ماجراهای ایرانی در تاریخ راک اند رول در قرن بیستم

ژوبین بِخرَد

درآمد: *آیا می‌توان فرهنگ ایران و موسیقی راک اند رولِ غربی را همچون دو خط موازی دانست که هرگز به هم نمی‌رسند؟ از تأثیرپذیری هنرمندان نامداری نظیر اریک کلاپتُن، فِردی مِرکوری، ریچارد تامپسُن، نیکلاس روگ و پدرو آلمودوار از فرهنگ ایران چه می‌دانیم؟* [1]

بچه‌مدرسه‌ای که بودم، با حس نوجوانی که می‌خواهد زودتر به دنیای بزرگ‌ترها پا بگذارد، درباره‌ی ماجراجویی‌های قهرمانان «راک اند رول» ام می‌خواندم، و اغلب به اسم جاهای عجیب و غریب و «اگزوتیکی» مثل هند و مراکش بر می‌خوردم – اما هرگز به اسم «ایران» برنخورده بودم، یا هرجای دیگری که ربطی به دنیای ایرانی داشته باشد. خیلی کنجکاوِ این نکته نبودم، و نیازی نمی‌دیدم که هر کتاب قطور گردوخاک گرفته‌ای را ورق بزنم تا شاید اتفاقاً به فصل‌های گم‌شده‌ی تاریخ راک اند رول بر بخورم. برای من، «ایران» و «راک اند رول» (و از این جهت، هرچیز خوب و درست و حسابی دیگری) هیچ ربطی به هم نداشتند و مغایر با هم به نظر می‌رسیدند. ایران به نظرم کشوری «خطرناک» بود؛ هیچ ستاره‌ی راکی آن‌جا نبود، و هیچ ستاره‌ی راکی هم از آن‌جا ظهور نکرده بود. هرچه بود، ایران اصلاً متضادِ راک اند رول بود، سرزمین مخوفی بود که پلی بین هندِ جادویی و اروپای متمدن محسوب می‌شد، و خودش هم در همسایگی دنیای عرب بود، دنیایی که آن هم به همان اندازه خطربار به نظر می‌رسید.

«بیتل‌ها» به هند رفته بودند، و گروه «رولینگ استونز» – هم در دهه‌ی ۱۹۶۰ و هم در دهه‌ی ۱۹۸۰ – به مراکش سفر کرده بود. جیمی پیج و رابرت پلنت (از گروه «لد زپلین») هم از مراکش دیدن کرده بودند، و همین سفر الهام‌بخشِ آنان برای نوشتن ترانه‌ای در صحرای آفریقا، هرچند درباره‌ی دیار دور «کشمیر»، شده بود. «سیتار» نه همنام ایرانیِ آن «سه‌تار» را به ذهن من متبادر می‌کرد و نه هیچ‌یک از استادان موسیقی کلاسیک هند را. این ساز اسم جورج هریسون، بوریان جونز، و موسیقی روان‌گردان اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ را به خاطر من می‌آورد. حتی فکر می‌کردم طرح بُته‌جقه اصالتاً هندی است. روی هم رفته، هیچ‌چیز ایرانی در آن دوره نمی‌توانست مورد استقبال قرار گرفته و رواج یافته باشد؛ این طور نبود؟ در مطالبی که می‌خواندم، به ندرت به کلمات Iranian یا Persian، به ویژه

---

[1] ژوبین بخرد روزنامه‌نگار و سردبیر نشریه‌ی اینترنتی *ری‌اُرینت* است. این مقاله برگردان و بازنویسی گزیده‌هایی از این اثر اوست:

Joobin Bekhrad, ‘Of Bandits and Popinjays: Persian episodes in 20th century Western rock and roll history,’ *REORIENT*, 10 May 2016

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

به اولی، بر می‌خوردم. اما چرا؟ آیا فقط «ایرانی‌های نترسِ اهلِ جهنم»، همان گروه پانک‌های آمریکایی هاردکور، تنها نشان حضور «ایرانی‌ها» در تالار مشاهیر راک اند رول بودند؟

اما فرهنگ ایران، با آن‌که قطعاً در سایه‌ی فرهنگ‌های هند و مراکش قرار گرفته بود، به هیچ وجه در گنجینه‌ی موسیقی راک اند رول در قرن بیستم غایب نبود. هند، در نتیجه‌ی تاریخ طولانی استعمارش، برای بریتانیایی‌ها سرزمین چندان ناشناخته‌ای نبود. به همین نحو، مراکش نیز در دهه‌ی ۱۹۵۰ پاتوق شاعران «نسل بیت» مانند جک کرواک، آلن گینزبرگ، و ویلیام باروز شده بود که هم آمریکایی‌ها و هم بریتانیایی‌ها نوشته‌هایشان را به دقت دنبال می‌کردند. هند مترادف معنویت، آزادی، و جست‌وجوی انسان در پی معنا بود، و طنجه (در مراکش) سکس، مواد مخدر، و دنیای ماورایی شمال آفریقا را به ذهن‌ها متبادر می‌کرد. با این اوصاف، تعجب‌آور نیست که گروه‌های بزرگی مثل بیتل‌ها و رولینگ استونز برای الهام‌گیری (در کنار دیگر موضوعات) این دو کشور را انتخاب کرده‌اند. ایران، تحت حاکمیت آن شاهِ باوقار غرب‌گرا، صرفاً گزینه‌ای غیرجدی به شمار می‌رفت؟ شیفتگی اروپایی‌ها به همه‌ی چیزهای ایرانی چه شده بود؟

زمانی بود که ولتر به ستایش سعدی (در واقع، همنام خودش) و زرتشت می‌پرداخت، گوته جانب حافظ را می‌گرفت، پل پواره «ضیافت‌های ایرانی» مجلل به پا می‌کرد، ترانه‌هایی با مضامین ایرانی در نمایش‌های موزیکال رواج داشت، و هنرمندانی مانند پل کاندینسکی، هانری ماتیس، و پابلو پیکاسو از زیبارویان ظریف ایرانی الهام می‌گرفتند؛ اما به نظر می‌رسید که شاعران، حکیمان، و جهان‌گشایان خوشخوی تاریخ ایران، دست‌کم برای خوانندگان و نوازندگان شوریده‌ی موسیقی راک در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، به موضوع کتاب‌های درسی بی‌روح و قدیمی و به موضوع مطالعات «شرق‌گرایان» مبدل شده بودند (البته نه «شرق‌شناسان»، به معنای مورد نظر ادوارد سعید). کت‌های پوست بره به سبک ایرانی و «تعالیم سکوت» مِهر بابا (مرشد ایرانی ساکن هند) مُد روز شده بودند؛ با این حال، کشورهایی مانند هند و مراکش – با توجه به تداعی معناها و ویژگی‌های پیش‌گفته – مکان‌های نویدبخش‌تر و رنگارنگ‌تری برای تحقق رؤیاهایی به شمار می‌رفتند که آدم‌های اهل موسیقی راک اند رول در سر داشتند.

نمایش، فیلم سوررئال نیکلاس روگ که در سال ۱۹۶۸ ساخته شد (و در سال ۱۹۷۰ روی پرده رفت)، با هنرنمایی میک جگر، آنیتا پالنبرگ، و جیمز فاکس، تنها یک نمونه از حضور ایران بر صحنه‌ی موسیقی راک اند رول در قرن بیستم است. در همین سال، پل مک‌کارتنی به همراه دوست دخترِ آن دوره‌اش جین اَشر از تهران دیدن کرد. مک‌کارتنی البته با ایران به کل بیگانه نبود؛ در سال ۱۹۶۵، بیتل‌ها هنگامی که درگیر فیلم‌برداری برای ترانه‌های آلبوم **کمک** بودند، با شهبانوی پیشین ایران، ثریا اسفندیاری بختیاری، در باهاماس دیدار کرده بودند. اما این بار، پل و جین – که از اقامت معنوی و اشراقی‌شان در ریشیکشِ هند، نزد ماهاریشی ماهش یوگی، بر می‌گشتند – برای دیدار کوتاهی از پایتخت ایران توقف کردند؛ در تهران، با غذای ایرانی و قل‌قل قلیان آشنا شدند، و با «سلطان پاپ» ایران، ویگن دردریانِ صدا مخملی، معاشرت کردند. به نظر بعضی‌ها، پل رفتار گستاخانه‌ای داشت، فارسی‌دانی‌اش

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

به «عکس نگیر» محدود می‌شد، و برخورد متبخترانه‌ای از خود به نمایش می‌گذاشت. خوب یا بد، هیچ «تار» یا «سه‌تار»ی به آلبوم‌های گروه بیتل‌ها یا گروه وینگ‌ها (با محوریت مک‌کارتنی) راه پیدا نکرد؛ «فصل» ایرانی سر آمده بود، و پرنده پر کشیده بود. اما بیتل‌ها دست‌کم فرصتی برای تماس با ایرانی‌ها پیدا کرده بودند.

تصویر۵: «سلطان قلب‌ها را می‌شناسی؟» (پل مک‌کارتنی، جین اَشر، و ویگن دردریان در تهران، سال ۱۹۶۸)

اما فرهنگ ایرانی نقش بزرگ‌تری در تاریخ موسیقی راک اند رول در قرن بیستم ایفا کرده، و اثرگذاری‌ها و الهام‌بخشی‌های آن از مواجهات میک جگر و پل مک‌کارتنی بسیار فراتر می‌رود. در سال ۱۹۲۶، اهالی میلان ایتالیا به تماشای **توران‌دخت** به روایت جاکومو پوچینی مهمان شدند، اپرایی بر اساس نمایش‌نامه‌ی کارلو گوتزی که در سال ۱۷۶۲ تصنیف شده بود. نمایش‌نامه‌ی گوتزی، که نامش برگرفته از «توران‌دخت» (دختر توران) بود، حول محور شخصیتی می‌گشت که در **هفت پیکر** ایفای نقش می‌کرد: **هفت پیکر** منظومه‌ای است که نظامی گنجوی، شاعر ایرانی، در قرن دوازدهم میلادی سروده است. از قضا، تقریباً نیم قرن پس از روی صحنه رفتن **توران‌دخت** در میلان، نظامی گنجوی بار دیگر الهام‌بخش یک اثر موسیقایی شد، و این بار در زمینه‌ای که کمتر از همه انتظارش می‌رفت.

شاید فصل ایرانیِ بیتل‌ها یک بار و برای همیشه بسته نشده بود. در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، اریک کلاپتُن جوان – که شوریدگان گیتاربازش او را مثل «خدا» می‌پرستیدند – نومیدانه خود را به عشق پتی بوید، همسر آن زمانِ جورج هریسون، دچار دید. گروه «ایمان‌کور» (با حضور کلاپتُن) به آخر خط رسیده بود، اما کلاپتُن همچنان خود را در محضر پرودگار می‌دید؛ در جریان گرویدن دوست‌اش (یان دالاس) به اسلام، استاد مسلم گیتار نسخه‌ای از **لیلی و مجنون** نظامی هدیه گرفت، و این لحظه‌ی سرنوشت‌سازی هم در کارنامه‌ی کلاپتُن و در هم در تاریخ موسیقی راک اند رول بود.

لیلی و مجنون، قصه‌ی عاشقانه‌ی نظامی در **پنج‌گنج** او، از حکایتی عربی در دوران پیش از اسلام اقتباس شده که قدمت آن به قرن هفتم میلادی بر می‌گردد؛ با این حال، روایت فارسی و ایرانی این قصه در میان دیگر روایت‌ها (از جمله روایتی که فضولی آورده) بیشترین اعتبار و آوازه را در سراسر دنیا به دست آورده است. کلاپتُن، با درک همانندی‌هایی بین داستان تراژیک قیس (موسوم به «مجنون») و لیلا (که نظامی او را به عنوان تمثیلی عارفانه تجسم بخشیده) و عشق خودش به بوید، ترانه‌ی «لیلا» را تصنیف کرد، که ترانه‌ی اول و اصلی آلبوم **لیلا و دیگر ترانه‌های درخور عاشقانه**ی او است؛ این آلبوم را کلاپتُن در سال ۱۹۷۰ با گروه تازه تأسیس «درِک اند دِ دامینوز» ضبط کرد. ترانه‌ی «لیلا»، با طنینی که شور و شر اشعار وجدآور نظامی در آن داشت، برگ دیگری به میراث استاد پارسی‌گوی کهن، و این بار در کتاب تاریخ موسیقی راک اند و رول، افزود.

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

در همین حال، و از قرار معلوم، ریچارد تامپسُن و همسر آن زمانِ او لیندا در سال ۱۹۷٤ به اسلام گرویدند و در سال‌های ۱۹۷۵ تا ۱۹۷۸ با جماعت صوفیان حشر و نشر یافتند. مرشد این زوج لیندا را به ادامه‌ی آواز خواندن تشویق کرده بود، اما عقیده داشت که ریچارد باید یک بار و برای همیشه گیتار برقی‌اش را کنار بگذارد. ریچارد به مدیر هنری‌اش در آن دوره، جو لاستینگ، گفته بود: «ببین، مرشد من دوست ندارد من گیتار برقی بزنم.» هرمند موبلوند راک اند رول هر کاری از دستش بر می‌آمد انجام داد، اما در نهایت مجذوب حال و هوای مولوی شد، عارف ایرانی اهل بلخ که صوفیانِ چرخان و سماع‌شان را به دنیا هدیه داد. مرشدِ ریچارد قاعدتاً از این تصمیم نهایی او ناخشنود شده بود، اما مولوی بی‌شک این کار او را تأیید می‌کرد.

در همین دوره، گروه موسیقی «رودهای نسبتاً تمیز»، که تنها در سال‌های ۱۹۷۵ و ۱۹۷٦ فعال بود، در سال آخر فعالیت خود آلبومی بیرون داد که ظاهراً از بن‌مایه‌های **کتاب مقدس** الهام گرفته بود. ترانه‌های «بابل»، «پرواز به عدن»، و «کاروان ایرانی»، همگی یادآور بخش‌هایی از متون مقدسِ ادیانِ ابراهیمی اند که به ایران، و به ویژه کورش کبیر و تسخیر بابل در میانه‌های قرن ششم پیش از میلاد مسیح و آزادسازی یهودیان ستم‌دیده به دست او، می‌پردازند.

شاید این وسوسه‌ی مقاومت‌ناپذیری برای معتادان به صفحه‌های موسیقی قدیمی باشد که وقت گوش دادن به ترانه‌هایی مثل «کاروان ایرانی»، به یادکارهای «قطار سریع‌السیر شرق» بیفتند، گروه سه نفره‌ای در ایست ویلجِ نیویورک، با حضور هنرمندی به اسم فرشید گلسرخی، پرکاشنیستی که در کارش خوش درخشیده بود، تا حدی که توجه شاه ایران را هم به خودش جلب کرده بود. این گروه، که حالا همچون «رودهای نسبتاً تمیز» گم‌نام و ناشناخته به نظر می‌رسد، در سال ۱۹٦۹ آلبومی منتشر کرد که حاوی آمیزه‌ای از سازبندی غربی با روحیات شرقی (به‌ویژه هندی – ایرانی و عربی) بود.

