دراماتورژی موسیقی و صدا

علیرضا محرابی

جستاری درباره موسیقی و طراحی صدا در تئاتر

نیلوفر

چکیده

این نگاشته ، ماحصل اکتشاف امکانات موسیقایی در تئاتر بر اساس تجربیات شخصی نگارنده در زمینه طراحی صدا و آهنگسازی است. آنچه به عنوان یک هنرجوی آهنگسازی نمایش گمان می‌برم کارکرد موسیقی در نمایش را بیش از یک ابزار عیان می‌دارد. روایت چالش ها و بررسی نحوه برخورد با آنها و نتیجه گیری هم سو با موفقیت ها و شکست ها مسیر قابل تاملی در باره دراماتورژی موسیقی و صدا در تئاتر را برایم فراهم ساخت که به شیوه گزارش و طرح موضوع و تجربیات و نتیجه گیری از آنان به طور جزء و کل در این مقاله نگاشته شده است.

مقدمه

دراماتورژی یا هنر نمایش پردازی اساسا امکانی است که با مطالعه جغرافیا ، فرهنگ و تمام مختصات زمانه، اثر نمایشی را به اثری منحصر به الگوی نیاز مخاطب اش مبدل می نماید. امکان دراماتورژی خواه در مراحله نگارش یک نمایشنامه خواه در مواجه با اثری کلاسیک یا غیر بومی ؛ به جهت بروز مدرنیزم و به تبع آن تغییر ساختار فرهنگ عامه با حرکت به سوی دهکده جهانی شدن یا نقش اقتصاد بر فرهنگ ، ادیان و نتیجتا دگردیسی هر روزه تمام آنچه در اجتماع قابل مطالعه است ، امکانی بسیار مهم و قابل مطالعه است. آنچنان که تراژدی هملت را می توان بارها و بارها به اجرا درآورد و تمثیلا در نوبه ای مونولوگ شگرفِ "بودن یا نبودن" را آنچان در صحنه ارائه کرد که استیصال و یاس هملت مخاطبان را به سوی تراژدی رنج آوری سوق دهد و در نوبه ای دیگر هملت به عنوان زیرک ترین شخصیت نمایش های شکسپیر آگاه بر حضور کلادیوس و پولونیوس چنان بودن یا نبودن را بگوید که مخاطب هرچند آگاه از سرنوشت هملت، همراه درایت و زیرکی هملت پیش برود حال آنکه تراژدی برایش می تواند درون مایه ای حماسی پیدا کند.

از سوی دیگر موسیقی هویتی است که به نقل از شوپنهاور آدمی را همچون زهد و رحم از آنچه اراده می‌نامدش برای مدتی آزاد و فارق می‌دارد. هویتی که مجموعی از ویژگی های توصیفی و روایی را در کالبد پیام های صوتی به مخاطب ارائه می‌دهد و این برخورد صریح با عواطف امکان اکتشاف در صورخیال ، همراهی با روایت آن به نحوی آزادانه و خصوصی و تماما آنچه را که شوپنهاور "تجربه" می‌نامدش ، پدید می‌آورد. از سوی دیگر نگاه اجتماعی به آن، پژوهنده را با سازوکار غنی موسیقی فولکلوریک مواجه می‌دارد. چرا که انسان در ابتدای تمدن و همزان با کشف الزام زیست جمعی، پیش از وضع قراردادهای اجتماعی به جهت ارتباط با یکدیگر و سوژه‌های خداگون ، رقص را به عنوان زبان نخستین برمی گزیند و موسیقی درست از همان لحظه جریان زیستی خود را در اجتماع منحصر به خود درمی‌یابد. چه بسا که شهود و صور نهفته در موسیقی برای انسان تشنه به کشف ناشناخته‌ها

می‌توانست علتی بر نیاز زبان مشترک بوده باشد. حال آنکه امروز موسیقی نواحی در تمام جهان هنوز یا در خدمت ایدئولوژی‌های خداجویانه است یا با روایت‌های سینه به سینه خنیاگران درآمیخته و یا الزاما با رقص های منحصر به خودشان به اجرا در می‌آیند.

اما پدیده دراماتورژی موسیقی در برخورد موسیقایی با تئاتر موضوع مورد مطالعه‌ای است که در مقاله پیش رو، بنا به تجربیات شخصی در مواجه با آثار نمایشی گوناگون و نگره‌های متفاوت طراحی و کارگردانی، چند پرسش اساسی را مورد بررسی قرار می‌دهد.

نخست اینکه آیا موسیقی در تئاتر می‌تواند به عنوان شخصیتی مستقل همراه با سایر کارکترها در مسیر درام حرکت کند؟ و این موضوع تا چه اندازه میتواند یک برخورد سوژه‌ای بنا بر ساختمان درام و نحوه طراحی آن باشد؟ دیگر اینکه موسیقی چه مسئولیتی درباره بحران‌ها، حوادث و موقعیت‌های نمایشی دارد و آیا می‌توان وزن اساسی بحران را بر دوش او نهاد ؟ آیا فرم در نمایش میتواند بر اساس ساختمان فرمیک موسیقی بنا شود؟ و نهایتا آیا می‌توان موسیقی نمایش را مستقلا به عنوان اثری روایتگر پذیرفت؟

1. موسیقی و کاراکتر

ارتباط بین موسیقی و کاراکتر موضوعی است که از جهات مختلف قابل مطالعه است. نخست فرم در موسیقی نمایش باید به گونه‌ای طرح ریزی گردد که در عین حفظ انسجام موسیقایی به لحاظ ملودی و هارمونیک، امکان انشقاق آن به واسطه سازبندی و تنظیم وجود داشته باشد که در این صورت خطوط مختلف ملودیک و یا ساز ها را می توان به کاراکتر ها نسب داد. البته باید در نظر داشت که در این شرایط موتیویشن عنصر اصلی رنگ آمیزی اثر خواهد شد و انسجام را در تمامیت موسیقی اثر ایجاد خواهد کرد و از طرفی امکان بازگشت به روایت اصلی نمایش را تسهیل خواهد کرد. چرا که تعریف ملودی‌ها و سازها به عنوان ابزاری برای شخصیت پردازی چند نکته قابل توجه به همراه دارد. نخست اینکه در قدم اول این نوع پرداخت شخصیت موسیقایی با لایه های درونی کاراکتر مواجه است و در مواجه مخاطب با درون کاراکتر در زمان تصمیم گیری‌ها ، شرم‌ها ، گناه‌ها ، خشم‌ها وغیره رخ می‌دهد از نظر دراماتیک استقرار کاراکتر در این موقعیت به طور معمول پیش از وقوع جریانات گره افکن یا بحران‌ها حاصل می‌شود و نتیجتا پرداخت موسیقایی شخصیت به ایجاد تعلیق در نوع واکنش کاراکتر نسبت به بحران‌ها می‌انجامد و مخاطب را به سمت نوعی آشنایی رفتاری با کاراکتر حرکت می‌دهد.

دوم اینکه نشانه گزاری لازمه امکان این نوع شخصیت پردازی موسیقایی است. به نحوی که باید پذیرفت در شکل کلاسیک تئاتر، مخاطب در برخورد نخستین با اثر نمایشی با رنگ‌ها، دکورها بازیگرانی که می‌شناسدشان، کارکترها و موضوع اولیه میان‌شان مواجه است و همراه شدن او با تمامیت اثر نمایشی مستلزم شناخت اولیه او از محیط و کاراکترهاست و موسیقی تحت این شرایط وصله‌ای

جدا نشدنی از آدم‌های روی صحنه است و به همین جهت آنچه درباره موسیقی به یک کاراکتر نسبت داده می‌شود باید به مثابه نشانه‌ای به تملک آن کاراکتر درآید. تا آنجا که حتی اگر به فراخور متن نمایشی در یک موقعیت نمایشی الزام به حضور غیر فیزیکی کاراکتر بود، موسیقی به او نسبت داده شده بتواند تماما حضور او را استناد کند. این نشانه گزاری هرچه آهنگساز، کارگردان و بازیگر به تحلیل مشترک و نزدیک‌تری از کاراکتر برسند، موثر تر و قدرتمندتر شکل خواهد گرفت.

دیگر اینکه مدل پیش‌رو موسیقی را از سوی کارگردان به گوش مخاطب می‌رساند و این موضوع سبب می‌شود مخاطب فراموش نکند که در سالن نمایش نشسته است و به نحوی امکان فاصله گزاری در این مدلاسیون از پیش مشخص شده است چرا که کارگردان مدام از طریق پخش کننده های موسیقی سالن فریاد می‌زند: من حضور دارم.

اگر چه گاها کارگردان خود همچنین موضوعی را از موسیقی تئاتر اش طلب نمی کند، امکانات این مدلاسیون از موسیقی تئاتر ارجعیت فاصله گزاری مذکور دارد. ایجاد اتمسفر مشترک میان مخاطب و موقعیت نمایشی، ایجاد یک ابزار کمکی برای پیوستگی رفتاری و حسی در بازیگر و در مواردی محدود پوشاندن اختلالات مربوط به بازیگری و صحنه.

نخستین تجربه شخصی با این مدلاسیون موسیقی تئاتر به نمایش عوض بدلو در سال 2017 باز می گردد. این نمایشنامه که براساس فولکلور خراسان نوشته شده بود روایت مصائب زنی می‌پرداخت که تحت بنا به جبر می‌بایست تن به ازدواج ناخواسته ای بدهد. پس از چند جلسه ای که در تمرینات این نمایش حاضر شدم و با بررسی تحلیل کارگردان از متن نمایشی و نحو برخورد گروه با اثر و گفت و گو با کارگردان پیشنهاد ساخت موسیقی برای کاراکترها را با کارگردان عنوان کردم و پس از استقبال‌اش از این موضوع و با توجه به بررسی تمرین لهجه خراسانات و برخورد رئالیزم با نمایش در نحوه بازی‌ها، دکور وغیره سازبندی این اثر را حدالامکان با تکیه بر موسیقی خراسانات انتخاب کردم، بنا بر این شد که دوتار، تنبور ، سه تار و در کوبه ای بندیل و کوزه ، سازهای مورد استفاده در موسیقی عوض بدلو باشد.

از مجموعه ساز های مذکور قطعاتی در بیات اصفهان برای سه تار طراحی شد تا همراه کاراکتر زن مورد ظلم واقع شده متن نمایشی شود پس از گذشت مدتی از تمرین‌های کارگردان ایده ی تازه ای داشت. چنانکه در نحوه تغییر صحنه ها از ورش های مرسوم در تعزیه ایرانی که توام با فاصله گزاری خاص خود است استفاده کرده بود، نیاز بر این موضوع می‌دانست که همچون تعزیه از موسیقی زنده در نمایش استفاده کند.

به همین جهت تمرینات گروهی بازیگران و موسیقی آغاز شد. سیر تکامل نمایش به نحوی بود که حضور نوازندگان در تمرینات، نظر کارگردان را به ایده ای تازه معطوف کرد و پیرو آن در متن نمایش سوژه انسانی اضافه شد که خنیاگری است خیابانی که ماوقع نمایش را به موازات آن خنیاگری می کند. موضوع ساخت قطعات بر اساس تحلیل کاراکترها و همراهی‌شان چنان به نظرم رساند که

ایده عدم حضور مرد خنیاگر به صورت زنده روی صحنه را با کارگردان مطرح کنم و از این امکان استفاده شد تا موسیقی بـه صـورت کاراکتری که مدام از او یاد می‌شود اما مخاطب انگار او را گاها در پستوی خیال آدم‌های نمایش و گاه از دور تر از جایی که نمـایش در حال وقوع است، حضور خنیاگر را احساس کنند و او روی صحنه نجوا کند. ماحصل تغییرات پیش آمده منجر به ایـن شـد کـه نحـوه ضبط و تنظیم قطعات به نحوی باشد که ما بیش از مواجهه با موسیقی با تمام کمیت های کیفی در ضبط و تنظیم ، در تلاش بـر ارائـه واقعگرایانه‌ای از موسیقی باشیم.

2. روایتِ موسیقی از تئاتر

گاها در شیوه‌هایی از نمایش، موسیقی وظیفه ای بیش از یک ابزار بر دوش دارد. در شیوه نمایشی "میم" موسیقی و صدا عـلاوه بـر تفهمیم شرایط روحی کاراکترها گاها به بازسازی جهان پیرامون شخصیت‌ها می‌پردازد و امکان صداگزاری و تعریف محیط نمایش بر رویکر آهنگساز هنگام مواجه اولیه با نمایش تاثیر می گذارد. چنانکه در بخش هایی از نمایش قاقمـان در سـال 2016 اجـرا شـد بـا وجود اینکه نمایش صرفا قصه ای با روایتگری بدن بازیگران نبود اما در بخش هایی که کارکترها دچار استحاله می شدند و بدن‌شـان از شمایل انسان گونه به شکل قاقم مبدل میشد باز سازی صدای جیغ قاقمان و کلاغ و گاو حاضر در صحنه همگی به واسطه ساز چلو صداگیری شد و تعریف این فضا و ادغام آن با خط اصلی موسیقی هارمونیک نمایش فضای تاریک و رنج‌آوری از افول هویت انسانی بازسازی می‌کرد.

قاقمان نمایشنامه ای بر گرفته از مسخ کافکا بود که در آن آدمی به مرضی مبتلا می‌شد که خوی غیر انسانی‌اش در هویت وجودی او عیان میشد. درخواست اولیه کارگردان از من چنین بود که موسیقی مدام و در سرتاسر اثر نمایشی جاری باشد و با توجـه بـه ماهیـت فروریختگی و فرار بشر از نوع بشر و از سوی دیگر صداهای کشیده و درهم تنیده پیرامون همچون کلاغ‌ها و سگ‌ها کـه مـدام شـیون می کنند صدای در خانه که تاثیر دراماتیک بر داستان نمایش داشت جیغ قاقمان و صداهایی از این دست، نگاه هارمونیک به موسیقی این نمایش داشتم و کشید گی و در هم تنید گی برآنم داشت تا در ساز بندی از ویلن و چلو به عنوان سازهای اصلی، کمانچه به جهت ایجاد موتیویشن که مخاطب را آماده واقعه تلخی میکرد و پیانو که همراه با تمپو صحنه می‌شد، استفاده کنم.

در فرآیند دیگری موسیقی ما به اذای مطلقی در صحنه دارد. آنچه می‌رقصاند می گریاند و تمام وقایع در گرو آن است. در ایـن سـویه می توان مثال مطلقی چون "دریاچه قو" اثر چایکوفسکی را بررسی کرد. آنچنان که از داستان این نمایش برمی‌آید، شاهزاده به جبـر مادرش باید عیش را کنار گذاشته و ازدواج کند و او بیمناک و هراسان از این وظیفه سلطنتی به دریاچه ای پناه می برد و در آنجـا اودت

را به همراه دیگر ندیمگان در شمایل قو در میابد. در ادامه دستور جادوگر برای به رقص آمدن قوهای ندیمه بابت اینکه شاهزاده نتواند با اودت ملاقات کند موضوعی است که می‌توان گفت تمام حرکات مربوط به قوهای ندیمه جادو شده که باید در قامت باله به نحوی به نظر برسد که درحال همهمه برای استتار اودت هستند صراحتا وابسته به موسیقی جاری در صحنه اند و شاهکار چایکوفسکی در این لحظه با ارکسترال بادی این همهمه و آنتروپی را تشدید می کند و روایت را پیش می‌برد.

در تجربه آلبوم "و همیشه رنج" در 2017 مجموعی از وقایع مجابم کرد که باتوجه به تجربیاتم از حضور در تمرینات متعدد و مطالعات در این حوزه و همچنین مشاوره از متخصصان این آلبوم موسیقی را به صورت نمایشی به اجرا برسانم. و همیشه رنج در قدم اول آلبوم موسیقی کلاسیک ایرانی بود که بر شعرهایی از قاسم فشنگچی از شعرای معاصر خرم‌آبادی تنظیم شده بود.

به جهت پیروی شعر این شاعر فقید از ادبیات کلاسیک فارسی تصمیم ارجاع برخی از قطعات به موسیقی فولک لرستان در همان ابتدا منتفی شد. این آلبوم با سازهای سه تار، نی، تنبور، پیانو، گیتار، ویلن سل، دف و کوزه در دستگاه شور، آوازهای دشتی و ابوعطا تنظیم و ضبط شد.

پس از پایان پروژه موسیقی، با توجه به اتصال اشعار منتخب، روایتی شکل گرفته بود که با مباحثه در گروه تصمیم بر آن شد که در قامت یک نمایش میم آماده گردد. این آلبوم در چهار قطعه گرد آمده بود که پس از آغاز تمرینات قطعه دیگری نیز به فراخور کورئوگرافی و خط داستانی اثر تحت عنوان آوازار به اثر افزون شد. آوا زار مجموعه ای از آواها بر اساس مراسم فولک در جنوب ایران که قالبا در هرمزگان برگزار می‌شود طراحی شد. درک نیازمندی برای تولید این قطعه مرا برآن داشت که موسیقی می تواند عنصر اصلی یک نمایش باشد نه تنها در نمونه هایی از تئاتر که بر مبنای موسیقی بنا شده بلکه نوع طراحی و برخورد تحلیل با اثر می تواند از موسیقی به عنوان عنصری بسیار قدرتمند بهرمند گردد.

3. موسیقی، فضا و ذهن در نمایش‌های محیطی

در نخستین تجربه مواجه با دیگر گونه‌های اجرایی، با کارگردان نمایش "چهارپاره" اثر محدثه اردکانی در سال 2019 همراه شدم و برای مطالعه نحوه تحلیل و برخورد با متن نمایشی اش، به محل اجرا یعنی کلیسای کانتور که کوچک ترین کلیسای جهان است رفتم. شاید بتوان گفت ماجرا، روایت دو زن آسیب دیده از اجتماع مردسالار و ایدئولوژیک با رگه‌های فمینیزم رادیکال ، که شِکوِه‌های خود را در لباس اعتراف به محضر پدر روحانی آورده‌اند.

استقرار در محیط کلیسا با تمام نجواهای دیرنه که همراه دارد از یک سو ، تعامل با روایتی اجتماعی از سوی دیگر مرا بر آن داشت که برای درک هرچه بیشتر موسیقی اثر در محیط کلیسای مذکور نوازندگی کنم. گفت و گوهای پیاپی و بررسی اندیشه کارگردان درباره تئاتر محیطی و چرایی رخداد این نمایش در کلیسا مجابم کرد تا به بررسی شرایط صدا در محیط کلیسا بپردازم.

کلیسا مجموعا یک راهرو بسیار کوچک بود که از پاشنه در ورودی تا محراب چند قدم بیشتر نداشت و دو دالان جنبی که به واسطه مطالعه و تحقیق شخصی ، یکی برای غسل تعمید استفاده می‌شد و دیگری اتاق اعتراف بود.بیرون از ساختمان اصلی کلیسا، چهار حیاط کوچک در چهار سوی بنا به واسطه راهروهایی به یکدیگر متصل شده بودند. با توجه به ساختار سقف بخش محراب کلیسا بازتاب منحصری از صدا قابل شنود بود و به همین واسطه و از طرفی به جهت جریان حرکت نمایش در سرتاسر کلیسا و حیاط‌ها و راهروها تلاش به درک جنس بازتاب صدا در محیط کلیسا کردم. آنچنان که اجسام فلزی، شیشه ای و سنگ را با شدت‌های مختلف و در مناطق مختلف ساختمان کلیسا به زمین می کوفتم سازهای مختلف را می نواختم تا اشتراک رفتار صدا در محیط را در فرکانس‌های مختلف مورد بررسی قرار دهم. و نتیجتا موسیقی نمایش چهارپاره یک هارمونی تابع موسیقی کلیسا و بر گرفته از مقام‌های "یُنی یَن" ، "لیدیَن" و" اِئُلیَن" که در دوران باروک از مقام‌های بسیار موثرکلیسایی بودند و مجموعه ای از صداهایی بود که طراحی شده بودن تا خودشان و بازتابشان به واسطه ساختمان اتمسفر اصلی محل نمایش را تشدید و از این رو فضای کلی نمایش را تعبیر کنند.

این موضوع، یکی از حساس‌ترین کارکردهای موسیقی در نمایش است که کم‌تر به آن توجه می شود. تسلیم اتمسفر اصلی یک اثر نمایشی به موسیقی می‌توان شریان انرژی میان محیط، بازیگران، روایت و مخاطبان را پالایش و آنان را در شرایط مختلف هم‌سو با اثر نمایشی نگاه دارد. حالا آنکه در همین نمایش توضیح اصلی کارگردان این بود که سرما، حرکت ، اجتماع و نحوه ایستایی مخاطبان بخشی از فرم اجرایی نمایش اوست . با توجه به حرکت مخاطب در محیط‌های مختلف ساختمان مواجه با تصاویر تازه در کنار خط اصلی روایت موسیقی وجه ثابته‌ای بود که به حفظ پیوستگی در ساختمان کلی دارم کمک می کرد.

مشابه این تجربه در سال 2020 طی نمایش محیطی مستزاد ، در تجربه دوم همکاری با همان کارگردان اتفاق افتاد. اما علاوه بر ایجاد و حفظ اتمسفر نمایش، حاوی تجربیاتی بود که قاطعانه میتوان گفت، موسیقی در نمایش‌های محیطی بیش از آنکه تابع وقایع دراماتیک متن نمایشی باشد، تابع ساختار محیط و علت برپایی نمایش در آن محیط است. نمایش محیطی مستزاد روایت موازی یک قبیله بدوی و یک خانواده است که در ادوار مختلف در یک خاک نفرین شده اند.محل اجرای نمایش ساختمان بزرگی با اتاق‌های متعدد یک راهرو کشیده و تالاری بزرگ بود که با قدمت حدود سیصد سال محل آسایش سربازان اشغالگر روس بوده و پیش از آن به عنوان مکتب خانه استفاده می‌شد.بخش روایت قبیله ی این نمایش مجموعه ای از حرکات گروهی و کورئوگرافی بود

که به جهت انسجام در حرکات گروهی ملزم به موسیقی ریتمیک بود. از طرفی بخش روایت خانواده این نمایش به واسطه نشانه های کلاسیک ایرانی همچون فرش بافی و نوازندگی یکی از اعضای خانواده ملزم به موسیقی به فراخور بود که در ابتدا ساز تنبور به صورت گروه نوازی ،کوزه ، کاخن، بندیر و گیتار باس برای موازنه باس تونالیته انتخاب شد و قطعاتی برای گروه نوازی تنبور طراحی شد.

طی روال تکامل این نمایش الزام حفظ شریان درام به واسطه تعدد در محل اجرایی و پیشروی موازی روایت‌ها منجر شد تا با بررسی ساختار بنا و درباره این نمایش محل استقرار اجراگران، مجموعه‌ای از طراحی و ترکیب صدا با واریاسیون کرال و ویلن سل طراحی شد و بنا بر تاثیر مخاطب بر نحوه پیشروی داستان و الزام به حضور ریتم در موسیقی بخش کورئوگرافی بخش کوبه ای موسیقی این نمایش به طور زنده روی سایر موسیقی‌های طراحی شده و طراحی صدا نواخته می‌شد.

تمثیلا ، فاز دوم بخش روایت قبیله در این نمایش در راهروای کشیده اتفاق می‌افتاد و مخاطبان از دوسمت این راهرو را در امتداد یکه پرسپکتیو یک نقطه‌ای نظاره می کردند. اعضای این قبیله نه نفر بودند و حرکاتشان یه تسلسل میان نظم و بی نظمی در راستای روایت طراحی شده بود. با توجه به رنگ سرتاسری سفید جدارهای داخلی راهرو و لباس‌های سراسر سیاه اجراگران و نور زرد متحرک و پایکوبی مارش گون اجراگران در برخی لحظات اجرا و تسلسل در برخی از حرکات، سرگیجه و وهوم فراوان به چشم می‌خورد. به همین جهت صدای زنگ‌هایی که از ابتدا نشانه ای بدوی بودند به انضمام هیاهویی از اجتماع آدم‌ها که به سوکت و از پس آن دوباره به هیاهو می‌انجامید و این پچپچه و سکون با تسلسل موجود در صحنه هم سو و سردرگمی اجراگران که دچار بحران قحطی آب شدند را بیشتر می کند.

4. هم سویی برآمده از هم زمانی

آنچه باید در نظر داشت طراحی صدا و ساخت موسیقی برای یک اثر نمایشی یک فرآیند تکوینی است. حال آنکه در اکثر موارد کارگردانان پس از اتمام طراحی و ایجاد شاکله اصلی نمایش، به فکر طراحی صدا و موسیقی اثر می‌افتند. حال آنکه بنا به تجربه شخصی ، آهنگساز باید در تمام مراحل تمرین از ابتدا حاضر و آگاه باشد و تمام موارد و مصائب پیش روی بازیگر را همراه با او تجربه کند ایده ها را بررسی کند و در نهایت درک درست از مسیر تکامل اثر می تواند درست ترین نگره درباره نحوه استقرار موسیقی در نمایش را بر او روشن نماید. در حقیقت موسیقی همچون اثر نمایشی به تکامل واقعی می رسد.

کورگم‌ها به کارگردانی سعید شیخی در سال 2017 تجربه موفق این موضوع بود. این نمایش تراژدی سیاهی درباره گروه بزهکاری در هرمزگان است که قاچاق جنازه انجام می‌دهند و تنها قانون میان شان نفروختن جنازه زنان است. اما شبی به اشتباه قبر زنی را حفر می‌کنند و در جدال فروختن یا دوباره دفن کردن اش دچار فروپاشی می گردند.

در روزهای پیش از تمرین این نمایش وقتی متن نمایشی را مطالعه کردم و در چند مرحله مباحثه با کارگردان کارکرد موسیقی در این نمایش را مشخص کردیم. متن تعهد فراوانی به فولکلور هرمزگان داشت. چه از نظر نگارشی چه در فرم و چه در طراحی و از طرفی کارگردان موافق با این الزام ابعاد فولک متن را مورد بررسی قرار می داد. از سویی به جهت فاصله میان زیستگاه تیم نمایشی با خاستگاه متن و پیگیری شیوه مطالعاتی درباره فرهنگ عامه هرمزگان ، مطالعا موسیقی فولکلر هرمزی را آغاز کردم در ابتدا به کمک دوستانم با چند تن از نوازندگان هرمزی به گفت و گو نشستم و مسیر کشف ساختمان اصلی موسیقی این نمایش از پیچ و خم مقامهای موسیقایی بندر عباس گذشت و نهایتا در یک نقطه با گروه اجرایی هم سو شد.

مقام سبالو در ابتدا مورد انتخاب قرار گرفت. این مقام که گویا ریشه افریقایی دارد یک ریتم هفت ضربی که مردانی در کنار یکدیگر می نشینند و دایره جنوبی می نوازندو به فراخور ضرب شانه ها را شبیه به یک رقص آئینی بالا می اندازند. که با پیشرفت در سیر تکامل نمایش گرفتن حرکات و ضبط ریتم آن فارق از روال مرسوم رنگ بوی سبالو را به طور کلی از میان میبرد. مقام لیوا در مرحله دوم مورد مطالعه قرار گرفت این مقام هر چند در مراسم شادی و پایکوبان اجرا میشد اما موضوع آن با تفکیک اش از مراسم و شیوه اجرائی آن تغییری نمی کرد و هویت مستقل موسیقایی داشت. در مراسمات هرمزیان با دهل های بزرگ و کوچک چون پیپه ، جفه ، پونکه و تویری هر یک بخشی از یه ریتم اصلی میشدن و با اضافه و کم شدن به جمع نوازی فضاسازی هایی مشخصی ایجاد میکردند. هم آوایی و برون ریزی در قامت رقصیدن و دست زدن وصله همیشگی لیوا بوده است.

و موسیقی زار که علاوه بر دهل و دمام، تنبیره که نوعی ساز زهی است ، سیم های قطور دارد و مضراب اش شاخ بز یا گاو است ، نیز در آن نواخته میشود نواخته می شود. این موسیقی که تمپو بسیار بالایی دارد صرفا در مراسم خاصی با مفاهیم متافیزکی برگزار میشود. در این مراسم نیروهایی متافیزیکی که "باد" نامیده می شوند به واسطه موسیقی از جان افرادی که دچار شده اند بیرون می‌آید. در آسیا این مراسم هم‌اینک نیز در جنوب ایران ، پاکستان و هند برگزار میشود.

در نهایت تلفیقی از سازبندی موسیقی زار و ریتم های لیوا سبالو و زار موسیقی نمایش کورگم‌ها با سازهای: دمام، کوزه، فلوت عربی، سه تار و گیتار ضبط شد.

تحلیل و تحقیق این نوع از موسیقی درآمیخته با آیین و رسوم ایدئولوژیک و فرهنگی منجر به کشف نوعی اتصال گروهی و رفع تنش های درونی برای تمرین با اجراگران شد به نحوی که در نمایش مستزاد که پیش‌تر درباره عناصر موثر ساخت موسیقی آن

صحبت شد، در بخش روایت قبیله بدوی که الزام بروز مجموع گسترده ای از حرکات جمعی وجود داشت در بخش ریتم تمرینی به شرح زیر طراحی شد :

در یک کارگاه تمرین نمایش مستزاد که در طبیعت برگزار میشد از تمام نُه اجراگر روایت قبیله خواستم تا در طبیعت جست و جو کنند و دو قطعه از آن را به عنوان ساز پیشنهادی خود انتخاب کنند. این خواسته منجر شد تا هر اجراگر به دنبال صدای منحصر به خود باشد و طی این تفحص قریب به پانزده دقیقه دائما صدای کوفتن سنگ ها و چوب ها بر هم می‌آمد. و بعد از آن همه اجراگران آماده برای مرحله بعدی تمرین گرد آمدند.

در این میان کارگردان نمایش از آنان درباره علت انتخاب اجسام در دستشان به عنوان ساز پرسید. برخی صرفا به جهت موسیقایی در پی صدایی منحصر بودند و برخی نسبت به ارتباط حسی شان آن قطعه چوب، سنگ وغیره را انتخاب کرده بودند . تمرین آغاز شد. شروع به نواختن تنبور کردم و از آنان خواستم در حر مرحله که می خواهند بخشی از ریتم تنبور نوازی من شوند و در این باره هیچ اجباری وجود نداشت. در آغاز همه در حال برخورد منطقی با موسیقی بودند و سعی میکردند توجه بیشتر سر ضرب ها و ضد ضرب ها را با صدای ضربه زدن اجسام پر کنند. کمی بعد چشم ها بسته شد و همه به موسیقی پیوسته بودند. این پیوستگی نخست از طرف اجراگرانی بود که قطعات چوب و سنگ خود را صرفا با برخوردی احساسی از طبیعت پیدا کرده بودند و نتیجتا قدرت روح جمعی مسیر تمرین را در دست گرفت به نحوی که تمام اجراگران بدون مطالعات موسیقایی بخشی از سمفونی باشکوهی شده بودند که سرآخر علاوه بر صدای سنگها و چوبها شامل نجواها و آواهایی بود که مکمل قطعه شده بود. حال آنکه تنبور نوازی، خیلی پیشتر متوقف شده بود و اجراگران در یک هماهنگی بی نظیر ریتم و تمپو را حفظ کرده بودند. این تمرین که بعد از آن بارها در محیط تمرین نیز اتفاق افتاد، منجر به افزایش تعامل فیزیکی و فکری آنان در اجرای حرکات منسجم و گروهی شد.

5. موسیقی و سکوت

الزام توجه به سکوت در طراحی صدا یک نمایش گاها می تواند نقش حیاتی داشته باشد. سکوت گاها امکان مواجه صریح مخاطب با ریتم و تمپو موقعیت نمایشی را فراهم می آورد و از سویی توجه به اصوات صحنه را به حدی افزایش میدهد که هر صدایی حتی صدای راه رفتن کاراکترها روی صحنه میتواند برای طراح صدا مبدل به بررسی نحوه راه رفتن کاراکتر گردد. در تجربه ی نمایش "مجلس واگویی" اول در سال 2019 به عنوان کارگردان و طراح صدا به دنبال فرآیند جسورانه ای در حوزه صدای نمایش بودم. چنانچه قصه این نمایش روایت زن و مردی بود که به تازگی مرده بودند. و در یک فرم بی چیز صرفا در حال روایت مواقعی بودند که طی یک تراژدی رومانتیک، درباره قضاوت شدن طی یک فرم فاصله گزار در تعامل محدود با مخاطب و بنا به ساختار تئاتر اپیک

صحبت به میان می آورند. در این نمایش موقعیت‌های کوچک و روزمره‌ای مثل تجربه نوشیندن آب چون از زبان،بدن و موقعیت انسان غیر زنده روایت میشود با توجه افراطی بر سکوت باز سازی شده و با پرسشگری درباره موقعیت، اعتبار دراماتیک می گرفت. تمثیلا در صحنه ای اجراگر به مخاطبان خیره نگاه میکند و میگوید : من حالا چهار ساعته که مردم. چطور میشه اگه آدم دلش برای نوشیدن یک لیوان آب تنگ بشه !؟ سپس به نحوی که انگار کسی خواب باشد و نباید صدایی ایجاد کرد آهسته به سمت لیوان آب می‌رفت وآنگاه پس از سکوت طولانی صدای پرشدن لیوان آب هویت اساسی این موقعیت را شکل میداد.

و یا در تجربه ای قریب به مجلس واگویی که پیش‌تر رخداده بود نمایش "از پشت روزنه ها " که ایده اولیه طراحی صدای نمایش مجلس واگویی در آن شکل گرفت. از پشت روزنه ها در سال 2016 اجرا شد که روایتی درباره روح جنگ زده ای است که در کما فرو رفته و آگاه به مسائل پیرامون اش به بررسی ارتباطات و مصائب اش با دیگران می پردازد. در این میان گاهی به گذشته باز می گردد و زند گیش را مرور می کند و باز به زمان اکنون رجعت می کند و آن را واکاویی می نماید. در ابتدا مرتضی نجفی، کارگردان میخواست که با طراحی یک صدا یا تعریف یک موتیو حد فاصله میان زمان ها مشخص گردد که البته با تعریف این موضوع آنچنان که باید این شکست زمانی و کالبدی به نظر نمی رسید. این موضوع چالش اساسی طراحی صدا و موسیقی این نمایش بود تا آنجا که تغییری در صحنه آخر این نمایش اتفاق افتاد ، چنانکه کاراکتر قهرمان به عنوان یک جنگ‌زده ماسک شیمیایی را به صورت میزند و مونولوگ حساسی را اجرا می کند.

شنیدن صدای اجراگر از پس ماسک راه حل موضوع تغییر کالبد و زمان را در این نمایش به واسطه صدای بم شده و ضعیف شده اجراگر هنگامی که ماسک ضد شیمیایی را به صورت زده عیان کرد. چرا که به جهت ضعف به وجود آمده در صدا پشت ماسک بنا بود ایده استفاده از ماسک را به طور کلی منتفی کند. چنین پیشنهاد شد که با استفاده از میکروفن دارای ریورب به انضمام طراحی صدای نفس کشیدن می توان اوقاتی را که کاراکتر در تعبیری غیر انسانی در زمان حال با مصائب مواجه می گردد را از بازآفرینی خاطرات و وقایع گذشته جدا کند. صدای نفس کشیدن سکون و سکوت سردی در صحنه پدید آورده بود که مخاطب ماهیت وجودی کارکتر را دریافت می‌کرد. در بخش موسیقایی، سه تار به عنوان ساز اصلی این نمایش انتخاب شد و قطعاتی در دستگاه شور، آواز دشتی برایش طراحی شد.

6. اکسپرسیون، موسیقی تئاتر

در این باره نخست باید نگاهی به موسیقی آتونال و اکسپرسیون در موسیقی انداخت. در نگاهی عمومی موسیقی آتونال فاقد کلید واحد و همانطور که از نامش مشخص است برخرود غیر تونال با موسیقی است که از چهارچوب‌های مشخص و الزامی به جهت

حفظ پیوستگی هارمونی و انسجام ملودی پیروی نمی‌کند. عدم پیروی از یک قالب و قاعده از پیش تعیین شده به همان اندازه می‌توان به منزله نفی آن باشد و از سوی مقابل عدم رعایت قواعد می تواند به منزل نادرست بودن آنچه از قاعده بیرون زده است باشد. اما عدم پذیرش عنوان آتونال از سوی آرنولد شونبرگ از آهنگسازان موثر و مهم این ژانر و از طرفی ستایش تئودور آدورنو فیلسوف و موسیقدان طی مقاله ای با این مضمون که تمام قطعات شونبرگ مقدس است و تداوم و تکامل این مدل موسیقی می‌توان آن را به دیگر گونه ی نگریستن به موسیقی برشمرد.

از سوی دیگر اکسپرسیونیزم در تئاتر علاوه بر رنگبندی ها و نورهای پر سایه ، ماهیتی ست که امکان حرکت مستقیم مخاطب اثر به درون کاراکتر را فراهم می آورد. برای تمثیل در نمایش ایرانی ضحاک ماردوش، در موقعیتی که یکی از قربانیان جوان مقابل اش افتاده تا مغزش غذای مارهای دوشان او گردد، ناگاه نور صحنه تغییر می کند جوان در لباس درنده ای در می آید و به پشت ضحاک می خزد و گلویش را با دندان می درد. کمی بعد به سرعت در جایگاه نخست خویش بازمی گردد و همه چیز در حالت اولیه انگار هیچ اتفاقی نیفتاده باشد. درواقع مخاطب همراه خشم درون جوان شده و با او گلوی ضحاک را به دندان کشیده و در نهایت با حقیقت مواجه شده.

اکسپرسیون در موسیقی گاه میتوان به خلق فضایی منحصر در تئاتر مبدل شود این تجربه در نمایش پرسه های موازی در سال 2016 و در نمایش خانه در سال 2019 نتیجه قابل توجهی داشت . پرسه های موازی روایت روایت تراژیک خودکشی دست جمعی چند کاراکتر است که پیش از نوشیدن جام زهر دلایل خودکشی را برای یکدیگر بازگو می کنند. این موقعیت گویا ورود بدون مجوز به تنهایی کاراکتر هاست و این موقعیت، بهترین توضیح برای طراحی موسیقی آتونال برای من بود.

در نمایش خانه که روایت انزوا و تنهایی افراد یک خانواده در عین خانواده بودن است فرصت خوبی برای تحلیل شخصیت ها و استخراج موسیقی از درون شان به وجود آورد. اگر چه موسیقی خانه از خط مشخص فواصل هارمونیک پیروی میکرد اما ادغام آن با صداهای ذهنی و وابسته به شخصیت ها، روال مرسوم طراحی و ترکیب صدا را می شکست و این آنتروپی به نحوی در راستای درام اصلی که فروپاشی خانواده راوی بود، قدم بر می داشت.

7. نتایج

بر خلاف انتظار اغلب کارگردانان معاصر ایران موسیقی نمایش این امکان را دارد تا در لباس یک داراماتورژ به تسهیل ارتباط مخاطب با نمایش بپردازد. برخورد با موسیقی در یک اثر نمایشی نوعی برخورد تکوینی است و حضور طراح صدا طی مراحل مختلف ایجاد اثر نمایشی ست که می تواند نمود حقیقی موسیقی نمایش باشد. از سوی دیگر طراح صدا و موسیقی نمایش ناگزیر

باید آگاه به تمام مسائل فنی تئاتر با نگاهی متخصصانه وقایع در تئاتر را مورد مطالعه قرار دهـد. موضـوع برخـورد کـاراکتر محـور بـا موسیقی نمایش در واقع امکانی است که وابسته نوع تحلیل متن نمایشی و فرم اصلی اجرا دارد و حقیقتا قابل چشم پوشـی نیسـت که این مهم به عنوان یه امکان تا چه اندازه می تواند مورد توجه کارگردان قرار بگیرد. حال آنکه اکنون میتوان گفـت موسـیقی نـه تنهـا عنصر مکمل بلکه در مواجه با بحران ها در موقعیت‌های نمایشی همراه کاراکتر، موقعیت و مخاطـب پـیش مـی‌رود و امکـان ایجـاد ظرف مناسب برای تحلیل صحیح فرایند نمایشی را در اختیار مخاطبانش قرار میدهد.

لینک سایت برای شنیدن قطعات موسیقی :

/https://www.alireza-mehrabi.com