گفتگو با مجید انتظامی

موسیقی فیلم در سینمای ایران

مجید انتظامی در سال ۱۳۲۶ درخانواده‌ای هنرمند در تهران متولد شد. پس از پایان تحصیلات ابتدایی به هنرستان عالی موسیقی رفته، به فراگیری موسیقی پرداخت و تحصیلات خود را در این زمینه، در کنسرواتوار تهران آغاز کرد. پس از اتمام این دوره، راهی آلمان غربی شد و در دانشگاه دولتی برلین نزد استادانی چون «کارل اشتاین» و «لوتارکوخ» به فراگیری فنون موسیقی پرداخت و ساز «اُبوا» را ساز تخصصی خویش برگزید.

او به عنوان هنرمند تکنواز برصحنهٔ شهرهای «برلین» در آلمان غربی؛ «نانسی»، «مارسی» و «لیون» در فرانسه درخشید.

در سال ۱۳۵۲ از سوی ارکستر سنفونیك تهران به عنوان تکنواز «اُبوا» به ایران دعوت شد که پس از اجرای موفقیت آمیز چند کنسرت، بار دیگر به آلمان غربی بازگشت و در مدت اقامت در آن کشور به عنوان نوازنده با ارکستر سنفونیك برلین و ارکستر فیلارمونیك آلمان غربی همکاری داشت.

در سال ۱۳۵۳ به ایران بازگشت و به یاری اندوخته‌هایش به همکاری با ارکستر سنفونیك تهران همت گذاشت؛ همچنین در دانشکدهٔ موسیقی دانشگاه تهران و هنرستان عالی موسیقی به عنوان استاد فن مشغول تدریس شد.

مجید انتظامی هم اکنون در طبقه‌بندی مشاغل هنرمندان، موزیسین درجهٔ یك شناخته شده است و در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نیز اشتغال دارد.

انتظامی پس از پیروزی انقلاب اسلامی، ساخت موسیقی متن برای فیلمهای سینمایی را با فیلم «سفر سنگ» آغاز کرد و پس از آن برای

فیلمهای «زال و سیمرغ»، «خط قرمز»، «آفتاب نشینها»، «پرونده»، «سناتور»، «سردار جنگل»، «دزد و نویسنده»، «آشیانهٔ مهر»، «ترن»، «گذرگاه»، «بحران»، «عقابها»، «کانی مانگا»، «گنبد نور»، «گودال»، «تفنگ شکسته»، «هراس»، «دستفروش»، «ابلیس»، «آخرین پرواز»، «شب بیست و نهم»، «بایسیکل ران»، «مدرسهٔ رجایی»، «راز کوکب»، «در آرزوی ازدواج»، «چشم شیشه‌ای»، «O منفی»، «دریا برای تو»، «آتش پنهان»، «دبیرستان»، «زرد قناری» و سریال تلویزیونی «گرگها» موسیقی متن ساخت.

دو قطعهٔ کورال به اسم «سیمرغ» و «آزادی» برای ارکستر سنفونیك و آخرین کار صحنه‌ای وی، موسیقی داستانی حماسهٔ خرمشهر، که برای ارکستر سنفونیك نوشته شده بود و شاهد اجرای آنها بوده‌ایم، از جمله دیگر آثار اوست.

لازم به توضیح است که موسیقی متن فیلم «ترن» کاندیدای ششمین جشنوارهٔ فیلم فجر و موسیقی متن فیلم «بایسیکل ران» برندهٔ سیمرغ بلورین هفتمین جشنوارهٔ فیلم فجر بود.

***

س ـ آیا تعریف خاصی از موسیقی فیلم دارید؟

ج ـ قبل از آنکه موسیقی فیلم را تعریف کنیم، باید ببینیم موسیقی فیلم تحت تاثیر چه سبکهایی است و ما در موسیقی فیلم، از چه سبکهایی استفاده می کنیم. به‌عقیدهٔ من ما در موسیقی فیلم، از سبکهای مختلفی همانند، موسیقی سنتی، ملی، کلاسیك، بازاری، الکترونیکی یاری می گیریم. در اینجا برای روشنتر شدن مطلب اشاره‌ای مختصر به هر یك از این موسیقیها می کنیم:

۱ـ موسیقی سنتی؛ در دورهٔ اسلامی، بخصوص دوران خلفای عباسی نضج گرفت و در این رهگذار از تاثیر بی چون و چرای «فارابی» و «صفی الدین ارموی»، «عبدالقادر مراغه‌ای» و نیز «قطب الدین شیرازی» برخوردار بود. نتهای موسیقی سنتی در کتب مختلف با علامت و حروف ابجد موجود و در دسترس می باشد.

شادروان «حاج مهدیقلی خان هدایت» (مخبر السلطنه) در این زمینه کتابی به نام دستور ابجدی برای اجرای آنها نوشته و دستگاههای این موسیقی را هم «وزارت فرهنگ و هنر» سابق، با نت رایج، به خط «موسی خان معروفی» چاپ و منتشر کرده است و «دکتر مهدی برکشلی» هم در دایرةالمعارف موسیقی این هفت دستگاه را گنجانده‌و علاوه بر اینها ردیفی هم از شادروان «علی اکبر خان شهنازی» به یادگار (از عمو و پدرش) دردست است که توسط آقای «رضا لطفی» به نت درآمده و آمادهٔ چاپ است. این هفت دستگاه عبارت اند از: «راست پنجگاه» «چهارگاه»، «سه‌گاه»، «شور»، «ماهور»، «نوا» و «همایون». هر کدام از این دستگاهها دارای گوشه‌های بسیاری است که برای آگاهی بیشتر از این مطلب، می توان‌به تاریخ موسیقی سنتی ایرانی مراجعه کرد.

۲ـ «موسیقی ملی»؛ هم که در سنوات اخیر به وسیلهٔ آقایان «سالار معزز» و «کلنل علینقی وزیری» و سپس «پرویز محمود» در ایران شکل

گرفته، همان موسیقی سنتی است که باخط و قواعد موسیقی غربی تلفیق شده است. در این باره آقایان «حنانه»، «دهلوی»، «استوار»، «باغچه‌بان» و «ناصری» و کسان دیگر که شاید من نمی دانم، زحمتهای بسیاری متحمل شده‌اند. هم اکنون این نوع موسیقی در هنرستانهای ما تدریس می شود. با تحولاتی که در چند ساله اخیر در امر موسیقی پیش آمده، موسیقی ملّی وضع بهتری به خود گرفته و تغییرات اساسی در آن رخ داده است و با زحماتی که آقایان «محمدرضا درویش» و «حسین علیزاده» و «کامبیز روشن روان» کشیده‌اند، موسیقی ملی ایران پا به عرصهٔ جدیدی گذاشته است.

۳ـ «موسیقی کلاسیك»؛ هم در اصل نوعی موسیقیِ «غربی ـ جهانی» است و با تحولاتی که در ابتدای قرن هفدهم در موسیقی رخ داده؛ شکل گرفته و به وجود آمده است. اما قاعدهٔ موسیقی کلاسیك را آهنگسازان آلمانی در قرن هیجدهم نوشته‌اند. می توان از «باخ»، «هایدن»، «موتسارت» و «بتهوون» به عنوان بنیانگذاران این موسیقی نام برد.

البته قابل ذکر است که موسیقی غربی در زمانهای مختلف، فرمهای مختلفی را دارا بوده است، از باروك در قرن هفدهم گرفته تا موسیقی مدرن و الکترونیك در قرن بیستم.

۴ـ «موسیقی بازاری یا موسیقی خال توری، یا موسیقی کافه‌ای»؛ بعد از حملهٔ مغول به ایران، هنر موسیقی، همانند بقیهٔ هنرها و ادبیات، لطمهٔ بزرگی خورد. موسیقی در خفا و خلوت، تنها برای خوشگذرانی و عیاشی به کار گرفته شد و مقام شریف خود را از دست داد. برخلاف کشورهای غربی که پس از قبول دین مسیح، موسیقی جنبهٔ مذهبی و روحانی پیدا کرد، موسیقی در ایران به صورت حرفه‌ای پست درآمد، و از همین جاست که در کنار موسیقی سنتی ما، موسیقی دیگری شکل گرفت که آن را موسیقی بازاری یا خال توری نامیدند. این موسیقی تا به امروز در کنار موسیقی علمی و سنتی ما پیش آمده و متأسفانه قسمت مهمی از موسیقی ما را دربرگرفته است و چون فهم این موسیقی برای عموم، سهل و راحت است، بنابراین مردم عوام گرایش بیشتری به این نوع موسیقی دارند. بدین خاطر آهنگسازان وظیفه دارند با سعی و تلاش بیشتر، موسیقی علمیِ سنتی را بیشتر معرفی کنند تا جایگاه اصلی خود را در نزد مردم به دست بیاورد.

۵ـ «موسیقی محلی و فولکلوریك»؛ به علت فرهنگهای متعددی که در کشور ما وجود دارد، به‌همان نحو که تفاوتهای فاحشی در طرز صحبت و لباس پوشیدن و آداب و رسوم مردم مناطق مختلف وجود دارد، موسیقی مناطق مختلف کشور ما هم تفاوت داشته و هر یك ویژگیهای خاص خود را دارا می باشد.حتی در

زمینهٔ سازها هم تفاوتهای عمده‌ای در جای جای کشور مشاهده می شود.

گروهی براین عقیده‌اند که موسیقی محلی و موسیقی فولکلوریك دو موسیقی متفاوت اند و عـده‌ای هم هـر دو را یکی می داننـد. من معتقدم، موسیقی هر محل و منطقه، تابع عقاید و فرهنگ و رسومات آن منطقه است، بـرای مثال موسیقی محلی گیلکی یـا بختیـاری یـا مازندرانی یا شیرازی و آذری، هر یك بـافت مخصوص به خود را دارند.

موسیقی فولکلور، ریشه در فرهنگها و سنتها دارد و به مناسبتهای گوناگون اجراهای گوناگون پیدا می کند، مانند عزاها و عروسیها.

موسیقی محلی، آن است که درحال حاضر می سازند و به مناسبتهایی اجرا می کنند.

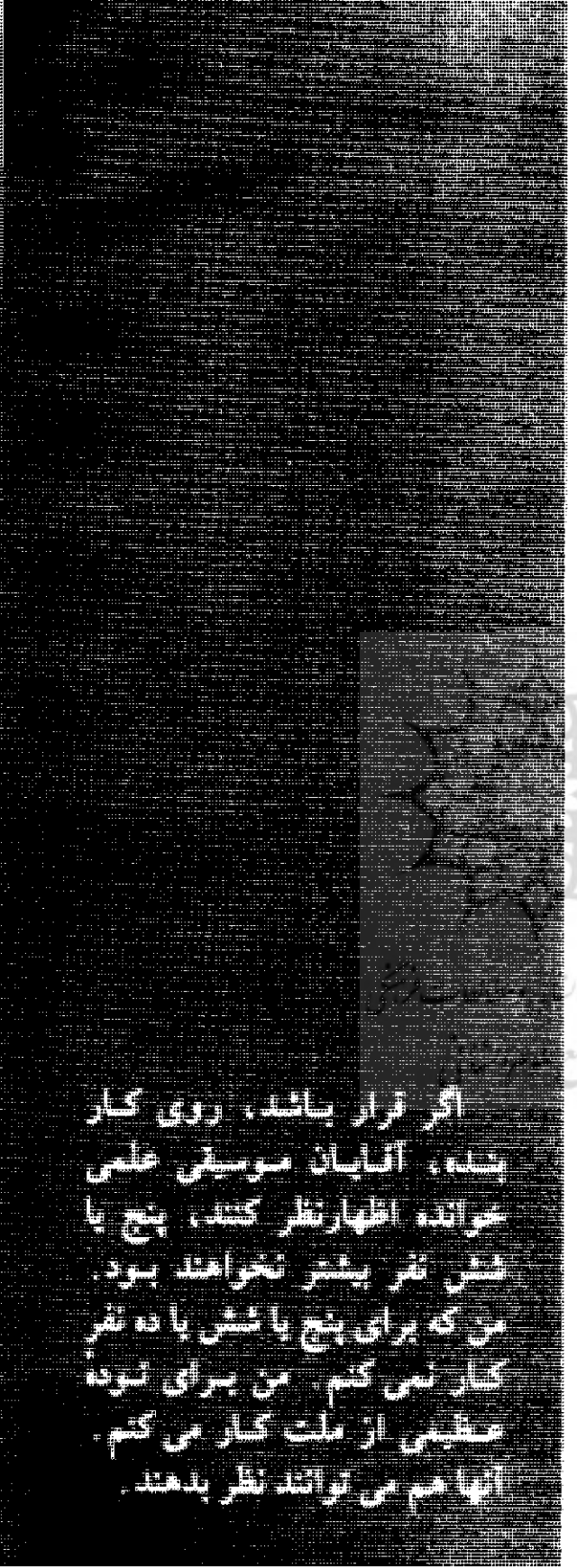
۶ـ «موسیقی الکترونیك»؛ در دههٔ ۱۹۶۰، دانشمندان مدارهای الکترونیکی را در سازهایی به نام سینتی سایزر آمیختنـد. نیمهٔ دوم قـرن بیستم را دورانی مهم در به وجود آوردن آلات صوتی الکترونیك می توان دانست. با اختراع این ساز، گروهی موافق و گروهی مخالف این دستگاه به پا خواستند و هر یك در رد دیگری سخنرانی می کرد. امـا خیلی زود صداهـای جذاب و ریتمهای جالب این دستگاهها، نسل جوان را به سوی خود کشاند و دیری نگذشت که این ساز جای خود را پیدا کرد و امروزه از جایگاه مستقلی برخوردار است. به علت توانـاییهای این ساز، صداهای فانتزی آن در سینما بسیار مورد استفاده قرار می گیرد.

حال می رسیم به موسیقی فیلم، مشخص است که در فیلم، ما با یك کار نمایشی رو به‌رو هستیم و بدیهی است که موسیقیِ چنین کاری به

عنوان یك عامل مؤثر باید همسوی با این کار نمایشی حرکت کند. شناخت فیلم و آشنایی با قواعد نمایشی هر فیلم، سازندهٔ موسیقی را بر آن می دارد که نسبت به ترکیب کلی فیلم دیدی صحیح داشته و موسیقی را متناسب با آن بسازد. انگیزه، کشمکش ها، اوج و فرود، هدف و بالأخره نتیجه‌گیری همان عناصری است که موسیقی فیلم باید آنها را همراهی کند و البته این امر به ساختار کلی فیلم وابسته است که موسیقی در کجا و چگونه به بیان حالت کلی تصویر بپردازد که هرچه بیشتر در درك تصویر و مآلاً در مخاطب، تأثیر بگذارد. این یك تعریف کلی در مورد موسیقی فیلم بود. البته موسیقی فیلم می تواند خودش را در ابعاد دیگری هم نشان بدهد و آن، موقعی است که موسیقی در بطن قرار می گیرد و فراتر از تصویر می رود و معنای خاصی پیدا می کند و با زیبایی به طور نمادین، به تعریف و توضیح اتفاقی که در تصویر روی نمی دهد، می پردازد و چیزی را بیان می کند که تصویر بیان نمی کند، و گاه حتی موسیقی فیلم و تصویر، در تضاد قرار می گیرند تا مفهوم جدیدی زاده شود.

س ـ پس شما معتقدید که موسیقی فیلم در خدمت فیلم و تصویر است. حال اگر استقلال را یکی از ویژگیهای هر هنری بدانیم، راهی باقی نمی ماند مگر آنکه بگوییم موسیقی فیلم هنر نیست...

ج ـ نوشتن موسیقی فیلم بسیار مشکلتر از موسیقی معمولی است. شما در موسیقی معمولی، حالات و معناهای درونی خود را می نویسید و تمی را که دوست دارید کار می کنید.



س ـ چون استقلال داریم . . .

ج ـ . . . همین . . . آن را با بافتهای دراماتیك که خودتان می دانید جلو می آورید تا زمانش به اندازهٔ کافی برسد. اما در سینما، شما گاه با فیلمها و تمهایی کار می کنید که از آنها بدتان می آید و به اجبار، چون این تم مکمل آن فیلم است، روی آن کار می کنید.

س ـ ممکن است خودتان آن تم را دوست نداشته باشید . . .

ج ـ . . . بله، خیلی پیش آمده . . .

س ـ . . . ولی چون قرار بر ساختن موسیقی فیلم است به آن تن در می دهید؟

ج ـ آهنگسازی فیلم، مثل جراحی است، باید بیماری و ضعف را تشخیص بدهید. آهنگساز فیلم هم تا وقتی فیلم را ندیده برای خودش چیزی نمی بافد، آن فیلم را می بیند و تحت تأثیر فیلم یك ملودی می سازد و روی آن کار می کند. در نتیجه هنر این است که شما از یك تصویر، تفسیر موسیقایی بکنید. نمی شود گفت موسیقی فیلم هنر نیست، چون شما تحت تأثیر فیلم چیزی ساخته‌اید.

س ـ اما اینجا به طور مستقل و با تکیه بر حالات درونی، چیزی خلق نشده که هنر باشد، هرچه هست متکی به حس فرد دیگری (فیلمساز) است.

ج ـ شما نمی توانید بگویید چیزی خلق نشده، کما اینکه مواردی هست که فیلمها مرده و رفته‌اند؛ اما موسیقی آنها تا ابد ماندگار شده است، نمی توانید بگویید چیزی خلق نشده.

س ـ اصلاً مسئلهٔ مهم ما این است که حتی در این موارد هم موسیقی فیلم استقلال ندارد، آهنگساز حرف خودش را نمی زند . . .

ج ـ حرف تصویر را می زند . . .

س ـ . . . بله حرف تصویر را می زند، چیزی را که در تصویر هست متبلور می کند، چیزی از پیش خود به این دایرهٔ هنر اضافه نمی کند.

ج ـ همهٔ اینها بسته به تعریف ما از هنر است. من فکر می کنم نوشتن یك اثر، همیشه هنر است. حالا شما تحت تأثیر یك فضا، چیزی را درست می کنید، یعنی همین که می نویسید و آن را پیاده می کنید، این هنر است، چرا هر کسی این کارها را نمی کند؟ به این خاطر که هنرش را ندارد. حال ممکن است شما تحت تأثیر فیلم، خواسته‌هایتان را منتقل کنید. کسی هنرمندتر است که برداشت درست تر و بهتری از فیلم داشته باشد و بتواند برداشت خود را پیاده کند.

برای مثال، می توان یك فیلم را به چند آهنگساز داد که موسیقی آن را کار کنند، شما خواهید دید که هر کس به نحو خاصی از فیلم برداشت می کند. فیلم که به شما نمی گوید چه ملودیی را کار کنید، شما هستید که باید روی سلیقهٔ تخصصی خود، چیزی بسازید و این هنر است. درست است که موسیقی فیلم تحت تأثیر تصویر و فیلم است اما آثار موسیقیدانان بزرگ دنیا نیز تحت تأثیر زمانها و مکانها و فضاهای خاصی ساخته می شود.

هر موسیقیی در هر صورت تحت تأثیر فضا و زمان و حال و هوای خاصی، الهام گرفته می شود. موسیقی فیلم هم تحت تأثیر فضای فیلم ساخته می شود.

س ـ موسیقی کدام فیلمها بر شما تأثیر گذاشته‌اند؟

ج ـ فیلمهایی که موسیقی جاودانه دارند، یکی موسیقی فیلم میشن است، چون تمام خصلتهای یك موسیقی فیلم را دارد، اصلاً فیلم یك تابلوست و هر نمای آن یك عکس زیبا.

س ـ اگر فیلمی، هر نمای آن یك عکس زیبا نباشد، اما موسیقی همگام با فیلم حرکت کند، وضع چطور است، باز هم می توانیم بگوییم آن موسیقی زیباست یا خیر؟

ج ـ بله... چرا نباید بگوییم، شما چند مثال خواستید و من میشن را ذکر کردم.

س ـ نظرم این است که بیاییم و دست به نقد موسیقی موفق یك فیلم (از نظر شما) بزنیم و ببینیم چرا خوب است؟

ج ـ فیلمهایی وجود دارد که زیاد تعریفی ندارند اما موسیقی شاهکاری دارند، بهتراست در مورد یك قطعه‌ای که خودمان کارکرده‌ایم بنشینیم و صحبت کنیم.

س ـ مثلاً «بایسیکل ران»؟

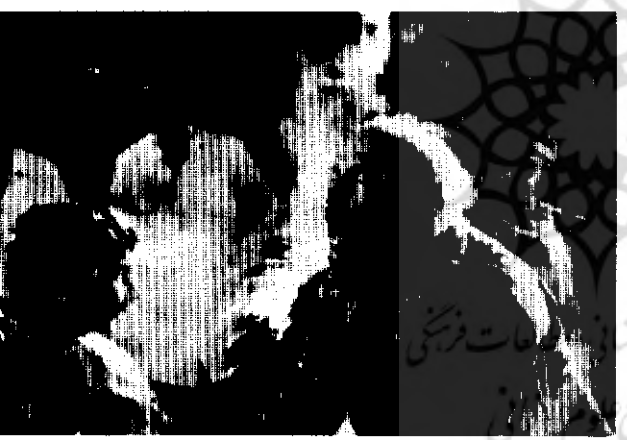
ج ـ خوب، در مورد بایسیکل ران باید بگویم من قبل از کار روی فیلمنامه روی فضای دیگری کار کرده بودم. فکر می کردم...

س ـ یعنی چیزهایی که با خواندن فیلمنامه در ذهنتان شکل گرفته بود و براساس همانها موسیقی را ساخته بودید، آن فضایی نبود که فیلم به وجود آورده بود؟

ج ـ چون چند ماهی طول کشید تا فیلم حاضر شود، من در آن موقع فکر خاصی نکرده و بیشتر در موسیقی «پاپ» فکر کرده بودم.

س ـ یعنی نشد که فیلم را ببینید؟

ج ـ فیلم که حاضر نبود. آقای مخملباف آمد و خلاصهٔ داستان را گفت و من هم روی برداشتهای همان لحظه برای خودم نت برداشتم. بعد که فیلم حاضر شد و آن را دیدم، اولش ترسیده بودم. چون موسیقی فیلمها قدری روال عادی دارد. شما وقتی موسیقی فیلم خانوادگی می سازید، تکلیفتان روشن است. معلوم است موسیقی که می سازید باید حالت ملودرام داشته باشد. همین طور است وقتی که موسیقی اکشن یا جنگی می سازید. اما وقتی شما ناگهان با فیلمهایی که باید برایشان موسیقی محلی بنویسید مواجه می شوید باید المانهای آن محل را در کار خود وارد کنید. من عقیده دارم موسیقی فیلم باید جغرافیای فیلم را



پای سیکل ران

هم در خود داشته باشد. البته نمونه‌هایی مثل رقص با گرگها هستند که این کار را نمی کنند و موسیقی این فیلم جایزهٔ اسکار را هم برده است.

س ـ وضعیت موسیقی فیلم کشور را چطور ارزیابی می کنید و دورنمای آن را چطور می بینید، مثلاً موسیقی دههٔ هفتاد چطور خواهد بود؟

ج ـ اگر سیر تحولی حاضر را دنبال کنیم خوب است. قبل از انقلاب ما فاقد موسیقی

فیلم به شکل حاضر بودیم و اگر بوده، بسیار محدود و انگشت شمار بوده است. قبلاً یك ترانه‌ای برای فیلم می ساختند و مابقی موسیقی را از روی صفحه‌ها و فیلمهای خارجی برمی داشتند. اما این فکر امروزی که فیلم باید موسیقی خودش را داشته باشد، از اوایل انقلاب شروع شد و باید ادامه پیدا کند تا آتیه موسیقی در سینما روشن باشد. به عقیدهٔ من

زرد قناری

موسیقی فیلم از قیصر به این طرف شکل گرفت. البته در این ده ـ دوازده ساله، موسیقی فیلم، هنوز روال خودش را پیدا نکرده است. متأسفانه کم نیستند تعداد فیلمهای ایرانی که از روی نمونه‌های خارجی ساخته می شوند و آهنگساز فیلم هم همان کار را کرده و موسیقی را در همان مایه‌های موسیقی فیلم اصلی ساخته است، منتها با سازهای ایرانی. به عقیدهٔ من اگر به همین منوال جلو برویم، در ده ـ دوازده سال آینده موسیقی ما از بین خواهد رفت الآن از لحاظ استودیو و خصوصاً نوازنده سخت در تنگنا قرار داریم. در دههٔ اخیر، هنرستانهای موسیقی بازدهی درستی نداشته‌اند و روی روال درست کار نکرده‌اند و استادهای چیره‌دستی نداشته‌اند تا نوازنده‌های چیره‌دست تربیت کنند. بنابراین می بینیم یك دهه می گذرد و در رشته‌ای که می شود پنج یا شش ساله، نوازنده قوی تربیت کرد، موفق نبوده‌ایم. اگر کسی هم به جایی رسیده، خودش کار کرده، توی ذات خودش بوده نه اینکه استاد به او آموخته باشد. هستند یکی دو نفر که ساز می زنند اما در حد بهره‌برداری نیستند. تمام کسانی هم که الآن دارند کار می کنند بالای چهل ـ پنجاه سال سن دارند. البته شاید آن طرف دنیا بشود تا هفتاد سالگی ساز زد اما با شرایط زندگی فعلی کشور و با وجود این همه فشار عصبی چه در حین کار و چه در حین رفت و آمد... دیگر یك فرد بالای پنجاه سال نمی تواند ساز بزند. من الآن بیست سال سابقهٔ کار دارم، نهایتاً ده سال دیگر بازنشسته می شوم، یعنی کسانی که الآن مشغول موسیقی و موسیقی فیلم هستند، در ده سال آینده دست از کار خواهند کشید، پس باید یك گروه باشد که جانشین آنها بشود اما متأسفانه با روال فعلیِ آموزش، در ده سال آینده هم برای اینها جانشینی پیدا نخواهد شد. در کل من برای موسیقی و موسیقی فیلم، آیندهٔ خوش و درخشانی نمی بینم. الآن ما نمی توانیم ارکستر را در استودیو بنشانیم تا با هم بزنند و کار ضبط شود. یك علت، اینکه از عهدهٔ مسائل مالی آن برنمی آییم و یکی اینکه نوازندهٔ قوی به این تعداد نداریم. فرض کنید ما

می خواهیم یك قطعه را با استفاده از یك ارکستر بیست نفره، اجرا و ضبط کنیم، حتی اگر بگوییم ده نفر از این افراد قوی هستند، ده نفر دیگر می مانند که در آن حد نیستند و ما اگر بخواهیم یك قطعه را با چنین ارکستری اجرا کنیم دو یا سه روز طول می کشد، چون هی می زنند و هر بار خراب می شود و. . . این کار هزینه را بالا می برد. گاه یك روز طول می کشد که مثلاً سه دقیقه موسیقی، آن هم از یك ساز، ضبط کنیم. نوازنده ضعیف است. هیچ کجای دنیا این طور که ما کار می کنیم، کار نمی کنند. این موسیقی که ما ضبط می کنیم، ماشینی و بی حس است. ممکن است ملودیش زیبا باشد اما موسیقی که فقط یك ملودی نیست. همراهی کننده‌ها و فرکانسهای مکمل و تداخل رنگهای سازها هستند که موسیقی و ملودی را شکل می دهند. اما الآن قطعه‌ای را که باید یك ارکستر بنوازد، تك تك سازها می زنند و ما در نهایت آنها را ضبط و با هم ادغام می کنیم. اینجاست که نوازنده‌ها «ماشین وار» نتها را می نوازند و تنها یك راه برای آهنگساز می ماند و آن اینکه تمام آن حسی را که می خواهد، از یك ساز سلو بیرون بکشد. به همین دلیل در چند سال اخیر، بیشتر ملودیها را فقط یك ساز تنها می نوازد و من معتقدم با این روش ما دائماً درحال تکرار خودمان هستیم. در چنین موقعیت و فضایی، رنگ آمیزی خاص ارکستری، به خاطر کمبودها، آرام آرام دارد از یادمان می رود و شما مطمئن باشید اگر سیستم آموزشی هنرستانها بهبود نیابد، در ده سال آینده همین توانایی ناقص امروز را هم نخواهیم داشت.

قبلاً یك ترانه‌ای برای فیلم می ساختند و مابقی موسیقی را از روی صفحه‌ها و فیلمهای خارجی برمی داشتند. اما این فکر امروزی که فیلم باید موسیقی خودش را داشته باشد، از اوایل انقلاب شروع شد.

از سوی دیگر با آمدن کامپیوتر به بازار، کسی که درس کامپیوتر خوانده، با به خرج دادن قدری ذوق، می تواند با این دستگاهها صداهای موسیقی بیرون بکشد و امروزه هستند کسانی که با همین روش خود را وارد بازار کار آهنگسازی فیلم کرده‌اند و از وزارت ارشاد هم کارت گرفته‌اند. تمام این مسائل دست به دست هم می دهند تا ما اعتراف کنیم که موسیقی امروز ما علمی نیست. یك تم است که مکرراً اجرا می شود. بد نیست اشاره کنم که امروزه طرح دادن مدرك دکترا به هنرمندان هم، ارزش خود را از دست داده است چون فرض کنید ما، بیست بازیگر داریم که ده تایشان مدرك دکترا دارند، این مدرك دیگر ارزشی ندارد چون همه صاحب آن هستند، حالا این کارتهای آهنگسازی هم که می دهند همین طور است. این کارتها چه ارزشی دارد، فقط فضای کمی را در کیف اشغال می کنند! داشتن آن چه مزیتی دارد که نداشتنش نقصان به حساب بیاید؟ کسی این کارتها را قبول ندارد.

س ـ به نظر شما، ایده‌آل چیست، این کارتها را باید به چه کسانی و با چه شرایطی بدهند؟

ج ـ من همواره معتقدم؛ کار هر کس، نشاندهندهٔ علم اوست. نمی توانم شرط خاصی بگذارم و بگویم مثلاً شرطش قبول شدن در امتحان است. کارها نمایانگرند و شعور و فرهنگ و سواد آهنگساز را به خوبی آشکار می کنند. فقط می گویم نباید به هر کسی که از راه می رسد کارت داد، چون شاید ارزش کارت کسانی که بحق آن را دریافت کرده‌اند، به همین دلیل صدور بی رویهٔ کارت، پایمال شود.

س: فکر می کنید آهنگسازان ما به دانستنیهای حوزهٔ موسیقی امروز جهان مسلط باشند؟

ج ـ عده‌ای از آنها دارای این تسلط هستند، می دانند و آگاه هستند و نوشته‌هایشان مبین این تسلط و آگاهی است آنها به نحوی با ارکستر بزرگ کار کرده‌اند یا برای ارکستر بزرگ نوشته‌اند. من معتقدم آن موسیقی درست است که قابل اجرا روی صحنه باشد. یعنی نتی را که برای کار در استودیو نوشته‌اید، بتوانید در ارکستر سمفونیك هم اجرا کنید. یا بدهید برایتان اجرا کنند. اینجاست که تنها آثار قوی، سربلند از این آزمون بیرون می آیند. زیرا وقتی کار در استودیو باشد شما می توانید صدای سنتور را آنقدر بالا ببرید که بر صدای چهل ساز

دیگر چیره باشد اما در موقعیت اجرای ارکستری، متوجه می شوید وقتی چهل ساز می زنند اصلاً صدای سنتور به گوش نمی رسد. وقتی آن چهل ساز زدند و صدای سنتورتان هم به گوش رسید و به عنوان یك ساز سلو کارکرد، این را می گویند علمی نویسی.

قطعاتی که الآن در کشور ما نوشته می شود خیلیهایش به درد کار ارکستری و اجرای زنده نمی خورد. در موسیقی استودیویی می بینید که ترومپتها و ترومبونها و ارکستر زهی و... با نهایت شدت می نوازند اما صدای یك فلوت صدای آنها را خفه می کند، اینجا کارِ علمی نشده بلکه ولوم صدای فلوت در حین ضبط بالا رفته است. در اجرای زنده اگر قطعه به صورت علمی نگاشته نشده باشد، در این اوج صداها، صدای فلوت و نی و تار اصلاً به گوش نخواهد رسید. کارهای استودیویی، به عقیدهٔ من، فاقد ارزش موسیقایی قابل بحث می باشند. اجرای ارکستری آثار، محك با ارزشی است که آهنگساز را می توان نسبت به آن سنجید...

س - ... که اینکاره هست یا خیر؟

ج - بله... که اینکاره هست یا خیر، خیلیها خودشان هم می دانند که اینکاره نیستند؛ اما در جمع که می رسند انکار می کنند. بهترین امتحان برای آهنگسازان درخواست از آنها برای نگاشتن قطعه‌ای است که بشود با ارکستر اجرایش کرد. اینجاست که مسائل عدیده‌ای پیش می آید که تنها یك آهنگساز توانا قادر به حل آنهاست، مشخص کردن نوع کمپوزیسیون، اینکه چه سازی را با چه سازی همراه کنیم. تا صدایش بهتر و برجسته‌تر باشد و... کار هر کسی نیست؛ این

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنر این است که شما از یك تصویر، تفسیر موسیقایی بکنید. نمی شود گفت موسیقی فیلم هنر نیست، چون شما تحت تأثیر فیلم چیزی ساخته‌اید.

در آرزوی ازدواج

بهترین امتحان است.

س: موسیقی فیلم، حتی در یک فیلم، منسجم نیست، بی هدف و سرگردان و آواره به هر طرف می رود.

ج ـ بله موسیقی فیلمهای ما دائماً از این شاخه به آن شاخه می روند، یك رنگ شاد و یك قطعهٔ دلهره‌آور و قطعات عاطفی و غمگین و... در کنار هم می آیند، و معجونی از همه نوع موسیقی ساخته می شود. اگر پرسیده شود: چرا این طور است؟ من جواب می دهم که چون خود فیلمها به این شکل هستند! الآن فیلمها به گونه‌ای ساخته می شوند که آهنگساز مجبور است تمام فرمهای موسیقی را توی فیلم بریزد، وگرنه از فیلم جدا می شود. در آن سوی دنیا می بینید که یك موزیسین، یك فرم خاص را انتخاب کرده و تا آخر هم همان را ادامه می دهد، چون مسیر فیلم روشن است و کسی که فیلم را ساخته، حتیٰ اگر نیّت تجارت هم داشته باشد، از این شاخه به آن شاخه نمی پرد و در مسیر خود جلو می رود. ما می بینیم که در نیم ساعت موسیقی فیلم، در تمامی زمینه‌ها و انواع موسیقی کار می شود. احیاناً اگر هنرپیشهٔ فیلم یك سفر جنوب برود موسیقی یك کمی جنوبی می شود، بعد اگر به شهر بیاید و با قاچاقچیها نشست و برخاست کند، موسیقی پلیسی می شود و برای فروش بیشتر باید یك عروسی هم در فیلم اتفاق بیفتد پس رنگ عروسی هم لازم است... خلاصه می بینید همه چیز بلاتکلیف می ماند. آهنگساز انجام وظیفه می کند؛ اما بلاتکلیف است و اجبار دارد از انواع و اقسام موسیقی در چنین فیلمهایی استفاده کند.

این هم یکی از مشکلات موسیقی فیلم است. یا مثلاً از آن طرف در استودیو کارمی کنید یکدفعه دستگاه ضبط می ایستد و کار خراب می شود. می پرسی: آقا چرا ایستاد؟ می گویند: فلان قطعه‌اش خراب است و از خارج هم وارد نمی شود. اگر خودمان وارد کنیم اینقدر دلار می شود و... این وسط تکلیف موسیقی چه می شود... من نمی دانم. نوازنده می آید توی استودیو اما حسال زدن ندارد. می پرسی: آقا چته؟ می گوید: فلان کوپن اعلام شده و زنم توی صف است باید بروم دنبالش تا او برود سر کار و من بایستم بجایش... اینها مسائل مهمی نیستند اما تأثیرات مهمی در کار بجا می گذارند و کار را با مشکل توأم می کنند. خوب هر ساعت وقت هم که تلف می شود ما مجبوریم پول استودیو را بدهیم. نوازنده ضعیف است و یك کار نیم ساعته را در ده ساعت انجام می دهد، ما مجبوریم پول ده ساعت را به او بدهیم وگرنه دفعه بعد سر کار نمی آید. اینها همگی دست به دست هم می دهند و مشکل ساز می شوند. بنده هم فکر نمی کنم این مشکلات به این زودیها حل شود.

س ـ برخی آهنگسازان معتقدند: کسی که موسیقی علمی نمی داند، حق اظهارنظر دربارهٔ ساخته‌های آنها را ندارد؛ نه کارگردان، نه منتقد، نه بیننده و نه شنونده.

ج ـ اینکه هر کس موسیقی علمی نمی داند نباید اظهارنظر کند، عقیدهٔ درستی نیست. اگر قرار باشد روی کار بنده آقایانِ موسیقی علمی خوانده اظهار نظر کنند، پنج یا شش نفر بیشتر نخواهند بود. من که برای پنج یا شش یا ده نفر کار نمی کنم، من برای تودهٔ عظیمی از ملت کار می کنم، آنها هم می توانند نظر بدهند و البته آن ده نفر هم مجاز به نظر دادن هستند. تازه مگر کار موسیقی علمی در کشور ما در چه سطحی است؟ ما با شرایط بد در اینجا کار می کنیم. شما حساب کنید وقتی آهنگسازان ینگه دنیا می خواهند موسیقی بسازند، بیست نوع کامپیوتر پیش رو دارند و از هر کدام یك نوع صدا بیرون می کشند، این با کار آهنگساز ما فرق دارد که مجبوریم با یك کامپیوتر اسباب بازی بیست نوع صدا بیرون بکشیم. نباید از منِ آهنگساز توقعی در حدّ «موریس ژار» داشته باشند.

در مورد فیلم هم همین طور، نباید فیلمهای سینمای پیشرفته دنیا را با فیلمهای خودمان قیاس کنیم. اما باید تلاش کنیم تا از قافلهٔ سینمای پیشرفته هم عقب نمانیم. من و امثال من باید در جهت بهبود کیفی کار تلاش کنیم و می کنیم. در اینجاست که برخی دوستان آهنگساز بحقِ می گویند: منتقدی که موسیقی نمی داند نباید دربارهٔ موسیقی فیلم اظهار نظر کند.

س ـ شما خودتان دست به قلم دارید؟

ج ـ چیزهایی را که می نویسم لااقل قابل فهم هستند.

س ـ چرا خودتان نقد موسیقی فیلم نمی نویسید تا دیگران به غلط نقد ننویسند؟

ج ـ آخر یك خطر هم دارد. در این مُلك، صد آهنگساز فیلم که نداریم. پنج شش تا هستند که اگر به یکی شان بگویید: آقا اینجای کار کمی کج است، دیگر از فردا اعتنایی به

شما نمی کنند.

س ـ چه باید کرد که از زود رنجی و ظرافت طبع! اینها کاست؟

ج ـ نقد باید درست باشد. نقد درست، باید موشکافانه با اثر مواجه شود و کل موسیقی فیلم را ببیند نه اینکه بنویسند: اینجایش غلط بوده و به فیلم نمی خورده؛ و به‌همین هم بسنده کنند. باید درنظر داشت؛ موسیقی که صددرصد هم برای فیلم خوب نبوده اما صاحب پشتوانهٔ فرهنگی بوده است، ارزشش بسیار بیشتر از آن موسیقی است که با یك سینتی سایزر زده شود و به فیلم هم بخورد و متعاقب آن، پس از به به و چه چه جایزه هم بگیرد.

س ـ در مورد جایزهٔ موسیقی فیلم جشنوارهٔ نهم چه نظری دارید؟

ج ـ نمی دانم... خوشبختانه یا بدبختانه، هیئت داوران جشنواره هر سال عوض می شوند و افراد مختلفی هستند که روی موسیقی نظر می دهند. جایزهٔ جشنوارهٔ نهم هم فقط نظرات چنین هیئت داورانی است.

