-۲-

متن اقتراح :

۱ ــ موسیقی چگونه وتاچه‌حد به‌قدرت بیان سینما یاری‌می‌دهد وبنظر شما وجود آن در فیلم تاچه میزان مهم و ضروری است ؟ و آیا فی‌المثل اصلا می‌توان درتهیهٔ یك فیلم ازموسیقی صرفنظر کرد؟

۲ ــ باتوجه به‌مقتضیات سینماکه چه‌بسا استقلال عمل آهنگسازرا محدود میسازد، آیا آثاری‌که ازنظر هنر موسیقی باارزش باشددرسینما بوجود می‌تواند آمد و اصولا نظر شما درباب نحوهٔ همکاری کارگردان وآهنگساز چیست؟

پرتال جامع علوم انسانی

دکتر هوشنگ کاوسی

کارگردان و ناقد

۱ ــ بادرنظر داشتن فنومن « سمعی وبصری » واینکه دوحس بینائی وشنوائی نسبت به حواس دیگر دارای یك همبستگی نسبی‌اند، پس، سینما گذشته ازاینکه با تلفیق و تطبیق عوامل دیدنی و شنیدنی و نیز بادرنظر

داشتن قوانین استتیك مربوط به‌این عوامل، میتواند آثار قابل توجهی که حتی گاه به پایه شاهکار میرسد، بسازد - خود یك لابراتوار و وسیله تست نه‌تنهابرای روانشناسان، بلکه‌فیزیولوژیست‌ها درموردآزمایش‌های‌مربوط به‌فنومن « سمعی وبصری » است.

وقتی سینما ناطق شد، گروهی باافزودن صدا درحاشیه مخصوص کنار تصویر مخالف بودند اینها آدم‌های کونفورمیست ویامتعصبان هنری نبودند، چونکه درمیانشان اشخاصی مثل ایزنشتین، پودوفکین، چاپلین، رنه‌کلر و کینگ ویدور را میتوان نام برد. منظورشان این بود که صدا، مخصوصاً دیالوگ، که خاص هنر تئاتر است، امکان آنرا فراهم میسازد که جنبه‌های میمودراماتیك و « میمو پلاستیك » سینما تباه گردد ونیز به‌ریتم حرکت و مونتاژ فیلم بادرکی که صامت ازآن داشت ناسازگار شود.

اعلام خطر این مردان بزرگ ازآن جهت بود که بیم‌آن میرفت بار دیگر هنر تئاتر قیمومت و سرپرستی سینما را بعهده گیرد وماجرای « فیلم هنری » سالهای پیش ازجنگ جهانی‌اول درفرانسه، دوباره تجدید گردد.

اما از طرف دیگر مخالفت این مردان هرگز متوجه موزیك فیلم نبود، چه ازهمان دوران صامت «پارتیسیون»هائی برای فیلم نوشته میشده که بهمراهی اثر سینمائی دور جهان میگشته است ونوازندگان پیانو یایك هیئت ارکستر کوچك هنگام نمایش فیلم آنرا در سالن تاریك اجرا می‌کرده‌اند، مثلا: موزیك سن-سانس، برای فیلم « قتل دوك دوگیز » یا آهنگ هانری‌رابو برای فیلم « معجزه گرگ‌ها » ونیزموزیك‌اریك‌ساتی برای «آنتراکت» رنه کلر و همچنین قطعه‌ایکه آرتور اونه‌گر برای فیلم «چرخ» اثرآبل گانس نوشت واساس موزیك « پاسیفیك۲۳۱ » گردید که سازنده چندسال بعد ساخت.

ژان‌میتری نیز فیلم کوتاهی از « پاسیفیك ۲۳۱ » اونه‌گر ساخته که درنوع خود فیلم قابل‌توجهی بشمار میرود وهمین میتری چندسال بعدازآن فیلم کوتاه دیگری بعنوان « تصاویری برای دبوسی » جهت مصور نمودن موزیك این‌آهنگسازمشهورساخت. وآنچه که شایان‌توجه است تنهاد کوپاژ

وموتاژ میتری برای فیلم دوم نیست بلکه امپرسیونیسم تصاویر فیلم است که مطابقت کامل باموزیك آهنگساز امپرسیونیست ، کلود دبوسی دارد .

چگونه میتوان این بحث‌را مطرح‌ساخت واشاره به‌اثرمعروف‌ایزنشتین « آلکساندر نوسکی » که در سالهای آخر صلح ونزدیك جنگ جهانی دوم ساخته‌شده، نکرد. ایزنشتین دکوپاژوموتاژ فیلمش‌را روی یك‌موزیك موجود که توسط آهنگساز بزرگ روس سرگئی پروکوفیف نوشته شد، تنظیم کرد ـ کارگردان بزرگ روس که یك دانشمند تئوریهای هنری و علمی سینمااست درکتابش بعنوان «جوهرفیلم» اشاره به‌تئوری« کنترپوآن سمعی وبصری » مینماید و او معتقد است که یك تطابق غیرقابل انکار میان «اف»های بصری و «موتیف» های موزیك میتواند وجود داشته باشد حتی او گرافیك هائی رسم می‌نماید که در آن خطوط ملودیك وخطوط قدرت پلاستیك باهم موازی‌اند. شیب تند یك دامنه صخره میتواند برابر باشد با تغییر تند یك ملودی اززیر به‌بم. بهرحال باید آلکساندر نوسکی‌را تماشا کرد و گذشته از درك ایزنشتین در مورد موتاژ وزیبائی‌های پلاستیك این فیلم به‌قدرت همگامی میان تصویر وموزیك توجه نمود .

ازآنچه گفته شد میتوان چنین نتیجه گرفت که موزیك برای همراهی فیلم یك ضرورت‌است ودرتقویت وتضعیف آثار دراماتیك فیلم روی‌احساس های مربوطه مؤثر می باشد واگر تماشاگر موزیك فیلم‌را « نمی شنود » باز عدم یا وجود آنرا احساس می کند و سکوت موزیکال و کروشندوی موزیك را «می‌بیند» . گذشته ازالزام وجود این دو باهم برای درك بهتر اثر، توسط فنومن « سمعی وبصری » ، تطابق وموافقت این دو هنر برای آنست که شباهت‌هائی میان سینما وموزیك در زمان وجود دارد و بی جهت عنوان « سنفونی‌نور» به‌سینما ویا « موزیکالیته‌فیلمی » به‌این‌هنر نداده‌اند.

ضمناً ازآنچه که گفتیم نباید این نتیجه‌را بدست‌آورد که موزیك باید فیلم را تحت تأثیر خود گیرد چه بسا « فیلم ـ باله » هائی ساخته شده مثل « کفش قرمز » ، « افسانه‌های هوفمان » ، « یك امریکائی درپاریس » و غیره که درنوع خود آثار قابل‌توجه سینمائی است یااثری مثل « فانتازیا »

که توسط والت‌دیسنی ساخته‌شده، اما نتیجه‌ای که‌میتوانیم ازیك«آلکساندر نوسکی» برداریم، بافیلم‌هائی که نام بردیم بدست نمی‌آید.

آثار دیگری مثل «اپرای چهار قازی» یابست یا تعدادی آثار رنه‌کلر وحتی چاپلین باملودی‌ها و «لایت موتیو» های موزیکال از نظر تئوریهای «سمعی وبصری» بطرزی که برای ایزنشتن مطرح کردیم مورد بحث قرار نمیگیرد ـ بدون شك این‌فیلم‌ها آثار بزرگ وحتی شاهکارهائی است درسینما که موزیك وملودی‌های زیبایش جنبه یك‌دکور صوتی‌را برای آن انجام میدهد ویك محیط وجو در اطراف درام وروابط آدم‌ها باهم و تحول کاراکترها بوجودمیآورد وبس ...

درفیلم‌های پلیسی وجنائی باز موزیك رل دیگری برای نقش ونگار دادن و تذهیب صدائی انجام میدهد و «کرشندو» و «دکرشندو» ها و «سکوت موزیکال» عاملی‌است جهت تضعیف یاتشدید انتریگ‌های‌بصری و دادن «شوك» هائی به تماشاگر، ضمن حرکات دوربین یا قطع های مونتاژی.

درفیلمی بعنوان «ماهمه‌آدمکشیم» کارگردان‌توانسته بوداز‌استفاده موزیك برای فیلمش منصرف گردد. گرچه تماشاگر احساس این «خلاء»را کمتر میکرد، اما باز متوجه میشد که فیلم چیزی کم دارد تا عاقبت بکمك فکر یا شنیدن از دیگران، متوجه میشد ـ این توجه تنها معلول یك عادت نیست، بلکه، احساس احتیاج درفتومن «سمعی وبصری» نیز می‌باشد.

بهرحال، نکته بسیار مهم موزیك فیلم، چه یك موزیك توصیفی وچه موزیك درامی تنها یك«کمپوزیسیون» عادی نیست بلکه استفاده از گرامر موزیك‌را به‌روشی دیگر ایجاب‌می کند، همچنانکه یك «انسترومانتاسیون» جداگانه مورد نیاز است.

✲

۲ ـ این محدودیتی که عنوان گردیده خود بهترین دلیل آنست که نوعی دیگر موزیك‌و کمپوزیسیون وانسترومانتاسیون موردنیاز سینمااست. ما به‌این «محدودیت» نام «مانع» میدهیم واین‌مانع همان است که‌موسیقی‌

دان ضمن ساختن آهنگ هنگامیکه عوامل بصری سینمارا درنظر نمی آورد وباروش آزاد خود درکار پیش میرود، باآن روبرو میشود. این مانع است که نشان میدهد باید عواملی دیگر درطرز بیان موزیك سینما بکار رود.

کمپوزیتورزیادداریم، اما کمپوزیتورهای‌فیلم موسیقی‌دانانی‌دیگرند، اینان باتکنیك سینما وگرامر و سنتاکس فیلمسازی آشنائی دارند، زبان‌و قدرت بیان تصویر را می شناسند وبا وسایل بیان هنر خود تطبیق وتلفیق میدهند، منظور آن نیست که از تم یك مارش نظامی هنگامیکه سپاهیان دیده میشوند، استفاده می کنند، یادرصحنه‌ای تراژیك یا کمیك مردم‌رابکمك تم‌هائی محزون یامنبسط نگاه میدارند ونیز وقتی جوان اول به دخترجوان اظهار علاقه می کند فوراً ویولون بانوای زیر یك ملودی‌را مینوازد، نه، تنها چنین نیست. این هنرمندان به‌یك موزیك همراهی، خواه توصیفی،خواه درامی - آنطور که ضروریات یك‌قرارداد تجاری ایجاب می کند - توجهی نمی کنند، بلکه سعی می نمایند مضمون روانی وتلقینی تصویررا یافته آنرا درموزیك‌خود بنیان کنند، بطوریکه بهمان‌احساس مربوطه که طرف‌دریافت محتوی تصویر است، موزیك هم منتقل گردد. این بستگی میان ارزش محتوی فیلم و ارزش مضمون موزیك بیشتر روانی و احساسی است. البته آهنگسازان معمولی سینما نیز ازاین خاصیت استفاده می کنند ولی‌ازآسان ترین جنبه‌های القائی آن.

همکاری کارگردان و کمپوزیتور فیلم خیلی مهم ودقیق است. باید دانست که آهنگساز مثل کارگردان وسناریونویس وفیلمبردار جزء خالقین فیلم است. وظیفه بسیار مهم نوشتن « دکوپاژ موزیکال » را نمی توان نادیده گرفت. این کاررا آهنگساز بامراجعه دکوپاژ ومونتاژ فیلم بعد از پایان آن انجام میدهد - طول زمانی سکانس و سن و نیز ارزش مضمونی آن باید مورد توجه آهنگساز باشد - بنابراین « دکوپاژ موزیکال » با توجه به‌مسائل مهمی برای یك فیلم تنظیم‌میگردد وپارتیسیون‌ها توسط‌خود آهنگساز یارهبران ارکستر آزموده دراین کار سینمائی، اجرا میشود. پس باید گفت واصرار کرد که سینما برای آهنگساز، خود یك‌تجربه ومدرسه‌نو

است واحتیاج به فراگرفتن و مورد استفاده قرار دادن عوامل دیگری جز عوامل عرفی دارد وپیشرفت های بزرگی در این مورد تاکنون نصیب این دوهنر، که گفتیم دارای جنبه‌های هم‌شکل‌است، گردیده. اما آینده نیز راز-هائی برای جویندگان ورهروان تکامل این‌فن وهنر بهمراه‌دارد- همچنانکه سینما خود وسایل دیگری‌را باید دربیان‌هنری‌اش کشف کرده مورداستفاده قراردهد، موزیك فیلم‌نیزهمچنین. وحصول مقصود جز باهمکاری کارگردان و کمپوزیتور وتبادل افکار ونظرها بین ایندو، میسر نیست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی