پیرامون دلالتِ معنایی
در موسیقی باکلام و بی‌کلام

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۱۱- تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۲۵

پویا سرایی[1]

آهنگساز و نوازنده ، استادیار گروه موسیقی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.

موسیقی را می‌توان به دو گروه بی‌کلام و باکلام (آوازی) تقسیم نمود. اگرچه قطعه‌های موسیقی فراوانی وجود دارد که نه همراه یک شعر، بلکه ملهم از شعر، داستان، تابلویی نقاشی و به‌طور کلی ابژه‌ای قابل تعریف تصنیف شده‌اند؛ حتی گاهی آهنگساز در کنار قطعه، شعر مورد نظر را نیز نوشته است. این نوع موسیقی را هم در زمرهٔ موسیقی باکلام قرار می‌دهیم؛ چراکه خود قطعه موسیقی و نسبت آن با منبع الهام شکل‌گیری آن مورد توجه است. خود موسیقی بی‌کلام را به دو زیرگروه موسیقی مطلق[2] و موسیقی برنامه‌دار[3] یا موسیقی مضمونی تقسیم می‌نمائیم.

بحث از بیانگری موسیقی در دو نوع موسیقی یاد شده متفاوت است. در مورد موسیقی کلامی حضور نشانه‌های متعلق به نظام نشانه‌شناسی غیرموسیقایی منجر به نزدیکی به نظام زبانی و روش‌های شناختی آن می‌شود. حضور شعر و داستان در اینگونه موارد به جهت بهره‌گیری از زبان به بیان مستقیم مفاهیم منجر می‌شود.

این اتفاق شبیه یک تابلوی نقاشی است که برای مثال چهرهٔ زنی را نشان می‌دهد که کودکش را در آغوش کشیده است و این اولین مرحله از بیان است. نمونه‌های فراوانی از این نوع موسیقی وجود دارد. از معروف‌ترین آن‌ها کنسرتوی چهارفصل اثر آنتونیو ویوالدی[4] است که به سال ۱۷۲۵ تصنیف شد. در هریک از چهار کنسرتوی این اثر صداها و رخدادهای مربوط به یکی از فصل‌های سال متجسم می‌شود. ویوالدی برای آنکه موضوع موسیقی خود را به آشکارترین شکل بنمایاند سطرهایی از این شعرها را پیش از آغاز هر موومان[5] در پارتیتور اثر آورده و حتی عنوان‌هایی توصیفی، مانند چوپان خفته یا سگی که پارس می‌کند، را نیز بر آن افزوده است (کیمی‌ین، ۱۳۸۴ : ۲۳۱).

اما در مورد موسیقی مطلق و یا موسیقی بی‌کلام مانند سمفونی‌ها، کنسرتوها، سونات‌ها، پیش‌درآمدها و چهارمضراب‌ها که حتی عنوان و یا نام روشن‌کننده‌ای نیز ندارند و به‌طور کلی موسیقیِ سازی که نشانه‌های زبانی ندارند، -تا بدین طریق اولین روش‌های شناختی را منتقل کنند- بحث دشوارتر است.

چراکه در موسیقی سازی تن‌های موسیقی، که در همان قطعه‌های آوازی شنیده می‌شوند نشانه‌های قراردادی و بامعنا نیستند و در اینجا همبسته‌ای زبانی وجود ندارد تا به کمک آن واقعیت، موضوع و یا طرحی اندیشه‌وار (با تکیه بر زبان) را بازتاب دهند. این نوع موسیقی تنها به یاری حسی که برمی‌انگیزد شناخته می‌شود.

از این نظر است که احمدی موسیقی مطلق را فاقد معنا می‌داند. هانسلیک گفته بود آنچه به‌وسیلهٔ این مواد آوایی بیان می‌شود، تنها ایده‌های موسیقایی خواهد بود.

در موسیقی باکلام شعری که آهنگ بر روی آن ساخته شده است پیوند این نوع موسیقی با زبان و بیانگری زبانی را تضمین می‌کند. همبستگی با نشانه‌های زبانی و غیرموسیقایی کمک شایانی به فهم آنچه موسیقی بدواً در تلاش برای بیان آن است می‌کند.

بنابراین موسیقی آوازی به یاری کلام معناهایی را بیان می‌کند. لذا در موسیقی آوازی این کلام است که ارجاع به جهان بیرون متن می‌دهد و در واقع معناهایی از آنچه بیرون از متن موسیقایی است اعاده می‌شود؛ که قطعاً برآمده از نیروی کلام است و ارتباطی با منش ناب موسیقایی ندارند. یعنی نسبتی است که به ایدهٔ موسیقایی داده شده است (سرایی،۱۳۹۰ ، ۵۱).

اما موضوعی در اینجا باقی می‌ماند و آن حضور موسیقی در کنار کلام است. آیا تصنیف قطعه‌ای موسیقی بر روی قطعه‌ای شعری در حکم اضافه‌ای تزئینی است و در بهترین حالت تنها سازندهٔ فضایی متناسب با حال و هوای شعر است؛ یا اینکه باید موسیقی و شعر را در این زمینه چنان همبسته‌ای بدانیم که هر یک در حکم تشدید حضور دیگری است؟

آیا موسیقی وجود دارد تا آنچه در شعر به کمک کلمات بیان می‌شود را بهتر بیان کند؛ یا تن‌های موسیقایی در موسیقیِ آوازی مستقل -و فارغ از روند آنچه شعر بیان می‌کند- است؟

از اینجاست که می‌توان بیانگری را در موسیقی آوازی تعریف نمود. تصور خواندن شعر بدون همراهی اندک موسیقی نیز دشوار

---

[1] Pouya.sarai@gmail.com

[2] . Absolut Music

[3] . Programming Music

[4]. Antonio Vivaldi: آهنگساز ایتالیایی (۱۶۷۸ - ۱۷۴۱)

[5] . Movement: بخش کاملی از یک سمفومی، کنسرتو و سونات با آغاز و پایان مشخص.

است. نباید منکر این شد که شعری که خوانده می‌شود (با صدای بلند) به‌ویژه توسط خود شاعر بارها بیشتر از شعر نوشته شده مؤثر و گیرا است.

دلیل این امر آهنگ موسیقایی هرچند بسیار مختصری است که خواننده هنگام خواندن شعری ادا می‌کند. زمانی که می‌گوییم یک شعر در ماهیت شعر بودن خویش است که معنا می‌یابد و تفسیر آن به زبان روزمره و حتی ادبی در حکم از شکل‌افتادگی صورت تامهٔ آن قطعهٔ شعری است؛ به این معناست که آن مفهومی که شاعر در شعر خود تلاش به بیان داشته است، جز در قالب شعر سروده شده قابل انتقال نیست و یا آسیب می‌بیند و یا کامل نیست (این امر هنگام ترجمه جدی‌تر می‌شود).

موسیقی در اینجا در حکم قالبی جدید برای شعر است که مجموعه‌ای جدید -که نه دیگر شعر محض است و نه دیگر موسیقی محض- پدید می‌آورد؛ بلکه قالبی جدید تحت عنوان موسیقی آوازی است. این به معنای کامل شدن و رفع نقص شعر و یا موسیقی نیست پیوندی است در جهت ایجاد پدیداری جدید که لزوماً همیشه موفق نبوده و در بسیاری موارد منجر صدمه به شعر نیز می‌شود (سرایی، همان).

اما کارکرد موسیقی در اینجا و لزوم همراهی موسیقی با شعر مورد توجه است و اینکه آیا لزوماً موسیقی باید در خدمت بیان محتوای شعر باشد یا می‌تواند مَنشی مستقل داشته باشد؟

هانسلیک معتقد بود در موسیقی آوازی محتوا از شعر ناشی می‌شود نه از موسیقی. به این اعتبار برای موسیقی‌شناسان در موسیقی آوازی آنچه در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد، ساختار موسیقایی اثر است و در مرحلهٔ بعد تأثیر کلام بر آن مطرح می‌شود (هانسلیک ، ۱۸۹۱، ۷۳).

برنشتاین بر این عقیده است که اگر داستانی همراه قطعهٔ موسیقی وجود داشته باشد، به موسیقی آسیب نمی‌رساند. چنین داستانی تنها می‌تواند معنایی اضافه به موسیقی ببخشد و در حقیقت چیزی که معنای موسیقی را می‌سازد، داستان آن نیست؛ اگرچه این داستان در ارتباط کامل با موسیقی باشد. به این ترتیب با توجه به این دیدگاه این سوال مطرح می‌شود که اساساً هدف از تصنیف قطعه‌ای موسیقی آوازی چیست؟ (برنشتاین، ۱۳۸۸، ۷۱)

اگر موسیقی همراه آواز را در حکم بیان بهتر و فضاسازی برای شعر بدانیم، آنگاه جداسازی بررسی ساختاری موسیقی از شعر در حقیقت نادیده گرفتن این وجه از ماهیت این نوع موسیقی است. بدین طریق است که اصولاً مفهوم بیانگری در موسیقی آوازی از بیانگری در موسیقی مطلق یا سازی جداست.

در موسیقی آوازی تلاش موسیقی در جهت ارائهٔ فضای بهتر شعر و متبلور ساختن مفاهیم و معانی شعر و کارکرد بیانگرانهٔ آن به حساب می‌آید. این را نباید به معنای حذف نقش آهنگساز دانست؛ چراکه انتخاب و برداشت آهنگساز از شعر مورد نظر در حقیقت دنیای ویژه‌ای است که موجب پیدایش این همبستهٔ موسیقی و شعر است.

به هر حال بخش قابل توجهی از موسیقی غرب به موسیقی آوازی (به‌ویژه اپرا) اختصاص دارد. در موسیقی ایرانی نیز موسیقی چنان با شعر عجین شده است که اصولاً موسیقی سازی را نیز تحت‌الشعاع قرار داده است و موسیقی سازی را به پیروی از ویژگی‌ها و خصلت‌های موسیقی آوازی وادار نموده است.

بنابراین توجه به موسیقی آوازی و نمونه‌های فراوان آن می‌تواند راهی به سوی اهداف آهنگسازان از تصنیف موسیقی بر روی شعر باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

منابع

- کیمی‌ین، راجر، (۱۳۸۴) **درک و دریافت موسیقی**، ترجمهٔ حسین یاسینی، چاپ پنجم، تهران: نشر چشمه.

- سرایی، پویا، (۱۳۹۰)، «هستی‌شناسی بیان و بیانگری در موسیقی با رویکرد به موسیقی ایرانی– اسلامی»، *فصلنامهٔ کیمیای سعادت*، سال اول، زمستان، شماره ۱ ، صفحه ۴۹ -۶۱.

- برنشتاین، لئونارد، (۱۳۸۸)، **تجزیه و تحلیل موسیقی برای جوانان**، ترجمهٔ مصطفی کمال پورتراب ، چاپ پنجم، تهران: نشر چشمه

-Eduard . Hanslik, The Beautiful in music . translated by Gustav cohen, London , 2007 (1885)