س ـ نقش کارگردان در موسیقی فیلم چیست (یا چه باید باشد)؟

ج ـ خیلی خوب است که کارگردانان ما، لااقل اطلاعات کمی دربارهٔ موسیقی داشته باشند تا کارگردان و آهنگساز، حرف همدیگر را بفهمند. اگر اینطور باشد، مثلاً در یك فیلم عاطفی، کارگردان ناگهان وسط فیلم نمی گوید: «اینجا را مرموز کن!» وقتی خود صحنه و نمای فیلم اصلاً مرموز نیست، چه باید کرد؟ اگر کارگردان موسیقی مرموز می خواهد، اول باید فضاسازی کرده باشد تا من بتوانم با موسیقیم کمکی کرده باشم. وقتی

دستفروش

کارگردان نتوانسته چنین کاری کند از من انتظار دارد با موسیقی کمبودهایش را جبران کنم. خیلی خوب است که اگر کارگردانهای ما مختصری موسیقی نمی خوانند. لااقل بشنوند، تا در کار با آهنگساز تفاهم حاصل شود.

س ـ آهنگساز را چه وقت باید برای ساخت موسیقی خبر کرد، در هنگام دکوپاژ، وقت مونتاژ، بعد از لابراتوار، یا یك هفته مانده به جشنواره؟

ج ـ مسائل اقتصادی همیشه نقش بزرگی بازی می کنند. من الآن نُه ماه است بیکارم، نه اینکه کار نبوده منتها کارهای سطح پایین بوده و من نپذیرفته‌ام. درست این است که یك آهنگساز با یکی دو موسیقی فیلم بتواند در طول سال زندگیش را بچرخاند. به همین دلیل

آهنگساز مجبور است در چهار ماههٔ آخر سال هر قدر می تواند کار کند. آقای بیات راست می گفت که موسیقی فیلمش را در خواب می نویسد. گاه آهنگساز در ایام جشنواره فرصت خوابیدن ندارد. بعضی از آهنگسازان دنبال کارسخت نمی رونسد الآن موسیقی عاطفی و خانوادگی نوشتن آسانتر از دیگر شکلهای موسیقی است زیرا نیروی کمتر و ارکستر کوچکتری می خواهد.

برگردیم سر اصل سؤال؛ موقعی که فیلمنامه شروع به آماده شدن می کند آهنگساز باید در فضای کار قرار بگیرد و هرچه کار جلو می رود او هم حضور داشته باشد.

س ـ گویا آهنگسازان فیلم چندان علاقه‌ای به تحقیق در زمینهٔ موسیقی ندارند، این طور نیست؟

خیلی خوب است که اگر کارگردانهای ما مختصری موسیقی نمی خوانند لااقل بشنوند، تا درکار با آهنگساز تفاهم حاصل شود.

ج - هر کس عشقش را داشته باشد دنبال تحقیق می رود. به عقیدهٔ من از مرحوم حنانه، استفادهٔ نابجا شد. ایشان اصلاً نباید موسیقی فیلم می نوشتند، باید فضایی درست می کردند تا ایشان فقط تحقیق کنند در زمینه‌های مختلف موسیقی، ایشان به خاطر معیشت مجبور به نوشتن موسیقی فیلم بود و به همین دلیل «حرام» شد. حنانه قابلیت آن را داشت که چندین اثر بجا بگذارد تا من و امثال من از آن منابع یاد بگیریم.

س - موسیقی ایرانی، قابلیت فیلمی شدن دارد؟ می تواند فضای دراماتیک خلق کند؟ سازهای ما جواب می دهند؟

ج - بستگی به فیلم دارد. خود فیلم می گوید که در چه فضایی برای من کارکن. به عقیدهٔ من با سازها و موسیقی سنتی و ردیفهای آن، می توان آثاری با قدرت بیانی و فضاسازی دراماتیکی بسیار بالا خلق کرد. از لحاظ کوبه‌ای و دینامیک موسیقی هم، موسیقی ما قدرتمند است. من این را در موسیقی **حماسهٔ خرمشهر** به کار برده‌ام و موسیقی در آنجا قدرت بسیار بالایی دارد. سایر دوستان هم تجربه کرده و نتایج خوبی گرفته‌اند. منتها باید از موسیقی ایرانی (و هر موسیقی دیگر) در جای خود به نحوی صحیح استفاده کرد.

س - برگردیم به نقد موسیقی فیلم...

ج - من می گویم نقد نویسی با فحاشی کردن فرق دارد. در برخی نقدها بی حرمتی رواج دارد. یك نقد می خواندم که نوشته بود: «آهنگساز از این کارها شرم نمی کند؟ اگر گدایی کند بهتر از آن است که چنین موسیقیی بنویسد.» درج این مطالب بی احترامی است به کسی که پنجاه سال موسیقی خوانده و موزیسین است.

در نقد باید نقاط قوت و ضعف کار را توأماً یادآور شد و از دایرهٔ بی حرمتی دوری جست. نقد باید آمیخته با تشویق باشد و راه درست را با مثالهای درست نشان بدهد. آهنگساز وقتی بداند، کسی که کارش را نقد کرده خودش موسیقی می داند، ذوق می کند ولو اینکه بدهم نوشته باشد. اما معمولاً کسانی که نقد موسیقی فیلم می نویسند اطلاعات کمی در مورد موسیقی دارند و برخوردهایشان اکثراً احساسی است.

س - کدام کارتان را بیشتر می پسندید؟

ج - جواب این سؤال را به راحتی نمی توان داد. من اغلب کارهایم را دوست دارم. هر کاری ویژگی خود را دارد و هر کلام رازی در درونش هست که نشانگر یك اندیشه است. من بشخصه موسیقیی را بیشتر دوست دارم که بار دراماتیکی و عمق فرهنگی آن بیشتر باشد. از کارهای خودم موسیقی متن فیلمهای **دستفروش، بایسیکل ران، ترن، مدرسهٔ رجایی، سردار جنگل، گذرگاه، ابلیس** و **آخرین پرواز** را بیشتر دوست دارم.