

صداهایی برای دیدن

نقد و بررسی کتاب صدا و موسیقی در فیلم مستند

● محمدناصر احدی

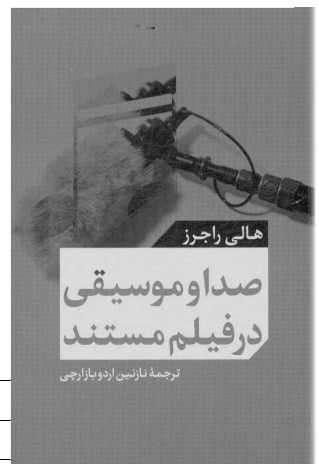
دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه تربیت مدرس M-n-ahadi@yahoo.com

چکیده

سینمای مستند، با هر تعریف و شیوه‌ای، ارتباط تنگاتنگی با تصویر، به‌مثابه سند دارد؛ در واقع، فیلم مستند اعتبار اسنادی خود را، بیش از هر چیز، از تصاویر کسب می‌کند. با در نظر گرفتن این ویژگی مهم، این پرسش پیش می‌آید که صدا (اعم از موسیقی، افکت صوتی، گفتار) در فیلم مستند چه جایگاهی دارد و چه نسبتی با واقع‌گرایی اسنادی برقرار می‌کند. کتاب صدا و موسیقی در فیلم مستند اثر هالی راجرز به دنبال پاسخ دادن به این پرسش‌ها و پرسش‌های متنوع دیگری است که می‌توان درباره رابطه صدا و موسیقی و فیلم مستند طرح کرد. **کلیدواژه:** فیلم مستند، موسیقی، صدا، تصویر

مقدمه

گریم هارپر در مقدمه کتاب صدا و موسیقی در فیلم و رسانه‌های بصری^۱ می‌نویسد: «صدا کشفی باستانی بود و به همان اندازه اختراعی تاریخی است. به بیان ساده، تشخیص حس و شور و هیجان صدا داستانی توأمان طبیعی و انسان‌محور دارد. در حالی که شکی نیست حیوانات، و گزارش شده همین‌طور گیاهان، صدا را تشخیص می‌دهند، توانایی انسانی در شناسایی آن و تمیز دادن یک صدا از صدای دیگر، پیوند دادن صدا به فکر یا عملی، و در نظر گرفتن پدیدار صدا در بافت سایر احساساتمان امری متمایز است. ما صداها را متناسب با درک انسانی خود از اهمیت آن در جهانمان تهیه و تولید می‌کنیم. مسلماً، چیزی نمی‌تواند بیش از این بدیهی باشد، به‌ویژه وقتی شیوه‌ای را که آدمی به صدا توجه و از آن استفاده می‌کند با سایر توجهات و استفاده‌ها در محیط‌های طبیعی مقایسه می‌کنید. ما به طور قطع کاربران نهایی فعال این «ابزار» هستیم - برای ارتباط، تفسیر، تحقیق، دستیابی، بیان و بازنمود.» (ص: ۱) ارتباط انسان و صدا چنان



■ هالی، راجرز (۱۳۹۷). صدا و موسیقی در فیلم مستند. ترجمه نازنین اردوبازارچی. تهران: رونق.

طبیعی و ضروری است که حتی ممکن است تحقیق و مطالعه بیشتر در این باب کاری عجیب و عبث در نظر آید، اما اتفاقاً همین رابطه طبیعی شده است که لزوم تعمیق در آن را بر ملا می‌سازد.

با اینکه فنوگرافِ توماس ادیسون، که دارای قابلیت ضبط و پخش صدا بود، در سال ۱۸۸۷ اختراع شد، یعنی تقریباً ۸ سال پیش از اختراع سینماتوگراف در سال ۱۸۹۵، تا زمان اکران *خواننده جاز* به عنوان اولین فیلم ناطق با صدای همگام در سال ۱۹۲۷، چهل سال زمان برد تا به اهمیت صدا در سینما پی برده شود.

چارلز موسر در مدخل «فیلم مستند» از کتاب *تاریخ تحلیلی سینمای جهان*^۳ می‌نویسد: «... ریشه‌های سینمای مستند به زمانی دورتر بازمی‌گردد که شکل جدیدی از فرمی زنده و دیرپا در نیمه دوم قرن نوزدهم شکوفا شده بود - سخنرانی مصور^۴. نخستین مستندسازان، با استفاده از چراغ جادو^۵، برنامه‌های پیچیده و پرمغزی از توالی تصاویر عکاسانه تابانده‌شده روی پرده به همراه گفتار زنده، و گاهی موسیقی و افکت‌های صوتی، خلق می‌کردند.» (صص: ۸۷-۸۶) مشخص است فیلم مستند از همان گام‌های نخستش به شدت به قدرت متقاعدکنندگی تصویر^۶ متکی بوده و «گفتار زنده، و گاهی موسیقی و افکت‌های صوتی» در حکم چاشنی تصاویر به کار می‌رفته است.

در واقع، ورود صدا به سینما، بیش از آنکه مسئله‌ای زیبایی‌شناختی باشد، مسئله‌ای تکنولوژیک و اقتصادی بود. بیل نیکولز در مقاله «مستند و پیدایش صدا» درباره ورود صدا به فیلم مستند می‌نویسد: «در هیچ کجای دنیا ورود صدا به مستند با ورود صدا به فیلم بلند داستانی همخوانی نداشته است. (۱۹۲۶-۱۹۲۸) همچون سینماسکوپ، رنگ، و بسیاری از افکت‌های بصری، فیلم‌های ناطق مدت‌ها پیش از اینکه یک واقعیت باشند، یک امکان بودند.» و در همین مقاله چنین استدلال می‌کند: «مستند محدوده

پیچیده‌ای از بازنمایی را اشغال می‌کند که در آن هنر مشاهده کردن، واکنش نشان دادن و گوش دادن باید با هنر شکل دادن، تفسیر کردن و استدلال آوردن ترکیب شود.^۷ همچنین، رواف جفری در مقاله «قواعد صدا در مستند» درک کارکرد صدا در سینمای مستند را در تقابل با کارکرد آن در سینمای داستانی جست‌وجو می‌کند و می‌نویسد: «در حالی که نوارهای صوتی فیلم مستند نوعاً شامل صدای خارج از قاب، دیالوگ، موسیقی، و افکت‌هاست، سلسله‌مراتب و سهم این صداها تا حد زیادی از قراردادهای هالیوودی کلاسیک متفاوت است. در واقع، استاندارد هالیوودی تقسیم صدا به قطعات منفصل تا اندازه‌ای این عناصر را که بخش‌های جدایی‌ناپذیر صدای مستند هستند تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. در مجموعه‌مقالاتی، ریک آلتمن قراردادهای صدا در سینمای کلاسیک هالیوود را به‌مثابه بر هم کنش میان فهم‌پذیری و وفاداری توصیف کرده است، سیستمی که در آن وفاداری فدای بُعد محوری روایتی‌تر فهم‌پذیری می‌شود.

به همین ترتیب، نوئل کرول استدلال کرده علامت مشخصه داستان فیلم هالیوودی شفافیت و قابل فهم بودن است. فیلم‌های عامه‌پسند تجربیات مکان‌ها، رخدادها، شخصیت‌ها و درام را با وضوح ترسیم‌شده بیشتری از زندگی ما ارائه می‌دهند. به بیان کرول، «جریان کنش شفافیت ایده‌آل پر زرق‌وبرقی را دنبال می‌کند. این شفافیت به وضوح با کیفیت قطعات کنش‌ها و رخدادهایی که معمولاً در زندگی روزمره مشاهده می‌کنیم در تضاد است.» فیلمسازان هالیوودی از تکنیک‌های سینمایی تصویری و صوتی برای جلب توجه تماشاگر به عناصر برجسته‌ای که روایت کنش را پیش می‌برند استفاده می‌کنند. کرول می‌گوید: «این به‌اصطلاح رئالیسم آپاراتوس سینمایی نیست که برای میلیون‌ها تماشاگر جذاب است، بلکه قابلیت فهم تشدید شده‌ای است که مشخصه سینمای هالیوود است. اگر تماشاگران به راستی به وفاداری عظیم‌تر به جهان واقع علاقه داشتند، پس احتمالاً فیلم‌های مستند می‌توانستند بخش بزرگ‌تری از مجموعه‌ای را تشکیل دهند که فیلم‌ها را به فرم هنری بسیار محبوب قرن ۲۰ تبدیل کرده است.»

بر همین اساس، طبیعی است که اهمیت صدا و موسیقی در سینمای مستند به اندازه سینمای داستانی مورد مطالعه قرار نگرفته باشد و جای خالی تحقیقات عمده در این باب در مطالعات سینمایی به چشم آید.

معرفی کتاب

کتاب *صدا و موسیقی در فیلم مستند* یکی از مجله‌های مجموعه موسیقی و رسانه‌های تصویری *راتلج*^۸ است که کتاب‌هایی شامل مقالات جدیدی درباره موسیقی در ژانرهای خاص سینما، تلویزیون، بازی‌های ویدئویی و رسانه‌های جدید را در بر می‌گیرد و تاکنون عناوینی همچون *موسیقی در فیلم ترسناک*^۹، *موسیقی در فیلم وسترن*^{۱۰}، *موسیقی در تلویزیون*^{۱۱}، *موسیقی در بازی‌های*

ویدئویی^{۱۲}، مستند موسیقی^{۱۳} و... از این مجموعه منتشر شده است. جز کتاب صدا و موسیقی در فیلم مستند، در دو کتاب دیگر این مجموعه، یعنی موسیقی و صدا در فیلم صامت^{۱۴} و موسیقی، صدا و فیلم‌سازان^{۱۵}، علاوه بر موسیقی، به صدا هم پرداخته شده است. با این حال، تمرکز اصلی مقالات این کتاب بر نقش موسیقی در فیلم مستند است و صدا، مشتمل بر افکت‌های صوتی و گفتار، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. این در حالی است که نقش صدا به عنوان عاملی برای تشدید حس واقع‌گرایی، چه در آن دسته از فیلم‌های داستانی که تمایل به واقع‌گرایی دارند و چه در فیلم‌های مستند که مدعی بازنمایی بی‌کم‌وکاست واقعیت هستند، اهمیت ویژه‌ای دارد.

