عکس: رضا بوستان/

گفت‌وگو با کیاوش صاحب‌نسق درباره بداهه‌نوازی به دلیل نشر «موبایل بداهه‌نوازی برای پیانو»

«کیج گرایی» به‌نوعی بن‌بست هنری و زیبایی‌شناسی می‌رسد

نظر خودتان را در مورد این مطلب برایمان پیامک کنید
اعتماد
۳۰۰۰۴۷۵۳

رضا صابونی / «کیاوش صاحب نسق»، موزیسین و فارغ‌التحصیل موسیقی از دانشگاه میشیگان، یک سال و نیم پیش طرحی داشت که براساس آن قطعاتی بداهه را با دستگاه تلفن همراهش به صورت تصویری و صوتی ضبط کند. نکته متفاوت در این طرح، این بود که هر بار در هر کار بداهه، کادر دوربین تلفن همراه را طوری دیگر تنظیم می‌کرد و بر اساس آن کادر محدوده کلیدهایی که با آن می‌نواخت، تغییر می‌کرد و در هر بار سعی می‌کرد در همان محدوده‌ای که دوربین نشانش می‌داد به خلق بداهه بپردازد. این باعث نگاه محدود شده و ویژه‌ای می‌شد که می‌توانست از طریق تاثیر بصری در شیوه نواخته‌های بداهه‌های او تاثیر بگذارد. صاحب نسق در ادامه این طرح یک صفحه اینترنتی را به این نوع نواختن اختصاص داد و نوازنده‌های جوان و حرفه‌ای را که در بداهه‌نوازی دستی داشتند دعوت کرد تا کارشان را با گوشی همراهشان ضبط کنند و روی سایت قرار دهند. تا به حال بیش از ۵۰۰ ویدیو روی این سایت قرار گرفته و حدود ۳۴۰ عضو فعال در آن مشغول به رد و بدل کردن تجربیات نوازندگی‌شان هستند. این آهنگساز، نام اثرش را «موبایل بداهه نوازی» گذاشت که در آن ۲۲ بداهه از آثار او را شامل می‌شود. او معتقد است بدون واسطه بودن خلق اثر هنری می‌تواند یکی از مباحث مهم در هنر امروزی و یکی از دغدغه‌های موزیسین‌های جوان باشد، چون گاهی واسطه‌های تکنیکی می‌توانند به اندازه‌ای دست و پاگیر شوند که اجازه بروز خلاقیت آن هم به شکل سیال و خالصش را نمی‌دهند. حال او با این کار سعی کرده است این نوازنده‌ها را دعوت کند تا به صورت بداهه و بدون هیچ واسطه‌ای و با حداقل نیاز به وسیله‌ای پیچیده کارشان را در شکل و فرمتی مطلوب ارایه کنند.

■ **چه مقدار زمان برده است تا این مجموعه را اجرا و جمع‌آوری کنید؟ این سوال را از این جهت می‌پرسم که به نظر نمی‌رسد در زمان ثبت و ضبط آثار، برنامه‌ای برای انتشار رسمی این مجموعه داشته‌اید؟**

پس از آنکه در پایان سال ۱۳۸۸ تدریس در دانشگاه را متوقف کردم، بلافاصله ضبط این آثار را شروع کردم. البته دقیق‌تر بگویم، ابتدای سال ۸۹ به صورت پی‌درپی این آثار را اجرا و ضبط کرده‌ام.

■ **ممکن است این مجموعه به عنوان اثری نشریافته کمی نامتعارف یا بهتر بگویم کمتر شناخته یا دیده‌شده به نظر مخاطب برسد. در این میان طبیعی است که هدف شما نشر اثری لزوما «نامتعارف» نبوده است. هدف زیبایی‌شناختی یا صرفا موسیقایی شما از ضبط این مجموعه چه بوده‌است؟**

بر این باورم که [همیشه] ابزار «نو» همانند یک تلفن هوشمند به همراه ابزارهای نرم‌افزاری، با کاربری مشخص، می‌تواند در ایده‌پردازی موسیقایی موثر باشد. البته این تعابیر به رویکرد فردی آهنگساز مرتبط است. به‌هرحال، امکان ثبت و ضبط نسبتا بی‌نقص، افه‌ها و امکانات تصویری؛ به عبارتی به‌گونه‌ای دیگر دیدن ساز و تعامل با آن، همیشه مورد نظرم بوده است. مجموع این امکانات و اولین تجربه‌ای که در «بداهه‌نوازی» داشتم، بسیار هیجان‌انگیز بود. وقتی اولین بار، این وسیله را روی «پیانو» کار گذاشتم، تنها حدود «اکتاو» را می‌توانستم در «کادر» ببینم، همچنین یک افکت تصویری سرخ و سفید روی تصویر قرار گرفت، به همین خاطر خود را موظف می‌دیدم که تنها از کادر به شستی‌های پیانو نگاه کنم به طوری که هیچگاه دست‌ها را هنگام نوازندگی، به‌جز از دریچه دوربین تلفن، نگاه نکرده‌ام. همین کار با محدودیت، بهانه و هدف موسیقایی من بوده است. تجربه خاصی که این محدودیت را در خود دارد و درون همان محدودیت‌ها بداهه‌نوازی انجام می‌شود و البته «تمرکزی» به همراه دارد. تمرکز روی محدوده‌ای از مصالح موسیقی. تاثیری که افکت‌های تصویر روی بداهه می‌گذارند، چنان که گاهی دیرکردهایی (دی‌لی‌هایی) در تصویر به وجود آمده است که کاملا، سرنوشت بداهه‌نوازی را تغییر داده است، تغییر آنقدر موثر است که حتما بدون آن (البته به عنوان اتفاق لحظه‌ای)، قطعه‌ای دیگر و کاملا متفاوت در دست داشتیم. از نظر مصالح تصویر، اگر بتوانم توضیح موشکافانه‌ای بدهم، دوگانگی‌های تصویر، تقارن‌های در تصویر، تقارن‌هایی که این‌طور به نظر بیننده کادر می‌رسد: دست چپ، دست راست نوازنده است و بالعکس... گاهی آینه‌وارهایی در مقابل یا همراه با تقارن را در تصویر می‌بینیم که هیچ‌یک، لزوما تصویر صحیح دست نوازنده [و بداهه‌پرداز] را در خود ندارند. چیزی شبیه یک بداهه‌نوازی معماگونه!...؛ دقت کنید! گونه‌ای معما در بداهه‌پردازی که مجبور هستیم به تک‌تک حرکت انگشتان فکر کنیم... جایی که اصلا نوازندگی متعارف پیانو [که می‌شناسیم] وجود ندارد. همه اینها را به‌صورت یک مفهوم جدید بداهه می‌بینم.

■ **تا به امروز آثاری که از شما به انتشار رسیده، آثاری مدون و جدی در یک نظام سبک‌شناسی مختص آهنگساز (صاحب‌نسق) بوده است. البته تاکید دارم بر آثاری که از ۴۰ سالگی آهنگساز به بعد به نشر رسیده است. از نظر روند فکر و اندیشه، این اثر در کجای برنامه آهنگسازی شما قرار دارد؟**

اول بگذارید که این مجموعه (پیانوی همراه) را با دیگر آثارم که منتشر شده است همانند «زرمان» یا «لالایی زیر آوار» و «ورن» را جدا ببینیم. این دیدگاه که به عنوان همبستگی سبک‌شناسی در آثارم تعریف می‌کنید را، اینجا نمی‌بینم. اگر بخواهیم آثار موسیقی که ساخته‌ام، دسته‌بندی کنیم اکثر [و نه همه‌ی] آثار پیانویی‌ام با بداهه‌نوازی گره‌خورده است. آثاری که بتوان در کنار «پیانوی همراه» گذاشت؛ «اینجا در سکوت» و «لحظه‌ها» خواهد بود که اساس همه، بداهه‌نوازی است.

> **برش ۱**
>
> **من هیچگاه با مفهوم و تکنیک تصادفی «کیج» مخالف نیستم، بلکه اساسا تجویزش نمی‌کنم. در حقیقت کیج‌گرایی در مفهوم خودش از نظر تاریخی بسیار موثر است و می‌توان گفت که باید وجود می‌داشت و جریانی است که منحصربه‌فرد هم بود؛ اما برای موسیقی امروز معاصر ایران اصلا تجویز یا «پیروی» از آن را توصیه نمی‌کنم. چراکه اصلا به‌نوعی بن‌بست هنری و زیبایی‌شناسی می‌رسد. یا به قول خودت ممکن است به‌نوعی از «شارلاتانیزم» بینجامد.**

اگرچه در این سال‌ها آثار و تجربه‌های پیانویی دیگری همچو «مرغ آمین» داشته‌ام که- البته قطعه‌ای است که در کنسرت به اجرا درآمد - یا آثاری متشکل از گروه نوازندگان و پیانو (تلفیق پیانو و کوبه‌ای و سلوی زهی...) همانند «سماع» که - در مجموعه «ابرها» منتشر شد- از این گروه بداهه‌نوازی بیرون هستند. آنها را می‌توان آثار مکتوب از ساخته‌هایم برای پیانو تلقی کرد که اساسا بنیادی بداهه‌پردازانه ندارند. البته به‌جز اینها اثری «نوستالژیک»، با رویکرد خاص به سال‌های جوانی‌ام هم وجود دارد. این اثر به‌صورت تنها مجموعه‌ای پیانویی آوانگاری شده است که در دست انتشار دارم و به‌زودی در دسترس خواهد بود. البته آن‌هم در گروه بداهه‌نوازی‌ها قرار ندارد. آلبوم «پیانوی همراه» مفهومی متفاوت از بداهه‌نوازی، تصویر و محدودیت‌های اجرایی است که تنها از نظر بداهه با آثار قبلی‌ام مرتبط است. البته لازم است بگویم که مجموعه کامل این ویدیوها نزدیک به ۷۸ مورد است که تنها ۲۱ مورد آن مطابق تاریخ ثبت‌شان منتشرشده است. در نشر آنها هیچ انتخاب و حذفی صورت نگرفته است. از نظر تاریخی این ۲۱ ویدیو دقیقا یکی پس از دیگری نواخته و ضبط‌شده است. موضوعی که در این ۲۱ مورد برایم مهم است، «انگیزه» ثبت و نشر این نوع نگاه موسیقایی است، منظورم انگیزه بداهه یا «خلق‌الساعه» است؛ برای آهنگسازی که تجربه‌های فرمال متعددی دارد، این انگیزه آن‌چنان قوی بوده است که نتوانستم از آن رد شوم یا عبور کنم. البته بازخوردهایی که پس از انتشار اثر گرفته‌ام بسیار جالب است به طوری که در گفته‌های دوستان «مستندسازم» می‌شنوم که پس از مدتی از تصویر دور می‌شوند و تنها موسیقی را دنبال می‌کنند که هدف نشر چنین اثری هم همین است. توجه‌تان را به همان بحث محدودیت‌ها در بداهه‌نوازی جلب می‌کنم که صحبتش پیش‌تر آمد.

■ **حال یک سوالی مطرح است: در آثار شما بداهه، جنبه «تفسیر» (از نظر موسیقایی) دارد. بداهه‌هایی که می‌توان آن را نوشت... منظورم این است که موسیقی پیانو در آثار کیاوش صاحب‌نسق موضوعی اکیدا نوشتنی است که تکنیک بداهه، ابزار تفسیر آن است. به نظرم حضر تعالی بیرون از فضای دانشگاهی با موسیقی تفریح هم می‌کنید. عموما بر این باور هستیم که چنین دیدگاهی اساس بازی‌های موزیکال است؛ که هیچگاه انگیزه نشر آنها، موردنظر شما نبوده است (البته تا جایی که من می‌دانم). اینجا بحث «تعجب» از مواجهه با نشر چنین اثری مطرح است.**

دغدغه‌های موسیقایی من همیشه (دست‌کم اکثر اوقات)، شامل چند دیدگاه از هنرهای مختلف بوده است. همواره ادبیات، معماری، ریاضی، گمراه‌کنندگی در تصویر، مقوله «زمان»، سایکوآکوستیک و... برایم موردنظر و مهم بوده است. شاید [و البته شاید] موسیقی در این آلبوم با یک برخورد تفریحی شروع می‌شود؛ اما وقتی از همین دریچه وارد عرصه خلاقیت می‌شویم، موضوع از تفریح، تبدیل به پاسخگویی به همان معماها می‌شود و همه‌چیز عوض می‌شود. بحث من از پاسخ، پاسخگویی با نگاهی دیگر به مساله زیبایی‌شناسی است. با هر نوع تصویرسازی، سیاه یا سپید اگر ببینید، پاسخ به این نیاز و درگیر شدن با آن؛ عاقبت، احساس آرامش را به موسیقی‌دان خواهد داد. این پاسخ دادن به معماها یا دغدغه‌ها در هرجایی از آثارم متفاوت است. مجموعه‌ای که به‌عنوان موسیقی صرفا «تُنال» برای پیانو—به‌صورت آوانگاری در دست انتشار—دارم نوعی پاسخ به دغدغه‌ای مربوط به دوره‌ای از جوانی یا نوجوانی‌ام بوده‌ام. اینکه چرا اکنون به آن می‌پردازم، توجهم به همان مقوله زمان است که مطرح کردم. شاید که دفاع (در مقابل یک انتقاد) در مورد چنین آثاری به‌نوعی سخت باشد اما احساس آرامشی که پس از عبور و رد شدن از آن دست می‌دهد، برایم مهم‌تر است.

■ **در مورد تجربه تصویر یا دغدغه‌های تصویری از شما ثبت (رکورد) در دست نیست که بتوانم با مراجعه به آن پیوستگی زمانی در پاسخ دادن به معماهای هنری را بررسی کنم.**

نه این‌طور نیست که ثبتی در مورد تجربه تصویر من وجود نداشته باشد. ۱۸ سال داشتم که یک موسیقی فیلم ساختم که البته به اسم و نام یک فرد دیگر روی پرده رفت! فیلم کوتاهی به نام «خاطرات عکاس پیر». آن روزها دغدغه‌ام موسیقی تصویر و توجهم تصویر محض بود. می‌توانم این‌طور مطرح کنم که کنش و واکنش نسبت به تصویر در من، به آن روزها برمی‌گردد. آثار موسیقی فیلم که از من سراغ دارید مثل «تریلر وین آله، ۱۹۹۹ میلادی» بسیار دیرتر از زمانی رخ‌داده است که متوجه تصویر و موسیقی بوده‌ام. کارهایی که با «پیتر چرکاوسکی» کار کرده‌ام مربوط به اوایل سال‌های ۲۰۰۰ و ۲۰۰۳ میلادی است. سال‌های دورتر از این، تجربه‌هایم پروژه‌های پایانی دانشجویی (سینما) بوده است که درگیر کار آهنگسازی‌اش بودم. جالب است که بگویم در همان سال‌های دور [۱۷ یا ۱۸ سالگی‌ام] چند مورد «تیزر» تبلیغاتی کار کردم. یکی از آنها مربوط به کمپانی «زیراکس» بود. اینها از نظر تاریخ زندگی هنری‌ام مربوط به تاثیر تصویر و موسیقی است که برایم بسیار پراهمیت است. هنوز هم بر این عقیده‌ام که راهکار صحیح رمزگشایی از ایده‌های پیچیده موسیقی، کاربرد مفاهیم تصویری یا ادبی است که شاید در نگاه اول ارتباطی در آن پیدا نخواهیم کرد؛ اما در گذر زمان و با نگاهی عمیق‌تر، می‌بینیم میان آنها ارتباطی کامل برقرار است. هیچ تردیدی نکرده‌ام که گاهی برای شرح ایده‌ای موسیقایی، زبان تصویر یا شعر را به کار بگیرم. بارها در گفت‌وگوهای‌مان شرح داده‌ام که به شکل یک استعاره، «باید تصویر را بشنوی...».

■ **بسیار خوب، آثاری وجود دارند تنها برای دیدن و شنیدن؛ آثاری که صرفا برای کنسرت نوشته می‌شوند. نمی‌توانیم این مجموعه را از همین‌گونه ببینیم؟... منظورم این است که این آثار چرا به‌جای ویدیو با تلفن همراه، بداهه‌نوازی‌هایی برای اجرای زنده نباشند؟ سپس آن را به شکل متعارفی نشر دهیم. همانند بسیاری از آثاری که به همین طریق منتشر شده‌اند. تفاوت این دو دیدگاه نشر را چگونه در پیانوی همراه تعبیر می‌کنید؟**

اولا هدف، کوتاه‌ترین و ممکن‌ترین شیوه ثبت «لحظه» بوده است. ممکن است در حال (الان) بگویم (به عنوان آهنگساز) ایده‌ای دارم کاغذ و قلم مهیا و ثبت کنم. در مورد پیانوی همراه، تصویر و حالاتی که در مورد آن صحبت کردیم یک ضرورت است. توجه کن که ضرورت نشر، انتشار یک مجموعه‌ای ثبت‌شده از منظر تصویر و بداهه‌نوازی نیست. بلکه ضرورت، از دریچه تصویر، درگیرشدن با مقوله آهنگسازی است. حتی در این مورد می‌توانم بگویم، با دید کم سازردن، مثلا بدون عینک؛ از دور دیدن؛ یا حتی ندیدن و سازردن (بدون چشم!)؛ این مثال‌ها بدون توجه به مفاهیم دراماتیک و عاطفی است. تنها، بودن و یا نبودن یک امکان مطرح است. درک از شرایطی که یک نوازنده با خود و نسبت به تصویر می‌تواند داشته باشد در این مجموعه مهم است. به تاریخ موسیقی فیلم در اوایل قرن ۲۰ بنگریم. با دیدگاه نوازندگان توانایی که در برابر پرده سینمای صامت، بارها و بارها بداهه‌پردازی در مقابل تصویر کرده‌اند برمی‌خوریم. درکی را که از تصویر و امکانات صوتی ساز خود داشته‌اند موردتوجه قرار می‌دهیم. به عنوان یک مثال: تاثیر سینما بر اندیشه آهنگسازی «آلبان برگ» که بعدها در موسیقی ۱۲ تنی او اثر می‌کند؛ در روش قهقرایی (از آخر به اول) نهفته است. زمانی که او در مقابل تصویر بازگشت قطار به ایستگاه قرار گرفت. زمانی که بازگشت قطار به‌واسطه برگشت به‌صورت قهقرایی پخش می‌شد. ایده بازگرداندن زمان نه‌تنها از نظر فلسفی بلکه در آثار آهنگسازان بسیار قدیمی‌تر همانند «باخ» هم مطرح است. تکنیکی که در فوگ یا کانن یا موسیقی کنترپوانی او پیش می‌آید، بحثی است که عرضه قهقرایی مصالح موسیقی را به همراه دارد. اینها همگی تاثیر «تصویر» است. هیجان‌زده بودن از مواجهه با یک اتفاق فناورانه؛ شبیه یک اکتشاف، همیشه در روند خلق اثر یک آهنگساز تاثیرگذار است. دست‌کم فکر می‌کنم که باید تاثیر بگذارد وقتی که به آن حساس باشیم. زیبایی‌شناسی یک آهنگساز را متاثر یک‌سویه از حافظه و تخیل شنوایی‌اش نمی‌دانم. همیشه بحث آزمون و خطا نیست، بلکه غربالگری با دیگر حواس، در شکل‌دهی فکر آهنگساز از نگاه من مهم است.

■ **ثبت لحظه‌ها، تصادف و بداهه را در این مجموعه برجسته کرده‌اید، از سوی دیگر مخالفت عمومی با کارکرد امروزی اندیشه‌هایی که مرحوم «جان کیج» بنیان‌گذاری کرده است، دارید. در مجموعه‌ای که به عنوان ثبت ویدیویی در لحظه و بداهه معرفی می‌شود چگونه این دو را به هم مرتبط یا متنافر می‌دانید؟**

من هیچگاه با مفهوم و تکنیک تصادفی «کیج» مخالف نیستم، بلکه اساسا تجویزش نمی‌کنم. در حقیقت کیج‌گرایی در مفهوم خودش از نظر تاریخی بسیار موثر است و می‌توان گفت که باید وجود می‌داشت و جریانی است که منحصربه‌فرد هم بود؛ اما برای موسیقی امروز معاصر ایران اصلا تجویز یا «پیروی» از آن را توصیه نمی‌کنم. چراکه اصلا به‌نوعی بن‌بست هنری و زیبایی‌شناسی می‌رسد. یا به قول خودت ممکن است به‌نوعی از «شارلاتانیزم» بینجامد.

■ **بسیار خوب وقتی تصویر شستی‌ها را با چند افکت تقارن و آیینه‌ای و ترکیبات دیگر می‌بینیم، گویی شانسی مشغول آهنگسازی هستم؟! نظر شما چیست؟**

نه، واقعیت این است که در چنین مواردی نزدیک بودن به ساز و تصور شخصی از ساز مهم است. در اینجا شانس، خود تصویر است. توجه به فیزیک ساز در این مقوله مهم است که البته در جای خود توضیح می‌دهم. در بداهه‌هایی که نواخته‌ام اگر دسته‌بندی کنیم، جایی تاثیر موسیقی «جز»، گاهی تاثیر «موسیقی ایران» و گاهی موسیقی «آتُنال» را می‌شنویم؛ بنابراین من هیچگاه در بداهه‌نوازی [در آثار خودم] حول یک ژانر خاص صحبت نمی‌کنم. تلقی من در این مجموعه، تولید یک ژانر خاص موسیقی نیست. خروجی لحظه‌ای؛ سلیقه‌ای که در آن لحظه بداهه، موردنظر بوده؛ محل توجه است. خاطرات یا اتفاقات یک روز از زندگی عادی، همانند بارش برف را در دو ویدیو، به نام‌های «برف به زبان عادی» با بیان یک فضای کمینه‌گرای موسیقی (مینی مال) و «برف ۱۳۸۹ متر بالاتر از اینجا که منم» با بیان کاملا آتنال در «رجیستر» یا «گستره‌ی» زیر پیانو (از نظر ارتفاع صوتی)؛ بداهه‌نوازی کرده‌ام. گاهی پس از نشر اولیه اثری همانند «برف به زبان عادی»، با نظرات تند و عجولانه‌ای برخورد کرده‌ام. همانند: «... چرا این موسیقی «مینی مال» شده؟!». در پاسخ به این سوال باید بگویم که اساسا محلی برای طرح این سوال نمی‌بینم، چراکه ژانری تولید نمی‌کنم. صرفا بداهه می‌نوازم و کماکان بداهه به عنوان بستر اندیشه موسیقی مطرح است و نه تولید یک مجموعه مینی‌مال.

■ **در گذشته، توجه شما به موضوع آهنگسازی سختگیرانه بوده‌است. کمتر موضوع تجربه‌گرایی را معیار تولید یا تحلیل اثر در نظر گرفته‌اید؛ اما در گفت‌وگویی که تا به‌حال داشته‌ایم (همین مصاحبه) بارها به موضوع تجربه، تجربه منحصربه‌فرد و... اشاره کرده‌اید. موسیقی تجربی یا «اکسپری‌منتال» گونه‌ای نیست که این مجموعه را بتوانیم با آن موردبحث قرار دهیم؟ البته «تجربه‌گرایی فناورانه» شبیه قطعه «لحظه منجمدشده» از مجموعه آثار «ورن».**

ویدیو مساله «تکنیک» است. ممکن است به نقشه آهنگسازی منجر می‌شود یا حداقل برای آهنگساز بهانه‌ای برای پیدا کردن یک نقشه موسیقایی باشد. نمی‌دانم که به عنوان یک موضوع از «پیش فکر شده» یا تنها «بداهه و اجرا» باید به این مفاهیم پرداخت یا نه...؟! اما توجه به این موضوع چه از نظر تکنیک چه از نظر ایده، خود را در «نتیجه»، نمایان می‌کند. چراکه در اولین نمونه‌ها (در مورد هر اثر) به خود می‌گفتم: ... «کاری در حال انجام است». در نمونه‌های دومین، سومین و چهارمین دریافتم که به سرانجامی موسیقایی می‌رسم و بسیار خوب، در پنجمین و ششمین اجراها، دیگر با چنین ایده‌ای که ابتدا تجربه بوده، هم‌جهت و همسو شده‌ام. دست آخر می‌بینیم که این روند را به عنوان تکنیک و صورت‌مساله زیبایی‌شناختی قبول می‌کنیم و تخیل را در برخوردها به کار می‌گیریم. گویی که آنها تبدیل به «عادت»های تکنیکی و اجرایی می‌شوند، به صورتی که اگر آنها را این‌طور مرتب یا موشکافانه تحلیل نکنیم، کاملا درونی و ذاتی جلوه می‌کنند. گویی که عملا هیچ کنترلی بر این تجربه‌گرایی‌ها نمی‌خواهیم داشته باشیم. درزمانی که مجوز «لالایی زیر آوار» را درخواست کرده بودم برای رد مجوز نشر این اثر، یکی از دلایلی که مطرح‌شده بود - البته نمی‌دانم چه کسانی در شورا بودند - این بود که «چنین تجربه‌گرایی‌هایی در دهه ۶۰ انجام‌شده است... و ما احتیاجی نداریم و...». من یک جوابیه تند و تیزی نوشتم که: «چه کسی چنین نظرپردازی‌هایی می‌کند و منظور از تجربه‌گرا بودن چیست؟...» که هدف ایشان اعتراض به «چهل‌تکه‌های الکترونیک» بود که من در اثر استفاده کرده بودم. بر این باور بودم که چنین شیوه‌هایی «چهل‌تکه» حتی اگر در اثر باشد؛ حتی اگر تجربه‌گرایی صرف باشد، اجازه بدهیم مخاطب (به طور عام، مردم) در مورد آن قضاوت کنند. این چهل تکه‌ها را به عنوان تجربه‌گرایی، در حوزه موسیقی معاصر می‌بینم؛ اما در بداهه‌هایی که نواخته‌ام با استفاده از تلفن همراه یا به قول خودت، نوع خاصی از تجربه‌گرایی فناورانه، باید از گذشته بداهه‌های من جدا دیده شوند. اما آیا این بداهه و تجربه را من «مکتبی» فراگرفته‌ام؟ اساسا تعریف چنین مکتبی [یا مکاتبی] با عنوان تجربه‌گرایی چیست؟ در پاسخ می‌گویم به‌صورت مکتبی نبوده است؛ اما ممکن است بتوانیم در یک روند بداهه‌نوازی، این‌طور تجربه‌گرایانه به شکلی مکتبی هم نگاه کنیم. وقتی در شهر گراتس با «نادر مشایخی» در حین نشر «اینجا در سکوت» و «لالایی زیر آوار» در مورد همین آثار و مشکلات نشر گفت‌وگو می‌کردم، به من پیشنهاد کرد که «...از نشر این دو اثر صرف‌نظر کن. چراکه اصولا مردم ایران (مخاطبان موسیقی در ایران) دوست دارند تا یک «اتیکت» به تو بزنند. به این بیان که کیاوش صاحب‌نسق یک نوازنده است و دیدگاه آهنگسازی و نظریه‌پردازی موسیقایی را در تو نمی‌بینند.» در مورد این مساله بسیار فکر کردم...؛ این‌ها حرف‌های شخصیتی است که هم در آهنگسازی باتجربه‌تر است و هم این گرفتاری را قبلا از نزدیک تجربه کرده است. پس از مدتی تامل دریافتم که چنین نیتی نداشته‌ام و ندارم که به این «دوگانگی» در هویت موسیقی خود پشت کنم؛ چراکه من چنین «دوگانه» هستم: نوازنده (بداهه‌پرداز) و آهنگساز (حساس و دقیق در اندیشه‌های موسیقایی). پس از نشر آن دو اثر، بازخوردها و دشواری‌هایی را که نادر مشایخی اشاره کرده بود تجربه کردم؛ اما نهایتا مخاطب آثار موسیقی من، این جدایی و دوگانگی را پذیرفت. نه آنکه هردو را باهم ببینند بلکه ممکن است تنها به یکی از این دو جنبه توجه کرده باشد. اینجا باید در مواردی بیرون از بحث زیبایی‌شناسی و تکنیک صحبت کنیم. منظورم این است که در معرض شرایط هنری قرار گرفتن را خودم ابتدا تجربه می‌کنم و به‌موازات همان تجربه، از شنونده دعوت می‌کنم که با من همراه شود.

■ **این دیدگاه را به عنوان شیوه آهنگسازی (کمپوزیسیون) یا زندگی هنری می‌بینید؟**

آهنگسازی در زمانی موردنظرم است که فکر شده و مکتوب باشد. حتی بداهه‌نوشت هم مدنظرم نیست! جالب است که بگویم: مایل بودم امکاناتی در جلسه رونمایی «پیانوی همراه» وجود داشته باشد که افراد - به اخص پیانیست‌ها، بتوانند تجربه‌ای را که اکنون با ویدیوی آن مواجه هستند، عینا تجربه کنند... می‌خواهم این را بگویم که اگر خودت مستقیم با این مساله مواجه شوی و هم انگیزه برای بداهه‌نوازی را در کل داشته باشی درگیر شدن با این محدودیت‌ها و به عبارتی، به‌گونه‌ای دیگر دیدن، شاید بسیار جالب باشد. البته موضوع بسیار شخصی هم هست. وقتی به این شیوه عادت کنیم شاید یک فضای امن تکنیکی ایجاد می‌کند و راهکار تداوم و توسعه اثر را دست می‌دهد. این راهکار، با یک تمرکز همراه است که شاید (قبلا گفته‌ام) نتیجه محدودیت در تصویر باشد. ارتباط فیزیک نوازنده و [فیزیک] ساز (در اینجا پیانو) به گونه‌ای است که آثار نوشته‌شده با دقت و توجه به این موضوع، خود را از موسیقی صرف، برای همان ساز جدا می‌کند. کسی همانند باخ به‌عنوان یک ارگانیست توانا، با توجه به همین موضوع به شیوه نواختن و ساختن منحصربه‌فردی دست پیدا می‌کند... به مرتبه‌ای، به نهایت ظرفیت ساز و نوازندگی. بر این باورم که اکثر اوقات با همین اشتراک‌ها و پیوستگی‌ها، بحث تصویر و بداهه پیش می‌آید. به عنوان مثال برخورد بداهه با تصویر آینه‌ای شستی‌های ساز پیانو... این دیدگاه به عنوان یک منطق موسیقایی، در آثار آهنگسازانی چون «سباستین باخ» یا «فیلیپ امانوئل باخ» وجود دارد؛ به طوری که می‌توان مسیر حرکت موسیقایی را محدود به یک شیوه، به یک نحوه اجرا یا حتی دید (نگاه) خاص روی کلاویه‌ها معطوف کرد. محدودیت‌های دیگری از جمله تعداد، رنگ یا... هم می‌تواند مهم جلوه کند. از این نظر، موسیقی می‌تواند تولید شود یا به عبارات دقیق‌تر آهنگسازی یا بداهه‌نوازی شود. توجه‌تان را به محدوده‌های یکسان در ساز «ارگان» جلب می‌کنم که دو ردیف متفاوت و دودست به طور متفاوت، می‌توانند بدون آنکه از همین محدودیت‌ها خارج شوند، بنوازند. اگر چنین نگاهی، یک مفهوم آهنگسازی باشد که در خود الگو[ها]یی نهفته دارد، به‌واسطه فناوری و تحول، می‌توانیم یک توسعه منحصربه‌فرد را داشته‌باشیم.

■ **بداهه را به عنوان یک تصمیم و عرضه موزیکال مطرح کردید. موضوع تکنیک سازی و رویکرد به آن را، از منظر تصویر، به عنوان اساس طرح، فرم و تکنیک آهنگسازی بیان کرده‌اید. درست است؟**

من هیچگاه به عنوان آهنگساز، مقوله بداهه و آهنگسازی را باهم نمی‌بینم و این سوال را مطرح می‌کنم که بداهه را در شمایل یک آهنگسازی می‌توان دید؟ پاسخ من این است که خیر؛ نکته اساسی مورد نظرم این است که «آهنگسازی» را تا زمانی که مکتوب [دقیق] نشود، «آهنگسازی» نمی‌بینم. توجه می‌دهم که نام این مجموعه را آهنگسازی نگذاشته‌ام، گفته‌ام «مجموعه بداهه‌نوازی‌ها».

■ **در فرهنگ ما (فضای موسیقی ایران)، بداهه‌نوازی و بداهه‌نویسی (آزادی‌های تصادفی و رندوم) یا عموما نتاسیون آزاد یا آوانگاری‌های منجر به تصادف و بداهه‌وار، تولید یک اثر موسیقایی است؛ یا بهتر بگویم آهنگسازی است. درست است؟ نظر شما چیست؟**

درست است؛ اما من تا مواقعی که همه‌چیز دقیقا مکتوب و ظرایف منظور نشود آن را آهنگسازی نمی‌بینم. حتی بداهه‌نوازی یا تصادفی که به شیوه‌های آوانگاری آزاد (انتخاب آزاد و دلخواه تن یا کشش آزاد و دلخواه) نوشته شده است را «بداهه‌نوشت» نام نهادم و تلقی کرده‌ام، نه آهنگسازی....

■ **یعنی اینها را از هم جدا می‌بینید؟**

کاملا. بداهه‌نوازی، بداهه‌نوشت و آهنگسازی را از هم جدا می‌بینم. اگر یک نگارش یا آوانگاری بتواند به گونه‌ای باشد که به‌جای بداهه‌نوشت دقیقا در هر بار اجرا همان اثر را تولید کند، نهایتا آهنگسازی دیده خواهد شد. تصادفی نوشتن، برای من آهنگسازی نیست. «مرز در بداهه‌نوشت و آهنگسازی باریک است.» اما هرچقدر هم باریک و ظریف، من چنین مرزی را قایل هستم. بداهه در موسیقی ایران، همان خلق اثر پنداشته می‌شود؛ اما من بر این باور نیستم (در مورد موسیقی ایرانی) که چنین برخوردی آهنگسازی است. حتی در مورد خود موسیقی ایران.

■ **در مرحله اجرا، دقیق نوشتن و بداهه‌نوشتن وقتی تفسیر یا اجرا یا ثبت می‌شوند چه تفاوت و تشابهی دارند؟**

بحث «یکباره بودن» و «مکرر بودن» مطرح است. بداهه‌نوشت با یک کیفیت بخصوص، تنها ممکن است یک‌بار یا به‌ندرت چندبار، مشابه رخ دهد؛ اما مکرر شدن کیفیت، نتیجه نوشتن همه دقایق است. اینکه آهنگساز چقدر موفق می‌شود که همه ظرایف موردنظر[ش] را ثبت کند، البته بحث دیگری است. بداهه‌نوازی، بحث آزادی‌های تفریحی موسیقایی نیست! گونه خاصی از تعریف یک فرآیند تولید است. به نظر من سه نوع درجه‌بندی در دیدگاه و تدریس در آهنگسازی وجود دارد. اول، ما بداهه‌نوازی می‌کنیم، چون گویی به ساز خود نزدیک هستیم. دوم بداهه‌اندیشی می‌کنیم و به طریق مناسبی (با آوانگاری متناسب) ثبت می‌کنیم که بداهه‌نوشت است و سوم، اگر بداهه‌نوشت منطبق بر مکانیسم ساختارگرایانه‌ای از ظرایف و دقایق [فرمال] باشد، تبدیل به آهنگسازی می‌شود. منتها تا زمانی که نیت آهنگساز ثبت دقایق نباشد، هرچه تولید شود را جدای از آهنگسازی می‌بینم. با مثالی از همین برخوردهای اخیرم در حوزه بداهه‌نوازی: بیست و هفتمین ویدیو- که در این مجموعه نیست - کاملا یک «والس» است. والسی فرمال که بداهه هم هست. توجه می‌دهم به بداهه‌نوازی در قالب‌های متعارف. اگر نوشتن دقیق را انجام دهم، می‌توانم در نام اثر بنویسم والس؛ اما نمی‌خواهم بداهه‌ای را که نواخته‌ام به عنوان آهنگسازی ببینم و به‌صورت مکتوب و والسی عرضه کنم. بگذار اینجا سوالی را من مطرح کنم: اگر این مجموعه، تصویر نمی‌داشت از نظر تکنیکی چه فرقی با دو آلبوم «اینجا در سکوت» و «لحظه‌ها» وجود داشت؟ در پاسخ می‌توان گفت: در مورد اختلاف ماهیت این سه اثر که همه‌چیز با کشف‌المحجوب همراه است با نوعی جست‌وجو و کنکاش در مصالح و دیدگاه مواجه هستیم. چرایی آن را از من نپرس؟! چراکه شاید، آدم‌ها از چیزهایی عبور می‌کنند، می‌گذرند یا دور می‌شوند و به‌جایی دگر می‌رسند. مقوله تکرار و تمرکز در الگوهای تصویری در مجموعه «پیانوی همراه» بسیار مورد توجه است. در قطعاتی که شباهت‌های شنیداری بیشتر می‌شود، دلیلی نهفته است... و دلیل این است که الگوی تصویر در همه قطعات یکی است (همانند است). البته روند این شباهت‌ها متفاوت است. گروهی از ویدیوها که تقارن دارند با افکت‌های متفاوتی دارند شباهت‌هایی متفاوت نسبت به هم بروز می‌دهند. با طرح یک مساله بصری روی کلاویه‌ها، با یک الگو روبه‌رو می‌شویم که این الگو ممکن است یک تاثیر صوتی خاص در قطعه بگذارد. درجایی درگیر یک کنجکاوی تصویری می‌شوم که اگر همین تشابهات و تقارن‌ها وجود داشته باشد یا به دنبال‌شان بگردم، دغدغه و هدف آن قطعه خواهد شد. گفته‌ام، بر این باورم که برای باخ هم این موضوع بیشتر تصویری است تا موسیقی صرف مکتوب (نوشته‌شده...). به‌طوری که تولید این همه اثر با چنان قواعد مستحکم، کاملا متاثر از این طرز برخورد است. این الگوها یا به‌بیان دیگر شابلون‌ها در مقوله بداهه‌نوازی بسیار کلیدی است.

■ **سخن بی‌پروایی که می‌گویم این است که اگر من چنین اثری را منتشر یا تولید می‌کردم ممکن بود از کلاس حضر تعالی محروم شوم....**

واقعیت این است که این‌طور نمی‌شد. من تو را از کلاس بیرون نمی‌کردم بلکه خودم از کلاس بیرون می‌رفتم... خوب این مزاح بود؛ اما در پاسخ به این موضوع می‌گویم که اگر تو به دلایلی رسیده‌ای و به زیباشناسی خودت دست یافته‌ای، طوری که تمام و کمال می‌توانی از ایده‌ها دفاع کنی یا هدف موسیقایی‌ات را شرح دهی، نگرانی وجود نخواهد داشت. آنگاه هیچ نیازی نخواهد بود که به چرایی نشر و عدم نشر آن بپردازیم. در رابطه با حرف‌هایت جالب است بگویم مخاطب یا شاگردانم در انتظارند که آنچه نشر می‌دهم «نو»ترین اتفاق موسیقی موردنظرشان باشد که می‌پندارم صرفا بحث «توقع» (توقع ایشان) است. من برحسب ضرورت و نیاز زیبایی‌شناسی خود موسیقی تولید می‌کنم نه توقعات. مجموعه پیانویی که در دست انتشار دارم گویای همین موضوع است. ضرورت نوستالژیک، منجر به آهنگسازی‌ای کاملا تنال به این شکل شده است که هیچ گروهی از من توقع ندارد کاری با چنین ضرورتی منتشر کنم، اما برای من ضرورت دارد. نام این مجموعه «آلبوم برای جوانان» خواهد بود و شامل ۱۴ قطعه برای پیانو است. آثاری مشابه این اثر در تاریخ موسیقی شاید مخاطب نوجوان و کودک دارند اما این اثر مخاطبش نوجوانی خودمن است.

■ **بسیار خوب، پس شما تکنیک و نتیجه صوتی را باهم مرتبط نمی‌دانید، درست است؟**

بگذار موضوع را از منظری دیگر بررسی کنیم. مساله «سریل» نویسی و تکنیک «سریل» را از هم جدا می‌بینم. به‌همین‌اعتبار، تکنیک‌موسیقی «الکترونیک» را از نتیجه الکترونیک جدا می‌بینم. خیلی اوقات ما میان تکنیک و نتیجه فرق نمی‌گذاریم. داشتن تکنیک با نتیجه آن، دو موضوع متفاوت است. در مورد نتیجه‌ای که باید به آن آهنگسازی اطلاق کرد (مثل بداهه‌نوازی) به علت روند تولید، وابستگی به زمان و مکان، به نظرم دوباره‌نوازی آن اهمیت ندارد؛ یعنی در این مجموعه دوباره نواختن هرکدام از این قطعات (ویدیوها) برایم ارزشی ندارد. پس تکنیک ویدیو و بداهه با آنکه کاملا از پیش فکر شده به نظر می‌رسند اما نتیجه‌ای لحظه‌ای دارند. دوباره‌خوانی دیگر اهمیت ندارد.

■ **این مجموعه می‌تواند بهانه‌ای باشد برای نشر مشابهات یا به‌عبارتی تقلید. چراکه موسیقیدانان ممکن است آثارشان به عنوان الگو در نظر گرفته شود و حتی به خاطر منتشر شدنش، سنگ محک و دلیل بازنشر آثاری مشابه شود. این‌چنین مجموعه‌هایی با رویکردی که از نظر موسیقایی مشکل هم به نظر می‌رسند، ممکن است باعث گمراهی آدم‌هایی، مستعد گمراهی شود؟! مقلدهای عینی که الزاما دیدگاه یا دفاع هنری‌ای ندارند؟!**

هیچ کاری در جهت جلوگیری از چنین اتفاقاتی نمی‌توان کرد. روزهایی که «لالایی زیر آوار» منتشر می‌شد، مکرر این نظر از اندیشه‌ام عبور می‌کرد که: «...از انتشار اثر نگرانم». چراکه در همان روزها ناگهان بحثی کاملا بی‌ارتباط به دیدگاه آهنگسازی «لالایی زیر آوار» مطرح‌شد، باعنوان «موسیقی تلفیقی». از نظر ابزار، شاید موسیقی تلفیقی در لالایی زیر آوار به کار گرفته‌شده باشد، اما نتیجه، هیچ ارتباطی به این موضوع نداشت. کسانی آمدند که با استفاده از تکنیک چهل‌تکه یا به عبارتی دوباره‌زنده کردن چنین تکنیک‌هایی، به‌اتفاقات موسیقایی که به‌شخصه رضایتی از آنها نداشتم، رسیدند. اینجا بود که به خود می‌گفتم: «...اگر نتیجه جایی که ایستاده بودم- یعنی همان چهل‌تکه‌ها - این‌چنین موسیقی (زنده شدن دوباره تکنیک‌ها) است، کاش اصلا انجام نمی‌شد تا بهانه‌ای نشود». گویی که خود را مسوول می‌دیدم. به عنوان کسی که در حوزه موسیقی معاصر مطرح بودم، البته در کنار دیگر آهنگسازان نسل قبل‌تر، نگرانی و وسواس تا چند سال بعد باقی ماند؛ اما امروز این نظرات فایده و ارزشی برایم ندارد. این خود را مسوول دانستن، نتیجه‌ای به همراه نداشت. اکنون (در مورد همین اثر «پیانوی همراه») هم همین شرایط حاکم است که البته برایم حساسیتی وجود ندارد.

■ **مگر می‌توانیم عاقبت اثر موسیقی [مان] را حدس بزنیم؟ که دست از کاری بکشیم یا به علتی در آینده، دست به ساخت بزنیم؟ یا حساس باشیم یا نباشیم؟**

همین را می‌گویم... پس اساسا چرا نگران چنین موضوعاتی باشیم؟! در مورد اثری حرف می‌زنم که بنیادش بداهه و تصویر است و نتیجه شرایطی است که عمیقا متعارف است. حتی در جایی که تجربه مستقیم من، خود تجربه‌ای است که مخاطب به‌واسطه آن با من همراه است. حدس و گمان در لحظه‌به‌لحظه این اثر (آثار) ممکن است وجود داشته باشد. تجاربی از نظر همسویی فکر، بیرون از فضای اجرا با دیگر هنرمندان بین‌المللی (که ارتباطی از نظر فکر و روابط هنری نداشته‌ایم) دارم. این تجارب، به‌واسطه آثار یا یادداشت‌هایی است که هرکدام از ما در زمان‌هایی منتشر کرده‌ایم. در کمال شوق و هیجان می‌بینم که نزدیک به هم با همان کیفیت و دغدغه‌ها، کار کرده‌ایم بی‌آنکه یکدیگر را شناخته باشیم. در این میان ایده‌ای را می‌بینم که به‌جای متقاعد کردن یک یا دو نفر از مخاطبان؛ ابزاری را به کار بگیرم که به راهکار گروهی از موسیقیدانان تبدیل‌شده است و هرکدام برخورد و بازخورد مختص به خود را با آن تکنیک‌ها دارند و جسته‌گریخته تجارب را ثبت کرده‌اند. من از همه دوستان، شاگردانم و دانشجویانم دعوت کرده بودم که به این جریان بپیوندند و از دریچه تکنیک خودشان تجربه‌اندوزی کنند. قاعدتا بر اساس تغییر و تحولی که هر فرد با آن مواجه است، آثاری متفاوت تولید خواهد شد؛ اما ارزیابی آثار از منظر درستی و فاخر بودن یا نازل بودن بسیار مشکل است. در مورد آثاری که باور داشته‌ایم [یا داشته‌اند] فاخر هستند، همیشه احتمال خطا هست. در چنین آثاری که جنبه عمیق بداهه‌نوازی دارند، بداهه‌پرداز تا نهایت ظرفیت تکنیکی‌اش پیش می‌رود. منظورم این است که آمادگی اجرایی (قدرت نواختن) در مسیر و نتیجه اجرا و ثبت چنین آثاری موثر است. اگر قرار باشد چنین اتفاقی را به روی صحنه ببریم، ورزیدگی اجرا بسیار بااهمیت است. این را هم فراموش نکنیم که انرژی‌ای که در آن دوره برای نواختن چنین آثاری داشتم زمانی دست داد که تدریس دانشگاه را متوقف کردم. ذهن، آزادی بیشتر را تجربه کرد و من شروع کردم به بداهه و بداهه؛ و اکنون به عنوان یک آدم فراموشکار می‌توانم در مورد جزییات آن اجراها با تو صحبت کنم.

> **برش ۲**
>
> **دغدغه‌های موسیقایی من همیشه (دست‌کم اکثر اوقات)، شامل چند دیدگاه از هنرهای مختلف بوده است. همواره ادبیات، معماری، ریاضی، گمراه‌کنندگی در تصویر، مقوله «زمان»، سایکوآکوستیک و... برایم موردنظر و مهم بوده است. شاید [و البته شاید] موسیقی در این آلبوم با یک برخورد تفریحی شروع می‌شود؛ اما وقتی از همین دریچه وارد عرصه خلاقیت می‌شویم، موضوع از تفریح، تبدیل به پاسخگویی به همان معماها می‌شود و همه‌چیز عوض می‌شود. بحث من از پاسخ، پاسخگویی با نگاهی دیگر به مساله زیبایی‌شناسی است.**