فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی
دورهٔ دوم، شمارهٔ۵، پاییز ۱۴۰۱

مساله بازنمایی در موسیقی با رویکرد به منبع‌شناسی موضوعی آن

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۰۵ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۵

پویا سرایی *

استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.

چکیده

بحث در مورد اینکه موسیقی به عنوان هنری کاملاً انتزاعی و دست‌نیافتنی چه می‌گوید؟ از دیرباز در نظر فلاسفه و متفکرین مطرح بوده است. بسیاری از فلاسفه حکم به بیانگریِ موسیقی داده‌اند و در مقابل متفکرینِ دیگری نیز وجود هرگونه دلالت در موسیقی را رد نموده‌اند. در این بین گروهی از فیلسوفان، موسیقی را نه ذاتاً که در شرایط خاص و در همنشینی با دیگر لایه‌های متنی، حائزِ منشِ بیانگری دانسته‌اند.

در این مقاله، کلیاتِ بیانگری موسیقی به طور مروری مورد اشاره قرار گرفته است. در بخش دیگر به نقشِ ذهنیتِ مؤلف در بیانگری و در مقابل توانمندیِ بالقوهٔ مخاطب در ادراکِ این بیانگری اشاره شده است. سپس مبحث بازنمایی در موسیقیِ ایرانی-اسلامی با توجه به ماهیتِ سنتیِ آن طرح و بیان شده است. در آخر نمایه‌ای کلی از مهم‌ترین منابعِ موضوعیِ موجود در زمینه بیانگریِ موسیقی عنوان می‌شود. این منابع شامل کتابهایی است که در مورد دلایتِ بیانگرانه در موسیقی بطور عام و دستِ آخر بیانگری در موسیقیِ دستگاهی نگاشته شده‌اند.

واژگان کلیدی: بیانگری موسیقی، منبع‌شناسی، فلسفه موسیقی، دلالت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* pouya.sarai@gmail.com

طرح موضوع

چالش همیشگیِ فلاسفهٔ موسیقی در طول سالیان این پرسشِ به ظاهر ساده بوده است که بیانگری چیست؟ بیانگری هنر همچون تعریف هنر موجد بحث‌های گسترده و گاه متضادی در طول تاریخ فلسفه هنر شده و تعریفی دقیق در این زمینه را دشوار ساخته است. این پیچیدگی در مورد هنری چون موسیقی که بنا به منش انتزاعی‌اش دورترین هنرها نسبت به عینیت و مفهوم‌سازی دانسته می‌شود دشوارتر است و از این روست که دفاع از منش بازنمایانه و کارکرد بیان‌گرانه آن ناممکن می‌نماید.

موسیقی مطمئناً می‌تواند به عنوان شکلی از ارتباط درنظر گرفته شود اما آنچه را که منتقل می‌کند روشن نیست. بسیاری بر این باورند که موسیقی به ندرت بازتاب واقعیتی بیرون از خود است. موسیقی بازنمای جهان نیست؛ ادراک ما از جهان خارج را وضوح نمی‌بخشد و با وجود موارد استثنایی معمولاً از آن تقلید نمی‌کند. بنابر این آهنگ‌ساز دنیای خود را می‌سازد و مخاطب نیز دنیای خود را - بر بستر اثر- می‌آفرینند. اما آیا این به معنای گسست کامل از تفکرات خالق اثر است؟ آیا باید منکر امکان دریافت اندیشه‌ها و نیات هنرمند شد که آگاهانه در اثر نهاده و یا حتی به طور ناخودآگاه در اثر وی تسری یافته است؟

در حوزهٔ موسیقیِ دستگاهی نیز برخی از هنرمندان چالشِ بیانگری در موسیقی را در اندیشهٔ خود مرور کرده و برای آن پاسخی یافته‌اند؛ چندانکه برای مثال حسین علیزاده اثر هنری را محملی برای پیام هنرمند می‌داند و مشکاتیان از «زبان حال مردم بودن» هنر یاد می‌کند: «به هر حال هنرمند زمانی که بخواهد با مردمش درد دل کند و حرف بزند و حرف مردم را بزند و برای آنان راهگشا باشد باید از آن خودخواهی و خودنگری‌ها و افکار پلشت روزمرگی بیرون بیاید که حرف‌هایش تأثیرگذار باشد.» (بینا، ۱۳۸۶: ۳۱). در این حال می‌توان پرسید آیا هیچ راهی برای پی بردن به اندیشه‌های آهنگ‌ساز که در تلاش برای بیان پیامی است وجود ندارد؟

در این بین ذهنیتِ غرضمندِ مؤلف بعنوان کسی که متنی را پیش کشیده و آن را به مثابهٔ محملی برای انتقالِ یک اندیشه یا موضوعِ خاص برمی گزیند چیست؟ در این زمینه متفکرین و هنرمندان یک دورهٔ خاص در مغرب، اظهار نظرهایی کرده‌اند. توجه به ذهنیت هنرمند شیوه رایج در پژوهش اثر هنری در سده نوزدهم بود. رمانتیک‌ها در جان هنرمند سرچشمهٔ والایی و ارزش اثرش را می‌یافتند، اما نه بدان معنا که این جان یک‌سر قابل شناخت است. به همین دلیل هم نووالیس[1] می‌گفت راز در خود ماست و از آن بی‌خبریم:

«رویای سفر به کهمشان‌ها را در سر داریم، آیا کهکشان‌ها در دل خود ما جای ندارند؟» و از هم این رو بر خلاف تفسیر ساده‌گرایانه سده نوزدهمی از «اصل نیت مؤلف» می‌گفت: «هنرمند به اثر تعلق دارد و نه اثر به هنرمند» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۲۲).

روش‌مندیِ تحقیق

در روش‌شناسی موضوعِ فوق، محقق از روش تحقیق «کیفی» برای پژوهش خود استفاده کرده است؛ روشی که دارای خصوصیاتی از موضوع تحقیق است که به فهم زمینهٔ مورد نظر کمک می‌کند. در روش کیفی با تکیه بر منطق استقرا، از مفاهیم نهفته در داده‌ها، فرضیه و تئوری‌ها خلق می‌شوند.

مبنای روشِ کیفی در این تحقیق، تحقیق «توصیفی-تحلیلی» است و نگاهی جزء به کل است (قس حافظنیا ۱۳۸۷:۶۱-۶۲)

در این روش، نگرش به پدیده‌ها در این روش به صورت تمام‌نگر[2] است و رابطه روش با زمینهٔ تحقیق وابستگی زیادی دارد، نمونه‌برداری در این روش کم و انتخابی است و دستیابی به نتیجه تحقیق خودجوش[3] است (همو: ۴۷).

---

۱ Novalis: ادیب آلمانی قرن ۱۸

[2] Holistic

[3] Emerging

همچنین پارادایمی که محقق برای این پژوهش در نظرگرفته است، پارادایمِ «پدیدارشناسی[۴]» است.

مبانی دلالت در موسیقی

در سلسله مباحث بیانگریِ موسیقی، عموماً به کارکردِ بیان در تحلیل اثر و عناصر درونی آن - نه به عنوان نگاه ساختارگرایانه صرف – و کشف کنش‌های درونی اثر، دیدگاه و اندیشه هنرمند و آنچه را آهنگ‌ساز قصد بیان داشته است پرداخته خواهد شد. واضح است تحقیقاتِ پیرامون موضوع بیانگری، به هیچ روی نه ادعای درک دقیق ذهنیت هنرمند را دارد و نه در پی تعمیم نتایج به تمامی آثار موسیقی است - چرا که چنین ادعای در مورد هنر اساساً نامعقول و نادرست است - بلکه بر آن است تا با بررسی دیدگاه‌ها و همچنین ارائه نمونه‌هایی از آثار موسیقی نشان دهد، تحقق بیانگری و همچنین بیان اندیشه در موسیقی امکان‌پذیر است و در بسیاری موارد آنچه هنرمند درپی بیانش بوده قابل دریافت است(قس همو ۱۳۹۱ ب: ۵۴).

در برخی دیگر از تحقیقاتِ پیرامون موضوعِ بیانگری، به بحث‌های هرمنوتیک مدرن و توجه به جایگاه مخاطب که امروزه به عنوان نقطه مرکزی در بحث‌های مربوط به تأویل هنری مطرح می‌باشد، پرداخته نخواهد شد. بدین معنا که در دیاگرامِ یاکوبسن (۱۹۸۱) ارتباطی هنرمند، اثرهنری و مخاطب، علیرغم اهمیت این نکته که هر مخاطبی بنا به افق دلالت‌های معنایی خویش به آفرینشی دوباره از اثر می‌پردازد، باز نمی‌توان مؤلف را از فراشدِ شکل‌گیری معنا جدا نمود.

هرچند نمی‌توان منکر شد که تفسیرهای ارائه شده در آثار مورد نظر نیز استوار بر مخاطب است؛ اما تلاش می‌شود که تفسیر نمونه‌های مطرح شده - فارغ از ادعای دست‌یابی به طرحی علمی - به گونه‌ای مستند، کلی، خلل‌ناپذیر و حتی‌الامکان با بررسی چگونگی انطباق عناصر و نشانه‌های اثر با توضحیات برجای مانده از مؤلف همراه باشد.

آثار موسیقی را می‌توان به دو گروه عمدهٔ باکلام و بی‌کلام تقسیم نمود. در قطعات با کلام نمونه‌های فراوانی می‌توان یافت که آهنگ‌ساز با ابزار موسیقایی از قبیل انتخاب مقام و یا گام مناسب، وزن و تغییرات آن، تمپوی قطعه، سازبندی و ... تلاش در جهت فضاسازی و القای هرچه بهتر مفهوم و محتوای شعر دارد. چنین اندیشه‌ای در آثار موسیقایی قابل دریافت است که می‌توان آنرا به نوعی با بیانگری در موسیقی مرتبط دانست. یکی از بهترین نمونه‌های این‌چنین قطعه بهار از «۴ فصل» آنتونی ویوالدی است. در این قطعه آهنگ با استفاده از سازهایی بادی چون فلوت و پیکولو در بازسازی صدای پرندگان و هنگام آذرخش و تگرگ با غرش تیمپانی با شعر همراهی می‌کند. در موسیقی بی‌کلام پی‌بردن به اندیشه هنرمند دشوارتر است چرا که در اینجا همراهی شعر به عنوان موضوعی زبانی وجود ندارد.

اما در همین شرایط نیز با بررسی‌های عناصر ساختاریِ اثر و نیز مناسباتِ نشانه‌شناختیِ آن می‌توان به اندیشه‌ها و تفکرات اثر راه برد؛ آنگونه که کارل پوپر در رد «هنر همچون بیانگری احساسات» بندتو کروچه از موسیقی باخ مثال می‌آورد: «باخ در اثری که می‌آفرید حس خود را بیان نمی‌کرد بل آن را در آزمون مکرر هماهنگی عناصر اثرش به کار می‌گرفت... وقتی موسیقی‌دانی یک فوگ می‌نویسد در پی یافتن موضوع جالب و کنترپوئن مخالف و سپس بهترین صورت استفاده از آن هاست ممکن است نوعی احساس هماهنگی یا تعادل مورد نظر او باشد.

نتیجه البته ممکن است هیجان‌انگیز باشد ولی درک ما از آنچه متوجه این هماهنگی – نظمی برخاسته از درهم ریختگی کامل خواهد بود تا هیجانی که در آن ترسیم شده است» در حقیقت کشف تلاش باخ در طی آثار متفاوت جهت دستیابی به چنین نظمی و اساساً هدف وی در خلق چنین هماهنگی‌ای که منجر به خلق انوانسیون‌های[۵] وی شد – باخ را مهندس موسیقی می‌دانند- را می‌توان دست‌یابی به تفکرات هنرمند دانست (احمدی، ۱۳۹۱ ب: ۵۳).

---

[۴] Phenomenlogism

[۵] ساخته‌ای کوتاه و معمولاً برای یک ساز شستی‌دار با کنترپوان دوبخشی

اهمّ رویکردها

از اهداف این سری از تحقیقات، بدواً بررسی و معرفی روش‌ها و راه‌هایی است که می‌تواند به درک اندیشه آهنگ‌ساز یاری رساند. روش‌هایی از قبیل بررسی‌های جامعه‌شناختی و نشانه‌شناختی تا با بررسی مطابقت عناصر مختلف از قبیل انتخاب شعر، میزان مطابقت مقام مورد استفاده با مفهوم شعر، وزن، سازبندی و ... در آثار بی‌کلام و مطابقت مقام مورد استفاده با عنوان قطعه، نشانه‌هایی در جهت القای ایده‌ای خاص، بررسی شرایط اجتماعی مؤثر در پیدایش اثر و یا تلاش در بیان فضایی مطابق با شرایط پیدایش اثر و ... در قطعات بی‌کلام، بتوان به آنچه آهنگ‌ساز در پی بیان بوده است دست یافت.

آثار موسیقیِ دستگاهی را نیز می‌توان با همین مدل تحلیل نمود؛ به عبارتی ساده‌تر می‌توان با تجزیه و تحلیل آثار بر اساس روش‌های مطرح شده به نکات و نشانه‌هایی که آهنگ‌ساز آگاهانه و حتی ناآگاهانه در اثر قرار داده پی برد.

اینکه هنر بیانگر چیست از مهمترین مسایلی است که در بسیاری از مباحث مربوط به فلسفه هنر مطرح شده است. از مباحث افلاطون و ارسطو در باب تقلید هنر از طبیعت گرفته تا کانت و هگل که هنر را بیانگر روح زمانه می‌دانست و یا شوپنهاور، نیچه و فیلسوفان معاصر چون هایدگر و آدورنو و هم‌چنین مباحث مربوط به هرمنوتیک مدرن همگی دربردارنده مباحثی در مورد مسأله بیان و بیانگری است.

اما صرف پرداختن به این مورد تحت عنوان فصلی مجزا و مستقل و یا تحقیقی مختص این مبحث کمتر وجود دارد. اگرچه کمتر بحثی را می‌توان یافت که در آن به بیانگری پرداخته نشده باشد و یا اشاراتی به آن در میان نباشد که با توجه به بستگی چیستی هنر به این مقوله کاملاً قابل انتظار است (همو، ۱۳۹۱ الف: ۱۱۴).

منبع‌شناسیِ بازنماییِ موسیقایی

الف) موسیقی بطور عام

در بسیاری دیگر از مطالب که مستقیماً اشاره به بیانگری نشده است نیز می‌توان ارتباط مباحث مطرح شده با بیانگری را بنا به ماهیت آن که جزیی جداناشدنی از چیستی هنر است یافت. بابک احمدی در کتاب «*حقیقت و زیبایی*» (۱۳۸۹) ضمن مطرح کردن دیدگاههای مختلف متفکران درباب هنر نقطه نظرات بسیاری از اندیشمندان این حوزه چون بندتو کروچه، کالینگوود، ارنست کاسیرر، سوزان لانگر، ویتگنشتاین، ریچاردز، گودمن، آدورنو، مارکوزه، بنیامین، لوکاچ و بسیاری دیگر را معرفی می‌کند و در کتاب «موسیقی‌شناسی» (۱۳۹۱ ب) به تعاریف مختلف از بیانگری هنری می‌پردازد که می‌توان از لابه لای آن تفاوت ماهوی بیانگری، بازنمایی، توصیف‌گری، وجود معنا و ... در موسیقی را بازشناخت.

از مهمترین آثار در این زمینه کتاب «بیان اندیشه در موسیقی» اثر فینکلشتاین است که تماماً دریافت اندیشه‌های هنرمند را در بررسی‌های جامعه‌شناختی مطرح می‌کند و تأثیر تحولات اجتماعی در شکل‌گیری اثر را به عنوان زمینه‌ای در شناخت اندیشه‌های مؤلف می‌داند (همو).

استور که یک روان‌شناس است در کتاب «موسیقی و ذهن» ضمن نگاهی روان‌شناختی به مقوله آهنگ‌سازی از بیانگری موسیقی بحث می‌کند و دیدگاهی چون دریک کوک را به عنوان یکی از طرفداران بیانگری موسیقی معرفی می‌نماید (همو).

ادوارد هانسلیک منتقد موسیقی قرن نوزدهم در کتاب «درباره زیبایی‌شناسی» (۱۹۵۷) قویاً به رد بیانگری موسیقی رأی می‌دهد، هرچند نهایتاً می‌پذیرد که اثر نمی‌تواند از زمینه‌های اجتماعی آن تهی باشد و این یکی از نقاط عزیمت ما به سوی بیانگری موسیقی است. بنابراین در بسیاری از کتابهایی که به نوعی به فلسفه هنر و موسیقی مربوط می‌شوند به نوعی می‌توان مستقیم یا غیر مستقیم مسأله بیانگری را یافت هرچند عموماً این مباحث صرفاً نگاهی غیرنقادانه به این مسأله داشته‌اند (ibid).

فهرستی مطول از کتاب‌هایی را می‌توان نام برد که در آنها اشاراتی به این مقوله شده‌است از جمله:

«موسیقی و ذهن» اثر آنتونی استور، «موسیقی‌شناسی: فرهنگ تحلیل موسیقی» اثر بابک احمدی، «زیبایی‌شناسی و ذهنیت» اثر اندره بووی، «موسیقی و تخیل» اثر آرون کوپلند، «جامعه‌شناسی هنر» اثر ژان دووینیو، «بُعد زیباشناختی» اثر هربرت مرکوزه، «معنای موسیقایی: به سوی تاریخی نقادانه اثر» لاورنس کریمر، «حقیقت و روش» اثر گادامر، «موسیقی به مثابه کردار فرهنگی» اثر کریمر، «معنای موسیقی در آثار بتهوون» اثر رابرت هاتن، «یک نظریه نشانه‌شناسی موسیقایی» اثر ارو تاراتسی، «نظریه موسیقی و تخیل موسیقایی» اثر هاینریش شِنکر، «فراشد تماتیک موسیقی» اثر رودلف رِتی، «انسان‌شناسی موسیقی» اثر آلن مِریام، «بتهوون قهرمان» اثر اسکات برنهام، «موسیقی جامع» اثر آتاماسیوس کِیرشر، «موسیقی در سکوت» اثر ولادیمیر ژانکله‌ویچ، «من که هستم» اثر ولادیمیر ژانکله‌ویچ، «موسیقی به تنهایی» اثر پیتر کیوی، «زبان موسیقی» اثر دِرِیک کوک، «موسیقی‌شناسی» اثر ژوزف کرمن، «پرسش‌های انتقادی» اثر بارزون، «تفکر در باب موسیقی» اثر لوئیس رودل (نک احمدی ۱۳۹۱ ب).

ب) موسیقیِ ایرانی به طور خاص

فقدانِ مباحث فلسفی، زندگی‌نامه‌نویسی و کمبود اطلاعات دست اول و قابل اعتماد درباره موسیقی‌دانان ایرانی، عدم دسترسی به سیر تحول اجرایی‌شان در کنار عدم وجود نظام مستمر نقد آثار موسیقایی سبب تاریک ماندن بخش قابل توجهی از ظرفیت‌ها و قابلیت‌های موسیقی ایرانی و هم‌چنین بحثی ماهیت‌گرایانه در مورد موسیقی ایران شده است که با توجه به گنجینه‌ای که ظرفیت‌های بسیاری برای تحقیق و نکات ناگفته بسیاری دارد منجر به محصور ماندن آن در حصار مطالعات فنی است.

در حوزه مطالعات موسیقی ایران کمبود چنین مباحثی آشکار است و جز چند نمونه معدود که به طور صریح در مورد بیانگری مطالبی ارائه کرده بحثی در این زمینه مطرح نشده است. نمونه‌ای از این دست، مقاله «هستی‌شناسی بیان و بیانگری در موسیقی با رویکرد به موسیقی ایرانی-اسلامی» نوشتهٔ نگارنده (سرایی ۱۳۹۰) است و دکتر ساسان فاطمی در چند مقاله (۱۳۷۹ الف، ۱۳۷۹ ب، ۱۳۸۰، ۱۳۸۲ الف، ۱۳۸۲ ب، ۱۳۸۳، ۱۳۸۵)اشاراتی کوتاه در این زمینه داشته است.

این مبحث را علیرغم اهمیت فقط با جستجو در میان کتاب‌های سرگذشت‌نامه و یا به عنوان مثال در مجموعه کتاب‌های گفت‌وگو با موسیقی‌دانان ایرانی چون علیزاده، محمدرضا درویشی، داریوش طلایی و مجید کیانی می‌توان یافت. لذا فقر چنین مبحثی در زمینه موسیقی ایرانی احساس می‌شود.

آنچه مهم است اینکه بیانگری در هنر ایرانی – اسلامی به لحاظ ماهیت رمزگرایانه و نمادپردازانه و گرایش به رد مفهوم‌سازی، موقعیتی خاص می‌یابد که عموماً تمایل به این بوده است که از آن به عنوان نفی طبیعت‌گرایی و بیانی غیرعینی یاد کنند.

این دیدگاه درست است، اما کامل نیست چرا که نمی‌توان حکمی کلی درباره کیفیت بیانگری در موسیقی ایران ارائه کرد و آثار قابل توجهی از سنت موسیقایی از چنین حکمی پیروی نمی‌کنند. مطالعه در زمینه موسیقی ایرانی که در برهه‌هایی از تاریخ با ممنوعیت روبرو بوده و در پاری موارد تنها به مباحث نظری آن توجه می‌شده منجر به فقدان شناختی در باب چیستی این هنر فارغ از بررسی‌های فنی شده است.

به هر ترتیب شناخت عوامل مؤثر در فراشد خلق اثر از قبیل تاریخ خلق اثر و ارتباط با تحولات اجتماعی زمان پیدایش، نحوه زندگی، جهان‌بینی و دیدگاه‌های هنرمندان موسیقی ایران به منظور یافتن سیر تحول فکری موسیقی‌دانان،جریان‌های فکری و هنری تأثیرگذار بر موسیقی در هر دوره، وجود سبک‌ها، تأثیرات و گسست‌های آن‌ها بر یکدیگر می‌تواند شناخت ما را از فلسفه موسیقی ایرانی و هم‌چنین هدف، انگیزه، مقاصد و تفکرات هنرمندان به عنوان ارکان پایه‌های هنر ایران زمین غنا بخشد و از این طریق به روشن شدن کیفیت بیانگری آثار موسیقی ایرانی و تلاش‌هایی که در این زمینه انجام شده است و در نهایت ماهیت و جایگاه هنر در ایران یاری رساند.

منابع

۱. احمدی، بابک، ۱۳۸۹، حقیقت و زیبایی، نشر مرکز، تهران، چ هجدهم.

۲. احمدی، بابک، ۱۳۹۱ الف،ساختار و تأویل متن، نشر مرکز، تهران، چ چهاردهم.

۳. احمدی، بابک، ۱۳۹۱ ب، موسیقی‌شناسی: فرهنگ تحلیلی مفاهیم، نشر مرکز، تهران، چ دوم.

۴. حافظ نیا،محمدرضا،۱۳۸۷، مقدمه ای برروش تحقیق درعلوم انسانی،تهران،چ پانزدهم، تهران:سمت.

۵. سرایی، پویا، ۱۳۹۰، «هستی‌شناسی بیان و بیانگری در موسیقی با رویکرد به موسیقی ایرانی – اسلامی»، فصلنامه کیمیای سعادت،سال اول، زمستان، شماره ۱، صفحه ۴۹ -۶۱.

۶. فاطمی، ساسان، ۱۳۷۹ الف ، موسیقی عامه و اقتصاد بازار در فصلنامه هنر، بهار شماره ۴۳.

۷. ---------- ۱۳۷۹ ب، موسیقی و ماوراءالطبیعه، در فصلنامه هنر،زمستان، شماره ۴۶.

۸. ---------- ۱۳۸۰ موسیقی مردمی/ موسیقی کلاسیک در فصلنامه هنر، بهار، شماره ۴۷.

۹. ---------- ۱۳۸۲ الف، «گاهی گذرا به پیدایش و رشد موسیقی مردم‌پسند در ایران از ابتدا تا سال ۱۳۵۷ش»، در فصلنامهٔ موسیقی ماهور، شماره ۲۲، تهران: ماهور.

۱۰. ---------- ۱۳۸۲ ب، «پژوهشی درموسیقی و سازهای موسیقی قاجار» در نامه انسان‌شناسی، دوره اول،شماره سوم،بهار و تابستان،صص ۱۹۹-۲۰۶.

۱۱. ---------- ۱۳۸۳ «ترانه» در دایره المعارف بزرگ اسلامی، تهران، جلد ۱۴، مقاله شماره ۵۸۵۶.

۱۲. ---------- ۱۳۸۵ «تصنیف» در دایره المعارف بزرگ اسلامی، تهران، جلد ۱۵، مقاله شماره ۵۹۵۵.

۱۳. بینا، «پنجاه سال با پرویز مشکاتیان»، موسیقی قرن ۲۱، ۱۳۸۵، شهریور، شماره ۱۳، صفحه ۱۲ – ۳۱.

14. **Hanslick, Edward**, 1957 ,*The Beautiful in Music*. Tra. G Cohen. New York.

15. **Jacobson, Roman**, 1981 , "Linguistique et Poetique" in *Essais de linguistique generale*, Paris.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی