واریاسیون‌هایی از یک ملودی موریکونه‌وار

محمّدرضا یکرنگ صفاکار ۱۳۸۷/۲/۳

موسیقی ده فیلم از دوازده فیلم بلند جوزپّه تورناتوره (از جمله موسیقی فیلم مشهور او سینما پارادیزو) را آهنگساز پرکار هشتادساله‌ی ایتالیایی انیو موریکونه ساخته است؛ و ستاره‌ساز (۱۹۹۵) – ششمین فیلم تورناتوره – نیز جزو همین ده فیلم است. عنوان‌بندی آغازین فیلم بر نمایِ از جوانیِ روستایی که جِئو مورلی از او تست بازیگری می‌گیرد، و بعد بر نماهایی از حرکت ماشینِ جئو به سوی مناطقِ محروم و عقب‌مانده‌ی سیسیل شکل می‌گیرد. بر این نماهای اخیر اوورتورِ پرتحرّکِ موسیقیِ موریکونه با نقشِ اصلیِ پیانو – و بعد بادی‌ها - و همراهیِ اوستیناتوی (مداوم) نت‌هایِ تپنده و منقطعِ زهی‌ها و بادی‌ها و موتیف‌هایِ شیطنت‌آمیزِ ترومپتِ سوردین‌دار شنیده می‌شود؛ اوورتوری به نظر می‌رسد منبعِ برخی موادِ تماتیکِ تمِ اصلیِ موسیقی که در ادامه خواهیم شنید، باشد .مقدمه‌ی شکل‌یابنده‌ی تمِ اصلیِ موسیقیِ موریکونه بر نمایِ دونفره‌ی نزدیک از جئو و مردِ ساکتی با چهره‌ای رنج‌دیده — در حالی که جئو با حالتی هیپنوتیک به او امیدِ آینده‌ای درخشان در بازیگری را می‌دهد — با لگاتوهایِ کند و رازناکِ زهی‌ها به‌گوش می‌رسد و سپس ارایه‌ی کاملِ تم با نماهایی از سیسیلی‌هایِ آرزومند و ساده‌دل که با حالاتی مختلف و جالب، دیالوگ‌هایی از بربادرفته را در مکان‌هایی مختلف از شهرِ کوچک‌شان تمرین می‌کنند، همراه می‌شود: ملودی‌ای موریکونه‌وار همچون صدها ملودیِ زیبا، نوستالزیک و به‌یادماندنی‌ای که او تاکنون با نبوغِ ملودیکِ سرشارش خلق کرده است؛ این‌بار با نقشِ اصلیِ لگاتوهای (نت‌های کشیده و پیوسته‌ی) ویلن‌ها و همراهیِ زهی‌های دیگر، فلوت، و گیتار؛ و این ملودی، تمِ اصلی و به‌تقریب یگانه‌ی موسیقیِ متنِ فیلم است؛ اگر از ملودیِ اوورتور، ملودیِ لایت‌گونه‌ای بر دو سکانسِ ابتداییِ فیلم از مردمِ شهر، و موسیقیِ تدفینی که همچون موسیقیِ صحنه بر دو سکانسِ دیگرِ فیلم – در دومی بدونِ ارتباط با رویدادِ صحنه — شنیده می‌شود، بگذریم. البته چنانکه متداول است، در طولِ فیلم به تناسبِ موقعیتِ صحنه و ضرب‌آهنگ و محتوایِ رویدادهایِ آن، واریاسیون‌هایی از این ملودیِ اصلی با حالت‌ها، سازبندی‌ها و تمپوهایِ مختلف ارایه شده است. به عنوانِ نمونه، واریاسیونی پرتحرّک و در حدّی نه چندان جدّی — به تناسبِ حال و هوایِ کلّیِ فیلم در نیمه‌ی اولش — مخاطره‌آمیز را بر نماهایِ آغازینِ سکانسِ برخوردِ جئو با راهزنانِ جاده، واریاسیونی پرتحرّک امّا جدّی و بیانگرانه از ملودی را بر نماهایی از بیّتا که شوریده‌حال بر جاده به دنبالِ کامیونی که گمان برده است از آن جئو است می‌دود و او را صدا می‌زند، واریاسیونی پرشور و احساس با نقشِ اصلیِ کلارینت‌ها و دیگر بادی‌هایِ چوبی و بعد ویلن‌ها – با همراهیِ آکوردهایِ گیتار – را بر سکانسِ تستِ بازیگریِ بیّتا که شکل‌دهنده‌ی دلبستگیِ عاشقانه‌ی او به جئو است، و یا واریاسیونی رازناک و دردبار را بر نماهایِ سکانسِ پایانی از دیدارِ جئو با بیّتای اکنون سرگشته و مجنون در دیوانه‌خانه، می‌شنویم.

بدونِ تردید موسیقیِ موریکونه مانندِ همیشه زیبا و دل‌انگیز است؛ امّا پرسش این است که آیا به عنوانِ موسیقیِ فیلم، منطقِ کاربردیِ اندیشیده‌شده و قابل‌تأمّلی دارد یا نه؟ این پرسش می‌تواند با پرسش‌هایِ دیگری برآمده از تأمّلاتی بر موسیقیِ متن پیوند یابد: در آثارِ تورناتوره به گونه‌ای متأثّر از رئالیسمی ناتورالیستی — همچنانکه به طورِ مثال در آثارِ فیلمسازی چون امیر کاستاریتسا — بی‌نزاکتیِ زننده‌ای در پرداختِ دیالوگ‌ها و نیز صحنه‌هایِ اروتیک وجود دارد که به گمانِ نگارنده به زیباییِ تغزّلی و نوستالژیکِ آثار او — که از جمله در این فیلم با رئالیسمی انسانی و نقّادانه آمیخته شده است – لطمه می‌زند. این البته موضوعی قابل‌بحث است. امّا یکی از آن پرسش‌ها در باره‌ی موسیقیِ فیلم این است که چرا دو صحنه‌ی مذکور در این فیلم، یکی مربوط به جئو و آن زنی که اصرار دارد دخترش برای بازیگری پذیرفته شود و دیگری مربوط به جئو و بیّتا، هر دو با موسیقیِ یکسانی، چه به لحاظِ ملودیک و چه به لحاظِ حالتِ تغزّلی و رمانتیکِ واریاسیون‌ها، همراه شده‌اند در حالی که این دو صحنه به تناسبِ روندِ داستانِ فیلم، پرداخت‌هایی بس متفاوت – از جمله به لحاظِ تعدیلِ ناتورالیسمِ خشنِ اولی به رومانتیسیسمی تغزّلی در دومی – دارند؟ چرا یکی دیگر از واریاسیون‌هایِ تغزّلیِ فیلم شاملِ آن مردِ تست‌دهنده‌ای که بر لبانش رژ زده و یا نماهایی از تستِ بازیگریِ دیگر اهالیِ سیسیل شده است؟ چرا برای نماهایِ آغازینِ سکانسِ پرنس و پرنسسِ دروغین از حرکتِ ماشینِ ازکارافتاده‌ی بوکسل‌شده‌ی جئو به دنبالِ ماشینِ پرنسس، یا برای نماهایِ دستگیرشدنِ جئو نیز از واریاسیون‌هایِ رازناک یا تغزّلیِ همین ملودی استفاده شده است؟ اساساً این ملودی در موسیقیِ متن، تمِ معرّفِ چه کسی، چه موقعیّتی و یا چه درون‌مایه‌ای است؟ چرا تمِ اوورتورِ فیلم و یا آن ملودیِ لایت‌گونه‌ی سکانس‌هایِ آغازینش پس از این دیگر مطرح نمی‌شوند؟ آیا این‌ها نشانه‌ی نوعی شتابزدگی در به‌کارگیریِ موسیقیِ متن، چه با پرهیز از درگیرشدنِ آهنگساز با جریانِ تولیدِ فیلم و تأمّل بر نسخه‌ی نهاییِ آن برای تصنیفِ قطعاتی اختصاصی برای هر سکانس و تم‌هایی اختصاصی برای شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و یا درون‌مایه‌هایِ اصلی، و چه در نحوه‌ی افزودنِ موسیقیِ متن به باندِ صوتیِ

فیلم – نه به گونه‌ای معطوف به تحلیلِ صحنه‌ها و تم‌ها، که به گونه‌ای معطوف به پر کردنِ فضاهایِ خالی با موسیقیِ تصنیف‌شده – نیست؟ این‌ها پرسش‌هایی هستند که تأمّلاتی بر اغلبِ موسیقیِ فیلم‌هایِ به طورِ مجرد بس زیبا و به‌یادماندنیِ آهنگسازانی چون انیو موریکونه و نینو روتا، ممکن است در ما برانگیزانند.