Sociology of Culture and Art Volume 5. Issue 5. Winter 2024. Pages 128 to 139

Research Paper

Transformations of musical discourse: A comparative analysis of music in the era of Constitutional Revolution and the time of 1979 Revolution

Mohammadreza Zolfaghari[1], Mahnaz Ronaghi Notash[2]*, Behrang Sadighi[3]

1. PHD student of cultural sociology, Faculty of Communication and Social Sciences, Tehran Markaz Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
2. Assistant professor, Faculty of Communication and Social Sciences, Tehran Markaz Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding author).
3. Assistant professor, Department of Social Sciences, Faculty of Psychology, Rudehen Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

https://doi.org/10.22034/scart.2024.139877.1379

Received: October 13, 2023
Accepted: February 25, 2024
Available online: March 15, 2024

Abstract

The present article seeks to compare the discourse of music during the Constitutional period with the 1979 revolution. In the Constitutional period, the ballads of Aref Qazvini and then Mohammad Taqi Bahar (late Qajar and early Pahlavi period) have been selected as examples; Aref is the most famous composer of this period, whose works have remained in the social and musical history of Iran. "Chavush Music Center" has also been chosen as an example for the ballads of the 1979 revolution; This center is the most famous and also the most coherent music group that has created its revolutionary works based on Iranian musical instruments. The social differences of the two periods have also produced different content; Therefore, the poems of the constitutional period have less of an epic mood and are sadder narrating the social situation. Poems during the 1979 revolution, especially the ballads composed by the Chavoush Center, were mostly epic in nature, and they were meant to excite the society. This situation can also be seen in terms of form; The music of the79th revolution period is march-like and exciting and generally "martial" in contrast to the constitutional music which is sad and glorious, and both of these show the social status and social discourse of each period.

Keywords: discourse؛ critical discourse؛ revolutionary art؛ revolutionary music

Zolfaghari, M., Ronaghi Notash, M. & Sadighi, B. (2024). Transformations of musical discourse: A comparative analysis of music in the era of Constitutional Revolution and the time of 1979 Revolution. *Sociology of Culture and Art*, 5 (5), 128-139.

Corresponding author: Mahnaz Ronaghi Notash
Address: Faculty of Communication and Social Sciences, Tehran Markaz Branch, Islamic Azad University,
Tell:
Email: mah.ronaghi_notash@iauctb.ac.ir

Extended Abstract

1- Introduction

The present article seeks to compare the discourse of music during the Constitutional period with the 1979 revolution. Accordingly, the following questions are raised for the current research: 1- What are the discourse differences between the poems of the works in the two historical periods mentioned? 2- What are the discourse interpretations of the situational and intertextual contexts of the works? 3- How do social structures determine the discourse of two historical periods and what effect do discourses have on the structure of poems? 4- Which poems have used more metaphors in expressing ideas?

2- Methods

Critical Discourse Analysis (CDA) stems from a critical theory of language which sees the use of language as a form of social practice. All social practice is tied to specific historical contexts and are the means by which existing social relations are reproduced or contested and different interests are served. It is the questions pertaining to interests - How is the text positioned or positioning? Whose interests are served by this positioning? Whose interests are negated? What are the consequences of this positioning? - that relate discourse to relations of power. Where analysis seeks to understand how discourse is implicated in relations of power, it is called critical discourse analysis. Fairclough's (1989, 1995) model for CDA consists three inter-related processes of analysis tied to three inter-related dimensions of discourse. These three dimensions are 1 The object of analysis (including verbal, visual or verbal and visual texts). 2 The processes by means of which the object is produced and received (writing/ speaking/designing and reading/listening/viewing) by human subjects. 3 The socio-historical conditions which govern these processes. According to Fairclough each of these dimensions requires a different kind of analysis 1 text analysis (description), 2 processing analysis (interpretation), 3 social analyses (explanation).

3- Findings

In the Constitutional period, the ballads of Aref Qazvini and then Mohammad Taqi Bahar (late Qajar and early Pahlavi period) have been selected as examples; Aref is the most famous composer of this period, whose works have remained in the social and musical history of Iran. "Chavush Music Center" has also been chosen as an example for the ballads of the 1979 revolution; This center is the most famous and also the most coherent music group that has created its revolutionary works based on Iranian musical instruments. The social differences of the two periods have also produced different content; Therefore, the poems of the constitutional period have less of an epic mood and are sadder narrating the social situation. Poems during the 1979 revolution, especially the ballads composed by the Chavoush Center, were mostly epic in nature, and they were meant to excite the society. This situation can also be seen in terms of form; The music of the79th revolution period is march-like and exciting and generally "martial" in contrast to the constitutional music which is sad and glorious, and both of these show the social status and social discourse of each period.

4- Discussion & Conclusion

This research has sought to analyze and compare the discourse of the poems of the two constitutional and revolutionary periods of 1357. The poems of the works during the constitutional revolution had two different characteristics compared to the previous periods: firstly, music was held in the heart of the society and in the form of concerts, and secondly, with the height of the constitutional revolution and

Zolfaghari, M., Ronaghi Notash, M. & Sadighi, B. (2024). Transformations of musical discourse: A comparative analysis of music in the era of Constitutional Revolution and the time of 1979 Revolution. *Sociology of Culture and Art*, 5 (5), 128-139.

the emergence of the tyranny of Mohammad Ali Shah, musicians and poets performed compositions with Patriotic themes were discussed; Something that was less visible until that period. Until then, most of the poems were romantic and lyrical, or they used silly words and superficial concepts. Six ballads from the constitutional period have been examined in this research, and based on the findings of the research, in this period, due to the royal tyranny, the author of the ballad placed the main meaning of the poem in the middle of the ballad and hid it among the foliage of love and poetry. In the middle period of the constitutional revolution, we witness the emergence of ballads, which are lyrical and romantic at the beginning and sometimes at the end, but describe the social and political situation of the society in the middle of the poem. What was said was the "Formic" review and analysis of the ballads and poems of the constitutional period, but in terms of the content, these poems and ballads mostly include praise and complaints about the state of society, especially the political situation, and instead of stimulating the audience, the ballad writer or poet expresses sympathy and praise in describing the problems. And the sufferings of life pay.

5- Funding

The costs of this study were covered by the authors of the article.

6- Authors' Contributions

All stages of this study were conducted jointly by three authors.

7- Conflict of Interests:

According to the authors of this article, there was no conflict of interest.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره پنجم، شماره پنجم، زمستان ۱۴۰۲، ص ۱۲۸-۱۳۹

مقاله پژوهشی

تحولات گفتمانی موسیقی: مطالعهٔ تطبیقی موسیقی عصر مشروطه با موسیقی انقلاب ۵۷

محمدرضا ذوالفقاری[۱]، مهناز رونقی نوتاش[۲]* بهرنگ صدیقی[۳]

۱. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی فرهنگی، دانشکده علوم اجتماعی و ارتباطات، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲. استادیار، گروه علوم ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی و ارتباطات، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۳. استادیار، گروه علوم اجتماعی، دانشکده روانشناسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

https://doi.org/10.22034/scart.2024.139877.1379

تاریخ دریافت: ۲۱ مهر ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۶ اسفند ۱۴۰۲
انتشار آنلاین: ۲۵ اسفند ۱۴۰۲

چکیده

مقالهٔ حاضر در پی مقایسه گفتمانی اشعار تصانیف دوره مشروطه با دوره انقلاب ۱۳۵۷ در موسیقی ایران است. در دورهٔ مشروطه تصنیف‌های عارف قزوینی و سپس محمدتقی بهار به‌عنوان نمونه انتخاب شده‌اند؛ عارف مشهورترین تصنیف‌ساز این دوره است که آثارش همچنان در تاریخ اجتماعی و موسیقی ایران باقی مانده است. «کانون موسیقی چاووش» نیز به‌عنوان نمونه‌ای برای تصنیف‌های دورهٔ انقلاب ۱۳۵۷ برگزیده شده است؛ این کانون مشهورترین و نیز منسجم‌ترین گروه موسیقی است که آثار انقلابی خود را بر اساس دستگاه‌های موسیقی ایرانی آفریده است. انتخاب این دو نمونه از این رو بوده است که هر دو موسیقی انتخاب شده کاملاً براساس موسیقی ایران و برمبنای ردیف دستگاهی بنا شده‌اند و دیگر این که هر کدام از این نمونه‌ها در دوره خود دارای شهرت و مخاطب ویژه هستند علاوه بر این در این انتخاب از پنل تخصصی حوزه موسیقی نیز استفاده شده است. این پژوهش با روش مطالعه تحلیل گفتمان و با رویکرد تحلیل گفتمان نورمن فرکلاف صورت گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد تفاوت‌های اجتماعی دو دوره، تولید محتوایی متفاوت نیز داشته است؛ این مطالعه دریافت اشعار دورهٔ مشروطه کمتر حالتی حماسی دارند و بیشتر با غم و اندوه روایتگر اوضاع اجتماعی‌اند. اشعار و تصنیف‌های ساخته شده توسط کانون چاووش، بیشتر حالتی حماسی داشته و در پی تهییج جامعه نیز برمی‌آیند. این وضعیت به‌لحاظ فرم نیز قابل مشاهده است؛ موسیقی سال‌های ابتدایی انقلاب ۱۳۵۷ مارش‌گونه و مهیج و به طور کلی «رزمی» است برخلاف موسیقی مشروطه که حزن‌انگیز و شِکوه‌گر است؛ بررسی هرکدام از دوره‌ها وضعیت و گفتمان اجتماعی آن دوره را برای ما نمایان می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: گفتمان، گفتمان انتقادی، شعر انقلابی، شعر مشروطه، شعر انقلاب اسلامی

استناد: ذوالفقاری، محمدرضا؛ رونقی نوتاش، مهناز و صدیقی، بهرنگ (۱۴۰۲). تحولات گفتمانی موسیقی: مطالعه تطبیقی موسیقی عصر مشروطه با موسیقی انقلاب ۵۷. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۱۲۸- ۱۳۹.

