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 سینما که چه‌بسا استقلال عمل آهنگسازرا محدود میسازد، آیا آثاری که ازنظر هنر موسیقی باارزش باشددرسینما بوجود می‌تواند آمد و اصولا نظر شما درباب نحوهٔ همکاری کارگردان وآهنگساز چیست؟

مجله موسیقی اقتراح جدید خود را تحت عنوان ، « موسیقی در سینما » مفتوح میسازد.

امروزه اهمیت موسیقی در سینما چنان است که جای آن دارد مورد بررسی و مداقه صاحبنظران قرار گیرد .

برای‌شرکت دراین‌اقتراح ، ازگروهی‌ازمطلعین ، ـ کارگردانان

و ناقدان ـ دعوت شده است که نظرات آنان طی چندشمارهٔ،مجله (بترتیب وصول ودریافت آن نظرات) انتشار خواهد یافت.
ضمناً لازم‌به‌تذکراست، که دراین‌شماره ـ شمارهٔ آغاز این‌اقتراح، رأی « ایگور استراوینسکی » ، مظهر موسیقی قرن مـا ، در زمینه مورد بحث (فیلم وموسیقی) انعکاس یافته است، واین‌خود سرآغازی براقتراح مجله موسیقی میتواند بود.

فرخ غفاری

کارگردان و ناقد

چون درایران بطورکلی آزمایشهای متعددی راجع به موضوع این اقتراح نشده است و شخصاً نیز جز دوبار (فیلم داستانی « جنوب شهر » (۱۳۳۶) وحلقه اول فیلم مستند « نور زمان » (۱۳۳۸) برای شرکت‌ملی نفت) آزادی انتخاب در موسیقی فیلم‌را نداشتم، یك جواب کلی برایتان مینگارم.

موسیقی یکی از عوامل آفریننده فیلم است وشرایط بکار بردن آن همان شرایط استفاده‌ازعوامل‌ترکیب دهنده دیگرفیلم میباشد.همانطوریکه ازدکور، نور، بازی هنرپیشگان وغیره استفاده میشود همان‌گونه هم باید ازموسیقی بهره برد.

موسیقی درفیلم بهیچوجه اجباری نیست. هرجا که لازم باشد بایدبکار بیاید. مانند تمام عوامل فنی و هنری فیلم ، موسیقی باید به‌بیان سینمائی و منظورآفرینندهٔ آن کمك کند.

گاهی کارگردان برای عیان ساختن مقصود خود موسیقی را واجب میداند وهمان کارگردان درموقع دیگری حتی‌یك نت‌موسیقی بکار نمیبرد.

امسال در فستیوال فیلم لندن یك اثر ژاپنی نشان داده شد بعنوان «جزیره» از «کانتوشیندو» (کارگردان « بچه های هیروشیما ») که قبلا نیز جایزه بزرگ فستیوال فیلم مسکورا برده بود. دراین اثر اصلا سخن‌و مکالمه بشری شنیده نمیشود. موسیقی موجوداست، صدای باد وامواج‌میآید.

دوبار زنهای قهرمان داستان داد میزنند. اما سخن انسانی شنیده نمیشود.

برعکس نیز چند فیلم مشهور هست که اصلا موسیقی ندارد.

درموسیقی فیلم هر کس روش مخصوصی دارد. البته مصنف بایدحتماً طرز تفکر مشخصی داشته باشد و کارگردان نیز (اگر انشاالله شخص با سلیقه‌ای باشد) بتواند اظهار عقیده راسخی بنماید.

بعضی‌ها موسیقی‌را بعنوان Fond Sonore بکار میبرند. برخی به ـ موسیقی توصیفی وحتی تقلیدی معتقدهستند. گروهی بهرقیمت ملودی‌میخواهند دسته‌ای به «لایت موتیف» پا بسته‌اند. عده‌ای گذاردن موزیك درهنگام عناوین آغاز فیلم را یك نوع «اوورتور» میدانند وتم‌های اصلی‌را دراین قطعه خلاصه‌میکنند. جمعی به‌«کنترپوان» (Contre Point) علاقه‌دارند. اما اگر کلیه این کارها مرتباً متداول شود جنبه تکراری و پیش پا افتاده و وقراردادی پیدا میکند.

شخصاً معتقد هستم که در فیلمهای ایرانی باید صرفاً موسیقی کلاسیك ملی بکار برد یا باید به آهنگسازان ایرانی موسیقی مخصوص فیلم سفارش داد. درضمن نیز هیچ عقیده ندارم که آهنگهای کلاسیك ملی ما فقط بدردّ حالتهای غمگین میخورد. گمان میکنم که اگر موسیقی اصیل ایرانی را (ونه ترانه وتصنیف‌های مبتذل، نیم‌عربی، نیم هندی که درراديو وکافه‌ها میشنویم) درموارد مختلف باصحنه‌های متنوع فیلم آزمایش کنند حتماً بشکل خوبی برای رساندن حالات گوناگون بکار میآید.

بهرحال استفاده ازموسیقی غربی‌را جایز نمیدانم. مگر اینکه بطور مشخصی درحین فیلم اشاره‌ای به‌آهنگی بشود. وگرنه باید جستجوی جدید کرد وموسیقی غربی‌را درحاشیه فیلمهای ایرانی نیاورد.

درخاتمه باید گفته شود که آهنگسازان بزرگ نه‌فقط برای‌فیلم‌موزیك ساختند بلکه عقاید بسیار جالبی راجع به این نوع موسیقی ابراز کردند. مثلا «ستراوینسکی» (که یك‌بار والت دیسنهٔ تقلیدگر، «پرستش‌بهار» وی‌را بنقاشی متحرك بی ریختی درآورد) بابی‌عتنائی عجیبی در این باره سخن گفته است.

اما در مقابل ستراوینسکی چندین مصنف بزرگ دیگر بودند که

موسیقی مخصوص فیلم تهیه کردند وعلاقه خودرا به سینما ثابت نمودند . از میان این عده باید داریوس میو (فیلم «امید» اثر مالرو)، ژرژ اوریك (فیلمهای ژان کوکتو) ، آرتورهونگر (که برای «چرخ» اثر آبل گانس دردوران صامت موزیك ساخت وسپس آن‌قطعه‌را بشکل « پاسیفیك۲۳۱» درآورد) ، سرگئی پروکوفیف (« آلکساندر نیوسکی » و « ایوان مهیب ») ، دیمیتری شوستاکویچ (« گارد جوان » و « سقوط برلن»)، آرون کوپلند (« شهرما ») وواکسمن و بنیامین بریتن وده‌ها آهنگساز دیگررا نام برد .

از میان کارگردانانی نیز که برای آثار خود موسیقی ساختند یکی چاپلین معروف است ودیگری «ژان گرمیون» فرانسوی .

اما چه‌حاصل که بنده‌دراینجا برایتان اسامی‌را ردیف کنم بهتر است که مجله موسیقی رفته رفته قطعات مهمی را که در این زمینه نوشته شده است بفارسی ترجمه وچاپ کند . وازمیان کلیه این آثار شناختن نوشته های موریس ژوبر (M.Jaubert) و کولپی (Colpi) (دفاع‌وتمجید ازموسیقی فیلم . چاپ لیون ۱۹۶۱) . و منول (Manvell) و هنتلی (Huntely) (فن موسیقی فیلم، چاپ‌لندن) وهانس‌ایسلر (Eisler) (آهنگسازی‌برای فیلم . چاپ لندن) برای ما ایرانیها واجب است .

درباره سؤال آخرتان نیز عقیده دارم که قطعه‌ای مانند «آلکساندر نیوسکی » اثر پرکوفیف ثابت میکند که درکارهای سینمائی آثار باارزش موسیقی نیز میتواند بوجود بیاید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ابراهیم گلستان

کارگردان ونویسنده

سینما هنری است که همه هنرهای دیگر را در خود میگیرد. مجموعه هنرها نیست. هنر مستقلی است وهنرهای دیگر درآن استقلال ندارند . با ترکیب بهترین موسیقی‌ها و بهترین داستانها وبهترین دکورها و بهترین گفتگوها ، بهترین فیلمها بدست نمیاید . حتی شاید فیلم خیلی بدی هم از آب دربیاید.

من هم مینویسم و هم فیلم میسازم . اما دشواری کار هنگامیکه فیلم میسازم آزاد کردن خودم از نویسندگی است . ازاین است که میخواهم معنی را ازصورت کلمه درآورم و به آن شکل بدهم. درنوشتن هم دشواری کارمن اینست که آنچه‌را که «میبینم» و « میخواهم ببینم » ازصورت شکل درآورم ودرکلمه بگذارم. بااین بیانی که از مشکل خود کردم خواستم عقیده‌ای را که درباره سینما دارم وعقیده‌ای‌را که درباره جای موسیقی یاهرعنصردیگر هنر ـ درسینما دارم بیان کرده باشم .

اما این « دست نشاندگی » هنرها در سینما ربطی به ارزش مستقل آنها درقالب خودشان ندارد. مسئله اینست که وقتی درقالب سینما میایند نباید برای خودشان باشند، نباید برای خودشان بمانند. بهرحال نمی‌مانند. دنیا پراست ازفیلمهائی که موسیقی‌شان شهرزادریمسکی کورساکوف‌است، یاچهارفصل ویوالدی یا کنسرتوهای براندنبورگ باخ. این فیلمها درچنان درجه‌ای از ارزش قرار دارند که اگر به‌تماشای آنها رفتید ـ وبهتر است که نروید ـ وقت‌را برای شنیدن موسیقی‌ها بشرطی که «شهرزاد» نباشد غنیمت بشمارید گوش باز کنید وچشم ببندید. اما اگرچشم باز کردیددرخواهید یافت که موسیقی، آن موسیقی گیرائی که بوده نیست، خراب شده است . و چشمتان هم مغبون .

دست نشاندگی هنرها درسینما برای برپا کردن بنائی است که همان فیلم است . مانند دست نشاندگی آجر وشیشه وآهن درساختمان.

ارزش موسیقی سینمارا باید دراین جستجو کرد که خدمت خودش را تاچه حد درست انجام داده است.

من بابکار بردن موسیقی ازپیش ساخته شده دریك فیلم مخالفم مگر اینکه آن فیلم‌را برای‌آن موسیقی ساخته باشند، مگر اینکه جمله‌بندی‌های فیلم وحالت‌هائی که عکس‌ها وپیوند عکس‌ها بیان میکنند باجمله‌بندی‌های آن موسیقی وحالت‌هایش جورباشند . مانند پاسیفیك ۲۳۱ هونگر که فیلم شد. اما این‌را هم باید دانست که همچو که چنین فیلمی ساخته شد باز خود فیلم است که دررتبه اول مینشیند همچنانکه درپاسیفیك ۲۳۱ که جنبش و

برش و پیوند فیلم است که حس را برمیانگیزد و موسیقی هونگر تنها برانگیختگی را زیادتر میکند. دیدن توافق و اختی تصویر و آهنگ تجربه لذت آوری است اما تجربه‌ایست جدا از آنچه که از شنیدن موسیقی بدون عکس نصیب میشود. از آن جدا است اما بستگی دارد وخویشاوند است باتجربه‌ای که از تماشای آن فیلم بدون شنیدن موسیقی‌اش بدست میاید.

همچنین «مصور کردن» موسیقی بوسیله فیلم‌را خوش ندارم. موسیقی شنیدنی است نه دیدنی. برای آموزش موسیقی، برای آشنا کردن مردم به‌موسیقی، میتوان این کاررا کرد. ارزش فیلم «فانتزیا»ی والت دیزنی، تا تاآنجا که گفتگوی ما درباره مصور کردن موسیقی باشد و نه ایجاد خود تصاویر، تنها دراین بود که میتوانست ازراه‌چشم گوش‌های بیگانه‌را به‌لحن بتهوون یاترانه چایکووسکی آشنا کند. اما سورخدایان یارقص سنجاقك‌ها یاحتی بازی مجرد سیم وتار درآن فیلم درجای خود و بعنوان تصویر های زیبای‌فیلم، ونقاشی هماهنگ‌باموسیقی، گیرا هستند نه‌بعنوان تصویرموسیقی که چیزی بکلی پرت وبی‌معنا است. اگر موسیقی تصویری برای گفتن‌دارد بگوید واگر برای گفتنش نیاز به‌نقاشی وسینما داشته باشد بهتر است که نگوید. واگر لازم باشد که ترکیبی ازموزیك ونقاشی، یاموزیك وعکس، حالی را بگوید یاداستانی‌را بسراید اگر بیان حال وداستان جز باترکیب موسیقی بانقاشی وعکس ممکن نباشد آنگاه یك وسیله تازه، یك واسطه بیان تازه، پیدا میشود که این همان سینما است درچنین ترکیبی (که باجمع واختلاط فرق‌دارد) همچنانکه پیشتر هم گفتم استقلالی برای هرعنصر نمی‌ماند. خدمت به‌نتیجه، یك‌انقیاد ودست‌نشاندگی‌را ایجاب میکند نظیرانقیاد و دست نشاندگی ساز های گوناگون ارکستر برای بوجود آوردن یك آهنگ کامل.

توفیق سازنده موسیقی درکار خود بستگی دارد با توانائیش درکار خود ودرکش ازکار سازنده فیلم؛ ونیز درك سازنده فیلم، هم بطورکلی‌و هم ازکار خودش وهم ازکار سازنده موسیقی. هماهنگی این درکهاایده‌آل است.

لازم نیست که موسیقی پیوسته نفس‌زنان دنبال فیلم بدود. فیلم همان

اندازه که به‌موسیقی نیاز دارد به‌خاموشی نیز محتاج است . سکوت خودش یك عنصر درامی است. درفیلم هم خاموشی، هم موسیقی وهم سروصدالازم است. آنقدر لازم که میتوان به‌این هرسه لقب موسیقی داد.

گاهی‌هم بکلی وجود موسیقی غیرلازم میشود. واین‌را وقتی که‌به‌کار وجائی که موسیقی درفیلم دارد آشنا باشیم غیرعادی نخواهیم یافت.

همچنین بلندی و پستی حجم موسیقی را نیز بایـد اهمیت داد. گاهی موسیقی درحقیقت خط تاکیدی است که زیر سکوت وجمله خاموشی کشیده میشود. گاهی زمزمه سرگردانی است ازآهنگی که ازآن پیش شنیده‌ایم و اکنون چون صدای پاورچین یادبودی دردهلیز خاطره میپیچد . گاهی القاء کنندهٔ حالی یامقامی درگذشته‌فیلم است که درذهن‌ما به‌نحوی بااین‌آهنگ بستگی دارد . وگاهی القاء کنندهٔ حالی است که از این پیش در فیلم نبوده واکنون درگیرودار زائیده شدن است.

✡

من در فیلمهائی که ساخته‌ام هرگز آهنگهائی‌را که ازپیش موجود بوده‌است بکار نبرده‌ام. همیشه آهنگی‌را برای فیلم سفارش داده‌ام. تجربه من دراین‌کار باساختن اولین فیلم من شروع‌شد یادرحقیقت بااین شروع‌شد که ازبکار رفتن موسیقی‌های خوب وبد اما ازپیش ساخته و شناخته درفیلم هائی که دیده بودم ذله شده بودم.

وقتی فیلم اولم (« از قطره تادریا ») را ساختم ـ که در حقیقت ساختن فیلم نبود بلکه کوشش بسی امکان و کمابیش بی‌نتیجه‌ای بود برای پیوند منطقی دادن به‌مقداری عکس که باز کمابیش بدون هیچ نقشه از یك رشته اتفاقاتی کـه میافتاد برداشته بودم ـ خواستم برای آن موسیقی تهیه کنم. آشنائی وسیله دیدار من باحسین دهلوی شد. دهلوی مقداری از کار های ضبط شده خودش‌را به‌من نشان داد ومن هرچند که ازآنها خوشم‌آمد اما شتابی که برای کسب این تجربه و اطلاع داشتم که در ایران آیا کسی هست که بتواند دست کم برای فیلم موسیقی بسازد بیشتر مرا قانع کرد که سفارش ساختن‌آهنگ‌را به‌حسین دهلوی بدهم. پائیز سال ۱۳۳۶ بود.

ازاول میدانستم که مایه کار ما باید ایرانی باشد . این‌را نیز هم من

به دهلوی به تأکید گفتم وهم او به تاکید معتقد بود که آهنگ باید برای ارکستر باشد نه‌برای مخلوطی ازسازها. من بی‌آنکه کوچکترین اطلاعی ازنحوه ارکستراسیون ونت‌نویسی داشته باشم این‌را کاملا متوجه شده‌بودم - وازآن سخت وازده ومتنفر بودم - که درموسیقی ایرانی رسم شده است برعده سازها بیفزایند بی‌آنکه هرسازی کاری داشته باشد ؛ میدانستم که رسم‌شده‌است همه سازها باهم همان یك نغمه‌را بزنند نه‌اینکه مکمل یکدیگر باشند.

اینجور شروع بکار کردیم که در ازای هرپاره (Shut) را اندازه گرفتیم. وحالت هربخش (Sequence) را هم یادداشت برداشتیم. و گفتیم از کجا تا کجا چه‌حالی میخواهیم واز کجا تا کجا میخواهیم موسیقی نباشد. دهلوی رفت مقداری موسیقی نوشت وبرای ضبط آورد. من هیچ‌نمیدانستم این موسیقی چه صدائی خواهد داشت، چه نغمه‌ای‌را خواهد زد وازاین‌بابت بکلی ناراضی بودم. چاره‌ای جز اجرای‌آهنگ بوسیله ارکستر نبود. و این‌کار هم بایستی هنگام ضبط یادست کم تمرین برای ضبط بشود. کارضبط درشرائط موجود که بسیار ابتدائی‌بود آغاز شد. (تالار اجراآکوستیك بدی داشت. یك‌روز تمام گلیم بزرگی‌را ازگوشه‌های گوناگون سقف‌می‌آویختیم تاجای برگشت صدا را پیدا کنیم و بپوشانیم. خوششان آمده بود تالاررا جوری ساخته باشند که ازبهم کوفتن دست تانیم دقیقه‌ای ازسقف و دیوار مخلوط صدای‌قورباغه یاوق‌وق صاحاب ببارد. همچنین قدقدمرغهای همسایه ازلای دیوار می گذشت.)

اماموسیقی‌ضبط شد. بنظرمن دهلوی‌زیادترازحدزحمت کشیده بودتا گذشته‌ازحالت‌فیلم‌همه‌حرکات‌دوربین وهمه‌حرکات‌موجودات روی‌عکس‌رابا موسیقی دنبال کرده باشد. مثلا یك حرکت به جلوی دوربین را موسیقی همراهی میکرد ویاوقتی زنی ازمردم بختیاری با پیراهن و شلیته ایلی خود به‌زیارت یك معبد ویران میرفت موسیقی میخواست هم ویرانی معبد هم‌قصد زیارت زن هم جنبش شلیته زن وهم وزش باد درپیراهن وسرانداز را باهم نشان‌بدهد. وتازه همه‌برپایه یك آهنگ محلی. به‌گمان من دهلوی‌کامیاب هم شده بود.

پس‌از ضبط موسیقی وهنگام گذاشتن صدا روی فیلم رسیدیم به‌جائی که کار صنعتی نشان داده میشد ومن ازپیش خواسته بودم برای آن‌سروصدا (Sound Effects) بگذارم. اما سروصدای اصلی‌راندا‌شتیم وسروصدای مناسبی هم پیدا نمیشد. وقت هم نه‌برای تهیه این کمبود مانده بود ونه‌برای ساختن واجرای موسیقی دیگری. پس به‌فکرافتادم ازضرب زورخانه‌استفاده کنم چون مایه عکس‌ها نبرد آدم بود باسنگ و سرّ طبیعت.

نصرت‌الله گلپایگانی که درارکستر دهلوی ویلن میزد زدن ضرب را به عهده گرفت. از او خواستم که در مایه‌های زورخانه‌ای ضربی برای هر حرکت بزند تاریتم آن درست حرکات‌را دنبال کرده باشد. در قالب این اندیشه توفیق کامل بدست آمد لیکن من مونتاژ این قسمت ازفیلم‌را بسیار بد انجام داده‌ام. زیاد دراز ومکرر ویخ است. این نقص اثر اندیشه‌اصلی را کم کرد.

برای دومین فیلمی که ساختم کار موسیقی به‌دشواری برخورد. دهلوی کار داشت. کسانی که به‌من معرفی‌شدند حرفهای جالبی میزدند. یکی‌نصیحتم کرد که به‌جای موسیقی برای فیلم بهتر است سفارش موسیقی برای شعر و داستان بدهم. حتی اصرار داشت وحاضر شد بدون سفارش این‌کاررا انجام دهد. وقتی توقع تعهدی نباشد، بهترین راه نجات همان قانع شدن است. گفتم چشم. و هنوز خبری ندارم از نواهائی که روی داستان وشعر ساخته است هرچند که دو سال ونیمی ازآن روز گذشته است. دیگری گفت چون اطلاعات موسیقی فراوان دارد ازروی صفحه‌های گرامفن انتخابی برای من خواهد کرد. خوشبختانه این‌را در گفتگوی تلفنی میگفت. گوشی‌را گذاشتم زمین. آخرش رسیدیم به‌هایموتوبیر که رهبر ارکستر سنفونیك تهران‌بود.

در یك جای این فیلم مراسم افتتاحی نشان داده میشد و من خواسته بودم درعین نشان دادن این مراسم به‌صفت یکنواختی وپرباد وبروت بودن اینجور کارها نیشخندی زده باشم. این‌را به‌او گفتم واو هم موسیقی پربوق وکرنائی ساخت وتحویل داد که بامایه‌کار جور درمیامد. اما اشتباهی کرده بودم وبه‌او گفته بودم میل دارم ازمایه‌های ایرانی بکار بگیرد. درنتیجه‌بقیه کار نیمی Schmaltz وینی‌است‌ونیمی برپایه‌استنباطی که فرنگیهاازموسیقی

«شرقی» دارند، که ازمراکش ودیار مغرب درساحل اقیانوس اطلس گرفته تا ماکائو وهنگ کنك یك نیمکره زمین آن‌سوی‌تر در کنار اقیانوس آرام باهمه‌هزاران‌زبان‌ها ورنگ‌ها وتاریخ‌هاوتمدن‌ها، همه‌راادارای یك‌موسیقی میدانند.

موسیقی فیلم دیگری‌را نیز به‌عهده تویبر گذاشتم که پس‌ازآن به‌خود شرط کردم اصراری به داشتن موسیقی نداشته باشم اگر نمی شود از پیش بدانم‌وبسنجم که‌آنچه که به‌من‌میدهند چیست. دراین فیلم باز یك بخش‌صنعتی باحرکات‌تند داشتم واین بار برش وپیوند بهتری بدست‌آمده بود. موسیقی ساخته شده حتماً ارزش آنرا میکاست. باز به‌یاد ضرب گلپایگانی افتادم‌اما برای آنکه تقلید خودم‌را درنیاورده باشم بجای ضرب یك‌ورقه فلزی ، و بجای‌آهنگ زورخانه یك‌ریتم ساده یکنواخت‌را بکار بردم. چون‌آن‌قسمت ازفیلم دریك کارگاه بشکه سازی میگذشت هم‌جنس صدای فلزی وهم‌ریتم آن کاملا بامایه کار جور درآمد.

محدودیت امکانات و نیز تجربه گذشته و نیز شتابی که در کار پایان دادن به‌یك فیلم دیگر داشتم وادارم کرد که به‌سراغ ساز تنها بروم . چون برای من صدای تار بهترین وسیله بیان موسیقی ایرانی‌است ـ این یك‌حس است نه‌یك نتیجه گیری علمی . من از موسیقی اطلاع ندارم ، ازآن خوشم میآید ـ از تار استفاده کردم اما تنها دردو سه مورد که مطلقا میتوانست جا داشته باشد نه ازاول تاآخر فیلم یاروی تکه‌های درازی . برای من‌این کارنیز موفق بنظرآمد. اما درفیلم‌بعدی که ساختم اصلا موسیقی‌را چون‌یك عنصرهمراه کننده بکارنبردم. دردوتاآنرا بصورت‌صدائی که ازرادیودرمیآید ودرفیلم « یك‌آتش » فقط بعنوان ترانه کوتاهی که کسی زمزمه میکند. در هیچکدام موسیقی ارکستر و ساز نبود چون یا محدودیت امکانات ایجاب میکرد یا میدیدم که لازم نیست. در « یك آتش » سروصداها ، فریادها ، فرمان‌ها، زمزمه‌ها، لالائی، گریه، ترانه‌وسکوت شاید خود موسیقی‌مجردی شده بود یادست کم قصد این بود که بشود.

نتیجه همه این‌تجربه‌هارا درفیلم تازه‌ام که هنوز ازچاپ‌آخردرنیامده است آورده‌ام. کار تهیه این فیلم تاروزی که نسخه برش وپیوند آماده شد

بیش‌از سه‌سال وقت برد ودراین میان نیازهای نهائی فیلم سبك‌وسنگین‌شد. هنگام برش عکسها صدا وموسیقی‌را به‌یاد داشتیم و عکس ها را هرجا که لازم بود به‌مقتضای صدائی که میخواستیم میبریدیم ومی‌چیدیم. پس‌از پایان مرحله برش وپیوند برنامه وطرح منظمی نیز برای موسیقی آماده شد.فیلم که پیوند یافت وبه‌مرحله تهیه صدا رفت معلوم شد که حسین دهلوی دوباره فرصتی برای همکاری بامن پیدا کرده است. به‌او توضیح دادم که یك‌تم در این فیلم چندبار تکرار میشود و در نتیجه موسیقی همراه آن باید مایه را تکرار کند اما هربار باترتیبی تازه. قسمتی ازفیلم درزیر دریا میان‌مرجان وماهیان میگذرد وموسیقی باید هم حرکات را تائید کند وهم فضای دریائی خاموش‌را بسازد . یك‌جا سیری وسیاحتی دردوران گذشته میکنیم ویك جا درویرانه‌ها؛ یك‌جا فضای چوپانی داریم ویك‌جا آهنگ عزیمت صنعتگران. ونیز به‌او نشان‌دادم که کجا موسیقی درسروصدا منحل میشود و کجا ازمیان فریاد مرغان دریائی یك آهنگ شاد باید سرچشمه بگیرد . من میخواستم موسیقی آغاز فیلم باابهت‌باشد ومایه ایرانی داشته‌باشد وماهوررا پیشنهاد کردم. دهلوی پیشنهاد کرد که اساساً مقداری‌دستگاههای‌ایرانی‌را باشنیدن بررسی کنیم. این کاررا کردیم . یك نغمه کوتاه از ماهوررا پسندیدیم. برای سیر درویرانه‌ها چندترانه‌محلی درنظر گرفتیم. وحتی دهلوی یکی‌راساخت وباارکستراجرا کرد اما بعدآن‌را عوض کردیم وترانه دیگری‌رابر گزیدیم ودهلوی روی‌آن کار کرد. بهرحال موسیقی آماده شد، اجرا شد، ضبط‌شد. پس‌ازآن بسراغ قسمتهائی ازفیلم رفتیم که میخواستم ساز تنها داشته باشد. فرهنگ شریف که دردو فیلم دیگر بامن همکاری کرده بود نغمه‌ای را در تار نواخت که بانوای ارکستر شده قبل و بعدازآن بخواند بی‌آنکه همان باشد. همچنین قسمتی دیگر که باید بانی اجرا میشد.

هرچند که برای‌سنجیدن وقضاوت نتیجه‌کار باید فیلم‌را دید وشنیداما برای نشان دادن کاری که شد به ترتیب قرارگرفتن بخش های آغاز فیلم نگاهی کنیم.

ترتیب تصویری بخش‌های آغاز فیلم

۱ ـ موج دریا و کشتی بزرگی که به‌بندری میآید. کشتی به‌بندر می‌رسد، پهلو میگیرد، وبه‌بارانداز بسته میشود .

۲ ـ به‌زیر دریا میرویم مرجان ها · سنگهای رنگین . نورهای نرم . ماهیان ریز ودرشت که یاتند میگریزند یاسنگین وموقر می‌جنبند · از زیر آب رو به‌بالا میآئیم و سطح دریارا میشکافیم واکنون روی‌آب آمده‌ایم . جزیزه‌ای ازدور پیداست.

۳ ـ موج ساحل مرجانی جزیره‌را میشوید.

٤ ـ یادی ازاعصاری دور درسینه سنگها میبینیم· دورانی که دنیاملك ماهی بود وعهدی که آدمی نماز به‌محراب ناهید میگذاشت · سنگواره‌ها . محراب معبد . غارها· وموج، وموج که‌پیوسته میکشد، که میبرد، که‌میشوید.

٥ ـ بناهای ویران، نخل های افتاده، کازیزهای ریخته ، کشتزارهای خشکیده ، قایق های بخاك افتاده ، مسجدی متروك ، منبری خالی، رواقی گسسته‌ودیوارهائی‌شکسته. ودریا باماهیگیری‌فقیر. وزمین‌بامردی‌خوابیده. وبزها که سینه بارآور خاك‌را میخراشند وسایبان مردرا میخورند وانگار نشان ویرانی‌وتباهی‌اند.

اکنون برگردیم به‌وضع موسیقی این بخش

۱ ـ آهنگ، باابهت ماهور، وبا همه نیروی ارکستر آغاز میشود . ارکستر درآخرین قسمت پائین میرود.

۲ ـ سنتور برای یك ماهی درشت . ارکستر درزمینه خیلی دوری‌به‌عمق‌آب وسایه روشن‌های ژرفا اشاره میکند . ضربه های پراکنده سنتور لغزندگی ماهیان‌را نشان میدهد· همراه حرکت‌ما بسوی سطح‌آب ارکستر جلو میاید وهمراه‌ما رویه‌آب‌را میدراند· صدای شکستن‌سطح‌آب‌وارکستر درصدای موجها میخوابد ـ موجهای نرم وآرام.

۳ ـ موسیقی نیست . صدای موجها.

٤ ـ تار · ضربه اولش مایه و حالت دنیای تازه‌را وارد میکند · تار غم دارد وقدوسیت پرستشگاه را میشناسد . صدای موج ما را از یادگذشت زمان غافل نمیگذارد·

٥ ـ تار آخرین زخمه هایش را بدست وزش باد میسپارد که اکنون ارکسترآنرا به‌ما القا میکند · وگفتار فیلم جای مایه برجسته موسیقی را میگیرد · وگفتار که تمام میشود لرزه‌های ارکستر به ما مجال اندیشیدن و حس حالت‌را میدهد وآنگاه یك ساز بادی نغمه‌ای‌را آغاز میکند که ازغم

واندیشه میسراید . ودنباله نغمه وهمراهی ارکستر در صدای گله بزها کم میشود .

طول مدت این بخش‌ها

۱ ـ از موج تا کشتی تا هنگامیکه میرویم زیر سطح آب (ماهور ـ ارکستر) یك دقیقه و ٤٠ ثانیه .

۲ ـ ازماهی‌ها تابیرون آمدن از اعماق ودیدار جزیره . یك دقیقه و ۲۰ ثانیه

۳ ـ صدای موجها . ۱۰ ثانیه

٤ ـ تار تاوقتی که درارکستر حل میشود. ۵۳ ثانیه

۵ ـ ارکستر تاصدای گله . یك دقیقه و ۷ ثانیه

✲

برابر هم نهادن این سه قسمت یعنی مایه، موسیقی ، و مدت تاحدی دشواری ومحدودیت های کاررا نشان میدهد . میشد همه این مشخصات را ندیده گرفت و موسیقی بهتری ساخت اما آن دیگر موسیقی فیلم نبود و با همه بهتری ممکن ومحتمل، به‌درد فیلم نمیخورد . به‌فیلم سهمی نمیدادوحتماً ازفیلم مقداری‌میگرفت ، میکاست. ومیشد همه‌این‌مشخصات‌را درنظر گرفت. وفقط اسقاط تکلیفی کرد. نه من راضی بودم که چنین شود و نه دهلوی‌چنین کرد. شایددرآینده‌هر کس که‌بخواهددرایران فیلمی‌بسازدبهترآن‌بیند که‌از بکار بردن رقص‌های مجاری برامس وچارداش های دورژاك ویامعادل‌های دیگر بس کند وباساختن موسیقی تازه هم به‌اصالت فیلم بیافزاید وهم به‌امکانات تهیه موسیقی درایران.

هژیر داریوش

کارگردان و ناقد

۱ ـ بااعتقاد به‌این نکته که افسانه « سینمای خالص » فلسفه‌مردودی است وسینما قبل ازهرچیز هنری است ترکیبی، و با اعتقاد به‌این نکته که فیلم نیست مگر یك « مجموعه سمعی وبصری » یعنی تخلیطی از خطوط و

حجم‌ها وشکل‌ها ازیکسو وحرف ها وسروصداها وموزیك ازسوی دیگر ، به‌بیان این اصل راهنمائی میشویم که موسیقی سینما یکی ازاجزاء فیلم‌است.

بعبارت دیگر : یك فیلم شامل یك باند تصویر است ویك باندصدا- همانطور که درباند اول ریتم شکل‌ها ومیزان نمودها وسایه‌ها و قاب‌بندی های تصویری مهم است، درباند دوم حجم‌های صوتی ونسبت های موجوده بین هرعنصر صوتی نسبت به‌عناصر دیگر باند واجد اهمیت میگردد.

هریك ازاین عناصر، حرفها یاسروصداها یاموزیك، بدلخواه‌سازنده اثر میتواند ازباند صوتی فیلم‌کاسته شود - تأکید میکنم که برای‌سینماگر، موسیقی نیست مگر یکی از صداهائی که فی‌المجموع بعد زمانی اثرش را بوجود میآورند.

۲ - ازنظر سینماگر این‌مهم‌است که صدا وتصویر اثرش درهرلحظه طوری بایکدیگر ازدواج کنند که نه بتنهائی، بلکه درمجموعه خود، مفهوم وامپرسیون مشخصی ایجاد نمایند - اینکه آیا هریك از این عوامل ، مثلا گفتارها به‌تنهائی ازنظرادبی، یاموزیك به‌تنهائی ازنظر خود، واجدارزش فی‌نفسه هستند یانه، ازمیدان توجه وعلاقه او خارج است.

بااعتقاد به‌این نکته که کارگردانی درسینما ، قبل‌ازهرچیز عبارتست از کنترل دقیق تمام اجزاء متشکله فیلم، ایده‌آل آنست که سینماگر خود آهنگساز باشد - چون این غالباً نیست، سینماگر باید لااقل بتواندخواسته های خودرا به‌زبان موسیقی برای آهنگساز بیان کند ودست اورا گرفته ، جمله به‌جمله درکارش به‌پیش برد.