مقدمه

جسمانیت اثر هنری

عاشق همیشه فکر می‌کند که معشوق ممکن است بمیرد؛ رفتن به معنای مرگ است. این، آن تصور اولیه‌ای است که هرگز به ذهن منتقد رسوخ نخواهد کرد. او می‌داند که معشوق روزی خواهد مرد و دلیل مرگش را نیز می‌داند. فرق منتقد و یک مخاطب عادی در این است که او مدام به دنبال عناصر اندیشگی است و مخاطب در پی ادراک و ادراک نیز کاملاً با حسیّت و غیبت اشیاء به‌طور مستقیم در ارتباط قرار دارد.

مخاطبین ما آموزش می‌بینند تا زیبایی‌ها را فراموش کنند و منتقدین می‌کوشند تا آن زیبایی را انتخاب کنند. کوچک‌ترها وقتی به کلاس نقاشی می‌روند یادشان می‌رود، که نقاش بوده‌اند و وقتی که به مدرسه می‌روند فراموش می‌کنند چه شعرهای زیبایی می‌سرودند.

الگوها، همهٔ چهره‌های شاخص را از بین برده‌اند. هنرِ ناب، زیباتر از خودِ دنیاست. این همان چیزی است که منتقد می‌خواهد به اثبات برساند. ایجاد یک جامعهٔ درونیِ زیبا که با پیوند مؤلف و منتقد به کمال می‌رسد، کار اصلیِ منتقد است. منتقد مدام در پی یافتن ارجاعات متعدد در اثر است و اگر اثری فاقد تعدّد ارجاعات و کثرت ارجاع باشد، زیبایی، غیرقابل مصرف می‌ماند و منتقد نمی‌تواند با عنصر اندیشگی روبه‌رو شود. در شرایط کنونی، خالق کسی است که دست به شیء‌سازیِ تمثیلی و از خودبیگانگیِ تمثیلی می‌زند و منتقد کسی است که با قدرت اندیشگی‌اش، چگونه ساخته‌شدن نظام‌های غیر واقعی را آشکار می‌کند.

در این مجموعه سعی شده است تا فاصلهٔ بسیار زیادِ موسیقیِ یک قرنِ اخیر ایران با زیباشناسیِ صدسالهٔ اخیر موسیقی از میان برداشته شود. در قضاوت و داوری تنها مسألهٔ زیباشناسی مطرح نیست، بلکه ایدئولوژی نیز مطرح می‌گردد. زیرا استتیک به‌طور مستقیم با هنر در ارتباط است و ایدئولوژی با تاریخ. لذا اگر بپذیریم که همه چیز قابل ساختار زدایی است، خواه تاریخ، زیباشناسی و فلسفه باشد و خواه مُطلقیت‌های متافیزیکی؛ بنابراین می‌توانیم ساختارِ تک‌تکِ این عناصر را باز کرده و بازگردانیم به ریشه‌های اصلی‌شان. و با پیدا شدن معناهای جدید، اثر را از فرمی به فرم دیگر و از مقوله‌ای به مقولهٔ دیگر حرکت دهیم. به همین دلیل است که ما نمی‌توانیم موسیقی را از نقد موسیقی، نقد موسیقی را از فلسفه، فلسفه را از الهیات و الهیات را از ایدئولوژیِ صرف، جدا کنیم. در نتیجه زمانی می‌توانیم اثری منحصر به‌فرد بیافرینیم که ایدئولوژیِ ماقبل آن را نفی کنیم؛ یعنی تاریخ را به نفع تاریخِ جدید نفی کرده و کنار بزنیم. نفی تاریخِ بلافاصل خودمان، یعنی دست‌یابی به دیالکتیکِ تاریخی.

ما در موسیقی ایران اثری را نمی‌شناسیم که فصل جدیدی از تاریخ ایران را آغاز کرده باشد. هیچ فصل جدید تاریخیِ ایران با موسیقی ایران آغاز نشده است. ما عصر آقاحسینقلی نداریم، عصر ابوالحسن صبا نداریم، اما عصر فردوسی داریم، عصر سعدی و حافظ هم داریم، اما عصر سلطان محمود، اتابک و عصر شاه‌شجاع نداشته‌ایم. پس از مشروطیت ما عصر هدایت و نیما را هم داشته‌ایم. اینان اعصار فرهنگی ما هستند. بنابراین اگر بخواهیم با مفاهیم و مقولات فرهنگی و مقولات زیباشناسی و ایدئولوژیکی به مسائل تنگریم، حیثیت تاریخی و فرهنگی را زیر سئوال برده‌ایم.

این آدم‌ها (هدایت، نیما و...) بسیار بسیار مهم‌تر از رضاخان پهلوی و ناصرالدین شاه قاجار بوده‌اند؛ زیرا این افراد اعصارِ فرهنگی ما هستند. ما نباید تنها به ظواهر تاریخ بنگریم. زیرا هستی آن چیزی است که درون آن واقع شده است، نه در ظاهر آن. منتقد به ظواهر توجه نمی‌کند، او تلاش می‌کند تا به ریشه دست یابد و با دسترسی به ریشه‌هاست که ظواهر از بین می‌روند. لذا اگر بخواهیم در هر عصر به ریشهٔ آن رجوع کنیم، تنها باید هنر و ادبیات آن عصر را نظاره کرده و به هستیِ آن رسوخ کنیم.

هستیِ اشخاص عملاً در تصور متافیزیکیِ آنها از دنیا منعکس می‌شود. اساس تاریخ هم بر حالات متافیزیکی و مابعدالطبیعی استوار شده است. ما نیز باید فیزیک دنیای خیالیِ خودمان را به‌هم ریخته و به اصل متافیزیکِ هر عصر دست بیابیم و از این طریق وارد هستیِ تاریخی شویم. و تنها از این طریق است که می‌توانیم به حالات متافیزیکی و مابعدالطبیعی دست پیدا بکنیم. منتقد تنها از این طریق می‌تواند داوری معقول و عادلانه‌ای انجام دهد؛ نفی یا تأئید اثر دغدغهٔ او نیست، بلکه او می‌کوشد تا دنیایی جدید را به مخاطبین معرفی کند. اثر موفق از دیدِ او، اثری است که به مخاطب خود اجازه و حق می‌دهد تا دربارهٔ آن به داوری بنشیند.■

سردبیر

راوی سوم

موسیقی متن فیلم‌های

تخته سیاه / روزی که زن شدم

● آرش احمدی

موسیقی فیلم‌های تخته سیاه | روزی که زن شدم
محمدرضا درویشی
زمان انتشار: بهار ۱۳۸۰
ناشر: مؤسسه فرهنگی ـ هنری ماهور

نقد یک اثر هنری به معنی معناکردن آن برای مخاطب نیست، زیرا هیچ چیزی روشن‌تر و بامعناتر از خودِ اثر نیست. منتقد نظراتش را در مورد اثر می‌دهد، بدون آن که به دنبال معنا و یا روشن ساختن آن باشد و یا این‌که خیر و شر و سفید یا سیاه بودن اثر از نظر وی اعتباری داشته باشد. نقد تنها یک فرا زبان است که دربارهٔ زبانی دیگر سخن می‌گوید، و منتقد برداشت‌های خود را از نمادهای ارائه‌شده توسط اثر، با دیدگاهی موشکافانه بیان می‌کند.

و اما منتقد از دیدگاه سنتی، کسی است که همه چیز را می‌داند و تلاش می‌کند از اثر، معنایی واحد و مطلق ارائه کند؛ معنای واحدی که دیگر مخاطبین، قادر به درک آن نیستند. نقد در شکلی فراگیر ـ و در شکلی محدودتر، نقد موسیقی فیلم ـ در ایران غالباً از این‌گونه است. منتقد یا به دنبال مفاهیم خوب و بد است و یا به تعریف و تمجید بیمارگونه می‌پردازد و یا کار به ناسزاگویی می‌انجامد. جو حاکم بر فضای نقد، و خودِ واژهٔ «نقد» چنین انتظاری را در ذهنِ نقدشونده، ناقد و مخاطبِ نوشتارِ نقد ایجاد کرده است. پس غالباً «نقد» تبدیل به یک تسویه‌حساب شخصی می‌شود و صاحبان آثار از این‌که اثرشان، به شکلی بدون چون و چرا مورد تحسین قرار گیرد، احساس مسرت بیشتری خواهند کرد تا این که کسی لایه‌های مختلف زبانِ اثرشان را از دیدگاه خود بازگو کند.

□ □ □

موسیقی فیلم با نوازندگی یک پیانیست، در زیرزمین یکی از کافه‌های پاریس، در سال ۱۸۹۵، هنگامی که برادران لومیر، اولین فیلم خود را نمایش می‌دادند، زاده می‌شود. در آن زمان هدف از همراهی موسیقی با نمایش فیلم، پوشاندن صدای دستگاه‌های نمایش و همهمهٔ تماشاچیانِ آن دوره بوده است و از طرفی نیاز به یک صدای پس‌زمینه به دلیل صامت بودن فیلم‌ها، پای موسیقی را به سینما باز کرد. در ابتدا اجرای قطعاتی توسط یک نوازندهٔ پیانو و یا حداکثر دو یا سه نوازنده ـ به دلیل بزرگتر شدن سالن‌ها ـ ، موسیقی فیلم را تشکیل می‌داد. رفته رفته ارکسترهای کوچک و گاهی بزرگ، قطعاتی را به‌طور زنده در سالن نمایش اجرا می‌کردند، ولی هیچ اندیشه‌ای در مورد انتخاب قطعات وجود نداشت. تا زمانی که برگهٔ راهنما [Cue Sheet] توسط ماکس وینکلر ابداع شد. وینکلر به هیچ وجه موزیسین نبود و تنها از حافظهٔ خود و آرشیو بزرگ کمپانی فیشر برای انتخاب موسیقی استفاده می‌کرد، و لیست موسیقی‌هایی که باید اجرا می‌شد و مدت زمان اجرای آنها را روی برگه‌ای می‌نوشت و آن را برای تمرین و اجرا به نوازندگان می‌داد. به این ترتیب هر فیلمی همراه با یک برگه راهنما عرضه می‌شد و فیلم‌ها با موسیقی ثابتی عرضه می‌شدند. وینکلر در برگه‌هایش گاهی مثلاً تمپوی قطعات را بر اساس حرکت بازیگران تغییر می‌داد، ولی هیچ‌گاه کمپوزیسیون صورت نمی‌گرفت. بعدها بعضی از کمپانی‌ها موسیقی فیلم‌هایشان را به آهنگسازان سفارش می‌دادند، ولی کماکان موسیقی به صورت زنده اجرا می‌شد و این تا زمانی بود که اولین فیلم ناطق در سال ۱۹۲۷ به روی پرده آمد. از این تاریخ به بعد حضور موسیقی در سینما شکل

جدی‌تری می‌یابد و فقط جنبهٔ پوشاندن صدای دستگاه‌های نمایش و همهمهٔ تماشاچیان را ندارد. از آن زمان تا به‌حال بر اساس ژانرهای مختلف سینمایی و دیدگاه‌های متنوع هنری، برخوردهای گوناگونی با موسیقی فیلم صورت گرفته است. دیدگاه سنتی، رایج‌ترین دیدگاهی است که در این زمینه ـ بالاخص در ایران ـ وجود دارد. از این دیدگاه موسیقی فیلم به چند شکل تقسیم می‌شود. این تقسیم‌بندی به اشکال مختلف، ولی تا حد زیادی نزدیک به هم، در کتاب‌های مختلف موسیقی فیلم وجود دارد. جهت ارائه نمونه، یکی از تقسیم‌بندی‌ها در این‌جا آورده می‌شود. نوع اول؛ موسیقی‌ای است که حرکت‌های درون تصویر را تعقیب می‌کند. مثلاً اگر کاراکتر در تصویر پاورچین راه می‌رود، موسیقی به‌صورت استکاتو نواخته می‌شود، و نمونه‌های دیگر... این نوع موسیقی در کارتون‌های والت دیسنی بسیار متداول است و هنوز هم به شکل فراگیر از آن استفاده می‌شود. اریک ساتی معتقد است که مونتاژ فیلم، ریتم موسیقی را بوجود می‌آورد و ریتم موسیقی کاملاً باید ریتم مونتاژ را القا کند.

نوع دوم از موسیقی فیلم به موقعیت جغرافیایی لوکیشن مربوط می‌شود، و موسیقی برای ابراز هویت مکانی فیلم بکار می‌رود. برای مثال اگر صحنه‌ای از فیلم در هند اتفاق می‌افتد، از ساز سیتار یا هر ساز هندیِ دیگر استفاده شود. نمونه‌های بسیار متعددی از این نوع برخورد در تاریخ موسیقی فیلم وجود دارد.

شکل سوم از موسیقی فیلم، به تاریخ روایت داستان مربوط است. اگر فیلم روایتگر قصه‌ای در قبل از میلاد مسیح باشد، آهنگساز از تئوری و سازبندی موسیقی روم باستان سود می‌جوید.

گاهی نقاط اوجی در روایت یک فیلم شکل می‌گیرد، برای مثال قهرمان داستان می‌میرد و این نوع چهارم موسیقی فیلم را می‌طلبد که برای ایجاد کشش و هیجان از موسیقی استفاده می‌شود.

نوع پنجم در مورد فیلم‌های کمدی است که طبعاً موسیقی خاص خود را داراست.

در نوع ششم، موسیقی برای بیان احساسات انسانی بکار می‌رود. در مواقعی که از راه تصویر نتوان عواطف انسانی را بیان کرد، از توانایی‌های عاطفی موسیقی کمک گرفته می‌شود.

آن‌چه گفته شد، خلاصه‌ای از نوعی تقسیم‌بندی بود که از دیدگاه سنتی می‌تواند وجود داشته باشد. به هنگام ساختن موسیقی فیلم، محدودیت‌های فراوانی دامنگیر آهنگساز می‌شود، زیرا اساساً موسیقی یک هنر غیرمفهومی می‌باشد، در حالی که تصاویر، هر قدر هم آبستره باشند به مدلولی خاص دلالت دارند. ما در برخورد با فیلم، در نظر اول با تصاویر مواجه هستیم و روایتی که تصاویر برای ما بازگو می‌کنند. سایر تمهیدات در فیلم در درجات بعدی قرار می‌گیرند. موسیقی فیلم با آن‌چه ما از واقعیت موسیقی انتظار داریم، تفاوت‌های فاحشی دارد. ما به هنگام شنیدن موسیقی فیلم، ناچاریم به روایتی که فیلم به ما دیکته می‌کند بیندیشیم، لذا ذهن ما محدود به مدلولی خاص می‌شود، زیرا تصاویر ـ همان‌طور که گفته شد ـ از دلالت بر مدلول‌های از پیش تعیین‌شده گریزی ندارند؛ هر قدر هم که انتزاعی باشند. در حالی که موسیقی به تنهایی و در ذات خود از مفهوم، گریزان است و حتی با تلاش‌هایی که در سالیان دور برای مفهومی کردن موسیقی صورت گرفته است، اظهار نظر در این مورد بیشتر شبیه شوخی زیبایی است. در موسیقی فیلم، موسیقی ناچار است روایت فیلم را به شکلی دیگر روایت کند و برای این کار مجبور نیست از ژانرهای خاص و یا سازبندی و سونوریته‌ای کلیشه‌ای پیروی کند. البته ممکن است نیم‌نگاهی به آن‌چه در عرف، به شکلی گنگ و اثبات‌نشده و حتی تعریف‌نشده، به مدلول بودنِ اصوات و ریتم‌ها نگریسته می‌شود، داشته باشد، ولی در قید و بند بودن روش‌هایی مشخص مانند ارکستراسیون کلاسیک و یا تئوری تونال یا اتونال وظیفهٔ موسیقی نیست.

□ □ □

کاست شمارهٔ ۱۱۳ مؤسسه فرهنگی هنری ماهور، حاوی موسیقی متن فیلم‌های «تخته سیاه» به کارگردانی سمیرا مخملباف و «روزی که زن شدم» به کارگردانی مرضیه مشکینی می‌باشد. موسیقی متن هر دو فیلم را محمدرضا درویشی کار کرده است و شباهت‌های زیادی هم به همدیگر دارند. با توجه به کسب جوایز متعدد خارجی و داخلیِ این دو فیلم، پرداختن به موسیقی آنها خالی از لطف نخواهد بود.

تخته سیاه فیلمی است که در کردستان و در منطقهٔ اورامانات اتفاق می‌افتد. این فیلم سرشار از تصویرهای زیبا و باشکوه است. روایت این فیلم کاملاً غیرواقعی بوده و انتخاب

منطقهٔ اورامانات تنها به سلیقهٔ نویسنده و کارگردان مربوط است و ممکن بود در هر جای دیگر نیز اتفاق بیفتد. محور روایت را تخته‌های سیاهی تشکیل می‌دهند که بر دوش چند نفر معلم از میان راه‌های صعب‌العبور و دشوار، در ازای چند عدد گردو و یا تکه‌ای نان و یا مقدار کمی پول به این سو و آن سو کشیده می‌شوند. تخته سیاه در جایی حتی به عنوان مهریهٔ تنها زن فیلم قرار می‌گیرد و سایر اتفاقات در درجات بعدی قرار می‌گیرند.

محمدرضا درویشی همانند بیشتر فیلم‌هایی که مربوط به منطقهٔ جغرافیاییِ خاصی می‌شوند، از موسیقی آوازیِ بومیِ کردستان استفاده کرده است. در تمامیِ موارد از موسیقی مستند کردستان به شکل خام آن بهره‌برداری شده است، غیر از استفاده از یک صدای پدال در آواز «لو» یا دفرمه کردن «هوره» و یا افزودن یک ویو [Wave]. در تمام طول موسیقیِ این فیلم هیچ گونه کمپوزیسیونی صورت نمی‌گیرد. البته آن‌چه در نوار کاست می‌شنویم، با آن‌چه در فیلم به گوش می‌رسد متفاوت است، زیرا در نوار کاست قسمت‌هایی وجود دارد که درویشی بر اساس موسیقی کردستان تصنیف کرده است که گویا در فیلم حذف شده‌اند و به همین دلیل به این قسمت از موسیقی نخواهیم پرداخت، چون اساساً موسیقی فیلم هنگامی که با تصاویر شنیده شود موجودیت پیدا می‌کند.

انتخاب موسیقی برای صحنه‌های این فیلم به‌طرز عجیبی غافلگیرکننده است. بیست دقیقهٔ اولِ فیلم، کاملاً به سکوت می‌گذرد و تنها دیالوگ‌ها به گوش می‌رسند و در صحنه‌ای که پیرمرد بیمار را سوار بر تخته سیاه می‌کنند، ناگهان موسیقی به گوش می‌رسد و قبل از آن که حضور خود را اعلام کند خاموش می‌شود. شاید گفته شود که بر اساس دیدگاه‌های آقای درویشی تا این لحظه، این تنها صحنه‌ای است که حضور موسیقی را می‌طلبیده است، از آن جهت که معلم پرتلاش نتوانست شاگردی برای خودش پیدا کند و شرایط محیطی باعث شد که از تخته سیاه به جای استفاده از جایگاه انسانی و روحانی‌اش در امر تعلیم، به عنوان ابزاری برای حمل انسانی بیمار که قادر به راه رفتن نیست استفاده شود و کارکرد تخته سیاه به سمت و سوی انسانی دیگر برود. اما از آنجایی که محوریت فیلم، شیئی مشخص با کارکردی مشخص (تخته سیاه) می‌باشد، این سئوال پیش می‌آید که چرا در صحنهٔ گل مالیدن تخته سیاه‌ها برای استتار از دیدِ دشمن و یا شکستنِ تخته سیاه برای بستن پای شکستهٔ پسرکِ باربر، موسیقی حضور ندارد. آیا این صحنه‌ها از جنبه‌های دراماتیک کمتری برخوردارند؟

از اواسط فیلم تا پایان آن، موسیقی حضور بیشتری دارد، البته تنها از جهت زمان پخش. شاید یکی از صحنه‌های تأثیرگذار در موسیقی این فیلم، صحنه‌ای باشد که سربازهای آن طرف به سوی پسربچه‌های باربری که در میان گوسفندان پنهان شده‌اند تیراندازی می‌کنند و آنها یک‌یک به خاک می‌غلتند. برای این صحنه‌ها از آواز لو استفاده شده است که بیشتر مربوط به کردهای بادینی (شمال کردستان) می‌باشد و تأثیر آن هم مربوط به مرثیه‌وار بودن این آواز است، اما در سایر قسمت‌های فیلم اگر مانند بیست دقیقهٔ اول، موسیقی وجود نداشته باشد یا جای آن عوض شود، اتفاقی نخواهد افتاد. در صحنه‌ای از فیلم که همگی در حال فرار هستند یکی از مردها در رثای برادر مرده‌اش که به تهِ دره پرت شده است. در حال خواندن آوار «بالوره» است که اینجا صدای خودِ بازیگر است. بلافاصله بعد از این صحنه، آواز «هوره» به شکل دفرمه روی فیلم پخش می‌شود که البته هر دو تأثیرگذار هستند ولی در عین حال تفاوتی هم از لحاظ تأثیرگذاری با هم ندارند. از دیگر صحنه‌های مؤثر موسیقی این فیلم، لحظهٔ رسیدن مردها به مرز و خاک خودشان می‌باشد. در اینجا هم از موسیقی مستند با استفاده از کلاژ کردن یک نوع آواز مشخص به همراهی یک ساز کوبه‌ای استفاده شده است. موسیقی پایانیِ فیلم، آواز لو است که دیگر این‌جا، آن تأثیری که در صحنهٔ کشته شدن پسربچه‌ها داشت، ندارد. در موسیقی فیلم تخته سیاه، محمدرضا درویشی با توجه به بافت فیلم، انتخاب‌های زیبایی کرده است، ولی شاید می‌توانست با جاگذاریِ مناسب‌تر و زمان‌بندیِ بهتر تأثیر موسیقی را بیشتر می‌کرد. با توجه به در اختیار داشتن آرشیو بزرگی از موسیقی بومی مناطق ایران ـ که توسط خودِ آقای درویشی تهیه شده است ـ کار ایشان بسیار شبیه برگه‌های راهنمای وینکلر می‌باشد.

□ □ □

شنوندهٔ موسیقی به معنای عام، معمولاً هنگام شنیدن موسیقی در ذهن خود نمادسازی می‌کند. این نمادها به ناخودآگاه فردی و جمعیِ او، خودآگاه او، فرهنگ و تربیت اجتماعی او و گذشتهٔ او گره خورده است. اگر موسیقی،

تصویری برای شنونده بسازد که با آن‌چه او در ذهن دارد منطبق باشد، موسیقی برایش خوشایند خواهد بود. این تصویرسازی به هیچ وجه قانون‌مند نیست و از شنونده‌ای به شنوندهٔ دیگر و از زمانی به زمان دیگر برای یک شنونده متفاوت خواهد بود و این به دلیل غیرمفهومی بودن موسیقی است. نشانه‌ها که اینجا به صورت تصاویر ذهنی مجسم می‌شوند، تنها زاییدهٔ ذهن شنونده است و موسیقی تنها، عاملی برای بیدار کردن آنهاست.

ذهن شنوندهٔ خاص، کسی که به شکل حرفه‌ای به موسیقی می‌پردازد، فارغ از تصویرسازی است و از موجودیت خودِ اصوات و ترکیب آنها به شکلی خاص‌تر لذت می‌برد. در فیلم، شنونده از آنجا که دیدن تصاویر از اهمیت بالاتری برخوردار است، قبل از شنیدن موسیقی مایل است از تصاویر لذت ببرد، چرا که این تصاویر هستند که حامل روایت می‌باشند.

موسیقی فیلم بر روایتی که توسط تصاویر ارائه می‌شود، صحه می‌گذارد و تأثیر آن را چندین برابر می‌کند. به نظر می‌رسد در نگاه اول، مخاطب فیلم به صورت تعمدی موسیقی فیلم را نشنود، یعنی به دنبال آن نیست که موسیقی را بشنود و سپس تأثیر روایت برایش تشدید شود، بلکه بدون آن که احساس کند، به‌طور همزمان این اتفاق می‌افتد و این در صورتی است که موسیقی کاملاً همگام با تصاویر باشد، نه آن‌که جدا از آنها. موسیقی در پس‌زمینه است و تنها تأثیر روایت را روایت می‌کند. این روایت سوم که توسط آهنگساز صورت می‌گیرد، کاملاً شخصی است و به هیچ‌وجه نمی‌توان در مورد آن قانون تعیین کرد و یا شمول‌پذیری برای آن قائل شد. پس منظور از روایتِ آهنگساز، روایتی است انتزاعی و شخصی، نه روایتی عینی و مفهومی.

□ □ □

«روزی که زن شدم» فیلمی است با سه اپیزود؛ اپیزود اول، مربوط به زندگی دختربچه‌ای است که دارد به سن تکلیف می‌رسد. اپیزود دوم، زن جوانی را نشان می‌دهد که به علت اصرار بر دوچرخه‌ای مورد غضب شوهر و خانواده‌اش قرار می‌گیرد. اپیزود سوم، داستان زندگی پیرزنی است که در جوانی از امکانات زندگی محروم بوده است و اکنون که امکان مالی پیدا کرده است، همهٔ وسایل زندگی را تهیه می‌کند ولی به علت ناتوانی و پیری، دیگر قادر به استفاده از آنها نیست. در اپیزود سوم هر سه زن به هم می‌رسند و آقای درویشی سعی کرده است با استفاده از موسیقی، سه اپیزود را به هم ربط دهد. او برای این کار از آواز «لیکو» که یک آواز بلوچی است استفاده کرده است.

علاوه بر آواز لیکو در این فیلم درویشی از قیچک بلوچستان، زنبورک ترکمن، آواهای رقص خنجر ترکمن، آواز یزله بوشهر در انتخاب موسیقی فیلم استفاده کرده است. از صداهای پدال الکترونیک به صورت دونت که یکدیگر را قطع می‌کنند و چند ساز ایدیوفرن و کوبه‌ای هم کمک گرفته شده است. محمدرضا درویشی در این فیلم نیز با در اختیار داشتن آرشیو موسیقی بومی مناطق ایران، دست به انتخاب زده است ولی انتخاب‌هایش با فیلم تخته سیاه متفاوت است.

در این فیلم درویشی با دیدگاهی زیباشناختی، موسیقی مناطق مختلف را با هم ترکیب می‌کند و تنها به انتخاب خام نمی‌پردازد، بلکه با نیم‌نگاهی به المان‌هایی که در فیلم ارائه می‌شوند، مانند محل فیلمبرداری، پدر و برادرهای زنِ اپیزوددوم که ترکمن هستند، صدای زنجیر دوچرخه که در اپیزود دوم حضوری جدی دارد، به شکلی بسیار آزادتر از تخته سیاه دست به ترکیب می‌زند. موسیقی این فیلم با تصاویر سازگارتر است و برای گوش شنوندهٔ ایرانی که هنگام دیدن فیلم، به نوعی کلیشه‌ای عادت کرده است، اتفاقی نو محسوب می‌شود.■

منابع

۱. هربرت مارکوزه / انسان تک ساحتی / ترجمهٔ دکتر محسن مؤیدی / انتشارات امیرکبیر / ۱۳۶۲
۲. اسوالد هنفلینگ / چیستی هنر / ترجمهٔ علی رامین / انتشارات هرمس / ۱۳۷۷
۳. مارتین هایدگر / سرآغاز کار هنری / ترجمهٔ پرویز ضیاء شهابی / انتشارات هرمس / ۱۳۷۹
۴. ویژهٔ موسیقی فیلم در ایران / فصلنامهٔ سینمایی فارابی / تابستان ۱۳۷۲
۵. واسیلی کاندینسکی / معنویت در هنر / ترجمهٔ اعظم نوراللهخانی / انتشارات رها / انتشارات شباهنگ / ۱۳۷۵
۶. تام باتومور / مکتب فرانکفورت / ترجمهٔ حسینعلی نوذری / نشر نی / ۱۳۷۵
۷. ترجمه و تألیف شاهرخ خواجه نوری، محمدحسین تمجیدی / موسیقی فیلم / انتشارات بنیاد سینمایی فارابی / ۱۳۷۵
۸. رولان بارت / نقد و حقیقت / ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان / نشر مرکز / ۱۳۷۷