گفتمان کاوی موسیقی از مشروطه تا انقلاب ۱۳۵۷*

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

(تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱)

چکیده

مقالهٔ حاضر در پی مقایسه گفتمانی موسیقی دورهٔ مشروطه با انقلاب ۱۳۵۷ است. تحولات گفتمانی موسیقی در این دو دوره می‌تواند تحولات گفتمانی دو دوره تاریخی ایران به‌ویژه در شرایط انقلابی را به نمایش بگذارد. در دورهٔ مشروطه تصنیف‌های عارف قزوینی و سپس محمدتقی بهار (اواخر قاجار و اوایل پهلوی اول) 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.

تفاوت‌های اجتماعی دو دوره، تولید محتوایی متفاوت داشته است؛ اشعار دورهٔ مشروطه کمتر حالتی حماسی دارند و بیشتر با غم و اندوه روایتگر اوضاع اجتماعی‌اند. اشعار در دوره انقلاب ۱۳۵۷ به‌ویژه 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 دورهٔ انقلاب ۱۳۵۷ مارش‌گونه و مهیج و به طور کلی «رزمی» است برخلاف موسیقی مشروطه که حزن‌انگیز و شِکوه‌گر است و هردوی این‌ها نشان از وضعیت اجتماعی و گفتمان اجتماعی هر دوره دارند. این مقایسه نشان می‌دهد که جامعه در دوره مشروطه با شکست‌هایی که مواجه شده است به یأس اجتماعی دچار شده است این در حالی است که گفتمان انقلاب ۱۳۵۷ گفتمانی است که جامعه را به مبارزه مداوم و رسیدن به پیروزی تشویق می‌کرده است.

واژه‌های کلیدی: گفتمان، گفتمان انتقادی، هنر انقلابی، موسیقی انقلابی، موسیقی مشروطه، هنر انقلابی.

پرتال جامع علوم انسانی

---

* مقاله علمی- پژوهشی Doi: https://doi.org/10.22034/JSS.2024.1996169.1767

۱ دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی فرهنگی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز
mohammadreza_zolfaghari@yahoo.com

۲ استادیار علوم ارتباطات، دانشکدهٔ علوم اجتماعی و ارتباطات دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز
mah.ronaghi_notash@iauctb.ac.ir

۳ استادیار دانشکدهٔ روانشناسی و علوم اجتماعی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن .
behrang.sadighi@iaur.ac.ir

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)، و در خدمت ایدئولوژی است و در این صورت است که «محتوای» اثر هنری بر «فرمش» می‌چربد. بر این پایه مقایسهٔ هنرِ پیش از انقلاب و هنرِ پس‌ازآن می‌تواند نشان‌دهندهٔ تفاوت‌های محتوایی و نیز گفتمانی آن‌ها باشد و نیز این مقایسه 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. در اینجا می‌بایست به تفاوت‌ها و شرح مفاهیمی چون «هنر اجتماعی»، «هنر متعهد»، «هنر انقلابی» و «هنر ایدئولوژیک» پرداخت. شاید نخست همگی این مفاهیم یکسان به نظر آیند اما در یک نگاه موشکافانه‌تر درمی‌یابیم که «هنر اجتماعی» مفهومی گسترده‌تر از سایر همزادهای مفهومی‌اش 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. از سوی دیگر 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 (مریدی ۱۳۹۸: ۴۸-۵۱). «هنر اجتماعی» مفهومی گسترده‌تر از سایر همزادهای مفهومی‌اش مانند «هنر انقلابی» و «هنر ایدئولوژیک» دارد. 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.

همچنین هنر انقلاب را می‌توان «تلفیق عناصری» در انواع هنر دانست که با در کنار هم نشان دادن عناصر هنری «نظمی کنترل شده» را قابل نمایش سازد تا از تلفیق آنها یکپارچگی و یک‌صدایی را که حاصل آن دعوت به همبستگی و اتحاد اجتماعی است، آشکار سازد (گودرزی، ۱۳۹۰: ۷). 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 نه تنها 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 نه تنها 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. هدف از مطالعه این دو دوره نخست نشان دادن تفاوت‌های گفتمانی این دو دوره تاریخی است و سپس در کنار آن مقایسه شرایط اجتماعی دو دوره تاریخی مذکور است. از این بررسی می‌توان دریافت که کدام دوره بیشتر به هنر اجتماعی و کدام به هنر انقلابی گرایش داشته‌اند. همچنین لازم به یادآوری است که روش بررسی در این پژوهش «روش گفتمان انتقادی» است. بر همین اساس برای پژوهش حاضر پرسش‌های زیر مطرح است:

- اشعار تصانیف در دو دوره تاریخی ذکر شده چه تفاوت گفتمانی با یکدیگر دارند؟
- تصانیف دو دوره به چه صورت راوی گفتمانی دوره تاریخی خود هستند؟

- چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان دو دوره تاریخی را تعین می‌بخشند و گفتمان‌ها چه تأثیری بر ساختار اشعار دارند؟
- اشعار کدام دوره از استعاره بیشتری در بیان ایده بهره برده است؟

تحلیل انتقادی گفتمان[1]

تحلیل گفتمان را طبقه‌بندی و یا مقوله‌بندی موضوعاتی دانسته‌اند که در جامعه بنا به دلایلی دربارهٔ آن‌ها سخن گفته می‌شود و ریشه در مسائل اجتماعی دارند؛ اما تحلیل انتقادی گفتمان طبقه‌بندی یا مقوله‌بندی و یا دسته‌بندی موضوعاتی است که در جامعه دربارهٔ آن‌ها بحث و سخن می‌شود و ریشه در قدرت دارند.

از نظر دیوید کریستال[2] تحلیل انتقادی گفتمانی رویکردی است به تجزیه‌وتحلیل زبان که به دنبال آشکارسازی روابط پنهان قدرت و فرایندهای ایدئولوژیک در زبان‌شناسی است. این رویکرد به تجزیه‌وتحلیل متن در بافت اجتماعی که متن در بستر آن به وجود آمده است می‌پردازد (کریستال ۱۹۹۲: ۸۷).

ون‌دایک یکی از نظریه‌پردازان مشهور تحلیل گفتمان انتقادی 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». (ون‌دایک ۱۳۸۸ به نقل از کلانتری و عباس زاده، ۱۳۸۸: ۱۴) بر اساس نظریهٔ او تحلیل‌گران تحلیل گفتمان انتقادی به دنبال کشف و افشا و نیز مقاومت در برابر نابرابری‌های اجتماعی هستند. براساس نظر ون دایک تحلیل گفتمان اساساً «روشی است در جهت توصیف، تفسیر و تحلیل غیرکمی و کیفی یک کلام، متن و یا گفتمانی و تعیین جایگاهی که در آن کلام، متن و یا گفتمان به آن جایگاه تعلق دارد و نیز فهم کارکردی که متن یا کلام و یا گفتمان در جامعه داراست» (ون‌دایک ۱۳۸۹ :۳).

در اینجا می‌بایست بیان کرد که تحلیل گفتمان انتقادی ریشه در زبان‌شناسی انتقادی[3] دارد، گرچه به باور روث وداک[4] (۱۹۹۶) مفاهیم زبان‌شناسی انتقادی و تحلیل گفتمان انتقادی را می‌توان به‌جای یکدیگر به کار برد، درهرصورت این مفاهیم به‌ویژه زبان‌شناسی انتقادی زمانی ظهور پیدا

1 Critical Discourse Analysis
2 David Crystal
3 Critical Linguistics
4 Ruth Wodak

می‌کنند که «زبان» در نظریه‌های اجتماعی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌شود تا جایی که به باور فوکو[1] و هابرماس[2] زبان در تولید و بازتولید جامعه و ساخت روابط قدرت نقش محوری دارد (آقاگل‌زاده و غیاثیان ۱۳۸۶: ۴۰-۳۹).

به‌بیان‌دیگر این شاخهٔ علمی به دنبال بررسی کارکرد زبان در جامعه و سیاست است. بر این اساس در تحلیل گفتمانی زبان باید در درون بستر اجتماعی‌اش تحلیل و تفسیر شود. به باور فرکلاف هر متنی وابسته به بستر اجتماعی‌اش است پس می‌بایست آن را به‌طور پیوسته در ارتباط با بستر اجتماعی آن بررسی کرد. ازاین‌رو زبان عملی اجتماعی تلقی می‌شود که می‌توان آن را در ارتباط با ایدئولوژی، قدرت، تاریخ و جامعه مورد مطالعه قرار داد. (فرکلاف ۱۳۸۹: ۱۲۹-۱۲۱)

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. او تا بدانجا پیش‌می‌رود که حتی موجودیت فکر را بر حسب گفتمان توصیف می‌کند. نزد او همه ایده‌ها با برخی واسطه‌های عینی نظم می‌گیرد (فوکو ۱۴۰۱: ۱۰۰). در فرایند این نظم‌گیری، الگویی به ایده‌ها تحمیل می‌شود که فوکو آن را گفتمان می‌نامد. فوکو بر گفتمانی بودن تفکر تأکید کرده و آن را همواره بخشی از اوضاع تاریخی می‌داند که تعریف کننده اجتماع بوده و هستند. فوکو همواره گفتمان‌ها را در پیوند با کارکردشان می‌سنجد. به باور او گفتمان‌ها تنها نوشته‌ها، کتاب‌ها، متن‌ها و سخنرانی‌ها نیست، بلکه الگوی کنش و کاربرد آنها نیز هست(عضدانلو ۱۴۰۰: ۸۸-۸۵).

در این میان آقا گل زاده (۱۳۹۰) در کتاب «تحلیل گفتمان انتقادی» بر این باور است که پروژهٔ تحلیل گفتمان انتقادی به دنبال پیوند میان زبان‌شناسی از یک‌سو و مسائل اجتماعی از سوی دیگر است. بر اساس نظر او تحلیل گفتمان انتقادی به دنبال ارتباط میان صورت‌گرایی به مسائل اجتماعی است تا از این راه زبان‌شناسی را به‌عنوان علمی مستقل و خودمحور که تنها به مسائل زبانی در چارچوب فرایند نظام‌های ذهنی می‌اندیشد، منصرف کند تا زبان‌شناسی به عنصری مسئول نسبت به مسائل اجتماعی بدل شود. بر این اساس تحلیل گفتمان انتقادی، تحلیل گفتمان و صورت‌گرایی (زبان‌شناسی محض) را قسمتی از طرح خود برای بازسازی و صورت‌بندی مجدد جریان مسلطِ زبان‌شناسی به‌حساب می‌آورد. همچنین باید یادآوری کرد که تحلیل گفتمان انتقادی

1 Foucault
2 Habermas

شاخه‌ای بین‌رشته‌ای و چندبعدی است و گستره‌ای بسیار وسیع‌تر از کاربرد زبان در رویکرد زبان‌شناسی محض دارد. در رویکرد زبان‌شناسی محض به بررسی جامعه‌شناختی رمزگان زبان و نشانه‌ها کمتر توجه می‌شود (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۱۹).

تحلیل گفتمان انتقادی نتیجهٔ سیر تکوینی تحلیل گفتمان در مطالعات زبان‌شناسی است به‌صورتی که تحلیل گفتمان را «به لحاظ نظری و روش‌شناختی از سطح توصیف متون به سطح تبیین ارتقاء داده است» و همچنین به لحاظ محدوده و میدان تحقیق تحلیل گفتمان را از «سطح بافت موقعیت فرد به سطح کلان، یعنی جامعه، تاریخ و ایدئولوژی وسعت بخشیده است» (کلانتری و عباس زاده، ۱۳۸۸: ۱۵).

به‌بیان‌دیگر تحلیل گفتمان انتقادی به «تحلیل روابط ساختاری آشکار یا پنهان سلطه، تبعیض نژادی، قدرت، کنترل و تجلی آن‌ها در زبان» می‌پردازد و هدف آن فهم نابرابری‌های اجتماعی و نیز تثبیت و مشروعیت این فهم از نابرابری اجتماعی است که به باور تحلیل‌گران گفتمان انتقادی این تثبیت و مشروعیت از کاربرد این مفاهیم در زبان شکل می‌گیرد. (آقاگل‌زاده و غیاثیان ۱۳۸۶: ۴۰)

برخی دیگر از نظریه‌پردازان تحلیل انتقادی گفتمان چون فرکلاف[1] و ون‌دایک،[2] تحلیل انتقادی گفتمان را در روابط میان «قدرت» و «ایدئولوژی» تعریف می‌کنند. فرکلاف (۱۹۹۲) 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». (کلانتری و عباس‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۴)

فرکلاف در بیان روش تحلیل گفتمان خود بیان می‌کند که در این روش پژوهش‌گر تحلیل گفتمان با برداشتن بخشی از متن یا گفته‌ایی، بخشی از اجتماع را برای تحلیل و تفسیر انتخاب کرده و تلاش می‌کند تا میان ساختارهای فکری اجتماعی نظیر ایدئولوژی‌ها و ساختارهای گفتمانی ارتباطی منطقی کشف و تبیین کند (فرکلاف ۱۳۸۹: ۲۶).

روش پژوهش

در این پژوهش برای تحلیل اشعار موسیقی از روش تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف استفاده می‌شود. در این روش محقق در تلاش است یک گفتار را براساس کارکرد اجتماعی‌اش و همچنین مضمون معنایی‌اش تعبیر و تفسیر کند. فرکلاف در تعریف خود از روش تحلیل گفتمان آن را

1 Fairclough
2 Van Dijk

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:

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

۲. گفتمان هم سازنده[1] و هم ساخته شده[2] است.

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

۴. گفتمان، کارکردی ایدئولوژیک دارد.

۵. 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 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)

جدول ۱. سه سطح تحلیل گفتمانی فرکلاف

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؟

در این پژوهش برای تحلیل دو نمونه موسیقی به‌ویژه در قالب تصنیف در دوران مشروطه، «ازخون جوانان وطن» عارف قزوینی و «مرغ‌سحر» و نیز «دماوند» محمدتقی بهار، و برای دوره

1 Constructor
2 Constructed

بعد از انقلاب ۱۳۵۷ تصانیف تولید شده توسط کانون موسیقی چاووش، که نخستین گروهی است که شروع به اجرا و تولید موسیقی انقلابی کرد، برای تحلیل انتخاب شده اند.

یافته‌های پژوهش

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 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) 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...[1]

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[2] بی‌غیرت، چشم تو روشن[3]

---

۱ برگرفته از کتاب «جریان‌شناسی موسیقی مردم‌پسند ایران» نوشته سعید کریمی. ص ۲۳

۲ «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)

۳ برگرفته از کتاب «جریان‌شناسی موسیقی مردم‌پسند ایران» نوشته سعید کریمی. ص ۳۸

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 دردکشان/که نه از تاک نشان بود و نه از تاک نشان» 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 می‌کردند که باید تصنیف برای جـنـ...های دربار؛ یا «ببری خان» گربه شاه[1] شهید...یا تصنیفی از زبان گنهکاری، بگناهکاری...که از یک نفر خطاکارتر از خود می‌پرسد گناه من چه بود[2]، 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.»[3]

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[4]، به نقل از عبدالله دوامی[5]، روایت می‌کرد که اگر عارف قزوینی در تهران، تصنیف جدیدی می‌خواند، هفتهٔ بعد آهنگ او در شهرهای دیگر ورد زبان مردم

---

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

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

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

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

شده بود.» (تهماسبی، ۱۴۰۰، ۲۳۲) برخی تحلیل‌ها بر این باورند که عارف 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.[۱] همچنین تصنیف‌های او را آغازگر تعریفی تازه از ترانه در موسیقی ایرانی دانسته‌اند: «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)

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»[۲] 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)

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

۲ 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)

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 کج‌رفتاری ای چرخ چه بدکرداری 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)
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)

جدول ۲. سه سطح تحلیل گفتمانی تصنیف «از خون جوانان»

توصیف	استفاده و تکرار مطلع «چه کج رفتاری ای چرخ....) نشان از داد و فغانی است که تصنیف سرا از کین و استبداد دارد؛ این را در دو بیت خوابند وکیلان.... به خوبی نشان داده است.
تفسیر	شاعر با نشان دادن فضای تیره و ظلمانی و فساد دستگاه دولتی عمق گرفتاری‌ها و مشکلات جامعه را نمایان می‌کند.
تبیین	با توجه به فضای یأس و ناامیدی و شکست مشروطه‌خواهان جامعه خود را از بازستاندن حقوق خود و آزادی محروم و ناکام می‌دیده است از این رو تصنیف سرا آن را از چرخ روزگار می‌خواهد.

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»[1] 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

---

۱ روزنامهٔ اقدام در سال ۱۲۹۹ هجری خورشیدی در تهران آغاز به کار کرد. مدیر مسئول آن عباس خلیلی عراقی بود که پیش از آن روزنامهٔ رعد را به همراه سیدضیاءالدین طباطبایی منتشر می‌کرد. پس از نخست‌وزیری طباطبایی در کودتای ۱۲۹۹ روزنامهٔ رعد تعطیل شد و خلیلی تصمیم به راه‌اندازی روزنامهٔ اقدام گرفت. این روزنامه در هنگام پادشاهی رضاشاه برای مدت زیادی تعطیل بود تا اینکه پس از رخدادهای شهریور ۱۳۲۰ خورشیدی دوباره منتشر شد. این روزنامه به‌شدت بیگانه‌ستیز بود و در مقابل هرگونه دخالت انگلیسی‌ها در سیاست ایران مطلب می‌نوشت. (ویکی‌پدیا)

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.

جدول ۳. سه سطح تحلیل گفتمانی تصنیف «مرغ سحر»

توصیف	تصنیف‌سرا شکوه خود از اوضاع سیاسی‌ـاجتماعی را در گفت‌وگو با «مرغ سحر» بیان کرده و در سراسر تصنیف از اوضاع و شرایط گله می‌کند و از خداوند می‌خواهد که این «شام تاریک» را هرچه زودتر «سحر» کند.
تفسیر	«مرغ سحر» در اینجا نماد و نشانه‌ای از پرنده آزادی است که همین آزادی دلیلی می‌شود برای گفت‌وگو تصنیف‌سرا با آن و گله و شکایتی از «ظلم ظالم»، «جور صیاد»، «ظلم و جور ارباب».
تبیین	همچنان مانند تصنیف دیگر این تصنیف نیز حالتی شِکوه‌آمیز و گلایه‌گونه است. در تصنیف از امید چندان خبری نیست و نهایتاً دعا و خواستی از خداوند که هر چه زودتر این «شام تاریک» را «سحر» کند.

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»[1] 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 ملی‌ـمیهنی 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

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

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».

جدول ۴. سه سطح تحلیل گفتمانی تصنیف «دماوند»

توصیف	شاعر خواست‌ها و آمال خود را در بیان آرزوگونه از قدرت تمثیلی مانند کوه دماوند می‌خواهد.
تفسیر	ناکامی در آرزوها عاملی است که شاعر به صورت نمادین آنها را با قدرتی غیرانسانی چون دماوند مطرح کند.
تبیین	فضای استبدادی در جامعه گاه تا آنجا سخت و دشوار می‌نمایاند که شاعر برای این که بگوید از فلک خسته و ناامید شده است، بیان خود را در قالب شعر و یا سایر گونه‌های ادبی با موجوداتی خیالی و یا گاه با طبیعت مطرح می‌سازد.

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 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 در دستگاه آواز دشتی ساخته شده است. 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...

جدول ۵. سه سطح تحلیل گفتمانی تصنیف «شب‌نورد»

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.

تصنیف دوم: «حصار» ساختهٔ حسین علیزاده و با صدای بیژن کامکار و شعر ه . ا . سایه در دستگاه چهارگاه است. 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...

جدول ۶. سه سطح تحلیل گفتمانی تصنیف «حصار»

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.

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».

جدول ۷. سه سطح تحلیل گفتمانی تصنیف «ای ایران»

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..».

جدول ۸. سه سطح تحلیل گفتمانی تصنیف «ژاله خون شد»

توصیف	تصنیف «ژاله خون شد» چنانچه از عنوان آن پیدا است در وصف واقعهٔ میدان ژاله[1] سروده شده است.
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

۱ 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 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).

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...».

جدول ۹. سه سطح تحلیل گفتمانی تصنیف «اتحاد»

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 «شهادت» 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».

جدول ۱۰. سه سطح تحلیل گفتمانی تصنیف «ایرانی»

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.
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...».

جدول ۱۱. سه سطح تحلیل گفتمانی تصنیف «رزم مشترک»

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.

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...».

جدول ۱۲. سه سطح تحلیل گفتمانی تصنیف «مژده ظفر»

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 «فتح و پیروزی» را از آنِ آنان بداند.

جدول ۱۳ نتیجه مقایسه تصنیف‌های دورهٔ مشروطه با انقلاب ۱۳۵۷ (چاووش) را به لحاظ فرم و محتوا نشان می دهد:

جدول ۱۳. مقایسه دو دوره مشروطه و انقلاب ۱۳۵۷

مقایسه	دورهٔ مشروطه	دورهٔ انقلاب ۱۳۵۷
فرم	ـ دستگاه‌های شور، دشتی ـ غیرحماسی و غمگین	ـ دستگاه‌های ماهور، چهارگاه، آواز اصفهان 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

بحث و نتیجه‌گیری

بر اساس یافته های پژوهش، برای بیان تفاوت‌های عمده میان اثر موسیقایی دوره مشروطه و انقلاب ۱۳۵۷ می‌بایست به زمینه‌های اجتماعی دو دوره اشاره کرد. موسیقی دوره مشروطه بیش‌تر حالتی حزن‌انگیز دارد. این حزن و اندوه بدون شک از زمینه‌ای اجتماعی نشأت گرفته است. مشروطه در سیر تاریخی خود فراز و فرود بسیار داشته و به‌ویژه در دوره استبداد محمدعلی شاه سرکوب شدید و خشنی را از جانب شاه و با کمک دول بیگانه دیده است. این استبداد و خشونت که با کشته شدن و از میان رفتن مشروطه‌خواهان همراه بود فضایی از حزن و غم را برجامعه حاکم می‌ساخت که نمود آن در اشعار، سروده‌ها و تصنیف‌های آن دوره به‌خوبی مشهود است. در دوره چاووش و پس ازانقلاب ۱۳۵۷ به دلیل پیروزی انقلاب بدیهی است اشعار و تصانیف این دوره بیش‌تر هیجان‌انگیز و شعف‌آور هستند و شور و جنب و جوشی که در میان مردم است، موسیقی و اشعاری هیجانی‌تر خلق می‌کند. دوره مشروطه بغض فروخفته‌ای است که به بهترین وجهی در تصانیف عارف می‌توان دید اما انقلاب ۱۳۵۷ شور و جنبشی است که در آثار چاووش به خوبی نمایان است.

دورهٔ مشروطه در اجرای موسیقی و تصنیف دو ویژگی متفاوت نسبت به دوره‌های پیش از خود داشته است: اول آن‌که برای نخستین‌بار 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 تصانیف میهنی پرداختند؛ امری که تا آن دوره کمتر به چشم می‌خورد. از این‌رو عارف را

«اولین موسیقی‌دان سیاست‌باز» ایرانی دانسته‌اند که به‌واسطه هنرش توانست افکارش را به گوش جامعه برساند. (تهماسبی، ۱۴۰۰: ۲۵۱) در این دوره تصنیف و موسیقی جایگاهی متفاوت از قبل یافت و وسیله‌ای برای اعتراض و اشاعه افکار مشروطه‌خواهان شد؛ تا آن زمان تصنیف‌ها یا بیشتر حالتی عاشقانه و تغزلی داشتند و یا براساس نمونه‌هایی که در بخش یافته‌های پژوهش آورده شده است در آن‌ها از کلمات سخیف و مفاهیمی سطحی استفاده می‌شد.

در این دوره به دلیل استبداد شاهی تصنیف‌ساز معنای اصلی شعر را مورد نظرش بود در میانهٔ تصنیف قرار می‌داد و آن را در لابه‌لای شاخ و برگ عشق و تغزل پنهان می‌کرد. در این دوره 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. این وضعیت شِکوه چیزی است که در تصانیف دوره انقلاب ۱۳۵۷ یا دیده نمی‌شود و یا دست‌کم بسیار نادر است. شکوه و گلایه از روزگار و ناخوشی احوال اجتماعی در موسیقی چاووش جای خود را به جنبش و تکاپو برای رسیدن به مقصود و پیروزی می‌دهد. همچنین به لحاظ اجتماعی تفاوت‌های اساسی میان جامعه دوره مشروطه و انقلاب ۱۳۵۷ دیده می‌شود. بدون شک جامعه‌ای که نرخ بی‌سوادی در آن بالا باشد نسبت به جامعه‌ای که کاهش نرخ بی‌سوادی را شاهد باشد تفاوت‌های معناداری به‌لحاظ کنش‌های اجتماعی از خود بروز می‌دهد.

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؛ برای بررسی بهتر می‌توان دو تصنیف «ازخون جوانان وطن لاله دمیده» از عارف قزوینی را با تصانیف مختلف اجرا شده توسط گروه چاووش مقایسه کرد. 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 کمتر از عناصر موسیقایی تهییجی استفاده شده است این‌درحالی است که در تصنیف‌های ساخته شده توسط کانون موسیقی چاووش عناصر تهییجی و ریتم‌های تند بیشتر دیده می‌شوند.

منابع

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

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

آقاگل‌زاده، فردوس و مریم‌سادات غیاثیان. رویکردهای غالب در تحلیل گفتمان انتقادی. مجله زبان و زبان‌شناسی، دوره سوم بهار و تابستان ۱۳۸۶، شماره ۵: ۳۹

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.

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

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

شقاقی، مهدی و مهدی فدایی (۱۳۹۲). تحلیل گفتمان انتقادی و کاربرد آن در پژوهش‌های علم اطلاع‌رسانی. نشریهٔ تحقیقات کتابداری و اطلاع‌رسانی دانشگاهی.

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

فرکلاف، نورمن (۱۳۸۹). تحلیل انتقادی گفتمان. ترجمه فاطمه شایسته‌پیران و گروه مترجمان، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه.

فوکو، میشل (۱۴۰۱). نظم اشیاء: دیرینه‌شناسی علوم انسانی. ترجمه یحیی امامی. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

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

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.
کلانتری، علی و مهدی عباس‌زاده (۱۳۸۸). پژوهش‌های کیفی. تهران: اردیبهشت.
کوهستانی‌نژاد، مسعود (۱۳۸۴). موسیقی در عصر مشروطه. تهران: مهرنامک.
گودرزی، مرتضی (۱۳۹۰). گرافیک انقلاب. تهران: فرهنگستان هنر.
محسنی‌تبریزی، علیرضا (۱۳۹۵). روش تحقیق کیفی در مکاتب تفسیری. تهران: اطلاعات.
میرزایی، خلیل (۱۳۸۸). پژوهش، پژوهشگری و پژوهش‌نامه‌نویسی. تهران: جامعه‌شناسان.
ون‌دایک، تئون ای (۱۳۸۹). مطالعاتی در تحلیل گفتمان، از دستور متن تا گفتمان‌کاوی. ترجمه پیروز ایزدی و گروه مترجمان. تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه ها.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی