تأملی نشانه‌شناختی در معنای "سرود" در جامعهٔ معاصر ایران

پویا سرایی[۱]

دانش‌پژوه دکترای تخصصی پژوهش هنر-پردیس هنرهای زیبا.

چکیده

در این جستار، نگارنده پس از طرح بنیان‌های نشانه‌شناختیِ موسیقی "سرود" در دورهٔ صدر انقلاب اسلامی سال۵۷، به شکل‌گیری فرمی منحصربه‌فرد در موسیقی این دوره اشاره می‌کند که همزمان از هم‌نهادیِ نشانه‌های چند حوزه: موسیقی دستگاهی، "سرود"، موسیقی ارکسترال نظامی بهره می‌برد. این ژانر، گونه‌ای "تصنیف- "سرود" " را شکل داده است. این آثار که به لحاظ تفوقِ سوبژه فردیِ مصنفان خود هم ازجهات کارکرد و هم فارغ از کارکردِ "سرود" دارای ارزش‌های متفاوت موسیقایی نیز بودند، در دورهٔ بعدی، به شکلی کاملا ابژکتیو و فارغ از نوآوری‌های گذشته دنبال می‌شود. در این دوره، آثار ساخته شده از حالت دوگانه پیشین جدا شده و "سرود" با مشخصات کلاسیک آن، بیشتر در این دوره قابل ملاحظه است. نکتهٔ دیگر در آثار این دوره، ارائهٔ "سرود" در بستر نشانه‌های موسیقی دستگاهی است.

در سال‌های واپسین، "سرود" در عین تکامل و گسترش در جهاتی؛ چون سازبندی، تنظیم خطوط صدایی از بستر موسیقی دستگاهی جداشده است. در پایان نشان داده می‌شود که در دورهٔ سوم، نشانه‌های موسیقی دستگاهی در"سرود" کم فروغ‌تر از دو دورهٔ پیشین است. احساس ملی‌گرایانهٔ مصنفین موسیقی دستگاهی نیز امروزه نه در "سرود" و در "تصنیف-سرود" که در تصانیفی کاملا دستگاهی-به دور از ارزش‌ها و دلالت‌های نشانه‌شناختیِ موسیقی نظامی-"سرود" عرضه می‌شود.

کلیدواژه‌ها: سرود، موسیقی دستگاهی، نشانه‌شناسی.

---

[۱] . pouya.sarai@gmail.com

مقدمه

"سرود" به مانند بسیاری ازپدیده‌های دیگر، در هر زمان حائز تعریفی متفاوت از قبل بوده است؛ برای مثال، آنچه گزنفون از اجرای موسیقی نظامی در لحظات نخست جنگ‌های ایرانیان از آن نام برده است (بینش، ۱۳۷۸ :۲۴). بی‌شک به مفهوم امروزی "سرود" نزدیک‌تراست تا معنایی که حافظ در بیت: "چو در دست است رودی خوش/ بزن مطرب "سرود"ی خوش" از آن مراد کرده است؛ اما آنچه در افق معنایی معاصر از مفهوم "سرود" تعبیر می‌شود، اساسا پدیده‌ای موسیقایی کارکردگرایانه، باکلام، دارای صراحت و روشنی ریتمیک–ملودیک و فرمال دارای کارکرد بنیادیِ تهییج عموم، ایجاد خودباوری فرهنگی–اعتقادی مخاطبانی است که در یک گستره سیاسی–اعتقادی مشترک گردِ هم آمده‌اند.

این مطلب، خود گویای این نکته است که "سرود"، موسیقیِ ناموسیقی است. بنیان این همنشینیِ پارادوکسیال، بی‌شک در اندیشه بسیاری از فلاسفه معاصر–عموما در دورهٔ رومانتیک و پس از آن–(نک احمدی، ۱۳۸۵ :۱۳۵–۱۳۳) است.

موضوعی که ذات فی‌النفسه موسیقی–فارغ از: کلام، عنوان مشخص قطعه موسیقایی و یا طرح موسیقی در زمینهٔ موضوعی دیگر (مانند فیلم، نمایش)– را عاری از هرگونه دلالت مشخص به جهان عینی و معنای صریح وانضمامی، می‌انگارد (همان). بدین ترتیب "سرود"، تعین پدیده‌ای است که خود در ذات نامتعین است.

این به کارگماری موسیقی–که همواره یا در جهت تحقق سوبژه فردی و یا عینیت سوبژه جمعی گروهی از افراد است– در ادواری از تاریخ آن‌قدر خطیر است که برای موسیقی شکلی دیگر غیر از تعینِ سوبژه، در نظر گرفته نمی‌شد که از این دست می‌توان به اقوالِ کاربردگرایانهٔ افلاطون در مورد اشاعهٔ انواع جایز موسیقی در یوتوپیا (جمهوری: ۹۵۱). و یا مواضع مارکس در رابطه با وابستگی هنر به پرولتاریا (See Marx-Engels1973:193-196)، دردورهٔ معاصر، اشاره کرد؛ اما "سرود" و تبار آن در ایران– دربازه زمانی دههٔ پنجاه شمسی تا کنون– نیز همزمان با سایر تحولات، دگرگون شده است. نکتهٔ جالب توجه در این مورد، حضور ژانری دوگانه "سرود–تصنیف" در نخستین سال‌های این دوره است.

این ژانر که نمونه‌های نسبتا فراوانی به‌خصوص در دورهٔ تولید و عرضهٔ آثار مرکز هنری چاووش دارد، به لحاظ زیباشناسیِ معناشناختی کیفیتی منحصربه‌فرد دارد؛ چراکه مستقیما از دو نظام نشانه‌شناسی: ۱– موسیقی کارکردگرایانه "سرود" (با صراحت، کلام و شکل بی‌پیرایهٔ موسیقایی آن) و ۲–موسیقی دستگاهی (ادای شعری، چگونگی پردازش عمودی اصوات و سازبندی) بهره می‌برد.

نمونهٔ عالی این همجوشی را می‌توان در اثر برادر (اثر محمدرضا لطفی و آواز محمدرضا شجریان–چاووش شماره۲) دریافت. لحن ادای شعری خواننده، بهره‌گیری از آرتیکوله‌های مختص موسیقی دستگاهی، جای اجرای تحریرها و استفادهٔ هرچند ظریف از آن‌ها –که در موسیقی صریح "سرود" رواج ندارد–کیفیت ادراکی آوازِ این اثر را بسیار شبیه تصانیف موسیقی دستگاهی نمود داده است. سازبندی اثر (جز در نقطه‌ای خاص که به آن اشاره خواهد شد) آنسامبل موسیقی دستگاهی است. خطوط باس (اجراشده توسط بمتار و عود) بسیار پرتحرک و در بسیاری از مواقع، پولی فونی نوشته شده‌اند. چیزی که از یک سو، جز در آثار موسیقی دستگاهی آن دوره (و البته پس از آن در بسیاری از آثار موسیقی دستگاهی) وجود نداشته و از سویی دیگر، در موسیقی مارش‌وار و عامه‌فهم "سرود"، کاملا غیررایج است.

نکتهٔ جالب توجه در آثار این دوره، استفاده از دال‌های نظام نشانه‌شناسی موسیقی نظامی (که از جهات گوناگون مترادف موسیقی "سرود" است). در قالب موسیقی دستگاهی با مؤلفه‌های کلاسیک آن است؛ برای مثال، در قسمتی از شعر، بلافاصله پس از شنیدن مصرع: بزن شیپور صبح روشنایی، صدای طبل کوچک و فیگور مارشی آن به همراه حرکت آرپژوارِنی (به مانند سازهای بادی مسی موسیقی نظامی) به گوش می‌رسد. این بازنمایی مؤلفه‌های موسیقی نظامی در زمینهٔ موسیقی دستگاهی به نوعی استفاده از معانی رایج در نظام معناشناختی موسیقی نظامی است.

از طرف دیگر، مضمون اشعار، حرکت صریح ملودی‌ها، تلفیق هجایی روشن اشعار با موسیقی، حالت امپرسیونیستی در دکلماسیون شاعر و... همه‌وهمه، عناصری روشن از نظام معناشناختی "سرود" –با کارکردهای فرهنگی– عقیدتی مشخص یک "سرود" در برهه انقلابی ملی هستند. بدین ترتیب، سه‌گونه از روابط معناشناختی (موسیقی دستگاهی، موسیقی "سرود"، موسیقی ارکسترال نظامی)، در آثار این دوره، در روابط

معناشناختی که منجر به پیدایش ژانر ویژه‌ای است، صورت‌بندی شده‌اند .[1]

در آثار متعدد دیگر، نظیر میهن (ساختهٔ حسین علیزاده– خوانندگی محمدرضا شجریان) نیز این‌گونه هم‌نهادی نشانه‌ها دیده می‌شود. توضیح اینکه، این اثر در ابتدا، در عین استفاده از شعری با مضامین میهنی، با شکلی تصنیف‌وار بدون هیچ ارجاع مستقیم به نظام نشانه‌شناسی موسیقی "سرود"، آغاز می‌شود.

به عبارتی تفصیلی، تمهیداتی نظیر: تلفیق خط آواز، به شکل ریتمی ساده در بسترِ تحرک سازها (با ریتم ترکیبی) و یا جواب مختصر سازها در بین کلام (که آن هم با ریتمی ترکیبی و اساسا فارغ از حالت ایستایی موسیقی مارش گونه "سرود" است). به هیچ وجه نمی‌توانند مستقیما به قصد تهییج روحیه ملی (کارکرد اصیل "سرود") به کار رفته باشند؛ بلکه بیشتر گویای به خدمت گرفتن مضامین ملی–عقیدتی در بستر موسیقی دستگاهی است. به نوعی سوبژه آهنگساز به موسیقی ابژکتیو "سرود" تفوق دارد. او کاملا در قالب روابط دال و مدلولی موسیقیِ نظامی‌وارِ "سرود" واقع نشده و آن‌ها را به‌طور کامل نمی‌پذیرد؛ بلکه همواره در پیِ همراه کردن آن‌ها با موسیقی راستین فرهنگ ملیِ خود وترکیب عالیِ این دو است.

در بخش انتهایی این اثر(پس از فرود موجزِ حصار به چهارگاه که خود بدعتی نو در حرکت مدالی موسیقی دستگاهی است) فرمِ کلیِ اثر به‌طور غیرقابل محسوسی، با تغییراتی نظیر جایگزین کردن ریتم ساده به جای ریتم پویا و سیال ترکیبی، استفاده از چند خوانندهٔ کُر به جای تک‌خوان و تأکیدگذاری خاص خطوط صدایی در جهت ایستا کردن موسیقی، از موسیقی دستگاهی به سوی موسیقی "سرود" کشیده می‌شود.

در این حالت، با برجسته‌تر شدن دال‌های معناشناختیِ موسیقی "سرود" نسبت به دال‌های موسیقی دستگاهی، مخاطب خود را در مقابل "سرود" می‌بیند و نه یک تصنیف با مضامین ملی.

بدین ترتیب، نبوغ آهنگساز (که نوعا حاصل تفوق سوبژه او در اثر است) این‌گونه از چند نظام معناشناسی بهره می‌برد تا اثری شکل گیرد که از دو جهت متفاوت حائز اهمیت است: ۱– کارکردگرایانه ("سرود"ی میهنی–ملی؛ دارای کاربردِ تأثیرگذاریِ مختص موسیقی "سرود") ۲–غیر کارکردگرایانه (موسیقایی صرف؛ اثری درخور توجه به لحاظ حرکات ملودیک، مدال، فرم و ریتم و رعایت استتیک موسیقی دستگاهی).

لازم به ذکر است که این صورت‌بندی جدید که حاصل عدم تفکیک حوزه‌های فوق‌الذکر در نزد مصنفین آن بوده است، در تمامی آثار موسیقایی این دوره دیده نمی‌شود. برای نمونه، آثاری نسبتا فراوان نیز می‌توان یافت که در آن‌ها، ادای لحن شعری کاملا به شکل "سرود" (فارغ از هرگونه ویرتئوزنماییِ سولیستیکِ خوانندگی در موسیقی دستگاهی) است و یا آثاری که سازبندی آن‌ها کاملا دستگاهی و ساختار کلی آن، بدون هیچ ارجاع به افه‌های ریتمیک–ملودیکِ موسیقی نظامیِ "سرود" طراحی شده است.

با وجود این، آنچه موردنظراست، همبستگی روح ملی (با نمود مشخص در اشعار و صراحت بیان و ملودی‌ها) خصایص فرهنگی (استفادهٔ غالب از المان‌های موسیقی دستگاهی) و بهره‌گیری از دستگاه نشانه‌شناسی موسیقی نظامی (برای هرچه پررنگ‌تر حس همبستگی و القای مفاهیم اجتماعی، عقیدتی، سیاسی).

در دورهٔ نخستین پس از انقلاب، موضوع "سرود" به شکلی متفاوت پیگیریّ شد. در این مقطع، به نوعی نقش سوبژه فردی آهنگساز، درآرمان‌های همبستهٔ اجتماعی–عقیدتی (سوبژه جمعی) مستحیل گردید. این خود باعث عدم بروز ساختارشکنی‌های موجوّد در دورهٔ آثار چاووش شد. نتیجهٔ نشانه‌شناختیِ این نگرش، عدم همجوشی نشانه‌های چند حوزه: موسیقی دستگاهی، نظامی، "سرود" به شکل گذشته (با دخیل کردن سوبژه فردی) و یا بعضا پذیرش (یا برجستگی) روابط دال و مدلولی یک نظام معناشناختی خاص بود؛ برای مثال در آثاری نظیر پیروزی (ساختهٔ احمدعلی راغب–به خوانندگی محمد گلریز) در عین استفاده کردن از نظام مدالی موسیقی دستگاهی (آواز بیات ترک)، لحن آوازی صریح ریتم دوضربی ساده، موتیف ایستا، ساده و مارش‌گونهٔ همیشگی موسیقی "سرود"، فاقد پیچیدگی‌های فنی آثار چاووش است. به نوعی که ملودی‌های ساده و روان، پس از گذری کاملا قابل

---

[1]. لازم به ذکر است که برخی از "سرود"های این دوره و حتی "سرود"های معاصر، به زبان وگویش‌های محلی است و به‌طور طبیعی از موسیقی و نظام معناشناسی، استتیک همان منطقه تبعیت می‌کند؛ برای نمونه، در صدر انقلاب می‌توان به آلبوم "سرود"های آذربایجان (اثر حسین علیزاده– آواز: ناصری) اشاره کرد. منظور نگارنده آن دسته از سودهایی است که در بستر موسیقی دستگاهی زاده شده و از روابط معناشناختیِ آن بهره می‌برد.

[2]. این گزینش فرود موجز–بی‌سابقهٔ خود دلیلی دیگر بر تفوق سوبژه فردی آهنگساز و برتربینی نظام نشانه‌شناختی موسیقی دستگاهی بر نظام نشانه‌شناختی "سرود" در ذهن آهنگساز است.

[3] Rhythmic Accentuation

حدس و سنتی به گوشه‌های متفاوت، به مد اولیه فرود می‌آیند. دیگر صحبتی از بدعت ترکیب المان‌های زیباشناختیِ موسیقی دستگاهی، نظامی–"سرود"، در میان نیست.

پدیدهٔ پیش‌رو، با صراحت و سادگی فراوان، به فرم کلاسیک "سرود" شبیه‌تر است؛ برخلاف آثار چاووش که در آن، همواره موسیقی دستگاهی ایران همراه با بدعت‌گذاری و نبوغ عالیهٔ سازندگان آن همراه و منجر به ادغام یکپارچهٔ موسیقی دستگاهی–"سرود" شده بودند، در این نوع موسیقی، عناصر رو به سوی سادگی گذاشته و از این رهیافت، تطابق بیشتری با ذوق عامه پیدا نموده و نتیجتا با اهداف کارکردگرایانه "سرود" هماهنگی بیشتری یافت.

نکتهٔ قابل توجه در این دوره، وجود عناصر راستین موسیقی دستگاهی در "سرود"هاست. به‌طوری‌که سازبندی، حرکت ملودی‌ها، منطق فرمال آثار، همه‌وهمه از موسیقی دستگاهی بهره برده و لذا هنوز روابط معناشناختی موسیقی دستگاهی در"سرود"های این دوره، قابل درک است.

نکتهٔ دیگر در این دوره، ورود عناصر نشانه‌شناختی موسیقی مذهبی–عزاداری است که در برخی از آثار دیده می‌شود؛ برای مثال، اثر "شهید مطهر" (ساختهٔ راغب–آواز گلریز) که از جهات گوناگون سازبندی، حرکت ملودی ساختار، وام‌دار موسیقی عزاداری است. چنانچه قابل ملاحظه است، استفاده از این المان‌ها در آثار مشابه چاووش (آثاری که برای یادمان شهدا بودند–نظیر کاروان شهید اثر: لطفی–آواز: ناظری) سابقه‌ای نداشت.

در سال‌های اخیر، "سرود" در عین حال که به لحاظ فرم و ساختار کاملا از تصنیف آوازی رایج در موسیقی دستگاهی جدا گردیده است. این جدایی نه فقط در سطح عدم همجوشی "تصنیف–سرود" که در سطح گسست از نظام زیباشناسی و در برخی موارد، کلیهٔ شئونات موسیقی دستگاهی نیز بوده است.

این درحالی است که در برخی از این آثار به لحاظ ارکستراسیون، رویکرد آکادمیک به آنسامبل، تنظیم خطوط صدایی مجموعه‌ای بسیار فنی‌تر از قبل پدید آمده است (برای نمونه، اثر تائیس–ساختهٔ محمد حقیقی‌فرد)؛ اما به نوعی کمرنگ شدن شئونات موسیقی دستگاهی درآثار جدید نمایان است. آن‌گونه که این کم فروغی، در دیگر انواع موسیقی رایج در جامعه هنری ایران نیز به انواع گوناگون قابل مشاهده است.

در"سرود" معاصر، نه آن بدعت حرکت جمله‌ها، همزیستی فضاهای بدیعِ مدال آثار چاووش دیده می‌شود و نه حتی شکل ابژکتیوِ موسیقی دستگاهی و نظام معناشناسانهٔ آن که درآثار نخستین پس از انقلاب اسلامی به چشم می‌خورد؛ بلکه در بسیاری موارد، اشل صوتی دستگاه‌ها نیز به‌صورت تعدیل شده (تامپره شده) مورد استفاده قرار می‌گیرد و این چیزی نیست جز انکار "فرهنگ" در قالب اثری هنری که خود وظیفهٔ حفظ فرهنگ و اصالت فرهنگی یک ملت یا قوم را به دوش می‌کشد.

آثار جدید به رغمِ فرم و محتوای روشمندتر از گذشته و با وجود محیط شدن کامل این آثار در فرم "سرود"، نسبت به نشانه‌های موسیقی دستگاهی بی‌اعتنا هستند. با وجود این، فرهنگ شنوداری قدرتمندتر آهنگساز معاصر نسبت به گذشته، دستیابی به ابزار تکنولوژیک معاصر، باعث شده‌اند تا راهی هموارتر از گذشته در جهت تجلی سوبژه آهنگساز در اثرش پدید آید؛ اما نکته اینجاست که این سوبژه بیش از پیش در جهت مسائلی؛ چون چگونگیِ شکل‌گیری و پردازش روابط عمودی اصوات ، ارکستراسیون اثر و... است تا به کار گیری المان‌های موسیقی دستگاهی و یا استفادهٔ بدیع ازآن‌ها در قالب "سرود"ی ملی.

در همین رابطه، لازم به ذکر است که در دورهٔ معاصر، آثاری با برجستگی تامِ موسیقی دستگاهی با مضامین ملی–میهنی نیز دیده می‌شود؛ برای نمونه، تصنیف وطنم ایران (ساختهٔ محمدرضا لطفی –آواز محمد معتمدی) که در این آثار تقریبا نشانه‌ای از نظام معناشناسی موسیقی "سرود"– نظامی دیده نمی‌شود؛ بلکه این آثار در وهلهٔ نخست گویای حس مصنف نسبت به مقولات ملی است تا ایجاد تهییج و یا کارکردی تأثیرگذار در جهت حفظ روحیهٔ همبستگی ملی.

بدین ترتیب، با گذر زمان، نظام نشانه‌شناسی موسیقی دستگاهی به تدریج از "سرود" صدر انقلاب، منتزع و امروز در قالب تصانیفی با مضامین ملی و یا برگرفته از احساس ملی‌گرایانه دیده می‌شود. جز در موارد جزیی، موسیقی دستگاهی که خود عضوی زنده از فرهنگ ملی ایران زمین است، از "سرود"های ملی ایران که خود برای حیات و پویایی بیشتر فرهنگ ایرانی تهیه و تولید می‌شوند، رخت بربسته است. جای آن دارد که در عین حفظ خصوصیات موسیقی "سرود" با همهٔ عامه‌پسندی و زیباشناسیِ دریافت آن، نگرشی نو به کاربرد خصایص ملی در قالب "سرود"های ملی، صورت گیرد.

منابع

افلاطون. (۱۳۶۷)، *دورهٔ آثار*، برگردان م.ح.لطیفی. تهران: دانشگاه تهران.

احمدی، بابک. (۱۳۸۵)، *حقیقت و زیبایی* (درس‌های فلسفه هنر)؛ چ۱۱.تهران: مرکز.

بینش، محمدتقی. (۱۳۷۸)، *تاریخ مختصرموسیقی ایران*؛ چ۲،تهران:هستان.

Marx & Engels, K & F

1973 *On literature and Art*, eds L. Baxandall & S. Morawski, New York