# موسیقی فیلم در سینمای ایران

## گفتگو با تورج زاهدی

**س: لطفاً از بیوگرافی خودتان برایمان بگویید.**

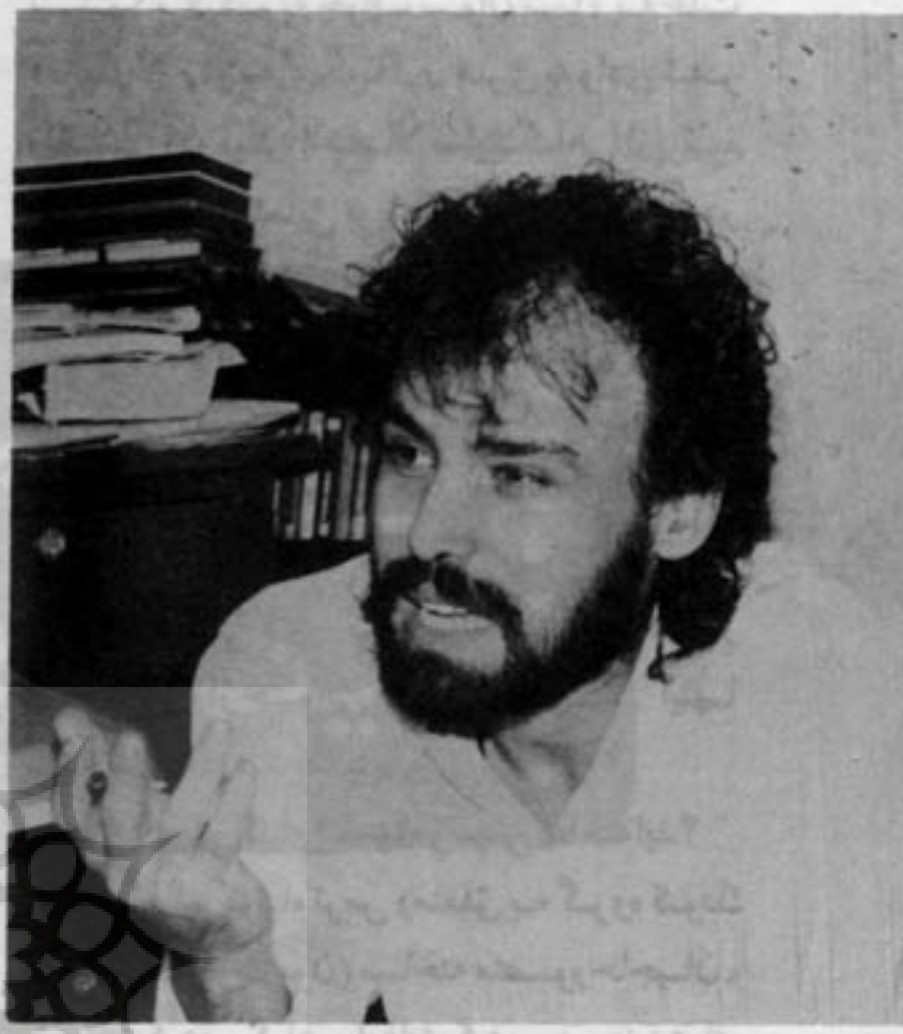
ـ کار هنری ام را، هنگامی که خوانندهٔ مجله‌های سینمایی بودم، با نگارش و ارسال نقد فیلم برای آنها شروع کردم. سابقه این امر حدوداً به بیست سال پیش باز می گردد. پنج سال به عنوان خوانندهٔ این مجله‌ها برایشان نقد فیلم می نوشتم وپانزده سال هم به طور حرفه‌ای وبه عنوان کادر نویسندگان اصلی، مشغول به این کار بوده‌ام. ازآنجا که از ابتدا اهل موسیقی بوده‌ام ونیز ازآنجا که لازمهٔ نقد موسیقی فیلم، شناختن سینما وموسیقی به طور مجزا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می باشد، به همین علت، اقدام به نگارش «نقد موسیقی متن فیلم» کردم وآن زمان این امر در حد خود کاری منحصر به فرد بود. وقتی اولین نقد موسیقی متن فیلمی را که نوشته بودم به آقای بیژن خرسند نشان دادم؛ ازآنجا که او به نشریات خارجی دسترسی داشت اظهار داشت که: «حتی در نشریات خارجی هم نقد موسیقی فیلم، به طور مستقل وجود ندارد» البته ممکن است در یک نقد فیلم، منتقد دو سطری هم دربارهٔ موسیقی آن فیلم بنویسد؛ اما اینکه مستقلاً در بارهٔ موسیقی فیلم نقد نگاشته شود، قبل ازآن زمان موجود نبود و این کار را من برای اولین بار انجام دادم. الان شاهد هستم که دوستان این راه را ادامه می دهند و چند جایی مشغول نگارش نقد موسیقی فیلم هستند، هدف من هم رواج یافتن نقد موسیقی فیلم بود، زیرا معتقدم ضعف عمده در سینمای ایران بیشتر از ناحیهٔ موسیقی است. ما در حال حاضر می توانیم ادعا کنیم که از نظر کارگردانی درحد معیارهای جهانی هستیم، منظور از این گفته بهترین بودن خودمان نیست؛ نخیر، ایرادهای بسیاری داریم، ولی حداقل در این زمینه وسایر زمینه هایی چون بازیگری وخصوصاً فیلمبرداری و... وارد دریای اصلی شده‌ایم ودیگر در رودخانه بسر نمی بریم. اما باید بگویم در مقولهٔ موسیقی فیلم بسیار عقب هستیم و این نکته هنگامی باعث اعجاب بیشتر ما می شود که می بینیم دست اندرکاران وسازندگان موسیقی فیلم در ایران، افرادی دانا وفاضل ومتعهد به کار وتحصیل کرده یا باتجربه می باشند. باید به این نکته بپردازیم که، پس نقص کار مادر کجاست وچرا باوجود ابزار واسباب کافی، قادر به ارائهٔ اثری بزرگ نیستیم؟ برگردیم به جواب سؤال شما، به علت فعالیت در زمینه‌های گوناگون هنری به وادی شعر ونقاشی (در آینده احتمالاً نمایشگاهی ازپرتره شخصیتهای سینمایی برپا خواهم کرد) وبازی در چند فیلم وسناریونویسی هم کشیده شدم. در زمینهٔ موسیقی مشغول تدریس خصوصی «تار» و «سه‌تار» ونیز آواز اصیل براساس ردیفهای موجودهستم. برای تلویزیون وجاهای دیگر هم چند موسیقی ساخته‌ام، همین طور برای چند فیلم، موسیقی متن ساخته‌ام ودر این رهگذر کارم به آواز خوانی هم کشیده شد. اینها شمه‌هایی بودند از فعالیتهای من.

**س: برای کدام فیلمها موسیقی ساخته‌اید؟**

ـ با فیلم کوتاهِ ترس (متعلق به گروه کودک شبکه یک تلویزیون) ساخته منصورحاجیان، شروع کردم. گاهی اوقات که سرصحنه‌های فیلمبرداری می رفتم، بحثهایی سرمی گرفت ومعمولاً به صحبت در بارهٔ موسیقی متن می انجامید. در شبهای بمباران که باهم کار می کردیم، همان طور که ازپنجره، صحنهٔ بمباران را تماشا می کردیم من با «سوت» موسیقی فیلمهای مختلف را برای آنها اجرا می کردم تا به ایشان روحیه داده باشم. بعضی مواقع هم آنها از من می خواستند که موسیقی برخی فیلمها را برایشان بزنم. خلاصه پس از مدتی منصور حاجیان گفت: «من این ریسک را می کنم که موسیقی فیلمم را تو بسازی» من هم موسیقی ای برای ارکستر چهل نفری نوشتم. بعدها فریدون جیرانی به من پیشنهاد ساخت موسیقی فیلم صعود را داد. ساختمان فیلم ایشان خانوادهٔ سازهای زهی را می طلبید، آن هم به تعداد زیاد؛ اما چون این کار هزینهٔ زیادی



داشت، با مخالفتهایی روبرو شدم وبدین ترتیب فقط توانستم پنج دقیقه تیتراژ را برای سازهای زهی بنویسم ودر سایر قسمتها فقط به یك ساز کلارینت ویك ابوآ اکتفا شد وباز در قسمتهایی فقط از یك فلوت استفاده کردم. بعدها به دلایل بسیاری معتقد شدم که ساخت موسیقی این فیلم، به ضررم تمام شد، چون ازچهل دقیقه موسیقی فقط پنج دقیقه آن واقعاً موسیقی بود. الان دریافته‌ام که ای کاش آن کار را قبول نمی کردم.

**س: یعنی معتقدید که کارتان در این فیلم ضعیف ازآب درآمده است؟**

ـ نخیر، کارخوبست. اما محدود کردن یك آهنگساز دراستفاده از سازهای زهی صددرصد به خلاقیت او لطمه خواهد زد. من در این کار بسیارمحدود شده بودم ومی دانم که می توانستم بهتر از این کار کنم، حتی آن موسیقی را به محمل عقاید مطروحه‌ام در کتاب موسیقی فیلم ونقدهای نوشته شده‌ام، تبدیل کنم. تا این لحظه امکاناتی در اختیارم قرار داده نشده است تا بتوانم آن موسیقی فیلمی را که درنوشته‌هایم مدافع آن هستم، بسازم. مثلاً در کاری ازآقای تورج منصوری به نام یك روز پرماجرا، قرار شد موسیقی اش را من بسازم. آنها فقط یك «سینتی سایزر» در اختیار من قرار دادند که برای ساخت موسیقی فقط ازهمان استفاده کنم. خیلی مشکل است آدمی سرشار از ایده‌های مختلف باشد؛ اما در عمل ابزار لازم برای پیاده کردن آنها رادر اختیار نداشته باشد. مثل این است که از شاعر بخواهیم شعر بگوید اما قافیه وردیف ووزن اورا، ما مشخص کنیم. با این اوصاف می توانم ادعا کنم که بنده تا این لحظه، موسیقی متن فیلم، به معنای واقعی نساخته‌ام.

**س: کارگردان از ایجاد این محدودیت هدف دراماتیکی وزیبایی شناسانه داشت؟**

ـ بله. ایشان هدف خاصی داشتند، می خواستند از اول تاآخر موسیقی فیلم، ازیك آکاردئون استفاده شود. البته آکاردئون ونوازنده پیدا نکردیم ومن فکر کردم می شود باسینتی سایزر صدای آکاردئون را تقلید کرد؛ بعد که دیدیم باسینتی سایزر می شود کارهای متنوعی انجام داد، از ایدهٔ آکاردئون صرفنظر کردیم. گاه صدای سینتی سایزر را روی سه الی چهار باند ضبط می کردیم وبدین ترتیب به گونه‌ای هارمونی در قطعه دست می یافتیم. با دستگاههای ضبط می شود این کارها را کرد؛ مثلاً یك ویلونیست روی ۱۶ باند می نوازد، بعد

تمام باندها را میکس می کنیم وبدین ترتیب یك اثر ارکستری با ۱۶ ویلن بدست می آید. به هرحال موسیقی متن این فیلم، خوب وآبرومندانه ازآب درآمد.

**س: کارکردن با دستگاههای ۱۶ باندی، مارا صاحب موسیقی فنی می کند یاموسیقی هنری؟ زیرا مثلاً در کار با این دستگاهها لزومی ندارد آهنگساز در اجرا، ارکستراسیون بداند، کافیست بابازی کردن با ولومها، کار ارکستراسیون راهم انجام بدهد. آیا به این ترتیب به مرور چیزی به نام ارکستراسیون که ازعلوم پیچیدهٔ موسیقی است، معنای خود را از دست نمی دهد؟**

ـ با کم وزیاد کردن ولومها می توان چنین کاری کرد؛ اما این بدان معنا نیست که دراثر موسیقیایی نیازی به ارکستراسیون نداشته باشیم. تمام دانشی که در رهبری یك ارکستر زنده لازم است، درکار کردن با دستگاههای ضبط شانزده باندی هم مورد احتیاج است. حتی کار کردن با این دستگاهها فنونی خاص دارد که در رهبری ارکستر زنده موجود نیست.

**س: فکر نمی کنید همهٔ این کارها فنی هستند نه هنری؟**

ـ بله همین طور است.

**س: به عقیدهٔ شما اگر بخواهیم موسیقی فیلمی را، که صددرصد به دستگاههای ضبط اتکا دارد، با ارکستر زنده اجرا کنیم، در دست یافتن به کیفیت هنری موفق خواهیم بود؟ با علم به این نکته که درکار با ارکستر زنده نمی توان با «ولوم» ارکستراسیون کرد.**

ـ البته ما در پارتیتور علائمی می نویسیم که راهنمای رهبر ونوازندگان ارکستر است. مثلاً اگر بخواهیم در ارکستر زنده، صدای چهل ساز را زیر صدای یك «پیکولو» پنهان کنیم، برای آن چهل ساز، روی پارتیتور اصطلاحی خاص راخواهیم نوشت تاآنها در برخورد با آن بدانند که باید خیلی آهسته بنوازند. اما غایت خواست ما در موسیقی فیلم آن است که همهٔ ارکستر در استودیو بنشینند وفیلم روی پرده نمایش داده شود وآهنگساز یا رهبر ارکستر ـ که می تواند سازندهٔ آن قطعه هم نباشد ـ درحین تماشای فیلم و متناسب با آن ارکستر را رهبری کند ویا حرکات دست، فرمانهایی مبنی بربالابَردن ویا پایین آوردن صدای سازها توسط نوازندگان، صادر کند. اومی تواند احساس فیلم را به گروه نوازندگان انتقال داده ویا راهنمایی آنها، انتظار قطعه‌ای متناسب با فیلم را داشته باشد. چنین روش کاری به معنی ایجاد ارتباط بین فیلم، رهبر وارکستر است. شیوهٔ کار در همه جای دنیا به همین سیاق است وروش کار ما در ایران غیراصولی است، وعلت هم این است که ما همیشه باحداقل امکانات کار کرده‌ایم. همیشه ازخرج زیاد ترسیده‌ایم؛ اما کسی به این فکر نیفتاده است که نتیجهٔ مخارج زیاد ثمرهٔ بهتر است. درواقع ما همیشه تسلیم شرایط موجود بوده‌ایم.

