آوای بالِ فرشتگان

احمد پژمان، زندگی و آثار

پژوهش:
مازیار فکری ارشاد

بسم
الله

انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

نام کتاب: آوای بال فرشتگان، زندگی و آثار احمد پژمان

نویسنده و پژوهشگر: مازیار فکری ارشاد

مدیر مرکز انتشارات، آموزش و پژوهش: حمیدرضا بشیری‌فراز

طراح جلد: فاطمه رسول‌زاده

صفحه‌آرا: الدوز انداچه

ویراستار: مازیار فکری ارشاد

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: کاظمی

شمارگان: ۳۰۰ نسخه

نوبت چاپ: اول- ۱۴۰۳

قیمت: ۳۵۰ هزار تومان

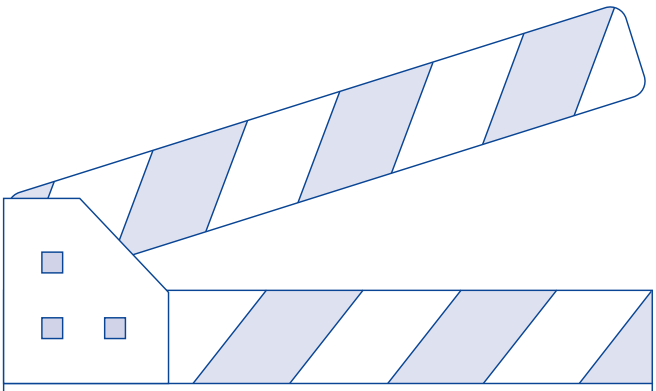
همه حقوق برای بنیاد سینمایی فارابی محفوظ است.

نشانی: تهران خیابان ولیعصر بالاتر از پارک ساعی نرسیده به توانیر نبش کوچه لنکران پلاک ۲۴۵۴

کدپستی: ۱۴۳۴۸۴۳۶۱۹

تلفن انتشارات: ۸۸۲۰۸۹۰۳

تلفن فروشگاه: ۸۸۸۸۰۳۲۶



آوای بالِ فرشتگان

زندگی و آثار احمد پژمان

نویسنده و پژوهشگر: مانریار فکری ارشاد

فصل اول

مقدمه منوچهر شاهسواری | ۹ |

پیش‌درآمد | ۱۰ |

فصل دوم

سِرِ دلبران

گفت‌وگوی حامد صرافی، ادیب وحدانی و نسیم خراسانی با احمد پژمان | ۲۳ |

خالق زیبایی‌های سخت - امیر بهاری | ۴۷ |

برنامه‌ی چهره‌های موسیقی ایران - رادیو ملی ۱۳۵۴ | ۶۵ |

فصل سوم

حدیث دیگران

صور خیال چندوجهی - کیاوش صاحب نسق | ۷۳ |

آقای تکنیک - مانی جعفرزاده | ۷۸ |

هم ایرانی هم انیرانی - آروین صداقت‌کیش | ۸۳ |

می‌نویسم تا بدانی ما یاد گرفته‌ایم - فردین خلعتبری | ۱۱۱ |

اقبال تاریخی یک نسل - مسعود سخاوت‌دوست | ۱۱۳ |

حرکت به‌سمت زیبایی - علی جعفری پویان | ۱۱۴ |

مثل گریستن پس از شنیدن صدای دوتار - الهام جوادپور | ۱۱۹ |

شوریدن بر زمانه‌ی تقلید و تکرار - گفت‌وگو با حسین علیزاده- نیوشا مزیدآبادی | ۱۳۱ |

فصل چهارم

پرده‌ی آخر

ایرانِ پژمان، پژمانِ ایران - محمدرضا تفضلی | ۱۲۹ |

همچون اینه - محمد صادقی | ۱۳۷ |

فراموش ناشدنی - مصطفی رزاق‌کریمی | ۱۳۹ |

از دلیران تنگستان تا دیورتیمنتو- محمود توسلیان | ۱۴۲ |

بزرگ ناکام مانند نامش - آرش نصیری | ۱۵۱ |

مؤمن به‌موسیقی ناب، خالق حماسه و درام - سهند آدم‌عارف | ۱۵۸ |

فصل تازه - سعید کاشفی | ۱۶۱ |

مرد ملودی‌های تلفیقی ارکسترال - صوفیا نصراللهی | ۱۶۵ |

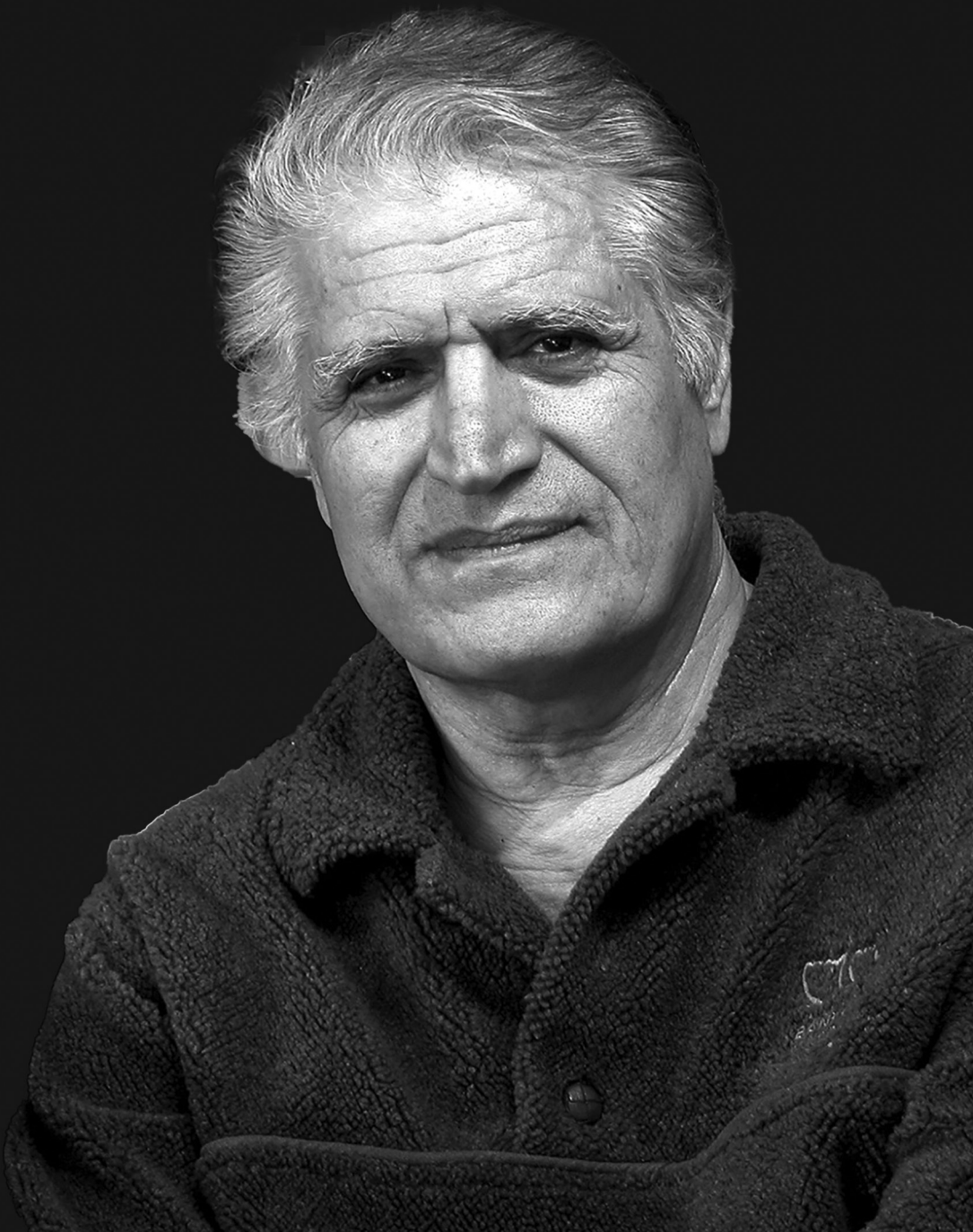
بوئیدن فرهنگ ملی گفت‌وگوی سعید کاشفی با احمد پژمان- سعید کاشفی | ۱۶۸ |

سپاس از
منوچهر شاهسواری، هوشنگ گلمکانی، حمیدرضا بشیری فراز، مسعود نجفی، شاهین شجری کهن، فاطمه رسول‌زاده، محمد صادقی، محمود توسلیان، حامد صرافی‌زاده، الدوز انداچه و پژمان مسعودی

پرده بگردان و بزن ساز نو
هین‌که رسید از فلک آواز نو
تازه و خندان نشود گوش و هوش
تا ز خرد در نرسد راز نو

مولوی

پیش‌درآمد



یا حفیظ و یا امین

حریم و حرمت در فرهنگ این سرزمین واژه‌هایی غرق در حرمت‌اند.
گاهی، اما «حریم» گشوده می‌شود اما «حرمت» به زیادت باقی می‌ماند.
مکان‌هایی چون مسجد شیخ لطف‌الله، تخت جمشید، چغازنبیل و...
آدم‌هایی چون ملک‌الشعرای بهار، مدرس، شهریار، سایه، شجریان، کیارستمی، فخرالدینی، عبدالله انوار، ژاله آموزگار، قیصر امین‌پور، مجید مجیدی، پرویز پرستویی و... بسیاری دیگر، هم‌چنان و تا به ابد حرمت دارند چون آغوش آن‌ها به سوی مردمان این سرزمین گشوده است و حریم‌ها را شکسته‌اند. با آن‌ها به‌قدر فهم خود می‌توانیم همدم و هم‌نفس باشیم، یاد بگیریم و خاطره بسازیم.
احمد پژمان یکی از هزاران پرچم برافراشته‌ی هنر این سرزمین است. پرچمی که با هر ترنمی از گوشه، گوشه‌ی این سرزمین می‌رقصد.
ما البته قدر ندانستیم، قدر نمی‌دانیم و شاید نخواهیم دانست. اما تاریخ هر سرزمینی به قدر کفایت هنرمندان آن سرزمین، اعتبار می‌یابد.
خوشوقتم که در چهل‌وسومین جشنواره فیلم فجر فرصتی شد تا کوشش‌های دوست عزیزم مازیار فکری ارشاد در قالب کتاب پژوهشی «آوای بال فرشتگان» به حرمت احمد پژمان عالی‌قدر منتشر شود.

منوچهر شاهسواری
دبیر چهل و سومین جشنواره‌ی فیلم فجر

«قلعه‌ی اژدهاپیکر» سازه‌ای است خشتی متعلق به عصر ساسانی که روی تپه‌ای در سمتِ شمالی شهر لار در استان فارس قرار دارد. استحکامات و تأسیسات داخلی آن چنان محکم و استوار بوده که درگذشته آن را «طلسم کیانی» می‌نامیده‌اند. بر اساس افسانه‌هایی باستانی، «گرگینِ میلاد» (که نامش در شاهنامه نیز آمده) پهلوانی اساطیری بود که شهری در ایران‌زمین بنا کرد که با الهام از نام او «لاد» خوانده می‌شد. نخستین‌بار در متون تاریخی به‌جا مانده از قرن هشتم هجری از شهری با نام «لار» یادشده که حمدالله مستوفی و ابن بطوطه آن را شهری آباد با باغ‌های فراوان و بازارهای پررونق توصیف کرده‌اند. احمد پژمان که هجدهم تیر ۱۳۱۴ در این شهر به‌دنیا آمد، پهلوانی دیگر از این خطه است. پهلوانی که نامش بی‌تردید بر جریده‌ی عالم با دوام خواهد بود. خودش می‌گوید از همان کودکی جانش با موسیقی درآمیخته و او را به خود فرا می‌خوانده است.

احمد که تنها فرزند خانواده بود، همراه با پدرش مصطفی و مادرش زینت‌السادات نسابه حقیقی، دوران خردسالی خود را در لار گذراند. در لار به مکتب‌خانه رفت و خواندن و نوشتن آموخت. پدرش، با این‌که مدتی مغازه‌دار بود و به خرید و فروشِ وسایل مختلف می‌پرداخت، اما هیچ‌گاه شغلِ ثابتی نداشت و مدام در سفر بود. به همین علت، خانواده‌ی پژمان به بندرعباس و سپس میناب نقل مکان کردند و احمد تا کلاس دوم دبستان در این شهر ماند. روایت است که در میناب از نی‌زاری که در نزدیکی دبستان محل تحصیلش بود، نی‌هایی بُرید و با ایجاد حفره‌هایی روی نی، نخستین آشنایی خود با ساز و موسیقی را تجربه کرد.

احمد هشت ساله بود که خانواده‌اش عزم مهاجرت کردند. مقصد سیرجان

بود. شهری کوچک در آن روزگار که از توابع استان کرمان به‌حساب می‌آمد. کمی بعد احمد نوجوان با خانواده رهسپار پایتخت شد و در منزل پدربزرگ و مادربزرگِ مادری‌اش جایی حوالی میدان حسن‌آباد امروزی، کوچه‌ی مجد سکنی گزید. تحصیلات ابتدایی‌اش در مدرسه‌ی اسلامی در میدان منیریه گذشت. احمد پژمان در مراسم صبح‌گاهی این مدرسه قرآن می‌خواند. او دورانِ تحصیلات متوسطه را نیز در دبیرستانِ تازه تأسیس محمد قزوینی، در نزدیکی‌های خیابان حسن‌آباد تهران آغاز کرد. پژمان از نخستین شاگردان این مدرسه بود. دبیرستان ادیب واقع در کوچه‌ی خندان حد فاصل خیابان لاله‌زار و میدان فردوسی مکانی بود که احمد پژمان تحصیلات دبیرستانی خود را به پایان رساند.

همان روزها بود که شوق آموختن موسیقی در جانش شعله کشید. یک سازِ نیِ فلزی خرید و با آن آهنگ‌های روز را می‌نواخت. پس از آن با جمع‌کردنِ پول‌های عیدی‌اش، سازدهنی خرید و شروع به نواختن کرد. سپس به واسطه‌ی یکی از آشنایانش، آهنگ‌هایی که با سازدهنی آموخته بود را به یک هنرجو آموزش می‌داد.

آن روزگار خانواده‌ی پژمان به‌مانند اغلب خانواده‌های دیگر دانستن زبان خارجی، به‌ویژه انگلیسی را کلید موفقیت می‌دانستند و معتقد بودند احمد با تسلط بر زبان انگلیسی می‌تواند شغلی مناسب با درآمد قابل توجه پیدا کند. معنا و مفهوم «شغل خوب» در آن زمان عبارت بود از استخدام در یک اداره‌ی دولتی، حقوق و مزایا و بازنشستگی و چیزهایی از این قبیل. اما این چیزی نبود که احمد جوان و سرِ پر سودایش را راضی کند. او می‌خواست لابلای نُت‌ها و پارتیتورها نفس بکشد و نواهایی دلنشین و آهنگین خلق کند. تصور کنید یک سازِ ویلن به‌رنگ بنفش، چه در آن زمان و چه امروز، تا چه اندازه می‌تواند یک نوجوان شیفته‌ی موسیقی را عاشق کند. آن‌قدر عاشق که تمام شهریه‌ی چهل تومانی ثبت‌نام در کلاس زبان انگلیسی را که مادرش

به‌او داده و با هزار آرزو روانه‌ی آموزشگاه زبان کرده بود، چند دقیقه‌ی بعد در کشوی میز مغازه‌ی فروش و تعمیر سازِ موسیو وارطان ارمنی جاخوش کرده بود و ویلن بنفشی که احمد پشت ویترین دیده و مدتی محو تماشایش شده بود، در دستانش سنگینی می‌کرد. احمد به کلاس زبان انگلیسی نرفت اما هر موسیقی‌ای که در رادیو یا کوچه و خیابان می‌شنید را با تمرین بسیار با ویلن می‌نواخت. کوتاه مدتی بعد احمد برای آموختن ویلن به کلاس درس برادران معارفی در میدان بهارستان رفت. معارفی‌ها آن روزگار در رادیو برنامه اجرا می‌کردند و موسیقی می‌نواختند. نخستین معلم موسیقی احمد پژمان، منوچهر معارفی بود که نام نت‌ها و جایگاه هریک روی ساز را به او آموزش داد. اما هیچ‌یک از این آموزه‌های جسته و گریخته، برای استعداد درخشانی چون احمد پژمان کافی نبود. روند آموزش جدی و اساسی موسیقی او همزمان با تحصیل در کلاس سوم دبیرستان ادیبِ تهران آغاز شد. او ابتدا نواختنِ ویلن را نزد یکی از همکلاسی‌هایش با نام فریبرز بدخش که نزد مهدی خالدی درس ویلن می‌گرفت، آغاز کرد و ردیف دوره‌ی اول ابوالحسن صبا را آموخت. احمد یک شب با دوستانش به سینما رفت تا فیلمی آلمانی به‌نام «چشمان سیاه» را ببینند. برحسب اتفاق یا سرنوشت کسی نمی‌داند، اما فیلم داستان یک ویلن‌نواز آلمانی را حکایت می‌کرد که دل به زنی باخته و هر روز و شب زیر پنجره‌اش عاشقانه ویلن می‌نواخت. جهان برای احمدِ جوان دیگرگون شده بود. حالا باید موسیقی کلاسیک را می‌آموخت.

نخستین معلم او در موسیقی کلاسیک، یک دانشجوی پزشکی به نام عیسی رضایی بود که خود نیز شاگرد یک معلم ارمنی، به نام آساطور بود. خانواده رضایی اهل موسیقی بودند؛ از جمله برادرِ عیسی، مصطفی رضایی که شاگرد حشمت سنجری بود. مصطفی که استعداد و پشتکار قابل توجه پژمان را دید او را به حشمت سنجری معرفی کرد. حالا دیگر آموزش موسیقی برای احمد در سطحی بالاتر و جدی‌تر از گذشته دنبال می‌شد. بالاخره آرزوی مادر برای آن‌که

احمد زبان انگلیسی بداند برآورده شد. چراکه مدتی بعد احمد برای تحصیل در رشته‌ی زبان انگلیسی در دانش‌سرای عالی پذیرفته شد. اما موسیقی هم‌چنان اولویت اولیه‌ی احمد پژمان بود و تا امروز هم به‌همین منوال است. احمد همزمان با تحصیل، آموختن ویلن را نیز نزد حشمت سنجری ادامه می‌داد. پیشرفت پژمان در موسیقی چنان بود که او بی‌آن‌که در هنرستان موسیقی به‌تحصیل مشغول باشد، عضو ارکستر این هنرستان شد که فعالیت خود را به‌تازگی و زیر نظر حشمت سنجری آغاز کرده بود. پس از سنجری هم لوئیجی پازاناری (کنسرت مایسترِ ارکستر سمفونیک تهران) که از هندوستان به ایران آمده بود، هدایت ارکستر هنرستان را در دست گرفت. روزی احمد پژمان، به دلیل مشاجره‌ای که در امتحان یکی از درس‌های دانش‌سرا با معلم آن درس پیش آمد، تحصیل زبان انگلیسی را ترک کرد و تصمیم گرفت فقط آموزش موسیقی را دنبال کند. زبان انگلیسی را هر زمان و به‌هر وسیله‌ای می‌شد فرا گرفت. اما موسیقی امری جدی بود که نیاز به دانش آکادمیک داشت و پژمان در هیچ مرحله‌ای از عمر از این بابت کم نگذاشت.

خاطرات ساکنان دهه‌های ۲۰ و ۳۰ تهران را که مرور می‌کنی، نقش دوستان و یاران موافق را در تحولات اساسی زندگی نخبه‌گان جامعه، پررنگ می‌بینی. احمد پژمان نیز از این قاعده مستثنی نبود و همواره، دوستی و رفاقت عنصری پیش‌برنده برایش محسوب می‌شد. چه بسیار کارها و فعالیت‌ها که پژمان به‌واسطه‌ی دوستی و آشنایی با کسان، به ویژه آدم‌های معتبر حوزه‌ی فرهنگ و هنر انجام داد. خانواده‌ی پورتراب از جمله خاندان‌های معتبر موسیقی ایرانی هستند و امیر تیمور پورتراب از دوستان نزدیک احمد به‌شمار می‌آمد. پورتراب‌ها همسایه‌ای داشتند به‌نام پرویز منصوری که خود شاگرد حسین ناصحی بود. پورتراب زمینه‌ی آشنایی احمد با منصوری را فراهم آورد و احمد نیز به توصیه و معرفی منصوری، نزد ناصحی، دوره‌ای تازه از آموزش موسیقی را در پیش گرفت. احمد پژمان در این هنگام با پیشنهادِ

امیرتیمور پورتراب، برای تأمین مخارج کلاس، یک آکوردئون کوچک تهیه کرد و در کودکستان‌ها به تدریس موسیقی مشغول شد. احمد پژمان همزمان با این دوران آموزش هارمونی را نزد استاد ناصحی به‌پایان رساند. این مصادف با زمانی بود که پژمان با ارکسترهایی نظیر ارکستر صبا، ارکستر دهلوی و ارکستر احمد فروتن راد، به‌عنوان نوازنده‌ی ویلن همکاری می‌کرد. بعدها و در دوران دانشجویی با واروژان آهنگ‌ساز و تنظیم‌کننده‌ی معتبر موسیقی آشنا شد و همراه با ارکستر این آهنگ‌ساز نیز در استودیوهای مختلف، به نوازندگی مشغول شد. او پس از چندی به ارکستر سمفونیک تهران راه یافت و در دوره‌ی رهبری سنجری و هایمو توبیر در ارکستر حضور داشت.

سال ۱۳۴۲ بالاخره تحصیلات پژمان در رشته‌ی زبان و ادبیات انگلیسی به‌پایان رسید. حالا زمان آن فرا رسیده بود که به افق‌هایی وسیع‌تر بیندیشد. سال ۱۳۴۳ مهرداد پهلبد وزیر وقت فرهنگ و هنر بورسیه‌ای به پژمان داد تا در آکادمی موسیقی وین اتریش تحصیلات خود را در زمینه‌ی موسیقی تکمیل کند. استادان بزرگی چون توماس کریستین داوید، آلفرد اوهل، هانس یلینِک و فردریش چرها در این مقطع دانش عملی و تئوریک پژمان را افزایش دادند. احمد پژمان در سال ۱۳۴۴، یک قطعه‌ی راپسودی برای ارکستر ساخت. او این اثر را که در وین نوشته بود، نخستین بار با «ارکستر رادیو وین» به اجرا درآورد و به‌عنوان گزارش تحصیلی خود، به ایران فرستاد. پس از ارسال این قطعه، زندگی حرفه‌ای و هنری پژمان متحول و وارد مرحله‌ی تازه‌ای شد. تالاری با نام رودکی، شاعر پرآوازه‌ی ایرانی قرن سوم هجری، در خیابان ارفع (شهریار امروزی) در دست ساخت بود و چنین فضایی، به‌عنوان اولین و حرفه‌ای‌ترین مکان اختصاصی برای اجرای موسیقی کلاسیک، نیاز به برنامه‌ای ویژه داشت تا افتتاح باشکوهی را تجربه کند. به احمد پژمان که در وین درخشیده و نام خود را به‌عنوان یک استعداد بزرگ موسیقی از ایران بر سر زبان‌ها انداخته بود سفارش نوشتن یک اُپرا داده شد. اپرایی که تالار رودکی با اجرای آن افتتاح

شود. شاید انتخاب خوبی نبود، چون پژمان از اپرا و به‌ویژه موسیقی آوازی دلِ خوشی نداشت. اما معجزه‌ی استعداد و پشتکار فراوان کارِ خود را کرد. احمد پژمان موسیقی‌دانی نبود که بی‌مطالعه و صرفاً از باب انجام وظیفه با اهداف اقتصادی دست به‌کاری بزند. احمد در وین پایتخت اپرای جهان به مطالعه و تماشای اپراهای پرشمار مشغول شد تا اثری درخور و شایسته ارائه دهد. به‌این ترتیب پژمان نخستین اپرای تک‌پرده‌ای خود را در سال ۱۳۴۶، با عنوان «جشن دهقان» در فضایی روستایی ساخت. او پس از اجرای این اثر و بازتاب موفق آن، تصمیم گرفت در زمینه‌ی اپرا فعالیت بیشتری انجام دهد. احمد پژمان نخستین آهنگ‌ساز ایرانی است که اپرایی نوشته و به مرحله‌ی اجرا رسانده است.

سال ۱۳۴۷ و با پایان تحصیلات زمان بازگشت به خانه فرا رسیده بود. در همان بدو بازگشت به تهران، پژمان به‌عنوان آهنگ‌ساز در تالار رودکی مشغول به‌کار شد و کوتاه مدتی بعد، دانشگاه تهران از او در مقام استاد موسیقی دعوت به همکاری کرد. روحیه‌ی خلاق و ذهن فعال پژمان در این مقطع به جوشش درآمد و کمتر از یک‌سال بعد دومین اپرای پژمان با عنوان «دلاور سهند» درباره‌ی بابک خرمدین قهرمان اساطیری ایران ساخته شد. آن روزگار وزارت فرهنگ و هنر با آهنگ‌سازان ایرانی که توانایی نوشتنِ آثار موسیقی ارکسترال داشتند، قرارداد می‌بست و در ازای ساخت حداقل یک قطعه در سال، دستمزد ماهیانه‌ای معادل چهارهزار تومان برای آهنگ‌سازان در نظر گرفته بود.

این دوره مصادف است با تمرکز و مطالعه‌ی افزون‌تر پژمان در حوزه‌ی اپرا، که با قصد او برای نگارش اپرایی پیرامون شخصیت اساطیری سیاوش همراه شد. اما تراژدی سیاوش به‌دلایلی به سرانجام نرسید. عاقبت سال ۱۳۴۹ پژمان اپرای دیگری خلق کرد. اپرای «سمندر» همراه با لیبرتو محمدرضا اصلانی، اثری شاخص و فاخر بود که هوای تازه‌ای در عرصه‌ی موسیقی رو به پیشرفت

ایرانی در عرصه‌ی جهانی دمید. اپراهای مهم پژمان یعنی «جشن دهقان»، «دلاور سهند» و «سمندر» را می‌توان گام‌های بلندی در مسیر برقراری ارتباط میان موسیقی ایران با جریان موسیقی کلاسیک جهانی دانست.

اوایل دهه‌ی پنجاه شمسی، احمد پژمان وارد عرصه‌ی تازه‌ای از هنر موسیقی و کارنامه‌ی بلندبالای آهنگ‌سازی خود شد. همکاری با علی رهبری در ساخت موسیقی متن سریال «دلیران تنگستان» ساخته‌ی همایون شهنواز، هم تحولی در جهانِ موسیقایی پژمان فراهم آورد و هم موسیقی متن فیلم و سینمای ایران را با صدایی تازه و عمیق همراه ساخت. بازهم دوستی‌ها کارِ خودش را کرد و آشنایی پژمان با احمدرضا احمدی و مهرداد فخیمی (مدیر فیلمبرداری معتبر سینمای ایران) پای او را به کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و ساخت موسیقی برای حکایت‌ها و قصه‌های کودکانه باز کرد. کانون مرکز گردهم‌آیی گروهی از مؤثرترین و مهم‌ترین هنرمندان ایرانی در عرصه‌های گوناگون بود. یکی از این افراد شاخص بهمن فرمان‌آرا سینماگر ایرانی بود که پیشنهاد ساخت موسیقی متن فیلم «شازده احتجاب» را به پژمان داد. مطابق معمول پژمان به‌طور جدی به مطالعه و گوش سپردن به آواهای موسیقی در سینما دست زد و موسیقی متن او برای «شازده احتجاب» هنوزهم در زمره‌ی مهم‌ترین همکاری‌ها و تعاملات دوجانبه میان موسیقی و سینمای ایران به‌شمار می‌رود. کاری که به دوستی طولانی میان فرمان‌آرا و پژمان منتهی شد. خودِ فرمان‌آرا آغاز این دوستی و همکاری را بعد از فیلم‌برداری «شازده احتجاب» عنوان کرده است. به گفته‌ی فرمان‌آرا دوستی مشترک آنها با احمدرضا احمدی و شنیدن صفحه‌ای از تولیدات کانون که حاوی اشعاری از نیما یوشیج، صدای احمد شاملو و موسیقی پژمان بود، جرقه‌ی یک دوستی و همکاری پنجاه ساله را زد. فرمان‌آرا پس از شنیدن این اثر، به شوق آمده و تصمیم می‌گیرد موسیقی متن فیلم‌اش را به او بسپارد. او می‌گوید: «به درِ منزلش رفتم و وقتی به او گفتم که با او چه کار

دارم گفت من بلد نیستم. اما من به او گفتم می‌دانم باید چه‌کار کنیم. در واقع او صاف و ساده و بدون حاشیه با من روبرو شد، چیزی که در آهنگ‌سازان جوان امروزی نیست».

در همین زمان، مسئولیت مدیریت دپارتمان موسیقی دانشگاه تهران را به احمد پژمان سپردند. اما او آدم پشت میز نشستن نبود. او باید موسیقی می‌نوشت و می‌نواخت و خلق می‌کرد. پس کمتر از یک‌سال در این جایگاه تازه دوام آورد و بعد کناره گرفت. این دوران مصادف است با سال ۱۳۵۴ که پژمان برای ادامه‌ی تحصیلات در مقطع دکترای آهنگ‌سازی، راهی دانشگاه کلمبیا (نیویورک) و به‌تحصیلِ موسیقی الکترونیک مشغول شد. از استادان او در این دوره می‌توان به ولادیمیر اوساچوفسکی، جک بیزن و بولانت آرل اشاره کرد. پژمان در آن زمان با هدف درک بهتر موسیقی پاپ، دوره‌ی ترانه‌سازی را هم گذراند. سال ۱۳۵۵ پژمان موفق شد اثرِ جدیدی با نام «حماسه» را آهنگ‌سازی و با ارکستر ملی فیلارمونیک لندن، رهبری و اجرا کند. یک‌سال بعد قطعاتی برای گروه سازهای ایرانی از سوی وزارت فرهنگ و هنر به احمد پژمان سفارش داده شد. او همان سال مجموعه‌ای در پنج قطعه، با عنوان «عیّاران» نوشت و با ارکستر سازهای ملی به سرپرستی فرامرز پایور اجرا، رهبری و منتشر کرد.

احمد پژمان در هنگامه‌ی انقلاب ۱۳۵۷ مشغول تحصیل برای کسب مدرک دکترا در وین بود که به‌واسطه‌ی رخ دادن انقلابِ فرهنگی، بورسیه‌ی تحصیلی‌اش قطع شد و ناگزیر به ایران بازگشت. پژمان حدود دو سال در ایران اقامت داشت. در دهه‌ی شصت خورشیدی، به‌عنوان آهنگ‌ساز و تنظیم‌کننده با جریانِ موسیقی پاپ ساکن در خارج از ایران همکاری کرد.

احمد پژمان سرانجام با تشویق عده‌ای از سینماگران که با او در یک جشنواره‌ی فیلم خارجی ملاقات داشتند، تصمیم گرفت خانواده و همسرش را رها کند و به ایران برگردد. این مقطع حوالی آغاز دهه‌ی هفتاد، پایان جنگ

وگشایش نسبی در فضای فرهنگی و هنری ایران است. پژمان هنگام بازگشت یک دستگاه سینث‌سایزر و یک کامپیوتر مخصوصِ موسیقی به همراه داشت که با ممانعت ورود از سوی گمرک مواجه شد. او برای ترخیص این وسایل به ایران، نیازمند دریافت مجوز از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بود. مراجعه‌ی پژمان به تالار وحدت برای دریافت مجوز، موجب دیدارش با مسئولان وزارت ارشاد و پیشنهاد برای تولید آثار جدید موسیقی شد. او از سال ۱۳۷۰، به عنوان عضو هیئت علمی در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران به تدریس مشغول شد. یک‌سال بعد با ساخت موسیقی فیلم «هنرپیشه» به کارگردانی محسن مخملباف، نخستین اثر موسیقی فیلم پژمان پس از انقلاب خلق شد. از دیگر آثار ساخته شده‌ی پژمان در دهه‌ی ۱۳۷۰، قطعاتی همچون «خرمشهر» (به مناسبت آزادسازی خرمشهر)، «تک‌سوار عشق» (بر اساس نمایشنامه‌ی مختار) و «هفت‌خان رستم» (با طراحی بهروز غریب‌پور) بود. او در آغاز دهه ۱۳۸۰، آلبومی حاوی منتخبی از چند موسیقی فیلم خود را با عنوان «سراب» توسط نشر هرمس منتشر کرد و در سال ۱۳۸۱ نیز، منتخبِ دیگری از آثار موسیقی فیلم را در آلبوم خاطرات فردا منتشر کرد. «ناگهان رستخیز» اثر دیگر احمد پژمان در این مقطع بود که این اثر را در سال ۱۳۸۶، به واسطه‌ی دوستی با طالب‌خان شهیدی (آهنگ‌ساز اهل تاجیکستان)، با اجرای ارکستر سمفونیک ملی روسیه و گروه کر مسکو ضبط کرد. آلبوم این اثر نخستین بار در سال ۱۳۸۹ توسط حوزه هنری منتشر شد.

احمد پژمان چندی بعد مجموعه‌ای از آثار تلفیقی، با سازهای آکوستیک و الکترونیک را در آلبومی با نام «سایه‌های خورشید» ضبط و منتشر کرد. گفته می‌شود انگیزه‌ی پژمان برای ساخت قطعات این آلبوم -که ابتدا «کنگان» نام داشت- تولد دخترش بود. او برای این آلبوم، قطعاتی را به سیاق موسیقی موج نو، طراحی و آهنگ‌سازی کرد.

دهه‌ی ۹۰ برای پژمان با ساخت آثاری همچون «سمفونی نوروز» همراه بود.

از آثار شاخص پژمان در این دوران می‌توان به آلبوم کلاسیک «دیورتیمنتو» برای کوئینتت زهی اشاره کرد. اثری که ابتدا در سال ۱۳۸۷ برای ارکستر زهی بزرگ نوشته شد اما او به دلیل محدودیت‌های مالی، این قطعه را دوباره برای کوئینتت زهی تنظیم و بازنویسی کرد.

در چهاردهم دی‌ماه ۱۳۹۵، اثر جدیدی از احمد پژمان با عنوان «پوئم سمفونی سرزمین دلاوران» در پنج موومان، نخستین‌بار توسط ارکستر سمفونیک تهران به رهبری شهرداد روحانی اجرا شد. این اثر با مضمونِ آزادگی و درگرامی‌داشت اسیران جنگ ایران و عراق نوشته شده و شعر آن را عبدالجبار کاکایی سروده است.

پژمان در زمان تحصیل و اقامت در اتریش، قطعه‌ای با عنوان «اوورتور پارسیان» نوشته بود که قرار بود به همراه قطعه‌ی راپسودی، توسط «ارکستر رادیو وین» به رهبری هاینس سنداور ضبط شود، اما راپسودی ضبط شد و پارسیان به ضبط نرسید. این قطعه که پس از نیم‌قرن توسط پژمان مجدداً برای کوئینتت زهی تنظیم و ضبط شده بود، در ۲۲ تیر ۱۳۹۹، به‌مناسبت هشتاد و پنجمین سالروز تولد احمد پژمان منتشر و به او اهدا شد.

پژمان در طول فعالیت‌های خود در ایران، در امور دیگری غیر از آهنگ‌سازی با جامعه‌ی موسیقی همکاری و مشارکت داشته‌است که از میان آن‌ها می‌توان به تدریسِ هارمونی، کنترپوان و آهنگ‌سازی در دانشگاه، مدیریت دپارتمان موسیقی دانشگاه تهران، مشارکت در بنیان‌گذاری کانون آهنگ‌سازان سینمای ایران و دبیری هنری جشنواره‌ی موسیقی فارس اشاره کرد.

سبک موسیقی پژمان را تلفیقی از موسیقی محلی، موسیقی ردیف، سازهای ایرانی، همراه با هارمونی، کنترپوان، ارکستراسیون و سایر تکنیک‌های موسیقی غرب می‌دانند. پژمان خود می‌گوید در آهنگ‌سازی، پیش از موسیقی، از ادبیات فارسی تأثیر پذیرفته است. او شاعرانی مانند فردوسی و حافظ را الگوی خود نامیده و معتقد است این بزرگان ادبی نقش مهمی در نگاه او به

خلق آثارش داشته‌اند. او پایه و اساس کارهایش را فرهنگ و موسیقی ایرانی می‌داند و از موسیقی محلی و ردیف در آهنگ‌سازی (به عنوان مثال: درآمد راست‌پنج‌گاه برای یک موسیقی فیلم) بسیار بهره برده است. پژمان معتقد است از شخص خاصی در ایران تأثیر نپذیرفته اما بتهوون را آهنگ‌سازی تأثیرگذار و الگوی اصلی خود در آهنگ‌سازی (به‌خصوص تکنیک بسط و گسترش یک تم) می‌داند.

تأکید بر ایرانی بودن آثارش تا آن‌جاست که خود می‌گوید: «آهنگ‌سازی که موسیقی میهن خود را نداند نمی‌تواند آهنگ‌ساز خوبی باشد و آهنگ‌سازی است عاریتی که نظیرش در دنیا فراوان است و ارزشی هم ندارد... من همیشه به موسیقی ایرانی فکر می‌کنم، زیرا بنای موسیقی من ایرانی است، موتیف و بعضی تم‌ها ایرانی است، ولی هارمونی من صددرصد صدای ایرانی نمی‌دهد، چون خود هارمونی اساساً یک مقوله‌ی غربی است و ارکستر هم طبعاً صدای ایرانی ندارد. چراکه سازها ایرانی نیستند. اما همیشه کوشیده‌ام رنگ و حالت ایرانی را در آثار خود حفظ کنم و معتقدم آهنگ‌سازان ما باید بیشتر به سنت‌های موسیقی خودمان متکی باشند و نباید به دنبال موتیف‌های غربی بروند.» احمد پژمان تاکنون برای بیش از ۲۷ فیلم و سریال موسیقی متن ساخته و آهنگ‌سازی برای سینما در ایران را ارتقاء بخشیده است.

سرِّ دلبران

آن‌چه می‌خوانید چکیده‌ای از یک گفت‌وگوی بلند با استاد پژمان است. حامد صرافی، ادیب وحدانی و نسیم خراسانی در این گفت‌وگوی مفصل به تمام ابعاد فعالیت هنری احمد پژمان پرداخته‌اند که تنها بخش‌هایی از آن که به موسیقی متن فیلم‌ها و سریال‌ها اختصاص دارد، تنظیم شده است. این گفت‌وگو نخستین بار در این کتاب منتشر می‌شود.

این گفت‌وگو فرصت مغتنمی است برای ما که اساساً بگویید این علاقه و دل‌بستگی شما به مسئله‌ی موسیقی از کجا شروع شد و در سطحی دیگر برخورد شما با موسیقی فیلم از کجا آغاز شد؟

پژمان: من در شهری در جنوب ایران استان فارس، شهر لار در جنوب شیراز به دنیا آمدم. مدرسه‌ی شهر دو کلاس ابتدایی بیشتر نداشت و من‌هم با فشار خانواده به مکتب‌خانه‌ی خیلی کوچک که یک روحانی هم آن‌جا بود و به‌ما قرآن درس می‌داد. من در شهر لار موسیقی ندیدم. نمی‌گویم موسیقی نبود اما من در جریانش نبودم که نوازنده‌ای ببینم یا موسیقی بنوازم. فقط خاطره‌ای دارم از شبی که پدرم با دوستانش در خانه‌ی ما مهمانی داشتند. یک تار و یک ضرب و این چیزها بود. اولین‌بار در پنج‌شش سالگی با ساز آشنا شدم. آن‌زمان مثل الان نبود که موسیقی از در و دیوار موسیقی می بارد. پدرم در لار کار نمی‌کرد و در شهر میناب و بعدها در بندرعباس مغازه داشت. ما به میناب رفتیم. در میناب هم مدرسه‌ای بود که آن‌هم سه کلاس بیشتر نداشت. در میناب بیشتر موسیقی شنیدم. موسیقی‌دان حرفه‌ای به آن معنا نبود جز مطرب‌ها. آن‌زمان مطرب معنای بدی نداشت. بعدها که به تهران آمدیم فهمیدیم مطرب چیست. مقداری نگاه مردم به مطرب منفی بود و

نگاه از بالایی داشتند. موسیقی‌دان‌های دوره‌گرد هم هنوز نبودند. عده‌ای با دو یا سه ساز به مهمانی‌ها می‌رفتند. این‌جا بود که با موسیقی آشنا شدم و بدم نیامد. پدرم هم زمانی‌که در خونه بود و کاری نداشت، آوازهایی زمزمه می‌کرد و آهنگ‌های قدیمی که در آن‌زمان مرسوم بود را می‌خواند. خیلی به موسیقی عربی علاقه داشت و ترانه‌های ام‌کلثوم را با این‌که عربی نمی‌دانست دوست داشت. این اولین برخورد من با موسیقی بود که علاقه‌ی خاصی هم نشان ندادم. یعنی در خودم سراغ ندارم که مثل حالا به‌طور جدی به این موضوع نگاه کنم. همین‌طور می‌شنیدم و آشنا می‌شدم. مثلاً آهنگ‌های محلی میناب و بندرعباس را یاد می‌گرفتم. چون در خانه، مثلاً مهمانی‌های زنانه آواز می‌خواندند و من‌هم که کودک بودم با آن‌ها همراهی می‌کردم که تا الان‌هم آن ترانه‌ها را از حفظم. یکی از آن ترانه‌ها را در فیلم «زینت» ساخته‌ی ابراهیم مختاری استفاده کردم. یادم مانده که داستان فیلم در منطقه‌ی جنوب اتفاق می‌افتاد و من با یکی از دوستانم به صحنه‌ی فیلمبرداری رفتیم و مدتی آنجا ماندم تا با فضا آشنا شوم و به موسیقی فیلم فکر کنم. بعدها با پدر و مادرم نزد عمویم در سیرجان رفتیم. کرمان که قدمت زیادی داشت و شهر بزرگی بود. ولی سیرجان را کسی نمی‌شناخت. بالاخره یه ساز ساختم و چندتا آهنگ محلی هم یاد گرفتم. آن‌جا از موسیقی خبری نبود مدرسه هم که می‌رفتم موسیقی هنوز به آن نرسیده بود. تا آمدیم تهران و پدر و مادرم تصمیم گرفتند بیایند نزد مادربزرگ. در بچگی اصلا نمی‌دانستم برای چه پدر و مادرم این تصمیم را می‌گیرند. من‌که ناراحت نبودم. این‌جا بود که رادیو نظرم را جلب کرد. در رادیو موسیقی پخش می‌کردند. یادم هست ابوالحسن صبا که بعدها شناختمش موسیقی می‌نواخت و یک آقایی هم بود به‌نام آقای طاطایی. به موسیقی این افراد گوش می کردم اما فکر نمی‌کردم که بروم دنبال موسیقی. در تهران که ماندم با همین تصانیف روز آشنا شدم. مثلاً آقای مهدی خالقی را دوست داشتم. سبک نواختنش تمایلات غربی

هم داشت. برای همین بیشتر خوشم می‌آمد. روزی یادم می‌آید که از رادیو اعلام کردند استاد صبا فوت کرده است. این‌ها در خاطرم مانده تا دوره‌ی ابتدایی تمام شد و به دبیرستان رسیدم. چندتا دبیرستان عوض کردم تا دبیرستان ادیب در خیابان لاله‌زار. آن‌جا دوستی داشتم که شاگرد مهدی خالقی بود و ویولن می‌نواخت. و همین‌طور فریبرز بدخش که با او دوست بودم. البته ساز هم نداشتم که بخواهم یاد بگیرم. آن‌زمان وضع اقتصاد ایران خیلی بد بود. یادم است که حزب توده تمام طرفدارانش را جمع می‌کرد و راهپیمایی می‌کردند. مردم را جلوی سفارت شوروی و می‌گفتند به‌ما کار بدهید، ما بیکاریم. بیکاری زیاد بود و فقر خیلی زیاد بود. شنیده بودم که می‌گفتند هرکس زبان انگلیسی‌اش بهتر باشد می‌تواند به ادارات راه پیداکند. من‌هم از خانواده چهل تومان گرفتم و خواستم بروم کلاس زبان ثبت‌نام کنم. جایی در خیابان حافظ چهارراه عزیزخان بود که می‌رفت به‌طرف خیابان فردوسی و لاله‌زار. آن‌جا یک مغازه‌ی فروش و تعمیر ویولن بود. همیشه می‌آمدم و ویترین این مغازه را تماشا می‌کردم. آن روزکه چهل تومان گرفتم که شهریه‌ی کلاس زبان را بدهم، از جلوی آن مغازه که رد می‌شدم و دیدم یک ویولن به‌رنگ بنفش پشت ویترین بود. تا آن‌زمان ویلن به‌رنگ بنفش ندیده بودم و بعد از آن‌هم ندیدم. خیلی خوشم اومد رفتم داخل مغازه. اسم صاحب مغازه را می‌دانستم. بهش می‌گفتند موسیو وارطان. گفتم این ویولن چند است؟ خیلی قشنگ است و دوستش دارم. به‌من گفت: پسر! پول داری که این ویولن را بخری؟ گفتم چکار داری که پول دارم یا ندارم. چهل تومان پول کلاس زبان را دادم و آن ساز را خریدم که جعبه هم نداشت. ویولن را با آرشه بردم خانه. اصلاً به‌یادم ندارم مادرم دعواکند که تو چرا رفتی ویولن خریدی؟ همان تصنیف‌هایی که از رادیو پخش می‌کردند و بلد بودم را می‌نواختم. قبل از این‌که نواختن ویولن را یاد بگیرم، تمام آهنگ‌های دلکش، به‌خصوص ترانه‌های فیلمی به‌نام «مادر» که مهدی خالقی نوشته

بود و دلکش هنرپیشه اش بود. به‌طورکامل که نه ولی همان هفت آهنگ را حفظ شدم و برای بچه‌هایی‌که علاقه‌مند بودند می‌نواختم و می‌خواندم. بعدها که ویولن می‌نواختم، ماه رمضان که می‌رسید، پخش موسیقی از رادیو تعطیل می‌شد تا اواخر ماه رمضان دیگر پخش موسیقی دوباره آغاز می‌شد. به دوستم فریبرز بدخش که شاگرد مهدی خالدی بود گفتم نواختن ویلن را به من بیاموزد. به خانه‌شان می‌رفتم و تعدادی تصنیف و آهنگ‌ها را آموختم. ردیف اول صبا را او می‌نواخت و من‌هم تقلید می‌کردم. نت‌ها را به‌مرور یاد گرفته بودم و می‌دانستم که نت چیست.

تا زمانی که از لار و میناب به تهران آمدید، چیزی به‌نام رادیو در دسترس شما نبود. یعنی نخستین مواجهه‌ی شما با یک رسانه‌ی مردمی و مدرن در تهران رخ داده بود.

بله. لار و میناب برق نداشتند و تنها در بندرعباس به دلایل تجاری، از ساعت شش تا نُه برق داشتیم. سیرجان کارخانه‌ی برقی داشت که با سروصدای زیاد برق تولید می‌کرد. آن‌هم هفته‌ای دو یا سه شب. به تهران که آمدم دنیا عوض شد! اولین فیلمی که در تهران دیدم «دیکتاتور بزرگ» چارلی چاپلین (۱۹۴۰) بود. زمانی‌که فیلم را دیدم کلاس سوم ابتدایی بودم. هنوزهم برخی صحنه‌های فیلم را به‌یاد دارم. اما آن‌زمان اساساً به موسیقی فکر نمی‌کردم. بعدها هم فیلم را دیدم اما بار اول به موسیقی‌اش فکر نمی‌کردم. اما فیلم دیگری که چاپلین ساخت به‌نام «لایم لایت» که ناطق بود و خود چاپلین آهنگ‌سازی فیلم را برعهده داشت. موسیقی آن فیلم خیلی معروف شد و تبدیل شد به آهنگِ روز. الان هم موسیقی ان فیلم را به‌یاد می‌آورم. چاپلین خیلی اهل موسیقی بود.

آشنایی شما با رادیو، سینما و بعدها تلویزیون چقدر شما را در پرداختن به امر موسیقی ترغیب می‌کرد؟

با تلویزیون زمانی‌که نوازنده‌ی ارکستر ملی بودم –اواخر دبیرستان یا اوایل دوران دانشگاه- آشنا شدم. ولی در هفت یا هشت سالگی که به تهران آمدم رادیو بود که خیلی از آن خوشم آمده بود. موسیقی‌ای که از رادیو پخش می‌کرد را حفظ می‌شدم و دوست داشتم. بعدها در دبیرستان تصنیف‌های رادیویی را با دوستانم می‌خواندیم.

