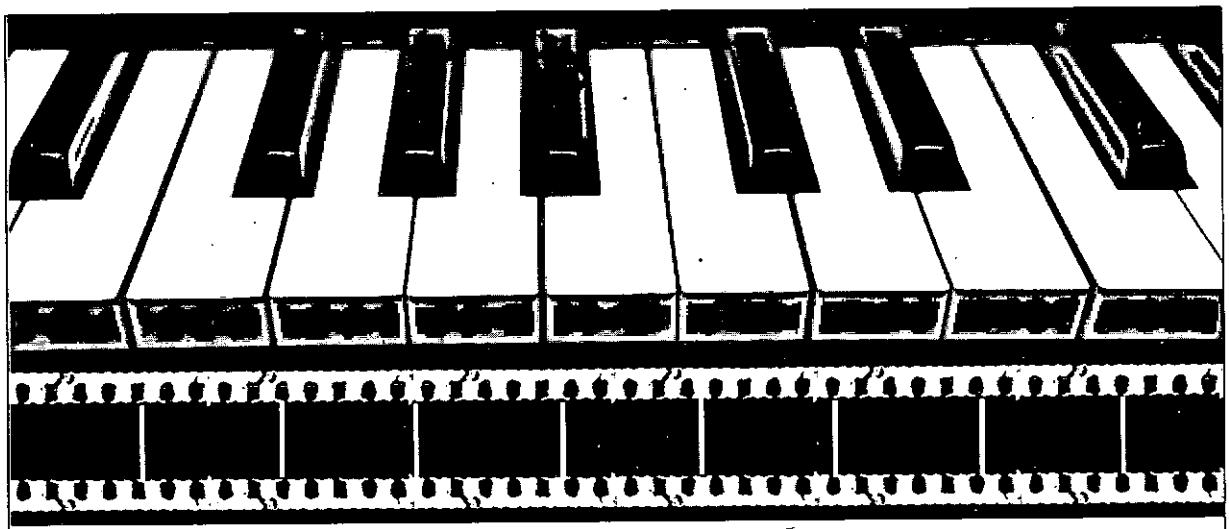


مقدمه‌یی بر زیبایی‌شناسی موسیقی متن فیلم

محمد هاشمی

اهمیت موسیقی در سینما آن‌قدر زیاد است که حتی پیش از ورود صدا به سینما مورد توجه فیلمسازان بوده است، به طوری که معمولاً در سالن‌های نمایش‌دهنده‌ی فیلم‌های صامت، ارگ‌هایی به نام «ولیتزر» (Wolitzer) که شبیه به ارگ‌های کلیسا بودند در کنار پرده‌ی موسیقی می‌نواختند و به این صورت تنوعی به فرایند فیلم دیدن برای تماشاگر سینمای صامت می‌دادند. اما به هر حال این رویکرد به موسیقی در فیلم که در ابتدای پیدایش سینما پدید آمد، رویکردی بود که به موسیقی اهمیتی ثانویه در کل ساختمان یک فیلم می‌داد، در حالی که بعدها با آثاری که ساخته شد و نظریه‌هایی که درباره‌ی موسیقی فیلم پدید آمد، جایگاه موسیقی متن فیلم در ساختمان آثار سینمایی ارتقای بسیار زیادی پیدا کرد؛ به‌طور مثال «پودوفکین» و «آیزنشتاین» عقیده داشتند که موسیقی فیلم نباید یک همراهی‌کننده‌ی صرف تصویر باشد، آن‌ها اصرار داشتند که موسیقی باید راستا و تمامیت خود را محفوظ نگه دارد و حتی در فیلم «الکساندر نوسکی» که «سرگئی پروکوفیف» آهنگسازش بود، در رویکردی افراطی به مقوله‌ی موسیقی فیلم، آیزنشتاین به تمرکزی بر روی موسیقی اصرار کرد که حاصل آن نوعی مونتاژ همگام طراحی‌شده‌ی موسیقی و تصویر بود که خودش نام آن را «مونتاژ عمودی» نهاده بود. در این نوع مونتاژ راستای نت‌ها روی خط حامل، در حرکت از چپ به راست، موازی با حرکات یا راستاهای عمده تصاویری است که پهلو به پهلو واجد حرکت‌اند. از این رو اگر راستاهای یک رشته تصاویر از چپ زیرین به راست زبرین حرکت داشته باشد، نت‌های موسیقی روی خط حامل در همین جهت حرکت خواهند داشت؛ اگر راستاهای یک کمپوزیسیون تصویری متغیر و ناهموار باشد، نت‌های موسیقی هم در الگویی متناسب با آن زیگزاگی خواهند شد اما از آن‌جا که بررسی اندکی درباره‌ی موسیقی فیلم با چنین موشکافی تصویری به عمل آمده، چندان اطلاعی در دست نیست که این گونه کمپوزیسیون خاص صوتی – تصویری چه‌قدر در تاریخ موسیقی متن در سینما تأثیرگذار بوده است.

اهمیت دادن به موسیقی فیلم تا آن‌جا پیش رفته است که گاه بعضی نظریه‌پردازان سینما مثل «پُل روتا» عقیده داشتند که گاهی حتی باید اجازه داد تا موسیقی بر تصویر چیره شود.

کاربرد متنوع موسیقی در سینما

استفاده از موسیقی در سینما، به هر حال، به گونه‌ی حیرت‌انگیزی صورت‌های متنوع دارد اما در بیش‌تر موارد فیلمسازان از موسیقی در مقام تشدیدکننده‌ی تصویر و اتمسفر زمینه استفاده می‌کنند. بعضی از فیلمسازان هم روی موسیقی صرفاً توصیفی اصرار دارند که در آن، موسیقی همچون گونه‌یی معادل لفظ به لفظ تصویر به کار می‌رود؛ به طور مثال اگر در فیلمی یک شخصیت در حال دزدی از یک گاوصندوق است، هر حرکت دست او برای گشودن رمز گاوصندوق باید با یک نت موسیقایی ایجاد تعلیق کند. بعضی فیلمسازان معتقدند موسیقی نباید خیلی خوب باشد تا مبادا از ارزش تصاویرشان بکاهد که البته این نظر، نظر سینماگران بزرگ درباره‌ی موسیقی متن فیلم نیست. از دید کارگردانان صاحب‌نام، موسیقی نه تنها می‌تواند نقش مؤثری در ارایه‌ی بهتر جهان‌بینی‌شان از طریق یک فیلم داشته باشد، حتی گاه می‌تواند مثل منبع جداگانه و مستقلی از معنا استفاده شود و به همین دلیل هیچ ابایی ندارند که در آثارشان از موسیقی متن آهنگسازان بزرگ استفاده کنند. همکاری‌های متعدد «آیزنشتاین» با «پروکوفیف»، «هیچکاک» با «برنارد هرمن»، «سرجیو لئونه» با «نیو موریکونه» و... نمونه‌هایی از آگاهی فیلمسازان به اهمیت موسیقی متن فیلم است. در سینمای ایران البته نمونه‌های این همکاری‌های طولانی‌مدت نادر است و نشان از آن دارد که سینماگران ایرانی آن‌چنان که باید و شاید اهمیت این مقوله را درک نکرده‌اند – شاید همکاری ابراهیم حاتمی‌کیا و مجید انتظامی در چند کار پی در پی را از این نمونه‌های نادر بتوان نام برد.

کارگردان فیلم برای استفاده‌ی مؤثر از موسیقی نیازمند هیچ‌گونه مهارت فنی نیست؛ یک کارگردان تنها از لحاظ دراماتیک باید بداند که از موسیقی چه می‌خواهد، باقی کار آهنگساز است که این نیازهای دراماتیک را به زبان موسیقی ترجمه کند. کارگردانان و آهنگسازان به روش‌های مختلفی با هم همکاری می‌کنند. خیلی از آهنگسازان بلافاصله پس از دیدن نسخه‌ی راف‌کات (مونتاژ ابتدایی) آغاز به کار می‌کنند، یعنی نسخه‌یی از فیلم که شامل عمده فیلم گرفته شده است و هنوز تدوینگر فیلم سستی‌های میان پلان‌ها را محکم و فشرده نکرده است. بعضی آهنگسازان تا کامل شدن تمام‌عیار فیلم، منهای موسیقی متن آن، کار خود را آغاز نمی‌کنند. از

سوی دیگر، مثلاً آلفرد هیچکاک پیش از حتی شروع فیلمبرداری کار خود را با آهنگسازان شروع می‌کرد. در بیش‌تر فیلم‌های هیچکاک، طراحی، حرکات، مونتاژ و صداها (شامل موسیقی) در مرحله‌ی فیلمنامه‌نویسی عمل می‌آمدند و فیلمبرداری، مونتاژ و ضبط صدای عملی برای او صرفاً قضایایی فنی بودند که بخش کسالت‌آور اما اجباری کار را تشکیل می‌دادند، چون به عقیده‌ی او با اتمام مرحله‌ی فیلمنامه‌نویسی با شیوه‌ی فوق در واقع بخش اصلی فرایند ساخت فیلم تمام‌شده تلقی می‌شد.

نقش و تأثیر موسیقی در عنوان‌بندی فیلم‌ها

موسیقی متن در همراهی آغازین با عنوان‌بندی افتتاحیه، می‌تواند تأثیری از حال و هوای کلی فیلم یا روح کلی آن را به تماشاگر القا کند؛ برای مثال موسیقی عنوان‌بندی فیلم «تام جونز» ساخته‌ی «جان آدیسون» یک قطعه‌ی چنگ شتاب‌آلود و شوخ است، چون چنگ عملاً مربوط به قرن هجدهم یعنی دوران وقایع فیلم است. فرازهای گهگاهی جازمانند در این آهنگ دلالت بر نوعی نظرگاه قرن بیستمی ضمنی دارد. هم‌چنین در اکثر آثار «مسعود کیمیایی»، موسیقی عنوان‌بندی، نوعی حس حماسی به تماشاگر می‌دهد که متناسب با جهان فکری فیلمساز در داستان‌هایش در مورد مبارزه‌ی فردی علیه بی‌عدالتی‌های حاکم بر اجتماع در جهت نیل به نوعی آرمانگرایی فردی – اجتماعی است.

انواع معین موسیقی می‌تواند دلالت بر جاها، طبقات یا گروههای نژادی به‌خصوصی داشته باشد. ترانه‌های راک در فیلم «ایزی رایدر» ساخته‌ی «دنیس هاپر»، فرهنگ مختدر دو شخصیت اصلی را منعکس می‌کنند؛ فرهنگی که اکثر شخصیت‌های عادی و متعارف فیلم با سوءظن خصمانه‌یی به آن می‌نگرند. وسترن‌های «جان فورد» همیشه آراسته به آهنگ‌های احساساتی و ساده‌یی هستند که وابسته به فرهنگ مرزنشینان اواخر قرن نوزدهم آمریکاست. فیلم‌های نئورئالیستی ایتالیایی حاوی ترانه‌های مردمی و سانتی‌مانتال (احساساتی)اند؛ ساده، آهنگین و بسیار عاطفی. این آهنگ‌ها به‌ویژه وابسته به فرهنگ شهری طبقه‌ی کارگر ایتالیاست. ترانه در سینمای قبل از انقلاب ایران به مراتب کاربرد بیش‌تری تا سینمای بعد از انقلاب داشته است اما هر چه این رویکرد از لحاظ کمّی چشمگیر است، از لحاظ کیفی مأیوس کننده است به طوری که در اکثریت این آثار از این مقوله در صحنه‌های رقص و آواز به زور چسبانده شده به فیلم (به سبک فیلم‌های هندی) استفاده می‌شده است اما گهگاه در میان آثار مبتذل همان دوره نیز می‌توان نشانه‌هایی از توجه به ترانه همچون مؤلفه‌یی برای ارایه‌ی جهان‌بینی موجود در اثر مشاهده کرد؛ برای مثال در فیلم «گنج قارون» ساخته‌ی «سیامک یاسمی» ترانه‌های فیلم بر اهمیت پشت پا زدن به مادیات دنیوی و بی‌خیال بودن نسبت به آن‌ها تأکید می‌ورزد که متناسب با درونمایه‌ی فیلم – هرچند سطحی – است. البته در همان دوران فیلمسازان معدود شاخص به این مقوله توجه ویژه‌یی کرده‌اند، مثلاً ترانه‌های فیلم «رضاموتوری» ساخته‌ی مسعود کیمیایی هنوز جزو نوستالژی تعداد زیادی از عاشقان سینه‌چاک قدیمی سینماست. نوعی از موسیقی که بر طبقات و گروهها دلالت کند آن‌چنان جایگاهی در سینمای ایران ندارد، برای نمونه نمی‌توان تفاوت چندانی میان موسیقی فیلمی که در مورد حاشیه‌نشین‌ها یا پایین‌شهری‌های تهران ساخته شده با موسیقی طبقه‌ی مرفه آن یافت مگر آن‌که چون معمولاً در طبقات پایینی، فقر حاکم است، غم ناشی از آن موسیقی را نیز حامل پیام‌های غم‌انگیز بسازد یا در طبقات مرفه همگام با فضاهای شیک، موسیقی نیز به همین سمت شیک بودن حرکت کند و حتی در مقطعی باب شده بود که حتماً در چنین فیلم‌هایی یک سکانس پرآب و تاب نوازندگی (عمدتاً با گیتار) نیز در کار موجود باشد که فیلم «قرمز» اثر «فریدون جیرانی» از آن جمله است اما در معدود فیلم‌هایی که در مورد قبایل مختلف ایرانی و درگیری‌های آن‌ها ساخته شده گاه به موسیقی محلی همان منطقه به عنوان جلوه‌یی تأثیرگذار از اهمیت موسیقی مطابق با انگیزه‌های دراماتیک و نیازهای تصویری توجه شده است، مثل فیلم «عروس آتش» ساخته‌ی «خسرو سینایی».

موسیقی و القای عواطف

موسیقی قادر است در متن یک صحنه‌ی متداوم گویای نوسانات عاطفی ناگهانی باشد. برای مثال در فیلم «نشان سرخ دلیری» (جان هیوستن) شخصیت اصلی فیلم طی یک فوران نامعقول دلیری، پرچم را از رفیقی رو به مرگ می‌رباید و خود را به میدان نبردی طولانی می‌اندازد؛ برای تأکید بر غلیان ناگهانی میهن‌پرستی در او، صحنه با اجرای روحیه‌بخشی از ترانه‌های جنگی یانکی‌ها همراهی می‌شود. ناگهان، پسر مهاجم به یک پرچمدار شمالی زخمی برمی‌خورد که روی زمین از درد به خود می‌پیچد و پرچمش تکه‌تکه شده است؛ موسیقی با این تصویر ناگهان به نوحه‌یی دردآلود تغییر لحن می‌دهد. هیجان قهرمانانه‌ی یورش این شخصیت به سادگی می‌توانست روی وضع ناگوار سرباز مجروح شمالی سایه بیندازد ولی به یمن موسیقی، تماشاگر همانند پسر مهاجم، ناگاه به مکثی دردناک واداشته می‌شود. در فیلم «قیصر» (مسعود کیمیایی) موسیقی ضربدار و زاویه‌ی فیلمبرداری لو انگل همگام با هم در اولین سکانس معرفی «فرمان» حسی از شکست‌ناپذیری و عظمت وی به دست می‌دهد که در تقابل با سکانسی قرار می‌گیرد که یک موسیقی محزون و غم‌انگیز آن را همراهی می‌کند – با زاویه‌ی فیلمبرداری های انگل – و طی آن فرمان که دست خالی به نبرد با برادران «آب‌منگل» رفته به سادگی چاقو می‌خورد و در مبارزه با آن‌ها از پای درمی‌آید و شکستن آن عظمت را همچون آیینی خاص، به

سوگ می‌نشیند در فیلم «دیده‌بان» (ابراهیم حاتمی‌کیا) موسیقی ریتمیک صحنه‌هایی که رزمنده در حال دویدن به سوی مقصد با عزمی راسخ است در تقابل با موسیقی ساکن لحظه‌هایی قرار می‌گیرد که وی به خاطر ایجاد مشکلاتی، در طول مسیرش دچار تزلزل‌های لحظه‌یی می‌شود یا به خاطر آشنا شدنش با مقوله‌ی امداد غیبی به وی نوعی حس تفکر همراه با غلیان عاطفی دست می‌دهد.

موسیقی هم‌چنین می‌تواند در کنتراست طعنه‌آمیزی با تصاویر عمل کند. در واقع در بسیاری از موارد حال و هوای چیره‌ی صحنه را می‌شود با موسیقی واجد کنتراست خنثی یا معکوس ساخت. صحنه‌های سرقت فیلم «بانی و کلاید» (آرتور پن) غالباً با نوای دلپذیر بانجو – نوعی گیتار محلی آمریکایی – همراهی می‌شود که به این فصول کیفیتی هجوآمیز می‌دهد. همکاری یک خواننده‌ی موسیقی پاپ مبتذل با یک ارکستر سمفونیک حرفه‌یی در فیلم «مکس» (سامان مقدم) نیز چنین فضایی ایجاد می‌کند. با این حال موسیقی واجد کنتراست همیشه الزاماً هجوآمیز نیست. فیلم «آکاتونه» (پیر پائولو پازولینی) زندگی یک آدم بیکاره‌ی عصبی را مورد توجه قرار می‌دهد. وقار فطری او به‌طور پیوسته در فیلم توسط شأن غرورآمیز موسیقی ارگ «باخ» که تصاویر را همراهی می‌کند، تصریح می‌شود. در فیلم «سنتوری» (داریوش مهرجویی) کنتراست میان ترانه‌هایی با مفاهیم غم‌انگیز که توسط «علی سنتوری» اجرا می‌شود، با اجرای شاد و سرخوش او نوعی تضاد را میان موقعیتی که در آن قرار دارد و سرنوشتی که در انتظار اوست با خوشی لحظه‌یی و ناآگاهانه‌اش نمایان می‌سازد.

موتیف‌ها – مایه‌ها – ی موسیقی می‌توانند صاحب دلالت‌های شخصیت‌پردازی باشند. در فیلم «جاده» (فدریکو فلینی) سادلوحی ناب و حزین قهرمان زن فیلم – جولیتا ماسینا – با آهنگ دلتنگی‌آوری که او با ترومپتی می‌نوازد قابل درک می‌شود. نوای حزین «امین تارخ» – با صدای استاد محمدرضا شجریان – در ترکیب با موسیقی گوش‌نواز سنتی – عارفانه‌ی ایرانی حس غم عشق و سوز فراق و رنج بیماری نزدیک به مرگ را در فیلم «دلشدگان» (مرحوم علی حاتمی) به درستی در این شخصیت خواننده متبلور می‌سازد.

موسیقی در خدمت مضمون فیلم

موسیقی حتی می‌تواند برای مخابره‌ی مضمون اصلی یک فیلم مورد استفاده قرار گیرد. فیلم «ایزی رایدر» با دو شخصیت اصلی و صمیمی فیلم آغاز می‌شود که با فروش کوکایین برای انجام نقشه‌ی سفرشان به نیو اورلئان خود را به مخاطره می‌اندازند. تصاویر این سکانس به طرز خاصی محکوم‌کننده نیست اما جلد نوار صوتی آهنگ «شومراک» ساخته‌ی «اشتپن ولف» به عنوان «اغواگر» موضع بالقوه‌ی ما را در قبال این داد و ستد تصریح می‌کند (ولی اغواکننده اهمیتی به مرگ یا زندگی تو نمی‌دهد، لعنت بر این اغواگر ...). اشعار ترانه هم‌چنین به فروشندگان مواد مخدر قوی به عنوان آن‌هایی که در چشم‌هایشان سنگ گورها دارند اشاره می‌کند که این موتیف از لحاظ تصویری هم گسترش می‌یابد، زیرا دو شخصیت اصلی به دفعات طی فیلم خود را در گورستان‌ها یا در میان سنگ گورها می‌یابند. در فیلم «گوزن‌ها» (مسعود کیمیایی)، ترانه‌ی «گنجشکک اشی‌مشی» با صدای مرحوم «فرهاد مهراد» بر روی نمای نقطه‌نظری از دید «قدرت» (فرامرز قریبیان) که شاهد غشی از آب درآمدن خواستگار یک دختر سیاه‌بخت است، ریشه‌ی تمام شوربختی‌ها را در عدم وجود عدالت اجتماعی جست‌وجو می‌کند. در فیلم «زیر پوست شهر» (رخشان بنی‌اعتماد)، ترانه‌ی انتهایی فیلم با عنوان «خلیج‌فارس» مضمون و داستان فیلم را بسط داده، به آن مفهومی نمادین می‌دهد و رنج شخصیت مادر فیلم (طوبی) را در نگهداری از کیان خانواده‌اش به رنجی که فیلمساز به خاطر نگرانی از آینده‌ی مام وطن می‌کشد، گسترش می‌دهد و حکایتش را روایت طوبی‌هایی می‌داند که زندگی‌شان با وجود تمام تلاش و مقاومت، زیر آوار صلب شرایط ملتهب و توفنده‌ی اجتماعی ویران می‌شود.

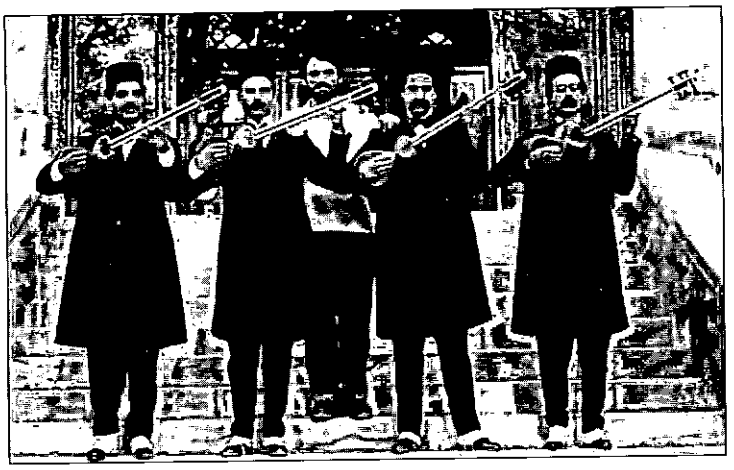
اما علاوه بر تمام تأثیرهایی که موسیقی متن فیلم می‌تواند بر روی ابعاد زیبایی‌شناسانه‌ی آثار سینمایی داشته باشد، به‌طور مستقل هم عامل ایجاد نوعی گونه‌ی سینمایی به نام «سینمای موزیکال» شده است.

سینمای موزیکال

بسیاری از نخستین فیلم‌های موفق ناطق، موزیکال بوده‌اند. سینمای موزیکال در آغاز با فیلم «خواننده‌ی جاز» و نخستین فیلم‌های ناطق «رنه کلر»، تبدیل به یکی از پایدارترین و همه‌پسندترین گونه‌های سینمایی شد که قراردادهایی متفاوت با سایر انواع سینمایی داشت؛ مهم‌ترین تفاوت این که جوهر وجودی گونه‌ی موزیکال در اصل موسیقی است، نه ساختار روایتی یا وفاداری به زندگی روزمره آن‌گونه که واقعاً جریان دارد. موسیقی در فیلم موزیکال، مقوله‌یی فرعی یا ضمنی نیست بلکه عناصر روایتی و دراماتیک غالباً پیش‌زمینه‌هایی صرف برای تولید موسیقی و آوازند. مفاهیم عمده‌ی یک فیلم موزیکال را باید در اصوات و ترانه‌ها و در دستگاهی از قراردادهای ساخته و پرداخته که بر گرد این گونه رشد کرده‌اند، یافت. وقتی که آدم‌ها در این گونه می‌خواهند افکار و احساسات خود را در میان گذارند، این کار را با حرکات موزون و آواز انجام می‌دهند؛ مانند آوازها و حرکات موزون و کنایه‌آمیز «دونالد اوکانر» در فیلم «آواز در باران». شماری از موزیکال‌ها – آثار کلر، یا فیلم‌های جینجر راجرز و فرد آستر در دهه‌ی سی – از لحاظ کاربرد عناصر غیرموزیکال، به‌ویژه دیالوگ سرزنده و پیچ و تاب‌های داستانی به دقت کار شده، به نحو حیرت‌انگیزی پیچیده‌اند. از آن‌جا که سینمای موزیکال اساساً گونه‌یی با گرایش‌های ویژه‌ی فانتزی است، کوشش‌های

معدود در راه موزیکال‌های واقع‌گرا یا رئالیستی کمابیش ناکام بوده‌اند. مردم در زندگی واقعی به‌ندرت ناگهان شروع به آواز خواندن یا انجام حرکات موزون می‌کنند و قطعاً نه با ظرافت «جین کلی». از این رو در موزیکالی مانند «داستان وست‌ساید»، باله‌ها و دوئت‌های موزیکال فیلم ناسازگار با محله‌های بدمنظر غرب نیویورک به نظر می‌رسید و به گونه‌یی غیرطبیعی و متناقض می‌نمود. طبع‌آزمایی «گدار» در فیلم «یک زن، یک زن است» به عنوان یک تجربه‌ی موزیکال نئورئالیستی بسیار استثنایی است ولی به‌طور کلی می‌توان گفت که دنیای غیرواقعی فیلم موزیکال باید از حیث سبک خودبسنده یا قائم به ذات باشد، در غیر این صورت تماشاگر تصنع آن را تاب نخواهد آورد. سینمای موزیکال اساساً یک گونه‌ی اکسپرسیونیستی است، بنابراین عجیب نیست که نظریه‌پردازان سینمای رئالیستی یا این گونه را نادیده می‌گیرند یا آن را یک استثنا می‌دانند.

در سینمای ایران از آن‌جا که هم به دلیل عدم وجود امکانات خوب استودیویی و هم به دلیل این که در طبع واقعیت‌پرداز مخاطب ایرانی رویکردهای فانتزی چندان مورد پسند نیست، سینمای موزیکال چندان امکان عرضه و رشد پیدا نکرده است. فیلم «حسن‌کچل» (مرحوم علی حاتمی) که فیلمی موزیکال با تکیه بر انگاره‌های یک داستان فولکلوریک ایرانی بوده، هرچند کاری به‌نسبت قابل قبول از کار درآمد اما نه تنها زمینه‌ساز ایجاد گونه‌ی موزیکال در ایران نشد، حتی در سایر آثار همین فیلمساز در سال‌های بعد هم امتداد پیدا نکرد. در سینمای پس از انقلاب تنها در یک دوره‌ی کوتاه در دهه‌ی ۱۳۶۰ که سینمای کودک و نوجوان رونق یافته بود، متناسب با ذهن رؤیاپرداز و روح فانتزی‌پسند کودکان، گونه‌ی موزیکال توانست مخاطبان انبوه کودک سینمای ایران را به سوی خود جذب کند که فیلم‌های موفقی چون «گلنار» و «گربه‌ی آوازه‌خوان» (کامبوزیا پرتوی) حاصل این دوران بودند اما این روند متأسفانه با تغییر رویکرد عمومی سینمای ایران که به ورشکسته شدن سینمای کودک و نوجوان انجامید، ادامه نیافت تا حدی که برای مثال پرتوی در فیلم بعدی کودک و نوجوان خود «بازی بزرگان» با یک چرخش ۱۸۰ درجه‌یی یک فیلم صددرصد رئالیستی درباره‌ی مصایب کودکان در کوران جنگ ساخت! پس از آن تنها



در فیلم‌های «ایرج طهماسب» و «حمید جبلی» بر مبنای شخصیت‌های عروسکی محبوب «کلاه‌قرمزی» و «پسرخاله» می‌توانستیم شاهد چند سکانس موزیکال باشیم و در یکی از آخرین نمونه‌ها، یعنی «مربای شیرین» ساخته‌ی «مرضیه برومند»، سکانس‌های موزیکال کاملاً جدا افتاده از بدنه‌ی فیلم به نظر می‌رسند و در تعارض کامل با مضمون نمادین و فضای رئالیستی فیلم قرار می‌گیرند و بنابراین این گونه در شاخه‌ی سینمای کودک و نوجوان هم نتوانست چندان پا بگیرد.

موسیقی ماندگار

در همه جای دنیا رسم بر این است که به محض این که فیلمی مورد پسند توده‌ی مخاطب قرار می‌گیرد، به سرعت کاست‌ها و لوح‌های فشرده‌ی موسیقی فیلم نیز در بازار تکثیر می‌شود و در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌گیرد. حتی بعضی از نظریه‌پردازی‌ها آن نوعی از موسیقی فیلم را که بتواند به عنوان اثری مستقل هم‌چنان جذابیت و ارزش‌های خود را حفظ کند، موسیقی متن برتری دانسته‌اند. بر هیچ یک از عاشقان سینما پوشیده نیست که گاهی موسیقی متن فیلم‌ها همپای سکانس‌های برتری که دوست داریم در ذهنمان می‌نشینند و جا خوش می‌کنند. شاید حتی گاه پیش بیاید که گرد زمان و فراموشی بر آن سکانس‌های برتر بنشیند اما موسیقی‌اش هم‌چنان در خاطر بماند به طوری که گاه ناخودآگاه در زمان‌هایی که از کسالت‌های ناشی از روزمرگی‌های زندگی‌مان خسته می‌شویم نزدیک‌ترین راه برای این‌که بتوانیم طراوت و شادابی روح خود را به دست آوریم، زمزمه‌ی موسیقی‌های متن محبوب و خاطره‌انگیز فیلم‌های قبلاً دیده‌شده باشد.

برای نگارنده اما همیشه جذابیت به یاد آوردن و زمزمه کردن موسیقی متن فیلم‌ها با لذت یادآوری سکانس‌های به‌یادماندنی آن آثار همراه بوده است؛ مگر می‌شود موسیقی «پدرخوانده» همیشه در ذهن بماند اما آن سکانس درخشان ابتدایی‌اش که «مارلون براندو» (دون کورلئونه) پشت به دوربین است و مردی برای دادخواهی نزدش آمده به ذهن متبادر نشود!؟ مگر می‌شود موسیقی وسترن‌های اسپاگتی «سرجیو لئونه» را بدون نماهای درشت چهره‌های عرق کرده قهرمانان بی‌آرمان این آثار به خاطر آورد؟ مگر می‌شود موسیقی حزین «از کرخه تا راین» (ابراهیم حاتمی‌کیا) را بدون سکانس اعتراض رزمنده‌ی سابق فیلم به معبودش به خاطر مُردن دور از وطن به خاطر سپرد یا همین نوع موسیقی را در «بوی پیراهن یوسف» بدون سکانس سماع نمادین «نیکی کریمی» با رقص پلاک جلوی شیشه‌ی ماشین به یاد آورد یا موسیقی حماسی «قیصر» را بدون لحظه‌ی به‌یادماندنی پاشنه ورکشیدن قیصر یا سوز و گداز عارفانه‌ی نغمه‌ی تار را بدون چهره‌ی دردمند «امین تارخ» در حال جان دادن روی پله‌های یک ساختمان در «دلشدگان» یا ...

بعضی از فیلم‌هایی را که دیده‌ایم برای این دوست داریم که به لحظاتی از زندگی سرد، ساکت و کسالت‌بار روزمره‌مان رنگ و لعابی از تازگی و شور، وجد و شعور بخشیده‌اند و موسیقی این آثار نیز به عنوان عنصری لاینفک از این فیلم‌ها، بخشی مهم از مکانیسم این تأثیرپذیری فرخنده را بر خود حمل کرده‌اند. پس اگر فیلمی به‌یادماندنی شود، بدون شک موسیقی آن نیز به همان اندازه در حافظه باقی خواهد ماند و شاید به‌عکس ■