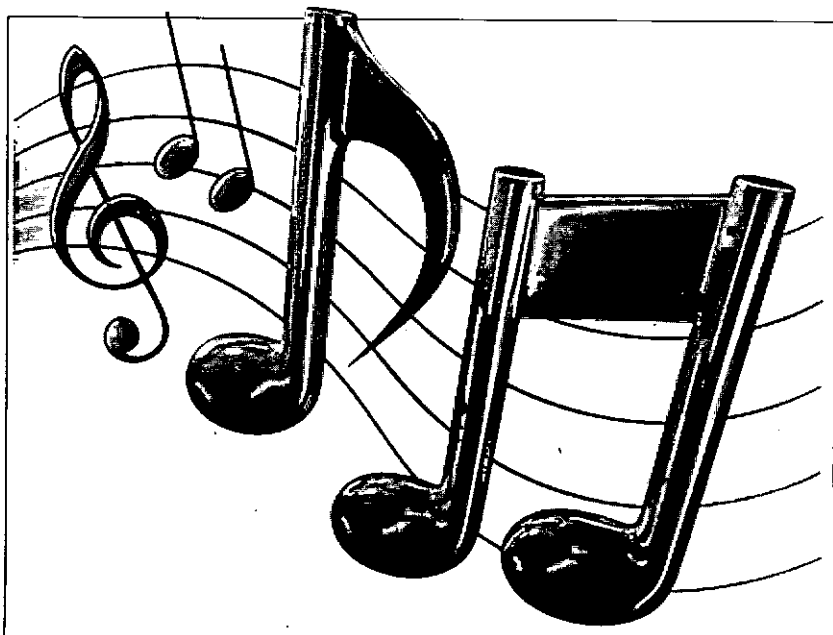


جُستاری در موسیقیِ فیلم

مجید روانجو

دشواری‌ها و سرگشتگی‌های تعریف موسیقی فیلم

موسیقی فیلم چیست؟ یک فیلم چه نیازی به موسیقی دارد؟ چگونه و تا کجا می‌توان یک قطعه‌ی موسیقایی را غنای بصری بخشید؟ منشاء موسیقی فیلم در سینمای ایران ریشه در کدام دوره‌ی موسیقایی ما دارد؟ استفاده از چه نشانه‌های موسیقایی و با چه معیارهایی موسیقی فیلم در سینمای ایران را به استانداردهای جهانی نزدیک می‌سازد؟ و ... واقع این است که برای پرسش‌های سرراست و دامنه‌داری از این دست، اغلب نمی‌توان پاسخ‌هایی درخور، صریح و اقناعی ارایه داد، زیرا طبق عرف تحقیق و طی جست‌وجوی مدام و همه‌جانبه به دستیابی یا رهنمون شدن به پاره پاسخ‌های احتمالی یا حتی شبه پاسخ‌هایی که این گونه پرسش‌ها در ذات و حواشیِ پایان‌ناپذیر خود نهفته دارند، پیوسته این ضرورت و دغدغه را بر ما چیره می‌گرداند که به موضوعات بسیار و مطالب مورد مباحثه‌ی دیگری بیندیشیم که طرح اولیه‌ی چنین پرسش‌هایی ناگزیر و به‌طور هم‌زمان تنها بر زمینه‌های نظری و گستره‌ی کاربردی آن‌ها امکان پیدایی و اهمیت بیان منطقیِ خود را به دست می‌آورند، بنابراین هر نوع کنکاش و بررسی در زمینه‌ی موسیقی فیلم و هر گونه اظهار نظر در این باره بی‌شک نمی‌تواند نسبت به چگونگیِ در هم آمیختگی موسیقی و فیلم به منزله‌ی دو واسطه (Medium: رسانه)ی هنری با طرز بیان و ساز و کارهای مراودتی مشخص و نیز اثرات متقابلشان بر یکدیگر و نسبت به تأثیر نهایی آن بر مخاطب بی‌تفاوت باشد. ایده‌ی انتشاریافته در سطوح مختلف روایت‌ها یا مستندات فیلم از طرفی و هم‌خوانی آن با عجین‌شدگی احساس و تکنیک موسیقایی، در همه حال ما را به سوی تعبیرها و تعریف‌های تازه‌تری از موسیقی فیلم رهنمون می‌کند. این تعاریف که به طور عمده برگرفته و بیانگر ارتباط دیالکتیکی میان فیلم و موسیقی‌اند، منجر به بازشناسی روند تهیه و تولید سینمایی می‌شود که دارای نشانه‌های پدیداری و کارکردهای قابل تشخیصی است:

اول آن که این نوع سینما با در نظر گرفتن و تسهیم بلامنازع سه جنبه‌ی هنری، صنعتی و تجاری در فرم‌های بصری - بیانی و ساختارهای مضمونی خود همواره می‌کوشد ذوق متغیر و طبعِ همیشه اثرپذیری مخاطب را در انحصار سلیقه‌گردانی‌های هدفمند خود قرار دهد تا از این طریق بتواند هم بقای تجاری - اجتماعی خود را تضمین کند و هم پروسه‌ی تکامل تدریجی‌اش را همپای بالا رفتن و توسعه‌ی توقعات تماشاگران طی نماید.

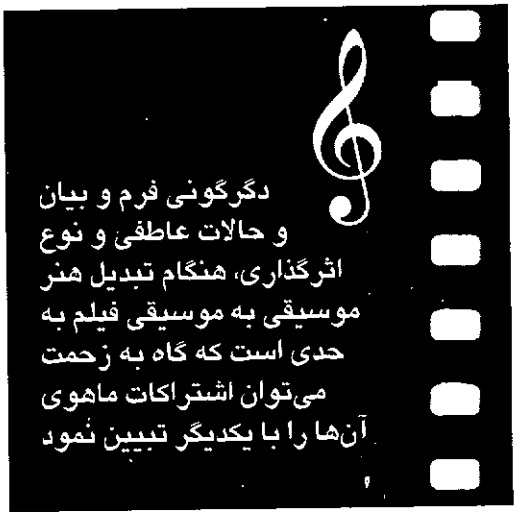
دوم آن که این نوع سینما، چون هم‌زمان عرضه‌کننده‌ی دو نوع محصول دیداری - دراماتیک (فیلم) و شنیداری (موسیقی) بوده و چون به لحاظ استفاده‌ی ابزاری ناگزیر به بهره‌مندی هرچه جدی‌تر و دقیق‌تر از دستاوردهای علمی و تکنولوژیکی روز جهان است، لذا پیوسته سعی می‌کند در زمینه‌های تجاری و عرصه‌ی رقابت‌های بازار فروش، نقش و عملکرد بنیان‌های متعادل‌کننده‌یی را بر عهده داشته باشد تا محصولات سینمایی و آثار موسیقایی - به لحاظ هنری و تجاری - به‌طور بالفعل در راستای کمال‌یافتگی یکدیگر قرار گیرند. در این صورت، محصولات موسیقایی نه تنها زیر پوششِ محصورکننده و تحت انقیاد قالب‌های از پیش شکل‌گرفته‌ی آثار سینمایی واقع نمی‌شوند و فیلم‌های سینمایی از آثار موسیقایی نه تنها به منزله‌ی پوشاننده‌ی فضاهای پرت و مرده و برطرف‌کننده‌ی موضعیِ نقصان‌های موجود در ساختار نمایشی و اجرا استفاده نمی‌کنند بلکه این دو برگرفته از دو منبع هنر خلاقه و قابل تفکیک و با حفظ اختیارات و کارکردهای منحصر به فرد خود و توسعه‌ی آزادی عمل‌هایی که به تکمیل ساختار معنایی دیگری می‌انجامد، بر گستره‌ی یک زیست ترکیبی و مشترک، به پدیداری اثری مبادرت می‌کنند که از حدود نیم قرن پیش تا به امروز با نام اختصاصی «موسیقی فیلم» قابل شناسایی است.

و سوم آن که این نوع سینما هم به لحاظ کمیت و وجه مصرفی فیلم‌هایی که سالانه تولید می‌کند و هم از جنبه‌ی ارزش‌های کیفی و اثرات دامنه‌داری که بر زیست اخلاقی و آداب رفتاری تماشاگران تأثیرگذار است، مصرانه به ایجاد و ارایه‌ی گونه‌یی از روند زیبایی‌شناسیک بصری و شنیداری علاقه‌مند است که از طرفی پیکره و کنش‌مندی اثر را به هم‌خوانیِ اجتماعی با دیگر نهاده‌های

فرهنگی جامعه برساند و از طرف دیگر تجربه‌کننده و فراهم‌آورنده‌ی آن لذتی باشد که از مشارکت آگاهی و سلیقه‌ی مخاطب سرچشمه می‌گیرد و احساسات مصرفی او را به درک لذت‌خواهی بالنسبه پایدارتری پیوند می‌دهد.

