Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)
Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

A Sociological Study of the Contrast Between the Discourses of Golha Music and the Music of the 1979 Revolution with a Laclau and Mouffe Discourse Analysis Approach

Hossein Khoshchehrehziba[1] | Simin Azaripour[2]✉

1. Corresponding Author, Department of Music Science, Faculty of Architrcture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran. E-mail: hkhoshchehreh@guilan.ac.ir
2., Department of Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: Simin.azaripour@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 7 September 2024
Received in revised form 7 September 2024
Accepted 1 March 2025
Published online 14 June 2026

Keywords:
Articulation,
Conflict,
Golha Music,
Laclau and Mouffe
Discourse Analysis,
Music of the 1979 Revolut.

ABSTRACT

Introduction: The rise and decline of the Second Pahlavi regime shaped the cultural field of Iranian music, producing competing discourses around modernity, identity, and tradition. Music became a site of struggle for expressing ideological alignments and cultural values

Purpose: This study investigates how a dominant articulation of Iranian music was constructed during the Pahlavi era and how opposing articulations emerged, particularly during the 1979 revolution. Using Laclau and Mouffe's discourse analysis approach, it compares Golha music and revolutionary music as two contrasting articulations structured around the central signifier of classical Iranian music.

Discussion: Golha music, promoted by state-supported elites, combined traditional Persian music with Western theories and instrumentation, aiming to modernize while preserving cultural authenticity. Its dependence on political stability made it vulnerable to socio-political upheaval. In contrast, revolutionary music emerged as a grassroots counter-articulation, using simple musical forms and nationalistic poetry to reflect the sentiments of a mobilized society.

Results: The analysis reveals that musical discourses are highly sensitive to shifts in political and social structures. When a discourse's central signifier loses coherence, it opens space for alternative articulations. Golha music gradually lost its hegemonic position, while revolutionary music rose to cultural prominence during and after 1979.

Conclusion: This research highlights how the articulation of music within Iranian society is contingent upon broader discursive formations shaped by power, ideology, and historical change. The case of Golha and revolutionary music demonstrates that when dominant articulations fail to address the shifting needs and sentiments of society, they are displaced by more resonant and politically viable alternatives. Understanding these dynamics through discourse analysis not only sheds light on Iran's cultural history but also offers a framework for analyzing similar transformations in other socio-political contexts.

Cite this article: Khoshchehrehziba, H. & Azaripour, S. (2026). A Sociological Study of the Contrast Between the Discourses of Golha Music…, Sociology of Art and Literature (JSAL), 17 (2), 183-199 .

DOI :https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.382061.666337

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.382061.666337

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http://jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۶۸۵-۲۹۸۰

مطالعهٔ جامعه‌شناختی تقابل دو گفتمان موسیقی گل‌ها و موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش با رویکرد تحلیل گفتمان لاکلا و موفه

مطالعه موردی: تصانیفی از علی تجویدی و حسین علیزاده به‌مثابه نمایندگان هر گفتمان

حسین خوش‌چهره زیبا[۱] | سیمین آذری‌پور[۲]✉

۱. نویسنده مسئول، گروه موسیقی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: hkhoshchehreh@guilan.ac.ir

۲. گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: Simin.azaripour@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۶/۱۷

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۶/۱۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۳/۲۴

کلیدواژه‌ها:
تحلیل گفتمان لاکلا و موفه، تنازع، مفصل‌بندی، موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش، موسیقی گل‌ها.

چکیده

در این پژوهش، با بهره‌گیری از روش تحلیل گفتمان مبتنی بر نظریه‌ی لاکلا و موفه و با توجه به بستر تاریخیِ اوج و افولِ سیاسی–اجتماعی حکومت پهلوی دوم، چرایی و چگونگی عینیت‌یافتن مفصل‌بندی در گفتمان موسیقی ایرانی و شکل‌گیری مفصل‌بندی‌های متضاد در تقابل با آن بررسی شده است. در پژوهش حاضر، مفصل‌بندی موسیقی گل‌ها و موسیقی انقلاب ۱۳۵۷، به‌مثابه مفصل‌بندی‌های متضاد، مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. بر اساس ادبیات تحلیل گفتمان لاکلا و موفه، می‌توان گفت در گفتمان موسیقی ایران که دال مرکزی آن موسیقی کلاسیک ایرانی است، عناصر موسیقایی، از جمله گردش‌های نغمگی، فرم، ریتم، متر، نحوه برخورد با کلام، مضمون شعر، دینامیک، آگوگیک و بافت در هر یک از مفصل‌بندی‌ها معانی و کارکردهای متفاوتی می‌یابند. به‌منظور قاعده‌مندتر شدن روند پژوهش و افزایش دقت نتایج، نگارندگان آثاری از گونه‌ی موسیقایی تصنیف را از دو نماینده شاخص مفصل‌بندی‌های گل‌ها و انقلاب ۱۳۵۷ برگزیده‌اند. نتیجه‌ی این پژوهش بیان می‌کند از آن‌جا که ظهور و بروز گفتمان‌های فرهنگی–هنری همواره متأثر از وقایع سیاسی و اجتماعی هستند چنانچه دال مرکزیِ تعیین‌شده در گفتمان، انسجام و جایگاه خود را از دست دهد، بنیان‌های آن در مقابل سایر گفتمان‌های معارض، رنگ می‌بازد و به‌مرور حذف می‌گردد.

استناد: خوش‌چهره زیبا، حسین؛ آذری‌پور، سیمین (۱۴۰۴). مطالعه جامعه‌شناختی تقابل دو گفتمان موسیقی گل‌ها ... . جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۷ (۲)، ۱۸۳-۱۹۹.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.382061.666337

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

مقدمه

جامعه‌شناسی موسیقی، شاخه‌ای از مطالعات جامعه‌شناختی است که به بررسی تأثیر متقابل موسیقی و جامعه بر یکدیگر می‌پردازد و یکی از مهم‌ترین اهداف آن، پاسخ به این پرسش است که موسیقی تحت تأثیر چه شرایط اجتماعی تولید می‌شود. در رویکرد تحلیل گفتمان، بیش از آن‌که بر مطالعهٔ معنای متن یا آثار هنری تاکید شود، به شرایط و زمینه‌های تثبیت این معانی پرداخته می‌شود. ازاین‌رو، با استفاده از ابزارهای تحلیل گفتمان می‌توان هر پدیدهٔ اجتماعی را مورد تحلیل قرار داد. در تاریخ معاصر موسیقی ایران، طی حدود یک قرن اخیر، تحولات گسترده‌ای در ساختار و نحوهٔ کاربرد عناصر موسیقایی رخ داده است و گفتمان‌های مختلف نیز همواره برای تثبیت جایگاه خود در برابر دیگر گفتمان‌ها تلاش کرده‌اند. در این میان در چارچوب جریان موسیقی کلاسیک ایرانی، موسیقی رادیو با برخورداری از حمایت‌های دولتی، سال‌ها بی‌رقیب به فعالیت خود ادامه داد و در برهه‌ای از تاریخ موسیقی ایران، با چارچوب‌ها و قواعدی خاص، جایگاه مسلطی یافت. اما به‌تدریج و هم‌زمان با تحولات و اقتضائات اجتماعی، جریان‌هایی در تقابل با آن شکل گرفتند. از جمله این جریان‌ها، موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ است که متناسب با شرایط اجتماعی جامعهٔ آن دوران، به‌تدریج شکل گرفت و جایگاه خود را موقتاً تثبیت کرد.

