

تحلیلی بر ساختار آوازی مکتب شجریان بر مبنای مفهوم تفاوت و تکرار از منظر آراء دلوز

۱. بهرنگ مجیدی: گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

۲. ذلیخا اژدریان*: استاد، گروه فلسفه هنر، دانشگاه هنر، دانشگاه سوره، سوره، ایران

۳. حسین اردلانی: گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: zoleykhaazhdarian@gmail.com

چکیده

این پژوهش به منظور بررسی ساختار آوازی مکتب شجریان، براساس مفهوم «تفاوت و تکرار» در فلسفه ژیل دلوز بنیان گذاشته شده است. مسأله اصلی این است که آیا می‌توان این ساختار آوازی را صرفاً به چشم تکرارهای فرمی و الگوهای ردیفی نگاه نکرد و آن را فرایندی دانست که تفاوت را در دل تکرار خلق می‌کند؟ سؤال اصلی پژوهش به این شکل مطرح می‌شود که ساختار آوازی مکتب شجریان چگونه در جریان تکرارهای ملودی، ریتمی تفاوتی خلاق و متمایز ایجاد می‌کند؟ هدف اصلی مطالعه روشنگری درباره سازوکارهای داخلی این ساختار براساس مفاهیم کلیدی دلوز مانند تفاوت، تکرار، شدن است و در واقع یک سیستم پویاست که قادر به تولید یک اثر هنری اصلی (تفاوت تفاوت) است که بر روی مورد مطالعه آثار استاد محمدرضا شجریان تمرکز دارد. روش تحقیق کیفی و از نوع توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی است. داده‌ها از طریق تحلیل نمونه‌های منتخب آوازی از اجراهای شاخص این مکتب و مطالعه منابع نظری فلسفه دلوز گردآوری شده‌اند. یافته‌ها حاکی از این است که در نگرش شجریان، تکرار به معنای صرف بازگشت به همان چیزی که بوده نیست. بلکه باید آن را بستری دید برای بروز تفاوت‌هایی که کم‌کم، ولی به شکلی شدت یافته و بار بیانی خاص خود آشکار می‌شوند، هربار که ملودی تکرار می‌شود، به نوعی دگرگونی در شدت صدا، تزئینات، طول زمان اجرا و احساسات بیان شده است، همراه است. به این ترتیب، ساختار آواز در یک فرآیند پویا و در حال شدن شکل می‌گیرد. این موضوع خود گواه آن است که می‌توان نگرش شجریان را الگویی از تکرار مولد و همراه با تفاوت در عرصه موسیقی قلمداد کرد.

کلیدواژگان: تفاوت، تکرار، ژیل دلوز، شجریان، تحلیل آوازی

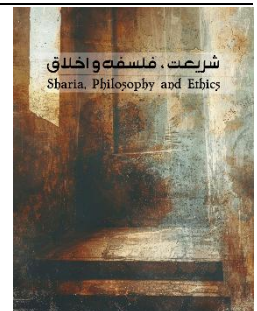
شیوه استناددهی: مجیدی، بهرنگ، اژدریان، ذلیخا، و اردلانی، حسین. (۱۴۰۵). تحلیلی بر ساختار آوازی مکتب شجریان بر مبنای مفهوم تفاوت و تکرار از منظر آراء دلوز. *فلسفه و اخلاق*، ۴(۱)، ۱-۱۱.

تاریخ ارسال: ۷ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۳ فروردین ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۰ فروردین ۱۴۰۵

تاریخ چاپ: ۱۱ اردیبهشت ۱۴۰۵



© ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.



An Analysis of the Vocal Structure of the Shajarian School Based on the Concept of Difference and Repetition from the Perspective of Gilles Deleuze's Thought

1. Behrang Majidi: Department of Philosophy of Art, Ha.C., Islamic Azad University, Hamedan, Iran
2. Zoleykha Azhdarian*: Professor, Department of Philosophy of Art, University of Arts, Soure University, Soure, Iran
3. Hossein Ardalani: Department of Philosophy of Art, Ha.C., Islamic Azad University, Hamedan, Iran

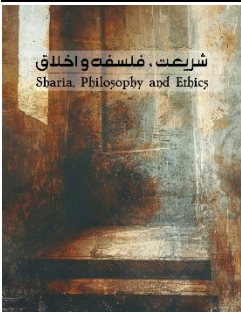
*Corresponding Author's Email: zoleykhaazhdarian@gmail.com

Abstract

This study was conducted to examine the vocal structure of the Shajarian school based on the concept of Difference and Repetition in the philosophy of Gilles Deleuze (Deleuze, 1994). The central problem addresses whether this vocal structure can be understood not merely as a series of formal repetitions and radif-based patterns, but rather as a process that generates difference within repetition itself. Accordingly, the main research question investigates how the vocal structure of the Shajarian school produces creative and distinctive difference through melodic repetition. The primary objective of the study is to clarify the internal mechanisms of this vocal structure through Deleuzian key concepts such as difference, repetition, and becoming, conceptualizing it as a dynamic system capable of producing an original artistic work ("difference of difference"), with a particular focus on the works of Master Mohammad-Reza Shajarian. The research adopts a qualitative methodology of a descriptive–analytical nature with a comparative approach. Data were collected through the analysis of selected vocal samples from prominent performances within this school, alongside a theoretical examination of Deleuzian philosophical sources. The findings indicate that, in Shajarian's artistic perspective, repetition does not signify a simple return to what has already occurred; rather, it constitutes a ground for the emergence of differences that gradually intensify and reveal their own expressive force. Each repetition of a melody is accompanied by transformations in vocal intensity, ornamentation, temporal duration, and emotional expression. Consequently, the vocal structure takes shape through a dynamic and continuously becoming process. This demonstrates that Shajarian's artistic approach may be interpreted as a model of productive repetition infused with difference within the field of music.

Keywords: *Difference; Repetition; Gilles Deleuze; Shajarian; Vocal Analysis.*

How to cite: Majidi, B., Azhdarian, Z., & Ardalani, H. (2026). An Analysis of the Vocal Structure of the Shajarian School Based on the Concept of Difference and Repetition from the Perspective of Gilles Deleuze's Thought. *Sharia, Philosophy and Ethics*, 4(1), 1-11.



Submit Date: 27 January 2026

Revise Date: 23 March 2026

Accept Date: 30 March 2026

Publish Date: 21 April 2026



© 2026 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Extended Abstract

The present study investigates the vocal structure of the Shajarian school through a philosophical–aesthetic framework grounded in Gilles Deleuze’s ontology of *difference*, *repetition*, and *becoming*, aiming to move beyond conventional musicological interpretations that frame Iranian classical singing merely as preservation or variation of inherited radif traditions. Traditional historiography of Iranian music often constructs a binary opposition between fidelity to tradition and innovation, assuming that mastery lies primarily in accurate reproduction of established melodic patterns. Within such a paradigm, repetition is understood as conservation, and deviation becomes a potential threat to authenticity. However, Deleuzian philosophy challenges this hierarchical understanding by redefining repetition as a generative process that produces novelty rather than reproducing sameness. Philosophical interpretations of modern art emphasize repetition not as mechanical duplication but as a dynamic condition through which difference manifests and intensifies, reshaping aesthetic perception and artistic creativity (1). Deleuze’s reconfiguration of metaphysics proposes that difference exists prior to identity and that artistic creation emerges through continuous transformation rather than fixed forms, thereby opening a theoretical space in which Iranian vocal performance may be interpreted as an ontological event rather than a technical practice (3). Within this framework, the vocal art of Mohammad-Reza Shajarian becomes particularly significant because his performances demonstrate how repetition within radif singing can operate as a field of variation, allowing expressive intensity, temporal elasticity, and emotional transformation to emerge across performances. Previous analytical studies focusing on Shajarian’s vocal techniques—especially classifications of *tahrir* patterns—have already shown that his singing reshaped vocal pedagogy and performance conventions by transforming ornamentation into a primary carrier of musical identity rather than a decorative addition (2). Building on these perspectives, the present research interprets Shajarian’s vocal style as an example of productive repetition, in which artistic meaning arises from processes of becoming rather than imitation, positioning his school as a dynamic musical system capable of generating new expressive realities.

Methodologically, the research adopts a qualitative descriptive–analytical and comparative approach, combining philosophical analysis with close listening to selected vocal performances representative of the Shajarian school. Rather than treating performances as fixed texts, the study approaches each rendition as an event shaped by performer, audience, temporal context, and affective atmosphere. Deleuze’s distinction between mechanical repetition and clothed or dynamic repetition provides a central analytical tool for understanding how repeated melodic phrases transform across performances (4). Examination of multiple renditions of similar melodic materials reveals that Shajarian’s singing never constitutes exact reproduction; instead, shifts in vocal intensity, ornamentation, phrasing, and emotional articulation continually reshape the musical experience. The analysis therefore rejects the traditional “tree-like” model of radif transmission—based on lineage and hierarchical preservation—and instead adopts the Deleuzian concept of the *rhizome*, a non-hierarchical network characterized by connection, multiplicity, and openness (5). From this perspective, radif functions not as a rigid template but as a map enabling creative navigation. Shajarian’s rearrangement of modal sequences, flexible entry points into performances, and adaptive responses to expressive necessity demonstrate how the performer transforms inherited musical structures into fields of possibility. The research consequently frames vocal performance as a process of continuous becoming, where musical meaning emerges through interaction rather than predetermined form.

Central to this ontological reading is the reinterpretation of *tahrir*—a defining element of Persian vocal music—as a mechanism of difference production. In conventional analysis, *tahrir* is often categorized as ornamentation, yet Deleuzian aesthetics reveals it as a sonic strategy that suspends linguistic meaning and redirects attention toward pure intensity. When semantic content dissolves during extended vocal

embellishment, sound escapes the symbolic order of language and enters a domain of affective force. This transition corresponds to what Deleuze conceptualizes as a “line of flight,” a movement through which artistic expression breaks from established structures and generates new experiential possibilities (7). Temporally, many of Shajarian’s improvisational passages detach themselves from regular metric organization, interrupting chronological musical time and introducing an expanded experiential temporality analogous to Deleuze’s notion of *Aion*, in which past and future coexist within a continuous present. Through such techniques, repetition becomes a means of intensification rather than confirmation, allowing each melodic return to reshape emotional and perceptual experience. The voice thereby functions not merely as a carrier of poetry but as an autonomous expressive force capable of reorganizing listener perception and redefining musical temporality. Another theoretical dimension explored in this study concerns the Deleuzian concept of the “Body without Organs” (BwO), understood as a field liberated from predetermined functional organization and open to flows of intensity and desire (5). Applied to vocal art, this concept enables interpretation of the singing voice as exceeding biological individuality and becoming a cultural and affective phenomenon. Shajarian’s voice, particularly in iconic performances embedded within collective memory, transcends personal embodiment and operates as a shared sonic event circulating within social consciousness. The transformation of voice from individual expression into collective resonance parallels aesthetic theories emphasizing the tactile and material qualities of vocal sound—what has been described as the grain of the voice—through which listeners experience affect directly rather than conceptually (6). The study argues that Shajarian’s vocal practice demonstrates processes of deterritorialization and reterritorialization: sound departs from the singer’s body, enters communal experience, and acquires renewed cultural significance. Consequently, vocal performance becomes an assemblage linking performer, tradition, audience, and historical context into a dynamic artistic system.

The research further interprets Shajarian’s mastery of modulation and composite singing as manifestations of Deleuzian becoming. Frequent transitions between modal spaces destabilize fixed musical identities and create fluid sonic territories connected through continuous transformation. Rather than remaining confined within a single modal framework, performances evolve through subtle microtonal shifts that guide listeners across emotional landscapes without abrupt rupture. This practice exemplifies the rhizomatic principle of connection, whereby any musical point may link to another, producing continuity within diversity (5). Such fluidity mirrors broader cultural conditions of modern identity characterized by multiplicity and transformation. Moreover, the study examines the political dimension of Shajarian’s artistry, suggesting that vocal performance can function as a form of expressive resistance. Deleuzian philosophy views art as inherently political because it disrupts perceptual habits and opens new spaces of collective experience. In socially charged musical works, vocal intensity operates as a sonic force challenging structured systems of control, transforming musical expression into a form of social assemblage that connects dispersed audiences through shared affective resonance. Through repetition, refrain-like structures create territories of belonging while simultaneously opening pathways toward new expressive horizons, demonstrating how music can articulate collective emotion without reliance on explicit ideological discourse (4).

In conclusion, the study demonstrates that the vocal structure of the Shajarian school cannot be adequately understood through technical or stylistic analysis alone but must be approached as an ontological process grounded in becoming, intensity, and difference. The findings reveal that repetition in Shajarian’s singing operates as a generative mechanism through which new expressive realities continually emerge, transforming *radif* from a fixed inheritance into a living field of creative possibility. *Tahrir* functions as a strategy of sonic liberation that suspends language and activates affective experience, while modulation and improvisation embody the fluid logic of rhizomatic connection. The voice emerges as a cultural event extending beyond individual performance and participating in collective memory and social meaning. Ultimately, Shajarian’s art

exemplifies how structure and innovation coexist, showing that tradition itself may serve as a dynamic platform for continuous artistic becoming rather than a constraint upon creativity.

مقدمه

در تاریخ‌نگاری رسمی موسیقی، اغلب نوعی دوگانه‌سازی میان «حفظ سنت» و «نوآوری» مشاهده می‌شود. در این نگاه، «ردیف» به‌مثابه میراثی تثبیت شده و معیار اصالت در نظر گرفته می‌شود و هرگونه تغییر در آن، نوعی تهدید برای سنت محسوب می‌شود. چنین دیدگاهی، ساختاری درختی و سلسله‌مراتبی را بر موسیقی ایرانی تحمیل می‌کند: ریشه‌ای در گذشته، تنه‌ای مرکزی و شاخه‌هایی که صرفاً نقش انتقال را ایفا می‌کنند. پرسش اصلی این تحقیق آن است که آیا می‌توان موسیقی دستگامی را نه به عنوان یک ساختار بسته و تکرار شونده، بلکه به مثابه نظامی باز و مولد دریافت؟ و در این یمان، جایگاه محمدرضا چیست؟ آیا او صرفاً حافظ سنت است یا تلاشگری که در درون سنت، منطلق آن را دگرگون می‌کند؟ پژوهش حاضر بر آن است تا با استفاده از مفاهیم فلسفی دلوز، شیوه آوازی شجریان را که در سطح سبک شناسی، بلکه در سطح هستی‌شناسی می‌باشد را تحلیل کند.

پیشینه تحقیق

کولبرک (۱۳۸۷) در کتاب خود «ژیل دلوز» بیان می‌دارد که تکرار و تکثیر از ویژگی‌های هنر مدرنیستی است. با پیشرفت در عرصه صنعت، تکرار و تکثیر به شکل بی‌رقیبی در زندگی روزمره انسان نقش بازی کرد. دلوز با تکرار موافق است. او که یک فلسفه سیال را ارائه می‌کند، تکرار را نیز در آراء فلسفی خود به صورت یگانه معرفی می‌کند و آن را در نوعی سیالیت ارائه می‌دهد. در نتیجه، تفاوت در تکرار ایده‌ای است که تفکر پست مدرنیستی را در مقابل تفکر مدرنیستی قرار می‌دهد. دلوز با دوری از روزمرگی و تکرار به معنای تکثیری یکنواخت بدون هیچگونه تغییری به سمت تفاوت در تکرار می‌رود (1).

کنعانی و آزاده‌فر (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «طبقه‌بندی الگوهای تحریر در ردیف آواز ایرانی براساس نمونه‌های اجرایی محمدرضا شجریان» بیان می‌کنند که تحریر از مهمترین عناصر هویت بخش در آواز ایرانی و فرهنگ‌های مجاور از جمله آذربایجان است. در سال‌های اخیر محمدرضا شجریان علاوه بر داشتن تأثیر مستقیم بر اجرای آواز ایرانی، آوازخوانان بسیاری را آموزش داده است. این مقاله در تلاش است تا با بررسی نمونه‌های انتخابی آوانگاری شده توسط نگارنده گان، دسته‌بندی مناسبی از انواع تکنیک‌های اجرای تحریرها و همچنین الگوهای تحریری در این شیوه ارائه شود (2).

مشایخی (۱۳۹۱) در ترجمه کتاب «نیچه و فلسفه» بیان می‌کند که دلوز در کتاب تفاوت و تکرار با طرح دوباره‌ی مسئله «تفاوت» در تاریخ فلسفه، سعی دارد درکی نو از زمان، تکرار و آفرینش ارائه دهد و از دل این سه مفهوم، نظامی هستی‌شناختی مبتنی بر شدن بنا کند. «در سنت فلسفی کلاسیک، تصویر جزم‌اندیشانه تفاوت، آن را در چارچوب مفاهیم کلی محدود می‌کند و تکرار را به تکرار مکانیکی انواع یا افراد یک نوع فرو می‌کاهد. دلوز، در کتاب تفاوت و تکرار، با نقد این دیدگاه، تلاش می‌کند مفهوم «تفاوت به‌خودی‌خود» را معرفی کند، تفاوتی که مستقل از مفهوم کلی و سلسله‌مراتب مفهومی بروز می‌کند و تکرار نیز دیگر صرفاً بازتولید یک نوع ثابت نیست، بلکه فرآیندی خلاق و مولد است (3).

چارچوب نظری

شناخت در تجربه هنری، چیزی فراتر از یک فرآیند صرفاً شناختی است؛ این شناخت، نوعی رویداد میان سوژه و میدان شدت‌ها محسوب می‌شود. وقتی با یک اثر هنری مواجه می‌شویم، آنچه در ذهن سوژه تأثیر می‌گذارد تنها بازنمایی محض معنا نیست، بلکه فرآیند فعال شدن لایه‌های میل و

احساس است. بنابراین، موسیقی دستگامی ایران را نمی‌توان فقط به مثابه مجموعه‌ای از قواعد اجرا در نظر گرفت؛ بلکه این هنر، فضایی برای تولید تجربه و شدت به شمار می‌آید.

حرکت از درخت وارگی ردیف تا اجرا به مثابه مفهومی ریزوم وار ردیف موسیقی ایرانی: نقشه (Map) در برابر رونوشت (Tracing)

در نگاه سنتی، ردیف بیشتر به عنوان رونوشت شناخته می‌شود؛ الگویی تثبیت شده که وظیفه اجرا کننده، بازتولید دقیق آن است. این دیدگاه ردیف را به ساختاری درختی تنزل می‌دهد. ریشه‌ای در گذشته، تنه‌ای مرکزی و شاخه‌هایی که تابع اند. اما اگر به تمایز دلوز میان «رونوشت» و «نقشه» اندکی توجه کنیم، می‌توان شکلگیری ارائه داد. نقشه برخلاف رونوشت، باز و مولد است نه صرفاً بازتاب دهنده بلکه سازنده واقعیت. در این تحقیق، کاری که شجریان انجام می‌دهد دقیقاً تبدیل ردیف از حالت رونوشت به نقشه است. در آلبوم‌هایی مثل نوا یا اجراهایی که بر مرکب خوانی مبتنی اند، ترتیب گوشه‌ها از پیش تعیین شده و خطی نیست؛ بلکه تابع منطق احساس است و ضروریات لحظه اجرا. این تغییر صرفاً جابه‌جایی در ترتیب گوشه‌ها نیست؛ بلکه تغییر جایگاه ردیف از قانون به امکان است. ردیف در اینجا تبدیل به پلان قوام یافتگی (Plane of Consistency) می‌شود سطحی که در آن نت‌ها و فواصل، دیگر نهادستورالعمل نیستند بلکه شدت‌های بالقوه اند.

شجریان در آوازهای خود (به‌ویژه در دهه ۶۰ و ۷۰ شمسی)، با ردیف به مثابه یک نقشه برخورد می‌کند. او ممکن است آوازی را از «درآمد» شروع نکند، یا ترتیب (ردیف) گوشه‌ها را برهم بزند. این رویکرد، ردیف را از یک ساختار بسته (محدود) به یک «پلان» (نقشه) قوام‌یافتگی (Plane of Consistency) تبدیل می‌کند که در آن نت‌ها و فواصل صوتی، نه دستورالعمل‌های خشک (دیکت شده)، بلکه ذرات شدت‌مند Intensities هستند.

تکرار ملبس و هستی‌شناسی رخداد

دلوز در تفاوت و تکرار (4) میان دو مقوله «تکرار برهنه» (مکانیکی) و «تکرار ملبس» (پوشیده/دینامیک) تمایز قائل می‌شود. اگر در اجرای متعدد گوشه بیداد صرفاً نسخه از پیش تثبیت شده باز تکرار شود، می‌توان گفت با تکراری مکانیکی روبه‌رو هستیم. اما وقتی اجراهای مختلف شجریان را باهم مقایسه می‌کنیم، چنین مسئله‌ای به سادگی قابل اثبات نیست. اگر به اجرای گوشه «بیداد» توسط محمدرضا شجریان در چند کنسرت مختلف نگاهی بیندازیم، متوجه می‌شویم که با یک الگوی ثابت مواجه نیستیم. هر اجرا یک واقعه منحصر به فرد است که براساس وضعیت درونی خواننده، کیفیت اتمسفر سالن و واکنش مخاطب شکل می‌گیرد. بنابراین آوازه‌ها نسخه‌های مشابهی از یک اصل نیستند، بلکه واریاسیون‌هایی هستند که ایده ملودیک را در زمینه‌های زمانی متفاوت به نمایش می‌گذارند. در اینجا می‌توان تکرار در آواز شجریان تکرار تفاوت است، نه تکرار همان. از طرف دیگر مفهوم «ماشین جنگی» در اندیشه دلوز که در همکاری با فلیکس گاتاری در کتاب هزار فلات توسعه یافته است، به سازوکاری اشاره دارد که خارج از نظم تثبیت شده دولتی عمل می‌کند و توانایی گسست از کلیشه‌ها را دارد. در این چارچوب، هنر زمانی رادیکال می‌شود که علیه عادت‌های ادراکی و ساختارهای ثابت عمل کند (4).

«تحریر» در آواز ایرانی نمونه‌ای از چنین سازوکاری است. تحریر در آواز ایرانی نمونه‌ای از چنین سازوکاری است. تحریر با تعلیق دلالت زبانی، صدا را از معنای واژگانی جدا کرده و آن را به قلمرو «شدت» و «اثرگذاری» منتقل می‌کند. در این لحظه، صوت از سلطه (Logos) فاصله گرفته و به سطحی عاطفی وارد می‌شود؛ حرکتی که به اصطلاح دلوزی نوعی «خط گریز» محسوب می‌شود. ساختار زمانی تحریرها نیز اهمیت وجودشناختی خاصی دارد. بسیاری از تحریرهای شجریان از الگوی متریک منظم پیروی نمی‌کنند و با تعلیق ضرب، زمان خطی (Chronos) را می‌شکنند. شنونده در این شرایط وارد تجربه‌ای از زمان غیرتقویمی می‌شود که دلوز آن را (Aion) نامیده است؛ زمانی کشسان که در آن گذشته و آینده همزمان در

یک لحظه ممتد حضور دارند. بنابراین تحریر فقط یک ارائه تزئینی نیست؛ بلکه سازوکاری برای دگرگون سازی تجربه زمان است. همچنین اگر نظام دستگامی موسیقی ایرانی را طبق خوانش کلاسیک آن مانند ساختاری درختی با مرزهای نسبتاً ثابت تصور کنیم، مهارت‌های شجریان در «مرکب خوانی» این منطق را به چالش می کشد (3).

او در آلبوم‌هایی نظیر نو، مرکب خوانی یا راست پنجگانه، اصلی‌ترین ویژگی ریزوم یعنی «اصل اتصال» (Principle of Connection) را به نمایش می گذارد: «هر نقطه‌ای از ریزوم می تواند و باید به هر نقطه دیگری وصل شود (5).

شجریان با مهارت تکنیکی، فواصل میکروتونال (ربع پرده‌ها) را تغییر می دهد و شنونده را بدون اینکه متوجه شود، از فضایی غمگین (مثلاً دشتی) به فضایی حماسی (ماهور) می برد. این عمل، یک «قلمروزدایی دتریتوریلایزاسیون (eterritorialization)» تمام عیار است؛ جایی که هویت صلب دستگاه‌ها ذوب می شود و یک ابر - ساختار صوتی پیوسته شکل می گیرد. بنابراین آواز شجریان را باید عرصه‌ای دانست که در آن تکرار به تولید تفاوت تبدیل شده، تحریر به ماشین جنگی صوتی تغییر شکل پیدا کرده و مرکب خوانی منطق ریزوماتیک اتصال را عینیت بخشیده است.

مفهوم «بدن بدون اندام» (BWO) نزد دلوز (5) به بدنی اشاره دارد که از سازمان یافتگی بیولوژیک و اجتماعی رهایی یافته و به میدانی برای جریان‌های میل، شدت و نیرو تبدیل می شود. بدن بدون اندام، نه نفی بدن، بلکه تعلیق ساختارهای تحمیلی آن است؛ نوعی گشودگی پیش سازمان یافته که در آن شدت‌ها پیش از آنکه به کارکردهای اندامی تبدیل شوند، در حال جریان هستند. دلوز در مواجهه با هنر، این مفهوم را به طور زیباشناختی گسترش می دهد. او در کتاب منطق احساس با تحلیل نقاشی‌های فرانسیس بیکن، هنر را عرصه‌ای برای «ارائه حقیقت احساس» می داند؛ حقیقتی که نه علم و نه فلسفه به تنهایی نمی توانند به طور کامل بیان کنند. او معتقد است احساس زمانی شکل می گیرد که امواج نیرو بر پیکره‌ای برخورد کنند که به سطحی از بدن بدون اندام تبدیل شده است. در این وضعیت، بدن دیگر مجموعه‌ای از کارکردهای ارگانیک نیست، بلکه سطحی عصبی-شدتی است که نیروها بر آن تأثیر می گذارند و از خلال آن عبور می کنند (5).

در این چارچوب، صدا را می توان نوعی ساختار نزدیک به بدن بدون اندام دانست. برخلاف تصویر، صدا به اندام مرئی وابسته نمی ماند و از طریق امواج مستقیماً بر سیستم عصبی و عاطفی شنونده تأثیر می گذارد. صدا از لحظه تولید خود جدا شده و در یک شبکه جمعی گردش می کند؛ قابلیت بازتولید دارد و می تواند در زمینه‌های زمانی و مکانی مختلف معانی جدید خلق کند. در این زمینه صدای محمدرضا شجریان نمونه‌ای بارز است. در آثاری مانند ربنا یا مرغ سحر، آنچه شنیده می شود تنها ارتعاش تارهای صوتی یک فرد نیست. صدا در اوج پختگی خود از بدن فرد فاصله گرفته و به ابژه‌ای فرهنگی تبدیل می شود که تاریخ، عرفان، تجربه جمعی و تکنیک آوازی را در هم تنیده است. این صدا از قلمرو بدن شخص «قلمروزدایی» شده و به حافظه جمعی جامعه «بازقلمروگیری» پیدا می کند. بنابراین با یک تکنیکی «روبرو هستیم؛ رخدادی صوتی دارای بافتی یگانه است. آنچه رولان بارت تحت عنوان «دانه صدا» (Grain of the Vouice) یاد کرده است، در اینجا به سطح تأثیری بدل می شود که مستقیماً بر بدن شنونده عمل می کند، نه فقط بر فهم مفهومی او (6).

تحریر در آواز به مثابه «خط گریز» (Line of Flight)

در ادامه می توان تحریر را در آواز ایرانی به عنوان یک «خط گریز» تحلیل کرد. تحریر تنها یک آرایه تزئینی نیست، بلکه لحظه‌ای است که صدا از نظم دلالتی زبان فاصله می گیرد. آواز با شعر آغاز می شود یعنی با نظمی نمادین و معنایی. اما در لحظه تحریر، معانی واژگانی به حالت تعلیق درمی آیند و «صوت محض» میدان را به دست می گیرد. این حرکت نوعی فرار از سلطه معنا به سمت قلمرو شدت است؛ جایی که اوج و فرود، کشش و رهاسازی جایگزین دلالت مفهومی می شود. از نظر زمانی نیز تحریر دارای اهمیتی پایه است. بسیاری از تحریرهای شجریان از ضرب آهنگ متریک

نظم پیروی نمی‌کنند و بدین ترتیب زمان کرونولوژیک (Chronos) را معلق می‌سازند. شنونده در آن وضعیت وارد تجربه‌ای از زمان غیرخطی می‌شود که دلوز آن را «آیون» (Aion) نامیده است؛ حالتی ممتد که در آن گذشته و آینده در یک لحظه شدید همزیستی دارند. در چنین تجربه‌ای، صدا نه برای روایت، بلکه برای تولید احساس و شدت به کار گرفته می‌شود. براین اساس، می‌توان گفت صدای شجریان در لحظات اوج، به سطحی نزدیک تکنیک «تحریر» در آواز شجریان، صرفاً یک زینت نیست؛ بلکه انتخاب یک استراتژی هستی‌شناختی در بیان موسیقایی است.

گریز از زبان

تحریر در آواز ایرانی، لحظه‌ای است که صوت از مدلول زبانی جدا می‌شود. آواز ایرانی با کلام (شعر) شروع می‌شود که متعلق به نظم نمادین و قانون متداول است. اما در لحظه‌ی تحریر، معنای کلامی فرو می‌پاشد و «صوت محض» حاکم می‌شود. تحریر، خط‌گریزی است که آواز را از زندان زبان آزاد می‌کند و به سمت «نا-معنا» (Non-sense) می‌برد؛ جایی که فقط شدت (Intensity) اوج و فرود وجود دارد (7).

تعلیق زمان

تحریرهای شجریان غالباً فاقد ضرب‌آهنگ متریک مشخص هستند. آن‌ها زمان خطی (کرونومتری) را متوقف می‌کنند و شنونده را در یک «اکنون ابدی» (آیون) معلق نگه می‌دارند و توجه و احساس مخاطب را بسوی آنچه هنرمند می‌اندیشد، رهنمون می‌سازد (7).

مرکب‌خوانی و (شدن-دیگری)

شجریان استاد بی‌بدیل مدولاسیون (Modulation) است. در فلسفه دلوز، تغییر دائمی، اساس «شدن» است. وقتی شجریان در میانه‌ی آواز «ماهور*»، ناگهان با یک پرده‌گردانی ظریف وارد «دلکش*» می‌شود، او هویت ماهور را بی‌ثبات می‌کند. این نوع انتخاب «مرکب‌خوانی» (Composite Singing) «استعاره‌ای از هویت‌چهل‌تکه‌ی انسان مدرن است. او در یک «دستگاه» حبس نمی‌شود. او دائماً در حال «شدن-شور»، «شدن-دشتی» و «شدن-بیات‌ترک» است. این سیالیت، همان چیزی است که به آواز ایرانی شجریان خصلتی جهانی و فرازمان‌مندی می‌بخشد.

شجریان و سیاست: آواز به مثابه ماشین (بیان سیاسی)

در تحلیل دلوزی، هنر هرگز غیرسیاسی نیست. شجریان در دهه‌های پایانی زندگی هنری خود، آوازش را صراحتاً به یک «ماشین سیاسی» تبدیل کرد.

مطالعه موردی: تصنیف «زبان آتش» (تفنگت را زمین بگذار)

در قطعه «زبان آتش» صدا دیگر صرفاً به عنوان بیان عارفانه یا شعری نیست، بلکه نقش یک عامل فعال را ایفا می‌کند. موسیقی در اینجا که معمولاً فرمی انتزاعی و غیر مستقیم محسوب می‌شود، حامل پیامی واضح و مستقیم به سوی سازوکار قدرت است. دلوز و گتاری مفهوم «فضای شیاردار» را مطرح می‌کنند؛ فضای شیاردار همان حوزه‌ای است که نظم و کنترل قدرت در آن شکل می‌گیرد. صدای شجریان در این اثر، عمدتاً با شدت و لحن دعوت‌کننده‌اش، تبدیل می‌شود به نقطه‌گریز از ساختار رسمی حاکم.

در این زمینه ریزوم هنر به طرز جالبی به ریزوم جامعه متصل می‌شود؛ یعنی شبکه‌ای افقی از مخاطبان که صدا را نه فقط بازتولید، بلکه بازتعریف هم می‌کنند. به همین دلیل، اثر نه در لایه محتوایی بلکه در سطح پخش و هم‌آوایی جمعی به شکل یک اسملاژ اجتماعی در می‌آید.

در این اثر، صدای شجریان دیگر صدای یک «عارف» نیست؛ صدای یک «کشگر» است. او با استفاده از فرم موسیقی (که ماهیتی انتزاعی است) پیامی مشخص را به سیستم شیاردار (قدرت) مخابره می‌کند. در اینجا، ریزوم هنر به ریزوم اجتماع مخاطبان وصل می‌شود.

نمونه مثالی آلبوم «بیداد»:

انتخاب غزل حافظ با مطلع «یاری اندر کس نمی‌بینم...» در آلبوم «بیداد» نمی‌توان صرفاً یک گزینش ادبی ساده تلقی شود؛ بلکه این انتخاب در بافت تاریخی دهه ۶۰ نوعی اسمبلاژ است که در آن عناصر نامتجانس زمانی در یک وضعیت مشترک به هم می‌پیوندند. پیوند شعر حافظ، که مربوط به قرن هشتم هجری است، با تجربه معاصر باعث فشرده شدن زمان تاریخی می‌شود گذشته در زمان حال با قدرت حضور پیدا می‌کند و حال از خلال آن بیان می‌شود. اوج خوانی شجریان در این اثر را می‌توان به مثابه یک «ریتورنلو (Ritornello)» در نظر گرفت؛ ترجیع بندی که با تکرار و شدت خاصی فضای صوتی جدیدی شکل می‌دهد. دلوز و گتاری درباره ریتورنلو می‌گویند که این پدیده به صورت همزمان قلمرو تازه‌ای می‌سازد و آن را به فضای بیرون گشوده می‌کند. در «بیداد» فریاد شجریان هم تعبیر محدودیت یک تجربه اجتماعی سرکوب شده است و هم دروازه‌ای برای امکان بیان آن. در این معنا، صدا قلمرویی برای سوژه‌ای خاموش شده می‌آفریند. قلمرویی که نه از مسیر نهادهای رسمی بلکه از درون موسیقی متولد می‌شود.

نتیجه‌گیری

این تحقیق، برخلاف رویکردهای تشریحی و مهارت محور رایج تلاش کرده است آواز محمدرضا شجریان را در سطحی هستی‌شناختی و براساس منطق تولید تفاوت بررسی نماید. نقطه شروع مقاله، پرسش نسبت میان ساختار و رخداد بود: چطور ممکن است در چارچوبی که نسبتاً تثبیت شده، هر اجرا تجربه‌ای منحصر به فرد و غیرقابل تقلیل به دیگر اجراها شود؟

اولین دستاورد نظری این مطالعه نشان می‌دهد که بایستی اجراهای آوازی را در افق «تکرار مولد» دریافت. در این چارچوب، تکرار صرفاً بازتکرار یک امر پیشین نیست بلکه هر بار تفاوتی را به عرصه عمل می‌آورد که پیش تر بالقوه موجود بوده است. بنابراین اجرای شجریان نه بازتاب دقیق یک متن بلکه بالفعل شدن نیروهایی است که در بستر صدا، زمان و بدن شکل می‌گیرند. به این معنا، اجرا به رخدادی بدل می‌شود که در آن تفاوت مقدم بر هویت است. در ادامه تحریر به عنوان «صداگریز» است. تحریر در صدای شجریان لحظه‌ای است که دلالت کلام به حالت تعلیق در می‌آید و صدا به شدت محض می‌رسد. این گذار از معنا به شدت، نوعی حرکت از چارچوب نمادین به قلمروی احساس است. در این سطح، هنر دیگر انتقال معنا نیست بلکه تولید شکلی از حضور است. چنین تحلیل نشان می‌دهد صدا می‌تواند از چارچوب بازنمایی فراتر رفته و به میدانی از نیروها و تأثیرات تبدیل شود.

باید گفت آواز شجریان نمونه‌ای است از هنری که نشان می‌دهد ساختار و تفاوت در تضاد باهم نیستند. تفاوت از دل ساختار زاده می‌شود و خود ساختار نیز عرصه احتمال‌های گوناگون است. بنابراین پرسش اصلی دیگر بر سر وفاداری یا گسست نیست بلکه به چگونگی بروز و تحقق این امکان‌ها باز می‌گردد. چنین رویکردی راه را برای تحلیل فراتر از قضاوت‌های صرفاً تکنیکی باز می‌کند و هنر را به مثابه تولید رخداد، شدت و روند شدن می‌شناسد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ گونه تضاد منافی وجود ندارد.

موازن اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازن و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

References

1. Colebrook C. Gilles Deleuze. Tehran: Nashr-e Markaz; 2009 2009.
2. Kanaani M, Azadehfar MR. Classification of Tahrir Patterns in the Iranian Vocal Radif Based on Performance Examples by Mohammad Reza Shajarian. University of Art. 2021(20).
3. Mashayekhi A. Singularity and Politics: An Introduction to the Philosophy of Gilles Deleuze. Tehran: Ney Publishing; 2010 2010.
4. Deleuze G. Difference and Repetition: Columbia University Press; 1994 1994.
5. Deleuze G, Guattari F. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia: University of Minnesota Press; 1987 1987.
6. Asadi H. Theoretical Foundations of Iranian Classical Music: Dastgahs and Avazs. Tehran: Mahoor Publications; 2010 2010.
7. Pahlavan K. Musicology and Philosophy: An Introduction to the Aesthetics of Iranian Music. Tehran: Aron Publications; 2016 2016.