بررسی مرزهای میان موسیقی و گفتار*

اوپا مصباحیان**[۱]، دکتر ساسان فاطمی[۲]
[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه موسیقی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۲/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۴/۶)

چکیده:

در دنیایی که توسط تجربه ی مدرنیته و سرعت و تکنولوژی اش بی ثبات شده است، مفاهیم مطلقاً متعین بیش از پیش نامطمئن به نظر می رسند. موسیقی و گفتار نیز در وجه کلی از این قاعده مستثنی نیستند. این پژوهش درصدد است که توهم قطعیت و استقلال مطلقی که در رابطه با مفاهیمی چون موسیقی و گفتار وجود دارد و آنها را پدیده هایی مطلقاً ثابت و چارچوب دار تلقی می کند، را مورد پرسش قرار دهد. اگرچه موسیقی و گفتار در بسیاری موارد به حدی باهم تمایز دارند که بتوان تفکیک روشنی بین آنها قائل شد، اما هدف این پژوهش بررسی مرزهای مبهم و نقاط اشتراک آنهاست. برای نیل به این منظور، ابهام در تعاریف موسیقی وگفتار، عناصر مشترک، مفاهیم موازی، و پیوند آنان در آثار آهنگسازان مورد توجه قرار خواهد گرفت. ضرورت عمده ی این بررسی به چالش گرفتن ایده ای است که موسیقی و گفتار را پدیده هایی آشکارا متعین و قطعی می داند و هم پوشانی های آنها را نادیده می گیرد. بازاندیشی این مسائل یاری خواهد کرد تا موسیقی محدود به تعاریف پذیرفته شده نماند و چند بعدی بودن آن و وسعت هستی شناختی شگفت انگیز آن بیش از پیش در نظر آید.

واژه های کلیدی:

موسیقی، گفتار، مرز، ابهام.

* این مقاله برگرفته از رساله ی کارشناسی ارشد نگارنده اول تحت عنوان "بررسی مرزهای مبهم و روشن میان موسیقی و گفتار" است.

** نویسنده مسئول: ۰۲۱-۲۲۴۳۶۱۱۰، نمابر: ۰۲۱-۲۲۴۳۶۲۰۹، E-mail: umesbahian@gmail.com.

مقدمه

موسیقی و گفتار در طول قرون گذشته به عنوان مقولاتی مجزا در نظر گرفته شده اند و استقلال مطلق آنها از یکدیگر (البته نه انکار ارتباط آنها) در ژانرهای مختلف، امری بدیهی فرض شده است. این بررسی تلاش دارد تا علاوه بر به رسمیت شناختن تمایزات غیر قابل انکار آنها، شکنندگی مرز و ابهامات جداسازی آنها را نیز در نظر آورد و بر این فرضیه استوار است که در بسیاری موارد، هیچ راه مشخص و ساده ای برای تفکیک دقیق و همه جانبه ی موسیقی و گفتار وجود ندارد. آنها مفاهیمی باز و چند بعدی هستند که به سختی می توان آنها را در مدل های بسته جا داد. البته لازم به ذکر است که این هرگز به معنای تلقی آنها به عنوان مفاهیمی دلبخواهی و یا انکار تمایزات آشکار بین آنها نیست.

این مقاله بر چهار بخش عمده استوار است. در بخش اول به ابهامات موجود در تعاریف موسیقی و گفتار پرداخته می شود. نقض تعاریف رایج از موسیقی با انواع موسیقی هایی که از قوانین آن تعاریف پیروی نمی کنند یا فرم های غیر موسیقایی ای که با آنها منطبق اند (از جمله گفتار معمولی)، در مرکز توجه این بخش قرار دارد. همین مسئله در مورد تعاریف رایج از گفتار و مشکلات آنها نیز پی گیری می شود. بخش دوم و سوم به ترتیب به عناصر مشترک و مفاهیم موازی میان موسیقی وگفتار می‌پردازند تا بر این نکته تاکید ورزند که شباهت های موسیقی و گفتار باعث می شوند تا در بسیاری نمونه ها نتوان تمایز دقیقاً روشن و مشخصی بین آنها قائل شد و اینکه هم پوشانی های آنها به اندازه ای هست که با رعایت پاره ای ملاحظات، بتوانند در هم ادغام شوند. این ادغام و همبستگی در آثار آهنگسازان مختلف، موضوع بخش پایانی است که خود مشکلات جداسازی کامل موسیقی و گفتار به شکلی صریح و شفاف را، بیش از پیش آشکار می کند.

ابهام در تعریف

شباهت های موسیقی و گفتار و شکنندگی مرزی که آن دو را از هم متمایز می کند نه فقط در خود این مقولات بلکه در تعاریفی که از آنها ارائه شده نیز وجود دارد و این خود بر دشواری های جداسازی آنها می افزاید. در مورد تعاریف رایج از موسیقی بزرگترین مشکل معمولاً این است که تعاریف ارائه شده یا آنقدر محدودند که بسیاری ژانرها وفرم های موسیقایی را در بر نمی‌گیرند یا آنقدر گسترده اند که قادر به جدا کردن موسیقی از گفتار یا صداهای غیر موسیقایی دیگر نیستند.

از جمله تعاریف بیش از حد گسترده درباره‌ی موسیقی می توان به تعریف فلسفی از آن اشاره کرد. فلسفه کلیت موسیقی را درنظر می گیرد، معمولاً موسیقی را به شکل تمامی موسیقی معرفی می‌کند و به چیستی و ماهیت آن می پردازد و در نتیجه اجراهای خاص را کمتر مورد بررسی دقیق قرار می دهد. در سوی مقابل دیدگاه فلسفی، اتنوموزیکولوژی قرار دارد که موسیقی را یک نظام ارتباط گیری صوتی می داند با یک کاربرد اجتماعی و یک بستر فرهنگی (قریشی، ۱۹۸۷، ۱۵۱-۱۵۰). این دیدگاه موسیقی را تفکیک ناپذیر از محیط می داند و این مزیت را دارد که هم با اجراهای خاص سروکار دارد و هم با معرفی زمینه، جزئیات ظریف را در نظر می آورد (Burrows, 1990, 95). با این همه اگرچه اتنوموزیکولوگ ها به خصوصیت های جهان شمول موسیقی نیز اشاره هایی می کنند اما به دلیل تکیه ی زیاد بر جزئیات، سبک ها و اقوام گوناگون، به نحوی نگاه کلی خود به موسیقی را از دست می‌دهند و این خود محدودیتی برای آنها به شمار می رود. گرچه احتمالاً اجماع این دو رویکرد کلی نگر و جزئی نگر اساساً امکان‌پذیر نیست، اما این نباید مانع این شود که محدودیت های آنها را در نظر آوریم.

برای گریز از رویکرد کل گرایانه، در ادامه به تعاریف مشخصی از موسیقی و گفتار و محدودیت های آنها خواهیم پرداخت. اما از آن پیش تر، ذکر این نکته ضروری است که شاید ارائه ی تعریفی کاملاً جامع و مانع از موسیقی و گفتار اساساً امکان پذیر نباشد. پدیده ی پیچیده ای مانند موسیقی هرگز در یک تعریف واحد نمی گنجد و کلمات و طبقه بندی های صریح و روشن هرگز قادر نخواهند بود، معنای حقیقی موسیقی را به تسخیر خود در آورند.

"برای یونانی ها کلمه‌ی موزیکه[1] نه صرفاً به زنجیره ی دلپذیر صداها بلکه به همه ی کاربرد های شاعرانه و تخیلی زبان نیز به طور ضمنی دلالت می کرد" (Swain, 1997, 3). این کلمه نه تنها موسیقی به معنای امروزی بلکه شعر، درام، افسانه، و حکایت و به طور کلی همه ی هنرها را در بر می گرفت. فلسفه به عنوان هنری آزاد[2]، عالی‌ترین موزیکه به شمار می آمد و موسیقی به معنای امروزی تنها زمانی قابل قبول بود که ملودی روح را ارائه کند (Janaway,1995,85 & Goehr,1998,33,105). روشن است که آنچه

یونانیان از موزیکه منظور داشتند با آنچه ما امروزه موسیقی می‌نامیم متفاوت است و موسیقی به معنای امروزه فقط بخشی از آن موزیکه‌ی یونانی است. اما موسیقی در مقام ارائه کننده ی ملودی روح نیز بیشتر تعریفی متافیزیکی و اسطوره ای می نماید نه تعریفی منطقی و علمی که بتوان در مباحث موسیقی آن را مورد استفاده قرار داد.

