آینه و آواز

موسیقیدانی که بحران هویت را به چالش کشیده است

پرسشگر فرهنگی-موسیقایی

وصال عربزاده*

■ بیش از سه دهه است که محمدرضا درویشی در زمینه فعالیت‌های موسیقی در کشور ما حضوری پررنگ و فعال دارد که بخش عمده فعالیت‌های او شامل تحقیق و پژوهش است. دغدغه اصلی درویشی در طول این سال‌ها موسیقی نواحی ایران بوده است و شاید به دلیل همین حضور و تلاش اثرگذار او بوده که نام وی برای دوستداران موسیقی ایرانی همواره یادآور و تداعی‌کننده موسیقی نواحی ایران است. البته دامنه فعالیت و تحقیق درویشی در امر پژوهش را نمی‌توان محدود به موسیقی نواحی ایران دانست و به گواهی کتاب‌ها و پژوهش‌های وی، موضوعات دیگری چون رسوم و معتقدات نواحی مختلف ایران در رابطه با موسیقی، فرهنگ موسیقایی ایران، موسیقی آیینی و مذهبی ایران، مساله سنت و نوآوری، سازشناسی و... را نیز در برمی‌گیرد.

اما توجه ریزبینانه و عمیق او به الگوهای زیبایی‌شناسی در موسیقی نواحی و نگاه متفکرانه او در این موسیقی از خصوصیات بارز مطالعات و تحقیق‌های اوست و بر کسی پوشیده نیست که مساله هویت خصوصا هویت فرهنگی از دغدغه‌های اصلی درویشی است و بسیار بر شناسایی و پایبندی بر ارزش‌های آن تاکید می‌کند؛ «در موسیقی ایرانی در مفهوم عام آن یکی از ارکان اساسی، سنت و هویت ایرانی است. به بیان دیگر، بخش قابل توجهی از فرهنگ، سنت و هویت ما را موسیقی ایرانی تشکیل می‌دهد و روشن است که بی‌مهری به آن تا چه اندازه به هویت و فرهنگ ما لطمه می‌زند.»

همین طرز تلقی درویشی است که سبب می‌شود تا منتقدانش او را سنت‌گرا بدانند، اما اگر نگاهی منصفانه به گفتارها، نوشته‌ها و مقالات او بیندازیم پی خواهیم برد که درویشی خواهان رجعت به گذشته و سنت‌ها یا نفی نوآوری نیست، بلکه سعی دارد به نسل پس از خودش اهمیت شناخت عمیق و درک صحیح از سنت‌ها را برای رسیدن به نوآوری یادآورشود.

«زمانی که از هویت فرهنگی، سنت یا میراث فرهنگی صحبت می‌شود، غالبا این تصور نادرست

پیش می‌آید که منظور مقوله‌های کهنه مربوط به گذشته است. ما یک گذشته، یک حال و یک آینده سیاسی، اجتماعی و فرهنگی داریم. بحث پیرامون هویت و میراث فرهنگی یک بحث مرده صرفا مربوط به گذشته نیست.

اگر بپذیریم که جامعه کنونی ما دچار چندگانگی فرهنگی و بحران هویت شده، پس این بحث به زمان حال ما هم مربوط می‌شود. آینده فرهنگی را تا زمانی که زیرساخت‌های آن در زمان حال به وجود نیامده باشد، نمی‌توان صرفا به آینده موکول کرد و تا تکلیف بحثی که مربوط به گذشته است روشن نشود، نمی‌توان برای حال و آینده دورنمایی داشت و به راهکارهای کلان، مناسب و درازمدت فرهنگی دست یافت.*»

درویشی نه تنها سنت‌گرا نیست بلکه همیشه در برابر سنت‌گرایان و باورهای تمامیت‌خواه آنها ایستاده است، این را می‌توان با مروری بر زندگی و نحوه چگونه زیستن درویشی به راحتی دریافت که در مقاطعی حتی مجبور به دادن هزینه‌هایی سنگین در این مسیر شد.