این کتاب، که نسخه انگلیسی آن در سال ۲۰۱۵ منتشر شده، دارای یک مقدمه، یک پیش‌گفتار، یازده مقاله غنی و مفصل تاریخی درباره رابطه موسیقی و تصویر در فیلم‌های مستند، و یک پی‌گفتار است و هالی راجرز، استاد دانشگاه و نویسنده چند کتاب درباره رابطه موسیقی و تصویر، ویراستاری آن را بر عهده داشته است. (در اینجا مراد از «ویراستار» همان شخصی است که معمولاً در ایران کتاب‌های مجموعه‌مقالات نویسندگان مختلف «به‌کوشش» یا «به‌اهتمام» او مهیا می‌شود). ترجمه فارسی را نازنین اردوبازارچی به سرانجام رسانده و چاپ نخست آن در سال ۱۳۹۷ با حمایت مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی در نشر رونق منتشر شده است.

به قول بیل نیکولز، «هالی راجرز نخستین - و مسلماً نه آخرین - کتاب را در باب نادیده گرفته شده‌ترین جزء فیلم مستند، یعنی موسیقی، به ما عرضه کرده است. این کتاب نه تنها نخستین بلکه بهترین درک و ارائه از این موضوع است و بستری مناسب برای آثاری که پس از آن خواهند آمد.» (ص: ۲۱)

جای خالی مستندهای ایرانی در مقدمه فارسی

ترجمه فارسی کتاب، پس از یادداشت کوتاهی از مدیر تحقیقات و پژوهش مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی، با مقدمه‌ای به قلم احمد الستی، از مدرسان باسابقه سینما در ایران، شروع می‌شود که به‌منظور مؤکد ساختن رابطه موسیقی و مستند پرسش‌هایی را مطرح می‌کند: «آیا موسیقی و افکت‌های صوتی می‌توانند معادلی برای واقعیت‌گرایی فیلم مستند باشند؟ آیا شباهتی بین واقعیت فیلم و مثلاً ریتم یا هارمونی موسیقی وجود دارد؟ آیا قرابتی بین ساختار فیلم و فرم در موسیقی می‌توان قائل شد؟ از آنجائیکه خوشبناوندی ساختاری فیلم و موسیقی، نیاز اولیه همزیستی این دو است، تا چه میزان فیلم‌ساز و به همان اندازه موسیقی دان فیلم، بایستی از کارکرد و هنر یکدیگر آگاهی داشته باشند؟ به عبارت دیگر، آیا فیلم‌ساز نیازمند آگاهی از شکل، لحن و آهنگ موسیقی است تا بتواند فیلم خود را برای همراهی مسالمت‌آمیز با آن طراحی کند؟ و با همین منطوق، آیا موسیقی‌دان فیلم نیاز به فهم تقسیمات ساختاری فیلم و ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه دارد؟»^{۱۶} (ص: ۱۱) هریک از این پرسش‌ها وجهی از رابطه موسیقی و فیلم مستند را پیش می‌کشد و ذهن را به تعمق بیشتر در باب این موضوع رهنمون می‌شود.

الستی در ادامهٔ مطلبش به نکتهٔ مهمی در خصوص همراهی موسیقی با حوادث خطیر تاریخ قرن بیستم در فیلم‌های خبری و صرفاً اطلاع‌رسان اشاره می‌کند و می‌نویسد: «... موسیقی می‌تواند حس مشارکت را، مثلاً در جنگ تشدید کند یا تخفیف دهد و با همان استدلال از جریان‌های فاجعه‌برانگیزی مثل ظهور و شیوع نازیسم، فاشیسم و استالینیسیم جلوگیری کند. در چنین وضعیت‌هایی نقش موسیقی و صداهای همراهی‌کننده آن مسئولیتی خطیر را فراهم می‌آورد، زیرا می‌تواند جنگ طلبی را تشدید و یا حسی ضد جنگ را در بیننده فیلم بیافریند.» (صص: ۱۳-۱۲) در واقع، ترکیب موسیقی و تصاویر مستند و خبری می‌تواند هم موجد همدلی با ایدئولوژی‌های تمامیت‌طلب و سرکوبگر باشد و هم روی گردانی و ضدیت با چنین اندیشه‌هایی را رقم بزند. همین هم‌نشینی اثرگذار موسیقی و تصاویر مستند، و نقش تاریخی آن در تأیید یا نفی قدرت‌های سیاسی، اهمیت کتاب حاضر را دوچندان می‌کند.

با توجه به اینکه کتاب اصلی دارای مقدمه‌ای از بیل نیکولز است، گنجاندن مقدمهٔ فارسی در کتاب این توقع را در خواننده به وجود می‌آورد که حداقل بخشی از این مطلب به جایگاه موسیقی، و البته صدا، در سینمای مستند ایران بپردازد یا مستندهای شاخص ایرانی را که از موسیقی و صدا به شکل خلاقانه‌ای بهره برده‌اند معرفی کند، خصوصاً اینکه نویسندهٔ مقدمهٔ فارسی به کزات عضو هیئت داوران جشنواره‌های مختلف سینمایی بوده و تجربهٔ تماشای مستندهای ایرانی زیادی را داشته است. اما مقدمهٔ فارسی فعلی این انتظار را برآورده نمی‌سازد. فقدان چنین رویکردی در مقدمهٔ فارسی زمانی بیشتر به چشم می‌آید که درمی‌یابیم بیل نیکولز، نظریه‌پرداز شهیر سینمای مستند، نوشته‌اش را با ذکر خاطره‌ای شخصی از اهمیت صدا در فیلم مستند آغاز می‌کند: «من بر اهمیت موسیقی در فیلم مستند واقفم. نسخه‌ای از فیلم مردی با دوربین فیلمبرداری (ژیکاور تف، ۱۹۲۹) که زمانی در آرشیو دانشگاه ما بود نوار صدا نداشت و بر خلاف سایر فیلم‌های مستند که دست کم موسیقی داشتند، این فیلم، در حقیقت یک فیلم صامت بود. وقتی آنرا در کلاس پخش کردم دانشجویان خوابشان برد. آن یورش مستبدانه‌ی تصاویر مونتاز شده برای آنها، البته نه برای همه، بی اهمیت جلوه کرده بود. خاطره‌ی این استقبال ناکام برای همیشه در ذهن من باقی مانده است. ارکستر آلوی، که پیش از این موسیقی متن‌های بسیاری برای فیلم‌های مختلف ساخته بود، بعدها در سال ۲۰۰۳ نسخه‌ی موزیکال جدیدی از فیلم ارائه داد که موسیقی آن ترکیبی از سازبندی کلاسیک و مدرن بود. استقبال از این فیلم به ناگهان تغییر کرد. شادابی و انسجامی در فیلم آشکار شد که نسخه‌ی صامت بر آن پرده افکنده بود. موسیقی ارکستر آلوی ساختار فیلم را ریتمیک کرد و جانی دوباره به این سازوکار بخشید که سر بر می‌آورد تا همگان از آن بهره مند شوند. موسیقی واکنشی درخور فیلم برمی‌انگیخت و به شیوه‌ای متفاوت از زمانی که فیلم چون آبشاری بی صدا از تصاویر بود با تدوین درمی‌آمیخت.» (صص: ۱۸-۱۷)

پیش‌گفتار

هالی راجرز در پیش‌گفتار خود با عنوان «موسیقی، صدا و زیباشناسی غیرداستانی» این پرسش را طرح می‌کند که موسیقی در زیباشناسی حقیقی و بی‌واسطه‌ی مستند چه نقشی دارد و از قول «بسیاری از فیلمسازان» پاسخ می‌دهد: «هیچ نقشی.» (ص: ۲۷) راجرز برای کندوکاو در رابطه‌ی موسیقی و مستند از فیلم‌های مستند مختلفی مثال می‌آورد و می‌کوشد، با بهره‌گیری از نظریه‌های زیبایی‌شناسی مستند و درک روزمره‌ی انسان از صدا، جایگاه موسیقی در فیلم مستند را تبیین کند: «... مستند ریشه در رئالیسم دارد اما اغلب ذهنی، اقناعی، احساسی و روایی است. زیباشناسی می‌تواند مرز میان واقعیت و خیال را تعیین کند. دوم اینکه فهم ما از سهم صدا و موسیقی در رئالیسم دنیای دیجیتال مسئله‌ای بسیار پیچیده است. موسیقی جاری در زندگی روزمره در فروشگاه‌ها، تلویزیون و رسانه‌های جمعی آگاهی صوتی ما را ارتقا داده است. علاوه بر این، مخاطب بواسطه‌ی سینمای داستانی که همواره با موسیقی عجین است توانایی فهم تصاویر به کمک موسیقی را بدست آورده است. موسیقی قوی‌ترین دلیل خیالی ماست بر اینکه آنچه می‌بینیم در حقیقت و در کمال دوگانگی تا حد امکان واقعی است. فیلم مستند بر خلاف داستانی سعی ندارد برساخته بودن خود را پنهان کند. موسیقی، به زعم اکثریت سینمای داستانی و کارگردانانش، دیگر کاربرد چندانی ندارد و از رئالیسم موجود بر پرده می‌کاهد؛ دیگر نیازی نیست مخاطب را به داستان خیالی حاضر در تصاویر کشاند. برخی عقیده دارند حس باورپذیری در فیلم مستند باید اقناعی باشد. احساسات، ارجاعات تاریخی و ترغیب ریتمیک موسیقی می‌تواند استفاده‌ی خلاقانه از صدا را بدل به وسیله‌ای جذاب برای مستندسازان بکند.» (صص: ۲۹-۳۰)

راجرز در این پیش‌گفتار بر آن است، تا با شواهد و ادله‌ای که ارائه می‌کند، این دیدگاه را که موسیقی - به‌عنوان مصنوعی که در زندگی واقعی وجود ندارد - با ذات واقع‌گرای فیلم مستند در تعارض قرار دارد به چالش بکشد و حتی ضرورت همراهی موسیقی با فیلم مستند را برجسته کند: «موسیقی به فیلم مستند انسجام می‌بخشد و درست مثل موسیقی فیلم‌های داستانی می‌تواند بیننده را به درون موقعیت‌های روایی و احساسی بکشاند و هر بازنمایی بصری را به دیدگاهی کاملاً شخصی بدل کند. همانطور که در ادامه خواهیم دید، سبک موسیقی مورد استفاده در مستند، سازبندی آن، ساختار، بافت، لحن، تاریخ و نوع آن، قرابت، متن، ترانه و هماهنگی یا عدم هماهنگی صوتی و تصویری می‌توانند بنیان درک و دریافت فیلم را دگرگون کنند. پیوند روایی و زیباشناسانه‌ی میان صحنه‌ها وجود دارد و بیننده می‌تواند حتی در یک تصویر شلوغ هم روی یک شخصیت یا موضوع تمرکز و به سبب دیدگاه یا عملی خاص احساس همذات‌پنداری فراوانی پیدا کند.» (صص: ۳۹-۴۰)

مقالات

فصل اول با عنوان «طنین فیلم‌های شهری: ورتوف، روتمن و نخستین تجربه‌های زیباشناسی صدای مستند»، به قلم کارولین بردسال، تقابل میان ضبط صدا در استودیو و در صحنه و میان تدوین مونتاژی و هم‌گامی را نشانی از ترکیب مشی‌های سیاسی و بازنمایی سینمایی امر شهری در قالب استعاره‌ای از امر اجتماعی ارزیابی می‌کند. بردسال در بخش نخست مقاله خود بر تلقی فرمالیستی ورتوف و ایونس از صدا و قابلیت تفسیر سیاسی و اجتماعی آن انگشت می‌گذارد و در ادامه، با نقل قولی از گریرسون، او را مستندسازی معرفی می‌کند که اعتقاد داشت «میکروفون، درست مانند دوربین، می‌تواند کارکردی ورای بازتولید صرف داشته باشد و میز تدوین و بازضبط صدا می‌تواند قابلیت‌های بسیاری را در برابر فیلم ناطق قرار دهد درست همانطور که در برابر فیلم صامت قرار داد.» (ص: ۷۶) بردسال در ادامه مقاله‌اش، با تفصیل بیشتری، صدا در فیلم‌های شهری روتمن را بررسی می‌کند و چنین نتیجه می‌گیرد که استفاده تجربی از صدای مستند برای تعمق در کلان‌شهرهای مدرن بر اساس پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک، که شهر را محلی برای عرضه سنت‌های تاریخی، نظم اجتماعی و تبلیغات توریستی می‌دانستند، دستخوش تغییر شد. او می‌نویسد: «استفاده‌ی روتمن از موسیقی بعنوان تصویر انعکاس زیباشناسی غالب یک موسیقی متن تفسیری بود که صداهای صنعتی در آن حضور داشتند اما دیگر در فرایند مونتاژ تبدیل به تجربیات شاعرانه نمی‌شدند. موسیقی و صدای راوی، هیچ کدام نباید با ساختار روایی تصویر تداخل داشته باشند و یا آنرا پیچیده کنند و این زیربنای جایگاه صدا بعنوان حامی تصویر است.» (ص: ۹۳)

«به صدا درآوردن جهان: نقش موسیقی و صدا در اولین فیلم‌های خبری ناطق» عنوان فصل دوم است؛ جیمز دوپل در این مقاله بتواره‌گی صدای روی فیلم را برای مخاطبان امریکایی بررسی می‌کند و می‌نویسد: «فیلم خبری موسیقی و صدای جهان را در اوایل دوران ناطق به سینماورها عرضه کرد و تجربه‌ای برای آنها بوجود آورد که به گفته یک منتقد چنان بود که گویی به هیچ وجه حس نمی‌کنید که در سالن سینما نشسته‌اید.» (ص: ۱۰۱) این‌طور که دوپل می‌نویسد، «یک فیلم خبری عادی ترکیبی از اخبار جدی و سرگرم کننده بود. غیاب صدای همراه به معنای تأکید بر داستانی با جذابیت بصری و خودبسندگی تلقی می‌شد که بار روایی آن بر دوش موسیقی اجرا شده در سالن (با کیوهایی مخصوص داستان‌های خبری) بود.» (ص: ۱۰۳)

دوپل بتواره‌گی صدا در نخستین فیلم‌های خبری را به سه بخش سخنان افراد مشهور، منظره صوتی و اجرای موسیقی تقسیم می‌کند؛ بنیتو موسلینی، جرج برنارد شاو، جرج پنجم پادشاه انگلیس، پادشاه اسپانیا، سر آرتور کانن دوپل و جان راکفلر در نخستین فیلم‌های خبری ناطق حضور داشته‌اند. در مورد منظره صوتی، طیف مختلفی از صداها مثل صدای جمعیت در رخداد‌های مهم، بلایای طبیعی، رویدادهای ورزشی و حتی تخریب پل‌ها و یا محیط‌زیست و حتی بعدها در پایان دهه ۱۹۲۰، صدای میدان

جنگ، راه خود را به فیلم‌های خبری باز کردند. اجرای موسیقی نیز، به‌عنوان سومین عنصر رایج در فیلم‌های خبری ناطق، به گروه فیلم‌سازی اجازه می‌داد تا سکانس‌های طولانی را بدون نگرانی برای از دست دادن توجه مخاطب ضبط کنند. در واقع، موسیقی در فیلم‌های خبری ناطق همان عامل انسجام‌بخشی بود که، به گفته هالی راجرز، بیننده را به درون موقعیت‌های روایی و احساسی می‌کشاند.

جولی هوبرت در فصل سوم در مقاله «نژاد، جنگ، موسیقی و مورد یک دهم ملت ما» با بررسی شیوه‌های تحول سبک فیلم‌سازی غیر داستانی آمریکایی قبل و در طی جنگ جهانی دوم بر ترسیم ایدئولوژی، مکان و نژاد متمرکز می‌شود. به اعتقاد هوبرت، مستند «یک دهم از ملت ما» (۱۹۴۰)، به‌عنوان تنها فیلمی که در زمان خودش به موضوع نژاد، جغرافیا و هویت می‌پردازد، کمک زیادی به درک نقش موسیقی در مستندسازی آمریکا می‌کند. آهنگ‌سازی به نام روی هریس که موسیقی‌هایش به خاطر روح و سترن و نژاد سفیدشان معروف بودند، با ساخت موسیقی این مستند به نقش پیچیده و بغرنج نژاد در تعریف موسیقی آمریکا پیش از جنگ جهانی دوم ویژگی خاصی می‌بخشد. هوبرت چنین استدلال می‌کند که «استفاده‌ی ساده و صریح از آوازهای مذهبی به همراه تأکید ملودیک بر تصاویر امیدوارانه‌تر و پیشرفته‌تر به نظر می‌رسد اقدام حساب شده‌ای از سوی هریس برای خنثی کردن اثر ناامیدی و غم موجود در تصاویر باشد. او با استفاده از فرآیند خودانگیخته بجای نقل قول‌های صریح توانسته لحنی بیشتر آمریکایی تا جنوبی و یا سیاهپوستی به آواز مذهبی ببخشد. در نتیجه، موسیقی فیلم می‌تواند بیشتر وسیله‌ای برای زدودن نژادگرایی از فیلم و تلطیف و دموکراتیزه کردن تصاویر و جملات آزاردهنده و اغلب خشن فیلم قلمداد شود.» (ص: ۱۴۹)

«موسیقی، علم و فیلم آموزشی در بریتانیای پس از جنگ» عنوان فصل چهارم است که در آن توماس اف. کوهن مستند را به‌عنوان یک ابزار آموزشی متناظر با اصلاحات نظام آموزشی در نظر گرفته است. به باور کوهن، «فیلم‌های آموزشی به دلیل وفاداری و تعهد به آنچه در برابر دوربین قرار دارد بسیار مهم هستند و همگامی صوتی تصویری دقیق در مقابل رفتار خلاقانه با صدای محیط ... از ویژگی‌های این فیلم‌هاست. دو مثال کوهن (سازهای ارکستر و علم در ارکستر) نگرش متضادی به هنرهای موسیقایی دوران پس از جنگ دارند. اولین مثال به دنبال تشویق کودکان به درگیر شدن در کار موسیقی است در حالی که بر نظم اجتماعی قدیم پافشاری می‌کند. مثال دوم پاسخی به جو سیاسی و فرهنگی با استفاده از موسیقی برای به خدمت گرفتن دانشمندان بالقوه است.» (ص: ۵۲) کوهن معتقد است در «سازهای ارکستر» از موسیقی برای دعوت به همراهی مدنی برای استقامت در برابر حمله نازی‌ها استفاده شده اما فیلم «علم در ارکستر» هرچند توانسته تصویر جذابی از علم ارائه دهد اما حق مطلب را در مورد اجرای موسیقی به‌مثابه فعالیت‌های جمعی به درستی ادا نکرده است.

اورلن دنیس مک‌ماهون در فصل پنجم ذیل عنوان «بازآفرینی مستند: حاشیه‌های

صوتی اولین فیلم‌مقاله‌های کریس مارکر «دو تراولوگ» «یکشنبه در پکن» و «نامه‌ای از سبیری» و دو فیلم‌مقاله سیاسی، «توصیف یک جنگ» و «کوبا، آری!»، ساخته مارکر را برای بررسی شیوه‌کنایه‌آمیز کنار هم قرار دادن صدا و تصویر و کاربرد غیرمعمول صدای راوی بررسی می‌کند و چنین نتیجه می‌گیرد: «مارکر همواره در تمام فیلم‌هایش، از تراولوگ تا مستندهای سیاسی، از حاشیه صوتی بعنوان وسیله‌ای قدرتمند برای نقد، استهزاء، اظهار نظر و پربارتر کردن ژانر مستند استفاده کرده است. تعهد خستگی‌ناپذیر او به تشویق بیننده به تردید در آنچه می‌بیند و می‌شنود به بازآفرینی انکارناپذیر فیلم‌های مقاله‌ای انجامیده است؛ دستاوردی که مارکر همواره به سبب آن به یکی از شاخص‌ترین مستندسازان قرن بیستم بدل شده است.» (ص: ۲۰۷)

فصلنامه نقدکتاب

ادبیات و هنر

سال دوم، شماره ۷ و ۸
پاییز و زمستان ۱۳۹۸

۲۰۹

مروین کوک در فصل ششم با عنوان «موسیقی آب: آهنگین کردن جهان خاموش» قصد دارد ماهیت رقص‌وار امپراطوری آب را مورد مذاقه قرار دهد؛ بدین منظور، کوک با بررسی مستند «جهان سکوت» اثر جک کوستو رابطه میان صداهای صحنه و موسیقی دراماتیک را تحلیل و مثال‌های زیادی را از تقلید صداهای جهان واقعی توسط آلات موسیقی شناسایی می‌کند. برای علاقه‌مند شدن به تماشای آثار کوستو همین کفایت می‌کند که بدانیم اریک رومر و آندره بازن پس از اکران فیلم «جهان سکوت» از آن به عنوان گشاینده افق‌های نوین تجربه یاد کرده‌اند.

فصل هفتم، «موسیقی و زیباشناسی جهان ضبط‌شده: زمان، رخداد و معنا در مستند بلند»، به قلم جان گرنر بر این ایده استوار است که موسیقی در مستند داستانی، به‌رغم شباهت‌های اولیه با حاشیه صوتی فیلم‌های داستانی، قابلیت پیمودن مرزهای میان زیبایی‌شناسی و علم را دارد. گرنر با بررسی فیلم‌های «مردی روی سیم» ساخته جیمز مارش، «والس با بشیر» ساخته آری فولمن و «سوءاستفاده از جایگاه» ساخته چارلز فرگوسن ارائه می‌دهد و شیوه‌هایی را که خودآگاه مخاطب با موسیقی درگیر می‌شود تحلیل می‌کند. گرنر در خاتمه مطلبش متذکر می‌شود: «موسیقی برخی از وظایف ارجاعی و فرمی را که در روایت‌های داستانی دارد در مستند نیز انجام می‌دهد اما بر مینا و ذیل واقعیت عمل می‌کند و به عنوان یک وسیله‌ی گسترش و تمرکز نقش متمایزی در مستند دارد. ... موسیقی در مستند - چه با استفاده‌ی مشخص و چه محدود، چه در انتظار دیده شدن و چه با ادراک غیر مستقیم - می‌بایست بررسی انتقادی متفاوتی نسبت به موسیقی در فیلم داستانی داشته باشد.» (ص: ۲۵۳)

کی. جی. دانلی در «قدرت دریای ایرلند: نسخه جدیدی از فیلم مردی از آران» فصل هشتم را به مقایسه موسیقی انحصاری ارکسترال مستند «مردی از آران» با موسیقی جدید گروه موسیقی مستقل بریتانیایی British Sea Power اختصاص داده و تشریح کرده «تغییر در جهان صوتی یک فیلم چگونه می‌تواند نه تنها بر دریافت فیلم تأثیر بگذارد بلکه حذف موسیقی می‌تواند مستند را در مقام موضوعی با ارزش تاریخی دچار مشکل کند.» (ص: ۵۴) به گفته کانلی، «مردی از آران» با موسیقی جدیدش از بافت

مستند خود دور و به رویدادی موسیقایی نزدیک و فیلم جدیدی شده است. «کاوش در اصالت: بازخوانی مستندهای ایندی راک» فصل نهم به قلم جیمی سکستون را تشکیل می‌دهد. سکستون انگاره فرهنگ مستقل را مبنای تحلیل خود قرار می‌دهد و از نقش یوتیوب و رسانه‌های هوادار محور در گسترش موسیقی در مستندهای امریکایی سخن به میان می‌آورد. به باور وی، محتوای گسترده آرشیوی در دسترس به طرد استفاده از راوی منجر شده که این موضوع با انکار عینیت مرتبط است. چنین موقعیتی اغلب با بی‌اعتمادی به گفتار متن به‌عنوان تکنیکی که نشان از فاصله عینی دارد مرتبط است.

ماریون لئونارد و رابرت استراکن در فصل دهم با عنوان «فراتر از پس‌زمینه: آمبیانس و طراحی صدا در مستندهای هنری معاصر» فیلم‌هایی را بررسی می‌کنند که مرزهای زیبایی‌شناختی و سبکی میان مستند و فیلم هنری اروپایی را درمی‌نوردند. این دو در نتیجه‌گیری خود استدلال می‌کنند که «کم‌اهمیت جلوه دادن صدای محیط باعث می‌شود جنبه مهمی از درگیری احساسی فیلم از دست برود و نادیده بگیریم که مجازهای ریشه‌داری در صدای محیط وجود دارند که به ایجاد معنا و تجربه سینمایی کمک می‌کنند.» (ص: ۳۲۳)

«قوم‌نگاری صوتی: لویاتان و ماتریالیسم نوین در مستند» نوشته سلیمین کارلا و آلانا تاین عنوان فصل یازدهم است که پیچیده شدن یا بی‌توجهی به دریافت بصری به سبب صدا را مورد کندوکار قرار می‌دهد. این دو معتقدند که قرار دادن دوربین‌های کوچک و میکروفن‌ها در مکان‌های غیر معمول منجر به سردرگمی چندحسی می‌شود و توجه را از تصاویر به سمت سایر حس‌ها منحرف می‌کند. به زعم آنها، این امر باعث قطع ارتباط بین گوش کردن و شنیدن و همچنین بین گوش کردن و ادراک می‌شود.

پی‌گفتار

آناهید کاسابیان در پی‌گفتار به تم‌های مطرح‌شده در فصول پیش و وضوح بیشتری می‌بخشد و در ادامه به بحث درباره مسیرهای جدید فرم‌های متأخر مستندهای صوتی تصویری می‌پردازد. او ملاحظاتی را در باب استفاده از صدا و موسیقی در ویدئوهای محبوب و ویدئوبلاگ‌ها مطرح می‌کند و نشان می‌دهد چگونه رسانه‌های جدید مرزهای صوتی و تصویری میان حقیقت و داستان را مغشوش می‌کنند. او در خاتمه بحثش گوشزد می‌کند: «این کتاب نه تنها شامل آخرین مطالعات در زمینه موسیقی فیلم مستند است بلکه سرنخ‌های زیادی را در اختیار نسل آینده تحقیقات در خصوص صدا و موسیقی در فیلم‌های مستند و سایر متون صوتی تصویری قرار می‌دهد. آینده تفکر در این حوزه تغییر بنیادینی با چاپ این کتاب خواهد داشت که همین آرزوی نویسندگان و ویراستار این کتاب است.» (ص: ۳۵۹)

ترجمه و ویرایش

برای قضاوت درباره کیفیت ترجمه قاعدتاً نیاز به تطبیق دقیق متن انگلیسی و متن فارسی است، اما در نگاهی گذرا برخی کاستی‌ها در متن فارسی به چشم می‌آید که به نظر می‌رسد با کمی دقت بیشتر در ترجمه و البته حضور ویراستاری متبحر می‌توانست به کتاب راه نیابد. برای مثال، عنوان انگلیسی فصل چهارم *Music, Science and Educational Film in Post-War Britain* چنین ترجمه شده: «موسیقی و فیلم‌های علمی آموزشی در بریتانیای پس از جنگ». اما ترجمه صحیح آن «موسیقی، علم و فیلم آموزشی در بریتانیای پس از جنگ» است، که من هم در قسمت بررسی مقالات از همین عنوان بهره برده‌ام. در واقع، مترجم تصور کرده *Science* صفت *Film* است در حالی که *Science* اسم (noun) و *scientific* صفت (adjective) است و اگر مقصود نویسنده فیلم‌های علمی آموزشی بود از عبارت *scientific and educational films* استفاده می‌کرد.

البته، بخشی از مشکلات فعلی متن فارسی به شلختگی و ویرایش مربوط می‌شود که از فهرست مطالب شروع شده و در سراسر کتاب ادامه می‌یابد. جدانویسی و سرهم‌نویسی کلمات از هیچ منطق و قانونی پیروی نمی‌کند و همین اهمال‌کاری موجب بی‌اعتمادی مخاطب به کتاب می‌شود. نیم‌فاصله در کلماتی دویخشی، که باید با حفظ استقلالشان نزدیک به هم نوشته شوند، رعایت نشده و متن را به دستنویس اولیه و ویرایش نشده‌ای شبیه ساخته که نمونه‌های آن در تکه‌هایی که از کتاب آورده‌ام کاملاً مشخص است.

در صفحه ۵۲، «سازهای ارکستر» و «دانش در ارکستر» با بی‌دقتی آزاردهنده‌ای به این شکل نوشته شده: «سازهای اکستر» و «دانش در اکستر». سپس، در فصل چهارم، مستند «دانش در ارکستر» به «علم در ارکستر» ترجمه شده است. علایم سجاوندی نیز وضعیت بهتری از اغلاط املائی کتاب ندارد. خلاصه، متن از نظر چنین خطاها و سهل‌انگاری‌هایی نمونه‌ای قابل مطالعه است.

نتیجه‌گیری

کتاب *صدا و موسیقی در فیلم* مستند بر آن است، با ارائه طیف وسیعی از نظریات و نمونه‌ها، این دیدگاه غالب را که نقش صدا در مستند را دست کم می‌گیرد به چالش بکشد و مخاطب را به این باور برساند که بخشی از اعتماد و باورپذیری فیلم مستند حاصل صداهای دایجتیک و غیر دایجتیکی است که با خلاقیت مستندسازان و موسیقی‌دان‌ها در مستندهای مختلف به کار رفته است.

پی‌نوشت

1. Music and Sound in Documentary Film
2. Sound and Music in Film and Visual Media
3. Oxford History of World Cinema

کتاب بسیار خواندنی و مفیدی است که با توجه به کیفیت ترجمه فارسی‌اش باید کمال احتیاط را در استفاده از آن به خرج دارد.

4. the illustrated lecture
5. magic lantern

۶. ضرب‌المثل انگلیسی *seeing is believing* به این واقعیت اشاره دارد که پیش از پذیرفتن اینکه چیزی وجود دارد یا اتفاق افتاده، حتماً باید آن را دید. در فارسی نیز، ضرب‌المثل «شنیدن کی بود مانند دیدن» به رجحان دیدن بر شنیدن تأکید می‌کند.

7. Routledge Music and Screen Media Series
8. Music in the Horror Film
9. Music in the Western
10. Music in Television
11. Music in Science Fiction Television
12. Music In Video Games
13. The Music Documentary
14. Music and Sound in Silent Film
15. Music, Sound and Filmmakers

۱۶. متأسفانه، شماره‌گذاری صفحات کتاب از صفحه ۱۶ آغاز شده و همین بی‌دقتی ارجاع به صفحات ابتدایی را به کاری سخت بدل می‌کند. درضمن، جز در مواردی که باعث بروز مشکل می‌شده، رسم‌الخط مطالب نقل شده از کتاب حفظ شده است و بخش پایانی این نقد نیز به شلختگی و برایش کتاب اختصاص دارد.

فصلنامه نقدکتاب

ادبیات و هنر

سال دوم، شماره ۷ و ۸
پاییز و زمستان ۱۳۹۸



منابع

Bill Nichols, DOCUMENTARY AND THE COMING OF SOUND, in <http://filmsound.org/film-sound-history/documentary.htm>

Geoffrey Nowell-Smith (1999), 'The Oxford History of World Cinema', Oxford University Press

Graeme Harper (2009), 'Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview', Bloomsbury Academic

Holly Rogers (2015), 'Music and Sound In Documentary Film', Routledge

Jeffrey Ruoff, Conventions of Sound in Documentary, in <https://www.dartmouth.edu/~jruoff/Articles/ConventionsofSound.htm>