موسیقی فیلم چیست؟

سید مهدی قادری

قاعده این است که چون بخواهند در باب مقوله‌ای سخن بگویند، ابتدا به تعریف، یا یکی از تعاریف آن مراجعه کرده، و سپس سخنان خود را بیان می دارند. در حقیقت، به این ترتیب گوینده، تعریف را بنیان و سنگ زیرین بنای سخن خویش قرار داده، و از آن پس هرچه می گوید، مبتنی بر آن بنیاد است. این بهترین و منطقی ترین روش سخن است، چرا که اگر ندانیم که فلان چیز چیست؟ چگونه می توانیم دربارهٔ آن صحبت کنیم، یا برایش محدودهٔ عمل وشرح وظیفه تعیین نماییم، ویا مصادیق آن را مورد نقد قرار دهیم و به بحث بگذاریم؟ و همچنین اگر مخاطِب و مخاطَب، دو تصور یا به عبارت بهتر، دو تعریف مختلف از موضوع سخن داشته باشند، سخنان مخاطِب نزد مخاطَب یابی معنی ویا با معنایی غیر از آنچه منظور نظر بوده، جلوه خواهد کرد و این هر دو، موجب اطالهٔ کلام، ومانع از بررسی صحیح موضوع خواهد بود.

مشکل سخن گفتن در باب موسیقی فیلم، همانا دردست نداشتن تعریفی دقیق ومنطقی از آن است. به نظر می رسد که ریشهٔ تمامی اشکالاتی که در موضوع موسیقی فیلم به وجود آمده ومی آید نیز، از همین جاست. هنگامی که مثلاً کارگردان ـ به عنوان سفارش دهندهٔ موسیقی فیلم ـ خود به دقت نمی داند که در کار سفارش چه چیزی است، وچه حدود وثغوری را باید برای سفارش خویش تعیین کند، وچه انتظاری می باید از موسیقی فیلمش داشته باشد، و اینکه آیا فیلم او نیاز به موسیقی دارد، یا ندارد؛ آهنگساز نیز از عرضهٔ تعریفی مشخص از موضوع کارش ناتوان است، وطبیعتاً درك

روشنی از وظیفهٔ خود و کارش ندارد، و اصولاً نمی داند که چه نوع موسیقی برای فیلم سفارش شده مناسب است ـ یعنی سفارشی سرشار از ندانستن! در چنین وضعیتی، معلوم است که احتمال متناسب در آمدن موسیقی با فیلم تا چه اندازه ضعیف، و دست نیافتنی است. مشکل منتقد نیز دوچندان است، زیرا هم آن تعریف را ندارد، و هم مواجه با اثری است که بر پایهٔ ندانستن ساخته شده است. او نیز نمی داند که چه چیز را و چگونه باید نقد کند، و اشکال در کجاست، و معیار برای یافتن اشکال کدام است، و میزان برای اندازه‌گیری اشکال چیست، و به کدام نتیجه باید رسید؟ . . .

شاید علت العلل مشکلات را بتوان ناشی از آن دانست که بسیاری می پندارند که چون «موسیقی فیلم» واژه‌ای مرکب است، هر کدام از کلمات آن، خود تعریفی مشخص ـ و معنایی تقریباً یکسان نزد همگان ـ دارد، پس تعریف این واژه نیز مشخص است و اساساً نیازی به تعریف مجدد و مستقل آن نیست.

اگر در تعریف «موسیقی فیلم» به همین پندار بسنده کنیم، ناچار خواهیم بود که هر آهنگی را که بر روی نوار صدای هر فیلمی ضبط شده باشد، بی چون و چرا بپذیریم. در این صورت بحث نظری دربارهٔ «موسیقی فیلم» امری بسیار سخت، و اطلاق صفات خوب یا بد، مطلوب یا نامطلوب، هماهنگ یا ناهماهنگ، زشت یا زیبا، و هر صفتی از این قبیل، به موسیقی هر فیلمی، کاری نامعقول و غیرمنطقی و حتی ناممکن خواهد بود، و تنها می توان جملاتی نظیر «من خوشم نیامد» و یا «من خوشم آمد» و تعبیراتی از این دست اظهار کرد.

گذشته از این، بعضی از دست اندرکاران این مقوله، مطالبی ـ در تعریف آن ـ بیان کرده‌اند، که در اینجا به جهت آنکه ببینیم کدام یك از این مطالب می تواند تصوری صحیح و اصولی نسبت به موضوع در ذهن ایجاد کند، و یا آنکه کدام یك از این بیانات را می توان به عنوان تعریف «موسیقی فیلم» پذیرفت، به ذکر و بررسی برخی از آنها می پردازیم:

۱ـ «موسیقی موفق فیلم آن است که بتواند هرچه بیشتر و بهتر مفاهیم، فضاهای دراماتیك و احساسی، تأثیرات بخصوص مورد نظر کارگردان، و به‌طور کلی بیان فیلم را قویتر و مؤثرتر نماید. در حقیقت موسیقی در کنار فیلم به عنوان وسیله‌ای پرقدرت و مؤثر در خدمت فیلم بوده، ارتباط بین فیلم با تماشاگر را کامل می کند.»

این مطلب را ـ از آن رو که دوبار به موضوع پرداخته ـ می توان به دو بخش تقسیم نمود، با این فرض که بخش دوم، جمع بندی و چکیدهٔ بخش اول است، یا به عبارت دیگر؛ بخش اول مقدمه‌ای است که حرف اصلی (تعریف) در پی آن می آید. در بخش اول، گوینده اشاره به موسیقی «موفق» فیلم می کند، که این تعریف از آنجا که از یك واژهٔ توصیفی کمك گرفته، دچار اشکال است. زیرا هنگامی که فرض در تعریف چیزی است، پیش از آنکه به صفات یا اعراض آن بپردازیم، می باید که ماهیت و جوهرهٔ اصلی آن را مورد توجه قرار دهیم و اساساً چگونه می توان برای چیزی صفتی قائل شد، پیش از آنکه ذات آن را درك کرده باشیم. به همین جهت است که از این اشاره می توان چنین نتیجه‌گیری کرد که موسیقی «غیرموفق» فیلم نیز متصور است، و این خود محل اشکال است. چرا که با این حساب، اصولاً هیچ محدوده‌ای برای «موسیقی فیلم» نمی توان فرض نمود. به

عبارت دیگر؛ هر آهنگی را در کنار هر فیلمی، می توان «موسیقی فیلم» به شمار آورد، ـ حتی ناموفق ـ که اگر چنین باشد دیگر نیازی به تعریف موسیقی فیلم وجود نخواهد داشت.

سپس، گوینده این سخن با استفاده از واژه‌های «بیشتر و بهتر» دوباره همان اشتباه را مرتکب می شود، ضمن آنکه واژهٔ «بیشتر» که به کمیت اشاره دارد، ناهمگون با موضوع تعریف ـ که موضوعی است کیفی ـ می باشد. بعد از اینها، گوینده به ذکر یک سلسله مفاهیم می پردازد، که در انتها تحت عنوان «بیان فیلم» آنها را جمع بندی می کند، و سپس وظیفهٔ «موسیقی فیلم» را که به زعم وی «قویتر» و «مؤثرتر» کردن آن «بیان» است می آورد، که البته با استفاده از واژه‌های «قوی» و «مؤثر» دچار همان خطای اول می شود.

اینک اگر اشتباهات و حشو و زواید این بخش از مطلب را ـ حتی الأمکان ـ حذف کنیم، تا جمله صورتی نزدیکتر به شکل منطقی تعریف پیدا کند، آنچه به دست خواهد آمد چنین است:

«موسیقی فیلم آن است که بتواند بیان فیلم را قویتر و مؤثرتر نماید.»

