بحثی درباره موسیقی فیلم

«موسیقی فیلم»؛ «موسیقی برای تصویر» یا «موسیقی و تصویر»؟

همراه با فرزاد موتمن، سعید عقیقی، بهزاد عبدی، حسین عصاران

مبحث «موسیقی برای سینما» به رغم بهره‌گیری‌های پرشمار و پرحجم سینمای ایران از آن، در کلیت نوشته‌های معطوف به سینمای ایران، بسیار کمتر و خُردتر از آنچه باید، سهم گرفته است. چه آنکه نه تنها تاکنون هیچ تحلیل جامع و کاملی از کلیت این مولفه در روند آنچه به عنوان «تاریخ سینمای ایران» از آن یاد می‌کنیم، شکل نگرفته، بلکه در میان مباحث مطرح‌شده در مجموع تحلیل‌ها و نقدنوشته‌هایش هم بی‌شک کمترین سهم را به خود گرفته است.

شاید مبنای اولیه‌ی شکل‌گیری این هم‌نشینی‌ها، علاقه‌ی شخصی به مقوله‌ی «موسیقی برای سینما» باشد، اما با طرح ماهنامه‌ی «سینما و ادبیات» امیدوارم که برآیند مباحث و گفت‌وگوهای پالایش‌شده از این جلسات، چیزی فراتر از پاسخگویی به یک میل شخصی باشد. از این منظر کلیات این ایده در قالب چندین هم‌نشینی طرح‌بندی شده که هر جلسه در امتداد مباحث جلسات قبل تعریف و پیگیری می‌شود.

گفت‌وگوی زیر حاصل اولین هم‌نشینی در این باره است که در آن آقایان فرزاد موتمن (کارگردان)، بهزاد عبدی (آهنگساز) و سعید عقیقی (پژوهشگر، منتقد و فیلمنامه‌نویس) هر یک از منظر خود به موارد اولیه و کلی‌ای که در این جلسه مطرح شده، پرداخته‌اند.

حسین عصاران (پژوهشگر موسیقی و ترانه)

حسین عصاران: در آغاز این هم‌نشینی، از طرف ماهنامه‌ی «سینما و ادبیات» و همچنین خودم از شما عزیزان سپاسگزاری می‌کنم که دعوت مـا را قبول کردید. اجـازه می‌خواهم برای ورود به بحث توضیح مختصری درباره‌ی دلیل شـکل‌گیری این هم‌نشینی تقدیم کنم.

در سال‌های اخیر که علاقه‌مندی به موسیقی را با کنجکاوی بیشتری پیگیری کرده‌ام با تمرکز در کار و گفته‌های دوستان و بزرگانِ آهنگساز یا کارگردانان و البته گهگاه، هم‌نشینی با آنها، متوجهَ شده‌ام که بیشـتر اهالی این دو حرفه و نه همه‌ی آنها، شناخت درستی نسبت به حیطه‌ی کارِ هم ندارند؛ یعنی به ندرت دیده‌ام که دوستان آهنگساز که اتفاقاً در زمینه‌ی موسیقی فیلم هم فعال هسـتند، درباره‌ی فیلمی از تاریخ سینما یا فیلم‌های روز و در کل، آن مواردی که برای علاقه‌مندان سـینما گفتنی و شنیدنی است صحبتی داشته باشند، در نقطه‌ی مقابل هم کمتر کارگردانی را دیده‌ام که از موسـیقی شناخت به نسبت کاملی داشته باشد. حالا این مسئله لزوماً نه در حد برخورداری از دانش موسـیقایی، بلکه در همان حد شناخت جریان‌های موسیقی و پیگیری اخبار و حتی داشتنِ سلیقه‌ی موسیقایی هم چشمگیر نبـوده. البته من جامعه‌ی آماری کاملی ندارم و انگشت‌شـمار افرادی هم از این دو گروه بوده‌اند که شامل این بحث نمی‌شوند؛ اما بالاخره کلیت گفت‌وگوها و نگرش‌ها را دنبال کرده‌ام و به این نتیجه‌ی کلی و شخصی و البته قابل نقد رسیده‌ام. با این مقدمه در گام اول از آقای عبدی درخواسـت می‌کنم که به عنوان یک آهنگسـاز فیلم حرفه‌ای که تجربیاتِ مختلف و ارزنده‌ای هم در این زمینه دارند، بفرمایند که آیا اصلاً به ماهیت بین‌رشته‌ای‌بودنِ مقوله‌ی آهنگسـازی فیلم اعتقاد دارند؛ اینکه برای ورود به اینَ عرصه باید «آهنگساز»ی بود که از سینما هم شناخت دارد؟ یا نه، مناسـبات این حرفه را در حد همان دعوت از یک آهنگساز جهت ساخت موسیقی برای یک فیلم خاص می‌بینند.

بهزاد عبدی: فکر کنم در ویژه‌نامه‌ی نوروزی سـال ۸۹ روزنامه‌ی «بانی فیلم» بود که یادداشتی در مورد موسیقی فیلم نوشتم با این عنوان که «موسیقی فیلم، هنری که بی‌نام است»، یعنی نام ندارد؛ و اینکه آیا باید به آن «موسیقی فیلم» بگوییم؟ واژه‌های «موسـیقی» و «فیلم» چه ارتباطـی با هم می‌توانند داشته باشند؟ جوابش را یک آهنگساز بزرگ داده بود. او به این نتیجه رسیده بود که آهنگساز موسیقی در فیلم، باید آهنگساز باشد؛ یعنی سازنده‌ی موسیقی فیلم، باید مشخصات آهنگسازی را داشـته باشـد، دروس آهنگسـازی را خوانده باشد، تئوری موسـیقی را خوب بداند، هارمونی را خوب بداند، پلی‌فونیک و ارکستر را خیلی خوب بشناسد. اینها تازه لازمه‌ی کارش است؛ و بعد از آن بحث کافی‌بودنش این اسـت که تصویر و موسیقیِ برنامه‌ای را خوب بدانـد. قبل‌تر از این، یعنی موقعی که تصویرَ و پرده‌یِ سینما نبوده، موسـیقی‌های برنامه‌ای یا توصیفی که معمولاً بر اسـاس داستان، شـعر یا یک خیال شاعرانه نوشته می‌شوند به «باله» و «اپرا» و «اپرت» و کارهای موزیکال تبدیل می‌شـدند. شما اگر موسیقی‌های قدیم را هم گوش کنید، مثلاً

از راست ایستاده: حسین عصاران، بهزاد عبدی، سعید عقیقی، نشسته: فرزاد موتمن/ عکس‌ها: نسیم اعتمادی

آثار میکلوش روژا (Miklos Rozsa) که «بن حور» (Ben-Hur-1959) را کار کرده، متوجه می‌شوید که همگی این آثار موسیقی‌های کلاسیک درست و حسابی‌ای هستند که ممکن است برای آنها «باله» (Ballet) هم طراحی شود. یا موسیقی فیلم «اسپارتاکوس» (Spartacus-1960) ساخته‌ی الکس نورس (Alex North) را اگر از روی فیلم برداریم، به‌صورت مجرد هم می‌تواند سوئیتی باشد که قابل شنیدن است. در تاریخ سینما به آن نوع موسیقی‌ای می‌رسیم که پیانیستی کنار پرده‌ی سینما می‌نشسته و تصویر را با بیان موسیقایی همراهی می‌کرده که در این حالت هم او باید هم آهنگساز می‌بود و هم پیانیست و موارد مربوط به موسیقی را خیلی خوب می‌دانست. خلاصه اینکه یک آهنگساز فیلم، باید اول آهنگساز باشد.

ولی در کشور ما این‌طور نیست و کار موسیقی فیلم، خیلی با سعی و خطا پیش می‌رود. من کمتر آهنگسازی را می‌شناسم که برای کارش پارتیتور بنویسد؛ یعنی بنشیند و نت کارش را حتی اگر هم «سمپل» است بنویسد. البته «سمپل» به معنای نمونه‌های صوتی، نه به معنای الکترونیک آن. در واقع معنای «سمپل» این است که من آهنگساز پول کافی ندارم که یکسری از صداها را ضبط کنم و از روی اجبار مثلاً به‌جای پیانوها از این سمپل‌ها استفاده می‌کنم. این یعنی نمونه صوتی. بسیاری از اهالی موسیقی فیلم در کشور ما حتی آنها را هم نمی‌نویسند. فقط فیلم نگاه می‌کنند و همزمان هر چه را که پیش می‌آید، با کیبورد اجرا می‌کنند یا به اصطلاح «می‌زنند». در واقع فقط یک لحظه‌ای را خلق می‌کنند که چه بسا جذاب هم باشد. ولی چون دانشش نیست، ادامه‌اش نمی‌دهند. اصلاً اگر کمی عقب‌تر برویم در موسیقی ما اگر یک ملودی خیلی زیبا هم خلق می‌شود، به دلیل همان نبود دانش و نشناختن فرم، آن ملودی نمی‌تواند جلو برود و در حد یک ملودی با چهار میزان یا هشت میزان و در حد یک «تم» باقی می‌ماند. مثلاً ما سمفونی‌ای نداریم که بر اساس یک ملودی نوشته شود و آن ملودی گسترش پیدا کند. در حالی که دانش «واریاسیون» یا «دولوپمان» (Development) این است که یک تم چهارنتی «داداداداد» را به سمفونی پنج بتهوون تبدیل می‌کند. همین مسئله در ساخت موسیقی فیلم خیلی می‌تواند کمک کند. البته در گذشته به دلیل نبود این امکانات هر چه را که به ذهن می‌آمد، می‌نوشتند؛ و چون می‌نوشتند، بر اساس تصویر، هارمونیزه‌کردن را هم شروع می‌کردند. چون یک ملودی خیلی ساده، ممکن است با یک هارمونی به یک ملودی ترس تبدیل شود و با هارمونی‌های دیگر به ملودی‌های شاد یا طنز. آنجاست که آهنگساز باید خودش را نشان بدهد که چگونه این ملودی را می‌تواند پرورش بدهد. مسئله‌ی ما این است که اصلاً آهنگساز کم داریم. لطفاً دقت کنید منظور من این نیست که همه باید «کنسرواتوآر» بروند، ولی حتماً باید اصول اولیه موسیقی را خوب بدانند و یاد بگیرند.

عصاران: پس شما همچنان ریشه‌ی ناکارآمدی موسیقی فیلم در سینمای ایران را در آهنگسازنبودن سازندگان موسیقی فیلم‌ها می‌بینید؟ یعنی سهمی برای آشنایی یا عدم آشنایی اهالی این حرفه با سینما قائل نیستید؟

عبدی: من شرط لازم را گفتم. شرط کافی هم این است که باید سینما را بشناسد. باید مقوله موسیقی توصیفی را خوب بشناسد. موسیقی توصیفی، یعنی اینکه بداند اگر به عنوان مثال می‌خواهد یک هیجان را درست کند، این خودش یک قاعده دارد. آهنگساز باید بدون تصویر هم بتواند ذهنیتی را از آن حس هیجان خلق کند. البته الان در دنیا هم کمی تعاریف موسیقی فیلم را عوض کرده‌اند؛ کم‌کم ساخت یکسری سروصدا به عنوان موسیقی فیلم شناخته شده که البته جذابیت اولیه دارد؛ مثلاً هانس زیمر (Hans Zimmer) نمونه خیلی بزرگ این ماجراست که در Inception (کریستوفر نولان،۲۰۱۰) مبنای کارش را بر چهار آکورد می‌گذارد و بعد یک ارکستر بزرگ زیر آن، همین چهار آکورد را به یک موسیقی فوق‌العاده برای آن تصویر تبدیل می‌کند. در حالی که به نظر من موسیقی فیلم، موسیقی‌ای است که خیلی خوب به تصویر کمک کند، اما من سی‌دی‌اش را هم بتوانم بخرم و گوش کنم.

عصاران: آقای عقیقی شما هم موافقید که موسیقی فیلم باید حتماً به نحوی باشد که بشود «سی‌دی»اش را هم بخریم و به صورت مستقل بشنویم؟

سعید عقیقی: قبل از هر چیز باید بگویم

که من موسیقی‌شناس نیستم و اینجا به عنوان علاقه‌مند حرف می‌زنم. با توجه به ایـــن گفته‌های آقای عبدی از منظر تاریخی تصور می‌کنم مقایســـه‌ی بین جامعه دور از موســـیقی ایران، با جامعه‌ی غربی با آن ســـابقه‌ی واضح در موســـیقی کلاســـیک، اصولاً یک جا به مشـــکل می‌خورد. مثـــلاً آن چیزی را که ما به عنوان تصنیف‌های عامیانه در فرهنگ غرب می‌شناسیم، با آنچه به عنوان موســـیقی اشرافی می‌شناسیم، دو قطب کاملاً متفاوت هســـتند؛ که البته ممکن اســـت یک‌جاهایی مثل کارهای مالر (Gustav Mahler) به هم برســـند، یعنی ریشه‌ی کارها در موسیقی عوامانه باشـــد، اما به موسیقی‌ای تبدیل شود که برای اشـــراف نواخته می‌شود. در حالی که اصلاً کل این ساختار را در موســـیقی ایرانی نداریم؛ مثلاً آن موسیقی‌ای که در دربار قاجار اجرا می‌شـــده، تقریباً همان «عقرب زلف کجت» بوده؛ یعنی در کلیت جامعه‌ی ما به یک معنا شناخت فاخری از موسیقی وجود ندارد. طبیعی اســـت که این نکته به‌طور مســـتقیم در موسیقی فیلم‌های ما هم اثر بگذارد؛ یعنی به تبع این، ما سینمای صامت قدرتمندی هم نداشته باشـــیم که موسیقی در حاشیه‌اش معنا داشته باشد.

با این ســـاختار در عمل موســـیقی مـــا در مرحله‌ی تقلید متوقف می‌ماند؛ یعنـــی آن‌طرف دنیا بـــرای فیلم‌های ناطقش موســـیقی می‌سازد، این سمت هم ما داریم از صفحه‌های آرشیو استاد روبیک منصوری استفاده می‌کنیم که هر صفحه‌ی تازه‌ای که به بازار می‌آید، می‌گوید، «!!!! صفحه‌ی جدید آمده... برداریم و روی این فیلم بگذاریم!» این‌طوری‌ســـت که در سینمای ما از اول تا آخر یک فیلم موســـیقی وجود دارد. البته این برداشت از موسیقی فیلم یک دلیل فنی هم دارد که بیشتر از اتاق دوبله‌ی فیلم‌های خارجی در ایران به ما رســـیده که توضیح مختصرش به بی‌حوصلگی عزیزان فنی ایـــن اتاق‌های دوبله برمی‌گردد که زحمت برداشـــتن باند موسیقی را از کنار باند دوبله به خودشان نمی‌دادنـــد و می‌گذاشـــتند موســـیقی تا انتهـــای فیلم پیش برود. برای همین شـــما در نســـخه‌ی دوبله‌ی فیلم «کازابلانکا» (Casablanca,1942) یـــا «همشـــهری کیـــن» (Citizen Kane,1941) از اول تـــا آخر موزیک می‌شـــنوید. در حالی که در نســـخه‌ی اصلی اصلاً این‌طور نیست. در واقع از همان ابتدا ما چیزی به نام موسیقی فیلم واقعی را نمی‌شنیدیم و طبعاً شناخت درستی هم نسبت به آن نداریم.

بنابراین به نظر من این مقایســـه، مثل مقایسه رولزرویس با پراید اســـت که در هر حالت مقایسه‌ی غیرمنصفانه‌ای است. درســـت اســـت که با هر معیاری هر دو اینها ماشین هستند که چهارتا چرخ دارنـــد و راه می‌روند؛ اما شـــکل‌های کاربردی‌اش تفاوت دارد.

عصاران: آقای موتمـــن از همین زاویه‌ای که آقای عقیقی وارد بحث شـــدند من می‌توانم به کارنامه‌ی سینمایی شما پلی بزنم. شاید مهم‌ترین مشخصه‌ی کلیت کارنامه‌ی شما مسئله‌ی تنوع ژانرهای ســـینمایی باشد. جالب اســـت که وقتی فهرست آهنگسازان فیلم‌های شما را مرور می‌کنیم مشخص است که با هر آهنگســـاز فقط یک‌بار همکاری داشته‌اید. البته بعید می‌دانم که این تنوع همکاری با آهنگسازان، به خود مسئله‌ی تنوع ژانر کارنامه‌ی شما برگردد که مثلاً برآورد کرده باشید برای این فیلم با این مشخصات، بهتر است با چنین آهنگسازی کار کنم و برای آن‌یکی، با دیگری. تصور می‌کنم این همکاری‌ها بیشتر برحسب اتفاق و مناســـبات تولید فیلم در آن چیـــزی که به آن صنعت سینمای ایران می‌گوییم انجام شده است.

فـــرزاد موتمن: همین ابتدا باید تصحیـــح کنم که من با بابک میرزاخانی بیشتر از یک‌بار همکاری کرده‌ام که چون فیلم «سراســـر شب» هنوز اکران نشده، شـــما از آن بی‌خبر بوده‌اید؛ اما در جواب شما، مســـئله‌ای که گفتید بسیار مهم است. چون ما که صنعت ســـینما نداریم. درنتیجه وقتی فیلمی را شـــروع می‌کنیـــم، اصلاً نمی‌توانیـــم تصور کنیم که بـــرای این فیلم با فلان آهنگساز مشخص کار خواهم کرد. برای اینکه تهیه‌کننده

می‌گوید بودجه‌ی کافی نداریم. آهنگساز هم گاهی با کارگردان همکاری نمی‌کند، چون کارهای دیگـــری دارد. ضمن اینکه ما خیلی هم آهنگساز نداریم. بد نیست بدانید در سینمای ایران هر چه کوچولوتر باشید، دستتان بازتر است. مثلاً سال ۱۳۷۹ وقتی با سعید (سعید عقیقی) فیلم اولمان، یعنی «هفت‌پرده» را شروع کردیم، من آزادی‌ای را که در حرف و انتخاب داشـــتم، دیگر سر هیچ فیلمی تجربه نکردم؛ وقتی ســـعید فیلمنامه را نوشته بود، فکر کرده بود که این فیلم یک موسیقی مذهبی، آن‌هم مذهب شـــیعه، نیاز دارد که در عین حال می‌تواند با جوانان هم ارتباط برقرار کند. برای همین با خودش یک نوار فاتح علیخان هم آورد و گفت: «گـــوش کن! به نظرم به درد ایـــن فیلم می‌خورد. این موسیقی این فیلمنامه است.» و تهیه‌کننده هم بعداً نه نگفت. در حالـــی کـــه الان اصلاً چنین چیزی امکان نـــدارد. بعد از آن تجربه‌های من این شکلی بوده که هر جا به من اجازه داده‌اند که با آهنگســـاز ارتباط داشته باشم نتیجه بد نبوده. چون در بعضی از فیلم‌ها، حتی ارتباط من با فیلم را هم از مراحلی به بعد قطع کرده‌اند.

عصاران: یعنی شما به عنوان کارگردان یک طرح و مایه‌ی از پیش آماده‌شده‌ای دارید و از موسیقی فیلم و آهنگساز آن فیلم هم انتظار دارید که...

عقیقی: اساساً خیلی به مرحله انتظار نمی‌رسد.

موتمن: یعنی اینکه یک جایی می‌گذارند تو با آهنگسازت حرف بزنی و یک جاهایی هم اصلا ارتباطت قطع می‌شود؛ یعنی اصلا نیستی.

عصاران: دلیل خاصی دارد؟

موتمن: تهیه‌کننده‌ها فیلم را می‌دزدنـــد. مثلاً برای فیلم «باج‌خـــور» اصلا اجازه ندادند کـــه روی موزیک فیلم کار کنم؛ تهیه‌کننده و آهنگســـاز رفتند و یک‌چیزی را به عنوان موسیقی آوردنـــد که صدای دف بود و از فریـــم اول تا آخر، موزیک روی فیلم بود. می‌دانم که فکر کرده بودند فیلم سرد و جنایی است و حالا باید با موسیقی گرمش کنند. بیشتر وقت‌ها هم نمی‌خواهند پولشـــان را برای موزیک خرج کنند و یک دعوا راه می‌اندازند تا تو از فیلم دور شـــوی و بعد ده پانزده میلیون به یک آهنگسازی می‌دهند تا کار را جمع کنند. حالا آن آهنگساز چه کار می‌کند؟ خیلی از موزیک‌هایی که شـــما در فیلم‌های ما می‌شنوید، اصلاً ســـاخته نشـــده. اینها موزیک‌های فیلم‌های دیگر است. از روی فیلم‌های اروپایی و امریکایی برمی‌دارند و صداهایی به آن اضافه می‌کنند و آن را روی فیلمتان می‌گذارند.

عقیقی: در بهترین حـــال باز اجرایش می‌کنند. البته واقعاً در این زمینه همه‌ی مشـــکلات ما فقط دلیـــل اقتصادی ندارد. ما بیشـــتر فرهنگ این موضوع را نداریم؛ یعنی اگر فرهنگ این موضوع وجود داشته باشد، مسئله‌ی اختلاف قیمت آن‌قدر زیاد نیســـت. من همیشه ســـر کلاس‌هایم این مثال را می‌گویم که مهمانی‌های ما با صحبت درباره باخ و بتهوون شروع می‌شود، اما مشکل آن پیچ پایانی است که همه به «باباکرم» می‌رسند. چون آدم‌های سینمای ایران حقیقت خودشان را آشکار نکرده‌اند، در نگاه معمول، سینمای ایران در بهترین سطح است و همه مشغول دیدن تارکوفســـکی هستند و شب‌ها هم باخ گوش می‌کنند؛ اما مشکل همان پیچ‌های نهایی ست.

عصاران: من هم با شـــما موافقم که این مســـئله هزینه و تهیه‌کننده، رفته‌رفته مفری شـــده است برای توجیه این موارد. گمان می‌کنم خود نداشـــتن تحلیـــل و تعریف و طراحی ذهنی برای موســـیقی یک فیلم مسئله‌ی اصلی‌ست. مثلاً آقای عبدی مواردی را درباره‌ی کم‌دانشـــی سازندگان موسیقی فیلم مطرح کردنـــد؛ اما در نقطه‌ی مقابل این نظریـــه می‌توانم به کارنامه‌ی ســـینمایی آقای حنانه یا آقای ناصری اشـــاره کنـــم که در هر برداشتی موسیقیدانان بزرگی بودند و آثار بسیار ارزشمندی در حیطه‌ی اجراهای ارکسترال مثلا با ارکستر «فارابی» داشته‌اند. یا نمونه‌ی دیگر آقای هرمز فرهت است با آن پشتوانه در شناخت و درک موســـیقی مدرن؛ اما همین اســـاتید، در لحظات ساخت

موسیقی برای فیلم، عموماً موفق نبودند و چه بسا که در تحلیل درست، به فیلم‌ها زیان هم رسانده باشند. تا جایی که بعد از چند تجربه‌ی ناموفق آقای حنانه صراحتاً گفتند که اصلاً به موسیقی فیلم علاقه ندارند و حتی سینما را هم دوست ندارند.

عبدی: من عرض کردم که این شرط لازم است. نگفتم که کافی است. لازم برای...

عصاران: شاید خوب باشد روی همین شروط کافی تمرکز کنیم... فکر نمی‌کنید که به آن شرط «کافی» یعنی شناخت آهنگسازان از سینما و امکان درک و تحلیل آنها از یک فیلم، خیلی کم...

عبدی: می‌توانم با قطعیت بگویم که اگر شما از بسیاری از همکاران من بخواهید از پنج سمفونی چایکوفسکی، فقط تم یکی را بزنند، می‌گویند: «کی؟» واقعاً فرقی نمی‌کند که آهنگساز در چه ژانری کار می‌کند؛ «راک» یا «جاز» یا «کلاسیک» یا «سنتی» یا هر زمینه‌ی دیگری. کسی که وارد مقوله‌ی موسیقی فیلم شده، باید سمفونی بتهوون را حداقل یک دور شنیده باشد. حالا واقعاً مهم نیست بتواند تم آنها را هم اجرا کند. باید از دوره‌ی «باروک» تا «مدرن» را به عنوان یک درس شنیده باشد. به عنوان یک وظیفه باید بنشیند و گوش کند. حالا در کنار آن موسیقی‌های عوامانه و کوچه‌بازاری را هم باید بشنود. ما اینها را نداریم، پس به قول معروف، الله‌بختکی یک اتفاقی را درست می‌کنیم و چون موسیقی هم خیلی ذهنی و انتزاعی است سریع هم آن را می‌پذیریم. اینها باعث شده که موسیقی ماندگار نداشته باشیم. چرا؟ چون آهنگساز ما به فرم آشنایی ندارد. کارهای ما فرم ندارد و در عمل یک آهنگساز آن را نساخته است. یک اتفاق آن وسط‌ها درست کرده که اتفاقاً هم خوب شده است. آهنگسازان قدیم ما که بعضاً هم آهنگسازان فوق‌العاده‌ای بوده‌اند، چرا متوقف شدند؟ چون فرم نمی‌داند. نمی‌تواند گسترش بدهد. مسئله‌ای در کمپوزیسیون داریم که می‌گوییم ملودی؛ اما ملودی حتماً این نیست که یک هشت‌میزانی و دومیزانی و ده‌میزانی. مهم این است که آن فضا را بتوانید به صورت آهنگسازی بیانش کنید. بتوانید آهنگسازی کنید در آن قضیه.

عصاران: اینها هم همچنان به همان شرط «لازم» برمی‌گردد که توضیح دادید. این شروط «کافی» همچنان مانده است. مسئله‌ی پتانسیل فیلم‌ها برای ساخت موسیقی فیلم یا میزان شناخت آهنگساز از سینما مسئله‌هایی‌ست که باید به آن پرداخته شود.

عبدی: در نقطه‌ی مقابل فرمایشات آقای موتمن که استاد ما هستند و الحمدلله همه فیلم‌هایشان هم موسیقی حسابی تا آنجا که خودشان بوده‌اند، داشته است، من دیده‌ام که کارگردان از اینکه موسیقی روی فیلمش بگذارد می‌ترسد.

عصاران: از چه نظر؟

عبدی: از این نظر که نکند موسیقی از فیلم بیرون بزند. این اصطلاح «بیرون بزند» را من نمی‌فهمم؛ یعنی چه که بیرون بزند؟ چه چیزی بیرون بزند؟ این غلط است...

عقیقی: البته این به نوع فیلم بستگی دارد. آنجا که می‌گوییم موسیقی از فیلم بیرون می‌زند، معمولاً منظور به غلط توضیح داده می‌شود؛ اما خود بحث به لحاظ تئوریک درست است. وقتی شما موسیقی را روی صحنه به اصطلاح سوار می‌بینید، به یک معنا سطح اجرای عاطفی آن کنشی که در فیلم دارد اتفاق می‌افتد، پایین‌تر از موسیقی‌ای است که روی آن گذاشته شده است، مثلاً چون آهنگساز فیلم «متروپل» اینجا نشسته، از این فیلم مثال می‌آورم. آنجا که مهناز افشار تلوتلو می‌خورد، موسیقی و احساسی را که بیان می‌کند، عظیم‌تر از حرکتی است که ما داریم در خود فیلم می‌بینیم. این اتفاق در «رضا موتوری» هم هست. موسیقی‌ای که منفردزاده برای این فیلم ساخته، از سطح شخصیت‌هایی که در فیلم حضور دارند بالاتر است. به همین دلیل است که موسیقی‌ها و ملودی‌ها یادمان می‌ماند. این را من در نقد کار اسفندیار منفردزاده نگفتم. اتفاقاً در تحلیل و تایید مسیری که او در سینمای ایران باز می‌کند گفتم. چون به نظرم کار منفردزاده در موسیقی فیلم برای خیلی‌ها الگو شد. نمونه‌اش استفاده‌ی بابک بیات از سوت برای فصل معرفی شخصیت خسرو شکیبایی در فیلم «شکار» (مجید جوانمرد) که یادآور ملودی منفردزاده برای فیلم «خداحافظ رفیق» است. به نظرم اگر مقداری وارد تاریخ موسیقی فیلم در ایران شویم، کمی از این مشکلات در آن جواب داده می‌شود. در مقام مقایسه و در کنار نکاتی که آقای عبدی گفتند می‌بینیم که اتفاقاً کسانی که درس آهنگسازی خوانده‌اند، ولی با موسیقی فیلم آشنا نیستند، به مراتب ضربه‌های بدتری به موسیقی فیلم در ایران زده‌اند. نمونه مشهورش آقای هرمز فرهت است که در مورد ایشان می‌شود گفت فیلم «آرامش در حضور دیگران» تقوایی را تقریباً نابود کرده.

عصاران: همین‌طور «صادق‌کرده» را.

عقیقی: ضرباتی که به «صادق‌کرده» زده واقعاً کمتر از «آرامش...» است. چون «آرامش...» یک ملودرام روان‌شناختی است؛ یعنی یک ایده‌ی سایکودراماتیک در آن هست که اتفاقاً چالش خیلی خوبی برای آهنگساز فیلم است. در حالی که در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی آثار برنارد هرمن (Bernard Herrmann) را داریم که می‌بینیم با الگوهای روان‌شناختی چه نوع برخوردی در موسیقی دارد؛ یعنی یک بخش‌هایی از شخصیت را برای ما باز می‌کند که اغلبشان دچار بحران روانی هستند. در فیلم‌های هیچکاک که کاملاً این‌طور است و حتی در «راننده تاکسی» (Taxi Driver,1976) با همان ساکسیفونی که استفاده می‌کند، بُعدی به تصاویر می‌دهد که در تصاویر اسکورسیزی هم نیست و آهنگساز با موسیقی آن را برجسته می‌کند.

عصاران: با آن بادی‌های برنجی و به‌خصوص ساکسیفون، رنگ ارغوانی نئون‌های شب‌های نیویورک در ذهن مخاطب حک می‌شود. اتفاقاً همین مسئله صدای پنهان فیلم که موسیقی فیلم می‌تواند به عنوان یک مبنا به سراغ آن برود و شما هم به آن اشاره کردید مسئله‌ی بسیار مهمی است که به نظر من در سینمای ایران خیلی کم به آن توجه شده و باید در این مباحث به آن بپردازیم. حالا برای بازگشت به سویه‌ی دیگر این بحث، یعنی میزان شناخت و درک فیلمسازان سینمای ایران از مقوله‌ی موسیقی فیلم، درخواستم از آقای موتمن این است که بفرمایند اگر آن مسائل و محدودیت‌های مالی را فاکتور بگیریم، آیا اصلاً کلیت سینمای ایران، آن پتانسیل و امکانی را که برای شکل‌دهی و پرورش ایده‌های موسیقایی باید در اختیار آهنگساز باشد در اختیار او می‌گذارد؟ چقدر از این پیش‌نیازها در خود فیلم‌های ما وجود دارد؟

موتمن: نه واقعاً! واقعیت این است که وقتی یک فیلمنامه نوشته می‌شود، کمابیش از روی کاغذ باید متوجه شوید که کجاهای فیلم موزیک می‌خواهد. تا جایی که می‌دانم این مسئله در سینمای ما اتفاق نیفتاده است که از ابتدا بدانیم اصولاً با چه نوع موسیقی و چه حجمی از موسیقی روبه‌رو هستیم. حالا چه نویسنده، شخص کارگردان باشد و چه شخص دیگری. من چون

بیشـــتر بر پایه فیلمنامه‌های دیگران کارکرده‌ام، ســـعی کرده‌ام از ابتدا یک تصوری از موســـیقی فیلمم داشـــته باشـــم. حداقل اینکه جنس موزیک فیلم مـــن چه خواهد بود. مثلا وقتی فیلم «سایه‌روشـــن» را کار می‌کردم، می‌دانســـتم موسیقی این فیلم باید از جنس موسیقی اوایل قرن بیستم باشد. ولی باز هم چون فیلمنامه جایی برای موسیقی نگذاشته، تو تصورت از این مسئله هم گنگ اســـت. تا اینکه فیلم تدوین شود و بعد آهنگساز بیاید. همین‌جا بگویم که در ایـــران اگر تدوینگر موزیک بداند، کمک خیلی بزرگی اســـت. آهنگســـاز را کنار خودش می‌نشاند و با او بحث می‌کند؛ مثلاً خانم ژیلا اپیکچی چون موســـیقی خوانده، این کار را می‌کند و به نتایج خوبی هم می‌رسد؛ اما واقعیت این است که در فیلمنامه‌های ما، چنین چیزی وجود ندارد. خودم در «سراسر شب» تا حدودی این مسئله را تجربه کرده‌ام؛ وقتی یک صفحه از فیلمنامه را می‌نوشتم، کنارش نوشته بودم که Blood of Eden پیتر گابریل (Peter Gabriel) شنیده شود. حالا هر کس که فیلم را دیده، گفته این چقدر خوب است. چون فکر شده است.

عصاران: مثل انتخاب کیارســـتمی در «خانه‌ی دوســـت کجاست؟» که از «راپســـودی ایرانی» امین‌الله حسین استفاده کرد، به گمان من موسیقی دیگری را نمی‌شود برای آن لحظات این فیلم تصور کرد.

عقیقی: اتفاقاً تا سال‌ها موســـیقی انتخابی یا تاثیرپذیری از موســـیقی غرب راهی مطمئن برای سینمای ایران محسوب می‌شد. موســـیقی کومیتاس (Komitas) در «چشمه» (آربی آوانســـیان) نمونه‌ی کاربردی و مهمی‌ســـت. به تدریج شـــاهد ابداعات آهنگسازان در استفاده از موسیقی کلاسیک هم هستیم که نمونه‌ی مشهورش برداشت الکترونیک ناصر چشم‌آذر از باخ در فیلم «هامون» مهرجویی‌ست.

عصاران: در همین مـــوردی که آقای موتمـــن فرمودند خوشـــبختانه آقای عقیقی به عنوان یکی از مدرسان صاحب‌نظر در عرصه‌ی فیلمنامه اینجا حضور دارند که همیشـــه در گفته‌ها و نوشته‌هایشـــان روی اصل‌بودن فیلمنامه تاکید کرده‌اند. آقای عقیقی! خود حضرتعالی هنگام نوشـــتن فیلمنامه، به موسیقی کارتان فکر می‌کنید؟ یا اگر ســـراغ وجه انتقادی شـــما برویم، مسئله‌ی جایگذاری برای موســـیقی در فیلمنامه‌های سینمای ایران را چگونه تحلیل می‌کنید؟ چون تا آنجا که من می‌بینم در سینمای ایران، داستان فیلم‌ها معمولا از طریق دیالوگ‌ها پیش می‌رود. البته اگر قصه‌ای وجود داشته باشد.

عقیقی: ببینید! من شخصاً سی‌چهل کتاب بیشتر در مورد فیلمنامه‌نویســـی نخوانده‌ام و احتمالاً آگاهـــی‌ام در این زمینه محدود باشد؛ اما سعی می‌کنم خودم را تا جایی که ممکن است به‌روز کنم. ولی ما در فیلمنامه‌نویسی تدوین داریم. ریتم داریم و موسیقی دیالوگ هم داریم. دقیقاً یادم است که در فیلمنامه‌ی «صداها» راجع به زنگ موبایل هم نوشـــته بودم. در واقع این را می‌خواهم بگویم که برای آهنگساز فقط بحث تدوین و مسئله‌ی جاگذاشـــتن برای موسیقی مطرح نیست. بلکه یک هارمونی در دیالوگ‌ها و کنش‌ها باید وجود داشته باشد که آهنگساز از طریق مطالعه‌ی فیلمنامه این ملودی و این هارمونی کلان را درک کند و بعد بر اساس همین درک بیاید و آن موسیقی را ایجاد کند.

عبدی: من خودم به شـــخصه فیلمنامـــه را که می‌خوانم، درحد بضاعت خودم در ذهن دکوپاژی می‌ســـازم که معمولا هم خیلی نزدیک به دکوپاژ کارگردان می‌شود؛ اما مسئله اینجاست که گاهی وقت‌ها نمی‌توانیم حرفمان را بزنیم. چون به عنوان یک حرفه‌ای بالا برویم و پایین بیاییم، باید به تحلیل کارگردان گوش کنیم؛ یعنی در نهایت این کارگردان است که به من می‌گوید این صحنه را این شـــکلی می‌بیند. حالا من به عنوان آهنگسازی که می‌خواهم یک کار درست را برای آن تصویر انجام بدهم، آیا باید خودم را تقلیل بدهم؟

عصاران: این مســـئله خیلی مهمی اســـت. من زمانی که با زنده‌یاد ناصر چشـــم‌آذر برای کتاب «باران عشـــق» گفت‌وگو می‌کردم، ســـر این مسئله با ایشـــان به چالش رسیدم که این بحث در خود کتاب هم هســـت. صحبت از فیلم «شناســـایی» بود. موسیقی چشم‌آذر به‌طور مستقل یک موسیقی الکترونیک قابل‌تاملی بود، اما خود فیلم واقعاً فیلم ضعیفی اســـت. آنجا این پرسش را مطرح کردم که آیا اصلاً می‌شود برای یک «فیلم بد» یعنی فیلمی که بد اجرا شـــده، یک موسیقی خوب ساخت؟ در حاشـــیه عرض کنم که در گفت‌وگویی که با صدابردار استودیو «صبا» آقای قاسم عابدین درباره‌ی سال‌های دهه‌ی ۶۰ داشتم، ایشـــان به نکته‌ی جالبی اشـــاره کردند. اینکه در آن سال‌ها در بیشـــتر مواقع وقتی یک آهنگساز در اســـتودیو برای یک فیلم

موسیقی ضبط می‌کرد، معمولاً به خاطر حجم ارکستر و تعداد سازها تصور می‌کردند احتمالاً با چه فیلم بزرگ و باشکوهی روبه‌رو خواهند شد؛ اما وقتی خود فیلم را با موسیقی می‌دیدند، همه‌ی این تصور از بین می‌رفته...

عقیقی: این یک مشکل عمده در سینمای ایران است. ما در فیلم‌هایمان معمولاً یک آدم با ضعف‌های عجیب‌وغریب شخصیتی داریم، این ضعف نه به معنای ضعف‌های روان‌شناختی که دراماتیک می‌شود و در داستان پیش می‌رود، بلکه به این معنا که آن آدم را درست نمی‌شناسیم؛ اما در مورد همین شخصیت، موسیقی به نحو درخشانی سعی می‌کند که او را به ما بشناساند، در حالی که خود فیلمنامه این ظرفیت را برای شخصیت ایجاد نکرده است. این مسئله یک تضاد ایجاد می‌کند. حالا آیا آهنگساز باید خودش را تا سطح یک شخصیت‌پردازی نادرست تقلیل بدهد؟ یکی از راهکارها این است که آهنگساز آن‌قدر ملودی کارش را وسیع و عظیم کند که مردم بروند و کاست موسیقی‌اش را بخرند و اصلاً هم برایش اهمیت نداشته باشد که وضعیت موسیقی روی خود فیلم چگونه است. نمونه‌ی این راهکار می‌شود موسیقی «از کرخه تا راین» که اگر آن را در دندانپزشکی گوش کنید، جواب بهتری می‌دهد تا روی فیلم. چون آن فیلم آن‌قدر ساختارش ضعیف است که توانایی پذیرش این موسیقی را ندارد. راهکار دیگر این است که آهنگساز خودش را ببیند وضعیتی که داریم می‌بینیم و آنچه را که می‌شنویم، پنهان کند که مثلاً نمونه‌اش می‌شود کیوان جهانشاهی در فیلم «درد مشترک». در یک نگاه کلی کار موسیقیدان‌ها در زمینه‌ی موسیقی فیلم فقط در مواردی جزئی، از حجم سنگین موسیقی و احاطه‌اش بر تصویر فاصله گرفته و به شکل موسیقی فیلم درآمده که موفق‌ترین نمونه‌ی آنها در «شازده احتجاب» و «سایه‌های بلند باد» احمد پژمان است. پیش از او لوریس چکناواریان در دقایق کوتاهی از «تنگسیر» و بعد از او فرهاد فخرالدینی در لحظه‌هایی از «گزارش یک قتل» (محمدعلی نجفی) از قالب کاملاً ملودیک خارج و به موسیقی فیلم نزدیک می‌شود. یا منفردزاده در «نفرین» (ناصر تقوایی) که به دلیل غیرملودیک‌بودن و حل‌شدن در فیلم به یاد کسی نمانده است؛ اما یکی از نمونه‌های استثنایی در موسیقی فیلم، همچنان شیدا قرچه‌داغی‌ست که با «رگبار» یک راه‌حل جدید برای موسیقی فیلم پیشنهاد کرد و البته همچنان گهگاه مشکل سواربودن بر تصویر را داشت. این مشکل در «شطرنج باد» وجود ندارد بنابراین با موسیقی‌ای به شدت سینمایی، تازه، نبوغ‌آمیز و حل‌شده در تصویر مواجهیم که مثل خود فیلم، راه‌حلی یکسر متفاوت با موسیقی فیلم ایرانی تا آن تاریخ پیشنهاد می‌کند. یک دهه‌ی بعد، بابک بیات با تاثیراتی از برنارد هرمان موسیقی «شاید وقتی دیگر» را می‌سازد و از جای مشخصی به بعد، یعنی فصل سیاه و سفید برنارد هرمان را فراموش می‌کند و اثری ماندگار و شگفت‌انگیز خلق می‌کند. تلفیق سازهای زهی، تغییر گام و تک‌نوازی آکاردئون برای ایجاد موقعیتی منحصر به فرد در فصلی که ارکستراسیون تهاجمی زهی و صدای سوپرانو در آن به شکلی گسترده مورد استفاده قرار گرفته، از بهترین نشانه‌های بهره‌گیری از موسیقی فیلم در سینمای ایران است. در زمینه‌ی استفاده از مارش، لحن هجوآمیز ارکستراسیون زهی فریدون ناصری در «زنبورک» (فرخ غفاری) و لحن جدی و غمخوارانه‌اش در «ناخدا خورشید» تقوایی در یاد می‌ماند.

عصاران: ناصر چشم‌آذر در جواب من اتفاقاً همین دو راهکار را مطرح کرد و بعد هم گفت که من باید بیایم و آن‌قدر خوب بسازم که دست‌کم برای تماشاگر عادی کمی این چاله‌ها و ضعف‌های فیلم پوشیده شود.

عبدی: تماشاگر عام که متوجه بدبودن شخصیت‌پردازی نمی‌شود. چون اگر متوجه می‌شد که اصلاً این فیلم را نمی‌دید. به نظر من آقای چشم‌آذر خودش را به‌عنوان ناصر چشم‌آذر می‌دیده و به درستی، به فکر خودش بوده. چون برای تماشاگر که اصلاً مهم نیست. ببخشید که این‌طور می‌گویم. من به عنوان کسی که مثلاً درس موسیقی خوانده‌ام و کارکرده‌ام، اگر بیایم و کار ضعیفی بسازم و فردا آن را ضبط کنم، می‌گویند این چه مصیبتی است که ساخته‌ام. من هم راهکار اول آقای عقیقی را انتخاب می‌کنم؛ حتماً بهترین کارم را برای آن سکانس ضعیف می‌سازم و اصلاً هم برایم مهم نیست که آن سکانس درآمده یا درنیامده.

عصاران: پس چرا از موسیقی اقتباسی استفاده نکنیم؟ با این دیدگاه استفاده‌ی تهیه‌کنندگان قدیمی از موسیقی اقتباسی توجیه می‌شود.

عبدی: اینجا دست‌کم یک ارکستر بزرگ بوده که من

توانسته‌ام کار خودم را بسازم.

عصاران: این همان دیدگاهی بود که آقای حنانه هم داشت و ادعا می‌کرد که از موسیقی فیلم برای تجربه‌کردن استفاده می‌کند. ایشان در گفت‌وگویی گفته بودند: «من به فیلم کار ندارم. اینجا دنبال این هستم که چطور می‌توانم صدای فلوت پیکولو را با ترومبون قاطی کنم.» البته به نظر من این ادعا بیشتر توجیه کیفیت کارهای ایشان بود. آقای عقیقی! در مورد این انتخاب آقای عبدی شما چه نظری دارید؟

عقیقی: آهنگساز هم می‌خواهد خودش را حفظ کند. همین هفته پیش، فیلم «نقطه ضعف» آقای اعلامی را که سال ۶۲ ساخته شده، برای دوستداران سینما نمایش دادیم. آن دوره این سینما سعی می‌کرده با استفاده از همان الگوهایی که از قبل از انقلاب به آن رسیده، به لحاظ تولیدی خودش را حفظ کند. موسیقی این فیلم هم کار بابک بیات است که برخی از قطعات این فیلم را بعداً در «سکوت سرشار از ناگفته‌هاست» هم می‌شنویم. در واقع این زهی‌های بابک بیات همچنان ادامه دارد که مشخصاً امضای اوست. یا الگوی موسیقی آقای پژمان در فیلم «سایه‌های بلند باد» تقریباً همان الگویی است که شما در فیلم «کیمیا»ی احمدرضا درویش هم می‌شنوید؛ یعنی این‌طور می‌شود که آهنگسازان ما یکسری امضا پیدا می‌کنند و بعد بر اساس آن شروع می‌کنند به امضاکردن سایر کارها؛ یعنی همان‌طور که سینمای ما می‌خواهد خودش را حفظ کند، آهنگساز هم می‌خواهد خودش را حفظ کند. به‌سادگی مشخص است که فضای موسیقی فیلم ما تابع شرایطی است که ما در سایر عرصه‌ها داریم.

موتمن: مسئله‌ای که سعید توضیح داد برمی‌گردد به همان بحثی که من ابتدای کار عرض کردم که صنعت سینما نداریم. برای همین هم نمی‌توانیم موزیک سینمای ایران را با موزیک در سینمای امریکا قیاس کنیم. از ۲۵۰ سال پیش که امریکا کشور مستقلی شده، چون مهاجرپذیر بوده، از همه جای دنیا به آنجا موسیقی وارد شده. سینمایش هم از همان ابتدا صنعتی شده، پس همه چیز از کارگردان و نویسنده و آهنگساز سر جای خودش است؛ اما ما در جایی زندگی می‌کنیم که در آن موزیک حرام بوده و هنوز هم کمابیش حرام است. هنوز هم نگاه به موسیقی نگاه حقیرانه‌ای است.

عبدی: یک نکته‌ای را درباره‌ی آن مسئله‌ی صاحب‌امضایی که آقای عقیقی گفتند عرض کنم. همه‌ی کارهای جان ویلیامز هم یک هارمونی دارد، آنجا هم امضای جان ویلیامز (John Towner Williams) مشخص است. یادم هست که یک آقای منتقدی در تلویزیون می‌گفت که موسیقی فیلم «یه حبه قند» شبیه یک کار چینی یا ژاپنی است که...

عقیقی: فیلم «حال‌وهوای عشق» (In the mood fir love,2000) بود که موسیقی‌اش را مایکل گالاس ساخته بود.

عبدی: بله! همان فیلم که ویولن می‌زد. من آن زمان ایران نبودم و هر چقدر تلاش کردم که با برنامه‌ی «هفت» تماس بگیرم و بگویم که آقا این حرف غلط است، نشد. موسیقی آن فیلم هم یک والس بود و موسیقی این هم والس! حالا من اگر در ده فیلم هم بخواهم از والس استفاده کنم، همین است.

عقیقی: بیشتر آنچه آن تصور را به وجود آورده بود، بحث تخصصی موسیقی نبود. به نظر می‌رسد که بیشتر مسئله‌ی شباهت رنگ‌آمیزی بود که...

عبدی: اصلا اشکال ندارد. ببینید، ما یک ارکستر داریم که از پیکولو تا کنترباس در آن هست؛ اما جان ویلیامز، همیشه، جان ویلیامز است. موسیقی‌های «تن‌تن» (The Adventures of Tintin) او شاید شبیه موسیقی «پارک ژوراسیک» (Jurassic Park) نباشد...

عقیقی: خیلی متنوع است. خیلی...

عبدی: اما ارکسترش یکی است. پارتیتور را که نگاه کنیم سازها همیشه یکی هستند و همیشه آن امضا وجود دارد.

عصاران: اینکه نافی اهمیت نقش سازآرایی نیست. این فیلم‌هایی که جان ویلیامز کار می‌کند، به اصطلاح در مقیاس «ماکرو» قرار می‌گیرند و طبیعتاً موسیقی فیلمش هم با ارکستر بزرگ اجرا می‌شود و این فرمایش شما در آن صدق می‌کند؛ اما به نظرم اینکه یک آهنگساز برای هر فیلمی با هر مشخصاتی با یک آنسامبل کار کند و دنبال آن امضای مشخص باشد، به نظرم جای بحث است و به آن انتقاد وارد است.

موتمن: موسیقی مینی‌مال هم هست. مثلاً موسیقی «پاریس تگزاس» (Paris, Texas) یک قطعه‌ی بلوز با گیتار است که همه آن را حفظ هستیم. یا کاری که در فیلم «بازماندگان» (Deliverance,1972) جان بورمن (John Boorman) شد. یک دوئت گیتار و مانجو است که باز همه حفظ هستیم.

عقیقی: یا موسیقی نیل یانگ برای جیم جارموش...

عصاران: یا موسیقی «فیلم کوتاه درباره‌ی عشق» که فقط یک گیتار است.

عبدی: بله! یک موقع است که یک فیلم مینی‌مال است و فقط دو ساز دارد؛ اما اگر همین دو ساز را مدام تکرار کنم، این غلط است. من اعتقاد دارم، پرده‌ی سینما آن‌قدر بزرگ است که نمی‌تواند دو تا پیانو «دینگ‌دینگ» بزنند. من این را متوجه نمی‌شوم.

عصاران: اگر تصویر بطلبد که می‌شود...

عبدی: یکجا، نه اینکه برای همه‌ی فیلم! برای یک پرده بزرگ ممکن است یک لحظه پیانو بیاید و یک آکوردی را با دو تا نت بزند. ولی همه‌اش نمی‌تواند آن‌طور باشد.

عصاران: خب اگر کل فیلم در یک فضای فقیر مثل یک دهات بگذرد؟

عقیقی: پیشنهاد من این است که موسیقی فیلم مقوله‌ی بسیار متنوعی است. آدمی مثل نینو روتا (Nino Rota) کاری که در «جاده» (The Road,1954) انجام می‌دهد با کارش در «هشت و نیم» (*۸ ½*) (۱۹۶۳) کاملاً متفاوت است. باوجود اینکه هر دو این فیلم‌ها برای فلینی است، ولی کار نینو روتا واقعاً متفاوت است؛ یعنی وقتی فیلم فلینی از قالب فیلم‌های یک‌شخصیتی و دوشخصیتی به سمت فیلم‌های کارناوالی و جمعیتی می‌رود، کاملاً موسیقی نینو روتا هم متفاوت می‌شود.

موتمن: به نظرم تصمیم‌گیری کارگردان در این زمینه مهم است.

عقیقی: موافقم.

موتمن: برای اینکه موزیک می‌تواند حتی کنترپوآن فیلم ساخته شود. مثلاً همان فیلم «بازماندگان» جان بورمن را که نگاه می‌کنیم، ما با یک اکشن تریلری روبه‌رو هستیم. ولی موزیک مینی‌مال است که فقط با گیتار و بانجو اجرا می‌شود. در حالی که می‌توانست یک ارکستر مثل کارهای جان ویلیامز آن را کار کند. ولی برعکس در فیلم «تحقیر» (Contempt,1963) ساخته‌ی گدار فقط سه تا کاراکتر حضور دارند، اما موسیقی یک ارکستر سمفونی کامل دارد؛ یعنی اتفاقاً موزیک کاملاً خلاف جهت تصویر پیش می‌رود؛ یعنی همه‌چیز بستگی به این دارد که ایده چه باشد.

عقیقی: همان ایده اصل است. حالا اگر یک آهنگساز به خاطر دانش کمترش، فضای کلی موسیقی دو فیلم را شبیه هم ساخته باشد، بحث فرق می‌کند؛ اما همین مسئله را هم باید تحلیل کرد که در کشور ما چه مسئله‌ای باعث می‌شود که او به چنین جایی رسیده باشد؟ چون وضعیت موسیقی ما به‌طور کلی نابسامان است و بخش قابل‌توجهی از موسیقی ما اصلاً کپی است. موسیقی «پاپ» همین‌طور، موسیقی «راک» همین‌طور که اگر بخواهم مثال‌های ریز بزنم، آن‌وقت کار به جاهای باریک می‌کشد. چون می‌توانم یک فهرست از قطعاتی که مستقیماً از قطعه‌ی دیگری کپی و اجرا شده است، اینجا خدمتتان بدهم...

عصاران: مسئله‌ای که آقای عقیقی درباره‌ی شرایط کلی موسیقی فرمودند به نظرم خیلی مسئله‌ی مهمی است. به نظر من یکی از دلایل اصلی این مسئله که به بحث اولیه‌ی آقای عبدی در مورد ضرورت آهنگسازبودن سازندگان موسیقی متن هم بی‌ربط نیست، به خاستگاه موسیقی در فرهنگ ما برمی‌گردد. اینکه ما کمتر موسیقیدان به معنای خود «کمپوزیتور» که موسیقی ناب را در خلوت خودش، از انتزاع روی پارتیتور بنویسد، نداشته‌ایم و اگر هم داشته‌ایم همگی اتفاقات فردی‌ای ایجاد کرده‌اند و کارشان به جریان‌سازی نرسیده است. از این نظر بیشتر از هر مولفه‌ای موسیقی ما در ارتباط با کلام بوده است. بعد از مدت‌ها هم که اواخر دهه‌ی چهل برای آهنگسازان امکان ساخت موسیقی فیلم به وجود آمد، از طرف بیشتر آهنگسازان ما، نه به عنوان یک عرصه‌ی جدید در آهنگسازی، بلکه به عنوان یک بازار کار تازه به آن نگاه شد، برای همین هم بیشتر آنها ترانه‌هایشان را با خود به سینما بردند. حالا مسئله در سال‌های بعد از انقلاب پیچیده‌تر هم شد؛ یعنی زمانی که کار «ترانه» یعنی بازار موسیقی باکلام هم مسدود شد، بیشتر آهنگسازان یا به سمت موسیقی کودک رفتند یا موسیقی سینما. اینجاست که می‌بینیم بیشتر آهنگسازانی که سال‌های قبل از انقلاب، مجموعاً روی هم به تعداد انگشت‌شمار موسیقی متن ساخته بودند وارد سینما شدند. آقایان فخرالدینی، بیات، لاچینی، شهبازیان، چشم‌آذر و بقیه. چون تنها عرصه‌ای بود که عملاً می‌شد در آن کار آهنگسازی کرد. حال اگر شرایط را تحلیل کنیم می‌بینیم هر کدام هم با همان سبکی که در دنیای موسیقی باکلام صاحب امضا شده بودند، پیش آمدند و جلو رفتند. اینجاست که آن نکته‌ای که آقای عقیقی درباره‌ی تداوم زهی‌های بابک بیات می‌فرمایند بیشتر عیان می‌شود. حالا این مسئله را در کنار همان تجربیات ابتدایی سینمای ما در زمینه‌ی موسیقی فیلم بگذاریم که آقای حنانه هم از همان ابتدای حضورشان در سینما در دهه‌ی سی با فیلم‌های «عروس دجله» و «ساحل انتظار» و بعدتر با «الماس ۳۳» به گفته‌ی خودشان موسیقی فیلم را جدی نمی‌گرفتند و به‌عنوان یک لابراتوار به آن نگاه می‌کردند. با این روند چیزی که مشخص است کلیت این حرفه و طبعاً نه همه‌ی آنها، متر و معیار مشخصی برای رد یا پذیرش سفارش ساخت موسیقی برای فیلمی که به آنها پیشنهاد می‌شود، ندارد.

عبدی: بله. حتماً! اما به این دلیل که قانون «کپی‌رایت» نداریم. به این معنا که آهنگساز، به‌عنوان مولف، نویسنده، به‌عنوان مولف و کارگردان، به‌عنوان مولف آثارشان هر جایی منتشر می‌شود، اما از آن ورودی مالی ندارند. خیلی راحت و رک می‌گویم. این‌طور می‌شود که من یک‌باره در جشنواره‌ی یک سال نُه تا فیلم دارم. برای اینکه ورودی مالی‌ای برای این ماجرا ندارم!

عصاران: یعنی مسئله فقط مالی است؟ در مورد همه همکارانتان هم همین را می‌گویید؟

عبدی: صد درصد. البته گاهی مواقع مسئله‌ی رودربایستی هم هست. مثلاً یک دوستی فیلمی ساخته که من می‌روم و برایش کار می‌کنم. ولی واقعاً مسئله مالی است. باور کنید همین است. شاید بگوید که پوزیشن...

عصاران: به نظرم این ادعای بزرگی است. چون معنای آن این است که آهنگسازان فیلم، نسبت به سینما آشنایی دارند و متر و معیارهای انتخاب یا رد آن را هم دارند، اما مسائل مالی...

عبدی: نه! نه! آن بحث دیگری است. من راجع به این مسئله که اول عرایضم گفتم. صحبت من درباره‌ی کسی است که آهنگساز است و کارش را کیبورد نمی‌زند که فردایش یادش برود کدام کلاویه‌ها را زده. من اصلا درباره‌ی این قشر صحبت نمی‌کنم. بحث من این است که اگر ما بدانیم که از فلان فیلم ما که در فلان کشور و جشنواره نمایش داده شده و از این راه دریافت مالی هم داشته، درصدی هم به نویسنده و آهنگساز و کارگردان پرداخت می‌شود، طبیعی‌ست که در انتخاب‌هایمان تمرکز می‌کنیم؛ اما تهیه‌کننده هرگز چنین کاری نمی‌کند، پس طبیعی‌ست که ما مجبوریم کار کنیم. اگر نه من هیچ‌وقت نمی‌آیم نُه فیلم در یک سال کار کنم.

عصاران: آقای موتمن که گفتند پول آن‌چنانی هم به آهنگساز نمی‌دهند.

عبدی: بله! برای همین مجبور می‌شود که نُه تا را ده تا کند. ضمن اینکه من به عنوان یک آهنگساز حرفه‌ای هر روز که بیدار می‌شوم باید حتماً کاری انجام بدهم؛ بنابراین اگر نُه فیلم هم کار کنم، اشکالی ندارد. حالا اینکه چرا بعضی از فیلم‌ها خوب نیستند، قضیه‌اش واقعاً قضیه‌ی مالی است. اگر روی یک فیلم، به‌اندازه درستی پول بگیرم، حتماً خیلی از کارها را انجام نمی‌دهم. به کارهای مطالعاتی خودم می‌پردازم، به سمفونی و اپرایی که دوست دارم گوش می‌دهم و البته فیلم هم می‌بینم. نه اینکه صبح تا شب بنشینم و کار کنم.

عصاران: البته من با اینکه همه‌ی کارها را به صورت مالی ببینیم و تحلیل کنیم کمی مشکل دارم. این درک و تحلیل از کیفیت یک فیلم و شناخت کارکرد اصلی موسیقی فیلم به عنوان یک حرفه‌ی تخصصی مسئله‌ای‌ست که نمی‌تواند پشت مسائل مالی که حتماً در کیفیت کارها موثر است پنهان شود. من این روزها در حال کار روی زندگی اسفندیار منفردزاده هستم. اعتقاد دارم مولفه‌ی مهمی از دلایل ماندگاری و صاحب جایگاه بودن او در موسیقی سینمای ایران، به همین گزیده‌کاری و داشتن نقطه‌نظر در رد یا قبول فیلم‌ها برمی‌گردد. به عنوان نمونه گویا موسیقی متن فیلم «سوته‌دلان» ابتدا از طرف علی حاتمی به او پیشنهاد داده شده بوده. طبیعی‌ست که بودن اسم یک آهنگساز روی چنین فیلم ارزشمندی افتخار محسوب می‌شود؛ اما گویا منفردزاده وقتی فیلم را در استودیوی فیلمسازی می‌بیند به دلیل اینکه در این فیلم دیالوگ‌ها در سرتاسر فیلم حضور دارند و عملاً جایی برای کار موسیقی با آن تعداد شخصیت اصلی وجود ندارد، پیشنهاد علی حاتمی را رد می‌کند.

موتمن: مسئله‌ای را که باید در نظر بگیرید این است که آقای منفردزاده روی یک موج عظیم سوار بود. «قیصر»ی ساخته می‌شود و موجی را به وجود می‌آورد؛ که این موج حداقل تا پنج، شش سال این آدم‌ها را تامین می‌کند؛ اما به محض اینکه انقلاب می‌شود، می‌بینید که این اتفاق قطع می‌شود. بعد باید به امریکا برود و راننده تاکسی شود. سینمای بعد از انقلاب، سینمایی است که هیچ‌وقت، هیچ‌وقت، تقریباً به هیچ‌کس، مگر عده‌ای خیلی خاص، اجازه

نمی‌دهد که تثبیت شوند. ماها همیشه روی پوست موز راه می‌رویم و واقعاً هیچ آینده‌ای نداریم. شرایط من با شرایط اولین فیلمم بعد از بیست سال هیچ فرقی نکرده است.

عقیقی: یک فرقی کرده است. نسبت به تورم بدتر شده است.

موتمن: شرایط بدتر هم شده است. در این شرایط آقای عبدی مجبور است که به‌عنوان آهنگساز، فیلم بگیرد. هر فیلمنامه‌ای را که به من می‌دهند، نگاه می‌کنم، اگر یک صحنه هم داشته باشد که بگویم «خب! این یک صحنه بد نیست» می‌گویم برویم و بسازیم. بلکه پولی به ما بدهند تا بچه‌ام را بزرگ کنم. خب در چنین شرایطی اتفاقات بد می‌افتد؛ یعنی در موزیک هم این اتفاقات می‌افتد. حالا شما چیز ماندگار، چیزی که یک مدتی در ذهنت بماند، دیگر کمتر می‌بینید.

عصاران: ببینید! در یک نگاه پژوهشی و تاریخی اتفاقاً دستمزدی که به آهنگسازان فیلم آن دوره می‌دادند اصلاً دستمزد بالایی نبوده که همان را هم احتمالاً با ساخت دو ترانه به راحتی می‌توانستند تامین کنند. ضمن اینکه در این مورد خاص اصلاً تعداد موسیقی فیلم‌هایی که ساخته، زیاد نبوده؛ مثلاً در همان ایام فیلم «سوته‌دلان» یعنی سال‌های ۵۵ و ۵۶ او در طول دو سال، فقط برای یک فیلم موسیقی متن ساخته است. البته به گمان من همان راننده‌ی تاکسی‌شدن و هر کاری را انجام‌ندادن، بخش بزرگی از همان قدرت درک و انتخاب در انجام کار هنری است که ما فراموش کرده‌ایم.

عقیقی: اگر بخواهیم این بحث را پیگیری کنیم به مسائل بزرگ‌تری می‌رسیم. در دوران توسعه‌ی اقتصادی و توسعه‌ی فرهنگی، نسل تحصیل‌کرده‌ای به وجود می‌آید که یک سلسله آرمان‌ها برای خودش دارد. آرمان‌هایی که کاملاً مربوط به فضای اجتماعی‌ای است که در آن زندگی می‌کند. فرق امروز و دیروز فرق یک جامعه بی‌آرمان با جامعه‌ی دارای آرمان است. شما آدم‌هایی را می‌شناسید که تصمیم می‌گیرند گرسنگی بکشند، اما کار خوب انجام بدهند. تفاوت این است که قبلاً به آنها می‌گفتند: «شرافتمند» اما الان به آنها می‌گویند «ابله». یکی‌اش روبه‌رویت نشسته است (اشاره به خودش).

عصاران: نفرمایید قربان...

عقیقی: یک موقعی این‌طوری بود که کیفیت کارها دارای یک ارزشی بود؛ اما از یک جایی به بعد اصلاً این سیستم به سمت «تولید به هر قیمت» رفت. نکته کلیدی این است که وقتی فرهنگی حاکم است که احساسات و عواطف را متوجه نمی‌شود و فقط از طریق پول همه چیز را می‌سنجد، آرمان در آن سیستم حتماً گم شده است. اینجا دیگر نفرات می‌خواهند از طریق پول به آن اعتبار یا شخصیتی برسند که ندارند.

عصاران: آقای عقیقی! من با این تحلیل شما کاملاً موافقم و مسئله را اتفاقاً در همین گستره‌ای که شما فرمودید می‌بینم. تصور می‌کنم این گفته‌ی شما نقطه‌ی پایان خوبی بر بحث این هم‌نشینی بود. برای خود من گفت‌وگوی بسیار جذاب و مفیدی بود؛ که امیدوارم به کمک ماهنامه‌ی «سینما و ادبیات» بتوانیم مواردی را که مطرح نشدند یا نیاز به بررسی بیشتر دارند، در جلسات بعدی پیگیری کنیم.

موخره:

اگر مشکل اصلی موسیقی فیلم‌های سینمای ایران، میزان دانش موسیقایی سازندگان آن است، آنگاه متر و معیار سنجش دانش موسیقایی چیست؟ آیا دانش موسیقایی فقط در گستره‌ی آنچه علم موسیقی نامیده می‌شود، قرار می‌گیرد؟ اگر چنین است آیا می‌توان کیفیت آهنگسازی فارغ‌التحصیلان یک دانشگاه را یکی دانست؟ اگر جواب منفی‌ست، سهم آن مولفه‌های تاثیرگذار دیگر که تفاوت این موسیقیدانان را مشخص می‌کند در برآورد میزان برخورداری از «دانش آهنگسازی» کجای این مباحث قرار می‌گیرد؟ آیا معیار سنجش کیفی یک اثر موسیقایی، میزان تحصیلات آکادمیک سازنده‌ی آن است یا بر عکس، کیفیت هنری آن اثر، باید سنجه‌ای برای برآورد برخورداری آهنگساز از دانش موسیقی باشد؟ آیا سینمای ایران بعد از قریب به نیم‌قرن از پذیرش نسبی ساخت موسیقی متن اختصاصی برای یک فیلم، هویت مستقلی برای این تالیف قائل شده یا همچنان آن را زائده‌ای بر اصل می‌داند؟ و...

«سینما و ادبیات» امیدوار است در هم‌نشینی‌های بعدی، در کنار مباحث دیگر مربوط به موسیقی فیلم، این موارد هم با عمق بیشتری واکاوی شود.