

زیبائی‌شناسی موسیقی فیلم : ویژگی‌ها و معیارها

احمد ضابطی جهرمی

عضو هیئت علمی دانشکده صدا و سیما

Ahmad_z_Jahromi@Yahoo.com

چکیده

این مقاله در ابتدا به معرفی عواملی که در شکل‌گیری موسیقی فیلم و رشد زیبایی‌شناسی آن مؤثر بوده‌اند می‌پردازد. آنگاه از عناصری که سینما و موسیقی را به هم نزدیک می‌کند نام می‌برد. به دنبال آن معلوم می‌کند که چه عواملی در آهنگسازی فیلم، استخوان‌بندی موسیقی را می‌سازند. مقاله ضمن طرح دیدگاه‌های چند تن از موسیقیدانان و نظریه پردازان موسیقی فیلم، ویژگی کار آهنگساز فیلم را بر می‌شمارد و در انتها معیارها و ملاک‌های ارزشیابی موسیقی فیلم را از جنبه زیبایی‌شناسی معرفی می‌کند.

واژه های کلیدی

موسیقی، سینما، آهنگسازی (فیلم)، زیبایی‌شناسی (موسیقی)

از سوی دیگر، موسیقی فیلم برای توسعه ظرفیت هنری و زیبایی‌شناسی خود، در آغاز متکی به عوامل زیر بود :

- سنت‌ها و تجربه‌های تاریخی غنی در همکاری با دیگر هنرها، بویژه هنرهای صحنه‌ای و نمایشی چون اپرا و تئاتر.

- پیوند دیرین با کلام (تصنیف‌ها، سرودها و روایات شعری شفاهی و آوازهای تعزلی و حماسی).

- تجربه ناشی از اجرای زنده و همزمان موسیقی هنگام نمایش فیلم صامت روی پرده.

- ظرفیت ذاتی خود موسیقی در بیان، بویژه تجربه‌هایی که این هنر در دوره پیدایش موسیقی توصیفی و موسیقی برنامه‌ای (Programmatic music) از دوره آهنگسازان رومانتیسم و نئورومانتیسم اندوخته بود.

در ده سال اولیه دوره سینمای ناطق، تعداد بیشتری از آهنگسازان نامدار قرن بیستم، به کسب تجربه و ذوق آزمائی در تصنیف موسیقی فیلم روی آوردند و به همکاری با سینما راغب شدند^۲ (این همکاری در دهه دوم آغاز ناطق اوج بیشتری گرفت).

دو عامل عمده زیر در جلب نظر این آهنگسازان بیشتر مؤثر بود :

۱. سینمای ناطق می‌توانست تصویر و ترکیبی از انواع صداها را با کمترین خطای زمانی قابل تصور، بطور «همزمان» و به عبارتی، با بیشترین انطباق و هماهنگی قابل انتظار، به نمایش درآورد.

۲. کنجکاو و تجربه اندوزی در این زمینه : موسیقی چگونه می‌تواند در ایجاد ارتباطی ارگانیک با یک هنر سمعی-بصری، یا یک هنر ترکیبی جدید، مشارکت جوید، به توسعه مرزهای

بالندگی و رشد واقعی موسیقی فیلم زمانی آغاز شد که نخستین تحول عمیق در فناوری سینما روی داد : اختراع صدا برای فیلم در اواخر دهه ۱۹۲۰. گرچه پیش از آن تصنیف موسیقی اختصاصی برای برخی از فیلم‌های برجسته و خاص در دوره صامت معمول بود^۱، اما برای بیشتر فیلم‌ها از اجرای زنده یک نوازنده پیانو، یا استفاده از قطعاتی محدود و تکراری، در سراسر فیلم، در زیر پرده نمایش استفاده می‌شد که حقیقتاً نمی‌توان عنوان شایسته موسیقی فیلم را به آن‌ها نسبت داد. در آغاز دوره سینمای ناطق، سه عامل مربوط به فناوری صدا، در شکل‌گیری و رشد واقعی هنر موسیقی فیلم تعیین‌کننده بودند :

۱. امکان ضبط صدا در حاشیه تصویر (نوار) فیلم به شیوه نوری یا فتوگرافیک امکان.

۲. ضبط مجدد صدا به طور «همزمان» (سنکرون با تصویر) به شیوه بالا.

۳. امکان «تدوین» و تلفیق موسیقی با دیگر صداها (گفتگوی بازیگران و جلوه‌های صوتی).

در بین این سه عامل، ویژگی‌هایی چون «ضبط مجدد» (که امکان تصحیح و تکثیر صدا را فراهم می‌آورد) «همزمانی» (که انطباق و یا هماهنگی مکانیکی دقیق موسیقی و دیگر صداها را با تصویر فیلم امکان‌پذیر می‌کند و بالاخره «تدوین» یا «مونتاز» (که امکان برش صدا و به طور کلی امکان تفکیک دیگر صداها را از موسیقی و سکوت، با ترتیب و اندازه دلخواه و با شدت‌های متفاوت در باندسازی صوتی و میکس را فراهم می‌آورد) اهمیت ویژه‌ای داشتند_البته باید توجه داشت که امکان ساختن باندهای تفکیکی یا جداگانه صدا به روش فتوگرافیک برای فیلم و تدوین مستقل آنها، از همان آغاز میسر نبود و این امکان فنی، دست کم هفت سال بعد فراهم آمد.

اعداد ریاضی نشان دهند. مثلاً هم طول باشند، به طور منظم و یا با رعایت یک قدر مطلق عددی، کوتاه و کوتاه تر و یا بلند و بلندتر شوند_ در حالی که طول نماها در تدوین، همیشه بیانگر چنین رابطه منظمی نیستند.

دیدگاه ارنست لینگرن، پژوهشگر و نظریه پرداز انگلیسی سینما، در مورد رابطه سینما و موسیقی، حرکت، ریتم و صدا شایان توجه است: «موسیقی و سینما هر یک ذاتاً به عامل حرکت وابسته اند. از دیدگاه زیبایی شناسی حرکت، حرکت [ریتم] اصوات، حرکت تصاویر را تقویت و تشدید می کند.

شنیدن موسیقی همراه با تماشای تصویر متحرک، سبب خلق تجربه حسی جدیدی می شود. هنگامی که با بیش از یک حس پدیده ها را درک می کنیم، به توازن حسی، عاطفی و اطلاعات جدیدی دست می یابیم.»^۴

لیکن در حیطه زیبایی شناسی فیزیکی (مادی)، بویژه در امر بازنمایی واقعیت، سینما و موسیقی دورترین هنرها از یکدیگرند_ سینما که غالباً از تصویر متحرک استفاده می کند، ظاهراً خیلی به واقعیت نزدیک است، چون می تواند عیناً نشان دهد. اما از این دیدگاه، موسیقی فعالیت ذهنی و انتزاع محض است، موسیقی نه فقط نشان نمی دهد بلکه مثل ریاضیات نظری، بازی سنجیده و جالبی با اعداد و روابط اصوات است.^۵ (از زمان فیثاغورث، بشر عملاً به رابطه موسیقی و ریاضیات پی برده بود. فیثاغورث و پیروانش تصور می کردند که نظم جهان بر پایه نوعی موسیقی استوار است و برآمده از طراحی رابطه اعداد، آن ها این نظم را «موسیقی کائنات» یا «نواى افلاک» می خواندند). در عین حال و به قول المر برنشتاین:^۶ «موسیقی یک ارتباط غیر تجسمی و غیر عقلانی بین ارتعاش صدا

زیبائی شناسی و نیروی بیانی این هنر، و حتی خودش، یاری رساند؟

در بعد زیبایی شناسی، عامل دوم برای آهنگسازان فیلم اهمیت ویژه ای داشت. این ویژگی در مقوله حرکت و ریتم_ یعنی دو جوهر اساسی سینما و موسیقی_ نهفته بود. چون حرکت و ریتم عناصری هستند که سینما و موسیقی را به عنوان دو شکل برآمده از عملکرد دو حس متفاوت (بینائی و شنوائی) خیلی به هم نزدیک می کند.^۳

البته مقایسه ساختاری بین ریتم موسیقی و ریتم فیلم (بویژه فیلم تدوین دار)، همیشه به طور دقیق عملی و انطباق پذیر نیست. زیرا، برخلاف آنچه که در موسیقی امکان دارد، در فیلم نمی توان اولاً ریتم را در همه حال به حرکات محسوس و عینی نسبت داد (چون سینما از ریتم های ساکن و بی تغییر، مثل نقاشی و عکاسی، در نماهای بی حرکت استفاده می کند)، ثانیاً در فیلم (از جمله فیلم های تدوین دار) نمی توان ریتم را همواره به صورت توالی زنجیرواری از طول های زمانی محض تجربه کرد (موسیقی چون ماده خامش فقط صداست و تنها با اندام شنوائی سر و کار دارد، متغیرهای ریتمیک آن هم فقط جنبه صوتی یا شنیداری دارند. اما در مورد فیلم، بویژه ریتم فیلم صدا دار، وضع خیلی پیچیده تر است). چون، ریتم فیلم در واقع یک ریتم ترکیبی و حاصل جمع تمام متغیرهای است که از همراهی انواع صداها و ریتم هایشان و آمیزه ای از انواع ریتم های مربوط به «تصویر» (ساکن و متحرک) و ریتم های مربوط به «تدوین» ناشی می شود_ در مورد فیلم صدا دار رنگی باید گفت که متغیرهای ریتمیک خیلی گسترده تر و متنوع تری نسبت به فیلم صامت سیاه و سفید دارد. به علاوه، جنبه های ریتمیک تدوین وقتی ملموس می شوند که اندازه طولی نماهای فیلم، رابطه معناداری را بر حسب

۱. مشخص کردن بخش‌هایی از فیلم که نیاز به همراهی موسیقی دارند.

۲. زمان‌بندی عمومی آن بخش‌ها (صحنه‌ها و یا سکانس‌ها).

۳. تعیین نقاط تغییر و یا عطف در حرکات (در نماها و صداها) که در موسیقی باید بازتاب یابند (این جنبه به امر سازمان‌دهی ریتم و ضرباهنگ موسیقی به منظور انطباق با فیلم مربوط می‌شود).

۴. بیان حالت (Mood) و احساس ناشی از موقعیت‌ها، شخصیت‌ها و کیفیت فضاها_فضاهای بصری، حالت عاطفی و کنش‌ها (جنبه اخیر را بیشتر، داستان، درام فیلم و سرعت بازی بازیگران و یا ضرب‌آهنگ رویدادها اقتضا می‌کند).

۵. تعیین نوع رابطه موسیقی با دیگر صداها (انواع جلوه‌های صوتی، گفتگوها و یا گفتار اشخاص).

۶. توجه به این نکته که فیلم در چه ژانری است و چه ویژگی‌های سبکی دارد.

۷. آگاهی از این که فیلم به طور کلی چه هدفی را دنبال می‌کند، در صدد القاء چه اندیشه‌ای است و نهایتاً چه تأثیری می‌خواهد بر مخاطب بگذارد (موسیقی چگونه می‌تواند این تأثیر را تشدید کند).

در واقع، اینها نیمی از یک کار تخصصی‌اند که آهنگساز فیلم معمولاً در تبادل نظر و همفکری با کارگردان و تدوین‌گر انجام می‌دهد. نیم دیگر، که تخصصی‌تر و نسبتاً مستقل‌تر است، بیشتر به دانش موسیقی و تجارب حرفه‌ای او، بویژه در کار آهنگسازی فیلم، مربوط می‌شود: تعیین نوع ساز یا سازها، شیوه سازبندی و رنگ‌آمیزی قطعه، تعیین فرم و بافت قطعه متناسب با مکان و زمان موضوع فیلم (فضای جغرافیائی و دوره تاریخی موضوع آن)، صداسازی‌های خاص برای فیلم از طریق موسیقی

و روح است... در بین تمامی هنرها، موسیقی مستقیم‌ترین کشش به سمت هیجان‌ات دارد»^۷.

به طور کلی، حرکت و ریتم، واژه‌هایی برای توصیف یا بیان جوهر مشترک در سه هنر هستند: رقص، موسیقی و سینما. هر یک از این دو واژه جلوه‌های متفاوتی از یک نیروی محرکه واحد به شمار می‌آیند. همانطور که رقص بدون حرکت وجود ندارد، موسیقی و سینما نیز بدون آن و هر سه بدون ریتم، معنائی ندارند_عنصر اساسی و بنیادی ریتم، به هر سه هنر، سازمان، نظم، شکل، زمان و به طور کلی هستی می‌دهد.

موسیقی فیلم در مرحله نخست، بیانگر ریتم بصری فیلم است (و البته، بیشتر، ریتم تدوینی). به عبارت دیگر، آنچه که استخوان‌بندی موسیقی فیلم را می‌سازد، ریتم ناشی از حرکات و تغییرات درونی تصاویر (نماها)، بویژه حرکات بیرونی (تدوینی) فیلم است_برای سنجش درستی این نظر، می‌توان فرآیند معکوس در ایجاد رابطه بین موسیقی و تصاویر فیلم را، که بعداً بیشتر بررسی خواهیم کرد، به بحث گذاشت و یا به بررسی و تحلیل نمونه‌های موفق و موجود در تاریخ سینما پرداخت.^۸ بیشتر، همین عامل ریتم فیلم است که ابتدا ساختار موسیقی آن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در مراحل بعد، مقوله‌هایی چون: فضا سازی، بیان احساس، تشدید و تأکید، تکرار، کشش در درون نماها، ایجاد پیوستگی یا تداوم بین نماها ملاک عمل و تصمیم‌گیری آهنگساز فیلم است.

در عمومی‌ترین حالت، وقتی آهنگساز برای تصنیف موسیقی با فیلم تدوین شده‌ای_که همه صداها را به جز موسیقی دارد_مواجه می‌شود، این موارد یا این جنبه‌های کلی زیر را، پیش از اقدام به نوشتن موسیقی آن فیلم، در نظر می‌گیرد:

قراردادی خوانده‌اند و یا نهایتاً نخواسته‌اند هنر موسیقی را در خدمت تجارت فیلم و سرگرمی درآورند.^{۱۰} ایگور استراوینسکی، از پیشروان و پایه‌گذاران موسیقی مدرن، در زمره این شخصیت‌هاست. او گفته :

«موسیقی هیچگاه نباید قصد تشریح و توصیف داشته باشد. در غیر این صورت، راه خطائی را در پیش می‌گیرد. وظیفه موسیقی توصیف نیست پس موسیقی فیلم که وصف کننده و مددکار تصویر است، نمی‌تواند از این جنبه جدا باشد».^{۱۱}

استراوینسکی با بیان این عقیده، نظر موسسات را منعکس کرده که گفته : «علت وجودی موسیقی آن است که به تنهائی شنونده را تحت تأثیر قرار دهد».^{۱۲} استراوینسکی افزوده :

«موسیقی، هنری پر ارج‌تر از آن است که به خدمت هنرهای دیگر درآید. موسیقی فیلم همان نقش ارکستر رستوران را به عهده دارد که از طریق اجرای یک قطعه، زمینه صوتی گوش‌نواز و ملایمی را برای گفتگو و سرگرمی مشتریان فراهم می‌آورد. من منکر موسیقی به عنوان عامل تکمیل کننده تصاویر فیلم نیستم. موسیقی می‌تواند جنبه‌های مختلف داستان فیلم را به هم پیوند بزند و کمبودهای تصویر را جبران کند، به همان ترتیبی که من نمی‌توانم از کاغذ دیواری رنگارنگی که برهنگی دیوارهای اتاقم را می‌پوشاند چشم پوشی کنم، فیلم نیز نمی‌تواند استفاده از موسیقی را نادیده بگیرد. از من نخواهید که این کاغذ دیواری‌ها را با اصول زیبایی و هنرشناسی تشریح کنم».^{۱۳} (البته این عقیده استراوینسکی که مبتنی بر محکوم بودن فیلم و نیاز قطعی آن به موسیقی است، کاملاً محل تردید است).

اما ردولف آرنه‌ایم، نظریه‌پرداز سینما، پیش از استراوینسکی، از دیدگاه دیگری با همکاری

و ملاحظات دیگری که به اقتضای هر فیلم می‌تواند به طور خاص در مورد موسیقی آن فیلم صدق کند و جنبه‌های ابداعی و یا ابتکاری به کار آهنگساز بدهد.^۹

از بین سه عامل اصلی موسیقی : ریتم، تمپو و دینامیک (ضعف و شدت اصوات) دو عامل نخست را آهنگساز از حرکت تصویر و تدوین فیلم تأثیر می‌گیرد. این دو عامل، در واقع چهار چوب اولیه‌ای را برای او تعیین می‌کنند. تناسب یا عدم تناسب یک قطعه موسیقی با یک فصل (سکانس) از فیلم را اغلب از روی هماهنگی و تجانس با دو عامل نخست می‌توان تشخیص داد، مثلاً صحنه‌ها و یا فصل‌های پر تحرک با موسیقی پرتحرک و صحنه‌های کم تحرک با موسیقی آرام یا کم تحرک همراهی می‌شوند. به همین سبب، یک مجموعه از تکنیک‌های موسیقی فیلم دارای قرارداد و الگوهای قابل پیش‌بینی است. بر این اساس، در یک تناسب متعارف بین موسیقی و فیلم، جنبه‌های اصلی در کار آهنگسازی شامل : ریتم، فاصله و زمان تا حدود زیادی پس از اتمام تدوین فیلم، برای آهنگساز فیلم ملموس و مشخص می‌شود. حتی در مورد عامل دینامیک نیز، چون موسیقی معمولاً آخرین صدائی است که به تصاویر فیلم افزوده می‌شود، تقابل شدت و ضعف اصوات موسیقی در تناسب و یا رابطه با صداهای دیگر (جلوه‌های صوتی و گفتگوها) سنجیده و تعیین می‌شود (این جنبه نه فقط اصلی‌ترین مبحث مهم میکس خود موسیقی است، بلکه مهم‌ترین جنبه میکس صداهای فیلم نیز هست). احتمالاً به علت همین وابستگی‌ها و یا چهارچوب‌های از پیش تعیین شده است که برخی از آهنگسازان، احساس محدودیت کرده و به تصنیف موسیقی برای فیلم رغبت نشان نداده‌اند. برخی از موسیقیدانان نیز موسیقی فیلم را مقلد، فاقد اصالت، کلیشه‌ای و

