فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی
دورهٔ دوم، شمارهٔ۴، تابستان ۱۴۰۱

تمایز معناشناختی بیان و بیانگری در دلالت موسیقایی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۰۹ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۵

پویا سرایی*

استادیار گروه موسیقی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران.

چکیده

نسبت بیان و موسیقی از دیرباز مورد توجه بسیاری از متفکرین بوده است. این مقاله بر آن است تا با دیدگاهی تبارشناختی به بررسی نسبت میان دلالتِ معنایی و موسیقی به عنوان هنری انتزاعی از هنرهای زیبا بپردازد. چنان که نشان داده خواهد شد، برخی از متفکرین این نسبت را انکار کرده و در مقابل برخی از هنرمندان و متفکرین بر دلالتِ موسیقی- حتی در شکل بی‌کلام آن صحه گذاشته‌اند. علی‌رغم اهمیت و توجه به جایگاه بیانگری، تعریفی روشن از واژهٔ بیانگری و دلالت‌های معنایی آن در موسیقی وجود ندارد و همان‌طور که ملاحظه خواهد شد، دیدگاه‌های متفاوت و گاه متضادی در باب بیانگری و نسبت آن با هنر وجود دارد. به نظر می‌رسد منظور از بیانگری در دید اندیشمندان مختلف متفاوت است. هنر همچون بیانگری احساسات و یا هنر همچون شکل نمادین زندگی، هنرِ ابهام‌آفرین در حکم معنای زندگی، تا حتی هنر به مثابه روشی علمی در بیان زندگی، طیف وسیعی از دیدگاه‌ها است که در میان این همه می‌توان ردّپایی از بیانگری را مشاهده نمود که اساساً برداشت‌هایی متفاوت از بیانگری در میان همهٔ آنها قابل مشاهده است. در این میان ابزارهای بیانگری، مانند توصیف، روایت‌گری، داستان‌سرایی، در مواردی به جای ذاتِ بیانگری به کار رفته است. این مقاله ضمن تبیین ابزارهای بیانگری و خودِ بیانگری در موسیقی به طرح دیدگاه‌های مختلف در این زمینه می‌پردازد.

واژگان کلیدی: بیان، بیانگری، موسیقی، دلالت، معنا.

سرآغاز دلالت یا بی‌دلالتیِ موسیقایی

متفکرین متعددی در مورد بیانگری هنر سخن رانده‌اند؛ برخی همچون هگل به صراحت از نابیانگری هنر صحبت می‌کنند و عده‌ای آن را بیانگر می‌دانند. اما این بحث در مورد هنری چون موسیقی که بنا بر قول شوپنهاور[۱]، نزدیک‌ترین هنرها به ایده است و به قول هگل دورترین هنرها از ماده است، پیچیده‌تر و اختلاف نظرها گسترده‌تر می‌شود. دشواری‌هایی که بر سر شناخت ماهیت بیانگری در هنر وجود دارد، هنگام برخورد با موسیقی دوچندان می‌شود. بخشی از این موضوع برآمده از عدم توجه به چیستی بیانگری و جانشینی معادل‌ها و هم‌ارزهایی است که ابهام بحث را افزایش می‌دهند.

در مکالمهٔ فیلبوس[۲]، «فن موسیقی» فنی دانسته شده که در آن غلبه با موارد نامعین و نامعلوم است که فقط اندکی از مورد معین و معلوم با آن آمیخته است (احمدی، ۱۳۸۹: ۶۲). و شلینگ[۳] معتقد است که میان هنرها، موسیقی به دنیای ایده از دیگر هنرها نزدیکتر است؛ زیرا زبانی نمادین‌تر دارد. زبانی که تا آخرین حد ممکن از دلالت‌ها دور شده است (همان: ۱۴۴).

احمدی در کتابِ موسیقی‌شناسی می‌نویسد: «اگر موسیقی اشاره‌ای به حالت، احساس، موقعیت یا امر شخصی داشته باشد آن را "بیانگر" می‌خوانند». هم‌چنین علائم روشنگر دینامیک یا تمپوی اثر را گاه علائم بیانی می‌نامند. تمپو، ریتم، زیرایی صداها، طنین و در بسیاری از موارد تم‌ها و ملودی‌ها حالت بیانگر می‌یابند. آنها حتی تبدیل به کد می‌شوند یعنی تمام شنوندگان از آن یک برداشت دارند (احمدی، ۱۳۹۱: ۷۵).

آنچه احمدی از آن به علائم بیانی یاد می‌کند، ارتباطی با بیان و بیانگری در موسیقی ندارد. اینها علائمی است برای

* pouya.sarai@gmail.com

[۱] Arthur Schopenhauer

[۲] Philebus: از مکالمات افلاطون

[۳] Friedrich Wilhelm Joseph Schelling

اجراکنندگان که از طرف آهنگساز معمولا در پارتیتورها[۴] نوشته می‌شود. این بحث که تمپو، ریتم و غیره حالت بیانگر دارند، در تناقض است با مباحث خود وی از بیانگری و به خصوص بحث اینکه این موقعیت‌ها تبدیل به کدهایی می‌شوند و تمام شنوندگان یک برداشت دارند. در اینجا با مفهوم جدیدی از بیانگری که خارج از خود قطعه است برمی‌خوریم که با آن بیانگری که در سایر هنرها به معنای ارجاع به دلالت‌هایی در خارج اثر، که خود احمدی مدعی آن بود، ارتباطی ندارد.

همو در *موسیقی‌شناسی: فرهنگ تحلیلی مفاهیم* می‌گوید: «هنر موسیقی در میان انواع هنرها غیرمفهومی است، و به ندرت بازنمایی و بیانگری می‌کند» (۱۳۹۱، ۳۵۷) و یا زمانی که دفاع از منش بازنمایانه و کارکرد بیان‌گرانهٔ موسیقی را دشوار می‌داند، می‌گوید: «موسیقی به ندرت بازتاب یا بازنمایی واقعیتی بیرون از متن است. موسیقی رئالیست وجود ندارد» (همان، ۶۷).

لئونارد برنشتاین[۵] نیز می‌گوید: «هر طرح موسیقایی معنایی موسیقایی دارد. اما این معنا ارتباطی با داستان‌سرایی یا تصویرسازی و یا چیزهایی از این گونه ندارد» (برنشتاین، ۱۳۸۸: ۷۱).

آنتونی استور[۶] در کتاب «موسیقی و ذهن»، با اشاره به دیدگاهی که در پی مقایسهٔ موسیقی با نظام زبانی در انتقال مفاهیم است، می‌نویسد: «موسیقی معمولاً تصویری یا بازنمودی نیست ... موسیقی گزاره‌ای هم نیست: نظریه‌هایی در باب جهان اقامه نمی‌کند، یا اطلاعات را به همان طریقی که زبان انتقال می‌دهد، ابلاغ نمی‌کند» (استور،۱۳۹۱: ۸) و در ادامه با نقل قول از استراوینسکی[۷] می‌گوید: «موسیقی به کلی از بیان هر چیزی عاجز است ... موسیقی خود را بیان می‌کند» (همان، ۱۰۱).

از جمله مخالفان سرسخت بیانگری موسیقی ادوارد هانسلیک[۸] است. وی با اشاره به خودبسندگی و خودهدفی موسیقی، محتوای موسیقی را تم‌ها و تکامل عبارات موسیقایی و در نهایت تکامل فرم‌ها می‌داند، نه اینکه چیزی بیرون از خود و فراتر از خود را بیان کند. «جواب این سؤال که چه چیزی توسط همهٔ این مواد (موسیقایی) بیان می‌شود؟ این است: ایده‌های موسیقایی. ایده‌های موسیقایی بازتولید شده در تمامیتش تنها یک زیبایی ذاتی نیست؛ بلکه پایانش در خودش است و نه به معنای ارائهٔ احساسات و اندیشه‌ها» (Hanslik,1891: 67).

وی معتقد بود طبیعت موسیقی صریحاً موسیقایی است. به این ترتیب، منظور ما این است که زیبایی وابسته و نیازمند به هیچ موضوعی که از خارج آن باشد نیست، بلکه تماماً شامل صداهایی است که به طور هنرمندانه‌ای ترکیب شده‌اند. هماهنگی مبتکرانهٔ صداهایی که فی‌نفسه خوشایند هستند. (همان، ۶۶)

در این بحث تا حدودی برنشتاین و احمدی نیز با هانسلیک همراهند که در موسیقی، تم‌ها و عبارات موسیقایی و صداها نشانه‌هایی با معناهای تعیین شده نیستند و نمی‌توانند کارکردی را داشته باشند که واژه‌ها در توصیف رویدادهای داستان دارند (احمدی،۱۳۹۱: ۱۹۷) و بر همین اساس است که برنشتاین در رد داستان‌گویی موسیقی برنشتاین در این کتاب، مثالی از قطعات داستان‌گو را می‌آورد. «دن‌کیشوت» اثر ریشارد اشتراوس[۹]، که به جای داستان واقعی، موتیف‌های مختلف داستان را با داستانی دیگر دربارهٔ فرار یک زندانی از زندان نسبت می‌دهد و ادعا می‌کند قادر به جایگزینی هزاران داستان دیگر بجای آن است. «یک اثر موسیقی خاص می‌تواند داستان‌های گوناگونی را بازگو کند» (برنشتاین،۱۳۸۸: ۸۳).

ملاحظه می‌شود که برنشتاین معنای موسیقی را در ارتباط با داستان‌سرایی و مهم‌تر از آن تصویرسازی می‌داند. حکمی که دست آخر نابیانگری موسیقی را به همراه دارد؛ همان‌طور که احمدی از غیرمفهومی بودن موسیقی صحبت می‌کند و آن را غیربازنمایانه و غیربیانگر می‌خواند، هرچند که خود می‌گوید به ندرت بازتاب و بیانگر هستند و این ناسازه‌ای در کلام خود احمدی است.

به این معنا که مواردی وجود دارد که موسیقی می‌تواند بازنمایی و بیانگری نماید. در واقع بسیاری از حکم‌هایی که در این زمینه بیان می‌شود، برآمده از نوعی ابهام شناخت نویسنده از موضوع و یا تردیدی است که در نهایت با رد آن، به حل شدن یک‌بارهٔ مشکلات از نظر وی منجر می‌شود. وجود موارد هرچند معدود در اینجا، مثال نقضی است بر حکم کلی‌ای که پیش‌تر بیان شده بود؛ به علاوهٔ این که در ادامه، دفاع از منش بازنمایانه و کارکرد بیان‌گرانهٔ موسیقی را دشوار می‌داند و نه غیرممکن. این مسأله‌ای است که برنشتاین هم در آن به نوعی دیگر گرفتار می‌شود. مثالی را که برنشتاین از داستان‌گویی می‌آورد، هرچند به روشن شدن زمینهٔ بحث کمک می‌کند، اما نمی‌تواند در حکم اثبات آنچه که در پی بیانش بوده در نظر گرفت.

---

[۴] نت‌نویسی‌ای که نت تمام بخش‌های سازی و آوازی یک ارکستر بر روی آن ثبت شده است.

[۵] Leonard Bernstein

[۶] Anthony Storr

[۷] Igor Stravinsky: آهنگساز روس (۱۸۸۲-۱۹۷۱)

[۸] Eduard Hanslick

[۹] Richard Strauss: آهنگساز رمانتیک (۱۸۶۴-۱۹۴۹)

از طرفی در سال‌های اخیر شکل‌گرایی در تئوری موسیقی و آهنگ‌سازی و فلسفهٔ موسیقی تسلط داشته است. در آهنگسازی قرن بیستم، سریالیسم[۱۰] پیچیدهٔ شوئنبرگ[۱۱]، وبرن[۱۲] و بولز[۱۳] بر اساس روش‌های قانونمند اکید استوار شده است. بولز قبل از تصنیف هر قطعه، از محاسبات ریاضی استفاده می‌کرد. رابینسون معتقد است آنالیز به معنای مطالعهٔ نظام‌مند روابط ساختمان داخلی موسیقی، به ویژه روابط هارمونیک، تئوری موسیقی را بلعیده است (رابینسون، ۱۳۸۴ : ۹۶).

در ادامه وی چند تن از موسیقی‌شناسان مهم مانند لئو تریتلر[۱۴]، آنتونی نیوکوم[۱۵] و جوزف کرمان[۱۶] را نام می‌برد که بی آنکه کلیه شکل‌های آنالیز را رد کنند، بر این باورند که موسیقی تنها مجموعه‌ای از اصوات نیست، بلکه می‌تواند احساسات و افکار بسیار اساسی و بنیادی انسان را بیان کند. آنها هم‌چنین مدل‌های ریاضی بدون زمان موسیقی را رد و به جایگاه تاریخی تصنیف شدن و شنیده شدن آن قطعه توجه می‌کنند (رابینسون، ۱۳۸۴: ۹۷).

اگرچه چنین نظمی ریاضی‌وار، خود بیانگر هدف آهنگساز است، اما چنین دیدگاه‌هایی همانند آنچه هانسلیک به عنوان خودبسندگی موسیقی و ارجاع آن به خود موسیقی می‌داند، در حقیقت انکار جنبهٔ اندیشمند هنر است. این دیدگاه به معنای تقلیل هنرمند به یک صنعت‌کار است. زمانی که خلق اثر هنری را به معنای تولید چیزی بدانیم که از نظم و یا برهم‌کنش اجزایی داخلی در ساختاری تامه شکل گرفته است، آن‌گاه قائل شدن تفاوت بین یک آهنگساز و برای مثال یک طراح اتومبیل دشوار است.

از این‌نظر می‌توان دیدگاه هانسلیک را نزدیک به مفهوم تِخنه در یونان باستان دانست که تولید هنر نیز در زمرهٔ تولید صنعتی قرار می‌گیرد؛ اگرچه که تخنه مشعر بر نگاه کارکردی بر تولید نیز می‌باشد و حال آنکه در نگاه هانسلیک هدف از تولید یک قطعه، خلق هنر است. بنابراین در بحث هانسلیک، هنر تنها در نظمی ساختاری جلوه‌گر است که عاری از هر پیام و جهان‌بینی و تفکر است.

از همین رو است که رابینسون پرسش‌های فلاسفه دیگری مانند جرالد لوینسون[۱۷] و کندال والتون[۱۸] در باب معنا و حالت موسیقی و تلاششان در توضیح ارزش موسیقی و ارتباط آن با دیگر جنبه‌های زندگی بشر را واکنشی نسبت به میراث هانسلیک می‌داند (رابینسون، ۱۳۸۴ : ۹۷).

مشایخی در کلامی مشابه هانسلیک می‌گوید که «کار موسیقی القای مفاهیم غیرموسیقایی نیست» اما در ادامه اشاره می‌کند که «به همین علت از تداعی معانی صحبت می‌کنیم» و این همان نقطهٔ جدایی مشایخی از هانسلیک است. وی در ادامه موسیقی را بیان آن‌چنان تفکراتی می‌داند که جز از طریق موسیقی قابل بیان نیستند (عسگری، ۱۳۸۸: ۱۴۶).

دلالت یا ابزار دلالتِ موسیقایی

بازنمایی، توصیف، تصویرسازی، روایت‌گری، داستان‌گویی و بسیاری دیگر از جمله مفاهیمی هستند که هم‌ارز دانستن آنها با بیانگری در کلام بسیاری از اندیشمندانی که در این زمینه فعالیت نموده‌اند قابل مشاهده است. اما نکته‌ای که نباید فراموش کرد این است که اصطلاحات مذکور، از شیوه‌های بیانگری و از مصالح تحقق آن هستند. به این معنا که به عنوان مثال، به وسیلهٔ بازنمایی و یا توصیف است که گونه‌ای بیانگری رخ می‌دهد.

در نقاشی رئالیسم، بیانگری از طریق بازنمایی ابژه‌ای آشنا و واقعیتی بیرون از متن تحقق می‌یابد و این تنها یکی از نمودهای بیانگری است که اتفاقاً بسیار نزدیک به بیان زبانی است. اینکه بیانگری را تنها به وسیلهٔ زبان فرض بداریم و دیگر سویه‌های آن را نادیده بگیریم موجب می‌شود که اصطلاحات مذکور را هم‌ارز با خود بیانگری به عنوان یک کلیت در نظر بگیریم.

رابینسون می‌گوید موسیقی نمی‌تواند این حقیقت خیالی را در من ایجاد کند که من آرزومندم. بلکه صرفاً تجربه‌ای شنوایی در اختیار من قرار می‌دهد که این حقیقت خیالی را تولید می‌کند. موسیقی از این نظر تصویری نیست، بیانی است (رابینسون، ۱۳۸۴ : ۱۰۳).

اما علی‌رغم قرابت نزدیک مفهوم بیانگری با ذاتِ هنر، واضح است که نباید آن را از اجزای هنر دانست؛ و از این حیث است که در مطالعهٔ بیانگری باید آنرا موردی فراتر از اثر هنری دانست. بیانگری را می‌توان حتی بحثی کلی‌تر از نقد هنری دانست که از مرزهای تاریخی و اجتماعی نیز می‌گذرد.

---

[۱۰] Serialism: سبکی که آهنگساز باید پیش از تکرار نت اجرا شده تمام نت‌های کروماتیک را به‌کار گیرد.

[۱۱] Arnold Schoenberg

[۱۲] Anton Webern

[۱۳] Pierre Boulez

[۱۴] Leo Treitler

[۱۵] Anthony Newcomb

[۱۶] Joseph Kerman

[۱۷] Jerrold Levinson

[۱۸] Kendal Walton

در اینجا بحث از چیستی و چرایی هنری خاص در دوره‌ای خاص نیست؛ حتی سبک‌های کلی هنری و یا دوره‌های تاریخی هنری نیز، هرچند مصالح اصلی مبحث اخیر به شمار می‌آیند، نکتهٔ مرکزی نیستند. این بدان مفهوم است که حتی تغییرات سبک‌ها، دوره‌های تاریخی هنری تا تغییرات سبکی یک هنرمند و یا دوره‌های مختلف هنری یک هنرمند را می‌توان جزء ویژگی‌های بیانگری در هنر محسوب نمود.

زمانی که با پیدایش ایدهٔ افلاطونی، جدایی شعر (هنر) از فلسفه (خردورزی علمی) به عنوان نکته‌ای مرکزی شناخته شد و حتی زمانی که نیچه[۱۹] نشان داد که هنر و زیبایی‌شناسی بارها حقیقی‌تر هستند از حقیقت تجربی یا آن دانشی که نتیجهٔ بررسی موارد خاص است و در پیکر مفاهیم و قوانین و نظریه‌ها بیان می‌شود، در واقع حقیقت را نسبت میان داده‌های موجود با احکام، قوانین و نظریه‌ها می‌داند (رحمانیان، ۱۳۹۰: ۹۸) آنچه در هر دو ناگاه مورد غفلت واقع شد، این بود که بیانگری با هر دو رویکرد دیگر نمی‌تواند چنان بیانگری در زبان، و آن طور که در نظام زبانی انتظار داریم، به وقوع بپیوندد.

فرجام

آن‌چنان که می‌دانیم، حکم مشهور کانت مبنی براینکه هنر رها از مفهوم و تفسیر است و غائیتی بدون غایت است؛ در حقیقت بدین معناست که هدف خلق اثر هنری باید صرفاً خلق اثری هنری باشد؛ اما این تازه نقطهٔ شروع است. هیچ کنش انسانی‌ای را نمی‌توان رها از کارکرد متصور شد؛ حتی اگر این کارکرد نیاز هنرمند به خلق اثر هنری باشد.

لذا تعمیم سخن کانت به تمامی آثار هنری به عنوان سرنمونی برای پرداختن به هنر حداقل تا پیش از هنر مدرن موضوعیتی نداشته است. این به معنای رد سخن کانت نیست؛ بلکه باید بپذیریم به عنوان مثال در هنری همانند «گرافیتی»[۲۰]، که مباحث مفصلی در باب هنر بودن و یا نبودن آن مطرح است، نکته این است که که اگر گرافیتی به منظور تولید اثری هنری خلق شده باشد که در ضمن آن، حاوی پیامی اعتراضی نیز باشد (فارغ از اینکه پیام و یا محتوی درست است یا خیر)، می‌بایست گرافیتی را جنبشی هنری دانست، هنری اعتراض‌آمیز. اما اگر از نقاشی بر روی دیوار تنها به عنوان ابزاری برای بیان مقاصد اعتراضی استفاده می‌شود، باید آن را صرفاً جنبشی اعتراضی دانست.

منابع

۱. احمدی، بابک ، *حقیقت و زیبایی*، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۹، چاپ هجدهم.

۲. احمدی، بابک، *موسیقی‌شناسی: فرهنگ تحلیلی مفاهیم*، نشر مرکز، تهران، ۱۳۹۱، چاپ دوم .ب

۳. استور، آنتونی، *موسیقی و ذهن*، ترجمهٔ غلامحسین معتمدی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۹۱، چاپ چهارم.

۴. برنشتاین، لئونارد، *تجزیه و تحلیل موسیقی برای جوانان*، ترجمهٔ مصطفی کمال پورتراب، نشر چشمه، تهران، ۱۳۸۸، چاپ پنجم.

۵. رابینسون، جنیفر، *راه‌های جدید فکر کردن دربارهٔ معنای موسیقی*، ترجمهٔ نادر شیخ‌زادگان، انتشارات کتاب خورشید، تهران، ۱۳۸۴.

۶. رحمانیان، آرین، *فلاسفه و موسیقی، از یونان باستان تا نیچه*، انتشارات متن، تهران، ۱۳۹۰، چاپ اول.

۷. عسگری، مجید، *تداوم تفکر (گزیده‌ای از گفت‌وگوها و نوشته‌های علیرضا مشایخی)*، نشر چشمه، تهران، ۱۳۸۸، چاپ اول.

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

[۱۹] Friedrich Nietzsche

[۲۰] Graffiti: تصویر کردن نقش، شکل، حرف، نشانه و ... بر روی دیوار و یا هر مکان عمومی دیگری.