

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

### Abstract

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 timbre and tone color, beyond contributing to timbre and tone 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 {D-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 tenden-

Received: 13 Jan 2025

Received in revised form: 09 Mar 2025

Accepted: 12 Apr 2025

**Shayan Eskandarpour<sup>1</sup>** [iD](#)

MA in Composition, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

E-mail: shayaneskandarpour92@gmail.com

**Amin Honarmand<sup>2</sup>** [iD](#) (Corresponding Author)

Associate Professor, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: a.honarmand@ut.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.388749.616003>

cy 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.

**Keyword:** Hossein Alizadeh, film music, film score, melodic structure

**Citation:** Eskandarpour, Shayan, & Honarmand, Amin. (2025). From *The Desert's Shepherds* to *Atabai*: Hossein Alizadeh's melodic structure in film music. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 30(4), 41-52. (in Persian)



© Authors retain the copyright and the full publishing.

Publisher: University of Tehran Press.

\*This article is derived from the first author's master thesis, titled: "From *The Desert's Shepherds* to *Atabai*: Hossein Alizadeh's melodic structure in film music" supervised by the second author at the University of Tehran.

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

### چکیده

پژوهش حاضر بر پایه مطالعه دقیق فواصل ملودیک و همچنین کارکرد موسیقی در ارتباط با تصویر، با روش توصیفی-تحلیلی، گرایش‌ها و ویژگی‌های ملودی پردازی حسین علیزاده در آثار بلند سینمایی را تبیین می‌کند. خطوط ملودیک در آثار بلند سینمایی او، عموماً مجموعه‌ای از خصوصیات به کارگیری فواصل، آلتراسیون غیرمدولاسیونی درجات مد و تأکیدات تتراکوردی یا ترایکوردی در

عبارت را در برمی‌گیرد که منجر به ایجاد تشابهات ساختاری متمایز در ملودی پردازی او می‌شود. فواصل پر تکرار نیم‌پرده و تریتون در نگاه افقی و عمودی و همچنین آلتراسیون درجات مد در جهت برجسته‌سازی فاصله دوم کوچک، جزو گرایش‌ها شاخص علیزاده در ساخت خطوط ملودیک است. ایجاد حل یا گرایش نیم‌پرده‌ای درجه دوم به تنیک برگرفته از مد فریژین و به کارگیری فاصله نیم‌پرده‌ای، به‌ویژه در پایان‌بندی عبارات ملودیک، منجر به ایجاد اشتراکات نمایشی در سکانس‌های با مضمون مشابه می‌شود. فواصل دوم کوچک و تریتون نه‌تنها بین نت‌های متوالی ملودیک، بلکه گاهی به شکل متقاطع، غیر مجاور و بین خطوط مختلف به شکل عمودی نیز خودنمایی می‌کنند. این مقاله با تمرکز بر آثار سینمایی علیزاده، از فیلم چوپانان کویر تا آتابای در دو بخش به تحلیل ملودی پردازی و کارکرد آن می‌پردازد. در بخش نخست، با تمرکز بر عناصر ملودیک، تعلیقات آلتراسیونی و اهمیت فواصل مذکور در خطوط ملودیک بررسی می‌شود و در بخش دوم، به‌طور مختصر به مضامین مشابه و کارکرد نمایشی آن اشاره خواهد کرد.

واژه‌های کلیدی: آهنگسازی فیلم، حسین علیزاده، ساختار ملودی، موسیقی فیلم

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۰/۲۴

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۱۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۱/۲۳

شایان اسکندرپور<sup>۱</sup>: کارشناس ارشد آهنگسازی، گروه موسیقی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

E-mail: shayaneskandarpoor92@gmail.com

امین هنرمند<sup>۲</sup> (نویسنده مسئول): دانشیار گروه موسیقی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
E-mail: a.honarmand@ut.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.388749.616003>

استناد: اسکندرپور، شایان و هنرمند، امین (۱۴۰۴). از چوپانان کویر تا آتابای: ملودی پردازی حسین علیزاده در موسیقی فیلم. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳۰(۴)، ۵۲-۴۱.

## مقدمه

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 سمت و سو 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 اضافه‌شده به تصویر می‌داند که بازتاب اتفاقات درون تصویر است (Neumeyer, 2013, p. 39). موسیقی فیلم از دو وجه متمایز خلق و دریافت تشکیل شده است که از یک سو با قوه‌استنتاج و استنباط بیننده‌ی عام یا درون‌آگاهی فردی گره خورده و از سوی دیگر با ویژگی‌های برون فرهنگی و ساختاری دست‌وپنجه نرم می‌کند (Kalinak, 2010, pp. 24-25). درون‌آگاهی فردی که خواه‌ناخواه، سلیقه‌ی 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 مؤثر 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 تجربه‌ی نزدیک شنیداری و سلیقه‌ای به شکل هدفمند، مخاطب را به یک زمان، مکان یا فضای فرهنگی خاص منتقل می‌کند. این اتفاق مرتبط با رسالت موسیقی فیلم است که آهنگساز با مشخصه‌های ساختار موسیقی مانند ملودی، هارمونی، کنترپوان، ارکستراسیون، دینامیک و تمپو اثرگذاری اتفاقات را بیش‌ازپیش 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 در کنار ایجاد حس نزدیکی برای مخاطب بومی، فیلم در وجه صوتی‌اش با یک زبان مشترک و آشناروایت شود. برای مثال، آهنگسازانی چون الله‌راها رحمان هندی با بهره‌گیری از آگاهیا تکنیک‌های آوازی هند به‌وضوح از بنیان موسیقی کشورش در آثار سینمای هالیوود استفاده می‌کند؛ همین‌طور تورو تاکمیتسو ژاپنی با سازبندی‌های مختلف و به کارگیری هوشمندانه از فواصل مرسوم موسیقی 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 به کارگیری فواصل ناملازم در ساختار ملودیک، این مشخصه‌ی برون فرهنگی را در آثار خود به‌صورت 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 کدام‌اند؟ پاسخ را می‌توان در تحلیل عناصر ملودیک موجود در موسیقی فیلم‌های مورد مطالعه، از چوپانان کویر به عنوان اولین تجربه‌ی 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 آلتراسیون در بستر مد است. اشتراکات جزئی و کلی در ساخت و پرداخت موسیقی و همچنین سیر تحولات به کارگیری 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 گسترش‌یافته در سازهای ایرانی و غربی، فضا سازی با بافت و رنگ‌های خاص، اضافه‌شدن 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 چندلایه‌ای قرار می‌گیرد. بافت هتروفونی در آثار علیزاده شامل چند لایه، یا چند ملودی و 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.

## روش پژوهش

برای دستیابی به اهداف مقاله، ابتدا، در مرحله جمع‌آوری داده‌ها، تمام موقعیت‌های ترکیب موسیقی و تصویر (۲۹۸ موقعیت) در موسیقی فیلم‌های 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 کارکرد نمایشی ملودی. در تحلیل فاصله‌ای، فواصل میان نت‌ها در قطعات موسیقی به‌ویژه فواصل پرکاربرد 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 توصیفی تحلیلی و با تمرکز بر فواصل به کار گرفته‌شده در ملودی، به بررسی آثار ملودیک علیزاده در موسیقی فیلم می‌پردازد و به‌طور 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 سکانشی، کارکرد نمایشی فواصل به کار گرفته‌شده 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 عزیزانه در سایت *IMDB* بوده (جدول ۱) و فیلم کوتاه، مستند، انیمیشن و سریال در فهرست آثار مورد مطالعه قرار نگرفته است. همچنین آثاری مانند دختران خورشید، زمستان است، نزدیک تر از آشنا، زمانی برای مستی اسبها و ابجد، به عنوان فیلم های بلند، به دلیل این که در موسیقی متن آن ها به شکل عمده از آوازهای محلی یا صرفاً آثار منتشر شده پیش از ساخت فیلم (آلبوم موسیقی زمستان است و ترکمن و تصنیف های موسیقی مجلسی) استفاده شده است، مورد تحلیل قرار نگرفته اند.

جدول ۱. فهرست آثار تحلیلی<sup>۱</sup>

| 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 کیمیای        |
| عشق طاهر                   | ۱۳۷۸     | محمد علی نجفی       |
| زمانی برای مستی اسبها      | ۱۳۷۸     | بهمن قبادی          |
| دختران خورشید              | ۱۳۷۸     | مریم شهریار         |
| ابجد                       | ۱۳۸۱     | ابوالفضل جلیلی      |
| لاکپشت ها هم پرواز می کنند | ۱۳۸۲     | بهمن قبادی          |
| زمستان است                 | ۸۴-۱۳۸۳  | رفیع پیتیر          |
| نیمه ماه                   | ۱۳۸۵     | بهمن قبادی          |
| آواز گنجشک ها              | ۱۳۸۶     | مجید مجیدی          |
| تنها دوبار زندگی می کنیم   | ۱۳۸۶     | بهنام بهزادی        |
| نزدیک تر از آشنا           | ۱۳۸۸     | رضا سرکیانیان       |
| ملکه                       | ۱۳۸۹     | محمد علی باشه آهنگر |
| آسمان زرد کم عمق           | ۱۳۹۱     | بهرام توکلی         |
| کار کشیف                   | ۱۳۹۶     | خسرو معصومی         |
| آتابای                     | ۱۳۹۸     | نیکی کریمی          |

### پیشینه پژوهش

با وجود حدود چهار دهه فعالیت هنری عزیزانه، بررسی ها نشان می دهد که پژوهش مستقلی به طور ویژه به آهنگسازی فیلم و جایگاه ملودی در آثار تصویری او اختصاص نیافته است. با این حال، در حوزه های نزدیک به این موضوع، می توان به پایان نامه ها و مقالاتی درباره آهنگسازی مستقل او در آلبوم های راز نو و عصیان، شیوه های نوازندگی تار و سه تار و هم چنین

منابع آموزشی و رپرتوار سازی اش اشاره کرد. این پژوهش ها اگرچه به طور مستقیم به آثار تصویری عزیزانه نمی پردازند، اما زمینه ای برای شناخت رویکرد کلی او در موسیقی فراهم ساخته اند؛ اما با توجه گستردگی فعالیت عزیزانه در مقیاس های متنوع تصویری (آثار کوتاه تصویری، انیمیشن، سریال و فیلم سینمایی) خلأ پژوهش های متمرکز بر تحلیل موسیقی فیلم های او همچنان محسوس است.

بنابراین، مرور پیشینه موجود نشان می دهد که اگرچه منابعی درباره جنبه های دیگر فعالیت هنری عزیزانه وجود دارد، اما پژوهش نظام مند در خصوص موسیقی فیلم او به طور خاص کمتر مورد توجه قرار گرفته است. همین خلأ پژوهشی، ضرورت انجام مطالعه حاضر را آشکار می سازد.

### مبانی نظری پژوهش

#### نقش نیم پرده یا رده فاصله ای ۱

نیم پرده فاصله ای است که در نقاط مختلف ملودی و خطوط افقی و عمودی، به طور ویژه توسط عزیزانه استفاده شده است. او با شناخت کارکرد حسی و شنوایی نیم پرده 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، به ویژه درون موتیف یافت می شود. در نگاه افقی، علاوه بر حضور در یک رنگ خاص، فاصله نیم پرده ممکن است بین نت های متوالی در خطوط مختلف یا به شکل نظام مند حتی بین نت های غیر مجاور و در قالب یک موتیف تکرار شونده ظاهر شود که در بین تمامی حالات، حرکت ملودیک پایین رونده در جمع بندی (بین دو نت پایانی) عبارات و پر یوده های موسیقایی، با فراوانی بیشتری در آثار دیده می شود. در حالت عمودی یا هارمونیک، ممکن است نیم پرده ها در یک ساز یا گروه سازی یا بین رنگ های مختلف قرار گیرد. در بستر مدال، اغلب به واسطه حذف درجه سوم یا حضور هم زمان آثره آن (نسبت به نت مبنا) و حل های غیر معمول، ممکن است هویت مد مخدوش شود یا مدولاسیون اتفاق بیفتد. لازم به ذکر است که در بسیاری موارد، نیم پرده ها از حالت ساده (کوچک تر از اکتاو) خارج و با جابه جایی در اکتاو استفاده می شوند؛ در نتیجه، مثلاً فاصله دوم کوچک به نهم کوچک تغییر می کند. به همین دلیل، در تحلیل ها ممکن است از اصطلاح رده فاصله ای ۱ که معادل نیم پرده، وارونه آن (هفتم بزرگ) و تمامی حالت های ترکیبی آن ها است، استفاده شود. این رویکرد تحلیلی برای فواصل چهارم افزوده (تریتون) هم صدق می کند و با اصطلاح رده فاصله ای ۶ در مثال ها مشخص شده است.

به طور کلی، در قطعات عزیزانه نیم پرده های مؤکد یا به شکل طبیعی در ساختار مد اولیه وجود دارند یا با نت آثره ساخته می شوند. به عنوان مثال، تأکید روی درجات سوم و دوم ائولین نمونه ای از رویکرد اول و توالی درجات چهارم زیر شده و نمایان در همین مد نمونه ای از نگرش دوم است؛ اما آثراسیون در آثار عزیزانه گاهی منجر به القای یک مد دیگر یا آمیزش مدال<sup>۲</sup> دو یا چند مد مختلف می شود. برای مثال، ممکن است آهنگساز در مد ائولین ربا 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، نت های ساختاری مد لیدین را به کار بگیرد.

بیشترین تغییرات کروماتیک در آثار عزیزانه مربوط به درجات دوم و

فیلم *آواز گنجشک* ها هم دیده می شود (تصویر ۲). در این نمونه، نیم پرده 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 نیم پرده، انتقال و تغییر جهت حرکت آن (بالارونده و پایین رونده) و همین طور تبدیل فاصله نیم پرده به یک پرده در برخی تکرارها ایده خود را شکل داده است. در ارتباط با مد، دو تعبیر منطقی به نظر می رسد: حالت نخست، سل مینور هارمونیک/تئوریک با انگاشت می بمل، سی بمل، فادیز و فابکار به عنوان نت های درون ساختار مد؛ و حالت دوم، مد فریژین ر که که با آثره درجه سوم (نت فادیز) به مد فریژین دومینانت (فریژین ماژور) نیز اشاره دارد. اعضای رده فاصله ای ۱ نه تنها در ساختار تم غالب هستند، بلکه در ارتباط با گستره ملودی نیز به صورت خوداگاه یا ناخوداگاه مورد توجه قرار گرفته است. نت لا به عنوان بم ترین نت در میانه تم (میزان ۴) با سی بمل به عنوان زیرترین نت در میزان ۶ که هر دو برای یک گوش ورزیده خودنمایی می کنند، عضوی از رده فاصله ای ۱ هستند؛ بنابراین، اعضای رده فاصله ای ۱، عناصر منسجم کننده در روند تم و شکل گیری مرزهای صوتی و همین طور به صورت پایین رونده، پایان بخش تم هستند.

این رویکرد و تغییرات مدال با آلتراسیون درجه سوم و تعلیق مدالیت، حتی در آثار با کلام (تصنیف) و بلندمد دیده می شود. تصنیف اصلی در فیلم *دلشدگان* که به طور مشخص از نقطه نظر مدال و کارکرد تنال (تنیک-دومینانت در مقیاس بخش و عبارت) در فاماژور ارائه می شود، نمونه ای مونوفونیک و افقی از تغییرات مدال و تعبیر مختلف بر مبنای فواصل گام مبناست. این قطعه به طور مدام با آلتراسیون درجه سوم در تم (بخش همراه با کلام) و هفتم در اپیزودها (میان آوازاها) دچار تغییر می شود. تغییرات غیر مدولاسیونی که با آلتراسیون نیم پرده ای رو به پایین ایجاد می شود، قطعه را بین مدهای ماژور، مینور (در تراکورد اول) و مینور ملودیک یا دورین بر پایه فا (در تراکورد دوم) معلق می سازد (تصویر ۳). گفتنی است که با تعبیر می بمل و می بکار به عنوان آلتراسیون درجه سوم، در اپیزود تکرار شونده (میان آوازاها)، گام مبتنی بر درجه نمایان دو هم (نسبت به گام مبنای قطعه) به صورت دو گانه و ماژور-مینور به کار گرفته شده است (تصویر ۴).

پریود اول از فیلم *آسمان زرد کم عمق*، نمونه دیگری از اشکال مختلف به کارگیری رده فاصله ای ۱ را نشان می دهد (تصویر ۵). در نگاه عمودی، اعضای رده فاصله ای ۱، هم در یک رنگ و هم در سازهای مختلف به کار

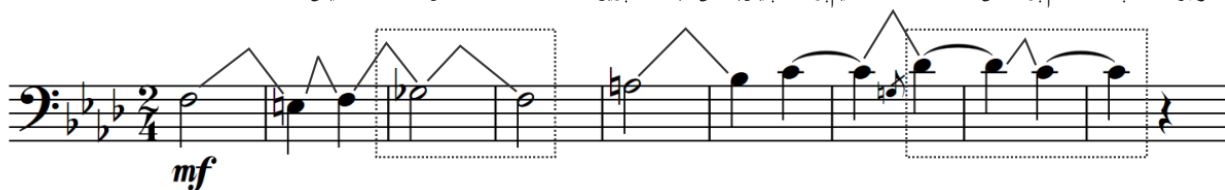
سوم نسبت به نت مرکزی است. آهنگساز با آلتراسیون درجه دوم و ایجاد گرایش نیم پرده ای به نت مرکزی، به طور عمده در پایان بخشی عبارت و پریود حس خاتمه را می سازد و با تغییر، حذف و به کارگیری هم زمان آلتراسیون درجه سوم گام یا مد (فاصله سوم بزرگ و کوچک نسبت به نت مرکزی)، به عنوان درجه تعیین کننده مدالیت (در مدهای ماژور، مینور، دورین و فریژین) ضمن مخدوش ساختن مد، آمیزش دو یا چند مد مختلف را (درون یک پریود یا بخش) صورت می دهد.

چهارم افزوده یا پنجم کاسته، فاصله دیگری است که در خطوط افقی و عمودی نسبتاً به وفور استفاده شده است. این فاصله که بیشتر با به شدن نیم پرده ای فواصل درست درون مد ساخته می شود، گرایش های فاصله ای ۲ به نت محوری را تغییر می دهد و سبب تعلیق یا تثبیت گذرای مرکزیت مد می شود. برای مثال در مدی با مرکزیت دو، آهنگساز با تأکید بر نت سل بمل (در خطوط دیگر)، گرایش های چهارم و پنجم درست به مرکزیت جدید مانند ربمل یا سی بکار را می سازد.

در نمونه نخست از فیلم *لاکپشت ها* هم پرواز می کنند، کاربرد نیم پرده در ساختار، پایان بندی تم و همین طور عبارت اول آن و تغییر گرایش فاصله ای به نتی غیر از نت مبنا به چشم می خورد (تصویر ۱). آهنگساز در این پریود با استفاده از فواصل نیم پرده خط ملودیک را پیش می برد و تنها ۳ فاصله غیر نیم پرده ای در آن دیده می شود (فا-لا در میزان های 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 نیم پرده ای رو به پایین شکل گرفته است. نیم پرده پایان عبارت اول با در نظر گرفتن چهارگاه تعدیل شده یا گام دوبل هارمونیک ماژور با تونیک فایک نیم پرده درون مدی و با در نظر گرفتن مد مینور-ماژور، مبتنی بر نت آثره محسوب می شود. در حالت دوم، آلتراسیون پایین رونده درجه دوم، مد فریژین را القا می کند و در نهایت پریود را با درجه پنجم گام (نت دو) به پایان می رساند. در کنار حرکت نیم پرده ای رو به پایین در انتهای پریود، فاصله پنجم کاسته بین نت های سل بکار و ربمل و ایجاد گرایش زیرنمایی بین سل بکار و دو، حس خاتمه و تثبیت درجه پنجم مد را القا می کند؛ بنابراین، در این مثال علاوه بر اهمیت فواصل نیم پرده، موضوع تغییر درجات دوم و سوم و ابهام مدال خودنمایی می کند.

کارکرد نیم پرده (در کنار آلتراسیون درجه سوم)، در تیتراژ ابتدایی

تصویر ۱. لاکپشت ها هم پرواز می کنند (۵:۵۶:۰۰)، نیم پرده در پایان بخشی عبارت و پریود (نت نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)



تصویر ۲. آواز گنجشک ها، تیتراژ ابتدایی، نیم پرده در ساختار موتیف و آثره درجه سوم (نت نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)





تصویر ۳. دانش‌گانی (۱۳:۴۶)، نیم‌پرده در ساختار ملودی و آلتراسیون درجه سوم و هفتم در تم و اپیزودهای میانی (علیزاده، ۱۳۹۲، ۵۹)

The musical score for Figure 3 is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of several measures grouped into sections. The first section is labeled 'F: V' and contains measures 1-8. The second section is labeled 'III' and contains measures 9-15. The third section is labeled 'I' and contains measures 16-23. The fourth section is labeled 'Episode' and contains measures 24-32. The fifth section is labeled 'Main Theme' and contains measures 33-40. The sixth section is labeled 'Episode' and contains measures 41-48. The seventh section is labeled 'Theme (Variation)' and contains measures 49-56. The eighth section is labeled 'Episode' and contains measures 57-64. The ninth section is labeled 'Second Theme' and contains measures 65-72. The tenth section is labeled 'Development (Period)' and contains measures 73-80. The eleventh section is labeled 'Main Theme' and contains measures 81-88. The twelfth section is labeled 'Episode' and contains measures 89-96. The thirteenth section is labeled 'Main Theme' and contains measures 97-104. The fourteenth section is labeled 'Episode' and contains measures 105-112.

تصویر ۴. دانش‌گانی (۱۳:۴۶)، آلتراسیون درجه سوم یا هفتم و کارکرد ماژور-مینور در اپیزودهای میانی (علیزاده، ۱۳۹۲، ۵۹)

The musical score for Figure 4 is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of several measures grouped into sections. The first section is labeled 'Main Theme' and contains measures 1-8. The second section is labeled 'Episode' and contains measures 9-15. The third section is labeled 'Main Theme' and contains measures 16-23. The fourth section is labeled 'Episode' and contains measures 24-32.

که به شکل یک ملودی شکاف‌دار<sup>۴</sup> بالارونده درک می‌شود، در واقع با ترکیب دوره فاصله‌ای ۱، بین نت‌های غیر مجاور (سی-لا دیز و ردیز-می، در میزان ۴) ساخته شده است. اگرچه ممکن است تعدد نت‌های آلترو 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 (سی بکار) 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،

رفته است. آرپژ هارپ، بین نت‌های ر-ردیز و ردیز-می (در میزان ۱)، بخش هارپ، ویولن و گروه زهی‌ها (نت می بکار، می بمل 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 مرتبط تشکیل شده است. موتیف نیم‌پرده‌ای می بمل-ریا آنهارمونیک آن و سی بمل-لا که در میزان‌های ۱، ۲، ۵، ۶ و ۷ ارائه می‌شود، تم اصلی قطعه را شکل می‌دهد که به صورت غیر پلی فونیک، 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)

تصویر ۷، برگرفته از فیلم ملکه، نمونه متفاوتی از به کارگیری اعضای رده فاصله‌های ۱ و ۶ را نشان می‌دهد. در اینجا علاوه بر حضور بین نتهای 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 پلی فونیک یا مرکب است که با به کارگیری نتهای در دو گستره متفاوت و به صورت موازی شکل می‌گیرد. نتهای فادیز-فابکار در میزان‌های ۲ و ۳، لا-لابل در میزان‌های ۴ و ۵، فادیز-سل در میزان ۷ و ۸، لا-لابل 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 فاصله‌های ۱ در خطوط همراهی (گروه ویولن دوم) و تیمپانی هم به کار رفته است. نتهای لا-لابل در میزان‌های ۵ و ۶ و سل-لابل-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 فاصله‌های ۶ در نگاه افقی و عمودی، در تیمپانی هم موجود

درجه تعیین‌کننده همان درجه سومی است که علیزاده از آن در جهت تعلیق مدالیتیه یا مخدوش ساختن مد استفاده می‌کند. با فرض ترکیب مد ماژور-مینور بر پایه سی بکار، مد می‌مینور و تنهانت آلتیره در قطعه فابکار است. علیزاده از درجه دوم به‌شده و ایجاد اکورد کاسته با آن، پس از توالی اکورد 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 آلتیره درجه سوم ر به شکل هم‌زمان به گوش می‌رسد.

نمونه دیگر، برگرفته از فیلم ملکه، شامل فواصل دوم کوچک و چهارم افزوده در هر دو شکل عمودی و افقی است (تصویر ۸). این خصوصیت فاصله‌ای که با سکوت‌های ساختاری همراه شده است، هم‌راستا 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 آلتیره‌های متعدد در خطوط، هویت مدال را مخدوش کرده است.

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

تصویر ۶. ملکه (۲۴:۲۵)، کارکرد نیم‌پرده در خطوط عمودی و افقی، فواصل افزوده درون ساختار چندصدایی (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)

اما مورد دوم، به دلیل حضور یک نت آلتیره، عموماً تأثیر 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<sup>۶</sup> (دوماژور-می‌ماژور یا دومینور-می‌بمل‌مینور) در موسیقی فیلم (Heine, 2018, p. 103). در نتیجه، در بررسی فواصل مورد استفاده، از جمله نیم‌پرده، توجه به بستر موسیقایی پیرامون و تنالیت یا مد حائز اهمیت است. همان‌طور که در بخش قبل نحوه استفاده از نیم‌پرده در درون مد و همین‌طور مرتبط با آلتراسیون در موسیقی عزیزاده مدنظر 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 بالا رونده و پایین‌رونده متوالی در بخشی مربوط به احساس گناه پدر، از اپرای لاتروایاتای جوزپه وردی نمونه‌ای است که آدیسینو به‌عنوان بخشی از موسیقی یک فیلم فرضی مثال می‌زند (Audissino, 2017, p. 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 به‌عنوان فاصله ناملازم دیگر برای تداوم و تشدید ترس و اضطراب اضافه می‌شود؛ فاصله‌ای که در ارتباط با لایت موتیف‌های معرف شخصیت‌های شیطانی در آثار تصویری به کار رفته است (Anatone, 2023, p. 18)؛ اما با در نظر گرفتن بستر مدال یا تنال، به‌طور کلی بیشترین میزان انتقال ترس، اضطراب و

است. نیم‌پرده بین نت‌های غیر مجاور سی‌بمل-لا (میزان ۲ و ۳) همراه با فاصله زمانی و رده فاصله‌ای ششم به‌صورت افقی و مجاور بین نت‌های سی‌بمل-می در میزان‌های ۱ و ۲، ر-لا بمل 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 فاسمی به پایان می‌رسد. در نتیجه، مراکز مدال/تنال در ابتدا و انتهای قطعه با یکدیگر فاصله‌ترین‌تون می‌سازند.

**ارتباط موسیقی با تصویر و کارکرد نمایشی آن در ارتباط با نیم‌پرده**  
به‌طور کلی، بررسی تجربی آثار نشان می‌دهد که تأکید بر حضور نیم‌پرده (و برخی دیگر از فواصل ناملازم) در مقیاس کوچک یا به‌صورت 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, p. 165)، به‌ویژه در مخاطب عام در موسیقی به کار می‌رود؛ هرچند که بستر موسیقایی مورد استفاده در ماهیت این تأثیر نقش دارد. به‌عنوان مثال، تأثیر هدایت صدای نیم‌پرده در وصل آکوردهای دوماژور و می‌مینور (حرکت نت دو به سی) با حرکت نت دو به ر بمل در تنالیت دوماژور متفاوت است. مثال اول که مبتنی بر هدایت صدای نیم‌پرده‌ای در وصل دو آکورد در بستر تنال است، در موسیقی فیلم به‌عنوان یکی از عناصر مهم جهت القای حس از دست دادن یا از دست رفتن به کار رفته است (Murphy, 2014)؛

**تصویر ۷.** ملکه (۱:۱۱:۴۳)، کارکرد متفاوت نیم‌پرده در ملودی و هارمونیزه بر مبنای مد و تغییر مرکزیت مدال (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)



فرامی‌رسد، 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 فریزین و نیم‌پرده رو به پایین است که در ساختار یک عبارت تکرار شونده به کار گرفته شده است. در این قطعه که در تنالیت دو مینور ساخته شده است، علیزاده ضمن تعویق در ارائه تیک با تأکید بر درجه ششم (نت لا بمل) و ایست بر روی درجه دوم گام (نت ر)، رده فاصله‌ای ۶ را به شکل نهان (بین نت‌های غیر مجاور)، بین زیرترین و بهترین نت عبارات در ملودی به کار گرفته است.

این رویکرد تنال، در سکانس 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 تریتون بین نت‌های غیر مجاور، بین درجات ششم (ربمل) و درجه دوم (سل) گام فامینور دیده می‌شود که با ارزش زمانی بیشتر (نت سفید) برجسته شده است.

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 کارکشیف و شامل نمونه‌ای از کارکرد نیم‌پرده و تریتون 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، تأثیر نمایشی شنیدن خبر مرگ دسته‌جمعی و دستگیری فروشنده نوشیدنی الکلی را پس از نمایان شدن آن

حزن توسط موسیقی، مربوط به مدهایی است که در کادانس پایانی (مانند فریزین) و درون ساختار خود (به شکل بی‌درپی در مد ماژور-مینور) همراه با نیم‌پرده هستند (Strachley, 2014, pp. 27-28). مد فریزین که از نظر ساختار مشابه دستگاه شور در موسیقی دستگاهی است<sup>۷</sup>، 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 فریزین هم شناخته می‌شود (Smith, 2011, p. 77)، در انتهای پریود یا عبارات، به‌وفور در موسیقی سکانس‌های غمگین و همراه با اندوه و اضطراب دیده می‌شود.

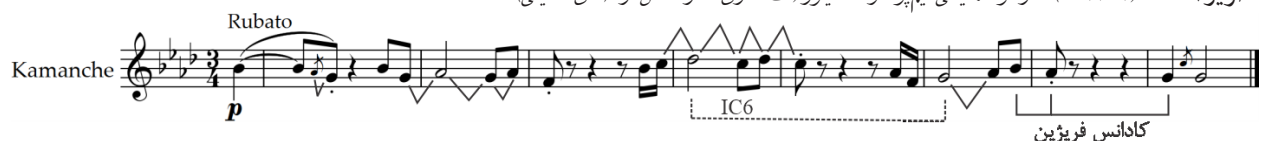
ساختارهای یادشده و اهمیت نیم‌پرده، در ساختارهای نمایشی مشابه هم دیده می‌شود. در واقع علیزاده در آثار موسیقی فیلم با بهره‌گیری از نیم‌پرده، ارتباطات حسی و شنوایی یک شکلی را با موضوعات مشابه ایجاد می‌کند. این رویکرد آهنگسازی که منجر به موازی‌گرایی<sup>۸</sup> موسیقی و تصویر در سکانس‌های مختلف می‌شود، در دو شکل موسیقی جاری در تصویر (موسیقی متن) و موسیقی روایتگر (پیش از تصویر) در آثار دیده می‌شود. موسیقی متن، اغلب 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 در فیلم است. علیزاده توسط ساختارهای یادشده در کنار همراهی مارش گونه 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 نیمه‌ماه دیده می‌شود (تصویر ۸). موسیقی نواخته شده با دودوک و با بیانی تغزلی، با سکانس خوابیدن در قبر و تصور مرگی که به زودی

تصویر ۸. نیمه‌ماه (۱۴۰۲)، کارکرد نمایشی کادانس فریزین در ارتباط با صحنه (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)



تصویر ۹. ملکه، (۱۴۰۲)، کارکرد نمایشی نیم‌پرده و مد مینور (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)



در تصویر دوچندان می‌سازد.

در مثال دیگر، در موسیقی فیلم زشت و زیبا، کارکرد نمایشی موسیقی و مضمون سکانس، ارتباطی با مرگ ندارد؛ بلکه هم‌زمان با تصویر بر ملا شدن چهره واقعی یک راهزن در جایگاه دروغین یک زاهد به شنونده ارائه می‌شود. این سکانس که لحظه روزه‌خواری راهزن در لباس زاهد و هویداشدن 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 دست‌رفته) همراه است. این سکانس بدون دیالوگ با مضمون باور و اعتماد از دست‌رفته، ضمن جریان عناصر نمایشی (ناامیدی در چهره رهرو و دزد)، با موسیقی همراه با نیم‌پرده به شکل پایین‌رونده برجسته شده است (تصویر ۱۱).

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 عزیزاده 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 (تصویر ۱)، پیش از سکانس مربوط به نزدیک شدن دختر به لبه پر تگاه (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 بی‌روح نواخته می‌شود، در کنار ساختارهای فاصله‌ای یادشده، 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 پر تگاه) 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 سکانس از فیلم عشق طاهر به شکلی متفاوت و به صورت بالا رونده دیده می‌شود. در اینجا فاصله تربتون 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 تأثیر حسی سکانس را دوچندان کرده و قبل از وقوع آن، اتفاق غیر قابل بازگشت را با موازی‌گرایی روایت می‌کند (تصویر ۱۲).

کارکرد موسیقی روایتگر پیش از تصویر در فیلم آسمان زرد کم‌عمق هم دیده می‌شود (تصویر ۱۳). این قطعه که با سکانس قطعی شدن یک تصادف

تصویر ۱۰. کار کشیف (۰۰:۵۷:۲۲)، ارتباط درام نیم‌پرده با تصویر (نت‌نگاری نوازندگان در صدای حقیقی)

Freely

8va

تصویر ۱۱. زشت و زیبا (۰۰:۴۵:۰۰)، ارتباط درام نیم‌پرده با تصویر (نت‌نگاری نویسندگان در صدای حقیقی)

Rubato

Violin

Violoncello

Contrabass

Vln.

Vc.

Cb.

مینور با مرکزیت ر (سی بمل درجه ششم گام مینور، فادیز درجه سوم گام مازور و می بمل نت آلتیره)، پس از مونولوگ با مضمون ترس و مرگ و پیش از دیالوگ با مفهوم پیرشدن 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) و ۳. در نهایت موسیقی با یک وصل سکانش تا دیالوگی درباره پیرشدن ادامه پیدا می‌کند و پیش از شروع دیالوگ بعدی پایان می‌یابد (عمر از دست‌رفته و اتفاق غیر قابل بازگشت).  
گفتنی است که این نوع کارکرد موسیقی با تعدد تکرار و نمود آن که در

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 پیداشدن خون زیر لاستیک ماشین و قطعی شدن وقوع یک اتفاق غیر قابل بازگشت ایفا می‌کند. این قطعه که واریاسونی از تم ابتدای 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. به عنوان مثال پایانی در این بخش، قطعه موجود در فیلم آتابای (تصویر ۱۴)، تمامی کارکردهای نمایشی یادشده را در خود داراست. این قطعه ضمن بهره‌گیری از نیم‌پرده در ساختار ملودیک خود و تلفیقی از گام مازور و

تصویر ۱۲. عشق طاهر (۰۰:۴۲:۱۳)، ارتباط درام نیم‌پرده با تصویر (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)

تصویر ۱۳. آسمان زرد کم‌عمق (۰۰:۵۳:۴۲)، کارکرد نمایشی نیم‌پرده پیش از تصویر (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)

تصویر ۱۴. آتابای (۰۰:۴۲:۰۵)، ملودی همراه با نیم‌پرده، کارکرد نمایشی آن و ارتباط بین سکانس‌ها (نت‌نگاری نگارندگان در صدای حقیقی)

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 در جات به‌منظور مدولاسیون یا به شکل غیر مدولاسیونی پدیدار می‌شوند.

تعدد آلتراسیون در جات دوم و سوم مد در موسیقی فیلم علیزاده که گرایش قابل توجه آهنگساز را به تتراکورد اول مد فریزین در خود دارد، منجر به ایجاد یک زبان متمایز و رویکردی نظام‌مند در تلفیق مدهای مختلف در آهنگسازی او شده است. این نگرش همراه با بهره‌گیری از فواصل مورد بحث در ابعاد مختلف موسیقایی (از موتیف تا پریود) در کنار موسیقی‌های فضامحور (که بر اساس تکنیک‌های گسترش‌یافته سازی یا آوازی شکل می‌گیرند) مجموعه‌ای را شکل می‌دهد که تأثیرات نمایشی 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.

وصل سکانس‌ها یا بازآفرینی یک موضوع شاخص (فلش‌بک) در فیلم‌نامه به کار برده می‌شود، سوای ساختار نیم‌پرده‌ای و کادانسی، در فیلم‌های آسمان زرد کم‌عمق و تنها دوبار زندگی می‌کنیم دیده می‌شود. در واقع موسیقی با یک کارکرد نمایشی اساسی در فیلم‌های یادشده، 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

### پی‌نوشت‌ها

- Audissino, E. (2017). *Film/music analysis: A film studies approach*. Palgrave Macmillan.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Indiana University Press.
- Heine, E. (2018). Chromatic mediant and narrative context in film. *Musical 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>

علیزاده، حسین (۱۳۹۲). بوسه‌های باران / تصنیف‌های حسین علیزاده (چاپ دوم). مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور. <https://mahoor.com/fa/book>

1. [www.imdb.com/name/nm0019745](http://www.imdb.com/name/nm0019745)

2. Modal Interchange.

۳. 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) به ترتیب مربوط به در جات پنجم، چهارم، سوم و ششم است و ضعیف‌ترین گرایش به دوم، هفتم و تریون برمی‌گردد (Hindemith 1945, 96).

۴. Gap-fill melodies: ملودی‌های ساخته‌شده بر اساس فواصل گسسته با ایجاد شکاف و پرکردن آن با فواصل پیوسته که (به عنوان یک قانون) شکاف بیشتر از اکتاو نباشد (Meyer, 1973, 145).

۵. 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).

6. Chromatic Mediant Motions.

۷. این مقایسه بدون در نظر گرفتن ملودی مدل درون دستگاهی و با احتساب فواصل تعدیل شده درون مد انجام شده است.

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

### فهرست منابع

- Alizadeh, H. (2013). *Kisses of rain: A collection of vocal compositions* [Boose-ha-ye Baran/ Tasnif-ha-ye Hossein Alizadeh] (2nd ed., pp. 59–61). Mahoor Institute of Culture and Arts. <https://mahoor.com/fa/book> (in Persian)
- 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>