



در مجامع بین‌المللی، ناشناخته‌گی محضاش برای تماشاگر و سینماگر آمریکایی و محدودیت دامنه شمول موضوع البته ارزشمند انسانی آن در قیاس با موضوع نسبیت راست و دروغ و خشونت طبقاتی نهان در جوامع امروزی که موضوع «جدایی نادر از سیمین» و همچنین فیلم برنده اسکار خارجی سال قبل یعنی «در دنیای بهتر» ساخته سوزان بی‌یر دانمارکی و بسیاری فیلم‌های ستایش شده این سال‌ها از «بابل» تا آثار میشائیل هانکه و مایک لی بوده، جملگی بحث و احتمال توجه به این بهترین فیلم معتمدی در این بزنگاه به‌خصوص را منتفی می‌کند.

در همین زمینه، البته برخی دیگر و از جمله آقای جمال شورجه هم به نکاتی اشاره کرده‌اند که برخی از آنها مانند پرسش درباره اینکه پس چرا «خراجی‌ها» و «۳۳ روز» مانند فیلم فرهادی در آمریکا اکران نمی‌شود (چون استانداردهای سینمایی این فیلم‌ها جدا سطح بالاست و به قول ایشان اکران نشدن‌شان فقط به این دلیل است که با اهداف آمریکا مغایرت دارند)؟ یا تاکید بر اینکه باید سینمای آمریکا را تحریم کنیم و فیلم‌هایش را در تلویزیون نشان ندهیم (چون سینمای آمریکا به مبالغه جدا هنگفتی که صداوسیما ما بابت خرید فیلم‌هایش به پخش کننده‌های درجه دهم تاپواتی و هنگ‌کنگی و اماراتی می‌پردازد، نیازی در حد نان شب دارد)، مباحثی بس متعالی‌تر و بغرنج‌تر از حد و سطح درک این قلم و این نوشته است و از این رو، از آن می‌گذریم.

سه فیلم «جدایی نادر از سیمین»، «آل‌زایمر» و «انتهای خیابان هشتم» از محصولات یک سال اخیر سینمای ما، تصادفاً همه یک شخصیت دچار آلزایمر در دل داستان خود دارند؛ اما ظاهراً آلزایمر اصلی را برخی از ما با نوع نگرش فرهنگی و سلیقه‌های سینمایی‌مان گرفته‌ایم که اساساً جایز می‌دانیم در این خصوص بحث کنیم! انگار یادمان رفته که ماجرای توقیف موقت «جدایی نادر از سیمین» در طول فیلمبرداری، فقط برای ما آشناست و برای احدالتناسی در آن سوی آب‌ها اهمیتی ندارد که بخواهیم فیلم و جایگاهش را سیاسی قلمداد کنیم. انگار یادمان رفته که در رقابتی حتی کلیدی‌تر از خود جشنواره برلین، این فیلم در جشنواره سیدنی استرالیا در حالی جایزه بهترین فیلم را دریافت کرد که «درخت زندگی» ترنس مالیک، برنده نخل طلای کن همین امسال هم حضور داشت. انگار یادمان رفته که رقابت در اسکار، «قواعد بازی» دارد و انتخاب فیلم با قسم دادن و «این تن بمیره» و «خداوکیلی»، فقط می‌تواند آن واکنش نخستین مشت‌زن بخت‌برگشته ما که به فینال المپیک ۱۹۹۲ بارسلونا رسیده بود را تداعی کند: دستکش او در اردوی تیم جا مانده بود، میزان تأخیر در شروع بازی فینال از حد مجاز گذشته بود و داور می‌خواست او را بابت آماده نبودن برای مسابقه، بازنده اعلام کند؛ اما طفلک دست خود را به صورت خود می‌زد تا ملتسانه از داور بخواهد که «این تن بمیره» من بوکسور خوبی‌ام، صبر کن و باز صبر کن تا دستکش‌ام را بیاورند! ■

کتاب‌هیزی

کاش می‌شد از راه کار کردن زندگی کرد

گفت‌وگو با رضا قاسمی این بار درباره موسیقی و گروه «مشتاق»:

سال‌های خیلی دوری نبود همان روزهایی که باید از آن به عنوان بهار کتاب در ایران یاد کرد، روزهایی که خواندنی‌های بسیاری از وزارت فرهنگ و ارشاد مجوز خروج می‌گرفتند. در این میان «هنوایی شبانه ارکستر چوبها» رضا قاسمی صدای تازه‌ای بود از آن سوی آب‌ها، ادبیات مهاجرت ایران هم در آن بهار چنان جاندار پشت و پیرترین کتابفروشی‌ها نشست که هنوز فراموش نشده است. هر چند آن خیزی که ادبیات داستانی ایران به واسطه به هم پیوستن جریان نویسندگان مهاجر و نسل جدید رمان‌نویسان برداشته بود، این روزها به برهوتی ختم شده است، برهوتی که تولید و نوشتارش متوقف نشده اما دست‌اندازهایی هستند که حاصل کار پشت این خاکریزها گیر می‌کند. رضا قاسمی مدت‌هاست که کتاب تازه‌ای در بازار ایران منتشر نکرده، با این حال رمان‌ها و نمایشنامه‌های تازه‌اش جایی غیر از ویتترین کتابفروشی‌ها در دسترس هستند. قاسمی اما جامع‌الاطراف‌تر از اینهاست، او در موسیقی و تئاتر هم بد طولایی دارد. او از اوایل دهه ۵۰ با جلال ذوالفنون کار با سه‌تار را آغاز کرد. «گل صدبرگ» حاصل همکاری او و شهرام ناظری یکی از مشهورترین کارهای او در ایران است. او اوایل دهه ۶۰ به پاریس مهاجرت کرد و از همان روزگار گروه موسیقی مشتاق را بنا گذاشت و با خوانندگان نام‌آشنایی چون محمدرضا شجریان و شهرام ناظری نواخت. کمی بعد اما او از کار در این زمینه دست کشید و بیشتر نوشت، اما حالا این روزها دوباره گروه مشتاق با آلبوم‌های جدید و تور کنسرت‌هایش جانی دوباره گرفته است. «چهارده قطعه برای باز بریدن» یکی از بردانلودترین موسیقی‌های سنتی ایرانی در چند ماه اخیر است.

نباید باشد. من سه استاد برجسته داشته‌ام. هر کس در هر کجای ایران که می‌توانسته چیزی به من بیاموزد رفته‌ام پیدا کرده‌ام و از او آموخته‌ام؛ برای این کار تا سیستان و بلوچستان هم رفته‌ام. نوارهای قدیمی را ساعت‌ها، روزها و گاه هفته‌ها عقب جلو کرده‌ام تا بفهمم مثلاً استاد صبا اینجا را چه کار می‌کند که این حالت عجیب و دلنشین ایجاد می‌شود. حتا برای یاد گرفتن دو سه شگردی که به هیچ طریقی نتوانسته بودم از آنها سردر بیآورم، وقتی شنیدم که در لندن یک دکتر تفضلی هست که جزو بهترین شاگردان صبا بوده، رفتم و از او خواهش کردم که به من بگوید صبا در اینجاها چه می‌کرده. خوب دکتر تفضلی سال‌ها بود دستش به ساز نخورده بود (مثل حالای من). هر چه خواهش کردم اظهار شرمندگی کرد که دستش مثل چوب است و نمی‌تواند ساز بزند و اصلاً مطالب از

رضا قاسمی در یک دهه اخیر با رمان‌های منتشر شده‌های همچون «هنوایی شبانه‌ارکستر چوب‌ها» و رمان‌های منتشر نشده‌ای مثل «چاه بابل» در میان مخاطبان ایرانی به عنوان یک چهره ادبی تراز اول شناخته شده بود، اما حالا یکی دو سالی است که شما دوباره سراغ وجه موسیقیایی کارنامه‌تان رفته‌اید، این انتخاب خودخواسته است یا به دلیل اینکه فضای چاپ و نشر کتاب تنگ شده، گروه موسیقی «مشتاق» را دوباره فعال کرده‌اید و تمرکزتان را روی کار در این حوزه گذاشته‌اید؟

می‌گویند قاتل به محل جنایتش باز می‌گردد. خوب من از ۲۰ سال پیش که تصمیم گرفتم تئاتر و موسیقی را به نفع ادبیات کنار بگذارم تا به حال چند باری به «محل جنایت» ام برگشته‌ام. چیز عجیبی



یادش رفته. آخرش مجبور شدم کلک‌هایی را بزمن که در تئاتر به هنرپیشگانم می‌زدم. یعنی فهمیدم باید جوی ایجاد کنم تا او بتواند بر موانع فائق بیاید. یکی از قطعات صبا را که خیلی خوب بلد بودم نواختم. دیدم حالتش دگرگون شد. وقتش بود که حالا ضربه را وارد بکنم. گفتم خب اینها را من توانستم در بیابم اما این گرایی سستی را نمی‌دانم به چه نحو و در کجای ساز اجرا می‌کند که این حالت جالب را به سازش می‌دهد. دیدم سه‌تار را برداشته و دقیقا آن تکه را با همان حالت مخصوص صبا نواخت. خب حالا دستش روان نبود، صدای سازش هم خشک بود، اینها مهم نیست. اما چون اینها را درس گرفته بود از صبا و دقیقا با همان تکنیک می‌نواخت، همان حالت‌ها را هم ایجاد می‌کرد. به این ترتیب من سه‌تار از تکنیک‌های صبا را که به هیچ طریق دیگری پیدا نکرده بودم از او آموختم. من برای موسیقی از اینجور مشقت‌ها کم نکشیده بودم. حیفم می‌آمد ولش کنم. اما خب چاره‌ای هم نبود. وقتی می‌دیدم نویسندگان فرانسوی‌ای که با آنها آشنا شده بودم چقدر کار می‌کنند (بعضی‌هایشان ۱۸ ساعت در روز) مجبور شدم خودم را ملزم کنم که فقط به یک کار بپردازم: انبیاات. اما خب گاهی آدم فیلش یاد هندوستان می‌کند. موسیقی، هندوستان من است. سیگاری‌هایی هم که سال‌هاست ترک کرده‌اند خیلی‌هایشان باز دوباره برمی‌گردند به سیگار. حالا شما بزرگواری کنید و ببخشید. چون در این ۲۰ سال فقط سه بار برگشته‌ام دوباره به موسیقی. اما در عوض، هر بار سریع عقب کشیده‌ام و مشغول شده‌ام به همان کار ادبی‌ام.

شما در ایران با خواننده‌هایی چون آقای شجریان و شهرام ناظری کار کردید. اما نزدیک به دو دهه از فضای موسیقی فاصله گرفتید، این کمرنگ شدن در عالم موسیقی دلیل خاصی داشت؟

جواب این سئوال را فکر می‌کنم در پاسخ سوال قبلی تا حدی داده باشم. برای آنکه کامل کنم حرفم را باید بگویم که ما در ایران، همه کم‌وبیش «عشقی» کار می‌کنیم. هر وقت حالش بود کار می‌کنیم هر وقت هم نبود نمی‌کنیم. به دور و بر خودمان هم که نگاه می‌کنیم چون می‌بینیم تقریبا همه همین‌طورند به نظرمان می‌آید که این وضع طبیعی است. اینجا، در فرانسه، وقتی آدم به اطرافش نگاه می‌کند خب حس می‌کند این شیوه کار کردن طبیعی نیست. من در ایران روزی ۱۱ ساعت ساز می‌زدم. خب این حجم کار برای یک موزیسین خیلی خوب بود. اما در عوض هر دو سالی یک نمایشنامه می‌نوشتم و این اصلا جدی نبود. به پاریس که آمدم خودم را موظف کردم شبی ۸ ساعت بنویسم. یعنی ۸ ساعت می‌نشستم پشت میز؛ حالا چقدرش به خود نوشتن می‌گذشت و چقدرش به اصلاح نوشته‌های

شب قبل، این دیگر بستگی داشت که در کجای کار باشم. خب با این ریتم دیگر فرصتی نمی‌ماند برای ساز زدن. این هم دلیل دیگری بود اضافه بر دلایل قبلی که از کار موسیقی کناره کنم. علاوه بر اینکه برای موسیقی باید دائم سفر می‌رفتم. اما برای نوشتن رمان باید خودم را حبس می‌کردم در خانه و می‌نشستم پشت میز. بگذارید به شما بگویم. آن ۱۱-۱۰ سالی را که من صرف نوشتن آن سه رمان کردم در واقع زندگی نکردم. بلکه در زندانی انفرادی به‌سر بردم که نگهبانش هم شخص شخص خودم بود. بالاخره در یکجایی باید بر این تناقض فائق می‌آمدم. نمی‌شد هم آدم دائم در سفر باشد هم در حبس انفرادی. یک حکم زندان ابد برای خودم بریدم تا هوس موسیقی از سرم بیفتد. افتاد. اما خب... اجازه بدهید یک سیگاری روشن کنیم بعد از سال‌ها!

شما با آلبوم‌های جدیدتان موسیقی سنتی برون‌مرزی را شکل تازه‌ای بخشیدید، گونه‌ای از موسیقی عارفانه که سعی می‌کند از راه‌های ساده‌تر و صمیمانه‌تری با مخاطبش ارتباط برقرار کند، این ایده از کجا می‌آید، یعنی فکر کردید مخاطب‌تان تغییر کرده است و موسیقی سنتی برون‌مرزی این‌گونه با مخاطبش آسان‌تر ارتباط برقرار می‌کند؟

«عارفانه؟» این تهمت‌ها می‌آید به همچو منی؟ البته بعضی از نزدیکانم می‌گویند چنین سلوکی دارم. نمی‌دانم. تصور من این است که هر آدمی در درونش جانوری دارد درنده‌خو. من هم دارم. اما خب، تلاش مستمری هست که مدام غل و زنجیر بزمن به این هیولای درنده. همیشه هم توفیق یار آدم نیست. شاید آن عده از دوستان که گمان می‌کنند من سلوک عارفانه‌ای دارم آن تلاش‌ها را می‌بینند. اما خودم می‌دانم، که گاهی چطور اسباب آزرده‌گی خاطر دوستان را فراهم می‌کنم با تندخویی و خشونت‌های کلامی ناخواسته‌ای که گاهی مهارش بیرون می‌رود از دست. آخر، هم بی‌حوصله شده‌ام، هم دیگر برآیم آسان نیست تحمل حماقت و زدالتی که طبیعی بعضی از آدم‌هاست. برای همین خوشحالم از انزوای خودخواسته‌ام در این سال‌های اخیر. اینطوری می‌توانم مطمئن باشم که آسیب نمی‌رسد به کسی.

پرهیز از قیل و قال کوبه‌ای‌ها چشمگیرترین نکته در کارهای جدید گروه «مشستاق» است. برای این پرهیز و کار کردن با سازهایی با نواز آرامش‌بخش‌تر هدف خاصی داشتید؟ این در حالی است که در چند سال اخیر هر بار سخن از موسیقی عارفانه به میان می‌آید سازهای کوبه‌ای بی‌امی می‌کوبند. اما صدای قالب در کارهای گروه مشتاق همان چهار سه‌تار و یک نی است و بس.

اگر امکانش پیش می‌آمد بدم نمی‌آمد از ضرب و دف هم استفاده کنم. اما کار می‌برد تا به ضرب‌زن امروز بفهمانی که یک ضربه فقط بزمن اما این را وقتی بزمن و طوری بزمن که شنونده‌ات تا ابد آن ضربه را فراموش نکند. امروز بدفهمی عجیبی وجود دارد از کار درخشانی که حسین تهرانی در ضرب آغاز کرد. ما احتیاج به یک بازبینی عمیق در میراث او داریم. وقتی «گل صدبرگ» را کار می‌کردیم، من که از عالم تئاتر می‌آمدم و می‌فهمیدم ساختن فضا یعنی چه گفتم چرا باید دف از همان اول وارد شود؟ بگذاریم یک وقتی وارد شود که کمبودش را همه احساس کرده باشند. گفتم انرژی را باید به شکل صعودی وارد قطعه کرد. اگر همه حرف را همان اول بزمنم دیگر بقیه‌اش می‌شود وراجی. به همین ترتیب هم عمل کردیم. چند سال بعد دیدم مشکاتیان (گمان می‌کنم در نوار «نوا»یی بود که با آقای شجریان اجرا کرد) به این نکته عمل کرده است و از آنجا که آدم تیزهوشی بود بعدها تا ته خط رفت. اخیرا در یک ویدئو روی یوتیوب دیدم یک کسی از او پرسید چرا در آن قطعه (اسم قطعه یاد نیست الان) تمبک نیست؟ مشکاتیان گفت: «آن قطعه به اصطلاح تمبکی نیست. اگر هم قرار است تمبکی زده شود باید طراحی بشود برای این کار». خب این یعنی نهایت شعور. بی‌خود هم نیست که در قطعه «چکاد» به بهترین وجهی از تمبک و دف استفاده کرده است. ما در تئاتر و سینما یک اصطلاحی داریم به نام «افه». آسان است که با «افه» صحنه‌ای را تأثیرگذار بکنی. اما این تأثیرگذاری سطحی است؛ و دروغین. می‌بینیم هم که در کارهای بازاری زیاد استفاده می‌شود از «افه». شما یک گانگ بگذار کنار صحنه‌ات و برای هر حرکت غافلگیرانه یک ضربه بزمن به گانگ. تمام موهای تن تماشاگر سیخ می‌شود. اما در یک کار درست و حسابی چنین تأثیری را باید بازی هنرپیشه ایجاد کند و میزانشن کارگردان، نه ضربه گانگ. امروزه استفاده از ضرب و دف شده است استفاده مدام از همان «افه»هایی که گفتم. وقتی مدام صدا باشد تن‌ها چیزی که شنیده نمی‌شود همان صداست.

گزینش و انتخاب شعرهای گروه «مشستاق» بر چه اساسی است؟

شعرهای تصنیف‌ها را خودم انتخاب می‌کنم. اما معمولا شعرهای آوازاها را خود خواننده انتخاب می‌کند. چون آن هم یکجور آهنگسازی است که خواننده باید قبلا برایش وقت گذاشته باشد و خلاقیتش را به کار انداخته باشد. حالا اگر سروکارم با خواننده‌ای باشد که پر تجربه باشد و دستش هم باز باشد ممکن است از میان شعرها و آوازهایی که پیشنهاد می‌کند آدم دست به انتخاب بزند؛ که در این صورت یک‌جور مشورت و مبادله فکری هست. معمولا هم به حرف من توجه

گپ هنری

من سه استاد برجسته داشته‌ام. هر کس در هر کجای ایران که می‌توانسته چیزی به من بیاموزد رفته‌ام پیدا کرده‌ام و از او آموخته‌ام؛ برای این کار تا سیستان و بلوچستان هم رفته‌ام. نوارهای قدیمی را ساعت‌ها، روزها و گاه هفته‌ها عقب جلو کرده‌ام تا بفهمم مثلا استاد صبا اینجا را چه کار می‌کند که این حالت عجیب و دلنشین ایجاد می‌شود. وقتی شنیدم که در لندن یک دکتر تفضلی هست که جزو بهترین شاگردان صبا بوده، رفتم و از او خواهش کردم که به من بگوید صبا در اینجاها چه می‌کرده





من در زمینه هنر اهداف والایی ندارم. بزرگترین آرزویم همیشه این بوده که بتوانم از راه کارم زندگی بکنم؛ مثل یک نجار. اوایل میسر بود (از سال ۵۰ تا ۶۵). بعد مشکلات مجوز و ممیزی نگذاشت. حالا هم که وارد عصر اینترنت شده‌ایم اساسا مالکیت هنری دارد از بین می‌رود. مگر آنکه آدم راه بیفتد و دائم کنسرت بدهد که این هم با کار ادبی من سازگار نیست. من هم که می‌بینم اوضاع اینطوری است اساسا بی‌خیال شده‌ام

گپ هنری

حالت‌های موسیقی هندی را روی سازت پیاده کن، باز هم با همان حالت تحقیر نگاهت می‌کند. چون او دم به ساعت به کنسرت نوازندگان بزرگ هند هم می‌رود. می‌بیند که آنها چه می‌کنند با سازشان. چیزی که او نیاز دارد این است که ما با زبان خودمان با او صحبت کنیم. البته معنای این حرف این نیست که ما نامی توانیم چیزی از موسیقی ملت‌های دیگر بیاموزیم. اما شخصا به تجربه دریافت‌ام که هر چیز بیگانه‌ای می‌تواند به موسیقی ما داخل شود به شرط آنکه مجوز ورودش را پیدا کنیم. من ریتم‌های آفریقایی را هم در کارم استفاده کرده‌ام. اما نه هر ریتمی. آن ریتمی را در کارم وارد کرده‌ام که مشابه‌اش را در موسیقی بوشهر دیده‌ام یا موسیقی بلوچستان. این یک راه است. حتما هزار راه دیگر هم وجود دارد. اما این راه‌ها را وقتی می‌توانیم پیدا کنیم که فرهنگ خودمان را عمیقاً بشناسیم. چیز دیگری که این روزها در کار جوان‌ها مشهود است توجه آنها به ریتم‌های تازه است. این خیلی خوب است. اما ریتم‌های تازه اگر همراه نباشند با خلق ملودی‌های جذاب راه به جایی نمی‌برند. درست است که ریتم ریاضیات است. ولی اگر به طور مکانیکی با آن برخورد کنیم خف آفرینشی هم صورت نمی‌گیرد. در همان چارچوب‌های شناخته شده کم نیستند کسانی که اصول آهنگسازی را می‌دانند و با دانش‌شان آهنگ می‌سازند نه با قریحه‌شان. در هر دو مورد نتیجه چیزی نیست که شنونده حرفه‌ای را راضی بکند. آهنگسازی یک قریحه است. اگر کسی نداشته باشد هیچ دانشی نمی‌تواند جای آن را پر کند.

و سوال آخر اینکه به نظر می‌رسد با توجه به شرایط پیش آمده در زمینه ممیزی شما به چاپ و انتشار داستان‌هایتان میلی ندارید، آیا در زمینه موسیقی هم همین ایده را دارید، یعنی برنامه‌ای برای انتشار رسمی آلبوم‌های موسیقی گروه مشتاق در تهران ندارید؟

می‌دانید، من در زمینه هنر اهداف والایی ندارم. بزرگترین آرزویم همیشه این بوده که بتوانم از راه کارم زندگی بکنم؛ مثل یک نجار. اوایل میسر بود (از سال ۵۰ تا ۶۵). بعد مشکلات مجوز و ممیزی نگذاشت. حالا هم که وارد عصر اینترنت شده‌ایم اساسا مالکیت هنری دارد از بین می‌رود. سی‌دی اخیر ما را یک شرکت معتبر اروپایی منتشر کرده. اما آنقدر سایت‌های مختلف آن را به‌طور غیرقانونی منتشر کردند که آخر سر چیزی دست ما را نخواهد گرفت. مگر آنکه آدم راه بیفتد و دائم کنسرت بدهد که این هم با کار ادبی من سازگار نیست. من هم که می‌بینم اوضاع اینطوری است اساسا بی‌خیال شده‌ام. یعنی خیلی دیگر در بند تولید نیستیم. اگر هم چیزی تولید کنیم مجانا می‌گذارمش روی سایت خودم. اینطوری نه درگیر مجوز و ممیزی می‌کنم خود را و نه امید باطل می‌بندم به حاصل کار ■

بعدی می‌چسبید. خب اینجور تقسیمات وزنی وقتی شعر را به حالت عادی می‌خوانیم اصلا نه دیده می‌شوند و نه مشکلی ایجاد می‌کنند. اما به وقت تصنیف‌سازی ممکن است کار دست آهنگساز بدهند. خب وقتی در تطبیق شعر کلاسیک با موسیقی سنتی اینهمه فوت و فن هست و اینهمه راز و رمز، کار که به شعر مدرن می‌رسد دشواری هزارچندان می‌شود. چون در شعر مدرن آن حالت قرینه ساز بحور عروضی به کل غایب است (در این حرف ممکن است تناقضی به نظر برسد. یعنی وقتی کار با بحور عروضی دشواری آفرین است قاعدتا باید به این نتیجه برسیم که پس شعر مدرن باید بیشتر دست آهنگساز را باز بگذارد. اما واقعیت این است که بحور عروضی دشواری آفرین هستند برای آهنگساز مبتدی، اما از این آستانه که گذشتیم این بحور «قرینه‌ساز» هستند و این قرینه‌سازی خیلی مهم است چون یکی از ویژگی‌های اساسی موسیقی ایرانی است). حالا بگذریم که اصلا «عالم مقال» شعر مدرن به کلی متفاوت است از «عالم مقال» موسیقی ایرانی. و من این چیزها را چون در جاهای دیگری به تفصیل گفته‌ام اینجا تکرارشان برهیز می‌کنم.

نشاندن ریتمی ظاهرا نامتعارف بر شعری آشنا، شما و گروه مشتاق را به بیانی تازه رسانده است، و بعد اجرای آنها در دستگاه سرخوش راست پنج‌گاه حال و هوای متفاوتی به کارهای شما بخشیده است، سراغ این شیوه رفتن از کجا می‌آید؟

راستش نمی‌دانم. خب من آدم نوجویی هستم. این راه، هم در کارهای تئاتری‌ام نشان داده‌ام هم در کارهای ادبی‌ام. پس در کار موسیقی نمی‌توانم مخالف نوجویی باشم و اگر گاهی مخالفت می‌کنم با بعضی کارهای امروزی برای این است که من نگاه به ریشه‌ها می‌کنم. بدون داشتن شناخت عمیقی از فرهنگ ایران نمی‌توان کاری کرد کارستان. مردم اغلب از کار «تازه» استقبال می‌کنند؛ بس کارهای تکراری تحویل‌شان داده شده. اما هر کار تازه‌ای لزوماً کار خوب و ماندگاری نیست. در مواجهه با یک کار «تازه» بهترین راه این است که از بیرون به آن نگاه کنیم؛ از چشمان یک غریبه. اینجا، در غرب من این شانس را دارم که به آسانی از چشم «بیگانه» به کار خودم نگاه بکنم. وقتی برای یک فرنگی عامی «بندباز» علینقی وزیری را می‌زنی گل از گلش وامی‌شود. چون، در حالت عادی، زبان موسیقی ما برای او قابل فهم نیست؛ زبان یاجوج و ماجوج است. اما بندباز را که می‌زنی احساس می‌کند به زبان خودش داری با او حرف می‌زنی. حالا همین بندباز را برای یک فرنگی که شنونده جدی موسیقی است بزنی، چنان با تحقیر نگاهت می‌کند که بیبا و ببین. چون می‌بیند که تو داری ادای موسیقی آنها را در می‌آوری آن هم به شکلی خام و ابتدایی. یا بیبا و

