تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۶/۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۸/۱۶

صادق رشیدی[۱]

بررسی نشانه‌شناسی موسیقی ایرانی در نمایش تعزیه

چکیده

در آیین تعزیه، موسیقی به دو شکل مورد استفاده قرار می‌گیرد: ۱- موسیقی آوازی، ۲ـ موسیقی سازی یا غیرآوازی. موسیقی مذکور، موسیقی ایرانی است که دارای ژانرهای متعددی است. در این مقاله که به روش توصیفی ـ تحلیلی به نگارش درآمده، موسیقی آیین تعزیه به مثابه یک متن، که از لایه‌های مختلف شکل گرفته، براساس نظریه نشانه‌شناسی لایه‌ای مورد بررسی قرار گرفته است. با تکیه بر نشانه‌شناسی لایه‌ای می‌توان کلیه لایه‌های متفاوت پدیدآورندهٔ یک متن چند رسانه‌ای را در تعامل با یکدیگر و در نظام شبکه‌ای، که تولید و دریافت متن را ممکن کرده است، بررسی کرد. مفاهیم بنیادین نشانه‌شناسی لایه‌ای مانند متن، بافت، بافت‌سازی، بافت‌زدایی و ساختار سلسله مراتبی متن، چارچوب اصلی مباحث این مقاله را شکل می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: موسیقی ایرانی، تعزیه، نشانه‌شناسی لایه‌ای

۱. کارشناس ارشد تئاتر، دانشگاه هنر، شهر تهران، استان تهران
Email: Rashidi.sadegh@gmail.com

ART University Journal
www.art.ac.ir

مقدمه

آنچه که به‌دنبال می‌آید بررسی نشانه‌شناسی موسیقی ایرانی در نمایش تعزیه است. واقعیت این است که بسیاری از هنرها، از هنرهای تجسمی گرفته تا سینما، از لحاظ نشانه‌شناختی به دفعات مورد بررسی قرار گرفته‌اند و این بررسی‌ها تحت عناوین گوناگون در قالب رساله‌ها و مقاله‌های علمی پژوهشی به نگارش در آمده، که موسیقی نیز این قاعده مستثنی نیست. اما موسیقی، و به‌طور اخص موسیقی ایرانی و کاربرد دیرینه آن در نمایش تعزیه، در پژوهش‌هایی که دربارهٔ نمایش تعزیه صورت گرفته کمتر مورد توجه دقیق واقع شده است، خصوصاً از لحاظ نشانه‌شناسی. آنچه که پایه و اساس این مقاله قرار گرفته نظریه نشانه‌شناسی لایه‌ای است که در حقیقت رویکردی تحلیلی و کاربردی دارد. از آنجایی که موسیقی ایرانی رکن رکین تعزیه به‌شمار می‌رود، این امر نگارنده را برآن داشت تا براساس نظریه مذکور آن را مورد بررسی قرار دهد. لذا نگارنده با مطالعهٔ بسیاری از آثار پژوهشی در این حوزه درواقع با روشی تحلیلی و از منظر نشانه‌شناختی به بررسی کلی موسیقی ایرانی در بطن تعزیه خواهد پرداخت.

در این مقاله ابتدا به شرحی از نظریه نشانه‌شناسی لایه‌ای پرداخته خواهد شد وسپس به توصیف و تشریح موسیقی ایرانی و موسیقی در تعزیه و به دنبال آن بررسی و کاربرد مفاهیم بنیادین نظریه نشانه‌شناسی لایه‌ای توجه خواهد گردید. مفاهیمی مانند: نشانه، متن، بافت و ... که محورهای اصلی مباحث هستند، چارچوب اصلی و کلی این مقاله را شکل می‌دهند و موضوعات اصلی و ارائه شده براساس این مفاهیم مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند.

هدف از این پژوهش که در قالب مقاله به نگارش درآمده است، به‌کارگیری ابزارهای تحلیلی و نظریه بنیاد در تحلیل یک نشانه به مثابه متن است که می‌کوشد شبکه گستردهٔ عوامل دخیل در تولید متن را، که ایضاً موجب اعتباربخشی به آن نیز متن می‌شوند، نشان دهد. بنابراین براساس شرحی که از نشانه‌شناسی لایه‌ای ارائه می‌شود موسیقی و کلیت نمایش تعزیه به مثابه یک متن تلقی می‌شوند که حاوی لایه‌های متعددی هستند و در اثر رابطهٔ جانشینی و همنشینی هویت و ماهیت و اعتبار خود را به‌دست می‌آورند. به عبارتی این لایه‌های دخیل در تولید یک متن هستند که موجب شکل‌گیری یک بافت موسیقایی و یا هر نشانهٔ کلان دیگری به مثابه یک متن قابل تحلیل می‌شوند. برهمین اساس بررسی جنبهٔ کاربردی نشانه‌شناسی لایه‌ای به منظور تحلیل موسیقی ایرانی و نمایش تعزیه به مثابه متن یا نشانهٔ کلان، جزء محورهای اساسی این مقاله است. در مسیر نگارش و تدوین این مقاله در حوزهٔ موسیقی به منابع معتبر داخلی و در بررسی کاربرد مفاهیم نشانه‌شناسی عمدتاً به ارجح‌ترین منابع خارجی استناد شده است.

روش تحقیق

روش کلی این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است. تمامی داده‌ها، اطلاعات و مفاهیم که محور مباحث را شکل داده‌اند، مورد تجزیه و تحلیل کیفی قرار گرفته‌اند. که بعضاً با استدلالهای قیاسی و استقرائی همراه هستند. شیوه گردآوری اطلاعات نیز به روش کتابخانه‌ای و نظری صورت گرفته است. در فرآیند نگارش نیز به منابع معتبر داخلی و خارجی استناد شده است.

پیشینهٔ تحقیق

بسیاری از پژوهشهای انجام شده درباب نمایش تعزیه به بررسی‌ها و تحلیل‌های تاریخی محدود هستند و آثار دیگری که نمایش تعزیه را به لحاظ نشانه‌شناسی مورد بررسی قرار داده‌اند، خصوصاً رساله‌های دانشگاهی، همگی معطوف به نشانه‌شناسی فضا، مکان، حرکت و عناصر بصری هستند.

ART University Journal
www.art.ac.ir

لذا رکن رکین تعزیه، یعنی موسیقی، از منظر نشانه‌شناسی مورد مطالعه قرار نگرفته است. از سویی دیگر این آثار پژوهشی، همگی در قلمرو نشانه‌شناسی ساختگرا قرار دارند. از این‌رو مبنای پژوهش حاضر نشانه شناسی لایه‌ای است که می‌توان آن را نوعی نشانه‌شناسی پساسوسوری تلقی کرد.

نشانه‌شناسی لایه‌ای

نشانه‌شناسی لایه‌ای رویکردی نظری است در تحلیل متن، که می‌تواند زمینه‌ساز شکل‌گیری حوزه مطالعاتی جدیدی به نام نشانه‌شناسی کاربردی باشد. نشانه‌شناسی کاربردی به بررسی و تحلیل متن به مفهوم گستردهٔ آن و در دل شبکه‌ای از لایه‌های دخیل می‌پردازد (سجودی، ۱۳۸۲). در حقیقت هدف از نشانه‌شناسی لایه‌ای، گسترش دامنهٔ مطالعات نشانه‌شناختی و فراهم کردن ابزارهای تحلیلی و نظریه‌بنیاد در تحلیل متن است. این نظریه برخی از مفاهیم پیش از خود را مورد بازبینی قرار می‌دهد. به‌عبارتی می‌توان گفت رویکرد این نظریه، رویکردی پساسوسوری است که با توسل به مفاهیمی مانند: نشانه به مثابه متن، نشانداری، بافت، بافت‌سازی، بافت‌زدایی و ساختار سلسله مراتبی متن و ... سعی در تحلیل یک نشانه به مثابه متن دارد، اما واقعیت این است که تحولاتی که براساس نظریه رولان بارت[۱] در قلمرو نشانه‌شناسی به‌وجود آمده انکارناپذیر است. در حقیقت در برخی موارد در بحث از نشانه‌شناسی بهره‌گیری از قاعده‌ها و اصطلاحات زبان‌شناختی ضروری است. بارت در این باره می‌نویسد: «نشانه‌شناسی در مواجهه با پدیده‌هایی که زبان‌شناختی هستند بالاخره ناگزیر می‌شود که زبان را هم مطمح نظر قرار دهد. نه مثل یک الگو، بلکه مانند مضمون بحث خود. این زبانها زبان‌شناختی نیستند، زبان‌های ثانویه هستند که واحد آنها نه فقط واج‌ها و تکواژه‌ها بلکه قطعاتی گسترده‌تر از سخن است. قطعاتی که به ادوار یا موضوعاتی ربط می‌یابند که معانی آنها از زبان هم فراتر می‌رود، اما هرگز مستقل از آن نیست، به همین دلیل حل شدن نشانه‌شناسی در زبان‌شناسی یک سرنوشت قطعی است» (Barthes, 1968).

در مجموع نشانه‌شناسی لایه‌ای می‌کوشد نشان دهد که: آیا ممکن است متن را حاصل عملکرد نظام‌های مختلف نشانه‌ای دانست که در قالب لایه‌های متنی مختلف تجلی می‌یابند؟ آیا درست است که می‌توان از بافت، دریافتی خارج از دریافت‌هایی که نظام‌های نشانه‌ای ممکن کرده‌اند، داشت و یا آنکه بافت نیز خود حاصل عملکرد رمزگان‌ها یا نظام‌هایی نشانه‌ای است و به همان روندِ دریافت و تفسیر نشانه‌های دیگر دریافت و تفسیر می‌شود و به همین دلیل ماهیت متنی پیدا می‌کند؟ بر این اساس در سطح کلان، نشانه شناسی لایه‌ای نگاهی انتقادآمیز به مفاهیم نشانه‌شناسی پیش از خود دارد. و گاهی به‌سوی نوعی مطالعات‌نشانه شناختی که جنبه کاربردی دارد و چونان روشی برای تحلیل متن درنظر گرفته می‌شود، همان‌گونه که در ادامه به آن اشاره خواهد شد. اساس و چارچوب این مقاله نیز بنیادی‌ترین مفاهیم نشانه‌شناسی لایه‌ای است.

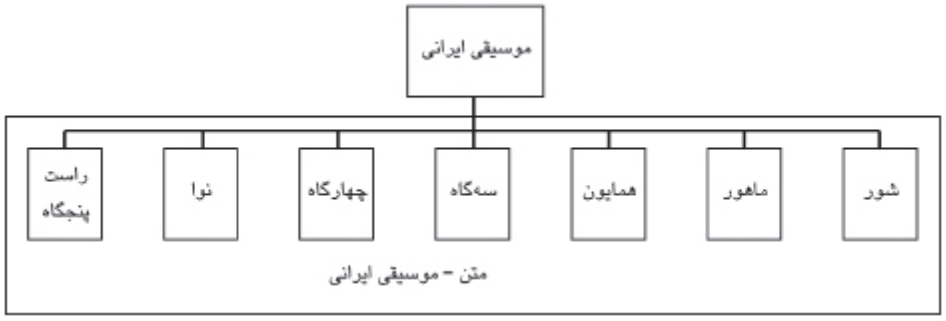
موسیقی ایرانی

موسیقی و مرثیه‌سرایی از عناصر مهم و اصلی تعزیه به شمار می‌روند. موسیقی آوازی از اصلی‌ترین ارکان تعزیه محسوب می‌گردد. هر یک از شبیه‌خوانان بنا بر نقشی که در تعزیه ایفا می‌کنند، اشعار و گفتار خود را با آواز و در نهایت در مایه‌های متناسب با آن نقش می‌خوانند. به همین دلیل: «از این راه، نغمه‌ها، مقام‌ها، ردیف‌ها و گوشه‌های موسیقی قدیم ایران که به سبب حرمت مذهبی از عرصهٔ زندگی دور مانده و بیم از یادرفتن و نابودی آنها می‌رفت، در پناه تعزیه‌خوانی امنیت یافت و به زندگی ادامه

ART University Journal
www.art.ac.ir

داد». (شهیدی، ۱۳۸۰) براساس نظر روح‌الله خالقی، موسیقی از راه آواز در تعزیه‌خوانی حفظ شد و به حیات خود ادامه داد و «خوانندگانی از مکتب تعزیه درآمدند که در فن‌آوازخوانی به مقام هنرمندی رسیدند و موسیقی ملی ایران را از نابودی رهانیدند». (خالقی، ۱۳٤٦: ۷٦)

آنچه که به آن عنوان موسیقی ایرانی اطلاق می‌شود در حقیقت، همان موسیقی دستگاهی یا ردیفی است که اساس کلی موسیقی ایرانی را تشکیل می‌دهد و به دو شکل کلی قابل تقسیم است: ۱ـ موسیقی سازی، و ۲ـ موسیقی آوازی، که مبتنی بر ردیف[۲] هستند. «اکنون آوازهای بزرگ را دستگاه می‌نامند و معمولاً موسیقی ایران را شامل هفت دستگاه می‌دانند، از این قرار: ماهور، همایون، سه‌گاه، چهارگاه، شور، نوا، راست پنجگاه» (خالقی، ۱۳٤٦: ۱۱۱). هر کدام از دستگاه‌ها از حیث احساس و الحان با یکدیگر تفاوت‌ها و اشتراکاتی دارند. آنچه که باعث شکل‌دهی به هویت و ویژگی هر دستگاه می‌شود گوشه‌ها[۳] هستند که پیوسته و در کنار هم، فرم یک دستگاه را می‌سازند.



نمودار ۱

موسیقی در تعزیه

موسیقی در تعزیه را نیز به‌طور کلی می‌توان به دو بخش اصلی تقسیم‌بندی کرد: ۱ـ موسیقی آوازی، ۲ـ موسیقی سازی. در اینجا موسیقی آوازی از اهمیت بیشتری برخوردار است. مبنای این نوع (موسیقی)[٤]، موسیقی دستگاهی ایران است. موسیقی سازی[٥] البته شامل چندگونه است: ۱ـ موسیقی اعلام و فراخوانی، ۲ـ موسیقی مقدماتی و تشریفاتی، ۳ـ موسیقی صحنه.

این تقسیم‌بندی شکلی کلی دارد. چون وقایع و شخصیتهای تعزیه‌ها متفاوت هستند طبعاً هر مجلس تعزیه موسیقی خاص خود را دارد و آوازها و آهنگهای ویژه و معینی در آن به‌کار می‌رود. پیداست که شرح و بسط جزئیات موسیقی همهٔ تعزیه‌ها از چارچوب این مقاله خارج است اما برخی از آهنگها و آوازهای مشترک و برجسته تعزیه‌ها که شهیدی به صورت مبسوط به آنها پرداخته است (شهیدی ۱۳۸۰) از این قرارند: پیش‌خوانی، مناجات‌خوانی، خطاب‌ها، فرمان‌ها، حماسه‌خوانی، زن‌خوانی و ... محور اصلی این مباحث موسیقی آوازی است که وجه غالب موسیقی در تعزیه محسوب می‌شود.

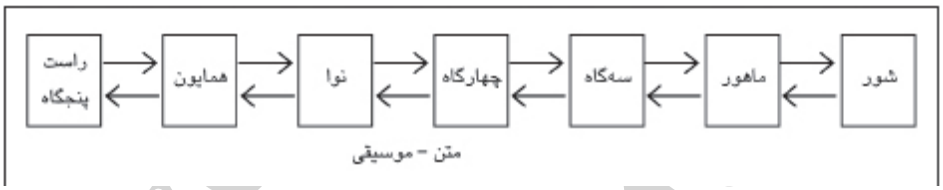
نشانه به مثابه متن

در نشانه‌شناسی لایه‌ای، برخی از مفاهیم مانند نشانه مورد بازبینی قرار گرفته است؛ بنابراین نشانه مفهومی تحلیلی به خود می‌گیرد. تحلیلگر در هر حال ابتدا با یک متن قابل تحلیل مواجه است و سپس برای تحلیل آن متن ممکن است به مفهومی به نام نشانه و چگونگی همنشینی آن با نشانه‌های دیگر

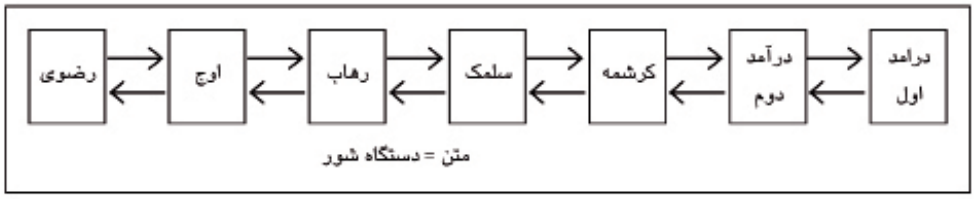
ART University Journal www.art.ac.ir

متوسل شود؛ لذا «علاوه بر نظامی که نشانه‌ها در آن در تقابل با نشانه‌های دیگر ارزش نشانه‌ای یافته است، عناصر دیگری نیز از نظام‌های دیگر به‌طور همنشین در مجاورت نشانه‌ای که در عمل و به مقصود عملی و عینی دلالت و ایجاد ارتباط با کار رفته، حضور دارند که نه تنها اجزای جدایی‌ناپذیر آن کنش ارتباطی‌اند، بلکه امکان تفکیک آنها از فرآیند دلالت نشانه نیز وجود ندارد.» (سجودی ۱۳۸۲، ۱۵۲). در حقیقت، دریافت یک متن حاصل عملکرد لایه‌های متفاوت دخیل در تولید و تفسیر متن است. بر این اساس موسیقی ایرانی که در مجموع شامل هفت دستگاه[٦] است در واقع یک نشانه کلان است که به مثابه یک متن قابل تحلیل مدنظر است. این متن قابل تحلیل با اتکا به ارتباط دستگاه‌ها به همدیگر قابل تفسیر است، چه اگر از مجموعهٔ هفت دستگاه برخی از آنها در نظر گرفته نشوند، ارتباط لایه‌های دخیل در تفسیر و تحلیل موسیقی ایرانی امکان‌ناپذیر خواهد بود.

این نکته در مورد خود دستگاهها نیز صادق است. به عنوان مثال دستگاه شور را بررسی می‌کنیم: دستگاه شور را معمولاً یک دستگاه مادر می‌نامند زیرا دارای متعلقات دیگری است. «نغمات دستگاه شور عبارتند از ابوعطا، بیات ترک، افشاری، دشتی که هر کدام تا حدی مستقل هستند» (خالقی ١٣٦٤، ١١٢). اما دستگاه شور در حقیقت از به‌هم پیوستگی گوشه‌های مختلف اعتبار موسیقایی و دستگاهی می‌یابد و به دلیل مجاورت و همنشینی گوشه‌ها، دستگاه شور در حکم یک متن مستقل، قابلیت تحلیل می‌یابد.

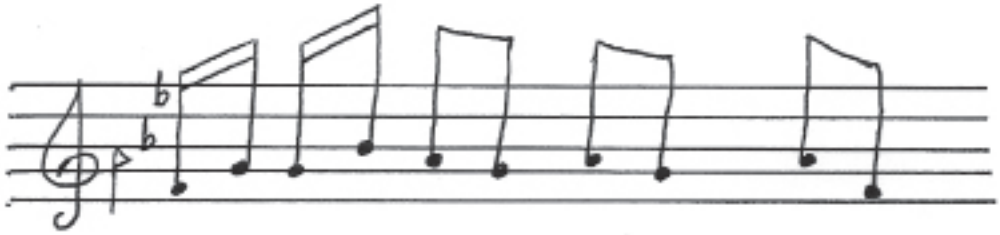


نمودار ۲



نمودار ۳ (در اینجا گوشه‌های اصلی نام برده شده‌اند.)

این فرآیند پیوسته حالتی باز دارد؛ به گونه‌ای که هر کدام از گوشه‌ها نیز با دخالت لایه‌های متعدد، که همان صداها و نت‌ها هستند، اعتبار خود را بدست می‌آورند. و نیز در نوع خود متن‌هایی قابل تفسیر و تحلیل هستند.



نمودار ۴ . درآمد اول شور (مأخذ: کیانی ۱۳۶۸، ۳)

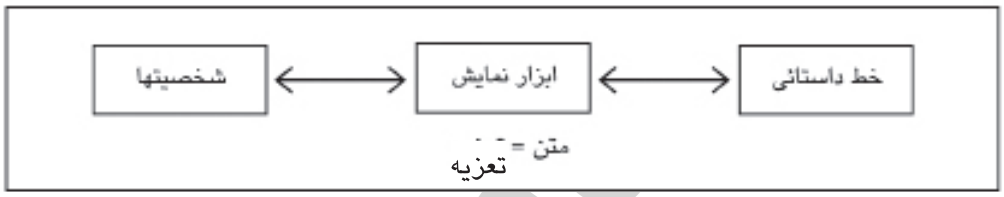
هر کدام از نت‌ها، براساس رابطه همنشینی و در مجاورت با هم دیگر موجب پیدایی گوشه می‌شوند و به تبع آن پیوستگی گوشه‌ها، سبب شکل‌گیری دستگاه می‌شود. گفته شد که نشانه به عنوان یک متن تلقی می‌شود، اکو[۷] در نظریه‌شناسی در مورد متن می‌نویسد: «ما در هر مورد از ارتباط (به استثنای احتمالاً برخی موارد فشرده و خیلی ابتدایی و تک صدایی) نه تنها با پیام، بلکه با متن مواجه هستیم. متن حاصل همنشینی رمزگان‌های بسیاری است (یا دست کم بسیاری رمزگانهای فرعی)» (Eco, ۱۹۷۹). آنچه در اینجا حائز اهمیت است نه فقط رمزگان‌ها بلکه همنشینی لایه‌هاست که هر کدام براساس انتخاب از آن رمزگان در کنش‌های ارتباطی، تحقق عینی می‌یابند. «متن نخست جنبه پدیداری دارد و یک پدیده فیزیکی است، اما قطعی نیست. متن از لایه‌های متعدد تشکیل شده است که هر یک خود، نمود عینی و متن یک نظام رمزگانی است. تردیدی نیست که بسته به متن برخی لایه‌ها و حتی گاهی یک لایه نسبت به لایه‌های دیگر اصلی‌تر است و در تجلی‌های متفاوت متن حضور ثابت دارد» (سجودی ۱۳۸۲). در اجرای موسیقی آوازی و سازی نیز بسته به اهمیت گوشه‌ها، برخی از آنها بیشتر کاربرد می‌یابند و مورد استفاده قرار می‌گیرند. به‌عنوان مثال گوشه سلمک از جمله لایه‌های اصلی است که همواره در اجرای شور حضور ثابت دارد، و بالعکس گوشه «دوبیتی» گاهی مواقع مورد استفاده قرار می‌گیرد. بارت نیز در این مورد از مفهوم لنگراندازی[۸] استفاده می‌کند و می‌نویسد: «برخی از عناصر می‌توانند نقش لنگری تثبیت‌کننده را ایفا کنند و جلوی سیال بودن نشانه متنی را بگیرند. به‌طور مثال عناصر زبانی ممکن است تفسیرها یا دریافت‌های ممکن از یک تصویر را به تفسیرهای مرجع ویژه‌ای محدود کنند و یا توالی سیال مدلول‌ها را به ثبات برسانند.(Barthes, 1977: 39-38)

درباره مباحث فوق روابط همنشینی نقش مهمی را ایفا می‌کنند. سوسور تأکید می‌کند معنا ناشی از تمایز بین نشانه‌هاست و این تمایز بر دو نوع است، همنشینی و متداعی یا جانشینی (صفوی ۱۳۷۸). در واقع نشانه‌ها در تقابل و تمایز با هم حاوی معنا هستند که این رویکردی ساختارگرایانه است. «سوسور[۹] معتقد است که روابط و تفاوت‌هایی که میان عناصر زبان وجود دارد به دو حوزه متمایز تقسیم می‌شوند که هر یک پدید آورندهٔ دسته معینی از ارزش‌هاست. این دو دسته به دو گونه فعالیت ذهنی ما مربوط‌اند که برای حیات زبان ضروری به شمار می‌روند (صفوی ۱۳۷۸، ۱۷۶). سطح اولی که سوسور از آن یاد می‌کند رابطه همنشینی است که متعلق به گفتار و دارای ویژگی خطی است و لایه‌ها در مجاورت با همدیگر پیوسته یک زنجیر را شکل می‌دهند، «روابط همنشینی به گونه‌ای درون‌متنی به دال‌های دیگری که در درون همان متن حضور دارند مربوط می‌شود در حالی که روابط جانشینی به گونه‌ای برون‌متنی به دال‌هایی مربوط می‌شود که در آن متن غایبند» (Chander, 2007: 87). از این حیث در حین اجرای موسیقی اعم از سازی یا آوازی از کل یک دستگاه، گوشه‌های اصلی یا لایه‌های اصلی در یک رابطه همنشینی قرار می‌گیرند و برخی گوشه‌ها در حالت جانشینی به غیاب رانده می‌شوند.[۱۰] حتی در حین آهنگسازی هم این مسئله کاملاً صادق است چرا که آهنگساز در حین نوشتن ملودی در حقیقت در حال نگارش موسیقی است اما با واژگان موسیقایی. حال ببینیم این مفاهیم در تعزیه چگونه شکل می‌گیرند.

براساس آنچه که گفته شد تعزیه به‌عنوان یک نظام نمایشی و بیشتر آیینی به مثابه یک نشانهٔ کلان و متن در نظر گرفته می‌شود که متشکل از لایه‌های متعددی است که فرم و محتوای تعزیه را به وجود می‌آورند: «ابعاد تعزیه را می‌توان به صورت سه مقوله از هم تفکیک کرد: ۱ـ خط داستانی، ۲ـ وسایل و ابزار نمایش که به سه گروه قابل تقسیم است: وسایل و اسباب واقعی، نمادین، و وسایل

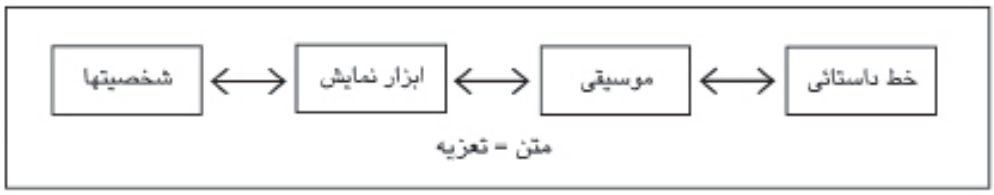
ART University Journal
www.art.ac.ir

تزیینی؛ و ۳ـ شخصیت‌ها مانند اولیا و اشقیا و اشخاص حد واسط» (Chelkowski, 1979). در نمودار زیر لایه‌های مذکور در شرایط متنی قرار گرفته‌اند.



نمودار ۵

تقسیم‌بندی شکلوفسکی بسیار کلی است. ما متن فوق را براساس مفاهیم اصلی نشانه‌شناسی لایه‌ای با افزودن یک لایه ـ عنصر ـ دیگر کامل‌تر می‌نمائیم:



نمودار ۶

عناصر اصلی یا لایه‌ها براساس نمودار در مجاورت و رابطه همنشینی، متن تعزیه را شکل می‌دهند. در اینجا موسیقی و شخصیت‌ها جزء لایه‌های اصلی محسوب می‌شوند. شبیه‌خوان‌ها نیز به‌عنوان لایه‌های اصلی، به لایه‌های کوچک قابل تحلیل هستند؛ نوع نقش، نوع لباس، نوع لحن، لایه‌هایی هستند که به یک شخصیت اعتبار شبیه‌خوانی می‌دهند. در شکل فوق رابطه همنشینی برقرار است و رابطه جانشینی بیشتر به دو شکل در تعزیه و موسیقی آن نمود می‌یابد: ۱ـ تقابل دو شخصیت، ۲ـ انتخاب گوشه‌ها و مقام‌ها. در زمانی که اولیاخوان در برابر اشقیاخوان قرار می‌گیرد به دلیل تفاوت لحن و گفتار، این دو شخصیت در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند و پیوسته رابطه جانشینی بین آنها برقرار است تا زمانی که اشقیاخوان جای خود را به اولیاخوان می‌دهد. «در یک مجلس تعزیه، تعزیه‌خوانان تنها یک مقام (دستگاه) یا آهنگ و آوازخاص را نمی‌خواندند بلکه از مقام‌ها و آوازها و آهنگ‌های مختلف استفاده می‌کردند». (شهیدی ۱۳۸۰: ٤٤١،٤٤٠) به‌عبارتی چنین نبود که تعزیه‌خوان از درآمد آواز یا مقامی شروع کند و به تدریج همه یا برخی از گوشه‌ها را بخواند، بلکه به فراخور نوع رویداد، گوشه‌ها یا مقام‌هایی از یک دستگاه براساس رابطه جانشینی انتخاب و به آواز درمی‌آمد. مستوفی می‌نویسد: «هر نقش آواز خود را داشت، حضرت عباس باید چهارگاه بخواند ... حرّ عراق می‌خواند ... زینب، گبری می‌خواند» (مستوفی ۱۳٤۰، ۲۸۹). به نظر می‌رسد نظر شهیدی مصداق بارزتری داشته باشد، زیرا اساساً نوع آواز در تعزیه با آنچه که آوازخوانان در اجرای کنسرت موسیقی اجرا می‌کنند متفاوت است، البته بیشتر از حیث نوع لحن. «آهنگ‌ها و گوشه‌ها از نظر تعزیه‌سازان دارای کیفیت و شیوهٔ اجرایی خاصی بود که در مواردی با موسیقی سنتی تفاوت داشت یا متفاوت می‌نمود» (شهیدی ۱۳۸۰: ٤٤٠).

ART University
www.art.ac.ir

ساختار سلسله‌مراتبی متن

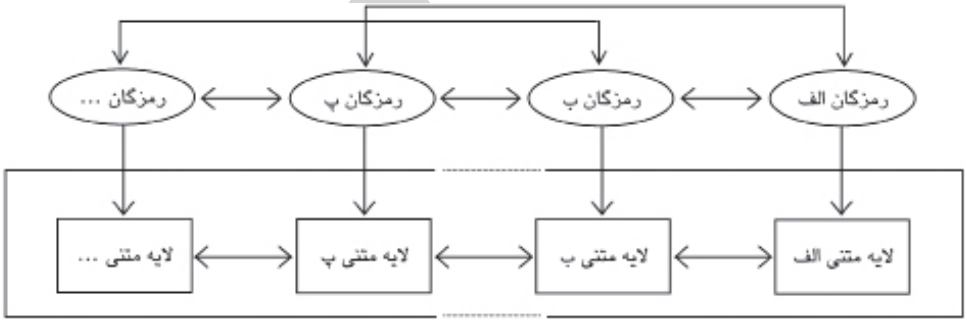
«متن شبکه‌ای باز است از لایه‌های متنی متفاوت که خود حاصل رمزگان‌های متفاوتند. این لایه‌ها هم دارای سازمان درونی هستند و هم سازمان بیرونی و براساس روابط منظم به‌خصوصی شکل می‌گیرند و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند» (سجودی، ۱۳۸۲). در اینجا ما با روابط درون متنی و بینامتنی مواجه هستیم که اولی بیانگر ساختار درونی هر لایهٔ متنی است، که البته خود به یک متن مستقل نیز قابل تبدیل است، و دومی بیانگر تأثیر متقابل لایه‌های متنی بر یکدیگر است. «بنابراین متن مفهومی تکریری است، هر لایه متنی خود متنی است که در کنش متقابل با لایه‌های متنی دیگر دامنه متن‌بودگی خود را گسترش می‌دهد. و این روند باز و بی‌پایان است» (سجودی ۱۳۸۲، ۱۶۲). براین اساس حتی نشانه هم که از آن به مثابه متن یاد کردیم، مفهومی تکریری است و برمبنای تصور ساختار سلسله‌مراتبی شکل گرفته است. به عبارتی هر لایه متنی در کل مناسبات متنی دارای ساختار سلسله‌مراتبی درون متنی و بینامتنی است.

گفته شد که موسیقی ایرانی به مثابه یک نشانهٔ کلان، دارای لایه‌های متعددی است که دستگاه نام دارد. شاید بتوان روابط بین دستگاه‌ها را روابط بین‌دستگاهی نام نهاد که به دلیل داشتن یک ساختار سلسله‌مراتبی موجب اعتباربخشی به موجودیت موسیقی ایرانی می‌شود. از این حیث، هر دستگاه نیز دارای ساختاری درونی است که متشکل از گوشه‌ها است؛ یعنی روابط بین گوشه‌ها و گوشه‌ها نیز به عنوان متن، دارای ساختار سلسله‌مراتبی درونی دیگری هستند، که همان روابط بین نت‌ها است. ملاحظه می‌شود که این روابط به صورت شبکه‌ای باز ادامه می‌یابد، چرا که نت ها توسط لایه‌ای دیگر که همان نوازنده است به اجرا درمی‌آید و نمود شنیداری می‌یابند. روابط بین لایه‌ها در حقیقت بافت نام دارد که به آن خواهیم پرداخت. این نوع روابط البته در گونه‌های دیگر موسیقی نیز مصداق دارد که در بحث بافت و بافت‌سازی آن را مورد بررسی قرار خواهیم داد. حال ببینیم این ساختار سلسله‌مراتبی در متن تعزیه چگونه اتفاق می‌افتد. براساس آنچه که گفته شد کاملاً روشن است که خود تعزیه به‌عنوان یک نشانهٔ کلان دارای ساختار سلسله مراتبی درونی است که از لایه‌های متعدد شکل گرفته است؛ مانند: خط داستانی، موسیقی، ابزار نمایش و شخصیتها. در ساختار مراتبی متن، اساس و بنیان اولیه محور جانشینی است. چندلر[۱۱] می‌نویسد: «وقتی که اصطلاحات به شکل دوگانه وجود داشته باشند امکان وقوع تقارن در این دوگانگی یا جفت‌شدگی بسیار کم است اما در بیشتر مواقع جفت‌ها یا دوگانه‌ها یک سلسله مراتب را شکل می‌دهند» (Chandler, 2007: 95). در تعزیه هنگامی که اولیا خوان در مقابل اشقیاخوان قرار می‌گیرد، در سطح اول تقابل دوگانه‌ای وجود دارد. در سطح دوم، تقابل بین آواز و لحن این دو است، چرا که اولیا خوان آواز ایرانی می‌خواند و اشقیا خوان اشتلم‌خوانی می‌کند. «اشقیاخوانان معمولاً اشتلم‌خوانی می‌کنند و بدون تحریر اشعار خود را ادا می‌کنند.» (خالقی، ۱۳۲۲/۱)

این تقابل دوگانه باعث می‌شود که این دو همدیگر را معنا ببخشند. چه اگر اشقیاخوان هم آواز می‌خواند دیگر وجود ساختار سلسله مراتبی که چندلر از آن یاد می‌کند، معنا نداشت. همچنان که دریدا [۱۲] هم معتقد است: «در تقابل‌های دوگانه هیچ کدام از دو قطب بدون وجود دیگری معنا نمی‌یابد» (Derrida, 1976)، که این البته همان مفهوم «منطق افزوده» است که وی از آن نام می‌برد. این دو لایه یعنی اولیاخوان و اشقیاخوان به عنوان لایه‌های متنی یک نشانهٔ کلان بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. و این تأثیر یا کنش متقابل پیوسته در یک وضعیت جانشینی و سپس همنشینی در حالت سیال قرار دارد زیرا بسته به نوع رویداد صحنه، اشقیاخوان ممکن است جای خود را به اولیاخوان دیگری بدهد؛

ART University Journal www.art.ac.ir

و این به‌عبارتی همان ایجاد رابطه همنشینی است چرا که تقابل دو اولیاخوان با توجه به یکسان بودن نوع لحن - یعنی به‌کارگیری آواز ایرانی - باعث شکل دادن به یک رابطه همنشینی می‌شود. از نظر چندلر هم اساس انتقال جانشینی برمبنای جایگزینی [۱۳] و جابجایی[۱٤] و اساس انتقال همنشینی بر مبنای افزودن[۱۵] و حذف[۱٦] است (Chandler, 2007: 90). تعیین و گزینش نغمه‌ها و گوشه‌های گوناگون برای هر یک از تعزیه‌خوانان در حالات و موارد مختلف، موضوعی درخور توجه است. «جنبه توصیفی در موسیقی تعزیه نسبتاً قوی است و تعزیه‌خوانان برای بیان حالات و تجسم وقایع از موسیقی استفاده می‌کردند. مثلاً آوازها و آهنگ‌هایی چون شوشتری، منصوری، افشاری، بیداد، دشتی و ... به‌طور کلی غم‌انگیز و حزن‌آورند. لیکن در تعزیه‌ها هر یک از این آوازها و آهنگ‌های غم‌انگیز را در وصف و تجسم حالاتی خاص از حزن و اندوه به کار می‌بردند. مثلاً شبیه حضرت مسلم وقتی خبر شهادت هانی را می‌شنود با فرزند او گفت‌وگو می‌کند، و اشعار خود را در گوشه «لیلی و مجنون» می‌خواند. (شهیدی ۱۳۸۰، ٤۳۷) این نکات نشان‌دهنده آن است که نوع و حزنی که در گوشه‌هاست از نظر تعزیه‌گردانان با هم تفاوت داشته است: «... نوع آهنگ و آوازی که تعزیه‌خوان می‌خواند نه تنها به شخصیت نمایشی او در تعزیه بلکه تا اندازه‌ای به مضمون گفتار و نوع واقعه‌ای که روی می‌داد ارتباط داشت. به‌عنوان مثال در تعزیه شهادت عباس، هنگامی که شمر به پشت خیمهٔ عباس (ع) می‌آمد و با فریاد و خطابه خود، آن حضرت را فرا می‌خواند و یا از خواب بیدار می‌کرد، شبیه عباس اشعاری را در راست پنجگاه یا ماهور و گاهی در چهارگاه می‌خواند.» (شهیدی ۱۳۸۰: ٤۳۸) بنابر این ساختار سلسله مراتبی متن چه به لحاظ درون متنی و چه به لحاظ بینامتنی صرفاً به پیوستگی لایه‌های موسیقایی بستگی ندارد. بلکه رابطه بین حس وحال گوشه و ایضاً رابطه بین آن گوشه با نوع واقعه‌ای که روی می‌داد در یک وضعیت همنشینی و در مجاورت با یکدیگر، ساختاری سلسله مراتبی را شکل می‌دهد. زیرا رویداد وابسته به شخصیت و شخصیت وابسته به لحن یا آواز است. این همان به‌هم پیوستگی لایه‌های متعدد متن تعزیه است که در مجاورت با یکدیگر موجب اعتبار بخشیدن به ماهیت تعزیه می‌شوند. زیرا تعزیه با توجه به لایه‌های اصلی که قبلاً به صورت نمودار نشان داده شد، حاوی لایه‌های فرعی بسیاری است از جمله: رویدادها رنگ‌ها، لباس‌ها و ...، و ما برای روشن ساختن مباحث صرفاً به بررسی روابط بین لایه‌های اصلی پرداخته‌ایم. در اجرای موسیقی به صورت کنسرت و نه تعزیه، ساختار سلسله‌مراتبی البته شکل دیگری دارد. در اجرای کنسرت موسیقی ایرانی هنگامی که خواننده اشعار را به آواز می‌خواند، فواصل بین آواز با پاسخ ساز همراه است. به‌عبارتی نوازنده و صدای ساز در وضعیت به هم پیوسته با آواز خواننده همراه می‌شود، در حالی که در تعزیه این ساختار بدون ساز همراه است و فواصل بین آواز شبیه‌خوان‌ها با پاسخ شبیه‌خوان‌های



نمودار ۷. تصویری از یک متن
(مأخذ: نشانه‌شناسی کاربردی، سجودی، ۱۳۸۲: ۱۵۷)

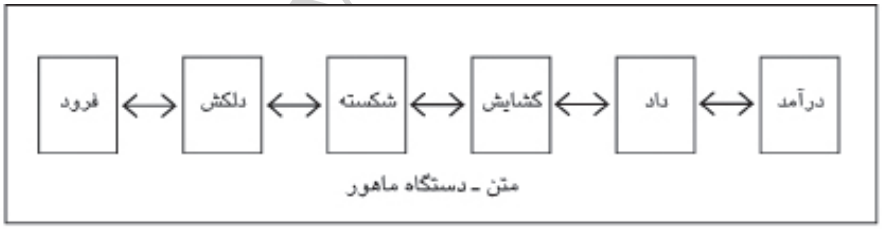
ART University Journal www.art.ac.ir

مقابل و اعمال نمایشی پر می‌شود. ملاحظه می‌شود که ساختار سلسله مراتبی متن پایان قطعی ندارد و آن متنی که یک نشانهٔ کلان محسوب می‌شود دارای یک شبکه باز از لایه‌هاست.

در نمودار فوق ملاحظه می‌شود که متن علاوه بر آنکه پدیده‌ای فیزیکی است، حاوی لایه‌های متعددی است که بر هم تأثیر می‌گذارند. و هر کدام از لایه‌های کوچک‌تر، در نوع خود حاوی لایه‌های دیگری هستند که ساختار سلسله مراتبی درونی را شکل می‌دهند. بنابراین هر متنی به مثابه یک نشانه که قابلیت تحلیل و تفسیر را داشته باشد دارای چنین ساختاری است، گرچه باید یادآور شد که بدون وجود رمزگان[۱۷] این عمل تحلیل و تفسیر امکان‌ناپذیر است. در ادامه بحث به مفاهیم بافت، بافت‌سازی و بافت‌زدایی می‌پردازیم که با آنچه تاکنون گفته شد ارتباطی تنگاتنگ دارد.

بافت، بافت‌سازی و بافت‌زدایی

مفاهیم فوق کاملاً در بطن مفاهیم قبلی قرار دارند. برای ارائه تصویری دقیق‌تر از این مفاهیم آنها را مورد بررسی قرار می‌دهیم. «بافت یک رابط است که بین لایه‌های متنی ممکن است برقرار باشد یا به نظر برسد که برقرار نیست.» (سجودی ۱۳۸۲، ۱٦٦). همان مبحث گوشه‌ها را در نظر بگیرید، گفتیم که به دلیل رابطهٔ پیوسته‌ای که برمبنای محور همنشینی بین گوشه‌ها برقرار است، متنی به‌وجود می‌آید که دستگاه نام دارد. در حقیقت این رابطه بین گوشه‌ها ـ لایه‌ها، بافت موسیقایی دستگاه را به‌وجود می‌آورد که در حین اجرای موسیقی به شکل ملموس‌تری ما را با مفهوم بافت‌سازی مواجه می‌سازد. به عبارتی هنگامی که نوازنده یا خواننده در حال نواختن یا خواندن است، گوشه‌ها یکی پس از دیگری در یک رابطهٔ درون متنی شروع به ساختن بافت موسیقایی می‌کنند که منجر به شنیده شدن یک ملودی یا دستگاه کامل می‌شود. این مسئله البته از طریق رمزگان موسیقایی امکان‌پذیر است که در مورد دیگر رسانه‌ها نیز صادق است. کریستین متز [۱۸] (۱۹۷٤) در کتاب «زبان فیلم و نشانه‌شناسی سینما» می‌نویسد: «تمامی رمزها ... به گونه‌ای یکسان کنار هم قرار داده نمی‌شوند بلکه حالتی سازمان‌یابنده پیدا می‌کنند که هر کدام از آنها توسط نظم به خصوصی در ارتباط با هم قرار می‌گیرند و یک رابطه سلسله‌مراتبی همانندی را موجب می‌شوند. از این‌رو نظامی حقیقی از روابط بین رمزگانی به‌وجود می‌آید که محصول آن رمزگانی جدید است.» (Metz, 1974: 242) واضح است که حتی در اجرای موسیقی هم رمزگان نوازنده، ساز و نت‌ها همگی در وضعیتی که آن را بر همکنش می‌نامیم قرار می‌گیرند و نظام رمزگانی به هم پیوسته‌ای ایجاد می‌کنند که نه تنها یک سلسله مراتب که حتی یک بافت کلی را سبب می‌شوند و می‌توان آن را اجرا یا کنسرت نام نهاد. سجودی درباره مفهوم بافت‌زدایی[۱۹] می‌نویسد: «... نشانه‌ها یا لایه‌های متنی ممکن است در جهت انتظاری که توسط دانش پیشین و طرح‌واره‌های ذهنی ما تأیید می‌شود، بر روی محور همنشینی انتخاب شوند و یا ممکن است انتظارات پیشین ما را بر هم بزنند که در آن صورت ظاهراً در رابطه‌ای بافت‌زدا نسبت به یکدیگر قرار می‌گیرند.» (سجودی ۱۳۸۲، ۱٦۷)



نمودار ۸

ART University Journal
www.art.ac.ir

با توجه به نقل قول فوق می‌توان با یک مثال مفهوم بافت‌زدایی را روشن ساخت. در دستگاه ماهور در حین اجرا یا شنیدن، اغلب با گوشه‌هایی مواجه می‌شویم که جز گوشه‌ها یا لایه‌های اصلی ماهور به شمار می‌روند.

در نمودار ۸ البته ممکن است که گوشه‌های دیگری نیز اضافه شود که خاص خود دستگاه ماهور هستند مثل طوسی، نهیب و ... که جز گوشه‌های فرعی محسوب می‌شوند اما گوشه‌هایی که نام برده شده‌اند بیشتر معمول و رایج هستند. در اینجا گوشه دلکش از جمله گوشه‌هایی است که به دلیل نزدیکی گام[۲۰]، راه ورود به گوشه‌هایی مثل قرچه و رضوی را که متعلق به دستگاه شور هستند، ممکن می‌سازد که در برخی از اجراها این اتفاق می‌افتد مانند اثری به نام شب وصل[۲۱]. حال اگر نوازنده یا خواننده از گوشه دلکش به سوی قرچه و رضوی و یا سپس به حسینی برود، عملاً وارد دستگاه شور شده است. این تغییر مُد البته منطقی به‌نظر می‌رسد خصوصاً برای شنونده‌ای که با موسیقی ایرانی آشناست. ورود به دستگاه شور در واقع ورود به بافتی دیگر است یعنی بافت دستگاه (شور) اما اگر این تغییر مد از یک مجاری غیرمعمول مثل گوشهٔ خاوران صورت پذیرد انتظارات پیشین مخاطب را برهم زده و موجب تغییر ناگهانی بافت می‌شود. این فرآیند، بافت‌زدایی در موسیقی محسوب می‌شود.

سجودی در این مورد ادامه می‌دهد: «فرآیند بافت‌سازی و بافت‌زدایی یا بافت‌زدایی و بافت‌سازی نیز فرایندی پیوستاری و سلسله مراتبی است و نمی‌توان در جایی از یک کنش ارتباطی قطعاً گفت که بافت‌زدایی شده است و دریافت ناممکن. و یا در جایی دیگری گفت که بافت‌سازی شده است و دریافت قطعی.» (سجودی ۱۳۸۲: ۱۷۰). بنابر این نتیجه می‌گیریم که اگر پس از فرآیند بافت‌زدایی، خواننده یا نوازنده پس از ورود به گوشه‌های دستگاه دیگر مانند شور دوباره به ماهور برگردد، دوباره فرآیند بافت‌سازی اتفاق می‌افتد و این فرآیند حالت سلسله‌مراتبی به خود خواهد گرفت. لذا بافت رابطه‌ای است بین لایه‌ها و نه واقعیتی بیرونی و فیزیکی. حال اجازه بدهید وارد بحث تعزیه شویم و این مفاهیم را در بطن تعزیه مورد تحلیل قرار دهیم. در ارتباط با تعزیه در وهله اول مفهوم بافت کماکان بنابر شرحی که ارائه شده روشن است، روابط بین لایه‌های متعدد اعم از موسیقی، شبیه خوان‌ها، اسباب و لوازم ... همگی در یک ساختار سلسله‌مراتبی یک بافت را تشکیل می‌دهند و البته به‌هم پیوستگی بین نوع شخصیت، نوع رویداد و مجلس در یک وضعیتِ همنشینی منجر به بافت‌سازی می‌شود. به نظر می‌رسد که فرآیند بافت، بافت‌زدایی و بافت‌سازی در تعزیه و موسیقی آن به سه شکل صورت می‌گیرد:

پیوستگی لایه و عناصر با یکدیگر (بافت) ← در تعزیه

اجرای مجالس تعزیه و همراه شدن تمام لایه‌ها با یکدیگر (بافت سازی) ← در تعزیه

مرکب‌خوانی و انتخاب برخی از مقام‌ها و گوشه‌ها (بافت‌زدایی) ← در موسیقی تعزیه

در مورد پیوستگی و ارتباط بین لایه‌ها قبلاً شرح دادیم که همه عوامل و عناصر موجود در تعزیه اعم از شبیه‌خوانان، تکیه‌ها و موسیقی در ارتباطی که براساس محور همنشینی به‌وجود می‌آید بافت را می‌سازند و اجرای تعزیه با توجه به پیوستگی رویدادها با موسیقی و نیز با شخصیت‌ها، فرآیند بافت‌سازی را موجب می‌شوند. در اینجا یک نکته حائز اهمیت است و آن اینکه فرآیند بافت‌سازی موسیقایی در تعزیه، آن‌گونه که در اجرای صرف موسیقی ایرانی اتفاق می‌افتد رخ نمی‌دهد؛ بلکه ارتباط موسیقی با دیگر عناصر بافت را ایجاد می‌کند، یعنی بافت خود تعزیه، چرا که بنا به نظر شهیدی گفتیم که تعزیه‌خوانان‌ها مقام‌ها یا گوشه‌هایی را انتخاب می‌کنند و به فراخور نوع رویداد به

ART University Journal www.art.ac.ir

اجرا در می‌آورند. بنابراین یک دستگاه به طور کامل اجرا نمی شود. اساس این مسئله محور جانشینی است. اما بافت‌زدایی نه تنها در این حالت که بیشتر در حالت مرکب‌خوانی اتفاق می‌افتد. «مرکب‌خوانی خاص تعزیه عبارت است از ترکیب و آمیختن ظریف چندگوشه مناسب و همانند، با یک مایه اصلی آواز یا به عبارتی چاشنی زدن چندگوشه به یک مایه اصلی». بوذری طالقانی می‌گوید: «در یک مایه باید اشاره‌هایی سریع به مایه‌های دیگر بشود و این امر چنان ملایم و لطیف انجام شود که به گوش شنونده محسوس و نامطبوع نباشد. و تصور تغییر مایه هم به‌وجود نیاید.» (صفوت ۱۳٤۸: ۸۰)

مرکب‌خوانی در حقیقت تلفیق چندگوشه از دستگاه‌ها و مایه‌های اصلی را سبب می‌شود؛ به عبارتی وقتی که شبیه‌خوان از یک مقام یا گوشه‌های متعلق به یک دستگاه وارد مقام‌ها و گوشه‌های دیگری از دستگاه دیگری می‌شود، در حال بافت‌زدایی از یک دستگاه است. هر چند که در مجموع، اجرای آواز ایرانی توسط شبیه‌خوانان براساس قاعده اصلی اجرای موسیقی نیست و مفهوم بافت‌زدایی وجه غالب محسوب می‌شود اما به‌خاطر ارتباط تنگاتنگ این مفاهیم ملاحظه می‌شود که در برخی موارد مفاهیم بافت، بافت‌سازی و بافت‌زدایی در اجرای تعزیه قابل تشخیص و تفکیک هستند. از ساحتی دیگر نیز باید به نکته دقت کرد که اساساً پیوستگی بین لایه‌ها است که موجب می‌شود ما یک اثر را موسیقی تلقی کنیم یا بالعکس. در این زمینه مثالی از نیکلاس کوک[۲۲] ذکر می‌کنیم. کوک در مورد یکی از اجراهای جان کیج[۲۳] به نام «۳۳ و ٤ (چهار دقیقه وسی وسه ثانیه) سکوت می‌نویسد: «نوازنده پیانو پشت ساز قرار می‌گیرد، در پیانو را باز می‌کند تا اجرا را آغاز کند، سپس بدون دست‌بردن روی شستی‌های پیانو، در حدود چهاردقیقه وسی‌وسه ثانیه بعد در پیانو خود را می‌بندد.» (Cook, 1990: 11). لایه‌های متنی متفاوت مثل شنوندگان، ساز، نوازنده و ... شرط لازم برای اعتبار بخشیدن به مفهوم یک متن هستند، خواه متنی مثل موسیقی یا تعزیه. این لایه‌های مذکور هستند که موجب می‌شوند چهاردقیقه وسی وسه ثانیه سکوت اعتبار موسیقایی بیابد. شبکه باز این لایه‌ها تا آنجا پیش می‌رود که حتی مفسرین و منتقدین هم که دربارهٔ اجرای کیج اظهار نظر کرده‌اند به مثابهٔ لایه هایی محسوب می‌شوند که در اعتبار بخشیدن به این موسیقی ـ سکوت ـ نقش ایفا می‌کنند. در پایان باید به این نکته اذعان داشت که شاید بتوان با توسل به علم موسیقی‌شناسی، درباره مطالعه موسیقی ایرانی در تعزیه حتی به نتایج متفاوت و جالب توجه دیگری دست یافت، چنانکه برد[۲٤] می‌نویسد: «موسیقی و موسیقی‌شناسی دو بخش مجزا هستند که از لحاظ پرداخت طرح با هم ارتباط دارند. موسیقی‌شناسی به‌عنوان یک فرآیند مطالعه به تحقیق و پرس‌وجو با به‌کارگیری مفاهیم روشن فرم‌های موسیقی را مورد مطالعه قرار می‌دهد.» (Beard, 2005: 10). نگارنده نیز معتقد است که نشانه شناسی لایه‌ای هم می‌تواند در جایگاه خود موسیقی را از هر حیث مورد مطالعه قرار دهد و رابطه بین آن و دیگر موضوعات را تحلیل کند. همانگونه که در عرصه سینما و تئاتر مطالعات فراوانی از حیث نشانه‌شناسی صورت گرفته است.

نتیجه‌گیری

در نظریه نشانه‌شناسی لایه‌ای، نشانه به مثابه یک متن در نظر گرفته می‌شود که قابل تحلیل به لایه‌های متعدد است. متن حاصل همنشینی بین لایه‌های متعدد است که سرانجام بافت را شکل می‌دهند. لایه‌های متنی در تعامل با یکدیگر در تأثیر متقابلی که از هم می‌پذیرند، به مثابه متن و به مثابه عینیت ناشی از یک نظام دلالتگر، تحقق می‌یابند و تفسیر می‌شوند. لایه‌های متعدد شامل سازمانی درونی و بیرونی هستند که براساس روابط خاص و منطقی شکل می‌گیرند. ساختار درونی هر لایه‌ای توسط

ART University Journal
www.art.ac.ir

روابط درون‌متنی تعریف می‌شوند و تأثیر متقابل لایه‌های متنی روابط بینامتنی را تعریف می‌کند، به‌عبارتی هر متنی به دلیل اینکه مفهومی تکریری است اساس آن را ساختار سلسله‌مراتبی تشکیل می‌دهد و روابط بین لایه‌ها، بافت را ایجاد می‌کنند و ایضاً فرآیند بافت‌زدایی و بافت‌سازی نیز مبتنی بر ساختار سلسله‌مراتبی است. در نشانه‌شناسی لایه‌ای مفهوم تفکیک شده‌ای به نام بافت، در مقابل متن وجود ندارد زیرا در هر حال برای آنکه چیزی به نشانه تبدیل شود و به‌عنوان نشانه خوانده شود باید امکان تبدیل شدن به لایه‌ای از متن و خوانده شدن براساس دستگاهی رمزگانی را پیدا کند. در این نظریه تقابل بین بافت و متن وجود ندارد زیرا هر چه هست متنی است باز که می‌تواند پیوسته دامنه متن‌بودگی و دلالت‌های خود را با لایه‌های تازه گسترش دهد. بر این اساس آیین تعزیه به مثابه یک متن کلان توسط رمزگان خاص، قابلیت تبدیل شدن به لایه‌های متعددی را دارد که پیوسته در اثر رابطهٔ سلسله‌مراتبی و همنشینی به تعزیه معنا و اعتبار می‌بخشند. به موازات آن موسیقی ایرانی به عنوان یکی از لایه‌های اصلی تعزیه در نوع خود متن دیگری محسوب می‌شود که حاوی لایه‌های متعددی است که در اثر روابط بین لایه‌های دیگر اعتبار موسیقایی می‌یابد، از روابط بین نت‌ها گرفته تا ارتباط درون‌متنی و بینامتنی گوشه‌ها و دستگاه‌ها و حتی نوازندگان. بنابر این تعزیه به عنوان یک آیین مذهبی و با ویژگی‌های کماکان نمایشی، متنی محسوب می‌شود که دارای شبکه‌ای باز از لایه‌های گوناگون است که با در نظر گرفتن لایه‌های اصلی آن قابلیت تفسیر و تحلیل می‌یابد و بسیاری از جنبه‌های بافت در دریافت و تفسیر متن تعزیه دخالت دارند. و آن جنبه ها به لایه‌هایی از متن تبدیل می‌شوند و مانند دیگر لایه‌های متن، چونان هر نشانه یا مجموعهٔ دیگری از نشانه‌ها، براساس رمزگان و در تعامل با لایه‌های دیگر و رمزگان‌های دیگر خوانده می‌شوند. بررسی و تحلیل موسیقی ایرانی در بطن تعزیه از آن‌روست که تعزیه یکی از عوامل عمده و اصلی در حفظ موسیقی ایرانی بوده است. و از ساحتی دیگر کاربرد نغمات موسیقی ایرانی در تعزیه بیشتر از جنبه‌های دیگر بوده است و اصالت خود را در بستر تعزیه حفظ نموده و نه در مجالس بزم.

لذا موسیقی و مرثیه‌سرایی جزء عناصر اصلی و لاینفک تعزیه محسوب می‌شوند و اعتبار حقیقی تعزیه از حیث نشانه‌شناختی بسته به این لایه مهم و اساسی است. پس رابطه‌ای بینامتنی و متقابل و پیوسته بین تعزیه و موسیقی ایرانی برقرار است که در هر نوع مطالعه دربارهٔ موسیقی ایرانی یا تعزیه، به هر دو اشاراتی کلی یا جزئی می‌شود. پژوهش‌های انجام شده در زمینه تعزیه و موسیقی ایرانی، که برخی از آنها منبع اصلی این مقال بوده‌اند، خود گواه این مدعا هستند.

تشکر و قدردانی

از همیاری و راهنمایی‌های استاد گرانقدر، دکتر فرزان سجودی، صمیمانه تشکر می‌کنم.

پی‌نوشت‌ها

1- Roland Barthes

۲- سبک، روش، کیفیت، تنظیم و ترکیب یک آواز را ردیف می‌نامند. (نک: نظری به موسیقی، روح‌الله خاتمی)
۳- الحان و مقام‌های هر کدام از دستگاه‌ها را گوشه می‌نامند. در حقیقت پیوند بین گوشه‌ها، دستگاه را شکل می‌دهند.
٤- برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ انواع موسیقی در تعزیه، نک به کتاب پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی، عنایت‌الله شهیدی، دفتر پژوهش‌های فرهنگی. ۱۳۸۰، تهران.

ART University Journal
www.art.ac.ir

۵- موسیقی سازی تعزیه برخلاف موسیقی آوازی آن در طول تاریخ تعزیه‌خوانی تحول چندانی نیافته است. سازهای تعزیه محدود و منحصر به چند ساز بادی و کوبه‌ای بود. لذا نواختن نغمه‌ها و گوشه‌هایی که متناسب با آواز و آهنگ تعزیه خوانان باشد، ناممکن است.
٦- آوازهای بزرگ را که متشکل از گوشه‌های مختلف هستند، دستگاه می‌نامند.

7- Umber to Eco

8- Anchoraye

9- Ferdinand de Saussur

۱۰- در حین اجرای موسیقی تمام گوشه‌های دستگاه به‌طور کامل اجرا نمی‌شود. زیرا اجرای هر دستگاه متضمن رعایت اصول و قواعدی است که مبتنی بر اجرای پیوسته گوشه‌های اصلی هر دستگاه است.

11- Daniel Chandler

12- Jacques Derrida

13- Substitution

14- Transposition

15- Addition

16- Deletion

۱۷- مفهوم رمز در نشانه‌شناسی بسیار مهم و بنیادی است. در حقیقت تولید و تفسیر متون به وجود رمزگان یا قراردادهای ارتباطی بستگی دارد. بنابراین معنای نشانه به رمزی که در آن قرار گرفته بستگی دارد. برای اطلاعات بیشتر نک به منابع این مقاله. مثل (*Semiotic, The Basics*).

18- Christian, Metz

۱۹- به‌نظر می‌رسد اصطلاح بافت‌زدایی واژهٔ مناسبی نباشد، شاید در این معنا، دگرگونی بافت، ترکیب مناسب‌تری باشد چرا که زدودن بافت از یک اثر هنری زمانمند منجر به فروریختن عناصر متشکله اثر خواهد شد.
۲۰- گام عبارت است از تعدادی اصوات پی در پی که با فاصله‌های معین و حساب شده به دنبال هم قرار می‌گیرند. اصوات پی در پی را درجه‌های گام می‌نامند.
۲۱- شب وصل یکی از آثار محمدرضا شجریان است که در دستگاه ماهور اجرا شده است.

22- Nicholas Cook

23- John Cage

24- David Beard

۲۵ـ نمودارهایی که به منابع آنها اشاره نشده است را نگارنده ترسیم کرده است.

فهرست منابع

- خالقی، روح الله (۱۳۷٦)، *سرگذشت موسیقی ایران*، جلد اول، انتشارات صفی‌علی شاه، تهران.
- خالقی، روح الله (۱۳٤٦)، *نظری به موسیقی*، بخش دوم، انتشارات فردوسی، تهران.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۲)، *نشانه شناسی کاربردی*، چاپ اول، نشر قصه، تهران.
- شهیدی، عنایت الله (۱۳۸۰)، *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی*، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
- دوسوسور، فردینان (۱۳۷۸)، *دوره زبان‌شناسی عمومی*، صفوی، کوروش(مترجم)، انتشارات هرمس، تهران.
- صفوت، داریوش (۱۳٤۸)، *«دو مقاله درباره موسیقی ایران»*، نشریه شماره ٤، سازمان جشن هنر، شیراز، ص ۳٤.
- کیانی، مجید (۱۳٦۸)، *ردیف میرزا عبدالله (دستگاه شور)*، نشر نی، تهران.
- مستوفی، عبدالله (۱۳٤۰)، *شرح زندگانی من، یا تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجاریه*، جلد ۱، چاپ دوم، نشر زوار، تهران.

- Barthes, Roland (1977): *Image – Musi – Text*, trans. Stephen Heath, Fantana Collins Glasgow.
- Barthes, Roland (1964–1968): *Elements of Semiolagy*, trans. Annette Lavers and Coline Smith, Hill and Wang: New York.
- Beard, David and Glay, Kenneth (2005), *Musicology, the Key Concepts*, Rutledge Press,

ART University Journal
www.art.ac.ir

London and New York.
- Chandler, Daniel (2007), *The Basics Semiotics*, Rutledge Press, London and New York.
- Chelkowski, Peter J. (1979), *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, University press and Soroush Press, New York.
- Cook, Nicholas (1990), *Music, Imagination, and Culture*, Clarendon Press: Oxford.
- Derrida, Jacques (1967 – 1976) *Of Grammatology*, Trans. Gayatri Chakravorty, Spivake Johns Hopkins, University Press, Baltimore.
- Eco, Umberto (1976 – 1979), *A Theory of Semitics*, Bloomington, In: Indiana University Press, London, Macmillan.
- Metz, Chrisitian (1968 – 1974) *Film language: A Semiotics of the Cinema trans*. Micheal Taylor, Oxford University Press: New York.

ART University Journal
www.art.ac.ir