نشانه‌شناسی موسیقی دستگاهی ایران
(تحلیل مفاهیم نشانداری و دلالت موسیقایی)*

صادق رشیدی**

چکیده

این مقاله با روش تحقیق کیفی نوشته شده و هدف اصلی، تبیین مفاهیم نشانداری سلسله مراتبی و فرایند دلالتگری در موسیقی دستگاهی ایران است. نتایج به دست آمده از تحلیل یافته‌ها نشان می‌دهد که نشانداری در موسیقی ایرانی به چند شکل اصلی روی می‌دهد: ۱. روابط بین گوشه‌های مشترک دستگاه‌ها ۲. روابط بین نت‌ها.

همچنین دلالتگری نیز عمدتاً در قالب گسترهٔ فرهنگی کلان و نیز به شکل تداعی معانی ایجاد می‌شود که البته از حیث شناخت معانی، حالتی سیال و متعدد در چارچوب موسیقی دستگاهی دارد، مگر در مواردی که موسیقی ایرانی در بافت دیگری مثل تعزیه قرار بگیرد، که در آن صورت وجه قراردادی دلالت، برجستگی بیشتر دارد.

واژگان کلیدی

موسیقی ایرانی، نشانداری، دلالت

---

*. تاریخ دریافت: ۹۰/۷/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۰/۹/۵

**. دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه شاهد s.rashidi17@yahoo.com

مقدمه

نشانه‌شناسی موسیقی در ابعاد گوناگون یکی از بهترین روش‌های تجزیه تحلیل‌های آثار موسیقایی است. در این مقاله که به بحث و بررسی دربارهٔ مفاهیم «نشانداری[1]» و دلالتگری در موسیقی دستگاهی ایران می‌پردازیم، ابتدا مختصری از مفاهیم کلیدی نشانه‌شناسی را ارائه خواهیم کرد و سپس به چارچوب کلی موسیقی دستگاهی ایران به اجمال اشاره می‌کنیم. همچنین در خلال مباحث، با ارائهٔ تعاریف بنیادی از مفاهیم نشانداری سلسله مراتبی و فرایند دلالتگری، موسیقی دستگاهی ایران را بر اساس آنها، البته به شکل کلی، بررسی می‌کنیم.

نکتهٔ مهم اینکه برخی از مسائل مطرح شده دربارهٔ موسیقی ایرانی ممکن است برای اهل موسیقی امری بسیار بدیهی باشد، بنابراین این مقاله مسائلی را مطرح می‌کند که تاکنون در موسیقی ایرانی دربارهٔ آن بحث نشده است. از این رو، این بحث، نقطهٔ شروعی خواهد بود برای مباحث پیچیده‌تر و فنی‌تر که در مقاله‌های بعدی به آن خواهیم پرداخت.

بنابراین در این فرصت، چارچوب‌های کلی را مدنظر قرار می‌دهیم و کمتر وارد مباحث فنی و تخصصی می‌شویم؛ اما برای روشن شدن مطالب تا حد امکان به منابع موجود استناد کرده‌ایم. در مجموع، هدف کلی این مقاله نوعی تحلیل نشانه‌شناختی است که با تکیه بر مفاهیم نشانداری و دلالتگری، موسیقی دستگاهی ایرانی را تحلیل می‌کند.

به نظر نگارنده، انتخاب نظریه و چارچوب نظری مشخص برای نشانه‌شناسی موسیقی اهمیت زیادی دارد. ممکن است این تصور به وجود آید که نشانه‌شناسی در موسیقی، به دنبال تفسیر یا کشف نشانه‌ها در آن است، این تصوری کلی و عام از نشانه‌شناسی است، زیرا به دلیل شکل‌گیری موسیقی در بُردار زمان و غیرتجسمی بودن و به عبارتی، به دلیل خاصیت شنیداری بودن آن، دشواری بررسی‌ها دوچندان خواهد شد. نشانه‌شناسی‌ای که امروزه می‌توان از آن با نام نشانه ـ معناشناسی یاد کرد، حاوی رویکردهای بسیار پیچیده‌ای

1. Markedness

است؛ مانند نشانه‌شناسی فرهنگی و اجتماعی، تحلیل‌های گفتمانی، روایت‌شناسی و... .

اصطلاح نشانه شناسی به رویکردهای کلاسیک در این مورد ارجاع می دهد، در حالی که نشانه ـ معناشناسی یعنی نشانه‌شناسی بعد از ساختارگرا، که پویاتر است و سیالیت بیشتری دارد، به نشانه‌شناسی بعد از دههٔ ۹۰ می‌پردازد (شعیری، ۱۳۸۵). بحث این مقاله در قالب رویکرد نشانه‌شناسی به معنای کلاسیک آن خواهد بود.

سؤال‌هایی که در این مقاله مطرح شده عبارت‌اند از: دلالت و نشانداری در موسیقی ایرانی چه فرایندی را طی می‌کند؟ مفهوم نشانداری در کدام بخش از نظام متنی موسیقی ایرانی مصداق‌های عینی دارد؟

موسیقی و دیدگاه‌ها

موسیقی همواره مورد توجه بسیاری از هنرمندان و فعالان سایر رشته‌ها بوده است. کمتر کسی را می‌توان یافت که در حوزهٔ مطالعات هنری یا به عبارتی قلمرو هنر به کار و مطالعه دربارهٔ موسیقی نپرداخته باشد. موسیقی با توجه به انواع یا ژانرهای گوناگونش، از دیدگاه‌های متعددی مانند فلسفه، زیبایی‌شناسی و حتی علم موسیقی‌شناسی بسیار مورد توجه قرار گرفته و دربارهٔ آن در دوره‌های مختلف مطالعه‌های فراوانی انجام شده است؛ از چیستی موسیقی گرفته تا کارکرد و نقش آن در سایر هنرها و زندگی روزمره.

