# بازنمایی شهر در سینما

**شرق: «سینما و شهر»، چهارمین نشست از مجموعه نشست‌های «هنر و شهر» بود که به همت موزه دکتر سندوزی، سه‌شنبه پانزدهم دی در فرهنگسرای ارسباران برگزار شد. سخنرانان این نشست، مازیار اسلامی و صالح نجفی بودند. آنچه در ادامه می‌خوانید گزیده‌ای از سخنان این دو منتقد است.**

نمایی از متروپلیس اثر فریتز لانگ

## سینمای آتراکسیون و طاعون استودیو

مازیار اسلامی

سینما بیش از سایر فرم‌های هنری مثل موسیقی، تئاتر، شعر، ادبیات و نقاشی، هنری شهری است. اگر به تاریخ پیدایش سینما توجه کنیم، تقارنی بامعنا بین سینما و شکل‌گیری مفهومی به‌نام کلان‌شهر یا متروپل خواهیم دید. این تقارن، به‌لحاظ تاریخی از این جهت با معناست که به ما گوشزد می‌کند تا چه حد تولید و تهیه سینما به‌عنوان فرمی هنری محتاج نیروهایی است که از مهارت‌هایی حداقلی برخوردار باشند، مهارت‌هایی که عمدتا در شهرهای بزرگ کسب می‌شد؛ یعنی کسانی که دست‌اندرکار تولید فیلم بودند، نیروهای تخصص‌یافته‌ای بودند که الزاما باید در شهر این تخصص را کسب می‌کردند. وقتی به این جنبه از سینما و فیلم‌های اولیه تاریخ سینما نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که تصویرهای اولیه، درباره فضاهای شهری بودند: ایستگاه قطار، خیابان‌ها، کارخانه‌ها و فضاهای شهری. به‌لحاظ تجربی این فاکت‌ها، ارتباط موثق و درون‌ماندگار مفهوم شهر و مفهوم سینما را نشان می‌دهد؛ پیوندی فراتر از رخدادی تاریخی؛ یعنی شکل‌گیری سینما در اواخر قرن ۱۹ و ظهور هم‌زمان کلان‌شهرها.

