دلالت یا تداعی؟
روند شکل‌گیری معنا در موسیقی

فرهاد ساسانی

۱. مقدمه

هدف از این پژوهش نشان دادن این نکته است که در متن موسیقایی ــ موسیقی سازی یا کلامی ــ معنا عمدتاً از طریق تداعی شکل می‌گیرد. با این توصیف، باید یادآور شد که موسیقی محض صرفاً از جنبه‌ی فرازبانی قابل بررسی است و از این‌رو متن موسیقایی لزوماً در بافتی خاص رخ می‌دهد و جنبه‌ای گفتمانی دارد. همچنین با ارائه‌ی نمونه‌های مختلف نشان داده خواهد شد که دلالت‌گری نیز یا به‌واسطه‌ی نهادینه‌شدن و به‌عبارتی «فرهنگی‌شدن» گونه یا متن موسیقایی خاصی انجام می‌پذیرد، یا نتیجه‌ی هم‌نشینی وجوه یا لایه‌های متنی دیگری چون کلام، حرکت و تصویر، و یا حتی سازه‌های گفتمانی دیگر (یعنی بافت) آهنگ‌ساز و مخاطب است. ازاین‌رو، به نظر می‌رسد معنا در موسیقی به شکل پیوستاری از تداعی تا دلالت ظهور می‌یابد: از تداعی تجربه‌های فردی تا تداعی خاطره‌های جمعی (طرح‌واره‌ها) و تا دلالت‌های «فرهنگی‌شده».

پیش از آغاز بحث، خوب است به پرسشی که ممکن است در ادامه در ذهن خواننده شکل گیرد پاسخ دهم، زیرا ابتدا به رویکردهای مختلف به معنی در حوزه‌ی زبان خواهم پرداخت. چرا در بحث از معنی در موسیقی، از زبان بیاغازیم و آن را در مقایسه با معنی زبانی بررسی کنیم؟ پاسخ طبیعی این است که به‌هر حال درمورد زبان، بحث پیرامون معنی سابقه‌ای بس طولانی و گسترده دارد. ازاین گذشته، همان‌گونه که هانس‌گئورگ گادامر می‌گوید ــ و من بارها از او نقل کرده‌ام:

هر تفسیری از امور قابل فهم که به دیگران در فهم کمک کند، ماهیت زبانی دارد. به‌این‌ترتیب، کلِ تجربه‌ی جهان به‌واسطه‌ی زبان انتقال می‌یابد و گسترده‌ترین مفهوم سنت تعریف می‌شود ــ تعریفی که آنچه را که زبانی نیست ولی می‌توان از آن تفسیری زبانی ارائه داد شامل می‌شود. این تعریف از حد «کاربرد» ابزار، فنون و غیره فراتر می‌رود و سنت‌های تبحر در ساخت و پرداخت چیزهای گوناگون (نظیر اجراها و اشکال زینتی) و نیز شکل‌گیری آداب و رسوم و ایجاد الگوها و... را دربر می‌گیرد.[1]

او در کتاب مهم حقیقت و روش نیز به‌صراحت می‌نویسد: «تفسیر کلامی صورت همه‌ی تفسیرهاست، حتی اگر چیزی که تفسیر می‌شود ماهیت زبانی نداشته باشد ــ یعنی نه یک متن بلکه یک مجسمه یا اثری موسیقایی باشد.»[2] بنابراین، ناگزیر، در بحث از معنی نمی‌توان به زبان اشاره‌ای نکرد.

یوری لوتمان در رویکرد نشانه‌شناختی خود که امروزه اساس نشانه‌شناسی فرهنگی است، به دو نوع نظام الگودهنده اشاره می‌کند.[3] یکی نظام الگودهنده‌ی نخستین یا اولیه که با استفاده از الگویی که نظام زبان در اختیار ما می‌گذارد، دنیا را درک می‌کنیم. دوم نظام‌های الگودهنده‌ی دومین یا ثانویه که به اسطوره، قواعد فرهنگی، دین، زبان هنر و علم مربوط می‌شود. به نظر می‌رسد این نگاه دوشقی به زبان و اولویت‌دادن به آن در الگوسازی برای درک دنیا شبیه نگاه گادامر به تفسیر و ترجمه‌ای دانستن تفسیر متون غیرزبانی به‌واسطه‌ی زبان است.

نگارنده پیش‌تر در مقاله‌ای با عنوان «معناشناسی گفتمانی: نگاهی به فیلمک اروپا و ایتالیا»[4]، برای تفکیک این دو گونه معنی، از دو لفظ «معنی» در برابر «معنا» استفاده کرده است. به‌این‌ترتیب، معنی اشاره به نظام الگودهنده‌ی نخستین و به‌عبارتی دلالت یا معنی زبانی دارد که مشخص‌تر است و بیشتر در قالب نظامی از پیش معین اما در موقعیت‌ها و هم‌کنش‌های متفاوت و متنوع شکل می‌گیرد. اما از معنا برداشتی عام و دربرگیرنده‌ی معنی، یعنی نظام الگودهنده‌ی نخستین، و نیز دیگر نظام‌های الگودهنده‌ی دومین شده است. ازاین‌رو در این جستار، در اغلب موارد ــ به‌ویژه در صحبت از معنای غیرزبانی ــ از لفظ «معنا» استفاده می‌شود.

دلیل دیگر برای آغازکردن بحث معنا از معنی زبانی چیزی است که رولان بارت به آن اشاره می‌کند. او معتقد است زبان‌شناسی فراتر از نشانه‌شناسی و الگویی برای دیگر نظام‌های نشانه‌ای است. حتی فردینان دو سوسور نیز که معروف است علم نشانه‌شناسی را فراتر از زبان‌شناسی و دربرگیرنده‌ی آن در نظر می‌گیرد، از این مسئله آگاهی دارد که باز هم زبان‌شناسی مدل و الگویی است برای بررسی دیگر نظام‌های نشانه‌ای، چون:

> ... نشانه‌های کاملاً اختیاری بهتر تحقق می‌یابند تا نشانه‌های دیگر در فرایند آرمانی نشانه‌شناختی؛ به‌همین دلیل زبان، به‌عنوان پیچیده‌ترین و متداول‌ترین دستگاه بیان، از همه‌ی نظام‌های دیگر متمایز است؛ بدین مفهوم که زبان‌شناسی می‌تواند رهبر نشانه‌شناسی شود، هرچند که زبان تنها دستگاهی خاص است.[5]

بنا به دلایل یادشده، ناگزیر از معنی در زبان آغاز خواهیم کرد، اگرچه در بحث از معنا در موسیقی، تلاش خواهیم کرد تا جایی که ممکن است (!) به دور از تعصب زبانی به این موضوع بپردازیم.

۲. مروری بر معنای معنی

در بحث از معنی، با تعریف‌ها و اصطلاح‌های مختلفی روبه‌رو می‌شویم که بررسی آنها در این‌جا امکان‌پذیر نیست. در بحث از معنای کلامی یا به‌عبارت دیگر در حوزه‌ی معنی‌شناسی زبان‌شناختی، از معناها یا دلالت‌های متفاوت ــ با تعریف‌ها و نام‌های گوناگون ــ سخن رانده‌اند و می‌رانند. در بسیاری موارد، برای معنی کلامی نقطه‌ی مفروض مشخص یا دست‌کم کانونی معلوم برای معنی‌ها یا دلالت‌های مختلف در نظر گرفته می‌شود. البته بافت و شرایط کاربرد نیز به‌نوعی بر تعیین این معنی‌های مفروض و به‌اصطلاح «ازپیش معین» یا جاافتاده تأثیرگذار است و گاه تغییراتی در آنها ایجاد می‌کند. گاه این نقطه‌های کانونی را «معنای صریح[۶]» می‌نامند که در رویکردهای ارجاعی[۷] یا مصداقی به معنی، معادل گستره[۸] و مجموعه‌ی تمام مصداق‌هایی در نظر گرفته می‌شود که یک واژه‌ی محتوادار[۹] یا قاموسی می‌تواند به آنها اشاره کند.[۱۰] در کل می‌توان این‌گونه معنی زبانی را با برداشت‌هایی که به‌نوعی به چیزی «ازپیش معین» ــ هرچند سیال و انعطاف‌پذیر ــ اشاره دارند، و در بالا به برخی از آنها اشاره شد، دلالت نامید.

حال می‌توان برای به دست آوردن نمایی فراگیر از این دیدگاه‌های مختلف به معنی، آنها را در سه دسته‌ی کلی یا به عبارت دقیق‌تر، پیش‌نمونه قرار داد. گفتنی است بیشتر تعریف‌ها از معنی در فواصل میان این سه دسته جای می‌گیرند.[۱۱] پیش‌نمونه‌ی یکم جایی است که معنی مشخصاً «درون‌زبانی» در نظر گرفته می‌شود. به‌این ترتیب، معنی یا معنی‌های یک واژه به‌نوعی جایی در واژگان زبان، و ازپیش مشخص و معین است. البته از آنجا که در این رویکرد معنی تا سطح جمله بررسی می‌شود، روابط میان واژه‌ها و عناصر زبانی نیز در تعیین معنی نهایی مؤثر است. بنابراین با طرح تعبیر «ترکیب‌پذیری[۱۲]»، به‌نوعی بر این تأثیرگذاری صحه می‌گذارند.[۱۳] این معنی مشخصاً در نظام زبان و براساس قراردادی نانوشته میان گویش‌وران آن زبان خاص از پیش تعیین می‌شود. این دیدگاه با نگاه فردینان دو سوسور[۱۴] به تعبیر نشانه‌ی زبانی هم‌خوانی دارد.