* **نویسنده مسئول:** مهناز رونقی نوتاش
نشانی: گروه علوم ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی و ارتباطات، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران
تلفن:
پست الکترونیکی: mah.ronaghi_notash@iauctb.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسئله

انقلاب پدیده‌ها را به قبل و بعد از خود دسته‌بندی می‌کند؛ این قاعده شامل تمام اجزای زندگی اجتماعی انسان می‌شود و هنر نیز از این قاعده مستثنا نیست. ازاین‌رو «هنر انقلابی» خود را در برابر «هنر غیرانقلابی» قرار می‌دهد. هنر انقلابی خود را «هنر متعهد» می‌داند؛ این تعهد بیش از آن‌که متعهد به چارچوب‌های هنری باشد، در متن جامعه خود بازتعریف می‌شود. «هنر متعهد» خود را پیرو جامعه می‌داند و در مناسبات، تحولات و تغییرات اجتماعی خود را ملزم به همسویی و همراهی با جامعه می‌بیند؛ پس به باور هنرمندان انقلابی هر آنچه، دست‌کم در ظاهر، همسو و همراه جامعه و تحولاتش نیست از «تعهد» بویی نبرده است. چنانچه پیداست هنر انقلابی بیش از آن‌که به هنر ملزم باشد، به ایدئولوژی پایبند است (مریدی، ۱۳۹۸: ۵۰). لذا مقایسهٔ هنرِ پیش از انقلاب و هنرِ پس‌ازآن می‌تواند نشان‌دهندهٔ تفاوت‌های محتوایی و نیز گفتمانی آن‌ها باشد و نیز به ما نشان خواهد داد که چگونه گفتمان‌های مختلف بر هنر تأثیر گذاشته و چطور محتوای اثر هنریِ متأثر از این گفتمان‌ها متفاوت خواهد بود.

مفهوم دیگری که در رابطهٔ میان هنر و اجتماع به وجود می‌آید «هنر اجتماعی» است. هنر اجتماعی را هنری می‌دانند که دارای محتوای اجتماعی باشد از این رو هنر اجتماعی را پیام‌محور می‌دانند. این پیام اندیشه و حرف اصلی هنرمند است که بن‌مایه اجتماعی دارد. همچنین هنر اجتماعی را هنری می‌دانند که در جهت تثبیت پیام نظام قدرت نیست بلکه منتقد آن است (همان: ۴۸-۵۱). «هنر اجتماعی» مفهومی گسترده‌تر از سایر همزادهای مفهومی‌اش مانند «هنر انقلابی» و «هنر ایدئولوژیک» دارد. هنر اجتماعی، هنری است که به اجتماع و مسائل پیرامونش می‌پردازد. هنر می‌تواند اجتماعی باشد اما انقلابی نباشد؛ بر این پایه هنر اجتماعی می‌تواند ایدئولوژیک نباشد اما هنر انقلابی، اساساً ایدئولوژیک است. هنر انقلابی خود یکی از زیرشاخه‌های هنر اجتماعی است و هنر اجتماعی، هنری است حول مسائل اجتماعی و هر آنچه اجتماع، مبتلابه آن است؛ مسائلی از قبیل زنان، کودکان، فقر، زندگی روزمره، انقلاب‌ها، تبعیض‌های جنسیتی، نژادی و طبقاتی و هر آنچه آن را بتوان در زمرهٔ آسیب‌های اجتماعی و مسائل اجتماعی قرار داد. پس هنر اجتماعی دایرهٔ وسیعی از موضوعات اجتماعی را در برمی‌گیرد اما هنر انقلابی، خاصِ دوره‌ای معین است و با توجه به معنای ذاتی مفهوم «انقلاب»، هستهٔ مرکزی نهاد قدرت سیاسی را نشانه رفته و خواهان سرنگونی و از میان برداشتن ساختارهای اصلی نهاد سیاست و نیز تغییرات اساسی در ساختاربندی نهادهای قدرت است.

از دیگر تفاوت‌های هنر اجتماعی و هنر انقلابی می‌توان به حقیقت باور بودن هنر انقلابی اشاره کرد. این نوع هنر به دلیل سبقهٔ ایدئولوژیکش حقیقت باور است و نه‌تنها باور به «حقیقتی» معین و مشخص را در اثر هنری انقلابی به‌وضوح می‌توان دید بلکه اثر انقلابی سعی در نمایش این «باور» و «حقیقت» آن‌هم به صریح‌ترین وجه داشته و در پی آن است که پیام خود را به‌سرعت و صراحت به مخاطب انتقال دهد اما هنر اجتماعی می‌تواند از پیچیدگی‌های هنری بیشتری بهره ببرد و ظرایف بیشتری را در اثر هنری نمایان سازد.

همچنین می‌توان گفت در هنر انقلابی محتوا بر فرم هنری غالب می‌شود اما در هنر اجتماعی فرم هنری مجال بیشتری برای ظهور پیدا می‌کند. به‌بیان‌دیگر می‌توان گفت در هنر انقلابی، فرم به نفع محتوای اثر هنری یا بیان هنری وضعیت انقلابی، کم‌رنگ‌تر می‌شود چراکه هدفش انتقال سریع و بی‌واسطهٔ ایدئولوژی انقلابی است؛ اما در هنر اجتماعی نه‌تنها ضرورتی برای کمرنگ کردن فرم هنری وجود ندارد بلکه پیچیدگی‌های آن می‌تواند به زیبایی اثر هنری، غنای بیشتری ببخشد. در این پژوهش به دنبال مقایسه گفتمانی اشعار تصنیف در دو دوره تاریخی مشروطه و انقلاب ۱۳۵۷ هستیم. از این بررسی می‌توان دریافت که کدام دوره بیشتر به هنر اجتماعی و کدام به هنر انقلابی گرایش داشته‌اند. بر همین اساس برای پژوهش حاضر پرسش‌های زیر مطرح است:

۱ـ اشعار تصانیف در دو دوره تاریخی ذکر شده چه تفاوت گفتمانی با یکدیگر دارند؟

۲ـ تفسیرهای گفتمانی از بافت‌های موقعیتی و بینامتنی آثار چیست؟

۳ـ چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان دو دوره تاریخی را تعین می‌بخشند و گفتمان‌ها چه تأثیری بر ساختار اشعار دارند؟

۴ـ اشعار کدام از استعاره بیشتری در بیان ایده بهره برده است؟

ذوالفقاری، محمدرضا؛ رونقی نوتاش، مهناز و صدیقی، بهرنگ (۱۴۰۲). تحولات گفتمانی موسیقی: مطالعه تطبیقی موسیقی عصر مشروطه با موسیقی انقلاب ۵۷. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۱۲۸- ۱۳۹.

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

چنانچه از لغتنامهٔ Webster برمی‌آید واژهٔ discourse نخستین بار در قرن چهاردهم میلادی در کتاب‌ها ثبت شده است. در مقابلِ مفاهیم باستانی و غیرمستعمل گفتمان که به معنای «توانایی فرد در ارایهٔ فکری منسجم و منظم» استفاده می‌شد؛ در مفهوم جدید آن به «بیان منظم، منسجم و مطول از یک فکر در مورد موضوعی خاص» اشاره دارد (کدیور ۱۳۷۸: ۶۱). پیش از برساخته شدن و رواج واژهٔ گفتمان، واژهٔ فرنگی discourse در زمینه‌ها و رشته‌های مختلف و توسط مترجمان گوناگون در فارسی به همسنگ‌های دیگری همچون گفتار، سخن، وعظ و خطابه، درس و بحث، مقال، سخنرانی، مراوده، مکالمه و نطق برگردانده شده بود. اما دربارهٔ برساخته شدن واژهٔ «گفتمان» در ایران باید گفت: «اولین بار، داریوش آشوری در یکی از مقاله‌های خود تحت عنوان «نظریهٔ غرب‌زدگی و بحران تفکر در ایران» به‌کاربرده است» (عضدانلو ۱۳۸۰: ۱۵). دیوید کریستال تحلیل انتقادی گفتمان[1] را «رویکردی به تجزیه‌وتحلیل زبان» می‌داند که «هدف آن، آشکارسازی روابط پنهان قدرت و فرایندهای ایدئولوژیکی در زبان‌شناسی است». این رویکرد به تجزیه‌وتحلیل متن در بافت اجتماعی که متن در بستر آن به وجود آمده است می‌پردازد (آقاگل‌زاده ۱۳۹۰: ۱۱). برخی دیگر از نظریه‌پردازان تحلیل انتقادی گفتمان چون فرکلاف و ون‌دایک، تحلیل انتقادی گفتمان را در روابط میان «قدرت» و «ایدئولوژی» تعریف می‌کنند. فرکلاف تحلیل انتقادی گفتمان را روشی می‌داند که به دنبال بررسی تغییرات اجتماعی و فرهنگی است و «مرجعی است که علیه استثمار و سلطه مورداستفاده قرار می‌گیرد». درواقع فرکلاف تحلیل انتقادی گفتمان را چارچوبی «تحلیلی برای مطالعهٔ زبان در رابطه با قدرت و ایدئولوژی می‌داند». همچنین به باور هیلاری جنکس[2]: «تحلیل گفتمان انتقادی در جستجوی این است که گفتمان چگونه در روابط قدرت درگیر شده است». ون‌دایک یکی دیگر از نظریه‌پردازان مشهور تحلیل گفتمان انتقادی نیز بر این باور است که تحلیل گفتمان انتقادی «روش‌های سوءاستفاده از قدرت اجتماعی، سلطه و نابرابری و نیز مقاومت متون در بافت‌های اجتماعی و سیاسی در مقابل آن‌ها را موردمطالعه قرار می‌دهد» (کلانتری و عباس‌زاده و ... ۱۳۸۸: ۱۴). بر اساس نظریهٔ او تحلیل‌گران تحلیل گفتمان انتقادی به دنبال کشف و نیز مقاومت جامعه در برابر نابرابری‌های اجتماعی هستند. تحلیل گفتمان انتقادی ریشه در زبان‌شناسی انتقادی[3] دارد، گرچه به باور روث وداک هردوی این مفاهیم (زبان‌شناسی انتقادی و تحلیل گفتمان انتقادی) را می‌توان به‌جای یکدیگر به کار برد، درهرصورت این مفاهیم به‌ویژه زبان‌شناسی انتقادی زمانی ظهور پیدا می‌کنند که «زبان» در نظریه‌های اجتماعی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌شود تا جایی که به باور فوکو و هابرماس زبان در تولید و بازتولید جامعه و ساخت روابط قدرت نقش محوری دارد (آقاگل‌زاده و غیاثیان ۱۳۸۶: ۴۰-۳۹). «تحلیل گفتمان انتقادی زبان را به‌عنوان عملی اجتماعی در ارتباط با ایدئولوژی، قدرت، تاریخ و جامعه در سطح متن، اعم از گفتاری و نوشتاری موردمطالعه قرار می‌دهد». تحلیل گفتمان انتقادی که ریشه در آراء میشل فوکو دارد به دنبال آن است که نشان دهد عواملی همچون بافت تاریخی، روابط قدرت و سلطه، نهادهای اجتماعی و فرهنگی و ایدئولوژیکی متن، صورت زبانی و معانی جدید را به وجود می‌آورند (آقاگل‌زاده ۱۳۹۰: ۱۱).

۲-۲: ملاحظات نظری

نخستین جرقه‌های موسیقی اجتماعی در دورهٔ معاصر تاریخ ایران را می‌توان در انقلاب مشروطه دید. انقلاب مشروطه سرآغاز شکل‌گیری هنر اجتماعی به‌ویژه موسیقی بوده است. نخستین بار در این دوره هنرمندان جوانی مانند درویش‌خان و عارف قزوینی «ابتکارات نوین پدید آوردند و برای اولین بار کنسرت در جامعه موسیقی ایران پدید آمد. چون تا آن موقع رسم نبود

[1] critical discourse analysis
[2] Hillary Jencks
[3] critical linguistics

ذوالفقاری، محمدرضا؛ رونقی نوتاش، مهناز و صدیقی، بهرنگ (۱۴۰۲). تحولات گفتمانی موسیقی: مطالعه تطبیقی موسیقی عصر مشروطه با موسیقی انقلاب ۵۷. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۱۲۸- ۱۳۹.

موسیقی را برای تودهٔ مردم عرضه کنند و تنها در مجالس خلوت و انس اهل‌فن مطرح می‌شد» (آریان‌پور، ۱۳۹۳: ۳۹). مهم‌ترین و سرشناس‌ترین موسیقی‌دان دورهٔ مشروطه را می‌توان عارف قزوینی دانست. او خالق تصانیف مهمی در این دورهٔ تاریخی است و «نخستین کسی است که از پتانسیل اجتماعی بالای ترانه در راستای تهییج افکار عمومی و انتشار عقاید خود استفاده می‌کند.» (کریمی، ۱۳۹۹، ۴۰). از عارف تصنیف‌هایی برجای‌مانده که اغلب رنگ و بوی میهنی و یا به تعبیر خود او «وطنی» دارند دربارهٔ تصنیف‌های او گفته می‌شود که تصنیف‌های میهنی‌اش پس از اجرا در شهر توسط مردم زمزمه می‌شده است. از ویژگی‌های تصنیف‌های عارف یکی آن بوده است که مردم می‌توانستند به سهولت آن را به خاطر سپرده و با خود زمزمه کنند. در کتاب «چگونگی موسیقی ایران» دراین‌باره آمده است: «محمدرضا لطفی[۴]، به نقل از عبدالله دوامی[۵]، روایت می‌کرد که اگر عارف قزوینی در تهران، تصنیف جدیدی می‌خواند، هفتهٔ بعد آهنگ او در شهرهای دیگر ورد زبان مردم شده بود» (تهماسبی، ۱۴۰۰، ۲۳۲). همچنین «تصنیف‌های عارف آغازگر تعریف تازه‌ای از ترانه در موسیقی معاصر ایرانی است. تعریفی که در کنار تکامل فرم و ارزش‌های ادبی در کلام، به تأثیرگذاری در میان عامهٔ مردم و مردم‌پسند بودن (پاپیولاریته) هم اهمیت می‌دهد» (کریمی، ۱۳۹۹: ۴۳). جریان شعری ایران در دورهٔ پهلوی دوم به‌گونه‌ای دیگر شد. گرچه نیما بخشی از شعر «افسانه» را نخستین بار در سال ۱۳۰۱ منتشر کرد اما دورهٔ اوج و شکوفایی شعر نیمایی را دورهٔ پهلوی دوم و بین سال‌های ۱۳۲۵ تا ۱۳۳۰ می‌دانند؛ سیروس طاهباز معتقد است: «سال‌های ۳۰ـ۱۳۲۵ زمان، زبان بازکردن نسل بعدی است.» (طاهباز، ۱۳۴۳: ۱۰۸) تأثیر انقلاب مشروطه بر فرهنگ ایران یکی از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری شعر نوی نیمایی است. انقلاب مشروطه به‌نوعی پایان یکه‌تازی استبداد بود؛ گرچه استبداد پس از مشروطه وجود داشت اما انقلاب مشروطه عاملی شد تا اعتراضات اجتماعی و سیاسی به‌موازات استبداد ورزی پادشاه وجود داشته باشد. منورالفکران انقلاب مشروطه که آن را انقلابی در ردیف انقلاب فرانسه می‌دانستند به دنبال تغییر و دگرگونی نه‌تنها در ساختار سیاسی و حکومتی که در ساختار فرهنگی نیز بودند و به ترجمهٔ آثار بزرگان ادبیات فرانسه نظیر ویکتور هوگو، روسو، شاتو بریان و لامارتین دست زدند. این تحول به شعر فارسی نیز انجامید و ازاین‌رو بسیاری ظهور شعر نیمایی را در ادامهٔ تحول‌خواهی فکری دورهٔ مشروطه می‌دانند.

۳- روش پژوهش

در این پژوهش برای تحلیل اشعار موسیقی از روش تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف استفاده می‌شود. «در این روش محقق تحلیل‌گر می‌کوشد یک گفتار یا گفتمان را با کاربرد اجتماعی‌اش و مضمون معنایی‌اش تعبیر و تفسیر کند.» فرکلاف در تعریف خود از روش تحلیل گفتمان آن را روشی می‌داند که «تحلیل‌گر با برداشتن بخشی از متن یا کلام یا گفته‌ای، مقطعی از اجتماع را برای تحلیل و تفسیر خود برمی‌گزیند و می‌کوشد ارتباط بین ساختار دیدگاه‌های فکری و اجتماعی عام در شکل ایدئولوژی‌ها، نظریه‌های سیاسی و مانند آن‌ها را...کشف و تبیین کند» (محسنی‌تبریزی، ۱۳۹۵: ۱۹۰).

فرکلاف نظریهٔ گفتمان خود را بر اساس چند پیش‌فرض بنانهاده است:

۱ـ فرایندها و ساختارهای اجتماعی و فرهنگی خصلتی زبانی و گفتمانی دارند.

۲ـ گفتمان هم سازنده[۶] و هم ساخته شده[۷] است.

۳ـ زبان گفتمانی باید در درون بستر اجتماعی خودش تحلیل شود.

۴ـ گفتمان، کارکردی ایدئولوژیک دارد.

۵ـ متن باید به‌طور پیوسته و نه جدا و منفک از بستر اجتماعی‌اش تحلیل شود.

تحلیل گفتمان فرکلاف بر پایهٔ سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین صورت می‌گیرد. در سطح توصیف، متن که یکی از عناصر گفتمانی به شمار می‌آید توصیف می‌شود. متن «شامل گفتار، نوشتار و مانند آن است.» در سطح تفسیر به دنبال پاسخ

[۴] محمدرضا لطفی (۱۳۹۳ـ۱۳۲۵) آهنگساز، نوازنده تار و سه‌تار و نیز بداهه‌نواز. او از بنیان‌گذاران کانون موسیقی چاووش بوده است.

[۵] عبدالله دوامی (۱۳۵۹ـ۱۲۷۰) ردیف‌دان و استاد موسیقی ایرانی

[6] constructor

[7] constructed

این پرسش هستیم که «آنچه متن می‌گوید چه معنایی دارد؟» به این سطح «کردار گفتمانی» نیز می‌گویند. سطح سوم شامل تبیین است که متن را «با رجوع به زمینهٔ اجتماعی‌اش» تبیین می‌کند. در اینجا به دنبال پاسخ به این پرسش هستیم که «چرا متن رخداده است؟» (محسنی‌تبریزی، ۱۳۹۵: ۱۹۶).

سطح	عناصر تحلیل	نوع تحلیل	پرسش سطح
توصیف	متن	توصیف متن	متن چه می‌گوید
تفسیر	کردار گفتمانی (بافت متن)	تفسیر متن	آنچه متن می‌گوید چه معنایی دارد؟
تبیین	کردار اجتماعی (بافت موقعیتی متن)	تبیین متن	چرا متن رخداده است؟

جدول ۳ـ۱ـ سه سطح تحلیل گفتمانی فرکلاف

آنچه از جدول بالا هم برمی‌آید در سطح نخست یعنی سطح توصیف، به توصیف گفتمان معین و در سطح تفسیر یا سطح دوم به معناکاوی متن در زمینهٔ اجتماعی‌اش و یا زمینه‌ای معین پرداخته می‌شود. سطح سوم یا سطح تبیین، ناظر بر علت‌کاوی گفتمان درون زمینهٔ اجتماعی خاص است (همان: ۲۰۱).

٤- تحلیل یافته‌ها

عارف که سرشناس‌ترین موسیقی‌دان دورهٔ مشروطه است خالق تصانیف مهمی در این دورهٔ تاریخی است و توانست با استفاده از اشعار تصانیفش جامعه را متأثر از خود کند. او را آغازگر فرم تازه‌ای از ترانه‌سرایی در ایران دانسته‌اند؛ بیشتر تصنیف‌های او جنبهٔ میهنی، شکوه‌آمیز و سیاسی دارند. تصانیف تا قبل از دورهٔ عارف عموماً انسجام ساختاری نداشته و نیز در سرودن آن‌ها از کلمات سخیف نیز استفاده می‌شده است. نمونه‌هایی از این تصنیف‌ها در اینجا آورده شده‌اند:

رفتم در میخانه (مه من) خوردم دو سه پیمانه/من مست و دیوانه (مه من) ما را که برد خانه؟/دلبر عزیز، لقمهٔ لذیذ، برخیز و بریز...[۸]

و یا:

لیلا رو بردن، چال سیلابی/بخشش آوردن نون و سیرابی/لیلا رو بردن، دروازه دولاب/براش خریدن اُرسی و جوراب/لیلا رو بردن، حموم گلشن/کنت[۹] بی‌غیرت، چشم تو روشن[۱۰]

این تصنیف‌ها که به‌عنوان نمونه آورده شده‌اند جملگی متعلق به دورهٔ قاجار هستند که گاه در کوی و برزن توسط مردم خوانده می‌شدند. عارف از کسانی است که وزن و اندازهٔ تصنیف دورهٔ قاجار را گران کرد و البته به آن‌ها محتوایی اجتماعی نیز بخشید. نام او با میهن‌پرستی عجین شده است و او با تصنیف‌هایش به موسیقی دوران خود رنگی میهنی داد. او دربارهٔ وضعیتش در تصنیف‌سازی میهنی با استفاده از بیت «بودم آن روز از طایفهٔ درد کشان/که نه از تاک نشان بود و نه از تاکنشان» می‌گوید:

«نه‌تنها فراموشم نخواهد شد بلکه معاصرین دورهٔ انقلاب نیز هیچ‌وقت از خاطر دور نخواهند داشت که وقتی‌که من شروع به تصنیف ساختن و سرودهای ملی و وطنی کردم، مردم خیال

[۸] برگرفته از کتاب «جریان‌شناسی موسیقی مردم‌پسند ایران» نوشته سعید کریمی. ص ۲۳

[۹] «این تصنیف بی‌رحمانه به تمسخر کنت دُمُنته فُرته، رییس پلیس تهران در دورهٔ ناصری می‌پردازد. این کنت اصالتاً ایتالیایی ولی تبعهٔ اتریش که در واقع پایه‌گذار تشکیلات مدرن پلیس در ایران بود، شروع به پیگرد فواحش و مالیات گرفتن از آن‌ها کرده بود. تهرانی‌ها که اعتمادی به صداقت او نداشتند، تصنیفی ساختند و در آن دختر وی که نامی ایرانی (لیلا) داشت را در همهٔ محله‌های بدنام شهر تجسم می‌کردند.» (کریمی، ۱۳۹۹: ۳۷)

[۱۰] برگرفته از کتاب «جریان‌شناسی موسیقی مردم‌پسند ایران» نوشته سعید کریمی. ص ۳۸

ذوالفقاری، محمدرضا؛ رونقی نوتاش، مهناز و صدیقی، بهرنگ (۱۴۰۲). تحولات گفتمانی موسیقی: مطالعه تطبیقی موسیقی عصر مشروطه با موسیقی انقلاب ۵۷. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۱۲۸- ۱۳۹.

می‌کردند که باید تصنیف برای جنـ...های دربار؛ یا «ببری خان» گربه شاه[۱۱] شهید...یا تصنیفی از زبان گنهکاری، بگناهکاری...که از یک نفر خطاکارتر از خود می‌پرسد گناه من چه بود[۱۲]، گفته شود...باری مقصود از ذکر اسامی تصنیف‌های عامیانهٔ فوق، غیر از آن مرحوم شیدا، آن بود که بدانند اگر من هیچ خدمتی دیگر به موسیقی و ادبیات ایران نکرده باشم وقتی تصنیف وطنی ساخته‌ام که ایرانی از ده‌هزار نفر یک نفرش نمی‌دانست وطن یعنی چه، تنها تصور می‌کردند وطن شهر یا دهی است که انسان در آنجا زائیده شده باشد...من بی‌وطن آن روز که شعر و سرودهای وطنی ساختم دیگران در فکر خودسازی بودند و کار شعر و شاعری به‌افتضاح کشیده شده بود.»[۱۳]

چنانچه از اشعار عارف برمی‌آید در تصنیف‌هایش نوعی سادگی و تکرار واژگان را رعایت می‌کرده است تا مردم عامی کوی و بازار بتوانند به‌راحتی آن‌ها را حفظ کرده و در خاطر نگاه دارند و این مسئله‌ای است که عارف بر آن اصرار داشته است.[۱۴] همچنین تصنیف‌های او را آغازگر تعریفی تازه از ترانه در موسیقی ایرانی دانسته‌اند و آن تأثیرگذاری اشعارش در میان عامه بود است. از ویژگی‌های تصنیف‌های مشروطه این است که به دلیل فضای بسته و محدود اجتماعی و سیاسی آن عصر به‌ویژه در دورهٔ استبداد محمدعلی شاه، تصنیف حالتی تغزلی و عاشقانه به خود می‌گرفت و تصنیف‌ساز با اشاراتی آنچه را در سر داشته به شنونده انتقال می‌داده و گاهی هم تصانیف به‌صورت تغزلی و میهنی توأمان ساخته می‌شدند؛ گویی سازندهٔ شعر با آگاهی، بخش وطنی آن را در لابه‌لای تغزل پوشانده است. تصنیف «ای امان از فراقت امان»[۱۵] ساختهٔ عارف قزوینی ازاین‌دست تصنیف‌ها است و یا در ابتدای تصنیف مشهور «از خون جوانان» که عارف آن را به یادگار برای «حیدرخان عمواغلی» طبع کرده است از هنگامهٔ می و گل و چمن سخن گفته اما در ادامه از کج‌رفتاری چرخ روزگار شِکوه می‌کند. او دربارهٔ این تصنیف که ظاهراً به یاد نخستین قربانیان آزادی سروده شده است، آورده: «این تصنیف در دورهٔ دوم مجلس شورای ایران در طهران ساخته شده است. بواسطهٔ عشقی که حیدرخان عمواغلی بدان داشت میل دارم این تصنیف به یادگار آن مرحوم طبع گردد» (دیوان عارف، ۱۳۵۷: ۳۵۹).

هنگام می و فصل گل و گشت چمن شد/دربار بهاری تهی از زاغ و زغن شد
از ابر کرم خطهٔ ری رشگ ختن شد/دلتنگ چون مرغ قفس بهر وطن شد
(چه کج رفتاری ای چرخ چه بد کرداری ای چرخ)
(سر کین داری ای چرخ نه دین داری نه آئین داری ای چرخ)
از خون جوانان وطن لاله دمیده/از ماتم سروقدشان سرو خمیده
در سایهٔ گل بلبل از این غصه خزیده/گل نیز چو من درغمشان جامه دریده
(چه کج رفتاری ای چرخ چه بد کرداری ای چرخ)
(سر کین داری ای چرخ نه دین داری نه آئین داری ای چرخ)
خوابند وکیلان و خرابند وزیران/بردند به سرقت همه سیم و زر ایران
ما را نگذارند به یک خانهٔ ویران/یارب بستان داد فقیران زامیران
(چه کج رفتاری ای چرخ چه بد کرداری ای چرخ)
(سر کین داری ای چرخ نه دین داری نه آئین داری ای چرخ)

[۱۱] گربه دارم الجه/میرود بالای باجه/میارد کله‌پاچه/گربه مرا پیشتش/مکن بدش میاد (دیوان عارف، ۱۳۵۷: ۳۳۱).

[۱۲] شه‌زاده ظل‌السلطانم/چشم و چراغ ایرانم/شاه بابا گناه من چه بود (دیوان عارف، ۱۳۵۷: ۳۳۱).

[۱۳] دیوان عارف قزوینی، به اهتمام عبدالرحمن سیدآزاد. تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ هفتم، ۱۳۵۷ ص ۳۳۱ تا ۳۳۶.

[۱۴] برگرفته از کتاب «موسیقی حماسی و انقلابی ایران، جلد دوم. کاری از سازمان فرهنگی و هنری شهرداری تهران، ۱۳۸۹ ص ۳۵.

[۱۵] این تصنیف در دیوان عارف با عنوان تصنیف دوم و در پردهٔ شور آمده است. عارف دربارهٔ ابتدای تصنیف نوشته است: «اول تصنیف که بعد از مرحوم شیدا در طهران در ورود فاتحین ملت بطهران (۱۳۲۶) ساخته‌ام» (دیوان عارف، ۱۳۵۷: ۳۴۱).

ذوالفقاری، محمدرضا؛ رونقی نوتاش، مهناز و صدیقی، بهرنگ (۱۴۰۲). تحولات گفتمانی موسیقی: مطالعه تطبیقی موسیقی عصر مشروطه با موسیقی انقلاب ۵۷. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۱۲۸– ۱۳۹.

از اشک همه روی زمین زیر و زبر کن/مشتی گرت از خاک وطن هست به سر کن
غیرت کن و اندیشهٔ ایام بتر کن/اندر جلو تیر عدو سینه سپر کن
(چه کج رفتاری ای چرخ چه بد کرداری ای چرخ)
(سر کین داری ای چرخ نه دین داری نه آئین داری ای چرخ)

چنانچه از این دو تصنیف برمی‌آید فضای ترسیم‌شده توسط این تصانیف، غم‌انگیز و یا توأم با شکایت از روزگار، استبداد و ناکارآمدی در حاکمیت و نظیر این‌ها است. این تصنیف‌ها بیشتر قدرت و خشونت موجود در حاکمیت را نشان داده و جامعه را به مویه برای از بین رفتن وطن فرامی‌خواند. نمونه‌هایی ازاین‌دست تصانیف در آثار عارف و هم‌دوره‌هایش بسیار است.

مهم‌ترین واقعه در عصر قاجار انقلاب مشروطه است؛ این انقلاب از بدو شکل‌گیری با مشکلات و مصائب بسیاری همراه شد تا که به استبداد صغیر محمدعلی شاهی ختم شد. ازاین‌رو بدیهی است که تصانیف این دوره نیز امید به آینده را در کنار یأس و ناامیدی فراخوانند. عارف این فضا را در تصانیفش نشان می‌دهد. آنجا که «آمان» از روزگار می‌گوید و «خون جوانان وطن» را لاله دم می‌بیند و درعین‌حال از «ماتم»، «سرو قدشان خمیده» است و از «بدکرداری» و «کج‌رفتاری» چرخ فلک می‌نالد و یا آنجا که «جوانان» وطن را می‌خواند که «مگذارید که ایران برود»، همه نشان از فضای ناامیدی و غم‌آلود دارد.

در مقایسه با موسیقی دورهٔ انقلاب ۱۳۵۷، تصنیف‌های عهد قاجار و به‌ویژه در صدر آنان تصنیف‌های عارف، بیشتر حالت اعلانِ بی‌حدی استبداد و ناله و شِکوه از این استبداد و یا انتقاد از اوضاع‌واحوال روزگار داشتند که در اشعار گاه به‌صورت مستقیم و گاه غیرمستقیم اشاره‌شده است. عارف در کنسرت‌هایش بارها از این اشعار استفاده کرده است؛ روزنامهٔ «اقدام»[۱۶] در گزارشی از کنسرت عارف آورده:

> *«شهرت فوق‌العادهٔ شاعر ملی و سرودهای روح‌افزا، ترانه‌های پرشور، ترشحات فکری او، ما را بی‌نیاز از آن می‌دارد که راجع به کنسرت شب سه‌شنبه ۱۳ رجب تأثیراتی که از اشعار مهیجه و ناله‌های مؤثره و نغمات سوزان این بلبل گلستان پژمردهٔ وطن در ارواح افسرده و قلوب اندوهگین و دِماغ‌های حساس پدیدار شد، اطاله کلام نماییم. هر بیت و هر مصراع که با لحن خوش و صوت دلکش از حنجرهٔ شاعر ملی ما بیرون می‌آمد از مرایف حضار با دست‌زدن‌های متوالی و هوراهای طولانی و با یک بشاشت و مسرت شایان پذیرایی می‌شد. مخصوصاً در وقتی‌که با یک آهنگ مؤثر و مهیجی: «تا بداخلاق و اشرافی فرمانرواست...و بشنو ای پسر ز این وکیل...» خوانده شد، یک ربع ساعت زدن دست و صدای هلهله و فریاد شادی دوام داشت...و شاعر محترم را مجبور به تکرار آن نمودند. ما خوشوقتیم که یک‌باره حس و روح ایرانی دستخوش زوال و اضمحلال شده است رو نسبت به عوامل بدبختی خود با بروز احساسات مراتب تنفر و عداوت به فضای خود را نشان می‌دهد. ولی افسوس که این تنفر و عداوت هنوز از دایرهٔ عواطف و حسیات تجاوز نمی‌کند. امیدواریم روزی هم فرا رسد...» (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۴: ۱۵۱).*

این شیوهٔ تصنیف‌سازی را در اواخر قاجار و پس از آن یعنی دورهٔ پهلوی اول نیز می‌توان دید. به‌طور مثال تصنیف مشهور «مرغ سحر» که شعر آن را ملک‌الشعرای بهار سروده است از شکوه و نالهٔ مرغ سحر می‌گوید «مرغ سحر ناله سرکن/داغ مرا تازه‌تر کن» و «ظلم ظالم»ی که علاج آن را تنها می‌توان از «خدا»، «فلک» و «طبیعت» ستاند: «ظلم ظالم، جور صیاد/آشیانم داده بر باد/ای خدا! ای فلک! ای طبیعت!/شام تاریک ما را سحر کن». در اینجا مرغ سحر در شعر ملک‌الشعرای بهار نمادی از ایران است که با ناله سردادنش «داغِ» «دلِ» تاریخی شاعر و بلکه جامعه را «تازه» می‌کند. در این شعر به‌ویژه در بخش دوم شعر که کمتر نیز خوانده می‌شود گرایش‌های سوسیالیستی در شعر دیده می‌شود؛ استفاده از کلماتی مانند «ظلم مالک، جور ارباب»، «زارع از غم گشته بیدار»، «مساوات»، «اغنیا» و «قوی‌دستان» گواه این مدعا است.

[۱۶] روزنامه‌ای فارسی که در دو دورهٔ مجزا به سردبیری عباس خلیلی در تهران انتشار یافت (دایره المعارف بزرگ اسلامی).

ذوالفقاری، محمدرضا؛ رونقی نوتاش، مهناز و صدیقی، بهرنگ (۱۴۰۲). تحولات گفتمانی موسیقی: مطالعه تطبیقی موسیقی عصر مشروطه با موسیقی انقلاب ۵۷. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۱۲۸– ۱۳۹.

بهار این شیوهٔ تصنیف‌سازی و شعرسرایی را که در آن ابتدا شعر حالتی تغزلی داشته و در ادامهٔ آن ابیاتی سیاسی و یا میهنی آورده می‌شده است را در آثار دیگری نیز دارد. در تصنیف مشهور «ز من نگارم»[۱۷] ابتدای شعر جنبه‌های تغزلی تصنیف به‌خوبی مشهود است اما در ادامه، شعر و تصنیف به حالتی میهنی تبدیل می‌شود: «همه سیاهی همه تباهی/مگر شب ما سحر ندارد/بهار مضطر منال دیگر/که آه و زاری اثر ندارد/جز انتظار و جز استقامت/وطن علاج دگر ندارد...» این تصنیف به‌خوبی گویای شیوهٔ تصنیف‌سازی دورهٔ مشروطه و نیز اوایل پهلوی است.

آنجا که شاعر از جامعه و مبارزه‌اش قطع امید کرده و یا استبداد را چنان استوار و پابرجا می‌بیند که کسی را یارای برانداختن آن نمی‌داند؛ سخن با نمادها و نشانه‌های استوار ملی-میهنی آغاز می‌کند. نمونهٔ این شعر را در شعر «دماوند» ملک‌الشعرا می‌توان دید: «ای دیو سپید پا در بند/ای گنبد گیتی ای دماوند». بهار ناتوانی مردم را در برابر جور و ظلم چنین بیان می‌کند: «وین مردم نحس دیومانند» گویی از مردمی سخن می‌گوید که در برابر استبداد به طالع نحسی و طلسم گرفتار شده‌اند و تنها راه نجات را در دستان تمثیلی «دماوند» می‌داند: «بنواخت زخشم بر فلک مشت/آن مشت تویی، تو ای دماوند/تو مشت درشت روزگاری/از گردش قرن‌ها پس‌افکند/ای مشت زمین! بر آسمان شو/بر ری بنواز ضربتی چند». در این‌گونهٔ شعری، شاعر از تنگی و درشتی استبداد و از سستی و ناتوانی جامعه به نیروی فوق بشری پناه برده و امید به رستاخیز را از او می‌خواهد و تمثیلی چون «دماوند» را به انفجار و فوران آتش خشم بر فلک و مَلک می‌خواند: «شو منفجر ای دل زمانه/وآن آتش خود نهفته مپسند/خامش منشین سخن همی گوی/افسرده مباش، خوش همی خند».

این شعر به لحاظ فرم و محتوا مانند شعر «یاد آر زشمع مرده یاد آر» علی‌اکبر دهخدا است که در رثای میرزا جهانگیرخان صوراسرافیل که به دست محمدعلی شاه دستگیر، شکنجه و کشته شد، سروده شده است.

دورهٔ دومی که در این مقاله به بررسی و مقایسه آن با تصنیف اجتماعی مشروطه پرداخته‌ایم، نمونه‌هایی از تصنیف‌های سال‌های منتهی به انقلاب ۱۳۵۷ است. در این دوره تصنیف‌های بسیاری که رنگ و بوی انقلابی داشته‌اند، ساخته‌شده‌اند؛ برخی سازندگان تنها یک تصنیف و برخی دیگر تصانیف بیشتری ساخته‌اند. در این میان مشهورترین و منسجم‌ترین گروه موسیقی که آثارشان را بر اساس فرم و سازبندی موسیقی ایرانی ارائه دادند «کانون موسیقی چاووش» است. این گروه که حاصل همکاری و هم‌فکری ه. ا. سایه و سه نوازنده و آهنگساز به نام‌های محمدرضا لطفی، حسین علیزاده و پرویز مشکاتیان است در خلق و تولید تصانیف انقلابی نقش به‌سزایی در سال‌های منتهی به انقلاب ۱۳۵۷ و پس‌ازآن ایفا کرده‌اند.

در اینجا به بررسی و تحلیل برخی از مشهورترین ساخته‌های این گروه بر اساس رویکرد نورمن فرکلاف می‌پردازیم.

تصنیف اول: «شب نورد» توسط محمدرضا لطفی و با صدای محمدرضا شجریان و شعر اصلان اصلانیان. بخش‌هایی از این تصنیف در اینجا آورده می‌شود:

شب است و چهرهٔ میهن سیاهه/نشستن در سیاهی‌ها گناهه/تفنگم را بده تا ره بجویم/که هرکه عاشقه پایش به راهه/ برادر بی‌قراره، برادر شعله‌واره، برادر دشت سینه‌اش لاله‌زاره...

توصیف	استفاده از ترکیباتی مانند «چهرهٔ میهن سیاهه»، «تفنگ»، «دشت سینه‌اش لاله‌زاره»، «خون می‌بارد از دل‌های سوزان»، «برادر غرق خونه»، «هم‌رزم»، «هم‌زنجیز»، «خون عزیزان را به دیوار» نشان از سیاهی و ظلمت موجود در جامعه می‌دهد.
تفسیر	شاعر با نشان دادن فضای تیره و ظلمانی در کشور، جامعه را به مبارزه و مقابله با سیاهی‌ها دعوت می‌کند.
تبیین	با توجه به گفتمان جامعه در دورهٔ انقلاب ۱۳۵۷ این تصنیف با برشمردن سیاهی‌های جامعه و ظلم‌های موجود نوید پیروزی سرداده و «روشنایی» را با صدایی رسا (بزن شیپور صبح روشنایی) اعلام می‌کند.

[۱۷] این تصنیف ساختهٔ درویش‌خان است و شعر آن را محمدتقی بهار سروده و در دستگاه ماهور اجرا شده است.

ذوالفقاری، محمدرضا؛ رونقی نوتاش، مهناز و صدیقی، بهرنگ (۱۴۰۲). تحولات گفتمانی موسیقی: مطالعه تطبیقی موسیقی عصر مشروطه با موسیقی انقلاب ۵۷. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۱۲۸– ۱۳۹.

تصنیف دوم: «حصار» ساختهٔ حسین علیزاده و با صدای بیژن کامکار و شعر ه. ا. سایه. بخشی از شعر این تصنیف عبارت است از: ای عاشقان ای عاشقان پیمانه‌ها پرخون کنید/وز خون دل چون لاله‌ها رخساره‌ها گلگون کنید/آمد یکی آتش‌سوار بیرون جهید از این حصار/تا بر دمد خورشید نو، شب را ز خود بیرون کنید...

توصیف	استفاده از کلماتی مانند «خون»، «لاله»، «شب» و «حصار» نشان از ستم‌هایی دارد که به انقلابیون وارد می‌شود که در اینجا شاعر آن‌ها را به «عاشقان» تشبیه کرده است که در نهایت نوید ظهور «آتش‌سواری» را می‌دهد که قادر است بندهای «حصار» را شکسته و «شب» را بیرون رانده و «خورشید» نو را بردمد و درواقع دعوت به برخاستن و قیام توده مردم می‌کند.
تفسیر	این تصنیف در متن شعر خود نویدبخش رهایی از شب و سیاهی جامعه و طلوع روزی نو است و مخاطب را به مبارزه علیه شب فرامی‌خواند. آهنگساز این قطعه (حسین علیزاده) این تصنیف را برای همسر خود که زندانی سیاسی بوده، ساخته است. در متن تصنیف از نشانه‌هایی از موسیقی مذهبی و نوحه‌های مراسم محرم بهره گرفته شده است.
تبیین	شاعر این شعر را در خرداد ۱۳۵۷ یعنی زمانی که هنوز انقلاب نشده اما مبارزهٔ انقلابی‌ها به اوج خود رسیده، سروده است. نوع اجرا در تصنیف شبیه فراخوانی و دعوت جمعیت به انجام کاری است و گویی کوچه به کوچه در شهر گروهی در گردش هستند و این فراخوان را با ندای «ای عاشقان» و تکرار آن اعلام می‌کنند.

تصنیف سوم: تصنیفی است در دستگاه ماهور به نام «ای ایران» که شعر آن با این مصرع آغاز می‌شود: «ای ایران ای آذر ایزدنشان». این تصنیف توسط محمدرضا لطفی ساخته شده و خوانندگی آن را شهرام ناظری برعهده داشته و همچنین شعر آن را جواد آذر سروده است. در بخشی از شعر تصنیف آمده است: «ای به خون خفتگان شهید، جانسپاران راه امید/پاسداران آزادگی، مژده‌بخشان صبح سپید/ای شهیدان راه وطن، درود بیکران/هرزمان زما نثار خاکتان به جان پاکتان/که نامه‌ی جهان به پاس یادتان/به رنگ خون نوشت به افتخار/خجسته نامتان ستوده کامتان».

توصیف	در این تصنیف شاعر با «ایران» و نیز با «شهیدان راه وطن» که با «ای به خون خفتگان شهید» از آن‌ها یاد می‌کند سخن گفته و در شعر از مفاهیم معنادار انقلابی چون «اهرمن»، «خون‌خواران»، «لاله‌پوش» و «رنگ خون» استفاده می‌کند.
تفسیر	در این شعر «وطن» و «شهیدان راه وطن» و کسانی که در این راه قدم نهاده‌اند تکریم و ارج نهاده شده و نام و یاد آن‌ها را «هر کجا» و «هر زمان» جاوید می‌داند. موسیقی متن در دستگاه ماهور به حالتی مارش‌گونه و مقطع مقطع اجرا شده که حالتی انقلابی‌تر و رزمی به اثر بخشیده‌اند.
تبیین	این تصنیف با حالت رزمی خود مقام شهید را در جامعه ارج نهاده و کار آن‌ها را چنان می‌داند «که نامهٔ جهان» که استعاره از تاریخ است به پاس نام آن‌ها «به رنگ خون» و با «افتخار» نام آن‌ها را خجسته و ستوده یاد می‌کند. گفتمان‌های انقلابی همواره در پی تهییج و اقناع مخاطبان خودند و این تصنیف هم با حالت مارش‌گونهٔ خود به خود مخاطب را متأثر از خویش می‌کند.

تصنیف چهارم: تصنیف «ژاله خون شد» به آهنگسازی حسین علیزاده و شعر سیاوش کسرایی در دستگاه چهارگاه است که به‌صورت کُرال اجرا شده است. این تصنیف پس از واقعهٔ ۱۷ شهریور سال ۱۳۵۷ ساخته شده است که در اینجا بخش‌هایی از شعر آن می‌آید: «ژاله بر سنگ افتاد چون شد/ژاله خون شد/خون چه شد؟ خون چه شد؟/خون جنون شد...سلطنت زین جنون واژگون کن/ژاله بر گل نشان، گلپران کن/بر شهیدان زمین گلستان کن/نام گمنام‌ها جاودان کن/تا به صبح آید این شام تیره/در شب‌تیره آتش‌فشان کن..».

توصیف	تصنیف «ژاله خون شد» چنانچه از عنوان آن پیدا است در وصف واقعهٔ میدان ژاله[۱۸] سروده شده است.

[۱۸] آبراهامیان درباره این روز چنین نوشته است: «در میدان ژاله، مرکز محله‌های بازاری‌نشین شرق تهران که در آن حدود پنج هزار نفر ـاغلب دانشجوـ به‌صورت نشسته تظاهرات می‌کردند..در میدان ژاله، تانک‌ها و کماندوها که تظاهرکنندگان را محاصره کرده بودند و نمی‌توانستند آنها را پراکنده سازند به آنها شلیک می‌کردند. یک خبرنگار اروپایی می‌نویسد که این صحنه به جوخهٔ آتش شبیه بود که در آن افراد مسلح به معترضان بی‌حرکت شلیک می‌کنند. در شب همان روز، مقامان نظامی شمار کشته‌شدگان را ۸۷ و شمار زخمی‌ها را ۲۰۵ نفر اعلام کردند. اما مخالفان شمار کشته‌ها را بیش از ۴۰۰۰ نفر اعلام

تفسیر	شاعر کشتار میدان ژاله را با «ژاله خون شد» نشان می‌دهد و عمق کشتار را چنان می‌داند که بر اثر آن «خون جنون» شده است و از این جنون، جامعه را به «واژگونی» «سلطنت» فرامی‌خواند. شاعر انقلابیون را به «گلستان» کردن زمین برای «شهیدان» و نیز «جاودان» کردن «نام گمنام‌ها» دعوت کرده تا به واسطهٔ آن بساط «ظلم» برچیده شود تا «به صبح آید این شام تیره».
تبیین	شاعر این تصنیف سیاوش کسرایی عضو حزب تودهٔ ایران بوده که گرایش‌های حزبی‌اش در نوشتار او دیده می‌شود، است. ازاین‌رو به‌کارگیری واژگانی چون کارگر، روستایی، پیشه‌ور از گرایش‌های فکری این شاعر نشئت می‌گیرد. این تصنیف پس از واقعهٔ ۱۷ شهریور سروده و ساخته شده است، واقعه‌ای که به باور بسیاری، عاملی برای اوج‌گیری اعتراضات مردمی سال ۱۳۵۷ شد و بر همین اساس این تصنیف در به‌کارگیری مفاهیمی علیه حاکمیت وقت جزو صریح‌ترین و تندترین تصنیف‌های ساخته شده در گروه چاووش است. استفاده از مصرع «آن ستمکار، آن تاج بر سر» اشاره مستقیمی است به رأس نهاد حاکمیت وقت. همچنین در این تصنیف کمتر از ایهام و کنایه استفاده‌شده است و چنانچه پیش‌تر توضیح داده شد، صراحت در این تصنیف به اوج خود رسیده است. از سوی دیگر استفاده از گروه کُر در اجرای این تصنیف یادآور فریاد جامعه است، ازاین‌رو در بخش‌هایی از تصنیف صدای فریاد گروه کر به گوش می‌رسد؛ گویی جامعه‌ای در حال فریاد زدن است.

تصنیف پنجم: «اتحاد» نام دیگر تصنیفی است که در این مقاله به بررسی گفتمانی آن پرداخته خواهد شد. این تصنیف را حسین علیزاده بر اساس شعری از حمید حمزه ساخته که در دستگاه آواز بیات اصفهان اجراشده است؛ این تصنیف نیز به‌صورت گروه‌خوانی (کُرال) اجراشده است. آغاز این تصنیف این‌گونه است: «ای لالهٔ خفته در خاک و خون/از خون تو شد افق لاله‌گون/تا بر شود پرچم انقلاب/بر لاله‌ها سینه شد جوی خون...».

توصیف	در این تصنیف نیز مانند تصانیف دیگرِ گروه چاووش واژگانی چون لاله، خون، آزادی، اتحاد، انقلاب، توده‌ها و ازاین‌دست دیده می‌شود. محتوای اصلی این تصنیف چنانچه از نام آن پیداست اتحاد میان «توده‌ها» است تا بتوانند «پرچم انقلاب» را برپا دارند.
تفسیر	این تصنیف اتحاد میان «توده‌ها» را نشان می‌دهد. توده‌ای که از شهید «خفته در خاک و خون» آغاز شده تا کسانی که انقلاب را به ثمر می‌رسانند. این تصنیف «اتحاد» میان اعضای جامعه را عاملی برای پیروزی و انقلاب می‌داند. به باور تصنیف، انقلاب از «لاله»های به «خاک و خون» خفته حاصل می‌شود.
تبیین	در گفتمان انقلابی جامعه آنچه توسط انقلابیون بیش از هر چیز مورداستفاده قرار می‌گیرد افزودن و گرم کردن تنور انقلاب به واسطهٔ قدرت تهییج و اقناع توده‌ها است. یکی از اتفاقاتی که توسط موسیقی صورت می‌گیرد سرعت بخشیدن به این فرایند تهییج و اقناع است. تهییج جامعه به انقلابی‌گری و عدم هراس از کشته‌شدن در پی تشریح وضعیت «شهیدان راه انقلاب» صورت می‌گیرد. بیت اول در این شعر گویای این مدعا است که خون شهیدان تشبیه شده به لاله‌های «خفته در خاک و خون» عاملی برای پیروزی انقلاب است.

تصنیف ششم: با نام «ایرانی» ساختهٔ پرویز مشکاتیان و با صدای محمدرضا شجریان در دستگاه ماهور است؛ شعر این اثر را جواد آذر سروده است. «ایرانی به سرکن خواب مستی، برهم زن بساط خودپرستی/که چشم جهانی سوی تو باشد چه از پا نشستی/در این شب سپیده نادمیده تیغ شب به خونش درکشیده/امید چه داری از این شب که در خون کشیده سپیده...ای مبارز ای مجاهد ای برادر/دل یکی کن ره یکی کن بار دیگر/راه بگشا سوی شهر روشنی‌ها/روزگار تیرگی‌ها برسرآمد».

توصیف	تصنیف، «ایرانی» را به برخاستن از خواب و غفلت فراخوانده و در این مسیر «چشم جهانی» را سوی او می‌داند. این تصنیف هرگونه امید را از ظلمت حاکمیت که از آن به‌عنوان «شب» یاد می‌کند، قطع می‌داند زیرا این شب «سپیده» یا نور و روشنایی را «در خون کشیده» است. متن تصنیف، ایرانیان را به برکشیدن «تیغ» و نیز «تندری کردن» نغمه‌ها دعوت می‌کند تا بتوان از پس آن جهانی را از تباهی وارهاند.

کردند و مدعی شدند که تنها در میدان ژاله حدود ۵۰۰ نفر کشت شدند. آمار درست هرچه باشد، ۱۷ شهریور که به جمعهٔ سیاه معروف شد، تأثیر به‌سزایی گذاشت. با کشتار ۱۷ شهریور، دریایی از خون بین شاه و مردم پدید آمد. بنابراین، احساسات عمومی تحریک، نفرت مردم تشدید و جمعیت آتشی‌تر شد» (آبراهامیان ۱۳۸۸: ۶۳۶).

ذوالفقاری، محمدرضا؛ رونقی نوتاش، مهناز و صدیقی، بهرنگ (۱۴۰۲). تحولات گفتمانی موسیقی: مطالعه تطبیقی موسیقی عصر مشروطه با موسیقی انقلاب ۵۷. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۱۲۸– ۱۳۹.

تفسیر	این تصنیف سراسر دعوت به انقلاب و مبارزه است و چنانچه از متن شعر پیدا است «با خواری» زندگی کردن در این روزگار را «ننگ» دانسته و «مرگ» را بهتر از این زندگانی می‌داند. همچنین در این تصنیف مردم را به برادری، مجاهدت و یکپارچگی دعوت می‌کند تا بتوان به واسطهٔ آن‌ها راه را به «سوی شهر روشنی‌ها» گشود و «روزگار تیرگی‌ها» را به سرآورد.
تبیین	برای رویدادهای اجتماعی چون انقلاب می‌بایست جامعه یکدست و یکدل شود تا بتوان به‌واسطهٔ این اتحاد به اهداف انقلابی دست‌یافت. این تصنیف ازجمله تصانیفی است که شنوده پس‌ازآن تهییج شده و می‌تواند دست به عمل اجتماعی بزند و به بیان خود تصنیف «کار مهر خاوری» کند.

تصنیف هفتم: تصنیف مشهور «رزم مشترک» ساختهٔ پرویز مشکاتیان روی شعری از برزین آذرمهر است که با صدای محمدرضا شجریان در دستگاه آواز اصفهان اجراشده است. این تصنیف در ابتدا با این ابیات آغاز می‌شود: «همراه شو عزیز/تنها نمان به درد/کین درد مشترک/هرگز جداجدا درمان نمی‌شود...».

توصیف	این تصنیف جامعه را به «رزم مشترک» دعوت می‌کنند و آن‌ها را از انفعال اجتماعی برای درمان «درد مشترک» به همراهی فرامی‌خواند.
تفسیر	«رزم مشترک» فراخوانی به اقدامی عمومی می‌کند، ازاین‌رو با اوج آغاز می‌شود. سرعت ملودی در این اثر در انتقال مفهوم همراهی برای درمان دردی مشترک بسیار مؤثر است. این تصنیف درمان درد مشترک را همراهی اجتماع و پرهیز از جدایی می‌داند.
تبیین	انقلاب‌ها در روند حرکتی خود گفتمان‌های مقاومت موجود در جامعه را به‌سوی یکپارچگی و یکسانی گفتمانی می‌برند. ازاین‌رو در این دوره بسیاری از آثار هنری و ادبیات به‌طور مداوم جامعه را به اتحاد، همراهی و یکپارچگی دعوت می‌کنند. در این تصنیف نیز بر این نکته اشاره دارد که درد و دشواری‌های اجتماعی «هرگز جداجدا درمان» نمی‌شوند.

تصنیف هشتم: «مژدهٔ ظفر» ساختهٔ محمدرضا لطفی است که به‌صورت کرال در چاووش هفت اجراشده است. شعر این تصنیف با بیت «ای برادران، به هر کران به مشق و ایمان آتش به پا کنید» آغاز شده و در ادامه با ابیات تأثیرگذاری همراه است: «بیشه‌زار خطر رهگذار ماست/مژده‌بخش ظفر آرمان ماست/انتقام شهیدان شعار ماست/خلق بی‌زار ما در کنار ماست/چون تن و بر کف دشمنان زنیم/اهرمن را سر و سینه بشکنیم/بیخ بی‌دادش از ریشه برکنیم/در خسوف مانده جانش برافکنیم/آسمان پاک ما دشمن افکن است/خاک سرزمین ما گور دشمن است...».

توصیف	در این تصنیف استفاده از واژگانی مانند «آتش»، «انتقام»، «خلق»، «ظفر»، «دشمنان»، «خلق بیزار»، «بیداد»، «شهید»، «فدایی وطن»، «خون آتشین انتقام» و «انقلاب» نشان از دعوت به مبارزه و «سر و سینه» شکستن اهریمن و خاک وطن را به گور دشمن تبدیل کردن می‌دهد.
تفسیر	ویژگی کُرال بودن این تصنیف در جامعه تهییج ایجاد کرده و جامعه را به جنب‌وجوش و حرکت و جان‌فشانی در راه انقلاب تشویق می‌کند.
تبیین	سرودهای حماسی در فضاهای جنگی و نیز انقلاب عاملی برای تهییج تودهٔ مردم است تا بتوان جامعه را در برابر خشونت رایج در این جریان‌ها به مبارزهٔ جدی‌تر و شاید خشن‌تر ترغیب کرد. این موسیقی با فضای اجرایی که دارد و نیز حالت سرودگونه‌اش که به واسطهٔ کرخوانی حاصل می‌شود، می‌تواند جامعه را برای مبارزه علیه خصم به اقناع برساند و پیروزی را از آنِ آنان بداند.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

این پژوهش به‌دنبال تحلیل و تطبیق گفتمانی اشعار تصنیف دو دوره مشروطه و انقلاب ۱۳۵۷ بوده است. اشعار تصانیف در دورهٔ انقلاب مشروطه دو ویژگی متفاوت نسبت به دوره‌های پیش از خود داشته است: نخست آن‌که موسیقی در دل جامعه و در قالب کنسرت برگزار شد و دوم آن‌که با اوج‌گیری انقلاب مشروطه و ظهور استبداد صغیر محمدعلی شاه موسیقی‌دانان و شعرا به اجرای تصانیفی با مضامین میهنی پرداختند؛ امری که تا آن دوره کمتر به چشم می‌خورد. تا آن زمان اشعار بیشتر حالتی عاشقانه و تغزلی داشتند و یا در آن‌ها از کلمات سخیف و مفاهیمی سطحی استفاده می‌شد. شش تصنیف از دوره مشروطه در این پژوهش بررسی شده‌اند که براساس یافته‌های پژوهش در این دوره به دلیل استبداد شاهی تصنیف‌ساز معنای اصلی شعر را در میانهٔ

تصنیف قرار می‌داد و آن را در لابه‌لای شاخ و برگ عشق و تغزل پنهان می‌کرد. در دورهٔ میانی انقلاب مشروطه شاهد بروز و ظهور تصنیف‌هایی هستیم که در ابتدا و گاه در انتهای آن‌ها حالت تغزلی و عاشقانه حفظ شده است اما در میانهٔ شعر به توصیف وضعیت اجتماعی و سیاسی جامعه پرداخته‌اند.

آنچه گفته شد بررسی و تحلیل «فُرمیک» تصنیف‌ها و شعرهای دورهٔ مشروطه بود اما به لحاظ محتوایی این اشعار و تصانیف بیشتر متضمن شِکوه و گلایه از وضعیت جامعه به‌ویژه وضعیت سیاسی هستند و تصنیف‌سرا یا شاعر به‌جای تهییج مخاطب به ابراز همدردی و شکوه‌سرایی در شرح مشکلات و مصائب زندگی می‌پردازد. هشت تصنیف از آثار «کانون موسیقی چاووش» به‌عنوان نمونه‌ای از تصنیف‌های دورهٔ انقلاب ۱۳۵۷ که در چارچوب موسیقی دستگاهی ایران اجرا شده‌اند، انتخاب شدند که در بخش دوم مقایسه این مقاله آمده‌اند. بر پایهٔ آنچه از مقایسهٔ موسیقی میهنی دورهٔ مشروطه با موسیقی انقلابی کانون چاووش به دست می‌آید برخلاف بیشتر تصنیف‌های مشروطه که با لحنی شِکوه‌آمیز و ملال‌انگیز از شرایط اجتماعی و سیاسی ایران سخن می‌گویند، تصنیف‌های کانون چاووش به دلیل استفاده از اشعار حماسی و نیز موسیقی مارش‌گونه بیشتر حالتی تهییجی و امیدوارانه نسبت به تغییر شرایط اجتماعی و سیاسی آن دوره دارند. تهییج مخاطب، به فعلیت رساندن عمل انقلابی ازجمله مشخصه‌هایی است که در موسیقی دورهٔ قاجار دیده نمی‌شود و یا دست‌کم کمتر دیده می‌شود. برهمین اساس در تصنیف‌های دوره مشروطه به‌لحاظ فرم در موسیقی ایرانی بیشتر از دستگاهایی مانند دشتی و شور استفاده شده است این‌درحالی است که در تصنیف‌های ساخته شده توسط کانون موسیقی چاووش بیشترین فراوانی با دستگاهایی مانند ماهور، چهارگاه و آواز اصفهان است. بر اساس آنچه گفته شد می‌توان به‌لحاظ فرم و محتوا تصنیف‌های دورهٔ مشروطه را با انقلاب ۱۳۵۷ (چاووش) این‌گونه در جدول زیر مقایسه کرد:

مقایسه	دورهٔ مشروطه	دورهٔ انقلاب ۱۳۵۷
فرم	ـ غیرحماسی و غمگین	ـ مارش‌گونه و حماسی
محتوا	ـ اشعاری شِکوه‌گر ـ تلاش برای نشان دادن شکستی اجتماعی	ـ اشعاری امیدبخش و حماسی ـ تلاش برای ترغیب به مبارزه

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

این مقاله مستخرج از رسالهٔ نویسنده اول و تحت راهنمایی و مشاورهٔ نویسندگان دوم و سوم به انجام رسیده است.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۸). *ایران بین دو انقلاب*. تهران: نشر نی.

آریان‌پور، امیراشرف (۱۳۹۳). *موسیقی ایران از انقلاب مشروطه تا انقلاب جمهوری اسلامی*. تهران: مؤسسه تألیفات، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).

ذوالفقاری، محمدرضا؛ رونقی نوتاش، مهناز و صدیقی، بهرنگ (۱۴۰۲). تحولات گفتمانی موسیقی: مطالعه تطبیقی موسیقی عصر مشروطه با موسیقی انقلاب ۵۷. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۱۲۸– ۱۳۹.

آشوری، داریوش (۱۳۶۸). نظریهٔ غرب‌زدگی و بحران تفکر در ایران. *ایران‌نامه*، ۷ (۲)، ۱-۲۴.

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۰). *تحلیل گفتمان انتقادی*. تهران: علمی و فرهنگی.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۱). *سرکوه بلند*. به انتخاب مرتضی کاخی. تهران: نشر زمستان.

تهماسبی، ارشد (۱۴۰۰). *چگونگی موسیقی ایران*. تهران: ماهور.

دریفوس، هیوبرت و پل رابینو (۱۳۸۹). *میشل فوکو*. ترجمهٔ حسین بشریه. تهران: نی.

دلاور، علی (۱۳۸۵). *مبانی نظری و عملی پژوهش در علوم انسانی و اجتماعی*. تهران: انتشارات رشد.

راوندی، مرتضی (۱۳۵۶). *تاریخ اجتماعی ایران جلد اول*. تهران: امیرکبیر.

سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۸۷). *قدرت، گفتمان و زبان*. تهران: نی.

شاملو، احمد (۱۳۸۳). *کتاب مجموعه آثار احمد شاملو دفتر یکم*. تهران: نگاه.

شقاقی، مهدی و مهدی فدایی (۱۳۹۲). تحلیل گفتمان انتقادی و کاربرد آن در پژوهش‌های علم اطلاع‌رسانی. *نشریهٔ تحقیقات کتابداری و اطلاع‌رسانی دانشگاهی*، ۴۷ (۱)، ۵-۲۶.

صدیقی، بهرنگ (۱۳۷۸). «ناسیونالیزم ایرانی». رسالهٔ دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات.

طاهباز، سیروس (۱۳۴۳). تهران. *مجلهٔ آرش*، ۹.

عارف قزوینی (۱۳۵۷). *دیوان عارف قزوینی*. به اهتمام عبدالرحمن سیدآزاد. تهران: انتشارات امیرکبیر.

عضدانلو، حمید (۱۳۸۰). *گفتمان و جامعه*. تهران: نی.

فرخزاد، فروغ (۱۳۶۸). *مجموعه اشعار فروغ*. آلمان: نوید.

کریستین‌سن، آرتور (۱۳۷۲). *ایران در زمان ساسانیان*. ترجمهٔ رشید یاسمی. تهران: دنیای کتاب.

کریمی، سعید (۱۳۹۹). *جریان‌شناسی موسیقی مردم‌پسند ایران*. تهران: ماهریس.

کسرایی، سیاوش (۱۳۷۸). *از خون سیاوش*. تهران: سخن.

کوهستانی‌نژاد، مسعود (۱۳۸۴). *موسیقی در عصر مشروطه*. تهران: مهرنامک.

محسنی‌تبریزی، علیرضا (۱۳۹۵). *روش تحقیق کیفی در مکاتب تفسیری*. تهران: اطلاعات.

میرزایی، خلیل (۱۳۸۸). *پژوهش، پژوهشگری و پژوهش‌نامه‌نویسی*. تهران: جامعه‌شناسان.

موسیقی حماسی و انقلابی ایران، جلد دوم. (۱۳۸۹) تهران: سازمان فرهنگی و هنری شهرداری تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی