From *The Desert's Shepherds* to *Atabai*: Hossein Alizadeh's Melodic Structure in Film Music*

Abstract

Hossein Alizadeh's film music is deeply rooted in melody, where motifs and thematic expansion play a central role. A defining characteristic of his style is the recurring use of the minor second and other members of interval class 1, which appear in both melodic and harmonic structures. By understanding the emotional and auditory effects of the semitone, he manipulates its directional movement, using its various manifestations as a key expressive element. The semitone appears in multiple forms, particularly within motifs, harmonic textures, and melodic lines. Horizontally, beyond contributing to timbre and tone color, beyond contributing to timbre and tone color, it occurs between successive notes in different lines or systematically between non-adjacent notes, forming a recurring motif. Among these variations, a descending melodic motion—especially at the conclusion of musical phrases and periods—is a recurring feature in his works. Vertically, the semitone functions within a single instrument or instrumental group and across different timbral layers. In modal contexts, the presence of the semitone often leads to an ambiguous modal identity or a sense of modulation, frequently achieved through the omission or chromatic alteration of the third scale degree in relation to the tonic. Unconventional resolutions further enhance this effect. Alizadeh's approach to modal transformation and intervallic structure plays a crucial role in shaping his melodic language in film music. One notable technique is his emphasis on the minor second as derived from the Phrygian mode, combined with modal alterations that highlight interval class 1. Additionally, the augmented fourth or diminished fifth appears frequently in both horizontal and vertical structures. This interval, often formed by chromatically lowering a perfect fourth or fifth within a modal framework, shifts the tendencies of pitches toward new tonal centers. For instance, in a mode centered on {C}, the introduction of {G-flat} alters the gravitational pull of the perfect fourth and fifth, potentially directing the tonal center toward {D-flat} or {B-natural}. These transformations arise through internal modal relationships, scale degree alterations, and deliberate modal fusion, either to facilitate modulation or to create non-modulatory expressive effects. The resolution or tendency of the minor second toward the tonic, particularly in cadential moments, establishes a sense of dramatic unity across scenes with similar thematic content. Furthermore, the augmented fourth or diminished fifth frequently appears not only in consecutive melodic lines but also in non-adjacent crossing lines, contributing to the expressive depth of his compositions. Through systematic alterations of the second and third scale degrees and the fusion of different modes, Alizadeh has developed a distinctive compositional voice. His use of these techniques contributes not only to the structural depth of his melodies but also to their dramatic function in film music. This article, using an analytical-descriptive approach, is structured into two main sections: (1) intervallic and modal structures in melody-centric compositions and (2) the dramatic function of music. Focusing on works from Choopanane-Kavir to Atabai, it examines the role of intervallic structures in melody (both horizontally and vertically), modal alterations, and mode mixtures. Furthermore, it explores the expressive commonalities that emerge from these structures, shedding light on key aspects of Alizadeh's compositional approach in film music.

Keyword: Hossein Alizadeh, film music, film score, melodic structure

Received: 13 Jan 2025
Received in revised form: 09 Mar 2025
Accepted: 12 Apr 2025

Shayan Eskandarpoor[1] iD
MA in Composition, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: shayaneskandarpoor92@gmail.com

Amin Honarmand[2] iD (Corresponding Author)
Associate Professor, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: a.honarmand@ut.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.388749.616003

Citation: Eskandarpoor, Shayan, & Honarmand, Amin. (2025). From *The Desert's Shepherds* to *Atabai*: Hossein Alizadeh's melodic structure in film music. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, *30*(4), 41-52. (in Persian)

© **Authors retain the copyright and the full publishing.** **Publisher: University of Tehran Press.**

*This article is derived from the first author's master thesis, titled:"From *The Desert's Shepherds* to *Atabai*: Hossein Alizadeh's melodic structure in film music" supervised by the second author at the University of Tehran.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۳۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴

از *چوپانان کویر* تا *آتابای*: ملودی‌پردازی حسین علیزاده در موسیقی فیلم*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۰/۲۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۱۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۱/۲۳

شایان اسکندرپور[۱]: کارشناس ارشد آهنگسازی، گروه موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: shayaneskandarpoor92@gmail.com

امین هنرمند[۲] (نویسنده مسئول): دانشیار گروه موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: a.honarmand@ut.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.388749.616003

چکیده

پژوهش حاضر بر پایه مطالعه دقیق فواصل ملودیک و همچنین کارکرد موسیقی در ارتباط با تصویر، با روش توصیفی‌تحلیلی، گرایش‌ها و ویژگی‌های ملودی‌پردازی حسین علیزاده در آثار بلند سینمایی را تبیین می‌کند. خطوط ملودیک در آثار بلند سینمایی او، عموماً مجموعه‌ای از خصوصیات به‌کارگیری فواصل، آلتراسیون غیرمدولاسیونی درجات مد و تأکیدات تتراکوردی یا ترایکوردی در عبارت را در برمی‌گیرد که منجر به ایجاد تشابهات ساختاری متمایز در ملودی‌پردازی او می‌شود. فواصل پرتکرار نیم‌پرده و تریتون در نگاه افقی و عمودی و همچنین آلتراسیون درجات مد در جهت برجسته‌سازی فاصلهٔ دوم کوچک، جزو گرایش‌ها شاخص علیزاده در ساخت خطوط ملودیک است. ایجاد حل یا گرایش نیم‌پرده‌ای درجهٔ دوم به تنیک برگرفته از مد فریژین و به‌کارگیری فاصلهٔ نیم‌پرده‌ای، به‌ویژه در پایان‌بندی عبارات ملودیک، منجر به ایجاد اشتراکات نمایشی در سکانس‌های با مضمون مشابه می‌شود. فواصل دوم کوچک و تریتون نه‌تنها بین نت‌های متوالی ملودیک، بلکه گاهی به شکل متقاطع، غیر مجاور و بین خطوط مختلف به شکل عمودی نیز خودنمایی می‌کنند. این مقاله با تمرکز بر آثار سینمایی علیزاده، از فیلم *چوپانان کویر* تا *آتابای* در دو بخش به تحلیل ملودی‌پردازی و کارکرد آن می‌پردازد. در بخش نخست، با تمرکز بر عناصر ملودیک، تعلیقات آلتراسیونی و اهمیت فواصل مذکور در خطوط ملودیک بررسی می‌شود و در بخش دوم، به‌طور مختصر به مضامین مشابه و کارکرد نمایشی آن اشاره خواهد کرد.

واژه‌های کلیدی: آهنگسازی فیلم، حسین علیزاده، ساختار ملودی، موسیقی فیلم

استناد: اسکندرپور، شایان و هنرمند، امین (۱۴۰۴). از *چوپانان کویر* تا *آتابای*: ملودی‌پردازی حسین علیزاده در موسیقی فیلم. نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۰(۴)، ۴۱-۵۲.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «از *چوپانان کویر* تا *آتابای*: ملودی‌پردازی حسین علیزاده در موسیقی فیلم» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

مقدمه

موسیقی فیلم ممکن است نقش پس‌زمینه، اصلی یا راوی داستان را داشته باشد و در ترکیب آگاهانه با تصویر، ویژگی‌های دنیایی نو با مکان و فضای ساختگی کارگردان و آهنگساز را به مخاطب منتقل کند؛ می‌تواند از راه شنوایی به بیننده القا کند که سیر داستانی فیلم به کدام سمت‌وسو خواهد بود و در واقع کارکرد اصلی آن تأکید و توضیح فضا و شخصیت است؛ همان‌طور که دیوید بُردول فیلم‌شناس سرشناس آمریکایی، موسیقی را مکملی اضافه‌شده به تصویر می‌داند که بازتاب اتفاقات درون تصویر است (Neumeyer, 2013, p. 39). موسیقی فیلم از دو وجه متمایز خلق و دریافت تشکیل شده است که از یک سو با قوهٔ استنتاج و استنباط بینندهٔ عام یا درون‌آگاهی فردی گره خورده و از سویی دیگر با ویژگی‌های برون فرهنگی و ساختاری دست‌وپنجه نرم می‌کند (Kalinak, 2010, pp. 24-25). درون آگاهی فردی که خواه‌ناخواه، سلیقهٔ شنیداری مخاطب هم در آن دخیل است، در نهایت اقبال اجتماعی موسیقی فیلم را می‌سازد و همان بخشی است که مخاطب عام بی‌نیاز به دانش موسیقی، ناخودآگاه، با پیش‌پردازش ذهنی، داستان و اتفاقات فیلم را حدس می‌زند و از تمام فرایند موسیقی و تصویر بهره‌مند می‌شود. در این میان، ویژگی‌های «برون فرهنگی» موسیقی نیز بر روی کیفیت درک و دریافت مخاطب بسیار مؤثر است. منظور از ویژگی‌های «برون فرهنگی» چگونگی استفاده آشکار از عناصر فرهنگی یک منطقه نظیر سازها، ملودی یا ریتم خاص در ترکیب موسیقی با فیلم است. این رویکرد با ایجاد احساس صداقت فرهنگی و بهره‌گیری از تجربهٔ نزدیک شنیداری و سلیقه‌ای به شکل هدفمند، مخاطب را به یک زمان، مکان یا فضای فرهنگی خاص منتقل می‌کند. این اتفاق مرتبط با رسالت موسیقی فیلم است که آهنگساز با مشخصه‌های ساختار موسیقی مانند ملودی، هارمونی، کنترپوان، ارکستراسیون، دینامیک و تمپو اثرگذاری اتفاقات را بیش‌ازپیش تشدید می‌کند، روند داستانی فیلم را با موسیقی طی می‌کند و در نهایت ارتباط مخاطب با داستان فیلم را شکل می‌دهد.

هر فرهنگ با دارا بودن یک ساختار نظام‌مند موسیقایی با ویژگی‌ها و الگوهای خاص خود که سالیان سال ناخودآگاه در زندگی و گوش مردم یک ملت جریان داشته است، می‌تواند در مقام یک زبان مشترک پنهان، در انتقال مفاهیم و احساس عمل کند. آهنگسازی با استفاده از مشخصه‌های فرهنگی و شنیداری، ارتباط هویتی بین محتوا و فرهنگ بومی مورد نظر را متعهدانه و واقع‌بینانه تقویت می‌کند. همچنین، این روش باعث می‌شود که در کنار ایجاد حس نزدیکی برای مخاطب بومی، فیلم در وجه صوتی‌اش با یک زبان مشترک و آشنا روایت شود. برای مثال، آهنگسازانی چون الله راها رحمان هندی با بهره‌گیری از راگاها یا تکنیک‌های آوازی هند به‌وضوح از بنیان موسیقی کشورش در آثار سینمای هالیوود استفاده می‌کند؛ همین‌طور تورو تاکمیتسو ژاپنی با سازبندی‌های مختلف و به‌کارگیری هوشمندانه از فواصل مرسوم موسیقی ژاپنی، دو فرهنگ موسیقایی شرق و غرب را تلفیق می‌کند. حسین علیزاده نیز با بهره‌جویی از امکانات مختلف سازهای بومی و دستگاهی ایرانی، عناصر فرهنگی و بنیادی موسیقی دستگاهی، تلفیق انواع مد و به‌کارگیری فواصل ناملایم در ساختار ملودیک، این مشخصهٔ برون فرهنگی را در آثار خود به‌صورت متمایز بازتاب می‌دهد و از آن‌ها برای اثرگذاری عمیق‌تر بر احساسات مخاطب استفاده می‌کند.

پرسش اصلی این نوشتار این است که ویژگی‌های ساختاری و عملکردی ملودی‌های علیزاده در موسیقی فیلم کدام‌اند؟ پاسخ را می‌توان در تحلیل عناصر ملودیکِ موجود در موسیقی فیلم‌های مورد مطالعه، از *چوپانان کویر* به‌عنوان اولین تجربهٔ تا آخرین اثر آهنگساز یعنی *آتابای* یافت.

موسیقی ملودیک که بخش بزرگی از آثار علیزاده را در خود جای داده است، شامل اطلاعات مهمی در خصوص فواصل پرکاربرد در عبارات موسیقایی، ساختار تماتیک، سیر حرکت ملودیک و نظام آلتراسیونی در بستر مد است. اشتراکات جزئی و کلی در ساخت و پرداخت موسیقی و همچنین سیر تحولات به‌کارگیری عناصر مختلف موسیقایی، مانند بهره‌جویی از ساختارهای موسیقی ایرانی (دستگاهی) یا گرایش به اندوخته‌های موسیقی سازی و آوازی در ابتدای فعالیت آهنگسازی برای فیلم، استفاده از تکنیک‌های گسترش‌یافته در سازهای ایرانی و غربی، فضاسازی با بافت و رنگ‌های خاص، اضافه‌شدن پیچیدگی ریتمیک به قطعات و همچنین سازبندی متفاوت در آثار متأخر، بیانگر تغییرات رویکردی علیزاده در حدود چهل سال فعالیت در آهنگسازی موسیقی فیلم است.

آثار ملودیک در موسیقی علیزاده، معمولاً شامل موتیف‌ها و حرکات ساده در هر لایه است که گاهی در ترکیبات پیچیده‌تر چندلایه‌ای قرار می‌گیرد. بافت هتروفونی در آثار علیزاده شامل چند لایه، یا چند ملودی و شبه ملودی است که به‌طور هم‌زمان و در ترکیب با یکدیگر، در نهایت یک معنی واحد یا احساس موسیقایی مشترک را ایجاد می‌کنند. این تکنیک در واقع نوعی از کنترپوان است که در آن خطوط ملودیک مختلف به‌طور هم‌زمان با یکدیگر حرکت می‌کنند، اما این حرکت‌ها به گونه‌ای طراحی شده‌اند که در تضاد با یکدیگر نیستند و در ایجاد یک فضاسازی منسجم، با هماهنگی به یکدیگر کمک می‌کنند.

روش پژوهش

برای دستیابی به اهداف مقاله، ابتدا، در مرحله جمع‌آوری داده‌ها، تمام موقعیت‌های ترکیب موسیقی و تصویر (۲۹۸ موقعیت) در موسیقی فیلم‌های علیزاده (جدول ۱) مورد بررسی قرار گرفتند. قطعات منتخب تحلیلی شامل مجموعه‌ای از آثار ملودیک مختلف این آهنگساز است که در فیلم‌هایی با ژانرهای متنوع ساخته شده‌اند. ۱۵۶ قطعهٔ ملودیک‌سازی از نسخه‌های رسمی موجود و در دسترس جمع‌آوری و در مرحله بعد، نت‌نگاری دقیق شدند. لازم به ذکر است این تعداد قطعه جامعه آماری کمی بیش از پنجاه‌درصدی در مقایسه با کل موقعیت‌های موجود موسیقایی در فیلم‌های سینمایی آهنگساز را تشکیل می‌دهد.

پس از نت‌نگاری، تحلیل‌ها در دو بخش اصلی صورت گرفته است: تحلیل فاصله‌ای و کارکرد نمایشی ملودی. در تحلیل فاصله‌ای، فواصل میان نت‌ها در قطعات موسیقی به‌ویژه فواصل پرکاربرد نیم‌پرده و تریتون مورد بررسی قرار گرفته و به‌طور خاص در بخش‌هایی ارتباط آن‌ها با تصویر و بیان درون‌مایه‌های فیلم تحلیل شده‌اند. مقاله در ادامه با روش توصیفی تحلیلی و با تمرکز بر فواصل به‌کار گرفته‌شده در ملودی، به بررسی آثار ملودیک علیزاده در موسیقی فیلم می‌پردازد و به‌طور عمده سعی دارد با نشان‌دادن فواصل پرتکرار در نگاه افقی و عمودی، چگونگی رویکرد آهنگساز در خلق ملودی و تم در بستر مد، تلفیق مدها و کروماتیزم درون ساختاری مدال را توضیح دهد و در پایان به شکل مختصر با تحلیل سکانسی، کارکرد نمایشی فواصل به‌کار گرفته‌شده در موسیقی فیلم او را بررسی نماید.

لازم به ذکر است که این مقاله صرفاً متوجه آثار بلند سینمایی از سال ۵۹ تا ۹۸ و ثبت‌شده در حساب کاربری علیزاده در سایت *IMDB* بوده (جدول ۱) و فیلم کوتاه، مستند، انیمیشن و سریال در فهرست آثار مورد مطالعه قرار نگرفته است. همچنین آثاری مانند *دختران خورشید*، *زمستان است*، *نزدیک‌تر از آشنا*، *زمانی برای مستی اسب‌ها* و *ابجد*، به‌عنوان فیلم‌های بلند، به دلیل این که در موسیقی متن آن‌ها به شکل عمده از آوازهای محلی یا صرفاً آثار منتشرشدهٔ پیش از ساخت فیلم (آلبوم موسیقی *زمستان است* و ترکمن و تصنیف‌های موسیقی مجلسی) استفاده شده است، مورد تحلیل قرار نگرفته‌اند.

جدول ۱. *فهرست آثار تحلیلی*[1]

فیلم	سال ساخت	کارگردان
چوپانان کویر	۱۳۵۹	حسین محجوب
دلشدگان	۱۳۷۰	علی حاتمی
گبه	۱۳۷۴	محسن مخملباف
ابر و آفتاب	۱۳۷۶	محمود کلاری
زشت و زیبا	۱۳۷۷	احمدرضا معتمدی
همهٔ ایران سرای من است	۱۳۷۷	پرویز کیمیاوی
عشق طاهر	۱۳۷۸	محمدعلی نجفی
زمانی برای مستی اسب‌ها	۱۳۷۸	بهمن قبادی
دختران خورشید	۱۳۷۸	مریم شهریار
ابجد	۱۳۸۱	ابوالفضل جلیلی
لاکپشت‌ها هم پرواز می‌کنند	۱۳۸۲	بهمن قبادی
زمستان است	۱۳۸۳-۸۴	رفیع پیتر
نیمهٔ ماه	۱۳۸۵	بهمن قبادی
آواز گنجشک‌ها	۱۳۸۶	مجید مجیدی
تنها دوبار زندگی می‌کنیم	۱۳۸۶	بهنام بهزادی
نزدیک‌تر از آشنا	۱۳۸۸	رضا سرکیانیان
ملکه	۱۳۸۹	محمدعلی باشه آهنگر
آسمان زرد کم‌عمق	۱۳۹۱	بهرام توکلی
کار کثیف	۱۳۹۶	خسرو معصومی
آتابای	۱۳۹۸	نیکی کریمی

پیشینه‌پژوهش

با وجود حدود چهار دهه فعالیت هنری علیزاده، بررسی‌ها نشان می‌دهد که پژوهش مستقلی به‌طور ویژه به آهنگسازی فیلم و جایگاه ملودی در آثار تصویری او اختصاص نیافته است. بااین‌حال، در حوزه‌های نزدیک به این موضوع، می‌توان به پایان‌نامه‌ها و مقالاتی درباره آهنگسازی مستقل او در آلبوم‌های راز نو و عصیان، شیوه‌های نوازندگی تار و سه‌تار و هم‌چنین منابع آموزشی و رپرتوار سازی‌اش اشاره کرد. این پژوهش‌ها اگرچه به‌طور مستقیم به آثار تصویری علیزاده نمی‌پردازند، اما زمینه‌ای برای شناخت رویکرد کلی او در موسیقی فراهم ساخته‌اند؛ اما با توجه گستردگی فعالیت علیزاده در مقیاس‌های متنوع تصویری (آثار کوتاه تصویری، انیمیشن، سریال و فیلم سینمایی) خلأ پژوهش‌های متمرکز بر تحلیل موسیقی فیلم‌های او همچنان محسوس است.

بنابراین، مرور پیشینه موجود نشان می‌دهد که اگرچه منابعی درباره جنبه‌های دیگر فعالیت هنری علیزاده وجود دارد، اما پژوهش نظام‌مند در خصوص موسیقی فیلم او به‌طور خاص کمتر مورد توجه قرار گرفته است. همین خلأ پژوهشی، ضرورت انجام مطالعه حاضر را آشکار می‌سازد.

مبانی نظری پژوهش

نقش نیم‌پرده یا رده فاصله‌ای ۱

نیم‌پرده فاصله‌ای است که در نقاط مختلف ملودی و خطوط افقی و عمودی، به‌طور ویژه توسط علیزاده استفاده شده است. او با شناخت کارکرد حسی و شنوایی نیم‌پرده و تغییر جهت حرکت آن، اشکال مختلف حضور آن را به‌عنوان یک عنصر شاخص به کار گرفته است. این فاصله در اشکال مختلف، مانند حضور در ساختار خطوط عمودی و ملودیک، به‌ویژه درون موتیف یافت می‌شود. در نگاه افقی، علاوه بر حضور در یک رنگ خاص، فاصله نیم‌پرده ممکن است بین نت‌های متوالی در خطوط مختلف یا به شکل نظام‌مند حتی بین نت‌های غیرمجاور و در قالب یک موتیف تکرارشونده ظاهر شود که در بین تمامی حالات، حرکت ملودیک پایین‌رونده در جمع‌بندی (بین دو نت پایانی) عبارات و پریودهای موسیقایی، با فراوانی بیشتری در آثار دیده می‌شود. در حالت عمودی یا هارمونیک، ممکن است نیم‌پرده‌ها در یک ساز یا گروه سازی یا بین رنگ‌های مختلف قرار گیرد. در بستر مدال، اغلب به‌واسطهٔ حذف درجهٔ سوم یا حضور هم‌زمان آلترهٔ آن (نسبت به نت مبنا) و حل‌های غیرمعمول، ممکن است هویت مد مخدوش شود یا مدولاسیون اتفاق بیفتد. لازم به ذکر است که در بسیاری موارد، نیم‌پرده‌ها از حالت ساده (کوچک‌تر از اکتاو) خارج و با جابه‌جایی در اکتاو استفاده می‌شوند؛ در نتیجه، مثلاً فاصله دوم کوچک به نهم کوچک تغییر می‌کند. به همین دلیل، در تحلیل‌ها ممکن است از اصطلاح رده فاصله‌ای ۱ که معادل نیم‌پرده، وارونه آن (هفتم بزرگ) و تمامی حالت‌های ترکیبی آن‌ها است، استفاده شود. این رویکرد تحلیلی برای فواصل چهارم افزوده (تریتون) هم صدق می‌کند و با اصطلاح رده فاصله‌ای ۶ در مثال‌ها مشخص شده است.

به‌طور کلی، در قطعات علیزاده نیم‌پرده‌های مؤکد یا به شکل طبیعی در ساختار مد اولیه وجود دارند یا با نت آلتره ساخته می‌شوند. به‌عنوان مثال، تأکید روی درجات سوم و دوم ائولین نمونه‌ای از رویکرد اول و توالی درجات چهارم زیر شده و نمایان در همین مد نمونه‌ای از نگرش دوم است؛ اما آلتراسیون در آثار علیزاده گاهی منجر به القا یک مد دیگر یا آمیزش مدال[2] دو یا چند مد مختلف می‌شود. برای مثال، ممکن است آهنگساز در مد ائولین ر با به کارگیری فادیز، مدهای یونین و ائولین را با یکدیگر ترکیب کند یا در بستر مد میکسولیدین دو، با اضافه کردن نت فادیز و سی‌بکار، به شکلی گذرا، نت‌های ساختاری مد لیدین را به کار بگیرد.

بیشترین تغییرات کروماتیک در آثار علیزاده مربوط به درجات دوم و

سوم نسبت به نت مرکزی است. آهنگساز با آلتراسیون درجهٔ دوم و ایجاد گرایش نیم‌پرده‌ای به نت مرکزی، به‌طور عمده در پایان‌بخشی عبارت و پریود حس خاتمه را می‌سازد و با تغییر، حذف و به‌کارگیری هم‌زمان آلتراسیون درجهٔ سوم گام یا مد (فاصله سوم بزرگ و کوچک نسبت به نت مرکزی)، به‌عنوان درجهٔ تعیین‌کننده مدالیته (در مدهای ماژور، مینور، دورین و فریژین) ضمن مخدوش ساختن مد، آمیزش دو یا چند مد مختلف را (درون یک پریود یا بخش) صورت می‌دهد.

چهارم افزوده یا پنجم کاسته، فاصلهٔ دیگری است که در خطوط افقی و عمودی نسبتاً به‌وفور استفاده شده است. این فاصله که بیشتر با بم‌شدن نیم‌پرده‌ای فواصل درست درون مد ساخته می‌شود، گرایش‌های فاصله‌ای[۳] به نت محوری را تغییر می‌دهد و سبب تعلیق یا تثبیت گذرای مرکزیت مد می‌شود. برای مثال در مدی با مرکزیت دو، آهنگساز با تأکید بر نت سل‌بمل (در خطوط دیگر)، گرایش‌های چهارم و پنجم درست به مرکزیت جدید مانند ربمل یا سی‌بکار را می‌سازد.

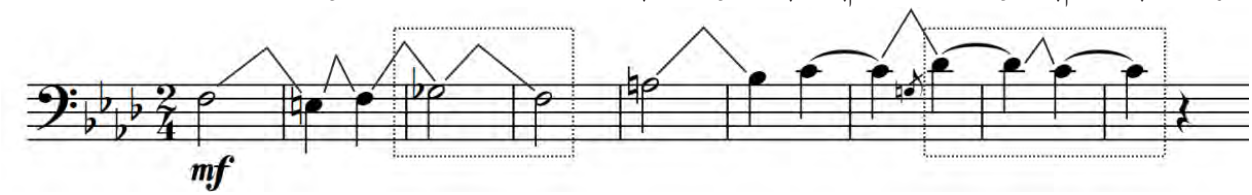
در نمونه نخست از فیلم *لاکپشت‌ها هم پرواز می‌کنند*، کاربرد نیم‌پرده در ساختار، پایان‌بندی تم و همین‌طور عبارت اول آن و تغییر گرایش فاصله‌ای به نتی غیر از نت مبنا به چشم می‌خورد (تصویر ۱). آهنگساز در این پریود با استفاده از فواصل نیم‌پرده خط ملودیک را پیش می‌برد و تنها ۳ فاصله غیر نیم‌پرده‌ای در آن دیده می‌شود (فا–لا در میزان‌های ۳ و ۴، سی‌بمل–دو در میزان ۶ و سل–دو در میزان ۷). نقطه‌گذاری عبارات اول (میزان ۳ و ۴) و دوم (میزان ۷ و ۸) نیز با حرکت نیم‌پرده‌ای رو به پایین شکل گرفته است. نیم‌پرده پایان عبارت اول با در نظر گرفتن چهارگاه تعدیل‌شده یا گام دوبل هارمونیک ماژور با تونیک فا یک نیم‌پرده درون مدی و با در نظر گرفتن مد مینور–ماژور، مبتنی بر نت آلتره محسوب می شود. در حالت دوم، آلتراسیون پایین‌رونده درجه دوم، مد فریژین را القا می‌کند و در نهایت پریود را با درجهٔ پنجم گام (نت دو) به پایان می‌رساند. در کنار حرکت نیم‌پرده‌ای رو به پایین در انتهای پریود، فاصلهٔ پنجم کاسته بین نت‌های سل‌بکار و ربمل و ایجاد گرایش زیرنمایانی بین سل‌بکار و دو، حس خاتمه و تثبیت درجهٔ پنجم مد را القا می‌کند؛ بنابراین، در این مثال علاوه بر اهمیت فواصل نیم‌پرده، موضوع تغییر درجات دوم و سوم و ابهام مدال خودنمایی می‌کند.

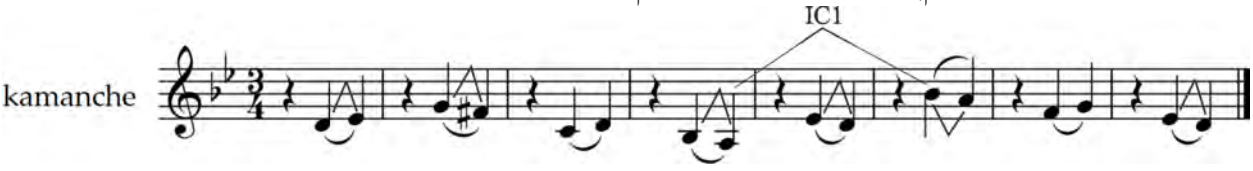
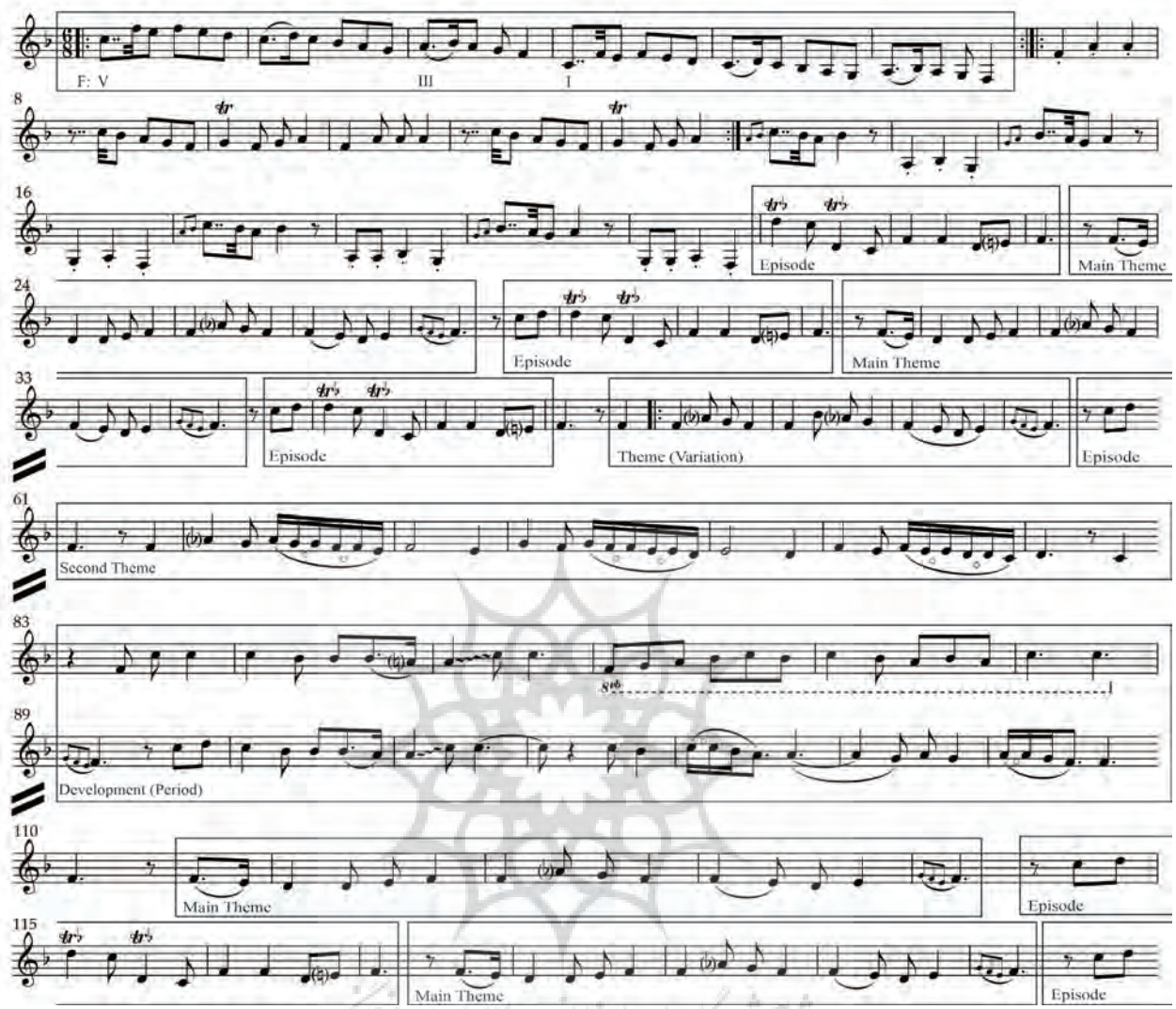
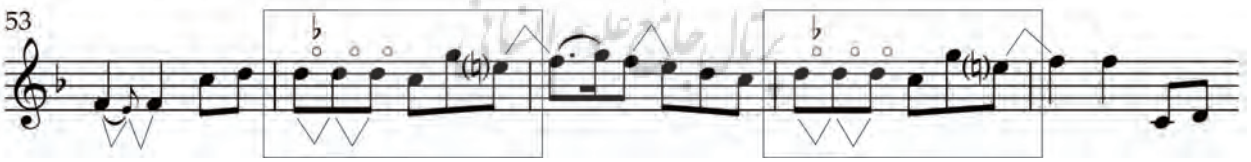
کارکرد نیم‌پرده (در کنار آلتراسیون درجهٔ سوم)، در تیتراژ ابتدایی فیلم *آواز گنجشک‌ها* هم دیده می‌شود (تصویر ۲). در این نمونه، نیم‌پرده ضمن ایجاد پایان‌بخشی و نقطه‌گذاری، در قالب یک موتیف ساده دو نتی ظاهر شده است. علیزاده در این قطعه با موتیف مبتنی بر نیم‌پرده، انتقال و تغییر جهت حرکت آن (بالارونده و پایین‌رونده) و همین‌طور تبدیل فاصله نیم‌پرده به یک پرده در برخی تکرارها ایده خود را شکل داده است. در ارتباط با مد، دو تعبیر منطقی به نظر می‌رسد: حالت نخست، سل مینور هارمونیک/تئوریک با انگاشت می‌بمل، سی‌بمل، فادیز و فابکار به‌عنوان نت‌های درون ساختار مد؛ و حالت دوم، مد فریژین ر که با آلتره درجه سوم (نت فادیز) به مد فریژین دومینانت (فریژین ماژور) نیز اشاره دارد. اعضای رده فاصله‌ای ۱ نه‌تنها در ساختار تم غالب هستند، بلکه در ارتباط با گستره ملودی نیز به‌صورت خودآگاه یا ناخودآگاه مورد توجه قرار گرفته است. نت لا به‌عنوان بم‌ترین نت در میانه تم (میزان ۴) با سی‌بمل به‌عنوان زیرترین نت در میزان ۶ که هر دو برای یک گوش ورزیده خودنمایی می‌کنند، عضوی از رده فاصله‌ای ۱ هستند؛ بنابراین، اعضای رده فاصله‌ای ۱، عناصر منسجم‌کننده در روند تم و شکل‌گیری مرزهای صوتی و همین‌طور به‌صورت پایین‌رونده، پایان‌بخش تم هستند.

این رویکرد و تغییرات مدال با آلتراسیون درجهٔ سوم و تعلیق مدالیته، حتی در آثار با کلام (تصنیف) و بلند هم دیده می‌شود. تصنیف اصلی در فیلم *دلشدگان* که به‌طور مشخص از نقطه‌نظر مدال و کارکرد تنال (تنیک–دومینانت در مقیاس بخش و عبارت) در فاماژور ارائه می‌شود، نمونه‌ای مونوفونیک و افقی از تغییرات مدال و تعابیر مختلف بر مبنای فواصل گام مبنا است. این قطعه به‌طور مدام با آلتراسیون درجهٔ سوم در تم (بخش همراه با کلام) و هفتم در اپیزودها (میان آوازها) دچار تغییر می‌شود. تغییرات غیر مدولاسیونی که با آلتراسیون نیم‌پرده‌ای رو به پایین ایجاد می‌شود، قطعه را بین مدهای ماژور، مینور (در تتراکورد اول) و مینور ملودیک یا دورین بر پایه فا (در تتراکورد دوم) معلق می‌سازد (تصویر ۳). گفتنی است که با تعبیر می‌بمل و می‌بکار به‌عنوان آلتراسیون درجهٔ سوم، در اپیزود تکرارشونده (میان آوازها)، گام مبتنی بر درجهٔ نمایان دو هم (نسبت به گام مبنای قطعه) به‌صورت دوگانه و ماژور–مینور به‌کار گرفته شده است (تصویر ۴).

پریود اول از فیلم *آسمان زرد کم‌عمق*، نمونه دیگری از اشکال مختلف به‌کارگیری رده فاصله‌ای ۱ را نشان می‌دهد (تصویر ۵). در نگاه عمودی، اعضای رده فاصله‌ای ۱، هم در یک رنگ و هم در سازهای مختلف به‌کار

تصویر ۱. *لاکپشت‌ها هم پرواز می‌کنند (۰۰:۰۵۶:۰)، نیم‌پرده در پایان‌بخشی عبارت و پریود (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)*



تصویر ۲. *آواز گنجشک‌ها، تیتراژ ابتدایی، نیم‌پرده در ساختار موتیف و آلتره درجهٔ سوم (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)*

تصویر ۳. *دلشدگان (۱۳:۴۶:۰۰)، نیم‌پرده در ساختار ملودی و آلتراسیون درجهٔ سوم و هفتم در تم و اپیزودهای میانی (علیزاده، ۱۳۹۲، ۵۹)*

تصویر ۴. *دلشدگان (۱۳:۴۶:۰۰)، آلتراسیون درجه سوم یا هفتم و کارکرد ماژور–مینور در اپیزودهای میانی (علیزاده، ۱۳۹۲، ۵۹)*

رفته است. آرپژ هارپ، بین نت‌های ر–ردیز و ردیز–می (در میزان ۱)، بخش هارپ، ویولن و گروه زهی‌ها (نت می‌بکار، می‌بمل و ربکار) (در میزان ۵) و همین‌طور ویولن و گروه زهی‌ها (نت‌های ر و می بمل، در میزان ۶) این ردهٔ فاصله‌ای را در خود جای داده‌اند. این فاصله در خطوط افقی (ملودیک) و تقاطعی (بین دو بخش) هم حضور دارد. از نقطه‌نظر ملودیک، این قطعه از دو ملودی مجزا اما مرتبط تشکیل شده است. موتیف نیم‌پرده‌ای می‌بمل–ر یا آنهارمونیک آن و سی‌بمل–لا که در میزان‌های ۱، ۲، ۵، ۶ و ۷ ارائه می‌شود، تم اصلی قطعه را شکل می‌دهد که به‌صورت غیر پلی‌فونیک، پیش و پس از ملودی فرعی (عنصر تماتیک دوم)، در قالب مقدمه و مکمل شنیده می‌شود. ملودی فرعی در ویلنسل (و همراهی آن با بخش زهی‌ها) که به شکل یک ملودی شکاف‌دار[۴] بالارونده درک می‌شود، در واقع با ترکیب دو ردهٔ فاصله‌ای ۱، بین نت‌های غیر مجاور (سی–لادیز و ردیز–می، در میزان ۴) ساخته شده است.

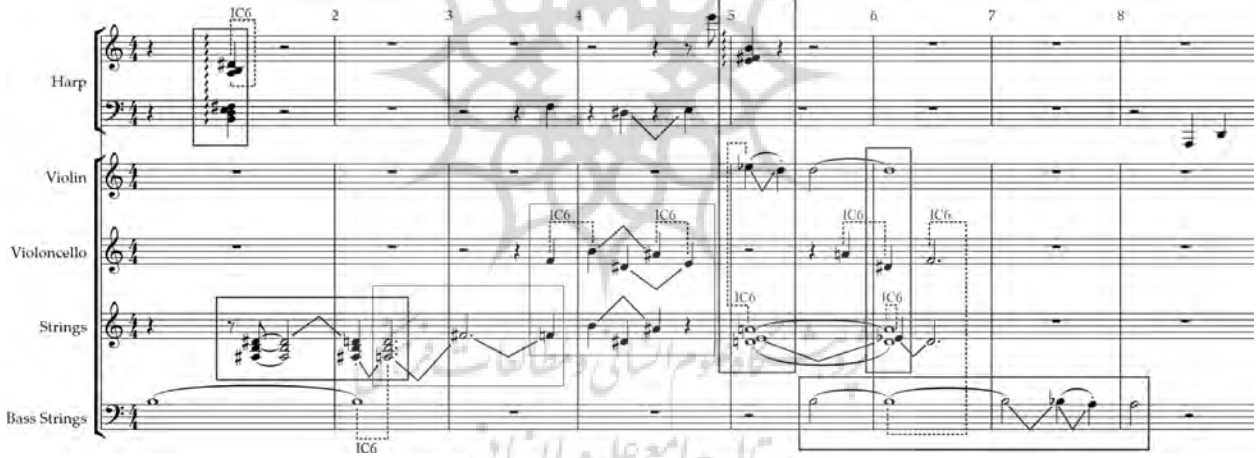
اگرچه ممکن است تعدد نت‌های آلتره تعیین مد را دشوار کند، اما نت‌های دیاتونیک به‌کار گرفته‌شده در طول قطعه، در واقع همان نت‌های آرپژ ابتدایی هارپ در میزان ۱ است. آهنگساز با آلتراسیون درجهٔ سوم نسبت به نت مرکزی (سی‌بکار) و ترکیب و بهره‌گیری هم‌زمان از دو مد ماژور و مینور، اساس مدال را شکل داده است. آکورد ابتدایی هارپ، ترکیبی از آکورد هفت دومینانت ماژور و مینور بر پایهٔ سی است که یک فاصلهٔ چهارم درست (می) به پایه آن اضافه شده است. در این آکورد،

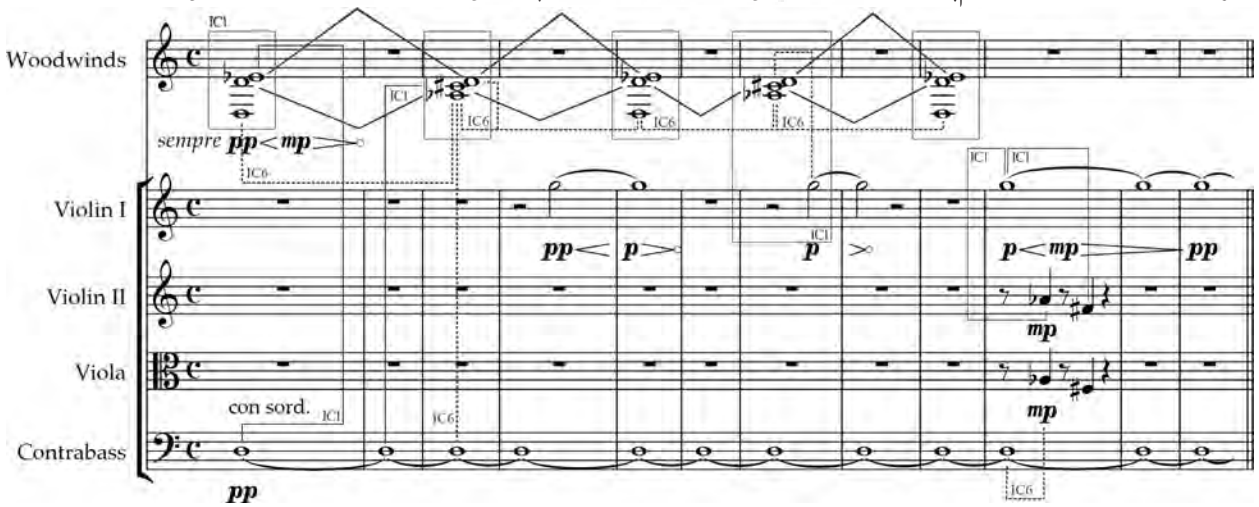
درجهٔ تعیین‌کننده همان درجهٔ سومی است که علیزاده از آن در جهت تعلیق مدالیته یا مخدوش ساختن مد استفاده می‌کند. با فرض ترکیب مد ماژور–مینور بر پایه سی‌بکار، مد می‌مینور و تنها نت آلتره در قطعه فابکار است. علیزاده از درجه دوم بم‌شده و ایجاد آکورد کاسته با آن، پس از توالی آکورد ماژور و مینور، یک وصل هارمونیک تکرار شونده را ساخته است که منجر به ایجاد پیوستگی فونکسیونی یا هارمونیک در قطعه شده است. توالی هارمونی (ماژور، مینور و کاسته بر پایه سی)، پس از ارائه اولیه در میزان ۱ و ۲، مجدد در میزان ۶ با آلتره درجه سوم ر به شکل هم‌زمان به گوش می‌رسد.

نمونهٔ دیگر، برگرفته از فیلم *ملکه*، شامل فواصل دوم کوچک و چهارم افزوده در هر دو شکل عمودی و افقی است (تصویر ۶). این خصوصیت فاصله‌ای که با سکوت‌های ساختاری[5] همراه شده است، هم‌راستا با مضمون سکانس یک مفهوم مملو از انتظار را برای شنونده مهیا کرده است که به‌واسطهٔ فواصل مذکور، حس اضطراب و دلهره را به مخاطب منتقل می‌کند. در این قطعه مانند نمونهٔ قبل، با وجود پس‌زمینه (خط باس)، تکرار، شروع و پایان با نت ر، مرکزیت تا حدی مشخص است اما وجود آلتره‌های متعدد در خطوط، هویت مدال را مخدوش کرده است.

تصویر ۷، برگرفته از فیلم *ملکه*، نمونه متفاوتی از به‌کارگیری اعضای رده فاصله‌ای ۱ و ۶ را نشان می‌دهد. در اینجا علاوه بر حضور بین نت‌های متوالی ملودیک و ترکیب‌های عمودی، این فواصل مابین نت‌های غیرمجاور اما مرتبط در گستره صوتی نیز استفاده شده است. بخش ترومپت در میزان‌های ۱ تا ۶، اگرچه با نت‌های تکراری در بخش بم همراه است، یادآور کاراکتر ملودی‌های پلی‌فونیک یا مرکب است که با به‌کارگیری نت‌ها در دو گستره متفاوت و به‌صورت موازی شکل می‌گیرد. نت‌های فادیز–فابکار در میزان‌های ۲ و ۳، لا–لابمل در میزان‌های ۴ و ۵، فادیز–سل در میزان ۷ و ۸، لا–لابمل در میزان‌های ۹ و ۱۰ نت‌های غیرمجاوری هستند که به‌واسطه گستره یکسان در ارتباط با یکدیگر شنیده می‌شوند و فاصله نیم‌پرده‌ای بین آن‌ها خودنمایی می‌کند.

از نگاه افقی، اعضای رده فاصله‌ای ۱ در خطوط همراهی (گروه ویولن دوم) و تیمپانی هم به‌کار رفته است. نت‌های لا–لابمل در میزان‌های ۵ و ۶ و سل–لابمل–سل در میزان ۹ تا ۱۱، حرکات نیم‌پرده‌ای در گروه ویولن دوم هستند که در قالب الگوی تکرار شونده و غیر ملودیک، همراه با فاصله زمانی (سکوت) شنیده می‌شود. رویکرد غیرمتوالی در استفاده از نیم‌پرده و ردهٔ فاصله‌ای ۶ در نگاه افقی و عمودی، در تیمپانی هم موجود

تصویر ۵. *آسمان زرد کم‌عمق، تیتراژ ابتدایی، ملودی شکاف‌دار با نیم‌پرده‌های متداخل افقی و عمودی، ساخت موتیف با نیم‌پرده رو به پایین (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)*

تصویر ۶. *ملکه (۲۴:۲۵–۰۰:۰۰)، کارکرد نیم‌پرده در خطوط عمودی و افقی، فواصل افزوده درون ساختار چندصدایی (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)*



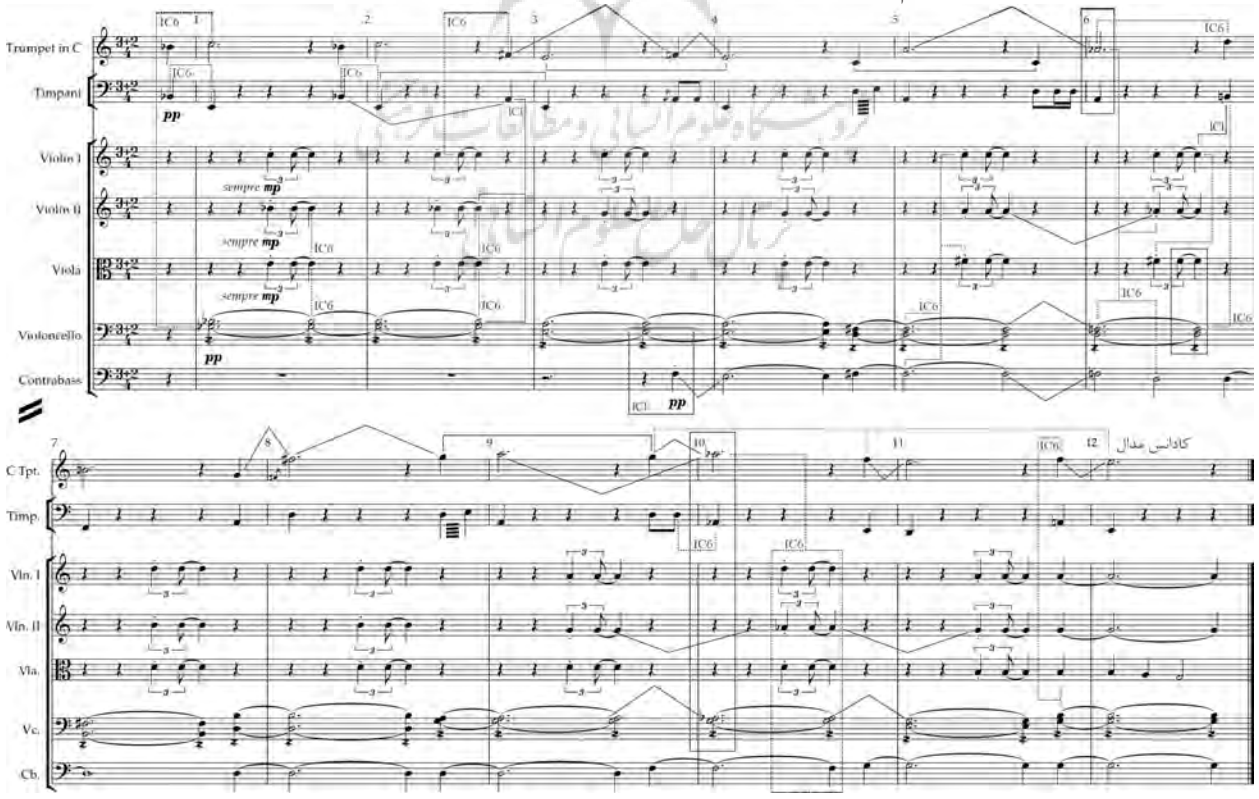
است. نیم‌پرده بین نت‌های غیر مجاور سی‌بمل–لا (میزان ۲ و ۳) همراه با فاصلهٔ زمانی و ردهٔ فاصله‌ای ششم به‌صورت افقی و مجاور بین نت‌های سی‌بمل–می در میزان‌های ۱ و ۲، ر–لابمل در میزان‌های ۹ و ۱۰ و همچنین هر دو ردهٔ فاصله‌ای ۱ و ۶ در نگاه افقی بین تیمپانی، گروه ویولن یک و گروه ویولنسل‌ها در این بخش دیده می‌شود.

تفاوت اصلی این مثال با نمونه‌های قبلی، در تعلیق و جابه‌جایی مدام مد و نت محوری در طول قطعه است. این قطعه با آلتراسیون‌های متعدد و نیم‌پرده‌ای، ترکیبی از چند مد و نت مرکزی گذرا است. قطعه با مرکزیت سی‌بمل آغاز می‌شود و در نهایت با القای مرکزیت می و حرکت پایین‌رونده فا–می به پایان می‌رسد. در نتیجه، مراکز مدال/تنال در ابتدا و انتهای قطعه با یکدیگر فاصله تریتون می‌سازند.

ارتباط موسیقی با تصویر و کارکرد نمایشی آن در ارتباط با نیم‌پرده

به‌طور کلی، بررسی تجربی آثار نشان می‌دهد که تأکید بر حضور نیم‌پرده (و برخی دیگر از فواصل ناملایم) در مقیاس کوچک یا به‌صورت متوالی و گسترش‌یافته یکی از ابزارهایی است که معمولاً برای ایجاد احساسات یا تجربیات منفی، یا به تعبیر فرنک لمن، تحیر و شگفتی (Lehman, 2018, p. 165)، به‌ویژه در مخاطب عام در موسیقی به کار می‌رود؛ هرچند که بستر موسیقایی مورد استفاده در ماهیت این تأثیر نقش دارد. به‌عنوان مثال، تأثیر هدایت صدای نیم‌پرده در وصل آکوردهای دوماژور و می‌مینور (حرکت نت دو به سی) با حرکت نت دو به ربمل در تنالیته دوماژور متفاوت است. مثال اول که مبتنی بر هدایت صدای نیم‌پرده‌ای در وصل دو آکورد در بستر تنال است، در موسیقی فیلم به‌عنوان یکی از عناصر مهم جهت القای حس از دست دادن یا از دست‌رفتن به‌کار رفته است (Murphy, 2014)؛ اما مورد دوم، به دلیل حضور یک نت آلتره، عموماً تأثیر پرتنش‌تری در مخاطب ایجاد می‌کند. ترکیب این دو، یعنی هارمونی‌هایی که مبتنی بر القای آلتراسیون بین نت‌ها ایجاد می‌شود نیز کارکرد مشابهی دارد؛ مانند حرکت میانه‌های کروماتیک[۶] (دوماژور–می‌ماژور یا دومینور–می‌بمل مینور) در موسیقی فیلم (Heine, 2018, p. 103). در نتیجه، در بررسی فواصل مورد استفاده، از جمله نیم‌پرده، توجه به بستر موسیقایی پیرامون و تنالیته یا مد حائز اهمیت است. همان‌طور که در بخش قبل نحوه استفاده از نیم‌پرده در درون مد و همین‌طور مرتبط با آلتراسیون در موسیقی علیزاده مدنظر قرار گرفت، در این بخش نیز نحوه استفاده از این فاصله در ارتباط با مضمون نمایشی بررسی می‌شود.

استفاده از کروماتیزم در ملودی بدون در نظرگرفتن مد، قبل از پیدایش سینما نیز در موسیقی روایی برای القا احساس منفی استفاده شده است. در مقیاس نسبتاً گسترده، حرکات کروماتیک بالارونده و پایین‌رونده متوالی در بخشی مربوط به احساس گناه پدر، از اپرای *لاترویاتای* جوزپه وردی نمونه‌ای است که آدیسینو به‌عنوان بخشی از موسیقی یک فیلم فرضی مثال می‌زند (Audissino, 2017, p. 21). در مقیاس کوچک، حضور نیم‌پرده (بین نت‌های می و فا) در استیناتوی تم کوسه در فیلم *آ رواره‌ها* به آهنگسازی جان ویلیامز، نمونه ساده‌ای از القا حس ناامنی و اضطراب است که با کمک گستره بم و تمپوی نسبتاً بالا در موسیقی فیلم پررنگ‌تر می‌شود. با ورود سازهای بادی برنجی بر روی استیناتو، تریتون (رده فاصله‌ای ۶) نیز به‌عنوان فاصله ناملایم دیگر برای تداوم و تشدید ترس و اضطراب اضافه می‌شود؛ فاصله‌ای که در ارتباط با لایت‌موتیف‌های معرف شخصیت‌های شیطانی در آثار تصویری به‌کار رفته است (Anatone, 2023, p. 18)؛ اما با در نظر گرفتن بستر مدال یا تنال، به‌طور کلی بیشترین میزان انتقال ترس، اضطراب و

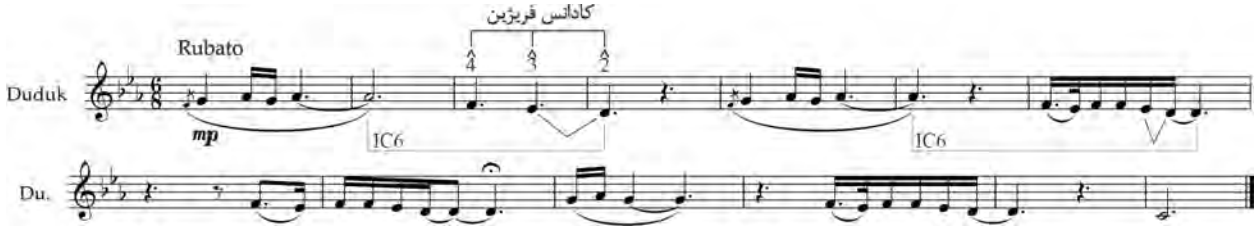
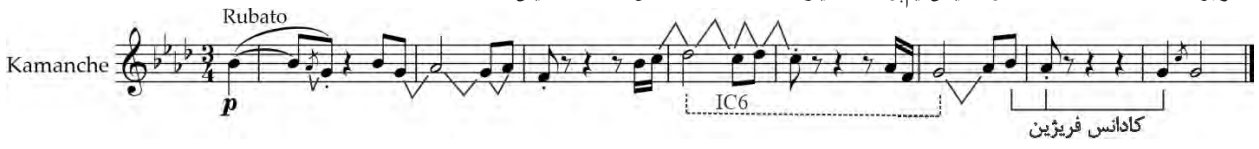
تصویر ۷. *ملکه (۰:۱۱:۴۳)، کارکرد متفاوت نیم‌پرده در ملودی و هارمونیزه بر مبنای مد و تغییر مرکزیت مدال (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)*

حزن توسط موسیقی، مربوط به مدهایی است که در کادانس پایانی (مانند فریژین) و درون ساختار خود (به شکل پی‌درپی در مد ماژور–مینور) همراه با نیم‌پرده هستند (Straehley, 2014, pp. 27-28). مد فریژین که از نظر ساختار مشابه دستگاه شور در موسیقی دستگاهی است[۷]، بیشترین کاربرد را در ساخت قطعات ملودیک در آثار علیزاده دارد. اگرچه علیزاده با آلتراسیون‌های متعدد (درجات دوم و سوم گام یا مد مبنا) ساختار توالی نیم‌پرده و پرده‌ای مد را دچار دگرگونی می‌کند، اما ایجاد کادانس پایانی مشابه که با نام کادانس فریژین هم شناخته می‌شود (Smith, 2011, p. 77)، در انتهای پریود یا عبارات، به‌وفور در موسیقی سکانس‌های غمگین و همراه با اندوه و اضطراب دیده می‌شود.

ساختارهای یادشده و اهمیت نیم‌پرده، در ساختارهای نمایشی مشابه هم دیده می‌شود. در واقع علیزاده در آثار موسیقی فیلم با بهره‌گیری از نیم‌پرده، ارتباطات حسی و شنوایی یک شکلی را با موضوعات مشابه ایجاد می‌کند. این رویکرد آهنگسازی که منجر به موازی‌گرایی[۸] موسیقی و تصویر در سکانس‌های مختلف می‌شود، در دو شکل موسیقی جاری در تصویر (موسیقی متن) و موسیقی روایتگر (پیش از تصویر) در آثار دیده می‌شود. موسیقی متن، اغلب موسیقی هم‌راستا با یک موضوع مشخص است که هم‌زمان با تصویر به شنونده منتقل می‌شود؛ اما موسیقی روایتگر پیش از وقوع سکانس مربوطه، کارکرد بازآفرینی یک مفهوم را دارد و مخاطب را پیش از تصویر آماده می‌کند. در هر دو شکل از موسیقی (متن یا روایتگر)، ایجاد احساس اندوه و اضطراب برای شنونده با استفاده از رده‌های فاصله‌ای ۱ و ۶ هدفی است که علیزاده در سکانس‌های مشابه از نظر مفهوم و موضوع دنبال کرده است.

برای نمونه، قطعهٔ برگرفته از فیلم *ملکه* (ر.ک. تصویر ۷)، موسیقی متن پس از یک شهادت در فیلم است. علیزاده توسط ساختارهای یادشده در کنار همراهی مارش‌گونه و استفاده از ترومپت، یک فضای حماسی و تغزلی را در کنار سکانس سوگواری پس از شهادت شکل داده است. در ارتباط موسیقی و تصویر، آهنگساز توسط فواصل مذکور، احساس اندوه، غم و از دست دادن را در کنار روایت غمناک مرگ یک شخصیت داستانی، به شنونده منتقل می‌کند. همین عملکرد نیز، در نمونه‌ای از سکانس برگرفته از فیلم *نیمهٔ ماه* دیده می‌شود (تصویر ۸). موسیقی نواخته شده با دودوک و با بیانی تغزلی، با سکانس خوابیدن در قبر و تصور مرگی که به زودی فرامی‌رسد، همراه شده است. علیزاده در این قطعه، بدون آلتراسیون و با تأکید و تکرار واریاسیونی یک توالی مشخص، ملودی را شکل داده است. این سیر حرکتی بین درجات چهارم، سوم و دوم (در گام مینور) به شکل پایین‌رونده، در واقع همان حرکت سکانس فریژین و نیم‌پرده رو به پایین است که در ساختار یک عبارت تکرار شونده به‌کار گرفته شده است. در این قطعه که در تنالیته دو مینور ساخته شده است، علیزاده ضمن تعویق در ارائه تنیک با تأکید بر درجهٔ ششم (نت لا بمل) و ایست بر روی درجهٔ دوم گام (نت ر)، ردهٔ فاصله‌ای ۶ را به شکل نهان (بین نت‌های غیر مجاور)، بین زیرترین و بم‌ترین نت عبارات در ملودی به‌کار گرفته است.

این رویکرد تنال، در سکانسی از فیلم *ملکه* هم دیده می‌شود (تصویر ۹). برعکس نمونهٔ پیشین، در این قطعه تثبیت نت مرکزی (فا) در مد مینور صورت گرفته است و در انتها، باز هم کادانس فریژین به‌کار رفته است. این قطعه که هم‌زمان با سکانس سوگواری در گورستان شنیده می‌شود، یک مفهوم حسی غم‌انگیز را همراه با مضمون تصویری فقدان و مرگ (سوگواری برای شهیدان جنگ عراق) به شنونده منتقل می‌کند. در این نمونه علیزاده صرفاً با استفاده از درجات موجود در بستر گام (درجات دوم و سوم)، فواصل نیم‌پرده‌ای بین آن‌ها، تکرار اجزا و بهره‌گیری از ماهیت ساختاری و حسی گام مینور تم را شکل داده است. کارکرد نمایشی ساختار نیم‌پرده‌ای و میزان انتقال حس غصه و نیستی، با نواختن نزدیک به گریف کمانچه دو چندان شده و باز هم فاصله تریتون بین نت‌های غیر مجاور، بین درجات ششم (ربمل) و درجهٔ دوم (سل) گام فامینور دیده می‌شود که با ارزش زمانی بیشتر (نت سفید) برجسته شده است.

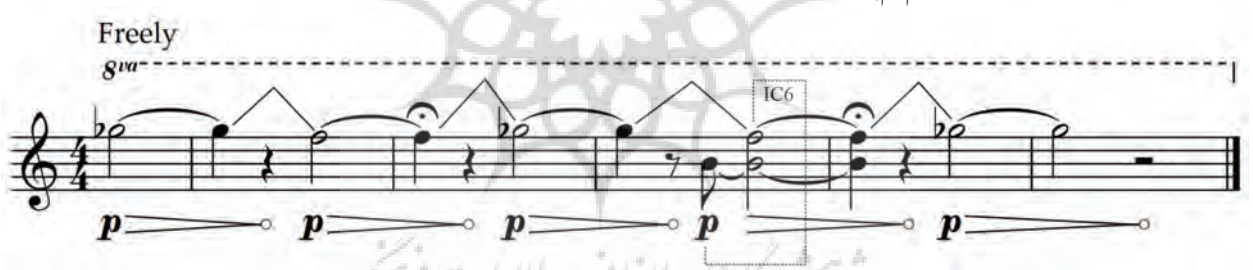
علاوه بر موضوع مرگ، علیزاده گاهی عناصر موسیقایی مورد بحث را در ارتباط با اشکال دیگری از یک اتفاق ناگوار و غیر قابل بازگشت و نوع دیگری از فقدان و نیستی نیز به‌کار می‌برد. این رویکرد که در مقیاس‌های متنوع، از یک میزان تا عبارت یا تم‌های بلند در آثار یافت می‌شود، جملگی همان کارکرد وقوع یک اتفاق جبران‌ناپذیر را پیش یا پس از تصویر به بیننده منتقل می‌کند. تصویر ۱۰، مثالی از فیلم *کارکتیف* و شامل نمونه‌ای از کارکرد نیم‌پرده و تریتون در ابعاد مختلف در ارتباط با عناصر ملودیک است. این عبارت پنج میزانی که بخشی از تیتراژ ابتدایی فیلم هم هست، با کمک اصوات زیر، تأثیر نمایشی شنیدن خبر مرگ دسته‌جمعی و دستگیری فروشندهٔ نوشیدنی الکلی را پس از نمایان‌شدن آن

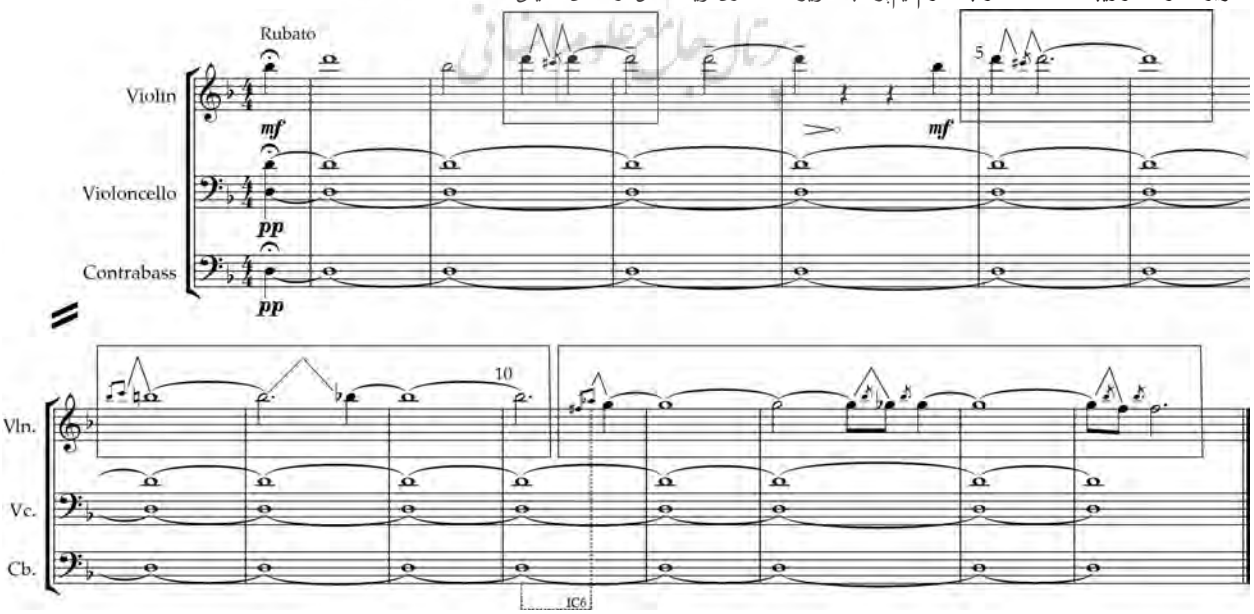
تصویر ۸. *نیمهٔ ماه (۱۴:۳۶:۰۰)، کارکرد نمایشی کادانس فریژین در ارتباط با صحنه (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)*

تصویر ۹. *ملکه، (۰۲:۴۴:۰۰)، کارکرد نمایشی نیم‌پرده و مد مینور (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)*

در تصویر دوچندان می‌سازد.

در مثال دیگر، در موسیقی فیلم *زشت و زیبا*، کارکرد نمایشی موسیقی و مضمون سکانس، ارتباطی با مرگ ندارد؛ بلکه هم‌زمان با تصویر برملاشدن چهرهٔ واقعی یک راهزن در جایگاه دروغین یک زاهد به شنونده ارائه می‌شود. این سکانس که لحظهٔ روزه‌خواری راهزن در لباس زاهد و هویداشدن دروغ روزه‌گیری برای بارش باران را به تصویر می‌کشد، در پس‌زمینه با مضمون از بین رفتن اعتبار زاهد و وقوع یک اتفاق غیر قابل بازگشت (اعتماد ازدست‌رفته) همراه است. این سکانس بدون دیالوگ با مضمون باور و اعتماد ازدست‌رفته، ضمن جریان عناصر نمایشی (ناامیدی در چهرهٔ رهرو و دزد)، با موسیقی همراه با نیم‌پرده به شکل پایین‌رونده برجسته شده است (تصویر ۱۱).

این ساختار موسیقایی گاه در نقش راوی، پیش از وقوع و دریافت دیداری و حسی آن در تصویر به مخاطب ارائه می‌شود. اگرچه جایگذاری موسیقی و زمان وقوع آن در فیلم ممکن است با تصمیم کارگردان اتفاق بیفتد، اما موسیقی ساخته شده مبتنی بر اعضای رده فاصله‌ای ۱ و ۶ توسط علیزاده و ارائه آن به مخاطب پیش از تصویر، به ایجاد فضای ملتهب مورد نظر آهنگساز و کارگردان کمک شایانی می‌کند. برای مثال، قطعهٔ ملودیک موجود در فیلم *لاکپشت‌ها هم پرواز می‌کنند* (تصویر ۱)، پیش از سکانس مربوط به نزدیک‌شدن دختر به لبه پرتگاه (فلش‌بک به اولین سکانس فیلم با مضمون خودکشی آگرین) و در ادامه، سکانس یادآوری حمله به خانه و کشتن مادر و پدر آگرین (در ذهن نقش اول زن)، در فیلم شنیده می‌شود. این خط ملودی که در گستره بم، با ریتم کشیده و بیانی خشک و بی‌روح نواخته می‌شود، در کنار ساختارهای فاصله‌ای یادشده، در مجموع پیش از تصویر مربوط به مرگ و از دست دادن، یک فضای غم‌انگیز همراه با ناامیدی را می‌سازد. کارکرد نمایشی این قطعه به‌گونه‌ای است که با عدم هم‌زمانی با تصویر، احساس اندوه و ترس را در کنار چهرهٔ آگرین، پیش از تصویر خودکشی (قدم زدن لبه پرتگاه) و حمله سربازان به خانه و کشتار خانوادهٔ او به شنونده منتقل می‌کند. به بیانی دیگر، موسیقی با تعجیل در القای مضمون مرگ یا ترس، ضمن بازآفرینی سکانس‌های قبلی یا فلش‌بک به موضوعی خاص، احساسات مخاطب را برانگیخته می‌کند. این رویکرد در سکانسی از فیلم *عشق طاهر* به شکلی متفاوت و به‌صورت بالارونده دیده می‌شود. در اینجا فاصله تریتون بین دو عبارت ملودیک و فاصله نیم‌پرده در پایان هر دو عبارت به‌کار رفته است. این موسیقی هم‌زمان با سکانس بستر مریضی پدر به مخاطب ارائه می‌شود و فواصل مورد بحث، پیش از مرگ پدر تأثیر حسی سکانس را دوچندان کرده و قبل از وقوع آن، اتفاق غیر قابل بازگشت را با موازی‌گرایی روایت می‌کند (تصویر ۱۲).

کارکرد موسیقی روایتگر پیش از تصویر در فیلم *آسمان زرد کم‌عمق* هم دیده می‌شود (تصویر ۱۳). این قطعه که با سکانس قطعی‌شدن یک تصادف

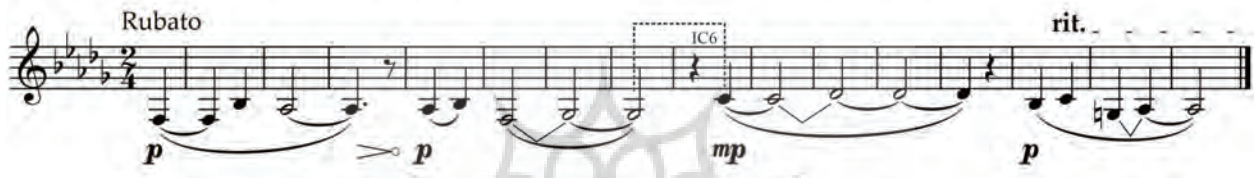
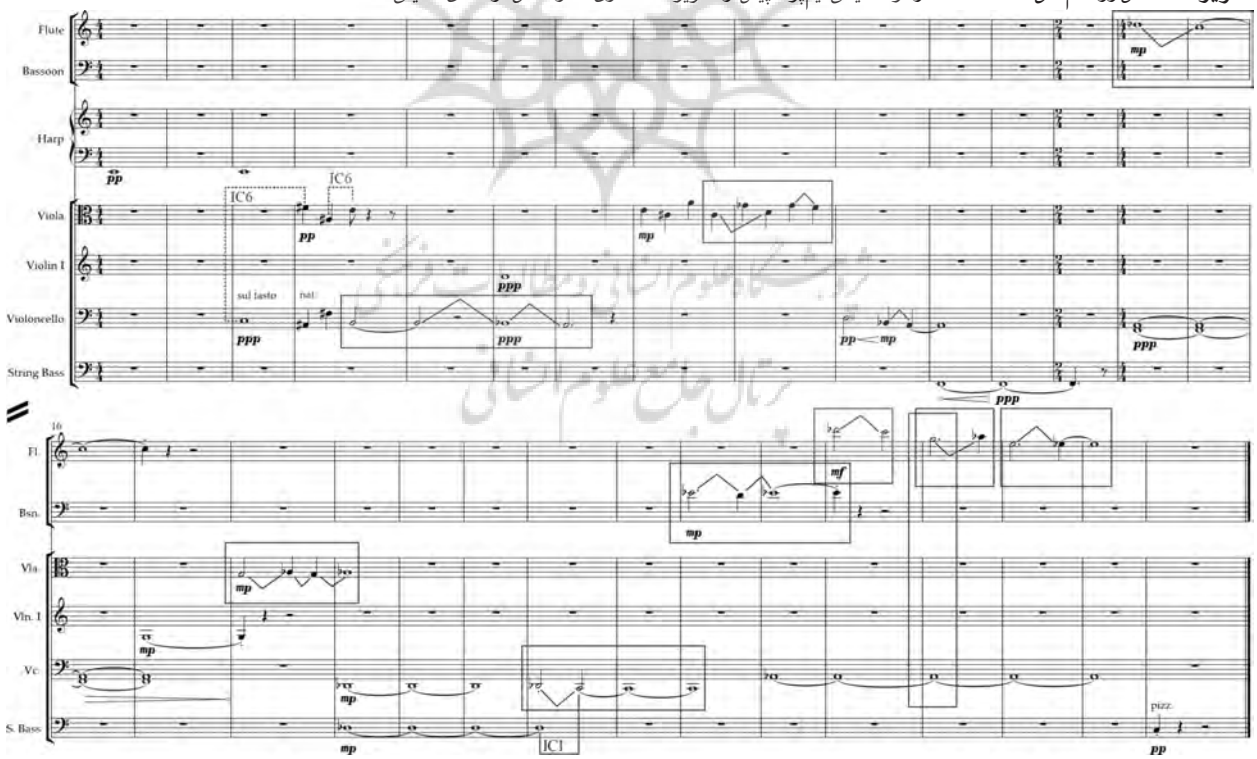
تصویر ۱۰. *کارکشیف (۵۷:۲۲:۰۰)، ارتباط درام نیم‌پرده با تصویر (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)*

تصویر ۱۱. *زشت و زیبا (۴۵:۴۰:۰۰)، ارتباط درام نیم‌پرده با تصویر (نت‌نگاری نویسندگان در صدای حقیقی)*

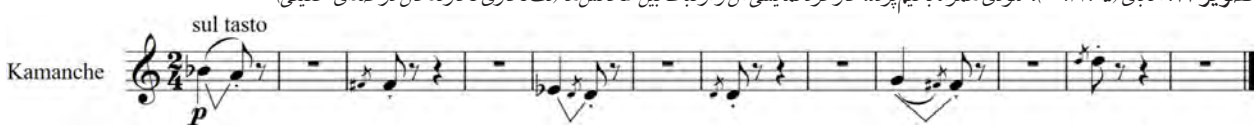


در فیلم (که پیش از سکانس، وقوع آن به شکل احتمالی در داستان جریان دارد)، همراه است، ضمن ایجاد ارتباط و بازآفرینی یک موضوع برای شنونده از ابتدای فیلم‌نامه (از دست دادن خانوادهٔ نقش اول زن در تصادف)، نقش رابط بین دو سکانس را پیش از لحظهٔ پیداشدن خون زیر لاستیک ماشین و قطعی‌شدن وقوع یک اتفاق غیر قابل بازگشت ایفا می‌کند. این قطعه که واریاسونی از تم ابتدایی فیلم است، ضمن بازآفرینی و اشاره به یک موضوع خاص (تصادف نقش اول داستان و مرگ خانواده او) در ابتدای فیلم، پیش از سکانس پیدا کردن خون زیر لاستیک در حیاط توسط غزل (نقش اول زن)، کارکرد یک موسیقی روایتگر پیش از وقوع تصویری آن را دارد.

به‌عنوان مثال پایانی در این بخش، قطعهٔ موجود در فیلم *آتابای* (تصویر ۱۴)، تمامی کارکردهای نمایشی یادشده را در خود داراست. این قطعه ضمن بهره‌گیری از نیم‌پرده در ساختار ملودیک خود و تلفیقی از گام ماژور و مینور با مرکزیت ر (سی‌بمل درجهٔ ششم گام مینور، فا دیز درجهٔ سوم گام ماژور و می‌بمل نت آلتره)، پس از مونولوگ با مضمون ترس و مرگ و پیش از دیالوگ با مفهوم پیرشدن ارائه می‌شود؛ بنابراین، کارکرد چندگانه این قطعه با توجه به مضمون و محل قرارگیری موسیقی در فیلم به این صورت است: ۱. موسیقی پس از مونولوگی دربارهٔ ترس رویارویی با مه‌لقا (معشوقهٔ آتابای) در خواب و با اندام سوخته ارائه می‌شود (مرگ، اتفاق غیر قابل بازگشت و ترس)، ۲. موسیقی هم‌زمان با سکانس غلت دادن لاستیک آتش زده‌شده جریان پیدا می‌کند (فلش‌بک به خاطرات کودکی و غم) و ۳. در نهایت موسیقی با یک وصل سکانسی تا دیالوگی دربارهٔ پیرشدن ادامه پیدا می‌کند و پیش از شروع دیالوگ بعدی پایان می‌یابد (عمر ازدست‌رفته و اتفاق غیر قابل بازگشت).

گفتنی است که این نوع کارکرد موسیقی با تعدد تکرار و نمود آن که در

تصویر ۱۲. *عشق طاهر (۱۲:۴۲:۰۰)، ارتباط درام نیم‌پرده با تصویر (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)*

تصویر ۱۳. *آسمان زرد کم‌عمق (۴۲:۵۳:۰۰)، کارکرد نمایشی نیم‌پرده پیش از تصویر (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)*

تصویر ۱۴. *آتابای (۴۲:۰۵:۰۰)، ملودی همراه با نیم‌پرده، کارکرد نمایشی آن و ارتباط بین سکانس‌ها (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)*



وصل سکانس‌ها یا بازآفرینی یک موضوع شاخص (فلش‌بک) در فیلم‌نامه به کار برده می‌شود، سوای ساختار نیم‌پرده‌ای و کادانسی، در فیلم‌های *آسمان زرد کم‌عمق* و *تنها دوبار زندگی می‌کنیم* دیده می‌شود. در واقع موسیقی با یک کارکرد نمایشی اساسی در فیلم‌های یادشده، با ساختار موتیفی یا عنصری تکراری، در جهت یادآوری یک موضوع خاص در فیلم‌نامه یا بازآفرینی یک اتفاق در ذهن شنونده، مکرر شنیده می‌شود و به‌عنوان یک ابزار در جهت وصل یا بازگشت به یک سکانس یا موضوع خاص مورد استفاده قرار گرفته است.

نتیجه‌گیری

نیم‌پرده فاصله‌ای است که در نقاط مختلف ملودی و خطوط افقی و عمودی، به‌طور ویژه توسط علیزاده استفاده شده است. او با شناخت کارکرد حسی و شنوایی نیم‌پرده و تغییر جهت حرکت آن، اشکال مختلف حضور آن را به‌عنوان یک عنصر شاخص به کار گرفته است. اغلب آثار ملودیک تصویری علیزاده بر پایهٔ اعضای رده‌های فاصله‌ای ۱ و ۶ و ترکیب آن‌ها با فواصل دیگر ساخته شده است. این فواصل در خطوط افقی و عمودی نقشی محوری در شکل‌دهی عناصر هارمونیک و ملودیک دارند و درون یک خط ملودیک سازی یا به شکل متقاطع، غیر مجاور و بین خطوط مختلف به شکل عمودی در قطعات حضور دارند. شکل‌گیری رده‌های فاصله‌ای مذکور با بهره‌گیری از فواصل درون ساختاری یک یا چند مد یا آلتراسیون درجات به‌منظور مدولاسیون یا به شکل غیر مدولاسیونی پدیدار می‌شوند.

تعدد آلتراسیون درجات دوم و سوم مد در موسیقی فیلم علیزاده که گرایش قابل توجه آهنگساز را به تتراکورد اول مد فریژین در خود دارد، منجر به ایجاد یک زبان متمایز و رویکردی نظام‌مند در تلفیق مدهای مختلف در آهنگسازی او شده است. این نگرش همراه با بهره‌گیری از فواصل مورد بحث در ابعاد مختلف موسیقایی (از موتیف تا پریود) در کنار موسیقی‌های فضامحور (که بر اساس تکنیک‌های گسترش‌یافتهٔ سازی یا آوازی شکل می‌گیرند) مجموعه‌ای را شکل می‌دهد که تأثیرات نمایشی با مضمون فقدان و نیستی را بین موسیقی و محتوای فیلم ایجاد می‌کند که پیش از تصویر یا در حین آن، تغییرات احساسی و مضمون نمایشی سکانس را به مخاطب منتقل می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. www.imdb.com/name/nm0019745
2. Modal Interchange.
۳. میزان گرایش فواصل نسبت به نت پایه (مرکزی) را می‌توان در سری شماره ۱ هیندمیت یافت که بیشترین گرایش به نت پایه (با حذف اکتاو یا هم‌نام) به‌ترتیب مربوط به درجات پنجم، چهارم، سوم و ششم است و ضعیف‌ترین گرایش به دوم، هفتم و تریتون برمی‌گردد (Hindemith 1945, 96).
۴. Gap-fill melodies: ملودی‌های ساخته‌شده بر اساس فواصل گسسته با ایجاد شکاف و پر کردن آن با فواصل پیوسته که (به عنوان یک قانون) شکاف بیشتر از اکتاو نباشد (Meyer, 1973, 145).
۵. سکوت ساختاری در فیلم یا موسیقی، فاصله‌های زمانی ایجاد شده‌ای است که مخاطب را تشویق می‌کند به موسیقی‌ای که وجود ندارد توجه کند (Gorbman, 1987, 18).
6. Chromatic Mediant Motions.
۷. این مقایسه بدون در نظر گرفتن ملودی‌مدل درون دستگاهی و با احتساب فواصل تعدیل شده درون مد انجام شده است.
۸. Parallelism: موازی‌گرایی و کنترپوان تصویر و موسیقی به تشابه یا تضاد بین آنچه در تصویر و موسیقی اتفاق می‌افتد اشاره دارد (Gorbman, 1987, 15).

فهرست منابع

Alizadeh, H. (2013). Kisses of rain: A collection of vocal compositions [Boose-ha-ye Baran/ Tasnif-ha-ye Hossein Alizadeh] (2nd ed., pp. 59–61). Mahoor Institute of Culture and Arts. https://mahoor.com/fa/book (in Persian)

Anatone, R. (2023). Leitmotivic strategies in Nobuo Uematsu's Final Fantasy soundtracks. *Music Theory Spectrum*, *45*(2), 257–283. https://doi.org/10.1093/mts/mtad009

Audissino, E. (2017). *Film/music analysis: A film studies approach*. Palgrave Macmillan.

Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Indiana University Press.

Heine, E. (2018). Chromatic mediants and narrative context in film. *Music Analysis*, *37*(1). https://doi.org/10.1111/musa.12106

Hindemith, P. (1945). *The craft of musical composition: Book 1: Theoretical part*. Schott Music.

Kalinak, K. (2010). *Film music: A very short introduction*. Oxford University Press.

Lehman, F. (2018). *Hollywood harmony*. Oxford University Press.

Meyer, L. B. (1973). *Explaining music: Essays and explorations*. University of California Press.

Murphy, S. (2014). Scoring loss in some recent popular film and television. *Music Theory Spectrum*, *36*(2), 295–314. https://doi.org/10.1093/mts/mtu014

Neumeyer, D. (Ed.). (2013). *The Oxford handbook of film music studies*. Oxford University Press.

Smith, A. (2011). *The performance of 16th-century music: Learning from the theorists*. Oxford University Press.

Straehley, I. C., & Loebach, J. L. (2014). The influence of mode and musical experience on the attribution of emotions to melodic sequences. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, *24*(1), 21. https://doi.org/10.1037/pmu0000032

علیزاده، حسین (۱۳۹۲). *بوسه‌های باران / تصنیف های حسین علیزاده* (چاپ دوم). مؤسسه فرهنگی- هنری ماهور. https://mahoor.com/fa/book