نکته ی جالب توجهی که درباره ی موزیکه وجود دارد فهم افلاطون از این کلمه است. او موزیکه را ناشی از فعالیت موزها[۳] می‌دانست و همبستگی جدایی ناپذیر موسیقی و کلمات را در آن مسلم می دانست. سازها از نظر او برای تولید موسیقی مجاز بودند اما تنها برای همراهی آواز. متن آواز در این اتحاد همواره مسلط بر موسیقی و مهم تر از آن تلقی می شد (Faulkner, 1996, 39). بنابراین موسیقی‌سازی که توسط بسیاری هنرمندان و منتقدین دوره های بعد، ناب‌ترین گونه ی موسیقی نام می گیرد، از نظر افلاطون به مثابه همراهی کمکی برای موسیقی آوازی است. با توجه به اینکه موسیقی آوازی مخصوصاً در ترانه های فولکلور، ماهیتاً به گفتار نزدیک تر است تا موسیقی سازی، می توان گفت که موسیقی و گفتار در آنچه که یونانیان موسیقی می خوانده اند، باهم همبسته و از هم جدانشدنی بوده اند.

در مورد موسیقی آوازی نیز تعاریفی وجود دارد که مهم ترین آنها که توسط رولان بارت[۴] ارائه شده است، در نوع خود جالب توجه است. او اعتقاد دارد که موسیقی آوازی مواجه‌ی بین یک زبان و یک صدا است. اما باید به این نکته توجه داشت که گفتار معمولی هم درست همینگونه است. با این تفاوت که وزن و اهمیت صدا در موسیقی بیشتر و اهمیت زبان در گفتار بیشتر است (Fornas, 2008,46). از این گذشته، حتی همین موازنه ی بین زبان و صدا در موسیقی و گفتار هم در بعضی موارد شکننده به نظر می رسد. به این معنی که در برخی موارد اهمیت صدا در گفتار و اهمیت زبان در موسیقی بیش از حد انتظار بالا می رود. به عنوان مثال جمله ای واحد با واژگانی واحد می تواند با دو لحن متفاوت یا با تاکید روی کلمات متفاوت به قسمی تغییر یابد که معنای کاملاً متفاوتی از آن استنباط شود و از آن جا که کارکرد اصلی گفتار انتقال معناست، می توان نتیجه گرفت که در اینجا اهمیت صدا از زبان بیشتر است، چرا که واژگان و شیوه‌ی آرایش آنها در جمله تغییری نکرده است. عکس این مطلب نیز به نوعی صدق می کند. ژانرهایی مانند لید[۵] در موسیقی هرگز بدون زبان معنا نمی یابند. بنابراین گرچه ممکن است نتوان گفت که در ژانرهای آوازی اهمیت زبان از صدا بیشتر است اما حداقل می توان گفت که کمتر نیست و نوعی برابری بین اعتبار زبان و موسیقی بر آنها حکمفرما است.

در آوازهای فولکلور نیز، تعادل معمول بین صدا و زبان برهم می‌خورد. خواننده ی آوازهای فولکلور آوازش را هرگز مجزا از کلمات آن و معنای آنها نمی داند. در بسیاری اوقات هنگامی که از یک خواننده‌ی فولکلور خواسته می شود که آهنگ را بدون کلمات زمزمه کند یا کلمات را به شکلی غیر آهنگین دکلمه کند، سردرگم می شود، چرا که این دو را هرگز جدا از هم نمی داند. در یک بالاد فولکلور توجه هرگز از کلمات به موسیقی منحرف نمی شود. خواننده‌ی فولکلور آهنگ ترانه اش را به خودی خود کامل نمی داند و آن را تنها پیش زمینه ای برای افزودن به زیبایی گفتارش می داند (Wells, 1950, 280-281). از این رو در بسیاری موارد ترانه بیش از آنکه به آواز شباهت داشته باشد، گفتار مانند است و نقشی اصلی تر از موسیقی دارد.

تعریف دیگری نیز در حوزه ی موسیقی وجود دارد که بر نظم و سازماندهی تاکید می ورزد؛ برای ژاک اتلی[۶]، موسیقی "سازمان دادن سروصدا[۷]" است (Fornas, 2008,48). مفهوم سازمان دادن و منظم کردن مشکلات خاص خود را دارد که از آن جمله می توان به نادیده گرفتن نقش احساس، نسبی بودن مفهوم نظم و نظم یافت شده در پدیده های غیر موسیقایی از جمله صداهای طبیعی اشاره کرد. علاوه بر این خود مفهوم سروصدا نیز کمتر از موسیقی ابهام‌برانگیز نیست. چه چیز را می توان سروصدا نامید؟ آیا سروصدا لزوماً براثر بی نظمی حاصل می شود؟ آیا سروصدا هر آن چیزی است که مو جب آزار می شود و اختلال ایجاد می کند؟ (در این صورت در موسیقی راک اگر کسی به دنبال فهم کلمات گفته شده باشد، آکومپانیمان سازی برای او سروصداست زیرا در دریافت معنای کلمات اختلال ایجاد می کند). آیا بر اساس بلندی صدا تعریف می شود و صداهایی که از حد معینی بلندتر هستند سروصدا نامیده می شودند؟ (در آن صورت یک موسیقی با صدای آرام موسیقی است و همان اگر با صدای بلند شنیده شود دیگر موسیقی نیست. به علاوه این حد معین چیست و با چه معیاری سنجیده می شود؟ اجراهای زنده ی موسیقی راک در سطوحی اندازه گیری شده اند که از صداهای برخواستن جت ها پیشی می گیرند، بالاتر از آستانه ی درد.) آیا بر مبنای بستر و زمینه ای که در آن قرار می گیرد سروصدا خوانده می شود؟ (به این معنی که برخی صداها در محیطی خاص سروصدا اند اما همان صداها در محیطی دیگر اینگونه نیستند) (Gracyk,1996,104). آیا سروصدا به صداهایی گفته می شود که فاقد فرکانس مشخص هستند؟ (در آن صورت نیز سازمان دادن چنین صداهایی لزوماً منجر به تولید موسیقی نخواهد شد). به نظر می‌رسد که سروصدا نیز مانند موسیقی و گفتار فاقد یک تعریف پذیرفته شده ی همگانی است. رویکردهایی که موسیقی، ترانه، گفتار و سروصدا را از هم مجزا می کنند هرگز در نهایت و برای همیشه معین یا طبیعی نیستند. دیوید برکت[۸] تاکید می کند که چگونه قدرت از طریق نهادها وگفتمان ها در نهایت " تعیین می کند که کدام گونه صدای سازمان یافته ممکن است به عنوان موسیقی تعریف شود" . (Fornas, 2008, 47) بنابراین تعریف اتلی هم گویی تلاش دارد امری مبهم را به وسیله‌ی امر مبهم دیگری توضیح دهد و این به ارائه‌ی تعریفی قابل قبول از موسیقی، هیچ کمکی نمی کند.

بلکینگ[۹] موسیقی را محصول رفتار گروه های انسانی می داند. او معتقد است علی رغم وجود تعاریف مختلف از موسیقی در جوامع گوناگون، همه ی آنها در تلقی موسیقی به عنوان صدای سازمان یافته توسط انسان، اجماع نظر دارند (Blacking, 1974, 7-10). این تعریف از موسیقی نیز به هیچ عنوان تعریفی جامع و مانع محسوب نمی شود. جامع نیست از این لحاظ که صداهای طبیعی مثل صدای باد یا صدای خوردن قطرات باران بر سطح شیشه را در حوزه ی خود نمی پذیرد. این صداها گرچه ممکن است به طور قطع موسیقی تلقی نشوند اما

حداقل در مورد آنها مناقشه و تردیدهای فراوانی وجود دارد. این صداهای طبیعی در آثار موسیقی مورد استفاده قرار می گیرند و از پدیده هایی مثل موسیقی باران نیز بسیار سخن می رود. تعریف فوق مانع هم نیست زیرا سیستم های ارتباطی ای چون کدهای مرس و خود زبان گفتار نیز صداهایی سازمان یافته توسط انسان اند اما لزوماً موسیقی نیستند.

اکنون لازم است که به تعاریف رایج در باره‌ی گفتار بپردازیم و اشکالات و کمبودهای آنها را نیز در نظر آوریم. فراگیرترین تعریف از گفتار که در بیشتر مقالات مربوط به گفتار و زبان به گونه‌ای تکرارشده، این است که گفتار عبارت است از استفاده از نمادهای آوایی برای بیان تفکر (Gardiner, 1932,17). اگر تفکر را به معنای گسترده ی آن در نظر بگیریم، در پس همه ی نمادهای انسانی به هر حال نوعی تفکر نهفته است. درست است که در بسیاری رویکردهای زیبایی شناختی، به خصوص دیدگاه هنر برای هنر، پدیده ی هنری هیچ اندیشه‌ای را بیان نمی کند و به هیچ چیزی خارج از خود دلالت نمی کند و ارجاع نمی دهد، اما این را نیز نمی توان انکار کرد که فرآیند هنری به هرحال متضمن تفکر و اندیشیدن است. اساساً زبان های نمادین به دلیل اینکه قراردادی اند و توسط انسان خلق می شوند، نمی توانند خالی از تفکر باشند. به عنوان مثال در خود موسیقی فاصله ی نت ها، طرز قرار گرفتن آنها در گام ها، ترتیب دیزها و بمل ها و بسیاری موارد دیگر حتی از قوانین ریاضی تبعیت می کنند و یک موسیقیدان بدون علم به مسائلی از این دست قادر به ساختن یک قطعه ی موسیقی نخواهد بود.

حال اگر تفکر را به معنای محدود آن در نظر آوریم، در می یابیم که حتی گفتار هم همیشه فکری را بیان نمی کند. هنگامی که دو نفر با هم احوالپرسی می کنند یا هنگامی که شخصی لطیفه ای تعریف می‌کند و یا وقتی کسی دچار هذیان می شود، نمی توانیم بگوییم که اندیشه ای را بیان می کند. اما آیا موارد فوق چون فکری را بیان نمی‌کنند، پس گفتار هم نیستند؟

زبان شناسی هم تعاریفی از گفتار برای خود دارد و در بیشتر این تعاریف می توان تشابهاتی را بین گفتار و موسیقی استخراج کرد. بر اساس یکی از این تعاریف، گفتار عبارت است از رسانه ای برای زبان. رسانه به معنی یکی از انواع سیستم های علامتی ای که یک زبان ممکن است در آنها جا داده شده باشد. این تعریف گفتار را به این معنی در برابر نوشتار وزبان علامت[۱۰] قرار می دهد. (Trask, 1999, 182,284) با این مشخصات مجدداً قادر به تمیز موسیقی از گفتار نخواهیم بود چون موسیقی نه گفتار است و نه زبان علامت، اما می تواند رسانه ای برای زبان باشد. بسیاری از انواع موسیقی برنامه ای یا موسیقی هایی که از تکنیک word painting استفاده می کنند و یا حتی آواز تنها می توانند رسانه ای برای انتقال زبان تلقی شوند. با این همه گفتار به عنوان رسانه، برای خارج کردن نوشتار از حوزه ی خود تمهیدی اندیشیده که می تواند در مورد موسیقی نیز به کار گرفته شود.

این تعریف تاکید می کند که گفتار رسانه ای اولیه است به این معنی که از هیچ رسانه دیگری منتج نشده و رسانه ای است که یک کودک زبان مادری اش را در آن به دست می آورد(همان، ۱۸۲). این تاکید با اینکه هنوز زبان علامت را درحوزه خود نگه می دارد، نوشتار و با همین منطق بخشی از موسیقی را خارج می کند. با اینکه می توان گفت که موسیقی برنامه ای و انواع دیگری از موسیقی که گفتار یا شعر را بازنمایی می کنند و از نظر زمانی هم متاخرتر از گفتار هستند، رسانه هایی ثانویه هستند اما هنوز یک مشکل باقی می ماند. این تعریف هنوز آنقدر محدود نشده که آواز را که خود نوعی موسیقی است، در حیطه ی گفتار جای ندهد. آواز هم رسانه ای برای زبان است که منتج شدن آن از رسانه ای دیگر (مانند گفتار) محل مناقشه است. چه کسی می‌تواند بگوید که اولین صداهایی که یک کودک از خود تولید می کند گفتارند یا آواز؟

تعریف دیگری که از گفتار در زبان شناسی وجود دارد، آن را رفتار زبانی کلی انسان هایی می داند که باهم صحبت می کنند، به ضمیمه ی همه ی الگوهای قابل رویت در رفتار. هنگامی که در باره ی جامعه گفتاری یا کنش گفتاری صحبت می کنیم، این معنی از گفتار مدنظر است (همان، ۲۸۴). اما انسان ها در برخی مواقع به زبان موسیقی هم می توانند باهم صحبت کنند. به علاوه درست به همین شیوه می توانیم بگوییم که موسیقی رفتار موسیقایی کلی انسان هایی است که به وسیله‌ی زبان موسیقایی با هم در ارتباط اند و می توانیم این تعریف را هنگام صحبت در باره جامعه ی موسیقایی یا کنش موسیقایی استفاده کنیم. این تعریف در مورد موسیقی مسلماً جامع نیست اما این مسئله در مورد گفتار هم صدق می کند.

در پایان می توان مشاهده کرد که تعریف تا چه حد از بیان ماهیت حقیقی موسیقی وگفتار ناتوان است و تا چه حد جنبه های مختلف آنها را مورد غفلت قرار می دهد. این نکته نیز قابل تامل است که بر اساس تعاریف موجود یا حتی ممکن نمی توان جداسازی مطلقی از موسیقی و گفتار به انجام رساند. دلیل این امر شاید این باشد که موسیقی و گفتار بیش از آنچه به نظر می رسد دارای نقاط اشتراک اند.

عناصر مشترک

میان موسیقی و گفتار عناصر مشترک فراوانی وجود دارد که شاید مهمترین آنها صوت باشد. از میان تمامی هنرها موسیقی تنها هنری است که از همان ابزاری ساخته شده که گفتار از آن ساخته شده یعنی توالی بی دوام صداها که فقط در لحظه حاضر است و بلافاصله ناپدید می شود و از آن پس تنها در حافظه حضور دارد (Swain, 1997, 6). موسیقی شامل فاکتورهای غیر عینی و گریزان ریتم و صدا است، و از این طریق از هنرهای ایستایی مانند معماری، نقاشی و مجسمه سازی دور و به گفتار نزدیک تر است (Spalding, 1920,1).

صحبت کردن و اجرای موسیقی هردو از پیچیده ترین فعالیت های پیاپی ای هستند که توسط انسان انجام می شوند (Palmer, 1997,115). و هردو تسلسل هایی هستند که رابطه ای سلسله مراتبی بر آنها حکمفرما است: صدا ها، هجا ها، کلمات، عبارات و جملات یا نت ها، آکورد ها، میزان ها، جملات موسیقایی، نغمه ها و به همین ترتیب تا

بالا (Swain, 1997,6). برخی اصطلاحات زبان شناسانه چون عبارت و جمله تا امروز نیز در درس های موسیقی مورد استفاده قرار می‌گیرند.

