نشانه‌های موسیقی پاپ (مردم‌پسند)

دکتر مسعود کوثری*

چکیده

اگرچه روش نشانه‌شناسی تا حدودی در کشور ما شناخته شده است، با این حال دربارهٔ نشانه‌شناسی موسیقی، به‌ویژه موسیقی مردم‌پسند (پاپ)، هنوز تلاشی صورت نگرفته است. از این‌رو، به‌رغم اهمیت موسیقی مردم‌پسند در جوامع معاصر، این موسیقی از جهات مختلف ـ جامعه‌شناسی، موسیقی‌شناختی و نشانه‌شناختی ـ مغفول واقع شده است. مقالهٔ حاضر در پی بیان اصول کلی روش نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند (پاپ) است. این روش گرچه با اصطلاحات فنی همراه است، برای محققانی که به مطالعهٔ فرهنگ مردم‌پسند در جوامع معاصر، به‌طورکلی و جامعهٔ ایران به‌صورت خاص علاقمند هستند، به کار می‌آید.

پرتال جامع علوم انسانی

کلید واژه

موسیقی مردم‌پسند (پاپ)، نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند، مطالعات فرهنگی.

مقدمه

یکی از مسائل بسیار مهم و مورد توجه در حوزهٔ مطالعات فرهنگی، فرهنگ مردم‌پسند است. بدون اغراق این حوزه، به یکی از حوزه‌های فکری و مطالعاتی پراهمیت تبدیل‌شده است،

---

* عضو هیئت علمی دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران

به‌طوری‌که نه‌تنها دانشمندان علوم اجتماعی بلکه به انحای مختلف تمامی متفکران حوزهٔ علوم انسانی را متوجه خود ساخته است. کتاب‌های منتشره در ایران با اینکه نمی‌توانند آیینهٔ تمام‌نمایی برای آنچه در جهان می‌گذرد باشند، نیز حکایت از آن دارند که فرهنگ به حوزهٔ فکری و دلمشغولی مشترک جامعه‌شناسان، فیلسوفان، سیاست‌شناسان، مردم‌شناسان، زبان‌شناسان و دیگر رشته‌های علوم انسانی تبدیل شده است. یکی از عناصر بسیار مهم حوزهٔ مطالعات فرهنگ مردم‌پسند، موسیقی مردم‌پسند است. به تأکید بسیاری از نظریه‌پردازان و محققان، فرهنگ مردمی معاصر را بدون شناخت موسیقی پاپ (مردم‌پسند) نمی‌توان شناخت. اگرچه آدورنو در یک تقسیم‌بندی بسیار مشهور، موسیقی را به موسیقی جدی (موسیقی کلاسیک) و موسیقی مردم‌پسند تقسیم می‌کند (Adorno. 1994. 202) و موسیقی مردم‌پسند معاصر را چندان درخور توجه و مقایسه با موسیقی جدی که به نظر او نقشی اخلاقی در جامعه دارد، نمی‌داند (Witkin. 1998)، با این حال معتقد است که «موسیقی امروزه در جهان غرب یک نوع سیمان اجتماعی نیز هست» (Ibid. 211).

کتاب‌ها و مقاله‌های بسیاری روز به روز دربارهٔ موسیقی مردم‌پسند به بازار کتاب عرضه می‌شوند. به علاوه، بیشتر کتاب‌هایی که به مسائل نظری یا پژوهشی مطالعات فرهنگی مربوط می‌شوند بخش یا فصلی را به موسیقی مردم‌پسند و اهمیت آن در فهم فرهنگ معاصر، به‌ویژه در جوامع غربی، اختصاص می‌دهند.

این موضوع حتی برای فهم فرهنگ مردمی معاصر کشورهای جهان سوم نیز حایز اهمیت است، به‌طوری که بست (Best. 2001) به بررسی هنر و زیبایی‌شناسی معاصر جزیرهٔ باربادوس جامائیکا، به‌ویژه نقش موسیقی مردم‌پسند در فرهنگ مردم‌پسند آن و چاو (۱۳۷۸) به بررسی موسیقی پاپ چین و تقابل آن با موسیقی رسمی و دستوری حزب کمونیست چین می‌پردازد. از این‌رو، محققی که بخواهد به شناخت درست، دقیق و عمیق فرهنگ مردم‌پسند معاصر جهان بپردازد، ناچار است که با این حوزهٔ تحقیقی و مفاهیم کلیدی آن تا حد ممکن آشنا باشد. بی‌سبب نیست که ناشر مهمی چون راتلج که یکی از ناشران معتبر جهان در زمینهٔ علوم اجتماعی است، یک مجلد از سری کتاب‌های مشهور خود با نام ***مفاهیم کلیدی*** را به موسیقی مردم‌پسند

اختصاص داده است (Shuker. 1998) زیرا، این مفاهیم اکنون وارد حوزهٔ مطالعات فرهنگی به معنای گستردهٔ آن شده و به بخشی از مفاهیم کلیدی آن تبدیل شده است. به گفته چاو:

«باید رسم دیگر شنیدن را دربارهٔ موسیقی مردم‌پسند معاصر که حتی در جامعه‌ای سوسیالیستی مانند چین که راه دیگری غیر از دستورهای حزبی می‌پیماید، بیاموزیم» (چاو. ۱۳۷۸. ۴۱۳-۳۴).

دایره‌المعارف بزرگ موسیقی مردم‌پسند (Larkin. 1998) از دیگر آثار بزرگ و قابل توجه در زمینهٔ موسیقی مردم‌پسند است که به خوبی توجه روزافزون به این موسیقی را نشان می‌دهد.

با این همه، در کشور ما، سال‌ها پس از انقلاب اسلامی طول کشید تا تنها نام موسیقی پاپ (مردم‌پسند) به‌مثابهٔ اصطلاحی مشروع و زیبندهٔ نام بردن در افواه عمومی ظاهر شود. دو جریان متفاوت و البته کاملاً مرتبط، به این امر دامن زده بودند. نخست، موضع انقلابیون به موسیقی که گاه بسیار سخت‌گیرانه و گاه با سهل‌گیری نسبتاً بیشتر همراه بوده است و دوم، موضع متفاوت هنرمندان، موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان به این امر. سال‌های ۱۳۷۰ هـ. ش شاهد مجادلهٔ موسیقی‌دانان و آهنگسازان بر سر مفاهیم و انواع موسیقی ایرانی بوده است. آنان به مدد اصطلاحاتی ـ که معلوم نبود وفاقی هم بر سر آنها باشد ـ از سه نوع موسیقی در کشور نام می‌بردند: موسیقی سنتی، موسیقی ملی و موسیقی پاپ (آدینه. ۱۳۷۴. ش ۵۶ و ۵۵. ص ۳۸-۳۴).

به‌نظر می‌رسد این مباحث هنوز به سر منزل روشنی نرسیده است و کمتر تصور می‌رود که دربارهٔ آن وفاقی هم حاصل شده باشد. بدیهی است، دشواری نائل شدن به چنین تعاریف و دسته‌بندی‌هایی تنها در دشواری نظری آنها نیست، بلکه به سیاست‌های فرهنگی کشور مربوط می‌شود. به بیان دیگر، از آنجا که چنین تعاریفی تأثیر به‌سزایی بر سیاست‌گذاری فرهنگی کشور در عرصهٔ موسیقی خواهد داشت، دستیابی به هرگونه وفاقی با موافقت و مخالفت بسیاری همراه خواهد بود. ما در اینجا بر آن نیستیم که این مسئله را حل کنیم، بلکه تنها می‌خواهیم با تکیه بر این فرض که در حال حاضر اهمیت شناخت موسیقی مردم‌پسند بر محققان عرصهٔ فرهنگ جوامع معاصر پوشیده نیست، یکی از روش‌های بررسی و تحقیق دربارهٔ موسیقی مردم‌پسند، یعنی نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند، را توضیح دهیم.

ناگفته نماند که در زبان فارسی دربارهٔ نشانه‌شناسی، کتاب‌ها و مقالات چندی به رشتهٔ تحریر درآمده است. با این همه، این کتاب‌ها و مقالات یا به نشانه‌شناسی نشانه‌های تصویری توجه کرده‌اند (احمدی. ۱۳۷۵) یا اگر با گستردگی بیشتری به نشانه‌شناسی هنر توجه کرده‌اند، باز نشانه‌شناسی نشانه‌های تصویری را مدنظر داشته‌اند (ضمیران. ۱۳۸۲). دلیل غفلت از نشانه‌شناسی در عرصه‌های دیگر هنری، به‌ویژه موسیقی، بسیار است. برای این غفلت می‌توان به این نکات اشاره کرد: ۱ـ موسیقی به خودی خود امری انتزاعی‌تر از دیگر هنرهاست و همین امر بررسی آن را با روش‌های نه‌چندان سادهٔ فهمی چون نشانه‌شناسی دشوارتر می‌سازد؛ ۲ـ درک و شناخت موسیقی بیش از دیگر هنرها نیازمند آشنایی با مبانی موسیقی است، امری که تحصیل آن علاقه و توان تحمل مرارت‌های بسیار می‌خواهد؛ ۳ـ اساساً تحقیقات موسیقی در کشور ما ضعیف و تعداد کتاب‌هایی که در این‌باره نگاشته شده و یا حتی ترجمه شده‌اند، بسیار اندک است (البته نباید از یاد برد که خوانندهٔ حرفه‌ای نیز برای تحقیقات موسیقی‌شناسی زیاد نیست)؛ ۴ـ عدم شکل‌گیری انجمن‌های حرفه‌ای موسیقی و نشر نشریات تخصصی نیز از جمله دلایل این عدم رشد هستند.

نشانه‌شناسی موسیقی یک حوزهٔ تحقیقاتی بین رشته‌ای به‌شمار می‌رود، به‌طوری‌که هم از سوی برخی از دانشکده‌های موسیقی و هم از سوی جامعه‌شناسان و محققان عرصهٔ فرهنگ مردم‌پسند جوامع معاصر، به آن توجه شده است. اما گفتنی است که این حوزهٔ تحقیقاتی بیش از آنکه محور توجه موسیقی‌شناسان باشد، محور توجه محققان ـ که آموزش‌های بین رشته‌ای در جامعه‌شناسی و موسیقی داشته‌اند ـ بوده است. در اینجا لازم است معادل‌های به‌کار رفته دربارهٔ دو واژه را روشن سازیم. در این مقاله به جای واژهٔ «Popular Music» از معادل موسیقی «مردمی» یا «مردم‌پسند» و به جای واژهٔ «Folk Music» از معادل موسیقی «عامه» یا «عامه‌پسند» استفاده شده است[1] (یاسینی. ۱۳۸۰. ۲۶ـ۲۴). تفاوت این دو را در جای دیگر توضیح خواهیم داد.

موسیقی مردم‌پسند در جوامع معاصر

همانگونه که گفته شد، موسیقی مردم‌پسند به یکی از عناصر اصلی فرهنگ مردمی جوامع

معاصر تبدیل شده است. موسیقی مردمی در همه‌جا حضور دارد. از دیگر سو، رادیو در دوران بحران خود برای رقابت با تلویزیون و توجه بیشتر به تقاضای مخاطبان **رادیو موسیقی** را شکل داد که اساساً موسیقی پاپ آن طرفداران بسیار دارد (Chapman. 1992) حتی علاوه بر شکل سنتی رادیو، بخش مهمی از کانال‌های ماهواره‌ای و سایت‌های دیجیتالی (رقمی) رادیویی به موسیقی مردم‌پسند اختصاص یافته است. بنابراین، کمتر عرصه‌ای از زندگی جمعی در جوامع معاصر دیده می‌شود که موسیقی در آن حضور نداشته باشد. براساس یکی از تحقیقات انجام شده، از درآمد سرانهٔ مردم در برخی از جوامع اروپایی نزدیک به ۷۵ دلار آن صرف خریدن یا شنیدن موسیقی مردم‌پسند می‌شود و مردم به‌طور متوسط ۳/۵ ساعت در روز به این موسیقی گوش فرا می‌دهند (Tagg. 1999. 1) البته اگر رقم ناشنواها و بچه‌هایی که نمی‌توانند خریدی داشته باشند، یا به موسیقی گوش فرادهند را کم کنیم، نسبت این ارقام بازهم بزرگتر می‌شود. بازار سی‌دی‌ها و دی‌وی‌دی‌های موسیقی در جهان به صنعت عظیمی بدل شده است و میلیاردها دلار حجم گردش مالی این صنعت را تشکیل می‌دهد. ارقام جهانی نشان می‌دهد که در سال ۱۹۸۰ میلادی، موسیقی ۱۷/۹ درصد (معادل ۸/۵۵۷ میلیون دلار) و در سال ۱۹۹۸ میلادی، ۲۳/۸ درصد (معادل ۵۰/۸۷۰ میلیون دلار) *صادرات* کالاهای فرهنگی کشورهای توسعه‌یافته به کشورهای در حال توسعه را به خود اختصاص داده است (Unesco. 2001. 5). در هر حال، آنچه بیشتر جوانان را به وجد می‌آورد، موسیقی مردم‌پسند است.

از دیگر سو، علاوه بر آثار موسیقی مردم‌پسند ایرانی که به‌ویژه در چند سال اخیر وارد بازار شده و مورد استقبال جوانان و دیگر اقشار مردم قرار گرفته است، اخیراً چند آلبوم موسیقی پاپ با نام‌های **یک حقیقت ساده**، از کریس‌برگ (۱۹۹۴)، **شمعی در باد** (۱۹۹۷) از التون جان، آلبوم‌های ***جام*** (۱۹۹۷) و ***سرزمین کولی‌ها*** (۱۹۹۶) از گروه جیپسی‌کینگ در سال ۱۳۸۲ هـ. ش به بازار موسیقی کشور عرضه شده است. این روند در عرصهٔ نشر کتاب با وضوح دیده می‌شود. آثار متعددی از سرشناس‌ترین گروه‌ها و چهره‌های موسیقی مردم‌پسند ترجمه یا تألیف شده‌اند. برای نمونه ابتدا باید از ترجمهٔ اشعار گروه **پینک فلوید** نام برد که سال‌ها پیش برخی از اشعار آنان ترجمه و در سال ۱۳۸۲ هـ. ش متن کامل آلبوم‌های این گروه با عنوان ***یک نعلبکی پر از اسرار***

(راسترو. ۱۳۷۸) ترجمه شده است. با این همه در سال ۱۳۸۱ و ۱۳۸۲ ه. ش موج جدیدی از ترجمهٔ آثار موسیقی پاپ به بازار آمده است (Grossberg, et al. 1992).

البته، هنوز آنچنان که باید موسیقی مردم‌پسند مورد توجه محافل علمی قرار نگرفته است. متأسفانه مصرف روزمرهٔ موسیقی پاپ سبب شده است که از تلقی آن به‌مثابهٔ هنر پرهیز (موسیقی پلپ) شود و حتی در دانشگاههای غرب، موسیقی کلاسیک، بسیاری از انواع جاز، اشکال کهن یا عجیب و غریب موسیقی عامه بررسی شود، اما موسیقی پاپ کمتر مورد توجه قرار گیرد. به بیان دیگر، این موضوع موجب شده است که در حوزهٔ بررسی‌های دانشگاهی، موسیقی پاپ مشروعیتی نداشته باشد و بیشتر در زمرهٔ نوعی سرگرمی قرار گیرد که چندان شایستهٔ توجه در محافل جدی دانشگاهی نیست.

باید گفت، خود موسیقی کلاسیک نیز تنها در میانهٔ قرن نوزدهم موقعیت کلاسیک پیدا کرد. از دیگر سو، بسیاری از انواع جاز (نظیر بی‌باپ، کول جاز، فیوژن) اکنون موقعیت مردم‌پسند اولیه خود را از دست داده‌اند، حال آنکه جاز سنتی هنوز هم مردم‌پسند است و در محافل آموزشی کمتر جایگاهی مشخص به‌دست آورده است (Tagg. 1999. 1). از این‌رو، نه منابع مالی مشخصی به آموزش و تحقیق این موسیقی اختصاص یافته است و نه اساتید کافی و متخصص برای آن در دپارتمان‌های آموزشی وجود دارد (Ibid. 2).

ما در اینجا قصد نداریم به تاریخ تکوین موسیقی مردم‌پسند، انواع (ژانرهای) بسیار آن و یا نام گروه‌های موسیقی مردمی (جاز، راک، راک کول) بپردازیم. هرچند، باید به این نکته اشاره کرد که برای شناخت موسیقی مردم‌پسند در غرب توجه به تاریخ تکوین آن به‌ویژه تاریخ تکوین موسیقی جاز در امریکا بسیار اهمیت دارد (Lopes. 2002).

اکنون موسیقی مردمی به موضوع مشترک محققان حوزهٔ مطالعات فرهنگی و محققانی با گرایش موسیقی‌شناسی تبدیل شده است. با این حال، کانون توجه این دو گروه تا حدودی متفاوت است. جامعه‌شناسان و محققان حوزهٔ مطالعات فرهنگی که از سال‌های ۱۹۳۰ میلادی بر نقش و اهمیت موسیقی در ساختن و بقای الگوهای اجتماعی در فرهنگ‌های صنعتی پرداخته‌اند، بیشتر به سویهٔ جامعه توجه کرده‌اند تا موسیقی. از دیگر سو، موسیقی‌شناسان و

نشانه‌شناسان موسیقی مردم‌پسند به سویهٔ موسیقی بیشتر توجه کرده‌اند تا زمینهٔ (بافت) اجتماعی یا فرهنگی آن. از این‌رو، به نظر می‌رسد که هر دو طرف باید در دیدگاه‌هایشان تجدیدنظر کنند (Tagg. 1999. 2).

موسیقی مردم‌پسند

پیش از آنکه به تعریف موسیقی مردم‌پسند (پاپ) بپردازیم، باید به تعریف فرهنگ مردم‌پسند بپردازیم. در تعریفی ساده، فرهنگ مردم‌پسند را می‌توان در مقابل فرهنگ نخبه قرارداد. بنابراین، فرهنگ مردم‌پسند، فرهنگی است که مورد توجه تودهٔ مردم قرار می‌گیرد. در مقابل، فرهنگ نخبه قرار دارد که مخاطب اصلی آن طبقات بالا و نخبگان جامعه هستند. البته اتفاق‌نظر چشمگیری بر این‌گونهٔ تمایز بین فرهنگ نخبه یا بالا و فرهنگ مردم‌پسند یا توده پسند وجود ندارد. با این حال، باید در نظرداشت که نکتهٔ محوری در فرهنگ مردم‌پسند آن است که مردم در ایجاد و مصرف آن نقش مهمی دارند و موردپسند آنان است. این آشفتگی در تعریف موسیقی مردم‌پسند نیز دیده می‌شود. از این‌رو، به منظور جلوگیری از تکرار تعاریف به تعریف موسیقی مردم‌پسند می‌پردازیم.

در ابتدا برای تمایز بیشتر مناسب است که به تعریف موسیقی عامه[1] (مردمی در اصطلاح فرهنگستان) بپردازیم، زیرا این نوع موسیقی غالباً با موسیقی مردم‌پسند یکسان گرفته می‌شود. تعاریف متعددی از موسیقی عامه وجود دارد. ساده‌ترین تعریف این است که موسیقی عامه، موسیقی است که به‌صورت شفاهی و سینه به سینه بین نسل‌ها منتقل می‌شود و در اجتماعاتی که از نظر فرهنگی همگن هستند، وجود دارد (Edgar. 1999. 146). مهم‌ترین عناصر موسیقی عامه به قرار زیر است:

- ریشهٔ آن ناشناخته است؛
- به جامعهٔ روستایی مربوط است؛
- نشانهٔ بقای فرهنگ ماقبل صنعتی است (Ibid. 7-146).

(1) Folk Music

یکی از دلایل گرایش به موسیقی عامه در غرب، اثبات این امر بوده است که تونالیتهٔ (زیر و بمی اصوات موسیقی) سیستم موسیقی غرب حاصل قرارداد و سیستم کدگذاری خاص آن است، حال آنکه در موسیقی‌های غیرغربی به جای آن، مقیاس‌های پنتاتونیک مودال وجود دارد (Ibid. 148). بنابراین، این موضوع که صداها چگونه باید به‌صورت موسیقیایی تولید شوند (چگونه به صدا درآیند) در فرهنگ‌های موسیقیایی اقوام و ملل مختلف متفاوت است. موسیقی عامه در معنای اولیه به معنای موسیقی یک قوم یا به معنای یک نوع (ژانر) خاص از موسیقی مردم‌پسند است. اما حتی اگر این نکته را بپذیریم، باید گفت که موسیقی پاپ بسیار گسترده‌تر از موسیقی عامه است، اگرچه برخی نقاط مشترک بین آنها در گذشته وجود داشته است.

از نظر تاریخی واژهٔ موسیقی پاپ (مردم‌پسند) به معنای «متعلق به مردم معمولی» بوده است. این واژه نخستین بار در کتابی با نام موسیقی مردم‌پسند روزگاران گذشته که توسط ویلیام چپل در سال ۱۸۵۵ میلادی منتشر شد، ظاهر گشت. اما این واژه تا دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ میلادی چندان متداول نشد (Shuker. 1998. 226). با این همه موسیقی پاپ هنوز تعریف روشنی ندارد. از این‌رو، بیشتر نویسندگان تعریفی مبتنی بر عقل سلیم را مفروض گرفته‌اند که در آن معنای پاپ یا مردم‌پسند روشن است. با این حال اگر بخواهیم تعاریف موجود را دسته‌بندی کنیم، این تعاریف را می‌توان در سه دسته جای داد:

۱ـ تعاریفی که بر واژهٔ «مردم‌پسند» تأکید می‌ورزند.

به نظر برخی از نظریه‌پردازان این پرسش بی‌معناست که موسیقی مردم‌پسند چیست. زیرا، همهٔ موسیقی‌ها توسط مردم و برای مردم تولید و اجرا می‌شود.

میدلتون می‌گوید:

«من هیچ‌گاه نشنیده‌ام که اسب‌ها آواز بخوانند».

از نظر این دسته آن‌چه توسط مردم استقبال شود، مردم‌پسند است. خواه موسیقی کلاسیک باشد، خواه موسیقی پاپ. از این‌رو، برخی از موسیقی‌های کلاسیک که طرفداران زیادی در بین مردم دارند، اتفاقاً باید مردم‌پسند تلقی شوند و برخی از موسیقی‌های پاپ (نظیر تراش متال) که طرفداران اندکی دارند، انحصاری و غیرمردم‌پسند هستند.

۲ـ تعاریف مبتنی بر ماهیت تجاری موسیقی مردم‌پسند.

این تعاریف دربرگیرندهٔ ژانرهایی است که معطوف به تجارت تلقی می‌شوند. برخی از مفسران معتقدند تجاری‌شدن کلید اصلی درک موسیقی مردمی به‌شمار می‌رود. به بیان دیگر، وقتی ما از موسیقی مردم‌پسند سخن می‌گوییم منظورمان موسیقی است که معطوف به تجارت است. این رویکرد، به تأکید بر واژهٔ مردم‌پسند (پاپ) دلالت می‌کند و بر آن است که مبنای تعریف پاپ یا مردم‌پسند بودن این موسیقی میزان درخواست یا تقاضای مردم که در میزان و نمودارهای فروش صفحات و سی‌دی‌ها خود را نشان می‌دهد، است. در این تعریف برخی از انواع موسیقی به‌مثابهٔ موسیقی مردم‌پسند مشخص و برخی دیگر از این تعریف طرد می‌شوند. اما، مشکل این تعریف همچون تعاریف پیشین که بر «مردمی بودن» تأکید می‌کنند، این است که ضابطهٔ میزان تقاضا یا درخواست این موسیقی نمی‌تواند ملاک روشنی باشد. برای نمونه برای بسیاری از انواع (ژانرهای) موسیقی مانند *فرا ژانرها* (متا ژانرها) نظیر موسیقی جهانی[1] درخواست یا تقاضای بسیار اندکی وجود دارد یا از نظر تجاری این تقاضا بسیار محدود هستند، حال آنکه در حقیقت می‌توان آنها را موسیقی مردم‌پسند دانست. به علاوه، مشهور و مردم‌پسند بودن از کشوری به کشور دیگر و حتی از یک ناحیه به ناحیهٔ دیگر در یک بازار ملی واحد، متفاوت است. نیز نباید فراموش کرد که، این رویکرد بیشتر به فروش صفحه‌ها یا سی‌دی‌های موسیقی پاپ مربوط است و موسیقی‌هایی که اجرا می‌شوند اما به‌صورت ضبط شده (به شکل صفحه یا سی‌دی تجاری) در نمی‌آیند، تکلیفشان روشن نیست.

۳ـ تعریف به وسیلهٔ مشخصات کلی موسیقایی و غیرموسیقایی.

فیلیپ تاگ در یکی از مقاله‌های بسیار مشهور خود، موسیقی مردمی را براساس ماهیت توزیع و انتشار این نوع موسیقی (معمولاً به صورت توده‌وار)، نوع ضبط و پخش آن (اول صفحه‌ها پر می‌شوند بدون اینکه در ابتدا نت‌نویسی صورت گیرد) وجود نظریهٔ موسیقی و استتیک (زیباشناسی) خاص خودش و گمنامی نسبی آهنگسازانش، مشخص می‌سازد. شوکر معتقد است که مفهوم آهنگسازان تاگ را باید گسترش داد و نوازندگان، تولیدکنندگان و

(1) World Music

آوازنویسان را نیز جزو این دسته آورد. بر این اساس موسیقی‌شناسان بر ملاک سوم و جامعه‌شناسان بر ملاک‌های اول و دوم تأکید بیشتری دارند (Shuker. 1998. 228).

رویکردهای نظری به موسیقی پاپ

موسیقی پاپ از منظر رویکردهای نظری و رشته‌های علمی مختلف (نظیر جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، مطالعات فرهنگی، موسیقی‌شناسی، نشانه‌شناسی) بررسی شده است (Negus. 1996). با این حال، به نظر می‌رسد که هنوز نوعی همکاری مفید بین این رشته‌ها و دیدگاه‌های نظری و همچنین، بین موسیقی‌شناسی سنتی و نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند همکاری مناسبی پدید نیامده است (Tagg. 1999) و از دیگر سو، میان جامعه‌شناسان، فرهنگ‌شناسان و نشانه‌شناسان موسیقی مردم‌پسند نیز هنوز در بررسی جنبه‌های مختلف این موضوع عدم همکاری وجود دارد. باید اذعان کرد که جامعه‌شناسان، مردم‌شناسان و محققان مطالعات فرهنگی، در رابطهٔ موسیقی و جامعه، بیشتر بر سویهٔ جامعه توجه کرده‌اند و نشانه‌شناسان بیشتر بر سویهٔ موسیقی تأکید ورزیده‌اند.

نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند

از زمان فردینان دو سوسور نظریهٔ نشانه‌شناسی، تحولاتی را از سر گذرانده است و نظریه‌پردازانی نظیر دو سوسور، پیرس و بارث هر یک تعریفی از مفاهیم اصلی نظریهٔ نشانه‌شناسی نظیر دال و مدلول و رابطهٔ آن دو (دلالت) ارائه کرده‌اند. اما هدف اصلی این مقاله وارد شدن در این بحث نیست و تنها تا آنجا که به روشنتر شدن مفاهیم اصلی نشانه‌شناسی کمک کند، این مفاهیم و طبقه‌بندی آنها را ارائه خواهد کرد.

اهمیت نشانه‌شناسی برای مطالعات فرهنگی در این نکته است که، نشانه‌شناسی می‌تواند مبنایی مناسب برای فهم ارتباطات انسانی در فرهنگ‌های مختلف فراهم سازد. اغراق نیست بگوییم که نشانه‌شناسی مجموعه‌ای منحصربه‌فرد و از جمله مهمترین ابزارهای نظری است که برای انجام مطالعات فرهنگی در دسترس است. زیرا این روش قدرت بازشناسی و تحلیل روابط معنادار در قلمرو وسیعی از فعالیت‌ها و محصولات فرهنگی را دارد (Edgar. 1999. 1-350).

با این همه، باید گفت که تحلیل نشانه‌شناختی بیشتر در زمینهٔ موسیقی مردم‌پسند صورت گرفته است تا موسیقی کلاسیک یا دیگر انواع موسیقی نظیر موسیقی عامه. یکی از علل توجه بسیار نشانه‌شناسان به موسیقی مردم‌پسند، به نقش بسیار مهم موسیقی مردم‌پسند در فرهنگ مردمی امروز جوامع معاصر، به‌ویژه جوامع غرب باز می‌گردد. با این همه، نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند با دشواری‌هایی روبه‌رو است که نشانه‌شناسی متن یا تصویر یا حتی موسیقی کلاسیک با آنها روبه‌رو نیست. دشواری تحلیل نشانه شناسانهٔ موسیقی مردم‌پسند به این نکته باز می‌گردد که موسیقی مردم‌پسند مجموعه‌ای از عناصر مختلف است که در یک اجرای زنده وجود دارد، عناصری که کار نشانه‌شناس را پیچیده و دشوار می‌سازد. نظیر دکور صحنه، رقص نور، لباس‌هایی که نوازندگان و خوانندگان ترانه و شعر به تن کرده‌اند، آرایش موها، رقص نوازندگان و دیگر اجزای این نوع موسیقی.

اجرا در موسیقی مردم‌پسند اهمیت بسیار دارد، به‌طوری که فریث بر آن است که اجرا برای موسیقی راک در اجتماعات محلی جوامع غرب از جملهٔ مناسک مرکزی به‌شمار می‌رود. به عبارت دیگر، اجرا وضعیتی خاص برای موسیقی است که برای مخاطبان و به همان اندازه برای اجراکنندگان آن اهمیت دارد. به نظر فریث تحقیقات فینگان و کوهن نشان می‌دهند که موسیقی مردم‌پسند (پاپ) و راک نقش مهمی در بیان فرهنگی گروه‌های جوان دارد. از دیگر سو، این موسیقی یک نوع بیان قومی نیز هست. زیرا برای گروه‌های قومی و مهاجر در غرب، ساختن موسیقی نوعی بیان و جشن گرفتن فرهنگی نیز تلقی می‌شود (Frith and Goodwin 1990. 111). به گفتهٔ بریک در موسیقی هوی متال موی بلند، شوار جین، استفاده از بمب‌های دودزای روی صحنه و کشیدن ماری جوانا از جمله نشانه‌های رایج و مهم این نوع موسیقی است.

نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند

واژ نخست، واژه‌هایی نظیر «Semantics»، «Semaphone»، «Semiology» و «Semantics» از کلمهٔ یونانی Sema به معنای «نشانه» مشتق شده است. در این‌جا ذکر چند نکته خالی از فایده نیست:

۱ـ سمانتیکس[1]، به سه شیوه استفاده می‌شود: نخست، این واژه توسط میشل بره‌آل در

(1) Semantics

۱۸۹۷ میلادی وضع شد و در اصل به معنای «مطالعهٔ تغییر معنا در زبان» است، یعنی نوعی ریشه‌شناسی (اتیمولوژی) گسترده. با این همه، سمانتیکس به‌طورکلی در معنایی گسترده‌تر برای اشاره به تحقیق دربارهٔ «تفسیر، پیام و معنای هر نظام ارتباطی» به کار می‌رود.

دوم ***فرهنگ لغت کالینز***[۱] سمانتیکس را به‌مثابهٔ علم «مطالعه در روابط بین علایم (نشانه‌ها) و نمادها و آنچه نمایانگر آن هستند» تعریف می‌کند.

سوم واژهٔ سمانتیکس، همچنین در زبان‌شناسی در تعارض با نحو[۲] (یعنی روابط صوری یک نشانه با نشانهٔ دیگر، بدون در نظر گرفتن معنای آن) و در تعارض با پراگماتیکس (استفاده از زبان در موقعیت‌های عملی و محسوس) به کار می‌رود.

۲ـ سمیولوژی[۳] واژه‌ای است که توسط زبان‌شناس سوئیسی ـ فردینان دو سوسور ـ وضع شد و اساساً به معنای همان چیزی است که معانی کلی‌تر دو واژهٔ سمانتیکس و سمیوتیکس بیان می‌کنند. دو سوسور، سمیولوژی را به‌مثابهٔ «علمی که حیات نشانه‌ها را درون چارچوب زندگی اجتماعی مطالعه می‌کند» تعریف می‌کند (فرهنگ روبر کوچک).

۳ـ سمیوتیکس[۴]، واژه‌ای است که توسط فیلسوف امریکایی چارلز سندرس پیرس وضع شد. این واژه همچنین به مطالعهٔ علمی نظام‌های نشانه‌ای (نظام‌های نمادها) اشاره دارد. ***فرهنگ انگلیسی کالینز*** این واژه را چنین تعریف می‌کند:

> «سمیوتیکس مطالعهٔ نشانه‌ها و نمادها، به‌ویژه رابطهٔ بین نشانه‌های نوشتاری یا گفتاری و ارجاعشان به جهان فیزیکی یا جان ایده است» (Tagg. 1999. 3).

گفتنی است که نشانه‌شناسان فرانسوی بیشتر از واژهٔ سمیولوژی استفاده می‌کنند و انگلوساکسون‌ها و ایتالیایی‌ها از واژه سمیوتیکس. ولی در زبان فارسی و در وضعیت فعلی می‌توان از واژه نشانه‌شناسی به‌مثابهٔ برابر نهاده هر دو واژه استفاده کرد.

در این‌جا به جای پرداختن به نظریه‌های مختلف نشانه‌شناسی تنها به نظریهٔ پیرس و معنای به‌کار رفته توسط او که امروزه بیشتر مورد توجه نشانه‌شناسان است، بسنده می‌کنیم.

---

(1) The New Dictionary of English Language

(2) Syntax

(3) Semiology

(4) Semiotics

سنخ‌شناسی نشانه‌ها توسط پیرس

برای مشخص ساختن انواع نشانه‌ها، پیرس بین سه مفهوم تمثال، شاخص و نماد تمایز می‌گذارد.

تمثال[1]

تمثال‌ها، نشانه‌هایی هستند که حاصل تشابه فیزیکی با آنچه نمایانگر آنند، به‌شمار می‌روند. برای نمونه عکس‌ها، تابلوهای نقاشی و حتی نقشه‌ها و نمودارها نیز همگی تمثال هستند. زیرا یک تشابه ساختاری بین تمثال‌ها و آنچه می‌خواهند نمایش دهند وجود دارد، اگر نگوییم که تشابهی کاملاً دقیق و قابل‌توجه بین آنها و آنچه می‌خواهند نمایش دهند، وجود دارد. نشانه‌هایی که در موسیقی برای نشان دادن بالا رفتن یا پایین آمده زیر و بم صدا، یا لگاتو و استکاتو در نت‌نویسی به کار می‌رود نیز از نوع تمثال هستند.

شاخص[2]

شاخص‌ها نشانه‌هایی هستند که از طریق تقریب مکانی ـ زمانی، یا از طریق علیت با آنچه نمایانگر آن هستند، مرتبط می‌شوند. دو مثال از شاخص‌های علّی یکی دود است که به معنای آتش است و دیگری ابرهای تیره که به معنای باران است. این نوع نشانه‌ها به‌ویژه در نشانه‌شناسی موسیقی مهم است. در حقیقت، همهٔ انواع نشانه‌های موسیقایی را می‌توان به معنای پیرسی آن به منزلهٔ شاخص در نظر گرفت (ر.ک. به: بحث آنافون‌ها و مجاز مرسل ژانر از همین مقاله). بنابراین این دو مفهوم چنان‌که در صفحه‌های آتی خواهیم دید، مفاهیمی مفید در نشانه‌شناسی موسیقی هستند.

نشانهٔ قراردادی یا اختیاری (نماد)

در واژه‌شناسی پیرس، نماد تنها رابطه‌ای قراردادی با آنچه نمایانگر آن است، دارد. برای اجتناب از اختلاط و آشفتگی واژه‌ها، نماد پیرس را می‌توان نشانهٔ اختیاری یا نشانهٔ قراردادی نامید.

---

(1) Icon (2) Index

نمونه‌های بسیاری از نشانه‌های قراردادی می‌توان آورد. نظیر: میز، درخت، فکر، تشکر، نیلوفر و بسیاری از واژه‌های دیگر که در هر زبان همه نماد هستند. این نشانه‌ها از آن جهت قراردادی یا اختیاری نامیده می‌شوند که تنها یک قرارداد مبنای ارتباط بین واژه‌های ذکر شده و آنچه نمایانگر آنها هستند، است.

نماد و نشانه: دو سوسور و پیرس

واژهٔ نماد برای پیرس به معنای نشانه‌هایی است که ارتباطشان با آنچه بیانگر آن هستند نه متشابه (آیکون) است و نه علی (شاخص یا اندیس)، بلکه رابطه‌ای نسبتاً قراردادی یا اختیاری بین آنها وجود دارد. در هر حال، به منظور پرهیز از هرگونه ابهام و آشفتگی در واژه‌ها، ضروری است که واژه‌های به کار رفته در نشانه‌شناسی کاملاً تعریف شوند. از این‌رو، به‌رغم توجه اندکی که به واژه‌های سوسوری در نشانه‌شناسی دنیای انگلوساکسون شده است، یک جفت از مفاهیم سوسوری بسیار مشهور و معمول شده است: دال و مدلول (و دلالت به منزلهٔ رابطه بین دال‌ها و مدلول‌ها).

پس از آشنایی مقدماتی با مفاهیم مهم نشانه‌شناسی باید به این نکته اشاره کرد که، به همین سادگی نمی‌توان فهمید که نشانه‌شناسی موسیقی چگونه صورت می‌گیرد. نشانه‌شناسی موسیقی با دشواری‌هایی روبه‌رو است که نشانه‌شناسی متن یا تصویر با آن دشواری‌ها روبه‌رو نیست. از این‌رو، بیشتر شاهد گسترش نشانه‌شناسی متن یا تصویر بوده‌ایم، تا نشانه‌شناسی موسیقی. این دشواری دربارهٔ موسیقی پاپ دو چندان می‌شود، زیرا این موسیقی به‌ویژه هنگام اجرای زنده شامل عناصری است که کار نشانه‌شناسی را پیچیده می‌کند: دکور صحنه، رقص نور، لباس‌هایی که نوازندگان به تن کرده‌اند، آرایش موها، رقص نوازندگان و دیگر اجزای این نوع موسیقی. در قسمت بعدی ضمن اشاره به مدل اساسی ارتباط موسیقایی به کاربرد نشانه‌شناسی در تفسیر موسیقی مردم‌پسند به‌صورت کاربردی خواهیم پرداخت.

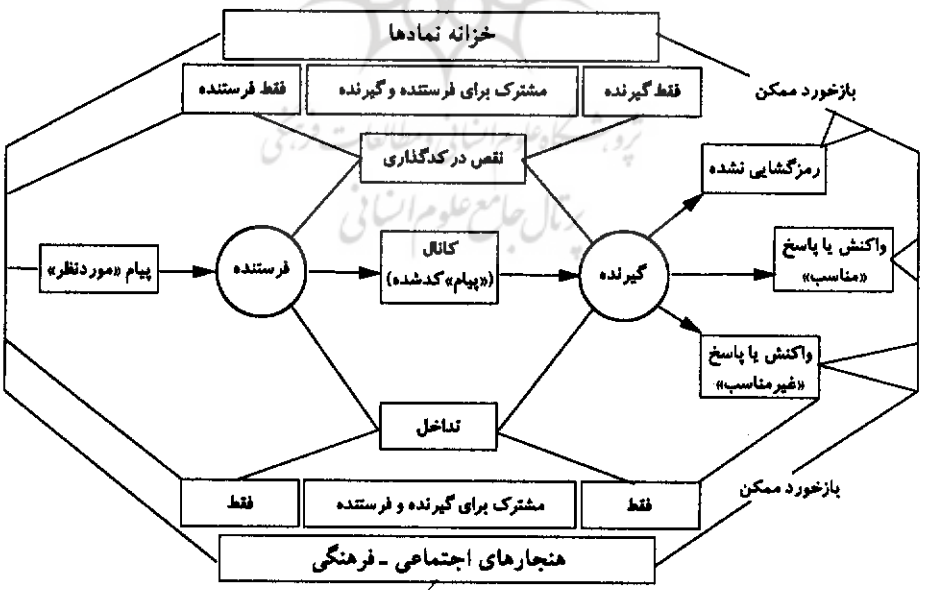
مدل اساسی ارتباطی

پیش از آنکه بخواهیم به‌صورت دقیق‌تر به عناصر یک ارتباط موسیقایی بپردازیم، ارائهٔ مدلی ساده از عناصری که در هر فرآیند ارتباطی، موسیقایی یا غیرموسیقایی، وجود دارد، مناسب می‌نماید.

به بیان دیگر، می‌خواهیم بدانیم که چگونه انتقال پیام موسیقایی صورت می‌گیرد (شکل ۱).

در مرکز مدل، فرآیندی قرار دارد که از ایده (پیام موردنظر) از طریق فرستنده، و کانال شروع می‌شود و تا گیرنده و پاسخ ادامه می‌یابد. فرستندهٔ پیام، فرد یا گروهی است که موسیقی را تولید می‌کند: آهنگساز، هماهنگ‌کننده، موسیقی‌دان، صدابردار، مهندس ضبط، و غیره. کانال یا «پیام کدگذاری شده» موسیقی است که به‌مثابهٔ صوت تولید می‌شود، و گیرنده فردی است که موسیقی را می‌شنود: خود «فرستنده‌ها» یا افرادی که موسیقی را می‌شنوند. «پیام موردنظر» آن چیزی است که پیام‌فرست دلش می‌خواهد بفرستد: صدای درست، در زمان درست، به شیوهٔ درست، که «احساس» درست تولید کند. پیام‌فرست‌ها به‌ندرت آن «احساس» را در قالب کلمات مشخص مفهوم‌سازی می‌کنند. بنابراین، برای این‌که بفهمیم احساس منتقل شده در موسیقی چیست، می‌توان از کلمه‌ها مدد گرفت، اگرچه احساس منتقل شده در موسیقی دقیقاً به روشنی این کلمه‌ها نیستند (جدول ۱).

شکل ۱: مدل اساسی ارتباط در موسیقی



جدول ۱: رابطهٔ بین کلمه‌ها و احساسی که منتقل می‌کنند

شادی	عشق	فقر
غمگینی	شکوه	مرگ
بلندپروازی	دگرگونی فصل‌ها	هجران

اما نگاهی مختصر به همین کلماتی که برای بیان احساس منتقل شده در اصوات موسیقی به کار می‌روند، نشان می‌دهد که نخست، افراد دیگر می‌توانند کلمات دیگری برای بیان احساس نهفته در اصوات موسیقی به کار برند؛ دوم آنکه، این موضوع نشان‌دهندهٔ آن است که چه‌قدر دشوار است کلماتی را برای بیان آن احساساتی که می‌خواهیم در موسیقی بیان کنیم، انتخاب نماییم. کاری که حتی برای خود دست‌درکاران تولید موسیقی نیز دشوار است. پس بیان «پیام موردنظر» پیام‌فرست در قالب کلمات واقعاً دشوار است. اما این کلمات حداقل ما را به معنای پیام موردنظر نزدیک می‌سازند. خواه این احساسات آگاهانه باشند و در قالب مفاهیم بیان شوند و خواه شهودی باشند و در قالب موسیقی بیان شوند. حال برای «پیام»، هنگامی که از سوی تولیدکننده، موسیقی مصوت می‌شود و هنگامی که از سوی شنونده دریافت می‌شود، چه اتفاقی می‌افتد. آیا پیام فرستاده می‌شود؟ آیا پیام انتقال می‌یابد؟ آیا گیرنده «واکنش» یا «پاسخ مناسبی» نشان می‌دهد؟ برای نمونه آیا پخش موسیقی آوازی ***شد خزان*** در فیلم‌های سینمایی فارسی یا مجموعه‌های تلویزیونی احساس نوستالژی (غم هجران) و از دست دادن گذشته‌ای که دیگر دوران آن به سر آمده است (خزان شده است)، را در تماشاگران ایجاد می‌کند یا نه؟ اگر این احساس در شنوندگان یا تماشاگران ایجاد شد، این موسیقی در انتقال پیام خود موفق بوده است.

حال اگر این جریان ارتباطی برقرار نشد و مخاطبان موسیقی نتوانستند آن‌طور که موسیقی‌دان می‌خواهد پیام یا احساس را دریافت کنند این پرسش پیش می‌آید: «چرا»؟ «مشکل در کجا بود؟» این پاسخ موسیقی‌دان که «آنان موسیقی را دوست نداشتند» یا «اصلاً اثر مرا نفهمیدند» کافی نیست. دلایل مشخصی برای عدم انتقال درست پیام موسیقی وجود دارد. حتی ممکن است، مشکلاتی در صدابرداری یا دستگاه‌های میکس صدا و دیگر ارکان پخش موسیقی

باشد، و یا نوازنده‌ها به‌درستی ننوازند، این عوامل سبب می‌شوند که پیام اصلاً منتقل نشود، چه برسد به اینکه توقع داشته باشیم مخاطب آن را به‌درستی دریافت کند. اما مسئله اصلی در اینجا بیش از همه، به نقص در کدگذاری باز می‌گردد. نقص در کدگذاری یا در نتیجهٔ «تداخل در کدگذاری» است و یا در نتیجهٔ «ناتوانی در کدگذاری».

ناتوانی در کدگذاری

ناتوانی در کدگذاری[1] موسیقی وقتی روی می‌دهد که فرستنده و گیرندهٔ پیام در یک مجموعه از فرهنگ لغات نمادهای موسیقایی شریک نیستند. پخش شد *خزان* برای ایجاد احساس نوستالژی یا قدیمی بودن با شیوهٔ پخش گرامافونی، نمونه‌ای از استفادهٔ این موسیقیَ است. اما جوانان می‌خواهند چیز جدیدی بشنوند، آنان نمی‌فهمند چه چیزی با این موسیقی بیان می‌شود. این ناتوانی فرستنده موسیقی در یک زمینهٔ فرهنگی صورت می‌گیرد و به بیان دیگر موسیقی که در یک زمینه فهم نشده است، ممکن است در یک زمینهٔ دیگر به خوبی فهم شود. گاهی ناتوانی در کدگشایی هم مهم است. برای نمونه، می‌توان سازها را تغییر داد و مناسب با مخاطبان برگزید، اما باز مخاطبان نمی‌توانند عمل کدگشایی را به صورت درست انجام دهند.

تداخل در کدگذاری

تداخل در کدگذاری[2] هنگامی پیش می‌آید که فرستنده و گیرندهٔ پیام موسیقایی هر دو در مجموعه‌ای از نمادهای موسیقایی مشترک هستند، اما با هنجارها و انتظارات تماماً متفاوت اجتماعی فرهنگی. به بیان دیگر، در تداخل در کدگذاری پیام منتقل می‌شود و گیرنده هم در اساس آن را می‌فهمد اما عواملی سبب می‌شود که مخاطب پاسخ مناسب به موسیقی ندهد: عواملی نظیر خوش آمد یا بدآمد کلی شنونده از آن موسیقی و آن‌چه فکر می‌کند توسط آن موسیقی بیان می‌شود، یا اینکه مخاطب با قراردادن موسیقی در یک زمینهٔ جدید کلامی یا اجتماعی جدید معنایی دیگر از آن می‌فهمد.

---

(1) Codal Incompetence

(2) Codal Interference

اما مسئله همیشه بر سر عدم فهم مخاطب موسیقی نیست. به بیان دیگر، گاهی مخاطبان به‌قدر کافی توانایی فهم کدها (رمزها) و کدگشایی (رمزگشایی) را دارند. اما مسئله این است که هنجارها و ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی مخاطب هنگام رمزگشایی با هنجارها و ارزش‌های تولیدکنندگان موسیقی یکسان و همخوان نیست و در نتیجه، تداخل در کدگذاری رخ می‌دهد. دلیل آنکه بسیاری از افراد جامعهٔ ما از موسیقی مردم‌پسند خوششان نمی‌آید، نبود فهم این نوع موسیقی نیست، بلکه تعارض هنجارها و ارزش‌های آنان با هنجارها و ارزش‌های تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان آن نوع موسیقی است.

تداخل در کدگذاری از جهت دیگری هم می‌تواند رخ دهد. برای نمونه برخی از جوانان برای مخالفت با بزرگترها ـ که به موسیقی سنتی و آوازی علاقمند هستند و آن را تنها شکل مطلوب موسیقی می‌دانند ـ به موسیقی مردم‌پسند روی می‌آورند. گاه زمینه‌های بصری، روایی و اجتماعی موسیقی می‌تواند با پیام آن تداخل کند. از دیگر سو، کاربرد موسیقی در موقعیت‌های جدید نیز می‌تواند به تداخل منجر شود. برای نمونه، کاربرد آهنگ‌های کلاسیک (نظیر بتهوون و باخ) برای تبلیغ کالباس و پنیر از جمله کاربرد موسیقی در موقعیت‌های جدید است که دلالت‌های ضمنی مختلفی دارد.

ناتوانی و تداخل در کدگذاری ممکن است به تغییر موسیقی هر فرهنگی منجر شود. به بیان دیگر، خزانهٔ نمادهای مشترک و هنجارهای اجتماعی فرهنگی گاه به نحوی تعامل دارند که به تولید دلالت‌کننده‌های جدید برای مدلول‌های قدیمی منجر می‌شوند و دلالت‌کننده‌های قدیمی یا بی‌استفاده می‌مانند یا برای دلالت ضمنی بر امور بسیار قدیمی، از نو تعریف می‌شوند. اگر به شکل ۱، بنگریم هنجارها و نمادهایی که در بالا و پایین نمودار دیده می‌شوند، در حقیقت نمی‌توانند جدای از هم باشند زیرا هنجارهای اجتماعی و نمادهای موسیقایی در حالت تغییر دائمی هستند و به این ترتیب رابطهٔ فرستنده و گیرندهٔ موسیقی به‌طور دائمی ممکن است برهم خورد و نقص یا تداخل در کدگذاری پیش آید. بنابراین، در مجموع باید گفت که عناصر فراموسیقایی و زمینهٔ اجتماعی در عدم شکل‌گیری ارتباط در یک مدل ارتباطی موسیقی مؤثر هستند.

دلالت موسیقایی

ساختارها و پارامترهای موسیقایی

گام بعدی در نشانه‌شناسی موسیقی بحث از دلالت موسیقایی[۱] است. برای شناخت دلالت موسیقایی باید به دو مفهوم ساختارها و پارامترهای موسیقایی توجه کرد. نخست، باید گفت که موسیقی دربارهٔ چیزی غیر از خودش است و به بیان دیگر همواره دلالت بر چیزی دارد. اما اگر موسیقی بر چیزی غیر از خودش دلالت دارد، دال‌های[۲] دلالت‌کننده آن کدام‌ها هستند و بر چه چیزی دلالت دارند. در ابتدا، با این مسئله روبه‌رو می‌شویم که یک ساختار موسیقایی چیست؟ آیا راهی برای بررسی و اندازه‌گیری عینی و کمی یک ساختار موسیقایی وجود دارد؟ اگر بخواهیم به‌صورت کمیتی عینی یک ساختار موسیقایی را بررسی کنیم، می‌توانیم یک قطعه موسیقی را به‌صورت یک فایل صوتی دیجیتالی (رقمی) دربیاوریم و سپس با اعداد (رقم‌های صفر و یک در یک فایل دیجیتالی) بگوییم این موسیقی از چه عناصری به‌صورت عینی و کمی تشکیل شده است. اما آیا این موضوع می‌تواند توضیحی بیش از این دربارهٔ مثلاً موسیقی بتهوون یا ونجلیس به ما بدهد؟ بنابراین، باید گفت که چنین بیان‌هایی از نظر پدیدارشناسی بی‌معنا هستند. زیرا گوش ما قادر نیست صداهای کمتر از یک ثانیه را بشنود. از دیگر سو، اگر ما موسیقی را حتی به‌صورت نمودارهای صوتی (سونوگرام و اسیلوگرام) دربیاوریم، بازهم هیچ‌کس نمی‌تواند نشانگر واحدهای ساختاری معنا در موسیقی باشد. آن ارقام یا نمودارها می‌توانند از نظر آکوستیک نشان دهند که چه رخ می‌دهد، اما نمی‌توانند توضیح دهند که چه منظور و آثاری در آن صداها وجود دارد. بنابراین، شناسایی ساختارهای بامعنای موسیقی ضروری می‌نماید. این ساختارهای معنایی باید مرتبط با اعمال فرهنگی فرستنده و گیرندهٔ پیام موسیقایی باشند.

در این‌جا باید به دو عنصر در موسیقی اشاره کرد که برای نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند از اهمیت بسیاری برخوردار هستند: ساختارها و پارامترها.

---

(1) Music Signification (2) Signifiers

ساختارهای موسیقایی

همان‌گونه که گفته شد، برای کشف ساختار معنایی در موسیقی نمی‌توان واحدهای ساختاری معنا را برحسب فیزیک آکوستیک تعریف کرد. به بیان دیگر، ما نمی‌توانیم به کمک نمودارهای یک صداسنج که به صورت کاملاً علمی فرکانس و شدت یک صوت موسیقایی را نشان می‌دهد، بگوییم که معنای اصوات یا موسیقی موردنظر چیست. تنها راه ممکن برای فهم معنای هر قطعهٔ موسیقی ارتباط برقرار کردن بین عناصر ساختاری آن است. اما برای فهم معنای یک قطعه موسیقی تنها کافی نیست که بین دال و مدلول‌های آن ارتباط برقرار کنیم، بلکه باید دلالت را در زمینهٔ[1] کلی‌تر اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژیکی آن قرار دهیم. بدون این زمینهٔ کلی، معنا به‌صورت درست فهم نمی‌شود. برای نمونه، صدای غرش طبل در موسیقی ***هیجانات سن مارتین***[2] ***باخ*** برای بیان زمین لرزه و در موسیقی ***تروواییهای***[3] ***برلیوز*** برای بیان طوفان در دریا به کار رفته است. اما، این معنای طبل وقتی درست فهم می‌شود که با معنای آن در یک زمینهٔ کلی‌تر اجتماعی و فرهنگی آشنا باشیم. زیرا همان‌گونه که نشانه‌شناسان معتقدند اغلب رابطه‌ای مستقیم بین دال و مدلول وجود ندارد بلکه، رابطهٔ اصلی به شکل زیر است:

شکل ۲: رابطهٔ زمینهٔ اجتماعی، فرهنگی و هنجاری دلالت

دلالت ضمنی بر خطر	←	صدای واقعی خارج از موسیقی (غرش طوفان و غیره)	←	صدای موسیقایی (طبل و سنج)

از این‌رو، باید گفت که کاراکتر صداهای موسیقایی به زمینه (بافت) و سنت فرهنگ مرتبط هستند و در پرتو آن زمینه می‌توان معنا یا کاراکتر صداها را فهمید. اما کاراکتر صداها فقط به قراردادهای فرهنگی مربوط نیستند، بلکه به‌طور غیرمستقیم به انواع حرکات بدنی که آن صداها در نظر دارند، نیز مرتبط هستند. این ارتباط با حرکات بدنی به‌ویژه در موسیقی مردم‌پسند که با

(1) Context
(2) Saint Martin's Passion
(3) The Trojans

هیجان و رقص مخاطبان همراه است، بهتر فهمیده می‌شود. در این نوع موسیقی ارتباطی به شکل زیر بین دال‌های موسیقایی و حالات بدنی مخاطبان برقرار است:

شکل ۳: رابطه دال‌های موسیقایی و حالات و حرکات بدنی مخاطبان

حرکات و وضعیت بدن		دال‌های موسیقایی		حالات
(Gesturality)	←	(Music Signifiers)	→	(Moods)

این ارتباط از طریق میانجیگری موسیقی‌های مشابه، برای اهداف مشابه، در موقعیت‌های مشابه، شکل گرفته است (ر.ک. به: سنخ‌شناسی نشانه‌ها از همین مقاله). برای نمونه، می‌توان به تصور مردم از موسیقی ***باباکرم*** اشاره کرد. منظور مردم از موسیقی باباکرم هر نوع موسیقی ایرانی در ضرب شش هشتم است که احساس هیجان و رقص (حرکات بدنی) را در مخاطب ایجاد می‌کند. بنابراین، هر اثر موسیقی جدید نیز که در همان ضرب باشد، همان حالات و حرکات را در شنوندهٔ ایرانی ممکن است، ایجاد کند.

اما از دو زاویه می‌توان به ساختارهای موسیقایی نگریست: نخست، از دید فرستندهٔ پیام و دوم، از دید گیرندهٔ پیام. در سوی فرستنده موسیقی‌دان‌ها، هماهنگ‌کننده‌ها، نوازنده‌ها، صدابردارها و آوازخوان‌ها هستند که هر یک نقش مهمی در ساختن پیام و فرستادن آن دارند. آنان مراقب هستند که صداهای درست، با نظم و شیوهٔ درست و در زمان درست تولید کنند و به گوش مخاطبان برسانند. عناصر اصلی که در اختیار این تولیدکنندگان یا فرستندگان پیام وجود دارد، عناصر یا بلوک‌های سازندهٔ تولید موسیقایی (نظیر ریتم یا زیر و زبم، زنگ صوتی، کشش اصوات و...) هستند. فهم معنای این عناصر که از این پس آنها را ساختارهای موسیقایی می‌نامیم، تنها هنگامی ممکن می‌شود که این ساختارها را در درون فرهنگ موسیقی که آن موسیقی به آن تعلق دارد، قرار دهیم. معنای این سخن آن است که هر ساختار موسیقایی که در یک سبک یا در یک فرهنگ معنا می‌دهد ضرورتاً در سبک یا فرهنگ دیگر همان معنا را نمی‌دهد.

بنابراین، دلالت ضمنی[1] یا معنای هر نت را تنها در فرهنگی که به آن تعلق دارد، می‌توان

(1) Connotative

فهمید و معنای مطلقی برای نت‌ها، گسسته از فرهنگ‌های موسیقی اقوام و ملل، وجود ندارد. از این‌رو، ارزش ارتباطی تون صداها (زیر و بمی صداها یا تونالیته) بستگی به زمینهٔ در زمانی و هم‌زمانی آنها دارد. یعنی (الف) چه سازها یا ترانه‌هایی با چه زیر و بمی، با چه رنگ صوتی، چه‌قدر بلند، در چه فضای آکوستیک و تونالیته‌ای نواخته یا خوانده می‌شوند، (ب) این سازها و آوازها قبل از چه و بعد از چه، با همهٔ واریاسیون‌های ذکر شده در بند (الف) به اجرا درمی‌آیند. این موضوع همچنین به طرز نواختن نت‌ها بستگی دارد: نت‌ها با چه سازی، با چه کیفیت تونالیته، در چه رژیستری (وسعت یا دانگ صدا)، چه‌قدر بلند، با چه برگردانی، (با) یا (بدون) کرشندو، دومینوئندو، پیراتو، ترمولو، جمله‌بندی، همسرایی، انگشت‌گذاری، پی‌زی کاتو و با چه زبانه‌گذاری، با چه آغازی، با چه تداومی نواخته می‌شوند.

اما این وفاق بین ذهنی بین موسیقی‌دانان و شنوندگان، در یک فرهنگ خاص، از کجا پدید آمده است که بیشتر آنان با یک یا چند نت یک حالت را می‌فهمند. به بیان دیگر، مخاطبان از کجا غمگینی، شادی، نشاط و دیگر چیزهایی را که نت‌های موسیقی در یک فرهنگ بیان‌کنندهٔ آنها هستند، می‌فهمند. کلماتی نظیر شادی، اندوه، حرکت، خروش و نت‌هایی که موسیقی‌دانان برای بیان آنها به کار می‌برند، نشان‌دهندهٔ وفاق بین ذهنی بین موسیقی‌دانان یک فرهنگ است. تغییر اندکی بین دو صوت از لحاظ زیر و بمی، کشش، رنگ صوتی و... معنای آن دو را متفاوت می‌کند، هرقدر که این تغییر بسیار اندک باشد.

صداهایی که واژه‌هایی نظیر شادی، هیجان و... اشاره به آنها دارند را می‌توان ساختارهای موسیقایی درونی آن فرهنگ نامید. صداها وقتی معنا دارند که در بافت هم‌زمانی (ترکیب اصوات و پیچیده‌تر شدن ساختارهای موسیقایی) و در بافت در زمانی (موتیوها، جملات، پریودها، تک‌خوانی‌ها، همسرایی‌ها، پاساژها، بخش‌ها) به کار روند. پس اصوات زمینه‌مند هستند. هرچه عناصر صوتی بیشتری با یکدیگر ترکیب شوند، ساختار موسیقایی جامع‌تر می‌شود. تداوم رویه‌ها (توالی ساختارها) یک اثر را می‌سازند که یک فرم موسیقایی خاص خود دارد. فرم به معنای آن است که عناصر سازنده، معمولاً در یک نظم خاص قابل شناخت ارائه می‌شوند. برای نمونه در فرم سونات، نظم زیر به چشم می‌خورد:

تک‌خوانی ـ همسرایی ـ تک‌خوانی ـ همسرایی ـ ساز ـ تک‌خوانی ـ همسرایی ـ کم‌شدن صدای همسرایی (فیدآپ)، یا مقدمه ـ تم اول ـ پاساژ فرعی ـ تم دوم ـ بخش توسعه یابنده ـ تکرار تم اول ـ تکرار تم دوم ـ اختتام یا کودا.

بدین‌ترتیب، عناصر و ساختارهای موسیقایی همیشه یک فرم دارند. یعنی عناصر اصلی سازنده در یک اثر، در یک نظم شناخته شده عرضه می‌شوند. بنابراین، می‌توان گفت که عناصر صوتی (آوایی) در سطح خرد هستند و فرم در سطح کلان. حال اگر اصوات برحسب هر یک از پارامترهای بیان موسیقایی تغییر کنند، «معنا» تغییر می‌یابد. از دیگر سو، باید به رخدادهای صوتی در هر موسیقی توجه کرد. تکرار رخدادهای صوتی (یا همان ساختارهای موسیقایی) است که یک فرم را می‌سازند.

رویکرد دوم، از نگاه شنونده و مخاطب موسیقی یا گیرنده به مسئلهٔ وفاق بین ذهنی و اشتراک در فهم معنا نگاه می‌کند. برای آنکه شنوندگان موسیقی را بفهمند یا معنای آن را درک کنند باید نوعی بین ذهنیت بین بهره‌بران از موسیقی ایجاد شود. پرسش این است که افراد مختلف در یک فرهنگ واحد چگونه به یک موسیقی واحد، واکنش نشان می‌دهند؟ در پاسخ باید گفت که اگر موسیقی واحدی برای شنوندگان پخش شود و پاسخ‌شنوندگان به شکل رفتار مشابه، تداعی‌ها یا حالات مشابه ایجاد شود، آنگاه می‌توان گفت که بین آنها نوعی بین ذهنیت ایجاد شده است.

این موضوع را با پخش قطعات مختلف در یک فرهنگ واحد نیز می‌توان آزمایش کرد. یعنی، اگر شنوندگان پس از شنیدن قطعات مختلف موسیقی پاسخ‌های متفاوت، اما از نظر بین ذهنی مشابهی دادند، بازهم آن وفاق بین ذهنی وجود دارد. برای نمونه، اگر همه پس از شنیدن یک قطعه، از شنیدن قطعهٔ دیگر غمگین یا شاد شوند، این وفاق بین ذهنی وجود دارد. هر چند، نوع بیان نشاط یا اندوه از سوی شنوندگان قدری متفاوت باشد. حال این پرسش پیش می‌آید که چه چیزی در موسیقی سبب این پاسخ‌ها (اندوه و شادی) می‌شود؟ باید گفت که این ریتم، زیر و بمی، کشش صوتی، رنگ صوتی، و دیگر عناصر پارامتری موسیقی که فرستنده آنها را به کار می‌گیرد است که سبب ایجاد حالت یا حرکت بدنی در گیرنده می‌شوند. مخاطبان یا شنوندگان موسیقی با تغییر این پارامترها، تغییر حالت می‌دهند. البته ناگفته نماند که همیشه نیز این‌گونه

نیست زیرا، گاه این تغییرات به قدری اندک است (برای نمونه به اندازهٔ نیم پردهٔ موسیقایی) که همهٔ شنوندگان قادر به تشخیص آن نیستند.

نتیجه آنکه، در نشانه‌شناسی موسیقی، تعاریف ساختارهای موسیقایی باید مبتنی بر اطلاعات به‌دست آمده از فرستندهٔ پیام و گیرندهٔ پیام در یک فرآیند موسیقایی باشد. اما آن عناصر ساختاری (ریتم، رنگ و کشش صوتی) که در طرف فرستنده مشخص شد، ضرورتاً دال‌های موسیقایی نیستند. بنابراین، این پرسش پیش می‌آید که ساختارهای موسیقایی چگونه به‌منزلهٔ دال عمل می‌کنند و چگونه به مدلول‌ها مرتبط می‌شوند؟ پاسخ به این امر مستلزم نوعی سنخ‌شناسی نشانه‌های موسیقایی است.

سنخ‌شناسی نشانه‌ها در موسیقی

چهار نوع نشانه را در موسیقی می‌توان تشخیص داد (جدول ۲). تمایز این چهار نوع نشانه مبتنی بر کارهای تجربی و تحلیلی محققانی چون فیلیپ تاگ و دیگران است. به بیان دیگر، بخش مهمی از این نشانه‌ها در نتیجهٔ تحقیقات تجربی دربارهٔ نشانه‌ها نزد تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان موسیقی به‌دست آمده است. البته، همان‌گونه که تاگ تأکید می‌کند این نشانه‌شناسی تا حدودی پیشنهادی است و باید کامل شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول ۲: نگاهی به سنخ‌شناسی نشانه‌ها

تشابه ادراک‌شده با صدای فراموسیقایی	آنافون‌های صوتی	آنافون‌ها
تشابه ادراک‌شده با حرکات فراموسیقایی	آنافون‌های حرکتی	
تشابه ادراک‌شده با احساس لمس فراموسیقایی	آنافون‌های لامسه‌ای	
اشاره به سبک موسیقی «خارجی» دارد، از این‌رو برای کامل کردن زمینهٔ فرهنگی سبکی که در حال بررسی آن هستیم لازم است.	مجاز مرسل ژانر	
فرآیندهای کوتاه و یک طرفه در جمله‌بندی یک اثر موسیقی که نظم یا اهمیت نسبی رخدادها را در یک اثر موسیقی برجسته می‌کنند.	نشانه‌گذار اپیزودها	
جنبه‌های نامتغیر در ساختن اثر موسیقی در سبک مورد بررسی	اندیکاتور (شاخص) سبک	

آنافون‌های صوتی (تقلید صداهای طبیعی)

بخشی از اصواتی که در موسیقی شنیده می‌شوند، تقلید از اصوات موجود در طبیعت هستند: صداهایی نظیر شرشر آب، جیک جیک گنجشکان و پرندگان. تاگ این اصوات تقلیدی را با کمک اصطلاح واژ[1] در زبانشناسی آنافون‌های صوتی می‌نامد. بدیهی است، این صداها که توسط موسیقی‌دانان تقلید می‌شوند از نظر آکوستیک کاملاً مانند صداهای واقعی نظیر صدای پرندگان یا آب در طبیعت نیستند. اما، چرا وقتی به موسیقی چهارفصل ویوالدی یا زرد ملیجک صبا گوش فرا می‌دهیم، قبول می‌کنیم که این صدای پرندگان است که به گوش می‌رسد. به نظر تاگ، قراردادهای فرهنگی مهم‌ترین عاملی است که سبب می‌شود ما این صداها را به‌مثابهٔ صدای عناصر طبیعت قبول کنیم. مسئلهٔ دیگری که کمک بسیاری به این موضوع کرده، پیشرفت‌های اخیر در موسیقی الکترونیکی است که توانسته صداهای بسیار نزدیک به صدای طبیعی را تولید کند. امری که با سازهای سنتی امکان تولید آنها وجود نداشت. به این طریق، ما در موسیقی الکترونیکی اقیانوس ونجلیس صدای حباب‌های آب و حرکت ماهیان اقیانوس را با وضوح بیشتر می‌شنویم. بدیهی است، در نتیجهٔ این پیشرفت‌های تکنیکی صدای باران تولید شده توسط موسیقی ونجلیس بسیار طبیعی‌تر از صدای باران تولید شده توسط بتهوون است.

بنابراین، بین این دو نوع صدا (صدای طبیعی و صداهای تقلیدی باران در موسیقی) نوعی همانندی و تشابه ساختاری وجود دارد که بخشی از آن، از قراردادهای فرهنگی و بخشی دیگر از وضعیت توسعهٔ تکنولوژی صدا ریشه می‌گیرد.

از این‌رو، باید گفت که تکنیک تولید صدا هم می‌تواند بر فهم دلالت ضمنی یک اثر موسیقایی تأثیر بگذارد. برای نمونه، اگر ما نتوانیم صدای زنگولهٔ شتران کاروان را که توسط سه تار، تار و یا سنتور تولید می‌شود دقیقاً تشخیص دهیم نخواهیم توانست دلالت ضمنی یک قطعهٔ موسیقی ایرانی را به‌درستی بفهمیم. وقتی معنای برخی صداها را در موسیقی کشورهای دیگر نمی‌فهمیم به خاطر این است که نمی‌دانیم از نظر قرارداد فرهنگی کدام صدای طبیعی را تقلید می‌کنند. از این‌رو، به سهولت نخواهیم توانست دلالت ضمنی آن آثار را بفهمیم.

---

(1) Phoneme

حال این مسئله پیش می‌آید که برای کارکردن درست تقلید صوتی، یعنی فهم معنای آن توسط مخاطبان، چه شرایطی مورد نیاز است. نخست شنوندگان باید از هنجارهای (نرم‌های) تولید سبک‌های موسیقی در یک فرهنگ مشخص آگاهی کامل داشته باشند. به بیان دیگر، مخاطبان باید به صداهای تقلید شده از صداهای طبیعی (غیرموسیقایی) که به موسیقی آن ملت وارد شده است، آگاه باشند. برای نمونه، مردم بپذیرند که این صدای یک قناری است که در زرد ***ملیجک*** می‌خواند. یا در ***رقص زنبور*** این صدای پرواز زنبوران است که به گوش می‌رسد. دومین مسئله این است که دلالت ضمنی این صداها فهمیده می‌شود. برای نمونه، دلالت ضمنی صداهای تولید شده در ***قطعهٔ بهار*** ویوالدی این است که فصل بهار است، قناری‌های زیبا می‌خوانند و فصل بهار زیباست. یا در اصوات تولید شده در موسیقی الکترونیکی راک، بپذیریم که بمباران ویتنام توسط بمب‌افکن‌های بی ۵۲ امریکا نفرت‌انگیز است. علاوه بر آنافون‌های صوتی دو نوع آنافون غیرصوتی هم داریم: آنافون‌های لامسه‌ای و آنافون‌های حرکتی.

آنافون‌های لامسه‌ای

برخی صداها در موسیقی برای تقلید نحوهٔ تماس (لمس) اشیا توسط انسان پدید آمده‌اند. برای نمونه، باید از استرینگ پدها که با سینتی سایزر و دیگر سازهای زهی ایجاد می‌شوند و برای ایجاد حالت زندگی در یک مکان لوکس، راحت و مجلل به کار می‌روند یا از استرینگ پدهایی که برای ایجاد حالت احساس عاشقانه، خانهٔ اسرارآمیز (با تارهای عنکبوت و پرواز خفاشان) استفاده می‌شوند، نام برد. رولینگ، راکینگ و رلینگ که در موسیقی ***راک ـ اند ـ رول*** برای بیان حرکت‌های بدنی به کار می‌رود، نیز از این نوع آنافون‌ها هستند. یا می‌توان از صدای سم اسبان هنگام یورتمه رفتن که در ضرب دو چهارم یا شش هشتم در مترگالوپ اجرا می‌شوند، نام برد.[۲]

آنافون‌های حرکتی (جنبشی)

این نوع صداهای تقلید شده رابطهٔ بدن انسان با زمان و مکان را نشان می‌دهند. به بیان دیگر، این صداها بیان حرکات انسان هستند. رانندگی، سواری، پرواز، قدم‌زدن در یک محیط (مکان)

خاص یا حرکت از یک مکان به مکان دیگر از جمله آنافون‌های حرکتی هستند. برخی از این آنافون‌ها به حرکت یا جنبش حیوانات (مارش‌ها، یورتمه اسبان و پرواز پرندگان) یا صداهای تقلید شده از حرکت اشیا (پرتاب بمب توسط بمب‌افکن‌های بی ۵۲، رانندگی با کامیون، راندن قطار (در اثر ضربی حسین تهرانی))، یا حتی حرکات طبیعی بدن انسان مثل نفس کشیدن یا ضربان قلب مربوط می‌شوند.

آنافون‌های ترکیبی

آنافون‌ها یا صداهای تقلیدی به‌ندرت به تنهایی در موسیقی به کار می‌روند و اغلب حالت ترکیبی دارند. یعنی ترکیبی از آنافون‌های صوتی، لامسه‌ای و حرکتی در موسیقی وجود دارد. آنافون‌های صوتی غالباً حرکتی هستند و بین لامسه‌ای‌ها و حرکتی‌ها هم همین رابطه وجود دارد. اما باید به یاد داشت که آنافون‌های لامسه‌ای ضرورتاً صوتی نیستند. برای نمونه فرض کنید می‌خواهیم صدای فرو افتادن برف یا بهمن را بیان کنیم. برای بیان فرو افتادن بهمن، آنافون‌های لامسه‌ای بهتر هستند، زیرا گوش انسان تحمل قدرت آنافون‌های صوتی یا حتی حرکتی شدید نظیر فرو افتادن بهمن را ندارد. در هر حال، باید گفت که اکثر آنافون‌ها هر سه حالت را دربرمی‌گیرند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مجاز مرسل[۳]

دومین مقولهٔ اصلی علائم (نشانه‌های) موسیقایی مجاز مرسل (ذکر جز برای کل) ژانر است. نظیر آنافون‌ها، مجاز مرسل نیز یکی از شیوه‌هایی است که برای بیان دلالت ضمنی در موسیقی به کار می‌رود. البته، آنافون‌ها از طریق تقلید و ایجاد تشابه این دلالت ضمنی را برقرار می‌کنند، حال آنکه در مجاز مرسل از یک جزء برای بیان کل استفاده می‌شود. این عنصر (جزء) غالباً از موسیقی بیگانه با موسیقی یک کشور، گرفته می‌شود. برای نمونه، در سنفونی‌های پاستورال (روستایی) نظیر ***سمفونی پاستورال بتهوون*** صدای نی چوپان می‌تواند یادآور زندگی روستایی باشد و موسیقی‌دان بدون اینکه مجبور باشد برای بیان تمام زندگی روستایی از عبارتهای

موسیقایی مفصل استفاده کند، با آوردن یک جزء (صدای نی یا فلوت چوپان) برای بازسازی یا بیان کل این شیوهٔ زندگی استفاده می‌کند. نمونهٔ دیگر، استفاده از برخی از عناصر یک سبک موسیقی بیگانه (نظیر زنگ کلیسا، سرودهای دسته‌جمعی کلیسا) است که برای ایجاد دلالت ضمنی به کار می‌رود. برای نمونه، در موسیقی متن برخی از فیلم‌های ایرانی برای بیان سنت دینی مسیحی از صدای زنگ و یا سرودهای دسته‌جمعی (کر) کلیسا استفاده می‌کنند.

بنابراین، در مجاز مرسل ما به کمک رابطهٔ یک سبک با سبک دیگر، دلالت ضمنی برقرار می‌کنیم. از این‌رو، می‌توان گفت که مجاز مرسل بر عرصه‌ای فراملی دلالت دارد. این موضوع هنگام مقایسهٔ موسیقی وطنی (بومی) یک کشور با موسیقی‌های بیگانه بیشتر آشکار می‌شود. پس منظور از مجاز مرسل مجموعه‌ای از ساختارهای موسیقیایی است که در یک سبک معین موسیقی به‌کار می‌روند. این ساختارها با اشاره به یکی دو عنصر موسیقایی بیگانه که فرض می‌شود عناصر تیپیک (نوعی) آن موسیقی هستند، می‌خواهد معنایی متناسب با آن ایجاد کند.

علامتگذار اپیزودها

روندهای یک طرفهٔ کوتاه

علامت‌گذارها، سومین نوع نشانه‌های موسیقایی هستند. این دسته (سنخ) از نشانه‌ها به قطعاتی اشاره دارند که برای بیان گذشت زمان، یا آنچه طی یک دورهٔ زمانی اتفاق افتاده است، به کار می‌روند. در مجموعه‌های تلویزیونی، از این قطعات موسیقی که بیان‌کنندهٔ گذشت یک دورهٔ زمانی هستند، بسیار استفاده می‌شود. تاگ این قطعات را علامت‌گذارها یا روندهای یک طرفه کوتاه می‌خواند. این قطعات اپیزودهای مختلف یک فیلم را از یکدیگر متمایز می‌سازند. در علامتگذارها یا روندهای کوتاه یک طرفه از پارامترهای مختلف بیان موسیقایی نظیر ضرب ضعیف (غیرموکد) یک میزان، کشیدن آرشه روی سیم‌ها از پایین به بالا، جهش سریع نت‌ها به صورت فزاینده، جهش سریع نت‌های کوتاه و سریع استفاده می‌شود. برلیوز آهنگساز فرانسوی در موسیقی ***رومئو و ژولیت*** با استفاده از جهش سریع نت‌های کوتاه و سریع بر روی ویولن در تم روتا برای بیان گذشت زمان در ماجرای عشقی رومئو و ژولیت استفاده کرده است.

شاخص سبک

هنجارهای آهنگسازی

چهارمین و آخرین نوع نشانه‌های موسیقایی شاخص (اندیکاتور) سبک است. شاخص، یک یا مجموعه‌ای از ساختارهای موسیقایی است که ویژگی یک سبک وطنی در مقابل یک سبک خارجی محسوب می‌شود و آن را از سبک خارجی متمایز می‌سازد. سازندگان و نیز شنوندگان موسیقی این ویژگی‌ها را که موسیقی وطنی را از موسیقی خارجی متمایز می‌سازد، تشخیص می‌دهند. در اینجا، مراد ما از شاخص سبک در واقع هنجارهای آهنگسازی است که در هر سبک معین وجود دارد. برای نمونه، در سبک **بلوز** تنها از آکوردهای محدودی استفاده می‌شود و به‌ندرت آکوردهای معکوس به کار می‌رود. از دیگر سو، در این سبک از تغییر و تعدیل در میزان زیر و بمی صدا در سازها یا آوازخوانندگان، فراوان استفاده می‌شود. برعکس، مشخصهٔ سبک موسیقی کلاسیسیزم وینی استفاده فراوان از آکوردهای مختلف که، به‌صورت مکرر معکوس می‌شوند و تغییر در زیر و بمی صدای آوازها یا سازها است.

جالب توجه است که، از این شاخص‌های سبکی می‌توان به‌مثابهٔ مجاز مرسل ژانر نیز استفاده کرد. برای نمونه، در موسیقی ***کانتری***[1]، از گیتار استیل برای اشاره به سبک گیتار هاوایی که نشان‌دهندهٔ زندگی عجیب و غریب اهالی آن سرزمین است، استفاده فراوان می‌شد. نباید از یاد برد که حضور این عناصر خارجی در موسیقی هر ملتی نشان‌دهندهٔ میزان فرهنگ‌پذیری یک فرهنگ موسیقی از فرهنگ‌های دیگر نیز هست.

چک لیست‌ها

از آنجا که عناصری که باید برای نشانه‌شناسی یک اثر موسیقایی یادداشت شوند، زیاد هستند می‌توان از چک لیست‌هایی برای یادداشت کردن این عناصر فراموسیقایی استفاده کرد. هدف از این چک لیست‌ها از قلم نیفتادن «پارامترهای بیان موسیقایی» است. زیرا در نشانه‌شناسی کامل یک اثر عناصر ساختاری باید در ارتباط تنگاتنگ با عناصر پارامتری بیان،

(1) Country

قرار گیرند. این عناصر پارامتری فراموسیقایی بسیار متنوع هستند و از عناصر مرتبط با موقعیت اجتماعی و فرهنگی، ایدئولوژی و نیت تولید یا مصرف‌کنندگان موسیقی گرفته تا جنبه‌هایی که به آکوستیک صدا و نحوهٔ صدابرداری مربوط می‌شوند، را دربرمی‌گیرند. به بیان دیگر، این چک لیست‌ها حاکی از ضرورت برقراری ارتباط بین موسیقی مورد تحلیل با سایر اشکال بیان که پیوند ناگسستنی با موسیقی موردنظر دارند، است.

این چک لیست‌ها سه دستهٔ کلی از عناصر را بررسی می‌کنند: ۱ـ جنبه‌های کلی ارتباط موسیقایی، ۲ـ اشکال همزمان فراموسیقایی بیان فرهنگی و ۳ـ پارامترهای بیان موسیقایی.

جنبه‌های کلی از ارتباطات موسیقایی

۱. فرستنده و گیرندهٔ پیام چه کسانی هستند؟

۲. ماهیت فیزیکی کانال ارتباط چیست و دریافت موسیقی کجا صورت می‌گیرد؟

۳. چه رابطهٔ اجتماعی بین پیام‌فرست(ان) و پیام‌گیر(ان) از یک قطعه خاص موسیقی (الف) به‌طور کلی و (ب) در یک لحظهٔ خاص ارتباط موسیقایی وجود دارد؟

۴. پیامگیر(ان) چه علاقه یا انگیزه‌ای به گوش دادن به موسیقی یا به بیان دیگر استفاده از آن دارند و پیام‌فرست(ان) چه علاقه و انگیزه‌ای به آفرینش و انتقال موسیقی دارند؟

۵. این ارتباطی یک طرفه است یا دو طرفه؟ (یک سویه است یا دو سویه؟)

۶. چه جنبه‌های فنی یا اجتماعی ـ فرهنگی در عمل کدگذاری پیام‌فرست(ان) هنگام ساختن پیام موسیقایی وجود دارد؟

۷. پیام موردنظر در جریان عبور از کانال در معرض چه تداخل‌هایی (فنی یا فرهنگی) قرار می‌گیرد؟ آیا پیام‌فرست(ان) و پیامگیر(ان) از همان ذخیرهٔ نمادها و همان هنجارهای اجتماعی ـ فرهنگی و انگیزه‌ها برخوردارند؟ پیامگیر(ان) چه مقدار از موسیقی (و پیام) را می‌شنود، از آن استفاده می‌کند یا به آن پاسخ می‌دهد؟

۸. در ارتباطات موسیقایی یک قطعه یا ژانر خاص موسیقایی باید در چه موقعیت‌های اجتماعی (برای نمونه، در رقص‌ها، مناسک دینی، کنسرت‌ها و غیره) اجرا گردد.

۹. نگرش پیام‌فرست(ان) و پیام‌گیر(ان) در یک موقعیت ارتباطی موسیقایی نسبت به یکدیگر چیست (برای نمونه نگرش هنرمند و آهنگساز به مخاطب، سطح گوش دادن مخاطب، نگرش‌ها، فعالیت‌ها و رفتار مخاطب و غیره)

۱۰. شکل‌گیری ساختارهای موسیقایی از عوامل ۹-۱ چگونه است؟

اشکال همزمان فراموسیقایی بیان فرهنگی

اشکال همزمان فراموسیقایی بیان فرهنگی شامل موارد زیر است:

۱. ***صداهای فراموسیقایی***، برای نمونه: زنگ‌های کلیسا، سرودهای دسته‌جمعی (کر) در پس‌زمینه و غیره.

۲. ***زبان شفاهی***، برای نمونه: تک‌گویی، دوگویی، شعر و ترانه، تفسیر، و صداگذاری گفتگو و یا مکالمه و غیره بر روی موسیقی.

۳. ***زبان نوشتاری***، برای نمونه: برنامه یا کتابچه‌های نت، مواد تبلیغاتی، عنوان برنامه، زیرعنوان‌ها، توصیه‌های نوشتاری بر روی صحنه، علائم بیانی و سایر دستورالعمل‌های اجرای موسیقی که به صورت مکتوب نوشته شده‌اند.

۴. ***جنبه‌های گرافیکی***، برای نمونه: طراحی، صفحه‌آرایی (لی آت) (مقایسه کنید با بند ۳)، گرافیک‌های کامپیوتری (تلویزیونی) و غیره.

۵. ***نشانه‌های دیداری***، برای نمونه: عکس‌ها، فیلم‌ها، نوع حرکات و اعمال موردنظر سناریو، نورپردازی، زاویه و فاصلهٔ دوربین، سرعت و تکنیک کات کردن، فیدها، زوم کردن دوربین‌ها، ژست و حرکات بدن، حرکات و میمیک چهره، شیوهٔ لباس پوشیدن.

۶. ***حرکت***، برای نمونه: رقص، قدم‌زدن، دویدن، رانندگی‌کردن، افتادن، خوابیدن، نشستن، ایستادن، پریدن، بلندشدن، شیرجه زدن و غیره.

۷. ***محل***، برای نمونه: نوع خانه، نوع کنسرت، مسابقهٔ فوتبال، در استودیو، جلوی دوربین تلویزیون، سینما، کلیسا.

۸. ***فرا زبانی‌ها***، برای نمونه، نوع آواز، رنگ و لحن صحبت کردن افراد، نوع و سرعت مکالمه و گفتگو یا دیالوگ، تکیه (آکسان) صدا، لهجه.

۹. *آکوستیک*، برای نمونه: ویژگی‌های آکوستیک مکان اجرا، نوع و کیفیت تجهیزات فنی، میزان و نوع برگردان صدا، سر و صدای فرعی و خارج از موضوع.

۱۰. رابطهٔ بین نکات ۹ـ۱ و موسیقی موردنظر.

پارامترهای بیان موسیقایی

۱ـ پارامترهای مربوط به نواختن سازها

۱ـ۱ـ تعداد و نوع سازها و یا آوازها.

۱ـ۲ـ رنگ صوتی سازها و یا آوازها، برای نمونه: دانگ و وسعت صدای سازها و آوازها، شروع، گسترش، و افول گسترهٔ صوتی.

۱ـ۳ـ تمهیدات فنی، برای نمونه: تخفیف صدا (با سورین‌ها)، نت باس، کشیده و ممتد، فشار انگشتان دست روی سیم‌ها، فشار همزمان سیم‌ها، مضراب، شتاب در اجرا، سرعت (و نوع زه‌ها)، زبانه‌ها در سازهای بادی، دهنی‌ها در سازهای بادی، آرشه‌ها، کوبه‌ها، چوب‌ها و غیره.

۱ـ۴ـ توصیه‌های الکترونیکی، برای نمونه: انواع و تکنیک‌های استفاده از میکروفون‌ها، بلندگوهای بزرگ، اکو، آمپلی‌فایرها، اکوالایزرها، به تأخیر اندازنده‌ها، فیلتر کردن، میکسرها، تحریف صدا، مقطع‌کنندهٔ صدا.

۱ـ۵ـ تکنیک‌های اجرایی، برای نمونه: ویبراتو (تزئین)، ترمولو، ترمولاندو، گلیساندو، پورتامنتو، کولگنو، پی‌زی کاتو، سول‌پونته (کشیدن آرشه نزدیک خرکها)، نحوهٔ مضراب زدن، نحوهٔ تزئین دادن، نحوه مرتعش کردن.

۱ـ۶ـ شیوه‌های عبارت‌بندی (جمله‌بندی) و سرایش یک قطعه موسیقی توسط هر آهنگساز، برای نمونه: شروع، لگاتو، استاکاتو.

۲ـ تکنیک آهنگسازی

۲ـ۱ـ مونوفونیک (تک‌بخشی) ـ پلی‌فونیک (چندبخشی)

۲ـ۲ـ تک ریتمی ـ چند ریتمی

۲ـ۳ـ همو فونیک ـ هتروفونیک

۲ـ۴ـ اکومپانی‌مان ـ ملودی یا شکل دیگر

۲ـ۵ـ بافت کلی اثر، برای نمونه: انبوه، غیرانبوه، شلوغ، پراکنده.

۳ـ پارامترهای تونال (تونالیته) زمانی

۳ـ۱ـ دورهٔ زمانی و رابطهٔ این دورهٔ زمانی با سایر جنبه‌های مرتبط با ارتباطات (برای مثال، فیلم، خدمت به کلیسا، واقعه ورزشی).

۳ـ۲ـ دورهٔ زمانی بخش‌های درون قطعه و رابطهٔ متقابل آنها.

۳ـ۳ـ نظم و شیوهٔ مطرح شدن وقایع تماتیک (درونمایه)، برای نمونه آغازها، پایان‌ها، تداوم‌ها، گسیختگی‌ها، ظهور مجدد، (تصریح‌ها، تکرارها، اکسپوزیسیون) سکانس‌ها، معکوسها، رتروگرادها (نواختن معکوس و نزولی نت‌ها)، افزایش صداها، کاهش صداها.

۳ـ۴ـ پالس، تمپو: شامل سرعت پایه، و سرعت در سطح.

۳ـ۵ـ بافت ریتمیک اثر، برای نمونه: چند ریتمی، دو ریتمی، تک ریتمی.

۳ـ۶ـ متر یا میزان (گروه‌بندی ریتمیک پالس، کسر میزان، و غیره) برای نمونه: ساده، مرکب، متقارن، نامتقارن.

۳ـ۷ـ تأکیدگذاری، برای نمونه: ضرب مؤکد، ضرب غیرمؤکد، ضرب پایین، ضرب بالا، سنکوپ، اگوکیک، سیلابهای آوازی، نت‌های تزیینی آوازها (نظیر تحریرها).

۳ـ۸ـ دوره‌بندی و طول عبارات موسیقایی، برای نمونه: بلند، کوتاه، باقاعده، بی‌قاعده.

۴ـ پارامترهای تونال (تونالیته)

۴ـ۱ـ سیستم تونال واژگان تونالیته، شامل دوباره کوک کردن، یا از کوک خارج کردن و غیره.

۴ـ۲ـ حدود کلی و میانگین زیر و بمی یا ارتفاع صدا (همه بخش‌ها)

۴ـ۳ـ میزان ارتفاع (آمبیتوس) صدا و میانگین زیر و بمی برای هر یک از سازها یا آوازها

۴ـ۴ـ پارامترهای موتیویک (شامل ملودی و باس)

۴-۴-۱- آمبیتوس (میزان ارتفاع صدا)، کامپاس (دانگ یا وسعت صدای) قابل حصول

۴-۴-۲- خط تراز (برای نمونه، افزاینده، کاهنده، دنبال شونده)

۴-۴-۳- واژگان تونالیته (یعنی گام، مد و غیره)

۴-۴-۴- پارامترهای هارمونیک

۴-۴-۵- مرکز تونال (اگر هست)

۴-۴-۶- نوع تونالیته (اگر هست) برای نمونه: مودال، دیاتونیک، کوارتال (کوارتوله)، بی‌باپ، امپرسیونیست، رمانتیک متأخر، دوازده صدایی و غیره. نیز معکوس کردن‌ها، تعلیق‌ها (سوسپانسیون)، حل کردن‌ها (رزولوسیون)، آلتراسیون.

۴-۴-۷- تغییر هارمونی به‌مثابهٔ پدیده‌های کوتاه یا بلندمدت، شامل ریتم هارمونی و نظم تم‌ها (درون مایه‌ها).

۵- پارامترهای دینامیک (پویا)

۵-۱- بلند - نرم

۵-۲- ناگهانی - تدریجی

۵-۳- ثابت - متغیر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تحلیل میوزماتیک: مفاهیم و روش

میوزیوم چیست؟

تا اینجا ما به عناصر ساختاری و پارامترهای فراموسیقایی اشاره کردیم. نیز نشان دادیم که تغییری اندک در این پارامترها چگونه معنای قطعات موسیقی را تغییر می‌دهد. اکنون باید به کوچکترین واحد موسیقی بپردازیم. کوچک‌ترین واحد در زبان‌شناسی واژه است حال آنکه، در مورد کوچک‌ترین واحد در موسیقی و نحوهٔ نامیدن آن، کمتر توافقی به چشم می‌خورد. نشانه‌شناسان موسیقی این کوچکترین واحد را واژ موسیقایی یا میوزم (بر وزن مورفم در زبان‌شناسی به معنای واژ) می‌نامند. سیگر (۱۹۶۰ میلادی) میوزم را چنین تعریف می‌کند:

واحدی مرکب از سه جزء ـ سه ضرب ـ که می‌تواند دو تغییر صدا (از یک نت به نت دیگر) را به وجود آورد. این واحد مرکب از سه ضرب الزامات یک واحد کامل موسیقی را دارد، زیرا در آن می‌توان جهت و تغییر میزان‌های موسیقی را بیان کرد. به بیان دیگر، از نظر سیگر یک واحد سه نتی یا سه ضربی حداقل اجزای مورد نیاز است که به کمک آن می‌توان گفت موسیقی شکل می‌گیرد (Tagg. 1999).

اگرچه تعریف میوزم توسط سیگر تعریفی ساختاری است تا نشانه‌شناختی، و از این نظر بسیار متأثر از زبان‌شناسی است، تا حدودی به شناخت واحد معنادار در موسیقی کمک می‌کند. با این حال، یک مشکل اساسی نیز در اینجا وجود دارد. در زبان‌شناسی، واژه‌ها یا کلمه‌ها کوچکترین واحدهای دارای معنا هستند و معنای خود را از همنشینی واج‌ها در یک زنجیرهٔ افقی به‌دست می‌آورند. برای نمونه از همنشینی سه واج (ب)، (ن) و (د) واژ بند درست می‌شود. اما در موسیقی، ضرب‌ها تنها در یک محور افقی یا همنشینی (باهم آمدن چند صوت یا ضرب) تولید معنا نمی‌کنند، بلکه تحت‌تأثیر بافت عمودی‌شان نیز هستند. به بیان دیگر، تحت‌تأثیر چیزهای دیگر غیر از صداها یا ضرب‌هایی که باهم می‌آید، نیز هستند. همین امر موضوع نشانه‌شناسی و شناخت معنا را در موسیقی پیچیده می‌کند. در زبان‌شناسی واژ کوچکترین واحد سخن است که دارای معناست که بیشتر قابل تقسیم نیست. اگر یک واژ تجزیه شود، دیگر دارای معنا نیست و معنای خود را از دست می‌دهد. از دیگر سو، اگر واج‌های یک واژ تغییر کند، معنا نیز تغییر می‌یابد. برای نمونه، اگر به جای واج (ن) در کلمه بند، واج (الف) را بگذاریم، بند به باد تبدیل می‌شود. پس واج‌ها کلمه‌ها را از یکدیگر قابل تفکیک و تمیز می‌سازند. ضرب‌ها در موسیقی هم تاحدودی شبیه واج‌ها در ادبیات هستند. یعنی با تغییر یک عنصر در یک پارامتر بیان موسیقی (تغییر سازها، درجه صدا، هارمونی زیرین) می‌تواند معنای (برای نمونه) دو نت نخست را عوض کند. اما برخلاف ادبیات نت جدید، درجهٔ صدا یا ساز، یا هارمونی یک واج موسیقایی نیستند. زیرا معنای هر عنصر جدید کاملاً وابسته به بافت موسیقایی‌اش است و نظیر واج‌ها قابل تفکیک از یکدیگر نیستند. از این‌رو، می‌توان گفت که موسیقی نه واج دارد و نه حرف. اما در عوض پارامترهای بیان موسیقایی وجود دارند که می‌توانند در تولید معنا در

موسیقی نقش مهمی داشته باشند. اما این پارامترها نظیر واج‌ها در موسیقی قابل تفکیک نیستند. برای نمونه، در بسیاری از قطعات موسیقی سه ضرب اول شبیه هم هستند، اما بافت موسیقی که متأثر از نحوهٔ نواختن نت‌ها، شدت نواختن نت‌ها و به‌کارگیری سازهای مختلف است، بر معنای این نت‌ها (میوزم) تأثیر می‌گذارد. بنابراین، میوزم کوچکترین واحد موسیقایی دارای معنا در آثار موسیقی است که معنای آن تا حدود زیادی به ژانر موسیقی که در آن به‌کار می‌رود، وابسته است. این به معنای آن است که ساختارهای تشکیل‌دهندهٔ یک میوزم در یک سبک ضرورتاً همان ساختارها در یک سبک دیگر نیستند و حتی اگر باشند، دلالت ضمنی آنها یک چیز نیست.

روش‌های ذهنی و عینی

هدف اصلی نشانه‌شناسی، کشف معنای موسیقی است. اما این روش چگونه می‌تواند به معنای یک قطعه موسیقی دست یابد؟ برای دستیابی به معنای آثار موسیقی چاره‌ای جز آن نیست که معنای ساختارها و پارامترهای موسیقی مرتبط با تولیدکنندگان یا مصرف‌کنندگان این آثار فهم شوند. زیرا، معنایی مستقل از این دو گروه و به بیان عام‌تر فرهنگ یک جامعه برای آثار موسیقایی وجود ندارد. برای درک معنای موسیقی و نحوهٔ واکنش ما به موسیقی دو روش وجود دارد: روش بین ذهنی و روش بین عینی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روش بین ذهنی

وقتی در درک معنای یک قطعه موسیقی وضعیت مشابهی در میان مردم یک جامعه وجود دارد، و شنوندگان واکنش یکسانی به آن نشان می‌دهند، می‌توان گفت که نوعی بین ذهنیت بین آنان وجود دارد. این بین ذهنیت متکی بر ارتباط افراد با یک پدیدهٔ مشابه است. تحقیق تجربی دربارهٔ وجود و میزان این بین ذهنیت در یک جامعه امکان‌پذیر است. این بین ذهنیت مبتنی بر وفاق مردم در توصیف یکسان از یک یا چند قطعه موسیقی است. اما، چه ملاک‌هایی می‌توان ارائه کرد که توصیف یکسان مردم از یک موسیقی از نظر عملی دارای اعتبار لازم است؟ ملاک‌های متعددی برای تعیین اعتبار چنین مسئله‌ای وجود دارد. برای نمونه عوامل زیر

می‌توانند بر میزان اعتبار چنین تحقیقاتی تأثیر بگذارند: تعداد پاسخگویان، چه‌قدر است؟ داده‌ها کی، کجا، و تحت چه شرایطی فراهم آمده است؟ متغیرهایی نظیر سن، جنس، ملیت و تحصیلات پاسخگویان چه تأثیری دارند؟ و غیره.

با وجود انتقادهایی که از روش‌های بین ذهنی می‌شود، این روش‌ها در نشانه‌شناسی موسیقی مفید هستند. اساسی‌ترین نقص این روش آن است که ما راهی برای اطمینان از دریافت‌شوندگان موسیقی نداریم. به بیان دیگر، پرسش اصلی در این روش آن است که از کجا می‌توان مطمئن شد که پرسش از دریافت‌شوندگان از آثار موسیقی می‌تواند ما را به معنای واقعی آن آثار نزد شنوندگان راهنمایی کند؟ آیا با این روش واقعاً می‌توان به معنای این آثار نزد شنوندگان پی برد؟ روش‌های تحلیل دریافت مخاطبان[1] بر دو شیوهٔ گردآوری داده‌ها استوار است: ۱ـ مشاهدهٔ رفتار مخاطبان ۲ـ گردآوری نظر مخاطبان (آنچه مخاطبان خود بیان می‌کنند). در روش اول ما به مشاهدهٔ رفتار مخاطبان هنگام گوش کردن به یک قطعه موسیقی می‌پردازیم و در روش دوم به اظهارنظر آنان دربارهٔ موسیقی موردنظر اکتفا می‌کنیم.

دو مزیت عمده در استفاده از روش بین ذهنی در نشانه‌شناسی موسیقی وجود دارد: نخست، این روش به ما اجازه می‌دهد بگوییم که یک بخش خاص از گروهی خاص از مردم، در یک زمان خاص، تحت شرایط خاص، در یک زمینهٔ (بافت) اجتماعی ـ فرهنگی خاص، به شیوه‌ای خاص، به موسیقی خاص پاسخ داده‌اند. دوم، به‌هیچ‌گونه مهارت در موسیقی‌شناسی نیاز ندارد.

پرتال جامع علوم انسانی

روش بین عینی

رویکرد یا روش بین عینی آن روشی است که سازگاری ساختاری بین قطعات مختلف موسیقی را بررسی می‌کند. در روش بین ذهنی ما از طریق مشاهدهٔ رفتار یا کسب‌نظر شنوندگان دربارهٔ پاسخ آنان به موسیقی (معنایی که از آن در نظر دارند) پی می‌بردیم. حال آنکه در روش مقایسه بین عینی برای فهم معنای یک قطعه یا اثر خاص موسیقی آن را به سایر قطعات یا آثار موسیقی مرتبط می‌سازیم. آیا از این طریق می‌توان معنای موردنظر سازندگان موسیقی را کشف

(1) Reception Studies / Reception Analysis

کرد؟ از یک جهت می‌توان گفت که کشف معنا به این شیوه امکان‌پذیر است، زیرا با نوع تربیت، تجربه و نحوهٔ جامعه‌پذیری موسیقی‌دانان همخوان است. به بیان دیگر، حافظهٔ موسیقایی موسیقی‌دانان از طریق ارتباط برقرار کردن بین صداها و الگوهای حرکت‌های بدنی ـ نظیر حرکت‌های دست‌ها، انگشتان، بازوها، لب‌ها و پاها ـ تقویت می‌شود. این نوع تربیت، تجربه یا نحوهٔ جامعه‌پذیری موسیقی‌دانان سبب می‌شود که موسیقی‌دانان هنگام ساختن موسیقی، به چیزی دیگر غیر از موسیقی فکر نکنند. به بیان دیگر، معنایی که موسیقی‌دانان هنگام ساختن آثار موسیقی خود در نظر دارند، در ارتباط با قطعه‌های دیگر، یا آثار موسیقی دیگر تولید می‌شود، نه به‌صورت کلی و با توجه به فرهنگ جامعه. البته، این استدلال را نباید مطلق دانست، زیرا به نوعی دیدگاه «موسیقی برای موسیقی» می‌انجامد و ما را دچار همان دور باطل نظریه‌های زیبایی‌شناختی هنر برای هنر می‌کند. این استدلالها تنها به‌صورت نسبی درست است و رویکرد عینی نیز همین اندازه بر آن تأکید می‌ورزد. این توجه به ساختار آثار موسیقی در روش عینی دو هدف عمده دارد: نخست، نظیر آنچه در زبان‌شناسی گفته می‌شود، ما نمی‌توانیم دلالت یک واژه را صرف‌نظر از ساختار جمله‌ای که در آن قرار می‌گیرد، به‌صورت دقیق دریابیم. از دیگر سو، این موضوع سبب می‌شود که ما مجموعه‌ای از آثار موسیقی را بشناسیم که غیر از شباهت ظاهری ساختاری، ویژگی‌های مشترکی نیز دارند. از این‌رو، در برداشت عینی موضوع مهم تأکید بر این نکته است که دلالت ضمنی در آثار موسیقی را نمی‌توان کاملاً فهمید، مگر آنکه ما به نقش ساختارها به‌مثابهٔ حامل‌های دلالت معنایی توجه کنیم. برای نمونه، اگر کاربرد کلید مینور در اثر موسیقی مورد بررسی ما ویژگی مهمی باشد، برای فهم معنا و دلالت ضمنی یک کلید مینور باید به دیگر قطعه‌ها یا آثار موسیقی که کلید مینور در همان متر و تمپوی خاص، با ابزارهای مشابه و در یک شیوه یا سبک خاص به کار رفته است، توجه کنیم.

به چنین کلکسیونی از آثار موسیقی که از نظر ساختاری مشابه هستند، ***مواد مقایسهٔ بین عینی*** یا به اختصار (IOCM)[1] گفته می‌شود. به بیان دیگر، این قطعات یا آثار امکان مقایسهٔ عینی را فراهم می‌سازند. این آثار دارای شباهت‌هایی در بیان فرا-موسیقی (نظیر حرکات، حالات،

(1) Inter-Objective Comparison Materials

احساسات، کارکردهای اجتماعی ـ فرهنگی) هستند که به آنها «اشکال فراموسیقی همزمان بیان فرهنگی» می‌گوییم.

اما چگونه می‌توانیم مقایسهٔ بین عینی را انجام دهیم. یا به بیان دیگر چگونه می‌توانیم برای خود مواد مقایسهٔ بین عینی فراهم کنیم. یک راه انجام چنین کاری آن است که ما بر حافظهٔ موسیقایی خود فشار آوریم و از طریق تداعی تشخیص دهیم که آن صداها در کدام آثار موسیقی دیگر تکرار شده است. چک‌لیست‌ها به ما کمک می‌کنند تا این جنبه‌های مشترک را زودتر پیدا کنیم. راه دیگر، پرسش از مخاطبان موسیقی است. ببینیم آنان با شنیدن موسیقی موردنظر چه موسیقی‌های دیگری را تداعی می‌کنند و آن آثار را برای مقایسه انتخاب کنیم. هرچه تعداد افرادی که از آنان دربارهٔ تداعی‌های موسیقایی پرسیده می‌شود، بیشتر باشد اعتبار روش IOCM بیشتر خواهد بود. البته، در اینجا، این روش بین ذهنی نیز هست، زیرا برای کشف شباهت‌ها بر ذهن شنوندگان یا مخاطبان تأکید می‌ورزد. البته، همان‌گونه که خواننده مشاهده می‌کند مقایسهٔ بین عینی در این معنا یک فرآیند بین‌ذهنی نیز هست، به‌طوری که هرچه تعداد افرادی که از آنان دربارهٔ تداعی‌شان می‌پرسید بیشتر باشد، اعتبار IOCM شما نیز بیشتر خواهد بود. علاوه بر حافظهٔ خودمان یا دیگر شنوندگان می‌توانیم از حافظهٔ موسیقی موسیقی‌دانان یا تولیدکنندگان موسیقی نیز کمک بگیریم. این امر ما را در یافتن مواد مقایسه بین عینی مناسبتر، بهتر یاری می‌کند. حتی، شاید این روش بر روش پیشین (پرسش از مخاطبان) نیز تاحدودی ارجحیت داشته باشد. زیرا، سبب اعتبار بیشتر مقایسه ما (IOCM) خواهد شد.

مرحلهٔ بعدی مقایسهٔ عینی شامل بررسی این موضوع است که آیا قطعات متنوع IOCM که گردآورده‌ایم حاصل چیزی بیش از تشابه‌های ساختاری با یکدیگر هستند یا نه؟ برای پاسخ به این پرسش باید به جنبه‌های دیگر توجه کنیم. آیا مشابهتی بین جنبه‌های فراموسیقایی این آثار وجود دارد؟ برای نمونه، آیا هر یک از قطعات عناوین مشابه دارند؟ آیا با انواع مشابه روایت (کلام) یا الگوی رقص همراه هستند؟ آیا اشعار یا ترانه‌های مشابه دارند؟ آیا گروه‌های مشابهی از مخاطبان را جذب می‌کنند؟ آیا شباهت‌هایی از نظر محل اجرا، یا آکوستیک وجود دارد یا نه؟ آیا آنها در بافت‌های اجتماعی، فرهنگی مشابه استفاده می‌شوند؟

البته، باید مراقب بود که شباهت‌های ساختاری ما را فریب ندهد. زیرا، این اجزای ساختاری در بافت‌های مختلف معانی مختلفی می‌دهند. برای نمونه، به‌کار بردن آکورد سیزدهم، در اپرای رمانتیک، «معنای» مشابهی با کاربرد همین آکورد در موسیقی بی پاپ ندارد یا «معنای» کلید مینور در موسیقی راک با آنچه در ***مارش عزای*** شوپن آمده است، متفاوت است.

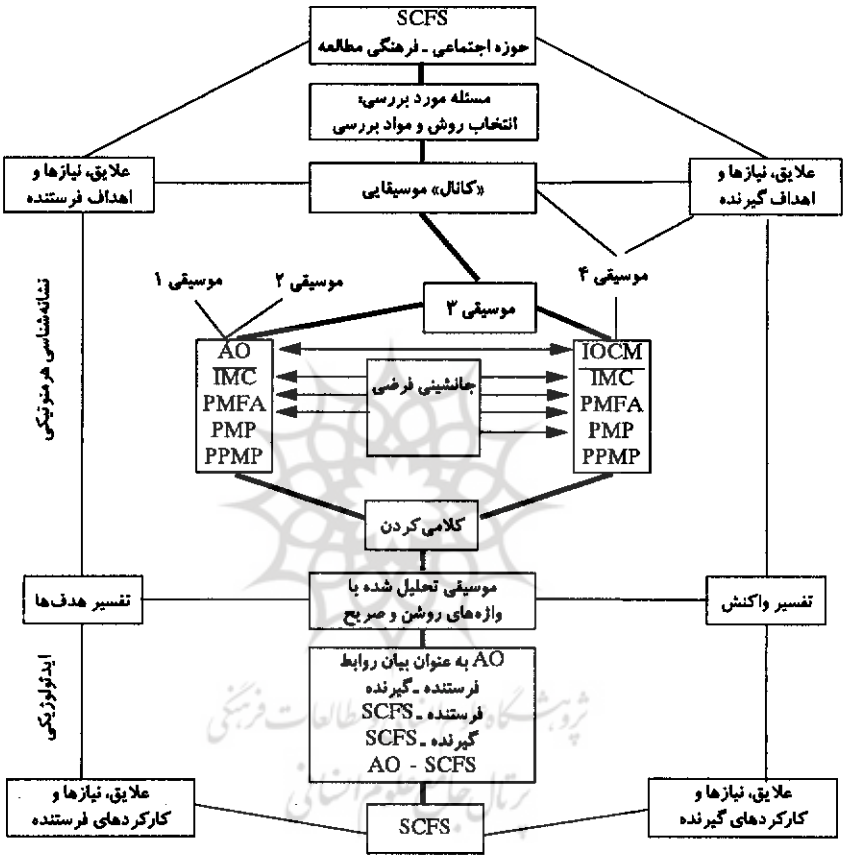
جانشینی با تبدیل فرضی

یکی از راه‌های اطمینان یافتن از درستی برداشتمان از دلالت ضمنی قطعه‌های موسیقی در روش عینی، استفاده از روش تبدیل یا جانشینی فرضی است. در روش تبدیل یا جانشینی فرضی، می‌توانیم عناصر ساختاری را که فکر می‌کنیم دلالت ضمنی خاصی دارند، تغییر دهیم یا با عناصر دیگر عوض کنیم. برای نمونه، پاساژ مورد بررسی را می‌توان به جای کلید مینور، ماژور اجرا کرد و یا برعکس. اگر تغییر پارامترهای موردنظر، تغییری در دلالت ضمنی ایجاد کرد، آن پارامترها، پارامترهای مهمی در خلق دلالت ضمنی یک اثر هستند و این پارامترها کار مقایسه عینی ما را ساده‌تر می‌سازند. زیرا، درست همان عناصری هستند که در خلق دلالت ضمنی مؤثرند.

دوگانگی ملودی و آکومپانی مان

نکتهٔ دیگری که باید در مقایسهٔ عینی به آن توجه کرد و نقش مهمی در خلق دلالت ضمنی آثار موسیقی به‌ویژه در غرب دارد، دوآلیسم ملودی و اکومپانی مان (ملودی همراه‌کننده) است. حداقل از سال ۱۶۰۰ میلادی تا ظهور موسیقی‌های جنجالی همراه با رقص (به‌ویژه تکنو) الگو (پارادایم) اصلی آهنگسازی در موسیقی اروپایی و امریکای شمالی براساس دوگانگی (دوآلیسم) ملودی ـ آکومپانی مان بوده است. این همان ویژگی است که موسیقی کلاسیک غرب و موسیقی پاپ به‌صورت مشترک دارند. اما این پدیدهٔ به‌هیچ‌وجه یک پدیدهٔ جهانشمول نیست. برای نمونه، بیشتر آثار موسیقی سنتی آفریقای غربی مبتنی بر اصل کاملاً متفاوت چند ریتمی هستند. از دیگر سو، بیشتر موسیقی عربی به جای مونوفونیک بودن هتروفونیک هستند. بنابراین، هیچ‌گونه جهانشمولیتی در این زمینه وجود ندارد. با این حال، اگر محققی بخواهد

موسیقی غرب را بررسی کند، ناچار از توجه به این دوگانگی ملودی و آکومپانی مان (ملودی همراه‌کننده است).



AO = موضوع تحلیل (Analysis of Object)

IOCM = مواد مقایسه بین عینی (Interobjective Comparison Material)

HS = جایگزینی فرضی (Hypothetical)

IMC = آیتم کد موسیقایی (Item of Musical Code)

PMFA = عرصه‌های فراموسیقایی تداعی (Paramusical Fields of Association)

PMP = الگوهای فرآیند موسیقی (Patlernsot Musical Process)

(تاگ ۱۹۹۹: ۴۱)

دسته‌بندی مختصر PMFAها

همان‌گونه که آمد موسیقی برای بیان احساسات است و این احساسات را می‌توان تاحدودی با کلمه‌ها بیان کرد. همان‌گونه که در مدل نشانه‌شناسی موسیقی آمده است، ما ناچار از شناخت این احساسات هستیم. یکی از راه‌هایی که کمک می‌کند ما به سرعت و سهولت معنای عواطف و احساسات منتقل شده در یک قطعه یا اثر موسیقی را بفهمیم و به بیان دیگر بهتر آن را نشانه‌شناسی کنیم، بیان این حالات به کمک کلمات است. اگرچه تاگ کوشیده است، به‌صورت مفصل این کلمات را بیان کند، اما از آنجا که ممکن است کلمه‌های انتخاب شده با فرهنگ موسیقایی کشور ما تناسب چندانی نداشته باشد، در اینجا تنها به دسته‌های کلی آن اشاره می‌کنیم. خوانندگان علاقه‌مند می‌توانند به مقاله‌های تاگ که در فهرست منابع آمده است، مراجعه کنند:

۱. احساسات نامتعادل از نظر فرهنگی (احساسی که بین مثبت و منفی بودن در نوسان است).

۲. احساسات منفی از نظر فرهنگی (احساسی که به روشنی منفی است).

۳. احساسات مثبت از نظر فرهنگی (احساسی که به روشنی منفی است).

۴. احساسات خنثی از نظر فرهنگی (احساسی که نه مثبت است و نه منفی).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

این مقاله به‌طور مختصر به نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند پرداخته است. البته همان‌گونه که آمد تأکید اصلی در این مقاله بر مفاهیم اصلی نشانه‌شناسی موسیقی بوده است. نشانه‌شناسی موسیقی، علاوه بر دشواری‌هایی که نشانه‌شناسی تصویر یا متن با آنها روبروست، دارای دشواری‌های بیشتری است. این دشواری‌ها از سویی از ماهیت موسیقی ناشی می‌شوند و از سوی دیگر اینکه مفاهیم اصلی نشانه‌شناسی زبان به سادگی قابل پیاده کردن در زمینه موسیقی نیستند. در این مقاله با تکیه بر کوشش‌هایی که فیلیپ تاگ نشانه‌شناس مشهور موسیقی مردم‌پسند انجام داده است، کوشیدیم تصویری هر چند مختصر از مفاهیم و مراحل این

نشانه‌شناسی بدست دهیم. توجه به این نکته در نشانه‌شناسی موسیقی ضروری است که در موسیقی نه‌تنها ساختارها و پارامترهای موسیقایی نقش مهمی در خلق معنا دارند، بلکه بافت موسیقی (سبک و ژانر) و «اشکال فراموسیقی همزمان بیان فرهنگی» دارای اهمیت بسیاری هستند. به بیان دیگر، در نشانه‌شناسی موسیقی تنها در یک محور افقی نیست که ضرب‌ها یا نت‌های موسیقی به خلق معنا منجر می‌شوند، بلکه بافت کلی موسیقی (محور عمودی) نیز بر خلق معنا در یک اثر موسیقی نقش به‌سزایی دارند.

پی‌نوشت

۱ـ فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی برای واژه Popular Music معادل مردم‌پسند و برای واژه Folk Music از موسیقی مردمی استفاده کرده است.

۲ـ مترگالوپ برای بیان حرکت چهار نعل اسب یا حرکت‌های تند نظیر حرکت موتورسیکلت اجرا می‌شود.

۳ـ واژ Synecdoche در نشانه‌شناسی غرب دقیقاً به معنای مجاز مرسل نیست، اما معادل بهتری نیز برای آن هنوز مطرح نشده است (سجودی، ۱۳۸۲، ۸ـ۱۲۷) فرهنگ لغت آریانپور این واژه را به هم‌دریافت ترجمه کرده است که رسا نیست. از این‌رو، چاره‌ای جز استفاده از معادل مجاز مرسل نیست. یکی از معانی اصلی واژه هم‌دریافت یا مجاز مرسل «استفاده از جز برای بیان کل» است. برای معانی دیگر به اثر پیش گفته سجودی مراجعه کنید.

منابع و مآخذ

الف ـ فارسی

ـ احمدی. بابک (۱۳۷۵). ***از نشانه‌های تصویری تا متن***. چاپ دوم. تهران. نشر مرکز.

ـ ***آدینه***. ش ۵۵ـ۵۶. موسیقی ملی در برابر موسیقی سنتی.

ـ چاو.ری (۱۳۷۸). «رسم دیگر شنیدن». ***مطالعات فرهنگی***. ترجمهٔ حمیرا مشیرزاده. به ویرایش سایمون دورینگ. تهران. نشر آینده پویان.

ـ دورینگ. سایمون (۱۳۷۸). ***مطالعات فرهنگی***. مترجم حمیرا مشیرزاده. تهران. نشر آینده پویان.

ـ زندباف. حسین (۱۳۷۹). ***جامعه‌شناسی موسیقی***. تهران. نشر گنجینه فرهنگ.

ـ سجودی. فرزان (۱۳۸۲). ***نشانه‌شناسی کاربردی***. تهران. نشر قصه.

ـ ضیمران. محمد (۱۳۸۲). ***درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر***. تهران. نشر قصه.

ـ کیمی‌ین. راجر (۱۳۸۰). ***درک و دریافت موسیقی***. مترجم حسین یاسینی. تهران. نشر چشمه.

ـ وجدانی. بهروز (۱۳۷۷). ***فرهنگ تفسیری موسیقی***. چاپ دوم. تهران. نشر یاسمن.

ـ یاسینی. حسین (۱۳۸۰) مترجم. ***درک و دریافت موسیقی***. راجرکیمی ین. تهران. نشر چشمه.

ب ـ انگلیسی

- Adorno. T. (1994). on Popular Music. in ***Cultural Studies Reader***. Simon During. London. Routledge.

- Best. Curwen (2001). ***Roots to Popular Culture***. London and Oxford. Caribbean.

- Chapman. Robert (1992). ***Selling the Sixties: The pirates and pop music radio***. London and NewYork.

- During. Simon (1992). ***Cultural Studies Reader***. London. Routledge.

- Edgar. Andrew (1999). Popular Music. in ***Key Concept in Cultural Theory***. ed. By Andrew Edgar and Peter Sedgwick. London. NewYork. Routledge.

- Frith. Simon & Goodwin. Ansrew (1990). ***On Record***. London and NewYork. Routledge.

- Grossberg. Lawrence. et al. (1992). ***Cultural Studies***. London. Routledge.

- Horner. Bruce & Swiss. Thomas (1999). ***Key Terms in Popular Music and Culture***. USA. Blackwell.

- Larkin. Colin (1997). ***Encyclopedia of Popular Music***. McMillan. London. Reprinted.

- Lopes. Paul (2002). ***The Rise of a Jazz Art World***. Cambridge. Cambridge University Press.

- Mc Robbie. Angela (1999). ***In the Culture Society; Art, Fashion and Popular Music***. London. Routledge.

- Negus. Keith (1996). ***Popular Music in Theory, an Introduction***. Polity Press.

- O'Sullivan. Tim. et al. (1994). ***Key Concepts in Communication and Cultural Studies***. London. Routledge.

- Redhand. Steve (1997). ***Subculture, Club-Cultures, an Introduction to Popular Culture Studies***. USA. Blackwell.

- Shuker. Roy (1998). ***Popular Music, Key Concept***. London. Routledge.

- Sibermann. Alphons (1998 [1963]). ***The Sociology of Music***. Tr., by Corbet Stewart. London. Routledge.

- Story. John (1994). ***Cultural Theory and Popular Culture: A Reader***. NewYork. Harvester.

- Stredwick. Rosemary (2001). "Epistemological Boundaries and Methodological Confusions in Postmodern, Consumer Research". Working Paper Series. University of Wolver Hampton.

- Strinati. Dominic (1995). ***An Introduction to Popular Culture***. London. Routledge.

- Tagg. Philip (1982). "Analyzing popular music: theory, method and practice. First published in popular Music". 2: 37-65.\M55\ARTICLES\Pm2anal.fm 2001. 17:03. IPM. University of Liverpool.

- Tagg. Philip (1999). ***Introductory notes to the Semiotics of Music***. Available in http://tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf.

- Tagg. Philip (2000). ***Musicology and the semiotics of popular music***.\M55\ARTICLES / Semiota.fm. 17:391.

- UNESCO (2001). ***International flows of Selected Cultural Goods: 1980-1998***, NewYork and Oxford: Oxford University Press.

- Witkin. Robert W. (1998). ***Adorno of Music***. London and NewYork. Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی