مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی
شـماره ۱۹ | بهـار ۱۴۰۵
The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

مقاله پژوهشی

تمبر و میانجی‌گری معنا در تجربه شنوداری موسیقی

پویا سرایی*[1]

۱- هیات علمی تمام وقت گروه موسیقی دانشکده هنر تهران مرکز.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۵/۰۱/۰۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۵/۰۲/۰۵
صفحات: ۱۲۹ - ۱۳۵

چکیده

مسئله معنا در موسیقی همواره میان تحلیل ساختاری اثر و تجربه شنوداری شنونده معلق بوده است، بی‌آن‌که سازوکار پیوند میان این دو سطح به‌طور نظری صورت‌بندی شود. مقاله حاضر با اتخاذ رویکردی پدیدارشناختی–نشانه‌شناختی، تمبر (رنگ صوت) را به‌مثابه میانجی تحقق معنا در تجربه شنوداری موسیقی بررسی می‌کند. در این چارچوب، معنا نه به‌عنوان خاصیتی ذاتیِ ساختار موسیقایی و نه به‌مثابه برساخته‌ای صرفاً ذهنی فهم می‌شود، بلکه به‌عنوان رویدادی که در فرآیند شنیدن و در بستر تجربه زیسته فعلیت می‌یابد، صورت‌بندی می‌گردد. مقاله نشان می‌دهد که تمبر، به‌مثابه کیفیت ظهور صوت در آگاهی، نقش تعیین‌کننده‌ای در ترجمه روابط صوری موسیقی به تجربه معنادار دارد. بر اساس این تحلیل، تمبر نه ویژگی‌ای صرفاً آکوستیکی و نه نشانه‌ای قراردادی، بلکه سطحی میانجی است که پیوند میان ساختار موسیقایی و نیت مندی شنونده را ممکن می‌سازد. نتیجه این پژوهش ارائه چارچوبی نظری برای فهم نقش تمبر در فرآیند دلالت موسیقایی است که جایگاه آن را در تحقق معنا در موسیقی تبیین می‌کند.

واژگان کلیدی: تمبرصوتی ، نشانه‌شناسی موسیقی؛پدیدارشناسی شنیدن؛معنای موسیقایی؛تجربه شنوداری

1- pouya.saraei@iauctb.ac.ir

بیان مسئله

در بخش عمده‌ای از نظریه‌های موسیقی و نشانه‌شناسی موسیقی، معنا یا در سطح ساختاری (مانند روابط نواک‌ها، هارمونی، ریتم و فرم) صورت‌بندی شده، یا به‌واسطه ارجاع به قراردادهای سبکی، گفتمانی و فرهنگی تبیین گردیده است. در این رویکردها، کیفیت صوتیِ خودِ صدا—آن‌گونه که در تجربه شنوداری زیسته می‌شود—اغلب به‌مثابه عنصری ثانویه، زینتی یا پیشادلالی تلقی شده است (Nattiez, 1990, pp. 17–25; Tarasti, 2012, pp. 3–9). تمبر (رنگ صوت)، با وجود حضور بنیادینش در ادراک موسیقی، معمولاً یا به‌صورت پارامتر فیزیکی-آکوستیکی تقلیل یافته، یا در بهترین حالت به‌عنوان «نشانه‌ای مبهم» و فاقد ساختار معنایی مستقل باقی مانده است (Reed, 2005, pp. 6–9). این شکاف نظری زمانی پررنگ‌تر می‌شود که موسیقی نه به‌صورت متن نوشتاری یا ساختار انتزاعی، بلکه به‌مثابه رویدادی شنوداری و پدیدارمند در نظر گرفته شود.

از سوی دیگر، سنت پدیدارشناختی—از هوسرل تا بسط‌های متأخر در پدیدارشناسی ادراک و تجربه—بر این نکته تأکید دارد که معنا نه پیشاپیش در ابژه‌ها تثبیت شده، و نه به‌طور کامل در قراردادها یا نظام‌های انتزاعی خلاصه می‌شود، بلکه در افق آگاهیِ زمانمند و از خلال نیت مندی تجربه تحقق می‌یابد. در این افق، کیفیت‌های حسی نه «داده‌های خام»، بلکه شیوه‌های ظهور معنا هستند (Husserl, 1991, pp. 50–56; 79–85). در تجربه شنوداری، موسیقی به‌مثابه رویدادی زمانی در بستر «اکنون شنود»، «یادمان» و «افق انتظار» وحدت می‌یابد و همین ساخت زمانی، شرط امکان شکل‌گیری معناست (Husserl, 1991, pp. 85–94).

بااین‌حال، پیوند نظام‌مند میان تحلیل پدیدارشناختی کیفیت صوتی و دستگاه نشانه‌شناسی موسیقی هنوز به‌طور کامل صورت‌بندی نشده است. اگر نشانه‌شناسی موسیقی بخواهد از سطح دلالت‌های صرفاً صوری یا بینامتنی فراتر رود، ناگزیر است به این پرسش پاسخ دهد که کیفیت صوتی چگونه و در چه سطحی در فرایند معناسازی دخالت می‌کند، و آیا می‌توان تمبر را نه صرفاً حامل معنا، بلکه میانجی تحقق معنا دانست (Nattiez, 1990, pp. 25–32; Tarasti, 2002, pp. 35–41).

مسئله اصلی این مقاله دقیقاً در همین نقطه شکل می‌گیرد: چگونه تمبر، به‌عنوان کیفیتی پدیدارمند و زمان‌مند، در تجربه شنوداری عمل می‌کند و چه نسبتی با فرایند نشانه‌ای‌بودن موسیقی برقرار می‌سازد؟ آیا تمبر را می‌توان به‌مثابه سطحی میانی میان ساختار و تجربه—میان نظام نشانه‌ای و آگاهی شنونده—فهم کرد؟ و اگر چنین است، این میانجی‌گری چگونه در لحظه شنیدن، در تداوم زمانی، در تکرار و عادت شنوداری، و در فعلیت‌یافتن معنا تحقق می‌یابد؟ طرح این پرسش‌ها مستلزم عبور از نگاه تقلیل‌گرایانه به رنگ صوت و حرکت به‌سوی خوانشی است که تمبر را در پیوند هم‌زمان با پدیدارشناسی ادراک، نشانه‌شناسی موسیقی و تجربه زیسته شنونده قرار دهد. این مقاله می‌کوشد با چنین رویکردی، جایگاه نظری تمبر را از حاشیه تحلیل‌های موسیقایی به کانون بحث معنا در موسیقی منتقل کند.

۱. ضرورت و اهمیت تحقیق

با وجود گسترش مطالعات نشانه‌شناسی موسیقی، مسئله چگونگی تحقق معنا در تجربه واقعی شنیدن همچنان به‌صورت پراکنده و عمدتاً غیرنظام‌مند طرح شده است. بخش قابل‌توجهی از پژوهش‌های نشانه‌شناختی، معنا را در سطح ساختارهای صوتی یا سازمان نشانه‌ای موسیقی صورت‌بندی می‌کنند و تجربه شنوداری را یا مفروض می‌گیرند یا به سطح دریافت ثانویه تقلیل می‌دهند (Nattiez, 1990, pp. 11–18; Tarasti, 2012, pp. 15–22). اگرچه این رویکردها ظرفیت‌های بالقوه معنا را نشان می‌دهند، کمتر به لحظه‌ای می‌پردازند که معنا در آن، در آگاهی شنونده، بالفعل می‌شود.

در مقابل، رویکردهای پدیدارشناختی نشان داده‌اند که معنا نه خاصیت عینی پدیده‌ها، بلکه نحوه ظهور آن‌ها در آگاهی قصدی و زمان‌مند است (Husserl, 1991, pp. 50–56). در تجربه شنوداری، موسیقی به‌عنوان رویدادی زمانی در پیوستگی «یادمان»، «اکنون شنود» و «افق انتظار» وحدت می‌یابد و همین ساخت زمانی، شرط امکان فعلیت‌یافتن معناست (Husserl, 1991, pp. 78–85; 85–94). بااین‌حال، این دستاوردها کمتر در قالب تحلیلی نشانه‌شناختی برای تبیین کیفیت‌های صوتی مشخص—از جمله رنگ صوت—به کار گرفته شده‌اند.

در این میان، تمبر غالباً یا به‌عنوان پارامتری صرفاً آکوستیکی توصیف می‌شود، یا به‌طور کلی به بیان‌گری نسبت داده می‌شود، بی‌آنکه جایگاه آن در فرایند نشانه‌ای معنا به‌روشنی تبیین گردد (Reed, 2005, pp. 6–9, 18–21). چنین رویکردی موجب شکل‌گیری شکافی نظری میان کیفیت زیسته صدا و سازوکارهای معناساز موسیقایی می‌شود؛ شکافی که در تجربه واقعی شنیدن به‌وضوح احساس می‌شود اما در زبان نظری موسیقی کمتر توضیح داده شده است.

اهمیت تحقیق حاضر در آن است که می‌کوشد تمبر را نه صرفاً ویژگی صوتی یا حامل بیان، بلکه به‌مثابه عنصری میانجی

در تحقق معنا صورت‌بندی کند؛ عنصری که در سطح تجربه شنوداری، ظرفیت‌های نشانه‌ای موسیقی را بالفعل می‌سازد (Hatten, 2004, pp. 67–72; Švantner & Volák, 2025, pp. 128–134). از این منظر، معنا نه در خودِ ساختار و نه در ذهنِ انتزاعی شنونده، بلکه در تعامل میان کیفیت صوتی، نیت مندی آگاهی و تاریخچه شنود شکل می‌گیرد؛ تعاملی که تنها از طریق تلفیق پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی قابل تبیین است (Nattiez, 1990, pp. 25–32; Husserl, 1991, pp. 91–94).

بدین‌سان، ضرورت این پژوهش در پاسخ به خلأ نظری موجود در مطالعه کیفیت صوت و معنای موسیقایی شکل می‌گیرد و اهمیت آن در فراهم‌آوردن چارچوبی است که بتواند تحلیل تمبر را از سطح توصیف فنی یا تفسیر ذوقی فراتر برده و آن را در کانون مطالعات معنا، تجربه شنوداری و نشانه‌شناسی موسیقی قرار دهد؛ چارچوبی که برای تحلیل موسیقی معاصر و نیز بافت‌های غیرغربی—از جمله موسیقی ایرانی—دارای پیامدهای نظری و تحلیلی است (Husserl, 1991, pp. 85–94; Reed, 2005, pp. 18–21; Tarasti, 2012, pp. 97–104).

اهداف وسوالات پژوهش:

هدف کلی این پژوهش، تبیین جایگاه **تمبر (رنگ صوت)** در فرایند تحقق معنا در موسیقی با اتکا به تلفیق نشانه‌شناسی موسیقی و پدیدارشناسی تجربه شنوداری است. در این چارچوب، پژوهش می‌کوشد نشان دهد که تمبر نه صرفاً ویژگی فیزیکی صدا و نه صرفاً حامل بیان، بلکه عنصری میانجی است که ظرفیت‌های نشانه‌ای موسیقی را در تجربه شنیدن فعلیت می‌بخشد. اهداف ویژه پژوهش عبارت‌اند از:

بازصورت‌بندی مفهومی تمبر فراتر از توصیف آکوستیکی، در مقام کیفیتی پدیدارمند که در تجربه شنوداری ظهور می‌یابد

تبیین نقش تمبر در فرایند نشانه‌پردازی موسیقایی و نشان‌دادن این‌که چگونه کیفیت رنگ صوت می‌تواند در سطح تجربه، به معناسازی منجر شود

پیوند دادن ساختار صوتی و تجربه شنونده از طریق مفهوم تمبر، به‌منزله حلقه واسط میان سازمان صوت و نیت مندی آگاهی

بدین ترتیب سوال اصلی این تحقیق عبارت است از: تمبر چگونه به‌مثابه **عنصری میانجی** در فرایند تحقق معنا در تجربه شنوداری موسیقی قابل تبیین نشانه‌شناختی-پدیدارشناختی است؟

بر این مبنا این سوالات فرعی قابل طرح هستند:

تمبر در تجربه شنوداری چگونه به‌عنوان **کیفیتی پدیدارمند** در آگاهی شنونده ظهور می‌یابد و چه نسبتی با ساخت زمانی آگاهی دارد؟

تمبر چگونه می‌تواند ظرفیت‌های نشانه‌ای ساختار موسیقایی را در سطح تجربه شنیدن فعلیت بخشد؟

نسبت تمبر با مفاهیمی چون **نیت مندی، عادت شنوداری و تاریخچه شنیدن** در تثبیت یا دگرگونی معنا چیست؟

تمبر چه تفاوتی با دیگر مؤلفه‌های موسیقایی در فرایند معناسازی دارد و چرا تقلیل آن به پارامتر صرفاً آکوستیکی ناکافی است؟

چگونه می‌توان با تلفیق پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی، مدلی نظری ارائه داد که تمبر را در کانون تحلیل معنای موسیقایی قرار دهد؟

روش تحقیق:

این پژوهش از نظر ماهیت، کیفی-نظری است و با تکیه بر نشانه‌شناسی موسیقی و تحلیل پدیدارشناختی شنود انجام شده است. هدف مقاله، تبیین سازوکارهای شکل‌گیری معنا در موسیقی بدون تقلیل آن به زبان یا الگوهای صرفاً ساختارگراست؛ ازاین‌رو، روش تحقیق نه تجربی-آزمایشگاهی است و نه مبتنی بر داده‌های کمی (Creswell, 2018, pp. 41–44).

گردآوری داده‌ها از طریق مطالعه کتابخانه‌ای نظام‌مند و انتخاب متون نظری کلیدی در حوزه نشانه‌شناسی موسیقی، معنا، و شنود موسیقایی صورت گرفته است. تمرکز اصلی بر آثاری است که معنا را به‌مثابه فرایندی وابسته به تجربه، بافت و تفسیر شنونده صورت‌بندی می‌کنند (Nattiez, 1990, pp. 16–29; Reed, 2005, pp. 1–23; Hatten, 2004, pp. 68–73).

روش تحلیل، تحلیل مفهومی-تفسیری است و در سه گام انجام شده است:

تحلیل مفهومی معنا: بررسی انتقادی نظریه‌های زبان‌انگار و ساختارگرا و تبیین محدودیت‌های آن‌ها در توضیح معنای موسیقایی (Nattiez, 1990, pp. 16–18; Reed, 2005, pp. 24–37).

تحلیل نشانه‌شناختی: تبیین جایگاه نشانه موسیقایی و تمایز میان سطوح زایشی، خنثی و دریافتی در تولید معنا، با تأکید بر نقش شنونده در سطح دریافت (Nattiez, 1990, pp. 30–34; Hatten, 2004, pp. 70–73).

تحلیـل پدیدارشـناختیِ شـنود: توضیـح معنـا به‌مثابـه رخـدادی وابسـته بـه تجربـه شـنیداری، حافظـه، تـداوم شـنود و افـق انتظـار شـنونده، بـدون ارجـاع بـه دلالت‌هـای زبانـی ثابـت (Reed, 2005, pp. 85–101; Švantner & Volák, 2025, pp. 45–52).

در راسـتای تبییـن اسـتدلال‌های نظـری، مقالـه از تحلیل‌هـای مفهومـی و مثال‌هـای توصیفـی غیرمـوردی بهـره می‌بـرد؛ ایـن مثال‌هـا نـه به‌منزلـه مطالعـه مـوردیِ موسـیقایی، بلکـه صرفـاً به‌عنـوان ابـزار مفهومـی بـرای روشن‌سـازی نسـبت میـان تمبـر، تجربـه شـنوداری و فراینـد تحقـق معنـا بـه‌کار گرفتـه شـده‌اند (Hatten, 2004, pp. 112–118).

اعتبـار پژوهـش از طریـق انسـجام درونـی میـان چارچـوب نظـری، تحلیـل مفهومـی و نتایـج نظـری تأمیـن شـده اسـت. هـدف تحقیـق، ارائـه صورت‌بنـدی نظـری از معنـای موسـیقایی و فراهم‌کـردن مبنایـی بـرای پژوهش‌هـای تحلیلـی بعـدی اسـت، نـه تعمیم‌پذیـری آمـاری یـا آزمـون فرضیه‌هـای تجربـی (Creswell, 2018, pp. 199–201).

چارچوب نظری پژوهش:

۱. تجربه شنوداری و ساخت پدیدارشناختی معنا:

پدیدارشناسـی هوسـرلی معنـا را نـه خاصیـت اشـیاء، بلکـه شـیوه ظهـور آن‌هـا در آگاهـی قصـدی می‌دانـد. در تجربـه شـنوداری، موسـیقی به‌مثابـه رویـدادی زمانـی در جریـان آگاهـی پدیـدار می‌شـود و وحـدت آن از خـلال هم‌تنیدگـی «اکنـون شـنود»، «یادمـان» و «افـق انتظـار» شـکل می‌گیـرد (Husserl, 1991, pp. 50–56; 79–94). از ایـن منظـر، معنـا پیـش از تحقـق در آگاهـی وجود بالفعـل نـدارد، بلکـه در فراینـد تجربـه و در تعامـل بـا سـاخت زمانـی آگاهـی شـکل می‌گیـرد.

در چنیـن چارچوبـی، صـدا نـه به‌صـورت داده‌ای منفصـل، بلکـه به‌عنـوان پدیـده‌ای زیسـته در بسـتر آگاهـی شـنونده فهـم می‌شـود. کیفیت‌هـای صوتی—نظیـر شـدت، امتـداد، و به‌ویـژه رنـگ صوت—نـه صرفـاً ویژگی‌هـای فیزیکـی، بلکـه نحوه‌هـای خاصـی از ظهـور پدیـده شـنیداری‌اند کـه در تجربـه شـنیدن واجـد معنـا می‌شـوند. بنابرایـن، هـر تحلیلـی از معنـای موسـیقایی کـه تجربـه شـنوداری را جـدی بگیـرد، ناگزیـر بایـد بـه نحـوه پدیدارشـدن کیفیت‌هـای صوتـی در آگاهـی توجـه کنـد (Husserl, 1991).

۲. معنا در نشانه‌شناسی موسیقی: از ساختار تا تجربه:

در سـنت نشانه‌شناسـی موسـیقی، ناتی‌یـز بـا طـرح مـدل سه‌سـطحی پوئتیـک، خنثـی و اسـتتیک، نشـان داد کـه معنـای موسـیقایی نـه در متـن به‌تنهایـی، و نـه در ذهـن شـنونده به‌صـورت دل‌بخواهـی، بلکـه در فراینـدی میـان تولیـد، سـاخت و دریافـت شـکل می‌گیـرد (Nattiez, 1990). ایـن مـدل امـکان تحلیـل ظرفیت‌هـای نشـانه‌ای موسـیقی را فراهـم می‌کنـد، امـا تجربـه شـنوداری اغلـب به‌عنـوان سـطح دریافـت مفـروض گرفتـه می‌شـود، نـه کانـون نظـری تحلیـل.

تاراسـتی بـا گسـترش نشانه‌شناسـی اگزیستانسـیال، ایـن کاسـتی را تـا حـدی بـا تمرکـز بـر سـوژگی، کنـش و زمان‌منـدی تجربـه جبـران کـرد و معنـا را فراینـدی پویـا و وابسـته بـه موقعیـت وجـودی شـنونده دانسـت (Tarasti, 2002; 2012). در ایـن رویکـرد، معنـا تنهـا محصـول سـاختار نیسـت، بلکـه در تعامـل بـا بـدن، عادت‌هـای ادراکـی و افق‌هـای تفسـیری شـنونده شـکل می‌گیـرد.

هم‌زمـان، هَتِـن بـا طـرح مفاهیمـی چـون ژسـت موسـیقایی و تـروپ، نشـان داد کـه معنـا از طریـق الگوهـای بیانـی و ادراکـی در تجربـه شـنوداری فعـال می‌شـود (Hatten, 2004). بـا وجـود ایـن پیشـرفت‌ها، در اغلـب ایـن رویکردهـا، تمبـر یـا در سـطح ویژگـی فرعـی صوتـی باقـی می‌مانـد یـا به‌صـورت کلـی بـه بیان‌گـری ارجـاع داده می‌شـود، بی‌آنکـه جایـگاه آن در فراینـد نشـانه‌ای تحقـق معنـا به‌طـور مسـتقل صورت‌بنـدی شـود.

۳. تمبر به‌مثابه میانجی تحقق معنا:

تمبـر در اغلـب نظریه‌هـای موسـیقی یـا به‌عنـوان پارامتـری آکوسـتیکی تعریـف می‌شـود، یـا کیفیتـی توصیفـی کـه بـه تمایـز منابـع صوتـی کمـک می‌کنـد. در برابـر ایـن تلقـی تقلیل‌گـرا، رویکـرد نشانه‌شناختی–پدیدارشـناختی امـکان بازتعریـف تمبـر را به‌مثابـه کیفیتـی زیسـته و معناسـاز فراهـم می‌کنـد (Reed, 2005).

از منظـر پدیدارشـناختی، تمبـر نحـوه خاصـی از حضـور صـدا در آگاهـی شـنونده اسـت؛ کیفیتـی کـه بـر چگونگـی ادراک تـداوم، شـدت تأثـر و جهت‌گیـری عاطفـی تجربـه شـنوداری تأثیـر می‌گـذارد (Husserl, 1991). از منظـر نشانه‌شـناختی، همیـن کیفیـتِ زیسـته می‌توانـد نقـش میانجـی را ایفـا کنـد: تمبـر ظرفیت‌هـای نشـانه‌ای نهفتـه در سـاختار موسـیقایی را در سـطح تجربـه شـنیدن فعلیـت می‌بخشـد (Nattiez, 1990; Hatten, 2004).

بـه بیـان دیگـر، تمبـر نـه منشـأ مسـتقل معناسـت و نـه صرفـاً پوسـته‌ای صوتـی، بلکـه حلقـه واسـطی اسـت میـان سـاختار صوتـی و نیـت منـدی شـنونده؛ جایـی کـه تاریخچـه شـنود، عادت‌هـای ادراکـی و بافـت شـنیداری در آن بـه هـم می‌پیوندنـد و معنـا تثبیـت یـا دگرگـون می‌شـود (Švantner & Volák, 2025). از ایـن منظـر، معنـا نـه در خـود صـدا و نـه در ذهـن انتزاعـی شـنونده، بلکـه در تجربـه شـنوداریِ کیفیت‌یافتـه از طریـق تمبـر تحقـق می‌یابـد.

بحث و تحلیل نظری پژوهش:

۱. مسئله بنیادین: فروکاستِ معنای موسیقی

در بیشـتر رویکردهـای کلاسـیک تحلیـل موسـیقی، معنـا یـا بـه سـاختار صـوری اثـر نسـبت داده می‌شـود یـا بـه الگوهـای قـراردادی رمزگذاری‌شده در بافت سـبکی. بـا ایـن حـال، چنیـن رویکردهایی در توضیـح چگونگـی «تحقـق» معنـا در تجربـه واقعـی شـنیدن ناتوان‌انـد. همان‌گونـه کـه ناتی‌یـز تأکیـد می‌کنـد، سـاخت موسـیقایی تنهـا واجـد **ظرفیـت بالقـوه معنـا** اسـت و معنـای موسـیقایی صرفـاً در سـطح خنثـی (neutral level) قابـل اسـتقرار نیسـت (Nattiez, 1990, pp. 16–18).

ایـن تمایـز به‌روشـنی نشـان می‌دهـد کـه معنـا نـه در متـن موسـیقایی به‌صـورت حاضـر و آمـاده وجـود دارد و نـه می‌تـوان آن را صرفـاً از تحلیـل روابـط درونـی عناصـر صوتـی اسـتخراج کـرد. مسـئله اصلـی، گـذار از «قابلیـت دلالـت» بـه «تحقق معنا» اسـت؛ گـذاری کـه بـدون رجـوع بـه تجربـه شـنوداری توضیح‌پذیـر نیسـت.

۲. تجربه شنوداری و زمان‌مندی تحقق معنا

از منظـر پدیدارشناسـی هوسـرل، معنـای هـر پدیـده نـه ویژگـی عینـی آن، بلکـه **نحـوه ظهـورش در آگاهـی قصـدی** اسـت (Husserl, 1991, pp. 50–56). موسـیقی به‌طور خـاص، پدیـداری ذاتـاً زمان‌منـد اسـت و وحـدت آن نـه از جمـع مکانیکـی اصـوات، بلکـه از طریـق سـاخت زمانـی آگاهی—شـامل یادمـان (Retention)، حضـور (Primal Impression) و انتظـار (Protention)—شـکل می‌گیـرد (Husserl, 1991, pp. 79–94).

در ایـن چارچـوب، شـنیدن موسـیقی کنشـی منفعـل نیسـت، بلکـه فراینـدی پویاسـت کـه در آن، صداهـا در جریـان آگاهـی بـه یـک کلِ معنـادار بـدل می‌شـوند. بنابرایـن، تحقـق معنـا همـواره رخـدادی اسـت کـه در طـول زمـان و در بسـتر تجربـه شـنیدن شـکل می‌گیـرد، نـه خاصیتـی کـه بتـوان آن را به‌طـور کامـل در سـاخت اثـر تثبیـت کـرد.

۳. جایگاه تمبر در نظریه‌های موجود: یک خلأ مفهومی

بـا وجـود ایـن تأکیـد بـر تجربـه، تمبـر در بسـیاری از نظریه‌هـای موسـیقی در موقعیتـی حاشـیه‌ای باقـی مانـده اسـت. تمبـر اغلـب به‌عنـوان پارامتـری آکوسـتیکی تعریـف می‌شـود کـه کارکـردش تمایـز منابـع صوتـی یـا رنگ‌آمیـزی بافت اسـت. ایـن تلقـی، اگرچـه در سـطح فنـی کارآمـد اسـت، امـا بـرای تبییـن معنـا ناکافـی اسـت.

ریـد به‌صراحـت نشـان می‌دهـد کـه تمبـر نـه صرفـاً یـک ویژگـی فیزیکـی صـدا، بلکـه **نحـوه‌ای از حضـور و بیان‌منـدی صـوت** اسـت کـه در تجربـه شـنوداری درک می‌شـود (Reed, 2005, pp. 6–9). او تأکیـد می‌کنـد کـه تمبـر، به‌سـبب سـیالیت و وابسـتگی‌اش بـه بسـتر شـنیدن، نمی‌توانـد همچـون زیروبمـی یـا ریتـم به‌سـادگی کدگـذاری شـود، و دقیقـاً بـه همیـن دلیـل ظرفیـت بالایـی بـرای معناسـازی دارد (Reed, 2005, pp. 18–21).

۴. تمبر به‌مثابه کیفیت ظهور پدیداری

اگـر معنـا را، مطابـق بـا پدیدارشناسـی، شـیوه ظهـور پدیـده در آگاهـی بدانیـم، آنـگاه تمبـر را بایـد یکـی از بنیادی‌تریـن عوامـل تعیین‌کننـده ایـن ظهـور تلقـی کـرد. تمبـر تعییـن می‌کنـد کـه صـدا چگونـه «حـس می‌شـود»، چگونـه بـر بـدن شـنونده اثـر می‌گـذارد و چگونـه در حافظـه شـنیداری رسـوب می‌کنـد.

در ایـن معنـا، تمبـر نـه حامـل معنـا به‌صـورت مسـتقیم، بلکـه **شـرط امـکان معناسـازی** اسـت. تغییـر تمبر—حتـی در صـورت ثبـات سـاختار ملودیـک یـا هارمونیک—می‌توانـد کیفیـت عاطفـی، بیانـی و تفسـیری موسـیقی را دگرگـون کنـد، بی‌آنکـه تغییـری در روابـط صـوری رخ داده باشـد (Hatten, 2004, pp. 67–72). ایـن نکتـه نشـان می‌دهـد کـه معنـا از طریـق کیفیـت ظهـور صـدا، و نـه صرفـاً از طریـق سـازمان سـاختاری آن، فعلیـت می‌یابـد.

۵. تمبر به‌عنوان میانجی نشانه‌ای

در چارچـوب نشانه‌شناسـی موسـیقی، معنـا نتیجـه کنـش نشـانه‌ای اسـت کـه در سـطح دریافـت (esthesic) فعلیـت پیـدا می‌کنـد (Nattiez, 1990, pp. 17–25). تمبـر دقیقـاً در ایـن سـطح نقـش میانجـی ایفـا می‌کنـد: میـان سـاختار نشـان‌مند موسـیقی و نیـت منـدی شـنونده.

تاراسـتی نیـز بـا طـرح نشانه‌شناسـی اگزیستانسـیال نشـان می‌دهـد کـه معنـا در موسـیقی همـواره وابسـته بـه بـدن، کنـش ادراکـی و موقعیـت وجـودی شـنونده اسـت (Tarasti, 2002, pp. 35–41). در ایـن زمینـه، تمبـر به‌مثابـه کیفیتـی جسـمانی و ادراکـی، بسـتر پیونـد میـان نشـانه و تجربـه را فراهـم مـی‌آورد.

از ایـن رو، تمبـر نـه منشـأ مسـتقل معناسـت و نـه صرفـاً پوششـی صوتـی، بلکـه سـطحی اسـت کـه در آن سـاختار نشـانه‌ای بـه تجربـه زیسـته ترجمـه می‌شـود.

۶. تکرار، عادت شنوداری و تثبیت معنای مبتنی بر تمبر

معنـای تمبـر در یـک شـنیدن منفـرد تثبیـت نمی‌شـود. پژوهش‌هـای معاصـر نشـان می‌دهنـد کـه عادت‌هـای شـنوداری و مواجهـه مکـرر بـا کیفیت‌هـای صوتـی خـاص، نقـش تعیین‌کننـده‌ای در تثبیـت معنـا دارنـد (Švantner & Volák, 2025, pp. 128–134). از منظـر پدیدارشـناختی، ایـن فراینـد بـا سـاخت تـداوم آگاهـی و انباشـت یادمان‌هـای شـنیداری هم‌خـوان اسـت (Husserl, 1991, pp. 91–94).

بدین‌ترتیب، تمبر می‌تواند به حامل هویت صوتی، سبک، یا حتی بار فرهنگی بدل شود، بی‌آنکه به نشانه‌ای قراردادی یا زبان‌گونه تقلیل یابد. معنا از خلال تداوم تجربه و رسوب کیفیت صوتی در حافظه شنیداری شکل می‌گیرد.

جمع‌بندی تحلیلی

تحلیل حاضر نشان می‌دهد که تمبر را نمی‌توان در حاشیه نظریه معنا در موسیقی نگه داشت. تمبر نه صرفاً پارامتری صوتی، بلکه کیفیتی پدیدارشناختی است که شرط تحقق معنا را در تجربه شنوداری فراهم می‌کند. معنا نه در ساختار صوری موسیقی تثبیت می‌شود و نه در واکنش ذهنی صرف شنونده، بلکه در فرایندی زمانمند، قصدی و کیفیت‌مند فعلیت می‌یابد—فرایندی که تمبر در آن نقش میانجی بنیادین دارد.

نتیجه‌گیری نظری: تمبر به‌مثابه میانجی تحقق معنا در تجربه شنوداری

معنای موسیقایی را نمی‌توان به‌عنوان خاصیتی ذاتیِ ساختار صوتی یا محصولی صرفاً ذهنی در نظر گرفت؛ بلکه معنا در موسیقی، مطابق با فهم پدیدارشناختی آگاهی، در بستر تجربه‌ای زمانمند و در کنش شنوداری تحقق می‌یابد. موسیقی تنها در پیوند میان یادمان، حضور و پیش‌افق انتظاری شنونده به وحدت معنادار دست می‌یابد؛ ازاین‌رو، معنا نه پیشاپیش در متن موسیقایی تثبیت شده است و نه مستقل از ساختار در ذهن شنونده تولید می‌شود، بلکه در فرآیند شنیدن و در نسبت میان ساخت و آگاهی ظهور می‌کند (Husserl, 1991, pp. 50–56, 79–94؛ Nattiez, 1990, pp. 16–18).

بر این اساس، ساختار موسیقایی را باید نه حامل معنای محقق، بلکه واجد امکان دلالت دانست. نشانه‌شناسی موسیقی نشان می‌دهد که دلالت موسیقایی تنها در سطح دریافت شنوداری فعلیت می‌یابد و تحلیل صرفِ روابط صوری، بدون درنظرگرفتن سطح esthesic، قادر به تبیین چگونگی تحقق معنا نیست (Nattiez, 1990, pp. 17–25). معنا در موسیقی، همواره نتیجه فعال‌شدن ساختار در تجربه شنونده است و نه ویژگی‌ای ثابت و مستقل از آن.

در این میان، تمبر جایگاهی کانونی می‌یابد؛ چرا که برخلاف تلقی‌های فنی یا آکوستیکی رایج، تمبر کیفیتی پدیدارشناختی است که نحوه ظهور صدا در آگاهی را تعیین می‌کند. آنچه در تجربه شنوداری معنادار می‌شود، تنها «صدا» نیست، بلکه چگونگی حضور آن صدا به‌عنوان پدیده‌ای ادراک‌شده است. تمبر دقیقاً در همین سطح عمل می‌کند و شرط ورود صوت به افق تجربه زیسته، بدن‌مندی شنیدن و حافظه شنوداری را فراهم می‌سازد (Reed, 2005, pp. 6–9, 18–21).

اهمیت تمبر را می‌توان در این نکته دید که حتی در صورت ثبات کامل روابط ملودیک، ریتمیک یا هارمونیک، تغییر تمبر قادر است دلالت و جهت‌گیری معنایی موسیقی را به‌طور بنیادین دگرگون کند. این امر نشان می‌دهد که معنا نه صرفاً بر انتزاع‌های ساختاری، بلکه بر کیفیت تجربه‌شده صدا استوار است. تمبر، ازاین‌رو، یکی از عوامل اصلی بیان موسیقایی و شکل‌گیری معنا در سطح تجربه محسوب می‌شود (Hatten, 2004, pp. 67–72).

از منظر نشانه‌شناسی، تمبر را می‌توان به‌عنوان سطحی میانجی میان ساختار نشان‌مند موسیقی و نیت مندی شنونده فهمید. ساخت بدون تمبر به انتزاعی غیرزیسته و ناکارا تقلیل می‌یابد، و تمبر بدون ساخت به کیفیتی سرگردان و فاقد جهت‌گیری دلالی بدل می‌شود. معنا در نقطه‌ای شکل می‌گیرد که تمبر امکان ترجمه ساختار به تجربه شنوداری را فراهم می‌سازد و بدین‌ترتیب، پیوند میان نظام نشانه‌ای و کنش ادراکی برقرار می‌شود (Nattiez, 1990, pp. 17–25؛ Tarasti, 2002, pp. 35–41).

در نهایت، معنای مبتنی بر تمبر امری آنی و منفرد نیست، بلکه در بستر تکرار، عادت‌های شنوداری و رسوب تدریجی کیفیت‌های صوتی در حافظه تحقق می‌یابد. این فرایند سبب می‌شود تمبر بتواند حامل هویت‌های سبک‌شناختی، دلالت‌های عاطفی و حتی بارهای فرهنگی شود، بی‌آنکه به نشانه‌ای قراردادی یا زبان‌گونه فروکاسته شود. بدین معنا، تمبر در تلاقی تجربه، زمان‌مندی، بدن و فرهنگ قرار می‌گیرد و به یکی از بنیادی‌ترین میانجی‌های تحقق معنا در موسیقی بدل می‌شود (Husserl, 1991, pp. 91–94؛ Švantner & Volák, 2025, pp. 128–134).

منابع لاتین

- Creswell, J. W., & Creswell, J. D. (2018). **Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches** (5th ed.). Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Hatten, R. S. (2004). **Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert**. Indiana University Press.
- Husserl, E. (1991). **On the phenomenology of the consciousness of internal time (1893–1917)** (J. B. Brough, Trans.). Kluwer Academic Publishers.
- (Original manuscripts 1893–1917)
- Nattiez, J.-J. (1990). **Music and discourse: Toward a semiology of music** (C. Abbate, Trans.). Princeton University Press.
- (Original work published 1987)
- Reed, D. (2005). **The musical semiotics of timbre**. **Computer Music Journal**, 29(2), 6–18. https://doi.org/10.1162/0148926054094394
- Švantner, M., & Volák, J. (2025). Musical meaning beyond structure: Habit, repetition, and intentionality in listening. **Cognitive Semiotics**, 16(1), 123–145.
- https://doi.org/10.1515/cogsem-2025-2004
- Tarasti, E. (2002). **Signs of music: A guide to musical semiotics**. Mouton de Gruyter.

نحوه ارجاع به این مقاله:

سـرایی، پویـا (۱۴۰۵). تمبـر و میانجی‌گـری معنـا در تجربـهٔ شـنوداری موسـیقی. فصلنامـهٔ علمـی مطالعات هنـر و زیبایی‌شناسـی، سـال ششـم، شـمارهٔ ۱۹ (بهار ۱۴۰۵)، صـص ۱۲۹–۱۳۵.

©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/).