گفت‌وگو با ستار اورکی، آهنگ‌ساز سینما

# اگر روزی حرفی نداشته باشم، حتما خداحافظی می‌کنم

سمیه قاضی‌زاده

**با اینکه بیش از ۳۰ سال است موسیقی کار می‌کند، اما فقط ۱۵ سالی است که وارد سینمای ایران شده. باوجوداین در همین مدت جایش را در سینما و تلویزیون به‌خوبی باز کرده و می‌شود کارهای ماندگاری مانند کوچه ملی، دوران عاشقی، جدایی نادر از سیمین، فروشنده، ویلایی‌ها، خانه‌ای در خیابان چهل‌ویکم، استرداد، دربند، بچه‌ای با جوراب قرمز، انیمیشن فیل‌شاه، اسکی‌باز، مستند روایت زندگی مسعود کیمیایی و... را از او نام برد. ستار اورکی در تلویزیون هم موسیقی خوب سال‌های مشروطه، مولانا و ستایش را نوشته و اخیرا نیز هر شب می‌توان موسیقی‌اش را روی سریال «چرخ‌وفلک» در بخش‌های مختلف آن و هم زیر آواز سالار عقیلی شنید. تابه‌حال پنج‌بار نامزد دریافت سیمرغ بلورین جشنواره فجر شده که آخرین‌بارش در جشنواره اخیر بود، با موسیقی بسیار خوبش برای ویلایی‌ها؛ اثری منسجم با یک تم اصلی شنیدنی ...، اما در کنار اینها او چندین‌بار برنده جوایز بهترین موسیقی فیلم از جشنواره‌های بین‌المللی مانند سانیاگوی شیلی و جشنواره طلایی هند شده است. به‌تازگی هم در کنار آهنگ‌سازانی مانند ای‌آر رحمان، نامزد دریافت جایزه بهترین موسیقی از جشنواره کن بخش مدیترانه برای ساخت موسیقی فیلم «بچه‌ای با جوراب‌های قرمز»، به کارگردانی خداداد جلالی شده است. این روزها اورکی مشغول ساخت موسیقی فیلم ۴۷ (احمد اطراقچی، علیرضا تبریزی)، ماهور (حمید زرگرنژاد) و همچنین فیلم کوتاه «حضور مخفی یک بیگانه»، به کارگردانی الهام اطیابی است و هنوز ساخت آثاری را که منتهی به اکران اول در جشنواره فجر می‌شوند آغاز نکرده است. با او به بهانه قطعات موسیقی فیلم اخیرش به گفت‌وگو نشستیم.**

**شما سی‌وچند سال است که در حوزه موسیقی فعال هستید. چطور شد که به موسیقی فیلم علاقه‌مند شدید؟**

موسیقی را از سال ۵۷ که ۹ساله بودم با ساز ملودیکا شروع کردم و هیچ‌وقت فکر نمی‌کردم موسیقی تبدیل به شغلم شود. البته جای تأسف دارد؛ کاش همیشه موسیقی در کنار شغلمان باشد. این اتفاق بهتری است که من به‌عنوان یک سوپرمارکت موسیقی باشم و از من خرید کنند. بعدها با ساز پیانو موسیقی را ادامه دادم و برای خودم آهنگ‌سازی می‌کردم. رفته‌رفته حس کردم می‌توانم آهنگ‌ساز فیلم باشم. وقتی فیلمی را می‌دیدم، با پیانو برایش موسیقی می‌ساختم. بعدها این علاقه تبدیل به هدف شد.

**چرا این‌قدر دیر آغاز کردید؟**

من تا ۳۲ سالگی در اهواز زندگی می‌کردم و پس از آن تصمیم گرفتم به تهران بیایم. طبیعی است که در شهرستان کار آدم دیده نمی‌شود. تا آن زمان تدریس پیانوی کلاسیک می‌کردم، البته آهنگ‌سازی هم می‌کردم و ارکستر فعالی داشتم.

**الان کار اصلی‌تان آهنگ‌سازی سینماست یا تدریس هم می‌کنید؟**

کارم فقط آهنگ‌سازی سینماست و فرصت هیچ کار دیگری را ندارم، چون دائم پشت پیانو هستم و مشغول آهنگ‌سازی. حتی اگر فیلمی در دست نداشته باشم باز هم در حال نوشتنم.

**شما به‌نوعی جزء آهنگ‌سازانی هستید که در سال‌های اخیر وارد دنیای موسیقی فیلم شده‌اند و اتهام‌های زیادی به آنها وارد است و درعین‌حال رنگ‌آمیزی جدیدی را وارد موسیقی فیلم ایران کرده‌اند. درحال‌حاضر اوضاع موسیقی فیلم ایران را چطور می‌بینید؟**

زیاد دوست ندارم در مورد جزئیات منفی هنر کشورمان صحبت کنم، اما متأسفانه موسیقی فیلم ما بیمار است و اتفاق‌های عجیب‌وغریب مثبتی در موسیقی فیلم ایران رخ نمی‌دهد. در سال‌های گذشته آن‌قدر رقابت بین موسیقی‌های فیلم زیاد بود که آهنگ‌سازان مدام مواظب بودند رقیبشان جلو نیفتد. متأسفانه در جریان موسیقی امروز نوعی تنبلی و کاستی حاکم است و حتی نسبت به یکی، دو سال گذشته افت بیشتری داشته. برخی اعتقاد دارند موسیقی فیلم ما روبه‌رشد است، اما من این را نمی‌بینم.

**با توجه به اینکه شما اولین کار سینمایی‌تان را حدود ۱۰ سال پیش ساختید، چه ویژگی‌هایی برای نسل جدید قائل هستید؟ اصلا شما خودتان را متعلق به نسل جدید می‌دانید؟**

من و عده‌ای از هم‌سن‌وسال‌هایم بین نسل قبلی و نسل جدید گیر کرده‌ایم و متعلق به هیچ‌کدام از آنها نیستیم. هم نگاهی به گذشته داریم و هم به بچه‌های این روزها. یک پروژه تحقیقاتی را دارم شروع می‌کنم درباره اینکه چه بلایی بر سر موسیقی فیلم ایران می‌آید، بلکه بتوانیم موسیقی را از این رخوت نجات دهیم و منبعی را به بقیه آهنگ‌سازها ارائه کنیم تا نگرش جدیدی در موسیقی ایجاد شود. متأسفانه در بین آثار برخی از بچه‌های جوان‌تر که خوش‌نام‌تر از دیگران بودند، عملا موسیقی‌های پوچ و بی‌هدفی دیدم؛ موسیقی‌های مات و مبهوت که فقط نظاره‌گر تصاویر است و هیچ کاری برای بهبود تصاویر نمی‌کند.

**درواقع موسیقی فقط نقش مترجم را بازی کرده است...**

نقش مترجم، اما با گویش و لهجه بد؛ یعنی با عناصر غلط. اگر مترجمی سراغ این تصاویر می‌آمد و می‌توانست با ترجمه درست چیزی را به شنونده القا کند، باز جای خوش‌وقتی بود، اما متأسفانه چیزی که دیکته می‌کند دیکته غلطی است. حتی گاهی اگر موسیقی در سکانسی نمی‌بود، سکانس مفهوم بهتری پیدا می‌کرد.

**فکر نمی‌کنید بخشی از این اتفاق ملهم از فضای سینما باشد؟**

همیشه اوضاع کلی در سرنوشت سینما و موسیقی تأثیرگذار بوده است. اوضاع فعلی به نوعی فضایی لَخت، یک‌نواخت و خنثی ایجاد کرده که حتی به فیلم‌ها هم سرایت کرده است. تکلیف فیلم‌ساز با خودش مشخص نیست و نمی‌داند چه چیزی بسازد که به آن توجه شود. بخشی از این اتفاق هم به نوع تفکر کارگردانانی برمی‌گردد که سرنوشت سینمای امروز ما را رقم می‌زنند؛ کارگردان‌هایی که دنبال مد هستند و تکلیفشان با خودشان معلوم نیست. من آهنگ‌ساز باید اول خودم را بشناسم، از جزئیات کارم مطلَع شوم و ظرفیت‌های خودم را به‌خوبی بشناسم تا بتوانم از خودم کار استخراج کنم. وقتی با تصاویری از چنین کارگردان‌هایی روبه‌رو می‌شوم، باعث می‌شود هیچ اتفاق موسیقیایی در من شکل نگیرد. ضمن اینکه باز هم این نظر را مردود می‌دانم؛ چون اگر چنین فیلم‌هایی به دستم برسد، سعی می‌کنم موسیقی چنگی به سکانس‌ها بزند و با موسیقی‌ام فیلم را بالا بکشم. متأسفانه امروزه شاهد مدگرایی غلط، حتی در لباس‌پوشیدن و زندگی مردم هستیم. مردم بین زندگی فرنگی و ایرانی گیر کرده‌اند.

