Afrashi; ((96)); Far; 14 March 2005; 6:53 AM

آزیتا افراشی

تحلیل موسیقی از دیدگاه زبان‌شناسی

پس از دههٔ هشتاد میلادی، مطالعهٔ موسیقی از دید زبان‌شناختی، با تمرکز بر سه لایهٔ صوتی و ساختاری و شناختی آغاز شد؛ و در نتیجه، سه سطح تحلیل در موسیقی پدید آمد: ۱) فیزیکی (واج‌شناختی)؛ ۲) دستوری؛ ۳) شناختی، که خود سه سطح دارد: روان‌شناختی، عصب‌شناختی، معنی ـ نشانه‌شناختی.

احتمالاً بررسی معنی‌شناختی موسیقی از دیگر انواع پیچیده‌تر است؛ چون عوامل مؤثر در درک معنای موسیقی متعدد و متنوع است؛ از جمله ساختار اثر موسیقی، دانش شنونده و ویژگیهای فرهنگی شنونده و بستر پیدایش اثر.

از دههٔ ۱۹۸۰ به بعد، به تدریج بهره‌گیری از تحلیلهای زبان‌شناختی در مطالعه و تنظیم موسیقی رایج شد؛ به‌ویژه در تولید موسیقیِ رایانه‌ای. اینکه گفتار و موسیقی هر دو در زمان جریان می‌یابند، یعنی «جریان بر خط مستقیم»، موجب شد مرزی میان پدیدارهایی چون گفتار و موسیقی، در یک سو، و نقاشی و مجسمه‌سازی، در سوی دیگر، ترسیم گردد.

با این نگرش، بررسیهای تطبیقیِ مرتبط با گفتار و موسیقی با تمرکز بر سه لایهٔ صوتی[1] و ساختاری[2] و شناختی[3] صورت پذیرفته است.[4]

در لایهٔ صوتی، گفتار و موسیقی رویدادی فیزیکی است، یعنی محصول ارتعاش مولکولهای هوا. بر این اساس، از بررسیهای صوت‌شناختی موسیقی، لایه‌ای تحلیلی به وجود آمد که می‌توان آن را «سطح تحلیل فیزیکی» نامید.

1) sonic

2) structural

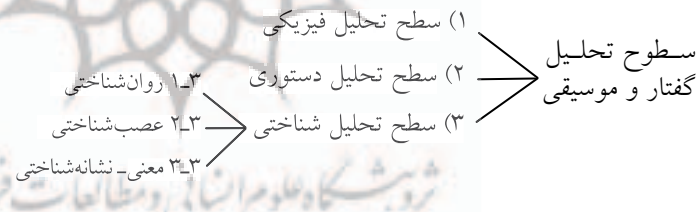
3) cognitive

4) J. P. Swain, *Musical Languages.*

Afrashi; ((97)); Far; 14 March 2005; 6:53 AM

در لایهٔ بعد، گفتار و موسیقی در قالب زنجیره‌هایی صوتی یا داده‌های ثبت‌شده در قالب نظام نوشتار یا نت‌نویسی مطالعه می‌شود؛ و در نتیجه، زمینهٔ لازم برای مطالعهٔ دستوری گفتار و موسیقی فراهم می‌آید. بر این اساس، بررسیهای دستوری مرتبط با موضوع «سطح تحلیل دستوری» را پدید می‌آورد. ظاهراً، اگرچه موضوع هر دو سطح تحلیل فیزیکی و تحلیل دستوری انتزاعی است، درجهٔ انتزاع موضوع اولی کمتر است.

موضوع بررسی در لایهٔ شناختی چگونگی تفسیر شنونده از لایهٔ صوتی است. لایهٔ شناختی خود سه جنبه دارد: نخست، جنبهٔ روان‌شناختی، که به پردازش داده‌های صوتی در ذهن شنونده مربوط است؛ دوم، جنبهٔ عصب‌شناختی، که به نقش اعصاب و مغز در درک زنجیرهٔ اصوات معطوف است؛ سوم، جنبهٔ معنی ـ نشانه‌شناختی، که به رابطهٔ عناصر یا ترکیباتِ عناصر صوتی با «چیزی دیگر»، مانند معنی یا نقش، اختصاص دارد. البته باید توجه داشت که مسئلهٔ تفسیر همواره از مسائلی مانند سطح دانش و مهارت شنونده در رمزگشایی و نیز از بافتْ اثر می‌پذیرد. از مقایسهٔ لایهٔ تحلیل شناختی و دو لایهٔ تحلیل فیزیکی و تحلیل دستوری، چنین برمی‌آید که موضوع لایهٔ سوم از دو لایهٔ دیگر انتزاعی‌تر و پیچیده‌تر و ژرف‌تر است. نمودار ۱ سطوح تحلیل گفتار و موسیقی را می‌نمایاند:



این مقدمهٔ مختصر دربارهٔ امکان بررسی تطبیقیِ گفتار و موسیقی در لایه‌های تحلیل فیزیکی و تحلیل دستوری و تحلیل شناختی، زمینه‌ای است برای اندیشیدن به بهره‌گیری از مفاهیم و اصطلاحات و ابزارهای نظریِ علم زبان‌شناسی در شناخت موسیقی.

Afrashi; ((98)); Far; 14 March 2005; 6:53 AM

۱ بررسی واج‌شناختی موسیقی

واج‌شناسی شاخه‌ای از زبان‌شناسی است که در آن، نظام واجی زبان، یعنی روابط عناصر آواییِ نقش‌دار، مطالعه می‌شود.[۵] چنانچه قطعهٔ موسیقی را نظامی از اصوات بدانیم، دستاوردهای مطالعات واج‌شناختی را می‌توان در این حوزه نیز استفاده کرد.

در سال ۱۹۳۲، موسیقی‌شناسی به نام گوستاو بکینگ[۶] در مقاله‌ای به نامِ «ساختار موسیقاییِ اشعار حماسی مونته‌نگرو» به ارتباط واج‌شناسی و موسیقی اشاره کرد.[۷] او به قراردادی‌بودن الگوهای موسیقایی و الگوهای واجی توجه نشان داد ــ او دقیقاً اصطلاح «قرارداد» را به کار نبرد، ولی این الگوها را «فرهنگی» خواند. رومن یاکوبسن[۸] نیز، به تبع وی، موسیقی‌شناسان را به مطالعهٔ یافته‌های واج‌شناختی ترغیب کرده است.[۹]

۲ بررسی دستوری (صرفی ـ نحوی) موسیقی

انتشار دو کتاب *ساختهای نحوی*[۱۰] و *جنبه‌های نظریهٔ نحو*[۱۱] موجب شد موسیقی‌شناسان به استخراج و کاربرد مؤلفه‌ها و فرایندهای بنیادین زبان در تحلیل و تنظیم موسیقی بر پایهٔ آنها توجه یابند. از مهم‌ترین این گونه نگرشها می‌توان به آراءِ آهنگ‌ساز و موسیقی‌شناس برجسته، لئونارد برنشتاین[۱۲]، در کتاب *پرسش بی‌پاسخ: شش گفتگو در هاروارد*[۱۳] اشاره کرد. به نظر برنشتاین، فرایندهای همزاد و مشابهی در ساختار موسیقی و زبان دخیل‌اند که زبان‌شناسی موفق به کشف برخی از آنها شده است. لردال[۱۴] و جکندوف[۱۵] نیز در مقاله‌ای مشترک به طرح نظریهٔ نحو موسیقایی و امکان دستیابی به جهانیهای موسیقایی (مؤلفه‌ها و فرایندهای بنیادین در تحلیل و تنظیم موسیقی) پرداختند.

کریتس رودز[۱۶] و دیوید کوپ[۱۷] نیز به هم‌نشینی اصوات موسیقی و ساخت واحدهای بزرگ‌تر، مانند موتیف[۱۸] و جملهٔ موسیقایی[۱۹] و بخش[۲۰]، به تبع موضوعات مورد توجه در صرف و نحو، پرداخته‌اند.[۲۱] بنابراین اگر کارکرد واج‌شناسی موسیقی را تعیین حدود انتخاب اصوات و ترکیبهای

5) D. A. Crystal, *A Dictionary of Linguistics and Phonetics.*

6) G. Becking

7) I. Benet and W. Drabkin "The Musical Construction of the Montenegrin Popular Epic".

8) R. Jakobson

9) I. Benet and W. Drabkin "The Musical Construction of the Montenegrin Popular Epic".

10) *Syntatic Structures*

11) *Aspects of the Theory of Syntax*

12) L. Bernstein

13) *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*

14) F. Lerdhal

15) R. Jackendoff

16) C. Roads

17) D. Cope
18) motif
19) phrase
20) section
21) C. Roads, "Grammars as Representations for Music"; D. Cope, "An Expert System for Computer Assisted Composition".

Afrashi; ((99)); Far; 14 March 2005; 6:53 AM

آهنگین و موزون بدانیم، کارکرد صرف و نحو سازماندهی به پیکرهٔ موسیقی است. در این مفهوم، صرف و نحو موسیقی نشان‌دادن قالبهایی مانند الگوهای موزون و جملات و بخشهای موسیقی است که جریان اطلاعاتی را که به گوش می‌رسد هدایت می‌کنند.

لردال، به تبع ایچیسون[۲۲]، متذکر می‌شود که در وضع عادی، انسان در حدود سه یا چهار واحد مفهومی را در واحد زمان درک می‌کند.[۲۳] البته در صورتی که در میان واحدهای مفهومی مورد نظر یا، در قالب اصطلاحات معنی‌شناختی، در میان تصویر ـ تصورهای ذهنی رابطهٔ منطقی نباشد؛ و چنانچه در میان این تصویر ـ تصورها رابطه‌ای منطقی برقرار باشد، یعنی هم‌نشینی آنها به ایجاد گزاره بینجامد، توان ادراکی و، در نتیجه، گنجایش حافظهٔ کوتاه‌مدت افزایش می‌یابد.

۳ بررسی معنی ـ نشانه‌شناختی موسیقی

در رویکرد نشانه‌شناختی به موسیقی، آن گونه که اندیشمندانی چون ژان ژاک ناتیز[۲۴] و دیوید لیدو[۲۵] و استفان اسمولیار[۲۶] و ریموند مونل[۲۷] آن را اتخاذ کرده‌اند، سعی بر آن است که قواعد حاکم بر ارتباط میان رویدادهای موسیقایی در یک قطعه بازکاویده شود.

قطعاتی که به تحلیلهای نشانه‌شناختی تن در می‌دهند غالباً ارتباطی تصویرگونه را در میان اصوات و دلالتهای این اصوات می‌نمایانند. عملاً نمی‌توان قطعه‌ای را یافت که هر نت و هر موتیف و هر جمله یا بخش آن به مثابهٔ نشانه‌ای عمل کند و تصویر یا مفهومی را به ذهن متبادر سازد. هرچند برخی قطعات از برخی دیگر تصویرگونه‌ترند، توانِ تصویرسازیِ موسیقی به هیچ وجه عامل برتری قطعهٔ موسیقی شمرده نمی‌شود؛ ولی احتمالاً چنین قطعاتی در نزد شنوندهٔ غیرمتبحر محبوب‌تر است.

دو نمونه از قطعاتی که به قوت دلالتی تصویرگونه دارند ــ و شاید از همین رو در تاریخ موسیقی کلاسیک غرب محبوبیت یافته‌اند ــ *رقص مردگان*[۲۸] (۱۸۷۴) ساختهٔ کامیل سن سانس[۲۹] و *زنبور عسل*[۳۰] اثر ریمسکی کورساکف[۳۱] است.

22) J. Aitchison

23) J. P. Swain, *Musical Languages.*

24) J. J. Nattiez

25) D. Lidov

26) S. Smoliar

27) R. Monelle

28) *Danse Macabre*

29) C. Saint-Saëns

30) *Bumblebee*

31) R. Korsakov

Afrashi; ((100)); Far; 14 March 2005; 6:53 AM

رقص مردگان مضمونی مخیل در هنر، به‌ویژه ادبیات و موسیقی، است. در این روایت، اشباح در جنبشی مسحورکننده به پای‌کوبی برمی‌خیزند و موجودات زنده را نیز وسوسه می‌کنند تا این جهان را وداع گویند.[۳۲] *زنبور عسل*، اثر کورساکف، شکوه سازپردازیِ موسیقایی و توان موسیقی را در بازتولید اصوات طبیعت می‌نمایاند. البته تمام تحلیلهای مرتبط با معنیِ موسیقی به بررسی دلالتهای تصویرگونهٔ اصوات منحصر نمی‌شود؛ مثلاً بتینا ناپ[۳۳] بر این نظر است که اصوات در موسیقی و در زبان حامل احساسات و عواطف‌اند.[۳۴]

به هر رو، احتمالاً، بررسی معنی‌شناختی موسیقی پیچیده‌ترین بخش از تحلیلهای زبان‌شناختی دربارهٔ موسیقی است؛ زیرا همواره عوامل متعددی وجود دارد که گاه همگی هم‌زمان بر چگونگی درک معنای موسیقی اثر می‌گذارند؛ مثلاً، به لحاظ ساختاری، واحد موسیقایی‌ای که در دلالتی نمادپردازانه یا تصویرگونه شرکت می‌کند دایماً از سطح نت تا موتیف تا جمله و بخش یا حتی کلِ قطعه تغییر اندازه می‌دهد. در قطعهٔ *به صلیب کشیده‌شدن حضرت مسیح*[۳۵]، اثر یوهان سباستین باخ[۳۶]، آن‌گاه که قطعه کامل شنیده شود، شنونده مشارکت فعالش را در صحنهٔ مورد نظر حس می‌کند.

مسئلهٔ دیگر به میزان دانش شنونده دربارهٔ موسیقی و تاریخ آن بازمی‌گردد. همچنین می‌توان به ویژگیهای فرهنگی شنونده و بستر پیدایش اثر اشاره کرد. تحلیلهای معنایی مرتبط با خاستگاه فرهنگی موسیقی موضوع پژوهش موسیقی ـ قوم‌شناسان[۳۷] است. در این خصوص ــ چنان که در زبان‌شناسی، گاه مطالعات گویشی در فواصل جغرافیاییِ دور و گاه نامرتبط اطلاعات مهمی دربارهٔ زبانی به دست می‌دهد ــ تحلیلهای موسیقی ـ قومی پیوندهای نهفته‌ای را در میان مردمانی از سرزمینهای دور می‌نمایاند.

با توجه به آنچه گفتیم، به‌جاست که بحث حاضر را با نقل قولی از برایان لِومان[۳۸] در باب تکوین موسیقی و زبان به پایان بریم:

> به لحاظ پیدایش، موسیقی و زبان از یک منشأ شناختی اولیه پدید می‌آیند؛ آن‌گاه زبان به ابزار قدرتمند بیان اندیشه و موسیقی به محمل عواطف و احساسات بدل می‌شود[۳۹] ◆

32) *Encarta*.

33) B. Knapp

34) B. G. Knapp, *Music, Archetype and the Writer*.

35) *Crucifixus*

36) Johann Sebastian Bach (1685-1750)

37) ethnomusicologists

38) B. G. Levman

39) B. G. Levman, "The Genesis of Music and language".

Afrashi; ((101)); Far; 14 March 2005; 6:53 AM

کتاب‌نامه*

Benet, I. and W. Drabkin. "The Musical Construction of the ontenegrin Popular Epic", *Analysis*, London, Macmillan Press, 1987.

Bernstein, L. *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1976.

Chomsky, N. *Syntatic Structures*, The Hague, Mouton, 1957.

____ . *Aspects of the Theory of Syntax*, Mass, MIT Press, 1965.

Cope. D. "An Expert System for Computer Assisted Composition", *Computer Music Journal*, vol. II, no. 4 (Winter 1987).

Crystal, D. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, London, Blackwell, 1992.

Encarta Microsoft, Reference Library.

Knapp, B. L. *Music, Archetype and the Writer*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1988.

Lerdhal, F. and R. Jackendoff. "Toward a formal Theory of Tonal Music", *Journal of Music Theory*, vol. 21, no. 1, (1977).

Levman, B. G. "The Genesis of Music and Language" *Ethnomusicology*, vol. 32, no. 2, (Spring 1992).

Lidov. D. *On Musical Phrase*, Montreal, York University, 1975.

Monell, R. "Structural Semantics and Instrumental Music", *Music Analysis*, vol. 10, no. 1-2, (1991).

Nattiez, J. J. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, New Jersey, Princeton University Press. 1990.

Roads, C. "Grammars as Representations for Music", *Foundations of Computer Music*, Curtis Roads and John Strawn, (eds.), Mass, MIT Press, 1985.

Smoliar, W. S. "Music Programs: An Approach to Music Theory Through Computational Linguistics", *Journal of Music Theroy*, no. 20, (1976).

Swain, J. P. *Musical Languages*, London, W.W. Norton and Company, 1997.

* لازم می‌دانم از همکار و برادر گرامی، جناب آقای دکتر فرهاد ساسانی، عضو هیئت علمی گروه زبان‌شناسی دانشگاه الزهرا، صمیمانه تشکر کنم که منابع پرارزشی را برای نگارش این مقاله در اختیارم قرار دادند.