اولین برخورد جدی شما با سینما کجا بود؟ چه زمانی فهمیدید که آهنگ یا در حقیقت موسیقی فیلم دارد برای‌تان جدی می‌شود؟ یا خود سینما چه تأثیری روی شما گذاشت؟ یعنی یک فیلمی دیده باشید که روی شما تأثیر اساسی گذاشته باشد یا شما را نسبت به مسئله‌ی سینما علاقه‌مند کند. این برای شما کجا رخ داد؟ به‌صورت معمول به سینما می‌رفتید؟

جریان از این قرار است که من آن‌موقع که شروع کردم به آهنگ نوشتن، نمی‌دانم بعد از این‌که از وین برگشتم بود یا قبلش. گویا بعد از بازگشتم از وین بود. دوستی داشتم به‌نام احمدرضا احمدی که آن‌زمان کارمند کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بود و بعدها شاعر معروفی شد تا به امروز. در کانون برای بچه‌ها کارهای هنری تولید می‌کردند. روزی به دیدار احمدرضا در کانون رفتم که گفت: ما می‌خواهیم صفحه‌ی گرامافون چهل و پنج دوری ضبط کنیم که داستان‌های کودکانه در آن اجرا شود. می‌خواهیم موسیقی متن هم داشته باشد؛ تو موسیقی‌اش را می‌نویسی؟ پاسخ مثبت دادم. داستانی بود به‌نام «گل اومد بهار اومد.» سازهایی که انتخاب کردم از این‌قرار بود: دو تا سنتور، یه تنبک، یک فلوت، یک هورن، یک ویولن و یک ویلن‌سل. با این سازبندی موسیقی آن قصه را نوشتم. برای کانون یکی دو موسیقی دیگر هم نوشتم. بعدهم یک موسیقی برای اشعار نیما یوشیج نوشتم که احمد شاملو آن را

خوانده بود. خیلی آن نوع از موسیقی را جدی نمی‌گرفتم و «همین‌جوری» کار می‌کردم. از نگاه خودم جنسی از موسیقی نبود که من آن را به‌عنوان موسیقی می‌شناسم. ولی کسانی‌که آن قطعات را شنیده بودند خیلی راضی بودند اما امروز که نگاه می‌کنم، کمی از آن کارها خجالت می‌کشم. آن موسیقی‌ها را به‌شکل آزمایشی می‌نوشتم. صفحه‌های داستان‌های کودکان رفته بود توی خانه‌های مردم. خانه‌هایی که ممکن بود کارگردانان سینما هم در آن باشند. دو کارگردان سینما برای فرزندان خردسال خود این صفحه‌ها را خریده بودند. یکی از آن‌ها بهمن فرمان‌آرا بود. شماره‌ی تلفنم را پیدا کرد و تماس گرفت. گفت موسیقی شما را شنیده‌ام و از من برای ساخت موسیقی متن فیلم دعوت کرد. گفتم من موسیقی متن فیلم را نمی‌شناسم. قراری گذاشتیم و به منزل من آمد. صحبت کردیم و گفت تو موسیقی متن بنویس، اگر خوب نشد رهایش می‌کنیم. قبول کردم و موسیقی متن «شازده احتجاب» را نوشتم. بعدهم آن را ضبط کردیم. فیلم جالبی بود اما موسیقی‌اش با امکانات محدود ضبط موسیقی در ایرانِ آن روزگار چیز جالبی از کار درنیامد. «شازده احتجاب» در جشنواره‌ی جهانی تهران به‌نمایش درآمد و استقبال خوبی از آن شد. چون اقتباسی بود از رمان موفق هوشنگ گلشیری و خوب بود. از این‌جا بود که موسیقی فیلم هم به تجربه‌هایم افزوده شد.

گفتید دو کارگردان صفحه‌های کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان را شنیدند. دومی که بود؟

پرویز کیمیاوی هم با من تماس گرفت و پیشنهاد داد موسیقی متن فیلم «مغول‌ها» را بنویسم. من با کسانی‌که کار می‌کردم رفیق می‌شدم و رفت و آمدی پیدا می‌کردیم. به خانه‌ی کیمیاوی می‌رفتم و موسیقی فیلمش را می‌نوشتم. یک‌بار به‌من گفت می‌دانی چرا برای این فیلم به تو پیشنهاد همکاری داده‌ام؟ بعد تکه‌ای از فیلم را نشانم داد که بخشی از موسیقی «گل

اومد بهار اومد» را رویش گذاشته بود. می‌گفت من از موسیقی متن همین را می‌خواهم. به‌این ترتیب وارد سینما شدم. آن‌زمان که به سینما می‌رفتم، رنگی شدن فیلم‌ها که تا قبل از آن سیاه و سفید بودند، برایم دنیایی بود. هنگام تماشای فیلم محو رنگ‌ها می‌شدم. دستکم هفته‌ای یک‌بار به سینما می‌رفتم و به سینما خیلی علاقه داشتم. تا زمانی‌که فیلم «اسپارتاکوس» ساخته‌ی استنلی کوبریک (۱۹۶۰) را دیدم که تکان‌دهنده بود. فیلم در ایران خیلی محبوب شد و به‌ویژه موسیقی متن اثر خیلی خوب بود که آن را خوب به‌خاطر دارم. من‌هم عاشق سینما بودم. بعد فیلمی بود که موسیقی متن‌اش را هنوز در یاد دارم. داستان فیلم درکوهستان‌های سوئیس می‌گذشت. این فیلم باعث شد به‌طور جدی سراغ موسیقی کلاسیک بروم. خودِ سینما من را با دنیای تازه‌ای از موسیقی آشنا کرد. بزرگانی چون واگنر، اشتراوس، ریمسکی کورساکف یا استراوینسکی روی موسیقی فیلم تأثیر زیادی گذاشته‌اند.

از چهار موسیقی‌دان بزرگ به‌عنوان آهنگ‌سازانی که روی موسیقی فیلم اثرگذار بوده‌اند یاد کردید. چه شاخصه‌هایی این افراد را در موسیقی فیلم برجسته می‌کند؟

باخ که بدون چون و چرا خدای موسیقی است. ولی در موسیقی فیلم فرد مؤثری نیست. آهنگ‌سازانی هستند که موسیقی جدی نوشته‌اند که پولی‌فونیک است. مثلاً سازهای برنجی بیشتر از واگنر می‌آید. در بحث سازهای کوبه‌ای استراوینسکی بسیار تأثیرگذار بوده است. ما از این بزرگان تأثیر می‌گیریم که خوب است. اما تقلید خوب نیست.

شما شخصیت و جایگاه موسیقی فیلم را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ یعنی موسیقی را چیزی می‌بینید که می‌تواند روی فیلم غالب شود یا چیزی باشد که به‌قول آهنگ‌سازها، سعی می‌کنید خودتان را در آن فیلم حل

کنید؟ یعنی موسیقی جذب تصویر می‌شود؟ وقتی با کارگردانی کار می‌کنید می‌خواهید که موسیقی شما شنیده شود یا این‌که لابلای فیلم جذب و حل بشود؟

موسیقی فیلم یک چیز دیگر است. موسیقی فیلم می‌خواهد تقلیدی باشد یا هرچیز دیگر، باید برای فیلم خوب باشد. برای فیلم «بید مجنون» مجید مجیدی برایم موسیقی ساموئل باربر را آوردند و گفتند چنین چیزی می‌خواهم. گفتم آخر با کدام ارکستر؟ من هم یک چیزی نوشتم که موسیقی‌دان‌ها می‌توانند بفهمند که از کجا تأثیر گرفته‌ام. در موسیقی فیلم وجه هنری چندان پررنگ نیست. ممکن است که یک نفر در موسیقی فیلم، اثری هنری خلق کند. ولی موسیقی‌اش بیشتر باید به فیلم بخورد. اگر موسیقی به فیلم نخورد کارگردان می‌گوید این را عوض کن من جور دیگری می‌خواهم! بعضی وقت‌ها به من می‌گویند که چرا به حرف کارگردان گوش می‌کنی؟ می‌گویم فیلمی که ساخته شده مال کارگردان است و کارگردان می‌خواهد که موسیقی را آن‌طور که دوست دارد بنویسم. اگر به حرف کارگردان گوش نکنید و هرطور که می‌خواهید بنویسید، اوهم برمی‌دارد و موسیقی را عوض می‌کند و موسیقی دیگری را جایگزین می‌کند. کارگردان می‌خواهد موسیقی‌اش برای فیلم خوب باشد. بعضی از موسیقی‌های متن فیلم بسیار زیبا هستند. حتی می‌توان آن‌ها را به‌صورت کنسرت اجرا کرد و خیلی هم خوب از آب درمی‌آید. چون آهنگ‌سازهای درجه یکی آن‌ها را نوشته‌اند. اما موسیقی فیلم به‌قول خود کارگردان‌ها نباید با تصویر بجنگد! یعنی موسیقی نباید بر تصویر غالب شود. در سینمای آمریکا این قضیه کم‌رنگ‌تر است اما هست. فیلم «تایتانیک» را ببینید. موسیقی‌ای برای فیلم نوشته‌اند که زیر تصاویز زمزمه‌ای می‌کند. خیلی از کارگردان‌ها هستند که معتقدند فیلم به موسیقی نیازی ندارد. بعضی‌ها هم می‌گویند موسیقی نباید از فیلم جلوتر باشد. چیزی که مهم است فیلم است. خیلی هم اتفاق افتاده خودشان گفته‌اند که فلان موسیقی‌دان معروف برای ما موسیقی متن نوشته،

اما همه‌ی آن موسیقی را دور ریخته‌اند. بعد پسر جوانی آمده با یک سینث‌سایزر قطعات فیلم را ساخته. برای موسیقی متن بهتر است با فیلم‌سازانی کار کرد که قبول‌شان داشته باشید و برای نظرتان احترام قائل باشند. سلیقه‌ی پستی هم نداشته باشند که موسیقی نازل و سخیف را بپسندند. من حتی برای فیلم امیر نادری «ساخت ایران» موسیقی جَز هم نوشته‌ام. هرکاری که می‌کنم باید خودم هم لذت ببرم. در فیلم تنها یک‌نفر نیست که نظر می‌دهد. علاوه بر کارگردان، تدوین‌گر و تهیه‌کننده و... هم نظر می‌دهند. مگر کارگردانی که جزو نوابغ سینما باشد.

گزیده‌کاری شما در سینما با توجه به این‌همه استعداد و نوآوری جالب است. حیف که از موسیقی شما در فیلم‌های اندکی استفاده شد. این‌که شما موسیقی فیلم‌های معدودی را ساخته‌اید، الان پاسخش روشن می‌شود. این‌که به‌قول معروف چندان هم واله و شیدای موسیقی فیلم نبودید. اصولاً در جریان اصلی سینمای ایران یا سینمای بدنه موسیقی نساختید. مجموعه‌ی آثار شما عمدتاً به فیلم‌های جریان سینمای روشنفکرانه‌ی ایرانی متعلق بوده‌اند.

اتفاقاً نقطه‌ی قوت من در آهنگ‌سازی موسیقی حماسی است. چیزی که تحرک داشته باشد. تمام قطعات موسیقی من تقریباً ریتم دارند و با ریتم سروکار دارم. فیلم تجاری هم دوگونه است. تجاری خوب داریم و تجاری ضعیف. فیلم تجاری خوب باید همه‌ی ارکانش خوب باشد و خوب هم بفروشد. مثلا در سریال «۲۴» ببینید که یک سریال با محوریت کشت‌وکشتار است. یک محصول تجاری است دیگر. اما همه‌ی اجزایش خوب است که ذهن را درگیر می‌کند. نمی‌توانید بگویید چون عامه‌پسند است پس بد است. موسیقی متن‌اش آن‌چنانی نیست اما به خود فضای سریال می‌خورد. فیلمبرداری، فیلمنامه، دیالوگ‌ها، ذهنی که فیلمنامه را نوشته، همه‌چیزش خوب است. چون موسیقی فیلم می‌نوشتم با

انواع موسیقی آشنا شدم. برای فیلم امیر نادری که به نمایش عمومی درنیامد. اسمش «ساخت ایران» بود. برای آن فیلم موسیقی ایرانی را با جَز ترکیب کردم. اما متأسفانه در ایران موسیقی همدیگر را تحقیر می‌کنند. پیش از انقلاب سریالی بود به‌نام «مراد برقی» که بسیار محبوب مردم بود. هنگام نمایش سریال، تهران تعطیل می‌شد و ساعت هشت شب هیچ‌کس توی خیابان نبود. با آقای پورتراب و دوستان دیگر در رایو مصاحبه‌ای داشتیم. خانمی که مجری برنامه بود شروع کرد به کوبیدن سریال مراد برقی که محصول خود رادیو تلویزیون بود. آدم حیرت می‌کند که چرا چیزی را که مردم می‌پسندند به لجن می‌کشی؟ در آمریکا دیده‌ام که یک خواننده‌ی جَز یا رهبر یک ارکستر کوچک را چقدر تشویق می‌کنند و ازش تعریف می‌کنند.

از شما نقل است که تحت تأثیر موسیقی فیلمی به اسم «چشمان سیاه» که سرگذشت یک ویولن‌نواز آلمانی بودید که عاشق زنی می‌شود و هر روز جلوی خانه‌ی آن زن ساز می‌نواخته. این فیلم روی شما خیلی تأثیرگذاشته و ذهن شما را درگیر مسئله‌ی موسیقی به مفهوم یک امر خیلی جدی کرده. این فیلم را کجا دیدید و این تأثیر را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

در سینمایی در خیابان لاله‌زار تهران فیلم را دیدم. کلاس سوم یا چهارم دبیرستان بودم. آن زمان همین‌که با بچه‌ها دورهم جمع می‌شدیم، بعضی وقت‌ها کلاس را هم تعطیل می‌کردیم و می‌رفتیم به سینما. یکی از آن فیلم‌هایی‌که دیدیم، اولین فیلم دوبله به فارسی بود که ما از مدرسه رفتیم و فیلم «فریدون بینوا» که به فارسی دوبله شده بود را دیدیم. بعد هم «چشمان سیاه» و بعد فیلم «الیور تویست» بود که با چند دوست دیگر در سینما دیدیم.

«اولیور تویست» ساخته‌ی دیوید لین را دیدید؟ یا نسخه‌های بعدی را؟

همان نسخه‌ی سیاه و سفید را دیدیم که الک گینس بازی می‌کرد. بعد هم یک

فیلمی دیدم که من را در تصمیم‌ام برای دنبال کردن موسیقی ثابت‌قدم کرد. فیلم را که دیدم گفتم من باید بروم دنبال آهنگ‌سازی و در ایران نمی‌توانم یک معلم آهنگ‌سازی خوب پیدا کنم. فیلمکه درکشورهای اسکاندیناوی رخ می‌داد وکوه و برف و این چیزها بود. پسر قهرمان داستان روی چیزی که می‌خواست پافشاری کرد تا به چیزی که می‌خواهد برسد. آن فیلم خیلی در من تأثیرگذاشت. با خودم می‌گفتم که من باید موفق شوم. باید بروم و روی موسیقی کارکنم. چنین تصمیمی آن روزگار خیلی سخت بود. به‌این ترتیب تماشای یک فیلم چنین تأثیری روی من گذاشت. تا این‌که مهرداد پهلبد که آن زمان وزیر فرهنگ و هنر بود به من گفت می‌خواهم تو را بفرستم خارج تا در رشته‌ی موسیقی تحصیل کنی. فقط یک قول به من بده که بعد از تحصیل به ایران برگردی. من‌هم گفتم صددرصد برمی‌گردم.

با اهالی تئاتر در ایران مراوده داشتید؟

با بیضایی آشنا نبودم و بعدها آشنا شدم. زمانی‌که می‌خواستم «هفتمین سفر سندباد» را در قالب اپرا بنویسم. شبی با احمدرضا احمدی و دیگران مهمانی برپاکرده بودیم و بیضایی هم آمد. به اوگفتم می‌خواهم این را اپراکنم وکوتاهش کن. بیضایی گفت خودم یک خطش را هم نمی‌توانم کوتاه کنم. تو هرکاری دلت می خواهد با متن بکن. که دیگر انقلاب شد. اپرای سیاوش را هم خیلی دوست داشتم بنویسم. با دوستم محمود خوش‌نام در آلمان تماس گرفتم. با هم دوست بودیم و او نشریه‌ی رودکی را اداره می‌کرد. وقتی ماجرای اپرای سیاوش راگفتم، گفت من یک چیزی نوشتم برای سیاوش. فرستاد و خواندم و گفتم نه، این سیاوش تو آن چیزی نیست که من می‌خواهم. به‌نظرم بهترین داستان شاهنامه داستان سیاوش است و بعد می‌رسیم به حکایت رستم و سهراب. خیلی هم جنبه‌های انسانی توی داستان سیاوش زیاد است. خود حکایت و ماجراهای بعدی‌اش خیلی دراماتیک است. به اپرا نوشتن خیلی علاقه‌مند

شده بودم. مثل تئاتر است دیگر. شما یک نمایشنامه تئاتر بنویسید، فقط باید به این فکر کنیم که کجاهایش موسیقی می‌خواهد و کجاها نمی‌خواهد. شما برای موسیقی هم باید به این نگاه کنید که این موسیقی است و فقط هنرپیشه نیست که اجرا می‌کند. موسیقی هم باید باشد. با آقای صدرالدین الهی هم تماس گرفتم. آن زمان من هنوز داشتم درس می‌خواندم. با هم صحبت کردیم و او گفت از نظامی قطعاتی انتخاب کند و شروع کند به نوشتن. که من به وین رفتم برای ادامه تحصیل و او هم رفت به فرانسه. یکی‌دوبار با هم نامه‌نگاری کردیم و دیدیم این جوری نمی‌شود. باید هم باشیم. مثل الان نبود که بنشینیم و باهم حرف بزنیم. سخت بود و نشد.

برای اپرای دهقان که در افتتاحیه‌ی تالار رودکی اجرا شد چقدر کار کردید؟ چقدر تمرین کردید و بازیگران اپرا چه کسانی بودند؟

از بازیگرها یکی آقای حسین سرشار بود. سودابه تاج‌بخش که الان در آلمان هستند. بهترین خواننده‌ی آن دوره خانم تاج‌بخش بود که خیلی صدای قدرتمندی داشت. ولی در «بابک خرم‌دین دلاور سهند» چند بازیگر دیگر هم اضافه شدند. حسین سرشار، آلک ملکونیان و بعد خانم فاخره صبا و خانم سودابه تاج‌بخش و گروه کر.

کارگردان کی بود؟ یادتان هست؟

کارگردان عنایت رضایی بود. آخرین اپرا را (سمندر) نمی‌دانم کی اجرا کرد. نزدیکی‌های انقلاب بود که محمدرضا اصلانی متنش را نوشت.

شما مجموعه‌ای از موسیقی فیلم و سریال در کارنامه‌ی هنری خود دارید. قبل از این‌که در مورد تک‌تک این فیلم‌ها یا سریال‌ها بپرسم سئوال خیلی مهم‌تری دارم. اصولاً تا قبل از این‌که دست به این تجربه بزنید، به‌عنوان یک

آهنگ‌سازو موسیقی‌دان برای موسیقی فیلم شأنی قائل بودید؟ چون برخی از آهنگ‌سازها هستند که موسیقی فیلم را در کارنامه‌ی خود به‌حساب نمی‌آورند یا آن را خیلی جدی فرض نمی‌کنند. مواجهه‌ی شما با ساخت موسیقی فیلم یا یک زیرشاخه از آهنگ‌سازی به‌عنوان آهنگ‌سازی برای فیلم چطور بود؟

زمانی که من شروع به‌کار کردم، موسیقی ناب، کلاسیک‌های امثال بتهوون و باخ بود. بعد می‌رسد به دوره‌ی بعد از رمانتیک که هنوز به آوانگاردها نرسیده بودیم. الان که فکرش را می‌کنم، از نظر آهنگ‌سازی خیلی سطح تکنیک بالا بوده. آن زمان فرد آهنگ‌ساز بوده نه آهنگ‌ساز موسیقی فیلم. آهنگ‌سازهای درس‌خوانده و با ذوق به‌خاطر جنگ از اروپا مهاجرت کردند و به امریکا رفتند. الان‌هم که گوش می‌کنید از نظر موسیقایی با آثار آهنگ‌سازهای رمانتیک هیچ فرقی ندارند. اما الان شرایط عوض شده است. آن زمان برای بعضی فیلم‌ها هماهنگی موسیقی و تصویر مهم بود. حالا از نظر کیفیت آهنگ‌سازی، آهنگ‌سازهای کمی داریم مثل جان ویلیامز یا مثل جیمز هورنر. این‌ها کسانی بودند که با همان ترتیب آهنگ‌ساز بودند نه آهنگ‌ساز فیلم. من برای تحصیل به وین رفتم. کارم را کردم و آثاری هم نوشتم و این‌ها کمتر شده. الان که بیشتر با ساند افکت و دسته‌جمعی کار می‌کند. یک شرکت یک آهنگ‌ساز معروف را به‌کار می‌گیرد. یک تم می‌نویسد، بعد جوان‌هایی که خودش دارد را جمع می‌کند و این موسیقی را به‌وجود می‌آورند. از نظر تلفیق موسیقی با فیلم، الان به‌نظر من شرایط بهتر است. البته چند استثناء داریم. مثل فیلم‌های بزرگی که آهنگ‌سازهای درجه یک آن زمان هالیوود نوشتند. مثل بن‌هور یا کارهایی که برنارد هرمن ساخت. خیلی آهنگ‌ساز درجه یکی بود برای آن روزگار. موسیقی متن فیلم‌هایی مثل بن‌هور و ال‌سید، به فیلم لطمه نمی‌زد. موسیقی فیلم هم از نظر موسیقایی قابل شنیدن و گوش کردن بود. یعنی سی‌دی موسیقی فیلم یک اثری بود مثل آثار بتهوون و باخ. یعنی هم از نظر تکنیک و زیبایی به فیلم

می‌خورد هم به‌عنوان موسیقی می‌شود گوش کرد. بیشتر وقت‌ها موسیقی‌هایی که الان می‌شنوم برای فیلم‌ها خیلی خوب‌اند. بعضی ازکارها با همین تکنیک جدید ساند افکت و... که فکر می‌کنم خوب هستند. کارهای خیلی خوبی شنیده می‌شوند ولی عمومیت ندارند. به نظرمن برای خیلی ازفیلم‌ها آن سبک موسیقی خیلی بهتر است از این‌که بیاییم برای‌شان ملودی و آهنگ بنویسیم. خیلی اوقات آهنگ با فیلم‌ها جور نیست. مخصوصاً فیلم‌هایی که الان ساخته می‌شوند. ولی از این نظرکه فیلم و تصویر را بیان کنند، به‌نظرم اوضاع خیلی بهتر شده است. بعضی هم مثل آقای داریوش مهرجویی، همیشه می‌خواهد که برایش موسیقی ننویسم ولی می‌داند سبک چیست. مهرجویی یک ملودی می‌خواهد و با ملودی سازگاری بیشتری دارد. چیزی که احساسی باشد. ملودی جنبه‌ی احساسی داشته باشد. ولی در فیلم‌های دیگر اگر ملودی بگذاری اصلاً به‌درد نمی‌خورد. فیلم‌هایی که الان می‌سازند بیشتر این خصوصیات را دارد که چندان ملودیک نباشد. یعنی برمی‌گردد به نوع کارگردانی. کارگردان از شما می‌خواهد چه سبکی بنویسید. اوست که به‌شما می‌گوید من این جور موسیقی را می‌خواهم. یک موسیقی نوشتم برای یک تهیه‌کننده‌ی ایرانی، ولی خب بیشتر عوامل آمریکایی بودند. گفتند با ویلن چیزی ننویسی که خیلی بد است! من‌هم گفتم باشد آن زمان تازه سینث‌سایزر آمده بود و من از آن استفاده کردم و ویولن هم به‌کار بردم. بعد گفتند این همانی بود که ما می‌خواستیم! من‌هم بهشان نگفتم که ویلن استفاده کرده‌ام.

زمانی‌که شما دعوت شدید برای ساختن موسیقی فیلم، فکر کنم آن‌قدر تجربه‌گرا هستید و روح نوجویی دارید که دست رد نزدید. یعنی کسر شأن‌تان نبود که بگویید نه، من دارم اپرا می‌نویسم یا دارم باله می‌نویسم و موسیقی فیلم دیگر چیست؟

الان شرایط خیلی فرق کرده است. اگر آقای اصغر فرهادی هم چون در تمام دنیا

به شهرت رسیده و جزو بهترین کارگردان‌های دنیاست، اگر فیلمی بسازد که موسیقی متن داشته باشد، موسیقی‌اش شنیده می‌شود و از آن موسیقی پول زیادی درمی‌آید. یاد خاطره‌ای افتادم. چندین سال پیش بعد از این‌که برای فیلم «باران» موسیقی نوشتم، دعوت شدم به آلمان و یکی از این فستیوال‌های موسیقی فیلم. آن‌جا میکیس تئودوراکیس را دیدم. بعد جلساتی داشتند که مصاحبه بود که راجع به موسیقی فیلم صحبت می‌کردند. با من‌هم مصاحبه کردند بعد با مجیدی مصاحبه کردند. آن‌جا یکی‌دو تکه از موسیقی فیلم را انتخاب کرده بودم و نشان می‌دادیم. خیلی از آلمانی‌ها گفتند سی‌دی این موسیقی را می‌توانیم تهیه کنیم؟ که گفتم نه. همین نکته نشان می‌دهد که اگر آن فیلم «باران» را خیلی جاها می‌دیدند، می‌شد از موسیقی‌اش استفاده‌ی مادی کرد. مثلا موسیقی متن «سینما پارادیزو» ساخته‌ی موریکونه را در نظر بگیرید که خیلی دوستش دارم. من که چیزی نمی‌دیدم که چرا معروف شد اما مردم دوستش داشتند.

آقای پژمان من یک سئوال راجع به همین موضوع داشتم. چون شما هم اول درباره‌ی موسیقی ملودی محورفرمودید. الان یک صحبتی هست چه در موسیقی فیلم و چه درموسیقی پاپ. می‌گویند ما مشکل کمبود ملودی‌های بدیع و جذاب داریم. یعنی الان کمبود ملودی داریم و این ناتوانی خیلی از موزیسین‌ها در ساخت ملودی‌های جذاب و بدیع باعث افت موسیقی در سینما شده است. بعضی‌ها که در ایران خودشان را راحت کردند و می‌گویند فقط ایتالیایی‌ها می‌توانند ملودی بسازند و ما ایرانی‌ها نمی‌توانیم ملودی بسازیم. نظر شما چیست؟

اما جان ویلیامز برای مثال موسیقی فیلم‌هایی که نوشته اغلب ملودیک است و جهانی شده. حالاکه می‌گویید به شنونده فکرمی‌کنم. این‌که چه نوع شنونده‌ای داریم. الان چقدرگوش‌ها، موسیقی‌های خیلی خوب شنیده‌اند؟ مقداری هم

به استعداد آدم‌ها ربط دارد. برخلاف آن‌چه می‌گویید ایتالیایی‌ها الان آن‌قدر قوی نیستند. در موسیقی جاهای دیگر هستند مثلاً روس‌ها. انتظاری که ما از این آهنگ‌سازها داریم کمی سردرگم کننده است. به نظر من وقتی فیلمی خوب است. موضوع جذابیت دارد، بازی‌ها خوب است اصلا به موسیقی ربطی ندارد. فیلم خوب را همه‌جا می‌توان نشان داد. فیلمی که کار خودش را می‌کند، موسیقی می‌خواهد چکار؟ مگر چقدر فیلم آقای فرهادی امکان موسیقی دارد؟ هیچ. به این فکر نمی‌کنی که چرا موسیقی نداشت. چرا ملودی نداشت. به نظر من فیلم خوب و داستان خوب تمام کار خودش را می‌کند. وقتی چیزی نداری بهانه می‌آوری چون که موسیقی ملودیک نیست، فیلم‌های ما فروش نمی‌کنند. به نظر من حرف عجیبی است.

موسیقی‌دانی که خیلی مسیر موسیقی فیلم و صنعت موسیقی فیلم به عنوان یک ملحقات جانبی را پیش‌برد و موجب رونق آن شد، انیو موریکونه بود. به نظر می‌رسد تا قبل از موریکونه موسیقی فیلم به‌هر حال چیزی بوده که فیلم‌ها را همراهی می‌کرده تصاویر در جلو و موسیقی متن در پس‌زمینه. ولی از وقتی که موریکونه با مجموعه‌ی کارهایی که در ژانر وسترن انجام داد و بعد دیگر دنیایش گسترده می‌شود. گنگستری می‌سازد، عاشقانه می‌سازد و این آدم همین ملودی‌های سرشار از نبوغی در ساختن طیف وسیعی از آثار دارد. حالا ملودیک هست جالب است که برخی از آن‌ها را نمی‌شود واقعیت با سوت زد. ولی وقتی می‌شنوی، حتی بیرون از فیلم‌ها جهان خودش را دارد. مثلاً در موسیقی متن فیلم «روزی روزگاری در غرب» فکر می‌کنم نزدیک به یک میلیون نسخه از آن فروش می‌رود. یعنی موسیقی به‌قدری بزرگ و جذاب می‌شود. در نهایت فکر می‌کنم انیو موریکونه نقش پررنگی در این پیشرفت موسیقی فیلم دارد.

فیلم «مالنا» جوزپه تورناتوره (۲۰۰۰) را همراه با همسرم دیدم و گفتم موسیقی این فیلم باید جایزه بگیرد، که نگرفت. یک موسیقی درجه یک نزدیک به پاپ که پیداست آهنگ‌سازش درس خوانده و همین‌جوری نیامده کار بکند. یکی ازکارهای مهمی که موریکونه انجام داد این بود که برای نخستین‌بار نه از ویولن استفاده کرد، نه ویولنسل و نه فلوت. آن زمان هم این‌گونه از فیلم‌ها را نمی‌دیدم. بیشتر فیلم‌های بزرگ هالیوودی تماشا می‌کردم. بیشتر ذهنیتم این بود که موسیقی متن فیلم‌های بزرگ است که اهمیت دارد. اما بعد دیدم که موریکونه سوادش را دارد. در همین فیلم «مالنا» سواد و ذوق موسیقی را دارد. الان هم بیشتر از طریق نتفلیکس و... فیلم‌ها را می‌بینم. در «مالنا» می‌بینیم که اگر هرشکل دیگری را انتخاب می‌کرد به‌این خوبی درنمی‌آمد. بخشی از موسیقی موریکونه با لایت‌موتیف و تنها با سازدهنی است. یا باگیتارهایی که به مضراب نیازنداشت. ایتالیایی است دیگر! با موسیقی بزرگ می‌شود. الان دیگر موسیقی متن سینمای ایتالیا به شکوه گذشته نیست. مثلاً من‌هم تم موسیقی فیلم «شازده احتجاب» را با سنتور آغازکردم.

از زنده‌یاد مرتضی حنانه چه خاطره‌ای دارید؟

مرتضی حنانه جای پدرم بود. زمانی من در ارکستر سمفونیک بودم و حنانه در عرصه‌ی دوبله فعال بود. آن‌زمان حنانه فیلم‌های ایتالیایی را دوبله می‌کرد. یک موسیقی مدرن نوشته بود که تز دانشگاهی‌اش هم بود. رفتم و اجراکردیم و خوشم آمد. برای این‌که رگه‌هایی از موسیقی ایرانی را در آن می‌شنیدم. تمرین که تمام شد از میدان بهارستان شروع کردیم به حرف زدن تا پیچ شمیران. جلوی خانه‌اش به‌من گفت که بیا برویم بالا و بحث را ادامه دهیم. به‌تدریج این معاشرت ادامه پیدا کرد که بعضی وقت‌ها تلفن می‌زد که به‌خانه‌اش بروم. با وجود فاصله‌ی سنی باهم دوست شده بودیم. حنانه پارتیتور تمام آثار معروف را از ایتالیا با خودش آورده بود. من‌هم تحت تأثیر پروکفیف یک تم

نوشتم که بعداز چهار میزان به‌شکل غیرمنتظره‌ای بالا می‌رفت. آن تم را برای حنانه نواختم. آدم رکی بود و گفت این مزخرف چیه نوشتی! گفتم از پروکفیف برداشت کرده‌ام. دست روی هرجای این قطعه می‌گذاشت، می‌گفتم که ازکدام آهنگ‌ساز برداشت کرده‌ام و اولین نفر نیستم که این‌گونه می‌نویسد. همسرش بهجت صدر نقاش نام‌آشنایی بود. ناگهان داد زد بهجت! بیا یک‌نفر را پیدا کرده‌ام که می‌توانم با او دعوا کنم! از جروبحث علمی با من خوشش می‌آمد. حنانه را دوست داشتم. گاهی تلفن می‌زد و با جیپ آبی‌رنگش دنبالم می‌آمد که به سینما برویم. عباس کیارستمی فیلمی ساخت به‌نام «زیر درختان زیتون». به‌من گفت بیا برای سکانس نهایی موسیقی بنویس. می‌دانستم هرچه بنویسم نمی‌پسندد. گفتم نمی‌نویسم و چند آهنگ‌ساز معرفی کردم و گفتم برو با آن‌ها کارکن. چندوقت بعد در لابراتوار کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان داشتم موسیقی فیلم «کیمیا» ساخته‌ی احمدرضا درویش را میکس می‌کردم. کیارستمی هم همزمان مشغول میکس فیلمش بود. دیدم قطعه‌ای از ویوالدی را روی سکانس پایانی گذاشته که البته گویا در جشنواره به‌او گفته بودند باید حقوق معنوی این اثر را بپردازد که موسیقی را حذف کرد.

موسیقی ابتدایی فیلم قطعه Time اثر پینک‌فلوید بود. که همین ماجرای کپی‌رایت پیش آمد و کوتاه شد. قطعه‌ی پایانی «زیر درختان زیتون» را موسیقی‌دانی ایتالیایی به‌نام دومینیکو روسا ساخته که خیلی خوب روی فیلم نشسته است. فکر می‌کنم زنده‌یاد کیارستمی موسیقی ویوالدی را روی صحنه‌ای از «زندگی و دیگر هیچ» گذاشت.

طبق قانون استفاده از موسیقی تا چند میزان اشکالی ندارد. درست به‌یاد ندارم تا سه میزان یا پنج میزان.

در کارنامه‌ی شما ساخت موسیقی متن دو مجموعه‌ی تلویزیونی هم

هست. یعنی «سمک عیار» که محمدرضا اصلانی کارگردانی کرده بود و «دلیران تنگستان» که همایون شهنواز ساخت. این‌ها قبل از «شازده احتجاب» بود یا بعدش؟

هردو بعد از «شازده احتجاب» بود. با مهرداد فخیمی و احمدرضا احمدی دوستان نزدیک بودیم و مسافرت می‌رفتیم. یک‌بار مهرداد فخیمی تلفن زد و گفت داریم سریالی می‌سازیم. برای موسیقی متن تو را پیشنهاد کرده‌ام. اسم محمدرضا اصلانی را شنیده بودم که درکانون فیلم می‌ساخت. باهم آشنا و بسیار صمیمی شدیم. بسیار آدم با مطالعه‌ای است. ایران را خوب می‌شناسد و هنر را خوب می‌شناسد. آدم با استعدادی است. بعدها که اپرا نوشتم اصلا آمد و متن را نوشت. بعد از انقلاب اولین فیلمی که موسیقی‌اش را نوشتم، مستندی بود ساخته‌ی منوچهر طیاب و محمدرضا اصلانی گویندگی بخش‌هایی از فیلم را انجام داده. خیلی مستند شاعرانه و خوبی است. خیلی حوصله نداشتم و به فخیمی گفتم: ببین من نت نمی‌نویسم و همین‌جوری می‌آیم توی استودیو و ضبط می‌کنم. کیفیت ضبط در ایران خوب نبود و حتی از ضبط موسیقی «شازده احتجاب» هم به دلایل کیفی راضی نبودم. بعدها که موسیقی متن فیلم «سایه‌های بلند باد» بهمن فرمان‌آرا را در لندن ضبط کردیم از نتیجه‌ی کار راضی بودم. برای فیلمبرداری «سمک عیار» به شوشتر رفتیم. اصلانی به‌من گفت چندتا موسیقی رقص مربوط به‌دوران تاریخی سمک عیار بنویس. گفتم نمی‌دانم موسیقی آن دوره چطور بوده. می‌خواست سرصحنه و هنگام فیلمبرداری این قطعه‌ها را پخش کند تا فضاسازی را شکل داده باشد. مایه‌هایی از موسیقی تاجیکی شنیده بودم و براساس آن‌ها ملودی را تنظیم کردم. برای چهارساز ایرانی که فرامرز پایور هم آن‌جا نوازندگی می‌کرد. از سازهای نامعمولی مثل قیچک و رباب و... استفاده کردم که خوب شده بود. فیلم‌برداری که تمام شد بین فخیمی و اصلانی اختلاف افتاد...

یادتان هست اختلاف سر چه بود؟

اختلافات مالی بود. قرار شد که اصلانی و فخیمی بمانند و بیست‌تا فیلم یا سیزده‌تا بسازند. چندوقت بعد برای کاری رفته بودم یکی از این استودیوها، یادم نیست که برای چه‌کاری رفتم، آقای باربد طاهری را دیدم که به‌من گفت: تو برای سیزده قسمت موسیقی نوشته‌ای. بقیه را چکارکنیم؟ من‌هم چند قطعه‌ی دیگر نوشتم و کار تمام شد.

آقای اصلانی بعد از «سمک عیار» فیلم «شطرنج باد» را می‌سازد که البته موسیقی آن فیلم را خانم شیدا قرچه‌داغی ساختند. از شما نخواستند برای آن فیلم موسیقی بسازید؟

چرا اتفاقاً این جا قرار بود من بنویسم. اما به اصلانی گفتم ببین، من در فلان تاریخ باید به آمریکا بروم. مقداری موسیقی برای فیلم نوشتم. صحنه‌ای در «شطرنج باد» هست که مردی کمانچه می‌نوازد. آن صحنه را من کمانچه نواختم و ضبط شد. یادم نیست من نوشتم یا به آقای علی‌اکبر شکارچی دادم بنویسد.

«شازده احتجاب» فیلم بسیار عجیبی بود در زمان خودش. به نسبت فضا و شیوه‌ی کار و حتی روایت پرابهامی که داشت. برای ساخت موسیقی آن فیلم آیا رمان گلشیری را خواندید؟

من فقط فیلم را نگاه کردم. بعدها در آمریکا فرمان‌آرا در یک گردهمایی کارگردانان آمریکایی آمد و نسخه‌ی نه‌چندان باکیفیتی از فیلم را نمایش داد. به فرمان‌آرا گفتم حاضرم از نو برای این فیلم موسیقی بنویسم و پول هم نمی‌خواهم. فیلم عجیبی بود برای زمانه‌ی خودش. برای نوشتن موسیقی فیلم، تصویر بهترین راهنماست. با خواندن رمان شاید بشود بعضی از تم‌ها را نوشت. فرمان‌آرا فیلمنامه‌ی «حکایت دریا» را به‌من داد و این جا در آمریکا، با خواندن سکانس‌ها شروع کردم به تم نوشتن. کمی طول کشید و شنوایی‌ام دچار مشکل شد.

فرمان‌آرا هم فکر می‌کرد دارم بهانه می‌آورم. که نشد. اتفاقاً پارسال چندروزی خانه‌اش بودم و جویای احوالم بود. فرمان‌آرا دوست خوبی است.

می‌رسیم به سریال «دلیران تنگستان». چه شد که همایون شهنواز از شما برای ساخت موسیقی متن این سریال دعوت کرد؟

مهرداد فخیمی فیلم‌های زیادی را فیلمبرداری کرده بود. از جمله «غریبه و مه» بیضایی. مهرداد فیلمبرداری «دلیران تنگستان» را خودش انجام داده بود. با کارگردان هم گویا کمی اختلاف داشت. به من تلفن زد و گفت بیا موسیقی متن این سریال را بنویس و خیلی هم کار جدی نیست! خیلی خودت را خسته نکن. یادم نیست که سریال را دیدم یا نه. قرادادبستیم. شهنواز خیلی مغرور بود و خوشم نیامد. رفتم پیش ساسان ویسی مدیر «تِل فیلم» که سریال را تهیه کرده بود. گفتم با این کارگردان نمی‌توانم کار کنم. آدم ساده‌ای هستم و این رفتارها برایم خوشایند نیست. قسط اول را که گرفته بودم پس دادم. نادر ابراهیمی هم آن‌جا بود که دستم را گرفت و گفت: من باید با کسی که این مقدار پول (۲۰ یا ۲۵ هزار تومان) را پس آورده، دوست شوم. می‌خواست برای دخترش یک پیانو بخرد. باهم رفتیم و یک پیانو برایش انتخاب کردم. دوستی ما از همین جا شروع شد. مدتی بعد در تلویزیون کار داشتم. داشتم از پله‌های ساختمان تازه‌ساز تلویزیون بالا می‌رفتم که شهنواز را دیدم. گفت تو من را بیچاره کردی! قطبی (مدیر وقت تلویزیون) گفته اگر ظرف یک هفته سریال با موسیقی متن آماده نشود تو را از دکل تلویزیون پایین می‌اندازم. دلم برایش سوخت و گفتم باشد ولی حوصله ندارم برایت موسیقی بنویسم. با یکی از دوستانم علی رهبری، یک چیزی می‌سازیم. شهنواز هم یک نوار کاست به من داد و گفت این‌ها را هم گوش کن. با علی رهبری که تازه به ایران برگشته و رئیس هنرستان موسیقی هم بود، شروع کردیم به نوشتن. در استودیوی رادیو با ارکستری کوچک ضبط کردیم. موسیقی تیتراژ را که نوشتم و از نوار کاستی که شهنواز داده بود استفاده کردم.

صدای کسی بود به‌نام بخشو (جهانبخش کردی‌زاده) که نوحه می‌خواند. از موسیقی کار هم خوشم آمده بود. از قسمت‌های ریتمیک کار الهام گرفتم. طبل و سنج و سازهای دیگری که در مراسم عاشورا مورد استفاده قرار می‌گیرد. با ساز هورن موسیقی نوشتم. تیتراژکار دو قسمت بود. دومی را رهبری تنظیم کرد و سریال پخش شد. هرهفته باید موسیقی قسمت بعدی را می‌ساختیم و تحویل می‌دادیم. برای یک صحنه من و رهبری آن سکانس را تماشا کردیم و داخل استودیو با طبل و تنبک یک قطعه ساختیم. سریال موفقی شد اما قسط دوم را با سختی گرفتیم.

گفتید که از نوحه‌های بخشو برای موسیقی «دلیران تنگستان» استفاده کردید. آیا در آثار دیگر هم از تم‌های مذهبی مثلاً صدای تلاوت قرآن و یا اذان الهام گرفته‌اید؟

چون که خودم جنوبی هستم موسیقی‌ای که برای سریال نوشته بودم ر ابا گروه کر اجرا کردیم. اول این‌که شباهت به همان مایه‌های موسیقی جنوب و آن منطقه داشت. در صحنه‌هایی از سریال که مراسم عزاداری است و سینه‌زنی و... چون خودم ازکودکی با این نوع موسیقی آشنا بودم، می‌دانستم که از چه عناصری استفاده کنم. در تیتراژش هم که آن نوا و صدای خاص بخشو که هیچ‌کس نمی‌توانست مثل او بخواند را به‌کار بردیم. بعدها در مستند «همراه با باد» منوچهر طیاب از صدای اذانی که از مناره پخش می‌شد استفاده کردم. بعد ازانقلاب بود و رایانه آمده بود و این‌ها را سَمپل کردم و صدای نماز خواندن بچه و صداهای سینث‌سایزری و افکت و... مستند دیگری هم با طیاب کارکردیم از صدای دوستم محمود کریمی که پنج‌گاه می‌خواند بهره گرفتم.

موسیقی متن «سایه‌های بلند باد» راکجا ضبط کردید؟

برای ضبط موسیقی متن «سایه‌های بلند باد» به استودیویی در لندن رفتم

و یک‌ماه منتظر ماندم تا جری گلدسمیت ضبط موسیقی متن فیلم «طالع نحس» را به‌پایان برساند. این استودیو هم کیفیت کار خوبی داشت و هم قیمت معقولی. آخرین موسیقی که آن‌جا ضبط کردم، همین «سایه‌های بلند باد» بود. در ایران کیفیت ضبط مطلوبی نداشتیم. من‌هم پافشاری می‌کردم که خارج از ایران ضبط کنیم. موسیقی فیلم «ساخت ایران» امیر نادری را در استودیوی کوچک‌تری در لندن ضبط کردیم. برای تم کاراکتر سعید راد در این فیلم موسیقی جَز را انتخاب کرده بودم. از نیوجرزی به نیویورک رفتم و همه‌ی نغمه‌های موسیقی جَز را شنیدم تا روی آن تسلط پیدا کنم. چند کتاب هم خریدم و خواندم. تمِ موسیقی قهرمان فیلم که سازدهنی بود را همین‌جا درآوردم.

برگردیم به «سایه‌های بلند باد» یک دوره در سینمای ایران مدلی از فیلم‌سازی شکل گرفت و مرسوم شد که مفهوم روستا را آمیخته به رمز و راز نشان می‌دادند. انگار که روستا در این فیلم‌ها با ابهام و ترس گره خورده بود. داریوش مهرجویی در فیلم «گاو» این روش را در پیش گرفت. بهرام بیضایی در «غریبه و مه» چنین فضایی ساخت و خب، در «سایه‌های بلند باد» هم مترسکی هست که جان می‌گیرد و روستا را به‌هم می‌ریزد. یعنی تم وحشتی توأم با اشاره‌های سیاسی دارد. که بعدها آقای فرمان‌آرا به موضوع ساواک در فیلم اشاره کرد. مواجهه‌ی شما با موضوع فیلم چگونه بود؟ آیا رمان گلشیری را خواندید؟

نه. من با تصویر سروکار دارم. ابتدا نسخه‌ی اولیه‌ی تدوین را دیدم و یادداشت کردم و زمان گرفتم. مثلاً می‌نوشتم: علی به خانه می‌رود و زمان پلان یا سکانس را یادداشت می‌کردم. هرزمان هم که چیزی از قلم می‌افتاد درخواست می‌کردم که فیلم را دوباره به‌من نشان بدهند. به‌همین دلیل تا دو سال بعد هم من تمام نماهای این فیلم را از حفظ بودم.

برای صحنه‌های نبرد چه تدبیری اندیشیدید؟

آن‌جا دیگر نقطه‌ی اوج است. صحنه‌ی نبرد سیاه‌ها و سرخ‌هاست. در موسیقی ایرانی ردیفی داریم به‌نام ردیف حربی که همان‌طور که از نامش پیداست حماسی و جنگی است. از این ردیف استفاده کردم تا رسیدیم به صحنه‌هایی که حال و هوای فیلم غمناک می‌شود که فلوت و... به موسیقی اضافه می‌شود.

یک سئوال کلی دارم. آیا با خواندن یک فیلم‌نامه یا قصه طبیعی است که چیزهایی در ذهن شما شکل بگیرد. آیا پیش آمده که با دیدن بازیِ یک بازیگر یا شیوه‌ی کارگردانی ذهنیت شما تغییر کند؟

همیشه فیلم‌نامه را داده‌اند و خوانده‌ام اما از فیلم‌نامه چیز موسیقایی بیرون نمی‌آید. اصل کار تصویر است. در نهایت به این نتیجه می‌رسی که هرچه کارگردان می‌گوید را کنار بگذاری و کار خودت را بکنی.

چه شد که امیر نادری برای موسیقی متن فیلم «ساخت ایران» از شما دعوت به همکاری کرد؟

امیر نادری را دورادور می‌شناختم و او هم من را. به او گفتم که باید برای این فیلم و فضا از موسیقی جَز استفاده کنی. به نظرم نادری فیلم‌ساز خوبی است و فیلم «تنگسیر» او را هم دوست دارم. اما با هم اختلاف نظر داشتیم و فیلم «ساخت ایران» ایرادهایی در فیلم‌نامه و... داشت. تم اولیه‌ی فیلم یادآور فیلم «راکی» بود اما او می‌خواست آن را متفاوت بسازد.

ایده‌ی اولیه‌ی نادری در مورد موسیقی آن فیلم چه بود؟

موقع ساخت فیلم نادری به آمریکا آمده بود و بعدهم مدتی آن‌جا ماند. چون من در امریکا بودم به سراغ من آمد. امیر نادری را تحسین می‌کنم اما دیدگاه‌های‌مان در مورد موسیقی تفاوت داشت.

خالق زیبایی‌های سخت

امیر بهاری

ماهنامه‌ی تجربه سال ۱۳۹۵،کوتاه مدتی پس از انتشار آلبوم کلاسیک «دیورتیمنتو» توسط احمد پژمان به‌گفت‌وگویی بلند با این هنرمند نشست.

«دیورتیمنتو» اثر جدید شماست که چندماه پیش منتشر شد، برای شروع بحث بد نیست برای ما بگویید که تاریخچه‌ی این قطعه چیست؟ ظاهراً اثر خیلی جدیدی هم نبود و شما چندسال پیش آن را نوشته بودید.

من اول توضیحاتی درباره‌ی فرم «دیورتیمنتو» بدهم. برای وقت‌گذرانی است، برای سرگرمی و...؛ «دیورتیمنتو» برای اجرا نیازی به ارکستر بزرگ ندارد و با آنسامبل‌های کوچک قابل اجراست.

به شکل سولو هم اجرا می شود؟

نه، «دیورتیمنتو» سولو نیست؛ ولی ممکن است آهنگ‌سازی این فرم را برای ساز سولو بنویسد. مثل مجموعه‌ی «سه سونات و سه پارتیتا» باخ که برای ویولن نوشته شده است و شاهکار بشریت است. تاریخچه‌ی «دیورتیمنتو» به اواخر قرن ۱۴ می‌رسد. پیش‌تر، آهنگ‌های رقص را کنار هم می‌گذاشتند و به‌این شکل اجرا می‌کردند. بعد در شکل‌های مختلف تا قرن بیستم ادامه پیدا کرد. استراوینسکی، بارتوک و... تجربیاتی در این فرم دارند. ممکن است خیلی هم جدی نباشد. من هم اینگونه شروع به ساختن کردم. در واقع

شروع کار چنین حالتی دارد ولی بعد در ادامه به جاهای دیگری رفتم. درکل «دیورتیمنتو» پیچیده نیست. خیلی شاد است.

چه شد که «دیورتیمنتو» را نوشتید؟

یک‌شب به کنسرت گروه زهی پارسیان رفته بودم. گروه خوبی هم بودند. آیدین احمدی‌نژاد از من خواست تا قطعه‌ای برای آن‌ها بنویسم. با خودم گفتم من هیچ‌وقت موسیقی را بدون سفارش نساختم، این‌یکی را برای خودم بسازم. اپرا، باله و... و هرچه نوشته‌ام همیشه سفارش گرفته‌ام. البته این‌کار هم درواقع به‌شکلی سفارش بود! کار را نوشتم و به آن‌ها ارائه دادم. در وهله‌ی اول اجرای این‌کار برای‌شان خیلی ترسناک بود. بچه‌ها درگذر این سال‌ها با ریتم‌های پیچیده‌تر مثل پنج هشتم و هفت هشتم و... آشناتر شده‌اند و می نوازند. آن‌موقع خیلی این‌گونه نبود. من این قطعه را برای ارکستر زهی نوشتم. جاهای زیادی «دیویزه» دارد و نواختن‌اش کار دارد. وقتی آقای صمدپور از من پرسید کاری برای ما دارید؟ من گفتم تنها چیزی که برای ارکستر کوچک دارم همین است. خوش‌بختانه پیگیری ایشان و همراهی بچه‌ها باعث شد این‌کار به این‌شکل به‌نتیجه برسد. کار سختی بود واقعاً.

آن‌چه که امروز منتشر شده با آن‌چه که شما در آغاز نوشته بودید تا چه اندازه تفاوت کرده است؟ ظاهراً شما از زمان نوشته شدن تا زمان انتشار بارها آن را ویرایش کرده‌اید.

بخشی ازکار میل «شوش» آن‌چیزی که من می‌خواستم درنیامده بود. بعضی از آکسان‌ها، فورته پیانوها و کرشندوها به‌آن صورت که مدنظر من بود، ازکار درنیامده بود. میکس این‌کار بسیار مشکل است و ممکن است شما برای دو میزان، دو روز پای این دستگاه‌ها وقت صرف کنید. دیدم شاید برخی از بخش‌ها را حذف کنیم بهتر بشود. بعضی از میزان‌ها را می‌شد بدون این‌که

به ماهیت فرمی کار خیلی لطمه بخورد، حذف کنیم و این کار را کردیم. البته اگر دوباره بخواهم این کار را بنویسم، متفاوت از این خواهد شد ولی در آن شرایط بهترین راه حذف کردن بود. یک روز داشتیم با حامی حقیقی صداهای قطعه «هنگام» را پالایش می‌کردیم. گفتم این بخش را اگر حذف کنیم از نظر موسیقایی بد نمی‌شود، یعنی لطمه نمی‌زند. آکوماپانیمان ملودی اصلی است که در اوکتاو بالا نوشته شده است. دیدم خودش به تنهایی زیباست. گفتم این بخش را همین‌طور بگذاریم این‌جا و بعد ملودی روی این بیاید. یک‌بار امتحان کردیم دیدم خوب شد.

کدام بخش را بیشتر تغییر دادید؟

در «شوش» تغییرات زیادی انجام دادیم.

هم‌چنان هم درقیاس با بقیه‌ی آلبوم پیچیده‌تر است.

خب واقعاً کاری بود که به شکل دیگر درنمی‌آمد. البته اگر فرصت بود، می‌شد کارهایی کرد. بچه‌ها خیلی زحمت کشیدند و زمان زیادی صرف این‌کار شد و حتی سه برابر بودجه پیش‌بینی شده، هزینه‌ی تولید شد. من‌هم دیگر ملاحظه کردم! البته در پروسه‌ی میکس تغییرات زیادی در «شوش» انجام دادیم که خوب از آب دربیاید. حالا انشاالله دفعه‌ی بعد به بخش سوم باید یک چیزهایی اضافه کنم! جا دارد.

یعنی اگر روزی بنا باشد این اثر اجرا بشود، شما باز تغییراتی برای آن در نظر دارید؟!

بله، حتماً. به‌طور مثال در بخش سوم نیاز به اضافه کردن چیزهایی هست. در بخش فوگاتو باید چیزهایی را ادیت کنم. همین‌طوری بد نیست ولی دلم می‌خواهد چیزهایی را به آن اضافه کنم. ببینید! آدم وقتی دارد می‌نویسد،

اشکالات را متوجه نمی‌شود. وقتی کار اجرا می‌شود متوجه می‌شوی که کجاها اشتباه کردی. این شامل همه‌ی آهنگ‌سازان است مداوم دوست دارند تغییراتی در مسیر بهتر شدن کار انجام بدهند.

البته این روالِ بیشتر آهنگ‌سازان بزرگ است.

نه. کوچک و بزرگ ندارد. هر آهنگ‌سازی به‌تناسب کارش دوست دارد کارش را بهتر کند. وقتی می‌بیند چیزی خوب نیست باید عوض کند. یادم هست برای افتتاحیه‌ی تالار رودکی (وحدت) به‌من سفارش داده شد که اپرایی یک پرده‌ای بنویسم. بعد دیدم بد نشد. به‌زبان خودمان و با فرهنگ خودمان نوشته بودم، تشویق شدم این کار را ادامه بدهم. به‌همین خاطر متمرکز روی اپرا کار کردم و در مورد مسائل مربوط به ارکستراسیون، فرم و... مطالعه کردم. بعد «دلاور سهند» را نوشتم. بعد از اجرا فهمیدم که بابک متعلق به سهند نبود، درواقع دلاور سبلان بود! آنجا من برای پرده‌ی دوم یک اوورتور دوبخشی نوشته بودم؛ یک پرلود و یک قطعه‌ی آرام برای این‌که وارد بقیه داستان بشود. آن‌جا هم خیلی زحمت کشیده بودیم. بچه‌ها هم انصافاً خیلی انرژی گذاشته بودند تا کار را اجرا کنند. تا اوورتور را اجرا کردند گفتم عجب قطعه‌ی مزخرفی است. گفتم این قسمت را حتی خط هم نزنید، پاره کنید. بچه‌ها گفتند آقا کار خوب است و... گفتم نه خجالت‌آور است. آدم وقتی می‌بیند مثلا یک‌جایی، یک آکوردی شبیه کارهای کلاسیک شده، حالش گرفته می‌شود و من فکر می‌کنم بهتر است تغییر کند.

شما ظاهراً در این مسائل خیلی حساس هستید. گاهی این شباهت‌ها پیش می‌آید و شاید چندان لطمه‌ای هم به‌کار نزند.

بله. بعضی‌جاها ناچار شباهت پیدا می‌کند. استادی داشتیم که کارهای بتهوون را برای ما تحلیل می‌کرد. ما در آن کلاس‌ها متوجه شدیم که بتهوون

تا چه حد متأثر از فرزندان باخ است. سمفونی اروئیکا (سمفونی شماره‌ی سه) متأثر ازکاری از باخ است. یا بخشی از سمفونی یک برامس کاملاً شبیه سمفونی ۹ بتهوون است. پیش می‌آید. من اگر متوجه این اشتباه بشوم حتما تغییرش می‌دهم. حتی به‌نظرم در آکوردنویسی و هارمونی ساختن هم باید دقت کرد. با وجود این‌که آکوردها را از کلاسیک‌ها آموختیم؛ ولی نباید شبیه آن‌ها استفاده کرد. به طور مثال هیندِمیت «Paul Hindemith» سمفونی‌ای دارد به اسم «ماتیسِ نقاش». آن‌زمان موسیقی دودِکافونیک (Dodecaphonic) خیلی متداول بوده؛ ولی هیندمیت کار خودش را می‌کند و بخش‌هایی ازکارش تونال است. کار خیلی مدرن است ولی پایان‌بندی سمفونی مثل کلاسیک‌ها درگام «فا ماژور» است. خود این‌کار درخشان است. ولی خب این ایده‌ها، این‌شکل از هارمونی متعلق به خودشان است و شاید به‌درد چهارگاه ما نخورد. بخشی ازحساسیت من روی شباهت‌ها به دلیل دور شدن از موسیقی ایرانی هم است.

بعضی ازهنرمندان درایران اقدام به نوشتن کتاب‌هایی درباره‌ی هارمونی کردند؛ منظورم هارمونی در موسیقی ایرانی است. و خب هنرمندان بسیاری هم معتقدند این موسیقی هارمونی پذیر نیست. نظر شما درباره‌ی هارمونی در موسیقی ایرانی چیست؟

در موسیقی ایران مثل موسیقی کلاسیک با فرمول و قاعده‌ی مشخص نمی‌توان به هارمونی رسید. هرگوشه‌ای بنا به دیدگاه شما در آهنگ‌سازی هارمونی خاص خودش را می‌طلبد. آکورد که نمی‌توان نوشت. بعضی‌ها می‌گویند «رِ- فا- سل- می- لا» خوب است؛ ولی باگوش ایرانی من خوب نیست. من فکر می‌کنم کسانی که خیلی موسیقی ایرانی کارکرده‌اند و درک می‌کنند و به‌نوعی موسیقی ایرانی در خون‌شان است، درک بیشتری از آن دسته هنرمندانی دارندکه بدون تجربه و درک موسیقی ایرانی با علم هارمونی

غربی می‌خواهند در موسیقی ایرانی هارمونی بنویسند. یکی از دستگاه‌هایی که برای این‌کار خیلی خطرناک است، ماهور است. ماهور را اگر بخواهی مثل خودش دو ماژور یا فا ماژور بنویسی عین هایدن و موتسارت صدا می‌دهد. آن‌وقت اصل قضیه زیر سئوال می‌رود. برای من بسیار مشکل است که در موسیقی ایرانی هارمونی بنویسم چون برایم مهم است که این موسیقی صدمه نبیند.

با این اوصاف برای بافت هارمونی در «دیورتیمنتو» چه کردید؟

در «دیورتیمنتو» از این فرمول‌ها خارج هستیم. درست است که مقداری ملودی‌های آشنا استفاده کرده‌ام؛ ولی کلا به‌شکل دیگری کار را نوشته‌ام. برایم مهم بود که کلاسیک نشود. خیلی از فواصل دیسونانس استفاده نکنم. هرکسی برای خودش فرمولی درست می‌کند. بعضی وقت‌ها من از «رِ- سی بمل- می بمل» استفاده می‌کنم. برای من خوشایند است. من با گوش خودم می‌سنجم و کسی را اذیت نمی‌کنم. موسیقی ایرانی پیچیدگی‌های خاص خودش را دارد.

پس می‌توان نتیجه گرفت که در بحث هارمونی شما معتقدید که نمی‌توان حکم صادر کرد و تئوری داد، هر هنرمندی بر مبنای شناخت خود از موسیقی ایرانی و نیاز «گوشه» یا فضایی که در آهنگ‌سازی مدنظر دارد، می‌تواند روی هارمونی مورد نظرکارکند؟

بله. نمی‌شود گفت که براساس فلان فرمول در موسیقی ایرانی هارمونی بسازیم. هرگوشه‌ای هارمونی خودش را می‌خواهد. من موسیقی غربی را بیشتر از موسیقی ایرانی کارکرده‌ام ولی دیده‌ام وقتی از هارمونی‌های آن‌ها در موسیقی ایرانی استفاده می‌کنیم، به‌گوش من زیبا نمی‌آید. من برای هرکاری که بخواهم در حال و هوای موسیقی ایرانی انجام بدهم، هارمونی

جداگانه طراحی می‌کنم. به‌نظرم بسته به‌حال موسیقی باید کنترپوان یا هارمونی نوشت. بهتر است هارمونی کنترپوان را درست آموخت و بعد آن‌ها را با موسیقی ایران تطبیق داد. آکورد نوشتن که کاری ندارد ولی حفظ حس و حال این موسیقی است که مهم است. برخلاف این بحث قدیمی که می‌گویند موسیقی ایرانی موسیقی بدبختی و اندوه است، موسیقی ایرانی موسیقی متنوعی است. عرفان، حماسه، عشق و... همه چیز در موسیقی ایرانی هست فقط باید این محتواها را پیدا کرد. موسیقی‌ای که شما می‌شنوید و حس می‌کنید که دوستش ندارید، مشکل از ایرانی بودنش نیست مشکل از اجرای بسیار ضعیف آن است. در موسیقی ایران کسی که نوازندگی می‌کند باید آهنگ‌ساز باشد. بهترین نمونه‌ی آن جلیل شهناز است. هر بار یک چیزی می‌نوازد. مثل دیگران یک ردیف را تکرار نمی‌کند. به طور مثال مدام ردیف صبا را اجرا نمی‌کند. گاهی نوازندگان جوانی را دیده‌ام که خیلی خوب می‌نوازند؛ حتی بهتر از آن‌ها که ما امروز اساتید موسیقی صدای‌شان می‌کنیم. بچه‌هایی که بعد از انقلاب وارد موسیقی ایرانی شدند، خیلی خوب هستند. اغلب سولفژ می‌دانند و این خیلی خوب است. آن موقع نوازنده‌های اسم و رسم دار حتی نمی‌توانستند یک ریتم لنگ را اجرا کنند. چون دوستان من بودند برای اجرای کارهای من می‌آمدند و موسیقی مرا مطربی نمی‌دانستند! ولی مثلاً یک قطعه با ریتم پنج هشتم نمی‌توانستند اجرا کنند و من با شعر ریتم را برای‌شان اجرا می‌کردم.

هر کدام از اسم های چهار بخش مختلف دیورتیمنتو متعلق به منطقه خاصی از ایران است. ظاهراً ارتباط موسیقایی هم بین عنوان و موسیقی برقرار بوده است. اسم بخش‌های مختلف این قطعه را چگونه انتخاب کردید؟

«سوران» یکی از کهن‌ترین فرهنگ‌های ایرانی در منطقه‌ی کردستان است.

موسیقی آن‌ها خیلی غریب است انگارکه موسیقی خیلی جدیدی است. نام آن بخش را چون موتیف کردی داشت گذاشتم سوران. قطعه‌ی «شوش» را هم چون موتیفی از «شوشتری» داشت، انتخاب کردم. بخش «هنگام» در آغازکار «آهنگ» نام داشت، بعد آقای صمدپور اسم هنگام را از روی جزیره‌ی هنگام پیشنهاد دادند. ما اهل جنوبیم به‌همین خاطر این نام را قبول کردم! «خوارزم» هم به‌خاطر ریتم لنگ است. ریتم‌های لنگ بیشتر مربوط به منطقه‌ی خراسان بزرگ است. آن‌ها وقتی شاهنامه را با دو تار می‌خوانند به طور مثال ریتم ثابت فقط پنج هشتم نیست، مدام در چرخش و تغییر است. به‌خاطر تلفیق شعر و موسیقی با وزن‌های خاص خودش، مدام در حال تغییر ریتم هستند. به‌همین خاطر آن بخش هم خوارزم نام گرفت. من به ایران قدیم علاقه و احساس خاصی دارم.

در آلبوم حال و هوایی دوست داشتنی و لطیف از موسیقی مثلاً کردستان وجود دارد...

از موسیقی بخش‌های زیادی از ایران برای این آلبوم استفاده کرده‌ام. بله، مشخص است. ولی در عین حال سخت است که آدم با قاطعیت بگوید مثلاً این‌جا از دستگاه همایون الهام گرفته شده یا این‌جا از موسیقی هورامی. در عین حال اثر مستقلی است که کاملاً فرم و ساختار مختص خودش را دارد و به نظرم این شکل از آهنگ‌سازی بیشترین کمک را می‌کند تا موسیقی ایرانی زبانی جهانی پیدا کند.

مخاطب اصلی این مصاحبه دانشجویان و آهنگ‌سازان و علاقه‌مندان پیگیر موسیقی هستند و امیدوارم مصاحبه به‌گونه‌ای پیش برود که آموختنی‌های بسیاری برای آن‌ها داشته باشد. با توجه به این نکات، من دوست داشتم برای ما توضیح بدهید این دیدگاه و این توانایی در

آهنگ‌سازی چگونه شکل می‌گیرد و تا این حد رشد می‌کند؟

من از زمانی‌که خودم را شناختم به ایران و فرهنگ ایرانی خیلی علاقه داشتم. من در ایران در دانشگاه زبان انگلیسی خواندم. همان دوران دانشجویی با متن انگلیسی شاهنامه مواجه شدم که نویسنده‌ی بزرگی نوشته بود و همان‌موقع شاهنامه را در ذهنم با موسیقی تجسم می‌کردم. دوست داشتم هرکاری می‌کنم ایرانی باشد. خودم را از ایران سوا نکنم و بروم مثلاً اروپایی بشوم و آن‌گونه فکرکنم. ایران همیشه مسئله‌ی من بوده و هست. مهم این است که خودمان باشیم. دیدم آن‌هایی که از فرهنگ خودشان تغذیه می‌کنند تا چه اندازه در دنیا موفق هستند. آن‌ها بتهوون و موتسارت نمی‌خواهند، کسی را می‌خواهند که حرف خودش را بزند.

ظاهراً شما معلمی به‌نام داوید داشتید که از طریق شما با موسیقی ایرانی آشنا شد و در زندگی شما هم نقش پررنگی داشته است.

بله. توماس کریستین داوید (فرزند یوهان نپموک داوید، آهنگ‌ساز بزرگ اهل آلمانِ اتریش) استادم بود. او تحصیلات خیلی خوبی داشت. من‌هم مقداری از آن دانش را آموختم. او متوجه بود که موسیقی ایرانی از نظر ریتم و ملودی شباهت هایی با موسیقی بالکان دارد. برای ما کارهای «بارتوک» را خیلی دقیق تحلیل می‌کرد. وقتی بارتوک را برای ما تشریح کرد، بسیاری ازگیرهایی که در آهنگ‌سازی داشتم حل شد. می‌خواستم با ریتم‌های ایرانی کار بنویسم و مشکلاتی داشتم که با این کلاس‌ها بخش زیادی از آن‌ها حل شد. الان‌که با خودم فکر می‌کنم می‌بینم که یکی از اشتباهات زندگی من رفتن به آمریکا بود.

چرا؟

آمریکا بهترین جا برای هنر بازاری است. در اروپا احترام بیشتری به هنر می‌گذارند.

موسیقی شما با آوانگاردها زاویه دارد و از طرف دیگر علاقه دارید عموم مردم هم کارهای شما را بشنوند.

هدفم این نیست.

یک خرده این مسئله را برای ما بازکنید.

ببینید گاهی اوقات آدم می‌خواهد کار تکراری نکند. مثلاً هارمونی‌های رمانتیک‌ها را تکرار نکند. از یک‌طرف گام و ریتم هم که نمی‌توانید اختراع کنید ولی اصرار دارید که خارج از قواعد مرسوم کار تولید کنید. در موسیقی قرن بیستم تجربیات خاصی شده است. یعنی مثلاً تلاش شده از فواصل نامتعارفی استفاده شود. من مشکلی با این تجربیات ندارم اما یک موضوعی هم است که «حال» موسیقی را نباید از آن گرفت. من دوست ندارم کار تکنیکی کنم برای خوش‌آمد دانشجویان رشته‌ی موسیقی. حال موسیقی برای من مهم است. در وهله‌ی اول خود آدم باید از شنیدن قطعه خودش لذت ببرد. من فکر کنم دست آخر آدم باید اثری را بنویسد که خودش دوست دارد. امثال من زیادند، کسانی که بتهوون و باخ و موتسارت گوش می‌کنند و شنیدن یک موسیقی خوب و با حس و حال قوی را دوست دارند.

حالا مشکل شما با موسیقی آوانگارد چیست؟

من مشکلی با موسیقی آوانگارد ندارم، خودم دوست نداشتم در آن فضا کار کنم. من شاگردان زیادی داشتم که تمایلات آوانگارد داشتند. همیشه به آن‌ها می‌گفتم اول باید علم موسیقی را یاد بگیرید و بعد بروید هرکاری دوست دارید بکنید. من به آن‌ها می‌گفتم که دنیای هنر، دنیای سختی است؛ بیایید شکل‌های مختلف موسیقی را یاد بگیرید، دست‌کم اگر به مشکل اقتصادی برخوردید این چیزها شما را کمک می‌کند. حداقل می‌توانید تدریس کنید و نان شب‌تان را در بیاورید. می‌گفتم حتماً موسیقی فیلم یاد بگیرید که اگر لازم

شد حداقل برای معاش هم که شده بتوانید کاری انجام دهید. باید آموخت.

یکی از شاخص‌ترین ویژگی‌های «دیورتیمنتو» این سرخوشی و آزادی است. انگار که کنترل ملودی در دستان کودکی است که هرکاری دلش می‌خواهد می‌کند و دوباره بر می‌گردد به جایی‌که اول ایستاده. یک شادابی غریبی دارد. با این مقدمه می‌خواستم بپرسم چگونه آهنگ‌سازی با منزلت شما که در واقع معلمی بزرگ برای موسیقی ایران بوده و هست، و حالا در هشتاد و چند سالگی به سر می‌برد، تا این حد رها و آزاد آهنگ سازی کرده است.

وقتی مقوله‌ی فرم را مطالعه می‌کنید، متوجه می‌شوید که فرم‌ها هیچ‌کدام در موسیقی قدیم وجود نداشته‌اند. هر آهنگ‌سازی در دوران خود یک قدم این موسیقی را جلوتر برده است. این قدم‌ها در تداوم هم مثلاً فرم سمفونی را شکل دادند. وقتی آن‌ها توانستند چرا ما نتوانیم. منتهی نکته‌ی مهمی در این میان مطرح است؛ وقتی قدم‌های گذشته را مطالعه کنی و بدانی هرکس در دورانش چه‌چیزی اضافه و چه‌چیزی کم کرده تا موسیقی این‌گونه به‌دست ما رسیده است، آن وقت خود به خود کار خودت را انجام می‌دهی و موسیقی شما آزادانه خودش را می‌سازد؛ آن‌وقت شما هم به این موسیقی اجازه می‌دهی که راه خودش را برود. من به‌خودم اجازه دادم «دیورتیمنتو» را قطعه‌قطعه کنم. به‌واسطه تجربه‌ای که دارم و به‌واسطه‌ی حجم موسیقی‌ای که شنیده‌ام، به‌خودم اجازه می‌دهم این‌گونه در ملودی تقطیع کنم. موسیقی زمانی پیشرفت می‌کند که شما این حرف‌ها را گوش نکنید که می‌گویند فلان قالب و فرم موسیقی شبیه کتاب مقدس است، بروی یک‌چیزهایی در همان قالب کم و زیاد کنی. اگر شما موسیقی گوش کنی و علمش را مطالعه کنی، چیزی در ذهن شما شکل می‌گیرد که اگر موسیقی نامطبوع و نادرست باشد، شما حس می‌کنید. این آزادی که درباره‌ی «دیورتیمنتو» می‌گویید در کارهای

موتسارت زیاد است؛ مثلاً قطعه از حالت «کنسرتو وینی» یک مرتبه جیپسی می‌شود. وقتی زیباست و شما منطق آن را به‌واسطه‌ی شناختی‌که از موسیقی داشته‌اید، ساخته باشید، آن‌کار را انجام می‌دهید. وقتی با آقای حنانه آشنا شدم در ارکستر نوازنده بودم. مثل فرزندش بودم. مدام به سراغش می‌رفتم. یک بار قطعه‌ای گوش کرده بودم از پروکفیف، که تم آغاز می‌شد و بعد بلافاصله مدولاسیون انجام می‌شد. من خیلی خوشم آمد. کاری ساختم که ورود مدولاسیون این‌گونه انجام می‌شد. به‌من گفت این چه‌کاری است که کردی؟! گفتم فلان قطعه‌ی پروکفیف را بیاور و گوش بده، همین‌طور است. سه قطعه از سه آهنگ‌ساز گفتم که آورد و دید این‌کار را کرده‌اند. من برایم خیلی جالب بود بدانم آهنگ‌سازان چگونه کارهای نامتعارف انجام داده‌اند. مثلا بتهوون سمفونی اولش را با ریتم هفت چهارم آغاز می‌کند که در آن‌زمان کسی این‌کار را نمی‌کرد.

به نکته‌ی جالبی اشاره کردید؛ این‌که در طول تاریخ هرکسی چیزی به موسیقی اضافه کرده و این یعنی همواره بحث نوآوری ارتباطی به گذشته دارد. در شرایط فعلی هنرمندانی هستند که انگار می‌خواهند با کارهای محیرالعقول نوآوری کنند. می‌خواهند تاریخ موسیقی ایران را یک‌تنه تغییر بدهند. شما به‌عنوان یکی از پیش‌روترین آهنگ‌سازان موسیقی معاصر ایران این وضعیت را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

گاهی اوقات می‌بینید یک چیزهایی جدید است و چقدر هم زیباست. من‌که این کارها را نمی‌کنم، می‌بینم چقدر خوب است. خیلی چیزها هم تجربه می‌شود که قابل تحمل نیست. وبرن تجربیات بسیار زیبایی دارد. من وقتی اپرای وویتسک (Woyzeck) آلبان‌برگ را برای اولین‌بار شنیدم، بسیار تحت تأثیر قرار گرفتم. حجم بالایی از این‌کار دیسونانس است ولی موزیکالیته‌ی خود را حفظ کرده و زیباست. موسیقی دودِکافونیک با احساسی است. من

پول نداشتم اجرا را بروم یا صفحه‌ی آن را بخرم، رفتم نت‌اش را خریدم. وویتسک صحنه‌ای دارد که مشغول تراشیدن ریش فرمانده‌اش است. در این بخش یک خط ملودی دارد که از «می» یک‌مرتبه می‌پرد به «ر» یک اوکتاو بالاتر. همه را شما می‌فهمید چون آلبان‌برگ بسیار با استعداد است و درست کار کرده است. استادی در آمریکا داشتم که یک فرمول مشخصی داشت. می‌گفت با گذشته قطع رابطه نکنید. مدرس موسیقی پاپ بود. می‌گفت می خواهید نوآوری کنید زیاده‌روی نکنید، یکی‌دو تکه نوآوری در قطعه کافی است. البته من بازهم تاکید می‌کنم شما اگر پیشینه‌ی خوبی داشته باشید هرکاری می‌توانید انجام بدهید ولی مسئله این است که طرف نمی‌تواند دو تاگام «سل- ماژور» و «فا- ماژور» را با ویولن اجرا کند بعد می‌خواهد آوانگارد باشد. پیکاسو را اگر همه قبول کردند، پشتوانه‌اش را کسب کرده بود و همه این را می‌دانستند.

در حال حاضر شما تنها آهنگ‌ساز ایرانی هستید که سن و سال‌تان از ۶۰، ۷۰ گذشته است ولی ذهن پویا و پرخروشی دارید...

دارد کم می شود! این دفعه به زور نوشتم!

شما هم‌چنان با ذهنی پویا مشغول خلق موسیقی هستید. و وقتی آدم با شما گپ می‌زند با یک روحیه‌ی جوان و به‌روز مواجه است که خیلی جدی فقط درباره‌ی موسیقی حرف می‌زند و به‌حواشی هم کاری ندارد. بسیاری از هنرمندان نسل بعد از شما که بعضی‌شان شاگرد شما هم بودند در حال حاضر دیگر حرفی برای گفتن ندارند.

نه این‌گونه نیست. شاید به‌خاطر شرایط موجود دل‌مُرده شده‌اند.

شما می‌گویید این روحیه در شما دارد کم می‌شود. در این چهار ماهی که

ایران نبودید، چقدر موسیقی نوشتید؟

پنج موومان. البته خیلی سخت بود. من صبح‌ها که از خواب بیدار می‌شوم از ساعت ۸ دیگر باید کار کنم. معمولاً هم اول با کارهای قبلی کلنجار می‌روم. و جاهایی را تعمیر می‌کنم! بعد با خودم می‌گویم خب حالا گرم شدیم بریم سر اصل مطلب!

استاد پاسخ من را ندادید. تاکید می‌کنم مخاطبی که این مصاحبه را تا انتها می‌خواند، احتمالاً آن هنرمند جوانی است که می‌خواهد کاری برای موسیقی این سرزمین بکند. جواب این پرسش را به خاطر او بدهید. چگونه است که شما هنوز حرفی برای زدن دارید ولی خیلی از اساتید نسل بعد حرفی ندارند؟

این‌جا مشکلاتی هست. مثلاً وقتی کار شما اجرا نشود و کسی صدای شما را نشنود، پیشرفت نمی‌کنید. من کارهای مختلفی کردم؛ موسیقی جاز نوشتم، موسیقی فیلم کار کردم و... هنرمندان به من لطف داشتند و کارم را تحویل گرفتند؛ بالاخره من شرایط خوبی داشتم. اینکه آهنگ‌ساز نتواند کارش را به راحتی اجرا کند و دیگر مشکلاتی که اینجا هست، باعث آسیب‌هایی به فعالیت این هنرمندان شده است.

با اجازه می خواهم با پاسخ شما مخالفت کنم. در دهه‌ی ۱۳۶۰ شمسی شرایط سختی داشتید؛ حتی مجبور شدید برای معاش هم که شده موسیقی پاپ کار کنید. در حالی‌که چند سال قبلش اپرا می‌نوشتید. در همان دوران خیلی از شاگردان شما در ایران برو بیایی داشتند و با طیب خاطر کار می‌کردند. ولی چرا همان‌ها امروز دیگر حرفی برای زدن ندارند؟! آن‌ها که میدان برای‌شان باز بود.

بله، خب من آن‌جا مجبور بودم کارهایی انجام بدهم. نمی‌دانم چگونه این

سئوال را پاسخ بدهم. شاید به آدمش بستگی دارد. شاید یک چیز ذاتی است. من همیشه دنبال چیزی هستم که خودم را سرگرم کنم که یک وقت عمرم به پوچی نگذرد. در حال حاضر مشغول نقشه کشیدن هستم که اگر نتوانستم خیلی آهنگ‌سازی کنم، کارهای قبلی را اصلاح کنم. درواقع می‌خواهم خرابی کارهای گذشته را جبران کنم. واقعیت این است که ما موسیقی را انتخاب کردیم و باید با موسیقی زندگی کنیم. نمی‌دانم در نهایت چگونه سئوال شما را پاسخ بدهم ولی خب بعضی‌ها زود دلسرد می‌شوند. من به‌خاطر همین است که تأکید دارم آدم اول باید کاری را برای خودش انجام بدهد تا چیزی از بیرون آن را متوقف نکند. من کار می‌کنم که دست آخر به خودم بگویم خب من به دنیا آمدم و آن‌قدر کار کردم تا خیالم راحت باشد. کار به دیگران ندارم. من دیر وارد موسیقی شدم.

چند سال تان بود؟

من دانشگاهی بودم [دوره‌ی لیسانس]، زبان را هم خوانده بودم که با خودم گفتم باید وارد موسیقی شوم. تفکر آدم خیلی مهم است. وقتی من به آمریکا رفتم، دیدم فضای کار در موسیقی کلاسیک بسیار پیچیده و سخت است و باید در آن شهری که زندگی می‌کنی، سرشناس باشی تا بتوانی کار کنی. من هم که اهل آن‌جا نبودم. در همان مقطع سئوالی هم برای من وجود داشت که این موسیقی پاپ چیست که مردم آن‌قدر دوست‌اش دارند؟ خودمان هم بچه بودیم این موسیقی را دوست داشتیم. کلاس سانگ رایتینگ [ترانه‌سازی یا ترانه‌نویسی. منظور البته ترانه در مفهوم شعری نیست، کلیت موسیقایی است] رفتم. گفتم بالاخره این‌را هم باید یاد گرفت. حالا چرا من چنین‌کاری کردم؟ به گذشته برمی‌گردم وقتی با داوید کار می کردم بحثی پیش آمد و من هم گفتم «ول کن بابا این موسیقی آوانگارد دیگه چیه؟» گفت اول برو این موسیقی را یاد بگیر و بعد انتقاد کن. به‌کلاس‌های هانس یلینک [بزرگ‌ترین

شاگرد شوئنبرگ و نظریه‌پرداز مکتب وین] رفتم و درس‌های موسیقی آوانگارد را یادگرفتم. ولی سعی می‌کردم موسیقی خودم را بنویسم. برای این‌که بتوانم این درس را تمام کنم، همان یک‌شب مانده به کلاس روی کاغذ چیزهایی می‌نوشتم فقط برای اینکه درس را جواب داده باشم. یلینک هم مدام به من می‌گفت پژمان تو خیلی با استعدادی و باید در این مسیر ادامه بدهی! یک سونات آوانگارد برای پیانو و ویولن نوشته بودم، رفتم پیش داوید. داشت قطعه را اجرا می‌کرد، یک‌مرتبه گفتم: «صبر کن. این چی بود زدی؟!» گفت که این موسیقی شماست که من اجرا می‌کنم! گفتم من چنین اشتباهی نمی‌کنم! قطعه را اجراکرد. با خودم گفتم این دودِکافونیک کار خودش راکرده است! گفتم «آقا من می‌خوام ایرونی موسیقی بسازم.» و دیگر کلاس های یلینک را نرفتم.

ولی بالاخره این موسیقی را یادگرفتید.

بله، یادگرفتم ولی دوست نداشتم ادامه بدهم. برای من خیلی مهم بود که خودم را فراموش نکنم.

البته شما تا به‌حال هیچ‌وقت ژانری را زیر سئوال نبردید و این‌گونه نبوده که مقاومتی برابر تجربه‌ی سبک‌های مختلف داشته باشید. معمولاً هنرمندان مطرح موسیقی برخوردشان این‌گونه است که «موسیقی پاپ که هیچ»، انگار موسیقی پاپ یک وصله‌ی ناجور است یا چیزهای دیگر.

آن زمان‌ها می‌گفتم! ولی خب رفتم و یاد گرفتم که موسیقی پاپ چیست. اتفاقاً بعدش دیدم چه چیزهای خوبی در آن وجود دارد. کارهایی هست که آدم را تکان می‌دهد.

منظورتان در موسیقی پاپ است؟

بله. شما به این پاپ‌های ضعیف سطح پایین نگاه نکنید. در موسیقی پاپ کارهایی هست که شما را به‌شدت درگیر می‌کند. مجری موسیقی باید شما را زیر و رو کند. بعضی‌وقت‌ها در موسیقی خودمان نوازنده‌هایی هستند که با سه نت شما را زیر و رو می‌کنند. در هر سبک از موسیقی وقتی کار درست انجام شود و حس و حال داشته باشد، آدم را می‌گیرد حالا ایرانی، فرنگی، پاپ و کلاسیک ندارد.

تجربه های موسیقی پاپ شما از شاخ ترین آثار آن دوران هستند ولی دوست داشتم ببینم برای احمد پژمان آهنگ‌سازی در سبک پاپ، آیا صرفاً برای معاش بود یا آن‌هم برای شما جدی بوده است؟

من هر آهنگی که ساختم حتی آن‌ها که تحت فشار پرداخت کرایه خانه‌ام بوده، اول باید آن‌را دوست می‌داشتم تا بتوانم ارائه کنم. کاری نداشتم که حالا چه‌کسی آن‌را می‌خواند. من هرکاری که ساختم برایم جدی بوده است. پاپ و کلاسیکش فرقی ندارد. وقت می‌گذارم تا کار خوبی ارائه کنم. کاری‌هم ندارم که کسی از فلان خواننده خوشش می‌آید یا نه؛ من‌را که تحت تأثیر قرار می‌داد، رضایت داشتم. بعضی از خواننده‌ها واقعاً خوب هستند. می‌گویند سواد ندارند یا سلفژ بلد نیستند. کارشان را درست انجام بدهند و حس و حال خوبی داشته باشند، کافی است. این حرف‌ها و بحث‌ها فقط در ایران مطرح می‌شود. انگار یادمان رفته که اصل موسیقی تأثیرگذاری است. اگر قرار است حماسی باشد باید از آن‌وجه حماسی آدم را تحریک کند، اگر غمگین است باید بتواند مخاطب را متأثرکند، اگر موسیقی شادی است باید شما را سر ذوق بیاورد. اگر موسیقی روحانی است مثل آداجیو باخ، باید شما را به آسمان ببرد. مثلا فکر می‌کنید شوبرت چقدر سواد داشت؟! کنترپوان نخوانده بود. ولی ببینید موسیقی‌اش چه تأثیری دارد. یا مثلا موسورسکی با حس‌اش

کار می‌کرد. هارمونی‌هایش مثل کلاسیک‌ها نبود، متأثر از موسیقی کلیسایی کار خودش را می‌کرد. و خلاصه این‌که آهنگ‌ساز باید کار خودش را بکند و خودش باشد.

در طول مصاحبه خیلی روی ایرانی بودن تاکید کردید. ظاهراً در تمام عمر هم حال و هوای ایرانی موسیقی برای‌تان مهم بوده. برای بحث آخر دلیل این همه تأکید براین موضوع را برای ما می‌گویید؟

موسیقی ایرانی (منظورم فقط ردیف نیست) چیزهای الهام‌بخش بسیاری دارد. موسیقی نواحی ایران، موسیقی بسیار متنوعی است که آهنگ‌ساز ایرانی باید شنیده باشد و از آنها الهام بگیرد. آخرش ولی همه با خودت طرف هستند. آدم خودش که باید با خودش صادق باشد و کاری را انجام بدهد که دوست دارد. مهم این است که خودت راضی باشی. زمانی هست که به شما سفارش دادند موسیقی کودک بنویسید. خب ماجرا فرق می‌کند؛ بله، شما این مسئله که چگونه کاری به شما سفارش داده شده را باید مدنظر داشته باشید. این‌گونه هم نیست که اگر کسی شما را گوش نکرد، مشکل از طرف مردم باشد. نه این غلط است. عده‌ای هستند که می‌گویند همه نفهم هستند. اگر کسی موسیقی شما را گوش نمی‌کند مشکل مردم نیستند. اگر خیلی بلد هستید، خب بیایید سمفونی ۱۰ بتهوون را شما بنویسید. آدم باید همه‌چیز را یاد بگیرد ولی فراموش نکند که پدر و مادرش چه‌کسانی هستند و در چه سرزمینی به دنیا آمده. آقای تناولی با «هیچ» مشهور شد. نگفت «ناثینگ»، گفت «هیچ». در دنیا وقتی حرفی برای زدن دارید، خریدار پیدا می‌کنید، حالا این‌که سبک شما چیست آن‌قدری مهم نیست.

برنامه‌ی چهره‌های موسیقی ایران

رادیو ملی - ۱۳۵۴

از آفریننده‌ای آغاز می‌کنیم که با آن‌که از جوان‌ترهای نسل دیگر است ولی در سال‌های اخیر خوش درخشیده است. آفریننده‌ی جوانی که صمیمانه به موسیقی عشق می‌ورزد و همه‌ی لحظه‌های زندگی‌اش به‌شکلی با موسیقی می‌گذرد. احمد پژمان که اینک ۴۰ سال دارد، تحصیل اولیه موسیقی خود را در تهران به‌شکل خصوصی به‌پایان رسانید و در سال ۱۳۴۳ برای ادامه‌ی تحصیل و مطالعه رهسپار وین شد. پژمان که قبلاً در تهران آموختن ویولن را رشته‌ی خود قرار داده بود، در آکادمی موسیقی وین به آنچه که همواره در اشتیاقش بود روی آورد. چیزی که حس می‌کرد با آن می‌تواند نیاز ذهن خلاق خود را بهتر و بیشتر برآورده سازد. پژمان آهنگ‌سازی را برگزید و پیگیرانه به فراگیری تمهیدات و شگردهای آن پرداخت. سال ۱۳۴۹ سال بازگشت پژمان به میهن بود. از آن‌پس در ایران به مطالعه‌ی ژرف‌تر موسیقی سنتی و بومی نشست و کوشید تا برای تکنیک آفرینشی که در بیرون از ایران فراگرفته است، درون‌مایه‌ای ملی دست و پا کند. همین علاقه و رغبت به مایه‌های موسیقی ملی نخستین آفریده‌های او را نشانه می‌زند. در این آثار شگردهای موسیقی مغرب زمین به شکلی به کار گرفته شده است که هرگز نتواند درخشش ملودی‌های موسیقی ملی را کدر کند. ذهنیت رمانتیک پژمان در همه‌ی بخش‌های این گروه از آفریده‌هایش تجلی دارد. ریتم‌ها نیز آن‌چنان پیچیده و انبوه نیست که با نغمه‌های زیبای ملی بیگانگی پیدا کند و شاید نغمه‌ها آن‌چنان پرکشش و جاذبه است که ریتم‌ها را زیر تاثیر می‌گیرد.

مطالعه‌ی مداوم و دست‌ورزی‌های بسیار در مسائل فنی موسیقی‌نویسی رفته‌رفته پژمان را به مرحله‌ی دوم زندگی هنری‌اش راهنما شد. رمانتیزم پرجوشش هم‌چنان برجا ماند ولی زبانش و شیوه بیانش دگرگونی گرفت. ریتم‌ها تنوع بیشتری پیدا کرد و ملودی در عین حفظ زیبایی و جذابیت خود از ژرفای اندیشگی بیشتری بهره‌مند شدند. گویی از آن پس پژمان از ساده‌گویی مطلق کناره می‌گیرد و کمی به سمبل‌ها و استعاره‌ها رغبت پیدا می‌کند. برای برخورد با آفریده‌های این دوره از زندگی پژمان، علاوه بر احساس باید کمی نیز به ادراک مجهز بود. او که زمانی به موسیقی صحنه‌ای شاید به خاطر جذابیت‌های نمایشی آن گرایش داشت، در مرحله‌ی دوم روشن بود که رفته‌رفته به‌سوی موسیقی ویژه و تفکربرانگیز که طبعاً فضای بهتری برای نمودهای انتزاعی است روی‌آور شده است. موسیقی اپرای «دلاور سهند» او به موسیقی «باله روشنایی» و تجریدهای آن رسید که هرچند همچنان در خدمت صحنه و متن باقی مانده بود ولی با توجه به وجود ایهام بیشتر در باله، راه‌گشای او برای رسیدن به هدف می‌بود. اینک پژمان به روایت از خودش به سومین مرحله که شاید مرحله‌ای باشد که در پایان غایت هدف او را در بر دارد رسیده است دیگر هرگز ژرفا را فدای سطح نمی‌کند. ملودی ریتم و فرم رفته‌رفته در آفریده‌های او یک‌پارچه می‌شود و تفکیک این سه از یکدیگر به سهولت این کار در آثار نخستینش نیست. شاید مناسب‌ترین لحظه باشد که با او و درباره مراحل سه‌گانه‌ی کارش به گفت‌وگو بنشینیم.

پژمان: آهنگ‌ساز از اول کاری که شروع می‌کند، مقدار زیادی تحت تاثیر تکنیک و مسائل دیگری قرار می‌گیرد. خود موسیقی که آدم را جذب می‌کند به موسیقی و آهنگ‌سازی و چیزهای دیگر. ولی از نظر یک نفر که کمپوزیسیون می‌کند، تکنیک خیلی مهم می‌شود. به‌طوری که همیشه می‌بینیم کسانی که اوایل کارشان است بیشتر سعی می‌کنند که تکنیک و سواد و معلومات

خودشان را نشان بدهند تا خود موسیقی. البته من مقدار زیادی جلوی خودم را گرفته بودم که به این مرحله نرسم. چون من قبل از این‌که به وین بروم و تحصیلاتم را ادامه بدهم، مقدار زیادی این‌جا موسیقی نوشته بودم که از تلویزیون پخش می‌شد. از این جهت است که من واقعاً آن مقدار کنترل داشتم که موسیقی با تکنیک صرف ننویسم. ولی با وجود این تکنیک، مخصوصاً تکنیک غربی، چون تکنیک شرقی که در کمپوزیسیون تا حالا به کار گرفته نشده. در تمام آهنگ‌سازها که شروع به کار می‌کنند، مخصوصاً کشورهای شرقی که به آهنگ‌سازی به شیوه‌ی بین‌المللی کار می‌کنند، یک مقدار این نفوذ هست و نمی‌شود منکر آن شد. چون که ما تا حالا در ایران کمپوزیسیونی به آن معنا که بتوانیم مقایسه کنیم با موسیقی غربی نداشتیم. بالاخره با وجود تمام این حرف‌ها اگر بخواهیم از تحت تسلط معنوی موسیقی غربی بیرون بیاییم، خیلی مشکل داریم و اغلب هم به آن‌جا نمی‌رسیم.

مراحل بعدی‌اش این است که از آن تکنیک یک برداشت شرقی‌تر یا ایرانی‌تر به‌دست بیاوریم. البته من می‌توانم برای اینکه بحث واضح شود مثالی برای شما بیاورم. ایگور استراوینسکی یکی از آهنگ‌سازان مشهور قرن بیستم است. استراوینسکی با زمان خودش جلو می‌رود. تکنیک را عوض می‌کند ولی موسیقی روسیه را فراموش نمی‌کند. یعنی موسیقی ملی خودش را فراموش نمی‌کند. من فکر کردم که نزدیک‌ترین ایده بازهم همین پیروی کردن از سبک کار استراوینسکی است. او موسیقی روسیه را به‌طور مردم‌پسند و عامه‌پسند بدل کرده است. موسیقی روسیه را به‌عنوان جوهر خود دارد و در عین حال موسیقی قرن بیستم هم هست و با زمان هم خودش را منطبق می‌کند. در موسیقی «باله روشنایی» تقریبا به همین مرحل رسیده بودم.

در مرحله‌ی سوم، اخیراً به این فکر افتادم که باید به‌دنبال این‌کار رفت این بود که هرچه بیشتر با تکنیکی که خود موسیقی ایرانی داشته جلو برویم. یعنی چیزهایی هست در موسیقی ایرانی که هیچ‌کس به آن‌ها توجه نمی‌کند.

یا سازهایی هست که خیلی می‌توانند جنبه‌ی بین‌المللی به خود بگیرند و نیازهای امروزی را برآورده کنند. تاکنون چندان به‌این سازها و این تکنیک موسیقی ایرانی توجه نشده است. فکر می‌کنم اگر دنبال این راه را بگیریم، در این مورد که صحبت می‌کنم تجربه کردم و دیدم که هم موسیقی امروزی‌مان را می‌توانیم در سطح جهانی عرضه کنیم. موسیقی‌ای که هم حالت ایرانی دارد -مخصوصاً اینکه مثلاً مثل سنج تعزیه یا زنجیر که در سینه‌زنی به کار می‌برند یا دهل و نقاره و امثال این سازها هست. بعضی‌های‌شان هم ابزار صوتی هستند و در شهرها دیگر استفاده نمی‌شوند. این‌ها رنگ ملی دارند و نو هم هستند. فکر می‌کنم اگر ما یعنی آهنگ‌سازها به این سازها توجه کنیم و بهشان روی بیاوریم و برای‌شان بنویسیم و و این‌ها نزج بگیرند. همین‌طور که ما توانستیم در عرض چندین سال مثلاً به ساز تنبک و سنتور توجه کنیم. مقدار زیادی تکنیک این سازها جلو رفته و به شیوه مغرب زمینی برای‌شان نوشته شده و موفق هم بوده. چرا نمی‌توانیم از سازهایی که نام بردیم که در دهات بیشتر استفاده می‌شوند، به میان بکشیم و موسیقی برای‌شان بنویسیم؟ مثلاً برای فیلم «شازده احتجاب» مقداری از این سازها را به میان کشیدم که رنگ خیلی خوبی دارد و ما هم تأثیر امروزی ازشان می‌گیریم. موسیقی هم البته باید به فراخور آن ساز نوشته شود. نه این‌که یک موسیقی فرنگی بنویسیم برای یک ساز ایرانی. موسیقی باید روحیه‌ی ایرانی داشته باشد که به ساز ایرانی بیاید.

معمولاً در محافلی که ما به افراد مختلف برمی‌خوریم که علاقه‌مند به موسیقی هستند از ما می‌پرسند، آقا ما آهنگ‌ساز داریم؟ می‌گویم منظورتان چیست؟ پاسخ می‌دهند کسی که مثلاً قطعاتی مثل امیروف یا خاچاطوریان نوشته باشد؟ صفحه‌ای هست که گوش کنیم؟ من خیلی متاسفم که این سئوالات همیشه پیش می‌آید. مردم و علاقه‌مندان به موسیقی فکر می‌کنند که در ایران این کارها نشده است. بله همان‌طور که شاهد هستید در طی

چندین سال البته آهنگ‌سازان ایرانی از آهنگ‌سازان شوروی مخصوصاً جمهوری‌های جنوبی شوروی استفاده کردند و موسیقی‌هایی نوشتند که فکر می‌کنم با ارزش باشند. تا جایی که به مردم و به غیرحرفه‌ای‌ها مربوط باشد و مخصوص عامه‌ی مردم باشد. این‌ها در اختیار مردم قرار داده نشده، صفحه نشده، ضبط نشده، فقط درکنسرت یا تلویزیون اجرا شده و تکثیر نشده‌اند.

مسئله این است که چون با این سازها اغلب به‌طور خیلی عادی رفتار شده است. یعنی همیشه دستگاه‌هایی که می‌خواستند بزنند و قطعاتی که اجرا می‌کردند در تونالیته و گامی که آن قطعه اجرا می‌شده، جهش‌ها و مدولاسیون‌هایی نبوده که ساز بتواند بازتاب دهد. مثلاً می‌شد که از سنتور استفاده‌ی بیشتری کرد ولی آهنگ‌هایی که بیشتر با آن اجرا می‌شده آن‌قدر وسعت و تنوع نداشته‌اند. به همان ترتیب که مثلاً در زمان قدیم بوده همان‌جور باقی مانده و هیچ‌گونه گسترشی پیدا نکردند. به طورکلی نمی‌شود گفت این سازها معایبی دارند. یک نارسایی در ساختمان‌شان هست که اگر به آن توجه شود و عیب‌ها برطرف شوند، می‌شود قطعات مختلف را با آن ساز اجراکرد و به آن جنبه‌ای که می‌گوییم صورت جهانی به خود بگیرد، می‌توانیم با آن ساز اجراکنیم.

مسئله‌ی چندصدایی کردن موسیقی ایرانی با توجه به فواصلی که در آن هست، مسئله‌ای است که همیشه با آن روبرو بوده‌ایم. این اصلاً درست نیست چون ما از آهنگ‌سازی صحبت می‌کنیم. از موسیقی ملی که صحبت نمی‌کنیم. اگر کسی بخواهد با تکیه بر دستگاه سه‌گاه آهنگی بسازد که روال کار اصولاً فرق می‌کند. می‌شود یک ترانه‌ای ساخت که در سطح خیلی خوبی باشد و جاهایی غیر از ایران هم شنونده داشته باشد. ولی این کمپوزیسیون را نمی‌شود بگوییم می‌خواهم یک کمپوزیسیون بنویسم که پایه‌اش سه‌گاه باشد.

این‌که ما از موسیقی ایرانی استفاده کنیم، به این معنی که از ریتمی که

می‌دانیم ایرانی و اصیل است و از موتیفی که اصالت ایرانی دارد استفاده کنیم و یک کمپوزیسیونی به وجود بیاوریم. این دلیل نمی‌شود که هر آهنگی که بر مبنای موسیقی ایرانی ساخته شده حتماً باید سه‌گاه یا چهارگاه یا هر چیز دیگری باشد ما از ریتم و موتیف و حالت موسیقی ایرانی استفاده می‌کنیم. اصولاً آهنگ‌سازی چیزی نیست که همیشه ربط بدهیم به یک منبع. از آن منبع می‌توانیم الهام بگیریم. می‌تواند یک چیز نویی باشد.

حدیث دیگران

صوَر خیال چندوجهی

کیاوش صاحب نسق

موسیقی اپرا موسیقی صور خیال چندوجهی نمایش‌نامه‌نویس، کارگردان، آهنگ‌ساز و صحنه‌پرداز و نور و... است. روی این صحنه رویا و حقیقت درهم گره می‌خورند و مخاطب/شنونده را با جادویی نفس‌گیر به جهانی دیگر می‌برند. با«جشن دهگان (دهقان)» احمد پژمان نخستین آهنگ‌ساز ایرانی‌است که اپرای‌اش برای افتتاحیه‌ی تالار اپرای رودکی روی صحنه می‌رود. «دلاور سهند» ، «سمندر» دیگر اپراهای پژمان و «باله روشنایی» به‌سفارش سازمان باله، آثار خلق شده‌ی بازه‌ی زمانی ۱۳۴۶ تا ۱۳۵۵ وی هستند.

علاقه‌ی پژمان به موسیقی توصیفی و تصویری با زبان اپرا –آن‌گونه که در مهد آن معمول است- هم‌سو نیست و خود اذعان دارد که موسیقیِ سازی را ترجیح داده و در مورد خلق این اپراها با توجه به خلق یک اثر با زبان ایرانی با همان شاکله و هویت است که نظرش را به نوشتن آنها جلب می‌کند.

موقعیت احمد پژمان در دوره‌ای که آهنگ‌سازان ایرانی همدوره‌ی وی برای ادامه‌ی تحصیل به خارج از ایران مهاجرت می‌کردند، خاص و ویژه است. از یك‌سو تحصیلات در مدرسه‌های معتبر موسیقی دنیا این آهنگ‌سازان را با موسیقی معاصر و مدرن آشنا می‌کند- چیزی‌که اکثراً در جست وجویش نبودند- ولی جزئی از عنوان درسی الزامی مراکز آموزش موسیقی دنیاست و از سوی دیگر توجه همیشگی آهنگ‌سازان ایرانی به هویت ایرانی و ارائه

مختصات ریشه‌دار در موسیقی ردیف-دستگاهی و فولکلور موجب خلق آثاری می‌شود که الهه‌مان‌های مشترکی دارند ولی برای خلق این آثار برخورد آکادمیك مدرن را به جز مواردی، کارآمد و مناسب نمی‌بینند. به‌همین خاطر به‌گونه‌ای دیگر از خلق موسیقی می‌اندیشند. در این میان نحوه‌ی نگرش پژمان با تأکید فراوان، بر فرهنگ ایرانی استوار است. چنان‌که تا حد زیادی در مقابل ورود ویژگی‌های موسیقی معاصر و به‌شکل خاص مکتب دوم وین (شوئنبرگ و شاگردانش) به موسیقی‌اش ایستادگی می‌کند. شاید به جرئت بتوان گفت آن‌جا که پژمان اجازه‌ی ورود الهه‌مان‌های معاصر را به موسیقی‌اش می‌دهد و آن را لازم می‌بیند، حوزه‌ی موسیقی فیلم است. در موسیقی فیلم است که او می‌تواند عناصر دراماتیك، تندی و کندی نامتعارف لحن و نامطبوعی‌های بدون حل را به نمایش بگذارد، آن‌هم به روش و شیوه‌ی شخصی خودش. در غیر این‌صورت او آهنگ‌سازی را براساس خلاقیت و متکی بر نبوغ و استعداد ذاتی می‌داند که بدون واسطه‌ی مستقیم تکنیك و متأثر از آن در تعامل مستقیم با احساسات شنونده قرار می‌گیرد.

اولین تجربه‌های موسیقی فیلم همزمان با نوشتن آخرین اپراها و موسیقی باله، سریال «دلیران تنگستان» به‌همراه علی رهبری و «سمک عیار» و «شازده احتجاب» است که تا سال ۱۳۹۶ خلق ۲۷ موسیقی فیلم در کارنامه‌ی درخشان کاری پژمان جای دارد.

احمد پژمان با آن‌چه از هنر و موسیقی می‌خواهد بسیار صریح و شفاف است و این شفافیت را به مدد درك صحیح خواسته‌اش از اثر موسیقی خود و فلسفه‌ی ذهنی‌اش کاملاً عیان می‌کند. او حکم میانه‌رویی را دارد که بدون تعصب، در همه‌ی حوزه‌های موسیقی کارکرده است و برای هرکدام از این جهت‌گیری‌های موسیقایی‌اش بهترین طرح‌ها را ریخته است.

پژمان عقیده دارد ژانر موسیقی، تعیین‌کننده‌ی عیار هنری یك هنرمند نیست. بلکه مهم آن است اثری که خلق می‌کند بهترین مخلوق او باشد.

به‌همین دلیل هم موسیقی احمد پژمان خصلتی چندسویه می‌گیرد. موسیقی فیلم‌هایش پُر تصویر و درخشان است و آثار کلاسیك و پاپش زیبا و خلاقانه و مرصع و بسیار خوش‌صنعت هستند.

مسئله‌ی شفاف‌سازی هدف و انتخاب زبان و تعیین تکلیف در نحوه‌ی جهت‌گیری اثر، بزرگ‌ترین معضلی است که آهنگ‌سازان جوان امروزی با آن دست و پنجه نرم می‌کنند. جالب است که در بین هم‌نسلان پژمان هم ما آهنگ‌سازان حوزه‌ی معاصری را می‌شناسیم که با همان سنگ محك «معاصر بودن» به‌دور خود و آثارشان خطی کشیده‌اند که آن‌ها را به‌شکل خاصی از بیان موسیقایی غیر محدود می‌کند. البته این تصمیم یك صلاح‌دید کاملاً شخصی است که بستگی به شیوه‌ی کار هر آهنگ‌سازی دارد.

اما برای پژمان این محدودیت‌ها محلی از اعراب ندارند. حتی اگر درباره‌ی آثاری‌که در زمینه‌ی موسیقی پاپ ساخته از او سئوال کنید با صداقت تمام‌عیاری می‌گوید در آن برهه زمانی جنبه‌ی اقتصادی این آثار برایش مهم بوده است چراکه معتقد است خلق اصلح موسیقی، از هر نکته‌ی دیگری، پُر اهمیت‌تر است و همین رویکرد است که باعث می‌شود در سبك‌های مختلف موسیقی بسازد. رفتار و کنش حرفه‌ای پژمان در این زمینه می‌تواند الگوی مناسبی برای آن دسته از موزیسین‌هایی باشد که با تعصب روی یك‌نوع موسیقی، پافشاری می‌کنند. با نگاه به رویه‌ی حرفه‌ای احمد پژمان آن‌ها می‌توانند از انعطاف‌پذیری وی در پذیرش سبك‌های مختلف موسیقی به‌عنوان سفارش و نهایی کردن آن‌ها در راستای ایده‌آل طراحی و خلق اثر بسیار بیاموزند. مسلماً شرایط مساعد اجتماعی که اجازه‌ی اجرا و تأمین سفارش‌های متنوع به‌وی و آهنگ‌سازان همدوره‌ی او را تضمین می‌کرده در به‌وجود آمدن این انعطاف‌پذیری و کمال‌گرایی بی‌تاثیر نبوده است.

احاطه‌ی احمد پژمان بر موسیقی ردیف-دستگاهی ایران و موسیقی کلاسیك غربی بعد خلاقه مهمی را به توان آهنگ‌سازی پژمان اضافه کرده است. با

این‌حال او معتقد است که باید موسیقی ردیف دستگاهی را به‌حال خود رها کرد و صرفاً برای ایرانی صدا دادن ارکستر از مصالح و ظرایف موسیقی ایرانی به شکل مستقیم و با اصرار بر هارمونی که در آن فواصل ریزپرده استفاده می‌شوند، بهره نبرد. پژمان بسیار استادانه این مصالح موسیقایی را از خروجی ذهن خلاقه‌ی خود به درگاه دیگری می‌رساند که باعث می‌شود انگاره‌های ایرانی به‌گوش مخاطب تلنگر بزنند. او در شناخت و استفاده از ادوار ریتمیک چند وزنی و متغیر بسیار ماهرانه رفتار می‌کند و از آن جا که (آن‌گونه که خود نیز اشاره می‌کند) تحت تأثیر بلابارتوك و استراوینسکی نیز هست، زبان مناسبی برای بیان موسیقی ایرانی در قالب طراحی‌های ارکستر و شیوه‌های ویژه‌ی چندصدایی کردن خویش را پیدا می‌کند.

برای احمد پژمان این الگوهای نئوکلاسیك هستند که تبدیل به الگوهای مناسب زبان آهنگ‌سازی وی می‌شوند و از نظر او، نه از نظر سلیقه و نه از نظر مناسب شناختن ابزارها، آهنگ‌سازان قرن بیستمی با نگاه انتزاعی‌تر نمی‌توانند راه‌گشای نگاه موسیقی پژمان که با هویت ایرانی به هرشکلش عجین است، باشند.

نسل جدید و جوانِ آهنگ‌سازان، ممکن است به‌ظاهر درگذار و گذری با اتفاقات رایج زمانه‌شان همراه شوند اما اکثر آن‌ها این نکته را فراموش کرده‌اند که هویت و دلبستگی‌های فرهنگی‌شان را شناسایی کنند و به آن‌ها معنا بخشند. در این میان دو پرسش مطرح است؛ یك خالق اثر چقدر باید ارتباطش را با ریشه‌های هویتی‌اش حفظ کند؟ و نیز به چه قیمتی به‌این ریشه‌ها پشت می‌کند تا صرفاً آینده‌ای را ببیند که نهایتاً در دو قدمی ما است و شاید وقت پرداختن به‌آن نیز سپری شده و دیگر نو نخواهند ماند؟ چگونه درك ما از آموخته‌های‌مان می‌تواند به زبان شخصی ما با دستوری جهان‌شمول بدل شود و صرفاً رونوشتی ضعیف یا مغلوط از اتفاقی دیکته شده در یك بستر جغرافیایی یا نگرشی خاص و دور از فهم و خاستگاه ما نباشد؟

باید حنانه‌ها، احمد پژمان‌ها، هرمز فرهت‌ها و مشایخی‌ها را زنجیروار کنار هم بگذاریم و بررسی کنیم تا مسیر و ادامه‌ی مسیر آنها با یافتن مسیری مجزا در خلق موسیقی این‌گونه را جلو ببریم. نه اینکه روی ازگذشته برتابیم و صرفاً اثری تولید کنیم که نه متعلق به سرزمین ما است و نه بیرون از آن.

نقش احمد پژمان بسیار کلیدی است چراکه عرصه‌های خلق موسیقی را با خُلق منعطف و حساسیت حرفه‌ای‌اش به‌عنوان بهترین سرمشق برای آهنگ‌سازان جوان گسترش داده و مستحکم کرده است. غنیمت باد هم‌چنان این فرصت برای درك محضر این آزادمرد موسیقی و بهره از هنر و اخلاقش.

کیاوش صاحب نسق (۱۳۴۷-تهران) موسیقی‌دان، آهنگ‌ساز، نوازنده‌ی پیانو و پژوهش‌گر موسیقی است. او تاکنون موسیقی متن ده‌ها فیلم مستند را ساخته است.

آقای تکنیک

به احترام استاد احمد پژمان

مانی جعفرزاده

نرسیده به چهارراه پارک وی ، درست رو به روی صدا و سیما، سمت راست‌ات را که نگاه کنی کوچه‌ی مُهری ست . نمی‌دانم چرا اسم این کوچه را مُهری گذاشته‌اند. چون بنا بر قاعده‌ی هر شهر آبرومندی در جهان، رسم است که وقتی شخص برجسته و مهمی در خیابانی زندگی می‌کند، آن خیابان را به افتخار او نام‌گذاری می‌کنند. پس حق بود که نام کوچه‌ی مُهری را هم بگذارند: کوی احمد پژمان، که نگذاشته‌اند و این‌هم باید بماند به حساب آن‌که هیچ چیز در سرزمین ما مطابق عرف عالَم نیست .

در روزهای سرد زمستانی که زندگی کردن در ویلای کردانِ حومه‌ی کرج آسان نیست، می‌توانی آقای پژمان را در خانه‌ی قدیمی کوچه‌ی مُهری پیدا کنی. از پله‌ها پایین بروی و مشرف به حیاط، اتاق کوچکی را ببینی که پُر است از سازهای قدیمی الکترونیک و پاره‌های پارتیتور و تلک و پلک‌های عجیب و غریبی که در نگاه اول به باورت نیاورند که چه حضور دلپذیری را معنا می‌کنند و امکان حضورشان را از چه وجود نازنینی اخذ کرده‌اند. اما شاید کمی که بمانی یقین‌ات شود که مصاحبت با احمد پژمان، مصاحبتی ست قیمت دار. وقتی ما نوجوان بودیم، تعداد آموزگاران موسیقی که بشود از کلاس‌شان دانشی آموخته بیرون آمد اندک بود، خیلی اندک بود. برای درس

آهنگ‌سازی عدد معلمین متخصص به عدد انگشتان یک دست نمی‌رسید و تازه در میان همان شمار اندک هم تنها یک‌نفر بود که اصرار نداشت سلیقه‌ی شخصی خودش را درس بدهد و شاگردان‌اش را کُپی برابر اصل خودش بار بیاورد؛ آقای احمد پژمان.

احمد پژمان هیچ‌وقت ادعای روشنفکری نکرد و به‌همین دلیل هم تأثیرش روی شاگردان‌اش تاثیر مراد و مریدی نبود. سخن‌ور نبود و لاجرم سِحر کلام‌اش باعث نمی‌شد که دراندیشه‌هایش ذوب بشوی و نتوانی معنای خودت را جست‌وجو کنی. فقط آهنگ‌ساز بود و به‌همین عنوان مباهی بود و قانع. وقتی معلمی می‌کرد اصراری نداشت که موسیقی تو شبیه موسیقی او صدا بدهد. هر آن‌چه که خودت بودی را شکوفا می‌کرد و کمک‌ات می‌کرد که در هر جنس و شاخه ای از موسیقی که مورد علاقه‌ات است رشد بکنی و پیش بروی. خودش هم خلاقیت در همه‌ی انواع موسیقی را تجربه کرده بود، از نوشتن و نوازندگی در آثار پیش پا افتاده‌ی پاپ تا موسیقی های فُرمال سمفونیک و اپراها و باله‌های پیچیده، از تجربیات دم دستی با اصوات دم دستی الکترونیک تا درخشان‌ترین موسیقی‌های فیلم برای شاخص‌ترین آثار تاریخ سینمای ایران. از تهران تا نیویورک به هر دری سری زده بود و جهان موسیقایی‌اش حوزه‌ای بود بسیط و رنگارنگ از همه‌ی آن‌چه که بشود بر سر سفره‌ی فرهنگ شنیداری جهان پیدا کرد. متخصص بود و هست. متخصص به‌معنای تکنسین کاربلد توانایی که با یک نگاه به موضوع تخصص‌اش می‌توانست و می‌تواند عیب و حسن مطلب را دریابد.

آن سال‌ها با او کلاسی داشتیم که نام‌اش را گذاشته بود، کلاس تعمیر موسیقی! پارتیتورهایی را که می‌نوشتیم می‌بردیم و می‌دید و به‌یک نظر می‌گفت که این‌جای‌اش را ببر آن‌جور کن و فلان میزان را حذف کن و به جای‌اش این را بنویس و بهمان جمله را این‌جور ادامه بده و راهنمایی‌های عملی از این دست. ماهم می‌رفتیم و آن تغییرات را اعمال می‌کردیم و کار از این رو به آن رو

می‌شد. ده‌بارکه ده‌تاکار می‌بردی همه‌ی تکنیک‌های اصلی را به‌همین شکل و حین خلق اثر یادگرفته بودی و عملاً آهنگ‌سازی به‌شیوه و سبک خودت را پیداکرده بودی. از پس گذر سال‌ها و ملاقات با معلمین و آهنگ‌سازان بزرگ و با اتکاء به تجربیات آهنگ‌سازی شخصی، حالاگمان می‌کنم که شیوه‌ی آموزش آهنگ‌سازی آقای پژمان به‌شکلی منحصر به‌فرد کارآمد بود و جواب می‌داد و آهنگ‌سازان نترس و پیشرویی را تربیت کرد که موفق شدند تعبیر تازه‌ای از فرهنگ شنیداری را در نسل‌های بعدی موسیقی ایران جا بیاندازند و معناکنند. به‌جرئت می‌توان نوشت تمام آهنگ‌سازان نسل جدید موسیقی علمی در ایران که سال‌های فراگیری آموزش موسیقی‌شان را در سال‌های اواسط دهه‌ی هفتاد خورشیدی سپری کرده‌اند بلا استثناء شاگردان مستقیم یا غیر مستقیم، دائم یا موقت احمد پژمان هستند و این یعنی آن‌که یک متد جواب داده است و به بار نشسته است. یعنی معلم آن شیوه، خودش همان چیزی بوده که آموزش داده است و از شاگردان‌اش توقع می‌داشته است.

رفته بودم به دیدارش همین پنجشنبه‌ی گذشته و سرزده. از پله‌ها رفتم پایین و در همان اتاق مشرف به حیاط دیدم که نشسته و به‌همراه دوستی مشترک، سهیل پیغمبری برروی موسیقی فیلمی مستند کار می‌کند. اصوات الکترونیک راکنارهم چیده بود و براساس چیستی تصاویر فضاهای شنیداری آبرومندی خلق کرده بود که هیچ ازکارهای خوب‌اش کم نداشت، اما انگارکه خودش راضی نباشد با لحنی بی‌تفاوت گفت: موسیقی فیلم منوچهر طیاب است. رفیق قدیمی‌ست و نمی‌توانم دست تنها بگذارم‌اش. بودجه‌ای هم ندارد و از این بیشتر نمی‌شود برایش کاری کرد .

گفتم :می دانم آقا گاهی خود من‌هم از این‌جور کارها مرتکب شده‌ام و با شرایط‌اش آشنا هستم. چاره‌ای نیست .و چشم‌ام افتاد به پارتیتوری که روی میز بود: نوروزخوانی برای ارکستر سمفونیک. رد نگاه مراگرفت و چشم‌هایش برق زد.گفت: تازه نوشتم. سفارش ارکستر سمفونیک است برای عید .برداشتم

و ورق زدم . فُرمال نبود (و چه بهترکه نبود) فُرم خودش را داشت و اثری بود آبرومند و شسته – رفته ، از آثاری که سفارش دهنده‌اش از هنرمند توقع ندارد که عقاید او را جار بزند و به بهانه‌ی یک شاهی، یک‌صد دیناری که به هنرمند می‌پردازد متوقع باشد که از اسم تا رسم اثر و از حقوق مادی تا معنوی را یک‌جا به‌نام سفارش دهنده معامله کند. این جور آثار معمولاً خوب از کار در می‌آیند، خاص آن‌که به بلدکار سپرده شده باشند. گفت :یک چند وقتی‌ست که تا دست به‌کار می‌برم، می‌بینم تکنیک‌های همیشگی که سرکلاس به‌شما درس می‌دادم بسنده نیست و کفاف آن‌چه را که می‌خواهم نمی‌دهد. برخی فضاها تکنیک‌های خودشان را به کار تحمیل می‌کنند و آهنگ‌ساز نمی‌تواند برای خلق‌شان از شگردهای مألوف استفاده کند.

نگاه کردم دیدم گاهی درچندین میزان روی یک آکورد باقی مانده. خیلی باهوش است، سئوالِ توی ذهن‌ام راگرفت. «مثلاً درهمین جمله‌ای که داری نگاه می‌کنی اگر آکورد را عوض می‌کردم، همه‌چیز خراب می‌شد. حالا اگر پانزده سال پیش تو این‌کار راکرده بودی ازت ایراد می‌گرفتم که چرا آکورد را عوض نکرده‌ای یا چراکار فُرم کلاسیک ندارد .و خندیدیم. یادم آمد که درتاریخ هنر جهان پیوسته از این سخن رفته است که مبتدی‌ها تکنیک می‌زنند و حرفه‌ای ها تکنیک می‌شوند. زیر لب گفتم این مرد آقای تکنیک است.

از خانه‌ی آقای پژمان که بیرون می‌آمدم با خودم فکر می‌کردم که همین حالا در همین شهر، چند خیابان آن سوتر آهنگ‌سازان تحصیل کرده‌ی این سرزمین برای این‌که درکانون آهنگ‌سازان و رهبران ارکستر خانه‌ی موسیقی عضو بشوند (صرفاً برای کسب همان بیمه‌ای که شعبه‌ی سرکوچه‌شان هم می‌تواند برای‌شان تأمین کند و نه هیچ امتیاز بیشتر و دیگری) باید بروند به آقا معلم بی‌سواد و بی‌هنری امتحان بدهند که عقده‌مند و حقیر، به‌خودش اجازه می‌دهد محفوظات غلط و بی‌اهمیت و نامربوط خودش را ازآنان که تحصیلات و آثارشان بیش از خود اوست سئوال کند، اما همین آدم هیچ‌وقت به‌این فکر نمی‌افتد که ازخودش بپرسد چرا

تمام این محفوظات پرت و پلا برای آهنگ‌ساز شدن خود او ثمری نداده است و از پس گذر این همه سال منجر به خلق اثری ولو حتی متوسط برایش نشده است؟ چرا هم نسلان احمد پژمان از خودشان نمی‌پرسند که فرق‌شان با او در چیست؟ چرا او آهنگ‌ساز است و ایشان ممتحنین گمنام و عقده‌مندی که معنا و هویت‌شان را در راه بستن بر نسل بهتر پس از خودشان جست‌وجو می‌کرده‌اند؟ شاید فرق در این باشد که بارها از زبان احمد پژمان شنیده‌ایم که فروتنانه گفته است من از شاگردهایم یاد می‌گیرم .کاش بقیه هم یاد بگیرند البته اگر شاگردی داشته باشند.
آفتاب لب بام است...

اسفند ۱۳۸۹

مانی جعفرزاده (۱۳۵۷) موسیقی‌دان، آهنگ‌ساز، نویسنده و پژوهشگر موسیقی است

خیلی دور نه خیلی نزدیک

هم ایرانی هم انیرانی[۲۰۱]

جستاری در ویژگی‌های موسیقایی آثار کلاسیک احمد پژمان

آروین صداقت‌کیش

خواه اولین قطعه‌ی احمد پژمان را کنسرتو برای ۹ ساز (۱۹۶۵) بدانیم خواه آن‌طور که از گفت‌وگوهای گوناگون او استخراج می‌شود آثاری چون در کنار جویبار، ترانه‌ی روستایی و... را [۲]، او حدود شش دهه است که بی‌وقفه به کار آهنگ‌سازی مشغول بوده است. کم‌وبیش از همان ابتدا و در اوان تحصیلات آکادمیک ویژگی‌های بااهمیت و هویت‌بخشی را می‌توان در آثار او یافت که اغلب از دیگر همتایان و هم‌دوره‌ها جدایش می‌کند. این ویژگی‌های متمایزکننده تا امروز به شکلی مبهم در آثار دیگر نویسندگان و اشارت دیگر موسیقی‌دانان (هنگام سخن گفتن درباره‌ی او) تا حدودی آشکار شده است. با این وجود به‌ندرت همین ویژگی‌ها در پرتو بررسی تحلیلی و دقیق آثار و درعین‌حال از چشم‌اندازی کلی نگریسته شده است. به احتمال زیاد جز دو نوشته که جمع‌بندی‌ای از ویژگی‌های موسیقایی آثار پژمان به دست می‌دهد (آن هم باز ذیل یک تحلیل موردی) و در بخش‌های بعد به آن‌ها می‌پردازیم، باقی ادبیات درباره‌ی کارهای او به آثار منفردش می‌پردازد یا تنها به عنوان وجه تمایز به این که او گاهی پیشگام بوده است (مثلاً نوشتن

اولین اپرای فارسی) بسنده می‌کند. پس اکنون هنگام آن است که این شکاف دست‌کم با کنارگذاشتن آثارش در موسیقی مردم‌پسند و تاحدودی موسیقی فیلم -که از یک سو مجالی فراخ‌تر می‌طلبد و از سوی دیگر یک‌پارچه آوردن‌شان سودی نمی‌افزاید بلکه مخل دقت نیز می‌تواند باشد- برای باقی کارها پر شود، درست هنگامی که در قالب دیگری (مثلاً گفت‌وگوها) هم چنان چشم‌اندازهای کلی‌ای از زبان خود آهنگ‌ساز در حال تکمیل و ترسیم است.

مبادی پژمان شدنِ پژمان

نخستین وجه تمایز بارز میان احمد پژمان و دیگر آهنگ‌سازان همانند او[۴] در آموزش است. او از یک‌سو به خوبی آموزش موسیقی ایرانی دیده بود و تا مدت‌ها در ارکستر موسیقی ایرانی می‌نواخت و از سوی دیگر هم موسیقی کلاسیک غربی آموخته بود. این مسئله‌ای است که میان هم‌نسلان او نسبتاً کمیاب است. کمیاب است به این معنی که تقدّم و تأخر این دو نوع آموزش معمولاً به این شکل رخ نمی‌داد یا اگر هم می‌داد نتیجه‌اش چیز دیگری بود. همتایان او سه دسته بودند:

۱- آن‌ها که به‌رغم دوزبانه بودن هرگز به طور مستقیم و عملی موسیقی ایرانی را تجربه نکردند و برای مثال سازی ایرانی نیاموختند. مثل پرویز محمود، مرتضی حنانه و... این دسته زبان موسیقایی دوم خود را به طور شهودی از زیستن در فرهنگ آموخته بودند یا به عبارت دقیق‌تر با آن آشنا بودند.

۲- آن‌ها که پس از آموزش موسیقی کلاسیک غربی و اغلب در جریان تغییرات دهه‌ی ۱۹۶۰ در خود اروپا و آمریکا به سراغ آموختن موسیقی دستگاهی یا سنت‌های دیگر در جغرافیای سرزمینی ایران رفتند. مثل هرمز فرهت، فوزیه مجد و...

۳- آن‌ها که از ابتدا آموزش‌شان موسیقی ایرانی بود و بعدها هم اغلب بومی

همان سرزمین ماندند مانند حسین دهلوی، فرهاد فخرالدینی و... . روشن است که او در هیچ‌کدام از این دسته‌ها قرار نمی‌گیرد. او نخست با ویلن موسیقی ایرانی آموخته بود و سپس موسیقی کلاسیک غربی و در نهایت هم قلمرویی را برگزید که کم‌وبیش میانه‌ی این‌ها بود. به بیانی در تعیین جایگاه نسبت به غرب -که میهن مسئله‌ی هویتی ما در عصر مدرن و به ویژه سده‌ی بیستم بود- از پویندگان راه سوم شد که ترکیب میان هویت خود و دیگری باشد[۵] (در برابر راه اول که سراپا فرنگی شدن و راه دوم که تماماً ایرانی ماندن بود).

با این‌همه این تنها نکته‌ی با اهمیت و خاص در آموزش پژمان نیست که هم توجه را جلب می‌کند و هم در آینده‌ی آهنگ‌سازی‌اش بازتابی می‌یابد بلکه دوره‌ی فراگیری موسیقی کلاسیک غربی او نیز حاوی چنین نکاتی است. احمد پژمان در دهه‌ی ۱۹۶۰ در وین آموزش دید، درست همان‌جا که میراث دومین مکتب شهر هنوز کاملاً زنده بود و میراث‌دارانش کرسی تدریس داشتند و سخت تأثیرگذار هم بودند. باز درست در همان هنگام که جریان‌های موسیقی مدرن پس از جنگ جهانی دوم یا اصطلاحاً آوانگارد در آلمان، فرانسه، ایتالیا و... در حد اعلای قدرت خود بودند. با این‌که او دست‌کم از درس هانس یلینک بهره‌مند شد اما سرانجام به تبعیت از سلیقه‌ی موسیقایی‌اش همه‌ی آن جریان‌ها را پس زد و در کارش هرگز به آن سو نرفت. در وجود او حتی دقتی وسواس‌گونه برای دوری جستن از این میراث غول‌آسا به‌چشم می‌خورد که واکنش‌هایی از ناتمام گذاشتن کلاس یلینک[۶] گرفته تا فاصله گرفتن با روش‌های آهنگ‌سازی بعضی از مهم‌ترین آهنگ‌سازان مدرن سده‌ی بیستم در او ایجاد می‌کند.

رد این واکنش‌ها را در سخنان او می‌توان یافت. مثلاً آن‌جا که می‌گوید: «اگر نیازی می‌دیدم یک فضای دیسونانس ایجاد کنم از شیوه‌ی فردی خودم استفاده کرده‌ام و لازم نبود ببینم شوئنبرگ از چه تکنیکی استفاده

کرده است.»[۷] یا آن‌گاه که با بیزاری از روند قطعه‌ی *سوناتین برای ویلن آلتو و پیانو*[۸] که تحت تأثیر یلینک نوشته شده بود یاد می‌کند یا حتی آن‌گاه که در دوره‌ی دوم آموزش‌اش در آمریکا تحت تعلیم موسیقی‌دانان آوانگاردی مثل اوساچفسکی قرار می‌گیرد، موسیقی الکترونیک می‌آموزد اما به گفته‌ی خودش از آن جز برای موسیقی فیلم استفاده‌ای نمی‌کند. اهمیت این نوع نگاه و سوگیری پژمان آن‌گاه آشکارتر می‌شود که بدانیم آن‌چه او در زمان تحصیل و بعدتر از آن اجتناب می‌کرد، نوعی جریان اصلی در آهنگ‌سازی بعد از جنگ جهانی دوم به شمار می‌رفت و گرویدن به آن تقریباً قابل مذاکره و اجتناب نبود[۹].

بااین‌حال چنین اجتنابی از کل میراث مدرنیسم موسیقایی برای هر دانشجوی آهنگ‌سازی در اروپای دهه‌ی ۱۹۶۰ اگر نگوییم غیرممکن دست‌کم بسیار دشوار بود. در آن دوران اگر کسی موفق می‌شد از گرانش یکی از غول‌های دوران‌ساز آهنگ‌سازی اجتناب کند هنوز غول‌های دیگری بودند که او را به سمت خود بکشند. پژمان نیز از این قاعده مستثنی نبود. کافی است نگاهی به کنسرتو برای ۹ ساز بیندازیم و ببینیم چگونه آهنگ‌ساز ایرانیِ در حال آموختن (حتی پیش از آن که سال‌ها بعد در جریان مرحله‌ی دوم تحصیلش از درس جک بیسن شاگرد بلا بارتوک بهره‌مند شود) تحت تأثیر بلا بارتوک قرار گرفته است[۱۰]. اگر کمی دقیق‌تر باشیم و به رابطه‌ی موسیقی پژمان با زمان نگاهی بیندازیم (چنان‌که در قسمت‌های پیش رو مختصراً چنین خواهیم کرد) یا به راهبرد کلی او برای برخورد با موسیقی فولک بنگریم سایه‌ی استراوینسکی، دیگر مرکز ربایشِ ابتدای سده‌ی بیستم را نیز می‌بینیم. این امر آن‌گاه روشن‌تر می‌شود که کاملاً در نظر بگیریم بهره‌گیری از موسیقی فولک در میان آهنگ‌سازان ایرانی هم‌سنخ پژمان از اول سده‌ی چهاردهم تا زمانی که او کار حرفه‌ای آهنگ‌سازی را شروع کرد یکی از بدیهی‌ترین روش‌های حفظ هویت در عین کار با زبان موسیقایی کلاسیک غربی به شمار می‌رفت. تفاوت

رویکرد آفرینشی او با رویکردهای تنظیمی دیگر همتایانش به عنوان زمینه بهتر تاثیر بارتوک و استراوینسکی را به نمایش می‌گذارد (به این مضمون بازمی‌گردیم). افزون بر این‌ها پژمان یک رویکرد دیگر را هم مدیون دنیای آوانگارد پس از جنگ جهانی دوم است. او نسخه‌ی مخصوص خودش را از چندسبکی به عنوان یک رویکرد بسیار شایع در آن دوران می‌سازد. نسخه‌ی مخصوص پژمان با قدری نسبی‌گرایی و گشودگی که ویژگی شخصیتی او است، نه به شکل مرسوم چندسبکی (هم‌زمانی چند سبک موسیقایی مختلف در یک قطعه یا مجموعه‌ای از قطعات) بلکه به شکل توانایی کارکردن در سبک‌ها و حتی گونه‌ها و قلمروهای موسیقایی کاملاً متفاوتی بروز پیدا می‌کند.

حال، گذشته از خود این نکات که قبلاً پراکنده به آن‌ها اشاره شده پرسش این‌جا است که بپرسیم همه‌ی این گِرَوِش‌ها و واگروش‌ها چگونه در یک کل منسجم برآمده از مجموع آثار احمد پژمان (آن‌چه سرجمع از ورای کارهایش تجسم او را برای تاریخ موسیقی ما می‌سازد) کارکردی می‌یابد. آن‌چه کلید فروگشاینده‌ی این قضیه است همان مفهوم راه سوم است. به بیان دقیق‌تر آهنگ‌ساز برای آن‌که بتواند به هدف نهایی‌اش برسد که نوشتن موسیقی بر اساس نوعی پنداشت از هویت موسیقایی ملی باشد، ناگزیر آن‌چه را به نظرش سازگار و سودمند می‌آمده گلچین کرده و آن‌چه را جز این بود کناری گذاشته است. راز همه‌ی استفاده‌کردن‌ها و استفاده نکردن‌های او از کهکشان تکنیک‌ها و رویکردهای ممکن در همین امر نهفته است. پس برای آن‌که بیش از این‌که تاکنون دیده‌ایم ویژگی‌های کار و گرایش پژمان را ببینیم باید به جست‌وجوی این برویم که این هویتی که هسته‌ی مرکزی راه سوم او است دقیقاً چیست و چگونه در کارش بروز پیدا کرده است.

هویت و نمودهای آهنگ‌سازانه‌ی آن

هویت موسیقایی در اوایل تا حتی میانه‌ی سده‌ی حاضر نزد اهل موسیقی ما (مخصوصاً آن‌ها که با ابزارهای موسیقی کلاسیک غربی کار می‌کردند) به ساده‌ترین شکل معنایی معادل این داشت که بتوانند موسیقی‌شان را شناسنامه‌دار کنند. آن‌ها اغلب آرمان آفریدن نوعی سبک موسیقایی را در ذهن داشتند که ضمن آن‌که بر بستر موسیقی کلاسیک غربی واقع شده کاملاً از سبک‌ها و مکتب‌های دیگر آن موسیقی متمایز باشد. این بازتابی به تأخیر افتاده از همان مسئله‌ی نهضت‌های موسیقی ملی در اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم در بعضی کشورهای اروپایی بود و آرمانی‌ترین مثالش نزد موسیقی‌دانان ایرانی مکتب ملی روس.

بااین‌که مفهوم کلی هویت به این طریق نزد آهنگ‌سازان ما تا اوایل دهه‌ی ۱۳۴۰ کم‌وبیش مورد توافق بود اما رویکرد جزئی به مصالح موسیقایی و باقی مسائل تکنیکی میان آهنگ‌سازان مختلف تفاوت‌هایی می‌کرد. اگر بحث‌های مربوط به آرزوی دستیابی به نوعی مکتب ملی (یا به اصطلاحِ مرسوم اوایل سده‌ی ۱۴ بین‌المللی شدن موسیقی) را در نظر بگیریم و آن‌گاه سویه‌های دیگری از ویژگی‌های کار پژمان رخ می‌نماید؛ خواهیم دید که او در این مورد هم از آن‌چه جریان اصلی یا نگاه مسلط بود (دست‌کم از بخشی از آن) فاصله می‌گیرد.

در فاصله‌ی دهه‌ی ۱۳۰۰ تا آستانه‌ی دهه‌ی ۱۳۴۰ ذیل بحث‌های مربوط به چگونگی راه دادن موسیقی ایرانی به زبان موسیقی کلاسیک غربی یا همان بین‌المللی کردن موسیقی ایرانی مهم‌ترین مسئله، مسئله‌ی بافت است. در حقیقت از دید آهنگ‌سازان و نظریه‌پردازان آن روزگار از میان مؤلفه‌های موسیقایی بافت (عمدتاً عمودی) بود که هیچ ریشه و مشابهی در موسیقی خود ما نداشت. پس باید برای این‌که بتوان از عناصر موسیقایی ایرانی استفاده و موسیقی حاصل را هویت‌نما کرد، تکنیک‌هایی مختص آفرینش بافت در موسیقی ایرانی گسترش یابد.

در این میان دو بحث اصلی درگرفت که یکی هم سویه‌های تئوریک داشت و هم سویه‌هایی در تکنیک‌های آهنگ‌سازی و دیگری بیشتر موضوع انتخاب رهیافت‌ها و تکنیک‌های آهنگ‌سازانه بود (و البته تا حدودی مرتبط با اولی). بحث اصلی اول -که حتی پس از گذشت یک سده هنوز هم گاهی پژواکش در دنیای موسیقی ما شنیده می‌شود- به وجود آوردن «هارمونی ایرانی»[11] بود. و بحث اصلی دوم تحت دوگانه‌ی «هارمونی یا کنترپوان» شناخته می‌شد. در حقیقت در بحث دوم بعضی آهنگ‌سازان و نظریه‌پردازان که از آفریدن نوعی روش نظری کامل برای هم‌نشین کردن ملودی‌های ایرانی با بافت هوموفونیک ناامید شده بودند راه گشودن گره چندصدایی در موسیقی ایرانی را رفتن به سوی بافت پولی‌فونیک و استفاده از کنترپوان می‌دیدند هرچند برخلاف جست‌وجوی دامنه‌دار و حتی گاه پرسروصدا برای «هارمونی ایرانی» این‌جا دیگر سخن چندانی از جست‌وجو برای «کنترپوان ایرانی» به میان نیامد.

احمد پژمان به عنوان آهنگ‌ساز نسلی که بخشی از این جدل‌های تئوریک را دست‌کم میان نسل استادانش دیده بود در برخورد با همه‌ی این مسائل رویکرد و راهبرد کلی آزادتری را برگزید. چنان‌که خواهیم دید در برخورد با مواد و مصالح مرتبط با موسیقی ایرانی بنا بر شرایط گاه بافت هوموفونیک برگزید گاه بافت پولی‌فونیک. در آثار او نه اصراری بر اولی می‌بینیم و نه دومی بلکه کاراکتر تم‌ها، ویژگی مُد هر یک از ملودی‌ها، طرح کلی قطعه و مسائلی مانند این‌ها در انتخاب هر یک تعیین‌کننده‌تر است.

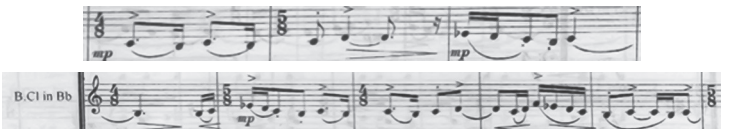
پژمان نه‌تنها به این راه‌ها نرفت و تلاشی نظری برای درانداختن یک طرح یک‌پارچه (حتی به شکل تلویحی و در عمل آهنگ‌سازی‌اش) نکرد بلکه بعدها به صراحت چنان رویکردهایی را حتی ناقض آزادی آهنگ‌ساز و باعث محدودیت می‌دید:

«هر آهنگ‌ساز خوش‌ذوقی هارمونی ویژه‌ی خودش را پیدا می‌کند. آقای

حنانه اعتقاد به هارمونی روی فاصله‌ی چهارم داشت، ولی نمی‌توان برای همه‌ی آثار فرمول نوشت. اگر آهنگ‌ساز پیرو یک مکتب خاصی باشد، موسیقی‌اش محدود می‌شود.»[۱۲]

حال اگر این سرزمین اصلی بروز هویت درگفتمان موسیقایی نسل او، یعنی نظریه‌پردازی برای بخشیدن بُعد عمودی به هر کالبدی که بر استخوان‌بندی مُدهای ایرانی بنا می‌شد، دستمایه‌ی کارش نبود پس می‌توان پرسید او هویتی را که امروزه درگفته‌هایش آن‌همه از آن سخن می‌گوید و بر آن تأکید می‌ورزد ازکدام منابع تأمین می‌کرد؟ به‌طور خلاصه و بیش از هر چیز از تم/ ملودی‌ها (افسر سر موسیقی ایرانی و البته مهم‌ترین عنصر در آثار او)، ریتم‌ها و در مورد آثار همراه باکلام، رقص یا نمایش (اپرا، باله و ...) موضوع‌ها، رخ‌دادها و افسانه‌های فرهنگ ایرانی. اگر این سرچشمه‌ها را به همین شکل تعریف‌وار بنگریم آن‌ها را تقریباً درکار همه‌ی آهنگ‌سازان هم‌عصر او خواهیم دید. استفاده از این منابع تمایزی ایجاد نمی‌کرده و نمی‌کند. تفاوت پژمان در این است که این منابع را برداشت و نقل نمی‌کند بلکه خلق می‌کند[۱۳] (به ویژه وقتی پای ملودی در میان باشد). در حقیقت او با توجه به سابقه‌اش در موسیقی ایرانی توانایی آفریدن عناصر موسیقایی‌ای را دارد که رایحه‌ای از ایرانی بودن در آن شنیده می‌شود (یا به قول کیاوش صاحب‌نسق باعث شود انگاره‌های ایرانی به گوش مخاطب تلنگری بزند[۱۴]). از دیدگاه او -که می‌توان در مجموعِ آثارش رصد کرد- بر حضور همین رایحه هم پافشاری و تعصبی نیست که اگر جز این بود پیوستگی اندیشه‌ی موسیقایی‌اش در ارتباط با راه سوم قطعاً مخدوش می‌شد. او حتی کم‌شمار ملودی‌های شناخته‌شده‌ای را که در آثارش آورده است به شکلی دگرگون و پنهان کرده که اصلاً شکل یک نقل مشخص را ندارد. بعضی مثال‌های بارزش میزان‌های ۱۵۵ تا ۱۶۲ امپرسیون که تمی برداشت‌شده از موسیقی مطربی به شکلی موفق با دگره‌سازی در بخش ویلن‌ها پنهان شده است[۱۵] یا از میزان ۱۶۳ سورانِ دیورتیمنتو که تمی

شبیه ترانه‌ی فولک دختر بویراحمدی در بخش ویلن اول ظهور می‌کند، نیمه‌کاره می‌ماند، در بازی بافت پولی‌فونیک خرد می‌شود و در نهایت هم نیمه‌ی دومش سر نمی‌رسد، شنونده را منتظر باقی می‌گذارد و بر اساس همان نیمه‌ی اول ملودی پرداخت می‌شود و به راه خود می‌رود. همچنین است تمی که از میزان ۲۱۵ رقص روستایی از قطعه‌ی طرح‌های سمفونیک کلارینت باس در سی بمل سولو می‌نوازد. این تمی است که به آسانی ذهن را معطوف ملودی بسیار شناخته‌شده‌ی فولک بلال بلالُم می‌کند و مانند بسیاری از رویدادهای مشابه در آثار پژمان پا پس می‌کشد و گره نهایی آشنایی را نمی‌گشاید، تمی است که هم آشناست و هم به آسانی نمی‌شود منشأش را پیدا کرد.



نمونه‌ی ۱

به‌این‌ترتیب هویتی که او به کالبد آثارش می‌دمد از خودش برمی‌خیزد. و این خودِ در میانه ایستاده فاصله‌اش را به نحوی یا بهتر بگوییم به هر نحوی با هر دو سوی این میانه نگه‌می‌دارد. این همان امر است که موجب می‌شود محمدرضا فیاض درباره‌ی او بگوید: «ملودی‌های پژمان غالباً به نحوِ خاص و غریبی ایرانی صدا می‌دهند و ایرانی صدا نمی‌دهند»[۱۶]. از یک‌سو دامنه‌ی چنین حفظ فاصله‌ای برای او چنان گسترده است که حتی هنگام آفریدن عیاران برای سازهای ایرانی و آن‌گاه به‌قول خودش می‌خواسته «واقعاً موسیقی ایرانی» بنویسد نیز از دست نمی‌رود. از سوی دیگر تسلطش (حتی

نوعی تسلط شهودی فرهنگی بر منابعی که قاعدتاً نمی‌باید با آن آشنا باشد) بر امکانات مُدال و ... چنان است که او را عملاً به کشف بعضی از پیش رخداده‌ها در موسیقی ایرانی می‌رساند[۱۷].

این نوع میانه راگرفتن یا میانه‌روی نسبت به عناصر موسیقی ایرانی (مخصوصاً موسیقی دستگاهی) که کم‌وبیش همه‌ی نویسندگان درباره‌ی آثار پژمان بر سر آن توافق دارند[۱۸] نه‌تنها در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۳۴۰ و دهه‌ی ۱۳۵۰ تا پیش از انقلاب -که رفتار و کردار هنجارینِ قابل یافتنی بود- سرلوحه‌ی کار پژمان بود بلکه پس از آن و هنگامی که پس از انقلاب توجه به سنت موسیقایی افزون و سایه‌ی نهضت بازگشت بر سرگونه‌های موسیقایی دیگر گسترده شد نیز همچنان در کارش مشهود ماند[۱۹]. چنان که خود در این باره می‌گوید: «من هیچ تلاشی ندارم که عین موسیقی سنتی ایرانی -ردیف- را در کارم استفاده کنم و فقط تا اندازه‌ای که رنگ و بوی موسیقی ایرانی بدهد استفاده می‌کنم.» این بار هم او متمایز می‌ماند حتی با این که می‌دانیم مدتی هم تلاش کرده بود مستقیماً با آموختن یک ساز به موسیقی دستگاهی هم نزدیک شود.[۲۰]

برای آن‌که تجلی و تداوم تمایز را ببینیم کافی است ناگهان رستخیز (۱۳۸۶) او را با دلاور سهندش (۱۳۴۷) از این بابت مقایسه کنیم و ببینیم چگونه بر یک بازه‌ی چهل‌ساله رهیافت هویتی اصلی‌اش ثابت مانده است.

برخورد پژمان با عناصر هویت‌ساز برخورد آهنگ‌سازی است که خودش را صاحب آن‌ها می‌داند نه به این مفهوم که گنجینه‌ای از اشیاء دارد و چون مالکی حق دارد به هر شکل از آن‌ها بهره بردارد بلکه به این معنی که این عناصر متعلق به درون او شده‌اند. او می‌تواند برای یک ترکیب سازی برآمده از موسیقی کلاسیک غربی طوری بنویسد که ایرانی بودنش احساس شود. درست در همین نقطه است که می‌توان به آهنگ‌سازان تأثیرگذار بر او بازگشت و دید چگونه او علاوه بر تأثیرپذیری‌های تکنیکی -که بعد به آن‌ها می‌پردازیم- به شکلی بنیادین هم تحت تاثیر استراوینسکی قرارگرفته است.

همان‌طور که او می‌توانست مثل یک موسیقی‌دان محلی روس یا حتی موسیقی‌دان فرضی بربر فکر و خلق کند بی‌آن‌که مستقیماً هیچ ملودی روسی یا بربری‌ای را نقل کرده باشد پژمان هم می‌تواند موسیقی‌ای بیافریند که حتی لزوماً روابط خطی‌اش تماماً منطبق بر موسیقی‌های شناخته‌شده‌ی ایرانی نباشد اما همچنان ایرانی هم صدا بدهد. نباید فراموش کرد که بروز بیرونی همین توانایی باعث می‌شود افراد مختلف بسته به جای ایستادن خودشان موسیقی او را ایرانی، ایرانی‌تر، ناایرانی و ... بپندارند.

رویکردها و رهیافت‌های آهنگ‌سازانه

ویژگی‌های سبکی آثار پژمان فارغ از تنوع بسیار چشمگیر گونه‌شناختی‌شان دست‌کم دو بار به شکلی فشرده برشمرده شده است یک بار به قلم امیرحسین اسلامی[۲۱] (بیشتر متمرکز بر سویه‌های عمودی بافت) و دیگر بار به قلم محمدرضا فیاض (بیشتر متمرکز بر سویه‌های افقی بافت) و هر دو بار در جریان پرداخت خیلی محدود به قطعات مشخص. آن‌چه در موسیقی پژمان، حتی بدون آنالیز بسیار گسترده‌ی یک یا مجموعه‌ای از کارهایش کاملاً مشخص است اهمیت بعضی از عناصر موسیقایی نسبت به بعضی دیگر است و البته چه این‌ها چه عناصری که به نظر در درجه‌ی اهمیت پایین‌تری قرار می‌گیرند بسیار درهم‌تنیده و گاهی غیر قابل تفکیک‌اند.

در موسیقی او بیش از هر چیز ملودی به چشم می‌آید و خودش هم همه جا به کردار و به گفتار بر آن تأکید می‌کند. تلاش ثمربخش او برای آفریدن ملودی‌های هر چه مستحکم‌تر و زیباتر و البته درعین‌حال ژرف‌تر در اغلب کارهایش (شاید تا حدودی جز بعضی آثار دوره‌ی نیو ایج او که پرداخت‌شان الزامات جداگانه‌ای را طلب می‌کرده) مشهود است. اما ملودی‌پردازی‌های او از آن نوع نیست که به اصطلاح برای در خاطر ماندن و زمزمه کردن طراحی

شده باشد. شنونده را در پی خود می‌کشد اما نه به این مفهوم. علت به گمان من در نوع گستراندن ملودی در زمان مربوط است و البته منبع ارادت نمادین او یعنی بتهوون.

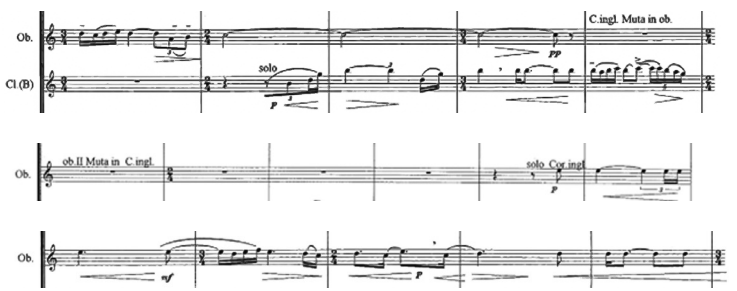
پژمان خود درباره‌ی ملودی‌هایش می‌گوید:

«من ملودی مستقیم به‌کار نمی‌برم. تکه‌هایی از موسیقی را به صورت موتیف به‌کار می‌گیرم و شروع به کار می‌کنم. [...] با موتیف یک جمله می‌سازم. بعد از آن جمله‌ای متضاد می‌سازم. [...] پس از آن با تکنیک‌های آهنگ‌سازی دِوِلُپمان می‌کنم.»[۲۲]

این گزین‌گویه گرچه بیشتر درباره‌ی نقل مصالح موسیقایی از فرهنگ ایرانی اما اولاً بخش بزرگی از کلیت روند کار پژمان را روشن می‌کند ثانیاً یادآوری‌ای قوی می‌کند بر گرایش‌اش به همان منبع ارادت و نحوه‌ی رشد ملودی. پژمان نه‌فقط هنگام نقل بلکه هنگام آفرینش بدون نقل هم ملودی لُخت و یک‌پارچه به قصد تمام‌بودگی نمی‌نویسد و همچنین بی‌توجه از سلسله‌مراتب واحدهای ساختاری ملودی نمی‌گذرد. تقریباً همیشه کار را با واحدهای کوچک مثل فیگورها و موتیف‌ها شروع می‌کند (همان‌طور که خودش جاهای مختلف اشاره می‌کند بتهوون یک موتیف را می‌گرفت و سراسر قطعه‌اش را از آن می‌ساخت) به تم می‌رسد و از آن‌جا حوزه‌های بزرگ‌تر ملودیک را شکل می‌دهد که ممکن است به‌رغم این ساختار سلسله مراتبی انسجام بی‌اندازه‌ای داشته باشند و دیگر به شکل تکه‌هایی از واحدهای سازنده‌شان شنیده نشوند.

درکار او موتیف‌ها پس از ظاهر شدن به انحاء مختلف گسترش پیدا می‌کنند. اغلب واریاسیون‌هایی از آن‌ها ساخته می‌شود (و گاه بسیار خزنده)، حرکت‌های ایمیتاسیونی در بافت عمودی تداوم در عین انسجام‌شان را تأمین می‌کند، ریتم و سرعت‌شان دستخوش انواع دگرگونی‌ها می‌شود و در نهایت به شکل‌هایی برآمده از تکنیک‌های آهنگ‌سازی موسیقی

کلاسیک غربی بسط پیدا می‌کنند. با این‌که این شکل طول‌بخشی به مصالح مقتصدانه‌ی اولیه امکانات متنوعی را پیش رو می‌گذارد و راه را بر فرسودگی آن‌ها در اثر مصرف بیش از حد تا حدود زیادی می‌بندد اما پژمان آن‌قدر دل‌بسته‌ی جریان جویبار مانند موسیقی است که به همین مقدار هم رضایت نمی‌دهد و به سراغ تضاد می‌رود. او استاد تضادهاست و هر لحظه آماده است جریان قطعه‌اش را با گردشی ناگهانی متحول کند. تضادهای دستمایه‌ی کار او تنها در بعد ملودیک رخ نمی‌دهد بلکه جایگاه‌های دیگری نیز دارند که به زودی خواهیم دید. حتی در سپیده‌دم کارهایش یعنی راپسودی (۱۳۴۴) تضاد به عنوان عنصر چیره به روشنی در دید می‌آید. از تضاد عاطفی میان شکوه ۱۰ میزان اول با آرامش تداوم تم در خط ابوا و بعد کلارینت (تضاد در رنگ‌آمیزی و دینامیک) که بگذریم فضایی که پس از آغاز الگرو در میزان ۴۱ در بخش زهی پدیدار می‌شود تضاد را به بارزترین شکل به‌رخ می‌کشد. نوع فیگورهایی که تضاد را می‌سازد یکی از ویژگی‌های کارهای پژمان است؛ فیگورهای ملودیکی با تأکیدهای متریک-ریتمیک نامتقارن، غیرمنتظره گاه سنکوپ‌دار و البته قویاً برانگیزاننده (نمونه‌ی ۲ در برابر نمونه‌ی ۳).



نمونه‌ی ۲

نمونه‌ی ۳ [۲۳]

نه تنها در قطعه های این دوره ی پژمان از جمله در کنسرتو برای ۹ ساز (۱۳۴۴) و اوورتور پارسیان (۱۳۴۵) عیناً همین برخورد به چشم می خورد و برای مثال فقط اندکی بعد از چند میزان آغازین پارسیان آن چه در ترمولوی خط ویلن ها آماده سازی شده است در تضاد با آغازِ کند رونده و کم چگال ناگهان به جریانی تند رونده و چگال تر براساس فیگورهای مشابه با یک چهارمضراب می رسد که الگوی نامتقارن تأکیدهای متریکش بارزترین ویژگی شخصیتی اش است، بلکه همین نوع تضادها را در آثار تقریباً چهار دهه بعد او هم می توان رصد کرد. کافی است به ناگهان رستخیز نگاهی بیندازیم و ببینیم چگونه همین نوع تضاد پس از رسیدن به الگرو (میزان ۳۰) و در عمل پس از ظهور تام و تمام فیگور هشت ضربیِ تا اینجا آماده شده در بخش تنور و باس کرو آغاز دوباره ی کلام (میزان ۳۹) قطعه را به پیش می رانَد (نمونه های ۴ و ۵).

نمونه‌ی ۴

نمونه‌ی ۵

یا کافی است به دیورتیمنتو (۱۳۹۵) بذل توجهی بکنیم و ببینیم در سوران چگونه برعکس عمل می‌کند و از صد میزانِ پرتحرک به کم‌تحرک در میزان ۱۰۲ می‌رسد و دوباره در میزان ۱۴۸ به فیگورهای متحرک و کاملاً مرتبط با شروع سه نتی موتیف‌های ویلن اول در بخش میانی بازمی‌گردد.

نکته‌ی بسیار مهم در تحلیل این نوع تضادسازی این است که بدانیم اولاً حتی همراهی با کلام هم نزد پژمان مانعی برای آن به شمار نمی‌رود و ثانیاً اگر نخواهیم ادعا کنیم الگوهای پرتحرک‌ترکه لاجرم در پی الگوهای کم‌تحرک اولیه می‌آید در سطح فیگور مشابهت قوی با یکدیگر دارد دست‌کم باید بپذیریم که از لحاظ کاراکتر بسیار به هم شبیه و نشان نوعی انسجام روش آهنگ‌سازی و سلیقه‌ی آهنگ‌ساز است (چنان‌که انواعی از الگوهای ملودیک مشابه این‌ها را حتی می‌توان در تضادسازی‌های آثار به نیو ایج/تلفیقی پژمان هم جست: مثلاً در سپیده‌دم از مجموعه‌ی سایه‌های خورشید).

مصالح دو سوی این نوع تضادها عمدتاً پیوند وثیقی با یکدیگر دارند و از بررسی‌شان همان شیوه‌ی گسترش ملودی/ملودی‌پردازی براساس واحدهای ساختاری خُردتر را می‌توان دید. همان‌طورکه یک فیگور چهار نُتی در ابتدای کنسرتو برای ۹ ساز نه‌تنها میزان‌های اولیه را در حرکتی ایمیتاسیونی شکل می‌دهد بلکه با نوعی دگره‌سازیِ بعید فیگورهای پایه‌ی بخشِ متضاد را هم فراهم می‌آورد.

افزون بر خود ملودی و اوصافش هنگامی‌که دل‌بستگی پژمان را به هویت و موسیقی ایرانی به یاد آوریم سنتز این دو مؤلفه‌ی ناگزیر راه را به سوی توجه به سازمان‌دهی مُدال-تنال قطعات می‌کشاند. و چه چیز در ملودی‌های ایرانی هویت‌بخش‌تر از سامانه‌های مُد است؟ آهنگ‌ساز از اغلب امکانات اصلی مُدال (مقام‌های اصلی دستگاه‌ها) موسیقی ایرانی در قطعاتش بهره می‌برد البته تا آن‌جا که تنگناهای به‌کارگیری این مُدها در شکل‌های تعدیل‌شده‌شان اجازه

می‌دهد. به شکلی آماری با فاصله‌ای نسبی چهارگاه، همایون، بیات اصفهان و نوا در آثار او به چشم می‌خورد. چنان انتخاب‌هایی با توجه به اجبارهای بافت عمودی، امکانات اجرایی ارکسترها و عوامل تئوریک دیگر طبیعی و حتی تکراری جلوه می‌کند اگر ندانیم یا نبینیم که پژمان نگاهی کاملاً مُدال به این نوع سازمان‌دهی نواک دارد. در حقیقت او برخلاف بسیاری همکاران و هم‌دوره‌هایش ملودی‌های موسیقی ایرانی را در سلول‌های مُدی برگرفته از خود دستگاه‌ها درک می‌کند و به‌کار می‌بندد نه در قامت یک شبه‌گام تُنال[۲۴]. بااین‌حال منطقش برای به‌کارگرفتن مُدها مختص خودش است و این مختص بودن تا حد زیادی به مُدگردی و رابطه‌ی کلیت اثرش با آن مُدهای ایرانی بازمی‌گردد و باز هم تضاد.

به این معنی پژمان به ندرت قطعه‌ای دارد که بتوان آن را صرفاً و در تمام لحظات در یکی از مُدها یا دستگاه‌ها به شمار آورد (شاید تنها در بعضی قطعه‌های نیو ایج/تلفیقی‌اش به چنین فضایی نزدیک می‌شود). در عوض او ملودی‌های مبتنی بر مُدهای ایرانی را به‌مجرد آن‌که به حد بازشناسی مدال می‌رسند ترک می‌کند و به فضای مُدی دیگری می‌رود تا از یکنواختی و فرسودگی باقی ماندن در یک مُد پیشگیری کند (برای یک نمونه‌ی به‌راستی مرزی کافی است آخرین میزان‌های پیش از آغاز بخش متضاد پرتحرک در کنسرتو برای ۹ ساز توجه کنیم که چگونه چهارگاه به قدر یک فیگور سه نتی دو بار پشت سر هم ظاهر و فوری دور می‌شود و مثل جرقه‌ای می‌گذرد). او این‌کار را در حرکت‌هایی انجام می‌دهد که هم از مدال به تنال و برعکس عمل می‌کنند (مثل نمونه‌ی قبلی) و هم میان خود مُدهای مختلف ایرانی با کرسی‌های یکسان انتقال می‌یابند (مثل عبور از شورسل به ماهورسل در حد فاصل میزان‌های ۶۲ تا ۶۸ قطعه‌ی کرال ای یارا) یا میان مدهای یکسان اما با کرسی‌های متفاوت با چرخه‌های چهارم و پنجم (مثل چرخه‌ی همایون‌های می، سی، فا دیز، دو دیز در میزان‌های ۱۰۱ تا ۱۷۰ راپسودی) یا میان مُدهای

از هر نظر متفاوت (مثل حد فاصل میزان‌های ۳۱ تا ۳۷ قطعه‌ی کرال آینه با گردش از شوشتری سی به نوای می و میزان‌های ۶۷ تا ۹۵ همان قطعه با گردش از نوای می به افشاری سل). با چنین روش‌هایی در حقیقت پژمان نوعی پرده‌گردانی را در استفاده‌اش از مصالح مُدال موسیقی ایرانی پیش می‌گذارد که در شکل‌های کلاسیک موسیقی دستگاهی (سیرها یا چرخه‌های شناخته‌شده‌ی مُدال) کم‌تر مرسوم است.

حتی اگر مُدگردی‌های سریع را نیز نادیده بگیریم باز هم عامل مهم دیگری وجود دارد که بازشناسی مُد را اغلب کم‌رنگ می‌کند. از میان پارامترهای هویت‌بخش هر مُد یعنی نسبت فواصل، سلسله‌مراتب اهمیت/نقش درجات و سیر نغمگی و حتی در بعضی خوانش‌های بسیار وفادارانه به متن ردیف، نقش‌مایه‌های ملودیک، پژمان بیشتر با اولی و دومی سروکار دارد، به سومی به‌ندرت التفاتی می‌کند و تقریباً هرگز به سراغ چهارمی نمی‌رود[۲۵]. بر همین اساس هنگامی که از زمین موسیقی ایرانی به آثار او بنگریم مُدها را در آن‌ها دارای قابلیت تفسیرهای دوگانه می‌یابیم. به عبارتی نه آن‌قدر مؤلفه‌های مُدال سُلبی درکارش به چشم می‌خورد که همه‌ی تحلیل‌گران را با اطمینان خاطر کامل متقاعد کند این فلان ساختار در فلان دستگاه است و نه آن‌قدر فقدان مؤلفه‌های مُدال ایرانی درکارش پررنگ است که به‌کلی بتوان رأی بر مثلاً غربی بودن‌شان داد[۲۶].

بااین‌حال به نظر می‌رسد این تمایزها برای او کافی نبوده است زیرا پا را فراتر می‌گذارد و با گوشه‌ی چشمی به پلی‌مُدالیته‌ی قرن بیستمی، هم به شکل هم‌زمان و در لایه‌های مختلف اثرش (عمدتاً در حرکت‌های ایمیتاسیونی) مُدهای مختلف را هم‌زمان می‌آورد و هم در ساختار کلاژی پُلی‌کوردها یا آلتراسیون آکوردها رد پای آنها را ثبت می‌کند. درست مثل آن هنگام که پس از میزان ۵۲۰ باله‌ی امپرسیون ویولاها و بخشی از ویلنسل‌ها موتیفی را در بیات اصفهان می و بخش دیگر ویلنسل‌ها و کنترباس‌ها همان تم را در بیات

اصفهان لا می‌نوازند[۲۷] یا آن هنگام دیگرکه در راپسودی از میزان ۱۰۱ تا ۱۰۸ هم‌زمان کانون‌های مُدال همایون می و سی فعال است[۲۸].

هارمونی پژمان کم‌وبیش خاص خود او است گرچه میزان تمایزش به اندازه‌ی مؤلفه‌هایی که تا اینجا برشمرده شد نیست و بیشتر تابع وضعیت تونال-مُدال، ریتم، چگالی و رفتار ملودی قطعه است تا یک مجموعه رهیافت‌های تثبیت‌شده و به بیان درآمده. همان‌طورکه در بخش پیشین مقاله اشاره‌ای شد او این نوع دستگاه‌مندی را مخل رهایی مطلوب برای آهنگ‌سازی می‌دانست، مخصوصاً اگر به شکل فرآورده‌ی یک فعالیت نظری پدید آمده و به نوعی شالوده‌ی دستوری بدل شده باشد. از همین رو جز برخورد هموفونیک با مُدهای برداشت‌شده از موسیقی دستگاهی که گاه الزامات ساختاری‌شان آهنگ‌ساز را وامی‌دارد مناسبات هارمونی تنال (یا حتی نمونه‌های نوتنال قرن بیستمی) را نادیده بگیرد و پس از مراجعه به درجات با اهمیت مُد برای شکل دادن به ساختار آکورد او را به سوی نوعی هارمونی غیرتریادی رهنمون می‌شود (و درنتیجه می‌شود از دل آن نوعی روندکلی هارمونی استخراج کرد)، دستگاه‌مندی دیگری در بافت عمودی کارهایش به چشم نمی‌خورد. او خود درباره‌ی هارمونی کارهایش می‌گوید: «برای این‌که به یک هارمونی متفاوت و نزدیک به موسیقی ایرانی برسم، بیشتر از تِبِرس‌ها با اضافه شدن نت‌های افزایشی و یا ترکیب دو تریاد با فاصله‌ی دوم (کوچک و بزرگ) و یا از تریتُن‌ها استفاده نموده‌ام»[۲۹].

با این‌که بخشی مهم از تضادهای مورد علاقه‌ی پژمان خود را در چگالی، تمپو و شکل فیگورهای ریتمیک/ملودیک نشان می‌دهد اما ظهور این تضاد یا به عبارتی بازی ماهرانه‌ی آهنگ‌ساز با دوگانه‌ی وحدت/تنوع منحصر به این عوامل نیست. در جاهای دیگر هم می‌توان آن‌ها را جست. کافی است ارکستراسیون او را بنگریم. او به تمامی از رنگ‌آمیزی برای خلق تنوع و تضادهای مورد علاقه‌اش بهره می‌برد. گاه برای چندین میزان بارها و بارها تم

یا فیگوری را تکرار می‌کند بدون آن که شنونده احساس کند در یک چرخه‌ی تکرار گرفتار شده و دل‌زده شود (مانند آن‌چه از میزان ۱۶۰ تا ۲۰۰ رقص روستایی بر سر بازگشت به فیگور اولیه‌ی قطعه می‌آید و به شکلی چرخشی میان سازهای مختلف تکرار می‌شود). به روشنی می‌توان دید که این ازجمله همان تاثیرپذیری‌ها یا مشابهت‌های تکنیکی است که کار این آهنگ‌ساز با استراوینسکی دارد.

افزون بر این، پژمان آهنگ‌سازی است که هم جرأت آزمودن ترکیب‌های نامتعارف در سازبندی قطعاتش را دارد (مثل نوشتن برای سازهای ایرانی و حتی هندی و آفریقایی در بعضی قطعات جدیدترش) هم توان آفریدن ترکیب‌های زیبا از دل چیدمان‌های ارکستری استاندارد. یکی از اوج‌های این مهارت را می‌توان در رنگ‌آمیزی امپرسیون دید از میزان ۴۴ تا ۶۱ هنگامی که مُد چهارگاه به شکلی در میان سازهای ارکستر خُرد و تا حدودی پنهان شده است. به این‌ترتیب بازشناسی مُدالِ ملودی هر لحظه از بخشی از ارکستر سر می‌زند و این احساس را به شنونده القاء می‌کند که مُد از دست می‌لغزد و می‌گریزد مثل سایه‌ای که موج می‌زند و کم‌رنگ و پررنگ می‌شود. یا در بخش ابتدایی رقص روستایی از طرح‌های سمفونیک هنگامی که از میزان ۱۹ به بعد ویبرافون تک‌نت‌هایی را در همراهی ابوا مؤکد می‌کند و در ادامه همان رویداد موسیقایی با تغییر نقش سازها و جابه‌جایی‌شان میان بخش‌های مختلف ارکستر می‌چرخد یا از میزان ۱۲۵ تا ۱۳۹ همان قطعه ترکیب غریب و درعین‌حال بسیار ضرباهنگین تُم‌تُم باگلیساندوهای دوبلِ هارپ (نمونه‌های ۶ و ۷).

نمونه‌ی ۶[۳۰]

نمونه‌ی ۷

آخرین و البته یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار پژمان که خود را به عنوان آشکارترین مُهر کار او شناسانده است ساختار دیرندی-تاکیدی موسیقی احمد پژمان یا به عبارتی مسائل مربوط به ریتم و متر در کار او است. این ویژگی‌ها مخصوصاً اگر زمان و مکان ساخته‌شدن آثارش را در نظر بگیریم چنان بدیع و مختص خود او هستند که هر تحلیل‌گری را بر سر دوراهی انتخاب میان ملودی و ریتم (به عنوان مهم‌ترین عناصر در کار) حیران می‌گذارند[۳۱].

اگر برای آخرین بار به سرچشمه‌های قرن بیستمی گرایش احمد پژمان بازگردیم اهمیت این مؤلفه‌ی پایانی روشن می‌شود؛ الگوهای نامتقارن دیرندی-تاکیدی در موسیقی بارتوک و به خصوص استراوینسکی جایگاهی والا اشغال می‌کند. آثار پژمان را هم که می‌شنویم طیف بزرگی از نامتعارف‌بودگی ریتمیک گوش را می‌نوازد. بخش‌هایی از قطعات که به قول خود او «ریتمیک‌تر» است بلافاصله ذهن شنونده را به سراغ مترهای نامتقارن می‌برد اما این تنها بخشی از لایه‌های رویی ماجرا است. از یک سو پژمان می‌تواند در یک مترِ از لحاظ تئوریک کاملا متقارن مثل ۴/۴ فیگورهای ریتمیکی بنویسد که کاملا تقارن را به‌هم بزند و از سوی دیگر بازی‌های میان ریتم و متر او مخصوصاً وقتی بُعد بافت عمودی هم به پارامترهای آن اضافه می‌شود می‌تواند بسیار پیچیده و جذاب باشد.

پژمان این ویژگی را به عنوان یکی از معدود ویژگی‌های مربوط به موسیقی قرن بیستم که درکارش جذب شده با خود به فضای موسیقی ایران آورد. برای دیدن اولین جوانه‌های این شکل از برخورد با ریتم و متر باید تا اولین قطعه‌های او به عقب بازگردیم و ببینیم چطور در دل یک ۴/۴ ساده درست هنگامی که اولین تضادهای ملودیک از میزان ۴۱ پدیدار می‌شود آن‌همه پادتقارن به کمک لایه‌های متعدد بافت عمودی در قطعه ظهور می‌کند.

گرچه مطالعه‌ی جامعی در این باره وجود ندارد اما پژمان به احتمال زیاد از اولین آهنگ‌سازان ایرانی است که به سوی چنان شکل‌هایی از رابطه‌ی ریتم و متر در قطعه‌اش حرکت کرد. کار او را اگر از این منظر تاریخی نیک بنگریم نوع پدیداری پیش‌گویانه‌ی تحولات بعضی مؤلفه‌های موسیقایی را در سال‌های بعد می‌بینیم؛ استفاده از الگوهای نامتقارن یا چنان که در موسیقی ایرانی می‌نامیم لنگ[۳۲].

بدون آن‌که بخواهیم ارزش پیشگامی پژمان را در این زمینه نادیده بینگاریم نباید فراموش کنیم که رویکرد او به ریتم-مترکه برکالبد آثارش نقش زده شده،

به خودی خود و از لحاظ هنری خصوصیات شایسته‌ی توجهی دارد. بیش از همه در پیوند با مفهوم مورد علاقه‌ی پژمان و نیروی پیش‌برنده‌ی آثارش، یعنی تضاد باید آن را فهمید. برای درک ارج این مؤلفه‌ی موسیقایی لازم است در یک آزمایش ذهنی بپرسیم بدون چنان ریتم‌هایی تضادهای مورد نظر آهنگ‌ساز تا چه حد امکان‌پذیر بود؟ و اگر به هر حال با تمهیدی ملودیک می‌شد تضادی آفرید دامنه‌ی آن چقدر بود؟ آیا می‌شد شکاف میان دو بخش مختلف در قطعات پژمان به این اندازه‌ای که اکنون هست برسد؟
از همین‌رو او از منابع مختلف (و از همه بیشتر ذهن آفرینش‌گر خودش) انواع ترکیب‌ها و تکنیک‌های پیچیده‌ی ریتمیک-متریک را به کار می‌گیرد. ترکیب‌های پیچیده و سنکوپ‌دار در قالب مترهای ظاهراً ساده، تغییرات سرعت تکلم موسیقی (ratio)، بهره‌گیری از ساختارهای ایزومتریک، چرخش ساختار ریتمیک نسبت به تأکیدهای متریک و شکل دادن به واحدهای بَس‌متریک (hypermetric) شناور، پلی‌متریک‌های افقی و عمودی، ساختارهای پلی‌ریتمیک همه به فراخور حال دستمایه‌ی کار پژمانی می‌شود که از این عوامل آگاهی وسیع و درعین‌حال درونی شده‌ای دارد.

اندکی درباره‌ی موسیقی متن

موسیقی متن فیلم در یک کلام آن‌قدرها وابسته و پیوسته هم‌زمان نظر کارگردان و اجبارهای تصویر و داستان هست که از طرفی آهنگ‌سازان موسیقی خالص را از بیشینه‌ی توانایی‌شان دور می‌کند (مخصوصاً در زمینه‌ی انسجام موسیقایی که مؤلفه‌های سینمایی اغلب مخل است) و از طرف دیگر حتا برای تحلیل آثار موسیقی‌دانان متخصص کار در سینما لازم است موسیقی در یک کلیت سینمایی بررسی شود. بااین‌حال نمی‌توان پیش از پایان بحث از نیم‌نگاهی به آثار سینمایی پژمان خودداری کرد به دو دلیل: اول این که او در کار موسیقی

نوشتن برای فیلم همان‌قدر جدی و با وسواس حرفه‌ای است که در هر کار دیگرش و دوم این که بررسی کل‌نگر آثار او پیوندهایی را میان این دو حوزه‌ی فعالیتش آشکار می‌کند. و همین نکته‌ی دوم است که ارزش اشاره کردن دارد.

یک جستجوی سراسری آثار سینمایی و غیر سینمایی احمد پژمان نشان می‌دهد که با همه‌ی تفاوت‌های میان فیلم‌ها و سریال‌ها و طبیعتاً کارگردان‌های آنها، یعنی با همه‌ی شرایط موضعی مربوط به هر اثر باز هم پیوندی قوی از لحاظ مؤلفه‌های موسیقایی میان آن دو دسته آثار برقرار است. به طوری که همانندی‌های این آثار ظن نوعی دوره‌بندی در زندگی هنری پژمان را تقویت می‌کند (و این امری است که در یک چشم‌انداز آماری صحت دارد نه به طور محلی).

مقایسه‌ی آثار تقریباً هم‌زمان در دو سوی این میدان موضوع را روشن خواهد کرد. تنها اندکی شنیدن موسیقی متن شازده احتجاب (۱۳۵۳) بهمن فرمان‌آرا برخورد همان سال‌های پژمان با ریتم، برش‌های ریتم-ملودی، سازبندی، نقشی که به سازها داده شده مخصوصاً سنتور و مؤلفه‌های دیگر کارهایش در آن دوره (مثلاً دلاور سهند) را فوری به یاد می‌آورد. همین طور است پیوند و نسبت فضای کلی موسیقی متن فیلم‌هایی مانند بوی کافور عطر یاس (۱۳۷۸) و باران (۱۳۸۱) با مجموعه‌هایی مثل سایه‌های خورشید و سراب -که بخشی از آن عملاً در موسیقی فیلم باران استفاده شد- مخصوصاً اگر در پرتو رنگ صوتی و نقشی که آهنگ‌ساز به سازهایی مثل نی و کمانچه داده است هم‌سنجی انجام شود.

برای این که اثر پارامتر سلیقه‌ی کارگردان هم تا حدود زیادی از سنجش‌ها حذف شود شایسته است یک فیلم دیگر هم میان ابتدا و انتهای این پیوستار تاریخی بیفزاییم؛ سایه‌های بلند باد (۱۳۵۷) باز هم اثر فرمان‌آرا. افزودن این سنجه‌ی میانی با از تاریکی به درآوردن اثر کار او به عنوان تنظیم‌کننده در موسیقی پاپ آن روزگار فرضیه‌ی پیوند موسیقی‌های متن با رویکردهای کلی آهنگ‌ساز در هر دوره را کاملا تقویت می‌کند.

تنها تفاوت غیرقابل چشم‌پوشی که کار آهنگ‌سازی پژمان در سینما با دیگر حوزه‌های آهنگ‌سازی‌اش دارد چنان‌که خودش هم به شکل‌های غیرمستقیم گاه به آن اشاره کرده، آن است که او در موسیقی متن فیلم ازلحاظ رفتن به سوی موسیقی آوانگارد (کم‌وبیش به همان معنایی که در دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ داشت) اجتناب شناخته‌شده‌ی خودش را ندارد: «[از موسیقی معاصر/آوانگارد] در اپرا به صورت گذرا و توصیف صحنه‌های استفاده کردم. بیشتر را از موسیقی الکترونیک در آثار موسیقی فیلم داشته‌ام.»[۳۳]

آروین صداقت‌کیش (۱۳۵۳) منتقد، پژوهش‌گر موسیقی و آهنگ‌ساز است

پانویس‌ها

۱- نوشتار حاضر را به انضمام دو فصل دیگر ابوالحسن مختاباد فقید برای چاپ در کتابی درباره‌ی احمد پژمان (حاوی مصاحبه‌ی بلندی با او و چند فصل تحلیلی درباره‌ی آثارش) سفارش داد. هنگامی که در اواخر سال ۱۴۰۱ نابهنگام پیوند او با زندگی گسست کار آن مصاحبه و کتاب هنوز به مراحل نهایی نرسیده بود. بنابراین سه فصلی که من نوشته بودم هم‌چنان به‌همان صورت ماند. اکنون که فرصتی فراهم شده تا یکی از آن سه فصل در کتابی برای بزرگداشت احمد پژمان منتشر شود جا دارد که این نوشته را به یاد آن دوست درگذشته پیشکش کنم.

۲- این نوشتار میسر نمی‌شد مگر به لطف و یاری بعضی دوستان مانند محمدرضا فیاض، سجاد پورقناد و هادی سپهری که امکان دسترسی به بعضی آثار و منابع را فراهم کردند، مریم افتخاری که پایان‌نامه‌ی منتشرنشده‌اش را فرستاد و هم‌چنین خود آهنگ‌ساز که با سخاوت فراوان پارتیتور منتشرنشده‌ی آثارش را در اختیار گذاشت. از همه مهم‌تر حسن نظر ابوالحسن مختاباد که با پیشنهاد نوشتن فرصتی فراهم آورد تا -در ادامه‌ی برخی کارهای پیشین‌ام- درباره‌ی یکی دیگر از آهنگ‌سازان ایرانی سده‌ی چهاردهم بنویسم. سپاس نثار همه‌ی این دوستان دیده و نادیده که بی چشم‌داشت همراهی‌ام کردند.

۳- برای مثال نک. گفت‌وگوهای او در آرته؛ تاریخ شفاهی فرهنگ و هنر و ادب معاصر ایران، مشخصاً بخش چهارم به نشانی: https://artebox.ir/ShowArtist/۱۱۵/Interview/۵cfec۵۹۱-cacb-۴۸۵۵-a۷۲۰-be۸۴ac۶ff۳۶f/

۴- از لحاظ سبک‌شناختی بسیار دشوار است که با یک واژه این دسته از آهنگ‌سازان را مشخص کنیم. خصوصاً امروز که واژه‌ی کلاسیک در ادبیات موسیقی‌شناسی ما علاوه بر معنای سابقش (دلالت بر همه‌ی موسیقی‌های برآمده از سنت کلاسیک غربی) به‌گونه‌های دیگری از موسیقی هم اطلاق می‌شود. حتی ترکیب‌هایی مثل «کلاسیک ایرانی» هم دیگر برای دسته‌بندی چندان کارگر نیست. کافی است به یاد آوریم آثار آهنگ‌سازانی مثل حشمت سنجری و فرهاد فخرالدینی در دسته‌ی کلاسیک ایرانی به معنای قدیمی‌ترش قرار می‌گیرد و آثار درویش خان و صبا هم باز در دسته‌ی «کلاسیک ایرانی» به معنای جدیدترش. استفاده کردن یا نکردن از یک کسره‌ی اضافه و خواندن این دو ترکیب به ترتیب به صورت کلاسیک-ایرانی و کلاسیکِ ایرانی هم اگرگرهی را بگشاید تنها این خواهد بود که بدانیم در مورد اول درباره‌ی یک موسیقی دوزبانه سخن می‌گوییم. درحالی‌که از بررسی این آهنگ‌سازان به خصلتی طیف‌گون می‌رسیم و می‌بینیم اینجا بیشتر ترکیب یک سنت موسیقایی با یک مکان جغرافیایی تولد است که ممیّز است. یعنی اغلب آهنگ‌ساز ایرانی‌ای که به زبان موسیقایی کلاسیک غربی آهنگ می‌سازد در این دسته قرار می‌گیرد، خواه درکارش عناصری از زبان موسیقایی ایرانی بیاورد و دوزبانه شود خواه چنین نکند و تک‌زبانه بماند. عناوینی مانند آهنگ‌سازان موسیقی بین‌المللی، آکادمیک، سمفونیک و مانند آن هم به دلایلی که شرحش از مجال این نوشتار خارج است جامع و مانع نیستند.

۵- شاید از همین رو است که خودش جابه‌جا اشاره می‌کند از یک طرف «موسیقی‌دانان سنتی این‌گونه آثار ما را ایرانی نمی‌دانند» و از طرف دیگر استادان او در وین آثار او را مثل خودش «ایرانی» می‌دانستند که می‌شود با اغماض در نظر گرفت یعنی آنها هم او را به قدر کافی غربی نمی‌دیده‌اند.

پژمان، احمد و ریاضی، سلام. (۱۳۸۷). «گفتگو با احمد پژمان؛ گاهی اوقات شوخی هم لازم است»،

گزارش موسیقی، شماره‌ی ۱۲ و ۱۳: ۲۳-۹. ص ۱۱ و ۱۳.

۶- حدوداً دقایق ۴ تا ۶ بخش پنجم گفت‌وگوی پژمان با آرته به نشانی: https://:ir.artebox/Interview/۱۱۵/ShowArtist/۸a۱a۳b۱a۹ca۳-۸۱ba-۴۵۳۷-۸۳e۰-۱dee۱۸۸۲/

۷- پژمان، احمد و ریاضی، سلام. (۱۳۸۷). «گفت‌وگو با احمد پژمان؛ گاهی اوقات شوخی هم لازم است»، گزارش موسیقی، شماره‌ی ۱۲ و ۱۳: ۲۳-۹. ص ۱۳.

۸- نام این قطعه در فهرست آثار پژمان منتشرشده درگزارش موسیقی شماره ۱۲ و ۱۳، سونات برای ویلن و پیانو ذکر شده و درگفت‌وگو با او سوناتین.

۹- تداوم همین نگاه او تا امروز هم زمینه‌ای مشابه ایجاد می‌کند. زیرا در دو دهه‌ی گذشته اگر پژواک آن جریان‌ها در ایران نوعی جریان اصلی درآهنگ‌سازی نبوده باشد قطعاً یکی از جریان‌های چیره بوده است. به‌عکس، پژمان آهنگ‌سازی است که نبود ملودی و ریتم مشخص را عاملی منفی و باعث نشنیدن موسیقی (اشاره به عدم توانایی شنونده برای دنبال کردن موسیقی) می‌داند و حتی آن را در جایگاه‌های دانشگاهی و آموزشی هم ابرازکرده است.

۱۰- این قطعه از جهت دیگری هم جالب توجه است. با بررسی دقیق آن می‌توان دریافت که اگر پژمان این راه را ادامه می‌داد چگونه درآفرینش آثاری با حال و هوای (و نه لزوماً با همان تکنیک‌های) دوره‌ی آتونال آزاد شوئنبرگ و شاگردان اولیه‌اش پیش می‌رفت. با آن‌چه از او سراغ داریم درکلیت راهبردها و مخصوصاً دست یافتن هم‌زمان و کنار هم نگه‌داشتن لطافت و مدرنیسم موسیقایی باید منتظر نوعی بِرگ ایرانی می‌بودیم. این پیش‌گویی به آن قرینه تقویت می‌شود که پژمان او را الگوی موسیقی‌دان موفق می‌داند: «یعنی این‌که این شخص یک موسیقی‌دان موفق است؛ چون همه چیز را زیر پا نگذاشت و به سنت‌ها هم پایبند بود» (همان. ص ۱۴) زیرا درکار او نیز نوعی گرایش به راه سوم می‌بینند.

۱۱- به عنوان یک فرضیه می‌توان در نظر داشت که تلقی موسیقی‌دانان اولیه‌ای که به مسئله توجه نشان دادند از هارمونی (یا به بیان دقیق‌تر روش فراهم آوردن بافت هوموفونیک) خصلتی تأسیسی داشت و بر پایه‌ی نوعی درک نظری تونال (و نه لزوماً شنیداری یا عملی) از دستگاه‌ها بنا شده بود. این امر تاثیر عمیقی بر سازمان‌دهی ساختارهای انتزاعی اجرایی (مثلاً گام‌ها) در نظریه‌پردازی آن‌ها گذاشت.

۱۲- همان ص ۱۸.

۱۳- در این میان بعضی تنظیم‌هایش از ملودی‌های محلی و برخی آثار پیش از تحصیل در وین را باید مستثنی کرد.

۱۴- صاحب‌نسق، کیاوش. (۱۳۹۷). «میانه‌رو در خلق موسیقی اصلح»، اعتماد، شماره‌ی ۴۱۳۲: ۹. ص ۹.

۱۵- اصل این تم را مصطفی موسوی نغمه‌نگاری کرده است. موسوی، سید مصطفی. (۱۳۹۲). بررسی ساختار هارمونی، فرم و ارکستراسیون قطعه امپرسیون اثر احمد پژمان، پ. کا.، استاد راهنما: امین هنرمند، دانشگاه هنر. ص ۷.

۱۶- محمدرضا فیاض. (۱۳۹۵). «جست‌وجوی سربلندانه‌ی ماجرا؛ فرآیندهای خلاقانه‌ی احمد پژمان درآفرینش و اجرای موسیقی با نگاه به عیاران و دیورتیمنتو»، فصل‌نامه ماهور، شماره‌ی ۷۲: ۱۷۳-۱۵۱. ص ۱۶۶.

۱۷- محمدرضا فیاض یک نمونه از چنین رویدادهایی را در موسیقی او برمی‌شمارد و آن را به فهم

عمیق آهنگ‌ساز از «بنیادهای موسیقی ایران» نسبت می‌دهد. (همان. ص ۱۵۹)

۱۸- ازجمله نک. صاحب‌نسق، کیاوش. (۱۳۹۷). «میانه‌رو در خلق موسیقی اصلح»، اعتماد، شماره‌ی ۴۱۳۲: ۹. و نیز علی‌محمدی، حامد. (۱۳۹۶) تجلی هویت ایرانی در باله‌ی امپرسیُن اثر احمد پژمان، پ. کا.، استاد راهنما: حمیدرضا دیبازر، دانشگاه هنر.

۱۹- تنها نشانه‌ی دوره‌ی جدید که به کار او هم سرایت کرد احتمالاً افزون شدن بسامد نوای تعدیل‌شده بود.

۲۰- علیزاده، حسین و مزیدآبادی نیوشا. (۱۳۹۷). «شوریدن بر زمانه تقلید و تکرار»، اعتماد، شماره‌ی ۴۱۳۲: ۹. ص ۹.

۲۱-اسلامی، امیرحسین. (۱۳۸۷) «تحلیلی بر قطعه‌ی راپسودی (حماسه) اثر احمد پژمان»، گزارش موسیقی، شماره‌ی ۱۲ و ۱۳: ۲۴.

۲۲- «گاهی اوقات شوخی هم لازم است»، ص ۱۸.

۲۳- آوردن تنها یکی از خط‌های پارتیتور این اثر به‌خوبی گویای همه‌ی رویدادهای موسیقایی درون این قطعه نیست اما برای نشان دادن تضادهای ملودیک به اندازه‌ی کافی واضح است.

۲۴-همین موضوع را محمدرضا فیاض به شکل «پژمان به شکل محتومی «دانگ‌زده» -تترا یا پنتاکردی ملودی می‌نویسد». «جست‌وجوی سربلندانه‌ی ماجرا»، ص ۱۶۷.

۲۵-در یک گفت‌وگوی شخصی با محمدرضا فیاض او در اشاره به نوع برخورد پژمان با مُدهای موسیقی ایرانی از مفهومی ذیل عنوان «مُد در وضعیت نیمه‌متعین» می‌گفت که به یکی از دانشجویانش برای تحلیل مُدال عیاران پیشنهاد داده بود. تا حدودی رویکردی که در این بند خاص برگزیده‌ام وام‌دار این اشارت اوست و در حکم تعمیم تقریبی آن به باقی آثار.

۲۶-به این مسئله‌ی تفسیر دوگانه‌ی مُدال که پاره‌ای حاصل استفاده از ساختارهای تعدیل‌شده‌ی مشابه هر مُد نیز است، مریم افتخاری نیز در پایان‌نامه‌اش اشاره‌ای ذیل مفهوم «تعلیق مُدال» کرده است (ص ۱۶). افتخاری، مریم. (۱۳۹۹). تجزیه‌وتحلیل مجموعه‌ی عیاران احمد پژمان از منظر چندصدایی، سازبندی و ساختار مدال، پ.کا.، استاد راهنما: احسان ذبیحی‌فر، دانشگاه هنر.

از این اشاره گذشته این وضعیت را در عمل در نوشته‌های دیگر تحلیل‌گران آثار پژمان هم می‌توان رصد کرد؛ به ویژه آن هنگام که دو تحلیل‌گر روی یک قطعه کار کرده و زمینه‌های موسیقایی متفاوتی هم داشته باشند تاثیر این مسئله شدیدتر می‌شود.

۲۷- تجلی هویت ایرانی در باله‌ی امپرسیُن اثر احمد پژمان، ص ۲۶. همچنین نک. بررسی ساختار هارمونی، فرم و ارکستراسیون قطعه امپرسیون اثر احمد پژمان که تفاوت‌هایی در تشخیص مُدهای ایرانی در این قطعه دارد.

۲۸- من در میان آثار پژمان نمونه‌ای نیافتم که دو مُد کاملاً مختلف در یک ترکیب پُلی‌مُدال با هم ترکیب شده باشند، آن‌چه من یافتم یا دیگران اشاره کرده‌اند همه از نوع مُدهای مشابه با کرسی‌های متفاوت بوده است.

۲۹- بررسی ساختار هارمونی، فرم و ارکستراسیون قطعه امپرسیون اثر احمد پژمان. ص ۳. همچنین برای مطالعه‌ی بیشتر درباره‌ی هارمونی در برخی آثار پژمان نک. مقدسی‌زاده، احمد. (۱۳۹۷). مطالعه‌ی تطبیقی عوامل هارمونی و کنترپوان در صبروظفر اثر مرتضی حنانه و دیورتیمنتو اثر احمد

پژمان، پ.کا.، استاد راهنما: حمیدرضا دیبازر، دانشگاه هنر.

۳۰- هر دو نمونه نقل از: پژمان، احمد. (۱۳۷۹). طرح‌های سمفونیک برای ارکستر، تهران: سرود.

۳۱- محمدرضا فیاض این مسئله را به شکل دیگری حل‌وفصل کرده است و در این باره عقیده‌ی شایسته‌ی توجهی دارد: « عوامل گوناگون ساخت موسیقی به‌شدت درهم‌تنیده شده‌اند و نمی‌توانند جداجدا مورد ارزیابی قرار گیرند: هسته‌ی ریتمیک موسیقی از ملودی تفکیک‌ناپذیر است؛ توزیع عمودی ملودی‌ها کاملا با بافت ریتمیک مرتبط است [...]». «جست‌وجوی سربلندانه‌ی ماجرا ...»، ص ۱۵۶.

۳۲- من در مقاله‌ی دیگری با عنوان «عیارانِ سَرنمون» به مسئله‌ی الگوهای ریتمیک لنگ اشاره کرده و چون عیاران را به طور مشخص یک اثر موسیقی ایرانی می‌دانستم -که موضوعی مورد تأیید خود آهنگ‌ساز هم هست- آن را در پیوند با جریان‌های موسیقی کلاسیک ایرانی در دهه‌ی ۱۳۵۰، هم نوعی هم‌نوایی با تحولات در نظرگرفتم و هم تحولی که به لحاظ کیفیت و پیچیدگی‌ها از همه رویدادهایی که هم‌زمانش داشت در آن حوزه روی می‌داد پیشی گرفته است. (ص ۱۶۸)

صداقت‌کیش، آروین. (۱۳۹۵). «عیاران سرنمون؛ نقد آلبوم عیاران ساخته‌ی احمد پژمان»، فصل‌نامه‌ی ماهور، شماره ۷۴: ۱۷۱-۱۶۳.

حال با توجه به فراخ شدن قلمرو مورد بررسی باید به این توجه داشت که شاید کارهای قبلی پژمان خود پاره‌ای موجب آن تحولات شده باشد. بر این اساس این که چقدر نسل بعدی موسیقی‌دانان کلاسیک ایرانی که می‌دانیم بعضی‌شان دانشجویان او بودند از او تاثیرگرفتند مسئله‌ای است که پژوهش‌های گسترده‌تری می‌طلبد (درست همان‌طور که برای مثال امروز از تأثیر احتمالی فرهاد فخرالدینی بر آن تحولات ریتم باخبریم و من در جاهای دیگر جداگانه به آن پرداخته‌ام).

۳۳- «گفت‌وگو با احمد پژمان؛ گاهی اوقات شوخی هم لازم است»، ص ۱۳.

می‌نویسم تا بدانی ما یادگرفته‌ایم

فردین خلعتبری

هرگز از یادم نمی‌رود، همه ما را با هم می‌خواستی و از دوستانم اجازه می‌خواهم، این چند سطر را برایت از جانب همه بنویسم. ما بسیاریم، اختلاف سن‌مان با هم کم نیست. به اندازه‌ی تمام سال‌های معلم بودن تو. باهم فرق داریم، به‌اندازه‌ی وسعت تو. مثل هم‌ایم، به‌یک‌رنگی تو. موسیقی، جان‌مان است، همچون تو.

هرچه بیشتر به‌تو نزدیک شدیم بزرگ‌تر یافتیم‌ات. اغراق نمی‌کنم. هرچه دوست‌تر شدیم، ارادتمندتر. مریدمان نپروراندی چون می‌خواستی خودمان باشیم، و چقدر با ارزش است این خود بودن. بهترین درس جهان. از احساس گفتی، بی‌تکلف. بی‌ادا، نه از ماورای موهوم، که از جان. چراغت راه خودمان را نمایاند و با این‌که دوست‌مان داشتی، از دورشدن‌مان، نترسیدی. راهت، نه‌فقط آن‌چه خود پیمودی که همه‌ی مسیرهای ماست.

نه دهان به تحقیرگشودی و نه بی‌دلیل به تعریف. و وقت تأییدت، به کجاها که پرمان دادی. این‌ها را می‌دانی. می‌نویسم تا بدانی ما یاد گرفتیم. سفر که می‌رفتی پشت‌مان خالی می‌شد. احساسی که هنوز آن را داریم. زبان به نصیحت نگشودی. پندت نهان بود، لابه‌لای نت‌ها، کنار عاطفه‌ی موسیقی، نزدیک هماهنگی. اخلاق را با آهنگ آموختیم، با روی باز، به‌سادگی، با چند صدایی، صداهایی که حامی هم‌اند. و به جان نفوذ می‌کنند. بی‌آسیب ولی با جراحت.

و چه بی‌نواست آن‌که این را درنیابد. جوان بودی و بزرگ، بزرگ شدی و جوان ماندی. کلاس‌ات همچنان پابرجاست. هر روز، هر شب، با هرکشف نو، با هر آهنگی که می‌سازیم. پشت نیمکتیم. هنوز منتظر، تا بگویی و بشنویم. تا بعدها دریابیم. این‌ها را می‌دانی، نوشتم بدانی ما یادگرفتیم. آقای «احمدپژمان»، سایه‌ات بر سر ما.

فردین خلعتبری (۱۳۴۳) موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز ایرانی است

اقبالِ تاریخی یک نسل

مسعود سخاوت‌دوست

نسل من علیرغم تمامی ناملایمت‌ها و سختی‌ها در رسیدن به اهداف خویش، همواره با اقبال تاریخی نیز بیگانه نبوده است. اقبالی‌که گاه در قالب همزمانی و مقارنت زیستی با بزرگان عصر خویش همراه بوده است .یکی از خوش اقبالی‌های تاریخی من، هم‌عصر بودن با استاد بزرگ آهنگ‌سازی احمد پژمان است. استادی که بهره‌مندی از وجود علمی و هنری‌اش در سال‌های دانشجویی، یکی از بی‌نظیرترین تجربیات زیست هنری را برای من به ارمغان آورد.

حتی یادآوری خاطرات استاد پژمان برای من‌که درمیان انبوه دانشجویان‌اش همچون سیاهی لشگری بودم هنوز آموزنده است. هنوز زنگ صدای او را به‌خاطر دارم که پس‌از شنیدن یکی از قطعات دانشجویان، با لحنی جدی که دست‌کم نیم قرن قدمت داشت رو به ماکرد وگفت : «خوب بود ، اما مثل قطره‌ای در دریای بی‌کران موسیقی محو می‌شود. بدون آن‌که کسی را سیراب کند. چون بی‌هویت است. کجاست فرهنگ و زبان مادری‌ات؟ چشمانت را ببند و به اثرت دوباره گوش کن. اگر خودت را، سرزمین‌ات را در آن دیدی، آن‌وقت بگو «راپسودی» ساختم. مگر قحطی تم و بستر صوتی و فرم است که تمام آثارتان عاری از فرهنگ صوتی ایرانی‌است؟ این‌همه مقام و فیگورهای ریتمیک اصیل ایرانی داریم، این‌همه قصه و افسانه و اسطوره‌های دراماتیک داریم، چرا این‌قدر با خودمان غریبه ای ؟»

از او آموختم که موسیقی با مدرنیته پیوندی نزدیک دارد، زیرا با جدایی از معنای صریح و متنی، به قلمرو انتزاع و فرم‌های ناب وارد می‌شود. این امر بازتابی از تحول جامعه‌ی مدرن است که در آن، فردیت و آزادی بیشتر اهمیت پیدا می‌کنند اما این آزادی در چارچوبی از نظم اجتماعی و فرهنگی قرار دارد. نظمی که استاد در آثارش همواره به آن پای‌بند است. حتی آن‌زمان که در باب موسیقی الکترونیک سخن می‌گفت به دموکراتیزه کردن فرآیند تولید موسیقی و تاثیر آن بر فرهنگ به‌واسطه‌ی پیشرفت تکنولوژی، توجه ویژه‌ای داشت و نگرانی از هدر رفتن گنجینه‌ی فرهنگی را آفت این پیشرفت برای دانشجویان می‌دانست.

احساس استاد را در ابراز نگرانی‌های فرهنگی‌اش عمیقاً درک می‌کردم .چرا که مدرنیته با گسترش عقلانیت، فردیت‌گرایی، اقتصاد پولی، ساختارهای اجتماعی و فرهنگی سنتی را دگرگون می‌کند و گاه به زوال جنبه‌های عمیق‌تر فرهنگ انسانی می‌انجامد. شاید گسترش عقلانیت ابزاری و تمرکز بر کارکردگرایی مهم‌ترین محصول ورود مدرنیته به ساحت هنر است. در این فرایند، ارزش‌های معنوی و عاطفی که در هسته‌ی فرهنگ‌های سنتی قرار دارند، جای خود را به کارایی، سرعت و سودآوری می‌دهند. همان امری که هویت موسیقایی یک کشور را از او ربوده و استحاله می‌کند. جایگاه آهنگ‌سازی همچون احمد پژمان در ساحت موسیقی ایران زمین بدین جهت حائز اهمیت است که همواره گفتمان فرهنگی را در آثار خود حفظ و یاداوری می‌کند .

سایه‌ی استاد احمد پژمان بلند و سترگ است. سایه اش مستدام.

مسعود سخاوت‌دوست (۱۳۶۳-قزوین) آهنگ‌ساز و موسیقی‌دان ایرانی است. او تاکنون هفت‌بار نامزد سیمرغ بلورین موسیقی متن از جشنواره‌ی فیلم فجر شده و برای فیلم‌های «موقعیت مهدی» (۱۴۰۰) و «عطرآلود» (۱۴۰۱) برنده‌ی این جایزه شده است.

حرکت به‌سمت زیبایی

علی جعفری‌پویان

احمد پژمان هنرمندی است که نیاز به‌هیچ پسوند و پیشوندی ندارد و به‌تنهایی با خلق آثاری خاص اعتباری متفاوت به موسیقی ایران بخشیده است. بزرگان این‌گونه‌اند و نام‌شان نشان‌دهنده‌ی ابهت تاریخ زندگی هنری‌شان است. بر این باور هستم که موسیقی ایران با تمام بی‌مهری که به‌آن شده است هنرمندان ارزشمند و تأثیرگذاری را در عمق تاریخ خود جای داده است و احمد پژمان یکی از مهم‌ترین و متفاوت‌ترین آن‌هاست.
برای من که در این سال‌ها این فرصت در اختیارم قرار داده شده که نوازندگی ویولن را تجربه کنم و در فضای هنر تلاش کنم تا شاید هنرمند به حساب بیایم، این شانس را داشته‌ام که در چند مورد با ایشان مواجه شوم و به خود ببالم که در ضبط تعدادی از آثار ایشان حضور داشته باشم و نوازندگی کنم.

مواجهه‌ی اول

کلاس‌های آزاد دانشگاه هنر
کارگاه آهنگ‌سازی
احتمالاً سال ۱۳۷۷

تازه از هنرستان دیپلم گرفته بودم و ترم‌های اول دوران دانشجویی‌ام بود و جدای از دانشگاه آزاد به کلاس‌های آزاد دانشگاه هنر می‌رفتم. دیدار با چهره‌های آکادمیک و دانشگاهی نظیر احمد پژمان، شریف لطفی، مصطفی

کمال پورتراب، کامبیز روشن‌روان، هوشنگ کامکار و... خودش به‌تنهایی برای این‌که جدیت در هنر را درک کنی کافی است. به لطف تشکیل آن کلاس‌ها و کارگاه‌ها با این‌که آهنگ‌ساز نبودم در کلاس ایشان شرکت کردم و متوجه تفاوت نگاه‌شان حتی در برگزاری یک کلاس شدم.

با این‌که صحبت‌های‌شان برایم بسیار تخصصی بود و بهتر است بگویم بیشتر انتقال تجربیات ایشان بود اما این حضور یک نتیجه‌ی جالب برایم داشت که فهمیدم ایشان خودشان را در خلق اثر به هیچ‌وجه محدود نمی‌کنند و مدام به هنرجوها توصیه می‌کردند که اگر آکوردی زیباتر صدا می‌داد و جمله‌ی موسیقی دلنشین‌تر بود مهم نیست قاعده و قانون چه می‌گوید. حتماً به‌سمت زیبایی بروید. این توصیه در نگرش من به‌عنوان یک نوازنده هم تأثیر داشت و سعی کردم در بیانم هیچ‌وقت زیبایی را فدای پیچیدگی‌ها نکنم.

مواجهه‌ی دوم

استودیو صبا

ضبط موسیقی فیلم

بوی کافور عطر یاس

احتمالاً سال ۱۳۷۹

یادم هست منزل‌مان بلوار کشاورز بود نزدیک استودیو صبا و روزی‌که کریم قربانی و حمیدرضا دیبازر با من تماس گرفتند که همراه نوازندگان با تجربه‌ای نظیر خاچیک بابایان و ابراهیم لطفی و... قرار است موسیقی ایشان را ضبط کنیم، خیلی ذوق کردم .خوش‌بختانه این احساس همچنان در من زنده است و ذوق کار با هنرمندان مختلف را همچنان در وجودم دارم. اما شیرینی بعضی حضورها را در زمان خودشان هیچ‌وقت نمی‌توانم فراموش کنم.

یادم هست کامپیوتر ایشان و یا استودیو دچار مشکلی شده بود و خیلی نگران و کلافه بودند. موسیقی کوتاهی هم نوشته بودند. اما آن ضبط از ضبط‌هایی

بود که شکل دیگری ضبط شد. شخصیت کاریزماتیک ایشان و احترامی که همگی برای ایشان قائل بودند کاملاً برایم مشهود بود. موسیقی کوتاه و تم زیباکه همچنان در خاطرم هست و سولوی ویولنسل محوریت اصلی آن است با توصیه‌های ایشان در مورد موزیکالیته بسیار متفاوت ضبط شد و باز هم ایجاد زیبایی خواسته اصلی ایشان بود.

مواجهه‌ی سوم

حدوداً سال ۱۳۹۲

استودیو فراز

ضبط اثری برای خواننده و ارکستر

با اشعاری از سهراب سپهری

(این مجموعه هنوز منتشر نشده است)

این اثر بدون حضور ایشان در استودیو ضبط شد و جالب این جا بود که رهبر و صدابردار و همه‌ی نوازندگان بدون حضور ایشان هم به حساسیتی که به زیبا نواختن هر نت و یا جملات موسیقی دارند توجه ویژه داشتند. این نمونه‌ای از اقتدار هنری است که در نبودشان نیز همگی حضور ایشان را با هارمونی و موتیف‌های ویژه‌ی خودشان کنار خود احساس می‌کردند.

مواجهه‌ی چهارم

ضبط «دیورتیمنتو»

استودیو کرگدن

سال ۱۳۹۴

این اثر یکی از ارزشمندترین آثاری است که در رپرتوار موسیقی کلاسیک ایران ساخته شده است و تا همیشه مهم‌ترین اجرای من در بین قطعاتی است که برای آهنگ‌سازان ایرانی اجرا کرده‌ام. این مجموعه ابتدا قرار بود با پارتیتور

و همراه با صداهای کامپیوتری (سَمپل‌های زهی) به عنوان نمونه‌ی شنیداری منتشر شود که خوشبختانه با همت علی صمدپور، مانی جعفرزاده و تلاش حامی حقیقی، رضا فرهادی، هومن خلعتبری و گروه نوازندگان به صورت آکوستیک اجرا و ضبط شد.

دیورتیمنتو یکی از شیرین‌ترین و سخت‌ترین آثاری است که در استودیو اجرا کرده‌ام. بخش زیادی از ضبط بدون حضور آقای پژمان انجام شد و هر بار که ایشان پس از ارسال فایل‌های صوتی اجرا را تایید می‌کردند قوت قلب پیدا می‌کردم. یکی از خصوصیات ویژه‌ی آقای پژمان این است که احتمال دارد حتی از قطعه‌ی منتشر شده رضایت نداشته باشند و تمایل داشته باشند آن را تغییر بدهند؛ چه برسد به وقتی که در حال ضبط هستید. این حال از روح پر جنب و جوش و ذهن خلاق ایشان نشأت می‌گیرد و خوب می‌دانم تأیید گرفتن از ایشان قطعاً از رضایت پنجاه درصدی ایشان است نه از رضایت کامل. از لطف و اعتماد ایشان همیشه سپاسگزارم زیرا پس از انتشار این اثر نگاه دیگری به اجرای قطعات پیدا کردم و بسیاری از دوستان و همکارانم نیز باور بیشتری به نوازندگی‌ام پیدا کردند.

مواجهه‌ی پنجم

خرداد ۱۴۰۳

هفتمین سال نوای موسیقی ایران

نکوداشت احمد پژمان

این بار این شانس را پیدا کردیم که با تجلیل از بزرگمرد موسیقی ایران به سال‌نوا اعتبار متفاوتی ببخشیم و همراه بخش بزرگی از جامعه‌ی موسیقی ایران به ایشان ادای احترام کنیم. آرزوی بهترین‌ها را برای‌شان داریم و امیدوارم یکی دیگر از پدران موسیقی ایران همیشه سلامت و پایدار باشند.

علی جعفری پویان (۱۳۵۷) نوازنده و مدرس ویلن ایرانی است

گفت‌وگویی با احمد پژمان

مثل گریستن پس از شنیدن صدای دوتار

ترجمه‌ی الهام جوادپور

جایزه‌ی دوسالانه‌ی آهنگ‌سازی احمد پژمان برای احترام به میراث او و با هدف ایجاد بستری برای خلق، اجرا و ضبط آثار موسیقایی برای نسل جوان آهنگ‌سازان در سراسر کشور توسط تعدادی از دانشجویان و همکاران ایشان که اکثراً از فارغ‌التحصیلان دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه هنر تهران هستند، ترتیب داده شده است. شرکت‌کنندگان می‌توانند با خلق اثری به سبک موسیقی هنری غربی و درعین حال با الهام از عناصر، مقام‌ها و ریتم‌های موسیقی ایرانی، در این مسابقه شرکت کنند و در روند داوری نیز به‌طور خاص تکنیک آهنگ‌سازی، انعکاس هویت ملی، انسجام و فرم کلی اثر ارزیابی خواهد شد.

استاد احمد پژمان در رابطه با هدف و رویکرد این جایزه می‌گوید: «من از قدیم خودم را نسبت به موسیقی سرزمینم مدیون می‌دانستم و امید داشتم به نقطه‌ای برسم و قابل باشم تا بتوانم برای آن کاری انجام بدهم. فکر می‌کنم این جایزه امکانی را فراهم بیاورد که من‌هم به سهم خودم بتوانم دینم را به این موسیقی ادا کنم. چیزی که من خیلی بر آن تأکید دارم هویت ملی ماست، حالا با هر زبانی که می‌خواهد باشد. هویت ملی ما نباید نادیده گرفته شود. این گفت‌وگو توسط وحید جهانداری، برگزیده‌ی اول نخستین دوسالانه آهنگ‌سازی احمد پژمان ترتیب داده شده است.

وحید جهانداری: وضعیت فعلی موسیقی در ایران را چطور می‌بینید؟

پژمان: تمام کسانی‌که به‌نوعی با موسیقی در ارتباط‌اند، از اساتید گرفته تا دانشجویان در دانشگاه‌ها یا موسیقی‌دانان آزاد در تمام سطوح، بی‌وقفه از امکانات شکایت می‌کنند، با این حال هنوز با شور و شوق فراوان به‌کارشان ادامه می‌دهند. بسیاری از آن‌چه برای تولید محصولاتی با استانداردهای معمول در دنیای امروز لازم است، در کشور موجود و در دسترس است. در لرستان، مردم عادی «دوتار» می‌نوازند و این شما را به گریه می‌اندازد. نمی‌توانید این را بی‌ارزش قلمداد کنید زیرا تک‌نوازی است و یا سازگران قیمتی نیست یا محل اجرا در یک شهر کوچک، توسعه‌نیافته و دورافتاده قرار دارد. شما با چنین اجرایی با حس نوستالژی جمعی پیوند زده می‌شوید و ایدئولوژی وجودی آن در کلمات نمی‌گنجد. دانشجویان در دانشگاه‌ها کنترپوان و غیره یاد می‌گیرند و تمام ژانرهای دیگر را رد می‌کنند، گویی که این «حقیقت» است و تمام موسیقی‌های دیگر مبتذل هستند. در صنعت انبوه‌سازی سرگرمی، روزانه تولیدات ارزان‌قیمت بی‌شماری عرضه می‌شوند اما هنوز هم می‌توان گاه و بیگاه قطعه درخشانی پیدا کرد. ویوالدی در اوایل قرن بیستم پس از صدها سال فراموشی دوباره زنده شد. در دهه‌های گذشته، موسیقی او به عنوان یکی از اجرا شده‌ترین آثار زمان ما محسوب می‌شود. به‌این دلیل که دستاورد هنری این آهنگ‌ساز ایتالیایی دوره‌ی باروک، توانایی اثرگذاری بر شنوندگان در هر سنی را دارد و زبان و شیوه بیانش برای هر مخاطبی قابل فهم است و این همان راز جاودانه شدنش است.

چطور به منطق حاکم بر بافت موسیقی خود رسیده‌اید؟

به‌نظر می‌رسد به‌طور کلی در هنر، در درک مفهوم سادگی و پیچیدگی نوعی سردرگمی وجود دارد. به‌این معنا که پیچیده‌ترکردن کارها از نظر فنی و تشریح هر آن‌چه که به پیشرفت فنی این پیچیدگی‌ها کمک می‌کند، همواره و لزوماً

یک مزیت نیست. این امر خدمتی به اثر نکرده و باعث ارتقاء آن نخواهد شد. به‌طور مثال، در فیلم «بید مجنون» مجید مجیدی، اگر موسیقی را پیچیده‌تر می‌نوشتم، تمام حس صمیمیت، صداقت، از دست دادن، خاطره، انزوا، جدایی و سایر معیارها مانند جغرافیای خاص، زمان و مکان، جایگاه شخصیت اصلی در وقایع و گذارها در طول داستان که برای تأثیرگذاری آنی اهمیت دارند، از دست می‌رفت. ایده‌ی اولیه‌ی الهام گرفته شده از تصاویر، تعیین‌کننده‌ی شیوه‌ی همراهی موسیقی است و ظرافت باید همراه با کمال باشد یعنی به غایت مطلوب و مناسب برای هدف اصلی.

دیدگاه شما در چنین تصمیم‌گیری‌هایی چطور تغییر می‌کند؟

همیشه نمی‌توانید موسیقی را با دیدگاه آلمانی مثلا باخ طبقه‌بندی کنید. ما از شرق آمده‌ایم و فرهنگ و اعتقادات متفاوتی داریم. در این سرزمین روح و مفهوم هویت ما شکل گرفته است. موسیقی ما نیز باید با آن‌چه هستیم، سبک زندگی، زبان، ادبیات، معماری و تاریخی که از ما جداشدنی نیست، همخوان باشد. آن‌چه ماکم و بیش درکشورهای دیگر به عنوان فردی بیگانه می‌سازیم، موسیقی ما نیست.

چه توصیه‌ای برای هنرمندانی دارید که به‌جای آن‌که مخاطبان خاصی را برای شنیده شدن هدف‌گذاری کنند، می‌خواهند صدای متمایز خود را داشته باشند؟

مخاطب خود را بشناسند و عناصر لازم را در اطراف آن‌ها بچینند. آمریکا بر اساس نظام سرمایه‌داری بنا شده است و همه‌چیز به پول و شهرت و این‌که فرد چقدر توانایی جلب توجه لازم برای رسیدن به نتیجه‌ی مورد نظر از طریق سکوهایی که یک جامعه‌ی مرفه در اختیارش قرار می‌دهد، بستگی دارد. ساختن یک زندگی و کسب درآمد از طریق موسیقی و به ویژه نوع کاری که ما

انجام می‌دهیم، واقعا چالش برانگیز است.

لطفاً بیشتر از مظاهر موسیقی کلاسیک بگویید.

من از باخ و بتهوون بسیار آموخته‌ام. آن‌ها جزئیات را بسیار هوشمندانه و نه فقط به‌عنوان یک جریان ذهنی، بررسی می‌کردند. بسیار تجربی. آن‌ها در صدد بودند مرزها را در زمان خود و با شرایطی که حاکم بود، جابه‌جا کنند. موضوع فقط یک ملودی خوب نیست بلکه زمانی که صحبت از مهارت به‌میان می‌آید، تمام اثر باید روان و یک‌پارچه باشد.

بتهوون به‌اندازه‌ی موتسارت استعداد نداشت اما بسیار احساساتی بود و به زندگی شخصی و آرزوهایش برای رسیدن به اهدافش فکر می‌کرد. او بیش از هر چیز، با تعهد و اصرار بر جاودانه شدن، بر موانع سر راهش غلبه می‌کرد. چه ناتوانی‌های جسمی و روحی باشد و چه سایر موانع اجتماعی و سیاسی. موتسارت توانایی ساخت یک قطعه‌ی موسیقایی بزرگ از ایده‌ای کوچک را داشت. او عادت داشت ایده‌هایی که تمام اثر را تشکیل می‌دهند را محدود نگه دارد.

www.peykmagazine.com

شوریدن بر زمانه‌ی تقلید و تکرار

نیوشا مزیدآبادی

این گفت‌وگو با حسین علیزاده، به بهانه‌ی انتشار پرونده‌ی استاد احمد پژمان در روزنامه‌ی اعتماد، پنج‌شنبه ۲۱ تیرماه ۱۳۹۷ منتشر شده است.

اولین مواجهه‌ی شما با احمد پژمان به چه دوره‌ای برمی‌گردد؟ زمانی‌که در هنرستان موسیقی تحصیل می‌کردید یا در دانشگاه؟

من اولین‌بار احمد پژمان را در هنرستان موسیقی دیدم اما او در آن‌زمان در هنرستان تدریس نمی‌کرد و فقط رفت‌وآمد داشت و با حسین دهلوی دوست صمیمی بود. در آن سال‌ها ما مدام او را می‌دیدیم چون با ارکستر سازهای ملی و به رهبری حسین دهلوی قطعاتش را برای اجرا تمرین می‌کردیم. خاطرم هست وقتی آقای دهلوی در تمرین‌ها می‌گفت پارتیتورهای پژمان را روی پوپیتر بگذارید، من و شاگردان دیگر هنرستان به وجد می‌آمدیم چون موسیقی‌اش تاثیر بسیار خوبی روی ما می‌گذاشت. ضمن آنکه خودش هم از همان ابتدا بسیارکم حرف و آرام بود و با لطافت و نازك‌طبعی خاصی رفتار می‌کرد. او یك‌سره سبکبال بود؛ چه در موسیقی و چه در معاشرت اجتماعی‌اش. در دورانی که ما کم‌سن و سال بودیم طوری با ما برخورد می‌کرد که خیلی زود صمیمی می‌شدیم و تصور می‌کردیم یکی از رفقای قدیمی‌مان است. همین حس صمیمیت باعث می‌شد در سنین کم او را دوست داشته باشیم. یادم هست آن زمان تمرینات ارکستر سازهای ملی در تالار فارابی وزارت فرهنگ و

هنر انجام می‌شد. احمد پژمان علاوه بر این‌که بر روند تمرین‌ها نظارت داشت با اعضای ارکستر که من هم جزو آنها بودم با مهر فراوانی برخورد می‌کرد که همه بچه‌ها را به وجد می‌آورد. بنابراین اولین مواجهه‌ی من با احمد پژمان به همان ارکستر سازهای ملی و تالار فارابی بازمی‌گردد و خوشحالم که این شانس را داشتم در آن سن و سال، قطعات زیبای او را با این ارکستر اجرا کنم.

پس تا پیش از دانشگاه شاگرد مستقیم او نبودید...

خیر؛ وقتی به دانشگاه رفتم واحدهای آهنگ‌سازی داشتیم که احمد پژمان و علیرضا مشایخی تدریس می‌کردند اما همان دوره هم انگار که دوستان قدیمی همدیگر را دیده باشند صمیمیت بین ما بیشتر شد تا جایی‌که خاطرم هست وقتی پشت پیانو می‌نشست تا تکالیف بچه‌ها را با ساز اجرا کند، آن قدر همه دورش را می‌گرفتند که پیانو بین بچه‌ها و پژمان گم می‌شد؛ نه به‌این خاطر که صرفاً به نکاتی که می‌گفت گوش کنیم بلکه با این نزدیکی، صمیمیت بیشتری را احساس می‌کردیم. مهم‌ترین ویژگی پژمان در برخورد با موسیقی این بود که هیچ چیز را مطلق نمی‌دانست و سلیقه شخصی‌اش را به دیگران تحمیل نمی‌کرد. او با تجربه‌هایی که داشت، پیشنهاداتی به ما می‌داد اما در نهایت همه‌چیز را به خود دانشجو واگذار می‌کرد حتی اگر منطق کلی حرف آن دانشجو غلط بود او را آزاد می‌گذاشت تا بتواند ایده‌هایش را عملی کند؛ از این حیث او یك دموکرات تمام عیار بود که همین خلقش باعث می‌شد در هنرستان و دانشگاه جزو چهره‌های بسیار محبوب باشد؛ کما این‌که هم‌چنان هم همین‌طور است.

اگر بخواهیم به وجه آهنگ‌ساز احمد پژمان بپردازیم با زوایای متفاوتی روبه‌رو می‌شویم که از آثار ارکسترال گرفته تا موسیقی متن فیلم واجد اهمیتِ بسیار هستند. اما مهم‌ترین ویژگی احمد پژمان در استفاده او از

موسیقی ردیف-دستگاهی و فولکلور ایرانی در ساخت آثار ارکسترال است. شما به عنوان یك موسیقی‌دان ایرانی نحوه برخورد او با این الهه‌مان‌ها را چطور می‌بینید؟

به نظر من آثار پژمان از نمونه‌های موفق آهنگ‌سازی در این شیوه است. او با این‌که سال‌ها در خارج از ایران تحصیل و زندگی کرده اما همواره نگاه صمیمانه و عاشقانه‌ای به فرهنگ ایران داشته است. پژمان از جمله آهنگ‌سازانی است که خودش را در موسیقی هیچ‌وقت محدود به یك ژانر و موضوع خاصی نکرده است. مثلا این‌که بخواهد فقط در موسیقی ایرانی کار کند یا فقط نگاه غربی داشته باشد. او همیشه به موسیقی ایرانی نگاه ویژه‌ای داشت و از آن‌جا که خودش هم متولد شهر «لار» در استان فارس است توجه منحصربه‌فردی به ملودی‌های محلی نشان داده اما بهتر از هرکسی از پتانسیل موجود در این موسیقی‌ها استفاده می‌کند. ذات و پویایی موسیقی پژمان در استفاده از ریتم و به‌خصوص استفاده از رنگ‌های صوتی است. رنگ‌آمیزی موسیقی او خاص خودش است و با هر آنسامبلی (اعم از ایرانی و غیر ایرانی) آن را جذاب و زیبا نشان داده است. یادم می‌آید وقتی از وین به ایران بازگشت مدتی سه‌تار دست گرفت تا به‌شکل عملی با موسیقی ردیف- دستگاهی کار کند.

در هر صورت اگر پژمان یك موتیف دو سه نتی داشته باشد همان دو سه نت موضوعِ موسیقی‌اش می‌شود و با چنان ذوق و مهارتی آن را بسط می‌دهد که اثری بزرگ خلق می‌شود. متأسفانه ما امروز رادیو-تلویزیونی نداریم که این موسیقی‌ها را پخش و تفسیر کند. اغلب هنرجویان و دانشجویان موسیقی یا علاقه‌مندان به این رشته هستند که درباره‌ی آثار او نوشته یا به تفسیر آن‌ها پرداخته‌اند. هر فردی که به‌طور تخصصی موسیقی را دنبال می‌کند متوجه جایگاه احمد پژمان در موسیقی می‌شود. او از جمله آهنگ‌سازانی است که وقتی می‌خواهد از یك پدیده یا ملودی الهام بگیرد از عمق آن تاثیر می‌پذیرد و در عین حال استدلال هنری خودش را هم روی آن پیاده می‌کند؛ این‌چنین

است که ابتکارات و ذوق او به موسیقی اضافه و اثری خلق می‌شود که خاص خود اوست. پژمان در طول سال‌های فعالیت هنری‌اش کارهای متفاوتی انجام داد که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به ساخت موسیقی روی قصه‌های کودکان برای کانون پرورش فکری، آثار سمفونیك (که در خارج از ایران ضبط شد) یا قطعاتی برای ارکستر ملی یا موسیقی فیلم اشاره کرد. او در همه این موارد بسیار موفق بوده است.

مهم‌ترین ویژگی احمد پژمان در ساخت موسیقی فیلم این است که از الهمان‌های ایرانی استفاده می‌کند ولی در عین حال موسیقی‌اش تصویر هم دارد. با توجه به این‌که شما نیز در ساخت موسیقی فیلم چنین رویکردی دارید موفقیت او را در چه می‌بینید؟

بعضی آهنگ‌سازان خود به خود در ساخت موسیقی تنها با نت و صدا سر و کار ندارند بلکه می‌کوشند با رنگ‌آمیزی صوتی شکل دیگری به موسیقی خود ببخشند. تصور این موضوع برای شنونده‌ی عادی کار دشواری است اما اگر آهنگ‌ساز را به‌عنوان یك ذهن خلاق و در قالب یك نقاش در نظر بگیرید که رنگ‌آمیزی را درك کرده است، در می‌یابید که می‌تواند از رنگ‌ها (در این‌جا منظور رنگ‌های صوتی است) به بهترین شکل استفاده کند. اگر آهنگ‌ساز در ساخت موسیقی فیلم تنها متکی به تنظیم موسیقی باشد آن تابلوی تصویری اتفاق نمی‌افتد. ولی آهنگ‌ساز حقیقی از همان ابتدای کار تابلوی نقاشی‌اش را با تمام ظرایف و پیچیدگی‌هایش در ذهن متصور می‌شود. من معتقدم ابزار پژمان برای نوشتن موسیقی نه نت و صداکه قلم‌موی رنگ است. موسیقی‌دانانی که این طور فکر می‌کنند، موسیقی‌شان ذاتاً تصویری می‌شود. اگرچه به نظر من او تا امروز باید موسیقی فیلم‌های بیشتری می‌نوشت اما این به علاقه‌مندی‌های او، فرصت‌ها و شناخت کارگردانان ایرانی برمی‌گردد. به هر حال در تمام دورانی که احمد پژمان موسیقی فیلم نوشته، توانسته

است از طریق رنگ‌های موسیقی تصاویر را بهتر نشان دهد حتی در برخی موارد موسیقی او از تصویر هم والاتر و فاخرتر است. الهاماتی که او از موضوعات مختلف می‌گیرد چنان مبتکرانه پیاده می‌شوند که اثر خلاقه‌ای تمام و کمال شکل می‌گیرد.

نکته جالب احمد پژمان پویایی ذهن او به عنوان یك آهنگ‌ساز است. او در این سن و سال هنوز هم وقتی موسیقی می‌نویسد اثرش خلاقانه و بدیع است آنچنان که نمی‌توان تصور کرد آن را یك آهنگ‌ساز ۸۰ و اندی ساله ساخته است.

سن، امری است که در فیزیك انسان نمایان می‌شود اما هیچ وقت صحبتی نشده که ذهن آدمی می‌تواند چه سن و سالی داشته باشد. امروز هم وقتی پژمان را می‌بینیم و با او صحبت می‌کنیم متوجه می‌شویم که با دوره‌ای که در هنرستان حضور داشت هیچ فرقی نکرده است. شاید ظاهرش پیر شده باشد اما این‌که می‌گویند دل آدمی باید جوان باشد کاملاً در مورد پژمان صادق است. ما اصلاً او را به عنوان یك پیرمرد آهنگ‌ساز نمی‌شناسیم. هر جا کنسرت یا بحثی بوده که او هم حضور داشته اصلاً در جایگاه یك پیر در عرصه‌ی موسیقی با جوانان برخورد نکرده است. اتفاقاً از جمله آهنگ‌سازانی است که همواره پیش‌تر از ذهنیت و سن و سالش عمل کرده است. شاید ما با ظاهر جا افتاده‌ای روبه‌رو باشیم اما ذهنیت او کاملاً جوان است. از طرفی اگر شرایط برای افرادی مثل پژمان به‌گونه‌ای بود که می‌توانستند در یك رفاه نسبی و آسوده خیالی زندگی کنند، می‌دیدیم که نسبت به امروز چقدر می‌توانست جوان‌تر هم باشد. او در همه حال به موسیقی و زندگی فکر می‌کند. به همین دلیل است که در موسیقی‌اش هم زندگی جریان دارد. بنابراین وقتی از واژه‌ی زندگی استفاده می‌کنیم دیگر صحبت از پیری به میان نمی‌آید؛ زندگی یعنی جوانی، شادابی و حرکت. ذهنیت پژمان با سالیان گذشته‌اش هیچ فرقی نکرده است حتی وقتی آهنگی نمی‌سازد و در جلسه‌ای نظراتش را ارائه می‌دهد متوجه می‌شویم که هیچ

فاصله‌ای با نسل‌های بعد از خود ندارد. این ویژگی خاص از وقتی من در هنرستان شاگردش بودم هویدا بود؛ با بچه‌ها قاطی می‌شد و فاصله‌ای بین خودش و آن‌ها نمی‌دید. جالب است که من وقتی بعضی از اساتید قدیم‌ام را می‌بینم، با احترام خاصی با آن‌ها برخورد می‌کنم اما در مورد پژمان آن‌قدر رفاقت بین ما هست که او را «تو» خطاب می‌کنم. فکر نمی‌کنم هیچ دانشجوی موسیقی‌ای را پیدا کنید که عاشقانه او را دوست نداشته باشد. در وجود او مهری هست که همه‌چیز را تازه و جوان می‌کند؛ هم موسیقی و هم ارتباطش با اطرافیان را.

احمد پژمان برخلاف خیلی از آهنگ‌سازان هرگز در قید کسب شهرت و حضور فعال در رسانه نبوده کما این‌که کمتر هم تن به مصاحبه می‌دهد و غیر از مخاطبان خاصی که دارد مردم عادی کمتر او را می‌شناسند. شما این موضوع را چطور می‌بینید؟

ممکن است هدف بعضی از هنرمندان کسب شهرت نباشد اما آثاری ساخته‌اند که خود به خود بر طیف‌های مختلف جامعه تاثیرگذاشته است تا جایی که مردم عادی هم جذب آنها شده‌اند. اما آثاری که پژمان ساخته معمولاً به گونه‌ای است که خواص جامعه نمی‌توانند با آن ارتباط برقرارکنند. او عام نبوده که مورد توجه عوام قرار بگیرد. هر چند در سبك‌های مختلفی موسیقی نوشته اما با هوش و ذکاوت زیادی با این سبك‌ها برخورد کرده است چنان‌که آثارش برای مخاطبان جدی موسیقی جایگاه مهم و پررنگی دارند.

درعین حال وقتی پژمان می‌خواهد با توده مردم درارتباط باشد، جنبه‌ی دیگری برای موسیقی‌اش درنظرمی‌گیرد و دست به‌کارساخت قطعات پاپ می‌شود. این‌کار هم بسیار جالب است؛ تصورکنید کسی مثل پژمان که خداوندگار موسیقی کلاسیك است وقتی پاپ می‌سازد چقدر می‌تواند کیفیت کارش بالا باشد. این جاست که دیگرموضوع ژانرمطرح نیست بلکه ارائه‌ی هنرمندانه‌ی اثرمورد توجه قرارمی‌گیرد. درمورد موسیقی ایرانی و آهنگ‌سازانش موضوع کمی فرق می‌کند. چراکه ممکن

است هر شنونده ایرانی به واسطه ملیت‌اش جذب این موسیقی شود اما از آن‌جا که موسیقی پژمان محدود به آثار سمفونیك و ارکسترال می‌شود، طبیعی است که طیف شنونده‌هایش هم کم باشد. هرگز این طور نبوده که پژمان گوشه‌گیری کند اما هیچ‌وقت هم تظاهر و خودنمایی نکرده و هروقت تصمیم گرفته در قالب موسیقی با مردم ارتباط برقرار کند، سراغ سبك دیگری رفته است.

پس، از این حیث آثار پاپ او را موفق می‌دانید؟

متأسفانه الان حضور ذهن ندارم که این آثار چه قطعاتی هستند و دنبال هم نکرده‌ام چون خودم کارهای کلاسیك او را بیشتر دوست دارم و معتقدم پژمان نقاش ارکستر است. البته هر چه یك آهنگ‌ساز سعی کند موسیقی پاپ مردم پسندتری بسازد باید خودش را به سطح مردم عادی نزدیك‌تر کند، کاری که ممکن است در آثار پژمان نباشد به‌همین دلیل هم نمی‌توان درست قضاوت کرد که موفق بوده یا نه. آهنگ‌سازان پاپ امروزی وقتی می‌بینند یك اثر مورد پسند مردم قرار گرفته همگی سعی می‌کنند آن را تکرار کنند به همین دلیل بسیاری از موسیقی‌های پاپ شبیه به هم هستند. حتی در انتخاب کلام و شعر هم مدام این تقلید را می‌بینیم. این مسئله به مصرف‌کننده و شرکت‌های تجاری هم برمی‌گردد. اگر کلامی مورد استقبال قرار بگیرد آهنگ‌سازان دیگر هم سراغ همان فرم و همان دایره‌ی واژگانی می‌روند. در حالی که کار پژمان این نیست و طبیعی است که نتواند در موسیقی پاپ به همان موفقیتی که در ساخت آثار ارکسترال رسیده، برسد. از سوی دیگر شاید علت ساخت این قطعات صرفاً یك تجربه‌ی شخصی بوده وگرنه تداوم پیدا می‌کرد. به عقیده‌ی من پژمان در موسیقی ایران یك کیفیت ویژه و منحصر به فرد است. من از زبان تمام کسانی که او را می‌شناسند باید بگویم که پژمان عزیز! بی‌نهایت دوستت داریم. تو شاگردان خوبی (چه به‌طور مستقیم و چه غیر مستقیم) تربیت کرده‌ای که امروزه قهرمان همه آن‌هایی و راه و روش ات چراغ راه آنهاست.

پرده‌ی آخر

ایرانِ پژمان، پژمانِ ایران

محمدرضا تفضلی

احمد پژمان همچون مرتضی حنانه جزو آن دسته از آهنگ‌سازان ایران است که قبل از ورود به جرگه‌ی موسیقی فیلم، اعتبارش را از موسیقی های محض خودکسب کرده بود. این هردو از قبل در حوزه‌ی موسیقی کلاسیک به شهرت قابل توجه دست یافته بودند. و جالب این‌که هر دو از صاحب زبان‌ترین آهنگ‌سازان ایران به‌شمار می‌روند و هرکدام اما با سیاقی متفاوت بسیار تأثیر پذیرفته از موسیقی ایران هستند.

احمد پژمان از پراقبال‌ترین آهنگ‌سازان ایران به‌شمار می‌رود که اقبال او در نسل‌های متمادی دوام داشته است. او تنها آهنگ‌ساز باقی‌مانده از میان آهنگ‌سازان کلاسیک شاخص قبل از انقلاب با حفظ زبان موسیقی ایرانی است. آهنگ‌سازانی چون امین‌الله حسین، پرویز محمود، مرتضی حنانه، حشمت سنجری، حسین ناصحی، ثمین باغچه‌بان، امانوئل ملیک اصلانیان، حسین دهلوی، هوشنگ استوار، هرمز فرهت و ...

از همان آغاز فعالیت، قریحه‌ی ویژه او خود را نمایان ساخت و خوش‌اقبال بود که از استادان خوب آن‌زمان خود یعنی حشمت سنجری، پرویز منصوری و حسین ناصحی به‌خوبی آموخت. در انتهای دهه‌ی سی و ابتدای دهه‌ی چهل با نوشتن آثاری برای ارکستر صبا به رهبری حسین دهلوی به‌عنوان آهنگ‌سازی خوش‌قریحه خود را نزد جمعی از اهالی موسیقی شناساند. در ابتدای دهه‌ی چهل آن‌قدر شهرت یافت که وزارت فرهنگ و هنر وقت بابت

تحصیل در آکادمی وین به وی بورسیه اعطا کند. در آکادمی وین نزد استادانی همچون توماس کریستین داوید، آلفرد اول و هانس یلینک به دانش و تجربه خود اضافه کرد. اما به اعتراف خودش بیش از همه از داوید آموخت. در آن جا آن‌قدر آبروی موسیقی ایران را حفظ کرد که توانست اعتماد پروفسورها را جلب کند تا از او بخواهند هدایت دانشجویان را برعهده بگیرد. به‌عنوان آهنگ‌ساز آن‌قدر اعتبار کسب کرد که «راپسودی» برای ارکستر سمفونیک و «کنسرتو برای ۹ ساز» او توسط ارکستر رادیو وین و آنسامبل نوازندگان وین به اجرا درآید. در همان زمان توماس کریستین داوید به وی سفارش ساخت اثری برای ساز ویولا جهت انتشار در وین داد و او «سناتین برای ویولا و پیانو» را ساخت.

در سال ۱۳۴۶ به‌عنوان آهنگ‌ساز تازه نفس به میهن بازگشته برای افتتاح تالار رودکی به وی سفارش اپرا داده شد که او اپرای «جشن دهقان» را تصنیف کرد. و سال بعد اپرای «دلاور سهند» را براساس زندگی بابک خرمدین به رشته‌ی تحریر درآورد. از همان دوران جهت تدریس به دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران دعوت شد. پژمان در سال‌های بعد نیز ارتباط خود را با تالار رودکی کمابیش حفظ کرد و با دریافت سفارش از آن مرکز در حیطه‌ی باله نیز بخت خود را آزمود. «امپرسیون» و «رقص روستایی» از آثار شاخص و ماندگار آن دوران است.

با دعوت احمدرضا احمدی، پژمان برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان چند اثر می‌سازد که موسیقی برای دکلمه‌ی اشعار نیما یوشیج توسط احمد شاملو از یادگارهای آن دوران است.

و طبیعی است که قریحه چندوجهی پژمان نمی‌تواند از چشم اصحاب سینما پنهان بماند. با شنیدن آثار پژمان برای کانون این بهمن فرمان‌آراست که در وی خمیرمایه‌ی یک آهنگ‌ساز فیلم را تشخیص می‌دهد. موج نو در سینمای ایران از منظر تاریخی اهمیت موسیقی فیلم را به قبل و بعد از خود تقسیم کرد. طبعاً این موضوع را به دنبال داشت که برخی کارگردانان یا از همان ابتدا یا

پس از محک چند تجربه، آهنگ‌سازان ویژه‌ی خود را به‌همراه داشته باشند. از این میان زوج مسعود کیمیایی/ اسفندیار منفردزاده، داریوش مهرجویی/ هرمز فرهت، جلال مقدم/ مرتضی حنانه، بهرام بیضایی/ شیدا قرچه داغی و بهمن فرمان‌آرا/ احمد پژمان از شاخص ترین نمونه‌های همفکری و همکاری کارگردان با آهنگ‌ساز در سینمای ایران است.

فیلم «شازده احتجاب» به کارگردانی فرمان‌آرا بر اساس داستان هوشنگ گلشیری نظرات را به سمت خود جلب می‌کند و پژمان با همان اولین‌کار به آهنگ‌سازی مطرح در سینمای ایران بدل می‌شود. «سایه‌های بلند باد» بر اساس داستان «معصوم اول» گلشیری دومین همکاری سینمایی فرمان‌آرا و پژمان به‌شمار می‌رود که ضبط آن به‌عنوان نمونه‌ای شاخص از ضبط مناسب همواره مورد اشاره آهنگ‌ساز قرار می‌گیرد. این اثر بعدها به‌صورت یک سوییت برای ارکستر سمفونیک تنظیم می‌شود. در تلویزیون نیز موسیقی سریال «دلیران تنگستان» به کارگردانی همایون شهنوار با همکاری علی رهبری و «سمک عیار» به کارگردانی محمدرضا اصلانی از آثار شاخص پژمان در این حیطه به‌شمار می‌روند.

طبع کنجکاو و ذهن جست‌وجوگر هیچ‌گاه به پژمان اجازه نداد که در امر آهنگ‌سازی خود را محدود به یک حیطه‌ی خاص کند. به‌طور مثال پژمان که ذاتاً آهنگ‌سازی سمفونیک است وقتی سفارش اثری برای اجرای گروه سازهای ملی فرهنگ و هنر به سرپرستی فرامرز پایور دریافت می‌کند، اثر «عیاران» پدید می‌آید که هنوز هم یکی از ترازهای رنگ‌آمیزی و به‌کارگیری چندصدایی برای گروه‌نوازی سازهای ایرانی است.

انقلاب و بلاتکلیفی موسیقی، پژمان را سال‌ها به جلای وطن وامی‌دارد. در آمریکا البته با گذراندن دوره‌ی موسیقی الکترونیک به تکمیل دانسته‌های خود می‌پردازد. اما برای امرار معاش در لس‌آنجلس ناگزیر از ساخت و تنظیم ترانه‌های پاپ برای خوانندگان می‌شود. او حتی در آن تنظیم‌ها طبع کلاسیک

و سمفونیک خود را نمی‌تواند از شنیدگان پنهان سازد. اما عرصه‌ی او عرصه دیگری است. بعد از پایان جنگ و در ابتدای دهه‌ی هفتاد پژمان به ایران باز می‌گردد و توسط شریف لطفی برای تدریس در دانشگاه هنر دعوت می‌شود. در دوران تدریس با انتقال تجربه به موسیقی‌دانان نسل جوان، به آنان انگیزه‌ی فراوان می‌بخشد و تبدیل به استاد محبوب دانشجویان می‌شود.

تالار رودکی در طول سال‌ها رنگ و پیکر دیگری گرفته و به تالار وحدت تبدیل شده است. مضامین سفارش‌ها از داستان‌هایی بر مبنای ناسیونالیسم باستان‌گرایانه به سمت داستان‌هایی با موضوعیت صدر اسلام و به ویژه مضامین شیعی و همین‌طور مضامینی در مدح انقلاب اسلامی و دفاع مقدس تغییر سو داده است. این‌جاست که پژمان با همکاری محمود عزیزی «هم‌سرایی مختار» را می‌سازد. از سال‌های پایانی دهه‌ی شصت با ورود دستگاه‌های سینث‌سایزر به ایران به‌دلایل متعدد از جمله صرفه‌ی اقتصادی و همین‌طور تغییر مذاق مخاطبان، غالب آهنگ‌سازان فیلم برای مدت‌ها از آهنگ‌سازی برای ترکیب سازهای آکوستیک دست می‌کشند و موسیقی الکترونیک تا مدت‌ها سیطره‌ای بی‌چون و چرا پیدا می‌کند. سازهای آکوستیک گه‌گاه تنها به‌صورت تک‌نواز برای ایجاد رنگ مورد استفاده قرار می‌گیرند. از آن‌جاکه سال‌های بدو ورود یک پدیده همواره توأم با آزمون و خطاست درکنار آثار حاوی ذوق، خیل آثارکم‌ارزش نیز در حیطه‌ی موسیقی الکترونیک تولیدات موسیقایی دهه‌ی هفتاد را در بر می‌گیرد.

احمد پژمان اما دومین تولد خود در سینمای ایران را با فیلم «هنرپیشه» به کارگردانی محسن مخملباف اعلام می‌دارد که در آن سال‌ها از معدود تجربیات موفق در استفاده از اصوات الکترونیک در حیطه‌ی موسیقی فیلم به‌شمار می‌رفت. بعد از آن فعالیت مجدد پژمان در عرصه‌ی موسیقی فیلم آغاز می‌شود که مانند اغلب موسیقی فیلم‌های آن سال‌ها مشحون از اصوات الکترونیک است. اما در پس موسیقی‌های الکترونیک پژمان باز عطش او

در گرایش به موسیقی سمفونیک و کلاسیک محسوس است. از اصوات الکترونیک پژمان این رنگ صدای فلوت، ابوا و هارپ است که بیشتر به گوش می‌رسد. به نظر می‌آید که او عرصه‌ی اصلی خود در پس از انقلاب را هنوز باز نیافته است.

اگر تولد اول احمد پژمان در تاریخ موسیقی فیلم سینمای ایران را موسیقی «شازده احتجاب» و تولد دوم او را موسیقی «هنرپیشه» بدانیم، تولد سوم او در سال‌های پایانی دهه‌ی هفتاد با موسیقی «بوی کافور عطر یاس» رقم می‌خورد. اتفاقاً این تولد سوم هم‌زمان می‌شود با تولد دوباره‌ی بهمن فرمان‌آرا که بعد از سال‌ها ممنوعیت، دوباره به آغوش سینمای ایران باز می‌گردد. ویژگی دوران پس از تولد سوم احمد پژمان در موسیقی فیلم، توأم ساختن و هم‌نشینی سازهای آکوستیک درکنار اصوات الکترونیک است که در سال‌های بعد هم با موسیقی برای فیلم‌های شاخص ادامه می‌یابد.

اما علاقه‌مندان احمد پژمان همواره او را با آثار کلاسیک قدیمی‌اش به‌یاد می‌آوردند و بابت آن آثار همچنان به‌وی اعتبار می‌بخشیدند و همیشه در حسرت خلق اثر جدید کلاسیک از آهنگ‌ساز محبوب خود بودند. در انتهای دهه‌ی هفتاد از سوی حوزه‌ی هنری سفارش نوشتن اثری بر روی اشعار شاعران ایرانی به پژمان داده شد. اما پژمان در ادامه به دلیل به توافق نرسیدن بابت مضمون نهایی، از آن سفارش صرف نظر می‌کند. پروژه‌ی ساخت و ضبط را مستقلاً پی می‌گیرد و اوراتوریوی «ناگهان رستخیز» بر روی اشعار مولوی، خواجه عبدالله انصاری، حافظ و فردوسی خلق می‌شود. این اوراتوریو روح تازه‌ای به کالبد کارنامه‌ی موسیقایی پس از انقلاب احمد پژمان می‌دمد و طرفداران موسیقی‌اش را بیش از پیش دلگرم و امیدوار می‌سازد.

در دهه‌های بعد پژمان در انتهای دهه‌ی هفتاد زندگی خود به شکل خستگی‌ناپذیر با ساخت و انتشار «دیورتیمنتو برای ارکستر زهی» به‌جز طرفداران پیگیر قدیمی، توجه نسل‌های جدیدتر دانشجویان را نیز به‌خود

جلب می‌کند. با مجموعه «پارساوا» برای پیانوی سولو همچنان مسیر قبل خود را پی می‌گیرد و با عبور از مرز هشتاد سالگی با ساخت سوییت سمفونیک «نوروز» همچنان در حیات موسیقی سرزمینش به نقش‌آفرینی می‌پردازد. اثری که تا به‌امروز با نزدیک شدن پژمان به نود سالگی هنوز فرصت اجرای آن فراهم نیامده است. امید که این اثر در اسرع وقت به اجرای شایسته نائل آید و امید که سایه‌ی احمد پژمان بر موسیقی سرزمینش مستدام باشد. سایه پژمان ایران بر ایران پژمان.

محمدرضا تفضلی (۱۳۵۳) موسیقی‌دان و رهبر ارکستر و مدرس موسیقی ایرانی است

همچون آینه

محمد صادقی

استاد احمد پژمان یکی از بزرگ‌ترین آهنگ‌سازان تاریخ معاصر و از پیشگامان موسیقی ارکسترال ایران است و آثار متعددی را در ژانرهای موسیقی کلاسیك، موسیقی کلاسیك ایرانی، موسیقی فیلم، موسیقی الکترونیك و همچنین موسیقی پاپ خلق کرده است. استاد پژمان کار موسیقی متن را در همکاری با کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان آغاز کرد و در همین کانون با بهمن فرمان‌آرا آشنا شد و برای فیلم «شازده احتجاب» موسیقی نوشت. «بوی کافور، عطر یاس» ، «خانه‌ای روی آب» و «یه بوس کوچولو» دیگر همکاری‌های پژمان با فرمان‌آرا ست. او در سال ۱۳۵۴ با همکاری علی رهبری برای سریال «دلیران تنگستان» و یک‌سال پس از آن برای سریال «سمک عیار» موسیقی نوشت. استاد پژمان علاوه بر آن با محسن مخملباف در فیلم «هنرپیشه»، با مجید مجیدی در فیلم‌های «باران» و «بید مجنون» و نیز با رخشان بنی‌اعتماد در فیلم «روسری آبی» و همچنین با کمال تبریزی با سریال «سرزمین مادری» همکاری داشته است. او برای موسیقی فیلم «کیمیا» به کارگردانی احمدرضا درویش نامزد دریافت سیمرغ بلورین شد و این جایزه را بعدتر برای فیلم‌های «باران» به کارگردانی مجید مجیدی و «بوی کافور، عطر یاس» به کارگردانی بهمن فرمان‌آرا دریافت کرد.

استاد احمد پژمان در آثار جاودانه‌اش بیشتر تحت تأثیر موسیقی محلی و نواحی و... بوده، همچنین در ادبیات ایران از شاعرانی همچون فردوسی و

حافظ که نقش مهمی در خلق آثار او داشته‌اند، الهام گرفته است. امضای شخصی احمد پژمان پای تمام آثارش هست. در واقع هرکس موسیقی او را می شنود بلافاصله نام استاد پژمان را در ذهن به یاد می‌آورد.

پژمان بومی فکر و جهانی عمل می‌کند و همچنین خودش معتقد است:«آهنگ‌سازی که موسیقی میهن خود را نداند نمی‌تواند آهنگ‌ساز خوبی باشد و آهنگ‌سازی است عاریتی، که نظیرش در دنیا فراوان است و ارزشی هم ندارد... من همیشه به موسیقی ایرانی فکر می‌کنم. زیرا بنای موسیقی من ایرانی است. موتیف و بعضی تم‌ها ایرانی است. ولی هارمونی من صددرصد صدای ایرانی نمی‌دهد. چون خود هارمونی اساساً یک مقوله غربی است و ارکستر هم طبعاً صدای ایرانی ندارد. چراکه سازها ایرانی نیستند. اما همیشه کوشیده‌ام رنگ و حالت ایرانی را در آثار خود حفظ کنم و معتقدم آهنگ‌سازان ما باید بیشتر به سنت‌های موسیقی خودمان متکی باشند و نباید به دنبال موتیف‌های غربی بروند.

استاد احمد پژمان در آثارش روایت های مختلفی دارد. به‌عنوان مثال در مجموعه‌ی موسیقی سراب تصاویر شاعرانه‌ای از طبیعت وکویر وکوهستان را در ذهن ثبت می‌کند. در مجموعه‌ی موسیقی کنگان پلی بین موسیقی شرق وغرب را برای ما تداعی می‌کند. استاد احمد پژمان همیشه موسیقی این مرز و بوم را محترم کرده و انسانی است شریف، صادق و صاف همچون آینه. افتخار می‌کنم در دورانی زیستم که ایشان بودند و هستند و تا ابد سایه‌شان مستدام.

محمد صادقی (۱۳۶۷) آهنگ‌ساز و نوازنده‌ی پیانوی ایرانی است

فراموش ناشدنی

مصطفی رزاق کریمی

احمد پژمان از موضوعات مهم زندگی من است. شاید من و پژمان در فیلم‌های زیادی همکاری نکرده باشیم. ولی به واسطه ساخت موسیقی متن دو فیلم «همای سعادت» و «آرزوی پرواز» و خاطرات مشترکی که هردو از شهر وین داشتیم به یک دوستی بسیار ژرف و عمیق رسیدیم. ۴۶ سال پیش برای ادامه تحصیل به اتریش رفتم. ابتدا در رشته‌ی معماری به تحصیل مشغول شدم و سپس رشته‌ی سینما را خواندم. در فضای سینما با آهنگ‌سازان خوب اهل اتریش و آلمان آشنا شدم. یکی از روزها با یک آهنگ‌ساز قدیمی اتریشی درکافه‌ی هاوس نشسته بودیم. او نام احمد پژمان را برد. برایم جالب بود و جست‌وجوگر شدم که این احمد پژمان کیست؟ چون او را نمی‌شناختم. متوجه شدم که سال ۱۹۷۵ (۱۳۵۴ ه.ش) اثری به نام «حماسه» با ارکستر فیلارمونیک لندن رهبری و اجراکرده بود. آشنایی من با پژمان از این‌جا آغاز شد.

بعد از سال‌ها به ایران آمدم و برای دو فیلم افتخار همکاری با آقای احمد پژمان را داشتم. در بدو آشنایی فیلم من را دید و به من گفت کریمی، ما باید به رنگ‌وبوی سازهای ایرانی اهمیت دهیم و صرفا دنبال موتیف‌های غربی نباشیم. هرچند او استاد ساز و هارمونی موسیقی غرب بود. برای ساخت موسیقی متن دو فیلم بی‌کلام که ساخته بودم، پژمان به من گفت برو موسیقی‌های نواحی ایران و نوحه‌های جنوب و شمال‌غرب را تهیه کن

که باهم گوش کنیم. این برای من مایه‌ی تعجب بود. پژمان می‌گفت این فیلم حال‌وهوای خاصی دارد. باگذشت زمان موسیقی‌ای که تهیه شد، به یک ارکستر بزرگ تبدیل شد. آن‌جا مدیرعامل وقت هواپیمایی گفت که فیلم ارزنده‌ای است و بهتر است آن‌را به اتریش ببریم. برای چاپ و میکس نهایی فیلم به اتریش رفتم. روزی که کپی نخست فیلم را در لابراتوار لیستوفیلم وین به نمایش گذاشتیم. به دعوت یکی از دوستان آهنگ‌ساز، چندین آهنگ‌ساز قدیمی هم‌ردیف آقای پژمان فیلم را دیدند. کریستین داوید یکی از این اساتید و آهنگ‌ساز بزرگی بود که در جمع حضور داشت. او و چند استاد دیگر در پایان نمایش فیلم از جا برخاستند و گفتند باید سر تعظیم فرود بیاوریم. این همان احمد پژمان است!

کریستین داوید آن‌روز خاطره‌ی عجیب‌وغریبی هم تعریف کرد. گفت لئونارد برنشتاین رهبر بزرگ ارکستر و آهنگ‌ساز آمریکایی که موسیقی متن فیلم‌های زیادی از جمله «داستان وست‌ساید» را تصنیف کرده، در وین و در سالن بزرگ «موزیک فراین» مشغول تمرین سمفونی پنج مالر بود. گویا برنشتاین همانند هربرت فون کارایان (که با او آشنایی نزدیک داشتم) موسیقی‌دانی صاحب دیسپلین و نظم خاصی بوده است. معروف بود که برنشتاین در زمان تمرین به هیچ‌کس اجازه‌ی حضور نمی‌داده است. گویا احمد پژمان به یکی از دوستانش می‌گوید به «موزیک فراین» برویم. من می‌خواهم تمرین برنشتاین را ببینم. می‌دانید که سمفونی شماره‌ی پنج مالر قطعه‌ی بسیار سنگین و دشواری است. به متصدی سالن مراجعه می‌کنند و پاسخ می‌شنوند که امکان حضور در تمرین وجود ندارد. پژمان که آن زمان جوان بوده، به متصدی می‌گوید: به برنشتاین بگویید احمد پژمان آمده است. متصدی می‌رود و بازمی‌گردد و می‌گوید: آقای برنشتاین اجازه دادند شما وارد سالن بشوید. بعدها این ماجرا در وین خیلی جنجالی شد که برنشتاین به احمد پژمان اجازه‌ی حضور در تمرین‌هایش را داده است. با پژمان دوستی بسیار عمیقی داشتیم و همیشه

فردی مثبت بود و هیچ‌گاه از هیچ آهنگ‌سازی بد نگفت. در صورتی که برخی حرف‌هایی درباره‌ی پژمان می‌گفتند که لایق احمد پژمان نبود. اعتقاد دارم فردی مثل پژمان برای موسیقی ایران فردی فراموش ناشدنی است. او برای من بزرگمرد موسیقی معاصر ایران است.

مصطفی رزاق کریمی (۱۳۴۱-تبریز) دانش‌آموخته‌ی رشته‌ی معماری از اتریش. او ده‌ها فیلم بلند، کوتاه و مستند ساخته است.

از دلیران تنگستان تا دیورتیمنتو

محمود توسلیان

احمد پژمان، یکی از برجسته‌ترین آهنگ‌سازان ایرانی، با کارنامه‌ای غنی از آثار در سبک‌های مختلف موسیقی، از جمله ارکسترال، پاپ، نیو ایج و موسیقی فیلم، شناخته می‌شود. او از پیشگامان موسیقی نوین ایران به شمار می‌رود و تأثیر به‌سزایی بر موسیقی ایرانی داشته است. او اساساً اهل تجربه کردن است و در فرم‌های شناخته‌شده‌ی غربی مانند سمفونی، اپرا، باله، راپسودی، اوراتوریو، پوئم سمفونیک، و دیگر شیوه‌ها با تأثیر از موتیف‌ها و تم‌های ایرانی مستمر طبع‌آزمایی کرده است.

پژمان در لار متولد شده و تا دوران دبیرستان که به تهران برسد در بندر عباس و میناب و سیرجان زیست کرده و این زیست موجب شده که ریتم در آثار وی نقش به‌سزایی داشته باشد. اگر بپذیریم کوبه‌ای‌ها قلب یک ارکسترند، این قلب در بسیاری از آثار پژمان- به‌خصوص در آثار ارکسترال وی- همیشه تپنده است و این را باید مدیون جنوب دانست.

پژمان نوجوان که شیفته‌ی موسیقی بود پول ثبت نام در کلاس زبان را به خرید یک ویولن اختصاص داد و خیلی زود پیشرفت کرد. به کلاس‌های حشمت سنجری و بعد پرویز منصوری راه یافت و با هارمونی و آهنگ‌سازی به شکل جدی‌تری روبه‌رو شد. بعدها به عنوان نوازنده‌ی ویولن وارد ارکستر صبا و حسین دهلوی شد. در سال ۱۳۴۲ از دانش‌سرای عالی در رشته‌ی زبان انگلیسی فارغ‌التحصیل شد و درست سال بعدش بورسیه‌ی آکادمی موسیقی

وین را از دولت وقت گرفت. در آن جا به‌رغم علاقه نداشتن به فرم اپرا «جشن دهقان» را نوشت و هنگامی که به ایران بازگشت آن را به عنوان نمونه‌ی کار ارائه داد که مورد توجه قرار گرفت و در جشن افتتاح تالار رودکی نواخته شد. در سال ۱۳۴۷ اپرای «دلاور سهند» و «سمندر» را رقم زد که این دومی در سال ۱۳۴۹ بود. البته تا شکل‌گیری انقلاب اسلامی، او چند اثر دیگر از جمله «بابا برفی: موسیقی برای کودکان» (۱۳۵۰)، «گل اومد بهار اومد: موسیقی برای کودکان» (۱۳۵۰)، «امپرسیون باله» (۱۳۵۲)، «عیاران برای باله فولکلوریک» (۱۳۵۳)، «طرح های سمفونیک» (۱۳۵۴) ، «حماسه: مجموعه‌ای از آثار پیش از انقلاب» (۱۳۵۵) و تعدادی دیگر ساخت که در خیل بسیاران کم شنیده شد.

آشنایی وی با کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان موجب شد که پژمان یکی از آثار نوستالژیک امروز ما را آهنگ‌سازی کند و آن خوانش اشعار نیما یوشیج با صدای احمد شاملو بود. همین‌کار سبب شد که بهمن فرمان‌آرا او را برای آهنگ‌سازی«شازده احتجاب» برگزینند.

موسیقی احمد پژمان برای فیلم «شازده احتجاب» (به کارگردانی بهمن فرمان‌آرا) به‌عنوان یکی از شاهکارهای موسیقی متن ایرانی شناخته می‌شود. در این فیلم، پژمان توانسته است با استفاده از زبان موسیقایی خاص خود، فضای سنگین، روان‌شناختی و فلسفی داستان را به‌خوبی منتقل کند. فیلم «شازده احتجاب» روایت‌گر زوال یک خاندان اشرافی و فروپاشی روانی شخصیت اصلی است. پژمان با خلق موسیقی‌ای که سرشار از حس اندوه، زوال و نوعی سردی است، این فضای تاریک را به‌صورت ملموس به مخاطب القا می‌کند. موسیقی متن شامل تم‌هایی است که به‌طور مداوم حس انزوا و بیگانگی شخصیت اصلی را منعکس می‌کنند. پژمان در موسیقی این فیلم از سازهای ایرانی مانند نی و کمانچه بهره می‌برد، اما آن‌ها را در بستری ارکسترال و مدرن ارائه می‌دهد. این تلفیق نشان‌دهنده‌ی توانایی او در ایجاد فضایی

بومی و در عین حال جهانی است. نی با صدای ملانکولیک خود، نمادی از خلوت درونی شازده است و ترکیب آن با هارمونی‌های ارکسترال حس تناقض میان سنت و مدرنیته را القا می‌کند.

پژمان از موتیف‌های موسیقایی کوتاه و تکرارشونده استفاده کرده است که به‌نوعی وضعیت ذهنی و وسواس شخصیت شازده را بازتاب می‌دهند. این موتیف‌ها با کمترین تغییر در طول فیلم شنیده می‌شوند، که حس ایستایی و تکرار بی‌پایان زمان را تداعی می‌کنند. یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی موسیقی فیلم «شازده احتجاب»، استفاده از سکوت و فضای خالی است. پژمان از سکوت به‌عنوان ابزاری برای تعلیق و افزایش تنش استفاده می‌کند. این سکوت‌ها، در ترکیب با تم‌های موسیقایی کوتاه، به درک بهتر مخاطب از فضای ذهنی شخصیت‌ها کمک می‌کنند. هارمونی‌های پژمان در این اثر، گاهی دیسونانس (ناسازگار) هستند و تضاد میان سنت و مدرنیته را به گوش می‌رسانند. این دیسونانس‌ها حس عدم اطمینان و ناپایداری را در مخاطب ایجاد می‌کنند و به تصویر زوال شازده و خاندان او رنگی عمیق‌تر می‌بخشند. موسیقی پژمان در این فیلم فراتر از یک عنصر پس‌زمینه‌ای است. او از موسیقی برای روایت احساسات، شخصیت‌پردازی و بیان لایه‌های پنهان داستان استفاده می‌کند. هر قطعه موسیقی به بخشی از داستان کمک می‌کند و به نوعی صدای درونی شخصیت‌ها را به گوش می‌رساند. موسیقی احمد پژمان برای فیلم «شازده احتجاب» نمونه‌ای برجسته از هنر آهنگ‌سازی در تلفیق عناصر موسیقی ایرانی و مدرن است. او با استفاده از تم‌های روان‌شناختی، هارمونی‌های پیچیده و سکوت‌های معنادار، توانسته است اثری خلق کند که نه‌تنها به‌عنوان بخشی از فیلم، بلکه به‌عنوان یک اثر مستقل هنری قابل تحلیل و ستایش است. این موسیقی همچنان یکی از ماندگارترین آثار سینمایی ایران به‌شمار می‌رود.

او نخستین تجربه‌ی خود در زمینه‌ی ساخت موسیقی سریال را با همکاری

علی رهبری و برای سریال «دلیران تنگستان» به کارگردانی همایون شهنواز به‌دست آورد. آهنگ‌سازی احمد پژمان برای سریال تلویزیونی «دلیران تنگستان» یکی از درخشان‌ترین نمونه‌های موسیقی متن تلویزیونی در ایران است که به‌طور خاص حس حماسی و تاریخی داستان را منعکس می‌کند. پژمان در موسیقی «دلیران تنگستان» از عناصر موسیقی سنتی ایرانی بهره گرفته است. استفاده از دستگاه‌های موسیقی ایرانی، به‌ویژه شور و چهارگاه، حس تاریخی و بومی این مجموعه را به مخاطب منتقل می‌کند. در کنار این‌ها، او از تکنیک‌های ارکستراسیون غربی بهره برده است، که ترکیب صدای سازهای ایرانی (مانند تار و نی) با ارکستر کامل، فضای حماسی و تأثیرگذاری خلق کرده است. تم اصلی موسیقی این سریال با استفاده از ملودی‌های قوی و ریتم‌های سنگین، بیان‌گر مقاومت و شجاعت مردم جنوب ایران در برابر اشغال‌گران است. پژمان از موتیف‌های کوتاه و تکرارشونده استفاده کرده که قدرت و پایداری را تداعی می‌کند و به‌خوبی با فضای داستان سریال هماهنگ است. یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی موسیقی این سریال، استفاده از دینامیک‌های متنوع است. پژمان با بهره‌گیری از تغییرات تدریجی در شدت صدا و ترکیب هارمونی‌های پیچیده، احساس تنش و درام را در صحنه‌های بحرانی تقویت کرده است. به‌ویژه در صحنه‌های جنگی، استفاده از سازهای بادی برنجی و کوبه‌ای نقشی کلیدی در القای هیجان دارد. ملودی‌های موسیقی سریال ساده و قابل به‌خاطر سپردن هستند اما در عین حال پیچیدگی‌های خاصی در هارمونی و ارکستراسیون دارند. پژمان با افزودن لایه‌های مختلف صوتی و استفاده از تکنیک‌های مدرن تنظیم، توانسته موسیقی‌ای خلق کند که هم سنتی و هم امروزی به نظر برسد. موسیقی احمد پژمان برای سریال «دلیران تنگستان»، نمونه‌ای بی‌بدیل از تلفیق هویت موسیقی ایرانی با تکنیک‌های ارکسترال غربی است. این موسیقی نه تنها داستان سریال را همراهی می‌کند، بلکه به‌تنهایی به‌عنوان یک اثر هنری

مستقل قابل تحلیل و تقدیر است. پژمان با درک عمیق از روایت داستان و استفاده از ابزارهای متنوع موسیقایی، توانسته اثری ماندگار خلق کند که همچنان در ذهن مخاطبان ایرانی جایگاه ویژه‌ای دارد.

دوره‌ای در زندگی احمد پژمان وجود دارد که شاید دوره‌ی عسرت او بتوان نامید. اما این عسرت فقط شخصی بود نه موسیقایی. او با بسیاری از خوانندگان ترک وطن کرده همکاری‌هایی در زمینه‌ی آهنگ‌سازی و نتظیم انجام داد که در تاریخ موسیقی ایران قابل تأمل است. اگر بتوان برای آن دسته از آثار سطحی در نظر گرفت، بی شک آثاری که پژمان در آن‌ها حضور داشته تراز اول بوده‌اند. اما این موضوع و دوری او از موطن سبب رنجش خاطر او و میل بازگشت به ایران شد. احمد پژمان که پس از سال‌ها اقامت در خارج از ایران، دچار افسردگی و غم دوری از وطن شده بود با تشویق عده‌ای از سینماگران که با وی در یک جشنواره‌ی فیلم خارجی دیدار داشتند تصمیم گرفت خانواده و همسرش را رها کند و به ایران برگردد. او در هنگام بازگشت در سال حدود ۱۳۷۰ یک دستگاه سینتی‌سایزر و یک کامپیوتر مخصوص موسیقی به همراه داشت که با ممانعت ورود از سوی گمرک مواجه شد. او برای ترخیص این وسایل به ایران، نیازمند دریافت مجوز از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بود. مراجعه‌ی پژمان به تالار وحدت برای دریافت مجوز، موجب دیدار وی با مسئولان وزارت ارشاد و پیشنهاد برای تولید آثار جدید موسیقی شد. او از سال ۱۳۷۰ به عنوان عضو هیئت علمی در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران به تدریس مشغول شد. پژمان در سال ۱۳۷۱ با ساخت موسیقی فیلم «هنرپیشه» به کارگردانی محسن مخملباف نخستین اثر موسیقی فیلم خود پس از انقلاب ۱۳۵۷ را آهنگ‌سازی و با سینتی سایزر اجرا کرد.

در این فیلم، موسیقی پژمان نقشی کلیدی در تقویت مفاهیم درونی فیلم و همراهی با پیچیدگی‌های عاطفی شخصیت‌ها ایفا می‌کند. موسیقی پژمان با استفاده از تم‌های ملایم و گاه تیره، به‌خوبی این فضای چندلایه را بازتاب

می‌دهد. او با ایجاد ترکیبی از موسیقی مینی‌مالیستی و هارمونی‌های مدرن، حس درگیری درونی شخصیت‌ها و فضای پُرابهام فیلم را تقویت می‌کند.
او در آغاز دهه ۱۳۸۰ یک آلبوم حاوی منتخبی از چند موسیقی فیلم خود را با عنوان «سراب» توسط نشر هرمس منتشر کرد. در سال ۱۳۸۱ نیز منتخب دیگری از آثار موسیقی فیلم را در آلبوم «خاطرات فردا» منتشر کرد. انتشار این دو آلبوم و بعداً آلبوم «مجنون» پژمان را دوباره زنده کرد و به جامعه یادآور ساخت که یک نخبه کنارگوش ما و در خلوت دارد کارهای مهمی می‌کند.
آلبوم «سراب» عمدتاً شامل قطعاتی ارکسترال است که بر پایه‌ی تم‌ها و موتیف‌های موسیقی ایرانی ساخته شده‌اند. احمد پژمان در این اثر تلاش کرده است حس و حال موسیقی ایرانی را در قالبی مدرن و جهانی بازآفرینی کند. هارمونی‌های پیچیده و فضاهای صوتی که پژمان خلق می‌کند، حالتی از تأمل و رازآلودگی را به شنونده منتقل می‌کنند.
تم‌های آلبوم «سراب» از دستگاه‌ها و ملودی‌های موسیقی سنتی ایران الهام گرفته‌اند. پژمان در این آلبوم از عناصری مانند مدولاسیون‌های رایج در موسیقی ایرانی، گام‌های خاص و الگوهای ریتمیک شرقی بهره برده است. این ویژگی‌ها، اثری متمایز و ریشه‌دار در فرهنگ موسیقایی ایران را ایجاد کرده‌اند.
یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی «سراب»، استفاده از سازهای موسیقی ایرانی مانند نی و تار در کنار ارکستر غربی است. پژمان با دقت در ارکستراسیون، این دو دنیا را به‌شکلی یک‌پارچه به هم پیوند داده است. صدای سازهای ایرانی، حالتی نوستالژیک و در عین حال بومی به آلبوم می‌دهد، در حالی‌که بخش‌های ارکسترال حس جهانی و معاصر اثر را تقویت می‌کنند. آلبوم سراب نمادی از توانایی احمد پژمان در خلق موسیقی‌ای است که هم به ریشه‌های ایرانی خود وفادار است و هم از مرزهای موسیقی جهانی عبور می‌کند. این اثر، یکی از نمونه‌های درخشان تلفیق سنت و مدرنیته در موسیقی ایرانی

به شمار می‌رود و همچنان به‌عنوان یکی از آلبوم‌های برجسته‌ی موسیقی معاصر ایران مورد تحسین است.

دریافت جایزه‌ی بهترین موسیقی متن برای «بوی کافور، عطر یاس» نشان‌دهنده‌ی اوج هنری احمد پژمان در آهنگ‌سازی فیلم است. این موفقیت ثابت کرد که او نه‌تنها در زمینه‌ی موسیقی ارکسترال و نیو اِیج، بلکه در حوزه‌ی موسیقی فیلم نیز یکی از برجسته‌ترین هنرمندان ایرانی است. منتقدان سینمایی موسیقی این فیلم را یکی از نقاط قوت آن می‌دانند. پژمان به‌خوبی توانسته است مفاهیمی همچون گذر زمان، مرگ و تأمل درباره‌ی زندگی را در قالب موسیقی به تصویر بکشد. این نگاه فلسفی و شاعرانه، تحسین بسیاری از مخاطبان و داوران جشنواره فجر را به دنبال داشت. این نگاه موسیقایی در عاشقانه‌ای سینمایی ساخته‌ی مجید مجیدی به نام «باران» ادامه یافت که او را برنده‌ی سیمرغ بلورین بهترین موسیقی متن نوزدهمین دوره‌ی جشنواره‌ی فیلم فجر و سپس پنجمین دوره‌ی جشن سینمای ایران کرد.

درگام بعدی احمد پژمان با ساخت موسیقی فیلم «بید مجنون» به کارگردانی مجید مجیدی تندیس نهمین دوره‌ی جشن سینمای ایران را از آن خود کرد. درست سال بعد و در دهمین دوره‌ی جشن سینمای ایران پژمان همین جایزه را برای موسیقی فیلم «یه بوس کوچولو» اثر بهمن فرمان‌آرا دریافت کرد و نشر هرمس با انتشار این دو موسیقی متن، آلبوم «مجنون» را پدید آورد. او درباره‌ی کلیت موسیقی خود گفته است: «من همیشه به موسیقی ایرانی فکر می‌کنم. زیرا بنای موسیقی من ایرانی است. موتیف و بعضی تم‌ها ایرانی است. ولی هارمونی من صددرصد صدای ایرانی نمی‌دهد. چون خود هارمونی اساساً یک مقوله‌ی غربی است و ارکستر هم طبعاً صدای ایرانی ندارد. چراکه سازها ایرانی نیستند. اما همیشه کوشیده‌ام رنگ و حالت ایرانی را در آثار خود حفظ کنم و معتقدم آهنگ‌سازان ما باید بیشتر به سنت‌های

موسیقی خودمان متکی باشند و نباید به دنبال موتیف‌های غربی بروند.
احمد پژمان دهه‌ی ۱۳۹۰ را با ساخت آثاری همچون سمفونی نوروز آغاز کرد. «دیورتیمنتو» از دیگر آثار پژمان بود که ابتدا در سال ۱۳۸۷ برای ارکستر زهی بزرگ نوشته شد. اما او به دلیل محدودیت‌های مالی، این قطعه را دوباره برای پنج‌نوازی زهی تنظیم و بازنویسی کرد. این اثر در سال ۱۳۹۵ ضبط و توسط مؤسسه‌ی خانه‌ی هنر خِرَد منتشر شد. «دیورتیمنتو» نوعی سوییتِ سازی با فرمی آزادتر است که بیشتر برای گروه سازهای سولیست نوشته می‌شود. «دیورتیمنتو» اثر احمد پژمان، در ۴ بخش با عنوان‌های: «سوران»، «هنگام»، «شوش» و «خوارزم» نوشته شده و آهنگ‌ساز برای هر بخش از آن، از موسیقی ایرانی بهره گرفته‌است. او در مقدمه‌ی این اثر نوشته است: دیورتیمِنتو (Divertimento) اثری است شکل‌گرفته با معیارهای شخصی و فارغ از قید و بند سفارش. آن را ابتدا در سال ۱۳۸۷ برای ارکستر زهی نوشتم اما محدودیت‌های اجرایی برای ارائه‌اش در پارتیتور خوانی سبب شد برای کوئینتت زهی تغییرش دهم. در این اثر از موتیف‌های آشنای ایرانی، ردیف و موسیقی اقوام و نواحی ایران استفاده کرده‌ام. فرم‌ها بعضی آزادند و بعضی دیگر نزدیک به فرم‌های موسیقی کلاسیک.» مانی جعفرزاده، آهنگ‌ساز و منتقد موسیقی، در روز رونمایی از آین آلبوم گفته است: «دیورتیمنتو» اثری است درخشان، بسیار پیچیده، مبتنی بر موسیقیِ همین اقلیم و برآمده از تکنیك آهنگ‌سازی جهانی با گوشه‌ی چشمی به «دیورتیمنتو اثرِ بلّا بارتوك» که نه فقط اثری درخور در موسیقیِ فقیر این روزهای ایران است که احتمالاً در کارنامه‌ی خود احمد پژمان هم یکی از مهم‌ترین آثار او است. تردیدی نیست که «دیورتیمنتو» همه‌ی نشانه‌های اصلی سبك آهنگ‌سازی احمدِ پژمان را به نمایش می‌گذارد و با کیفیّتی مثال‌زدنی با فاصله در میانِ آثار منتشرشده این سال‌های موسیقیِ ایران می‌درخشد.» این اثر نیز جوایز ارزنده‌ای از جمله نامزدی جایزه‌ی باربد و موسیقی ما را برایش در پی داشت.

استاد حسین علیزاده که احمد پژمان را در موسیقی فیلم می‌ستاید، درباره‌ی او چنین گفته است: «رنگ‌آمیزی موسیقی وی خاص خودش است و با هر آنسامبلی (اعم از ایرانی و غیر ایرانی) آن را جذاب و زیبا نشان داده است. یادم می‌آید وقتی از وین به ایران بازگشت مدتی سه‌تار دست گرفت تا به شکل عملی با موسیقی ردیف دستگاهی کار کند. در هر صورت اگر پژمان یک موتیف دو سه نتی داشته باشد همان دو سه نت موضوعِ موسیقی‌اش می‌شود و با چنان ذوق و مهارتی آن را بسط می‌دهد که اثری بزرگ خلق می‌شود. متأسفانه ما امروز رادیو-تلویزیونی نداریم که این موسیقی‌ها را پخش و تفسیر کند. اغلب هنرجویان و دانشجویان موسیقی یا علاقه‌مندان به این رشته هستند که درباره‌ی آثار او نوشته یا به تفسیر آن‌ها پرداخته‌اند. هر فردی که به‌طور تخصصی موسیقی را دنبال می‌کند متوجه جایگاه احمد پژمان در موسیقی می‌شود. او از جمله آهنگ‌سازانی است که وقتی می‌خواهد از یک پدیده یا ملودی الهام بگیرد از عمق آن تأثیر می‌پذیرد و در عین حال استدلال هنری خودش را هم روی آن پیاده می‌کند؛ این‌چنین است که ابتکارات و ذوق او به موسیقی اضافه و اثری خلق می‌شود که خاص خود اوست.

احمد پژمان را می‌توان آهنگ‌سازی چندوجهی دانست که توانسته است در سبک‌های مختلف موسیقی اثری ماندگار از خود برجای بگذارد. تلفیق موسیقی سنتی ایران با موسیقی مدرن، تنوع ژانر، حس روایت‌گری و نوآوری در ارکستراسیون مهم‌ترین ویژگی‌های استاد آثار احمد پژمان است. زندگی و آثار احمد پژمان نمادی از خلاقیت، نوآوری و پیوند میان سنت و مدرنیته است. او با بهره‌گیری از دانش موسیقی غربی و عشق به موسیقی ایرانی، آثاری خلق کرده که نه‌تنها در ایران بلکه در صحنه‌ی جهانی نیز قابل تقدیر هستند. پژمان همچنان به عنوان یکی از ستون‌های اصلی موسیقی نوین ایران شناخته می‌شود و نام او در تاریخ موسیقی ایران جاودان خواهد ماند.

محمود توسلیان نویسنده، پژوهش‌گر و منتقد موسیقی است

بزرگ ناکام، مانند معنای نامش

آرش نصیری

تیرماه سال ۱۴۰۴ که برسد استاد نود ساله می‌شود و انگار صدونود سال زیسته است که انشاالله عمرش با عزت و دراز باشد.پژمان، از نظر برآیند و معدل کاری که کرد و سطح توانایی و دانش وکارنامه‌ی کاری‌اش، قطعاً یکی از بزرگان انگشت‌شمار صد سال اخیر و حتی تاریخ مکتوب موسیقی ایران است. ده‌ها اثر بزرگ در فرم‌هایی از اپرا، باله، سمفونی، راپسودی، اوراتوریو و ...گرفته تا موسیقی فیلم و حتی موسیقی پاپ نوشته، سبک خودش را در موسیقی معاصر ایرانی پیدا و تثبیت کرده، ده‌ها جایزه گرفته، شاگردان بزرگی را تربیت کرده و... اما به‌زعم من استاد پژمان یک موزیسین ناکام است. توضیح می دهم. هم نظرم را و هم دلیلش را.

بگذارید یک‌بار مسیری که رفته را بررسی کنیم تا ببینیم، کودکی که اول‌بار، با بریدن نی از نی‌زاری در میناب و ایجاد حفره‌هایی روی آن وارد موسیقی شد، چگونه احمد پژمان می شود. در لار به‌دنیا می‌آید، بعد به بندرعباس و سپس میناب می‌روند و در هشت سالگی‌اش به سیرجان و پس از آن تهران می‌آیند و اقامت در خانه‌ی پدربزرگ و مادربزرگ مادری در حوالی میدان حسن‌آباد. تحصیلات ابتدایی را در مدرسه‌ی اسلامی در حوالی میدان منیریه می‌گذراند که مدیر این مدرسه یک روحانی است و احمد، در مراسم صبح‌گاهی قرآن می‌خواند. بعد یک ساز نی فلزی می‌خرد و با آن آهنگ‌های روز را می‌نوازد و بعد با پول عیدی‌اش سازدهنی می‌خرد و خودآموز نواختنش را می‌آموزد و

بعد با پول ثبت نام کلاس انگلیسی، از یک ارمنی یک ویولن بنفش می‌خرد. تازه این‌جاست که مجید معارفی نام نت‌ها و جایگاه‌شان روی ساز را به‌وی می‌آموزد. در کلاس سوم دبیرستان ادیب تهران، بالاخره با یک‌واسطه به مهدی خالدی می‌رسد و ردیف دوره‌ی اول ابوالحسن صبا را می آموزد.بعد یک شب فیلم چشمان سیاه را می‌بیند که سرگذشت یک ویولن‌نواز آلمانی است که هر روز، جلوی خانه‌ی زنی که عاشقش شده است ساز می‌زند. از آن‌جاست که تصمیم می‌گیرد موسیقی کلاسیک بیاموزد.

پس، ورود احمد پژمان به موسیقی کلاسیک از دریچه‌ای است که سینما به‌رویش گشوده، اما پیش از آن مسیری را طی کرده که درون‌مایه‌ی کارهای آینده‌اش را شکل می‌دهد حتی اگر فرم و بیرون آثارش فرم‌های شناخته‌شده و کلاسیک غربی باشند.در دانش‌سرای عالی زبان انگلیسی می آموزد، نزد حشمت سنجری ویولن می‌آموزد، از پرویز منصوری که شاگرد حسین ناصحی بود، با معرفی امیرتیمور پورتراب اولین درس‌های آهنگ‌سازی را می‌گیرد و سپس نزد خود حسین ناصحی می‌رود و آموزش هارمونی را نزد وی به‌پایان می‌رساند. او از خانواده‌ای ثروتمند نیست که بنابر مناسبات و مدهای آن‌روزهای جامعه‌ی رو به تجدد ایرانی به سمت موسیقی کلاسیک برود، نشان به‌آن نشان که همان موقع یک آکوردئون کوچک می‌خرد تا با تدریس موسیقی در کودکستان‌ها هزینه‌های تحصیل‌اش را دربیاورد. همزمان با ارکسترهایی مانند ارکستر صبا، ارکستر دهلوی، ارکستر احمد فروتن راد، و همچنین ارکستر واروژان در ضبط‌های مختلف به‌عنوان نوازنده‌ی ویولن همکاری می‌کند و بعد به ارکستر سمفونیک تهران به رهبری حشمت سنجری راه می‌یابد. در دانش‌سرای عالی زبان و ادبیات انگلیسی می‌خواند و بعد، با بورس اهدایی وزیر وقت فرهنگ و هنر به اتریش می رود...

استاد از لارفارس و میناب بندرعباس، یعنی جنوب ایران، ذره‌ذره و از بدنه‌ی جامعه و از درون خانواده‌ای متوسط به‌سمت موسیقی رفت و خود تجربه

کرد و آموخت. بعد به تهران آمد و طی فرآیندی پله‌ای، به موسیقی کلاسیک کشیده شد و با انبانی از موتیف‌ها و تم‌های ایرانی، از موسیقی‌های رسمی محلی تا موسیقی‌های پاپ رو به تجدد، به مرکز موسیقی جهان رفت تا در آکادمی موسیقی وین و دانشگاه کلمبیا شاگرد آهنگ‌سازانی چون توماس کریستیان داوید، فردریش چرها، ولادیمیر اوساچوفسکی، هانس یلینک و آلفرد اوهل شود. پژمان آن‌جا موسیقی کلاسیک و الکترونیک آموخت.

اواسط دهه‌ی چهل، مدرنیته و گرایش به آن، چندین سال است آغاز شده و در اوج است. تالار رودکی به شیوه‌ی تالارهای بزرگ اروپایی ساخته شده، جامعه‌ی متجدد شهری تشنه‌ی قالب‌های شیک اروپایی چون اپراست و چه خوب که این اپرا، یک اپرا با مضمونی ایرانی باشد. پژمان آن‌سال یک راپسودی برای ارکستر نوشته بود. مدتی هم بود که در اعطای بورس تحصیلی وقفه افتاده بود و او که همواره باید برای تحصیل، خودش کار می‌کرد به‌شدت مشکل مالی داشت که نوشتن یک اپرا به او پیشنهاد شد. او از اپرا متنفر است و اساساً موسیقی آوازی را دوست ندارد اما علاقه به‌زبان مادری در کنار نیاز مالی وادارش می‌کند که بنویسد و چه‌کسی بهتر از او که اساساً ایرانی است و درون و ناخودآگاهش سرشار از تم‌های ایرانی. به این ترتیب جشن دهقان را در فضایی روستایی می‌نویسد و این اولین اپرای اجرا شده در تالار رودکی است.

اپرای بعدی‌اش هم دلاور سهند است با مضمون رشادت‌های بابک خرمدین در حمله‌ی اعراب به ایران و بعدی اپرای سیاوش که اجرا نشد و بعدی سمندر، همراه با لیبرتوی محمدرضا اصلانی. بعد اولین تجربه‌ی موسیقی فیلم برای موسیقی سریال «دلیران تنگستان» و آشنایی با احمدرضا احمدی و همکاری‌هایش با کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و مجموعه‌ی صدای شاعر و آشنایی با بهمن فرمان‌آرا و موسیقی فیلم «شازده احتجاب» و ...

پژمان استاد دانشکده و حتی رییس دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه تهران شد اما استعفا داد و سال پنجاه‌وچهار، یعنی در چهل سالگی برای تحصیل در مقطع دکترای آهنگ‌سازی به دانشگاه کلمبیا در نیویورک رفت و موسیقی الکترونیک را تکمیل کرد. «حماسه» را نوشت که با ارکستر لندن اجرا شد و «عیاران» را برای اجرا با ارکستر پایور.

این مقدمه‌ی نسبتاً طولانی برای توضیح آن‌چه احمد پژمان را احمد پژمان کرده کم است اما مجال بحث ما آن‌قدرها نیست و مجبورم نوشتن در این باره را کوتاه کنم. یادم هم نرفته که بگویم چرا این استاد بزرگ، با این رزومه‌ی پر و پیمان، در آستانه‌ی نود سالگی از نظر من ناکام است.

احمد پژمان از خانواده‌ای نبود که از کودکی استعداد و نبوغ او را کشف کنند، برایش پیانو یا ویولن بخرند و او را با موسیقی کلاسیک صرف تربیت و بزرگ کنند (از نی‌زار نی برید و ساز ساخت)، صرفاً در پایتخت و فرهنگ رسمی شهری نبالید که فقط موسیقی رسمی و شهری را بشناسد (در کودکی چند فرهنگ موسیقایی ریشه‌دار و عمیق اقوام متأثرش کرد و بعد به تهران آمد و همیشه عاشق موسیقی اقوام ایرانی ماند)، آن‌قدر کوشا و با استعداد بود که راه درست را پیدا کند (نزد بهترین استادان آن روزگار نوازندگی و آهنگ‌سازی آموخت و در بهترین ارکسترها ساز زد)، آن‌قدر بی‌نیاز نبود که نواختن در کنسرت های معدود و محدود ارکسترهای کلاسیک برایش کافی باشد (پس در ضبط استودیویی آهنگ‌های پاپ و مردمی‌تر ساز زد)، هیچ‌گاه خود را از آموختن بی‌نیاز ندانست (قبل از انقلاب، در چهل سالگی، وقتی در اوج شهرت، آهنگ‌ساز تالار رودکی بود و امکان آهنگ‌سازی برای همه‌ی ستاره‌ها را داشت) استاد دانشگاه تهران و رییس دانشکده‌ی موسیقی بود که استعفا داد تا برای تحصیل در دکترای موسیقی الکترونیک به یکی از مهم‌ترین دانشگاه‌های جهان یعنی دانشگاه کلمبیای نیویورک رفت. و از همه مهم‌تر این‌که در خانواده‌ای بود که عشق به شعر و ادبیات ایرانی در او ریشه کرد. خودش گفته که در آهنگ‌سازی

قبل از موسیقی، بیشتر از ادبیات ایران تأثیر پذیرفته و شاعرانی مانند فردوسی و حافظ الگوی او بوده و نقش مهمی در نگاه او به خلق آثارش داشته‌اند.
استاد پژمان می گوید: «...آهنگ‌سازی که موسیقی میهن خود را نداند نمی‌تواند آهنگ‌ساز خوبی باشد و آهنگ‌سازی است عاریتی، که نظیرش در دنیا فراوان است و ارزشی هم ندارد... من همیشه به موسیقی ایرانی فکر می‌کنم. زیرا بنای موسیقی من ایرانی است. موتیف و بعضی تم‌ها ایرانی است. ولی هارمونی من صددرصد صدای ایرانی نمی‌دهد. چون خود هارمونی اساساً یک مقوله‌ی غربی است و ارکستر هم طبعاً صدای ایرانی ندارد. چرا که سازها ایرانی نیستند. اما همیشه کوشیده‌ام رنگ و حالت ایرانی را در آثار خود حفظ کنم و معتقدم آهنگ‌سازان ما باید بیشتر به سنت‌های موسیقی خودمان متکی باشند و نباید به دنبال موتیف‌های غربی بروند...»
در سیستم بعد از انقلاب که دوره‌ی استیلای موسیقی ردیف دستگاهی بر موسیقی ایران بود، برخی سخنان درخشان احمد پژمان برای نشان دادن راه درست به رهروان موسیقی راهگشا بود.. از جمله این نکته‌ی مهم ایشان که حاکی از شناخت و درک ویژه‌شان از موسیقی ایرانی است: «وقتی می‌گوییم موسیقی ایرانی، فوراً فکر می‌کنند که منظور موسیقیِ ردیف هست. بهترین چیز آن است که بگوییم موسیقی ایران. یعنی موسیقیِ لرستان، کردستان، بلوچستان، فارس و همه جا هست، موسیقی ردیف هم هست. من از موسیقی ردیف، آن‌قدر الهام نمی‌گیرم که از موسیقی محلی الهام می‌گیرم... بیشتر موتیف‌ها هم در همان موسیقی نواحی است، بیشتر ریتم‌ها آن جا است. در ردیف، ریتم‌هایی که مثلاً در خراسان یا موسیقی کردی داریم، نیست؛ بنابراین می‌گوییم موسیقی ایران، که ردیف هم جزو آن است، از همه‌ی این‌ها استفاده کنیم.»
خلاصه آن‌که او با تکنیک‌های موسیقی علمی جهانی و درون‌مایه‌ای که از فردوسی و سعدی و حافظ الهام گرفته، آثاری نوشته که مختص خود اوست

و برای همین است که «سبک موسیقی پژمان» را تلفیقی از موسیقی محلی، موسیقی ردیف، سازهای ایرانی، همراه با هارمونی، کنترپوان، ارکستراسیون و سایر تکنیک‌های موسیقی غرب می‌دانند. آثارش آمیخته‌ای است از تکنیک‌های موسیقی علمیِ جهانی با هویتی ملی. استاد احمد پژمان همه‌ی ظرفیت را برای آن‌که در سطح گسترده‌ای در جهان مطرح باشد داراست اما... درست است که بسیاری از آثارش توسط ارکستر سمفونیک تهران و ارکسترهای معتبر خارجی درکشورهایی نظیر اتریش، انگلستان، لهستان، بلژیک، آلمان، آفریقای جنوبی و آمریکا اجرا شده‌اند. درست است که ارکستر سمفونیک تهران و ارکستری در ونکور آثار ایشان را اجرا کرده‌اند، درست است که برای ده‌ها فیلم در ایران موسیقی نوشته است و چندین و چند جایزه برای موسیقی این فیلم ها گرفته، اما فراموش نکنیم که آلبوم «ناگهان رستخیز» (برای ارکستر بزرگ و گروه کر) ایشان که استاد روشن‌روان آن‌را کامل‌ترین اثر ایشان می‌داند، در هفتاد و دو سالگی ایشان و به‌واسطه‌ی دوستی با طالب خان شهیدی تاجیک، توسط ارکستر سمفونیک روسیه و گروه کر مسکو اجرا شد و پارتیتور بسیاری از آثار اجرا نشده‌اش را در مجموعه‌ای رسمی یا به صورت رایگان منتشرکرده است. چراکه هیچ‌گاه امکان اجرای آن‌ها با ارکستر بزرگ در شأن این آثار را پیدا نکرده است.

موسیقی فیلم‌های ایشان هم، از همان سال هفتادویک که بعد از برگشت به ایران کار ساخت، با «هنرپیشه»ی مخملباف آغاز شد، اغلب با سینث‌سایزر و به شیوه‌ی الکترونیک ساخته شدند. البته که این آثار هم ارزشمندند و جایگاه بزرگی دارند اما او برای این فیلم‌ها به این شیوه موسیقی ساخت، برای این‌که سینمای ما و پروداکشن آن توانایی و بودجه‌ی ساخت موسیقی، آن‌گونه که در توانایی و دانش اوست را ندارد و فیلم‌ها اغلب برای موسیقی فیلم بودجه‌ی آن‌چنانی در نظر نگرفته‌اند. به‌گونه‌ای که حتی دستمزدی در حد ستاره‌های اول آن فیلم‌ها را برای موسیقی در نظر نمی‌گیرند. حتی آثار

پاپ زیبایی که با اشعار شاملو و بزرگان دیگر برای ستاره‌های پاپ نوشته هم امکان اجرا با ارکستر بزرگ را نیافتند. چرا که ستاره‌های آن موسیقی‌ها هم امکان اجرای بزرگ و گسترده‌ی آن آثار را نداشتند؛ یا نخواستند که خرج کنند. سازمان موسیقی ما و بازار موسیقی و سینمای ما قابلیت استفاده و به‌اوج رساندن یک ستاره‌ی بزرگ را که می‌توانست بین‌المللی باشد نداشت. آیا استاد چیزی از هانس زیمر یا همین رامین جوادی ایران الاصل کم دارد که به اندازه‌ی آن‌ها در جهان شناخته شده نیست؟ آیا ارکستر سمفونیک ما قابلیت و توانایی این را دارد که آثار بی‌نظیر و جهانی استاد را اجرا کند؟ آیا ارکسترهای بزرگ جهان مثل ارکستر برلین و حتی ارکستر مسکو کل یک کنسرت‌شان را به اجرای آثار ایشان اختصاص داده‌اند؟ آیا ما در سینمای‌مان فیلم های بیگ‌پروداکشنی مثل «تایتانیک» یا «اسپارتاکوس» داشته‌ایم که موسیقی‌شان را این بزرگ‌مرد موسیقی ما بنویسد تا یک موزیسین و ستاره‌ی بین المللی شود؟ اگر این ناکامی نیست پس چیست؟

استاد کارهای بزرگی کرده است که از حد تولید هنر ما بزرگ‌تر بود اما همه‌ی این‌ها را با نصف ظرفیت‌اش انجام داده است و حیف... احمد یعنی ستوده و پژمان یعنی آزرده و غمگین و این نام چقدر بامسماست برای حاصل عمر یک مرد بزرگ و باشکوه ناکام.

آرش نصیری روزنامه‌نگار موسیقی و مدیر برنامه‌ی هزارصداست

مؤمن به موسیقی ناب؛ خالق حماسه و درام

مروری اجمالی بر سیر و سلوک آهنگ‌سازی استاد احمد پژمان در سینمای ایران

سهند آدم عارف

کمتر آهنگ‌سازی در موسیقی ایران می‌شود یافت که همچون احمد پژمان عشق و علاقه‌ی خودش را به موسیقی ناب (pure music) در خلوت و در جلوت بروز داده باشد اما در عین حال خالق شگرف‌ترین و تأثربرانگیزترین آثار موسیقی حماسی، درام و تراژدی در حوزه‌ی آهنگ‌سازی فیلم‌های سینمایی، مستند، سریال، اپرا و باله بوده باشد. با بررسی این تضاد عمیق نشانه‌شناختی می‌توان به‌خوبی پی به اهمیت آثاری برد که او در ۵۰ سال گذشته برای سینمای ایران خلق کرده است. پژمان موسیقی فیلم می‌ساخت پیش از آن‌که موسیقی فیلم ساخته باشد! به این معنا که اگرچه نخستین آهنگ‌سازی او برای سینمای ایران درست به نیم قرن پیش یعنی سال ۱۳۵۳و فیلم «شازده احتجاب» به‌کارگردانی بهمن فرمان‌آرا بر اساس رمان برجسته‌ی هوشنگ گلشیری بر می‌گردد اما پژمان پیش‌تر از این با ساخت اپراهای «دلاور سهند»، «سیاوش» و «سمندر» (با اپرانامه‌ای از محمدرضا اصلانی) و همچنین ساخت موسیقی سریال «دلیران تنگستان» با همکاری علی رهبری و سریال «سمک عیار»، و به‌رغم نفرتی که از ساخت اپرا و موسیقی آوازی داشت، خلاقیت و مهارت خود را در ساخت موسیقی دراماتیک،

حماسی و تراژدی نشان داده بود. شناخت عمیق احمد پژمان از موسیقی ایرانی و درعین حال تسلط خارق‌العاده‌ی او بر هارمونی و کنترپوان باعث نشد تا در آثارش این دو رسته با یکدیگر بیامیزند اما در تک‌تک آثار آهنگ‌سازی او در سینمای ایران می‌توانید طعم و رنگ جای‌جای ایران را پیدا و حظ شنیداری‌اش را از آن خود کنید.

اما نقطه‌ی عطف دیگر سیر و سلوک آثار موسیقی فیلم احمد پژمان به دهه‌ی هفتاد شمسی بر می‌گردد. نقطه‌ی عطفی که نطفه‌اش سال‌ها پیش از آن یعنی سال ۱۳۵۴ که برای ادامه‌ی تحصیل در رشته‌ی آهنگ‌سازی و موسیقی الکترونیک راهی دانشگاه کلمبیا در نیویورک شد، بسته شده بود. او ۱۲ سال قبل در وین نزد برجسته‌ترین استادان آهنگ‌سازی کلاسیک آموخته بود و حالا با ورود به دنیای بی‌کران موسیقی الکترونیک نشان داد هنرمند خلاق باید فرزند زمانه‌ی خویش باشد و تعصب‌ورزی در این زمینه جایز نیست. حالا یعنی در ابتدای دهه‌ی هفتاد شمسی زمان برداشت آن‌چه که نزدیک به ۲۰ سال پیش از آن کاشته بود فرارسید. موسیقی فیلم «هنرپیشه» به‌کارگردانی محسن مخملباف که با سینتی‌سایزر اجرایش کرد و راه‌گشای مسیر جدیدی در آهنگ‌سازی سینمای ایران شد. مسیری که استادش در دانشگاه کلمبیا، یعنی ولادیمیر اوساچفسکی در موسیقی سینمای جهان گشوده بود. اوساچفسکی یکی از تأثیرگذارترین و مهم‌ترین توسعه‌دهندگان موسیقی الکترونیک در جهان و آهنگ‌سازی در سینما محسوب می‌شود. او سال ۱۹۶۲ میلادی موسیقی فیلم «بن‌بست» را که اقتباسی از اثر ژان پل سارتر بود با اصوات الکترونیک آهنگ‌سازی کرد و احمد پژمان تنها چندسالی پس از آن در بطن این تحولات قرارگرفته بود. این نقطه‌ی عطف، برجستگی و تأثیرگذاری جایگاه احمد پژمان را در دو جبهه‌ی موسیقی ارکسترال و موسیقی الکترونیک در سینمای ایران نشان می‌دهد.

حقیقت و واقعیت؛ گذرگاه عافیت سینمای مستند!

احمد پژمان در طول فعالیت حرفه‌ای‌اش برای ۸ فیلم مستند آهنگ‌سازی کرده است. از آثار منوچهر عسگری‌نسب درباره‌ی فرهنگ ایران تا آثار یکی از برجسته‌ترین مستندسازان ایران یعنی منوچهر طیاب. بحث‌های نظری درباره‌ی آهنگ‌سازی سینمای مستند از گذشته تا امروز محل اختلافات زیادی بوده است و شاید چکیده و نتیجه‌ی تمام این بحث‌ها را بتوان به این شعر حافظ تقلیل داد که «جریده رو که گذرگاه عافیت تنگ است!» مرز باریکی میان پای‌بندی فیلم مستند به حقیقت و واقعیت و در مقابل القای تأثرات حسی-عاطفی در این زمینه وجود دارد که آهنگ‌ساز بر روی این مرز باریک حرکت می‌کند. احمد پژمان یکی از جلوه‌های جریده‌روی آهنگ‌سازی در سینمای مستند است؛ آن‌جاکه خویشتن‌داری آهنگ‌ساز برای بروز مهارت‌ها باعث نمی‌شود آهنگ‌سازی به پدیده‌ای بی‌اهمیت در فیلم تبدیل شود و خلق، بسط و گسترش تم‌ها در اندک‌فضاها و مفرهایی که وجود دارد به جلوه درمی‌آیند.

سهند آدم عارف نویسنده، شاعر، روزنامه‌نگار و منتقد موسیقی است

نقدی بر موسیقی فیلم «هنرپیشه»

فصلِ تازه

سعید کاشفی

موسیقی احمد پژمان در فیلم «هنرپیشه» به‌تمام معنا موسیقی فیلم است. تمام تعاریفی را که نگارنده طی سال‌ها در مورد موسیقی فیلم ارائه داده و به لحاظ نبود الگویی دقیق از آن قادر به استناد روشنی نبودم، اکنون پیشِ روست. با دیدن این فیلم می‌توان دریافت که چگونه موسیقی در سینما می‌تواند ملودیک نباشد، دراماتیک باشد، فرم‌های تکنیک نمایانه نداشته باشد، ایرانی باشد، فاصله و در نهایت تاثیر سینمایی داشته باشد و غیره. البته این اولین‌بار نیست که از موسیقی فیلم احمد پژمان ذوق زده می‌شوم. سال‌ها قبل با شنیدن موسیقی فیلم «سایه‌های بلند باد» معنای موسیقی فیلم ایرانی را دریافته بودم. موسیقی در فیلم «هنرپیشه» هم آن‌قدر گویا و توضیح‌دهنده‌ی معنای موسیقی فیلم است که شاید نیازی به نوشتن مطلبی درباره‌ی آن نباشد. اما شاید بتوان با تکیه بر موسیقی این فیلم و با استناد به آن، تئوری‌هایی در مورد موسیقی فیلم بازگفت. موسیقی فصل عنوان‌بندی در فیلم «هنرپیشه» به‌وسیله‌ی سازهای الکترونیک اجرا شده اما به‌هیچ‌وجه تکنیک ساختاری موسیقی غربی را ندارد.

این موسیقی بافته شده از نغمه‌های ایرانی است و در این نغمه‌ها می‌توان گوشه‌هایی از دستگاه بیات ترک، همایون و اصفهان را یافت که بدون آن‌که

حرکت روی این گوشه‌ها همراه با تأکید باشد، فضایی ایرانی را به تماشاگر انتقال می‌دهند. موتیف اصلی از چهار نت ساده ساخته شده که روی آکوردی کشیده و مداوم با تغییر فاصله‌های مختلف اجرا می‌شود. انتخاب این فاصله‌ها فضایی دراماتیک و پرتنش ایجاد می‌کند. شنیدن این قطعه‌ی موسیقی پیش از شروع فیلم ذهنیت تماشاگرانی را که برای دیدن فیلمی کمدی از اکبر عبدی به سینما آمده‌اند به‌هم می‌ریزد و آنان را آماده‌ی دیدن یک فیلم جدی و درام می‌کند. شنیدن این قطعه‌ی موسیقی دیدگاه درست سینمایی احمد پژمان را آشکار می‌کند.

در فیلم «هنرپیشه» با آنکه سعی شده در مسیری جدی و درام حرکت بشود اما به‌لحاظ وجود مشکلاتی در ساختمان آن مسیر، فیلم مدام بین کمدی و درام در نوسان است. حالا دیدگاه مناسب احمد پژمان که به‌تبع آن موسیقی خود را نوشته است می‌تواند ذهن تماشاگر را از مسیر کمدی به درک اثر به‌عنوان فیلمی درام منتقل سازد. فیلم‌های مخملباف تماماً لایه‌ای از احساسات‌گرایی را در خود دارند. هرچند این لایه رنگ اصلی فیلم‌های او را تشکیل نمی‌دهد اما نمی‌توان آن را نادیده گرفت. در بسیاری از فیلم‌های او به‌لحاظ عدم درک صحیح آهنگ‌سازان این لایه به وسیله‌ی موسیقی احساساتی پررنگ‌تر شده است. تا آن‌جا که ذهنیت تماشاگران نیز به‌سوی دیدگاهی احساسات‌گرایانه کشیده شده است.

در فیلم «هنرپیشه» هم می‌توان سراغ این لایه را گرفت. اما پژمان با درک صحیح خود نه تنها به‌این سطح کم اهمیت‌تر فیلم نگاهی نداشته بلکه به‌لحاظ وجود موسیقی مرثیه‌وار ،خود ارزش خاصی به فیلم داده است. مخملباف به‌طورکلی در سینمایش جایی برای کارکرد موسیقی نمی‌گذارد و همیشه سعی او بر این است که فیلم را به وسیله‌ی دیالوگ و تصویر پیش ببرد. بنابراین یک آهنگ‌ساز در مورد کار با فیلم‌های او دچار مشکل می‌شود. اولین امتیاز درک موسیقی برای یک فیلم‌ساز آن است‌که به شناخت ریتم که یکی

از عوامل مهم سینما است کمک می‌کند. مشکلی که در کارهای مخملباف از همان فیلم‌های اولیه‌اش تا «هنرپیشه» حضور دارد.

امتیاز دیگر این شناخت این است که حرکت و انتقال معنا را در سینما می‌توان به کمک موسیقی راحت‌تر بیان کرد. حالا با این تعریف‌ها می‌توان به‌این نتیجه رسید که چرا موسیقی احمد پژمان در فیلم «هنرپیشه» جای مناسبی در ساختمان اصلی آن ندارد اما حضور موثر قطعه‌هایی که به کمک فیلم آمده‌اند می‌توانند ارزش فراوان آن را معنا کنند. در صحنه‌ای که اکبر عبدی و دخترکولی مشغول نوازندگی و گدایی هستند، موسیقی بسیار موثر و پرمعنا است. پژمان با هوشیاری این صحنه را واقعی در نظر نگرفته بلکه با ساخت یک موسیقی ساده و یک‌خطی که با نوازندگی عبدی هم‌گام نیست، توانسته است صحنه را به یک صحنه‌ی انتزاعی کامل بدل کند. به‌ویژه آن‌که در این صحنه تمامی صداهای طبیعی حذف شده‌اند. این موسیقی سنگین و کشیده می‌تواند به همه‌گونه تعبیر و معنایی تعمیم پیدا کند. تصورکنید که یک موسیقی هم‌گام با حرکت نوازندگی عبدی و صدای او می‌توانست صحنه‌ای کمدی و یا هر چیز دیگری را شکل بدهد که هرگز نمی توانست این ویژگی فعلی را داشته باشد. صحنه‌ی مؤثر دیگر، بردن سیمین به تیمارستان است که موسیقی‌اش همان موسیقی عنوان‌بندی است. در این صحنه موسیقی تاکید بر درامی دارد که در زندگی اکبر عبدی «هنرپیشه» حکم‌فرما است. در واقع پژمان برای ساخت موسیقی فیلم «هنرپیشه» یک تم واحد را انتخاب کرده و این تم می‌تواند تم اصلی خود فیلم باشد. تم فیلم «هنرپیشه» برای یک آهنگ‌ساز در درک نوع فیلم بسیار مهم و با ارزش است. این ارزش درکارکرد موسیقی پژمان به‌خوبی آشکار است.

البته قطعه‌های دیگری نیز در فیلم هست مثل صحنه‌ی رانندگی سیمین و یا صحنه‌ای که زن و شوهر هرکدام ساز خود را می‌زنند و یا افکت‌های موسیقایی در هنگام حرکت دکورها. اما همان‌طور که اشاره شد، این قطعه‌ها کارکردی

ویژه نداشته‌اند و این برمی‌گردد به نبود جایگاه جدی موسیقی در ساختمان فیلم. نکته‌ی مهم دیگری که درباره‌ی موسیقی این فیلم قابل اشاره است، نادیده گرفتن آن در جمع کاندیداهای بهترین موسیقی فیلم در جشنواره یازدهم است. گفته شد که ملاک انتخاب هیئت داوران غیر ملودیک بودن موسیقی فیلم بوده هر موسیقی غیر ملودیکی واجد ارزش‌گذاری نیست. همان‌طور که هر موسیقی ملودیک هم در سینما تحت شرایط ویژه‌ی فیلم نمی‌تواند بی ارزش باشد. ضمن این‌که در نگاه به فهرست کاندیداها، بجز موسیقی «سایه‌های هجوم» بقیه به‌نوعی ملودیک بودند. از این هم می‌توان گذشت اما نادیده گرفتن موسیقی غیر ملودیک و به‌شدت سینمایی احمد پژمان کاملاً بی انصافی است. تنها دلیلی را که می‌توان در کنار گذاشتن این موسیقی باور داشت، این است که موسیقی در فیلم «هنرپیشه» موسیقی‌ای ناپیداست و با خودنمایی خود را به گوش تماشاگر تحمیل نمی‌کند که این ویژگی امتیاز برجسته‌ای برای یک موسیقی فیلم به حساب می‌آید.

به‌هرحال موسیقی احمد پژمان در فیلم هرچند بنا به‌دلایلی که اشاره رفت محلی برای حضور مؤثرتر و کارکردی مناسب در فیلم نداشته است اما همین چندقطعه‌ای که به آنها اشاره شد می‌تواند الگویی مناسب برای تعریف و معنای موسیقی فیلم ایرانی باشد. می‌توان منتظر و امیدوار بود که پژمان در فیلمی که اهمیت و کارکرد موسیقی در آن در نظر گرفته شده باشد، کارهایی با ارزش‌تر خلق کند.

ماهنامه‌ی فیلم – شماره ۱۴۶- شهریور ۱۳۷۱

مرد ملودی‌های تلفیقی ارکسترال

صوفیا نصرالهی

احمد پژمان با دانش موسیقی کلاسیکش و ترکیب آن با لحن ایرانی قطعات بی‌نظیری برای چند فیلم سینمای ایران خلق کرده است .احمد پژمان را پیش از آن‌که با موسیقی متن فیلم‌هایش و سینما بشناسم، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین موزیسین‌های ایرانی ستایش می‌کردم. هنرمندی که توانست هارمونی و کنترپوان و قواعد موسیقی کلاسیک را به معنای واقعی کلمه با رنگ موسیقی ایرانی تلفیق کند. به‌خصوص که رنگ و بوی موسیقی کلاسیک همیشه در آثارش برجسته‌تر است و برای آن‌هایی که طرفدار موسیقی کلاسیک ارکسترال هستند، یکی از بهترین‌های این حوزه به شمار می‌رود. جالب این‌که پژمان برخلاف خیلی از آهنگ‌سازان و نوازندگان نه از بدو کودکی، که از نوجوانی با ساز آشنا شد و اول هم به شکل خودجوش نی و سازدهنی می‌زد تا این‌که ویولنی خرید و کمی بعد شاگرد حشمت سنجری شد. با بورسیه به وین رفت که مهد تحصیل موسیقی است و وقتی مشغول تحصیل بود سفارش ساخت اولین اپرا به زبان فارسی را به او دادند که پذیرفت. بعد از بازگشت به ایران بود که وارد حیطه‌ی موسیقی فیلم و سریال شد. اولین تجربه‌اش برای ساخت موسیقی متن برای سریال «دلیران تنگستان» همایون شهنواز بود. در ساخت قطعات این سریال علی رهبری هم همکاری داشت. موسیقی‌ای که با سازهای کوبه‌ای و تمی شبیه مارش آغاز می‌شد و بعد اوج می‌گرفت. حتی حالا هم اگر بشنوید موسیقی مدرنی است که به زیبایی وسط یک

قطعه‌ی کلاسیک ارکسترال، ساز نی ملودی ایرانی را به آن تزریق می‌کند. این هنرپژمان است که هم تئوری موسیقی غربی را خوب بلد است و هم ردیف‌های موسیقی ایرانی و حتی موسیقی محلی و فولکلورکشورمان را می‌شناسد و در بیشترکارهایش سعی کرده که این دو حوزه‌ی تخصصی‌اش را به‌هم نزدیک کند. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان که در دهه‌ی ۵۰ احتمالاً مهم‌ترین مرکز برای گردهم‌آیی هنرمندان روشنفکر بود باعث آشنایی بیشتر پژمان با سینما و یکی از مهم‌ترین سینماگران آن سال‌ها و البته سال‌های بعد از انقلاب یعنی بهمن فرمان‌آرا شد. سال ۱۳۵۳ اولین همکاری این دو نفر با فیلم «شازده احتجاب» صورت گرفت. اقتباسی از رمان گلشیری درباره‌ی اشرافیت رو به زوال که کار پژمان نشان داد چقدر درک او از سینما و موسیقی متن درست است. برخلاف ملودی‌های ارکسترال غلیظش، چه در موسیقی این فیلم و چه فیلم‌های بعدی مثل «بوی کافور، عطر یاس» یا «خانه‌ای روی آب» کاملاً مبتنی بر فضاسازی است. استفاده‌ای مینی‌مال از سازبندی دارد. بعد از این به‌خاطر رفتن به خارج از کشور و تحصیلات، کمی وقفه در ساخت موسیقی متن فیلم‌ها دارد. اما نکته‌ی مهمی که نشان می‌دهد احمد پژمان چه ذهن بازی نسبت به موسیقی دارد این است که همان سال‌ها، علی‌رغم عقبه‌اش در موسیقی ردیفی و دستگاهی ایرانی و هارمونی و کنترپوان کلاسیک غربی، برای آموختن موسیقی الکترونیک به نیویورک می‌رود. همین می‌شود که وقتی در دهه‌ی ۷۰ به ایران برمی‌گردد موسیقی فیلم «هنرپیشه» را با سینتی‌سایزر اجرا می‌کند. اگر این نوشته به بهانه‌ی بزرگداشت او در جشنواره‌ی فیلم فجر نبود و ناگزیر به صحبت درباره‌ی ارتباطش با سینما نبودیم، ده‌ها صفحه می‌شود از این نوشت که او چطور در آلبوم‌های مختلفش به معنای واقعی و آکادمیک کار موسیقی تلفیقی انجام داده و چه رویکردهای متنوعی در آهنگ‌سازی و تنظیم آلبوم‌های گوناگونش داشته است. اما در سینما همکاری‌هایش با فرمان‌آرا و مجید مجیدی برجسته‌تر است. سال ۱۳۷۸ اولین جایزه‌ی سینمایی‌اش را

برای موسیقی متن فیلم «بوی کافور، عطر یاس» از جشنواره‌ی فجر دریافت کرد. موسیقی که نوای سازهای زهی و خط ملودی که اتفاقاً خیلی قابل تعقیب و به‌یاد ماندن نیست چنان با آن مفهوم مرگ فیلم عجین شده و فضاسازی می‌کند که به‌نظرم «بوی کافور، عطر یاس» بدون آن ناقص و الکن است. در همکاری‌های بعدی با فرمان‌آرا البته ملودی‌های پژمان پیچیدگی کمتری پیدا می‌کنند. شاید چون فیلم‌ها هم کم‌کم فضاهای قصه‌گوی سرراست‌تری دارند. همکاری‌اش با مجید مجیدی در فیلم «بید مجنون» گمانم برایم محبوب‌ترین کار سینمایی پژمان باشد. موسیقی متنی که برایش سیمرغ نگرفت اما برنده‌ی تندیس جشن خانه‌ی سینما شد. یک اثر کلاسیک که با ارکستر زهی شروع می‌شود و تا جایی کاملاً شبیه یک کنسرتوی زهی است تا این‌که ناگهان ملودی با سازبندی ایرانی در آن تنیده می‌شود و حاصلش، موسیقی‌ای است که حتی بدون تصویر هم مخاطبش را احساساتی و درگیر احساسات پیچیده می‌کند. همچنان‌که شخصیت اصلی فیلم در رفت و آمد بین بینایی و نابینایی، وضعیت روحی غامضی پیدا کرده بود.

نکته‌ی مشترک همه‌ی موسیقی‌های متن احمد پژمان، وفاداری او نسبت به فیلم و کارگردانی است که برایش موسیقی متن می‌نویسد. وفاداری به این معنا که موسیقی را کاملاً در اختیار فضای فیلم قرار می‌دهد. پژمان آهنگ‌سازی است که می‌تواند با آهنگ‌سازی و تنظیم‌هایش همه چیز را تحت‌الشعاع قرار بدهد اما پای موسیقی فیلم که وسط می‌رسد، انگار آن آهنگ‌ساز با ایده‌های هیجان‌انگیز موسیقایی تبدیل به آدم فروتنی می‌شود که خالصانه موسیقی را نه برای تأکید که برای همراهی با تصاویر در اختیار فیلم و کارگردان قرار می‌دهد. پژمان به نسبت خیلی از آهنگ‌سازان فیلم پرکار نبوده اما یقینا کارنامه‌ای پرباری دارد.

صوفیا نصرالهی نویسنده و روزنامه‌نگار هنری است

گفت‌وگوی سعید کاشفی با احمد پژمان

بوییدن فرهنگ ملی

در تاریخ سینمای ایران قبل از انقلاب چهار آهنگ‌ساز با اقتدار تمام نام خود را به ثبت رسانده‌اند. احمد پژمان، هرمز فرهت، لوریس چکناواریان و شیدا قره‌چه‌داغی. هر چند اسفندیار منفردزاده در سطحی دیگر مطرح‌تر از این چهار تن بود. آنان در آن دوران نابسامان سینمایی، کارهای زیادی عرضه نکردند و تن به مناسبات نامعقول ندادند اما همان معدود کارهای ساخته شده توسط آنان، سبب آبرو و اعتبار موسیقی فیلم در آن ایام است. احمد پژمان جدا از سینما در موسیقی معاصر ایران هم جایگاه ویژه‌ای دارد. آثار او که از ارزش فراوانی برخوردارند بارها در ایران و خارج اجرا و منتشر شده است. پژمان چندسال پیش از انقلاب به خارج رفت و تا حدود یک سال پیش در آنجا ماندگار شد اما به قول خودش در این مدت، قلبش را در ایران جاگذارده بود. به‌همین سبب شاید نسل جوان امروز با او آشنایی اندکی داشته باشند. احمد پژمان متولد ۱۳۱۴ در لار است. او پس از تحصیلات اولیه برای ادامهٔ آموختن موسیقی به اتریش می رود و در همان سال‌های اولیه‌ی تحصیل چند قطعه موسیقی می‌نویسد که در همان جا اجرا می‌شود و استعداد او همه را شگفت زده می‌کند.

در اتریش با توماس کریستین داوید کار می‌کند و تا پایان دوران آموزش عالی موسیقی قطعه‌های بسیاری می‌نویسد و اجرا می‌کند که «سونات برای ویلن و پیانو»، «اوورتور ایران» و «کنسرتو برای پنج ساز» از آن جمله‌اند. پژمان پس

از پایان تحصیلات و بازگشت به ایران در دانشگاه تهران تدریس موسیقی را شروع می‌کند و سپس اولین اپرای ایرانی را به نام «سمندر» می‌نویسد که مورد تحسین بسیار قرار می‌گیرد. او هفت سال (تا ۱۳۵۵) در ایران کار می‌کند و آثار و قطعه‌هایی را می‌نویسد که اکثر آنان توسط ارکستر فیلارمونیک لندن اجرا و ضبط می‌شوند. «پنج قطعه برای ارکستر سمفونیک»، «سه اپرای ایرانی»، «چهار قطعه موسیقی باله» و «سه اپرا» از جمله کارهای با ارزش اوست.

پژمان اما در زمینه‌ی فیلم هم آثار با ارزشی ساخته است. موسیقی برای فیلم‌های «شازده احتجاب» و «سایه‌های بلند باد» دو کار با ارزش و متفاوت در تاریخ سینمای ایران است. موسیقی دو مجموعه‌ی تلویزیونی «سمک عیار» و «دلیران تنگستان» نیز از کارهای بسیار خوب اوست که هنوز هم صدای سنج و دمام استفاده شده در مجموعه «دلیران تنگستان» تازه و جذاب جلوه می‌کند. پژمان هنرمندی است که ریشه‌ی عمیقی در فرهنگ موسیقایی ایران دارد. آثار او در هر سبک و شکل که ساخته شده آوای غنی ایرانی در آن موج می‌زند و همین امر دلبستگی او را به این دیار و موسیقی آن به‌خوبی روشن می‌کند. سرانجام به لحاظ آن‌که در آن دوران مسئولان موسیقی ایران بیشتر علاقه به اجرای کارهای غربی داشتند نتوانست مورد توجه کافی قرار گیرد و پس از آن‌که اپرای ایرانی «دلاور سهند» فقط برای مدت کوتاهی اجرا شد و در واقع آن‌طور که می‌خواست نتوانست کارهایش را به میان مردم بکشاند، به بهانه‌ی ادامه‌ی فراگیری موسیقی به آمریکا رفت و در دانشگاه کلمبیای نیویورک به آموزش موسیقی الکترونیک مشغول شد. بعدها پژمان فعالیت‌ها و زندگی خود را در آن‌جا ادامه داد. چند موسیقی برای فیلم‌های سینمایی و مستند و چندکار برای ارکستر سمفونیک، حاصل فعالیت‌های هنری و عشق و علاقه او به موسیقی در آن دوران است. او حالا تمام موقعیت‌ها و امتیازهای خود را در آمریکا رها کرده و برای همیشه به ایران -جایی که قلبش را جا گذاشته بود- آمده است و در این یک سال با عشق

و علاقه همراه همسرش شیرین بذله به ایران‌گردی مشغول است. پژمان می‌گوید: «این کار نوعی بوییدن فرهنگ محلی و ملی است که مرا لبریز می‌کند. می‌خواهم خونم را از فرهنگ فولکلور تازه کنم.» در یک گفت‌وگوی طولانی در مورد موضوع‌های بسیاری حرف زدیم که نقل همه‌ی آن‌ها در این‌جا میسر نیست. آن‌چه که در این‌جا آمده عمدتاً درباره موسیقی فیلم است.

به عنوان پیش درآمد این گفت‌وگو می‌خواهم احساس‌تان را که پس از یک دوری پانزده ساله به ایران بازگشته‌اید، بدانم.

توضیحش بسیار مشکل است. احساس می‌کنم حالا در جایی هستم که به قول سهراب سپهری آسمان آب هوا مال من است. آن قدر تشنه بوییدن این سرزمین بودم که در بدو ورودم به زادگاهم لار رفتم و ریه‌هایم را از هوای آن جا پرکردم و حالا هم با ولع تمام به تمام گوشه و کنار این دیار عزیز می‌روم و روح تشنه‌ام را سیراب می‌کنم.

درک تازه‌ای از جامعه ایران پیدا کرده‌اید؟

هنوز درست نمی‌دانم ولی احساس می‌کنم بیشتر به اصل خودمان نزدیک شده‌ایم و آن چه که در غربت در مورد ایران فکر می‌کردم به‌کلی درهم شکست. خوشحالم که برای همیشه به ایران بازگشته‌ام. طوری آن‌جا تبلیغ شده بود که باورمان شده بود در ایران حتی یک درخت سبز هم پیدا نمی‌شود و همه جا ویران شده است. حتی فرهنگ مردم.

فیلم‌های اخیر ایرانی را دیده‌اید؟

تعدادی را در آمریکا دیده بودم و در این‌جا هم در جشنواره‌ی فجر تعدادی دیگر را دیده‌ام.

نظرتان راجع به موسیقی فیلم‌های ایرانی در دهه‌ی اخیر چیست؟

خب تعدادی از آهنگ‌سازان واقعاً با استعدادند و خوب فعالیت می‌کنند اما واقعاً اظهار نظر درباره‌ی موسیقی فیلم‌های ایرانی خیلی مشکل است. در فیلم‌های ایرانی صداها و موسیقی به طورگوش‌خراشی ضبط و پخش می‌شوند و تشخیص کارها بسیار دشوار است. دلیل این کار را واقعاً نمی‌فهم. نمی‌دانم این کار چه خاصیتی دارد جزآن‌که هم به موسیقی و هم به خود فیلم ضرر می‌زند اما در هر حال همان‌طوری که آدم به کارها نگاه می‌کند، می‌بیند که بچه‌ها واقعاً از خودشان مایه می‌گذارند و تلاش می‌کنند. مثل این است که کسی سواد نداشته باشد و بخواهد شعر بگوید. هرچه علاقه هم در بین باشد کار مشکل است. آنها در واقع آنچه دارند، روی نت‌ها می‌ریزند. بعضی تحصیلات کمی دارند اما واقعاً با استعدادند و الان درکوران کاری وقتی برای یادگیری ندارند. برخی دیگر تحصیلات خوبی دارند اما متاسفانه از استعداد کمی برخوردارند. مشکل اساسی در این است که بیش‌تر موسیقی‌ها، غربی است و آنها کمتر از موسیقی ایرانی استفاده می‌کنند. یا با موسیقی ایرانی آشنایی ندارند و یا واقعاً فکر می‌کنند اگر مثلاً به سبک برنارد هرمن بنویسند، خیلی جلب توجه خواهند کرد.

با شما موافقم یعنی اگر موقع دیدن بیشتر فیلم‌های ایرانی چشم‌های‌تان را ببندید، این تصور به آدم دست می‌دهد که یک فیلم فرانسوی یا انگلیسی یا آمریکایی روی پرده است . آن هم با یک تکنیک بسیار ساده و پیش‌پا افتاده.

نمی‌دانم اگر این موسیقی غربی وجود نداشت، ما چه می‌کردیم. آیا موسیقی نداشتیم؟ ما باید بتوانیم چیزی از خودمان خلق کنیم، نه این‌که دنبال تقلید برویم. حتی اگر بتوانیم یک قطعه موسیقی غربی خیلی خوب بنویسیم فقط یک تکنیسین هستیم و نه یک آهنگ‌ساز خلاق. هر فیلمی یک ملیتی

دارد و البته موسیقی آن هم باید از هویت و فرهنگ همان ملیت بهره ببرد. شما وقتی یک فیلم فرانسوی می‌بینید، موسیقی‌اش فرانسوی است یا یک فیلم ایتالیایی و ژاپنی موسیقی‌اش ریشه در همان ملیت فیلم دارد. می‌دانید نوشتن موسیقی کار راحتی نیست که همین طوری دستت را روی پیانو بگذاری و از آن موسیقی سرازیر شود. باید کمی به‌خود فشار آورد و کار کرد تا بتوان چیز بدرد بخوری نوشت. اصلاً اگر قرار باشد برای فیلم‌های ایرانی موسیقی ایرانی ننویسیم، چه اصراری برای استفاده از آن هست؟ می‌توانیم از موسیقی آماده‌ی فرنگی استفاده کنیم، اما چون ایرانی هستیم باید ادعا داشته باشیم چیزی را که می‌نویسیم آن‌ها نمی‌توانند بنویسند. این مشکل موسیقی را در جنبه‌های دیگری هم داریم که درواقع نوعی مشکل فرهنگی است. وقتی درکنار بادگیرهای زیبای یزد ساختمان‌هایی با سیمان و آهن با نقشه‌ی فرنگی می‌سازند، این به‌نوعی نابودی فرهنگ است. خب اگر مجبوریم از آهن و سیمان استفاده کنیم، اشکالی ندارد، ولی چرا از فرم‌ها و شکل‌های ایرانی برای نقشه‌ی ساختمان استفاده نکنیم؟ حالا که ما با سازهای غربی کار می‌کنیم لااقل می‌توانیم از فرم‌ها و مایه‌های ایرانی در موسیقی استفاده کنیم اما کار در سینمای ایران برعکس شده است. می خواهم بگویم حتی در فیلم‌های هالیوودی هم وقتی فیلم شرقی است، موسیقی‌اش هم مایه های شرقی دارد. هرچند کلیشه‌ای است اما این مسئله را رعایت می‌کنند. حتی از همان اوایل این‌کار را انجام می‌دادند. «دزد بغداد» یادتان هست؟ چقدر موسیقی‌اش شرقی است و یا موسیقی فیلم «شیر و باد» که از یک ترانه مصری برای تم اصلی استفاده شده است و یا همین موسیقی فیلم «محمد رسول الله» ساخته موریس ژار. حالا ما ایرانی‌ها چرا باید کارهای غربی را کپی کنیم؟ یعنی ما مایه‌های شرقی را کمتر از موریس ژار می‌شناسیم؟ البته بحث تکنیکی ندارم، راجع به شناخت موسیقی شرقی حرف می‌زنم که متاسفانه در این جا کسی دنبالش نمی‌رود.

مشکل در این جاست که داریم از خودمان فرار می‌کنیم و چشم به آن سوی دنیا دوخته‌ایم و هنگام پیش آمدن مشکلات آن را به گردن کمبود امکانات می‌اندازیم.

بهانه کردن کمبود امکانات در چنین زمینه‌ای از آن حرف‌هاست. بتهوون کدام امکانات را داشته یا مولانا کدام دانشکده رفته است؟ این کارها عشق و علاقه و جسارت می‌خواهد. حافظ که امکانات کمتری نسبت به زمانه ما داشته است. حتی اعتقاد دارم کمبود امکانات به خلاقیت می‌تواند کمک کند. در هرحال این بهانه‌ها، فقط برای شانه خالی کردن از مسئولیت و تعهد و سپری برای پنهان کردن ضعف‌ها است و دلیلی است بر ردکم‌کاری و عشق و علاقه به هنر موسیقی و درک نکردن غنای موسیقی شرقی به ویژه «موسیقی ایرانی» که همچنان در ابهام است.

عده‌ی زیادی موسیقی ایرانی را فقط موسیقی ردیف و دستگاه می‌دانند و روی آن هم تعصب فراوانی دارند. تعریف شما از موسیقی ایرانی چیست؟

من اصلاً این نوع تعریف را برای موسیقی ایرانی قبول ندارم. موسیقی ایرانی مجموعه‌ای از موتیف {مایه} هایی است که در سرتاسر ایران پراکنده است. این مایه‌ها می‌تواند آوازیک ناخدا در جنوب باشد یا صدای یک سبزی فروش در جایی دیگر و یا یک تکه از نی چوپانی درکنارگله‌اش. این‌ها مجموعه‌ای از موسیقی است که به همه جای ایران تعلق دارد. همین سلسله دستگاه و ردیف موسیقی ایرانی هم ریشه در آواهای فولکلور دارد. مثل آوای دشتیِ آن مادر بختیاری که برای بچه‌اش لالایی می‌خواند. به‌نظر من برای سینما استفاده از این مایه‌ها می‌تواند شکل غربی آن را عوض کند.

این تعاریف آیا فقط برای موسیقی فیلم‌های ایرانی است یا کل موسیقی ایران را هم در بر می‌گیرد؟

ما درباره‌ی کل موسیقی ایرانی حرف می‌زنیم. برای بین‌المللی کردن موسیقی ایرانی باید به سراغ این مایه‌ها رفت. نمی‌شود یک دستگاه شور را با ارکستر سمفونیک اجرا کرد. ترکیب ربع‌پرده‌های ایرانی با سازهای کلاسیک جور در نمی‌آید. موسیقی سنتی و ردیف محدودیت‌های بسیار دارد. اگر در موسیقی ایرانی یک ربع‌پرده را جابه‌جا کنید سیستم دستگاه برهم می‌خورد. در موسیقی سمفونیک یا فیلم نمی‌توانیم به‌طور مستقیم از سلسله ردیف‌ها استفاده کنیم. البته می‌شود الهام گرفت اما کار اصلی می‌تواند روی مایه‌های زیبای ایرانی استوار شود. این مایه‌ها را در سینما به‌راحتی می‌توان بسط و گسترش داد. سینما روی مایه‌هایی از زندگی در حالت‌های مختلف کار می‌کند. بنابراین مایه‌های مختلف با حرکت‌های متنوع می‌تواند به تمامی این صحنه‌ها کمک کند، فضا بسازد و در ضمن حس ایرانی هم داشته باشد. البته این حس باید در وجود خود آدم هم باشد. در فیلم «سایه‌های بلند باد» که روی مسائلی چون ترس و خرافات کار شده بود، من از مایه‌های ایرانی استفاده کردم در صورتی که برای ایجاد آن فضاهای خاص اصلاً نمی‌شد روی دستگاه و ردیف کار کرد ولی تنوع و باز بودن مایه‌ها اجازه هرگونه حرکتی را می‌داد.

چرا موسیقی این فیلم را در خارج از ایران ضبط کردید؟

در ایران مشکل خاصی برای ضبط داشتم. در کارهای من «نوآنس» اهمیت زیادی دارد و ضبط این کار برای صدابرداران آن زمان که بیشتر موسیقی پاپ ضبط می‌کردند مشکل بود. آنها ضبط موسیقی را مرحله به مرحله انجام می‌دادند و نمی‌توانستند همه‌ی ارکستر را یک‌جا ضبط کنند. البته خود من هم حوصله‌ی ضبط با دستگاه‌های چند باندی را نداشتم. اولین شرطی که با فرمان آرا سازنده‌ی فیلم داشتم، این بود که موسیقی را در خارج ضبط کنم. پس از بحث فراوان موسیقی را در لندن با ارکستر ملی فیلارمونیک ضبط کردیم.

مشکل خاصی با اعضای ارکستر نداشتید؟

نه زیاد. لندن ارکستر بسیار مشهوری دارد که موسیقی خیلی فیلم‌ها را از کشورهای دیگر می‌آورند و با آن اجرا و ضبط می‌کنند، چون خیلی حرفه ای هستند. مشکل فقط حالت‌های ایرانی بود که با کمی تمرین قضیه را حل کردیم، ولی آن‌ها می‌گفتند تو زیاد مته به خشخاش می‌گذاری. شاید راست می‌گفتند چون غربی‌ها ریتم‌های سرراستی دارند و آهنگ‌سازها می‌آمدند و یک روزه کار را ضبط می‌کردند. ولی در موسیقی ایرانی به لحاظ ریتم‌های پیچیده کار برای آنها کمی دشوار به‌نظر می‌رسید. اما سرانجام کار به‌خوبی اجرا و ضبط شد.

به نظر من این یکی از بهترین موسیقی‌هایی است که برای سینما در ایران نوشته شده است.

متشکرم.

بدون تعارف می‌گویم. آن چه موسیقی این فیلم و کار شما را برجسته می‌کند جدا از حس سرشاری که از موسیقی ایرانی در آن پراکنده است، استفاده‌ی استادانه‌ی شما از «نوآنس» است. سازها دائم در حرکت‌اند، صداها به‌شدت قوی می‌شوند و به آرامی فرود می‌آیند. درهم می‌روند، می‌شکنند، اوج می‌گیرند، لطیف و عاشقانه می‌شوند و خلاصه لحظه لحظه در بی‌قراری به‌سر می‌برند. در این جا می‌خواهم سر درد دلم را باز کنم که موسیقی بیشتر فیلم‌های ایرانی با یک حالت و بدون استفاده از نوآنس، دائم کسالت و یکنواختی را تکرار می‌کنند.

ببینید این چیزهایی که شما گفتید که حالت‌های مختلف صدایی در موسیقی، دائم در حرکت و پویایی‌اند در واقع این خود موسیقی است. این‌جاست که ضرورت ملودی از بین می‌رود و این یعنی موسیقی فیلم. البته این کار تازگی ندارد. بتهوون استاد بهره بردن از نوآنس در موسیقی است. مثلاً او با استفاده از

یک نت فقط یک نت، باکشیدن آن و حرکت از یک آرامش مطلق به یک قدرت صوتی، موسیقی ایجاد کرده است. این همان مسئله‌ی نادیده گرفتن خط ملودی است که موسیقی را زیبا و قابل انتقال می‌کند.

کاملاً درست است این قضیه انتقال در سینما بسیار مهم است.
بله می‌توانیم با استفاده از نوآنس و تغییرات صوتی نت‌ها بدون آن‌که سراغ ملودی سرراست برویم، این انتقال حس را در موسیقی فیلم ایجاد کنیم.

مشکلی که در موسیقی فیلم‌های ایرانی وجود دارد، قضیه‌ی تاکید روی ساختن ملودی است که این مسئله با اصرار فراوان و بدون دلیل توسط آهنگ‌سازان هم‌چنان ادامه دارد.
موسیقی فیلم، موسیقی ملودیک نیست. البته می‌شود گاهی به آن پرداخت، اما موسیقی فیلم بسط و گسترش یک ایده است که این ایده با ملودی ساختن جور درنمی‌آید. ملودی‌ها اصولاً خطوط بلندی هستند که نمی‌شود با آنها مانور کرد، ولی مایه ها که معمولاً کوتاه‌ترند به‌راحتی قابل بسط و گسترش هستند و می‌توان با آن‌ها شکل‌ها و حس‌های مختلفی را اجرا کرد. ملودی یک شروع یک وسط و یک پایان دارد. با این خط نمی‌شود کاری انجام داد. کسی در دنیا چنین کاری انجام نمی‌دهد.

البته کار روی خطوط ملودی، ساده‌تر از کار کردن با مایه‌هاست. زیرا کافی‌است که کسی کمی قواعد موسیقی کلاسیک را بداند و به فرمِ نوشتن هم آگاهی داشته باشد.
این درست است. یک آهنگ‌ساز فیلم نیاز بیشتری به آگاهی و توانایی دارد. او باید با موسیقی ایرانی، کلاسیک، آوانگارد، مدرن و فولکلور آشنایی داشته باشد. حتی باید بتواند موسیقی مبتذل هم بنویسد! مثلاً فکر کنید در جایی از یک

فیلم نیاز به این نوع موسیقی دارید. نمی‌شود این‌جا با موسیقی کلاسیک کار کرد. اجازه بدهید مثالی بزنم. وقتی که قرار شد موسیقی فیلم «ساخت ایران» (امیر نادری) را بنویسم، پس از دیدن فیلم که داستانش در نیویورک می‌گذشت نیاز به ساخت موسیقی جَز پیدا کردم. راستش تا آن موقع روی این فرم از موسیقی کار نکرده بودم چون نمی‌خواستم کار را سرسری بگیرم. مجبور شدم مانند یک تازه‌کار بروم و سر از کار این سبک موسیقی در بیاورم. زحمت بسیاری کشیدم و سرانجام پس از چند ماه آن موسیقی را نوشتم. هم از کار این موسیقی راضی بودم و هم با این نوع موسیقی آشنا شدم. سینما می‌تواند یک آهنگ‌ساز را خواسته یا ناخواسته، به دنیاهای تازه‌ای بکشاند.

حالا متاسفانه در ایران کار به این شکل است که هرکس برای فیلم فقط آن چیزی را که بلد است می‌نویسد. برایش نوع فیلم فرقی نمی‌کند و سعی هم در تغییر روش و افزودن آگاهی‌های تازه‌ی موسیقایی ندارد.بله، آدم وقتی فیلم‌های ایرانی را نگاه می‌کند می‌بیند همه یک شکل و یک‌جور هستند. بنابراین آهنگ‌ساز مجبور نمی‌شود دنبال کار تازه برود. یعنی تا زمانی که فیلم‌ها به‌این صورت هستند، آهنگ‌سازان ما هم باید در یک نقطه بایستند. زیبایی هنر در حرکت‌های تازه و پویا است. اگر آدم به کارهای تازه نیاز هم پیدا نکند ولی باید با آنها آشنایی داشته باشد.

نظرتان راجع به این قضیه که می‌گویند «موسیقی فیلم بخشی از هنر موسیقی است» چیست؟

به نظر من موسیقی فیلم هنر مستقلی نیست، زیرا وابسته به فیلم است. مگر در اپرا وابسته به داستان نیستید؟ در اپرا موسیقی نقش درجه اول را دارد. در فیلم موسیقی خیلی هم مستقل نیست. موسیقی زیر افکت هست، زیر گفتار هست، همراه تصویر هست. در فیلم اهمیت افکت بیشتر از موسیقی است. موسیقی زمانی ارزش پیدا می‌کند که هیچ صدای دیگری زیر تصاویر نباشد.

پس چگونه در یک فیلم می‌توان پی به ارزش موسیقی آن برد؟

می‌شود آن را دو جور ارزیابی کرد. یکی این‌که ببینیم موسیقی چگونه به تصویر معنی و مفهوم می‌دهد و دیگر آن‌که از نظر قدرت تکنیکی و ساختار چه ارزشی دارد. موسیقی فیلم‌هایی مثل «بن هور» علاوه بر آن‌که ارزش سینمایی بسیاری دارد از نظر خود موسیقی هم دارای اهمیت فراوانی هستند.

آیا این نوع موسیقی را نمی‌توان در جایگاه هنر قرار داد؟

نه، هنوز موسیقی فیلم در دنیا ارزش هنری مستقل ندارد. شما در این‌جا موسیقی فیلم را خیلی جدی گرفته‌اید. هیچ‌جای دنیا برای موسیقی فیلم این‌قدر که شما کار می‌کنید، کار نمی‌کنند. مردم ما موسیقی را خیلی دوست دارند در کشور ما هیچ رشته‌ای از موسیقی این‌قدر رشد و توسعه پیدا نکرده است. به‌نظر من کسانی که موسیقی فیلم کار می‌کنند، تقریباً بهترین آهنگ‌سازان ما هستند. این نوع اهمیت دادن سبب می‌شود که ارزش این کار به دیگر بخش‌های موسیقی هم کمک کند. مسئله دیگر آن است که الان فقط روی موسیقی سنتی، آن هم با تعصب کار می‌شود. آهنگ‌سازان ما اگر بخواهند کار کنند، به سمت سینما کشیده می‌شوند، چون تنها محل کار موسیقی غیرسنتی است. یعنی آهنگ‌سازان ما خارج از سینما امکان کارکردن موسیقی را به طور مجزا ندارند، چه برای اجرا و چه برای ضبط و پخش آن. از طرفی سینما از نظر اقتصادی می‌تواند به استقلال آهنگ‌ساز کمک کند و البته دوست‌داران موسیقی غیرسنتی هم ارضا می‌شوند. با این اوضاع، تماشاگران سینما موسیقی فیلم را با علاقه دنبال می‌کند و بنابراین، پرداختن جدی به موسیقی فیلم ضروری به نظر می‌رسد. البته به قول شما شاید هیچ‌جای دنیا این طور نباشد. این را قبول دارم ولی در هیچ‌جای دیگر وضع موسیقی‌اش به‌طور عام مثل این‌جا نیست. دلایل قانع کننده‌ای است. البته مردم ما علاقه‌ی زیادی به سینما دارند و دل‌شان می‌خواهد به جزء جزء آن بپردازند و در این میان به

خاطر علاقه به موسیقی، موسیقی فیلم هم جدی گرفته می‌شود.

و به همین لحاظ هم آهنگ‌سازان ما برای جلب رضایت آنان از ملودی‌ها و قطعه‌های دلنشین استفاده می‌کنند؟

خب، این کاری است که در سینمای تجاری دنیا انجام می‌شود. آهنگ‌سازان برای آن‌که توجه تماشاگران را جلب کنند و با پرکردن صفحه و فروش آن پولی به‌دست بیاورند، از این روش استفاده می‌کنند.

پس تکلیف سینمای سالم و جدی با این نوع موسیقی چه می‌شود؟

خیلی روشن است که این موسیقی در سینمای جدی، جایی ندارد و بیشتر سبب خراب شدن آن می‌شود. اصلا این نوع موسیقی، نمایشی نیست.

شما چه تعریفی از «موسیقی دراماتیک» دارید؟

موسیقی دراماتیک دارای پستی و بلندی و حرکت است که این روش و حالات، کار انتقال حس را به‌خوبی انجام می‌دهد.

پس موسیقی غیر دراماتیک یا موسیقی شنیداری هم می‌تواند موسیقی‌ای باشد که آدم را درگیر نکند و ویژگی آن بردن شنونده به دنبال خطوط موسیقی است.

کاملاً درست است. موسیقی غیر دراماتیک پیچیدگی خاصی ندارد، اما موسیقی دراماتیک دائم مسیر حسی خود را عوض می‌کند. یک ضربه، کمی سکوت، یک اوج و یک فرود می‌تواند بسیار پر معنی باشد. تغییرات موسیقی از یک گام به گام دیگر بدون هیچ پیش درآمدی، و یا حالت‌های صوتی متفاوت می‌تواند لحظه‌هایی بسیار نمایشی بیافریند.

نظرتان راجع به موسیقی مدرن که بیشتر روی این حالت‌ها و لحظه‌ها کار می‌کند چیست؟

من فکر می‌کنم آهنگ‌سازان سینما بیش‌تر متأثر از سبک‌های پس از دوران رمانتیک هستند. مثلاً برنارد هرمن کارش بیشتر مدرن است. هم‌چنین موسیقی فیلم تاثیرهای بسیاری از کار و روش موسیقی استراوینسکی گرفته است. او استاد ایجاد لحظه‌های متفاوت در موسیقی است. کار روی سازهای ضربه‌ای را فوق‌العاده می‌نویسد. هم‌چنین فشار روی نت‌ها به‌طور ناگهانی.

استاد مرتضی حنانه برای فیلم «فرار از تله» از این روش استفاده کرده بود و به نظر من کاملاً موسیقی موفقی بود.

بله کاملاً به یاد دارم همین طور است.

به اولین سئوال بازگردیم. چشم‌انداز آینده‌ی موسیقی فیلم در ایران را چگونه می‌بینید؟

فکر می‌کنم اگر امکانات بیشتری برای آهنگ‌سازان فیلم در ایران مهیا شود، آینده خوبی خواهیم داشت. جوانان با استعدادی که آثار خوبشان را شنیده‌ام مایه‌ی امیدواری‌اند. آماده کردن فرصت‌هایی برای آنان که کارهای دیگری غیر از موسیقی فیلم را تجربه کنند و تشویق و ترغیب آن‌ها و البته ساختارهای بهتر سینمایی، می‌تواند آینده‌ی خوبی را ترسیم کند.

ماهنامه‌ی فیلم – شماره ۱۲۷ - مرداد ۱۳۷۱

«قلعه‌ی اژدهاپیکر» سازه‌ای است خشتی متعلق به عصر ساسانی که روی تپه‌ای در سمت شمالی شهر لار در استان فارس قرار دارد. استحکامات و تأسیسات داخلی آن چنان محکم و استوار بوده که در گذشته آن را «طلسم کیانی» می‌نامیده‌اند. بر اساس افسانه‌هایی باستانی، «گرگینِ میلاد» (که نامش در شاهنامه نیز آمده) پهلوانی اساطیری بود که شهری در ایران زمین بنا کرد که با الهام از نام او «لاد» خوانده می‌شد. نخستین‌بار در متون تاریخی به‌جا مانده از قرن هشتم هجری از شهری با نام «لار» یادشده که حمدالله مستوفی و ابن بطوطه آن را شهری آباد با باغ‌های فراوان و بازارهای پررونق توصیف کرده‌اند. احمد پژمان که هجدهم تیر ۱۳۱۴ در این شهر به‌دنیا آمد، پهلوانی دیگر از این خطه است. پهلوانی که نامش بی‌تردید بر جریده‌ی عالم با دوام خواهد بود.

چهل و سومین جشنواره فیلم فجر