**س: گفتید: «یك ویلونیست در شانزده باند می نوازد و آنگاه‌پس از مرحلهٔ میکس، انگار قطعه‌ای ارکستری باشانزده ویلن بدست میآید» آیا شما معتقد هستید که ماحصل چنین کاری در واقع درست مانند قطعه‌ای ارکستری باشانزده ویلن است؟ چرا که در قطعه‌ای نواخته شده توسط شانزده ویلن، علاوه برایجاد ارتباط**

**احساسی بین نوازندگان، موسیقی به دست آمده سرشار از تأثیرات مطبوع صداها در یکدیگر ونیز به دست آمدن قطعه‌ای غنی ازنظر ارتعاشات وتداخل محدود هر نُت با نُت دیگر می باشد که نتیجهٔ آن رسیدن اصوات موسیقایی به غنای والایی است والبته هیچکدام ازاین مسائل در قطعات میکس شده ـ مانند مثالی که شما درمورد شانزده ویلن ذکر کردید ـ یافت نمی شوند وماحصل کار در این سبك، قطعاتی فقیر خواهند بود.**

ـ من نه تنها حرف شما را تأیید می کنم، بلکه در همین جهت می گویم که وقتی یك ارکستر شانزده نفری بنوازند، ما مجموعهٔ کار را خواهیم شنید، وخواهیم دانست که در حین ردوبدل شدن نُتها، حس لازم را چگونه باید آفرید واگر اشکالی در کار بود، در همانجا تصحیح کنیم. مثلاً به نوازندگان بگوییم که وقتی خواستید از «فادیز» به «سُل» بروید، این فاصله را به طور مقطع اجرا کنید؛ اما در ضبط یا دستگاههای شانزده باندی پس از اینکه کار نوازنده‌ها تمام شد ورفتند واحتمالاً با یك آهنگساز دیگر مشغول به کار شدند، ما تازه می توانیم مجموع کار رابشنویم واگر نقصی درکار باشد، رفع نشده باقی خواهد ماند. در این حال شرایط آهنگساز مثل وضعیت مُهره «هاچمز» شده در شطرنج است وباید به این نقص تن بدهد.

**س: تعریف موسیقی فیلم ازنظر شما چیست؟**

ـ موسیقی فیلم براعت استهلال دارد؛ بدین معنی که‌تعریف آن در نامش نهفته است. این تعریف به قدری ساده وروشن است که آدمی حس می کند موسیقی فیلم، هیچ تعریف خاصی ندارد. اما در عمل متوجه می شویم که موسیقی فیلم نه تنها نیازمند تعریف است؛ بلکه لازم است تا برای آن رئوس وفصلها وبخشهای مختلفی گشوده شود تا تعریفی جامع ازآن به دست بیاید. همهٔ ما در کلمهٔ «موسیقی» از حیث زبانشناسی، اشتراك معانی داریم. در کلمه فیلم هم، همین طور؛ پس وقتی به واژهٔ ترکیبی «موسیقی فیلم» می رسیم، ظاهراً همهٔ ما معنایی واحد ازآن می فهمیم. با این همه، برای بی پاسخ نماندن سؤال شما من توضیحی می دهم: موسیقی فیلم به این معنی نیست که موسیقی ای به فیلم افزوده شود، یعنی موسیقی تعریف مجددی ازآنچه در فیلم می گذرد، نمی کند؛ بلکه موسیقی فیلم یعنی ارائهٔ تعریف تازه‌ای ازآنچه در فیلم روی می دهد. خاك وآب دو عنصر متفاوت ومجزا هستند؛ اما وقتی این دو را مخلوط کنیم، گل به دست می آید، یعنی یك عنصر سوم. موسیقی فیلم در برخورد با فیلم، وظیفه دارد تاعنصر سومی را به ما بدهد نه اینکه صرفاً هرآنچه را که در فیلم می بینیم، مجدداً برایمان تعریف کند. وظیفهٔ موسیقی تشدید کردن آنچه در فیلم می گذرد، نیست، چنین کاری کپی برداری ازفیلم است. موسیقی فیلم باید تعریف خاص خود را از مسائل فیلم بدهد وچه بسا این تعریف باتعریفی که فیلم به ما می دهد، فرق داشته باشد.

**س: پس معتقد هستید که وظیفهٔ موسیقی فیلم، تشدید حالات واحساسات موجود در صحنه نیست.**

ـ بله. وظیفهٔ موسیقی فیلم آفریدن بیانی تازه‌تر وانتزاعی تراز رویدادهای فیلم است.

**س: آیا شما برای موسیقی فیلم استقلال**

**قائل هستید؟**

ج: استقلال نه به آن معنی که، موسیقی جدای ازفیلم است. من، تحت سپر فیلم، برای موسیقی استقلال قائل هستم. این طور نیست که موسیقی تا بدان حد مستقل باشد که کاری به فیلم نداشته باشد وجدای از فیلم هم جذابیت داشته باشد؛ به طوری که مردم فقط برای شنیدن موسیقی فیلم ونه دیدن تصویر همراه آن، به سینما بروند. من معتقد به استقلالی به این معنا نیستم.

**س: آیا صرف به کار بردن یك تم مشخص (ایدهٔ فیکس) درجای جای صحنه‌ها می تواند ما را قانع کند که، داریم موسیقی فیلم می شنویم؟**

ـ در کتاب موسیقی فیلم وسایر نوشته‌هایم، نام «موسیقی با ایدهٔ فیکس» را «موسیقی ترجیع بندی» گذاشته‌ام. ما در میان انواع شعرمان، ترجیع بند داریم. مثلاً سعدی پس ازسرودن چند بیت شعر، دوبیت می آورد که بازپس از چند بیت شعر دیگر تکرار می شود واین کار تاآخر شعر ادامه می یابد. گاه خود فیلم ایجاب می کند که یك موتیف کوتاه، که بلافاصله در ذهن می نشیند، درلحظاتی بخصوص به گوش تماشاگر برسد؛ اما بسیاری ازفیلمها اجازهٔ چنین کاری را نمی دهند. بسته به‌نوع فیلم می توان از «موسیقی ترجیع بندی» استفاده کرد.

**س: آیا موسیقی فیلم را هنر می دانید؟**

ـ مگر شکی هم دارید؟ موسیقی فیلم مطلقاً وبی تردید هنر است؛ زیرا یکی از عناصر هنر، آفرینش است که در موسیقی فیلم هم مصداق پیدا می کند. برای همین بود که گفتم کار

**در حال حاضر حتی اگر موسیقیدانی همپایه بتهوون داشته باشیم که هنوز کار موسیقی فیلم نکرده باشد، هیچ کس حاضر نیست به او رجوع کند، مگر اینکه معجزه‌ای رخ بدهد.**

موسیقی فیلم، کپی برداری نیست ومثلاً در صحنه‌ای ازفیلم که مسافر به قطار نمی رسد، لازم نیست موسیقی فیلم، آنچه راکه تصویر گفته، دوباره بگوید. موسیقی فیلم عناصر خلاقه‌ای راکه تصویر نگفته است، بازگو می کند وچون موسیقی فیلم خلاقه می باشد، بی تردید باید گفت که موسیقی فیلم هنر است.

**س: یکی از نشانه‌های هنر، استقلال است و موسیقی فیلم، به هر حال در ارتباط با تصویر عمل می کند و صاحب استقلال کامل نیست، خود شما هم عدم استقلال کامل آن را تأیید کردید. با این وصف می بینیم که موسیقی فیلم، از استقلال محروم است.**

ـ این عدم استقلال، نقیصه نیست، بلکه نوعی حُسن است. حافظ غزلهایی بروزن فاعلات، فاعلات، فاعلات دارد، پس حافظ مستقل نیست چون بر وزنی شعر سروده که همه سروده‌اند و وزنی ازخود ابداع نکرده است! حافظ نمی تواند خشتهای بنای غزل را هرطورکه می خواهد بچیند؛ زیرا در بند این وزن است، پس واژگانی را که به کار می برد مستقل نیستند و از سوی دیگر، در ردیف وقافیه وموضوع هم

محدود است! ما غزل را اصل گرفته‌ایم، مثل یك فیلم سینمایی وفیلم سینمایی عناصر مختلفی همانند موسیقی وفیلمبرداری وغیره دارد. از سوی دیگر غزل هم عناصر مختلفی دارد. می بینیم که فیلم یاغزل مستقل نیستند، اما کارهنری محسوب می شوند. درضمن در سینما، تنها موسیقی نیست که به فیلم وابسته است؛ بلکه عناصر دیگری چون فیلمبردار، بازیگر و کارگردان و. . . هم به فیلم وابسته‌اند. درمیان عناصر تشکیل دهندهٔ فیلم، موسیقی متن تنها عنصری است که می تواند جدای از فیلم به عنوان یك هنر مورد توجه افراد قرار بگیرد. موسیقی جنبه‌های مختلفی دارد، گاه برای یك موسیقی کنسرت، اسم قائل می شویم ومثلاً نامش را «خزان» می گذاریم؛ آیا می توان گفت این موسیقی، هنر نیست، چون فقط حس ما از خزان را بیان می کند؟

**س: ببینید توصیف یك پدیده در موسیقی نمی تواند دلیلی برعدم استقلال موسیقی (نه موسیقی فیلم) باشد. اینکه می گویید حافظ واژگان را برمی گزیند پس محدود می شود، درست است؛ اما باید توجه داشت که این محدودیت، ارادی وجوشیده از درون است. آیا سمفونی «پاستورال» بتهوون به دلیل توصیفی که ازطبیعت وغیره می کند، یك اثر هنری نیست؟ ازسوی دیگر مراد من از عدم استقلال مبین این نکته نیست که «هرچه که محدود شد پس مستقل نیست» مگر می شود بدون در نظر گرفتن محدوده‌ای برای آفرینش، دست به خلق هنری زد؟ نمی شود گفت: «می خواهم قصه‌ای بنویسم ودرآن، هم به فقر وهم به لطافت عشق وکرشمهٔ نسیم میان علفزار وقدری هم به فیزیك نجومی وریاضی محض وچند صفحه هم به سیمای مصلحان اجتماعی دو قرن اخیر واگر شد کمی هم به ریشه‌های مینیاتور ایران وتأثیر معماری ایران در معماری غربی بپردازم»! مجموعهٔ این موضوعات ادبی وعلمی وسیاسی وهنری همگی قابل تعمق هستند؛ اما نه در یك قصه یا داستان یا فیلم و. . . پس تصدیق می کنید که اگر بخواهیم کاری در خور تعمق انجام بدهیم باید خود را به غور در یکی از این موضوعات محدود کنیم. آیا این محدودیت دلیل عدم استقلال نویسنده یا سوژهٔ منتخب اوست؟ وابستگی یعنی عدم استقلال، ومحدود بودن یعنی عدم گستردگی، وبه‌عقیدهٔ من اینهاخیلی باهم متفاوتند: هنر واثر هنری در بیان مفهوم دلخواه آزاد است، در حالی که موسیقی فیلم هدفی مستقل واز پیش مشخص شده ندارد وموجودیت آن وقتی مفید است که در راستای فیلم باشد ولازمهٔ این امر وابسته بودن به فیلم و عدم استقلال است.**

- بازیگری هم هنر است؛ اما محدود به چیزی است که در فیلمنامه نوشته شده است. وابستگی آهنگساز به سینما دلیل برعدم استقلال او نیست؛ بلکه آهنگساز در حوزه‌ای که از او خواسته می شود، دست به ساختن موسیقی می زند. پرنده، پرنده است، چه درآسمان ایران باشد، چه در آسمان هرجای دیگر. موسیقی فیلم هم در حیطهٔ یك فیلم سینمایی وسعت بسیاری دارد واصلاً غیر مستقل نیست. موسیقی فیلم درعین داشتن استقلال به عناصر فیلم وابسته است واین امر نمی تواند مخل استقلال موسیقی فیلم محسوب شود؛ پس در نتیجه، موسیقی فیلم، هنر است.

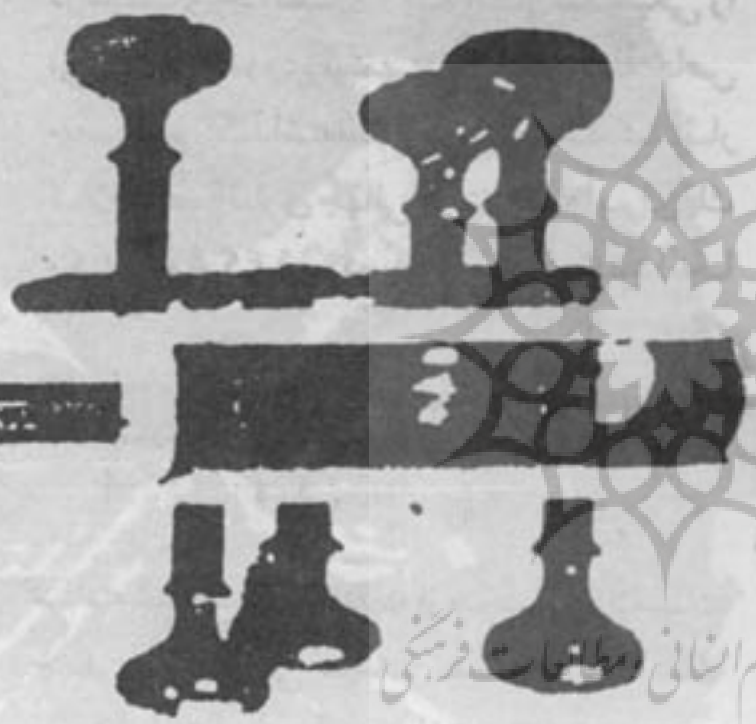
**س: آیا به عقیدهٔ شما، هر فیلمی نیازمند موسیقی است؟**

ـ طبعاً خیر. فیلمهای بسیاری می بینیم که نیازی به موسیقی فیلم ندارند و به همین دلیل فیلمساز برای آنها سفارش موسیقی نداده است. همچنین پیش آمده است که فیلمهایی را ببینیم که موسیقی متن ندارند؛ اما جای خالی آن به خوبی محسوس است و برعکس در برخی فیلمها حس می شود که موسیقی، زیادی است. موسیقی فیلم، عنصری ضروری نیست. سینما دیر یا زود تکلیف خود را با موسیقی مشخص خواهد کرد (به استثنای سینمای قصه‌گو). اگر سینما با همین روند فعلی پیش برود، می توانیم براساس شواهد و قراین موجود پیشگویی کنیم که، در سالیانی نه چندان نزدیک، موسیقی از حیطهٔ سینما حذف خواهد شد و در آینده‌ای دور، سینما موسیقی را رها خواهد کرد. البته این امر به دلیل نقص موسیقی نیست، بلکه به این دلیل است که در زندگی واقعی، موسیقی متن وجود ندارد. هیچ موسیقی متنی روی گفتگوهای روزانهٔ ما نیست، اما در صحنه‌های فیلم چه بسا روی همین گفتگوها موسیقی گذاشته شود. می بینیم که چنین موسیقیهایی در طبیعت وجود ندارد. بنابراین در نهایت، سینمای متعالی و غیر داستانگو، موسیقی را حذف خواهد کرد.

**گاه پیش آمده است فیلمهایی را ببینیم که موسیقی متن ندارند، اما جای خالی آن به خوبی حس می شود و بالعکس در برخی از فیلمها حس می شود که موسیقی، زائد است.**

**س: علت مورد توجه نبودن استفاده از موسیقی انتخابی در آثار سینمای ما چیست؟**

ـ من موسیقی انتخابی را به دو نوع تقسیم می کنم وحد وسطی هم برای آن قائل نیستم: یکی موسیقی انتخابی بسیار مبتذل که سالها در ایران رواج داشت ـ تا زمان فیلم **قیصر** ـ، بعد دست اندرکاران سینما دریافتند که هر فیلم باید هویت مخصوص خود را داشته باشد، پس به ساختن موسیقی فیلم، برای هر اثر، پرداختند. نوع دوم، موسیقی انتخابی متعالی است. حال شما کدام مورد را مد نظر دارید؟



**س: طبیعتاً نوع دوم را؛ مثل کاری که کوبریك می کند.**

ـ کاری به موفق بودن یا عدم موفقیت کوبریك نداریم. اما باید گفت که در دنیای موسیقی افرادی مثل خاچاطوریان و باخ، آثاری بسیار عالی دارند. من اشخاصی را مثال می زنم که کوبریك اغلب از میان آثار آنها دست به انتخاب

می زنند. کوبریك مثلاً در فیلم **اودیسه فضایی ۲۰۰۱**، ترجیح داد که از آثار آهنگسازان معاصر استفاده نکند وچون می خواست در این فیلم، حرفی ازلی وابدی بزند، آثاری را انتخاب کرد که حرفی ازلی وابدی داشتند واثر آهنگسازانی رابرگزید که به آغاز وانجام خود رسیده بودند. چه بساکوبریك در شرایط فعلی، چنین آهنگسازانی راپیدا نکند. البته استفاده ازآثار کلاسیك، گاه به تصنع کشیده می شود. مثلاً در سینمای خودمان، گاه آثار کلاسیکی را می شنویم که روی فیلمهایی از یك خطهٔ خاص جغرافیایی گذاشته‌اند. درست است که آثار کلاسیك، آثاری جهانی هستند، اما برای یك مکان بومی که فیلم دربارهٔ آنجا ودرخود آنجا ساخته شده است، استفاده ازموسیقی کلاسیك چندان زیبنده نمی باشد. تصور کنید که یك فیلم بسیار عالی در زامبیاساخته بشود وموسیقی تار آقای لطفی را رویش بگذارند؛ بالطبع ما لبخند خواهیم زد ومتوجه خواهیم شد که کارگردان اثر درانتخاب موسیقی، قدری بلاهت یانوعی روشنفکری منفی به خرج داده است.

**س: توضیح ندادید که چرا کارگردانها توجه چندانی به استفاده از موسیقی انتخابی (متعالی) نشان نمی دهند؟**

ـ البته پیش آمده که استفاده بکنند؛ مثلاً در فیلمهای باشو، **شبح کژدم وآن سوی آتش** چنین کاری صورت گرفته است ـ والبته در آثار دیگری که فعلاً نامشان را به یاد ندارم ـ اما نمی دانم چرا استفاده ازموسیقی انتخابی مورد توجه چندانی قرار نگرفته است. من نمی توانم جوابگوی سؤالی باشم که در حقیقت باید خود کارگردانها جوابگوی آن باشند؛ اما احتمالاً آنها ترجیح داده‌اند که برای نیازهای فیلم، یك آهنگساز بومی موسیقی فیلمشان را بسازد.

**س: آیا فکر نمی کنید که فیلمسازان، باید قبل ازرفتن به سراغ موسیقی کشورهای دیگر وگرایش به یك یادوآهنگساز خارجی، ابتدا در باب موسیقی کشور خودشان تحقیق کنند؟**

ـ کسی که موسیقی وموسیقیدانهای خارجی را می شناسد، طبیعتاً باید موسیقی وموسیقیدانهای کشور خودش را هم بشناسد.

**س: آیا میزان دانش موسیقایی فیلمسازان را در حد لازم می دانید؟**

ـ برخی صاحب این حد معلومات هستند وبرخی خیر. البته متأسفانه تعداد کسانی که صاحب این دانش نیستند بیشتر است. به عنوان یك دوستدار سینما وموسیقی، که در این زمینه‌ها مطلب می نویسم وکنکاش می کنم، باید بگویم متأسفانه تاکنون به نتایج رضایت بخشی نرسیده‌ام.

**س: آیا دید ودانش تصویری آهنگسازان فیلم در حد لازم هست؟**

ـ تاآنجا که من می دانم دانش موسیقایی تمام آهنگسازان فیلم، در سطح بالایی است. منتها به ندرت پیش می آید که کسی هردو دانش موسیقایی وتصویری را توأم داشته باشد و به

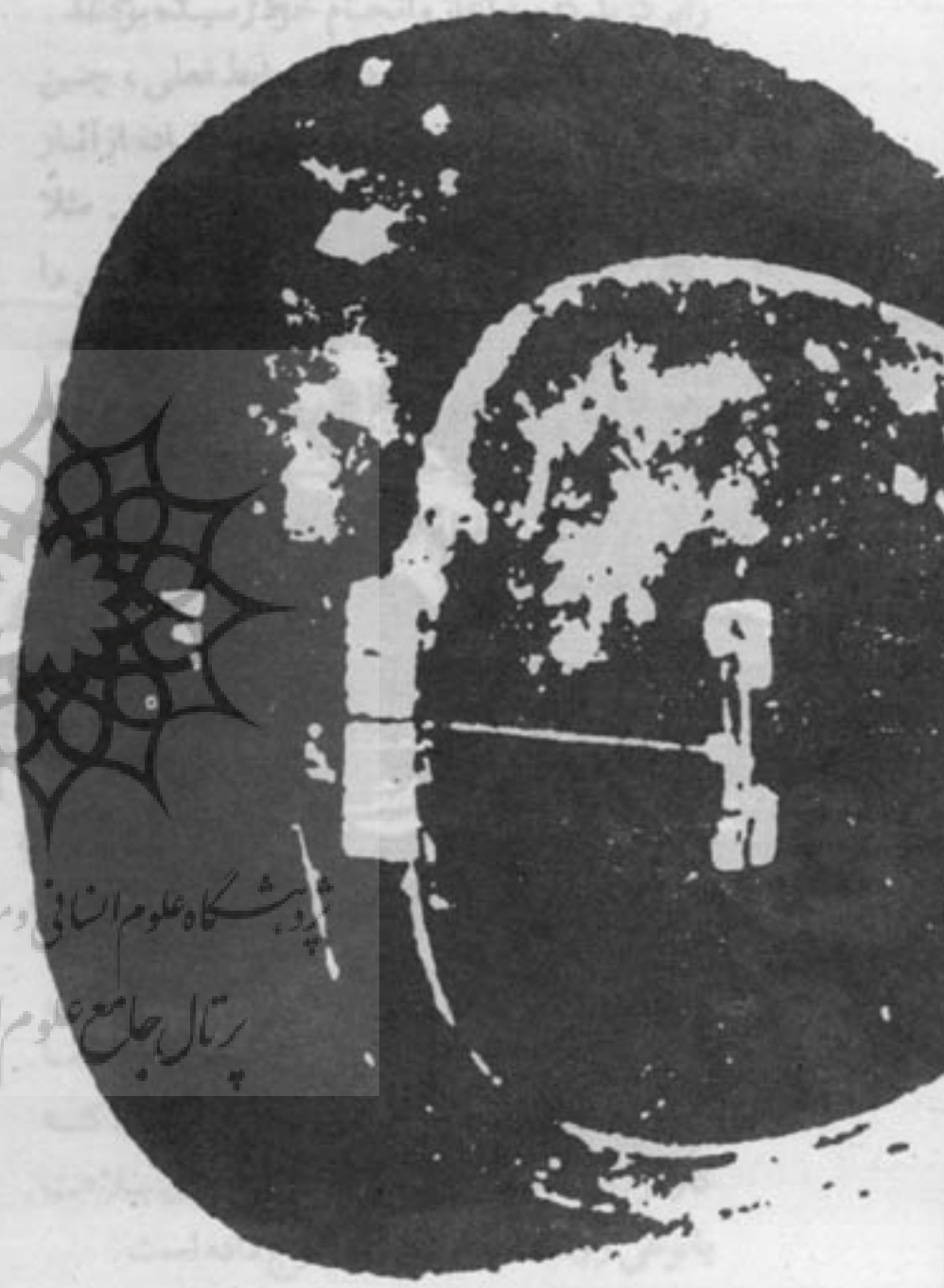
عقیدهٔ من، این مسئله مانند نبوغ، خدادادی است و تحقق هردوی اینها برای یك فرد، یك در میلیون ممکن می شود. مانه در بین فیلمسازان کسانی را داریم که موسیقی راکاملاً بشناسند و نه در بین آهنگسازان کسانی را داریم که با سینما به خوبی آشنا باشند (پیش فرض ما در هردو مورد این است که کارگردانان ما، سینما وآهنگسازان فیلم ماموسیقی را کاملاً می شناسند) و اشکال موجود در امر موسیقی متن، دقیقاً ناشی از همین نکته است. شناخت تصویری آهنگسازان فیلم درحد کافی نیست واین امر از نتایج کار هر آهنگسازی مشهود است. در سینمای ما «موسیقی متن» هنوز رشد نکرده است.

**در روش قدیم وقتی شاگرد به حد موسیقیدان بودن می رسید، در حقیقت به مرتبهٔ عارف بودن هم رسیده بود.**

**س: به عقیدهٔ شما شناختن وگوش فرا دادن - به معنای ارادی وبا تفکر - به موسیقی، تاچه حد می تواند به کارگردان وسناریست وتدوین گر وسایر عوامل تولید فیلم، در درك «ریتم» کمك کند؟**

- ریتم موجود در موسیقی، مستقیماً ازطبیعت اخذ شده است ونیز تاریخ نگاران دانش موسیقی، نوشته‌اند که اولین مرحلهٔ پیدایش موسیقی، «ریتم» بوده است. مثلاً شب، وروز ریتمی دارند که در موسیقی ریتم ۲/۴ (دوچهارم) نام دارد ویا ریتمهای ممزوجتری که از ریزش باران به دست آمده است. بشر ریتم را آموخت وآن را درکار وزندگی و او رادجادویی وسایر مراسم به کار برد؛ بعد کم کم ملودی کشف شد. هنوز هم کم وبیش استوارترین عنصر موسیقی، ریتم است وطبیعی است که باید آن را شناخت وشناخت آن برای دست اندرکاران تولید فیلم، خصوصاً برای کارگردانها ودر مرحلهٔ دوم برای فیلمنامه‌نویسها وتدوین گرها، بسیار لازم است. گاه ممکن است موسیقی به قدری در صحنه مهم باشد که ضروری باشد حتی با طراح صحنه هم گفتگو کنیم ودربارهٔ موسیقی توضیحاتی به او

بدهیم وتوقع طراحی صحنه متناسب با موسیقی را داشته باشیم. البته بنده نمی خواهم حرفهای مبالغه آمیز بر زبان بیاورم، زیرا در سینمای‌ما وحتی در سینمای دنیا این طور نیست که موسیقی ازقبل ساخته شود؛ بلکه آن را فقط سه هفته به



جشنواره مانده به آهنگساز سفارش می دهند. خلاصه اینکه ریتم، حتی در یك داستان کوتاه هم جای بخصوصی دارد. معروفترین ریتمی که ارسطو آن را ارائه کرده ـ علی رغم اینکه در متون خودمان هم موجود می باشد ـ آغاز، وسط وپایان است که در هر اثرهنری وجوددارد. باید ریتم را شناخت واز هرفرصتی برای گوش کردن به موسیقی استفاده کرد. من پیشنهاد می کنم، چون قرار برمطرح کردن سینمایمان در سطح جهانی است، باید در وهلهٔ اول شناختی ازموسیقی کلاسیك داشته باشیم. کارگردان باید به حدی برسد که آهنگساز مورد علاقه داشته باشد ونیز برای انتخاب آن آهنگساز در میان خیل آهنگسازان، باید دلایلی داشته باشد. لزومی ندارد این دلایل حتماً فنی باشند؛ بلکه بیان دلیل احساسی محکم کافی است. اما بسیاری از کارگردانهای ما برای انتخاب آهنگساز مورد علاقهٔ خود دلیل محکمی ندارند واگر ازآنها بپرسی: «چرامالر، وچرا هیندمیت نه؟»، درخواهند ماند. از این که بگذریم در مرحلهٔ دوم، باید موسیقی اصیل خودمان را بشناسیم، سیرتاریخی آن را بدانیم و آثارقدیمی راشنیده باشیم. مثلاً باید بدانیم که «آقا حسینقلی» که بود وچه سبکی داشت. نمی گویم باید در حد یك موسیقیدان اینهارا دانست؛ اما یك فیلمساز، ـ به دلیل اینکه سینما هنر هفتم وملقمه‌ای ازسایر هنرهاست ـ باید بیش ازدیگران از موسیقی سررشته داشته باشد. بعداز اینها باید برجسته‌ترین موسیقی متن فیلمهای جهان را بشناسد وبه موسیقی بسیار گوش دهد.

**س: چرا آهنگسازان فیلم در کشورما پُرکارهستند؟ به طوری که درهرسال برای هشت تاده فیلم آهنگ می سازند؟**

ـ یکی از علتهای این امر آن است که کارگردانان یا تهیه کنندگان ما هرگز اهل ریسك نیستند. در حال حاضر حتی اگر موسیقیدانی همپایهٔ بتهوون داشته باشیم، ولی کار موسیقی فیلم نکرده باشد؛ هیچکس حاضر نیست به اورجوع کند، مگر اینکه معجزه‌ای رخ بدهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلمسازان فقط به اسامی شناخته شده مراجعه می کنند. این است که انبوهی کار در برابر عدهٔ اندکی قرارمی گیرد وپرکاری بروز می کند. دست اندرکاران ما اهل ریسك نیستند وهرگز نمی دانند که کشف یك استعداد می تواند به اندازهٔ خلق یك اثر هنری راضی کننده باشد. شاید پیش آمده باشد که هریك ازما سالها از یك خیابان عبور کنیم، اگر درآن خیابان یك کوچه باشد، ممکن است مدتها فکر کنیم که «احتمالاً می توان از این کوچه هم عبور کرد» حتی اگر احتمال بن بست بودن کوچه یك درصد باشد وبه احتمال نودونه درصد، این کوچه راه‌عبور بهتری داشته باشد، مادست به این کار نمی زنیم وچندین ساعت معطلی را برخود تحمیل می کنیم؛ ولی ریسك نمی کنیم. حالا چطور می شود به کارگردانان وتهیه کنندگان گفت که قدرت ریسك کردن، متعلق به افراد بزرگ است ومردان بزرگ هستند که با ریسك کردن، امکان کشف چهره‌ها واستعدادها را بوجود می آورند ودر آینده این چهره‌ها هرقدرافتخاربیافرینند، همهٔ آنها متعلق به کسی است که برای بار نخست آنها را کشف کرده است؟ من در مقالهٔ «موسیقی سنتی برای فیلم»، که در مجلهٔ فیلم چاپ شده است، حرفهای بسیاری گفته‌ام ودرهای بسیاری برروی نوآوری گشوده‌ام. تنها راه به عمل در آوردن تمام این گفته‌ها آن است که برای یك فیلم، موسیقی سنتی بسازم؛ اما هیچ کس حاضر نیست به من بگوید «اگر حرفهایت شدنی است بیا وبرای فیلم من، چنین موسیقی ای بساز» این حرفها دور ودست نیافتنی به نظر می رسد ودر عالم واقع، کسی از چنین نظریه‌ای استقبال نکرده است. خلاصه آنکه اسامی شناخته شده، همان طور که در این ده ساله اخیر حضور داشته‌اند؛ در سالهای آینده هم به کارشان ادامه خواهند داد. تنها راه شکستن این دایرهٔ بسته آن است که، افرادی ازمیان کارگردانان یاتهیه کنندگان دست به ریسك بزنند واز چهره‌های جدید استفاده‌کنند. پرکاری بالطبع کیفیت کار را پایین می آورد. اگر کسی درهرسال برای سه فیلم موسیقی بسازد، معلوم است که برای هریك ازآنها چهار ماه‌وقت داشته است. حال حساب کنید کسی که درهرسال برای هشت فیلم موسیقی می سازد، برای هرکدام چند هفته اختصاص می دهد؟ نتیجه پُرکاری این است که آهنگساز برای ساخت موسیقی فیلم، ازفرمولهای مشخصی پیروی می کند، به این ترتیب که بدون در نظر گرفتن فیلم وموضوع وفضای آن، ازملودیها وهارمونیهای ازپیش آماده شده استفاده می کند وهمهٔ اینها باهم مخلوط شده وروانه فیلم می شوند؛ در نتیجه طبیعی است که کیفیت موسیقی فیلم، به این میزان پایین باشد واکثر کارها شبیه هم بشود.

**س: شما پس از انقلاب در زمینهٔ «موسیقی فیلم» شاهد آثار خلاقانه بوده‌اید؟**

ـ بله، مثلاً کار بابك بیات در فیلمهای **اتوبوس** و **شاید وقتی دیگر** (که البته اشکال غربی بودن کاربرآن وارد است)؛ اما موسیقی فیلم **اتوبوس** را شخصاً دوست دارم.

**س: بفرمایید نکات شاخص موسیقی فیلم «اتوبوس» که موجب جذب شما شده است، کدامها هستند؟**

ـ داستان فیلم در استان آذربایجان اتفاق می افتد وبابك بیات برای ساختن موسیقی این فیلم برروی علائق خود پاگذاشت. علائقی که

من بارها در باره‌اشان به او گفته بودم: «موسیقی را این طور نبین وبه سمت موسیقی ایرانی بیا وگمان نکن که تنها راه جهانی شدن، موسیقی غربی است؛ بلکه با موسیقی خودمان که کیفیت بالاتر وارزش بیشتری دارد نیز می شود جهانی شد».

در اتوبوس او خود را به موسیقی وملودیهای آذربایجان منحصر کرد، اگر چه بافت ارکستر فرنگی بود.

**س: سایر آثار خلاقانه کدامهایند؟**

ـ سایر آنها ازنظر من عبارتند ازموسیقی فیلم **پاییزان** ساختهٔ شهبازیان، موسیقی فیلم **دستفروش** ساختهٔ مجید انتظامی، موسیقی سریال **هزاردستان** ساختهٔ مرتضی حنانه، موسیقی فیلم **کمال الملك** ساختهٔ فرهاد فخرالدینی، موسیقی سریال **امیرکبیر و شاه شکار** ساختهٔ روشن روان، موسیقی فیلم **تحفه‌ها** ساختهٔ علیقلی، موسیقی فیلم شناسایی ساختهٔ ناصر چشم آذر که متأسفانه اثر ایشان غربی بود وموسیقی فیلم شیرك بازهم ازچشم آذر که احتمالاً تحت تأثیر مهرجویی به سوی موسیقی اصیل گرایش پیدا کرده بود. چون ازهمان تکه «سه‌تار» جلال ذوالفنون، که در اجاره‌نشین ها شنیدم، متوجه شدم که مهرجویی، «اینجایی» است وموسیقی همین جا را ترجیح می دهد وتحصیل او درغرب به معنای در خدمت غرب درآمدن او نیست. او فنون را ازآنها آموخت تا به کشورخودش کمك کند وای کاش همهٔ ما چنین کاری بکنیم.

**س: باتوجه به کثرت آهنگسازانمان این سؤال پیش می آید که چرا علی رغم این تعداد آهنگساز خلاق که داریم هنوز دستمان ازآثار خلاقانه خالی است؟**

ـ تعدد وکثرت کارهای یك آهنگساز باعث می شود که آثار خلاقانه به وجود نیایند. باید بگویم آهنگسازانی که من نام بردم در بسیاری از کارهایشان ناموفق هستند و فقط دراین آثاری که نام بردم موفق می باشند واین آثار هم به حدی اندك هستند که می توانیم بگوییم هنوز چیزی نداریم.

**س: آیاآهنگسازی می شناسید که بتوانید به عنوان «آهنگساز فیلم» متفکر به وی اشاره کنید؟**

ـ بنده درموسیقی، آقای هوشنگ کامکار را متفکر می دانم. همچنین آقای فریدون ناصری وآقای حنانه وآقای زندباف وپرویز منصوری. البته این آقایان را به دلیل فعالیتهایشان درحوزهٔ نوشتاری متفکر می دانم ونه به دلیل آثاری که به وجود آورده‌اند، گرچه موسیقی این آقایان درکل شاخص است. من تصور می کنم خود آنها هم ادعای متفکر بودن در موسیقی را نداشته باشند. چه بسا در میان آثار غیر سینمایی کاری همراه با تفکر داشته باشند؛ اما در آثار سینمایی این طور نبوده است.

**س: وضعیت موسیقی فیلم را در دوران قبل وبعداز انقلاب چگونه می بینید؟**

ـ در بهتر شدن موسیقی فیلم در دوران پس از انقلاب، جای هیچ گونه تردیدی نیست. اگر در سینمای دوران قبل از انقلاب یکی دو اثراز آقایان منفردزاده وحنانه ـ ویکی دواثر از سایرین که به یاد نمی آورم ـ را کنار بگذاریم، درمی یابیم که مطلقاً چیزی به نام موسیقی فیلم نداشته‌ایم. بعداز انقلاب بود که موسیقی فیلم اوج گرفت. گرچه ممکن است در آثار قبل از انقلاب آقایان

منفردزاده یاحنانه خیال انگیزیهایی وجود داشته باشد، که از مختصات یك قطعه موسیقی است؛ ولی امروزه هنوز به آنها نرسیده‌ایم، اما در کل به طور جامع باید گفت موسیقی فیلم پیشرفت بسیاری کرده است. خوشبختانه در مجموع موسیقی اصیل وموسیقی به طور اعم، وبینش وخواست مردم از موسیقی، وتفکر آهنگسازان ما کاملاً تغییر یافته است.

**س: عموم منتقدان ما، نقد نوشتن را از طریق نقد خواندن یادگرفته‌اند وممکن است نقدهایی که در آینده برای موسیقی فیلم بنویسند، متأثر از نقدهایی باشد که در حال حاضر نوشته می شوند؛ پس اگر نقد موسیقی فیلم امروز ماغلط باشد، طبیعتاً در آینده این راه غلط توسط نسل جدید نقدنویس ادامه خواهد یافت. حال سؤال این است که امروزه چه کسی وباچه شرایطی باید نقد موسیقی فیلم (به معنای واقعی آن) بنویسد، به طوری که این نقد متکی بر آگاهی واصول علمی باشد وصحت یك نقد خوب را نیز داشته باشد تا این نقدها به عنوان سرمشق برای نسلهای بعدی نقدنویس باقی بماند؟**

ـ نویسندهٔ نقد برای موسیقی فیلم باید کسی باشد که باموسیقی وسینما آشنا باشد وعلاوه براینها فردی ذاتاً نویسنده باشد، می بینید که مشکل سه‌تا است. نویسنده بودن امری سهل الوصول نیست، باید مسائل بسیاری را ازسرگذراند تا وارد قلمرو نویسندگی شد. علاوه بر این باز باید تجارب وقضایای بسیار دیگری را از سر گذراند تا بتوان دربارهٔ موسیقی نوشت وبه همین سیاق باز باید بگذرد تا بتوان دربارهٔ سینما نوشت، بعد همهٔ اینها باید در وجود یکنفر جمع بشود تا بتواند در باب موسیقی فیلم بنویسد واین بسیار مشکل است. من بانگارش نقد موسیقی فیلم آغاز کردم وامروز آقای سعید کاشفی نقد موسیقی فیلم می نویسد ونوشته‌هایش در حد قابل قبولی هستند ومن به عنوان یك همکار وباحتی یك رقیب ازکارهایش راضی هستم. عده‌ای از خوانندگان برای مجلهٔ فیلم، نقد موسیقی متن می فرستند. این عمل بسیار درخور توجه‌واعتناست ومشخص می شود

کمال الملك

موسیقی فیلم که‌در سالها پیش هیچ توجهی به آن نمی شد، امروزه مورد توجه ونقد وبررسی است. در مجلهٔ سروش هم نقد موسیقی فیلم چاپ می شود وهمه اینها دلگرم کننده است. اما در اینجا به همه توصیه می کنم اگر کسی می خواهد نقد موسیقی فیلم بنویسد نباید به دست گذشتگان نگاه کند واز طرفی نباید بنیانگذاران این کار را بی حیثیت وبی حرمت بکند. این کارها از نظر انسانی صحیح نیست. چون هدف همه ما یکی است، پس نباید از

گذشتگان با بی حرمتی یاد کرد. همهٔ ما نقص داریم و باهمکاری ورعایت حرمت، به نتایجی بهتر خواهیم رسید. در حال حاضر مابرغم انتقاداتی که برنقد نویسان گذشته داریم، احترام بسیاری برایشان قائل هستیم وبه پاس زحماتی که کشیدند ودستمزدی که نگرفتند دستشان را می بوسیم.

**س: ویژگیهای یك نقد موسیقی فیلم خوب، از دید شما چیست؟**

ـ نقد خوب، نقدی است که ازچند جهت کاربرد داشته باشد. یکی کاربرد زیبایی شناسانه واینکه یك اثر ازنظر هنری چقدر موفق بوده است. در این نوع نقد باید دقتی به خرج داده شود که خاص یك منتقد موسیقی فیلم است. چنین نقد نویسی باید بتواند در مورد بافت وخاستگاهها وجنبه‌های اجتماعی وهنری وبه طور کلی زیبایی شناسانهٔ یك قطعه‌موسیقی، نظر بدهد. بعد باید بتواند در بارهٔ ترکیب این قطعه موسیقی باسینما نظر بدهد؛ چون چه بسا موسیقیهایی در ترکیب با فیلم موفقند؛ اما ازنظر موسیقایی ارزشی ندارند وچه بسا موسیقیهایی بسیار عالی، مثل آثار شوستاکوویچ در سینما، که ممکن است در ترکیب با فیلم بسیار بد به نظر برسند. ما نباید اسیر اسمها بشویم. مثلاً «میکیس تئودوراکیس» درنزد ما به‌عنوان آهنگساز فیلم جلوه‌ای (البته ظاهراً) دارد؛ ولی اویکی از ناموفقترین آهنگسازان فیلم است و فقط نان سابقهٔ سیاسی خودش را می خورد. خوب، او با استبداد مبارزه کرده واز این نظرآدم محترمی است وماچون قبلاً در جو استبدادی زندگی کرده‌ایم ومبارزین را دوست داشته‌ایم؛ ازاین رو برای تئودوراکیس هم احترام قائل هستیم؛ اما نباید این را با اثری که می سازد قاطی کرد. منتقد فیلم باید همهٔ اینها را در نظر بگیرد. درست است که در کنار تئودوراکیس، یك آهنگساز یونانی دیگر وجود دارد که از لحاظ سیاسی واجتماعی، نقطهٔ مخالف تئودوراکیس است؛ به طوری که نه تنها مبارز نبوده، بلکه از لحاظ خاستگاه اجتماعی تحت حمایت سرمایه‌دارها بوده است؛ اما موسیقیهایی که این فرد برای فیلم می سازد بسیار موفقتر است. من نمی گویم که باید شخصیت خالق را از اثرش جدا کرد؛ اما باید بتوانیم گول شخصیت را نخوریم ودر بارهٔ اثر خلق شده نظر بدهیم. شاید من فرد بسیار خوب ودوست داشتنی ای باشم؛ اما نقدهای بسیار بدی بنویسم. نباید این موضوعات متفاوت را باهم بیامیزیم. نقدنویسی که می خواهد در باب موسیقی فیلم نظر بدهد، در حقیقت درصدد اظهار نظر درباب ترکیب فیلم وموسیقی است، پس باید بتواند درست به اندازهٔ یك منتقد فیلم، سینما رابشناسد. یعنی یك نقدنویس موسیقی فیلم باید بتواند نقد فیلم هم بنویسد. اینجاست که میزان مهارت منتقد موسیقی فیلم مشخص می شود. منتقد موسیقی فیلم اولاً باید منتقد فیلم باشد؛ دوماً باید منتقد موسیقی باشد وسوماً باید نویسندگی بداند و این شرایط باعث می شود تا تعداد افرادی که قادر به نگارش نقد موسیقی فیلم باشند، کم باشد.

**س: برای نگارش نقدی صحیح وجامع در بارهٔ موسیقی یك فیلم، منتقد نیازمند دیدن پارتیتور آن اثر است، یعنی منتقد موسیقی فیلم دست کم باید نُت بداند، سؤال این است که چرا آهنگسازان فیلم در کشور ما نُتهای آثارشان را ارائه نمی دهند؟**

-یکی از علتها این است که چون افراد اندکی قادر به خواندن پارتیتور هستند، این آثار قابل ارائه نیست. کما اینکه من به مجلهٔ فیلم پیشنهاد کردم که یک صفحه یا حداقل یک ستون از نقد موسیقی فیلمی را به چاپ قسمتی از پارتیتور آن اختصاص دهد. البته در حال حاضر، تنها عده‌ای می توانند اظهارنظرهای فنی بکنند ومجموع اینها برای آیندگان بماند. ماهرگز نمی توانیم ازراه شنیدن موسیقی، نظری فنی در بارهٔ آن صادر کنیم؛ باید پارتیتور را ببینیم و درآن، قوام عمودی و افقی اثر را مشاهده کنیم. هنگام شنیدن فقط ما ساختار افقی را می فهمیم ودرك ساختار عمودی اثر از راه گوش بسیار مشکل است. من حتی حاضر شدم پارتیتوری را که‌برای یکی ازفیلمها نوشته بودم، چاپ کنم. منتهی با دلایلی چون کم بودن خوانندگان چنین نوشته‌هایی وعدم آشنایی بسیاری با چنین زبانی و... باچاپ پارتیتور درمجلهٔ فیلم موافقت نشد. نکتهٔ دیگر این است که پارتیتور آهنگسازان درحول وحوش کار ازبین می رود. به عنوان نمونه اگر بخواهیم کنسرتی از «موسیقی فیلم» در این ده ساله را ارائه بدهیم، نخواهیم توانست به پارتیتور این آثار دست پیدا کنیم؛ چون اغلب ازبین رفته‌اند. پارتیتور پس ازمرحلهٔ ضبط به یك چرکنویس مچاله شده تبدیل می شود و بعداز پایان کار هم به سطل زباله انداخته می شود. تنها چیزباقی‌مانده همان موسیقی روی فیلم است، بدون هیچ گونه سندی که بتوان درباره‌اش قضاوت کرد واین امریکی ازبزرگترین مشکلات ما است. علت دیگر شاید این باشد که آهنگسازان تمایلی ندارند دیگران بفهمند موسیقی فیلم آنها در استودیو ویا دستگاه ضبط ساخته شده است ودر پارتیتور خبری ازآنها نیست. موسیقی فیلم معمولاً در آخرین روزها به آهنگساز سفارش داده می شود واو به طور شبانه روزی روی آن کار می کند؛ در آخر هم چنان ازکار خسته است که همهٔ پارتیتور وسایر آثار به جامانده رااز شدت خستگی، محو ونابود می کند.

**س: برای ورود به بحث در بارهٔ نسبت**

**موسیقی ایران وموسیقی فیلم لطفاً بفرمایید که آیا موسیقی اصیل یاسنتی یاهمان «هفت دستگاه» موسیقی، از سندیتی برخوردارهست که مورد استناد ما قرار بگیرد وآیا این «هفت دستگاه» دست نخورده وتحریف نشده وآفت ندیده می باشد؟ زیرا در متون قدیمی چیز زیادی در باب اینها به چشم نمی خورد.**

-بله به عقیدهٔ من این «هفت دستگاه» قابل استناد می باشند. البته ما ازنظر فرهنگ مدون و کتابت شده موسیقی، قدری فقیر هستیم که این

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

موضوع ریشه‌های تاریخی دارد. ازآنجا که خلفای اوایل اسلام (امیدوارم به برادران اهل سنت برنخورد) از موسیقی به عنوان عاملی برای لهو ولعب در دربار استفاده کردند، موسیقی نزدمردم مذموم واقع شد؛ درست مثل هر چیز دیگری که در دربار این خلفا مورد استفادهٔ عیاشانه واقع می شد. تمام این عوامل باعث فقر ما در زمینهٔ موسیقی مدون شده است وما نمی توانیم مثل غربیها ـ که آثار قرنها پیش را به صورت نُت محفوظ کرده‌اند ـ پابرشانهٔ گذشتگان بگذاریم وبالا برویم. موسیقی نوعی راز وجزئی از عرفان ما بوده است وازآنجا که:

هرکه را اسرار حق آموختند
مُهر کردند ودهانش دوختند

موسیقی مکتوب نشد؛ زیرا در زمرهٔ اسرار فاش ناشدنی قرار گرفته بود. از موسیقی به عنوان «سماع» یاد می کردند تا بتوانند قدری آزادانه تر درباب آن صحبت کنند. ازاین جهت اگر در متون گذشته از موسیقی چندان نوشته نشده است، جای تعجب نیست. ما دست کم این را می دانیم که هفت دستگاه ما تاصدسال پیش موجود بوده است وبه عقیدهٔ من این کافی است.

**س: برخی معتقدند «موسیقی امروز، موسیقی دربار قاجاریه است» ونه «موسیقی اصیل ایرانی».**

ـ نخیر، درست نیست. درغرب، اشراف ودربارنقش عظیمی در توسعه وبهبود موسیقی متفکرانه داشتند. در ایران، دربارو اشراف، سفُله‌پرور بوده‌اند وچون فضل وکمالی نداشتند، از آدمهای رذل حمایت می کردند وخود اهل عیش وعشرت بودند وموسیقی را برای لذت وحظ خاکی وجسمانی می خواستند. در دربار قاجار

هم، موسیقی به همین منوال مورد استفاده قرار می گرفت. نقل می کنند که میرزاعلی اکبرخان فراهانی، که پدر پدربزرگ علی اکبر خان شهنازی هستند، از نوازندگان درباری بوده است. اماچنانکه ازمتون باقیمانده برمی آید، ایشان در نزد دربار ارجی نداشته‌اند؛ ولی گروه «عزیزخانم» بروبیا داشته، چراکه چند زن نوازنده ورقاص در بین آنها بوده است. پادشاهان قاجار از چنین موسیقی ای حمایت می کردند. علی اکبر خان فراهانی در فقر مُرد، درحالی که اگر موسیقیدان درباری بود، همانند باخ می شد که با هزاران خدمه برای خودش امپرا توری ساخته بود. اگر قاجاریه روی خوش به موسیقی هنری و سنگین، مثل هفت دستگاه نشان می دادند؛ طبیعی بود که فردی چون علی اکبرخان فراهانی در ناز ونعمت زندگی می کرد نه در فقر. موسیقی «هفت دستگاه» به درد قاجاریه نمی خورد، آنها موسیقی ای می خواستند که با استفاده ازآن رقص وپایکوبی کنند ودرچنین جوی است که مرگ و فقر وارث موسیقی اصیل ایران (میرزاعلی اکبر خان فراهانی) طبیعی به‌نظر می رسد. مرحوم فراهانی وارث موسیقی اصیل وعرفانی بود، اوبرای سازنواختن، ابتدا وضو می ساخت، چنانکه یك روز که دست نماز گرفته بود وساز می زد، چند تن از زعمای قوم صدای ساز اورا شنیدند وهمه متفق القول بودند که اومشغول نواختن سورهٔ «یاسین» است ونه با کلام که باپنجه ومضراب وساز. اما امروزه آن قدر از این «حال وصفا» دور افتاده‌ایم که حتی وجود چنین کسانی در باورمان نمی گنجد. باز نقل شده است که عین القضاة مخالف وابوسعید ابوالخیر موافق سماع بود، یك روز که عین القضاة میهمان بوسعید شد، سماعی آتشین درگرفت. درگرماگرم سماع، ابوسعید دست به طرف شیخ دراز کرد که: «برخیز، دستی برافشان وپایی بکوب». به احترام ابوسعید، عین القضاة برخاست وسه بار پای کوفت وسه بار دست افشاند؛ نقل است که جمله درودیوار شهر وکوههای اطراف به متابعت ازعین القضاة به حرکت در آمدند ودر جای خود جنبیدند، طوری که نزدیك بود زلزله بشود. ابوسعید به عین القضاة گفت: «بس» وعین القضاة گفت که: «سماع مردان، این است. من بانفس سماع مخالف نیستم، بلکه به دلیل استفادهٔ بد از سماع ترجیح می دهم کاری نکنم تا مردم به استناد سماع من، بر کارهای بدِ خود، تحت عنوان سماع راسختر شوند. وگرنه سماع مرد باید آن گونه باشدکه طبیعت هم ازوی تبعیت کند.» بازنقل است که پس از این سماع وضع جوری بود که تاچهل روز بعد، کودکان لب به پستان مادر نمی زدند. اینها موهومات نیستند اما چون بسیارکم دیده‌ایم، باور نمی کنیم. از طرفی چون لهو ولعب را بسیار دیده‌ایم، فکر می کنیم موسیقی یعنی این وافرادی چون میرزاعلی اکبر خان فراهانی را هم به غلط وارث این نوع موسیقی می دانیم، نه وارث موسیقی عرفانی. به هر حال دربارقاجار چگونه می توانست باموسیقی عرفانی، قرابت ونزدیکی داشته باشد؟

**س: آیا به عقیدهٔ شما می توان کاری کرد که موسیقی فیلم ما، هویت فرهنگی داشته وشناسنامه‌ای برای فیلمهایمان باشد ـ البته در صورتی که فیلمها خود فاقد چنین خصوصیتی باشند ـ به طوری که در هرکجای دنیا باشنیدن آن**

**موسیقی روی فیلم بگویند: «این فیلم ایرانی است»؟**

ـ بله، ممکن است. اصولاً فیلم ایرانی می بایست موسیقی اصیل داشته باشد، مگر در شرایطی که در فیلم ایرانی، عناصر غیرایرانی نقش عمده داشته باشند. مثلاً در فیلم هی جو خصوصاً در صحنه‌هایی که مثلاً درآمریکا می گذرد، آیامی توان ازموسیقی ایرانی استفاده کرد؟ چه بسا در فیلم، شخص ایرانی، مطرحترین موضوع باشد؛ اما ازآنجا که محیط آمریکایی است باید موسیقی آمریکایی بشنویم. به طور کلی به عنوان یك قاعدهٔ کلی می توان گفت موسیقی فیلمهای ایرانی می باید موسیقی اصیل باشد، مگر اینکه استثنایی درکار باشد. در اینجا می توان ازموسیقی غیر ایرانی استفاده کرد.

**س: عده‌ای ازآهنگسازان فیلم عقیده دارند که موسیقی ایرانی به علت تك صدایی بودن درخلق فضاهای دراماتیك ناتوان است وهمین عده معتقدند که تمامی سازهای ایرانی ساختمان ناقص دارند.**

ـ هیچ کدام ازاین نظرات صحیح نیستند. اولاً در بسیاری از صحنه‌های فیلمهای خارجی دیده‌ایم که یك ساز تنها، به صورت تك صدایی، رسالت موسیقی فیلم را انجام داده است. پس مشکل ماتك صدایی بودن موسیقیمان به‌زعم برخی نیست. تا امروز که من اینجا هستم هر آهنگساز فیلم، هر قطعه‌ای را که نوشته است، سازهای ایرانی قادر به اجرای آن بوده‌اند و هرگز ندیده‌ام آهنگساز اثری بنویسد که سازهای ایرانی از اجرا وبیان آن عاجز باشند. من با کمال اطمینان می گویم که‌حتی تمام

سمفونی پنجم بتهوون را باتمام زمینه‌هایش می توان با تك تك سازهای ایرانی اجرا کرد؛ بنابراین از این لحاظ کمبودی نداریم. تنها نقصی که موجود است ـ و درواقع بنابر دلایلی که شرح خواهم داد، نقص نمی باشد ـ این است که موسیقی اصیل ما یك موسیقی عرفانی است و در عرفان، ما ازجهان مادی حرف نمی زنیم، از تجارب مشترك زندگی روزمره سخنی به میان نمی آوریم، مادر موسیقی عرفانی از وصل وفیوضات غیبی وکرامات سخن می گوییم. ما درموسیقی عرفانی خودمان از خرق عادات حرف می زنیم، نه از عادات، حال آنکه در سینمای جهان وسینمای مافقط از عادات ومسائل خاکی سخن گفته می شود. پس زبان موسیقی ما متعالیتر اززبان سینماست واین موسیقی از موضوعاتی حرف می زند که تعداد معدودی از افراد بشر آن را تجربه کرده‌اند. تمام عناصر و مسائل اجتماعی را همهٔ آدمها تجربه کرده‌اند وبرایش کلمات مشترکی ساخته‌اند ودر موسیقی فرنگی برای آنها موسیقی مشترکی ابداع شده است. ماوقتی از «ترس» می گوییم، همهٔ افراد بشر «ترس» را می فهمند، چون آن را تجربه کرده‌اند. اما وقتی می گوییم «خوف» یا «خشیت» یا مثلاً «کشف» و«فیض» ویا وقتی ازصدها کلمهٔ دیگر در دایرة المعارف عرفانی حرف می زنیم، فقط افراد معدودی که آنها را تجربه‌کرده‌اند، می فهمند؛ درواقع هرکس به اندازهٔ بینش خود درك می کند وگروهی هم که اصولاً هیچ ادراکی ندارند. موسیقی ما ازچنین تجاربی سخن به میان می آورد؛ اما ازآنجا که به قول مولانا «چون که صدآمد نودهم پیش ماست» وقتی موسیقی ما قادر به بیان چنین مسائلی باشد، پس حتماً می تواند ازمسائل زمین هم حرف بزند. تا امروز موسیقی مافقط حرفهای متعالی زده است ونه حرفهای زمینی ودر نتیجه کسی هم نیندیشیده است که می توان از موسیقی استفاده‌های دیگری کرد؛ به این دلیل تا امروز مامرحلهٔ بین نود تاصد موسیقیمان را مورد استفاده قرار داده‌ایم ویه مراحل پایین تر از نود ـ که حتماً موسیقی ماقادر به بیان آنهاست ومسائل خاکی وزمینی در این محدوده است وخصوصاً در مرحلهٔ یك تا پنجاه آن ـ نپرداخته‌ایم. اگرما به میانگین چهل تا پنجاه بپردازیم، خواهیم دید که بااین موسیقی می توان مسائل زمینی وحالاتی چون حسد و نفرت و... را هم بیان کرد؛ به شرط اینکه موسیقی درهنگام مورد استفاده قرار گرفتن به عنوان موسیقی فیلم، از منزلت خود نزول کند. در سینما چون از مسائل عینی بشری سخن گفته می شود، مابایدازآن بخشی از موسیقی خودمان استفاده کنیم که متعالی نیست وبرای استفاده ازآن به عنوان موسیقی باید آن را ازدرجه رفیعش پایینتر بیاوریم. البته این کار مشکل است، زیرا خیلی هاموسیقی ایرانی را از جایگاه عرفانی اش پایین آورده‌اند، اما آنقدر زیاده روی کرده‌اند که عاقبت آن را به موسیقی کاباره‌ای تبدیل کرده وبه خاك مذلت نشانده‌اند. متأسفانه برداشت برخی از موسیقی اصیل، همان موسیقی کاباره‌ای است وگمان می کنند موسیقی اصیل یعنی موسیقی برای لهو ولعب و رقص و... بنابراین اگر موسیقی اصیل را، بدون خروج از چهارچوب موسیقی اصیل، به طور متفکرانه در بیان تجارب تازه به کار ببریم، خواهیم دید که موسیقی ای کاملاً تصویری

است. اما ازآنجا که هیچ نمونه‌ای در این خصوص موجود نیست تا من به عنوان مثال آن را مطرح کنم، حرفهای من بیشتر به تئوری ونظریه شباهت پیدا می کند ومن شخصاً برای اثبات نظریه‌ام ناچار هستم صبر کنم، تا اینکه انشاءالله روزی برای یک فیلم موسیقی ای اصیل و تصویری بسازم، به طوری که تمام وظایف یک موسیقی فیلم را به خوبی ادا کند. البته من مدعی نیستم که اثرم بهتر ازآثار موجود خواهد شد؛ اما ادعا می کنم که نتیجهٔ کارم با سینما بیگانه نخواهد بود ویا گذشت زمان، آهنگسازان دیگر، براساس تجربهٔ من کارهای بهتری انجام خواهند داد. من منتظر فرصت هستم تا موسیقی ای کاملاً ایرانی برای یک فیلم بسازم. از نظر سازهای ایرانی باید بگویم که اینها هیچگونه ضعفی ندارند. مثلاً برخی ادعا می کنند که دامنهٔ زیر وبم صدای نی محدود است. باید به اینها گفت که این مسئله نقص نیست ومی توان از چندین نی که محل سوراخهایشان متفاوت است، استفاده کرد وبه اکتاوهای مختلف دست یافت. برخی می گویند در سنتور بعضی پرده‌ها را نداریم، خوب این هم نقص نیست ونوازنده می تواند با کوک سازخودش روی آن پرده‌ها، مشکل راحل کند. ما در سازهایمان چیزی کم وکسر نداریم؛ اما اگر مدعیان نقص سازهای ایرانی، در مقایسهٔ سازهای ایران با سازهای غربی به این نتیجه رسیده‌اند، باید به‌آنها متذکر شد که مقایسه کردن غلط است. بله در مقایسه باموسیقی غرب چیزی کم داریم، مثلاً نمی توانیم دامنهٔ وسیع وحیطه گستردهٔ سازهای زهی آنها را داشته باشیم. اما باید از یک بعد دیگری هم مقایسه کرد وآن اینکه، اگر ساز

**نقدنویسی که می خواهد درباب موسیقی فیلم نظر بدهد، در حقیقت درصدد اظهار نظر درباب ترکیب فیلم وموسیقی است، پس باید بتواند درست به اندازه یک منتقد فیلم، سینما را بشناسد.**

وموسیقی غربی را هم با ساز وموسیقی ما مقایسه کنند به نتایج جالبی دست خواهند یافت. اگر بتهوون، باخ وتمام بزرگان موسیقی کلاسیک رابا موسیقی خودمان مقایسه کنیم، خواهیم دید که آنها چقدر کم دارند. آنها «نی» ندارند و«فلوت» دارند که نمی تواند صدای «نی» ما را داشته باشد- این ازنوع مقایسه‌ای است که برخی می کنند ومی گویند مثلاً کمانچه ماناقص است چون صدای ویلون نمی دهد! - آنها با ویلون نمی توانند صدای کمانچهٔ ما را تولید کنند، گیتار دارند اما این ساز به هیچ وجه نمی تواند صدایی روحانی مانند تار داشته باشد. پس می بینیم که فرنگیها هم کمبودهای بسیاری دارند. اما چرا آنها به این کمبودها نمی اندیشند؟ ساده است چون آنها زیر آسمان خودشان نفس می کشند و کارخودشان را می کنند وخود را باما مقایسه نمی کنند، پس چرا ما باید خودمان را باآنها مقایسه کنیم؟ ما اگر موسیقی خودمان رابا موسیقی کشورهای آنگولا و سومالی مقایسه کنیم، کم می آوریم چون صدای سازهای ما نمی تواند صدای سازهای

آنهـا را تـولیـد کنـد ویـر عکس. اصـولاً چنین مقـایسه‌هـایی که غیـر معقول وکـامـلاً غلط است نتایجی غلطتر وغیـر معقولتـر به بـارمی آورد. چه لـزومی به مقـایسه وجـود دارد؟ مادر زیـر آسمـان خودمان ودر مقام خودمان هیچ کمبـودی نداریم. کمبودهایی هست که بایـد به مـرور زمان بـرطرف کرد؛ اما کمبودی که در حال حاضـر بتوانـد خللی در کارمان ایجـاد کند، نـداریم. هیچ ایـرانی ای از افـراد عامی گـرفته تـا متفکرین، وازآنهـایی که شعر نمی خواننـد گرفتـه تا کسـانی که شعـرهای «شاطرعباس صبوحی» راگـوش می کنند وتـاآنها که اشعار حافظ ومولانا را می خوانند، همه بسته به بینش خود موسیقی اصیل راگـوش کرده ولـذت می برند. وقتی ساز وموسیقی مـا ناقص است کـه بخـواهیم مثل فـرنگیهـا بشـویم. مـادر صـورتی می توانیم ماننـد آنها بشـویم که فـرهنگمان مثـل فـرهنـگ آنهـا بشـود ومـوسیقی وسـازمـان را دور بریزیم واز موسیقی وساز آنها استفاده کنیم. هیـچ لـزومی ندارد کـه بخواهیم مـانند آنهـا بشـویم، مابایـد خودمان باشیم ودرزیر آسمان خودمان رو به ترقی برویم.

س: شمـا در مقـالـه‌ای کـه در مجلهٔ «فیلم» نـوشتـه‌ایـد، مـدعی شـده‌ایـد کـه می تـوانیـد باموسیقی وساز ایرانی، مـوسیقی فیلم، به معنی کامل، بسازید واشـاره کرده‌ایـد که: «درانتـظار هستم، بـرای فیلمی که دارد سـاختـه می شـود، مـوسیقی اصیـل ایـرانی بنـویسم» انشـاءالله کی مـوسیقی فیلم کـامـلاً ایـرانی شمـا را خـواهیم شنید؟

ـ قـرار بود بـرای یك سـریال تلویـزیونی چنـد قسمتی مـوسیقی بسـازم ودرنـظر داشتم در همین اثر نظریه‌ام را به اثبـات برسـانم وچون سـریال بـه زمان قاجـار مربـوط می شد، زمینهٔ خوبی بـرای ساخت اثری کاملاً ایرانی بود؛ منتهی درپی قضیهٔ سریال میرزاکوچك خان کـه قرار شـد آواز انتهای هـرقسمت را آقای نـاصـر مسعـودی بـه جـای من بخوانند، بـرخی مدیـران تلویزیـون ایراد گـرفتند کـه: «چون صـدای فلانی خـوب نیست ـ به زعم آنها علت جایگزینی آقای مسعودی به دلیـل خوب نبـودن صدای من بـود، حال آنکـه اصـرارهـایی بـود، خصـوصـاً ازجـانب مـردم رشت، کـه آواز سـریـال را بـایـد یـك رشتی بخـوانـد؛ چـون میـرزاکوچـك خـان از اهـالی رشت بـوده است ـ لابـد نمی تـوانـد مـوسیقی فیلم بنـویسـد؛ پس ماساخت موسیقی متن این سریال را به او سفارش نخـواهیم داد»!! واین در حالی بـود که نـویسنـده وکارگردان کماکان مایل بودند که من برای اثـرآنها مـوسیقی بسازم. بـه هرحـال بـه این دلیـل بسیـار سؤال بـرانگیـز من از امکـان سـاخت چنیـن مـوسیقی ای محروم شـدم. اصولاً هـدف من از ساختن موسیقی متن کـاملاً ایـرانی، خودستـایی نیست وتنها علتش، عشق من به فرهنگ خـودمان است ومی خـواهم برای ارتقـای فرهنـگ کشورم تـلاش کنم. چنیـن مـوسیـقی ای از ابتـدای فیلمسـازی در ایران تـاکنون هـرگز سـاخته نشـده است وفیلمی نداریم که موسیقی آن مطلقـاً اصیل باشد. بله موسیقی سریـالهایی مثـل شاه شکـار و امیـرکبیر در وهلهٔ اول ایـرانی به نـظر می رسنـد،

پرتال جامع علوم انسانی

من پیشنهـاد می کـنم، چـون قرار برمطرح کردن سینمایمان در سطح جهانی

چون هردو در ماهور هستند واز «تار» هم استفاده کرده‌اند؛ اما باید بگویم که این آثار «مطلقاً ایرانی» نیستند. موسیقی در ایران حوادث بسیاری را از سرگذرانده، تا به امروز رسیده است. موسیقی ایران جنبه‌های مختلف دارد، یك نوع موسیقی ما، ایرانی است اما باعناصر کاملا فرنگی مثل آثاری که آقای فرهت یا چکنوواریان یا ملك اصلانیان می ساختند، در این سبك، بافت ارکستر وهارمونی وسازها، همه فرنگی هستند. سبك دیگری به نام موسیقی اصیل داریم که هیچ عامل فرنگی درآن نبود، ساز وتم وبافت ارکستر همگی ایرانی بودند. در بین این دو سبك چندین جبههٔ مختلف وجود داشت که برخی به سمت موسیقی اصیل وبرخی به موسیقی فرنگی گرایش داشتند. مثال کارهایی است که آقای حنانه با ارکستر فارابی انجام می دادند، ایشان آثار اصیل را با ارکستر کلاسیك وسمفونیك انجام می دادند وحتی یك ساز ایرانی هم به کار نمی بردند واین به سمت موسیقی فرنگی گرایش داشت؛ کارهای آقایان فریدون فرزانه وباغچه‌بان هم از این دست است. آثار نزدیکتر به موسیقی اصیل ساخته‌های آقای علیزاده است، آثاری مثل نی نوا که قسمت زهی آن کلاً فرنگی است ودر این ارکسترنی به کار گرفته شده وتکنواز ارکستر، ویلن است ونه کمانچه؛ پس می بینید که اینها هم آثار اصیل نیستند[1]. این گونه سبکها وآثار را آقای هوشنگ کامکار «موسیقی ملی» می نامند. یعنی استفاده از سازهای فرنگی وتمهای ایرانی دراجرای یك اثر. کارهای آقای روشن روان در شاه شکار و امیرکبیر وکارهای آقای فخرالدینی در کمال الملك (اصفهان) یا در بوعلی سینا (دشتی) یا در سربداران (نوا) جزو چنین دسته‌ای می باشند. خلاصه اینکه تابه امروز هیچ فیلمی، موسیقی اصیل ایرانی نداشته است. البته به یاد می آورم که در فیلم سوته‌دلان موسیقی ای در دستگاه نواداشته‌ایم ویا چهره به چهره موبه‌مو که بازهم در دستگاه نوا است وآقای شجریان به روایت آقای لطفی آن را خوانده است، به عنوان موسیقی فیلم پخش شده‌اند؛ اما باید بدانیم که این آثار از پیش آماده شده بودند وبرای فیلم ساخته نشده‌اند. آقای حاتمی فقط همین دو قطعه را انتخاب کرد ودر فیلم به کار گرفت. پس هرگز موسیقی متنی که سازها وتمهای کلا ایرانی واصیل داشته باشد، نداشته‌ایم ومتأسفانه تاکنون کسی جرأت ریسك نداشته تاچنین موسیقی ای برای فیلمش بخواهد.

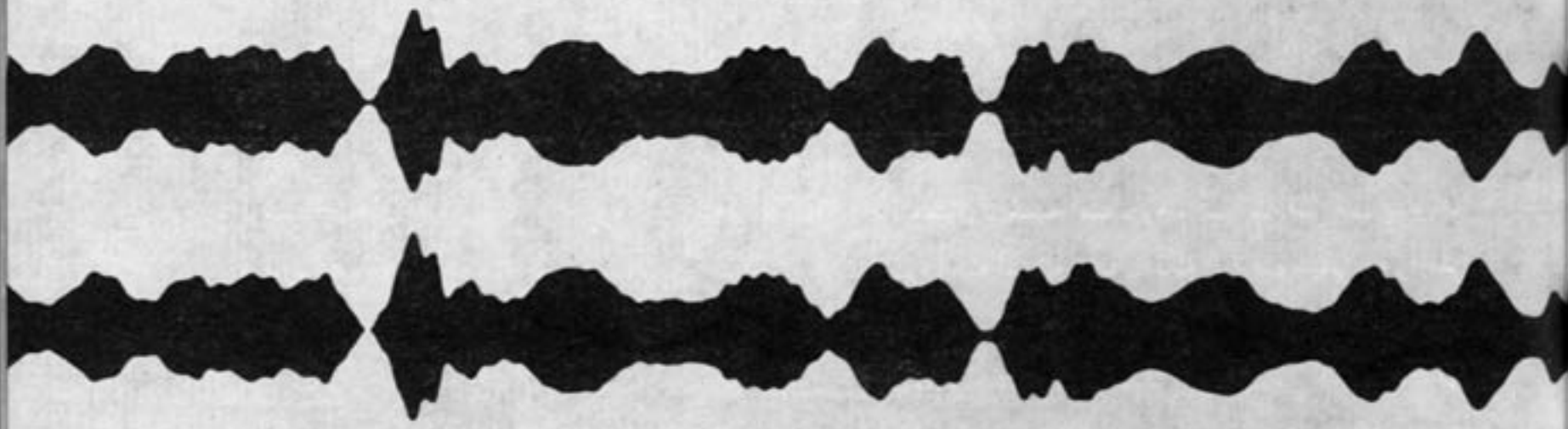
**س: اگر ما بخواهیم درآینده ازموسیقی اصیل به‌عنوان موسیقی فیلم استفاده کنیم، طبعاً به نوازندگان وآهنگسازان زبردستی که تخصصهایشان در زمینهٔ موسیقی ایرانی باشد، نیازمند هستیم. آیا به نظر شما با وضعیت فعلی آموزش موسیقی در مملکت (چه در هنرستان وچه در سایر مراکز دولتی وغیره) چنین افرادی تربیت خواهند شد؟**

ـ الآن نوازندگان وآهنگسازان درخور اعتنا و قابل قبولی درموسیقی اصیل داریم، منظورم است، باید در وهلهٔ اول شناختی از موسیقی کلاسیك داشته باشیم.

موسیقیدانان قابل قبولی است که استحقاق ساخت موسیقی متن را دارند. اما من به اینکه باوضعیت آموزش فعلی درآینده نیز چنین افرادی تربیت بشوند، مشکوك هستم. زیرا آموزش موسیقی اصیل باآموزش موسیقی فرنگی متفاوت است وما در حال حاضر موسیقی اصیل را به شیوهٔ موسیقی فرنگی تدریس می کنیم. در کلاسهای موسیقی فرنگی شاگرد نزد استاد درسهایش رامی نوازد ومی رود، بعد نوبت شاگرد بعدی است والی آخر... در چنین روشی شاگرد هیچ ارتباط عاطفی با استاد ندارد؛ ولی در موسیقی اصیل در زمانهای گذشته، که به اعتقاد من امروزه هم باید برای آموزش چنین روشی به کار برد، کاربدین صورت بودکه رابطهٔ شاگرد واستاد، رابطهٔ مرید ومرادی بود ویك استاد صدها شاگرد نداشت؛ بلکه فقط هفت یاهشت شاگرد داشت که مرید استاد خود بودند ونه تنها در موسیقی بلکه در درك ومنش زندگی هم شاگرد استادشان بودند وکفشهای استاد را جلوی پایش جفت می کردند، واز استاد خود راستگویی و خداپرستی ودرستکاری ودین رامی آموختند؛ زیرا استاد خود عارفی بود نوازنده. استاد تمام سلوك خود را با موسیقی به شاگردانش منتقل می کرد؛ این طور نبود که مثل حالا هرشاگرد پنج دقیقه در اتاق حاضر بشود ودرس را تحویل بدهد وبعد هم برود. در روش قدیم وقتی شاگرد به حد موسیقیدان بودن می رسید در حقیقت به مرتبهٔ عارف بودن هم رسیده بود وبه این ترتیب شاگردان، انسانهایی کامل می شدند. اما در موسیقی فرنگی استاد، کاری بامنش فردی شاگرد ندارد وفرق نمی کند شاگرد تبهکار باشد یا پاکترین فرد روی زمین، درس همهٔ آنها یکی است. متأسفانه وضعیت موسیقی اصیل امروزه همین طور است وشاید زبانم لال علت این امرآن باشد که نوازنده وموسیقیدانی که خود عارف باشد نداریم. البته امیدوارم داشته باشیم. اگر دست ما از استاد موسیقیدان عارف خالی باشد در ورطه‌ای هولناك سقوط خواهیم کرد؛ به همین دلیل آرزومی کنم تاچنین استادانی داشته باشیم. امروزه استاد فقط درسهایش را ازشاگرد می خواهد وکاری به شخصیت شاگردش ندارد. شاگرد موسیقی وقتی استاد شد باید انسان شده باشد، در غیر این صورت همهٔ این کارها پشیزی نمی ارزد.

**س: آیا در همین آموزش به شیوهٔ فرنگی هم وضعیت خوبی داریم؟**

ـ متأسفانه در حال حاضر این طور نیست. امروزه افرادی که بخواهند یادگاری ازخود به جا بگذارند، بسیار کم هستند ـ در عالم هنر یادگار به اثر هنری ختم نمی شود، بلکه اگر استاد، شاگردی خوب تربیت کرد، آن شاگرد بزرگترین یادگاری استاد پس از مرگش به حساب خواهد آمد ـ والبته عدهٔ کمی اینگونه‌اند واین شرافت هنری را دارند که درصدد تربیت شاگردان خوب



باشند. در زمان قدیم مرحوم کلنل علینقی خان وزیری باآنکه سبك فرنگی را وارد موسیقی ایرانی کرد؛ امابازآن شرافت را داشت که‌شاگردانی به سبك قدیم ازخود به یادگار بگذارد. اومی خواست با این کارش به اساتید موسیقی وبه طورکل هنر، بیاموزد که هنرتان را باخود دفن نکنید؛ بلکه آنها را به یادگار بگذارید، چون هنر متعلق به فرد نیست وهر هنرمندی، در مقابل وطن ومذهب ومردمش متعهد می باشد. صرفنظر ازعدهٔ معدودی که عرض کردم؛ متأسفانه اکثر اساتید به دلیل اینکه به ازای هرشاگرد مبلغی به درآمدشان افزوده می شود، درصدد جذب شاگردانی بسیار وبه تعداد انبوه می باشند، وبه این صورت کیفیت نحوهٔ آموزش نزول خواهد کرد. به عقیدهٔ من یك استاد نباید شاگردان بسیاری را معطل خود کند و نباید مسائل مادی اورا از رسالت هنریش منحرف نماید.

**س: درطی سالهای اخیر که «مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی» متعلق به تلویزیون و «هنرستان موسیقی وزارت ارشاد» مشغول به کار بودند؛ به نظر نمی رسد نوازندهٔ مطرحی تربیت شده باشد. اشکال کار کجاست؟ آیا ممکن است فقط به اعتقاد شما به کثرت شاگردان بازگردد یا اینکه مشکل در جای دیگر است؟**

ـ ازقضا کثرت شاگرد نعمتی بسیار بزرگ به حساب می آید واینکه دختران وپسران، باعلاقه به موسیقی اصیل روی آورده‌اند، نعمتی بسیار بزرگ است که باید قدر آن را دانست. همه متفق القول هستیم که انقلاب هویت ما را به مابازگرداند وبه همین دلیل است که موسیقی اصیل اینقدر خواستار دارد. دوستی می گفت که کاست آقای شجریان درآمریکا بیشتر از کاست مایکل جکسون به فروش می رود، حتی کاست موسیقی شیرسنگی که محلی واصیل است، درخارج فروش هنگفتی داشته است وایرانیان مقیم خارج ـ درست است که در محیط جغرافیایی ایران زندگی نمی کنند ـ هویت خویش را، از انقلاب گرفته‌اند واین امر باعث سرفرازی است. جوانان بسیاری وجود دارند که می خواهند موسیقی ونوازندگی بیاموزند، حال آنکه اینها می توانستند به دامن فرهنگ وموسیقی غرب بیفتند. اینها امروزه به موسیقی اصیل عشق می ورزند. اشکال کار در کثرت عاشقان موسیقی اصیل نیست؛ بلکه اشکال در سیستم آموزشی ودر اساتیدی است که جنبهٔ مالی قضیه راپرارزشتر ازحیثیت وشرافت هنری می دانند وبرای رفع این نقیصه، ارشاد باید به همهٔ نوازندگان واساتید اجازهٔ کار ودایر کردن کلاس بدهد، تابدین وسیله اساتید محدود امروزی نتوانند زیاده ازحد به مسائل مالی بیندیشند. اگرتعداد اساتید بیشتر شود، شاگردان مجبور نخواهند شد که دور چند استاد حلقه بزنند. این محدودیت را که استاد باید در وزارت

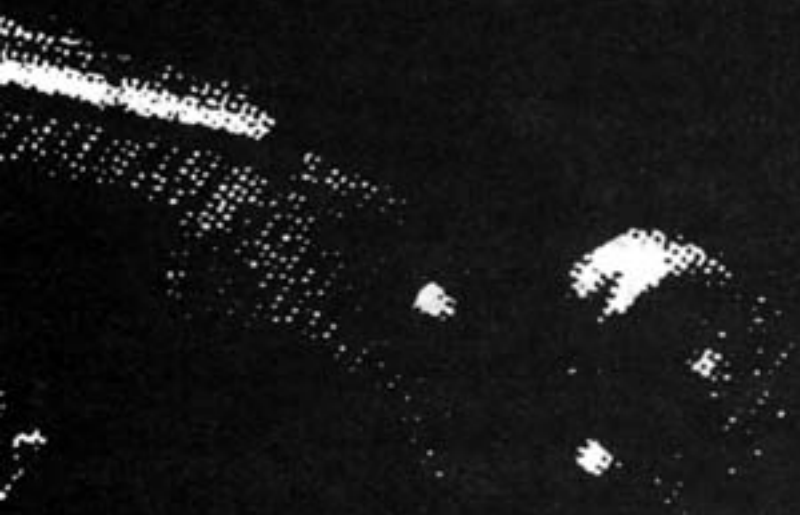
ارشاد امتحان بدهد تا به او اجازهٔ کار بدهند ـ که قدری هم توهین آمیز است وبسیاری حاضر به این کار نیستند ودر نتیجه از تعداد استادها کم می شود ـ باید از جلوی پابرداشت.

**س: در مجلهٔ «فیلم» نوشته‌اید: «موسیقی اصیل مطلقاً تصویرگرا نیست» آیا این بدان معنی است که موسیقی اصیل فاقد قدرت خلق فضاهای دراماتیکی است؟ در این صورت شما چطور می توانید در ساخت موسیقی فیلم، از موسیقی اصیل استفاده کنید؟**

ـ همان طور که گفتم موسیقی اصیل، عرفانی است وبه ناچار از تجاربی حرف می زند که هرکسی آنها را ادراك نمی کند. درجمع چند میلیارد انسان تعداد عرفا بسیار اندك است؛ موسیقی عرفانی ما تجارب این تعداد اندك را بیان می کند نه تجارب چند میلیارد افرادی را که سینمادربارهٔ زندگی آنها حرف می زند. پس می باید موسیقی ازجایگاه فعلی خودنزول کند تا بتواند به عنوان موسیقی فیلم مورد استفاده قرار بگیرد. این حرف بدان معنی نیست که مابایدد موسیقی وعرفان را ازهم جدا کنیم؛ بلکه معنی این حرف آن است که اگر خواستیم موسیقی متن اصیل ایرانی بسازیم درآن مقطع لازم است موسیقی اصیل ما به مسائل زمینی هم بپردازد. در زندگی اهل عرفان تصاویری وجود دارد که برای سینما ناشناخته است وسینما فقط تصاویر زندگی افراد غیر عارف رابیان می کند. اگر یك فیلم بتواند زندگی یك عارف را بیان کند، قطعاً خواهیم توانست از همین موسیقی اصیل وعرفانی حاضر، به عنوان موسیقی فیلم استفاده کنیم. اگر حیطهٔ عمل موسیقی را از یك تاصد، درنظر بگیریم موسیقی اصیل ما در دامنهٔ نود تاصد نوسان داشته است وهرگز به مراتب پایینتر نپرداخته است. حال آنکه این موسیقی به راحتی قادر است به‌مراتب پایین نزول کرده وتصویری شود وبه عنوان موسیقی فیلمهایی که از زندگی آدمهای معمولی حرف می زنند، به کار گرفته شود. اگر موسیقی از جایگاه عرفانی نزول کند ـ این نزول به معنی پست وزبون شدن موسیقی نیست؛ بلکه به این معنی است که موسیقی علاوه بر احوال عرفا به احوال مردم عادی هم بپردازد ـ می تواند تصویری شده، به عنوان موسیقی فیلم مورد استفاده قرار بگیرد. اگر کمی از روحانیت موسیقی اصیل بکاهیم، خواهیم دید که این موسیقی، تصویری وقادر به بیان حالات فیلم خواهد شد. فقدان تصویر درموسیقی اصیل از اعتلای آن است ونه‌از ناتوانی اش.

**س: به عقیدهٔ شما برای استفاده از موسیقی اصیل به عنوان موسیقی فیلم، نیازی به چند صدایی شدن موسیقی اصیل داریم یاخیر، اگر نیاز داریم چگونه باید این کار را انجام داد؟**

ـ در صورت لزوم می توان موسیقی ایرانی راچند صدایی کرد وهیچ گونه کمبودی از این جهت نداریم. موسیقی اصیل ماهنوز زوایای



کشف نشده‌ای دارد. روی موسیقی اصیل خودمان خیلی کم کار شده است وعناصر کشف نشدهٔ بسیاری درآن وجود دارد. اما حتی اگر به همین شکل امروزی ازآن استفاده کنیم و نخواهیم آن را چند صدایی کنیم باز موسیقی اصیل می تواند درموسیقی فیلم به کار گرفته شود. ما باشناختی که امروزه ازموسیقی سایر کشورها داریم، می توانیم موسیقی خودمان را چند صدایی بکنیم. کما اینکه اگرنگاهی به کتاب مرحوم برکشلی بیندازیم ـ کتابی که در مورد فارابی نوشته است ـ درخواهیم یافت که ما در ایام قدیم موسیقی چند صدایی داشته‌ایم. یعنی فواصلی را که معلم ثانی ما، فارابی روی تنبور گرفته است، دقیقاً از موسیقی چند صدایی سخن می گوید. ما می توانیم موسیقی خودرا

دوباره چند صدایی کنیم اما نه به شیوهٔ فرنگیها. البته می توانیم ازآکوردهای فرنگی استفاده کنیم (مثلاً از فواصل سوم)؛ اما موسیقی چند صدایی ما نباید درست به شیوهٔ کنترپوان آنهاپیش برود، زیرا در این صورت به حالت روحانیت موسیقی مالطمه خواهد خورد. چند صدایی شدن، موسیقی ای زمینی به ماخواهد داد، نه یك موسیقی روحانی وآسمانی. ضمناً استاد حنانه معتقد به فاصلهٔ دوم وچهارم می باشد که آن را به عنوان هارمونی زوج مطرح کرده است. همین امر در نوع خود پدیده‌ای است که اگر قابل اجرا باشد، باید فروتنانه وبدون هیچ گونه احساس رقابت آن را پذیرفت. من به همهٔ آهنگسازان پیشنهاد می کنم که این فواصل وهارمونی زوج را در کارهایشان تجربه کنند؛ اگر خوب بود همهٔ ما دست در دست استاد حنانه ازآنها استفاده خواهیم کرد. برای رسیدن به نتایج تازه‌تر باید دست به تجربه زد.

**س: علت فقر ما در زمینهٔ کتابهای موسیقی چیست و آیا شما در حال حاضر اثری مکتوب در دست تهیه دارید؟**

ـ من در حال حاضر مشغول تألیف کتابی هستم که قرار بود چند بخش ازآن شامل ده سال موسیقی فیلم در ایران بشود ویك فصل طولانی هم به بررسی تواناییهای موسیقی اصیل به عنوان موسیقی فیلم بپردازد. منتهی چون دیدم که همین فصل آخر آن قدر گسترده است که می تواند موضوع یك کتاب مجزا باشد، از این روفقط در بارهٔ همین فصل دست به تألیف زده‌ام وکتابی را که مشغول نوشتن آن برای بنیاد فارابی هستم، در مورد «**موسیقی اصیل به مثابهٔ موسیقی فیلم**» می باشد. علت فقر ما در زمینهٔ کتب موسیقی آن است که چنین کتابهایی را باید موسیقیدانها بنویسند ومتأسفانه در کشور ماوضع به گونه‌ای است که ما مطلق گرایانه به هنر خود نگاه می کنیم. منظورم این است که وقتی کسی خواننده می شود، از همهٔ هنرهای دیگر فاصله می گیرد، یکی که نوازنده ویا آهنگساز می شود، باسایر هنرها قطع رابطه می کند وبه سایر زمینه‌های ادب وهنر بی توجه می شود. واقعاً فکر نمی کنیم که اگر مطالعه وغور وبررسی در تفکر بشریت داشته باشیم؛ علاوه براینکه اثرهایمان مطلوب خواهند بود، خودمان هم صاحب تفکر وعقیده‌ای خواهیم شد. هرهنرمند باید کتاب گذشتگان اعم از تاریخ یاعرفان را بخواند، باید کتابهای افراد صاحب عقیده وفیلسوفان جهان را بخواند وبداند که متفکرین دنیا چه می گویند ونظرشان چیست. فقط در این صورت است که می تواند صاحب نظر وصاحب قلم شود. اما متأسفانه بیشتر آهنگسازان ما این چنین نیستند وحتی از نوشتن یك نثر ساده هم عاجز هستند. اغلب آنها موضوعی برای گفتن ندارندوحتی اگر داشته باشند نثری برای نوشتن ندارند. به طور خلاصه می شود گفت در بین آهنگسازان، آدم اهل تفکر کم داریم. اکثر آنها در محیطی راکد وبی خبر ازجنب وجوش افکار انسانی زندگی می کنند ودر نتیجه نه حرفی برای گفتن دارند ونه قلمی برای نوشتن.

**س: آیا مایل به تحلیل اثری ازخود هستید؟**

ـ فکر می کنم تحلیل اثر توسط سازنده درست نیست. چون بدون شك من قادرنیستم نقاط ضعف خودم را ببینم؛ زیرا اگر اشکال ونقطه ضعفی درکار می دیدم، برطرف می کردم؛ بنابراین اگر اثری ازخودرا تحلیل

کنم این طور استنباط خواهد شد که من فردی ازخود راضی هستم. کسی باید کارهای مرا تحلیل کند که نقاط ضعف مرا می بیند وگرنه هیچ آهنگسازی اشکال کارش را نمی بیند، زیرا اگر ببیند برطرف می کند. نقاط ضعفی که من درآثار خود می بینم اجباراً وارد کارهایم شده‌اند و وعواملی مثل کمبود امکانات یا ساختن موسیقی فیلم فقط با یک ساز و... به این اشکالات دامن زده‌اند.

**س: درآخر اگر صحبتی اضافه برآنچه گفته شد دارید بفرمایید.**

-می خواهم به همکارانم، خصوصاً منتقدان بگویم که، لذت کشف را فراموش نکنید، درموقع نقد ورأی دادن اصل رابراین مبنانگذارید که نمرهٔ فیلم صفر است وبعد در ازای کیفیت، کم کم به آن نمره بدهید، اگر فیلمبرداری خوب بود سه نمره بگیرد؛ موسیقی یک نمره، پس همهٔ فیلم می شود چهار نمره. لطفاً این طور به نقد فیلم نپردازید؛ بلکه از ابتدا به فیلم نمرهٔ بیست بدهید ودر ازای کمبودها نمره کم کنید تا درآخر چهارده پانزده نمره برای فیلم بماند. این بهترین روش حمایت از فیلمسازان است. من نمی گویم باید در مقابل فیلمسازان وسینماگران کوتاه آمد؛ حتی معتقد به سختگیری هستم، اما نه تا بدان حد که آنها را از زندگی هنری ناامید کنیم ویاکار به جایی برسد که برای نظر منتقدان پشیزی ارزش قائل نباشند. الان وضع طوری است که هرفیلمی پس از پخش باحرفهای تند منتقدان مواجه می شود وچنان پنبهٔ آن فیلم را می زنند که سازندگانش را ناامید می کنند. چرا باید از میان هرصد فیلم فقط یکی را بپسندیم؟ باید سعی در کشف استعدادها داشته باشیم وباید هریک از ما منتقدان، یک نفر را کشف کنیم وافتخار این کار برای ماخواهد ماند. کارها راباید باحُسن نیت نقد کنیم. گاه من شاهد هستم که نقدها فضای خصم آلودی دارند. باید توجه کنیم که قلم هیبت خاصی دارد، حتی اگر به آرامی ازضعفهای یک فیلم بنویسیم، هیبت قلم اثر خود را به جا می گذارد و دیگر نیازی به برخورد خصمانه وخشم آلود نیست. من امروزه که به برخی نقدهای تند گذشته‌ام نگاه می کنم، متوجه می شوم که آن را باخشم نگاشته‌ام وانگار روی سخنم باهیتلر یا چنگیز بوده است! باید همه بدانیم که مخاطب سخن ما یکی از همنوعان وهموطنان وهم کیشان خودمان است واگر خطایی کرده است باید برادرانه به او گفت؛ بالحنی که اثر کند نه اینکه دشمن بتراشد. دراین فضای خصم آلود هیچ یک ازما به هدف نمی رسیم وفیلمساز هم نقطهٔ مقابل هدفهای ما راعمل خواهد کرد. باید نمود دشمنی درکار را ازبین برد، دراین صورت است که موفق خواهیم شد. وقتی نقد می نویسیم باید حس کنیم فیلمساز پیش روی مانشسته است وما در حال صحبت کردن با اوهستیم وازآنجا که ما مسلمان وایرانی هستیم وحجب وحیا داریم، وقتی احساس کنیم فیلمسازی که مشغول نوشتن نقد دربارهٔ فیلم او هستیم پیش رویمان نشسته است، با زبانی نرمتر سخن خواهیم گفت. با چنین زبانی، نقدهایمان مؤثرتر خواهد بود.

**س: باتشکر از حضورتان در این گفتگو.**

**گفتگوکننده: اردشیر طلوعی**

◇