

نقد و بررسی کتاب بنیان‌های نظری و عملی موسیقی فیلم با رویکرد سینمای کشورهای اسلامی

حمید عسکری رابری*

چکیده

کتاب بنیان‌های نظری و عملی موسیقی فیلم با رویکرد سینمای کشورهای اسلامی نخستین اثر منتشرشده در ایران است که به مطالعه مبانی نظری و عملی کاربرد موسیقی در سینما پرداخته و با نگاهی نو مهم‌ترین عناصر و ابزار هنری موسیقی و درام را در بستر «قابلیت بیان مشترک» بررسی کرده است. در این اثر با بررسی نقش موسیقی فیلم در صنعت سینمای مصر، زوایای جدیدی از جایگاه موسیقی در سینمای کشورهای اسلامی، از زاویه دید هنرمند شرقی نشان داده شده و با مقایسه دو فیلم مذهبی محمد رسول‌الله (ص) و مصائب مسیح (ع) از منظر «بازنمایی موسیقی فیلم»، کارکرد هم‌سوی موسیقی در بیان لایه‌های معنایی فیلم طرح گردیده است. این مقاله به برخی نقاط قوت کتاب هم‌چون: کیفیت مطلوب بررسی عناصر و ابزار هنری موسیقی و درام، تحلیل‌های منسجم و چندوجهی مرتبط با سینمای مصر، نوآوری در طرح مبحث بازنمایی موسیقی فیلم‌های مذهبی و بیان رسا و روان اشاره کرده است. هم‌چنین با نقد شکلی اثر درباره صفحه‌آرایی، کیفیت چاپ عکس‌ها، ویرایش تخصصی، و اغلاط چاپی اشکالاتی طرح کرده و در تحلیل محتوا به مسائلی نظیر تأثیر فقدان عنوان‌بندی فصل دوم بر انسجام معنایی آن، عدم جامعیت مباحثی مانند «فرم و سازگیزی» و «بازنمایی موسیقی» به‌علت ضعف تألیف و عدم استناد کافی به منابع موجود پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: موسیقی فیلم، فرم و سازگیزی، سینمای مصر، فیلم‌های موزیکال عربی، فیلم‌های مذهبی.

* استادیار دانشکده موسیقی دانشگاه هنر تهران، Hamid.askari.r@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۱۲

۱. مقدمه

«موسیقی فیلم» از موضوعات مهم بین‌رشته‌ای و مورد توجه موسیقی‌دانان و سینماگران است. در این زمینه آثار متعددی نوشته شده که برخی به فارسی نیز ترجمه شده‌اند. این آثار عمدتاً بر مباحث تکنیکی موسیقی فیلم تمرکز داشته و غالباً به تبیین امکانات گسترده آهنگ‌سازی و شیوه‌های نقش‌آفرینی موسیقی به‌مثابه یکی از عناصر فیلم معطوف بوده و کم‌تر به بنیان‌های نظری موسیقی فیلم پرداخته‌اند. از سوی دیگر تاکنون اثری درباره موسیقی فیلم در سینمای کشورهای اسلامی، و حتی به‌طور محدودتر، درباره موسیقی فیلم‌های مذهبی اسلامی، در ایران منتشر نشده است. شاید یکی از مهم‌ترین دلایل این امر، آن‌طور که محمدرضا آزاده‌فر در مقدمه کتاب مورد بررسی این مقاله گفته است، مسئله «کمبود پژوهش‌گر متخصص در حوزه موسیقی فیلم به‌صورت عام و در حوزه سینمای کشورهای اسلامی به‌صورت خاص است» (ص ۱۰).

کتاب بنیان‌های نظری و عملی موسیقی فیلم با رویکرد سینمای کشورهای اسلامی^۱ نخستین اثر منتشرشده در این زمینه است که در چهار فصل، توسط محمدرضا آزاده‌فر، صادق رشیدی، و حمیدرضا رضایی به‌رشته تحریر درآمده و توسط شرکت انتشارات سوره مهر در سال ۱۳۹۱ منتشر شده است. آزاده‌فر در «مقدمه»، این اثر را مجموعه‌ای معرفی می‌کند که «ضمن بررسی بنیان‌های نظری و عملی موسیقی فیلم، نیم‌نگاهی به جایگاه موسیقی فیلم در حوزه سینمای کشورهای اسلامی می‌اندازد» (همان: ۹). وی ضمن برشمردن محدودیت‌های پژوهش اذعان دارد که «شاید همه جنبه‌های موسیقی فیلم در حوزه بسیار گسترده و متکثر اسلامی در کتاب حاضر پوشش داده نشده باشد» (همان: ۱۰).

این کتاب از چهار فصل تشکیل شده که در بخش بعدی مقاله به‌اختصار معرفی خواهند شد:

فصل یکم: «بهره‌های متقابل موسیقی و درام»، نوشته محمدرضا آزاده‌فر.

فصل دوم: «فرم و سازگیزی در موسیقی فیلم»، نوشته حمیدرضا رضایی.

فصل سوم: «موسیقی فیلم در سینمای مصر، آوازاها و رقص‌های عربی، هارمونی و سازبندی غربی»، نوشته محمدرضا آزاده‌فر.

فصل چهارم: «بررسی تطبیقی موسیقی فیلم‌های مذهبی اسلامی و مسیحی: مطالعه موردی فیلم‌های محمد رسول‌الله (ص) و مصائب مسیح (ص)»، نوشته صادق رشیدی.

۲. معرفی نویسندگان

محمد رضا آزاده‌فر: از دانشگاه شفیلد انگلستان دکترای اتنوموزیکولوژی دریافت کرده و به‌عنوان فلوشیپ دوره فوق تخصص دانشگاه لندن را طی کرده است. از آثار او می‌توان به *مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی* (۱۳۹۵)، *موسیقی در فلسفه و عرفان: یک مقدمه کوتاه* (۱۳۹۵)، *اطلاعات عمومی موسیقی* (۱۳۹۳)، *اقتصاد موسیقی* (۱۳۹۰)، *حماسه و موسیقی* (۱۳۹۰)، و *ساختار ریتم در موسیقی ایرانی* (۱۳۸۵) اشاره کرد. آزاده‌فر دانش‌آموخته دانشکده سینما تئاتر دانشگاه هنر تهران بوده و برای چندین فیلم موسیقی ساخته است. وی دانشیار دانشکده موسیقی دانشگاه هنر تهران است.

صادق رشیدی: از دانشگاه شاهد (تهران) دکترای تخصصی پژوهش هنر (مطالعات نظری هنر) دریافت کرده است. از آثار او می‌توان به «هنر پیرا اسلامی» (۱۳۹۵)، «درآمدی بر نشانه‌شناسی موسیقی» (۱۳۹۳)، «مطالعات انتقادی: نظریه‌های انتقادی معاصر در ادبیات و هنر» (۱۳۹۳)، و «نشانه‌شناسی موسیقی تعزیه» (۱۳۹۲) اشاره کرد. سابقه تدریس در گروه نقاشی دانشگاه تربیت مدرس، گروه نمایش پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، و گروه پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان دارد.

حمیدرضا رضایی: دارای مدرک کارشناسی ارشد پژوهش هنر است و حدود سی سال به تدریس درس تخصصی موسیقی هم‌چون سلفژ، هارمونی، موسیقی فیلم، تئوری موسیقی، و چندین ماده درسی دیگر در دانشکده‌های موسیقی دانشگاه‌های کشور مشغول بوده و سابقه آهنگ‌سازی برای فیلم و سریال دارد که از آن جمله می‌توان به فیلم *در پناه تو* اشاره کرد. ایشان بیش از پانزده سال عضویت و ریاست «گروه واژه‌گزینی موسیقی» در فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی را برعهده داشته است.

