

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۳/۲۱

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۱/۱۰/۲۰

فرزان سجودی^۱، فرزاد میرحمیدی^۲

نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند و ابعاد رسانه‌ای آن^۳

چکیده

این گفتار با نگرشی فرهنگ‌باور به جامعه و سطوح گوناگون آن، با تأکید بر نقش ارتباطی موسیقی مردم‌پسند میان عوامل و سطوح گوناگون دخیل در الزامات فرهنگ توده و بازار مصرف، به نشانه‌شناسی ابعاد رسانه‌ای این موسیقی در دیدگاه فرهنگ‌باور می‌پردازد. بدین ترتیب، با ارائه‌ی طرحی ساده شده از یک الگوی غالب رسانه‌ای، پس از تعاریف مقدماتی از چهار چوب نظری فرهنگ‌باور و ذکر ویژگی‌های موسیقی مردم‌پسند در این چهارچوب نظری، با اشاره به مفاهیم بنیادین نشانه‌شناسی از طریق تطبیق آراء سوسور و پیرس، ضمن اشارات موردی و مختصر به نمونه‌هایی از موسیقی مردم‌پسند و سینمای دهه‌های ۶۰ تا ۴۰ خورشیدی ایران، به بررسی ابعاد رسانه‌ای این موسیقی در سه رویکرد (راهبرد) اصلی تصنیف، ادراک و ساختارهای درونی یا لایه‌های متنی خواهد پرداخت. در پایان، با توجه به ویژگی‌ها، نشانه‌ها و ارتباط هر رویکرد با رویکردهای دیگر، به ضرورت و الزامات نشانه‌شناسی موسیقی مورد نظر، یعنی ژانر کلی موسیقی مردم‌پسند، به‌عنوان یک کل، با لایه‌های گوناگون متنی در بافت گفتمانی و زمینه‌ی فرهنگی مورد بررسی، به‌عنوان یک ساختار واحد و متشکل (از لایه‌های گوناگون متنی) تأکید شده است.

کلیدواژه‌ها: موسیقی مردم‌پسند، نشانه، رسانه، الگوی ارتباطی، سطوح راهبردی.

^۱ دانشیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر استان تهران، شهر تهران، (نویسنده مسئول)

E-mail: fsojoodi@yahoo.com

^۲ دانش‌آموخته پژوهش هنر، دانشگاه علم و فرهنگ، استان تهران، شهر تهران

E-mail: farzad_mirhamidi@yahoo.com

^۳ این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد فرزاد میرحمیدی با عنوان ظهور و افول موسیقی ایران در دهه‌های ۵۰ و ۴۰ خورشیدی به راهنمایی آقای دکتر فرزان سجودی در دانشگاه علم و فرهنگ است.

مقدمه

دیدگاه فرهنگ‌باور که بنیادهای (چهار چوب) نظری آن، ریشه در آراء منتقدان ساختارگرا دارد، با نگرشی ساختاری به جامعه، جامعه را کلیتی (واحدی) ساختارمند و متشکل از سطوح نسبتاً مستقل (فرهنگی، حقوقی، سیاسی و ...) می‌داند که ارتباط اصلی این سطوح با یکدیگر را در وهله‌ی نخست، عامل اقتصاد تعیین می‌کند. ازسوی دیگر، همچنان که می‌دانیم نقش و راهبرد رسانه در جوامع مدرن، نقشی ارتباطی میان ساختارها و سطوحی است که در نهایت منعکس کننده‌ی کلیت (فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و ...) جامعه است؛ «منظر فرهنگ‌باورانه بر سر فرهنگ مردمی به این مطلب می‌پردازد که رسانه بین ساختارهای جامعه، اقتصاد و سیاست که منافع مسلط در جامعه را نگاه می‌دارند چگونه توافق بر قرار می‌کند... کسانی که در این زمینه کار کرده‌اند به صورت قابل توجهی تحت تأثیر عقاید نظریه‌پرداز بزرگ مارکسیسم ایتالیایی آنتونیو گرامشی قرار دارند، ...» (شوکر، ۱۳۸۴: ۴۰).

از این منظر هر پدیده‌ی فرهنگی - اجتماعی، همچون موسیقی و هر گونه از موسیقی، مانند موسیقی فیلم، موسیقی کلاسیک، موسیقی مردم‌پسند و ... اگر نه خود رسانه است، دست‌کم اهمیتی رسانه‌ای دارد. این دیدگاه به‌ویژه با تعریفی که از موسیقی مردم‌پسند در جوامع مدرن و صنعتی می‌شود، تأکیدی ویژه بر اهمیت و نقش رسانه‌ای این موسیقی در چنین جوامعی دارد؛ «موسیقی مردم‌پسند، را اصولاً باید پدیده‌ای غربی و ناشی از رشد طبقه‌ی میانه و گسترش اقتصاد آزاد دانست. این موسیقی، در ضمن، عمیقاً وابسته به رسانه‌های گروهی است و عموماً، حداقل از اوایل قرن بیستم به بعد، بر پایه‌ی یک نظام ستاره‌سازی حساب شده به حیات خود ادامه داده است.» (فاطمی، ۱۳۸۲: ۲۷).

بدین ترتیب، با توجه به این ویژگی‌ها، یعنی بستگی به اقتصاد آزاد و بازار همگانی تولید و مصرف، و از این لحاظ، ماهیت رسانه‌ای این موسیقی، در فرهنگ توده و نظام اقتصادی جوامع مدرن و صنعتی (تولید انبوه و تجاری)، برای شناختی دقیق‌تر از این پدیده، یعنی موسیقی مردم‌پسند، ملزم به نشانه‌شناسی آن به‌عنوان یک متن ارتباطی میان فرهنگ با دیگر سطوح جامعه و به‌ویژه با عوامل سیاسی - اقتصادی جامعه در راهبردهای تصنیف و دریافت یا همان تولید و مصرف هستیم. به‌عبارت دیگر، از اهمیت نقش رسانه‌ای موسیقی مورد نظر - که به‌هرحال، هم از نوع موسیقی و هم تلفیقی از شعر (ترانه) و موسیقی است - به‌عنوان رابطی میان عوامل و سطوح فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و ایدئولوژیک دخیل در الزامات فرهنگ توده و بازار مصرف، نمی‌توان چشم پوشید و ناگزیر از بازبینی و بررسی نقش رسانه‌ای این موسیقی به مثابه گفتمانی در دیدگاه ساختاری فرهنگ‌باور در جامعه‌ی مورد بررسی، برای ارائه‌ی تحلیلی جامع‌تر در این دیدگاه هستیم.

نشانه، نشانه‌شناسی و موسیقی

اگرچه نشانه و نشانه‌شناسی، به‌عنوان یک علم (شیوه‌ی تحقیق)، در حوزه‌ی فرهنگ و هنر و از آن جمله در حوزه‌ی ارتباطات رسانه‌ای، به‌ویژه با رشد چشمگیر علوم ارتباطی در سالیان و دهه‌های اخیر، گسترشی وسیع و بی‌سابقه یافته است، همچنان مفاهیم اولیه و پایه‌ای آن ریشه در تحقیقات زبان‌شناسانه‌ی سوسور و آراء پراگماتیک (عملگرایی) پیرس در حوزه‌ی مطالعات فرهنگی و جامعه‌شناسی دارد.

بر این اساس، در الگوی سه‌گانه‌ی پیرس و تعبیر او از نماد- به‌عنوان وجه نشانه‌ای- به‌طور منطقی اگر در این پدیده‌ی ارتباطی تفسیر یا تفسیرگری در کار نباشد، نشانه، ویژگی‌های لازم را برای نشانه بودن نخواهد داشت. پیرس تأکید می‌کند که «نماد، بازنمونی است که ویژگی بازنمودی آن دقیقاً ناشی از آن است که قانونی 'تفسیر' آن را تعیین می‌کند» (پیرس، ۱۳۸۱: ۶۱). این تفسیر تقریباً شبیه به همان مفهومی است که سوسور در رویکرد ساختاری نشانه‌ها، آن را *دلالت* می‌نامد؛

«سمت ایجابی کارکرد نشانه، یعنی دلالت دال به مدلول، از یک تصور صوتی، دالی دلالتگر به وجود می‌آورد و آن را از صوت غیر زبانی و غیر دلالتگر متمایز می‌کند.» (سجودی، ۱۳۸۱: ۸۷). در مجموع، با وجود انواع دسته‌بندی‌ها و الگوهای نشانه‌شناسانه در رویکرد ساختاری (سلب و ایجابی) سوسور، یا الگوی پراگماتیک و عملگرایی پیرس، یا دیگر تعاریف، همچون توجه به کارکردهای اجتماعی نشانه^۱ از دید اکو، ویژگی‌های همسانی از تعریف نشانه در هر یک از این الگوها قابل درک و تشخیص‌اند که اهم آن عبارتند از:

- نشانه در وجه نخست یک پدیده یا امری ارتباطی است.
- این امر ارتباطی بدون در نظر داشتن معانی ضمنی در *دلالت* یا تفسیر، بی‌معناست.
- این *دلالت* یا تفسیر مرجوع به نظامی است که چه از دیدگاه ساختاری مبتنی بر دیالکتیک سلب و ایجاب سوسور و چه از نظر بازنمود و کارکرد اجتماعی مبتنی بر آراء پیرس و اکو، بدون ارجاع به آن نظام خاصیت نشانه‌ای خود را از دست می‌دهد.

این تعریف از نشانه و نشانه‌شناسی برای ادامه‌ی بحث ما کافی به نظر می‌رسد. اینک این پرسش مطرح است که موسیقی چگونه در یک الگوی نشانه‌شناسانه قرار می‌گیرد و آیا اصولاً توانایی قرار گرفتن در چنین الگویی را دارد یا خیر؟

در این خصوص، بسیاری از موسیقی‌شناسان، موسیقی و به‌ویژه موسیقی مردم‌پسند را در ارتباط با نظام فرهنگی-اجتماعی که در آن تولید شده است و مصرف می‌شود، مطالعه کرده‌اند و می‌کنند به گونه‌ای که جدا کردن موسیقی‌شناس از جامعه‌شناس، و موسیقی‌شناسی از جامعه‌شناسی در بسیاری از این دست مطالعات ناممکن می‌نماید. همانطور که فریث^۲ و گودوین^۳ معتقداند «جامعه‌شناسی موسیقی پاپ و راک ریشه در دو عامل غیر موسیقایی دارند: نخست، مفهوم فرهنگ توده^۴ و دیگری مطالعات تجربی (روانشناختی) جوانان» (تگ، ۱۹۹۹: ۲).

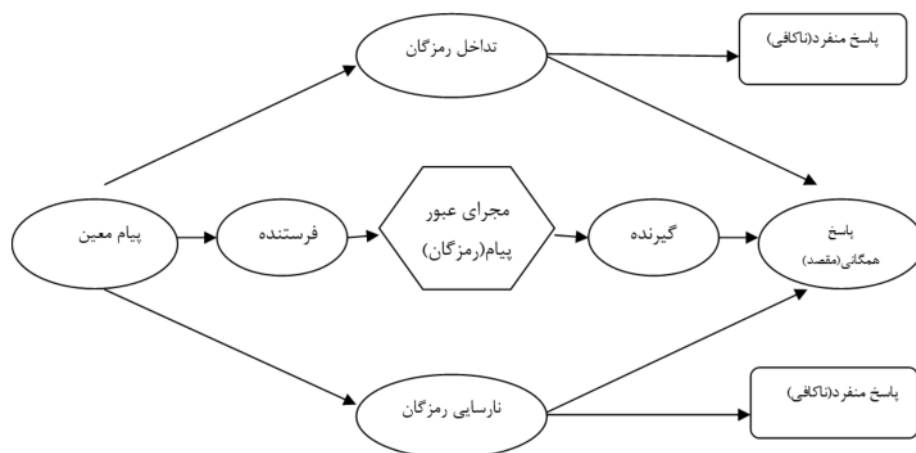
همچنین شوکر در پاسخ به این پرسش که، «چگونه معنا در متن‌های رسانه‌ای پدید می‌آید و ساختار یک متن (دیداری، گفتاری یا شنیداری) چگونه معنای ایدئولوژیک ویژه‌ای را تولید می‌کند؟» (شوکر، ۱۳۸۴: ۳۹) متذکر می‌شود که «چنین مطالعه‌ای در درجه اول روشی نشانه‌شناختی است. مطالعه نشانه‌ها و شیوه‌ای است که سعی دارد روشن کند عناصر گوناگون یک متن چگونه با هم ترکیب می‌شوند تا برداشت ارجح (خوشایندتر یا مسلط‌تر) را برای مصرف‌کننده (بیننده، شنونده یا خواننده) ارائه نماید... این شامل روانکاو و نشانه‌شناسی برای این مقصود است که متن رسانه‌ای چگونه ناخودآگاه مصرف‌کننده را شکل می‌دهد» (همان).

الگوی ارتباطی غالب و رویکردهای متفاوت آن

در باب الگوهای ارتباطی در زمینه‌ی فرهنگ و هنر، باید اذعان کرد که غالب این الگوها بر آمده از الگوی ارتباطی ساده و اولیه‌ی مک‌لوهان^۵ مبتنی بر فرستنده^۶، پیام و گیرنده^۷ و بازخورد یا پاسخ از سوی گیرنده است که خود می‌تواند منشاء تولید پیام (رمزگان) دیگری برای فرستنده

باشد. اگرچه مک لوهان در تأکید بر پیام تا آنجا پیش می‌رود که در نهایت کل پدیده‌ی ارتباط یا به عبارتی رسانه را، خودپیام می‌نامد، بسیاری دیگر از محققان حوزه‌ی ارتباطات، عوامل و عناصر دیگری همچون کارکردهای عاطفی و کوششی ازسوی فرستنده و گیرنده یا نوع تماس یا رسانه و زمینه‌ی ارجاعی آن را، در الگوهای گوناگون حائز اهمیت می‌دانند.

بدیهی است ارائه و شرح تمام این الگوها در این گفتار هم ناممکن و هم بیهوده است. با این حال، برای ادامه‌ی بحث نشانه‌شناسی موسیقی، ارائه‌ی یک الگوی غالب (فراگیر) ارتباطی اجتناب ناپذیر است. الگویی که در اینجا از آن بهره می‌گیرم، طرحی ساده شده از الگویی است که فیلیپ تگ در *یادداشت‌های مقدماتی بر نشانه‌شناسی موسیقی* ارائه کرده است. (نمودار شماره ۱)



(نمودار شماره ۱): طرحی ساده شده از الگوی فراگیر فیلیپ تگ

«سرانجام، پیش از بیان نکات موسیقایی، نیاز داریم مدل ارتباطی را که از طریق آن پیام‌ها (موسیقایی یا هر متن دیگری) فرافکنده (پخش) می‌شوند را بازگو کنیم. در مرکز این مدل یک جریان اصلی وجود دارد که از طریق آن پیام معین^۷ از فرستنده و مجرای عبور^۸ به گیرنده و پاسخ منتهی می‌شود. فرستنده می‌تواند هر شخص یا گروهی از اشخاص تولید کننده موسیقی - آهنگساز، تنظیم کننده، خواننده، مهندس صدا و غیره - باشد. ... مجرای عبور در این مورد، موسیقی به عنوان متن شنیداری است و گیرنده می‌تواند هر کسی باشد که آن موسیقی را می‌شنود. ... پیام معین، آنچه است که فرستنده می‌خواهد منجر به یک احساس معین از طریق صدای معین در زمان معین و بر طبق دستورالعملی مشخص شود» (تگ، ۱۹۹۹: ۹).

با توجه به این الگو، واضح است که تکیه و تأکید بر هر یک از مواضع یا عناصر اصلی آن، برای مثال؛ فرستنده، مجرای عبور (متن) و گیرنده، ما را به رویکردی خاص در حوزه‌ی مطالعه‌ی نشانه‌شناختی رهنمون می‌شود. رویکردهائی که مولینو در اصطلاحی علمی و کاربردی از آنها به سطوح راهبردی یاد می‌کند؛ «نشانه‌شناسی موسیقی را می‌توان هر حوزه‌ی تأمل یا هر نوع تحلیل موسیقایی دانست که هم از منظر صوری و هم از منظر بیان، می‌کوشد تا آنچه را مولینو سطح آفرینش (راهبردهای تصنیف)، سطح خنثی (راهبردهای ساختارهای درونی) و [جنبه‌ی] زیباشناختی (راهبردهای ادراک) نامیده است متمایز کند و به مطالعه‌ی مدالیته‌ها (مقام‌های) بیانی آن بپردازد» (ژاک ناتیز، ۱۳۸۱: ۲۹).

اگرچه هریک از این مواضع-به خودی خود-مهم و درخور توجه‌اند و مطالعه‌ی نشانه‌شناختی هریک به تنهایی می‌تواند محور تحقیقی مجزا باشد، بحث ما بیشتر بر آثار هنرمندان و خوانندگان موسیقی مردم‌پسند متمرکز است. در اینجا بیشتر به نشانه‌شناسی ساختاری متن، لایه‌های متنی و تاحدودی جوانب پیرامتن خواهد پرداخت. هرچند، در این رهگذر، در باب رویکردهای ایدئولوژیک در سطح آفرینش (راهبردهای تصنیف) و رویکردهای روانشناسی تجربی (راهبرد های ادراک) از لحاظ زیباشناسی نیز، نظری به اجمال خواهیم انداخت «باید واضح باشد که موسیقی مورد توجه ما (موسیقی مردم‌پسند) یک فرم ویژه از فعالیت و ارتباط در یک حوزه وسیع‌تری از وقایع فرهنگی-اجتماعی است که در آن روی می‌دهد. بحثی که در مسئله‌ی آنالیز یک مسئله‌ی مهم در انتخاب متد (راهکار) برای روش و موضوع است. ... این متد همچنین باید از یک تصمیم قاطع و قبلی عبور کرده باشد که مشخصاً در کدام بخش از جریان ارتباطی (فرستنده، متن یا رمزگان و گیرنده) وارد مطالعه‌ی جزئیات خواهد شد. در حال حاضر بیشتر مطالعات فرم و متن را به‌عنوان یک منبع اولیه مورد توجه قرار داده اند. ... به‌رحال، موسیقی به‌عنوان حس و درک شنوندگان و نیز به‌عنوان تصور و پنداشت فرستندگان (آهنگساز، خواننده، نوازنده، تهیه‌کننده، تنظیم‌کننده، مهندس صدا و...)، منابع اطلاعاتی بسیار مهمی در زمینه‌ی ارتباط یکدیگر با متن صدائی، در یک کل فرهنگی-اجتماعی است که برای نتیجه‌گیری از آنالیز در سطوح مختلف ارتباطی بسیار حیاتی هستند» (تگ، ۱۹۸۷: ۲۸۷).

فرستنده یا تولید کننده- راهبرد تصنیف

در وهله‌ی نخست برای نشانه‌شناسی موسیقی در حوزه‌ی تولید (راهبرد تصنیف)، توجه به این نکته ضروری است که تولید در زمینه یا ژانر کلی موسیقی مردم‌پسند (پاپ موزیک)، مطلبی است، و آهنگسازی در زمینه‌ی موسیقی کلاسیک (غربی) و حتی موسیقی بومی (مردمی یا فولکلور) یا هر زمینه‌ی موسیقایی دیگر (برای مثال موسیقی فیلم و نظیر آن)، مطلبی دیگر است که بکارگیری روش‌های مشابه یا فاکتورهای یکسان در نشانه‌شناسی هریک از این زمینه‌ها با زمینه‌ی دیگر، نه تنها ما را از تحلیل درست در راهبرد تصنیف باز می‌دارد که اصولاً به‌واسطه‌ی تداخل^۱ یا نارسایی^۲ رمزگان در هر سطح دیگر (در نشانه‌شناسی متن و همچنین در سطح درک و دریافت)، نیز موجب اخلاص و سر درگمی می‌شود؛ «تداخل رمزگان وقتی به‌وجود می‌آید که فرستنده و گیرنده، از مؤلفه‌های نشانه‌ای ابتدائی و پایه‌ی یکسانی بهره‌مند هستند ولی در انتظارات و حالات فرهنگی-اجتماعی متفاوت. بنابراین، اگرچه جریان انتقال پیام در ابتدا درست انجام می‌گیرد ولی به دلیل پیچیدگی‌های فرهنگی-اجتماعی، فرآیند پیام‌رسانی مختل و انتقال معنا به شکلی متفاوت صورت می‌پذیرد» (تگ، ۱۹۹۹: ۱۱).

اگرچه تداخل و نارسایی رمزگانی مورد اشاره‌ی تگ، همانطور که خود نیز می‌گوید حتی می‌تواند در یک ژانر کاملاً مشخص و در زمان و مکانی مشابه یا حتی یکسان نیز صورت پذیرد، ولی در گام نخست باید توجه داشت که تولید موسیقی را باید به‌صورت متفاوت و وابسته- زمان به زمان و مکان به مکان- مورد مطالعه و تحلیل نشانه‌شناختی قرار داد. برای مثال؛ «... کاربرد تئوری موسیقی باروک و تحلیل آکادمیک فرم آن برای درک موسیقی رقص امروزی کاری بیهوده و عبث است... در واقع، زمان به زمان، تصورات، حدس‌ها و تفسیرها تغییر می‌کنند و این روشی ویژه برای درک و شناخت موسیقی مردم‌پسند است» (تگ، ۱۹۸۷: ۲۸۲).

تگ همچنین در ارتباط با بکارگیری استانداردهای موسیقی کلاسیک (تنال) برای نشانه‌شناسی

موسیقی مردم‌پسند یا حتی انواع فرم‌های جدیدتری از موسیقی آنتال^{۱۱} ادامه می‌دهد؛ «کاربرد استانداردهای اروپایی برای تبیین و تشریح صریح یا تلویحی (ضمنی) آثار آهنگسازان قرن‌های هجده، نوزده یا بیستم برای آهنگ‌هایی مانند انواع پاپ، شوهای تلویزیونی یا موسیقی فیلم یا حتی آثار آهنگسازانی نظیر شویتز و شوئنبرگ [که تقریباً از همان استانداردهای اروپایی نیز پیروی می‌کنند] برای آنالیز آن اشتباه و گمراه کننده است» (همان: ۲۸۳).

بنابراین، برای نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند در سطح تولید و راهبرد تصنیف در الگوی ارتباطی مورد بحث، باید بیش از توجه به بن‌مایه‌های زبان موسیقایی به ویژگی‌های عمده‌ای مانند حالات^{۱۲} یا مؤلفه‌های عاطفی و احساسی در ارتباط با ایده‌های جهانشمول، منعکس در ژانرهای کلی پرداخت. چیزی که تگ در اصطلاحی کاربردی، آن را آرشیو^{۱۳} یا دسته‌بندی‌های طبیعی^{۱۴} می‌نامد «در اینجا با مجموعه‌ای از آرشیو یا حالات مواجه می‌شویم. چنین مجموعه‌ای منطقاً سبب ثبات یک دسته از تولیدات نسبت به تولیدات دیگر می‌شود. برای مثال، یک مطالعه‌ی تطبیقی از دسته‌بندی‌های طبیعی به‌عنوان یک ویژگی نشانه‌شناسانه بیانگر نقش عناوینی بود که چیزی در حدود ششصد قطعه را [تنها] در پنج حالت موسیقایی که نشان دهنده‌ی طبیعت آن قطعات بود، مشخص می‌کرد؛ کیفیاتی مانند: بومی^{۱۵}، روستائی^{۱۶}، آرام، ملایم، رمانتیک و ... چنین دسته‌بندی‌های طبیعی می‌توانند در مفاهیم و موضوعات متفاوتی مانند صنعتی، تکنیکی، علمی، جنایی، خشونت آمیز، هیجان‌انگیز و ... نیز دسته‌بندی و آرشیو شوند» (تگ، ۱۹۸۷: ۲۸۸).

در واقع، در نشانه‌شناسی راهبرد تصنیف در موسیقی مردم‌پسند، تکیه به برخی ویژگی‌های طبیعی مانند حالات شخصی خواننده، آهنگساز، ترانه‌سرا و ... بسیار کاربردی‌تر از توجه به مسائل صرفاً موسیقایی‌تر نظیر کارکرد ساختارهای بنیادی و قواعد دستوری زبان موسیقایی یا حتی ابزار تکنیکی مانند آگوستیک صدا و ارکستراسیون یا استفاده از سازهای متمایز در تولید و اجرای این گونه آثار است. برای مثال، بارها و بارها دیده شده است و می‌شود که نوازنده‌ای یک تم یا ملودی یک قطعه‌ی راک، جز یا پاپ را با گیتار الکتریک و افکت‌های صدائی کاملاً پیشرفته و متمایز، بر روی صحنه اجرا کند، سپس همان تم یا ملودی را در یک جمع خصوصی و کوچک‌تر با یک گیتار کاملاً معمولی - و بدون هیچ افکت صدایی - اما درست با همان لحن و حس بازخوانی و باز نوازی کند؛ «فرستندگان در موسیقی پاپ برخلاف بسیاری از همکارانشان در هنر و موسیقی آوانگارد، اغلب نسبت به ساختارهای آشکار زبانی در پیام‌های موسیقایی بی‌میل هستند. آنها به‌طور طبیعی و بیشتر، یک خودآشکارگی^{۱۷} را مد نظر دارند» (همان).

این خود آشکارگی یا حالات شخصی - دقیقاً همان نشانه‌ای است که در انواع موسیقی مردم‌پسند - جایی میان سبک و ژانر قرار می‌گیرد. اگرچه ژانر، در این موسیقی گسترده‌ی وسیع‌تری دارد که نشانه‌شناسی آن بیشتر در حوزه‌ی رمزگان و لایه‌های متنی میسر است، خود آشکارگی و حالات شخصی هر هنرمند، نشانه‌ی بارزی است که در موضع فرستنده و راهبرد تصنیف، نقشی تعیین کننده دارد؛ و ما در اینجا آن را سبک^{۱۸} می‌نامیم.

«یکی از مستحکم‌ترین و بی‌چون‌وچراترین ساختارهای موسیقایی نشانگر سبک است. بر این اساس هر یک از آهنگسازان سبکی مختص و ویژه خود دارند ... نشانگر سبک در عین حال این فرآیند را هم در اختیار ما می‌گذارد که واحد معنادار و مشترکی را همچون سبک اصلی که به سبک مادر موسوم است مورد شناسایی قرار دهیم» (زاهدی، ۱۳۸۸: ۴۹). بدیهی است که این نشانه خود می‌تواند شامل عناصر و نشانه‌های بسیاری، از بکارگیری اشعار و زیر ساخت‌های زبان موسیقایی مانند نحوه‌ی استفاده از هارمونی یا جمله‌بندی‌های ملودیک گرفته تا شیوه و لحن

بیان، بلندی و شدت صدا و از ویژگی‌های رفتاری و حرفه‌ای تا حتی خصوصیات فردی (اخلاقی) و زندگی‌نامه‌ای هنرمند را نیز به‌عنوان تولیدکننده یا در مقام فرستنده شامل شود. این نشانه (سبک) همچنین می‌تواند درباره‌ی ترانه‌سرایان، آهنگسازان و تنظیم‌کنندگان و دیگر عوامل دخیل در تولید آثار نیز همچون خوانندگان و اجرا کنندگان مصداق داشته باشد. همانطور که فریدون فروغی در آخرین مصاحبه‌ی خود درباره‌ی ترانه‌سرایان آثارش گفته بود: «... کسانی مثل شهیار قنبری، ایرج جنتی عطایی و فرهاد شبیانی از ترانه‌سرایان درجه یک بودند. ... به‌هرحال، هرکدام از این ترانه‌سرایان خاصیتی در کلام‌شان بود. مثلاً قنبری از استعاره‌های لطیف و زیبایی استفاده می‌کرد. دیگران هم خصوصیات داشتند...» (یزدانی، ۱۳۸۲: ۵۷).

زیباشناسی و روانشناسی تجربی - راهبرد ادراک

نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند در سطح درک و دریافت (راهبرد ادراک) - و از موضع گیرنده - علاوه بر گستردگی و وسعت آن به دلیل پیچیدگی با مطالعات زیباشناسی اجتماعی و روانشناسی تجربی شنوندگان، و نیز به علت جایگاه مخاطب در ابعاد رسانه‌ای آن، بسیار مهم و درخور توجه است. چمبر^{۱۹} در خصوص آنچه تأثیر متقابل و دائمی بین عوامل تجاری - دست‌اندر کار در تولید موسیقی - و تجربه زنده - در درک و دریافت مخاطبان موسیقی - می‌نامد، می‌گوید: «با وجود قدرت تجاری شرکت‌های بزرگ ضبط، توضیح و تفسیر رادیوها و توصیه‌های جراید موسیقی، ... در نهایت کسانی که آهنگ‌ها را می‌خرند و با ریتم آن می‌رقصند تعیین‌کننده خواهند بود» (شوکر، ۱۳۸۴: ۴۱). این موضوع، همچنین با یادآوری جایگاه ارتباطی موسیقی مردم‌پسند و ذکر ویژگی‌های آن، که به‌هرحال، در الزامات فرهنگ توده و اقتضای بازار مصرف بحث می‌شود، اهمیتی دو چندان می‌یابد. ویژگی‌های یاد شده از این موسیقی، بازار و اتکاء این موسیقی به خواست و تمایلات آن، نقش نخست را در این پدیده‌ی فرهنگی - تجاری و تناسبات آن با جوامع در حال رشد و صنعتی دارد؛ «منظور از موسیقی مردم‌پسند، موسیقی است که با تولید انبوه برای بازاری گسترده فراهم می‌آید و ژانرهای گوناگونی را گرفته از راک‌اند رول، راک، پاپ، دنس تا هیپ-هاپ و R&B در خود می‌گنجاند» (همان: ۱۰). اما نکته‌ی عجیب و شاید متناقض در این موضوع اینجاست که بررسی‌های انجام شده نشان می‌دهند که با وجود اهمیت بازار و نقش مخاطبان در این موسیقی، مطالعات نشانه‌شناختی در این راهبرد (راهبرد ادراک)، چه به لحاظ کمی و چه به لحاظ کیفی بسیار نادر و سطحی‌تر از دیگر راهبردهای ذکر شده در موسیقی مردم‌پسند است؛ «مطالعات روشمند در حوزه‌ی دریافت موسیقی مردم‌پسند هنوز بسیار نادر و بیشتر علاقه‌مند به جنبه‌های روانشناختی در سطوح و انواع موقعیت‌های درک و دریافت هستند تا به مباحث نشانه‌شناسی در حوزه‌ی موسیقایی» (تگ، ۱۹۸۷: ۲۸۹).

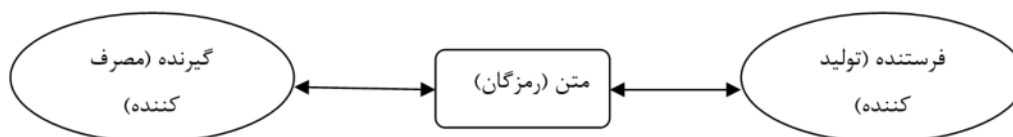
با این حال، با توجه به پیچیدگی و گستردگی عوامل دخیل در این راهبرد، این کمبود توجیه‌پذیر و قابل فهم است. نشانه‌شناسی موضع گیرنده در تناسباتی تنگاتنگ با سلايق زیباشناختی فردی و اجتماعی و نیز در ارتباط مستقیمبا مسائل روانشناسی تجربی و نیز عوامل پارا موزیکال در بستر فرهنگی - اجتماعی است. «بنابراین، می‌توان بیان‌ها و البته احساساتی بیش از آنچه خود و برن^{۲۰} در نظر داشته است، در قطعه‌ی از او شنید. می‌توان بیشتر به ساختارهای آهنگین علاقه‌مند شد تا به دیدن آیین مشرکان در آن. دلایل آن است که یک تمایز دیگر و بنیادی‌تر کارکرد نشانه‌ی موسیقی را مشخص می‌کند، تمایزی و رای تقابل بین ارجاع‌گرایی و صورت‌گرایی. راهبردهای ادراک که به همان اندازه که به صورت‌ها مرتبطاند با احساسات و هیجانات بیان شده نیز ارتباط دارد، [و] الزاماً متناظر با راهبردهای تصنیف نیستند» (ژاک ناتیز، ۱۳۸۱: ۲۸).

در مجموع، در یک برداشت نهایی از نشانه‌شناسی سطح درک و دریافت در موسیقی مردم‌پسند و به‌طورکلی، در انواع موسیقی، می‌توان گفت که چنین مطالعاتی به سبب پیچیدگی و ازدیاد عوامل تأثیرگذار در آن، بیشتر به جنبه‌ی مطالعات روانشناسی تجربی در حوزه‌ی شنیدار و عواطف و هیجانات متأثر از زیباشناسی انواع فرم و ساختارهای موسیقایی متمرکز شده و به آزمایشات گسترده در زمینه‌ی تجربه‌ی زیسته‌ی شنوندگان در این زمینه پراخته است؛ «به‌طور واضح مسائل بی‌شماری که در محدوده‌ی مطالعات تجربی درک و دریافت موسیقی مردم‌پسند وجود دارند، کمتر از تعداد آزمایشاتی که در موقعیت‌های گوناگون ارتباطی و کارکرد آن انجام پذیرفته نیست.... نتایج بدست آمده (در زمینه‌ی آزمایشات تجربی دریافت موسیقی) تاکنون اعتبار زیباشناسانه‌ی یکسانی از پاسخ‌ها را نشان داده‌اند... این پاسخ‌ها، [بیشتر] در نتیجه‌ی ارتباط میان الگوها، جریانات و سناریوها با انواع شخصیت‌ها در بستر زیستی و فرهنگی با مبانی احساسی ویژه‌ای است که در ارتباط با عواطف کلی جامعه‌اند» (تگ، ۱۹۸۷: ۲۹۰ و ۲۸۹).

پیام معین و لایه‌های متنی - راهبرد ساختارهای درونی

در نشانه‌شناسی متن، به‌عنوان مجرای عبور پیام معین ازسوی فرستنده یا تولیدکننده به مقصد که همانا پاسخ گیرنده باشد، توجه به پاسخ یا پاسخ‌های مورد انتظار - هم‌پایه با انتظارات فرستنده یا تولیدکننده - اهمیت می‌یابد از آنجاکه بدانیم حتی در ابتدائی‌ترین ساختارهای الگوی ارتباطی، متن در نهایت حاصل تعامل میان رمزگان‌های مشترک میان گیرنده و فرستنده است؛ «پس به نظر می‌رسد در هر کنش ارتباطی تعامل بین تولیدکننده‌ی متن و مخاطب، رابطه‌ای خنثی و به اصطلاح هاوکس^{۲۱} بی‌غرض نیست، بلکه رابطه‌ای پیچیده است مبتنی بر شرایط اجتماعی، سیاسی و حتی اقتصادی، فرایندی که به قول بارت باساختار به همان اندازه پیچیده‌ی رمزگان سروکار دارد... در نتیجه مشاهده می‌کنیم هر متنی، چنانچه به درستی تحلیل شود، نه بازتاب واقعیت بلکه تولیدکننده و تکثیرکننده‌ی واقعیت است.» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۰ و ۱۴۹).

اما رمزگان چیست؟ «رمزگان‌ها نظام ارزش‌گذاری‌اند و به هنجارها و ناهنجارهای هر جامعه معنی می‌بخشند» (همان: ۱۵۰). بدین ترتیب، چنانچه متن را مجموعه‌ای از رمزگان‌های قابل درک و تفسیر ازسوی گیرنده (بیننده، شنونده، خواننده) بدانیم، «چنانچه بارت در اس/زد متن را حاصل تعامل رمزگان‌ها می‌داند» (همان). ناچار از بکارگیری الگوئی هرمنوتیک و پس‌اساختاری (نمودار شماره ۲)، همچون نظریه‌ی فوکو در باب چیستی مؤلف و اهمیت نقش گفتمان در تولید و تفسیر متن می‌شویم؛



(نمودار شماره ۲): الگوی ارتباطی پس‌اساختاری متنی بر رویکرد هرمنوتیک در تولید و تفسیر متن

«حد کتاب [همان متن] هرگز به وضوح روشن نیست: ورای عنوان، سطرهای نخستین و نقطه‌ی پایانی، ... کتاب در درون نظامی از ارجاعات به کتاب‌های دیگر، متن‌های دیگر، جمله‌های دیگر، گرفتار است: و گرهی است در دل شبکه‌ای. کتاب صرفاً شیء نیست که کسی در دستش می‌گیرد ... یگانگی‌اش امری متغیر و نسبی است» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۰۹).

چنان‌که از این گفته و این تعریف بر می‌آید، متن به هیچ عنوان حامل معنای یکه و مطلق نیست. بلکه متن، خود بیشتر پدیده‌ای پویا (متغیر) و حاصل تعاملات اجتماعی میان رمزگان‌ها و تفاسیر رایج فرهنگی، سیاسی و اقتصادی است؛ «به این ترتیب، به موضوع دوم، یعنی مسئله چند معنایی می‌رسیم. به دلیل آنکه خوانندگان و بینندگان داشته فرهنگی خود را به درون متون و تصاویر می‌آورند. چیزی تحت عنوان معنای ثابت و از پیش تعیین شده و همگن وجود ندارد. خود تلاشی که برای تثبیت معنی می‌شود، گواهی این ادعای ماست. عرصه‌یی که در آن مبارزه بر سر معنا جریان دارد، عرصه‌یی اجتماعی است که موضوع قدرت در آن مطرح است» (بال، ۱۳۸۱: ۲۶).

به عنوان یک نمونه‌ی خوب از این تعدد تفاسیر و نقش قدرت در جهت‌دهی سیاسی- فرهنگی در متون و رسانه (آنچه اصطلاحاً بافت نامیده می‌شود)، سینما و موسیقی انتقادی دهه‌های ۶۰ تا ۷۰ خورشیدی ایران است. سینمای معروف به فیلم‌های سیاه مانند: *گوزن‌ها* و *رضا موتوری* (مسعود کیمیایی)، *تنگنا* و *خدا حافظ رفیق* (امیر نادری) و *خورشید در مرداب* (م. صفار) و از این دست فیلم‌ها و اغلب با موسیقی انتقادی خوانندگانی مانند فرهاد مهراد، فریدون فروغی و داریوش اقبالی در اواخر دوران سلطنت پهلوی، که اگرچه از دید حاکمان سیاسی کشور نمادی از آزادی و وجود فضای باز فرهنگی و سیاسی بود، برای مردم و توده‌ی مخاطب نه تنها چنین معنایی نداشت که برعکس، بازتاب روشنی بود از ظلم و ستم رژیم پهلوی و دیکتاتوری و فساد حاکمان سیاسی. به همین دلیل نیز بود که حتی بسیاری از فیلم‌ها یا ترانه‌های عاشقانه که همین هنرمندان و همکاران ایشان تولید می‌کردند- اگرچه دارای کم‌ترین مضمون سیاسی و اجتماعی نیز نبود- باز برای مردم و مخاطبان آن، با گرایش شدید به تفاسیر سیاسی و اجتماعی دیده و شنیده می‌شد.

بدین ترتیب، در موسیقی مردم‌پسند و درکل در هر رسانه‌ی فرهنگی، ما نه با پیام معین که با مجموعه‌ای از رمزگان‌ها سروکار داریم که بی‌شک نه تنها در حوزه‌ی درک و دریافت که در حوزه‌ی تولید و تکثیر نیز با کارکردهای خاص اجتماعی و کنش در ابعاد تاریخی و فرهنگی، تفسیر و ارزش‌گذاری می‌شوند. به عبارت دیگر، آنچه در اینجا به عنوان یک مقوله‌ی تاریخی- فرهنگی پیام یا متن نامیده شده و مورد مطالعه‌ی نشانه‌شناختی است، نه یک ساختار ویژه و مشخص یا به قول فوکو کتاب *صرفاً شیء*، که مجموعه‌ای از رمزگان‌های دستوری به مثابه لانگ سوسور و در نهایت، لایه‌های متفاوت متنی حاصل از تفسیر و کارکرد اجتماعی این لایه‌ها همچون محدوده‌ی کاربردی پارول (گفتار) در زبان، است؛ «اگر رمزگان‌های متفاوت را نظام‌هایی مشابه لانگ سوسوری تلقی کنیم، آن‌گاه متن نه حاصل همنشینی بین رمزگان‌ها، بلکه حاصل همنشینی بین لایه‌هایی است که هریک بر اساس انتخاب از آن رمزگان‌ها در کنش ارتباطی تحقق عینی یافته‌اند. به عبارت دیگر، هریک از این لایه‌های دخیل در تولید و دریافت متن (هرچند برخی آگاهانه و برخی ناخودآگاه) حکم پارول را دارند برای رمزگانی (لانگی) که به مثابه‌ی یک نظام، امکان انتخاب معنی‌دار را فراهم کرده است» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۰۴ و ۲۰۳).

بدیهی است که این لایه‌های متنی بسته به نوع ارتباط یا ابعاد رسانه‌ای، خود می‌توانند بسیار گسترده و لایه-لایه باشند. با این حال، به دلیل اشتراک و تداخل رمزگانی و حتی در برخی موارد

نارسایی رمزگان در حوزه‌ی شناخت، می‌توانند منجر به تفسیری غالب یا دست‌کم تفسیر مشابه و نزدیک به هم شوند.^{۲۳}

برای مثال، در زمینه‌ی موسیقی مردم‌پسند، این لایه‌ها می‌توانند شامل چند لایه اصلی از جمله: متن موسیقایی، متن کلامی^{۲۴}، متن ارجاعی (محتوای فرهنگی-اجتماعی)، متن رسانه‌ای (نحوه‌ی اجراء، برای مثال؛ کاست و صفحه، اجرای زنده، شوی تلویزیونی، موسیقی فیلم و از این دست)، متن فناوریانه (تولید و مهندسی صدا، سمپل‌های الکترونیکی، آرنتژ و چیدمان و ...) و لایه‌های دیگر باشند که هر یک از این لایه‌های اصلی خود، می‌توانند شامل لایه‌های فرعی‌تری باشند. اما از آنجاکه مورد نشانه‌شناسی ما در وهله‌ی نخست موسیقی و در اینجا تفسیر یا بیان اجتماعی آن است، به شکلی موجز و کلی به نشانه‌شناسی برخی لایه‌ها و عناصر متن موسیقایی خواهیم پرداخت.

ژانر، فرم و دیگر دلالت‌های موسیقایی

اگرچه نشانه‌ها در موسیقی - بیش از هر زمینه‌ی (هنری) دیگر - به واسطه‌ی تداعی‌های بی‌شمار ضمنی و انتزاعات پیاپی، تفسیر و معنا می‌شوند؛ «معنی نشانه‌ها [در موسیقی] یک کیفیت ذاتی به نظر نمی‌رسد. با این حال، آن‌ها به عنوان واکنشی میان ابعاد مختلف تداعی‌ها و معانی ضمنی قابل تعریف می‌شوند...» (ون دریل، ۱۹۹۵: ۲)

با این حال، ناگفته پیداست که موسیقی جدا از جنبه‌ی زیباشناختی درک و دریافت و دلالت‌های مرجوع به شکل و فرم یا روابط صدائی و زمانی (به لحاظ صوری)، به بسیاری لحاظ و از منظر بیان، دلالت بر ایده‌های جهانشمول و انسانی همچون مسائل فلسفی، فرهنگی، سیاسی و دیگر مسائل جامعه‌شناختی نیز می‌کند؛ که البته در بسیاری از رویکردهای زبان‌شناختی به موسیقی نادیده انگاشته می‌شوند و یا به عمد می‌خواهند که موسیقی را چیزی جز یک نظام ریاضی صدایی و زهنی، به شمار نیاورند» (لیوون، ۱۳۸۱: ۱۰۱)

«لیکن چنین رویکردی به نشانه‌شناسی موسیقی فقط به عنوان توصیف از انگیزه‌های آشکار موسیقی حرفه‌ای و مدرن قرن بیستم و برخی انواع استماع آن اعتبار دارد. حتی در این شرایط نیز توصیف مورد نظر با محدودیت‌های جدی مواجه است؛ زیرا این توصیف به لحاظ فرهنگی و تاریخی، برخی سنت‌ها را جهانی می‌کند و بر اهمیت فرهنگی این جنبش‌های موسیقایی و معانی پیوندخورده به موسیقی چشم فرو می‌بندد» (همان: ۱۰۲ - ۱۰۱).

بنابراین، موسیقی نیز مانند زبان در حوزه‌ی بیان و پرداخت بن‌مایه‌های معنائی در قالب بافت‌های اجتماعی می‌پردازد. وجه اشتراک مهمی که غالباً در رویکردهای زبان‌شناسانه نادیده انگاشته می‌شود؛ «به‌طور کلی، تمایز میان زبان و موسیقی که مورد توجه نشانه‌شناسان زبان قرار دارد، از درک محدودی نسبت به زبان مایه می‌گیرد و در آن محدودیت‌های روش‌شناختی سوسور (یعنی رویکرد هم‌زمانی و زبان به عنوان موضوع زبان‌شناسی) به محدودیت‌های هستی‌شناسانه تبدیل شده‌اند، چنان‌که گویی زبان، هیچ پیشینه یا گفتاری ندارد و ... چنین محدودیت‌هایی در مورد موسیقی اعمال نشده است، در نتیجه این باور پدید آمده که معنی زبان مستقل است و معنای موسیقایی وابسته. ولی صرف‌نظر از میزان آن‌ها، زبان و موسیقی، هر دو نظام‌مند و درعین حال قدری بی‌نظام‌اند، هر دو مستقل‌اند و درعین حال تحت تأثیر بافت اجتماعی شکل می‌گیرند (و به آن شکل می‌دهند)» (همان: ۱۰۲)

از بارزترین نمونه‌های چنین تأثیری در حوزه‌ی بیان اجتماعی، استفاده از تنالیت‌ها (گام‌ها یا مایه‌ها)ی ماژور و مینور در زبان موسیقی است. به‌طوری‌که؛ «در قرن حاضر شاهد آن هستیم که

شوستاکوویچ از سوی حکمرانان فرهنگی شوروی مجبور می‌شود از فواصل سوم ماژور بیشتر استفاده کند تا به این ترتیب، به رفتار قهرمانانه مردم در دوره‌ی پیروزی سوسیالیزم بیانی جاودانه بدهد.» (همان: ۱۰۴)

لیوون همچنین با اشاره به اهمیت رابطه‌ی موسیقی و ایدئولوژی و استفاده از فواصل کوچک و بزرگ در تنالیت‌های مینور و ماژور در بیان این رابطه ادامه می‌دهد: «ما در غرب، قویاً دانش آگاهانه درباره‌ی رابطه میان موسیقی و ایدئولوژی را مطرود دانسته‌ایم و موسیقی را ابزار بیان عواطف فردی تلقی کرده‌ایم. به این ترتیب، تنالیت‌های ماژور را شاد و مینور را غمگین می‌دانیم. ولی در حقیقت، موسیقی تلفیقی از ایدئولوژی و عواطف به وجود می‌آورد و ارزش‌های مثبت را به عواطف مثبت و ارزش‌های منفی را به عواطف منفی پیوند می‌دهد. یا اینکه مطلوب را به آنچه به لحاظ عقیدتی درست است و نامطلوب را به آنچه به لحاظ عقیدتی در یک گروه اجتماعی ناهنجار است، مرتبط می‌کند» (همان).

به عنوان مثالی دیگر برای ارجاعات فرهنگی-اجتماعی، لیوون نمونه‌ای جالب از نظام‌های تشکیل صدایی موسیقی، در قالب نظام‌های تک‌صدایی، چندصدایی و هم‌صدایی را در بستر تحولات تاریخی، ارائه می‌کند: «بنابراین، تک‌صدائی، چندصدائی و هم‌صدائی شیوه‌هایی برای تلفیق اجزای گروه‌های موسیقی‌اند و ساختار اجتماع و برتری در کلیت اجتماع را می‌نمایانند ... برای نمونه، موسیقی دوران اولیه قرون وسطی تک‌صدائی بوده است. از قرن نهم به بعد، موسیقی چندصدائی نخست در قالب آنچه خطوط هارمونی می‌نامیم گسترش یافت و سپس به کنترپوان تبدیل شد» (همان: ۱۰۵).

یکی دیگر از عناصر اصلی در زبان موسیقایی، تم یا ملودی و جمله‌بندی‌های آن با حالات اوج گیرنده (صعودی) یا پائین رونده (نزولی)، تکیه‌ها، تأکیدها و غیره است. لیوون در این ارتباط می‌نویسد «ملودی‌ها با ویژگی صعود زیر و بمی یا نزول زیر بمی مشخص می‌شوند. ... بنابراین، بن‌مایه معنایی این نظام به چیزی ارتباط دارد که متن موسیقایی می‌خواهد شکل دهد یا به شنوندگان ارائه کند. در ملودی‌های صعودی موسیقی انرژی می‌بخشد و شنوندگان را در جهت یک فعالیت با هدف مشترک یکی می‌کند. در ملودی‌های نزولی موسیقی آرامش می‌آفریند و شنوندگان را بر می‌انگیزد تا افکار و احساساتشان را با هم در میان بگذارند» (همان: ۱۰۸-۱۰۷).

ریتم یا واحدهای زمانی ضرب، بی‌تردید یکی از شاخص‌ترین نشانه‌ها در موسیقی غربی و گونه‌های متفاوت آن (و از جمله در موسیقی مردم‌پسند) است به گونه‌ای که حتی انتزاعی‌ترین آهنگسازان قرن بیستم همچون *اریک ساتی*^{۲۵} که سعی در کم‌رنگ کردن ریتم یا دگرگونی آن کردند، باز ناچار از بکارگیری آن به صورت میزان ضرب‌های لنگ در آثار خود شدند؛ «مواجهه با زمان، عنصر اصلی در سازماندهی اجتماعی است و موسیقی هر جامعه مبین آن است که جامعه مورد نظر چگونه زمان را درک می‌نماید و با آن زندگی می‌کند» (همان: ۱۰۶).

برای درکی عمیق‌تر از این عنصر اصلی یعنی ریتم در موسیقی، باید از برخی گونه‌ها (ژانرها) ی دنس موزیک در موسیقی غربی مثال آورد. گونه‌های رقص قاعده‌مند و متناسب با سازوکار فرهنگی هر جامعه مانند والس و باله در جوامع اروپائی یا رقص‌های ریتمیک آمریکای لاتین همچون گونه‌های رقص چهار ضربی سامبا، سویینگ و تانگو که در آن هر ضرب و هر حرکت مبین الگوها و نمادهای فرهنگی آن جوامع‌اند.

نشانه‌ها و شاخص‌ها در متن موسیقایی و نحوه‌ی بکارگیری و دلالت‌های اجتماعی آن بسیار بیشتر از آن است که در اینجا به‌طور ضمنی و مختصر مورد اشاره قرار گرفت^{۲۶}. اما به عنوان

نشانه‌ای که آن نیز همچون ریتم، شاخصی مهم در تشخیص و تمیز گونه‌ها یا اصطلاحاً ژانرهای متفاوت از یکدیگر می‌شود، سازبندی (ارکستراسیون) یا نحوه و نوع استفاده از سازهای گوناگون در ژانرهای مختلف موسیقایی است. به‌عنوان مثال، ژانر راک یا حتی نوع اولیه‌ی آن، موسیقی راک اند رول که بی‌تردید ریشه در نگاه انتقادی به ظواهر کاپیتالیسم با سنت‌های محافظه‌کارانه یا دیگر سازوکارهای فرهنگی-اجتماعی همچون مسائل سیاسی دارند، بدون نقش سازهای الکتریک و افکت‌های صدائی ویژه‌ی آن، اصولاً شکل نمی‌گرفت.

اما سرانجام به‌عنوان آخرین و بسا مهم‌ترین شاخص نشانه‌ای متن موسیقایی باید از خود ژانر (گونه) نام برد. چنان‌که عنوان ژانر نه تنها در موسیقی که در بسیاری از رسانه‌های دیگر نظیر فیلم و رمان - به‌خودی‌خود - نمایانگر اصلی محتوای هنری و ویژگی بیانی آن رسانه محسوب می‌شود؛ «مطالعه‌ی ژانر ما را به‌سادگی به فراسوی متن خالص می‌برد و ارزش زمینه و مصرف را باز به میان می‌کشد» (شوکر، ۱۳۸۴: ۱۷۹).

چنانچه به یاد آوریم در نشانه‌شناسی سطح تولید، در تعریف از سبک آن را مفهومی وابسته به یک خودآشکارگی یا حالات شخصی هنرمند در راهبرد تصنیف دانستیم. این حالات شخصی می‌تواند شامل عناصری نظیر لحن و بیان، شیوه‌ها و تکنیک‌های آهنگسازی یا خوانندگی و در مواردی نحوه‌ی استفاده از عناصر موسیقایی، مانند ریتم و ارکستراسیون باشد. باین‌حال همه‌ی این عوامل و عناصر - همانطور که در تعریف سبک ذکر شد - مکان به مکان و زمان به زمان و در اصل از هنرمند به هنرمند متفاوت و تغییرپذیر است. اما تفاوت اصلی ژانر با سبک شاید در همین باشد که اصولاً ژانر نشانه‌ای ثابت است که بسیار سخت و در موارد نادر دچار تغییر و تحولات گوناگون نظیر سبک می‌شود و دلیل آن نیز بسیار ساده است. زیرا ژانر اصولاً نشانه‌ایمندی و در ارتباط تنگاتنگ با ساختار و فرم اصلی متن است. به‌عنوان مثال ژانر عاشقانه (رمانتیک) در رمان، در همه‌ی دوران‌ها و در آثار تمام هنرمندان از قرن هجده تا بیستم، به دلیل فرم و چیدمان خاص عناصر زمانی و مکانی و ساختار روایت در هر وقت و هر کجا، همان ژانر رمانتیک است؛ «بنابراین، گونه‌ی^{۲۷} مفهوم وسیعی است که می‌تواند با هر سه مورد مواد و مصالح، صنایع آهنگسازی و فرم^{۲۸} مشخص شود، اما به‌هیچ‌رو همان فرم نیست» (فاطمی، ۱۳۸۷: ۱۰۷).

باین‌حال، باید توجه داشت که در موسیقی مردم‌پسند یا در واقع، در صنعت موسیقی مردم‌پسند که اتکاء آن بیش از هر چه به بازار و ترفندهای جذب مخاطب است، ژانر نشانه‌ای بسیار وسیع الطیف و گاه نیز فریبنده نشان می‌دهد. این موضوع با توجه به بسیاری از ژانرهای تلفیقی و ابداعی همچون؛ پاپ-کلاسیک، جز-راک و فیوژن در موسیقی قرن بیستم و بیست و یکم که غالباً به موسیقی ملل (فیوژن) معروف شده‌اند، اهمیتی دو چندان می‌یابد به گونه‌ای که بسیاری از کارشناسان و منتقدان موسیقی در بسیاری موارد کاربرد نشانه‌ی سبک را به‌جای ژانر ترجیح می‌دهند و اصولاً این پرسش را پیش می‌آورند که آیا در صنعت موسیقی مردم‌پسند، نشانه‌ای به نام ژانر مفهوم دارد یا خیر؟ «ژانر را اساساً می‌توان به‌عنوان یک نوع یا گونه مشخص کرد. این عامل که بخشی کلیدی در تحلیل متن است به‌صورت وسیعی در تحلیل متن‌های فرهنگ مردمی استفاده می‌شود، به‌خصوص در فیلم‌ها و رمان‌ها. ... دانشنامه‌های گوناگون، تاریخ‌های استاندارد و تحلیل‌های آکادمیک از موسیقی مردم‌پسند همگی ژانر را به‌عنوان یک عنصر سازمان دهنده‌ی اصلی می‌نگرند. بعضی بررسی‌ها گرایش دارند تا سبک و ژانر را به‌عنوان واژه‌هایی کم‌وبیش مترادف استفاده کنند یا سبک را به گونه‌ای ترجیح دهند» (شوکر، ۱۳۸۴: ۱۸۸)

نتیجه

نکته‌ی مهم در نشانه‌شناسی موسیقی مردم‌پسند به‌عنوان یک رسانه و ابزار ارتباطی در فرهنگ توده یا همان بازار مصرف، درک صحیح از رمزگان فرهنگی - اجتماعی مسلط در سطوح تولید و مصرف است که از طریق برداشت‌های ارجح در لایه‌های متنی این موسیقی امکان‌پذیر است. با این حال، برای نشانه‌شناسی لایه‌های متنی این موسیقی و ارجاعات آن، توجه به بافت فرهنگی رایج در رویکردهای متفاوت ارتباطی و رسانه، همچون رویکرد تصنیف به‌عنوان خواست و تمایل تولیدکنندگان این موسیقی، و رویکرد زیباشناختی درک و دریافت ازسوی مصرف‌کنندگان یا شنوندگان آن نیز، در نشانه‌شناسی لایه‌های متنی و رمزگان مسلط در موسیقی مردم‌پسند ضروری است. برای نمونه، یکی از اصلی‌ترین نشانه‌های متنی در موسیقی مردم‌پسند نشانه‌ی ژانر در رویکرد تصنیف، بیشتر به سبک و حالات آرشیمی مربوط می‌شود که خود این سبک با توجه زمینه‌ی ارجاعی و رمزگانی که مخاطبان و سلیق و عادات فرهنگی - اجتماعی ایشان را در بر می‌گیرد موجب برداشت (تفسیر) یا برداشت‌های ارجح می‌شود که این ارجحیت، خود در پیوند با ابعاد رسانه و اقتضای سیاسی - اقتصادی بازار مصرف است.

بنابراین، نشانه‌ها در موسیقی مردم‌پسند نیز مانند گفتار در زبان، معانی یا تفاسیر ذاتی و همیشگی را ندارند و ساختارهای درونی آن، یک متن معین و مشخص را تشکیل نمی‌دهد، بلکه هر رسانه یا متن اصلی خود، لایه‌های گوناگون متنی دارد که برای درک و شناخت آن باید رمزگان ویژه‌ی هریک را در زمینه‌ی ارجاعی مورد نظر تحلیل کرد. برای مثال، برای ارائه‌ی تحلیلی درست از موسیقی مردم‌پسند دهه‌های ۶۰ تا ۴۰ خورشیدی ایران، باید لایه‌ی موسیقایی، لایه‌ی کلامی (شعری) و اجرائی (نحوه‌ی ارائه و ابعاد رسانه‌ای) آن، در زمینه‌ی ارجاعی یا گفتمان موجود در فرهنگ توده و بازار مصرف، مورد نشانه‌شناسی قرار گیرد. اما از آنجاکه نشانه‌شناسی در محتوای کلامی اشعار و ترانه‌ها، به‌رحال، بیشتر مورد بحث و شناخت همگانی قرار گرفته است و به‌علاوه، الگوی ارتباطی ابعاد رسانه در تمام متون کم‌وبیش مشابه یکدیگر است، در این گفتار از بیان نکات نشانه‌شناختی لایه‌های کلامی و اجرائی در می‌گذریم. ولی باید توجه داشت که نشانه‌شناسی و تحلیل هریک از این لایه‌ها، خود در سرفصلی کلی و مشترک به نام موسیقی مردم‌پسند، به‌طور هم‌زمان و در ارتباط با دیگر لایه‌های دخیل در رسانه‌ی مورد نظر، در رمزگان گفتمانی و زمینه‌ی فرهنگی موجود برای تولیدکننده و مصرف‌کننده (مخاطب)، قابل بررسی خواهند بود.

پی‌نوشت‌ها

1. Semantic
2. Firth
3. Goodwin
4. Mass culture
5. Immitter
6. Receiver
7. Intended message
8. Channel
9. Interference
10. Incompetence

۱۱. موسیقی آتنال، موسیقی ۱۲ تنی است که بر خلاف موسیقی تنال (۸ تنی)، از الگوی فواصل دیاتونیک پیروی نمی‌کند.

12. Moods
13. Library
14. Natural category
15. Ethnic
16. Bucolic
17. Self evidence
18. Style
19. Chamber
20. Anton Webren
21. Terence Haweks

۲۲. سجودی از قول فوکو در تبارشناسی دانش (۱۹۷۴).

۲۳. برای اطلاع بیشتر درخصوص تداخل و نارسایی رمزگانی رجوع شود به؛ Tagg, 1999.

24. Lyric
25. Erik Satie

۲۶. برای اطلاع بیشتر رجوع شود به؛ لیوون ۱۳۸۱.

۲۷. همان ژانر

۲۸. فرم به معنای: «ساختمان کلی و ساختار نهایی از نظر نحوه‌ی چیدمان و سازماندهی واحدهای کوچک‌تر» (فاطمی، ۱۳۸۷: ۱۰۶).

منابع

- بال. میکی (۱۳۸۱)، *نشانه‌شناسی به مثابه نظریه‌ای در باب هنر*، ترجمه: فرزانه سجودی، زیباشناخت: مطالعات نظری و فلسفی هنر، نیم‌سالانه، شماره ششم، صص ۱۹-۲۶.
- پیرس. چارلز سندرز (۱۳۸۱)، *منطق به مثابه نشانه‌شناسی: نظریه نشانه‌ها*، ترجمه: فرزانه سجودی، زیباشناخت: مطالعات نظری و فلسفی هنر، نیم‌سالانه، شماره ششم، صص ۵۱-۶۳.
- زاهدی. تورج (۱۳۸۸)، *نشانه‌شناسی موسیقی فیلم*، تهران، سوره مهر.
- ژاک ناتین. ژان (۱۳۸۱)، *نشانه‌شناسی موسیقی*، ترجمه: فرزانه سجودی، زیباشناخت: مطالعات نظری و فلسفی هنر، نیم‌سالانه، شماره ششم، صص ۲۷-۳۳.
- سجودی. فرزانه (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی (ویرایش دوم)*، تهران، علم.
- سجودی. فرزانه (۱۳۸۱)، *نشانه و نشانه‌شناسی: بررسی تطبیقی آرای سوسور، پیرس و اکو*، زیباشناخت: مطالعات نظری و فلسفی هنر، نیم سالانه، شماره ششم، صص ۸۳-۹۹.
- شوکر. روی (۱۳۸۴)، *شناخت موسیقی مردم‌پسند*، ترجمه: محسن الهامیان، تهران، ماهور.
- فاطمی. ساسان (۱۳۸۲)، *نگاهی گذرا به پیدایش و رشد موسیقی مردم‌پسند/ایران: از ابتدا تا سال ۱۳۵۷*، فصلنامه موسیقی ماهور، سال ششم، شماره ۲۲، صص ۲۷-۴۲.
- فاطمی. ساسان (۱۳۸۷)، *فرم و موسیقی ایرانی*، فصلنامه موسیقی ماهور، سال دهم، شماره ۳۹، صص ۱۳۴-۱۰۱.
- لیون. تئوون (۱۳۸۱)، *موسیقی و ایدئولوژی*، ترجمه: آریتا افراشی، زیباشناخت: مطالعات نظری و فلسفی هنر، نیم سالانه، شماره ششم، صص ۱۰۱-۱۱۷.
- یزدانی. یوسف (۱۳۸۲)، *خفته در تنگنا: زندگینامه خواننده موسیقی ملی ایران فریدون فروغی*، تهران، ثالث.
- Tagg. Philip (1999), *Introductory notes to the Semiotics of Music*, The Semiotic, Version3, Liverpool, Brisbane.
- Tagg. Philip (1987), *Musicology and the Semiotics of Popular Music*, Semiotic, 66-1/3, Pp.279-298.
- Van Driel. Arjan&Hans (1995), *The Semiotics of C-S- Peirce Applied to Music A Matter of Belief*, Introductory.