Shiraz-Beethoven.ir

دست‌نخورده، به سینمای ناطق منتقل کردند. نمونه‌های نوآورانه‌ترِ موسیقی برای فیلم‌های ناطق اولیه‌ی اروپایی را می‌توان در موسیقی می‌یو برای لیلی کوچولو (*Petite Lili*، ۱۹۲۹) و موسیقی ژرژ اُریک (Georges Auric) برای فیلم خون یک شاعر (*Le sang d'un poète*، ۱۹۳۱)، به‌کارگردانی ژان کوکتو (Jean Cocteau)، سراغ گرفت. فریدریش هُلاندِر و کارُل راتهاوس (Karol Rathaus) از نخستین پیشگامان خلاقِ استفاده از موسیقی درون‌صحنه‌ای در آلمان بودند که به‌ترتیب برای فیلم‌های فرشته‌ی آبی (*Der Blaue Engel*، ۱۹۳۰) و دیمیتری کارامازُفِ قاتل (*Der Mörder Dimitri Karamasoff*، ۱۹۳۱) به آهنگ‌سازی پرداختند. ولفگانگ زِلِر (Wolfgang Zeller) موسیقی درخور توجهی برای صحنه به صحنه‌ی فیلم خون‌آشام (*Vampyr*، ۱۹۳۲) به کارگردانی کارل درایر (Carl Dreyer) نوشت. در اتحاد جماهیر شوروی موسیقی شوستاکوویچ برای فیلم تنها (*Alone*، ۱۹۳۰) و موسیقی پروکُفی‌یف برای ستوان کیژه (*Lieutenant Kijé*، ۱۹۳۳) از نخستین موسیقی‌های ساخته‌شده برای فیلم‌های ناطق بودند.

در پایان دهه‌ی ۱۹۲۰ فناوری نو امکان ضبط مستقیم صدا بر نوار سلولوییدِ فیلم را فراهم کرد و در ۱۹۳۰ استودیوهای هالیوود به‌شکلی یکپارچه روش شرکت وِسترن الکتریک (Western Electric) برای این کار را پیش گرفتند. میکروفُن‌ها را [از طریق مکانیسمی] به یک لامپ مولّد نوسان‌های نوری یا آینه‌ای انکساری متصل می‌کردند و نور ایجادشده را بر حاشیه‌ی فیلم می‌تاباندند تا صدا را بر آن ضبط کنند؛ هنگام پخش فیلم، نوسان‌های نوری با استفاده از یک سلول فُتوالکتریک به سیگنال‌های الکتریکی تبدیل می‌شد. در آغاز، ضبط صدا فقط هنگام فیلم‌برداری امکان‌پذیر بود (آن هم با محدودیت‌های شدیدی که حساسیتِ ناکافی میکروفن‌های پنهان‌شده در صحنه و ضرورتِ قرار دادن دوربین‌های پُرصدای آن زمان در اتاقک‌های عایقِ صوتی باعث می‌شدند)، اما از اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ صداگذاری پس از فیلم‌برداری نیز ممکن شد و به این ترتیب امکانات خلاقه‌ی فراوانی در دسترس قرار گرفت. تا اواسط دهه‌ی ۱۹۳۰، حدود [illegible] (track) برای ضبط جداگانه‌ی دیالوگ،

Shiraz-Beethoven.ir

بیژن ظلّی

Shiraz-Beethoven.ir

گفت‌وگو با پری زنگنه

خانم پریرُخ شاه‌یلانی (زنگنه) برای اغلب ایرانی‌ها چهره و صدایی آشناست. وی که با بیش از ۳۰ سال فعالیت هنری یکی از خوانندگان فعال، پُرسابقه و محبوب جامعه‌ی ایرانی به‌حساب می‌آید خدمات بزرگی به جامعه‌ی فرهنگیِ ایران کرده است. کنسرت‌های متعدد او در ایران و خارج از ایران برای بسیاری از ما ایرانیان خاطراتی فراموش‌نشدنی به همراه دارند، تاحدی که نام وی را به تاریخ معاصر موسیقی ایران پیوند می‌زنند. پری زنگنه در تهران متولد و بزرگ شده است. تحصیلات آکادمیک او از هنرستان عالی موسیقی در تهران شروع شد و در کنسرواتوارهای معتبر خارج از ایران ادامه پیدا کرد. سبک آوازِ غالب این هنرمند آواز کلاسیک است، در حالی‌که هم‌زمان موفقیت او در اجرای ترانه‌های محلی ایران و آواز کودکان شهرت فراوانی برای او به همراه داشته است. صدای او که اصطلاحاً Lyrico Espinto خوانده می‌شود نوعی سوپرانو است که اشاره به توانایی خواننده در اجرای قطعات غنایی و دراماتیک دارد. از مشهورترین خوانندگانی که در حیطه‌ی اُپرا از چنین صدایی برخوردار بوده‌اند می‌توان از میرِلّا فرنی، الیزابت شوارتسکوپف، لئونتین پرایس و رِناتا تِبالدی نام برد. متأسفانه خانم زنگنه به‌دلیل یک حادثه‌ی ناگوار رانندگی در سال ۱۳۵۰، که منجر به نابینایی هر دو چشم او شد، نتوانست آن‌طور که باید و شاید در اجراهای صحنه‌ای اُپرا بدرخشد. اما عشق و وفاداری او به موسیقی که دنیای جدیدی به روی او باز کرده بود و حضور فعال دوستداران او در کنسرت‌ها، سال‌های متمادی او را در صحنه‌های موسیقی نگاه

Shiraz-Beethoven.ir

> در پایـان دهـه‌ی ۱۹۶۰ در آلمان و در دهه‌ی ۱۹۸۰ در ایـالات متحد آمریکا بحث دریافت اثر موسیقایی یا آن‌چه والتر بنیامین «پسا-زندگی اثر هنری» می‌خواند، اهمیت یافت [۱۳۷]. (احمدی ۱۳۸۹: ۱۵۰)

این جمله‌ی کوتاه که آشـکارا به‌نظر می‌رسـد تحت تأثیر بند مشروح انگلیسی نوشته شـده باشـد نمونه‌ی خوبی اسـت از آنچه به‌گمان من می‌تواند کم شـدن دقت علمی و کم‌اهمیت‌انگاری مطالب متن اصلی نامیده شود. این به‌خودی خود ایرادی ندارد که بخشی از یک متن خلاصه‌ی یک متن دیگر باشد و چون در متن دومی هم به منبع اصلی اشاره شده در وهله‌ی نخست ایراد مستقیمی[۱۱] نمی‌توان بر آن گرفت اما اگر با ریزبینی بیش‌تری به متن بنگریم خواهیم دید که در جریان این خلاصه‌سازی چند نکته‌ی به‌ظاهر کوچک تغییر کرده است: «German musicology in the late 1960s and Anglo-American musicology in the 1980s» بـه «در پایـان دهه‌ی ۱۹۶۰ در آلمان و در دهـه‌ی ۱۹۸۰ در ایالات متحد آمریکا» تبدیل شـده اسـت. در حالی که جمله‌ی اول نه به یک مکان جغرافیایی بلکه به دو مکتب موسیقی‌شناسی مشهور اشاره می‌کند. یا در مورد دیگری در ادامه‌ی همین بند کل جملات به «بحث دریافت اثر موسـیقایی یا آن‌چه والتر بنیامین "پسا-زندگی اثر هنری" می‌خواند، اهمیت یافت» بدل گشـته‌اند. اگر به معادل‌های تقریبی همین جملات در متن انگلیسـی توجـه کنیم متوجه تفاوت‌ها خواهیـم شـد: «[...] and what Carl Dahlhaus, following Walter Benjamin, called the 'after-life' of musical works.». می‌بینیم که «پسـا-زندگی اثر موسـیقایی» که به‌پیروی از نظر والتر بنیامین (پسـا-زندگی اثر هنری) توسـط «کارل دالهاوس» وارد دنیای موسیقی‌شناسـی شده به‌سـادگی نادیده گرفته می‌شود. بدین ترتیب مهم‌ترین نکته برای کسـی که در حال مطالعه‌ی یک متن راهنما و مرجع موسیقی‌شناسـی است، در هر دو جمله‌ی اقتباس‌شده از وی دریغ شده است. این دو مثال علاوه بر این که اشـکالاتی در این متن را نشان می‌دهد اشاره‌ی صریح به روش تلقی ما از یک متن علمی هم دارد. امروزه بسـیاری از متن‌های علمیِ اقتباس یا ترجمه‌شـده در زبان فارسـی چنین شلختگی و سهل‌انگاری‌ای را در مورد زبان و واژگان علمی به‌خرج می‌دهند.[۱۲]

---

۱۱. این کار یکی از روش‌هایی است که گاه در نقل بخش‌هایی از یک متن به‌کار گرفته می‌شود، یعنی همان بخشی از متن را که در یک منبع دیگر نقل شده به‌عنوان نقل قول می‌آورند (بی‌آن که منبع اصلی را بازبینی کرده باشند) و منبع میانی را حذف می‌کنند و تنها ارجاع منبع اصلی ذکر می‌شود. به‌نظر می‌رسد این روشی است که به آستانه‌ی تقلب علمی نزدیک می‌شود؛ از طرفی نمی‌توان آن را کاملاً به برداشت بدون رعایت حقوق متهم کرد و از طرف دیگر چنین انتخابی را نمی‌توان کاملاً کار مؤلفِ آخر دانست.

۱۲. اگرچه موشکافی در این امر کاملاً از حد و مرز این مقاله بیرون است اما بد نیست اشاره شود که در حقیقت این نمودی از تلقی بسیار سطحی و بی‌دقت ما از مقوله‌ی علم و زبان علمی است.