در پیش‌نمونه دوم، معنی اساساً در کاربرد اتفاق می‌افتد و از پیش معین و مشخص نیست. حتی ساخت‌گرایانی چون لئونارد بلومفیلد نیز معتقد بودند که معنی در کاربرد اتفاق می‌افتد. او معنی را «معنی صورتی زبانی» را «رخدادی ذهنی» تعریف نمی‌کند بلکه «موقعیتی که گوینده آن معنی را در آن بیان می‌کند و پاسخی که در شنونده فرا می‌خواند».[۱۵] چون هرکسی «در مقام گوینده و شنونده متفاوت عمل می‌کند»، موقعیت و پاسخ نیز کاملاً به هم مرتبط‌اند.[۱۶] او همچنین می‌افزاید مطالعه‌ی موقعیت‌های گویندگان و پاسخ‌های شنوندگان «معادل جمع کل همه‌ی دانش انسان است».[۱۷] البته زبان‌شناسان پسابلومفیلدی به‌طور کامل بررسی معنی را کنار گذاشتند؛ شاید چون بلومفیلد می‌گفت:

«معنی هر پاره‌گفتار معنی» تنها زمانی «ثبت» می‌شود که «دانش دقیقی از همه‌ی موقعیت‌های گوینده و همه‌ی پاسخ‌های شنونده داشته باشیم.»[۱۸]

نقش‌گرایان نیز اساساً معتقدند معنی در بافت و در کاربرد اتفاق می‌افتد. برای مثال، کروز در تعریف معنی می‌نویسد: «... معنیِ یک واژه کاملاً در روابط بافتی‌اش بازتاب می‌یابد، در واقع می‌توانیم پا را فراتر از این بگذاریم و بگوییم برای اهداف کنونی، معنی یک واژه را روابط بافتی‌اش می‌سازد.»[۱۹]

در پیش‌نمونه‌ی سوم، معنی اساساً در ذهن شکل می‌گیرد و حاصل فرایندهای شناختی است. بهترین نمونه‌ی این رویکرد را می‌توان در معنی‌شناسی شناختی مشاهده کرد. برای نمونه، پیتر گاردنفورس در ارائه‌ی طرحی برای «معنی‌شناسی شناختی» اشاره می‌کند که «... معنی الفاظ ذهنی است. معنی‌شناسی نگاشت الفاظ زبانی بر ساختارهای شناختی در نظر گرفته می‌شود.»[۲۰] او بدین‌منظور، پس از ارائه‌ی شش اصل معنی‌شناسی شناختی[۲۱]، مدلی از این‌گونه معنی‌شناسی را که «رابطه‌ی بین زبان و ساختار شناختی است»، ارائه می‌دهد و تصریح می‌کند که «چارچوب مناسب برای ساختار شناختی فضای مفهومی است.»[۲۲] به‌این ترتیب، تمامی فعل و انفعالات معنایی درون ذهن انجام می‌پذیرد. او حتی برای رفع برخی کمبودهای این مدل، برخی از جنبه‌های اجتماعیِ زبان، به‌ویژه ساختار قدرت در زبان، را نیز در این مدل وارد می‌کند.

بسیاری از معنی‌شناسان علاوه بر این معنی(های) صریح، مجموعه‌ای از معنی‌های ضمنی را نیز در نظر می‌گیرند. لوبنر آنها را تداعی[۲۳] می‌پندارد: «اگر لفظی دارای معنی توصیفی باشد، هرگونه ذکری از آن نه‌تنها مفهوم مصداق‌های بالقوه‌اش، بلکه به‌همراه آن مجموعه‌ای از تداعی‌های دیگر را نیز فعال می‌سازد.»[۲۴] این معنی ضمنی می‌تواند معنی اجتماعی باشد که به جایگاه‌های اجتماعی و روابط فرادستی و فرودستی اشاره می‌کند؛ می‌تواند معنی عاطفی و احساسی باشد.

می‌توان معنی را به دو گونه‌ی «معنیِ نخستین/اولیه» و «معنیِ دومین/ثانویه» نیز تقسیم کرد. معنیِ نخستین آن است که نخست و پیش از همه به ذهن گویش‌وران متبادر می‌شود و از این رو، معنیِ کانونی و اصلی است. معنیِ دومین معنایی است که در کانون معناییِ واژه قرار ندارد، بلکه در شرایطی خاص و به‌طور ضمنی به ذهن متبادر می‌شود.

البته شایان ذکر است معنی‌شناسان شناختی و بسیاری از معنی‌شناسان نقش‌گرا اساساً با جداسازی‌های اغلب دوگانه به‌معنی صریح/معنی ضمنی، معنا لفظی/ معنی اجتماعی، معنی حقیقی/ معنی مجازی، معنی قاموسی یا واژگانی/ معنی دائرةالمعارفی و دسته‌بندی‌های دیگری از این دست مخالف‌اند و همچون بسیاری از نقش‌گرایان، معنی کامل یک واژه را در روابط بافتی آن منعکس می‌بینند.

البته باید افزود، همان‌گونه که وی‌وین اوانز و ملّنی گرین اشاره می‌کنند، معنی در معنی‌شناسی شناختی مبتنی بر چهار اصل است: ۱) «ساختار مفهومی تجسم‌پندارانه است»، یعنی همه‌چیز بر پایه‌ی دنیای جسمانی پیرامون ما مفهوم‌سازی می‌شود؛ ۲) «ساختار معنایی ساختار مفهومی است»؛

۳) «بازنمود معنایی دائرةالمعارفی است»، یعنی معنی اساساً دائرةالمعارفی است؛ ۴) «معنی‌سازی مفهوم‌سازی است».[۲۵]

اما اغلب برداشت‌هایی که از معنی وجود دارد در حد فاصل این سه پیش‌نمونه قرار دارد. مثلاً هرفورد و هیسلی میان «معنی گوینده» ــ آنچه منظور گوینده است و قصد دارد هنگام کاربرد قطعه‌ای از زبان بیان کند ــ با «معنی جمله» یا «معنی واژه» ــ آنچه جمله یا واژه معنی می‌دهد یا به‌عبارتی آنچه در زبان مربوطه معادل‌اش در نظر گرفته می‌شود ــ تمایز قائل می‌شوند.[۲۶] ادومند گوستاو هیرش بین دو تعبیر «معنی»[۲۷]، که با تحلیل واژگانی مشخص می‌شود و به نیت مؤلف نیز بستگی دارد، و تعبیر «مفهوم[۲۸]»، که اثر امروز می‌تواند داشته باشد و با توجه به یک بافت بیرونی خاص مشخص می‌شود، فرق می‌گذارد. به‌این ترتیب، او میان معنی درون‌زبانی و معنی بافت‌مند و کاربردی تمایز قائل می‌شود و به هر دو باور دارد. اما در عین حال معتقد است زنجیره‌ی واژه‌ها و عبارات، بدون آن‌که کسی منظوری داشته باشد یا از آنها چیزی بفهمد، هیچ معنایی ندارند؛ ورای آگاهی انسان‌ها، سرزمینی جادویی به‌نام معنا وجود ندارد، و هر زمان که معنا با لفظی نسبتی پیدا می‌کند یک نفر این کار را انجام داده است.[۲۹] بنابراین معنی را صرفاً حاصل فعل و انفعالات درون زبان نمی‌انگارد. هیرش[۳۰] درمورد تفاوت «معنی» با «مفهوم» اشاره می‌کند که «معنی» بر کل «معنای کلامی» دلالت دارد ولی «مفهوم» به‌معنی متن در زمینه‌ای گسترده ــ ذهن دیگران، روزگاری دیگر، موضوعی گسترده‌تر، نظام ارزشی بیگانه ــ اشاره دارد. به‌عبارت دیگر، «مفهوم» عبارت است از معنی متن با توجه به زمینه‌های دیگری ورای خود متن. مفهوم مستلزم ارتباط «معنی کلامی» مؤلف با بیرون از آن است. گفتنی است دو واژه‌ی Bedeutung و Sinn پیش‌تر توسط گوتلوب فرگه[۳۱] به‌ترتیب به «ارجاع» و «معنی» تعبیر شده بود و در انگلیسی نیز برای آنها به‌ترتیب معادل‌های reference و sense را برگزیده‌اند. این تعابیر که در معنی‌شناسی بیشتر کاربرد دارد، با تعریف هیرش متفاوت است. البته باید اذعان کرد تعریف فرگه تأثیری عظیم بر معنی‌شناسی سده‌ی بیستم داشته است و بسیاری از معنی‌شناسان همین تمایز را در نظر گرفته‌اند که ذکر نام و آثار آنها حشو و بی‌مورد است.

رویکرد چندبخشی به معنی به‌شکل‌های مختلف دیگری نیز مطرح شده است. برای نمونه، سباستین لوبنر[۳۲] سه رده معنی را از هم باز می‌شناسد: ۱. معنی لفظ[۳۳]؛ ۲. معنی گفته[۳۴]؛ ۳. معنی ارتباطی[۳۵]. او می‌نویسد: «معنی واژه‌ها، عبارت‌ها و جمله‌ها، به‌همین ترتیب ــ یعنی خارج از هر بافت خاصی ــ در مفهوم کلی‌شان، سطحی از معنی را تشکیل می‌دهد ... معنی لفظ» نام دارد.[۳۶] اما معنی گفته را معنی‌ای تعریف می‌کند که «از به‌کارگیری یک لفظ در بافت معینی از گفته حاصل می‌شود.»[۳۷] اما آنجا که پای نیت گوینده در تعامل و مبادله‌ی واقعی به میان می‌آید، با معنی ارتباطی روبه‌رو می‌شویم: «به سطح کنش گفتاری با عنوان معنی ارتباطی اشاره خواهد شد. برخلاف معنی لفظ و معنی گفته، معنی ارتباطی بیرون از دامنه‌ی معنی‌شناسی قرار می‌گیرد و در کانون توجه کاربردشناسی است.»[۳۸]

اساساً بررسی دوگانه‌ی معنی، در دو بخش معنی‌شناسی و کاربردشناسی، در بسیاری از آثار زبان‌شناسان مدلی کلاسیک برای جداکردن معنی درون‌زبانی از معنایی است که زبان را به بیرون از آن پیوند می‌زند. براین اساس، امروزه به‌ویژه در زبان‌شناسی انگلیسی‌آمریکایی، دوگانگی معنی‌شناسی و کاربردشناسی[۳۹] یا منظورشناسی را در پی آورده است.[۴۰] البته باید یادآور شد که عمدتاً در زبان‌شناسی قاره‌ای اروپا، کاربردشناسی بسیار گسترده است: کاربردشناسی در این برداشت گسترده عبارت است از: «مطالعه‌ی شناختی، اجتماعی و فرهنگی زبان و ارتباط[۴۱]» که عملاً مطالعه‌ای «میان‌رشته‌ای» است.

۳. دلالت و تداعی

افزون بر این فرایند دلالت‌گر، می‌توان نوعی فرایند تداعی‌کننده را که در هم‌کنش رخ‌دادن متن فعال می‌شود نیز باز شناخت. این تداعی‌ها یا مبتنی‌بر پیش‌دانسته‌ها و خاطره‌های فرهنگی است، که به‌صورت ساختار اطلاعات سازمان‌یافته‌ی «طرح‌واره‌ای[۴۲]» از آن یاد می‌شود، و یا بر پایه‌ی پیش‌تجربه‌ها و خاطره‌های فردی شکل می‌گیرد. به‌عبارتی، این تداعی‌ها برپایه‌ی پیش‌فهم[۴۳] هر فرد، و البته با تحریک و فعال‌سازی عامل تداعی‌کننده شکل می‌گیرد.

آنچه در بخش پیشین مطرح شد جزء کوچکی بود از برخی دیدگاه‌های متنوع در باب معنی زبانی. همان‌گونه که مشاهده شد، در بحث معنی زبانی تنوع و پراکندگی زیادی دیده می‌شود. با این وصف، اگر بخواهیم به سراغ معنی غیرزبانی، به‌ویژه معنی موسیقایی برویم، با وضعیت بغرنج‌تری روبه‌رو می‌شویم. پس چه باید کرد؟ در این‌جا مدلی دوقطبی معرفی می‌شود تا شاید بتوان به‌کمک آن برخی از تفاوت‌های معنی زبانی و غیرزبانی را، به‌ویژه در برخورد با متن موسیقایی، تحلیل کرد.

به نظر می‌رسد می‌توان میان تعریف‌های مختلف معنی زبانی شباهت‌هایی اساسی یافت. معنی زبانی به نوعی «مشخص» و «اجماعی» است. این دو ویژگی در بسیاری از رویکردها به معنی، از سوسور گرفته تا زبان‌شناسی شناختی، دیده می‌شود. معنی چه درون‌زبانی و در سطح واژه و جمله در نظر گرفته شود، چه در ارتباط زبان با بیرون از خود ــ بافت موقعیتی، سازنده‌ی متن، تفسیرکننده‌ی متن و یا بافت کلان اجتماعی و فرهنگی ــ به هر تقدیر هنگامی که در یک رخداد زبانی یا به‌تعبیری در گفتمانی خاص مورد استفاده قرار گیرد، معنی «مشخص» است؛ همچنین درمورد رابطه‌ی دال و مدلول توافقی جمعی و اجماعی، هرچند به‌شکلی محدود، وجود دارد. حتی اگر این معنی برای لحظه‌ای رخ دهد و به‌تعبیری دقیق‌تر، به ذهن متبادر شود و سپس به تعویق افتد و به سوی معنایی دیگر سوق پیدا کند، یا حتی اگر معنی الفاظ در هر سطحی ــ واژه، عبارت، جمله، و فراتر از جمله ــ متکثر در نظر گرفته شود، به‌هر حال در لحظه‌ای خاص معنی متبلور و «مشخص» می‌شود. همچنین و ناگزیر جامعه‌ای زبانی ــ هرچند کوچک و هرچند کوتاه ــ باید به‌نوعی درمورد این معنی اتفاق نظر داشته باشند وگرنه در سطح تنها یک فرد خاص نمی‌توان زبان به‌مفهوم نظامی ارتباطی را در نظر گرفت ــ حتی صحبت‌های یک فرد با خود نیز تابع شرایط نظام زبانی و ارتباطی‌ای است که در آن، و

براساس آن زندگی می‌کند.

این معنی «مشخص» و «اجماعی» را در اینجا دلالت می‌نامیم. این‌گونه دلالت درواقع یکی از قطب‌های مدل دوقطبی پیشنهادی ما را تشکیل می‌دهد. قطب دیگر تداعی است، با این تعریف که در تداعی براساس تجربه‌ها، دانسته‌ها، حال و هوا و انتظارات هر فردی در موقعیتی خاص، الفاظ می‌توانند افزون بر دلالت(ها)شان، تداعی‌هایی نیز داشته باشند که قدر مسلم تفاوت‌شان میان افراد مختلف بیش از تشابه‌شان است؛ این در حالی است که درمورد دلالت، تشابه بیش از تفاوت است. بنابراین همراه هر دلالتی، می‌توان تداعی‌هایی را نیز انتظار داشت. به‌بیان دیگر، تداعی‌ها مبتنی بر «پیش‌فهم» افراد است نه اجماع و توافق نظر جمعی.[۴۴] ازاین‌رو، تداعی می‌تواند تنها برای یک بار و یک نفر اتفاق بیفتد چون پیش‌فهم او و به‌عبارتی دانسته‌ها، تجربه‌ها و حال‌وهوای او در آن شرایط خاص مختص اوست.

آنچه مهم است این است که این دو قطب کاملاً از هم متمایز و جدا نیستند، بلکه دلالت و تداعی دو قطبی است که پیوستاری آنها را به هم وصل می‌کند. بنابراین ممکن است در لفظی جنبه دلالی قوی‌تر از دیگری باشد؛ یا لفظی تداعی‌های بیشتری نسبت به الفاظ دیگر داشته باشد.

با توجه به مطالبی که بیان شد، می‌توان گفت در زبان معنی‌داری، به هر شکلی که تعبیر شود ــ در ذهن و شناخت، در کاربرد، درون نظام زبان ــ به سوی قطب دلالت‌گری سوق پیدا می‌کند، اگرچه تداعی‌گری نیز همراه دلالت‌گری وجود دارد. در مقایسه، معنی‌داری در موسیقی بیشتر به سوی قطب تداعی‌گری سوق پیدا می‌کند، اگرچه همان‌گونه که در ادامه نشان داده خواهد شد، مواردی از دلالت‌گری نیز در معنی‌داریِ موسیقی می‌توان یافت. به‌عبارت دیگر، در قطب دلالت‌گری، با توافق‌های نانوشته‌ی شاید ناخودآگاهِ جمعیِ گویش‌وران یک جامعه‌ی زبانی در هر اندازه‌ای روبه‌رو هستیم، ولی در قطب تداعی‌گری، بیشتر با جنبه‌های معنی فردی و یادآمده‌ها و تأثیرگذاری‌های پیش‌فهم افراد سروکار داریم.

براین اساس، در ادامه بحث خواهد شد که در موسیقی دلالت‌گری و تداعی‌گری به چه شکل عمل می‌کنند و به چه شکل اتفاق می‌افتند. اما پیش از پیگیری این بحث، لازم است دو تعبیر دلالت و تداعی درمورد موسیقی دقیق‌تر بررسی شود.

جوزف سوئین به‌خوبی تفاوت معنی در موسیقی را با معنی در زبان بیان می‌کند. او دقیقاً به نکته‌ای اشاره می‌کند که اساس استدلال نگارنده را نیز تشکیل می‌دهد. او معتقد است معنی موسیقایی در کاربرد جمعی‌اش با معنی زبانی تفاوت پیدا می‌کند چون جمعی از شنوندگان می‌توانند فهم دقیق از یک جمله داشته باشند، اما از قطعات موسیقی فقط برداشت‌هایی مبهم و ناگفتنی به دست می‌آورند.[۴۵] البته او به معنی‌داری موسیقی معتقد است و به‌صراحت به آن اشاره می‌کند:

> معمولاً موسیقی را نیز منتقل‌کننده‌ی نوعی معنی در نظر می‌گیرند. معنی‌های ضمنی گسترده و پیوسته‌ی عاطفی رایج‌ترین تداعی‌ای است که می‌توان به‌عنوان نمونه به آن اشاره کرد. ... برخلاف همه‌ی زبان‌های طبیعی، موسیقی در برابر ترجمه مقاومت می‌کند. ... پارادوکس

قدیمی معنی‌شناسی موسیقایی است: موسیقی برای شنوندگان عادی و اغلب فراتر از عادی پر از معنی است اما هیچ اجتماعی از شنوندگان نمی‌تواند با آن دقتی که درمورد ماهیت معنی در زبان طبیعی به توافق می‌رسد، در مورد این معنی نیز بـه تـوافـق بـرسد. تـوافـق بـرای موجودیت هرگونه معنی قابل استفاده ضروری است ...[۴۶]

سوئین در فصل سوم با عنوان «دامنه‌ی مـعنی‌شناسی مـوسیقایی»، بـه دیـدگاه‌های مـختلف درباره‌ی معنی اشاره می‌کند، اما خود بیش از هر چیز بر تداعی تأکید مـی‌ورزد و درعـین حـال در مواردی به نوعی «عرف‌گرایی» و رابطه‌ی طبیعی تداعی‌های شنوندگان در فرهنگی خـاص اشـاره می‌کند: «هیچ چیز طبیعی‌ای درمورد تداعی‌های شنونده میان عواطف تاریک‌تر و مقام[۴۷] مینور یا میان نغمه‌ی ترومپیت با ریتم کش‌دار[۴۸] و شمشیر وجود ندارد. این تداعی‌ها جنبه‌های "صرفاً عرفی" فرهنگ خاص ماست و اسطوره‌هایی مردمی است که با incognoscenti حفظ می‌شود.»[۴۹]

او با اشاره‌ی درست به این‌که معنی ــ حتی در زبان ــ صرفاً «مـعنی گـزاره‌ای[۵۰]» نـیست[۵۱]، تلاش می‌کند تا بر وجود معنی در موسیقی صحه گذارد و ماهیت آن را مشخص کند. بنابراین معنی در موسیقی گزاره‌ای نیست.