موسیقی و موسیقی فیلم

همواره موسیقی را حاوی خصلت‌ها و عملکردهایی دانسته‌اند که بی‌واسطه معرف علت غایی هنر یعنی کمال مطلوب انسانی است. خصلت‌های موسیقایی و صفاتِ معنایی متبادرشده از آن‌ها، در همه حال هم قدیمی و تغییرناپذیر به نظر می‌رسند و هم از جوهره‌یی تعالی‌جویانه برخوردارند. سرشت و چیستیِ هنر موسیقی با آن‌که از موقعیت‌ها و حقیقت‌های زمینی و اَشکال متنوع مادی و روحیِ زندگی انسان‌ها در طول تاریخ منشاء گرفته و با آن‌که این هنر، اغلب تداعی‌گر واقعیت‌های عینی و ملموس انسانی است اما پیوسته در پی آن است تا هرچه بیش‌تر از عمق و وسعتِ روابط به‌چشم‌آمدنی و مناسبات شهودی خود با واقعیت‌های عینی بکاهد و به ذهنیت بی‌حشو و زوایدی نایل آید که تفکرات انتزاعی و بیان قارغ از کلام و مفاهیم و ادراکات رها از قیود دالّ و مدلولی و احساساتِ اولیه و دست‌نخورده‌ی انسانی از آن جا شکل می‌گیرند و آغاز می‌شوند. با این تفاصیل، آن‌گاه که هنر موسیقی با سینما به عملکردی ترکیبی، زیست‌مدارانه و نظام‌مند می‌رسد و نوع جدیدی از موسیقی با پتانسیل‌های دیداری خاص و ارزش‌های دراماتیک - تکنیکیِ منحصر به فردی پدید می‌آید، دیگر نمی‌توان به لحاظ فلسفی، سخنی از بیان نظری و آرمانی (Abstract) موسیقی و قدرت آن برای جداسازی واقعیت‌های عینی از مرزهای انتزاعی به میان آورد، زیرا این‌جا دیگر پای هنری تمامیت‌خواه و مُبدل به نام سینما در میان است و جزیی (موسیقی) که قرار است با دوری جستن از استقلال اولیه‌ی خود و مبتنی بر اصول زیبایی‌شناختی بصری، به تبعیتِ ساز و کارهای تصویری، حرکتی و نوشتاری یک کل - سینما: هنر مجموع - درآید. فراگیری و مشتمل بودن هنر سینما ایجاب می‌کند که از دیگر هنرهای موجود - از معماری و مجسمه‌سازی و نقاشی تا داستان‌نویسی و شعر و موسیقی - با حفظ اصول تکنیکی و اثرگذاری‌های مربوط به خود، به طرز مطلوبی بهره‌مند گردد. در سینما ماهیت و تبارشناسی هر یک از هنرهای مجموع از اهمیت چندانی برخوردار نیستند، آن چه مهم است نوع ظرفیت‌ها و فرم‌هایی است که این هنرها در تبانی و تشریک مساعی تصویر و بیان و صدا و جلوه‌های بصری از خود پدید می‌آورند. با این وجود گفتنی‌ست که هر یک از هنرها، به اقتضای ماهیت فلسفی و درجه‌ی انعطاف‌پذیری و زمینه‌های تغییر کیفی خود، همواره در رویارویی منازع‌آلودی با هنرِ مشتمل - سینما - قرار می‌گیرند؛ برای مثال شخصیت‌ها و فضاهای اصیل داستانی را اغلب به آسانی و گاه هرگز نمی‌توان به آدم‌ها و محیط‌های سینمایی تبدیل کرد و یا همه حال ماهیت یک تابلوی نقاشی آبستره در روند یک برهه‌ی مشخص از تاریخ نقاشی نمی‌تواند واجد همان تأثیری باشد که وقتی ما آن را در اتاق خواب فلان شخصیت سینمایی می‌بینیم. موسیقی و موسیقی فیلم نیز در پروسه‌ی مواجهه و همراهی یکی



با هنر سینما و تبدیل شدنش به دیگری، از چنین سرنوشت و عاقبتی بی‌بهره نمی‌ماند. دگرگونی فرم و بیان و حالات عاطفی و نوع اثرگذاری، هنگام تبدیل هنر موسیقی به موسیقی فیلم به حدی است که گاه به زحمت می‌توان اشتراکات ماهوی آن‌ها را با یکدیگر تبیین نمود. البته تأکید بر قدیمی بودن فرم‌ها و نمودارهای موسیقایی و برگرفتگی آن‌ها از تناسب‌های ریاضی و میزان‌های خیال‌انگیز معماری و نیز وام‌بخشی‌شان به اَشکال و صورت‌های متنوع داستان‌نویسی و تقطیع‌ها و هارمونی‌های درون و بیرون شعری، این حقیقت را بر ما آشکار می‌سازد که موسیقی فیلم، اگرچه بخش جدایی‌ناپذیری از ساختار فیلم و مطیع قوانین ساخت آثار سینمایی است اما بهره‌مندی و فراگیری‌اش را در همه حال از فرم‌ها، دستاوردهای معنایی و یافته‌های تکنیکی نمی‌توان کتمان کرد. حساسیت‌ها و تأثراتی که در نتیجه‌ی تداخل و سپس همزیستی موسیقی و فیلم ایجاد می‌گردد، نسبت به در هم آمیختگی دیگر هنرها با هنر و ساخت‌های سینمایی به مراتب بیش‌تر و دغدغه‌برانگیزتر به نظر می‌رسد، زیرا:

۱- موسیقی فیلم مانند هنر موسیقی دارای امکانات بالقوه و قابلیت‌های عملی بسیاری در استفاده از فرم‌های سونات و تم‌های قابل گسترش و تکرارپذیر و به‌کارگیری فرم‌های کوتاه بدون مدولاسیون (اندام‌واره‌های موسیقایی) و مبتنی بر ضرب‌های زودگذر و یا بهره‌جویی از فرم‌های آوازی است. این که در چه نوع فیلم‌هایی با چه نوع درونمایه و فرم‌های ساختاری و با چه اندازه‌های زمانی و برای دستیابی به چه مقاصد مفهومی، احساسی و یا زیبایی‌شناختی، از این اَشکال موسیقایی استفاده می‌گردد از جمله نقاط و زمینه‌های حساسیت‌برانگیزی به شمار می‌روند که دقت هنری تکنیکی آهنگساز فیلم و مراقبت‌ها و دغدغه‌ی خاطر کارگردانی اثر را پیوسته به چالش می‌طلبد.

۲- ارزش احساس و تفکر و بیان در موسیقی فیلم تنها در صورتی قابل درک و پذیرفتنی است که در راستای تکمیل گردانیدن و به انجام رسانیدن روند هدفمند احساس و تفکر و بیان فیلم پدید آیند. انتقال و ادراک حالت‌هایی مانند ترس یا دلزدگی از چیزی، کسی یا جایی و یا القای احساسی همچون تنهایی، اگر به‌وسیله‌ی

ساخت‌های موسیقایی به‌طور پیوسته در معرض تحولات خودجوش و فراروی‌های بی‌حد و مرزند و همواره می‌توان انتظار داشت که یک قطعه از موسیقی فیلم، برجسته‌تر و اثرگذارتر از یک پلان از آن باشد

عناصری مانند تصویر یا افکت و یا بیان دراماتیک امکان‌پذیر باشد، دیگر نمی‌توان از موسیقی فیلم توقع آن را داشت تا برای بیان دوباره‌ی این حالت یا آن احساس و آن چه به حد مطلوب به دید می‌آید و به قدر کفایت حس می‌شود برگردان‌های موسیقایی پدید بیاورد. در سینمای دیروز و امروز ایران به‌ندرت می‌توان به فیلم‌هایی اشاره کرد که در آن‌ها موسیقی فیلم از خاصیت خود درافکندگی مضمونی برخوردار نباشند. نقش موسیقی فیلم در ساختار این نوع فیلم‌ها، بسیار بیش‌تر از آن‌که مبتنی بر ضرورت‌های زیستِ ترکیبی و تکامل‌گرایانه با دیگر عناصر و مفاهیم بصری - نمایشی سینما باشد، عهده‌دار پوشش‌دهی لحظه‌ها و زمان‌هایی از فیلم‌اند که کارگردان، از پیش به وحدت موضوعی و کیفیت همزیستی آن‌ها با حالت‌ها و بیان‌های موسیقایی نیندیشیده است.

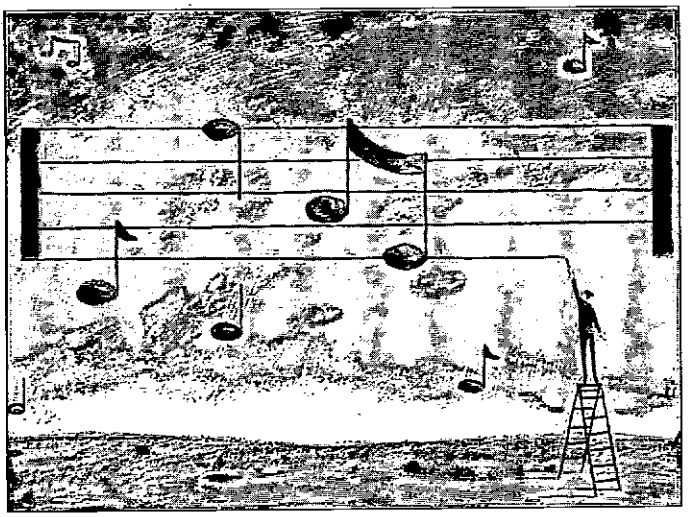
۳- جنبه‌ی دیگر و به مراتب مهم‌تری که موجب حساسیت‌زایی موسیقی فیلم و برخی کارکردهای بحران‌آفرین آن در بافت سینمایی اثر می‌گردد، مربوط می‌شود به خصلت‌های فرافکنانه و بندگسلانه‌یی که موسیقی فیلم از آبشخورهای اولیه‌ی هنر موسیقی با خود همراه دارد. از آن‌جا که ساخت‌های موسیقایی به‌طور پیوسته در معرض تحولات خودجوش و فراروی‌های بی‌حد و مرزند، همواره می‌توان انتظار آن را داشت که یک قطعه از موسیقی فیلم برجسته‌تر و اثرگذارتر از یک پلان از فیلم پدیدار گردد و قوانین مربوط به پیوستگی تصویر و افکت و کلام دنباله‌روی قوانین موسیقی فیلم باشند. در این حالت تأثیرگذاری و احساس‌برانگیزی عمومی موسیقی فیلم از آن چه ساختار بصری فیلم در پی آن است بیش‌تر می‌گردد. در این وضعیت یا توجه و رویکرد تماشاگران به‌رغم پیش‌بینی و انتظار تهیه‌کننده و کارگردانی فیلم مصروف موسیقی فیلم و حس‌آمیزی‌های تودرتوی آن می‌گردد و یا موضوع فیلم، چند و چون روایی، پیوستگی دراماتیک فضاها و مناسبات شخصیت‌های آن در گستره‌های انحرافی موسیقی فیلم و حضور پررنگ و سلطه‌مآبانه‌ی فرم‌های ناهم‌خوان آن رنگ می‌بازد. پیگیری فعال و جست‌وجوگرانه‌ی آهنگساز فیلم در مرتبه‌های مختلف نگارش و بازنگارش فیلمنامه برای کشف و درک فضاها، نوع بیان و سکوت‌های موسیقایی تا حضورهای مقتضی او در مراحل فیلمبرداری و بازیگردانی و تدوین و صداگذاری فیلم از طرفی و نظارت آگاهانه و مدام کارگردان بر نوشتار موسیقی فیلم و اجرا و چگونگی همراهی آن با تصاویر اثر از طرف دیگر، تا حد قابل قبول و اطمینان‌بخشی می‌تواند موسیقی فیلم را مطیع قوانین سینمایی گرداند و آن را به بخش فعال، تکمیلی و اجتناب‌ناپذیری از منطق عمومی حاکم بر اثر سینمایی تبدیل نماید.

فیلم و موسیقی فیلم

این پرسش اساسی که «اصولاً یک فیلم چه نیازی به موسیقی دارد» ناگزیر ما را متوجه مقام و مرتبه‌یی می‌کند که در جریان تهیه و تولید یک پروژه‌ی سینمایی برای موسیقی فیلم در نظر گرفته می‌شود. به‌طبع وظیفه‌یی هم که پس آن برای موسیقی فیلم متصور است، از طرفی به خاستگاه آن به منزله‌ی یکی از عناصر (؟) تشکیل‌دهنده‌ی فیلم ارتباط دارد و از طرف دیگر به ظرفیت بده‌بستان و قابلیت ارتزاق متقابلی بستگی می‌یابد که میان کلیت فیلم و شاخصه‌های اصلی آن با موسیقی فیلم در جریان است. پدیده‌ی سینما آمیزه‌یی از هنر و صنعت است که همواره و دست کم دارای دو نهاد شناساست:

نخست این که سینما نوعی صنعت است. البته به گمان من، سزاوارتر آن است که صنعت سینما را گونه‌یی از «صنعت میانی» یا «صنعت واسطه» بنامیم، زیرا در طی آن که خود مولود و محصول مراحل متناوب همگرایی علم و فن‌آوری است، موجد و پدیدآورنده‌ی صنایع گوناگون دیگری نیز قلمداد می‌گردد. حرفه‌های متعدد سینمایی را تا جایی که مشتمل بر خصوصیات صنعتی و منحصر به ویژگی‌های فنی آن است می‌توان آموخت و یا از آموزش‌ها و تجارب دیگران، در این زمینه‌ها استفاده کرد.

دوم این که سینما نوعی هنر است. البته باز هم به تصور من، شایسته‌تر آن است که همه جا و همه وقت، از هنر سینما به منزله‌ی «هنر ترکیبی» یا «هنر مجموع» یاد کنیم، زیرا هنر سینما، در همه حال، اجتماع و ترکیب زیست‌مدارانه‌یی است از همه یا برخی هنرهای دیگر که به‌وسیله‌ی عناصر و عوامل شناخته‌شده‌یی به مجموع رسیده‌اند. این هنر مجموع و آن صنعت واسطه، آن‌گاه که



در بالاترین سطح فیلم‌های موسیقایی، می‌توان به آثاری اشاره کرد که در آن‌ها چارچوب داستانی، کشش‌های روایی، شگردهای تعلیق‌ساز، ساختارهای شخصیتی، فضاهای دراماتیک و نگرش‌های اجتماعی - فلسفی همه و همه به ترکیبی فعال و زیست‌مندانه با موسیقی دست یافته‌اند

به ضرورت و مبتنی بر پروسه‌ی خاصی از آگاهی و ناخودآگاهی در هم آمیخته شوند، موجب خلق «فیلم» می‌گردند. فیلم در مفهوم عام خود بیش‌تر از آن‌که معرف جنبه‌ی صنعتی بودن سینما باشد، بیانگر نگرش‌ها و ملاحظات هنری آن است. هنر مجموع سینما، از آن رو در پیکره و درونمایه‌ی فیلم تبلور می‌یابد که فیلم از همان آغاز مطالعات اولیه‌ی موضوع و نخستین پیش‌طرح‌های فیلمنامه‌یی تا آن هنگام که در کسوت یک کالای فرهنگی، در سالن‌های تاریک به تماشاگران عرضه می‌گردد، در پی آن است تا:

۱- موقعیت یا موقعیت‌هایی - اعم از انسانی، طبیعی، ماورایی و ... - از قبل شناسایی‌شده و تدارک دیده‌شده را به مخاطب بشناساند یا قوای حسی و عقلانی او را برای شناسایی دیگرگون و تازه‌تر آن‌ها برانگیخته نماید. این موقعیت‌ها، پیوسته در طول فیلم، هم در دسترس فهم تماشاگرند و هم مصون از هر نوع تعرضی که در واقعیت احتمال بروز آن، به همراهی و رویارویی مخاطب خدشه می‌رساند.

۲- نهاده، مطلب یا چیزی را طرح نماید که محل گفت‌وگو یا محل تفکر باشد. این مطلب هم به لحاظ ساختار بیان بصری برگزیده و محدود است و از جنبه‌ی مضمونی یا چندان غیرمتعارف است که معمولی به نظر می‌رسد و یا چنان معمولی است که غیرمتعارف به دید می‌آید.

۳- مخاطب را به دریافتی تشخص‌یافته رهنمون سازد، به طوری که این دریافت‌ها ضمن آن‌که مبتنی بر ادراکات و تجارب زیست - محیطی او هستند، نسبت به آن‌ها تازه‌تر، جدیدتر و مشخص‌تر به نظر آیند.

حال با این شرح مختصر و بدون بسط درباره‌ی آن چه فیلم را به منزله‌ی غایت هنر سینما به ما می‌شناساند، باید دید که موسیقی فیلم، طی جست‌وجوی معنای هنری فیلم در اندرون سینما، از چه خاستگاه معین‌شده‌یی برخوردار است و می‌تواند چه وظیفه‌یی را بر اساس اعتبار هنری خود در هنر مجموع سینما بر عهده داشته باشد. بحث درباره‌ی موجودیت واقعی خاستگاه موسیقی و حدود و ثغور وظیفه‌ی آن در سینما، بلافاصله ما را به چیستی و چگونگی ابعاد محتوایی و فرم‌های بصری فیلم و وجوه تفاهم آن با موسیقی رهنمون می‌سازد. بر همین اساس می‌توان فیلم‌ها را بر اساس نیازشان به موسیقی و کارکرد تکمیلی موسیقی فیلم در متن و زیرمتن‌های آن‌ها به چند دسته تقسیم کرد:

اول- فیلم‌های موسیقایی (Musical Films) که اغلب مهم‌ترین شاخصه‌ی مشترک آن‌ها، برحسب سبک روایتگری و داستان‌پردازی‌شان، اندازه‌ی - بیش‌تر به لحاظ کمّی - زیاد از حد و مدت زمان چشمگیری است که مصروف موسیقی و اجرای آن می‌گردد. البته کاربرد موسیقی در این گروه از فیلم‌ها متفاوت است. تنوع حالت و کیفیت و حتی طرز استفاده از موسیقی در این فیلم‌ها به گونه‌یی است که می‌شود برای آن‌ها سطوح ارزشی و گونه‌یی متعددی قایل شد. در بالاترین سطح فیلم‌های موسیقایی، می‌توان به آثاری اشاره کرد که در آن‌ها چارچوب داستانی، کشش‌های روایی، شگردهای تعلیق‌ساز، ساختارهای شخصیتی، فضاهای دراماتیک و نگرش‌های اجتماعی - فلسفی همه و همه به ترکیبی فعال و زیست‌مندانه با موسیقی دست یافته‌اند. در تاریخ سینمای ایران تا امروز نمی‌توان بر روی فیلم موسیقایی با چنین الگوی ساخت و پردازشی انگشت گذاشت.

دوم- فیلم‌های خیال‌پردازانه (Fantasi Films) که خود بناکننده و دامنه‌دار فیلم‌های متعلق به سه گونه‌ی متمایزند: فیلم‌های وحشت‌آور، فیلم‌های علمی - تخیلی و فیلم‌های حادثه‌یی - وهمی. هر یک از سه نوع جداگانه‌ی این فیلم‌ها با بهره‌گیری از عناصر و عرصه‌های بی‌پایان خیال انسانی، مبانی و شالوده‌های جهانی را پی‌ریزی می‌کنند که از طرفی صرفاً خیالی و عاری از تجربه‌پذیری و ناهم‌خوان با سنجه‌های منطق عقلانی محسوب می‌شوند و از طرف دیگر تا حد قابل ملاحظه‌یی عینی، ملموس و رسمیت‌یافته به نظر می‌آیند. موسیقی فیلم این نوع آثار بیش‌تر از گونه‌های دیگر تولیدات سینمایی به مرزهای انتزاع و ماهیت تجریدی هنر موسیقی نزدیک است، بنابراین آن چه موسیقی فیلم در این‌جا سعی در تکمیل بیان بصری این دسته از فیلم‌ها دارد مبتنی بر درونمایه (Motif)های کوتاه و بلند و تهیج‌آوری است که با بحران‌آفرینی‌های نابهنگام و خلق‌الساعه در میزان‌ها، هویت و تجسم غیرواقعی دنیاهای آمیخته به ترس و اوهام و آکنده از کابوس‌های اضطراب‌آلود را صورتی

عینی، واقعی و زمینی می‌بخشد، ضمن این که خود نیز به لحاظ ساختاری و موضوع موسیقایی، بسیار ذهنی، شکل‌نایافته و نامنسجم به نظر می‌رسد.

سوم- فیلم‌های متحرک‌سازی (Animation Films) که دربرگیرنده‌ی اغلب حالت‌ها، احساس‌ها و آرزوهای انسانی، طبیعی و رؤیایی است. ظرفیت‌های بی‌پایان فیلم‌های متحرک‌سازی گاه حتی بیرون از تصورات انسان عصر حاضر به ظهور می‌رسند؛ به طوری که در این نوع فیلم‌ها، بر اثر آمیزش خلاقانه‌ی نیروهای سرشار از تخیلی عجیب و حیرت‌آور با مفهوم‌آفرینی‌های واقعی، همواره کوشیده می‌شود حقیقت‌های بغرنج درون و بیرون انسان و مناسبات او با نظام‌ها و قراردادهای محدودکننده، بدون مصلحت‌اندیشی‌ها و پرده‌پوشی مرسوم دنیای واقعی آشکار گردد. صرف‌نظر از برخی آثار سخیف در این گروه بزرگ از فیلم‌های کارتونی، باید به دو روند ارزشمند و مؤثر در پویایی و بقای تاریخی آن‌ها اشاره کرد؛ یکی حرکت بطئی و آکنده از انرژی تکنولوژیک آن‌ها از سینمای صامت به سینمای ناطق و دیگری پروسه‌یی که طی آن قابلیت‌های چندجانبه‌ی فیلم‌های متحرک‌سازی برای پذیرش و تولید انواع فیلم‌های گونه‌یی آزموده می‌گردد و به ثبات عملی می‌رسد. موسیقی فیلم در تکمیل ابعاد روایی، شخصیت‌پردازی و ایجاد کنش‌های دراماتیک فیلم‌های انیمیشن ناگزیر به ایفای چند نقش متفاوت و هم‌زمان است؛ از امکان‌های جانشینی موسیقی به جای کلام و افکت و تزریق ریتم‌های کوتاه و شتابناک و هارمونی‌های بلند و تقطیع‌شده به ساختار روایت فیلم تا شخصیت‌های استعاری و فراگیری که بر اساس بافت‌ها و فرم‌های موسیقایی شکل گرفته‌اند.

چهارم- فیلم‌های عامه‌پسند (Popular Films) که طیف بسیار گسترده‌یی را با رویکردهای اجتماعی، اخلاقی، عاشقانه و خانوادگی در انواع گونه‌های سینمایی و در همه‌ی کشورهای جهان در بر می‌گیرد. سلطه‌ی انحصاری و گرایش غالب تجاری حاکم بر فیلم‌های عامه‌پسند ایجاب می‌کند تا ساخت چنین فیلم‌هایی هم به لحاظ مضمون‌پردازی و هم از جنبه‌ی شگردهای نمایشی پیوسته بر سه محور سرگرمی، احساسی و جذبه‌های بصری حاوی کشش‌های روایی پی‌ریزی گردد. موسیقی فیلم این گونه آثار نیز بنا به قوانین و بافت سینمایی حاکم بر آن‌ها بر مبنای این محورها ساخته و اجرا می‌شود. علاوه بر تم و هارمونی و نسبت‌ها و میزان‌های خاص و رزنانس احساسی موسیقی این نوع فیلم‌ها، به نوع سازها و آلات مورد استفاده در اجرا و چگونگی ضبط و پخش آن به لحاظ گستردگی و اندازه‌ی عمق پژواک اصوات نیز توجه زیادی مصروف می‌گردد. آن چه مسلم است این که، در این گروه از فیلم‌ها، موسیقی فیلم بسیار بیش‌تر و چشمگیرتر از آن که به منزله‌ی عاملی ضروری در بیان اندیشه و احساس تکمیلی فیلم به کار آید و به عنوان هماهنگ‌کننده‌ی ریتم موسیقایی با ریتم به کار گرفته‌شده در رفتار محتوایی و ساختار بیرونی فیلم تلقی گردد، وظیفه‌ی پوشش‌دهندگی فضاهای خالی و اندیشیده نشده و نیز تشدیدکنندگی احساس‌های بصری تصویرها را بر عهده دارد.

پنجم- فیلم‌های هنری (Artistic Films) که اغلب مشتمل بر فیلم‌هایی هستند با یک جریان اصلی که از آن چند معنای مختلف برداشت می‌شود. این نوع فیلم‌ها دارای برخی ویژگی‌های مشترک و تشخص‌یافته‌یی هستند که آن‌ها را از سایر محصولات سینمایی گذشته و اکنون متمایز می‌سازد: امکانات کنش موجود در رخدادها و مناسبات شخصیت‌های روایت و نیز پیرنگ روایی، به شکل مرسوم و سنتی بر تمامی جنبه‌های ساختار روایت فیلم سیطره ندارند و قطعه‌های انسجام‌نیافته و از هم پاشیده‌ی داستان، بر مبنای در هم آمیختگی اعمال دراماتیک با زمان‌های تهی از رخداد شکل می‌گیرند. در این نوع فیلم‌ها عاملیت حرکت و انرژی‌زایی آن در اندام‌واره‌های تصویری، جای خود را به پاره‌های زمانی منتشر در تصویر داده است. برداشت‌های طولانی پیوسته در فیلم‌های هنری دوره‌یی از زمان را با همه‌ی قوانین و کارکردهای زیستی آن دوره به مخاطب القا می‌کند؛ که از طرفی تا میزان قابل ملاحظه‌یی از حاکمیت و سیطره‌ی سنتی کارگردان بر رویکردهای تصویری می‌کاهد و از

موسیقی فیلم‌های انیمیشن در تکمیل ابعاد روایی، شخصیت‌پردازی و ایجاد کنش‌های دراماتیک ناگزیر به ایفای چند نقش متفاوت و هم‌زمان است

طرف دیگر بیش‌تر از حد معمول از رویدادها و صداهای بیرون از تصویر استفاده می‌گردد. در این زمینه لازم است از ضدقهرمان‌هایی یاد شود که به‌رغم قهرمانان سینمایی که همواره با خود در وحدتی ابدی به سر می‌برند، چندان دور از خود و بیگانه با اطراف خویش پدیدار می‌شوند که اغلب قادر نیستند در پایان فیلم گسست‌های اندیشگی و احساسی میان کنش‌ها و درونیات خود با تماشاگر را ترمیم نمایند. موسیقی فیلم در آثار سینمای هنری اگرچه هم‌چنان به منزله‌ی قدرتی شناخته‌شده، معطوف به اراده‌ی کارگردان فیلم به نظر می‌رسد اما در همه حال با عناصر بصری و دیگر اجزای بیانی و حرکتی فیلم در ارتباطی دیالکتیکی قرار دارد. گاه حتی سکوت‌های برجسته و فاصله‌گذار میان قطعه‌های نمایی و زمانی فیلم از احساس و منطق خودساخته‌ی بنیان‌های موسیقایی فیلم سرچشمه می‌گیرند. کنش‌های درونی یا برونی فیلم، گاه نسبت به عملکرد دراماتیک موسیقی ناگزیر به پیشروی یا عقب‌نشینی می‌گردد که این اختلاف حالت یا موقعیت سبب تشخیص و آشکارسازی میان دو خواسته، دو عمل و یا دو احساس بروزیافته مانند مهربانی و خشونت یا اشتیاق رفتن و میل ماندن و یا احساس مُردن یا شور زندگی در طول فیلم می‌شود. کارگردان فیلم‌های هنری به دلیل آن‌که همواره خواهان و در پی آن است تا با بیان معناهای مختلف، تفسیرهای چندجانبه‌یی را از سوی تماشاگران اثرش دریافت نماید از موسیقی به منزله‌ی یکی از مؤثرترین روش‌های درک توأم با تفسیر هر باره‌ی خود و مخاطبان اثر بهره می‌جوید. گاه درجه و سطح اعتبار هنری موسیقی فیلم، نزد کارگردان چنان ارتقا می‌یابد که از طرفی می‌توان ناگفته‌های فیلم و شرح و بیان غیرظاهری آن را از فحوای بیان موسیقایی اثر دریافت و از طرف دیگر آن را به منزله‌ی سنگ محک ارزیابی مجموعه‌ی فیلم تلقی نمود.

گاه حتی سکوت‌های برجسته و فاصله‌گذار میان قطعه‌های نمایی و زمانی فیلم آکنده از احساس و منطق خودساخته‌ی بنیان‌های موسیقایی فیلم سرچشمه می‌گیرند

... و سخن آخر این که

می‌توان ادعا کرد که موسیقی ایرانی مانند انواع دیگر موسیقی‌ها - رومانتیک، مدرن، الکترونیکی، جاز، پاپ و ... - دارای بافت و ساختاری دراماتیک است که هم از قابلیت‌های پلی‌فونیک - چندصدایی - برخوردار بوده و هم می‌توان با دگرگون نمودن و تکمیل هر باره‌ی سازهای آن در زمینه‌های مختلف، دامنه‌ی کاربردی و فضاسازی آن را افزایش داد. موسیقی ایران تنها منحصر به ردیف‌ها، گوشه‌ها و هارمونی‌های شناخته‌شده نیست. اگر موسیقی ایرانی و به تبع آن موسیقی فیلم سینمای ما نتوانسته است (یا قادر نیست) از منابع عظیم و دست‌نخورده‌ی موسیقی مردمی (فولکلوریک) جای‌جای نقاط ایران و موسیقی‌های نهفته در ریتم‌های مستتر در انواع متعدد شیوه‌های زیست و ضرب‌آهنگ‌های مختلف گفتار مردمی بهره‌مند گردد، بیش‌تر از آن‌که مستحق ندامت و منکوب شدن باشد، سزاوار برخوردهایی آگاه‌مند و چاره‌جو است. در باب موسیقی فیلم و درک زبان بصری سینما، نمی‌توان (و سزاوار نیست که) گناه عدم درک بیان و ساختارهای زیبایی‌شناسی فیلم را که متوجه آهنگساز می‌گردد و عواقب معصیت‌آلود عدم درک و بیان و بافت‌های موسیقایی را که بر ذمه‌ی کارگردان است، یک باره به پای موسیقی ایرانی نوشت. در رویارویی موسیقی فیلم با سینمای ایران، آیا فیلم‌های ساخته شده در یکی - دو دهه‌ی اخیر (با آن همه پشتوانه‌ی تصویری و مضمونی) توانسته‌اند خود را به ظرفیت‌ها و قابلیت‌های ابتدایی و در دسترس موسیقی ایران نزدیک کنند؟ به گمان من و به گواهی ده‌ها فیلم ساخته‌شده‌ی موجود در کارنامه‌ی پس از انقلاب سینمای ایران، اغلب موسیقی‌های فیلم این آثار، به مراتب ارزشمندتر و هنرمندانه‌تر از جنبه‌های فنی - هنری این فیلم‌ها (مانند بازیگری، فیلمبرداری، فیلمنامه و حتی کارگردانی) به نظر می‌رسند. آن‌گاه که تماشاگران و مخاطبان، در رویارویی با فیلم ایرانی قادر نیستند تجربیات درونی و دغدغه‌های مضمونی و نگرش‌های زیبایی‌شناسیک منحصر به فرد کارگردان فیلم را به تماشا بنشینند و قادر نیستند با تماشای فیلم به سطح والاتری از آگاهی‌های اجتماعی، فلسفی، اخلاقی، فرهنگی و فردی دست یابند، چگونه می‌توان به عملکرد موسیقی فیلم قابل قبولی مبتنی بر این عدم توانایی‌ها اندیشید؟ بر این اساس که همه‌ی عناصر متشکله‌ی یک فیلم، از صدا و نور و بازی و افکت تا کلام و روایت و موسیقی و طول مدت یک تصویر تابع قطعی قوانین سینماست، می‌توان چنین نتیجه گرفت که برای آفرینش یک موسیقی فیلم با سجایای هنری - سینمایی و خلاقیت‌های بصری و بدعت‌های فردی، علاوه بر و پیش از امکانات فنی (استودیوهای ضبط و آلات موسیقی و نوازنده) باید زمینه‌های پیدایش و توسعه‌ی سینمایی با این خصلت‌ها و صفات را به وجود آورد ■