جستاری در مبانی رویکرد تحلیلی در نشانه‌شناسی موسیقی

پویا سرایی *

نشانه‌شناسی علی‌رغم مباحث مختلف در زمینهٔ تفسیر اندیشه‌های پیرس، جایگاه قابل توجهی در تاریخ هنر یافت و به عنوان ابزاری تحلیلی مورد توجه منتقدان و تحلیل‌گران هنری قرار گرفت. الکینز استفادهٔ تاریخ هنر از نشانه‌شناسی را تقلیل مفاهیم پیرس به شناخت سه نوع نشانه شمایلی، نمایه‌ای و نمادین می‌داند (الکینز، ۱۳۸۵، ۱۹). فارغ از بحث در اعتبار چنین رویکردی و اینکه چنین مباحثی نه در عمل نشانه‌شناختی؛ بلکه در نگاه پدیدارشناسانه به آن مطرح است، نشانه‌شناسی موسیقی در نیمهٔ دوم قرن ۲۰ رونق یافت. از این منظر نشانه‌شناسان موسیقی به دنبال ملودی‌ها، موتیف‌ها، حرکت‌های ملودیک، تغییرات ریتمیک و... در آثار موسیقایی هستند که به عنوان نشانه‌ای در ارجاع به دنیای خارج موسیقی مطرح شود.

در سدهٔ نوزدهم و در رومانتیسیم موسیقی بحث توصیف و تقلید در موسیقی تحت عنوان موسیقی برنامه‌ای یا برنامه‌دار رونق فراوان داشت. همان‌طور که در فصل دوم دیدیم، احمدی موسیقی برنامه‌ای را آن نوعی می‌داند که ایده‌ای فراموسیقایی (حالت، روایت و تصویر) را بیان نماید و منظور از آن رشته‌ای از قطعه‌های موسیقایی بودند که توالی رویدادهایی را تصویر می‌کنند و در واقع گونه‌ای از موسیقی‌سازی که بر داستان، شعر و یا صحنه و ایده‌ای مبتنی باشد. در این آثار، عامل غیرموسیقایی با عنوان یا توضیحی به نام برنامه مشخص می‌شوند. از نظر کیمی‌ین موسیقی توانایی تقلید صداهایی چون صدای پرندگان، ناقوس یا رعد و باد را داراست و تا آنجا پیش می‌رود که این‌ها را تنها بخشی از توانایی توصیفی موسیقی اعلام می‌کند و نمونه‌هایی از توانایی آهنگساز در برقراری ارتباط میان ریتم و حرکات طبیعی ارائه می‌کند؛ مثلاً «جریان مداوم نت‌هایی چالاک می‌تواند تداعی‌کنندهٔ جویباری روان یا افت و خیز موج‌ها باشد... تمی پرآشوب می‌تواند نمایانگر خصومت دو خانوادهٔ رقیب باشد و ملودیی تغزلی می‌تواند نماد عشق دوران جوانی شمرده شود» (کیمی ین، ۱۳۸۲، ۴۲۴). هرچند در ادامه اظهار می‌دارد که موسیقی جز در چنین جلوه‌هایی صوتی، هیچ اشارهٔ مشخصی به ایده یا احساس خاصی ندارد و موسیقی خالص این توان را ندارد که به چیزی هویت بخشد. در ادامه نیز هدف آثار برنامه‌ای را بیش از توصیف، بیان احساس می‌داند و نظر بتهوون را دربارهٔ سمفونی پاستورال[1] او نقل می‌کند که گفته است که هدفش بیان احساس بوده است (همان).

بنابراین ملاحظه می‌شود در آثاری همانند موومان اول چهارفصل ویوالدی که کیمی‌ین به آن اشاره دارد، می‌توان نشانه‌های شمایلی را یافت که در آن آهنگساز تلاش دارد به وسیله سازهای موسیقی، صداهایی را شبیه‌سازی کند.

اما ساسانی معتقد است گاهی متن موسیقایی به واسطهٔ تجربهٔ گروهی خاص در یک فرهنگ یا خرده فرهنگ و تکرار شدن آن تجربه در هنگام گوش فرادادن به موسیقی، به شفافیت و مشخص بودگی‌اش افزوده می‌شود و برای آن گروه خاص خاصیت دلالی می‌یابد (ساسانی، ۱۳۸۶، ۲۵۵). نکتهٔ مهمی که ساسانی به آن اشاره می‌کند، اگرچه بیشتر متوجه بحث از رابطهٔ موسیقی و بیان احساسات است؛ اما در نشانه‌شناسی و تفاوت موسیقی و زبان نیز حائز اهمیت است. زمینه‌های آشنایی و یادگیری فرهنگی در درک بسیاری از عوامل نشانه‌ای موسیقی مؤثر است. اگر سمفونی ششم بتهوون که یک پاستورال است را در نظر بگیریم، درک آن برای یک آلمانی که موسیقی فولکلور و محلی آلمان را به صورت پیش‌فرض در ذهن دارد، به مراتب نزدیک‌تر به ایدهٔ این قطعه است تا کسی که در نظام موسیقایی این کشور تجربه‌ای نداشته است.

اما در مورد انواع نشانه‌ها، تاراستی به‌طور مختصر به بررسی مصداق‌های نمایه، شمایل، نماد و تصویرگونگی در موسیقی می‌پردازد؛ از نگاه او، نمایه هر آنچه که به حوزهٔ بیان موسیقایی متعلق است را دربرمی‌گیرد؛ شمایل در موسیقی، تقلید صداهای طبیعی مانند آواز پرندگان و غیره است (Tarasti , 1994 : 54) و نماد نیز به نشانه‌هایی اطلاق می‌شود که براساس قرارداد، معنی را منتقل می‌کنند؛ مانند سرود ملی (همان: ۵۵). تصویرگونگی، شباهت درونی یک قطعه است؛ مثلاً رابطهٔ تم و واریاسیون‌های آن (همان: ۵۷). در بخش نشانه‌شناسی زبان و موسیقی در این فصل و مقایسهٔ زبان و موسیقی به عنوان دو نظام شناختی در فصل دوم به این موضوع پرداخته شد. گوئرینو مازولا[2] در مقاله‌ای با عنوان "نشانه‌شناسی موسیقی" با مقایسهٔ کوتاهی، تفاوت نشانه‌شناختی موسیقی و زبان را نشان می‌دهد و عمده تفاوت میان این دو نظام را در نیازمندی توانایی موسیقایی به یادگیری و عدم نیاز توانایی زبانی به یادگیری می‌داند و بر پایهٔ این نگاه و با توجه به الگوی دووجهی

* استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران. pouya.sarai@gmail.com

[1] : برگرفته از موسیقی روستایی(Pastoral

[2] Guerino Mazzola

لانگ و پارول[3] سوسوری، معتقد است در موسیقی، برخلاف زبان، پارول بر لانگ مقدم است (ماتسولا، ۱۹۹۷، ۳۶).

اما نکته‌ای که از دید ماتسولا نادیده گرفته شده است، فراگیری زبان است. انسان از کودکی می‌آموزد که چگونه واژه‌ای زبانی را به شئ‌ای مرتبط بداند که این مسئله در فراگیری زبانی غیر از زبان مادری نیز وجود دارد. تا اینجا آشنایی با زبان در مرحله‌ای مقدماتی قرار دارد و دیگر عملکردهای زبانی همچون استعاره و مجاز نیاز به فراگیری‌ای نه لزوماً آکادمیک دارند.

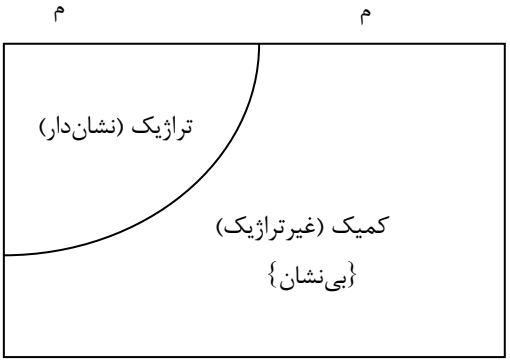
انتشار کتاب‌ها و مقالات متعدد و برگزاری سمینارهای تخصصی در زمینهٔ نشانه‌شناسی موسیقی، گویای رونق روبه‌رشد آن است. در این بین آثار روبر هاتن[4]، ژان‌ژاک ناتیز[5]، لئونارد مِیِر[6] و کوفی آگائو[7] اهمیت بیشتری در میان آثاری داشته‌اند که عنوان نشانه‌شناسی موسیقی را یدک می‌کشند. در اینجا نگاهی کوتاه به برخی از این رویکردها خواهیم داشت.

روبر هاتن در کتاب «معنای موسیقایی آثار بتهوون: نشان‌داری[8]، همبستگی و تفسیر» چهار رویکرد نشانه‌شناسی به موسیقی را در فهم ماهیت سیستماتیک همبستگی بین صدا و معنا ارائه می‌دهد. نشان‌داری، موضوعی[9]، مجاز[10] و حرکت[11]. هاتن نشان‌داری را ابزاری مفیدی برای بررسی متضادهای موسیقایی و ترسیم‌شان در متضادهای فرهنگی می‌داند. (Hatten, 2004: 5) نشان‌داری اصطلاحی است که از زبان‌شناسی وارد عرصه مطالعات فرهنگی و به‌طور کلی مطالعات اجتماعی شد (See Nattiez , 1990 : 57-63).

صفوی به نقل از پالمر می‌نویسد، هرگاه در میان دو واژه، یکی از آن‌ها برای پرسش و صحبت دربارهٔ مفهوم هردو واژه به کار برود، واژهٔ مذکور "بی‌نشان" و دیگری نسبت به آن "نشان‌دار" به حساب می‌آید. در چنین شرایطی می‌توان "نشان" را چیزی شبیه به شرایط لازم و کافی تشخیص مفهوم یک واژه و یا به عبارت ساده‌تر چیزی شبیه به مشخصه‌های ممیزه در نظر گرفت (صفوی، ۱۳۷۹، ۱۲۲)؛ برای مثال می‌توان به واژگان خوشایند و ناخوشایند اشاره نمود که اولی بی‌نشان و دومی بر اساس اولی نشان‌دار است. نشان‌داری لزوماً به معنای قطب‌های متضاد همانند مثال فوق نیست.

به عنوان نمونه، واژهٔ کتاب، بی‌نشان است و کتاب‌دار نسبت به کتاب نشان‌دار است؛ اما متضاد آن نیست. هاتن به دنبال آن است که نشان دهد چگونه متضادهای نشان‌دار نه تنها می‌توانند به بیان ساختار معنا کمک کنند؛ بلکه به رشد و توسعهٔ معنا در یک سبک نیز یاری می‌رسانند؛ به عنوان مثال، از نظر وی، مد مینور در موسیقی کلاسیک با توجه به مد ماژور نشان‌دار است و از آن نتیجه می‌گیرد که اولاً مد مینور کمتر از ماژور به کار می‌رود، ثانیاً طیف معنایی کمتری دارد و سوم اینکه متضادهای نشان‌دار – بی‌نشان به یک متضاد نشان‌دار مشابه در حیطه معنای فرهنگی نگاشته می‌شود و از آن نتیجه می‌گیرد که مینور علاوه بر آنکه کمتر اتفاق می‌افتد:

- بیشتر در قلمرو معنایی تراژیک وارد می‌شود؛ نسبت به طیف گسترده‌تر مد ماژور (بی‌نشان) در معنای غیرتراژیک که شامل حماسی، کمیک و پاستورال می‌شود.
- این معنا به‌طور سیستماتیکی به‌وسیلهٔ همبستگی بین دو متضاد ایجاد می‌شود.
- روندی که معنا رشد می‌کند، از اصول نشان‌داری تبعیت می‌کند که معانی جدید به‌وسیلهٔ تولید یک تمایز متضاد جدید از دسته‌های قدیمی‌تر ساخته می‌شود. این ویژگی جدید، اعضایی را که دارای آن ویژگی‌ها هستند، در مقابل آن‌هایی که فاقد آنند قرار می‌دهد و به این وسیله یک دسته نشان‌دار قبلی را به یک زوج نشان‌دار– بی‌نشان دیگر تقسیم می‌کند (Hatten,2004: 11).

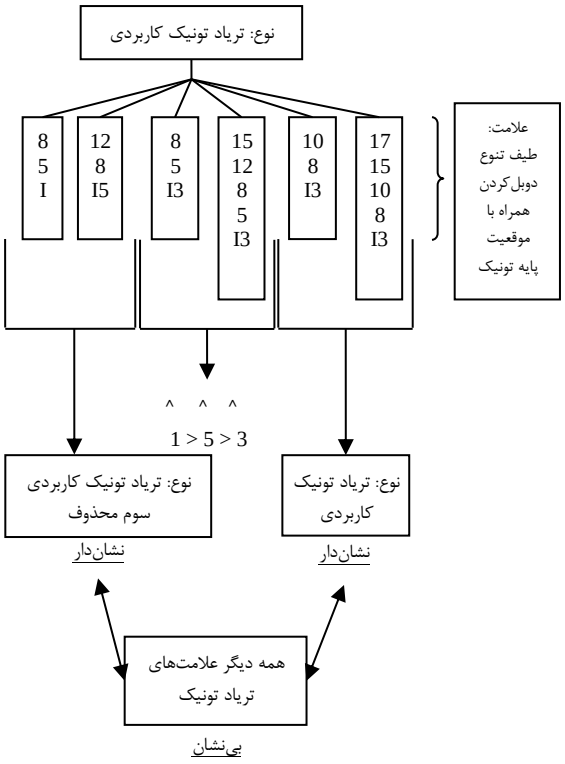


ماتریس متضادهای ساختاری موسیقی کلاسیک

هاتن در ادامه کادانسی از بتهوون را مثال می‌زند که در آن تریاد تونیک ماژور به جای پنجم از طریق سوم دوبل می‌شود و این دوبل کردن در مقابل روش مرسوم (دوبل پنجم) نشان‌دار است (همان).

---

[3]) Langue & Parole
[4]) Robert Hatten
[5]) Jean Jacque Nattiez
[6]) Leonard Meyer
[7]) Kofi Agawu
[8]) Markedness
[9]) Topic
[10]) Trop
[11]) Gesture



استنتاج انواع سبکی جدید بر اساس دوبل نشان‌دار تریاد تونیک در کادانس فینال.

اشکال یا گونه‌های بیانگر

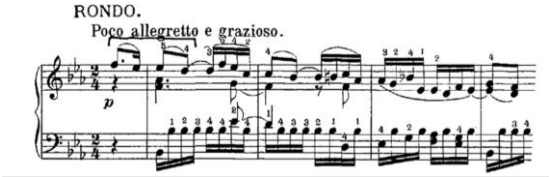
هاتن به نوع دیگری از بیان در موسیقی اشاره می‌کند و آن را گونه‌های بیانگر می‌نامد. گونه‌های بیانگر در واقع مسیرهایی است که تغییرات حالت بیانگر را دربرمی‌گیرد و بدین‌سان از گونهٔ فرمال ساده فراتر می‌رود؛ برای نمونه، هاتن گونه بیانگر «تراژیک به تعالی» را در آثار بتهوون مطرح می‌کند که در آثاری چون موومان آهسته سونات پیانو شماره ۲۹ در می‌بمل ماژور، اولین موومان فوگ اپوس ۱۳۱، اپوس ۱۱۱ دیده می‌شود.

سیر ملودی یا حرکت موسیقایی

در کلام هاتن حرکت یا ژست در موسیقی، به شکل‌یابی پویا از طریق زمان تعبیر می‌شود که از این جهت هم با شهود در ارتباط است و هم با بازنمایی نمادین قراردادی. در واقع منظور از حرکت موسیقایی هرگونه وضعیت قرارگیری تن‌ها در ملودی و یا وضعیت تندی و کندی قطعه و مانند آن‌هاست. «برای مثال، غم به طبیعی‌ترین حالت به معنای حرکات (ژست‌های) سنگین و رو به پائین بیان می‌شود، و شادی با حرکات (ژست‌های) روشن و رو به بالا.

در موسیقی غربی یک نوع زمینهٔ گرایشی مجازی یا فضای برداری (جهت‌دار)، یک قیاسی را برای نیروهای عامل بر بدن انسان در فضای فیزیکی فراهم می‌کند، و آن بکارگیری متضادهای غم و شادی است که به ترتیب با حرکات پائین رونده و بالا رونده ادا می‌شوند» (همان: ۱۵) در واقع هاتن برآن است که نشان دهد به‌طور کلی حرکات صعودی و بالارونده موجد نوعی حس برون‌گرایی، نشاط، تعالی و شادی و از این دست است و در مقابل حرکات نزولی منجر به حس درون‌گرایی و غم و مانند آن‌ها می‌شود؛ سپس ادعا می‌کند که چنین وضعیتی در مورد حرکات بالارونده و پائین‌رونده ملودی و یا تمپو قطعه و یا نوانس آن نیز صادق است.

حرکت «آه» از جمله حرکت‌هایی هستند که هاتن به عنوان تحقق انفرادی سبک‌های مختلف حرکتی (ژستی) از آن‌ها نام می‌برد. در سبک کلاسیک یک نوع حرکت آشنا، دو نت مجاور از موقعیت متریک قوی به ضعیف است. در حقیقت این پیوند با دو نوع سبک متمایز پیوسته است: ژست «آه» که بیانگر طیفی شامل تأسف غم‌انگیز تا تغییر احساسی است (همان: ۱۸).

این دو نت پیوسته می‌توانند تا آنجا گسترده شوند که شامل واحدهای موتیفی بزرگ‌تری شوند. موتیف «آه» در تم روندو از فینال اپوس ۷ (مثال ۳–۵) به یک رفتار فاضلانه گسترده می‌شود که دو نت اولیه (یک آپ‌بیت[۱۲]) «آهی» پیش‌بینی‌شده (پیش از آه اولیه در نخستین نت) را نمایش می‌دهد و بنابراین موجب دو برابر شدن اثر بیانگری قطعه می‌شود.

بتهوون سونات پیانو در می‌بمل ماژور ، اپوس ۷ فینال تم آغازین

نمونه‌های ارائه شده بخشی از تلاش هاتن در بررسی بیانگری موسیقی است. اما از دیگر مواردی که نیاز به بررسی در آن احساس می‌شود بحث استعاره و مجاز در موسیقی است که بحث‌های متنوع و مقالات متنوعی را دربر دارد.

[۱۲] Upbeat : ضربه‌ای پیش از شروع اولین میزان

منابع:

۱) الکینز، جیمز. (۱۳۸۵). «نظریهٔ نشانه‌شناسی پیرس برای تاریخ هنر چه سخنی دارد؟»، ترجمهٔ فرزان سجودی، *گلستان هنر*، بهار، شماره ۳، صص ۱۸ – ۳۰.

۲) ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۹). *معناکاوی، به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی*؛ تهران: علم ، تهران.

۳) صفوی، کوروش. (۱۳۸۵). *آشنایی با معنی‌شناسی*؛ چاپ چهارم، تهران: پژواک کیوان.

۴) کیمی‌ین، راجر. (۱۳۸۴). *درک و دریافت موسیقی*؛ ترجمهٔ حسین یاسینی، چاپ پنجم، تهران: چشمه.

1- Hatten, S. Robert . Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes and Gesture, School of Music, Indiana University. (2004)

2- Mazzola, G.: Towards Big Science: Geometric Logic of Music and its Technology. In: Symposionsband zur klangart 1995, Hrsg. B. Enders, Schott, Mainz (1997)

3- Nattiez Jean-Jacques., Music and Discourse: Toward a Semiology of Music , trans Carolyn Abbate , Princeton, NJ ,(1990)

4- Tarasti , Eero . A theory of Musical Semiotics , Indiana Press (1990)

---

[۱] Bar

[۲] Beat

[۳] Accent

[۴] Time Signature

[۵] Simple time

[۶] Compound time

[۷] Irregular Time