ازآنجاکه روشِ پژوهش، به‌مثابه پلی پیونددهنده، نظریه را به مورد مطالعه متصل می‌کند، در این نوشتار با بهره‌گیری از روش تحلیل گفتمان ارنستو لاکلا (۱۹۳۵– ۲۰۱۴) و شانتال موفه (۱۹۴۳)، که مفاهیمی چون مفصل‌بندی، گره‌گاه یا دالِ مرکزی، دال‌های شناور، عنصر، بُعد، طَرد در آن به‌کار می‌رود، تقابل دو جریان موسیقی رادیو و موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ با هدف بررسی چرایی شکل‌گیری یک جریان موسیقایی رادیو و چگونگی تثبیت جریان‌های متضاد تحلیل خواهد شد. به‌منظور قاعده‌مندتر شدن روند پژوهش و افزایش دقت نتایج، نگارندگان آثاری از گونهٔ موسیقایی تصنیف را از دو سوژهٔ شاخص هر جریان، یعنی علی تجویدی (۱۲۹۸– ۱۳۸۴) به نمایندگی از جریان موسیقی گل‌ها و حسین علیزاده (۱۳۳۰) به نمایندگی از جریان موسیقی انقلاب ۱۳۵۷، انتخاب کرده‌اند. یکی دیگر از دلایل انتخاب آثار این دو سوژهٔ مورد مطالعه، وجود آثار مکتوبی است به قلم یا با نظارت خودِ آنان تدوین و به‌طور رسمی منتشر شده‌اند؛ آثاری که امکان مطالعه‌ی دقیق‌تر ابعاد گوناگون عناصر موسیقیایی را، در راستای اهداف پژوهش، فراهم می‌کنند.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش مستقلی همسو با موضوع پژوهش حاضر، با رویکرد تحلیل گفتمانِ لاکلا و موفه، درباره دو جریان موسیقاییِ ذکرشده، انجام نشده است. ذوالفقاری و همکاران، در پژوهشی با عنوان «تحولات گفتمانی موسیقی: مطالعهٔ تطبیقی موسیقی عصر مشروطه با موسیقی انقلاب ۱۳۵۷» (۱۴۰۲)، با بهره‌گیری از رویکرد تحلیل گفتمان نورمن فرکلاف، اشعار تصانیف دوره مشروطه و دوره انقلاب ۱۳۵۷ را در موسیقی ایران مقایسه کرده و آثار عارف قزوینی و کانون فرهنگی–هنری چاووش را به‌عنوان موارد مطالعه برگزیده‌اند. عبدالکریمی و چوپان، در پژوهشی با عنوان «گفتمان فرهنگی–سیاسی جمهوری اسلامی ایران در قبال هنر و هنرمند با رویکرد نظریهٔ لاکلا و موفه» (۱۴۰۱)، تحلیل گفتمانی سیاست‌گذاری جمهوری اسلامی ایران در قبال هنر و هنرمندان را از آغاز انقلاب تاکنون، با تکیه بر نظریهٔ لاکلا و موفه، بررسی کرده‌اند. مختاری و آزاده‌فر، در پژوهشی با عنوان «سنتز رویارویی سنت و تجدد در موسیقی کلاسیک ایران؛ مطالعه موردی کانون چاووش» (۱۴۰۰)، با بهره‌گیری از نظریهٔ دیالکتیک هگل، سه گفتمان تجددگرا، سنت‌گرا و انقلاب را در موسیقی کلاسیک ایرانی بررسی کرده و با روش توصیفی–تحلیلی، چگونگی گذار از یک گفتمان به گفتمان دیگر را

مطالعه کرده‌اند. جوردوسیلر، در پژوهشی با عنوان «استفاده از تحلیل گفتمان برای درک هویت شغلی معلمان موسیقی» (۲۰۲۱)، با بهره‌گیری از روش تحلیل گفتان، هویت شغلی معلمان موسیقی در مدرسهٔ موسیقی و هنرهای نمایشی نروژ را با تمرکز بر روابط قدرت و پیچیدگی‌های آن بررسی کرده است. وی با تحلیل تضادهای گفتمانی در روابط قدرت نشان داده است که هویت شغلی معلمان در بستر یک گفتمان رقابتی شکل می‌گیرد. آنتونن، در رسالهٔ دکتری خود با عنوان «گفتمان‌های اصالت در فرهنگ‌های موسیقی عامه‌پسند» (۲۰۱۷)، با روش تحلیل گفتمان و از طریق سه گونهٔ موسیقی عامه‌پسند، گفتمان‌های اصالت را از منظرهای مختلف مطالعه کرده است. نمونه‌های مورد مطالعه در این پژوهش شامل آثار یک خوانندهٔ پاپ آمریکایی، گروه کانادایی نیکِل‌بَک و یک گروه متال فنلاندی است. فاضلی و سروی، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی گفتمان تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر (۱۲۸۵–۱۳۸۵)» (۱۳۹۲)، عناصر شکل‌گیری دو گفتمان تجددگرا و نوسنت‌گرا در موسیقی ایران، با بهره‌گیری از روش تحلیل گفتمان و تبارشناسی تاریخی، بررسی کرده و چگونگی تأثیر بسترهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بر این دو گفتمان را تبیین کرده‌اند.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر با رویکردی جامعه‌شناختی، با هدف توسعه‌ای و روش تحلیل گفتمان لاکلا و موفه، دو جریان موسیقی گل‌ها و موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ را در بازهٔ زمانی اوج و افول سیاسی–اجتماعی حکومت پهلوی دوم بررسی کرده است. گردآوری داده‌ها از طریق اسناد کتابخانه‌ای انجام شده و نمونه‌گیری نیز به‌صورت هدفمند (معیارمحور) صورت گرفته است.

مبانی نظری پژوهش

گفتمان‌ها مقولات و جریان‌هایی برآمده از بستر اجتماعی‌اند و تمامی روایت‌ها، رخدادها، عبارت‌ها و واژگان، به بستر زمانی و مکانی‌ای وابسته‌اند که افراد یا، به‌عبارتی، سوژه‌ها آن‌ها را در آن به‌کار می‌گیرند (مک‌دانل، ۱۳۸۰، ۵۶). شناخت انسان از جهان نیز حاصل تعاملات تاریخ‌مند بشری است؛ بنابراین، فهم آدمیان از جهان پیرامون خود، در پرتو تدام بازنمایی‌های تاریخی شکل می‌گیرد در نتیجه، پیامدهایی متغیر و تصادفی به همراه دارد. در نظریهٔ تحلیل گفتمان، سوژه‌ها دارای ویژگی‌های ذاتی، ثابت یا پایدار نیستند و از آن‌جا که از سوی گفتمان‌ها فراخوانده می‌شوند و از شرایط پیرامونی تاثیر می‌پذیرند، نمی‌توانند ویژگی‌های جهان اجتماعی را از پیش تعیین کنند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۲۳–۲۴). این نظریه، برای بررسی پدیده‌ها در حوزه‌های گوناگون اجتماعی به‌کار می‌رود و مجموعه‌ای از رویکردهای میان‌رشته‌ای را دربرمی‌گیرد. هر گفتمان، مبانی و معانی خاصی را در کانون توجه خود قرار می‌دهد و درعین‌حال مضامین دیگر را به حاشیه می‌راند. به‌هرروی، گفتمان‌ها در بستر تاریخی شکل می‌گیرند، تداوم می‌یابند و سرانجام افول می‌کنند (مک‌دانل، ۱۳۸۰، ۵۹). لاکلا و موفه از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان حوزهٔ تحلیل گفتمان به‌شمار می‌روند. نظریهٔ این دو اندیشمند حاصل بازخوانی و واسازی سایر نظریه‌های تحلیل گفتمان است. از نظر ایشان، شالودهٔ هر گفتمان متناسب با ضرورت‌ها و مطالبات اجتماعی–سیاسی جامعه برساخته می‌شود و در پی جبران کاستی‌های گفتمان‌های دیگر است. ازاین‌رو، گفتمان‌ها از نظامی منعطف برخوردارند و همواره هویت خود را متناسب با نوع رابطه خویش با دیگر گفتمان‌ها تعریف و بازتعریف می‌کنند (مقدمی، ۱۳۹۰، ۹۳–۹۲). آن‌ها برای تبیین نظریهٔ خود، مفاهیمی مانند مفصل‌بندی[1]، گره‌گاه[2] یا دالِ مرکزی[3]، دال‌های سیال یا شناور[1]، عنصر[2]، بُعد[3] و

1. Articulation
2. Nodal Point
3. Central Signifier

طَرد[4] را مطرح کرده‌اند. به‌طورکلی، به کنشی که میان عناصر مختلف، رابطه ایجاد کند، «مفصل‌بندی» گفته می‌شود و حاصل این مفصل‌بندی را «گفتمان» می‌نامند. عنصرها نشانه‌هایی هستند که فی‌نفسه معانی متعددی را در برمی‌گیرند و این معانی هنوز تثبیت نشده‌اند. گفتمان می‌کوشد با کاهش حالت نوسانی و چندمعنایی عنصرها، آن‌ها را به معنایی نسبتا ثابت تبدیل کند و به آن‌ها بُعد ببخشد. بدین‌ترتیب، گفتمان‌ها مجموعه‌ای از بُعدهای نظام‌یافته را تشکیل می‌دهند. یکی دیگر از مفاهیم این نظریه، «طرد» است. بدین معنا که با قرار گرفتن یک نشانه در ساختار گفتمانی، سایر معانی بالقوهٔ آن کنار گذاشته می‌شوند. به‌عبارت‌دیگر، این معانی از سوی گفتمان طرد می‌شوند و مازاد آن‌ها در عرصه‌ای با عنوان «میدان گفتمان[5]»، باقی می‌ماند (لاکلا و موفه، ۱۳۹۲، ۱۷۱–۱۸۸). گره‌گاه یا دال مرکزی، مفهوم یا نشانه‌ای محوری است که سایر نشانه‌ها یا عنصرها حول آن مفصل‌بندی می‌شوند. به‌عبارت دیگر سایر نشانه‌ها یا عنصرها معنای خود را از رابطه با گره‌گاه، که «نقطهٔ بلورینه‌شدن[6]» نیز نامیده می‌شود، کسب می‌کنند. برای مثال، «مردم» در گفتمان ملی، «بدن» در گفتمان پزشکی و «دموکراسی» در گفتمان سیاسی، نقش دال مرکزی را ایفا می‌کنند. دال‌های سیال یا شناور، نشانه‌ها یا عنصرهایی هستند که معانی گوناگونی دارند و هر گفتمان، به شیوه خاص خود، به آن‌ها بُعد یا معنا می‌بخشد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۵۷ و ۶۰). در نظریهٔ تحلیل گفتمان، گفتمان‌هایی که چنان تثبیت شده‌اند که تصادفی‌بودن آن‌ها به فراموشی سپرده شده است، «گفتمان‌های عینیت‌یافته یا رسوب‌کرده[7]» نامیده می‌شوند. عینیت‌یافتگی، نتیجهٔ کشمکش‌های تاریخی–سیاسی است و موجب می‌شود تصادفی‌بودن پدیده‌ها نامشهود جلوه کند و درنتیجه، سایر امکان‌هایی را که می‌توانستند تحقق یابند، از نظرها پنهان سازد. همچنین هرگاه مناسبات قدرت به سرکوبِ برداشت‌های دیگر از جهان بینجامد تا دیدگاهی واحد و مسلط به‌مثابه امری طبیعی جلوه کند، مداخله هژمونیک شکل می‌گیرد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۷۲–۷۳). از دیگر نکات مهم در نظریهٔ تحلیل گفتمانِ لاکلا و موفه آن است که گفتمان مسلط می‌تواند گفتمان‌های دیگر را تضعیف یا حتی حذف کند. از آن‌جا که مداخلهٔ هژمونیک با توسل به قدرت، مفصل‌بندی را بازسازی می‌کند، هژمونی از این حیث به گفتمان شباهت دارد که به تثبیت عناصر در قالب بعدها می‌پردازد؛ بااین‌حال، تفاوت آن‌ها در این است که مداخلهٔ هژمونیک، فرایند تثبیت را میان گفتمان‌هایی انجام می‌دهد که در رابطه خصمانه با یکدیگر قرار دارند. به‌هرروی، تحلیل گفتمان، می‌کوشد ساختارهایی را که بدیهی و طبیعی می‌پنداریم، واکاوی و واسازی کند (لاکلا و موفه، ۱۳۹۲، ۲۱۸–۲۱۹).

بدنهٔ اصلی پژوهش

تاریخچهٔ مفصل‌بندی گفتمان‌های مورد مطالعه

موسیقی در طول تاریخ، همانند سایر هنرها، همواره تحت تأثیر مستقیم و غیرمستقیم تحولات سیاسی–اجتماعی بوده است. در ایران، آغاز به‌کارگیری موسیقی غربی در عرصه‌ی نظامی، به دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار (۱۲۵۰–۱۱۸۵ ه.ق.) و جنگ‌های ایران و روس بازمی‌گردد. در ادامه، با تأسیس مدرسهٔ موسیقی دارالفنون در دورهٔ سلطنت ناصرالدین‌شاه (۱۲۷۵–۱۲۱۰ ه.ش.)، گرایش به تجدد در میان ایرانیان گسترش چشمگیری یافت (فاطمی، ۱۳۹۵، ۸۱). بهره‌مندی از امکانات ضبط و ثبت موسیقی، راه‌اندازی مدرسهٔ موسیقی

1. Floating Signifiers
2. Element
3. Dimension
4. Exclusion
5.The Field of Discursing
6. Crystallisation
7. Semideutal

و ورود پدیدهٔ کنسرت، جریان‌های موسیقی کلاسیک ایران را تغییر داد و جایگاه اجتماعی موسیقی و موسیقی‌دانان را نسبت به دورهٔ پیشین دگرگون ساخت. از همین دوره، آفرینش‌های موسیقایی ایران نیز به‌مرور از موسیقی غرب تاثیر پذیرفتند (سراجی و فاطمی، ۱۴۰۰، ۴۴).

موجی نو از مدرن‌سازی در دوره سلطنت پهلوی اول ظهور کرد که بسیاری از وجوه اجتماعی–فرهنگی ایران، از جمله موسیقی را متأثر نمود و بیش از آن‌که از سوی منابع قدرت اعمال شود، از جانب طبقهٔ متوسط شهری مورد استقبال قرار گرفت. دیدگاه شبه‌روشنفکری حاکم بر این دوره، تقلید از دانش و تجربیات سازنده و فراگیر بشری را ضروری و راهگشا می‌دانست؛ هرچند این رویکرد، برآمده از فرهنگ غرب نیز بود. از مهم‌ترین رویدادهای این دوره، بازگشایی مدرسهٔ آزاد موسیقی توسط علی‌نقی وزیری (۱۳۵۸–۱۲۶۵) در سال ۱۳۰۱ در تهران بود. وی افزون بر تسلط بر قواعد موسیقی کلاسیک ایرانی، در فرانسه و آلمان نیز تعلیمِ موسیقی کلاسیک غربی دیده بود. ازاین‌رو، در مدرسهٔ آزاد موسیقی، آموزش موسیقی کلاسیک ایرانی با تکیه بر چارچوب‌های موسیقی کلاسیک غربی صورت می‌گرفت (آقامحسنی، ۱۳۸۹، ۵۶–۶۱).

در دوران حکومت پهلوی دوم، با آغاز به کار رادیو در ایران، مورخ چهارم اردیبهشت‌ماه سال ۱۳۱۹، اخبار و موسیقی اروپایی بخش عمده‌ای از محتوای برنامه‌های رادیویی را تشکیل می‌داد. همچنین، تفکرات نوگرایانهٔ علی‌نقی وزیری و نیز به‌کارگیری سازآرایی موسیقی غربی و دیگر علوم مرتبط با آن، گسترش یافته بود. از سوی دیگر، تولید موسیقی‌های مردم‌پسند در دستور کار مرکز فرستندهٔ رادیو قرار داشت. مجموعه برنامه‌های موسیقی رادیو با عنوان «گل‌ها»، حدوداً از اواسط دههٔ ۱۳۳۰ توسط داوود پیرنیا (۱۲۷۹–۱۳۵۰) بنا نهاده شد. در این برنامه‌ها، هنرمندان عموماً در قالب گروه‌هایی متشکل از سازهای غربی، با محوریت سازهایی نظیر ویولن و تا حدودی پیانو، در کنار سازهای موسیقی کلاسیک ایرانی به اجرای برنامه می‌پرداختند. به‌طورکلی، غالب آثار ارائه‌شده در موسیقی کلاسیک ایرانی در آن دوره، تحت سیطرهٔ مفصل‌بندی‌ای موسوم به «گفتمان موسیقی گل‌ها» با ساختاری مشخص قرار گرفتند و هنرمندان وابسته به این جریان، به‌واسطه‌ی حمایت‌های دولتی، از جایگاه ویژه‌ای در مقایسه با سایرین برخوردار بودند (سپنتا، ۱۳۹۹، ۲۹۳–۲۹۴).

در سال ۱۳۴۵، کتاب *موسیقی ملی ایران*، نوشتهٔ داریوش صفوت (۱۳۰۷–۱۳۹۲) و نلی کارن (۱۹۱۲–۱۹۸۹)، مدیر وقت مرکز مطالعات موسیقی شرق در انستیتو موزیکولوژی سوربن، به زبان فرانسوی منتشر شد. ارسال چند نسخه از این کتاب برای فرح پهلوی (۱۳۱۷)، زمینه‌های تأسیس مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی را فراهم کرد. صفوت، وضعیت موسیقی آن دوران را به‌واسطهٔ سلطهٔ موسیقی گل‌ها نابسامان می‌دانست؛ ازاین‌رو، در کتاب مذکور بر ضرورت ایجاد سازمانی برای حفظ و ترویج موسیقی ایرانیِ مبتنی بر ردیف قُدما تأکید می‌کند. وی همچنین بر ضرورت پاسداری هر چه بیش‌تر از این میراث ناملموس فرهنگی تاکید داشت و معتقد بود موسیقیِ پایبند به سنت‌های دیرینه، آن‌گونه که شایسته است، از سوی جوانان درک نشده و استادان و راویان آن نیز به سبب سلطه جریان موسیقی گل‌ها، سال‌هاست منزوی و به حاشیه رانده شده‌اند. در پی پیگیری‌های فرح پهلوی و رضا قطبی (۱۳۱۷)، رئیس وقت تلویزیون ملی، این مرکز در سال ۱۳۴۷ تاسیس شد. سپس از استادان برجسته موسیقی ایرانی دعوت به عمل آمد تا در راستای اهداف این مرکز، موسیقی مبتنی بر ردیف قدما را به شماری از دانشجویان رشته موسیقی دانشگاه تهران و نیز برخی هنرمندان وزارت فرهنگ و هنر آموزش دهد (صفوت، ۱۳۹۵، ۲۱۸–۲۱۹). حاصل فعالیت این مرکز، شکل‌گیری مفصل‌بندی جدیدی در موسیقی ایرانی با عنوان «گفتمان موسیقی نوسنت‌گرا» بود.

در بحبوحهٔ انقلاب ۱۳۵۷ و همزمان با تشدید التهابات سیاسی–اجتماعی، اعضای اصلی کانون فرهنگی–هنری چاووش، که پیش‌تر از هنرجویان مرکز حفظ و اشاعه موسیقی بودند و پس از مدتی به جهت همسو نبودن با رویکرد آن مرکز از آن جدا شدند، به

تولید آثاری در راستای مطالبات اعتراضی جامعه پرداختند. آثار برجای‌مانده از چاووش به دو دسته انقلابی و غیرانقلابی تقسیم می‌شوند؛ بااین‌حال، بخش عمده تأثیرگذاری این جریان موسیقایی، به آثار انقلابی آن باز می‌گردد. این آثار، مفصل‌بندی جدید و تقریباً بی‌سابقه‌ای را در موسیقی ایرانی پدید آوردند که با عنوان «گفتمان موسیقی انقلاب ۱۳۵۷» شناخته می‌شود. تولیدات چاووش، از یک سو، مبتنی بر آموزه‌های پیشین اعضای این جریان در دانشگاه تهران و مرکز حفظ و اشاعه موسیقی بود و از سوی دیگر، باتکیه بر مضامین اجتماعی، محتوایی انقلابی و همسو با جریان‌های مردمی را برگزید. به‌عبارت دیگر، بنیان‌گذاران این تشکل، عناصر موسیقایی را در راستای اهداف و مطالبات جریان‌های اجتماعی زمانهٔ خود به کار گرفتند. بررسی آثار آنان نشان می‌دهد که برخلاف دو گفتمان پیشین یعنی گفتمان گل‌ها و گفتمان نوسنت‌گرا، از نظر ایشان شعر و موسیقی باید در صدد برآوردن اهداف جامعه حرکت کنند (مختاری و آزاده‌فر، ۱۴۰۰، ۸۹).

بر پایه نظریهٔ تحلیل گفتمانِ لاکلا و موفه، می‌توان اذعان داشت که گفتمان‌ها در بسترهای تاریخی–فرهنگی، به شیوه‌های گوناگون مفصل‌بندی شده‌اند. ساختارهای بنیادینی که اصول و قواعد دال مرکزی هر گفتمان را شکل می‌دهند، نمادها و نشانه‌های به‌کاررفته در آن مفصل‌بندی را طبقه‌بندی می‌کنند و هویت آن‌ها را به‌عنوان دال‌های شناورِ پیرامون دال مرکزی آشکار می‌سازند. کاربست این نگرش در بررسی جریان‌های موسیقی کلاسیک ایران نیز ضروری است. ازاین‌رو، اگر موسیقی کلاسیک ایرانی را دال مرکزی در نظر بگیریم، می‌توان مفصل‌بندی‌های گفتمانی، دال‌های سیال پیرامونی و نحوه تحقق عناصر و بعدها توسط سوژه‌ها را شناسایی و تحلیل کرد. در این پژوهش، ضمن دسته‌بندی مفصل‌بندی‌های گوناگون حول محور موسیقی کلاسیک ایرانی به‌عنوان دال مرکزی، عناصر موسیقایی در گونهٔ تصنیف، به‌مثابه دال‌های شناور در هر گفتمان، بررسی و تحلیل خواهند شد.

مفصل‌بندی گفتمان موسیقی گل‌ها

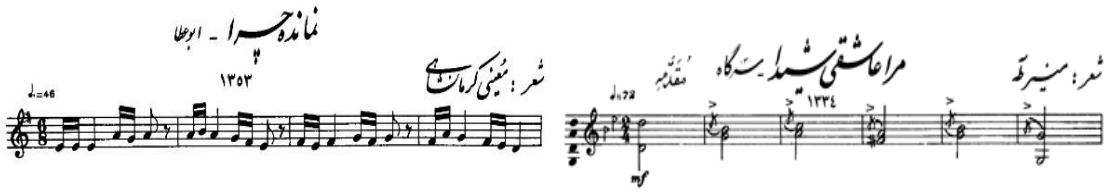
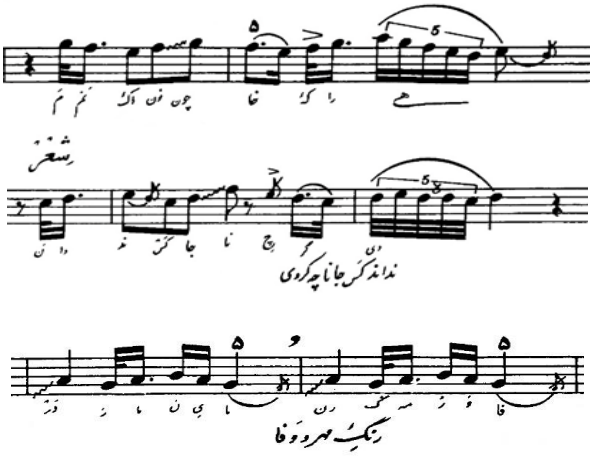
فعالیت‌های رادیو در راستای اهداف توسعه‌ای و با حمایت‌های حاکمیت شکل گرفت و ساختار تولیدات موسیقایی و مضامین آن نیز از حمایت بدنهٔ اجتماعی برخوردار بود. ازاین‌رو، در سال‌های نخست تأسیس رادیو، در عرصه موسیقی نه گفتمانِ معارضی وجود داشت و نه حاکمیت ضرورتی برای استفاده از مداخلات هژمونیک به‌منظور حذف جریان‌های رقیب احساس می‌کرد. در این دوره، موسیقی از محبوبیت و مقبولیت گسترده‌ای در میان مردم برخوردار بود. هنرمندان نیز در عرصه اجتماعی می‌توانستند خلاقیت خود را به‌خوبی بروز دهند. شواهد تاریخی از فراهم بودن بستری باز برای فعالیت‌های موسیقایی و بهره‌گیری از تمامی ظرفیت‌های هنری حکایت دارد؛ امری که به خلق آثار ارزشمند بسیاری انجامید (خالقی، ۱۳۸۱، ۷۹–۸۰). معانی این مفصل‌بندی، با حفظ دال مرکزی، در آغاز شکل‌گیری تفاوت چشمگیری با مفصل‌بندی‌های پیشین نداشت. همچنین باید تأکید کرد که در این دوره، بهره‌گیری از ساز و آواز، تک‌نوازی و هم‌نوازی در بخش‌های مترِ آزاد، از ویژگی‌های اصلی این مفصل‌بندی به‌شمار می‌رود که بررسی تفصیلی آن به پژوهش‌های آینده واگذار می‌شود. مفصل‌بندی موسیقی گل‌ها، به‌ویژه در تصانیفی که با عنوان «ترانه‌های گل‌ها» نیز شناخته می‌شوند، بر بعدبخشی به دال‌های شناوری چون ریتم‌های پُرپشت در بطن مترها و تنداهایی نسبتاً سنگین در بستر آگوگیک، بهره‌مندی از شعرِ شعرای معاصر با موضوعات عاشقانه و تا حدودی عارفانه، برخوردهای هجایی–تحریری در اجرای شعر، سازآرایی مبتنی بر سازگان[1] موسیقی غربی و ادغام آن با سازگان موسیقی کلاسیک ایرانی و همچنین استفاده از آوازخوانان زن و مرد به‌صورت تک‌خوان به‌عنوان بخشی از رنگ‌بندی صوتی اثر، و نیز به‌کارگیری مولفه‌هایی چون دینامیک، سونوریته و موزیکالیتهٔ متناسب با

1. Orchestra

امکانات سازبندی رایج در این مفصل‌بندی با محوریت ساز ویولن به‌عنوان شاه‌سازِ مورد استفاده، ملاک و معیار کار قرار می‌گرفت. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، ارتقای جایگاه ساز ویولن در این دوره، ریشه در گرایش‌های تجددخواهانه ایرانیان در سال‌های پیش و نیز اندیشه‌های غرب‌گرایانهٔ علی‌نقی وزیری داشت (وزیری، ۱۴۰۰، ۱۳۳). در واقع، سوژه‌های شاخص این مفصل‌بندی، افزون بر توانایی در ملودی‌پردازی، عموماً نوازندگان تخصصی ساز ویولن بودند. در آوانگاری‌ها، کوک متناسب با ساز ویلن بود و نوشتار آرتیکولاسیون‌ها در چارچوب لحن‌ها و بیان موسیقایی این ساز معنا می‌یافت. اگر چه مؤلفان و مصنفان موسیقی در آثار باکلام و بی‌کلام، برخوردهای مُدال را مبتنی بر ردیف موسیقی کلاسیک ایرانی برمی‌گزیدند، روال و رویهٔ نغمه‌پردازی بر مبنای برداشتی کلی از مدهای شاخص یا به‌عبارتی شاه‌گوشه‌های هر دستگاه و آواز بود و در واقع گوشه‌های جانبی یا به‌عبارتی دیگر خرده‌گوشه‌های هر دستگاه و آواز که هر یک به دلایل خاصی در نظام دستگاهی موسیقی کلاسیک ایران قرار گرفتند از عناصر مفصل‌بندی، طرد می‌شدند. در مؤلفه‌های فرمالِ موسیقی، به‌واسطهٔ عدم محدودیت زمانی در رسانهٔ رادیو، بخش‌ها، جملات و نیم‌جملات موسیقایی نسبت به دوره‌های پیشین طولانی‌تر شدند. این ویژگی، افزون بر تاثیرگذاری بر روند اجرای موسیقی، امکان تنوع بیش‌تری را در به‌کارگیری عناصر موسیقایی فراهم می‌کرد. بهره‌گیری از بافت چندصدایی در خطوط افقی ملودیک و همچنین هارمونی برگرفته از موسیقی غرب در خطوط عمودی ملودیک، به‌ویژه در تصانیف، از ویژگی‌های بارز این مفصل‌بندی به‌شمار می‌آید.

