الگویی برای آموزش «مدرسه ای»

بررسی موسیقی متن فیلم خاکستر سبز، ساختهٔ پل هرتل

■ سیدعلیرضا میرعلی نقی

آنچه را می خوانید، نقد موسیقی متن فیلم نیست. نقد به مفهومی اصلی و اصیل، در این رشتهٔ ویژه و مهجور، شرایط و امکاناتی می خواهد که فراهم آوردن آن به طور جامع و مانع، کاری است که از حد توان نویسندهٔ این مطلب بسیار فراتر می رود و شاید با این امکانات فعلی، نسل ما آن کسی را که واجد شرایط لازم است به این زودی ها پیدا نکند. هر چند که دوستان نادیده وبسیاربامطالعه ای وجود دارند که کمابیش هم نسل منند ومطالبی بسیار خوب و خوبتر در نشریات مختلف می نویسند که مورد استفادهٔ این حقیر هم هست. هر چه باشد، نوشتهٔ زیر تنها شرح مکتوب جریان مصوتی از نغمات است که در فیلم خاکستر سبز شنیده می شد. نقد نه؛ تنها شرح مکتوبی که شاید و تا حدی فصل مشترك بین دیدگاههای شنونده و شنودهای بیننده را بنمایاند.

دیدگاههای شنونده و شنوده های بیننده

چندمین دفعه است که برای فیلمی ایرانی، موسیقی متن را به یک اروپایی یا آمریکایی سفارش داده ایم؟

آرشیو رسمی ـ عمومی درست و حسابی ای که نیست و حافظهٔ مغشوش شده مان هم جواب درستی ندارد.

به نظر می رسد سفارش موسیقی متن به یک نفر غیر ایرانی برای فیلمی ایرانی، میوهٔ خیلی دندانگیری نبوده است موسیقی متن فیلم «خاکستر سبز» که «پل هرتل» آهنگساز غیرمشهور آلمانی تبار در کشور ما، آن را ساخته، از همین دست است.

البتّه درصد اکثریت نام های خارجی که در تیتراژ اوّل و آخر فیلم آمده، چنین انتخابی را طبیعی تر از آنچه که هست می نمایاند. اگرچه تعصّبی در کار نیست که آهنگساز فرنگی باشد یا غیرفرنگی. همین کار هم محض تجربه، آموختنی های بسیار دارد که حتی حرفه ای های ما هم نمی خواهند چیزی از آن همه بیاموزند.

کلّ موسیقی متن این فیلم، در مجموع، کاری است شسته و رفته و منظم و جمع وجور و... در یک عبارت: فرنگی ساز. که البته برای محیط ما خیلی خوب و حتی گاه خارج از انتظار است. امّا به معیارهای برون مرزی، مطلب قابل ذکری نیست. خود فیلم هم حدّی بیش از این ندارد و سطح آن کاملاً با سطح هنری فیلم جور است: موسیقی ای که انگار توسّط یک شاگرد درس خوان و جدّی یک مدرسه موسیقی در فرنگ، ساخته شده است.

حجم ـ با درصد ـ موسیقی در فیلم بسیار است. حساب نکردم ولی به نظرم می آمد لااقل هشتاد درصد زمان فیلم مشحون از موسیقی است. خوب یا بد این مسئله به آهنگساز ربطی ندارد و به سایر عوامل تهیه فیلم برمی گردد. گویا خواسته اند غرابت فضای کلّ تصاویر و کم توانیِ آن در برقراری ارتباط حسّی عمیق با تماشاگر را با حضور موسیقی جبران کنند. تیتراژ آغازین که حاوی صحنه پرواز با هواپیماست، همراه موسیقی است و بعد، صدای گام ها که آن هم توأم با نوای موسیقی است، تا آخر که تیتراژ پایانی فیلم در کار می آید و موسیقی ای طولانی، بدرقهٔ راه آن می شود.

غیر ازسلسله ملودیهاویافتهای هارمونی ای که بنام موسیقی می شناسیم، دیگر عناصر مصوّتی درفیلم حضور دارند که اهمیّتشان نه تنها کمتر از آن نغمات نیست، بلکه برابر و گاه بیشتر است. در این نوشته از آنها با عنوان صدا نام می بریم. (در زبان های بیگانه هم برای فرق صدای موسیقایی از صدای غیرموسیقایی، واژه های SON و BRUIT را دارند که در مکاتب هنری موسیقی های مدرن، مرز بین این دو برداشته شده و در کارهای شبه گرافیکیِ موسیقی جدید به کمک ابزار پیچیدهٔ الکترونیکی، همهٔ آنها به عنوان عناصری هم ارز، در خدمت بیان ایدهٔ آهنگساز قرار می گیرند).

اینها عبارتند از صداهای ترکیدن خمپاره، قدم زدن انسان، وزش باد، زنگ کلیسا، نوای مؤذن، تق تق دوربین عکاسی و... دیگر اصوات از این دست که مستقلاً نقش بیانی مؤثر و ویژهٔ خود را عهده دار هستند. بخصوص صدای ترکیدن خمپاره که در تمام فیلم عیناً مثل نوعی موسیقی عمل

می کند: بیان دارد و تأثیر می گذارد. البته کاربرد اینها در لحظات مختلف با توجّه به مکانیسم تعبیرات تماشاچی و قراردادهای ذهنی او، همیشه موفق نیست. مانند طنین زنگهای ساعت هنگام نماز خواندن هادی که عیناً مانند ناقوسهای کلیسا صدا می دهد و رنگمایهٔ تندی از حضور فضای مسیحی را دارد. آیا مقصود واقعی فیلمساز چنین بوده و مفهوم خاصّی درنظر داشته است؟ یا این که نگارنده از تعبیر آن ناتوان است؟

هادی (شخصیت اوّل فیلم)، عکاس سرگشته و عاشق، «یار» را می بیند و دفعتاً طنین مهیب ترکیدن خمپاره ای به گوش می رسد. گویی قلب اوست که از هیجان و شوق ترکیده است. تطابق قابلی که این صحنه و آن صدا با هم دارند، تأثیر بیان را تقویت می کنند. بعد از انفجار و ختم آن صحنه، سکوت عمیقی حاکم است که گویی خود از عمیق ترین ملودی ها تأثیر بیشتری دارد: عاملی که آهنگسازان هموطن ما در درك و استفادهٔ درست از آن، توفیق خیلی درخشانی نداشته اند، مگر در مواردی محدود (مانند موسیقی فیلم «مادیان» ساختهٔ شریف لطفی). از این به بعد، دوباره ملودی ها می آیند و می روند، در تناسبی موزون با تصاویر و یا عناصر برجسته در هر تصویر. کسی خوشه انگوری به دست دارد. آرام آرام، دانه دانه انگور می خورد و آهسته آهسته، قطره قطره اشک می ریزد، ساکت است موسیقی ملایمی بدون احساسات غلیظ، همراه آن است.

نباید تصوّر کرد که آهنگساز در تبرّی جستن از سانتیمانتالیسم رایج وطنی توفیق کامل داشته است؛ و این تصوّر هم چندان مورد اطمینان نیست که سانتیمانتالیسم مورد نظر ما، انگیزه و کار شخص آهنگساز بوده است. این پدیده را طبیعتاً و منطقاً می توان به نوع «سفارش» از طرف بانیان فیلم، پسند تماشاگر و رعایت عرف عام قضیه مربوط کرد. شاید هم آهنگساز مطالعه ای سمعی- بصری در فیلم های ایرانی و موسیقی رایج در آن داشته است و در روندی ظاهراً غیر جبری، بهتر دیده که گهگاه هم گریزی به سرزمین احساسات غلیظ بزند! بخصوص با توجه به سوء شهرتی که ما به عنوان ملتی احساساتی (نه لزوماً «با احساس») و «عاطفی غلیظ» و اشکریز داریم. با آوازه ای شبیه آوازه ای که فرش و صنایع دستی و خاویار و نفت ایران دارد! آن عده از اهل موسیقی که به نوعی با فرنگیهای موسیقی شناس یا موسیقی نشناس سر و کار داشته اند، صدق این مدعا را به وضوح دیده اند.

•

باز هم دقیقاً حساب و کتاب نکرده ام امّا در ظن قریب به یقین، موارد استفاده از موسیقی در مقاطع کوتاهی از زمان های متعاقب بوده است. هر زمان بین ۳ تا حداکثر ۱۵ ثانیه؛ و این از محسنات فیلم است و نشان دهندهٔ تربیت درست «مدرسه ای» تحصیلکردگان فرنگی. از دیگر محسنات فیلم- که متأسفانه زیاد مورد توجه آهنگسازان ما نیست- رنگ احساسیِ ملودی آن است از لحاظ ماندگاری آن در ذهن. حرف کلیشه ای و رایجی را که همیشه شنیده ایم، می دانیم: «... موسیقی فیلم نباید بر صحنه سوار باشد... نباید آنچنان غلیظ و ملودیک و رمانتیک باشد که بعد از اتمام فیلم مثل تصنیفی در گوش صدا کند...» و از این حرفها که همه شنیده و خوانده و به کار نبسته ایم. اگر هم ظاهراً خلاف جهت آب کوششی کرده ایم، حاصلش تعدادی اصوات موسیقایی بوده که کلاف سردرگمی از ملودی های بی تشخص است. گویی موسیقی فیلم یا باید آنقدر مشخص و رمانتیک و «مستقل» باشد که بشود مثل زمان جوانی برادرهای بزرگمان در بیست سی سال قبل، صفحهٔ ۴۵ دورش را بلافاصله بعد از «اول ساندویچ- بعد سینما» خرید و روی گرام تپاز گذاشت و استماع کرد؛ و یا از آن طرف بام می افتیم و فکر می کنیم موسیقی ارژینال و «هنری» در فیلم عبارتست از تعدادی بافتهای هارمونیک و حجم های تو درتوی صدا و ملغمهٔ اکوردهای دیسونانس و افکت های صوتی؛ بدون هیچ وجه تشخّص و با ارتباط استتیکی با صحنه ها. کارهای خوب را اسم نمی برم که از بس قلیل هستند به خودی خود مشخّصند و نیازی به تأیید و تکرار ندارند. شاید به این خاطر که آهنگسازان خوب و تحصیل کردهٔ ما -که بعضاً دانش و قابلیت بیشتری از همردیفان غیرمشهور غربی خود دارند- مدرسه و مکتب مستقلی در رشته موسیقی سازی برای فیلم ندیده اند و اساساً کارشان چیز دیگری بوده است که دست زمانه در جریان سینمای بعد از انقلاب و لزوم تلاش معاش، به آهنگسازی برای فیلم و دردسرهای اعصاب فرسایش رهنمونشان شده است. به فیلم برگردیم و موسیقی پل هرتل:

یکی دیگر از شیوه های تکراری در فیلم های غیراروپایی برای ایجاد فضا و القای حس بومی، استفاده از یک یا چند ساز اصیل بومی در مجموعهٔ هارمونیک موسیقی است. این مجموعهٔ هارمونیک که به جای ارکستر سمفونیک، حالا ابزار پیچیدهٔ الکترونیکی- کامپیوتری تولیدش می کنند، در حکم پسزمینه است و صدای ساز بومی، اله مان مشخّص آن. در خاکستر سبز نیز چنین تلفیقی را می شنویم: زخمه هایی بر سازی که صدایی بین «سه تار» و «طنبور» دارد (این عدم تشخیص صدا برای شنوندهٔ نیمه حرفه ای چون نگارنده یا از اشکالات ضبط است یا پخش صدای فیلم که بلندگوهای مستعملی وظیفه اش را به عهده داشت). خوشبختانه از این تلفیق همه پسند زیاد بهره کشی نشده و روال منطقی و منظم موسیقی فیلم در همان فضای معمول «ارکستر زهی» (Strings) پیش می رود: موسیقی ای آرام و محزون با احساسی منزّه؛ هنگامی که هادی و حنیفا یکدیگر را می بینند.

هنگامی که دوربین به سمت جمع بوسنیایی های سنگرنشین برمی گردد، موسیقی متن قطع می شود و جایش را آوازخوانی جمعی بوسنیایی ها می گیرد. آهنگی محلی به همراهی گارمون [نوعی آکاردئون] که به غایت لطیف و بی پیرایه است و تأثیر معقول خود را می گذارد. در صحنه ای که یکی دو ثانیه بعد از بمباران است، چند ضربهٔ آرام و عمیق بر کلاویه های پیانو (در بخش بَم ها / Bass) بیشتر از چند جمله که با غربو دو ارکستر فیلا رمونیک همراه باشد، موجز و اثربخش است. این ایجاز و اختصار در استفاده از موسیقی که بین موزیکولوگ ها با اصطلاح خودمانی «اقتصاد در صدا» معروف است،

• کلّ موسیقی متن این فیلم، در مجموع، کاری است شسته و رفته و منظم و جمع و جور و در یک عبارت: فرنگی ساز.

• نباید تصور کرد که آهنگساز در تبرّی جستن از سانتیمانتالیسم رایج وطنی توفیق کامل داشته است.

در سایر لحظات فیلم نیز قابل پیگیری است. برای صحنهٔ تکه کردن نان با کارد و بریدن دست، یک تا سه ثانیه موسیقی کافی است.

جالب توجه این که در بخش اعظم فیلم، شاید بیش از نود درصد آن، هر جا که تصویری از زن و کودک باشد، موسیقی هم هست. زن و کودک، دو نماد مشخّص از پاکیزگی و سادگی و معصومیت بی پناه انسان، با انگیزشی عاطفی، که البته موسیقی ای سالم و بدون سانتیمانتالیسم، این وجوه را درخشانتر و مشخّص تر نمایانده است. حضور موسیقی در تداوم سایر عناصر مهم روایتگری، قابل درك است: شب هنگام، همه دور سفره، هادی در کنار فاطیما و مادر پیرش و مطالعه روزنامه، «ایران، خومینی، ایران» و صدای انفجار. که مستقیماً وصل می شود به صدای موسیقی ای متناسب و سالم. «سکوت» نیز از همان عناصر مهم است که موسیقی در تعاقب آن می آید: سکوت صدای موسیقی و: الحمد خواندن های فاطیما که در آن صحنه عنصری است به تمام و کمال گویا و القا کننده برای مقصود فیلمساز. عنصری بی نیاز از هرگونه موسیقی متعارف. در صحنه ای که خمپاره ها شب هنگام از پی هم می ترکند، موسیقی در حکم عاملی تلطیف کننده و تنش زدا به کار می رود، باز هم متناسب و سالم، که متأسفانه این روند تناسب و سلامت و ایجاز و کنترل احساسی، در صحنهٔ دیدار هادی و فاطیما به هنگام آتش سوزی در شب، به هم می ریزد و از مدار خارج می شود. نواهایی رمانتیک و «غلیظ» برای ذائقه های «شرقی»، البته شاید از آن که صحنه ها در رؤیای هادی می گذرد، این غلظت احساسی قابل توجیه است.

موردی از استفادهٔ غیرصریح از نواهای مشهور و شناخته شده (در سطح جهانی)، مربوط به صحنه ای از رستوران است که همزمان با صحبت های مهم و دلهره بار هادی و حنیفا، گروهی توریست سیاهپوست، با وضعی شبیه تازه به دوران رسیده ها، ترانهٔ معروف «زاد روزت خوش» را می خوانند که حالتی دقیقاً متضاد و متنافر با حالت درونی قهرمانان قصه دارد. بهره گیری از اصوات غیر موسیقایی نیز کماکان به جای خود باقی است: زنگ ساعت صبحگاهی در سحرگاهی خاموش و خیس و نیمه تاریک و پس‌زمینهٔ سکوت.

•

دستی دقیق و دلسوز، تکه های درهم ریختهٔ عکس پاره شدهٔ فاطیما را کنار هم می چسباند تا تصویری دوباره از یار بیافریند. صحنه به خودی خود گویاست و موسیقی عاملی زیادی و «سوار» است. گویی این ملودی از ضبط صوت رهگذری مزاحم شنیده می شود نه از خود فیلم. دیگر، هنگام نماز خواندن فاطیما، موسیقی اگر زاید نباشد، به نظر نمی رسد لزومی هم داشته باشد. چه از لحاظ غنای محتوایی و بار احساسی خود صحنه و چه از لحاظ مسائلی که بسیاری از بینندگان متشرّع به آن معتقدند و شاید کارگردان و سایر مسئولان فیلم که زحمت فراوان کشیده اند، راضی نبوده باشند که به بهانهٔ چنین موارد ناخواسته ای، کُل قبْ خیر و صدیقی که داشته اند، در تبرّ گی برود.

امّا در صحنه ای دیگر که هادی توسط کرووات ها دستگیر می شود، موسیقی ای زیبا، به قاعده و به جا، کار گرفته می شود و نما را تکمیل می کند. متعاقب آن، در صحنه ای که هادی و حنیفا همدیگر را می بینند، حجم بیش از حدّ موسیقی و غلظت بیش از معمول آن، ارتباط این دو نفر را واقعاً بیش از آنچه که «هست»، رنگ و لعاب می زند. بعید است که اینجا دیگر تقصیر آهنگساز باشد. اگر «تقصیری» در کار باشد.

اوج زیبایی کار آهنگساز و سایر عوامل تهیه فیلم (که ای کاش چنین وحدت و انسجامی را در سراسر کار شاهد بودیم)، موقعی است که گروهی بوسنیایی بی پناه را به مقصدی نامعلوم ـ شاید اردوگاهی دوردست برای پناه و اسکان ـ می برند و مادری رنگ پریده و هراسان، با صدای لرزان برای کودکش لالایی می خواند. این نما بدون حضور بیش از حد و دخالت مزاحم عناصر موسیقایی، بسیار شسته رفته و مؤثر از آب درآمده، به طوری که تماشاگر عادی و عاری از سانتیمانتالیسم را عمیقاً تکان می دهد و خاطره را در ذهنش حک می کند. صدای لرزنده و اوج گیرندهٔ مادر، در پس‌زمینه ای از جریان موسیقی ای آرام و عمیق می پیوندد و روند نغمگی و فواصل ویژه آنها، هدایت به سوی فاجعه دارد. فاجعه ای که روایت آن به عهدهٔ فیلم می افتد. البتّه واقعیت وحشتناکتر است.

صحنه ای دیگر، نه به همان اندازه وحشتناك ولی بسیار دردناك و فاجعه بار، مربوط به وداع پدرها و مادرهای بوسنیایی با فرزندان رزمنده شان است. کُلّ صحنه و موسیقی آن (بخصوص نوای آرام و محزون گارمون در پس‌زمینهٔ موسیقی) یادآور صحنه معروف وداع پسر جوان با خانواده اش است در فیلم معروف (سیبریایی، به کارگردانی آ. م. کونچالوفسکی) و مستغنی از هرگونه تعریف است. باید دید و شنید امّا موسیقی نسبتاً طولانی ای که در صحنه های جنگ به رهبری کماندو سلیمان شنیده می شود، گذشته از نقش تلطیفی ای که دارد، عنصری روایی و در حد خود کامل است که جلوی رشد بیش از اندازهٔ تنش عصبی صحنه را می گیرد و تعادلی ایجاد می کند.

موسیقی صحنه بیمارستان نیز به همان اندازه تأثیر گذار است و از لحاظ زمان، کمی زیادتر از آنچه که می بایست باشد. هنگامی که فاطیما پلاك مربوط به سرباز جوان را از زمین برمی دارد و موسیقی دارد کار خودش را می کند و طنین پر توپ ترکیدن خمپاره ها، ضربه های تأکیدیش را بر ذهن تماشاگر فرود می آورد نیز چنین است.

موسیقی تیتراژ پایانی فیلم نیز بر همان روال است و با وجود «زیادی» بودنش، کار خود را درخشان و پاکیزه تمام می کند بدون این که به حافظهٔ سمعی ـ موسیقایی تماشاگر، تحمیلی روا بدارد. مساعی آقای محسن روشن (به چهرهٔ آشنای لابراتوار صدای حوزه هنری که مهارت فنی و حرفه ای او شناسای همگان است) در ارائه صداهای روشن و رسا و پاکیزه، قابل توجه و تقدیر است. امّا مسئولین فیلمی چنین پرخرج و پر سر و صدا، روی چه قاعده ای خود را موظف می دانند که در فهرست پایان ناپذیر تیتراژ پایانی، نام کادر مسئولین تغذیه و حمل و نقل اشیاء را هم از قلم نیندازند امّا در ذکر نام اعضای مسئول تولید صدا و ضبط موسیقی فیلم، این همه بی اعتنا باشند؟ ■