یک من یکو یک
چرا این همه آواز در فیلم‌ها وجود دارد؟

ونود خانا

یکی از تأثیرات ناطق شدن صنعت سینما، (به خصوص در سینمای هند) اضافه شدن عنصر موسیقی و آواز به مضمون فیلم بود که از همان ابتدا جزو ارکان اصلی آن شد.

فیلم **ایندرا ساماها** (۱۹۳۲) نزدیک به هفتاد آهنگ و آواز داشت. در فیلم **دوی دویانی** ستارهٔ مشهور فیلم، «گوهر» با اجرای بیست آواز در مقابل «بهاگوانداس» که یکی از خوانندگان مشهور آن زمان بود و بیش از هفتاد آهنگ در این فیلم اجرا کرد به ایفای نقش پرداخت.

حتی امروزه با گذشت پنجاه سال و با تغییر و تحولی که در فیلمسازی، در تمام جهان روی داده، اینجا در هند، داشتن موسیقی و آهنگ برای هر فیلمی، حتی فیلمی بسیار ضعیف (از لحاظ ساختار)، تأثیر مهمی در موفقیت و فروش آن دارد.

با تمام اینها، فیلمسازان اولیه، چندان توجهی به موسیقی و آواز فیلم نداشتند. **اردشیر ایرانی** شعر و آهنگ فیلمش را خودش انتخاب می‌کرد.

مادهو مستر که یکی از قدیمی‌ترین آهنگسازان فیلم است، ورودش به عالم سینما و آهنگسازی برای فیلم را چنین بازگو می‌کند: «شانس من زیاد بود، خب تهیه کننده از من خوشش آمد.»

بعدها که او توانست برای خودش استودیوی ضبط صدا دایر کند، دربارهٔ چگونگی ساخت آهنگ برای سفرهای عجیب **حاتم طایی** گفت: «تهیه کنندهٔ فیلم **مانکلال پاتل** از کمپانی «کریشنا» بود که چیزی درباره موسیقی نمی‌دانست، فقط اجازه می‌داد از ماشینش استفاده کنم. چند تا آهنگ و موسیقی ژاپنی از گیشه‌هایی که در بمبئی کار می‌کردند گرفته و چندتایی هم موسیقی غربی ضبط کرده بود. خب به علت نبود اطلاع کافی، نوعی سرهم بندی در آهنگ فیلمها وجود داشت. من هم به ناچار مجبور بودم از چیزهایی که در دسترس بود استفاده کنم.»

در اواسط دهه ۳۰ بود که موسیقی فیلم به عنوان عنصری جدی در سینما مطرح شد و برای ساختن موزیک متن فیلمها از کارشناسان و موسیقی‌دانان حرفه‌ای استفاده شد و ضمناً شعرا هم به کار دعوت شدند تا «تصنیف» برای فیلمها بسرایند. شعر بعضی از فیلمها هنوز هم در ذهن خیلی از کهنسالان مانده است.

موسیقی‌دانان معروفی چون، **گشاو رائو بوهله** و **کریشنا رائو فولام بریکار** در استودیو «پراباهات»، **تیمیر باران** در استودیو «تئاتر نو»ی **ریپاند بورال**. این هنرمندان (موسیقی‌دانان) هرکدام برای خود اعتبار و شهرت فراوانی (با ساختن آهنگ برای فیلم) کسب کردند.

سارا سواتی دوی تنها زن پیشرو در ساخت آهنگ برای فیلمها بعدها دانشکده موسیقی را پایه گذاری کرد و با این عمل به اعتبار آهنگسازان افزود.

آهنگسازان از تمام منابع سنتی هند، اعم از موسیقی کلاسیک، تئاتر سنتی، فولکلور و ... الهام می‌گرفتند تا موزیک متن فیلم را به نحو مطلوب بسازند.

در اواخر دهه ۴۰ بحث و جدل در دو مورد راجع به

در اواسط دهه ۳۰ بازیگران برای اینکه بتوانند حرفه‌شان را حفظ کنند و محبوبیت داشته باشند یا خواننده می‌شوند و یا خوانندگی را می‌آموختند که این برای همه مقدور نبود.

موسیقی فیلم بالاگرفت و این پرسشها مطرح شد:

۱- چرا موسیقی جایگاه به این مهمی در فیلمهای هندی به دست آورده است؟

۲- آیا موسیقی فیلم به طور کلی تأثیر منفی بر موسیقی اصیل هند نگذاشته است؟

دلایل مختلفی برای سلطه و تسلط «آهنگ و آواز» بر فیلمهای هندی وجود دارد. پیروی از موسیقی تئاتر سنتی که بیشتر منتقدان، روی این مورد انگشت می‌گذارند و این را دنباله‌روی از سنت محض می‌دانند.

ضمناً این را هم باید خاطرنشان کرد که موسیقی راهی بود برای برداشتن سدّ زبانی تماشاگرانی که دارای زبانهای مختلف باگویش‌های محلی فراوانی بودند.

موسیقی کلاسیک هند را می‌توان به دو سبک عمده تقسیم کرد:

۱- هندوستانی، رایج در قسمت شمالی و مرکزی

۲- کارناتیک، موسیقی مسلط جنوب

این دو نوع موسیقی با تمام تفاوتهایی که دارند توانسته‌اند مردمی را که دارای گویشهای مختلفی هستند به هم نزدیک کنند.

آشوک رانادِه موسیقی‌شناس، درباره موسیقی متن فیلم می‌گوید: «فیلمهای قدیمی به معنای واقعی و مصطلح امروزی موزیک متن نداشتند و متفاوت با موسیقی متن فیلم در این زمان بودند و ذهنیتی بدوی بر آن حاکم بود. به مرور زمان از نثر به شعر و سپس به آهنگهای ساده تبدیل شد. هدف آن نوع موسیقی به واقع هیچ بود و در بند ظرایف موسیقی و جفت شدن با مضمون فیلم نبود. اگر نوسان و افت و خیزی در موزیک فیلم پیش می‌آمد بدون هیچ مقصود و غرضی بود. و این پرسشی را هم جواب می‌دهد، اینکه: چرا «ساند افکت» و موسیقی متن فیلم دیرتر از جاهای دیگر وارد سینمای هند شد؟»

امروزه موسیقی متن فیلم خیلی ظریف و بااهمیت شده و این خواه ناخواه، ذهن و فکر تماشاگر را متوجه کنش و واکنش صحنه می‌نماید. آهنگها برای تأکید بر موقعیتهای عاطفی اعم از غم، شادی، خشم و ... ساخته می‌شود. در صورتیکه فیلمهای قدیمی فاقد این ساختار بود و اساساً بر اوزان شعری تکیه داشت و این بسیار بدوی است و قادر به بیان حتی، «خود» نیست چه برسد به اینکه بخواهد بار عاطفی و معنایی مضمون فیلم را هم بیان کند.

قدرت و کشش موسیقی و آهنگ فیلمهای امروزی چنان روی ذهن تماشاگر اثر می‌گذارد که مدتها با آن زندگی می‌کند تا جائیکه حتی تا آخر عمر آن را به خاطر خواهد داشت.

موسیقی بار عاطفی صحنه‌های درام را که با کلمات غم‌انگیز و حسی بیان می‌شود، زیاد می‌کند و در تماشاگر رقت قلب ایجاد کرده و باعث ارضای روانی و ذهنی او می‌شود.

توجه به موسیقی و آهنگ در فیلم، عده‌ای از فیلمسازان را به طرف ساختن فیلم موزیکال سوق داد که به زودی سبکی را در انواع فیلم به وجود آورد. دنیای ذهنی - تخیلی فیلم موزیکال احتیاج به متن پیچیده دراماتیکی نداشت و کافی بود، روی نکات حساس انگشت بگذارد تا احساسات تماشاگر را تحریک کند و حتی او را هیپنوتیزم کند.

در این چهل سال اخیر موسیقی متن چنان متحول شده که جدای از فیلم به طور مستقل ذهن شنونده‌اش را در تاروپود احساسات اسیر می‌کند. فیلمهای زیادی فقط و فقط به خاطر جذابیت موسیقی متن‌شان فراموش نشده‌اند و هنوز بیننده دارند.

محبوبیت بی‌حدّ و حساب موسیقی فیلم و خصلت عاطفی صرف دادن به آن، عده‌ای را که وسواس دارند و نکته‌بین هستند به اعتراض واداشته و استفاده از ارکسترهای بزرگ که با موسیقی سنتی هند مغایرت دارد و همینطور ترکیب با موسیقی غربی را محکوم می‌کنند. به همین خاطر رادیوی هند تا سالها موسیقی فیلم پخش نمی‌کرد. ولی مسأله‌ای را نباید فراموش کرد آن، قدرت القایی موسیقی فیلم است که همه بر آن اذعان دارند. به همین خاطر من فکر می‌کنم موسیقی متن فیلم احتیاج به تجربیات و پیدا کردن مفرهای جدید برای بیان هرچه صریح‌تر عواطف در فیلم و بیان خود به طور مستقل دارد. بدون شک من می‌گویم که «موسیقی فیلم» باعث گسترش «موسیقی هند» شده است و این قابل انکار نیست. موسیقی «راگاز» بر اساس ریتم ساخته شده و به همین خاطر هماهنگ کردن آن برای موسیقیدان بسیار مشکل است. هنوز هم مشکل این موسیقی سنتی به طور جدی و قانع‌کننده‌ای حل نشده است و این زمانی حل خواهد شد که تجربیات موسیقی متن نشان بدهد که موسیقی فیلم جنبهٔ مثبت دارد.

در اواسط دههٔ ۳۰ بازیگران برای اینکه بتوانند حرفه‌شان را حفظ کنند و همچنان محبوبیت داشته باشند یا باید خواننده می‌شدند و یا خوانندگی را می‌آموختند که این برای همه مقدور نبود.

در دهه اول سینمای ناطق، خواننده‌های مشهوری چون **سای گال، پانکاج مولیکال، نور جهان و سوریا** یکه‌تاز عرصهٔ سینما بودند. کارگردانها هم یا موسیقی نمی‌دانستند و یا اگر هم می‌دانستند در حد نازلی بودند و برای راحتی کار خود از بهترین خواننده‌هایی که در دسترس بودند استفاده می‌کردند. باید قبول کرد خواننده بدصدا فیلم را دچار مشکل می‌کرد و حتی ضرر و زیان مالی هم به بار می‌آورد.

کشاورائو بوهله آهنگساز استودیو «پرباهات» می‌گفت: «وقتی با هنرپیشه‌ای روبه‌رو می‌شدم که صدای خوبی نداشت از «لب‌زنی» استفاده می‌کردم و آواز را «خواننده» جلوی میکروفن اجرا می‌کرد.

تعداد فیلمهای هندی بدون آواز و آهنگ خیلی کم است. فیلم **مونا** به کارگردانی **ک.آ. عباس** با اینکه موزیکال نبود موفق به فروش شد.

فیلم **نوجوان** کار واریا (۱۹۳۷) به خاطر نداشتن آواز و آهنگ، آنچنان مورد حمله و انتقاد قرار گرفت که **واریا** مجبور شد نداشتن وسایل صدابرداری را بهانه کند. بالاخره آهنگسازان به نتیجه رسیدند که آهنگ را قبلاً ضبط کنند و بازیگر جلوی دوربین لب‌خوانی کند.

این شیوه ضبط آهنگها اواسط دههٔ ۳۰ رواج پیداکرد ولی تا ده سال بازیگران باید واقعاً می‌خواندند.

در زمان جنگ جهانی دوم بود که این اصل جا افتاد که خواننده‌ای که واقعاً آهنگ را می‌خواند می‌تواند با هنرپیشه‌ای که جلوی دوربین می‌خواند متفاوت باشد. ولی تا این امر جا بیفتد و مردم تفاوت لحن و صدای هنرپیشه و خواننده را ندید بگیرند مدتی طول کشید. این تفاوت وقتی بیشتر نمود پیدا می‌کرد که مثلاً لحن صدای هنرپیشه بم بود ولی خواننده با صدای زیر آهنگ را اجرا می‌کرد.

این مشکل با تساهل تماشاگران بعدها برطرف شد و خیال فیلمسازان را از این جهت آسوده کردند این شیوه (لب‌زنی) خصلت موسیقی فیلمهای هندی را متقلب کرد به طوری که آهنگسازان با ترکیب ملودی‌های سنتی و الحاقی، نوع متفاوتی از موسیقی فیلم خلق کردند.

اگر در دههٔ ۳۰ فیلم **دیوداس** به خاطر شخصیت خوانندهٔ فیلم (سای گال) بافروش و استقبال مردم روبه‌رو شد؛ در دههٔ ۵۰ **دیلیپ کُمار** با صدای تالات خواند (لب‌زنی) و مشابه این موفقیت را کسب کرد.