صدا که اصلی ترین عنصر موسیقی و گفتار است، گونه‌ای منحصر به فرد از آگاهی است که اساس بیانگری موسیقایی و همچنین تفکر است. برخی نظریه پردازان اعتقاد دارند که متمایز بودن انسان ها به عنوان یک گونه از موجودات زنده و به طور اخص متمایز بودن ظرفیت آنها برای تفکر، تا حد زیادی نتیجه ی روشی است که از طریق آن، انسان ها از صدا -در قالب موسیقی وگفتار-- استفاده می کنند. از نظر آنها روش استفاده ی ما از صدا نقشی بسیار مهم در تکامل بشری ایفا کرده است و طرق مختلف تفکر، ارتباط و بیان را امکان پذیر کرده است (Bowman, 1998, 283-284).

این نظریه تا آنجا پیش می رود که متمایز ترین ابتکار گونه ی انسان را در قلمروی صدای زبان شناسانه و موسیقایی می داند. بر این اساس صداها به دلیل نامرئی بودنشان می توانند نماد هرچیزی در هر فضا یا مکانی، درهمه جا یا هیچ جا باشند. فکر کردن و شنیدن بسیار بیشتر از فکر کردن و دیدن به هم همانند هستند، آنها در نوعی سیالیت غیر قابل مشاهده که آزادانه حضور دارد باهم مشترک اند. بومن[11] در تایید این نظریه اضافه می کند:" دنیاهای مفهوم و تفکر تنها به خاطر سرشت صدا است که امکان پذیر می شوند. تجربه ی صدا، افق های اینجا و اکنون را برای شامل کردن، جای دیگر، گذشته و آینده، به عقب می راند. صدای گفتار دارای قدرتی قابل ملاحظه است برای حاضر کردن آنچه که غایب است"(همان، ۲۸۹).

با این حال موسیقی و گفتار اگرچه در ریشه ی آوایی باهم پیوند دارند، از نظر بومن در مسیرهای متضادی به طرف قلمروهای تجربی متفاوتی حرکت می کنند. گفتار به سوی حیطه دوگانه ی تفکر و مفهوم می رود و تجربه ی موسیقایی به دلیل اینکه به شرکت کنندگان، حسی از خلق دنیاهای موقت خودشان را می دهد، به سمت حضور بی قید و شرط و تخیل و ناخودآگاه می رود(همان، ۲۹۰).

موسیقی و گفتار نه فقط در صدا بلکه در داشتن لحن یعنی زیر و بمی، تاکید، دانگ و طنین نیز باهم مشترک اند. لحن های صوتی معنی کلمات را هنگام سخن گفتن تغییر می دهند و گویندگان در برخی موارد بدون ایجاد تغییر در کلمات از این انعطاف های صوتی برای مخابره ی ایده ها استفاده می کنند. بدین معنی لحن، آنچه را که هنگام گفتار مورد مبادله قرار می گیرد، تحت تاثیر قرار می دهد و معنی احساسات و رفتار ها را مشخص می کند (Elliott,1995,146-147). در مورد موسیقی نیز وضع به همین منوال است. در واقع داشتن لحن یکی از دلایلی است که به خاطر آن در برخی موارد موسیقی بیانگر احساسات تلقی می شود و از طریق همین لحن است که شنوندگان احساساتی مانند غم وشادی را که موسیقی هیچگاه به طور مستقیم به آنها ارجاع نمی دهد، را از یک قطعه برداشت می کنند.

یک ملودی موسیقی نیز می تواند از جهاتی به گفتار همانند باشد. همانطور که گفتار شامل مجموعه ای از کلمات مهم و کلمات غیر مهم است، ملودی نیز می بایست از مجموعه ای از فواصل قوی و ضعیف درست شده باشد. اگر یک ملودی فقط از فواصل نیرومند استفاده کند، به سمت گسستگی پیش می رود چرا که فواصل قوی به سادگی متحد نمی شوند و در نتیجه قدرتشان پراکنده می شود. بنابراین یک ملودی خوب معمولاً مجموعه ای از فواصل قوی و ضعیف است که هرکدام در جای مناسب خود قرار داده شده اند، درست مثل گفتار که مجموعه ای از کلمات مهم و کم اهمیت تر (مثل حروف اضافه، حروف ربط، کلمات هم خانواده و ...) است و اگر غیر از این بود، اساساً قابل فهم نمی شد (Smith, 1966, 25).

بوریس آسافیف[12] نیز به وجود شباهت میان ملودی و گفتار قائل است. از نظر او هردوی آنها به هرحال کمی احساس را منتقل می‌کنند و از هردو ویژگی های شخصیت، ملیت و خلق و خو می تواند تشخیص داده شود. تفاوت مهم اما این است که در گفتار صداها اهمیتی ثانوی نسبت به انتقال معنا دارند اما در ملودی، حتی در ساده‌ترین ملودی ها، این انعطاف های تنال هستند که که به همراه ریتم و هارمونی، فرم موسیقایی را تشکیل می دهند و معنا امری فرعی است (Hartog,1957,208-209). به نظر می رسد که ویژگی بیان حس و انتقال معنا در گفتار مهمترین دلیل اهالی موسیقی برای به خدمت گرفتن این ویژگی ها در موسیقی و از این طریق توسعه ی خصلت ارتباطی موسیقی باشد. اما با اینکه معمولاً نوعی بیانگری در موسیقی هست و به هرحال چیزی از آهنگساز همیشه در اثرش وجود دارد، نکته ی مربوط به تشخیص شخصیت و خلق و خو بسیار بحث برانگیز و حتی غیرقابل قبول به نظر می رسد. واضح و مبرهن است که آنقدر که سخنان یک شخص در درک شخصیت او ما را یاری می‌کنند، موسیقی ساخته شده توسط او هرگز ملاکی روشن و معین از ویژگی های او به دست نمی دهد.

علاوه بر اینها، دینامیک های موسیقی هم با گفتار خویشاوندی‌هایی دارند. همانطور که هنگام سخن گفتن وقتی که شخص صدایش را بلندتر می کند، به نوعی سعی در تاکید مطلبی دارد یا از چیزی عصبانی است، در موسیقی نیز فورته ها معمولاً برای تاکید به کار می روند. در هنگام word painting نیز که موسیقی سعی دارد نماینده ی کلمات باشد و به گونه ای آنها را به تصویر بکشد، معمولاً برای نمایش خشونت و عصبانیت از صداهای بلند یا دیسونانس بهره گرفته می شود. البته مسلماً تمام دینامیک های موسیقی را نمی توان اینگونه توضیح داد. به عنوان مثال بیشتر قطعه‌های باخ با فورته تمام می شوند و این بیشتر از آنکه به نقش عناصر گفتاری مرتبط باشد، سلیقه ی موسیقایی خاص باخ را نشان می دهد.

با این همه بیشتر انعطاف های صوتی در موسیقی، به خصوص موسیقی باکلام را می توان به شیوه ی گفتاری تعبیر کرد. مثلاً پاساژهای سریع، نوعی هیجان و سرزندگی را به ذهن می آورند همانطور که انسان هنگامی که هیجان زده است، به تندی سخن می‌گوید. یا ریتارداندوها همان نوع آرامش و سکونی را تلقین می‌کنند که شخصی که آرام و با طمأنینه سخن می گوید. پاساژهای سریع در بسیاری موارد ترس را نیز القا می کنند (مانند پاساژهای بالارونده و پایین رونده در ارل کینگ شوبرت[13]) درست همانطور که شخصی که ترسیده دچار لکنت می شود و هنگام بیان کلمات یک

حرف را چندین بار پشت سرهم و به سرعت ادا می کند. البته مسائل دیگری غیر از دینامیک هم در القاء حالت های ذکر شده نقش دارند، مثل ماژور در مقابل مینور یا دیاتونیک در مقابل کروماتیک.