رادیو با راه‌اندازی مفصل‌بندی سلسله برنامه‌های «گل‌ها» از اواسط دههٔ ۱۳۳۰، علاوه بر تثبیت جایگاه ایدئولوژیک فرهنگی–هنری خود در جامعه، می‌کوشید با بازتعریف گفتمانی و ایجاد فضایی نو، زمینه را برای عرضه آفرینش‌های نوگرایانه فراهم آورد. در نتیجه، گونه‌ای از مفصل‌بندی شکل گرفت که بر توسعهٔ موسیقی مردم‌پسند تأکید داشت. این فرصت، برخلاف برخی دوره‌های تاریخ هنر ایران که موسیقی به حاشیه رانده شده بود، زمینه‌ساز رشد چشمگیر تولیدات موسیقایی شد. از نظر کمّی، این مفصل‌بندی پربارترین دوره تولیدات موسیقایی را در تاریخ معاصر ایران رقم زد (فخرالدینی، ۱۳۹۴، ۵۹). این مفصل‌بندی با برجسته‌سازی دال‌های شناور یادشده، سایر مفصل‌بندی‌های رقیب و نیز عناصری را که با این چارچوب همخوانی نداشتند، به حاشیه راند یا به تعبیر لاکلا و موفه، به «میدان گفتمان» تبعید کرد. سوژه‌هایی که با این مفصل‌بندی همسو نبودند نیز به‌تدریج به حاشیه رانده شدند و در انزوا قرار گرفتند. عناوین تصنیف‌های این مفصل‌بندی، به صورت هدفمند و متناسب با مضامین عاشقانه و عارفانه، از سوی مؤلفان انتخاب شده‌اند. شایان ذکر است که در این دوره، تعاملات گسترده‌ای میان آهنگ‌سازان و شاعران وجود داشت که به خلق گونه‌های متنوعی از تصنیف انجامید. ۱– گاه آهنگ‌ساز بر شعری از پیش سروده‌شده آهنگ می‌ساخت ۲– گاه شاعر برای موسیقی ازپیش‌ساخته‌شده، شعر می‌سرود ۳– در برخی موارد نیز آهنگ‌ساز و شاعر، هم‌زمان و در تعامل با یکدیگر، موسیقی و شعر اثر را پیش می‌بردند. این شیوه، از ویژگی‌های در خور توجه و نیز نقاط قوت این مفصل‌بندی به شمار می‌رود (دهلوی، ۱۳۹۵، ۱۹–۲۲).

در میان آهنگ‌سازان شاخص این مفصل‌بندی می‌توان به همایون خرم (۱۳۰۹–۱۳۹۱)، پرویز یاحقی (۱۳۱۴–۱۳۸۵)، حبیب‌الله بدیعی (۱۳۱۲–۱۳۷۱)، اسدالله ملک (۱۳۲۰–۱۳۸۰) و علی تجویدی اشاره کرد. این هنرمندان، افزون بر ساخت تصنیف، در آفرینش آثار بی‌کلام نیز نقش مهمی ایفا کردند و بدین‌ترتیب، به حفظ توازن میان بخش‌های سازی و آوازی در تولیدات موسیقی گل‌ها کمک کردند. نمونه‌های مورد بررسی در این پژوهش، دو تصنیف از ساخته‌های علی تجویدی است که به‌عنوان نمایندهٔ این مفصل‌بندی انتخاب شده‌اند. هر دو تصنیف با مقدمه‌ای مستقل در قالب موسیقی سازی آغاز می‌شوند و پس از آن، بخش آوازی وارد می‌شود. تصنیف «*مرا عاشقی شیدا*» *با* شعری از منیر طاها (۱۳۰۹)، مضمون شوریدگی و شیدایی عاشقان را در قالبی موسیقایی بازنمایی می‌کند. در آوانگاری این تصنیف، از متر ۲/۴ و در ادامه ۶/۸ با تندای سنگین و کوک سه‌گاه سی کُرن که در ساز ویلن مرسوم است، استفاده شده است. تصنیف«*مانده چرا*» که با عنوان «*رمانهٔ ما*» نیز شناخته می‌شود، با شعری از رحیم معینی کرمانشاهی (۱۳۰۱–

۱۳۹۴)، در قالب شکوائیه‌ای از رنج‌های روزگار و بی‌وفایی یار سروده شده است. در آوانگاری این اثر نیز از متر ۶/۸، با تندای سنگین و در آواز ابوعطا و با کوک محورِ شاهد لا – فا سُری که در نگارش آثار مربوط به ساز ویولن مرسوم است، استفاده شده است (نک تصویر ۱). در این دو تصنیف، از شیوه تلفیقی هجایی–تحریری در اجرای کلام استفاده شده است. همچنین به‌کارگیری علامت گلیساندو که از ویژگی‌های شاخص ساز ویولن است، تأثیر چشمگیری بر لحن و بیان آوازخوانان این مفصل‌بندی داشته است. افزون بر این، از علامت تکیه جهت غَلت در الگوهای تحریری آواز استفاده شده است. این علامت نخستین‌بار توسط علی‌نقی وزیری در کتاب *دستور جدید تار* معرفی شد و در آوانگاری هر دو تصنیف نیز به کار رفته است (وزیری، ۱۳۹۹، ۵۳). علامت«۵» نیز در نگارش‌های مربوط به ساز ویولن به معنای ویبراسیون دُرشت نشان داده می‌شود. این علامت نخستین‌بار توسط علی‌نقی وزیری در کتاب *دستور تار* معرفی شده است (مهرانی، ۱۳۸۹، ۳۲۱). این دو تصنیف به‌ترتیب در برنامه‌های *یک شاخه گل* ۱۹۰ با آواز غلامحسین بنان (۱۲۹۰–۱۳۶۴) و *گل‌های تازه شماره* ۲۳ با آواز بهار غلامحسینی (۱۳۱۳–۱۳۸۶) ملقب به الهه، توسط ارکستر گل‌ها اجرا شده‌اند و از نمونه‌های شاخص جریان مسلط موسیقی در این مفصل‌بندی به شمار می‌روند (نک: تصویر ۲).

تصویر ۱. تصانیف *مرا عاشقی شیدا* و *نمانده چرا* (تجویدی، ۱۳۷۷، ۱۳۶ و ۱۴۲).

تصویر ۲. برخوردهای هجایی–تحریری با شعر، نمایش علائم نگارشی مورد استفاده (تجویدی، ۱۳۷۷، ۱۴۲–۲۲۳).

تنازع و تخاصم

رویکرد موسیقایی رادیو، حدود یک دهه پس از شکل‌گیری مفصل‌بندی سلسله‌برنامه‌های گل‌ها، به‌تدریج با تغییر در دال‌های شناور نسبت به دال مرکزی مواجه شد و با ورود گونه‌ای تازه از سازآرایی، از جمله استفاده از سازهای عود و قانون، به ارائهٔ موسیقی کلاسیک ایرانی در تلفیق با موسیقی عربی پرداخت. این رویکرد که احتمالاً متاثر از موسیقی کوچه‌بازاری بود، به‌تدریج در موسیقی

گل‌ها به‌مرور جایگاه خود را تثبیت کرد. ترانه‌های عربی‌مآب، با محوریت سازهای عود و قانون به‌ویژه در کوچه و بازار و محلهٔ لاله‌زار تهران رواج داشتند (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۳۳). آن‌چه در این دوره به‌تدریج رو به زوال می‌رفت، توجه به بنیان‌های فرهنگی نهفته در موسیقی کلاسیک ایرانی، به‌مثابه دال مرکزی بود. در این میان، از دیدگاه داریوش صفوت، وضعیت موسیقی آن روزگار نابسامان بود؛ زیرا به باور او، تأثیر موسیقی‌دان بر جامعه، افزون بر جنبه‌های هنری، واجد ابعاد اخلاقی و تربیتی نیز بود. ازاین‌رو، جریان موسیقی کلاسیک ایران نیازمند بازسازی بنیادین بود. صفوت با تأسیس مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی، مفصل‌بندی جدیدی را در تقابل با گفتمان موسیقی گل‌ها پدید آورد که در تاریخ موسیقی ایران از آن با عنوان «نهضت بازگشت» یاد می‌شود. فعالیت‌های این مرکز، نوعی از مفصل‌بندی در گفتمان موسیقی ایران را شکل داد که به‌زعم صفوت، با تاکید بر مبانی ایدئولوژیک دال مرکزی، ترویج آن در جامعه و احیا و بازنمایی سنت‌ها، در پی تثبیت این گفتمان بود. شرح محتوایی این مفصل‌بندی از دو منظر اهمیت دارد: نخست آن‌که یکی از م فاهیم بنیادین نظریهٔ تحلیل گفتمان لاکلا و موفه، یعنی «تنازع و تخاصم» را تبیین می‌کند، دوم آن‌که زمینه‌ساز شکل‌گیری مفصل‌بندی موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ بوده است. سوژه‌های این مفصل‌بندی با بهره‌گیری از فرصت پیش‌آمده و با بازگشت به سنت‌های پیش از دوره تجددگرایی، کوشیدند معنای اصیل موسیقی کلاسیک ایرانی را بازتعریف و تثبیت کنند. ماحصل این مفصل‌بندی که از منظر نگارندگان گونه‌ای گفتمان نوسنت‌گرا به‌شمار می‌رود، در دو محور اساسی قابل تبیین است. نخست، ثبت و ضبط آثار گذشتگان توسط استادان پیش‌کسوت، که آخرین راویان این سنت به‌شمار می‌رفتند و انتقال این میراث از طریق آموزش و پرورش هنرجویان در همین مسیر فکری. دوم، شکل‌گیری گفتمانی جدید در تقابل و کشمکش با جریان عینیت‌یافته، یا به تعبیر لاکلا و موفه، رسوب‌کردهٔ موسیقی گل‌ها (آذرسینا، ۱۳۹۵، ۲۰۲-۲۰۴). بسیاری از سوژه‌های گفتمان نوسنت‌گرا که تا پیش از آن به معترضان خاموش، دل‌سرد و ناامید تبدیل شده بودند، با شکل‌گیری این مفصل‌بندی و گسترش فعالیت‌های داخلی و بین‌المللی، به منتقدان جدی گفتمان موسیقی گل‌ها بدل شدند و مرزبندی‌های روشنی میان این دو جریان پدید آوردند. این مفصل‌بندی، مبانی و تعاریف خود را بر بازپروری اصول و قواعد حاکم بر دال مرکزی موسیقی اواخر دوره قاجار و اوایل پهلوی استوار ساخت و برخلاف گفتمان گل‌ها، تمرکز چندانی بر خلق نغمه‌ها و آثار جدید نداشت. در مفصل‌بندی نوسنت‌گرا نیز پیرو سنت موسیقی کلاسیک ایرانی، بهره‌گیری از ساز و آواز، تک‌نوازی و هم‌نوازی در بخش‌های مترِ آزاد، از ویژگی‌های اصلی به‌شمار می‌رود.

چنان که پیش‌تر اشاره شد، رویکرد این مفصل‌بندی در تمامی گونه‌های موسیقایی، بر بازنمایی و احیای موسیقی کلاسیک ایرانیِ اواخر دوره قاجار و اوایل پهلوی استوار است. ازاین‌رو، ویژگی‌های تصنیف‌ها بر دال‌های شناوری همچون بافت تک‌صدایی، ریتم‌هایی پُرپشت در بطن مترها و تنداهای سنگین در بستر آگوگیک، بهره‌مندی از شعرِ شعرای کلاسیک با موضوعات عاشقانه–عارفانه در جهت معناگرایی، برخوردهای تحریری با کلام، مُثله‌کردن شعر با هدفِ اولویت داشتن موسیقی نسبت به شعر، بهره‌مندی از ادوات و ارکان تحریری به‌منظور غنا بخشیدن در روند حرکت ملودی شامل «جان»، «امان»، «یار»، «دوست» و... که جزئی از متن اصلی شعر نیستند و به غنای حرکت ملودی کمک می‌کنند، مفصل‌بندی شده‌اند. از دیگر ویژگی‌های این مفصل‌بندی می‌توان به عدم انطباق پهنای اوزانِ موسیقایی با طول ابیات و مصرع‌ها، ورود و خروج کلام بر بستر وزن و در ضرب‌های متنوع، سازآرایی مبتنی بر سازهای موسیقی کلاسیک ایرانی و نیز استفاده از آوازخوانان زن و مرد به‌صورت تک‌خوان اشاره کرد. در این جریان، با توجه به جنسیت خواننده، کوک مبنا به‌صورت چپ‌کوک یا راست‌کوک انتخاب می‌شد. همچنین مفاهیمی چون دینامیک، سونوریته و موزیکالیتهٔ متناسب با ویژگی‌ها و امکانات سازبندی این گفتمان تعریف می‌شد. در این میان، سازهای مضرابی، به‌ویژه ساز تار، جایگاه محوری داشتند و به‌عنوان شاه‌ساز این مفصل‌بندی شناخته می‌شدند. ازاین‌رو، سوژه‌های شاخص این گفتمان، عمدتا در جایگاه راوی و مجری، نوازندگان سازهای مضرابی به‌ویژه تار و سه‌تار بودند. آرتیکولاسیون‌های اجرائی نیز عمدتاً بر پایه لحن و بیان موسیقایی سازهای

مضرابی تعریف می‌شدند. در آثار باکلام و بی‌کلام، برخوردهای مُدال بر پایه ردیف موسیقی کلاسیک ایرانی شکل می‌گرفت و افزون بر شاه‌گوشه‌های هر دستگاه یا آواز، به گوشه‌های جانبی نیز که در مفصل‌بندی موسیقی گل‌ها نادیده گرفته شده بود، توجهی ویژه می‌شد. از منظر مؤلفه‌های فرمالِ موسیقی، به‌ویژه در بازخوانی و بازنوازی تصانیف توسط راویان این مفصل‌بندی، توجه به محدودیت زمانی صفحات سنگی در اواخر دوره قاجار و اوایل پهلوی اهمیت دارد. این محدودیت که بر فرایند شکل‌گیری و پرداخت موسیقایی آثار نیز تاثیر گذاشته بود، سبب می‌شد تصنیف‌ها از نظر زمانی کوتاه باشند و روند حرکت ملودی تنها بر چند گوشه محدود استوار شود. حتی در برخی تصنیف‌ها، تنها یک گوشه از نظام دستگاهی به کار رفته است که این ویژگی را می‌توان از شاخصه‌های این مفصل‌بندی دانست. رسانهٔ گفتمان نوسنت‌گرا، برگزاری کنسرت‌هایی در ایران و خارج از کشور با حمایت‌های مستقیم حاکمیت بود که از وظایف اصلی سوژه‌ها در این حوزه به شمار می‌رفت. از شاخص‌ترین فعالیت‌های گروه‌های وابسته به مرکز، سلسله کنسرت‌های سالانهٔ جشن هنر شیراز را می‌توان نام برد.

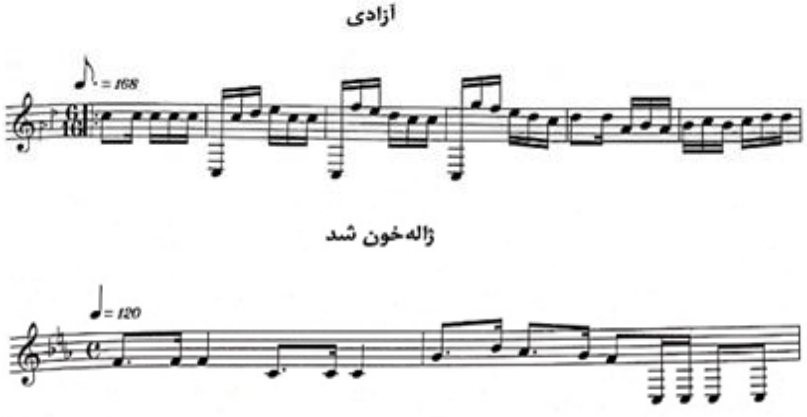
مفصل‌بندی گفتمان موسیقی انقلاب ۱۳۵۷

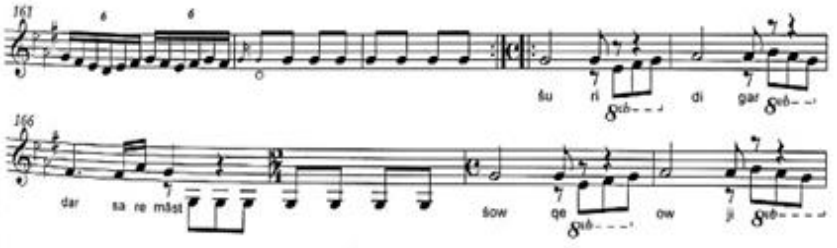
مفصل‌بندی گفتمان موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ از نظر ساختاری، برآمده از مفصل‌بندی نوسنت‌گرا بود؛ مفصل‌بندی‌ای که در بحبوحهٔ انقلاب ۱۳۵۷ هدایت جریان موسیقی کلاسیک ایرانی را بر عهده گرفت. این مفصل‌بندی با عنوان «موسیقی انقلابیِ کانون فرهنگی–هنری چاووش» شناخته می‌شود. این جریان، برخاسته از جنس مطالبات سیاسی–اجتماعی مردم بود. در شرایطی که هیچ‌یک از نحله‌های فکری–موسیقایی، حتی جریان نوسنت‌گرا، تدابیری برای مواجهه با التهابات اجتماعی ارائه نکرده بودند، این مفصل‌بندی با همسویی کامل با جنبش‌های انقلابی، آثار موسیقایی متناسب با نیازهای انقلاب و انقلابیون تولید کرد. حاصل این فعالیت‌ها، امروزه با عنوان «تولیدات دوازده‌گانهٔ کانون فرهنگی–هنری چاووش» شناخته می‌شود. اگر چه تمامی این آثار ماهیتی انقلابی ندارد و حتی برخی از آن‌ها پیش از مقطع یادشده و در شرایط ثبات سیاسی–اجتماعی تولید و ضبط شده‌اند، عمدهٔ اعتبار این مجموعه به آثار انقلابی آن بازمی‌گردد. به نظر می‌رسد حجم تولیدات موسیقایی این جریان، در شرایطی که دیگر جریان‌های موسیقی دچار رکود و بلاتکلیفی شده بودند، شایسته توجه و تحسین باشد. رویکرد انقلابی اعضای کانون چاووش، به‌صورت منسجم و عملی، در مجموعه‌های «چاووش ۲» الی «چاووش ۸» نمود یافت. تاریخ شنیداری موسیقی کلاسیک ایران تا پیش از نخستین آفرینش‌های انقلابی چاووشیان، جز چند اثر برجای‌مانده از دوران مشروطه و شماری آثار پراکندهٔ پس از آن، نمونه و پیشینه‌ای در منابع مطالعاتی در دسترس برای این جریان نشان نمی‌دهد. آثار موجود نیز، از نظر مضامین و شیوه‌های موسیقایی، با ویژگی‌های تحولات سیاسی–اجتماعی انقلاب ۱۳۵۷ تفاوتی بنیادین داشتند و به‌عبارت‌دیگر، با اقتضائات آن دوران همخوانی نداشتند. ازاین‌رو، اعضای کلیدی کانون چاووش به تولید آثاری متناسب با شرایط و تحولات انقلاب ۱۳۵۷ روی آوردند. آنان با عبور از موانع سخت حاکم در آن روزگار، توانستند چشم‌اندازی نو، پویا، باصلابت و مقتدر را از منظر گفتمان موسیقی انقلابی در میان جریانات موسیقی ایران بگشایند. شور جسورانهٔ جوانی، بهره‌مندی از دانش روز موسیقی، استفاده از تجربه‌های ارزشمند استادان برجسته موسیقی کلاسیک ایرانی در مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی، همکاری همدلانهٔ اعضای کانون و مهم‌تر از همه، انگیزه‌های ناشی از تحولات سیاسی–اجتماعی جامعه، این امکان را برای آنان فراهم کرد تا بی‌پروا عمل کنند و از انتقادها و مخالفت‌های احتمالی نسبت به این رویکرد، هراسی نداشته باشند. اعضای کلیدی کانون چاووش، یعنی محمدرضا لطفی (۱۳۲۵–۱۳۹۳)، پرویز مشکاتیان (۱۳۳۴–۱۳۸۸) و حسین علیزاده، همگی دانش‌آموختهٔ هنرستان موسیقی و دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران بودند و به‌موازات آن در مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی نیز تعلیم دیده بودند. آنان در سال‌های پیش از انقلاب ۱۳۵۷ همراه با دیگر هنرجویان مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی

ایرانی، در اجراهای جشن هنر شیراز مشارکت داشتند. چنین به نظر می‌رسید که این جوانان، ضمن پایبندی به ویژگی‌های رایج موسیقی کلاسیک ایرانی، درصدد بودند تا حدی از گرایش‌های گذشتگان و حتی پیشینه هنری خود فاصله بگیرند و از نظر فکری و موسیقایی، به جریان‌های انقلابی هم‌عصر و همسو با خود بپیوندند.

در این مفصل‌بندی، استفاده از ساز و آواز، تک‌نوازی و هم‌نوازی در بخش‌های مترِ آزاد، به حداقل کاربری محدود شد، بااین‌حال، پدیدآورندگان آثار انقلابی چاووش در دیگر گونه‌های رایج در موسیقی کلاسیک ایرانی، ضمن حفظ بنیان‌های دال مرکزی و معنابخشی هوشمندانه به دال‌های شناور متناسب با اقتضائات زمان، با حفظ وحدت رویه، انسجامی چشمگیر در آثار خود و در چارچوب گفتمان موسیقی انقلابی آن دوران پدید آوردند. ویژگی‌های کلی موسیقایی این آثار را می‌توان در گردش‌های نغمگی متنوع، تناوب مترهای متغیر، کاربرد ریتم‌های پرتحرک همراه با القای حال‌وهوای موسیقی نظامی، شیوه‌های متفاوت به‌کارگیری شعر، استفاده از بافتی چندلایه و گرایش به سازآرایی‌های نامتعارف نسبت به دال مرکزی مشاهده کرد. به‌جرئت می‌توان گفت سوژه‌های این مفصل‌بندی، همه ظرفیت‌های آهنگ‌سازی را در قالب ابعاد گوناگون و متناسب با قواعد گفتمان، حول دال مرکزی به کار گرفتند. تصانیف این مفصل‌بندی، که از آن‌ها با عنوان «سرودهای انقلابی ۱۳۵۷» نیز یاد می‌شود، با معنا بخشیدن به دال‌های شناوری چون بافت موسیقی دورگهٔ تک‌صدایی–چندصدایی، ریتم‌هایی کم‌پشت در بطن مترهای نسبتاً سبک با تنداهای نسبتاً سریع در بستر آگوگیک، بهره‌مندی از شعرِ شعرای معاصر با موضوعات سیاسی–اجتماعی در جهت معناگرایی، برخوردهای هجایی با کلام، روانی و گویایی کلام با هدف اولویت‌بخشی به شعر نسبت به موسیقی، انطباق وزن موسیقایی با ابیات و مصرع‌ها، الگوی سازآرایی مبتنی بر سازهای موسیقی کلاسیک ایرانی به انضمام بهره‌مندی از سازهایی نظیر بم‌تار، طبل کوچک فنردار و سنج –که در سازبندی متداول موسیقی کلاسیک ایران رایج نبودند و نمایشی رزمی را القا می‌کردند– و نیز استفاده از گروه هم‌خوانان زن و مرد به‌عنوان بخشی از رنگ صوتی اثر شناخته می‌شوند. البته متناسب با ویژگی‌های برخی تصانیف، از تک‌خوان مرد نیز استفاده شده است. همچنین مفاهیمی چون دینامیک، سونوریته و موزیکالیتهٔ متناسب با امکانات سازآرایی هر تصنیف به کار گرفته شده‌اند. در این میان، سازهای مضرابی نقش محوری دارند و پایه‌ها و واخوان‌های تکرارشونده، که از ویژگی‌های این سازها هستند، به‌وفور در آثار دیده می‌شوند. ازاین‌رو، سوژه‌های شاخص این مفصل‌بندی، عمدتا به‌عنوان ملودی‌پرداز و نوازندهٔ سازهای مضرابی شناخته می‌شوند. آرتیکولاسیون‌ها عمدتا بر اساس لحن و بیان موسیقایی سازهای مضرابی شکل می‌گرفتند؛ بااین‌حال، تمامی عناصر و ابعاد موسیقایی در نهایت در خدمت تقویت معنا و افزایش تأثیرگذاری شعر سیاسی–اجتماعی قرار می‌گرفتند. در قطعات باکلام و بی‌کلام، برخوردهای مُدال بر پایه مدگردی‌های متعارف ردیف موسیقی کلاسیک ایرانی شکل می‌گرفت. همچنین، افزون بر به‌کارگیری شاه‌گوشه‌های هر دستگاه یا آواز، از ترکیب و تداخل مدگردی‌های نامتعارف نسبت به نظام دستگاهی ردیف موسیقی کلاسیک ایرانی نیز استفاده می‌شد. نکتهٔ حائز اهمیت در مؤلفه‌های فرمالِ تصانیف این مفصل‌بندی، محدودیت زمانی آن‌ها بود؛ البته این محدودیت، برخلاف مفصل‌بندی پیشین، بیش از آن‌که ناشی از محدودیت‌های اجرایی باشد، به ضرورت انتقال سریع‌تر معنای شعر به مخاطب بازمی‌گشت. ازاین‌رو، این تصانیف عموما کوتاه بودند و همین محدودیت زمانی سبب می‌شد برای سامان‌دهی روند حرکت ملودی، تمهیدات ویژه‌ای در زمان‌بندی اجرا اتخاذ شود.

