The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

نقد و یادداشت

تحلیل لایه‌های گفتمانی در موسیقیِ ربنای استاد محمدرضا شجریان

پویا سرایی[1]

۱- استادیار و عضو هیئت علمی گروه موسیقی واحد تهران مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۱۸
صفحات: ۲۰۸ - ۲۱۵

چکیده

این پژوهش به تحلیل گفتمان نیایش ربنای استاد محمدرضا شجریان می‌پردازد؛ اثری که در تابستان ۱۳۵۸ ضبط شده و بهواسطهٔ زیبایی‌شناسی خاص خود، جایگاهی ممتاز در حافظهٔ فرهنگی ایرانیان یافته‌است. هدف پژوهش، بررسی چگونگی هم‌جوشی دو مؤلفهٔ بنیادین؛ یعنی «هویت ایرانی» و «هویت اسلامی» در قالب موسیقایی این اثر است. تحلیل براساس سه محور اصلی انجام شده‌است: مایه‌گزینی، محتوای ملودیک و ساختار آوازی اثر. چهارچوب نظری بر تحلیل گفتمان انتقادی و بینامتنی تکیه دارد تا روابط میان بافت فرهنگی، موسیقایی و گفتمان هویتی در این اجرا آشکار گردد. نتایج نشان می‌دهد ربنا نه صرفاً قرائتی مذهبی؛ بلکه تلفیقی آگاهانه از نظام قرائت اسلامی و ذوق موسیقی ایرانی است، به‌نحوی که مؤلفه‌های فرهنگی و ملی در خدمت تقویت حس عرفانی و معنوی قرار گرفته‌اند.

واژگان کلیدی: تحلیل گفتمان، موسیقی مذهبی، هویت ایرانی، ربنا، محمدرضا شجریان، موسیقی دستگاهی

1*- pouya.saraei@iauctb.ac.ir

مقدمه و ضرورت تحقیق

رینای استاد شجریان، مجوعه‌ای است از چهار آیهٔ شریفه از قرآن (از سوره‌های بقره، آل عمران، مؤمنون و کهف) که همواره با تضرعِ رینا آغاز شده‌است. این دعا در تابستان ۱۳۵۸ در رادیو به ضبط رسید و مدت‌ها باتوجه به اقبال کم‌نظیر خواص و عوام، در ماه رمضان پخش شد.

به غیر از ابعاد حسّیک یا زیبایی‌شناختیِ این دعا و یا امتزاجِ آن با لحظاتِ عرفانیِ اذان مغرب در هنگام پخش این اثر و ابعاد روانی و وجودیِ آن، تحلیل گفتمان این نیایش نیز می‌تواند موضوعی درخور توجه همراه با نتایج جدیدی باشد؛ به‌خصوص که تاکنون نوشته‌ای به شکل تحلیلی، ابعاد گفتمانیِ این نیایش را مورد بررسی قرار نداده‌است. این بررسی از سویی مهم جلوه می‌کند نخست به این دلیل که استاد شجریان، قاری قرآن و نیز قاری‌زاده است. قرائت قرآن نیز بیش‌ازهرچیز، مرهون مقاماتِ مختص قرائت و اسالیبِ نظام‌مندِ موسیقایی آن است؛ هرچند قرائت قرآن در فرهنگ و اندیشهٔ عرب، در عین قرابت با نظام موسیقایی عرب و دیگر فرهنگ‌های خاورمیانه نظیر ترکیه و ایران (مسعودیه، ۱۳۶۵: ۶۵)، اصلاً به‌منزلهٔ «موسیقی» تلقی نمی‌شود، تا جایی‌که هنر تلقی کردنِ آن عین کفر است (نصر، ۱۳۸۰:۱۴).

در دهه‌های اخیر، رینای استاد شجریان صرفاً به‌مثابهٔ یک اثر صوتی مذهبی تلقی نشده؛ بلکه به نماد فرهنگی ایران تبدیل شده‌است. پرسش اصلی پژوهش این است که چگونه اثر «رینا» توانسته است هم‌زمان در دو نظام معنایی مستقل؛ یعنی نظام قرائت اسلامی و نظام زیبایی‌شناسی موسیقی کلاسیک ایرانی جای گیرد؟ این مسئله از دیدگاه تحلیل گفتمان اهمیت دارد؛ زیرا متن موسیقایی نه‌تنها بازتابی از سنت قرائت قرآن؛ بلکه بازنمای هویت ملی و فرهنگی مجری آن است. بررسی این دوگانه، افق‌های تازه‌ای در شناخت نسبت دین، هنر و ملیت در موسیقی معاصر ایران می‌گشاید.

باید توجه داشت که در فرهنگ اسلامی، قرائت قرآن دارای قواعد سخت‌گیرانه‌ای است که مرز میان «تلاوت» و «آواز» را مشخص می‌سازد. در مقابل، موسیقی سنتی ایرانی، به‌ویژه آواز، مبتنی بر نظام پیچیدهٔ مدال و تحریر است که هدفش غالباً بیان حالات عرفانی و عاطفی است. اجرای شجریان در رینا، چالشی را میان این دو نظام مطرح می‌کند: آیا او قواعد تلاوت را رعایت کرده یا چهارچوب‌های آواز ایرانی را بر آن اعمال نموده است؟

پس در نخستین گام، استاد شجریان می‌بایست مقید به رعایت این اسالیب در اجرای این اثر باشد؛ چراکه در غیر این‌صورت متنی از صُحُفِ الهیِ قرآن خارج از قوائدِ قرائت آن ارائه شده‌است. چنین مطلبی، می‌تواند به اعتبارِ بین‌المللی و استانداردِ این اثر لطمه بزند.

بدین ترتیب، مؤانستِ صوری و محتوایی هفت مقام اصلی و متواتر قرائتِ عربی از جمله: راست، بیات، صبا، سه‌گاه، عجم، نهاوند، کرد، حجاز و نیز جهارکاه (چهارگاه) با مایه‌های ایرانی نمی‌تواند دلیلی متقن برای عدولِ قاری از نظامِ خوانشِ ادعیه و قرائتِ قرآن باشد (نیز قس اسعدی، ۱۳۷۸: ۷۵).

در مرحلهٔ دوم، استاد شجریان تنها قاریِ صرف نیست؛ بلکه موسیقیدانی توانمند و خواننده‌ای کارکشته در موسیقی کلاسیک ایرانی است که ردیف‌دان و نوازنده نیز می‌باشد. خواننده‌ای که در زمان اجرای این نیایش، میانسال و مشهور است.

به‌عبارتی اجمالی: اهمیت این اثر تنها در لحن خوش و اجرای فنی استاد شجریان نیست؛ بلکه در توانایی او برای ادغام نظام‌های معنایی متضاد در یک بافت واحد موسیقایی نهفته‌است. در این بافت، کلمات قدسی قرآن در چهارچوبی مدال ایرانی قرار می‌گیرند که خود حامل بار تاریخی و فرهنگی عظیمی است.

این پژوهش بر آن است تا با استفاده از ابزارهای تحلیل گفتمان، این پیوند پیچیده میان امر دینی (قرائت قرآن) و امر فرهنگی-ملی (موسیقی سنتی ایرانی) را واکاوی کند. گفتمان رینا، در این چهارچوب، نظامی است که از طریق انتخاب‌های موسیقایی خاص، خواننده را به جایگاه یک «قاری» یا «مبتدی» صرف، به مرتبهٔ یک «تفسیرگر احساسی» ارتقا می‌دهد.

بدین جهت، مطالعهٔ گفتمانیِ این دعا می‌تواند جالب توجه باشد؛ زیرا این پرسش مطرح خواهد بود که باتوجه به تقیداتِ نظام قرائت ادعیه و قرآن استاد شجریان که خود ذاتاً متعلق به حوزهٔ فرهنگیِ ایرانی هستند، چه نقشی در ارائهٔ این نیایشِ اسلامی داشته‌است؟ پاسخ به این پرسش شاید با تحلیل گفتمان این اثر قابل درک باشد؛ چراکه رینای استاد شجریان به‌عنوان یکی از متونی که در تلاقی دو گفتمان موسیقایی و مذهبی پدید آمده، واجد اهمیت ویژه در تحلیل فرهنگی است. این اثر در تابستان ۱۳۵۸ و در آستانهٔ تحولات گفتمانی انقلاب اسلامی ضبط شد و بدین سبب در نقطه تلاقی میان نظام معنایی سنت موسیقی کلاسیک ایرانی و ساختارهای آوایی قرائت قرآن قرار دارد.

در این تحقیق، کوشش بر آن است تا نشان داده شود چگونه این اثر توانسته است از الگوی قرائت اسلامی (گفتمان قاریان عرب) و موسیقی آوازی ایرانی، نظامی تازه بسازد که در آن لایه‌های ملودیک، رجیستر صوتی و بیان تحریری، به‌نحو هوشمندانه‌ای حامل معناهای دوگانهٔ فرهنگی‌اند.

اهداف، سؤالات و روش تحقیق

بررسی گفتمان رینای شجریان صرفاً تحلیل یک اثر موسیقایی نیست؛ بلکه پژوهشی میان‌رشته‌ای میان موسیقی‌شناسی، مطالعات فرهنگی و زیبایی‌شناسی است. این اثر به‌عنوان نماد فرهنگی دوران پس از انقلاب، در حافظه جمعی ایرانیان جایگاهی دارد که فهم آن می‌تواند شناخت عمیق‌تری از پیوند دین و ملیت در موسیقی ایران فراهم آورد.

در دهه‌های پس از انقلاب، تلاش‌های زیادی برای تعریف موسیقی مذهبی صورت گرفت. رینای شجریان به‌عنوان یک مدل موفق از این تلفیق، می‌تواند الگویی برای درک نحوهٔ ادغام سنت‌های دینی با ذوق هنری بومی باشد. فقدان تحلیل‌های گفتمانی علمی دربارهٔ رینا سبب شده پژوهش حاضر در حوزهٔ مطالعات موسیقی مذهبی ارزش افزوده‌ای ایجاد کند و فراتر از تحلیل صرفاً فنی، به کاوش در معنای اجتماعی و هویتی اثر بپردازد.

این تحقیق بر مبنای این سؤال اصلی استوار است:

چگونه رینای استاد محمدرضا شجریان بازنمایی دو مؤلفهٔ هویت ایرانی و اسلامی را در قالب موسیقایی خود تحقق می بخشد ؟

سؤالات فرعی نیز در این زمینه مطروح است:

انتخاب مایه‌ها (رست، عجم و بیات ترک) چه نسبتی با هویت فرهنگی ایرانی دارد؟

ساختار ملودیک و آوازی رینا تا چه میزان تابع نظام موسیقی مذهبی اسلامی است (مثلاً قواعد تلاوت)؟

چه عناصر بینامتنی میان رینا و دیگر آثار مذهبی (اذان‌های مؤذن‌زاده و آقاتی) قابل ردیابی است؟

تحلیل گفتمان، مطالعهٔ زبان کاربردی است. این رویکرد، واکنشی به اَشکالِ سنتی است که عمدتاً تمرکز خود را بر واحدهای کوچک زبان و ساختار جملهٔ معطوف داشته و به تحلیل زبان کاربردی نمی‌پردازد. در عوض، تحلیل گفتمان، ساختار را باتوجه به کلّیتِ متن تعریف می‌کند نه بر مبنای واحدهای کوچک سازندهٔ آن. در این تحلیل، نه روابط نحوی و دستوری مانند ترتیب فاعل-فعل که ساختار وسیعی به نام «متن ادبی» حائز اهمیت است (Mills ۱۹۹۷: pp ۸۹-۹۰).

در تحلیل گفتمان، برخلاف تحلیل‌های دیگر، صرفاً عناصر نحوی و لغوی تشکیل‌دهندهٔ جمله به‌عنوان عمده‌ترین مبنای تشریح معنا؛ یعنی زمینهٔ متن مورد پرسش نیستند؛ بلکه فراتر از آن به عوامل بیرون متن؛ یعنی بافت موقعیتی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، ارتباطی و... پرداخته خواهد شد (تاجیک، ۱۳۷۸: ۲۲-۲۳).

آنچه مورد پرسش است: جایگاه مؤلفهٔ هویت ایرانی در گفتمانِ رینا در کنار دیگر مؤلفه‌هاست.

این پژوهش مبتنی بر تحلیل گفتمان انتقادی[1] است که ریشه در اندیشه‌های میشل فوکو و نورمن فرکلاف دارد. بانیان این تحلیل، معتقدند زبان و گفتار، تنها بازتابی از واقعیت نیستند؛ بلکه خود سازنده‌اند. در زمینهٔ موسیقی، گفتمان موسیقایی به‌معنای مجموعه‌ای از قواعد، شیوه‌ها و ساختارهایی است که معنای خاصی را در یک بستر فرهنگی خاص تولید می‌کنند (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۴۲).

چهارچوب نظری:

چهارچوب نظری تحقیق، بر مدل سه‌لایه‌ای نورمن فرکلاف (۱۹۹۵ و نیز همو ۱۳۷۹) در تحلیل گفتمان انتقادی مبتنی است که به‌ترتیب شامل سطح متنی، میان‌متنی و اجتماعی است. در این مقاله، سطح نخست (متنی) با بررسی ساختارهای ملودیک و تحریری، سطح دوم (میان‌متنی) با ارجاع به نمونه‌های قرائت فارسی و عربی (به‌ویژه آثار مؤذن‌زاده و مصطفی اسماعیل) و سطح سوم (اجتماعی) با تبیین زمینه تاریخی و فرهنگی اثر تحلیل می‌شود.

بعلاوه، در حوزهٔ بینامتنیت، از الگوی کریستین نورد (Nord, ۱۹۹۱) بهره گرفته شده‌است تا ارتباط میان «متن» قرآنی و تجربهٔ موسیقایی ایرانی در قالب ترجمان میان دو نظام نمادین بررسی شود. بدین ترتیب، چهارچوب مفاهیم نظری در این روشمندی، این‌گونه قابل تبیین است:

گفتمان هویتی: بررسی چگونگی بازنمایی هویت ایرانی (ملی و عرفانی) در برابر هویت اسلامی (قدسی و آیینی) در متن.

بینامتنیت[2]: مطالعهٔ ارجاعات موسیقایی و صوتی به سنت‌های پیشین، به‌ویژه اذان‌های مشهور ایرانی.

نظام‌های نشانه‌ای: تحلیل انتخاب‌های موسیقایی (مایه‌ها، فواصل، تحریرها) به مثابه نشانه‌هایی حامل معنا در این بستر خاص.

روش تحقیق: پژوهش حاضر کیفی و تفسیری است. تحلیل موسیقیایی بر مبنای تحلیل شنیداری دقیق (بدون کمک نرم‌افزارهای تحلیل صوت) انجام گرفته و سپس نتایج با چهارچوب‌های نظری گفتمان ترکیب شده‌اند.

این پژوهش با استفاده از تحلیل گفتمان، فراتر از تحلیل صرف لحن یا زیبایی‌شناسی، به این می‌پردازد که چگونه شجریان توانسته است دو حوزهٔ معنایی متضاد را در یک اجرای واحد هم‌جوش سازد و این هم‌جوشی چه پیامی در زمینهٔ هویت ملی دارد.

۱) مایه‌گزینی اثر:

فرهنـگ موسـیقایی خاورمیانـه، پیونـدی ناگسسـتنی بـا مفهـوم سـنت دارد. ایـن پیوسـتگی بدیـن معناسـت کـه همـهٔ مصادیـق اسـالیب و اشـکال هنـری، وجـودی هسـتند. بـه زبانـی سـاده‌تر، اجـرای هرکـدام از ایـن مصادیـق یـا اسـالیب نـه بـر پایـهٔ احسـاس و خواسـت‌های سـوبژکتیو فـردی؛ بلکـه فـارغ از همـهٔ تقدیـات زمانی-مکانـی اسـت. بدیـن ترتیـب در نگاهـی کل‌نگـر، هرکـدام از مایه‌هـا بـا خلـط، مـزاج، سـتاره، مـاه، روز، سـاعت و حتـی پیامبـر، نـژاد و حتـی حرفـه و پیشـه‌ای خـاص انتسـاب دارنـد (نـک. مسـعودیه، ۱۳۸۱ :۱۲-۲۰)

ایـن نکتـه از ایـن جهـت مهـم اسـت کـه اجـرای هرکـدام از مایه‌هـا در رسـالات اسـلامی-ایرانی در اوقـات خاصـی از شـبانه‌روز توصیـه شده‌اسـت (همـو؛ بحورالالحـان، ۱۳۷۵ :۱۵). امـا مایه‌گزینـیِ اسـتاد شـجریان بـرای اجـرای ربنـا بـا جـداول رسـالات کهـن در مـورد انتسـاب مایه‌هـا و اوقـات شـب‌وروز، باهـم نسـبتی ندارنـد؛ امـا همیـن مسـئله مایه‌گزینـی از رهیافـت دیگـری قابـل تحلیـل اسـت: آن‌چنـان کـه در عـرف ترجیـع (قرائـت قـرآن) مرسـوم و معـروف اسـت، نخسـتین مایـه، بیاتـی اسـت (سـلطان پنـاه و دیگـران، ۱۴۰۱ :۶۱). البتـه نبایـد از نظـر دور داشـت کـه ربنـا نیایشـی تقریبـاً کوتـاه و موجـز اسـت و نـه یـک قرائـت از سـوره‌ای بـزرگ؛ امـا عمومـاً بیاتـی در نظـام مایگـیِ قرائـت قـرآن نه‌تنهـا نقـش مایـه نخسـتین (مـد اولیه-نـک اسـعدی، ۱۳۸۳ نیـز اسـعدی، ۱۳۸۰) دارد؛ بلکـه حتـی مایـه‌ای بنیادیـن (مـد مبنا-نـک همـو) نیـز هسـت. بـا ایـن توضیـح کـه ایـن مایـه آغازگـر و پایان‌بخـش قرائـت اسـت، بـه شـکلی کـه پـس از مدگردانی‌هـای اصلـی و فرعـی در قرائـت، بازگشـت بـه ایـن مایـه صـورت می‌پذیـرد.

درعـوض اسـتاد شـجریان، از مایـهٔ راسـت (رسـت) آغـاز کرده‌انـد. ایـن انتخـاب از منظـر گفتمانـی بی‌دلیـل نیسـت؛ چراکـه در نظـام موسـیقایی عـرب، مایه‌هـای متعـدد دیگـری وجـود دارنـد کـه می‌تواننـد به‌طـور ابداعـی آغازگـر ایـن نیایـش باشـند؛ امـا در ایـن بیـن بسـیاری از ایـن مقامـات در موسـیقی ایرانـی مابـه‌ازا ندارنـد؛ مثـل مایـهٔ صبـا کـه از متواترتریـنِ مایه‌هـا در موسـیقی تـرک و عـرب اسـت؛ ولـی در موسـیقی ایرانـی قرن‌هاسـت کـه مهجـور اسـت (قـس کیانـی، ۱۳۶۸) از طرفـی، مایـه راسـت، قرابـت مایگـی بسـیار زیـادی بـا مایـه شـور و به‌طـور اخـص گوشـه رهـاب (رهـاوی) نیـز دارد (قـس فرهـت، ۱۳۸۰). بدیـن جهـت، آن‌چنانکـه به‌نظـر می‌رسـد، انتخـاب مایـه‌ای کـه هـم در قرائـت و هـم در موسـیقی عـرب و هـم در موسـیقی ایرانـی موجـه اسـت، انتخـاب هوشـمندانه‌ای در جهـت برجسـته‌سـازیِ هویـت ایرانـی در ایـن نیایـش اسـت. کمااینکـه می‌تـوان انگاشـت مایـه‌ای دیگـر به‌جـای راسـت گزینـش شـود؛ مایـه‌ای کـه کامـلاً بی‌ارتبـاط بـا ذوق و فرهنـگ ایرانـی اسـت (قـس فرهـت، ۱۳۷۸: ۴۳).

مایـهٔ دیگـری کـه در ربنـا بـر آن تأکیـد شده‌اسـت، مایـهٔ عجـم اسـت. مایـه‌ای کـه تـا حـد زیـادی منطبـق بـا ماهـور و بیـات تـرک ایرانـی اسـت. ایـن مایـه نیـز چنانکـه از نـام و محتوایش قابـل ادراک اسـت، قرابـت زیـادی بـا فرهنـگ و هویـت ایرانـی دارد، لـذا انتخـاب آن تأکیـدی مجـدد بـر فرهنـگ ایرانـی اسـت. ایـن تأکیـد آگاهانـه زمانـی پررنگ‌تـر جلـوه خواهـد کـرد کـه از سـویی قرابـتِ موسـیقایی ماهـور و بیـات تـرک و از سـوی دیگـر، اذان مرحـوم مـوذن‌زاده یـا آقاتـی در بیـات تـرک را به‌خاطـر بیاوریـم؛ گویـی مخاطـب ایرانـی کـه سـال‌ها لحظـات عرفانـیِ خویـش را بـا اذان‌هـای بیـات تـرک پشـت سـر گذاشـته اسـت، بیـش از هـر مایـهٔ دیگـر، نیـاز بـه مایـه بیـات تـرک یـا چیـزی شـبیه آن دارد.

ایـن «تداعـی» هوشـمندانه، توسـط اسـتاد شـجریان درسـت بـه همیـن نیـت انجـام شده‌اسـت؛ یعنـی «تداعـی» بینامتنـیِ بیـن ربنـا و اذان‌هـای مـوذن‌زاده و آقاتـی بـه مثابـهٔ تمهیـدی زیبایی‌شـناختی در تأثیرگـذاریِ زیبایی‌شـناختی و عاطفـی مخاطـب ایرانـی، بـه‌کار رفته‌اسـت.

آن‌گاه کـه بـه سـابقهٔ شـنوداریِ خودمـان از دیگـر نیایش‌هـای رادیـو رجـوع کنیـم، ایـن «تداعـی» برجسـته‌تر خواهـد نمـود. چنانکـه هـر گـوشِ آشـنا بـه موسـیقی ایرانـی دریافتـه اسـت، عمـومِ ادعیـه، نیایش‌هـا و یـا مثنوی‌خوانی‌هـای منتشرشـده از رادیـو در دورهٔ معاصـر نیـز در یکـی از مایه‌هـای ماهـور یـا بیـات تـرک اسـت. به‌عبـارت اجمالـی، ربنـای شـجریان عمدتـاً حـول محورهـای مـدال ایرانـی شـکل گرفته‌اسـت، نـه مدال‌هـای رایـج در تلاوت‌هـای عربـی. اسـتفاده از مایـه بیـات تـرک کـه از مایه‌هـای اصلـی دسـتگاه شـور در موسـیقی دسـتگاهی ایـران اسـت، نقطـه آغازیـن و اصلـی اثـر اسـت. بیـات تـرک در بسـیاری از آثـار مشـابه مذهبـی نیـز بـا فضـای نیایـش و اسـتغاثه هم‌خوانـی دارد.

۲) محتوای اثر:

در شـکل و حرکـت ملودیـک ربنـا نیـز منافـی شـکل و حرکـت ملودیـک موسـیقی کلاسـیک نیسـت. بالعکـس، رونـد ملودیـکِ فرازهـای دعـای ربنـا در بسـیاری از نقـاط ایـن نیایـش، حالتـی گسترشـی دارنـد. بـه زبانـی سـاده‌تر، رونـد گسـترش در موسـیقی کلاسـیک ایرانـی شـکلی منسـجم و تـا حـد زیـادی مشـخص و منجمـد دارد. ایـن رهیافـت سـبب می‌شـود کـه گسـترشِ فضـای تونـال هـر دسـتگاه (از درآمـد تـا اوج) بـه شـکل سلسـله‌وار و تدریجـی، بـا رونـدی کمابیـش منطقـی پیگیـری شـود (نـک فرهـت، ۱۳۸۰ : ۳۴).

چنیـن رهیافتـی در گسـترش در تقابـل بـا گسـترش در موسـیقی عـرب اسـت. بـا ایـن توضیـح کـه در موسـیقی عـرب، چیـزی

به‌عنوان گوشه با حدودوثغور مشخص و مکتوب وجود ندارد؛ آنچه به‌عنوان اصلی‌ترین رهیافت در گسترش مورد تأکید است، مدگردی است به مدهای اصلی یا فرعی دیگر. به بیانی دیگر، در موسیقی کلاسیک ایرانی، نخست فضایی چند نتی به‌عنوان بستر درآمد معرفی شده و به‌تدریج این فضا تا پنج تتراکورد (کیانی، ۱۳۶۸: ۵۶) گسترش می‌یابد؛ اما این گسترش به‌صورت کاملاً مشخص و منجمد در حدود گوشه‌های دستگاه ارائه خواهد شد. در مقابل موسیقی عرب چنین تقیدی برای گسترش تدریجیِ فضای تونالِ دستگاه ندارد.

بدین ترتیب، عدم تکثرِ مایه‌گردانی در ربنا، رهیافتی ایرانی تلقی می‌شود. از سوی دیگر، نگاه ناظر به گسترشِ ربنا نیز چنانکه اشاره شد، نگاهی ایرانی است. این مطلب تا جایی مشهود است که در آخرین فراز از این نیایش، گوشه فیلی ماهور-بیات ترک، به‌وضوح قابل شنیدن است. به‌عبارتی دیگر، پس از آغاز نیایش، با ورود به بخش‌های مختلف آن، شجریان به‌طور گذرا از مایه رست که نماد وقار و استواری است) و بخش‌هایی از عجم که ممکن است برای افزایش حس روحانی به‌کار رود، استفاده می‌کند. این تغییر مایه در این اثر کاملاً براساس قواعد آواز ایرانی و برای بیان پویایی احساسی صورت گرفته‌است، نه براساس ساختارهای استاندارد تلاوت. این انتخاب‌ها، گفتمان مذهبی را به حوزهٔ ذوق هنری ایرانی پیوند می‌زند.

از منظر تحلیل گفتمان، علاوه بر بررسی ساختارهای مایه‌گردی، نوع حرکت و گسترش ملودیک نیز اهمیت دارد. همان‌طورکه مسعودیه (۱۳۸۱) تصریح می‌کند، در موسیقی دستگاهی ایرانی، هرنوع تغییر مد در دل منطق روایی گوشه‌ها معنا پیدا می‌کند و خارج از این ساختار نمادین، واجد معنای زیبایی‌شناختی نیست. بنابراین، محدودیت مدگردی در ربنا، نه ناتوانی؛ بلکه انتخابی گفتمانی است که وابستگی ایرانی اثر را تثبیت می‌کند.

در مقابل، در قرائت‌های مصری؛ مانند اجرای مصطفی اسماعیل، آزادی مدگردی بیشتر است و امکان تغییر تونالیته برای ایجاد تنوع عاطفی وجود دارد؛ اما شجریان در ربنا از این امکان صرف‌نظر کرده تا یکپارچگی معنایی و وزن زیبایی‌شناختی دعا حفظ شود.

۳) شکل اثر:

موسیقی آوازی ایرانی، همانند دیگر فرهنگ‌های همجوار خود، مبتنی بر تحریر است (لطفی، ۱۳۵۳: ۲۳) این موضوعی است که در صناعت ترجیع (قرائت) شکل دیگری به خود گرفته‌است تا جایی‌که تحریر به‌عنوان جملهٔ مستقل موسیقایی در قرائت قرآن دیده نمی‌شود.

از این حیث، بین اذان‌های بیات ترک مرحومان مؤذن‌زاده و آقاتی با ربنای شجریان، تفاوتی نیست؛ اما آنچه جالب توجه است، تقید هرچه بیشتر ربنا به اسالیب تحریرهای قاریان است. این در حالی است که در اذان‌های مذکور، مشابهت بسیار کمتری با قرائت قرآن دیده می‌شود تا جایی‌که برای مثال، می‌توان اذعان داشت اذان مرحوم آقاتی نمونهٔ بارز از موسیقی آوازی ایرانی است که تنها با شعری غیرفارسی ممزوج شده‌است؛ اما در عین حال، نوع تحریرها در قرائت ربنا کاملاً تابع النعلِ نمونه‌های قاریان عربی نیست. به‌نظر می‌رسد این موضوع مؤید احاطه و علاقهٔ استاد شجریان به نظام استاندارد قرائت باشد.

بعلاوه، اذان‌های مؤذن‌زاده اردبیلی و حاج محمدعلی نوایی (آقاتی) در ایران، با وجود داشتن عناصر ایرانی، به‌مراتب بیشتر تابع قواعد لحن‌شناسی اسلامی و ساختار اذان شرعی هستند. اذان ماهیت اعلامی و فراخوان عمومی دارد و از پیچیدگی‌های ملودیک آواز ایرانی پرهیز می‌کند.

موضوع دیگر، انتخاب رجسیتر زیر (بالا) برای اجرای ربناست. این درحالی‌ست که اذان مرحوم آقاتی، اصلاً تمایلی بدین شکل افراطی به عرضه در منطقهٔ زیر صوتی ندارد.

در همینجا نیز ذکر این نکته ضروری است که اگر بعد از جملهٔ دعاییِ نخستِ اذان مؤذن‌زاده نیز پرشی نسبتاً دقیق به هفتمِ کوچکِ بالارونده دیده می‌شود نیز نه صرفاً به دلیل پیروی از عرفِ زیرخوانیِ قاریان عرب که شاید به دلیلی کاملاً درون فرهنگی باشد؛ کمااینکه زیرخوانی و توانمندی در آن، در عرف بسیاری از خوانندگانِ ایران؛ نظیر تاج اصفهانی، اقبال آذر یا علی‌خان حنجره دریده ترجیحی زیبایی‌شناختی به‌حساب می‌آمده است (نک. کاظمی، ۱۳۷۴: ۲۹).

از همین مطلب می‌توان نتیجه‌ای استنتاج کرد: اگر ربنا در منطقهٔ زیر صدایی اجرا شده‌است، تأکیدی است بر هردو مؤلفهٔ «ایرانی» و «اسلامی» بودن آن. به‌عبارت دیگر، استاد شجریان با انتخاب این منطقهٔ صوتی با یک تیر دو نشان زده‌اند؛ چراکه این زیرخوانی هم ترجیحی زیبایی‌شناختی در موسیقی آوازی ایران بوده‌است و هم اصلی متواتر در قرائت قرآن. بدین ترتیب، هم وجاهت نظام‌مندیِ موسیقی مذهبی اسلامی رعایت شده‌است و هم ابعاد فرهنگی و هویت ملیِ مجریِ آن.

نتیجه و خاتمه

ربنای شجریان بهواسطهٔ ضبط در سال ۱۳۵۸، دقیقاً در خلأ شکل‌گیری گفتمان هنری نظام جدید ایران تولید شد. این اثر

توانست فاصلۀ میان موسیقی کلاسیک (که پس از انقلاب در حال پی‌ریزی گفتمان متناسب با افق تاریخی‌اش بود) و دین را پر کند. این امر به‌واسطۀ استفاده از یک متن قرآنی (گفتمان اسلامی) به‌عنوان لایۀ بیرونی و استفاده از آواز (گفتمان هویتی ایرانی) به‌عنوان لایۀ زیرین صورت گرفت. در نتیجه، این اثر توانست از سوی هردو جریان (متشرعان و دوستداران موسیقی کلاسیک ایرانی) پذیرفته شود.

آن‌چنانکه مفروض بود، متن رینا در زمینۀ یک گفتمان بروز یافته‌است. این گفتمان چنانکه گمان‌زنی شد، متضمن دو مؤلفۀ اسلامی و ایرانی بود. از بررسی اجمالی سه بُعد از ابعاد این گفتمان و با نگاهی بینامتنی به دیگر آثارِ مذهبی مشابه (از مرحومان مؤذن‌زاده و آقاتی) قابل مشاهده‌است که:

هویت ملی و فرهنگیِ استاد شجریان در اجرای رینا نیز ظهور دارد. این ظهور در هرسه بُعدِ مذکور مورد اشاره قرار گرفت. هرچند در برخی از ابعاد (نظیر تحریرها) چنانکه عنوان شد، این بروز کمرنگ‌تر از ابعاد دیگر نمود داشته‌است.

در گفتمان رینا، مؤلفۀ «نظام‌مندی موسیقی مذهبی اسلامی» (قرائت) مخدوش نشده‌است. هرچند مجری این اثر ایرانی است؛ اما این موضوع باعث عدولِ او از بنیادهای اندیشگی، زیبایی‌شناختی و موسیقاییِ قرائتِ قرآن نشده‌است. این درحالی است که چنانکه عنوان شد، در نمونه‌های دیگر (نظیر اذان مرحوم آقاتی)، این مؤلفۀ گفتمانی کاملاً محو شده‌است. به‌علاوه تقیدِ استاد شجریان به تجوید نیز در هیچ‌کدام از نمونه‌های فوق الذکر تا به این اندازه قابل مشاهده نیست.

با این تحلیل، مشخص است رینا از هردو مؤلفۀ گفتمانی به اندازۀ کافی بهره برده‌است، به‌طوری‌که آن را می‌توان عرصۀ همجوشیِ کاملاً آگاهانه و هوشمندانه از این دو مؤلفه دانست.

نتایج تحلیل نشان می‌دهد که هویت ایرانی در رینا نه صرفاً یک لایه تزئینی؛ بلکه در ساختار اصلی اثر است:

گفتمان عرفانی ایرانی: موسیقی ایرانی همواره با عرفان پیوند خورده‌است. شجریان با انتخاب دقیق مایه‌های متناسب و استفاده از گستره صوتی وسیع، حس «استغاثه» و «فنا» را که در عرفان ایرانی برجسته است، تقویت می‌کند. این تفسیر عرفانی، کلام قرآنی را از حالت دستوری خارج کرده و آن را به یک تجربۀ شخصی تبدیل می‌کند.

جایگاه صوتی و فرضیۀ زیرخوانی: شجریان در طول اجرای رینا، از گستره صوتی وسیعی استفاده می‌کند؛ اما اوج‌ها (نت‌های بالا) که معمولاً در آواز ایرانی برای نمایش قدرت و رسیدن به مقام بالا به‌کار می‌روند، با حالتی نرم و بدون خشونت اجرا شده‌اند. این نرمی در اوج‌گیری، با اصل تواضع در نیایش همخوانی دارد. در عین حال، زیرخوانی‌های عمیق و گرم (به‌ویژه در محدودۀ پایین صدای او) فضایی صمیمی و نزدیک به شنونده ایجاد می‌کند که یادآور حس نزدیکی به ساحت قدس است. این ویژگی به‌خوبی فرضیۀ تأثیر زیرخوانی در تقویت حس عرفانی را تأیید می‌کند.

تحقق هم‌جوشی: رینا موفق می‌شود هویت اسلامی را در شکل «متن» (آیات عربی) و هویت ایرانی را در شکل «فرم» (موسیقی مدال و تحریری) پیاده‌سازی کند. این تلفیق نشان می‌دهد که در تجربۀ دینی ایرانی، بیانِ اعتقاد از طریق زیبایی‌شناسی ملی امکان‌پذیر و حتی مؤثرتر است.

نتایج پژوهش نشان می‌دهد رینا نه‌تنها در محدودۀ قرائت مذهبی اسلامی جای می‌گیرد؛ بلکه به‌واسطۀ عناصر موسیقی کلاسیک ایرانی، تجلی‌گاه هویت فرهنگی و زیبایی‌شناختی ایرانی نیز هست. این اثر با تلفیق هوشمندانۀ مایه‌ها (بیات ترک)، ساختار آوایی (تحریرهای آواز ایرانی) و رویکرد بینامتنی (تمایز از اذان) توانسته است میان سنت دینی و ملی پلی معنایی بسازد. چنین هم‌جوشی سبب شده رینا فراتر از یک نیایش مذهبی، به نماد وحدت فرهنگی و هنری ایرانیان تبدیل شود.

باتوجه به تحلیل‌های انجام‌شده، رینای استاد شجریان را می‌توان به‌منزلۀ «متن گفتمانی بینافرهنگی» در نظر گرفت که از طریق پیوند ساختار صوت و معنا، دو سطح از هویت ایرانی و اسلامی را بازنمایی می‌کند. در این اثر، باید به تعبیر (ون‌دایک، ۲۰۰۸: ۸۸) گفتمان را «کنش اجتماعیِ معناساز» دانست که در سطح فرهنگی نقش بازتولیدکنندۀ هویت ملی دارد. به این ترتیب، شجریان با استفاده از زبان موسیقایی ایرانی، تجربۀ دینی را از حیطۀ تکرار آیینی به قلمرو خلق زیبایی‌شناختی ارتقا داده‌است.

بنای استاد شجریان نه‌تنها در قلمرو قرائت مذهبی اسلامی جای می‌گیرد؛ بلکه در قالب نظام دستگاهی ایرانی، تجلی‌گاه هویت فرهنگی ایران است. بدین‌سان، از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی، رینا به‌منزلۀ بازتولید معنا در سطح اجتماعی عمل می‌کند؛ جایی که صدای نیایش، بدل به صدای جمعیِ ایرانیان می‌شود.

منابع:

- اسعدی، هومان. (۱۳۷۸)، "شش مقام بهعنوان یک سیستم موسیقایی"، در فصلنامۀ موسیقی ماهور، شماره ۶.

– ---------- (۱۳۸۳)، "بنیادهـای نظـری موسـیقی کلاسـیك ایـران: دسـتگاه به‌عنـوان مجموعـه‌ای چنـد مـدی"، در فصلنامـه موسـیقی ماهـور، شـماره ۲۲.

– ---------- (۱۳۸۰)، "از مقـام تـا دسـتگاه: نگاهـی موسیقی‌شـناختی بـه جنبه‌هایـی از سـیر تحـول نظـام موسـیقی کلاسـیك ایـران"، در فصلنامـه موسـیقی ماهـور، شـماره ۱۱.

– شـیرازی، فرصـت الدولـه. (۱۳۷۵)، بحورالالحـان، (زیباتریـن اشـعار از شـعرا)، چـاپ دوم، تهـران: فروغـی.

– تاجیـک، محمدرضـا. (۱۳۷۹)، مجموعـه مقـالات گفتمـان و تحلیـل گفتمـان، تهـران: فرهنـگ گفتمـان.

– سـلطان‌پناه، حسـین و محمدهـادی امیـن ناجـی و محمدسـعید فیـاض (۱۴۰۱)، بررسـی نقـش الحـان و نغمـات موسـیقی در قرائـت قـرآن کریـم و تأثیـر آن در تغییـر مفهومـی آیـات در فصلنامـه مطالعـات میان‌رشـته‌ای ارتباطـات و رسـانه، دوره ۶ ، سـال ۳ ، پیاپـی ۲۱، پاییـز ۵۹-۸۲.

– فـرکلاف، نورمـن. (۱۳۷۹)، تحلیـل انتقـادی گفتمـان؛ مترجمـان: فاطمـه شایسـته، پیـران و دیگـران، تهـران: مرکـز مطالعـات و تحقیقـات رسـانه‌ها.

– فرهـت، هرمـز. (۱۳۷۸)، موسـیقی سـنتی ایـران؛ ترجمـة مهـدی پورمحمـد، تهـران: پـارت.

– ---------- (۱۳۸۰)، دسـتگاه در موسـیقی ایرانـی؛ ترجمـة مهـدی پورمحمـد، تهـران: پـارت.

– کاظمـی، بهمـن. (۱۳۷۵)، مقدمهـای بـر قانونمنـدی آواز در موسـیقی ایـران «کلیاتـی پیرامـون اصـول صحیـح اجـرای آواز"، تهـران: آرویـن.

– کیانـی، مجیـد. (۱۳۶۸)، هفـت دسـتگاه موسـیقی ایرانـی، تهـران: مؤلـف.

– لطفـی، محمدرضـا. (۱۳۵۳)، موسـیقی آوازی ایـران، تهـران: گوتنبـرگ.

– مسـعودیه، محمدتقـی. (۱۳۶۵)، مبانـی اتنوموزیکولـوژی (موسیقی‌شناسـی تطبیقـی)، تهـران: سـروش.

– ---------- (۱۳۸۱)، مفهـوم مقـام در رسـالات و نسـخ خطـی فارسـی موسـیقی؛ ترجمـة ساسـان فاطمـی در فصلنامـه ماهـور، شـماره ۱۸. تهـران: ماهـور.

– نصـر، سیدحسـین. (۱۳۸۰)، «ابعـاد شـرعی و معنـوی اسـلام و موسـیقی» در فصلنامـه موسـیقی ماهـور، سـال سـوم، شـماره ۱۲، تهـران: ماهـور، صـص: ۱۱-۲۶.

- · Fairclough, N. (1995). Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language. London: Longman.

- · Nord, C. (1991). Text Analysis in Translation. Amsterdam: Rodopi.

- · van Dijk, T. A. (2008). Discourse and Power. New York: Palgrave Macmillan.

- · Mills, S. (1997). Discourse. London/New York: Routledge.

©Authors, Published by **Art and Aesthetics Studies Quarterly**. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).