درباره دی‌وی‌دی «زبعد ما»

صدایی دیگر از راه می‌رسد

آرمین صدقی‌کیان

کمبود تصویر موسیقی، کمبودی است که رسانه‌های تصویری مانند تلویزیون در ۳۰ سال گذشته آن را پدید آورده‌اند. برخی از تغییرات دنیای عرضه موسیقی در سال‌های گذشته کمتر به ایران رسیده. یکی از مهم‌ترین این تغییرات که بر اثر رشد فناوری امکان‌پذیر شد، ضبط و عرضه تصویر اجراهای موسیقی بود. نخستین رسانه‌یی که محمل چنین محصولی شد، تلویزیون بود. رادیو موسیقی پخش می‌کرد و اگر تلویزیون می‌خواست نیمی رادیو مصور نباشد یکی از کارهایی که در زمینه پخش موسیقی می‌توانست انجام دهد، نمایش تصویر اجرای زنده یا غیرزنده بود. این روند با فراهم شدن امکان تملک و مهار شخصی بر آثار تصویری از طریق رشد فناوری ضبط تصویر ویدئویی تکمیل شد. پخش تلویزیونی طریقه‌یی است که مهار و تملک آن در اختیار گردانندگان قرار دارد؛ بیننده یا مصرف‌کننده اصلی در مورد زمان و تعداد دفعات مصرف برنامه آن نمی‌تواند تصمیم بگیرد. با رشد فناوری ویدئوهای خانگی و بوطف شدن مشکل مهار شخص، فروش ضبط قرص کمتر شد (با حبی اجراهای استودیویی و به خصوص نماهنگ‌ها) تحولی جدی یافت و این موضوع در زمان و شرایطی رخ داد که موسیقی درون کشور وضعیتی بلاتکلیف داشت. از همین رو تاثیر کمی بر الگوی مصرف خانگی موسیقی در ایران نهاد. دلیل ساده است؛ هیچ نوع تولیدی وجود نداشت که بخواهد بر مصرف کنندگان تاثیر بگذارد.[1]

تغییر رسانه غالب تصویری از «وی‌اچ‌اس» به «سی‌دی» (رسانه آنالوگ به رسانه دیجیتال) کار را سرعت بیشتری بخشید چرا که امکان نسخه‌برداری و انتقال آسان‌تر می‌شد. همچنین در ایران به جز موسیقی مردم‌پسند کمتر تلاشی برای ارائه موسیقی به این طریق در جریان بود. اگر هم موردی دیده می‌شد، ضبط‌های نه چندان حرفه‌یی بود که به شکل غیررسمی در اختیار کنسرت‌روان قرار می‌گرفت. تنها تلاش‌های جدی در زمینه به تصویر کشیدن یک کنسرت موسیقی نیز سال‌ها پیش منتظر انتشار می‌ماند. و این وضعیت ادامه داشت تا زمانی که رسانه غالب «دی‌وی‌دی» شد و بازار غیررسمی فیلم‌های ایرانی و خارجی ناظمه بینندگان را به خرید و استفاده از آن عادت داد. حالا به هر حال راهی پیدا شده بود که بینندگان ایرانی هم تصویر اجرای موسیقی را در رسانه‌های گروهی، نه، که در دستگاه پخش شخصی خود ببینند. از بعد ما؛ یکی از اولین آثاری است که با این دیدگاه (به طور رسمی) روانه بازار شد.

از معدود تلاش‌ها برای ثبت کنسرت‌های یک اجرای خاص، کنسرت ارکستر مضرابی در اوایل دهه ۱۳۷۰ بود که باید منتظر می‌ماند تا در فضایی که شرایط مهیا باشد به دست علاقه‌مندان برسد. نگاهی کوتاه به آثار اجرا سخنان رهبر آن ارکستر (حسین دهلوی) در مورد فیلمبرداری و اشکالات آن، برخی از نکات ویژه این مجموعه را مشخص می‌کند.[2] بعد ما؛ از این نظر وضعیت بهتری دارد. گویا گروه از ابتدا به این فکر بوده‌اند که کنسرت شان را به شکل تصویری منتشر کند.[3]

گروه فرهنگی: قرار است در صفحه موسیقی روزنامه اعتماد با مناسبت یا بی‌مناسبت بخشی را به تجربه‌های پیشرو و مهم موسیقی ایرانی در ۳۰ سال اخیر اختصاص دهیم. از جمله این تجربیات کنسرت و انتشار آلبوم تصویری کنسرت «از بعد ما» است. این گروه هفتم این آلبوم را ابتدا در سال ۸۴ در تالار فردوسی دانشکده ادبیات دانشگاه تهران روی صحنه اجرا کردند. ضبط تصویری این کنسرت نیز در سال ۸۶ منتشر شد که تا همین امروز هم مورد توجه علاقه‌مندان موسیقی ایرانی قرار گرفته است. در این مجموعه به ۱۰ اثر خواهیم پرداخت که این نخستین آنهاست.

گردانندگی مطلوب و برخی تصاویر پشت صحنه، تمرین‌ها و شرکت‌کنندگان کنسرت که با کیفیت یکدست و نسبتاً خوب ضبط شده، نشان از این تصمیم از پیش گرفته شده دارد.

در ضبط کنسرت‌های موسیقی معمولاً کارگردان سعی می‌کنند روند موسیقی را دنبال کنند. (تصویر نزدیک از کنسرتی از ارکستر تهیه کنند که در حال اجرای مهم‌ترین بخش موسیقی است.) در غرب که کار به آنجا می‌رسد که تیم فیلمبرداری برای درست انجام دادن این مهم از پارتیتور آثار و همچنین راهنمایی رهبر ارکستر بهره می‌گیرد. با وجود اینکه در «از بعد ما» هدف فیلمبرداری تنها یک گروه پنج نفره است که به خاطر نوع ساز و نحوه نوازندگی نوازندگان تمرکز اینجا بسیار بزرگ‌تر و این پدیده‌یی است که در چند سال گذشته در حال رشد بوده، اما به هر حال تعقیب روند موسیقی نسبتاً خوب انجام شده است. در تدوین کارگردان گرایش خود را به مساله باف کاملاً بروز داده. او علاوه بر ثبت لحظات و تصاویر دارای ارزش‌های موسیقی غرب است (جایی بصری توجه ویژه‌یی به آنچه لحظاتی دارد). کنار هم قرار گرفتن دو ساز هم‌نوع مدام در تاریخ معاصر موسیقی سه گاه/ اثر «حسین دهلوی» است، در دهه ۱۳۳۰ ساخته شده، پس از آن هم دیگران به این ترکیب توجه کرده‌اند.[4]

همین طور است تشکیل گروه‌های غیرهمگن با ایده شیء سازی ساختار کوارتز یا کویینت. «اما گروهی که همه سنتورنواز باشند کمتر دیده شده.»[5] یکی از مسائل متعددی که تجربه‌های گروهی در موسیقی ایران با آن روبه‌رو است، این است که بیشتر سازهای موسیقی کلاسیک ایران را سازهای مضرابی تشکیل می‌دهد؛ همنوازی این سازها به دلیل اینکه اجرای موسیقی با آنها از مجموعه سازهای سریع تشکیل شده بسیار دشوار است. برخلاف سازهای کشیدنی که نحوه اجراییان با همنوازی تطابق خوبی دارد، برای هم‌گروه کردن سازهای مضرابی آهنگساز باید تمهیدات ویژه‌یی را به کار ببرد تا عدم دقت و ضریب خطای اجرای چند نوازنده کل قطعه را آشفته نکند. مشکلات دیگری که از لحاظ آکوستیکی با ساز سنتور وجود دارد، یکی کوک این سازهای بخش دیگر همین عدل را دگرار می‌کند. در برخی لحظات سنتوری ملودی سنتور دیگر را متهما با کسی تغییر در رنگ آمیزی، مضاعف می‌سازد. شاید نیاز به تجربیات زیادتر و صرف تلاش بیشتری برای آهنگسازی باشد تا بتوان از تمام نیروی موجود در چنین گروهی استفاده کرد، که هنوز محقق نشده است.

رنگ آمیزی و تجربه بازه دینامیکی سنتورها (و سنتور تنها) از جمله موقله‌هایی است که گروه به خوبی به کار گرفته است. دایره بزرگی از واژگان تکنیکی (معطوف به رنگ آمیزی) سنتورنواز[6] به کار گرفته شده تا افکت‌های صوتی متعددی از میان آن بیرون بیاید. این موضوع را باید مهم‌ترین بخش از موفقیت کار دانست. بارزترین نمونه آن را می‌توان در ابتدای بخش دوم ۱/۶ شنید جایی که در اجرای گروه سنتورنوازان و قطعاتی که برای آن نوشته شده مشکل اول از طریق کمرنگ کردن حضور تکنیک‌های موسوم سازهای مضرابی ایران ساده رد،[7] یا ثبات‌دما است. در حقیقت یکی از اولین راه‌هایی که پیش رو قرار می‌گیرد نزدیک کردن بیان سازهای مضرابی تعهد تصویری می‌توانست کارکردی مرتبط با جریان موسیقی باید اگر بار دومی هم که این آکوردها شنیده می‌شد رفتاری مشابه می‌یافت در حالی که چنین نشده و از سیدها به کارکردی می‌رای با سویابی باز مانده است. تداوم و برش‌ها نیز تا حدود زیادی با ساختار فرمال قطعات و حرکت ریتمیک آنها مرتبط است. البته این موضوع وضعیت تصاویر را در قطعه‌یی سریع مانند «پایباز» تا حدودی آشفته می‌کند.[8]

صدا

تشکیل آنسامبل همگن[9] یکی از هدف‌های گروه سنتورنوازان بوده است. این گونه گروه‌ها و ترکیب‌ها اخیراً زیادتر از قبل شده‌اند. بعضی از گروه‌های که با به خاطر نوع ساز و نحوه نوازندگی توانند کنارشان تحرک ایجاد کرده‌اند.[10] در گروه سنتورنوازان بوده، [11] این گونه گروه‌ها و ترکیب‌ها به ترکیب همگن تشکیل می‌شوند، از لحاظ تعداد نوازندگان بسیار بزرگند و این پدیده‌یی است که در چند بخش‌های مختلف گروه

به سازهای کششی است. این موضوع است که تا حدودی در قطعات این گروه دیده می‌شود. اثر اولوف ملودی ها با استفاده از تک‌ضربه‌ها ساخته شده و خبری از عناصر متصل‌کننده و کشش‌های معمول (ریز) در ادبیات سنتورنوازی نیست. برای مقایسه کافی است به «فانوس» فرامرز پایور توجه شود که این مشکل را از طریق توازن سطوح دینامیکی و استفاده از خلاء بافت حل کرده.[12] در نتیجه عناصر زینتی همه باقی مانده و خودنمایی می‌کند. از این نظر رهیافت گروه که ترکیبی از حذف بعضی از عناصر تزیینی و جایگزینی بافت فشرده‌یی از تک‌ضربه‌ها به شکل گذر است، رابطه کمتری با میراث تکنیکی سنتورنوازی برقرار می‌کند. این موضوع به غیر از قطعاتی مانند ۱/۶ که حرکتی کند داشته و امکان حضور بعضی از این تکنیک‌ها در آن موجود بود، در مورد بقیه صادق است. در برخی از قطعات (مانند ۱/۶) به خلوت شده نیز گاهی با اشکال و عدم همزمانی همراه است. در مورد مشکل دوم (تداوم صدا) بهتر عمل شده، به غیر از یکی دو مورد که مشخص است به دلیل اشکال در اجرا دنباله صداها در هم شده، مواردی وجود دارد که آهنگساز از این موقله صدای ستور استفاده ساختاری کرده است. برای مثال ملودی اصلی در قطعه ۱/۶ وقتی با مضراب‌های تک اجرا می‌شود ماندگرای صدای درخشان ستور همراه دویل تن‌های که دیگر سنتورها می‌نوازند، هم‌صدایی‌های قطعه را ایجاد می‌کند، با در قطعه «واقعه» درست همزمان با ادای واژه «سوزان» هم‌آوایان صدای خود را در تداوم صدای سنتورها حل کرده، با در لحظه وصل واقعه به ۱/۶ تداوم صدای ضربه انفجاری مضراب‌ها عملاً امکان این اتصال را فراهم می‌کند. همین استفاده در لحظه پایانی ۱/۶ بخش دوم به چشم می‌خورد؛ زمانی که نوازندگان پس از اجرای آخرین نغمه «سر» لحظه‌یی اجازه داده تداوم صدای ستور به مدت زمانی معین شنیده شود و سپس آن را خفه می‌کنند. این یکی از نمونه‌های معدود به کارگیری خصلت صوتی (که همیشه مزاحم تلقی می‌شد) یک ساز به نفع آهنگساز است.

اکشن

قطعات این اجرا (و البته اجراهای قبلی) تا حدودی خصوصیات شبیه به یکدیگر دارند. اولین ویژگی که در بخش قبل هم به آن پرداخته شد، تک‌شدن تزیینات است. مهم‌ترین چیزی که در قطعات به چشم می‌خورد، استقلال کم بخش‌های مختلف گروه نسبت به یکدیگر است؛ در میان قطعات کمتر قطعه‌یی را می‌توان یافت که حضور پنج سنتور را توجه کند. بیشتر شبیه‌ها به گونه‌یی نوشته شده که با کمی تغییر یا سه سنتور (دو سنتور هم‌نوع از ترکیب حذف شود) هم قابل اجرا است. در حقیقت این طور به نظر می‌رسد از حضور ساز استفاده کامل نشده است. وجود این سازها تجربه آکوستیکی هم نمی‌توانند داشته باشد. تنها در برخی مواقع ملودی با کمک گرفتن از همنوازی تطابق خوبی دارد، برای هم‌گروه کردن سازهای مضرابی آهنگساز باید تمهیدات ویژه‌یی را به کار ببرد تا عدم دقت و ضریب خطای اجرای چند نوازنده کل قطعه را آشفته نکند. مشکلات دیگری که از لحاظ آکوستیکی با ساز سنتور وجود دارد، یکی کوک این سازهای بخش دیگر همین عدل را دگرار می‌کند. در برخی لحظات سنتوری ملودی سنتور دیگر را متهما با کسی تغییر در رنگ آمیزی، مضاعف می‌سازد. شاید نیاز به تجربیات زیادتر و صرف تلاش بیشتری برای آهنگسازی باشد تا بتوان از تمام نیروی موجود در چنین گروهی استفاده کرد، که هنوز محقق نشده است.

رنگ آمیزی و تجربه بازه دینامیکی سنتورها (و سنتور تنها) از جمله موقله‌هایی است که گروه به خوبی به کار گرفته است. دایره بزرگی از واژگان تکنیکی (معطوف به رنگ آمیزی) سنتورنوازی[13] به کار گرفته شده تا افکت‌های صوتی متعددی از میان آن بیرون بیاید. این موضوع را باید مهم‌ترین بخش از موفقیت کار دانست. بارزترین نمونه آن را می‌توان در ابتدای بخش دوم ۱/۶ شنید جایی که در اجرای گروه سنتورنوازان و قطعاتی که برای آن نوشته شده مشکل اول از طریق کمرنگ کردن حضور تکنیک‌های موسوم سازهای مضرابی ایران ساده رد،[14] یا ثبات‌دما است. در حقیقت یکی از اولین راه‌هایی که پیش رو قرار می‌گیرد نزدیک کردن بیان سازهای مضرابی که از اجرای تریبال[15] در ادامه همین بخش ایجاد می‌شود، و ضربه‌های پژواک‌مانند که از طریق تغییرات نوسانی شدت صدا ایجاد شده است. کرانه بالا و پایین شدت صدا را نیز در همین قطعه می‌توان مشاهده کرد. مقایسه کمترین صداهای ممکن در بخش میانی پس از سکوتی که منجر به تریبال می‌شود و ضربه کوبنده پایانی که اثرش بر اثر سکوت مقطع پیش از خلاء باقت حل رسیده، می‌تواند نشان‌دهنده توانایی‌های گروهی مشکل از سنتورنوازان در اجرای تغییرات دینامیکی باشد.

با همه این ویژگی‌ها و غنای رنگ، ماده موسیقی (اعم از بافت هر صدا، ملودی و گاه ریتم) بسیار تکراری می‌نماید. انگار که گروه از طریق تکرار و رنگ‌آمیزی، ماده موسیقایی را به حداقل رانده است. کمبود سکوت نیز تا حد زیادی به این موضوع کمک کرده. بیان ریتمیک بیشتر قطعات به گونه‌یی است که موسیقی حتی یک لحظه هم قطع نمی‌شود. در برخی از قطعات (مانند ۱/۶) که سکوت‌هایی موجود است، موسیقی مانند بسته‌های بزرگ میان سکوت‌هایی که نقش جداکننده بخش‌های فرمالی و... را می‌کنند، تقسیم شده؛ در خود این بسته‌ها باز هم سکوتی نیست. برای مثال این گونه تکرارها در تمام طول بخش دوم ۱/۶ الگویی که ستور به اجرا می‌کند، تغییر بسیار کمی می‌پذیرد و سکوت میانی نقش جداکننده دو نیمه اصلی این قسمت را بازی کرده است؛ میان این قطعات هیچ سکوت دیگری نیست تا لحظه پایانی. این کمی ماده ملودیک و یکنواختی ریتمیک که گاهی در قطعات دیده می‌شود، ممکن است در صورتی که کار چنین گروه‌هایی ادامه یابد، باعث تکراری شدن آثارشان بشود.

پی‌نوشت‌ها:

۱- البته این شامل تولیدات موسیقی لس‌آنجلس و دیگر فرآورده‌های تصویری مانند نمایش‌های «اپ‌وی» نمی‌شود. آنها اثر خود را باقی گذاشتند؛ در فقدان هر گونه رقیب یا معادل داخلی. به طبر از اینها نمونه‌هایی نیز از بعضی کنسرت‌های محدودشان شجریان و موسیقی‌دانان دیگر در سال‌های دهه ۱۳۷۰ یعنی از قانونی شدن استفاده از دستگاه‌های ویدئوی بخش خانگی، در شبکه فروش سامانه‌های تصویری عرضه می‌شد.

۲- دهلوی همیشه گلایه داشت عدم توجه به موسیقی در ایران باعث شده به سالن پیانوئی آن ذوی آنها را به طنز پیانوسیقی می‌نامید؛ در حالی که در مقابل او معتقد بود چون تجربه‌های کمی در زمینه تصویربرداری از موسیقی صورت گرفته، ارائه متخصص کمی برای آن دریافت نمی‌شد، با تجربه کسب کرده‌اند.

۳- مقایسه این فیلم با نمونه‌های دیگری که از کنسرت‌های این گروه موجود است، تایید خوبی بر این نظریه است.

۴- گروهی که سازهای آن یکی باشد یا هم خوانگی بسیار نزدیکی با یکدیگر داشته باشند. برای مثال گروهی متشکل از تنبک‌ها یا تعدادی تنبک معمولی و تنبک زورخانه.

۵- برای این موضوع «دلایل متعددی می‌توان آورد؛ از جمله افزایش تعداد نوازندگان بعضی سازها (هر چند کیفیت نوازندگی شان چندان هم خوب نیست)، شاکله در جنبه‌های تبلیغاتی و رقابتی که در مواردی پایداری جریان اثرات هنرجو، یعنی عنصر اقتصادی بازار آموزش موسیقی در ایران تامین می‌کند، گاه مشکلات آکوستیکی موجود در ترکیب‌بندی گروه‌های غیرهمگن و بالاخره کمی تعداد سنتورهای نو بر.

۶- از میان کسانی که به این ترکیب‌سازی پرداخته‌اند، فرامرز پایور پیش از همه قابل اعتنا است.

۷- برای مثال برخی از تجربه‌های علیشاق وزیری و چهارنوازی مضرابی حسین دهلوی.

۸- در سال‌های دهه ۱۳۷۰ در شیراز گروهی با همین نام با ترکیبی تا حدودی متفاوت به سرپرستی «عدی بروانه» فعالیت می‌کرد که متاسفانه اجراهای آن منتشر نشد. محتمل است در نقاط دیگری از کشور نیز تجربه‌های پراکنده‌یی در این زمینه صورت گرفته باشد.

۹- این قطعه برای دو سنتور نوشته شده؛ بدیهی است به کار بردن برخی از بدل‌های موجود در آن برای پنج سنتور دشوارتر خواهد بود.

۱۰- درست در همین جهت است که ارزش تصویری بودن اجراهایی مانند این روش‌ها می‌شود؛ فنونی که در اجراهای عمومی به شکل یک رازد در می‌آید، می‌تواند به سهولت از طریق تصویر در اختیار جویندگان قرار گیرد.

۱۱- در همین شیه طبله یا کار زدن بعضی از اقوام ایرانی است؛ وقتی کسی با قهرمانی صرف می‌باشد، با همان شور و همان تاثیرگذاری.

۱۲- اجرای متوالی و سریع دو نغمه با فاصله دوم.

۱۳- اجرای متوالی و سریع دو نغمه با فاصله دوم.

۱۴- ماندنی

تلویزیون

فرشتگان آلوده صورت

یادداشت جواد طوسی درباره سریال بی‌گناهان ساخته احمد امینی

یکی از مجموعه‌هایی که توانسته کلیشه‌های شکل گرفته در تلویزیون را (از بعد مضمونی و ساختاری) تخته زده و ارزش و اعتبار دیگری به این رسانه وسیع و پرمخاطب بدهد، «بی‌گناهان» ساخته «احمد امینی» است. تکثر گرایی برای مشترک و پیوند در این دوران جدا افتاده نوشتن این یادداشت دوچندانم (با توجه به خاتمه یافتن این مجموعه در جمعه‌یی که پیش رو داریم) ملزم کرد. این را بپذیریم بی نگاه کمی و برنامه‌سازی اینها تنها برای جذب بیشتر مخاطب در طیف های اصلی جامعه (به ویژه از طریق ساخت و تبلیغ مجموعه‌های تلویزیونی و تله‌فیلم و خرید فیلم‌های سینمایی و مجموعه‌های خارجی و پخش همزمان مسابقات فوتبال میان تیم‌های معتبر و شناخته شده دنیا)، باعث شده شماری از آثار مطرح و قابل اعتنا و واجد ارزش‌های بصری و مضمونی به خوبی دیده نشود. این «در سکوت آمدن و رفتن» و نپرداختن به ارزش‌ها و وجوه کیفی آثار متفاوت و جدی می‌تواند ناخودآگاه زمینه‌ساز انفعال و بی‌انگیزگی جامعه‌ی هنرمندان و تماشاگران و فیلمنامه‌نویسی شود که نمی‌خواهد کارشان را سرسری بگیرند. یا در قدمت بیست و سوم، می‌توان به شکل اختصاصی‌تر و نوشتارتر و در عین حال کتابه‌آمیز نیز آمده و دیدار صدای فرهاد (ساخته استفنیار مقرقدارد) اشاره کرد.

این کاربرد موسیقی در بخش‌هایی از مجموعه نشان از تعلق‌خاطر «احمد امینی» به این موضوع است و استفاده عامدانه از آن برای تاکید بر نوعی هویت‌مندی اینجایی و نشانه‌ها و شمایل‌های ماندگار (هر در دو عرصه موسیقی اصیل سنتی و موسیقی پاپ) دارد. به سهم خود برای این حس و دغدغه هنرمندانه و همگانی تقاهم‌آمیز و سازنده که جدی گرفتن مخاطب را مدنظر دارد، حرمت و ارزش قائلم.

در امتداد این مواجهه واقع‌بینانه، «احمد امینی» با استفاده از زبان تصویری سنجیده و اهمیت دادن به فرم، میزانسن و کمپوزیسیون، فضا و جغرافیا، شخصیت‌پردازی، استفاده مناسب از صداهای زمینه و... موسیقی، به مخاطب خود احترام می‌گذارد. در بخش‌های زیادی از مجموعه «بی‌گناهان» می‌توان مشق و تمغل خلاق «احمد امینی» و «سیما شاهسواری» را به صاحب سیما» حس کرد و شاهد نوعی ادای دین نرام آنها به آثار خوب و خاطره‌انگیز تاریخ سینما بود. انگار این دو در تداوم همکاری موفقیت‌آمیزشان در مجموعه‌های «اولین شب آرامش» و «بی‌گناهان» می‌خواهند در کنار ارائه و ثبت خلاقیت‌های مستقل شان و نمایش جغرافیا و هنرمندی مسالمت‌آمیزشان، عامدانه به بعضی از فیلم‌سازان صاحب سبک تاریخ سینما و عاشقانه‌های ما ایراز ارادت کنند. این شور و شوق زاید الوصف که از ناحیه این دو خرج وجوه هنرمندانه تصویر و عاشقانه