یک تفاوت اساسی اما در این حوزه بین موسیقی و گفتار وجود دارد و آن این است که دینامیک ها هنگام حرف زدن بسیار پیچیده تر و فراوان ترند و معناهای بسیار بیشتری را در خود دارند. یکی از اصلی ترین مشکلات نت نویسی گفتار، به غیر از زیر وبمی، همواره مسئله ی دینامیک بوده است. هنگام صحبت کردن دینامیک دچار تغییرات بسیار ظریفی می شود که شاید مشخص کردن دقیق آنها با علائم موسیقایی امکان پذیر نباشد. به علاوه اشخاص مختلف جمله‌های یکسانی را که حتی معانی یکسانی از آنها را مدنظر دارند، با دینامیک های متفاوت ادا می کنند. تغییر دینامیک یک جمله هنگام حرف زدن می تواند ماهیت آن جمله را که انتقال معنا است دستخوش تغییر کند، درست همانطور که تغییر دینامیک یک قطعه موسیقی ماهیت آن را دگرگون می کند.

مسئله ی معنا به غیر از دینامیک، هم در موسیقی و هم درگفتار، به تاکید نیز مرتبط است. در این حوزه نیز بین موسیقی و گفتار شباهت هایی را می توان یافت. همانطور که یک گوینده برای انتقال درست معنای متن، روی کلمات خاصی یا سیلاب های خاصی از کلمات تاکید بیشتری می ورزد، در اجرای یک ملودی هم لازم است که برخی نت ها به گونه ای برجسته تر از نت های دیگر اجرا شوند. تمایزی که بین کلمات اصلی و کلمات ارتباطی یا کلماتی که به نوعی به کلمات اصلی وابسته اند، در گفتار وجود دارد، در بین نت های اصلی و نت های کمکی در ملودی هم می بایست برقرار باشد، به خصوص اگر ملودی وظیفه ی انتقال مفهومی احساسی را نیز بر عهده داشته باشد. اما تاکید در ملودی نه فقط برای ارائه محتوای احساسی آن، بلکه اساساً برای بیان واضح و شمرده‌ی یک عبارت موسیقایی نیز مورد نیاز است.

به جز معنای موسیقایی یا گفتاری، در حوزه ی ادراک به طور کلی، هم بین موسیقی و گفتار تشابهاتی قابل مشاهده است. برخی نظریه پردازان معتقدند که یک موسیقیدان تربیت شده ساختار موسیقایی را تقریباً همانگونه ادراک می کند که شخصی که به زبانی تسلط دارد، اقسام کلمات را در هنگام گفتار ادراک می کند، یعنی به‌شکلی نیمه خود آگاه و بدون تلاش. او نت های نواخته شده و سازهای دخیل را خواهد شناخت و عبارات موسیقایی به سادگی جملات گفتار، برای او نمایان می شوند. درست همانگونه که خواننده‌ای که درمیانه ی جمله صفحه را ورق می زند می تواند حدس بزند که کلمه‌ی بعدی چه خواهد بود، موسیقیدانی که به یک قطعه گوش می‌کند نیز خواهد توانست یک آکورد یا چرخش ملودیک را پیش بینی کند (Yourke,2004,148).

در پیش بینی یا درک معنای درست یک قطعه ی موسیقی یا یک جمله ی گفتاری نقطه گذاری و قواعد آن نیز اهمیت بسیار می یابند. بسیاری تئوریسین ها بر روی مفاهیم مشابه در مورد نقطه گذاری در گفتار و موسیقی تاکید کرده اند. سولزر[۱۴] می گوید که همانطور که در گفتار ویرگول ها به وسیله یک مکث کوتاه مشخص می شوند، تقسیماتی عبارتی در موسیقی هم وجود دارند که ویرگول های ملودی هستند. بیو[۱۵] نیز از اهمیت نقطه گذاری در موسیقی صحبت می کند. او اعتقاد دارد که نت ها در موسیقی مانند کلمات در گفتار هستند و برای ساختن یک عبارت یا خلق یک ایده مورد استفاده قرار می گیرند. در نتیجه انسان باید در موسیقی، نقطه ها و ویرگول ها را درست مانند هنگامی که سخن می گوید برای جدا کردن جمله ها و عبارات و در راستای تسهیل ادراک به کار ببندد. موزر[۱۶] نیز ادعا می کند که تقسیمات عبارتی و جمله ای برای موسیقی همان اهمیتی را دارند که نقطه گذاری برای گفتار دارد (Brown,1999,139). روشن است که اهمیت نقطه گذاری در موسیقی بسیار است، چرا که عدم رعایت آن ملودی را بسیار بدشکل و نامشخص می کند و به همان اندازه نامعقول است که کسی هنگام سخن گفتن مکث را قبل یا بعد از ویرگول اعمال کند. بدین ترتیب می توان ملاحظه کرد که نقاط اشتراک موسیقی و گفتار به حدی قابل ملاحظه هستند که جداسازی آنها را در مواردی با مشکل رو به رو کنند. این نکته با بررسی مفاهیم موازی در دو حوزه بیش از پیش آشکار می شود.

مفاهیم موازی

به جز خود گفتار و عناصر آن، مشتقات گفتار و مفاهیم مرتبط با آن مانند کنش گفتاری، اجتماع گفتاری و رویداد گفتاری نیز دارای مفاهیمی موازی در حوزه ی موسیقی هستند. اما پیش از برشمردن همانند های آنها در حوزه ی موسیقی لازم است که به شکلی دقیق تر به توضیح خود این واژه ها بپردازیم. کنش گفتاری عبارت است از انجام عملی یا تلاش برای انجام عملی، صرفاً به وسیله‌ی صحبت کردن. قول دادن، سوال کردن، دستور دادن، تهدید کردن و خواهش کردن، مثال هایی از کنش گفتاری اند (Trask, 1999,285). به همین ترتیب می‌توان گفت که کنش موسیقایی هم عبارت است از انجام عملی یا تلاش برای انجام عملی صرفاً به وسیله‌ی زبان موسیقی. کنش موسیقایی را می توان در برخی از انواع موسیقی های آئینی مشاهده کرد، به عنوان مثال در موسیقی مراسم تسخیر شدگی که نقش موسیقی دعوت از روح برای تسخیر کامل فرد بیمار است.

اجتماع گفتاری عبارت است از گروهی از انسان ها که معمولاً به وسیله ی صحبت کردن با هم تعامل دارند. این اجتماع می تواند بزرگ یا کوچک و همگون یا ناهمگون باشد. انسان هایی که به گونه های مختلف یک زبان یا حتی زبان های مختلف صحبت می کنند می توانند عضو یک اجتماع گفتاری باشند. یک شخص واحد هم می تواند به طور همزمان به اجتماعات گفتاری مختلفی تعلق داشته باشد (همان،۲۸۶). مشاهده‌ی همانندی های اجتماع گفتاری و اجتماع موسیقایی دشواری زیادی ایجاد نمی کند. اجتماع موسیقایی را می‌توان به شکلی مشابه به عنوان گروهی از انسان ها که معمولاً به وسیله‌ی موسیقی با هم تعامل دارند، تعریف کرد. این اجتماع نیز مانند اجتماع گفتاری می تواند بزرگ یا کوچک و متجانس یا نامتجانس باشد. اشخاصی که با گونه های مختلف یک زبان موسیقایی سروکار

دارند، مثلاً گونه های کردی و آذری از موسیقی ایرانی، یا حتی زبان‌های موسیقایی متفاوت مثل موسیقی ایرانی و موسیقی آفریقایی، می توانند به یک اجتماع موسیقایی واحد تعلق داشته باشند. همینطور هم یک شخص می تواند در آن واحد در اجتماعات موسیقایی مختلفی عضویت داشته باشد. به عنوان مثال یک موسیقیدان مازندرانی می تواند عضو اجتماع موسیقایی مازندرانی، ایرانی، شرقی و در مقیاس بزرگتر اجتماع موسیقایی جهانی باشد.

مولفه ی بعدی رویداد گفتاری است که می تواند یک سخنرانی، کنفرانس دانشگاهی، خطابه یا یک مصاحبه ی شغلی باشد. یک رویداد موسیقایی نیز می تواند یک کنسرت یا یک آزمون عملی موسیقی باشد. هردوی این رویدادها دارای آغاز و پایانی قابل تشخیص اند و بر قوانین خاصی که هم گویندگان و نوازندگان و هم شنوندگان از آن آگاهی دارند، استوارند(همان، ۲۸۷). هردوی این رویدادها بسیار متشکل و سازمان یافته اند و شرکت کنندگان آنها نقش هایی دارند که به روشنی تعریف شده اند. به همین دلیل است که تولید سروصدا یا صحبت با تلفن همراه از سوی شنوندگان چه در یک سالن کنسرت و چه در یک کنفرانس علمی به هیچ رو پذیرفته نیست. همانطور که پذیرفته نیست که یک سخنران خارج از موضوع اعلام شده صحبت کند یا یک نوازنده در سالن کنسرت خارج بنوازد. به علاوه زمینه ای که این رویدادها در آن اتفاق می‌افتند هم در هر دو مورد به وضوح تعیین شده است. یک سخنرانی علمی در سالن کنفرانس دانشگاه و یک کنسرت در یک سالن کنسرت با امکانات صوتی انجام می شود. قوانینی که بر رویدادهای گفتاری و موسیقایی حاکم اند واضح و مبرهن اند، همه‌ی مشارکت کنندگان از آنها آگاهی دارند، و تخلف از آنها به هیچ رو پذیرفته نیست.

این مفاهیم موازی در بسیاری موارد باعث می شوند که برخورد با موسیقی به طور غیر مستقیم همان برخوردی باشد که با گفتار صورت می گیرد. این امر به خصوص در مورد موسیقی با وزن آزاد که غیر ضربی است و از این حیث به گفتار نزدیک است، بسیار اتفاق می افتد. تحلیل در موسیقی آوازی ایرانی به طور کل نیز، اساساً تکیه بر ویژگی های کلامی آن دارد و این نوعی موسیقی کمتر با معیارهای موسیقایی مورد بررسی قرار می گیرد. نقد آواز معمولاً به لحن روایت گونه ی خواننده می پردازد و تنها در مواردی اندک به گوشه ها و دستگاه ها یا کوک که از ویژگی های موسیقایی هستند، اشاره می کند. منتقد آواز از کلماتی مانند لحن بی طرفانه، حالت ذوق زدگی ناشی از پیروزی و موفقیت، لحن آمرانه و حماسی، حالت نصیحت گونه، و شور و حرارت استفاده می کند که همه از ویژگی های کلامی اند و می توانند در مورد گفتار معمولی نیز مورد استفاده قرار بگیرند. تلاوت قرآن نیز با اینکه در آن همواره به‌وجود موسیقی درونی کلمات یا آهنگین بودن آیات اشاره شده است اما به علت غیر ضربی بودن، هیچگاه موسیقی تلقی نشده است. این مسئله هم که در مورد قرآن کلمه ی قرائت بسیار مورد استفاده قرار می گیرد، به همین گفتاری تلقی شدن آن مرتبط است.

یکی دیگر از مفاهیمی که دارای نوعی معادل در موسیقی است، مفهوم واج یا حرف صوتی [۱۷] در گفتار است. همانطور که گفتار طبیعی در حوزه‌ی زبانی خاص از تعداد بسیار زیادی صداهای قابل قبول که مجرای صوتی می تواند تولید کند، تنها تعداد محدودی را با عنوان واج، در حوزه‌ی خود راه می دهد، موسیقی نیز از صدها صدای در دسترس، تنها تعداد محدودی زیر و بمی را در حوزه ی اکتاو جای می دهد (Trask, 1999,232-236 & Swain,1997,25) و همانطور که واج ها در واقع واحدهای صوتی اصلی زبان های گفتاری هستند، نت های موسیقی هم واحد های صوتی بنیادین زبان های موسیقایی خاص هستند با این تفاوت که نت ها در زبان های موسیقایی مختلف بسیار بیشتر به هم همانندند تا واج ها در زبان های گفتاری. به علاوه هر زبانی واج های خاص خود را دارد که لزوماً با واج های زبان دیگر، برابر یا مشابه نیستند. به شکلی مشابه هر زبان موسیقایی هم زیر و بمی های خاصی را در محدوده‌ی اکتاو خود جای می دهد که لزوماً با زیر و بمی زبان های موسیقایی دیگر همانندی ندارند. به عنوان مثال موسیقی ایرانی نتی به عنوان فا سری را در حیطه ی خود می پذیرد، در حالیکه موسیقی کلاسیک غربی چنین نمی کند.

از سوی دیگر همانطور که برای ساختن کلمات واج ها بر طبق قوانین زبانی با هم ترکیب می شوند و هر توالی ای از واج ها، مجاز شمرده نمی شود (Trask,1999, 232-235) ، برای ساختن جملات موسیقایی نیز نت ها باید بر طبق قوانین خاص هارمونی باهم ترکیب شوند، به عنوان نمونه در یک قطعه در گام فا ماژور، دو دیز جایی ندارد.

البته اگر نت های موسیقی را در حوزه ی نگارشی با گفتار روزمره مقایسه کنیم، بیشتر به حروف الفبا شباهت می یابند تا واج‌ها. اما باید به این نکته توجه داشت که موسیقی و گفتار هردو مدتها پس از پیدایش و مورد استفاده قرار گرفتن به نگارش در آمدند، پس همانطور که حروف الفبا گفتار نیستند، نت ها هم موسیقی نیستند.

پس از ذکر همه ی این مسائل لازم است بار دیگر این نکته مورد تاکید قرار گیرد که موسیقی و گفتار به هر حال تفاوت هایی اساسی با هم دارند. آنها علاوه بر اینکه در وجه کلی و هستی شناختی و از لحاظ مقاصد و اهداف از هم متمایزند، در جزئیات نیز تفاوت هایی با هم دارند. به عنوان مثال گفتار در تمپو ثابت تر و در نوانس متنوع تر از موسیقی است، زمانش نا مساوی تر است و معنایش با تغییر سرعت، بیشتر از موسیقی دستخوش تغییر می‌شود(Rowell, 1984، 169). با این همه، ضمن به رسمیت شناختن همه ی این تفاوت ها، آنچه که در ادغام موسیقی و گفتار یا به کار گیری عناصری از گفتار در موسیقی به کار می آید، شباهت ها و مولفه‌های مشترک آنهاست، و همین اشتراکات اند که به نوبه خود جداسازی مطلق آنها از یکدیگر را دچار مشکل می کنند. این مسئله را با تحلیل پیوند موسیقی و گفتار در آثار آهنگسازان مختلف و درهم تنیدگی آنها که در بعضی موارد شناسایی آنها را دشوار می‌کند، با وضوح بیشتری می توان ملاحظه کرد.

پیوند موسیقی و گفتار در آثار آهنگسازان

شباهت میان موسیقی و گفتار مسلماً به آن حد هست که آهنگسازان را قادر کند که از عناصر گفتاری در موسیقیشان استفاده کنند، بدون آنکه کیفیات موسیقایی اثرشان را به مخاطره افکنند. مطالعه‌ی تاریخ موسیقی نشان می دهد که بسیاری از موسیقیدانان همواره آگاهانه یا ناخودآگاه این عناصر را در ساخته هایشان به کار برده و می برند. اسپارشات[۱۸] توضیح می دهد که بسیاری از آثار موسیقی از عناصری استفاده می کنند که می توانند به عنوان پیچیده‌تر شده یا تشدید شده ی گفتار تلقی شوند. به عنوان مثال بسیاری قطعات وجود دارند که در آنها صداهای گریه و شیون به الگوهای موسیقایی ای تبدیل شده اند که صدای گریه را تقلید می‌کنند یا نمادی از اندوه هستند، یا حتی فرم هایی که یاد آور اندوه هستند مثل سوگواری یا نوحه (Elliott,1995,138). اساساً تقلید فریادها، زمزمه ها و ناله های انسان و لحن های گفتار در زیروبمی، آکسان، نوانس، ریتم و غیره همواره از راه هایی بوده که آهنگسازان برای بیانگری در موسیقی خود مورد استفاده قرار می داده اند. تاثیر گفتار روی موسیقی را در ژانرهایی مانند رپ هم به وضوح می توان مشاهده کرد.

هاینریش کریستف کخ[۱۹] در راستای نشان دادن گفتاری بودن برخی قطعات سازی، قیاس جالبی بین جملات موسیقیایی و جملات گفتاری انجام می دهد. او معتقد است که همانطور که در بیان گفتاری، یک جمله ی کامل هم به مسندالیه[۲۰] و هم به مسند[۲۱] نیاز دارد، جمله‌ی موسیقایی نیز به هردو نیازمند است. مسندالیه در هردو مورد تم را بیان می کند و مسند به مسندالیه جهت و هدفی معین می بخشد و روشن می کند که مسندالیه درباره‌ی چیست. او اعتقاد دارد که اگر مسند و مسندالیه یک ملودی بتوانند به همان روشنی که در گفتار قابل تشخیص اند، نشان داده شوند، جملات موسیقایی کامل و ناکامل به سهولت بیشتر و بدون نیاز به اتکا به حس صرف، از هم قابل تشخیص می شوند (Parker,1994,231-232). سونات لامینور شوبرت که در ۱۸۲۳ نوشته شده با یک عبارت که کاملاً با مدل کخ تطابق دارد، آغاز می شود:

تصویر ۱- سونات لامینور شوبرت.
ماخذ: (Parker, 1994, 234)

این قسمت از موسیقی شوبرت گویی سخن می گوید، انسان وسوسه می شود تا کلماتی هرچند بدون معنایی خاص، را به آن اضافه کند. با اقتباس نظریه ی کخ می توان گفت که در این جمله ی چهار میزانی، دو میزان اول مسندالیه و دو میزان بعدی مسند را تشکیل می دهند. این مسندالیه به خودی خود طرح کلی دقیقی ندارد، چیزی بیش از یک پرش پنجم رو به بالا را که به وسیله ی یک نت تغییر یافته، زینت داده شده نشان نمی دهد. اما در ادامه، تنها آکورد موجود که نمایان[۲۲] لامینور را نشان می دهد به نت دوی مسندالیه قطعیت می‌بخشد. یعنی به عبارتی، آکورد موجود در مسند است که مقصد و مقصود مسندالیه را تعیین می کند (همان، ۲۳۶-۲۳۴).

اما اندیشه ی کخ به طور قطع درباره همه ی انواع موسیقی کاربرد ندارد. علاوه بر این یک تم موسیقایی لزوماً احتیاج ندارد که جهت و مقصود معینی را بیان کند چنانکه در دوره های بعد اساساً نامعلومی هدف بود و هرآنچه که تردید را بیان می کرد، مطلوب بود. اما با همه اینها نظریه ی کخ درباره قیاس بین موسیقی وگفتار می‌تواند در بسیاری موارد به عنوان مثال همین موسیقی سازی شوبرت که در آن معمولاً یک ویژگی دکلمه گونه وجود دارد، به کار بسته شود (همان، ۲۴۰-۲۳۳).

واگنر نیز از جمله آهنگسازانی است که از عناصر گفتاری در آثار خود بسیار بهره می گرفت و شخصاً بر این موضوع تاکید فراوان می ورزید. از نظر او ترانه اساساً نوعی گفتار است که از طریق آن انسان خودرا به صورت موسیقایی بیان می کند (Goehr, 1998, 115-118). همبستگی موسیقی و گفتار در آثار واگنر، می تواند تا حدی مرتبط با ایده‌ی موسیقی شاعرانه در مقابل موسیقی نقاشانه باشد. برخی نظریه پردازان واگنر و باخ را به ترتیب نمایندگان موسیقی شاعرانه و نقاشانه می دانند به این دلیل که موسیقی واگنر بیشتر با ایده ها سروکار دارد و موسیقی باخ با تصاویر (Monelle, 2000, 21). شاید یکی از دلایل نزدیک تر بودن موسیقی واگنر به گفتار و تاثیر پذیری بیشترش از آن، در همین شاعرانه بودن نهفته باشد. موسیقی واگنر از آنجا که با ایده ها و مفاهیم غیرقابل مشاهده و آبستره سروکار دارد به گفتار همانند می شود، در مقابل موسیقی باخ بیانگری موسیقایی را از طریق تقلید یا نمایش اشیاء و طبیعت، انجام می دهد و از این جهت از گفتار دور و به نقاشی نزدیک تر می شود. موسیقی باخ در بسیاری موارد به دلیل مورد استفاده قرار گرفتن توسط کلیسا، می بایست به‌گونه ای باشد که به معنای متن کمک کند و این به خودی خود به خصلت نقاشانه ی آن دامن می زد. با این همه موسیقی وگفتار هردو فرمی نمادین اند و از این جهت موسیقی باخ نیز با گفتار اشتراکاتی دارد، از سوی دیگر موسیقی واگنر نیز هنوز تمایزاتی اساسی با گفتار روزمره دارد. این نیز باید همواره مد نظر باشد که شاعرانه بودن و نقاشانه بودن را نمی توان به ترتیب به تمامی قطعات واگنر و باخ نسبت داد.

بسیاری از نظریه پردازان موسیقی اعتقاد دارند که آرنولد شوئنبرگ[۲۳] تحت تاثیر ملودرام آلمانی در آخرین اثر دوران آتونال خود، پیرو لونر[۲۴]، با استفاده از sprechstimme و سوق دادن موسیقی به سمت گفتار، نزدیک ترین رابطه را بین موسیقی و کلمات برقرار کرد و از این رو موسیقی او تاحد بسیار زیادی تحت تاثیر گفتار است. شوئنبرگ تاکید دارد که بین یک آواز معمولی و یک sprechstimme که به گفتار نزدیک است تفاوت هایی وجود دارد که هنگام اجرای اثر باید به دقت رعایت شوند. عدم رعایت این اصول توسط برخی خوانندگان و آهنگسازان از نظر او باعث شده که sprechstimme که جایی در مرز

میان موسیقی و گفتار قرار دارد، در بعضی اجراها به آواز و در برخی دیگر به دکلمه ای سخن مانند تبدیل شود. شوئنبرگ تفاوت‌های بین یک تُن آوازی و یک تُن sprechstimme را اینگونه توضیح می دهد: در یک تن آوازی، زیر و بمی در طول تمام استمرار ریتمیک اش ثابت می ماند در حالیکه در یک تن sprechstimme زیر و بمی شنیده می شود و سپس به آن اجازه ی تغییر داده می شود. این تغییر معمولاً توسط بالا رفتن یا پایین آمدن صدا انجام می شود. استفاده از گلیساندو در sprechstimme نیز این دکلمه ی آوازی را به چیزی بین گفتار و ترانه، تبدیل می کند. از نظر شوئنبرگ ویبراتو نیز در sprechstimme باید حذف شود و این کیفیت صدا را به کیفیت سخن گفتن نزدیک تر می کند. بنابر این یک خواننده ی sprechstimme باید ابتدا خواندن خط آوازی را فرا بگیرد، سپس آن را به گفتار فرو بریزد و در نهایت به گونه ای اجرا کند که به زیر و بمی مورد نظر برسد و بعد آن را رها کند (Mabry, 2002,78-80).

بنابراین می توان مشاهده کرد که sprechstimme را به راحتی نمی‌توان موسیقی ناب یا گفتار به حساب آورد. sprechstimme نمونه ای است از آنچه در مرز مخدوش موسیقی و گفتار جا دارد و به طبقه بندی های رایج تن در نمی دهد.

امروزه پیوند موسیقی وگفتار چنان اساسی به نظر می رسد که حتی فیلسوفانی مثل آدورنو[۲۵] نمونه های متاخر موسیقی سریال را به دلیل اینکه وابستگی ریشه دار موسیقی وگفتار در آنها مهجور مانده مورد انتقاد قرار می دهند (Lang, 1962, 93). بنابراین نه تنها جداکردن مطلق موسیقی و گفتار در بسیاری از آثار موسیقی، بسیار دشوار به نظر می رسد، بلکه بسیاری نیز بر این باورند که در یک قطعه ی موسیقی اساساً نباید مرز کاملاً روشن و مشخصی بین موسیقی و گفتار وجود داشته باشد. به کارگیری صداهای نیمه موسیقایی یا صداهایی که در موسیقایی بودن آنها تردید وجود دارد، از نظر بسیاری متفکران به تعالی موسیقی کمک می کند و از محدودیت های هستی شناختی آن می کاهد.

نتیجه

بررسی ابهامات موجود در تعاریف موسیقی و گفتار علاوه بر باز کردن ذهن انسان برای دریافت های جدید از این واژه ها، می‌تواند به ارزش گذاری هایی که روی آثار موسیقی صورت می‌گیرد نیز از لحاظ نظری کمک کند. پژوهش در عناصر مشترک و مفاهیم موازی در این دو حوزه نیز در واقع بیشتر تلاشی است برای رسیدن به شناخت و قضاوتی عقلایی و قانع کننده درباره ی گفتار و به خصوص موسیقی. در بررسی موسیقی دوره های اخیر که در آنها پدیدارهای بسیار متناقض و مختلفی که در گذشته به‌هیچ وجه موسیقی تلقی نمی شده اند، به‌این عرصه راه یافته‌اند، توجه به پیوند موسیقی و گفتار می تواند بسیار راهگشا باشد. با همه ی اینها این نکته باید همواره مدنظر باشد که تفاوت های آن دو هرگز نباید فراموش شوند یا مورد غفلت قرار گیرند. آنچه مهم است این است که همانندی ها آنها تا کجا ادامه دارند، مرز و محدوده‌ی آنها کجاست و عمق و ماهیت این شباهت ها چه هستند.

با جمع بندی همه ی این نظریات و تعاریف، در نهایت می توان گفت که موسیقی و گفتار دو قطب یک پیوستار هستند که در بسیاری موارد هم پوشانی های فراوانی دارند. موسیقی و گفتار قابل ادغام و تبدیل به یکدیگرند اما در طی این روند، نقطه ای که در آن یکی به دیگری تبدیل می شود، روشن و قطعی نیست. همواره صداهای بینابین بیشماری وجود دارند که توسط انسان و یا به شیوه های دیگر ایجاد می شوند و به سادگی قابل طبقه بندی شدن در یکی از این دو حوزه نیستند. مسلماً برخی صداها به موسیقی و برخی دیگر به گفتار نزدیک تر اند اما در بسیاری موارد تمایز مطلقی وجود ندارد.

پی نوشت ها:

۱ Mousike.
۲ Liberal art.
۳ Muse.
۴ Roland Barthes (1915 -1980) فیلسوف و نظریه پرداز فرانسوی.
۵ Lied.
۶ Jacques Attali (b.1943) اقتصاد دان فرانسوی متولد الجزایر. شهرت ویژه ی او به دلیل خلق کتاب "سروصدا: اقتصاد سیاسی موسیقی" (Noise: The Political Economy of Music) است که از سال ۱۹۸۵ تا ۱۹۹۶ پنج بار تجدید چاپ شد.
۷ Noise.
۸ David Brackett استاد موسیقی دانشگاه مک گیل کانادا.
۹ John Anthony Randoll Blacking (1928 -1990) موزیکولوگ انگلیسی.
۱۰ Sign language منظور از زبان علامت، مکالمه به وسیله‌ی اشاره یا حرکات سرو دست است که به وسیله‌ی ناشنوایان مورد استفاده قرار می گیرد.

۱۱ Wayne D. Bowman استاد آموزش موسیقی در دانشگاه برندون (Brandon) کانادا.
۱۲ Boris Vladimirovich Asafiev (1884-1949) موسیقی شناس روس.
۱۳ Erlking by Franz Peter Schubert (1797 - 1828).
۱۴ Johann Georg Sulzer (1720-1779) فیلسوف و زیبایی شناس سوئیسی.
۱۵ Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842) آهنگساز و ویولونیست فرانسوی.
۱۶ Andreas Moser(1859-1925) آهنگساز و ویولونیست قرن نوزدهم.
۱۷ Phoneme.
۱۸ Francis. E. Sparshott (b.1926) فیلسوف و زیبایی شناس کانادایی متولد انگلستان.
۱۹ Heinrich Christophe Koch (1749-1816) تئوریسین آلمانی.
۲۰ Subject.
۲۱ Predicate.
۲۲ Dominant.
۲۳ Arnold Schoenberg (1874 -1951) آهنگساز اتریشی.
۲۴ Pierrot Lunaire, Op. 21 (1912).
۲۵ Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (1903 -1969) فیلسوف، جامعه شناس و موسیقی شناس آلمانی.

فهرست منابع:

قریشی، رگولا بورکهارت(۱۹۸۷)، صدای موسیقایی و ورودی بستر موسیقی: یک مدل اجرا برای تحلیل موسیقی، (ناتالی چوبینه. ترجمه.)، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۳۶، صص. ۷۹-۱۴۹.

Blacking, John. (1974), *How Musical Is Man?*, University of Washington Press,Seattle.
Bowman, Wayne D. (1998), *Philosophical Perspectives on Music*, Oxford University Press, New York.
Brown, Clive.(1999), *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, Oxford.
Burrows, David. (1990), *Sound, Speech and Music*, University of Massachusetts Press, Amherst.
Elliot, David J. (1995), *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*, Oxford University Press, New York.
Faulkner, Quentin. (1996), *Wiser Than Despair: The Evolution of Ideas in the Relationship of Music and the Christian Church*, Westport, Greenwood Press, CT.
Fornas, Johan. (2008), The Words of Music, *Popular Music and Society*, 26:1, 37 - 51.
Gardiner, Alan H. (1932),*The Theory of Speech and Language*, Clarendon Press, New York.
Goehr ,Lydia.(1998), *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy the 1997 Ernest Bloch Lectures*, Clarendon Press, Oxford.
Gracyk ,Theodore. (1996), *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham, Duke University Press, NC.
Hartog, Howard. (1957), *European Music in the Twentieth Century*, Routledge & Kegan Paul, London.
Janaway, Christopher. (1995), *Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts,* Clarendon Press, Oxford.
Lang, Paul Henry. (1962), *Problems of Modern Music: The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies*, W.W. Norton, New York.
Mabry, Sharon. (2002), *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*, Oxford University Press, New York.
Monelle, Raymond. (2000),*The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press, NJ.
Palmer,Caroline. (1997), Music Performance, *Annual Review of Psychology*, Vol. 48.
Parker, Mary Ann. (1994), *Eighteenth-Century Music in Theory and Practice: Essays in Honor of Alfred Mann*, Stuyvesant, Pendragon Press, NY.
Rowell, Lewis, (1984), *Thinking about Music: An Introduction to the Philosophy of Music*, University of Massachusetts Press, MA, Amherst.
Smith, Reginald Brindle. (1966), *Serial Composition,* Oxford University Press, London.
Spalding ,Walter Raymond.(1920), *Music: An Art and a Language*, Arthur P. Schmidt, Boston.
Swain, Joseph P. (1997), *Musical languages*, W. W. Norton & Company,Inc, New York.
Trask, R. L. (1999), *Key Concepts in Language and Linguistics*, Routledge, London.
Yourke, Electra Slonimsky. (2004), *Writings on Music*, Vol. 4., Routledge, New York.
Wells, Evelyn Kendrick. (1950),*The Ballad Tree: A Study of British and American Ballads, Their Folklore, Verse and Music*, Together with Sixty Traditional Ballads and Their Tunes. Ronald Press, New York.