در جملهٔ به دست آمده، اگرچه اشتباه در به‌کارگیری واژه‌ها و خطای در جزئیات، کمتر به چشم می خورد؛ دو مشکل اساسی همچنان باقی است: یکی آنکه معلوم نیست منظور از «بیان فیلم» چیست؟ به عبارت بهتر، خود مفهوم «بیان فیلم» نیاز به تشریح، بلکه تعریف دارد. دیگر آنکه استفاده از پسوند تفضیلی «تر» در پی کلمات «قوی» و «مؤثر»، حکایت از آن دارد که فیلم در تلقی گوینده، خود دارای «بیان قوی و

در سایر هنرها، هنرمند در کار خلق اثر هنری، ناچار از آن است که ادراکات روحی خویش را از صافی عقل و منطق عبور دهد؛ اما موسیقی را می توان بیان بی واسطهٔ تأثیرات روحی هنرمند دانست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مؤثر» می باشد. حال سؤال این است که دیگر چه نیازی است این «بیان» را «قویتر» و«مؤثرتر» نماییم؟ و آیا چنین کاری شرط اعتدال را ـ که خود از شرایط قوت بیان است ـ از فیلم سلب نخواهد کرد؟ به تعبیر ساده‌تر، آیا لازم است که مثلاً در هر صحنهٔ عاطفی از هر فیلمی، حتماً اشك تماشاگر جاری شود، که برای دستیابی به این مقصود ناچار از به کارگیری ترفندهای موسیقیایی شویم؟ و اگر «موسیقی فیلم» وظیفه‌ای جز این ندارد، آیا چنین موسیقی را می توان جزو ضروریات فیلم به حساب آورد؟

در بخش دوم آن نوشته، و یا ـ براساس فرض اولیهٔ ما ـ در جمع بندی مقدمات، «موسیقی فیلم» چنین معرفی می شود:

«در حقیقت موسیقی در کنار فیلم به عنوان وسیله‌ای پرقدرت و مؤثر در خدمت فیلم بوده، ارتباط بین فیلم با تماشاگر را کامل می کند.»

این جمله نیز در نگاهی تحلیلی، با اشکالات چندی مواجه است، اولاً اشاره به «موسیقی در کنار فیلم» نشان از آن دارد که گوینده، «موسیقی» و «فیلم» را مستقل از یکدیگر فرض کرده که آنها را می توان کنار یکدیگر قرار داد، ـ و البته می توان قرار هم نداد ـ و به کارگیری صفات «پرقدرت» و «مؤثر» و فعل «درخدمت بوده» ـ در تلاش برای ضروری جلوه دادن این همنشینی ـ را، تنها می توان توجیه قضیه به حساب آورد، نه دلیل صحت آن. ثانیاً «در خدمت فیلم بودن» را شاید بتوانیم وظیفهٔ موسیقی فیلم، تلقی کنیم، اما قطعاً به عنوان تعریف آن پذیرفتنی نیست، چرا که در این صورت وجه تمایز «موسیقی فیلم»، با دیگر عناصر فیلم، ـ که همهٔ آنها نیز لزوماً می باید در خدمت فیلم باشند ـ چه خواهد بود؟ به عبارت ساده‌تر، آیا هر عنصری را که در خدمت فیلم باشد، می توان «موسیقی فیلم» نامید؟ و همین طور است؛ «کامل کردن ارتباط بین فیلم با تماشاگر»، که از جملهٔ خواصی است که دیگر عناصر فیلم نیز باید از آن برخوردار باشند.

این نحوهٔ پرداختن به موضوع، گذشته از آنکه مجهولات موجود را جواب نمی گوید، زمینه‌ساز پیدایش یك سری سؤالات بی انتها و بی جواب نیز می گردد. سؤالاتی از این قبیل که، آیا موسیقی امر مستقلی است که از بیرون کنار فیلم قرار می گیرد؟ این مجالست را کدام ضرورت ایجاب می کند؟ آیا فیلم مخدومی است که نیازمند خدمت این خادم «پرقدرت» و «مؤثر» است؟ آیا فیلم نمی تواند خود به اندازهٔ کافی «پرقدرت» و «مؤثر» باشد؟ اساساً منظور از «قدرت»، «تأثیر»، و «خدمت» چیست؟ چگونه می توان فهمید که موسیقی به فیلم «خدمت» کرده یا خیانت؟ میزان برای اندازه‌گیری «خدمت» موسیقی به فیلم چیست؟ و...

***

۲ـ «همهٔ ما در کلمهٔ موسیقی از حیث زبان شناسی، اشتراك معانی داریم. در کلمهٔ فیلم هم، همین طور؛ پس وقتی به واژهٔ ترکیبی «موسیقی فیلم» می رسیم، ظاهراً همهٔ ما معنایی واحد از آن می فهمیم.»

همچنین، گوینده در ادامهٔ همین سخنان می گوید:

«موسیقی فیلم به این معنی نیست که موسیقی به فیلم افزوده شود، یعنی موسیقی تعریف مجددی از آنچه در فیلم می گذرد، نمی کند، بلکه موسیقی فیلم یعنی ارائهٔ تعریف تازه‌ای از آنچه در فیلم روی می دهد، خاك و آب دو عنصر متفاوت و مجزا هستند؛ اما وقتی این دو را مخلوط کنیم، گل به دست می آید، یعنی یك عنصر سوم. موسیقی فیلم در

برخورد با فیلم، وظیفه دارد تا عنصر سومی را به ما بدهد نه اینکه صرفاً هر آنچه در فیلم می بینیم مجدداً برایمان تعریف کند. وظیفهٔ موسیقی تشدید کردن آنچه در فیلم می گذرد، نیست، چنین کاری کپی برداری از فیلم است. موسیقی فیلم باید تعریف خاص خودرا از مسائل فیلم بدهد و چه بسا این تعریف با تعریفی که فیلم به ما می دهد، فرق داشته باشد.»[۲]

می بینیم که گوینده در بخش اول سخنان خویش در دام همان تصور عمومی و عامیانه‌ای افتاده است که قبلاً ذکر آن رفت و البته چنین برخورد ساده‌ای از سوی ایشان که مدعی آهنگسازی و نظریه‌پردازی و نقد موسیقی و موسیقی فیلم، هستند، شگفت است.

بخش دوم سخنان ایشان ـ که بیشتر به توضیح شبیه است تا تعریف ـ گذشته از اشکالات متعددی که در جزئیات آن به چشم می خورد ـ که برای جلوگیری از طولانی شدن سخن از ذکر آنها صرفنظر می کنیم ـ از حیث مفهومی که بیان می کند نیز، دچار اشکال است و قابل بحث.

اولاً مطالب ایشان را ـ همان گونه که خودشان اشاره می کنند ـ شاید بتوان شرح وظایف یا شرح وظیفهٔ «موسیقی فیلم» تلقی کرد، ولی مسلماً تعریف این مقوله به حساب نمی آید. در این صورت باید پرسید، چگونه می توان برای چیزی وظیفه تعیین کرد، پیش از آنکه آن را تعریف کرده باشیم؟ به عبارت دیگر موجودی را که هنوز به درستی نمی شناسیم، و از میزان و حدود تواناییهایش بی اطلاعیم، و نمی دانیم که جایگاهش کجاست، و علت به وجود آمدنش چه بوده، و از کدام قانونمندی تبعیت می کند، چگونه می توانیم برایش «باید» و «نباید» وضع کنیم؟ . . .

ثانیاً میان جملهٔ اول مطلب ـ که به استناد آن

«فیلم را از آن رو می توان یك اثر هنری به حساب آورد که در مواجههٔ با مخاطب، مأمور است به اینکه؛ برای ایجاد درکی مشخص از موضوعی خاص، او را در موقعیتی ویژه قرار دهد.»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می توان چنین استنباط کرد که گوینده موسیقی را جزو عناصر فیلم می داند، نه خارج از فیلم، که به آن «افزوده شود» - و مثالی که در ادامه می آید، و نتیجه‌ای که از آن گرفته می شود - که موسیقی را عنصری فرض می کند، و فیلم را عنصری دیگر، که از برخورد این دو، «عنصر سومی» باید حاصل شود - تناقض وجود دارد.

ثالثاً، اشکال منطقی وارد است به آنکه از مثال نتیجه‌گیری کنیم، و در واقع، مثال را به جای استدلال بنشانیم، بخصوص آنکه مثال گوینده در حوزهٔ کمیات است، و نتیجه‌گیریش در محدودهٔ کیفیات. (بگذریم از آنکه «گِل» در مثال ایشان را نمی توان «عنصر سوم» به حساب آورد، بلکه مخلوطی است از همان دو عنصر اولیه!)

رابعاً، معلوم نیست که منظور گوینده از «خود»، آنجا که می گوید «موسیقی باید تعریف خاص خود را از مسائل فیلم بدهد» چیست؟ اگر آنچنان که از ظاهر جمله برمی آید، فرض کنیم که منظور از «خود»، «موسیقی» است، چه جوابی خواهیم یافت برای این سؤال که، مگر موسیقی موجودی مستقل و ذی شعور است که بخواهد «مسائل فیلم» را تعریف کند؟ و اگر منظور از «خود» کس دیگری است، او چه کسی است؟...

***

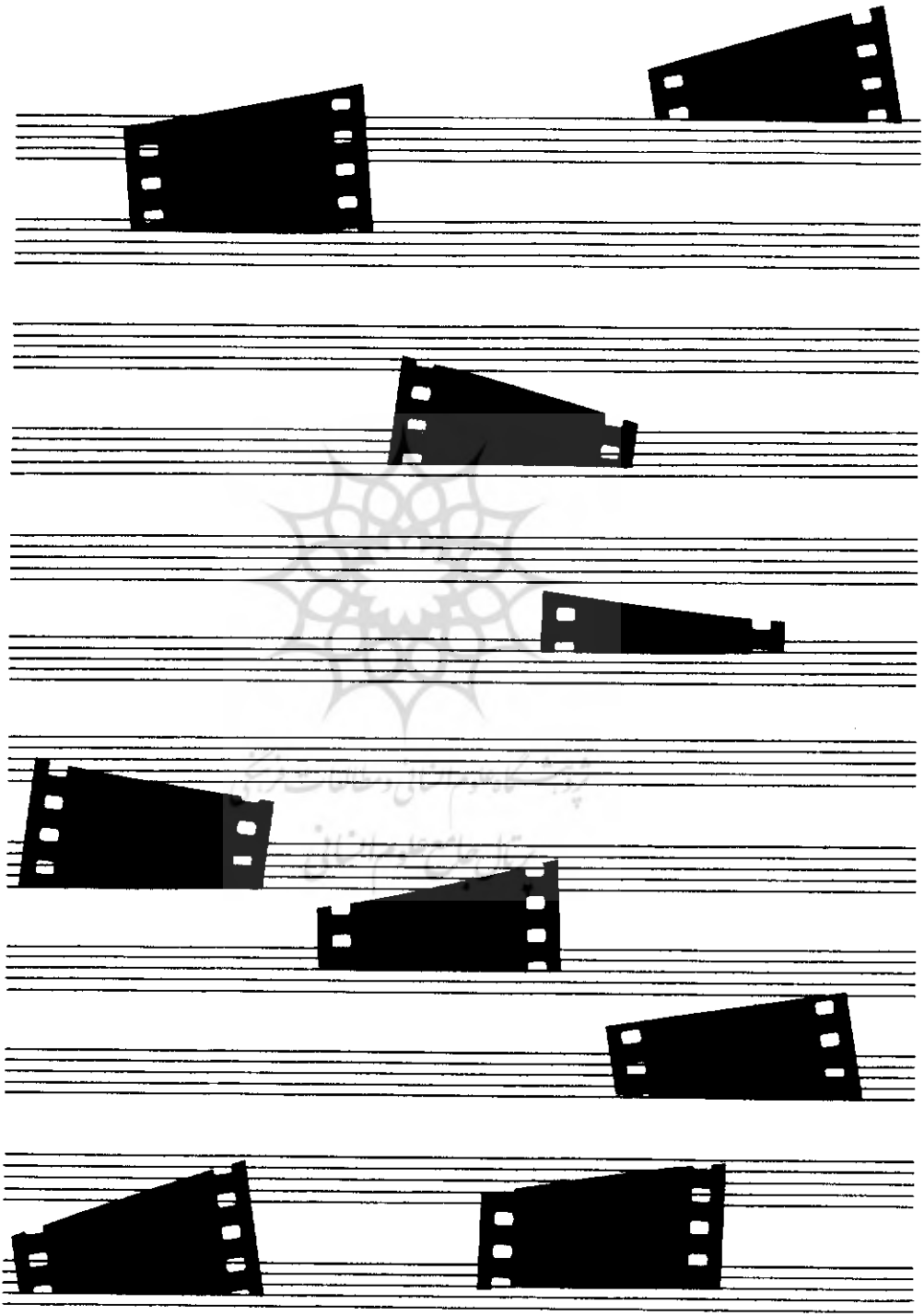
۳- «موسیقی فیلم به‌طور کلی موسیقی است که در خدمت عکس باشد.»[۲]

این عبارت نیز، اگرچه - به لحاظ شکل ظاهر - از آنچه تاکنون ذکر کرده‌ایم، به «تعریف» شبیه‌تر است؛ به لحاظ مفهومی که عرضه می کند، دچار همان اشکالات پیشین است، مضاف برآنکه گوینده - سهل انگارانه - به جای کلمهٔ «فیلم»، واژهٔ «عکس» را به کار برده، که می دانیم معنای آن با «فیلم» تفاوت بسیار دارد، و نه تنها نمی توان «فیلم» را به «عکس» تعبیر کرد، بلکه حتی نمی توان ادعا نمود که وجه غالب فیلم، «عکس» است.

گذشته از نکتهٔ فوق، بد نیست که در اینجا، در باب مفهوم «خدمت» - اضافه بر آنچه ذیل این واژه در مطلب اول گفتیم -، بررسی و تحلیلی موشکافانه‌تر داشته باشیم.

«خدمت» واقع نمی شود، مگر به وجود «خادم» و «مخدوم»، که این دو، هر کدام دارای مفهومی مستقل، و ماهیتی مجرد از یکدیگرند، و بنابراین سخن گفتن از «خدمت موسیقی به فیلم» حاوی این مضمون است که «موسیقی فیلم» در حقیقت امری مجزا و بیرون از فیلم است، که این امر - حتی بر فرض صحت - نیاز به تحلیل و استدلال دارد.

از آنجا که واژهٔ خدمت دارای مفهومی نسبی، و مصادیقی متفاوت، و بعضاً متضاد است، هنگام به کارگیری این واژه برای بیان شرح وظیفه می باید یا «خادم» و «مخدوم» را تعریف کنیم (تعریف کرده باشیم)، تا به این ترتیب موضوع خدمت روشن شود، و یا - حداقل - مصداق مورد نظر خویش را از «خدمت» توضیح دهیم. یعنی اگر گفته شود، «فلانی در خدمت فلانی است»، ذهن مخاطب از این عبارت متوجه صدها تعبیر گوناگون خواهد شد، و بالأخره نخواهد توانست مفهوم مورد نظر را از عبارت دریابد (مگر به تصادف). اما اگر بگوییم، «معلم در خدمت شاگرد است»، با



توجه به اینکه هم معلم (خادم) و هم شاگرد (مخدوم) تعریف مشخصی دارند، مخاطب بلافاصله متوجه خواهد شد که موضوع «خدمت» تعلیم است و نه چیز دیگر، و چنانچه ـ بر فرض ـ تعریف معلم و شاگرد، یا یکی از آن دو، مشخص نباشد، برای آنکه ذهن مخاطب به بیراهه نرود، می باید موضوع «خدمت» را روشن کنیم، و ـ مثلاً ـ این طور بگوییم: «خدمت معلم به شاگرد، تعلیم اوست» و یا «معلم با تعلیم شاگرد، به او خدمت می کند» و اگر بدین ترتیب عمل نشود، مواجه با این معضل خواهیم شد که تلقی مخاطبان مختلف از عبارت ما متفاوت ـ و شاید هم متضاد ـ خواهد بود، و از همین جاست که چنین عباراتی مورد اشکال واقع می شوند، یعنی هنگامی که سخن از خدمت «موسیقی فیلم» به فیلم می گوییم، پیش از اینکه آن را تعریف کرده باشیم، در حقیقت راه را باز گذاشته ایم برای آنکه هر کسی آن طور که میل دارد و از ظن خود، این سخن را تفسیر کند. به عبارت دیگر به این ترتیب نه می توان چیزی را اثبات کرد و نه می توان رد نمود.

***

۴ـ «آنجا که سخن باز می ماند، موسیقی آغاز می گردد. در هر فیلم لحظاتی هست که فیلم قادر به بیان آنها نمی باشد و از آنجا که موسیقی، بیان حسی بسیار قوی دارد، خیلی از آن حرفهایی که در کل فیلم باید گفته شود به عهدهٔ موسیقی فیلم گذاشته می شود. این طور بگوییم که وقتی انسان با موسیقی فیلم سروکار پیدا می کند در واقع آنچه را می بیند، باید بشنود و آنچه را می شنود باید ببیند. ملاحظه می کنید که در این مرحله ارتباطی چنین محکم بین دیدن و شنیدن برقرار می گردد، پس بنابراین آن موسیقی می تواند در فیلم موفق باشد که در واقع آنچه را در فیلم دیده می شود به زبان خاص خودش بیان کند.»[۴]

دربارهٔ این عبارات، برای آنکه از مطول شدن سخن، و نیز از تکرار بپرهیزیم، از بررسی و تحلیل جزء به جزء جملات صرفنظر کرده و تنها به ذکر سه سؤال بسنده می کنیم، چگونه ممکن است در «فیلم» لحظاتی باشد که «فیلم» قادر به بیان آنها نباشد؟ چگونه می توان دیدنی را شنید، و شنیدنی را دید؟ چه نیازی است به این تکرار که، آنچه را در فیلم می بینیم، مجدداً بشنویم؟...

***

به روشنی می بینیم که مطالب نقل شده، گذشته از آنکه با یکدیگر تفاوتهای اساسی دارند ـ و در حقیقت هر کدام تلقی شخصی گوینده از موضوع است، که به نظر می رسد در کمال بی دقتی بیان شده ـ، هیچ کدام به تنهایی نمی تواند به عنوان تعریف منطقی (جامع و مانع) «موسیقی فیلم» مورد قبول واقع شده، مبنا قرار گیرد، و همچنین مجموعهٔ آنها نیز در ایجاد یک تصور روشن و کامل از موضوع در ذهن ناتوان است. بنابراین به نظر می رسد که باید خود به بررسی آن بپردازیم، تا دریابیم، موسیقی فیلم چیست؟ خاستگاهش کجاست؟ چه وظیفه‌ای دارد؟ و چه نقشی ایفا می کند؟... برای شناخت موسیقی فیلم، باید ابتدا «فیلم» ـ لااقل به اجمال ـ شناسایی شود و شاخصه‌های اصلی آن تعیین و تشریح گردد.

سینما را «هنر، صنعت» گفته‌اند که بالنسبه تعبیری درست است. نه از آن بابت که سینما هر دو وجه را ـ به نحو تمام ـ داراست، از آن رو، که «سینما نه کاملاً هنر است، و نه کاملاً صنعت»[۵] و منظور از «صنعت» را در اینجا، به سه نحو می توان تفسیر کرد. یکی آنکه سینما مولود

«صنعت» و متکی بر آن است؛ دیگر آنکه، سینما پدیده‌ای است که زمینهٔ پیدایش، رشد، و حیات صنایع گوناگونی را فراهم نموده؛ و سوم، ـ یا شاید وجه اولای این تعبیر، که مورد نظر ماست ـ سینما به منزلهٔ صنعت، در حقیقت مجموعه‌ای از فنون است که می توان آنها را آموخت، یا به تجربه فرا گرفت، یا به استخدام در آورد (و یا ترکیبی از این سه حالت). بنابراین «فیلم» ـ به عنوان غایت صنعت سینما ـ را می توان *«فرایند اجتماع، ترکیب، و آمیزش مجموعه‌ای از عناصر و عوامل»* تعریف نمود. معنای سینما به منزلهٔ هنر را نیز، در خود فیلم باید جستجو کنیم. «فیلم» را از آن رو می توان یک اثر هنری به حساب آورد، که در مواجههٔ با مخاطب مأمور است به اینکه «برای ایجاد درکی مشخص از موضوعی خاص، او را در موقعیتی ویژه قرار دهد»[۶]. اینکه این «موقعیت ویژه»، «موضوع خاص» و «درک مشخص» چیست، و این «مأموریت» را چه کسی به «فیلم» داده، باز می گردد به پاسخ این سؤال، که اگر فیلم یک اثر هنری است، حاصل کار کدام هنرمند است؟ . . . در جواب باید گفت که هنرمند کسی نیست، جز مؤلف اثر هنری، و در میان مجموعهٔ عوامل سینما، و مجموعهٔ عواملی که در ساخت فیلم دخالت دارند، تنها کسی که حق تألیف نسبت به اثر به وجود آمده دارد، «کارگردان» است.[۷] کارگردان کسی است که به واسطهٔ داشتن ـ نوعی ـ قریحهٔ هنری در وجود خویش، نسبت به موضوع، یا موضوعاتی مشخص، به ادراکی خاص ـ و ماورای ادراک دیگران ـ دست یافته است، و با ساختن فیلم سعی بر آن دارد تا دیگران را در شرایطی قرار دهد، که آنها نیز به آن نحوهٔ ادراک دست یابند. به عبارت دیگر، کارگردان ـ به منزلهٔ هنرمند ـ با فیلم خود، مخاطبان خویش را دعوت به حضور در موقعیتی ویژه، و نظر از منظری خاص، می کند.

اینک، باید ببینیم که عناصر فیلم ـ به عنوان ابزار کارگردان ـ چه چیزهایی است؟ به عبارت بهتر، کارگردان برای ساخت این دعوتنامه چه امکاناتی در اختیار، و چه محدودیتهایی پیش رو دارد؟ و در این میان نقش «موسیقی فیلم» چیست؟ و جایگاه آن کجاست؟

پیش از پرداختن به این موضوعات، بهتر است که دو نکته، یا به عبارت دیگر دو محدودیت عمده را در مورد فیلم بازشناسیم. اول آنکه؛ سینما از هر نوع که باشد[۸]، نسبت به سایر هنرها، با مخاطبانی کثیرتر و عامتر روبه‌روست. این امر اگرچه از لحاظ وسعت برد سینما، یک مزیت به حساب می آید؛ به لحاظ آنکه عمومیت مخاطب، در حقیقت به معنای وجود سطوح مختلف فرهنگی در میان آنهاست، سینما را با محدودیتی وسیع، و سینماگر را با مشکلی عظیم مواجه می سازد. روشنتر بگوییم؛ در سایر هنرها، از آنجاکه مخاطبان ـ عموماً ـ از سطح فرهنگی و قدرت درک کمابیش یکسانی برخوردارند، هنرمند نسبت به عدم درک اثر خویش از جانب مخاطب، با نگرانی به مراتب کمتری در مقایسه با کارگردان سینما، مواجه است. درواقع، هر فرد یا هر قشر از اقشار جامعه، بسته به آنکه از چه فرهنگی برخوردار باشند، در جمع مخاطبان نوع یا انواع خاصی از هنر قرار می گیرند.[۹] یعنی، آن کسی که به تماشای آثار نقاشی می پردازد، یا آن فردی که شعر می خواند، قطعاً در موقعیت فرهنگی قرار

دارد، که برای او قدرت درك این آثار، و دریافت حرف هنرمند ـ یا مؤلف آثار ـ را فراهم می آورد، و کسی که در چنین موقعیت فرهنگی قرار ندارد، به‌طور طبیعی علاقه‌ای هم برای مراجعه به این گونه آثار در خود احساس نمی کند. اما در مورد سینما، وضعیت کاملاً متفاوت است، یعنی؛ برای آنکه کسی در جمع مخاطبان سینما قرار گیرد، نه تنها هیچ پیش شرطی وجود ندارد، بلکه سینما ـ به منزلهٔ صنعت ـ از آنجا که با سرمایه‌ای کلان ـ نسبت به سایر هنرها ـ سروکار دارد، و اصولاً حیاتش در گرو گردش این چرخ اقتصادی است، نیازمند، بلکه مشوق حضور انبوه تماشاگران است. بنابراین، یکی از نگرانیهای عمدهٔ کارگردان این است که، اثر وی باید مسورد درك طیف گسترده‌ای از مخاطبان قرار گیرد، و این نگرانی به‌طور طبیعی کارگردان را در نحوهٔ بیان حرف خویش دچار محدودیتی بزرگ می کند.

نکتهٔ دوم آن است که، سینما در برقراری ارتباط با مخاطب، محدود به ظرف زمانی مشخصی است. این نکته از دو جنبه قابل بررسی است؛ یکی از آن جنبه که مخاطب سینما ـ برخلاف مخاطبان سایر هنرها ـ نسبت به طول مدت مواجههٔ با اثر، هیچ گونه اختیاری از خود ندارد. در سایر هنرها[10]، این مخاطب است که ـ بسته به میل و قدرت درك خویش ـ طول مدت مواجههٔ با اثر را تعیین می کند. برای مثال، اگر بیننده‌ای در فهم بخشی از تابلوی نقاشی، یا خواننده‌ای در درك قسمتی از داستان، با اشکال مواجه گردید، نه تنها امکان آن را دارد که آن بخش را دوباره و چندباره مرور کند، بلکه اختیار آن را دارد، که دقایق و حتی ساعاتی را به تأمل در آن مورد بپردازد، و هرگاه که خواست پی گیر مابقی اثر بشود. اما در مورد مخاطب سینما، چنین امکان و اختیاری اساساً غیرقابل تصور است. از سوی دیگر، در مورد هنرمند نیز، میان سایر هنرها و سینما، همین تفاوت وجود دارد. یعنی؛ از آنجا که دیگر هنرها محدود به ظرف زمانی خاصی نیستند، هنرمند آزاد است که هر موردی را مدنظر داشت، و هر نکته‌ای را که از اهمیت ویژه‌ای نزد او برخوردار بود، به قدر کافی بسط و تفصیل دهد، تا آنجا که نسبت به درك آن از سوی مخاطب، اطمینان حاصل نماید. اما در سینما چنین امکانی ـ آن هم به این شکل ـ شاید هرگز برای کارگردان فراهم نشود. بنابراین کارگردان سینما این محدودیت عظیم را نیز پیش رو دارد، که در فرصتی از پیش تعیین شده و بسیار کم، و در لحظاتی کوتاه می باید حرف، یا حس مورد نظر را به مخاطب انتقال دهد.

اینك بپردازیم به عناصر فیلم، یا ابزار کار کارگردان:

اولین و شاید مهمترین ابزار کارگردان «قصه»[11]، یا به تعبیر بهتر «ماجرا»[12] ست که نسبت آن با کارگردان از سه صورت خارج نیست. «ماجرا» یا زاییدهٔ ذهن کارگردان است، یا در جهان واقعیت اتفاق افتاده و کارگردان به نحوی شاهد آن بوده، و یا زاییدهٔ ذهن کسی دیگر است (مثلاً نویسنده) که به کارگردان عرضه شده است. در هر سه حالت، شرط لازم این است که «ماجرا» قابلیت آن را داشته باشد که حامل مطلب کارگردان قرار گیرد. در حقیقت «ماجرا» این امکان را برای کارگردان به وجود می آورد، تا مطلب خویش را در قالبی که مورد پسند، و قابل درك برای مخاطب باشد، بیان کند. اما این

محدودیت را نیز ایجاد می کند که منطق خویش را به کارگردان تحمیل می نماید. به عبارت دیگر؛ هر ماجرایی ـ حتی اگر قابلیت اتفاق در جهان خارج را نداشته و با منطق واقعیت سازگار نباشد ـ منطق خاصی را در سیر خویش ایجاب کرده[۱۳]، کارگردان را ملزم به رعایت آن می کند. بنابراین، «ماجرا» ـ به عنوان ابزار کارگردان ـ همانقدر که توانایی فراهم آوردن امکانات گوناگون را برای وی دارد، محدودیتهای مختلف نیز ایجاد می کند، و بدین ترتیب کارگردان در بیان مطلب خویش، به هیچ عنوان نمی تواند به‌طور کامل به ماجرا تکیه کند. به تعبیر دیگر «ماجرا» در انتقال حرف کارگردان به مخاطب، شاید شرط لازم باشد؛ اما قطعاً شرط کافی نخواهد بود.

«ماجرا» در انتقال حرف کارگردان به مخاطب، شاید لازم باشد؛ اما قطعاً شرط کافی نخواهد بود.

ابزار با اهمیت دیگری که در اختیار کارگردان قرار دارد، «شخصیت» است. «شخصیت» نسبت به ماجرا یا فرع است یا اصل، یعنی یا زاییدهٔ ماجراست، یا زایندهٔ ماجرا. به‌عبارت دیگر یا «شخصیت» در خدمت پیشبرد ماجراست، یا ماجرا در خدمت تبیین «شخصیت». در صورت اول، چون «شخصیت» در مقام عنصری از عناصر ماجرا ـ وکمابیش هم ارزش با آنها ـ ظاهر می شود ـ تقریباً ـ هیچ گونه شرایط ویژه ـ اعم از امکان یا محدودیت ـ برای کارگردان ایجاد نمی کند. اما در صورت دوم، یا در شکلی میان صورت اول و دوم، «شخصیت» این امکان را برای کارگردان ایجاد می کند تا حرف خویش یا گوشه‌ای از حرف خویش را به واسطهٔ او بگوید. در هر حال، چون «شخصیت» و «ماجرا» رابطهٔ علت و معلولی با یکدیگر دارند، کارگردان در ترسیم

ساختار هر یك، مواجه با تأثیرات آن بر دیگری می باشد، که این تأثیرات متقابل، چه بسا آنها را از شکل مورد نظر کارگردان دور نماید. کنترل این روند، اگر برای کارگردان محدودیت به حساب نیاید ـ لااقل ـ مشکلی بزرگ شمرده می شود. از سوی دیگر، «شخصیت» ـ حتی اگر مخلوق ذهنیت و خیال کارگردان باشد ـ به واسطهٔ آنکه کارگردان در خلق و پرداخت آن، ناچار به نمونه‌برداری از الگوهایی است که در جهان واقعیت وجود دارد، و این الگوها محدود به حدود منطقی و طبیعی می باشند، حد و مرز مشخصی را در تبیین خویش، به کارگردان تحمیل می کنند، و این به معنای ایجاد محدودیت برای کارگردان، در امر انتقال حرف خویش به مخاطب، از این طریق است.

عنصر دیگر فیلم «دیالوگ»[۱۴] است، و اهمیتش در این است که امکان بیان صریح و واضح حرف را برای کارگردان فراهم می آورد، اما این نکته ـ یعنی صراحت و وضوح بیان ـ در عین حال، عیب و نقص «دیالوگ» نیز به حساب می آید، چرا که اندك مسامحه در به کارگیری آن، «دیالوگ» را به شعاری سطحی و کم ارزش تبدیل خواهد کرد، و از آن مهمتر اینکه، اساساً صراحت بیان را نمی توان به‌طور قطع و در همه جا، حسن این عنصر دانست، و چه بسا که تأثیر بیانی غیرصریح، به مراتب بیش از بیان صریح بر مخاطب باشد. از سوی دیگر «دیالوگ»، از آنجا که می باید با شخصیت گوینده، و نیز شخصیت شنونده[۱۵] تناسب داشته باشد، طبیعتاً محدود به حدود منطقی آنهاست. به عبارت ساده‌تر، کارگردان نمی تواند هر حرفی را بر زبان هر شخصیتی، و در هر شرایطی جاری

سازد. بنابراین، به‌طور اجمال می توان چنین نتیجه گرفت که «دیالوگ» نیز از دادن این امکان به کارگردان، که حرف خویش را ـ به نحو تام ـ به واسطهٔ این عنصر بگوید، قاصر است.

دیگر عناصر را در کار فیلمسازی ـ که شامل نور، رنگ، کادربندی، صحنه‌پردازی، طراحی لباس، مونتاژ، افکت و... می شود ـ از آن جهت که هیچ یک به تنهایی نمی توانند منشأ تأثیر بر مخاطب واقع شوند، و طبعاً کاربردشان ـ به عنوان ابزار کارگردان ـ مشروط و محدود است، تحت عنوان «فضاسازی»، جمع کرده یک جا مورد بررسی قرار می دهیم.

«فضاسازی» در فیلم، این امکان را برای کارگردان فراهم می آورد، تا هر صحنه را آن طور که می خواهد بنمایاند. در حقیقت نحوهٔ به کارگیری این عناصر، در میزان و نحوهٔ تأثیرپذیری مخاطب از هر صحنه، مؤثر است. مثلاً در یک سکانس از فیلمی، اینکه ماجرا در چه مکانی رخ دهد، اشیای موجود در صحنه با چه ترتیبی چیده شده باشند، میزانسن شخصیتهای حاضر به چه نحو باشد، هر شخصیتی چه لباسی به تن داشته باشد، ترتیب ورود و خروجشان به صحنه چگونه باشد، تصاویری که از صحنه دیده می شود چه کادری داشته باشند، و با چه ترتیبی به دنبال هم ردیف شده باشند، نور صحنه چگونه باشد، و چه صداهایی شنیده شود و بسیاری جزئیات و ریزه‌کاریهای دیگر، مسلماً در چگونگی درک مخاطب از سکانس فرضی بسیار مؤثر است، از آنجا که این عناصر تابع عناصر اصلیتر، و نیز موضوع فیلم هستند، و از طرف دیگر، به کارگیری پیچیده و دور از منطق این عناصر، شیوهٔ بیانی فیلم را به شیوه‌ای استعاری و

تمثیلی ـ که درك دقیق، و بدون خطای آن با اشکال مواجه است ـ نزدیك می کند، تأثیر «فضاسازی» فیلم بر مخاطب نسبی و مشروط است، و کارگردان در نحوهٔ به کارگیری این عناصر نیز با محدودیت مواجه است.

اینك ـ پیش از ورود در بحث «موسیقی فیلم» ـ لازم است یك بار دیگر به آنچه مورد بررسی قرار دادیم، از جایگاهی رفیعتر، و در چشم اندازی عمومی بنگریم، تا موقعیت کلی عناصر فیلم را نسبت به یکدیگر، و نیز موقعیت کارگردان را نسبت به این عناصر، دریابیم.

گفتیم که سینما دو جنبه دارد، جنبهٔ «هنر» و جنبهٔ «صنعت» و غایت هر دو، «فیلم» است. بنابراین فیلم پدیده‌ای است دو وجهی و دو تعریف نیز بر آن مترتب است؛ تعریفی که اشاره به وجه «صنعت»، و تعریفی که اشاره به وجه «هنر» آن می نماید؛ اما از آنجا که «فیلم» یك پدیدهٔ واحد محسوب می شود، صحیح آن است که تعریفی از آن به دست دهیم که هر دو وجه را ـ یك جا ـ دربرگیرد. بنابراین، تعریف مورد نظر چنین می شود:

«فیلم، فرایند اجتماع، ترکیب، و آمیزش مجموعه‌ای از فنون و عناصر است، تحت رهبری کارگردان، به منظور دعوت مخاطب به حضور در موقعیتی ویژه، و نظر از منظری خاص، برای دست یافتن به درکی مشخص، از موضوعی معین.»

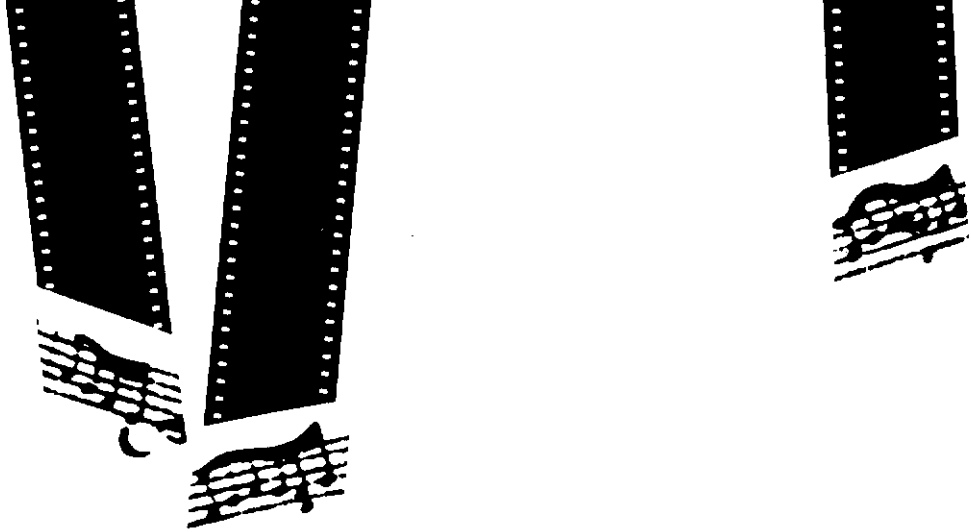
در حقیقت، کارگردان عناصری را که صنعت سینما در اختیار او قرار می دهد، به منزلهٔ ابزاری برای بیان حرف ـ هنرمندانهٔ ـ خویش به کار می گیرد. اما از آنجا که هر حرفی مخاطبی می خواهد و مخاطَب تأثیر متقابل بر مخاطِب و نحوهٔ بیان او دارد، و از آنجا که مخاطب سینما عام و کثیر است و از نظر فرهنگی طیف گسترده‌ای را شامل می شود، کارگردان ملزم به رعایت این نکته است که «حرف» را به نحوی بگوید، که قابل درك برای عموم مخاطبان ـ والبته هر کس به اندازهٔ فهم خود ـ باشد. بنابراین عناصر فیلم، به منزلهٔ ابزار و وسایل بیانی کارگردان، ـ علاوه بر حدود ذاتیشان که برشمردیم ـ محدود به حدود باور مخاطب نیز می شوند. در حقیقت از آنجا که کارگردان با ساخت فیلم، حرف خویش را تعین می بخشد، ـ و سازگاری با منطق عینیات، جزو لوازم ذاتی این نحوهٔ بیان محسوب می شود ـ مخاطب به طور طبیعی به دنبال دریافت منشأ و دلیل هر چیز برمی آید، و بدین لحاظ عناصر فیلم ـ عموماً ـ نسبت متقابل مؤثر و متأثر با یکدیگر می یابند، و قانونمندی کلی حاکم بر آنها یکی می شود. یعنی کارگردان در به کارگیری ماجرا، شخصیت، دیالوگ، طراحی صحنه، طراحی لباس، افکت، نور، رنگ، و حتی کادر و مونتاژ، می باید طوری عمل کند، که این عناصر یکدیگر را توجیه منطقی بنمایند. اضافه براینها، این موضوع را نیز باید درنظر داشته باشیم که فیلم، ـ چه در کل و چه در اجزا ـ مظروف به ظرف زمانی معینی است، و بدین لحاظ کارگردان ملزم به رعایت ایجاز در بیان می باشد. با توجه به همهٔ اینها درمی یابیم که کارگردان در امر انتقال مطلب خویش به مخاطب، با موانع و محدودیتهای متعددی رو به روست. به عبارت دیگر، حرف کارگردان ـ بخصوص هرچه تجریدی تر باشد ـ در تبدیل به فیلم، لاجرم از ماهیت ذاتی خود دور شده،

ماهیتی جدید می یابد، و براین اساس کارگردان نیازمند آن می شود که ـ برای پیشگیری از اشتباه در فهم، یا حتی عدم درك مقصود از سوی مخاطب ـ فیلم خود، یا لحظاتی[۱۶] از فیلم خود را توضیح دهد. اما چون کارگردان نمی تواند در فیلم خویش حضوری عینی داشته باشد، ناگزیر است که این امر را به عنصری که توانایی حضور را در فیلم داشته باشد، و نیز قانونمندی آن متمایز و متفاوت با قانونمندی دیگر عناصر باشد، محول نماید، و این عنصر همان «موسیقی فیلم» است.[۱۷]

***

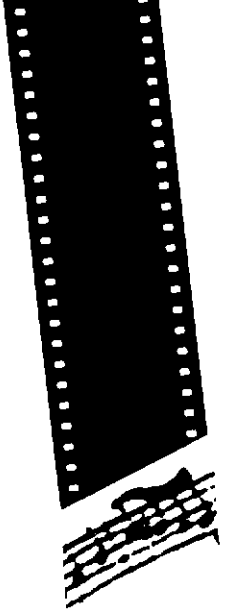
«موسیقی تجریدی ترین شکل هنر است.» مسلماً تأثیرگذاری بر روح انسان را، می توان هدف غایی همهٔ هنرها انگاشت. سایر هنرها، از آنجا که ماهیتی ـ کمابیش ـ واقعیت نما دارند، برای حصول این مقصود ناگزیر به عبور از مجاری عقل و منطق می باشند، یعنی اثر هنری، برای آنکه بر روح مخاطب تأثیر گذارد، می باید که ابتدا مورد درك عقلی، یا باور منطقی او قرار گیرد. به عبارت دیگر، مخاطب در مواجههٔ با اثر هنری، ابتدا واکنشی عقلانی و منطقی از خود نشان می دهد، وسپس تأثیر روحی می پذیرد، وبدیهی است که عقل و منطق در چنین شرایطی، نه فقط به صورت یك مجرای ساده، بلکه به شکل یك صافی پیچیده عمل می کنند، وهر چیز را آن گاه از خود عبور می دهند، که سازگار با آنها شده باشد. اما موسیقی از آنجا که ماهیتاً مستقل از واقعیت و مجرد از عقل است، مستقیماً و بی واسطهٔ غیر، بر روح آدمی تأثیر می گذارد.[۱۸] از سوی دیگر، دخالت عقل و منطق به هنگام خلق اثر هنری نیز،

موسیقی فیلم، تفسیری است که کارگردان برای درك دقیقتر ـ و شاید نیز عمیقتر ـ مخاطب از مقصود او، بنا به ضرورت، از فیلم خود عرضه کند.



موسیقی را از سایر هنرها متمایز می سازد، بدین معنا که در سایر هنرها، هنرمند در کار خلق اثر هنری، ناچار از آن است که ادراکات روحی خویش را از صافی عقل و منطق عبور دهد، اما موسیقی را می توان بیان بی واسطهٔ تأثرات روحی هنرمند دانست. به تعبیر دیگر؛ سایر هنرها ـ هریك به نحوی ـ صورت خیالی واقعیت اند؛ اما موسیقی خیال مطلق است. همین خصیصه، «موسیقی فیلم» را از سایر عناصر فیلم متمایز می سازد.

«موسیقی فیلم» ماهیتی دوگانه دارد، یعنی از جهت صورت ظاهر، شیوهٔ بیان و نحوهٔ تأثیرگذاری بر مخاطب، منتسب به «موسیقی» و از جهت منشأ وجود و معنایی که عرضه می کند، منتسب به فیلم است و حضور آن در فیلم، حضوری مجازی، و به ارادهٔ کارگردان است. یعنی «موسیقی فیلم» برخلاف سایر عناصر که با یکدیگر رابطهٔ علت و معلولی دارند، و وجود هر عنصر، مشروط به حضور دیگر عناصر می باشد، و به همین واسطه اختیارتامهٔ کارگردان را ـ در به کارگیری خویش ـ نقض می کند، به عنوان عنصری منفك از سایر عناصر و قانونمندیهایشان و به صورت ابزاری که اختیار کامل آن با کارگردان است، در فیلم حضور می یابد. به عبارت دیگر می توان گفت: «موسیقی فیلم، تفسیری است که کارگردان برای درك دقیقتر ـ و شاید نیز عمیقتر ـ مخاطب از مقصود او، بنا به ضرورت[19]، از فیلم خود عرضه می کند.» بنابراین، «موسیقی فیلم» عنصری است از عناصر فیلم ـ و همسطح با آنها ـ که مجموعاً به منزلهٔ ابزارهای گوناگون، در خدمت کارگردان اند تا او حرف خویش را به مخاطب عرضه نماید، و مسلماً درجهٔ هنری آن در همان پایه‌ای است که درجهٔ هنری بازیگری یا فیلمبرداری یا طراحی صحنه و یا دیگر عناصر به عبارت دیگر، اعتبار هنری موسیقی فیلم، اعتباری است آمیخته و مستتر در ارزش هنری فیلم و منتسب به کارگردان[20]. یعنی آنجا که کارگردان، سایر عناصر را در ارائهٔ مطلب خویش قاصر می یابد، یا آنجا که مخاطب خود را با تصویری مواجه می بیند که به گونه‌های متفاوت ـ و گاه متضاد ـ می توان آن را فهم کرد، موسیقی به عنوان عنصری تعیین کننده و مفسر دیگر عناصر، حرف کارگردان را به مخاطب انتقال می دهد. به یك تعبیر می توان گفت: «موسیقی فیلم، مونولوگ کارگردان است.»



پاورقیها:

۱ـ نگاهی به نقد موسیقی فیلم در مطبوعات ـ کامبیز روشن روان ـ فصلنامهٔ سینمایی فارابی، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صفحهٔ ۵۲

۲ـ موسیقی فیلم در سینمای ایران ـ گفتگو با تورج زاهدی ـ فصلنامهٔ سینمایی فارابی ـ دورهٔ دوم، شمارهٔ ۲ و ۳، صفحهٔ ۹۸

۳ـ موسیقی فیلم در سینمای ایران ـ گفتگو با فریدون ناصری ـ فصلنامهٔ سینمایی فارابی ـ دورهٔ دوم، شمارهٔ ۴، صفحهٔ ۱۲۵

۴ـ موسیقی فیلم در سینمای ایران ـ گفتگو با فرهاد فخرالدینی ـ فصلنامهٔ سینمایی فارابی ـ دورهٔ اول، شمارهٔ ۳، صفحهٔ ۶۹

ذکر این نکته ضروری است که مطالب گفته شده توسط دست اندرکاران موسیقی فیلم، غیر از آقای روشن روان که از مقالهٔ ایشان استخراج کردیم، جوابهای آنها در پاسخ این سؤال بوده است که «تعریف شما از موسیقی فیلم چیست؟»

۵ و ۶ـ شایسته این بود که پیش از ورود در مبحث سینما، به بحث دربارهٔ هنر می پرداختیم، و همچنین برای ادعاهای خود دلایل کافی ذکر می کردیم؛ اما چون استطاعت ورود در بحث هنر را در خود نیافتیم و می خواستیم زودتر به موضوع اصلی سخن برسیم، از ورود به آن پرهیز کردیم با این امید که چنانچه ادعاهای ما مورد قبول خواننده نبود، آنها را به عنوان «فرض اولیه» بپذیرد.

۷ـ به پاورقی شمارهٔ قبل رجوع شود. ضمن آنکه بعداً در این باره توضیحاتی مختصر خواهیم داد.

۸ـ منظور سبکهای مختلف فیلمسازی است.

۹ـ البته بسیاری هم در هیچ یك از این جماعات قرار نمی گیرند.

۱۰ـ به غیر از تئاتر و موسیقی.

۱۱ـ اینکه «قصه» را در زمرهٔ ابزار سینما آورده ایم، و ارزش هنری آن را ـ به طور مستقل ـ نادیده انگاشته ایم، و تلویحاً نقش تألیفی آن را در فیلم نفی کرده ایم، از آن روست که اگر «قصه» زاییدهٔ خیال کارگردان باشد، که حق تألیف آن ملحوظ در حق تألیف «فیلم» به کارگردان باز می گردد و اگر چنین نباشد، از آنجا که زبان «فیلم» زبانی است منحصر به آن، و تفاوتهای فاحش و عمده‌ای با زبان دیگر اشکال قصه‌گویی دارد، بنابراین نحوهٔ تأثیرگذاری آن بر مخاطب نیز، متفاوت است. همچنین از آنجا که وقتی کارگردان به روایت قصه‌ای ـ توسط فیلم خود ـ می پردازد ـ اگرچه آن قصه در اصل متعلق به خود او نباشد ـ در حقیقت دربی بیان حرف خویش است و بدین لحاظ تغییراتی ـ هرچند پنهان ـ در قصه ایجاد می کند. بنابراین به اختصار می توان چنین نتیجه گرفت که، نقش قصه در سینما در حد یك عنصر است ـ اگرچه عنصری بسیار مهم ـ و نه بیش. شاهد مدعا، فیلمهای بسیاری است که براساس آثار موجود و حتی مشهور ادبی ساخته شده‌اند، و تفاوتهای اصولی ـ و نه ظاهری ـ با اصل اثر داشته‌اند (تا آنجا که حتی در برخی موارد موجب اعتراض مؤلف اثر ادبی گشته است)، و نیز کارگردانهای مختلفی که براساس یك اثر ادبی واحد «فیلم» ساخته، و هر کدام آن اثر را آن گونه که خود دیده، بیان کرده، و طبیعتاً حاصل کار، آثار متفاوتی بوده است. البته بحث در این زمینه، بحثی نیست که از این مجمل بتوان نتیجه گرفت، و همان گونه که قبلاً گفتیم، این نتایج را ما تنها «فرض اولیه» بحث خویش قرار می دهیم.

۱۲ـ واژهٔ «ماجرا» ـ در بحث ما ـ از آن جهت نسبت به «قصه» ارجح است که اولاً «ماجرا» در فیلم، نه تنها نوع فیلمسازی متداول که روایتی است، بلکه انواع دیگر سینما را، که روایتی نیستند نیز دربرمی گیرد. ثانیاً «قصه» خود از عناصری تشکیل یافته، که قصد داریم آن عناصر را یك به یك مورد بررسی قرار دهیم.

۱۳ـ ریشهٔ این امر را در این نکته می توان یافت، که «ماجرا» ی فیلم از نظر مخاطب سینما باید قابل باور بنماید. شاید بتوان چنین گفت که در حقیقت، منطق تماشاگر به کارگردان تحمیل می گردد.

۱۴ـ این عنصر را باید جزو عناصر متشکله شخصیت به حساب آورد، اما چون «دیالوگ» نقش با اهمیتی را در فیلم ایفا می کند، بررسی جداگانهٔ آن لازم است.

۱۵ـ منظور از «شخصیت شنونده»، مخاطب گوینده در داخل فیلم است.

۱۶ـ اگر فیلم را از نگاه تماشاگر بنگریم، خواهیم دید که در حقیقت از کنار هم نهادن یك سری لحظات تشکیل شده است، و عدم درك برخی از آنها ـ خصوصاً اگر نقش کلیدی در سیر فیلم داشته باشند ـ در درك کلی تماشاگر از فیلم، ایجاد اخلال می کند.

۱۷ـ اصولاً حضور موسیقی در فیلم، براساس قراردادی ناگفته میان فیلمساز و مخاطب استوار است و مخاطب همان گونه که بسیاری قواعد دیگر را ـ مانند مونتاژ که در حقیقت باعث تقطیع زمانی ماجرا می شود و مغایر با واقعیت است ـ در تماشای فیلم پذیرفته، حضور موسیقی را نیز به عنوان عنصری از عناصر فیلم، قبول کرده است.

۱۸ـ این ویژگی موسیقی در نحوهٔ تأثیرگذاری، از آن جهت که اختیار مخاطب را تقریباً به طور کامل نقض می کند، این امکان را به وجود می آورد که در صورت به کارگیری غیرسالم، منشأ اثرات شومی بر مخاطب باشد.

۱۹ـ تشخیص ضرورت نیز به عهدهٔ کارگردان است.

۲۰ـ اگر بخواهیم برای موسیقی فیلم ارزش هنری جداگانه قائل شویم، مسلماً اعتبار آن بیش از آهنگساز، به کارگردان متکی است، و آهنگساز در حقیقت تکنیسینی است که تکنیك خویش را در اختیار کارگردان قرار می دهد. البته مفهوم این سخن، این نیست که هنرمند بودن آهنگساز فیلم یکسره منتفی است، بلکه این است که نقش تألیفی آهنگساز در ساخت موسیقی فیلم، به مراتب کمتر از کارگردان است. به عبارت دیگر، آهنگساز ـ به منزلهٔ هنرمند ـ از آن جهت که با کارگردان ـ به منزلهٔ هنرمند ـ همزبانی دارد، و البته موسیقی را به مراتب بیش از کارگردان می شناسد، می تواند نقش مشاور و یاری دهندهٔ او را در یافتن موسیقی مناسب ایفا نماید، و نه بیش.