س : لطفاً قدری از بیوگرافی خودتان بگویید .

ج : من در تهران به دنیا آمده‌ام و الآن حدود ۵۹ سال دارم و از کلاس پنجم دبستان هم به هنرستان موسیقی رفته‌ام . حال اینکه چرا و چطور به هنرستان راه یافتم سرگذشتی دارد . من اصولاً بچه بازیگوشی بودم و چندان دل به درس نمی دادم و صبح تا شام ، خود را با یك وسیله موسیقی مشغول می کردم و گاه ساز مادرم را برمی داشتم و با آن بازی می کردم ، ناگفته نماند که مادرم شاگرد کلنل وزیری بود .

اطرافیان همواره به پدرم پیشنهاد می کردند تا مرا به مدرسه موسیقی بفرستد ؛ این اطرافیان کسانی بودند چون صبا ، سماعی ، وزیری تبار و قوامی ؛ اما پدرم زیر بار نمی رفت چون او موسیقی را مطربی می دانست و معتقد بود وارد درخارج هم واردیك ارکستر شدم و با این ارکستر شدن در کار موسیقی کار آدم حسابی نیست . بالأخره یك روز مرحوم صبا به پدرم گفت که : «آقاجان ، موسیقی مطرب بازی نیست ، برای خودش مدرسه و هنرستان و دانشگاه دارد . این بچه بعدها می تواند برود در خارجه ادامه تحصیل بدهد و . . . » خلاصه از کلاس پنجم ابتدایی بود که راهم به طرف هنرستان موسیقی کج شد . کلاس اول متوسطه بودم که اولین موسیقی فیلم را نوشتم ، در آن داریوش رفیعی و دلکش می خواندند و ما آن را در جاده کرج و در استودیوی دکتر کوشان ضبط کردیم . از آن به بعد شاگرد خوبی شدم ، نه از درس عقب ماندم و نه تنبلی کردم . من درسم را تا سال چهارم دوره عالی خواندم و بعد به بلژیك رفتم و شش سال بعد هم به پاریس رفتم و سپس به ایران بازگشتم .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گفتگو با فریدون ناصری

موسیقی فیلم در سینمای ایران

تقریباً در همه اروپا کنسرت دادم، در این مدت آثار مدرنیستهای اروپا را اجرا می کردیم.

پس از برگشتن به ایران در سال ۱۳۴۳ شش-هفت ماه در وزارت فرهنگ و هنر وقت مشغول شدم. در آن موقع مرحوم مرتضی حنانه - که اول، معلم و بعد رفیق و همکارم بود - در رادیو کار می کرد. او مرا به کار در رادیو دعوت کرد و بنده هم پس از مصاحبه‌ای در رادیو مشغول به کار شدم. در آنجا کارهای مختلفی داشتم؛ از عضو شورا و رئیس آرشیو گرفته تا تنظیم کننده و رهبر ارکستر و نویسنده و تهیه کننده. در این زمان تواماً کارهایم از رادیو ۱ و رادیو ۲ پخش می شد.

یکی دیگر از کارهایم ارتباط با رادیوهای خارجی بود، بدین ترتیب که ما به آنها برنامه داده و از آنها برنامه‌های مورد نیاز خود را می گرفتیم. این کار ادامه داشت تا زمانی که رادیو و تلویزیون ادغام شد. در این موقع کار ما سنگین شد زیرا علاوه بر رادیو باید کارهای تلویزیونی را هم انجام می دادیم. کار ما بدین ترتیب ادامه داشت تا سال پنجاه و هفت.

چهار پنج سال قبل که فرهاد خسروی مسئولیت موسیقی رادیو را پذیرفت مرا هم دعوت به همکاری کرد، بدین ترتیب شورای موسیقی رادیو متشکل از من و فریدون شهبازیان و خسروی و نیز علی معلم به عنوان کسی که اشعار مربوطه را بازدید می کرد شروع به کار کرد. بدین ترتیب چند ماهی هم آنجا کار کردیم.

س: لطفاً بفرمایید چه تعریفی از موسیقی فیلم دارید؟

ج: موسیقی فیلم یك تعریف جهانی دارد و چیزی نیست که بنده بخواهم آن را شخصاً بیان کنم و از خود تعریفی بدهم. این تعریف جهانی چیزی نیست که کسی بخواهد آن را عوض کند و باز می گویم این تعریف مشخص بارها و بارها عنوان شده است اما «گوش اگر گوش تو و ناله اگر نالهٔ من / آنچه البته به جایی نرسد فریاد است». اصلاً انگار کسی گوشش به این مسائلِ شناخته شدهٔ جهانی بدهکار نیست.

من بارها گفته‌ام و باز می گویم که حاضرم پشت میز مونتاژ بنشینم و موسیقیِ نود در صد فیلمهای حاضر کشورمان را عوض کنم، قطعه اول را به آخر فیلم ببرم و جای موسیقی صحنه‌های مختلف را با هم عوض کنم و. . . اگر آب از آب تکان خورد هر چه می گویید بگویید. حتی خودِ حضرت آهنگسازش هم

نخواهد فهمید که چه اتفاقی افتاده است. خوب، اگر موسیقی فیلم این طور است پس هر کسی حق دارد خود را آهنگساز فیلم بداند. قضیه موسیقی فیلم مثل نظم و نثر سعدی سهل و ممتنع است، هر کسی فکر می کند می تواند موسیقی فیلم بنویسد حال آنکه نوشتن موسیقی فیلم به این آسانی که برخی گمان می کنند، نیست. متأسفانه از مدتها قبل، شاید از بیست سال قبل به این طرف، کارگردانان ما هر کجا که دیالوگ کم می آورند، هر کجا که عکس کم می آورند و هر کجا که اکشن لازم را نمی یابند و همه چیز در هم می رود سراغ موسیقی می روند تا به واسطهٔ آن جای خالی را پر کنند. اصلاً در کجای دنیا دیده‌اید موسیقی تا این حد در زیر فیلم ناله و ضجه کند و گوش را بیازارد؟ البته هستند عدهٔ معدودی که حقیقتاً موسیقی فیلم را می شناسند و کاربردهای آن را می دانند.

یکی از بهترین نمونه‌های قابل ارائه در قرن بیستم، فردی است به نام موریس ژار. انگشت روی هر کدام از آثار این آهنگساز فیلم که بگذارید خواهید دید که خلاقیت و بداعت از آن پیداست. با شنیدن اولین قطعهٔ موسیقی فیلمی که توسط او نوشته شده باشد، شما به حال و هوای فیلم پی می برید و در می یابید که اولاً این فیلم در کدام نقطه جغرافیایی اتفاق می افتد و ثانیاً نوع فیلم کدام است؛ آیا فیلمی است دراماتیک، تغزلی یا داستانی یا تاریخی. هر موسیقی که ژار نوشته است متعلق به موسیقی فولکلوریک منطقه‌ای است که داستان فیلم در آنجا روی می دهد و وی از ملودیهای آن منطقه خاص جغرافیایی برای نگارش اثرش سود جسته است. اگر فیلم در افریقا می گذرد شما خواهید دید که ریشه و تم اصلی فیلم یك ملودی افریقایی است، یك جمله کوتاه است، که ژار در طول فیلم با بسط و گسترش و تغییر آن، یك موسیقی فیلم زیبا ارائه می کند. اینها خصوصیات موسیقی فیلم است. اما سؤال من این است که آیا موسیقیهای نوشته شده برای فیلم در سرزمین ما، این خصوصیات را دارا هستند؟ یك آهنگسازی که چندین موسیقی فیلم ساخته است آیا کار دهم او هیچ فرقی با کار اولش دارد؟ آیا نمی شود موسیقی یکی از فیلمها را با موسیقی فیلم دیگری که هر دو را یك نفر ساخته است عوض کرد و روی فیلم گذاشت؟ من می گویم می شود و آب از آب هم تکان نمی خورد، چون هیچ کدام اینها با هم فرق ندارند.

الآن کارها آن قدر شبیه به هم و تکرار مکررات شده که اگر از جلوی سینما رد بشویم و موسیقی فیلم را بشنویم به راحتی می توانیم بگوییم چه کسی آن را ساخته است. علتش این است که این موسیقیها یا ملودی دل بهم زن و گریه‌آور هندی است، یا اینکه هر تکه آن از جایی گرفته شده است، یك تکه‌اش از موسیقی من، یکی از موسیقی حنانه والی آخر. یکی از آهنگسازان خوب ایرانی می گفت: «من قسم می خورم و از گردنم التزام می دهم که هیچ یك از کسانی که وارد گود موسیقی فیلم سازی شده‌اند در عمرشان ده تا فیلم هم ندیده‌اند». آیا مگر آهنگساز فیلم نباید بداند سازهای ارکستری کدام اند و وسعت هر یك چقدر است و یك ساز را با کدام ساز دیگر می توان تلفیق کرد و با کدام نمی توان؟

شما در مورد تعریف موسیقی فیلم خواستید، بهتر است از اصل مطلب دور نشوم و به طور ساده و مختصر تعریفی از موسیقی فیلم بدهم که مختص من نیست، بلکه تعریفی جهانی است. ببینید؛ موسیقی فیلم به طور کلی موسیقیی است که در خدمت عکس باشد، این تنها تعریف موسیقی فیلم است. اینکه می گوییم موسیقی در خدمت عکس باشد یعنی اینکه در جاهایی هست که عکس نمی تواند گویای منظور کارگردان باشد، اینجاست که موسیقی فیلم آغاز می شود. اساساً وظیفه موسیقی فیلم این است که در جهت تأیید عکس قدم بردارد. ما اگر موسیقی فیلم را بدون عکس بشنویم و عکس را بدون موسیقی فیلم ببینیم درخواهیم یافت که در این صورت اینها دو مقوله جدا از هم خواهند بود. در آن زمان که جنگ در گرفته بود که گفتگو در فیلم باشد یا نه، هیچ کس در مورد لزوم وجود موسیقی فیلم شك نداشت. موسیقی، دیالوگ، افکت و عکس باید به موازات هم پیش بروند و در یك جهت حرکت کنند. اگر یك موسیقی این مشخصه‌ها را نداشته باشد دیگر موسیقیِ فیلم نیست.

س: از مشخصه‌های هر هنری استقلال آن است، اما به نظر می رسد که موسیقی فیلم فاقد این استقلال است زیرا همان طور که گفتید باید درخدمت عکس بوده و در جهت تأیید آن قدم بردارد با این مقدمه بفرمایید آیا از نظر شما موسیقی فیلم هنر است؟

ج: موسیقی فیلم فاقد استقلال نیست. اگر موسیقی فیلم آگاهانه و دانسته نوشته شده باشد

خواهید دید که شخصیت واستقلال خاص خودش را دارد مثل هر موسیقی دیگر. اما وقتی فیلم مستندی درباره سیستان وبلوچستان از تلویزیون پخش می شود وموسیقی آن موسیقی شمال کشور است، خوب معلوم است که این با موسیقی خوب فیلم فرق دارد. اینجاست که موسیقی هویت ندارد. من گفتم موسیقی فیلم خوب، شخصیت و استقلال دارد. اما باید دانست که این شخصیت واستقلال چیزی نیست که ما حس کنیم موسیقی از فیلم خارج است. موسیقی فیلم با همه شخصیت و استقلالی که دارد در خدمت فیلم بوده، جدای از آن نیست. کما اینکه اگر بخشهایی از موسیقی فیلم را (حتی اگر خوب باشد) جدای از عکس ببینید هیچ چیزی به شما نمی دهد. البته بخشهایی از موسیقی فیلم هم هست که بدون عکس نیز بسیار زیباست. مثل بخشهایی از موسیقی فیلم ال سید که ساخته میکروس روزا است.

س: گاه موسیقی فیلم به گونه‌ای وظیفه خود را انجام می دهد که وجودش حس نمی شود و از فیلم خارج نمی زند و گاه خود را به گونه‌ای مستقل و منفرد مطرح کرده و جدای از فیلم حرکت می کند.

ج: ببینید چیزی که موسیقی باشد و جدای از فیلم حرکت کند موسیقی فیلم نیست. اما در غالب آثار خوب حتی آثار پلیسی جنایی خوب، مثل فیلمهای همفری بوگارت اصلاً حس نمی کنید که موسیقی در کار است مگر آنکه گوش خود را تیز کنید یا با گوش موسیقیدان بشنوید. اما در مجموع، موسیقی (حتی آنهایی که شنیده نمی شوند) فضا و آمبیانس را که باید، ایجاد می کند. این موسیقی سوار فیلم نشده و شما را آزار نمی دهد. موسیقی فیلم محمد رسول الله یکی از بهترین نمونه‌ها برای این مورد است. این اثر، ساختهٔ ژار است. در صحنه‌ای که مسلمین برای فتح مکه می آیند و از آن سراشیبی سرازیر می شوند و به سوی خانه کعبه می روند، موسیقی سالن نمایش را می لرزاند (البته اگر صدا چند باندی و به طریق استاندارد پخش شود) اینجاست که موسیقی سوار فیلم است اما این به دلیل عدم تجربه نیست بلکه خود کارگردان یعنی مصطفی عقاد این را می خواسته است برای اینکه در این صحنه دیالوگی وجود ندارد و تنها افکتها صدای خش خش ضعیف گامها بر شنهاست و حتی این افکتها هم زیر موسیقی است.

در هیچ کجای فیلم، موسیقی سوار بر فیلم نیست مگر در همین صحنه که آن هم تعمدی است. نباید این را اصل بگیریم که سوار شدن موسیقی بر فیلم غلط است. چه بسا این اتفاق بیفتد اما باید در جای خودش باشد.

س: مشکلات و معضلات موسیقی فیلم در ایران را چه می دانید؟

ج: ببینید هر کاری مشکلات خاص خود را دارد که گاه به دلیل کمبودها و گاه به دلایل دیگر حاصل می شود. من بسیار ایرادها بر کار آهنگسازان فیلم گرفته و می گیرم اما درهمین حال باید گفت از جهتی اینها چندان مقصر هم نیستند. شما در هر کجای دنیا که بخواهید برای فیلم کار کنید آن قدر مراجع مختلف مانند کتابخانه‌ها و آرشیوها دارید که می توانید دست به انتخاب بزنید. فرضاً اگر می خواهید در مورد موسیقی افریقا تحقیق کنید لازم نیست به افریقا

بروید، بلکه در آرشیوها، موسیقی کلیهٔ مناطق افریقا موجود است و در اختیار شما گذارده می شود حال آنکه من وقتی می خواستم موسیقی فیلم ناخدا خورشید را بنویسم، از اینجا به بندر کنگ و بندر لنگه رفتم و یك هفته تمام آنجا بودم تا موسیقی آنها را جمع آوری کنم، کاری که هرگز در تهران موفق به انجام آن نمی شدم زیرا آرشیوی نبود که اینها را در اختیار من قرار بدهد. اما کمتر کسی است که از پاریس به کنگ و لنگه بیاید تا با موسیقی آنجا آشنا شود زیرا کافی است در همان پاریس به چند آرشیو مراجعه کرده، موسیقیهای مطلوب خود را بیابد. در آنجا به اندازه کافی موسیقی جنوب ایران را با اسم و آدرس و مشخصات در اختیارش قرار می دهند. حال آنکه شاید مقداری از این اطلاعات را خود محلّیها هم ندانند. عدم وجود آرشیو یك مشکل و معضل است. بله، بنده صاحب آرشیوی مبسوط در منزل خود هستم اما اگر من قادر به جمع آوری این موارد در طی بیست سال بوده‌ام دلیلی ندارد که کسان دیگر هم چنین آرشیوی در اختیار داشته باشند، این مشکل بزرگی است که گریبان دست اندرکاران را می گیرد. اولین بار که فیلم **محمد رسول الله** را دیدم توانستم بفهمم که تم اصلی، مقداری از اذان شیعیان است و مقداری از اذان سنّی ها. اما متعجب بودم که آیا ژار به ایران یا در جای دیگر که شیعه نشین است رفته و اذان شیعه‌ها را شنیده و بعد هم در سایر جاها اذان سنّی ها را شنیده و نوشته که توانسته موسیقی فیلمش را بر اساس آنها بنویسد؟

مدتها این سؤال در فکرم بود، قضیه گذشت و روزگاری با همهٔ بی پولی توانستم سه جلد کتاب

موسیقی فیلم به طور کلی موسیقی است که در خدمت عکس باشد، این تنها تعریف موسیقی فیلم است.

ناخدا خورشید

دایرةالمعارف موسیقی بخرم و دیدم که در این کتابِ مرجع، هم اذان ماهست هم اذان سنّی ها و هم موسیقی مذهبی همه دنیا. این طبیعی است که او در همان اوایلِ چاپِ این کتاب، از آن برخوردار بوده است یا در خانه داشته یا از کتابخانه‌ها گرفته است. اما کدام آهنگساز ما می تواند به کتابخانه‌ای برود و این سه جلد کتاب را بطلبد؟ از این دست گرفتاریها بسیار داریم.

مسئله ضبط و سالن ضبط هم از معضلات است. آنچه که از همه بدتر و فاجعه‌آمیزتر است کمبود نوازنده است، و من واقعاً نمی دانم دو سال دیگر چه فاجعه‌ای برای موسیقی در کشور ما پیش خواهد آمد. حدود چهل و پنج نفر از بهترین نوازندگان زهی خود را از دست داده‌ایم. الآن در زمینه اُبوآ فقط مجید انتظامی و شاگرد او هستند که قادرند از روی نُت بنوازند. در زمینه کُر دو نفر هستند. الآن در مورد همه سازها دچار کمبود نوازنده هستیم. مثلاً در زمینه کلارینت فقط دو نفر هستند که می توانند هر چه را نوشته می شود بنوازند که یکی از آنها آقای افشار و دیگری آقای محمدی است. امّا این دو نوازندهٔ خوب به جایی رسیده‌اند که خسته شده‌اند، اینها دیگر ۲۵ ساله نیستند که بتوانند صبح تا شب و شب تا صبح در سالن بنوازند. الآن جوانی که بتواند به خوبی اینها ساز بزند و جای خالی آنها را پر کند کیست؟ البته آقای افشار در هنرستان، شاگرد تربیت می کند اما تا شاگردان ایشان به نصف مهارت آقای افشار برسند مدت زمان زیادی طول خواهد کشید. ما در حال حاضر به شدیدترین وجه ممکن دچار کمبود نوازنده‌ایم. آن هم نوازندهٔ خوب نه نوازنده‌ای که خون به دل آدم می کند تا یکی دو میزان را درست بنوازد. من الآن وقتی می نویسم فکر می کنم که آیا نوازنده می تواند آن را بنوازد یا خیر؟

الآن تعداد بسیار کمی نوازنده داریم و یک ماه که به جشنواره مانده اینها هر شب در این استودیو یا آن استودیو درگیرند. این نوازنده اگر چند روز به این ترتیب کار کند به مفهوم واقعی کلمه «لِه» می شود. مگر چقدر می تواند تا صبح بنشیند و بنوازد؟ هیچ مرکزی هم هنوز نتوانسته جانشینان شایسته‌ای برای اینها تربیت کند. من نمی دانم شاید دو سال دیگر مجبور شویم برویم و موسیقی فیلم خود را در کُره یا هند یا یک کشور دیگر ضبط کنیم. باید برای این معضل فکری کرد، همهٔ ما گفته‌ایم، من گفته‌ام، روشن روان و مرحوم حنانه گفته‌اند که برای این معضل فکری بکنید و به زبانهای مختلف هم گفته‌ایم، تا شاید کارساز باشد. ما نوازندگانی نداریم که حتی سرود جمهوری اسلامی را آن طور که باید بنوازند، این سرود را وقتی در کُره می زنند حظّ می کنیم اما وقتی نوازندگان خودمان می زنند خجل می شویم و اشکمان در می آید. الآن در ارتش هم برای نواختن سرودهای مختلف و شیپورهای بیدار باش و... دچار کمبود نوازندهٔ توانا هستیم. می بینید که این کمبود در شئون مختلف حس می شود. این کمبودها در همه جا هست و ما قبول داریم که انقلاب و جنگ این مسائل را پیش آورده است. اما خوب آیا بالأخره باید این مسائل را حل کرد یا خیر؟ آیا باید از جایی شروع به معالجه کرد یا خیر؟ چند سال دیگر باید دست روی دست بگذاریم و شاهد این وضعیت باشیم؟

عظیمترین و بزرگترین موسیقی فیلم تاریخ

سینمای ایران را مرحوم حنانه برای سریال هزار دستان نوشته است و این اثر چیزی است که باید بعدها بنشینند و در مورد آن به بحث و گفتگو بپردازند. حنانه از اولین تا آخرین اثرش همواره سیری صعودی می پیموده است و علت آن هم تفکر، پشتکار و علاقه او به موسیقی بوده است. من تا به حال کسی را ندیده‌ام که بتواند مثل حنانه فانتزی خلق کند. الآن موسیقی و سینمای ایران فاقد این بزرگان است و به این زودیها کسی نخواهد توانست جای آنها را پر کند اگر چه هر روز یکی دو نفر وارد کار موسیقی فیلم می شوند. ما در گذشته در حیطهٔ موسیقی، فرد ساعتسازی به نام واثقی داشتیم که فاقد سواد موسیقی بود. تخصص او هم فیلمهای ساز و ضربی بود. اما بروید موسیقیهای او را ببینید. این آقایان مدعی فعلی اگر توانستند مثل او موسیقی بنویسند! حداقلش این بود که واثقی ذوق این کار را داشت و برای آن زحمت می کشید، ما الآن حتی نمونه‌ای که بتواند جای او را پر کند نداریم.

اگر بخواهم فرد پرذوق دیگری در این زمینه معرفی کنم از مجتبی میرزاده نام می برم اما شما ببینید آیا اصلاً در سال گذشته از او نامی برده شد؟ هر سه یا چهار سال یك موسیقی سفارش می گیرد. اما این اسمهای جدید که فقط بلدند ادای دیگران را در بیاورند کار و بارشان پر رونق است.

یك فرد دیگری هست که من همیشه دعا کرده‌ام خداوند یك صدم سهولت کار او را به من بدهد زیرا او به راحتی نفس کشیدن، موسیقی می نویسد. منظورم روشن روان است که فردی بسیار با استعداد است. اما خوه او هم کارهایش دچار نوعی سکون است و البته جرم این سکون به

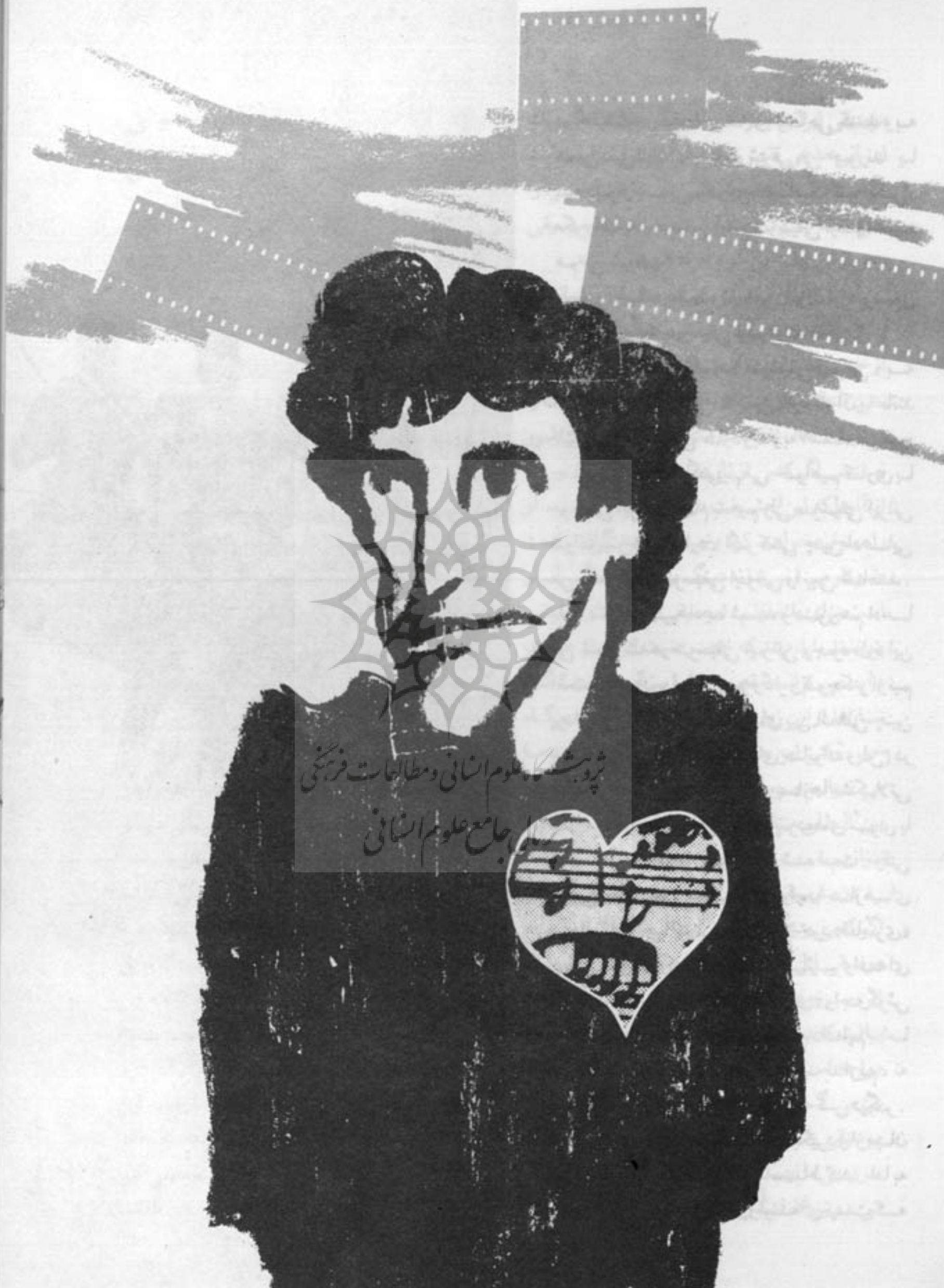
چرا در یك کار سینمایی یکی دو سال وقت صرف همهٔ جوانب آن می کنند اما وقتی نوبت اکران می رسد و دو ماه به جشنواره مانده است همه به یاد موسیقی فیلم می افتند.

گردن روشن روان نیست. مگر او چقدر و برای چند بار می تواند چیزی شبیه **گلهای داوودی** را بسازد. این تقصیر روشن روان نیست که آثارش شبیه هم هستند، این تقصیر متوجه سناریوهاست که همگی عین هم شده‌اند. سناریوها یا هندی است و گریه‌های زار زار می خواهد یا مسائل بی رنگ و بوی دیگر. نتیجهٔ کار این می شود که فردی مانند روشن روان با همه استعداد و تواناییهایش هر چه می نویسد شبیه **گلهای داوودی** از آب در می آید و علت آن است که سناریوی این فیلم جدید هم شبیه سناریوی **گلهای داوودی** است، با کمی تغییر.

برای بهبود وضعیت آهنگسازی فیلم باید سندیکای مربوطه به وجود بیاید. در کشورهای دیگر این سندیکاست که به آهنگساز فیلم اجازه کار می دهد، سندیکاست که می گوید: تنها کسی باید موسیقی فیلم بنویسد که سواد و آشنایی لازم را داشته باشد. درتمام دنیا یك کارگردان گاه ده فیلم را با یك آهنگساز کار می کند اما مثلاً یازدهمی را با کس دیگری کار می کند، چرا؟ برای اینکه آن آهنگسازِ اول، شاید اصلاً در حال

وفضای فیلم یازدهم این کارگردان نباشد اینجاست که فیلمساز می گردد آهنگسازی را پیدا می کند که در این حال و هوا باشد. البته کارگردان باید آن قدر شعور داشته باشد که بفهمد کدام کار را به چه کسی سفارش بدهد. مثلاً کسی که ده فیلم را با میکروس روزا کار کرده اگر می خواهد ژول و ژیم را بسازد آن را به میکروس روزا سفارش نمی دهد زیرا می داند که وی در این حال و هوا نیست، در اینجاست که او می گردد و عاقبت، کارش را به نینو روتا سفارش می دهد. زیرا در می یابد که روتا با فضای این اثر آشناست. اما در کشور ما این خبرها نیست، کارگردان هشت فیلم ساخته و هر کدام را با یك نفر کار کرده است حال آنکه آن هشت فیلم اصلاً فرقی با هم نداشتند و اغلب کارهایشان مثل (دلبر جانان من برده دل و جان من / برده دل و جان من دلبر جانان من) می باشد، یك حرف را یك بار از سر به ته می زنند و یك بار از ته به سر. البته نمی شود موسیقی فیلم کشور ما را با موسیقی فیلم جهان قیاس کرد و گفت که موسیقی فیلم ما دچار اشکال است. اشکال در همه جا هست در کلیه شئون سینما هست در کارگردان و آهنگساز هم هست. اما حداقل می توان این کار را کرد که یك مرجعی، دستگاهی، که من نمی دانم وزارت ارشاد است یا فارابی یا وزارت کشور و یا پلیس تهران و. . . ، تعیین شود و بر کارهایی مانند آهنگسازی نظارت کند. همین آقای کارگردان وقتی می خواهد فیلمبردارش را انتخاب کند بین ده نفر می گردد و بهترین را انتخاب می کند اما وقتی قضیه موسیقی فیلم در می رسد دیگر حساسیتی نشان داده نمی شود و هر کس پیش آمد پذیرفته می شود. چرا در یك کار سینمایی یکی دو سال وقت صرف همهٔ جوانب آن می کنند اما وقتی نوبت اکران می رسد و دو ماه به جشنواره مانده است همه به یاد موسیقی فیلم می افتند؟ تنها دو نمونه‌ای که از همان اوان تصویب سناریو به یاد موسیقی فیلم هستند، عسگری نسب و تقوایی می باشند. همین آشفتگیها و تنگناها و محدودیتها و نابسامانیها کمك می کند که آثار بی ربط و بی معنی به وجود بیایند. موسیقی فیلم خُم رنگرزی نیست که فیلم را در آن فرو بکنی و فیلم موسیقیدار بیرون بکشی. یك آهنگساز اگر بخواهد کار حسابی بکند و اگر به اندازه کافی سواد و تجربه و مآخذ مختلف در اختیار داشته باشد، شك دارم که دو ماهه بتواند از عهده یك اثر نسبتاً خوب بربیاید. حال آنکه برخی کارگردانها موسیقی فیلمشان را پانزده روزه می خواهند!

این همه سریال در تلویزیون ساخته شده و این همه موسیقی برای آنها ساخته‌اند. شما یك نمونه نشان بدهید که موسیقی آن مثل موسیقی دلیران تنگستان یا سلطان صاحبقران باشد. دربارهٔ علت این امر باید بگویم که موسیقی فیلم خوب به خودی خود به وجود نمی آید و باید آهنگسازی مجرب، با ذوق و پشتکار خود آن را بسازد و اگر چنین آهنگسازی نباشد موسیقیها همینهایی می شود که می شنوید. البته از سوی دیگر کارگردانان هستند که با ساختن آثار متنوع، موسیقیهای متنوع طلب می کنند وگرنه اگر قرار باشد همهٔ فیلمها با کمی تفاوت جزئی عین هم باشند، موسیقی فیلم نمی تواند از این قاعده مستثنا باشد. آهنگسازان انگشت شماری که کارشان را بلدند در این وضعیت سینمای حاضر



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ستار خان

در حقیقت در محیط بسته‌ای شنا می کنند و به همین دلیل دائماً یا به دیوار شرقی می خورند یا به دیوار غربی، دراین فضاست که تکرار مکررات به وجود می آید و موسیقی فیلمها شبیه هم می شوند.

س: آیا به عقیده شما می توان از موسیقی ایرانی به عنوان موسیقی فیلم استفاده کرد؟

ج: بله، چرا نشود؟ موسیقی ایرانی، به اعتقاد من، گستردگی عظیمی دارد که آن را مانند یك دریا جلوه‌گر می سازد و باز به اعتقاد من هیچ جایی نیست که بگوییم می خواهیم کاری با موسیقی ایرانی انجام بدهیم ولی موسیقی ایرانی توانایی‌اش را ندارد، اگر کسی چنین ادعایی می کند قطعاً موسیقی ایرانی را نمی شناسد. بله، مشکلی که ادعا شده و هنوز هم ادعا می شود که در موسیقی ایرانی وجود دارد این است که در آن، فواصلی بزرگتر و کوچکتر از نیم پرده وجود دارد و چون سازهای بین المللی چنین پرده‌هایی ندارند (به استثنای خانوادهٔ ویلن) در اجرای موسیقی ایرانی با این سازها مشکلاتی پیش می آید. زیرا این سازها پرده‌های سُری یا کُرن ندارند. اما این مسئله حل شده است. وقتی ما می خواهیم یك موسیقی را با سازهای بین المللی اجرا کنیم دنبال مثلاً خود «فاسُری» نمی گردیم بلکه به دنبال تأثیر وافه‌ای می گردیم که بتواند تأثیر «فاسُری» را به گوش برساند. این کار را همهٔ ما انجام داده‌ایم. اما هنوز قانون تثبیت شده‌ای در این زمینه نداریم، نه من قانون گذاشته‌ام، نه حنانه و نه کس دیگر. گروه دیگری باید تجربیات ما را بگیرد و از میان این مجموعه، یك قانون کلی استنباط کند. اما به طور کلی هیچ مرحله و زمینه‌ای نیست که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

موسیقی ایرانی نتواند پاسخگو باشد. اگر یك ایرانی مدعی نقص موسیقی ایرانی باشد باید حکم داد که او موسیقی سرزمین خود را نمی شناسد و درمیان دست اندرکاران موسیقی و موسیقی فیلم این گونه افراد کم هم نیستند.

اما سازهای موسیقی ایرانی مثل تار و کمانچه و نی و سنتور و ضرب و سه‌تار و عود، فاقد بسیاری از خصوصیات دراماتیك هستند، مثلاً شما نمی توانید از صدای این سازها خشونت را دریابید، حال آنکه سازهای بین المللی این طور نیستند. اگر کسی از تار صدای خشن در بیاورد، از آنجا که این خشونت در ماهیت تار نیست، او را مسخره خواهند کرد و خرده خواهند گرفت که: «تو تار می زنی یا ته دیگ می کَنی؟» اگر قرار است برای یك فیلم، موسیقی با سازهای ایرانی بنویسند باید دید که خصوصیت این ساز چیست و آیا می تواند مقصود ما را برآورده کند؟ گاه سازها در این زمینه موفق عمل می کنند و گاه خیر، وقتی این سازها نتوانستند جواب بدهند ما می توانیم موسیقی خودمان را روی سازهای بین المللی منتقل کنیم و موسیقی خود را با آنها بنوازیم.

در موسیقی ایرانی همه چیز یافت می شود و اگر کسی ردیف موسیقی ایرانی و بزرگترین منبع موسیقی این سرزمین را که موسیقی فولکلوریك این سرزمین است بشناسد، آن گاه درخواهد یافت که با دریایی با عمق و وسعت نامحدود مواجه است که هر چیزی در آن یافت می شود. من می گویم که هیچ جای جهان صاحب موسیقی عامیانه‌ای به گستردگی موسیقی عامیانهٔ سرزمین ما نیست، وقتی از شمال به جنوب کشور می رویم آن قدرِ تنوع و تغییر در موسیقی

غالباً کسانی در دنیا نقد موسیقی فیلم می نویسند که اطلاعاتی متوسط از موسیقی و شناختی کافی از موسیقی فیلم داشته باشند.

می بینیم که انگار به قارهٔ دیگری رفته‌ایم و اگر از شرق به غرب برویم در خواهیم یافت که دو نوع موسیقی با تفاوتی فاحش اما هر دو در صفت شیرینی مشترك، در این دو خطه هست. پس گستردگی موسیقی سرزمین ما بی حدّ و حصر است. اما در روسیه با آن وسعتش موسیقی عامیانهٔ خطه‌ها و مناطق مختلفش تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند. موسیقی عامیانه ما از تولد تا مرگِ افراد این مرز و بوم را فرا می گیرد. و یك دهقان سرزمین ما که معتقدترین و شریفترین و پاکترین و مسلمانترین و زحمتکشترین افراد این سرزمین است و در شروع هر کارش نام خدا را بر زبان می راند، از تولد تا مرگ موسیقی دارد، برای کاشت و داشت و برداشتش و برای هر کار دیگرش موسیقی دارد. موسیقی فولکلوریك ما آن قدر گسترده است که اگر جمع آوری شود همهٔ کتابخانه ملی، جای کوچکی برای جای دادن این همه هنر خواهد بود، شما در زمینه‌ای به این گستردگی چه چیزی می خواهید که پیدا نمی کنید؟ اما جوینده باید بداند که در این دریا به دنبال چه چیزی می گردد. آهنگساز باید این موسیقی را بشناسد آن گاه هر چه بخواهد خواهد یافت. من می خواهم بگویم موسیقی این سرزمین جز برای چند آدم محدود، مطلقاً

ناشناخته است. هر کس بگوید موسیقی ایرانی برای فلان کار قادر نیست، در حقیقت به عدم درك و شناخت خود از موسیقی ایرانی صحه می گذارد، این موسیقی قادر به هر کاری هست و می تواند پاسخگوی هر نیازی باشد. چه برای فیلم و چه برای هر چیز دیگری در زمینهٔ موسیقی.

از سوی دیگر اصولاً سازهای اصیل ما دارای ماهیتی متفاوت و خاص خود هستند بدین معنا که این سازها نمی توانند خشونت را القا کنند اما سازهای غربی به دلیل خصایصی که دارند می توانند چنین کاری را انجام بدهند، از سوی دیگر سازهای ما به زیباترین وجه قادرند قصه‌ای تغزلی و شاعرانه ولطیف را همراهی کنند زیرا ماهیت آنها این طور ایجاب می کند. پس ما باید در حد توانایی و ماهیت سازهایمان از آنها توقع داشته باشیم و نباید انتظاراتی خارج از حال و هوای آنها طلب کنیم. سازهای ایرانی محدودهٔ صدایی خاصی دارند و قادرند در آن محدوده به نحوی زیبا و بسیار عالی انجام وظیفه کنند، به همین مناسبت لازم است که ما این محدوده را بشناسیم و بدانیم که اگر توقعاتی خارج از این محدوده داشته باشیم با ناکامی مواجه خواهیم شد. در همین راستا باید دوباره بگویم که موسیقی ایرانی دچار هیچ نقصی نیست و می توان آن را روی هر ساز دیگری انتقال داده، اجرا کرد.

س: وضعیت موسیقی فیلم چه در دوران قبل و چه در دوران پس از انقلاب را چگونه ارزیابی می کنید و دورنمای آن را چگونه می بینید؟

ج: بهتر است بنده به دور و نزدیك آن کاری نداشته باشم، اما باید بگویم به دلیل از دست دادن ده ـ دوازده نفر آهنگساز خوب از این جنبه دچار فقر شدیدی هستیم، از نسل گذشته فقط من و فریدون شهبازیان باقی مانده‌ایم. در میان جوانها هم تنها روشن روان، انتظامی، علیقلی قابل تأمل هستند و بنده حقیقتاً مورد قابل ذکر دیگری نمی بینم، البته با چند گل هم بهار نمی شود. پس دور نمای موسیقی فیلم کشور چندان رضایت بخش نیست مگر آنکه جوانهایی با استعداد و هنرمند، در این زمینه پیدا بشوند.

خانه‌ای روی شهر

موسیقی فیلم ما در این چند سال نه تنها پیشرفت خاصی نکرده، بلکه مقداری عقب رفته و مقداری هم در جا زده است.

س: برخی آهنگسازان در سالهای اخیر بسیار پُر کار شده‌اند، سالی ده دوازده موسیقی فیلم می سازند و گاه توأماً روی دو یا سه موسیقی کار می کنند، آیا این پُر کاری دلیلی بر عدم توجه به کیفیت موسیقی فیلم نیست؟

ج: ببینید علل مختلفی برای پُرکاری آهنگساز وجود دارد. کار در سینمای ما مبتنی بر

منطق و ضابطه نیست و سفارش موسیقی فیلم ازسوی کارگردان، مبتنی بر شعور کاری آهنگساز نیست. بلکه همه چیز برگرد رابطه می گردد و هر کس رفیق بیشتری داشت کار بیشتری خواهد داشت و کسی که رفیق نداشته باشد، بیکار می گردد و برای خودش گردش می کند. باید دید کسی که سالی ده دوازده کار موسیقی فیلم می کند لیاقت ودانش کاریش چقدر بالاتر از

سایر آهنگسازان است. وقتی کسی این قدر موسیقی می نویسد باید یقین کرد که همه، شکل هم خواهند شد. باید جلوی این کارها را گرفت. (خودم را مثال می زنم)، اگر من در پروسه ساخت موسیقی فیلم، تمام مدارك لازم را در اختیار داشته باشم و به مدت یك ماه خودم را در کتابخانه‌ام قرنطینه کنم و شبانه روز کار کنم، تنم می لرزد اگر آخر ماه بخواهم بگویم کارم تمام شد. اما برخی شاید در هر چهار پنج روز یك موسیقی فیلم می نویسند و معلوم است ماحصل چنین کاری چه افتضاحی از آب در می آید. یك عقیدهٔ جهانی، که برخی نیز بدان اعتقاد راسخ داشته و دارند، وجود دارد که می گوید: «موسیقی فیلم خوب، آن موسیقی است که بیننده پس از فارغ شدن از تماشای فیلم، چیزی از آن را در یاد داشته باشد و بتواند آن را زمزمه کرده یا با سوت اجرا کند.» من نمی گویم این عقیده صد در صد درست است اما می گویم حداقل چیزی نزدیك به پنجاه درصد آن عقیده درست می باشد. چون اگر حقیقتاً موسیقی فیلم این گونه باشد، یعنی باید موسیقی فیلم در حقیقت یك جمله باشد (که بتوان به خاطر سپرد) و این جمله دراماتیزه و . . . شده و درتمام طول فیلم به صورت متنوع تکرار شود. اگر چنین کاری انجام بشود، طبعاً در ذهن شنونده می ماند. از آنجا که در آوردن آن تم واحد و آن جملهٔ بخصوص به صورتهای مختلف مهارت و آگاهی آهنگساز را طلب می کند، این امر می تواند آهنگساز خوب را مشخص کند. اما الآن و درحال حاضر از اول تا آخر فیلم هر تکه‌اش مال یك کس و یك فیلم است و تازه موسیقی این فیلم هیچ روال و سیر تسلسل منطقی ندارد. البته من اصلاً قصد کوبیدن کسی یا کسانی را ندارم و قبلاً هم گفتم این آهنگسازان در برخی موارد آدمهای بی گناهی هستند اما معتقدم که حقایق را باید گفت گرچه نمی توان کسی را که هیچ نمی داند ولی آهنگسازی فیلم می کند، بخشید.

س: به نظر شما یك آهنگساز فیلم باید صاحب چه دانشهایی باشد و به چه مقدار با زبان سینما آشنایی داشته باشد؟

ج: در هیچ کجای دنیا کسی با به دنیا آمدن از مادر یا خواب نما شدن، آهنگساز نمی شود. آهنگسازی درجات و سیر خود را دارد. یك فرد علاقه‌مند باید هارمونی، کنترپوان، ارکستراسیون، فوگ، سازشناسی وتاریخ موسیقی و موسیقی سرزمین خودش وانواع درسهای جنبی را بخواند و نسبت به مسائل زیادی شناخت بیابد، دراین زمان است که او به کلاس آهنگسازی که توسط دایرکتور کنسرواتوار برگزار می شود می رود. اوپس از گذراندن این کلاس قطعاتی می نویسد و برای مشاوره نزد استادش می رود و او راهنماییهای لازم را انجام می دهد. مثلاً می گوید: «ترومپتهایی که نوشته‌اید دراین منطقهٔ بخصوص، خوب صدا نمی دهد، اینها را دو برابر یا با فلان ساز مخلوط کن.» پس می بینید که مراحل مختلفی تا آهنگساز شدن وجود دارد. همین قدر که یك نفر هارمونی و کنترپوان و فوگ و ارکستراسیون و سازشناسی بخواند و آنالیز موسیقی را بداند می تواند آهنگسازی کند. اما آیا واقعاً کسی که اصول اولیه هارمونی عمومی را نمی داند می تواند خود را آهنگساز بنامد؟

س: چرا آهنگسازان فیلم پارتیتور خود را ارائه نمی کنند تا افراد توانا با تکیه بر آنها به نقد آثارشان بپردازند؟

ج: ببینید، بسیاری از این موسیقیهای فیلم اصلاً پارتیتوری ندارند و سازندگان آنها اصولاً نمی دانند پارتیتور یعنی چه. شمایك سری به استودیوها بزنید و ببینید چه فجایعی اتفاق می افتد. اتفاقاً اینها همان کسانی هستند که هر سال بیش از ده موسیقی فیلم می سازند. اینها پارتیتوری ندارند که بخواهند ارائه کنند. به همین دلیل بود که وقتی «تالار وحدت» گفت آهنگسازان باید پارتیتور خود را ارائه کنند جنجال بسیاری به پا شد. قرار شد پارتیتورها در کتابخانه‌ای محفوظ بماند و به دست هر کسی داده نشود تا اینکه کسی نیاید و پارتیتور کس دیگری را کپی کرده بفروشد، کما اینکه قبلاً این کار را کرده‌اند. هشتاد در صدِ به اصطلاح آهنگسازان فیلم نمی دانند پارتیتور چیست. به نوازنده می گویند بزن و او می زند، آن وقت وقتی به یك قسمتی رسید که دیدند قشنگ است می گویند: «آهان... آهان، همین را بزن، این خوب است». استودیوها پر از این حکایات

است. از سوی دیگر کسانی می توانند مثلاً در مورد پارتیتور من اظهار نظر کنند که حداقل به اندازه من سواد داشته باشند وگرنه مگر می شود کسی که به اندازه شاگرد کلاس دوم هارمونی سواد ندارد درمورد کار من اظهار نظر کند؟ باید دو یا سه نفر آدم باسواد که قسم خورده هستند و حب و بغض را در کارشان دخالت نمی دهند بیایند و پارتیتور را خوانده، اظهار نظر کنند. کدام یك از ما که پارتیتور می نویسیم حاضر نبوده‌ایم آن را ارائه کنیم؟ کی من و روشن روان و فرهت وحنانه و انتظامی و. . . حاضر نشده‌ایم پارتیتور خود را ارائه کنیم؟ اما چه کسانی هستند که‌بتوانند آن را بخوانند واظهار نظر کنند؟ مگر می شود ما پارتیتور خود را به دست کسانی بدهیم که وقتی از فوگ صحبت می شود می پرسند: «آقا با چند مترش یك دست کت و شلوار در می آید؟» یك وقتی آقای روشن روان در بنیاد فارابی بود. درهمان ایام گفته شد پارتیتور کارهایتان را ارائه کنید، من اولین نفری بودم که پارتیتورم را ارائه کردم زیرا می دانستم به دست آدمی می رسد که می تواند آن را بخواند و با کسی هم پدر کشتگی ندارد بیینید موسیقی یك علم است واگر روزی کسی بدون اطلاع از حس و حال و قواعد شعر فارسی توانست ادعا کند که قادر است به قدرت سعدی، شعر و به قدرت حافظ، غزل بگوید پس می شود ادعا کرد که آهنگسازی هم می شود کرد، بدون آنکه اطلاعات ابتدایی موسیقی را دانست. هرگز و هرگز هیچ یك از آهنگسازان با سواد که قدرت دفاع از آثارشان را داشته باشند از ارائه پارتیتور خود واهمه نداشته‌اند اما همیشه مسئله این بوده است که چه کسی و با چه سطح آگاهی می خواهد این پارتیتور را بخواند؟

س: نظرتان درباره وضعیت نقد موسیقی فیلم در مطبوعات چیست؟

ج: آیا تا به حال از خود سؤال کرده‌اید که چه کسی حق دارد نقد موسیقی فیلم بنویسد؟ آیا تا به حال شنیده‌اید که بقال سرکوچه‌تان در مورد یك تابلوی نقاشی نقد بنویسد؟ اگر یك ادیب، نقدی درباره آثار ادبی بنویسد این نقد معتبر خواهد بود، اما اگر گفتند: فریدون ناصری نقد شعر نوشته است. آیا شما از خودتان نخواهید پرسید فلانی از کی تا به حال شاعر شده است؟ مشکل ما اینجاست که آدمهایی نقد موسیقی فیلم می نویسند که ارتباط لازمه را با موسیقی ندارند. ببینید موسیقی چیزی فطری است و هر کسی می تواند به فراخور حالش از آن برداشت کرده و لذت ببرد، به‌همین دلیل هم یك اشتباه در دنیا روی داده است که چون همه خیال می کنند با چشم می بینند پس می توانند نقدهایی بر تابلوهای نقاشی بنویسند وچون از راه گوش صداهایی می شنوند پس درمورد موسیقی هم می توانند بنویسند ونقد کنند. وقتی با دقت و تأمل نگاه کنیم در خواهیم یافت که ۹۹٪ این آدمها نه می بینند و نه می شنوند، اینها احیاناً آلبالوگیلاس می بینند و چرت و پرت می شنوند. آدمی در سرزمین ما نقد موسیقی فیلم می نویسد که کوچکترین اطلاعی از موسیقی به صورت اصولی ندارد. به ته قضیه که‌می روی این آدم می گوید: «آقا من صدتا صفحه موسیقی شنیده‌ام» خوب شنیده‌ای که شنیده‌ای؛ تمام باربرهای پاریس دو هزار صفحه شنیده‌اند و باربرهای همین جنوب خودمان هر یك، صدهزارنوار و صفحه شنیده‌اند. با تمام این

شرایط ای کاش کسی که نقد موسیقی فیلم می نویسد بی طرف باشد. یك بار علیقلی با یکی از اینها حرفش شده بود آن چنان در موردش به ناحق نوشتند که علیقلی را آزرده ساختند. اما در مقابل از کسی تجلیل کردند که میزان شعور و دانشش معلوم است. چرا به او چیزی نمی گویند؟ چون بهر حال همسر او در سینما موقعیتی دارد.

وقتی مبنای نقد موسیقی فیلم این طور چیزها باشد آیا می توان به چیزی که نوشته و چاپ می شود عنوان نقد موسیقی فیلم داد؟ اینها دعوای خصوصی است. اساساً کسی حق دارد در مورد موسیقی فیلم بنویسد که نسبت به این قسمت موسیقی و سینما آگاهی دقیق علمی و فنی داشته باشد. من در عمرم ماشینهای زیادی داشته‌ام و خیلی هم ماشین رانده‌ام، اما آیا اینکه من پشت فرمان نشسته‌ام دلیل بر این می شود که از مکانیك اتومبیل هم چیزی می دانم؟ اگر ماشین راه نرود واقعاً من نخواهم توانست آن را راه بیندازم. پس ماشین سوار شدن دلیلی بر دانستن تکنیك ماشین نیست. اما کسانی هستند که کاپوت ماشین را بالا می زنند و آن را به راه می اندازند. به اینها می گویند مکانیك و اینها کسانی هستند که حق دارند در مورد موتور ماشین اظهار نظر کنند. اما من حق ندارم در مورد موتور ماشین اظهار نظر کنم چون فقط پشت فرمان نشسته‌ام و ماشین، مرا به هر جا که خواسته‌ام برده است. موسیقی فیلم هم از این قاعده مستثنا نیست و صرفاً با شنیدن موسیقی نمی توان منتقد شد. به همین دلیل است که این نقدها نه سر دارد و نه ته، نه از اصولی پیروی می کند و نه منطق خاصی دارد، و باز به همین دلیل است که حتی تعریف کردنشان هم بیخود و بی محتوا ست.

س: گفتید کسانی باید به نقد موسیقی فیلم بپردازند که علم موسیقی را می شناسند. آیا شما حاضرید نقد موسیقی فیلم بنویسید؟

ج: البته ایده‌آل این است که کسی دست به نقد موسیقی فیلم بزند که موزیسینی تحصیلکرده باشد و تکنیك بداند و قدرت آنالیز صحیح و دقیق و تکنیکال داشته باشد. اما در همه جای دنیا غالب نقدنویسان موسیقی فیلم، الزاماً موسیقیدانان برجسته‌ای نیستند. اگر هم آهنگساز باشند یك زمانی یکی دو موسیقی فیلم نوشته‌اند و دیگر بس. شاید این فرد دانش وسیعی در زمینه موسیقی داشته و موزیکولوگ باشد اما الزاماً نباید آهنگساز بزرگی باشد و اصولاً کم هستند موزیکولوگهایی که آهنگسازی کرده باشند. اما منتقد و کسی که نقد می نویسد باید در مورد موسیقی و موسیقی فیلم شناخت کافی داشته باشد. پس شق اول این است که نقد نویس، آهنگساز فیلم باشد و فیلم را ببیند و موسیقی آن را بشنود و غرض و مرض شخصیش را کنار بگذارد و نقد بنویسد. این شق، ایده‌آل است اما در دنیا بندرت چنین مواردی دیده می شوند. غالباً کسانی در دنیا نقد موسیقی فیلم می نویسند که اطلاعاتی متوسط از موسیقی و شناختی کافی از موسیقی فیلم داشته باشند. ما در سینمای خود چنین کسی را نداریم. اما اینکه من نقد موسیقی فیلم بنویسم هیچ حرفی ندارم می نویسم، اما مشکل اینجاست که اگر گفتی اینجای موسیقی فیلم ضعیف است و آنجا خوب عمل نمی کند و... می شوی پسر شمر. این به اصطلاح آهنگسازان ما دوست دارند نقد نویس از اول تا آخر نقد نسبت به

موسیقیشان به‌به و چه‌چه روا بدارد، کار هیچ یك از ما نیست که از اول تا آخرش حداقل بیست نقطه ضعف نداشته باشد. بنده خودم تا به حال موسیقی فیلمی ننوشته‌ام که بتوانم از ابتدا تا انتهای آن از تك تك میزانهایش دفاع کنم، هیچ کس هم بهتر از خودم نقطه ضعفهای آثارم را نمی داند. دیگران هم همین طور هستند و دراینجا لااقل باید سعه‌صدر داشت و در نقد، خوب را تعریف کرد و بد را شناساند. اما اگر خوبها و متوسطها را گفتی خوب است، آدم خوبی هستی، به محض آنکه انگشت روی نقطه ضعف گذاشتی خدا می داند چه بر سرت می آید، باران تهمت باریدن می گیرد «... آقا غرض دارند... آقا هیچ کس را جز خودشان قبول ندارند و...» درد ما این است که ما نقد را با بد گفتن و جنگ و دعوا کردن اشتباه گرفته‌ایم و سالهاست که این اشتباه اتفاق افتاده است. ما نه در ادبیات ونه در شعر و نه در موسیقی و نه در نقاشی و نه در فیلم، نقد بی غرض نداریم و همیشه یك جای نقدهای ما می لنگد، یا غرض ورزی است یا تصفیه حساب شخصی یا پاك کردن خرده حسابهای گذشته. این دیگر نقد نیست. این منطق چاله میدانی است. وگرنه من هیچ ابایی از نقد موسیقی فیلم ندارم. تازه به قول شما برای نقد موسیقی فیلم پارتیتور لازم است اما اینها که اصلاً پارتیتور ندارند و نمی دانند چیست. از وقتی «تالار وحدت» پارتیتور آثار را خواسته است اینها جرأت نکرده‌اند قدم در تالار بگذارند. اما همه این معضلات باید روزی حل بشود و کار مشکلی هم نیست. فقط دو تا آدم بی غرض می خواهد که به خاطر نَفْس موسیقی کار کنند و غرضی نداشته

ما در حال حاضر به شدیدترین وجه ممکن دچار کمبود نوازنده‌ایم. آن هم نوازندهٔ خوب نه نوازنده‌ای که خون به دل آدم می کند تا یکی دو میزان را درست بنوازد.

هی جو

باشند و حتی اگر دشمن من هستند پرونده دشمنی را ببندند و فقط کارم را مورد ارزیابی قرار بدهند.

س: کارگردانهای حاضر را تا چه میزان دارای شناخت موسیقایی می دانید؟

ج: برخی از کارگردانهایی که از گذشته می شناسم صاحب تجربه و اطلاعاتی در این زمینه هستند. مثلاً عسگری نسب می داند چه می خواهد و حرف غیر منطقی هم نمی زند. همه یکسان نیستند اما در کل کارگردانی که بداند چرا برای فیلمش موسیقی می خواهد و چرا برای لحظات خاص فیلم، موسیقی می خواهد، خیلی نداریم.

س: کدامیك از آثار خود را در زمینه موسیقی فیلم بیشتر می پسندید؟

ج: هر فیلمی که نوشته‌ام، برایم نوعی از تجربه بوده و من دو موسیقی فیلم مشابه هم ندارم. هر کدام حال و هوا و روحیهٔ خاص خود را دارد. کارهایم طیفهای گسترده‌ای را شامل می شود از ستارخان گرفته تا ناخدا خورشید و هی جو و حسن سیاه یا خانه‌ای مثل شهر. تفاوت برخی از اینها به اندازهٔ تفاوت شب و روز است. این است که من نمی توانم چیز خاصی در مورد هر یك از اینها بگویم. برای من هیچ یك از این کارها تافتهٔ جدا بافته‌ای نیستند. تنها ادعایی که می توانم بکنم این است که هر کدام از موسیقیهایی که نوشته‌ام بنابر خاصیت و ظرفیت و فضای فیلم تا آنجا که زور و شعور من می رسیده قسمتی از زندگی و تواناییم را به خود اختصاص داده‌اند و من برای آنها کار کرده‌ام و واقعاً توانی بیش از اینها نداشته‌ام. البته در برخی موارد حس می کردم کاری بیش از آنچه که باید، کرده‌ام که بر فیلم سنگینی می کند و به روی فیلم آوار می شود، به همین دلیل از کار بیشتر پرهیز کرده‌ام. لذا از هیچ یك از کارهایم سرافکنده نیستم و چیزی ننوشته‌ام که حالا از نوشتنش خجالت بکشم. به نظر من به دلیل تفاوت بسیارِ فیلمهایی که برایشان نوشته‌ام، موسیقیهای من نیز قابل قیاس با یکدیگر نیستند و هر کدام را باید در میان انواع خودش سنجید. درست است که من برای گذران زندگی نیز نوشته‌ام اما اگر با هر کدام از این فیلمها به نوعی احساس نزدیکی نمی کردم حتماً برایش موسیقی نمی نوشتم شاید برخی معتقد باشند می شد برای هر کارم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

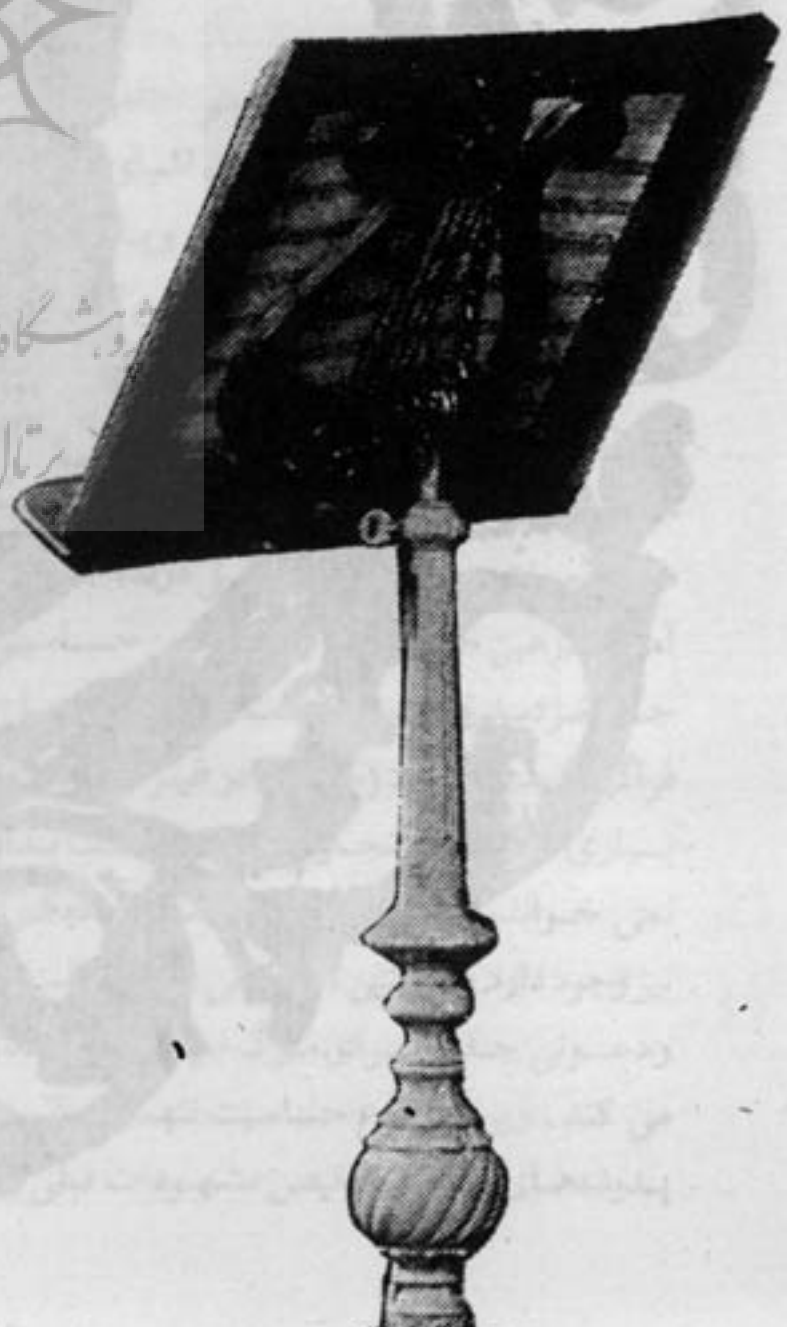
بیش از آنچه که هست کار کرد؛ نمی دانم، قضاوت این را باید به عهده دیگران گذاشت.

س: در آخر اگر صحبتی اضافه بر آنچه گفته شد دارید بفرمایید.

ج: من امیدوارم برای موسیقی فیلم ضابطه‌ای درست شود تا این طور نشود که هر کس از خانه قهر کرد بیاید و آهنگساز فیلم بشود. باید روابط را برچید و ضوابط را جایگزین کرد، امیدوارم موسیقی فیلم حساب و کتابی بیابد، در آن صورت آقایانی که در این وادی کار می کنند، خوب یا بد، یا می توانند خودشان را وفق بدهند یا نمی توانند، اگر توانستند به حداقل معیار لازم برای ورود به این وادی برسند قدمشان بر چشم. مگر همه جای دنیا فقط دو نفر موسیقی فیلم کار می کنند؟ چه بهتر که افراد توانای این رشته در کشورمان روز به روز بیشتر بشوند. باید کسانی موسیقی فیلم بنویسند که آن را می فهمند. این که فلانی چند صباحی با مرحوم جعفر خانِ فرضی قدم می زده است دلیل خوبی برای ساخت موسیقی فیلم نیست. گیرم که مرحوم جعفرخان موسیقیدان قابلی هم بوده باشند. «گیرم که پدر تو بود فاضل»! قدم می زده‌اند که می زده‌اند.

بالاترین درد صنف آهنگساز فیلم، نبود سندیکاست. اینجا مسئله دفاع از حقوق دیگران مطرح است. در حال حاضر واقعاً به حقوق من و دیگر آهنگسازان تجاوز می شود، باید سندیکایی باشد که از ما دفاع کند. هر بار هم که قرار شد سندیکا درست شود... بهتر است من نگویم چه کسانی در مسیر این کار سنگ اندازی کردند، فقط اشاره می کنم کسانی این کار را کردند که خود را بابا بزرگِ موسیقی ایران می دانند. البته الآن کمبود آهنگساز با شعور نیز از معضلات ماست، گیرم که دو سوم آهنگسازان کم دانش فعلی کنار گذاشته شوند؛ از آنجا که قرار است سالی پنجاه شصت فیلم ساخته شود چند نفر آهنگساز باقیمانده نمی توانند هر سال نفری ده پانزده تا کار کنند، بعضیها شاید بتوانند، من که نمی توانم، پس این حجم کار کارگر هم می خواهد. باید امیدوار باشیم که نیروی تحصیلکرده‌ای تربیت بشود تا بتوانند جوابگوی کمّی و کیفی این حجم تولید باشند. ◇

گفتگو کننده: اردشیر طلوعی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی