شاید بتوان به یک نکته مهم در موسیقی فیلم جنگی اشاره نمود که در سینمای غیر جنگی کمتر مورد استفاده می‌باشد و آن در کنتراسیون و سازبندی است. درصحنه هایی که نبرد میان طرفهای درگیر را نشان می‌دهند، و یا حملات هوایی و یا نبرد تانکها و خلاصه در صحنه های عظیم میدانهای جنگ ارکستراسیونی شامل سازهای بادی چوبی و برنجی، سازهای کوبه ی و سازهای زهی واقعاً تأثیر گذارند. به عبارتی دیگر یک ارکستر سمفونیک کامل با تمام توانمندی هایش به میدان می آید تا بتواند جوابگوی نیاز این قبیل صحنه ها باشد.

در اینجا سازهای کوبه‌ای و بادی و برنجی که سازهای پرقدرت و پرصدا هستند، حرف اول را می‌زنند و با یاری سازهای زهی، بادی و اصوات الکترونیکی حجم عظیمی از صدای موسیقی تولید می‌کنند که مناسب این قبیل صحنه های با عظمت و مهیج است. درحالی که ممکن است در یک فیلم خانوادگی که داستانی عاطفی و دراماتیک دارد هرگز نیازی به این همه ساز و اصولاً این حجم وسیع صداهای موسیقی نداشته باشد. درحالیکه کمتر فیلم جنگی وجود دارد که در صحنه های درگیری و نبود نیازمند این گونه موسیقی نداشته باشد. در حالیکه کمتر فیلم جنگی وجود دارد که در صحنه های درگیری و نبرد نیازمند این گونه موسیقی‌های عظیم نباشد.

درموسیقی فیلمهای جنگی سازهای بادی برنجی و سازهای کوبه‌ای که از طرفی سازهای بسیار پرقدرت و پرصدای موسیقی هستند و از طرف دیگر مستقیماً با موسیقی نظامی مرتبط بوده و در تمامی آثار نظامی حضوری اصلی ، فعال و گسترده دارند (به طوری که نمی‌توان ارکستر موسیقی نظامی و اجرای مارش‌ها و سرودهای نظامی را بدون این سازها تصور نمود) نقشی بسیار فعال ، گسترده، و حساس دارند. درحالیکه درموسیقی متن فیلمهای غیر جنگی این سازها فقط در موارد خاص و آن هم به طور محدود مورد استفاده می‌باشد.

تصوّر کلی از موسیقی یک فیلم تصوّری است از یک موسیقی پر قدرت، درخشان، فرمانی، پرجنب و جوش و ریتمیک که ضمناً بار دراماتیکی مناسبی هم داشته باشد. این ذهنیّت عمومی از موسیقی فیلمهای جنگی است که باعث می‌شود تصور کنیم موسیقی سینمای جنگ از جنس دیگری است و باید پرونده‌ای جدا برای آن باز نمود. هرچند که ارکستراسیون و برخی سازهای مورد استفاده در موسیقی سینمای جنگ با موسیقی فیلمهای غیر جنگی تفاوتهایی دارد، ولی باید اذعان کرد که ساختار کلی آنها یکی است و همه شرایط از جمله زمان‌گیری، ساخت، اجرا و ضبط موسیقی یکسان است و آهنگسازان نوع دیگری از موسیقی و یا فرم خاصی را برای ساخت موسیقی متن فیلمهای جنگی استفاده نمی‌کنند.

لازم به تذکر است که ساخت آثار موسیقی نظامی و یا آثاری که درباره جنگ ساخته می‌شوند وعنوان آثار صحنه ای یا آثار موسیقی مطلق را دارند از مقوله‌ای دیگر بوده و موسیقی متن فیلمهای جنگی به کلی متفاوت می‌باشند.

سینمای بدون حادثه وجود ندارد

سینمای حادثه‌ای و جنبه های مختلف آن در ایران

عباس بابویهی

□یک سینمای حادثه ای خوب، چه مشخصاتی باید داشته باشد؟

■در آغاز باید دو عبارت سینمای حادثه‌ای و حادثه در سینما از جهات مرزبندی مفاهیم، مورد توجه قرار گیرند. هر نوع سینمایی دارای حادثه است. سینما بدون حادثه وجود ندارد. تنها تفاوتی که بین حوادث فیلم‌ها وجود دارد، تفاوت در تعدد و بار عاطفی و کشش زمانی آنان است. بنابراین اطلاق نوعی مجزا از سینما به نام سینمای حادثه‌ای صحیح نیست. لکن عده‌ای تحلیل گر و نویسندگان سینمایی سعی می‌کنند عبارت سینمای حادثه‌ای را بعنوان گونه و ژانر مشخصی در سینما جا بیندازند. ما هم بمنظور جهت دادن به بحث فعلا آنرا می‌پذیریم.

بهتر است ابتدا معنای چند واژه را تکرار کنیم. واژه حادثه، مطابق آنچه در لغت نامه‌ها بکار رفته. چنین است. حادثه یعنی ۱ـ آنچه نو پدید آمده، نو رسیده ۲ـ واقعه یا اتفاقی که تازه پیش آمد.

حال به معانی واژهٔ فرنگی، اکشن دقت کنید که : کردار ـ کار ـ اقدام ـ رفتار ـ جریان ـ جنبش ـ تاثیر جنگ ـ تعقیب ـ تمرین جدیت ... است.

همانطوریکه ملاحظه می‌شود، واژه حادثه که در سینمای فارسی نزدیک به معانی و کاربرد واژه اکشن جاافتاده است، مهجور واقع شده و تعابیر غیر اصولی و من درآوردی برآن وارد شده است. بدینصورت که واژه حادثه از قدرت فضاسازی ذهنی تفکرزا در ذهن تماشاگر، محروم شده است.

واژه دیگری نیز در ذهن تماشاگران ما جای گرفته است و آن دلهره است، که معادل لغت فرنگی سوسپانس بکار می‌رود.

دلهره به معنی تردیدی است که یک تماشاگر نسبت به نتیجه یک حادثه چه در یک اکشن و جریان، چه در قصد یک قهرمان فیلم، دارد.

پس نتیجه گفته‌ها این می‌شود که دلهره نوزاد حادثه است که بر بستر یک جریان و جنبش (اکشن) رشد می‌کند. یکی از شاخص‌های هنر در عصر حاضر، دلهره است. در سینمای ایران، اغلب فیلمسازان بااستفاده از هر سه معنی و هر سه واژه فیلمهای خود را می‌سازند. لکن این بهره جویی، در بسیاری از موارد بصورت غیر اصولی و غلط صورت می‌گیرد. یعنی از آنجائیکه مشخصه‌های حادثه و حادثه پردازی در سناریو و فیلم مورد توجه واقع نمی‌شود، (که یکی از آنان رعایت معیارها و محاسبات شناخته شده علمی ، دررسیدن به ریتم و تمهی صحیح است)، ناچاراً با جایگزین کردن عامل تصادف بجای حادثه در فیلمها، صرفاً رفع تکلیف می‌کنند.

در تمام دوران تاریخ سینمای ایران، بارها این جایگزینی انجام شده و متاسفانه سلائق، برداشتها و حوصله و منطق تماشاگران را به این بیراهه هدایت کرده‌اند.

ـ تفاوت کلی معنا و کاربرد دو واژه تصادف و حادثه در اینست که : تصادف اجتناب‌ناپذیر است و تقدیر محض، اما در پدید آمدن حادثه، برای بشر قابلیت انتخاب در نظر گرفته شده است.

پس حادثه با شخصیت و نقش های یک فیلم سرّ و کار دارد، ولی تصادف به دلیل اجتناب‌ناپذیر و انتخاب‌ناپذیر بودن خود بی‌چهره است؟ در فیلمی که به حوادث پرداخته شده است، نه تصادفات، زمینه یا محیطی قابل تصور برای تماشاگران ایجاد می‌شود که آنها را مستقیماً در قلب وقایع جای می‌دهد و در کنار شخصیتهای فیلم در روند حوادث شرکت می‌کنند.

تماشاگران همزاد پنداری می‌کنند و هویت مشابه یکی از شخصیتها را پیدا می‌کنند.

حادثه با مفهوم واژه‌های شانس و بدشانسی، قرابتی ندارد. حادثه در یک فیلم وسیله‌ای است برای افشا کردن شخصیّت‌ها، برای بازکردن مشت آنهاو گرفتن مچ آنها در حین عمل.

اینکه یک سینمای حادثه ای خوب چه مشخصاتی باید داشته باشد، از دودیدگاه قابل پاسخ است. اول آنچه به تشریح جایگاه حادثه در فیلم و جایگاهی سینمای حادثه‌ای در جامعه ما برمی‌گردد.

یک فیلمساز هرگز نمی‌تواند به تشریح جدال بین شخصیّتهای فیلمش بپردازد، بدون آنکه نقشه قبلی و دسیسه‌ای را در فیلم به نمایش گذارد. همچنین نمی‌تواند به شخصیّت‌ها بپردازد بدون درنظر گرفتن جدال بین آنها. زیرا شخصیت را حوادث یک فیلم تعیین می‌کنند وحوادث جز زمینه های تشریح و تصویر اشخاص در فیلم نیستند.

لازم به توضیح نمی‌دانم که اگر شخصیتهای یک فیلم، جانداران غیر انسانی هم باشند، باز هم موضوع فوق درباره آنان صدق می‌کند.

بنابر آنچه گفته شد، قبل از آنکه ما بدنبال جایگاه حوادث در یک فیلم برویم، بدنبال دقت در بکارگیری عملی و علمی حوادث در فیلمنامه آن فیلم باید باشیم . که اساس یک فیلم است برخی از سناریوها که از روی رمانها و نمایشنامه‌ها نوشته می‌شوند، آمیزه‌ای از تکنیک سناریست با نمایشنامه پرداز یا داستان نویس هستند. یعنی تداوم حوادث بیش ازتداوم نماها، حس می‌شود. همچنین اشارات بجا برحالات

درونی شخصیّت ها از طریق توصیف رویدادهای خارجی را درخود دارند.

در اغلب فیلمنامه های فیلمهای آقای بهرام بیضایی این حالات وجود دارد. ضمن رعایت ایجاز در دیالوگها و کنایات مناسب، لکن در بسیاری از فیلمنامه هایی که صرفاً توسط یک سناریست و بعضاً یک کارگردان ایده پروری و نگاشته می‌شود، مباحث فوق رعایت نمی‌شود.

اصولاً یکپارچگی یک فیلمنامه، زائیده هماهنگی کامل بین اجزا آن فیلمنامه است و فیلمنامه نویس برای عینیّت بخشیدن به تمام عقاید و اندیشه های شخصیّتهای داستانش، آنها را بر سرراه حوادث منتخب قرار می‌دهد و حوادث را در مسیر عمومی داستانش و قالب ظاهری آن شکل می‌دهد.

در این حالت شخصیّتهای فیلمنامه که وارد طرح و توطئه و شکل منتخب قصه شده‌اند، درونیات خود را در مصالح ظاهری داستان بروز می‌دهند که منجر به شناساندن ذهنیّاتشان درحین انجام جدال‌ها و ماجراها می شود.

از آنجائیکه جدال، روبروشدن دونیرو، جبهه گرفتن آنها در برابر یکدیگر است، بنابراین نمی تواند جدا از حادثه وجود داشته باشد. حادثه با وقوع جدال است که پیش می‌آید. جدال وسیله تنازع بقاست و قله آن حادثه است.

وقتی حوادث یک فیلمنامه به تصویر و صوت بدل می‌شود، تماشاگر قبل از وقوف به حوادث، شاهد است که جدالی بین دوطرف بوجود می‌آید که یکطرف از آندو مورد پذیرش و اعتنای تماشاگر واقع شده است.

□حالا با توجه به آنچه گفته شد، آیا سینمای حادثه ای ایران در رابطه با نوع ساخت خود موفق بوده است؟

■از آنجائیکه سینمای تجاری کشور ما بستر اصلی سینمای حادثه ای واقع شده ، بنابراین سینمای تجاری باید باشد و تمامیّت آن.

از جهت کیفی سینمای حادثه ای باید رابطه ی ویژه با جامعه ما داشته باشد و حتی به مراحل بحرانی تاریخ کشور بپردازد. به عبارتی به نمایش گفتگوی جامعه با خود بپردازد. و این کار به دهها دلیل عملی نبوده است و طلیعه خوشی برای وقوع آن نیز وجود ندارد.

□بنابراین ما در سینمای خود به مفهوم مطلق چنین سینمایی نداریم.

سینمای حادثه‌ای درایران بمانند بچه ناقص‌الخلقه‌ای است که سعی می‌کند با پوشاندن نواقص اعضای خود، محبت متولیان وتماشاگران را جلب کند. نقص عضو سینمای حادثه ای ایران قطعاً به مباحث کمّی (حجم سرمایه و تکنیک) و کیفی (نظیر: موضوعات ، نظرگاههای اجتماعی، دیدگاههای فرهنگی و سیاسی تولیّت سینما، دانش فیلمسازان و نفوذ سرمایه گذاران)، مشترکاً، مربوط می‌شود.

لکن برای آنکه میزان توفیق سینمای حادثه‌ای درایران را بررسی کنیم، می‌بایستی توجه وسیع و کافی به پریشانی جاری در بخش اقتصاد سینما، داشته باشیم. فشارهای اقتصادی و معیارهای آن درحوزه تولید و مصرف سینمای حادثه ای ایران بصورت یک شمشیر دولبه بر روی شاهرگ سینمای حادثه ای فشار خود را وارد می‌کند.

تورم فزاینده موجود در جامعه، سقف هزینه های تولید را (حتی آنچه دولت با سوبسید در اختیار تولیدکنندگان می‌گذارد)، بالا می برد، حمایت‌های مستقیم دولت را کم می‌کند.(شاهد هستیم که امسال سینمای کشور ده ماه از کسب وام محروم بود)، نگهداری و توسعه امکانات نمایشی و نامقدور می‌کند، بدتر انکه کیسه مالی، مستقبلین و تماشاگران قانع و محجوب را تهی می کند.

بدین لحاظ ماشین سینمای حادثه‌ای با اندک ماده سوختی خود یعنی سرمایه که سوی تجار سینما با مشقت به آن وارد می‌شود، بیراه می‌افتد، اما پس از اندک مسافتی به بیراهه می رود و در دست‌انداز می افتد، در مسیر حرکت این ماشین فیلمسازی، سدهای دیگری نظیر دیدگاهها و نظرگاههای متفاوت نیز وجود دارد که از سوی هسته های نظارتی یا اصلاحگرای سینما کشور، که مهمترین‌اش بخش توسعه دولتی سینماست، اعمال می‌شود. این نظرگاهها که اغلبشان فی النفسه درست بنظر می‌رسند، بدلیل آنکه : الف: همگونی لازم را در ظاهر ندارند ب: علتهای نارسائیها را عمیقاً مد نظر ندارند، پس از انقلاب اسلامی تشتّتی غیر قابل کنترل در حوزه کمی و کیفی سینمای حادثه ای ایران بوجود آورده اند.

شاید با مثالی که می‌زنم بحث بالا کاملاً روشن شود: با شروع جنگ تحمیلی ما دو دسته فیلمهای سینمایی داشته ایم که آنان در ساختار حوادث تشکیل می داده‌اند. یکدسته فیلمهایی که مستقیماً در جبهه ها می‌گذشتند و بنام فیلمهای دفاع مقدس مشهورند. دیگر فیلمهایی که به زندگی شهری، روابط اجتماعی یا خانوادگی، پرداخته بودند. دسته اول که بستر خوبی برای تجربه تازه کاران سینما بوده است، به فیلمهای ارزشی نیز معروف شدند.

حالا اگر خوب بررسی کنیم می‌بینیم این دو دسته از فیلمهایی که ذکر شد با اینکه هر دو در ردیف وکونه فیلمهای حادثه ای بودند، اما از نظر امکانات پشتیبانی و تهیه، هم چنین تبلیغات و حمایت های دولتی، ترجیحاتی فراوان بدلیل عدم رعایت اصول حادثه پردازی و حادثه سازی مشکلاتی بسیاری داشتند نتیجه آن شد که بجز چند مورد استثنایی (نظیر کارهای آقای حاتمی‌کیا) ، استقبال تماشاگران را با خود نداشتند و سینمای حادثه ای ما یکی از بازوان خود را از دست داد.

آنچه از این تمایزها حاصل شد آن بود، کوره‌های عجیب و غریبی درمقابل ماشین سینمای حادثه ای که می توانست در راغب کردن نسل جوان به انتخاب سینمای بومی نسبت به سینمای وارداتی و تهاجمات ماهواره‌ای، موثر باشد، پدیدار شد.

پس سینمای حادثه ای محدود شد به تصاویر بی‌منطق، بی‌موضوع و متکی به ستاره‌های سینمایی و زد و خوردهای اغراق آمیز که فقط سفارشات سرمایه گذاران را برای پر کردن حسابهای بانکی آنها، می‌پذیرفت.

□درپایان آیا چیزی به نام سینمای حادثه ای در ایران داریم؟

■ اگر منظور این است که سینمایی دارای معیارهای صحیح حادثه سازی داریم، یا خیر؟ عرض می‌کنم بندرت در بین فیلمهای ساخته شده پیدا می‌شود. فیلمهای: روز شیطان، شاید وقتی دیگر، ناخدا خورشید، دشمن و بانی چاو مشخصه های سینمای حادثه ای معتبر را دارند.