بحث من به ارتباطی می‌پردازد که سینما با فضای شهری از همان ابتدا به‌صورت موثق برقرار کرد، به‌گونه‌ای که جامعه‌شناس شهری تأثیرگذاری مثل زیمل، در یادداشت‌ها و نوشته‌های کوتاهی که در دو دهه اول قرن بیستم درباره هنرها و فضای شهری می‌نویسد، به‌شدت مجذوب قدرت رسانه‌ای سینما در پرداختن به سویه بازنمایی‌ناپذیر فضای شهری می‌شود، همان سیلانی که در فضای شهری می‌بینیم، پویایی، تحرک و صیرورتی که فضای شهری را به فضایی گازی‌شکل تبدیل می‌کند و مجموعه‌ای نامتناهی از تصاویر را به همه شهروندان عرضه می‌کند. چنین فضایی محصول دوران مدرن است و به دلیل ماهیت متغیر و دائما درحال دگرگونی، امکان بازنمایی و به‌تصرف درآمدن آن در قالب فرم‌های هنری که دغدغه بازنمایی دارند مثل رمان رئالیستی قرن نوزدهم یا نقاشی فیگوراتیو و چشم‌انداز، ناممکن به‌نظر می‌رسد. این دو مدیوم هنری که قدرت بازنمایی‌شان در دوران خود نسبت به سایر فرم‌های هنری بیشتر است، به تعبیر زیمل در برابر خصلت گازی‌شکل فضای شهری و امکان بازنمایی آن ناتوان‌اند. از نظر زیمل، این سینماست که بیش از سایر فرم‌های هنری که تا پیش از سینما دغدغه بازنمایی داشتند، مناسب بازنمایی بخشی از حقیقت متغیر و متحول فضای شهری است. تا حدود زیادی هم توضیح می‌دهد که چرا بسیاری از فرم‌های هنری در اوایل قرن بیستم که تا پیش از آن، سنتی قوی در عرصه بازنمایی داشتند، به‌تدریج به سمت انتزاع حرکت کردند. چه در موسیقی چه در نقاشی و چه در ادبیات، با انتزاعی‌شدن روبروییم. این یک تقارن تاریخی است. این هنرها، با این پیش‌فرض که حقیقت فضای شهری در دوران مدرن بازنمایی‌ناپذیر است و هرگونه ادعای بازنمایی دقیق و موبه‌موی فضا کاذب است، به سمت انتزاع رفتند. فضایی که همه شهروندان در زندگی روزمره به آن دچار می‌شوند، نوعی منتزع‌شدن از واقعیت جاری و ساری و شتاب حیرت‌انگیزی است که ماهیت فضای شهری را می‌سازد. شاید تنها راه تحمل و فهم آن منتزع‌شدن است. این توضیح نشان می‌دهد چرا مدیوم تازه شکل‌گرفته‌ای که در آن زمان هنوز درباره هنر یا سرگرمی‌بودن آن بحث بود، لنز دوربین خود را به فضای شهری معطوف می‌کند؛ حتی اگر به اولین تصاویر متحرک ایرانی در دوره مظفرالدین‌شاه نگاه کنیم، جالب است که این تصاویر از یک‌سو، فضای اندرونی دربار و کاخ و شخص شاه است و از سویی دیگر، تصاویری که بخش عمده‌ای از آنها تصاویر مردمان عادی و رهگذرانی است که با بهت و حیرت به دوربین نگاه می‌کنند و نمی‌دانند چیست. همین بهت و حیرت را ساکنان لندن و نیویورک و پاریس در همان مقطع تاریخی دارند. این بهت رهگذر تهرانی و رهگذر نیویورکی- با همه تفاوت‌های وسیعی که آنها را از هم جدا می‌کند- نشان‌دهنده پیوند درون‌ماندگار فضای شهری با سوژه فیلم‌برداری است. به‌لحاظ تاریخی حالت خودانگیختگی سینما برای ثبت دقایق پیش‌بینی‌ناپذیر زندگی شهری، باوجود همه کنترل‌هایی که دولت‌ها بر این فضا دارند، همچنان نابهنگام و نامنتظره است. همواره دولت‌ها باید به کمک پوسترها و نشانه‌ها به بازنمایی و تصرف فضای شهری دست بزنند و آن را با زبان قدرت متناسب کنند. باوجود این کنترل، تجربه روزمره ما از زندگی ثابت می‌کند که فضای شهری همچنان پیش‌بینی‌ناپذیر است.

بیست‌سال اولیه تاریخ سینما پیش از جریان گریفیث، دوره طلایی است، دوره‌ای که تام کانینگ، پژوهشگر برجسته سینمایی، از آن با عنوان سینمای جاذبه‌ها یا سینمای آتراکسیون‌ها نام می‌برد (چون در فضای نمایشی خودمان مفهومی شبیه این داریم، بهتر است از اصطلاح آتراکسیون استفاده کنیم: مجموعه‌ای از کنش‌های نمایشی بدون هیچ‌گونه داستان و سناریو و نظم و ترتیبی و متکی بر مجری یا پرفرمری که آتراکسیون را برای تماشاچی‌ها، بدون هیچ‌گونه برنامه‌ریزی از پیش اجرا می‌کند). به‌تعبیر او، در بیست‌سال اول و پیش از گریفیث و هالیوود و نظام استودیویی، با سینمای آتراکسیون سروکار داریم؛ یعنی سینمایی که لنز دوربین به جنبه‌های پیش‌بینی‌ناپذیر حیات و زندگی روزمره و فضای شهری معطوف است: ماشین‌هایی که در هم می‌لولند، مردمانی که از پیاده‌روها و خیابان‌ها رد می‌شوند و هزارچندگاهی برمی‌گردند و به دوربین نگاه می‌کنند. این حالت، فقط نوعی کیفیت مشخص این نوع تصاویر نیست که به‌تصادف از فیلم‌های اولیه دیده‌ایم، بلکه ویژگی زیبایی‌شناسانه سینما در بیست‌سال اولیه است و در بخش عمده‌ای از فیلم‌های آن دوره وجود دارد. کانینگ این مسئله را بررسی کرده و به تعبیر او وجه جلوه‌فروشانه، در خود حقیقت زیبایی‌شناسی این فیلم‌هاست؛ جایی‌که روایت به مفهوم امروزی وجود نداشت، سناریو به هیچ‌وجه وجود نداشت، سینما، هنر داستان‌گو نبود، آن‌طورکه با گریفیث شروع و تثبیت شد. سینما درواقع، هنری شبیه آتراکسیون بود و قرار بود ما را با شکار دقایق روزمره غافلگیر کند. بازیگران، رهگذرانی عادی بودند که با بهت و حیرت به دوربین خیره می‌شدند.

اگر بین ایده تام کانینگ و بحثی که زیمل به‌لحاظ اجتماعی درباره سینما طرح می‌کند پیوند برقرار کنیم، می‌بینیم که این جنبه از سینما تا چه حد به حقیقت نامنتظره فضای شهری نزدیک و با این وضعیت و منفیت جاری در فضای شهری متناسب بود که دائم درحال نفی‌کردن وضعیت خودش بود، مثل موقعی‌که سوار اتوبوس هستید و به فضای شهر نگاه می‌کنید، انبوهی از تصاویر جلوی شما رژه می‌روند. اگر از میدان ولی‌عصر تا میدان ونک را سوار بر اتوبوسی طی کنید، تصاویری که می‌بینید با تصاویری که شخصی سوار بر اتوبوس بعدی می‌بیند، فرق دارد. این مسئله، به خصلت منفیت شهر برمی‌گردد. شهر، هیچ‌گاه به یک کلیت ایجابی تبدیل نمی‌شود و همواره نامنتظره است. عوامل قانون و حکومت هم قادر به کنترل آن نیستند.

ادامه در صفحه ۱۱

## شهرهای سینمایی

صالح نجفی

برای بحث درباره شهر و سینما، به دو کتابی رجوع می‌کنم که در فاصله ۱۰ سال از یکدیگر منتشر شده‌اند. ویراستار کتاب اول، دیوید بی کلارک است و عنوان معنادار کتاب «شهر سینمایی» است که در اواخر دهه ۱۹۹۰ منتشر شده است. بنابه گفته کلارک، زمانی‌که این کتاب منتشر شد، رابطه شهر و سینما آن‌چنان درهم‌تنیده بود که نمی‌توان آنها را از هم جدا کرد، اما حوزه‌ای که به‌نام فیلم‌پژوهی می‌شناسیم، شهر را چندان جدی نگرفته و متقابلا حوزه مطالعات شهری هم سینما را جدی نگرفته بود. ۱۰ سال بعد، باربارا منل کتاب «شهرها و سینما» را منتشر کرد که به فارسی هم ترجمه نسبتا خوبی از آن منتشر شده است. در قسمت اول، ایده شهر سینمایی را باز می‌کنم و در بخش دوم منظومه‌ای مفهومی که در کتاب «شهرها و سینما» طرح شده است.

