

از چوپانان کویر تا آتابای: ملودی پردازی حسین علیزاده در موسیقی فیلم

شایان اسکندریپور، کارشناس ارشد آهنگسازی، گروه موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

Shayaneskandarpour92@gmail.com

ORCID: 0009-0003-8833-9833

امین هنرمند، دانشیار گروه موسیقی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

a.honarmand@ut.ac.ir

* مقاله حاضر برگرفته از رساله کارشناسی ارشد نگارنده اول با همین عنوان می باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

عناصر ملودی یک به عنوان ارکان اصلی در موسیقی حسین علیزاده برای فیلم عموما ویژگی های مشترکی دارند. خطوط ملودی یک در آثار بلند سینمایی او، عموما مجموعه ای از خصوصیات به کارگیری فواصل، آلتراسیون غیر مدولاسیونی درجات مد و تأکیدات تتراکوردی یا ترایکوردی در جملات را در بر می گیرد، که منجر به ایجاد تشابهات ساختاری متمایز در ملودی پردازی او می شود. فواصل پرتکرار نیم پرده و تری تون در نگاه افقی و عمودی و همچنین آلتراسیون درجات مد در جهت برجسته سازی فاصله دوم کوچک، جزو گرایشات شاخص علیزاده در ساخت خطوط ملودی یک است. ایجاد حل یا گرایش نیم پرده ای درجه دوم به تنیک برگرفته از مد فریژین و به کارگیری فاصله نیم پرده ای، به ویژه در پایان بندی عبارات و جملات ملودی یک، منجر به ایجاد اشتراکات نمایی در سکانس های با مضمون مشابه می شود. فواصل دوم کوچک و تری تون نه تنها بین نت های متوالی ملودی یک، بلکه گاهی به شکل متقاطع، غیر مجاور و بین خطوط مختلف به شکل عمودی نیز خودنمایی می کنند. این مقاله با تمرکز بر آثار سینمایی علیزاده، از فیلم چوپانان کویر تا آتابای در دو بخش به تحلیل ملودی پردازی و نقش ملودی می پردازد. در بخش نخست، با روش تحلیلی-توصیفی و با تمرکز بر عناصر ملودی یک، تعلیقات آلتراسیونی و اهمیت فواصل مذکور در خطوط ملودی یک بررسی می شود و در بخش دوم، به طور مختصر به مضامین مشابه و کارکرد دراماتیکی آن اشاره خواهد کرد.

کلمات کلیدی

حسین علیزاده، موسیقی فیلم، آهنگسازی فیلم، ساختار ملودی

موسیقی فیلم ممکن است نقش پس‌زمینه، اصلی یا راوی داستان را داشته باشد و در ترکیب آگاهانه با تصویر، ویژگی‌های دنیایی نو با مکان و فضای ساختگی کارگردان و آهنگساز را به مخاطب منتقل کند؛ می‌تواند از راه شنوایی به بیننده القا کند که سیر داستانی فیلم به کدام سمت‌وسو خواهد بود و در واقع کارکرد اصلی آن تأکید و توضیح فضا و شخصیت است؛ همان‌طور که دیوید بُردول فیلم‌شناس سرشناس آمریکایی، موسیقی را مکملی اضافه شده به تصویر می‌داند، که بازتاب اتفاقات درون تصویر است (Neumeyer, 2013, 39). موسیقی فیلم از دو وجه متمایز خلق و دریافت تشکیل شده است، که از یک سو با قوه استنتاج و استنباط بیننده عام یا درون‌آگاهی فردی گره خورده و از سویی دیگر با ویژگی‌های برون فرهنگی و ساختاری دست و پنجه نرم می‌کند (Kalinak, 2010, 24-25). درون‌آگاهی فردی که خواه‌ناخواه، سلیقه شنیداری مخاطب هم در آن دخیل است، در نهایت اقبال اجتماعی موسیقی فیلم را می‌سازد و همان بخشی است که مخاطب عام بی‌نیاز به دانش موسیقی، ناخودآگاه، با پیش‌پردازش ذهنی، داستان و اتفاقات فیلم را حدس می‌زند و از تمام فرایند موسیقی و تصویر بهره‌مند می‌شود. در این میان، ویژگی‌های "برون فرهنگی" موسیقی نیز بر روی کیفیت درک و دریافت مخاطب بسیار موثر است. منظور از ویژگی‌های "برون فرهنگی" چگونگی استفاده آشکار از عناصر فرهنگی یک منطقه نظیر سازها، ملودی یا ریتم خاص در ترکیب موسیقی با فیلم است. این رویکرد با ایجاد احساس صداقت فرهنگی و بهره‌گیری از تجربه نزدیک شنیداری و سلیقه‌ای به شکل هدفمند، مخاطب را به یک زمان، مکان یا فضای فرهنگی خاص منتقل می‌کند. این اتفاق همان رسالت موسیقی فیلم است که آهنگساز با دیگر مشخصه‌های ساختار موسیقی مانند ملودی، هارمونی، کنترپوان، ارکستراسیون، دینامیک و تمپو اثرگذاری اتفاقات را بیش از پیش تشدید می‌کند، روند داستانی فیلم را با موسیقی طی می‌کند و در نهایت ارتباط مخاطب با داستان فیلم را شکل می‌دهد. هر فرهنگ با دارا بودن یک ساختار نظام‌مند موسیقایی با ویژگی‌ها و الگوهای خاص خود که سالیان سال ناخودآگاه در زندگی و گوش مردم یک ملت جریان داشته است، می‌تواند در مقام یک زبان مشترک پنهان، در انتقال مفاهیم و احساس عمل کند. آهنگسازی با استفاده از مشخصه‌های فرهنگی و شنیداری، ارتباط هویتی بین محتوا و فرهنگ بومی مورد نظر را متعهدانه و واقع‌بینانه تقویت می‌کند. همچنین، این روش باعث می‌شود که درکنار ایجاد حس نزدیکی برای مخاطب بومی، فیلم در وجه صوتیش با یک زبان مشترک و آشنا روایت شود. برای مثال، آهنگسازی چون الله راها رحمان هندی با بهره‌گیری از راگاها یا تکنیک‌های آوازی هند به وضوح از بنیان موسیقی کشورش در آثار سینمای هالیوود استفاده می‌کند؛ همین‌طور تورو تاکمیتسو ژاپنی با سازبندی‌های مختلف و به‌کارگیری هوشمندانه از فواصل مرسوم موسیقی شرقی (ژاپنی)، دو فرهنگ موسیقایی شرق و غرب را تلفیق می‌کند. حسین علیزاده نیز با بهره‌جویی از امکانات مختلف سازهای بومی و دستگاهی (ایرانی)، عناصر فرهنگی و بنیادی موسیقی دستگاهی، تلفیق انواع مد و به‌کارگیری فواصل ناملازم در ساختار ملودیک (در نگاه تنال)، این مشخصه برون فرهنگی را در آثار خود به صورت متمایز بازتاب می‌دهد و از آنها برای اثرگذاری عمیق‌تر بر احساسات مخاطب استفاده می‌کند. پرسش اصلی این نوشتار این است که ویژگی‌های ساختاری و عملکردی ملودی‌های علیزاده در موسیقی فیلم کدامند؟ پاسخ را می‌توان در تحلیل عناصر ملودیک موجود در موسیقی فیلم‌های مورد مطالعه، از چوپانان کویر به عنوان اولین تجربه تا آخرین اثر آهنگساز یعنی *آتابای* یافت.

موسیقی ملودیک که بخش بزرگی از آثار علیزاده را در خود جای داده است، شامل اطلاعات مهمی در خصوص فواصل پرکاربرد در عبارات موسیقایی، ساختار تماتیک، سیر حرکت ملودیک و نظام آلتراسیونی در بستر مد است. اشتراکات جزئی و کلی در ساخت و پرداخت موسیقی و همچنین سیر تحولات به‌کارگیری عناصر مختلف موسیقایی، مانند بهره‌جویی از ساختارهای موسیقی ایرانی (دستگاهی) یا گرایش به اندوخته‌های موسیقی سازی و آوازی در ابتدای فعالیت آهنگسازی برای فیلم، استفاده از تکنیک‌های گسترش یافته در سازهای ایرانی و غربی، فضا سازی با بافت و رنگ‌های خاص، اضافه شدن پیچیدگی ریتمیک به

قطعات و همچنین سازبندی متفاوت در آثار متأخر، بیانگر تغییرات رویکردی علیزاده در حدود چهل سال فعالیت در آهنگسازی موسیقی فیلم است.

آثار ملودیک در موسیقی علیزاده، معمولاً شامل موتیف‌ها و حرکات ساده در هر لایه است که گاهی در ترکیبات پیچیده‌تر چند لایه‌ای قرار می‌گیرد. بافت‌های هتروفونی یا سودوپولیفونی^۱ در آثار علیزاده، در واقع شامل کنترپوانی چند لایه و دارای چند ملودی یا شبه ملودی است که به‌طور همزمان و در ترکیب با یکدیگر، در نهایت یک معنی واحد یا احساس موسیقایی مشترک را ایجاد می‌کنند. این تکنیک در واقع نوعی از کنترپوان است که در آن خطوط ملودیک مختلف به‌طور همزمان با یکدیگر حرکت می‌کنند، اما این حرکات به گونه‌ای طراحی شده‌اند که در تضاد با یکدیگر نیستند و در ایجاد یک فضا سازی منسجم، با هماهنگی به یکدیگر کمک می‌کنند.

روش‌شناسی

برای دستیابی به اهداف مقاله، ابتدا، در مرحله جمع‌آوری داده‌ها، تمام موقعیت‌های ترکیب موسیقی و تصویر (۲۹۸ موقعیت) در موسیقی فیلم‌های حسین علیزاده (جدول ۱) مورد بررسی قرار گرفتند. قطعات منتخب تحلیلی شامل مجموعه‌ای از آثار ملودیک مختلف این آهنگساز است که در فیلم‌هایی با ژانرهای متنوع ساخته شده‌اند. ۱۵۶ قطعه ملودیک سازی از نسخه‌های رسمی موجود و در دسترس جمع‌آوری و در مرحله بعد، نت‌نگاری دقیق شدند (لازم به ذکر است این تعداد قطعه جامعه آماری کمی بیش از پنجاه درصدی در مقایسه با کل موقعیت‌های موجود موسیقایی در فیلم‌های سینمایی آهنگساز را تشکیل می‌دهد). پس از نت‌نگاری، تحلیل‌ها در دو بخش اصلی صورت گرفته است: تحلیل فاصله‌ای و تحلیل درام و نقش ملودی. در تحلیل فاصله‌ای، فواصل میان نت‌ها در قطعات موسیقی به‌ویژه فواصل نیم‌پرده و تری‌تون مورد بررسی قرار گرفته و به‌طور خاص در بخش‌هایی ارتباط آن‌ها با تصویر و بیان درون‌مایه‌های فیلم تحلیل شده‌اند. مقاله در ادامه با روش تحلیلی-توصیفی و با تمرکز بر فواصل به‌کار گرفته شده در ملودی، به بررسی آثار ملودیک حسین علیزاده در موسیقی فیلم می‌پردازد و به طور عمده سعی دارد با نشان دادن فواصل پرتکرار در نگاه افقی و عمودی، چگونگی رویکرد آهنگساز در خلق ملودی و تم در بستر مد، تلفیق مدها و کروماتیزم درون ساختاری مدال را توضیح دهد و در پایان به شکل مختصر با تحلیل سکانسی، کارکرد نمایشی فواصل به‌کار گرفته شده در موسیقی فیلم او را بررسی نماید.

لازم به ذکر است که این مقاله صرفاً متوجه آثار بلند سینمایی از سال ۵۹ تا ۹۸ و ثبت شده در حساب کاربری علیزاده در سایت IMDB بوده (جدول ۱) و آثار فیلم کوتاه، مستند، انیمیشن و سریال در فهرست آثار مورد مطالعه قرار نگرفته است. همچنین آثاری مانند «دختران خورشید»، «زمستان است»، «نزدیک‌تر از آشنا»، «زمانی برای مستی اسب‌ها» و «ابجد»، به عنوان فیلم‌های بلند، به دلیل این که در موسیقی متن آن‌ها به شکل عمده از آوازهای محلی یا صرفاً آثار منتشر شده پیش از ساخت فیلم (آلبوم موسیقی «زمستان است» و «ترکمن» و تصنیف‌های موسیقی مجلسی) استفاده شده است، مورد تحلیل قرار نگرفته‌اند.

فیلم	سال ساخت	کارگردان
چوپانان کویر	۱۳۵۹	حسین محبوب
دلشدگان	۱۳۷۰	علی حاتمی
گبه	۱۳۷۴	محسن مخملباف
ابر و آفتاب	۱۳۷۶	محمود کلاری
زشت و زیبا	۱۳۷۷	احمد رضا معتمدی
همه ایران سرای من است	۱۳۷۷	پرویز کیمیایی
عشق طاهر	۱۳۷۸	محمد علی نجفی
زمانی برای مستی اسب‌ها	۱۳۷۸	بهمن قبادی

دختران خورشید	۱۳۷۸	مریم شهریار
ایچد	۱۳۸۱	ابوالفضل جلیلی
لاکپشت‌ها هم پرواز می‌کنند	۱۳۸۲	بهمن قبادی
زمستان است	۱۳۸۳-۸۴	رفیع پیتر
نیمه ماه	۱۳۸۵	بهمن قبادی
آواز گنجشک‌ها	۱۳۸۶	مجید مجیدی
تنها دوبار زندگی می‌کنیم	۱۳۸۶	بهنام بهزادی
نزدیک‌تر از آشنا	۱۳۸۸	رضا سرکیانیان
ملکه	۱۳۸۹	محمدعلی باشه آهنگر
آسمان ورد کم عمق	۱۳۹۱	بهرام توکلی
کار کثیف	۱۳۹۶	خسرو معصومی
آتابای	۱۳۹۸	نیکی کریمی

فهرست آثار تحلیلی (جدول ۱)^۲

پیشینه و اهمیت پژوهش

باوجود حدود ۴۰ سال فعالیت هنری، هیچگونه مقاله یا تحقیق مستقلی در خصوص آهنگسازی فیلم و اهمیت ملودی در آثار علیزاده یافت نمی‌شود. اگرچه تحقیقاتی به ویژه در قالب پایان‌نامه، در خصوص آهنگسازی مستقل، شیوه نوازندگی تار، سه تار و منابع آموزشی او (رپرتوار سازی) صورت گرفته، اما عدم توجه و پژوهش در آثار تصویری و سینمایی این آهنگساز که در مقیاس‌های متنوع تصویری (آثار کوتاه تصویری، انیمیشن، سریال و فیلم سینمایی) حضور داشته و موفق به کسب چهار سیمرغ بلورین در بخش بهترین آهنگسازی موسیقی فیلم بوده، اهمیت این تحقیق را دوچندان کرده است.

نقش نیم‌پرده یا رده فاصله‌ای ۱

نیم‌پرده فاصله‌ای است که در نقاط مختلف ملودی و خطوط افقی و عمودی، به‌طور ویژه توسط علیزاده استفاده شده است. او با شناخت کارکرد حسی و شنوایی نیم‌پرده و تغییر جهت حرکت آن، اشکال مختلف حضور آن را به عنوان یک عنصر شاخص به کار گرفته است. این فاصله در اشکال مختلف، مانند حضور در ساختار خطوط عمودی و ملودیک، به‌ویژه درون موتیف یافت می‌شود. در نگاه افقی، علاوه بر حضور در یک رنگ خاص، فاصله نیم‌پرده ممکن است بین نت‌های متوالی در خطوط مختلف یا به شکل نظام‌مند حتی بین نت‌های غیرمجاور و در قالب یک موتیف تکرار شونده ظاهر شود که در بین تمامی حالات، حرکت ملودیک پایین‌رونده در جمع‌بندی (بین دو نت پایانی) عبارات و پریودهای موسیقایی، با فراوانی بیشتری در آثار دیده می‌شود. در حالت عمودی یا هارمونیک، ممکن است نیم‌پرده‌ها در یک ساز یا گروه سازی یا بین رنگ‌های مختلف قرار گیرد. در فضای مدال، اغلب به واسطه حذف درجه سوم یا حضور همزمان آلت‌ره آن (نسبت به نت مبنا) و حل‌های غیرمعمول، ممکن است هویت مد مخدوش شود یا مدولاسیون اتفاق بیفتد. لازم به ذکر است که در بسیاری موارد، نیم‌پرده‌ها از حالت ساده (کوچکتر از اکتاو) خارج و با جابه‌جایی در اکتاو استفاده می‌شوند؛ در نتیجه، مثلاً فاصله دوم کوچک به نهم کوچک تغییر می‌کند. به همین دلیل، در تحلیل‌ها ممکن است از اصطلاح رده فاصله‌ای ۱ که معادل نیم‌پرده، وارونه آن (هفتم بزرگ) و تمامی حالت‌های ترکیبی آنها است استفاده شود. این رویکرد تحلیلی برای فواصل چهارم افزوده (تراپتون) هم صدق می‌کند و با اصطلاح رده فاصله‌ای ۶ در مثال‌ها مشخص شده است.

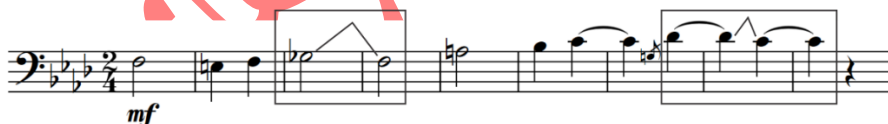
به‌طور کلی، در قطعات علیزاده نیم‌پرده‌های موکد یا به شکل طبیعی در ساختار مد اولیه وجود دارند یا با نت آلت‌ره ساخته می‌شوند. به‌عنوان مثال، تاکید روی درجات سوم و دوم ائولین نمونه‌ای از رویکرد اول و توالی درجات چهارم زیر شده و نمایان در همین مد نمونه‌ای از نگرش دوم است. اما آلت‌راسیون در آثار علیزاده گاهی منجر به القا یک مد دیگر یا آمیزش مدال ۳و یا

چند مد مختلف می‌شود. برای مثال، ممکن است آهنگساز در مد ائولین {ر} با به کارگیری {فادیز} مدهای یونین و ائولین را با یکدیگر ترکیب کند یا در بستر مد میکسولیدین {دو}، با اضافه کردن نت {فادیز و سی بکار}، به شکلی گذرا، نت‌های ساختاری مد لیدین را به کار بگیرد.

بیشترین تغییرات کروماتیک در آثار علیزاده مربوط به درجات دوم و سوم نسبت به نت مرکزی است. آهنگساز با آلتراسیون درجهٔ دوم و ایجاد گرایش نیم‌پرده‌ای به نت مرکزی، به طور عمده در پایان بخشی عبارت و پریود حس خاتمه را می‌سازد و با تغییر، حذف و به کارگیری همزمان آلتراسیون درجهٔ سوم گام یا مد (فاصله سوم بزرگ و کوچک نسبت به نت مرکزی)، به عنوان درجهٔ تعیین کننده مدالیت (در مدهای ماژور، مینور، دورین و فریژین) ضمن مخدوش ساختن مد، آمیزش دو یا چند مد مختلف را (درون یک پریود یا بخش) صورت می‌دهد.

چهارم افزوده یا پنجم کاسته، فاصلهٔ دیگری است که در خطوط افقی و عمودی نسبتاً به وفور استفاده شده است. این فاصله که بیشتر با بم شدن نیم‌پرده‌ای فواصل درست درون مد ساخته می‌شود، گرایشات فاصله‌ای^۴ به نت محوری را تغییر می‌دهد و سبب تعلیق یا تثبیت گذرای مرکزیت مد می‌شود. برای مثال در مدی با مرکزیت {دو}، آهنگساز با تاکید بر نت {سل بمل} (در خطوط دیگر)، گرایشات چهارم و پنجم درست به مرکزیت جدید مانند {ربمل یا سی بکار} را می‌سازد.

در نمونه نخست از فیلم *لاکپشت‌ها هم پرواز می‌کنند*، کاربرد نیم‌پرده در ساختار، پایان بندی تم و همینطور عبارت اول آن و تغییر گرایش فاصله‌ای به نتی غیر از نت مبنا به چشم می‌خورد (تصویر ۱). آهنگساز در این پریود با استفاده از فواصل نیم‌پرده خط ملودیک را پیش می‌برد و تنها ۳ فاصله غیر نیم‌پرده‌ای در آن دیده می‌شود (فا-لا در میزان‌های ۳ و ۴، سی بمل-دو در میزان ۶ و سل-دو در میزان ۷). نقطه گذاری عبارات اول (میزان ۳ و ۴) و دوم (میزان ۷ و ۸) نیز با حرکت نیم‌پرده‌ای رو به پایین شکل گرفته است. نیم‌پرده پایان عبارت اول با در نظر گرفتن چهارگاه تعدیل شده یا گام دو بل هارمونیک ماژور با تونیک فا یک نیم‌پرده درونی مدی و با در نظر گرفتن مد مینور-ماژور، نیم‌پرده بر اساس نت آلتره شده (سل بمل) محسوب می‌شود. در حالت دوم، آلتراسیون پایین رونده درجه دوم، مد فریژین را القا می‌کند و در نهایت پریود را با درجهٔ پنجم گام (نت دو) به پایان می‌رساند. در کنار حرکت نیم‌پرده‌ای رو به پایین در انتهای پریود، فاصلهٔ پنجم کاسته بین نت‌های {سل بکار و ربمل} و ایجاد گرایش زیرنمایی بین {سل بکار و دو}، حس خاتمه و تثبیت درجهٔ پنجم مد را القا می‌کند. بنابراین، در این مثال علاوه بر اهمیت فواصل نیم‌پرده، موضوع تغییر درجات دوم و سوم و ابهام مدال خودنمایی می‌کند.



تصویر ۱، لاکپشت‌ها هم پرواز می‌کنند، (00:56:05)، نیم‌پرده در پایان بخشی عبارت و پریود، (نت‌نگاری نگارنده در صدای حقیقی)

کارکرد نیم‌پرده (در کنار آلتراسیون درجهٔ سوم)، در تیتراژ ابتدایی فیلم *آواز گنجشک‌ها* هم دیده می‌شود (تصویر ۲). در این نمونه، نیم‌پرده ضمن ایجاد پایان بخشی و نقطه گذاری، در قالب یک موتیف ساده دو نتی ظاهر شده است. علیزاده در این قطعه با موتیف مبتنی بر نیم‌پرده، انتقال و تغییر جهت حرکت آن (بالارونده و پایین رونده) و همینطور تبدیل فاصله نیم‌پرده به یک پرده در برخی تکرارها ایده خود را شکل داده است. در ارتباط با مد، دو تعبیر منطقی به نظر می‌رسد: حالت نخست، سل مینور هارمونیک/تئوریک با انگاشت {می بمل، سی بمل، فادیز و فابکار} به عنوان نت‌های درون ساختار مد؛ و حالت دوم، مد فریژین^۵ که با آلتره درجه سوم (نت فادیز) به مد فریژین دومینانت (فریژین ماژور) نیز اشاره دارد. اعضای رده فاصله‌ای ۱ نه تنها در ساختار تم غالب هستند، بلکه در ارتباط با گستره ملودی نیز به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه مورد توجه قرار گرفته است. نت لا به عنوان بم‌ترین نت در میانه تم (میزان ۴) با سی بمل به عنوان زیرترین نت در میزان ۶ که هر دو برای یک گوش ورزیده

خودنمایی می‌کنند، عضوی از رده فاصله‌ای ۱ هستند. بنابراین، اعضای رده فاصله‌ای ۱، عناصر منسجم‌کننده در روند تم و شکل‌گیری مرزهای صوتی و همین‌طور به صورت پایین رونده، پایان بخش تم هستند.



تصویر ۲، آواز گنجشک‌ها، تیتراژ ابتدایی، نیم‌پرده در ساختار موتیف و آلتیه درجه سوم، (نت‌نگاری نگارنده در صدای حقیقی)

این رویکرد و تغییرات مدال با آلتراسیون درجه سوم و تعلیق مدالیت، حتی در آثار با کلام (تصنیف) و بلند هم دیده می‌شود. تصنیف اصلی در فیلم *دشداگان* که به‌طور مشخص از نقطه نظر مدال و کارکرد تنال (تنیک-دومینانت در مقیاس بخش و عبارت) در {فا ماژور} ارائه می‌شود نمونه‌ای مونوفونیک و افقی از تغییرات مدال و تعبیر مختلف بر مبنای فواصل گام مبنا است. این قطعه به‌طور مدام با آلتراسیون درجه سوم در تم (بخش همراه با کلام) و هفتم در اپیزودها (میان آوازها) دچار تغییر می‌شود. تغییرات غیر مدولاسیونی که با آلتراسیون نیم‌پرده‌ای رو به پایین ایجاد می‌شود، قطعه را بین مدهای ماژور، مینور (در تتراکورد اول) و مینور ملودیک یا دورین بر پایه {فا} (در تتراکورد دوم) معلق می‌سازد (تصویر ۳). گفتنی است که با تعبیر {می‌بمل} و {می‌بکار} به عنوان آلتراسیون درجه سوم، در اپیزود تکرار شونده (میان آوازها)، گام مبتنی بر درجه نمایان {دو} هم (نسبت به گام مبنای قطعه) به صورت دوگانه و {ماژور-مینور} به کار گرفته شده است (تصویر ۴).

The musical score is written in 3/4 time and consists of several systems of staves. The first system (measures 1-8) is labeled 'F: V' and 'III'. The second system (measures 9-15) includes a trill (tr) and a repeat sign. The third system (measures 16-23) is labeled 'Episode' and 'Main Theme'. The fourth system (measures 24-32) also includes 'Episode' and 'Main Theme' labels. The fifth system (measures 33-40) features 'Episode', 'Theme (Variation)', and 'Episode' labels. The sixth system (measures 41-60) is labeled 'Second Theme'. The seventh system (measures 61-82) includes a '8th' measure. The eighth system (measures 83-88) is labeled 'Development (Period)'. The ninth system (measures 89-109) includes 'Main Theme' and 'Episode' labels. The tenth system (measures 110-114) is labeled 'Main Theme'. The eleventh system (measures 115-120) includes 'Main Theme' and 'Episode' labels.

تصویر ۳، دلشدگان، (00:46:13)، نیم‌پرده در ساختار ملودی و آلتراسیون درجه سوم و هفتم در تم و اپیزودهای میانی، (منبع: کتاب بوسه‌های باران)

The musical score is written in 3/4 time and consists of a single system of staves (measures 53-60). The section is labeled 'Main Theme'.

تصویر ۴، دلشدگان، (00:46:13)، آلتراسیون درجه سوم یا هفتم و کارکرد ماژور-مینور در اپیزودهای میانی، (منبع: کتاب بوسه‌های باران)

پریود اول از فیلم *آسمان زرد کم عمق*، نمونه دیگری از اشکال مختلف به کارگیری رده فاصله‌ای ۱ را نشان می‌دهد (تصویر ۵). در نگاه عمودی، اعضای رده فاصله‌ای ۱، هم در یک رنگ و هم در سازهای مختلف به کار رفته است. آرپژ هارپ، بین نت‌های {ر - ردیز} و {ردیز - می} (در میزان ۱)، بخش هارپ، ویولن و گروه زهی‌ها (نت می‌بکار، می‌بمل و ربکار) (در میزان ۵)، و همینطور ویولن و گروه زهی‌ها (نت‌های ر و می بمل، در میزان ۶) این رده فاصله‌ای را در خود جای داده‌اند. این فاصله در خطوط افقی (ملودیک) و تقاطعی (بین دو بخش) هم حضور دارد. از نقطه نظر ملودیک، این قطعه از دو ملودی مجزا اما پیوسته تشکیل شده است. موتیف نیم‌پرده‌ای (می‌بمل - ر یا آنهارمونیک آن و سی‌بمل - لا) که در میزان‌های ۱، ۲، ۵، ۶ و ۷ ارائه می‌شود، تم اصلی قطعه را شکل می‌دهد که به صورت غیر پلی‌فونیک، پیش و پس از ملودی فرعی (عنصر تماتیک دوم)، در قالب مقدمه و

مکمل شنیده می‌شود. ملودی فرعی در ویلنسل (و همراهی آن با بخش زهی‌ها) که به شکل یک ملودی شکافدار^۵ بالارونده درک می‌شود، در واقع با ترکیب دو رده فاصله‌ای ۱، بین نت‌های غیر مجاور (سی- لادیز و ردیز- می، در میزان ۴) ساخته شده است.

اگرچه ممکن است تعدد نت‌های آلت‌ره تعیین مد را دشوار کند، اما نت‌های دیاتونیک به کار گرفته شده در طول قطعه، در واقع همان نت‌های آرپژ ابتدایی هارپ در میزان ۱ است. آهنگساز با آلت‌راسیون درجه سوم نسبت به نت مرکزی (سی‌بکار) و ترکیب و بهره‌گیری همزمان از دو مد ماژور و مینور، اساس مدال را شکل داده است. آکورد ابتدایی هارپ، ترکیبی از آکورد هفت دومینانت ماژور و مینور بر پایه {سی} است که یک فاصله چهارم درست (می) به پایه آن اضافه شده است. در این آکورد، درجه تعیین کننده همان درجه سومی است که عزیزاده از آن در جهت تعلیق مدالیت یا مخدوش ساختن مد استفاده می‌کند. با فرض ترکیب مد ماژور-مینور بر پایه {سی‌بکار}، مد می مینور و تنها نت آلت‌ره در قطعه {فابکار} است. عزیزاده از درجه دوم بهم‌شده و ایجاد آکورد کاسته با آن، پس از توالی آکورد ماژور و مینور، یک وصل هارمونیک تکرار شونده را ساخته است که منجر به ایجاد پیوستگی فونکسیون یا هارمونیک در قطعه شده است. توالی هارمونی (ماژور، مینور و کاسته بر پایه {سی})، پس از ارائه اولیه در میزان ۱ و ۲، مجدد در میزان ۶ با آلت‌ره درجه سوم ر به شکل همزمان به گوش می‌رسد.

The musical score is written for five instruments: Harp, Violin, Violoncello, Strings, and Bass Strings. The Harp part features a series of chords and melodic fragments, with a red bracket highlighting a specific section. The Violin, Violoncello, and Strings parts also show complex melodic and harmonic development. The Bass Strings part provides a low-frequency foundation. A red watermark 'فایل صوتی' is overlaid on the score.

تصویر ۵، آسمان زرد کم عمق، تیتراژ ابتدایی، ملودی شکافدار با نیم‌پرده‌های متداخل افقی و عمودی، ساخت موتیف با نیم‌پرده رو به پایین، (نت‌نگاری نگارنده در صدای حقیقی)

نمونه دیگر، برگرفته از فیلم ملکه، شامل فواصل دوم کوچک و چهارم افزوده در هر دو شکل عمودی و افقی است (تصویر ۶). این خصوصیت فاصله‌ای که با سکوت‌های ساختاری همراه شده است، همراه با مضمون سکانس یک مفهوم مملو از انتظار را برای شنونده مهیا کرده است که به واسطه فواصل مذکور، حس اضطراب و دلهره را به مخاطب منتقل می‌کند. در این قطعه مانند نمونه قبل، با وجود پس‌زمینه (خط باس)، تکرار، شروع و پایان با 'نت ر'، مرکزیت تا حدی مشخص است اما وجود آلت‌ره‌های متعدد در خطوط، هویت مدال را مخدوش کرده است.

تصویر ۶، ملکه، (00:25:24)، کارکرد نیم‌پرده در خطوط عمودی و افقی، فواصل افزوده درون ساختار چند صدایی (نت‌نگاری نگارنده در صدای حقیقی)

تصویر ۷، برگرفته از فیلم ملکه، نمونه متفاوتی از به‌کارگیری اعضای رده فاصله‌ای ۱ و ۶ را نشان می‌دهد. در اینجا علاوه بر حضور بین‌نت‌های متوالی ملودیک و ترکیب‌های عمودی، این فواصل مابین نت‌های غیرمجاور اما مرتبط در گستره صوتی نیز استفاده شده است. بخش ترومپت در میزان‌های ۱ تا ۶، اگرچه با نت‌های تکراری در بخش بم همراه است، یادآور کاراکتر ملودی‌های پلی‌فونیک یا مرکب است که با به‌کارگیری نت‌ها در دو گستره متفاوت و به صورت موازی شکل می‌گیرد. نت‌های {فادیز-فابکار} در میزان‌های ۲ و ۳، {لا-لابمل} در میزان‌های ۴ و ۵، {فادیز-سل} در میزان ۷ و ۸، {لا-لابمل} در میزان‌های ۹ و ۱۰ نت‌های غیرمجاوری هستند که به واسطه گستره یکسان در ارتباط با یکدیگر شنیده می‌شوند و فاصله نیم‌پرده‌ای بین آنها خودنمایی می‌کند.

از نگاه افقی، اعضای رده فاصله‌ای ۱ در خطوط همراهی (گروه ویولن دوم) و تیمپانی هم به‌کار رفته است. نت‌های {لا-لابمل} در میزان‌های ۵ و ۶ و {سل-لابمل-سل} در میزان ۹ تا ۱۱، حرکات نیم‌پرده‌ای در گروه ویولن دوم هستند که در قالب الگوی تکرار شونده و غیر ملودیک، همراه با فاصله زمانی (سکوت) شنیده می‌شود. رویکرد غیرمتوالی در استفاده از نیم‌پرده و رده فاصله‌ای ۶ در نگاه افقی و عمودی، در تیمپانی هم موجود است. نیم‌پرده بین نت‌های غیرمجاور سی‌بمل-لا (میزان ۲ و ۳) همراه با فاصله زمانی و رده فاصله‌ای ششم به صورت افقی و مجاور بین نت‌های {سی‌بمل-می} در میزان‌های ۱ و ۲، {ر-لابمل} در میزان‌های ۹ و ۱۰ و همچنین هر دو رده فاصله‌ای ۱ و ۶ در نگاه افقی بین تیمپانی، گروه ویولن یک و گروه ویولنسل‌ها در این بخش دیده می‌شود.

تفاوت اصلی این مثال با نمونه‌های قبلی، در تعلیق و جابه‌جایی مدام مد و نت محوری در طول قطعه است. این قطعه با آلتراسیون‌های متعدد و نیم‌پرده‌ای، ترکیبی از چند مد و نت مرکزی گذرا است. قطعه با مرکزیت سی‌بمل آغاز می‌شود و در نهایت با القای مرکزیت می و حرکت پایین‌رونده {فا-می} به پایان می‌رسد. در نتیجه، مراکز مدال/تنال در ابتدا و انتهای قطعه با یکدیگر فاصله ترایتون می‌سازند.

تصویر ۷، ملکه، (01:11:43)، کارکرد متفاوت نیم‌پرده در ملودی و هارمونیزه بر مبنای مد و تغییر مرکزیت مدال، (نت‌نگاری نگارنده در صدای حقیقی)

ارتباط درام موسیقی با تصویر و کارکرد نمایشی موسیقی همراه با نیم‌پرده

به طور کلی، بررسی تجربی آثار نشان می‌دهد که تاکید بر حضور نیم‌پرده (و برخی دیگر از فواصل ناملایم) در مقیاس کوچک یا به صورت متوالی و گسترش یافته یکی از ابزارهایی است که معمولاً برای ایجاد احساسات یا تجربیات منفی، یا به تعبیر فرنک لمن، تحیر و شگفتی (Lehman, 2018, 165)، به‌ویژه در مخاطب عام در موسیقی به کار می‌رود؛ هرچند که بستر موسیقایی مورد استفاده در ماهیت این تاثیر نقش دارد. به عنوان مثال، تاثیر هدایت صدای نیم‌پرده در وصل آکوردهای دوماژور و می‌مینور (حرکت نت دو به سی) با حرکت نت دو به ریمل در تنالیتیه دوماژور متفاوت است. مثال اول که مبتنی بر هدایت صدای نیم‌پرده‌ای در وصل دو آکورد در بستر تنال است، در موسیقی فیلم به عنوان یکی از عناصر مهم جهت القای حس از دست دادن یا از دست رفتن به کار رفته است (Murphy, 2014). در حالی که مورد دوم، به دلیل حضور یک نت آلتیره، عموماً تاثیر پرتنش‌تری در مخاطب ایجاد می‌کند. ترکیب این دو، یعنی هارمونی‌هایی که مبتنی بر القای آلتراسیون بین نت‌ها ایجاد می‌شود نیز کارکرد مشابهی دارد؛ مانند حرکت میانه‌های کروماتیک (دوماژور-می‌ماژور یا دومینور-می‌بمل مینور) در موسیقی فیلم (Heine, 2018, 103). در نتیجه، در بررسی فواصل مورد استفاده، از جمله نیم‌پرده، توجه به بستر موسیقایی پیرامون و تنالیتیه یا مد حائز اهمیت است. همانطور که در بخش قبل نحوه استفاده از نیم‌پرده در درون مد و همینطور مرتبط با آلتراسیون در موسیقی علیزاده مد نظر قرار گرفت، در این بخش نیز نحوه استفاده از این فاصله در ارتباط با مضمون نمایشی بررسی می‌شود.

استفاده از کروماتیزم در ملودی بدون در نظر گرفتن مد، قبل از پیدایش سینما نیز در موسیقی روایی برای القا احساس منفی استفاده شده است. در مقیاس نسبتاً گسترده، حرکات کروماتیک بالارونده و پایین‌رونده متوالی در بخشی مربوط به احساس گناه پدر، از اپرای *لاترویاتای* جوزپه وردی نمونه‌ای است که آدیسینو به‌عنوان بخشی از موسیقی یک فیلم فرضی مثال می‌زند (Audissino, 2017, 21). در مقیاس کوچک، حضور نیم‌پرده (بین نت‌های می و فا) در استیناتوی تم کوسه در فیلم *آرواره‌ها* به آهنگسازی جان ویلیامز، نمونه ساده‌ای از القا حس ناامنی و اضطراب است که با کمک گستره بم و تمپوی نسبتاً بالا در موسیقی فیلم پررنگ‌تر می‌شود. با ورود سازهای بادی برنجی بر روی استیناتو، تریتون (رده فاصله‌ای ۶) نیز به عنوان فاصله ناملاپم دیگر برای تداوم و تشدید ترس و اضطراب اضافه می‌شود؛ فاصله‌ای که در ارتباط با لایت‌موتیف‌های معرف شخصیت‌های شیطانی در آثار تصویری به‌کار رفته است (Anatone, 2023, 18). اما با در نظر گرفتن بستر مدال یا تنال، به طور کلی بیشترین میزان انتقال ترس، اضطراب و غصه توسط موسیقی، مربوط به مدهایی است که در کادانس پایانی (مانند فریژین) و درون ساختار خود (به شکل پی‌درپی در مد ماژور-مینور) همراه با نیم‌پرده هستند (Straehley, 2014, 27-28). مد فریژین که از نظر ساختار مشابه دستگاه شور در موسیقی دستگاهی است، بیشترین کاربرد را در ساخت قطعات ملودیک در آثار علیزاده دارد. اگرچه علیزاده با آلتراسیون‌های متعدد (درجات دوم و سوم گام یا مد مینا) ساختار توالی نیم‌پرده و پرده‌ای مد را دچار دگرگونی می‌کند، اما ایجاد کادانس پایانی مشابه که با نام کادانس فریژین هم شناخته می‌شود (Smith, 2011, 77)، در انتهای پرپود یا عبارات، به وفور در موسیقی سکانس‌های غمگین و همراه با اندوه و اضطراب دیده می‌شود.

ساختارهای یاد شده و اهمیت نیم‌پرده، در ساختارهای مشابه دراماتیک هم دیده می‌شود. در واقع علیزاده در آثار موسیقی فیلم با بهره‌گیری از نیم‌پرده، ارتباطات حسی و شنوایی یک شکلی را با موضوعات مشابه ایجاد می‌کند. این رویکرد آهنگسازی که منجر به موازی‌گرایی موسیقی و تصویر در سکانس‌های مختلف می‌شود، در دو شکل موسیقی جاری در تصویر (موسیقی متن) و موسیقی روایتگر (پیش از تصویر) در آثار دیده می‌شود. موسیقی متن، در واقع موسیقی همراستا با یک موضوع مشخص است که همزمان با تصویر به شنونده منتقل می‌شود؛ اما موسیقی روایتگر پیش از وقوع سکانس مربوطه، کارکرد بازآفرینی یک مفهوم را دارد و مخاطب را پیش از تصویر آماده می‌کند. در هر دو شکل از موسیقی (متن یا روایتگر)، ایجاد احساس اندوه و اضطراب برای شنونده با استفاده از رده‌های فاصله‌ای ۱ و ۶ هدفی است که علیزاده در سکانس‌های مشابه از نظر مفهوم و موضوع دنبال کرده است.

برای نمونه، قطعه برگرفته از فیلم *ملکه* (رک. تصویر ۷)، موسیقی متن پس از یک شهادت دراماتیک در فیلم است. علیزاده توسط ساختارهای یاد شده در کنار همراهی مارش‌گونه و استفاده از ترومپت، یک فضای حماسی و تغزلی را در کنار سکانس سوگواری پس از شهادت شکل داده است. در ارتباط موسیقی و تصویر، آهنگساز توسط فواصل مذکور، احساس اندوه، غم و از دست دادن را در کنار روایت غمناک مرگ یک شخصیت داستانی، به شنونده منتقل می‌کند. همین عملکرد نیز، در نمونه‌ای از سکانس برگرفته از فیلم *نیمه ماه* دیده می‌شود (تصویر ۸). موسیقی نواخته شده با دودوک و با بیانی تغزلی، با سکانس خوابیدن در قبر و تصور مرگی که به زودی فرا می‌رسد، همراه شده است. علیزاده در این قطعه، بدون آلتراسیون و با تأکید و تکرار واریاسیونی یک توالی مشخص، ملودی را شکل داده است. این سیر حرکتی بین درجات چهارم، سوم و دوم (در گام مینور) به شکل پایین‌رونده، در واقع همان حرکت سکانس فریژین و نیم‌پرده رو به پایین است که در ساختار یک عبارت تکرار شونده به‌کار گرفته شده است. در این قطعه که در تنالیتیه دو مینور ساخته شده است، علیزاده ضمن تعویق در ارائه تنیک با تأکید بر درجه ششم (نت لا بمل) و ایست بر روی درجه دوم گام (نت ری)، رده فاصله‌ای ۶ را به شکل نهان (بین نت‌های غیر مجاور)، بین زیرترین و بم‌ترین نت عبارات در ملودی به‌کار گرفته است.

تصویر ۸، نیمه ماه، (00:14:36)، کارکرد نمایشی کادانس فریزین در ارتباط با صحنه (نت‌نگاری نگارنده در صدای حقیقی)

این رویکرد تنال، در سکانسی از فیلم ملکه هم دیده می‌شود (تصویر ۹). برعکس نمونه پیشین، در این قطعه تثبیت نت مرکزی (فا) در مد مینور صورت گرفته است و در انتها، باز هم کادانس فریزین به کار رفته است. این قطعه که همزمان با سکانس سوگواری در گورستان شنیده می‌شود، یک مفهوم حسی غم‌انگیز را همراه با مضمون تصویری فقدان و مرگ (سوگواری برای شهیدان جنگ عراق) به شنونده منتقل می‌کند. در این نمونه علیزاده صرفاً با استفاده از درجات موجود در بستر گام (درجات دوم و سوم)، فواصل نیم‌پرده‌ای بین آنها، تکرار اجزا و بهره‌گیری از ماهیت ساختاری و حسی گام مینور تم را شکل داده است. کارکرد نمایشی ساختار نیم‌پرده‌ای و میزان انتقال حس غصه و نیستی، با نواختن نزدیک به گریف کمانچه دو چندان شده و باز هم فاصله ترایتون بین نت‌های غیر مجاور، بین درجات ششم {ر بمل} و درجه دوم {سل} گام فا مینور دیده می‌شود که با ارزش زمانی بیشتر (نت سفید) برجسته شده است.

تصویر ۹، ملکه، (00:44:02)، کارکرد نمایشی نیم‌پرده و مد مینور، (نت‌نگاری نگارنده در صدای حقیقی)

علاوه بر موضوع مرگ، علیزاده گاهی عناصر موسیقایی مورد بحث را در ارتباط با اشکال دیگری از یک اتفاق ناگوار و غیر قابل بازگشت و نوع دیگری از فقدان و نیستی نیز به کار می‌برد. این رویکرد که در مقیاس‌های متنوع، از یک میزان تا عبارت یا تم‌های بلند در آثار یافت می‌شود، جملگی همان کارکرد وقوع یک اتفاق جبران‌ناپذیر را پیش یا پس از تصویر به بیننده منتقل می‌کند. تصویر ۱۰، مثالی از فیلم کارکتیف و شامل نمونه‌ای از کارکرد نیم‌پرده و ترایتون در ابعاد مختلف در ارتباط با عناصر ملودیک است. این عبارت پنج میزانی که بخشی از تیتراژ ابتدایی فیلم هم هست، با کمک اصوات زیر، تاثیر دراماتیک شنیدن خبر مرگ دسته‌جمعی و دستگیری فروشنده نوشیدنی الکلی را پس از نمایان شدن آن در تصویر دوچندان می‌سازد.

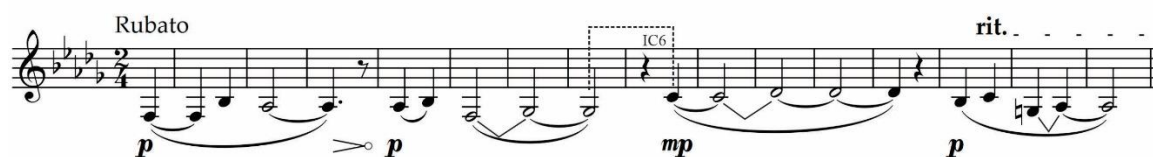
تصویر ۱۰، کارکتیف، (00:57:22)، ارتباط درام نیم‌پرده با تصویر، (نت‌نگاری نگارنده در صدای حقیقی)

در مثال دیگر، در موسیقی فیلم زشت و زیبا، کارکرد نمایشی موسیقی و مضمونِ سکانس، ارتباطی با مرگ ندارد؛ بلکه هم‌زمان با تصویر برملا شدن چهره واقعی یک راهزن در جایگاه دروغین یک زاهد به شنونده ارائه می‌شود. این سکانس که لحظه روزه‌خواری راهزن در لباس زاهد و هویدا شدن دروغ روزه‌گیری برای بارش باران را به تصویر می‌کشد، در پس‌زمینه با مضمون از بین رفتن اعتبار زاهد و وقوع یک اتفاق غیر قابل بازگشت (اعتماد از دست رفته) همراه است. این سکانس بدون دیالوگ با مضمون باور و اعتماد از دست رفته، ضمن جریان عناصر نمایشی (ناامیدی در چهره رهرو و دزد)، با موسیقی همراه با نیم‌پرده به شکل پایین‌رونده برجسته شده است (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱، زشت و زیبا، (00:40:45)، ارتباط درام نیم‌پرده با تصویر، (نت‌نگاری نگارنده در صدای حقیقی)

این ساختار موسیقایی گاه در نقش راوی، پیش از وقوع و دریافت دیداری و حسی آن در تصویر به مخاطب ارائه می‌شود. اگرچه جایگذاری موسیقی و زمان وقوع آن در فیلم ممکن است با تصمیم کارگردان اتفاق بیفتد، اما موسیقی ساخته شده مبتنی بر اعضای رده فاصله‌ای ۱ و ۶ توسط علیزاده و ارائه آن به مخاطب پیش از تصویر، به ایجاد فضای ملتهب مورد نظر آهنگساز و کارگردان کمک شایانی می‌کند. برای مثال، قطعه ملودیک موجود در فیلم لاکپشت‌ها هم پرواز می‌کنند (رک. تصویر ۱)، پیش از سکانس مربوط به نزدیک شدن دختر به لبه پرتگاه (فلش‌بک به اولین سکانس فیلم با مضمون خودکشی آگرین) و در ادامه، سکانس یادآوری حمله به خانه و کشتن مادر و پدر آگرین (در ذهن نقش اول زن)، در فیلم شنیده می‌شود. این خط ملودی که در گستره بم، با ریتم کشیده و بیانی خشک و بی روح نواخته می‌شود، در کنار ساختارهای فاصله‌ای یاد شده، در مجموع پیش از تصویر مربوط به مرگ و از دست دادن، یک فضای غم‌انگیز همراه با ناامیدی را می‌سازد. کارکرد نمایشی این قطعه به گونه‌ای است که با عدم همزمانی با تصویر، احساس اندوه و ترس را در کنار چهره آگرین، پیش از تصویر خودکشی (قدم زدن لبه پرتگاه) و حمله سربازان به خانه و کشتار خانواده او به شنونده منتقل می‌کند. به بیانی دیگر، موسیقی با تعجیل در القای مضمون مرگ یا ترس، ضمن بازآفرینی سکانس‌های قبلی یا فلش‌بک به موضوعی خاص، احساسات مخاطب را برانگیخته می‌کند. این رویکرد در سکانشی از فیلم عشق طاهر به شکلی متفاوت و به صورت بالارونده دیده می‌شود. در اینجا فاصله تریتون بین دو عبارت ملودیک و فاصله نیم‌پرده در پایان هر دو عبارت به کار رفته است. این موسیقی هم‌زمان با سکانس بستر مریضی پدر به مخاطب

ارائه می‌شود و فواصل مورد بحث، پیش از مرگ پدر تاثیر حسی سکانس را دوچندان کرده و قبل از وقوع آن، اتفاق غیر قابل بازگشت را با موازی‌گرایی روایت می‌کند (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲، عشق طاهر، (00:42:12)، ارتباط درام نیم‌پرده با تصویر، (نت‌نگاری نگارنده در صدای حقیقی)

کارکرد موسیقی روایتگر پیش از تصویر در فیلم *آسمان زرد کم عمق* هم دیده می‌شود (تصویر ۱۳). این قطعه که با سکانس قطعی شدن یک تصادف در فیلم (که پیش از سکانس، وقوع آن به شکل احتمالی در داستان جریان دارد)، همراه است، ضمن ایجاد ارتباط و بازآفرینی یک موضوع برای شنونده از ابتدای فیلم‌نامه (از دست دادن خانواده نقش اول زن در تصادف)، نقش رابط بین دو سکانس را پیش از لحظه پیدا شدن خون زیر لاستیک ماشین و قطعی شدن وقوع یک اتفاق غیر قابل بازگشت ایفا می‌کند. این قطعه که واریاسونی از تم ابتدایی فیلم است، ضمن بازآفرینی و اشاره به یک موضوع خاص (تصادف نقش اول داستان و مرگ خانواده او) در ابتدای فیلم، پیش از سکانس پیدا کردن خون زیر لاستیک در حیاط توسط غزل (نقش اول زن)، کارکرد یک موسیقی روایتگر پیش از وقوع تصویری آن را دارد.

تصویر ۱۳، *آسمان زرد کم عمق*، (00:53:42)، کارکرد نمایشی نیم‌پرده پیش از تصویر، (نت‌نگاری نگارنده در صدای حقیقی)

به عنوان مثال پایانی در این بخش، قطعه موجود در فیلم *آتابای* (تصویر ۱۴)، تمامی کارکردهای نمایشی یاد شده را در خود داراست. این قطعه ضمن بهره‌گیری از نیم‌پرده در ساختار ملودیک خود و تلفیقی از گام ماژور و مینور با مرکزیت {ر} (سی‌بمل) درجه ششم گام مینور، {فا دیز} درجه سوم گام ماژور و {می‌بمل} نت آلتیره، پس از مونولوگ با مضمون ترس و مرگ و پیش از دیالوگ با مفهوم پیر شدن ارائه می‌شود. بنابراین، کارکرد چندگانه این قطعه با توجه به مضمون و محل قرارگیری موسیقی در فیلم به این صورت است: ۱- موسیقی پس از مونولوگی درباره ترس رویارویی با مه‌لقا (معشوقه آتابای) در خواب و با اندام سوخته ارائه می‌شود (مرگ، اتفاق غیر قابل بازگشت و ترس). ۲- موسیقی همزمان با سکانس غلت دادن لاستیک آتش زده شده جریان پیدا می‌کند (فلش‌بک به خاطرات کودکی و غم). ۳- در نهایت موسیقی با یک وصل سکانشی تا دیالوگی درباره پیر شدن ادامه پیدا می‌کند و پیش از شروع دیالوگ بعدی پایان می‌یابد (عمر از دست رفته و اتفاق غیر قابل بازگشت).



تصویر ۱۴، *آتابای*. (00:42:05)، ملودی همراه با نیم‌پرده، کارکرد نمایشی آن و ارتباط بین سکانس‌ها، (نت‌نگاری نگارنده در صدای حقیقی)

گفتنی است که این نوع کارکرد موسیقی با تعدد تکرار و نمود آن، که در وصل سکانس‌ها یا بازآفرینی یک موضوع شاخص (فلش‌بک) در فیلم‌نامه به کار برده می‌شود، سوای ساختار نیم‌پرده‌ای و کادانسی، در فیلم‌های *آسمان زرد کم عمق و تنها دوبار* زندگی می‌کنیم دیده می‌شود. در واقع موسیقی با یک کارکرد نمایشی اساسی در فیلم‌های یاد شده، با ساختار موتیفی یا عنصری تکراری، در جهت یادآوری یک موضوع خاص در فیلم‌نامه یا بازآفرینی یک اتفاق در ذهن شنونده، مکرر شنیده می‌شود و به عنوان یک ابزار در جهت وصل یا بازگشت به یک سکانس یا موضوع خاص مورد استفاده قرار گرفته است.

نتیجه‌گیری

نیم‌پرده فاصله‌ای است که در نقاط مختلف ملودی و خطوط افقی و عمودی، به‌طور ویژه توسط علیزاده استفاده شده است. او با شناخت کارکرد حسی و شنوایی نیم‌پرده و تغییر جهت حرکت آن، اشکال مختلف حضور آن را به عنوان یک عنصر شاخص به کار گرفته است. اغلب آثار ملودیک تصویری علیزاده بر پایه اعضای رده‌های فاصله‌ای ۱ و ۶ و ترکیب آنها با فواصل دیگر ساخته شده است. این فواصل در خطوط افقی و عمودی نقشی محوری در شکل‌دهی عناصر هارمونیک و ملودیک دارند و درون یک خط ملودیک سازی یا به شکل متقاطع، غیر مجاور و بین خطوط مختلف به شکل عمودی در قطعات حضور دارند. شکل‌گیری رده‌های فاصله‌ای مذکور با بهره‌گیری از فواصل درون ساختاری یک یا چند مد یا آلتراسیون درجات به منظور مدولاسیون یا به شکل غیر مدولاسیونی پدیدار می‌شوند.

تعدد آلتراسیون درجات دوم و سوم مد در موسیقی فیلم علیزاده، که گرایش قابل توجه آهنگساز را به تراکورد اول مد فریزین در خود دارد، منجر به ایجاد یک زبان متمایز و رویکردی نظام‌مند در تلفیق مدهای مختلف در آهنگسازی علیزاده شده است. این نگرش همراه با بهره‌گیری از فواصل مورد بحث در ابعاد مختلف موسیقایی (از موتیف تا پریود) در کنار موسیقی‌های فضا محور (که بر اساس تکنیک‌های گسترش‌یافته سازی یا آوازی شکل می‌گیرند) مجموعه‌ای را شکل می‌دهد که تاثیرات دراماتیک با مضمون فقدان و نیستی را بین موسیقی و محتوای فیلم ایجاد می‌کند که پیش از تصویر یا در حین آن، تغییرات احساسی و مضمون نمایشی سکانس را به مخاطب منتقل می‌کند.

علیزاده، ح. (۱۳۹۲). بوسه‌های باران / تصنیف‌های حسین علیزاده (چاپ دوم). تهران: ماهور. صفحات ۵۹-۶۱.

Anatone, R. (2023). Leitmotivic strategies in Nobuo Uematsu's Final Fantasy soundtracks. *Music Theory Spectrum*, 45(2), 257–283. <https://doi.org/10.1093/mts/mtad009>

Audissino, E. (2017). *Film/music analysis: A film studies approach*. Palgrave Macmillan.

Davis, S. (2006). Implied polyphony in the solo string works of J.S. Bach: A case for the perceptual relevance of structural expression. *Music Perception*, 23(5), 423–446. <https://doi.org/10.1525/mp.2006.23.5.423>

Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Indiana University Press.

Heine, E. (2018). Chromatic mediants and narrative context in film. *Music Analysis*, 37(1). <https://doi.org/10.1111/musa.12106>

Hindemith, P. (1945). *The craft of musical composition: Book 1: Theoretical part*. Schott Music.

Kalinak, K. (2010). *Film music: A very short introduction*. Oxford University Press.

Lehman, F. (2018). *Hollywood harmony*. Oxford University Press.

Meyer, L. B. (1973). *Explaining music: Essays and explorations*. University of California Press.

Murphy, S. (2014). Scoring loss in some recent popular film and television. *Music Theory Spectrum*, 36(2), 295–314. <https://doi.org/10.1093/mts/mtu014>

Neumeyer, D. (Ed.). (2013). *The Oxford handbook of film music studies*. Oxford University Press.

Smith, A. (2011). *The performance of 16th-century music: Learning from the theorists*. Oxford University Press.

Straehley, I. C., & Loebach, J. L. (2014). The influence of mode and musical experience on the attribution of emotions to melodic sequences. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 24(1), 21. <https://doi.org/10.1037/pmu0000032>

From *The Desert's Shepherds* to *Atabai*: Hossein Alizadeh's Melodic Structure in Film Music*

Shayan Eskandarpour, M.Mus. in Composition, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

Amin Honarmand, Associate Professor, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

*This article is extracted from the first author's master thesis with the same title, under the supervision of the second author at the University of Tehran.

Hossein Alizadeh's film music is deeply rooted in melody, where motifs and thematic expansion play a central role. A defining characteristic of his style is the recurring use of the minor second and other members of interval class 1, which appear in both melodic and harmonic structures. By understanding the emotional and auditory effects of the semitone, he manipulates its directional movement, using its various manifestations as a key expressive element. The semitone appears in multiple forms, particularly within motifs, harmonic textures, and melodic lines. Horizontally, beyond contributing to timbral color, it occurs between successive notes in different lines or systematically between non-adjacent notes, forming a recurring motif. Among these variations, a descending melodic motion—especially at the conclusion of musical phrases and periods—is a recurring feature in his works. Vertically, the semitone functions within a single instrument or instrumental group and across different timbral layers. In modal contexts, the presence of the semitone often leads to an ambiguous modal identity or a sense of modulation, frequently achieved through the omission or chromatic alteration of the third scale degree in relation to the tonic. Unconventional resolutions further enhance this effect. Alizadeh's approach to modal transformation and intervallic structure plays a crucial role in shaping his melodic language in film music. One notable technique is his emphasis on the minor second as derived from the Phrygian mode, combined with modal alterations that highlight interval class 1. Additionally, the augmented fourth or diminished fifth appears frequently in both horizontal and vertical structures. This interval, often formed by chromatically lowering a perfect fourth or fifth within a modal framework, shifts the tendencies of pitches toward new tonal centers. For instance, in a mode centered on {C}, the introduction of {G-flat} alters the gravitational pull of the perfect fourth and fifth, potentially directing the tonal center toward {E-flat} or {B-natural}. These transformations arise through internal modal relationships, scale degree alterations, and deliberate modal fusion, either to facilitate modulation or to create non-modulatory expressive effects. The resolution or tendency of the minor second toward the tonic, particularly in cadential moments, establishes a sense of dramatic unity across scenes with similar thematic content. Furthermore, the augmented fourth or diminished fifth frequently appears not only in consecutive melodic lines but also in non-adjacent crossing lines, contributing to the expressive depth of his compositions. Through systematic alterations of the second and third scale degrees and the fusion of different modes,

Alizadeh has developed a distinctive compositional voice. His use of these techniques contributes not only to the structural depth of his melodies but also to their dramatic function in film music. This article, using an analytical-descriptive approach, is structured into two main sections: (1) intervallic and modal structures in melody-centric compositions and (2) the dramatic function of music. Focusing on works from Choopanane-Kavir to Atabai, it examines the role of intervallic structures in melody (both horizontally and vertically), modal alterations, and mode mixtures. Furthermore, it explores the expressive commonalities that emerge from these structures, shedding light on key aspects of Alizadeh's compositional approach in film music.

Key Words: Hossein Alizadeh, Melodic Structure, Film Score, Film Music

^۱ (pseudo-polyphony): یک مفهوم در ترکیب‌بندی موسیقی است که از دو واژه «سودو» به معنی جعلی یا مصنوعی و «پلیفونیک» به معنی چند لایه تشکیل شده است. (نگارنده).

این نوع از کنترپوان که ممکن است در یک خط سازی واحد هم صورت بگیرد با نام‌های دیگر مانند ملودی‌پلیفونی یا ملودی ترکیبی هم شناخته می‌شود (Davis 2006, 423).

² www.imdb.com/name/nm0019745

³ Modal Interchange

^۴ میزان گرایش فواصل نسبت به نت پایه (مرکزی) را می‌توان در سری شماره ۱ هیندمیت یافت که بیشترین گرایش به نت پایه (با حذف اکتاو یا هم‌نام) مربوط به درجات پنجم، چهارم، سوم و ششم است و ضعیف‌ترین گرایش به دوم، هفتم و تریاتون برمی‌گردد (Hindemith 1945, 96).

⁵ Gap-fill melodies

ملودی‌های ساخته شده بر اساس فواصل گسسته با ایجاد شکاف و پر کردن آن با فواصل پیوسته که (به عنوان یک قانون) شکاف بیشتر از اکتاو نباشد (Meyer, 1973, 145).

^۶ سکوت ساختاری در فیلم یا موسیقی، فاصله‌های زمانی ایجاد شده‌ای است که مخاطب را تشویق می‌کند به موسیقی‌ای که وجود ندارد توجه کند (Gorbman, 1987, 18).

⁷ Chromatic Mediant Motions

^۸ این مقایسه بدون در نظر گرفتن ملودی‌مدل درون دستگاہی و با احتساب فواصل تعدیل شده درون مد انجام شده است.

⁹ Parallelism

موازی‌گرایی و کنترپوان تصویر و موسیقی به تشابه یا تضاد بین آنچه در تصویر و موسیقی اتفاق می‌افتد اشاره دارد (Gorbman, 1987, 15).