درویشی پژوهشگری است که به گفته خودش اولین بار با پرسش‌هایی چون «آیا می‌دانید سر و کار شما با چیست؟ آیا اساس این فرهنگ‌ها را می‌شناسید؟» در سال ۱۳۵۳ ذهنش به لرزه افتاد و به میدان پژوهش قدم نهاد، او را یک پرسشگر فرهنگی – موسیقایی باید دانست که برای جواب دادن به انبوه سوال‌هایش چه در حوزه فرهنگ و چه در مقوله موسیقی خصوصا موسیقی نواحی، سهل‌انگاری و بی‌تفاوتی و چندگانگی فرهنگی و بحران هویت امروزین ما را در مواجهه با داشته‌های فرهنگی و موسیقی (موسیقی نواحی ایران – موسیقی ایرانی) به چالش کشیده است.

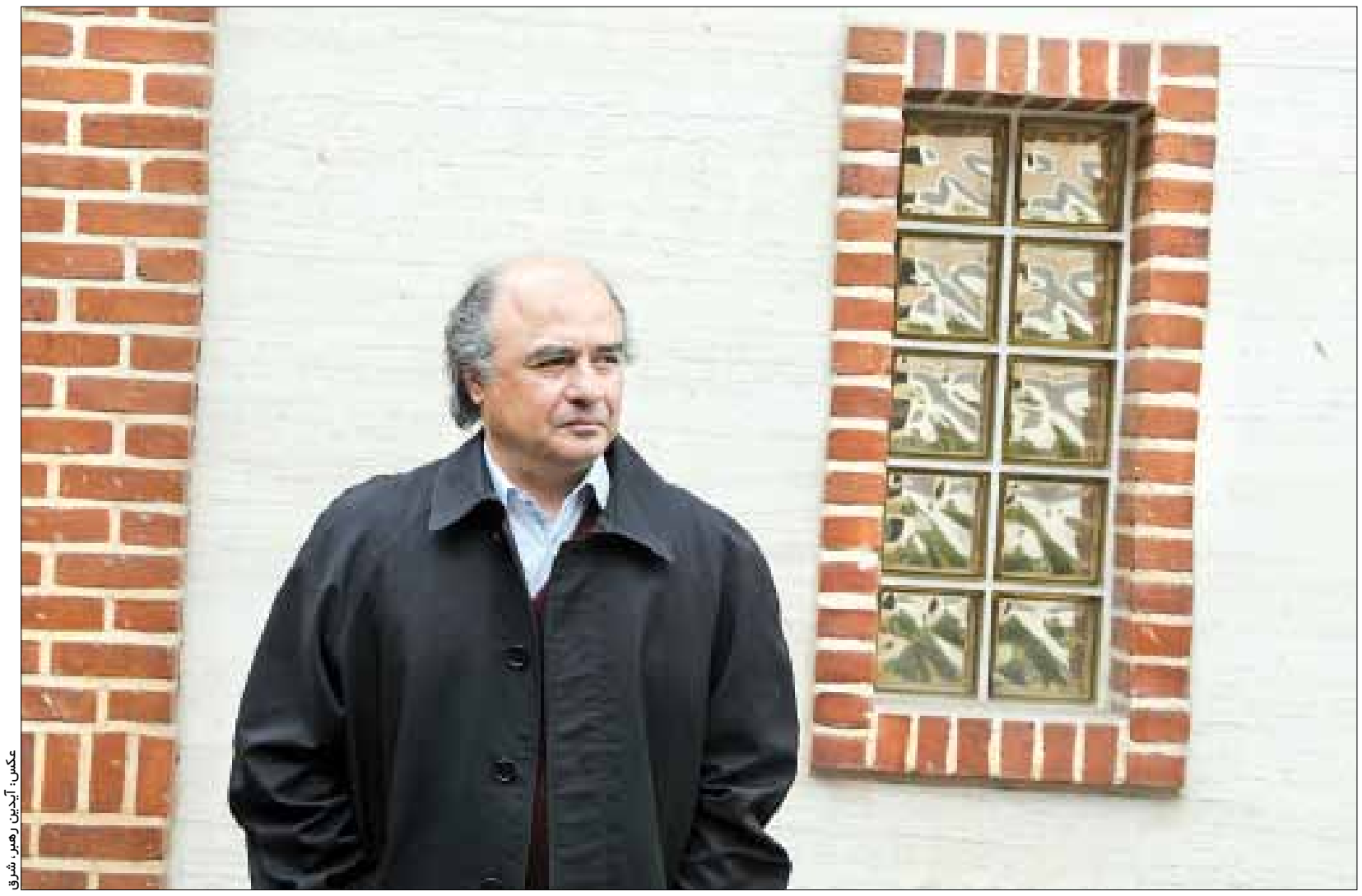
*قسمت‌هایی که در متن برجسته شده‌اند برگرفته از کتاب لیلی کجاست؟ نوشته محمدرضا درویشی هستند.

*** مدرس دانشگاه و کارشناس ارشد موسیقی**

گفت‌وگو با محمدرضا درویشی، پژوهشگر موسیقی نواحی و آهنگساز

دیدار با آخرین نسل راویان موسیقی اقوام

پرویز براتی



عکس: آیدین رهبر، شرق

محمدرضا درویشی تداعی‌گر پژوهش‌های ۳۰ ساله او در عرصه موسیقی اقوام و انتشار کتاب عظیم «دایره‌المعارف سازهای ایران» است؛ دایره‌المعارفی بزرگ در عرصه سازشناسی که در سال ۲۰۰۲ جایزه جامعه بین‌المللی اتنوموزیکولوژی را نصیب این پژوهشگر کرد و هم‌اینک جلد سوم آن در حال آماده‌سازی است. این موسیقیدان از معدود پژوهشگرانی است که از ۳۰ سال پیش با سفر به شهرها و روستاهای ایران به پژوهش‌های گسترده‌ای در موسیقی نواحی مختلف ایران دست زده و با آخرین نسل راویان و نوازندگان موسیقی اقوام دیدار و گفت‌وگو داشته است. حاصل این پژوهش‌ها چاپ کتاب‌هایی چون آیینه و راز، بیست ترانه محلی فارس، نوروزخوانی، موسیقی و خلسه، نگاه به غرب و موسیقی نواحی جنوب ایران و ده‌ها کاست و سی‌دی است. اینها البته یک بعد از فعالیت حرفه‌ای درویشی هستند؛ چرا که او دستی هم در زمینه موسیقی فیلم دارد که از جمله آن می‌توان به ساخت موسیقی فیلم «سفر قندهار» اشاره کرد که در سال ۲۰۰۲ از طرف جشنواره دوسالانه موسیقی فیلم در بُن کاندید بهترین موسیقی فیلم شد. نام درویشی به عنوان آهنگساز فیلم‌های دیگری هم مطرح است؛ فیلم‌هایی که در دسته سینمای هنری و مولف می‌گنجند و جزو فیلم‌های درخشان سینمای ایران هستند. بهرام بیضایی، داریوش مهرجویی، محمد شیروانی، محمدتقی راوندی، محمد احمدی، مجتبی میر تهماسب، محمدرضا مقدسیان، محمد رسول‌اف، حسین‌علی لیلستانی، شوکت امین، مازیار میری، صدیق برمک، محمد طالبی و مهدی مدنی از جمله کارگردانانی هستند که درویشی برای فیلم‌هایشان موسیقی فیلم ساخته است. روز گذشته، شماری از این موسیقی‌ها در قالب آلبوم «برگزیده موسیقی سینما و تئاتر» حاوی پنج سی‌دی در خانه هنرمندان رونمایی شد. این مجموعه را موسسه فرهنگی-هنری آوای خورشید (موسسه نشر موسیقی مرکز موسیقی بتهوون) تهیه و ارایه کرده است. رونمایی از این آلبوم بهانه ما شد برای گفت‌وگویی مفصل با این موسیقیدان؛ گفت‌وگویی که البته تمام ابعاد کاری او را در بر نمی‌گیرد.

تمرکز شما در نوشتن موسیقی برای فیلم، روی سینمای هنری و فلسفی بوده است. با کارگردان‌های بزرگی هم کار کرده‌اید. تولید این نوع سینما به دلایل مختلف در مقایسه با دهه ۶۰ و ۷۰ کمتر شده است. این مساله تا چه حد آهنگسازی شما را برای فیلم‌ها تحت تاثیر قرار داده یا سمت‌وسوی دیگری به آن بخشیده‌است؟

سمت‌وسوی آهنگسازی، من را عوض نکرده. به همان نسبت که فیلم خوب ساخته نمی‌شود یا خیلی کم ساخته می‌شود، به همان نسبت هم تعداد کارهای من کم شده. من سمت‌وسوی خود را عوض نکردم و خودم را با سلیقه‌های روزمره مطابقت ندادم، هرچند این فیلم‌ها همچنان در کشور تولید می‌شود.

به شما پیشنهادهایی برای آهنگسازی برای سینمای بدنه یا تجاری نشد؟

چرا، قبلا پیشنهادهایی می‌شد، ولی من قبول نمی‌کردم. حالا، خوشبختانه، خودشان متوجه موضوع شده‌اند و دیگر تماس نمی‌گیرند. تا ۱۰ سال پیش، پیشنهادها زیاد بود. در واقع کارهایی که انجام داده‌ام به گونه‌ای بوده که یا من از طرف کارگردانان مولف انتخاب شده‌ام یا خودم فیلم‌ها را انتخاب کرده‌ام، چنین نبوده که هر پیشنهادی را بپذیرم.

تمام فیلم‌هایی که طی این سال‌ها برایشان موسیقی ساخته‌ام، در عرصه سینمای مولف، هنری یا فلسفی بوده و من غیر از این، کار نکرده‌ام. از همین‌رو ساخت موسیقی برای ۴۰ یا ۵۰ فیلم ظرف ۲۵ سال تعداد زیادی نیست. ما الان آهنگسازانی داریم که طی این مدت ۳۰۰ تا ۳۵۰ موسیقی فیلم ساخته‌اند و ظاهرا برای آنها چندان تفاوتی نمی‌کند که برای کدام فیلم یا کارگردان موسیقی بنویسند، ولی برای من فرق می‌کند، با اینکه ساختن موسیقی فیلم، شغل من نیست. من موسیقیدانم. به کارهای مختلف می‌پردازم که از میان این کارها، یکی‌شان موسیقی فیلم است. در کنار آن موسیقی صحنه می‌سازم، موسیقی برای آلبوم می‌سازم، کتاب می‌نویسم (تاکنون ۱۶ کتاب نوشته‌ام)، روی دایره‌المعارف سازها کار می‌کنم و در حال آماده‌سازی آن هستم و مقاله می‌نویسم. بنابراین موسیقی فیلم، یکی از حوزه‌های مورد علاقه من است.

پس نوشتن موسیقی برای فیلم، اهمیتش برای شما، هم‌پایه پژوهش در موسیقی اقوام و کارهای فکری و آسیب‌شناختی برای موسیقی است...

همه اینها برای من مهم و در اولویت هستند. منتها برخی ابعاد کاری‌ام از سایر ابعاد برجسته‌تر به نظر آمده. اینها دیگر به من ارتباط پیدا نمی‌کند و وابسته به سلیقه و علایق مخاطب است.

شما چندی پیش گفته بودید سینمای ایران در بدترین شرایط قرار دارد و از طرف دیگر فیلم‌های تجاری جای سینمای جدی و هنری را گرفته‌اند...

آن فیلم‌ها جای فیلم‌های هنری و فلسفی را نگرفته‌اند. فیلم‌های دم‌دستی و گیشه‌پسند جای آن فیلم‌ها را نگرفته. در واقع باید بگوییم جای سینمای هنری و مولف خالی است. آن فیلم‌های دم‌دستی هم نتوانسته‌اند این جای خالی را پر کنند. مشکلات سینمای مولف یکی، دو تا نیست یا مجوز فیلمنامه نمی‌دهند یا آنقدر از یک فیلمنامه ایراد می‌گیرند که به فیلمنامه دیگری تبدیل می‌شود. اگر فیلمنامه تصویب شود، مجوز ساخت نمی‌دهند، مجوز ساخت بدهند، مجوز اکران نمی‌دهند. مجوز اکران نمی‌دهند و فیلم بلاتکلیف می‌ماند. اگر کارگردان، فیلم را به خارج ببرد با کلی گرفتاری و دردسر و بازخواست مواجه می‌شود. در واقع چنین فیلم‌هایی مجال ساخت نمی‌یابند. البته چندی پیش فیلم «تهران» آقای اصلانی را دیدم که فیلم هنرمندانه خوبی بود...

در فیلم «آتش سبز» ایشان آهنگسازی کردید...

بله، یکی از سخت‌ترین فیلم‌هایی بود که برایش آهنگسازی کردم.

شما کاملا با موسیقی غرب آشنایی دارید، با این حال...

کاملا نه! در واژه‌هایی که به کار می‌برید احتیاط کنید...

منظورم این بود که با موسیقی غرب آشنا هستید و در عین حال روش خاصی را در نوشتن موسیقی دنبال می‌کنید. صحبت از «آتش سبز» شد. شما در این فیلم از پارتیتور استفاده نکرده‌اید و گفته‌اید مهم نیست که یک فیلم نُت پارتیتور داشته باشد یا نه. چون مهم، حاصل تاثیر موسیقی بر یک فیلم است. من به دلایلی با این استدلال شما مخالفم...

به پارتیتور اعتقاد دارم. در موسیقی غرب، پارتیتور به معنای مجموعه‌ای از پارت‌ها یا بخش‌ها تعریف شده. معادل فرانسوی‌اش هم Score است. پارتیتور نت‌نویسی‌ای است که نُتِ تمام بخش‌های‌سازی و آوازی یک ارکستر یا هم‌نوازی‌های دیگر روی آن ثبت شده. پارتیتور می‌تواند شامل نت باشد (در مفهوم قدیمی‌اش) یا شماری از نشانه‌ها و خطوط (در مفهوم امروزین). امروز شما آثار مدرن و مابعد مدرن زیادی را می‌بینید که یک مشت نشانه است و دیگر نت نیست. یک بخش از آهنگسازی دارد به سمت استفاده از این نشانه‌ها می‌رود. شما امروز شاهد پارتیتوری هستید که نه در آن نت هست نه نشانه‌ای. ۲۰ صفحه کاغذسفید از جان کیج به نام ۴/۳۳ (چهار دقیقه و سی‌وسه ثانیه). این پارتیتور چاپ شده و داخل آن چیزی نیست. سفید است. خُب این هم یک نوع دیدن است.

بله، ولی موسیقی کیج نوعی تخطی و طغیان بود. آیا این مدل قابل تعمیم برای موسیقی فیلم است؟

من یک موقع موسیقی‌ای می‌نویسم که ارکستر سمفونیک می‌زند، مثل موسیقی فیلم «وقتی همه خوابیم» آقای بیضایی که یک ارکستر سمفونیک ۸۰، ۹۰ نفری اجرا کردند و نت پارتیتور داشت. اما یک‌سری از کارها برای کامپیوتر یا صدای سمپل شده، است؛ دیگر برای من نشانه است، برای خودم پارتیتور است.

به هر حال اگر موسیقیِ اورژینالِ فاقد پارتیتور، به نحوی نابود شود یا سازنده آن در حیات نباشد؛ چه کسی آن را احیا می‌کند؟

به صورت صوتی و تصویری باقی می‌ماند. اگر زمانی جهان بمباران هسته‌ای شود و هر چه کاغذ و پارتیتور است از بین رود، آن موقع هر چه نوار و سی‌دی هست هم از میان می‌رود. هر چه انسان است از بین می‌رود. الان جهان به سمت عدم استفاده از کاغذ می‌رود. تمام کتابخانه‌های جهان در حال دیجیتالی شدن هستند. اگر شما الان عضو کتابخانه جورج واشنگتن آمریکا باشید، کتاب را روی مانیتور به شما امانت می‌دهند و می‌توانید از آن پرینت بگیرید. روزنامه‌ها به سمت سایتی شدن می‌روند. وقتی جهان به سمت حداقل استفاده از کاغذ برود، این شامل پارتیتوها هم می‌شود. البته نوع کارهای من مختلف است. از صداهای کامپیوتری و انتزاعی کمک می‌گیرم تا ارکستر سمفونیک.