نکته‌ی مهم دیگری که او به آن اشاره می‌کند این است که انعطاف معنایی در موسیقی بسیار بیش از معنی در واژه‌هاست چون معنی واژه‌ها تثبیت شده است.

نکته اینجاست که حتی معنای دلالت‌شده در موسیقی هم تفاوت‌هایی با معنی دلالت‌شده در کلام دارد: گستره‌ی معنای سازه‌ها در مـوسیقی گسـترده‌تر و درنـتیجه نـامشخص‌تر است و کـم‌تر جـنبه‌ای ارجـاعی دارد، امـا در کـلام مـی‌توان پـیش‌نمونه‌ها یـا کـانون‌هایی از مـعنا را بـه‌شکلی «واژگانی‌شده» باز شناخت، در حالی که معنای سازه‌های موسیقایی انـعطاف‌پذیرتر است. درنـتیجه معنی در موسیقی گستره‌ی بیشتری دارد. از همین‌جا به تفاوت دیگری می‌رسیم: معنی در واژه‌های زبان مشخص‌تر[۵۲] است اما در موسیقی نمی‌توان این‌گونه مشخص‌بودگی و فراگویی[۵۳] را یافت. البته او درمورد زبان هم معتقد است به‌نوعی این انعطاف وجود دارد و همین «انعطاف‌پذیری است که مانع از هم‌معنایی کامل واژه‌ها، دست‌کم به مفهوم جای‌گزینی بی‌نقص در زبان می‌شود.»[۵۴] البته سوئین می‌افزاید که بافت مشخص‌کننده‌ی یکی از معنی‌هاست. به‌این‌ترتیب، از نگاه او:

> معنی یک واژه هم انعطاف‌پذیر است و هم معین. محدودیت‌هایی وجود دارد که معنی ضمنی آن واژه نمی‌تواند فراتر از آنها گسترش یابد. ... هسته یا معنی پیش‌نمونه در مرکز آن [واژه] قرار دارد و بافت همچون پنجره‌ای عمل مـی‌کند کـه نشـان مـی‌دهد کـدام‌یک از آن هـمه معنی‌اش در کاربردی خاص فعال است. معنی بر اثر تعامل این دامنه‌ی معنایی و یک بافت برانگیخته می‌شود...[۵۵]

البته به باور او، باز معنی می‌تواند تا اندازه‌ای متغیر باشد.

سوئین درنهایت معنی در موسیقی را چنین تعریف می‌کند: «یک قطعه موسیقی می‌تواند دارای دامنه‌ای معنایی باشد که ضرورتاً همان دامنه‌ی معنایی‌ای نیست که واژه‌ها در زبـان دارنـد، بـلکه

گستره‌ی بسیار وسیع‌تری دارد، و از همان نوع انعطاف‌پذیری اما به‌میزان بیشتر از نوع معمول در زبان برخوردار است.»[۵۶]

سوئین همچنین درمورد ارتباط متن کلامی با موسیقی چنین بیان می‌کند: «متن همچون پنجره‌ای بافت‌گونه بر این دامنه عمل می‌کند و ــ این خیلی مهم است که ــ اگر برای آن دامنه مناسب باشد، معنایی را انتخاب و فعال می‌کند که با معنی خود متن هم‌خوانی دارد. ما شاهد مطابقه‌ی معنایی میان واژه‌ها و موسیقی هستیم.»[۵۷] کوفی آگاوو[۵۸] نیز به‌نوعی به رابطه‌ی موسیقی با متن اشاره می‌کند. او معناپردازی در موسیقی را در دو حالت در نظر می‌گیرد:

۱) درون‌گرا، زمانی که نشانه‌های موسیقایی درونِ یک متنِ کلامی‌اند؛ ۲) برون‌گرا، زمانی که نشانه‌های موسیقایی بدون متنِ کلامی‌اند.[۵۹]

به‌هر تقدیر به نظر می‌رسد سوئین معتقد است معنا ــ خواه معنی زبانی خواه معنای موسیقایی ــ به‌واسطه‌ی تجربه و از طریق تداعی آموخته می‌شود و نقش فرهنگ در این میان بسیار مهم است.[۶۰] بنابراین وقتی به مرور دامنه‌ی معنایی یک نغمه محدود و محدودتر شد، به چیزی همچون معنی یک واژه تبدیل می‌شود، اگرچه باز به‌واسطه‌ی بافت‌های دیگر دست‌خوش تغییر می‌شود.[۶۱]

خوزه لوئیز مارتینز نیز بر این باور است که موسیقی معنا دارد و «در جهان فرهنگ به‌عنوان نظام‌هایی از نشانه‌ها درگیر می‌شود (چنان که دیگر هنرها، اسطوره‌ها، فلسفه‌ها و علوم درگیر می‌شوند). ... به‌عنوان نشانه، در فرایندهای تفسیر و بازتفسیری که ذهن و بدن انسان انجام می‌دهد نیز مشارکت می‌کنند.»[۶۲] البته به نقل از جان بلَکینگ تصریح می‌کند که موسیقی به‌تنهایی کاری از پیش نمی‌برد و «موسیقی بدون تداعی‌های میان مردم معنایی را منتقل نمی‌کند یا معنایی ندارد»[۶۳].

کلاً می‌توان ویژگی‌های دلالت را در برابر تداعی به معنایی که تعریف شد، چنین خلاصه کرد:

جدول ۱. ویژگی‌های دلالت در تقابل با تداعی

دلالت	مشخص‌تر	کم‌گستره‌تر	جمعی‌تر/ اجماعی‌تر	نظام‌مند	گرایش به توافق	شفافیت بیشتر	کانونی
تداعی	کلی‌تر	پرگستره‌تر/ گسترده‌تر	فردی‌تر	منفرد	گرایش به تفاوت	ژولاتر	پیرامونی

علاوه بر این، معنای موسیقایی در مقایسه با معنای زبانی ــ افزون بر تفاوت‌های بالا با فرض گرایش زبان به سوی دلالت و گرایش موسیقی به سوی تداعی ــ دارای ویژگی‌های خاص دیگری نیز هست: مانندِ موسیقی فاقد فراگویی خاص زبانی است، و فاصله‌ی دال و مدلول در موسیقی بسیار بیشتر از فاصله‌ی دال و مدلول در زبان است. ریموند مونل، با بررسی دیدگاه‌های مختلف درباره‌ی معنای موسیقی[۶۴]، پا را فراتر از این می‌گذارد و می‌گوید معنای موسیقی «غایب» است و معنا را باید به موسیقی «نسبت» داد. او درباره‌ی معنای موسیقی چنین نتیجه می‌گیرد:

معنا در عواطف آهنگ‌ساز یا اجراکننده، یا در واکنش‌های شنونده یافت نمی‌شود زیرا این

عواطف، عواطف واقعی نیست؛ در بافتار موسیقی یافت نمی‌شود زیرا معنا را باید به موسیقی نسبت داد؛ در تقلید چیزی در طبیعت، یا در همدردی‌های روانی یا عصبی یافت نمی‌شود؛ درواقع هیچ جا یافت نمی‌شود، غایب است.[۶۵]

حال با این توصیفات، در بخش بعد، به بررسی چگونگی شکل‌گیری معنای دلالی یا شبه‌دلالی در متن موسیقایی خواهیم پرداخت.

۴. چگونگی شکل‌گیری معنا[۶۶] در موسیقی

چنان که اشاره شد، دو قطب معنایی می‌توان در نظر گفت: ۱. قطب دلالت؛ ۲. قطب تداعی. همچنین بار دیگر تأکید می‌شود که این دو قطب بر روی پیوستاری کیهانی قرار دارند. این بدان معناست که وجود یکی از این دو قطب نافی وجود دیگری نیست، بلکه هم‌زمان می‌توان با هر دو پدیده روبه‌رو بود. دلالت که با معنای مشخص‌تر، کم‌گستره‌تر، اجماعی و اجتماعی است جنبه‌ای زبانی‌تر دارد و به‌بیان لوتمان، نظام الگودهنده‌ی نخستین است. اما تداعی، از سوی دیگر، به معنای نامشخص‌تر، پرگستره و نامحدودتر، و فردی‌تر مربوط می‌شود.

حال با توجه به تصویری که از این دو قطب معنایی ارائه شد، می‌توان وضعیت معناسازی را در متون[۶۷] موسیقایی بررسی کرد. نگارنده در چند جا عوامل اصلی تفسیر و به‌بیان دیگر معناسازی را، که در حوزه‌های مختلفی چون هرمنوتیک و تفسیر، تحلیل گفتمان، معنی‌شناسی و کاربردشناسی و غیره از آنها صحبت می‌شود، در چهار فراعامل اصلی طبقه‌بندی کرده است:[۶۸] بازتولیدکننده یا تفسیرکننده‌ی متن. در بخش‌های ۴.۱ و ۴.۲ درواقع به فراعامل متن توجه می‌شود. البته متن موسیقایی گاهی چندلایه و مرکب از موسیقی، کلام، و صداست و گاهی نشان‌گر حرکت و تصویر متحرک یا ثابت، و حتی گاهی شنوندگان و حضاری است که فعالانه در متن موسیقایی مشارکت دارند ــ مانند زمانی که به اشاره‌ی خواننده‌ای، شنوندگان نیز با او یا بدون او بخشی از کلام موسیقی را با همان نغمه و همراه موسیقی زمزمه یا فریاد می‌کنند، و یا با حرکات خود، متن موسیقایی بزرگ‌تری را مثلاً با نام کنسرت یا اجرا[۶۹] به وجود می‌آورند. البته از آنجا که متن از طریق فرایند «چارچوب‌دهی[۷۰]» مشخص می‌شود و به‌تعبیری متن باز است و در شرایط مختلف مرز آن تغییر می‌کند، می‌توان هم‌زمان یک متن و چند «خرده‌متن» در درون آن، یا متن بزرگ‌تری مرکب از آن متن و چند متن دیگر داشت. بنابراین، می‌توان در شرایطی با تمرکز بر موسیقی یک ساز، در شرایطی دیگر با تمرکز بر موسیقی تمامی سازها، و در برخی شرایط دیگر با تمرکز بر موسیقی سازها و آواز، متن‌های مختلفی را «رقم زد». در بخش ۴.۳ نیز به سه فراعامل دیگر ــ بافت، تولیدکننده‌ی متن، و بازتولیدکننده‌ی آن ــ پرداخته خواهد شد.

۱.۴. دلالی‌شدن درنتیجه‌ی فرهنگی‌شدن

افزون بر فرایند معناسازی از طریق تداعی در موسیقی، می‌توان به مواردی از دلالی‌شدن معناها در

برخی متن‌های موسیقایی نیز اشاره کرد. به‌عبارت دیگر، کل متن موسیقایی یا بخش و لایه‌ای از آن، به‌واسطه‌ی تجربه‌هایی که عده‌ای خاص یا جمعی از مردم در فرهنگ یا خرده‌فرهنگی خاص در ارتباط با آن کسب می‌کنند و سپس تداعیِ مکرر آن تجربه هنگام شنیدن آن موسیقی، به‌مرور، به چیزی «مشخص‌تر»، «مقررتر»، «محدودتر» و «شفاف‌تر» تبدیل می‌شود و به‌همین دلیل بر آن چیز دلالت می‌کند. همان‌گونه که مفهومی در زبان «واژگانی» می‌شود، در اینجا نیز مفهومی «فرهنگی» می‌شود و به‌بیان دیگر، به‌شکلی خاص «جا می‌افتد» و تثبیت می‌شود. باید افزود که ممکن است متن موسیقایی خود از چند لایه تشکیل شود؛ در این صورت، ممکن است تنها یکی از لایه‌ها حالت دلالت‌گری داشته باشد، یا ممکن است مجموعه‌ای از چند لایه در ترکیب با هم این وضعیت را پیدا کنند.

شاید نخستین معنایی که از موسیقی به ذهن متبادر می‌شود بیان برخی احساسات و حالت‌های روحی باشد، اما در اینجا به صورتی جاافتاده، مشخص و معروف در فرهنگی خاص. علی‌رضا میرعلی‌نقی می‌گوید: «وزن‌های موسیقی هر ملتی، مثل صدادهی سازها، از یک طرف نماینده‌ی فرهنگ موسیقایی آن ملت است و از طرف دیگر نماد بیان احساساتی خاص شناخته شده است.»[۷۱] او ادامه می‌دهد که «غالباً برای ایجاد موقعیت طنز، یک اثر مشهور و کلاسیک را در قالب ریتم‌های معروف به "مطربی" و "روحوضی" برده‌اند.»[۷۲] برای توضیح چگونگی دلالت‌گری اولیه و سپس هنجارگریزی موقعیتی و رسیدن به نتیجه‌ای طنزآمیز، توضیح می‌دهد که «... موسیقی در موقعیت طنزآمیز می‌تواند نقش داشته باشد: تداعی‌گری در رابطه با نخستین تصور شنونده از موقعیت اصلی قطعه، در رابطه با تصویرهای ذهنی او و یا تصویرهای عینی که بین او و دیگر شنونده‌ها مشترک‌اند.»[۷۳] به‌این‌ترتیب، او نشان می‌دهد که معنای قطعه‌ای موسیقایی می‌تواند در فرهنگی خاص تثبیت شود. در ادامه به چند نمونه اشاره می‌شود.

در شیپورها، طبل‌ها و انواع موسیقی نظامی، می‌توان به‌خوبی رد پای دلالت‌گری را دید. به‌بیان دیگر، برخی از نغمه‌ها ــ به‌ویژه در سازی خاص مانند شیپور ــ دلالت بر امری خاص چون «حمله»، «عقب‌نشینی» و نظایر آن می‌کنند. در نقاره‌زنی در صحن حرم امام رضا (ع)، گونه‌های مختلفی از نقاره‌زنی وجود دارد که هرکدام دلالت بر رخدادی خاص دارد: عید، سوگواری، اتفاق معجزه و غیره.

در کنار اشاره به مفاهیم، این گونه معنا می‌تواند دلالت بر گونه و ژانر موسیقی، قومیت و ملیت، نوع شخصیت، گونه‌ی افراد و مواردی از این دست کند. مثلاً در تعزیه، آوازخوانی و به‌عبارتی کلام آهنگین یا موسیقی کلامی خاص اولیاست و اشقیا آواز نمی‌خوانند[۷۴]؛ در اینجا موسیقی کلامی اشاره به دسته و گونه‌ای از افراد دارد و تماشاگران تعزیه، طبق قاعده و عرف این نمایش آیینی، متوجه می‌شوند که در لحظه‌ای که بازیگری آواز می‌خواند، با کدام دسته از افراد روبه‌رو هستند. حتی گاه گوشه‌ای خاص از موسیقی ایرانی می‌تواند دلالت بر فردی خاص کند. مثلاً در تعزیه، شبیه‌خوان یا بازیگر نقش حضرت عباس (ع) در دستگاه چهارگاه آواز می‌خواند، شبیه «عبدالله ابن حسن» گوشه‌ای از آواز راک را می‌خواند که به‌همین جهت در ردیف آوازی موسیقی ایران به «راک عبدالله»

موسوم شده است. شبیه‌خوان حضرت زینب هم گیری یا گوری می‌خواند.»[۷۵]

برخی از گونه‌های موسیقی نیز ممکن است، گاه به‌طور مشخص و گاه تاحدودی، به افرادی خاص با عقایدی خاص اشاره کند. مثلاً در موسیقی «هیپ‌هاپ[۷۶]» ــ که چهار عنصر اصلی آن عبارت‌اند از: ۱. سبکی از آواز موزون و ریتمیک و قافیه‌دار به نام «رپینگ[۷۷]» یا «ام‌سینگ[۷۸]»؛ ۲. حرکات برک[۷۹]؛ ۳. دیوارنگاری[۸۰]؛ ۴. موسیقی ضرب[۸۱] و «خراش[۸۲]» بر روی میز دیسک[۸۳] یا دی‌جی میکسر[۸۴] ــ که معمولاً با موضوعاتی چون نژاد، طبقه‌ای اجتماعی ـ اقتصادی و جنسیت سروکار دارد.

موسیقی ممکن است نشان‌گر قومیت یا ملیت و منطقه باشد. سونوریته یا صدادهی برخی سازها یا استفاده از نغمه‌ها یا ملودی‌های خاص نشان‌گر برخی اقوام، ملت‌ها یا منطقه‌هاست. مثلاً موسیقی ایرانی، موسیقی عربی، موسیقی هندی و مانند آنها دارای نغمه‌ها، سازها و درنتیجه صدادهی‌های خاص خود هستند. این مسئله درمورد موسیقی‌های محلی و قومی شاید برجستگی بیشتری داشته باشد. برای مثال، موسیقی لری، کردی، آذری، جنوبی، بلوچی و مانند آنها ــ با وجود تفاوت‌های درونی و شباهت‌های میان آنها ــ توسط افراد آشنا با این نوع موسیقی‌ها، و به‌عبارت دیگر افرادی که دلالت این‌گونه نغمه‌ها به قومیتی خاص برایشان درونی شده است، به‌خوبی قابل شناسایی هستند. علی‌رضا میرعلی‌نقی در ارتباط با عوامل طنزآفرین در موسیقی می‌گوید:

> سه عامل بسیار بنیادین در موسیقی هست که دست‌کاری ظریف در آنها می‌تواند قطعه را در موقعیت مجازی قرار دهد و امکان طنزآوری را به آن بدهد. اول از همه سونوریته یا صدادهی سازها است. هر سازی از هر فرهنگ و هر ملیتی صدادهی و رنگ و زنگ و طنین مخصوصی دارد که کاربرد مشخص و طبعاً تداعی مشخصی دارد.[۸۵]

گاه حتی می‌توان آنها را در برخی موسیقی‌های معاصر و بین‌المللی که از بخشی از این موسیقی‌ها استفاده شده است تشخیص داد. مثلاً، در برخی آهنگ‌های لورینا مک‌کِنیت[۸۶] ــ آهنگ‌ساز، خواننده و نوازنده‌ی چنگ و پیانو که نوعی موسیقی سلتی با مضامین خاورمیانه‌ای می‌نویسد و اجرا می‌کند ــ از برخی سازها یا نغمه‌های ایرانی استفاده شده است. در موسیقی دی‌جی و هیپ‌هاپ[۸۷] نیز می‌توان افزون بر نغمه‌ها، سازها و ریتم و وزن خاص خودشان، رگه‌هایی از موسیقی خاص برخی مناطق، اقوام یا فرهنگ‌ها ــ به‌ویژه خاورمیانه ــ را شنید. برای مثال، می‌توان به برخی آهنگ‌های دی‌جی آلیگِیتور[۸۸] با نغمه‌های ایرانی، هندی و عربی، و اغلب آهنگ‌های دی‌جی یاهل[۸۹] با نغمه‌های عربی اشاره کرد.

باید گفت فرهنگ نیز امری است پیوستار و از فرهنگ‌های کوچک تا فرهنگی جهانی را دربر می‌گیرد. به‌عبارت دیگر، هر فرهنگ ممکن است از خرده‌فرهنگ‌هایی تشکیل شود. بنابراین دلالت نیز می‌تواند پیوستاری باشد چنان‌که ممکن است متنی موسیقایی در خرده‌فرهنگی خاص یا فرهنگی خاص دلالت بر مدلولی مشخص کند اما در خرده‌فرهنگ‌ها یا فرهنگ‌های دیگر چنان دلالتی را نداشته باشد. گاه نیز ممکن است متنی موسیقایی در فرهنگ جهانی دلالت بر مدلولی مشخص و

مشترک در میان بسیاری از خرده‌فرهنگ‌هایش داشته باشد.

