تباهی اتوپیا

درباره‌ی موسیقی «ونجلیس» برای فیلم «بلید رانر»

«محمّدرضا یکرنگ صفاکار» ۸۴/۵/۷

ساختار موسیقایی ونجلیس: سادگی در برابر پیچیدگی

چنین به نظر می‌رسد که ساختار موسیقایی برخی قطعات «ونجلیس» (هم‌چنانکه آهنگسازانی معاصر چون «کیتارو» و «یانی») از قدرت و پیچیدگی خلّاقه‌ای هم‌پایه‌ی آثار استادان گذشته‌ی موسیقی برای التذاذ پایدار و گسترش یابنده‌ی شنونده‌ای فعّال و خلّاق برخوردار نیستند؛ به ویژه به لحاظ نحوه‌ی ساده‌ی ارائه‌ی تم‌ها که بی‌بهره از دستاوردهای موسیقی در زمینه‌ی بسط و گسترش و واریاسیون تم‌ها با بافت‌هایی پولیفونیک یا هوموفونیک‌اند. فقدانی که گویا انباشتن فضای صوتی از اصوات متنوع الکترونیکیِ تولید شده با سینتی‌سایزرها راهی است برای جبران آن؛ بی‌آنکه قابل قیاس با قدرت خلّاقه‌ی استادان قدیم در رنگ‌آمیزی صوتی، چه به لحاظ فنّ ارکستراسیون و چه به لحاظ توصیف و بیانگری، باشد. چنانکه بسیاری از این قطعات مبتنی بر تکرار بدون تنوع و تغییر تمی ساده با همراهی ریتمیک، تزیینی یا فضاساز اصوات متنوّع و نیز تصنّعی الکترونیکی‌اند؛ از جمله قطعه‌ی پایانی موسیقی «بلید رانر» که بر عنوان‌بندی آخر فیلم می‌شنویم. قطعه‌ای که به‌رغم لحن تأمل‌آمیز تم‌اش، فضای ریتمیک مهیّجی دارد که با فضای تیره و تلخ و شوم فیلم هماهنگ نیست.

جهان موسیقایی ونجلیس: نوستالژی و اتوپیاهای ازلی

امّا برخی دیگر از آثار ونجلیس، از جمله «الگریکو» و «میتودیا» (قصیده‌ی اساطیر) چنین نیستند و به نظر می‌رسد – از جمله در دو مورد ذکر شده چون ترکیبی خلّاق از دستاوردهای کلاسیک و مدرن با نغمات و رویاهایی کهن – از قابلیت‌های بسیاری برای التذاذ موسیقایی‌ای پایدار و گسترش‌پذیر برخوردارند. از این میان، قطعاتی هستند با نغماتی آرام و نوستالژیک که لحن، حالت و فضایی سرشار از خاطراتی ازلی را با آرزوها و شوق و اشتیاقی اتوپیایی درهم می‌آمیزندو با تأثیری تداوم و گسترش‌یابنده، ما را به فراخواندن آرزوها و اشتیاق‌های دیرینه‌ی فروکوفته‌مان، در این دنیای گسیخته‌ی اشتیاق‌زدا، برمی‌انگیزانند – شور و شوقی نوستالژیک که بسیاری از قطعات آهنگسازانی چون «یانی» و «کیتارو» نیز از آن برخوردارند و لحن غالب آثار ونجلیس را شکل می‌دهد.

از جمله در قطعه‌ای به نام «هیمن» (Hymn، سرود ستایش) که با آواهای کُرال فرازرونده‌ای به اوجی باشکوه و روحانی می‌رسد. یا در دو قطعه از موسیقی فیلم دیگر «رایدلی اسکات»: «۱۴۹۲، فتح بهشت» (استفاده نشده در فیلم) به نام‌های «ابدیّت» و «West Across the Ocean Sea» که چنان سرشار از اشتیاقی آرامش‌بخش به بیکرانه‌ای از خاطرات ازلی‌اند که انگار سفرهای دریایی دشوار «کریستف کلمب» را

بیش از هرچیز (که در فیلم مطرح شده) به آرزوها و دغدغه‌های دیرینه‌ی انسان به بازیابی بهشت ازلی نسبت می‌دهند. ونجلیس در دو اثر قابل تأمل و شوق‌انگیزش «الگریکو» و «میتودیا» (هر دو برای ارکستر بزرگ، سینتی‌سایزر و گروه بزرگی از کُر زنان و مردان و در ده موومان – در «میتودیا» به همراه دو خواننده‌ی سوپرانو) این آرزوها و دغدغه‌های فزونی یابنده‌ی انسان مدرن را در دورانی قدیم می‌جوید؛ در اولی در الوهیّت آمیخته به رنج و اندوه و اشتیاق هُنر قرون وسطی چنانکه در آثار مذهبی نقاشی یونانی الاصل دوره‌ی باروک «الگریکو» بازتاب یافته است، و در دومی در اساطیر یونان باستان با اشاراتی به پیوند جست‌وجوها و اکتشافات فضایی انسان امروز با آن‌ها. این جست‌وجو و مکاشفه‌ی شوق‌آمیز و آرامش و رهایی بخشِ اتوپیایی مکتوم در جهانی ناشناخته و اسرارآمیزدر بسیاری از آثار دیگر ونجلیس نیز نمود یافته است؛ از جمله در قطعه‌ی معروفی به نام «پری کوچک دریا» از یکی از نخستین آلبوم‌هایش «آپوکالیپس حیوانات» (موسیقی متن مجموعه‌ای هستند) با احساسی نوستالژیک از خاطراتی ازلی از انیمایی اثیری و معصوم و در قطعاتی دیگر از آلبوم‌های مختلف که با آواهای زنانه‌ای اثیری و بکر و بدوی همراهند (آواهای ازلی و نه کلام‌های تفرقه‌انگیز – نیز توجّه کنیم به بحث بدوی‌گرایی در موسیقی قرن بیستم که «استراوینسکی» یکی از آغازگران آن بود) از جمله قطعه‌ی «ساعت ۱۲» و قطعه‌ای از «بلید رانر» (استفاده نشده در فیلم) به نام «آواز ریچل» که در آن، همچون آثار «تارکوفسکی»، بیانی نوستالژیک از روحی زنانه و اثیری با نمودهایی از چکیدن قطرات آب و وزش باد درهم‌آمیخته است؛ همچنین در آلبوم «چین» به محوی معطوف به مظاهر یک تمدّن باستانی شرق یا در قطعه‌ی اصلی «آپوکالیپس حیوانات» با دو بخش متناوب و بعد درهم‌آمیزنده، یکی با اگزیلوفون و ریتمی پر جنب‌وجوش از افریقای بکر و وحشی و دیگری آرام و با آواهای کُرالی «هیمن» گونه، یا در آلبوم «آنتارکتیکا» به ویژه قطعات «خاطره‌ی قطب جنوبی» و «رهایی» که این نوستالژی اتوپیایی را معطوف به بیکرانه‌های سرد و سپید و بکر و رازآمیز قطب می‌کند؛ یا در آلبوم «اقیانوسی» که تجسّمی است موسیقایی از سفری اودیسه‌ای به اقیانوس ژرف و گسترده‌ی زادگاه ازلی آدمی و ناخودآگاه فردی و جهانی او، به ویژه در قطعات «رؤیاهای موج» و «خاطرات آبی» که با حالتی بس بطئی و گسترده و لحنی بس نوستالژیک (آمیخته با صدای امواج دریا) انگار خاطراتی کهن از بهشتی گمشده را بازمی‌جویند، و نیز در قطعه‌ی «نجوای سیرن‌ها» (که گویا به اشتباه «زمینه‌های کُرال» معرفی شده است) که غرق شدن کشتی وجود در اعماق اقیانوس را، با افسون آواهای اغواگر حوریان دریاییِ پیوسته با ما در خدایان اساطیری، چون بازگشتی شیرین به آغوش پُرمهر مادری ازلی می‌نمایاند (برخلاف موسیقی دهشتناک «جیمز هورنر» برای غرق شدن کشتی تایتانیک در فیلم جیمز کامرون)؛ و سرانجام در آلبوم «ستاره‌های سُربی» که در آن اتوپیایی نوستالژیک معطوف به جهان آینده، جهان فضاهای بیکران و ناشناخته‌ی فراسوی زمین، می‌شود؛ به نحوی که انگار (چنانکه در «برخورد نزدیک از نوعِ سومِ «اسپیلبرگ») تبلوری آمیخته با فرزانگی و خرد از گذشته‌ی تاریخ بشری و از کودکی ازلی آدمی‌اند. به ویژه در یکی از قطعات این آلبوم به نام «پیام» که آمیخته‌ای است موسیقایی از پیام رادیوتلسکوپی کودک –

بیگانه‌ای فضایی با هیمنی کُرال که بر پس‌زمینه‌ی ریتمی جست‌وجوگر، حالتی دعاگونه و سرشار از شوق و اُمید و آرزو دارد.

تقابل دو جهان: موسیقی ونجلیس در برابر ضداتوپیای «بلید رانر»

بدین‌گونه پُر بیراه به نظر نمی‌رسد که «رایدلی اسکات» برای موسیقی متن فیلم علمی تخیّلی‌اش «ونجلیس» را برگزیده است. امّا جهان آینده‌ی فیلم او برخلاف جهان اتوپیایی خوشبینانه‌ی «ونجلیس»، ضداتوپیایی بس تلخ و سیاه و دهکده‌ای جهانی است مملو از آدم‌هایی از ملل مختلف امّا سرگردان و ترسان که معلوم نیست آدم‌اند یا ماشینی ساخته و پرداخته تکنولوژی ژنتیک؛ شهری با فضایی مملو از ماشین‌ها و سفینه‌های در حال گذر و ساختمان‌های بلند فوق مدرن و درخشانِ درهم‌تنیده و تنگاتنگِ هم بنا شده، و با فضایی تیره و خفقان‌آور که نور آفتاب و حتی آسمانش به سختی دیده می‌شود. درحالی‌که جهان اتوپیایی ونجلیس، هرچند با تعلّق خاطری نوستالژیک در تمدّن‌ها و فرهنگ‌هایی کهن و مختلف در هر سوی جهان نیز جست‌وجو می‌شود، خلوتی است بیکرانه و بکر و سرشار از تنهایی و تفرّدی آمیخته با شوق و آرامش و رهایی برای مکاشفه‌ی زیبایی‌ها و حقایق ازلی و ابدی و در یک کلام، بنیادینِ جهان هستی. از این روست که موسیقی «ونجلیس» برای «بلید رانر» (با توجّه به این که برخی قطعات آلبوم آن پیش از ساخته شدن فیلم و طی فرایندی جداگانه ساخته شده و یا در فیلم مورد استفاده قرار نگرفته‌اند) چون محصولی از تقابل – تلفیق دو نگاه متفاوت به نظر می‌رسند.

به عنوان بارزترین نمونه، موسیقی عنوان‌بندی و نماهای آغاز فیلم (Main title) که از ابتدا حالتی مکتوم و مبهم و رازآمیز دارد، از پی سیلانی پُردرخشش از اصوات خُرد و زنگِ مثلث مانند سینتی‌سایزر بر نمای هوایی شبانه‌ای از لس‌آنجلس سال ۲۰۱۹ که مملو است از درخشش چراغ‌های روشن شهر – با کپّه‌های آتش به هوا جهنده‌ی ناشی از انفجارهایی در نقاطی از آن و سفینه‌های مدرنی (تاکسی‌هایی هوایی) در حال رفت‌وآمد بر فراز آن – با تمی از نوای ممتد و تیز و شفاف بادی و زهی سینتی‌سایزر به حالتی از اعلام ورود به عصری نو و شگفت گشایشی مثبت می‌یابد. امّا این تم گشایش اندکی بعد به تیرگی و اضطرابی آمیخته به مکاشفه‌ی ترس و تقدیری شوم تغییر لحن می‌دهد. واریاسیون‌هایی از این تم که تم اصلی فیلم است، بسیاری از بخش‌های فیلم را همراهی می‌کنند؛ هر بار یا از ابتدا رازآلود و اضطراب‌آمیز، با ضرباهنگی اغلب کند و بطئی و حالتی هیپنوتیک و مکاشفه‌وار، یا پیش از تغییر لحن به این حالت، لحظه‌ای گذرا و برنماهایی شگفت و درخشان از جهان – شهر آینده (به عنوان مثال برنمایی متحرک به سوی ساختمان عظیم و فوق مدرنی که پایگاه دکتر «التون تریل» و کارخانه‌ی «همانندسازی» اوست) با حالتی مثبت از مواجهه‌ای شگفت‌انگیز با نمودهایی از آرمان‌شهرِ مدرن.

موسیقی نخستین دیدار «داکارد» با «ریچل» در پایگاه دکتر «تریل» نیز که در آلبوم بلید رانر «واکنش شرم» (Blush Response) نام گرفته و مانند هریک از دیگر قطعات آلبوم تمی جداگانه دارد، فضایی مکاشفه‌وار و آمیخته با ابهام و اضطراب دارد؛ البته فقط تا جایی از این قطعه که بطئی، سیّال و غیرریتمیک است و در فیلم به‌کاررفته‌است. در این صحنه «داکارد» قصد دارد از «ریچل» که نمی‌داند نه یک انسان واقعی که ماشینی همانندسازی شده است، بازجویی کند تا از صحت و چگونگی کارکرد دستگاه مورد استفاده‌اش برای تشخیص انسان‌ها و بدل‌ها از هم اطمینان یابد.

برنماهایی گذرا از خیابان‌ها و فضاهای بیرونی دهکده‌ی جهانی آینده که فضاهایی تیره و مغشوش و خفقان‌آورند، ونجلیس در تداوم تجربیات قبلی‌اش، امّا به گونه‌ای متفاوت با آن‌ها، قطعاتی با موتیف‌ها و الحانی چینی، ژاپنی یا عربی ساخته است؛ چنانکه در دو قطعه از آلبوم به نام‌های «رُز سُرخ» و «افسانه‌ها» می‌شنویم. امّا متناسب با فضای حاکم بر فیلم، این موسیقی نیز لحن و فضایی آمیخته با تیرگی و اضطرابی شوم می‌یابد. چنانکه در قطعه‌ی «داستان‌های آینده» آواز پریشان و شوریده‌حال زنی عرب زبان که گویا حکایتی را نقل می‌کند، بر پس‌زمینه‌ی پُر ابهام و اضطراب به گوش می‌رسد. قطعه‌ای که لحظاتی از ابتدای آن را برنماهایی از «داکارد» می‌شنویم که به عکس‌های «ریچل» دست یافته‌است – عکس‌هایی که «ریچل» بر مسیر جست‌وجوی او قرار داده تا به او نشان دهد که مانند انسانی واقعی گذشته و خاطراتی دارد و ماشین نیست. همچنین بخشی از این موسیقی و آوازش برنماهای کاوش کامپیوتریِ یکی از این عکس‌ها توسط داکارد، شنیده می‌شود. قطعه‌ی «بلوز بلید رانر» با نوای آرام و بطئی ترومپت یا ساکسفون سینتی‌سایزر بر پس‌زمینه‌ی فضایی از مضطرب و شوم تا خاطره‌آمیز، همراهی کننده‌ی نماهایی است از شهر مدرن که به نخستین دیدار ما با «زورا»ی زیبای وحشی (به گفته‌ی «برایانت») که برای به دام انداختن «جی. اف. سباستیان» کمین می‌کند، می‌انجامد؛ و نیز نماهایی از تعقیب و گریز «داکارد» و «پریس» که به مرگ او با شلیک «داکارد» می‌انجامد. آیا بدین‌گونه موسیقی‌ای از بلوز غمگین سیاهان برای بیان تقدیر تراژیک این دو زن بیگانه‌ی محصول تکنولوژی ژنتیک به کار رفته‌است؟

در بخش‌هایی از فیلم، از جمله آنجا که «روی‌باتی» با خشونت و خشم خالق خود دکتر «تریل» را می‌کشد و یا «داکارد» را بر فراز بام‌های شهر تعقیب می‌کند، موسیقی مهیّج، پُرقدرت و سهمگینی شنیده می‌شود که برگرفته از تم اصلی و در مورد اول همراه با اوجی از آوازهای کُرال مردان است. این موسیقی (که در آلبوم نیست) بیش از دنیای ونجلیس، با فضای فیلم و رویدادهای این دو نقطه‌ی اوج‌اش همخوان است.

نقطه‌ی اشتراک: جست‌وجوی معنا در انسانیت و رهایی

امّا چنین به نظر می‌رسد که ونجلیس در سه قطعه‌ی دیگر از موسیقی فیلم به دنیای شخصی‌اش نزدیک‌تر شده است. نخست در قطعه‌ای به نام «خاطرات سبز» که یکی دیگر از قطعات آرام و نوستالژیک او با

عنوان خاطرات است. این قطعه که تمی خاطره‌آمیز و نیز آمیخته با پرسش‌هایی مکرّر دارد و با ضرباهنگی بس کند و بطئی، با پیانو (بر پس‌زمینه‌ای از اصواتی الکترونیکیِ انگار برآمده از شهر مدرن) نواخته می‌شود، برنماهای دوّمین دیدار «داکارد» با «ریچل» در آپارتمان خود که طی آن با تشریح بیرحمانه‌ی تصنعی بودن خاطرات «ریچل» ناراحت‌اش می‌کند و اشک بر چشمانش می‌نشاند، و بعد ترکه در حالی که پشت پیانو نشسته و عکس‌ها را مرور می‌کند، خیالی از گذر اسبی تک‌شاخ در جنگلی از گذشته‌های زمین، از ذهن‌اش می‌گذرد، شنیده می‌شود؛ در مورد دوم به نحوی که برنمای قهوه‌ای رنگ اسب تک‌شاخ جای خود را به اوجی از موسیقی با آواهای کُرال می‌دهد. دیگر در قطعه‌ای به نام «تم عشق» که بر پس‌زمینه‌ای از نواهایی مبهم و سیّال و مضطرب، با ساکسفون نواخته می‌شود. این قطعه تنها یک صحنه از فیلم را همراهی می‌کند: «ریچل» در آپارتمان «داکارد»، پس از این که او را با شلیک به‌موقع اسلحه‌اش از مرگ نجات داده است، پشت پیانو می‌نشیند و می‌کوشد به همراه «تم عشق» که ما می‌شنویم بنوازد. کوششی که او را برمی‌انگیزد که حالتی انسانی‌تر به آرایش چهره‌اش بدهد. امّا لحظه‌ای بعد که «داکارد» به او ابراز عشق می‌کند، می‌هراشد و می‌کوشد که بگریزد. چون او یک موجود همانندسازی شده است و درکی درست از عشق و اتکای عاشقانه به یک مرد ندارد. تم عشق ساکسفون قطع می‌شود و موسیقی (همچون بخش میانه یا تریوی یک قطعه‌ی کلاسیک) تغییر می‌کند. تغییری امّا به حالتی از تشویش و اضطراب. امّا «داکارد» به عشق خود اصرار می‌ورزد و به او جرأت عشق‌ورزی می‌دهد؛ و لختی بعد تم عشق مجدداً نواخته می‌شود. این، زیباترین موسیقی «بلید رانر» است.

و سرانجام در قطعه‌ی «اشک‌ها در باران» که گشایشی به سوی رهایی دارد و برنماهای پایانی فیلم از فرجام کارِ «روی‌باتی» شنیده می‌شود؛ آنجا که او زیر ریزش باران از نبرد سرسختانه‌اش با «داکارد» باز می‌ایستد چرا که زمان انقضایش فرا رسیده است و پس از آنکه می‌گوید چیزهای زیادی دیدم و همه محو شده‌اند، همچون اشک‌ها در باران، می‌میرد و کبوتری از دستش رها می‌شود و به سوی آسمان می‌رود. و این تنها باری است که ما در فیلم آسمان آبی را می‌بینیم؛ هرچند از فضای تنگی محصور شده بین چند ساختمان عظیم و مدرن. این بخش‌های فیلم، فصول مشترک دنیاهای فیلمساز و آهنگساز به رغم نگاه‌های متفاوت‌شان به اتوپیا و آرمان شهراند. فصولی که معطوف به جست‌وجوی بنیان‌هایِ انسانی مشترک و نازدودنی هستی آدمی و غم غربتِ آمیخته به اُمید آنند و ازاین‌روست که فیلم را به اثری قابل تأمل بدل می‌کنند.

تایپ: غزاله ناصری