بیان هنر جدیدی است که از لحاظ تلفیق موسیقی با هنرهای کهنی چون تئاتر، اپرا و شعر، همه تجارب تاریخی موسیقی را از آهنگساز فیلم طلب می‌کند.^{۱۵}

با در نظر گرفتن گوناگونی این عقاید و دیدگاه‌ها، اکنون می‌توان جنبه دیگری از موضوع را به بحث گذاشت و از دیدگاه متقابل، به شیوه استفاده از موسیقی در سینما نگریم: چنانچه موسیقی را پایه و اساس خلق تصویر و طراحی ساختار فیلم قرار دهیم، در این تابعیت ظاهری فیلم از موسیقی، چه وضعی پیش می‌آید؟ (باید توجه داشت که دو روش فوق، دو شکل کلی استفاده از موسیقی در فیلمسازی هستند و دو نوع تجربه کاملاً متمایز در حیطه همکاری این دو هنر به شمار می‌آیند).^{۱۶}

به جز آثاری که غالباً در حوزه سینمای تجربی و یا سینمای زیبایی‌شناسی (Cine aesthetic) قرار می‌گیرند، این نوع تجربه در گذشته، آن قدر معمول نبوده که در مقایسه با روش متعارف و شناخته شده تصنیف موسیقی فیلم، در مورد معیارها و مبانی زیبایی‌شناسی آن، نظریه‌پردازی شود.

سرگئی ایزنشتاین نکته ظریفی را در این مورد خاطر نشان کرده است، او در مقاله «تجربه در شکل و محتوا» نوشته:

«حقیقتاً نمی‌توان تصاویر ذهنی ناشی از شنیدن موسیقی را با تصاویر عینی فیلم دقیقاً مقایسه کرد. تصاویر موسیقی آنقدر شخصی و ذهنی است که نمی‌شود قواعد دقیق و یا روش‌مندی را برای آن وضع نمود».^{۱۷}

با این حال، وقتی که موسیقی مبنای تصویرسازی (فیلمبرداری) و تدوین قرار می‌گیرد، در ابتدا این ریتم و ضرب‌آهنگ موسیقی است که پایه انطباق و هماهنگی حرکات درونی و برونی نماها (و به طور

موسیقی با سینما به مخالفت برخاسته است. آرناهیم که مدافع ارزش‌های بیانی و اصالت زیبایی‌شناسی فیلم صامت بود، در راستای تقبیح سینمای ناطق و ضمن نکوهش آن به عنوان یک هنر «دورگه» یا ناخالص، نوشته:

«دو عنصری که سینما نمی‌تواند رقابت بین آن‌ها را به همکاری خلاقه تبدیل کند، تصویر و صدا است. ابداع فنی صدا برای فیلم، این هنر را به تقلید از موسیقی واداشته و از آن وسیله‌ای برای نمایش مستقیم صحنه‌های اجرای موسیقی، کنسرت و آواز ساخته است [این انتقاد آرناهیم در مورد حجم قابل توجهی از فیلم‌های اولیه دوره ناطق، در آن زمان، کاملاً بی‌جا بود] ... حس شنوایی در انتقال مفاهیم موسیقی و گفتار موفق است که هر دو از آفریده‌های روح انسان هستند. اما از دنیای واقعیت مادی چیزی آشکار نمی‌کنند... غنا و وحدتی که در هنر می‌تواند از همکاری چند رسانه به دست آید، با ترکیب همه نوع تجربیات حسی که از مشخصات دریافت ما از جهان واقعی است تفاوت دارد. زیرا که در هنر، تنوع رسانه‌ها جدائی میان آن‌ها را ضروری می‌سازد و این جدائی را تنها وحدتی در سطح بالاتر می‌تواند از میان بردارد».^{۱۴}

اما رالف ویلیامز، موسیقیدان و آهنگساز انگلیسی، که نخستین بار در هفتاد سالگی برای فیلم «مدار ۴۹ درجه» (۱۹۴۰) آهنگی ساخت، عقیده دیگری در این زمینه دارد:

«موسیقی فیلم در جای خود یکی از هنرهای زیباست، گرچه هنری کاربردی است اما در عرصه موسیقی، هنری تخصصی محسوب می‌شود که لازمه موفقیت در آن نه فقط شناخت موسیقی از همه جنبه‌هاست، بلکه درک هنر جدیدی است که بیان و دستور زبان خاص خودش را دارد و ما آنرا به نام هنر سینما می‌شناسیم. سینما، انضباط و شکل

به سرعت برش نماها و صداها (ریتم عمومی تدوین) وابسته است.

بی‌شک آن گروه از آهنگسازان و موسیقیدانان برجسته قرن بیستم که با سینما به همکاری پرداختند و آثار ارزشمندی نیز از خود به یادگار گذاشتند، نه فقط در توسعه و رشد زیبایی‌شناسی این هنر مؤثر بودند، بلکه با کوشش در حل مسائلی که به روابط ساختاری، دراماتیک و روایتی فیلم با موسیقی مربوط می‌شد، قابلیت‌های بیشتری در هنر موسیقی، همچنین سینما، کشف و معرفی کردند. به موازات این گروه از آهنگسازان، گرایش گروهی از فیلمسازان غیر تجاری و پیشرو که به کاوش در تجربه‌های زیبایی‌شناسی در حیطه‌های جدیدی از شکل سینما و کیفیت مشارکت این هنر با هنرهای دیگر پرداختند نیز، شایان توجه است. آن‌ها به نوبه خود با کنکاش در قابلیت‌های تصویری و ترکیبی انواع موسیقی، متقابلاً به توسعه زیبایی‌شناسی هر دو هنر یاری رساندند. این آهنگسازان موفق فیلم، به جز دانش تخصصی موسیقی، چه مهارت‌ها و توانایی‌های دیگری داشته‌اند؟

۱. شناخت هنر فیلم و تشخیص نوع قرابت آن با موسیقی (و هنرهای دیگر).

۲. درک عمیق از بیان تصویر، به طور کلی.

۳. تشخیص درست اینکه چه صحنه‌ها یا چه بخش‌هایی از فیلم به چه نوع موسیقی نیاز دارد.

۴. تشخیص انواع ریتم‌های سمعی و بصری.

۵. مهارت در خلق انواع تأثیرات عاطفی و یا احساسی از طریق موسیقی بر مخاطب.

۶. ترکیب خلاقه موسیقی با گفتارها و جلوه‌های صوتی فیلم. همچنین جایگزینی موسیقی با دیگر صداها.

کلی ساختمان کلان فیلم) قرار می‌گیرد. کوشش‌های زیبایی‌شناسی فیلمساز نیز در همان زمان، و به تناسب سرعت موسیقی، متوجه تجسم تصویر (visualization) یا بصری کردن قطعه با اتکاء به مفاهیم و ایماژهایی است که می‌پندارد موسیقی در بردارد. ویژگی‌هایی چون: برخورداری از بار توصیفی و یا روایتی در بیان، امر تعیین کننده‌ای برای ایماژسازی یا تصویرگری موسیقی است. به همین علت انواع موسیقی از این دیدگاه، دارای ظرفیت یا توان تصویری متفاوتی هستند. در مراحل بعد، یعنی در مرحله تصویربرداری و سپس تدوین، امر اساسی مهارت‌های تکنیکی، قدرت تصویر آفرینی و صحنه‌پردازی فیلمساز است که مواد مناسب را برای ایجاد رابطه ارگانیک، همخوان یا هماهنگ بین تصاویر و موسیقی در تدوین فراهم می‌آورد.^{۱۸} البته این جنبه در قالب معادل‌سازی‌های دقیق سمعی و بصری شکل می‌گیرد که باز هم به نیروی ادراک فیلمساز، قدرت تجسم تصویری قطعه موسیقی و مهارت‌های شخصی هنرمند در تسلط به تکنیک رسانه و خلاقیت در نحوه ارائه ایماژها مربوط می‌شود. (حقیقتاً این روش دارای جنبه‌های فردی، ذهنی و سلیقه‌ای و در مجموع پیچیدگی‌های بسیار بیشتری نسبت به روش متعارف قبلی است. در چنین تجربه‌های متفاوتی که امروزه به خاطر رواج ویدئو موسیقی در تلویزیون بسیار باب شده است، تصاویر فیلم، بر اساس حرکت موسیقی (ریتم و تمپو)، سازبندی، لحن عاطفی و دینامیک صداها یا سازها طراحی می‌شوند. محدوده زمانی حرکات درونی نماهای فیلم (به مثابه کرئوگرافی تصاویر یا جریان میزانشن در زمان هر نما) و تعیین سرعت اجرا و کسترش فضائی حرکات (به مثابه ارکستراسیون نماها) نه فقط به سرعت (تندی و کندی) حرکت تصویر، بلکه

کل طراحی موسیقی برای آن فیلم، باید یکدیگر را تکمیل کنند.

از آنجا که فیلم به جز موسیقی از انواع دیگر صداها نیز استفاده می‌کند، بنابراین موسیقی فیلم باید به گونه‌ای مرتبط و هماهنگ با دیگر اصوات باشد، چه بسا که کارگردان، ساختار و ترکیب اصوات طبیعی یا واقعی صحنه‌های فیلم خود را طوری طراحی کرده باشد که موجد عبارات موسیقی شوند و بتوانند مبنای عمل و راهنمای کار آهنگساز قرار گیرند.^{۲۱}

آیسرل همچنین اعتقاد داشت که، سینما چون هنری مدرن و قرن بیستمی است، بنابراین به کارگیری تکنیک‌ها یا شیوه‌های موسیقی مدرن و پیشرو (آوانگارد) امروزی، با این هنر بیشتر سازگار است. از این رو افزوده :

«سینما، هنری لحظه‌ای، پویا، پرهیجان و متشکل از سکانس‌ها یا زیرساخت‌های تصویری مختلف است. بنابراین، فرم‌های موسیقی مدرن برای استفاده در فیلم باید کوتاه، متمرکز و حساب شده باشند و این فرم‌ها نیازی هم به گسترش نداشته باشند. ساختارهای موسیقی متعارف دارای تونالیت، برای استفاده در فیلم، مناسب نیست. از سوی دیگر، تنوع و بی‌قاعدگی فیلم، احتمالاً با تکنیک موسیقی اتونالیت (غیر تونال) بیشتر سازگاری و تناسب دارد. علاوه بر این، کیفیت صوتی موسیقی مدرن، شیوه مناسب‌تری برای بازسازی معادل‌های تصویری در موسیقی است».^{۲۲}

با توجه به آنچه که در مورد دانش و ویژگی‌های حرفه آهنگسازی فیلم آمد، باید گفت که چنین هنرمندانی حقیقتاً به ندرت یافت می‌شوند.^{۲۳} فرض کنیم که از اصول اساسی هنر-ابتکار، خلاقیت و نوآوری-چشم‌پوشی کنیم، در این صورت نازل‌ترین سطح انتظار یا کمترین مرتبه قابل قبول از عملکرد

۷. مهارت در تنظیم فنی و دقیق دکوپاژ موزیکال برای سکانس یا فصل‌هایی از فیلم که با موسیقی همراه می‌شوند.

۸. ایجاز در بیان و صرفه‌جوئی در زمان موسیقی (درک این نکته که : چه تمهیدی را باید بکار بست تا بافت موسیقی، ساده و بدور از پیچیدگی باشد، بر تصویر چیره نشود و در کمترین زمان، از همان دستمایه‌های اصلی یا اولیه استفاده شود).^{۱۹}

در زمینه ساختار و نوع کاربرد موسیقی در فیلم، نظریه هانس آیسرل (آهنگساز آلمانی و نظریه‌پرداز موسیقی فیلم) با اینکه نیم قرن پیش ارائه شده، اما چون نتیجه تجارب عملی متعدد او در آهنگسازی برای فیلم‌های برجسته تجربی، مستند و داستانی است و ضمناً از تبیین علمی و نظری منسجمی نیز برخوردار است، شایان توجه است. این نظریه ضمن بر شمردن ویژگی‌های موسیقی فیلم، به مهارت‌ها و توانائی‌های آهنگساز فیلم نیز می‌پردازد:^{۲۰}

«هدف استفاده از موسیقی در سینما، افزودن بر قدرت بیانی فیلم است. بنابراین موسیقی فیلم هرگز نباید به بیان و تحلیل خود پردازد.

ماهیت فیلم، پویا، سیال، بدون قاعده و تکرار ناپذیر است. بنابراین فقط ساختارهای کوتاه و موسیقی برای فیلم مناسب است. مثلاً فرمی چون سونات که وابسته به تکرار و گسترش است، مناسب فیلم نیست. بکارگیری تکنیک واریاسیون که در آن تم‌ها می‌توانند آزادانه به کار گرفته شوند و همراه با مفاهیم احساسی گوناگون باشند، مناسب استفاده در فیلم است.

قطعات کوتاهی که آهنگساز فیلم برای سکانس‌های مختلف، به طور مجزا و یا با فاصله از هم، تصنیف می‌کند نه فقط هر یک باید تکمیل کننده آن سکانس باشند، بلکه نسبت به هم و در

ب : آهنگساز از بابت دخالت‌های تخصصی در کار موسیقی خیالش راحت است. بنابراین فیلم را محملی برای کسب تجربه‌های دلخواه شخصی خود می‌کند و نهایتاً دستمزدش را می‌گیرد و می‌رود.

ج : آهنگساز بی تعهد و یا ناشی، فرصت‌طلبی می‌کند و هرچه که می‌تواند یا می‌خواهد، به عنوان موسیقی، بر فیلم بار می‌کند.

در شرایطی که برای تعیین کیفیت و عملکرد درست موسیقی در همراهی با فیلم و یا یک برنامه دراماتیک نمایشی یا مستند تلویزیونی، معیارها یا ضوابط اجرائی و شناخته شده‌ای موجود نباشد، همواره باید انتظار دو پیامد منفی زیر را داشت :

- آهنگسازان خلاق، متفکر و باسلیقه در همکاری با سینما و تلویزیون رغبت چندانی از خود نشان ندهند.

- افراد مبتدی و ناشی در حوزه تخصصی تصنیف موسیقی فیلم دخالت کنند و میدان عمل را در اختیار گیرند.

در هر دو حالت، نتیجه این است که : هنر و مخاطب زیان می‌بیند. زیرا اولاً تجربه جدیدی در عرصه زیبایی‌شناسی موسیقی فیلم به دست نمی‌آید که مخاطب از آن بهره‌مند شود، ثانیاً سلیقه هنرشناسی و یا هنردوستی مخاطب نه فقط رشد نمی‌کند، بلکه احتمالاً قوه تمیز هنری او نیز رو به ابتدال می‌گذارد.

موسیقی و نقش آهنگساز در فیلم چیست؟ پاسخ این پرسش به قرار زیر است :

- بیان موسیقی به بیان فیلم نزدیک باشد.

- موسیقی قابلیت ترکیب‌پذیری صوری و اولیه را با تصاویر یا صحنه‌های فیلم دست کم از بعد مکانیکی با طول نماها و یا با ریتم تدوین داشته باشد.

- موسیقی به تنهایی آنقدر جلب نظر نکند یا آنقدر بر تصویر چیره نباشد که تراحم ایجاد کند و یا توجه مخاطب را از تصویر و موضوع آن منحرف نماید.

- قطعات موسیقی در مدتی طولانی و به صورت تکراری روی فیلم استفاده نشود.^{۲۴}

بیشتر آهنگسازان خلاق و توانا، از ضعف دانش موسیقی کارگردان‌ها و تهیه‌کنندگان شکایت می‌کنند و یا مدعی‌اند که : اغلب آن‌ها موسیقی فیلم را نمی‌شناسند، یا این که از موسیقی و کار آهنگساز توقع بیجائی دارند (البته در مورد آثار سینمای تجاری و تولید انبوه و بلند مدت سریال‌های تلویزیونی، این گله‌ای قدیمی است که متأسفانه حقیقت هم دارد) و یا ابراز ناخوشنودی آهنگسازان متفکر و منضبط از این مورد که : کارگردان هیچ طرح و اندیشه روشنی برای موسیقی اثرش ندارد و یا پیشنهاد، انگیزه یا ایده مشخصی به آهنگساز نمی‌دهد. با این ضعف‌هایی که برخی از کارگردان‌ها بروز می‌دهند،^{۲۵} معمولاً سه نوع برخورد می‌شود :

الف : اگر آهنگساز فردی توانا و متعهد به شأن و حرفه و هنرش باشد با اینکه دستمزد بالائی هم ممکن است به او پیشنهاد شود همکاری با فیلمساز را نمی‌پذیرد (چنین آهنگسازی کیفیت کلی و عمومی فیلم را مبنای تصمیم‌گیری خود قرار می‌دهد).

پی نوشت

مترونوم می‌توان ضرباهنگ حرکات کلی هر سکانس را (برحسب نقاط عطف حرکات درون هر نما و نقطه برش آن) تنظیم کرد. در تدوین متریک و ریتمیک (به عنوان روش‌هایی از تدوین نظم‌دار بر حسب طول و یا زمان) طول نماها حکم یک و یا چند میزان از موسیقی را دارند. به طور خلاصه، آهنگساز، فیلم تغییرات حرکتی فیلم را هم در یک نما و هم در مجموعه‌ای تدوین شده از نماها، در یک سکانس، زمان‌سنجی می‌کند (این زمان‌سنجی، تابع کشش‌ها، سکون‌ها یا وقفه‌های لحظه‌ای، طول‌های منظم یا متفاوت و بطور کلی تغییرات پارانرژی برخاسته از منابع مولد حرکت است که از تدوین، دوربین و موضوع تصویر به دست می‌آید).

4. Lindgren, Ernest. The Art of the Film, Georg Allen and Unwin Ltd. London, 1970, P.137.

۵. فیثاغورث متوجه رابطه‌ای اساسی بین هارمونی در موسیقی و ریاضیات شد: سیم یا زه در حال ارتعاشی را تصور کنید که صدای نت اصلی را به وجود می‌آورد. اگر محل گره را به وسط زه انتقال دهیم، ارتفاع صدا یک اکتاو افزایش می‌یابد، چنانچه محل گره را به یک سوم طول زه منتقل کنیم، کوئینت صوت اصلی ایجاد می‌شود، گره را به یک چهارم طول زه منتقل کنیم، تیرس ماژور صوت اصلی خواهیم داشت (فیثاغورث به مورد اخیر پی نبرده بود).

۶. بیانیت و آهنگساز معروف فیلم، سازنده موسیقی فیلم‌های: «ده فرمان» (۱۹۵۶)، «هفت دل‌اور» (۱۹۶۰)، «پرنده باز آکاتراز» (۱۹۶۲)، «کشتن مرغ مقلد» (۱۹۶۳) و «فرار بزرگ» (۱۹۶۳).

۷. برت، جرج. هنر موسیقی فیلم، ترجمه مرجان بیدرنگ، نشر بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۳، صفحه ۱۹.

۸. نمونه‌های شاخص و کلاسیک این تجربه عبارتند از: «تصاویری برای کلود دبوسی» (۱۹۵۱)، «سمفونی مکانیک» (۱۹۵۳) و «پاسیفیک ۲۳۱» (۱۹۴۱)، هر سه از ساخته‌های ژان میتری (فیلم اخیر بر اساس قطعه‌ای به همین نام اثر آرتور هونه‌گر ساخته شده)

۱. برخی از آثار برجسته و شاهکارهای صامتی که آهنگساز نامداری موسیقی آن‌ها را تصنیف کرده عبارتند از: «آنتراکت» (۱۹۲۴) اثر رنه کلر با موسیقی اریک ساتی، «قتل دوک دوگیز» (۱۹۰۷) اثر آندره کالمت با موسیقی کامیل سن سانس، «خلاف انسانیت» (۱۹۲۵) اثر مارسل لربیه و «چرخ» (۱۹۲۳) اثر ابل گانس، هر دو با موسیقی آرتور هونه‌گر، «تولد یک ملت» (۱۹۱۵) اثر دیوید گریفیث با موسیقی ژوزف کارل بریل، «رزمانو پوتمکین» (۱۹۲۵)، «اکتبر» (۱۹۲۷) اثر اینرنشتاین و «برلین: سمفونی یک شهر بزرگ» (۱۹۲۸) اثر والتر روتمن، هر سه با موسیقی آدموند مایزل.

۲. در حیطه فیلم‌های مستند و آوانگارد برجسته‌ای که در دهه ۱۹۳۰ ساخته شده‌اند، به این خلاصه لیست نگاهی می‌اندازیم: «خون شاعر» (۱۹۳۱) ساخته ژان کوکتو با موسیقی ژرژ اوریس، «نمره اخلاق صفر» (۱۹۳۲) ساخته ژان ویگو با موسیقی موریس ژوبر، «خیزش امواج» و «تماس» (۱۹۳۳) ساخته پل روتا با موسیقی کلارنس ریبولد، «زمین جدید» (۱۹۳۴) ساخته یوریس ایونس با موسیقی هانس آیسلر، «اسب ماهی» (۱۹۳۴) ساخته ژان پانیلو با موسیقی داریوس میو، «آواز سیلان» (۱۹۳۴) ساخته بازیل رایت با موسیقی والتر لیگ، «پست شبانه» (۱۹۳۶) ساخته بازیل رایت و هاری وات با موسیقی بنجامین برتین.

۳. هر دو هنر، حرکت و زمان با کمیت‌های عددی یکسانی (برحسب ثانیه) قابل اندازه‌گیری است: آهنگساز، این زمان را بر اساس سرعت اجرای قطعه (تمپو) و با استفاده از سرعت ضربه‌های مترونوم تنظیم می‌کند و زمان خطی یا کلی قطعه را به دقت اندازه می‌گیرد. تدوین‌گر فیلم نیز مشابه همین کار را با زمان هر نما و با دقت در تعداد فریم آن می‌سنجد (یک ثانیه = ۲۴ یا ۲۵ فریم). در یک تدوین منطقی و سنجیده، چون سرعت برش نماها (ضرباهنگ تدوین) متناسب با سرعت حرکات یا رویداد تنظیم می‌شود، بنابراین با

11. Baker, Fred and Firestone, Ross. Movie People Interview, Lacer Books, New York, 1973. PP.162_63.

12. Eisler, Hanns. Composing for the Films, Dennis Dobson, Ltd. London, 1964, P.47.

13. movie People Interview, P.164

۱۴. آرناهیم، ردولف. فیلم به عنوان هنر، ترجمه فریدون معزی مقدم، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۵۵، صفحه ۶۷ و ۱۶۶.

15. Manvel, R. and Huntley, J. The Technique of Film Music, Focal Press, London, 1971, P.219.

۱۶. اینجا مقوله تابع یا وابسته کردن یک هنر به هنر دیگر مفهومی ندارد. فرضاً یک فیلمساز ممکن است به ضرورتِ موضوع، از فیلم رنگی استفاده کند و فیلمساز دیگری در حیطه فیلم سیاه و سفید به خلاقیت پردازد و یا دیگری فیلم سیاه سفید و رنگی را در ترکیب معنادار و جالبی کنار هم به کار گیرد. اگر کارگردانی از رنگ استفاده کند نمی‌توان او را به عنوان «مقلد نقاش» سرزنش کرد. طبیعت هنرهای ترکیبی هرگونه حذف و یا انتخاب هوشمندانه و معناداری را مجاز می‌شمارد. برخی‌ها طبیعت ساده و مستقل هنر را می‌پسندند یا قبول دارند و برخی دیگر به هنرهای ترکیبی علاقه بیشتری نشان می‌دهند.

17. S. M. Eisenstein. Film Sense, Harvest Book, Harcourt, Brace and World, Inc. New York, 1947, PP.163_64.

دیدگاه‌های این نظریه پرداز و کارگردان نامدار در کتاب: «سینما و موسیقی بر اساس تئوری ایزنشتاین»، نوشته احمد ضابطی جهرمی، نشر احیاء، تبریز، ۱۳۵۶، مورد بحث و بررسی قرار گرفته است.

۱۸. چنانچه موسیقی آوازی (کلامی) باشد، سازنده کلیپ غالباً جهت‌گیری توصیفی را با برجسته کردن داستان و یا با دنبال کردن یک طرح روایتی و گاه بطرزی سطحی با نمایش عینی آنچه که خواننده آواز می‌خواند ارجح می‌شمارد. اغلب کلیپ‌ها یا ویدئو موسیقی‌هائی که امروزه تحت تأثیر سنت یا شیوه MTV (مکتبی در کلیپ‌سازی تلویزیونی برای معرفی آلبوم‌های موسیقی پاپ یا روز) در شبکه‌ها و مراکز

«فانتزیا» ساخته والت دیزنی، براساس قطعاتی از باخ (توکاتا و فوگ)، استراوینسکی (پرستش بهار) و پل دوگا (شاگرد جادوگر). سکانس نبرد روی یخ از فیلم «الکساندر نوسکی» (۱۹۳۸) اثر ایزنشتاین بر اساس موسیقی سرگئی پروکفیف (امروزه ویدئو کلیپ‌های تلویزیونی به همین روش و بر پایه یک قطعه موسیقی‌سازی و یا آوازی که از قبل آماده شد، تولید می‌شوند).

۹. بدیهی است که هر فیلمی به موسیقی نیاز ندارد، چون اولاً ممکن است موسیقی بطور ذاتی در دیگر صداها و یا تصاویر و تدوین آن محسوس باشد، ثانیاً از بیان تصویری غنی و صداها گویا و یا کاملی برخوردار باشد که نیاز به موسیقی را ایجاب نکند. در مقابل، ممکن است فیلمی بکلی بر اساس موسیقی ساخته شود (مثل آثار مربوط به ژانر موزیکال در تاریخ سینما) و یا تنها در چند لحظه کوتاه فقط در یک یا چند نمای گذرا موسیقی به گوش رسد. همچنین در یک فیلم بلند سینمایی مستند و یا داستانی، موسیقی بدون گفتار می‌تواند جایگزین دیگر صداها شود و یا نقش جلوه‌های صوتی را نیز بر عهده بگیرد (تجربه‌های میشل فانو، طراح صدا و موسیقی در فیلم‌های مستندی چون: «چنگ و دندان» و «در قلمرو دیگران» از اواخر دهه ۱۹۶۰، آغازگر این روش بود. همراهی موسیقی به تنهایی در فیلم‌های بلند (تجربی-مستند) ساخته گاد فریجیو: «زندگی بدون توازن» (۱۹۸۷) و «ناکوی کاتسی» (۲۰۰۲)، همچنین موسیقی فیلم بلند مستند «بارکا» (۱۹۹۳) ساخته یان فریک شایان توجه‌اند.

۱۰. در مورد مقاومت آهنگسازان بزرگ در برابر پیشنهاد تصنیف موسیقی برای فیلم، همچنین نحوه تحقیر و یا تحسین آن‌ها از موسیقی فیلم، داستان‌های جالبی در تاریخ موسیقی فیلم آمده (نگاه کنید به: بخش سوم و چهارم کتاب «موسیقی فیلم»، نوشته شاهرخ خواجه نوری و محمدحسین تمجیدی، نشر بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۵).

موسیقی و صدا به تصنیف موسیقی و یا آهنگ سازی فیلم اقدام کند.

۲۴. می‌توان با یک پژوهش علمی از طریق گروه‌بندی ساختاری و نمونه‌گیری در مقطع‌های زمانی در شبکه‌ها، به بررسی و نقد موسیقی انواع برنامه‌های تولید داخلی تلویزیون خودمان، بویژه سریال‌های داستانی (و دیگر برنامه‌هایی که موسیقی تولیدی خاص خود دارند) پرداخت و معلوم کرد که آیا کیفیت موسیقی برنامه‌هایی که به اصطلاح "موسیقی تولیدی" دارند به این معیارهای حداقل قابل قبول، پاسخ مثبت می‌دهند یا نه؟

۲۵. پیش فرض برخورداری از عنوان شایسته «کارگردان فیلم» داشتن این دو ویژگی است: شعور موسیقی و معرفت ادبی.

تلویزیونی ما تولید می‌شوند، نمونه‌هایی از تجربه‌های خام و ناشیانه در این زمینه هستند. بر بسیاری از این قبیل تولیدات، انتساب عنوان «ویدئو کلیپ» مناسب نیست - اغلب آن‌ها حقیقتاً همان میان برنامه‌های تنفسی هستند که قبلاً در جدول راهنمای پخش برنامه‌ها (کانداکتور پخش) «موسیقی_اسلاید» نامیده می‌شدند.

۱۹. با دقت در کار آهنگسازان موفق فیلم، متوجه می‌شویم که برای این مورد، آن‌ها غالباً به فرم «تم و واریاسیون» روی آورده‌اند. گرچه مدت‌هاست که این فرم در موسیقی فیلم جنبه کلیشه‌ای یافته، اما همچنان در برخی از فیلم‌ها، بویژه سریال‌های داستانی تلویزیونی، استفاده از آن اجتناب‌ناپذیر می‌نماید - ضمناً این فرم کلیشه شده، اغلب پاسخ مثبتی به اقتصاد تولید و ایجاز موسیقی فیلم می‌دهد.

۲۰. هانس آیسلر (شاگرد آرنولد شوئن برگ)، نظریه تجویزی خود را در زمینه ساختارهای زیبایی‌شناسی و فنی موسیقی فیلم، برای نخستین بار مقارن با خاتمه جنگ جهانی دوم، در کتاب «آهنگسازی فیلم» ارائه کرد. آیسلر که از اواخر دوره صامت به تصنیف موسیقی فیلم پرداخت، برای فیلم‌هایی چون: «اپوس ۳» (۱۹۲۴)، «زمین جدید» (۱۹۳۴)، «روستای فراموش شده» (۱۹۴۱)، «دژخیمان نیز می‌میرند» (۱۹۴۳)، «نان روزانه ما» (۱۹۴۹)، «بل‌آمی» (۱۹۵۵) و «شب و مه» (۱۹۵۵) موسیقی تصنیف کرده است.

21. Composing for the Film, P.47

22. Ibid, P.20

۲۳. امروزه با توسعه سریع و روز افزون فناوری دیجیتال و رشد سریع انواع رسانه‌های نسبتاً ارزان و در دسترس که بصورت تجاری و یا آماتوری از فیلم و موسیقی استفاده می‌کنند، هرکس می‌تواند با داشتن یک ارگ برقی یا یک کی‌بورد، یا یک سینتی‌سایزر، یا یک نرم‌افزار رایانه‌ای تدوین صدا و موسیقی بدون داشتن دانش علمی و پایه‌ای قابل توجه در زمینه