تداوم. در زمان انقلاب هم ارکستر از بین رفت و پس از مدتی دوباره تشکیل شد. در این چنددهه هم چندبار فعالیت ارکستر سمفونیک متوقف شد. من این‌گونه ارکستر را با قدمت نمی‌بینم. هر روز در این ارکستر یک بساطی برپاست.» این نگاه پژمان نشان‌دهنده‌ی دغدغه‌ی او نسبت به پایداری ساختارهای موسیقی حرفه‌ای در ایران است؛ دغدغه‌ای که با تجربه‌ی شخصی و آشنایی او با ارکسترهای اروپایی و آمریکایی شکل گرفته بود.

احمد پژمان و موسیقی ایرانی

احمد پژمان در آثار ارکسترال خود، با بهره‌گیری از تلفیق موسیقی ایرانی و تکنیک‌های کلاسیک غربی، زبان موسیقایی منحصربه‌فردی ایجاد کرده است؛ زبانی که هرگز نمی‌توان آن را محصول یک هم‌نشینی سطحی از دو سنت متفاوت (موسیقی ایرانی و موسیقی غربی) دانست، بلکه حاصل فرآیندی آگاهانه، دقیق و مبتنی بر شناخت عمیق از هر دو قلمرو موسیقایی است. او از یک‌سو درکی شهودی و اصیل از مُدها، فواصل و حالت‌های موسیقی ایرانی داشت و از سوی دیگر با شیوه‌های مدرن هارمونی، کنترپوان و ارکستراسیون غربی به‌طور جدی آشنا بود. همین دوگانگی در تربیت موسیقایی او، بستری فراهم کرد که نه به تقلید صرف از موسیقی کلاسیک غربی محدود و نه به بازتولید خام و بی‌واسطه‌ی موسیقی محلی ایران فروکاسته شد. او هر بار که از یک الگوی ملودیک یا ریتمیک ایرانی استفاده و آن را در ساختاری سمفونیک و ارکسترال بازتعریف کرد و این امر سبب شد شنونده‌ی ایرانی، در آثار او نوعی «حس آشنا» بیابد و در همان حال، شنونده‌ی غیرایرانی نیز بتواند به‌لطف چارچوب بین‌المللی و جهانی آن، با اثر ارتباط برقرار کند.

پژمان و اپرا

در سال ۱۳۴۴ پژمان قطعه‌ای با عنوان «راپسودی برای ارکستر» را در وین تصنیف کرد. این اثر که نخستین‌بار توسط ارکستر رادیو وین به اجرا درآمد، نه‌تنها گزارش پایان دوره‌ی تحصیلی او بود، بلکه عملاً پژمان را به‌عنوان آهنگسازی جوان و صاحب‌سبک در فضای موسیقی بین‌المللی مطرح ساخت. همین قطعه، مقدمه‌ای شد بر سفارش بزرگ‌تری که مسیر حرفه‌ای او را تغییر داد؛ نوشتن اپرا. نکته‌ی قابل توجه اینجاست که پژمان در ابتدا علاقه‌ای به اپرا و موسیقی آوازی نداشت؛ اما در مقطعی بورس تحصیلی‌اش با وقفه روبه‌رو شد و او ناگزیر از پذیرش سفارش‌های تازه شد. علاوه بر آن، پژمان در آن سال‌ها مرتب به سالن‌های اپرا می‌رفت، اجرای آثار آهنگسازان بزرگ را از نزدیک می‌شنید و به بررسی دقیق پارتیتورهای ارکستری می‌پرداخت. این تجربه‌ی میدانی درک او از ترکیب صداها، اورکستراسیون و روایت موسیقایی را گسترش داد. نتیجه‌ی این تجربه‌ها، خلق نخستین اپرای تک‌پرده‌ای او با نام «جشن دهقان» در سال ۱۳۴۶ بود. این اثر با فضایی روستایی و بر پایه‌ی تم‌هایی از زندگی و آیین‌های مردم عادی شکل گرفت و بدین‌ترتیب، پژمان را نخستین آهنگساز ایرانی کرد که اپرایش در فاصله‌ی کوتاهی از خلق، روی صحنه رفت و نقشی بنیادین در شکل‌گیری جریان موسیقی دراماتیک مدرن ایران ایفا کرد؛ جریانی که همچنان الهام‌بخش پژوهش‌ها و تجربه‌های تازه در عرصه‌ی موسیقی ملی است. پس از پایان تحصیلات خود در خارج از کشور، همکاری‌اش را با تالار رودکی ـ مهم‌ترین مرکز اجرای موسیقی و اپرا در آن زمان ـ آغاز کرد. در آن دوره وزارت فرهنگ و هنر، برای تقویت موسیقی ارکسترال ملی، با آهنگسازان ایرانی قراردادهای سالانه منعقد می‌کرد. مطابق این قراردادها، هر آهنگساز موظف بود دست‌کم یک اثر در سال برای ارکستر تالار رودکی بنویسد و در مقابل، حقوق ماهانه‌ای حدود ۴۰۰۰ تومان دریافت کند. در این میان مهرداد پهلبد، وزیر وقت فرهنگ و هنر به او سفارشِ ساختِ یک اپرا داد و به این ترتیب، پژمان «دلاور سهند» را تصنیف کرد. مضمون این اپرا به زندگی و مبارزات بابک خرمدین در برابر خلافت عباسی و حمله‌ی اعراب به ایران می‌پرداخت که باید آن را حاصلِ شکل‌گیری گفتمان ملی‌گرایی و بازخوانی هویت تاریخی ایرانیان در آن زمان دانست. رژیم پهلوی به‌شدت روی شکوه ایران پیش از اسلام و قهرمانان مقاومت علیه خلافت اسلامی تأکید داشت و اصلاً برگزاری جشن‌های ۲۵۰۰ ساله نیز در همین راستا بود.

پس از آن، پژمان خود شیفته‌ی تراژدی‌های اسطوره‌ای ایران شد و تصمیم گرفت براساس داستان سیاوش، یکی از تراژیک‌ترین و تأثیرگذارترین روایت‌های شاهنامه فردوسی، اپرایی خلق کند. پژمان باور داشت که روایت قربانی‌شدن سیاوش، ظرفیت‌های غنی دراماتیک و موسیقایی دارد. او طرح‌هایی اولیه برای این اپرا نوشت و حتی در مورد ساختار موسیقایی آن پژوهش‌هایی انجام داد، اما پروژه به‌دلایل گوناگون از جمله محدودیت‌های اجرایی و مشکلات مالی به سرانجام نرسید. با این حال پژمان علاقه‌ی خود به جهان اساطیر را کنار نگذاشت. در سال ۱۳۴۹ او اپرای دیگری با عنوان سمندر را در فضایی رازآلود، شاعرانه و درعین‌حال مدرن خلق کرد و موسیقی را همچون یک روایت مستقل در کنار کلام به کار گرفت. لیبرتو (متن نمایشی) اثر نوشته‌ی محمدرضا اصلانی و یکی از نخستین تجربه‌های جدی در پیوند ادبیات مدرن ایران با قالب اپرا بود.

یکی از ویژگی‌های حرفه‌ای و برجسته‌ی کارنامه‌ی احمد پژمان، حضور مستمر او در عرصه‌ی ساختِ موسیقی برای آثارِ تصویری است. او شخصیتِ خاصِ خود را در آهنگسازی فیلم داشت و برای ایجاد حس اضطراب، عشق، غم یا هیجان، از پلی‌فونی سازها و تغییرات دینامیک ارکسترال بهره می‌گرفت و علاوه بر آن، در تنظیم ارکستر نیز توجه ویژه‌ای به بافت صوتی و رنگ‌آمیزی سازها داشت.

احمد پژمان و موسیقی فیلم

یکی از ویژگی‌های حرفه‌ای و برجسته‌ی کارنامه‌ی احمد پژمان، حضور مستمر او در عرصه‌ی ساختِ موسیقی برای آثارِ تصویری است. او شخصیتِ خاصِ خود را در آهنگسازی فیلم داشت و برای ایجاد حس اضطراب، عشق، غم یا هیجان، از پلی‌فونی سازها و تغییرات دینامیک ارکسترال بهره می‌گرفت و علاوه بر آن، در تنظیم ارکستر نیز توجه ویژه‌ای به بافت صوتی و رنگ‌آمیزی سازها داشت. او در این عرصه نیز با استفاده از موتیف‌های موسیقی محلی ایرانی و ساختارهای هارمونیک غربی، ترکیبی مدرن خلق کرد و بدین‌ترتیب تجربه‌ی خود در این عنصر روایتگرِ مستقل بدل و راوی دوم فیلم شود. نخستین تجربه‌ی جدی پژمان در این زمینه به همکاری با علی رهبری در ساخت موسیقی سریال دلیران تنگستان (به کارگردانی همایون شهنواز) بازمی‌گردد. این سریال که یکی از پرتماشاگرترین آثار تلویزیون ملی ایران بود، با روایت مبارزات رئیس‌علی دلواری و یارانش علیه استعمار انگلیس، نیازمند موسیقی‌ای بود که هم روح حماسی جنوب ایران را تداعی کند و هم عمق تراژیک مقاومت را به گوش برساند. پژمان با بهره‌گیری از ملودی‌های محلی و ترکیب آن‌ها با بافت‌های ارکسترال، موفق شد یکی از به‌یادماندنی‌ترین موسیقی‌های تلویزیونی ایران را خلق کند. همین تجربه، دروازه‌ی ورود او به عرصه‌ی موسیقی فیلم شد. او بعد از آن، نخستین موسیقی فیلم خود را برای شاهکار سینمای ایران، شازده احتجاب (به کارگردانی بهمن فرمان‌آرا، اقتباسی از رمان هوشنگ گلشیری) ساخت. فضای وهم‌انگیز، مرگ‌اندیش و بیمارگونه‌ی داستان نیازمند موسیقی‌ای بود که نه‌تنها همراه تصویر باشد، بلکه درونیات شخصیت‌ها و لایه‌های پنهان روایت را نیز بازتاب دهد. پژمان با بهره‌گیری از بافت‌های تیره و مدرن ارکستر، موسیقی‌ای آفرید که به‌خودی خود به یک شخصیت در فیلم بدل شد. بهمن فرمان‌آرا، فیلمساز و دوست دیرینه‌ی احمد پژمان، آغاز همکاری خود با او را چنین تعریف کرده است: «آشنایی من با احمد پژمان بعد از فیلمبرداری «شازده احتجاب» اتفاق افتاد. من به‌دنبال کسی بودم تا برای این فیلم موسیقی بسازد. در آن زمان احمدرضا احمدی صفحه‌ای به من داد که اشعاری از نیما با موسیقی پژمان روی آن ضبط شده بود. وقتی آن را شنیدم، به‌وجد آمدم؛ زیرا معنای کلمات در شعر با موسیقی پژمان به‌شکلی کامل و هم‌زمان بیان می‌شد. آدرس پژمان را گرفتم و به منزل او رفتم. وقتی به او گفتم که چه کاری برایم دارد، گفت: من بلد نیستم و من به او گفتم: می‌دانم باید چه کار کنیم.» پژمان در کنار این همکاری بلندمدت، برای فیلمسازان دیگر نیز موسیقی ساخت و توانست تجربه‌ی غنی خود در موسیقی ارکسترال و اپرا را به دنیای تصویر بیاورد. حسین علیزاده، آهنگساز برجسته و از شاگردان احمد پژمان، همواره از تواضع و فروتنی استادش یاد می‌کند و معتقد است که این ویژگی‌ها در کنار استعداد و دانش فنی، باعث شده‌اند پژمان به یکی از منحصربه‌فردترین چهره‌های موسیقی فیلم در ایران تبدیل شود. علیزاده در تحلیل خود درباره‌ی سبک پژمان می‌گوید: «مهم‌ترین ویژگی احمد پژمان در ساخت موسیقی فیلم این است که از المان‌های ایرانی استفاده می‌کند ولی درعین‌حال موسیقی‌اش تصویر هم دارد. بعضی آهنگسازان، خودبه‌خود در ساخت موسیقی، تنها با نت و صدا سروکار دارند؛ اما پژمان می‌کوشد با رنگ‌آمیزی صوتی، شکل دیگری به موسیقی خود ببخشد.» او ادامه داده است: «اگر آهنگساز را به‌عنوان یک ذهن خلاق و در قالب یک نقاش در نظر بگیرید که رنگ‌آمیزی را درک کرده است، درمی‌یابید که می‌تواند از رنگ‌ها ـ که در اینجا منظور رنگ‌های صوتی است ـ به بهترین شکل استفاده کند. آهنگساز حقیقی از همان ابتدای کار، تابلوی نقاشی‌اش را با تمام ظرایف و پیچیدگی‌هایش در ذهن متصور می‌شود و موسیقی او همواره تصویری می‌شود.»

احمد پژمان و موسیقی پاپ

احمد پژمان که در سال ۱۳۵۴ با هزینه‌ی شخصی برای ادامه‌ی تحصیل در مقطع دکترای آهنگسازی به نیویورک رفته بود، پس از انقلاب ۱۳۵۷ به ایران بازگشت و نزدیک دو سال در ایران اقامت داشت. این حضور کوتاه، بیشتر به‌دلیل دگرگونی‌های سیاسی و محدودیت‌های تازه‌ی موسیقی در ایران، به تجربه‌ای گذرا انجامید و او بارِ دیگر رهسپارِ غربت شد و آنجا ناگزیر در دهه‌ی ۱۳۶۰، مسیر تازه‌ای در کارنامه‌ی خود گشود؛ همکاری با خوانندگان موسیقی پاپ ایرانی مقیم لس‌آنجلس. این تغییر مسیر اگرچه به‌دلیلِ مشکلاتِ مالی رخ داد؛ اما در حقیقت نشان‌دهنده‌ی انعطاف و توانایی او در انطباق با شرایط اجتماعی و هنری روزگار بود. موسیقی پاپ، حوزه‌ای است که در میان جامعه‌ی موسیقی‌دانان کلاسیک اغلب چندان جدی گرفته نمی‌شود و گاهی حتی با نوعی نگاه تحقیرآمیز مواجه است. پژمان اما نشان داد که می‌توان در چارچوب موسیقی عامه‌پسند، ارزش‌های هنری و موسیقایی را حفظ کرد. ویژگی مهم آثار پژمان در موسیقی پاپ، حساسیت او به فرم، هارمونی و اورکستراسیون بود؛ نکاتی که بسیاری از آهنگسازان پاپ، کمتر به آن توجه دارند. او هرگز صرفاً یک ملودی ساده برای خواننده نمی‌ساخت، بلکه ساختارهای موسیقی کلاسیک و تجربه‌های ارکسترال خود را در پس‌زمینه‌ی قطعات پاپ به‌کار می‌برد. نتیجه‌ی این رویکرد، تولید قطعاتی شد که هم در سطح عامه محبوبیت داشتند و هم نزد موسیقیدانان و کارشناسان، از نظر فنی و اورکستراسیون قابل تحسین بودند. حمیرا، هایده، داریوش، عارف، ستار و مهستی از جمله خوانندگانی بودند که پژمان با آنها همکاری کرد و با آثارش فضای مهاجرت و دلتنگی ایرانیان دور از وطن را چنان نشان داد که بخش زیادی از این آثار، بار میهنی و بعضاً سیاسی پیدا کردند، برای مثال «بمان مادر» با صدای داریوشها به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین ترانه‌های مهاجرتی شناخته می‌شود که لحن حماسی و اندوهناک آن به نمادی از سرنوشت نسل تبعیدی بدل شد. او در «روزگار غریبی است نازنین» نیز با بهره‌گیری از ارکستر زهی و ریتم‌های سنگین، به کلمات شاملو بُعدی تراژیک و تاریخی بخشید. «بن‌بست» با صدای داریوش هم که در فضای تیره و تلخ دهه‌ی ۶۰ ساخته شد، تصویری موسیقایی از ناامیدی و بن‌بست اجتماعی ارائه داد.

صدابردار و همه نوازندگان بدون حضور ایشان هم به حساسیتی که به زیبانواختن هر نُت یا جملات موسیقی دارند، توجهی ویژه می‌کردند. این نمونه‌ای از اقتدار هنری است که در نبود احمد پژمان نیز همگی حضورش را با هارمونی و موتیف‌های ویژه‌اش کنار خود احساس می‌کردند. این مجموعه البته هنوز منتشر نشده است.

مواجهه چهارم:

استودیو کرگدن/ ضبط دیورتیمنتو/ سال ۱۳۹۴

این اثر یکی از ارزشمندترین آثاری است که در رپرتوار موسیقی کلاسیک ایران ساخته شده است و تا همیشه مهمترین اجرای من در بین قطعاتی است که برای آهنگسازان ایرانی اجرا کرده‌ام. این مجموعه ابتدا قرار بود با پارتیتور و همراه با صداهای کامپیوتری (سمپل‌های زهی) به‌عنوان نمونه شنیداری منتشر شود. خوشبختانه اما با همت علی صمدپور، مانی جعفرزاده و تلاش حامی حقیقی، رضا فرهادی، هومن خلعتبری و گروه نوازندگان به‌صورت آکوستیک اجرا و ضبط شد.

«دیورتیمنتو» یکی از شیرین‌ترین و سخت‌ترین آثاری است که در استودیو اجرا کرده‌ام. بخش زیادی از ضبط بدون حضور احمد پژمان انجام شد و هربار که استاد پس از ارسال فایل‌های صوتی اجرا را تایید می‌کردند، قوت قلب پیدا می‌کردم، زیرا یکی از خصوصیات ویژه استاد پژمان این است که احتمال دارد حتی از قطعه منتشرشده رضایت نداشته و تمایل داشته باشد آن را تغییر بدهد؛ چه برسد وقتی که در هنگام ضبط هستید. این حال از روحی پُر جنب‌وجوش و ذهنی خلاق نشأت می‌گیرد.

مواجهه پنجم:

هفتمین سال نوای موسیقی ایران/ نکوداشت احمد پژمان/ خردادماه ۱۴۰۳

این بار این شانس را پیدا کردیم که با تجلیل از بزرگمرد موسیقی ایران به «سال نوا»، اعتبار متفاوتی ببخشیم و همراه بخش بزرگی از جامعه موسیقی ایران به استاد ادای احترام کنیم.

موسیقی جوانش می‌کرد

بهروز غریب‌پور
کارگردان و نمایشنامه‌نویس

آشنایی من با احمد پژمان، دورادور در دوران دانشجویی‌ام رقم خورد اما بعد از راه‌اندازی فرهنگسرای بهمن و ارکستر سمفونیک این فرهنگسرا، این ارتباط خیلی نزدیک‌تر شد و ملاقات‌های گاه هفتگی و گاه ماهانه داشتیم. پژمان، استاد بیشتر آهنگسازان از دهه ۱۳۵۰ به‌بعد بود و بسیاری نیز به‌واسطه او جذب فرهنگسرا شدند. برای نمونه، استاد هوشنگ کامکار در ارکستر فرهنگسرای بهمن خیلی تمایل داشت که از آثار پژمان استفاده کند. در سال ۱۳۷۵ وقتی نمایش «بینوایان» را روی صحنه بردم، یکی از قطعات پژمان را به انتخاب هوشنگ کامکار برای آن کار انتخاب کردیم. آن قطعه، فضای جمع شورشیان جوان انقلابی فرانسه را کاملاً منتقل می‌کرد. استاد پژمان هم این اجازه را به ما داد. بعدتر رفاقت‌مان ادامه یافت تا اینکه من برای افتتاح المپیک غرب آسیا، دعوت شدم تا مراسمی را کارگردانی کردم. من هفت‌خوان رستم را انتخاب کردم و موسیقی این کار به پژمان سپرده شد. این مطلعی بود بر ارتباط صمیمانه‌تر و خانوادگی با پژمان. این اثر با حضور زنده‌یاد مهدی فتحی و ۶۰۰ سوارکار با لباس‌های ایران باستان روی صحنه اجرا شد و چه روزها و شب‌هایی با پژمان کار کردیم. در آن لحظات با خیلی از دیدگاه‌هایش درباره زندگی، گذشته، آینده و موسیقی آشنا شدم. در حین همین کار ـ که از اولین کارهایی بود که از سمپل استفاده می‌شد و موسیقی آکوستیک نداشت ـ دریافتم که پژمان در آن سن، این پدیده را نمی‌شناخت. با این همه در کنار اپراتوری مسلط، مانند یک دانشجو یاد گرفت. وقتی پای موسیقی به‌میان می‌آمد، جوان می‌شد و سن و کسوت اصلاً برایش مهم نبود.

بعدتر نیز توانستم بانی اتفاقی شوم تا پژمان بتواند از قِبل دستمزدی که فراهم شده بود، باغ کوچکی در کردان بخرد. این‌گونه بر همسایگی ما افزوده شد و نشست‌هایی یکی، دو ساعته با او داشتیم. البته نمی‌شد با او نشست و درباره موسیقی سخن نگفت؛ چه موسیقی ایرانی و چه موسیقی غیرایرانی. پژمان در آن سال‌ها البته حالت افسردگی و عزلتی هم به خود گرفته بود. او با اینکه برای فیلم‌های زیادی موسیقی نوشته بود و جوایزی نیز برده بود، اما از اینکه به‌قدر کافی قدرش دانسته نمی‌شد، خشمگین بود. من البته تا مسئولیتی داشتم، می‌توانستم از آثار او در ارکستر سمفونیک فرهنگسرای بهمن استفاده کنم. به‌هرروی با یکی، دو سفر به آمریکا و دیدار خانواده‌اش، کم‌کم حضورش محوتر شد و این محوشدن تدریجی، به‌مرور به محوشدن دائمی بدل شد. گاهی البته میان ما پیامی ردوبدل می‌شد اما، هم نبودن در محیط ایران، هم کهولت سن در این ماجرا نقش داشت.

پژمان شیفته موسیقی غربی و موسیقی ایرانی و البته شیفته ایران بود. نوع برخوردش با روستاییان به‌گونه‌ای بود که انگارنه‌انگار مقامی در عالم موسیقی دارد و استاد حسین دهلوی، هوشنگ کامکار و دیگران بوده است. انسان ویژه‌ای بود اما چنان‌که افتد و دانی، سختی‌های زیادی هم از سر گذراند. مدت‌ها در زیرزمینی در خیابان ولیعصر به‌همراه مادر بیمارش زندگی می‌کرد. مادر مریض بود و او نیز عصبی و خشمگین از شرایطی که بر او می‌رفت. البته متاسفانه خیلی از بزرگان ما دچار این سرگذشت شدند. من دو شب پیش خوابم نمی‌برد؛ انگار که منتظر خبر بدی باشم. سری به اینستاگرام زدم و خبر درگذشت او را در صفحه هومن خلعتبری دیدم و متاسف شدم. در این سال‌ها هومن و هوشنگ کامکار با او در ارتباط بودند و ازقضا سه‌روز پیش هوشنگ آرزو می‌کرد که احمد پژمان، اثر اخیرش را بشنود. وقتی به او خبر مرگ استادش را دادم، گریه‌کنان از بر باد رفتن آرزویش سخن گفت و از مهجورماندن انسان‌های بزرگ موسیقی ایران متأسف بود. مرگ البته در نهاد آدمی است، اما بی‌توجهی به پژمان و آثارش در دودهه اخیر دردناک بود.