تاریخ دریافت مقاله:۹۰/۶/۱۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۸/۱۰

امیرحسن ندایی[۱]

قابلیت‌های هنر اسلامی در موسیقی‌تصویر در بررسی نمونه‌ای دو اثر ساخته‌شده در ایران

چکیده

هنرهای اسلامی، دربردارندهٔ گرایشی عقیدتی و بنیانی معرفت‌شناسانه‌اند. نگاه هنرمند در این جهان درون‌گرایانه و حقیقت‌جویانه است. این خصوصیت با ویژگی ذاتی هنر موسیقی ـ که اساساً هنری تجریدی است ـ در برخی عناصر مشابهت می‌یابند. ویژگی‌های هنر اسلامی در تصویرپردازی به نوعی رمزگان‌سازی وابسته است که خاص هنر اسلامی است. به همین دلیل باید هنر اسلامی و برابرسازی آن در موسیقی‌تصویر را بر مبنای این رمزگان‌های تصویری مورد بررسی قرار داد. در سال‌های گذشته دو قطعه موسیقی‌تصویر در ایران ساخته شده‌اند که عناصر بیانی هنرِ مبتنی بر عرفان اسلامی در آنها، به‌عنوان اساس بیان تصویری به‌کار رفته‌اند. این نمونه‌ها که به مفاهیم هنرهای اسلامی پرداخته‌اند، نشان‌گر این نکته‌اند که موسیقی‌تصویر به‌عنوان یکی از پرمخاطب‌ترین و تأثیرگذارترین اشکال تصویرسازی در سینما و تلویزیون، می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای بیان مفاهیم هنرهای درون‌گرا مانند هنر اسلامی به حساب آید. بر همین اساس، این مقاله تلاش دارد تا به بررسی قابلیت‌های هنر اسلامی در این شیوهٔ تصویرپردازی بپردازد. بررسی این عناصر مانند بنیان‌های خیال‌انگیز هنر اسلامی، نگاه نمادین به جهان پیرامونی، استفادهٔ هنرمند از اندیشهٔ عرفانی، کارکرد موسیقی، و نیز چگونگی تأثیرگذاری بر مخاطب از طریق آشنایی با رمزگان‌های آشنای ذهنی آنها، نشان می‌دهد که هنر اسلامی قابلیت‌های ویژه‌ای در عرصهٔ تصویرپردازی رسانه‌ای دارد.

کلیدواژه‌ها: هنر اسلامی، موسیقی‌تصویر، ویدیوکلیپ، هنر عرفانی.

۱. استادیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران
Email: amir_nedaei@modares.ac.ir

ART University Journal
www.art.ac.ir

مقدمه

موسیقی‌تصویر جلوه‌ای از برخورد هوشمندانه با فرم است که کوتاهی زمان سبب ایجاد ظرافت و ایجاز در بیان آن می‌شود. بنابراین در ساخت موسیقی‌تصویر، می‌توان همهٔ قواعد را بدون تأکید بر قاعده‌ای خاص به کار برد و از این رهگذر قواعد تازه‌ای را کشف کرد. موسیقی‌تصویر یکی از مهیاترین و گسترده‌ترین شیوه‌ها برای آزمون نوعی اسطوره‌سازی مدرن است (Carlsson, 1999).

از آنجا که بحث‌های آکادمیک دربارهٔ این پدیده از حدود نیمهٔ دههٔ هشتاد، و تنها چند سال پس از تولد آن در دانشگاه‌های بزرگ دنیا [۱] آغاز شد، ضروری است که این مبحث با توجه به ویژگی‌های هنر اسلامی در مجامع علمی ایران اسلامی نیز مطرح شود.

توانایی موسیقی‌تصویر در شکل‌دهی به تصاویر ذهنی و کارکرد آن در حیطهٔ موسیقی، زمینه‌ای را پدید می‌آورد تا فضاهایی که از نظر بیانی و ویژگی‌های ظاهری با موسیقی مشابهت دارند، امکان عینی شدن بیابند. از یک سو موسیقی هنری است انتزاعی که تصاویری ذهنی پدید می‌آورد. آندره گودوین موسیقی‌تصویر را «شکل تازه‌ای از تلویزیون» می‌داند که جلوه‌ای از «رویاها و شاعرانگی متافیزیکی» را به نمایش می‌گذارد (Goodwin, 1992, 3)، زیرا دنیای پدیدآمده در موسیقی از منطق جهان واقعی پیروی نمی‌کند و مستقیماً از درون برمی‌آید و بر آن تأثیر می‌نهد. از سوی دیگر، هنر اسلامی هنری است که از متافیزیک و عالم معنا وام می‌گیرد تا صُوَری از خیال بیافریند. اندیشهٔ اسلامی، از ظاهر به باطن و از بیرون به درون رخنه می‌کند تا نه فقط انسان را بهتر بشناسد، بلکه اساساً نقش و جایگاه او را در لایتناهی آشکار سازند. از این‌رو این هنر موجباتی را فراهم می‌آورد تا به مکاشفات، خیال‌پردازی‌ها، حالات و کیفیات روحانی و در نهایت ترسیم فضای عالم ورای ماده، دست یابد.

مقالهٔ حاضر بر آن است تا رابطهٔ میان موسیقی (به‌عنوان هنری انتزاعی) با عناصر نمادین عرفانی را در هنر ایرانی ـ اسلامی و در پدیده‌ای که نقطهٔ اشتراک موسیقی و تصویر است (ویدیوکلیپ)، از دیدگاهی علمی مورد مطالعه قرار دهد و امکانات تصویرسازی در موسیقی‌تصویر را با توجه به این خصوصیات در هنر اسلامی و درون‌مایه‌های بیانی آن تبیین کند. این خود به رشد و گسترش جنبه‌های بیانی هنر اسلامی یاری می‌رساند و ساختارهای جدیدی را به این عرصه وارد می‌کند. به این ترتیب، هنرمند اسلامی توان کشف حوزه‌های نو و جذب طیف وسیعی از مخاطبان و ارتقای کیفی ارائه مفاهیم را خواهد داشت.

موسیقی‌تصویر چیست؟

موسیقی‌تصویر [۲] ترکیبی از موسیقی و آواز، و شکلی است از روایت تصویری؛ و در واقع فیلمی است کوتاه که بر اساس یک قطعه موسیقی ساخته می‌شود (Kaplan, 1989, 1). در نمونه‌های گوناگون موسیقی‌تصویر از همهٔ انواع موسیقی (از کلاسیک تا پاپ و موسیقی محلی ملل مختلف) استفاد شده است. موسیقی‌تصویر پدیده‌ای چندوجهی است که دریافت آن به مخاطب وابسته است (Carlsson, 1999).

با تولد این پدیده، تحول گسترده‌ای در عرصهٔ تصویرسازی و روایت آغاز گردید. «تحولی که موسیقی‌تصویر پدید آورد بسیار نافذ بود. کلیپ، شکل آگهی‌های تجاری، و همچنین شکل و شیوهٔ فیلم‌سازی را متحول کرد؛ و گروهی از فیلم‌سازان خلاق را به‌وجود آورد که راه خود را به اشکال

ART University Journal
www.art.ac.ir

قدیمی و جدید رسانه از طریق موسیقی‌تصویر باز کردند» (Reiss, 2000, 7).
موسیقی‌تصویرها، به خاطر نو بودن و تفاوت‌شان با فرهنگ تصویری گذشته، ایجاد صحنه‌های جدید و پدید آوردن ضمیر آگاه در مخاطب، دارای جذابیت و تأثیرگذاری خاصی هستند (Kaplan, 1989, 14). موسیقی‌تصویر از آغاز پیدایش، دیدگاه‌های گوناگونی را برانگیخت. گروهی بر جاذبهٔ عامه‌پسند آن تأکید ورزیدند و گروهی دیگر بر جلوهٔ بصری آن. «در یک سو طرفداران سرسخت هنر پیشرو [۳] که از فرهنگ برتر پیروی می‌کردند قرار داشتند، که هر نوع گرایش به اشکال بنیادین را تحقیر می‌کردند؛ و در سوی دیگر، مدافعان پسامدرنیسم و هنر مردم‌پسند (پاپ)، که هنر را بر پایهٔ نوعی الگوبرداری بصری می‌انگاشتند» (Reiss, 2000, 10). اما نکته‌ای که تقریباً همهٔ نظریه‌پردازان موسیقی‌تصویر بر آن اتفاق نظر دارند، این است که پدیده مذکور با جلوه‌های نمادین خود ضمن ایجاد «هویتی جدید در مخاطب»، تأثیری انکارناشدنی بر ناخودآگاه او می‌گذارد (Kaplan, 1989, 89). موسیقی‌تصویر رمزگان جدیدی را برای برقراری ارتباط با مخاطب ساخته است (Kinder, 1984).
پخش موسیقی از تلویزیون و ایدهٔ ایجاد شکلی تصویری برای ارائه موسیقی، در دههٔ شصت مطرح شد اما از آغاز سال‌های دههٔ ۱۹۸۰ میلادی با راه‌اندازی شبکهٔ تلویزیونی ام‌تی‌وی [٤] شکلی عملی به خود گرفت و به سرعت فراگیر شد (Banks, 1996, 99).
یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های موسیقی‌تصویر، قدرت آن در شکل دادن تصویری خیالی در ذهن مخاطب است، که با هر بار گوش کردن به موسیقی، دوباره در ذهن شکل می‌گیرد. موسیقی، تصاویری ذهنی می‌سازد که برآمده از دل احساسات درونی ماست و جلوه‌ای تخیلی و رویایی دارد (Kinder, 1984). از این‌روست که بیشتر تصاویری که در موسیقی‌تصویر استفاده می‌شوند، فضاهایی رویایی و ذهنی دارند. تصاویر ذهنی موسیقی لزوماً همیشه واضح نیستند. یکی از وظایف موسیقی‌تصویر، درک آسان‌تر و عینی کردن این تصاویر ذهنی است.

ویژگی‌های هنر اسلامی و شباهت‌های آن با موسیقی

هنر برآمده از عرفان اسلام، هنری است که جلوه‌ای خیال‌انگیز و ذهنی دارد که نکتهٔ مهم در آن انتزاعی بودن و جلوهٔ چکیده‌نگارانهٔ آن از جهان هستی است.
«انسان موجودی است مرکب از روح و ماده، و طبعاً زندگی‌اش باید براساس دو جنبهٔ مادی و معنوی تنظیم گردد. اگر تنها به حیات معنوی بپردازد و زندگانی مادی و دنیوی را نادیده بگیرد، به خطا رفته است؛ و اگر تنها به زندگانی مادی و دنیوی بپردازد و از حیات معنوی و جاودان خود غافل بماند، باز هم دچار زیان و خسارت جبران‌ناپذیری خواهد شد» (یثربی، ۱۳۸۷، ۲۱۰). هنر اسلامی نیز به این هر دو جنبه توجه دارد. این هنر جلوه‌ای انتزاعی است که به گفتهٔ جنسن، «گاه تماشاگر در چنین فضاهایی، خود را رویارو با فضایی سیال و بیکران و اسرارآمیز احساس می‌کند» (جنسن، ۱۳۵۹، ۱۹٤). از این‌رو هنر اسلامی همواره در تلاش بوده است تا از یک سو اثری دلپذیر و زیبا و منطبق با نیازهای روحی و فطری آدمی، و از سوی دیگر مطابق با زندگی مادی او پدید آورد. هنر در چنین دیدگاهی کارکردی دوگانه می‌یابد. از یک سو از عناصر جهان پیرامون الهام می‌گیرد و از سوی دیگر جهان را جلوه‌ای ماورایی می‌بخشد. به همین سبب جهان درون اثر به عالم ورای ماده رهنمون می‌شود. هرچند «رویکرد به زیبایی‌شناسی ناب هیچ‌گاه نقاش ایرانی را از توجه به انسان و ارزش‌های بشری بازنمی‌داشته است. قهرمانان و رویدادهای گوناگون ـ که

ART University Journal
www.art.ac.ir

نظیرشان را در ادبیات فارسی به وفور می‌توان یافت ـ از ماورای تاریخ، از اعماق حافظهٔ جمعی برآمده‌اند» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۹).

هنرمند در چنین شرایطی کوشیده است تا بسیاری از مفاهیم فرهنگی و مذهبی را با زبان نمادین بیان کند. در حقیقت «این آثار انعکاسی از جهان‌بینی و تفکر فلسفی جامعه‌ای است که هنرمند بر اساس آن، سنت‌های هنری را در طول ادوار تعدیل کرده است» (خزایی، ۱۳۸۱، ۱). هنر اسلامی با عناصری انتزاعی و نمادین فضاهای ذهنی خلق می‌کند و از این راه، بیننده را از جهان مادی پیرامون جدا می‌سازد. «چکیده‌نگاری (استیلیزاسیون)، نمادپردازی و آذین‌گری از کهن‌ترین روزگار در هنر این سرزمین معمول بوده‌اند. مبانی زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی بر اساس این ادراک انتزاعی از جهان شکل گرفت و تکامل یافت» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۹). از این‌رو اثر هنری، تقلید از طبیعت نیست بلکه نمادی است ذهنی از مفهوم طبیعت و مخلوق باطن هنرمند. کار دیگر هنرمند در این است که بی‌صورت را با تمثیل، صورت ببخشد. بدین‌ترتیب، عینیت بخشیدن به ذهنیت و بیان تصور و تخیل قاعده‌ای را می‌آفریند تا فضایی دیگرگون شکل گیرد. در این حالت، مفاهیم در واقع فاقد «صورتی عیناً» در بیرون‌اند تا عینیت را کفایت کنند؛ بلکه اصول صورت را با قاعده‌های تصور و تخیل عرضه می‌کنند تا بیننده خود با تصور خویش و در محدودهٔ آن اصول و قواعد، صورتی بسازد که دل خود او توانسته است در محدودهٔ طرح هنرمند به‌وجود آورد (خزایی، ۱۳۸۱، ۲).

در نگاره‌های ایرانی جهان آرمانی هنرمند تصویر می‌شد. «حواس انسان و نیز قوای عقلی وی با ظاهر عالم و ماهیات و تعینات سروکار دارد. ولی انسان از راه باطن خویش، می‌تواند با حقیقت واحد جهان ارتباط حضوری و شهودی داشته باشد و این وقتی میسر است که از تعلقات ظاهری رها شده باشد» (یثربی، ۱۳۸۷، ۳۹). این همان زمینهٔ عرفانی در اسلام است که اساس هنر اسلامی را نیز می‌سازد. «کوشش هنرمند ایرانی از دیرباز معطوف به نمونهٔ آرمانی بوده است. نقاش بیشتر تمایل داشت که دنیای آمال و تصورات خویش را تصویر کند» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۸). به‌همین سبب است که هنرمند آنچه را که می‌اندیشد تصویر می‌کند، و نه آنچه را که واقعاً وجود دارد.

این ویژگی انتزاعی تصویرسازی جهان شهودی، در بنیان خود با موسیقی شباهت می‌یابد. همان‌گونه که آرثُر پوپ می‌نویسد: «شاید بسیار اشتباه نکرده باشیم اگر هنر ایرانی را «هنر نقش مطلق» بخوانیم، یعنی هنری که باید مانند موسیقی و معماری تلقی شود. راستی هم غالباً مهم‌ترین نمونه‌های هنر تزیینی به موسیقیِ مرئی تعبیر شده است، زیرا که این هنر از زیبایی و کمال اجزا، و حسن ترکیب آنها به صورتی بامعنا و مؤثر، و در هیئتی که دارای قدرت تأثیر[گذاری] باشد حاصل می‌شود و هرگز اشیا را با صفات اصلی که معرف جنبهٔ خارجی یا جاندار آنهاست نمایش نمی‌دهد» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۹). چنین خصوصیاتی در هنر اسلامی می‌تواند زمینه‌ای را برای تصویرسازی ذهنی در موسیقی فراهم سازد.

موسیقی به ایجاد تصاویر دیدنی به شیوه هنرهای تجسمی از دنیای خارج نمی‌پردازد، بلکه تصاویری صوتی از این دنیا می‌آفریند. انسان به وسیلهٔ موسیقی نوعی زندگی درونی می‌سازد که آواها تصویرگر آن‌اند. این صداها حالات ذهنی خاصی را در آدمی برمی‌انگیزانند که در واقع اندیشه‌ها، اظهارنظرها و تفاسیری درباره محیط پیرامون آدمی هستند. در موسیقی، توصیفات ذهنی انسان از خلال اصوات به‌گونه‌ای منتقل می‌شود که بر احساسات قلبی او، بدون وجود کلمات، تأثر می‌نهد؛ و این درست نظیر آن چیزی است که حضرت مولانا در مثنوی معنوی

ART University Journal
www.art.ac.ir

می‌فرماید:

نالهٔ سرنا و تهدید دهل — چیزکی مانَد بدان ناقورِ کل
پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها — از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش‌های چرخ است اینکه خلق — می‌سرایندش به تنبور و به حلق
مؤمنان گویند که آثار بهشت — نغز گردانید هر آواز زشت
ما همه ابنای آدم بوده‌ایم — در بهشت این لحن‌ها بشنوده‌ایم

(مولانا، ۱۳۸۲، ۱۵۶)

شکل ۱.آواز مارتا از گروه جنگل عمیق منبع تصویر: شبکهٔ Music Now

عزیزالدین نسفی به تفاوت جهان پیرامونی با جهان ازلی اشاره می‌کند و می‌گوید «عالم صغیر نمودار عالم کبیر است» (نسفی، ۱۳۸۱، ۱۸۳). او آفرینش جهان «خُرد» به‌وسیله خداوند را به سبب عجز آدمیان از درک عالم کبیر می‌داند و از همین روست که خداوند «به دید نسخه‌ای از این عالم بازگرفت، و مختصری از این کتاب [عالم] [۵] بازنوشت، و آن اول را عالم کبیر نام نهاد، و آن دوم را عالم صغیر نام کرد» (نسفی، ۱۳۸۱، ۱۸۶).

از آنجا که درک موسیقی درونی است، به شکلی مجرد به روح شنونده نفوذ می‌کند. فرصت‌الدوله شیرازی می‌نویسد: «بدان که علم موسیقی یکی از اصول حکمت ریاضی است... این علم از تألیف و وضع حکماست که روح را از آن لذتی و فرحی است...» (فرصت‌الدوله شیرازی، ۱۳۶۷، ۶). عبدالقادر مراغی [مراغه‌ای] نیز در مقاصدالالحان می‌نویسد که «موسیقی لفظی است یونانی [موزیک] و معنی آن الحان است و لحن عبارت است از مجموع نغمات... داله بر معانی که محرک نفس [روح] باشد...» (مراغی، ۱۳۵۶، ۸).

این ویژگی درونی موسیقی را می‌توان همراه با دانش برآمده از عرفان اسلامی به گونه‌ای تصویری، عینی کرد. به عبارت دیگر، استفاده از این ویژگی موسیقی و همخوانی آن با تصویر به شکلی که تصاویری برآمده از ذهن را خلق کند، می‌تواند از کارایی‌های مهم در موسیقی‌تصویر باشد. به‌عنوان مثال، در قطعهٔ *آواز مارتا* [۶] از گروه *جنگل عمیق* [۷]، موسیقی با بهره‌گیری از عناصر شرقی در فضاسازی مفاهیم بصری هنر اسلامی جلوه‌ای خاص می‌یابد. مفهوم مورد تأکید در این قطعه، «زمان» است. به همین دلیل تصاویر در گردشی دایره‌وار به دور خود مفهومی از زمان را به تصویر می‌کشند، همچنان که عناصری مانند قالیچه‌ای با تصویر کعبه یا منارهٔ

ART University Journal
www.art.ac.ir

مسجد نمونه‌های عینی این تصویرسازی را به وجود می‌آورند. همزمان در تصاویر این قطعه، هم خودِ کادرِ تصویر (دوربین) به دور خود (بر محور عدسی) می‌چرخد، و هم عناصر درونی تصویر (مانند فردی در گردشی سماع‌گونه، یا کودکانی در بازی و چرخش به دور خود، یا مردی با آونگی در دست) در حال چرخش‌اند. در اینجا حرکت چرخشی نوعی رمزگان تصویری ایجاد می‌کند که به شکل‌دهی فضاهای خیالی و نمادپردازی مفهوم «زمان» کمک می‌کند.

شکل ۲.آواز مارتا از گروه جنگل عمیق
منبع تصویر: شبکهٔ Music Now

رمزگان تصویری در هنر اسلامی و برابرسازی آن در موسیقی‌تصویر

نمود فضاهای خیالی در تصویر، عنصری نمادین و رمزگانی به تصویر می‌افزاید ـ همچنان که در نمونهٔ یادشده چنین کارکردی یافته‌اند. موسیقی‌تصویر با به‌کارگیری این رمزگان تصویری نوعی خیال‌انگیزی پدید می‌آورد که به همراه خصوصیات و ویژگی‌های دیگر موسیقی‌تصویر مانند «ایجاز فراوان»، «استقبال از فرم‌های جدید و متنوع بصری»، «جسارت در طرح، ترکیب و تلفیق دیگرگون و غیرکلیشه‌ای فرم و محتوا» و «کوشش برای رسیدن به نوعی ایده‌آل کیفی تصویری» (Kaplan, 1989)، زمینه‌ای گسترده را برای عینی ساختن هنر اسلامی در فرم‌های بصری ایجاد می‌کند. هنر اسلامی همچون موسیقی، ضمیر درون هنرمند را به تصویر می‌کشد. حضرت مولانا دربارهٔ این تصویرپردازی موسیقی به‌زیبایی می‌فرماید:

پس غذای عاشقان آمد سماع — که درو باشد خیال اجتماع
قوتی گیرد خیالات ضمیر — بلکه صورت گردد از بانگ و صفیر
(مولانا، ۱۳۸۲، ۵۱۷)

هنر اسلامی، هنری رمزی است. پس برداشت مخاطب از این رمزگان در تأثیرگذاری آن نقش مهمی ایفا می‌کند. رمزگان‌هایی هستند «که چیزهایی به تصویر می‌افزایند» یا «در تصویر حل می‌شوند» (احمدی، ۱۳۷۱، ۱۲۶). همین امر سبب می‌شود که مخاطب در زمان دیدن تصویر، مدام آن را با مفاهیمی دیگر جایگزین کند. این چه بسا مهم‌ترین خصوصیت موسیقی‌تصویر باشد. هم از این‌روست که ساختار بصری و جذاب آنها تا به این حد خاصیت تأثیرگذاری و القاکنندگی و کوبش عاطفی و حسی دارد. فراشد تبدیل مفاهیم ذهنی به عناصر عینی در موسیقی‌تصویر در این

ART University
www.art.ac.ir

پخش‌های مکرر، کارکرد نهایی خود را می‌یابند، زیرا «فراشد تبدیل موضوع به تصویر و دریافت تصویر از سوی تماشاگر در هر رسانه [در اینجا تلویزیون]، شکل خاص خود را دارد» (احمدی، ۱۳۷۱، ۱۲۶).

گروهی از رمزگان‌ها هستند که مخاطب برداشت شخصی خود را از آنها دارد. این گروه، به وسیله مخاطب، از طریق برقراری ارتباط این رمزگان‌ها با زندگی هر روزی‌اش بازشناسی می‌شود [کارکرد تصویر کعبه در قطعهٔ *آواز مارتا*]. گروه دیگری از رمزگان‌ها، آنهایی هستند که به صورت مادی در اثر هنری دیده نمی‌شوند؛ بلکه در ورای تصویر وجود دارند و بر اثر تکرار و ادراک عناصر موجود می‌توان به مفاهیم آنها دست یافت (احمدی، ۱۳۷۱، ۱۲۷). رایس با اشاره به این رمزگان‌ها در درک مفهومی موسیقی‌تصویر می‌نویسد، «بافت درهم فشردهٔ تصاویر رمزی، در نهایت بر اثر تکرار تماشاگر در دیدن، درک می‌شود» (Reiss, 2000, 11). همهٔ این رمزگان‌های تصویری را می‌توان در موسیقی‌تصویر بازشناسی کرد.

این خصوصیات در موسیقی‌تصویر، سبب می‌شوند که پدیده مذکور بیش از بخش آگاه ذهن، با ناخودآگاه و درون مخاطبش ارتباط برقرار کند. بنابراین سمت و سوی بسیاری از ترفندهای تصویری در کلیپ‌ها در این جهت است که فضا تا حد امکان جنبه ذهنی و درونی پیدا کند.

به این ترتیب موسیقی‌تصویر می‌تواند مانند مفاهیم تصویری در هنر اسلامی، تبدیل به وسیله‌ای برای عینیت بخشیدن و مادی کردن مفاهیم ذهنی گردد. این خصوصیت با قالب‌های فراواقعی و قالب‌هایی که حس و حال را در شرایط کاملاً عینی و ملموس مطرح نمی‌کنند، قرابت می یابد و این با درک ما از دنیا و جهان‌بینی و خصوصیات فرهنگی ما تناسب بیشتری دارد.

بررسی نمونه‌ای دو قطعه موسیقی‌تصویر ایرانی

آنچه را که تا اینجا در خصوص ربط میان هنر اسلامی و جلوهٔ تصویری آن اشاره شد، می‌توان در قالب نظری یا تئوریک بررسی کرد. اما ضروری است نمونه‌های ویژه‌ای که در ایران بر اساس کارکردهای تصویری و نمادین هنر اسلامی ساخته شده‌اند، مورد توجه قرار گیرند. به این منظور دو قطعه موسیقی‌تصویر در اینجا انتخاب شده‌اند که ساختار آنها با تعاریف نمادین هنر اسلامی هم‌خوانی دارند و کارکردهای رمزگان‌های تصویری هنر اسلامی را تبیین می‌کنند.

قطعهٔ نخست «نوایی» [۸]، نام دارد که با استفاده از یک قطعهٔ موسیقی محلی و قدیمی، مضمونی عرفانی را به تصویر می‌کشد و عناصر هنر اسلامی را برای فضاسازی به‌کار می‌گیرد. نوایی به دلیل نوع خاص موسیقی آن فضایی خاص را می‌طلبد که با انتخاب مضمون عرفانی‌اش، به آن دست یافته است. این اثر که به سیر و سلوک فردی در یافتن معبود می‌پردازد، یادآور بیت معروف خواجه شیراز، حضرت حافظ است که می‌فرماید:

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد

«علم اولین و آخرینَ در ذاتِ تو مکنون است. هرچه می‌خواهی در خود طلب کن، از بیرون چه می‌طلبی؟» (نسفی، ۱۳۸۱، ۱۳۹). از این‌رو *نوایی*، نمایانگر سیر و سلوکی عارفانه است برای یافتن معبود، و در نهایت جست‌وجوگر در گذار از مراحل مختلف و تنش‌های درونی و جدال با پلیدی در خانهٔ خود به آرامش دست می‌یابد. «عارف در اثر سیر و سلوک و مجاهده، از مرز حدود و قیود شخصی گذشته به حقیقت مطلق و نامحدود واصل شده و با آن متحد گشته و سرانجام در آن فانی می‌شود» (یثربی، ۱۳۸۷، ٤٠). «سلوک عبارت از سیر است، و سیر الی‌الله باشد، و سیر فی‌الله

ART University Journal
www.art.ac.ir

باشد. سیر الی‌الله نهایت دارد، اما سیر فی‌الله نهایت ندارد، و سیر الی‌الله عبارت از آن است که سالک چندان سیر کند که از هستی خود نیست شود و به هستی خدا هست شود، و به خدا زنده و دانا و شنوا و گویا گردد» (نسفی، ۱۳۸۱، ۸۰).

تصویری که قطعه با آن آغاز می‌شود، نمایی زیبا و غافلگیرکننده است. این نما به تنهایی همچون نقاشی خیال‌انگیزی به نظر می‌رسد: تصویری از قلعه‌ای که در آب احاطه شده و در هر روزن آن مردی در حال رقصی سماع‌گونه یا نواختن دوتار دیده می‌شود. در این نما، حرکت آرام دوربین به جلو حسی پویا و عمیق پدید می‌آورد. عناصر هنر اسلامی، چه در فضای معماری و چه در چینِش اجزا، وجود دارند. قرینه‌سازی از جملهٔ این عناصر مهم به شمار می‌آید.

شکل ۳. نوایی، منبع: اصل قطعه

قرینه‌سازی‌های بصری، در تنظیم تصویری این قطعه به درستی مورد استفاده قرار گرفته است. تأثیرگذاری رمزگان‌های فنی برای القای فضایی نمادی به اشکال گوناگون مشاهده می‌شود. به‌عنوان مثال، در نمایی، دوربین از نخ‌های ابریشمی رنگارنگ به تصویر زن در پشت دار قالی و کلاف نخ‌ها می‌رسد، که در واقع تلفیقی نمادین از عشق و گونه‌گونی است. سپس به مردی می‌رسد که از پشت تار و پودِ دار به سوی او می‌رود. دوربین با حرکتی آرام به بالای دار می‌رسد و فاصلهٔ میان آن دو را طی می‌کند. اندکی بعد همین نما به قرینه تکرار می‌گردد، منتها این بار مرد دور می‌شود. بین این دو حرکت نیز مرد در دو نمای چپ به راست و راست به چپ، می‌دود؛ و در واقع روند تسلسل نماها حرکت دایره‌وار را نمایش می‌دهد که دوباره به نقطهٔ آغاز بازمی‌گردد. همین تصویرپردازی در داخل اتاق به حرکت دایره‌وار دوربین بدل می‌شود که در هر دور تغییری در فضا رخ می‌دهد. در همین زمان می‌توان گاه به قرینه‌سازی‌های مستقیم‌تری هم اشاره کرد: هنگامی که زن سطلی را در چاه رها می‌کند و در نمای بعدی مرد دلوی را از چاه بیرون می‌کشد که بی‌آب است. در این زمان خواننده چنین می‌خواند: «غمش در نهانخانه دل نشیند». «علمی که از راه

ARTUniversity Journal www.aui.ac.ir

گوش به تو رسد همچنان باشد که آب از چاه دیگران برکشی و در چاه بی‌آب خود ریزی. آن آب را بقایی نبود» (نسفی، ۱۳۸۱، ۱۳۹). هم از این روست که در نمایی دیگر در خلوت موهوم و تاریک بیابان از درون چاه نوری به بیرون می‌تابد که گویی از درون خود اوست و «آب حیات از چشمهٔ دل وی روانه گردد» (نسفی، ۱۳۸۱، ۱٤۰). نور در دل تاریکی است زیرا این «نور را به کلی از ظلمت جدا نتوان کرد؛ که نور بی‌ظلمت نتواند بود و ظلمت هم بی‌نور نتواند بود...» (نسفی، ۱۳۸۱، ۹۲).

در جایی دیگر مرد به دوتارش و زن نیز بر تار و پود قالی‌اش ضربه می‌زند و موسیقی بر هر دوی این ضربه‌ها روندی یکسان را طی می‌کند؛ گویی هر دو تاری که در دستان این دو است، سازی یگانه را می‌سازد. همین نوع نگاه توأم با هجران عاشقانه در ترکیب‌های دو نفرهٔ این زن و مرد حضور دارد. مثلاً در صحنه‌ای که زن چراغی بر طاقچه می‌گذارد، دوربین پایین می‌آید و بر زمین مجموعهٔ میوه‌های بهشتی (انار، انجیر، گندم و زیتون) دیده می‌شود و هنگامی که دوربین می‌چرخد و مرد را در کادر می‌گیرد، در بیابان نشسته است. جنبهٔ نمادپردازانهٔ این میوه‌ها از بنیانی اسلامی حکایت دارند. انار «در اسلام از میوه‌های بهشتی است» و در باورهای تودهٔ ایرانیان نیز «انار را وجوهی فرانمودی» است (شریفی، ۱۳۸۲، ۱۱٤). از سوی دیگر، خداوند در قرآن به زیتون و انجیر سوگند خورده است [۹] و در اصطلاح عرفان، «زیتون / زیتونه، نفسی است مستعدِ اشتغال به نور قدس به قوت فکر» (سجادی، ۱۳۷۹، ٤۵۰). گندم نیز به همین ترتیب از طعام‌هایی است که در اسلام جایگاه والایی دارد [۱۰]. این نما که از زن (در فضای خانه) آغاز می‌شود و بدون قطع به مرد (در بیابان) می‌رسد، یکی از زیباترین تصاویر کل قطعه است. نمای مذکور در عین حال که از عشقی آیینی حکایت می‌کند، نمایانگر هجرانی درونی نیز هست. زن معنای بنیادین عشق را برای مرد بازتاب می‌دهد (شریفی، ۱۳۸۲، ۷۳). از نظر عرفا «عشق زمینی پایهٔ عشق الهی است. عرفا، معشوق حقیقی عاشقان را ذات حضرت حق می‌دانند و معشوق‌های دیگر را، همه از مجالی و مظاهر او برمی‌شمارند و عشق به مظاهر را عشق مجازی و در طول عشق به ذات حق می‌دانند که عشق حقیقی است» (یثربی، ۱۳۸۷، ۵۲).

شکل ۴. نوایی، منبع تصویر: اصل قطعه

ART University Journal
art.ac.ir

بیابان در اینجا نمادی از برهوت درون مرد است که او را از خانه‌اش جدا ساخته است. اما پیوستگی تصویر و عدم قطع آن، به پیوستگی ذات مرد به سرایَش اشاره دارد. او در فضایی سیاه است، و «سیاهی نشان‌دهندهٔ جهل و نادانی» هم به شمار می‌آید (ابوطالبی، ۱۳۸۲، ۱۸۹). سیاه در طبیعت بیش از هر چیز با شب درآمیخته است و «شب با تاریکی و تاریکی با جهل و جهل با ترس پیوسته است... همان‌گونه که ابهام و رازآلودگی شباهنگام عرصهٔ بی‌کرانی از خیال و رویا در برابر انسان می‌گسترد» (ابوطالبی، ۱۳۸۲، ۱۹۰). *نوایی* در تصویرپردازی، ترکیب‌بندی‌های نمادین و زیبایی را خلق می‌کند، مانند عبور سایهٔ شتری که محمل معشوق بر آن قرار دارد، آن هم زمانی که خواننده می‌خواند: «به نازی که لیلی به محمل نشیند». محمل (در تصویر) در میان ظلمات شب نورانی دیده می‌شود. «عالم دو چیز است: نور و ظلمت... نور را از ظلمت جدا می‌باید کرد تا صفات نور ظاهر شود...» (نسفی، ۱۳۸۱، ۹۱). اما مانند همان چاه نور در تاریکی، این محمل نیز در دل تاریکی است چون «نور و ظلمت با یکدیگرند و با یکدیگر خواهند بود» (نسفی، ۱۳۸۱، ۹۲). نمونهٔ دیگر، باز شدن هفت درِ پیاپی، و نمود گذر از هفت مرحله عشق است که در پس هر کدام‌شان مرد خود را در حال سماعی جدل‌وار می‌بیند، گویی با خود در جنگ است. «در حقیقت جز تعیّن و خودِ بنده حجاب دیگری میان او و حضرت حق نیست» (یثربی، ۱۳۸۷، ٤٠) که به قول حافظ:

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست　　تو خود حجاب خودی حافظ، از میان برخیز

«بشر فقط در اثر تلاش پی‌گیر و پرمشقت می‌تواند به کمالات حقیقی خویش نایل آید. در عرفان، علم حقیقی نه تنها از عمل جدا نیست بلکه نتیجه و محصول عمل است. برای رسیدن به آگاهی عرفانی، باید به سیر و سلوک پرداخت و از مراتب و درجاتی گذشت» (یثربی، ۱۳۸۷، ٤٢). از این روست که مرد پس از گذر از مراحل مختلف و رسیدن به مراتب والای درون، به خانهٔ خود ـ که نمادی از خویش است ـ بازمی‌گردد.

موسیقی‌تصویر دوم که در این مقاله مورد بررسی قرار می‌گیرد، *در آغوش ماه* [۱۱] نام دارد. این قطعه با ساختاری روایی و برگرفته از منطق‌الطیر عطار، روند سلوک عارفانهٔ انسانی را به تصویر می‌کشد که در گذر از وادی‌های متوالی به کمال دست می‌یابد: این کمال، رسیدن به معبود است که در جلوهٔ بصری نماز (در پایان کار) متبلور می‌شود.

در آغوش ماه با تصویر مردی آغاز می‌شود که به پهنه‌ای از آتش می‌رسد. گذر از وادی آتش به معنای گذر از وادی طلب است که در نهایت با رسیدن او به جنگلی که فراروی او نمایان می‌شود، زمینه را برای گذر از وادی‌های بعدی آماده می‌کند:

گر شود در راه او آتش پدید　　ورشود صد وادی ناخوش پدید
خویش را از شوق او دیوانه‌وار　　بر سر آتش زند پروانه‌وار
سر طلب گردد ز مشتاقی خویش　　جرعهٔ مِی خواهد از ساقی خویش
جرعهٔ آن باده چون نوشش شود　　هر دو عالم کل فراموشش شود
(عطار، ۱۳۷۰، ۱۸۱)

آتش در متن‌های عرفانی به نمادین‌ترین وجه، در قلم و لفظ، محور آموزه‌های عرفانی است ـ به‌ویژه در سنت عرفانِ عشق. هم‌بودگی معنای آتش و عشق در متن‌های عرفانی مکرر نوشته شده است (شریفی، ۱۳۸۲، ۳۹). «در واژهٔ هم‌بودگی، دو معنی را جست‌وجو می‌کنیم: نخست گوهر مشترک دو عنصر را و سپس قدیم بودن، و نه حادث بودن آن دو عنصر را از بعد هستی‌شناسانه» (شریفی، ۱۳۸۲، ۳۹، پانویس). مفهوم گذر از آتش ملهم از داستان حضرت ابراهیم و گذشتن او از

ART University Journal
www.art.ac.ir

آتش نمرودیان است که قرآن کریم مستقیماً به آن اشاره مستقیم کرده است [۱۲]. گذر از این آتش جزو نخستین مراحل سلوک است. «عشق آتشی است که در دل سالک می‌افتد، و اسباب بیرونی و اندیشه‌های اندرونی سالک را، که جمله بتان نفس و حجاب راه سالک‌اند، به یک‌بار نیست گرداند، تا سالک بی‌قبله و بی‌بت می‌شود، و پاک و صافی و مجرد می‌گردد «الله فرد و یحب الفرد»» (نسفی، ۱۳۸۱، ۳۰۳). جامهٔ او نیز با گذر از این مرحله و رسیدن به گلستان روبه‌رویَش تغییر می‌کند. این جامه در هر مرحله تغییر می‌یابد.

جامهٔ مرد در آغاز ردایی مندرس است که نمایان‌گر ذات فرسودهٔ اوست. «جامه‌ها، در مقام نماد، جایگاه فرد را در اجتماع، به فراسویی کیهانی برمی‌کشند. در مقام نماد، جامه‌ها، مثالی‌اند؛ بدین معنی که هر انسان با جامه‌ای که پوشیده مقام پس از مرگ خود را جلوه‌گر می‌کند» (شریفی، ۱۳۸۲، ٦٧). از این‌روست که در این قطعه، لباس مرد در طول سلوک او تغییر می‌کند. لباس مندرس و ژندهٔ وی در آغاز به لباس سپید و نورانی پایانی بدل می‌شود و این همان عنصری است که معرف صورت‌های گوناگون هستی مرد است، در طول طی طریقش.

شکل۵. در آغوش ماه ، منبع تصویر: اصل کلیپ

آسمان عنصر نمادین دیگری است که در این اثر کارکردی بیانی یافته است. در متون گوناگون، معانی نمادین آسمان با روشنی، آشکارگی، بی‌کرانگی، و عروج و معنویت همسان دانسته شده [است]. هم‌چنان که غیاب آسمان در حضور ابرها می‌تواند کارکردی معکوس داشته باشد. گاه، یک نماد در غیبت معنایی جلوه‌گر می‌شود که از آن نماد در ذهن می‌پروریم (شریفی، ۱۳۸۲، ٤٥). به همین دلیل در طول اثر، ابرها در آسمان حضور کاملِ آن را می‌پوشانند و در پایان هنگامی که مرد به معبود می‌رسد، آسمان صاف و بدون لکه‌ای ابر است. درست پیش از رسیدن مرد به وعده‌گاه، از کوهی گذر می‌کند. کوه در اینجا به معنای رسیدن به مقام عبودیت است. در قصه‌های آفرینش قرآنی، کوه‌ها ستون‌های حایل میان آسمان و زمین‌اند، زیرا در آغاز آسمان و زمین به‌هم بسته بود (قرآن، انبیا: ۳۰) و خدا کوه‌ها را آفرید و درافکند تا زمین و آسمان به هم نپیوندند و زمین آرامگاه انسان باشد (قرآن، نحل: ۱۵، نباء: ۷-٦، انبیا: ۳۰). فخرالدین عراقی در اصطلاحات صوفیه و لمعات، کوه را مقام عبودیت وصف می‌کند (عراقی، ذیل واژهٔ کوه). بنابراین معانی نمادین کوه در استواری و استقامت آن است و در مقام عبودیت.

ART University Journal www.journal.art.ac.ir

شکل۵. در آغوش ماه ، منبع تصویر: اصل کلیپ

سالک پس از عبور از کوه با شنیدن آوای اذان به درختی کهن‌سال و چشمه‌ای در پای آن می‌رسد. درخت، نماد سبزی و آبادانی، مهم‌ترین جلوهٔ تصویری بهشت است. هم از این‌روست که نقوش اسلامی در فرش و در تزئینات مساجد از جلوه چکیده‌نگارانهٔ گیاهی شکل گرفته‌اند که تصویرگر باغ بهشت است. «در هر بهشتی درختی است و هر درختی را نامی. نام درخت اول امکان است و نام درخت دوم وجود است و نام درخت سوم مزاج است و نام درخت چهارم عقل است و نام درخت پنجم خلق است و نام درخت ششم نور... است و نام درخت هفتم لقا است» (نسفی، ۱۳۸۱، ۳۰۲). به همین ترتیب، درخت در منابع اسلامی، «نه در شرق است نه در غرب و از این‌رو مرکزی است و مظهر روحانی و تنویر است، نور... که زمین را منور می‌سازد» (کوپر، ۱۳۷۹، ۱٤٦-۱٤۷). به همین سبب است که مرد در پای همین درخت از آب چشمه وضو می‌سازد و نماز می‌گزارد. در عرفان نظری و متن‌های رمزی صوفیانه، و همچنین در ادب فارسی، «چشمه نماد زندگی جاوید، رمز تصفیهٔ باطن و نماد معرفت و آگاهی است» (شریفی، ۱۳۸۲، ۳۲). رمزگان نماز او در سماع عارفانه‌اش در کنار امواج عظیم دریا متبلور می‌شوند.

او به درون دریا می‌رود تا به هفت آب شسته شود. معانی نمادین دریا در متون گوناگون به‌عنوان برکت، آرامش، پالایش و گاه غضب آمده است. جلوهٔ پالایش‌گر دریا، سابقه‌ای بس دیرین دارد. مهرداد بهار به نقل از متون باستان می‌آورد که «هر آنچه از پاکی و پلیدی است، سرانجام باز به دریای فراخ‌کرد می‌رسد» (بهار، ۱۳۸۱، ۱۳۵). هر چشمه‌ای را نهایتْ دریاست. دریا همه آب است و نماد شکوه و بی‌کرانگی و ابدیت. مرد به دریا می‌رود و در بازگشت نورانی است، که نور او نمادی است از پاکی درون وی. او در نهایت، در ساحل دریا سر به سجده می‌گذارد و ماه زیبا و عظیم از افق برمی‌آید. بر بالای سر او پارچه‌ای سفید در باد تکان می‌خورد. باد، آورندهٔ ابر است بر فراز زمین، به نشانهٔ رحمت؛ و در ادب عرفانی، رمز فیض و امداد غیبی. ترکیب «باد صبا» که در ادب عرفانی بسامد فراوان دارد به نفخات روحانی که از طرف مشرق روحانیت می‌آید، اشاره دارد (شریفی، ۱۳۸۲، ۵۰). افق به معنی نمادین آرمان و بی‌کرانگی تصویر شده است و ماه، «که

ART University
www.art.ac.ir

در عرفان به معنی گوهر شب‌افروز آمده» (شریفی، ۱۳۸۲، ٦٤)، در اسلام معنی اقتدار و الوهیت را نمادینه می‌کند (کوپر، ۱۳۷۹، ۳٤).

زمان و مکان در موسیقی‌تصویرهای نمونه‌ای

زمان در این دو قطعه زمانی بی‌زمان و مکانی بی‌مکان است. هر چند در هر دو قطعه بیابان به عنوان جلوه‌ای از برهوتِ درون نمود یافته، اما با این‌حال تلاش بر نوعی آشنایی‌زدایی از مکان به وضوح به چشم می‌خورد. البته در قطعهٔ دوم مکان‌هایی چون دریا و سایه‌سار درختان و چشمه نیز وجود دارند، اما نبودِ هر نوع انسانِ دیگر، آنها را از مکان‌های آشنای معمول جدا می‌سازد. ذکر این نکته ضروری است که، از آنجا که موسیقی در *نوایی*، از نوع موسیقیِ مقامی (محلی) است، برای القای فضای موسیقایی از لباس‌های محلی استفاده شده است، که این خود نوعی عنصر بیانی است؛ اما به دلیل آنکه فضا معرفی نمی‌شود ویژگی بی‌زمانی در آن احساس می‌گردد. این فضای بی‌زمان و بی‌مکان دلیل دارد.

«در واقع، زمان قدسی، ضد زمان دنیوی است» (الیاده، ۱۳۸۵، ۳٦۵). تجربه و ادراک زمان دنیوی، در این حالت هنوز از مقولات زمان اسطوره‌ای/ مذهبی منتزع نشده و واقعیت این است که این تجربه و ادراک زمان (دنیوی)، همواره مدخلی پایدار را بر زمان مذهبی می‌گشاید. ««زمان تجلی قداست»، بر واقعیات بسیار گوناگونی، دلالت دارد: ممکن است به معنی زمانی باشد که موسم برگزاری رسم و آیینی است [مانند ساعات نماز]، و بدین علت آن زمان، زمان قدسی، یعنی زمانی ذاتاً متفاوت با دیرینهٔ دنیوی به شمار می‌رود؛ و نیز ممکن است منظور از زمان قدسی، زمانی اساطیری باشد که گاه از طریق آیین، اعاده و بازیافته می‌شود [مانند نوروز]، و گاه از رهگذر تکرار ساده و مختصر عملی که واجد صورت مثالی اساطیری است، واقعیت می‌یابد [مانند شبیه‌سازی واقعهٔ کربلا]. و سرانجام ممکن است زمان قدسی دال بر وزن و آهنگ‌هایی کیهانی باشد [مانند اعتقاد به تأثیر ساعات خوب و بد]» (الیاده، ۱۳۸۵، ۳٦۵).

عناصر موجود در این دو قطعه زمان قدسی اشاره‌شده را به‌خوبی نشان می‌دهند. در این شرایط، آن زمان خاص به دلیل آنکه جلوه‌ای از قدرت و قداست و الوهیت را متجلی می‌کند، تا بی‌نهایت تکرارشدنی است. دیگر مهم نیست که چه زمانی بوده یا هست. این خود عنصری از مطلقیت مفاهیم را در زمان می‌آفریند. به همین سبب زمان در این دو اثر به بی‌کرانگی می‌رسد.

درهم‌ریزی زمانی در این دو قطعه جلوه‌ای مدرن می‌یابد. در اینجا با دیدی اسطوره‌ای، این درهم‌ریزی جلوه‌ای عینی می‌یابد. در این حالت مرزهای زمان و مکان برداشته می‌شوند و به شکل استعاری مطرح می‌گردند. زمان مکانیکی به زمان درونی و انسانی بدل می‌شود و از آنجا که بر ذهن، نوعی بی‌زمانی و بی‌مکانی حاکم است (به این معنا که در ذهن وقایع بدون تقدم و تأخر زمانی جریان می‌یابد) شکلی نو از روایت، همچون شیوهٔ جریان سیال ذهن، پدید می‌آید.

فقدان تداوم ساختاری در موسیقی‌تصویر، جریانی فشرده و بدون تمرکز را به وجود می‌آورد. زمان موسیقایی پیوسته نیست؛ و گذشته درون حال و حال درون آینده جریان می‌یابد» (Vernal-lis, 2004, 159). به همین دلیل است که این روند فاقد تمرکز با پخش کلیپ‌ها و ایجاد ساختار برنامه‌سازی بر اساس آنها، به جذابیت بیشتر برنامه‌ها و ایجاد علاقه در مخاطبان می‌انجامد. در واقع فصل‌بندی موسیقی‌تصویرها بر اساس برخوردهای اتفاقی و تصادفی در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. چنین خصوصیتی امکان استفادهٔ کاملاً امروزی از مضامین عرفانی را به کارگردان می‌دهد که به‌ویژه در عرصهٔ موسیقی‌تصویر، کارکردی عملی و تصویری می‌یابد.

ART University Journal
www.art.ac.ir

تأثیر بر مخاطب

در قطعات موسیقی‌تصویر، موسیقی به پدیده‌ای دیداری تبدیل می‌شود و بدیهی است که ورود روایت و قصه در ساختار آن معمولاً امری اجتناب‌ناپذیر است. این شکل از بیان تصویری، و از خصوصیات بارز موسیقی‌تصویر، تأثیر بر فکر مخاطب و شکل‌دهی ذهنی او و در نتیجه قدرت آن در شکل دادن تصاویر خیالی است. تصاویر موسیقی، برآمده از دل احساسات درونی انسان‌اند و جلوه‌ای تخیلی و رویایی دارند. هم از این روست که بیشتر تصاویری که در موسیقی‌تصویر استفاده می‌شوند، فضاهایی رویایی و ذهنی دارند.

