



وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
مدیریت تحصیلات تکمیلی
پژوهشکده زبان‌شناسی

رساله دکتری رشته زبان‌شناسی

عنوان رساله :

بررسی نشانه‌شناختی - گفتمانی موسیقی آتونال

استاد راهنما :

دکتر فرزانه سجودی

اساتید مشاور :

استاد علیرضا مشایخی و دکتر سید مصطفی عاصی

پژوهشگر :

سید علیرضا فلسفی

مهرماه ۱۳۹۱

چکیده:

این رساله در پنج فصل تنظیم شده است.

فصل اول به مقدمه اختصاص دارد.

فصل دوم به پیشینه‌ی پژوهش مربوط می‌شود و همچنین چارچوب نظری تحقیق که از پساساختارگرایی وام گرفته شده است.

فصل سوم به بحث دلالت موسیقایی پرداخته شده است و اجزای آن از قبیل دال و مدلول موسیقایی یا همان متن و تفسیر (معنا) و همچنین مؤلف، نوازنده و رهبر و مخاطب مورد بررسی قرار گرفته است. در بُعد مخاطب، به تمایز شنیداری ناب و شنیداری فنی اشاره شده است و مبحث بیانگری در موسیقی نیز در این فصل جای گرفته است. در پایان فصل مدل دلالت موسیقایی ارائه گشته است.

در فصل چهارم بحث بینامتنیت طرح می‌شود و بینامتنیت اجتماعی و موسیقایی معرفی شده و نقش آنها در تحولات موسیقایی مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد. انواع نوگرایی که به نوگرایی ناب و نگاهی به گذشته تقسیم شده است، در کنار نگاهی به مکتب نوکلاسیک، بحث درباره‌ی اکسپرسیونیسم و زیبایی از دیگر مطالب این فصل می‌باشند. در ادامه به شوئنبرگ پرداخته شده است و به نقش او در شکل‌گیری موسیقی آتونال اشاره می‌شود. در پایان به نقش بینامتنیت اجتماعی و موسیقایی در شکل‌گیری موسیقی آتونال اشاره می‌شود و مدل‌های نشانه‌شناختی-گفتمانی موسیقی کلاسیک بین‌المللی و آتونال به ترتیب در انتهای فصل ترسیم می‌شود.

فصل پنجم نیز به خلاصه‌ی مباحث و جمع‌بندی اختصاص دارد.

در پایان نیز منابع رساله ذکر شده است.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، موسیقی آتونال، بینامتنیت، دلالت موسیقایی

فهرست مطالب

صفحه

موضوع

فصل اول: مقدمه

فصل دوم: پیشینه و چارچوب نظری

۸ ۱-۲-پیشینه‌ی تحقیق
۳۳ ۲-۲-چارچوب نظری
۳۴ ۱-۲-۲-مفهوم نشانه
۳۴ ۱-۲-۲-۱-نشانه از دید سوسور
۳۵ ۲-۲-۲-۱-نشانه از دید پرس
۳۸ ۲-۲-۲-کدام نشانه‌شناسی

فصل سوم: دلالت موسیقایی

۴۲ ۱-۳-موضوع نشانه‌شناسی
۴۳ ۲-۳-ساختارگرایی و پس‌ساختارگرایی
۴۳ ۱-۲-۳-ساختارگرایی

۴۴ ۳-۲-۲-پساساختارگرایی
۴۷ ۳-۳-اثر هنری
۵۱ ۳-۴-تعریف موسیقی
۵۴ ۳-۵-اجزای دلالت موسیقایی
۵۴ ۳-۵-۱-مؤلف
۵۸ ۳-۵-۲-متن
۶۱ ۳-۵-۳-معنا
۶۲ ۳-۵-۴-تفسیر
۶۴ ۳-۵-۵-نوازنده و رهبر
۶۵ ۳-۵-۶-مخاطب
۶۹ ۳-۵-۶-۱-شنیداری فنی و ناب
۷۰ ۳-۶-توصیف و بیانگری در موسیقی
۷۱ ۳-۶-۱-نقاشی کلام
۷۴ ۳-۶-۲-موسیقی برنامه‌ای
۷۶ ۳-۶-۳-عنوان اثر
۸۲ ۳-۷-مدل دلالت موسیقایی

فصل چهارم: بینامتنیت و موسیقی آتونال

- ۸۵ ۱-۴-ساخترهای ارتباط و دلالت
- ۸۷ ۲-۴-نوگرایی
- ۸۷ ۱-۲-۴-مفهوم نسبی نو
- ۸۸ ۲-۲-۴-نوگرایی در موسیقی
- ۸۸ ۱-۲-۲-۴-نوگرایی ناب
- ۹۰ ۲-۲-۲-۴-نگاهی به گذشته
- ۹۱ ۱-۲-۲-۲-۴-نورومانیک
- ۹۱ ۲-۲-۲-۲-۴-نوباروک
- ۹۲ ۳-۲-۲-۲-۴-نوکلایسک
- ۹۲ ۳-۲-۴-نوگرایی چرا
- ۹۵ ۴-۲-۴-مقابله با نوگرایی
- ۹۷ ۵-۲-۴-مقابله با نوگرایی چرا
- ۹۸ ۳-۴-بینامتنیت

- ۱۰۱ ۱-۳-۴- بینامتنیت اجتماعی
- ۱۰۲ ۱-۱-۳-۴- ناسیونالیسم
- ۱۰۳ ۲-۱-۳-۴- مانپولاسیون
- ۱۰۴ ۲-۳-۴- بینامتنیت موسیقایی
- ۱۰۴ ۱-۲-۳-۴- موسیقی تونال و آتونال
- ۱۰۵ ۲-۲-۳-۴- مطبوع و نامطبوع
- ۱۰۶ ۳-۳-۴- شوئنبرگ
- ۱۰۷ ۴-۳-۴- اکسپرسیونیسم
- ۱۰۷ ۵-۳-۴- زیبایی
- ۱۰۹ ۶-۳-۴- موسیقی آتونال و بینامتنیت
- ۱۰۹ ۱-۶-۳-۴- موسیقی آتونال و بینامتنیت اجتماعی
- ۱۱۱ ۲-۶-۳-۴- موسیقی آتونال و بینامتنیت موسیقایی
- ۱۱۵ ۴-۴- مدل نشانه‌شناختی-گفتمانی موسیقی کلاسیک بین‌المللی
- ۱۱۸ ۵-۴- مدل نشانه‌شناختی-گفتمانی موسیقی آتونال

فصل پنجم: خلاصه و جمع‌بندی

منابع فارسی ۱۲۶

منابع انگلیسی ۱۲۸

پیوست: مصاحبه با علیرضا مشایخی ۱۳۰

واژه‌نامه ۱۵۷

واژه‌نامه‌ی انگلیسی به فارسی ۱۵۹

واژه‌نامه‌ی فارسی به انگلیسی ۱۶۳

فصل اول

مقدمه

شاید تحقیقی که عنوان "نشانه‌شناسی موسیقی آتونال"¹ را یدک می‌کشد، در مقطع دکترای رشته‌ی زبان‌شناسی، چندان معمول به نظر نیاید و همواره چنین سؤالی را موجب شود که ارتباط زبان‌شناسی با این تحقیق در چیست. با توجه به آنکه نشانه‌شناسی در دانشگاه‌های ایران رشته‌ی مستقلی به شمار نمی‌رود، در نتیجه تحقیقات مربوط به این علم، در محدوده‌ی زبان‌شناسی یا مطالعات فرهنگی یا پژوهش هنر صورت می‌گیرد.

از دوره‌ی کارشناسی ارشد، به دلیل علاقه‌ی زیادی که از سال‌ها قبل از آن دوره، به موسیقی داشته‌ام و همچنین آشنایی با استاد گرانقدرم، علیرضا مشایخی، رغبت زیادی به نوشتن پایان‌نامه‌ای با محوریت موسیقی در خود داشتم. این امر به دلایلی در آن دوره‌ی تحصیلی محقق نشد، اما برای مقطع دکترا با شناختی که از دیدگاه‌های اساتید بزرگوام در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی داشتم، تصمیم به ادامه‌ی تحصیل در پژوهشگاه گرفتم و همانطور که پیش‌بینی می‌کردم، طرح این زمینه‌ی پژوهشی نه تنها مخالفتی را برنیاخت، بلکه اشتیاق را نیز می‌شد از واکنش‌های اساتید بسیار گرمی‌ام احساس کرد. از این بابت بسیار احساس خوشحالی و مسرت می‌کنم و از آنها بی‌نهایت سپاسگزارم. مسأله‌ای که ذکر آن در این بخش لازم به نظر می‌رسد، ضرورت بحث‌های میان‌رشته‌ای و مسدود نبودن راه تحقیق و پژوهش در این حوزه‌ها است. جدای از علاقه‌مندی دانشجویان به تنوع مباحث تحقیقاتی، لزوم سیر در این حوزه‌ها و خطر کردن و تلاش برای ارائه‌ی مطالبی جدید، هر چند اندک، از جهات مختلف لازم و ضروری به نظر می‌رسد. مجبور کردن دانشجویان و دانش‌پژوهان به کار در حوزه‌هایی که شاید لزوماً جزء دغدغه‌های ذهنی آنها نباشد، نتایج پرثمری را نیز در بر نخواهد داشت. به جرأت می‌توانم بگویم که بخش قابل توجهی از فرایند انجام پایان‌نامه که شامل یک دوره‌ی مطالعاتی طولانی و همچنین فرایند نگارش آن می‌شد، وقف مطالبی شد که از مدت‌ها قبل بخش مهمی از مسائل ذهنی‌ام به حساب می‌آمدند و سیر در آنها گاهی موجب می‌شد که محدودیت زمانی را از یاد ببرم و با تمرکز بر کیفیت کار، در عین لذت

¹ ATONAL

بردن از آنچه بدان اشتغال دارم، اندکی دانش نیز کسب نمایم. بدیهی است آنچه که به واسطه‌ی علاقه پیگیری شود، نتایج مثبت بیشتری در پی خواهد داشت و فهم بهتری از آن مطالب حاصل خواهد آمد. در این حالت و در صورت وجود اراده‌ای برای ارائه‌ی آن مطالب در جایی، این انتقال مفاهیم به بهترین وجه صورت خواهد پذیرفت. بسیاری از کتاب‌هایی که مدت‌های مدید در برنامه‌ی مطالعه‌ام قرار داشتند، به دلیل مشغله‌هایی که وجود داشتند، خواندن‌شان محقق نشده بود؛ اما انجام کار رساله موجب شد که زمان لازم برای مطالعه‌ی کامل آنها فراهم شود.

شاید بتوانم به جرأت بگویم که آشنایی‌ام با استاد علیرضا مشایخی تأثیر بسیار قابل توجه و انکارناپذیری در زندگی‌ام داشته است؛ آشنایی‌ای که موجب شد در نهایت بتوانم با شناخت برخی توانایی‌هایم، تصمیمات مهمی را برای زندگی خود اتخاذ کنم. وسوسه‌ی حضور پررنگ ایشان در رساله‌ام همواره یکی از انگیزه‌های جدی من در انتخاب موضوعی با محوریت موسیقی بوده است. در نهایت، رؤیای چندین ساله‌ی من به حقیقت پیوست و ایشان با وجود تمامی مشغله‌هایشان، با لطفی که همواره از جانب ایشان به من رسیده است، مسئولیت مشاوره‌ی رساله حاضر را پذیرفتند و من بدین ترتیب بیش از پیش از ایشان آموختم. در طول سال‌هایی که افتخار شاگردی ایشان را داشته‌ام، به شدت جذب نگاه ایشان به مقوله‌ی هنر و به طور اخص موسیقی بوده‌ام؛ همین موضوع موجب شده است که این رساله را با نگاه به آراء و نظریات ایشان بنگارم. این نوشته مملو است از اشارات استاد در زمینه‌ی مسائل مختلفی که در این رساله مورد بحث قرار گرفته است. همچنین گاه نقل قول‌هایی طولانی از ایشان مشاهده می‌شود که برخی از آنها مربوط به تزیینات فلسفه‌ی هنر ایشان است و برخی دیگر مربوط به مصاحبه‌هایی است که در طی جلسات مختلفی که با ایشان داشته‌ام، با اظهار محبت و علاقه‌ی فراوان استاد به انجام رسیده است. مجموعه‌ی مصاحبه‌ی من با استاد، در پایان این رساله و به عنوان پیوست آمده است و به زودی در یکی از مجلات معتبر موسیقی کشور به چاپ خواهد رسید.

لازم به ذکر است که در این رساله هرگاه صحبت از موسیقی شده است، مقصود موسیقی کلاسیک بین‌المللی است که در ناحیه‌ی خاصی از اروپا شکل گرفته اما پس از آن، همه‌گیر شده است و تنها به آن منطقه از جهان (اروپای مرکزی) اختصاص ندارد. در حقیقت این نوع موسیقی که با اساتیدی چون بتهوون^۲ و موتسارت^۳ معرفی می‌شود، از مرزهای خود فراتر رفته است و بین‌المللی تلقی می‌شود نه غربی. مشایخی معتقد است که این اساتید، زبانی را پایه‌گذاری کرده‌اند که امروزه اسباب تفاهم را در سرتاسر جهان فراهم کرده است و هایدن^۴ دویست سال پیش به خود می‌بالید که به زبانی سخن می‌گوید که تمام دنیا آن را می‌فهمند (عسگری ۱۳۸۸: ۲۵). در حقیقت، موسیقی آتونال نیز در ادامه‌ی موسیقی کلاسیک بین‌المللی پدید آمده است؛ در نتیجه نگارنده، تمامی مباحثی را که مطرح کرده است، صرفاً در ارتباط با موسیقی کلاسیک بین‌المللی است که ممکن است الزاماً در مورد سایر سبک‌ها و انواع دیگر موسیقی مصداق نداشته باشد و معتبر محسوب نگردد.

نگارنده، محتوا را بر اساس فرم رساله تغییر نداده، بلکه اجازه داده است تا محتوای مورد نظر، فرم خاص خود را خلق کند. به همین خاطر، نگارنده فصل سوم را، که به طور معمول حجمی کمتر نسبت به سایر فصول را شامل می‌شود و نظری از پیش گفته از متفکری برجسته در زمینه‌ی مورد بحث را طرح می‌کند، با ارائه‌ی مدلی که تدوین آن از خود نگارنده است، کامل کرده است. به همین علت، نیاز به توضیح آنچه نگارنده در مدل خود ذکر کرده است، خودنمایی می‌کرد و تمام اینها به این نتیجه ختم گردید که فصل سوم، حجمی بیش از آنچه شاید پیش از این برایش تصور می‌شد، بیابد. شاید اگر قصد بر ادامه‌ی طرح مباحث نظری بود، بخشی که هم اکنون در فصل چهارم جای گرفته است (بحث بینامتنیت^۵)، نیز باید به فصل سوم منتقل می‌شد؛ اما با توجه به پیوستگی این

² LUDWIG VAN BEETHOVEN

³ WOLFGANG AMADEUS MOZART

⁴ JOSEPH HAYDN

⁵ INTERTEXTUALITY

بحث با مطالب مطروحه‌ی دیگر فصل چهارم، خصوصاً موضوع آتونالیته^۶، این بخش در فصل چهارم قرار گرفته است. بدین ترتیب ساختار فصل چهارم با گنجاندن مبحث بینامتنیت شکل گرفته است. نگارنده با استفاده از برخی مفاهیمی که علیرضا مشایخی آنها را طرح کرده است، مدل‌های خود را طراحی کرده است؛ مفاهیمی از قبیل تز "نگاهی به گذشته" که از مجموعه‌ی تزه‌های فلسفه‌ی هنر وی می‌باشد. همچنین است بحث "شنیداری ناب" و "شنیداری فنی" که از مباحث مورد طرح مشایخی می‌باشد. در ضمن بسیاری از نکاتی که طرح شده است، در نتیجه‌ی فهمی بوده که از کلاس‌ها و برخی نشست‌های مشترک با ایشان حاصل آمده است. برخی اصطلاحات نیز از ایلو تاراستی^۷ نشانه‌شناس و موسیقی‌شناس فنلاندی اخذ شده است. اصطلاحات و مفاهیمی چون "ساختارهای ارتباط"^۸ و "ساختارهای دلالت"^۹ که همانطور که در فصل‌های آتی خواهد آمد، نگاهی متفاوت از سوی نگارنده را در خود دیده‌اند و تنها نقش ماده‌ی خام بنای مدل‌های ارائه شده را داشته‌اند و نه بیشتر.

آنچه در مبحث الهام ذکر شده است، در عمل برای نگارنده و در فازهای مختلف نگارش این رساله رخ داده است. از حیرانی ابتدای کار تا ایده‌هایی که یک به یک به ذهن می‌رسیدند و مدل‌هایی که در پایان ارائه شده‌اند. مدل‌هایی که قطعاً بدون نقص نیستند و تنها شروعی برای طرح مطالبی در این حوزه هستند. در ابتدا نگارنده قصد داشت که تنها یک مدل در فصل سوم ارائه دهد، اما پس از آن و با جدا شدن بحث بینامتنیت و جای گرفتن آن در فصل چهارم، قرار بر این شد که یک مدل در فصل چهارم و یک مدل در فصل سوم ارائه شود و در انتها، این دو مدل در کنار هم قرار گیرند. اما در پایان، هیچکدام از این مسائل رخ نداد و صلاح کار در این دیده شد که یک مدل در فصل سوم و دو مدل در فصل چهارم ارائه گردد. امید آنکه ادامه‌ی این مباحث و پژوهش‌های آتی، کمک‌حال تفکر و رشد اندیشه شود.

⁶ ATONALITY

⁷ EERO TARASTI

⁸ STRUCTURES OF COMMUNICATION

⁹ STRUCTURES OF SIGNIFICATION

شایسته است مراتب سپاسگزاری خود را از استاد فرزانه‌ام جناب دکتر سجودی که قبول زحمت فرموده و راهنمایی این رساله را بر عهده داشته‌اند، ابراز دارم و همچنین تشکر بی‌پایان خود را نثار استاد عزیزم جناب دکتر عاصی بنمایم که همواره قوت قلبی تمام نشدنی برایم بوده‌اند.

فصل دوم

پیشینه و

چارچوب نظری

۱-۲- پیشینه‌ی تحقیق:

ساسانی در مقاله‌ای با عنوان "دلالت یا تداعی؟ روند شکل‌گیری معنا در موسیقی"، معنی‌داری را در زبان و موسیقی با هم مقایسه می‌کند و اعتقاد دارد در زبان، معنی‌داری به سمت قطب دلالت-گری حرکت می‌کند و در موسیقی، چه موسیقی‌سازی و چه موسیقی همراه با شعر، معنا عمدتاً از طریق تداعی شکل می‌گیرد و نتیجتاً معنی‌داری به سمت قطب تداعی‌گری سوق پیدا می‌کند. ساسانی تداعی را مبتنی بر پیش‌فهم افراد می‌داند و نه اجماع و توافق نظر جمعی؛ بدین ترتیب نتیجه‌گیری می‌کند که تداعی می‌تواند تنها یک بار و برای یک نفر اتفاق بیفتد، چون پیش‌فهم او و به عبارتی دانش، تجربه و احساسات او در آن لحظه‌ی خاص مختص خودش است. او به نقل از سوئین^۱ به رد ارتباط طبیعی میان غمناکی و گام مینور می‌پردازد و چنین تداعی‌هایی را دارای جنبه‌های عرفی و فرهنگی می‌داند. ساسانی در ادامه و باز هم به نقل از سوئین، موسیقی را دارای انعطاف معنایی بیشتری نسبت به زبان می‌داند؛ چرا که در زبان معنای واژه‌ها تثبیت شده است. ساسانی به نقل از آگاوو^۲ "معنی‌پردازی" در موسیقی را در دو حالت "درون‌گرا" و "برون‌گرا" در نظر می‌گیرد؛ درون‌گرا زمانی است که شعر با موسیقی همراه است و برون‌گرا آنگاه که موسیقی بدون شعر باشد. ساسانی نظر مونل^۳ را درباره‌ی معنای موسیقی در ادامه‌ی بحث بیان می‌کند. نظری که بر غایب بودن معنای موسیقی مبتنی است. مونل معتقد است معنا را باید به موسیقی نسبت داد. در ادامه‌ی بحث، ساسانی زیر عنوان "دلالتی شدن در نتیجه‌ی فرهنگی شدن" متذکر می‌شود که تجربه‌ی گروهی خاص یا جمعی از مردم در فرهنگی خاص از متنی موسیقایی یا لایه‌ای از آن و سپس تداعی مکرر تجربه‌ی مذکور به هنگام گوش فرا دادن به آن موسیقی، به مرور زمان به آن چیز مشخص دلالت می‌کند و به اصطلاح در قیاس با زبان که با واژگانی شدن سروکار داریم، در اینجا با فرهنگی شدن روبرو هستیم. حالت دیگر اینکه ممکن است متنی موسیقایی در فرهنگی

¹ JOSEPH SWAIN

² KOFI AGAWU

³ RAYMOND MONELLE

خاص دلالت بر مدلولی مشخص کند اما در فرهنگی دیگر چنین دلالتی نداشته باشد. ساسانی در پایان به تفاوت میان دلالت در موسیقی و زبان می‌پردازد و معتقد است که اگرچه ممکن است در محیطی درباره‌ی مدلول موسیقایی توافق حاصل شود، اما آن مدلول، شفافیت و مشخص بودگی مدلول زبانی را دارا نخواهد بود (ساسانی ۱۳۸۶: ۲۵۸-۲۵۱).

سجودی در کتاب *نشانه‌شناسی کاربردی خود*، موسیقی را به عنوان یک رسانه‌ی شنیداری، مورد بررسی قرار داده است. او کتابش را مجالی برای بحثی تفصیلی درباره‌ی نشانه‌شناسی موسیقی نمی‌داند و به ذکر مباحثی مختصر در این باره پرداخته است. اولین موضوع تعریف موسیقی است. سجودی از هانسلیک^۴، منتقد معروف قرن نوزدهم، نقل می‌کند که "نواى سنجش پذیر" شرط اول و اصلی هر نوع موسیقی به شمار می‌رود. این در حقیقت معیاری آکوستیکی به شمار می‌رود که اصواتِ دارای زیر و بمی ثابت را با آنچه "نوفه" نامیده می‌شود، متمایز می‌کند. سجودی در برابر این اظهارنظر به نقل از کوک^۵ از نگاهی متفاوت و در حقیقت متضاد به موسیقی می‌نگرد. کوک اعتقاد دارد که کیفیت اصوات نمی‌توانند تنها معیار تعریف موسیقی باشند و تأثیر شنونده و محیط موسیقایی‌ای که در آن، اصوات به گوش شنونده می‌رسند، نقش مهمی در موردپذیرش قرار گرفتن یک رویداد به عنوان موسیقی بازی می‌کند (سجودی ۱۳۸۷: ۲۳۱-۲۳۰). سجودی باز هم پیش‌تر می‌رود و با رویکردی جدیدتر و از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای به مبحث تعریف موسیقی نزدیک می‌شود. او معتقد است: «آن اصواتی که با توجه به لایه‌های متنی همنشین به مثابه موسیقی دریافت شوند، موسیقی هستند، حال هر کیفیت موسیقایی که داشته باشند، و این موسیقی بودن به گونه‌ای تمام و کمال تابع هیچ مقررات از پیش موجودی نیست بلکه فرایندی متنی و نسبی است. به عبارت دیگر نگارنده مدعی است که قبل از هر چیز این دیگر لایه‌های متنی است که به گروهی از اصوات کیفیت موسیقایی می‌دهد یا نمی‌دهد. موسیقی تلقی کردن یک لایه‌ی متنی ناشی از تأثیری است که دیگر لایه‌های متنی همنشین با آن دارند» (همان: ۲۳۲). مثالی که سجودی از آن نام می‌برد

⁴ EDWARD HANSLICK

⁵ NICHOLAS COOK

قطعه‌ی "سکوت" جان کیج^۶ است که "چهار دقیقه و سی و سه ثانیه" نام دارد. در اجرای این قطعه تمامی لایه‌های متنی یک قطعه‌ی موسیقی حضور دارند جز خودِ صوت. لایه‌هایی چون تالار، فروش بلیط، چاپ پوستر، نام آهنگساز و مخاطبین حاضر در کنسرت. سجودی به اهمیت نام آهنگساز اشاره می‌کند و از آن به عنوان یک لایه‌ی متنی و نشانه‌ی بسیار مهم یاد می‌کند. او تحلیل جالبی را به بحث قطعه‌ی سرشار از سکوت کیج اضافه می‌کند و در این تحلیل، دیدگاه ساختگرایی را مرتبط با این موضوع می‌داند. بر اساس نگاه ساختگرایانه، سکوت در تقابل با صوت می‌تواند معنی‌دار باشد و به اعتقاد او همین اتفاق در قطعه‌ی مشهور کیج رخ داده است که در واقع از دستاوردهای زبان‌شناسی سوسوری به شمار می‌رود. در ادامه، سجودی به ذکر نظر جان کیج در باب نقش شنونده در موسیقی شمرده شدن یا نشدن یک اثر می‌پردازد و می‌افزاید که این تصمیم، تصمیمی شخصی نخواهد بود، چراکه عملکرد لایه‌های دیگر متنی، در شکل‌گیری یا شکل نگرفتن آن تصمیم، بسیار اثرگذار خواهند بود. در پایان، سجودی در تعریف موسیقی، آن را پدیده‌ای غیرقطعی و نسبی می‌داند که به واسطه‌ی لایه‌های دیگر کسب اعتبار می‌کند و در صورت تغییر آن لایه‌ها، ممکن است بی‌معنا یا همچون صداهایی نابهنجار تعبیر شود (همان: ۲۳۴-۲۳۲).

صادق رشیدی در کتاب *نشانه‌شناسی موسیقی تعزیه* به بررسی موسیقی از دیدگاه "نشانه-شناسی لایه‌ای" پرداخته است. در این پژوهش، موسیقی چون متنی شنیداری در نظر گرفته شده و در تعامل با دیگر لایه‌های همنشین، مورد مطالعه قرار گرفته است (رشیدی ۱۳۹۰: ۴۵). نویسنده‌ی کتاب *نشانه‌شناسی موسیقی تعزیه*، معنا و معناشناسی را اصطلاحات خطرناکی برای بحث دریافت موسیقی می‌داند؛ چونکه به نظر او این کلمات به گونه‌ای تعریف شده‌اند که با طبیعت فهم موسیقی سازگار نیستند. برای حل این مشکل، وی اصطلاح "معنای ضمنی" را پیشنهاد می‌کند (همان: ۱۳). او در فصل سوم، که ملاحظات نظری پژوهش‌اش را طرح می‌کند، تحت عنوان "نشانه‌شناسی موسیقی"، به ایجاد تمایز میان "دلالت‌گری" و "تداعی معانی" می‌پردازد. تأکید او بر دو پارامتر

⁶ JOHN CAGE

"دلالت" و "تداعی معانی" از آن جهت است که او موسیقی را برخلاف سایر هنرهایی که ابعاد بصری آنها مورد توجه است، بازنمایاننده‌ی واقعیت بیرونی نمی‌داند؛ اگرچه او بحث "بازنمایی در موسیقی" را اساساً مسأله‌ی بحث‌برانگیزی می‌داند. وی موسیقی را به دلیل آمیختگی‌اش با نگرش‌های فرهنگی و ایدئولوژیک مخاطبان‌ش به راحتی قابل تفسیر نمی‌داند و تأثیر شعر را نیز در تداعی معانی حائز اهمیت می‌شمارد. رشیدی همچنین قائل به گوناگونی تفسیر برای شنوندگان مختلف موسیقی است و به نقد این ادعا می‌پردازد که موسیقی ایرانی در ذات خود حزن‌انگیز است و به طور غیرمستقیم، نسبت دادن بی‌پروایانه‌ی حالاتی چون "غم" و "شادی" به موسیقی را مورد تردید قرار می‌دهد. او در توضیح بیشتر فرایند تداعی متذکر می‌شود که معنا در ذهن شنونده، "کلی" و "احساس‌گونه" است و به پیروی از آرای پساساختارگرایانه‌ی ژاک دریدا، مدلول موسیقایی را "به تعویق افتاده" می‌شمارد و تداعی را دارای حالتی روشن نمی‌داند. وی اشاره‌ای نیز به نظریات تئودور آدورنو^۷، نظریه‌پرداز برجسته‌ی مکتب فرانکفورت و شاگرد آرنولد شوئنبرگ^۸، می‌کند و اعتقاد آدورنو در باب کارکرد اجتماعی موسیقی پاپ را که همانا ایجاد سازگاری ذهنی با سازو-کارهای زندگی امروزه‌ی مخاطبان آن است، بیان می‌دارد (همان: ۴۹-۴۵).

کتاب *نشانه‌شناسی و اصطلاح‌شناسی در تئوری موسیقی* که ترجمه و تألیف عزیزالله احمدیان است و انتشارات چنگ آن را منتشر کرده، به بررسی و تحلیل مهم‌ترین نشانه‌ها و اصطلاحات موسیقی پرداخته است. در بخش مقدمه‌ی ناشر، به اختصار به زبان، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و اصطلاح‌شناسی پرداخته شده و موسیقی به عنوان زبانی عام، نیازمند نشانه و اصطلاح و دارای یک زبان‌شناسی ویژه دانسته شده است (احمدیان ۱۳۸۲: ۱۱). کتاب دارای شش فصل است؛ در فصل اول مختصری از سیر تکامل نشانه‌های نت‌نگاری موسیقی بیان شده است. در فصل دوم نشانه‌هایی معرفی شده‌اند که بیش‌تر جنبه‌ی زینتی دارند، مانند "مردنت"^۹ یا "تریل"^{۱۰}. فصل سوم درباره‌ی

⁷ THEODOR ADORNO

⁸ ARNOLD SCHOENBERG

⁹ MORDENT

¹⁰ TRILL

نشانه‌هایی صحبت می‌کند که بیش‌تر جنبه‌ی اختصاری دارند، مانند نشانه‌های "کسر میزان" و "برگشت‌ها". فصل چهارم اختصاص به نشانه‌هایی دارد که جنبه‌ی اجرایی دارند، مانند "فرماتا"^{۱۱} یا "استکاتو"^{۱۲}. فصل پنجم به نشانه‌های دینامیکی مانند "فورتیسیمو"^{۱۳}، نشانه‌های حرکتی-سرعتی مانند "آچلراندو"^{۱۴} و "پرستو"^{۱۵} و نشانه‌های بیانی، که تحت عنوان نشانه‌های حالات روحی و مطرح شده است، مانند "آجیتاتو"^{۱۶} اختصاص دارد. در فصل ششم که فصل پایانی کتاب نیز می‌باشد، تمرین‌هایی جهت استفاده‌ی خواننده‌ی علاقه‌مند آورده شده است.

یکی از کتاب‌هایی که عنوان "نشانه‌شناسی موسیقی" را در خود جای داده است، *نشانه‌شناسی موسیقی فیلم* اثر تورج زاهدی است. فصل دوم این کتاب، نشانه‌شناسی موسیقی نام دارد. نکته‌ی بسیار عجیب اینکه در این فصل که عنوانش زمینه‌ی پژوهشی نویی در کشورمان است، به جز یک مورد نقل قول کوتاه که آن هم به زبان آلمانی است، ارجاع درون‌متنی دیگری مشاهده نمی‌شود. اولین مطلب مورد اشاره‌ی فصل، تعریف موسیقی است. در این بخش، زاهدی به جای تعریف موسیقی یا دست‌کم بحث در این باره ادعا می‌کند که در برخی زبان‌ها واژه‌ای که معنای موسیقی را بیان کند، وجود ندارد (زاهدی ۱۳۸۸: ۴۱). در ادامه، تیتز دیگری خودنمایی می‌کند که "موسیقی و دال موسیقایی" نام دارد. در زیر این عنوان آمده است: «اکنون باید دید معنای امروزی کلمه‌ی موسیقی چگونه پدید آمد. در واقع می‌خواهیم ابتدا روشن کنیم که موسیقی به عنوان یک دال سوسوری، چه ارتباطی با مدلول آن دارد. در یک نظام نشانه‌شناختی این کهن‌ترین هنر بشری، موسیقی یک "نشانه" است که در درون نظام زبان، به یک "تصور صوتی" روشن می‌انجامد، که فلسفه زیبایی‌شناختی موسیقی را موجب می‌شود. "تصور معنایی" آن نیز، همان برداشتی است که از ذهن موسیقایی نشئت می‌گیرد، و به یک هنر خوش الحان صوتی، به نام موسیقی می‌انجامد.

¹¹ FERMATA

¹² STACCATO

¹³ FORTISSIMO

¹⁴ ACCELERANDO

¹⁵ PRESTO

¹⁶ AGITATO

"تصور مصداقی" موسیقی نیز، تمامی سلسله روابطی است که به طور عملی، میان جامعه موسیقیدانان یک کشور (از نوازنده و خواننده گرفته، تا آهنگساز و شاعر و رهبر ارکستر و تنظیم-کننده) برقرار است، تا فرهنگ موسیقایی آن کشور را پدید آورد» (همان: ۴۳). جملاتی از این دست که علی‌رغم تمامی تلاشی که انجام دادم، موفق به دریافت مطلب خاصی از آنها نگردیدم، در این فصل باز هم یافت می‌شود. چندان مشخص نیست که نگارنده از بیان عبارت "نشانه‌شناسی موسیقی" چه در سر دارد؛ یا دست‌کم من در نمی‌یابم. او ادامه می‌دهد: «جز از طریق ریشه‌یابی لغت‌شناختی، که به جستجوی خاستگاه و منشأ هر کلمه می‌پردازد، پردازش نشانه‌شناختی هنر موسیقی، میسر نخواهد بود» (همان: همان). البته در این میان نکات مثبت و قابل قبولی نیز به چشم می‌خورد. آنجا که در بحث "موسیقی و ارتباط"، موسیقی را بدون وجود شنونده بی‌معنا می‌داند (همان: ۴۶) و یا آنجایی که موسیقی را نشانه‌ای تلقی می‌کند که به خود ارجاع می‌دهد (همان، همان). همچنین طرح این نکته که پارامترهای موسیقایی، وابستگی‌های انکارناشدنی‌ای به دنیای خارج از موسیقی دارند و در ارتباط با عامل شنونده، موقعیت‌های فرهنگی-اجتماعی و اهداف و انگیزه‌های تولیدکنندگان آثار موسیقی قرار دارند، از نکات حائز اهمیت است که زاهدی به آنها پرداخته است (همان: ۵۲). در ادامه به تحلیل موسیقی در زبان رو می‌آورد و می‌گوید که «موسیقی تلفظ کلمات، همان چیزی است که در قاموس زبان، به لهجه موسوم است» (همان: ۵۵). به نظر می‌آید که نویسنده چندان حساسیتی در مورد استفاده از اصطلاحات ندارد و پس از بحثی ظاهراً جدی درباره‌ی موسیقی، به یکباره آن را به داخل زبان می‌برد و عنوانی چون "موسیقی درون‌زبانی" را در کتابش جای می‌دهد (همان: ۵۶). بحث "بیانگری در موسیقی" که در این رساله به قدر بضاعت نگارنده‌ی این سطور به آن پرداخته می‌شود، مبحثی است که تا پایان فصل، خواننده را رها نمی‌کند. زاهدی به بررسی موومان^{۱۷} دوم سمفونی پاستورال^{۱۸} بتهوون می‌پردازد و می‌گوید «آثار طبیعی در محیط‌های بکر روستایی، مدلولی برای دال موسیقایی‌اند. این موومان با زمزمه‌ی نرم و

¹⁷ MOVEMENT

¹⁸ PASTORAL SYMPHONY

شیرین جویبار آغاز می‌شود، و در مقام یک آکومپانیمان^{۱۹} ثابت که در کل اثر تداوم دارد، ادامه یافته، و کمی پیش از اتمام، به چهچه و نغمه‌سرایای فاخته و کوکو و بلدرچین خاتمه می‌یابد» (همان: ۶۳). نرم و شیرین، فاخته و کوکو و بلدرچین؛ این کلمات، تعجب نگارنده‌ی این سطور بر می‌انگیزد. یا درباره موومان سوم می‌گوید که «نغمه‌ای شاد ناگهان قطعه می‌شود تا قطرات درشت باران زمین را خیس کند» (همان: ۶۴). زاهدی در ادامه متذکر می‌شود که این‌ها صحنه‌هایی از یک فیلم سینمایی نیست. این احساسات و تصورات با گوش دادن به این قطعه در ادراک شنونده نقش می‌بندد. (همان: همان). مشابه همین اظهارات را به "دون کیشوت"^{۲۰} "ریشارد اشتراوس"^{۲۱} نسبت می‌دهد و اعتقاد دارد که آهنگساز تمام ویژگیهای شخصیت "دون کیشوت" و مباشر وفادارش را با تدبیرهای موسیقایی به شنونده منتقل می‌کند. (همان: همان). او می‌گوید: «بخش باس ارکستر که تمام مدت، در اعماق اصوات ارکستر شنیده می‌شود، به شنونده می‌فهماند که این دو مرد، در تمام طول آن تصورات، مقهور تخیلات خود بوده و هرگز در واقعیت بیرونی، پایشان از زمین جدا نشده است!» (همان: همان). به واقع این همه جزئیات روحی و انتزاعی چگونه از فرکانس‌های تولید شده توسط سازهای ارکستر دریافت می‌شوند؟ در قسمتی از مصاحبه‌ی من با علیرضا مشایخی، وی "موسیقی توصیفی"^{۲۲} را عامل ایجاد یک سوءتفاهم تاریخی در موسیقی می‌داند که حتی بسیاری از نوابغ موسیقی از جمله ریشارد اشتراوس بزرگ را تحت تأثیر قرار داده است. وی که تنها به دلیل اینکه یکی از دوستانش با شنیدن یکی از پوئم‌سمفونی‌های او نتوانسته بود رنگ لباس یکی از قهرمانان را حدس بزند، بسیار برافروخته شد (مشایخی ۱۳۹۱ پیوست: ۱۴۵). او اضافه می‌کند «بسیار ساده و ملموس است که عبارت "در را باز کن" در ارتباط با "باز کردن در" از هزار جمله‌ی موسیقی گویاتر است» (همان: همان). به این بحث باز خواهیم گشت. زاهدی این بحث را به سمفونی پنجم بتهوون هم تعمیم می‌دهد و با قاطعیت بیان می‌دارد که موتیف^{۲۳} ابتدایی این

¹⁹ ACCOMPANIMENT

²⁰ DON QUIXOTE

²¹ RICHARD STRAUSS

²² DESCRIPTIVE MUSIC

²³ MOTIVE

سمفونی، همان "دق‌الباب" است (زاهدی ۱۳۸۸: ۶۶). اما اوج این اظهارات تحت عنوان "نشانه‌های بصری در کنسرت‌های موسیقی" مطرح می‌شود و گفته می‌شود که "سن سان"^{۲۴} در سوئیت "کارناوال حیوانات"^{۲۵} خود به تجسم حیوانات متعددی چون شیر، مرغ و خروس، قاطر، لاک‌پشت، فیل، کانگورو، کوکو، و قو می‌پردازد (همان: ۶۹). بحث در مورد کتاب زاهدی را با ذکر تنها یک نکته‌ی دیگر به پایان می‌رسانم. او زیر عنوان "نشانه‌شناسی دستگاه چهارگاه" گفته است: «از دیدگاه نشانه‌شناسی موسیقی، دستگاه چهارگاه حالات خاصی را ایجاد می‌کند، که مبتنی بر دلاوری و رزمندگی است... و صفات جوانمردی و فتوت را در شنوندگانش تقویت می‌کند» (همان: ۱۷۶-۱۷۷) سؤال ساده اینجاست که ترانه‌ی "مبارکباد" که در مراسم عروسی اجرا می‌شده است، و اتفاقاً در دستگاه چهارگاه هم تصنیف شده، ارتباطش با دلاوری، رزمندگی، جوانمردی و فتوت به چه شکل خواهد بود؟

افراشی در مقاله‌ای با عنوان "تحلیل موسیقی از دیدگاه زبان‌شناسی" به سطوح متفاوت تحلیل موسیقی اشاره می‌کند و "سطح شناختی" را شامل سه سطح "روان‌شناختی"، "عصب‌شناختی" و "معنی‌نشانه‌شناختی" می‌داند. او این سطح آخر را به دلیل تنوع عوامل مؤثر در درک معنای موسیقی، پیچیده‌تر از بقیه‌ی انواع آن می‌داند. او در توضیح بیشتر این بحث با اشاره به تأثیرپذیری تفسیر از سطح دانش و مهارت شنونده در رمزگشایی و همچنین بافت اثر، به طور کلی "سطح شناختی" را از لایه‌های دیگر تحلیل موسیقی، انتزاعی‌تر و ژرف‌تر می‌داند. او پس از مختصر اشاره‌ای به بررسی واج‌شناختی و دستوری (صرفی-نحوی) موسیقی، به بررسی معنی‌نشانه‌شناختی موسیقی می‌پردازد. افراشی می‌گوید قالب قطعاتی که نشانه‌شناسی می‌تواند به تحلیل آنها بپردازد، قطعاتی هستند که ارتباطی تصویرگونه میان صوت و دلالت‌های آن به نمایش می‌گذارند. او موسیقی را دارای توان تصویرسازی می‌داند و برخی قطعات را از برخی دیگر تصویرسازتر می‌شمارد. انتقاداتی که نگارنده به زاهدی وارد کرده است، به افراشی هم وارد است. بسیار عجیب جلوه می‌کند

²⁴ CAMILLE SAINT-SAËNS

²⁵ CARNIVAL OF THE ANIMALS