۳. معرفی کتاب

محمد رضا آزاده‌فر در فصل یکم، «بهره‌های متقابل موسیقی و درام»، در پاسخ به این پرسش که «آیا [...] شناخت ساختمان موسیقایی می‌تواند به معمار ساختمان یک اثر سینمایی یا نمایشی یاری برساند؟» (همان: ۱۷)، دو نوع کاربرد برای موسیقی فیلم تعریف می‌کند: الف) کاربرد مستقیم، شامل: ۱. موسیقی متن، ۲. اجرای صحنه‌های موزون، ۳. انجام تدوین موزیکال و ب) کاربرد غیرمستقیم، شامل: ۱. آفرینش طرح اولیه، ۲. طراحی سناریو، ۳. کارگردانی و رهبری عوامل، و ۴. طراحی تدوین. برای پیوند عناصر تشکیل‌دهنده

ساختمان موسیقی و درام در «فرایند خلق اثر» مفهوم زمان مطرح می‌شود که برپایه آن ذهن در ارتباط ارگانیک زمان‌مندی، روند خلق هنری را از طریق فرایند ادراکی مبتنی بر نشانه‌ها فهم می‌کند. مهم‌ترین «عناصر و ابزار هنری در موسیقی و درام» عبارت‌اند از: ۱. ملودی و دال، ۲. برجستگی، تعادل، و پیوستگی، ۳. ریتم، ۴. تنالیت و مدالیت، ۵. دینامیسم، ۶. رنگ، ۷. آرتیکولاسیون (عبارت‌بندی)، ۸. نقش‌مندی (فونکسیون) و تأثیر و تأثر متقابل هریک از این عوامل در روند بنای «ساختمان هنری» اثر از سه زاویه قابل بررسی است: الف) «ساختمان کلی» که منطبق بر دریافت ذهنی آدمی یعنی حرکت از کل به جزء است، ب) «ساختمان درونی» که نگاه به اجزای کوچک‌تر به منظور درک یک اثر هنری است و می‌تواند به شناخت ضرب‌آهنگ به هم‌پیوستن دال‌ها و چگونگی درهم‌آمیزی آن‌ها برای شکل‌دادن یک ساختار پیچیده چندآوایی انجامد، ج) «طرح تماتیک» که به قالب ارائه محتوای هنری از منظر فرم و طرح اختصاص دارد. نویسنده در «نتیجه‌گیری» به مدل میان‌رشته‌ای در تبیین عوامل شکل‌دهنده در ساختار موسیقی و درام و بهره‌های متقابل آن‌ها در این فصل اشاره و بر نقش عوامل ساختاری زیباشناسی در شکل‌گیری دیدگاه فرد درباره این هنرها تأکید می‌کند.

حمیدرضا رضایی در فصل دوم، موضوع «فرم و سازگیزی در موسیقی فیلم» را بررسی کرده و پیوستگی این مباحث با سایر اجزای موسیقی و برخی عناصر فیلم را نشان می‌دهد. او وظیفه اصلی موسیقی فیلم را به‌طور بنیادی در سه بخش عمده جای می‌دهد: «[۱] بیان مفاهیم و احساسات مطروحه در تصویر و گفتمان، [۲] تعمیق قابلیت درک مفاهیم و احساسات مذکور، [۳] در بعضی موارد بزرگ‌نمایی یا به عبارت بهتر تقویت همین مفاهیم و احساسات» (همان: ۶۰). به عبارتی دیگر موسیقی فیلم خوب به بیان فیلم و گاه به بیان مفاهیم درونی آن کمک می‌کند و در نتیجه «وظیفه اصلی موسیقی فیلم واقع‌گرایانه کردن کلیت فیلم، اعم از تصویر و گفتمان و هرچه بیش‌تر نمایان کردن جنبه‌های دراماتیک و حسی است» (همان: ۶۱). نویسنده به یکی از شیوه‌های آهنگ‌سازی فیلم در ایران اشاره می‌کند که با استفاده از عناصر موسیقایی بومی برحسب کلیت فیلم صورت پذیرفته و البته ممکن است برای بیننده غیربومی نامأنوس بوده و از تأثیر دراماتیک و حسی بکاهد.

فشرده‌گی زمان ایجاب می‌کند که آهنگ‌ساز با ساخت مجموعه‌ای از قطعات یک‌دست و هم‌گون با بهره‌گیری از عناصر موسیقایی همانند سازها، تم‌ها، لحن‌ها، ریتم‌ها، و بافت‌ها، فضایی کلی برای موسیقی خود خلق کرده و در تأثیر دراماتیک فیلم سهیم شود. روشی دیگر برای دست‌یابی به رنگی خاص، ارائه موسیقی در قالب فرمی هم‌چون کنسرتو است

که پیچیدگی‌های آن باعث شده کم‌تر مورد استقبال آهنگ‌سازان قرار گیرد. هم‌چنین استفاده از بافت چندصدایی نیز به‌رغم موفقیت پرشکوه مقطعی، به‌دلیل «وضوح» بر جنبه‌های حسی و دراماتیک فیلم غلبه می‌کند و نامناسب تلقی می‌گردد. یکی از روش‌های قابل بررسی برای ایجاد یک‌دستی و هم‌سویی فرمی و ساختاری بین تصویر و موسیقی تمرکز بر مفهوم مشترک ریتم در موسیقی و تصویر و ارتباط حرکات تصویر و موسیقی است. اما از آن‌جاکه گاه تضادهایی ناشی از اختلاف بیان درونی و ریتم ظاهری فیلم پدید می‌آید، از این‌رو «یک‌دستی ریتمی و حرکتی بین موسیقی و تصویر در سینما را ناشی از دیدی بسته به سینما و تصویر و از طرف دیگر درک نادرست از موسیقی» می‌توان دانست (همان: ۷۰). رضایی معتقد است که اولین و مشترک‌ترین منبع فرمی مورداستفاده آهنگ‌سازان «لحن معرف» است که قابلیت نشان‌دادن حالت‌های مختلف از دگره‌های متفاوت آن، متناسب با حالات یک شخصیت در طول فیلم را دارد. روش دیگر استفاده از نوعی ساختار فرمی است که «روشی بسط‌یابنده» نامیده شده و قابل قیاس با فرم سونات کلاسیک در قسمت آلگروی آن است که بین موسیقی بخش‌های مختلف فیلم با کارکرد بخش‌های مختلف سونات آلگرو شامل: گشایش، گسترش، و بازگشایش پیوند ایجاد می‌کند. نویسنده تصدیق می‌کند که «برخلاف فرم‌های موسیقایی، هم‌چون سونات یا روندو که در آن‌ها شنونده تصویری از پیش تعیین شده در ذهن خود از آن فرم دارد، در یک موسیقی فیلم نمی‌توان انتظار فرمی خاص، با دیدگاه سنتی به فرم داشت» (همان: ۸۰).

محمدرضا آزاده‌فر در ابتدای فصل سوم، «موسیقی فیلم در سینمای مصر: آوازاها و رقص‌های عربی، هارمونی و سازبندی غربی»، به ریشه‌های شکل‌گیری و ویژگی‌های صنعت سینمای پررونق مصر، موسوم به «هالیوود شرق» پرداخته و به تأثیر گسترده‌اش بر عرب‌زبانان دنیای اسلام اشاره می‌کند. استیلاي ژانر ملودرام در سینمای مصر به استفاده از رقص و آواز غربی منجر شد که براساس آن ملودی‌ها و آوازه‌های عربی به‌شکل غربی ارکستراسیون و با هم‌راهی ساز غربی به مخاطب عرضه می‌گردید. امکانات سازبندی و بیان ارکستری موسیقی غربی که خود از «ویژگی‌های ساختاری موسیقی در سینمای مصر» به‌شمار می‌رود، یکی از دلایل تمایل آهنگ‌سازانی هم‌چون الشجاهی، حجاج الزهیر، و عمر خیرات به تنظیم نغمه‌های محلی و نواهای مردمی برای ارکستر بزرگ محسوب می‌شود. آثار عبدالوهاب، به‌عنوان سرآغاز شیوه نوین آهنگ‌سازی فیلم در مصر، حائز اهمیت بوده و نقش فرید الاطرش، محمد فوزی، و ام‌کلثوم به‌عنوان چهره‌های اثرگذار در موسیقی فیلم‌های مصری قابل توجه است.

بخش «مطالعه موسیقی فیلم در پس‌زمینه اجتماعی مصر» با «نقش موسیقی در زندگی روزمره» آغاز شده و به‌طور موردی تأثیر موسیقی بر زندگی «عمر» به‌عنوان نماینده جوان عرب زمان خود در فیلم *عمر قتلتوا الرجله* بررسی گردیده است. در آواز و موسیقی از عوامل تضمین‌کننده گیشه به نقش صحنه‌های رقص عربی در فیلم‌های پرمخاطب موزیکال تاریخ سینمای مصر پرداخته، عادت فرهنگی و وضعیت اجتماعی را از «علل گرایش تماشاگران به فیلم‌های موزیکال» دانسته است. آزاده‌فر معتقد است رابطه «موسیقی و زبان» در دوره سینمای صامت که موسیقی کنار فیلم گاه به‌جبران نبود دیالوگ به‌کار گرفته می‌شد، بسیار مؤثر بوده است. البته با نگاهی تاریخی می‌توان ریشه‌های تصنیف و آواز را در فرهنگ سنتی عرب پیدا کرد، چراکه «نوبه» در مغرب و «قصیده»، «موشه»، و «موال» در مشرق رواج داشته و به‌طور کلی پیدایش آواز عرب (غنا) ارتباطی تنگاتنگ با شاعری دارد. گو این‌که موسیقی امروزی عربی شامل فرم‌های سبک‌تری مانند «طقطوقه»، «أنشوده»، و «أغنیه» است که در کنار «مونولوگ» در موسیقی فیلم‌های مصری کاربردی فراگیر دارند (همان: ۱۱۶). نویسنده ارتباط عمیق موسیقی عربی با زندگی عاطفی هر قشری از اجتماع را نشان‌دهنده ویژگی‌های بیانی مبتنی بر نظام مقام می‌داند که از این‌رو می‌تواند «موسیقی عواطف» خوانده شود. «مقتضیات زمان» سینمای مصر و به‌هم‌راه آن موسیقی عربی را نیز دست‌خوش تغییراتی کرده که به کوتاه‌کردن زمان مقام و تغییرندادن دایره ریتمیک منجر شده و استفاده از رقص‌هایی مانند تانگو، رومبا، سامبا، و فوکستروت را ترویج کرده و ارکستر موسیقی سنتی که غالباً شامل شش ساز بود و تخت نام داشت را به ارکستری بزرگ با هم‌راهی سازهای دیگری هم‌چون پیانو، تیمپانی، و کترباس گسترش داده است (همان: ۱۲۳). از این گذشته، در دهه اخیر موسیقی تلفیقی و ترکیبی با بهره‌گیری از زبانی بیگانه و نامشخص، هم‌چون امتزاجی از انواع گوناگون موسیقی رایج شده است. در این خصوص آزاده‌فر با نگاهی انتقادی معتقد است که در این‌جا فرهنگ سنتی و محتویات آن نیست که بازایی گردیده، بلکه این مدرنیته است که به‌طور اصیل به مخاطب شناسانده می‌شود (همان: ۱۳۳). در این میان تأثیر بهره‌برداری تجاری بر «موسیقی و ساختار فیلم» نیز به‌عنوان مانع رویکرد نوگرایانه قابل بررسی است و به‌نظر می‌رسد که به‌غیر از آسیه جبار، که موسیقی «نوبه» را به‌منزله بخش‌های اصلی در فیلم‌سازی خود به‌کار برده است، فیلم‌ساز دیگری موفق به بهره‌برداری خالص از موسیقی سنتی عربی در موسیقی فیلم نشده است.

صادق رشیدی در مقدمه فصل چهارم، «بررسی تطبیقی موسیقی فیلم‌های مذهبی اسلامی و مسیحی: مطالعه موردی فیلم‌های محمد رسول الله^۲ و مصائب مسیح^۳»، موضوع

بازنمایی موسیقی در فیلم‌های مذهبی را مبنای فصل دانسته، پرداختن به موسیقی فیلم در معنای کلی آن را هدف بحث نمی‌داند. بررسی معنا یا فرایند بازنمایی مصداق‌های مربوط به دنیای فیلم‌های انتخاب‌شده را هدف می‌شناسد و نهایتاً منظور خود از بازنمایی را با بیان تمایزی که بین کشف معانی و دلالت‌های ضمنی اثر با آنچه در نشانه‌شناسی و سازوکارهای دریافت و تولید معنا موردنظر است توضیح می‌دهد (همان: ۱۵۶). نویسنده در بیان «مبانی نظری» اذعان دارد که «موسیقی فیلم» در ارتباط با نظام نشانه‌ای فیلم و مرتبط با تصویر، کنش، حرکت و شاید به‌منزله ژانری خاص از موسیقی با زبان، بیان و ساختار سینما هم‌سو است. در بخش «بازنمایی در موسیقی فیلم» موضوع «بازنمایی در موسیقی» و معنای آن را مبتنی بر ساختار موسیقی، متشکل از چیدمان عناصر زبانی و نحوی موسیقی می‌داند. رشیدی با تکیه بر نظرات جیمز یانگ به طرح سؤالاتی کلیدی در خصوص موسیقی بازنمایاننده، ارزش معرفتی موسیقی و مسئله بازنمایی موسیقایی در قالب سینما پرداخته و براساس تحلیل‌های یانگ، موسیقی را فرمی از بازنمایی معنایی نمی‌شناسد، بلکه بازنمایاننده عواطف و احساسات می‌داند. ازسوی دیگر به خیال‌پردازی شنونده اهمیت داده و با این‌که باور دارد موسیقی فی‌نفسه موضوعی را بازنمایی نمی‌کند و در مقایسه با سایر هنرها، به‌جز مواردی توانایی تصویرسازی‌های برون‌نگر و درون‌گرایانه را ندارد، درعین‌حال، معتقد است که گاهی مواقع مخاطب به قطعات موسیقی معنا می‌بخشد (همان: ۱۶۱-۱۶۳). نویسنده هم‌چنین نظرات ژاک ناتیز درباره نشانه موسیقایی را طرح کرده و بخشی از مباحث مرتبط با ارجاعات موسیقی به عاطفه، خیال، فرهنگ، و مسائلی از قبیل ایدئولوژی را با بحث‌های بازنمایانانه و تفسیری که در ادامه فصل مطرح می‌کند، متناظر می‌بیند (همان: ۱۶۳).

در بخش «موسیقی فیلم محمد رسول‌الله (ص)» تصریح شده است که فیلم‌های محمد رسول‌الله (ص) و مصائب مسیح (ع) به‌عنوان نمونه‌های موردی، به‌سبب ویژگی‌های کاملاً هم‌سو با تفکر اسلامی و تفکر مسیحی انتخاب شده‌اند. باوجود تم‌ها و ریتم‌های مشابه در هر دو اثر، در فیلم مصائب مسیح تقابل ساختارگرایانه دوگانه‌ای بین مضمون و ملودی موسیقی با مضمون فیزیکی مسیح (ع) دیده می‌شود، اما در فیلم محمد رسول‌الله (ص) این تقابل جای خود را به تعاملی می‌دهد که به دریافتی یگانه از غیاب معنوی و آسمانی حضرت پیامبر می‌انجامد. نویسنده تأیید می‌کند که موريس ژار موسیقی فیلم محمد رسول‌الله (ص) را براساس فواصلی ساخته است که قبلاً در موسیقی فیلم لارنس عربستان استفاده کرده بود، «اما اینک در فیلم محمد رسول‌الله (ص) این تم به دنیای موسیقی ایرانی و به‌ویژه [...]»

گوشه‌هایی از همایون نزدیک‌تر است» (همان: ۱۶۵). رشیدی بازنمایی موسیقی فیلم *مصائب مسیح* (ع) را از نوع عینی و تصویرپردازانه با بهره‌گیری از ملودی‌های تراژیک و آرام در تقابل با حضور محسوس شخصیت پیامبر می‌داند، و باور دارد که «فرایند بازنمایی در فیلم *محمد رسول الله* (ص) چندوجهی، چندصدایی و هم‌سو با جهان‌بینی تفکر اسلامی است» (همان: ۱۷۲) و در این خصوص، دریافت عمیق آهنگ‌ساز از تم فیلم و هم‌چنین اعتقادات اسلامی تماشاگر بر غنای بازنمایی افزوده است. از این فصل «نتیجه‌گیری» می‌شود که براساس مبانی نظری بازنمایی موسیقی، می‌توان موسیقی فیلم *محمد رسول الله* (ص) را حاکی از جهان‌بینی اسلام و زندگی یگانه پیامبر در همه احوال دانست، و موسیقی فیلم *مصائب مسیح* (ع) را در تناظر با حضور فیزیکی و رنج‌های او درک کرد.

۴. نقد شکلی

در مقدمه کتاب اهداف اصلی اثر به‌طور صریح ذکر شده و به‌جز فصل سوم، که فاقد هرگونه عنوان‌های (اصلی یا فرعی) است، محتوای سه فصل دیگر در قالب فهرستی تفصیلی مفصل‌بندی شده است. در تبیین مباحث از تصویر، جدول و نمودار استفاده شده و در پایان فصل‌های اول، سوم، و چهارم کتاب بخش «نتیجه‌گیری» وجود دارد و هم‌چنین در پایان تمامی فصل‌ها کتاب‌نامه‌ای ارائه شده است.

طرح جلد کتاب متناسب با محتوا و با استفاده از نمادهای موسیقایی و سینمایی تهیه شده است. حروف‌نگاری در وضعیت مطلوب، اما گاه رعایت فاصله‌گذاری نشده است. صفحه‌آرایی کتاب در وضعیت متوسط قرار دارد و به‌نظر می‌رسد در صفحاتی از کتاب جای تصاویر با دقت انتخاب نشده و در نتیجه آن، فضاهاى خالی نامطلوبی ایجاد شده و گاه به پیوستگی مطالب نیز آسیب می‌رساند: ۳۶، ۳۸، ۹۲، ۱۰۰، ۱۰۹، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۸، و ۱۳۳. به‌ویژه در جاهایی که می‌توان قبل از تصویر یک پاراگراف کامل را جای داد این اشکال بیش‌تر به‌چشم می‌آید. کیفیت چاپ نیز در وضعیت متوسط قرار دارد؛ رنگ نوشته‌ها در سراسر کتاب ثابت نمانده است (صفحات ۲۶ و ۲۷ با صفحات ۲۸ و ۲۹ مقایسه شود) و چاپ سیاه و سفید عکس‌ها با کیفیت پایین، بر وضوح و اثرگذاری آن‌ها خصوصاً در فصل اول تأثیر گذاشته است (برای نمونه: شکل ۵، صفحه ۳۷ یا شکل ۸، صفحه ۳۹). کتاب در قطع رقعی با صحافی مطلوب انتشار یافته است. در متن اثر اغلاط چاپی دیده می‌شود: در صفحه ۵۵، سطر ۲۲، کلمه «وینک» به‌اشتباه «ونیک» نوشته شده، در صفحه ۱۰۱، سطر سوم،

کلمه «پایان» به‌اشتباه «پیان» نوشته شده، و در صفحه ۱۶۶، سطر ۱۳، کلمه «ژار» به‌اشتباه «ژانر» نوشته شده است.

فصل‌های اول تا سوم کتاب از نظر رعایت قوانین نگارشی و ویرایشی وضعیت مطلوب‌تری دارند، اما به دلیل این‌که اثر توسط چند نویسنده نگاشته شده است، ویرایشی مقایسه‌ای برای یک‌دستی متن ضرورت دارد، چراکه در ترجمه یا به‌کارگیری برخی اصطلاحات، نویسندگان اختلافاتی دارند، برای مثال: اصطلاح «exposition» در فصل یکم «تجلی اولیه» ترجمه شده (همان: ۵۲) و در فصل دوم «گشایش» (همان: ۷۸)، اصطلاح «recapitulation» در فصل یکم «بازنمایی» ترجمه شده (همان: ۵۲) و در فصل دوم «بازگشایش» (همان: ۷۹)، اصطلاح «leitmotif» در فصل دوم «لحن معرف» ترجمه شده (همان: ۷۶)، و در فصل چهارم همان «لایت موتیف» به‌کار رفته است (همان: ۱۶۵). در فصل سوم، در جمله «تعداد زیادی از آهنگ‌سازان موسیقی فیلم در مصر تلاش می‌کنند نغمه‌های محلی و نواهای مردمی را برای ارکسترهای بزرگ تنظیم نمایند»، کاربرد واژه «الحان» به جای «نغمه‌ها» انتخاب درست‌تری است. در جملاتی از فصل چهارم کتاب اشکالاتی وجود دارد که به سه مورد اشاره می‌شود: ۱. «موريس ژار این موسیقی را براساس فو اصلی ساخته است که قبلاً نیز در فیلم لارنس عربستان ساخته بود» (همان: ۱۶۵). بهتر است که بدین صورت ویرایش شود: موريس ژار موسیقی این فیلم را با استفاده از فو اصلی ساخته است که قبلاً در ساخت موسیقی فیلم لارنس عربستان از آن‌ها استفاده کرده بود. ۲. «این تم به دنیای موسیقی ایرانی، و به‌ویژه فو اصل حال‌وهوای گوشه‌هایی از همایون نزدیک‌تر است» (همان: ۱۶۵). منظور نویسنده حال‌وهوای فو اصل گوشه‌هایی از همایون است. ۳. «درواقع، بازنمایی در فیلم موسیقی محمد رسول‌الله در فرایند خود ...» (همان: ۱۶۷). در این‌جا منظور نویسنده «موسیقی فیلم محمد رسول‌الله (ص)» است.

باتوجه به این‌که این اثر بین‌رشته‌ای محسوب می‌شود باید اذعان داشت که نثر روان و رسا یکی از نقاط قوت آن به‌شمار می‌رود. برای نمونه به مفاهیم بررسی شده در فصل یکم اشاره می‌کنیم که به بازنمایی ساختمان موسیقی و درام اختصاص دارد. در آن‌جا مفاهیم تخصصی پیچیده‌ای هم‌چون: ملودی، دال، ریتم، تنالیت و مدالیت، دینامیزم، آرتیکولاسیون، نقش مندی (فونکسیون)، و طرح تماتیک به‌خوبی توضیح داده شده است. بااین‌همه نثر کتاب در همه فصول یک‌دست نیست و ضرورت ویرایش ادبی فصل‌های دوم (که لحنی شبیه سخن‌رانی دارد) و چهارم (که دچار تکرارهای متعدد لفظی و معنایی است) در جهت نزدیک‌شدن به ساختار ادبی موجز و گویای فصل‌های اول و سوم احساس می‌شود.

۵. نقد محتوایی

۱.۵ انسجام و نظم منطقی

در مجموع ارتباط منطقی بین فصل‌های کتاب برقرار است به طوری که فصل‌های اول و دوم به تبیین بنیان‌های نظری و عملی موسیقی فیلم اختصاص داشته، فصل سوم، سینمای مصر به عنوان نمونه‌ای موفق از صنعت سینمای کشورهای اسلامی مورد بررسی قرار گرفته و فصل آخر نیز به موضوع بازنمایی با تکیه بر مقایسه دو موسیقی فیلم مذهبی پرداخته است. اما میزان انسجام مطالب همه فصل‌ها به یک اندازه نیست! که درباره هر کدام جداگانه نکاتی بیان می‌شود:

فصل یکم در تبیین منسجم مفاهیم بنیادی موسیقی فیلم موفق است و منطق بسط کلام، پیوستگی و بیان موجز مطالب، از ویژگی‌های قابل توجهی است که به نظم درونی مباحث فصل انجامیده است. در تبیین مباحث این فصل از عکس‌هایی استفاده شده که گاه چندان به روند طرح موضوع کمکی نکرده‌اند. برای مثال شکل شماره ۸ (همان: ۳۹) به سبب وضوح نامناسب نتوانسته هدف نویسنده را در جهت ایجاد عمق در بازی رایانه‌ای توصیف کند. برخی از تصاویر استفاده شده با وجود ارتباط با موضوع بحث، چندان مؤثر و ضروری به نظر نمی‌رسند، چراکه حس مورد نظر نویسنده تنها با مشاهده دست‌کم چند نما از فیلم مورد نظر قابل دریافت است و یک تصویر به تنهایی بیان‌گر نیست. برای نمونه: شکل ۵ (همان: ۳۷) که مقوله کوک را در صحنه‌ای از فیلم *آژانس شیشه‌ای* نشان می‌دهد، در نگاه اول، حمله نخاعی قابل تشخیص نیست. دلیل دیگر ناکارآمدی این تصویر این است که مقوله کوک از منظری دیگر تاحدودی نسبی است، چراکه به صحنه‌های قبل و بعد صحنه مذکور نیز ارتباط دارد. همان‌گونه که در موسیقی نیز کوک با مقایسه نسبت بسامدی یک صوت با اصوات دیگر سنجیده می‌شود. از آن‌جاکه مطالب بخش «تالیته و مدالیت» (همان: ۳۵-۳۷) تماماً بر محور کوک بسط یافته است، بنابراین اصطلاح «کوک» که خود فصلی مشترک بین موسیقی و نمایش است، عنوان بهتری برای این بخش به نظر می‌رسد.

در طرح مباحث فصل دوم عمدتاً به توصیه‌های عملی به آهنگ‌ساز فیلم، که البته حاوی نکات آموزشی سودمندی است، بسنده شده است؛ گو این‌که محدوده این نکات آموزشی بسی گسترده‌تر از مسئله فرم و سازگزینی است. اما از آن‌جاکه این فصل با هیچ شیوه‌ای مفصل‌بندی نشده و فاقد عناوین اصلی و فرعی است، در نتیجه حدود بیست و پنج صفحه مطلب به صورت پیوسته نگاشته شده که به طور محسوسی بر روند طرح هدف‌مند مباحث

تأثیر نامطلوب گذاشته است. یقیناً انتخاب عناوین و بخش‌بندی متناسب می‌تواند ضمن تحکیم نظم منطقی فصل مذکور پیوند مؤثرتری با سایر فصل‌های کتاب برقرار و انسجام اثر را افزون‌تر سازد. فقدان بخش «نتیجه‌گیری» این ضعف را پررنگ‌تر کرده و مؤکداً ضرورت تدوین عناوین برای پی‌گیری مسیر بحث را بارزتر ساخته است. یکی دیگر از ایرادهای این فصل عدم توازن در پرداختن به موضوعات تعیین شده است. در این جا مسئله سازگزینی کاملاً در حاشیه قرار دارد و در حد چند نکته پراکنده به آن پرداخته شده است.

فصل سوم کتاب مطالعه موردی صنعت سینمای موفق یک کشور اسلامی است که از زاویای گوناگون به‌طور منسجم مورد بررسی قرار گرفته است. در زیرلایه‌های تحلیل تاریخی سینمای مصر به خط سیر تحولات جامعه مصر و نگاه خاص سینماگران به مسائل اجتماعی توجه شده که نشان‌دهنده تکیه سینماگران مصری بر سنت‌های عربی است. این موضوع از مصادیق نظم درونی مطالب فصل بوده و تصویر حاصله از چنین نگاه چندوجهی به سینمای مصر موجز و بیان‌گر است.

فصل چهارم موفق به طرح مطلوب موضوع و بسط هدف‌مند آن شده، اما به نظر می‌رسد موضوع بدیع این فصل به مبانی نظری مطمئن‌تری احتیاج دارد که مفهوم بازنمایی مبتنی بر نظام نشانه‌شناسی موسیقی فیلم را در سطح عمیق‌تری تبیین کند. جای مباحث نظری طرح‌شده در فصول اول و دوم کتاب برای انسجام‌بخشیدن به کل اثر، در تدوین این فصل خالی است و این امر بر کلیت نظام‌مند پژوهش تأثیر محسوس گذاشته است. از سوی دیگر با توجه به مجموع مباحث مطرح‌شده در فصل چهارم که بر محور بازنمایی موسیقی بسط یافته، عنوان «بازنمایی موسیقی فیلم‌های مذهبی» انتخابی مناسب‌تر از «بررسی تطبیقی موسیقی فیلم‌های مذهبی اسلامی و مسیحی» برای فصل چهارم است. بخش‌بندی فصل نیز اشکالاتی دارد و قابل بازنگری است؛ برای مثال متناسب با مباحث و در جهت پیوستگی عناوین فرعی فصل، جای خالی دو عنوان فیلم *مصائب مسیح* (ع) (همان: ۱۶۸) و «مقایسه دو فیلم انتخابی» (همان: ۱۷۰) در مفصل‌بندی احساس می‌شود. هم‌چنین ضروری است که نویسنده قبل از هر چیز اطلاعات دقیقی درباره موسیقی فیلم‌ها ارائه کند. این اطلاعات می‌تواند از مواردی چون نام آهنگ‌ساز فیلم *مصائب مسیح* (ع) تا مسائلی نظیر مقایسه فنی دو موسیقی فیلم را در بر گیرد.

استفاده از عکس در اثری که به مبانی نظری موسیقی فیلم اختصاص دارد چندان متقاعدکننده نیست، افزون‌براین، برخی تصاویر هیچ‌گونه پیوستگی با متن ندارند! برای مثال تصویر صفحه ۱۶۵ که صحنه‌ای از جنگ بدر است و حضور نامحسوس مولا علی (ع) را

با استفاده از نماد ذوالفقار نشان داده، در ادامه مبحثی که به غیاب معنوی حضرت رسول (ص) اشاره کرده قرار گرفته است. در این جا، در صورت ضرورت، منطقی‌اً باید از صحنه‌های مربوط به عدم حضور جسمانی پیامبر (ص)، نظیر صحنه حرکت شتر آن حضرت پس از ورود به مدینه، تصویری انتخاب می‌گردید.

۲.۵ منابع

در فهرست منابع جای چند اثر مهم منتشر شده در زمینه موسیقی فیلم خالی است:

۱. شماره ۵۵ فصل‌نامه موسیقی ماهور «ویژه موسیقی فیلم» است. از این مجموعه خصوصاً مقاله «موسیقی فیلم» اثر مروین کوک که ضمن تعریف موسیقی فیلم و بررسی گونه‌های آن، موضوع موسیقی برای فیلم‌های صامت و ناطق را مطرح کرده است، متناظر با مبحث «کاربردهای مستقیم و غیرمستقیم موسیقی» (فصل یکم) بوده و می‌تواند در غنای آن مؤثر باشد (کوک ۱۳۹۱: ۱۱-۱۸).

۲. هنر موسیقی فیلم نوشته جرج برت یکی از کتاب‌های مرجع در این زمینه بوده و خصوصاً به‌عنوان منبعی کاربردی برای تحلیل‌های مباحث مرتبط با سازگیزی (فصل دوم) اهمیت دارد، چراکه در چندین فصل به شیوه‌های سازگیزی اشاراتی شده و مباحث نظری با نمونه‌هایی از موسیقی فیلم‌ها همراه گردیده است (برت ۱۳۸۳).

۳. مبحث «موسیقی و معنا» از کتاب فلسفه هنرها اثر گوردون گراهام با مبانی نظری فصل چهارم کتاب بررسی تطبیقی موسیقی فیلم‌های مذهبی اسلامی و مسیحی مرتبط است (گراهام ۱۳۹۳: ۱۲۹-۱۷۷).

۴. بخش «بیان‌گری در موسیقی» از کتاب زیبایی‌شناسی هنرها نوشته جراللد لوینسون متناظر با مباحث نظری فصل چهارم «بررسی تطبیقی موسیقی فیلم‌های مذهبی اسلامی و مسیحی» است (لوینسون ۱۳۹۲: ۲۳-۲۹).

۵. طرح و بررسی نظریات کوک و لنگر در کتاب هنر، احساس، بیان نوشته رابرت ویلکینسون مکمل مباحث نظری «بازنمایی موسیقی» در فصل چهارم است (ویلکینسون ۱۳۸۵: ۴۲، ۴۳، ۴۷ و ۵۳).

با این‌که اصول منبع‌دهی علمی توسط نویسندگان کتاب رعایت شده است، اما دو مورد تردیدآمیز قابل طرح است: یکی آن‌که منبع برخی عکس‌های استفاده‌شده در صفحات ۳۳، ۴۱، ۴۹، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷ و ۱۰۵ ذکر نشده است و دیگر در انتهای فصل سوم

مشخص نشده که «پیوست: چهل فیلم برجسته تاریخ سینمای مصر» از کدام منبع برداشته شده است (صفحه ۱۴۵-۱۴۷).

در تدوین فهرست منابع یک اشکال مهم دیده می‌شود و آن عدم تفکیک مراجع از کتاب‌نامه است. به طوری که در پایان هر فصل کتاب‌نامه‌ای عرضه شده که مراجع فصل را نیز در بر می‌گیرد. به جز فصل چهارم که مراجع و کتاب‌نامه منطبق بر یک‌دیگر است، در سایر فصول فقط برخی از آثار موجود در فهرست کتاب‌نامه در فصل مربوطه مورد ارجاع واقع شده‌اند. به طور مثال در فصل دوم، در کتاب‌نامه هشت اثر معرفی گردیده، حال آن‌که در طی فصل فقط یکی از آثار (شش بار) به عنوان منبع مورداستناد قرار گرفته است. هم‌چنین می‌توان به کتاب‌نامه فصل اول اشاره کرد که فقط دو اثر از نوزده اثر در طی فصل مورداستناد واقع شده‌اند.

استناد به منابع، به جز یک مورد، با رعایت امانت صورت پذیرفته است و آن یک مورد ابهام در فصل دوم کتاب دیده می‌شود، جایی که نویسنده مرتبط با کارکرد موسیقی فیلم مواردی را مطرح کرده است: ۱. «جهت برجسته‌کردن و حتی خلق مفاهیمی روان‌شناسانه، هم‌چون افکار بیان‌نشده یکی از شخصیت‌ها یا موقعیت‌ها و حالاتی که در فیلم تصویر نشده‌اند» (همان: ۶۴)، ۲. «به‌عنوان زمینه روی فیلم سوار شود» (همان: ۶۵)، ۳. «کمک‌رسانی به حس تداوم در فیلم» (همان: ۶۶)، ۴. «کنترل، اداره، و هدایت زیربنا و ساختار کلی اهداف حسی و دراماتیک صحنه، بخش و حتی کل فیلم» (همان). این مطالب به‌نوعی نظریات پرندرگاست درباره کمک موسیقی به فیلم در کتاب موسیقی فیلم، هنر فراموش‌شده را یادآوری می‌کند که ذیل پنج عنوان مطرح شده است: ۱. «موسیقی می‌تواند فضایی قانع‌کننده برای مکان و زمان خلق کند» (پرندرگاست ۱۳۸۱: ۲۴۵)، ۲. «موسیقی می‌تواند برای برجسته‌نشان‌دادن یا خلق حالت‌های روانی، بازگوکردن افکار پرسناژ یا نشان‌دادن یک وضعیت دیده‌نشده به کار رود» (همان: ۲۴۸)، ۳. «موسیقی می‌تواند به‌عنوان پرکننده در پس‌زمینه باشد» (همان: ۲۵۰)، ۴. «موسیقی می‌تواند به‌معنای مداومت در فیلم کمک کند» (همان: ۲۵۴)، ۵. «موسیقی می‌تواند زیربنایی برای صحنه‌ای که حالت تئاتری دارد ایجاد کند و با یک احساس خاتمه‌یافتن آن را کنار بگذارد» (همان: ۲۵۴). به نظر می‌رسد چهار مورد مطرح‌شده در فصل دوم حتی از نظر ترتیب طرح با موارد «۲ تا ۵» دیدگاه‌های پرندرگاست نزدیک است. با توجه به این‌که کتاب موسیقی فیلم هنر فراموش‌شده اثر پرندرگاست حدود دوازده سال قبل از اثر حاضر به فارسی ترجمه و منتشر شده و از منابع مهم موسیقی فیلم در ایران به حساب می‌آید، عدم ارجاع به آن چندان منطقی به نظر نمی‌رسد. قابل ذکر آن‌که

نسخه انگلیسی کتاب پرندرگاست تنها اثری است که نویسنده در طرح مباحث فصل دوم کتاب شش بار به آن استناد کرده است. البته در طرح مباحث پیش گفته هیچ‌گونه ارجاعی صورت نگرفته است.

۳.۵ تحلیل و بررسی

دیدگاه‌ها و تحلیل‌های نویسندگان اثر در پاره‌ای موارد قابل بررسی، گسترش، یا بازنگری است:

۱. فصل دوم با مبحث علمی بودن موسیقی فیلم آغاز شده و نویسنده معتقد است: «هر علمی در دنیای مدرن امروزی، جدای از مباحث نظری آن، در واقع مجموعه مدون‌شده تجربیات و نتیجه‌گیری‌های منطقی گذشتگان است» (صفحه ۶۰). قید «هر» در این گزاره دوراندیشانه نیست! و البته اصل این مدعا نیز به‌جای خود در حوزه‌های شناخت‌شناسی و معرفت‌شناسی قابل بررسی است. باین‌همه، نویسنده از این مقدمه‌چینی نتیجه می‌گیرد که: «ما امروز مجبور خواهیم بود تا از طرفی به همین مقدار موجود از تجربیات و مجموعه‌های مدون و مکتوب آن‌ها بسنده کرده و از طرف دیگر به پژوهش و تدوین و تحلیل هرچه بیشتر آثار موفق گذشتگان بپردازیم» (همان). نکته جالب این‌که خود نویسنده در نگارش این فصل «فرم و سازگیزی در موسیقی فیلم» که اتفاقاً در بین فصول کتاب بیش‌ترین منابع (هم ترجمه شده و هم به زبان اصلی) را دارد فقط به یک منبع ارجاع داده و تمام پیشینه پژوهش را نادیده انگاشته است.

۲. در نمونه دیگری از فصل دوم به ادعایی فاقد استنادات کافی مواجه می‌شویم که با مباحث فرم و سازگیزی ارتباط مستقیمی هم ندارد:

پس در نهایت می‌توان گفت که یک موسیقی فیلم خوب موسیقی‌ای است که هم‌راه فیلم به‌صورت یک خط مجزا و احتمالاً جذاب شنیده نمی‌شود، بلکه فقط با حضور خود درک مفاهیم مطروحه در تصویر را سهل و کامل می‌کند و تماشاگر پس از پایان فیلم، احساس شنیدن یک موسیقی خوب نمی‌کند، بلکه در مجموع فیلم خوبی دیده است (همان: ۶۱).

برخلاف تصور نویسنده، موسیقی بسیاری از فیلم‌های ماندگار، اگر احتیاط کرده و نگوئیم شاه‌کارهای تاریخ سینما، آن‌چنان غالب و تأثیرگذارند که گاهی برجسته‌تر از خط درام به‌نظر می‌رسند و در حافظه تماشاگر ماندگارتر شده و خارج از فیلم حیات مستقلی پیدا می‌کنند. از این منظر، به‌نظر می‌رسد که ترانه‌های فیلم‌ها و قطعات سازی

آهنگ‌سازی هم‌چون انیو موریکونه، جیمز هورنر، جان ویلیامز، و بسیاری دیگر در عین هم‌سویی با ساختار فیلم با تعریفی که در فصل دوم از موسیقی فیلم خوب شده در تضاد هستند.

۳. نویسنده فصل دوم معتقد است: «یک آهنگ‌ساز خوب، چه در زمینه شیوه آهنگ‌سازی خویش و چه در زمینه نوع آن و حتی در زمینه فرم موسیقی خود، در تقابل با پیش‌روی دراماتیک و حسی تصویر، باید حالتی بوقلمون‌صفت داشته باشد» (همان: ۷۲). صرف‌نظر از اعتبار حکم صادرشده و کارآیی متن در راستای بیان بنیان‌های موسیقی فیلم، تحلیل مصداقی این مدعا صورت نگرفته است و حتی مشخص نیست که منظور از بوقلمون‌صفتی در شیوه آهنگ‌سازی چه است.

۴. در فصل دوم آمده است: «و نیز استفاده از نوعی هارمونی را، که در آن بیش‌تر آکوردهای سه‌صدایی به‌کار گرفته شده‌اند و حالت ناملایمت، تهاجم، و خشونت کم‌تری از آکوردهای چهارصدایی به بالا دارند، می‌توان مدنظر قرار داد» (همان: ۷۵). مرتبط با این مطلب باید نکاتی یادآور شد: ۱. ملایم و ناملایم (مطبوع و نامطبوع) بودن آکوردها در دوره‌های گوناگون موسیقی معنای ثابتی نداشته و خصوصاً در موسیقی معاصر این مفاهیم بسیار دگرگون شده‌اند و حتی ساختمان آکوردها نیز بسیار تغییر پیدا کرده است (پرسی کتی ۱۳۷۵: ۸۵-۱۱۹). ۲. ناملایمت آکوردها با خشونت و تهاجم مترادف نیست و باید توجه داشت که آکوردهای ملایم و ناملایم جزو امکانات صوتی آهنگ‌سازی محسوب گردیده و بنا به قابلیت‌های صدادهندگی‌شان در جهت اهداف بیانی اثر موسیقی مورد استفاده قرار می‌گیرند. هارمونی، از این منظر، برهم‌نهاده‌ای از رنگ‌های صوتی متنوعی است که در قالب آکوردهای ملایم و ناملایم متجلی شده و در بستری قاعده‌مند جریان پیدا می‌کنند. در این زمینه، به‌ویژه تأثیر کاربرد آکوردهای ناملایم بر جذابیت گردش هارمونی و پویایی درونی جملات موسیقی بسیار حائز اهمیت است. ۳. هارمونی به مفهوم سنتی آن در هر حال چهاربخشی نوشته می‌شود و از این حیث آکورد «چهارصدایی به بالا» تفاوتی با آکورد چهارصدایی ندارد!

۵. در فصل چهارم برای طرح موضوع «بازنمایی موسیقی» به نظرات یانگ بسنده شده است، که خود قائل به بازنمایی معنایی موسیقی نیست. صرف‌نظر از نگاه شخصی نویسنده، طرح نظراتی که بازنمایی معنایی موسیقی را تأیید می‌کنند می‌توانست هم‌سو با اهداف فصل باشد و بر قابلیت بیان‌گری و امکان بازنمایی موسیقی فیلم به‌ویژه با تکیه بر قرینه‌های تصویری فیلم صحه گذارد. در این زمینه دیدگاه‌های «کوک» قابل توجه است که

موسیقی را زبان احساسات و مشابه گفتار، حاوی عناصری واژگانی با دلالتی ثابت می‌داند (ویلکینسون ۱۳۸۵: ۴۲-۴۳).

در نظریه کوک زبان موسیقی برآمده از نت‌ها و فواصل و عبارت‌هایی است که از آن‌ها ساخته می‌شود. هرکدام از این اجزا دلالت عاطفی ذاتی خاصی دارند، اما این معانی یا دلالت‌ها ممکن است از طریق دیگر ویژگی‌های موسیقی مانند حجم، صدا، زمان، ارتفاع، طنین، و بافت با ظرافت‌های بسیار زیاد تغییر شکل یابند (همان: ۴۷).

در این زمینه هم‌چنین می‌توان به نظریه سوزان لنگر اشاره کرد که موسیقی را به‌مثابه نماد احساس می‌داند. لنگر با این‌که رویکردی کاملاً متفاوت با کوک دارد و بین نمادهای گفتاری (زبان الفاظ) و نمادهای بازنمودی (آثار هنری) تمایز قائل می‌شود، اما به بازنمایی معنایی موسیقی اعتقاد داشته و مدعی است که موسیقی نمادی بازنمودی برای بیان منطقی احساسات، یا به عبارتی دیگر، برای قابل درک شدن حیات احساسات است (همان: ۵۹).

۶. نویسنده فصل چهارم معتقد است که در موسیقی فیلم محمد رسول‌الله (ص) آهنگ‌ساز با ایجاد فواصلی مانند دوم افزوده به ابعاد تأثیرگذار و معنوی موسیقی افزوده است (صفحه ۱۶۹). این نکته جای تأمل بسیار دارد، چراکه حتی اگر همانند کوک به بازنمایی معنایی موسیقی هم معتقد باشیم (ویلکینسون ۱۳۸۵: ۴۲-۴۳)، باز هم صرف استفاده از فاصله دوم افزوده، که برخی ملودی‌ها را به گوشه‌های همایون نزدیک می‌نماید، اثبات‌کننده تأثیرگذاری معنوی مذکور نیست! و اساساً به چیزهایی بیش از صرف ساختمان فواصل برای بیان‌گری تأثیرگذار احتیاج است: عناصری هم‌چون بستر صوتی، بافت، رنگ‌آمیزی، سرعت، ریتم، حرکت، و نظایر آن.

۷. با این‌که نویسنده فصل چهارم تأکید دارد که در تحلیل‌ها به ارجاع موسیقی به عاطفه، خیال، فرهنگ، و مسائلی از قبیل ایدئولوژی توجه داشته است، اما در نگاهی کلی، به‌نظر می‌رسد که مقایسه موسیقی فیلم‌های انتخابی بیش‌تر مقایسه دو جهان‌بینی دینی با نگاه یک مسلمان است! چراکه استنباط عطوفت، مهربانی، و به‌ویژه کمال انسانی پیامبر گرامی اسلام از ساختار ملودیک موسیقی می‌تواند ریشه در عناصر احساسی غیرموسیقایی داشته باشد!

۸. در «نتیجه‌گیری» فصل چهارم نویسنده مدعی شده است:

فیلمی مانند ملک سلیمان، که اساساً قابل مقایسه با هیچ‌کدام از این فیلم‌ها نیست، صرفاً متکی بر جلوه‌های ویژه سینمایی و موسیقی بسیار تزئینی است که حتی در برخی موارد کارگردان و آهنگ‌ساز بدون دلیل منطقی برای پرکردن سکوت‌ها و آذین‌بندی فیلم از آن بهره برده‌اند» (صفحه ۱۷۳).

با عزل نظر از صحت و سقم این گزاره، باید در نظر داشت که ادعای مطرح‌شده، نه مستند به تحلیل موسیقی فیلم مذکور در فصل چهارم است و نه اساساً جایی در نتیجه‌گیری فصل دارد، چراکه موضوع بحث اساساً مقایسه دو فیلم مذهبی پیش‌گفته است و بهتر است در صورت نیاز به بررسی موسیقی فیلم *ملک سلیمان*، در مقدمه همین فصل به آن پرداخته و در جهت توجیه عدم استفاده از فیلم‌های ایرانی به‌عنوان نمونه موردی مطرح گردد. بنابراین بدون تحلیل موسیقی فیلم *ملک سلیمان* هرگونه استناد به آن در بخش «نتیجه‌گیری» پذیرفتنی نیست!

۹. در فصل چهارم، نویسنده در جایی بدون توضیحی قانع‌کننده و با کمی احتیاط نتیجه می‌گیرد که تلاش سازندگان فیلم *مصائب مسیح* در جهت خلع جلوه‌های معنوی و ملکوتی مسیح بوده است (همان: ۱۶۹). این گزاره در صورتی پذیرفتنی است که قبل از آن دیدگاه‌های رسمی کلیسای مسیحی مورد نقد و بررسی قرار گرفته باشد و بر مبنای آن در خصوص کارکرد فیلم *مصائب مسیح* حکمی صادر شود.

۱۰. در مجموع فصل چهارم بیش از آن که تحلیل موسیقی فیلم‌های مذهبی اسلامی و مسیحی به‌شمار رود، از منظر بازنمایی موسیقی فیلم نوعی تقابل جهان‌بینی اسلامی و مسیحی را مطرح کرده است و به‌نظر می‌رسد دیدگاه‌های شخصی نویسنده به‌عنوان مسلمانی که شیفته پیامبر گرامی اسلام است بر نحوه نگرش به مقوله مورد بحث تأثیر نهاده است. با این که نویسنده در بازنمایی موسیقی فیلم سهمی برای مخاطب در نظر گرفته، اما بیان این موضوع، که «تلاش موسیقی و نحوه ترکیب ملودی‌ها در جای‌جای فیلم بر امر قدسی و معنویت یگانه محمدی و دین او صحنه می‌گذارد» (همان: ۱۷۰)، فارغ از باور دینی ما، از موسیقی این فیلم‌ها استنباط نمی‌شود. می‌توان از منظری کاملاً متفاوت به موضوع نگریت و موفقیت این فیلم‌ها را در درستی تمامی عناصر و اجزایی دانست که در کنار یک‌دیگر چیده شده و چنین آثار مطرحی را به‌وجود آورده‌اند؛ عناصری که در فصول پیشین کتاب (به‌ویژه فصل اول و دوم) مورد بحث واقع شدند. از این منظر، می‌توان موفقیت موسیقی فیلم *محمد رسول‌الله (ص)* را در این موضوع دانست که موسیقی بخشی از مسائل دراماتیک ناشی از حضور ناملموس پیامبر اسلام را بر دوش گرفته است و به‌طور مثال استفاده از لحن معرف (لایت موتیف) که در فصل دوم به آن اشاره شده، نشان‌دهنده چاره‌جویی هوشمندانه آهنگ‌ساز در پرکردن خلأهای تصویری است. در واقع، موسیقی ناگزیر از ایفای نقش اول فیلم خصوصاً در صحنه‌هایی است که نقش اول فیلم یعنی پیامبر

گرامی اسلام حضور فیزیکی ندارند. و حتماً باید توجه داشت که موریس ژار، آهنگ‌ساز فیلم، همانند بسیاری از بازیگران فیلم محمد رسول‌الله، مسیحی است، بازیگرانی که گاه در نقش‌های بسیار متفاوت در فیلم‌هایی دیگر درخشیده‌اند!

در مجموع باید در نظر داشت که این کتاب اولین اثر منتشر شده با این عنوان در ایران بوده و در سطح قابل قبولی موفق به طرح مطلوب موضوع شده است. به‌طور خاص می‌توان به مواردی هم‌چون تشریح بنیان‌های نظری موسیقی فیلم و توصیف لایه‌های درونی آن با ادبیاتی علمی، بررسی عناصر تأثیرگذار بر صنعت سینما و به‌تبع آن موسیقی فیلم، طرح مسئله‌بازنمایی در موسیقی فیلم اشاره کرد. به‌ویژه باید دسته‌بندی مفاهیم موسیقی و درام در روند خلق اثر هنری را خلاقانه دانست که به ترسیم پس‌زمینه ذهنی آهنگ‌ساز و کارگردان پرداخته است. هم‌چنین می‌توان به مسئله‌روزآمدی اطلاعات فصول یکم و چهارم اشاره کرد. در فصل یکم توجه به قابلیت بیان مشترک موسیقی و فیلم با استفاده از مفاهیم مشترکی صورت پذیرفته که مسئله‌یک‌همانی ساختاری را مطرح می‌کند و موضوعی نو در طرح بنیان‌های نظری و عملی موسیقی فیلم به‌شمار می‌رود. هم‌چنین موضوع‌بازنمایی موسیقی که در فصل چهارم طرح شده و با مقایسه فیلم‌های مذهبی بسط یافته است، به‌عنوان یکی از مباحث ضروری سینمای دینی در جامعه اسلامی ما ارزش‌مند است.

۶. نتیجه‌گیری

- کتاب بنیان‌های نظری و عملی موسیقی فیلم با رویکرد سینمای کشورهای اسلامی موفق به طرح مهم‌ترین مباحث مرتبط با موضوع برای نخستین‌بار در ایران شده است، گو این‌که در بسط مباحث به‌ویژه در فصل‌های دوم و چهارم اشکالاتی دارد.
- از دستاوردهای فصل اول کتاب بررسی و تشریح نوآورانه «عناصر و ابزار هنری در موسیقی و درام» نظیر: ۱. ملودی و دال، ۲. برجستگی، تعادل، و پیوستگی، ۳. ریتم، ۴. تنالیت و مدالیت، ۵. دینامیسم، ۶. رنگ، ۷. آرتیکولاسیون، ۸. نقش‌مندی است که متکی بر قابلیت بیان مشترک و مبتنی بر «یک‌همانی ساختاری» صورت گرفته است.
- نگاه جامع و چندوجهی نویسنده فصل سوم در طرح تاریخچه صنعت سینمای مصر، که طی آن کارکرد و نقش مؤثر موسیقی در موفقیت فیلم‌های مصری را بررسی کرده است، تصویر روشن و منسجمی از کارکرد موسیقی فیلم در پس‌زمینه اجتماعی این کشور اسلامی به‌دست داده است.

- طرح موضوع بازنمایی موسیقی فیلم‌های مذهبی اسلامی و مسیحی در فصل چهارم با ارائه دیدگاه‌هایی نو و قابل گسترش در حوزه سینمای مذهبی همراه شده است. البته چنانچه در تدوین این فصل از مباحث نظری و عملی مطرح شده در سایر فصول کتاب استفاده می‌شد این مبحث می‌توانست هم‌چون نمونه موردی مطلوبی برای مباحث نظری و عملی مذکور به‌کار گرفته شود.
- اشکالات صفحه‌آرایی بیش‌تر به چیدمان ضعیف برخی عکس‌ها مرتبط است که به فضاهای خالی غیرضروری در کتاب انجامیده‌اند. به‌جز این، کیفیت پایین چاپ عکس‌ها از ارتباط آن‌ها با متن و تأثیرگذاری‌شان در روند شکل‌گیری مباحث، به‌ویژه در فصل اول کاسته است.
- فقدان فهرست عناوین در فصل دوم بر انسجام معنایی و نظم منطقی مطالب تأثیر نامطلوب گذاشته است. یکی از پی‌آمدهای این مسئله آن است که موضوع «سازگزینی» با این‌که در عنوان فصل «فرم و سازگزینی در موسیقی فیلم» جای گرفته، ولی فقط در حد چند نکته پراکنده به آن پرداخته شده است.
- مجموعه مطالب فصل دوم غالباً حول محور وظایف موسیقی فیلم و ویژگی‌های موسیقی فیلم خوب گسترش یافته است و شامل «توصیه‌هایی برای آهنگ‌سازان موسیقی فیلم» است. بنابراین محتوای فصل با عنوان آن «فرم و سازگزینی در موسیقی فیلم» تناسب ندارد.
- نثر روان و رسای اثر که درخور توجه است و به‌ویژه در فصل یکم به‌زیور ایجاز نیز آراسته شده، به‌جهت تعدد نویسندگان در فصل‌های کتاب یک‌سان و یک‌دست نمانده و نیازمند ویرایشی فنی و ادبی است.
- در فصل چهارم موضوع «بررسی تطبیقی موسیقی فیلم‌های مذهبی اسلامی و مسیحی» فارغ از ویژگی‌های فنی و ساختاری و منحصرأ بر محور بازنمایی موسیقی فیلم طرح و گسترش یافته است. بنابراین عنوان «بازنمایی موسیقی در فیلم‌های مذهبی اسلامی و مسیحی» بیش‌تر با محتوای این فصل سازگار است.
- در فهرست منابع جای‌آوری که به‌ویژه در طرح و بسط مباحث فصل‌های دوم و چهارم می‌توانستند مفید واقع شوند، خالی است. از این آثار خصوصاً هنر موسیقی فیلم (برت ۱۳۸۳)، زیبایی‌شناسی هنرها (لویسنون ۱۳۹۲)، و فلسفه هنرها (گراهام ۱۳۸۳) اهمیت بیش‌تری دارند.

پی‌نوشت‌ها

۱. مبنای این اثر طرحی پژوهشی بوده است که نویسندگان برای پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی انجام داده‌اند. به این موضوع در مقدمه کتاب اشاره شده و در شناس‌نامه اثر تصریح گردیده است.
۲. نام اصلی این فیلم *The Massege* است که به محمد رسول‌الله شهرت پیدا کرده است و در سال ۱۹۷۹ به کارگردانی *مصطفی عقاد* و آهنگ‌سازی *موریس ژار* ساخته شده است.
۳. نام این فیلم به زبان اصلی *The Passion of the Christ* است که به کارگردانی *مل گیسون* و آهنگ‌سازی *جان دینی (John Debney)* در سال ۲۰۰۴ تولید شده است.

کتاب‌نامه

- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۸۵)، *ساختار ریتم در موسیقی ایرانی*، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۰)، *اقتصاد موسیقی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر، و ارتباطات.
- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۰)، *حماسه و موسیقی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر، و ارتباطات.
- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۳)، *اطلاعات عمومی موسیقی*، تهران: نشر نی.
- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۵)، *مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی*، تهران: نشر مرکز.
- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۵)، *موسیقی در فلسفه و عرفان: یک مقدمه کوتاه*، تهران: نشر مرکز.
- آزاده‌فر، محمدرضا، صادق رشیدی، و حمیدرضا رضایی (۱۳۹۱)، *بنیان‌های نظری و عملی موسیقی فیلم با رویکرد سینمای کشورهای اسلامی*، تهران: سوره مهر.
- برت، جورج (۱۳۸۳)، *هنر موسیقی فیلم*، ترجمه مرجان بیدرنگ، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- پرسی کتی، وینسنت (۱۳۷۵)، *هارمونی قرن بیستم*، ترجمه هوشنگ کامکار، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- پرندرگاست، روی مک (۱۳۸۱)، *موسیقی فیلم*، هنر فراموش شده، ترجمه محسن الهامیان، تهران: گشایش.
- رشیدی، صادق (۱۳۹۲)، *نشانه‌شناسی موسیقی تعزیه*، تهران: هزاره ققنوس.
- رشیدی، صادق (۱۳۹۳)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی موسیقی*، تهران: علم.
- رشیدی، صادق (۱۳۹۳)، *مطالعات انتقادی: نظریه‌های انتقادی معاصر در ادبیات و هنر*، تهران: علم.
- رشیدی، صادق (۱۳۹۵)، *هنر پیراسلامی*، تهران: علمی و فرهنگی.
- کوک، مروین (بهار ۱۳۹۱)، «موسیقی فیلم»، ترجمه حسین یاسینی، فصل‌نامه موسیقی ماهور، ش ۵۵، تهران: ماهور.
- گراهام، گوردون (۱۳۸۳)، *فلسفه هنرها*، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.
- لویسون، جرالد (۱۳۹۲)، *زیبایی‌شناسی هنرها*، ترجمه سیدمهدی ساعتچی و نریمان افشاری، تهران: فرهنگستان هنر.
- ویلیکینسون، رابرت (۱۳۸۵)، *هنر، احساس، بیان*، ترجمه امیر مازیار، تهران: فرهنگستان هنر.