شکل دادن تصاویر خیالی در ذهن مخاطب، مهم‌ترین خصوصیت ویدیوکلیپ است. تماشا و گوش کردن به ویدیوکلیپ خاصی در تلویزیون، همین نکته را در مورد چنین عملکردی در مغز به اثبات می‌رساند. با تکرار این تجربه در زمانی کوتاه، مخاطب این‌گونه ارتباط ذهنی را در مغز خود تقویت می‌کند. و پس از آن هنگامی‌که چنین بیننده‌ای آن قطعهٔ خاصی را از رادیو یا هر وسیلهٔ دیگری که فاقد ویژگی تصویری است می‌شنود، حضور موسیقی به تنهایی، همان تصاویر را در ذهن تداعی می‌کند؛ البته همراه با احساس تمایل به دوباره دیدن آن کلیپ خاص (Kinder, 1984). این در واقع خود شکل بنیادین یادگیری و تأثیرگذاری از طریق شرطی‌سازی است.

در قطعات ویدیوکلیپ، آنچه که دیده می‌شود، زنجیره‌ای است از تصاویر متفاوت و گاه مقایسه‌ناشدنی، که در فضا و زمان خاصی جریان ندارند و قالب و ساختاری شبیه به رویاهای ما یافته‌اند. گرچه ریتم یا ضرباهنگ مونتاژ تصاویر بر اساس ضربات موسیقی شکل می‌گیرند، اما روند جریان موسیقی و اشعار به یکی شدن هویت و معنا با چنین تصاویر به ظاهر نامربوطی به یکدیگر کمک می‌کنند [گاه این عملکرد به‌وسیلهٔ گفتار متن که به اشعار یا تصاویر اضافه می‌شود نیز صورت می‌گیرد] (Vernallis, 2004, 37). این خصوصیت سبب می‌شود که تصاویر ظاهراً نامربوط به هم، به صورت تصاویری پیوسته و مرتبط با متن موسیقی و اشعار آن درآیند. چنین ساختاری این نکتهٔ مهم را به اثبات می‌رساند که «تصویر» اساساً بنیادی‌ترین منبع ایجاد لذت است (Kaplan, 1989, 22) و به همین دلیل، زمانی‌که مخاطب تنها به موسیقی گوش می‌دهد و تصاویر را نمی‌بیند، همان تصاویر قبلی در ذهن او تداعی می‌شوند (Kinder,1984).

کارکرد این عناصر، چه در متن و چه در اجرا، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در دو نسخه دارند که برای روشن شدن این وجوه باید آنها را در کنار هم قرار داد. برای مقایسهٔ عینی و کلی میان دو نسخه، وجوه تفاوت و تشابه عناصر اجرایی و متنی در جدول ۱ ارائه شده است.

جدول ۱. وجوه تشابه و تفاوت در فرم و محتوای دو قطعهٔ موسیقی‌تصویر

	موضوع	نمونه یکم (نوایی)	نمونه دوم (در آغوش ماه)	وجوه تشابه و تفاوت
عناصر اجرایی	شیوه اجرا	با امکانات گسترده، استفاده از دکور و نورپردازی	با امکانات کم، استفاده از جلوه‌های بصری رایانه‌ای	X
	تعدّد بازیگر	دو بازیگر اصلی	یک بازیگر	X
	درهم‌ریزی زمان و مکان	به‌صورت رفت و برگشت میان زن (در خانه) و مرد (در بیابان)	مراحل پشت سرهم	X

ART University Journal
www.art.ac.ir

ادامه جدول ۱. وجوه تشابه و تفاوت در فرم و محتوای دو قطعهٔ موسیقی‌تصویر

	موضوع	نمونه یکم (نوایی)	نمونه دوم (در آغوش ماه)	وجوه تشابه و تفاوت
عناصر اجرایی	روایت	جریان سیال ذهن	به‌صورت خطی اما با روندی ذهنی	X
	به‌کارگیری تخیل	متکی بر تخیل و نمادپردازی	نمود عینی نمادها	X
	مضمون قطعه	سیر و سلوک عارفانه	سیر و سلوک عارفانه	O
	تأثیرگذاری	تأثیر غیرمستقیم و درونی	تأثیر غیرمستقیم و درونی	O
عناصر متنی	نقطهٔ آغاز	ترک خانه	گذر از آتش	X
	ارتباط شخصیت‌ها	ارتباط و جدایی میان زن و مرد	سالک تنها	X
	روند داستان	مبتنی بر شعر	مبتنی بر موسیقی	X
	شیوهٔ نمایش مراحل	مبتنی بر رفت و برگشت	به صورت پشت سرهم	X
	حضور شخصیت‌های حاشیه‌ای	به‌صورت راوی نوازنده و خواننده	وجود ندارد	X
	حضور شخصیت‌های غیرمرتبط	به‌صورت اشباحی دور یا سایه‌ای از کاروان	وجود ندارد	X
	پایان داستان	بازگشت به خانه	رسیدن به معبود (نماز)	X

O: تشابه **X: تفاوت**

نتیجه‌گیری

با نگاه دقیق به جدول ۱، مشخص می‌شود که عناصر متنی و فرامتنی در موسیقی‌تصویر، چگونه کنار هم قرار می‌گیرند و از این راه بر مخاطب خود تأثیر می‌نهند. این نکته از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر اسلامی است که در قطعات موسیقی‌تصویر دیگر نیز می‌توان این ویژگی‌ها را بازیافت. در جدول ۱ می‌توان دید که ـ جز دو مورد مشابه ـ این دو اثر در موارد فراوانی با هم متفاوت‌اند، اما از مضمونی واحد الهام می‌گیرند و هر دو به یک شکل بر مخاطب تأثیر می‌گذارند. این خود نکتهٔ مهمی است که باید به آن توجه کرد و نشان‌گر تنوعی است که درنهایت می‌توان از این‌گونه آثار

ART University Journal
www.art.ac.ir

انتظار داشت؛ به این معنا که با مضامین گاه ثابت می‌توان آثار متفاوتی به وجود آورد.

از آنجا که در موسیقی‌تصویر، خود موسیقی عاملی بیانی در ایجاد و آفریدن لحظات عاطفی محسوب می‌شود، عناصر عرفانی، اسطوره‌ای، آیینی، نمادهای دینی، و درنهایت موسیقی می‌توانند درهم آمیزند و با عبور از ذهن هنرمند، قطعه‌ای تأثیرگذار بیافرینند. دیگر نکتهٔ مهم دربارهٔ این دو قطعه، آن است که در کنار عناصر عرفانی، موضوع دیگری را نیز دربرمی‌گیرند، که در واقع فضاسازی خاص‌شان بهانه و دستمایه‌ای برای مطرح کردن آن است: سیر و سلوک عارفانه، و رسیدن به معبود. همین نکته در کنار تأثیرگذاری بر مخاطب، تنها وجه تشابه این دو قطعه است.

نکتهٔ مهم دیگر در این خصوص آن است که نوعی درهم‌ریزی زمانی / مکانی در ساختار کلی موسیقی‌تصویر دیده می شود. به عنوان مثال، عناصر گرافیکی موجود در هنر اسلامی، شیوه‌های روایتی خاص، تخیل و حرکت آزاد ذهن در روایات عرفانی، زمینه‌ای بسیار مناسب برای به‌کارگیری شیوه‌های تصویری مدرن و پسامدرن (مانند موسیقی‌تصویر یا نماهنگ) است. این موضوع، ضرورت رویکردی نو را به آثار برجای مانده از روایات و زمینه‌های بیانی عرفان اسلامی، بیش از پیش عیان می‌سازد. این روایات در فرم تصویری‌شان، به دلیل آنکه فرم توانایی القای پیام را از طریق تصویر و موسیقی در خود دارد و همچنین می‌تواند هرگونه درهم‌ریزی روایی را به زیباترین شکل به تصویر کشد، قالب یا فرمی مناسب برای همه‌گیر کردن مفاهیم دینی است. از آنجا که فرم موسیقی‌تصویر فرمی جذاب برای نسل جوان به شمار می‌آید، استفاده از آن برای به تصویر کشیدن بنیان‌های دینی می‌تواند به برقراری ارتباط میان عناصر مذهبی و نسل جوان بینجامد. از این رو موسیقی‌تصویر زمینه‌ای جذاب برای انعکاسی نو از جهان‌بینی و تفکر فلسفی جامعه‌ای است که قرن‌ها هنرمندان براساس آن، سنت‌های هنری را در طول ادوار تعدیل کرده‌اند.

هنر عرفانی و اسلامی، با وام‌گیری عالم معنا، صُوَری از خیال را می‌آفریند. همین امر، موجبات تحولی عظیم را در هنر ایرانی / اسلامی مؤمن به باورهای دینی، فراهم می‌آورد: اینکه به مکاشفات، خیال‌پردازی‌ها و حالت‌ها و کیفیات روحانی و معنوی متوسل شود تا به هدف خود که همانا ترسیم فضای عالم ورای ماده است دست یابد.

با درک و تعیین قابلیت‌ها، شیوهٔ بیانی، عناصر بیانی هنرهای اسلامی و جلوهٔ بصری آنها، می‌توان کاربرد و نفوذ موسیقی‌تصویر را بر مخاطبان افزایش داد و از این طریق ارتباطی صحیح میان تصویر و موسیقی و مخاطب، با توجه به اهداف هنر اسلامی به وجود آورد.

پی‌نوشت‌ها

۱. سابقهٔ تحقیق نشان می‌دهد نخستین نمونه ساخته‌شدهٔ شبیه نماهنگ، در سال ۱۹٦۷ بوده است. اما این پدیده در سال ۱۹۸۱ با راه‌اندازی شبکهٔ تلویزیونی MTV ـ که ۲٤ ساعته به پخش نماهنگ اختصاص داشت ـ به‌شکل پدیده‌ای متمایز و مشخص درآمد. در سال ۱۹۸٤ نخستین مقالهٔ پژوهشی دربارهٔ آنچه Music Video (نماهنگ) نامیده می‌شود به وسیله پروفسور مارشا کیندر (Marsha Kinder) نوشته شد. وی که استاد دانشگاه کالیفرنیای جنوبی USC در زمینه علوم ارتباطات و پژوهش‌های انتقادی است، به چگونگی القای افکاری خاص از طریق نماهنگ اشاره کرد. پس از آن کتابی به نام «چرخش به دور ساعت» (Rocking Around the Clock) نوشتهٔ پروفسور ای. آن کاپلان (E. Ann Kaplan) استاد پژوهش‌های رسانه‌ای، ادبیات معاصر اروپا و امریکا، و تئوری‌های فرهنگی در دانشگاه راتجرز

ART University Journal www.art.ac.ir

(Rutgers) دربارهٔ خصوصیات شبکه MTV و کارکردهای معنایی در نماهنگ‌ها منتشر شد. در سال ۱۹۹۲ کتابی با عنوان «رقص در کارخانهٔ دیوانگی: تلویزیونِ موسیقی و فرهنگ عامه‌پسند» (Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture) اثر دکتر آندره گودوین (Andrew Goodwin) استاد مطالعات فرهنگی و پژوهش‌های رسانه‌ای دانشگاه سانفرانسیسکو USF در انتشارات دانشگاه مینه‌سوتا منتشر شد. یکی از آخرین کتاب‌ها نیز در این زمینه، «تجربهٔ نماهنگ: زیبایی‌شناسی و متن فرهنگی» (Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context) نوشتهٔ دکتر کارول ورنالیس (Carol Vernallis) استادیار پژوهش‌های فیلم و رسانه در دانشگاه ایالت آریزونای آمریکاست که به همت انتشارات دانشگاه کلمبیا و به‌عنوان تحقیقی آکادمیک در سال ۲۰۰۴ به چاپ رسیده است.

۲. موسیقی‌تصویر برابر واژهٔ Music Video نهاده شده است. برای این واژه برابرهای دیگری نظیر نماهنگ و نماوا نیز پیشنهاد شده‌اند. به علاوه، در زبان انگلیسی واژه‌هایی مانند Rock Video و Video Cilp به همین معنا به کار می‌روند.

3. Avant - garde

4. MTV, Music Television

۵. بخش‌های داخل [کروشه] از نگارنده است.

6. Martha Song

7. Deep Forest

۸. "نوایی" در سال ۱۳۷۵ به کارگردانی رامین حیدری فاروقی ساخته شد. موسیقی آن را فردین خلعتبری بر اساس آواز محلی نوایی ساخت و زنده‌یاد کاظم شهبازی مدیریت تصویربرداری آن را به عهده داشت.

۹. سورهٔ التین، آیه ۱.

۱۰. براساس تفسیر المیزان، گندم به صورت غیرمستقیم در ۲۲ سوره از قرآن مورد اشاره قرار گرفته است. این سوره‌ها عبارت‌اند از: بقره، آل‌عمران، نساء، مائده، انعام، اعراف، توبه، هود، یوسف، رعد، ابراهیم، نحل، اسرأ، مریم، طه، یس، ص، قمر، رحمان، جمعه، عبس، فیل. برای مطالعهٔ بیشتر، ن. ک. تفسیرالمیزان (متن فارسی).

۱۱. در آغوش ماه به کارگردانی نگارنده و به سفارش سازمان تبلغیات اسلامی در سال ۱۳۸٤ ساخته شد. موسیقی این کار، اثر محمدرضا علیقلی است و مدیریت تصویربرداری آن را علیرضا وداد تقوی بر عهده داشته است.

۱۲. سورهٔ انبیاء، آیهٔ ٦۹: «پس او را به آتش افکندند و ما به آتش گفتیم: ای آتش، بر ابراهیم سرد و سلامت باش»؛ و همچنین سورهٔ عنکبوت، آیهٔ ۲٤؛ سورهٔ صافات، آیهٔ ۹۸.

منابع

- ابوطالبی، الهه (۱۳۸۲) *بررسی مفاهیم نمادین رنگ‌ها*، اداره کل پژوهش‌های سیما، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۷۱) *از نشانه‌های تصویری تا متن*، نشر مرکز، تهران.
- بهار، مهرداد (۱۳۸۱) *پژوهشی در اساطیر ایران*، انتشارات آگاه، تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹) *نقاشی ایرانی: از دیرباز تا امروز*، نشر نارستان، تهران.
- جنسن، هـ. و. (۱۳۵۹) *تاریخ هنر*، ترجمه: پرویز مرزبان، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران.
- خزایی، محمد (۱۳۸۰) *هزار نقش*، مؤسسه مطالعات اسلامی، تهران.
- سجادی، سیدجعفر (۱۳۷۹) *فرهنگ اصطلاحات تعبیرات عرفانی*، کتاب‌فروشی طهوری، تهران.
- شریفی، جواد (۱۳۸۲) *درآمدی بر نمادپردازی در سینمای ایران*، اداره کل پژوهش‌های سیما، تهران.
- شیرازی، فرصت‌الدوله (۱۳٦۷) *بحورالالحان*، به اهتمام محمدقاسم صالح رامسری، انتشارات فروغی، تهران.
- عراقی، فخرالدین (۱۳۳۵) *دیوان (اصطلاحات صوفیه و لمعات)*، به کوشش سعید نفیسی، تهران.
- عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین محمد (۱۳۷۰) *منطق‌الطیر (مقامات طیور)*، به اهتمام سید صادق گوهرین، انتشارات علمی و فرهنگی (وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی)، تهران.
- قرآن کریم (۱۳۸۷) ترجمه: سیدمحمدرضا صفوی (بر اساس المیزان)، دفتر نشر معارف، قم.
- کوپر، جی.سی. (۱۳۷۹) *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه: ملیحه کرباسیان، نشر فرشاد، تهران.
- مراغی، عبدالقادربن‌غیبی حافظ (۱۳٥٦) *مقاصدالالحان*، به اهتمام تقی بینش، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.

ART University Journal
www.art.ac.ir

- نسفی، عزیزالدین (۱۳۷۱) *الانسان الکامل*، تصحیح و مقدمه ماریژان موله، با پیش‌گفتار هانری کربن، انجمن ایران‌شناسی فرانسه، تهران.
- الیاده، میرچیا (۱۳۸۵) *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمه: جلال ستاری، انتشارات سروش، تهران.
- یثربی، سیدیحیی (۱۳۸۷) *عرفان نظری*، مؤسسه بوستان کتاب (مرکز چاپ و نشر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم)، قم.
- Banks, J. (1998) *Monopoly Television: MTV's Quest to Control the Music*, Oxford: Westview press.
- Carlsson, Sven E. (1999) *Audiovisual Poetry or Commercial Salad of Images*, www.zx.nu/musicvideo/musicvideo.pdf, 07/07/2011.
- Goodwin, A. (1992) *Dancing In the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*, University of Minnesota Press.
- Kaplan, E. Ann (1989) *Rocking Around the Clock*, Rutledge.
- Kinder, M. (1984) *Music Video and Spectator: Television, Ideology and Dream*, Film Quarterly, Vol. 38, No. 1, University of California Press, PP. 2-15.
- Reiss, Steve; Feineman, Neil (2000) *Thirty Frames per Second: the Visionary Art of the Music Video*, Adams.
- Vernallis, C. (2004) *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*, New York, Columbia University Press.

ART University Journal
www.art.ac.ir