سعید ذهنی در گفت‌وگو با «ایران» از ضرورت ثبت میراث موسیقی تئاتر گفت

روایت نغمه‌هایی که در خاطره صحنه‌ها جا مانده‌اند

موسیقی تئاتر، با وجود نقش مهمی که در شکل‌گیری فضای نمایشی و همراهی با روایت و بازی بازیگران دارد، کمتر مورد توجه قرار گرفته است؛ موسیقی‌هایی که برای نمایش آثار کارگردانان بزرگ تئاتر ایران ساخته شده‌اند، اما بسیاری از آنها هیچ‌گاه فرصت ثبت و ضبط در قالب یک آلبوم مستقل را پیدا نکرده‌اند. در چنین شرایطی، سعید ذهنی، آهنگساز سینما، تلویزیون و تئاتر، با انتشار اولین آلبوم موسیقی تئاتر ایران، گامی برای ثبت و حفظ بخشی از میراث موسیقایی این هنر برداشته است. سعید ذهنی در گفت‌وگو با «ایران» از چگونگی شکل‌گیری این آلبوم، دشواری‌های ثبت و نگهداری موسیقی تئاتر، نقش آهنگساز در شکل‌گیری یک اثر نمایشی و ضرورت توجه بیشتر به این بخش از موسیقی ایران سخن گفته است که در ادامه می‌خوانید.

گفت‌وگو
ندا سیجانی
گروه فرهنگی


عکس: رضا معطریان / ایران

انتشار اولین آلبوم موسیقی تئاتر ایران چه اهمیتی برای تاریخ موسیقی و تئاتر کشور دارد و چرا تا امروز چنین اتفاقی رخ نداده بود؟

موسیقی تئاتر بخشی از تئاتر است و این هنر نیز بخشی از ساختار فرهنگی این کشور محسوب می‌شود و با وجود همه مشکلات و موانعی که وجود داشته، تئاتر همچنان نفس می‌کشد و به حیات خود ادامه می‌دهد. اهمیت این آلبوم از این جهت است که در فرآیند فرهنگی کشور، در حوزه سینما و موسیقی فیلم، به‌تدریج این موضوع جا افتاد که چیزی به نام «موسیقی فیلم» به‌صورت مستقل عرضه می‌شود. این اتفاق از جنبه‌های مختلف اهمیت داشت؛ هم به لحاظ صنعت موسیقی و درآمد و مهم‌تر از همه از نظر جایگاه معنوی و فرهنگی؛ چراکه موسیقی فیلم به‌تدریج وارد سبد فرهنگی خانواده‌ها شد. در سال‌های ابتدایی که مفهوم «ساندترک» و موسیقی فیلم مطرح شد، بسیاری از مردم با آن آشنا نبودند. مخاطب می‌دانست باید کاست یک خواننده یا یک اثر کلاسیک را خریداری کند، اما سینما به‌تدریج این مفهوم را جا انداخت که موسیقی فیلم نیز یک اثر مستقل هنری است. موسیقی فیلم علاوه بر تأثیری که بر خود فیلم دارد، می‌تواند به‌عنوان یک اثر هنری مستقل نیز ماندگار شود و حتی به تبیین و تدوین تاریخ سینما کمک کند. گاهی با مراجعه به موسیقی فیلم‌ها می‌توان ماندگاری یک اثر سینمایی را سال‌ها پس از تولید آن حفظ کرد اما در مورد تئاتر چنین اتفاقی رخ نداده است. تئاتر نسبت به سینما، مخاطب محدودتری دارد و هر دو نیز در مقایسه با تلویزیون، مخاطبان محدودتری دارند. بنابراین جایگاه عرضه مستقل موسیقی تئاتر تا امروز خالی بوده است. مشکل مهم دیگر این است که اجرای تئاتر محدود است. شما می‌توانید یک فیلم را ۱۰ یا ۲۰ سال بعد از تولید تهیه کنید و ببینید و از این طریق بخشی از تاریخ سینما را دنبال کنید، اما یک نمایش معمولاً تعداد محدودی اجرا دارد و در سالن مشخصی روی صحنه می‌رود. موسیقی آن نیز درهمان زمان برای مخاطبانی که در سالن حضور دارند پخش می‌شود و پس از پایان اجرا، اغلب به فراموشی سپرده می‌شود. حتی بسیاری از تئاترها نیز با گذشت زمان فراموش می‌شوند. نکته دیگر اینکه امروز ساخت و انتشار فیلم از برخی نمایش‌ها رواج پیدا کرده است، اما باز هم تجربه حضور در سالن و تماشای تئاتر را نمی‌توان با دیدن فیلم یک اجرا مقایسه کرد. به همین دلیل، موسیقی تئاتر در این میان بسیار مظلوم واقع شده است، چراکه هم اجراهای تئاتر محدود است و هم موسیقی آن پس از پایان اجرا، در بسیاری از موارد دیگر امکان ماندگاری و عرضه پیدا نمی‌کند.

من از سال ۱۳۶۸ به‌صورت جدی روی موسیقی تئاتر متمرکز شدم. تا پیش از آن، بخش عمده موسیقی‌هایی که در تئاتر استفاده می‌شد، موسیقی‌های انتخابی بود. حتی در دوره‌ای که استادان بزرگی مانند زنده‌یاد حمید سمندریان فعالیت می‌کردند، کم‌وبیش از قطعات موسیقی موجود و موسیقی‌های انتخابی استفاده می‌شد. در واقع، چیزی به نام موسیقی اورجینال (اصیل) و اختصاصی برای تئاتر به شکل امروزی وجود نداشت و معیار استفاده از موسیقی در تئاتر، بیشتر قطعاتی بود که از قبل انتخاب می‌شدند.

خود من در دانشکده هنرهای زیبا، رشته کارگردانی خواندم و در کنار آن از کودکی موسیقی را آغاز کرده بودم و علاقه زیادی داشتم این موضوع را در تئاتر جا بیندازم. امروز شاید کاملاً طبیعی به نظر برسد که روی بیلبوردها، تبلیغات تئاتر یا در فضای مجازی نام آهنگساز یک نمایش درج شود، اما زمانی برای من این اتفاق یک آرزو بود. با خودم فکر می‌کردم آیا روزی می‌رسد که موسیقی تئاتر آن‌قدر جدی گرفته شود که حتی برای آن ردیف بودجه مشخصی در نظر گرفته شود؟ درواقع نمی‌خواهم بگویم تنها آغازکننده این مسیر بوده‌ام. برای این موضوع تلاش کردم و طبیعتاً آهنگسازان دیگری، حتی نسل‌های جوان‌تر، وارد این عرصه شدند و فعالیت کردند. اما امروز خوشحالم که موسیقی تئاتر به مرحله‌ای رسیده که آهنگساز آن در معرفی و تبلیغات یک اثر نمایشی جایگاه مشخصی دارد.

بنابراین اگر بخواهم جمع‌بندی کنم، باید بگویم جای موسیقی تئاتر در سبد فرهنگی مخاطبانی که به تئاتر، هنر و فرهنگ علاقه‌مند هستند، خالی بود و توجه کافی به آن نمی‌شد و بسیاری از موسیقی‌هایی که برای تئاتر ساخته می‌شدند، پس از پایان اجرا عملاً از بین می‌رفتند.

اهمیت این آلبوم نیز در همین است که اولین قدم برای عرضه حرفه‌ای موسیقی تئاتر برداشته شده است. در اینجا باید از مؤسسه فرهنگی ـ هنری «رُروان» تشکر کنم که در شکل‌گیری این اتفاق نقش داشتند. قطعات این آلبوم از میان آثار ۲۵ سال گذشته تا امروز انتخاب شده‌اند. من در این مدت بیش از ۱۰۰ قطعه موسیقی ساخته‌ام. این مجموعه را باید قدم اول دانست و خوشحالم که این اتفاق افتاده است، چراکه می‌تواند آغازگر روندی باشد که در ادامه به انتشار آلبوم‌های بعدی نیز منجر شود.

درحال حاضر نیز به‌عنوان رئیس هیأت‌مدیره انجمن موسیقی تئاتر قرار است با همکاری خانه تئاتر و انجمن موسیقی، زمینه‌ای فراهم شود تا دیگر آهنگسازانی که برای تئاتر موسیقی ساخته‌اند نیز بتوانند آثار خود را عرضه کنند و موسیقی تئاتر از حالت موقتی و وابسته به مدت اجرای یک نمایش خارج شده و به‌عنوان بخشی از میراث فرهنگی و هنری تئاتر ایران، امکان ماندگاری و دسترسی پیدا کند.

این آلبوم چند قطعه دارد و معیار شما برای انتخاب این قطعات چه بود؟ آیا تلاش کردید دوره‌های مختلف فعالیت هنری‌تان را در آن بازتاب دهید؟

این آلبوم شامل ۱۶ قطعه و حدود ۵۵ دقیقه موسیقی است. معیار انتخاب قطعات، هم تماتیک (موضوعی) بود و هم تلاش کردیم مجموعه از نظر فضای موسیقایی، یکدستی داشته باشد. از آنجا که من برای تئاترهای مختلفی موسیقی ساخته‌ام، سعی کردم قطعات انتخاب‌شده در عین تفاوت از نظر تم و نوع سازبندی با یکدیگر ارتباط داشته باشند. در انتخاب قطعات همچنین تلاش کردم از آثار قدیمی‌تر شروع کنم و به‌تدریج به کارهای جدیدتر برسم تا مروری بر دوره‌های مختلف فعالیت من در موسیقی تئاتر باشد. البته آثار دیگری هم وجود دارد که هنوز امکان ضبط و انتشار آنها فراهم نشده است.

برای مثال، موسیقی نمایش «دایره گچی قفقازی» به کارگردانی زنده‌یاد استاد سمندریان، شامل هشت ترانه بسیار زیبا بود که در دهه ۷۰ بازتاب زیادی داشت. این قطعات در آن زمان به‌صورت زنده روی صحنه اجرا شدند و به همین دلیل ضبط مستقلی از آنها وجود ندارد. اکنون در حال برنامه‌ریزی هستیم تا این آثار دوباره ارکستراسیون و تنظیم و به شکل مناسب ارائه شوند. بنابراین، معیار اصلی ما در این آلبوم، یک مرور کلی بر سال‌های فعالیت من و انتخاب قطعاتی بود که در کنار یکدیگر از نظر فضای موسیقایی و تماتیک، مجموعه‌ای منسجم را شکل دهند.

در صحبت‌های خود اشاره کردید که موسیقی فیلم همچنان برای مخاطب اثرگذار است و بخشی از خاطرات او را زنده می‌کند. از دیدگاه شما آیا موسیقی تئاتر نیز می‌تواند بدون دیدن نمایش، تجربه‌ای کامل و مستقل برای مخاطب خلق کند؟

برای مخاطبی که آن تئاتر را دیده باشد، طبیعتاً موسیقی می‌تواند به دلیل ماهیت انتزاعی خود، نوعی نوستالژی و تداعی ذهنی ایجاد کند. این دسته از مخاطبان، با شنیدن موسیقی یک نمایش، آن اجرا را به یاد می‌آورند و بخشی از خاطراتشان مرور می‌شود. گروه دیگری از مخاطبان ممکن است متن نمایش را بشناسند اما اجرای آن را ندیده باشند. این افراد نیز با شنیدن موسیقی می‌توانند به درکی از نگاه آهنگساز نسبت به جهان آن نمایش برسند؛ مثلاً ببینند یک آهنگساز چگونه بر اساس یک اثر از آثار استادان بهرام بیضایی یا اکبر رادی، از نظر تماتیک و موسیقایی، به فضای نمایش نگاه کرده است.

اما نکته مهم‌تر این است که «موسیقی تئاتر» یا «موسیقی فیلم» را نباید یک هنر مستقل درکنار موسیقی دانست. ما هنری به نام موسیقی داریم که یک هنر کامل است؛ اما وقتی از موسیقی تئاتر صحبت می‌کنیم، رابطه آن با موسیقی شبیه رابطه نمایشنامه با ادبیات است.

نمایشنامه دراصل متنی است که برای اجرا نوشته شده و هنگام اجرا ابعاد مختلف آن آشکار می‌شود. موسیقی تئاتر و موسیقی فیلم نیز قطعاتی هستند که برای یک موقعیت نمایشی نوشته می‌شوند؛ یعنی ابتدا قرار است در ارتباط با تصویر، صحنه و فضای اثر دیده و تجربه شوند و سپس شنیده شوند. با این حال، تم‌های اصلی موسیقی تئاتر و قطعاتی که برای این منظور نوشته شده‌اند، می‌توانند فارغ از اینکه مخاطب نمایش را دیده باشد یا نه، از نظر شنیداری قابل دریافت باشند. این قطعات به‌گونه‌ای انتخاب و طراحی می‌شوند که حتی مستقل از فضای اجرا نیز بتوانند مخاطب را جذب کنند.

با این تفاسیر، این آلبوم تا چه اندازه می‌تواند به مستندسازی و حفظ میراث موسیقی تئاتر ایران کمک کند؟

فارغ از این آلبوم، شما از پیشگامان آهنگسازی تئاتر در ایران هستید. به نظر شما موسیقی تئاتر امروز چه جایگاهی در هنرهای نمایشی دارد؟

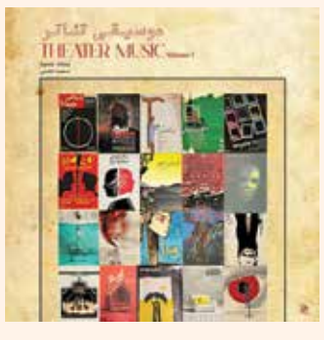
من نسبت به این موضوع بسیار امیدوار هستم و در انجمن موسیقی تئاتر نیز تلاش می‌کنیم این روند ادامه پیدا کند. از سوی دیگر، با همکاری و گفت‌وگویی که با مدیر مؤسسه منتشرکننده این آلبوم داریم، امیدواریم بتوانیم این مسیر را دنبال کنیم. قطعاً چنین آلبوم‌هایی برای مستندسازی ارزشمند هستند. همان‌طور که عکس‌هایی که از یک فیلم یا یک تئاتر باقی می‌ماند، بخشی از تاریخ آن اثر را ثبت می‌کند، موسیقی نیز جنبه صوتی و ساختار شنیداری یک اثر را حفظ می‌کند.

یکی از معضلات ما این است که درحال حاضر شناسنامه یا آرشیو مستقل و کاملی از موسیقی تئاتر ایران نداریم. یکی از دلایل این است که بخش قابل توجهی از موسیقی تئاتر درگذشته به‌صورت زنده اجرا می‌شد و شرایط ضبط آن فراهم نبود. از سوی دیگر، در آن زمان شرایط نگهداری و آرشیو آثار صوتی در مجموعه‌هایی مانند تئاتر شهر و دیگر سالن‌ها نیز مناسب نبود اما با وجود تلاش‌هایی که گروه‌های فنی انجام می‌دادند، عواملی مانند رطوبت و بخار آب موجب آسیب دیدن و از بین رفتن برخی آثار می‌شد و امکان نگهداری طولانی‌مدت آنها فراهم نبود. بر همین اساس، با اطمینان می‌توانم بگویم انتشار چنین آلبوم‌هایی برای مستندسازی موسیقی تئاتر بسیار ارزشمند است و وجه استنادی دارد؛ هم برای پژوهش‌های دانشگاهی و هم برای ثبت و تدوین تاریخ تئاتر ایران. بنابراین اگر این روند ادامه پیدا کند و آثار دیگر آهنگسازان تئاتر نیز گردآوری، ضبط و منتشر شود، می‌توان امیدوار بود که به‌تدریج بخشی از خلأ آرشیوی موجود در حوزه موسیقی تئاتر جبران شود و این آثار برای نسل‌های آینده نیز قابل دسترس باقی بمانند.

چرا موسیقی تئاتر، برخلاف موسیقی فیلم، کمتر منتشر و آرشیو شده است؟ آیا این اتفاق ناشی از کم‌کاری کارگردانان بوده یا آهنگسازان نیز کمتر به این موضوع توجه می‌کردند؟ برای جبران این خلأ چه باید کرد؟

برش

درسینمای ما نیز جریان ساخت موسیقی درابتدا اغلب انتخابی بود و حتی در فیلم‌های کلاسیک و فیلمفارسی‌های گذشته، ازموسیقی‌های موجود استفاده می‌شد. اما از مقطعی، ساخت موسیقی اورجینال برای سینما زودتر از تئاتر آغاز شد. آهنگسازانی مانند لوریس چکناواریان، احمد پژمان، اسفندیار منفردزاده، واروژان و دیگران وارد این عرصه شدند و موسیقی را در قالب ترانه یا موسیقی متن برای فیلم‌ها ساختند.



بنابراین، یکی از دلایل عقب‌ماندن موسیقی تئاتر از سینما این بود که سینما خیلی زودتر به سمت تولید موسیقی اورجینال رفت و همین موضوع باعث شد این جریان زودتر در سینما جا بیفتد. از سوی دیگر، به لحاظ فنی نیز موسیقی فیلم برای اینکه در کنار تصویر قرار بگیرد، باید ضبط می‌شد و همین ضرورت، فرآیند ضبط موسیقی را سرعت بخشید. اما چنین نگاهی در تئاتر شکل نگرفت. یکی از دلایلش این بود که موسیقی در تئاتر بیشتر جنبه تزئینی داشت و نگاه اورجینال و مستقلی به آن وجود نداشت. برای مثال، در مقطعی، حدود سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۸، بسیاری از تئاترهایی که در ایران اجرا می‌شدند، از تعداد محدودی قطعه موسیقی استفاده می‌کردند؛ گاهی «سمفونی شماره ۵» بتهوون، «نی‌نوا»ی حسین علیزاده، موسیقی فیلم «بارابـاس» یا موسیقی فیلم «محمد رسول‌الله» در نمایش‌ها شنیده می‌شد. اما به‌تدریج موسیقی تئاتر شکل جدی‌تری پیدا کرد. تئاترها به سمت استفاده از موسیقی غنایی رفتند و نگاه عمیق‌تری نسبت به موسیقی در نمایش شکل گرفت. هنرمندان و آهنگسازان دیگری نیز وارد این حوزه شدند و به مرور اهمیت موسیقی در تئاتر بیشتر شد.

بعد از آن، این نگاه کم‌کم در فضای آموزشی نیز شکل گرفت و امروز، چه کم و چه زیاد، دانشجویان تئاتر، سینما و موسیقی واحدهایی مرتبط با موسیقی می‌گذرانند. خود من حدود ۲۷ سال است که در دانشگاه تدریس می‌کنم و معتقدم آموزش در این زمینه بسیار مهم است، اما هنوز در این حوزه عقب هستیم. باید واحدهای مرتبط با موسیقی در تئاتر و سینما و همچنین در دانشکده‌های موسیقی، جدی‌تر مورد توجه قرار بگیرد. دانشجوی تئاتر یا سینما الزاماً قرار نیست آهنگساز باشد؛ کافی است بداند موسیقی چه کاربردی در یک اثر نمایشی یا سینمایی دارد و چگونه می‌توان از آن استفاده کرد. از سوی دیگر، دانشجوی موسیقی که دوره آهنگسازی را می‌گذراند، صرفاً به دلیل فارغ‌التحصیل شدن، لزوماً نمی‌تواند برای فیلم یا تئاتر موسیقی بسازد. او باید با درام و مبانی سینما و تئاتر نیز آشنا باشد. بنابراین، مسأله فقط به نگاه هنری و فرآیند تکنیکی مربوط نمی‌شود و مسائل مالی نیز در این زمینه تأثیرگذار بوده است. صنعت سینما از ظرفیت‌های اقتصادی خود درآمدزایی می‌کند، اما تئاتر چنین شرایطی ندارد و در بسیاری از نقاط دنیا نیز همچنان با حمایت‌های دولتی اجرا می‌شود. درحال حاضر نیز نه شورای ساخت مشخصی برای موسیقی تئاتر وجود دارد و نه شورای حمایتی که بتواند از این جریان پشتیبانی کند. به همین دلیل تصمیم گرفتیم این روند را به‌صورت صنفی آغاز کنیم و از طریق انجمن و صنف پیگیری کنیم. خوشبختانه همین که این پروژه تا مرحله دریافت مجوز با مشکلی مواجه نشد، اتفاق مثبتی بود.

ابتدا باید پرسید جایگاه خود تئاتر کجاست؟ من در حوزه‌های مختلف موسیقی فعالیت کرده‌ام؛ موسیقی مستقل نوشته‌ام، رهبر ارکستر سمفونیک بوده‌ام، موسیقی تئاتر، سینما و سریال ساخته‌ام و در حوزه ترانه و موسیقی پاپ نیز فعالیت داشته‌ام. بنابراین وقتی درباره موسیقی تئاتر صحبت می‌کنیم، باید جایگاه آن را در کلیت هنرهای نمایشی ببینیم.

موسیقی یکی از عوامل شکل‌دهنده به فرآیند میزانسن در تئاتر است. بنابراین وقتی تئاتر اصیل و درستی داشته باشید، طبیعتاً موسیقی تئاتر خوب، بازیگر خوب، کارگردان خوب، نمایشنامه‌نویس خوب و دیگر عناصر حرفه‌ای را نیز در کنار آن خواهید داشت. اما مسأله اینجاست که تئاتر ما امروز در جایگاه واقعی و شایسته خود قرار ندارد.

ممکن است از نظر کمی گفته شود که در تهران هر شب حدود ۲۶۰ اجرا روی صحنه است، اما باید پرسید چه آثاری اجرا می‌شوند و کیفیت این اجراها چگونه است؟ صرفاً افزایش تعداد اجراها نمی‌تواند به معنای رشد تئاتر باشد. طبیعی است که موسیقی تئاتر و کار آهنگساز نیز نتواند آن‌گونه که باید رشد کند.

بنابراین اگر در روند تولید آثار تجدیدنظری صورت نگیرد نمی‌توان برای آینده این حوزه چشم‌انداز روشنی را تصور کرد. چون این موسیقی به‌شدت وابسته به وضعیت خود تئاتر است. تئاتری که استادان ما به ما آموختند و استادانی مانند سمندریان و بیضایی برای آن تلاش کردند، امروز کجاست؟ چرا بسیاری از آن چهره‌ها دیگر در عرصه تئاتر حضور ندارند؟ برخی از دنیا رفته‌اند، برخی مهاجرت کرده‌اند، برخی بیکار مانده‌اند و برخی نیز ترجیح داده‌اند در خانه بمانند و کتاب بخوانند. برای آینده تئاتر و به تبع آن موسیقی تئاتر، دو مسأله اساسی لازم است: اول، داشتن یک نگاه درست و ارزشی به تئاتر و دوم، فراهم کردن امکان فعالیت برای هنرمندان حرفه‌ای و صاحب‌تجربه. از سوی دیگر، تناقض‌هایی نیز در روند نظارت و صدور مجوز وجود دارد. گاهی برای دریافت مجوز تئاتر، سخت‌گیری‌های زیادی اعمال می‌شود، اما در همان شرایط، روی صحنه با ادبیاتی مواجه می‌شویم که شاید با معیارهای فرهنگی مورد ادعا همخوان نباشد. در چنین شرایطی این پرسش مطرح می‌شود که چرا نمی‌توان حتی یک جمله از آثار نویسندگانی مانند بکت را روی صحنه گفت؟ این تناقض‌ها نیازمند بازنگری و یک نگاه منطقی‌تر و منصفانه‌تر به تئاتر است.

همکاری با کارگردانانی مانند زنده‌یاد حمید سمندریان چه تأثیری بر نگاه هنری شما گذاشت؟

بزرگ‌ترین خدمتی که زنده‌یاد سمندریان به من کرد، اعتمادی بود که به یک جوان دانشجو داشت. من آن زمان دانشجوی ترم سوم هنرستان هنر بودم که ایشان برای ساخت موسیقی نمایش «دایره گچی قفقازی» در سال ۱۳۷۶ به من اعتماد کرد. اگر آن روز چنین استاد برجسته‌ای به من فرصت نمی‌داد، شاید اصلاً سعید ذهنی در زمینه موسیقی تئاتر شکل نمی‌گرفت. من دانشجوی کارگردانی بودم و احتمالاً مسیر دیگری را دنبال می‌کردم و شاید اساساً وارد حوزه موسیقی تئاتر نمی‌شدم.

وقتی یک استاد بزرگ چنین اعتماد و فرصتی را برای یک جوان ایجاد می‌کند، تأثیر او در زندگی هنری آن فرد بسیار فراتر از یک همکاری ساده است. نقش استاد سمندریان در زندگی من بسیار بیشتر از این حرف‌هاست. او حتی در مقاطع دشوار زندگی شخصی من نیز در کنارم بود. مدتی نزدیک به دو ماه در منزل ایشان زندگی کردم و این همراهی برای من بسیار ارزشمند بود.

البته امروز یکی از مشکلات اساسی ما این است که بسیاری از کارگردانان تئاتر موسیقی گوش می‌کنند، اما شناخت آکادمیک و دقیقی از کارکرد موسیقی در تئاتر ندارند. در سینما هم تا حدودی با همین مسأله مواجه هستیم. یکی از اولین پرسش‌هایی که باید از یک کارگردان پرسید این است که «می‌خواهید موسیقی در فیلم یا تئاتر چه کاری انجام دهد؟» اما گاهی پاسخ این است که «می‌خواهیم با موسیقی حال کنیم!» این نشان می‌دهد که در بسیاری موارد، آموزش و شناخت کافی درباره کارکرد موسیقی وجود ندارد.

بسیاری از کارگردانان ما موسیقی و ریتم را به‌طور تخصصی نمی‌شناسند. حتی گاهی برای بازیگران درجه‌یک ملودی می‌گذاریم، اما نمی‌توانند به‌درستی روی آن لب بزنند؛ در حالی که نمونه‌های درخشانی از این توانایی را در سینمای گذشته داشته‌ایم و مرحوم فردین به شکلی نبوغ‌آمیز این کار را انجام می‌داد.

در نتیجه، یکی از مشکلات این است که بسیاری از کارگردانان دقیقاً نمی‌دانند از موسیقی چه می‌خواهند و موسیقی قرار است چه نقشی در اثر ایفا کند. متأسفانه امروز در بخش قابل توجهی از آثار تئاتری، سینمایی و تلویزیونی، موسیقی به نوعی «پیاز داغ» تبدیل شده است؛ یعنی به عنصری برای پر کردن یا پوشاندن ضعف‌های دیگر اثر، از جمله ضعف بازیگر یا فیلمنامه.

من در تئاتر با استادان سمندریان و محمد رحمانیان همکاری کرده‌ام و این دو می‌دانستند دقیقاً از موسیقی چه می‌خواهند. زنده‌یاد بهرام بیضایی هم اگرچه افتخار همکاری مستقیم با ایشان را نداشتم، اما از نزدیک شاهد نگاه و فعالیتشان بودم. ایشان نیز به‌خوبی می‌دانستند موسیقی در یک اثر نمایشی یا سینمایی باید چه کارکردی داشته باشد. این شناخت و درک دقیق از موسیقی، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های کارگردانانی است که می‌توانند از موسیقی به‌عنوان بخشی از ساختار اثر استفاده کنند، نه صرفاً یک عنصر تزئینی.

در موسیقی تئاتر و فیلم، کارگردان تا چه اندازه در تولید موسیقی اثر اظهارنظر و دخالت دارد؟

بله، قطعاً کارگردان نظر دارد و شما به‌عنوان آهنگساز وظیفه دارید تا حد امکان نظرهای او را در فرآیند تولید موسیقی تأمین کنید؛ البته به شرطی که کارگردان دقیقاً بداند چه می‌خواهد و نظر مشخصی درباره موسیقی داشته باشد. کارگردان قرار نیست درباره سازبندی یا جزئیات تخصصی آهنگسازی تصمیم بگیرد، اما قطعاً می‌تواند تشخیص دهد که موسیقی با فضای اثر هماهنگ است یا نه. بنابراین نظر کارگردان مهم است و باید در روند تولید موسیقی مورد توجه قرار گیرد.

شما در حال حاضر بیشتر روی موسیقی تئاتر تمرکز دارید و از موسیقی فیلم و سریال فاصله گرفته‌اید؟

واقعیت این است که شرایط چندانی برای من فراهم نمی‌شود که در سریال یا فیلم سینمایی کار کنم. به نظر من یک هنرمند تا جایی که می‌تواند باید مسیر خودش را ادامه دهد، اما نه به قیمت از دست دادن شخصیت و باورهایش.

یک هنرمند تا زمانی می‌تواند چیزی برای ارائه به جامعه داشته باشد که شخصیت و باورهایش حفظ شده باشد. وقتی شخصیت یک هنرمند در جریان کار و مناسبات حرفه‌ای از بین برود و به اصطلاح «له» شود، دیگر چیزی از باور و هویت هنری او باقی نمی‌ماند که بتواند به جامعه ارائه کند. من طبیعتاً از کار کردن در سینما و تلویزیون استقبال می‌کنم، اما این همکاری نباید به قیمت از دست رفتن هویت هنری تمام شود.

با توجه به اینکه از تجربه ارکستر صحبت کردیم، شما با استاد فرهاد فخرالدینی نیز همکاری داشته‌اید و از شاگردان ایشان بوده‌اید. چرا رهبری ارکستر را ادامه ندادید؟

من رهبر دائمی ارکستر نبودم و اساساً دوره تخصصی رهبری ارکستر را هم نگذرانده‌ام. تخصص اصلی من آهنگسازی بود و تجربه رهبری‌ام بیشتر در حوزه استودیو شکل گرفت.

در مقطعی به دلیل شرایط خاصی که پیش آمد، به‌عنوان رهبر میهمان با ارکستر سمفونیک در دو پروژه همکاری کردم. استادانی مانند لوریس چکناواریان و منوچهر صهبایی، به دلیل پیچیدگی موسیقی من، تأکید داشتند که بهتر است خود آهنگساز رهبری قطعه را برعهده بگیرد. به همین دلیل در یکی از پروژه‌ها خودم ارکستر را رهبری کردم و در پروژه دیگر منوچهر صهبایی این مسئولیت را برعهده داشت. اما اینکه چرا این مسیر را ادامه ندادم، دلیلش روشن است؛ چون اساساً ارکستر به آن معنایی که باید، دیگر وجود ندارد. آخرین نسلی از نوازندگان ارکستر سمفونیک که من با آنها کار کردم، نسل بسیار ارزشمندی بود. در آن دوره استادانی مانند علیرضا خورشیدفر حضور داشتند، کریم قربانی هنوز بازنشسته نشده بود و نوازندگانی مانند سیاوش ظهیرالدینی، ناصر رحیمی و حسین میرزایی فعالیت می‌کردند. اما امروز بسیاری از آن استادان قدیمی دیگر در ارکستر حضور ندارند و شرایط نسبت به آن دوره تغییر کرده است.

یکی از مشکلات ارکسترها، به‌ویژه ارکستر ملی ایران، کمبود رپرتوار است. آیا در این زمینه پیشنهادی داشته‌اید؟

خیر، تا امروز پیشنهادی در این زمینه نداشته‌ام. البته در دوره‌ای که استادانی مانند کامبیز روشن‌روان و مصطفی پورتراب حضور داشتند، وقتی از ما خواسته شد در این زمینه کاری انجام دهیم، این کار را انجام دادیم و بسیار دقیق و درست هم انجام شد، اما بعد از آن دیگر کسی درباره ادامه این مسیر با من صحبتی نکرد.

به‌عنوان یک آهنگساز، مهم‌ترین مسأله ارکسترها در حال حاضر چیست؟

مهم‌ترین مسأله، مدیریت ارکستر است. مسأله دوم، تأمین امنیت شغلی نوازندگان ارکستر سمفونیک است. نوازنده یک ارکستر حرفه‌ای باید ساعت‌ها تمرین کند و نباید دغدغه مسائل مالی و معیشتی داشته باشد. ارکستر سمفونیک باید ردیف بودجه مشخص و پایدار داشته باشد. تسهیلات و امکاناتی که برای عوامل ارکستر در نظر گرفته می‌شود، باید متناسب با شأن و حرفه‌ای بودن آنها باشد و انتخاب اعضای ارکستر نیز باید با دقت و بر اساس معیارهای تخصصی انجام شود. اگر این مجموعه عوامل درست کنار هم قرار بگیرد، طبیعتاً می‌توان انتظار خروجی باکیفیت‌تری داشت.

به‌عنوان سؤال آخر، چه توصیه‌ای برای نسل جوان آهنگساز دارید؛ به‌ویژه جوانانی که می‌خواهند بیشتر به سمت موسیقی تئاتر بروند؟

اول از همه برای نسل امروز آرزوی صبر دارم. امیدوارم امیدشان را از دست ندهند، چون به نظر من شرایط سخت همیشه وجود داشته و خواهد داشت. از طرف دیگر، اگر کسی واقعاً به کاری علاقه داشته باشد، چندان به توصیه دیگران نیاز ندارد. اگر مسأله‌اش موسیقی تئاتر است، باید بداند که صرفاً داشتن اطلاعات موسیقی برای ورود به این حوزه کافی نیست. باید مسیر مشخصی را طی کند و تا حد امکان در یک فضای آموزشی مناسب قرار بگیرد. البته استعداد هم اهمیت دارد و اگر کسی استعداد فوق‌العاده‌ای داشته باشد، ممکن است بتواند بخشی از این مسیر را خارج از فضای آکادمیک طی کند. نکته مهم این است که برای ساخت موسیقی فیلم یا تئاتر، باید همزمان با علم موسیقی، با هنر و دانش سینما و تئاتر نیز آشنا بود. راه رسیدن به این شناخت، مطالعه در هر دو حوزه و بعد تجربه کردن است. یک آهنگساز نمی‌تواند فقط موسیقی بداند و انتظار داشته باشد بتواند برای یک اثر نمایشی یا سینمایی موسیقی مناسبی خلق کند. به نظر من موتسارت با آن عظمت و جایگاهی که در تاریخ موسیقی دارد، برای هیچ آهنگساز دیگری جای دنیا را تنگ نکرد. بنابراین به جای تنگ‌نظری و نگران بودن از حضور دیگران، باید کار کرد. هرکس باید مسیر خودش را پیدا کند و کار خودش را انجام دهد؛ بقیه اتفاق‌ها در ادامه شکل می‌گیرند.

> موسیقی یکی از عوامل شکل‌دهنده به فرآیند میزانسن در تئاتر است. بنابراین وقتی تئاتر اصیل و درستی داشته باشید، طبیعتاً موسیقی تئاتر خوب، بازیگر خوب، کارگردان خوب، نمایشنامه‌نویس خوب و دیگر عناصر حرفه‌ای را نیز در کنار آن خواهید داشت. اما مسأله اینجاست که تئاتر ما امروز در جایگاه واقعی و شایسته خود قرار ندارد

> به نظر من موتسارت با آن عظمت و جایگاهی که در تاریخ موسیقی دارد، برای هیچ آهنگساز دیگری جای دنیا را تنگ نکرد. بنابراین به جای تنگ‌نظری و نگران بودن از حضور دیگران، باید کار کرد. هرکس باید مسیر خودش را پیدا کند و کار خودش را انجام دهد؛ بقیه اتفاق‌ها در ادامه شکل می‌گیرند