صدا و فضا

چارلز آفرُن، ترجمه علی عامری مهابادی

محکم حرف زدن

بیننده انتظار دارد تا شخصیت‌های فیلم‌های ناطق صحبت کنند و این انتظار در فیلم‌های ناطقی که شخصیت‌های اصلی‌شان خاموش هستند (مانند *پلکان مارپیچ*، *معجزه‌گر*، *قلب شکارچی تنهایی است*) یا آثاری که در آن‌ها شخصیت اصلی برای سخن گفتن مشکل دارد (*عروس فرانکستاین*، مجموعه‌های *تارزان*، اولین فیلم‌های ناطق چاپلین) عنصر قدرتمندی محسوب می‌شود.[1] پیتر بروک در ملودراماتورژی خود برای خاموشی جایگاه ممتازی قایل است. او درباره‌ی انواع مختلف درام «از جنبه فقدان حس خاصی» در آن‌ها توضیح می‌دهد. وی عنصر خاموشی را برای ملودرام مناسب می‌داند «زیرا ملودرام ژانری درباره‌ی بیان است» کمالی خاص در بیان وجود دارد که متناسب با کمال معنی است. توجه ملودرام معطوف به «ویژگی‌های ناب اخلاقی و روان‌شناسانه می‌شود»[2] لازمه‌ی این کمال خوانش متونی است که از رمز اشباع‌اند و نمونه‌ی آن در فیلم *جانی بلیندا* ساخته ژان نگولسکو نمایش داده می‌شود: بلیندا

(جین وایمن) که کر و لال است، بالای جنازه‌ی پدرش با ایما و اشاره دعای ربانی می‌خواند. هم‌زمان دکتر (لو آیرس) کلمات مربوطه را بر زبان می‌آورد. این تصویر عظمت‌یافته، مملو از گفتمان اشاره‌وار و شفاهی است، چنان‌که ما را مملو از احساس ناشی از اصوات خاموش و شنیدنی فیلم می‌کند.

لذت شنیدن اغلب ناشی از درک جریان روان یک مایه‌ی موزیکال است که هم‌زمان ذهن انسان و فضای سریع سالن را فرا می‌گیرد

در این‌جا خاموشی و سخن که محکم در کنار هم قرار گرفته‌اند، قدرت بیانی یکدیگر و توانایی خود را برای تبیین احساساتی می‌آزمایند که بخش عمده‌ای از گفتمان قادر به ابراز آن‌ها نیست. استنلی کاول تأثیری را توصیف می‌کند که در فیلم *بچه‌های بهشت* ساخته‌ی مارسل کارنه وجود دارد و زمانی ایجاد می‌شود که یکپارچگی نقش بدون کلام، از طریق شدت احساسات مختل می‌شود. *بچه‌های بهشت* فیلم ناطقی درباره‌ی انواع بیان تئاتری از تراژدی گرفته تا پانتومیم است. «صحبت کردن در چنین زمان و مکان‌هایی از فیلم حاکی از خیال‌پردازی‌هایی است که فیلم آن‌ها را در مقابل واقعیتی فرو می‌پاشد که خود نیز آن را در هم می‌شکند.»[3] این نمایش‌های خاموش از خاصیت مجازی بودن صدا در رسانه‌ای استفاده می‌کنند که برخی از قواعد بصری اساسی‌اش از گفتار و شنوایی نشأت می‌گیرند. الگوی نما / نمای مقابل که در دکوپاژ کلاسیک وجود دارد، مصرانه سبک بیان را از یک طرف گفت‌وگو به طرف دیگر سوق می‌دهد. در فیلم‌های ناطق معنی بیش‌تر از طریق تصویر کردن پیکربندی شنیداری منتقل می‌شود: چهره‌هایی «در حال صحبت کردن»، نماهای دو نفره هنگام گفت‌وگو، گنگسترهایی که داد می‌زنند، جلسات بحث و تبادل نظر سیاسی، بازنمایی اجراهای تئاتری بر پرده سینما (نمی‌خواهم تلویحاً بگویم که فیلم‌های صامت طنین کم‌تری از فیلم‌های ناطق دارند. بسیاری از بینندگان مایل‌اند فراموش کنند که فیلم‌های صامت اصلاً صامت هستند. حضور انسانی یک نوازنده پیانو و سایر عوامل موزیکال و روایی که قبل از ظهور فیلم‌های ناطق در سینمای صامت بودند، به تصویر بر پرده نوعی ژرفا و طنین می‌داد.) نشانه‌های شنیداری بارها در فیلم تصویر می‌شوند: تلفن‌ها، خطوط تلفنی، رادیوها، میکروفن‌ها، گردهمایی‌هایی عمومی و شنوندگانی که حساس هستند. این‌ها نشانه‌هایی از قدرت صدا، هم‌چنین صدایی هستند که قدرت بیش‌تری می‌یابد. صدا باید تا حدی تقویت شود که بالاخره شنیده شود.[4] رابطه‌ی میان قدرت و صدا از طریق آوای خواننده‌ای نمود می‌یابد که صدایش سالن بزرگی را فرا می‌گیرد، چنان‌که خواننده منفرد را مقابل فضایی قرار می‌دهد که در آن هزاران شنونده وجود دارد. آوای خوانندگان اپرا از طریق قدرت، حضور خود را نشان می‌دهد، حضوری که عمیقاً بر بینندگان تأثیر می‌گذارد و آن‌ها را مملو از حس صدا و احساس می‌کند. لذت شنیدن اغلب ناشی از درک جریان روان یک مایه‌ی موزیکال است که هم‌زمان ذهن انسان و فضای سریع سالن را فرا می‌گیرد. صدای «زیر» خواننده‌ی سوپرانو در سالنی مانند متروپلیتن اپرا هاوس طنین‌انداز می‌شود و از کنار ارکستری متشکل از صد نوازنده می‌گذرد. صدای قهرمانانه‌ی خواننده‌ی تنور که حنجره و قفسه‌ی سینه‌ی نیرومندی دارد می‌تواند نت‌های بالا را بخواند. گویی کار او به همان اندازه که هنری است، ورزشکارانه نیز هست.

علاقه نسبت به صدا در شکلی خاص، نزدیک به انتهای فیلم *سن فرانسیسکو* اثر و.س. ون دایک نشان داده می‌شود. صدای مِری (جنت مک دانلد) که حالتی اپراگونه دارد تبدیل به رگتایم (نوعی موسیقی جاز قدیمی) می‌شود. هم‌چنین سر از سبک‌های دیگری از موسیقی پاپ درمی‌آورد و شنوندگان حاضر در فیلم را برمی‌انگیزد تا همراه با او شادمانه ترانه‌ی عنوان‌بندی را بخوانند، به‌زودی زلزله‌ی عظیمی روی می‌دهد. در نقطه‌ی اوج فیلم، بلکی (کلارک گیبل) در شهر ویران شده دنبال مری می‌گردد. او شاهد صحنه‌هایی ناامیدکننده، گهگاه توأم با مشاهده‌ی عزیزانی می‌شود که با

خوشحالی یکدیگر را باز می‌یابند، همان‌طور که بِلکی صحنه‌های غصه‌داری نیز می‌بیند. وقتی او مری را می‌یابد که از خطر جسته است، برای آرامش قربانیان فاجعه سرودهای مذهبی می‌خواند. او به زانو می‌افتد و شکرگزاری می‌کند، اشک بر چهره‌اش جاری می‌شود. سایرین با مری هم صدا می‌شوند، نوار صوتی و تصویری را پر می‌کنند و به طرف شهری جدید می‌روند که از خرابه‌ها سر برمی‌آورد. سربرآوردن این شهر به یمن قدرت تدوین و صدای فیلم میسر می‌شود.

در دوره‌ی فعلی، موسیقی پاپ نتیجه‌ی تقویت صوتی الکترونیک است. سطح دِسی بِلی (واحد شدت صوت) که گروه رولینگ استونز و سایر گروه‌ها در محوطه‌های عمومی و پارک‌های مناسب رقص به راه می‌اندازند، شنوندگان را برمی‌انگیزد تا به نحوی هیستریک علاقه و تأیید خود را نشان دهند. تأثیر این پدیده بارها در فیلم‌هایی نمایش داده می‌شود که در آن‌ها «موسیقی آوازی» اجرا می‌گردد (پناهم بده، *آخرین والس*). هم‌چنین در فیلم *رُز* دیده می‌شود که ستاره خواننده‌اش (بت میدلر) نهایتاً با صدای خود نابود می‌شود. آن حس هیجان و جنونی که وی در ترانه‌هایش نسبت به زندگی نشان می‌دهد، با صدای جیغ مخاطبانش به اوج می‌رسد و عواقب آن وی را مقهور خشونت آن‌ها می‌کند. صدای بلندگوهای دستی در تراژدی‌های یونانی، نت‌های بالایی که جنت مک‌دانلد می‌خواند و صدای بلند میک جَگر، جنیس جاپلین و بت میدلر اشتیاق شنوندگان را نسبت به صدای تقویت شده افزایش می‌دهد.

اهمیت صدای قوی در میان رمزهای سینمایی، تبدیل به یکی از اولویت‌های اصلی صنعت سینما برای بررسی شده است. اکنون مخاطبان با سیستم دالبی و سن سوراند (صدای چهار باندی) فیلم می‌بینند. درصد زیادی از بودجه‌ی فیلم صرف نوار صوتی آن می‌شود. چندان عجیب نیست که

تلویحاً بگوییم صنعت فیلم پولش را صرف دهانش می‌کند، زیرا همان چیزی را به مردم عرضه می‌دارد که می‌خواهند بشنوند. اما حتی بدون تکنولوژی صدای مدرن نیز، فیلم از سیستم‌های تقویت‌شده‌ی تصویری و داستانی استفاده کرده تا حسی از طنین (resonacae) قوی را پدید آورد.

ویژگی اصوات سینمایی که با حضور بازیگر، میکروفن و بلندگو شدت می‌یابند، با اسلوب‌های بازیگری قدرت بیش‌تری می‌گیرد. در نمای درشت، آه کشیدن گاربو و لحن بلند و لرزان گارلند از طریق عدم تناسب کنایه‌آمیزی که بین صمیمیت بیان و شدت آن وجود دارد، به خوبی از قدرت بصری و صوتی رسانه استفاده می‌کند

صحنه افتتاحیه‌ی فیلم *چقدر دره‌ی من سبز بود* با صدای راوی آن بازتابی زمان‌مند ایجاد می‌کند که تقریباً با اولین خاطره‌ی قهرمان داستان جنبه‌ی بصری می‌یابد. چنان‌که صدای او در مقام پسری خردسال که جواب خواهرش را می‌دهد، در سراسر محلی طنین‌انداز می‌شود که زمانی دره‌ای سبز بود. در این فیلم که در مورد پیوندهای خانوادگی است، اسامی شخصیت‌ها با حجم صدایی که از طریق شش‌ها و گلوها تقویت می‌شود، فضا را مملو از حس هویت و حضور می‌سازد. این بازتاب‌ها از طریق تمهیدات داستانی فیلم جنبه‌ی درونی می‌یابد. زمانی که هیو در معدن فرو ریخته به دنبال پدرش می‌گردد، به مردی می‌رسد که گرفتار شده است. در حالی که بازتاب صدای پدرش را شنیده بود. در رسانه‌ای که وسایل بیانی اولیه‌اش تصویری هستند، وقتی چشم دچار اشتباه می‌شود، صدا خطا را اصلاح می‌کند.

صداها در نمای درشت

افزایش قدرت صدا چگونگی پخش و گفت‌وگوهای آن را تبدیل به فعالیتی تصویری در خدمت بیان می‌کند. پس چگونه این رسانه‌ی بیانی ماهیت هستی‌شناسانه و درونی گفتار را حفظ می‌کند؟ اگر چنان‌که آنگ (ong) می‌گوید: «صدا بدون این‌که نیاز به دخالت فیزیکی داشته باشد حالات درونی را برملا می‌سازد» و «برای این‌که چنین چیزهایی را از طریق مشاهده کشف کنیم باید به حالات درونی جنبه‌ی بیرونی بدهیم و بدین ترتیب درونی بودن آن را نابود سازیم.»[5] آیا بصری ساختن صدا حالت درونی و اساسی‌اش را تهدید نمی‌کند؟ درواقع سطوحی از ژرفا که تلاش کرده‌ام تا در روند تولید و درک سینمایی آن‌ها را شناسایی کنم، حیطه‌ای فراهم می‌آورد که می‌شود آن را نسبت به حیطه‌های دیگر درونی دانست. طوری که به بیننده پویایی می‌دهد تا بتواند به هسته‌ی درونی میز ـ ان ـ سن، بازیگر و کلمه نفوذ کند. گویی در صدا حالتی درونی وجود دارد که ورای پرده به گوش می‌رسد. پرده‌ی سینما نقطه‌ای برای جهش فراهم می‌آورد، محملی که تخت بودنش به راحتی قابل تشخیص است و بر فراز اعماق گوناگونی می‌گردد که جزیی از بازنمایی توهم‌آمیز هستند. سپس شرایطی بطنی را درک می‌کنیم که بین تصویر بر پرده‌ی تخت و عرصه‌ی گسترده‌ای از بیان، آواسازی و طنین‌افکنی وجود دارد.

در فیلم *درختی در بروکلین می‌روید* ساخته‌ی الیا کازان، فرانسی (پگی آن گارنر) واسطه‌ی روایت است. او داستان را طی پا به سن گذاردن، علاقه همیشگی‌اش به ادبیات و توانایی فزاینده‌اش برای تعیین بازتاب چیزهایی که گفته یا نگفته شده تعریف می‌کند. روشی که از طریق آن مجذوب فیلم می‌شویم، بر اساس تضاد درونی روایتگر قرار دارد که رابطه‌اش با گفتار دچار اشکال است. مادر او که زنی سرسخت و عمل‌گراست می‌گوید: «فرانسی چرا نمی‌گی منظورت چیه؟» پدرش به ابراز احساسات دختر که نجواگونه است، گوش فرا می‌دهد، فرانسی بین حالات گنگی و تکرار مکرراتش به دام افتاده است و بحرانی را نشان می‌دهد که ریطوریقایی است. طی این بحران بیان از طریق صدا، احساس را به چالش می‌طلبد.

در این رسانه که جنبه‌ی نمایشی دارد، هر تلاشی برای مخفی کردن تأثیری معکوس در پی دارد و منجر به افشاگری

می‌شود. این وضع هم در مورد گفتار و هم در مورد رویداد صدق می‌کند. هر چقدر یک شخصیت ترفندبازی کند، قدرت افشاگرانه‌ی سینما جنبه‌های خصوصی وی را نشان می‌دهد. طی صحنه‌های *درختی در بروکلین می‌روید* هم صداهای شیرین خیال‌پردازی و «روان» و هم صداهای شدیداً تلخی که از سر نیاز و پول برمی‌خیزند مورد آزمایش قرار می‌گیرند. جانی (جیمز دان) مردی الکلی، پیش‌خدمتی خواننده است که اغلب شغلی ندارد. او معمولاً ورودش را به خانه از طریق صدایی اعلام می‌کند که در مسیر پلکان خانه‌ی اجاره‌ای آن‌ها طنین می‌اندازد. مادرِ سخت‌کوش فرانسی زندگی فقیرانه‌ی خانواده را تأمین می‌کند. این زن پرکار کیتی (دوروتی مک گوایر) است که پلکان را می‌سابد. در فیلم لحظه‌ای وجود دارد که خاطره‌ی خوش و امید تجدید می‌شود، پدر و مادر کنار پنجره به یکدیگر می‌پیوندند ولی این لحظه به نحو ناراحت‌کننده‌ای پایان می‌یابد، جایی که نقطه‌ی اوج داستان‌های خوش و جعلی پدر در مقابل روحیه‌ی عمل‌گرا و سرسخت مادر قرار می‌گیرد: «بس کن ـ دیگه حرف نزن». اتاق راه‌آهن با بخش‌ها و قسمت‌های کوچک و تنگش تبدیل به محلی برای جدایی می‌شود، به‌زودی فاصله‌ی بین جانی و کیتی در آپارتمانی حتی کوچک‌تر به‌وسیله صدا بیان می‌شود. در آن‌جا جانی که از واکنش سرد همسرش نسبت به مرگ فرزند همسایه عصبانی است،جسورانه پشت پیانو می‌نشیند و ترانه‌ی (Annie Laury) را می‌خواند. در حالی که زنش با عصبانیت ظرف حلبی را بر کف اتاق می‌کوبد.

بعد از آن‌که جانی خود را قربانی می‌کند و می‌میرد، فرانسی با مَرام پول‌پرستانه و خُرده‌گیرانه‌ی مادرش مخالفت می‌کند. اما کیتی که بعد از مرگ جانی، فرزند او را به دنیا می‌آورد، دچار درد می‌شود در نتیجه صدای اوست که به تمایزهای نسبتاً سطحی فیلم معنی قابل تحسینی می‌دهد. یک سلسله‌نما نشان داده می‌شود که طی آن‌ها مادر و دختر در تختخوابی تاریک به هم نزدیک‌تر می‌شوند. در این زمان فرانسی داستانی را می‌خواند که در مورد جانی نوشته است. در این‌جا استفاده از دوروتی مک گوایر در نقش کیتی کاملاً

باغ الله

استثمارگرانه است. ویژگی رفتار و صدای او که ملایم است، طی فیلم دگرگون می‌شودو به جایش مشقت کار، غصه و تنهایی‌اش را می‌بینیم. کیتی در نماهای درشت و با ترکیب‌بندی‌هایی نشان داده می‌شود که بر خشکی ذهن و جسم او، فاصله‌اش از شوهری خیالباف و خواهری شدیداً دوست‌داشتنی (جون بلوندل) تأکید می‌کند. ولی اکنون وضع تغییر کرده است. دخترش چنان با دقت او را می‌بیند که هرگز پیش‌تر او را بدین حالت ندیده است. هم‌چنین دوربین اعتراف مادر را در تختخواب و صمیمیت حاکم بر صحنه را ثبت می‌کند. بیننده که در این فیلم خاص چیزی از جذابیت غیرعادی و صدای موزون ستاره‌ی فیلم *کلودیا* ندیده است. سرانجام هویت شنیداری مک گوایر را باز می‌شناسد. بیان او مانند صداهای دیگری که پیش‌تر در فیلم شنیده‌ایم ملایم می‌شود. حال دیگر رنج اعتراف به رنج مظلومیت و نیاز می‌پیوندد. رابطه‌ی بین هویت شنیداری

ستاره‌ی فیلم و محملی که برای اعترافش فراهم می‌شود، تقریباً در نقطه‌ی اوج فیلم *باغ الله* ساخته‌ی ریچارد بولسلافسکی نمایش داده می‌شود: شارل بوآیه که به خاطر غنای صدایش شناخته می‌شود نقش مردی را ایفا می‌کند که یک صومعه درمانی را ترک کرده و پیمان سکوت را شکسته است. او عاقبت در گستره‌ی بی‌انتهای صحرای شنی و آسمان صحرا راز خود را نزد همسرش (مارلنه دیتریش) اعتراف می‌کند. با توجه به داستان‌های خاص در فیلم‌های *درختی در بروکلین می‌روید* (درام خانوادگی) و *باغ الله* (رُمانس «استعلایی»)، جای تعجب ندارد که اعترافات شخصیت‌ها در صحرایی شنی انجام می‌گیرد. هرچند این نکته مهم است که باید به نوع بازی آن‌ها در این رسانه‌ی خاص توجه کنیم، رسانه‌ای که لحن صمیمی خود را هم با محمل‌های مناسب و هم از طریق این واقعیت محض به‌دست می‌آورد که چنین بازیگران خاصی با گفته‌های خود لحن مذکور را ایجاد می‌کنند.

ویژگی اصوات سینمایی که با حضور بازیگر، میکروفن و بلندگو شدت می‌یابند، با اسلوب‌های بازیگری قدرت بیش‌تری می‌گیرد. در نمای درشت، آه کشیدن گاربو و لحن بلند و لرزان گارلند از طریق عدم تناسب کنایه‌آمیزی که بین صمیمیت بیان و شدت آن وجود دارد، به خوبی از قدرت بصری و صوتی رسانه استفاده می‌کند. این عدم تناسب در صحنه‌های گفت‌وگوی تلفنی بیش‌تر می‌شود، جایی که صدا هم‌زمان به طرف گیرنده خصوصی و تکی شنونده و گوش عموم بینندگان هدایت می‌شود. سینما با تلفن و شکل‌های مختلف در گفت‌وگوهای صمیمی آن قرابت دارد. تلفن از قصه‌بافی‌های مطبوعاتی گرفته تا سکانس اول *گراند هتل* ساخته‌ی ادموند گُلدینگ (که روایت در آن عملاً به یک صفحه کلید بزرگ ارتباط دارد)، کلام را از دهان به گوش می‌رساند. پس آشکارا طنین فضای محیط را نادیده می‌گیرد. بازیگران زنی که به‌زودی نامشان در فیلم‌های مربوطه می‌آید، از قابلیت مضاعف و استاندارد در بررسی موشکافانه‌ی تلفن در سینما استفاده می‌کنند: گاربو در *گراند هتل* گیرنده‌ی تلفن را تبدیل به عاشقی جایگزین می‌کند. لوییس رینر در *زیگفلد بزرگ* (در صحنه‌ای که برایش جایزه اسکاری به ارمغان آورد). آنا مانیانی در *lavoce vmana* (وی تقریباً در سراسر فیلم پشت تلفن است، شیئی که تبدیل به داستان فیلم و کل زندگی او می‌شود). لیزا مینه‌لی در *فاخته‌ی عقیم* (هیستری بازیگر ناشی از جریان بی‌وقفه تماس‌ها و نماهای تلفنی است). بت میدلر در *رُز* (خواننده‌ای که صدایش را معمولاً هزاران طرفدار هنگام جیغ و فریاد در اماکن عمومی و وسیع می‌شنوند، به نحو رقت‌باری در یک باجه تلفن، مقابل یک استادیوم خالی فوتبال، منزوی است). تماشاگر می‌تواند چهره‌ای را ببیند که شنونده در آن سوی خط تلفن از دیدنش محروم است. کاپرا با استادی تمام از یک گیرنده‌ی تلفن استفاده می‌کند تا دو شخصیت فیلمش را ناچار سازد که عمق احساساتشان را برای یکدیگر بیان کنند. در فیلم *زندگی شگفت‌انگیزی است*، جرج و مری (دانارید) که تازه جر و بحث کرده‌اند، از طریق گوشی مشترکشان به هم نزدیک می‌شوند و با هیجان یکدیگر را در آغوش می‌گیرند، در حالی که طی این سکانس از هم فاصله داشتند. در این‌جا و در اغلب موقعیت‌های معمول، گوشی تلفن گفت‌وگوی خصوصی را علنی می‌کند. میکروفن نیز به گوشی تلفن شباهت دارد. این شیئی از طریق صدا بر حضور بازیگر تأکید می‌کند. تأکید آن با نمای درشتی که بر پرده می‌آید، جنبه‌ی تصویری می‌یابد ـ نمای درشتی که معادلی تصویری برای صدایی است که گوشی تلفن و میکروفن تولید می‌کنند.

رولان بارت راجع به لذت بردن از هنر، چنین نظر می‌دهد:

> [کافی است که سینما صدا در نمای درشت را ثبت کند... و ما را وادارد تا مادیت (materiality)، جسانیت (sensuality)، آن را بشنویم: نفس زدن، صدای از بیخ گلو، سکوت انسان که جلوه‌ای تمام‌عیار می‌یابد... توفیق در انتقال مدلول به فاصله‌ای دور و تجسم کالبد ناشناس بازیگر در گوش من شنونده. این صدا، بافت رگه‌داری دارد، خش‌خش می‌کند، نوازش‌دهنده است، قطع می‌شود و باز برمی‌گردد: نوای آن لذت‌بخش است.[۶]

بارت لذت را در ادراک گره (grain) صدا، جسمانیت صوتی

می‌یابد. او جستارش را بر فرمول‌سازی ژولیا کریستوا (geno-sung) بنا می‌کند.[۷] «فضایی که در آن دلالت‌ها از بطن زبان و مادیت آن زاییده می‌شوند...» نقطه‌ی اوج (یا عمق) تولید صدا، جایی که ملودی واقعاً در زبان شنیده می‌شود[۸] «جایی که صدا دقیقاً از جسم بیرون می‌آید» زبان هماهنگ با جسم است.[۹] نمای درشت، تمایز بین ارزش شمایل‌نگارانه (iconographic) چهره‌ی ستاره‌ی فیلم و صدای او را دشوار یا شاید بی‌فایده می‌کند. هم‌چنین می‌توان استدلال کرد که بازیگران به دلیل هماهنگی جسم و صدایشان تبدیل به ستاره می‌شوند. در واقع آپاراتوس سینمایی آن‌ها را در نظر ما هماهنگ می‌کند. با وجود این، شخصیت ستاره‌ی فیلم که بلافاصله قابل تشخیص می‌شود، همان‌قدر متکی بر خوش‌آوایی (phonogenic) «بافت صدای» خود است که بر پیکربندی خوش‌عکسی جسم و چهره‌اش تکیه دارد. در سالیان اولیه‌ای که فیلم ناطق پا به عرصه نهاد، میکروفن نسبت به بازیگرانی که نمی‌توانستند خود را با تکنیک نمایش فیلم، شیوه‌ی بسیار تهذیب‌یافته‌ی ادای کلام، لحن مروارید‌گونه (pearl shaped) (که در سکانس‌های آموزش صدای *آواز در باران* به هجو کشیده می‌شود.) بی‌رحم بود. صدای بازیگر حتماً باید در سالن‌های بزرگ شنیده می‌شد. گاربو در دومین فیلم ناطقش ***داستان عاشقانه***، صدای خود را در نمای درشت با میکروفن میزان می‌کند، در حالی که همبازی‌اش گاوین گوردون هرچه می‌توانند می‌کند تا صدایش را به آخرین ردیف در دومین بالکن فرضی برساند. در فیلم، اغلب در قیاس با سایر هنرهای نمایشی درون قاب، به گوینده نزدیک‌تر هستیم. آپاراتوس بازتولید صدا به بازیگر فیلم امکان می‌دهد تا ویژگی‌های صدا را از طریق منبع پخش آن آشکار کند. چیزی که بارت آن را «سکوت انسانی» می‌نامد، بخشی آسیب‌پذیر و بسیار بیانگر که در چهره‌ی نزدیک به چشم‌ها وجود دارد. طنین (رزنانس) هم‌چون برقی که در چشم می‌درخشد، فراگیر و ملموس می‌شود. بازیگر صحنه، با تکیه بر ابعاد اکوستیک تئاتر، تقویت تنفس، بیان و دامنه‌ی صدا، آوایش را تا فواصل دور خارج می‌فرستد. این عامل در فیلم کم‌تر قابل اتکاست، زیرا

آواز در باران

شاید گفتار بازیگر (مثلاً کی فرانسیس) دچار اشکال شود، یا بازیگر لهجه‌ی خارجی داشته باشد، (دیتریش، گاربو) یا دچار مکثی در صحبت‌هایش شود. (جیمز استوارت) این موارد می‌توانند و اغلب هم شخصیت‌آوایی و به یاد ماندنی بازیگر را شکل داده‌اند، چیزی که تفاوت ظریف این شخصیت‌ها را هنگام تماشای فیلم برایمان ملموس می‌کند: مثلاً ایرنه دان، شخصیت مؤنث و شبه‌آوازه‌خوان فیلم *خیابان پشتی* (۱۹۳۲) که الگویی از ملایمت و کنترل است. مارگرت سولاوان نسخه‌ی دیگری از همان نقش را ایفا می‌کند (۱۹۴۱) شخصیتی که حساس و قدری مضطرب است. صدای او همواره بر لبه‌ی سقوط است. مای وست نقش زنی عشوه‌گر با صدای باریتون را دارد. حالت صحبت مریلین مونرو که نفس زنان است درست در گوش مخاطب شنیده می‌شود. صدای شارل بوآیه در عمق خود طنینی بم و مؤکد دارد. این حالت وضعیت مناسبی به وجود می‌آورد تا

او بتواند ژرف‌ترین اسرارش را به زنی بگوید که دوست می‌دارد. ریتم استاکاتو در لحن جیمز کاگنی علامتی شاخص است.[10]

وجود صدایی که جنبه‌ی بصری یافته است، حتی در فیلم‌های صامت به گوش می‌رسد، جایی که صرف تصویر کردن گوینده و شنونده کافی است تا نشان دهد که بیش‌تر چه چیزهایی را باید بشنویم و به ما می‌قبولاند که گفتار صامت را می‌توان شنید

صدا و روایتگری

رابطه‌ی بین صدا و داستان شفاهی به نحو گسترده‌ای در نقدهای روایی اخیر مورد بحث قرار گرفته است، چنان‌که سر از حکایات درمی‌آورد.[11] صدای شاعر به داستان اعتبار می‌دهد: برای آن به کار گرفته می‌شود که به سیستم داستانی حسی از حضور و زندگی بدهد. صدایی طنین‌انداز می‌شود که گویی در سالن تئاتر به گوش می‌رسد و داستان‌ها را از *آن‌جا* به *این‌جا* می‌آورد: از منابعی که در جایی دیگر جنبه‌ی زمانی و اغلب فضایی داشته‌اند. امروزه نیز باور ما به داستان با شنیدن صدای راوی بیش‌تر می‌شود.

وجود صدایی که جنبه‌ی بصری یافته است، حتی در فیلم‌های صامت به گوش می‌رسد، جایی که صرف تصویر کردن گوینده و شنونده کافی است تا نشان دهد که بیش‌تر چه چیزهایی را باید بشنویم و به ما می‌قبولاند که گفتار صامت را می‌توان شنید. لارس هانسن در فیلم *افسانه گوستابرلینگ* ساخته‌ی استیلر کسانی را که به موعظه‌اش گوش می‌کنند تکان می‌دهد. در فیلم‌نامه‌ی *اسکارلت* ساخته سیوستروم، سخنان بریگیت هِلم باعث نیایش و به‌زودی شورش می‌شود. چنان‌که در فیلم *متروپلیس* اثر فریتس لانگ نیز ماریای حقیقی و قلابی چنین می‌کنند. حالت‌های آوازی (vocal) که طبیعتاً در تمام فیلم‌های ناطق «صدا» را انتقال می‌دهند، در فیلم‌های «صامت» از طریق ژست، اشاره و انتظاراتی که در بیننده پدید می‌آورند، حالت مشابهی ایجاد می‌کنند. اما فیلم چه صامت باشد چه ناطق، آواهای آشکار و واقعی از طریق طنین بصری / شنیداری خود به داستان فیلم جان می‌بخشند. وجود صدا چه دیده یا شنیده شود، به افزایش قدرت روایی فیلم کمک می‌کند. توانایی ما برای دنبال کردن یک خط روایی و فهم داستان اساساً نه فرایندی تصویری بلکه فرایندی کلامی است. کلام از طریق تصاویری که واژه‌ها در روایت به هم پیوند می‌دهند طنین پیدا می‌کند. قبولاندن صدا به بیننده یکی از اجزای پیوسته‌ی داستانگویی در آثار فرانک کاپراست. جایی که شخصیت تکراری آثار او گوینده تنهایی است که اعتماد شنونده‌ای تنها و نهایتاً بیننده را جلب می‌کند. چنان‌که تمهیدات وسوسه‌انگیز داستان برای متقاعد کردن شخصیت، به عنوان الگویی برای قبولاندن داستان به تماشاگر عمل می‌کند. دلمشغولی کارگردان نسبت به جایگاه شخصیت مرد دمکرات در جامعه دمکراتیک از طریق عاملی بازتاب می‌یابد که پژواک ایجاد می‌کند. آنگ می‌گوید: «صدا در شکل‌گیری جوامع حقیقی انسانی، گروه‌هایی از افراد که آگاهی مشترکی دارند، اولویت پیدا می‌کند.» برای این‌که جامعه‌ای واقعی شکل بگیرد وجود زبانی مشترک ضروری است. از جمله ویژگی‌های روایات کاپرا این است که قهرمان مرد (آقای دیدز، آقای اسمیت، جان دو) طوری می‌زند تا بتواند نظر جمع پراکنده‌ی شنوندگان را به خود جلب کند. پس وقتی آن‌ها زبان قهرمان را درک می‌کنند و حقیقتاً صدایش را می‌شنوند، تبدیل به یک اجتماع می‌شوند، اجتماعی که در فیلم تصویر می‌شود و بینندگانی که در سالن تئاتر هستند از قاعده‌ی ترغیب صوتی / داستانی و داستان‌هایی تبعیت می‌کنند که طیفشان از رؤیای امریکایی تا فیلم‌های فرانک کاپرا گسترده است.

معیارهای فضای سینمایی که می‌توان آن‌ها را با هنر روایت‌گری و متقاعدکننده صدا تعیین کرد در یکی از فیلم‌های اولیه کاپرا زن معجزه (۱۹۳۱) نمود می‌یابند. فلورنس قهرمان مونث فیلم (باربارا استانویک) موعظه‌ای را می‌خواند که پدرش آماده کرده بود، فلورنس هنگام خواندن

این متن مکث می‌کند تا به مخاطبان بگوید که پدرش پنج دقیقه پیش در آغوش وی جان سپرده است. او نطقی آتشین برای حضار بی‌عاطفه در کلیسا ایراد می‌کند و آن‌ها که قادر نیستند وی را ساکت سازند، به عنوان اعتراض از کلیسا خارج می‌شوند. یک مرد می‌ایستد و توانایی فلورنس را برای «تکان دادن» مخاطبانش می‌ستاید. این استعداد به زودی در خدمت عملی به کار گرفته می‌شود که بسیار برانگیزاننده، سودمند و باوردرمانانه (faith-healing) است. فلورنس تبدیل به داستانی برای معجزه می‌شود، داستانی که ایمان را در وجود شنوندگانش القا می‌کند. صدای او ایمان طیف گسترده‌ای از مخاطبان را می‌آزماید: آهنگ‌ساز مرد و نابینایی که قصد خودکشی دارد، وقتی صدای فلورنس را از رادیو می‌شنود از کارش منصرف می‌شود. فلورنس به همدستش ایراد می‌گیرد که اگر ابراز احساساتش در نظر شنوندگان ساختگی جلوه کند، شکست خواهد خورد. صدای او از طریق بریده حروف الفبایی که برای مرد نابینا می‌نویسد، جنبه بصری می‌یابد. زمانی که فلورنس تصمیم می‌گیرد که حقیقت را برای مخاطبان عابدش بازگو کند، همدستش سعی می‌کند تا او را به سکوت وادارد، پس چراغ‌ها را خاموش می‌کند و آتشی در پرستشگاه او به راه می‌اندازد. صدای فلورنس بار دیگر فضا را پر می‌کند، آن را تغییرشکل می‌دهد و جمعیت وحشت‌زده را آرام می‌کند. صدای فلورنس در ظلمتی که مرد نابینا در آن بسر می‌برد، در پاسخ ریاکارانه اولین گروه از عبادت‌کنندگان، و سطوح مختلف ایمانی که وی در پیروانش ایجاد می‌کند، تعیین‌گر طنین عرصه‌های شنیداری و داستانی است و ما را مشغول به پذیرش وحدت در این تعینات می‌سازد.

صدای استانویک در فیلم‌های دیگری که وی برای کاپرا بازی کرده است، مملو از قدرتی مشابه است. صدای او از حد واژه‌هایی که برای ژنرالِ ین (نیلس آستِر) درباره‌ی افسانه خیریه مسیحی می‌گوید فراتر می‌رود «وقتی شما از من تقاضایی دارید فراموش می‌کنم که ژنرال ین هستم». صدای او تقلید صدای خود کارگردان است. این صدای والتر هیوستون در فیلم *جنون امریکایی* است که شورش را فرو می‌نشاند و نظم را به فضای نامحدود بانک بازمی‌گرداند. در فیلم *در یک شب اتفاق افتاد*، کلودت کولبرت نقش «دختر ثروتمند بیچاره‌ای» را دارد که وقتی داخل اتوبوسی حامل دمکرات‌ها آواز می‌خواند، هویت، صدا و عشق واقعی‌اش را به‌دست می‌آورد. آقای دیدز (گری کوپر) که شاعری بی‌مایه است به قوت شنوایی‌اش تکیه می‌کند و خاموش می‌ماند. وقتی بالاخره در مقابل درخواست‌های مداوم حضار تسلیم می‌شود و برای معرفی خود سخن می‌گوید، صدایش در دادگاه و بین اجتماع حاضر اعتباری خاص پدید می‌آورد. فیلم *با جان دو ملاقات کن* داستان مردی است که با واژه‌ها ساخته شده است، «یک امریکایی تیپیک که می‌تواند دهانش را بسته نگه دارد.» تودار بودن جان و عدم تمایلش به گفتن حرف‌هایی که مال او نیست، از طریق شخصیت‌آوایی گری کوپر تشدید می‌شود. کوپر نمونه پیش‌ساخته‌ای از مرد «نیرومند، خاموش» در فیلم‌های امریکایی دهه‌ی سی است در *ملاقات با جان دو* او جواب مخاطبان استودیویی‌اش را می‌دهد که هنگام اولین نطق رادیویی او تحریکش می‌کردند تا فصیح صحبت کند. این صدا به نماهایی از نویسنده (باربارا استانویک) قطع می‌شود که بعد از شنیدن واژه‌هایش (واژه‌هایی که از خاطرات پدر مرحومش برگرفته است) لبریز از احساسات می‌شود، زیرا می‌شنود که واژه‌های مذکور با چنین صداقتی بیان می‌شود. شکل فضایی صدا در محدوده استودیوی رادیویی ایجاد می‌شود. وقتی جان دو می‌خواهد حقیقت را به تحسین‌کنندگان خوش‌باورش بگوید، صدا شبیه (زن معجزه‌گر) در آن واحد تقویت و قطع می‌شود. درواقع سیم‌هایی که به میکروفن او متصل هستند قطع می‌شود. صدای تکی و تقویت نشده او در دریایی از چترها غرق می‌شود که پارک رقص باران‌زده را فراگرفته‌اند. هنگامی که فیلم به نتیجه می‌رسد قدرت صدا احیا می‌شود. نویسنده واژه‌های خود را می‌خواند و اشتیاقش جان را از خودکشی منصرف می‌کند. واژه‌هایی بر زبان رانده می‌شوند که یادآور شخصیت اصلی، واعظ / ترغیب‌کننده /معجزه‌گر / مسیح می‌شوند. این واژه‌ها از قدرت داستانی خود که همان قدرت ایمان است ریشه می‌گیرند. در فیلم‌های کاپرا

سیستم‌های سیاسی، اجتماعی و اخلاقی که شخصیت اصلی را می‌شناساند آشکارا با صداهایی که در بطن آن‌ها طنین‌انداز می‌شود بعد فضایی می‌یابد: از لرزش ساختگی زن معجزه‌گر گرفته تا پارک رقص جان‌دو. در فیلم *ایالت متحد* نامزد ریاست جمهوری (اسپنسر تریسی) به تقلب سیاسی‌اش اعتراف می‌کند و در شبکه تلویزیونی سراسری عشقش را به همسرش (کاترین هپبورن) ابراز می‌دارد. جرج بیلی قهرمان *زندگی شگفت‌انگیزی است* (فیلمی که عملاً با آواهایی در فضا آغاز می‌شود) وقتی در خردسالی از حقیقت «دردناکی» صحبت می‌کند، تا حدی شنوایی‌اش را از دست می‌دهد. وقتی به سن بزرگسالی می‌رسد، بیهوده تلاش می‌کند تا زندگی‌اش را برای مادر (بلو باندی)، همسر و دوستانش تعریف کند. هنگامی که فیلم به مرحله نتیجه‌گیری می‌رسد، اتاق نشیمنی که گویی نقش جانمایه‌ای (Quintessential) در زندگی امریکایی دارد، مملو از جمعیتی می‌شود که جانمایه زندگی شهری امریکایی در بطن آن به چشم می‌خورد. نکته محوری در این‌جا حضور قهرمانی است که هم صبغه فردی و هم صبغه اجتماعی دارد. صدایش زبان حال «مردم کوچه و خیابان» است. این آوای فردی که محملی اساسی به شمار می‌رود به فضای فیلم و سایر شخصیت‌های آن جان و طنین می‌دهد. وقتی جرج بیلی در شهر خود می‌گردد و از بازیافتن «زندگی شگفت‌انگیز» خود به شعف می‌آید، گویی خیابان‌ها و خانه‌ها را متبرک می‌سازد. به نظر می‌رسد که تمام آن‌ها در چارچوب اتاق نشیمن گرد هم می‌آیند که منزل غایی قهرمان خانواده و اجتماع است. قهرمان فیلم و مردم آوای خود را با خواندن سرودهای مذهبی و "Avd long syn" سر می‌دهند.[12] بخشی از واکنش ما به این سکانس خاص ناشی از فراخوان کاپراست. وی از ما، بینندگان فیلم می‌خواهد تا با اهالی شهر که حضور جرج را گرامی می‌دارند هم‌آوا شویم. در واقع این درست همان چیزی است که برای جرج گرامی است: او بعد از آن‌که داستانی از غیبت خود را از سر می‌گذرانند، هویت خود را نزد آن‌هایی که می‌شناسد و دوست می‌دارد، از دست می‌دهد، دوباره حضور می‌یابد. همه‌ی آن‌هایی که در اتاق نشیمن بیلی می‌آیند حق ورودی و آوای خود را به او تقدیم می‌کنند، بهای مشاهده زندگی جرج را می‌پردازند. درست مثل ما که بهای ورود به سالن تئاتر و سینما را می‌پردازیم. حتی کلانتر شکاک و مردی که در اتاق حسابرسی حضور دارد (اعضای رسمی جامعه که گویی تهدیدی برای جرج به شمار می‌روند) هنگام مشاهده‌ی فیلم در چنین لذتی شریک می‌شویم. ❑

پی‌نوشت‌ها:

1. Frank MC connell, ***The spoken seen: film and the Romantic imagination*** (Baltimore: Johns Hopkins university press, 1975), pp. 57-21,

مک کانال به بررسی تأثیر بیان در این فیلم و فیلم‌های دیگری پرداخته است.

2. Peter Brooks, ***The Melodramatic Imagination*** (New York: columbia university press), 1985, 56-51.

3. Stanley cavell, ***The world viewed*** (New York: viking, 1971). P. 152.

4. Walter J. ong, ***The Presence of the word*** (New Haven: Yale university press, 1962).

آنگ در صفحه ۱۱۲ می‌گوید «واژه‌هایی که بر زبان می‌آیند وقتی بر پرده نیز نمایش داده می‌شوند، حال و هوایی از قدرت دارند.

5. Ong. P. 118

6. Roland Barthes, ***Pleasure of the Text*** (New york: Hill and wang, 1975). P. 67.

7. Julia kristeva, ***Sémiotike: Recherches pour une sémianalyse*** (Paris: seuil, 1969) pp. 278-89.

8. Barthes, ***Image - music - Text***, p. 187.

9. Barthes, ***Pleasure of theText***, p. 66.

10. Gerald Mast, ***in film / cinema / Movie: A Theory of Experience*** (New York: Harper & Row, 1977), pp. 206-37

جرالد مست به نحو خاصی به صدای فیلم حساس بود. او یکی از معدود منتقدانی است که توجه جدی به صدا در سینما دانسته است. ۱۱. نگاه کنید به:

Robert scholes and Robert kellogg, ***The Nature of Narrative*** (London and New York: Oxford university press, 1966), pp. 17-56 and bibliography.

12. ong, p. 24