موسیقی فیلم در سینمای هنری

محمّدرضا یکرنگ صفاکار ۸۶/۱۰/۱۷

مقدمه: نگرش تارکوفسکی به موسیقی فیلم

«آندری تارکوفسکی» (۱۹۸۶-۱۹۳۲) در کتاب خود «زمان ممهور» (پیکرسازی در زمان) (*Sculpting In Time*) (۱۹۸۲) از تداوم کارکرد سنّتی موسیقی فیلم چون عاملی برای تشدید تنش‌های عاطفی، تأکید بر ریتم و یا حتّی پوشاندن و جبران ضعف‌های بیانی و ساختاری فیلم ابراز تعجّب می‌کند و در مقابل، گرایش به استفاده‌ی ترجیع‌بندگونه از موسیقی فیلم و جایگزینی آن با صداهای غنی دنیای پیرامون را حرکتی رو به کمال و مطلوب برای هنر فیلم می‌داند [زمان ممهور/ آندری تارکوفسکی/ ترجمه‌ی قباد ویسی/ نشرآنّا/ تهران/ چاپ اوّل: ۱۳۸۰]. گرایشی که در آثار سینماگران شاخص سینمای هنری مشهود است. از جمله در آثار خود تارکوفسکی که در آن‌ها از سویی صداهای صحنه و خارج از صحنه، با گزینشی خلّاقّانه، ارزشی موسیقایی یافته و از دیگر سو به موسیقی – در موارد محدود حضورَش – نقشی ترجیع‌بندگونه و یا اِفکتیو و آمیخته با صداها داده شده است.

به‌عنوان مثال در «کودکی ایوان» (۱۹۶۲) طنین صداهای شلیک تیرها و توپ‌ها در اعماق جنگل‌های باتلاقی، هم‌سویه با پرداخت بصری نماها، حسّی غریب، تیره و شوم از رویداد جنگ را به ما انتقال می‌دهد؛ بی‌آنکه نیازی به پرداختی مستقیم و با تمام جزئیات به صحنه‌های جنگ، آن‌چنان‌که در فیلم‌های جنگی متداول است، باشد. در مقابل، موسیقی خیال‌انگیز «لودمیلا فیگینوا» آمیخته با صداهایی چون آواز کوکو و یا ریزش آب، بر نماهای ترجیعی چهارگانه‌ی فیلم از رؤیاهای «ایوان» شنیده می‌شود و معانی درونی فیلم را شکل داده و کامل می‌کند. در «سولاریس» (۱۹۷۲) موسیقی الکترونیک «ادوارد آرتِمییِف» بر نماهایی از حرکات موّاج و معطوف‌به‌مرکز لایه‌های مارپیچیِ درهم‌تنیده‌ی اقیانوس فضایی شنیده می‌شود؛ چنان‌که انگار صداهایی‌ست برآمده از ژرفای این اقیانوسِ دربرگیرنده‌ی خاطرات آدمی؛ و یا بر نماهایی از حضور گذرا و شبح‌گون «مهمانان» ایستگاه فضایی شنیده می‌شود؛ چنان‌که انگار اصواتی‌ست برآمده از گام‌ها و حرکات سیّال و گذرای آنان که بیش از آن‌که ببینیم‌شان، وجود اثیری‌شان را به مدد همین اصوات و موسیقی حسّ می‌کنیم. در مقابل، موسیقی انتخابی فیلم، با نقش ترجیعی خود، بیش از آن‌که در خدمت انتقال حسّ و احساسی باشد، در خدمت گسترش و پردازش ابعاد معنایی فیلم قرار گرفته است. به‌عنوان مثال، در ادامه‌ی نمایی از «هاری» که، رو به آینه، با «کریس» از ناتوانی‌اش در به‌یاد آوردن خاطرات و حتّی چهره‌اش می‌گوید و موسیقی کُرال «یوهان سباستیان باخ»، با آن حالت معصومانه و روحانی آواهای زنانه‌اش، با حرکت دوربین از برابر آینه و آب زلالی فرو ریزنده از فراز آن، در هم می‌آمیزد و در لحظه‌ای – به‌گونه‌ای حسرت‌زا – گذرا، شگفتی و شوقی فراتر از حسّ ظاهری رویداد می‌آفریند؛ و یا کُرال‌پرلود باخ برای اُرگ، با آن سرشاری‌اش از دلتنگی برای خاطرات ازلی، نماهایی از خاطرات زمینی در فیلمی خانگی که کریس برای هاری به نمایش می‌گذارد را، با نماهای مقدّمه و مؤخّره‌ی فیلم از حضور آمیخته با دلتنگی کریس در طبیعت بکر پیرامون خانه‌ی پدری، در پیوندی ترجیعی و معنا-بخش قرار می‌دهد.

باند صوتی فیلم «استاکر» (۱۹۷۹) نیز سرشار از موسیقی اصواتی است که نه فقط حسّ بیرونی رویدادها که حسّ درونی و معانی نهفته‌ی آن‌ها را شکل داده و به ما منتقل می‌کنند؛ اصواتی چون صدای قطاری در حال گذر، بر نماهای مقدّمه‌ی فیلم از «استاکر» و همسر و دخترَش در اتاق خواب‌شان، آمیخته با صدای لرزش اشیاعی چون لیوان‌هایی بر سینی که دوربین از فراز آن‌ها می‌گذرد؛ و بر نماهای مؤخّره از دخترک افلیج استاکر پس از به‌حرکت درآوردن لیوان‌ها با نگاهَش، آمیخته با کُرال شادی و صلحِ جهانیِ سمفونی نهم «بتهوون»؛ و یا صدای ریزش قطرات آب یا آبشارهای نیرومند در اعماق دالان‌های زیرزمینی یا طبیعت بکر و ازلی منطقه‌ی ممنوعه‌ی منتهی به اتاق آرزوها. از دیگر سوی موسیقی غریب و در عین‌حال آشنای آرتِمییِف با آن لحن نوستالژیک خلسه‌آورَش، هم‌چون تم ترجیع‌بندی بر نماهای آسودن حسرت‌آمیز مسافران منطقه‌ی ممنوعه بر کنار رودها و آبشارهای طبیعت ژرف

و بکر و نمناک و سرسبز و ابرآگین‌اش، شنیده می‌شود و در تعامُل با دیگر عناصر ساختاری نماها، ابعاد حسّی، احساسی و معنایی فیلم را بسط و گسترش می‌دهد.

رویکرد روبِر برِسون: موسیقی به مثابه نماد

«روبِر برِسون» (۱۹۹۹-۱۹۰۱) نیز در آثارش از کاربرد متداول موسیقی فیلم احتراز کرده است. به‌عنوان نمو(تصویر ۱ / پایین تصویر آدرس ایمیل قید شود:)نه می‌توان به کاربرد صداها در فیلم «یک محکوم به مرگ می‌گریزد» (۱۹۵۹) برای ایجاد حسّی از حضور «فونتن» در زندان گشتاپو – در غیاب نشانه‌های بصری کامل و آشکار – اشاره کرد؛ و نیز به کاربرد ترجیعی بخشی کوتاه از «مس دو مینور» «موتسارت» برای اشاراتی معنابخش به حسیّ از وجود خداوند هم‌چون «باد که هر کجا بخواهد می‌وزد»؛ هم‌چون اراده‌ای پشتیبان اراده‌ی آدمی برای رهایی.

اینگمار برگمان: از صداهای طبیعی تا موسیقی ترجیعی

چنین گرایشی در آثار «اینگمار برگمان» (۲۰۰۷–۱۹۹۷) به‌ویژه از دوره‌ی دوم کارش به بعد که از «مُهر هفتم» (۱۹۵۷) آغاز می‌شود، مشهود است. عنوان‌بندی آغازین «نور زمستانی» (۱۹۶۳) با صدای ناقوس کلیسا همراه شده است و در طول فیلم، موسیقی-ای به‌جُز موسیقی اُرگی که در کلیسا نواخته می‌شود نمی‌شنویم. در مقابل،❄باند صوتی فیلم سرشار از صداهای صحنه‌اند که با هدفمندی معطوف به القای حسّ درونی نماها و معانی نهانی‌شان انتخاب و پرداخته شده‌اند. از جمله در نماهای بلند و بیرونی حضور کشیش در صحنه‌ی خودکشی «یوناسِ» ماهیگیر با سیطره‌ی صدای رود خروشان جاری در میانه‌ی صحنه، بر فضای صحنه و انگار بر فضای ذهن پُرتلاطم کشیش که شاهد نتیجه‌ی شوم و دردناک انتقال تردیدهای طاقت‌فرسای خود و نیز علّت مضاعف تداوم این تردیدها و نومیدی‌هاست؛ صحنه‌ای که تارکوفسکی نیز به آن اشاره کرده است.

در «مصایب آنّا» (۱۹۶۹) موسیقی فیلم به صدای طبل‌ها که در برخی لحظات کلیدی فیلم شنیده می‌شود تقلیل یافته و کارکردی غیر سینمایی و نزدیک به نمایش‌های خیابانی و میدانی یافته است؛ و این هم‌سویه با تم‌های مورد علاقه‌ی برگمان یعنی نقاب‌ها و جابه‌جایی و تسلسل نقش‌هاست که در این فیلم نیز نمود یافته و با نماهایی از مصاحبه با بازیگران در باره‌ی نقش‌های‌شان که چند بار سیر روایی فیلم را دچار انقطاع می‌کند مورد اشاره‌ای ضمنی قرار گرفته است. از دیگر سو صداهای صحنه و خارج از صحنه نقش مهمّی در سراسر فیلم یافته‌اند؛ به‌عنوان نمونه صدای تیک‌تاک ساعت بر پس‌زمینه‌ای از سکوت، بر آخرین نماهای کابوس آنّا از فریادهای بی‌صدای او، پس از امتناع گریزناک زنان از پاسخ به پرسش‌اش که من کجا هستم و آیا می‌توانم همراه‌تان باشم و مواجهه‌اش با اجساد و آتش و دود در ادامه‌ی مسیر سرگشتگی‌اش در آن مکان غریب، که حسّی شدید از تنهایی و جداماندگی‌ای عمیق را به ما منتقل می‌کند.

برگمان در صحنه‌هایی کلیدی از فیلم‌های دیگرَش از جمله «ساعت گرگ‌ومیش» (۱۹۶۸) و «پرسونا» (۱۹۶۶) به موسیقی متن نقشی به‌شدّت بیانگرانه داده است؛ به‌عنوان نمونه در ساعت گرگ‌ومیش، کابوس هولناک «یوهان» از گلاویز شدن‌اش با پسربچّه‌ای شیطانی که به او حمله‌ور شده و یوهان به ناچار او را می‌کشد و به اعماق دریا می‌اندازد، با موسیقی اکسپرسیو شوم و کابوس‌وار «لارس یوهان ورل» همراه شده که فرازهای ناگهانی‌اش با قطع‌های ناگهانی نماها و حرکات ناگهانی یا مخاطره‌آمیز دو بازیگر انطباقی شوم و هول‌انگیز می‌یابد. هرچند در سراسر این فیلم نیز استفاده‌ای مؤثّر و موسیقایی از صداها شده است؛ به‌عنوان نمونه، آمیخته‌ای از صداهای امواج رادیو، کارگاه چوب‌بری یا نجّاری، و گفت‌وگوی روزمره‌ی افرادی ناشناس (گویا بومی و مشغول کار) عنوان‌بندی آغازین آن را، با حروفی سفید بر زمینه‌ای سیاه، همراهی می‌کند؛ و یا صدای خشک و قوی وزش بادی تند بر ملحفه‌های سپیدی که «آلما» از بند آویخته، آن‌گاه که او، با حالتی سرشار از نیازی زنانه، خود را به آغوش شوهر پریشان‌حال و بی‌اعتنایَش یوهان می‌افکند، حسّی شوم از آغاز شکافی عمیق در روابط این دو را – در صحنه‌ای که می‌توانست صحنه‌ای عادی از زندگی زناشویی باشد – به ما منتقل می‌کند؛ و این آغازی‌ست بر پریشانی و بحران روحی هنرمندی نقّاش در مسیر آفرینش‌گری هنری‌اش، که در آستانه‌ی بارداریِ – آفرینش‌گری طبیعیِ – همسرَش، دچارَش شده است.

در آثاری دیگر از برگمان، موسیقی، فارغ از نقش متداول‌اش که به‌نحوی خلّاق به صداهایی انتخاب و پرداخت‌شده انتقال یافته، نقشی ترجیعی و معطوف به بیان حسّ‌وحال و معنای کلّی فیلم برعهده گرفته است. به‌عنوان نمونه «سارابانده»ی از «سوییت ویلنسل شماره‌ی دو»ی باخ بر نماهایی سرفصل‌گونه از «هم‌چون در یک آینه» (۱۹۶۱) که در سکانس داخل کشتی قدیمی با صدای چکاچک قطرات آب در هم می‌آمیزد؛ سارابانده‌ی دیگر از «سوییت ویلنسل شماره‌ی پنج» باخ بر «فید»هایی در «سارابانده» (۲۰۰۳) – آخرین فیلم برگمان – که پیوند دهنده‌ی هر یک از بخش‌های ده‌گانه‌ی آن به بخش بعدی است؛ یا موومانی آهسته از «کوینتت پیانو، اوپوس ۴۴» «روبرت شومان» در «فانی و آلکساندر» (۱۹۸۲)، که به‌مانند صدای رودِ همیشه جاریِ نماهای بیرونی بین فصل‌ها یا پرده‌های پنج‌گانه‌ی فیلم، کارکردی چون تم ترجیع‌بندی نشان‌گرِ معنای کلّی رویدادها می‌یابد. نکته‌ای که در باره‌ی دو مورد نخست باید گفت این است که سارابانده رقصی اسپانیایی و به روایتی در اصل ایرانی (مأخوذ از واژه‌ی ساربان)، با تمپویی کُند، ریتمی سه‌ضربی و حالتی خلسه‌وار و خلسه‌انگیز، و یکی از موومان‌های سوییت‌های دوره‌ی باروک است که امّا، در این آثار برگمان، چون بیانی مؤثّر از رنج‌های ژرف، درونی و مزمن شخصیّت‌هایَش نمود یافته است.

رویکردهای متضاد: از بی‌تفاوتی تا انبوه موسیقی

چنین به‌نظر می‌رسد که فیلم‌سازانی چون «میکل‌آنجلو آنتونیونی» (۲۰۰۷-۱۹۱۲)، «فرانسوا تروفو» (۱۹۸۴-۱۹۳۲) و «ژان.لوک گدار» (-۱۹۳۰) رویکردی دیگر – هرچند هم‌چنان غیر متداول – به موسیقی فیلم داشته باشند؛ رویکردی معطوف به احساس و معنازدایی از موسیقی، چنان‌که انگار نه موسیقی متن که موسیقی‌ای برآمده از صحنه‌های روزمره و متداول زندگی معاصر را می‌شنویم؛ موسیقی‌ای که از هیچ احساس، معنا، یا دریافتی جانب‌داری نمی‌کند یا نشانه‌ای نمی‌دهد و هم‌چون زندگی بیگانه‌وار روزمره عمل می‌کند که چنان ما را به خود عادت می‌دهد و در خود غرق می‌کند که قدرت ادراک، تحلیل، ارزیابی و حتّی واکنش فعّال‌مان را نسبت به آن وامی‌نهیم. در این مورد، فیلم‌هایی چون «آگراندیسمان» (*Blowup*) (۱۹۶۶)، «چهارصد ضربه» (۱۹۵۹) و «از نفس افتاده» (۱۹۶۰) مثال‌زدنی‌اند. در مقابل، در آثار فیلم‌سازانی چون «سرگئی پاراجانف» (۱۹۹۰-۱۹۲۴)، «اِمیر کاستاریکا» (-۱۹۵۴) و تا حدودی «فدِریکو فلینی» (۱۹۹۳-۱۹۲۰) با انبوهی از قطعات گوناگون موسیقی مواجه‌ایم که هم‌سویه با ساختار کارناوال‌گونه و کولاژوار فیلم‌ها (چه در سیر روایی و چه در پرداخت سینمایی) موسیقی متن را به کولاژی ازقطعاتی آوازی و ترانه‌وار – در مورد پاراجانف به الحان و زبان‌های ترکی، ارمنی و گرجی – قطعاتی از رقص‌ها و کارناوال‌های بومی و یا قطعاتی پُر احساس و بیانگرانه تبدیل می‌کنند. فیلم‌سازانی انگار با این گرایش که زبان سینمای‌شان به زبان و ساختار روایی قصّه‌های عامیانه و فولکلوریک نزدیک باشد.

تئو آنجلوپولوس: موسیقی به عنوان قلب فیلم

در مورد فیلم‌سازی چون «تئو آنجلوپولوس» (۲۰۱۲–۱۹۳۵) می‌توان گفت که موسیقی متن در آثار او نمودی بیش‌تر و مؤثّرتر از صداهای صحنه دارد؛ چنان‌که به‌نظر می‌رسد آن‌چه موجب به‌یاد ماندن نماهای بلند و کند فیلم‌هایَش در ژرفای ذهن‌مان می‌شود، موسیقی نوستالژیک و مجذوب‌کننده‌ی «اِلِنی کارن‌درو» است که احساسات و عواطفی فراتر از آن‌چه این نماها به تنهایی می‌توانستند بیان کنند را به روح و جان‌مان سرایت می‌دهد. به‌خصوص که موسیقی کارن‌درو برای هر فیلم آنجلوپولوس، مبتنی بر واریاسیون‌های مکرّری از یک تم یا ملودی بس زیبا و گیراست که از آغاز نیز مجذوب‌مان می‌کند و در یادمان می‌ماند. در این مورد، سکانس شبانه‌ی وداع دختر نوجوان «چشم‌اندازی در مه» (۱۹۸۸) و برادر خردسال‌اش با دوست جوان‌شان در اتوبانی به‌سوی جاده‌های بیرون شهر – سکانسی سرشار از عواطف نخستین عشق در آستانه‌ی بلوغ، و مرکّب از سه نمای بلند با حرکت چرخشی دوربین پیرامون وداع‌کنندگان – مثال‌زدنی است؛ و یا نمای دور و بلند پایانی «گام معلّق لک‌لک» (۱۹۹۱) از کارگران زردپوش مخابرات که از تیرها بالا می‌روند تا رشته‌های ارتباط را بین مردم نواحی مختلف برقرار کنند. به‌ویژه در این مورد، موسیقی، ابعاد معنایی و احساسی گسترده‌ای به رویدادی که می‌بینیم، می‌دهد.

کیشلوفسکی و پرایزنر: موسیقی به مثابه روایتگر تقدیر

و امّا کارکرد موسیقی متن نوستالژیک و پُر جذبه‌ی «زبیگنیف پرایزنر» (با آن جملات کند و بلند، با فواصلی از سکوت) در آثار «کژیشتف کیشلوفسکی» (۱۹۹۶-۱۹۴۱) با توجّه به گرایش این فیلم‌ساز به فیتیشیسمی معطوف به جان و شخصیّت‌بخشی به اشیا برای ایفای نقشی در سیر رویدادها و دلالت بر معانی نهانی آن‌ها، و یا به تقارن و توارد تقدیری یا تصادفی رویدادها، ویژگی‌هایی – و شاید بهتر باشد بگوییم رازهایی – دارد که بحث‌های مفصّلی را می‌طلبد. از این‌رو به‌ناچار در این‌جا به شرح یک مثال اکتفا می‌شود:

در ابتدای فیلم «آبی» (۱۹۹۳)، آن‌گاه که «ژولی» بر تخت بیمارستان و با نگاهی آمیخته از بی‌میلی، ناباوری و نومیدی، از دریچه‌ی تلویزیون کوچکی که «اولیویِر» برای او آورده است، به مراسم تدفین همسر و «آنّا»ی کوچولویَش می‌نگرد، موسیقی تدفینی برای سازهای بادی برنجی را می‌شنویم که به‌ظاهر نوازندگانی در مراسم گورستان آن را می‌نوازند؛ امّا در اصل ساخته‌ی پرایزنر است؛ هرچند پرایزنر در عنوان این قطعه (*Van Den Budenmayer Funeral Music*)، بنا به شوخیِ جدّی‌نمایانه‌ی موردِ علاقه‌اش، آن را به یک آهنگ‌ساز هلندی قرن هفدهم به نام «وان دِن بودِن‌مایر» که وجودَش یکسر ساخته‌ی خیالِ خودِ اوست، نسبت داده است. در سکانس‌های دیگری از این فیلم که در باره‌ی داستان شکل‌گیری قطعه‌ای کُرال و اُرکسترال به‌عنوان سرود اتّحاد اروپاست، از دریچه‌ی ذهن ژولی، بخش‌هایی از سرود را آن‌گونه که شوهر آهنگ‌سازَش پیش از تصادف مرگ‌بار و با مشارکت او نوشته بود – قطعه‌ای که پرایزنر عنوان فرعی «ورسیون پاتریک» (*Song for the Unification of Europe: Patrice's version*) – به آن داده است را می‌شنویم؛ از جمله آن‌جا که ژولی نسخه‌ای از پارتیتور اثر را که نزد دستیار همسرَش باقی مانده است، از او می‌گیرد و به کام ماشین زباله‌خُردکن رفتگران می‌اندازد؛ و و یا آن‌جا که در نیمه‌ی شب، نگرانی ناگزیرَش از وضعیّت جوانی گریزان و ترسان از دست ضاربان‌اش در خیابان، او را از اتاق انزوایَش به بیرون می‌کشانَد و بادی که درب اتاق را به رویَش می‌بندد، او را تا صبح بر پلّه‌های پشت درب می‌نشانَد و اینک، انگار، واپسین بخش سرود اتّحاد، با آواهای مردانه‌اش، در ذهن او که در تداوم انزواگزینی‌اش پس از آن مصیبت است، ناخواسته تداعی یا «ریپریز» می‌شود (*Reprise Julie On The Stairs*).

فیلم چهار نقطه‌گذاری با «فید.اَوت» از نمایی نزدیک از ژولی در حال انکار احساس‌اش در برابر پُرسشِ «دیگری» و – به‌نحوی غیر متعارف – «فید.این» به همان نما از ژولی، این‌بار در حال اعتراف به احساس‌اش در برابر همان «دیگری» دارد که با قطعات کوتاه پرایزنر با عنوان «اِلِپسیس» (*Ellipsis*) – حاوی یک جمله‌ی پُرسشیِ برگرفته از تم تدفین با اُرکستر، و پاسُخِ پُردرنگ‌و تردید وَ مغمومِ اُبوای تنها – همراه شده‌اند. هم‌چنین فیلم چهار سکانس از شنای ژولی در استخر آبی‌فام دارد که نشان‌گر وضعیّت او در رابطه با دنیای پیرامون، و بر دو راهی انزوا و انفعال یا بازگشت و فعّالیّتِ خلّاق است. در اوّلینِ این چهار سکانس، ژولی به عقب شنا می‌کند. پس از یکی از آن نقطه‌گذاری‌های همراه با فید و اِلِپسیسِ پرایزنر بر نمایی از پاسُخ دوگانه‌ی ژولی به پُرسش جوان شاهد تصادف که گردنبند صلیب گم‌شده‌ی ژولی را که در صحنه‌ی تصادف یافته برای او آورده است؛ با قطعی ناگهانی وارد دومین سکانس شنا می‌شویم: ژولی به انتهای استخر می‌رسد و پس از لختی تردید و بازگشت به آب، کناره‌ی استخر را می‌گیرد تا بالا بیاید؛ امّا تناوبی از تمِ واپسینِ «ورسیونِ پاتریکِ» سرود اتّحاد – با آن ریتم پیش‌رونده‌ی بطئی امّا مصمّم‌اش، و این‌بار نه با آواهای مردانه که با زهی‌های اُرکستر – و موسیقی تدفین با بادی برنجی را در ذهن‌اش می‌شنود و پُر تردید، بر جای می‌ماند: بازگشت به دنیا و ادامه‌ی فعّالیّت خلّاق یا انزوا و انفعال؟ در آخر، موسیقی اتّحاد بر موسیقی تدفین غلبه می‌یابد؛ امّا ژولی انگار هنوز نمی‌تواند این را بپذیرد؛ سر در آب فرو می‌برد (و ما نیز موسیقی را خفه و گُنگ می‌شنویم) و لحظاتی – تا پایان این سکانس – به حالت انفعالی جنینی غوطه‌ور در آب باقی می‌ماند؛ هرچند توجّه‌ی مادرانه‌اش به فلوت‌نواز خیابانی در نماهای سکانس بعد، گامی‌ست به سوی رهایی از این انزوا و انفعال؛ چنان‌که ژولی سرانجام نوای خیال‌انگیز فلوت این نوازنده را در نسخه‌ی نهایی‌اش از سرود اتّحاد به‌کار می‌برد. و امّا نکته‌ای قابل توجّه در باره‌ی موسیقی دومین سکانس شنا: پرایزنر این قطعه را که بنا به شرح، دو تم متضادّ قبلاً ارایه شده دارد که به تناوب از پی هم می‌آیند، با این عنوان مشخّص کرده است: «نبرد کارناوال و لِنت» (*The Battle Of Carnival & Lent*)؛ و می‌دانیم که «کارناوال» به پیوستن به شادمانی عمومی و «لِنت» به پرهیز و امساکی ریاضت‌طلبانه اشاره دارد.

این، نمونه‌ای‌ست دیگر، از رویکردی خاصّ به موسیقی متن فیلم که می‌توانیم آن را به‌عنوان رویکردی معطوف به مشارکتی فعّال در شکل‌گیری نظام ساختاری و معنایی فیلم قلمداد کنیم.