خبرها

مجمع عمومی کانون موسیقیدانان سینما

ایلنا: مجمع عمومی کانون موسیقیدانان سینمای ایران به منظور انتخاب اعضای جدید شورای مرکزی فنی و بازرسان ساعت ۱۸ روز یکشنبه سوم اردیبهشت ماه سال جاری در تالار اجتماعات خانه سینما برگزار خواهد شد. به گزارش روابط عمومی خانه سینما مهدی بزرگمهر دبیر شورای مرکزی کانون با اعلام این خبر افزود: در این مجمع عمومی پس از ارائه گزارش شورای مرکزی پیشین و تشریح فعالیت‌های کانون، بحث تغییرات اساسنامه‌ای در مورد انتخابات مطرح خواهد شد و با توجه به نظرات اعضا تغییرات مورد نظر صورت می‌گیرد سپس انتخاب اعضای اصلی و علی‌البدل شورای مرکزی فنی و بازرسان کانون به عمل خواهد آمد. بزرگمهر گفت: با توجه به اهمیت این جلسه حضور کلیه اعضای محترم کانون موسیقیدانان سینمای ایران در این مجمع ضروری است.

تشکیل ارکستر زهی فرهنگستان هنر

میراث خبر: فرهنگستان هنر ارکستر زهی خود را تشکیل می‌دهد. پیشنهاد تشکیل این ارکستر که به احتمال زیاد ارکستر فرهنگستان هنر نام می‌گیرد به گروه موسیقی فرهنگستان و شاهین فرهت ارائه شده است. شاهین فرهت آهنگساز موسیقی ارکسترال و کلاسیک غربی درباره این ارکستر گفت: «ارکستر کارش را با پانزده یا شانزده نوازنده آغاز می‌کند. این ارکستر هم می‌تواند در همایش‌ها و برنامه‌های فرهنگستان هنر موسیقی اجرا کند و هم آثاری را که با حمایت فرهنگستان یا سازمان‌های دیگر تولید می‌شود، ضبط کند.» او ادامه داد: «فرهنگستان هنر اسپانسر تولید و ضبط سمفونی ایران شده است. این سازمان در حوزه موسیقی کارهای دیگری نیز انجام می‌دهد، پس باید ارکستری داشته باشد که این موسیقی‌ها را اجرا کند تا لازم نباشد برای هر ضبطی به ارمنستان برویم. به خصوص که وضعیت ارکستر سمفونیک تهران هم نابسامان است.» فرهت با تاکید بر تشکیل ارکسترهای متعدد گفت: «باید سازمان‌ها و بخش‌های دیگر هم به فکر تشکیل و حمایت از گروه‌های موسیقی باشند.» فرهنگستان هنر امسال در برنامه‌های گروه موسیقی خود، برپایی همایش قطب‌الدین شیرازی، برگزاری کارگاه‌های تخصصی آموزشی و پژوهشی موسیقی دستگاهی ایران، چاپ و انتشار نسخه‌های خطی قدیمی موسیقی، تعریف واژه‌های موسیقی ردیف دستگاهی ایران و بررسی موسیقی مکتب اصفهان عصر صفوی را دنبال می‌کند.

کنسرت موسیقی آیینی دف‌نوازان مشتاق در حوزه هنری

ایلنا: مرکز موسیقی حوزه هنری به مناسبت میلاد حضرت رسول اکرم (ص)، یکشنبه ۲۷ فروردین ماه جاری نخستین اجرای صحنه‌ای موسیقی آیینی را در سال ۸۵ در تالار اندیشه حوزه هنری برگزار می‌کند. به همین مناسبت مرکز موسیقی حوزه هنری در سال جدید که به نام پیامبر اعظم(ص) نامگذاری شده است نخستین اجرای صحنه‌ای موسیقی آیینی را با گروه دف‌نوازان مشتاق به سرپرستی «مهرداد کریم‌خاوری» و خوانندگی «کمال صفی‌خوانی» با اشعاری در مدح رسول گرامی اسلام یکشنبه ۲۷ فروردین ماه جاری ساعت ۱۹ در تالار اندیشه حوزه هنری واقع در تقاطع خیابان‌های حافظ و سمیه برگزار می‌کند.

نقش موسیقی آوازی در شعر و غزل در نوزدهمین نمایشگاه کتاب

مهر: حبیب‌الله نصیری‌فر نویسنده و محقق موسیقی پس از گذشت دو سال از چاپ «نقش شعر و غزل در موسیقی آوازی»، کتاب «نقش موسیقی آوازی در شعر و غزل» را همزمان با برپایی نوزدهمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران منتشر می‌کند. وی گفت: کتاب «نقش موسیقی آوازی در شعر و غزل» به واقع تکمیل‌کننده کتاب «نقش شعروغزل در موسیقی آوازی» است که علاقه‌مندان به هنر آواز باید هر دو را با هم دنبال کنند. نصیری‌فر افزود: این کتاب سبب می‌شود علاقه‌مندان به آوازخوانی با فنون تلفیق شعر و آواز و تناسب آنها با یکدیگر آشنا شوند و هنگام انتخاب شعر عملکرد صحیحی داشته باشند. همچنین وی از انتشار کتاب زندگینامه داریوش رفیعی خبر داد و گفت: این کتاب شرح زندگی داریوش رفیعی از زبان من است. این محقق موسیقی اضافه کرد: علاوه بر زندگینامه، آثار این هنرمند فقید را همراه با نت در آن کتاب گنجانده‌ام تا علاقه‌مندان با آثار او به خوبی آشنا شوند. از این نویسنده به تازگی کتاب «سرگذشت سرود و ترانه‌سرایی در ایران» توسط انتشارات علمی به چاپ رسیده است. کتاب مفصل مردان موسیقی ایرانی از نوشته این محقق و تاریخ نگار موسیقی است.

کنسرت گروه کر محمد نوری در تالار وحدت

مهر: گروه «کر» محمد نوری به رهبری علیرضا شفقی‌نژاد اواخر اردیبهشت ماه در تالار وحدت به صحنه می‌رود. گروه کر محمد نوری به رهبری علیرضا شفقی‌نژاد روزهای ۲۷ تا ۳۰ اردیبهشت ماه در تالار وحدت کنسرت بهاره می‌دهد. این گروه در دو بخش فولکلور و سنتی به اجرای برنامه می‌پردازد. در بخش کلاسیک قطعاتی از موتسارت نواخته می‌شود. همچنین در بخش دیگر قطعاتی از حشمت سنجری، گریگوریان، آقاجانیان و ... اجرا خواهد شد. این گروه موسیقی ۹۰ هنرمند را در خود جای داده و از زمان تشکیل خود در آذرماه ۱۳۸۰ تاکنون برنامه‌های متفاوتی با محمد نوری اجرا کرده است.

گفت‌وگو با صادق چراغی - آهنگساز

موسیقی محلی مرز ندارد

علی مغازه‌ای

نوار «از خشت و خاک» را به توصیه یکی از دوستان موسیقیدان تهیه کردم. در اولین تجربه گوش‌سپاری به آن حس عجیبی داشتم، گویی به پایان سال‌ها انتظار رسیده‌ام. همان انتظاری که سال‌ها پیش با شنیدن «ترکمن» ایجاد شد تا عطش شنیدن رفته‌رفته در علاقه‌مندان موسیقی خالص و متفاوت ایرانی بیشتر شود و پس از آن تنها چند اثر بود که می‌توانست اندکی این انتظار را تخفیف دهد.

دوباره، سه باره و چندین بار با دقت به بررسی آن پرداختم و به این ترتیب احساس اولیه‌ام بیشتر تقویت شد. شناخت قبلی از آهنگسازش نداشتم اما اثری که در دست بود تصویری از صاحب آن می‌داد که در پس آن شور و شعور بالایی را در موسیقیدانی ایرانی ارائه می‌داد.

با گذر از کوچه‌های برف‌زده و هوای سرد یک روز برفی در درکه، صادق چراغی را در میان انواع سازهای بادی در زیرزمین ۵۰ متری خانه‌ای برای اولین بار دیدم. ورود به خلوت کوچکش کافی است که به عمق عشق و ایمانش به موسیقی و هنر پی ببری ولی در آن خلوت‌سرای کوچک فهمیدم که او عشق را با انزوا و هجر معمول و رایج آن در دل نمی‌پروراند.

■■■

■برای شروع گفت‌وگو توپ را به میدان شما می‌اندازم. ظاهراً کار «از خشت و خاک» کاری است متفاوت. خودتان تفاوت کارتان را در چه می‌دانید؟

نگرش جامع‌تر به فرهنگ موسیقایی ایران و سازماندهی سازبندی منسجم‌تر از گروه سازهای ملی هدف از شکل‌گیری این اثر بود. نگاهی که در حوزه موسیقی ایرانی قرار نبود به سازهای معروف و مرسوم فعلی که سازهای سنتی یا ردیف نامیده می‌شوند محدود شود. چرا که به‌زعم ما سازهای سنتی فقط یادگار بخشی از میراث فرهنگی تاریخی که بیشتر به دوران قاجار مربوط است باز می‌گردند. اعتقادم این بود که ظرفیت و پتانسیل بالقوه و درونی فرهنگ موسیقایی این سرزمین می‌تواند با فرم‌های کامل‌تری نیز بیان شود. به عبارتی تجربه جدیدی از فرم سازبندی سازهای ایرانی. در ضبط‌های کارگاهی و تمرین‌های گروهی طی آزمون و خطاهای بسیار میزان بازدهی کار برای‌مان مسلم شده بود.

■منظورتان این است که تجربه این کار را از قبل داشتید؟

بله. سال‌ها بود که این ترکیب دلمشغولی‌ام بود. نهایتاً شکل کار همین شد که شنیدید.

■لطفاً سابقه این تجربه‌ها را بیشتر توضیح دهید؟

بیش از این که من کار آهنگسازی کرده باشم دلمشغولی‌ام پژوهش بوده. پژوهش تعریف‌های متفاوت و شاخه‌های گوناگونی را شامل می‌شود. نوع پژوهش من کاملاً کاربردی بود و مختص فعالیت خودم شکل گرفت. سال‌های زیادی با نوازنده‌های محلی آشنا و دمخور بودم، با این فکر که چگونه می‌توان از پتانسیل موسیقی نواحی ایران استفاده بهینه‌ای کرد. نهایتاً در اتودهای اولیه سعی کردم با استفاده از نوازنده‌های محلی کار کنم. نتیجه کار آنگونه نبود که رضایت‌بخش باشد. در عین حال که چندان راغب نیستم موسیقی‌های محلی را تنظیم و اجرا یا به عبارتی بازسازی کنم. چرا که معتقدم آنها خودشان با گروه‌های محلی این کار را بهتر و اصیل‌تر انجام می‌دهند. دنبال آن بودم از پتانسیل آن سازها و نواها در آنچه که به عنوان موسیقی ایرانی مد نظرم بود بهره ببرم.

■رویکردهای دیگری که در مواجهه با این سازها وجود دارد چگونه‌اند؟

در برخورد با سازها و نغمه‌های محلی اولین و ساده‌ترین برخورد همان کاری است که آهنگسازان غربی آن را در سال‌های دورتر بارها آزموده بودند. سری‌دوزهای ایرانی طبق معمول با تاخیر، در این سال‌ها، آن آزمون‌ها را به صورت دست چندم تولید و به نام موسیقی روشنفکری روانه بازار می‌کنند. ترتیب کار در این مورد چنین است که یک نغمه و اجرای محلی مبنا قرار می‌گیرد، موزیسین آن را در زمینه ساده یک ارکستر زهی یا سینتی‌سایزر قرار داده و فضاهایی ترکیبی از آن می‌سازد. از نمونه‌های اصیل‌تر این نوع می‌توان به تجربه‌های پیتر گابریل، ژان گاربارک و نمونه‌های دست چندم آن هم که روی بیشتر فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی به وفور یافت می‌شود اشاره کرد. این نتیجه مطلوب من نبود و می‌دانستم که این سازها می‌توانند نقش موثر و اصیل‌تری داشته باشند. برای نشان دادن چنین نقشی مشکلات فراوانی پیش‌رو بود و هست که باید با آنها مواجه می‌شدم.

■مثلاً چه مشکلی؟

از قبیل این که سازها آماده این تجربه نبودند. یا ما افرادش را نداشتیم که در این فرآیند تیمی، بتوانند موثر باشند. مجموعه عوامل یادشده منجر به این شد که مجبور شدیم چند سال کار پژوهشی روی این بخش انجام دهیم. طبعاً از آثار و پژوهش‌های موجودی که محققان دلسوز ایرانی به انجام رسانیده بودند نیز استفاده کردیم. سعی داشتیم در مسیر منطقی فعالیت‌هایی که قبل‌تر در همین راستا شکل گرفته بود، پیش برویم، تا از تکرار تجربیات جلوگیری کنیم. ولی در این کار نیاز به افراد تحصیل‌کرده، با آشنایی به نت و موسیقی پیدا شد که دغدغه چنین کاری را هم داشته و حاضر باشند وقت خود را صرف کار کنند. هر کجا افرادی را با این قابلیت و توانایی می‌یافتم این نگرش را با آنها در میان گذاشته و با هم زوایای آن را تجزیه و تحلیل می‌کردیم. سعی می‌شد در این تجزیه و تحلیل‌ها به جایی برسیم که آنها قانع شوند تا در این کار وقت گذاشته و بتوانیم نوای سازهای مناطق را در ارکستر مورد نظرمان تجربه کنیم. چون ما وقتی از نوازنده محلی می‌خواستیم که نغمه خاصی را بزند، نمی‌توانست آن را به درستی و آن طور که می‌خواستیم اجرا کند و نتیجه‌ای که به دنبال آن بودیم حاصل نمی‌شد.

■در جلد نوار به یک کارگاه ساز اشاره شده است. با مراجعه به سایت اینترنتی که آدرس آن در جلد آمده است دیدم تغییراتی را در سازها توسط همین کارگاه ساز ایجاد کرده‌اید. می‌خواهم کمی بیشتر توضیح دهید که چه الزامی به این همه تغییرات و فعالیت بود. مگر محدودیت‌ها فقط برای سازهای ما وجود داشته و در کل دنیا چنین مشکلاتی نبوده است یا اگر بوده چگونه با این مشکلات روبه‌رو شده‌اید؟

چرا در همه جای دنیا چنین مشکلات و نارسایی‌ها در سازها بوده. با این تفاوت که در آنجا تاریخ مدونی از یک پروسه طی شده وجود دارد که می‌شود کل آن را بررسی کرد. فرضاً کسی در آلمان یک ویولن می‌ساخته، دیگری در لهستان با کار روی آن ایرادهای فنی‌اش را پیدا می‌کرده. در این روند، ساز اصلاح و قابلیت‌های تازه‌اش آشکار می‌شد. چگونه می‌توان این روند را با محیطی مقایسه کرد که هنوز تکلیف نشان‌دادن ساز در قرن بیستم برای مردمانش روشن نیست. در زمینه موسیقی ارکستری هم وضعیت چنین است، ما اصلاً موسیقی ارکستری نداشتیم این تاریخ موسیقی ارکستری‌مان متعلق به همین چند دهه اخیر است. در همین مدت هم ما بارها گسست داشتیم. اکثر اتفاقات موسیقی در چنین منوالی بیشتر به تقدیر و سرنوشت وابسته بوده است، شاید گفتن یک نمونه از این اتفاق‌های تقدیرگونه ولی سرنوشت‌ساز موضوع را بیشتر روشن کند. حتماً می‌دانید استاد بهاری زمانی رفته بود کمانچه‌اش را بفروشد، آن کمانچه فروش نرفت و مجبور شد ساز را با خودش برگرداند. فالگیری به ایشان گفته بود اگر این کمانچه را بزنی تو را به همه جای دنیا می‌برد. بالاخره آقای بهاری کمانچه نواخت و با آن ساز سفرهای زیادی هم داشت، چند نفری شاگرد هم تربیت کرد و رسید به زمان حاضر.

■شما خودتان انواع سازهای بادی را در این کار نواخته‌اید. تا حدی که می‌دانم این سازهای بادی از قبیل سرنا در کشورهای دیگری هم استفاده می‌شوند می‌خواهم بدانم سازهای آنها با سازهای ما چه تفاوت‌هایی دارند مثلاً در همان سرنا آیا تفاوت در همان ظرفیت‌هایی است که در ساز ایجاد کرده‌اند و ما این کار را انجام نداده‌ایم؟ یا چیزهای دیگری هم هست؟

همین که آنها در موسیقی ارکستری کار کرده‌اند و از ما جلوترند، باعث می‌شود که در کنار کار ارکستر، تکنسین‌هایی روی سازها کار کنند. امری که ما تجربه نکرده‌ایم. مثلاً روی ساز سرنا کشورهای ترکیه، آذربایجان، ارمنستان، هند و خصوصاً چینی‌ها تجربه‌های بسیار خوب و زیادی داشتند. وقتی در اینجا راجع به کاربرد ساز سرنا در آثار ارکسترال بحثی پیش می‌آید بیشتر نوازنده‌ها و موسیقیدانان هموطن آن را مبحثی خنده‌دار می‌دانند، در صورتی که در کشور آذربایجان سه دهه پیش برای آن ساز به همراهی ارکستر بزرگ سازهای غربی، آثاری نوشته و اجرا شده است. در کشور چین ساز سرنا اصلی‌ترین ساز ارکستر و اپرای ملی‌شان محسوب می‌شود و آثار درخشانی برای این ساز نوشته و اجرا کرده‌اند. نکته بسیار جالب اینکه، خود چینی‌ها ساز سرنا را پرشن سوونا می‌نامند و صراحتاً قبول دارند که این ساز ارمغان تمدن کهن ایران برای آنهاست. در جست‌وجو در مورد سازهای دیگر نیز به نتایج مشابهی می‌رسیدم و هر لحظه این سئوال بیشتر به ذهنم هجوم می‌آورد که آیا ما ایرانیان تنبل‌ترین مردم از مجموعه تمدن‌های کهن نیستیم؟ می‌خواستم بدانم مواجهه و رابطه ملل دیگر با میراث کهن خود چگونه بوده. بنابراین لازم بود که ما این سازها را وارد کنیم و ببینیم آنها چه کارهایی برروی ساز انجام داده‌اند که مثل نی ما می‌تواند در کوک‌ها و گام‌های مختلف برنامه اجرا کنند. در ادامه پس از آوردن سازها و پژوهش‌های بسیار مجبور شدیم انواع بالابان، سرنا، دونلی و سازهای دیگر بادی که در حوزه تخصص‌ام بود را بسازیم. سازهای زهی را هم دیگر افراد گروه زحمت کار را تحمل کردند.

■از این که بگذریم شما گفتید از سازهای بادی مثل سرنایی که در چین و آسیای میانه وجود داشته استفاده کرده‌اید و روی تکامل آنها تحقیق کرده‌اید، آیا با سفر به این کشورها توانستید به آنها دسترسی پیدا کنید؟

غالباً سفر کردم و بعضی را هم از طرق دیگری مثل اینترنت پیگیری کردم تا برایم بفرستند.