کتاب دیوید کلارک، با نقل‌قولی از کتاب «آمریکا» ژان بودریار آغاز می‌شود. بودریار سؤال می‌کند که سینما کجاست و فورا جواب می‌دهد که سینما، همه‌جا در اطراف ما است. هر جای شهر که نگاه می‌کنیم، با نمایش دائم و مستمر سناریوها سروکار داریم. او این ایده را بازتر می‌کند. در کتاب «آمریکا» می‌گوید وقتی شخصی در ایتالیا یا هلند از یک گالری بیرون می‌آید و پا در خیابان می‌گذارد، احساس می‌کند شهر انعکاس تابلوهایی است که در گالری دیده است. انگار شهر، از دل تابلوهای نقاشی بیرون تراویده است. ما، بودریار را به‌واسطه نظریه «غلبه بازنمایی بر واقعیت» یا همان ایده واقعیت مفرط یا وانموده‌ها (که به جای واقعیت قرار می‌گیرند)، می‌شناسیم؛ اما او به وارونه‌سازی یک رابطه دیالکتیکی دست زده. در مقطعی تاریخی، در شهر که راه می‌رویم، انگار شهرها از دل تابلوها بیرون آمده‌اند. دلیل بی‌معنابودن تجربه گالری‌رفتن در تهران، نتیجه همین موضوع است؛ یعنی نه تابلوهایی که در گالری‌ها می‌بینیم از دل شهر بیرون آمده و نه شهر از دل گالری و معلوم نیست از کجا بیرون تراویده است. لابد از دل ذهن‌هایی که مجلات و کتاب‌ها و فیلم‌های غربی را تماشا می‌کنند. بودریار می‌گوید این تجربه ادراکی درباره گالری‌های اروپایی وقتی به آمریکا می‌رود، جور دیگری می‌شود. در شهرهای آمریکایی به‌نظر می‌رسد شهرها از دل سینما بیرون آمده‌اند. اگر کسی می‌خواهد به‌تعبیر او به راز یک شهر پی ببرد، نقطه شروع را نباید خود شهر بگذارد، بلکه باید سینما بگذارد؛ یعنی ما نباید از شهر آغاز کنیم و به درون فیلم‌ها برویم، بلکه باید از فیلم‌ها آغاز کنیم و به بیرون یعنی شهرها برویم. این ایده، دست‌کم برای فکرکردن به این رابطه کمک‌کننده است، چون رابطه شهر و سینما را وارونه می‌کند؛ پس رابطه دو طرفه‌ای را می‌توانیم مطرح کنیم. از یک طرف، با شهرهایی سروکار داریم که به معنای واقعی کیفیت سینمایی دارند و بلافاصله به ادراک ما می‌آیند؛ عملا در شهرهایی زندگی می‌کنیم که گویا ویژگی‌های خود را از فیلم‌های سینمایی گرفته‌اند. و متقابلا در بسیاری از فیلم‌های سینمایی، با نقش پررنگ شهرها مواجهیم ولی در کتاب «شهرها و سینما»، از انواع و اقسام ترکیبات شهرها و سینما صحبت می‌شود، مانند «کتو-فیلم‌ها»، فیلم‌هایی که در زاغه‌ها ساخته می‌شود و... به‌این‌ترتیب، با دو تاریخی سروکار داریم که بسیار درهم تنیده‌اند. به‌تعبیر کلارک، این یکی از ضعف‌هایی است که تا دهه ۱۹۹۰ گریبانگیر این مسئله بوده، نتیجه‌ای که کلارک می‌گیرد، جدلی و مبالغه‌آمیز است؛ او می‌گوید شهر به‌طورقطع، به وسیله فرم سینمایی شکل گرفته است. اگر چنین ادعایی درست باشد، ما نمی‌توانیم شهر را بسازیم، مگر اینکه ابتدا فرم‌های سینمایی را شناسایی کنیم. اگر قبول کنیم که شهر فرم سینمایی دارد، باید بگوییم متقابلا سینما هم بخش زیادی از عناصر ماهوی خود را از شهرهای مدرن می‌گیرد. این رشد و توسعه تاریخی شهر، ماهیت سینما را شکل می‌دهد و سینما فرم شهرها را تعیین می‌کند؛ به این معنا باید از دوره‌ای صحبت کنیم که در «شهرهای سینمایی» زندگی می‌کنیم.

در ادامه، به منظومه مفهومی کتاب «شهرها و سینما» می‌پردازم، سه مفهومی که در جمهوری وایمار صورت‌بندی می‌شود:

مفهوم اول متعلق به زیمل و مقاله‌ای اساسی در جامعه‌شناسی است با عنوان «متروپلیس و حیات ذهنی» در سال ۱۹۰۳. در مقاله «متروپلیس و حیات ذهنی»، ایده‌ای که او مطرح می‌کند شکل‌گرفتن نگرش blasé است که در فارسی می‌توانیم آن را دلزدگی تعریف کنیم. زیمل در فلسفه پول می‌گفت در دورانی زندگی می‌کنیم که ارزش محاسبات عقلی بالا می‌رود و متلازم با آن موقعیت‌هایی که سوژه احساس اراده کند، کمتر می‌شود و این دو اتفاق با هم پیش می‌رود. شهر که به‌لحاظ تاریخی دقیقا با مبادله اقتصادی گره خورده، به مکانی تبدیل می‌شود که در آن پتانسیل‌های عقلانی‌سازی به‌عهده پول گذاشته می‌شود و پول دائما همه‌چیز را عقلانی می‌کند. ازنظر زیمل، در زندگی شهری مناسبات اجتماعی جدیدی شکل می‌گیرد و افراد جدید با افراد قدیم تفاوت دارند و دائما درمعرض تحریک مستمر اعصابشان قرار می‌گیرند. ازنظر زیمل، این شخص به دنبال واکنشی تدافعی است. او این تیپ جدید را دلزده و بی‌اعتنا می‌نامد؛ یعنی واکنش اصلی افراد در کلان‌شهرها، واکنش بی‌اعتنایی است؛ چون اگر بخواهند اعتنا کنند، دیگر نمی‌توانند زندگی را ادامه دهند. او معتقد بود علاوه‌براین، در کلان‌شهر پتانسیل بیشتری برای رهاشدن وجود دارد. در کلان‌شهر در قیاس با روستا، انسان‌ها امکان گمنامی و استقلال بیشتری پیدا می‌کنند. این دو پتانسیل در زندگی شهری بود؛ اما جنبه منفی که فرد نمی‌تواند به‌لحاظ ارادی و عاطفی درگیرش شود، او را به تیپ دلزده تبدیل می‌کند، نظیر دوربین فیلم‌برداری که بدون اعتنا فقط تصاویر را ثبت می‌کند.

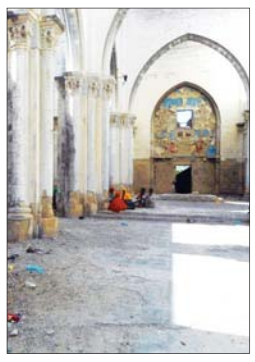
تیپ دوم، فلانور است. این کلمه که ریشه اسکاندیناویایی دارد، به‌معنی آزادگشتن و بی‌هدف در جایی حرکت‌کردن است. فلانور که تیپی قرن نوزدهمی است، به آدم‌های علافی گفته می‌شد که بی‌هدف در شهر پرسه می‌زدند. این افراد دنبال پناهگاهی می‌گشتند که در دل جمعیت بود. آنها در شلوغی خودشان را گم می‌کردند تا بتوانند خود را از فشار زندگی خلاص کنند. بنیامین می‌گوید در دهه ۱۸۴۰، عادتی در پاریس به وجود می‌آید که معنی‌دار است: یکی از نشان‌های شیک‌بودن این بود که وقتی در پاریس راه می‌روید، با یک لاک‌پشت راه بروید و این لاک‌پشت‌ها بودند که سرعت حرکت فلانور را تعیین می‌کردند. این ازدحام که بنیامین از آن صحبت می‌کند، نقطه مقابل ایده زیمل است. جمعیت شلوغ به حجابی تبدیل می‌شود که شهری که برای من آشنا بوده از پشت آن حجاب، در قالب فانتاسماگوریا (فانوس خیال) با من حرف می‌زند؛ یعنی فلانور با جهانی خیالی از تصاویر روبه‌رو می‌شود که پشت حجاب جمعیت با او حرف می‌زند. این کیفیت سینمایی شهر بود. بنیامین در اواخر سال ۱۹۲۹، مقاله‌ای با عنوان «بازگشت فلانور» می‌نویسد و این‌بار ظهور فلانورها را در برلین بررسی می‌کند: فلانور کسی است که می‌تواند گذشته را بخواند. به این علت که از منظر مدرن، خود می‌تواند گذشته را بازشناسی کند. پس فلانور برای بنیامین، در لحظه تاریخی خاصی به نام مدرنیته به‌صحنه می‌آید، ولی او تماما به مدرنیته تعلق ندارد. فلانورها در آستانه قرار دارند. فلانور درعین‌حال، در آستانه متروپلیس و طبقه متوسط است. این جایگاه دوربین سینما، در لحظه تولید سینما هم هست. سینما در مقام «هنر آخر هفته‌ها» فرمی بود متعلق به جامعه مدرن و مصرف‌کنندگان که عمدتا کارگران بودند. نه متروپلیس و نه طبقه متوسط به فلانور تسلط ندارد و او در دست هیچ‌کدام قرار نمی‌گیرد.

ادامه در صفحه ۱۱

هفت‌جهان

### گردشگری زیر تیرباران

در روزهایی که هزاران شهروند سوری و عراقی از آتش جنگ و تروریسم فرار می‌کنند، افرادی مسیری خلاف جهت آنها را انتخاب می‌کنند و به قلب جبهه نبرد می‌روند؛ آن‌هم برای گذراندن تعطیلات. یکی از افراد «اندرو دراری»، شهروند انگلیسی ۵۰ساله است که از ۲۰ سال گذشته تاکنون تعطیلاتش را در مناطق جنگی می‌گذراند، از سومالی و چچن گرفته تا سوریه و عراق. به گزارش «سی‌ان‌ان»، آخرین سفر دراری به مناطق کردنشین عراق در مجاورت سرزمین‌های تحت اختیار داعش اختصاص داشت. او پیش از این نیز پس از سقوط دولت صدام حسین، به عراق سفر کرده بود. او درباره سفر اخیرش به مناطق کردنشین عراق به سی‌ان‌ان می‌گوید: «دوست داشتم ببینم چه بلایی سر ایزدی‌ها آمده است. در جنگ قبلی که به اینجا آمدم ایزدی‌ها نسبت به من بسیار مهربان بودند». جرقه سفر به مناطق جنگی زمانی روشن شد که دراری به اوگاندا سفر کرده بود و خیلی اتفاقی از مرز اوگاندا عبور کرد و وارد کنگو شد که درگیر منازعات قومی و محلی بود. از آن زمان به بعد هر جا که جنگی درمی‌گرفت مثل سومالی یا افغانستان به مقصد سفر این مهندس ساختمان تبدیل می‌شد. او دراین‌زمینه می‌گوید: «ما به دنیا نیامده‌ایم که از صبح تا شب فقط کار کنیم. ما به دنیا آمده‌ایم تا چیزهای بیشتری درباره جایی که در آن زندگی می‌کنیم، بیاموزیم». این نگرش دراری باعث شده در سال‌های اخیر ارتباط بیشتری با جوامع محلی درگیر جنگ برقرار کند. او در موگادیشو، پایتخت سومالی یک تیم بسکتبال برای نوجوانان راه انداخته است و هرازگاهی به سومالی سر می‌زند تا از وضعیت آن باخبر شود. درباره این اقدام خود می‌گوید: «انگلیسی‌ها نظر چندان خوبی درباره سومالی‌ها ندارند. تصور کلیشه‌ای درباره مردم



این کشور این است که آنها عموما قاچاقچیان مواد مخدر هستند. درحالی‌که باید از نزدیک با آنها باشید تا بفهمید چه مردم ازخودگذشته‌ای هستند». برخی از سفرهای دراری را شرکت خدمات گردشگری «آنتیمد بوردرز» (Untamed Borders) ترتیب داده است. این شرکت، اولین شرکت در انگلستان است که تورهای گردشگری خطرناک را که به «گردشگری خطر» معروف است برگزار می‌کند. اگرچه «جیمز ویلکس»، بنیان‌گذار این شرکت عنوان گردشگری خطر را برای فعالیتشان عنوان درستی نمی‌داند و می‌گوید: «ما مردم را به مناطقی می‌بریم که دسترسی به آنها خیلی سخت است و درعین‌حال سفر به آنها کلی تجربه جدید به گردشگر می‌دهد. قصد ما این است که یک کشور را با همه وجوه و تناقضاتش یعنی هم زیبایی‌ها و هم جنگ و خرابی‌اش به مردم نشان دهیم». دکتر «فیلیپ استون»، مدیر مؤسسه‌ای که در زمینه گردشگری خطر (Institute for Dark Tour-ism Research) تحقیق می‌کند، معتقد است: «گردشگری خطر می‌تواند تصور کلیشه‌ای از گردشگری را تغییر دهد اما مشکلی که در ارتباط با این نوع گردشگری وجود دارد این است که گاهی مرز خیلی باریکی میان کسب سود از طریق این نوع گردشگری و احترام به قربانیان یک فاجعه وجود دارد. یعنی گاهی هدف زنده‌نگه‌داشتن یاد قربانیان و آشنایی با تبعات جنگ، جای خودش را به هدفی مثل کسب سود بیشتر از این نوع گردشگری می‌دهد.»

ادامه در صفحه ۱۱

نوانس

به بهانه پنجاهمین سال اکران فیلم «خوب، بد، زشت»

### طلوع آهنگ‌ساز دیوانه‌ای به نام انیو موریکونه

نیما نوربخش

حالا دیگر ۵۰ سال از اکران یکی از بهترین فیلم‌های وسترن اسپاگتی تاریخ سینما می‌گذرد. «خوب، بد، زشت» فارغ از آنکه یک فیلم پیشرو سینمایی به شمار می‌آید، معجون خوشمزه‌ای از موسیقی و تصویر بود که هنوز در گذر نیم قرن از یادها فراموش نشده است. در این راستا کمتر کسی است که به سینما و موسیقی علاقه‌مند باشد و نام «انیو موریکونه» را نشنیده باشد. حتی اگر نامش را هم نشنیده باشید، حتما می‌توانید موسیقی استثنایی او در فیلم «خوب، بد، زشت» را مانند بسیاری دیگر از ساکنان کره زمین با سوت بزنید. این آهنگ‌ساز و رهبر ارکستر ایتالیایی برای بیش از ۴۰۰ اثر سینمایی و تلویزیونی، موسیقی نوشته است. موریکونه ۸۷ساله، شخصیت محکم و قابل‌احترامی دارد؛ یک مرد جدی، آرام و خوش‌پوش، مردی که به‌حق، او را به‌عنوان پدر تنظیم آهنگ به شیوه مدرن می‌شناسند. از آوازه او همین بس که در برخی از فیلم‌هایی که موسیقی آنها را ساخته، نام او قبل از نام ستارگان فیلم آمده است. انصافا او یکی از معدود موسیقی‌دانانی است که حضورش همیشه در فیلم‌ها به اندازه خود کارگردان و بازیگران تأثیرگذار بوده است چه آنکه حتی بهتر از آنها می‌دانست چگونه قلب تماشاچیان فیلم را به لرزه دربیاورد. این آهنگ‌ساز نامدار ایتالیایی به‌تازگی ساخت موسیقی متن تازه‌ترین فیلم کوئنتین تارانتینو یعنی «هشت نفرت‌انگیز» را برعهده داشته است. ظاهرا خود تارانتینو هم بعد از شنیدن نتیجه کار، کمی شوکه شده بود؛ ترکیب آوای فاگوت و توبا به هیچ عنوان موسیقی مورد نظر او برای یک فیلم وسترن نبود، اما شیوه کار موریکونه دقیقا همین است: او دوست ندارد خودش را تکرار کند و قابل پیش‌بینی باشد. موریکونه که از سوی دولت‌های ایتالیا، فرانسه و مقدونیه نشان افتخار دریافت کرده است، جوایز بسیاری از جمله یک جایزه گرمی، دو جایزه گلدن‌گلوب، دو تندیس آکادمی سینمای اروپا، پنج جایزه بفتا، ۱۰ جایزه دیوید دی‌دوناتلو و ۱۱ جایزه روبان نقره‌ای را در کارنامه‌اش دارد. اما در کمال تعجب، اعضای آکادمی اسکار در هر پنج مرتبه‌ای که آثار او را کاندیدای دریافت اسکار کردند، متقاعد نشدند این جایزه را به او اهدا کنند.

**یک مشت دلار (۱۹۶۴):**

این نخستین‌باری بود که نام موریکونه در دنیا می‌پیچید. سال ۱۹۶۴ بود و اکران جهانی فیلم «یک مشت دلار» به کارگردانی سرجئو لئونه، هم کلینت ایستوود را در قامت یک هنرپیشه حرفه‌ای به سینما معرفی کرد و هم نوید ظهور آهنگ‌ساز خلاقی را داد که موسیقی متفاوتش حرف‌های بسیاری داشت. دهه ۶۰ آغاز سقوط فیلم‌های حماسی در سینمای ایتالیا بود. همین موضوع باعث شد تا لئونه به سراغ سبکی از فیلم‌سازی برود که به وسترن اسپاگتی شهرت یافت. این نوع فیلم‌سازی با الهام از سینمای وسترن آمریکا، تلاش داشت تا نسخه‌های ارزان با داستان‌هایی ساده را برای تماشاگرانی که از فیلم‌های حماسی خسته شده بودند، بسازد. نخستین قسمت از سه‌گانه دلار آغازی بود بر نیم‌قرن سلطه موسیقی موریکونه بر پرده سینما. از همین نقطه بود که زوج استثنایی لئونه - موریکونه پا به عرصه گذاشت و ساختارشکنی را شروع کرد. ساخت موسیقی «یک مشت دلار» کلید خورد و موریکونه که متوجه تفاوت کار لئونه با نمونه‌های دیگر فیلم‌های وسترن بود، تلاش کرد از سبک رایج موسیقی فیلم‌های وسترن آن روز متمایز عمل کند و با موسیقی عجیب‌وغریبش تصور و تخیل لئونه را تحقق بخشد. سازبندی نوین موریکونه و استفاده از سازدهنی، ترومپت و زنبورک به همراه سازهای کلاسیکی مانند ویلن و پیانو باعث شد ملودی‌هایی منحصربه‌فرد و ماندگار خلق شود. از آنجا که فیلم بودجه محدودی داشت موریکونه نمی‌توانست از یک ارکستر بزرگ برای ضبط موسیقی استفاده کند پس ترجیح داد به‌جای ساختن یک اثر ارکسترال بزرگ، دست به ابتکار بزند و با استفاده از افکت‌های صوتی مثل صدای شلیک گلوله، نعره آدم‌ها، صدای شلاق، سوت و تلفیق آن با زنبورک و ترومپت و گیتارالکتریک، این محدودیت‌ها را برطرف کند. روش همکاری آنها هم به این شکل بود که موریکونه معمولا پس از تماشای فیلم، موسیقی آن را پیشنهاد می‌کرد. او اغلب نت‌های موسیقی را آماده می‌کرد و سپس لئونه این موسیقی‌ها را با صحنه‌های مختلف فیلمش ادغام می‌کرد؛ روشی هماهنگ که بدعتی را در سینما پایه گذاشت که تا قبل از آن هیچ‌گاه دیده نشده بود. حاصل تعامل میان آهنگ‌ساز و کارگردان، همخوانی واضحی میان موسیقی با سکانس‌بندی فیلم بود. موریکونه در هنگام ساخت موسیقی «یک مشت دلار» همکاری بلندمدتی را با الساندرو الساندورینی (که در بسیاری از آثار او ماهرانه سوت می‌زد و گیتار می‌نواخت) و همچنین اِدا دل‌اورسو که تک‌خوان سوپرانو بود (و از آن به‌عنوان صدایی شگفت‌انگیز در آثارش یاد می‌کرد)، آغاز کرد تا سال‌ها پابرجا ماند.

**خوب، بد، زشت (۱۹۶۶):**

سومین اثر از سه‌گانه مشهور دلار به کارگردانی سرجیو لئونه، با نام «خوب، بد، زشت» بر پرده سینماها به نمایش درآمد. کلینت ایستوود هرچه دارد از این فیلم دارد و به گمان بسیاری، موریکونه درخشان‌ترین اثرش را در این فیلم رقم زد. بیراه نیست اگر بگوییم موسیقی این فیلم در قالب سوت‌های معروف و درآمیختگی‌اش با ارکستر به جاودانگی مثلث لئونه، ایستوود و موریکونه منجر شد؛ اثری که درنهایت ۵۳ سال بعد یعنی در سال ۲۰۰۹ با کسب جایزه از «امنای ملی آکادمی ضبط آمریکا» موجب شد تا موریکونه به تالار مشاهیر «گرمی» بپیوندد. سکانس پایانی فیلم در گورستان با موسیقی پرانرژی و هیجان‌انگیز موریکونه شکل می‌گیرد. او در این سکانس با ترکیب گیتارالکتریک و گیتاراسپانیش و سازهای زهی و بادی، موسیقی دراماتیکی ساخت که هم‌قواره شخصیت‌های فیلم است؛ موسیقی پرشوری که با شلیک نخستین گلوله متوقف می‌شود و دیالوگ دو نفر زنده‌مانده از این مبارزه جایش را پر می‌کند. موسیقی خالی موریکونه خودش به تنهایی یک فیلم بود و اگر موسیقی را از روی این فیلم‌برداریم، فیلم افت زیادی می‌کند. ساز اصلی موریکونه در خلق موسیقی «خوب، بد، زشت» صدای سوت است که توسط جان اونیل نواخته می‌شود و امروز پس از گذشت حدود نیم قرن هنوز هم مردم این ملودی را با سوت می‌نوازند و از هنرنمایی خودشان لذت می‌برند. او نبرد خیر و شر را با موسیقی تداعی می‌کرد و برای توصیف هر یک از شخصیت‌های اصلی فیلم، تم اصلی را با یک ساز جداگانه اجرا می‌کرد. شخصیت خوب یک موسیقی داشت که با فلوت نواخته می‌شد و شخصیت بد یک موسیقی داشت که با اوکارینا نواخته می‌شد و برای شخصیت زشت از موسیقی عجیبی به شکل نعره انسان بهره گرفت. او حتی در این فیلم با استفاده از سوت، سازدهنی، صدای ناقوس کلیسا و کیبوردهای ابتدایی، شیوه خاصی را به‌وجود آورد که بعدها برخی آهنگ‌سازان از روش او تقلید کردند.