یک نوع آهنگسازی در کارتان هست که بخشی از شیوه آهنگسازی شما برای فیلم‌هاست و طبق آن صداهای اصلی را در محل ضبط و با صداهای انتزاعی و الکترونیک ترکیب می‌کنید. درباره این رویکرد توضیح می‌دهید؟

این روش را در خیلی از فیلم‌ها استفاده کردم. مثلا در فیلم هشت دقیقه‌ای «درخت سخنگو» از مجموعه فرش ایرانی ساخته آقای بیضایی. فیلم، هشت دقیقه و ۱۵ ثانیه است و موسیقی من هم هشت دقیقه و ۱۵ ثانیه. از فریم اول تا فریم آخر موسیقی داریم. این موسیقی ترکیبی است از صداهایی که من از کامپیوتر گرفتم، صداهای ضبط شده در جاهای مختلف، صدای تنبور آرش شهریاری و صدای خانم مژده شمسایی. دو نقال در این فیلم قصه اسکندر را روایت می‌کنند. در فیلم، درختی سخنگو داریم که میوه‌هایش هر کدام سر موجودی هستند و می‌توانند آینده شخص را پیشگویی کنند. کنتراست عجیبی در این فیلم هست. این درخت سخنگو، در قالی بافته می‌شود. زاویه دید بیضایی به فرش بی‌نظیر است. از شاهنامه به فرش پرداخته. این یعنی خلاقیت ناب و نهایت آفرینش‌گری. در موسیقی این فیلم، یک سری صداها از بیرون ضبط شده و یک سری از صداها در استودیو اجرا و خوانده شده و بقیه هم از طریق کامپیوتر ساخته شده است.

آرشیوتان از موسیقی نواحی چقدر در نوشتن موسیقی برای فیلم به کمک‌تان می‌آید؟

فراوان. من حدود ۵۰۰ ساعت با استادان موسیقی نواحی ایران مصاحبه کرده‌ام که می‌خواهم همه آنها را سال بعد رایگان روی اینترنت بگذارم تا هر کس هر جای عالم است، استفاده کند. اینها متعلق به من نیست؛ متعلق به فرهنگ ایران است. تا کی در آرشیو من زندانی باشند؟ الان تیمی مشغول انتقال این مصاحبه‌ها از روی کاست روی هارد هستند. تا این لحظه ۳۰۰ ساعت آنها منتقل و پاکسازی شده است.

مجموعه‌ای که اخیرا از سوی مرکز موسیقی بهتوون منتشر شد حاوی تمام موسیقی‌های شما برای فیلم‌ها و تئاتر هاست؟

این مجموعه حاوی پنج سی دی است و بیش از ۳۰۰ دقیقه موسیقی را شامل می‌شود.

پس همه موسیقی متن‌هایتان را در بر نمی‌گیرد...

نه، همه‌اش نیست. مثلا موسیقی «آتش سبز» در آن نیست

چرا موسیقی متن‌هایتان را روی صحنه نمی‌برید؟

امروز آهنگسازان زیادی کنسرت‌های زنده از موسیقی‌های فیلم‌هایشان برپا می‌کنند که یکی از آخرین نمونه‌های آنها اجرای تمام موسیقی متن «جنگ ستارگان» ساخته جان ویلیامز در مترو پولتین بود...

من هم می‌توانم موسیقی «وقتی همه خوابیم» را روی صحنه اجرا کنم. اما کجا؟ با کدام ارکستر؟ در کدام سالن؟ با کدام رهبر ارکستر؟ در ایران شرایط مساعد نیست، اگر شرایط مهیا بود که ما آواره او کراین و ارمنستان نمی‌شدیم.

گاه ملودی یک فیلم یا کارتون از خود آن فیلم معروف‌تر می‌شود. برای مثال ملودی کارتون پلنگ صورتی از خود این کارتون معروف‌تر است. چرا ملودی‌های فیلم‌ها و کارتون‌های ما خیلی زود فراموش می‌شوند؟

غرب با سرمایه‌گذاری و با حمایت سیاسی ملودی‌ها، خود را به همه جهان حُقنه می‌کند. ما این امکان را نداریم؛ چون نه سرمایه لازم هست، نه حمایت و نه اراده‌ای. ملودی‌های معروف، انتقال‌دهنده یک نوع سیستم فکری و سیاسی هستند. چون سیاسی است، پشتش ثروت و حمایت خوابیده. به همین دلیل است که ملودی پلنگ صورتی در هر دهات و شهری آشناست و زمزمه می‌شود. مگر مارک «یک و یک»مان را می‌توانیم به جهان صادر کنیم؟ کوکاکولا یا مک‌دونالد ذایقه ایجاد کرده‌اند. به دلیل حمایت‌های مالی و سیاسی. پپسی‌کولا ۵۰ سال است که به تمام دنیا رفته. ما تا ۶۰ هزار سال دیگر هم نمی‌توانیم ماءالشعیر خودمان را به دهات خودمان بفرستیم؛ چون نه اراده‌ای وجود دارد و نه حمایتی پشت آن است. پلنگ صورتی ابزار و وسیله است. وسیله انتقال تفکرِ زیباشناختیِ سیاست.

تفاوت زبانی ما چقدر دخالت دارد. فیلم‌های ما به زبان فارسی هستند. این امر در جلوگیری از دیده شدن آنها دخیل است؟

مساله همین است. همین مساله باعث شده فیلم‌های ما را با زیرنویس ببینند. وقتی فیلم به زبان انگلیسی ساخته شود، برای سه‌چهارم کره زمین قابل فهم است. با اینکه زبان فارسی افتخار ماست اما ما را به عهد اساطیر می‌برد. زبان فارسیِ ما ظرفیت تکنولوژیک ندارد. موسیقی‌های محلی ما هم مثل زبان هستند. اصل، زبان است. وقتی زبان تغییر می‌کند، همه چیز تغییر می‌کند. چون زبان ما زبان اساطیری است.

من دو کارتون از مطالب نشریاتی دارم که به من فحاشی کردند. هر نوع اتهامی که ممکن است در این کشور به یک نفر بزنند، به من زدند. محترمانه‌ترین‌شان بی‌سوادی بود تا زد و بند با نهادهای دولتی و بدتر از همه، بی‌اخلاقی. یک کسی به شما می‌گوید بی‌سواد هستید، اما کسی می‌گوید شما بی‌اخلاقید

راهکار چیست؟ لااقل در موسیقی؟

می‌توانیم از نغمه‌های اساطیری در یک برداشت مدرن استفاده کنیم. در «آتش سبز» چنین رویه‌ای را دنبال کردم.

هیچ موقع این مسایل ذهن شما را به خود مشغول نکرد؟

از همان دهه ۵۰ دغدغه این مسایل را داشته‌ام. من در گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبا حد فاصل سال‌های ۵۳ تا ۵۷ تحصیل کردم. رشته‌ام موسیقی غربی بود. ساز غربی و پیانو می‌زدم و آهنگسازی خواندم. امروز من فکر نمی‌کنم آن آموزش‌ها تاثیری روی من گذاشته باشد. من در واقع متکی به تلاش‌های خودم فراتر از آموزش‌های دانشگاه بودم. دانشگاه درس‌هایی مثل فرم و آنالیز موسیقی غربی داشت که در طول یک ترم فرصت می‌شد سه یا چهار اثر، سرکلاس تجزیه و تحلیل شود. در صورتی که من دوره‌ای از موسیقی غرب را تجزیه و تحلیل می‌کردم؛ مثلا موسیقی رنسانس، بعد دوره باروک، کلاسیک، رمانتیک و به‌ویژه موسیقی قرن بیستم. این مطالعات و ساختن موسیقی در فرم‌های غربی در واقع من را ورزیده کرد تا برای ارکستر سمفونیک، ارکستر زهی یا ترکیبات زهی موسیقی بسازم.

آن زمان علاقه‌ای به موسیقی ایرانی نداشتید؟

چرا. زمانِ تحصیل علاقه داشتم اما عملا به آن نمی‌پرداختم، چون کارم موسیقی غربی و آهنگسازی در فرم‌های موسیقی غربی بود. در ۱۸ تا ۲۲ سالگی فرصت پرداختن به همه حوزه‌های موسیقی اعم از غربی، ایرانی و محلی را نداشتم. در واقع سن و سالم اقتضای این کار را نمی‌کرد. چنین شد که من تکنیک را در آموزش‌های موسیقی غربی دیدم، تکنیک نوشتن برای ارکستر، سازبندی ارکستراسیون، فرم و هارمونی. خیلی زود، یعنی سال‌های ۵۸، ۵۹ به زبان شخصی در هارمونی رسیدم.

برای هر آهنگسازی مهم است که به زبان شخصی در سازبندی و ارکستراسیون، هارمونی و سرایش ملودی برسد. من خیلی زود توانستم در آهنگسازی، به این عناصر دست پیدا کنم. با تمام اینها، از سال ۱۳۵۷ ذهن من دچار یک‌سری ابهامات شد. به این نوع آهنگسازی که فاقد هویت ملی بود شک کردم. این شک به تدریج سرایت کرد به همه تفکرات من؛ به گذشته، حال و آینده‌ام، به نوعِ موسیقی‌ای که قرار است در آینده عرضه کنم. دیدم این نوع آموزش‌ها اگرچه مفید است، اما کافی نیست. بر این نظر بودم که تا به یک رویکرد قوی فرهنگی در موسیقی ایران نرسیده‌ام، نمی‌توانم به بیان اصلی خود برسم. امروز کپی برداشتن از آهنگسازی غربی یا پیروی از سبک آهنگسازان مهم غرب برای موسیقی دنیا قابل پذیرش نیست. این امر در همه‌چیز وجود دارد؛ اعم از ادبیات، نقاشی، شعر و معماری. در واقع هنرمند ضمن تسلط محکم و کافی بر تکنیک، باید رویکرد ملی داشته باشد. موسیقی ما، امروز در دنیا زمانی قابل قبول است که عناصر موسیقی ایرانی به شکل جدی و کلان در ساختار آن به‌کار برده شده باشد. این موسیقی را جهان، از ما به‌عنوان موسیقی امروز می‌پذیرد. همین جهان، به تقلید کارهای آهنگسازان مدرن می‌خندد. حضور عنصر ملی در همه نوهنرها با رویکرد انسان امروز ضروری است.

تکلیف رویکرد آینده‌نگرانه چه می‌شود؟

رویکرد آینده‌نگرانه اگرچه حاوی نگاه به آینده است، اما برای من تلقی به محافظه‌کاری می‌شود. کودک که بودیم، همیشه وقتی برایمان کفش می‌گرفتند یکی، دو شماره بزرگ‌تر بود که به درد سال‌های آینده‌مان هم بخورد. ولی خُب آن کفش همان سال اول پاره و دور انداخته می‌شد. در واقع هم کفش پاره می‌شد هم پای‌مان زخمی.

آینده‌نگری به معنای ترقی، در این تفکر دیده نمی‌شود. در موسیقی هم همین‌طور. آینده را آیندگان خلق خواهند کرد. ما می‌توانیم آینده را «خیال» کنیم. اینکه موسیقی آینده، چه نوع موسیقی‌ای باشد نسل آینده مشخص خواهد کرد. البته هنرمند به لحاظ دارا بودن شاخک‌های حسی قوی، از روند بسیاری از رویدادها تا حدودی می‌تواند آینده را پیش‌بینی کند. یک جامعه‌شناس، سیاستمدار و فیلسوف هم قادر به چنین کاری است.

ادامه در صفحه ۱۱