رمانتیک‌ترین هنرها: موسیقی در سینمای کلاسیک هالیوود

کارول فلین*
ترجمهٔ علی عامری

وقتی ارنست تئودور آمادئوس هافمن[1] موسیقی را به منزلهٔ «رمانتیک‌ترین هنرها» توصیف کرد، ابداً نمی‌دانست که تفسیرش، تعیین‌کنندهٔ یک اصل زیباشناسانه و رهگشا برای صنعتی می‌شود که کلاً به تولید فیلم‌های سرگرم‌کننده می‌پردازد. البته در ۱۸۱۰ همچنان زمان زیادی تا پیدایش سینما باقی بود. هفتاد وهشت‌سال بعد، نیچه به کنایه گفت «تآترهای عظیم ما به وجود واگنر زنده‌اند.» به نظر می‌آید که گفته او رمانتیک‌گرایی قرن نوزدهم را قدری بیش‌تر به صحنه نزدیک می‌کند، گرچه منظور وی اپرای دراماتیک است و نه محصولات متروگلدوین مه‌یر یا برادران وارنر. با وجود این رمانتیسیسم، خصوصاً در استودیوهای فیلم هالیوود، اثر خود را بر فیلم و عمدتاً موسیقی فیلم گذارده است. بهترین نمونهٔ آن دورهٔ سال‌های اواسط دههٔ ۱۹۳۰ تا دههٔ ۱۹۵۰، «دورهٔ طلایی» موسیقی فیلم است.

تعجبی ندارد که این دورهٔ کلاسیک در آهنگسازی فیلم تقریباً مصادف با دوران تولید فیلم‌های کلاسیک

هالیوود است. به پیروی از بردول، استایگر و تامسن، از اصطلاح سینمای کلاسیک هالیوود استفاده می‌کنم، اصطلاحی که آن‌ها در تألیفاتشان به کار برده‌اند. در این‌جا اصطلاح کلاسیک، در آنِ واحد مشخص‌کنندهٔ یک سبک و شیوه در تولید صنعتی است (گرچه بردول، استایگر و تامسن استدلال می‌کنند که سازوکارهای آن، از مدت‌ها قبل در دههٔ ۱۹۱۰ ایجاد شده بود.)[۲] بلافاصله این موضوع تداعی می‌شود که دورهٔ کلاسیک آهنگسازی در هالیوود، در این دوران از نشاط و درآمد اقتصادی شکل گرفت. البته دوران مذکور مسبب دورهٔ کلاسیک آهنگسازی در هالیوود نبود، ولی تکنولوژی‌هایی را پدید آورد که سبک کلی منسجمی را تثبیت کردند و دست نخورده به جای گذاشتند. در این‌جا از جنبهٔ اصطلاح‌شناسی، نکتهٔ مشخصاً کنایه‌آمیزی وجود دارد، این نکته که موسیقی فیلم کلاسیک چندان ربطی به هنر موسیقی کلاسیک (دورانی که در تسخیر هایدن، موتسارت و بتهوون بود) ندارد و بیش‌تر با رمانتیسیسم، خصوصاً رمانتیسیسم متأخر در آثار واگنر و ریشارد اشتراوس ارتباط می‌یابد. از جنبهٔ شکل‌گرایانه اغلب شباهت‌هایی دیده می‌شوند: هارمونی‌های غنی موسیقی فیلم و رنگ ارکستری آن، تکیه بر شکل‌های عظیم و سمفونیک و تنظیم (بهترین نمونه‌هایش در آثار اریک کرنگلد، آهنگساز وینی [در فیلم‌های *عقاب دریا*، *ماجراهای رابین هود* و *کینگز رو*] به چشم می‌خورد.) همچنین در شکل‌های کوچک‌تر و آشناتر و تکنیک‌هایی چون لایت موتیف واگنری (عبارت کوتاه یا ملودی در موسیقی درام واگنر که چند بار تکرار می‌شود) و استفاده از تک‌نوازی (نوای دایم ویولن در فیلم‌هایی چون هوس، سازی که آدرنو آن را نوای ایدئولوژی فردگرا می‌داند.) حتی قبل از اختراع فیلم ناطق، منتقدان، این شکل نوظهور سرگرمی را با ایدهٔ Gesamtkunstwerk واگنر (اثر هنری جامعی که ترکیبی از تمام هنرهاست) مقایسه می‌کردند و به حضور لایت موتیف‌ها در موسیقی اشاره داشتند که معمولاً فیلم‌های صامت را همراهی می‌کردند. البته این نوع جزییات نشان می‌دهند که سبک آهنگسازی مورد بحثم، یکباره در نیمهٔ دههٔ ۱۹۳۰ ظهور نکرد. (به‌علاوه، یکه‌تاز و بی‌رقیب هم نبود، چنان که استفاده از تکنیک‌های جماز و آتونال در فیلم‌هایی چون *شبح خانم* و *تارعنکبوت* نشان می‌دهند.) با وجود این زیباشناسی رمانتیک و ضروریات ایدئولوژیک، به موسیقی فیلم هالیوود و گفتمان پیرامون آن مجموعه، جهت‌های متمایزی دادند، مجموعه‌ای که تأثیرش در حیطه‌ای بسیار گسترده مورد استفاده قرار گرفت. تأثیرهای آن در محافل قانونی، انتقادی، اقتصادی و نظری قابل تشخیص است. در این مقاله بر نفوذ آن در بطن گفتمان‌های انتقادی و زیباشناسانهٔ زمان تأکید خواهم کرد.

در بین تمام ایده‌هایی که مرتبط با تخیل رمانتیک هستند، چندتایی از آن‌ها نفوذ خاصی بر آهنگسازی فیلم در هالیوود داشته‌اند و بسیاری از آن‌ها دچار خودبزرگ‌بینی واگنری هستند. عقیدهٔ نخست این است که موسیقی باید از نظر دراماتیک نقشی تشدیدکننده داشته باشد. دیگری موسیقی را به منزلهٔ پدیده‌ای اساساً انتزاعی و غیرقابل ارجاع می‌داند. (این داعیه چنان که خواهیم دید دیدگاه نخست را باطل می‌کند.) سایرین آن‌را به مفهومی عملاً رمانتیک شده ربط می‌دهند، مفهومی وصف‌ناپذیر و غیرقابل بیان، و مفهومی که به احساسات انسانی و در ادامه، بیش‌تر به ذهنیت و عاملیت انسانی مرتبط می‌شود. به همان اندازه علاقهٔ رمانتیک به جهان شمولی، کمال و انسجام اهمیت داشت، یعنی ایده‌هایی که (به زعم واگنر) به روشی موزیکال از طریق Unendlichkeit melodie یا Gesamtkunstwerk (ملودی پایان ناپذیر) حاصل می‌شدند.

موضوع وحدت، زمانی دلالتگر می‌شود که آن را برزمینهٔ مطالعات معاصر فیلم مشاهده کنیم، جایی که سنت نظری‌اش به گفتهٔ کایا سیلورمن «مسحور... شبح کاستی یا غیبت بوده است.» مفاهیم فقدان، کاستی و بسیاری از تکنیک‌ها و تکنولوژی‌هایی که برای برطرف کردن آن‌ها به کارگرفته شده‌اند، برای مدتی نظریه‌پردازی‌های ما از دستگاه سینمایی، تدوین، تماشا و صرف ذهنیت سینمایی را معطوف به خود کرده‌اند. منتقدان اشاره کرده‌اند که خصوصاً سینمای کلاسیک، به دشواری، فواصل و گسست‌ها و

تناقض‌های فراوانش را می‌پوشاند (مری‌آن‌دوان دربارهٔ اهمیت صدای همزمان به عنوان روشی برای پرهیز از این مخاطرات بحث کرده است که وحدت فیلم را خدشه‌دار می‌کنند. وی اشاره دارد که چگونه فرایند تولید، به طور معمول، وحدت ایجاد می‌کند، یعنی عملاً پیوند می‌دهد؛ اصطلاحی که مشخصاً بر یک‌دست‌سازی اثر دلالت دارد؛ یعنی این‌که صدا و تصویر از طریق شیوه‌های ضبط همزمان و تدوین، تداوم می‌یابند [۳].) در شرایطی که اغلب منتقدان این اصل وحدت را به عنوان قراردادی برای سینمای کلاسیک هالیوود پذیرفته‌اند، عدهٔ کمی از آن‌ها به روش‌هایی فکر می‌کنند که سینما ورای قلمروِ تصویر به آن‌ها رسیده است (همچون نظریه‌های دوخت، علاقهٔ بازن به برداشت بلند و چیزهایی از این قبیل.) از این منظر، موسیقی فیلم تا حدی از جنبهٔ نظری نارسا می‌نماید یا به اصطلاح ژان لویی‌کُمولی در اقتصادی که ایدئولوژی دیداری آن را اداره می‌کند، موسیقی فیلم، از نظر شناخت‌شناسی یا نشانه‌شناسی، ورشکسته محسوب می‌شود. این نکته از چشم‌محققان موسیقی فیلم دورنماینده است. آن‌ها پیوسته اظهار می‌کنند که موضوع مطالعاتی‌شان هنوز به حد کافی مورد توجه انتقادی قرار نگرفته است. (روی پرندرگست آن را «هنری فراموش شده» می‌نامد.) بدین ترتیب باید دید که آیا موسیقی فیلم کلاسیک چنان‌که در این چارچوب استدلال می‌شود، واقعاً فراموش شده یا غایب است؟ از نظر واگنر، Gesamtkunstwerk طبیعتاً از زمینهٔ خاص خود ظهور می‌کند. به زعم او ترکیب زیباشناسانهٔ آن، نشانه‌ای کافی بود تا بر هماهنگی طبیعی فرهنگی‌ای گواهی دهد که موجب ظهور آن شده است. او عقیده داشت که این امر در هنر دراماتیک یونان قدیم تحقق یافته بود. از آن دوره، این هنرها شامل شعر، ریطوریقا، موسیقی، رقص، فلسفه و مجسمه‌سازی به روش‌های جداگانه‌ای منشعب شده و به تعبیر واگنر، نمایانگر موقعیت ضعیف و فروپاشیده اروپای معاصر بودند. البته موسیقی درام واگنری یا به زعم وی «اثر هنری آینده» می‌بایست این وحدت از دست‌رفته را تجدید کند.

بلندپروازی‌های هالیوود تا حدی کمتر بود. حتی اگر تمایل آن به وحدت، تقریباً به اندازه واگنر قوی می‌نمود. هر دو عقیده داشتند که موسیقی در رضایت بخش‌ترین شکل خود، می‌بایست با سایر عناصر متن، به سمت پایانی دراماتیک و مجرد پیش برود؛ تمام این عناصر در مقیاس وسیع، متقابلاً یکدیگر را تقویت می‌کنند. به هر صورت میان واگنر و مفسران موسیقی فیلم کلاسیک، تفاوتی مهم وجود داشت: از نظر واگنر، وحدت، باترکیب عناصری در درام موزیکال حاصل می‌شد. درحالی که به زعم مفسران، وحدت سینمایی نه با ترکیب افزودنی، بلکه از طریق حشو و زواید و به‌کارگیری بیش از یک عامل به دست می‌آمد. بنا به نظر این هواداران مکتب کلاسیک، قرار بود موسیقی فیلم، فعالیت‌هایی را تکرار یا تشدید کند که از طریق تصویر منتقل می‌شدند و بنا نبود که ورای تصویر برود یا توجه بیننده را به خود موسیقی جلب کند، زیرا در نهایت، موسیقی صرفاً پس‌زمینه بود.

کارکرد کلاسیک و مهم موسیقی فیلم، آراستن عناصر بصری و تقویت اطلاعاتی بود که عقیده داشتند تصویر، قبلاً آن‌ها را به نمایش گذارده است. همان‌طور که هوگو فریدهوفر آهنگساز / تنظیم‌کننده ارکستر توصیه کرده است «آهنگساز باید عنصر بصری را به منزلهٔ آهنگ ثابت [۴] در نظر بگیرد که دو کنترپوان، یعنی دیالوگ و جلوه‌های صوتی فیلم، آن را همراهی می‌کنند. مسألهٔ وی ابداع کنترپوان سوم است، مکمل بافتی که از قبل موجود است. البته این وضعیت را می‌توان تا حد نهایی پیش برد. هانس ایزلر که به خاطر نقدهایش بر موسیقی فیلم هالیوود معروف است، استدلال می‌کند که این نوع موسیقی به ناچار کارکرد تصویر سازانهٔ بسیار آشکاری خواهد داشت؛ چیزی که نمونهٔ آشکارش در شیوهٔ «میکی موسینگ» دیده می‌شود. میکی موسینگ حرکت بصری را همراهی می‌کند، همچون پایین رفتن از پله با نوعی موسیقی که به نظر می‌رسد آن را تقلید می‌کند. به میکی‌موس و دسته‌جاروها در اپیزود شاگرد جادوگر [فیلم *فانتازیا*] فکر کنید. در این‌جا موسیقی به روشی چنین اغراق شده و عینی بر معانی روایتی تأکید دارد، طوری که به

اصطلاح کمیک می‌شود.
این سنت که در رابطهٔ بین تصویر و موسیقی وجود دارد، «موازی» نام‌گذاری شده است (که متمایز از رابطهٔ «کنترپوانتیک»است.) چنان که کلودیا گربمن بررسی می‌کند، هر یک از این سنت‌ها بر زمینه‌های زیباشناسی و صنعتی متفاوتی ظهور کرده‌اند و شیوهٔ آهنگسازی (همراه با درک نظری آن را) در دوره‌های مختلف، تحت نفوذ خود در آورده‌اند. گربمن به درستی دورهٔ سینمای کلاسیک هالیوود را با سنت موازی‌گرایی مرتبط می‌داند. (مکتب کنترپوانتیک شامل کارگردان‌هایی چون کلر، آیزنشتاین و سایرین است.)[5]
ولی موسیقی دقیقاً به موازات چه چیزی پیش می‌رود؟ منتقدان بر سر این موضوع اختلاف نظر دارند. از نظر بعضی، موسیقی به موازات تصویر پیش می‌رود؛ درحالی که به زعم سایرین به موازات پیرنگ، مضمون یا حالت کلی فیلم جلو می‌رود. به رغم دشواری در تشخیص عنصرِ متنِ موسیقی، یک ایدهٔ، کاملاً آشکار به نظر می‌رسد: مفسران، روایت و تصویرپردازی آن را چنان به هم نزدیک می‌دانند که این دو در انتها عملاً غیرقابل تمایزند به رغم این وابستگی، و علی‌رغم این موضوع که منتقدان در اغلب موارد موسیقی را موازی با تصویر توصیف می‌کنند، ولی نهایتاً این روایت است که بیش‌ترین کاربرد موسیقی را می‌طلبد. این نکته را در ۱۹۴۵ یکی از معلمان موسیقی مطرح کرد. «به یاد داشته باشید که مهم‌ترین عنصر هر فیلم، محتوای قصهٔ آن است. شما بهای بلیت سینما را می‌پردازید تا شاهد قصه‌ای سرگرم‌کننده باشید و نه یک کنسرت موسیقی. مهم نیست که موسیقی چطور متمایز شده باشد؛ و در صورتی که نسبت به قصه‌ای که بر پرده روایت می‌شود، در درجهٔ دوم اهمیت قرار نداشته باشد، موفق نیست. اگر هنگام تماشای فیلم متوجه موسیقی باشید معنایش این است که یا قصه دچار افت شده یا موسیقی صریحاً آزاردهنده شده است.»
مفسران اغلب برای توضیح یا توجیه حضور موسیقی در متون سینمایی، از این کارکرد فرضی روایتی آن استفاده کرده‌اند. هربرت استوتهارت، یکی از مدیران موسیقی فیلم در متروگلدوین مه‌یر، به سال ۱۹۴۱ نوشت: «ما آموخته‌ایم که اپیزودی موزیکال باید چنان ارائه شود که جزیی از پیرنگ را برانگیزد؛ و در داستان، چنان نقشی حیاتی داشته باشد که از آن قابل تفکیک نباشد. امروز، این امر را بدین گونه آزمایش می‌کنند که اگر بتوان ترانه‌ای را از فیلمی موزیکال جدا کرد، پس آن ترانه به فیلم تعلق ندارد.» نکتهٔ کنایه‌آمیز این است که اظهارات استوتهارت، برگرفته از مبحثی دربارهٔ فیلم موزیکال هستند، ژانری که در آن ترانه و موسیقی حضور تعیین‌کننده‌ای دارند. حتی در این‌جا نیز فرض می‌شود که موسیقی نقش فرمانبردارانه‌ای ایفا می‌کند. برای ایفای این نقش، کارهای زیادی باید انجام شوند. مثلاً برای آنکه موسیقی کاملاً با کلیت فیلم هماهنگ باشد، تنظیم‌کنندگان ارکستر باید از اصول خاصی پیروی کنند. چنان که ماکس استاینرِ آهنگساز توصیه کرده است «ما باید بتوانیم تلفیق کلی سازها را از ورای مجموعه دیالوگ‌ها بشنویم.» وی اضافه می‌کند که آهنگسازان و تنظیم‌کنندگان باید از تک‌نوازی‌هایی که محسوس‌اند، بپرهیزند؛ زیرا به نحوی نامعمول، طنین بالا یا پایینی دارند یا تأثیرهایی «گوش‌خراش یا ناهنجاری به جا می‌گذارند.» پس بهتر است چکار کنیم؟ پاسخ رنگ آمیزی ارکسترال است که به گفتهٔ او شبکه‌ای از نواهای هماهنگ را تقویت می‌کند.[6] اسکار لاوان، آهنگسازِ استودیو علاقهٔ مشابهی را نسبت به ایدهٔ وحدت موزیکال بیان می‌کند. او تأسف می‌خورد که چرا منتقدان به کل موسیقی فیلم توجه ندارند. وی می‌گوید هیچ وقت نمی‌شنوید که راجع به کل موسیقی بحث کنند، و در عوض به موسیقی به عنوان‌بندی، مونتاژ، اینسرت [قطعات تفکیک شده‌ای از موسیقی که برای تأکید دراماتیک به کار می‌روند] و غیره اشاره دارند، بدون آنکه ویژگی موسیقی کامل فیلم را درک کنند. بیش‌تر شبیه آن است که از لباس سخن بگوییم و دربارهٔ جادگمه‌ای‌ها، پیله‌ها، استری و غیره بحث کنیم، بدون آنکه تناسب لباسی را که ستایش کرده‌ایم در نظر بگیریم.
وقتی موسیقی فیلم، سوای بقیهٔ قسمت‌های فیلم عمل می‌کرد، طبیعتاً مفسران کلاسیک شدیداً دلخور می‌شدند.

روایت بیشترین کاربرد موسیقی را می‌طلبد.

کتاب‌های مقدماتی، ستون‌های یادداشت روزنامه‌ها و نقد آثار آهنگسازان، استودیو، همواره به خوانندگانشان هشدار می‌دادند که موسیقی فیلم می‌تواند حواس شنوندگانش را پرت کند و توجه آن‌ها را به خود موسیقی، سوای بقیه فیلم جلب سازد.

برای میکلوش رُژا، آهنگساز این درس مهمی بود که باید می‌آموخت:

> وقتی عاقبت شروع به ساختن موسیقی فیلم *رعد در شعر* کردم، اشتباهات ناشیانه‌ای مرتکب شدم. در یکی از صحنه‌های فیلم، خانواده‌ای انگلیسی، خارج از زمین چمن در حال صرف چای بودند. همهٔ آن‌ها این کار را با شور و حال انجام می‌دادند. من با یک اسکرترزو (رقص سه ضربی) پرانرژی، با ارکستری کامل، بر این موقعیت تأکید کردم. کارگردان فیلم با حوصله به من توضیح داد که برای آن‌که بتوان دیالوگ را شنید، موسیقی باید در سطحی پایین ضبط شود؛ زیرا تنها چیزی که می‌شد شنید، تحریک مبهمی بود که فرکانس‌های بالا و عمدتاً ساز پیکولو (نوعی فلوت کوچک) ایجاد می‌کرد. پس بسیار بیش از آن‌که موسیقی، صحنه را تقویت کند، صرفاً حواس بیننده را پرت می‌کرد. تمام چیزی که لازم داشتیم، تک‌نوازی اُبوای چوپانی، روی چند ساز زهی یا چیزی از این قبیل بود. خب من خیلی زود این موضوع را فهمیدم.

استاینر روش‌های دیگری پیشنهاد کرد تا موسیقی فیلم حواس بیننده را پرت نکند. همچون بسیاری از آهنگسازان و منتقدان دیگر او از شیوهٔ رایج استودیو دفاع کرد که طبق آن، از موسیقی اصلی (اریجینال) استفاده می‌شد. (بحث بر سر این بود که وقتی مادهٔ کار برای مخاطب آشنا باشد، این خطر را در بر دارد که مجدداً توجه را به خود موسیقی جلب کند.) استاینر می‌گوید: «مردم امریکا نسبت به سایر ملیت‌های دیگر جهان، ذهن موزیکال‌تری دارند، اما هنوز کاملاً با آثار اساتید قدیم و جدید آشنا نیستند و ممکن است به حدس و گمان متوسل شوند و توجه‌شان منحرف شود.»[7] ارنست لیندگرن در کتاب *هنر موسیقی فیلم* این نکته را منعکس می‌کند. «استفاده از موسیقی معروف... گمراه کننده است. به علاوه این زیان را در بردارد که اغلب ارتباط‌های خاصی با تماشاگر برقرار می‌کند، ارتباط‌هایی که شاید کلاً در تضاد با ارتباط‌هایی باشند که تهیه‌کننده می‌خواهد در فیلمش ایجاد کند... استفاده از موسیقی کلاسیک برای فیلم ناطق باید کلاً کنار گذارده شود...»

آهنگسازانی که کارشان بعد از دورهٔ اوج کلاسیک هم تداوم یافت، احساس مشابهی ابراز کرده‌اند. ارنست گلد که علاوه بر فیلم‌های دههٔ ۱۹۴۰، موسیقی فیلم‌های *ارکسدوس* (۱۹۶۰) و *دنیای دیوانهٔ دیوانهٔ دیوانه* (۱۹۶۳) را تصنیف کرده است، استدلال می‌کند که [موسیقی کلاسیک] تعارض به وجود می‌آورد. اگر موسیقی را بشناسید، بیش از حد توجه را به خود جلب می‌کند و اگر موسیقی را نشناسید، فیلم را تقویت نمی‌کند، زیرا برای آن نوشته نشده است.[8] (در هر صورت هالیوود همیشه از این اصل پیروی نمی‌کند، بسیاری از قطعات معروف، برای آن به کار رفته‌اند تا به درک فیلم کمک کنند، مثلاً *هوس ساختهٔ دُورژاک* به صورت روایتی یا فراروایتی، در فیلمی به همین نام استفاده شده است.)

البته پرسش‌های مربوط به تناسب، قابل اجرا بودن و حواس پرت کردن، براساس این فرض استوارند که حواس بینندهٔ فیلم *از* چیزی پرت می‌شود و اکنون باید معلوم شده باشد که *آن* چیز، روایت است. گرچه اغلب مفسران، بیش‌تر پنهان و کمتر آشکار، به این نکته پرداخته‌اند، ولی موضوع مورد بحث در ۱۹۶۷ در مقاله‌ای با نام «جاز در سینما» به نحوی فوق‌العاده صریح بیان شد: «اگر آهنگساز فیلم کارش را خوب انجام ندهد، زیر سؤال می‌رود، زیرا یا به حد کافی در ایجاد تأثیر دراماتیک نقش نداشته است یا شاید بتوان گفت که بیش از حد نقش داشته است. او توجه بیننده را از فیلم منحرف، و بیش از حد به خود جلب کرده است. ما تأثیر دراماتیک فیلم را با یک سمفونی از بتهوون تشدید

نمی‌کنیم، زیرا هر چقدر هم که فیلم خوب باشد، شاید بینندگان آن را رها کنند و به موسیقی بتهوون گوش بدهند. خلاصه این‌که موسیقی فیلم خوب، وجهی تماماً کاربردی از نوعی درام است.» پس، از نظر منتقد کلاسیک، بدترین موسیقی فیلم آن است که خیلی راحت توجه بیننده را جلب می‌کند. از سوی دیگر بهترین موسیقی فیلم آن است که در کمترین حد شنیده می‌شود.

بنابراین بسیاری از منتقدان، ایدهٔ سلوک موسیقی با ضمیر ناخودآگاه را مطرح می‌کنند. از نظر اغلب آن‌ها این ارتباط عمدتاً برای آن است که موسیقی فیلم، در پس‌زمینه بیش از پیش تابع خط داستانی شود که قابل مشاهده و آگاهانه قابل درک است. در ۱۹۶۳ کورت راندن، نظریه‌پرداز موسیقی فیلم نوشت: «موسیقی‌ای که در سالن کنسرت شنیده می‌شود، اساساً با موسیقیِ فیلم تفاوت دارد؛ زیرا موسیقی مطلق آگاهانه، ولی موسیقی فیلم ناخودآگاه درک می‌شود... حین تماشای فیلم شاید موسیقی یک یا دوبار توجه بیننده را جلب کند، ولی خصوصاً در مورد موسیقی‌های خوش ساخت، می‌شود گفت که بیننده به سختی می‌تواند به شمابگوید که واقعاً چه شنیده است. تنها در جاهایی که موسیقی از تصویر، چه از لحاظ کیفی و چه از لحاظ معنا جدا می‌شود، تمرکز او بر فیلم اختلال می‌یابد. پس به این نتیجه می‌رسیم که موسیقیِ فیلم خوب، توجه را به خود جلب نمی‌کند.»

کارورزان استودیویی نیز نظر مشابهی ارائه می‌دهند. روی وب، که بین سال‌های ۱۹۳۵ تا ۱۹۵۲ سرپرست آهنگسازان شرکت آرکِا بود، می‌نویسد: «اگر توجه بینندگان را به موسیقی جلب کنید، ممکن است لطمهٔ فراوانی به فیلم بزنید... مگر آن‌که بخواهید به علت خاصی توجه آن‌ها را به موسیقی جلب کنید.»[9] پس بهترین موسیقی فیلم آن است که شنیده نشود، یا چنان که هانس ایزلر استدلال می‌کند، دیده نشود، زیرا او زمانی اظهار کرد موسیقی فیلمی که در هالیوود اجرا می‌شود «کارکردی ناپدید شونده» دارد.[10] (باید اضافه کنم که این سکوتِ موسیقی، به رغم آن‌که مشخصهٔ فیلم استودیویی کلاسیک است، به هیچ‌وجه محدود به آن

بهترین موسیقی فیلم آن است که شنیده نشود

نمی‌شود. چنان‌که در بعضی از تفسیرهایم اشاره کرده‌ام این رویه حتی بعد از زوال نظام استودیویی نیز تداوم یافت، حتی کارگردان‌های اروپایی که به دلیل ابتکاراتشان در روایت، میزانسن و تدوین شهرت دارند، در موسیقی فیلم‌هایشان به این ضابطهٔ بسیار قراردادی پای‌بندند. مثلاً از نظر فلینی «موسیقی فیلم عنصری حاشیه‌ای و ثانوی است که صرفاً در لحظات نادری می‌تواند نقش اصلی را ایفا کند» و به زعم آنتونیونی «تنها روش برای حضور موسیقی در فیلم آن است که به منزلهٔ بیانی مستقل، ناپدید باشد تا نقش خود را در حکم عنصری از کل تأثیر صوتی فیلم بیابد.»[11] ادعای معروف هافمن دربارهٔ حالتِ کاملاً رمانتیک موسیقی، روشن می‌کند که رمانتیسیسم، موسیقی را به منزلهٔ پدیده‌ای اساساً انتزاعی و غیرقابل ارجاع می‌داند و ارزشیابی می‌کند. به نظر می‌رسد که موسیقی در تضاد با مفاهیم قراردادی زبان، بازنمایی و حتی اجتماعی، همواره با واقعیت‌های ملال‌آور زندگی روزمره سر ستیز داشته است. در نظام استودیویی کلاسیک نیز به نحوی مشابه عقیده براین بود که موسیقی نیرویی دارد که حالت‌های قراردادی بیان (منطقی، بصری و روایتی) را تضعیف یا حداقل دچار مشکل می‌کند؛ گرچه در این‌جا ارتباط بین رمانتیسیسم و هالیوود از هم گسسته می‌شود، زیرا موسیقی هالیوود همواره رابطهٔ منفعلانه و تسلیم‌آمیزی در پیوند با عناصر مهم‌تر بصری و روایتی فیلم داشته است و دشوار بتوان گفت که خصوصیات غیرسنتی و نشانه‌شناسانهٔ آن محترم شمرده شده‌اند. درواقع این خصوصیات، اغلب انکار شده‌اند. بنابه این دیدگاه کلاسیک، موسیقی فیلم نمی‌تواند معنای خاص خود را ایجاد کند. کورت لاندن جسورانه می‌گوید که موسیقی در فیلم باید معنای خود را داشته باشد. همچنین نواختن موسیقی برای همراهی یک متن، بدون آن‌که معنای دقیق آن توجیه شده باشد، یکی از فجیع‌ترین اشتباهات ممکن در کارگردانی صوتی فیلم است.[12] (البته اگر موسیقی

اصلاً بتواند معنایش را منتقل کند؛ زیرا حضور آن همواره منوط به تصویر و روایت است، در این حالت آدم تعجب می‌کند که چگونه می‌توان آن را به منزلهٔ خطری واقعی و درجه اول انگاشت.) از نظراین منتقدان، موسیقی فیلم، قابلیت‌های دلالتگر موسیقی (اگر اصلاً دلالتی داشته باشد)، فریبکارانه نادرست و غیرقابل اعتمادند. عقیده براین است که موسیقی فیلم شنوندگانش را تخدیر و حتی اغوا می‌کند و حتی گهگاه از جانب سمپاتیک‌ترین منتقدان نیز تبدیل به موضوعی برای تحقیر و ریشخند می‌شود. مثلاً لاندن می‌گوید: «وقتی موسیقی غیر داستانی بسط می‌یابد تا تأثیری ایجاد کند که خود فیلم نمی‌تواند آن را به وجود آورد، باعث افت فیلم و خودش می‌شود.»[۱۳] ایروین بازلن موسیقی فیلم‌های هالیوود در دورهٔ کلاسیک را «پیش پا افتاده» می‌خواند و می‌گوید که موسیقی فیلم در حکم فرزندی نامشروع است که از سر ضرورتِ واقعی ـ عملی متولد شد و این‌که نهایتاً ساختن موسیقی فیلم، آهنگسازی به معنای نسبی و نه واقعی است.

چنین بحث‌هایی با این عقیده جان گرفتند که موسیقی فیلم، برخلاف دیگر موسیقی‌ها، معیوب یا ناقص است، زیرا بر سایر عناصر فیلم مانند روایت، میزانسن و غیره، تأثیر متقابل می‌گذارد. در این راستا بیان تفسیرهای فوق، افشاگر است، زیرا موسیقی فیلم («نامشروع» و «تحقیرآمیز» در تضاد با سایر شکل‌های «ناب» و «مستقل» موسیقی قرار دارد و در قیاس با آن‌ها به نحو قابل ملاحظه‌ای کم می‌آورد. رمانتیک‌ها اغلب کاری ندارند که موسیقی اپرا یا تصنیف آلمانی تا این حد تباه شود، گرچه آن‌ها نیز پابه پای سایر عناصر شکل‌گرایانه و متنی، پیش می‌روند.

برای تکرار باید بگوییم که کلاسیسیسم هالیوود و رمانتیسیسم اواخر قرن نوزدهم، در این عقیده شریک‌اند که موسیقی مسایل مربوط به بازنمایی، روایت و شناخت‌شناسی استانده را مطرح می‌کند. فرض براین بود که فیلم‌های هالیوود موسیقی را در خود مستحیل می‌کنند و آن‌ها را به نحوی *خاموش* نامحسوس و نامتمایز از سایر عناصر مهم‌تر و طبعاً روایتی فیلم، ارائه می‌دهند.

با وجود این، هرکس که فیلم‌ها را دیده / شنیده و تحت تأثیر موسیقی آن‌ها قرار گرفته باشد، دشوار بتواند این موضوع را بپذیرد که موسیقی فیلم کلاسیک، تا آن حد که بررسی‌های مذکور نشان می‌دهند، حالت انفعالی داشته است. علاوه براین طرفداران نظریهٔ کلاسیک موسیقی فیلم، ویژگی آن را نقص و کاستی می‌دانند. در عین حال چیز دیگری در آن می‌یابند که مشخصاً این کاستی‌ها را مفید جلوه می‌دهد. درواقع یکی از کارکردهای اصلی موسیقی فیلم کلاسیک توانایی‌اش برای جبران کاستی‌های سایر عناصر سینمایی است؛ کارکردی که نشان می‌دهد موسیقی بیش از آنچه به طور مرسوم تصور می‌شود، در معنا دادن به شکل‌های سینمایی نقش دارد. همچنین نشان می‌دهد که نهایتاً دلمشغولی سنت کلاسیک، چندان هم نشان دادن کاستی‌های موسیقی فیلم نیست، بلکه به کاستی‌ها و نارسایی‌ها در سایر زمینه‌ها توجه دارد، زیرا موسیقی واقعاً در تشدید توهم کمال و انسجام در سینما نقش حیاتی داشته است، یعنی همان توهمی که در سه سطح ایجاد شده است: درون دستگاه سینمایی، درخود فیلم، و در موقعیتی که تماشاگر می‌بیند و می‌شنود.

دستگاه. ورود موسیقی و کلاً صدا در سینما داعیه‌ها و بحث‌هایی را بین محققان و کارگزاران سینما برانگیخته است که معمولاً در دو مشرب فکری دیده می‌شوند: یا با علاقه به آن خوشامد گفته‌اند یا به نحوی پرشور بدوبیراه نثارش کرده‌اند. به هر روی، منتقدان عملاً متفق‌القول‌اند که ورود صدا باعث تخریب و بازسازی سینما شده است. آن‌هایی که از ورود صدا تأسف می‌خورند بر نکتهٔ اول تأکید دارند و بر مفاهیم فقدان و سیرقهقرایی سینما پای می‌فشارند. چنان که ریک آلتمن بررسی کرده است، به زعم آن‌ها ورود صدا نمایانگر رجعت سینمای صامت به شکلی سرکوب شده است. نوعی سرکوب که آلتمن آن را با نمونه‌ای تأتری و قرن نوزدهمی مرتبط می‌داند؛ نمونه‌ای که مملو از دیالوگ بود. همان‌طور که آلتمن اشاره می‌کند، چنین نمونه‌ای سینما را تهدید می‌کند، زیرا تأکید بر دیالوگ به بهای تضعیف سایر اصوات غیرکلامی تمام می‌شود. دیوید کوک در کتاب *تاریخ*

سینمای روایتی، ـ البته نه از سر عمد ـ ایدهٔ مشابهی را مطرح می‌کند. او سینما را با متون قبلی‌تر و کمتر فرهیخته‌تر مرتبط می‌سازد. کوک می‌نویسد: «تقریباً بدیهی است که وقتی فیلم‌ها ناطق شدند، از حرکت ایستادند، زیرا بین سال‌های ۱۹۲۸ و ۱۹۳۱ آن‌ها از نظر تدوین و حرکت دوربین عملاً به دوران طفولیت سینما بازگشتند.» کوک اظهاراتش را در بحثی پیرامون این موضوع مطرح می‌کند که چگونه تکنولوژی جدید و دست‌وپاگیر صوتی، از قبیل واحدهای دوربین ثابت و میکروفن‌های بسیار حساس که حیطهٔ عملشان محدود بود، دست وپای سینمای ناطق اولیه را بستند. با وجود این وی به نحو تعجب‌آوری از تفهیم ارتباط سینمای ناطق و سیر قهقرایی سینما غفلت می‌کند؛ ارتباطی که به اقرار وی بسیار سردستی یا بدیهی شده است. رُدلف آرنهایم حتی به نحو دراماتیک‌تری موضوع را مطرح می‌کند. وی در **لائوکون جدید** به نوع دیگری از تخریب سینمایی اشاره دارد. در این‌جا وی اختراع صدا را به منزلهٔ تخطی از چیزی می‌داند که به زعم او موقعیت سینمایی هستی شناسیک فیلم است، یعنی موقعیتی که قبلاً تثبیت شده بود. از نظر آرنهایم این موقعیت اساساً بصری است.

این نظرات پیرامون تخریب‌ها و سیرهایی قهقرایی مطرح می‌شوند که صدا بر سینما تحمیل می‌کند، این‌ها اغلب مرتبط با موضوعات واقع‌گرایی و واقع‌نمایی هستند. از نظر بسیاری از نویسندگان ورود صدای ضبط شده یا موسیقی به سینما، توانایی فیلم در انتقال حس واقعی را کاهش داده است. در ۱۹۴۵ ویرجیل تامسن استدلال کرد که موسیقی قرن بیستمی، برخلاف انواع قبلی موسیقی «هرگز کاملاً واقع‌گرا نیست» زیرا در بین تمام عوامل، این بازسازی صداست که حیطهٔ پویایی اصلی آن را کاهش می‌دهد. او موسیقی معاصر را پردازشی (processed) می‌نامد و آن را با غذاهای کنسرو شده و پردازشی مقایسه می‌کند، این غذاها از نظر تغذیه مکفی هستند، ولی طعم و بوی غذای طبیعی را ندارند. گرچه استعاره‌های خوراک شناسانه به نحو تحرک‌کننده‌ای مسألهٔ مصرف را مطرح می‌کنند، روشن است که دلمشغولی اصلی تامسن و تأسف وی در مورد موسیقی ضبط شده، فقدان اجزایی است که به گونه‌ای نامتعارف واقعی هستند و به زعم او در اجرای زنده به گوش می‌خورند. از نظر وی، بیش‌تر نحوهٔ انتقال موسیقی است که مسأله اصلی را دربردارد و نه خود موسیقی.

برخلاف تامسن، مفسرانی که از ورود صدا استقبال کرده‌اند، تأکید دارند که موسیقی تا حدی عنصری واقع‌نمایانه را در سینما احیا می‌کند.[۱۴] چنان که قبلاً با توجه به مفهوم وحدت متنی اشاره کرده‌ام، اغلب نظریه‌پردازان به توضیح این ایده می‌پردازند، زیرا ارتباط دوربین با موضوع مقابل آن را، عموماً وسیله‌ای قلمداد می‌کنند که از طریق آن *واقعیتی* محسوس تسخیر می‌شود. (مثلاً ادعا می‌شود که تکنیک‌هایی چون برداشت بلند از جنبهٔ بصری، با حداقل تداخل یا وساطت تکنولوژیک، واقعیت محسوس را بازنمایی می‌کنند.) پس ایدهٔ واقع‌نمایی اساساً از طریق کاهش آشکار فاصله بین دال‌های بصری سینما و مصداق گسترش می‌یابد.

با وجود این، بخش عمدهٔ کار همچنان بر نوار صوتی انجام می‌شود. واقع‌نمایی شنیداری نیز مانند همتای بصری‌اش با دقت شکل می‌گیرد. این توهم براساس تکنیک‌ها، قوانین و قواعد تثبیت شده‌ای بنا شده‌اند که هیچ‌گونه ارتباط طبیعی‌ای با واقعیت ندارند. اخیراً محققان شروع به بررسی شیوه‌هایی کرده‌اند که طی دوره‌های مختلف با آن‌ها رمز واقع‌نمایی شنیداری سینما گشوده شده است، یعنی چیزی که از طریق روش‌های عمق فضایی، زمان‌بندی یا همزمانی صورت گرفته است. نانسی وود دربارهٔ نقش موسیقی این‌گونه تفسیر می‌کند: [در ۱۹۳۱] موسیقی غیر روایتی در صحنه‌های مجرد، به طور مستقل وارد می‌شد... این موسیقی با حضور در پس‌زمینه، ابهامات بالقوهٔ زمانی موجود در فضای شنیداری را پنهان می‌ساخت. به بیان یکی از آهنگسازان دوره انتقالی، شکل‌بندی تونال که با موسیقی غیرروایتی انجام می‌شود، فضاهای تونال را پر می‌کند و بدون آن‌که توجه خاصی به خود جلب کند، سکوت را از بین می‌برد.» به هر روی طرفداران سنت کلاسیک، روش‌هایی را کم‌اهمیت جلوه می‌دهند که از طریق آن‌ها نوار

صوتی حالت واقع‌گرایی را منتقل و ارکستر می‌کند. یکی از کارورزان می‌نویسد: «هدف نهایی مهندس ضبط، حفظ این میزان از واقع‌گرایی در ضبط و بازسازی است. چنان‌که صدای روی پرده همانند صدایی به نظر می‌رسد که طی فیلم‌برداری صحنه ضبط شده است.»

از جنبهٔ نظری، عملکرد موسیقی چنان است که مجدداً به دستگاه نمایش، حسی از واقع‌گرایی از دست‌رفته را برمی‌گرداند. در دههٔ ۱۹۴۰ نویسنده‌ای استدلال کرد که علاقه به تشدید واقع‌گرایی در فیلم صامت، منجر به استفاده از وسایل متعددی در پشت صحنه شده است: نخست با ایجاد جلوه‌های صوتی و سپس از طریق افزودن موسیقی. کورت لاندن به روشی مشابه، گسترش موسیقی غیرروایتی را توضیح می‌دهد. او استدلال می‌کند که موسیقی فیلم، در خدمت جبران اصوات طبیعی (مثلاً جلوه‌های صوتی) عمل می‌کند، یعنی همان اصواتی که اساساً غایب‌اند. وی همچنین نظر می‌دهد که عنصر بصری نمی‌تواند به تنهایی و به حد کافی زندگی را بازنمایی کند. (در هر صورت لاندن آن‌قدر دقت دارد که ادعا نکند موسیقی، ضامن واقع‌گرایی در سینماست.

درست همان‌طور که با دیدگاهی کلاسیک گفته می‌شود که موسیقی واقع‌نمایی سینمایی را تشدید می‌کند (یا چنان‌که ویرجیل تامسن مدعی است، آن را به مخاطره می‌افکند) پس این ادعا هم مطرح می‌شود که حسی از «تأثیرانسانی» به دستگاه سینمایی می‌بخشد. حسی که معتقدند دستگاه به دلیل مبنای تکنولوژیکش فاقد آن است. آهنگسازان فیلم اغلب اجزای تکنیکی سینما را موانعی مهم بر سر راه خود به منزلهٔ هنرمند، دیده‌اند. موسیقی غیرروایتی هرگز خود را به شکل‌های انسانی بر پرده متجلی نمی‌کند، اما از طرق دیگری خود را با شخصیت‌های روایتی مرتبط می‌سازد و البته اغلب از طریق استفاده از لایت موتیف که بدین طریق درایجاد حسی انسانی مشارکت می‌کند. قدرت موسیقی در بیان عواطف، عمدتاً از طریق رمانتیسیسم قرن نوزدهم به نحو گسترده‌ای تفهیم شده است. به یمن این توانایی، موسیقی بیش‌تر می‌تواند تأثیر احساسات انسانی را منتقل کند.

بدین روش‌ها، موسیقی از دستگاه به منزلهٔ وسیله‌ای برای بسط و تفصیل خود استفاده می‌کند. وسیله‌ای برای افزودن بعدی انسانی به مبنای تکنولوژیک خود که بر آن مُهر ذهنیت‌گرایی می‌کوبد. این ایده را چارلز م.برگ درفرازی که متعاقباً می‌آید به نحو قدرتمندانه‌ای با مثال تفهیم کرده است. وی این تحقیق را در زمینهٔ موسیقی فیلم‌های اولیه انجام داده است: «تصاویر سینمایی که با موسیقی همراهی نمی‌شدند، دارای زمینه‌هایی منفی در حکم *سایه‌های گذرای خاموش*، *سردو خالی*، *سایه‌ای بی‌فروغ*، *فاقد حیات* و *رنگ و غیرطبیعی* و یک بعدی *توصیف شدند*.» برگ این نظرات را با سکوت ناراحت‌کنندهٔ سینما، قبل از ورود صدا مرتبط می‌داند، اما فکر می‌کنم مفیدتر است که آن را نشانهٔ توجه به فقدان حس زندگی و حضور انسانی در سینمای اولیه تلقی کنیم. (هر یک از واژه‌هایی که برگ به کار می‌برد، توصیف کنندهٔ وضعیت مرگ یا بیهودگی است.) پس، زمینه‌های انتقادی منفی که برگ آن‌ها را مطرح می‌کند، در نهایت، عمدتاً به وضعیت غیرانسان‌گونه و فرضی سینما اشاره دارند نه آن‌که نشان از بی‌مهری داشته باشند. به هر روی استدلال وی به من نزدیک‌تر است، زیرا او بررسی می‌کند که چگونه ورود موسیقی به سینما، کاستی فوق را جبران کرد؛ یعنی این‌که سینمای صامت، اساساً خاموش است.

این سکوت سینما، قبل از آن‌که سینمای ناطق پدید آید، مشخصاً به فقدان گفتار و کلام انسانی اشاره دارد. البته موسیقی غیرروایتی که به‌ندرت آوازی است، هرگز نمی‌تواند جای خالی کلام انسانی را پرکند؛ با وجود این همواره توأم با ایدهٔ دیالوگ بوده است، گویی منتقدان در این وابستگی روش دیگری می‌یابند تا آن را در ردیف عاملیت قرار دهند. خصوصاً منتقدان فیلم صامت این ارتباط را غنیمت شمردند و واژه‌های «کلام» و «موسیقی» را تقریباً مترادف گرفتند. مَکس وینکلر که در زمینهٔ نشر موسیقی فیلم‌های اولیه در نیویورک فعالیت داشت، صراحتاً موضوع را چنین مطرح کرد: موسیقی بر پردهٔ سینمای صامت باید

جای خالی کلام را پر کند.

مفهوم جایگزینی در بطن دیدگاه کلاسیک موسیقی فیلم، درواقع توضیح می‌دهد که همراهی راوی [یا نقال] حین نمایش فیلم، با شکست مواجه شد. با توجه به محبوبیت این روش در ژاپن، شاید شکست مذکور تعجب‌آور باشد. در آن‌جا فیلم‌های روایتی بِنشی (benshi) حتی بعد از اختراع صدا هم مورد استقبال قرار می‌گرفتند. در امریکا نمایش‌های فانوس جادو (سَلَف تأثیرگذار سینما) معمولاً با روایت زنده همراهی می‌شدند، اما این رویه هرگز در سینمای امریکا دنبال نشد؛ حداقل نه به روشی که موسیقی پی‌گیری شد. همهٔ این عوامل به توافقی عمومی بر سر دیدگاهی کلاسیک اشاره می‌کنند؛ این‌که موسیقی فیلم کارکرد کم و بیش مجردی دارد، دستگاه نمایش را تکمیل می‌کند و حسی از کمال و وحدت به آن می‌دهد. این حس، چنان‌که والتر بنیامین یادآور می‌شود، معمولاً در تولیدات انبوه صنعتی، از بین می‌رود. به عنوان جمله‌ای معترضه بگوییم که در هر صورت باید به خاطر داشت که موسیقی این ابعاد مفقوده را در حالتی به دستگاه سینمایی برمی‌گرداند که همزمان، کمال آن را تهدید می‌کند و ناهمگونی ماده کار دستگاه را برملا می‌سازد. مثلاً چنان که تحقیقات آن دوران نشان داده است، نوار صوتی و تصویری فیلم از هم جدا هستند.

متن فیلم. درست همان‌طور که منتقدان کلاسیک فیلم استدلال کرده‌اند، موسیقی، کاستی‌های دستگاه سینمایی را می‌پوشاند. آن‌ها در عین‌حال مدعی‌اند که موسیقی کمبودهای درون خود فیلم را هم جبران می‌کند. در فرایند معمول استودیویی، هیچ‌گاه ساختن موسیقی، قبل از پایان فیلم‌برداری و تدوین شروع نمی‌شود (این امر باعث شده است عدهٔ زیادی موسیقی فیلم را به منزلهٔ «گام بعدی» تصور کنند.) همچنین باید اشاره کرد که موسیقی آخرین امکان را برای وحدت فیلم فراهم می‌آورد. گفتمان‌های صنعتی و غیرصنعتی به نحوی مشابه استدلال کرده‌اند که موسیقی «می‌تواند فیلم را نجات دهد» و قادر است هر خطایی را که شاید طی مرحلهٔ تولید پیش بیاید، اصلاح کند؛ از جمله در صحنه‌هایی که ضرباهنگ مناسبی ندارند یا بازی‌های آن‌ها ضعیف‌اند. اعتقاد گسترده‌ای وجود داشت که از طریق افزودن موسیقی مناسب می‌توان این‌گونه مسایل تولید را جبران کرد. قصه‌ای شنیدنی دربارهٔ موسیقی معروف برنارد هرمن برای *روانی* (هیچکاک، ۱۹۶۰) وجود دارد که براین موضوع صحه می‌گذارد. هرمن اظهار می‌کند که کارگردان در ابتدا به او گفته بود که برای صحنهٔ معروف دوش، موسیقی نسازد. اما بعداً هیچکاک احساس کرد که صحنه تکمیل شده ضرباهنگ کندی دارد و از این موضوع ناراحت شد. او از آهنگساز خواست تا این مشکل را اصلاح کند. در جایی دیگر نقل‌قول معروفی از هرمن شده که گفته است: «هیچکاک فقط شصت‌درصد فیلم را می‌سازد و من مجبورم آن را برایش تکمیل کنم.»

واضح است که چنین توضیحاتی به کاستی‌ها و جبران آن‌ها اشاره دارند. طی بررسی اخیری که در مورد آثار اولیهٔ ماکس استاینر در شرکت آر.کِ.اُ صورت گرفته، ادعا شده است که بخشی از کار او ساختن موسیقی برای پر کردن قسمت‌های *جاافتاده‌ای* از فیلم‌های استودیو بود که به زبان خارجی ترجمه می‌شدند. هرمن دربارهٔ موسیقی فیلم به معنای کلی (و نه در رابطهٔ کاری‌اش با هیچکاک) بحث کرده است. استدلال او این است که این کارکرد جبرانی، نتیجهٔ نوعی کاستی‌های اساسی و ذاتی در سینماست. به زعم وی «علت اصلی استفاده از موسیقی این است که یک قطعهٔ فیلم، بنا به ماهیتش، نمی‌تواند به نحو قابل اتکایی، طیف فرعی رنگ‌های احساسی را مجسم کند.»

هرمن در همان فراز، بعضی دیگر از دلمشغولی‌های اصلی هالیوود در مورد موسیقی فیلم در دورهٔ کلاسیک، خصوصاً نقش آن در گرایش به تولید متون منسجم و یکدست را افشا می‌کند و همین‌طور ایدهٔ وحدتی را که در اصل وجود داشته و در فیلم از بین رفته است. او می‌نویسد: «وقتی فیلمی خوش‌ساخت باشد، کارکرد موسیقی آن است که فیلم را به هم پیوند دهد، پس به نحوی اجتناب‌ناپذیر دارای آغاز و پایانی می‌شود. شاید بتوانید فیلم را به ده دوازده روش تدوین کنید، اما وقتی موسیقی روی آن می‌گذارید، شکل نهایی و مطلقش را می‌یابد. تا همین اواخر، این موضوع ابداً

فضیلت تلقی نمی‌شد که بیننده از فیلم‌برداری ماهرانه و هنر تدوین یکدست آگاه باشد. کار، شبیه به جامه‌ای تلقی می‌شد که بسیار خوب خیاطی شده است و قرار نبود که تماشاگر کوک‌های آن را ببیند.» استعاره‌های جسمانی و خیاطی که هرمن در این فراز به کار می‌برد، توجه خاصی می‌طلبند، زیرا آن‌ها موضوعی فراسوی «انسان‌گونه ساختن» متن سینمایی را مطرح می‌کنند. درواقع اگر فیلم را به جسم انسانی تشبیه کنیم، جسمی است که به نحوی چشمگیر فاقد قدرت است. آهنگ‌سازان استودیوهای فیلم‌سازی، اغلب کارشان را نوعی «جامه‌دوزی» یا «معالجهٔ» فیلمی ضعیف یا حتی جمع‌وجور کردن جنازه قلمداد کرده‌اند. چنان که راجر مَنوِل و جان هانتلی، محققان موسیقی فیلم تفسیر می‌کنند، هر چقدر دیالوگ‌ها ملال‌آورتر باشند، با پشتوانهٔ موسیقی پر تراکم، می‌توان واژه‌ها را از نظر دراماتیک مهم جلوه داد. همچنین اگر موسیقی به منزلهٔ ابزاری عاطفی به کار رود، می‌تواند فیلم‌ساز را یاری دهد تا بازی‌ها و دیالوگ‌های ضعیف فیلمش را لاپوشانی کند. تونی توماس می‌نویسد: «برنارد هرمن اغلب از این ترس خود می‌گفت که نکند تهیه‌کننده‌ها از او همان توقعی را داشته باشند که از مأمور کفن و دفن دارند، یعنی این‌که بیاید و جسدی را جمع‌وجور کند.» ایروین بازلن حتی به نحو دراماتیک‌تری این ایده را مطرح کرده است که موسیقی فیلم را «نجات» می‌دهد یا «علاج» می‌کند. «اگر فیلم‌ساز به عللی چون قصور، اشتباه در داوری سینمایی یا صرفاً بی‌استعدادی، نتوانست نیازهای دراماتیک فیلم‌هایش را برآورده کند، آهنگساز قادر بود مهارت جادویی‌اش را به کار اندازد و با تکنیکش فیلم بیمار را تسکین دهد یا حتی کاملاً آن را معالجه کند. به طور خلاصه، موسیقی با برطرف کردن نقایص دراماتیک فیلم، می‌توانست آن را نجات دهد.»

مشخصاً، استعاره‌های مربوط به کاستی و جاافتادگی، که این مباحث انتقادی دربارهٔ موسیقی فیلم در هالیوود را فرا گرفته‌اند، نمایانگر توجه به نوع عمیق‌تری از کاستی‌ها هستند؛ کاستی‌هایی که اغلب با جسم انسان ارتباط دارند. در این راستا، مفهومی که ماری‌آن دوان از «بدنهٔ خیالی» ارائه می‌کند؛ مفید است، زیرا چنان‌که او توصیف می‌کند این مفهوم از طریق استفادهٔ قاطعانه هالیوود از روابط بین صدا و تصویر، همزمان شکل گرفته و حفظ شده است. ویژگی این بدنه، ایجاد توهم وحدت و انسجام ارگانیک سینمایی است (و البته براین ویژگی تکیه دارد.) این ویژگی به همان اندازه که در متن فیلم مهم است، برای شخصی که آن را مشاهده می‌کند و می‌شنود نیز اهمیت دارد.

کیفیت دریافت فیلم. پس اعتقاد براین است که موسیقی به متن و دستگاه سینمایی، حسی از تمامیت می‌بخشد و به آن‌ها جلوه می‌دهد. این اعتقاد، به فرایند مشاهدهٔ فیلم و افرادی که این عمل را انجام می‌دهند نیز سرایت کرده است. درواقع به نظر می‌رسد که از جنبهٔ نظری، دو نکتهٔ قبلی، نکتهٔ آخر را تضمین می‌کنند. یکی از تدوین‌گران استودیویی می‌نویسد: «تصویر و صدا تا حد مشخصی ترکیب‌بندی خاص خود را دارند، اما وقتی تلفیق می‌شوند، وجود مستقل و جدیدی را شکل می‌دهند. پس نوار، نه فقط تبدیل به جزیی مکمل و هماهنگ می‌شود، بلکه بخشی سازنده و جداناپذیر از فیلم را هم تشکیل می‌دهد. تصویر و صدا چنان پیوند عمیقی برقرار می‌کنند که هر یک از طریق دیگری عمل می‌کند. مشاهدهٔ تصویر و شنیدن نوار صوتی، جدا از یکدیگر انجام نمی‌شود. در عوض تلفیق تصویر و نوار صوتی، تمامیت بی‌نظیری به وجود می‌آورد که بیننده *احساس و تجربه* می‌کند.

چنان‌که این تفسیر نشان می‌دهد، موسیقی فیلم (یا در این‌جا به طور کلی‌تر، صدا) به همان اندازه در گسترش حس وحدت و کمال دخالت دارد که نظریه‌پردازان، معمولاً به تصویر نسبت می‌دهند. به عبارت دیگر تمامیت سینمایی (و توهم ناشی از آن) نتیجهٔ تلفیق هم تصویر و هم صداست باید اضافه کرد که این حالت دقیقاً ایدهٔ وحدت را حفظ می‌کند، چنان‌که اصطلاحاتی چون «پیوند»، «تلفیق» و «تمامیت‌بی‌نظیر» نشان می‌دهند. همان‌طور که هرمن خاطر نشان می‌کند، موسیقی در سینما حلقهٔ ارتباطی بین پردهٔ سینما و بیننده است و هر دوی آن‌ها را در قالب تجربه‌ای مجرد فرا می‌گیرد. از دیدگاه ایزلر همین مادهٔ اجتماعی است

که بینندگان را هم به فیلم می چسباند و هم به یکدیگر پیوند می‌دهد. این دیدگاه به نحو چشمگیری شبیه به همان چیزی است که واگنر در بایروت[15] می‌خواست. وی معتقد بود در تآتری که طوری با دقت طراحی شده که ارکستر در خفا و خارج از دید تماشاگران قرار دارد، بینندگان می‌توانند مستقیماً موسیقی درام را در مقابل خود مشاهده کنند.[16] نمی‌توان تأکید فراوانی بر تأثیر رمانتیسیسم واگنری بر مفهوم کلاسیک هالیوود از موسیقی فیلم کرد. موسیقی فیلم‌های دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ تکنیک‌های شکل‌گرایانه و سبک‌مدارانهٔ آن را سرمشق قرار دادند. در عین‌حال آهنگ‌سازان و منتقدان، تعدادی از دیدگاه‌های زیباشناسانه و ایدئولوژیک این رمانتیسیسم را تایید کردند. تأثیرهای این وابستگی از جنبه‌های اقتصادی، صنعتی و قانونی محسوس بود، درست همان قدر که در نقد و نظریه‌پردازی دخیل بود. البته مقایسهٔ شکل هنری سینما در قرن بیستم با Gesamtkunstwerk واگنر در قرن نوزدهم، تا حدی جنبهٔ کلیشه‌ای پیدا می‌کند، اما با توجه به علاقهٔ هالیوود نسبت به تولید محصولی یکپارچه و اشتیاق واگنر نسبت به سنتز (ترکیب) در قالب Gesamtkunstwerk، این مقایسه اهمیت می‌یابد؛ زیرا این رابطه به همان اندازه که فراگیر است، پیچیده نیز هست. با وجود این، چون شباهت‌های فراوانی بین رمانتیسیسم و نظریهٔ موسیقی فیلم کلاسیک برشمردیم، باید به یاد داشته باشیم که در عین‌حال تفاوت‌های مهمی هم آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌کند. این تفاوت‌ها از حیث ماهیت، اساساً قابل ارزیابی هستند: در حالی که رمانتیسیسم، موسیقی را به خاطر تمایزش از زبان، خِردگریزی و عدم تقلیدگرایی محترم می‌شمارد (معتقد است که این مؤلفه‌ها به موسیقی امکان می‌دهند تا چیزهایی را بیان کند که به طور معمول در جهان محسوس پنهان هستند)، ولی هالیوود تمایل دارد که دقیقاً به دلیل همین مؤلفه‌ها موسیقی را به منزلهٔ عنصری کم‌اهمیت و تا حدی قابل صرف‌نظر بشمارد. پس هالیوود و رمانتیسیسم به رغم واکنش‌های متفاوتشان، بر سر این نظر متفق‌القول‌اند که موسیقی اساساً پدیده‌ای عاطفی، خِردگریز و انسانی است و البته هر دو نحلهٔ فکری ـ هرچند به روش‌های متفاوت ـ بر سر توانایی موسیقی در ایجاد حسی از کمال و وحدت توافق دارند.

باید مجدداً تأکید کنم که این توهم نسبت به وحدت صرفاً یک توهم است، زیرا موسیقی غیرروایتی فیلم، ندرتاً وحدت یافته، پیوسته یا مداوم است و الگوهای تکامل آن به نحو بارزی تجزیه شده و ناقص‌اند. بدون آنکه بخواهیم عناصر غیر شنیداری را ذکر کنیم باید بگوییم که موسیقی بین دیالوگ و سایر اصوات، پراکنده است و ندرتاً بیان یا گسترش خاص خود را می‌یابد. به عبارت دیگر تکمیل و ترکیب موسیقی فیلم ناشی از خود موسیقی نیست، بلکه عمدتاً و صرفاً به داعیه‌های انتقادی‌ای برمی‌گردد که نسبت به آن ابراز می‌شوند. نکتهٔ مهم‌تر آن است که داعیه‌های مذکور، اساساً وضعیت متناقضی به موسیقی فیلم می‌دهند: حالت افراطی آن، که می‌تواند حواس را منحرف کند، همان‌قدر که در خدمت تقویت و تکمیل فیلم عمل می‌کند، برای آن تهدیدگر نیز هست، درست به همان اندازه که می‌تواند فیلم را علاج کند.

صرفاً به نقش مهمی اشاره کرده‌ام که نوستالژی در این توضیحات کلاسیک، راجع به موسیقی فیلم ایفا می‌کند. موسیقی مکرراً در سناریوهای مربوط به کاستی و بازسازی نقش دارد و با آن طوری برخورد می‌شود که گویی می‌تواند کیفیتی را احیا کند که اکنون مورد نیاز است. موسیقی‌های فیلم همواره با روزگار پیشین مرتبط بوده‌اند (فکر کنید که چگونه «تم‌تارا» در *برباد رفته* عظمت جنوب امریکا درسال‌های قبل از جنگ داخلی را تداعی می‌کند) یا سایر چیزهای از دست رفته را به یاد می‌آورد. (تم معروف ترانهٔ *لورا*، خاطرهٔ زنی را برای مک‌فرسن عاشق زنده می‌کند که او اعتقاد دارد مرده است.) از ابعاد نظری، این حس نوستالژی، اغلب مرتبط با ایدهٔ انسانیت از دست رفته است. چنان‌که اشاره کردم منتقدانی معتقدند که موسیقی، بُعدی انسانی را در دستگاه نمایش بسیار تکنولوژیک فیلم احیا کرده است؛ به عبارتی، موسیقی فیلم به جستجوی نشانه‌های عاملیت انسانی می‌پردازد.

در این‌جا دلیل می‌آورم که بهره‌گیری از رمانتیسیسم قرن نوزدهم، طی دورهٔ موسیقی فیلم کلاسیک، نمایانگر گونه‌ای نوستالژی است که چیزی بیش از پژوهش برای تمامیت زیباشناسانهٔ از دست رفته را فرا می‌گیرد؛ چنان‌که در مورد تجدید نشانه‌های ثبت شدهٔ انسانی هم صدق می‌کند. گفتمان رمانتیسیسم، تمهیدی برای گریز از کاستی‌های استنباط شده فراهم آورد؛ مسایلی چون محیط اجتماعی و فرهنگی هنر که بیش از پیش از خود بیگانه می‌شد و محیطی که صنعتی شده بود. این مسأله می‌توانست برای کارگرانی که در پس‌زمینهٔ ذهنی‌شان، موسیقی را تجارت نمی‌دانستند، مغایرت ایجاد کند. البته شاید قدرت واقعی اجتماعی، اقتصادی و استدلالی هنرمند در دورهٔ رمانتیک، آن‌قدرها که معتقدند، گسترده نبود. اما نکته این نیست؛ نکته آن است که سوژه بدین شیوه ساخته و استنباط می‌شد. به عبارت دیگر معتقد بودند که هنرمند رمانتیک به همان اندازه که فرض می‌شد از شکل‌های کنترل قیاسی بهره می‌گیرد، از قدرت اجتماعی و اقتصادی هم استفاده می‌کند و می‌تواند خود را از طریق موسیقی، ادبیات یا سایر شکل‌های هنری بیان کند. به طور خلاصه این وعده‌ای بود که رمانتیسم پیشین در پی داشت.

اما این موضوع دلالت نمی‌کند که صرفاً هالیوود به این نوستالژی دچار بود یا از دوره‌های گذشته بهره می‌گرفت. درست همان‌طور که کارورزان و نظریه‌پردازان استودیوها در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ رمانتیسیسم را به منزلهٔ منبعی برای احیا کردن انسجام و وحدت می‌نگریستند، رمانتیک‌ها نیز برای یافتن نمونه‌های خود، از جنبهٔ انسجام و قدرت زیباشناسی، به دوره‌های پیشین نظر داشتند. البته واگنر معتقد بود که فرهنگ یونان باستان (از جنبهٔ وحدت فرهنگی، ماهیت، سیاست‌ها، هنر، معنویت و امور دیگری که یونان باستان داعیهٔ آن‌ها را داشت) انسجام فوق‌العاده‌ای دارد. واگنر همان‌قدر به جامعیت یونان باستان معتقد بود که هالیوود به رمانتیسیسم اعتقاد داشت. هر دوی این‌ها را می‌توان با توجه به اشتیاق برای فرارفتن از محیط اجتماعی و فرهنگی معاصرشان درک کرد؛ محیطی که باید به خاطر داشت واگنر (و حتی بیش از او نیچه) فروپاشیده و عقیم توصیفش کرده بودند.

با وجود این، منتقدان و کارورزان استودیو، احتمالاً بیش از همه ثابت‌قدم بودند تا بین موسیقی و گذشته‌ای آرمان‌گرا و متحد، ارتباط ایجاد کنند. نویسندگان محبوب، نظریه‌پردازان، آهنگ‌سازان، حقوق‌دانان و کارکنان استودیوها گرد این ایده جمع شدند. از نظر آن‌ها تأثیر رمانتیسیسم قرن نوزدهم، امری بدیهی بود. مسأله صرفاً جستجوی نشانه‌ها، شکل‌ها و سبک‌های این رمانتیسیسم بود. این گروه متحد، رمانتیسیسم نوینی را پدید آورند، نوعی رمانتیسیسم که موسیقی‌اش یادآور دوران ریشارد واگنر بود. موسیقی فیلم به منزلهٔ نوعی بیان انسانیت و هنری تلقی شد که نمایندهٔ تمامیت و احیا بود؛ آپاراتوس دیگر بار اعتبار خود را به دست می‌آورد و همواره به گذشته می‌نگریست؛ بدین معنا که واپس‌گرا و خواهان جبران کاستی‌ها بود. عجیب است که این همه نوستالژی باید به وسیلهٔ چیزی پدید می‌آمد که جزیی از «محصول هنری آینده» بود. ❑

* کارول فلین استادیار رشتهٔ زبان انگلیسی در دانشگاه فلوریداست. این مقاله برگرفته از اثری است که وی دربارهٔ نظریه‌های موسیقی فیلم کلاسیک نوشته است.

پی‌نوشت‌ها:

1. E.T.A. Hoffman (1776 - 1822).

نویسنده، آهنگ‌ساز و نقاش آلمانی که شهرتش عمدتاً مرهون قصه‌هایی است که در آن‌ها شخصیت‌های مابعدالطبیعی یا شرور به زندگی آدم‌ها وارد می‌شوند و به نحوی کنایه‌آمیز ابعاد تراژیک یا گروتسک ماهیت انسان را آشکار می‌کنند. او در مقام رهبر ارکستر، منتقد و مدیر تآتر موزیکال نیز فعالیت کرده است. ـ م.

۲ ـ بردول، استایگر و تامسن تصریح می‌کنند که بخش عمدهٔ سبک کلاسیک هالیوود در دههٔ ۱۹۱۰ شکل گرفت. نگاه کنید به کتابی که آن‌ها نوشته‌اند:

The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960 (New York: Columbia

Uniuerstiy Press, 1985).

گرچه نقش بعضی از ابعاد موسیقی فیلم (مثلاً استفاده از لایت موتیف‌ها) برای دوران کلاسیک در همین دوره پیش‌بینی شده، ولی به نظرم می‌آید که اختراع صدا و تکامل تدریجی تکنیک‌های ترکیب‌بندی، ضبط و تدوین تا اواسط دههٔ ۱۹۳۰ کاملاً جا نیفتاده بود. مثلاً آثار اولیهٔ این دوران همچون موسیقی ماکس استاینر برای فیلم **پرنده بهشت** گهگاه در سراسر فیلم تداوم می‌یابند. این شیوه اندکی بعد کنار گذارده شد و در عوض موسیقی، از نظر دراماتیک نقشی ادواری و تشدیدکننده یافت.

3. Ann Doane,Mary; "Ideology and the Proctice of Sound Editing and Mixing",in : Elisabeth Weis and John Belton (eds.) *Film Sound: Theory and Practice* (New York: Columbia University Press, 1986).

برای سایر مباحثی که اساساً به رابطهٔ هماهنگ صدا و تصویر می‌پردازند، نک:

Rosen, Philip;" Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing For the Films " ,in: *Yale French Studies* 60 (1980): 157 - 82.

The Acoustic Mirror

همچنین مطالعات کایا سیلورمن دربارهٔ صدای ناشناخته در:

۴ ـ cantus firmus ملودی ثابت که شکل اصلی خود را حفظ می‌کند، درحالی که سایر بخش‌ها با کنترپوان تغییر می‌یابند.

5. Gorbman' Claudia; *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).

نگاه کنید به فصل مقدماتی کتاب که وی درآن مقوله‌های تشابه و کنترپوان را توضیح می‌دهد. گُربمن به درستی استدلال می‌کند که این تصور دوگانه دربارهٔ کارکردهای موسیقی فیلم، درک محققان فیلم را نسبت به وضعیت فعال و دوسویه موسیقی در قبال روایت کاسته است.

6. Steiner, Max; " Scoring the Film",in: Nancy Naumberg (ed.) *We Make The Movies* (New York: Norton, 1937),p.225.

پیش از آنکه حس تمامیت و سنتز (ترکیب) از طریق سازبندی در فیلم‌های هالیوود پدید آید، ایجاد این حس، صرفاً با تداوم موسیقی دنبال می‌شد. از ابتدای دورهٔ سینمای صامت تا دورهٔ فیلم‌های ناطق اوایل دههٔ ۱۹۳۰ تعجبی نداشت که موسیقی، کل زمان فیلم را پر کند.

نمونهٔ اولیه آن موسیقی استاینر برای **پرنده بهشت** (۱۹۳۲) است که صد درصد فیلم را دربرمی‌گیرد.

7. *We Make the Movies,* p.225

۸ ـ نقل قول از مصاحبه‌ای با رندال لارسن در:

Cinema Score 10 (Fall 1982),p.19

۹ ـ نقل قول از رندال لارسن در:

Musique Fantasique (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1985) p,47- 78.

۱۰ ـ ن.ک فصل هفتم از:

" Suggestions and Conclosions ", in: Eisler; *Composing.*

۱۱ ـ نقل‌قول از منول وهانتلی در

The Technique of Film Music, p.242.

12. Film Music, pp. 126 and 144.

13. *Film Music* , p. 125.

۱۴ ـ ن.ک

Kaja Silverman´s *The Acoustic Mirror*

در این نوشتار بحثی ممتازمطرح شده است که چگونه این علاقه به واقع‌نمایی و جبران کاستی‌های ناشی از آن، یکی از دلمشغولی‌های اصلی نظریهٔ فیلم را تشکیل می‌دهد.

۱۵ ـ شهری در ایالات باواریای آلمان که بیش‌تر شهرتش به خاطر جشنوارهٔ تآتری است که ریشارد واگنر آن را اداره می‌کرد. ـ م.

۱۶ ـ جالب آنکه ایدهٔ پیوند در برنامهٔ تآتری واگنر به نحوی چشمگیر در سطوحی انفرادی و تفکیک شده تحقق یافته است. در سالن تاریک تآتر بایروت، واقعاً موارد بسیار نادری بود که مانع از تجربهٔ مشاهدهٔ شخصی یا خصوصی تماشاگران می‌شد.

Cinema Journa/ 29, No4, summer,1990.