تأملی در زیبایی‌شناسی و کارکرد

صدا و سکوت

در سینمای مستند ایران

همایون امامی

بسیاری بر این باورند که جوهر و مبنای سینما بر بنیان تصویر بنا نهاده شده است و هرگونه بحث پیرامون سینما به معنای اخص، اصیل و ناب آن لزوماً می‌بایست ناظر بر این پندار باشد. این تفکر که ریشه در دوران سینمای خاموش دارد، بر صدا و قابلیت‌های حسی و زیبایی‌شناختی‌اش دیده فرومی‌بندد و این حقیقت را نادیده می‌گیرد که واقعیت در صورت حذف وجه شنیداری‌اش، پدیده‌ای الکن و ابتر است. از دیگر سو کارکرد و اهمیت مقوله صدا به‌گونه‌ای است که تنها الزامات ساختاری و نمایشی در توجیه حذف آن منطقی به نظر می‌رسد. و این مدعایی است که در دوره‌های مختلف تاریخ سینما از سوی فیلمسازان و نگره‌پردازانی چون فریتس لانگ، رنه کلر، آیزنشتاین، برسون، ولز و تارکوفسکی و بسیاری دیگر نیز ابراز شده است.

یا ضامن آهو (۱۳۴۹)، پرویز کیمیاوی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در سینمای مستند نیز همپای سینمای تخیلی - Fiction - صدا اهمیت ویژه‌ای دارد، این ویژگی دارای دو وجه اساسی است: یکی وجه استعاری فیلم مستند و دیگر وجه نمایشی آن.

چنانچه بپذیریم سینمای مستند، تفسیری خلاق از واقعیت است[1]، بی‌تردید نمی‌توان نقش ارزنده صدا را در شکل‌گیری این خلاقیت نادیده انگاشت. نقشی مؤثر هم در گسترش بار مفهومی فیلم و هم در تقویت حسی آن. در این بررسی، نخست به قابلیت‌ها و شیوه‌های استفاده از صدا اشاره خواهد شد، سپس به تحلیل نمونه‌های مورد نظر خواهیم پرداخت. باشد که بازخوانی این تجربیات گرانسنگ ولی فراموش شده، مستندسازان جوان را به تفکر و تفحص بیشتر در این زمینه وادارد.

الف: صدا

در یک دسته‌بندی، از دو نوع صدا یاد می‌شود: صدای حقیقی و صدای تفسیری. صدای حقیقی که به دو صورت همگاه و غیر همگاه قابل استفاده است، صدایی است که در فضای فیلم در تصویر وجود دارد و غالباً هنگام فیلمبرداری ضبط می‌شود. حضور منبع صدا در تصویر به‌گونه‌ای است که یا مستقیماً قابل مشاهده است و یا به طریق دیگر و از طریق پاره‌ای نشانه‌ها حضور محسوس می‌یابد. چنانچه منبع صدا در تصویر قابل رؤیت باشد، صدا را همگاه و در غیر این صورت صدا را ناهمگاه می‌نامیم.[2] وجود امواج دریایی متلاطم، ریزش باران و یا سر و صدای یک کارگاه نجاری یا آهنگری می‌تواند به دو صورت همگاه یا ناهمگاه تصویر را همراهی کند.

همگاهی صدا و تصویر تنها ابعاد واقعی رخداد را در برابر دوربین به نمایش می‌گذارد و همچنین احساسات و عواطف خاصی که از مشاهده یک مکان ویژه، مانند ساحل دریا، یک کارخانه یا خط مقدم جبهه می‌تواند منتقل شود و به همین دلیل دلالتی فراتر از خود ندارد. هر چه هست همان است که از طریق تصویر و یا مرتبط با آن دیده و شنیده می‌شود.

در حالت ناهمگاه به دلیل پنهان ماندن منبع صدا از دید بیننده، امکان دخل تصرف در واقعیت پیش می‌آید و از این رهگذر امکان استفاده از تخیل مهیا می‌شود. به همین دلیل صدای ناهمگاه را «صدای ساختاری» نیز نام نهاده‌اند.

صدای تفسیری صدایی است که به منظور تفسیر و تأویل رخداد یا موضوعی خاص بر واقعیت و تصویر افزوده می‌شود و در همراهی‌اش با تصویر هیچ‌گونه الزام به واقعیت دیده نمی‌شود. چرا که انگیزه حضور خویش را نه از واقعیت که از ذهن خلاق فیلمساز و تفسیر کاملاً شخصی وی به وام می‌ستاند. کارکرد صدا در این رابطه عمدتاً کارکردی نمادین و استعاری است. به عنوان مثال می‌توان به صدای کلاغ در فیلم «حاج مصورالملکی» اشاره کرد. در این فیلم سینایی به نقاشی به نام «حاج مصورالملکی» می‌پردازد که در سنین پیری به دلیل سکته مغزی دستانش فلج شده و امکان نقاشی از وی سلب گردیده است. او که روزی نقاشی هنرمند با شهرت جهانی بوده حالا در کنج انزوا، روزهای اندوهباری را گذرانیده و شاهد فراموشی روزافزون خویش است. سینایی در بیان این فراموشی از صدای کلاغ سود می‌جوید و به‌گونه‌ای مؤثر و در طول فیلم، تصاویر حاج مصور را با صدای کلاغ که نماد فراموشی است می‌آمیزد. گزینش چنین نمادی و استفاده از آن در فیلم «خانه سیاه است» فروغ فرخزاد نیز دیده می‌شود. در این فیلم نیز صدای مکرر کلاغ، اشاره‌ای موکد است بر فراموشی و انزوای انسان‌هایی که به علت ابتلا به بیماری جذام از جامعه طرد شده و در دل کوه‌ها و در آسایشگاهی دور افتاده و مخروبه روزگار می‌گذرانند.

صدای تفسیری را به دلیل عدم تبعیتش از واقعیت و تصویر «صدای کنترپوئن» نیز نام نهاده‌اند. در معنای

خاص صدای کنترپوئن صدایی است که دقیقاً در تقابل و تضاد با تصویر باشد. در چنین صورتی، صدا در ارتباطی دیالکتیکی با تصویر قرار گرفته به تبادر معنایی می‌پردازد که نه در تصویر دیده می‌شود و نه در صدا قابل جست و جوست. معنایی که در اصل همچون سنتزی از ترکیب خلاقه صدا و تصویر شکل می‌گیرد. در فیلم تپه‌های قیطریه ساخته پرویز کیمیاوی صحنه‌ای وجود دارد که در آن مردی که در پی کاوشی باستان‌شناسانه زمین را می‌کاود، گوش بر زمین نهاده صدای ضربان قلبی را از زیر زمین می‌شنود. چنین صدایی متباین با سکوت و سکون اعماق زمین، از زنده و پویا بودن فرهنگی سخن می‌گوید که مرده ریگ گذشتگان است، گذشتگانی که در سال‌هایی بسیار دور می‌زیسته‌اند و اشیاء به جا مانده از آنان تجسمی از تفکر و اندیشه آنان است. در پایان همین فیلم یکبار دیگر کیمیاوی از صدای کنترپوئن بهره می‌برد. بدین‌صورت که اشیاء عتیقه بر سطحی مدور و متحرک، برابر دوربین می‌گردند. روی این تصاویر صدای زن گوینده را می‌شنویم که اشیاء مزبور را به گونه‌ای فانتزی‌وار و به تقلید از معرفی کالاهای خانگی و زینتی در نمایشگاه‌هایی از این دست معرفی می‌کند. این شیوه معرفی اشیاء عتیقه، انتقاد از مردمی است که بدون داشتن درکی درست و عمیق از فرهنگ و هویت خویش مظاهر گرانسنگ آن را چون بازیچه یا شیئی زینتی ارزیابی می‌کنند.

گوینده زن:

جدیدترین طرح‌های ما اکنون معرفی می‌شود: طرح کروی شکل با نقش خورشید (صدای دست زدن جمعیت) طرح زنبیلی شکل، دوقلو (صدای دست زدن جمعیت)، طرح سفال و سرانجام گرانبهاترین طرح ما از تپه‌های قیطریه، مربوط به سه هزار سال پیش، طرح یک آب‌خوری با منقار بلند (صدای دست‌زدن)[۳].

صدای کنترپوئن همواره در تقابل با تصویر نیست. گاه به‌گونه‌ای مستقل نیز دیده می‌شود ولی همچنان در رابطه‌ای دیالک‌تیکی با تصویر باقی می‌ماند. یکی از زیباترین نمونه‌های آن در نمای آغازین فیلم «یا ضامن آهو» ساخته پرویز کیمیاوی دیده می‌شود: در نمایی درشت بخشی از ضریح امام رضا (ع) را می‌بینیم و دستی که در حال بستن دخیل بر آن است. دخیل که بسته می‌شود دست زائر را می‌بینیم که به نیت تبرک بر آن کشیده می‌شود و در این لحظه ما صدای شنیدن پرواز کبوتری را می‌شنویم. بی‌اختیار آرامش روحی خاصی که زائر در این دخیل بستن و تبرک به دست می‌آورد، به ذهن متبادر می‌شود. صدای پرواز کبوتر در تقابل با تصویر قرار نداشته و مستقل از آن به کار گرفته شده ولیکن معنای خاصی را با خود همراه می‌آورد. معنایی که به تنهایی از تصویر و یا صدا مستفاد نمی‌شود و حاصل ترکیب دیالک‌تیکی صدا و تصویر است.

ناصر تقوایی نیز در یکی از مستندهای گزارشی خود به نام «نان‌خورهای بی‌سوادی» و در پایان فیلم به نحو جالبی از قابلیت‌های این نوع صدا سود می‌جوید. در این فیلم که به «عریضه نویسی» همچون یکی از پیشه‌های انگلی شهر تهران می‌پردازد، شخص عریضه‌نویس را می‌بینیم که با آشفتگی و عصبیت خاصی از وضع مالی شغلی نابسامان خود می‌گوید و همچنین از قابلیت‌های ویژه‌اش در تکلم به چند زبان زنده دنیا. در ادامه این صحبت‌ها وی به تدریج عصبانیت‌اش اوج گرفته و به‌گونه‌ای معترض مدارک و اسناد خویش را به هوا پرتاب می‌کنند. تقوایی به‌تدریج و به تناسب اوج‌گیری عصبیت و اعتراض مرد، صدای یک آژیر پلیس را به اوج می‌برد، به‌گونه‌ای که در اوج عصبانیت‌های مرد عریضه‌نویس صدای اعتراض او در صدای بلند آژیر ماشین پلیس خفه می‌شود. تقوایی با کاربرد نمادین صدا به افشای سیاست‌های زورمدارانه می‌پردازد. سیاستی که هر فریاد اعتراض را با اعمال زور و ارعاب، در نطفه خفه می‌سازد.

در فیلم زیبا و شاعرانه خانه سیاه است، فروغ فرخزاد در بیان و ستایش عشق و شور زندگی و در شرایطی کاملاً تلخ و نومید کننده، از صدا به گونه‌ای خلاقه سود می‌جوید: در غروبی غم‌انگیز مردی را می‌بینیم که با دو چوب زیر بغل به سوی دوربین می‌آید تا جایی که سیاهی بدن وی برای چند ثانیه قاب تصویر را می‌پوشاند. صدای برخورد چوب‌های زیر بغل او و زمین سخت، از اراده محکمی حکایت می‌کند که به پشتوانه شور زندگی، تاریکی و سکوت را می‌شکند. از آغاز پلان، گفتار زیر روی تصاویر می‌آید:

راوی:

وای بر ما، زیرا که روز رو به زوال نهاده و سایه‌های عصر دراز می‌شوند و هستی ما چون قفسی که پر از پرندگان باشد از ناله‌های اسارت لبریز است. مانند فاخته برای انصاف می‌نالیم و نیست....

ادامه گفتار را روی تصاویر سیاه شده می‌شنویم:

... انتظار نور می‌کشیم و اینک ظلمت است.»[۴]

گونه دیگری از کاربرد صدا ـ اثرات صوتی ـ کاربرد موازی صداست. صدای موزای صدایی است که به تکرار تصویر می‌پردازد. در چنین کاربردی حضور و همراهی صدا با تصویر به علت همین تکرار بی‌دلیل می‌تواند ملال‌آور باشد، رالف استیفنسون و ژان ار. دبری در کتاب «سینما از دیدگاه هنر» صدای موازی را نوعی حشو قبیح ارزیابی می‌کنند.[۵]

صدای موازی می‌تواند همگاه و غیر همگاه باشد. حالت همگامی به عنوان مثال شنیدن صدای ریزش باران در شرایطی که تصویر یک روز یا شب بارانی را به نمایش بگذارد ـ تنها در فضاسازی است که کاربرد می‌یابد و یا به دیگر سخن در تعمیق حس موجود در تصویر.

در شرایط غیر همگاه، صدای موازی می‌تواند کارکردی ساختاری داشته و از جوهر تخیل بیشتر بهره‌مند گردد. خسرو سینایی در فیلم «مرثیه گمشده» کاربردهای به‌جا و خلاقه‌ای از صدای موازی غیر همگاه ارائه می‌دهد: این فیلم که درباره مصائب آوارگان لهستانی در جنگ دوم جهانی است، عمدتاً به آوارگانی می‌پردازد که در روزگار آوارگی، چند صباحی را در ایران گذرانده‌اند. سینایی از زمانی نزدیک به نیم‌قرن دوباره به اماکنی می‌رود که آن روزها و به عنوان آسایشگاه این دسته از آوارگان را در خود پناه می‌داده است. سینایی با استفاده از صدای موازی ناهمگاه، حضور ناپیدای دیروز آنان را به امروز می‌کشد. سر و صدای بچه‌ها، صدای پای سربازان، همراه با صدای خسته برخی از این آوارگان، صحنه‌های پر احساسی را برابر بیننده جان می‌بخشد که تأثیر عمده خود را وامدار کاربرد به قاعده و زیبایی‌شناسانه صدا است.

سینایی در فیلم مستند «سردی آهن» که در باره محمد نصیری قهرمان وزنه‌برداری پیشین جهان است، به تجربه دیگری در زمینه کاربرد خلاقه صدای موازی دست می‌زند. فیلم بر مبنای گسترش حسی لحظه‌ای است که نصیری در آستانه شکستن رکورد وزنه‌برداری جهان است. لحظه‌ای پر بیم و امید که نصیری را وامی‌دارد به قصد تمرکز گذشته خود را سریعاً مرور کند. سینایی با گزینش سردی و سنگینی وزنه‌ها و برابر نهادی آن با عضلات گرم و پر خون و انرژی نصیری، تضاد فیلم خویش را سامان می‌بخشد. بدین‌صورت که او تلاش و تحرک و عضلات محکم نصیری را با ریتم تنبک و سردی آهن را با استفاده از گونه‌ای «افکت موزیک» یا موزیک افکتیو که ملودی خاص شبیه به سوز سرما است به تصویری می‌کشد و تقابل گاه و بی‌گاه این دو را که به‌گونه‌ای موازی مورد نمایش قرار می‌گیرند. این دو در یکدیگر ماهرانه برش می‌شوند و یا با تغییر وضوح از یکی به دیگری به خوبی مبارزه بین آن دو تصویر می‌شود. به‌گونه‌ای که دیگر با قرینه‌های قبلی وقتی صدای سردی آهن را روی عضلات پیچیده محمد نصیری می‌شنود به‌گونه‌ای مهیب وزنه را در

ذهن خود مجسم می‌کند.

نمونه دیگری از کاربرد خلاقه صدای موازی را فیلم زیبا و ماندنی زنده‌یاد «احمد فاروقی‌قاجار» به دست خواهد داد. فیلمی به نام «طلوع جدی» فاروقی قاجار می‌کوشد با گزینش فرمی مستند داستانی، آثار تاریخی و زیبای شهر اصفهان را با چشمداشت بر سیمای روز این شهر به‌گونه‌ای کاملاً حسی و گاه طنزآمیز به تصویر بکشد.

بخشی از این فیلم در تماشاخانه‌ای می‌گذرد که دو سه نفر تماشاگر بیشتر ندارد. نمایش اتللو «ویلیام شکسپیر» در قالبی لاله‌زاری بر صحنه است اتللو و دزدمونا بر صحنه‌اند و صحنه قتل دزدمونا به دست اتللو اجرا می‌شود. بازیگران در کمال بی‌حالی و خستگی و بی‌تفاوتی تنها بر صحنه می‌گردند و بی‌آن که سخنی بر لب بیاورند در مقابل یکدیگر ژست می‌گیرند. گفت و گوها با لحنی کاملاً یکنواخت و بی‌حس و وقفه و حالتی توسط سوفلور قرائت می‌شود:

اتللو:

آه، ای دخترک بد اختر، حال اینک چه منظره‌ای داری؟ همچو پیراهنت رنگ پریده‌ای، دیدار تو روح مرا از آسمان‌ها فرو خواهد افکند و اهریمنان بر آن چنگ خواهند انداخت (پشه‌ای پای اتللو را می‌گزد. او مکثی کرده پای خود را می‌خواراند.)

سوفلور:

(یادآوری می‌کند): نفرین...

اتللو:

نفرین بر تو ای فاکس! دور از دیدار لذت آسمانی تو شما ای اهریمنان، روح مرا با تازیانه شکنجه دهید، در بادهای وزان آواره‌اش دارید در شعله‌های گوگرد بریانش کنید در ژرفنای دریاهای آتش فر برید، آه‌ای دزدمونا (به آهستگی) دزدمونا مرده‌ای؟[۶]

دزدمونا، خمیازه‌ای کشیده ساعت مچی خود را نگاه می‌کند و در حالی که ترانه موسم گل را با سوت می‌نوازد از صحنه خارج می‌شود. اتللو بر سکویی می‌نشیند و به انتظار پایان کار بازیگر نقش دزدمونا با مردی در خارج از صحنه به نجوای آنان گوش می‌سپارد.

استفاده از لحن یکنواخت در یکی از مهم‌ترین صحنه‌های نمایش، بی‌تفاوتی بازیگران سالن خالی از تماشاگر و حرفه دیگر بازیگر نقش دزدمونا طنز گزنده‌ای را بر پرده نقش می‌کند. این هم با استفاده تمهید صدای موازی سامان می‌یابد.

فاروقی قاجار در فصل دیگری از فیلم، زمانی که نوجوانان دلداده برای فرار از باران به حجره‌ای خالی در یکی از مساجد اصفهان پناه می‌برند، یکبار دیگر از صدای موازی به‌گونه‌ای مؤثر استفاده می‌کند دخترک که به خواب رفته است در اثر شنیدن صدای گام‌هایی که از پله‌ها بالا می‌آیند متوحش شده و با گشوده شدن ارسی‌های اتاق بی‌اختیار جیغ می‌کشد. فاروقی به‌گونه‌ای ناهمگاه صدای موازی گام‌هایی را که تهدید آمیزند مورد استفاده قرار داده از آن در خلق تعلیقی عاطفی سود می‌جوید.

صدا یا به عبارتی دقیق‌تر، اثرات صوتی می‌توانند در شیوه‌ای اکسپرسیونیستی، در خدمت فضاسازی فیلم، به ویژه حس و حالی درونی، قرار گیرند. در این رابطه صدا، از فضاسازی‌ای فیزیکی، فراتر رفته می‌کوشد عواطف درونی و نهفته را بیرونی کرده به تجلی درآورد. این امر از طریق آمیزش صداهای مختلف، با زمان‌های پس‌آوایی متفاوت و همچنین تغییر ارتفاع ـ شدت صدا ـ صورت می‌پذیرد. خسرو سینایی در فیلم مستند پرستش در سکانس اختتامیه فیلم این شیوه را چنین به‌کار می‌گیرد. مردی با محاسن سپید و قیافه‌ای روحانی در حال نماز خواندن است. سینایی او را از زیر و در حالی که بر روی یک شیشه نماز می‌خواند در قاب می‌گیرد. باند صدای فیلم به‌گونه‌ای موازی ولی اکسپرسیونیستی از ترکیب چند

باند صدای نماز مختلف که به یک فرد تعلق داشته و با طنین‌های متفاوت ضبط و درهم ادغام شده‌اند شکل گرفته است. صدای مرکب حاصل به خوبی به القاء و بیان حسی که یک نمازگزار در ارتباط با خداوند دارد موفق می‌شود. تدوین این فصل با برخورداری از ساختاری چند صدایی (پلی‌فونیک) حاکی از ساختار پیچیده و زیبایی است که کمتر در یک فیلم مستند به کار گرفته می‌شود.

ب ـ سکوت

سکوت به دو اعتبار در سینما کاربرد می‌یابد: نخست کاربردی از سکوت که قطع هرگونه صدایی را مراد می‌کند این شیوه استفاده از سکوت که Blank نامیده می‌شود در ساختار نمایشی یک فیلم مستند کارکردی عمیقاً حسی و فضاسازانه دارد. ارائه و تحلیل نمونه‌هایی در این زمینه به روشن‌تر شدن بحث کمک می‌کند:

در مثالی از فیلم «یا ضامن آهو» ساخته پرویز کیمیاوی که قبلاً نیز بدان اشاره شد در نمایی نزدیک دستی را می‌بینیم که در سکوت مطلق، دخیلی بر ضریح امام رضا (ع) می‌بندد. کیمیاوی با قطع باند صدا در این پلان تا لحظه‌ای که زائر دستش را بر روی ضریح و دخیل می‌کشد از تمرکزی عاشقانه سخن می‌گوید که زائر در آن لحظه از آن برخوردار است. ژرفای این تمرکز به حدی است که تو گویی زائر با دنیای پیرامون خویش در قطع رابطه است. این کاربرد نمادین سکوت در طول فیلم چندبار دیگر نیز تکرار می‌شود. در بخشی از فیلم که دوربین سوبژکتیو و سیال کیمیاوی در صحن و در بین رواق‌ها و شبستان‌ها در گردش است به محوطه ضریح نزدیک می‌شود. تا اینجا صدای ضجه و نیاز و استغاثه زائران به گوش می‌رسد. در نزدیکی‌های در و هم زمان با گشودن آن باند صدا به کلی و به یکباره قطع و سکوتی سنگین بر فیلم حاکم می‌شود. دوربین از درمی‌گذرد. اینک ضریح که با شوکت هر چه تمامتر در نور می‌درخشد. سکوت به کار برده شده در این قسمت نمادی از شوکت و عظمتی است که کیمیاوی، امام رضا (ع) را بدان متصف می‌کند. در ادامه وقتی زائران به سمت ضریح هجوم می‌آورند و صدای گریه و استغاثه آنان صحنه را می‌آکند، یکبار دیگر صدا کاملاً قطع می‌شود و نما به تصویری بریده می‌شود که از داخل ضریح برداشته شده است. دستی در نمای نزدیک به ضریح نزدیک می‌شود و آن را در مشت خود می‌فشارد. در بازگشت به آن‌سوی ضریح صداها درباره بازمی‌گردند. کاربرد سکوت یکبار دیگر حاکی از عظمت و شوکتی مقهور کننده است با این تفاوت که با وجود قرینه قبلی می‌توان از آن چون نمادی در هویت و مادیت بخشی به شخصیت امام رضا یاد کرد. یعنی تصویری رسا و پر احساس از موجودی که حس می‌شود ولی در تصویر دیده نمی‌شود.

هوشنگ شفتی، در فیلم «شیراز» نیز از سکوت - Blank - به صورتی نمادین سود می‌جوید. در این سفر فیلم، شفتی می‌کوشد در تقلید از طلوع جدی، احمد فاروقی قاجار شیطنت‌های پسرکی را به تصویر بکشد که از کنار بافت شهری شیراز می‌گذرد و آنها را با رنگ و لعابی از عشق به ما نشان می‌دهد. در نمایی از فیلم پسرک از بازار شیراز می‌گذرد، سر و صدای پتک و پرداخت مس در تهیه ظروف مسی به گوش می‌رسد. پسرک، پدر خود را در حین کار روی فراخ مسی می‌بیند. صدا یکباره قطع می‌شود و پسرک با دقت بیشتری نگاه می‌کند نمای قبل را بدون عناصر انسانی‌اش می‌بینیم و بی‌هیچ صدایی، تصویر بریده می‌شود به نمایی در گورستان، چند نفر تابوتی را می‌برند و بانگ لااله‌الاالله به گوش می‌رسد. پدر مرده است و پسرک در بازار خالی و خاموش تنها ست. او به سوی صدا، کار و کوشش می‌گریزد.

Silent کاربرد دیگری از سکوت است. کاربردی

که از صدا در نمایش سکوت استفاده می‌کند. بدین معنی که وقتی آن‌قدر سکوت بر فضا حاکم باشد که بتوان دورترین و کوچک‌ترین صداها ـ مثل پرواز یک مگس در آغاز فیلم سولاریس ساخته آندره‌یی تارکوفسکی ـ را شنید می‌توان سکوت را با تمام وجود احساس کرد.

«کیومرث درم‌بخش» در فیلم «شب» که در پرداختن به کار و زحمت و تلاش طاقت‌فرسای کارگران یک معدن فیروزه در حوالی خراسان را دست‌مایه خویش قرار می‌دهد و به خوبی سکوت حاکم بر محیط کار و زندگی این کارگران را به تصویر می‌کشد. سکوتی حاکی از بیهودگی، کسالت و بیماری. صدای برخورد پتک با دیوارهٔ معدن تأثیر این سکوت را دو چندان می‌کشد.

در فیلم «اربعین» ناصر تقوایی به خوبی از سکوتی که با صدا نموده می‌شود استفاده می‌کند. در سکوت و تنهایی، در شرایطی که صدای دسته‌های سینه‌زن و نوحه‌خوان از خیلی دور به گوش می‌رسد در تاریکی یک روشنای کوچه‌ای تنگ زنی با چادر می‌گذرد. تنها صدای برخورد دست است و سینه و صدای محزون «بخشو» که مغموم در تعریف امام حسین (ع)، نوحه می‌خواند.

گاه از ترکیب Blank و Silence به نتایج مؤثرتری می‌توان رسید. در فیلم میراث، ساخته محمدرضا اصلانی با دو نوع تصویر روبه‌رو هستیم، نخست تصاویری که به تصاویری از زندگی امروز می‌پردازند. این تصاویر به صورت Blank به نمایش در می‌آیند و دیگر تصاویری که از روزگاران گذشته حکایت کرده و متعلق به آن دوران است. این تصاویر به‌گونه‌ای حقیقی و با صدا و تصویری همگاه به نمایش درمی‌آیند. پس از برش‌های موازی از این‌دو به یکدیگر، دست آخر به نمایی می‌رسیم که دستی در تاریکی و سکوت - Blank کبریت می‌کشد و فانوسی را روشن می‌سازد، با روشن شدن چراغ، سکوتی از نوع Silence بر صحنه حاکم می‌شود. سکوتی که نماد زندگی است و به زعم اصلانی، تنها با نور ایمان فراچنگ می‌آید. سکوتی که با حضور صدا تعریف می‌شود.

در یک جمع‌بندی، به اهمیت صدا در ساختار دراماتیک یک فیلم مستند می‌رسیم. ساختاری که می‌کوشد به موازات وجه اطلاعاتی خویش، با تکیه بر شکلی پالوده و هنری، احساسات و عواطف انسانی حاکم بر موضوع فیلم را نیز به بیننده منتقل کند. صدا در این میان اهمیت ویژه‌ای می‌یابد، چه با حضور و چه با فقدان خود، در هر دو صورت نقش مهمی ایفا می‌کند. این نقش در شرایطی کاربرد می‌یابد که مستندساز بخواهد تفسیر خلاقه خویش را از واقعیت یا رخدادی خاص به تجلی درآورد.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ برگرفته از تعریف گریوسون در مورد فیلم مستند.

۲ ـ هرچند شرط کامل همگاهی صدا و تصویر برابری طول نوار صدا و فیلم است synchronizing lip - sync یا واژگان فنی سینما و تلویزیون ـ شورای واژه گزینی سروش ـ انتشارات سروش ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۷ ـ تهران.

۳ ـ نقل از متن گفتار فیلم تپه‌های قیطریه، پرویز کیمیاوی، ۱۳۴۸

۴ ـ نقل از متن گفتار فیلم خانه سیاه است، فروغ فرخزاد، ۱۳۴۱

۵ ـ سینما از دیدگاه هنر، رالف استیفنسون، ژان ار. دبری ـ ترجمه علیرضا طاهری، چاپ اول ۱۳۶۵، تهران ص ۲۵۲

۶ ـ نقل از متن گفتار فیلم طلوع جدی، احمد فاروقی قاجار، ۱۳۴۲

۷ ـ این فیلم در فیلم‌خانه ملی ایران تحت عنوان «میراث آثار باستانی» ثبت شده است.