**درست می‌فرمایید؛ اما برخی فیلم‌سازان و منتقدان هم همین نظر را درباره آهنگ‌سازان دارند و معتقدند موسیقی فیلم‌ها درگیر همین مدگرایی شده و موسیقی‌ها دچار سکوت شده‌اند. موسیقی‌ها به تیتراژ محدود شده‌اند و حتی در صورت استفاده از موسیقی از سازهای بسیار کمی استفاده می‌کنند. با توجه به بودجه بسیار کمی که به موسیقی اختصاص داده می‌شود و زمان کوتاهی که به آهنگ‌ساز برای ساخت موسیقی فیلم می‌دهند، می‌توان بخشی از این اتفاق‌ها را درک کرد؛ اما من فکر نمی‌کنم فقط دلیلش این باشد؛ چون ابزار دیجیتال به کار سرعت داده است. به‌همین‌دلیل جریان مدگرایی به خود شما هم برمی‌گردد...**

خیلی چیزها دست‌به‌دست هم می‌دهند. من نوعی ۱۰ سال قبل جست‌وخیز بهتری داشتم، حتی در راه رفتنم؛ اما متأسفانه زندگی صنعتی همه‌چیز را راحت کرده. ۱۰ سال پیش زندگی هدفمندتر بود. الان نسل عوض شده و زندگی ماشینی درون بهت‌زدگی بچه‌های این روزها جاری شده است. الان به پسرهای ۳۰ساله به‌عنوان بچه نگاه می‌شود. نسل‌ها عوض شده‌اند و زندگی ماشینی تأثیری بسیار منفی بر زندگی آدم‌ها گذاشته است. البته استثناهایی هم وجود دارند. در این روند موسیقی، تهیه‌کننده‌ها هم مقصرند؛ اما نه خیلی. بارها پیش آمده با چنین تهیه‌کننده‌هایی مواجه بوده‌ام؛ اما معمولا سعی می‌کنم پول بیشتری خرج ارکستر کنم و سهم کمتری برای خودم بردارم. من نمی‌گویم موسیقی الکترونیک و سینتی‌سایزر بد است؛ اما استفاده درست و بجا اهمیت دارد. الان در بیشتر فیلم‌ها از موسیقی الکترونیک استفاده می‌شود؛ اما تصاویر این موسیقی را پس می‌زنند. شاید این موسیقی به‌تنهایی محترم باشد؛ اما در کنار تصویر نمی‌تواند قد علم کند.

> فیلم‌های ما با فیلم‌های فرنگی فرق می‌کنند
> ولی سعی می‌کنیم موسیقی‌های فرنگی را به فیلم‌های خودمان تزریق کنیم. جدا از فیلم‌هایی که رنگ‌وبوی امروزی و بی‌مایه به خودشان گرفته‌اند باید سعی کنیم برای فیلم‌هایی که روح ایرانی دارند از موسیقی تماتیک با فضای ایرانی استفاده کنیم

**اما این مشکل‌ها قبلا به شکل‌های دیگری وجود داشته‌اند. آهنگ‌ساز همیشه عنصر بسیار مهمی در سینما بوده؛ اما رفته‌رفته از ارزش موسیقی فیلم و غنای باند صوتی کم شده و به غنای تصویر اضافه شده است. جدا از حرفه آهنگ‌سازی، به‌عنوان یک سینماگر معتقدید باید این ارزش را بالا ببریم یا اجازه بدهیم روند عادی خودش را طی کند؟**

این دوران گذار مثل عصر یخ‌بندان است؛ عصر یخ‌بندانی که دنیا را نابود کرد. متأسفانه اگر به این شکل پیش برود، موسیقی ما به انحطاط کشیده می‌شود و منزوی‌تر هم خواهد شد. فکر می‌کنم منتقدان باید چند سال برعکس عمل کنند؛ آهنگ‌سازان می‌ترسند و فکر می‌کنند اگر موسیقی تماتیک بسازند، مؤاخذه می‌شوند؛ اما من از این قضایا ترس ندارم؛ کار خودم را انجام می‌دهم. ما ایرانی هستیم با تمدنی چندهزارساله. فیلم‌های ما با فیلم‌های فرنگی فرق می‌کنند، ولی سعی می‌کنیم موسیقی‌های فرنگی را به فیلم‌های خودمان تزریق کنیم. جدا از فیلم‌هایی که رنگ‌وبوی امروزی و بی‌مایه به خودشان گرفته‌اند، باید سعی کنیم برای فیلم‌هایی که روح ایرانی دارند، از موسیقی تماتیک با فضای ایرانی استفاده کنیم. در برخی فیلم‌های ایرانی، موسیقی نه ایرانی است نه فرنگی؛ انگار آهنگ‌ساز کودکی است که پشت پیانو نشسته و هنگام صحبت با دوستش، واریاسیون‌هایی بی‌انگیزه روی پیانو انجام می‌دهد. به‌ویژه در جشنواره امسال شش، هفت نمونه از این موسیقی‌های عجیب‌وغریب شنیدم و جالب این بود که کارگردان‌های باتجربه‌ای هم در کنار این آهنگ‌سازان بودند. تعجب می‌کنم چرا این کارگردان‌ها از آهنگ‌سازان نمی‌خواهند که بخت و اقبال و کیفیت فیلمشان را پایین نیاورند.

**فکر می‌کنم زندگی شهری، بازی‌های کامپیوتری، آسانسور، موبایل، تبلت و برج‌هایی که اطراف ما را گرفته‌اند، به واژه‌هایی در موسیقی ما تبدیل شده‌اند. البته این اتفاق مختص ایران است؛ چون پایه‌های موسیقی در هالیوود و سینمای فرانسه چنان قدرتمند است که مثلا کسی نمی‌تواند جان ویلیامز را مجبور کند به این نوع سکوت‌های رایج‌شده در موسیقی فیلم سال‌های اخیر ایران. انگار این ابزار دیجیتال به واژه‌ای به اسم مینی‌مال تبدیل شده که موسیقی را از درون تهی و بی‌ارزش کرده است. اصلا واقعیت موسیقی مینی‌مال این نیست.**

موسیقی مینی‌مال یک تکرار تماتیک است که این تکرار با روشی صحیح ارائه می‌شود. الان به اشتباه موسیقی‌های مونوتون را مینی‌مال نام‌گذاری می‌کنند؛ درصورتی‌که این‌طور نیست. اینها موسیقی‌هایی هستند که ملودی ندارند. یک بار با آهنگ‌سازی مصاحبه کرده بودند که می‌گفت موسیقی‌های ملودیک را دوست ندارد؛ اما وقتی از او پرسیدند آهنگ‌ساز مورد علاقه‌اش کیست، گفت بابک بیات. در این حرف تناقض زیادی وجود دارد. این سرآغاز جریانی است که به آهنگ‌سازان جوان شهامت می‌دهد تا از موسیقی ملودیک گریزان باشند. حتی اگر موسیقی‌های اتمسفریک و افکتیو دوست دارید، باید از آنها درست استفاده کنید. رامین جوادی، آهنگ‌سازی که از سرزمین ماست، در سریال فرار از زندان و بازی تاج‌وتخت خیلی از موسیقی افکتیو استفاده کرده است. آیا موسیقی‌ای که ما به‌عنوان موسیقی اتمسفریک و افکتیو می‌سازیم، شباهتی به موسیقی هالیوود دارد؟ واقعا این‌طور نیست. ما نباید بهانه‌جویی کنیم و دستمزد کم را دستاویز قرار دهیم. حتی اگر شده، باید از جیب‌مان خرج کنیم تا موسیقی‌مان را نجات دهیم. خودم زیاد از این کارها کرده‌ام؛ اگر نمی‌توانیم نباید انجام دهیم.

**خودتان اگر روزی احساس کنید که دیگر حرفی برای گفتن ندارید، کنار می‌کشید؟**

قطعا، شما این حرف من را به‌عنوان یک سند نگه دارید و اگر روزی دیدید باز هم ادامه می‌دهم، آن را به من یادآوری کنید. همین الان ۳۰۰ ملودی در گوشی‌ام دارم و درحال‌حاضر می‌توانم برای ۳۰۰ فیلم آهنگ بسازم. حتی گاهی از سروته ملودی‌ها می‌زنم تا خودم را همگون کنم و بیرون نزنم. زمانی که برای فیلم دربند با پرویز شهبازی کار می‌کردم، گفت این ملودی که ساخته‌ای، خیلی قشنگ است؛ اما کمی تعدیلش کن تا محکوم نشویم. ملودی را فشرده کردیم تا به یک تیتراژ رسیدیم. حتی اگر موسیقی فیلم فقط در تیتراژ است، باید درست باشد.

**از پرویز شهبازی به‌عنوان یکی از کارگردانان «موسیقی‌گریز» این سال‌ها یاد می‌شود. اتفاقا یکی از مسائل دخیل در این ماجرای فعلی موسیقی فیلم همین سلیقه کارگردان‌هاست. فکر می‌کنید این جریان ادامه‌دار خواهد بود؟**

البته جدای از پرویز شهبازی که کاربلد است، فکر می‌کنم پز روشنفکری استفاده‌نکردن از موسیقی هم برای مدتی مد شده بود، کارگردان‌ها می‌ترسند موسیقی بر سکانس حاکم شود. چه‌بسا گاهی می‌گویند موسیقی سوار بر فیلم است. من با کارگردانی کار کرده‌ام که وقتی یک تم برایش ساختم، می‌گفت این تم از فیلم من بیرون زده؛ چون سکانس‌های من ضعیف هستند. در این‌گونه موارد من از خودم می‌پرسم چرا من باید موسیقی‌ام را پایین بیاورم؟ آیا کارگردان نمی‌تواند فیلمش را بالا ببرد؟ چرا دیگر فیلمی مانند «شاید وقتی دیگر» با آن سکانس‌ها و موسیقی درخشان بابک بیات نداریم؟ موسیقی این فیلم واقعا عجیب‌وغریب است؛ در حد کارهای جان باری. سکانس‌ها و موسیقی هر دو درخشان بودند و در دل هم چفت شده بودند. آقای بیضایی ترسی از این موسیقی نداشت؛ چون می‌دانست فیلم به حد کافی قوی است.

**داستانی که امروز درباره فیلم‌سازها وجود دارد، شاید ملهم از موفقیت فیلم‌های کیارستمی و فرهادی باشد. در بین فیلم‌های اخیر فرهادی درباره الی، یک موسیقی انتخابی داشته و جدایی نادر از سیمین که اسکار را برده و شما موسیقی آن را ساخته‌اید، فقط یک تیتراژ دارد. این فیلم‌ها الگوی بسیاری از فیلم‌سازان شده‌اند و کارگردان‌ها معتقدند اصلا نیازی به موسیقی ندارند. آیا شما در راضی‌کردن فیلم‌ساز برای استفاده از موسیقی یا نوع موسیقی‌ای که می‌سازید، نقشی دارید؟**

بی‌تردید جدایی نادر از سیمین فیلم درخشانی است. آن قدر قوی است که شاید اگر موسیقی همکار دیگری روی کار می‌آمد، باز هم فیلم کار خودش را می‌کرد. فرض کنید که آقای فرهادی فقط به موسیقی‌ای که من ساختم، رسید. اگر این موسیقی را بردارید، آیا ته فیلم رها نمی‌شود؟ اتفاقا با شروع موسیقی کل داستان حکایت می‌شود. شاید این جزء درست‌ترین فیلم‌هایی بوده که به موسیقی متن نیاز نداشته است.

**در زمان سفارش ساخت موسیقی آقای فرهادی فقط به تیتراژ پایان فکر کرده بودند؟**

بله، اصرار خودش بود. او کاریزمایی دارد که زیاد هم نمی‌شود با ایشان وارد بحث شد؛ اما گاهی فیلم‌هایی را می‌بینم که واقعا به موسیقی نیاز دارند؛ ولی به موسیقی تیتراژ بسنده می‌کنند. به نظر من این‌گونه موارد واقعا ادا است. آقای کیارستمی و آقای فرهادی راه‌شان را درست رفتند؛ فکر می‌کنم در آن برهه به این‌گونه فیلم‌ها نیاز بود؛ اما الان عده‌ای جوان فقط تقلید می‌کنند. البته گاهی به بعضی از هنرجویانم می‌گویم اول برو کار فلان خواننده را بشنو و تمرین کن و کپی کن، بعد او را پرورش می‌دهم و به او یاد می‌دهم چگونه از صدا و حنجره‌اش استفاده کند. اگر کارگردان‌های جوان در ساخت فیلم کوتاه از آقای فرهادی و آقای کیارستمی تقلید کنند، ایرادی ندارد؛ اما نه اینکه اولین فیلم بلندشان را یک فیلم تقلیدی بسازند و خودشان را نابود کنند.

**به‌عنوان علاقه‌مندی که آثار شما را دنبال می‌کند، با نظرتان موافقم؛ اما به نظرم دلیل عمده به بیراهه کشیده‌شدن موسیقی فیلم ما شاید نبودن رشته‌ای به نام موسیقی فیلم در بین رشته‌های دانشگاهی است. ما استاد موسیقی فیلم نداریم؛ کسی که بگوید تم چیست یا سازبندی برای هر صحنه چگونه است یا اصلا چطور باید با یک فیلم برخورد کرد یا با یک کارگردان وارد مذاکره شد.**

به نکته بسیار درستی اشاره کردید که دوستان دیگر کمتر به آن می‌پردازند. من این مسئله را در کانون آهنگ‌سازان مطرح کردم و پیشنهاد دادم از کسانی که در این حوزه موفق بوده‌اند بهره بگیریم و کلاس‌هایی به این منظور در خانه سینما برگزار شود. کسانی هستند که دکترای موسیقی دارند، اما تابه‌حال در زمینه موسیقی فیلم کار نکرده‌اند، چون موسیقی فیلم یک تخصص دشوار است که فقط با درس‌خواندن منتقل نمی‌شود، بلکه با تجربه و نگاه صحیح و فیلم‌دیدن‌های زیاد به دست می‌آید. وقتی به کارگاه آقای کیمیایی برای تدریس موسیقی فیلم دعوت شدم، وضعیت هنرجویانی که برای آموزش موسیقی فیلم آمده بودند برایم خنده‌دار بود؛ همه آنها می‌خواستند از این درس فرار کنند و اغلب می‌خواستند بازیگر یا کارگردان شوند! در صورتی که یک کارگردان تا وقتی ریتم را به‌درستی نشناسد، در میزانسن‌هایش اتفاق درستی نمی‌افتد. حتی زمانی که زیر نظر استاد بابک بیات در دانشکده هنرهای دراماتیک به تحصیل موسیقی فیلم می‌پرداختم، دانشجویان مقطع فوق‌لیسانس، موسیقی فیلم را نمی‌شناختند.

ادامه در صفحه ۱۴

مضراب

به بهانه اجرای قطعه نینوا

## ارکسترژنی ایران

بیژن لطیفی*

اولین نکته‌ای که در اجرای ارکستر ملی ایران به چشم می‌آید، تعداد اعضای ارکستر است. ارکستری که قرار است یکی از دو ارکستر بزرگ و اصلی کشور باشد، با چیزی حدود ۴۰ نوازنده به صحنه آمد و از این جهت بیشتر به ارکستر مجلسی می‌ماند تا ارکستری بزرگ که نام ملی را یدک می‌کشد.

در اجرای ارکستر ملی، سه قطعه سوئیت دشتی، از جواد معروفی، نینوا، از حسین علیزاده و مرثیه، از مهدی وجدانی اجرا شد که البته با توجه به توانایی نوازندگان ارکستر، مایستر قدرتمند و سُلیست توانا انتظار بیشتری از صدادهی ارکستر وجود داشت. و البته امضای اثر با سبک و شیوه اجرا و رهبری. وجدانی هر سه قطعه اجراشده را جمع کرد و رهبری‌اش را به پایان برد، اما در انتقال روح قطعات به مخاطبان چندان موفق نبود. اجرای قطعه نینوای اجراشده از سوی ارکستر نیز، باوجود آشنایی برای مخاطبان و تحریک نوستالژی تماشاگران بی‌تردید از نظر حسی در سطحی پایین‌تر از اجرای اصلی قرار داشت. استفاده از مترونومی سریع‌تر و عدم تمرکز ارکستر بر کشش‌ها و سکوت‌های مهم این قطعه برای القای هرچه‌بیشتر حس حزن و اندوه و نیز کمبود حجم صدادهی ارکستر در لحظات اوج و فغان در بخش دوم از قطعه نینوا از نکاتی است که تفاوت‌های معناداری میان این اجرا و تنظیم حسین علیزاده ایجاد کرد که شاید افزایش تعداد نوازندگان، سازبندی بهتر ارکستر و نهایتا استفاده از رهبری باتجربه و آشنا به زیروبم موسیقی ایرانی می‌توانست صدای خروجی ارکستر را بیش از پیش به همان قطعه آشنا و حزن‌انگیز برای مخاطب تبدیل کند. همچنین لازم به ذکر است که نینوا در قیاس با دو قطعه دیگر بهتر اجرا شد، باوجوداین در همین قطعه نیز صدای نفس‌های عمیق رهبر ارکستر در هنگام پاساژها به‌وضوح به گوش می‌رسید که تا حدی آزاردهنده بود. البته وجدانی در اردیبهشت ۹۵ در مصاحبه با روزنامه شهروند عنوان کرده که ارتباط چندانی با موسیقی ایرانی برقرار نمی‌کند و بدیهی است با چنین دیدگاهی از پس رهبری قطعه نینوا که در دستگاه فنی و مشکل «نوا» تصنیف شده است برنیاید. قطعه پایانی اجرا به آهنگ‌سازی وجدانی بی‌تردید ضعیف‌ترین قطعه برنامه بود. آهنگ‌سازی قطعه «مرثیه» کم‌رمق و کشدار بود و وجود نت‌های متعدد گرد و سفید در ساختار قطعه همراه با موتیفی ساده نشانی از آهنگ‌سازی در قدوقواره ارکستر ملی نداشت. نکته دیگر آنکه هویت ارکستر ملی ایران بر مبنای حفظ و اجرای آثار منتخب برترین موسیقی‌دانان کشور بنا نهاده شده و دغدغه فخرالدینی صیانت از آثاری بود که در هویت ملی و خاطره جمعی ایرانیان نقش بسته‌اند و در این میان اجرای قطعه‌ای بی‌نشان، ساده، کم‌رمق و شنیده‌نشده از مهدی وجدانی با ارکستر ملی کشور توجیه‌شدنی نیست. مهدی وجدانی، رهبر موقت ارکستر ملی است و اجرای وی با این ارکستر با توجه به موقتی‌بودن حکمش، سیل انتقادات موسیقی‌دانان و اجرائی که چندان درخور نام ارکستر ملی ایران نبود، شاید آخرین پرده از این انتخاب باشد؛ انتخابی که به ادعای حمید شاهنگیان، نایب‌رئیس هیئت‌مدیره بنیاد رودکی، ارتباطی به رابطه مهدی وجدانی و علی مرادخانی (از معاونان وزارت ارشاد) نداشته است! اما فارغ از همه شائبه‌ها، به نظر می‌رسد انتخاب‌هایی از این دست، بدون شفافیت در معیارهای انتخاب و بدون توجه به حضور رهبری باتجربه در رأس ارکستر ملی کشور، بیشتر در راستای رزومه‌سازی صورت گرفته و چه تلخ که مدیران با تصمیماتی این‌چنین نه‌تنها ضربه‌ای جبران‌ناپذیر به هویت ارکستر ملی کشور وارد می‌آورند، بلکه با سوزاندن استعداد جوانی که شاید می‌توانست با تجربه‌اندوزی و تلاش، در ۲۰ سال آینده به رهبری توانمند برای ارکستر تبدیل شود، هویت و شخصیت حرفه‌ای او را نیز به آتش می‌کشند.

*نوازنده سابق تار در ارکستر ملی

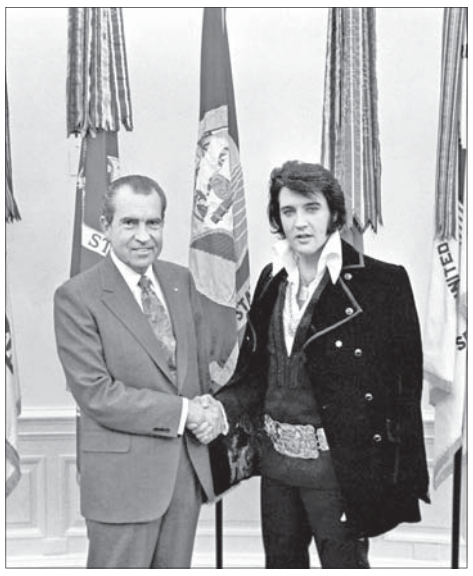
رادیو نوستالژی

سالروز نطق تاریخی نیکسون درباره موسیقی

## حرف از مخدر قدغن

علی مسعودی‌نیا

۴۷ سال پیش در چنین روزی، ریچارد نیکسون، رئیس‌جمهور وقت ایالات متحده آمریکا، در نطقی رادیویی از تمامی تهیه‌کنندگان و توزیع‌کنندگان آلبوم‌های موسیقی درخواست کرد که ضبط، پخش و فروش تمامی ترانه‌هایی را که در متن آنها به مواد مخدر و روان‌گردان ارجاع می‌شود قدغن کنند. حالا که آن روزگار را مرور می‌کنیم، به نظر می‌رسد این خواسته او قریب به نیمی از آثار پرهوادار آن دوران را از دور خارج می‌کرد. نیکسون در سال ۱۹۶۸ به قدرت رسیده بود؛ سالی عجیب که تمام دنیا را بحران‌های مختلف اجتماعی و اقتصادی دربر گرفته بود. در سال ۱۹۷۰ او نتوانسته بود هنوز وعده‌هایش را عملی کند و جوان‌های عصیانگر کماکان بدون واهمه بر او، سیاست‌ها و ارزش‌هایش می‌تاختند. نیکسون و مشاورانش بر این باور بودند که اینها مشتی اوباش معتاد به مخدر هستند که بدون ادراکی از دنیای اطرافشان تنها جامعه را به سمت آنارشی سوق می‌دهند. در همین فاصله دوساله بسیاری از گروه‌ها و خوانندگان مشهور آن روزگار ترانه‌هایی علیه نیکسون اجرا کرده بودند: گروه‌هایی مثل «لنرد اسکینرد» و خوانندگانی مانند «فرانک زاپا». نیکسون از موسیقی راک متنفر بود و از شنیدنش عذاب می‌کشید. چنین بود که این بیزاری‌ها دست به دست هم دادند تا او با دستاویز قراردادن مسئله ترویج مصرف مواد مخدر که بحرانی عمومی و اجتماعی تلقی می‌شد، تلاش کند تا این سبک موسیقایی را خطرناک جلوه دهد و توجه خانواده‌های آمریکایی را به خطرات آن جلب کند. در پس این نطق البته مسائل دیگری هم بود. در کتاب «دانشنامه جهانی سانسور»، نوشته درک جونز، این نطق و تصمیماتی که پس از آن گرفته شد، به‌عنوان یکی از تازه‌ترین اشکال سانسور در ایالات متحده معرفی شده است. نیکسون در نطق رادیویی خود عنوان کرد که متن ترانه‌ها باید از نظر محتوایی مورد توجه و بررسی قرار گیرند و پخش هر موزیکی که محتوای آن ربطی به مصرف مواد مخدر داشته باشد باید قدغن شود. البته این حرف‌ها در حالی بر زبان او جاری می‌شد که از ابتدای سال ۱۹۷۰ کمپین‌هایی علیه این ترانه‌ها به شکل مردمی ایجاد شده بودند. نیکسون قصد داشت به این اعتراض‌ها وجهه و اهرمی قانونی ببخشد. کمپین‌های ایجادشده موفق شده بودند در بسیاری از ایالت‌های آمریکا پخش ترانه‌های دارای مضامین مرتبط با مواد مخدر را از ایستگاه‌های رسمی رادیویی ممنوع کنند، اما برای فروش آلبوم‌ها و اجرای ترانه‌ها در کنسرت‌ها کاری نمی‌توانستند انجام دهند. درمقابل تهیه‌کنندگان و هنرمندان موسیقی آمریکا این روش و به‌تبع آن نطق رئیس‌جمهور را نقض آشکار آزادی بیان می‌دانستند و از آن به‌عنوان سانسوری به سبک دیکتاتورها یاد می‌کردند. ماجرا این نبود که آنها موافق ترویج تبلیغ مواد مخدر بودند. البته این هم از منظر بسیاری از آنان خط قرمز محسوب نمی‌شد. هنوز تئوری دکتر



آلبرت هافمن سوئیسی که حین مطالعه رشد قارچ روی غلات به کشف ال‌اس‌دی نائل شده بود و گمان می‌کرد با این مخدر می‌تواند ضمن درمان بیماری‌های خطرناک روانی، راهی فیزیکی/ شیمیایی نیز برای تجربه خلسه عرفانی و قربت به عوالم بالا پیدا کند، هواداران بسیاری داشت. روزبه‌روز بر تعداد مخدرهای موردعلاقه نسل جوان افزوده می‌شد. شمایل‌های عصیانگر نسل آنارشیک در قامت موسیقی‌دان گاه قربانی سوءمصرف مخدر می‌شدند و اگر هم زنده می‌ماندند، ساختار قدرت و طبقه متوسط کوشا در پاکدامنی و سلامت عقل آنان را مشتی هیولای طردشده از جامعه می‌دانست. هرازگاهی والدین دلسوز انبوهی از سی‌دی‌ها و کاست‌ها را روی هم تلنبار می‌کردند و آتش می‌زدند تا بی‌اخلاقی به فرزندانشان سرایت نکند، اما همه اینها تمام دلیل اعتراض به حکم نیکسون نبود. آنها که هوشمندتر بودند و دنیای سیاست و روش کار نیکسون را بهتر می‌شناختند، فهمیده بودند که دارد با پیش‌کشیدن اخلاق و مسائل اجتماعی راه را برای گسترده‌شدن سانسور در ایالات متحده باز می‌کند. هراس آنها از این بود که این دامنه گسترده‌تر شود و بستر اعمال سانسور در حوزه سیاسی و... را نیز فراهم کند؛ اتفاقی که البته نهایتا افتاد و دوران هولناک مک‌کارتیسم را رقم زد و البته به رسوایی واترگیت منتج شد. آمار درستی از اینکه تا چه حد حکم نیکسون اجرا و جدی گرفته شد در دست نیست، اما یک‌چیز واضح است: واکنش هنرمندان موسیقی راک و تحول در متن اشعارشان. بسیاری از آنها به استعاره‌ها روی آوردند و دیگر مستقیما حرفی از مواد مخدر در ترانه‌هایشان زده نشد؛ کاری که پیش از آن نیز گروه‌هایی مانند «جفرسون ایرپلن» انجام داده بودند و استعاراتی چون «خرگوش سفید» را باب کرده بودند که اهلش خبر داشتند کجا را هدف گرفته است، اما یک نکته بسیار جالب در این میان وجود دارد: موسیقی راک به زیست خود ادامه داد و اتفاقا هرچه به زمان کنونی نزدیک‌تر شد، تمایلش به پرداختن به مواد مخدر را از دست داد. درعوض این خوانندگان موسیقی رپ بودند که بسیاری از آنها چون برآمده از محله‌های مختص طبقات فرودست بودند و معامله و مصرف مواد مخدر برایشان تجربه‌ای زیستی و عینی بود، دراگ‌نامه‌های خود را به مخاطبان نسل نو ارائه کردند.