■به نظرم باید در این مرحله به شعر بپردازیم چرا سراغ فردوسی رفتید؟

این که سراغ فردوسی رفتم نیز دلیل داشت. آهنگسازان ترجیح می‌دهند در تصنیف‌سازی سراغ شاعرانی بروند که وزن‌های متنوع‌تری در شعرها دارند و کار آنها راحت‌تر می‌شود. گناه فردوسی این بود که تمام ابیات شاهنامه بر یک وزن (فعولن فعولن فعولن فعول) است و دست آهنگساز را می‌بندد و مهم‌تر، ارادت شخصی خودم به این بزرگمرد، مرا بیشتر مصمم کرد تا کار روی اشعار او، گزینه اول من باشد. در عین حال می‌دانستم حساسیت روی فردوسی از نوع خاصی است، او با خاطرات قومی ایرانیان با هر گرایشی عجین گشته. تمام تلاشم این بود که با نوعی موسیقی فاخر به دنیای شعر و منظومه او نزدیک شوم. طبعاً فضای رمانتیک سازهای موسیقی سنتی پاسخگوی تنوع حسی حاکم بر این منظومه نبود.

■شاید اگر کس دیگری به جای شما بود اشعار دیگری که مشهورتر هستند را انتخاب می‌کرد. اشعاری حماسی با مضامین آشناتر از این حماسه‌سرای بزرگ ایران. انتخاب اشعار توسط شما بر چه اساسی صورت گرفت؟

منظومه گران‌سنگ فردوسی تاریخ اساطیری تمدن کهن ایران‌زمین است. در بازگویی و سرایش تاریخ که قرار است شرحی باشد بر انبوه حادثه‌ها و بازآفرینی حماسه‌ها، طبعاً بایستی لحظات متفاوتی از احساسات منعکس شود. تلاش من این بود وارد داستان‌پردازی‌ها نشوم، چرا که آن موقع موسیقی دیگری را طلب می‌کرد، موسیقی‌ای که در حوصله یک کاست نمی‌گنجید و نمی‌شد نتیجه خوبی از آن انتظار داشت. بنابراین در چهار فضای حسی متفاوت دست به انتخاب اشعار زدم؛ اول، لحظاتی که فردوسی در وصف عشق سروده بود. دوم، به هنگام ستایش از وطن، خاک و قهرمانان. سوم، لحظاتی که حکیم طوس در انبوهی کشمکش‌ها شکوه از هستی و چرخ پیر دارد و نهایتاً به پند و اندرز می‌پردازد و چهارم، سرخوشی‌ها و دعوت او از مردم شهر برای پایکوبی، جشن و پرهیز از کژی و کاستی. بنابراین بایستی تک‌تک ابیات را از جای‌جای شاهنامه وام می‌گرفتم، آنهایی را که می‌توانستند در یک مجموعه از معانی قرار گیرند دسته‌بندی کنم. سپس بایستی حال و هوای ترکیب سازها و کلیت موسیقی نوشته شده هم بتواند منعکس‌کننده این حالات باشد. چایکوفسکی، جایی در این‌باره گفته بود «هرگز نباید کلام را با موسیقی تطبیق داد، زیرا کلام بیان موسیقایی خاص خود را به همراه خواهد آورد.»

■در این کار شنونده می‌تواند انتخاب کند که با محوریت شعر به آن گوش دهد یا نه. یعنی اگر تعمداً این کار را نکند موسیقی زیر بار شعر قرار نگرفته و می‌توان در کنار موسیقی اشعار و صدای خواننده را به مثابه بخشی از موسیقی شنید و این همان چیزی که در بسیاری از کارهای کلاسیک می‌توان یافت. صدای خواننده در عین حال که شخصیت مستقل خود را دارد همچون یک ساز در اثر به گوش می‌رسد بر موسیقی احاطه و غلبه ندارد و در نتیجه ترکیب‌بندی را به نفع صدای غالب خواننده و نهایتاً به نفع شعر نمی‌بینیم. در این رابطه کمی توضیح دهید.

اینجا دو موضوع مهم وجود داشت. موضوع اول، معرفی مجموعه سازبندی بود که به آن رسیده بودیم و موضوع دوم شعر بود که با آمدن خودش دنیایی از افسون معانی را به همراه می‌آورد. مضاف بر اینکه حکایت گفتار نغز فردوسی بود که می‌دانستم خیلی‌ها اصلاً جدای از شاعر بودن او به آن نگاه عاشقانه و ستایش‌گونه‌ای دارند، که به قولی شاهنامه برای خیلی از ما یادآور نوعی منش ملی است. تمام تلاشم را به کار گرفتم که هماهنگی بین این دو موضوع به زیان هیچ‌یک رقم نخورد. می‌خواستم اگر کسی که اهل فن است و از لحاظ موسیقایی به اثر گوش می‌دهد، بداند ما در حد خود همه توانمان را به کار گرفتیم تا تجربه جدیدی رقم زده باشیم و کسی هم که از زاویه شعر این تجربه را می‌شنود، از اینکه این اثر بهانه‌ای شده تا لحظاتی با دنیای فردوسی هم‌نفس شود راضی باشد. به عبارتی با موسیقی حوصله‌اش را سر نبریم. البته در حد توان اندکمان و با اعتراف به کاستی‌ها و در آخر پافشاری بسیار زیاد من این بود که هر چند مشکل باشد، اما حتماً ترکیب، فقط گروه سازهای ملی و کهن ایران باشد.

■از وجوه دیگری که در این کار دیدم تصنیف بهار است که به نظرم در اجرای موسیقی آن شباهت‌های زیادی با موسیقی تاجیکستان، افغانستان و حتی ارمنستان و آسیای جنوب شرقی مثل چین وجود دارد. البته این صداگیری از سازها در حالی است که جنس موسیقی محلی ما را مخدوش نکرده است، آیا با نظر من موافقید؟

بله موافقم. شاید وقتی یک شنونده تاجیک هم کار را بشنود همین احساس را داشته باشد.

■آیا این به این معنا است که ما در موسیقی وجوه اشتراکی با آنها داریم و شما از این اشتراکات بهره گرفته‌اید یا نه یک قابلیتی است که ناشی از تغییراتی است که در سازها ایجاد کرده‌اید؟

بگذارید باز هم بگویم که ما در زمینه کار کردن روی موسیقی خودمان خیلی کم کار بوده‌ایم. هنوز توان بالای سازهای محلی جدی گرفته نمی‌شود و از آن استفاده نمی‌کنند. در اینجا به تعریفی کلیشه‌ای از موسیقی بسنده می‌شود، که من نام آن را تنبلی می‌گذارم. تنبلی که اغلب زیر سایه یک کلمه، همه از زیر بار مسئولیت شانه خالی می‌کنند و آن کلمه «ردیف» است. الان دیگر آمال اغلب رهروان موسیقی این شده دوره ردیف را تمام کرده و سپس بقیه عمر هم مثل استاد خود کلاس آموزش ردیف راه بیندازند. آیا سه، چهار سال وقت گذاشتن و ردیف زدن واقعاً مسئولیت ما را تمام می‌کند. اگر قبول کنیم، موسیقی این سرزمین مجموعه‌ای است از توان‌های بالقوه تمامی نواحی ایران، در این صورت بحث فرق می‌کند.

■شما به نکته جالبی اشاره کردید اما سئوالم را تکرار می‌کنم آیا ما در موسیقی وجوه اشتراکی با ملل دیگر داریم یا این شباهت‌ها ناشی از تغییرات در سازها است؟

وقتی شما اینگونه به موضوع نگاه کنید سازهای مختلفی در این مجموعه جای می‌گیرند که این سازها در کشورهای مختلف مشترک هستند. براساس دیدگاهی معروف «موسیقی محلی مرزی ندارد.» یعنی شما ساز سرنا را تا آفریقا هم بروید پیدا می‌کنید با سونوریته‌ای که تفاوت زیادی پیدا نمی‌کند. اینگونه نیست که سونوریته ساز در ایران یک چیز باشد و در ترکیه چیز دیگر. به همین ترتیب همین ساز در آذربایجان هم همان گویش مشترک را دارد. من در این تجربه برای رسیدن به ظرفیتی دیگر از سازهای ایرانی، کاملاً آگاهانه و با تعمد سازهای تاروستور، که محور اصلی سازهای ایرانی هستند را حذف کردم. این کار به نفع سازهای محلی انجام شد، چون می‌خواستیم از حداکثر توان این سازها استفاده کرده و اجازه دهیم بیشتر پتانسیل درونی‌شان آشکار شود. ما دوتار در ترکمنستان هم داریم. رباب را در تاجیکستان، افغانستان و هند هم داریم، همین طور در چین هم نوعی از آن (حال کمی تغییر شکل یافته) موجود است، یا ساز دونلی که زادگاه آن در بلوچستان پاکستان است، در هند نواخته می‌شود. ما هم با نوای ساز دونلی کاملاً احساس امنیت می‌کنیم، از آن لذت می‌بریم، احساس می‌کنیم کاملاً موسیقی ایرانی است و روح ما را آرامش می‌دهد، همانطور که در هند و پاکستان و بخش‌هایی از اروپای شرقی اینگونه است. ساز بالابان را در ناحیه آذربایجان ایران به همین نام و در کردستان «نرمه نای» می‌نامند. این ساز در ترکیه «می» نامیده می‌شود و در ارمنستان «دودوک» و در چین «گوانزی» نام گرفته است. ولی در همه این کشورها این ساز مشترک وجود دارد ولی با اسامی گوناگون. به همین ترتیب در مورد اکثر سازها چنین رابطه‌ای وجود دارد. پس می‌بینیم این سازها مرز ندارند. به اعتقاد من این پتانسیل بالای ساز و موسیقی ایرانی را نشان می‌دهد، وگرنه من اصلاً دوست ندارم بخواهم موسیقی تاجیکی کار کنم ولی دوست داشتم توان سازها را جمع کنم و با این محک ببینم چه ظرفیت‌هایی در این سازها هست و ما چگونه می‌توانیم از این سازها استفاده بهینه داشته باشیم. مضاف بر اینکه بعد از جست‌وجوهای بسیار، با توجه به این همه اشتراکات موسیقایی و سازی، حالا دیگر تردید ندارم اگر ملل شرق به تحولات و تجربه‌های موسیقایی یکدیگر حساسیت نشان داده و آن را پیگیری می‌کردند این روزها ما می‌توانستیم شاهد اجرای آثار با شکوهی از آنسامبل سازهای شرق باشیم.

■آیا شما در خود ظرفیت استمرار کاری را که آغاز کرده‌اید می‌بینید یا باید مثل بسیاری دیگر شما هم درگیر چند تجربه دیگر شوید و جایی هم به پایان برسید و شاید بهترین کار شما هم همین از خشت و خاک باشد؟

(با کمی مکث و فکر) ابتدا باید بار دیگر یادآوری کنم که از خشت و خاک یک تجربه از تیمی است که با عشق و علاقه درصدد ادای دینی به یکی از بزرگان تاریخ ادبیات کشورمان بودند، البته در همین بضاعت بسیار اندک. من وقتی می‌بینم چه هنرمندان خوبی در موسیقی داشتیم که به دلایلی نتوانستند در ارائه آثار خوب استمرار داشته باشند و همین تعداد انگشت‌شمار هنرمندان بزرگ هم در مقایسه با آثار قبل‌تر خودشان دچار افول شده‌اند زیاد بعید نمی‌دانم که این قضیه گریبان بقیه و من را هم بگیرد. کار عاشقانه گروه ایل مجموعه‌ای از توانایی‌ها را برای تجربه‌های جدید فراهم آورده است. آن همه کار تحقیقی، کارگاهی و تمرین‌های گروهی، مجموعه‌ای از ظرفیت‌های جدید را با خود به همراه آورده که این اثر می‌تواند تنها یک نقطه آغاز برای آن محسوب شود. طبعاً به کم و کاستی‌های آن نیز معترفم. ما تمام سعی خود را صرف این کردیم که تجربیات هنرمندان قبل از خود را مد نظر داشته باشیم، تجربیاتی که در طی زمان در گروه نوازی حاصل شده بود و تجربیاتی که با تحقیق و تعمق محققانی بزرگ به دست آمده بود. حال بایستی با در نظر گرفتن برآیند مسائل موجود فقط از تکرار تجربیات جلوگیری می‌کردم و تلاش می‌کردم تا در حد توان مسیر را از جایی که مانده پی بگیرم. پس اگر به زحمت دیگران و مرارتی که دیگران متحمل شده بودند بی‌تفاوت می‌شدم چنین تجربه‌ای شکل نمی‌گرفت. بیشتر مراحل کار به مدد شور و حال جوانی تیم موسیقی پیش رفت. شور و حال جوانی هم به تردید اعتقادی ندارد، ترسی هم از شکست ندارد. بنابراین هر جا موانع بیشتر بود ما سخت‌تر کار می‌کردیم. در جوامع پیشرفته برای این امور برنامه‌ریزی‌های زیاد و اقدامات متفاوتی پیش‌بینی شده. ولی اینجا ما برای تولید تجربه‌ها تهیه‌کننده نداریم. الان چند کار دیگر که حاصل همین تلاش تیمی است آماده تولید است، اما دریغ از کسی که فریاد ما به گوشش برسد. بنابراین جایی هست که توان و ظرفیت تمام می‌شود. وقتی می‌بینم چه هنرمندانی بودند که ما به آنها امید داشتیم و الان گرفتار اجرای کارهای سبک یا تلفیقی شده و ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین راه‌حل را به عنوان درمان یا شاید مسکن انتخاب کرده‌اند، می‌بینم بعید نیست من هم به همین وضعیت دچار شوم. از دید خودم، یعنی از همان نگاه حاکی از شور و حال جوانی که منطق نمی‌شناسد، با اینکه این کار نتیجه ۱۵-۱۰ سال کار پژوهشی است، تازه نقطه شروع است. من هنوز نتوانسته‌ام بسیاری از ظرفیت‌ها و قابلیت‌های حاصل از تجارب مختلف خود با سازهای ایرانی را در عمل نشان دهم. هر یک از تجربه‌های سریال «تفنگ سرپر»، نمایش «شیخ صنعان»، نمایش «بانوی خیال» و این اثر که فرصت ثبت تجربه داشتم بهانه‌ای شد تا بخشی از کارایی این یافته‌ها شنیده شوند. کسانی که نتیجه این چند تجربه را پیگیری کرده‌اند می‌دانند که هیچ‌وقت به تکرار نرسیده است، در صورتی که بزرگترین انگشت اتهام به موسیقی ایرانی از طرف منتقدان، فضای تکراری آن است. به همین دلیل معتقدم از این نگاه، جای کار بسیاری وجود دارد. ولی بخشی از آن دست من است.

■آقای چراغی دوست دارم بدانم واکنش و برخورد اهالی موسیقی و اهل فن با این نگاه و رویکرد شما چگونه بوده است؟

یک موضوع وجود دارد که من و اعضای گروه سخت با آن درگیر بودیم و بهتر است مطرح شود، علاوه بر این که یک مشکل برای ما بود، اما به خودی خود موضوع جالب توجهی است و آن جوان بودن تیم ما بود. همین مسئله به ظاهر ساده مشکلات عدیده‌ای را موجب شد که از دو زاویه به آن اشاره می‌کنم. اول از ناحیه جامعه موسیقی دوم از طرف سازمان‌ها. اکثر اساتید و موسیقیدانان برجسته سال‌ها است که جوانان را به بازی نمی‌گیرند و حتی از آن ناحیه احساس خطر هم می‌کنند. استاد لطفی در مصاحبه اخیر خود با روزنامه شرق به این معضل صریحاً اشاره و به آن انتقاد داشتند و چنین عنوان کردند که: «جامعه اهل موسیقی دیگر به پیشکسوت‌ها و دستگیری کردن آنها اعتقادی ندارد. با کمال تاسف، جوان‌ها دیگر به دنبال استادان برای گرفتن راهنمایی نمی‌روند، چون به تجربه ثابت شده که کمکی دریافت نمی‌کنند.» موضوعی که استاد لطفی به آن اشاره می‌کنند یکی از مشکلات ما بود. طرف دیگر ماجرا هم که جالب‌تر است برخورد بیشتر نهادهای دولتی با جوان است، که اتفاقاً به هیچ وجه با شعارهایشان جور درنمی‌آید. گاندی جمله معروفی به این مضمون دارد که «اگر دیدید نهادها و سازمان‌ها راجع به موضوعی زیادی تبلیغ می‌کنند بدانید که آنها که در برنامه‌ریزی در مورد آن موضوع ضعف دارند.» و در واقع جرم ما این بود که به سن و سالمان کار جدی نمی‌خورد. جوان وقتی به هر سازمانی وارد می‌شود، تنها مشکلی که مسئولان برای او متصورند این است که حادترین مشکلش تاهل است و البته احتمال می‌دهند آن هم با چند وام بخور و نمیر حل شود، بقیه انگیزه‌های جوان موجب دردسر است و بهتر است در کارهای جدی شرکت نکند. اصولاً از نظر مدیران فقط کسانی بایستی در جلسات کارشناسی شرکت کنند که احتمالاً زیر چهل سال نباشند. در صورتی که در رشته‌های هنری و علمی دنیا اتفاقاً معیار و ملاک مورد نظر به روز بودن و داشتن ابتکار و خلاقیت است، در غیر این صورت به کسانی که منفعل باشند اجازه حضور بلندمدت داده نمی‌شود، چرا که مسائل هنری و علمی دو مقوله سیال هستند که هر لحظه کشفیات و تجربه‌های جدید دامنه عمل آنها را تحت تاثیر مستقیم قرار می‌دهد. مدیران، بایستی کسانی را طرف مشورت قرار دهند که اطمینان داشته باشند آنها آنقدر با استعداد و سخت‌کوش هستند که هنوز در صحنه عملی جریانات هنری بتوانند حضور مثبت داشته باشند. در این تجربه روی سازهای محلی کار شد. بچه‌های تحصیلکرده و علاقه‌مندی که با من همفکر بودند در یک گروه جمع شدیم و تشویق کردیم. کلی روی همه این مسائل با آزمون و خطا و بردباری پیش رفتیم. دست آخر این شد که کاری روی دستمان ماند.

ریتم

آرشیو موسیقی بلوز قبل از جنگ جهانی

یک کمپانی صفحه‌پرکنی کوچک در اسکاتلند در چندماه گذشته موفق شده است حق انتشار آرشیوی از صفحه‌هایی که قبل از جنگ جهانی دوم در کمپانی ادیسون ضبط شده بود را تحت تملک خود درآورد. اکثر این صفحه‌ها از ترانه‌ها و اجراهایی هستند که به ندرت شنیده شده یا اصلاً شنیده نشده‌اند. این مجموعه، بزرگترین آرشیو موسیقی بلوز آکوستیک در جهان به شمار می‌رود.

کمپانی داکیومنت رکوردز، که در دهکده‌ای به نام بلادنوک از توابع ویگتاون شایر اسکاتلند قرار دارد، حقوق پخش بیش از ۳۶۰ ساعت موسیقی را نزد خود محفوظ نگه داشته است. این ص