در دیدار نخست (یا در شنیدار نخست)، در مورد تأثیرپذیری موسیقی غربی از موسیقی غیرغربی، بخش عمده‌ی تاریخ راک اند رول در قرن بیستم نشان‌گر راه‌هایی است که همگی به هند و مراکش می‌رسند. با این حال، چنان که نشان دادم، با قدری کندوکاو می‌توان گنج‌های گم‌شده‌ی ایرانی را در زیر صفحات کهنه‌ی موسیقی و لابه‌لای فیلم‌های قدیمی کشف کرد. البته می‌توان نشان داد که ایران و فرهنگ ایرانی عملاً در آگاهی جمعیِ اهالی راک اند رول غربی حضور داشته‌اند، اما آیا افراد دیگری مانند گلسرخی نویسنده و ترانه‌سرای ایرانی، یا شوشا گوپی (با اسم اصلی شمسی عصار)، وجود داشته‌اند که هم در محافل غربی فعالیت داشته باشند و هم خودشان اصالتاً ایرانی بوده باشند؟ ارمنی‌ها شِر را داشته‌اند، و همین طور شارل آزناوور را، هرچند که سبک او دقیقاً «راک اند رول» نیست. باب دیلن تا حدودی خون ترکی در رگ‌هایش داشت، و شکی نیست که بعضی از نیاکان فرانک زاپا عرب بودند. آیا ایرانی‌ها هم چنین آدمی را داشتند؟ خب، در واقع چنین آدمی وجود داشت.

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

فِردی مرکوری. فردی، یا فرخ، در ایران به دنیا نیامده بود، اما اصل و تبارش ایرانی بود. نیاکان او، «پارسی‌ها» یا همان زرتشتیان ایرانی، از آغاز قرن هشتم میلادی و به دنبال تسخیر میهن‌شان به دست مسلمانان در قرن هفتم، دسته دسته از ایران به هندوستان مهاجرت کرده بودند. فرخ بیشتر به عاشق‌پیشگان پروپاقرص قدیمی شباهت داشت تا یک پارسی‌زاده، اما پدر و مادرش زرتشتیان ثابت‌قدمی بودند، از آن زرتشتی‌هایی که هرگز با افراد بیرون از اجتماع خود وصلت نکرده‌اند، و به میراث ایرانی و باستانی‌شان افتخار می‌کنند.

هر چند بارها به این نکته اشاره شده اما انبوه هواداران فرِدی مرکوری اطلاع چندانی از آن ندارند، و وقتی هم این واقعیت به آن‌ها گوشزد می‌شود، اغلب در برابر آن مقاومت می‌کنند. آیا دنیا آماده‌ی پذیرش یک ستاره‌ی راک ایرانی، یا زرتشتی، نیست؟ با توجه به میراث پارسی فرخ، در اوایل هزاره‌ی جدید آلبوم‌های گروه «کوئین» در ایران اجازه‌ی انتشار یافت – امری که، با توجه به ممنوع بودن موسیقی راک اند رول و پاپ در این کشور، بنا به تمام دلایل موجود، اتفاق کوچکی نبود. به علاوه، فرخ یا فرِدی مرکوری در مورد تبار و رگ و ریشه‌های خود، همچون تمایلات جنسی‌اش، آزادانه سخن می‌گفت و هرگز اهل پنهان‌کاری و پرده‌پوشی نبود. کیت ریچاردز زمانی گفته بود اگر آدم می‌خواهد به مقامات و مراجع قدرت تودهنی بزند، بهتر است این کار را با تمام قوا انجام دهد. فرخ بولسارا، یا همان فرِدی مرکوری، بالاخره ایرانی بود؟ خودش جسورانه به این سؤال جواب می‌دهد: «من همیشه مثل یک خوش‌پوش ایرانی این دور و بر می‌گردم، و هیچ‌کس نمی‌تواند جلوی مرا بگیرد، عزیزم!»

به دنبال وقوع انقلاب اسلامی، لحن ترانه‌های راجع به ایران – به جز موارد استثنائی مانند **عشق ایرانیِ** هولگر زوکای – به شدت تغییر یافت. آیت‌الله خمینی آمده و اثر گذاشته بود، و روح فرِدی مرکوری به زودی بال می‌گشود و پر می‌زد و می‌رفت. به جای صوفیان رقصان و دلبرانِ از هم دور افتاده، گروه کلَش «قصبه» را به هم می‌ریخت، و «ایرانی‌های نترسِ اهل جهنم» برای الله جان می‌دادند، کتاب‌ها را می‌سوزاندند و سفارت آمریکا را زیر و رو می‌کردند. «کلانتر»ی که از این موسیقی خوش‌اش نمی‌آمد کسی جز خمینی نبود، کسی که جو استرامر او را به خاطر قدغن کردن موسیقی راک اند رول در ایران در دسته‌ی آدم بدها گذاشته بود – هرچند که در آهنگ Rock the Casbah گروه کلَش در سال ۱۹۸۲، یا در ترانه‌ی استامر (که در ترکیه به دنیا آمده بود)، هیچ اشاره‌ای به ایران یا به خمینی نشده بود.

به همین ترتیب، پدرو آلمودوار، فیلم‌ساز اسپانیایی، نیز به مضمون انقلاب ایران، هم از منظر سینمایی و هم از منظر موسیقایی، پرداخته بود. هدف این سینماگر مؤلف آن نبود که فضای پرطمطراق و باشکوه و پررمز و رازی مانند آهنگ «تخت جمشید» («پرسپولیس»)، از گروه اسپانیایی «لوس پِکِنیکِس» خلق کند که در سال ۱۹۷۱ منتشر شد (همان سالی که شاه ایران جشن‌های پرزرق و برقی را برای بزرگ‌داشت دو هزار و پانصدمین سال برپایی شاهنشاهی ایران در تخت جمشید برگزار کرد)؛ آلمودوار دودمان سرنگون‌شده‌ی پهلوی را با سبک شاخص خود هجو می‌کند، سبکی که آمیزه‌ای از عناصر باسمه‌ای و جلوه‌های جنسیِ جلب توجه کننده است.

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

در فیلم **هزارتوی مِیل** (۱۹۸۲)، ریزا نیرو، پسر شاهنشاه «تیران» و شه‌بانوی مغمومی به نام «تُرَیا» (کشف ارتباط این اسامی با شاهزاده رضا پهلوی، ولی‌عهد ایران، شاه، و شه‌بانو ثریا اسفندیاری بختیاری دشوار نیست)، تغییر قیافه داده و خود را به شکل پانکی به نام «جانی» در آورده تا از چنگ «سادک» (صادق) بگریزد؛ صادق از اعضای یک سازمان تروریستی است (شخصیتی بسیار به دور از «زادق»، قهرمان زرتشتیِ ولتر) که در تعیقب ریزا است. در یکی از نقاط اوج فیلم، ریزا جای اوزبیو – خواننده‌ی اصلی گروه «اِلوس» – را می‌گیرد تا ترانه‌ی Gran Ganga («معامله‌ی بزرگ») را بخواند، آهنگی که خود آلمودوار در دوران همراهی‌اش با گروه پانک «آلمودوار و مک‌نامارا» آن را سروده بود. ریزا می‌خوانَد: «سکس، تجملات، و پارانویا: این‌ها سرنوشت من بودند»، و در ادامه گروه پرهیاهوی همسرایان چنین می‌خوانند: «گران گانگا، گران گانگا، من اهل تهران ام!»

ایران و موسیقی راک اند رولِ غربی شاید امروزه، همچنان که من در کودکی تصور می‌کردم، دو قطب مخالف یک‌دیگر به نظر برسند. این دو شاید به نظر آدم‌های مبتدی و نوآموز با هم آشتی‌ناپذیر باشند، مثل دو جان‌مایه‌ای که در تضادی دوقطبی در برابر هم قرار گرفته‌اند. رودیارد کیپلینگ زمانی نوشته بود: «شرق شرق است و غرب غرب؛ این دو خط موازی هرگز به هم نمی‌رسند.» اما این دو به هم رسیدند، و تعبیر «به هم رسیدن» در بهترین حالت هم نوعی دست کم گرفتن کیفیت این مواجهه است. زمانی نه چندان دور، ستارگان راک و همراهان‌شان در آرزوی راهزن شدن در کوه‌های ایران بودند، گیتاربازان «شراب عاشقان» را سر می‌کشیدند و رقص‌کنان پا جای پای مولوی می‌گذاشتند، تا جایی که پای‌شان دیگر روی زمین نبود، و خوش‌پوشان انگشت‌نمای ایرانی، با تاجی بر سر، دنیا را تسخیر می‌کردند. و این زیبا بود.

برگردان و بازنویسی: نیما پناهنده

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org