# پدیدارشناسی

## نشانه‌شناسی

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

www.noormags.com

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

www.noormags.com

# نشانه‌شناسی به مثابهٔ نظریه‌ای درباب هنر

میکی بال
فرزان سجودی

این مطلب ترجمه‌ای است از مقاله semiotics به قلم Mieke Bal مندرج در:
The Encyclopedia of Aesthetics ed., Micheal Kelly (New york/Oxford: Oxford University Press, 1998), PP. 8-11.

**نشانه‌شناسی به‌مثابه نظریه‌یی در باب هنر**

اصل اساسی نشانه‌شناسی، نظریه‌یی در مورد نشانه‌ها و کاربرد نشانه، اصلی ضد رئالیستی است. فرهنگ انسان از نشانه‌ها تشکیل شده است، و هر یک از آنها به جای چیزی به غیر از خود می‌نشینند، و مردمی که در درون فرهنگی زندگی می‌کنند دل‌مشغول معنی‌سازی برای این نشانه‌ها هستند. کانون اصلی نظریهٔ نشانه‌شناسی تعریف عوامل دخیل در فرایند همیشگی نشانه‌سازی و تفسیر است، و توسعهٔ ابزارهای مفهومی که به دریافت چنین فرایندی که در عرصه‌های مختلف فعالیت فرهنگی جاری است، کمک می‌کند. هنر یکی از این عرصه‌هاست. بحث‌های نشانه‌شناختی حول موضوعاتی چون چندمعنایی، مسئلهٔ مؤلف، بافت و دریافت، پیامدهای مطالعهٔ روایت در مطالعهٔ تصاویر، مسئلهٔ تفاوت جنسیت در ارتباط با نشانه‌های کلامی و دیداری، و ادعای صدق تفسیر جریان دارد. این مقاله به دو مورد نخست محدود است، و بر نقد اصول این رشته متمرکز است.

**بافت .** مسئله اینجا به خود واژهٔ بافت مربوط می‌شود. دقیقاً به این دلیل که ریشهٔ واژه، متن است و پیشوند آن را از متن متمایز می‌کند، به نظر می‌رسد بافت بیرون از حوزهٔ نیاز فراگیر به تفسیر، که همهٔ متون متأثر از آنند، قرار داشته باشد. با این وجود، این خیالی باطل است. همان‌طور که جاناتان کالر (۱۹۸۸) گفته است، تقابل بین

www.noormags.com

یک عمل و بافت آن به نظر می‌رسد بر این فرض استوار باشد که بافت از پیش معین و معلوم است و معنای عمل را تعیین می‌کند. هر چند بافت عاملی معین نیست بلکه پدیداری است، راهبردهای تفسیری تعیین‌کنندهٔ عوامل متعلق به بافت است؛ بافت‌ها هم به همان اندازه نیازمند شرح و توضیح‌اند که رویدادها، و این رویدادهایند که معنی یک بافت را تعیین می‌کنند.

به‌عبارت دیگر، بافت خود نوعی متن است، و بنابراین از نشانه‌هایی تشکیل شده است که باید تفسیر شوند. آن‌چه را ما دانش قطعی اثباتی تلقی می‌کنیم، خود محصول انتخاب‌های تفسیری است.

منتقد یا تاریخ‌نویس هنر همیشه در [درون] ساختاری که تولید می‌کند حضور دارد، کالر، در جهت تایید این دیدگاه پیشنهاد می‌کند که به‌جای سخن گفتن از بافت، از فرایند «قاب» و «قاب‌گرفتن» سخن بگوییم: «از آنجا که پدیده‌هایی که نقد به آنها می‌پردازد نشانه‌اند، یعنی صورت‌هایی که معناهای اجتماعی یافته‌اند، شاید بتوان به‌جای اندیشیدن به بافت نشانه‌ها به چگونگی «قاب گرفته شدن» آنها فکر کنیم: به این که چطور نشانه‌ها از طریق روش‌های متفاوت قیاسی، تمهیدات نهادی، نظام‌های ارزشی و سازوکارهای نشانه‌شناختی شکل گرفته‌اند. (۱۹۸۸، ص. xiv).

مقصود از این پیشنهاد آن نیست که بررسی «بافت» را به کلی رها کنیم، بلکه مقصود آن است که در مورد جایگاه‌های تفسیری نگرش‌هایی که به این ترتیب حاصل می‌شوند، منصفانه نظر دهیم. این روش نه تنها حقیقی‌تر است، بلکه پژوهش در خود تاریخ اجتماعی را نیز به پیش می‌برد؛ زیرا، با بررسی عوامل اجتماعی که به نشانه‌ها شکل می‌دهند، همزمان می‌توان، روش‌های گذشته و چگونگی تعامل ما با آنها را نیز تحلیل کنیم؛ تعاملی که در غیر این صورت ممکن است به کلی نادیده گرفته شود. آن‌چه تاریخ‌نویسان هنر ملزم به بررسی‌اش هستند، چه از این کار خوش‌شان بیاید و چه نیاید، بررسی اثر به‌مثابه معلول و علت (تأثیرپذیر و تأثیرگذار) است و نه فقط فراورده‌های پاکیزه و جدای از جامعه که به گذشته‌یی دور تعلق دارد.

نشانه‌شناسی، پس از گذر از مرحلهٔ ساخت‌گرایانهٔ سیر تحولی‌اش، باید به تفصیل به روابط مفهومی بین متن و بافت می‌پرداخت تا پویایی‌هایی بنیادی نشانه‌های دارای کنش اجتماعی را نشان دهد. وقتی یک اثر هنری به‌خصوص «در بافت» قرار داده می‌شود، معمولاً این‌طور است که یک فضای مادی در برابر اثر موردنظر شکل داده می‌شود و «چیده می‌شود» با امید آن که چنین بافت مادی عواملی را آشکار کند که باعث می‌شوند اثر هنری آنچه هست، باشد. اما از دیدگاهی نشانه‌شناختی نمی‌توان با قطعیت گفت که شواهدی که بافت را به وجود می‌آورند، ساده‌تر و روشن‌تر از متن یا تصویری هستند که این شواهد باید برای دریافت‌شان عمل کند. این مشاهدات ما را در تقابل با فرض تقابل قطبی، یا عدم تقارن بین بافت و متن قرار می‌دهد، به این معنا که اثر هنری به شکل پدیده‌یی مجزا وجود داشته باشد و منتظر بافت باشد تا عدم قطعیت‌ها و ابهاماتش را روشن کند، و بافت هم در نقطه‌یی مقابل قرار داشته باشد تا بر اثر هنری عمل کند و قطعیت‌ها ثباتش را به اولی یعنی اثر هنری منتقل کند. فکر «بافت» ما را فرا می‌خواند تا از عدم قطعیت‌های متن یک گام به پس، به درون بافت، که بنیان و شالوده تلقی می‌شود، برداریم. هرگاه چنین گامی برداشته شود، دلیلی ندارد که دوباره برداشته نشود، یعنی بافت از همان لحظهٔ آغاز، به‌طور ضمنی معرف نوعی mis-en-abime، نوعی پس‌رفت بالقوهٔ «بدون

www.noormags.com

توقف» است.

نشانه‌شناسی باید با این مسئله رودررو می‌شد، و چگونگی مواجههٔ نشانه‌شناسی با این مسئله در واقع به تاریخ تحول خود نشانه‌شناسی شکل داده است. نشانه‌شناسی در دورهٔ «ساخت‌گرایی» (فردینان دوسوسور) بیشتر بر مبنای این فرض عمل کرده است که معنای نشانه‌ها را مجموعه‌یی از تقابل‌ها و تمایزهای درونی تعیین می‌کند که در درون نظامی ایستا طرح انداخته شده‌اند. برای مثال، برای کشف معنای واژه‌ها در یک زبان به‌خصوص، تفسیرگر باید به سراغ مجموعهٔ فراگیر قوانینی (لانگ) می‌رفت که به‌طور همزمان بر زبان به‌مثابه یک کل ناظر بود و بیرون از پاره گفتارهای واقعی (پارول) قرار داشت. حرکت اصلی عبارت بود از متصور شدن نظامی همزمان و منفک که جنبه‌های در زمانی آن کنار گذاشته شده است. در یک کلام، آنچه در پی‌اش بودند، ساختار بود. این نظام‌های نشانه‌یی، به لحاظ نظری، فاقد تحرک و پویایی بودند، و نقد این دیدگاه اساساً مبتنی بر آن بود که مؤلفهٔ بنیادی نظام‌های نشانه‌یی معنی‌سازی مستمر و پویایی آنهاست. تغییر موضع از تلقی معنا به‌مثابه فرآوردهٔ یک نظام ایستا و فاقد تحرک به تلقی معنا به‌مثابه آنچه با گذر زمان گشوده می‌شود، بی‌تردید یکی از گذرگاه‌هایی است که نشانه‌شناسی ساخت‌گرا، بر روی پساساخت‌گرایی باز کرد.

از این دیدگاه، به نظر می‌رسد بافت شباهت بسیاری به مدلول سوسوری داشته باشد. نشانه‌شناسی پساساخت‌گرا در تقابل با چنین مفهومی استدلال می‌کند که در واقع بافت ناتوان از آن است که پویایی بنیادی معنا را متوقف کند زیرا دقیقاً به همان اصل بی‌پایانی درون خود رو می‌آورد. نظریهٔ «کارگفتِ» جی. ال. آستین نمونه‌یی از همین مورد است: «کلیت کنش گفتاری (کارگفت) در کلیت موقعیت گفتار تنها پدیدهٔ واقعی است که، ما دست آخر، در شکافتن [موضوع] با آن سر و کار داریم» (۱۹۷۵). مخالفت نشانه‌شناسی با چنین رویکردی اساساً بر ایدهٔ سلطهٔ یک کلیت، به همراه این مفهوم که چنین کلیتی «واقعی» است، یعنی می‌توان آن را به‌مثابه یک تجربهٔ حاضر شناخت، متمرکز است.

مسئله به خط بین واژه‌های متن و بافت مربوط می‌شود. فرض بنیادی این خط جداکننده آن است که در واقع می‌توان این دو مفهوم را از هم جدا کرد، یعنی این‌ها کلمه‌هایی مستقل از یکدیگرند. با این وجود، رابطه‌یی که وجودش بین بافت و متن (یا اثر هنری) بدیهی تلقی می‌شود، به‌طور ضمن به معنی آن است که تاریخ بر مصنوع مقدم است، بافت متن را تولید می‌کند و به آن هستی می‌بخشد، درست همان‌طور که علتی به معلول می‌انجامد. اما اغلب این زنجیره (از بافت به متن) در عمل وارونه دریافت می‌شود، و به‌نوعی metalepsis می‌انجامد که نتیجه آن را «وارونگی زمانی» نامیده است.

عناصر متن‌های (دیداری) از متن به بافت می‌روند و بازمی‌گردند، اما اساساً گسست متن ــ خط‌تیره ـ بافت، مانع از تشخیص این چرخه می‌شود. عملکرد این خط تیره عبارت است از ایجاد آنچه، از دیدگاه نشانه‌شناسی، شکافی خیالی است بین متن و بافت، و سپس نزدیک کردن این دو وجه به یکدیگر، به طریقی همان قدر غیرطبیعی که جدایی‌شان غیرطبیعی می‌نماید. خط تیرهٔ جداکنندهٔ متن از بافت حرکتی است که در تحلیل نشانه‌شناختی در حکم عملی بلاغی نقد می‌شود. نشانه‌شناسی نه از ایدهٔ تاریخ و نه حتی از ایدهٔ جبر تاریخی نفرتی ندارد. اما معناها همیشه در جایگاه‌های ویژه‌یی، در جهانی تاریخی و مادی تعیین می‌شوند. نشانه‌شناسی به دنبال اجتناب از مفهوم تاریخ نیست، بلکه تردیدهای آن به آن اشکالی از تاریخ‌نگاری مربوط

www.noormags.com

می‌شود که به‌شیوه‌های منحصراً گذشته‌نگر یا قطعی، در مقابل بیانی متجلی می‌شوند و قاطعیت‌های تاریخ‌نگاری را به‌مثابه یک گفتمان بیانی که در زمان حال فعال است، نادیده می‌گیرند. همان وسواس تاریخ‌نگارانه که از ما می‌خواهد خطی قاطع بین «ما» و «آنها»ی تاریخی بکشیم ــ تا ببینیم چطور آنها از ما متمایزند ــ از دیدگاهی نشانه‌شناختی، و به همان قیاس باید ما را وادارد تا ببینیم چطور «ما» از «آنها» متمایز هستیم، و از بافت نه در حکم ایده‌یی مشروعیت دهنده، بلکه به‌مثابه ابزاری استفاده کنیم که به «ما» کمک می‌کند تا جایگاه خود را بیابیم و نه آن که جایگاه‌های خود را از شرح‌هایی که می‌دهیم جدا کنیم.

فرستنده، جایگاه مفهوم «هنرمند» (نقاش، عکاس، مجسمه‌ساز، و در اینجا «مؤلف») نیز به همان اندازه مسئله‌ساز است. شاید در نگاه اول به نظر برسد که مؤلف نیز در مراتب تبیین وجهی واقعی است، وجهی که اکنون بسیار اصولی‌تر و ملموس‌تر از «بافت» است. مؤلف یک اثر هنری بی‌تردید کسی است که می‌توانیم او را نشان دهیم، یعنی موجودی است زنده (یا زمانی زنده) از گوشت و پوست و استخوان، با حضوری ملموس در جهان. با این وجود، همان‌طور که میشل‌فوکو گفته است، رابطهٔ بین فرد و اسم خاص او کاملاً با رابطه‌یی که محصول یک اسم خاص و نقش و کارکرد مؤلفی است متفاوت است. نام مؤلف یا هنرمند بین نام‌گذاری و توصیف در نوسان است: وقتی از هومر سخن می‌گوییم، فرد به‌خصوصی را نام نمی‌گذاریم، بلکه به خالق ایلیاد و ادیسه ارجاع می‌کنیم، به خالق متن‌هایی که در جشنواره‌های آتنی با شور و هیجان بسیار اجرا می‌شدند، و یا این که یک طیف کلی از ویژگی‌ها را موردنظر داریم، ویژگی‌های «هومری» که می‌توان در موارد مختلف و متعدد (حماسه‌ها، نعمت‌ها، قهرمانان، وزن‌های شعری ــ فهرستی که پایان ندارد) یافت. یک «جی. بلوگز» در جهان است، اما «مؤلف» در آثار می‌زید، در مجموعه‌یی از مصنوعات و در عملیات پیچیده‌یی که روی آنها انجام شده است. همچون بافت، «مؤلف بودن» نیز با «قاب‌بندی» سروکار دارد، یعنی مفهومی است که ما به تفضیل می‌سازیم و نه چیزی که به سادگی می‌یابیم.

می‌بینیم که برخی از فرایندهای این «در قاب گذاشتن» (شکل دادن) در راهبردهای انتساب عمل می‌کنند. شاید نخستین کار در انتساب تامین شواهد روشن از نشان‌های مادی مؤلف در اثر باشد، مجاورت‌های مجازی که از مؤلف آن‌گونه که در جهان می‌زید، کالبدی از گوشت و پوست و استخوان، به مصنوع موردنظر جابجا می‌شود. این ردّها و نشان‌ها ممکن است مستقیماً به خود مؤلف مربوط شوند ــ یعنی شواهدی نشان‌گر آن که دست به‌خصوصی در کار شکل دادن به این مصنوع بوده است، و ممکن است غیرمستقیم‌تر باشند ــ شاید مدارکی مرتبط با اثر یا نشان‌های مادی یک دوره (مانند وقتی مصنوعی را به مقولهٔ «آتنی هفت‌صد سال قبل از میلاد» نسبت می‌دهند). انتساب در تاریخ هنر با عملیاتی دیگر سروکار دارد که از علم و فناوری گذشته و به حوزهٔ نامحسوس‌تر و البته ایدئولوژیکی‌تر ملاحظات مربوط به کیفیت و معیارهای سبکی وارد می‌شود. قبلاً، «مؤلف» به یک عامل فیزیکی موجود در جهان ارجاع می‌کرد، اما اکنون به یک سوژهٔ آفرینش‌گر شناخته شده ارجاع می‌دهد. در این چرخش بنیادی از روش‌های علمی مبتنی بر سنجش و دانش تجربی، به ارزیابی‌های کاملاً سوبژکتیو و ناپایدار کیفیت و همگنی سبکی، به وضوح می‌توان دید که اصولی که «مؤلف بودن» به بازی می‌آورد، تا چه حد متنوع‌اند.

طیفی دیگر و کاملاً متفاوت از [عوامل] دلبخواهی در روال‌های «تعیین حدود» آنچه در مؤلف بودن به

www.noormags.com

حساب می‌آید، مشاهده می‌شود. مؤلف، به‌موجب اصل قانونی منشأ همهٔ ردّهای فیزیکی است که به وجود او در جهان اشاره می‌کنند. اما «مؤلف بودن» مفهومی محدودکننده است. از یک سو، در جهت محدود کردن پیکرهٔ هنری عمل می‌کند، و از سوی دیگر آرشیو را تحدید می‌کند. «مؤلف بودن» به‌مثابه یک مفهوم در هر حال مستلزم همان واپس رفتن‌ها و mise-en-abime است که در «بافت» شاهد آن هستیم، و در عمل «مؤلف بودن» این چشم‌اندازهای دور شونده را از طریق دگرگونی‌های بسیار در مضمون عدم پذیرش، اداره می‌کند.

نیروهای [دخیل در] مؤلف بودن باید در برگیرندهٔ اصول نوشتن و قوانین حاکم بر آنچه منش صحیح روایت محسوب می‌شود نیز باشد. برای مثال، اگر در فهرست آثار به سراغ شرح اوقات فراغت یا طرح دستمال مؤلفی برویم، آن قوانین را زیر پا گذاشته‌ایم، درست همان‌طور که زندگینامهٔ مؤلف اگر چنان گسترده نوشته شود که از حد متعارف بگذرد، آن هنجارها را زیر پا گذاشته است. همین که این نوع روایات هنجارگریز نادرند خود گواهی است بر کارآیی عملکرد «تالیف». به‌موجب یک قانون روایت یا «طرح» صحیح، فقط آن جنبه‌هایی از سرگشتگی‌های بی‌پایان مؤلف در جهان که ممکن است با پیکرهٔ آثار [او] هماهنگ شود، مرتبط و مربوط تلقی می‌شوند، در حالی که، از سوی دیگر، فقط تعداد اندکی از ردّهای مؤلف در حکم عناصر پیکرهٔ (مجموعه‌ی) مجاز به حساب می‌آیند. حرکات محدودکننده دوسویه از یکدیگر حمایت می‌کنند، و روایت «صحیح» قواعد دیگری را در مورد آن که توصیف حواشی تا کجا مجاز است، وضع می‌کند.

پس، مؤلف بودن، درست مثل بافت، زمینهٔ طبیعی تبیین نیست. لحظهٔ بسته شدن روایت، یعنی وقتی همهٔ زنجیره‌های مجازی به همگرایی و انسداد می‌انجامند، را نیز می‌توان در حکم انکار تداوم واقعی زنجیره‌های رویدادهای همنشین که راوی در درون آنها ایستاده است تلقی کرد. حرکت این زنجیره‌های هم‌نشین در حقیقت از اثر هنری می‌گذرد و به موقعیت خود تاریخ‌نویس (هنر) می‌رسد، اثر هنری نیز برای او سازه‌یی از زنجیرهٔ همنشینی است. اما گفتمان‌های مدرنیستی، که با به پایان رساندن زنجیره در اثر هنری، حرکت مجازی را متوقف می‌کنند، می‌توانند این نکته را انکار کنند و «زنجیرهٔ همنشین آن زمان» را در پرده برند، و «زنجیرهٔ همنشین امروز» را از قلم بیندازند. می‌توان گفت گرفتن کیفیات تذکره‌یی از «مؤلف» در گذشته با روند متناظر تهی کردن کیفیات شخصیت، انگیزه و تلاش مؤلف روایت تاریخی توجیه می‌شود.

نشانه‌شناسی بر این فرض استوار است که نه فقط آثار هنری، بلکه شرحی که برای آنها ارائه می‌کنیم، کارکردهایی نشانه‌یی‌اند. از دیدگاه نشانه‌شناسی، گفتمان‌های مدرنیسیتی به همان اندازهٔ گفتمان‌های امانیستی، به طریقی شکل گرفته‌اند که مانع از تحقق آن می‌شوند که وقتی با آثار هنری مواجه می‌شویم وارد حوزهٔ نشانه و معناسازی می‌شویم، حوزهٔ پس‌رفتن‌ها و گستردن‌ها، ما با تحدید آن از جایی که «اکنون» ایستاده‌ایم، با این موقعیت روبرو می‌شویم. در این فرایند پنهان کردن جایی که ایستاده‌ایم، مفهوم «مؤلف» نقشی بسیار مهم بازی می‌کند، اگر در نتیجهٔ عملکرد آن «مؤلف آینده» نقاب بر ــ و نقاب بر نقاب ــ «مؤلف اکنون» بزند.

دریافت‌کننده. نشانه‌شناسی در اصل با دریافت سروکار دارد، و به توصیف منطق پدید آورندهٔ معناها می‌پردازد. تحلیل نشانه‌شناختی هنرهای تجسمی در اصل برای ارئهٔ تفسیرهایی از آثار هنری نیست، بلکه به دنبال دریافتن آن است که چگونه آثار هنری برای آنان که به تماشای آنها ایستاده‌اند قابل فهم‌اند، یعنی کاوش در فرایندهایی که به‌موجب آنها تماشاگران برای آنچه می‌بینند معنایی می‌سازند. نشانه‌شناسی با قرار گرفتن در یک

www.noormags.com

سوی فعالیت تفسیری، هدف توصیف قواعد و عملیات مفهومی را که به عملکرد بیننده یا خواننده شکل می‌دهند، دنبال می‌کند.

نشانه‌شناسی دریافت معمولاً بین مخاطب «آرمانی» و «تجربی» تمایز قائل می‌شود. مقصود از «آرمانی» نقش‌های متفاوتی است که نقاشی‌های در معرض دید به بینندگان نسبت می‌دهند، یعنی مجموعهٔ موقعیت‌ها یا کارکردهایی که هر یک از تصاویر به نمایش گذاشته شده پیش می‌کشند و پذیرفته‌اند. برای مثال، در تاریخ هنر معاصر، بینندهٔ آرمانی پیوسته در کانون توجه بوده است، از Dutch Group Portraiture آلوئیس ریگل گرفته تا مطالعات ولفگانگ کمپ در مورد دریافت و شیفتگی و جلوهٔ نمایشیِ میشل فراید. تحلیلی ماتریالیستی‌تر لازم بود تا بینندگی تجربی را در کانون توجه قرار دهد، تحلیلی که با پژوهش در ردّهای واقعی به جا مانده از مواجهه‌های واقعی بین بینندگان و آثار هنری آغاز شد. این طرح و رویکرد آن بسیار به درک خود نشانه‌شناسی از عینیت، مادیت و جنبهٔ اجتماعی رویدادهای نشانه‌یی سازگار بود.

اما اگر تحلیل دریافت، گروه‌های خاص اجتماعی را نمایان می‌کند که واکنش‌های بصری‌شان به آثار هنری به‌خصوص با معیارهای نشانه‌شناسی متفاوت است. اگر گروه‌های مختلف در نگاه کردن حتی به یک اثر دارای رمزگان‌های متفاوتی‌اند، ایدهٔ داشتن رمزگان‌های متفاوت دیدن [آثار هنری] را نمی‌توان بدیهی تلقی کرد. اگر کسی به واقع می‌خواهد به دریافت بپردازد، باید این نکته را در نظر داشته باشد که داشتن رمزگان‌های متفاوت تماشا[ی آثار هنری] یک فرایند است، و نه امری قطعی و مقرر، و این که آشنایی اعضای گروه‌های [مختلف اجتماعی] با رمزگان‌های تماشا[ی آثار هنری] و توانایی آنها در به کارگیری این رمزگان‌ها، کم و بیش اکتسابی است. دسترسی به رمزگان‌ها در شرایطی برابر اتفاق نمی‌افتد: رمزگان‌ها را باید یاد گرفت و توزیع آنها در درون یک گروه نیز متفاوت و ناهمگن است. این‌جا، این خطر وجود دارد که واژهٔ گروه به‌مثابه یک مجاز مرسل ناشناخته و غیرقابل شناسایی دریافت شود: در واقع، اعضای گروه در سطوح متفاوتی به رمزگان‌های گروه دسترسی دارند و قابلیت و تبحّر آنها نیز در یک حد نیست، اما شرایط تبحّر برای همهٔ آنها یکسان است.

تحلیل نشانه‌شناختی توجه ما را به کثرت و غیرقابل پیش‌بینی بودن بافت دریافت جلب می‌کند. در پیرامون آن شکل‌های نگاه که ترکیب‌بندی‌های پراکنده‌یی را موجب شده‌اند که به واقع آرشیو را پرکرده‌اند، مجموعه‌یی از دیگر روندهای واپس رانده نیز وجود دارد که نیازهایی دیگر را مورد توجه داشته‌اند، روندهایی که ردّ آنها را هنوز می‌توان در قدرت تلاش‌هایی که برای واپس‌رانی آنها می‌شود، دید. اینها عبارتند از رمزگان‌های دیدن که معرف شیوه‌های پس‌مانده‌یی هستند که با پیدایش رمزگان‌های بعدی و جایگزینی آنها به حاشیه رانده شدند، و همین‌طور رمزگان‌هایی که هنوز به درستی شکل نگرفته‌اند، شیوه‌های دیدن که در حال شکل‌گیری‌اند و هنوز شکل یکپارچه و منسجم نگرفته‌اند و توان آنها هنوز ریشه نگرفته است، و هنوز شکل‌هایی احتمالی و نامطمئن‌اند که باید یکدیگر را پیدا کنند، به هم گره بخورند و شکل‌هایی را به‌وجود بیاورند که در تاریخ ثبت شوند و جایی را به خود اختصاص دهند. در مقوله‌یی دیگر می‌توان شیوه‌های کاملاً فردی تماشاگری را ذکر کرد، زبان‌های خصوصی خاطره و عادت که رمزگان‌های غالب را در قالب شکل‌های پنهان میل و هویت دوباره سامان می‌دهند، رمزگان‌هایی که شاید بر انسان دیگری آشکار بشود یا نشود، و ماهیت آنها آگاهانه شناخته بشود یا نشود.

www.noormags.com

تحلیل نشانه‌شناختی دریافت در پی افزودن یک سؤال و تغییر ادعاست. سؤال بهتری که باید پرسیده شود این است: از کجا، از چه جایگاهی، بازسازی انجام می‌شود؟ بحث‌های مربوط به دریافت به نظر می‌رسد بین دو قطب در حرکت باشد: قطب متکثر، پراکنده و غالباً واپس راندهٔ دریافت واقعی و تجربی (آیین «چندخدایی»)، و قطب اعمال حدود یک گفتمان بر دیدن، که از دل این فضای متکثر، به گروهی از بینندگان شکل می‌دهد که گفته می‌شود واکنش‌شان از خطوطی کاملاً تعیین‌پذیر پیروی می‌کند. از تقطیر ملغمهٔ دریافت عینی و تجربی شخصیتی حاصل می‌شود، «بیننده» که ویژگی‌های او در روایت‌های مختلف، متفاوت است. اما هر چند این نقش تعریف شود، بیننده اساساً شخصیتی است، یا انسان انگاشته‌یی است در داستان‌های دیدن که در درجهٔ اول منطبق با هنجارها و قواعد روایت‌هایی که این داستان‌ها در درون‌شان عمل می‌کنند، نوشته شده‌اند.

تاریخ و جایگاه معنا. اما تاریخ چه؟ سه مطلب هست که پژوهش تاریخی را پیچیده می‌کند: بینامتنیت، چندمعنایی و موقعیت معنا. واژهٔ بینامتنیت را نخست فیلسوف روسی زبان یعنی میخائیل باختین مطرح کرد. مقصود از بینامتنیت آن ویژگی از پیش موجود نشانه‌های زبانی ــ و می‌توان افزود، بصری ــ است که یک نویسنده یا تصویرگر در متون قبلی‌یی که یک فرهنگ تولید کرده است، می‌یابد. این مفهوم کاملاً بر مفهوم پیشینهٔ شمایل‌نگارانه منطبق نیست. تحلیل شمایل‌نگارانه گرایش دارد به آن که پیشینهٔ تاریخی را منبعی تلقی کند که در واقع به هنرمندان بعدی دیکته می‌کند که از چه اشکالی استفاده کنند. اما می‌توان کار هنرمندان بعدی را مداخلهٔ فعال در مواردی که [از گذشته] به دست آنها رسیده است دانست. این وارونگی، که در حقیقت نوعی ساختارشکنی رابطهٔ بین علت و معلول نیز هست، ایدهٔ پیشینه به‌مثابه اصل را به چالش می‌طلبد، و به این ترتیب مدعی معضل بازسازی تاریخی می‌شود.

تفاوت دیگر در جایگاه معناست. تحلیل شمایل‌نگارانه اغلب از اظهار نظر دربارهٔ معنای نقش مایه‌های (موتیف‌های) وام گرفته شده پرهیز می‌کند وام گرفتن یک نقش مایه پیشاپیش به معنی وام گرفتن یک معنا نیست. مفهوم بینامتنیت، اما دقیقاً بیان‌گر این فکر است که: نشانهٔ [وام]گرفته شده، چون نشانه است، همراه خود معنایی را نیز می‌آورد. مقصود آن نیست که هنرمند بعدی الزاماً آن معنا را تأیید می‌کند، بلکه به طریقی اجتناب‌ناپذیر با آن سروکار دارد: آن را رد یا وارونه می‌کند، آن را کنایی می‌کند، یا صرفاً، به طریقی ناخودآگاه، آن را وارد متنی جدید می‌کند. بنابراین، رامبراند ون رین با ارجاع به Melencolia I آلبرشت دورر در قالب پیر پرخاش‌گر، در Susanna خود در برلین، نمی‌تواند مانع از احیای معنای ناراحت‌کنندهٔ آن [متن] پیشین بشود و بیان کند که نگاه نامشروع و سوءاستفاده‌گر، خاطی را فلج می‌کند.

تفاوت سوم در ویژگی متنی کنایهٔ بینامتنیت نهفته است. با استفادهٔ مجدد از صورت‌هایی که از آثار پیشین گرفته شده‌اند، هنرمند در حین ساختن متنی جدید از بازمانده‌های قدیم، متنی را که عناصر وام گرفته شده را از درون‌شان بیرون کشیده است، نیز به همراه می‌آورد. رامبراند با استفادهٔ مجدد از ژستی که قبلاً در یک خودنگاره استفاده شده بود، گفتمان خودنگاره را وارد تابلوی خود به نام Bellona (۱۶۳۳) می‌کند (نیویورک، موزهٔ متروپلیتن). متن جدید، که اصطلاحاً یک اسطوره‌نگاری است، آلودهٔ به گفتمان [اثر] پیشین است، و در نتیجه گسسته است و همیشه مستعد گسست دوباره است. شکنندگی این ابزار عینیت‌بخش و فاصله‌آفرین اسطوره‌نگاری در این رگهٔ سوبژکتیویتهٔ «اول‌شخص» خود را نشان می‌دهد. روایت تاریخی آلودهٔ به گفتمان

www.noormags.com

سوبژکتیو است. بدیهی است که چنین دیدگاهی برای تفسیر این نقاشی از جهت جنسیت، دستاوردهایی خواهد داشت.

می‌توان این تامل در مفاهیم بینامتنیت را در جهت نوعی تامل در خود که موردنظر یورگن هابرماس نیز بوده است، پیش‌برد، زیرا خواننده راهی ندارد جز آن که میراث پیشینیان پراکندهٔ خود را به کار گیرد و خواندن متن‌ها یا تصویرها مستلزم آمیختن اجتناب‌ناپذیر این نشانه‌ها با نشانه‌هایی است که در اثر دریافت می‌شوند. برای مثال اشاره به (تلمیح به) Melencolia به دلایلی که هابرماس مایل است ما بیشتر بکاویم و بدیهی است که با مسائل معاصر مربوط به جنسیت سروکار دارند، رخ داده است. این دادهٔ مربوط به حال قطعاً نباید نقص هوشیاری تاریخی امان، یا ناکامی در فاصله گرفتن از زمان خودمان تلقی کنیم، بلکه آن را باید گواه قطعی و گریزناپذیر حضور جایگاه فرهنگی تحلیل‌گر در درون تحلیل بدانیم. در واقع اگر این حضور را در نظر بگیریم، تحلیل از جهت تاریخی بیشتر قابل اعتماد می‌شود و نه کمتر.

به این ترتیب به موضوع دوم، یعنی مسئلهٔ چندمعنایی می‌رسیم. به دلیل آن که خوانندگان و بینندگان داشتهٔ فرهنگی خود را به درون متون یا تصاویر می‌آورند، چیزی تحت عنوان معنای ثابت، از پیش تعیین شده و همگن وجود ندارد. خود تلاشی که برای تثبیت معنی می‌شود، گواه این ادعای ماست. عرصه‌یی که در آن مبارزه بر سر معنا جریان دارد عرصه‌یی اجتماعی است که موضوع قدرت در آن مطرح است. نمونهٔ خوب این سازوکار (مکانیسم) تمثیل است، تفسیر یک داستان به اصطلاح اسطوره‌یی و همهٔ بازنموده‌های آن در حکم ارجاع به چیزی در [دنیای] بیرون از خود. از یک‌سو تمثیل نشان‌گر ماهیت چندمعنایی نشانه‌هاست. اگر داستان‌ها می‌توانند معنایی، کاملاً بیرون از خودشان، داشته‌باشند پس هیچ قیدی وجود ندارد. اما تفسیرهای تمثیلی داستان‌های اسطوره‌یی تجاوز را «واقعاً» مرتبط با استبداد و [مبارزه برای] برقراری مردم‌سالاری تلقی کنید. تحلیل بینامتنی به صراحت این تفویض معنی که نشانه بر آن دلالت می‌کند را رد می‌کند: اگر تجاوز یعنی استبداد سیاسی، آنگاه تجربهٔ جسمی، ذهنی (سوبژکیتو) کسی که مورد تجاوز قرار گرفته است را نمی‌توان از سیاست موردنظر تفکیک کرد. پس اسطورهٔ لوکرتیا تمثیلی است اما با نوعی انتقام‌جویی. دیگری تمثیل، قبل از هر چیز، نه فقط «دیگری»، بلکه هم‌چنین «در درون» است.

این معضل تمثیل به نوبهٔ خود تمثیلی است، زیرا چندمعنایی مسئلهٔ بزرگ‌تری را به دنبال دارد؛ زیرا پویایی نشانه‌ها که در این دیدگاه موردنظر است، ممکن است با سلب کل جایگاه دانشمند اشتباه گرفته شود. با وجود جاذبهٔ این دیدگاه، به‌خصوص به‌مثابه دیدگاهی اصلاحی در برابر بازمانده‌های اثبات‌گرایی (پوزیتیویسم) که هنوز در علوم انسانی نافذند، لازم است بر این نکته تاکید کنیم که بازی تفسیر بی‌تردید کاملاً آزاد نیست، در غیر این صورت دلیلی ندارد دربارهٔ روابط قدرت و ممانعت‌های کار آکادمیک مکدر و آزرده‌خاطر شویم. نشانه‌شناسی همسوی با مفهوم بازی زبانی لودویگ ویتگنشتاین، پیشنهاد می‌کند که نشانه‌ها را فعال ببینیم، و در عین حال می‌خواهد که نشانه‌ها مطابق قوانین و [روال] همگانی به کار گرفته شوند. پس نشانه نه یک چیز بلکه یک رویداد است. رویداد ـ نشانه‌ها در شرایط خاص و مطابق با تعداد محدودی قوانین فرهنگی معتبر، متداول و البته تغییرپذیر که نشانه‌شناسی آنها را رمزگان می‌نامد، رخ می‌دهند. انتخاب آن قوانین و ترکیب آنها به رفتار تفسیری به‌خصوصی می‌انجامد. این رفتار به گونه‌یی اجتماعی شکل می‌گیرد، و هر دیدگاه نشانه‌شناختی که

www.noormags.com

بخواهد اعتبار و ارتباط اجتماعی داشته باشد، باید به این شکل‌گیری اجتماعی بپردازد، و به‌خصوص مبنا را بر چندمعنایی بنیادی نشانه‌ها و در نتیجه احتمال انتشار بگذارد.

## نشانه‌شناسی موسیقی

### ژان ژاک ناتیز

اگر دست کم این ایدهٔ سنت آگوستین را بپذیریم که گفته است نشانه چیزی است که برای کسی به چیزی دیگر ارجاع می‌دهد، پس موسیقی به دو طریق پدیده‌یی نشانه‌یی است: (۱) نشانهٔ موسیقایی به دیگر نشانه‌های موسیقایی ارجاع می‌دهد. این مفهوم ذاتی یا صوری معنای موسیقی است: موسیقی زبانی است که به خود دلالت می‌کند.

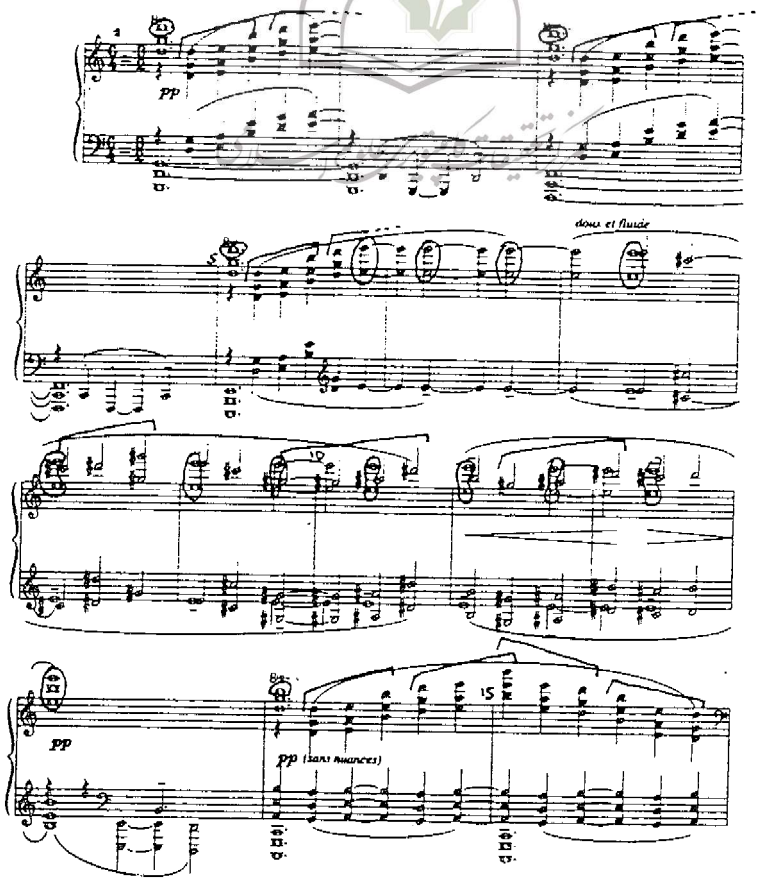
(۲) نشانهٔ موسیقایی به جهان تجربه شده، عاطفی، خیالی، فرهنگی و ایدئولوژیکی ارجاع می‌دهد.

اگر چنین باشد، پس می‌توان در نشانه‌شناسی موسیقی، اگر نه یک رشته، بلکه فعالیتی یا دیدگاهی را دید: ۱. که مطابق با آن می‌توان در امکانات نمادین موسیقی تردید کرد: به این معنا، یک طرح نشانه‌شناسی موسیقی دارای یک بعد هستی‌شناختی است (که پژوهش فلسفی و زیبایی‌شناختی را جالب و جذاب می‌کند)؛ و ۲. که مطابق با آن می‌توان موسیقی را تحلیل کرد: به این ترتیب نشانه‌شناسی موسیقی یکی از شکل‌های ممکن تحلیل موسیقایی است و لذا جای خود را تاریخ تحلیل و موسیقی‌شناسی از قبل داشته است، چنان چه در فرهنگ نیوگرو موسیقی و موسیقی‌دانان آمده است (بنت، ۱۹۸۰).

حتی اگر موسیقی بندرت در چارچوبی نشانه‌شناختی صورت‌بندی شده باشد، می‌توان گفت که مسئلهٔ موقعیت نشانه‌شناختی موسیقی در کانون تاملات زیبایی‌شناختی این دوره در باب موسیقی بوده است (فیوبینی، ۱۹۸۳). وقتی افلاطون در جمهوری برای حالات مختلف ارزش‌های متمایز قائل می‌شود، و برخی از آنها را برای جامعه خطرناک می‌داند، در موسیقی قدرتی اثرگذار را تشخیص می‌دهد که بیرون از خود ساختارهای صوتی قرار دارد. وقتی ادوارد هانسلیک در ۱۸۵۴ و با این ادعا که اندیشهٔ موسیقایی را نه در جای دیگر، بلکه فقط باید در خود اصوات [موسیقایی] یافت، راه را برای زیبایی‌شناسی مدرن موسیقی باز کرد ــ و در این ادعا، ایگور استراوینسکی، آنتون و برن و پیر بولز نیز راه او را دنبال کردند ــ در حقیقت پذیرفت که موسیقی دارای بعدی نشانه‌یی است، اما در سطحی درونی. در حقیقت می‌توان نوعی تاریخ زیبایی‌شناسی موسیقی تدوین کرد که نشان بدهد چطور آونگ نشانه‌شناختی بین قطب بیرونی و قطب صوری (فرمالیستی) در نوسان بوده است. در قرن هفدهم، وقتی موسیقی سازی از موسیقی آوازی رنسانس پیشی گرفت، برنارد لو بویر دوفونتنل بانگ برآورد که، «سونات، از من چه می‌خواهی؟». وقتی موسیقی‌سازی به استقلال خود دست یافت، ریچارد واگنر با موسیقی را به خدمت نمایش درآوردن، آونگ را به سمت دیگر راند، در حالی که فرانس لیست شعر سمفونیک را ابداع کرد. یوهان برامس با تکیه بر صورت‌های کلاسیک در سمفونی‌هایش و موسیقی مجلسی هرگز یک شعر سمفونیک هم ننوشت. وقتی فرد نوآوری چون کلود دبوسی (دریا) را نوشت، برخی رهبران ارکستر کوشیدند بازی امواج و زنگ را اجرا کنند (ارنست آنسرمت)، در حالیکه دیگران بیش از همه بر نو بودن ساختار و طنین تاکید کردند (بولز). خیلی زود روشن شد که جایگاه نشانه‌شناختی موسیقی (آیا به خود

www.noormags.com

ارجاع می‌دهد یا به جهان زیسته؟ نه فقط از درون تاملات زیبایی‌شناختی می‌گذرد بلکه پای آهنگ‌سازان و مجریان را نیز به میان می‌کشد.

به نظر ضرورتی ندارد بین دو راه و بین موقعیت‌های بینابینی که لئونارد بی. میر (۱۹۵۶) به گونه‌یی درخشان از هم متمایز کرده است ــ صورت‌گرایان ناب، اکسپرسیونیست‌های مطلق‌گرا، اکسپرسیونیست‌های ارجاع‌گرا، و ارجاع‌گرایان ناب ــ یکی را برگزینیم. بی‌تردید می‌توان یک موضع نشانه‌شناختی-زیباشناختی تجویزی را انتخاب کرد، اما روزی خواهد رسید که تخطی از آن ضرورت می‌یابد. زیرا سرسخت‌ترین صورت‌گرا (فرمالیست) هرگز نمی‌تواند مانع از وجود موسیقی توصیفی باشد (بی‌آن‌که نامی از موسیقی اپرایی ببریم) و اکسپرسیونیست‌ترین موسیقیدانان هرگز نمی‌توانند این واقعیت را انکار کنند که اثر قبل از هرچیز مجموعه‌یی از ترکیب‌بندهای صوتی است. بنابراین می‌توان بیان‌ها و البته احساساتی بیش از آن‌چه خود وبرن در نظر داشته است، در قطعه‌یی از او شنید. می‌توان بیشتر به ساختارهای آهنگین علاقه‌مند شد تا به دیدن آیین مشرکان در آن، دلیلش آن است که یک تمایز دیگر و بنیادی‌تر کارکرد نشانه‌یی موسیقی را مشخص می‌کند، تمایزی ورای تقابل بین ارجاع‌گرایی و صورت‌گرایی. راهبردهای ادراکی، که به همان اندازه که به صورت‌ها مرتبطاند با احساسات و هیجانات بیان شده نیز ارتباط دارند، الزاماً متناظر با راهبردهای تصنیفی نیستند، حتی اگر چیزی بین این دو وجود داشته باشد که هم‌زمان نقطهٔ آغاز و نقطهٔ پایان باشد: مجموعه‌یی از ترکیب‌های صوتی.

www.noormags.com

در پیروی از الگوی پیشنهادی جی. مولینو (۱۹۹۰)، که در واقع آن را می‌توان در مورد هر نوع اثر یا عمل انسانی به کار بست، «نشانه‌شناسی موسیقی» را می‌توان هر حوزه‌یی از تامل یا هر نوع تحلیل موسیقایی دانست که هم از منظری صوری و هم از منظر بیان، می‌کوشد تا آن‌چه را مولینو سطح آفرینش (راهبردهای تصنیفی)، سطح خنثی (ساختارهای درونی)، و [جنبه‌ی] زیباشناختی (راهبردهای ادراکی) نامیده است متمایز کند و به مطالعهٔ مدالیته‌های (مقام‌های) بیانی آن بپردازد (ناتیه، ۱۹۷۶، ۱۹۸۷، ۱۹۹۰).

قبل از ارائهٔ چند مثال از این برداشت نشانه‌شناختی از زیبایی‌شناسی موسیقی، می‌توان مناسبت آن را با طرح نمونه‌یی از تحلیل موسیقایی سه‌بخش نشان داد. برای این منظور، جنبه‌های خاصی از پانزده میزان نخست La Cathedrale Engloutie اثر دبوسی را بررسی خواهم کرد (شکل ۱).

تحلیل سطح خنثی (سطح درونی) علاوه بر نشان دادن برخی دیگر ویژگی‌های این قطعه، در آغاز متن پدیدهٔ تکرار و تغییر را نشان می‌دهد. موتیف D-E-B در میزان اول با یک اکتاو بالاتر در همان میزان تکرار شده است، اما بدون B. این گروه را دوباره در میزان‌ها ۳ و ۵ می‌بینیم. در میزان‌های ۱۴ و ۱۵، موتیف D-E-B دوباره ظاهر می‌شود، و مجدداً در یک اکتاو بالاتر تکرار می‌شود، اما این بار با یک B زیر. این کلیت یک شکل آینه‌یی فرود آینده را در میزان ۱۵ تشکیل می‌دهد. می‌توان شکل تغییریافتهٔ این موتیف دوم بعلاوهٔ پنجم در تیم (ملودی اصلی) را در میزان‌های ۷ و ۸ دید: G#-D#-G# نیز معرف توالی فاصله‌دار دوم و پنجم است. همین موتیف در میزان‌های ۹ و ۱۰ و ۱۱ ـ ۱۲ به شکلی دگرگون شده آمده است (D#-A#-G#). موتیف D-E-B نیز در سطحی بزرگنمایی شده در این پانزده میزان اول حضور دارد: آکورد اول میزان‌های ۱، ۳ و ۵ نشان‌دهندهٔ یک D زیر است، Eی موتیف از میزان ۵ تا میزان ۱۳ به شکل یک Dstinato حضور دارد، و B به صورت نت بالای آکورد اول در میزان ۱۴ مداخله می‌کند.

اینجا با سطح خنثای تحلیل روبرو هستیم، زیرا در مورد تکرار یک موتیف و شکل‌های متفاوت آن (واریاسیون‌های آن) حرف زدیم بی‌آن که در مورد جنبه‌های تصنیفی و زیباشناختی مسئله‌یی را طرح کنیم.

مسئلهٔ شعری در صورتی مطرح می‌شود که بپرسیم آیا این تکرارها و تقابل‌ها بخشی از راهبردهای تصنیفی دبوسی را تشکیل می‌دهد یا نه. بی‌تردید، پاسخ ما مثبت است. ویژگی خاص ترکیب‌بندی تناوبی دوم و پنجم و شباهت موتیف D-E-B در میزان ۱ با موتیف بسط‌یافتهٔ بزرگنمایی شدهٔ بزرگ‌تر اصلاً تصادفی نمی‌تواند باشد.

از سوی دیگر، معلوم نیست که وقتی کسی این قطعه را در زمان واقعی بشنود، گوش بتواند همهٔ این ارتباطاتی را که علم موسیقی‌شناسی در تحلیل آزمایشگاهی یافته است، برقرار کند. آیا B زیر میزان ۱۵ به شکل مکمل آن‌چه در پایان میزان‌های ۱، ۳ و ۵ به‌حال تعلیق رها شده بود، دریافت می‌شود؟ آیا شنونده می‌تواند بین موتیف D-E-B و بسط آن در پانزده میزان ارتباطی برقرار کند؟ پژوهش‌های انجام شده در مسیر روان‌شناسی تجربی (که در جای دیگری به تفصیل به آن خواهم پرداخت) نشان می‌دهد که اکثریت شنوندگان متوجه تکرار موتیف در میزان‌های ۱، ۳ و ۵ می‌شوند. هرچند گروهِ اندکی متوجه تغییر شکل موتیف در تم (ملودی اصلی) می‌شوند و هیچکس متوجه دو پدیدهٔ دیگر (کامل شدن انتظاری که در آغاز آفریده شده است در میزان‌های ۱۴ ـ ۱۵، و تناظر بین ساختار خرد و کلان) نمی‌شود.

این نمونه بخوبی نشانگر آن است که در تحلیل موسیقایی لازم است بین سطوح مختلف تحلیل درونی

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

www.noormags.com

(ساختاری)، شعری و زیبایی‌شناختی تمایز قائل شد. در عرصهٔ زیبایی‌شناختی با چه مسائلی روبرو هستیم؟

برای تعداد قابل ملاحظه‌یی از موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان این تمایز سه‌گانه به زحمت پذیرفتنی می‌نماید، و اینجا شکل‌های بسیار متفاوتی امکان‌پذیر است. گروهی هستند که معتقدند موسیقی چیزی نیست به جز یک بازی صوری (یعنی همان سطحی که مولینو سطح خنثی نامیده است). در این صورت، دلیلی ندارد که ذهن خود را مشغول جنبه‌های آفرینشی و زیبایی‌شناختی بکنیم. از دید برخی دیگر، موسیقی بدون حالات و حرکات آهنگساز، اصلاً نمی‌تواند وجود داشته باشد. و به اعتقاد برخی دیگر موسیقی قبل از هر چیز برای شنیدن ساخته می‌شود. در تعداد اندکی از نظریه‌ها کوشش شده است رابطهٔ بین این سه سطح در نظر گرفته شود، یا به دلیل آن‌که نظریه پردازان سطح توصیف درونی (صوری) موسیقی را ضرورتی نمی‌دانند و یا به خاطر آن که «تمایزی» بین سطح آفرینشی و زیبایی‌شناختی قائل نمی‌شود.

چرا این طور است؟ قبل از هر چیز به دلیل پیش‌داوری برخی نشانه‌شناسان (رومن یاکوبسن، امبرتو اکو) که بسیاری به آن معتقدند، مبنی بر آن که اثر موسیقایی (یا یک فیلم، یک شعر، یک جمله) بناست پدیده‌یی ارتباطی باشد: وجود یک رمزگان مشترک بین فرستنده وگیرنده بناست که ارتباط را ممکن کند، و وظیفهٔ نشانه‌شناس آن است که سیاهه‌یی از این رمزگان‌هایی مشترک فراهم آورد. متاسفانه، بی‌درنگ پی می‌بریم که تعداد «رمزگان‌هایی» که در «ارتباط» حضور ضمنی دارند نهایت ندارد. به نظر می‌رسد هم به لحاظ نظری و هم تجربی بررسی آن که کدام تفسیرها (به مفهوم موردنظر چارلز ساندرس پیرس) در تولید موسیقایی و دریافت موسیقایی دخالت دارند، مناسب‌تر است (و البته آسان‌تر نیست) ــ یعنی آن که ببینیم از دیدگاه سازنده، اجراکننده یا شنونده کدام ویژگی‌ها یا جنبه‌های تجربهٔ زیسته، موسیقایی، معنایی، بیانی و ایدئولوژیکی با ساختارهای صوتی مرتبط‌اند.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

دوم، اکثریت قابل توجهی از موسیقی‌دانان هارمونی را به همین اندازه در ساخت بنیاد نظام تونال دخیل می‌دانند. از دید آنها، عوامل دیگر تابع هارمونی‌اند، و اصول عملکرد هارمونیک از یوهان سباستین باخ تا واگز بدون تغییر باقی مانده است. چطور می‌توان قبل از چنین ثباتی کوچک‌ترین شکاف بین [جنبه‌ی] آفرینشی و زیبای‌شناختی را پذیرفت؟ حتی اگر به نظر برسد که چرخهٔ پنجم‌ها در طی کل دورهٔ به اصطلاح روال معمول کاملاً ثابت مانده است، و اگر چه چرخهٔ سوم‌ها در قرن نوزدهم حضوری قوی دارند، باز جای این سؤال‌ها باقی می‌ماند که چرا رساله‌یی در اوایل قرن نوزدهم تألیف شده است (آنتون ریچا) که ملودی را مستقل از هارمونی در نظر گرفته است؟ چرا هکتور برلیوز، در تألیف یکی از نخستین رساله‌ها در مورد ارکستراسیون، وجود جایگاهی مستقل برای طنینی جدید را مجاز می‌داند، که به موسیقی الکنروآکوستیک می‌انجامد؟ چرا نظریه‌پردازان مدرن از جمله فرد لردال و ری جکنداف (۱۹۸۳)، در عین پذیرش دیدگاه‌های بنیادی مربوط به هارمونی بر اساس نظرات هاینریش شنکر، رویکرد تحلیلی خود را بر چارچوب متریکو-ریتمیک مبتنی می‌کنند؟

اگر بحث خود را به غرب محدود کنیم، باید بگوییم که موسیقی تونال بسیار از ایجاد یک گروه سلسله مراتبی هماهنگ به دور است. عوامل متنوع به وجود آورندهٔ این موسیقی ــ ملودی، ریتم، وزن، هارمونی، طنین ــ اگر از واژگان فنی اتین گیلسون استفاده کنیم، یک حالت مادی خاص وجودی دارند. به بیان کلی‌تر، طرح

www.noormags.com

ملودی بر دیرش [زمانی] بسط می‌یابد، هارمونی را عوامل عمودی (جانشین م.) به وجود می‌آورند، و ریتم آن چیزی است که با برداشتن زیر و بمی و مشابه آن باقی می‌ماند. خلاصه بگویم، امکان تمیز آنها از هم وجود دارد. و لذا، عوامل و مؤلفه‌های آنها برای مدت بیش از سیصد سال آهنگ‌های متفاوت تکامل تاریخی را تجربه کرده‌اند. در نتیجه مشکل می‌توان تصمیم گرفت که آیا لودویگ ون بتهوون در دوره‌بندی موسیقی‌شناسی آلمانی موسیقی‌دانی کلاسیک است یا رمانتیک. هارمونی و شیوهٔ پرداخت هنوز کلاسیک تلقی می‌شوند، اما در بتهوون یک ساختار موضوعی وجود دارد که مبتنی بر کانونی است که در کار برامس جنبهٔ بنیادی پیدا می‌کند و دوباره در ریشهٔ مجموعهٔ شونبرگی ظاهر می‌شود.

به نظر می‌رسد توازن نسبی بین [جنبه‌ی] آفرینشی و زیبایی‌شناختی فقط مشخصهٔ دورهٔ کوتاه کلاسیک باشد. مطالعات روان‌شناسی تجربی تاکید کرده است که این مجموعه برای ادراک ساخته نشده است، با یادآوری به هنگام این که در طی آزمودن صدا، یک دانشجوی مستعد کنسرواتوار نمی‌توانسته است بین subject، Countersubject و پاسخ یک فوگ باخ تمایز قائل شود (فرانسیس، ۱۹۵۸). دلیل این امر این واقعیت است که در پدیدهٔ موسیقایی آنچه را می‌توان ابزارهای ناب آفرینشی نامید که بسیار از سلطهٔ بر ارتباط دورند. برعکس، کنش ادراک موسیقایی یک پدیدهٔ دریافتی نیست، بلکه ساختی است. برای مثال کافی است توصیف‌های متفاوتی را که از سبک دبوسی ارائه شده است بخوانیم تا مشاهده کنیم که اگرچه خصیصه‌های ویژه از جمله توازی پنجم‌ها یا گام تونال (که مارسل پروست که موسیقی‌دان هم نبود به خاطر بدیع بودنش قبلاً آن را یافته بود) را کم و بیش همه ذکر کرده‌اند، به محض آن که وارد جزئیات می‌شویم، پیکرهٔ خصیصه‌های جزئی‌تر که خاص دبوسی هستند، بنابر ادراک هر فرد، تغییر می‌کنند. با این بحث نمی‌خواهم بگویم که توصیف سبک تا حد زیادی سوبژکتیو است، بلکه مقصودم صرفاً آن است که سبک، مثل هر جنبهٔ دیگری از پدیدهٔ موسیقی، یک واقعیت نمادین سه‌بعدی است: و نه فقط پدیده‌یی ادراکی، بلکه پدیده‌یی آفرینشی (بر مبنای چه سنت موسیقایی ــ شوپن، روس‌ها، امانوئل شابریه، آندره Messager ــ ربوسی به سبک خود شکل داده است؟) و هم‌چنین پدیده‌یی ساختاری است: هارمونی‌ها و بندهایی ملودیک وجود دارند که به جز در [آثار] ربوسی، جای دیگری نمی‌توان آنها را یافت.

با تامل زیباشناختی و هستی‌شناختی در ماهیت نشانه‌شناختی موسیقی، زود بر ما آشکار می‌شود که به تدریج و به‌طور نامحسوس به سوی تحلیل موسیقایی حرکت کرده‌ایم. آیا رویکردهای تحلیلی خاص نشانه‌شناختی وجود دارند؟

نخست، همان‌طور که در مثال مربوط به سبک مشاهده کردیم، جنبهٔ سه بخشی نشانه‌شناسی امکان طبقه‌بندی انواع متفاوت تحلیل‌های موسیقایی را به وجود می‌آورد ــ کاری که از نظر آموزشی اهمیت فوق‌العاده‌یی دارد، زیرا هر مبدع یک الگوی تحلیلی آشکارا معتقد است که بهترین و آخرین الگوی تحلیلی را ارائه کرده است. بولز برای بررسی ریتم در La Sacre du Printemps آگاهانه و سنجیده به تحلیل درونی (صوری) رو می‌آورد. وقتی ردلف رتی بر مبنای متن La Cathedrale Engloutie به این فرضیه دست می‌یابد که دبوسی سوم و چهارم را به‌مثابه «فاصله‌های زایا» به‌کار گرفته است، بر مبنای آن‌چه آفرینش استرایی نامیده می‌شود، پیش رفته است. اگر، برعکس، اطلاعاتی بیرون از اثر، از قبیل مطالعات اولیهٔ بتهوون یا واگز، را بر متن

www.noormags.com

فرافکن کنیم، نوعی آفرینش بیرونی را در پیش گرفته‌ایم. در سوی ادراک نیز با موقعیتی مشابه و متناظر روبرو هستیم: میر و لردال و جکنداف در تدوین فرضیهٔ رفتار ادراکی از متن موسیقایی بر مبنای قوانین عام ادراک، به روش زیباشناسی استقرایی عمل کرده‌اند. برعکس، روان‌شناسان تجربی (روبرت فرانسیس، میشل ایمبرتی) و شناخت‌شناسان امروزی در تحقیق از افراد تحت آزمایش دربارهٔ آنچه دریافته‌اند و سپس فرافکنی پاسخ‌های آن افراد بر متن موضوع تحقیق به روش زیباشناسی بیرونی عمل کرده‌اند. سرانجام، نظریه‌پردازانی هستند چون شنکر که برایشان تحلیل ساختارهای هارمونیک مناسبت آفرینشی دارد و به گونه‌یی تجویزی تعیین می‌کند که اثر چطور باید درک شود. این طبقه‌بندی تحلیل‌ها، اگر به گونه‌یی نظام‌یافته به کار گرفته شود، بحث بین متخصصان را تسهیل می‌کند، زیرا اگر روشن باشد که پژوهش‌گری یک جنبهٔ واحد از بعد نمادین اثری را بررسی کرده است که با مطالعات دیگران هم‌سو نیست، دیگر نمی‌توان او را متهم به نادیده گرفتن جنبه‌هایی از اثر کرد.

آیا می‌توان گفت که برخی تحلیل‌های موسیقایی مشخصاً نشانه‌شناختی‌اند؟ این عنوانی است که اغلب به روش تجزیهٔ [سازه‌های] همنشین موسیقایی بر مبنای الگوی جانشینی اطلاق می‌شود، یعنی روشی که نیکولاس رووت (۱۹۷۲، ۱۹۸۷) به تبعیت از ساخت‌گرایی یاکوبسن و کلود لوی استروس به کار گرفت تحلیل [مبتنی بر الگوهای] جانشینی برای تحلیل ساختارهای درونی، ابزاری بسیار کارآمد است، به دو دلیل: بازنویسی نظام‌یافتهٔ واحدهای باز و روشن کردن روش‌هایی که به کار گرفته شده است. روش جانشینی کاربردهای بسیاری دارد: تعیین سلسله مراتب واحدهای صوری یک قطعه، تحلیل فرایندهای تغییر در یک اثر، بازسازی ملودی‌های اصلی، تعیین گام‌ها، و تعیین طرحواره‌های هارمونیک تکرار شونده. اگر موسیقی را یک نظام نشانه‌شناختی «درون‌نگر» بدانیم، آن طور که یاکوبسن (۱۹۷۳) وقتی روش جانشینی را به‌مثابه ابزاری برای توصیف بازی نشانه‌ها بین واحدهای موسیقایی مطرح کرده گفته است، آن گاه این روش، روشی مشخصاً نشانه‌شناختی است.

اما حتی از دیدگاهی درون‌نگر الگوی جانشینی تنها الگوی مناسب نیست. نشانهٔ درون موسیقایی فقط بین واحدهای ردگانی وجود ندارد. باید پدیده‌های تداومی را که شنکر در سطح هارمونیک به خوبی نشان داده است و میر نیز بعد نشانه‌شناختی خاص آن را در تحلیل تفصیلی پدیده‌های ملودیک نشان داده است، در نظر گرفت. سرانجام، این دو شکل توصیف درون‌نگر ــ ردگانی و تداومی ــ در واقع فقط گام نخست است به سوی کنار هم قرار دادن راهبردهای آفرینشی طنین موسیقایی با راهبردهای زیبایی‌شناختی که آن را با تداعی‌های معنایی بازسازی می‌کند، تداعی‌هایی معنایی که اثر موسیقایی را با دنیای زیستی آهنگساز یا شنونده مرتبط می‌کند.

معنی‌شناسی موسیقی بی‌تردید عینی‌ترین نمونهٔ دشواری است که در برقراری پیوند بین ساختارهای موسیقایی و آنچه آنها بدان ارجاع می‌کنند، در پیش روی ما قرار دارد. مادامی که شرط احتیاط ایجاب می‌کند دلالت موسیقایی را در ارجاع به هر نوع نشانهٔ درون و برون موسیقایی درک کنیم، اگر نخواهیم به دام معمول، تلقی زبان به‌مثابه الگوی همهٔ کارکردهای نهادین بیفتیم، واژهٔ معنی‌شناسی را باید برای آن بخش از نشانه‌شناسی موسیقی حفظ کنیم که به تداعی‌های کلامی می‌پردازد که از طریق موسیقی مفهوم‌سازی شده‌اند. در سمت آفرینش، این هدف سنت به‌خصوصی در تاریخ موسیقی بوده است، به‌خصوص در نظریه‌هایی که در قرن

www.noormags.com

نوزدهم با عنوان Affektenlehre شناخته شده‌اند، و اساساً در دورهٔ باروک تدوین شدند. در سمت زیبایی‌شناسی، روان‌شناسی تجربی ابزارهای بسیاری برای دریافت داده‌ها از شنوندگان موسیقی و طبقه‌بندی آنها تدوین کرده است که غالباً بسیار پیچیده‌اند. بر خلاف این دیدگاه رایج که این آزمایشات آن‌چه را قبلاً شناخته شده بوده است، کشف کرده‌اند، این آزمایش‌ها به ما نشان دادند که در ورای گرایش‌های اصلی، شبکه‌هایی از تداعی‌ها وجود دارد که به همان اندازه واقعی‌اند. این آزمایش‌هابه روشن کردن «نگاشت‌های معنایی» سبک کمک کرده‌اند: برای مثال کارهای پژوهشی ایمبرتی (۱۹۷۹ ، ۱۹۸۱) در هم بافته شدن انواع گوناگون آب را در [آثار] دبوسی نشان می‌دهد: آب‌هایی که زلالند و بازتابنده، آب‌هایی که از آبشارها فرو می‌ریزند، درخشان‌اند، سیل آساینده، جاری‌اند، مواجند، عمیق‌اند، یأس آورند، باشکوه‌اند، سنگین‌اند، یا پر صلابت، آب‌هایی که به شنوندگان امکان می‌دهند پدیده‌های موسیقایی را به ژرف‌ترین [لایه‌های] تخیل‌شان پیوند بزنند.

به بیان دقیق، زمانی می‌توانیم از نشانه‌شناسی موسیقی سخن بگوییم که توانسته باشیم بر رفتارهای نمادین بینابینی بین تداعی‌های کلامی و ساختارهای صوتی دست یافته باشیم و ماهیت ارتباط بین این دو را دریافته باشیم. با وجود این واقیت که شاید تداخل‌های عظیم فرهنگی یکی از ژرف‌ترین رازهای موسیقی‌شناسی ــ و البته، علوم‌انسانی ــ را به وجود آورده است، ایمبرتی توانست رابطه‌یی روشن بین نوع واکنش به دست آمده و میزان ناهمگنی شکل موسیقایی ــ که بر اساس بسامد فواصل ملودیک و دیرش فواصل وزنی محاسبه شده بود ــ برقرار کند. سی. بویله نیز به نوبهٔ خود نشان داد (۱۹۶۹ ، ۱۹۶۷) که در تمدن‌هایی که او مطالعه کرده است (Otomi و Tepehua در مکزیک)، در بافت آیینی می‌توان برای صوز موسیقایی معانی دقیق یافت. بی‌تردید تمدن‌هایی بیش از آنچه عموماً شناخته شده است، دارای نظامی از تداعی‌های معنایی‌اند: شواهدی که ژنویو کالامه ـ گریالو (۱۹۶۵) از مردم دگان به دست آورده است و کار پژوهشی نیکولاس بیودری (۱۹۸۳) روی موسیقی وودوی هائیتی و کار مونیکو دسروشه (۱۹۸۰) روی موسیقی هندوهای مارتینیک موید این ادعاست.

پژوهش‌های نشانه‌شناختی در عرصهٔ موسیقی باید موسیقی را در ردیف دیگر صورت‌های نمادین قرار دهد، و در عین حال از دام تلقی زبان انسان به‌مثابه [شکل] معیار اجتناب کند. موسیقی و زبان بی‌تردید دو ویژگی مشترک دارند: خطی بودن و سازمان داده شدن در واحدهای متمایز. اغلب به کفایت گفته شده است که موسیقی فاقد تولید اولیه (در قیاس، تولید دوگانه که زبان‌شناسان در مورد زبان می‌گویند، یعنی تولید نخست در سطح واجی و تولید ثانویه در سطح تکنولوژی م.) است، بی آن که آزموده باشند که آیا در عوض چیزی «بیشتر» دارد یا نه. در هر حال، بر مبنای اطلاعات به دست آمده از تاریخ موسیقی و موسیقی‌شناسی قومی، می‌توان گفت که موسیقی بی آن که در مقام جایگزینی برای زبان گفتاری باشد، با فرو رفتن در بافت‌های محدودکننده، به‌خصوص بافت‌های مذهبی، قدرت بیان معنایی یافته است، قدرتی بسیار قوی‌تر از آنچه امروز به آن نسبت می‌دهند.

www.noormags.com

www.noormags.com