نوید توسلی

اردوان کامکار به عنوان یکی از پایه‌گذاران سنتورنوازی معاصر ایران می‌شناسیم. وی در سال ۱۳۴۷ در سنندج متولد شد و از سن ۴ سالگی فراگیری سنتور را نزد پدرش آغاز کرد و از همان دوران خردسالی با گروه‌های فرهنگ و هنر رادیو همکاری داشت. اردوان در سال ۱۳۵۸ عازم تهران شد و پس از یادگیری تکنیک‌های نوازندگی سنتور زیرنظر پشنگ کامکار ردیف‌های سازی و آوازی موسیقی ایران را فرا گرفت. اما شیوه‌ی سنتی سنتورنوازان نمی‌توانست پاسخ‌گوی ذهن خلاق و روح جست‌وجوگر او باشد، بنابراین در پی گسترش تکنیک‌های جدید نوازندگی برآمد تا سرانجام با درآمیختن موسیقی‌های جهانی و داشته‌های ذهنی و توانایی تکنیکی خود، توانست شیوه سنتورنوازای‌اش را پدید آورد. وی علاوه بر نوازندگی، نزد هوشنگ و ارسلان کامکار دروس مختلفی را در زمینه آهنگ‌سازی، هارمونی و کنترپوآن فرا گرفت و کنسرت‌های فراوانی هم برای معرفی ساز سنتور و موسیقی ایرانی اجرا کرد. از جمله کارهای وی می‌توان به دریا، بر تارک سپیده، ماهی برای سال نو، سیاچمانه، بر فراز باد، موسیقی فیلم سنتوری و موسیقی فیلم چشم انداز ایرانی اشاره کرد، که البته موسیقی فیلم سنتوری با استقبال زیادی هم مواجه شد. با او در زمینه‌های گوناگونی به گفت‌وگو نشستیم که در پی می‌خوانید.

بیان و نحوه‌ی نوازندگی شما چگونه به این سبک و سیاق رسید؟

قبل از اینکه در مورد خودم صحبت کنم بهتر می‌دانم که در مورد ساز سنتور و پیشینه‌اش کمی حرف بزنم.

سنتوری که ما امروزه می‌شناسیم احتمالاً باید از زمانی به وجود آمده باشد که توانایی کشیدن سیم و مفتول نزد بشریت پیدا شد. اینکه زمانش چه موقع بود و چه کسی آن را انجام داد برای ما معلوم نیست اما می‌توان حدس و گمانه‌هایی زد، که قبلاً به جای سیم از روده حیوانات یا ابریشم استفاده می‌شده که به وسیله زخمه زدن نواخته می‌شد، مثل چنگ یا قانون و لیر. آن چیزی که از پیشینه این ساز به یقین می‌توان در موردش صحبت کرد مربوط به چند ساعت موسیقی‌ایست که با این ساز بر روی صفحات پر شده است و من قدیمی‌ترین آن‌ها را از حبیب سماعی شنیده‌ام و با بررسی سنتورنوازی آسیای جنوب شرقی، چین، یونان، اروپا و تحولاتی که در این ساز و نواختنش ایجاد کرده‌اند، حدس می‌زنم که سماعی سنتور را به همان شکلی می‌نواخت که در بدو تولد این ساز نواخته می‌شده، چون از زمانی که سنتور ساخته شد تا زمان حبیب مدت زمان زیادی می‌گذرد و این ساز باید پیشرفت‌های زیادی می‌کرد همانند اقوام دیگرش در چین و یونان.

طرح جمله‌بندی‌های حبیب سماعی در حوزه موسیقی ایرانی در زمان خودش قابل توجه به نظر می رسد. آیا این‌گونه فکر نمی‌کنید؟

آن چیزی که من از نوازندگی حبیب می‌شنوم آن چنان چشم‌گیر نیست. ولی با توجه به موقعیت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایران در زمان حبیب و ماقبل از او باید اذعان داشت که سنتور حبیب در زمان خودش بسیار با ارزش و غنیمتی بس گران‌بها محسوب می‌شود.

تحولات بعد از حبیب سماعی راچگونه ارزیابی می کنید؟

بعد از حبیب سماعی کسانی پاپیش گذاشته و سنتور را متحول کردند مانند استاد ابوالحسن صبا و در بالاترین سطح این تحول جناب استاد فرامرز پایور که سنتور قبل و بعد از ایشان تفاوت‌های بسیاری دارد شاید تفاوتی از زمین تا آسمان.

این تفاوت‌ها را می‌فرمائید؟

سنتور ایشان بسیار با شخصیت و تمیز است و نوآوری جذاب و دلپذیری که آقای پایور به همراه چند تن از اساتید دیگر انجام دادند. اضافه کردن نَمد به مضراب‌ها به دلنشین شدن و تمیز شدن سنتور کمک کرد. از طرف دیگر همین اضافه شدن نَمد به مضراب‌ها باعث شد تا دیگر، سنتورهای قدیمی ساز جوابگوی نوازندگی جدید نباشد زیراوقتی با مضراب بی‌نَمد ساز نواخته می‌شود به علت زنگ و داشتن فرکانس‌های بالا و هم‌همه، معایب ساز از چشم نوازنده پنهان می‌ماند همچنین کوک دقیق و صدای دلنشین ساز هم تحت شعاع قرار می‌گیرد. اما با مضراب نَمددار تشخیص صدای ساز بسیار ساده انجام می‌شود و از زمان مضراب‌های با نَمد به بعد است که سازندگان سنتور مجبور به مطالعه بیشتر شدند تا سازهایی با کیفیت صوتی بهتر و طبق ذوق مطلوب‌تر ایجاد کنند و در این راه چندین نفر هم بسیار موفق شدند که البته این چند نفر را ما می‌شناسیم. شاید افراد زیادی بوده یا هستند که گمنام مانده اند. از این دست می‌توان به چهره هایی مانند آقای ناظمی، عارفی، قنبری و زنگنه اشاره کرد که به نظرم بسیار موفق بودند.

از دوره انقلاب به این طرف تحولات راچگونه می‌بینید؟

شخصاً کسی را نمی‌بینم که چنین تحولی (قیاس تحول پایور با سماعی) در سنتور ایجاد کرده باشد و بیشتر رنگ آمیزی‌ها متفاوت شد و تکنیک‌های اجرایی کمی تغییر کرد. به عنوان مثال در کارهای آقای پایور، دُرّاب بر روی یک نُت نواخته می‌شد یا نواختن در پوزیسیون‌های متفاوت صورت می‌گرفت اما در نسل انقلاب و بعد از آن دُرّاب روی نُت‌های مختلف دیگر نواخته می‌شد. نوازندگانی که در این دوره نقش زیادی در شناسایی سنتور داشتند، اینکه تزئینات را بیشتر کردند و شیوه‌های مختلف نوازندگی قبل از خودشان مانند آقای پایور، آقای ورزنده و دیگران را در کنار هم استفاده کردند البته مطالبی هم از خودشان به آن اضافه کردند. آقای پایور علاوه بر تحولی که ایجاد کردند کمی هم از سنت دور شدند، مانند قطعات فریبا، فانوس و غیره. اما گروه اخیر دوباره به سنت‌ها بازگشتند.

دلیل این رُجعت را چه می‌دانید؟

چون کسانی که راهنما و الگوی این گروه بودند چندان از نوآوری استقبال نمی‌کردند مانند جناب برومند و اساتید آن دوره دانشگاه‌ها که تحمل نمی‌کردند در موسیقی و کار قدما تغییری حتی به کوچکی اضافه شدن یک زینت انجام پذیرد و شاید وجود آن‌ها یکی از دلایل بازگشت به سنت‌ها بود. در همین دوران کسان دیگری هم بودند که شاید خوب کار کردند اما کارشان کپی برداری و یا بازسازی آثار قدما بود که به نظر من کارشان برای پیش بُرد موسیقی ایران بی تأثیر بود. به این دلیل که مقلد و پیرو سبک یا سبک هایی بودند و یک سری کار از دیگران اجرا می‌کردند و هیچ کار یا اثری از خود باقی نگذاشتند و بطور کلی نوازندگانی خنثی محسوب می‌شدند. کسانی هم هستند که سبک و سیاق شخصی خودشان را داشتند اما بنابردلایلی کمتر به چشم آمدند و کمتر کسی دنباله رو آن‌ها شد. به عنوان مثال آقای میلاد کیایی، شاید روشن است که ایشان سبک و بیان شخصی خودشان را دارند که هرکسی بشنود می‌تواند تشخیص دهد اجرای این ساز یا قطعه توسط چه کسی نواخته شده است. ایشان نوع دیگری قطعات و آوازها را اجرا می‌کنند و کارهایی که انجام داده‌اند هم بسیار نوآورانه‌تر از کسانی است که بعد از انقلاب آمدند ولی بنابه دلایلی که پیشتر در موردش صحبت کردم کمتر کسی دنباله روشان شد و همین مسئله را برای آقای ورزنده هم می‌بینم که سبکی کاملاً مجزا از آقای پایور داشتند.

چه عواملی در مطرح شدن یک نوازنده می دانید؟

بی هیچ شک شرایطی که یک نوازنده در آن قرار می‌گیرد چه از لحاظ هنری و چه از لحاظ اجتماعی، سیاسی و غیره سهم بسیاری در ماندگار شدن یا نشدن او دارد. من اعتقاد دارم تدریس یکی از عوامل مهم در ماندگاری است. همین که یک نفر از روی نیاز مالی تدریس کند یا بدون نیاز مالی بخواهد هنرش را در اختیار دیگران قرار دهد یا حتی دولت بیاید کسی را انتخاب کند و تأمینش کند و بگوید به دیگران تدریس کن در نوع تدریس یک نفر نقش به سزایی دارد و در نهایت منجر به ماندگاری یا عدم ماندگاری شخص می‌شود. به نظرم بزرگتر ین نوازنده دنیا هم اگر پیرو و شاگردی نداشته باشد از بین می‌رود و این تدریس است که باعث می‌شود هنرمند از خودش ورثه برجای گذارد.

مانند جناب ورزنده؟

صد در صد. شاید اگر کسی مانند استاد پایور و شاگردان دیگر مرحوم استاد صبا نبودند امروز نامی هم از ابوالحسن صبا نمانده بود.

و اردوان کامکار؟

من همانطور که قبل از این هم در جاهای مختلف گفته‌ام به‌طور اتفاقی به این نوع نوازندگی روی آوردم چون از نظر سنی در سطحی نبودم که بتوانم «با فکر» این نوازندگی را انتخاب کنم. البته برخی عوامل مانند داشتن خانواده‌ای کاملاً موسیقایی به من کمک زیادی کرد. همین که با بسیاری از اساتید موسیقی که وزنه‌های سنگین امروز هستند از سنین کودکی حشر و نشر داشتم و خاطرات خوبی با آن‌ها دارم بی تأثیر نبوده است. برای نمونه من بهترین خاطرات زندگی‌ام را با تمرین، کنسرت و رفاقت‌های بین اعضای گروه شیدا و عارف مخصوصاً جناب آقای علیزاده برادرانم و آقای لطفی از دوران کودکی دارم. این اساتید الگوهای من بودند و نکات ریز و درشت از کارهای مختلف آن‌ها چه تصنیف سازی و چه آهنگ‌سازی و چه کارهای گروهی و تکنوازی بر روی من تأثیر می‌گذاشت و من هم کارهای آن‌ها را دنبال می‌کردم. من فرصت این را داشتم که نظر آن‌ها را در مورد کارهایم جویا شوم و کارهایم را قبل از انتشار در محافل هنری آن زمان مثلاً در منزل آقای دولت آبادی، در جایی که بالغ بر پنجاه نفر هنرمند، نویسنده، نوازنده و افرادی از این دست حضور داشتند اجرا کنم.

با توجه به مساعد بودن شرایط رشد برای شما، چگونه از این موقعیت استفاده کردید؟

زمانی که من شروع به ساز و فعالیت‌های موسیقی کردم مصادف با جنگ و گرانی و مسائل تنش‌زا برای یک مملکت پس از انقلاب بود و مسلماً در چنین شرایطی نمی‌توان نشست بر لب جوی و به چهچهه بلبل گوش کرد و ساز نواخت.

بنابراین شما به نسبت گذشتگان تأثیرات متفاوتی گرفته‌اید.

به هرحال شما از محیط اطراف و شلوغی هایش تأثیر می‌پذیرید که این تأثیرات روی من زیاد بود و باعث شد در بسیاری از موارد و مسائل موسیقی نگاهی ریزبینانه‌تر داشته باشم و تا بیست سالگی حتی شور سُل هم نزدم. این را به این دلیل می‌گم که همه نوازندگان دستگاه شور را فقط بر مبنای سُل می‌زدند و تدریس می‌کردند. اصلاً این چپ‌کوک و راست‌کوک یعنی‌چه؟ هرگام شاید برای یک ساز و یا یک خواننده خوب باشد و برای ساز و خواننده دیگر بد. شاید یک ساز به راحتی حجاز بزند و ساز دیگر محدوده حجاز برایش سخت و ناهموار باشد. از آنجایی که من تعهد و قیدی به ارکستر و خواننده نداشتم و منظورم تکنوازی ساز بود شروع به تجربه در گام‌های متفاوت کردم که از این تجربه، نکات بسیاری به دست آوردم.

این نکات چه بود؟

به فکر تغییر در ساز سنتور افتادم تا آن را کروماتیک کنم و ساختارش را دستخوش تغییر سازم که در نهایت به این نتیجه رسیدم که هرگلی بویی برای خودش دارد و زیبایی سنتور به این است که با وجود همین محدودیت‌ها حرفت را با آن بزنی و

گرنه می‌توانی به روی داخل پیانو را باز کنی و روی سیم‌های آن مضراب بزنی. اصالت سنتور به این است که از امکانات خودش استفاده کنیم و به جای آن می‌توان از مطالب جدید استفاده کرد نه اینکه ماهیت ساز را عوض کرد.

آیا این شرایط سبب دور شدن شما از موسیقی سنتی و ردیف‌نوازی نشد؟

من آن روزها موسیقی سنتی را بسیار خوب می‌شناختم، آنقدر خوب که این روزها به آن شکل و شیوه نمی‌شناسم، یادم می‌آید چهار روایت مختلف از بیات ترک را به خاطر داشتم که الان یکی را هم به خاطر نمی‌آورم.

به چه میزان از چهار روایت ردیف استفاده کردید؟

شاید تنها یک روایت از ردیف به درد من خورد و اگر تمام روایت‌ها به کارم می‌آمد امروز به شما نمی‌گفتم که آن‌ها را به یاد ندارم. یک روایت ردیف بسیار به کار می‌آید آن هم شاید به صورت بسیار خلاصه در همان حدی که من در کلاس هایم به هنرجویان درس می‌دهم. وقتی قرار است در موسیقی ایرانی از گوشه‌های مختلف شبیه سازی کنیم تا گوشه را به فرم خودمان اجرا کنیم تعدد روایت‌های مختلف تمام حالت‌های موجود را بیان می‌کند و دیگر چیزی باقی نمی‌گذارد تا شاگرد نمونه سازی و شبیه سازی کند و از همین روست کسانی که موشکافانه و دقیق ردیف را بررسی می‌کنند هیچ گاه نوازندگان خوبی نمی‌شوند و آن هایی که از ردیف برداشت هایی را به خاطر می‌سپرند موفق‌تر هستند. در ابتدا باید نوازنده خوبی بود تا ردیف به درد بخورد و به کار بیاید و بعد از آن نوازندگی در سطح مطلوبی به دست آمد هرجا نیاز بود می‌توان به سراغ ردیف رفت نه اینکه نکته به نکته و مو به موتنها به ردیف پرداخته شود. شما اگر ده روایت مختلف از ردیف هم به خاطر داشته باشید وقتی روی سن می‌روید کسی نخواهد گفت عجب نوازنده‌ای که این همه روایت به یاد دارد آنجا همه توجه می‌کنند شما چگونه ساز می‌نوازید.

چگونه به شیوه خودتان دست یافتید؟

با تمام این‌هایی که گفتم شروع کردم به آزادانه ساز زدن بدون توجه به فُرم‌های رایج موسیقی ایرانی. سعی کردم قطعاتی خلق کنم که بدون اینکه در فُرم خاصی باشد زیبا باشند و برداشتی از موسیقی ایران در این زمینه قطعات زیادی ساختم که بسیاری از آن‌ها موفق بودند و بسیاری هم ناموفق. آن‌ها که موفق بود به بایگانی سپردم تا در نهایت در سن ۱۶ و ۱۷ سالگی یکی از همان‌ها را که جزو اولین کارهای من نبود اما اولین آلبومی بود که انتشار می‌دادم با نام «دریا» منتشر ساختم. کاری کاملاً احساسی و طبق روال خود من که با فُرم خاصی شروع می‌شد و ملودی هایی را که دوست داشتم در میانه کار می‌آوردم. «دریا» خوش بختانه با استقبال خوبی هم مواجه شد. استقبالی هم از سوی عوام و هم از سوی خواص. این موفقیت نزد اهالی موسیقی بسیار دلگرم کننده بود. استاد فریدون شهبازیان بسیار خالصانه معایب و محاسن را به من گفتند، استاد فرهاد فخرالدینی یا استاد حسین دهلوی. هم چنین اساتید سنتورنوازی که کار را گوش کردند و نظر دادند و از همه مهم‌تر نقد و راهنمایی‌های تخصصی و دلسوزانه برادرانم به ویژه استاد عزیزم پشنگ کامکار. کم کم به فکر افتادم تا فرقی برای خودم قائل شوم. اوائل برای اینکه این شیوه جایی برای خودش در میان مخاطبان باز کند از پاساژهای سریع، نُت‌های تمیز و فیگورهای خاص سنتور که آن زمان رایج نبود استفاده می‌کردم –که البته این روزها زیاد رایج شده است– و با این کار شنونده را جلب می‌کردم و در میان آن‌ها مطلب مورد نظرم را بیان می‌کردم. الان هم که کارهای گذشته‌ام را گوش می‌کنتم می‌بینم در بعضی از مواقع پاساژها و نُت‌های سریع ربطی هم به ملودی اصلی ندارد و اگر حذف هم شوند چندان تأثیری نخواهند داشت اما به هر صورت آن زمان به دلیل همان جلب توجه مخاطب لازم بود.

شاید روحیه جوانی آن دوران نیز بی تأثیر در اجرای پاساژها و نُت‌های سریع نبود؟ که البته هنوز هم جوان هستید.

صد در صد. بی تأثیر نبود.

آیا تاکنون سعی کرده‌اید که سبک کارتان را تغییر دهید و یا رجوعی به شیوه گذشته داشته باشید؟

خیلی وقت‌ها سعی کردم از این سبک نوازندگی بیرون بیایم و روحیه‌ام را تغییر دهم اما نتوانستم چون از یک طرف، تغییر چیزی نیست که بتوان به آن فکر کرد، شاید شما بتوانید با پاک کن خیلی جزیی از اشتباهایتان را پاک کنید اما در کل نمی‌توانید تصمیم بگیرید و از ابتدا چیزی بنویسید و پدیده‌ای را مانند روحیات شخصی خودتان دچار تغییر کنید. از طرف دیگر برای ایجاد تغییر نیار نیست تمام مسائل پیشین و تجربه‌های گذشته تان را نادیده بگیرید تا پدیده‌ی تازه‌ای را به وجود آورید برای نمونه وقتی قصد دارید تغییری در اتومبیل به وجود آورید نیازی نیست تا از نو بخواهید تجربه کنید و چرخ را اختراع کنید و در خودرو را روی سقف قرار دهید. شما می‌توانید دستگیره‌ی زیباتری برای آن طراحی کنید یا کارآیی آن را چند برابر کنید. من یک زمانی قصد کردم چنین تجربیاتی داشته باشم و چون به شکست خوردم دوباره بازگشتم و مسیر خودم را ادامه دادم و همانطور که می‌بینید تقریباً هر ده سال یک کار ارائه دادم البته در زمینه تکنوازی سنتور.

این فاصله زمانی چه تأثیری در کارتان داشته است؟

من توانایی آن را دارم که هفته‌ای یک کار بیرون بدهم ولی ارزش کار پائین می‌آید. این کارها خود نشان می‌دهند که در زمان اجرا چه روحیه‌ای داشته ام. همین کار جدید من که در حال حاضر مشغول انجام آن هستم نشان دهنده روحیات من با گذشت ده سال از «بر فراز باد» است.

برای تکنوازی سنتور چه ویژگی‌هایی قائل هستید؟

ببینید شما برای تکنوازی سنتور باید دارای تکنیک بالایی باشید تا بتوانید آن چیزی را که در ذهن دارید به سهولت اجرا کنید یعنی دست شما باید به مغزتان متصل باشد تا آنچه را که ذهن می‌خواهد اجرا کند. سپس شما در آینده می‌توانید آن را پالایش نمایید تفاوت موسیقی جمعی و موسیقی تکنوازی هم در همین است. مثلاً وقتی شما برای یک ارکستر سمفونیک می‌نویسید لزوماً نیاز نیست که نوازنده ترمپت باشید بلکه موتیف‌های مشخصی را برای این ساز می‌نویسید و کل مجموعه ارکستر با هم یک قطعه را اجرا می‌کنند. اما زمانی که می‌خواهید قطعه تنها برای تررمپت بنویسید باید کاملاً این ساز را بشناسید و به تکنیک‌های خاص آن و شرایط نوازندگی آن اشراف داشته باشید. بنابراین برای خلق یک اثر تکنوازی تازه و نو شما باید نوازنده‌ای بسیار پرتوان باشید.

شما برای آموزش و انتقال سبک و شیوه خودتان چگونه عمل می‌کنید؟

در انتقال این سبک و شیوه سعی من بر این بوده است تا مطالبی را به صورت کلاسه بندی در اختیار شاگردانم قرار دهم تا آن‌ها بتوانند این شکل موسیقی را یاد بگیرند و حتی بر اساس اصول آن چیزی به آن بیافزایند تا این شیوه حفظ شود. در موسیقی سنتی زمانی که می‌خواهید آن را فرا بگیرید به شما می‌گویند که ما چند دستگاه داریم و چند آواز که در دل آن دستگاه‌ها جای می‌گیرند و باید آن‌ها را یک به یک بیاموزید. برای این یادگیری هم اسلوبی وجود دارد که مثلاً گوشه‌ها را یک به یک یاد می‌دهند یا در ابتدا دستگاه راست پنجگاه را آموزش نمی‌دهند بلکه بر اساس سلسله مراتبی دستگه‌ها را آموزش می‌دهند. من در انتقال شیوه خودم نیز سعی دارم چنین عمل کنم تا این شیوه ماندگار شود.

چرا تاکنون نسبت به تدوین و انتشار شیوه آموزشی خودتان در قالب کتاب اقدام نکرده‌اید؟

من تمام کارهایم را به صورت نُت شده موجود دارم. اما در حال حاضر اعتقادی به چاپ آن‌ها ندارم چون نمی‌خواهم موسیقی من به همین سال‌هایی که خودم حضور دارم خلاصه شود بلکه می‌خواهم ۴۰ یا ۵۰ سال دیگر هم اگر کسی در نظر داشت که به این شیوه ساز بنوازد کارهای مکتوب من اشکالی از لحاظ تکنیک آموزشی نداشته باشد و به راحتی بتواند آن نُت نویس‌ها را اجرا کند و بر روی آن صحه بگذارد که کتاب‌ها و قطعات به صورت درستی نُت نگاری شده اند. من کتاب‌های نُت بسیاری را می‌بینم که اشکال تکنیکی فراوانی دارند و من چون نمی‌خواهم از این دست مسائل در نُت نگاری هایم باشد آن‌ها را ابتدا روی شاگردانم امتحان می‌کنم که البته تا حدود زیادی هم امتحانش را پس داده است و شاید در آینده‌های نزدیک این اتفاق بیافتد. من در فُرم نوازندگی خودم خیلی مضراب‌ها و مسائل را قانون‌مند کردم مثلاً تمام پاساژها و نت‌های سریع پشت سرهم با یک فُرم مضراب اجرا می‌شود در صورتی که در باقی کتب این موارد رعایت نمی‌شود. دو پاساژ یک شکل و یکسان با دو مضراب‌گذاری متفاوت نوشته شده است. این خصیصه در کار من باعث می‌شود که شاگردانم بتوانند متفاوت به راحتی برخی مفاهیم این سبک پی ببرند و اگر من قطعه‌ای را بدون مضراب‌گذاری به آن‌ها بدهم قادر باشند مضراب‌گذاری کنند و کار از ذوقی بودن خارج شود. بنابراین اگر کسی شش ماه پیش من کار کند می‌داند از کدام مضراب باید در کجا استفاده کند و تکلیف هنرجو معلوم می‌شود.

اما در مورد ملودی‌هایی که در کارهایتان استفاده می‌کنید؟

ملودی‌هایی که من در کارهایم استفاده می‌کنم ملودی‌های ایرانی هستند یا برداشتی از موسیقی سنتی یا موسیقی نواحی. کارهایی هم که خودم انجام می‌دهم بیشتر شبیه به این دو گروه‌اند و خیلی عجیب و دور از ذهن نیستند. این که من قطعه‌ای را در جای دیگر بیاورم و از فرهنگ دیگر و آن را با سنتور اجرا کنم نه آن قطعه را بالا می‌برد نه سنتور را و نه خود من را.

نفس یک موسیقی خوب، خودش نشان می‌دهد که برای کدام منطقه است. وقتی من سازم تنها ایرانی باشد اما ملودی‌ها غیرایرانی، آن موسیقی مصرفی است و بعد از مدتی از بین می‌رود و کلاً تبدیل به موسیقی کُمدی می‌شود، مثلاً اگر کسی بخواهد با ساز ترومبون درآمد ابوعطا بزند همان قدر خنده دار است که برای یک اروپایی، اجرای کاپریس‌های پاگانینی با ساز نی یا سنتور و تار خنده‌دار و کم ارزش است. آن چیزی جاودانه است که ریشه در فرهنگ موسیقایی خودش داشته باشد.

در کارهای شما مضراب‌گذاری‌های غیرمتعارف زیاد دیده می‌شود. در این خصوص توضیح دهید؟

در این شیوه دست راست و دست چپ باید کاملاً قدرت یکسانی داشته باشند. من یک سری از تک ریزها و ریزهایی را که معمولاً با دست راست شروع می‌شوند را با چپ شروع می‌کنم. چون نیاز هست که آن‌ها را به این شکل اجرا کنم، من قصد ندارم که لقمه را دور سرم به چرخانم یا در دوبل نت‌ها من دست راست را بالاتر از دست چپ قرار می‌دهم که فکری پشت آن است. در این سیستم نُت‌ها بسیار تمیز اجرا می‌شوند و نتی نباید کم ارزش جلوه کند همه چیز باید در نهایت دقت به گوش برسد. فیگورهای مختلف مضرابی باید روی تمام نت‌ها و آکوردها اجرا شوند و هرکدام از این فیگورها (مانند دوراست-چپ) خود می‌توانند ملودی‌های بسیار جالبی ایجاد کنند و پایه‌ای در اختیار نوازنده قرار دهند. این ملودی‌هااز کنار هم قرار دادن فیگورهای مختلف، بازهم متنوع‌تر می‌شود.

جایگاه بداهه‌نوازی در کار شما چیست؟

شخصاً اعتقاد دارم موسیقی ایران زمانی از رشد باز ایستاد که اساتید تکیه‌ی زیادی بر بداهه‌نوازی داشتند و می‌توان گفت بداهه‌نوازی، تقریباً موسیقی ما را کشت. چون همانطور که از نام بداهه‌نوازی بر می‌آید در بداهه‌نوازی همه چیز در لحظه خلق

می‌شود و بگوش مخاطب می‌رسد و این درست نیست. موسیقی را باید با فکر نواخت. شما باید چهارچوب و ملودی‌ای را که بداهه به ذهنتان می‌رسد پالایش کنید، بارها اجرا کنید و ریزه کاری‌های مثل دینامیک و غیره را تغییر دهید و تکیه‌های مختلف به آن اضافه و یا از آن کم کنید تا شخصیت قطعه را بالاتر ببرید. در تکنوازی اساتید متبحر شاید آن تکنوازی برای بار اول، دوم، یا صدم زیبا باشد اما بار صد ویکم دیگر ملودی‌ای باقی نمی‌ماند تا ایشان بنوازد و در این حالت شنونده خسته می‌شود. چند وقت پیش در روزنامه‌ای خواندم که یکی از اساتید گفته بود من بداهه روی صحنه همه کار می‌کنم؛ بله همه می‌توانند همه کار کنند اما کاری که شما روی فکر انجام دهید تا ملودی‌ها زیباتر شوند و برای شنونده ارزش بیشتری قایل شدید بسیار بهتر است یا اینکه بروید صفحه کتابی را باز کنید و بداهه شعری را تصنیف کنید. این کار را هرکسی می‌تواند انجام دهد.

البته امروز باتوجه به ضبط آثار و ارائه آن تکنوازی‌ها شاید بیش از پیش برای شنوندگان آشنا باشد و خسته کننده جلوه کند زیر آن‌ها بارها تکنوازی فلان استاد را شنیده‌اند و کم پیش می‌آید که برایشان دارای حس تازگی و نو بودن باشد.

دقیقاً همین طور است و به همین دلیل است که می‌گویم آدم باید روی موسیقی و کاری که ارائه می‌دهد فکر کند. اگر ما می‌خواهیم ملودی روی شعر بگذاریم بایددقت کنیم تا بهترین ملودی ممکن را بر روی شعر قرار دهیم و بهترین تلفیق را با موسیقی انتخاب کرد. خوش بختانه امروز نسل جوان از این حالت‌ها بیرون آمده‌اند و کم کم موسیقی را زنده خواهند کرد. این اتفاق در موسیقی کلاسیک هم با مدرن زدگی بیش از حد موسیقی را به نابودی کشاند. فرض کنید نوازنده روی سن با تبر پیانو را می‌شکند. بی شک این نوآوری است اما برای مردم جذابیت موسیقایی ندارد.

شما از نوآوری در موسیقی چه تعریفی دارید؟

نوآوری در موسیقی باید به فراخور حال باشد. می‌شود کارهای گذشتگان را تزئین و روتوش کرد اما نمی‌توان یک فکر نو را آنی و در لحظه بوجود آورد. اگر در وجود کسی فکر نویی وجود داشته باشد کم کم خودش را نشان می‌دهد. آقای شجریان را در نظر بگیرید. به نظر من ایشان یک خواننده سنتی نیست بلکه کاملاً مدرن می‌خواند. اگر حرف مرا قبول ندارید ایشان را باگذشتگانشان مقایسه کنید تا ببینید چقدر تفاوت دارند. تحریرهای سازی ایشان را کمتر خواننده‌ای می‌تواند اجرا کند، ما که ساز می‌نوازیم در پاره‌ای اوقات تحریرها و فرودهایی که از گوشه‌ای به گوشه دیگر می‌روند به سر در گمی دچار می‌شویم اما ایشان با حنجره این کار را راحت انجام می‌دهند. شاید شما مرکب خوانی‌های ایشان را با ساز شنیده باشید اما من اجرای خصوصی ایشان را شنیده‌ام که بدون همراهی ساز مرکب خوانی و چند گام عوض کرده‌اند و به گام اصلی فرود آمده‌اند بی‌آنکه یک کُما کوک تغییر کند. در نوازندگی حسین علیزاده که هنوز هم مانند یک شیر روی صحنه ساز می‌زند هم این نکات بسیار است. باید توجه داشت آن چیزی که علیزاده را به این جایگاه می‌رساند تنها قدرت نوازندگی وی نبوده بلکه طرز تفکر علیزاده در این جایگاه نقش بسیاری دارد. شاید صدها نفر باشند که دستشان روی تار بهتر از علیزاده بغلطد اما ایشان همیشه حرف‌های زیادی برای گفتن داشته و دارند در ضمن دستشان هم روی تار بسیار قدرتمند است. متاسفانه برخی از نوازنده‌ها وقتی به سن ۵۰ –۶۰ سالگی می‌رسند نابود می‌شوند و دیگر چیزی برای گفتن و ارائه کردن ندارند چون تمام توان آن‌ها برابر با آن چیزیست که یک شاگرد در مدت یک سال و نیم فرا می‌گیرد و فقط تفاوتشان تجربه است با شاگرد سال دوم. اما شجریان و علیزاده چنین نیستند. من دوست دارم مانند آن‌ها باشم و در اوج موسیقی را کنار بگذارم، متاسفانه آن اساتیدی که تراوشات هنری آن‌ها تمام شده است بازهم به کارهای موسیقی ادامه می‌دهند که این باعث می‌شود جایگاه آن‌ها

روز به روز پائین‌تر بیاید. من شجریان و علیزاده را نام می‌برم چون هنوز هم حرف‌های زیادی برای گفتن دارند و شاید روزی در اوج کنار بروند مانند فرامرز پایور که یک اسطوره باقی ماند.

بر اساس آن چیزی تاکنون متوجه شدم شما نوازنده را بر موسیقی ارجح می‌دانید و آزادی زیادی برای نوازنده قائل می‌شوید اما در بعضی مواقع در فرم و سبک خود چهارچوب هایی هم قائل می‌شوید (مانند همان مضراب‌های مشابه در پاساژها) و از کار دیگران ایراد می‌گیرید؛ آیا می‌توان آن مسائلی را که شما به عنوان ایراد مطرح می‌کنید نوعی آزادی بیشتر در کارهای دیگران دانست؟

نه. من نام آن را بی بند و باری می‌گذارم. آزادی هم برای خودش تعریفی دارد، مقیاسی دارد. روابط اجتماعی را در نظر بگیرید، در این روابط، ادب حکم می‌کند در بسیاری از موارد شما کاری را انجام دهید یا ندهید مانند سلام کردن به بزرگتر.

برخی معتقدند موسیقی سنتی باید همانگونه که پیش از این بود حفظ شود. نظر شما در این مورد چیست؟

این که موسیقی عیناً همان بماند حرف پسندیده‌ای نیست. کسانی که چنین تفکری را دارند باید بروند توی غار زندگی کنند پس چرا در خانه‌های امروزی زندگی می‌کنند و در تابستان از وسایلی مانند کولر استفاده می‌کنند پس شاید باید به جای مضراب از استخوان هم استفاده کرد. ماندگاری موسیقی مرهون کسانی است که موسیقی را متحول کرده‌اند و گرنه الان کسی پنج ثانیه هم سنتور سماعی را گوش نمی‌کرد.

اما فیلم سنتوری و موسیقی آن که تأثیر زیادی بر روی نسل امروز گذاشته است، سبب علاقه و توجه بسیار شدیدی از مردم به سنتور شد.

به هرحال تأثیر موسیقی سنتوری- نه اینکه من از آن تعریف کنم که چندان ربطی هم به من نداشته است- زیاد بوده است. آنجا کار خارق العاده‌ای هم انجام نگرفته است من تنها کار خودم را انجام دادم.

از روند ساخت موسیقی‌های این فیلم بگوئید؟

روند ساخت بدین ترتیب بود که من موسیقی هایی را می‌ساختم و فیلم روی موسیقی‌ها ساخته می‌شد. الان نزدیک پنج یا شش سناریو از فیلم سنتوری را من موجود دارم از سناریویی که دو سال پیش از ساخت فیلم نوشته شده بود تا آخرین آن ها. آقای مهرجویی مدتی، نزد من به یادگیری سنتور می‌پرداختند و پیش از انقلاب هم شاگرد آقای پایور بودند. از مدت‌ها پیش فیلمی در ذهنشان بود زیرا علاقه زیادی به ساز سنتور دارند. در ساخت موسیقی این فیلم ایشان دست مرا باز گذاشتند که هر کجا موسیقی را چطور بسازم یا نسازم البته ایشان زمان هر موسیقی را تعیین می‌کردند اما من آزاد بودم هرکاری را که می‌خواهم انجام دهم شاید هم اگر در مورد ملودی‌ها ونوازندگی حرفی هم به من می‌زدند من گوش نمی‌کردم.

شخصیت علی سنتوری از نگاه شما چگونه بود؟

علی سنتوری نوازنده‌ای درجه یک، با استعدادی بسیار خوب در نوازندگی که لزوماً خواننده خوبی نبود و برای امرار معاش مجبور بود در مجالس و عروسی‌ها بخواند بنابراین برای صدای ایشان نمی‌شد خواننده‌ای حرفه‌ای استفاده کرد.

موسیقی سنتوری در ژانر پاپ بود. در حالیکه بسیاری از اهالی موسیقی سنتی نظر چندان مساعدی روی این ژانر از موسیقی ندارند و به دید موسیقی‌ای سطحی به آن نگاه می‌کنند!

خودبرتربینی و اظهار فضل‌های زیاد راه بسیار ساده‌ای برای فرار از زیر بار بسیاری مسائل است. موسیقی پاپ هم مانند موسیقی سنتی می‌تواند خوب یا بد باشد و نمی‌توان یک ژانر را کلاً زیر سؤال برد حتی موسیقی پاپ را که اهالی آن صدمات زیادی نه تنها در ایران بلکه در تمام دنیا بر پیکر آن وارد آورده اند. من تلاش کردم موسیقی سنتوری در ملودی‌ها و

نوازندگی سنتور به بهترین حد ممکن در نوع خودش باشد اما تنظیم ها، تنظیمی است که برای مهمانی و عروسی انجام شده است. شما نمی‌توانید در عروسی‌ای که همه دارند همدیگر را می‌زنند از پنج نوازنده هورن استفاده کنید. ما باید با یک درام سِت، کیبورد و سنتور قطعه را اجرا می‌کردیم تا شبیه یک عروسی امروزی جلوه کند و موسیقی فیلم باید با صحنه‌های داستان آن منطبق باشد. نمی‌شود وقتی دو بازیگر جوان مرد و زن در چادر کنار رودخانه نشسته اند، ماهی برای سال نو را اجرا کرد، در آن صورت دیگر موسیقی با فضای فیلم منطبق نیست و گرنه می‌توانستم موسیقی سنتی اجرا کنم.

به نظر شما اگر موسیقی سنتوری، فضایی شبیه موسیقی فیلم دلشدگان داشت بازهم چنین مورد استقبال قرار می‌گرفت و سبب توجه مخاطبین به سازهای سنتی نمی‌شد؟

در این زمان من فکر نمی‌کنم. دلشدگان در دوره خودش تأثیر خودش را گذاشت. به هرحال من فکر می‌کنم یکی از دلایل موفقیت موسیقی سنتوری از آنجا نشأت می‌گرفت که آقای مهرجویی به عنوان کارگردان دست هرکس از عوامل را در حیطه کاری مربوطه‌اش باز گذاشت. من کارگردان‌های دیگر را دیده‌ام که در مورد موسیقی فیلمشان نت به نت نظر می‌دهند. البته بعضی از موسیقی هایی که من ساختم حذف شدند مثلاً چهرامضرابی که ساخته بودم و همچنین قطعه‌ای که از مجموع ملودی تصانیف برای تیتراژ آخر ساختم. اما آقای مهرجویی دوست داشتند فیلم کمی معلق تمام شود و آن موسیقی بیننده را تحت تأثیر قرار می‌داد.

و حرف آخر؟

در خاتمه می‌خواهم از کسانی که برای موسیقی این مرز و بوم به ویژه ساز سنتور زحمت کشیده و هنوز هم برای اعتلای این هنر خالصانه تلاش می‌کنند به عنوان یک شاگرد تشکر کنم. جناب استاد پایور، مرحوم ورزنده، مجید کیانی، رضا شفیعیان، خانم ارفع اطرایی، خانم هاشمی، خانم ذاکری، خانم سوسن اصلانی، میلاد کیایی، فضل اله توکل، مسعود شناسا، پرویز مشکاتیان، پشنگ کامکار و تمامی اساتید مستقیم و غیرمستقیم در کار من و امثال من تأثیر فراوان داشته و دارند. امید وارم که سایه شان بر سر موسیقی ما برقرار باشد و حضورشان در آسمان پاک هنر ایران زمین پایدار باشد.