کابوی‌ها، مکزیکی‌ها و موسیقی‌درمانی

یادداشتی بر موسیقی فیلم «ریو براوو»

محمدرضا یکرنگ صفاکار ۱۳۸۸/۱۰/۲۰

تم اصلی موسیقی متن فیلم، در تیتراژ آغازین آن معرفی می‌شود: تمی ملودیک برای اُرکستری کوچک با نقش اصلی سازهایی عامیانه چون سازدهنی و با ریتمی تداعی‌گرِ ریتم حرکت دلیجان، با حالتی کم‌وبیش سرخوشانه و آسوده‌خیال؛ هرچند با تمپویی معتدل و دینامیکی نیمه‌ملایم. در پایان فیلم نیز ملودی این اوورتور را با همین حالت و دینامیک، هرچند در واریاسیونی کوتاه با آواری گویا در وصف «ریو براوو» می‌شنویم؛ امّا در واریاسیون‌های دگرگونه و بسط‌یافته‌ی این تم با رنگ‌آمیزی‌ها وحالاتی مختلف و متناسب با رویدادهای صحنه، دربخش‌های دیگر فیلم – ازجمله بر صحنه‌ی ورود «ویلر» و یارانش به شهر و یا بر نماهای نزدیکی از «دود» که به هنگام پیچاندن کاغذ سیگارش از لرزش دستهایش نومید می‌شود – نقش اصلی بر عهده‌ی ساز سولوی بادی‌ست و به جز این چند مورد، استفاده ار این موسیقی در باند صوتی فیلم یا چنان زیرِ صداست و یا اگر در اوج است، چنان کولاژگونه است که باری‌به‌هرجهت به نظر می‌رسد و بدینگونه خلّاقیّتِ احنمالی آهنگساز – «دیمتری تیومکین» – را در سرایش موسیقی فیلم به باد می‌دهد.

به عنوان نمونه به صحنه‌ی افتتاحیّه‌ی فیلم توجّه کنیم که پس از تیتراژ آغازین و با قطعه‌ی ملایم و سبُکی برای گیتار و به‌گونه‌ای که گویا موسیقی صحنه‌ی کافه. بار است، همراه می‌شود؛ تا آنجا که «جو» با حالتی تحقیرآمیز برای «دود» سکّه‌ای می‌اندازد و متعاقب آن درگیری‌های منجر به قتل آغاز می‌شود. در این‌جا موسیقی به‌یکباره و با تکّه‌هایی کولاژ شده تغییر و اوج می‌یابد؛ به نحوی که تقلیدهای موسیقاییِ درهم برهمی از صدای اصابت سکّه گرفته تا صدای مشت‌های پیاپیِ محکمِ «جو» بر شکم «دود» ارایه دهد.

تم دوّم موسیقی فیلم گویا تمی‌ست برای «ویرز فدرز» و عشق‌اش به «چنس» (جان وین) که برای اُرکستری سبُک با نقش اصلی سولوی بادی تصنیف شده و واریاسیون‌هایی مشابه از آن در اغلب سکانس‌های دونفره‌ی این‌دو شنیده می‌شود. امّا این تم بیش از آنکه عاشقانه باشد، رنگ و حالت موسیقی سبُک ملایمی در یک کافه مثل همان کافه. بارِ این سکانس‌ها – هرچند امروزی‌تر از آن – را دارد؛ به ویژه که در تمامی این سکانس‌ها بسیار آهسته و زیر صدا و بنابراین ناموثّر و انگار صرفاً برای پُرکردن باند صوتیِ فیلم – به کار گرفته شده است.

موسیقی «تیومکین» امّا تم سوّمی هم دارد که در اواسط فیلم به صورتی که انگار موسیقیِ صحنه است، معرفی می‌شود: یک ملودی زیبا و تغزّلی مکزیکی برای ترومپت (یا کورنت) و گیتار که سردسته‌ی تبهکاران «ناتان برودت» دستور نواختن‌اش را به نوازندگانی مکزیکی در کافه. بار پاتوقِ تبهکاران می‌دهد و چنانکه کمی بعد «دود» و «کلورادو» توضیح می‌دهند، آهنگ مکزیکی‌های جنوب آمریکاست که نامش را گذاشته‌اند «جانی‌ها» و بنابراین نشانه‌ی اعلام جنگ تبهکاران فیلم است به کلانتر «چنس» و یارانش برای پس گرفتن زندانی‌شان «جو»! پیش از این بسطی مخاطره آمیز از این تم را به صورت موتیف‌هایی دگرگونه و گسیخته از آن با بادی‌های چوبی و ترومپت و هورن، بر پسزمینه‌ای از ضربات فزاینده‌ی آکوردهای پیاپی گیتار – هرچند باز هم ضعیف و زیر صدا – بر نماهای پیش از ورود «چنس» و «دود» به کافه‌ی تبهکاران – بعد از کشته‌شدن «ویلر» – می‌شنویم و پس از این، واریاسیون‌هایی مهیّج و پرتنش از این تم، سکانس‌های درگیری کلانتر و یارانش با تبهکاران را – و اوجی از این واریاسیون‌ها، واپسین صحنه‌ی این درگیری را – همراهی می‌کنند. بدینگونه کاربرد تم سوّم توجیهی منطقی می‌یابد که امّا چندان محکم و متقاعدکننده به نظر نمی‌رسد؛ به ویژه که شکل اصلی ملودی مکزیکی یعنی اکسپوزیشن آن در فیلم – چنانکه می‌شنویم – تغزّلی و گوشنواز است.

امّا این موسیقی تغزّلی و گوشنواز کارکرد دیگری نیز می‌یابد که هرچند کارکرد اصلی‌اش را نقض می‌کند، بس جالب و بامزّه به نظر می‌رسد: «دود» در اوجی از نومیدی‌اش از ضعف‌جسمانی و گمان‌اش به بی‌مصرف‌شدن در اثر میخوارگی، متوجّه می‌شود که این موسیقیِ اعلام جنگِ تبهکاران، لرزشِ دست‌هایش را متوقّف کرده است – گویا از این رو که او را به یاد محبوب بی‌وفای عزیزش می‌اندازد؛ و از اینجاست که موسیقی درمانی آغاز می‌شود و تداوم می‌یابد با اجرایِ دو و سه نفره‌ی جالبی از دو ترانه‌ی جذاب به سبک «کانتری موزیک» که هرچند لحظاتی دلنشین و به یاد ماندنی می‌آفریند، با توجّه به ورود و خروج گاه و بیگاهِ تعدادی دیگر تم و ایده‌ی موسیقاییِ بی ربط به تم‌های اصلی فیلم، از جمله دلایلی می‌شود برای آنکه کار آهنگساز و صد البته موسیقی‌گذار فیلم را بیش از آنکه کاری هنری، کاری حرفه‌ای به معنای هالیوودی‌اش بدانیم.

در این میان شاید یکی از خلّاقّانه‌ترین لحظات به کارگیری موسیقی فیلم آنجا باشد که موسیقی به کار گرفته نشده و جایش را به سکوتی پر تعلیق در میانه‌ی نماهایی برخوردار از موسیقی متن داده است. منظور صحنه‌ی ورود «چنس» به طویله‌ای است که قاتل «ویلر» در آن پنهان شده است. همچنین است کاربرد مؤثّر خاموشی موسیقی و سکوت در صحنه‌ی بعدی یعنی ورود «چنس» و «دود» به کافه‌ای که قاتل در آن پنهان شده است؛ صحنه‌ای با بازی خوب «دین مارتین» برای انتقال مؤثّرِ حسِّ تعلیقی آمیخته با دغدغه‌ی او برای اثبات بازیابیِ وجود و قابلیّت‌های از دست رفته‌اش به خود و دیگران.