تکنولوژی و زیبایی‌شناسی صدای فیلم

جان بلتن
ترجمهٔ علی عامری مهابادی

نظریهٔ معاصر روانکاوانه و مارکسیستی فیلم، تکنولوژی، تکامل تکنولوژی وتکامل تکنیک را ماحصل ضروریات ایدئولوژیک می‌داند، ضروریاتی که به‌نوبهٔ خود تحت تأثیر عوامل اجتماعی - اقتصادی شکل می‌گیرند.[1] تکنیک و تکنولوژی هیچ یک عناصری طبیعی نیستند و به شکل طبیعی تکامل نمی‌یابند. برخلاف تصورات آرمان‌گرایانه‌ای که آندره بازن در مورد تاریخ تکنولوژی و شکل‌های سینمایی داشت، تکامل آنها نه طبیعی بلکه فرهنگی است و واکنشی نسبت به فشارهای ایدئولوژیک تلقی می‌شود. این فشارها، نشانه‌های تکنیک و تکنولوژی را پنهان می‌سازند، از نظر ژان لویی‌بودری،آپاراتوس تکنولوژیک سینما مثلاً دوربین، چیزی را که مقابلش قرار می‌گیرد، تغییر شکل می‌دهد. اما این تغییر شکل را با محو کردن تمام آثار عمل انجام می‌دهد.[2] پس آپاراتوس اصلی سینما به طور کلی رویدادهای ایدئولوژیک بورژوا را بازتاب می‌دهد، به نحوی که می‌خواهد عملکردهای خود را مخفی کند و چیزی را (طبیعی) نشان دهد که فرآورده آن ایدئولوژیک است.

مطالعات اخیری که ریک آلتمن و مری آن دوان دربارهٔ صدای فیلم انجام داده‌اند، بحث را به عرصهٔ مطالعهٔ تکامل تکنولوژی صدا می‌کشاند و آن را به‌منزلهٔ پیشرفتی تلقی می‌کند که از جنبهٔ ایدئولوژیک تعیین می‌شود و گرایش‌به «افت و پنهان ماندن» دارد. به زعم آلتمن، ابداعات تکنولوژیک «ناشی ازاحساس نیاز به کاستن تمام آثار صوتی از نوار صوتی فیلم است».[3] دوآن نیز استدلال می‌کند که «هدف از پیشرفت‌های فنی در زمینه ضبط صدا (هم‌چون اختراع سیستم دالبی) کاهش صدای سیستم و پنهان ساختن عملکرد آپاراتوس است».[4]

تکامل تکنولوژیک، کارکردی ایدئولوژیک دارد، با وجود این دلیل می‌آورم که کار تکنولوژی هرگز نمی‌تواند کاملاً نامحسوس باشد». کار تکنولوژیک، حتی کاری که قرار است مخفیانه باشد، هرگز نمی‌تواند ناپدید شود. یکی از قوانین اساسی فیزیک به ما می‌گوید که شاید شکل انرژی تغییر یابد، ولی هرگز نابود نمی‌شود. نه جرم (mass)، نه انرژی و نه کار هیچ کدام از بین نمی‌روند، به نحوی مشابه، تکنولوژی و تأثیرهای تکنولوژی (منظورم زیبایی‌شناسی و سبک‌هایی است که از آن نشأت می‌گیرند)، در هر فیلم ولو با درجات گوناگون رؤیت‌پذیر می‌ماند. کار تکنولوژی صدا به رغم تلاش‌هایش که می‌خواهد ناشنیدنی باشد، خود را ولو به صورتی مخفیانه نشان می‌دهد. پس برای کسانی که می‌خواهند به آن گوش دهند، قابل شنیدن است. نظریات فرمالیست‌های روسی در مورد «عریان کردن» (laying bare) تمهیدات که طبق آن هر اثری خود را علنی نشان می‌دهد، ریشه در نظریه هایی دارد که هنر را به منزلهٔ فرآیندی ادراکی می‌داند که تأثیرهایش ناشی از تطویل (prolongation) فرآیند ادراک است. پس بررسی ادارک صدا و تطویل فرایند آن، اولین مرحله در مطالعهٔ «شنودپذیری» (audibility) نوار صوتی را تشکیل می‌دهد. درک صدا لزوماً مرتبط با درک تصویر است. این دو با هم ادراک می‌شوند. گرچه صدا اغلب از طریق تصویر یا در حیطهٔ آن دریافت می‌گردد، در نتیجه جایگاهی «ثانوی» دارد. به همین علت، روان‌شناسی تصویر با نوار صوتی متفاوت است. بیننده اطلاعاتی را که روی نوار صوتی ارائه می‌شود، به نحوی متفاوت با اطلاعاتی درک و استنباط می‌کند که روی «نوار» تصویروجود دارد، گرچه در هر دو مورد بیننده از طریق واکنش خود نسبت به علامت‌های تصویری و صوتی، نقش تعیین کننده‌ای در تشخیص وقایعی ایفا می‌کند که بر پرده دیده یا شنیده می‌شود.