پیش از ادامه‌ی بحث، باید یادآور شد که گاه بعضی از بخش‌های یک متن موسیقایی یا صداهایی که به‌عنوان یکی از لایه‌های آن به کار می‌رود می‌توانند کارکرد شمایل‌گونه داشته باشند. برای مثال، صدای ترمز خودرو، راه‌افتادن پرشتاب خودرو، وزوز حشرات، نفس‌نفس‌زدن، سرفه، عطسه یا دیگر صداهای طبیعی انسانی، صداهای جانورانی چون گرگ و مانند اینها از این جمله است (در موسیقی هیپ‌هاپ و دی‌جی، به نمونه‌های فراوانی از این صداها برمی‌خوریم[۹۰].

در کل باید گفت که به نظر می‌رسد جنبه‌ی دلالی معنای متن موسیقایی بیشتر اشاره به موقعیت‌ها و مفاهیم کلی، و البته به نوعی معروف و مورد توافق جمع و فرهنگی، خاص دارد. به‌همین علت، می‌توان حتی میان دلالت در موسیقی با دلالت در زبان تفاوت قائل شد چرا که درمورد مدلول در موسیقی اگرچه میان جمعی توافق نظر پیدا می‌شود اما شفافیت، «مشخص‌بودگی» و صراحت آن به‌اندازه‌ی مدلول زبانی نیست. البته تمام مدلول‌ها و مفاهیم زبانی نیز وضعیت یکسانی ندارند، اما به نظر می‌رسد بر روی پیسوتار تداعی تا دلالت، وضعیت دلالت موسیقایی جایی میان دلالت زبانی از یک سو و تداعی در سوی دیگر باشد. در این وضعیت، برخی متن‌های موسیقایی به سوی دلالت زبانی نزدیک‌تر می‌شوند، اگرچه ممکن است هرگز به آن نرسند، در حالی که دلالت برخی دیگر ممکن است کم‌رنگ‌تر باشد.

۲.۴. هم‌نشینی لایه‌های متنی دیگر

چنان که گفته شد، متن موسیقایی ممکن است چندلایه باشد و افزون بر موسیقیِ سازی، موسیقیِ کلامی یا آواز نیز داشته باشد. در مواردی نیز برخی صداها و نوفه‌ها نیز در متن موسیقایی به کار گرفته می‌شود. ون لیوون نیز با همین نگاه، در کتاب گفتار، موسیقی، صد[۹۱]، «زمینه‌ی مشترک» کلام (و در اینجا کلامِ گفتاری)، موسیقی و نوفه یا صداهای دیگر (غیرموسیقایی) را می‌کاود. با باور او، در سده‌ی بیستم دوباره «مرزهای گفتار، موسیقی و دیگر صداها کم‌رنگ شده است.»[۹۲]

در مواردی حتی متن موسیقایی خود خُرده‌متنی است از متنی بزرگ‌تر، مانند اجرا، که در آن حرکت به‌صورت حرکات موزون یا نمایش، نورپردازی و صحنه‌آرایی و مواردی از این دست نیز در کنار آن به کار می‌رود. متن موسیقایی معمولاً در اغلب موارد درون متون دیگری چون نماهنگ یا نماوا، فیلم، تئاتر، اجرا، حرکت موزون، مراسم آیینی و نظیر آن به کار می‌رود و خود خُرده‌متنی از آنها را تشکیل می‌دهد. گاه تفکیک این لایه‌ها از هم دشوار است، مثلاً در اجرای حرکت موزون «ریوردَنس[۹۳]» ــ نمایشی از حرکات پای سنتی ایرلندی‌ها ــ حرکت موزون پاهای آنان با ریتم و وزن موسیقی همراه است و گاه حتی حرکت پا همراه با سازهای دیگر و گاه به‌تنهایی موسیقی‌ساز است. در این حالت، معنای کلی درواقع برآیند معناهای تمام لایه‌هاست. همچنین در بسیاری از موارد، معنای خود متن موسیقایی نیز بر پایه‌ی معنای دیگر خرده‌متن‌ها مشخص می‌شود و جهت می‌گیرد.

اما به نظر می‌رسد بیش از همه، لایه‌ی کلامی تأثیر به‌سزایی در محدودسازی و مشخص‌سازی

دامنه‌ی معنایی متن دارد. به‌عبارت دیگر، کلام در اینجا قبض‌دهنده‌ی معناست ــ در حالی که لایه‌ی موسیقایی صرف بسط‌دهنده‌ی معناست و گستره‌ی بیشتری دارد. شاید به‌همین سبب است که تکرار در کلام ناپسند است اما در موسیقی نه، چون تکرار در کلام درواقع تکرار در معنایی خاص است. البته زمانی که کلام نقشی دوگانه دارد، و هم کلام است و هم موسیقی ــ مثل آواز به‌تنهایی یا در کنار موسیقی ــ تکرار ناپسند نیست. به‌بیان دیگر، زبان در بسیاری از موارد، خواه در متن موسیقایی خواه در دیگر متون چندلایه، نقش گرانیگاه معنایی را دارد و به‌نوعی در جهت‌دهی و مرزبندی معنای دیگر لایه‌ها تعیین‌کننده است. دلیل آن روشن است: کلام به سوی معنای دلالی گرایش دارد و لایه‌های دیگر، به‌ویژه موسیقی، به معنای تداعی‌گونه؛ درباره‌ی لایه‌های حرکتی و تصویری بحث مفصل است که در این مجال نمی‌گنجد.

می‌توان مسئله‌ی رابطه‌ی خرده‌متن‌ها با متن‌هایشان را به‌صورتی دیگر نیز بیان کرد: هر خرده‌متنی درواقع یک متن است که بافتی آن را فرا گرفته است؛ این بافت درواقع همان خرده‌متن‌های دیگر است. به‌این‌ترتیب، همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد، متن باز است و هر بار حدومرز آن در شرایطی خاص از طریق فرایند «چارچوب‌دهی» مشخص می‌شود. بخشی از چارچوب‌دهی قاعدتاً مبتنی بر برخی ویژگی‌های درونی خود متن است ــ مانند انسجام درونی آن ــ و برخی دیگر مبتنی بر قواعد فرهنگی و عرفی و شرایط حاکم بر آن رخداد گفتمانی خاص است. مثلاً گاه روند کم‌شدن شدت صدا، یا برعکس تندشدن ریتم و ناگهان سکوت مرز پایانی یک متن موسیقایی را مشخص می‌کند و به عبارتی «مرزنما» می‌شود.

اما می‌توان ادعا کرد بیش از همه زبان برای موسیقی بافت‌سازی می‌کند. به‌این ترتیب، باید گفت که درون سازه‌های هر متنی روابطی وجود دارد، و میان هر متن با متن‌های دیگر ــ که بافت آن را تشکیل می‌دهند ــ نیز روابطی وجود دارد. حال سازه‌های مختلف درون متن را هرچه بنامیم، یا هر اسمی که بر روی متن و متن‌های دیگر بگذاریم، به‌هر تقدیر اصل وجود رابطه‌ی متقابل و تأثیرگذاری آنها بر هم در شکل‌گیری معنا در رخداد گفتمانی و در لحظه‌ای ارتباطی است. متن به‌تنهایی و فارغ از نوعی تعامل ارتباطی و رخدادی گفتمانی بی‌معناست و در جریان ارتباط و کنش گفتمانی، شرایط مختلف و روابط مختلفی حاکم می‌شود که معنای نهایی، و یا به‌عبارتی تفسیر خوانش‌گر را می‌سازد. در ادامه، به دیگر عوامل تأثیرگذار بر معنا در دیگر لایه‌های متنی یا بافت‌ساز خواهیم پرداخت.

۳.۴. تأثیر عوامل تفسیری دیگر

این عوامل را، همان‌گونه که گفته شد، می‌توان در بافت (کلان یا خرد)، تولیدکننده، بازتولیدکننده تعریف کرد. به‌بیان دیگر عناصر بافتی بلافصل یا تمام سازه‌هایی که در رخداد گفتمانی خاصی وجود دارند، عناصر بافتی کلان یا عناصر فرهنگی و اجتماعی، تولیدکننده‌ی متن ــ که معمولاً درمورد بسیاری از متون به‌ویژه متون موسیقایی بیش از یک نفرند ــ و بازتولیدکنندگان، خوانش‌گران یا

تفسیرکنندگان ــ که درمورد موسیقی در واقع شنوندگان آن و گاه در اجرای زنده، شنوندگان و بینندگان آن هستند ــ متن‌های دیگری هستند که با متن مورد نظر در ارتباط‌اند و بر معنای آن تأثیر می‌گذارند. به‌عبارت دیگر، موسیقی هیچ‌گاه به‌صورت محض و منفرد وجود ندارد، همان‌گونه که زبان در خلاء وجود ندارد و همیشه در جایی «استفاده می‌شود» یا «به کار می‌رود». شاید به‌همین علت است که تئو وَن لیوون و گانتر کرِس ادعا می‌کنند: «تمام متن‌ها چندوجهی‌اند[۹۴]، زبان همیشه باید از طریق دیگر وجوه نشانه‌شناختی تحقق یابد، و به‌همراه آنها بیاید.»[۹۵]

لحن، وزن و نغمه‌های موسیقی آوازی در نوحه‌سرایی با مولودی‌خوانی ایرانی بسیار شبیه و نزدیک است، آن‌قدر که گاه تشخیص این موقعیت صرفاً با دیدن موقعیت و بافت آن قابل شناسایی است، حتی سینه‌زدن و دست‌زدن و ریتم و وزن آنها، و نیز اشعار و درواقع لایه‌ی زبانی نیز در اغلب اوقات بسیار شبیه یکدیگر است.

درخصوص تأثیر دیگر لایه‌های متنی و یا بافتیِ متن موسیقایی بر معنی متن موسیقایی، و به بیان دقیق‌تر بر معنای رخداد گفتمانی موسیقایی، بحث و سخن بسیار فراوان‌تر از این است؛ صدالبته زبان در این میان نقشی کاملاً بارز و برجسته دارد. از اینها گذشته، ارجاعات بینامتنی متن موسیقی به متن‌های دیگری که در بافت بلافصل آن حضور ندارند نیز جای بحث بسیاری دارد و به نظر می‌رسد هم معنای زیادی به متن موسیقایی منتقل می‌کند و هم گستره‌ی معنایی را به‌نوعی از یک سو، در قلمرویی خاص محدود می‌کند و از سوی دیگر، به سویی خاص سوق می‌دهد و موجبات بسط و گسترش آن را فراهم می‌آورد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. گادامر، هانس‌گئورگ. «زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک»، ترجمه‌ی فرهاد ساسانی، زیباشناخت، ش ۷، ۱۳۸۱، صص. ۴۳۲-۴۳۱.

2. Hans-Georg Gadamer. *Truth and Method*, 2nd revised edition, trans. Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall (London: Sheed & Ward, 1989, 5th impression 2001), p. 398.

۳. به‌نقل از مقدمه اومبرتو اکو بر ترجمه‌ی انگلیسی کتاب لوتمان:

Umberto Eco. "Introduction", in Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, trans. Ann Shukman (London/ New York: I. B. Tauris, 2001), p. x [vii-xiii].

۴. ساسانی، فرهاد. «معناشناسی گفتمانی: نگاه به فیلمک اروپا و ایتالیا»، در فرزان سجودی (گردآورنده)، مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر (تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۳)، صص ۹۵-۷۵.

۵. فردینان دو سوسور. درس‌های زبان‌شناسی همگانی، ترجمه‌ی نازیلا خلخالی (تهران: نشر فرزان، ۱۳۷۸)، ص. ۱۰۶.

6. denotation

7. referential

8. extension

9. content word

۱۰. برای توضیح بیشتر، ر.ک.:

James R. Hurford & Brendan Heasley. *Semantics: A Coursebook* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p. 87.; John Saeed, *Semantics* (Oxford/ Malden, Mass.: Blackwell, 1997), pp. 23 & 27; Sebastian Löbner. *Understanding Semantics* (London: Arnold, 2002), pp. 25-27.

۱۱. گفتنی است این سه دسته بر مبنای جایگاه شکل‌گیری معنی، یعنی درون نظام زبان، در بافت و کاربرد، و در ذهن و طی فرایند شناخت در نظر گرفته شده است. بدیهی است از جهات دیگر، می‌توان دسته‌بندی‌های دیگری نیز ارائه کرد. برای مثال، براساس این که معنی به‌شکلی عینی بررسی می‌شود یا به‌شکلی ذهنی، می‌توان به رویکردهای مصداقی در برابر رویکردهای بازنمودی اشاره کرد. البته گاردنفورس آنها را به‌ترتیب به دو دسته‌ی واقع‌گرایانه و شناختی تقسیم می‌کند:

Peter Gärdenfors. "Some tenets of cognitive semantics", in Jens Allwood & Peter Gärdenfors (eds.), *Cognitive Semantics* (Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 1999), pp. 19-36.

12. compositionality

۱۳. برای مثال، به این تعریف از صفوی توجه کنید: «... سطح مطلوب برای بررسی معنی در محدوده‌ی معنی‌شناسی زبان همانا جمله است. زیرا به درون زبان محدود می‌شود و اجتماعی است.» (تأکید از متن اصلی است.) اما وی همان‌جا می‌افزاید: «مسلماً این سطح به‌تنهایی مطلوب نیست و تا زمانی می‌تواند مقبول بنماید که نظریه‌ای جامع برای مطالعه‌ی معنی وجود ندارد.» ر.ک.: صفوی، کورش. درآمدی بر معنی‌شناسی (تهران: انتشارات سوره‌ی مهر، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۷۹)، ص. ۴۷.

۱۴. باید یادآور شد سوسور بر تأثیر اجتماعی و به‌طور کلی اجتماعی‌بودن رابطه‌ی دال و مدلول، و درنتیجه معنی نشانه تأکید دارد. در این مورد، ر.ک.: سوسور، همان، ص. ۱۰۶. این برداشت با شکل‌گیری معنی در بافت و کاربرد (اجتماعی) متفاوت است چون در این حالت، معنی از پیش توسط یک اجتماع مشخص نشده است بلکه در لحظه‌ی رخداد شکل می‌گیرد و به‌تعبیری «پیدایشی» است.

15. Leonard Bloomfield. *Language* (Chicago: University of Chicago Press, 1933), p. 142 & pp. 139f;

به‌نقل از:

Robert de Beaugrande. *Linguistic Theory: The Discourse of Fundamental Works* (London/ New York: Longman, 1991), p. 62.

۱۶. بلومفیلد، منبع یادشده، ص. ۱۳۹، به‌نقل از دو بوگراند، همان‌جا.

۱۷. بلومفیلد، منبع یادشده، ص. ۷۴، به‌نقل از دو بوگراند، همان‌جا.

۱۸. بلومفیلد، منبع یادشده، ص. ۷۴، به‌نقل از دو بوگراند، همان‌جا.

19. D.A. Cruse. *Lexical Semantics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), p. 16.

۲۰. گاردنفورس، منبع یادشده، ص. ۲۰.

۲۱. این شش اصل عبارت‌اند از: ۱. معنی مفهوم‌سازی در الگویی شناختی است (نه شرایط صدق و کذب در دنیاهای ممکن)؛ ۲. الگوهای شناختی اساساً به‌صورت ادراکی معین می‌شوند (معنی مستقل از ادراک نیست)؛ ۳. عناصر معنایی مبتنی بر اشیاء مکانی هستند (مکان‌مندند) نه نمادهایی که بتوان طبق نظامی از قواعد آنها را ترکیب کرد؛ ۴. الگوهای شناختی اساساً طرح‌واره‌ای انگاره‌ای هستند (نه گزاره‌ای) و طرح‌واره‌های انگاره‌ای با عملیات استعاری و مجازی (که در دیدگاه سنتی ویژگی‌های استثنایی به‌شمار می‌آمدند) تغییر شکل می‌یابند؛ ۵. معنی‌شناسی بر نحو اولویت دارد و تاحدی آن را معین می‌کند (نحو را نمی‌توان مستقل از معنی‌شناسی توصیف کرد)؛ ۶. مفاهیم (به‌جای پیروی از الگویی مبتنی بر شرایط لازم و کافی)، نشانگر جلوه‌هایی از پیش‌نمونه‌اند. ر.ک.: همان، صص. ۲۱-۲۵.

۲۲. همان، ص. ۲۵.

23. association

۲۴. لوبنر، همان، ص. ۳۵.

25. Vyvyan Evans & M. elanie Green. *Cognitive Linguistics: An Introduction* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), p. 153, & ch. 5, pp. 156-175.

۲۶. هرفورد و هیسلی، منبع یادشده، ص. ۳.

۲۷. Bedeutung: در ترجمه‌ی این اصطلاحات به فارسی و انگلیسی، معادل‌های متفاوتی به کار رفته است. واعظی برای واژه‌ی significance معادل «معنا نسبت به»، و برای meaning «معنا» را انتخاب کرده است؛ ر.ک.: احمد واعظی، درآمدی بر هرمنوتیک (تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، ۱۳۸۰). سعید حنایی‌کاشانی نیز در ترجمه‌ی کتاب پالمر در برابر significance از لفظ «معناداری» و «معناداشتن» استفاده کرده است؛ ر.ک.: ریچارد پالمر، علم هرمنوتیک، ترجمه‌ی محمدسعید حنایی‌کاشانی (تهران: هرمس، ۱۳۷۷). گفتنی است کریمی‌نیا، مترجم کتاب نصر حامد ابوزید، معادل «دلاله» در عربی را معنا یا Sinn یا meaning و معادل «مغزی» در عربی را معنی یا Bedeutung یا significance ذکر می‌کند، نصر حامد ابوزید، معنای متن: پژوهشی در علوم قرآنی، ترجمه‌ی مرتضی کریمی‌نیا (تهران: طرح نو، ۱۳۸۰)، ص. ۳۹۰، پانویس ۱.

28. Sinn

29. Eric Donald Hirsch, Jr. *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967), p. 4.

۳۰. همان، صص. ۳-۲.

31. Göttlob Frege, "Über Sinn und Bedeutung", *Zeitschrift für philosophie und philosophische Kritik* (new series) no. 100 (1892), pp. 25-50. In English as: "On sense and reference", in Robert M. Harnish (ed.), *Basic Topics in the Philosophy of Language* (New York, etc: Harvester Wheatsheaf, 1994), pp. 142-160.

۳۲. لوبنر، منبع یادشده.

33. expression meaning

34. utterance meaning

35. communicative meaning

۳۶. همان، ص. ۶. (تأکید از خود متن اصلی است.)

۳۷. همان، ص. ۹.

۳۸. همان، ص. ۱۰. (تأکید از خود متن اصلی است.)

39. pragmatics

۴۰. برای توضیح بیشتر، برای مثال، ر.ک:

Stephen C. Levinson, *Pragmatics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. ix & 1-5.

41. Jef Verschueren, Jan-Ola Östman & Jan Blommaert (eds.), *Handbook of Pragmatics Manual* (Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995), p. ix.

۴۲. برای توضیح دربارهٔ «طرح‌واره» و تعابیر مشابه آن، ر.ک.: فرهاد ساسانی. منبع یادشده، صص. ۹۵-۷۵، یادداشت‌های ۳۶-۳۳.

۴۳. برای توضیح بیشتر درمورد متن «پیش‌فهم»، ر.ک.: فرهاد ساسانی. «پیش‌فهم»، بیدار، ش ۱۹، فروردین ۱۳۸۲، صص. ۱۶-۸؛ و فرهاد ساسانی. «مجازی چندرسانه‌ای: گفتمان پیوستاری هنر ـ ناهنر»، زیباشناخت، ش ۸، ۱۳۸۲، صص. ۲۱۸-۱۹۹؛ و فرهاد ساسانی. «معناشناسی گفتمانی: نگاهی به فیلمک اروپا و ایتالیا»، منبع یادشده.

۴۴. درمورد این اصطلاح، ر.ک.: فرهاد ساسانی، «پیش‌فهم»، منبع یادشده.

45. Joseph Swain. *Musical Languages* (New York/ London: W.W. Norton & Company, 1997), pp. 44-45.

۴۶. همان، صص. ۴۴ و ۴۵.

47. mode

48. dotted-rhythm

۴۹. همان، ص. ۴۷.

50. predication

۵۱. همان، ص. ۴۸.

52. discrete

53. articulation

۵۴. همان، ص. ۵۱.

۵۵. همان، ص. ۵۳.

۵۶. همان، ص. ۵۵.

۵۷. همان‌جا.

58. W. Kofi Agawu

۵۹. به‌نقل از:

"Music Semiology", in www.wikipedia.org, 2/4/7002.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۶۰. ر.ک.: همان، صص. ۵۹-۵۸.

۶۱. همان، ص. ۶۰.

62. José Luiz Martinez. *Semiosis in Hindustani Music* (Delhi: Motilal Banarsidas Publishers, 2001), p. 8.

63. John Blacking, *How Musical Is Man?* (Seattle: University of Washington Press, 1973), p. x;

به‌نقل از مارتینز، منبع یادشده، ص. ۷.

64. Raymond Monelle. *Linguistics and Semiotics in Music* (New York/ London: Routegde, Taylor & Francis Group, 1992);

به‌ویژه صص. ۲۱-۱.

۶۵. همان، ص. ۲۱.

۶۶. همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد، می‌توان از لفظ عام‌تر «معنا» در برابر «معنی» برای اشاره به هر نوع معنی زبانی و غیرزبانی و به بیانی دیگر، به هر نوع معنایی اعم از دلالت و غیر دلالت ــ با تعاریفی که در اینجا بیان شد ــ استفاده کرد.

۶۷. شایان ذکر است در اینجا لفظ «متن» به‌تعبیری نشانه‌شناختی به کار رفته است و از این‌رو به هر چیزی اعم از کلام شفاهی یا مکتوب، تصویر متحرک یا ثابت، موسیقی، صدا، حرکت یا حجم که در موقعیتی خاص چارچوبی برای آن در نظر گرفته شود و براساس آن، از بافت و دیگر عناصر مجاورش جدا انگاشته شود، متن گفته می‌شود. برای توضیح بیشتر، ر.ک.:

Farhad Sasani. "Discoursal Hermeneutics: Interpretation of Verbal and Non-verbal Texts", Human Sciences (Pazhuheshname-ye Olum-e Ensani), Shahid Beheshti Univesity, nos. 43-44 (Autumn & Winter 2004/2005), pp. 71-73.

۶۸. ازجمله ر.ک. ساسانی، همان. همچنین ر.ک: فرهاد ساسانی. «متن مجازی چندرسانه‌ای ...». منبع یادشده.

69. performance

70. framing

۷۱. علی‌رضا میرعلی‌نقی، «موسیقی در موقعیت طنز»، بیناب، ش ۱۰، ۱۳۸۵، ص. ۱۳۴.

۷۲. همان‌جا.

۷۳. همان‌جا.

۷۴. برای مثال، ر.ک.: تورج زاهدی، «نگاهی به جایگاه موسیقی در فرهنگ ایرانی ـ اسلامی»، بیناب، ش ۷، ۱۳۸۳، ص. ۳۰۶: «... در تعزیه، فقط بازیگرانی که در نقش معصومان و مظلومان ظاهر می‌شوند حق دارند آواز بخوانند و به‌اصطلاح امروزی «دیالوگ»های خود را با موسیقی ادا کنند و شبیه‌خوان‌هایی که نقش اشقیا را ایفا می‌کنند هرگز اجازه‌ی آوازخواندن و استفاده از موسیقی را ندارند و دیالوگ‌های خود را با لحنی زمخت و نازیبا و عاری از موسیقی بیان می‌کنند.»

۷۵. زاهدی، همان، ص. ۳۰۶.

76. hip hop

۷۷. رپینگ (rapping) بین گفتاری موزون و قافیه‌دار و همراه بازی با واژه‌هاست.

۷۸. امسینگ (emceeing) برگرفته از MC (emcee) یا Master of Ceremonies به گفتاری موزون مانند رپینگ در موسیقی هیپ‌هاپ اشاره دارد. امسی یا «ارباب مراسم» در اصل میزبان برنامه یا اجرایی عمومی یا خصوصی بر روی سن است که با مخاطب صحبت می‌کند و مراسم را پیش می‌برد و گرم نگه می‌دارد.

79. breakdancing

80. graffiti art

81. beats

82. scratching (skraching)

83. (phonograph) turntable

84. DJ mixer

۸۵. میرعلی‌نقی، منبع یادشده، ص ۱۳۳.

86. Loreena McKennitt (1957-).

87. Deejay

88. DJ Aligator

89. DJ Yahel

90. Theo van Leeuwen. *Speech, Music, Sound* (London: Macmillan, 1999).

۹۱. همان، ص. ۲.

92. Riverdance

93. multimodal

94. Theo van Leeuwen & Gunther Kress, "Front pages: (The critical) analysis of newspaper layout", in Allan Bell & Peter Garrett (eds.), *Approaches to Media Discourse* (Oxford/ Malden, Mass.: Blackwell, 1998), p. 186.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب‌نامه

زاهدی، تورج. «نگاهی به جایگاه موسیقی در فرهنگ ایرانی ـ اسلامی»، بیناب، ش ۷، ۱۳۸۳، صص. ۳۰۷-۳۰۰.

ساسانی، فرهاد. «پیش‌فهم»، بیدار، ش ۱۹، فروردین ۱۳۸۲، صص. ۸-۱۶.

ساسانی، فرهاد. «متن مجازی چندرسانه‌ای: گفتمان پیوستاری هنر ـ ناهنر»، زیباشناخت، ش ۸، ۱۳۸۲، صص. ۲۱۸-۱۹۹.

ساسانی، فرهاد. «معناشناسی گفتمانی: نگاهی به فیلمک اروپا و ایتالیا»، فرزان سجودی (گردآورنده)، مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۳، صص. ۹۵-۷۵.

سوسور، فردینان دو. درس‌های زبان‌شناسی همگانی، ترجمه‌ی نازیلا خلخالی، تهران: فرزان، ۱۳۷۸.

گادامر، هانس گئورگ. «زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک»، ترجمه‌ی فرهاد ساسانی، زیباشناخت، ش ۷، ۱۳۸۱، صص. ۴۳۵-۴۲۹.

میرعلی‌نقی، علی‌رضا. «موسیقی در موقعیت طنز»، یناب، ش ۱۰، ۱۳۸۵، صص. ۱۳۵-۱۳۰.

Beaugrande, Robert de. *Linguistic Theory: The Discourse of Fundamental Works* (London, New York: Longman, 1991).

Blacking, John. *How Musical Is Man?* (Seattle: University of Washington Press, 1973).

Bloomfield, Leonard. *Language* (Chicago: University of Chicago Press, 1933).

Cruse, D.A. *Lexical Semantics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

Eco, Umberto. "Introduction", in Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, trans. Ann Shukman (London, New York: I.B. Tauris, 2001), pp. vii-xiii.

Evans, Vyvyan & M. elanie Green. *Cognitive Linguistics: An Introduction* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 6002).

Gadamer, Han-Georg. *Truth and Method*, 2nd revised edition, trans. Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall (London: Sheed & Ward, 1989, 5th impression 2001).

Gärdenfors, Peter. "Some tenets of cognitive semantics", in Jens Allwood & Peter Gärdenfors (eds.), *Cognitive Semantics* (Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 1999).

Frege, Göttlob, "Über Sinn und Bedeutung", *Zeitschrift für philosophie und philosophische Kritik* (new series) no. 100 (1892), pp. 25-50. In English as: "On sense and reference", in Robert M. Harnish (ed.), *Basic Topics in the Philosophy of Language* (New York, etc: Harvester Wheatsheaf, 1994), pp. 142-160.

Hirsch, Eric Donald, Jr. *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967).

Hurford, James R. & Brendan Heasley. *Semantics: A Coursebook* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

Levinson, Stephen C. *Pragmatics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

Löbner, Sebastian. *Understanding Semantics* (London: Arnold, 2002).

Martinez, José Luiz. *Semiosis in Hindustani Music* (Delhi: Motilal Banarsidas Publishers, 2001).

Monelle, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music* (New York/ London: Roulegde, Taylor & Francis Group, 1992).

"Music Semiology", in www.wikipedia.org, 2/4/2007.

Sasani, Farhad. "Discoursal Hermeneutics: Interpretation of Verbal and Non-verbal texts", *Human Sciences* (Pazhuheshname-ye Olum-e Ensani), Shahid Beheshti Univesity, nos. 43-44 (Autumn & Winter 2004/2005), pp. 69-79.

Saeed, John. *Semantics* (Oxford/ Malden, Mass.: Blackwell, 1997).

Swain, Joseph. *Musical Languages* (New York/ London: W. W. Norton & Company, 1997).

van Leeuwen, Theo & Gunther Kress. "Front pages: (The critical) analysis of newspaper layout", in Allan Bell & Peter Garrett (eds.), *Approaches to Media Discourse* (Oxford/ Malden, Mass.: Blackwell, 1998), pp. 186-219.

van Leeuwen, Theo. *Speech, Music, Sound* (London: Macmillan, 1999).

Verschueren, Jef, Jan-Ola Östman & Jan Blommaert (eds.), *Handbook of Pragmatics Manual* (Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی