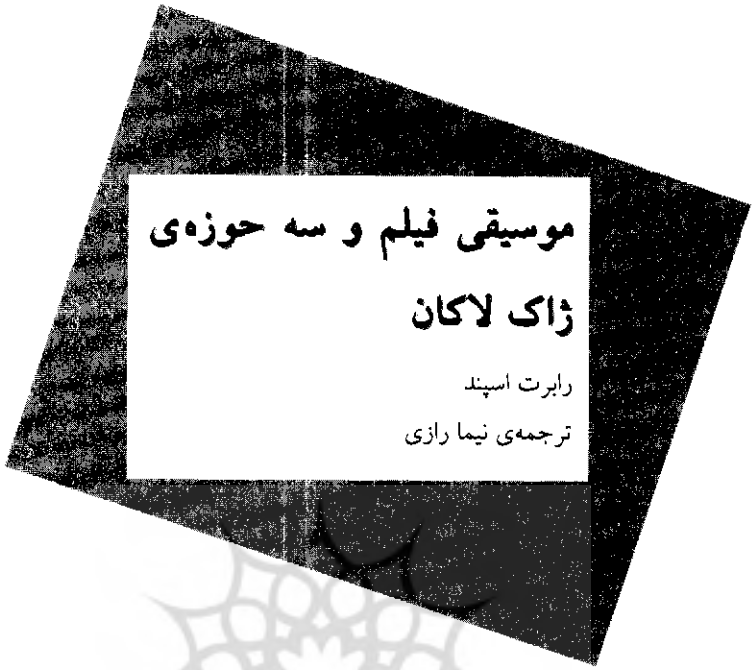

موسیقی فیلم و سه حوزه‌ی ژاک لاکان

رابرت اسپند

ترجمه‌ی نیما رازی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

موسیقی فیلم ضرورتی ممکن به امکان خاص است. طبق تعریف «هگل» از ضرورت تام و طبق تفسیر «ژیژک» از آن، ضرورت ممکن به امکان خاص ضرورتی است که به صورت اتفاق بروز می‌کند. گفته می‌شود موسیقی فیلم در اصل برای پوشاندن صدای دستگاه‌های پر سروصدایی به‌کار می‌رفت. که فیلم‌های صامت اولیه را پخش می‌کردند. راه حل این مداخله‌ی تروماتیک (شوک‌آور) در حقیقت، این اتفاقی که باید رفع و رجوع می‌شد، خود اتفاق بود. غیر از نواختن پیانو راه‌حل‌های بسیاری برای این مشکل وجود داشت و در نهایت از این راه‌حل‌ها هم استفاده شد.

با این حال همراهی موسیقی با فیلم پس از انتفای کاربرد اولیه‌اش ادامه پیدا کرد. علت تداوم و شکوفایی موسیقی فیلم در میان آن همه اشکال بی‌شمار سرگرمی در اواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم این بود که موسیقی فیلم نمایانگر آشکار شدن ضرورت عمیق‌تری بود که در شکل تعبیر واقعیت از سوی افراد نهفته است.

موسیقی فیلم چه در قدیم و چه در شکل امروزی ویژگی‌های واسطه نامحسوس را دارد، پدیده‌ای که لزوماً از میدان تأثیراتش ناپدید می‌شود. از لحاظ تاریخی همراهی فیلم و موسیقی راه‌حلی برای مشکل پروژکتورهای پر سروصدا بود، مشکلی که خیلی زود برطرف شد، و پیانیستی که به‌صورت زنده برنامه اجرا می‌کرد و ارکسترهای کوچک همراه با ارگ، از صحنه نمایش فیلم ناپدید شدند. چیزی که تا امروز باقی مانده است، موسیقی است که تقریباً در حین تمام فیلم‌هایی که ساخته می‌شوند به گوش می‌رسد. واسطه‌ی ناپدیدشونده، اتفاقی است که ضرورتی در آن جریان دارد؛ ولی برای ضرورتی که بخواهد این‌طور توسعه یابد، اتفاق اولیه ناگزیر باید ناپدید شود.

این پدیده به‌سادگی قابل مشاهده است. وقتی فیلم تماشا می‌کنیم موسیقی با صدای بلند از همه‌ی بلندگوها پخش می‌شود، ولی برخلاف یک تجربه‌ی موسیقیایی «عادی» مثل کنسرت، در اکثر موارد چندان مورد توجه قرار نمی‌گیرد. موسیقی فیلم همان‌طور که ضرورت حکم می‌کند، پنهان می‌شود و تأثیرات گوناگونی به همراه می‌آورد که یکی از آن‌ها غرق شدن در فیلم و لذت بردن از آن است. کمتر پیش می‌آید که به یاد آوردن دل‌چسب‌ترین پخش‌های فیلم با به یادآوردن موسیقی آن صحنه‌ها همراه باشد. به همین خاطر موسیقی فیلم اغلب از دامنه تأثیر (خاطره) ترکیب فیلم/موسیقی فیلم «ناپدید» می‌شود.

به این ترتیب، پدیده‌ی موسیقی فیلم نمونه‌ای بی‌نقص از یک مقوله‌ی پست‌مدرن است، یک مقوله‌ی تصادفی در زمانه‌ی «علوم واقعی» که ساختارش مجردتر از آن است که درک شود، چیزی که پنهان است و تنها وقتی واقعاً «کار می‌کند» که پنهان باشد، موضوعی که هر چند به اندازه‌ی مبتذل‌ترین جنبه‌های هنر پاپ درباره‌اش حرف زده شده، باز هم مستحق موشکافی است.

واقعیت ژرف موسیقی فیلم، ضرورتی که در این تصادف فرخنده تجسم پیدا کرد، در گرو روشی است که فیلم برای بیدار کردن «ذهنیت» موقت و غیرواقعی فیلم ـ که بسیار شبیه ذهنیت‌های هر روزه‌ی ماست ـ به کار می‌گیرد. برای این کار، تاکتیک فیلم باید خیلی پیچیده‌تر از تعریف دقیق قصه از اول تا آخر باشد. تجربه‌ی فیلم باید از طریقی، هر سه بُعد متداخل سوبژکتیویته‌ی حقیقی، یعنی نمادین، واقعی و خیال را شبیه‌سازی کند. موسیقی فیلم کمک بسیار زیادی به این کار کرده است.

ظاهراً تردیدی نیست که فیلم و موسیقیِ فیلم خوب با

هم جور شده‌اند. همان‌طور که گفته شد، فیلم بدون موسیقی تجربه‌ای «ملال‌آور» است. فیلم‌های کمی هستند که بدون موسیقی خوب از کار درآمده باشند (***جنگل آسفالت*** استثنای درخور توجیهی است). فیلم‌های بسیاری هم هستند که موسیقی خرابشان کرده، چیزی که من دنبالش می‌گردم آن ترکیب کامل «واقعیت» روایی با موسیقی مداخله‌جویی است که از هیچ ــ ظاهراً از بیرون حدود پرده ــ می‌آید و نتیجه‌اش همان‌طور که همه موافقند احساس «گم» شدن در فیلم است، این‌که فیلم آدم را «در خود غرق کند». اگر کسی چنین حسی را تجربه نکرده می‌تواند به میلیون‌ها نفری که این تجربه را داشته‌اند اعتماد کند، تجربه‌های تأثیرگذار فیلم‌هایی مثل ***ای.تی*** و ***برباد رفته*** و ***کینگ‌کنگ*** به‌عنوان شاهد مثال کافی است. این فیلم‌ها شدیداً به ترکیب تقریباً ایده‌آل فیلم و موسیقی فیلم وابسته‌اند.

فیلم‌های نظامی منطقی را نمایش می‌دهند (هم از لحاظ معنایی و هم از لحاظ فکری)، مثل که مورس و سمافور. مشکل این تشبیه در محدوده لذتی است که در فیلم دیدن نهفته است. ما می‌خواهیم از فیلم لذت ببریم. احساساتی که روی پرده نشان داده می‌شود در خود به وجود می‌آوریم. به همین دلیل است که من اعتقاد دارم فیلم را می‌توان با ذهنیت «زندگی روزمره» مقایسه کرد. ما هر روز در کلمات غرق می‌شویم، کلماتی که همه بدون توافق ما اختراع شده‌اند، و از ادوات بیان دیگری هم استفاده می‌کنیم که کمتر از آن خودمان هستند. با این حال از بین این بلبشور راهمان را پیدا می‌کنیم و شخصیتمان را لای تعداد بی‌شماری از این مفاهیم مجرد می‌پیچیم و تمام این مدت تلاش می‌کنیم بیشتر لذت ببریم.

از این رو باید به ابعاد متداخل مذکور یعنی *نماد*، *تخیل* و *واقعیت* برگردیم تا بفهمیم فیلم چطور با موسیقی ما را در دام لذت خود می‌اندازد.

پیش از آن‌که به چگونگی تجزیه موسیقی فیلم به این سه جز ذهنیت بپردازیم شاید بهتر باشد سعی کنیم آن‌ها را بفهمیم.

این سه اجزایی عادی نیستند که با هم یا بر ضد هم یا به هر صورتی که به آسانی وصف یا درک شود، با هم کار کنند. هیچ‌کدام نسبت به یکدیگر تقدم یا اولویت ندارند. می‌توان آن‌ها را با سه سنگ‌ریزه تشبیه کرد که هم‌زمان در مایعی سقوط می‌کنند و امواج متداخلی که از خود صادر می‌کنند یا گره منفی بین‌شان برقرار می‌کند که همان سوژه است. چون بالاخره باید از جایی شروع کنیم، بگذارید از واقعیت شروع کنیم.

واقعیت، آن‌طوری که معمولاً گفته می‌شود، همان چیزی نیست که در جهان خارج وجود دارد. واقعیت چیزهای غیرقابل توصیف، یا تعریف ناشدنی، یا ایده‌آلی نیست که هیچ‌گاه نتوان به آن دست یافت. واقعیت چیزی است که از لحاظ نمادین با سوژه جمع ناشدنی است. واقعیت قلمرو خواسته‌هاست. چون واقعیت را می‌توان به‌عنوان مجموعه‌ای از ابژه‌های بالقوه شناخته‌شده‌ای تعریف کرد که از طریق امر خیالی، از دلالت و جمع شدن با نماد سوژه خودداری می‌کنند.

اهمیت این قلمرو در مقوله روان‌کاوی نمایان است. هدف اصلی روان‌کاوی تجزیه و تحلیل رابطه‌ی خیالی و زیان‌بار فرد روان‌کاوشونده (بیمار) با علائم بیماری است، از طریق اضافه کردن واقعیات به فهرست نمادها.

بهترین مثال از واقعیت، شوک روحی است، از قبیل شوک‌هایی که با سوءاستفاده و تجاوز در کودکی به‌وجود می‌آید. شوک طبق تعریف با حیطه چیزهای دلالت‌کننده جمع ناشدنی است. واقعیت چیزی است که دلالت‌هایش دنیای شخص را تهدید به تخریب می‌کنند، چیزهایی که باید فاصله را با آن‌ها حفظ کرد تا انسجام شخص از بین نرود. با این حال این چیز درک ناشدنی هنوز وجود دارد. لاکان به این گفته‌اش معروف بود که واقعیت همیشه برمی‌گردد. از طریق اتفاق به ما حمله می‌کند، رویدادهای غیرقابل پیش‌بینی چه در درون و چه در بیرون. چیزی که رویداد تکان‌دهنده را به روی صحنه می‌آورد ممکن است همان «لغزش فرویدی» باشد یا هر پیشامد اتفاقی دیگری.

بدین‌ترتیب کاملاً قانع‌کننده است که چه‌طور چیزی که

«وجود» ندارد، مثل شوک، باز هم می‌تواند تأثیراتش را نشان دهد و حتی ممکن است علت [وجودی] سوژه دانسته شود.

حیطه نمادها قلمرو ناهمگونی است. قلمرو پدر و نام‌اش، و قلمرو قانون است. سرسری می‌توان آن را با زبان و بیان یکی گرفت. در نظر گرفتن جنبه‌ی غریب امر نمادین هم ضروری است. امر نمادین اعتراف به مادی بودن وجود است، سامانه‌ای است که معلول برای وجود داشتن باید اتخاذ کند؛ با این حال در اساس مجرد است. شاید تعریف درست این باشد: اذعان به سامانه‌ای که ساختارش براساس تصادف شکل گرفته، که وجه بیگانه را به‌وجود می‌آورد، یعنی همان «تفاوت داشتن» که نماد را اغلب با آن تشخیص می‌دهند، وارد شدن به آن برابر است با رها کردن خیال مطلق در نقطه‌ی مقابل.

«من» مفهوم مشخصی دارد، جدا از من واقعی که پیش از تفکر نمادین وجود داشت. راستی چه‌طور می‌شود این نشانه که بین همه تقسیم شده، به «معنی» من باشد، شخصی که این همه با همه‌ی «من»های دیگر فرق دارد؟ اساس نماد تجرد آن است. برای ادامه دادن به حیاتمان در دنیای واقعی باید بتوانیم نشانه‌های مجرد را به تجربه‌های جدید و اشیا متصل کنیم. اگر به این خاطر نبود، هر کسی مجبور می‌شد افکارش را با دقت تمام مطالعه کند که صورت کاملاً مناسبی برای نامیدن آن حیوان چهارپا که آنجا ایستاده و آن چیزی که اینجا از زمین روییده، پیدا کند. نتیجه نامطلوب این امر جامعه‌ای با همهمه‌ی جاودان خواهد بود. راه‌حل این تناقض اجماع بر سر یک مجموعه نماد است که لزوماً باید هر چه مجردتر باشند. بالاخره می‌توان نماد را به آسانی با رابطه دو هم دسته‌اش وصف کرد. نماد سیستم دیفرانسیلی و استقرایی نظام مجردی از نشانه‌ها و علامات مادی است که به واسطه‌ی تخیل واقعیت را نفی می‌کنند.

قبلاً اشاره شد که امرخیالی نظام کمال است، قلمرو مادر است، قلمرو عشق. با این‌حال آن‌طور که از اسمش برمی‌آید، قلمرو خیال نیست. بیشتر با کلمه‌ی تصویر یا انگاره‌ی خیالی که در درونش جا دارد، مرتبط است. می‌شود آن را به صورت خواستن وصف کرد: تصویر مجسم سوژه. در این میان I (من) و eye (چشم) یکی می‌شوند. این مطلق‌گرایی به روزهایی که بچه بودیم برمی‌گردد، روزهایی که نمی‌دانستیم چه هستیم و چه نیستیم. مشخصاً به «مرحله‌ی آینه‌ای» (Mirror Stage) برمی‌گردد، لحظه‌ای که برای همه ما پیش آمده، زمانی خودمان را از «قلمرو وحدت» بچگی جدا کردیم و سعی کردیم تصویر آن یگانگی را روی طبیعت تکه‌تکه‌ی واقعیت حک کنیم، به روی اشیا و سوژه‌های دیگر. فرم امرخیال رابطه‌ی دوگانه‌ای است که به‌عنوان کمیتی واحد شناخته می‌شود در حالی‌که طرف دیگر رابطه (مثل سیستم‌های دو ستاره‌ای) به دور من نمی‌چرخد، بلکه توی من است. این رابطه‌ی دوتایی نتیجه ذهنی آن اولین دگرسویی آینه‌ای به‌عنوان تمهیدی برای تعیین هویت است.

در نهایت، می‌توان حوزه‌ی خیالی را به‌عنوان پدیده‌ی ذهنی‌ای وصف کرد که با ایجاد یک رابطه‌ی دیداری دوتایی با نماد، راه واقعیت‌های دیگر را سد می‌کند. حوزه‌ی خیالی، آن بخشی از ماست که دخالت دلالت را قبول نمی‌کند و می‌کوشد اتحاد ناپایدار بین سوژه و ابژه را، از توافق با بینایی گرفته تا مسائل احساسی، حفظ کند. حوزه‌ی خیالی در پس نشانه‌ها به دنبال معرفت می‌گردد، به دنبال حقیقت مطلق.

امر خیالی، ماهیتی آینه‌ای هم دارد، این خصیصه راهی است برای وفق دادن واقعیت و کمیت‌های دوگانه‌ای که امر خیالی می‌سازد. فردریک جیمسن امر خیالی را این‌طور وصف می‌کند:

«امر خیالی را شاید بتوان به‌عنوان یک نظام کیهانی منحصر به فرد وصف کرد که اجسامش در درجه‌ی اول به روابط بیرون و درون می‌پردازند که بعداً از طریق آرمان‌های کودکی که منفعلانه با هم رقابت می‌کنند، بررسی و درک می‌شوند (تشخیص سوژه ـ ابژه).»

واژه‌نامه کوچک «لاکان» که خوشبختانه به «نوشته‌ها»یش پیوست شده آرمان کودکی را این‌طور تعریف می‌کند: «دنیا، ثبت بعد تصاویر، که به شکلی آگاهانه یا ناخودآگاه، دریافت شده‌اند یا امر خیالی». با در ذهن داشتن این تعاریف، دیدن پلی می‌شود، چیزی را از «آن بیرون»، چه یک شخص باشد چه یک شی یا حتی مثلاً یک فیلم، به

چیزی «این تو» متصل می‌کند.

◄ امر نمادین در موسیقی فیلم

وقتی برای نوشتن این مقاله آماده می‌شدم، چندین سؤال برای یک گروه خبری اینترنتی به نام rec. music. movies فرستادم. این گروه پر است از آدم‌های پرشوری که هر کدام به سهم خود عاشق موسیقی فیلم‌اند. بعضی از نوشته‌هایی که به این گروه ارسال می‌شود متعلق به اعضای انجمن حرفه‌ای نویسندگان و آهنگ‌سازان امریکاست (که به عقیده من اصل کار همان‌ها هستند و از پشت پرده کارها را هدایت می‌کنند) و همچنین اشخاص و گروه‌هایی که به‌طور منظم مطالبی درباره موسیقی فیلم منتشر می‌کنند. سؤال من که دوبار پستش کردم، ولی تا هفته‌ها جواب‌های جدید دریافت کردم، این بود که «موسیقی فیلم برای چه وجود دارد»؟ جوابی که بارها و بارها دریافت کردم چیزی در این حدود بود: «برای تأکید یا مشخص کردن قسمت‌های دراماتیک مهم فیلم». من با این‌که عقیده دارم این پاسخ در کل درست است، فکر می‌کنم این پاسخ تنها یکی از ابعاد [مورد نظر] لاکان که در بالا ذکر شد، یعنی به امر نمادین برمی‌گردد. این را برای کم جلوه دادن اهمیت این موضوع نمی‌گویم، هر سه مؤلفه باید در سوژه موجود باشند تا سوژه وجود داشته باشد. با این حال مکانیسمی که موسیقی فیلم با آن می‌تواند چیزی را برجسته یا پررنگ کند، چیست؟

بیشتر رمزگان موسیقی روزمره، بسیار پیش از آن‌که ما به دنیا بیاییم به‌وجود آمده‌اند. ما این رمزگان را یاد گرفتیم، درست مثل مردم کشورها و فرهنگ‌های دیگر که رمزگان موسیقی خاص خودشان را یاد گرفته‌اند. از جهتی می‌شود گفت ما ذهنیتمان را حول این رمزگان، و همین‌طور حول زبان و بقیه ابزار بیان شکل داده‌ایم. با این حال رمزگان کاملاً مجرد هستند، تمایز اساسی میان گام‌های آوایی و نغمه‌های موسیقی، این مطلب را به ما نشان می‌دهد. من اگر ژاپنی بودم، به سیستم آوایی کاملاً متفاوتی جواب می‌دادم، و همین‌طور سلیقه‌ی موسیقی‌ام، کاملاً با چیزی که اینجا در آمریکا دارم فرق می‌کرد.

رمزگان موسیقایی بسیاری مستقیماً از ترکیب سینما و موسیقی پدید آمده‌اند. در قلمرو فیلم‌های ترسناک، دو رمزگان موسیقایی با قدرت تمام همراه با هم رشد کرده‌اند. اولی صدای «سوت کتری» گزنده و زیری است که معمولاً پس از تغییر مسیرهای خشن و ناگهانی در روایت صورت می‌گیرد. کافی است به هر یک از فیلم‌های جان کارپنتر توجه کنید که ببینید این صدای نیش‌دار، اگر نه خیلی زیاد، ولی با چه موقعیتی به‌کار رفته. هر وقت تهدیدی متوجه «مایکل میرز» (در حالی که ماسک رنگی کرک را به صورت دارد آرام وارد کادر می‌شود) یا «کریستین» (که نور چراغ‌های اتومبیلش تاریکی را می‌شکافند) می‌شود، استفاده‌ی کارپنتر از این صدای نیش‌دار، به ما می‌فهماند که باید بترسیم. این‌جا خوردن از صدا واقعاً جا خوردن نیست، ولی نمادی از ترس و تهدیدی است که هیولا به ارمغان می‌آورد. صدای نیش‌دار نمایش مستقیم کنش روی پرده به‌وسیله موسیقی است.

کنش ترسناک است = موسیقی ترسناک است.

رمزگان دیگر موسیقی فیلم ترسناک چیزی است که من آن را «استعلایی» می‌نامم، و آن را هم می‌توان در تمام کارهای جان کارپنتر پیدا کرد. در *هالوین* (۱۹۷۸)، کارپنتر از تم «لوری» برای القای سرمای هالوین استفاده می‌کند، هنگامی‌که لوری (جمی لی کرتیس) از مدرسه به خانه برمی‌گردد... برگ‌های پاییزی در باد می‌رقصند، بچه‌ها در دوردست بازی می‌کنند، مایکل پشت پرچین منتظر است. تم لوری ترس‌ناک نیست، در مغز زنگ می‌زند و تکرار می‌شود. قطعه‌ای در گام مینور است، ولی اگر خارج فیلم به آن گوش دهید تصور این‌که این تم موسیقی، صحنه‌ی شهادت دادن یک رهبر حزب کارگر است. برای درک اثر موسیقی استعلایی در فیلم‌های ترس‌ناک، به مؤثرترین استفاده کارپنتر از این تکنیک توجه کنید که در فیلم **کریستین** (۱۹۸۳) است. تم «عشق آرنی» ترسی بسیار عظیم‌تر و بیگانه‌تر از موسیقی گزنده که قبلاً صحبتش شد، برمی‌انگیزد، با این حال موسیقی ملایم و احساسی‌ای است، موسیقی صحنه‌ای است که کسی دارد عکسی از آلبوم

عشق‌های گم شده‌اش را تماشا می‌کند، نه موسیقی صحنه‌ای که کسی به طرف یک وسیله‌ی نقلیه که پس از قتل تصاحب شده می‌رود، این موسیقی به هیچ‌وجه مستقیماً ترس کریستین را به‌نمایش نمی‌گذارد، در عوض انگار می‌گوید «چیزی که این موسیقی بیان می‌کند آن‌قدر وحشتناک است که قابل بیان نیست». تم عشق آرنی کریستین، مثل صدای ناقوس‌ها در **جن‌گیر**، اثر فریدکین، درست همین غیرقابل بیان بودن را تصویر می‌کند. تأثیر آن بیدار شدن و تکرار چیزی در قلمرو غیرقابل بیان است؛ یعنی مرگ.

بنابراین بُعد نمادین برای فیلم بسیار ضروری است. می‌تواند فیلم را کاملاً عوض کند. بر سر «۲۰۰۱» چه بلایی می‌آمد اگر کوبریک عاشق آن قطعات کلاسیک نمی‌شد و به موسیقی اصلی الکس نرث وفادار می‌ماند؟ این مثالی از تجرد بعد نمادین است.

نمادگرایی موسیقی فیلم از راه‌های مستقیم و مجرد عمل می‌کند، ولی همان‌طور که لاکان اشاره کرده، همه‌ی قضیه این نیست. وقتش است به سراغ دو بعد دیگر تجزیه ذهنی برویم.

◀ واقعیت در فیلم

موسیقی فیلم به‌صورت یک عنصر شوک‌آور در متن تجربه‌ی فیلم قرار دارد. باری توضیح طبیعت تروماتیک موسیقی فیلم، بگذارید بگویم به نظرم تجربه‌ی فیلم دیدن چیست. ما، تماشاچی‌ها، یک تماشاچی را نگاه می‌کنیم (ترکیب دوربین/فیلم/پروژکتور) که فیلم را در فضایی روایی می‌بینید. به یک شنونده گوش می‌دهیم (ترکیب میکروفن/نوار صدا/بلندگو) که باز هم در فضایی روایی فیلم را می‌شنود. از جهتی می‌شود گفت داریم از روی پرده، اعمال فیلم را تجربه می‌کنیم. ولی از روی پرده، تنها در میانه‌ی ما و قلمرو روایی فیلم، موسیقی، این عنصر کاملاً ساختگی وارد می‌شود، انگار هر روز در زندگی روزمره چنین تجربه‌ای رخ می‌دهد (یک‌باره، موسیقی از همه طرف‌مان و از منبعی نامشخص پخش می‌شود و ظاهراً تک‌تک حرکاتمان را پیش‌بینی می‌کند) و به ما حق می‌دهد که شک کنیم نکند آدم خیالاتی‌ای هستیم.

ممکن است تصور کنید مداخله‌ی چیزی مثل موسیقی فیلم در واقع زمانی‌ای را که در آن به کار می‌رود خراب می‌کند و سر و ته‌اش را به هم می‌دوزد. واضح است که قضیه این نیست.

موسیقی فیلم، خیلی خوب بر ضد طبیعت تروماتیک ارثی خودش کار می‌کند و تماشاچی را آن‌چنان منگ می‌کند تا چیزهایی را که می‌بیند بپذیرد. این منگی چیزی است که من آن را سوبژکتیویسم سینمایی می‌نامم ــ یک جور سوبژکتیویته‌ی دروغین که موقع تماشای آن قسمت‌هایی از فیلم که آدم را در خود «غرق» می‌کند شخص وارد آن می‌شود. بنابراین، موسیقی فیلم به سهم خود «علتی» برای ذهنیت سینمایی است، همان‌قدر که در زندگی واقعی مداخله‌گر است در فیلم به شکل «علت» تجلی می‌کند.

چرا موسیقی لازم است؟ چون همان‌طور که گفتیم، بعد نمادین تمام ماجرا نیست. تجربه‌ی سوبژکتیویته‌ی معمولی که فیلم می‌کوشد در بیننده به‌وجود بیاورد، تنها با زبان گویای صرف تصاویر فیلم قابل دست‌یابی نیست. برای جبران این کمبود در نمادهای فیلم به چیزی بیش از زبان تصویری فیلم نیاز است. موسیقی فیلم یک بعد اضافی، به‌شکل اختلال در نظم نمادین فیلم هم دارد، آن چیزی است که نمی‌شود همان‌طور که هست هضم‌اش کرد. دلیلش این است که موسیقی فیلم گاهی اوقات به روشی بسیار مشابه واقعیت به‌عنوان علت ناخواسته‌ی سوژه کار می‌کند. این کار به روش ترتیبی و خطی که ممکن است در فعل و انفعالات ذرات در فیزیک نیوتنی دیده شود، انجام نمی‌شود. در عوض به لحظه‌ی علیت مابعد مفهومی می‌رسد. لحظات تجربه‌ی فیلم، مشابه لحظات زندگی واقعی، خیلی سریع‌تر از آن‌که کسی متوجه رخ دادنشان بشود «محو می‌شوند». فیلم، مثل زندگی روزمره، تجربه‌ای است که تنها به صورت «تأثیر بعدی» برای شخص قابل شناسایی است. تجربه‌ی فیلم دیدن دقیقاً با همین جمع کردن عکس‌العملی تک‌تک لحظات گذشته‌ی فیلم شکل می‌گیرد، ولی موسیقی فیلم جلوی این جمع کردن را می‌گیرد، تصعید می‌شود و از یاد

می‌رود. به تمام فیلم‌هایی که تحت تأثیرشان قرار گرفته‌ام فکر می‌کنم، صحنه‌ها را بسیار خوب به یاد بیاورم، موسیقی فیلم یادم نمی‌آید. با این حال تأثیرات موسیقی فیلم در عین غیابش باقی می‌مانند.

لحظه‌ای که شروع به فکر درباره‌ی گذشته می‌کنیم سنگین و در اعماق، موسیقی از یاد رفته، لحظه‌ی علیت لحظه‌ای است که به یاد آورده می‌شود.

ذکر این نکته خالی از لطف نیست که تا آن‌جا که به‌نظر می‌رسد، شخص اگر به موسیقی توجه کند نمی‌تواند در فیلم غرق بماند (به دلیل این‌که «هی، چه موسیقی قشنگی») موسیقی باید از میدان تأثیراتش حذف شود که کاری که باید، انجام گیرد.

بنابراین تجربه‌ی فیلم دیدن نوعی علامت بیماری لذت‌بخش و پرقدرت افزون بر این عنصر شوک‌آور است، مثل عناصر تروماتیک در زندگی واقعی، طبق تعریف باید برای شخص پنهان بمانند که فرد بتواند در زندگی «غرق» شود، و تا ابد دلواپس اتفاقاتی که پیشتر رخ می‌داد، نباشد.

به عقیده‌ی من این مسئله نقش مهمی در کاهش تعداد تفاسیر تئوریک موسیقی فیلم، فراتر از چیزهایی که من جنبه‌های نمادین آن در نظر می‌گیرم، دارد. وضعیت این موسیقی به‌صورت «واسطه‌ی نامحسوس» آن را ملزم می‌کند که خیلی «عمیق» به آن پرداخته نشود وگرنه کارکردش را از دست خواهد داد.

موسیقی فیلم مثل قلابی عمل می‌کند که یک نوع «انتقال»، «بی‌ضرر» یا «امن» به آن وصل شده است. چه در جلسه‌ی روان‌کاوی و چه در بحث‌های تئوریک، انتقال هم اجتناب‌ناپذیر است و هم ضروری. بخشی از داستانی که آغاز می‌کنیم در خودمان وجود دارد، بخشی دیگر در دیگری (روان‌کاو)، یعنی به شکل تناقض‌آمیزی وارد بُعد خیالی وجود ازلی (دوتایی من ـ روان‌کاو) می‌شود، که جابجایی اثیری آن موتور خلئی است که خود سوژه است.

ولی انتقال تنها به این خاطر لازم است که چیزی را نمایان کند، که بشکند و به نمایش بگذارد. وقتی بیمار شروع می‌کند که به درک شخصیت روان‌کاو نائل شود، هویت خیالی نمایان می‌شود و بیمار خود را به‌عنوان سوژه می‌بیند. تنها آن‌وقت است که بیمار می‌تواند به این سؤال پاسخ دهد که «آن دیگری از تو چه می‌خواهد؟» و واقعیت بینا ذهنی‌اش را بپذیرد. بنابراین جلسه‌ی روان‌کاوی جایی است که واقعیتی خیالی پرورده شده و سپس کشته می‌شود. سینما کار را کمی ساده‌تر انجام می‌دهد. فیلم‌ها می‌توانند توهماتش را مافوق کلیتشان حفظ کنند و این کار را می‌کنند. در واقع وقتی به سینما می‌رویم همین انتظار را داریم. با این حال، آیا این مسئله برای اطمینان از وقوع توهم کافی است؟

در واقع اگر ما از طریق آن «دیگری»، به‌صورت ترکیباتی از «این‌جا» و «آن‌جا»، زندگی و درک کنیم، اگر هویت در دیگری شکل بگیرد؛ پس «دیگری» یک فیلم کجاست؟ آیا کسی است که کنارمان نشسته؟ کسانی که روی پرده دیده می‌شوند؟ نه، آن دیگری موسیقی فیلم است.

موسیقی فیلم نقش سوژه‌ی دانای فرضی را بازی می‌کند ـ سوژه‌ای که مثل روان‌کاو، حقیقت واقعی را می‌داند. با این حال موسیقی فیلم به‌شکل تناقض‌آمیزی می‌داند چه اتفاقی دارد می‌افتد. می‌داند فِردی کی قرار است از توی کمد بیرون بپرد و می‌داند هر رویداد به ظاهر تصادفی کی قرار است رخ دهد. موسیقی فیلم با دانش یک «دیگری» همه‌ی چیزهایی که روی پرده اتفاق می‌افتد، به ما القا می‌کند.

سوژه‌ی دانای فرضی برای مکانیسم «انتقال» سودمند است. لاکان، انتقال را منطق خیال‌بافی به‌صورت گذر به دانشی گم شده در انتخاب اجباری، تعریف می‌کند (سوژه یا باید «فکر کند» و یا «باشد» و این انتخاب با مادیت وجود در جهت بودن اجباری می‌شود). بنابراین سوژه «دانشی در اختیار می‌گیرد که نبودش شرط وجود خودمان است».

انتقال، واقعیت ناخودآگاه و حقیقت آن است. انتقال بر دو محور معنا می‌یابد: عشق که به وجود مربوط است و دانش که به دلالت‌ها و تکرارها برمی‌گردد. انتقال نمونه‌ی اصلی «پل» بزرگی بین سوژه و سوژه در مقام ابژه است، به احتمال زیاد تکرار اولین نمونه از روابطی است که با والدینمان داشتیم. در واقع همین مکانیسم است که باعث می‌شود تعداد بسیار زیادی از بیماران عاشق روان کاوشان

بشوند. بیمار عاشق دانش دیگری می‌شود.

خوشبختانه در سینما سرگشتگی اخلاقی‌ای وجود ندارد که با سرسختی وجود خود را تحمیل کند. سینما جایی است که به انتقال دامن زده می‌شود؛ چون سوبژکتیویته‌ای که مخدوش می‌شود سوبژکتیویته‌ی خود ما نیست، بلکه تنها قسمتی از سوبژکتیویته‌ی ماست. هرگز قرار نیست این سوبژکتیویته‌ی نمایان یا شکسته شود، چون واقعیت بیناذهنی ما باید به نفع علایق دوگانه‌ی وابسته‌ی «ما و من» سینمایی، در تنگنا قرار گیرد. نمی‌خواهم بگویم ما به‌عنوان بیننده مستقیماً به موسیقی تبدیل می‌شویم. به عقیده من دوتایی فیلم/ موسیقی فیلم را باید به دلایل متعددی که قبلاً ذکر شد ستود، و ما در جهت این دیگری دانا حرکت می‌کنیم، به‌سوی تنها چیزی که می‌توانیم ببینیم، یعنی خود فیلم.

بنابراین ظاهراً سینما جایی است که شوک در آن رخ می‌دهد، سرکوب می‌شود و جایی که نوعی سوءتفاهم بیناذهنی اجازه‌ی شکوفایی می‌یابد. فیلم‌های کمی می‌توانند یک بار هم که شده به چنین جایی برسند. تنها «بهترین» فیلم‌ها، که عموماً استفاده‌ی زیادی از موسیقی کرده‌اند، می‌توانند مرا در دامشان گرفتار کنند. این فرایند منوط به حضور در پس‌زمینه، شنیده نشدن و تا حدود زیادی درک نشدن چیزی است که به آن موسیقی فیلم می‌گویند، ولی مطمئناً فرایندهای دیگری هم هستند که مثلاً اگر چیزی به نام موسیقی وجود نداشت این کار را به‌عهده می‌گرفتند، تا ذهنیت پررمز و راز فیلم را به نمایش بگذارند. به بیان دیگر این ترکیب فیلم/موسیقی فیلم نوعی روان‌نژندی لذت‌بخش پدید می‌آورد (و چه چیزی روان‌نژندی نیست؟) «مشکل روان‌نژند از نبود مرجع نمادین برای «دال» است که اساس این ترکیب بر آن استوار است. بنابراین شخص روان‌نژند ممکن است مفهوم نشانه‌هایش را سرکوب کند. این نبود ارزش مرجع برای نماد باعث می‌شود سطح خیالی در غیاب هرگونه واسطه‌ای بین شخص و تصویر، فرو بلغزد». این دقیقاً همان اتفاقی است که در فرایندی که سعی در درک آن دارم رخ می‌دهد: موسیقی «ارزش مرجع» خود را از دست می‌دهد و بدین طریق به «سطح خیالی» عقب‌نشینی می‌کند، و نتیجه «نبود واسطه بین شخص و اندیشه» است که این‌جا همان تصاویری است که مثل ایده‌ها، روی پرده پخش می‌شوند.

❑