ضبط و میکس صدا فاقد روان‌شناسی تصویر سینمایی است که اصالت تصویر بازسازی شده را تضمین می‌کند.[5] دوربین دنیای رؤیت‌پذیر مقابل خود را ثبت می‌کند، مهم نیست که «این تصاویر تا چه حد مغشوش هستند»، در هر حال محرک آنها دنیای واقعی است. ماهیت خودکار و مکانیکی درفرآیند تولید تصاویر کیفیتی در بینندگان پدید می‌آورد که «در قیاس با سایرانواع تصویرپردازی باورپذیر است.»[6] در عین حال، ایماژ تمامیتی دارد که بیش از پیش گویای «انسجام» آن است. ایماژ چنان که کریستین متز خاطرنشان می‌کند «کل واحدی است که نمی‌توان آن را به عناصر کوچک‌تر تجزیه کرد.»[7] میکروفن دنیایی رؤیت‌ناپذیر را ضبط می‌کند (دنیای شنوداری) که متشکل از مقوله‌های مختلفی از صدا شامل دیالوگ، جلوه‌های صوتی و موسیقی است. هم‌چنین معمولاً تجزیه می‌شود و به صورت عناصر جداگانه مورد استفاده قرا می‌گیرد. صدا نه فقط به طور کلی روان‌شناسی متفاوتی نسبت به تصویر دارد، بلکه روان‌شناسی هر یک از مقولات آن نیز اندکی متفاوت است. چنان که متز استدلال می‌کند، صدا نه فقط به منزلهٔ ابژه یا عنصر عینی است، بلکه حکم صفت یا ویژگی اثر را می‌یابد.[8] صوت (منظور: مقولهٔ دیالوگ) یکی از صفات یا ویژگی‌های کالبد انسان است، هم‌چنین سر و صدا و اصواتی ایجاد می‌کند که در مقولهٔ جلوه‌های صوتی قرار می‌گیرد. جلوه‌های صوتی نیز به نوبه خود جزو صفات جهان و ابژه‌های آن هستند. (کالبد انسان را نیز به منزلهٔ ابژه در بر می‌گیرند).

صدا فاقد «عینیت» (و بالطبع نسخهٔ اصل) است. علت، نامرئی بودن آن نیست، در واقع این یکی از صفات صدا محسوب می‌شود که به خودی خود ناقص است. صدا صرفاً زمانی اصالت می‌یابد که تن به آزمون‌هایی می‌دهدکه سایر حواس (در درجهٔ اول بینایی) بر آن تحمیل می‌کنند. یکی از قواعد تدوین صدا، این امر را قطعی می‌سازد. تدوین‌گر برای آن که بیننده را متقاعد کند که دیالوگ و جلوه‌های صوتی اصل هستند،باید تا حدامکان صدا وتصویر را در یک صحنه همزمان سازد. این امر معمولاً از طریق لب‌خوانی انجام می‌شود. زمانی که چنین کاری تحقق‌پذیرد، تدوین‌گر آزادانه می‌تواند هر کاری با صدا و تصویر انجام دهد. وی‌مطمئن است که بیننده به هرچه می‌شنود اعتماد می‌کند، زیرا مطابق باچیزی است که می‌بیند (یا حداقل چندان تفاوتی با آن ندارد). بر همین مبنا بینندگان، دوبله و خصوصاً دوبلهٔ فیلم‌های خارجی را که در آنها زبانی دیده ولی زبان دیگری شنیده می‌شود، ناهنجار قلمداد می‌کنند. اوایل دههٔ ۱۹۳۰ صنعت فیلم متوجه شد که «واکنشی عمومی علیه دوبله صدا ابراز می‌شود»، پس مجبور شد که این کار را کنار بگذارد.[۹] این اواخر ژان رنوار که طرفدار صدای واقع‌گرا در سینما بود، نوشت: «اگر در قرن دوازدهم زندگی می‌کردیم...، دوبلورها را در اماکن عمومی به جرم بدعت‌گذاری می‌سوزاندند. دوبله این اعتقاد را نمود می‌دهد که روان انسان دوگانه است.»[۱۰] دخالت نسبتاً آشکار تکنولوژی در کار دوبله، شدیداً باور ما را هم‌نسبت به صدا و هم نسبت به ایماژ محدود می‌سازد. بدین ترتیب اعتبارآنها زیر سؤال می‌رود.

این فرایند ادراک که نسبت به آزمایش یا تلاش برای شناختن صدا، از طریق سیستمی از تأخیرها صورت می‌گیرد (که هر زمانی صدا و تصویر را مختل می‌کند) می‌تواند برای ایجاد تعلیق به کار رود. در هر دو زمینه صدا /دیالوگ و جلوه‌های صوتی، صدا به منزلهٔ وسیله‌ای برای ادراک تعلیق نقش دارد. شناختن رابطهٔ بین صدا و بدن را می‌توان به تأخیر انداخت، مثلاً باید به فیلم **جادوگرشهر** زمرد (۱۹۳۹) اشاره کرد که در آن وقتی جادوگر نقابش را برمی‌دارد، درست همان لحظه صدا با تصویر همزمان می‌شود. نتیجه این همزمانی، ایجاد وحدتی است که نقطهٔ پایانی برای یک چرخه هرمنوتیک است، چرخه‌ای که طی آن معمایی مطرح می‌شود، تکامل و تطویل می‌یابد و بالاخره حل می‌گردد. یا در مورد پیچیده‌تر فیلم **روانی** (۱۹۶۰) از صدای خارج از صحنه برای خلق شخصیتی (خانم بیتس) استفاده می‌شود که وجود خارجی ندارد، پس آشکار شدن منبع صدا به نحوی خاص و دقیق مانع از همزمانی می‌شود. هرگز نمی‌بینیم که بیتس با صدای مادرش حرف بزند. حتی در انتهای فیلم‌جایی که او / مادرش تقاضای یک پتو می‌کند، صدایش از خارج صحنه به گوش می‌رسد و تک گویی پایانی او/مادرش حالت درونی پیدا می‌کند. در این جا تصویر و صدا نوعی همزمانی ظریف و تقریباً اسکیزوفرنیک بین شخصیت وصدا پدید می‌آورند. این وضعیت دقیقاً ماهیت قطعه قطعهٔ «حل» معما را تبیین می‌کند و روایتی ناتمام را کامل می‌سازد. درمورد جلوه‌های صوتی نیز باید گفت که جدایی‌شان از تصویر می‌تواند ایجاد تعلیق کند. از صدای پای خارج از صحنه و آشنایی که شخصیت‌های اصلی را دنبال می‌کند (مثلاً ل.ب.جفریس بی‌دفاع در فیلم **پنجره عقبی** (۱۹۵۴) که در آپارتمان تاریکش به دام می‌افتد)، گرفته تا سر و صداها و غرغرهای مرموز در سراسر فیلم **حضور ارواح** (۱۹۶۳) که تأثیرهایش برخلاف نمونه قبلی که از فیلم **جادوگرشهر**

زمرد مثال زدیم، توضیح نداده و ناشناخته باقی می‌ماند. صدای روایی خارج از صحنه (صرف نظر از این که دیالوگ یا جلوهٔ صوتی باشد)، به جز در موارد استثنایی نهایتاً روی تصویر رؤیت‌پذیر (یا رؤیت‌ناپذیر) می‌آید، پس باید «توضیح داده» یا «شناخته شود.» بدین ترتیب صدا را از طریق آن چه بر پرده می‌بینیم، می‌شنویم. این وضعیت باعث وسعت، تکمیل (یا حتی طرد) تصاویر می‌شود، ولی در سطحی عمل می‌کند که نسبت به تصاویر عینیت کمتری دارد. شاید بتوان استدلال کرد که حتی شنیدن صدای روی صحنه، ولی به شکلی بسیار محدودتر ایجاب می‌کند که واقعیت را به شیوه‌ای متفاوت بشناسیم، واقعیتی که یک گام از تصاویر فاصله دارد. نوار صوتی برخلاف نوار تصویری مستقیماً منطبق بر «واقعیت عینی» نیست، بلکه با بازنمایی ثانویه آن بر تصاویری منطبق است که به نوبهٔ خود عینیت صدا را تضمین می‌کنند. به عبارت دیگر نوار صوتی به همان شیوه‌هایی که تصاویر مورد آزمون قرار می‌گیرند، تن در نمی‌دهد. صحت تصاویر ناشی از دنباله‌روی از واقعیت عینی است. اصوات نیز در دنباله‌روی از تصاویر واقعی و بازسازی واقعیت عینی به گونه‌ای فرعی، اعتبار مشابهی به دست می‌آورند، قواعدی که نوار صوتی (حداقل برای تماشاگر) از آنها پیروی می‌کند، همان قواعد دنیای رؤیت‌پذیر یا واقعیت خارجی نیستند که به نظر می‌رسد تصاویر فیلم‌برداری شده نکته به نکته با آنها مطابقت دارند، بلکه جزئی از دنیای شنیداری هستند، بخشی از طیف پدیده‌ای که نامرئی برجا می‌ماند. نکته متناقض آن که نوار صوتی صرفاً با استفاده از تصاویر رؤیت‌پذیر می‌تواند چیزهای نامرئی را نسخه‌برداری کند. پس صدا از جنبهٔ زمان‌بندی و فضاسازی تصویر تعریف می‌شود. پس نوعی همزمانی یا پرسپکتیو نمود می‌یابد که بانیانش تصاویر هستند. الگوی فرایند تقلیدی صدا رویدادی نیست که مقابل دوربین می‌گذرد، بلکه تصویر ضبط شدهٔ آن رویداد است. نوار صوتی دنیای مقابل را نسخه‌برداری نمی‌کند، در واقع دنیایی تصویری را می‌شناساند، به فضا و ابژه‌هایی که در فضای داستان قرار دارند، بعد دیگری می‌دهد که جنبهٔ زمان‌مند و فضایی آنها را در حکم بازنمایی تکمیل می‌کند.

نوار صوتی می‌خواهد صدای تصویر و نه دنیا را نسخه‌برداری کند. تکامل تکنولوژی صدا و مجدداً ضبط استودیویی، تدوین صوتی و میکس تا حدی نشان می‌دهد که هدف از به کارگیری نوار صوتی، ضبط واقعیتی آرمانی است، دنیایی که با دقت از صافی گذشته تا صداهایی را حذف کند که قابل درک یا واجد دلالت نیستند: هر صدایی باید دلالت‌گر باشد. به عبارتی دیگر هدف از تکنولوژی صدا در بازسازی صدا، حذف هرگونه سر و صدایی است که با انتقال صدای معنی‌دار تداخل پیدا می‌کند. چنان که مری آن دوان خاطر نشان می‌سازد، پیشرفت‌های تکنیکی در ضبط صدا که بعد از ابداع تکنولوژی پایه (در ۱۹۲۹-۱۹۲۸) به وجود آمدند، تا حدی نتیجهٔ تلاش برای پیشرفت نسبت سیگنال- به سر و صدای سیستم بودند. هدف آن بود که سر و صدا و اغتشاش صوتی ناشی از ضبط، بسط، چاپ و پخش یا بازنواخت (playback) کاهش یابد.[11] طی سال‌های ۱۹۲۹-۱۹۲۰ پوشش‌های صداگیر (blimps) و (bungalows) تکامل یافتند تا دوربین‌ها را پوشش دهند و بدین ترتیب سر و صدای آنها را از بین ببرند. در ۱۹۳۰ مدارهایی الکتریکی برای سیستم‌های نورپردازی با آرک، اختراع شد تا همهمه را ساکت کند. پس سینماگران امکان یافتند تا از لامپ رشته‌ای دست بکشند و به نورپردازی

با آرک روی بیاورند. موارد و اشیایی که برای طراحی صحنه‌ها و لباس‌ها به کار می‌رفتند، تغییر یافتند تا از انعکاس صدا و خش خش بکاهند. میکروفن‌های دینامیک (در ۱۹۳۱) جای میکروفن‌های خازنی را گرفتند، زیرا میکروفن‌های خازنی در هوای بارانی سر و صدا ایجاد می‌کردند. در ۱۹۲۹ میکروفن «تک-جهتی» طراحی شد که به نحو مطلوب و مؤثری «سر و صدای» دوربین، صدای جیرجیر کف اتاق، سر و صدای گردونه (دالی) و اصواتی را که از دیوار سایر سطح‌ها منعکس می‌شد، کاهش می‌داد.[۱۲] ضبط و چاپ نیروی محرک ورودی (biased) در ۳۱-۱۹۳۰ و ضبط متقارن (push-pull) (در ۱۹۳۸) به کار گرفته شد تا صدای زمینه و اغتشاش هارمونیک را بکاهد.[۱۳] پیدایش چاپگرهای بدون لغزش (nonslip) در ۱۹۳۴ کمک بیشتری به کنترل صدا کرد: ثبت نگاتیو و چاپ فیلم با دقت بیشتری انجام شد. بدین ترتیب کیفیت پایینی که در مرحله چاپ به دست می‌آمد، بهتر شد. طی دهۀ ۱۹۳۰ نگاتیو مخصوص ریزدانه (fine grain)، نسخۀ واسطه (intermediate) و مواد خام چاپ فیلم، هم‌چنین ضبط ماوراء بنفش (ultraviolet) و نور چاپ (printing light) پیشرفت کرد. بدین ترتیب تصویری واضح‌تر و با اعوجاج کمتر بر نوار صدا پدید آمد. همزمان مشخصات فرکانسی سیستم‌های ضبط و ضبط مجدد از ۱۰۰ تا ۴۰۰۰ سیکل در ثانیه (طی سال‌های ۳۰-۱۹۲۸) به ۳۰ تا ۱۰۰۰۰ سیکل (در ۱۹۳۸) افزایش یافت. بدین ترتیب گسترۀ سیگنال بیشتر شد، حال آن که میزان سر و صدا پایین بود.-[۱۴] این فرایند تکاملی با پیدایش سیستم کاهش سرو صدا، دالبی و ضبط استریو به اوج رسید که در ۱۹۷۵ وارد سینما شد و در فیلم‌های موزیکالی چون **تامی** و **لیست شیدایی** (Lisztomania) به کار رفت. سیستم دالبی با تخت کردن صدا حین ضبط، پاسخ به فرکانس‌های پایین، تشدید فرکانس‌های بالا و معکوس کردن این روند در ضبط مجدد به نحو مؤثری سر و صدای مزاحم را حذف می‌کند. بدین ترتیب صدایی پدید می‌آید که واضح است و امکان می‌دهد تا فیلم بدون افزایش سرو صدای مزاحم با صدای بلندتری در سالن سینما پخش شود.

با وجود این، سیستم دالبی ولو به طور اندک مشخصات صداهایی را که ضبط می‌کند، تغییر نیز می‌دهد. سیستم فوق نقاط بسیار اوج و فرود اصوات را حذف می‌کند و صدایی پدید می‌آورد که گاه «غیر طبیعی» است. همزمان حذف تقریباً کامل سرو صدای مزاحم (هدفی که تکنولوژی صدا رو به آن تکامل یافته است) منجر به محصولی نهایی می‌شود که بسیار کامل است، همچون سر و صدای ناشی از حرکت دوربین که با اختراع استدی کم (steadycam) در ۱۹۷۶ بر طرف شد (نگاه کنید به فیلم‌های **در راه افتخار**، **دوندۀ مارتن**، **راکی** و غیره). با دین اپوس سینمایی کلود للوش، **مردی دیگر، فرصتی دیگر** (۱۹۷۷) که با استدی کم فیلم‌برداری شده، یا شنیدن صدای پس - ضبط شده (post-recorded) دالبی در فیلم **مهاجمان صندوقچه گمشده** (۱۹۸۱)، بیننده صدای خشن و عصبی کننده حرکات دوربین، جیرجیرهای کف اتاق و صدای محیط (ambient) در فیلم‌هایی مانند **ماده‌سگ** (La chienne، ۱۹۳۱) ساخته ژان رنوار را نمی‌شنود. به‌منظور دلالت‌بر واقعیت، حد مشخصی از سرو صدای ضرروی تشخیص داده شده است. فقدان آن حاکی از صدایی است که به موقعیتی آرمانی رسیده است، نقطه‌ای که درست قبل از ورود چنین صدایی به جهان وجود دارد و معایبی را نشان می‌دهد که در تشخیص آن پیدا می‌شود. نوار صوتی به گونه‌ای تصنعی، خاموش شده است. پس واقع‌گرایی

دنیای خارج را به صورت نوعی از واقع‌گرایی درونی و روان‌شناسانه در می‌آورد. نوار صوتی چیزی را کپی می‌کند که مارک دیچتر، صدابردار و والتر مرچ، طراح صدا به آن در حکم صدایی اشاره می‌کنند که مخاطب در سرش می‌شنود،[۱۵] صدایی که هیچ رسانه‌ای ابداً سیستم سرو صدا یا مخابرهٔ آن را علامت‌گذاری نمی‌کند. سیستمی هم‌چون صدا که شاید وفاداری به آن را تا حد آرمانی تغییر دهد.

تکنولوژی و عمل برای نسخه‌برداری از خصوصیات فضایی صدا نیز به نحو مشابهی تکامل یافته است، چنان که در راه رسیدن به واقع‌گرایی، حالت غیرواقعی یافته است. طی سال‌های ۲۹-۱۹۲۸ شیوهٔ ضبط رادیویی در فیلم‌هایی چون **روشنایی‌هایی نیویورک** (۱۹۲۸) کنار گذارده شد. در این روش بازیگران مقابل میکروفنی ساکن سخن می‌گویند و عمق صدا تلویحاً از طریق تغییر بلندی صدا (volume) ارائه می‌شود (مثلاً درهایی که در پس‌زمینه رو به یک سالن باز می‌شوند). ضبط صدا الگویی را می‌جوید که فیلم‌بردار بر اساس آنها، نور را به کار می‌گیرد. صنعت سینما می‌خواهد نواری صوتی تولید کند که فضای صحنه را بازتاب دهد.

صدابرداران با دقت میکروفن‌ها را مستقر می‌کنند تا صدای مستقیم و صدای انعکاس یافته را تلفیق سازند. آنها نه صرفاً «محتوای» اطلاعاتی در گفتار بازیگر یا جلوه‌های صوتی، بلکه حضور فیزیکی آن را نیز می‌طلبند. صدابردار در عمل، از طریق صدا، فضایی را نسخه‌برداری می‌کند که بر پرده دیده می‌شود. میکروفن زاویه و فاصلهٔ دوربین را تقلید می‌کند، پس نوعی پرسپکتیو صوتی پدید می‌آید که به پرسپکتیو بصری ایماژ هماهنگ است. اختراع سینمای پرده عریض- چه سیستم گراندور (۳۰-۱۹۲۸) پردهٔ عظیم: Grondeur) باشد یا سینه راما (۱۹۵۲)، سینمااسکوپ (۱۹۵۳) یا تاد- آئو/ ۷۰ میلی متری (۱۹۵۵)- حیطهٔ بصری گسترده‌تری برای نسخه‌برداری از حاشیهٔ صوتی فراهم می‌آورد و ضرورت حاشیهٔ صوتی چندگانه و استریو را می‌طلبد. مثلاً در سیستم سینمااسکوپ شرکت فوکس، چهار حاشیه صوتی بر سه بلندگوی جداگانه پشت پرده و یک بلندگوی چهار باندی (surround) شنیده می‌شود.[۱۶] صداهای گام‌ها (یا گفتار) شخصیتی که از سمت راست پرده به سمت چپ آن قدم می‌زند، ابتدا از بلندگوی سمت راست و سپس از بلندگوی وسطی و بالاخره از بلندگوی سمت چپ شنیده می‌شود. منبع صدا نقطه به نقطه با موقعیت‌های گوناگون شخصیت بر پرده هماهنگ است. تأثیر نهایی کار این است که به‌جای یک پرسپکتیو صوتی، سه پرسپکتیو صوتی خواهیم داشت: مهم نیست که تعداد بلندگوها یا تکنولوژی نوار فیلم تا چه حد زیاد شود، زیرا هرگز نمی‌تواند کاملاً کیفیات فضایی صدای رویدادی را نسخه‌برداری کند که بر پرده دیده می‌شود. هر اینچ مربع بر پردهٔ بلندگو، نوار صوتی جداگانه‌ای می‌طلبد تا تعداد تقریباً نامحدودی از منابع بالقوهٔ صوتی را بازتاب دهد. درحالی که تعداد نامحدودی بلندگو و نوار صوتی لازم است تا اصواتی را نسخه‌برداری کند که از فضای خارج از پرده می‌آیند. سیستم‌های استریو که دو، سه، چهار یا حتی پنج منبع صوتی ایجاد می‌کنند، بیش از آن که توهم کامل‌تری از عمق بر پرده مجسم سازند، توجه مخاطب را به دلبخواهی بودن منابع صدا جلب می‌کنند. صدای استریو به جای آن که بهتر بتواند به واقعیت نزدیک شود و حضور خود را پنهان سازد، از طریق ماهیت سیستم‌هایی که برای خلق توهم فضای واقعی به کار می‌برد، شناسایی می‌شود. منبع

بی‌پایانی از اطلاعات اصلی وارد تعداد قابل توجهی از نوارهای صوتی شده‌است. ما نوارهای صوتی استریو را به صورت تعداد محدودی (به جای تعداد نامحدودی) از منابع صوتی مجزا می‌شنویم. مهم نیست که سیستم تا چه حد «بی سر و صدا» می‌شود، زیرا هرگز کاملاً ناپدید نمی‌گردد.

همزمان پرسپکتیو علاوه بر تکامل تکنولوژیک دچار تکامل سبک‌گرایانه نیز می‌شود. ارتباط دقیقی که هالیوود در دهۀ ۱۹۳۰ بین فضاهای صوتی و بصری ایجاد کرد، باعث شد تا در دورۀ بعد از جنگ جهانی دوم به پرسپکتیو اعتنایی نداشته باشد، اغلب صدای نماهای دور را بانماهای نزدیک به‌صورتی «ناهماهنگ» پخش می‌کند. مانند فیلم **فارغ‌التحصیل** (۱۹۶۷) و فیلم‌های دیگری که صدای نماهای دوری از یک اتومبیل در اتوبان را با نماهای درشتی از سرنشینان اتومبیل در حال گفت‌وگو پخش می‌کنند. علاقه‌ای که در حال حاضر نسبت به میکروفن‌های رادیویی مثلاً در فیلم‌های رابرت آلتمن و سایر فیلم سازان دیده می‌شود، گسست مشابهی را بین مرزهای فضایی مرسوم در ضبط صدا نشان می‌دهد. میکروفن‌های رادیویی گفتار (و لحن صوتی) را قبل از آن که بر پرده بیاید، یعنی بتواند مختصات فضایی بیابد، ضبط می‌کند.

شاید این روش بتواند طی فرآیند میکس صدا، تا حدی پرسپکتیو ایجاد کند، ولی کیفیت صدا با میکروفن‌های مرسوم که درست پشت حیطه دید دوربین قرار داشتند و صدا ضبط می‌کردند، تفاوت می‌یابد. با وجودی که روش مذکور آزادی بیشتری در فیلم‌برداری فراهم می‌آورد و پوشش صوتی مناسبی دارد، ضبط با میکروفن‌های رادیویی مانند پرسپکتیو ناهماهنگ، کیفیتی سطحی به تصویر می‌دهد. شاید این کیفیت برای فیلم‌سازان سبک‌گرا و شاخصی چون آلتمن مطلوب باشد، ولی مفاهیم توهم‌گرا و سنتی‌تری را که نسبت به فضا وجود دارد، مخدوش می‌کند. بر همین مبنا، در تدوین صوتی معاصر، قطع تصویر معمولاً بعد از قطع صدا تا حد شش یا هشت نما یا بیشتر صورت می‌گیرد، پس شیوۀ قطع نامرئی در دهۀ ۱۹۳۰ را که طی آن قطع تصویر اغلب یکی دو نما پیش از قطع صدا انجام می‌شد، مخدوش می‌کند. در این روش قدیمی‌تر، صدا فاصلۀ بین قطع تصویر را پر می‌کرد و بدین ترتیب آن را می‌پوشاند. نمونه‌های شیوۀ معاصر از این قرارند: **کسی مثل من در بالا** (۱۹۷۵)؛ **تنهایی یک دونده استقامت** (۱۹۶۲)؛ **آرواره‌های کوسه** (۱۹۷۵) و فیلم‌های دیگر ی از سینمای معاصر امریکا، حتی فیلم‌های آخر روبر برسون مانند **پول** (۱۹۸۳).

شاید ایجاد تمایز بین تکامل تکنولوژیک و سبک‌گرایانه تاحدی مفید باشد. این تمایز همواره شامل هدفی مجرد نیست، باید به‌همزیستی مسالمت‌آمیزی اشاره کنیم که در استفاده‌های گوناگون از این تکنولوژی مجرد وجود دارد. نظریه‌های راجع به تکامل تکنولوژیک، با مفاهیم داروینی از پیشرفت و کمال - فردی (self-perfection) شکل می‌گیرد. ابزارهایی که یک هنرمند (یا فرهنگ) به کار می‌گیرد هر چه بیشتر کامل و کامل‌تر می‌شود، از شکل‌های ابتدایی به شکل‌های والا تر تکامل پیدا می‌کند، اما نظریه‌های مربوط به تکامل سبک‌گرایانه مانند آنهایی که نظریه‌های بازن را در بر می‌گیرند تا حد زیادی دچار «مغلطه تقلیدی» و آشکارا مسئله‌سازتر هستند. چنان که هاینریش ولفین استدلال می‌کند «کار براساس مفهوم ناقصی از تقلید طبیعت

[در تاریخ هنر] اشتباه بود. گرچه شاید این امر صرفاً فرایندی در راه کمال تلقی می‌شد.»[۱۷] بر اساس همین موضوع آیا می‌توان گفت که هنر یا حتی خود هنرمندان اهدافی دارند که می‌خواهند آنها را بشناسند؟ آیا این مفهوم نقطهٔ اوج تفکر آرمان‌گرا نیست؟ چنان که ژان-لویی کومولی نشان داده است، نظریه‌های بازن درباره تکامل شکل‌های سینمایی، اساساً بازسازی‌های آرمان‌گرایانه‌ای از تاریخ فیلم محسوب می‌شوند که نمی‌توانند برای تأخیرها، فواصل و تناقض‌هایی که بر سر راه تکامل‌شان قرار دارند توضیحی بدهند.[۱۸] با توجه به این که شکل‌های سینمایی لزوماً در مسیر کیفیاتی تکامل نمی‌یابند که «جهان را به شیوه خود تصویر می‌کنند»[۱۹]، آیا می‌توان گفت که پیشرفت دارند یا طی زمان یکدیگر را کامل می‌سازند؟ آیا سبک فاسبیندر بهتر یا حتی تکامل یافته‌تر از سبک گریفیث است؟ آیا سبک پیکاسو بهتر از رامبراند است؟ نه، بلکه صرفاً متفاوت هستند و سیستم‌های تکنولوژیک، اجتماعی - اقتصادی و فرهنگی متفاوتی را در آثار هر هنرمندی بازتاب می‌دهند. اگر اصلاً بتوان تکامل را اندازه‌گیری کرد، نباید این کار را در مقایسه با هنرمندان یا آثار منفرد انجام داد، بلکه باید به شیوهٔ ولفین مکاتب، گروه‌ها، یا دوره‌ها را مورد بررسی قرارداد. صرفاً در عرصهٔ آثار غالب (نقطه تلاقی بین نازمانی تکنولوژی و نازمانی سبک، بین ابزارها و فرهنگ /بیان فردی) است که می‌توان تحول را بررسی کرد و به نتیجه‌ای رسید.

در هر مرحله بر محور تکامل تکنولوژیک، ضبط، تدوین و میکس در پاسخ به تحولات خطی در تکنولوژی و جابه جایی‌های غیر قابل پیش‌بینی هر دوران، ملت یا گروهی از افراد تحول می‌یابد. پس آن عملکرد سینمایی که غالب می‌شود، کمابیش پیروی از مسیری است که تکنولوژی تعیین می‌کند. این مسیر به سوی تکامل فردی، رؤیت‌ناپذیری و عملکرد فردی است که از تکنولوژی مذکور استفاده می‌کنند، نگرش که «رؤیت ناپذیری» تکنولوژی را تحت الشعاع قرار می‌دهد.

چنان که دیده‌ایم، پیشرفت‌هایی که در عرصه ضبط صدا (خصوصاً دراستفاده از میکروفن‌های رادیویی و سیستم دالبی) صورت گرفته است، رو به‌مسیری آرمانی است: اینها در نقطه‌ای به اوج می‌رسند که هر مخاطبی صدا را در سرش می‌شنود. تحولاتی که در تدوین و میکس انجام شد، نمایان‌گر افزایش کنترل بر نوار صوتی و قابلیت آن برای نسخه‌برداری صدا است، صدایی که نه مربوط به رویداد مقابل دوربین بلکه مطابق با رویدادی است که ایماژ سینمایی نشان می‌دهد، حرکت‌های اولیه که در زمینه میکس صدا صورت پذیرفت (۲۹-۱۹۲۶) قابل توجه است. میکس زمانی انجام می‌شد که ضبط صدا همزمان با تصویر بود (جز در مورد موسیقی که معمولاً بعد اضافه می‌شد). این رویکرد باعث می‌شود که صدا بدون هیچگونه شاخصی در محدودهٔ رویدادی قرار بگیرد که مقابل دوربین اتفاق می‌افتد و به آن حسی از ملموس بودن و انسجام می‌بخشد، حسی که شبیه به‌مورد مشابهی در ایماژ است. ورود سیستم‌های ضبط و میکس در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ موجب شد تا پیوند بین صدا و رویداد مقابل دوربین گسسته شود. اکنون میکس بعد از مرحلهٔ فیلم‌برداری (و حتی اغلب بعد از تدوین) طی مرحلهٔ بعد از تولید انجام می‌شود. همزمان نوار صوتی کلیتش را از دست می‌دهد: به صورت نوارهای دیالوگ، جلوه‌های صوتی و موسیقی تفکیک می‌شود که در

زمان‌های مختلف ضبط می‌گردند. دیالوگ و جلوه‌های صوتی در مرحلهٔ تولید و سایر جلوه‌های صوتی، موسیقی و حتی بعضی دیالوگ‌ها طی مرحله پس - تولید ضبط می‌شوند. پیش از این نوار صوتی «ضبط» می‌شد ولی اکنون «ساخته» می‌شود. میکس صدا دیگر کاری به انسجام واقعیتی ندارد که از قبل موجود بوده است، بلکه واقعیت خاص خود را می‌سازد و مطابق با اطلاعاتی تصویری است که قبلاً ضبط شده‌اند. پیشرفت مراحل بعد از تولید که در سیستم استودیویی صورت می‌گیرد، باعث می‌گردد تا جدایی صدا و تصویر تبدیل به امری نهادینه شود. چنان که اولی را از قید رویدادهایی می‌رهاند که دومی ثبت کرده است. اکنون ساختن نوار صوتی، استفاده از تصویر به جای رویداد مقابل دوربین در حکم راهنما، تبدیل به آخرین مرحله در شناخت ایماژ شده است.

طی دورهٔ بعد از جنگ، حتی ضبط دیالوگ (که به طور مرسوم با توجه به‌همزمانی و در لحظه‌ای انجام می‌گیرد که تصویر ضبط می‌شود)، خود را از قید و بند رویداد مقابل دوربین رهانده است. استفاده از عدسی‌های واید -انگل (که گسترهٔ دید را افزایش می‌دهند، طبعاً میکروفن را پیش از پیش از سوژه دور می‌کنند و منجر به تولید صدایی می‌شوند که کمتر قابل قبول است) و فیلم‌برداری سر صحنه (جایی که صدای محیط را نمی‌توان کنترل کرد)، منجر به استفاده از صدای «مرحلهٔ تولید» در حکم نوار صوتی راهنما، برای هدایت دیالوگ‌های بازیگران طی جلسات حلقه‌گذاری (Looping) در استودیو می‌شود. نوار صوتی اصلی، در زمان‌هایی صرفاً به منزلهٔ نقشه‌ای برای نوار جدیدتر و نهایی است که سر صحنه برداشته شده تا با تصویر هماهنگ شود که قبلاً در مرحله راف کات (مونتاژ اولیه) تدوین شده است. باز هم تحول مربوطه نشان می‌دهد که هالیوود می‌خواهد صدای تصویر را بازسازی کند.

نه سازمان سینمایی و نه آپاراتوس سینمایی در عمل دارای هویت مجردی نیستند. هدف این است که سیستم‌های ضبط نوار صوتی با «تشخیص ناپذیری» ضبط، واقع‌گرایانه‌تر شوند.

پس محصول نهایی صرفاً علامتی از چیزی است که باید باشد، گرچه بودری و سایرین استدلال متضادی دارند. سینما هرگز کاملاً در پوشاندن (مخفی کردن) آثاری که به جا می‌گذارد، موفق نیست. این امر تا حد زیادی به ماهیت خود آپاراتوس بر می‌گردد. ابعاد ضبط در تکنولوژی سینما ویژگی‌های دوگانه‌ای دارند: آنها هم مخابره می‌کنند و هم تغییر شکل می‌دهند. آپاراتوس سینمایی دهه به دهه تبدیل به دستگاه مخابراتی کامل‌تری می‌شود. طوری که با حذف سر و صدای سیستم خود، نشانه‌های وجودش را کمرنگ می‌سازد. با وجود این به نحو اجتناب‌ناپذیری امواج تصویری و صوتی‌ای را بازتاب می‌دهد که نه تنها از واقعیت عینی نشأت می‌گیرند، بلکه بر حضور خود سینما دلالت می‌کنند. این حضور با پرسپکتیوی بازنمایی می‌گردد که این امواج از طریق آن دیده یا شنیده می‌شوند. در سینما همواره نوعی آگاهی وجود دارد: در محل استقرار دوربین و میکروفن‌ها که ناظر است و (در فیلم ناطق) می‌شنود به علاوه با چیزی که دیده یا شنیده می‌شود، همزیستی مسالمت‌آمیز دارد، حتی در سینمای صامت همواره یک نفر حرف می‌زند و همواره چیزی گفته می‌شود. در سینمای ناطق همیشه رویداد را از طریق تصاویر و اصوات آنها می‌بینیم. سینما همچنان هنر پدیدارشناسانه ممتازی است. در واقع اگر آگاهی انسان را مخدوش نسازد، آن را با دنیا پیوند می‌دهد.

پی نوشت‌ها:

1.Jean-Louis Comoli, Thechniqu et ideologie (Part 2: Depth of Field: The Double Scene), Cahiers Du cinema, nos. 229-39 (1971):2a.2, trans Christopher Williams.

2. Jean-Louis Baudry. IdeologicalEffects of the basic Cinematogragraphic Apparatus. Film Quarterly 28 (Winter 1974-75): 40,Trans. Alan Williams.

3. Rick Altman, Introduction, Cinema Sound: Yale Franch studies, no.60(1980):4.

4.The Articulation of Body and space, cinema/sound: Yale french studies,no.60(1980):35.

5. Andere Bazin. The ontology of the Photographic Image vol-1, trans. Hugh Gray (Berkeley;University of Callifornia Press, 1967) pp. 13-74, and Chistian Metz on the Impression of Reality in the Cinema.Film Language: A semiotics of the cinama,trans. MMichael Taylor (New York:Oxford University Press, 1974),pp.5-6.

6. Bazin Ontology,p.13.

7. Metz, The Cinema: Language or Language System, film Language pp.61-63

8. Christian Metz, Aural Object. Cinema / Sond: Yale French Studies, no. 60 (1980): 26-27.

9. Jack Alicoate, ed., The 1930 Film Daily year book of Motion pictures (New York: Film Daily 1930), p.82.

10. Jean Renoir, My Life And My Films, Trans. Norman Denny (New York:Atheneum, 1974), p.106

11. Mary Ann Doane, Ideology and The Practice of Editing and Mixing, The Cinamatic Apparatus, ed. Teresa De Lauretis and Stephen Heath (new york: St. Martin s 1980),p.55.

12. GR. Groves, The Soundman, JSMPTtE, no. 13 (March 947);223.

۱۳. ضبط با نیروی محرکهٔ ورودی به نحو مؤثری صدای رگه فیلم را با کاستن از میزان نوری که به نگاتیو می‌رسد کم می‌کند. در نتیجه نوار صوتی روی پوزیتیو به صورتی محوتر چاپ می‌شود. پس رگه کمتر صدای فیلم طی فرازهای توأم با سکوت یا صدای خفیف بازسازی می‌گردد. در ضبط کشش‌پنهای نوار صوتی دوبرابر است. در نتیجه عرصه مفید برای نور و میزان خروجی دسی بل افزایش می‌یابد. در یکی از انواع این ضبط نوار به صورت‌بخش‌های پوزیتیو و نگاتیو امواج صوتی تفکیک می‌شود. در نتیجه هرگزصدای آشکاری بر نوار صوتی به گوش نمی‌رسد و صدای زمینه حذف می‌شود.

۱۴. حیطه فرکانسی که گوش انسان می‌تواند بشنود از ۱۶ تا ۲۰۰۰۰ سیکل در ثانیه است. تکاملی که با ضبط مجدد شکل گرفته است، در حیطه شنوایی گوش انسان است. نگاه کنید به:

Edvard W.kellay, History of Sound Motion Pictures, Parts I-III, JSMPTE 48, nos. 6-8 (Jun-August 1955): Barry salt, Film Style and Technology in the thirties Film Quarterly, 30-31 (Fall 1976)

15. Mark Dichter, interview With Elizabeth Weis (March 1975).

Walter Murch, interview With F. Paine, university of Film Association

Journal, 33, no 4 (1981): 15-20.

۱۶. این حاشیه‌های صوتی از جنبه روایی رمزگذاری شده‌اند. آنهایی که پشت پرده شنیده می‌شوند، صدای روی پرده را هم دربر می‌گیرند، درحالی که حاشیهٔ چهاربانده‌ی صدای خارج از پرده و تفسیر راوی را شامل می‌شود. غلبهٔ صدای راوی تا حدی نتیجهٔ کیفیات فضایی آن است، در واقع فضایی را اشغال می‌کند که پشت یا خارج فیلم است. گاهی این موقعیت با توجه به اطلاعاتی که حاشیهٔ تصویری دربر دارد، جواب می‌دهد (مانندفیلم **اینک آخر الزمان**) و گاهی نیز جواب نمی‌دهد (مثلاً در **روزهای بهشت**).

17. Heinrich wolfflin, Principles of Art History (New York:Dover,n.d),13.

18.Comoli,Technique et ideologie.1,7-1.17.

19. Bazin, The Myth of Total Cinema, What is Cinema? Vol.1 .p.21.

منبع:

film theory and criticism,introductory readings,fifthth edition

Edited by: Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy, 1996

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی