■ دیوید تامسن
■ ترجمهٔ هانیه سیف

مستند خیره‌کنندهٔ اسکورسیزی در مورد باب دیلن به‌زودی در سراسر بریتانیا روی پرده خواهد بود. دیوید تامسن می‌گوید، این اتفاق بزرگی است، به‌ویژه از آن جهت که موسیقی، در تمام اشکالش، برای خالق رانندهٔ تاکسی **و** گاو خشمگین **بعضی از بهترین لحظات را به‌بار آورده است - و بعضی از پردردسرترین‌هایش را...**

بنابر تقریباً تمام داستان‌هایی که در مورد مارتین اسکورسیزی نوشته شده، او در زندگی دو و تنها دو کار انجام می‌دهد: یا مشغول فیلم‌ساختن است، یا در حال تماشای فیلمی از کلکسیون عظیم شخصی‌اش، با این باور که هر فیلم جدید تنها بازسازی بخشی از زندگی‌ست. او به شاعری می‌ماند که از عشق سخن می‌گوید و می‌داند که پیش از او ۳۷۸۷۴۱۱ بار از این کلمه سخن رفته است.

ولی کارهای دیگری هم هست. هر کس اسکورسیزی را می‌شناسد، می‌داند که او تمام مدت به موسیقی هم گوش می‌دهد - پاپ، راک، اپرا، کلاسیک. همیشه به دنبال لحظه‌ای است که موسیقی و صحنه، ماهیت چیزی را عوض می‌کنند، مثل بنزین و کبریت. این مثال را آوردم چون یکی از صحنه‌های مورد علاقهٔ اسکورسیزی صحنهٔ انفجار ماشین است (ماشین رابرت دنیرو را در **کازینو** درنظر بیاورید) و او می‌تواند با قطعه‌ای از فیل اسپکتور، یا [جوزپه] وردی چنین کند.

این راهی است برای بردن شما به حال‌وهوای یک مستند دوقسمتی ظاهراً چشمگیر از اسکورسیزی در مورد زندگی و کار باب دیلن به سفارش HBO که قرار است از شبکهٔ BBC پخش شود. (فیلم شامل بریده‌هایی از زندگی خواننده در دوره‌ای است که او شاهکار عجیب و غریبش را در سال ۱۹۶۶ در فری‌هال منچستر ساخت که آن لحظهٔ «یهودا!»ی معروف را دربر داشت - رویدادی که بلافاصله وارد افسانه‌های موسیقی پاپ شد و روی سلولوئید ثبت شد تا خیلی از ما برای اولین‌بار آن را ببینیم.) ولی فیلم‌شناسی اسکورسیزی نشان می‌دهد که او تقریباً همیشه به موسیقی علاقه‌مند بوده است.

مدت‌ها قبل، در سال ۱۹۷۰، موقعی که در دانشگاه نیویورک، سینما درس می‌داد، به‌عنوان دستیار کارگردان و تدوینگر آن فیلم کنسرت عظیم، وودستاک، هم کار می‌کرد. در سال ۱۹۸۷، برای ترانهٔ «بد» مایکل جکسن یک کلیپ ساخت. در سال ۱۹۷۸، فیلم کنسرت «خداحافظی» هم‌قطاران دیرینهٔ دیلن گروه «باند» در والس نهایی را ساخت که از جمله مهمانانش ستارگانی چون دیلن، جانی میشل، ون موریسون، اریک کلاپتون، نیل یانگ و خیلی‌های دیگر بودند. همین چند سال پیش، یکی از اعضای گروهی بود که در مورد بلوز (جاز **ملایم سیاهان**) مستندسازی می‌کردند. حتی یک‌بار یک موزیکال قدیمی - از آن‌دست فیلم‌هایی که در آن دو عاشق با رفتاری که نسبت به موسیقی دارند بیش از همه مشخص می‌شوند - ساخت. (موقع صحبت از فیلم **نیویورک‌نیویورک**، بیش‌تر به آن خواهم پرداخت، که یکی از بهترین ساخته‌های اوست که نادیده گرفته شده است.)

پس قابل توجه است که برای بسیاری از فیلم‌های اسکورسیزی موسیقی متنی خاص آن فیلم‌ها نوشته نشده و حتی در تیتراژ، عنوان «موسیقی توسط» وجود ندارد. حداقل یک مثال خیلی معروف در این زمینه وجود دارد که درخور توجه است. اسکورسیزی به‌عنوان یک عاشق و متخصص سینما بر زحمات برنارد هرمان، آهنگساز آثار هیچکاک (**سرگیجه**، **روانی**، **مارنی**)، اورسن ولز (**همشهری‌کین**، **خانوادهٔ مفخم آمبرسن**) و فرانسوا تروفو (**فارنهایت ۴۵۱**، **عروس سیاه‌پوش**) ارج نهاده است.

تا این لحظه، اسکورسیزی متخصص موسیقی متن جمع‌آوری شده بود. منظور آن نوع موسیقی است که ممکن است موقع ساخت فیلم، خیلی جاهای دیگر به اجرا درآمده باشد. این پدیده‌ای است که گاهی به‌عنوان «موسیقی جوک باکسی» شناخته شده است. همان‌طور که خودش می‌گوید: «در **خیابان‌های پایین‌شهر** موسیقی متن چیزی بود که من در خیابان‌های محل زندگی‌ام از در و همسایه و از خانه‌های استیجاری شنیده بودم. از یک پنجره صدای یک ترانه می‌آید، از یک پنجره صدای ترانه‌ای دیگر - اپرا، راک‌اندرول، فرانک سیناترا.» این موسیقی‌ای بود که شخصیت‌ها شاید بارها در زندگی روزانه به آن گوش داده بودند، و در **خیابان‌های پایین‌شهر** حکم گنجینه‌ای از انواع موسیقی را داشت که از «Jumpin Jack Flash» استونز و «**با او یک روز یکشنبه آشنا شدم**» شبرل گرفته تا قطعاتی از اپرا و موسیقی همیشه محبوب اسکورسیزی را دربر داشت. وقتی هاروی کایتل سرش را روی بالش می‌گذارد، انگار بالش با «**Be My Baby**» فیل اسپکتور با اجرای رانتس، به ارتعاش درمی‌آید.

اگر شما آن هجوم صدا به زندگی (یا به یک تصویر متحرک) را بنوازید، مثل این است که بگویید، «اکنون چیزی عظیم از راه می‌رسد». دیوار صدا یک درام - رول سمفونیک است، که مو بر اندام‌تان راست می‌کند، و به‌طرز خنده‌داری راز چگونگی عملکرد اسکورسیزی است.

دلیل دیگری هم هست که این نوع موسیقی جوک باکس در فیلم‌های آمریکایی جدید دهه‌های شصت و هفتاد رایج بوده است. خیلی از کارگردانان جوان، موسیقی متن یکپارچه را از مدافتاده و متعلق به دورانی دیگر می‌دانستند. همچنین این افراد، بنابر منابع استودیویی، حتی آهنگسازان را نمی‌شناختند، بگذریم از این‌که پولی هم برای کرایه‌کردن آن‌ها نداشتند. بنابراین همان‌طور که کار می‌کردند، از رپراتور مدرن آهنگ‌هایی انتخاب می‌کردند که مناسب صحنه‌های فیلم‌برداری‌شده باشد. بعضی وقت‌ها این چهل‌تکهٔ آهنگ‌ها را به‌عنوان «منبع الهام» به یک آهنگساز می‌دادند. ولی بعضی وقت‌ها این چهل‌تکه آن‌قدر خوب از آب درمی‌آمد که در فیلم استفاده می‌شد - البته اگر فیلمساز حق استفاده از آن‌ها را به‌دست می‌آورد. **ایزی‌رایدر** و **دیوارنوشته‌های آمریکایی** مثال‌های شاخص آن‌نوع موسیقی است که به گیشه کمک کردند.

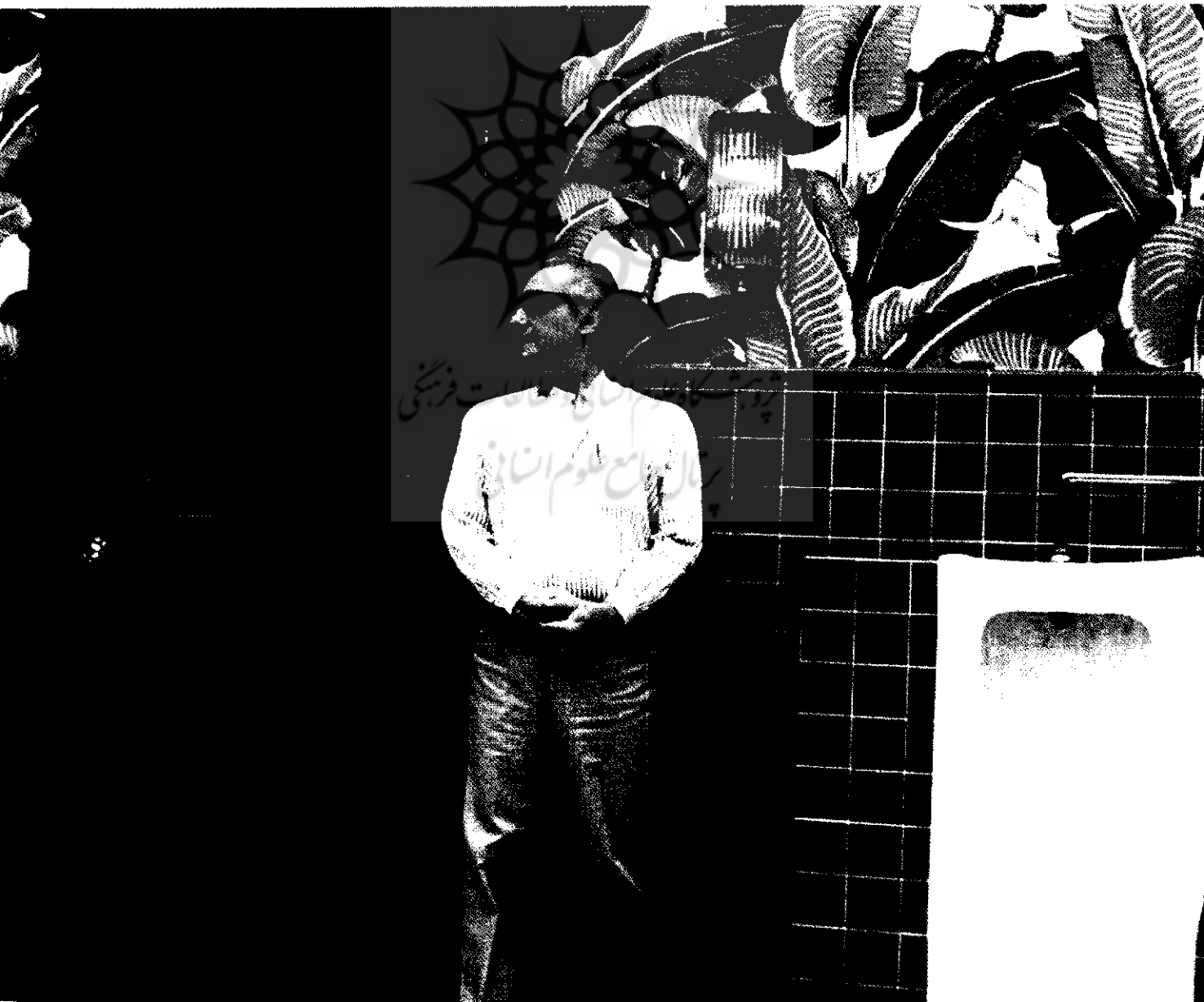
ولی اسکورسیزی می‌دانست که در **رانندهٔ تاکسی** (۱۹۷۶) در وجود تراویس بیکل آدمی تنها داشته که آن‌قدر بیگانه بوده که به موسیقی مدرن گوش نمی‌داده است، همان‌طور که آن‌چه را که مردم به او می‌گفته‌اند نمی‌شنیده. این شخصیت آن‌قدر غریب و ترسناک بوده که ارزش‌اش را داشته که به‌لحاظ تماتیک به‌گونهٔ ویژه‌ای پرورانده شود. این چیزی بود که منجر به موسیقی متن فوق‌العادهٔ هرمان شد که قطعات درام - رول و قطعات دهشت‌آور و رمانتیک سازهای بادی‌اش

با آن تکنوازی غم‌انگیز و سوگوارانهٔ ساکسیفن‌اش نقشی حیاتی در فیلم داشته‌اند. برای بسیاری از مردم، **رانندهٔ تاکسی** یادآور یکی از بهترین‌های موسیقی متن است، و به‌راحتی می‌توان فهمید که این موسیقی با خود چه می‌آورد - موقع تماشای نسخهٔ DVD فیلم، صدا را کاملاً قطع کنید، می‌بینید که بار حسی بسیاری از صحنه‌ها از بین می‌رود. چراکه، درحقیقت، اسکورسیزی در این فیلم دریافته بود که می‌توان خلأهای موجود در یک داستان یا خلأهای موجود بین کات های ناپیوسته را با موسیقی، به‌گونهٔ مسحورکننده‌ای در هم آمیخت یا به هم وصل کرد.

البته، **رانندهٔ تاکسی** آخرین کار هرمان بود (هر چند که اسکورسیزی از المر برنشتاین خواست که کار اولیهٔ هرمان را برای بازسازی **تنگهٔ وحشت** بازنویسی کند)، ولی درس‌های **رانندهٔ تاکسی** حیاتی است. موسیقی را حذف کنید، فیلم به تأملی سردتر و مبهم‌تر یک بیمار تبدیل می‌شود. فکر می‌کنم که تنگنای ناتوانی از نادیده گرفتن افراد و اعمال نفرت‌انگیز - کم‌کم اسکورسیزی را به‌عنوان یک هنرمند بزرگ، فلج کرده بود. نمی‌خواهم بگویم که صرفاً باید موسیقی یا متوسل شدن اسکورسیزی به موسیقی را مقصر دانست، بلکه انسان‌دوستی دردمندانهٔ هرمان - مردی که زمانی با موسیقی به ما کمک کرد با چارلز فاستر کین و نورمن بیتز همدردی کنیم - به‌عنوان منابع نویسندگی، به اندازهٔ چشم اسکورسیزی و همذات‌پنداری سرسختانهٔ دنیرو با آن، مهم بوده است. موسیقی بود که ما را به این فکر رساند که تراویس، در کنار سایر چیزها، یک قدیس آسیب‌دیده است.

از نظر موسیقی، **گاو خشمگین** به موسیقی جوک باکسی نزدیک می‌شد. آهنگساز مشخص نداشت. درعوض، آمیزهٔ جنون‌آمیزی از موسیقی فوق‌العادهٔ سال‌های ۱۹۴۱ تا ۱۹۶۴ بود: گروه‌های هری جیمز، بنی گودمن و جین کروپا؛ نات کینگ کول، لوییس پریما، و کیلی اسمیت، و غیره. ولی همچنین موسیقی عظیم الهام‌بخش ماسکاگنی و آلبانو هم - در لحظات حیاتی - به‌عنوان یک اطمینان بزرگ - وجود داشت. صحنهٔ برخورد، جسورانه و چشم‌گیر بود و من فکر می‌کنم حتی در سال ۱۹۸۰ هم اخلال‌گر بود - آیا یک فیلم مشت‌زنی متهورانه بود یا عقیدهٔ اسکورسیزی در مورد قداست زخم‌خورده که آن‌قدر به‌طرز خطرناکی به سطح نزدیک شده بود که بیننده را از خشونت واقعی جیک لاموتا دور کرده بود؟

این مشکل در دو فیلم بزرگ و خیره‌کنندهٔ دههٔ نودش به اوج خود می‌رسد که در آن‌ها همچنین در یافتن راهی برای درنظرآوردن شخصیت‌های محوری، خودش هم عمیقاً شکست خورده است: **رفقای خوب** (۱۹۹۰) و **کازینو** (۱۹۹۵). البته، ممکن است بگویید این دو فیلم دو روی یک سکه هستند، یا هر دو یک فیلم هستند که به دو شیوهٔ مختلف ساخته شده‌اند: ستایش عاجزانهٔ مرام گنگستری که در آن هیجان سینمایی اسکورسیزی حساسیت اخلاقی‌اش را از پا درمی‌آورد. و همان‌طور که این شکست حادث می‌شود، موسیقی همچنان می‌کوبد و تأکید می‌کند که ما اوقات خیلی



خوشی را می‌گذرانیم.

و ما به شکل غلط‌اندازی، اوقات خوشی می‌گذرانیم. به‌عنوان ملغمهٔ کاملی از تصویرپردازی دلربا، تدوین **دینامیک** و **موزیک را قطع نکن**، این فیلم‌ها خوشی‌های بی‌بدیلی هستند. مشکل به‌طور کامل در معنای خفت‌بارشان است و در درسی که به تعقیب آن می‌آید: که امکانات عالی فیلم لزوماً به فیلم‌های عالی منجر نمی‌شوند.

درست ابتدای **رفقای خوب** را در نظر بگیرید. شب است. ماشین بزرگی را می‌بینیم که دارد به‌سرعت در یک جادهٔ خلوت حرکت می‌کند. داخل ماشین، هنری (ری لیوتا)، جیمی (رابرت دنیرو) و تامی (جو پشی) را می‌یابیم. این‌ها، بچه‌های **خیابان‌های پایین‌شهر** هستند که به‌عنوان اراذل و اوباش و به عقیدهٔ خودشان مردان باهوش، بزرگ شده‌اند. از صندوق عقب سروصدا می‌آید. کنار می‌کشند و در صندوق عقب را باز می‌کنند. متوجه می‌شوند «جسد»ی که داشتند به خیال خود با خود می‌بردند، هنوز زنده است. بنابراین تامی با یک چاقوی قصابی سه ضربهٔ دیگر هم به او وارد می‌کند و جیمی سه گلولهٔ دیگر به مجموعه اضافه می‌کند. و پس از آن یک ارکستر کلاس‌بالا، ترانهٔ «Rags to Riches» ریچارد ادلر را وارد صحنه می‌کند، و صدای هنری روی باند صدا به ما می‌گوید که همیشه می‌خواسته یک گنگستر باشد.

حالا، شکی نیست که این صحنه (به‌خصوص به‌عنوان افتتاحیه) کمی عجیب و غریب است و خالی از طنز هم نیست. برافروختگی تامی از این بابت که

اسکورسیزی متخصص موسیقی متن جمع‌آوری شده بود. منظور آن نوع موسیقی است که ممکن است موقع ساخت فیلم، خیلی جاهای دیگر به اجرا درآمده باشد. این پدیده‌ای است که گاهی به‌عنوان «موسیقی جوک باکسی» شناخته شده است.

جسد هنوز علائم حیاتی نشان می‌دهد، اوج طعنه‌آمیزی به هیجان تهی ترانه می‌دهد. کم‌کم فکر می‌کنید که این طنز طعنه‌آمیز برنامه‌ریزی‌شده بوده است - یا فقط این‌طور امید می‌رود؟ چون، در کنار همهٔ چیزهای دیگر، آن خشونت وحشتناک پابه‌پای آن ترانهٔ باطراوت حرکت می‌کند. بنابراین نمی‌توانید قطعاً بگویید که قرار بوده حرف هنری را به‌عنوان یک حقیقت خشک، و خالی از ظرافت بشنوید یا این هجو انتقادآمیز این ویژگی پسرها در تمام سنین است که عشق‌شان این است که خود را گنگستر جابزنند.

رفقای خوب وقایع‌نگاری آشفتهٔ زندگی هنری هیل در گروه اوباش است به همراه گزارش صادقانهٔ هنری در مورد این‌که چه‌قدر خوش گذشته است، یک‌سری حوادث وحشتناک، و شتاب بی‌وقفهٔ موسیقی. اسکورسیزی در مورد فیلم خودش گفت، «**رفقای خوب** یک کیفرخواست بود. مجبور بودم فیلم را این‌گونه بسازم تا مردم را در مورد وضعیت چیزها، در مورد جنایت سازماندهی‌شده و چرایی و چگونگی به‌وقوع‌پیوستنش به خشم آورم.»

هیچ‌وقت در مورد عکس‌العمل مخاطبین آمار نگرفته‌ام، ولی دریافته‌ام که بیش‌تر مردم با **رفقای خوب** مثل من برخورد کرده‌اند. از نظر آن‌ها فیلم سرگیجه‌آور و به‌شدت سرگرم‌کننده ولی مخوف است؛ آن‌ها نمی‌توانند خودشان را از حرکت سریع فیلم یا از بامزگی وحشی و سوررئالش خلاص کنند. نمی‌توانند موسیقی را قطع کنند یا از روی فیلم بردارند. و با این حس که گنگستربودن چه تفریح دیوانه‌کننده‌ای است، تماشای فیلم را به پایان می‌رسانند. خشم - چه شخصی، چه اجتماعی، چه سیاسی - مگر به‌عنوان بهانه‌ای برای تفریح‌کردن، اصلاً وجود ندارد.

اگر این اغراق‌آمیز به‌نظر می‌آید، دوباره فیلم را نگاه کنید. لحظه‌ای را در نظر بگیرید که هنری مجبور است برای ده سال به زندان برود. فکر می‌کنید قیامت است - برای همسرش که او می‌گذاردش و می‌رود هست (نه این‌که به احساسات یک زن در این دنیا بیش از حد اهمیت داده شود). هنری با یک لیموزین خاکستری به زندان می‌رود و معلوم می‌شود که زندان... یک کلوب صحرایی است. خب، این اغراق است. ولی این جا پلی (پل سوروینو) هست، پدرخواندهٔ این فیلم، که دارد با پشتکار، یک‌تکه سیر را با تیغ تکه می‌کند تا کمک کند سس گوشت آماده شود. هنری با پلی و چند مرد دیگر در یک آپارتمان درب و داغان - نه یک سلول - هستند و مثل پادشاهان زندگی می‌کنند (یا تقریباً عیناً مثل خارج زندان). و این باغ دلگشا با موسیقی پیش‌زمینه، ترانه‌ای که بابی دارین می‌خواند «آن‌سوی دریا»، یک ترانهٔ پرانرژی، پراوج و پر از نشاط و اطمینان، همراهی می‌شود. این صحنه با تحویل رسمی یک جعبه خرچنگ روی یخ به زندان تمام می‌شود.

یا صحنه‌ای هست که در آن هنری دختر همراهش را از در پشتی به کلوب کوپاکابانا می‌برد. این صحنه به‌حق برای پوشش استدی‌کم تک‌برداشتی‌اش معروف است که بدون قطع به طبقهٔ پایین می‌رود، از میان درها رد می‌شود و به راهروهای پیچ‌درپیچ داخل و خارج می‌شود تا زن و مرد به سالن رقص می‌رسند. ولی گروه کریستالز هم که ترانهٔ «بعد مرا ببوسید» اسپکتور را اجرا می‌کنند، به همان اندازه، به‌عنوان سوختی برای رویای فتح و غلبه بر فضا، در این صحنه اهمیت دارند.

می‌توانم ادامه دهم - و واقعاً می‌توانم، چون عاشق سینمای ناب در درونم این صحنه‌ها را می‌شناسد و دوباره و دوباره برای خود تکرار می‌کند. همین کار را در مورد **کازینو** می‌کنم. و فکر می‌کنم مهم است که بدانیم این دو فیلم دو درام به‌هم‌پیوسته‌اند و به‌صورت مجموعه‌ای از صحنه‌های MTV درمی‌آیند. بله، گنگسترها در نهایت آن را درمی‌یابند. ولی هیچ‌گاه خشم اسکورسیزی یا ما را درنمی‌یابند. بلکه، فقط ساخته شده‌اند تا در رقص بی‌پایان‌شان چهره‌هایی شاد به‌نظر بیایند. ما هم می‌خواهیم گنگستر باشیم.

این برابر می‌شود با ناتوانی اسکورسیزی در جداشدن از شخصیت‌های سیاهش. و این مرا بازمی‌گرداند به فیلم **نیویورک‌نیویورک**. آن فیلم در دورهٔ پرآشوبی از زندگی کارگردان ساخته شد و موفقیت بزرگی نبود. چه اهمیتی دارد؟ من فکر می‌کنم فیلم برجسته‌ای است از آن‌جهت که یکی از کامل‌ترین تصویرهاست از روابط زن و مرد در کارهای اسکورسیزی. جیمی دویل (دنیرو) یک خودخواه دیوانه است (همان تراویس بیکل است، ولی همراه با موسیقی)، او یک آدم تنهای روانی، بسیار خودخواه و بسیار سرد است و، بداهه‌سرایی عجول. در دنیای سال ۱۹۴۵، با وجود این‌که سفیدپوست است، سولیست جاز بزرگی است که از سر تصادف عاشق فرانسین ایوانس (لیزا مینلی)، خوانندهٔ یک گروه کلاسیک و دختری شیرین، ملیح ولی متواضع، می‌شود - او دختری است که **فقط همراه** گروه است.

بنابراین این فیلم داستان عشقی است که نمی‌پاید، و فکر می‌کنم بررسی درخشان این نکته است که چگونه افراد خلاق عشاق ناآرامی می‌شوند. ولی میزانی که شور و شعف و قیل‌وقال‌شان با موسیقی بیان می‌شود، فوق‌العاده و زیباست. و موسیقی متن (با این‌که مجموعه‌ای است پر از بهترین‌های موسیقی) به‌نظر یکدست می‌آید، چون از دل زندگی عاطفی شخصیت‌ها بیرون می‌آید. و این جا درسی بزرگ وجود دارد: این‌که موسیقی می‌تواند خیلی فراتر از صرفاً پس‌زمینه‌ای قابل قبول برای ماجرای فیلم باشد. می‌تواند سیستم عصبی شخصیت‌ها باشد. این همان کاری بود که هرمان برای **رانندهٔ تاکسی** کرد. و پیش‌بینی من این است که اسکورسیزی دیگر فیلمی به این خوبی نمی‌سازد، مگر این‌که به آهنگساز دیگری به خوبی هرمان اعتماد کند. ▶

ایندیپندنت، سپتامبر ۲۰۰۵