مجتبی میرزاده و موسیقی فیلم

نورج زاهدی

زندگی «میرزاده» نمونهٔ کامل سرگذشت فردی است که، تقریباً از پایین‌ترین سطوح جامعه آغاز کرد و در موسیقی به درجات بالای استعداد رسید. او متولد «کرمانشاه» است. شهری که در آن با اهل موسیقی به شیوهٔ خوشایندی رفتار نمی‌شود. در خانوادهٔ او به طور مطلق موسیقی وجود نداشت. میرزاده که از کودکی عاشق موسیقی بود، از پشت در خانهٔ همسایه که رادیو داشت بدون خستگی ساعتها به رادیو گوش فرا می‌داد و لحظاتی که موسیقی پخش می‌شد از آن استفاده می‌کرد. کمی بعد به اتفاق خانواده به ایلام غرب رفت. ایلام از حیث جغرافیایی یک بن‌بست بود و در آن زمان، فرهنگی روستایی داشت. در آنجا راهی برای پیشرفت وجود نداشت: **«برای اولین بار چند نعلبکی و بشقاب را کنار هم می‌گذاشتم و سعی کردم با به صدا در آوردن آنها، موسیقی تولید کنم. وقتی ناامید می‌شدم، همین کار را با یک قطعه کش انجام می‌دادم. در کلاس، تیغهای صورت‌تراشی را به‌طور کوتاه و بلند، به نحوی که هیچ یک از تیغها به یک اندازه نباشند، به بدنهٔ نیمکت فرو می‌بردم. به این ترتیب، هر تیغ صدایی تولید می‌کرد که با صدای دیگری فرق داشت. پس از مدتها تمرین موفق شدم با این تیغها ملودی تولید کنم. این زحمات ابتدایی کماکان ادامه داشت تا اینکه یک «فلوت» به دستم افتاد. آن فلوت تمام شبها و روزهای مرا اشغال کرد. مدتها گذشت تا فقط توانستم صدای آن را در بیاورم.»**

شاید چنین تصور شود که ذکر چنین جزئیاتی به موسیقی فیلم ارتباط ندارد، اما با یادآوری این جزئیات قصد دارم نشان دهم یک هنرمند ایرانی با چه وضع مصیبت‌بار و اسفانگیزی دست به گریبان است.

آهنگسازان غربی، بی‌هیچ استثنا، با برخورداری از حداکثر امکانات، به سادگی در کنسرواتوارها و مجتمعهای بزرگ موسیقی به تحصیل می‌پردازند و راحت، مدارج عالی موسیقی را طی می‌کنند. در حالی که آهنگساز ایرانی برای به دست آوردن یک ساز، باید بند بند تنش را زیر سیل سهمگین حوادث بیندازد. از طریق توجه به این جزئیات است که می‌توان فهمید چرا در ایران موسیقیدانهایی مثل چایکوفسکی و یا دست کم برنشتاین به وجود نیامده است. **«... دیگران با پدرم به مخالفت برخاستند و او را تشجیع کردند که از کارهای شرم‌آور من جلوگیری کند. گویی من اجتماع را به جنگ طلبیده بودم. پدرم همیشه با من جرّ و بحث داشت و با انواع و اقسام اعمال، موجبات آزار مرا فراهم می‌کرد تا شاید دست از موسیقی بردارم و آبروی او را در شهر حفظ کنم.»**

میرزاده به هر ترتیبی که بود انبوه مشکلات را تحمل کرد تا اینکه برادر بزرگ‌ترش تصادفاً یک سنتور خرید: «... یکی دو ماه اول سعی کرد قطعاتی با آن بنوازد، ولی موسیقی شور و عشق می‌خواهد. اگر شعلهٔ موسیقی در دل نباشد، ور رفتن با ساز، انسان را به کلی خسته می‌کند. برادرم همین که یکی دو ماه با سنتورش کلنجار رفت و متوجه شد کاری از پیش نمی‌برد، دست از تلاش برداشت و ساز را به حال خودش گذاشت. من از فرصت استفاده کردم و ساز را به‌عنوان امانت از او گرفتم. (این ساز دیگر به او برنگشت). **من بدون هیچ معلم و آموزشی، با هر جان‌کندنی که بود با شب نخوابیدنهای بسیار، نواختن سنتور را فرا گرفتم و اولین کسی بودم که در ایلام به نواختن ساز اقدام کردم.**» به این ترتیب، «میرزاده» نه‌تنها بر خود، که از این حیث بر مردم ایلام نیز، حق دارد. به هر صورت، موقعیت میرزاده در ایلام تثبیت شد و اگر قرار بود فعالیت او خطری را برای آبروی خانواده به بار بیاورد، تا آن لحظه به بار آورده بود، لذا، «میرزاده» به دنبال یک اتفاق، موقعیت دیگری به دست می‌آورد: «... شخصی از اهالی مرکز در ایلام بود که با پدرم دوستی داشت. او در موسیقی شور و حالی داشت و خودش ویولن می‌نواخت. او که می‌دید من سنتور را ناقص می‌زنم، اصول اولیهٔ ویولن را به من آموخت. هم او بود که با اصرار، پدرم را مجبور کرد که برایم ویولن بخرد. به این ترتیب برای نخستین بار شخصاً صاحب یک ساز درست و حسابی شدم. **در عرض پنج ماه، به قدری تمرین کردم که توانستم روی صحنهٔ تئاتر دبیرستان با ویولن کنسرت بدهم.** لجاجتهای پدرم هم کماکان ادامه داشت. بارها خرک ویولن را پنهان کرد. در آن حالت مجبور می‌شدم برای استفاده از ساز، یک قوطی خالی واکس را زیر سیمها بگذارم. به این ترتیب، با هر خون دلی بود ویولن را نزد خود و تقریباً کامل فراگرفتم.»

«میرزاده» بیش از آنچه که فردی بتواند در شهرستان بیاموزد، آموخت. پس، حضور در ایلام دیگر نمی‌توانست برای او منطقی باشد. به او پیشنهاد می‌شد که به آموختن نت بپردازد، اما امکاناتی که بتواند او را در این مرحله کمک کند وجود نداشت. او به ناچار نزد یک معلم سرود که با نت آشنایی داشت، رفت و به تلمذ پرداخت. خونسردی و کندی معلم، با جوشش درونی «میرزاده» که آمادهٔ بلعیدن هر دانش تازه‌ای در زمینهٔ موسیقی بود جور در نمی‌آمد. در همین ایام بود که همهٔ مقدمات سفر او به تهران فراهم آمد. از یک سو، شرکت در امتحانات متفرقه که در تهران انجام می‌شد و از طرف دیگر، میل به آموزش به وسیلهٔ امکاناتی که در مرکز وجود داشت و از همه مهم‌تر، عشق سوزان به دختری که در تهران بود و هم‌اکنون همسر اوست، دست به دست هم دادند و او را به تهران کشاندند: «**وقتش رسیده بود که دل از زادگاه برکنم و به مرکز بیایم. برای این سفر دلایل بسیار داشتم، این بود که به تنهایی به تهران آمدم و یک اتاق در سلسبیل کرایه کردم از قرار ماهی چهل تومان. پدرم ماهی صد تومان برایم می‌فرستاد. باید با ماهی شصت تومان در تهران روزگار می‌گذراندم.**» برای رسیدن به مراتب بالا باید تاوان بسیاری پرداخت. در میان جمع آهنگسازان هالیوود، هیچ‌کس این مقدار از رنج و مشقت را تجربه نکرده است. در غرب، به تعداد سینماهای ایران کنسرواتوار وجود دارد. خانهٔ «میکلوش‌روژا» که در بالای تپه‌های هالیوود قرار دارد، به قدری مجلل است که می‌توان آن را تبدیل به یک هنرستان موسیقی کرد. من قادر به تصور این وضعیت نیستم که اگر «روژا» در سلسبیل تهران، در اتاقی با ماهی چهل تومان اجاره‌بها زندگی می‌کرد، به چه اعتباری در موسیقی دست پیدا می‌کرد و یا اگر میرزاده در امکانات معیشتی و فرهنگی روژا قرار می‌گرفت، چه آثاری می‌ساخت. همین قدر قابل پیش‌بینی است که در صورت این جابه‌جایی آن دو، شخصیت کنونی خود را نداشتند.

نگاهی مختصر به زندگی «روژا» تا حدی پیش‌بینی ما را روشن می‌کند. او در سال ۱۹۰۷ در بوداپست دیده از جهان گشود. مادرش عاشق پیانو بود، ولی پدرش علاقهٔ چندانی به موسیقی نداشت و حتی او را نصیحت می‌کرد که از موسیقی دست بردارد. به هر حال، شیفتگی لجام‌گسیخته کودک بااستعداد به حدی بود که مجبور شدند او را در آموزش موسیقی آزاد بگذارند. به این ترتیب، «روژا» پیش از آنکه در کودکی سواد خواندن و نوشتن داشته باشد، قادر بود که نتها را بسیار آسان بخواند. او فقط پنج سال داشت که درس ویولن را آغاز کرد و در هفت سالگی موفق شد یک موومان از کنسرتوی ویولن موتسارت را بنوازد. اهل موسیقی می‌دانند که نواختن کنسرتوی موتسارت به چه مهارت بالایی در نواختن ویولن نیازمند است. او در مدرسه‌اش به‌عنوان رئیس انجمن «فرانتس لیست» برگزیده شد و به موازات آن درس موسیقی را ادامه داد، به طوری که در سن هجده سالگی در یک مسابقهٔ کمپوزیسیون به خاطر یک «تریو برای فلوت، ابوا و ویولنسل» برنده شد. بعد از اتمام تحصیلات اولیه، بوداپست را به قصد «لایپزیگ» ترک و در کنسرواتوار مشهور موسیقی آن شهر ثبت نام کرد. بیست و چهار سال داشت که به سبب اجرای موفقیت‌آمیز آثارش در پاریس، تصمیم گرفت که پایتخت فرانسه را به‌عنوان خانه‌اش برگزیند. در پاریس بود که کارگردان فرانسوی «ژاک فده» آثار آهنگساز جوان را پسندید و او را به دنیای سینما کشاند.

«میرزاده» در تهران به جست‌وجو و مطالعه‌اش در زمینهٔ تحصیلات موسیقی ادامه می‌دهد: «**هنگامی که به تهران آمدم از «نت» موسیقی هیچ اطلاعی نداشتم، اما در اثر تمرینهای طولانی موفق شده بودم در نواختن ویولن مهارت و چابکی خوبی را به دست بیاورم. لذا ایجاب می‌کرد که آموختن نت را، همان‌طور که ویولن را فرا گرفته بودم، نزد خود آغاز کنم. یک کتاب ابتدایی نت به تدوین «ضیاء مختاری» که چهار ریال قیمت داشت خریدم و تلاش کردم که از روی آن به چگونگی الفبای موسیقی پی ببرم. آن کتاب غیر از اطلاعات اولیه در مورد ارزش زمانی نتها و سکوتها چیز دیگری به من نداد. ظاهراً آموختن نت بدون معلم میسر نبود، اما من که برای**

آموختن موسیقی آن‌همه زحمت کشیده بودم، نمی‌توانستم به این سادگی میدان را خالی کنم. آن روزها مجله «موزیک ایران» منتشر می‌شد و هر هفته نت یک یا چند آهنگ را چاپ می‌کرد. من همه آهنگها را در حافظه داشتم و بدون نت، می‌توانستم آنها را با ویولن بنوازم. لذا از طریق چشم و گوش شروع به کار کردم. آهنگ را که می‌زدم به نت نگاه می‌کردم تا ببینم آنچه می‌زنم، چگونه نوشته می‌شود. کار بسیار مشکل و طاقت‌فرسایی بود، مثلاً از روی یکی از آهنگهای «مجید وفادار» توانستم «تریوله» را یاد بگیرم. به هر طریقی بود نت را نیز آموختم.»

در مقابل کسی که برای تحصیل به کنسرواتوار موسیقی لایپزیک می‌رود، کار «میرزاده» از ارزش بیشتری برخوردار است. اصلاً از حاصل کار صحبت نمی‌کنم. میرزاده آهنگسازی است که هیچ ادعایی ندارد و بی‌شک، از مقایسه‌ای که بین او و «روژا» به عمل آورده‌ام راضی نیست، زیرا برای آهنگسازان تحصیلکرده احترام قایل بود. من می‌خواهم ثابت کنم آثار دو آهنگساز را فقط در صورتی می‌توان با هم مقایسه کرد که هر دو از شرایط نسبتاً مساوی برخوردار باشند: پدر «روژا» مرتباً به معلم پسرش «هرمان گرابنر» در کنسرواتوار موسیقی لایپزیک، نامه می‌نوشت و به‌رغم مخالفتهای اولیه‌اش، چگونگی کار فرزند خود را استفسار می‌کرد. **خانوادهٔ «میرزاده» با پنهان کردن مضرابهای او قصد داشتند که وی را به کلی از موسیقی منصرف کنند.**

«میرزاده» با ساماجت راه خود را ادامه می‌دهد: **«در همان روزها، رادیو ایران طی یک آگهی اعلام کرد که به تعدادی نوازنده احتیاج دارد. من که در ویولن مهارت داشتم و تا حدی موفق به نت‌خوانی شده بودم، بی‌درنگ به رادیو رفتم. در آنجا «مصطفی کسروی» از من امتحان گرفت و خوشبختانه قبول شدم. آن روزها سه ارکستر در رادیو فعالیت داشتند: ارکستر «نکیسا» به رهبری خود «کسروی»، ارکستر «فارابی» به رهبری «حنانه»، و ارکستر «باربد» به رهبری «فریدون ناصری». من در ارکسترهای نکیسا و باربد مشغول کار شدم و به دلیل اینکه تازه‌کار بودم، همیشه جایم در ردیفهای عقب بود، چون در مقابل نوازندگان قدیمی، کسی به من اهمیتی نمی‌داد.»**

میرزاده در همان روزهای آغاز کار در ارکستر بزرگ نیز، گرچه در تمرینها مرتکب اشتباه می‌شد، ولی همان اشتباه را با جرئت می‌زد. تنظیم‌کننده‌های ارکستر از کار او بسیار راضی بودند، زیرا نوازندگان دیگر را به سبب جسارتی که در نواختن به خرج می‌داد، به دنبال خود می‌کشید. روزی که «فریدون ناصری» به خاطر این خصیصه او را تشویق کرد، از خاطرات خوب «میرزاده» است. بالاخره کار او از نوازندگی، به ساختن موسیقی برای فیلم کشیده می‌شود: «برای فیلم درشکه‌چی تصنیفی ساخته شد که «نصرتا... کریمی» آن را در زیر درخت می‌خواند. من در ارکستری که تصنیف را ضبط می‌کرد، ویولن می‌زدم. شعر این تصنیف از ساخته‌های کریمی بود و خود او، به هنگام ضبط حضور داشت. بعد از پایان قطعه، کریمی گفت «**در بین نوازندگان ارکستر یک نفر بود که غیر از دیگران می‌زد و صدای سازش رساتر بود.**» وقتی دانست آن شخص من هستم، ضمن اشاره به جرئت من در نوازندگی، پیشنهاد کرد موسیقی فیلم «درشکه‌چی» را بسازم. بلافاصله پذیرفتم، اما تهیه‌کننده فیلم «منوچهر صادق‌پور» مخالفت کرد و گفت فیلم احتیاج به ساختن موسیقی ندارد. صرفه در آن است که از صفحه گرام استفاده کنیم. به اصرار کریمی، قرار شد امتحان بکنند و اگر کار من بهتر بود، از موسیقی اصلی برای فیلم استفاده بشود. پس از مدتی تهیه‌کننده موافقت کرد و من به‌عنوان آهنگساز فیلم برگزیده شدم.»

«میرزاده» که به‌طور اتفاقی به جانب سینما آمد، عاشق کار در این رشته شد، هرچند، با خرج ارکستر و وقتی که از او گرفته می‌شد، از این راه چیزی نصیبش نمی‌شد، اما با شناختی که از «میرزاده» دارم، او **حتی حاضر بود که مجاناً برای فیلم موسیقی بنویسد. این امر نشانه عشقی است که وی به موسیقی فیلم دارد.** اما ببینیم که او اولین کارش را چگونه تصنیف کرد؟

«پیش از موسیقی فیلم درشکه‌چی هرگز قطعه مستقلی برای ارکستر ننوشته بودم. حتی اسم سیمهای کنترباس را نمی‌دانستم. مهم‌تر از همه اینکه، از شخصیت سازها بی‌اطلاع بودم و نمی‌دانستم که چه سازی در چه مقامی به کار گرفته می‌شود. لذا، به مدت یک ماه مهلت گرفتم و همه این اصول و قوانین را از طریق پرس‌وجو از اشخاص وارد آموختم. در ان یک ماه به قدری در تکمیل اطلاعات کوشش کردم که دیگر تقریباً می‌توانستم قطعه‌های مستقلی برای ارکستر بنویسم. اما مشکل اصلی این بود که برای فیلم چه کار می‌توانستم بکنم؟ در این مورد نه در جایی چیزی خوانده و نه از کسی چیزی شنیده بودم. همه قوانین را خودم خلق کردم. مثلاً، بر اساس اینکه می‌دانستم هر سازی یک رنگ مخصوص به خود دارد، قطعه را ارکستراسیون می‌کردم. بدین ترتیب برای خود بانی بودم. یک «شروع‌کننده»، بدون هیچ آموزش یا نقطه حرکتی.» به هر صورتی که بود، «میرزاده» موسیقی فیلم «درشکه‌چی» را نوشت. در آن، سلیقه‌ای هم به خرج داد. به این ترتیب که قهرمان فیلم جهت ابراز عشق خود به زن همسایه، صفحه ترانه «دوستت دارم» سوسن را مرتباً با صدای بلند از گرامافون پخش می‌کرد. «میرزاده» از مایهٔ این تصنیف عامیانه به‌عنوان موسیقی فیلم استفاده و واریاسیونهای مختلفی را از روی آن تهیه کرد. این فیلم، بیش از هر کس دیگری برای خود «میرزاده» شوق‌برانگیز بود: **«وقتی که کار من قبول شد، از شادی سر از پا نمی‌شناختم. در خیابان «کوشک» مقابل «ارباب جمشید» یک بانک خون بود. همین که از استودیو بیرون آمدم، به شکرانهٔ موفقیت در اولین کار، به جای هر گونه نذری، به این بانک خون رفتم و مقداری از خون خود را دادم. آخر هم بیسکویت و چای شیرین گرفتم، اما شب در خانه دچار ضعف و لرز شدم و صدای اعتراض همسرم بلند شد.»**

بعد از این تجربه، «کریمی» متوجه شد که یک آهنگساز جوان

را کشف کرده است و برای همهٔ کارهایش از وی استفاده کرد. «میرزاده» با اشاره به وضعیت سینما می‌گفت: **«هیچ‌گاه سابقه نداشته است که با امکانات کامل و اختیار خودم موسیقی فیلم بنویسم. همیشه تضاد سلیقه با کارگردان که اغلب اطلاع درستی نیز از موسیقی ندارد ـ کارم را محدود کرده است. کارگردان نیز در این مورد، البته از خود استقلالی ندارد و تابع خواست تهیه‌کننده است ـ که خود یک تاجر است. آنها معیارهای قدیمی و کلاسیک را به من تحمیل می‌کنند. در واقع پنجاه درصد موسیقی فیلمهایم، طبق سلیقه تهیه‌کننده و کارگردان نوشته می‌شود. به همین دلیل در تمام کارهایم، اثری که کاملاً به سلیقهٔ خودم باشد وجود ندارد،** اما در مجموع، موسیقی «درشکه‌چی» و «قیامت عشق» (ساختهٔ «هوشنگ حسامی») را بیشتر از کارهای دیگرم می‌پسندم.»

نباید تصور شود که این محدودیتها خاص ایران است و در غرب از این مسائل خبری نیست. در هالیوود، زمانی چنین تصور می‌شد که، گام مینور خصلتاً غم‌انگیز و گام ماژور شاد است. روزی تهیه‌کننده‌ای به «ویکتور یانگ» گفت که قهرمان فیلم، آدمی محزون و دختر مورد علاقه‌اش پرجنب و جوش و شاد است. می‌خواهم هر وقت که فیلم، مرد را نشان می‌دهد، موسیقی در گام مینور باشد، و هر وقت که دختر را نشان می‌دهد در گام ماژور، و آن‌گاه که هر دو را در تصویر داریم، موسیقی هم مینور باشد، هم ماژور!

ظاهراً «دیوید اوسلزنیک» از آن دسته تهیه‌کنندگانی بود که به حدی غیر عادی به موسیقی فیلمهایش می‌اندیشید. برای «جدال در آفتاب»، وی موسیقی مجلل مخصوصی می‌خواست و این اندیشه ناخوشایند را در سر می‌پروراند که چهار تن از بهترین آهنگسازان هالیوود را گرد آورد و به آنان چنین پیشنهاد کند که هر آهنگساز برای دو هفته کارمزد بگیرد و برای صحنه‌ای معین از فیلم، موسیقی بسازد. در پایان دوره، او خود قطعات را مرور می‌کند و از میان آنها، بهترین را انتخاب کند. آهنگساز برگزیده علاوه بر آن دو هفته، مزد کامل را خواهد گرفت. هیچ‌یک از آن چهار نفری که او در نظر داشت با پیشنهادش موافقت نکردند. یکی از آنها «میکلوش روژا» بود که قبلاً موسیقی تحسین‌برانگیز «طلسم‌شده» را برای «سلزنیک» ساخته بود. «روژا» به نماینده او گفت «دقیقاً با همین کلمات به آقای «سلزنیک» بگویید که اگر او هرگز یک نت از موسیقی مرا نشنیده بود، این پیشنهاد را توهین‌آمیز تلقی می‌کردم، اما از آن‌رو که شنیده است، این عمل او را یک جنایت می‌دانم و دیگر هرگز نمی‌خواهم نامش را بشنوم.»

وقتی که «سلزنیک» فکر رقابت آهنگسازان را از سر بیرون کرد، «تیومکین» موسیقی آن فیلم را ساخت. موسیقی، غنی، وسیع و رعدآسا بود. «سلزنیک» خلاصه‌ای از آهنگهایی را که می‌خواست، به ترتیب احساسهایی که تولید می‌کردند، روی چند کارت نوشت و به دست «تیومکین» داد. تقریباً نوعی نسخهٔ پزشکی موسیقی. چهار احساس اینها بودند: حسادت، عشوه‌گری، احساسات‌گرایی و عیاشی. همین که «تیومکین» برای اینها موسیقی تهیه کرد، «سلزنیک» خواست بشنود. «تیومکین» که از پیش این برخورد او را پیش‌بینی می‌کرد، طبق سیاست زیرکانه‌ای با خوشرویی پذیرفت. مایه‌های «تیومکین» برای حسادت، عشوه‌گری و احساسات‌گرایی مورد پسند «سلزنیک» واقع شدند، ولی او بخش عیاشی را دوست نداشت. به نظر او مایهٔ «تیومکین» بیش از حد ظریف بود و به خشونت بیشتری نیاز داشت. «تیومکین» این انتقاد را پذیرفت و قرار شد برای عیاشی موسیقی دیگری بنویسد. واکنش «سلزنیک» نسبت به کوشش دوباره «تیومکین» باز هم منفی بود. او گفت که هنوز هم به ریتم بیشتری نیاز دارد و اضافه کرد که می‌خواهد موسیقی تحریک‌کننده‌تر باشد، «تیومکین» درماند. روش او همیشه این بود که سه دور با تهیه‌کننده بجنگد تا سرانجام با هم به توافق برسند. دوباره دست به کار شد تا موسیقی دیگری تصنیف کند. این بار، موسیقی را با ضربه‌های ارکستری فراوان همراه کرد. وقتی این «راپسودی» تب‌آلود را برای «سلزنیک» نواخت، تهیه‌کننده هنوز ناراضی بود، اما سلزنیک پذیرفت با اعلام موافقت خویش بحث را خاتمه داد.*»

سینما هنر پرخرجی است و تهیه‌کننده که سرمایه‌اش را صرف یک فیلم می‌کند، به خاطر همین به خود حق می‌دهد تا هر کس و هر چیزی را تحت فرمان خود دربیاورد. او حتی تصور می‌کند که هر چه موسیقی بیشتر باشد، نتیجهٔ بهتری به دست خواهد آورد. بارها پیش آمده است که تهیه‌کنندگان در مقابل این پرسش که چرا در اینجا موسیقی می‌خواهید، پاسخ قانع‌کننده‌ای نداشته‌اند. در ایران، موسیقی فیلم اساساً درک نشده است. بعضی از تهیه‌کنندگان تصور می‌کنند که موسیقی فیلم تصنیفی‌ست که در فیلم خوانده می‌شود، و یا، «منوچهر صادق‌پور» مثلاً، اصلاً نیازی نمی‌بیند که موسیقی مستقلی برای فیلمش نوشته شود. دیگران نیز به همین منوال. گاهی، مبلغی که از سوی تهیه‌کننده صرف موسیقی یک فیلم می‌شود، برای کرایه چند ساعت استودیوی محل ضبط نیز کافی نیست. هرچند کوشش شد با مقایسه، ناآشنایی تهیه‌کنندگان مختلف دنیا نسبت به موسیقی نشان داده شود، اما هرگز نباید فراموش کرد که با توجه به استحکامی که در روش فیلمسازی غرب وجود دارد، کوشش ما فقط در حد یک مقایسه روبنایی بوده است. لذا، تفاوتهایی که بین «دیوید سلزنیک» و «منوچهر صادق‌پور» وجود دارد، همچنان به قوت خود باقی است. هیچ بعید نیست که، اگر «صادق‌پور» با کار «میرزاده» موافقت نمی‌کرد، وی حالا همچنان یک نوازنده ارکستر بود. «میرزاده» بعد از «درشکه‌چی» به‌طور حرفه‌ای وقتش را به موسیقی فیلم اختصاص داد و تاکنون (۱۳۶۲) نیز، دوام آورده است. «قرنطینه» (ساخته «مسعود اسداللهی») یکی از آخرین فیلمهایی است که وی برای آن موسیقی متن ساخته است.

*نقل از کتاب «موسیقی فیلم» (چاپ اول، ۱۳۶۳، انتشارات فاریاب)