موسیقی نیز از منظر نشانه‌شناختی مانند سایر هنرها همواره مورد توجه نشانه‌شناسان قرار گرفته و کتاب‌ها و مقاله‌های متعدد غیرفارسی دربارهٔ آن به رشته تحریر درآمده، البته موسیقی ایرانی در ایران از این منظر چندان مورد توجه جدی قرار نگرفته است. شاید دیدگاه‌های سنتی یا خاص بودن این نوع موسیقی یکی از دلایل این بی‌توجهی باشد. موسیقی ایرانی، امروزه شنوندگان خاص خود را دارد و در زمرهٔ موسیقی‌های مردمی و همه‌پسند قرار نمی‌گیرد.

البته این موضوع به دلایل هنجاری شدن موسیقی پاپ ـ اصطلاح غلط و برداشت نارسا

از موسیقی پاپ غرب در ایران- است. موسیقی ایرانی در مقایسه با موسیقی‌های سطح پایین و دم‌دستی یا به اندازهٔ موسیقی‌های غالب فعلی در رسانه‌ها که عمومیت بیشتری دارند، در بین مردم و در بستر جامعه هنجارین نشده است. از سویی، به سختی تن به دگرگون شدن داده است. اگر موسیقی ایرانی را از منظر مطالعه‌های فرهنگی بررسی کنیم، این نکته دربارهٔ آن درخور توجه است که به دلیل ویژگی‌های خاص، همواره در تقابل با دیگر موسیقی‌های وارداتی رایج در ایران قرار می‌گیرد.

همان‌طور که اشاره کردیم موسیقی پاپ عمومی‌تر است و بیشتر از آن استقبال می‌شود و به دلیل هنجار شدنش حضور بیشتری در بین شنوندگان و حتی رسانه‌های گوناگون دارد. دلایل این عمومیت و پذیرش همگانی را می‌توان در فرایند تربیت تدریجی ذائقهٔ فرهنگی مخاطبان و نیز در فرایند کالاشدگی تولیدات هنری در شرایط معاصر جستجو کرد؛ هرچند در این بین دلایل زیبایی‌شناختی مربوط به این آثار را هم باید در نظر گرفت. مثلاً آموزش و یادگیری موسیقی سنتی ایران، طی مراحل طولانی به نتیجه می‌رسد، زیرا آموزش سینه به سینهٔ این نوع موسیقی دست‌کم برای یادگیری یک دورهٔ کامل ردیف به چهار سال وقت نیاز دارد و بعد از آن کسب تجربیات اجرایی.

در حالی که به نظر می‌رسد به همان نسبت که تولیدات موسیقی‌های رادیویی و تلویزیونی بسیار با سرعت انجام می‌شود، آموزش و مراحل یادگیری آن نیز با همین شتاب و بدون هیچ مبنای تدوین‌شده‌ای به انجام می‌رسد. از سوی دیگر، دلایل فقهی و شرعی مانند نبودن دیدگاهی روشن دربارهٔ موسیقی سنتی و نحوهٔ پخش آن از رسانه‌های همگانی بر خاص بودن و فقدان گسترش آن در جامعه در قیاس با موسیقی‌های بی‌پایه و اساس افزوده است.

هنجاری شدن، خاص‌ترین و عام‌ترین جنبه‌های موسیقی پاپ را دربرمی‌گیرد. «درواقع به محض اینکه مردم به یک الگوی موسیقایی اقبال زیادی نشان می دهند، آن الگو برای اهداف مختلف مثل تجارت مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد» (Adorno, 1998: 197-209). برخلاف ساختار موسیقی‌های خاص، موسیقی پاپ محدودیت کمتری دارد و حالت همه‌گیر

بودن آن بیشتر از هر موسیقی دیگری است.

موسیقی ایرانی ـ حتی هنرهای سنتی ـ در مقایسه با دیگر هنرها از حیث علمی و نظری در طول زمان مورد توجه قرار نگرفته‌اند، برخوردها و نقدها پیوسته بر اساس سلیقه‌ها و احساسات بوده است. آموزش شفاهی یا سینه به سینه موسیقی ایرانی خود گویای همین مسئله است و هر آنچه تاکنون دربارهٔ آن پژوهش شده مباحثی توصیفی و تاریخی بوده است و در برخی موارد بررسی‌های تطبیقی نه‌چندان پیچیده با سایر هنرها مانند معماری.

موسیقی از جمله هنرهایی است که از نظر نشانه‌شناسی می‌توان به خوبی آن را تحلیل کرد. بنابراین به نظر می رسد موسیقی ایرانی این اعتبار را دارد تا بتوان آن را در حوزهٔ نشانه‌شناسی ساختارگرا و حتی پساساختارگرا بررسی کرد. در این باره دو نکته شایان ذکر است: نخست فرایند دلالتگری و دوم، تداعی یا چگونگی شکل‌گیری معنا در موسیقی ایرانی است. البته دلالتگری در چارچوب موسیقی ایرانی کم‌وبیش برجستگی زیادی دارد. از جمله دلایل این دلالتگری را می‌توان دربارهٔ کاربرد موسیقی ایرانی در آیین تعزیه مثال زد، زیرا موسیقی ایرانی در تعزیه، به‌خصوص در بخش موسیقی‌سازی، همواره بر مبنای اصولی شکل گرفته است که هر قطعه یا ملودی، خود بیانگر رویداد یا واقعه‌ای است.

البته شکل‌گیری یا تداعی معنا دربارهٔ بسیاری دیگر از انواع موسیقی صدق می‌کند و به نظر می رسد که معنای موسیقی همواره حالتی به تعویق‌افتاده دارد؛ بدین روش که معنا در ذهن شنونده حالتی سیال و پویا دارد. درواقع خاطره‌های جمعی یا طرح‌واره‌های ذهنی شنونده همان معنایی است که از شنیدن موسیقی به یاد می آورند و هر کدام از معناها ایجادکنندهٔ معناهای بسیار دیگری هستند.

بنابراین با توجه به این مسائل، در مقالهٔ حاضر بیشتر به دنبال تحلیل موسیقی ایرانی بر اساس مفاهیم نشانداری و دلالتگری هستیم. به نظر می‌رسد که نشانداری و دلالتگری در چارچوب موسیقی ایرانی همواره حضور ثابتی دارد، از این رو به فرایند آنها خواهیم پرداخت. قبل از پرداختن به مفاهیم بالا، ابتدا شرحی مختصر از نشانه‌شناسی عرضه می‌کنیم.

نشانه‌شناسی

ابتدا به این سؤال پاسخ می‌دهیم که ضرورت نشانه‌شناسی چیست و اصلاً چـرا بایـد آن را دنبال کنیم؟ «دنیل چندلر[1]» در کتاب *مبانی نشانه‌شناسی* می‌نویسد:

> *«... نشانه‌شناسی می‌تواند ما را یاری دهد تا از نقش رسانه‌ای نشانه‌هـا و نقـشی که خودمان و دیگران در پی‌ریزی واقعیت‌های اجتماعی ایفا می‌کنیم، مطلـع شـویم. با تکیه بر نشانه‌شناسی، ما میل خود را برای فرض اینکه واقعیـت در قالـب چیـزی کاملاً مستقل از تفسیرهای بشری است، از دست خواهیم داد. با تکیه بر نشانه شناسـی ما معنا را فعالانه از طریق فعالیت های پیچیده‌ای با رمزگان یا قراردادهایی که اغلـب از آنها آگاه هستیم، خلق می‌کنیم» (Chandler, 2007:10).*

از سوی دیگر، به روشنی درمی‌یابیم که ما در جهان پیرامون خـود حتـی در محـیط هـای گوناگون اجتماعی پیوسته با نشانه‌ها زندگی می‌کنیم؛ اعم از نشانه‌شناسی اجتماعی، فرهنگـی و در سطحی جزئی‌تر نشانه‌های شنیداری ـ دیداری.

بنابراین نشانه شناسی پیونـدی ناگسـستنی بـا مـا و جهـان پیرامونمـان دارد. «مـازولا» در تحلیل‌های نشانه‌شناختی خود دربارهٔ موسیقی، هنگامی که سه لایهٔ اصـلی و بـه هـم پیوسـتهٔ تنظیم یا تصنیف، اجرا و رهبری را بررسی می‌کنـد، بـه ارتبـاط آن بـا مخاطـب و لایـه‌هـای همنشین دیگر نیز اشاره می‌کند (Mazzola, 1998: 9). حتی هنگامی کـه وارد حـوزهٔ مطالعـات نشانه شناسی پساساختارگرا می‌شویم، به چگونگی کاربرد این نوع از نشانه‌شناسـی در اعتبـار بخشیدن به سکوت‌های معنادار پی خواهیم برد (مانند آنچه «جـان کـیج» در *چهـار دقیقـه و سی و سه ثانیه سکوت* عرضه کرده است).

اگرچه نشانه شناسی، تخصص است و از زمان شکل گیری آن تاکنون، مناقشه‌های نظـری فراوانی پیرامون آن رخ داده است، اما به کارگیری آن چونان یک روش به گمان «رولان بارت[2]» می‌تواند ما را در تحلیل متون مختلف یاری دهد. البته بارت نیز نـشانه‌شناسـی را ماننـد یـک

1. Daniel Chandler
2. Roland Barthes

علم و یک روش در نظر گرفته بود (Barthes, 1968). در ادامه، چند مفهوم نشانه‌شناختی را در تحلیل موسیقی ایرانی به کار می‌بریم و برخی جنبه‌های بارز موسیقی ایرانی را بر مبنای این مفاهیم بررسی می‌کنیم.

موسیقی ایرانی

نویسنده در مباحث خود این فرض بنیادی را پیش رو قرار داده که موسیقی دستگاهی ایرانی در کلیت خود نظامی نشانه‌ای است؛ اما نه نشانه‌ای منفک و قائم به ذات، بلکه نشانه‌ای کلان که چونان متن، ظرفیت تحلیل پیدا می‌کند. همچنین در بطن مباحث، موسیقی ایرانی را در کنار لایه‌های همنشین دیگر تجزیه و تحلیل کرده است، چراکه «علاوه بر نظامی که نشانه ها در آن در تقابل با نشانه های دیگر، ارزش نشانه‌ای یافته است، عناصر دیگری نیز از نظام‌های دیگر به طور همنشین در مجاورت نشانه‌ای که در عمل و به مقصود عملی و عینی دلالت و ایجاد ارتباط به کار رفته است، حضور دارند که نه‌تنها اجزای جدایی‌ناپذیر آن کنش ارتباطی‌اند، بلکه امکان تفکیک آنها از فرایند دلالت نشانه وجود دارد» (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۵۲).

آنچه به نام موسیقی ایرانی از آن یاد می‌کنیم همان موسیقی دستگاهی است که اساس کلی موسیقی ایرانی را تشکیل می‌دهد و به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱. موسیقی سازی؛ ۲. موسیقی آوازی که مبتنی بر ردیف هستند.

«اکنون آوازهای بزرگ را دستگاه می‌نامند و معمولاً موسیقی ایران را شامل هفت دستگاه می دانند از این قرار: ماهور، همایون، سه گاه، چهارگاه، شور، نوا، راست پنجگاه» (خالقی، ۱۳٤٦: ۱۱۱). هر کدام از دستگاه‌ها از حیث احساس و اَلحان با یکدیگر تفاوت‌ها و تشابه‌هایی دارند و آنچه پیوسته در کنار هم هویت، ویژگی و فرم هر دستگاه را شکل می‌دهد، گوشه‌ها هستند.

برای ورود به محور اصلی مباحث، ابتدا شرحی از مفهوم نشانداری سلسله مراتبی را عرضه می‌کنیم و سپس موسیقی دستگاهی را بر اساس آن بررسی می‌نماییم.

نشانداری سلسله مراتبی

اشاره کردیم که از دیدگاه نویسنده، موسیقی ایرانی، نشانه‌ای کلان به مثابه متن است که دارای ساختار درونی و بیرونی است. به عبارتی «لایه های تشکیل دهندهٔ یک متن هم دارای سازمان درونی هستند و هم سازمان بیرونی و بر اساس نظم به‌خصوصی شکل می گیرند و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند» (سجودی، ۱۳۸۲: ۱٦۲).

در اینجا با روابط درون‌متنی و بِینامتنی مواجه هستیم که اولی بیانگر ساختار درونی هر لایهٔ متنی است که البته خود به متنی مستقل تبدیل‌شدنی است و دومی بیانگر تأثیر لایه‌های متنی بر یکدیگر. «بنابراین متن، مفهومی تکریری است. هر متنی خود متنی است که در کنش متقابل با لایه های متنی دیگر، دامنهٔ متن بودگی خود را گسترش می دهد و این روند، باز و بی پایان است» (سجودی، ۱۳۸۲: ۱٦۲). بر این اساس، نشانه هم که از آن به نام متن یاد کردیم، مفهومی تکریری است و بر مبنای ساختار سلسله مراتبی شکل گرفته است.

بارت در کتاب *S/Z (سارازاین)* در بررسی های خود دربارهٔ داستان سارازاین اثر «بالزاک» شرح داده است که هر متن مستلزم گستره ای چندمنظوره است که انواع نوشتارها با یکدیگر ادغام شده‌اند و اغلب نیز در کشاکش با یکدیگر قرار می‌گیرند. از این رو، نباید متن را اصیل به شمار آورد. متن عبارت است از بافتی که نقل‌قول‌های نویسنده را با یکدیگر تلفیق نموده و در پی ایجاد نظم و ترتیب میان نوشتارهاست (Barthes, 1974: 21).

می‌توان گفت که هر لایهٔ متنی در کل مناسبات متنی دارای ساختار سلسله مراتبی درون‌متنی و بِینامتنی است. از جمله روابط سلسله مراتبی، می‌توان رابطهٔ نشانداری را ذکر کرد، البته این نشانداری از نوع صوری است که آن را در تحلیل‌های موسیقایی به کار خواهیم برد. «مفهوم نشانداری نخست از سوی اندیشمندان مکتب پراگ و در بحث‌های مربوط به واج‌شناسی مطرح شده و سپس به تدریج به مطالعات دیگر سطوح زبان راه یافته است... هر گاه در میان دو واژه یکی از آنها برای پرسش و صحبت دربارهٔ مفهوم هر دو واژه به کار رود، واژهٔ مذکور بی‌نشان و دیگری نسبت به آن نشاندار به حساب می‌آید، در چنین شرایطی می‌توان

نشان را چیزی شبیه به شـرایط لازم و کـافی تـشخیص مفهـوم یـک واژه در نظـر گرفـت» (سجودی، ۱۳۸۲: ٥٤).

چندلر نیز به دو نوع نشانداری اشاره می‌کند که نشانداری صوری و توزیعی نام دارند:

«نشانداری صوری: در تقابل هایی که ساخت صرفی‌شان، آنهـا را در برابـر هـم قرار می دهد، نشانداری به حضور و غیاب برخی از خصیصه های صـوری بـستگی دارد. دال نشاندار با اضافه کردن یک خصیصهٔ بارز از دال بی‌نشان منفک مـی‌شـود. نشانداری توزیعی: واژگان نشاندار صوری که در چارچوب بـافتی کـه در آن واقـع شده‌اند، میل به محصور شدن دارند» (Chandler, 2007: 94).

چندلر در ادامه می‌نویسد:

«وقتی که الفاظ به شکل دوگانه وجود داشته باشند، امکان وقوع تقـارن در ایـن دوگانگی بسیار کم است، اما در بیشتر مواقع تقابل های دوگانه، یک سلسله مراتـب را تشکیل می‌دهند» (Chandler, 2007: 95).

موسیقی دستگاهی ایران که متن و نشانهٔ کلان محسوب می شود، با اتکا بـر روابـط بـین دستگاه‌ها تفسیرپذیر و تحلیل‌شدنی است، از این رو اگر از مجموعهٔ هفت دستگاه، برخـی از آنها را در نظر نگیریم، روابط بین لایه ها یا متون دیگر که در تفسیر و تحلیل دخالـت دارنـد، امکان‌پذیر نخواهد بود، زیرا به نظر می‌رسد که اعتبار و موجودیت موسیقی ایرانی وابسته بـه روابط بین‌دستگاهی است.

هر کدام از دستگاه‌ها، گوشه‌ها و حتی نت‌ها، بر اساس رابطهٔ همنشینی و در مجاورت بـا همدیگر موجب پیدایی متن اصلی می‌شوند. «امبرتو اکو[1]» دربارهٔ متن می‌نویسد:

«ما در هر مورد از ارتباط (احتمالاً به استثنای برخی موارد فشرده، خیلی ابتدایی و تک‌صدایی) نه‌تنها با پیام، بلکه با مـتن مواجـه هـستیم. مـتن حاصـل همنـشینی رمزگان‌های بسیاری است (یا دست‌کم بسیاری رمزگان‌های فرعی)» (Eco, 1979: 57).

آنچه در اینجا حائز اهمیت است نه‌تنها رمزگان‌ها، بلکه همنشینی لایه‌هاست که هر کـدام

1. Umberto Eco

بر اساس انتخاب از آن رمزگان امکان تحقق مـی یابـد. درواقـع، در چنـین وضـعیتی روابـط همنشینی نقش مهمی را ایفا می‌کند. روابط و تفاوت‌هایی که میان عناصـر زبـان وجـود دارد به دو حوزهٔ متمایز تقسیم می‌شود که هر کدام پدیدآورندهٔ دستهٔ معینی از ارزش‌هاسـت. ایـن دو دسته به دو گونه فعالیت ذهنی ما مربوط اند که بـرای حیـات زبـان، ضـروری بـه شـمار می‌روند (صفوی، ۱۳۷۸: ۱۷٦).

سطح اولی که «سوسور» از آن یاد می‌کند رابطهٔ همنشینی اسـت کـه متعلـق بـه گفتـار و دارای ویژگی خطی است و لایه‌ها در مجاورت با همدیگر پیوسـته یـک زنجیـره را تـشکیل می‌دهند. «روابط همنشینی به گونه‌ای درون‌متنی به دال‌های دیگری کـه از درون همـان مـتن حضور دارند مربوط می‌شود، در حالی که روابط جانشینی به گونه‌ای برون‌متنی بـه دال‌هـایی مربوط می‌شود که در آن متن غایب‌اند» (Chanler, 2007: 87).

از این حیث در اجرای موسیقی؛ اعم از موسیقی سازی یـا آوازی، از کـل یـک دسـتگاه، گوشه‌ها یا لایه‌های اصلی در رابطهٔ همنشینی قرار می‌گیرنـد و برخـی گوشـه‌هـا در حالـت جانشینی به حاشیه رانده می‌شوند. حتی در حین اهنگ‌سازی نیز این مسئله صـدق مـی‌کنـد، چراکه آهنگساز در حین نوشتن ملودی، درواقع در حال نوشتن موسیقی است، اما با واژگـان موسیقایی.

می توان روابط بین دستگاه‌ها را روابط بین‌دستگاهی نام نهاد که به دلیـل داشـتن سـاختار سلسله مراتبی، اعتبار موسیقایی می‌یابند. از این رو، هر دستگاه دارای سازمانی درونـی اسـت که متشکل از گوشه‌هاست. روابط بین گوشه‌هـا نیـز دارای سـاختار سلـسله مراتبـی درونـی دیگری است که روابط بین نت‌ها نام دارد.

در این میان مفهوم نشانداری سلسله مراتبی در بـستر موسـیقی دسـتگاهی بـه دو طریـق نمود می یابد: نخست در شکل ساختار سلسله مراتبـی گوشـه‌هـا و دوم، در شـکل سـاختار سلسله مراتبی بین برخی از گوشه‌های مشترک. برای مثـال قـسمتی از دسـتگاه شـور (شـور سل) را از کتاب *ردیف* «مجید کیانی» در اینجا بررسی می‌کنیم.

اگر درآمد اول شور را در نظر بگیریم، درمی‌یابیم که سازمان درون‌متنی درآمد اول متشکل از روابط بین نت‌هاست. در شور سل، نت پایه یا شروع «فا» است. نت فا به خودی خود در وضعیتی بی‌نشان به سر می‌برد. نواختن نت بعدی یعنی «سل» نت فا را نشاندار خواهد کرد و این فرایند تا آنجا ادامه می یابد که در نهایت مخاطب با شنیدن صدای پیوستهٔ نت‌ها درمی‌یابد که در حال شنیدن درآمد اول شور است.

اما این وضعیت نیز فعلاً به خودی خود ـ یعنی درآمد اول ـ در حالت بی‌نشانی قرار دارد، زیرا درآمد اول شور برای دستیابی به موجودیت و اعتبار خود مستلزم داشتن نشانه هایی است. بنابراین افزودن علائم، درآمد اول شور را نشاندار و حاوی هویت خواهد کرد. در اینجا لا کرن، سی بمل، می بمل و ر کرن است. اما باید به این نکته توجه کنیم که در یک حالت سلسله مراتبی، عنوان درآمد اول نسبت به دستگاه شور نیز نشاندار است؛ به این صورت که درآمد اول می تواند درآمد اول دستگاه دیگری باشد. اما اگر بگویند درآمد اول شور، درآمد اول نسبت به دستگاه شور نشاندار خواهد بود و این ویژگی، پیوسته وابسته به ساختار سلسله مراتبی بین نت‌ها و علائم است، این روند را می‌توان دربارهٔ دستگاه‌های دیگر نیز بررسی کرد.

در چارچوب دستگاه‌های هفت‌گانه، گوشه‌هایی وجود دارد که بین دیگر دستگاه‌ها مشترک است، البته بیشتر از حیث نام. مثلاً گوشهٔ کرشمه را در نظر بگیرید؛ هنگامی که در سطح گفتار می گوییم کرشمه، روشن نیست که مقصود، کرشمهٔ شور است یا ماهور. این حالت، موقعیتی بی‌نشان است. اما به محض شنیدن ملودی و پیوستگی صدای نت‌ها با علائم خاص خود، گوشهٔ مذکور از حالت بی‌نشانی به گوشهٔ نشاندار تبدیل می‌شود؛ کرشمهٔ شور یا کرشمهٔ ماهور.

علائم موجود به مثابه نشانه‌های قراردادی، این اعتبار و هویت شنیداری هر ملودی را روشن می کنند. در اینجا نیز ساختار سلسله مراتبی همچنان حضور دارد، زیرا نوازنده یا خواننده ممکن است پس از نواختن یا خواندن یک گوشه از مجرایی دیگر، تغییر مُد دهد و

وارد دستگاه دیگری شود که این اتفاق بیشتر در مرکب‌خوانی می‌افتد.

گوشه‌هایی نیز وجود دارد که از حیث فواصل مانند هم هستند؛ در آواز افشاری و بیات ترک گوشهٔ جامه‌دران از جمله گوشه‌های مشترک است، تا جایی که اگر صرفاً مخاطب در حال شنیدن گوشهٔ جامه‌دران باشد، تا زمان شنیدن گوشهٔ بعدی، جامه‌دران در موقعیتی کاملاً بی‌نشان قرار دارد. اما اگر گوشهٔ بعدی مثلاً عراق یا قرایی باشد، جامه‌دران در مقایسه با گوشهٔ عراق یا قرایی حالتی نشاندار می‌یابد.

در نهایت هر کدام از گوشه‌های بالا متناسب با دستگاه یا آواز مورد نظر حالتی نشاندار می‌یابند، زیرا معمول این است که در آواز بیات ترک پس از گوشهٔ جامه دران، گوشه‌هایی مثل دوگاه، شهابی یا قطار نواخته یا خوانده شود. البته تا زمانی که نوازنده یا خواننده به دستگاه یا آواز اصلی فرود نیامده هنوز نمی‌توان حکم قطعی را دربارهٔ بی‌نشانی یا نشانداری گوشه‌ها صادر کرد. اما به نظر می‌رسد که بر اساس اصول و قواعد اجرا می‌توان در حین شنیدن ملودی، این وضعیت‌ها را روشن کرد.

حال بررسی می‌کنیم که فرایند دلالتگری در بستر موسیقی دستگاهی ایران چگونه اتفاق می‌افتد. در ابتدا لازم است این نکته را توضیح دهیم که موسیقی‌های قومی و سنتی که در ابعاد فرهنگی، بیشتر مشخصه های بارز فرهنگی جامعه را نیز متبلور می سازند، در وضعیت کلی، دلالت‌های روشنی را به همراه دارند. «علیرضا میرعلی نقی» می‌نویسد:

> *«وزن های موسیقی هر ملتی، مثل صدادهی سازها، از یک طرف نمایندهٔ فرهنگ موسیقایی آن ملت است و از طرف دیگر، نماد بیان احساساتی خاص شناخته شده است» (میرعلی نقی، ۱۳۸۵: ۱۳٤).*

بنابراین می‌توان گفت که قطعات موسیقایی ساخته شده ـ در اینجا قطعات بسیار برجسته ـ که توانسته‌اند خود را در فرهنگ خاصی تثبیت کنند، حاوی دلالت‌های روشنی هستند. نمونهٔ بارز این فرایند در موسیقی تعزیه است «نغمه‌ها، مقام‌ها، ردیف‌ها و گوشه‌های موسیقی قدیم ایران که به سبب حرمت مذهبی از عرصهٔ زندگی دور مانده و بیمِ از یاد رفتن و نابودی

آنها می‌رفت، در پناه تعزیه‌خوانی امنیت یافت و به زندگی ادامه داد» (شهیدی، ۱۳۸۰: ٤٦).

«روح‌الله خالقی» در این باره نیز می‌نویسد: «... و خوانندگانی از مکتب تعزیه درآمدند که در فن آوازخوانی به مقام هنرمندی رسیدند و موسیقی ملی ایران را از نابودی رهانیدند» (خالقی، ۱۳۷٦: ۳٤۸). در قطعات موسیقایی ضربی ــ نظامی به روشنی می‌توان روند دلالتگری را مشاهده کرد. همان طور که اشاره کردیم در تعزیه این مسئله مصداق بارزی دارد مانند برخی از نغمه‌ها که دلالت به حرکت یا رویدادی خاص مثل حمله و عقب‌نشینی دارند.

نغمه‌ها و شیوهٔ لحن اولیاخوانان در تعزیه، خود دلالت بر شخصیت، منش و عمل خاص آنها دارد. در گونه‌های دیگری از موسیقی، دلالت و به عبارتی، دلالتگری حالتی گسترده تر دارد و بیشتر با ایجاد معانی یا تداعی معانی در ارتباط است. از این رو، «موسیقی به دو دلیل پدیده‌ای نشانه‌ای است: ۱. نشانهٔ موسیقایی را به دیگر نشانه‌های موسیقایی ارجاع می‌دهد. این مفهوم ذاتی یا صوری معنای موسیقی است: موسیقی، زبانی است که به خود دلالت می‌کند. ۲. نشانهٔ موسیقایی را به جهان تجربه‌شده، عاطفی، خیالی، فرهنگی و ایدئولوژیکی ارجاع می‌دهد» (ژاک ناتیز، ۱۳۸۳).

به تعبیری دیگر «اندیشه در موسیقی حل می‌شود و احتمالاً حالتی را می‌نمایاند. اگر قرار باشد معنایی مطلق منتقل شود، آرایه‌های غیرموسیقایی باید افزوده شوند» (هنری لانگ، ۱۳۸۲). به هر سان، اگر از ابعاد فرهنگی و گونه های خاص موسیقی ایرانی بگذریم و به شکل کلی موسیقی دستگاهی برگردیم، متوجه همان نکتهٔ بالا خواهیم شد.

دلالتگری در چارچوب موسیقی دستگاهی، یعنی آنجا که دیگر خود به عنوان متنی مستقل و خارج از بافت‌های دیگری مانند تعزیه مطرح می‌شود، کم‌وبیش حالتی دوسویه خواهد داشت؛ قراردادی، انعطاف‌پذیرتر و گسترده تر. قراردادی از این حیث که برخی از ملودی‌های موسیقی ایرانی خاصیت بازنمایی دارند، مانند بازنمایی حرکت و یا جنبش‌های معنادار و آیینی.

به قول «جیمز یانگ»:

«اغلب اوقات تجربهٔ موسیقی بیشتر مشابه تجربهٔ حرکت و جنبش است تا آنکه مشابه تجربهٔ شنیداری باشد. اما اگر تجربهٔ قطعه‌ای موسیقی مشابه تجربه حرکات ویژه باشد، موسیقی می تواند به طور مستقیم بازنمایی از آن حرکت باشد» (یانگ، ۱۳۸۸: ۸٦).

اجرای دستگاه‌های موسیقی ایرانی در شکل‌های مختلف در میان مخاطبان آن تعمیم‌یافته‌تر است، بنابراین همان تداعی معانی که شامل طرح‌واره های ذهنی، احساسات و یادکردهای فرهنگی مختلف یک جمع خواهد بود، برجستگی بیشتری دارد.

از سوی دیگر، با توجه به اینکه از حیث لحن و احساس هر کدام از دستگاه ها حالت‌های متفاوت و مختص به خود را دارند، همین لحن و احساس، خود به مثابه یک لایهٔ متنی، دلالت بر موقعیت‌های مختلفی دارد. برای مثال دستگاه چهارگاه به دلیل ویژگی‌های خاص همواره امکان دلالت بر موقعیت‌های حماسی را فراهم می‌کند و این موقعیت‌ها واحد نیستند. بنابراین می‌توان گفت اموری که بر آنها دلالت می‌شود، به عبارتی مدلول‌های مختلف محسوب می‌شوند که پیوسته حالتی سیال، پویا و به تعویق افتاده دارند.

اما این نکته نیز حائز اهمیت است که این به تعویق افتادگی و معنای موسیقایی، حالتی مشخص و بارز ندارد، زیرا ممکن است دربارهٔ شنوندگان، مختلف معناهای گوناگون شکل بگیرد، زیرا گوش دادن به موسیقی توأم با خیال‌پردازی و گاه تفسیر است. از این رو، به نظر می‌رسد که معنا در موسیقی ایرانی به حاشیه رانده می‌شود، اما به شکلی غیرملموس به محض اجرای قطعات موسیقایی حضور دارد.

از آنجا که موسیقی ایرانی یا به عبارتی، موسیقی دستگاهی ایران با اشعار کلاسیک یا سنتی گره دیرینه‌ای خورده، اغلب ممکن است بحث دلالت یا معنی‌شناختی در گسترهٔ موسیقی ایرانی به شعر و معنای شعر معطوف شود و موسیقی تصویرسازی‌های روایی را بازنمایی کند.

البته این نکته در موسیقی آوازی خودنمایی بیشتری دارد؛ بدین صورت که با شنیدن آواز، توجه و تمرکز مخاطب بیشتر به سمت کلام یا شعر سوق می یابد و آواها در مرحلهٔ بعدی قرار می گیرد. به نظر می‌رسد که در بررسی مفهوم دلالت، دیگر این آواها و نغمه‌ها هستند که از اهمیت بیشتری برخوردارند، زیرا اشعار و کلام هنگامی که حالتی آوازی به خود می گیرند از قالب واژه تغییر شکل می‌دهند و در حقیقت واژگان، آواهایی هستند که می‌شود آنها را احساس کرد. به عبارتی، اشعار و واژگان آنها وسیله‌ای هستند برای بیان آوازها. «سیمون فریت[1]» به نقل از «گریل مارکوس[2]» می نویسد: «واژگان قبل ازآنکه به عنوان اصطلاحاتی برای دریافت باشند، آواهایی هستند که می‌توانیم آنها را حس کنیم» (Frith,1983:14).

در موسیقی ایرانی به طور کلی معنا قبل از آنکه وجود داشته باشد، پیوسته در حین اجرا شکل گرفته و حالتی به تعویق افتاده و پراکنده به خود می گیرد. رولان بارت در بحث از رگه‌های صدا چنین استدلال می‌کند:

> *«لذت موسیقی از بازنمایی واقعهٔ رخ داده در جایی دیگر ناشی نمی شود، یعنی لذت موسیقی بازتاب معنا نیست، بلکه از چیزی نشأت می گیرد که در خود آن موسیقی در حال شکل‌گیری است.»*

درواقع بارت به خودداری از میل وافر مخاطب برای کشف معنای ناشی از شنیدن موسیقی تأکید می‌کند (Barthes, 1977: 188).

اگرچه اغلب در موسیقی ایرانی تأکید برای القای معنای کلام است و به عبارتی، خوانندگان و موسیقی‌دانان ایرانی گاهی موسیقی را وسیله ای برای ارائهٔ معنای کلام در نظر می‌گیرند، اما آواها و نغمه‌ها همواره وجه غالب موسیقی محسوب می‌شوند. ضمن اینکه معنا به صورت مدلول مشخص و یگانه‌ای حضور ندارد، بلکه در حال شکل گرفتن، پیوستهٔ سیال و پویاست و ممکن است هر شنونده‌ای دریافت و تفسیری متناسب با خیال‌پردازی‌ها و پیشینهٔ فرهنگی و اجتماعی خودش از قطعهٔ موسیقی داشته باشد.

---

1. Simon Frith
2. Greil Marcus

نتیجه‌گیری

بنا بر آنچه گفتیم، روشن است که در حوزهٔ نشانه‌شناسی موسیقی، هر نوع از موسیقی را می‌توان بر اساس مفاهیم مختلفی تجزیه و تحلیل کرد، حتی انواعی از موسیقی که حالت عام‌تری دارند در این گستره و نیز در حوزهٔ مطالعات فرهنگی بسیار بحث‌برانگیز هستند.

آنچه در این مقاله مطرح کردیم گونه‌ای خاص از موسیقی است که به تعبیری، موسیقی دستگاهی با ویژگی ها و مختصات مخصوص به خود است. موسیقی دستگاهی ایران در یک نگاه، نشانه‌ای است کلان که چونان متن ظرفیت تحلیل‌های نشانه‌شناختی را دارد، بنابراین با توجه به نظام دستگاهی این نوع از موسیقی، مفهوم نشانداری سلسله مراتبی و دلالت، البته تا حدی به خودی خود، در بستر آن به عنوان نوعی ویژگی وجود دارد.

در اینجا، دلالت از گسترهٔ بیشتری برخوردار است؛ به این صورت که می توان آن را در بطن انواع دیگری از موسیقی، به‌خصوص موسیقی‌های قومی و محلی که از سویی بازنمود ویژگی های فرهنگی نیز هستند، بررسی کرد. تحلیل نظام دستگاهی موسیقی ایرانی با توجه به پیوستگی گوشه‌ها و نغمه‌های مختلف که در برخی موارد اشتراک‌های زیادی نیز در دستگاه‌های مختلف دارند، بازنمود مفهوم نشانداری سلسله مراتبی است و حضور موسیقی ایرانی در بافت‌های دیگری چون تعزیه حاوی دلالت‌های روشن‌تری است. اما در وضعیت تعمیم‌یافته‌تر، موسیقی ایرانی دلالت‌های واضحی چونان یک مدلول مشخص را در پی ندارد و به نظر می‌رسد این عرصهٔ دلالت موسیقایی، فراتر از معنایی واحد است و حالتی به تعویق افتاده، غیرصریح و نشانه‌ای از طرح‌واره‌های ذهنی و فرهنگی است.

در نهایت اینکه نشانه شناسی موسیقی، همواره امکان تحلیل های روشن و دقیق از موسیقی و انواع آن را فراهم می‌سازد و می‌توان گفت که رویکرد نشانه‌شناختی به موازات موسیقی‌شناسی، قادر است از زوایای گوناگون، موسیقی ایرانی را، چه از لحاظ آواهای موسیقایی و چه انواع کلام به کار رفته در آن، بررسی کند.

کتاب‌نامه

ـ خالقی، روح‌الله، (۱۳٤٦). ***نظری به موسیقی***، بخش دوم، تهران: فردوسی.

ـ خالقی، روح‌الله، (۱۳۷٦). ***سرگذشت موسیقی ایران***، جلد اول، تهران: صفی علیشاه.

ـ ژاک ناتیز، ژان، (۱۳۸۳). «**نشانه‌شناسی و موسیقی**»، ترجمهٔ فرزان سجودی، مقاله در: دایره‌المعارف زیبایی‌شناسی، زیر نظر مایکل کلی، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری. ص ۵۳۲ ـ ۵۲۷.

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

ـ سوسور، فردیناندو، (۱۳۷۸). ***دوره زبان‌شناسی عمومی***، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: هرمس.

ـ شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۵). ***تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناسی گفتمان***، تهران: سمت.

ـ شهیدی، عنایت‌الله، (۱۳۸۰). ***پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

ـ کیانی، مجید، (۱۳٦۸). ***ردیف میرزا عبدالله (دستگاه شور)***، تهران: نی.

ـ میرعلی نقی، علیرضا، (۱۳۸۵). «**موسیقی در موقعیت طنز**»، مقاله در: بیناب، ش ۱۰، ص ۱۳٤.

ـ هنری لانگ، پل، (۱۳۸۲). «**تمثیل و نماد پردازی در موسیقی**»، ترجمهٔ آزیتا افراشی، مقاله در: بیناب ش ۱ ص۲٦۳ ـ ۲٤۸.

ـ یانگ، جیمز، (۱۳۸۸). ***هنر و شناخت***، ترجمهٔ هاشم بناپور و دیگران، تهران، فرهنگستان هنر و مرکز تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).

- Adorno, T.W. (1998). ***On popular music, In J, Story (ed)***, Cultural Theory And Popular Culture, 2nd Edn, Hemel Hempstead: prentice Hall
- Barthes, Roland, (1964-1968). ***Elements of Semilogy*** (trans: Annette-Lavers And Colin Smith), London And New York.
- Barthes, Roland, (1973- 1974). ***S/ Z***, Jonathan Cape, London
- Barthes, Roland, (1977). ***The Grain Of The Voice, In, Image- Music-Text***, Fontana: London
- ***Chandler***, Daniel, (2007). ***The Basics Semiotics***, Rutledge Press, London And New York.
- Eco, Umberto, (1976-1979). ***A Theory Of Semiotics***, Bloomington, In Indiana University Press, Macmillan, London.
- Frith ,Simon, (1983). ***Sound Effects***. Youth , Leisure and The Politics of Rock-n-.roll. Constable, London
- Mazzola, Guerino, (1998). ***Semiotic Aspects of Musicology: Semiotic of Music***. In R. posner et al, (Eds) A Handbook on the Sign-Theoretic , Foundations of. Nature and Culture. Walter De Grunter, Berlin and New York