‌ی هر درس حاصل کار دانشجو در طول سال تحصیلی بود و تنها ۶۰ درصدِ نتیجه مربوط به امتحان نهایی می‌شد. در عرض چند سال این رویکرد برای ارزیابی کار دانشجویان توسط تعدادی از دپارتمان‌های دیگر دانشگاه نیز به کار گرفته شد.

همچنین سعی کردم کنسرت‌های دوره‌ای در ترینیتی برگزار کنم. در برخی موارد موفق شدم از هنرمندان برجسته‌ای که اتفاقاً از دوبلین دیدن می‌کردند،

برای برگزاری کنسرت یا سخنرانی در ترینیتی دعوت کنم. البته تلاش‌های من به دو دلیل عمده همیشه هم موفقیت‌آمیز نبود، یکی بی‌تفاوتی و عدم حمایت همکارانم و دیگری نبود مکان مناسب در دانشکده. دانشگاه دوبلین، تا امروز، که در حال نوشتن این سطور هستم، سالن مناسبی برای کنسرت یا هر نوع اجرای صحنه‌ای نداشته است. تنها جایی که امکان برگزاری کنسرت وجود دارد، سالن امتحانات است که اکنون به آن سالن تئاتر عمومی نیز می‌گویند؛ گویی با تغییر نام، این مکان نامناسب به یک سالن اجرای واقعی تبدیل می‌شود. این سالن در اواخر قرن هجدهم با طراحی دقیق برای برگزاری امتحانات نهایی دانشجویان در تمام رشته‌ها طراحی شده بود. سقف بلند و بسیار پرنقش‌ونگاری دارد، اما اندازه‌ی صحنه و ارتفاع آن برای کنسرت یا نمایش مناسب نیست. به‌علاوه، نه لابی یا فضای انتظار و نه دستشویی و اتاق رختکن مناسب دارد. ازنظر آکوستیک هم، سالن بسیار بد و در زمستان به‌شدت سرد است. واقعیت این است که ترینیتی، دانشگاهی بسیار معتبر با حدود پانزده‌هزار دانشجو، سالن مناسبی برای سخنرانی‌های عمومی، نمایش‌های تئاتر، کنسرت‌ها، مراسم افتتاحیه، یا هرگونه فعالیتی که نیاز به تجمع قابل توجه شرکت‌کننده‌ها داشته باشد، ندارد. در دوران تصدی‌ام بارها نیاز به یک سالن کنسرت مناسب در دانشگاه را با رؤسای متعدد دانشکده مطرح کردم، اما موفقیت‌آمیز نبود.

باوجود منابع ناکافی و محدودیت‌های مالی، سال‌هایی که در کالج ترینیتی گذراندم از برخی جهات فوق‌العاده رضایت‌بخش بود. برخی از همکاران، که از بخش‌های مختلف با آن‌ها آشنا شدم، دانشگاهیان بسیار برجسته و ویژه‌ای بودند که از دوستی با آن‌ها بسیار لذت می‌بردم. همچنین از اینکه در مسیر پیشرفت برخی از دانشجویانِ بسیار بااستعداد همراهشان بودم خرسندم. یکی از برجسته‌ترین دانشجویانم دوناچا دنهی[1] بود که آموزش آهنگ‌سازی‌اش را با من آغاز کرد. خلاقیت استثنایی او از همان ابتدا مشهود

1. Donnacha Dennehy

بود. پس از فارغ‌التحصیلی، او را تشویق کردم که برای ادامه‌ی تحصیل به آمریکا برود. او از دانشگاه ایلینوی[1] برای تحصیلات تکمیلی بورسیه شد، بعدها به ایرلند بازگشت و اکنون از آهنگ‌سازان جوان و برجسته‌ی ایرلند است. تعدادی از زنان و مردان جوان و بااستعداد دیگری نیز بودند که تحصیلات آهنگ‌سازی‌شان را با من آغاز کردند و درحال‌حاضر از چهره‌های اصلی آهنگ‌سازی ایرلند هستند.

درکل، تجربه من در کالج ترینیتی دوبلین بسیار مثبت بوده است. آنجا نهادی آموزشی است که جایگاه والایی دارد. برخی از دپارتمان‌های آن و تعدادی از دانشگاهیان آن افراد برجسته و دارای اعتبار بین‌المللی هستند. با این حال، پذیرش دانشجو فراتر از ظرفیت فیزیکی آن افزایش یافته است. پردیس دانشگاه، واقع در قلب دوبلین، برای حدود پنج‌هزار دانشجو مناسب است. تا یک قرن پیش کمتر از هزار دانشجو داشت، اما اکنون بیش از پانزده‌هزار دانشجو دارد. امکانات کلاس‌ها و سالن‌های سخنرانی، به‌ویژه در رشته‌های علوم انسانی و هنر، اصلاً کافی نیست. درحالی‌که قسمت‌های جلویی کالج (میدان جلویی و میدان جدید) از طراحی‌های قدیمی و بسیار زیبا هستند، سایر قسمت‌ها پر از ساختمان‌های نامتجانس و ناهماهنگ است.

برخی از سنت‌هایی که از بدو تأسیس کالج ادامه داشته‌اند، در دوران مدرن نامربوط به نظر می‌رسند، اما همچنان با جدیت حفظ می‌شوند. یکی از این موارد خاص به نظرم روند «بورسیه» است. نزدیک پایان سال دوم دوره‌ی لیسانس چهارساله، دانشجویان می‌توانند در هر رشته‌ای که هستند در آزمون‌های بورسیه شرکت کنند. این آزمون‌ها بیشتر موضوعاتی را که در دو سال اول تدریس می‌شود پوشش می‌دهند. اگر کسی نمره‌ی ممتاز بگیرد، «بورس تحصیلی» به او تعلق خواهد گرفت و پس از این، آن‌ها را «دانشجویان ممتاز کالج ترینیتی»[2] می‌نامند و امتیازات فوق‌العاده‌ای دریافت

1. Illinois

2. Scholars of Trinity college

می‌کنند. این دانشجویان دیگر هزینه‌ای پرداخت نمی‌کنند و می‌توانند در کالج مسکن و شام رایگان دریافت کنند و، درصورت تمایل، می‌توانند تحصیلات تکمیلی‌شان را بدون هزینه و بی هیچ قیدوشرطی در ترینیتی ادامه دهند. این رویه به‌وضوح زمانی معنادار بود که این مؤسسه بیش از چندصد دانشجو نداشت و تحصیلات دانشگاهی برای بیشتر دانشجویان در آخرِ چهار سال به پایان می‌رسید. شاید در گذشته اثبات برتری در میانه‌ی دوره‌ی لیسانس می‌توانست به‌عنوان دستاوردی علمی و جدی تلقی شود، اما حالا که هرساله هزاران نفر ثبت‌نام می‌کنند و حتی گذراندن چهار سال کامل دوره‌ی لیسانس اهمیت زیادی ندارد، لقب «دانشجوی ممتاز» برای کسی که دو سال از درسش را خیلی خوب خوانده بسیار مضحک به نظر می‌رسد.

روی‌هم‌رفته، فرصتِ داشتن حرفه‌ی آکادمیک در مؤسسات و کشورهای مختلف به زندگی‌ام غنا بخشید و از همه‌ی فرصت‌هایی که داشته‌ام بسیار خشنودم. همچنین مفتخرم که توانسته‌ام در مسیر رشد موسیقایی بسیاری از استعدادهای جوان و آینده‌دار دست یاری داشته باشم.

تأملی در موسیقی ایرانی

در این فصل به موضوعات مختلفی درباره‌ی موسیقی سنتی ایرانی خواهم پرداخت. ابتدا از چگونگی علاقه‌مندی‌ام به این موسیقی شرحی خواهم داد و سپس، به‌صورت خلاصه، مبانی نظری موسیقی سنتی ایرانی، مشکلات اجتماعی ـ مذهبی و تحولات آن در دوران مدرن (۱۲۰ سال اخیر) را مروری تاریخی خواهم کرد. درباره‌ی مسائل تئوریک، سعیم بر این خواهد بود که بحث را بیش از حد تخصصی نکنم، به این امید که برای خوانندگانی که موسیقی‌دان نیستند درک نکات مطرح‌شده را دشوار نکنم.

ورود من به دنیای موسیقی ایرانی

در خرداد ۱۳۲۸، قبل از ترک ایران و رفتن به آمریکا برای تحصیل در دانشگاه، علاقه‌ی بسیار کمی به موسیقی ایرانی داشتم. ازنظر شنیداری با موسیقی سنتی، که عملاً تنها نوع موسیقی ایرانی بود که عموماً در شهرهای بزرگ شناخته‌شده بود و اجرا می‌شد، آشنا بودم. این نوع موسیقی را از ضبط‌صوت‌هایی که در خانه داشتیم و همچنین از برنامه‌های رادیویی

می‌شنیدم. علاوه‌بر این، پدرم نوازنده‌ی تار خوبی بود. او در جوانی شاگرد درویش‌خان، نوازنده‌ی برجسته‌ی تار، بود. او دو عدد تار در خانه داشت و در زمان کودکی‌ام گهگاهی که می‌نواخت مرا به وجد می‌آورد و مجذوبم می‌کرد. با این حال، به نواختن تار ادامه نداد و در اواخر نوجوانی‌ام به‌ندرت سازش را دست می‌گرفت.

اولین علایق موسیقایی من عمدتاً با موسیقی غربی و سبک‌های متنوع و غیرپیچیده بیدار شد. در ابتدا، به‌سمت ریتم‌های رقص فاکس‌تروت[1]، رومبا[2]، والس[3] و به‌ویژه تانگوی آرژانتینی[4] کشیده شدم. همچنین آهنگ‌های فرانسوی[5] را دوست داشتم، مانند آن‌هایی که خواننده‌ی تنور مشهور، تینو رُسی[6]، می‌خواند. این هشیاری درباره‌ی موسیقی غربی پس از آمدن یک دستگاه رادیو در خانه‌مان در من زنده شد. قبل از تأسیس ایستگاه رادیویی محلی، برخی از خانه‌های مرفه رادیو داشتند. این رادیوها دارای باندهای موج‌کوتاهی بودند که امکان تنظیم برنامه‌های خارج از کشور را فراهم می‌کرد. اخبار فارسی‌زبان از «بی‌بی‌سی» و «رادیو برلین» پخش می‌شد، که هرکدام بسته به گرایش سیاسی خانواده‌ها، شنوندگان مشتاق خودشان را داشتند. علاوه‌بر این، امکان این نیز بود که به برنامه‌های موسیقی از ایستگاه‌های مختلف خارجی گوش داد. اولین ایستگاه پخش محلی در سال ۱۳۱۸ به نام «رادیو تهران» راه‌اندازی شد. از رادیو تهران، روزانه ساعات مشخصی موسیقی در خانه‌ی ما پخش می‌شد، که شامل برنامه‌های موسیقی سنتی ایرانی، آهنگ‌ها و قطعات دستگاهی که توسط نوازندگان ایرانی ساخته می‌شد و همچنین چند ساعت پراکنده موسیقی غربی، چه در سبک ساده و

1. foxtrot
2. rumba
3. waltze
4. Argentine tango
5. French chansons
6. Tino Rossi

ملایم[1] و چه در سبک کلاسیک بود.

ازطریق همین گشایش محدود به دنیای موسیقی کلاسیک غربی، که از ایستگاه رادیویی محلی پخش می‌شد، سرسپردگی همیشگی من به موسیقی متولد شد. رادیو تهران از ساعت ۲ بعدازظهر به مدت ۴۵ دقیقه به پخش موسیقی کلاسیک اختصاص داشت. مجموعه‌ای که داشتند ۷۸ دور در دقیقه (هر صفحه‌ی گرامافون که بین سال‌های ۱۸۹۸ و اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ ساخته شده با سرعتی در حدود ۷۸ دور در دقیقه پخش می‌شود) و بسیار محدود بود. در این برنامه‌ها منتخبی از آثار سمفونیک هایدن[2]، موتسارت[3]، بتهوون[4]، شومان[5]، دورژاک[6]، گریگ[7]، چایکوفسکی[8]، ریمسکی‌ـ کورساکوف[9] و چند نفر دیگر پخش می‌شد. موسیقی تک‌نوازی[10] یا موسیقی مجلسی[11] پیانو بسیار کم بود و هیچ اپرایی پخش نمی‌شد. موسیقی باروک[12] (این دوره ازنظر زمانی بین دوره‌ی رنسانس و کلاسیک قرار دارد) و پیش‌از آن ظاهراً در مجموعه‌ی آن‌ها جایی نداشت و دبوسی[13] نزدیک‌ترین موسیقی معاصری بود که پخش می‌شد. من طرف‌دار این برنامه‌ی موسیقی کلاسیک بعدازظهرها بودم، اگرچه در روزهای مدرسه نمی‌توانستم در خانه بمانم تا از شنیدن برنامه‌ی محبوبم لذت ببرم.

موسیقی کلاسیک فراتر از هر تجربه‌ای که تا آن زمان داشتم، مرا تحت‌تأثیر

---

1. Light
2. Hatden
3. Mozart
4. Beethoven
5. Schuman
6. Dvorak
7. Grieg
8. Tchaikovsky
9. Rimsky-Korsakov
10. Solo
11. Chamber music
12. Baroque
13. Debussy

قرار می‌داد و برایم الهام‌بخش بود. غنا، تنوع، درام و قدرت موسیقی کلاسیک غربی دگرگونم می‌کرد. در مقایسه با آن، موسیقی ایرانی محدود، ثابت و کسل‌کننده به نظر می‌رسید. پیش‌تر در فصل ۶ درباره‌ی رویدادهایی که منجر به تصمیم من برای ادامه‌ی تحصیل در موسیقی شد و اینکه چگونه این تصمیم مرا به آمریکا برد، نوشته‌ام. آنچه به این فصل مربوط می‌شود این است که موسیقی غربی، و به‌ویژه آهنگ‌سازی، به عشق همه‌جانبه‌ی من تبدیل شده بود، اما درعین‌حال در مقطعی هم به موسیقی ایرانی علاقه‌مند شده بودم.

در سال ۱۹۵۵، زمانی‌که تحصیلاتم را برای مقطع دکترا در دانشگاه کالیفرنیا در لس‌آنجلس آغاز کردم، توجهم به موسیقی ایرانی به‌عنوان زمینه‌ی احتمالی تحقیق برای پایان‌نامه‌ی دکتری معطوف شد. برخلاف امروز، در آن زمان بیشتر دانشگاه‌های آمریکا مدرک دکتری در رشته‌ی آهنگ‌سازی ارائه نمی‌دادند. برای مدرک دکتری این گزینه را داشتم که در رشته‌ی آهنگ‌سازی ادامه‌ی تحصیل بدهم، اما باید یک کار تحقیقاتی جدی هم به‌عنوان پایان‌نامه ارائه می‌دادم. شخصی که توجه من را به موسیقی ایرانی به‌عنوان موضوع تحقیق جلب کرد، مانتل هود بود؛ یکی از پنج نفری که در فصل یازدهم، افراد استثنایی، درباره‌اش نوشته‌ام. دکتر هود مردی بسیار مدبر و مصمم بود. هنگامی‌که در دانشگاه یو.سی.اِل.اِی مشغول کار شد، یک برنامه‌ی جامع مطالعات موسیقی‌شناسی قومی ایجاد کرد و آن را گسترش داد. در سال ۱۹۵۵ او در ابتدای این پروژه بود و به‌شدت علاقه‌مند بود دانشجویانی را جذب کند تا در نهایت با او سهیم شوند و بخشی از برنامه‌ی او باشند.

همان‌طور که پیش‌تر نوشتم، مانتل، که به‌تازگی با او آشنا شده بودم، چند بار درباره‌ی موسیقی ایرانی از من پرسیده بود و بسیار مشتاق بود بیشتر دراین‌باره بداند. من هم به او گفتم که فقط آشنایی شنیداری با آن دارم و چیزی درباره‌ی تئوری‌ها و ریزه‌کاری‌های آن نمی‌دانم. او سپس مرا تشویق کرد که موسیقی ایرانی را برای موضوع تحقیق انتخاب کنم و پایان‌نامه‌ام را درباره‌ی موضوعی مرتبط با آن بنویسم. با درنظرگرفتن توصیه‌ی او و انجام

تحقیقات مقدماتی، متوجه شدم که هیچ اثر نتیجه‌بخشی درباره‌ی موسیقی ایرانی به زبان‌های غربی منتشر نشده است. براین‌اساس، هر دو به این نتیجه رسیدیم که یک تحقیق دست‌اول درباره‌ی هر جنبه‌ای از این موسیقی می‌تواند کمک بزرگی به حوزه‌ی دانش موسیقی باشد. در سال تحصیلی بعد متقاعد شده بودم که ادامه‌ی این پژوهش در آمریکا بی‌نتیجه است و تنها راه انجام تحقیقات مؤثر بازگشت به ایران است. در اوایل سال ۱۹۵۷ من درخواستی برای کمک‌هزینه‌ی تحصیلی با یک توصیه‌نامه‌ی قوی ـ با کمک مانتل هود ـ برای بنیاد فورد فرستادم تا هزینه‌های بازگشتم به ایران و تحقیقات یک‌ساله‌ام را در آنجا پوشش دهد. در آوریل ۱۹۵۷ هیئت‌مدیره‌ی بنیاد فورد از من برای شرکت در مصاحبه‌ای در سانفرانسیسکو دعوت کرد. یک ماه بعد هم به من اطلاع دادند که درخواستم برای کمک‌هزینه پذیرفته شده است و می‌توانم به‌محض اینکه بخواهم، به ایران سفر کنم.

در ماه خرداد، درست هشت سال بعد از اینکه تهران را ترک کرده بودم، به زادگاهم برگشتم. قبل از پایان دوره‌ی یک‌ساله، برای یک سال دیگر هم درخواست تمدید کمک‌هزینه‌ی تحصیلی دادم، زیرا به زمان و کار بیشتری برای جمع‌آوری مطالب برای پایان‌نامه‌ام نیاز داشتم، که با این درخواست نیز موافقت شد. من درکل هفده ماه در ایران ماندم و بعد از آن، در راه بازگشت به آمریکا، سه هفته را در ترکیه ـ آنکارا و استانبول ـ گذراندم. در آنجا توانستم با تعدادی از موسیقی‌شناسان برجسته‌ی ترک، ازجمله کمال ایلریچی[1] و محمود گازینیهال[2]، آشنا شوم و چندین مصاحبه با آن‌ها داشته باشم. آن‌ها همچنین در انجام مطالعات تطبیقی بین سنت‌های موسیقی کلاسیک ایرانی و ترکی با مهر به من کمک کردند. این مسئله برای تحقیق من اهمیت داشت، زیرا بی‌تردید این دو سنت پیوندهای تاریخی و تئوریک زیادی با هم دارند.

تحقیقاتی که من در طی هفده ماه در ایران انجام دادم چندوجهی بود و

1. Kemal Ilerici
2. Mahmut Gazimihal

شامل موارد زیر می‌شد:
برقراری ارتباط با چهره‌های اصلی موسیقی سنتی و انجام مصاحبه با آن‌ها و آگاهی از دیدگاه‌هایشان درباره‌ی موسیقی ایرانی؛
ضبط صوتی اجراهای موسیقی سنتی توسط آن‌ها؛
جمع‌آوری کلیه‌ی مطالب منتشرشده و موجود درباره‌ی موسیقی ایرانی؛
یادگیری نحوه‌ی نواختن برخی سازهای ایرانی برای درک درون‌مایه‌های این سنت موسیقایی.

مدت کوتاهی پس از ورود به تهران، اولین قدمم برقراری ارتباط با نوازندگان سرشناس ایرانی بود و این کار را با رفتن به هنرستان موسیقی ملی شروع کردم. مدیر هنرستان در آن زمان روح‌الله خالقی (۱۲۸۵ـ۱۳۴۴) بود. ایشان به‌درستی یکی از برجسته‌ترین موسیقی‌دانان کشور به شمار می‌رفت که شهرتش، به‌طور استثنایی، مبتنی بر دانش و ساخته‌هایش بود. می‌گویم «به‌طور استثنایی»، زیرا تقریباً هر موسیقی‌دان دیگری اساساً فقط به‌عنوان نوازنده شناخته می‌شده، هرچند برخی‌شان گاهی قطعاتی نیز می‌ساختند.

از اولین ملاقاتمان، آقای خالقی به کاری که می‌خواستم انجام دهم علاقه‌مند شد و پیشنهاد کرد که در تحقیقات کمکم کند. او مردی آرام، مهربان و باوقار بود که من بسیار مدیون او هستم و خاطره‌ی روزهای سپری‌شده با ایشان برایم بسیار عزیز است و قدرش را می‌دانم. ازطریق آقای خالقی با تعدادی از نوازندگان برجسته‌ی دیگر هم آشنا شدم. آنچه در ادامه می‌آید حکایت مختصری از آشنایی‌ام با چهره‌های اصلی موسیقی سنتی است که در بسیاری از موارد به دوستی‌هایی پایدار تبدیل شد. با این حال، با دو نفر از این شخصیت‌های بسیار مهم تنها یک فرصت برای دیدار و مصاحبه داشتم.

یک روز، با هماهنگی قبلی، خالقی مرا به خانه‌ی ابوالحسن صبا (۱۲۸۱ ـ ۱۳۳۶) در خیابان ظهیرالدوله برد که اتفاقاً به خانه‌ی کودکی من نزدیک بود. صبا موسیقی‌دانی بسیار شناخته‌شده و ستودنی بود. شهرت او بیش از هرچیز

در نوازندگی ویولن بود، اما او به همان اندازه در نوازندگی سنتور، سه‌تار و تمبک مهارت داشت و همچنین آهنگ‌ساز تعداد زیادی قطعه بر اساس مقام‌های ایرانی برای ویولن بود. برخی از ساخته‌های منتشرشده‌ی ایشان در مجموعه‌ای از کتابچه‌هایی با روش‌های آموزشی در سطح‌های مختلف، برای ویولن و سنتور در دسترس هنرجویان قرار دارد. صبا همچنین معلمی سخاوتمند و الهام‌بخش بود. بیشتر ویولنیست‌های نسل جوان از ایشان درس گرفته و از سبک منحصربه‌فرد ویولن‌نوازی او الگوبرداری کرده‌اند. دیدار من با صبا تا حد زیادی به‌صورت تشریفاتی سپری شد که مشخصه‌ی اولین ملاقات‌های ایرانی است. با این حال، در همان ملاقات ایشان بسیار مهربان بود و به من گفت می‌توانم بارها با او ملاقات کنم تا درباره‌ی هر موضوعی که ممکن است برای تحقیقم مورد علاقه‌ام باشد با او صحبت کنم. متأسفانه آقای صبا تنها چند روز پس از ملاقاتمان به‌طور ناگهانی براثر سکته‌ی قلبی درگذشت و مایه‌ی تأسف است که دیگر فرصتی برای یادگیری از این موسیقی‌دان فوق‌العاده نداشتم.

ملاقات مهم دیگری که آقای خالقی ترتیب داده بود با هنرمند بسیار محترم، علینقی وزیری (۱۲۶۵ ـ ۱۳۵۸)، بود. ایشان تنها شخصیت دیگری بود که علاوه‌بر آنکه نوازنده‌ی برجسته‌ی تعدادی از سازهای ایرانی بود، به‌دلیل تألیفات نظری و تصنیف‌هایش نیز شهرت داشت. او استاد و پیشکسوت خالقی بود، که در آن زمان کم‌کار شده بود و به نیمه‌ی بازنشستگی‌اش رسیده بود. آقای وزیری در میان موسیقی‌دانان ایرانی جایگاه نسبتاً منحصربه‌فردی داشت. ایشان در دوره‌ی جوانی علاوه‌بر نوازندگی تار و سه‌تار، مبانی تئوری و نت‌نویسی موسیقی غرب را هم فراگرفته بود. وزیری در اوایل سی‌سالگی به اروپا سفر کرد و سال‌های ۱۲۹۷ تا ۱۳۰۲ را در فرانسه و آلمان گذراند و در آنجا به مطالعه و فراگیری ویولن، پیانو و آهنگ‌سازی پرداخت. پس از بازگشت به ایران، زمان زیادی نگذشت که اولین آموزشگاه خصوصی موسیقی را در کشور تأسیس کرد. در عرض چند سال، وزیری به‌عنوان برجسته‌ترین معلم

موسیقی کشور شهرت پیدا کرد، ازاین‌جهت که هم با سنت‌های موسیقایی ایرانی آشنا بود و هم درباره‌ی موسیقی اروپایی آگاهی پیدا کرده بود. در میان موسیقی‌دان‌های ایرانی عده‌ی کمی بودند که موسیقی غربی را شنیده باشند و از مبانی تئوریک آن آگاه باشند، اما در بین آن‌ها وزیری تنها کسی بود که در اروپا تحصیل کرده بود. تلفیق این اعتبار بالا در موسیقی ایرانی به‌همراه دانش او در موسیقی غربی، وزیری را در جایگاهی دست‌نیافتنی قرار داده بود. البته این واقعیت که او شخصیتی بسیار محکم و کاریزماتیک داشت هم به مقام هنری‌اش می‌افزود.

بی‌تردید از اوایل دهه‌ی ۱۳۰۰ تا اواسط دهه‌ی ۱۳۱۰، علینقی وزیری چهره‌ی برجسته‌ی موسیقی ایران بود. مدرسه‌ی موسیقی او، که در سال ۱۳۰۲ تأسیس شد، رونق گرفت و هنرجویان زیادی را جذب کرد که بیشترشان به مرور زمان به چهره‌های برجسته‌ای تبدیل شدند. او همچنین کتاب‌ها و مقالات موسیقایی بسیاری منتشر کرد که تأثیر بسزایی گذاشت و در مدرسه‌ی موسیقی‌اش یک ارکستر مجلسی متشکل از سازهای ایرانی و غربی تأسیس کرد و قطعه‌هایی برای اجرا در این ارکستر می‌نوشت و هنرجویان پیشرفته‌ترش را نیز به انجام این کار تشویق می‌کرد. ارکستر او حدود بیست نوازنده داشت که شامل سازهای ایرانی مانند تار، سه‌تار و تمبک، به‌علاوه‌ی ویولن، ویولن‌سل و پیانو می‌شد. وزیری باور داشت که موسیقی ایرانی ازطریق به‌کارگیری اصول هارمونیک موسیقی غربی پیشرفت می‌کند. براین‌اساس، لایه‌ی نازکی از چندصدایی را در برخی از ساخته‌های خود وارد موسیقی ایرانی کرد. همچنین کنسرت‌های عمومی ترتیب می‌داد و درباره‌ی موسیقی سخنرانی می‌کرد. وزیری با ممارست، بیش از هرچیز در جامعه‌ای که به‌دلیل ممنوعیت‌های مذهبی، هیچ جایگاهی برای موسیقی و فعالیت‌های موسیقی نداشت، گام‌های بلندی در این زمینه برداشت.

در زمان ملاقاتمان وزیری ۷۱ سال داشت که به نظرم بسیار باهوش، تیزبین و متمرکز بود. او پرسش‌هایی درباره‌ی آموزش موسیقی در دانشگاه‌های

آمریکا از من پرسید و وقتی فهمید همه‌ی نهادهای آموزش عالی در آمریکا دپارتمان موسیقی دارند، بسیار تحت‌تأثیر قرار گرفت. او از اینکه یک دانشجوی سطح دانشگاهی در آمریکا می‌تواند علاوه‌بر موسیقی‌شناسی در فراگیری همه‌ی سازهای موسیقی و رشته‌ی آهنگ‌سازی نیز ادامه‌ی تحصیل دهد، بسیار متأثر شد. ملاقات ما بیشتر به این گذشت که من به آقای وزیری درباره‌ی کارهایی که در آمریکا انجام می‌دادم توضیح بدهم، تا بتوانم از ایشان درباره‌ی دیدگاه و نگرشش درخصوص موسیقی ایرانی بشنوم و یاد بگیرم. البته این مسئله لزوماً ناامیدکننده نبود، زیرا من قبلاً کتاب‌های او را خوانده بودم و با نظریه‌های ایشان درباره‌ی موسیقی ایرانی آشنا بودم. من دیگر با آقای وزیری دیداری نداشتم و او مدت کوتاهی پس از دیدارمان، در تابستان ۱۳۳۷، راهی اروپا شد.

علینقی وزیری بی‌تردید تأثیرگذارترین موسیقی‌دان اوایل قرن بیستم ایران بوده است. او بیش از هرچیز جایگاه والا و محترم موسیقی را حداقل در بین طبقه‌ی متوسطِ تحصیل‌کرده بازگرداند. به اعتقاد من، این کار مهم‌ترین سهم و اثربخشی وزیری در تاریخ موسیقی ایرانی در دوران معاصر است. در اینجا همین بس که او در نظریات خود می‌کوشید موسیقی ایرانی را با مفاهیم موسیقایی غربی، که به آن مرتبط نیست، تفسیر کند. همچنین ساخته‌های او قطعاً از بهترین‌های ژانر موسیقی قرن بیستم در دستگاه‌ها و مقام‌های ایرانی هستند.

از دیگر موسیقی‌دان‌های که در طی نزدیک به یک سال و نیم اقامتم در ایران با آن‌ها ملاقات و مصاحبه کردم احمد عبادی (۱۲۸۵ ـ ۱۳۷۱)، پرافتخارترین نوازنده‌ی سه‌تار کشور، بود. آقای عبادی فرزند میرزا عبدالله و برادرزاده‌ی آقا حسین‌قلی بود؛ که هر دو از بزرگان موسیقی اواخر دوره‌ی قاجار بودند. عبادی نوازنده‌ای بود که سبکی ساده و بسیار بدیع داشت. او شیوه‌ای دراماتیک و ظریف در اجرا داشت. در دستان او سه‌تار، که اساساً سازی محجوب است، بسیار قدرتمند می‌نمود. پیش‌از او، سه‌تار در مقابل

سازهای پرسروصداتر (مثل تار و سنتور)، که می‌توانستند در گروه‌نوازی نقش برجسته‌ای داشته باشند، شکست می‌خورد. اما مهارت و طنین غنی‌ای که او با نواختن سه‌تار خلق کرد، محبوبیت این ساز را هم در نقش تک‌نوازی و هم به‌عنوان یک ساز گروهی، به ویژه در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، بالا برد. من بسیار خوش‌شانس بودم که رابطه‌ی دوستی لذت‌بخشی با آقای عبادی داشتم و طی رفت‌وآمدهای فراوان، توانستم چندین ساعت از نوازندگی او در اجرای دستگاه‌های مختلف را ضبط کنم.

علی‌اصغر بهاری (۱۲۸۴ـ۱۳۷۴) یکی دیگر از شخصیت‌های مهمی بود که در احیای ساز ایرانیِ دیگری که در آستانه‌ی انقراض بود نقشی محوری داشت. تا اواسط قرن بیستم استفاده از ساز کمانچه در موسیقی سنتی عملاً به نفع ویولن غربی کنار گذاشته شده بود. ویولن به‌راحتی می‌تواند از عهده‌ی تمام فواصل متنوع و روان موسیقی ایرانی برآید و طیف صوتی گسترده‌تر و رنگارنگ‌تری از همتای بومی‌اش ارائه دهد، درعین‌حال جذاب‌تر هم به نظر می‌رسد. کمانچه زنگ و صدای خش‌دارتر و ازنظر تکنیکی تطبیق‌پذیریِ کمتری دارد. از سوی‌دیگر، به صدای انسان نزدیک‌تر است و ویژگی و شخصیت متمایز خود را دارد. بنابراین، اگر منسوخ می‌شد، بسیار جای تأسف داشت. عمدتاً با هنرمندیِ آقای بهاری و با سادگی و تبحر فراوانش در نواختن کمانچه، علاقه به این ساز کهن دوباره زنده شد و تا اواخر دهه‌ی ۱۳۵۰ محبوبیت و جایگاهش را بازیافت و امروزه کمانچه به‌طور گسترده نواخته می‌شود. من خوش‌شانس بودم که توانستم تعدادی نوار ضبط‌شده از اجراهای او تهیه کنم.

نوازنده‌ی بسیار جوان‌تر دیگری که خیلی زود به‌عنوان نوازنده‌ی برجسته‌ی سنتور کشور شناخته شد فرامرز پایور (۱۳۱۱ـ۱۳۸۸) بود. در سال ۱۳۳۵، در اواسط بیست‌سالگیِ فرامرز، با او آشنا شدم. ما دوستان خوبی شدیم و من چندین ساعت از اجراهای او را ضبط کردم. پایور، که شاگرد ابوالحسن صبا بود، نوازنده‌ی خوش‌قریحه‌ای بود و هر روز ساعت‌های زیادی را به تمرین

اختصاص می‌داد، که در میان نوازندگان دیگر رایج نبود. او به نواختن قطعات نمایشی، که مهارت نوازندگی‌اش را نشان می‌داد، علاقه‌ی بیشتری داشت و بداهه‌نوازی‌های خود را در قالب چهارمضراب به نمایش می‌گذاشت. چهارمضراب‌ها معمولاً قطعه‌هایی کوتاه، سریع و ریتمیک‌اند که مهارت فنی نوازنده را نشان می‌دهند. به‌ویژه علاقه‌ی او به معرفی رفت‌وبرگشت سریع در گام‌ها، استفاده از آرپژ[1] (به معنی نواختن تک‌به‌تک نت‌های یک آکورد به‌جای اجرای هم‌زمان آن) و حتی آکورد (اجرای هم‌زمانِ چند صدا یا نت) و فواصل سوم موازی در بداهه‌نوازی‌هایش، در موسیقی ایرانی کاملاً خارج از عرف به نظر می‌رسید، اما تکنیک او بی‌نقص بود و دانش او از ردیف موسیقی ایرانی نظیر نداشت.

در عرض چند هفته بعد از ورودم به تهران، با تعداد زیادی از موسیقی‌دان‌های برجسته آشنا شدم که آن‌قدر زیاد بودند که نمی‌توانم از همه‌ی آن‌ها در اینجا نام ببرم. یکی از کارهای من، علاوه‌بر ضبط اجراهای آن‌ها، مصاحبه با آن‌ها و پرسش درباره‌ی موسیقی ایرانی بود تا درکم را از این موسیقی بیشتر کنم. از آنجا که من در غرب آموزش دیده بودم، ناگزیر پرسش‌هایم مربوط به مبانی نظری، مقام‌ها، عناصر ریتمیک، ارجاعات تاریخی و... بود و به‌جز کسانی مانند وزیری، خالقی، صبا و چند نفر دیگر، بیشتر پاسخ‌هایی که دریافت می‌کردم رضایت‌بخش نبود. در بیشتر موارد، اطلاعاتی که می‌گرفتم معمولی و اجمالی بودند. همه از هفت‌دستگاه و پنج‌آواز سخن می‌گفتند، اما درباره‌ی فواصل و گام‌ها چیزی برای گفتن نداشتند، به‌جز برخی که پذیرش ظاهری و درک مبهمی از نظریه‌ی وزیری درباره‌ی اعتدال مساوی داشتند. (وزیری اولین کسی بود که در موسیقی ایرانی اعتدال مساوی را معرفی کرد و ترویج داد. در این روش هر اکتاو به ۲۴ ربع‌پرده مساوی تقسیم می‌شود که امکان ایجاد هارمونی در موسیقی را فراهم می‌کند.) حتی گاهی احساس می‌کردم که پاسخ‌ها بداهه و گمراه‌کننده هستند.

1. Arpeggios

طولی نکشید که متوجه شدم با نوازندگان بسیار خوبی روبه‌رو هستم که در کارشان مجرب‌اند، اما لزوماً دانش نظری، علمی و تاریخی از موسیقی ایرانی ندارند. به عبارت دیگر، تخصصشان بیشتر در موسیقی فولکلور (محلی) بود و مانند نوازندگان فولکلور در همه‌ی فرهنگ‌ها نحوه‌ی اجرا را به‌خوبی می‌دانستند، اما لزوماً قادر به توضیح مسائل تئوریک نبودند. آن‌ها موسیقی و رپرتوار آن را ازطریق فرایندی شنیداری آموخته بودند، که فقط شامل یادگیری نحوه‌ی نواختن موسیقی مطابق با دستورات معلم بود. موسیقی‌ای که آن‌ها آموخته بودند هسته‌ای کمابیش ثابت داشت که در معرض تغییر مداوم در اجراهای فی‌البداهه بود. در واقع، ازطریق تکرارهای بداهه و بی‌پایان از این هسته اصلی، آن‌ها هم بر تکنیک ساز تسلط پیدا می‌کردند و هم محتوای رپرتوار کلاسیک را یاد می‌گرفتند.

پس از چند ماه، درحالی‌که همچنان با موسیقی‌دان‌های جدید آشنا می‌شدم، تصمیم گرفتم از پرسیدن سؤال‌های فنی خودداری کنم و صرفاً به آن‌ها اجازه دهم آن‌طور که خودشان می‌خواهند درباره‌ی پیش‌زمینه‌شان و آنچه که در موسیقی به آن علاقه دارند یا ندارند صحبت کنند. من بیش از هرچیز به جمع‌آوری نمونه‌هایی از اجرای آن‌ها علاقه‌مند شدم و، در نهایت، وقتی به آمریکا بازگشتم، تجزیه‌وتحلیلی تطبیقی بر روی این اجراها انجام دادم و درباره‌ی اصولی که ممکن است بر این موسیقی حاکم باشد به نتیجه‌گیری رسیدم.

در جست‌وجویم برای یافتن کتاب‌های منتشرشده درباره‌ی این موسیقی، کتاب‌های بسیار کمی پیدا کردم که اهمیت خاصی داشته باشد. بیشتر رساله‌های علمی مربوط به دوره‌ی قرون‌وسطا در چند کتابخانه و در جاهایی مانند قاهره، استانبول یا کتابخانه‌ی بریتانیا بودند و در بین قرن‌های شانزدهم و بیستم هیچ رساله‌ای درباره‌ی این موسیقی، که بااصالت و بااهمیت باشد، نوشته نشده بود. بیشتر مطالبِ تازه‌منتشرشده که در دسترس بود محدود به کتاب‌های وزیری و خالقی می‌شد که به دستم رسید. همچنین یک ماهنامه به

نام *مجله‌ی موسیقی* که وزارت فرهنگ و هنر منتشرش می‌کرد وجود داشت که محتوای آن بسیار ساده بود، اما گاه‌گداری مقاله‌های جالبی منتشر می‌کرد. مهم‌ترین کتاب منتشرشده درباره‌ی موسیقی سنتی ایرانی چند سال بعد از پایان تحقیقات من و بازگشتم به آمریکا منتشر شد. این کتاب، که وزارت فرهنگ و هنر در سال ۱۳۴۲ منتشرش کرده بود، حاوی کل ردیف‌های موسیقی ایرانی (دوازده‌دستگاه) است که موسی معروفی، موسیقی‌دان برجسته‌ی مکتب قدیم، آن را به‌شکل نت‌نویسی غربی نوشته است. هرچند نباید این نکته را از یاد برد که ردیف دو بار به یک شکل تکرار نمی‌شود و این کتاب تنها «یک» بازخوانی و تفسیر نت‌نویسی‌شده از ردیف موسیقی ایرانی را نشان می‌دهد ــ همان‌طور که می‌توانسته در یک جلسه نواخته شده باشد ــ با این حال، این کتاب به‌عنوان نمونه‌ای کامل از ردیف موسیقی ایرانی بی‌تردید بسیار ارزشمند است.

شاید مهم‌ترین بخش تحقیق من درباره‌ی موسیقی سنتی ایرانی یادگیری نواختن دو ساز ایرانی بود؛ چون به‌هرحال، نوازندگان بومی موسیقی‌شان را همین‌گونه می‌آموختند. آن‌ها دراین‌باره کلاس‌های تئوری و تاریخ نمی‌گذراندند و هرگونه درک از رپرتوار موسیقی سنتی و اصول حاکم بر آن محصول جانبی همین آموزش عملی بود. به همین منظور، آقای خالقی دو تن از معلمان هنرستان را به من معرفی کرد: یک نوازنده‌ی برجسته و جاافتاده‌ی تار به نام نصرالله زرین‌پنجه، و یک نوازنده‌ی جوان سنتور به نام حسین صبا، که البته هیچ نسبتی با استاد بزرگ ویولن، ابوالحسن صبا، نداشت. در عرض چند ماه پس از ورودم به تهران، یک سه‌تار و یک سنتور خریدم و با این دو نوازنده‌ی عالی درس‌های منظم و هفتگی را شروع کردم. به توصیه‌ی آقای زرین‌پنجه، کلاس‌هایم را به‌جای تار، با سه‌تار شروع کردم. این دو ساز دارای برد یکسان و تکنیک بسیار مشابه هستند. تار حجیم‌تر است، شش سیم دارد و با مضراب نواخته می‌شود. سه‌تار سبک‌تر است، فقط چهار سیم دارد و با ناخن انگشت اشاره‌ی سمت راست نواخته می‌شود. او فکر می‌کرد برایم

راحت‌تر است که با سه‌تار شروع کنم.

کلاس‌های سه‌تار من با آقای زرین‌پنجه به‌سرعت بین ما دوستی‌ای نزدیک ایجاد کرد. هر جمعه ساعت ۱۱ صبح به خانه‌اش می‌رفتم و قطعه‌ای را که گفته بود یاد بگیرم برایش می‌نواختم و او هم‌زمان مرا راهنمایی و تصحیح می‌کرد. در ابتدا چند جلسه برای نحوه‌ی نگه‌داشتن ساز، حرکت‌دادن انگشت مضراب و نحوه‌ی تغییر موقعیت دست چپم روی دسته‌ی ساز، وقت گذاشتم و پس از آن به یادگیری قطعات واقعی پرداختیم. هیچ مقدمه‌ی نظری و تمرین تکنیکی و هیچ کتابچه‌ی راهنمای آموزشی‌ای در کار نبود. از ابتدا قرار بود بر روی یک نسخه‌ی ساده‌شده‌ی درآمد در دستگاه شور کار کنیم. یک نسخه‌ی خطی به من داده شد، اما به آنچه روی کاغذ بود محدود نبودم و می‌توانستم آن را تغییر دهم و بپرورانم. کلاس‌ها معمولاً یک ساعت طول می‌کشید، اما بعد از آن، او همیشه اصرار داشت که برای ناهار بمانم و این الگویی ثابت برای جمعه‌های من شد: یک ساعت کلاس سه‌تار با زرین‌پنجه و سپس ناهار با او و خانواده‌اش. آقای زرین‌پنجه هیچ‌وقت از من پولی نپذیرفت.

کلاس‌هایم با حسین صبا نیز به‌سرعت به ارتباطی دوستانه تبدیل شد. او و من تقریباً هم‌سن‌وسال بودیم. رویکرد او به تدریس سنتور بیشتر غربی بود و شامل برخی تمرین‌ها با هدف ایجاد مهارت تکنیکی بود. او یک کتاب آموزش سنتور برای مبتدیان منتشر کرده بود. من کتاب را دنبال می‌کردم و هر هفته هم از او درس می‌گرفتم. او در چند مورد به محل اقامت من آمد و درحالی‌که می‌نواخت، اجراهایش را ضبط می‌کردم. ازطریق صبا بود که با فرامرز پایور آشنا شدم، که در سال‌های بعد به‌عنوان نوازنده‌ی برجسته‌ی سنتور کشور مطرح شد. متأسفانه در اواخر اقامتم در ایران، در پاییز ۱۳۳۷، مشخص شد آقای صبا، که از سردردهای شدیدِ دوره‌ای رنج می‌برد، تومور مغزی دارد و تنها چند سال بعد در اواخر سی‌سالگی‌اش درگذشت.

در طول نزدیک به یک سال و نیم مطالعه و تحقیق، تعداد زیادی نوار کاستِ ضبط‌شده از اجراهای موسیقی سنتی ایرانی جمع‌آوری کردم.

تجزیه‌وتحلیل این موسیقی‌های ضبط‌شده، که بازخوانی‌های متنوعی از همان رپرتوار نظام دستگاه موسیقی سنتی ایرانی را نشان می‌داد، بعد از بازگشتم به آمریکا، به تَهیه‌ی پایان‌نامه‌ام کمک کرد. پایان‌نامه‌ی نهاییِ دکتری را در سال ۱۳۴۴ با اعطای مدرک ارائه کردم. نسخه‌ی اصلاح‌شده‌ی این اثر، «مفهوم دستگاه در موسیقی ایران»، را انتشارات دانشگاه کمبریج در سال ۱۹۹۰ منتشر کرد.

***

برای حدود یازده سال، بین سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۸، به ایران بازگشتم و هم به‌عنوان مدیر دپارتمان موسیقی دانشگاه تهران و هم به‌عنوان رئیس شورای موسیقی سازمان رادیو ـ تلویزیون ملی ایران ارتباط زیادی با چهره‌های اصلی موسیقی ملی برقرار کردم. همچنین تحقیقاتی دوره‌ای درباره‌ی جنبه‌هاییِ از موسیقی ایرانی انجام دادم که تا پیش‌از آن به‌سراغ آن نرفته بودم. مثلاً یک بار این فرصت را یافتم که در روستاهای کوهستانی استان گیلان، در حاشیه‌ی دریای خزر، موسیقی محلی آنجا را ضبط کنم؛ منطقه‌ای جنگلی با فرهنگ عامه و آداب‌ورسوم متمایز. این سفر با حمایت رادیو ـ تلویزیون ملی ایران انجام شد و من یک گروه ضبط با خودم داشتم. مطالب و ضبط‌های جمع‌آوری‌شده به آرشیو رادیو ـ تلویزیون ملی ایران سپرده شد.

در فرصتی دیگر به مدت دو هفته با همراهی گروه ضبط و فیلم‌برداری به بندرعباس و جزایر قشم، هرمز و لارک در خلیج فارس سفر کردم. سرپرستی این گروه را ناصر تقوایی بر عهده داشت[1] که بعدها یکی از بهترین و مطرح‌ترین کارگردانان سینمای ایران شد. این بازدیدی فوق‌العاده از برخی از مناطق کم‌تردد کشور بود. بندرعباس بندری بزرگ در دهانه‌ی خلیج فارس است، اما جزایری که در آن زمان از آن‌ها دیدن کردم، به‌ندرت توسط مردم شهرهای بزرگ بازدید می‌شد. در موسیقی و آیین‌های آن‌ها ریشه‌های آفریقایی، به‌ویژه در مراسم شفای افرادی که صدمه‌ی عاطفی و روانی دیده بودند، به‌وضوح

۱. بخشی از این سفرها و تحقیق را می‌توانید در مستند «باد جن»، ساخته‌ی ناصر تقوایی در سال ۱۳۴۸، ببینید.

مشهود بود. در این مراسم، طبل‌زدن‌های بی‌وقفه به‌همراه نوای نوعی چنگ قدیمی، حالت خلسه ایجاد می‌کند و فردِ مبتلا دچار انقباضات بدنی می‌شود و، در نهایت، به حالتی آرام و عاری از کسالت روحی قبلی‌اش برمی‌گردد.

پیشینه‌ی تاریخی

اطلاعات موثق درباره‌ی موسیقی پیش‌از اسلام در ایران بسیار اندک است و درباره‌ی حیات موسیقی در اولین امپراتوری‌های ایرانیِ مادها، هخامنشیان و اشکانیان اطلاعات بسیار کمی داریم. با این حال، مقداری اطلاعات از موسیقی دربار ساسانیان (۲۲۴ تا ۶۵۱ میلادی) را می‌توان از منابع ادبی دوران اسلامی به دست آورد. بیشتر این اطلاعات ازطریق شعر حماسی به دست ما می‌رسد، مثل *شاهنامه‌ی فردوسی* یا *هفت‌پیکرِ* نظامی. این‌ها معمولاً روایت‌هایی خیالی از رویدادهای جشن در دربار پادشاهان ایرانی است که در آن موسیقی‌دانان شرکت می‌کردند. به‌ویژه داستان‌هایی درباره‌ی زندگی موسیقایی در دربار خسرو دوم (حکومت از ۵۹۰ تا ۶۲۸ میلادی) از اهمیت خاصی برخوردار است. دوران سلطنت این پادشاه، که به خسروپرویز معروف است، نقطه‌ی رفیع فرهنگ و برجستگی سیاسی ایرانیان و، در سال‌های پایانی آن، آشوب و فروپاشی بود. در حکومت او بود که ایرانیان بار دیگر شام و مصر را فتح کردند. دربار خسرو دوم به‌طرزی افسانه‌ای مجلل بود. بر اساس منابع شعری، تعدادی موسیقی‌دان مشهور وابسته به دربار بودند که یکی از آن‌ها باربد، مشهورترین موسیقی‌دان عصر، بود. او ظاهراً نوازنده‌ی برجسته‌ی بربط بود؛ سازی که بعداً اعراب در سراسر جهان اسلام ترویجش دادند و با نام عربی «عود» شناخته می‌شد. همچنین ازطریق شبه‌جزیره‌ی ایبریا[1] به‌عنوان ساز «لوت»[2] وارد اروپای غربی شد و در دوره‌ی قرون‌وسطا و رنسانس رایج شد. باربد علاوه‌بر نوازندگی فوق‌العاده، آهنگ‌ساز نیز بوده

1. Iberian peninsula
2. lute

است. نام برخی از ساخته‌های او باقی مانده است، اما هیچ ایده‌ای درباره‌ی چگونگی موسیقی او وجود ندارد، زیرا تا آنجا که می‌دانیم، از هیچ نظام نت‌نویسی‌ای استفاده نمی‌کرده است. یک نظریه درباره‌ی طبقه‌بندی موسیقی به باربد نسبت داده شده است. گفته شده که او نظامی شامل ۷ مُد (مقام) اولیه و ۳۰ لحن (مُد) ثانویه، به‌اضافه‌ی ۳۶۰ دستان یا ملودی ابداع کرده بود. ماهیت دقیق این نظام مشخص نیست و مطابقت ظاهری اعداد فوق با روزهای هفته، ماه و سالِ گاه‌شمار ساسانی جای حدس و گمان است.

شواهدی درباره‌ی نوع سازهایی که در دربار شاهنشاهیِ ساسانی استفاده می‌شد در دست است. نقش‌برجسته‌های آن دوره به‌وضوح عود، سنتور، چنگ، فلوت، شام (یک ساز بادی)[1] و طبل را نشان می‌دهد. این سازها همه در گروه‌های موسیقی به کار گرفته می‌شدند.

رساله‌های متعددی درباره‌ی موسیقی از دوره‌ی اسلامی، به‌ویژه قرون دهم تا پانزدهم میلادی، موجود است. دانشمندان قرون‌وسطا عموماً به موسیقی در چارچوب فیثاغورسی و ارسطویی، به‌مثابه‌ی حوزه‌ای معتبر برای تحقیق علمی، می‌نگریستند. یکی از اولین و برجسته‌ترین دانشمندان در این زمینه ابونصر فارابی است که در سال ۹۵۰ میلادی درگذشت. کتاب *موسیقی کبیرِ* او اثری مفصّل و جامع درباره‌ی ویژگی‌های فیزیکی و ریاضی موسیقی است و شامل نظریه‌ای از فواصل و مُدهایی است که احتمالاً مربوط به موسیقی‌ای است که افراد در زمان او در بغداد، مقر خلافت، یاد می‌گرفته‌اند. سایر دانشمندان و نظریه‌پردازان موسیقی که از فارابی پیروی می‌کردند نیز رساله‌های بسیار جالبی درباره‌ی آنچه که ما می‌توانیم علم موسیقی بنامیم برای ما به جای گذاشته‌اند. نوشته‌های تفصیلیِ ابن‌سینا در قرن یازدهم و صفی‌الدین اُرموی در قرن سیزدهم درباره‌ی نظریه‌ی فواصل و مقام‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد. آثار مهم دیگری نیز درباره‌ی نظریه‌ی مقام‌ها بعد از آن ارائه شد که آخرینِ آن‌ها نوشته‌ی عبدالقادر مراغی، موسیقی‌دان قرن نهم هجری

1. Shawm

قمری، است.

با این حال، هیچ‌یک از این رساله‌ها به ما درک روشنی دراین‌باره نمی‌دهد که موسیقیِ آن دوره چگونه بوده است. از نت‌نویسی استفاده نمی‌شده و به‌جز چند تَصنیف که در اوایل قرن پانزدهم توسط عبدالقادر مراغه‌ای سروده شده هیچ سابقه‌ای از آثار موسیقایی آن دوره نداریم. نظریه‌های قرون‌وسطا درباره‌ی فواصل و تقسیم مقیاس اکتاو درجه‌ای از دقت را نشان می‌دهد که عملاً در واقعیت تحقق‌ناپذیر است. هیچ سازی که در آن زمان استفاده می‌شده یا درحال‌حاضر استفاده می‌شود و هیچ صدای انسانی‌ای نمی‌تواند دقتی از پرده‌ها[1] و فواصل زمانی را که فارابی، ابن‌سینا، صفی‌الدین و دیگران ارائه کرده‌اند تقلید و اجرا کند. اگر بخواهیم واقع‌بین باشیم، باید نتیجه گرفت که نظریه‌ها، همان‌طور که این حکیمان برجسته بیان کرده‌اند، نسخه‌های ایدئالی از موسیقی را نشان می‌دهد که نوازندگانِ اجراکننده‌ی زمان خودشان استفاده می‌کرده‌اند. به احتمال زیاد، پرده‌ها و فواصل مورد بحث در رساله‌های قرون‌وسطایی، بیش از آنکه بازنمایی درستی از واقعیتِ موسیقی دوره‌ای که در آن می‌زیسته‌اند باشند، انتزاع‌هایی علمی‌اند.

با توجه به این واقعیت که در جوامع شرقی پیش‌رویِ روندهای فرهنگی نسبتاً ایستا باقی مانده است و همه‌ی هنرها در طول قرن‌ها بسیار آهسته تکامل یافته‌اند، هیچ بعید نیست که فرض کنیم موسیقی سنتی ایرانی، همان‌طور که در دوران معاصر می‌شناسیم، تفاوت چشمگیری با آن شکلی ندارد که شاید قرن‌ها پیش اجرا می‌شده است. اگر این پیش‌فرض را بپذیریم، بیشتر مسلّم می‌شود که دانشمندان قرون‌وسطا احتمالاً در خلق نظام‌های نظری زیبا و منظم زیاده‌روی کرده‌اند و این نظریه‌ها تنها ارتباطی تلویحی با موسیقی زمانشان داشته است؛ که نوازندگانی حرفه‌ای آن را اجرا می‌کرده‌اند. بی‌تردید نظریه‌های آن‌ها نمی‌تواند از موسیقی‌ای که تا امروز باقی مانده است پشتیبانی کند. موسیقی ایرانی، آن‌گونه که ما در عصر حاضر می‌شناسیم، اصلاً

1. Tone

دقیق و شفاف نیست. فواصل زمانی‌اش ناپایدار و کاملاً نامنظم است و مفاهیم مربوط به گام کاربرد عملی ندارد. این نکته خالی از اهمیت نیست که در فهرست اصطلاحات موسیقیِ امروزی ایرانی واژه‌ی مشخصی برای گام (اِسکیل)[1] وجود ندارد و موسیقی‌دان‌های معاصر ایرانی در مباحث نظری‌شان، که بر اساس قواعد موسیقایی غربی است، از واژه‌ی فرانسوی «گام»[2] استفاده می‌کنند.

سنت معاصر: ردیف

این نکته بسیار مهم است که درباره‌ی مبانی نظری موسیقی ایرانی دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد. در تمدنی با این‌همه عمق و قدمت، که منابع مکتوب در همه‌ی زمینه‌های دانش بشری فراوان است، فقدان نظریه‌ای ثابت و پذیرفته‌شده برای همگان درباره‌ی موسیقی ایرانی امری استثنایی است. این مشکل به احتمال زیاد، به‌دلیل موضع بازدارنده‌ی دین اسلام درباره‌ی موسیقی است. این نگرش منفی و مذهبی حکم‌فرما، به‌ویژه از قرن شانزدهم، زمانی‌که تشیع به‌عنوان مذهب ملی تثبیت شد و به‌تدریج بر جامعه مسلط شد، بر آموختن و فعالیت در زمینه‌ی موسیقی سایه افکند. در این فصل به همین موضوع و نگرش روحانیت شیعه درباره‌ی موسیقی خواهم پرداخت.

در دوران طلایی تمدن اسلامی، از قرن نهم تا چهاردهم، زمانی‌که تشیع تنها فرقه‌ای کوچک بود، دانش موسیقی رونق گرفته بود و رساله‌های مهمی درباره‌ی ویژگی‌های فیزیکی و ریاضی موسیقی نوشته شده بود. اما در قرن‌های بعد، تا دوران مدرن، به‌جز آثاری جزئی و عمدتاً دست‌دوم، آثار اصیلِ کمی ارائه شد. تا قرن نوزدهم، فعالیت در حوزه‌ی موسیقی به سنتی منحصراً شنیداری و شفاهی تبدیل شد. مطالعات نظری و تاریخی، اگر به‌طورکلی غایب نبودند، فقط به‌شکل مسائل فرعی و محصول جانبی آموزش عملی،

1. Scale
2. Gamme

آن‌هم مشروط به عقاید معلم، وجود داشت. این بدان معنا نیست که هریک از نوازندگان دیدگاه‌های نظری متفاوتی داشتند، اما درعین‌حال یک قانون مشخص و پذیرفته‌شده‌ی همگانی غالب نبود. تا نیمه‌ی دوم قرن بیستم، موسیقی‌دانان ایرانی اساساً نوازنده بودند و هیچ پژوهشگر موسیقی واقعی‌ای وجود نداشت.

در اینجا روشن‌شدن این نکته ضروری است که سنت‌های موسیقی در ایران به دو دسته‌ی مجزا تقسیم می‌شود: موسیقی شهری یا کلاسیک و موسیقی روستایی یا محلی. اکثریت قریب‌به‌اتفاق ایرانیان فقط با اولی آشنا هستند و آن را «موسیقی ایرانی» می‌شناسند که به آن «موسیقی اصیل» یا «موسیقی سنتی» نیز می‌گویند. موسیقی محلی و منطقه‌ای ایران، که بسیار گسترده‌تر و متنوع‌تر است، تا حد زیادی در خارج از موقعیت محلی خودش ناشناخته است، زیرا ایران کشوری بسیار وسیع است و شامل استان‌ها و بخش‌های فرهنگی متمایزی است. موسیقی سنتی شهری (موسیقی اصیل)، همان‌طور که در دوران مدرن شناخته شده و اجرا می‌شود، می‌تواند در مفهوم ردیف گنجانده شود. این اصطلاح به کلِ مجموعه‌ی مدل‌های ملودی یا مضامین اصلی و هسته‌ای اطلاق می‌شود که بر اساس آن یک تک‌نواز اجرای بداهه‌ای را ارائه می‌کند. در قرن نوزدهم این مدل‌های ملودیک به‌طورکلی و در دوازده گروه کنار هم قرار گرفتند، که شامل هفت دستگاهِ شور، سه‌گاه، چهارگاه، نوا، همایون، ماهور و راست‌پنج‌گاه و پنج آواز ابوعطا، دشتی، افشاری، بیات‌ترک و بیات‌اصفهان می‌شوند.

هیچ مدرکی وجود ندارد که ثابت کند مفهوم دستگاه و خود کلمه‌ی دستگاه قبل از قرن نوزدهم در موسیقی کاربرد داشته است. این واژه و مفهوم در هیچ‌یک از رساله‌های قرون‌وسطایی درباره‌ی موسیقی دیده نمی‌شود. وسوسه‌ی دیدن دلیل و اهمیت موسیقایی در کلمه‌ی «گاه» و این حدس و گمان که استفاده از آن در «سه‌گاه» یا «چهارگاه» (عنوان دو تا از هفت‌دستگاه) ارتباطی دارد می‌تواند گمراه‌کننده باشد. دستگاه واژه‌ای فارسی

است که به معنای مجموعه‌ای از بخش‌ها در یک واحد بزرگ‌تر است؛ مثلاً دستگاه آپارتمان (به معنی خانه‌ای با تعدادی اتاق) یا دستگاه دولت (ساختار جمعی حکومت). در مفهوم موسیقی نیز دستگاه به معنای واحد بزرگی است که شامل بخش‌های کوچک‌تری می‌شود. بخش‌های کوچک‌تر یا مدل‌های ملودیک منفرد، هویت مُدال و نام‌های خاص خود را دارند و به‌طورکلی به آن‌ها «گوشه» می‌گویند. گوشه‌ها قطعات موسیقی کاملاً مشخصی نیستند. آن‌ها ایده‌های موضوعی یا همان مایه هستند؛ بنابراین، خاص نیستند، اما نشان‌دهنده‌ی الگوها یا طرح‌بندی‌هایی هستند که به‌عنوان مدل‌های ملودیک یا مضامین هسته‌ای به آن‌ها اشاره کردم. این مایه‌ها که ازطریق تجربه‌ی طولانی و به‌صورت شنیداری آموخته شده‌اند بلوک‌های ساختمانی برای بداهه‌نوازی توسط نوازنده هستند.

این پرسش مطرح می‌شود که چرا برخی از این مجموعه گوشه‌ها با نام «دستگاه» و برخی دیگر با نام «آواز» شناخته می‌شوند. توضیح رایج این است که آوازهای پنج‌گانه کاملاً مستقل نیستند. چهار تا از آن‌ها (ابوعطا، دشتی، افشاری و بیات‌ترک) وابسته به دستگاه شور هستند و پنجمی، بیات‌اصفهان، مربوط به دستگاه همایون است. این وابستگی با شباهت صداها یا زیروبمی نشان داده می‌شود که می‌تواند به‌عنوان یک الگوی گام مرتب و چیده شود. در اوایل قرن بیستم علینقی وزیری با شناخت تنها پنج دستگاه کمی فراتر رفت. او دستگاه نوا را نیز از زیرمجموعه‌های شور می‌دانست و دستگاه راست‌پنج‌گاه را تابع ماهور می‌دانست. او همچنین تشابه زیروبمیِ صداها را، که به‌عنوان ساختار گام در نظر می‌گیرد، توجیه و دلیلی برای نظریه‌اش بیان می‌کند. ازنظر وزیری، تنها مبنای هویت مُدال، الگوهای گام در محدوده‌ی اکتاو است. علاوه‌بر این، وزیری با استفاده از واژه‌ی «آواز»، که استفاده‌ی موسیقاییِ دیگری به‌عنوان «خواندن» نیز دارد، موافق نبود. او اصطلاح «نغمه» را برای این گروه‌های ثانویه‌ی مُدال معرفی کرد. بر همین اساس، در نظریات وزیری پنج‌دستگاه و هفت‌نغمه (آواز) وجود دارد.

در موسیقی سنتی ایرانی، زیروبمی، یعنی پرده‌ها (تُن موسیقیایی) یا نت‌ها، وقتی به‌صورت ظاهری در گام‌های مختلف ساخته شود، اهمیتی ندارد. آنچه اهمیت دارد منحصربه‌فردیِ الگوهای ملودیک یا همان «مایه» است (به این معنا که زیبایی موسیقی ایرانی به همین تنوع و خلاقیت در الگوهای ملودیک است تا کاربرد قواعد سخت‌گیرانه‌ی گام). هریک از این دوازده گروه (دستگاه یا آواز) در بخش آغازینشان (درآمد) و هریک از گوشه‌هایی که به‌دنبال درآمد می‌آیند، مایه‌ی مخصوص خود را دارند. این مایه است که هریک از این گروه‌ها را مشخص می‌کند و نه گام‌هایی که با ترتیب صعودی یا نزولی نت‌ها ساخته می‌شوند. براین‌اساس، فردیت ملودیک هر قطعه در ردیف است که اهمیت دارد. هریک از این دوازده مجموعه ازنظر ملودیک قابل شناسایی‌اند و مسئله‌ی وابستگی یکی به دیگری (آواز به‌عنوان زیرمجموعه‌ی دستگاه) تقریباً بی‌مورد و بحث‌برانگیز است. من در تحقیقات و نوشته‌هایم هر دوازده گروه را دستگاه می‌دانم.

موسیقی‌دانان ایرانی که در زمینه‌ی مبانی نظری موسیقی به بیان دیدگاه‌هایی پرداخته‌اند در معادل‌سازی مفهوم مُد (مقام) با تونالیته در موسیقی غربی دچار اشتباه اساسی شده‌اند. آن‌ها برای ساختن گام‌های اکتاوی بیش از حد وقت گذاشته و مقام‌ها را برحسب زیروبمی و فواصل در آن گام‌ها مشخص کرده‌اند. وزیری حتی فراتر از این هم می‌رود و برخی از این زیروبمی‌ها را در گام‌هایی که برای مقام‌های ایرانی ایجاد می‌کند «پایه»[1] (تونیک، نخستین درجه از گام دیاتونیک است و نت مرکزی برای حل در تنالیته محسوب می‌شود)، «نمایان»[2] (دومینانت، پنجمین درجه در گام دیاتونیک است و علت نام‌گذاری‌اش با عنوان نمایان این است که در گام دیاتونیک این نت ازنظر اهمیت و برجستگی در درجه‌ی دوم پس از پایه قرار دارد)، «محسوس»[3] (هفتمین درجه در گام دیاتونیک) و... می‌نامد. بی‌تردید او درک نکرده بوده

1. tonic
2. dominant
3. leading-tone

که این اصطلاحات مربوط به نظام هارمونیک موسیقی کلاسیک غربی است و هیچ ارتباطی با موسیقی مُدال و یک‌صدایی[1] (مونوفونیک، موسیقی‌ای که تنها عنصر اصلی آن یک خط ملودی است) ندارد. این‌ها ایده‌هایی برگرفته از مفاهیم نظری غربی است و کاربردشان در موسیقی ایرانی نابجا و گمراه‌کننده است.

من معتقدم که به احتمال زیاد، در مفهوم یونان باستان از مُدها نیز، ماهیت و جوهر هویت مُدال، الگوی ملودیک ذاتی هر مُد بود و نه چینش صرف پرده‌ها[2] و نیم‌پرده‌ها[3] در اکتاو. چرا ارسطو از ویژگی قهرمانی برخی از این مُدها و کیفیت انحطاط‌آمیز برخی دیگرشان صحبت می‌کند؟ وقتی افلاطون در کتاب *جمهوری* معتقد است که مُد میکسولیدین[4] (با نیم‌پرده پایین‌آوردن درجه‌ی هفتم گام ماژور، مد میکسولیدین ساخته می‌شود) «مردان جوان را دارای صفات زنانه می‌کند»، یا اینکه مُد ایونی[5] (که معادل گام ماژور است) «تنبلی را ترویج می‌کند»، یا آنکه مُد فریژین[6] (به درجه‌ی سوم گام‌های ماژور گفته می‌شود) «حالت جنگی و مردانه دارد»، او بی‌شک تنها درباره‌ی توالی زیروبمیِ نت‌ها در گام ــ که می‌تواند دارای چنین ویژگی‌های متمایزی باشد ــ صحبت نمی‌کند.

اجرای کل ردیف، شامل تمام گوشه‌های شناخته‌شده‌ی دوازده‌دستگاه، با بداهه‌پردازی گسترده، بیشتر از هشت تا دوازده ساعت نمی‌شود. درظاهر، این یک رپرتوار بسیار کوچک است، اما جنبه‌ی مطلوب و نجات‌بخشش این است که سنت اجرا صرفاً شنیداری، کلی و آزاد است و به‌شدت متکی است بر بداهه‌پردازی مبتنی بر مدل‌های ملودیک (مایه)، که ریشه‌ی هر گوشه است.

---

1. monophonic
2. tones
3. semitones
4. Mixolydian mode
5. Ionian mode
6. Phrygian mode

از آنجا که اساس اجرا بر واریاسیون‌های بی‌پایان این تِم‌های مبهم استوار است، یک دستگاه که مجموعه‌ی گروهی از گوشه‌هاست، هرگز دوبار به یک شکل اجرا نمی‌شود. از همین رو، بداهه‌نوازی نقش بسیار مهمی دارد و به کیفیت این موسیقی می‌افزاید و این کار را نه‌تنها با واریاسیون‌های همیشگی در تِم‌های اصلی آشنا بلکه با ویژگی بسیار منحصربه‌فرد و بی‌تکلفش انجام می‌دهد.

معمولاً بر این باورند که موسیقی ایرانی با مقام‌های فراوان خود بیانگر طیف وسیعی از حالات و احساسات است. به‌درستی، احساسی که مثلاً از درآمد دستگاه ماهور منتقل می‌شود با سه‌گاه متفاوت است، یا مقام چهارگاه حس‌وحال بسیار متفاوتی با شور دارد. با وجود این، تمامیت ردیف اساساً یک سبک موسیقی به حساب می‌آید و مونوفونیک، وابسته به تک‌نوازی و بداهه‌پردازی و عمدتاً عاری از ضربانی منظم و ریتمیک است. همچنین در محدوده‌ای از صدا نوسان دارد که از دو اکتاو (فاصله‌ی دو نت هم‌نام متوالی) تجاوز نمی‌کند. علاوه‌بر این، اگرچه مقام اولیه که در بخش درآمد هر دستگاه می‌آید ممکن است احساسات متفاوتی را منتقل کند، اما در ادامه آنچه که در گوشه‌ها شنیده می‌شود این تمایز و گوناگونی احساسات را محو می‌کند، زیرا یک حس وابستگی و تداعی با دیگر دستگاه‌ها را به وجود می‌آورد. مثلاً برخی از گوشه‌های دستگاه ماهور اشاره‌ای به مقام شور دارد. برخی از گوشه‌های دستگاه نوا نیز ازنظر مُدال وابسته به شور هستند. مقام چهارگاه را می‌توان به همایون وصل کرد و دستگاه راست‌پنج‌گاه بعد از درآمد خود، گوشه‌هایی از دستگاه‌های دیگر را وارد عمل می‌کند. در نتیجه، این ادعا که این دستگاه‌ها می‌توانند طیف وسیعی از احساسات انسانی را منتقل کنند کمی اغراق‌آمیز است. همه‌ی این دستگاه‌ها اساساً یک نوع موسیقی هستند و تأثیر کلی آن‌ها نوعی حس غم، اندوه، حسرت و دلتنگی است.

مبانی موسیقی ایرانی

جدا از نظریه‌های قرون‌وسطایی درباره‌ی پرده‌ها (تُن‌ها) و گام‌ها در قرن بیستم، سه نظریه‌ی کاملاً متفاوت درباره‌ی ساختار تُنال (آهنگی) موسیقی ایرانی مطرح شده است. اولین مورد «نظریه‌ی تقسیم اکتاو به ۲۴ ربع‌پرده تعدیل‌شده» است که علینقی وزیری آن را مطرح کرد. آقای وزیری تحت‌تأثیر موسیقی غربی و با هدف واردکردن شیوه‌ی هارمونیک به موسیقی ایرانی، این فرضیه را مطرح کرد که موسیقی ایرانی بر پایه‌ی ربع‌پرده بنا شده است. او خوب می‌دانست که هارمونی سبک غربی را نمی‌توان وارد موسیقی‌ای کرد که فواصل متغیر و ناپایدار دارد. گمان می‌کنم او می‌دانست که در موسیقی غربی شکوفایی کامل شیوه‌ی هارمونیک تنها پس از آن امکان‌پذیر است که فواصل در فرایندی ساختگی دارای ترکیب و قواعد یکسان شوند، به‌طوری‌که یک اکتاو حاوی دوازده نیم‌پرده هم‌فاصله و برابر شود. او می‌دانست که در موسیقی ایرانی فواصل دیگری بین نیم‌پرده و پرده وجود دارد. بنابراین، فرض را بر این گذاشت که این فواصل دقیقاً وسط دو مورد قبلی قرار می‌گیرند. بنابراین، او به‌راحتی تصمیم گرفت که این فواصل برابر با سه‌چهارم یک پرده هستند و از همین رو یک‌چهارم پرده را واحد اصلی در نظر گرفتَ.

نظریه‌ی ربع‌پرده‌ی وزیری، یعنی تقسیم اکتاو به ۲۴ قسمت مساوی، برای اولین‌بار در کتاب *دستور تار* (۱۳۰۱) و به‌طور گسترده‌تر در کتاب *موسیقی نظری* (۱۳۱۳) توضیح داده شد. گویا اینکه ربع‌پرده هرگز به‌خودی‌خود در موسیقی ایرانی رخ نمی‌داد برای او اهمیتی نداشت. بنابراین، استدلالی غلط برای ساختن نظامی بر روی یک فاصله‌ی زمانی غیرواقعی به وجود آمد و مورد پذیرش گسترده‌ی شاگردان و طرف‌دارانش قرار گرفت. تا امروز بیشتر نوازندگان ایرانی بر این باورند که موسیقی‌شان بر پایه‌ی ربع‌پرده بنا شده است و وقتی از آن‌ها می‌پرسند چه مدرکی برای اثبات این ربع‌پرده وجود دارد و در کدام مقام آن را می‌شود یافت، به پرده‌هایی اشاره می‌کنند که بیشتر از نیم‌پرده و کوچک‌تر از پرده‌ی کامل هستند. اما اگر این فواصل بزرگ‌تر از نیم‌پرده

هستند، چگونه می‌توان آن‌ها را ربع‌پرده نامید؟ تصور آن‌ها این است که چون این فواصل حدود سه‌چهارم می‌شوند، پس یک‌چهارم نیز باید وجود داشته باشد! ربع‌پرده در موسیقی ایرانی فقط از لحاظ تئوریک امکان‌پذیر است، اما در واقعیت وجود ندارد. مثلاً فاصله‌ی سی بمل تا سی کُرُن یا فا تا فا سُری (کُرُن اصطلاح اختراعی وزیری برای ربع‌پرده‌ی بم‌تر و سُری برای ربع‌پرده‌ی زیرتر است) یک ربع‌پرده می‌شود، اما در هیچ مقامی این پرده‌ها پشت‌سرهم نمی‌آیند. بنابراین، این فاصله یک امکان نظری صرف است و، در واقع، هیچ کاربردی در خود موسیقی ندارد.

در دهه‌ی ۱۳۳۰ نظریه‌ی ربع‌پرده‌ی آقای وزیری توسط مهدی بَرکشلی به چالش کشیده شد. دکتر برکشلی فیزیک‌دانی بود که در جوانی درس ویولن گرفته بود و با موسیقی سنتی به‌خوبی آشنا بود. او، به‌عنوان فیزیک‌دان، به اندازه‌گیری فواصل موسیقی ازطریق ابزارهای مکانیکی علاقه‌مند شد و پس از بررسی موسیقی آوازی، مقاله‌ای در مجله‌ای فرانسوی منتشر کرد که در آن ساختار مقیاس کاملاً متفاوتی را برای موسیقی ایرانی شناسایی کرد. در اصل، برکشلی نظریه‌های قرون‌وسطایی درباره‌ی فواصل زمانی، به‌ویژه نظریه‌ی تقسیم اکتاوِ صفی‌الدین به هفده پرده در قرن سیزدهم، را نقطه‌ی عزیمت و مرجع تحقیق خود می‌داند. او یک گام ۲۲ پرده‌ای به وجود آورد که تنها با اضافه‌کردن یک پرده‌ی دیگر در تقسیم هریک از پنج پرده‌ی کامل در یک اکتاو، از مقیاس ۱۷ پرده‌ایِ صفی‌الدین متمایز می‌شود. گام برکشلی به همان اندازه‌ی گامی که نظریه‌پردازان قرون‌وسطا ارائه کرده بودند، دقیق است و به همان اندازه به نمودها و نمادهای ریاضی ختم می‌شود و به همان اندازه هم برای سازهای ایرانی دست‌نیافتنی است؛ ضمن اینکه تحقق آن با صدای انسان، که از لحاظ دقت زیروبمیْ بسیار غیرقابل اعتمادتر از ساز است، مشکل‌سازتر هم می‌شود.

سومین نظریه‌ی فواصل موسیقی ایرانی را نویسنده‌ی همین سطور در سال ۱۳۴۴ مطرح کرد. این نظریه نتیجه‌ی تحقیقاتی بود که برای پایان‌نامه‌ی

دکتری‌ام در اواخر دهه‌ی ۱۳۳۰ در ایران با نام *مفهوم دستگاه در موسیقی ایرانی* انجام دادم، که انتشارات دانشگاه کمبریج ـ با اصلاحاتی جزئی ـ آن را در سال ۱۳۶۹ منتشر کرد.

بر اساس یافته‌های من، هرگونه جست‌وجوی «گام ایرانی» کاملاً بی‌معناست. مفاهیم گام و فواصل اکتاو به بسیاری از فرهنگ‌های موسیقی ـ ازجمله هندی، جاوه‌ای، ژاپنی و قطعاً موسیقی کلاسیک غربی ـ مربوط می‌شود، اما به موسیقی ایرانی ارتباطی ندارد. یک موسیقی‌دان سنتی ایرانی هرگز الگوهای گام را برای یادگیری «مقام‌های» مختلف نمی‌آموزد. در زمینه‌ی مطالعات موسیقی، چنین مفاهیمی آموزش داده نمی‌شود و گام در مقوله‌ی اجرا جایی ندارد.

در موسیقی ایرانی پنج پرده‌ی اصلی وجود دارد که مقام‌های مختلف با آن‌ها ساخته می‌شود. این‌ها نیم‌پرده و پرده‌ی کامل هستند که نسبتاً پایدارند، البته نه به‌اندازه‌ی ثباتی که در سیستم اعتدال میانگین موسیقی کلاسیک غربی وجود دارد. (در کوک سازها اعتدال به معنای تغییر تعداد فواصل است، به‌شکلی که مجموعه‌ی صداها ازنظر هارمونی به حداکثرِ کارایی خود برسد، اگرچه خلوص هارمونیک قدری فدا شود. به فرایندی که در آن اندازه‌ی یک فاصله تغییر می‌کند تا نتیجه‌ی یادشده حاصل شود، مطبوع‌سازی یا معتدل‌سازی می‌گویند.) دو پرده وجود دارد که بین نیم‌پرده و پرده‌ی کامل قرار می‌گیرد؛ یکی به اولی نزدیک‌تر و دیگری به دومی نزدیک‌تر است. با این حال، هر دو کاملاً ناپایدارند و در ساختار و زمینه‌های مُدال مختلف می‌توانند کمی بزرگ‌تر یا کوچک‌تر باشند. اگر برای استدلال، نیم‌پرده‌ی سیستم «اعتدال میانگین» را با عدد ۱۰۰ و پرده‌ی کامل را با عدد ۲۰۰ در نظر بگیریم، یکی از پرده‌هایی که در بین این دو قرار می‌گیرد حدود ۱۳۵ و دیگری حدود ۱۶۵ خواهد بود. علاوه‌بر این، فاصله‌ای بزرگ‌تر از پرده‌ی کامل وجود دارد که فقط در چند مقام به کار می‌رود و به اندازه‌ی پرده‌ی افزوده‌ی موسیقی غربی (درجه‌ی شش تا هفت در گام مینور هارمونیک با

فاصله‌ی یک‌ونیم پرده) بزرگ نیست. این پرده نیز بسیار ناپایدار است.

به اعتقاد من، لازم نیست از به‌رسمیت‌شناختن این پنج فاصله‌ی پایه و اساسی و پذیرش بی‌ثباتی و تغییرپذیری نسبی آن‌ها فراتر برویم. همه‌ی نظریه‌هایی که از واقعیت یک عمل موسیقایی نشئت گرفته باشند، بی‌شک می‌توانند مقبول و توجیه‌پذیر باشند. موسیقی در وهله‌ی نخست باید همان‌طور که اجرا می‌شود در نظر گرفته شود و هرگونه نظریه‌پردازی نیز لازم است همین قاعده را دنبال کند و نه برعکس. هیچ قانونی وجود ندارد که ایجاب کند یک اجرای موسیقی باید شسته‌رفته، منظم و ازنظر ریاضی کامل باشد. موسیقی ایرانی فواصل دقیق و تغییرناپذیر ندارد و این موضوع به‌هیچ‌وجه آن را کم‌مرتبه نمی‌کند. نیازی به تحمیل نظام‌های آرمانی و سفت‌وسخت نیست؛ نظام‌هایی که با شواهد موجود، امکان اجرای آن وجود ندارد. درباره‌ی نظریه‌های پژوهشگران قرون‌وسطایی، که در آن فواصل و گام‌ها با دقت زیادی توصیف شده‌اند، همان‌طور که قبلاً نیز گفته شد، ما هیچ راهی برای دانستن این نداریم که آیا آن‌ها به پشتوانه‌ی شیوه‌های اجرای واقعی موسیقی در آن زمان بوده‌اند یا خیر. به اعتقاد من، به احتمال زیاد این‌طور نبوده است. اگر در عصر خودمان بشود نظریه‌هایی ارائه داد که شیوه‌های موسیقی موجود را نادرست معرفی کند، شاید بتوان گفت که دانشمندان فرهیخته‌ی گذشته نیز نظریه‌های مشخص و از لحاظ علمی دقیقی را بیان کرده بودند که ــ در بهترین حالت ــ بازنمایی ایدئالی از موسیقی اجراشده از سوی نوازندگان آن دوره بوده است.

هیچ موسیقی‌ای نباید فقط به‌دلیل داشتن فواصل منظم و دقیق و ساختارهای گامْ موجه و مورد احترام باشد، یا به این دلایل محبوب شود. این واقعیت که موسیقی ایرانی فواصل ناپایداری دارد و به نظام منظمی پایبند نیست چیزی از زیبایی آن کم نمی‌کند و نیازی به آن نوع دقت خاصی ندارد که موسیقی هنری غربی از آن برخوردار است. موسیقی هنریِ نظام‌مندِ غربی

محصول جانبی چندآوایی[1] است که به‌تدریج در اواخر دوره‌ی قرون‌وسطا و رنسانس ظهور کرد. اعتدال مساوی ساختگی (اعتدال یا سیستمی برای کوک که در آن، فاصله‌ی هر جفت نت مجاور از یکدیگر، برابر و مساوی باشد) که توسط سیستم هارمونیکِ تکامل‌یافته در دوره‌ی باروک ضرورت پیدا کرد نیز، بسیار دیرتر به وجود آمد. موسیقی ایرانی این نوع از دقت در فواصل را، که برای سیستم هارمونیک ضروری است، به وجود نیاورده، زیرا این موسیقی مونوفونیک (تک‌آوا) است و نیازی به این نوع نظم و دقت ندارد. علاوه‌بر این، بر روی سازهای موسیقی با صدای ثابت مانند ارگ، پیانو، یا متالوفون‌ها و زیلوفون‌های جاوه و بالی[2]، یا گونگ‌ها[3] و سازهای سنگی چینی[4] (نوعی ساز کوبه‌ای) اجرا نمی‌شود. حتی می‌توان ادعا کرد که انعطاف‌پذیری پرده‌ها در موسیقی ایرانی بسیار ارزنده است، زیرا بخش جدایی‌ناپذیر منحصربه‌فردبودن و صمیمیت نهفته و بی‌ریای آن است.

موسیقی در جامعه‌ی اسلامی

قبل از ظهور موسیقی ضبط‌شده و آمدن رادیو، تقریباً نیمی از شهرنشینان ایرانی امکان شنیدن هر نوع موسیقی‌ای را نداشتند. هیچ کنسرتی برگزار نمی‌شد و، برخلاف رسم کلیسا در مراسم نیایش جمعی، در مراسم مذهبی مسلمانان موسیقی وجود ندارد. عزاداری مرسوم برای اولیای شیعه، که مخصوص ایران است، مانند روضه‌خوانی، نوحه‌خوانی، سینه‌زنی و تعزیه، شامل آوازخوانی و مرثیه‌سرایی است. با این حال، این‌ها به‌خودی‌خود اجرای موسیقی نیست و جنبه‌هایی از مراسم یادبود و بزرگداشت در تقویم مذهبی است و نمی‌توان رویدادهای موسیقایی در نظرشان گرفت و حتی تجربه‌ای موسیقایی به حساب نمی‌آیند. این مناسک گاهی شامل ذکر و هم‌خوانی

1. polyphony
2. metalophones and xylophones of Java and Bali
3. gongs
4. stone chimes of China

می‌شوند و علاوه‌بر این در چند روز مشخص در تقویم قمری رخ می‌دهند و رویدادهای روزانه یا حتی هفتگی نیستند.

تنها سبک در مراسم مذهبی که شامل موسیقی است و فراتر از ذکر و هم‌خوانی صرف است، تعزیه یا شبیه‌خوانی است. در فصل نهم، که درباره‌ی جشنواره شیراز است، دراین‌باره نوشته‌ام. تعزیه‌ها به‌شکلی که در دوران معاصر شناخته می‌شوند، ممکن است ریشه‌های قبل از اسلام داشته باشند، اما ریشه‌ی اصلی‌شان دوران صفویه (از ۱۵۰۱ تا ۱۷۳۶) بوده است، زیرا صفویه دوره‌ای است که تشیع ترویج و به مذهب رسمیِ امپراتوری ایران تبدیل شد. نقطه‌ی اوج پیشرفت تعزیه نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم در زمان ناصرالدین‌شاه (از ۱۸۴۸ تا ۱۸۹۶) بوده است. تعزیه در ماه قمری محرم که شهادت تراژیک حسین رخ داده، اجرا می‌شده است و بااینکه بسیاری از شهروندان در این نمایش‌ها شرکت می‌کردند، نمی‌توان گفت که تجربه‌ی موسیقایی قابل‌توجهی بوده است.

در آن دوران البته احتمال شنیدن موسیقی‌های شاد و مناسبتی در عروسی‌ها وجود داشت، که گروه‌های موسیقیِ متشکل از سه یا چهار نوازنده‌ی حرفه‌ای آن را اجرا می‌کردند که به آن‌ها مطرب می‌گفتند. یک تار و یک تمبک، به‌همراه یک خواننده اجزای ثابت این گروه‌ها بودند و درعین‌حال اضافه‌شدن ویولن هم بیش از پیش رایج شده بود. قطعاتی که این گروه‌ها می‌نواختند آهنگ‌های معمول رقص و آهنگ‌های روحوضی بود که به بخش سبک‌تر موسیقی سنتی مربوط می‌شد. (واقعیت تلخ این است که جامعه به‌طورکلی به مطرب‌ها با تمسخر می‌نگرد.) دور از انتظار نیست اگر بگوییم در زندگی یک شهرنشین معمولی فرصت دیگری برای شنیدن موسیقی از هر نوع دیگری فراهم نبود. اما از سوی‌دیگر، خانواده‌های اشرافی ارتباط گسترده‌تری با موسیقی داشتند. برای برخی از اعضای چنین خانواده‌هایی تسلط بر نواختن یک ساز غیرعادی نبود. این امر درباره‌ی برخی از خانم‌های خانواده‌های اشرافی نیز صادق بود. با وجود این، حتی در میان طبقه‌ی ثروتمندتر ـ که بخش کوچکی از جمعیت

بودند ـ فرصت تماس با موسیقی بسیار محدود بود.

با درنظرگرفتن همه‌ی این موارد، به‌طورکلی تا قبل از دوران مدرن شرایط اجتماعی لازم برای زندگی موسیقاییِ روبه‌رشد در ایران وجود نداشت. تمدنی که میراث شاعرانه‌ای حیرت‌برانگیز، مکتب باشکوهی از نقاشی مینیاتوری، یک سبک معماری مجلل و باشکوه و صنایع‌دستی‌ای با ظرافت و تنوع پدید آورده است، دارای سنت موسیقایی شهریِ کوچک، ایستا و تک‌رنگی است. فقدان هرگونه گرایش موسیقایی، چه برسد به آموزش آن، به این وضعیتِ تأسف‌بار در عرصه‌ی تعلیم‌وتربیت جوانان در این عرصه تداوم بخشیده است و حتی در میان نخبگان اجتماعیْ موسیقیْ شایسته‌ی تلاش و کار جدی در نظر گرفته نمی‌شود و صرفاً جنبه‌ای از سرگرمی دیده می‌شود. تقریباً ازنظر هر ایرانی، موسیقی‌دان کسی است که ساز می‌نوازد و درعمل هیچ درکی از چیستیِ آهنگ‌سازی، تئوری موسیقی یا موسیقی‌شناسی ندارد.

این مشکل بی‌تردید ریشه در خصومت اسلام و به‌ویژه شیعیان با موسیقی دارد. رشد و شکوفایی موسیقی در هر جامعه‌ای که اسلام کنترل مداوم آن را در دست داشته و در آن دین و مکتب غالب بوده، متوقف شده است؛ هرچند که موسیقی، به‌عنوان شاخه‌ای از علوم طبیعی، موضوع مطالعه‌ی دانشمندان مسلمان قرون‌وسطا بوده است. در واقع، همان‌طور که قبلاً گفته شد، کتاب‌ها و رساله‌های مهمی از دوره‌ی قرون‌وسطا باقی مانده است که آن را دانشمندانی نوشته‌اند که علاقه‌شان عمدتاً بر موضوعات نظری یا ویژگی‌های ریاضیاتیِ موسیقی به‌مثابه‌ی یک علم، که ادامه‌ی تحقیقات کلاسیک یونان است، متمرکز بوده است. آنچه در بحث حاضر مهم است این است که هیچ مدرک تاریخی‌ای وجود ندارد که نشان دهد موسیقی چه نقشی در زندگی یک شهروند عادی داشته است و، به‌طور مشخص، هیچ سیستم نت‌نویسی‌ای ـ به‌عنوان ابزاری عملی برای انتقال موسیقی از فردی به فرد دیگر ـ توسعه پیدا نکرده بوده است؛ لزومی هم برای آن به وجود نیامد، زیرا خلق موسیقی امری خصوصی و احتمالاً پنهانی شمرده می‌شده است.

نت‌نویسی زمانی روشمند می‌شود که نیاز به انتشار قطعه‌های موسیقی، انتقال آن به دیگران و اجرا و ارائه‌ی آن به عموم وجود داشته باشد. موسیقی در ایران، تا حدود یک قرن پیش، در عرصه‌ی عمومی جایی نداشت. خلق موسیقی کاری رمزآلود، خاص و خصوصی بود و اجرای آن بیشتر به‌صورت تک‌نوازی و بداهه‌نوازی باقی مانده بود و هر میل و انگیزه‌ی خلاقانه‌ای محدود به هنر نوازندگی بود. آهنگ‌سازی صرفاً پردازش‌های فردی بر روی تِم‌های شناخته‌شده‌ای بود که در جریان بداهه‌نوازی وارد عمل می‌شد. از همین رو، نیازی به نوشتن هیچ‌یک از آن‌ها نبود و در اجرای بداهه‌ی بعدی همان درون‌مایه‌های قبلی، با اندکی بسط و تفصیل متفاوت‌تر، اجرا می‌شدند.

اختراع نت‌نویسی در موسیقی غربی به دلایلی ضروری بود:

نیاز روزانه به اجرای قطعات تنظیمی بر روی متون خاص برای نیایش و مراسم مذهبی کلیسا؛

توسعه‌ی چندصدایی، که مستلزم هماهنگی صداهای هم‌زمان با زیروبم‌های مختلف به‌صورت ثابت و منظم بود؛

آواز گروهی و گروه‌نوازی.

همه‌ی این سه مورد به روشی در اجرای موسیقی نیاز داشتند که بتوانند با تمام جزئیاتشان ثابت و قابل تکرار باشند. این کار تنها ازطریق اختراع نمادهای نوشتاری‌ای که ما به‌عنوان نت‌نویسی می‌شناسیم قابل انجام بود. هیچ‌یک از این عوامل در جامعه‌ی اسلامی بروز نکرد. از همین رو، نیاز به ایجاد یک سیستم نشانه‌گذاری به‌عنوان ابزاری کاربردی برای اجرای موسیقی به وجود نیامد.

برخی از فرهنگ‌های پیچیده‌ترِ موسیقیِ خاور دور روش‌های خاص خودشان را برای نت‌نویسی موسیقی به وجود آوردند. موسیقی درباری، مذهبی و تشریفاتی در چین و ژاپن برای قرن‌ها بر سیستم‌های نت‌نویسی متکی بوده است. در اینجا هم باز سنت‌های موسیقی، که شامل اجراهای

گروهی ـ هم به‌صورت آوازی و هم سازی ـ می‌شود، این امر را ضروری می‌کرد. موسیقی آن‌ها همچنین یک موسیقی با بافت غنی است که باید به‌شکلی ثابت و تکرارپذیر اجرا شود. در این فرهنگ‌ها نیز مجموعه‌ای از موسیقی‌های ساخته‌شده از قرون گذشته وجود دارد که به شیوه‌های مختلف نت‌نویسی نوشته شده‌اند.

در ایران پیش‌از قرن بیستم سابقه‌ی آهنگ‌سازی وجود ندارد و رپرتواری از قطعات ساخته‌شده از استادان موسیقی گذشته در دست نیست. البته من دست‌کم از وجود چند تصنیف که به شیوه‌ای ابداعی و شخصی توسط عبدالقادر مراغه‌ای در اوایل قرن پانزدهم نوشته شده بوده مطلعم. اما بقای چند قطعه موسیقی که حدود ششصد سال پیش توسط یک نفر نوشته شده است، به‌سختی می‌تواند گواهی بر وجود یک سنت آهنگ‌سازی در موسیقی باشد. همچنین تلاش‌های نوازندگان ایرانی در دوره‌های اخیر که، تحت‌تأثیر موسیقی غربی و به‌کارگیری نت‌نویسی غربی، ژانری از موسیقی سَبُک را در مقام‌های ایرانی (تصنیف، ترانه، پیش‌درآمد، رِنگ و...) ساخته‌اند، بخشی از این استدلال نیست. پیدایش این نوع موسیقی که با نت‌نویسی غربی نوشته شده، تنها به روند اصلاح و غرب‌زدگی، که در طول ۱۵۰ سال اخیر بر تمامی ابعاد زندگی مدرن کشور تأثیر گذاشته است، اشاره می‌کند.

همچنین می‌دانم که دربارهای سلطنتی، به‌ویژه دربار شاهان صفوی، از گروه‌های موسیقی‌دان حمایت می‌کردند و اجرای موسیقی در مراسم دربار جایگاه ویژه‌ای داشته است. نقاشی‌های مینیاتوری در دست‌نوشته‌ها وجود دارد که سازهای موسیقیِ آن دوره را نشان می‌دهد و برخی نقاشی‌های دیواری وجود دارد که گروه‌های موسیقی و نوازندگان را نشان می‌دهد. با این حال، هیچ‌کدام از این‌ها هیچ نشانه‌ای مبنی بر نقش موسیقی در زندگی یک شهروند عادی نشان نمی‌دهد. یک شهرنشین کجا و چگونه می‌توانسته است موسیقی بشنود؟ صرف‌نظرکردن از این نتیجه‌گیری که تسلط اسلام بر جامعه، توسعه و پیشرفت یک فرهنگ موسیقاییِ در حال شکوفایی را متوقف کرده

است، دشوار است.

چه‌چیزی در موسیقی وجود دارد که باعث خصومت مذهب با آن می‌شود؟ به گفته‌ی کسانی که *قرآن* را می‌شناسند، هیچ اشاره‌ای به موسیقی در این کتاب آسمانی نشده است. این به‌خودی‌خود می‌تواند منشأ مشکل باشد، زیرا این پرسش درباره‌ی چگونگی نگاه به موسیقی را به دیدگاه‌های فردیِ علمای دینی واگذار می‌کند. موسیقی از صداهایی ساخته شده که انتزاعی و بدون هیچ معنای روشنی است. همین موضوع، که چنین صداهای بی‌معنایی بر شنونده تأثیر می‌گذارد، ذاتاً معمایی است و از آنجا که نمی‌توان علت این احساسات برانگیخته‌شده توسط موسیقی را توضیح داد، تمایل به این است که آن را با بدگمانی ببینند. بدگمانی می‌تواند به نوبه‌ی خود به محکومیت و ممنوعیت منجر شود و پرهیزکردن همیشه موجب امنیت می‌شود.

مشکل اساساً به موسیقیِ سازی مربوط می‌شود، زیرا موسیقی آوازی در واقع چیزی جز شیوه‌ای تلطیف‌شده برای انتقال یک متن در نظر گرفته نمی‌شود و به‌عنوان امتداد دکلمه‌کردن در نظر گرفته می‌شود. هر احساسی که ممکن است شنونده در شنیدن موسیقی آوازی تجربه کند، به معنای کلماتی که می‌شنود نسبت داده می‌شود و اگر هیچ اعتراضی به متن وجود نداشته باشد، بحثِ نادرست‌بودن آن مطرح نمی‌شود. به‌عنوان مثال، اذان یا آوازخوانیِ خطیب یا واعظ بر منبر ایرادی ندارد و به‌عنوان ارائه‌ی ساده و تلطیف‌شده‌ی یک متنِ تأییدشده در نظر گرفته می‌شود. این نکته حائز اهمیت است که در زبانِ فارسی کلمه‌ی «خواندن»، که به‌وضوح با کلمه‌ی ایتالیاییِ «کانتار»[1] و کلمه‌ی فرانسویِ «شانته»[2] هم‌ریشه است، هم به معنای خواندنِ متن و هم به معنای آوازخواندن به کار می‌رود. بنابراین، موسیقیِ سازی با معنای نامشخص و تأثیرش بر شنونده است که غیرقابل توضیح و، در نتیجه، قابل اعتراض می‌شود و معتقدم که این دلیلِ مشکلی است که ادیان

1. Cantare
2. Chanter

ابراهیمی با موسیقی داشته‌اند. در یهودیت ارتدکس نیز ساز جایی در کنیسه ندارد. درحالی‌که سرودخواندن از ابتدا بخشی از مراسم مذهبی کلیساها بود، قرن‌ها طول کشید تا ساز ـ حتی ارگ ـ به کلیسا راه پیدا کند.

با این حال، دیدگاه توصیه‌گرانه و معمول یک روحانی مسلمان درباره‌ی موسیقی بر اساس چیزی کاملاً متفاوت است و استدلال فوق از پایه برای او بیگانه است. مخالفت او، به‌صراحت، از ناآگاهی محض ناشی می‌شود، زیرا او فقط یک نوع موسیقی می‌شناسد و آن‌هم موسیقی‌ای است که با شادی، رقص و دست‌زدن همراه است. ازنظر او، این موسیقی ابزار شیطان است و منجر به پوچی، بی‌بندوباری و فساد می‌شود و هیچ نوع موسیقی دیگری جز این را نمی‌شناسد. در بهترین حالت، ممکن است درباره‌ی نوعی از موسیقی که در جنگ‌های باستانی استفاده می‌شده، یا چیزی شبیه موسیقی نظامی، شنیده یا خوانده باشد. او چیزی درباره‌ی موسیقی به‌عنوان تجلی عالی‌ترین احساسات انسانی و به‌عنوان یک تلاش خلاقانه‌ی جدی و بسیار هنرمندانه نمی‌داند. او چیزی درباره‌ی اپرای واگنری[1]، موسیقی نیایشی، سمفونیک، کُرال و هزاران ژانر موسیقی دیگر، که از بزرگ‌ترین خلاقیت‌های هنری بشر هستند، نمی‌داند.

شاید روایت یکی از تجربه‌های شخصی خودم بتواند نکته‌ای را نشان دهد که درباره‌ی گستره‌ی محدود درک موسیقایی روحانی مسلمان مطرح می‌کنم. در بهار ۱۳۵۵ با ایران‌ایر به پاریس سفر می‌کردم و کنار من در هواپیما یک روحانی شیعه‌ی خوش‌لباس نشسته بود و مشخصاً یک روحانی عالی‌رتبه (مجتهد) بود. پس از مدت کوتاهی در پرواز، او سر صحبت را با من باز کرد. خودش را معرفی کرد، عبدالجلیل جلیلی، و گفت که امام‌جمعه‌ی کرمانشاه است. او به دلایل پزشکی به پاریس سفر می‌کرد. من هم خودم را معرفی کردم و گفتم که استاد دانشگاه و رئیس دپارتمان موسیقی دانشگاه تهران هستم. از آنجا که او آشکارا روحانی برجسته‌ای بود، در بخشی از گفت‌وگویمان از او

1. music drama

پرسیدم که آیا می‌تواند موضع اسلام را درباره‌ی موسیقی برای من روشن کند و توضیح دهد که آیا موسیقی در متون مقدس اسلامی ممنوعیتی دارد یا خیر. پس از مدتی کلنجاررفتن با این پرسش، گفت که پس از چند روز اقامت در پاریس، در راه بازگشت به ایران قصد دارد برای زیارت عتبات عالیات در کربلا و نجف در عراق توقف کند و با آیت‌الله‌العظمی خویی مصاحبه کند. خویی (۱۲۷۸ ـ ۱۳۷۱) عالی‌ترین مرجع شیعه و معتبرترین مرجع تقلید بود و در آن زمان نجف مقر عالی‌ترین مراجع شیعه بود. او به من پیشنهاد کرد که پرسشم را بنویسم تا او از آیت‌الله‌العظمی درخواست کند که به آن پاسخ دهد. بااینکه زیاد نمی‌توانستم به نتیجه‌ی این روش تحقیق اعتماد کنم، از مهماندار هواپیما تکه‌کاغذی خواستم. روی کاغذی، با سربرگ ایران‌ایر، پرسشم را درباره‌ی جایگاه اسلام در موسیقی نوشتم.

دیری نگذشت که مواجهه‌ام با امام‌جمعه‌ی کرمانشاه را فراموش کردم. حدود سه ماه گذشت و دوباره سر کار در دانشگاه تهران بودم که در میان نامه‌هایی که روی میزم گذاشته بودند، متوجه نامه‌ای از کرمانشاه شدم. نامه حاوی یادداشت کوتاهی از احوال‌پرسی امام‌جمعه‌ی عالی‌رتبه، آقای جلیلی، به‌اضافه‌ی کاغذی با سربرگ ایران‌ایر بود که پرسشم را درباره‌ی اسلام و موسیقی روی آن نوشته بودم. در پایین برگه‌ای که هنوز هم آن را دارم، آیت‌الله‌العظمی خویی پاسخش را نوشته بود: «احکام مختلفی درباره‌ی موسیقی وجود دارد؛ موسیقی شاد که برای خوشی و لهوولعب است حرام است و نباید شنیده شود. موسیقی مراسم رزمی و هرچیزِ وابسته به آن حرام نیست.» این حکم امضا شده بود و مُهر آیت‌الله نیز در زیر امضای ایشان زده شده بود.

این وسعت دید علمیِ عالی‌ترین مرجع شیعه درباره‌ی موسیقی بود!

در مهرماه ۱۳۵۸ روزنامه‌نگار برجسته‌ی ایتالیایی، اوریانا فالاچی[1]، با آیت‌الله روح‌الله خمینی در تهران مصاحبه کرد. این مصاحبه در دسترس

1. Oriana Fallaci

است و می‌توان آن را در یوتیوب[1] مشاهده کرد و مربوط به چند ماه پس از پیروزی انقلاب ۱۳۵۷ است، که خمینی را به‌عنوان رهبر جمهوری اسلامی، که خودش آن را ساخته بود، به قدرت رساند. یکی از سؤالاتی که خانم فالاچی از آیت‌الله پرسید درباره‌ی موسیقی بود. پس از اینکه او موسیقی را به‌دلیل «لکه‌دارکردن ذهن» و «داشتن لذت و خلسه‌ای همچون موادمخدر» محکوم کرد، خانم فالاچی از او پرسید که آیا مخالفتی با موسیقی استادان بزرگی مانند باخ، بتهوون و وِردی دارد یا خیر. پاسخ او این بود که این افراد و موسیقی آن‌ها را نمی‌شناسد، اما موسیقی اساساً نیرویی فاسدکننده است که باید از آن اجتناب کرد. او فقط برای برخی از «راهپیمایی‌ها و سرودها» با موسیقی موافقت کرد. ازاین‌رو، به‌راحتی می‌توان دریافت که موضع آیت‌الله خمینی درباره‌ی موسیقی با موضع آیت‌الله خویی مطابقت داشت.

پس آیا جای تعجب است که در جوامع اسلامی، که قرن‌ها تحت چنین دیدگاه‌های تنگ‌نظرانه و جاهلانه‌ای اداره می‌شده، زندگی موسیقایی تا دوران معاصر، محدود و بی‌اثر باقی مانده است؟ همان‌طور که می‌دانیم، از زمانی که اسلام به دین غالب در ایران تبدیل شد، و به‌ویژه از آغاز قرن شانزدهم با نفوذ روزافزون تشیع، در جامعه‌ای با حضورِ پرهیاهو و قدرتمند روحانیون در آن، وضعیتی شبیه تحریم بر موسیقی تحمیل شد. شرایط خفقان‌آورِ حاکمِ باعث انفرادی‌شدن موسیقی شهری شد، که این خود به ماهیت نهان و تقریباً مخفیانه‌ی ساخت موسیقی اشاره دارد. گروه‌نوازی به‌دلیل تأثیرات غرب و کاهشِ قدرت روحانیون در دوران نهضت مشروطه و به‌ویژه در دوران پهلوی عمدتاً در قرن بیستم رشد پیدا کرد.

تنها در زمان حکومت دو پادشاه پهلوی (۱۳۰۴ـ۱۳۵۷) سلطه‌ی روحانیون محدود شد و، ازاین‌رو، فعالیت‌های موسیقایی رونق یافت. دوره‌ی رضاشاه (۱۳۰۴ ـ ۱۳۲۰) اهمیت ویژه‌ای دارد، زیرا قصد او درعمل این بود که قدرت روحانیت را از بین ببرد. در واقع، بیشتر دستاوردها و

1. YouTube

پیشرفت‌های کشور در عرصه‌ی موسیقی از زمان رضاشاه آغاز شده است. این شامل فعالیت‌های جدید به‌سمت خلاقیت در محدوده‌ی موسیقی سنتی، ترویج موسیقی غربی ـ اعم از جدی و پیچیده تا ساده و سبک ـ و تأسیس کنسرواتوارها، ارکسترها و کنسرت‌های همگانی بود. نکته‌ی جالب‌توجه این است که رضاشاه حتی دستور ساخت سالن اپرای تهران را داده بود، اما ساختمان آن تکمیل نشد، زیرا مصادف با زمانی بود که او مجبور شد از سلطنت کناره‌گیری کند و چند سال بعد از آن هم ساختمان، ناتمام و رو به زوال، تخریب شد.

اصلاحات و توسعه‌ی گسترده‌تر زندگی موسیقایی کشور در زمان محمدرضاشاه حاصل شد. در اواسط دهه‌ی ۱۳۵۰ تهران یک گروه اپرا، گروه باله، یک ارکستر سمفونیک بزرگ و یک ارکستر مجلسی، به‌علاوه‌ی تعدادی گروه موسیقی ایرانی داشت که هر روز برای رادیو و تلویزیون برنامه‌های موسیقی تهیه می‌کردند. استادان موسیقی سنتی چهره‌های مردمی و محترمی بودند که به‌طور منظم در رادیو و تلویزیون اجرا می‌کردند. مهم‌تر اینکه نه‌تنها دو کنسرواتوار بزرگ موسیقی در تهران وجود داشت (یکی عمدتاً مخصوص موسیقی ملی و سنتی و دیگری با برنامه‌ی درسی اختصاصی برای موسیقی کلاسیک و هنرِ غرب)، بلکه یک گروه موسیقی روبه‌رشد در دانشگاه تهران و یک گروه جدیدتر در دانشگاه تازه‌تأسیسِ فارابی وجود داشت.

تقریباً بلافاصله پس از تسخیر کشور به‌دستِ روحانیون در بهمن ۱۳۵۷، همه‌ی مؤسسه‌های موسیقی منحل یا تعلیق شد. ارکستر سمفونیک تهران، گروه اپرا، گروه باله و گروه رقص‌های محلی همگی از بین رفتند و همه‌ی برنامه‌های پخش موسیقی از ایستگاه‌های رادیویی و تلویزیون متوقف شدند. البته پس از چند سال ممنوعیتِ پخش موسیقی از رادیو و تلویزیون تا حدی برداشته شد. علت این تغییر عقیده این بود که متوجه شدند بدون کمک‌گرفتن از برنامه‌های موسیقی، هیچ‌کس به رادیو گوش نمی‌دهد یا تلویزیون تماشا نمی‌کند و سخنرانی‌های بی‌وقفه‌ی آن‌ها درباره‌ی اسلام و

تبلیغات خودآگاهانه‌شان برای عموم مردم ـ مردمی که به این مسائل بی‌علاقه بودند ـ هدر می‌رفت. چنان واهمه‌ای درباره‌ی موسیقی وجود داشت که با بازگشایی دانشگاه‌ها، دپارتمان موسیقی دانشگاه تهران به «دپارتمان صدا» تغییر نام داد، گویا خود کلمه‌ی «موسیقی» گناه بود! (البته چند سال بعد دوباره از کلمه‌ی «موسیقی» استفاده کردند.)

در دهه‌ی دوم قرن بیست‌ویکم، همچنان‌که در حال نوشتن این سطور هستم، رژیم اسلامی ایران هنوز هم در برابر موسیقی مضطرب و از توسعه‌ی آن ناراحت است. واقعیت این است که بخش زیادی از فعالیت‌های موسیقایی موجود کاملاً ابتکار عمل خود هنرمندان است، بدون اینکه از هرگونه حمایت دولتی‌ای بهره‌مند باشند. می‌توان گفت که رژیم در تلاشش برای حذف موسیقی از زندگی عمومی عملاً شکست خود را پذیرفته است. با این حال، اجرا و عرضه‌ی موسیقی با خطر دائمیِ دخالت و ممانعت دولت مواجه است و همچنان خانم‌ها اجازه ندارند در ملأعام آواز بخوانند و نمی‌توان در تلویزیون نمای نزدیک سازها را نشان داد، حتی اگر صدایشان به گوش برسد. همچنین اجرای عمومی هر نوع موسیقی رقصی با حضور رقصندگان اکیداً ممنوع است.

آیت‌الله خامنه‌ای، رهبر فعلی جمهوری اسلامی، اخیراً در مصاحبه‌ای با ناباوری گفت که متوجه شده در برخی از دانشگاه‌ها موسیقی تدریس می‌شود و سپس ادامه داد که این کار اشتباه است و باید جلو آن را گرفت (این مصاحبه در یوتیوب قابل مشاهده است). خوشبختانه به گفته‌ها و توصیه‌های آقای خامنه‌ای درباره‌ی موسیقی و آموزش آن چندان توجهی نمی‌شود.

مشاهدات بیشتر

از زمان کودکی‌ام، از پدرم و دیگران بارها شنیده بودم که «صدای هر نوع موسیقی، از هرجای دنیا، در موسیقی ایرانی یافت می‌شود». نه‌تنها این بلکه این ادعای شگفت‌انگیز را شنیده بودم که حتی پرندگان هم در مقام‌های ایرانی

آواز می‌خوانند. البته که این‌ها همه مزخرف محض است. موسیقی سایر فرهنگ‌ها نه‌تنها اساساً متفاوت است، حتی فرهنگ‌هایی که پیشینه‌ی نظری مشترکی دارند، مانند موسیقی عربی و ترکی، در مسیرهای جداگانه‌ای تکامل پیدا کرده‌اند و تنها چند ثانیه طول می‌کشد تا بتوان موسیقی عربی یا ترکی را از موسیقی ایرانی متمایز کرد و تشخیص داد. درخصوص سایر سیستم‌های موسیقی شرقی، ممکن است زمینه‌های مشترکی با موسیقی شمال هند وجود داشته باشد. این امر را می‌توان با این واقعیت تأیید کرد که سلسله‌ی مغول که حدود سیصد سال در بخش‌های شمالی هند فرمانروایی کرد، ازنظر فرهنگی به‌شدت ایرانی بود. با وجود این، یک ثانیه از موسیقی هندی را نمی‌توان با موسیقی ایرانی اشتباه گرفت. موسیقی در فرهنگ‌های خاور دور ــ چین، کره، ژاپن، جاوه، بالی، تایلند و... ــ کاملاً متفاوت است. سیستم‌های موسیقی آن‌ها بیشتر بر اساس مقیاس‌های پنتاتونیک[1] (گام پنتاتونیک از پنج نت تشکیل شده که با احتساب اکتاو شش نت می‌شود) و عمدتاً ارکسترال است.

موسیقی‌دانان ایرانی اشتیاق زیادی دارند اثبات کنند که بین موسیقی ایرانی و موسیقی غرب وجه اشتراک وجود دارد. این شاید به این دلیل است که به‌صورت ناخودآگاه همه‌ی چیزهای غربی را برتر می‌دانند و، بنابراین، هرگونه ارتباط با غرب گواه و نشانه‌ای بر برابری با آن‌هاست. علینقی وزیری و شاگردانش مدعی بودند که تونالیته‌های ماژور و مینور به‌ترتیب در مقام‌های ماهور و بیات اصفهان تکرار می‌شود. آن‌ها «گام» اولی را با ماژور و «گام» دومی را با مینور هارمونیک برابر می‌دانند، گویی چنین چیزی مایه‌ی افتخار باشد! این ادعای نادرستی است. قبلاً به‌روشنی دراین‌باره توضیح دادم که مفهوم الگوی گام، به معنی پشت‌سرهم‌قرارگرفتن نت‌ها به‌صورت صعودی در محدوده‌ی یک اکتاو، هیچ ارتباطی با موسیقی ایرانی ندارد. علاوه‌بر این، از صدهاهزار قطعه‌ی آهنگ‌سازان غربی، در حالت ماژور، حتی یکی از آن‌ها هم نمی‌تواند در ماهور باشد، اما چرا؟ دلیلش این است که مُدل ملودی ماهور

1. Pentatonic

(مایه) که در درآمد شنیده می‌شود در هیچ‌کدام از این قطعات نیست. همین امر درباره‌ی تعداد بی‌شماری از ساخته‌های غربی در تونالیته‌ی مینور صدق می‌کند؛ هیچ‌کدام از آن‌ها در بیات اصفهان نیست، زیرا مایه‌ی بیات اصفهان در آن‌ها به‌کار نرفته است.

اطلاعات نادرست، به‌همراه غرور ناسیونالیستی، منجر به باورهای غلط بنیادی درباره‌ی موسیقی ایرانی، هم در بین عموم مردم و هم موسیقی‌دانان حرفه‌ای، شده است. نمونه‌ای از این مسئله برنامه‌ای تلویزیونی در سال ۱۳۵۳ درباره‌ی موسیقی ایرانی بود که مرا به آن دعوت کرده بودند. شرکت‌کنندگان دیگر آقایان مرتضی حنانه و همایون خرم بودند که هر دو از موسیقی‌دانان خوش‌نام، معتبر و با تجربه‌ی وسیع ـ هم در زمینه‌ی موسیقی ایرانی و هم موسیقی غربی ـ بودند. بحث به موضوع ارزیابی تطبیقی سنت‌های موسیقایی مختلف رسید. آقای خرم، که ویولنیست محترم سبک ایرانی است، در تلاش برای نشان‌دادن غنای موسیقی ایرانی در مقایسه با موسیقی جهان غرب، اظهار داشت که اروپایی‌ها فقط مُد ماژور و مینور دارند، درحالی‌که ما هفت مُد (ازقرارمعلوم، اشاره‌ای به هفت‌دستگاه) داریم. بعد از این حرف، برای اطلاع ایشان و بینندگان برنامه باید توضیح می‌دادم که اگر مُدهای کلیسایی، که میراث باشکوه آهنگ‌سازیِ اواخر قرون‌وسطا و رنسانس بر آن استوار است، را در نظر بگیریم، در رسوم غربی علاوه‌بر استفاده از ماژور و مینور، از هشت مُد دیگر نیز استفاده می‌شده است (شامل مُدهای دورین[۱]، فریژین[۲]، لیدین[۳] و میکسولیدین[۴] در هر دو مُد اصلی [اُتانتیک][۵] و مُد فرعی [پلاگال][۶]).

1. Dorian
2. Phrygian
3. Lydian
4. Mixolydian
5. authentic
6. plagal

این حرف باعث ایجاد سردرگمی در میزگرد شد و نیاز به توضیح بیشتری داشت. بنابراین، در ادامه توضیح دادم که هفت یا، ازنظر من، دوازده دستگاه دوازده مجموعه از مقام‌ها هستند. هر دستگاه دربردارنده‌ی مجموعه‌ای از گوشه‌هاست که بیشتر آن‌ها هویت مُدال خود را دارند که از مُد آغازین متمایز است؛ به این معنا که مُد ابتدایی یک دستگاه «درآمد» آن است و بیشتر گوشه‌هایی که در ادامه‌ی آن می‌آید مُدهای مشخص و متمایزِ خودشان را دارند. اگر همه‌ی مُدهای مختلف را، که تحت‌عنوان دوازده‌دستگاه طبقه‌بندی می‌شود، در نظر بگیریم، نزدیک به شصت مُد مختلف خواهیم داشت. با این حال، تعداد مُدها در هر سنت موسیقایی، به‌خودی‌خود، اهمیت زیادی ندارد. مُدها چیزی بیش از ابزار یا داده‌های خام برای خلاقیت در موسیقی نیستند. سنت و شکل موسیقایی غربی، حتی فقط با تنالیته‌های ماژور و مینور، هزاران شاهکار موسیقی را در انواع مختلف ژانرها، فرم‌ها و سبک‌ها خلق کرده است. نت‌نویسیِ موسیقی در غرب رشد پیدا کرد و، در نتیجه‌ی آن، هشت قرن موسیقیِ نوشته‌شده توسط هزاران آهنگ‌ساز در دسترس ما قرار گرفته است. آن‌ها تنها با تونالیته‌های ماژور و مینور موسیقی مجلسی، آوازی، کُرال، نمایشی و مذهبی را در انواع بی‌شماری از سبک‌ها با تکنیک‌های مختلف آهنگ‌سازی خلق کردند و پرورش دادند؛ درحالی‌که آنچه ما با غنا و امکانات فراوان مُدالمان در موسیقی به دست آورده‌ایم «ردیفی» است که چند ساعت موسیقی مونوفونیکِ بداهه در یک ژانر را برای ما فراهم کرده است.

در روزهای پس از پخش این برنامه‌ی تلویزیونی، تعدادی نامه‌ی خصومت‌آمیز دریافت کردم که در یکی از آن‌ها تهدید جانی شده بودم. مطالب بسیاری در روزنامه‌ها منتشر شد که در آن به این متهم شده بودم که از موسیقی ایرانی چیزی نمی‌دانم، غرور ملی ندارم و نوکر بیگانگان هستم. در یکی از این مطالب، که در روزنامه‌ی *اطلاعات* منتشر شده بود، حرف‌های بسیار تندی علیه من زده بودند. نویسنده‌ی آن آقای اسدالله ملک،

از نوازندگان ویولن مکتب ایرانی، بود. او در متنش تا آنجا پیش رفت که گفت تنها چیزی که موسیقی ایرانی در آن کم می‌آورد ارکستراسیون است (سازآرایی یا ارکستراسیون یکی از شاخه‌های مهم آهنگ‌سازی است و به مراحل عملی نوشتن یک قطعه‌ی موسیقی برای ارکستر و آنسامبل‌های مختلف گفته می‌شود) و اگر یکی از ساخته‌های خودش ارکستراسیون شود، به‌اندازه‌ی آثار بتهوون عالی خواهد بود.

روز بعد از پخش برنامه، وقتی وارد ساختمان دانشگاه شدم ـ همان ساختمانی که دپارتمان موسیقی در آن قرار داشت ـ با یکی از استادان احوال‌پرسی کردم. او جواب سلام مرا نداد و بعد از آن هم دیگر با من صحبت نکرد. او همان فردی بود که با صرف وقت و تلاش فراوان توانستم از وزارت دارایی به دانشگاه تهران منتقلش کنم تا بخشی از دروس بخش موسیقی ایرانی را در برنامه‌ی آموزشی دانشگاه تدریس کند. بااینکه تحصیلات رسمی موسیقایی نداشت، سنتور و سه‌تار می‌نواخت و می‌گفتند که در موسیقی ایرانی صاحب‌نظر است، اما متأسفانه به‌عنوان معلم اصلاً صلاحیت نداشت.

موسیقی ایرانی چگونه می‌تواند «پیشرفت» کند؟

بارها در گفت‌وگو با هم‌وطنانم و همچنین در مصاحبه‌های رسمی از من پرسیده شده است که چگونه می‌توانیم باعث پیشرفت موسیقی‌مان شویم؟ نظام «دستگاهی» فقط یک ژانر موسیقی است و نمی‌تواند پاسخ‌گوی نیازهای امروزی باشد. دنیای امروز با موسیقی و انواع مختلف آن زندگی می‌کند و جامعه‌ی ما در حکومت جمهوری اسلامی هم از این امر جدا نیست؛ چه مُلاها خوششان بیاید و چه نیاید. هیچ مشکلی در واردکردن موسیقی‌های دیگر و استفاده از آن‌ها وجود ندارد. موسیقی کلاسیک غربی در نمودهای متعدد، سبک‌گرایانه و همیشه در حال تکاملش، تنها موسیقی‌ای است که بین‌المللی شده و به‌شکل غیرقابل مقایسه‌ای متنوع و گسترده است

و والاترین هنر موسیقایی است که وجود دارد. همه‌ی کشورهای پیشرفته‌ی غیرغربی آن را پذیرفته‌اند و بدون غرور ملی نابجا و بدون رهاکردن موسیقی خودشان، آن را از آنِ خود ساخته‌اند. موسیقی کلاسیک جایگزینی برای اصالت و میراث فرهنگی‌شان نیست، بلکه پدیده‌ای جدید است که آن را در کنار موسیقی اصیلِ خود پذیرفته‌اند. ایران باید همان مسیری را دنبال کند که سایر فرهنگ‌های شرقی مانند ترکیه، ژاپن، کره و چین دنبال کرده‌اند؛ که البته ـ فارغ از تأیید مُلاها ـ این اتفاق در حال رخ‌دادن است. علاوه‌بر این، آهنگ‌سازان بیشتری باید تربیت شوند؛ آهنگ‌سازانی که هم بااستعداد و هم آموزش‌دیده باشند. کار آن‌هاست که آینده‌ی موسیقی کشور را تضمین کنند. آنچه آن‌ها خلق می‌کنند به خودشان بستگی دارد؛ این تصمیم که ساخته‌هایشان از موسیقی بومی‌شان سرچشمه و الهام گرفته باشد یا خیر، بر عهده‌ی خود آن‌هاست.

آهنگ‌سازی در ایران نهایتاً یک قرن قدمت دارد. در این صد سال آهنگ‌سازان بومی دو نوع موسیقی ساخته‌اند؛ قطعاتی که اساساً پایبند به سیستم دستگاهی موسیقی ایرانی است و آن‌هایی که ریشه در تکنیک‌های آهنگ‌سازی کلاسیک غربی دارد. اولین گروه بیشتر از نوع آوازی و عمدتاً مونوفونیک (تک‌صدایی) با همراهی سازهای ساده است. این ژانری محدود از موسیقیِ اساساً سبک و آرام[1] است که با آهنگ‌های محبوب اوایل قرن بیستم (مُدَل ترانه یا شانسون[2]) در غرب مقایسه می‌شود. گروه دوم جدی‌تر و بسیار متنوع‌تر و شامل موسیقی سمفونیک، اپرا و موسیقی مجلسی است که ممکن است جنبه‌هایی از موسیقی بومی را داشته باشد یا نداشته باشد. این قطعه‌ها بر اساس تکنیک‌های آهنگ‌سازی غربی هستند و از تنوع سبکیِ بیشتری برخوردارند. آثار دسته‌ی اول جذاب‌تر و مردم‌پسندترند، که به نظر می‌رسد رژیم اسلامیِ کنونی آن را تأیید نمی‌کند. دسته‌ی دوم ژانر

1. light music
2. chanson

جدی‌تری است و، بنابراین، برای بسیاری ـ ازجمله خود رژیم ـ به‌راحتی درک نمی‌شود و، از همین رو، به نظر می‌رسد که تمایل به تحمل آن کمی بیشتر است. این امید آینده‌ی موسیقی ماست. ممکن است به‌صورت کامل «موسیقی ایرانی» نباشد، اما موسیقی آهنگ‌سازان ایرانی خواهد بود و بخشی از فرهنگ موسیقی کشور خواهد شد. به همان ترتیب که آثار کُدای[1] و بارتوک[2] موسیقی مجارستانی نیست، بلکه موسیقی مجارستان است، و ساخته‌های سیبلیوس[3] موسیقی فنلاندی نیست، بلکه موسیقی فنلاند است.

تاریخ ساخته‌های جدی آهنگ‌سازان ایرانی از اوایل قرن بیستم با امین‌الله حسین و پرویز محمود آغاز شد و با امانوئل مِلیک اصلانیان، ثمین باغچه‌بان، نویسنده‌ی این سطور، لوریس چکناواریان، احمد پژمان، علیرضا مشایخی و شاهین فرهت ادامه یافته است. بعد از این افراد، آهنگ‌سازان بسیار دیگری نیز آمده‌اند؛ نسل آهنگ‌سازانی که پس از جنگ جهانی دوم متولد شدند که برخی‌شان در اروپا و آمریکا فعال‌اند. این صرفاً نقطه‌ی شروع بوده است، اما قبل از آنکه ایران گنجینه‌ای واقعی از قطعه‌های موسیقیِ خلق‌شده با کیفیت جدی داشته باشد، اقدامات بیشتری باید انجام شود. به گمان من، نباید خودمان را به موسیقی سنتی ایرانی ـ که از قبل داشته‌ایم ـ زنجیر کنیم. میراث گذشته، «ردیف موسیقی ایرانی»، اصیل و بسیار خوب است و باید حفظ شود تا ماندگار بماند. اما آینده‌ی موسیقی در دست آهنگ‌سازان است. با گذر زمان، برتری و نقاط ضعف کارشان مشخص می‌شود، کارهای ضعیف فراموش می‌شوند و پرمایه‌ها باقی می‌مانند. کار دیگری نمی‌توان کرد. ما بی‌تردید نمی‌توانیم گذشته‌ی موسیقی ایرانی را بازآفرینی کنیم؛ تنها می‌توانیم به آینده‌ی آن امیدوار باشیم که ـ چه در زمان حال و چه در آینده ـ بستگی به هنرمندان خلاق دارد.

---

1. Zoltán Kodály
2. Béla Bartók
3. Jean Sibelius

به‌خوبی می‌دانم که برخی از نظرات بیان‌شده در این فصل باعث نارضایتی برخی از هم‌وطنانم خواهد شد. موسیقی ایرانی، که برای بیشتر ایرانیان به معنای سیستم «دستگاهی» است، میراثی ملی است و بسیاری در قبال آن احساس عشق و پاسداری دارند، همان‌طور که من هم دارم. به گمانم، آنچه در اینجا و درباره‌ی آن نوشته‌ام واقع‌گرایانه و به دور از احساسات است، که امیدوارم خواننده نیز این را بپذیرد و درک کند.

تأملی در موسیقی کلاسیک غربی

در طول هفت قرن گذشته، تمدن غرب میراث هنری حیرت‌آوری ایجاد کرده است. در ادبیات، شعر، موسیقی، معماری، نقاشی، مجسمه‌سازی، تئاتر، سینما و صنایع‌دستی ـ از هر نوع ـ محصولات خلاقانه‌ی جوامع غربی بسیار زیاد است و این را نمی‌توان انکار کرد. اما من صلاحیت این را ندارم که درباره‌ی مزیت‌ها و ارزش‌های آثار هنری غرب در ادبیات، تئاتر و هنرهای تجسمی اظهارنظر یا آن را ارزیابی کنم، و البته که انجام این کار در محدوده‌ی این فصل نیست و، از همین رو، مقایسه‌ی آنچه تمدن غرب خلق کرده است با تمدن‌های دیگر در اینجا انجام نخواهد شد. درمقابل، معتقدم که پیشینه‌ی حرفه‌ای برای ارائه‌ی این نظر را دارم که دستاوردهای تمدن غرب در موسیقی نه‌تنها در اوج دستاوردهای هنری این تمدن قرار دارد، بلکه در سایر فرهنگ‌ها نیز بی‌مانند است. بی‌تردید تمدن‌های بزرگ آسیا و خاورمیانه نیز ادبیات، معماری، مجسمه‌سازی و نقاشی‌های باشکوهی خلق کرده‌اند، هرچند که شاید در مقایسه با آثار خلاقانه‌ی غرب دامنه و تنوع محدودتری داشته باشند. با این حال، در موسیقی هیچ فرهنگی نمی‌تواند سر سوزنی به

آنچه تمدن غرب در این زمینه به دست آورده است نزدیک شود. این حرف را با توجه و اتکا به شناختِ اندکی که درباره‌ی موسیقی غیرغربی دارم می‌گویم، زیرا چندین سال در دوره‌ی فوق‌لیسانس دانشجوی موسیقی‌شناسی قومی[1] بودم و با موسیقی بسیاری از فرهنگ‌ها ـ ازجمله چین، ژاپن، کره، تایلند، اندونزی، هند، ایران، ترکیه و جهان عرب ـ آشنایی دارم.

به‌هیچ‌وجه قصدم این نیست که اهمیت موسیقیِ تمدن‌های نام‌برده را تنزل دهم. با این حال، ویژگی منحصربه‌فرد موسیقی هنری غرب چندصدایی آن است که به نظر من آن را از هرچیزی که فرهنگ‌های دیگر خلق کرده‌اند متمایز می‌کند. چندصدایی (پُلی‌فونی)[2] ـ برخلاف موسیقی تمدن‌های دیگر که اساساً تک‌صدایی (مونوفونیک)[3] هستند ـ به تنوع سبک‌ها و ژانرها منجر شده است. پرورش چندصدایی نظام‌مند، به معنی استفاده‌ی عمدی و ساختاریافته از لایه‌های هم‌زمان صداها، عالی‌ترین دستاورد موسیقی غربی است که مشابهش در هیچ فرهنگ دیگری یافت نمی‌شود. چندصدایی منحصربه‌فردترین ویژگی موسیقی غربی است که تنوع سبک بی‌حدوحصری به موسیقی می‌بخشد، که منجر به طیف گسترده‌ای از گزینه‌های ممکن برای روایتگری و تأثیرگذاری بیشتر می‌شود. ازطریق چندصداییِ ساختاریافته‌ی دوره‌ی رنسانس و تکامل آن در شیوه‌ی هارمونیک ساختارمندِ دوره‌های باروک و کلاسیک است که گنجینه‌ای بی‌کران از این موسیقی عالی ایجاد شده است. چنین تنوع و قدرت تأثیرگذاری‌ای در هیچ نظام موسیقایی دیگری، که با موسیقی کلاسیک قابل مقایسه باشد، وجود ندارد. ازطریق همین مسیرِ توسعه‌ی موسیقایی است که شکوه صداهای سمفونیک اشتراوس[4] و مالر[5]، غنای موسیقی کیبورد باخ، شوپن و دبوسی،

1. Ethnomusicology
2. Polyphony
3. Monophonic
4. Richard Strauss
5. Gustav Mahler

و اُپراهای مسحورکننده‌ی مونته‌وردی[1]، موتسارت، وردی و واگنر به وجود آمده و ممکن شده است. ازطریق غنای ظرفیت‌های چندصدایی است که تنوع ژانرهایی مانند موسیقی سمفونیک، موسیقی مجلسی، موسیقی کیبورد، موسیقی کُر، اُپرا و باله پرورش پیدا کرده است. با ابزارهای چندصدایی است که رویکردهای تکنیکی متفاوتی در آهنگ‌سازی ممکن شده است و، در نتیجه، سبک‌های متمایزِ رنسانس والا[2]، باروک[3]، کلاسیک[4]، روکوکو[5]، رمانتیک[6]، سریالیسم[7]، امپرسیونیسم[8]، اکسپرسیونیسم[9] و... به وجود آمده است. بدون روش ساختارمندِ چندصدایی و هارمونیک، هیچ‌یک از این سبک‌ها نمی‌توانستند به‌شکلی که ما می‌شناسیمشان خلق شوند و هیچ سیستم موسیقایی تک‌صدایی (مونوفونیک) نمی‌تواند به چنین طیف وسیعی از سبک‌ها و انبوهی از امکانات تأثیرگذار منجر شود.

همه‌ی فرهنگ‌های موسیقی موسیقی‌دانان حرفه‌ای دارند که یا خواننده یا نوازندگان سازهای مختلف‌اند. در برخی موارد این هنرمندان قطعات موسیقی نیز ساخته‌اند؛ قطعاتی که عمدتاً بخشی از کارنامه‌ی اجرایی‌شان محسوب می‌شود. مواردی وجود دارد که یک قطعه‌ی موسیقی، که یک نفر آن را ساخته است، در گردش بوده و سایر نوازندگانِ نیز آن را آموخته و اجرا کرده‌اند. در چنین مواردی انتشار این قطعه معمولاً به‌صورت شنیداری بوده است. در موارد نادری روشی برای نت‌نویسی ایجاد می‌شد تا دیگران نیز بتوانند آن قطعه‌ی ساخته‌شده را بیاموزند. اما تکیه بر یک نظام بسیار دقیق نت‌نویسی برای همه‌ی موسیقی‌های ساخته‌شده با توسعه‌ی چندصدایی

1. Claudio Monteverdi
2. High Renaissance
3. Baroque
4. Classic
5. Rococo
6. Romantic
7. Serialism
8. Impressionism
9. Expressionism

ممکن شد و منحصر به فرهنگ غربی است.

ظهور آهنگ‌ساز، به‌عنوان شخصیتی منحصربه‌فرد، ورای سایر موسیقی‌دانان حرفه‌ای، پدیده‌ای غربی است. مفهوم هنرمند خلاق در موسیقی و آهنگ‌سازی که قطعه‌ای می‌سازد، که کاملاً با امضای خودش و برای اجرای دیگران نوشته شده است نیز، منحصراً غربی است. البته آهنگ‌ساز می‌تواند نوازنده هم باشد، که خیلی وقت‌ها هم این‌طور بوده است. اما شناخت او به‌عنوان شخصیتی بلندمرتبه و نابغه‌ای خلاق، برابر با شاعر یا نقاش، منحصراً غربی است. در فرهنگ‌های دیگر ظهور آهنگ‌سازان در صحنه‌ی موسیقی تنها پس از ورود موسیقی غربی و تأثیری که بر نوازندگان بومی گذاشت اتفاق افتاد. یک نمونه‌ی قابل توجه پیدایش موسیقی ساخته‌شده و آهنگ‌سازان در دربار پادشاهان عثمانی از قرن هفدهم است. در آن زمان ترکیه یک قدرت اروپایی تمام‌عیار بود و در امپراتوری آن، تعداد اتباع مسیحی بیشتر از مسلمانان بود. به‌تدریج تأثیر اروپای مسیحی، هم در موسیقی غیرمذهبی و هم در موسیقی مقدس و مذهبی، به تأسیس یک مکتب جامع در آهنگ‌سازی انجامید که در آن ویژگی‌های مُدال موسیقی ترکی با تکنیک‌های آهنگ‌سازی غربی آمیخته شد. در سال‌های بعد تأثیرات مشابهی راه را برای ظهور آهنگ‌سازانی در ژاپن، ایران، مصر و مکان‌های دیگر هموار کرد. بیشتر این تأثیرات از سمت موسیقی‌دانانی بود که در زمینه‌ی موسیقی غربی آموزش دیده بودند و مطابق الگوها و تکنیک‌های موسیقی غربی کار می‌کردند.

یکی دیگر از ویژگی‌های موسیقی غربی، که به غنای بی‌نظیر آن منجر شده است، تلاش و جست‌وجو برای تغییر و تنوع است که از دوره‌ی رنسانس یکی از ویژگی‌های غالب تمدن غرب بوده است. سبک‌ها و تکنیک‌های آهنگ‌سازی به‌طور مداوم تکامل یافته‌اند، زیرا هدف اصلیْ نوآوری و ابتکار بوده است. سِیر پیشرفت موسیقی در غرب نشان‌دهنده‌ی تلاش هنرمند خلاق برای ابراز وجود و اشتیاق شدید اوست برای انجام کاری متفاوت از آنچه در گذشته دیگران انجام می‌داده‌اند. این یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد

غربی در خلاقیت هنری است، همان‌طور که در زمینه‌های علمی هم تلاششان معطوف به شناسایی، کشف و نوآوری بوده است.

ممکن است این استدلال مطرح شود که چندصدایی منحصر به موسیقی غربی نیست و انواع خاصی از چندصدایی در برخی از فرهنگ‌های موسیقی غیرغربی نیز وجود دارد. من به‌خوبی می‌دانم که کاربرد نسبتاً ناچیزی از چندصدایی را می‌توان در موسیقی برخی فرهنگ‌های خاور دور یافت. مثلاً موسیقی گاملان جاوا و بالی کاملاً تک‌صدایی نیست. اما نوع چندصدایی‌ای که از یک گاملان شنیده می‌شود، نتیجه‌ی ساختارِ ساز است تا اینکه چندصدایی به معنی واقعی باشد. در این نوع موسیقی، از آنجا که سازهایی با محدوده‌ی صوتی متفاوت، برخی فقط با زیروبمی کم و برخی دیگر با زیروبمی بیشتر و در محدوده‌ی صوتی بالاتر به‌طور هم‌زمان اجرا می‌شوند، شنیدنِ نوعی از چندصدایی اجتناب‌ناپذیر است. همین نوع چندصدایی، که به‌دلیل مشارکت هم‌زمان سازهایی با بُرد و توانایی نابرابر ایجاد می‌شود، در موسیقی چین و ژاپن نیز شنیده می‌شود. به گمان من، حتی در موسیقی هندی استفاده از یک سازِ زمینه‌نوا (موسیقی زمینه‌نوا، یک نت پایه یا زیربنایی ممتد است که تقریباً در سراسر طول قطعه‌ی موسیقی شنیده می‌شود)، مانند تامپورا، به‌عنوان یک صدای پس‌زمینه‌ی ثابت برای یک گروه موسیقی می‌تواند به‌عنوان انحراف از یکنواختی‌ای محض در نظر گرفته شود. همچنین می‌توان به دوصدایی (بی‌فونی)[1] که در آوازهای محلی صرب‌ها و بلغارها شنیده می‌شود اشاره کرد. اما هیچ‌یک از این‌ها نمی‌تواند سر سوزنی به استفاده از لایه‌های صوتی متعدد در موسیقی کلاسیک غربی از اواخر قرون‌وسطا تا کنون نزدیک شود. ترکیب نظام‌مند و حساب‌شده‌ی هم‌زمان از زیروبم‌های مختلف در هنر آهنگ‌سازی موسیقی غربی بسیار اساسی و مهم‌ترین دستاورد آن است و، ازاین‌نظر، بی‌رقیب است. هرچیزی که موسیقی کلاسیک غربی را

1. bi-phony

متمایز می‌کند ـ موسیقی سازهای کیبوردی (شستی‌دار)[1]، موسیقی مجلسی، موسیقی سمفونیک، موسیقی کُرال، اُپرا، باله، حتی جَز و بلوز ـ همگی از همین دستاورد سرچشمه گرفته‌اند. از همین رو، معتقدم «موسیقی کلاسیک» در حوزه‌ی هنرهای مختلف، منحصربه‌فردترین شکوه تمدن غرب است.

گستره‌ی بزرگ توسعه‌ی موسیقی کلاسیک غربی در اواخر قرون‌وسطا آغاز شد. رشد تدریجی آن، که منجر به ظهور آهنگ‌سازان حرفه‌ای شد، از قرن چهاردهم تا نقطه‌ی اوج بهبودِ صدا و غنای بافت در آثار کُرال استادان قرن شانزدهم مانند ژوسکن دِ پره[2]، توماس تالیس[3]، اورلاند دو لاسو[4]، آرکانجلو کورلی[5] و کارلو جزوالدو[6] قابل ردیابی است. در قرن هفدهم روند پیشرفت موسیقی به‌دست مونته‌وردی[7]، کاوالی[8] و بسیاری دیگر بیشتر به‌سمت موسیقی اپرایی هدایت شد. همچنین موسیقیِ سازی مورد توجه آهنگ‌سازانی مانند فرسکوبالدی[9] و کورلی و دیگران قرار گرفت و در قرن هجدهم با نوابغی مانند باخ، هندل، گلوک، هایدن و موتسارت در حوزه‌های مختلف موسیقی پیشرفت بیشتری کرد. شکل‌های تأثیرگذار موسیقی سمفونیک مانند اپرا، موسیقی مجلسی و کیبورد در قطعه‌های قرن نوزدهم به اوج خود رسید؛ استادانی مانند بتهوون، برلیوز، لیست، شوپن، واگنر و وردی فقط چند نفر از آهنگ‌سازان مهم آن دوره هستند.

قرن نوزدهم چنان نقطه‌ی اوج پیشرفت موسیقی بود که پایان قرن به نوعی بن‌بست منجر شد. برخی از آهنگ‌سازان در اواخر قرن هجدهم و قطعاً

---

1. Keyboard Music
2. Josquin des Prez
3. Thomas Tallis
4. Orlande de Lassus
5. Arcangelo Corelli
6. Carlo Gesualdo
7. Claudio Monteverdi
8. Francesco Cavalli
9. Girolamo Frescobaldi

بسیاری از آهنگ‌سازان در قرن بیستم تلاش کردند تا نوآوری‌های انقلابی داشته باشند. حتی برخی از آن‌ها الگوهای تعیین‌شده برای آهنگ‌سازی مانند سونات، سمفونی، کنسرتو، سوییت و بقیه را تاریخ‌گذشته و غیرمعتبر می‌دانستند. همچنین ازنظر برخی از آهنگ‌سازان، مفهوم تونالیته به‌خودی‌خود عمر مفیدش را کرده بود و، از همین رو، مسیرهای جدیدی را آغاز کردند که به موسیقی «مدرن» منتهی می‌شد.

موسیقی مدرن چیست؟ آیا این موسیقی در سبکی ساخته شده که با رسوم و هنجارهای رایج متفاوت است؟ اگر سبکی که زمانی مدرن تلقی می‌شده تبدیل به یک هنجار شود، آیا بازهم باید آن را مدرن بنامیم؟ آیا باید به مشتق‌هایی که از آن هنجار به وجود می‌آید برچسب «مدرن» بزنیم، حتی پس از اینکه جایشان را به دیگر نوآوری‌های سبکی جدید می‌دهند؟ این پرسش‌ها همیشه به سِیر تحولات موسیقی مرتبط بوده‌اند، اما نباید فراموش کرد که در تغییرات سبکی در آهنگ‌سازی در طول صد سال گذشته نقشی اساسی دارند. هیچ دوره‌ای در تاریخ موسیقی، که حدود هفت قرن سابقه داشته باشد، چنین طیف وسیعی از تنوع سبک را به خود ندیده است. شاید بتوان گفت که حتی سه قرن قبل از قرن بیستم هم با هم چنین تنوعی از سبک‌های موسیقی را خلق نکردند.

مثلاً در اواخر قرن نوزدهم در آثار آهنگ‌سازانی مانند کلود دبوسی[1]، الکساندر اسکریابین[2] و چارلز آیوز[3]، خروج آشکار از هنجارهای مربوط به سبک‌ها مشهود بود و در آن زمان از موسیقی آن‌ها با عنوان مدرن یاد می‌شد، اما امروز دیگر این‌طور نیست. بارتوک[4]، استراوینسکی[5] و هیندمیت[6]، که جزو

1. Claude Debussy
2. Alexander Skryabin
3. Charles Ives
4. Béla Bartók
5. Igor Stravinsky
6. Paul Hindemith

آهنگ‌سازان معاصر محسوب می‌شوند، بی‌تردید آهنگ‌سازان مدرن بودند، اما آیا ما هنوز آن‌ها را این‌گونه صدا می‌زنیم؟ و درخصوص دومین مکتب موسیقی وین، که آرنولد شوئنبرگ[1] در اوایل قرن بیستم آن را تشکیل داد و آلبان برگ[2] و آنتون وبرن[3] هم از اعضای اصلی آن بودند، چطور؟ آن‌ها نود سال پیش بسیار مدرن بودند، اما موسیقی‌دان حرفه‌ای امروز آن‌ها را کلاسیک‌های قرن بیستم می‌داند.

شاید نوشتن درباره‌ی کاربرد مناسب کلمه‌ی «مدرن» بازی با کلمات و غیرضروری باشد، آنچه مهم است این است که برای اکثر افراد موسیقی‌دوست، اگر نه برای موسیقی‌دانان حرفه‌ای، بسیاری از موسیقی‌های صد سال گذشته‌ی سبک کلاسیک مدرن شناخته می‌شوند. به همان اندازه این واقعیت مهم است که بیشتر افرادی که از موسیقی کلاسیک حمایت می‌کنند، به کنسرت می‌روند و نسخه‌های ضبط‌شده‌ی آن را می‌خرند، این موسیقی را دوست ندارند. این امر به‌ویژه درباره‌ی انواع موسیقی‌ای که «آوانگارد» شناخته می‌شود صادق است.

سازندگان این نوع موسیقی «مدرن» از اینکه از حمایت عموم محروم‌اند رنجیده‌خاطر هستند. با این حال، آن‌ها از حمایت گروه کوچکی از طرف‌داران غیرموسیقی‌دان از این نهضت مدرنیته‌ی آوانگارد آرامش‌خاطر پیدا می‌کنند. طرف‌داران گرایش‌های رادیکال در آهنگ‌سازی اغلب نوعی نخبه‌گرایی را در این شکل از حمایتشان می‌بینند. به نظر می‌رسد این تصور غالب است که اگر یک قطعه‌ی موسیقی برای عموم مردم غیرقابل درک باشد، لزوماً ارزش‌های روشن‌فکرانه‌ای دارد که فراتر از درک آن‌هاست. ناگفته نماند که کاملاً موافقم که موسیقی جدی، که آفرینشی موسیقایی با ساختاری پیچیده و محتوایی چندلایه است، به‌راحتی برای همه قابل فهم نیست. شکی نیست

1. Arnold Schoenberg
2. Alban Berg
3. Anton Webern

که تحسین و درک واقعی همه‌ی موسیقی‌های تأثیرگذار دوره‌های مختلف، از رنسانس تا امروز، اگر مطالعه‌ی عمیق هم نخواهد، حتماً مستلزم آشنایی نزدیک و عمیق با آن است. با این حال، معتقدم که مسئله‌ی درک و فهم اغلب بیش‌ازحد مورد توجه قرار می‌گیرد و فقط برای توجیه هر نوع سروصدایی است که دنیای موسیقی جدی را شلوغ کرده، اما نمی‌تواند مورد توجه عموم علاقه‌مندانِ موسیقی قرار بگیرد.

یک استدلال ساختگی، که گمان می‌کنم خیال برخی از آهنگ‌سازان را راحت کرده است، این ادعای مکرر است که نوآوری‌های بزرگ موسیقی در زمان ساخته‌شدنشان هرگز مورد قدردانی قرار نگرفتند. همچنین اغلب این گزاره را می‌شنویم که عظمت آهنگ‌سازان بزرگ تا پس از مرگشان شناخته نمی‌شده است. اما این ادعاها بی‌تردید نادرست است. هر موسیقی‌ای که امروزه به‌دلیل داشتن اصالت، خلاقیت و تازگی ایده‌ها شناخته‌شده و محترم است، در زمان ارائه‌اش یا کمی پس از آن از سوی جامعه‌ی شنوندگان آگاه از موسیقی مورد قدردانی قرار می‌گرفت. مواردی وجود داشته که از یک قطعه‌ی موسیقیِ خوب ایراد گرفته شده باشد یا حتی در ابتدا برخی آن را مسخره کرده باشند، اما این‌گونه انتقادات همیشه با تعریف‌وتمجید دیگران متعادل می‌شده است. البته این مسائل کاملاً طبیعی است؛ به‌هرحال، خلاقیت در موسیقی ریشه در علم تجربی ندارد که درست یا نادرست محض باشد. حتی درخصوص شاهکارهای اثبات‌شده همیشه نظرات متفاوتی وجود دارد. گاه واجد شرایط‌ترین افراد برای قضاوت در موسیقی دیدگاهی کاملاً متناقض ارائه کرده‌اند و حتی آثار بتهوون، که احتمالاً در بین همه‌ی آهنگ‌سازان جزو محترم‌ترین‌ها در جهان است، از انتقاد جدی در امان نمانده است. استراوینسکی مدام می‌گفت که از موسیقی این استاد بزرگ آلمانی خوشش نمی‌آید. چایکوفسکی برامس را آهنگ‌ساز درجه‌دو می‌دانست و شوستاکوویچ[1] نمی‌توانست اپراهای پوچینی را تحمل کند. مثال‌های بی‌شمار دیگری وجود

1. Dmitri Shostakovich

دارد که نشان می‌دهد حتی مورد احترام‌ترین قطعه‌ها، چه در زمان نگارش و چه پس از آن، لزوماً تأییدیه‌ی تمام‌عیار و بی‌قیدوشرطی دریافت نمی‌کنند. با این حال، با کنارگذاشتن تمایلات فردی، ارزش یک قطعه‌ی موسیقی خوب همیشه با توافق گسترده و جمعیت آگاه و مطلع از موسیقی پذیرفته و شناخته شده است. این دیدگاه درباره‌ی موسیقیْ عمومی است و نمی‌توان آن را در یک دوره‌ی زمانی طولانی نادیده گرفت؛ بنابراین، این چیزی است که باید به‌عنوان قضاوت نهایی درباره‌ی ارزش یک اثر هنری، و نه دوست داشتن یا نداشتن شخصی افراد در نظر گرفته شود.

درخصوص آهنگ‌سازان و اینکه آیا در طول زندگی به آن‌ها توجه می‌شده یا نه، نمی‌توانم حتی به یک آهنگ‌ساز بزرگ فکر کنم که در زمان زندگی به‌دلیل عظمت کارش شناخته‌شده نبوده باشد. آهنگ‌سازانی بوده‌اند که آثارشان با گذشت زمان حتی بیشتر مورد توجه قرار گرفته است. باخ یکی از آن‌هاست. او در زمان زندگی‌اش مورد تحسین و احترام بود، اما عمدتاً در خدمت کلیسا بود و به خارج از آلمان سفر نکرد و، مهم‌تر از همه اینکه، اپرا هم ننوشت. (آهنگ‌سازان اپرا همواره از شهرت بیشتری برخوردار بودند، زیرا اپراها معمولاً در سالن‌های اپرای مختلف به‌صورت مکرر اجرا می‌شد و تماشاگران زیادی از مردم عادی هم در آن شرکت می‌کردند.) براین‌اساس، موسیقی او آن‌چنان گردشی نداشت و شهرت او به دوردست‌ها نرسید. با این حال، شکی نیست که آثار او شناخته‌شده و بسیار مورد توجه بوده‌اند. مجموعه‌ی ۴۸ پرلود[1] (یک ساخته‌ی موسیقایی که اغلب کوتاه است و عموماً قبل از یکَ قطعه‌ی طولانی دیگر نواخته می‌شود) و فوگ[2] (مفهوم فوگ در موسیقی، یک فرم با ساختاری کنترپوانتیک است که در دو یا چندَ صدا و بر اساس یک درون‌مایه یا سوژه ساخته می‌شود) باخ در «کلاویه‌ی خوش‌آهنگ»[3] توسط اکثر آهنگ‌سازان در حیطه‌ی موسیقیِ سازی که بعد

1. prelude
2. fugue
3. Well-Tempered Clavier

از او آمدند مورد تحقیق و بررسی قرار گرفت. بتهوون، به‌ویژه، به‌طور قابل توجهی تحت‌تأثیر قطعه‌های کونتراپونتال[1] (موسیقی چندصدایی و وابسته به هم‌نوازی) باخ قرار گرفته بود. شوپن دانشجوی مشتاق موسیقی کیبورد باخ بود. همه‌ی این‌ها قبل از اجرای مشهور مندلسون از «انجیل به روایت متی»[2] در برلین در سال ۱۸۲۹ بود که جان تازه‌ای به موسیقی باخ بخشید.

از آهنگ‌سازان بزرگی که در طول زندگی‌اش مورد قدردانی قرار نگرفته بود شوبرت است. او از شهر وین خارج نشده بود، نوازنده‌ی چیره‌دستی نبود (اغلب، شهرت آهنگ‌سازان با توانایی‌شان به‌عنوان نوازنده مرتبط بود) و در ۳۱سالگی درگذشت. با این حال، به‌طور گسترده‌ای در وین شناخته شده بود و، مهم‌تر از همه، بسیاری از ساخته‌های او در زمانی‌که زندگی می‌کرد منتشر شده بود. برای یک آهنگ‌ساز چه شناختی بهتر از اینکه موسیقی‌اش منتشر، فروخته و، در نتیجه، پخش و اجرا شود؟ انقلابی‌ترینِ آهنگ‌سازان ریچارد واگنر بود. او دنیای موسیقی را زیرورو کرد. نوآوری‌های او شامل یک تکنیک هارمونیک بسیار پیشرفته بود؛ تا حدی که تونالیته را کم‌رنگ می‌کرد. او مشارکت ارکستر را در اپراهایش فراتر از معیارهای تعیین‌شده گسترش داد، حتی سازهایی را با تشخیص خودش در آن گنجاند. او به مشارکت ارکستر به‌اندازه‌ی خود متن در پیشرفت اپرا اهمیت می‌داد. او قالب سنتی اپرا را، که طرح را به بخش‌های کوچک تقسیم می‌کرد، با ایجاد یک جریان موسیقی دراماتیک پیوسته که در اپرای او، «تریستان و ایزولده»[3] تجسم یافت، اصلاح کرد. با این حال، بسیار قبل از مرگش در سال ۱۸۸۳، واگنر تقریباً مثل یک پیامبر مورد احترام بود و نه‌تنها پس از مرگش بلکه تا زمانی‌که زنده بود، موسیقی او بیش از هرکس دیگری در تاریخ موسیقی بر آهنگ‌سازان تأثیر گذاشت.

---

1. contrapuntal
2. St Mathew Passion
3. Tristan and Isolde

به اجرای نخست و جنجالیِ «پرستش بهار»[1] استراوینسکی در پاریس در سال ۱۹۱۳ توجه زیادی شده که شاهدی است بر اینکه چگونه یک اثر وقتی مرزهای سنت را می‌شکند، توسط عموم رد می‌شود. این رویداد تا حدی به‌دلیل رقص جسورانه و طراحی رقص تحریک‌آمیز واسلاو نیژینسکی[2] سروصدای زیادی به پا کرد. موسیقی نیز زمخت و شدید به نظر می‌رسید، اما در نخستین اجرا نظرات حمایتی جدی و محکمی نیز بخشی از این سروصدا بود. علاوه‌بر این، مدت زیادی از اولین اجرای آن نگذشته بود که این اثر به‌عنوان شاهکاری موفق شناخته شد؛ جایگاهی که تا امروز نیز حفظ کرده است. آرنولد شوئنبرگ در اولین اجرای «پنج قطعه برای ارکستر» با امتناع شدیدی روبه‌رو شده بود، اما تنها یک سال بعد در اولین اجرای اُپرای گورلیدر[3] بسیار مورد توجه قرار گرفت و تشویق شد.

می‌توان با قاطعیت گفت که هیچ موردی وجود ندارد که اثری در اجرای اولیه‌اش با شکست جهانی مواجه شود، اما بعدها به‌عنوان اثر هنری بزرگی شناخته شود. این استدلال‌ها درباره‌ی نوابغ و استعدادهایی که مورد تحقیر قرار گرفته یا شاهکاری که مسخره شده است، افسانه‌هایی خیالی‌اند و قابل بررسی نیستند. این‌ها گزاره‌هایی واهی و خودخواهانه‌اند که برای ارتقای آثار کم‌ارزش مورد استناد قرار می‌گیرند و اغلب به قیمت ازدست‌دادن شنونده‌ای تمام می‌شود که احساس حماقت می‌کند. ازنظر من، اگر کسی ـ اعم از موسیقی‌دان یا غیرموسیقی‌دانی که موسیقی را دوست دارد ـ آثار ژوسکین دِ پره[4]، لاسوس[5]، مونته‌وردی، باخ، موتسارت، بتهوون، شوپن، وِردی، واگنر، چایکوفسکی، دبوسی، اشتراوس، استراوینسکی، پولنک، بریتن[6]، اِشنیتکه[7]،

1. Rite of Spring
2. Vaslav Nijinsky
3. Gurrelieder
4. Josquin des Pres
5. Lassus
6. Britten
7. Schnitke

لوتوسوافسکی[1] و فیلیپ گلس[2] را درک کند و دوست داشته باشد اما واقعاً نتواند فلان سبک یا قطعه‌ی موسیقی را درک کند، مشکل در آن موسیقی است.

«مدرن»، یا از آن مهم‌تر «آوانگارد»، در موسیقی به‌نوعی این مفهوم را تقویت کرده است که اگر یک قطعه‌ی موسیقی هیچ پیوند قابل تشخیصی با سنت‌های گذشته نداشته باشد، و اگر از ایده‌های کاملاً بکر استفاده می‌کند و در ساختارش بسیار پیچیده است، پس دارای ارزش‌های فکری‌ای است که ممکن است برای افراد معمولی دست‌نیافتنی باشد. در چنین فرضی یک مغالطه‌ی اساسی و استدلال نادرست وجود دارد. موسیقی پدیده‌ای صوتی، انتزاعی، ساختگی و غیرطبیعی است. جدا از داشتن عنوانی معیّن یا مطلب توضیحی نمی‌تواند منتقل‌کننده‌ی ایده‌ها باشد و، بنابراین، مسئله‌ی ارتباط فکری مطرح نمی‌شود. شناخت، هوش یا ـ به‌طور دقیق‌تر ـ مهارت هنری می‌تواند در ساختار یک اثر نقش داشته باشد، اما برای شنونده این تأثیر عاطفی است که به معنای واقعی اهمیت دارد. حتی این تأثیر عاطفی را نمی‌توان از پیش تعیین کرد، زیرا هرگز برای همه‌ی شنوندگان یکسان نیست.

البته که بی‌تردید ازطریق آشنایی با یک قطعه‌ی موسیقی، چه ازطریق مطالعه و چه با گوش‌دادن مکرر، می‌توان طراحیِ ساختاریِ آن را تحسین کرد، البته اگر به‌خوبی ساخته شده باشد. اما این مسئله به‌ندرت گواه دستاوردی فکری است، چه از سوی آهنگ‌سازی که آن را ساخته و چه از سوی ستایشگری که آن را دوست دارد و تحسین می‌کند. آهنگ‌ساز هنر آهنگ‌سازی‌اش را به کار گرفته و شنونده از گوشش استفاده کرده است. دستاوردهای فکری به تنظیم و پی‌ریزی ایده‌هایی که معانی را منتقل می‌کنند وابسته‌اند؛ معانی‌ای که در جهت پیشرفت شرایط انسانی اهمیت دارند. موسیقی به‌تنهایی نمی‌تواند ابزاری برای چنین پیش‌روی‌هایی باشد و قادر نیست ایده‌های خاصی از

1. Lutoslawski
2. Philip Glass

هر نوع را منتقل کند. متأسفانه، صحبت از موسیقی، به‌مثابه‌ی ابزاری برای بیدارکردن احساسات، تقریباً به مایه‌ی خجالت تبدیل شده است. اما، در واقع، این تنها کاری است که می‌تواند انجام دهد. به‌این‌ترتیب، موسیقی از مسائلِ معمول و ایده‌ها فراتر می‌رود و تا اوج احساس‌ها و هیجان‌های شخصی و عمومی اوج می‌گیرد. قدرت موسیقی در توانایی آن برای تعالی‌بخشیدن است و نه تعلیم و روشنگری‌کردن.

بسیار طعنه‌آمیز و غیرعادی است که وقتی آهنگ‌سازان طرح‌های ساختاری بسیار پیچیده‌ای را مثل این موارد ارائه می‌دهند، وارونگی، حرکات مکرر و معکوس، ایده‌های موتیف‌دار و هم‌پوشاننده، و انواع چیزهایی که ظاهراً ابزار روشن‌فکرانه‌اند، بخواهند یادداشت‌های توضیحیِ طولانی بنویسند تا با کلمات همه‌چیز و همه‌ی کارهای هوشمندانه‌ای را که انجام داده‌اند به شنونده بگویند. واقعیت غم‌انگیز این است که اگر موسیقی بیش‌ازحد پیچیده باشد، اغلب به‌تنهایی نمی‌تواند طراحی ساختاری خود را آشکار کند و آهنگ‌ساز باید برای آگاه‌کردن و تحت‌تأثیرقراردادن شنونده به زبان متوسل شود. علاوه‌بر این، پیچیدگی‌ای که قرار است شایستگی‌های فکری آن کار موسیقایی را ثابت کند، در واقع، همیشه بسیار ساده است و نیازی به آمادگی ذهنی زیادی ندارد. در سطح فکری، شبیه بازی‌های کودکانه است، اما با این حال، متأسفانه، باید با کلمات درباره‌شان توضیح داده شود، زیرا موسیقی به‌تنهایی نمی‌تواند این کار را انجام دهد.

مسئله‌ی موسیقی آوازی متفاوت است. در جایی که متن وجود دارد، مانند یک آواز، یک قطعه‌ی کُر یا در موسیقی اپرا، کلمات ایده‌هایی را به شنونده منتقل می‌کنند و بیان موسیقایی لزوماً از معانی آن کلمه‌ها گرفته می‌شود. تنها مشکلی که در موسیقی آوازی وجود دارد سخت‌شنیده‌شدن کلمه‌ها هنگام آوازخواندن است، زیرا صرفاً از رویشان خوانده یا دکلمه نمی‌شود. وقتی متنی به‌عنوان آهنگی پر از حرکت با زیروبمی بسیار، جهش‌های ناگهانی و سکوت و کشش طولانی که نت‌ها سریع خوانده می‌شود، دنبال‌کردن شنیداری آن

ناگزیر خیلی سخت می‌شود. این مشکل در موسیقی کُرال زمانی تشدید می‌شود که صداهای مختلف لزوماً هم‌زمان کلمات یکسانی را بیان نمی‌کنند.

ژانرهای موسیقی‌ای نیز وجود دارد که منجر به ایجاد حرکات بدنی می‌شود. فرم‌های رقص و مارش‌ها نمونه‌هایی از این نوع موسیقی‌اند که می‌توان واکنش یکنواخت‌تری به آن‌ها انتظار داشت. همچنین یک قطعه‌ی موسیقی، مانند سرود ملی، را نیز می‌توان برای استفاده‌های خاصی اختصاص داد. همچنین نوعی موسیقی وجود دارد که به‌واسطه‌ی عنوانش انتظار می‌رود ذهن شنونده را به‌سمت تصویرسازی خاصی سوق دهد: «چهار فصل»[۱]، «هارولد در ایتالیا»[۲]، «هملت»[۳] (منظومه‌ی صوتی یا پوئم‌سمفونیک[۴])، «زندگی یک قهرمان»[۵]، «مهتاب»[۶]، «سیاره‌ها»[۷]، «عروج چکاوک»[۸] و... . اما اگر عنوان را از آن‌ها بگیرید، بی‌شک موسیقی در برانگیختن تصاویر مورد نظر شکست خواهد خورد.

موسیقی، به‌عنوان پدیده‌ای صوتی، ممکن است بتواند برخی صداهای غیرموسیقایی مانند باد، رعد، آواز پرندگان و احتمالاً چند چیز دیگر را به وجود بیاورد. اما چنین تقلیدهایی از اصوات طبیعی با ابزارهای موسیقی همواره خام و مبتدی است و زیاد رضایت‌بخش نیست. درک و پذیرش این نکته مهم است که موسیقی اساساً با صداهایی سروکار دارد که در طبیعت وجود ندارد. صداهای موسیقی به‌طور ساختگی تولید می‌شود و غیرطبیعی است. با این حال، قدرت و زیبایی موسیقیْ استوار و پابرجاست. موسیقی به امور مادی نمی‌پردازد و خاص‌بودن آن همین‌جا نهفته است. از همین رو،

---

1. Four Seasons
2. Harold in Italy
3. Hamlet
4. Symphonic Poem
5. Ein Heldenleben
6. Claire de Lune
7. The Planets
8. The Lark Ascending

با سایر هنرهای خلاقانه مانند نقاشی، مجسمه‌سازی و شعر تفاوت دارد. این هنرها با تجربه‌های مرسوم و مشترک سروکار دارند، اما موسیقی ندارد. آن‌ها بیشتر حاکی از مسائل ملموس و واقعی‌اند، اما موسیقی این‌طور نیست. هدف آن‌ها داشتن پاسخی جمعی است، اما موسیقی این‌طور نیست.

بسیاری از موسیقی‌های ساخته‌شده در صد سال گذشته با هدف اصلی جالب یا متفاوت بودن خلق شده‌اند. این‌ها اهداف قابل تحسینی است، به شرطی که نتیجه‌ی آن نیز زیبا باشد. اینکه بگوییم زیبایی فقط در چشمان بیننده است ـ دراین‌خصوص، گوش ـ بهانه و شانه‌خالی‌کردن است. معلوم است که درک زیبایی می‌تواند از فردی به فرد دیگر متفاوت باشد، اما بازهم چیزی به نام اتفاق‌نظر وجود دارد. آهنگ‌سازانی که آثارشان را تحسین می‌کنیم و تاریخ نیز از آن‌ها با عنوان هنرمندانی خلاق و بزرگ یاد می‌کند، موسیقی‌ای نوشته‌اند که بر اساس توافق گسترده زیبا تلقی می‌شود. گنجینه‌ی بی‌حدوحصرِ قطعه‌های موسیقی هشتصد سال گذشته همچنان محبوب و ارزنده‌اند است، زیرا برطبق توافق جمعی زیبا به نظر می‌رسند. آن‌ها البته ممکن است ویژگی‌های دیگری مانند نوآوری ساختاری، غنای بافت هارمونیک، سازهای متنوع و... هم داشته باشند، اما در نهایت همه‌ی این‌ها با هم ترکیب می‌شوند تا اثری زیبا بسازند. شنونده با شنیدن آن‌ها ازنظر عاطفی متأثر می‌شود و ـ مهم‌تر از همه ـ در یادش ماندگار می‌شود.

محاسن یک قطعه‌ی موسیقایی و دوام آن به تأثیر احساسی که می‌تواند بگذارد بستگی دارد. در زمینه‌ی موسیقی کلاسیک غربی، این به بهترین وجه ازطریق محتوای ملودیک منسجم و به‌یادماندنی، ساختار ریتمیک قابل تشخیص و غنای هارمونیک حاصل شده است. قبول دارم که موسیقی محلی یا فولکلور، چه در جهان غرب و چه در جاهای دیگر، عمدتاً مونوفونیک (تک‌صدایی) است و، بنابراین، فاقد ویژگی‌های هارمونیک ساختاریافته است. البته برخی از موسیقی‌های آفریقایی نیز کاملاً ریتمیک‌اند. اما بحث در اینجا مربوط به موسیقی هنری غربی است که در آن هر سه عنصر ترکیب

می‌شود. در چارچوب این سنت موسیقایی ساختن قطعه‌ها و صداهای موسیقایی، که محتوای ملودیک قابل تشخیصی نداشته باشد یا ساختار ریتمیک مرتب و انسجام هارمونیک ندارد، به‌سادگی باعث انکار آن چیزی می‌شود که قرن‌ها پیشرفت موسیقی را تأیید کرده است. موسیقی‌ای که قرار باشد صرفاً به‌دلیل تازگی‌اش جذاب باشد، با شنیدن مکرر جذاب نخواهد ماند. تازگی همیشه هم جذابیتش را در درازمدت حفظ نمی‌کند و ممکن است که با تکرار تبدیل به چیزی کلیشه‌ای یا غیرجالب شود. چیزی که در ابتدا باعث یکه‌خوردن و شگفتی می‌شود، با ازبین‌رفتن شگفتی اولیه، خیلی زود کسل‌کننده می‌شود.

به نظر می‌رسد همه‌ی سنت‌های موسیقی، در هر فرهنگی، یک ویژگی ملودیک قابل تشخیص و یک عنصر مشترک دارند. *فرهنگ لغت موسیقی گروو*[1] می‌گوید: «ملودی پدیده‌ای جهانی است که از دوران ماقبل تاریخ قابل ردیابی است.» اما چگونه ملودی را تعریف کنیم؟ تعاریفی که *فرهنگ لغت وبستر*[2] ارائه داده هم واقعاً مفید نیست: «تنظیم شیرین و دل‌پذیر صداها» یا «پشت‌سرهم‌قرارگرفتن ریتمیک تُن‌های منفرد که به‌عنوان یک کل زیبا تنظیم شده‌اند». چه‌چیزی «شیرین» یا «دل‌پذیر» است؟ «کل زیبا» چیست و آیا توالی تن‌ها باید به‌صورت ریتمیک تنظیم شده باشد؟

من معتقدم که یک نکته‌ی کلیدی در توصیف یک ملودی که در تعاریف بالا نادیده گرفته شده، کیفیت آوازخوانی است که در این دو تعریف «تنظیم صداها» یا «پشت‌سرهم‌قرارگرفتن تُن‌های منفرد» بیان نشده است. با طرح موضوع خوانندگی، توجه را به این واقعیت جلب می‌کنم که اولین و اساسی‌ترین ابزار ساخت موسیقی همیشه صدای انسان بوده است. تمام تحقیقات درباره‌ی ریشه‌های موسیقی در همه‌ی جوامع، صدای انسان را اولین وسیله‌ی ساخت موسیقی می‌دانند. این اولین و مهم‌ترین ساز موسیقی

1. The Grove Dictionary of Music
2. Webster's Dictionary

است، زیرا فراتر از فردی که آن موسیقی را می‌سازد، به هیچ وسیله‌ای برای تولید صدا نیاز ندارد و به‌اندازه‌ی خود گفتار بنیادی است. بنابراین، غیرمنطقی نیست اگر نتیجه بگیریم که یک ملودی «تنظیمی است از صداها یا آهنگ‌هایی که می‌تواند توسط صدای معمولی، آموزش‌ندیده و انسانی خوانده شود».

استدلال فوق مسلماً بیش‌ازحد ساده‌انگارانه است و کاملاً منطقی به نظر می‌رسد که بگوییم تعریف ملودی نباید بر ابتدایی‌ترین پایه‌های آن تکیه کند. می‌توان گفت که ساخت موسیقی تکامل یافته است، پیچیده‌تر شده است و به اجرای ملودی‌هایی نیازی ندارد که با صداهای آموزش‌ندیده خوانده شود. من تا حدودی می‌توانم این تعریف را بپذیرم، اما همچنان بر این باورم که موسیقی باید ایده‌های ملودیک یا دارای موتیف (ترتیبی از نت‌ها که در اثر موسیقایی تکرار می‌شوند) داشته باشد، که اگر قابل خواندن نباشد، حداقل به‌یادماندنی باشد و بر شنونده تأثیر بگذارد و بتواند در حافظه‌ی او بنشیند و باقی بماند.

ممکن است این استدلال بیان شود که ملودی با این تعریف برای موسیقی ضروری نیست. در واقع، حداقل از اواسط قرن بیستم، این رایج شد که گفته شود موسیقی صرفاً «صدایی تنظیم‌شده» است. (برای پیچیده‌ترنکردن این مسئله، گزاره‌های دیگری مانند موسیقی تصادفی[1]، یا موسیقی «شانسی» جان کیج را کنار می‌گذارم، که در آن‌ها هرگونه تلاشی برای تنظیم قابل قبول نیست.) این استدلال‌ها ممکن است موسیقی‌دان‌های حرفه‌ای را، که موسیقی آوانگارد می‌سازند و اجرا می‌کنند، راضی کند، اما به نظر نمی‌رسد که عموم مردم عاشقِ موسیقی با آن موافق باشند. البته اگر حرفه‌ای‌ترها بتوانند از داشتن تأییدَ امثالِ خودشان خوشحال باشند و عموم مردم را رها کنند، اشکالی ندارد. اما آیا از عهده‌ی این کار برمی‌آیند؟ مردمِ عاشقِ موسیقی به گوش کردن

1. aleatory music

به باخ، موتسارت، شومان، پوچینی، راوِل[1]، راخمانینوف، شوستاکوویچ، ویلالوبُس[2]، پارت[3] و صدها نفر دیگر ادامه خواهند داد و موسیقی آوانگارد را نادیده خواهند گرفت. آن‌قدر موسیقی عالی و معتبر وجود دارد که هیچ‌کس نمی‌تواند حتی به‌اندازه‌ی ده بار زندگی‌کردن به ته آن برسد و تنها کاری که «مدرنیست‌ها» می‌توانند انجام دهند این است که با غرور با مردم رفتار کنند و آن‌ها را «محافظه‌کار»، «نادان»، «بیرون از گود» و چیزهایی ازاین‌دست بخوانند. اما آیا مهم است؟ این واقعیت باقی است که هیچ‌کس احتمالاً نمی‌تواند ادعا کند که با ارزشمندنشمردن برخی از صداهای عجیب‌وغریب چیز مهمی از دست می‌دهد، یا اینکه نپذیرفتن این نوع موسیقی چیزی را که ذهن یا هستی انسان را تعالی یا بهبود می‌بخشد از او می‌گیرد.

آهنگ‌سازان باید بدانند که به آن‌ها نیازی نیست، مگر اینکه به آن‌ها سفارشی داده شود یا اینکه به‌عنوان یک تکلیف شغلی موسیقی (برای مثال موسیقی فیلم) بنویسند. برای جلب رضایت عاشقان سرسخت موسیقی باید گفت که بزرگان گذشته بسیار زنده‌اند. در واقع، با موسیقی ضبط‌شده‌ی موجود، هایدن، شوبرت، چایکوفسکی، بارتوک و صدها آهنگ‌ساز دیگر، امروز ازنظر موسیقایی بسیار زنده‌تر از زمانی‌اند که زندگی می‌کردند. البته این به معنای آن نیست که جایی برای آهنگ‌سازی جدید وجود ندارد. البته که وجود دارد، همان‌طور که جا برای کتاب‌های ادبی بیشتر، شعر بیشتر، نمایشنامه‌های بیشتر، نقاشی و مجسمه‌سازی بیشتر وجود دارد؛ اما، همان‌طور که درخصوص کتاب‌ها، نمایشنامه‌ها و نقاشی‌ها هم صادق است، باید اثری باشد که باعث نشاط، تعالی و لذت شود، نه چیزی که در بهترین حالت در اولین تجربه‌ی شنیداری جالب‌توجه و عجیب به نظر برسد و پس از آن خسته‌کننده یا آزاردهنده باشد. این اشتباه فاحشی است که آهنگ‌سازان، با توجه به دردسترس‌بودن گنجینه‌ی نامحدود موسیقی عالی و ضبط‌شده، فکر

1. Maurice Ravel
2. Villa-Lobos
3. Arvo Part

می‌کنند که با غافلگیرکردن شنونده، یا با توهین به او، می‌توانند جایی برای خودشان پیدا کنند و محبوب و محترم شوند.

همچنین مهم است بدانیم که موسیقی تنها شکل هنری است که مدت‌زمان تجربه‌ی مشخص و مقرری دارد و هیچ هنر دیگری محدودیت زمانی خاصی ندارد. مثلاً می‌توان برای دقیقه‌ها، ساعت‌ها یا روزها به تابلویی نقاشی، یک مجسمه یا یک ساختار معماری نگاه کرد و آن را بررسی و درباره‌اش تأمل کرد. می‌توان *جنایات و مکافات* داستایفسکی را آرام یا سریع خواند، یا برای درک بهتر آن، قسمت‌هایی را دوباره یا چندباره خواند و ساعت‌ها، روزها یا هفته‌ها آن را طول داد. این کارها به اثر آسیبی نمی‌رساند و با نیات نویسنده در تضاد نیست. به عبارت دیگر، خواندن کتاب نیازی به بازه‌ی زمانی ندارد. اما یک شنونده نمی‌تواند این کار را با یک قطعه‌ی موسیقی بکند. دوام و طول یک قطعه‌ی موسیقی به‌اندازه‌ی خودش است، نه کمتر و نه بیشتر. اگر بخواهید همه‌ی قطعه را بشنوید، نمی‌توانید آن را کوتاه کنید یا نمی‌توانید ــ بدون تحریف و دست‌بردن در آن ــ مدت‌زمانش را طولانی‌تر کنید.

عمر یک قطعه‌ی موسیقی بسیار کوتاه است. حتی طولانی‌ترین آهنگ‌ها تنها چند دقیقه زندگی می‌کنند (منظورم اپراهایی نیست که از بخش‌های زیادی ساخته شده‌اند و درمجموع ممکن است ساعت‌ها طول بکشند). موومان‌های طولانی و آهسته‌ی بیشترِ سمفونی‌های بروکنر[1] یا آخرین موومان سمفونی نهم بتهوون را در نظر بگیرید. این‌ها ازجمله طولانی‌ترین قطعه‌های موسیقی پیوسته و مهمی هستند که تابه‌حال نوشته شده‌اند، اما همچنان کمتر از سی دقیقه طول می‌کشند. این زمان کمتر از زمان لازم برای خواندن سی صفحه از هر کتاب داستانی است و البته کتاب ممکن است ده یا بیست برابر این تعداد صفحه را داشته باشد. با این حال، می‌توان گفت که تلاش، مهارت و هنروری بیشتری در مقایسه با بسیاری از آثار ادبی، حتی آثاری که نویسندگان معتبر نوشته‌اند، برای خلق ۲۵ دقیقه قطعه‌ی بروکنر یا بتهوون

1. Anton Bruckner

صرف شده است. و، در واقع، بیشتر قطعات موسیقی بسیار کوتاه‌تر از ۲۵ یا حتی ۱۵ دقیقه هستند.

بنابراین، می‌بینیم که یک تجربه‌ی موسیقایی لزوماً بسیار کوتاه است. آهنگ‌ساز فراتر از چند دقیقه صداهای بی‌معنی چه‌چیزی به شنونده می‌دهد؟ آیا چیزی فراتر از احساساتی است که در آن چند دقیقه در شنونده برانگیخته می‌شود؟ بله، می‌تواند باشد! می‌تواند، درصورتی‌که چیزی از تجربه‌ی آن چند دقیقه در شنونده باقی بماند. می‌تواند، اگر چیزی از آن چند دقیقه به‌گونه‌ای بر ما تأثیر بگذارد که بخواهیم بارها و بارها و شاید ده‌ها و صدها بار آن تجربه را دوباره زنده کنیم. آن چیز قرار نیست اثرات صوتی گیج‌کننده باشد، بلکه می‌تواند ایده‌های ملودیکی باشد که شنونده را متأثر می‌کند و حتی در حافظه‌ی او باقی می‌ماند. ایده‌های ملودیک تأثیرات ماندگاری به جا می‌گذارند و این چیزی است که از تجربه‌ی شنیدن یک قطعه‌ی موسیقی عالی در یادمان می‌ماند. این چیزی است که در ما می‌ماند، نگهش می‌داریم و می‌توانیم با خودمان به خانه ببریم، با آن زندگی کنیم و دوستش داشته باشیم.

مسئله‌ی دیگری که می‌خواهم به آن بپردازم، موضوع پیشرفت در موسیقی است. من با مفهوم پیشرفت در هنرهای خلاقانه مشکلی اساسی دارم. اگر منظور از پیشرفت، حرکت رو به جلو باشد، باید مقصد یا هدفی وجود داشته باشد که بتوانیم به‌سمت آن برویم. هدف یا مقصد ناشناخته چندان منطقی نیست. هدف از خلق یک اثر هنری به غیر از خود آن چیست؟ از طرف‌دیگر، اگر منظور از پیشرفت جابه‌جایی از یک شیوه‌ی بیان به شیوه‌ی دیگر باشد، تعریف درست‌تر تغییر است و نه پیشرفت. ازاین‌گذشته، اگر منظور از پیشرفت حرکت به‌سوی چیزی بهتر یا رضایت‌بخش‌تر باشد، آن‌گاه این پرسش پیش می‌آید که آیا چنین هدفی درخصوص خلاقیت‌های هنری، که خودبیانگر هستند و منفعت‌طلبانه نیستند، اصلاً می‌تواند کاربردی باشد یا خیر.

تمدن غرب از زمان رنسانس را می‌توان پویا و پیوسته در حال تکامل

توصیف کرد. جنبش و تغییر، نیروی مرکزی بوده‌اند. در امور مربوط به بهبود وضعیت انسان، مانند تحقیقات علمی، این مسئله عمدتاً حامل بهبود وضعیت بوده است. وقتی هدفی وجود داشته باشد و نوآوری ما را به دستیابی به آن هدف نزدیک کند، در این‌صورت پیشرفت صورت می‌گیرد. در هنرهای خلاقانه، مسئله‌ی پیشرفت درصورتی مطرح می‌شود که اثر هنری در خدمت هدفی سودمند باشد، نه اینکه اساساً خودمحور باشد.

اجازه دهید با چند مثال قضیه را روشن کنم. اگر سِیر تکاملی چندصدایی را در نظر بگیریم، می‌توانیم ثابت کنیم که مَس سی مینور[1] (مَس فرمی از آهنگ‌سازی روحانی و مقدس است که تنظیم کُرال مجموعه‌ای ثابت از مناجات‌های عشای ربانی به موسیقی است) اثر باخ نشان‌دهنده‌ی یک پیشرفت، آن‌هم پیشرفتی واقعی، در مقایسه با مَس «مرد مسلح»[2] اثر گیوم دوفه[3] است، زیرا ازنظر بافتْ غنی‌تر و ساختار چندصدایی آن متنوع‌تر است و تنوع بیشتری از ترکیب‌های صدا در آن به کار رفته است. بنابراین، درباره‌ی مسئله‌ی تکامل چندصدایی و غنای بافت هارمونیک، مَس باخ به‌طور قطعی پیشرفت داشته است، اما نمی‌توان نتیجه گرفت که به‌این‌دلیل اثر هنری بهتری است. فقط می‌توان گفت که یک اثر هنری متفاوت است. از همین رو، با درنظرگرفتن قواعد آهنگ‌سازی زمان گیوم دوفه، مَسی که او نوشته به همان اندازه‌ی مَس باخ، برجسته و ماهرانه است. اگر بحث تنوع ترکیب صدا یا غنای ارکستر را در نظر بگیریم، می‌توان گفت که سمفونی‌های سیبلیوس در مقایسه با هایدن پیشرفت کرده‌اند، اما بهتر نیستند. بدیهی است که این امر درباره‌ی سایر هنرها نیز صادق است. نقاشی‌های سزان[4] بهتر از نقاشی‌های تیسین[5] نیست، فقط متفاوت است. اشعار تد هیوز[6] در مقایسه با شعرهای

1. B minor Mass
2. L'homme arme's Mass
3. Guillaume Dufay
4. Paul Cézanne
5. Tiziano Vecelli
6. Ted Hughes

ویلیام وردزورث[1] پیشرفتی نداشته است، اما متفاوت است. بنابراین، بیایید درباره‌ی موسیقی مدرن به‌عنوان نشانه‌ای از پیشرفت در بهبود هدف‌های بیانی موسیقی توهم نداشته باشیم.

همچنین مهم است این مسئله را در نظر بگیریم که سبک‌ها و رفتارها تغییر می‌کنند و هرآنچه مدرن و بدیع است، به مرور زمان قدیمی می‌شود. آیا امروز برای کسی مهم است که موسیقی باخ در آن زمان که آن را می‌نوشته کاملاً قدیمی و ازمدافتاده بوده است؟ بتهوون به‌این‌دلیل مورد احترام است که موسیقی جسورانه و قدرتمندی می‌نوشته که به‌شدت با احساسات انسانی همراه بوده و نه به‌این‌دلیل که قواعد ثابت زمانه‌اش را زیر پا می‌گذاشته است. برامس در سبک خود بسیار محافظه‌کار تلقی می‌شده است؛ آیا اهمیتی دارد؟ راخمانینوف زمانی موسیقی عمیقاً رمانتیک می‌نوشته، که این نوع موسیقی ازمدافتاده بود؛ زمانی که امثال شوئنبرگ، وارِز[2]، و اَنتایل[3] مسبب انقلاب‌های مدرنیستی شده بودند. امروزه راخمانینوف بیش از هر زمان دیگری محبوبِ افراد است و بیش از هر زمان دیگری شنیده می‌شود. تقریباً همه‌ی چیزهایی که او ساخته به‌طور مداوم اجرا و ضبط می‌شود و قطعاً نمی‌توان درباره‌ی برخی از هم‌عصرانش که با جنبش‌های انقلابی‌شان احساساتِ آنی ایجاد کرده بودند همین را گفت. آثار شوستاکوویچ، بریتِن[4] و لوتوسلاوسکی[5] به‌طور گسترده اجرا می‌شود، اما امروز چند نفر به قطعه‌های برانگیزاننده‌ی چهل سال پیشِ آهنگ‌سازانی مانند زناکیس[6]، اشتوکهاوزن[7] و کاگل[8] گوش می‌دهند؟

---

1. William Wordsworth
2. Edgard Varèse
3. George Antheil
4. Benjamin Britten
5. Witold Lutosławski
6. Iannis Xenakis
7. Karlheinz Stockhausen
8. Mauricio Kagel

می‌دانم برخی از نظراتی که در اینجا بیان کرده‌ام ممکن است تصور نادرستی درباره‌ی جایگاهم ایجاد کرده باشد. باید بگویم که اصلاً به موسیقی «مدرن» نگاهی منفی ندارم و خودم هم به‌عنوان آهنگ‌ساز به مکتب مدرن تعلق دارم. هر قطعه‌ی موسیقی‌ای که نوشته‌ام را می‌توان به‌راحتی مختص عصری دانست که در آن زندگی می‌کرده‌ام، که این قطعاً شامل بخش عمده‌ای از ساخته‌هایم در سبک آتونال (موسیقی فاقد تونالیته‌ی مرکزی یا کلید) و دودکافونیک (موسیقی دوازده‌نغمه‌ای، روشی در موسیقی است که در آن آهنگ‌ساز در نظام خاصی می‌کوشد که تمام اصوات دوازده‌گانه را با اهمیتی برابر به کار گیرد)[۱] می‌شود.

به گمان من، در طول صد سال گذشته سبک‌های بسیار متنوعی متولد شده‌اند و اصطلاح مدرن نشان‌دهنده‌ی الگوی خاصی نیست. آهنگ‌سازان خوب زیادی وجود داشته‌اند و تعداد زیادی قطعه‌ی موسیقی عالی نوشته شده است. قرن بیستم امثال بارتوک، شوئنبرگ، استراوینسکی، پروکوفیف[۲]، شیمانوفسکی[۳]، برگ[۴]، کوپلند، کارتر[۵]، پولنک[۶]، شوستاکوویچ، باربر[۷]، والتون[۸]، بریتن، لوتوسلاوسکی، اشنیتکه[۹]، پندرسکی[۱۰]، پارت[۱۱]، تاونر[۱۲]،

1. atonal dodecaphonic
2. Sergei Prokofiev
3. Karol Szymanowski
4. Alban Berg
5. Elliott Carter
6. Francis Poulenc
7. Samuel Barber
8. William Walton
9. Alfred Schnittke
10. Krzysztof Penderecki
11. Arvo Part
12. John Tavener

دوتیو[1]، ویلیام شومان[2]، گلاس[3]، کوریلیانو[4] و بسیاری دیگر را که از موسیقی‌شان لذت می‌برم و تحسین می‌کنم به وجود آورده است. هرکدام از آن‌ها به سبک‌های بسیار متفاوتی پایبند بوده‌اند، اما همه‌شان موسیقی به‌یادماندنی خلق کرده‌اند. موسیقی‌دوستان ممکن است همه‌ی آن‌ها را دوست نداشته باشند، اما درمجموع، این‌ها آهنگ‌سازانی هستند که مخاطبِ خودشان را دارند.

جالب اینجاست که در قرن گذشته برخی از ملیت‌ها که در زمینه‌ی موسیقی در گذشته چندان برجسته نبودند آهنگ‌سازان سرشناسی به بار آورده‌اند. آهنگ‌سازان آمریکایی، بریتانیایی و لهستانی جزو برجسته‌ترین چهره‌ها شده‌اند، درحالی‌که کشورهایی که معمولاً در گذشته پیشتاز بودند، مانند فرانسه، آلمان، اتریش و ایتالیا، جایگاه پراعتبار سابقشان را حفظ نکرده‌اند. با توجه به اینکه برخی از کشورهای شرق مانند ژاپن، چین و کره بیشتر و بیشتر وارد عرصه‌ی آهنگ‌سازی غربی می‌شوند، در آینده ممکن است شاهد مشارکت‌های موسیقاییِ بزرگی در این مناطق دور باشیم. در واقع، همین حالا هم آهنگ‌سازان ژاپنی، مانند تورو تاکه‌میتسو[5] و آکیرا میوشی[6] در میان چهره‌های اصلی قرن بیستم شناخته می‌شوند. اما آیا ممکن است روزی کشور مادری‌ام، ایران، در قرن جدید، قرن بیست‌ویکم، آهنگ‌سازانی در سطح بین‌المللی تربیت کند؟

1. Henri Dutilleux
2. William Schuman
3. Philip Glass
4. John Corigliano
5. Toru Takemitsu
6. Akira Miyoshi

سخن آخر

با چرخش عجیب روزگار، من بیش از هرجای دیگری در ایرلند زندگی کرده‌ام و نزدیک ۳۶ سال، یعنی بیش از نیمی از دوران بزرگ‌سالی‌ام، ساکن این جزیره‌ی زیبا در منتهاالیه شمال‌غربی اروپا بوده‌ام. چهل سال پیش ایرلند ممکن بود مثل نیوزیلند مکانی غیرمحتمل برای گذراندن روزهای باقی‌مانده‌ی زندگی‌ام به نظر برسد. اما در اینجا همه‌چیز به‌خوبی پیش رفته و من قدردان آن هستم. برخلاف تصور برخی که این کشور را نمی‌شناسند و تحت‌تأثیر اخبارِ درگیری‌های فرقه‌ای، که ایرلند شمالی را گرفتار کرده، قرار می‌گیرند، این کشور بسیار صلح‌آمیز و بدون تنش است. آزادی‌ای که شهروندان و ساکنان جمهوری ایرلند از آن برخوردارند در مقایسه با کشورهای دیگری که می‌شناسم بی‌نظیر است. بیشتر ایرلندی‌ها دوستانه، خون‌گرم و صمیمی هستند. بسیار خوش‌سخن هستند که این ویژگی‌شان بسیار خوشایند و سرگرم‌کننده است، اگرچه من به‌دلیل اینکه به‌اندازه‌ی آن‌ها این استعداد را ندارم، همیشه خودم را در مضیقه می‌بینم.

آب‌وهوای ایرلند که منبع نارضایتیِ بی‌پایان ایرلندی‌هاست، به نظر من

بسیار هم خوشایند است. به‌ویژه تابستان‌های ایرلند بسیار دل‌پذیر است، زیرا من هوای گرم را دوست ندارم. روزها طولانی است و دما از ۲۰ درجه فراتر نمی‌رود که برای من ایدئال است. زمستان‌ها طولانی و تاریک است، اما هرگز ــ به معنای واقعی ــ سرد نمی‌شود و به‌ندرت پیش می‌آید که دماسنج به صفر یا چند درجه پایین‌تر برسد. زمستان‌های ایرلند معمولاً ملایم‌تر از هرجای دیگری در اروپاست، البته به‌جز حاشیه‌های ساحلی دریای مدیترانه. بهار و پاییز تقریباً عالی‌اند و حتی ایرلندی‌ها هم گاهی به آن اعتراف می‌کنند. باوجود شکایت دائمی‌شان از باران، میزان بارندگی در ایرلند در واقع متوسط است و معتقدم یک سوءتفاهم اساسی درخصوص مسئله‌ی باران در این کشور وجود دارد؛ آن‌قدری که اغلب افراد فکر می‌کنند باران نمی‌بارد، اما آسمان بیشتر مواقع ابری است. هراس و دل‌شوره‌ی باران واقعی‌تر از باران واقعی است و از پنج روز ابری فقط یک روزش ممکن است بارندگی شود. البته من نیز در این ناراحتیِ دوستان ایرلندی‌ام از کمبود آفتاب کافی، به‌ویژه در پاییز و زمستان، مقداری سهیم هستم. اما درکل هیچ شکایتی از شرایط طبیعی ایرلند ندارم. در اینجا نه گردباد، نه طوفان، نه تیفون، نه سیل ویرانگر، نه موج گرما، نه کولاک و نه زلزله داریم. بنابراین، فکر می‌کنم بسیار خوشبخت هستیم و باید قدر آن را بدانیم.

دوبلین شهری جذاب، افسونگر و شاد است؛ نه بزرگ و نه خیلی کوچک است و، به‌جز دوونیم کیلومتر مرکزی، مجموعه‌ای از محله‌هاست که ابتدا روستاهایی دورافتاده بوده‌اند و اکنون بخشی از شهر شده‌اند. این مناطق تا حد زیادی شخصیت مجزا و جداگانه‌شان را حفظ کرده‌اند. مکان‌هایی مانند سَندی‌مانت[1]، رَنِلا[2]، رَتماینز[3]، تِرِنور[4]، دِرامکوندرا[5]، بالیفِرمِت[6]،

1. Sandy Mount
2. Ranelagh
3. Rathmines
4. Terenure
5. Drumcondra
6. Ballyfermot

کلونسکیگ[1] و بسیاری دیگر خودکفایند و مناطق تجاری خودشان را دارند. دوبلین همچنین یکی از گیج‌کننده‌ترین شهرهاست و به‌جز چند خیابان در بخش مرکزی، تقریباً هیچ جاده‌ای در دوبلین نیست که برای هر اندازه مسافتی در یک خط مستقیم باشد. هیچ الگوی هندسی‌ای در چیدمان خیابان‌ها وجود ندارد و در بسیاری از منطقه‌ها هیچ تقاطع منظمی وجود ندارد. تقریباً هیچ گذرگاه اصلی‌ای وجود ندارد که در جهت شرق به غرب باشد. چند خیابان اصلی که وجود دارد از شمال به جنوب هستند، اما هرگز یک خط مستقیم یا یک عرض ثابت ندارند. دوبلین شهری بندری است که در کنار دریای ایرلند قرار دارد. اما رسیدن به ساحل بسیار دشوار است. دریا در شرق شهر است و هیچ جاده‌ای نیست که به‌سمت شرق برود. برای رسیدن به ساحل، باید از بین چند خیابان مسکونیِ باریک گذشت، یا چند مایل به‌سمت جنوب تا بلک‌راک[2] یا مسیر زیادی از شمال تا ساتون[3] رانندگی کرد. نکته‌ی دیگر اینکه تراکم ترافیک، به‌ویژه در ساعات شلوغی صبح و بعدازظهر، بسیار دردسرساز است. این به‌دلیل تعداد زیاد ماشین نیست، بلکه به‌دلیل نامناسب‌بودن مسیرهای رانندگی است. خیابان‌ها کم هستند و آنچه هم که وجود دارد باریک، پرپیچ‌وخم و گیج‌کننده است. با وجود این، وقتی به آن عادت کنید، دوبلین شهری دوست‌داشتنی و در بخش‌هایی بسیار جذاب است.

انتصاب در کرسی موسیقیِ کالج ترینیتی مرا به جمهوری ایرلند آورد. این کرسی در سال ۱۷۶۴ تأسیس شد و اولین دارنده‌ی آن لرد مورنینگتون[4]، پدر دوک ولینگتون[5]، دشمن اصلی ناپلئون در نبرد واترلو[6]، بود. او موسیقی‌دانی حرفه‌ای نبود، بلکه نجیب‌زاده‌ای با دانش موسیقایی بود که

1. Clonskeagh
2. Black Rock
3. Sutton
4. Lord Mornington
5. Duke of Wellington
6. Waterloo

گاهی هم آهنگ‌سازی می‌کرد. این کرسی به‌صورت پراکنده و توسط افراد مختلف با جایگاه بالا که تعداد کمی از آن‌ها در واقع موسیقی‌دانان برجسته بودند، به مدت دو قرن اشغال شده بود. نفر قبل از من برایان بویدل[1] بود که هم به‌عنوان آهنگ‌ساز و هم استاد بسیار فعال بود. مدرک ممتاز لیسانس موسیقی با یک برنامه‌ی آموزشی در دوران تصدی او دایر شد. قبل از اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰، تنها یک مدرک لیسانس موسیقی بر اساس یک‌سری امتحان به دانشجویان ارائه می‌شد. من در سال ۱۹۸۲ جانشین او شدم.

و پس از سیزده سال تدریس و اداره‌ی امور دانشکده‌ی موسیقی، در سال ۱۹۹۵ به سن بازنشستگی رسیدم. از زمان بازنشستگی، به‌عنوان بازنشسته‌ی افتخاری[2] کالج، این امتیاز به من داده شده بود که فضایی اداری در محل کالج داشته باشم. این امتیازی استثنایی است و، تا جایی که من می‌دانم، هیچ دانشگاهی در هیچ‌جا، شاید به‌استثنای آکسفورد و کمبریج، چنین امکاناتی به همکاران بازنشسته‌ی خود ارائه نمی‌دهد، صرف‌نظر از اینکه چقدر دوره‌ی خدمتشان متمایز و برجسته بوده باشد. من ارزش زیادی برای این امتیاز قائلم. این مسئله‌ی بسیار مهمی است که توانسته‌ام عاداتی را که در طول عمرم داشته‌ام حفظ کنم؛ زود بیدار شوم، لباس بپوشم و به «سر کار بروم». کاری را که در دفترم در کالج انجام می‌دهم بی‌تردید نمی‌توانم در خانه انجام دهم. از همین رو، فکر می‌کنم مهم است زمانی‌که پیر می‌شوید و از لحاظ قانونی ـ البته نه به‌دلیل ناتوانی ـ بازنشسته می‌شوید، جایی برای بیرون‌رفتن از خانه و حفظ عادت‌های کاری گذشته‌تان داشته باشید.

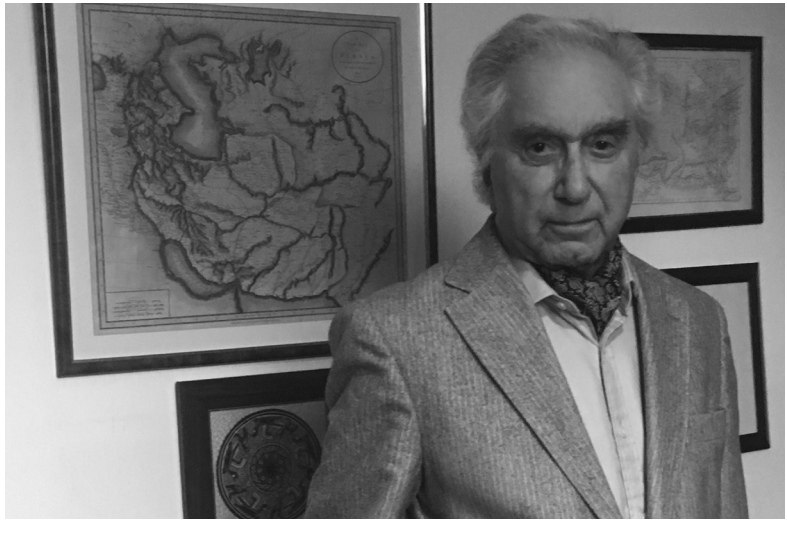
سال‌های اقامت من در ایرلند، به‌ویژه از زمان بازنشستگی‌ام، به‌آرامی سپری شده است. این خودش منبع رضایت زیادی برای من است، زیرا زندگی و روزهای آسانی نداشته‌ام، اما حالا همه‌شان گذشته است. از سال‌های پایانی زندگی‌ام با همسر فیلسوفم، ماریا باقرامیان، که مشغولِ

1. Brian Boydell
2. Emeritus

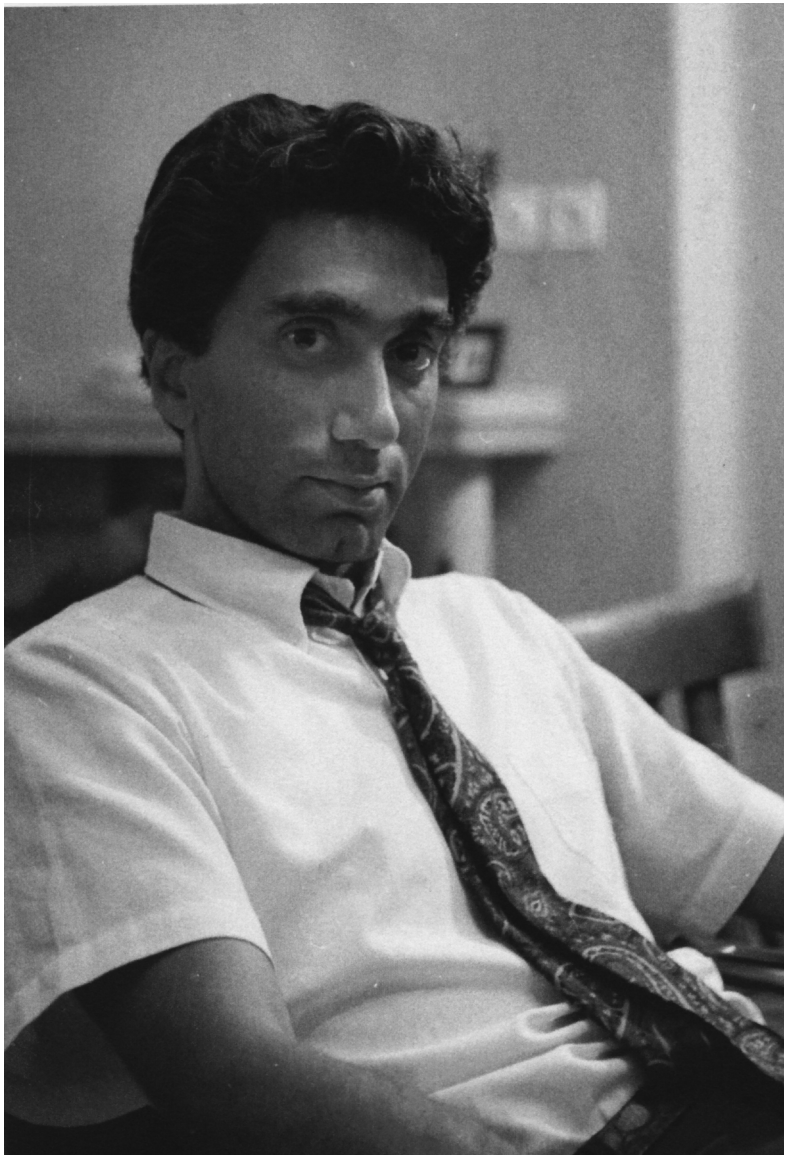
حرفه‌ای آکادمیک است، و پسرمان، رابرت کامبیز، که پیانیستی چیره‌دست و موسیقی‌دانی خوب است، لذت می‌برم. او در ایرلند به دنیا آمده و به‌راحتی با میراث والدینش ارتباط برقرار نمی‌کند و احساس تعلقش به ایرلند است. ماریا مشوق اصلی من برای نوشتن این کتاب بوده و از توصیه‌های او درباره‌ی ساختاردهی به برخی از فصل‌های کتاب بسیار استفاده کردم. به نظرم بسیار خوش‌شانس هستیم که دوستان خوب زیادی داریم که همه تحصیل‌کرده، مهربان و همراه هستند و همگی‌شان به تلاش‌های من برای نوشتن برگزیده‌ی برخی از خاطرات و نظراتم، علاقه نشان دادند و تشویقم کردند. به‌ویژه مایلم از دوست فرهیخته‌ام، یان کورنلیوس[1]، برای پذیرش خواندن این کتاب و پیشنهادهای ارزشمندش تشکر کنم.

1. Ian Cornelius

صدیقه و ابراهیم فرهت (امجدالملک)، پدر و مادرِ هرمز فرمت، حوالی سال ۱۹۴۲



هرمز فرهت در اتاق مطالعه‌اش، آوریل ۲۰۱۷ ــ دوبلین



هرمز فرهت در یو.سی.اِل.اِی. ۱۹۵۹

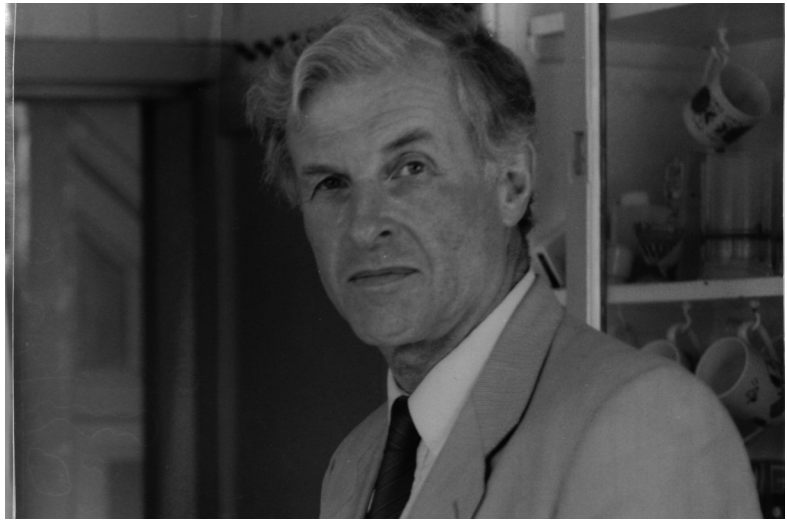
همراه با آلفرد بِرندِل، نوازنده‌ی پیانو (وسط) و پل بوغوسیان، فیلسوف آمریکایی (راست) ـ نیویورک

همراه با پروفسور یان پوپر، استاد سابق و سپس همکار و دوستِ هرمز فرهت ـ دوبلین، ۱۹۸۶

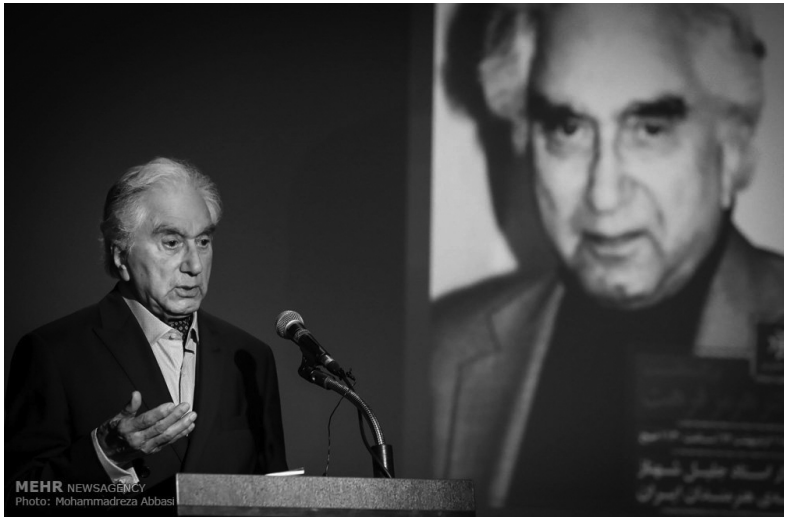
همراه با دوست قدیمی‌اش جولین موسفیا، نوازنده‌ی پیانو و اهل رومانیا ـ ۲۰۰۶

همراه با پسرعمویش، شاهین فرهت، آهنگساز ـ گوتنبرگ سوئد، ۲۰۱۰

هرمز فرهت در ۱۷ سالگی



جان بِلَکینگ، ۱۹۸۹ (فصل یازدهم)



هرمز فرهت در سفرش به ایران، ۲۰۱۹

گروه مطالعاتیِ موسیقی ایرانی که توسط هرمز فرهت
در دپارتمان موسیقی یو.سی.ال.ای. تشکیل شد ـ ۱۹۶۰

Aasoo Books

Present Past:
Notes from the Life of a Persian/American Composer
Hormoz Farhat
Translated by Tahmineh Farhat

Taslimi Foundation Publications
First edition: 2025

Taslimi Foundation
Colorado Ave, Santa Monica 1805
Santa Monica, CA 90404-3411, USA

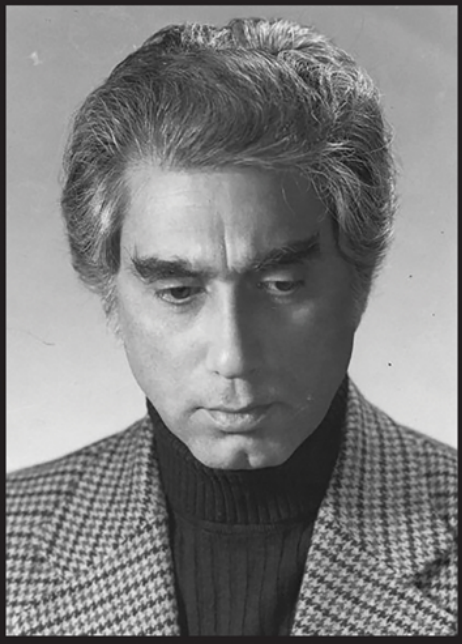
ISBN: 979-8-9904202-3-6
Copyright: @ 2025 by aaSoo

Present Past:
Notes from the Life of a
Persian/American Composer

Hormoz Farhat
Translate by Tahmineh Farhat

Present Past
Hormoz Farhat
Notes from the Life of a Persian/American Composer

A selective memoir, as described by the author, acclaimed Iranian musicologist and composer, Hormoz Farhat.



گذشته‌ی حاضر
یادداشت‌هایی از زندگی یک آهنگ‌ساز
هرمز فرهت

ISBN 979-8-9904202-3-6