رسانه این مفصل‌بندی، صرفاً کاست‌هایی بود که اعضای کانون چاووش آن‌ها را به‌صورت زیرزمینی، ضبط و بدون ذکر نام، در سطح شهر تهران توزیع می‌کردند. در این میان حسین علیزاده، همگام با دیگر اعضای کانون چاووش، رویکردی را دنبال می‌کرد که در آثار او، چه پیش از انقلاب ۱۳۵۷ و چه پس از آن، به‌روشنی قابل‌مشاهده است. او بر پرهیز از روندی تاکید داشت که به باورش موسیقی را دچار رکود و انفعال کرده بود؛ ازاین‌رو، بر آن بود تا موسیقی را به رسانه‌ای رساتر برای بیان دغدغه‌های مردم سرزمینش

تبدیل کند. عناوین منتخب برای این تصانیف، به‌صورت هدفمند و منتسب به جریان‌های سیاسی–اجتماعی و جنبش‌های انقلابی سال ۱۳۵۷ از سوی مؤلفان انتخاب شده‌اند. همچنین شایان‌ذکر است که مصنفان آثار انقلابی کانون فرهنگی–هنری چاووش، با تولید قطعات بی‌کلام نیز، در مجموع توازن و تناسب میان بخش‌های سازی و آوازی را در تولیدات این کانون حفظ کرده‌اند. در این پژوهش، به‌منظور تبیین دقیق‌تر ویژگی‌های این مفصل‌بندی، دو تصنیف از آثار حسین علیزاده، به‌مثابه نمایندهٔ گفتمان موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ مورد بررسی قرار گرفته است. هر دو تصنیف با مقدمه‌ای مستقل در قالب موسیقی سازی آغاز می‌شوند و پس از آن، بخش آوازی آغاز می‌شوند. علیزاده در تصنیف «*ژاله خون شد*» بر شعر سیاوش کسرایی (۱۳۰۵–۱۳۷۴)، ادای دین موسیقایی خود را به وقایع هولناک «جمعهٔ سیاه» تهران در ۱۷ شهریور ۱۳۵۷ در میدان ژاله به تصویر کشیده است. در این اثر، از مترهای ۴/۴ و ۲/۴ با تندایی پویا و کوک بیات اصفهان فا، که کوک‌های رایج سازهای مضرابی است، استفاده شده است. علیزاده همچنین تصنیف«*آزادی*» را بر شعر ا. سپهر (۱۲۹۵–۱۳۶۸) با امید به آبادانی ایران نوین ساخت (نک: تصویر ۳). لازم به ذکر است این تصنیف در آلبوم «*چاووش ۷*» با عنوان «*میهن*» معرفی شده است؛ اما در کتاب *بوسه‌های باران*، بنا به تصریح مؤلف، با عنوان «*آزادی*» آمده است. در این اثر نیز از مترهای متغیر ۶/۱۶، ۱۲/۱۶، ۴/۴ و ۲/۴ با تندایی پویا و کوک چهارگاه دو استفاد شده است. برخورد هجایی با کلام و استفاده از پایه‌های مضرابی در روند حرکت ملودی، با ویژگی‌های سازهای مضرابی است. همچنین شکل نگارش علامت تکیه، پیش‌تر در جلد دوم کتاب *دستور مقدماتی تار و سه‌تار؛ کتاب اول و دوم هنرستان* اثر روح‌الله خالقی (۱۲۸۵–۱۳۴۴) به کار رفته است (خالقی، ۱۳۹۶: ۴۶). این دو تصنیف، به ترتیب در سال‌های ۱۳۵۷ و ۱۳۵۹ در مجموعه‌های *چاووش ۳* با همکاری گروه هم‌خوانان و *چاووش ۷* با آواز محمدرضا شجریان (۱۳۱۹–۱۳۹۹)، توسط گروه‌های شیدا و عارف اجرا شدند و به‌عنوان بخشی از جریان مسلط موسیقی در این مفصل‌بندی شناخته می‌شوند (نک: تصویر ۴).

تصویر ۳. تصانیف *ژاله خون شد* و *آزادی* (علیزاده، ۱۳۸۴: ۱۳ و ۲۳).



تصویر ۴. تناوب مترهای متغیر، برخوردهای هجایی با شعر، نمایش علائم نگارشی مورد استفاده در بخش حصار تصنیف *آزادی* (علیزاده، ۱۳۸۴: ۲۵).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، گونه‌های مختلف مفصل‌بندی گفتمانی در موسیقی کلاسیک ایرانی، با رویکردی جامعه‌شناختی، در بستر تاریخی و بر مبنای نظریهٔ تحلیل گفتمان لاکلا و موفه، با تمرکز بر گونهٔ موسیقایی تصنیف در مفصل‌بندی‌های موسیقی گل‌ها و موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ تحلیل و بررسی شد. مفصل‌بندی موسیقی گل‌ها در پی آن بود که با تأکید بر تجددخواهی، بهره‌گیری از دانش موسیقی غرب و تلفیق سازبندی ایرانی و غربی، جایگاهی مردم‌پسند برای خود ایجاد کند. این مفصل‌بندی به‌مرور عینیت یافت و تا زمان شکل‌گیری مفصل‌بندی نوسنت‌گرا در قالب مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی و حتی پس از آن، به دلیل ثبات فضای اجتماعی–سیاسی جامعه، به فعالیت خود ادامه داد. سوژه‌های منتسب به مفصل‌بندی موسیقی گل‌ها، با وجود نقش مهم آثار ضبط‌شده خود در سیر تکوین و تکامل موسیقی کلاسیک ایران، به دلیل بی‌توجهی به التهابات سیاسی و تحولات اجتماعی همزمان با انقلاب ۱۳۵۷ برای رویارویی با شرایط پیش‌بینی‌ناپذیر جامعه آمادگی نداشتند و درنتیجه، به‌تدریج از صحنه‌ی موسیقی کنار رفتند؛ زیرا فعالیت‌های آنان عمدتا متناسب با شرایطی باثبات و عاری از تنش طراحی شده بود. اگرچه این رفتارِ گفتمانی را می‌توان نوعی سازوکار پیشگیرانه دانست که سوژه را تا حدی در برابر مخاطرات و پیامدهای مخرب آن مصون می‌دارد، یا به‌تعبیری، در برخی آشفتگی‌های اجتماعی امکان حفظ سرمایه‌های هنری را در دوره‌هایی که فعالیت هنری عملا امکان‌پذیر نیست، فراهم می‌کند، در برخی مقاطع این سازوکار دفاعی کارآمدی خود را از دست می‌دهد و عملا ناکارآمد می‌شود. خدمات موسیقایی مرکز فرستندهٔ رادیو پیش از انقلاب ۱۳۵۷، از ارزش و اعتبار ویژه‌ای برخوردار است؛ بااین‌حال، به نظر می‌رسد این رویکرد، سوژه‌ها را در چارچوبی نسبتا بسته از زیست اجتماعی قرار می‌دهد؛ چارچوبی که در آن، هدف غایی فعالیت هنری، تحقق برداشتی محدود و برساخته از تلقی خود آنان از واقعیت است.

با شکل‌گیری نهضت بازگشت، برخی از چهره‌های شاخص موسیقی کلاسیک ایرانی که سال‌ها در حاشیه قرار گرفته بودند، با هدف بازسازی و بازآفرینی سنت موسیقایی اواخر دوره قاجار و اوایل پهلوی، بار دیگر به عرصهٔ فعالیت بازگشتند و با آموزش هنرجویانِ جوان، به احیای مفصل‌بندی سنت و شکل‌گیری جریان نوسنت‌گرایی در گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی یاری رساندند. با گسترش ناآرامی‌های اجتماعی در اواخر دههٔ پنجاه و شکل‌گیری فضای انقلابی، مفصل‌بندی نوسنت‌گرا نیز به‌تدریج کارآمدی خود را از دست داد و مفصل‌بندی موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ پدیدار شد. در این مفصل‌بندی، سوژه‌ها با تولید آثاری مبتنی بر معناگرایی شعری و بهره‌گیری از سروده‌های شاعران معاصر، که بازتاب‌دهنده فضای اجتماعی–سیاسی آن روزگار بود، به تحولات جامعه واکنش نشان دادند. کانون فرهنگی–هنری چاووش را می‌توان مهم‌ترین بستر شکل‌گیری جریان‌های برجسته موسیقی انقلابی در بحبوحهٔ تحولات اجتماعی–سیاسی سال ۱۳۵۷ ایران دانست. بخش عمدهٔ جذابیت این کانون، حاصل فعالیت موسیقی‌دانان جوان و توانمندی بود که با

بهره‌گیری از سروده‌های ملی شعرای معاصر، آثاری همسو با اهداف انقلابی جامعه خلق کردند. ازاین‌رو، تولیدات این مرکز جایگاهی ماندگار در تاریخ موسیقی کلاسیک ایران یافته است. با توجه به شرایط حاکم بر آن دوره، حضور و همگرایی هنرمندان هم‌فکر ضرورتی اجتناب‌ناپذیر بود؛ هنرمندانی که با حمایت متقابل از یکدیگر، در مسیر بازتاب ارزش‌ها، آرمان‌ها و احساسات جمعی جامعه گام برداشتند. درمقابل، استقبال گسترده و اقبال عمومی از آثار آن‌ها نیز به همان اندازه در تثبیت و گسترش این جریان موسیقایی نقش‌آفرین بود. فرصت تاریخی کانون چاووش در آن بود که همسو با تحولات اجتماعی–سیاسی جامعه، به صدای موسیقایی انقلاب ۱۳۵۷ تبدیل شود. در نتیجه تحلیلِ مفصل‌بندی‌های گفتمانی این برهه از تاریخ موسیقی کلاسیک ایرانی نشان می‌دهد که از منظر جامعه‌شناسی، مطالعه و واکاوی مفصل‌بندی‌های گفتمانی، ضرورتی علمی و ارزشمند است و نمی‌توان تحولات تاریخی را صرفاً به الگوهای رفتاری در سطح تجربه‌های فردی یا جمعی فروکاست. در حقیقتت، کنش سوژه‌ها درون گفتمان را باید حاصل تعامل احساس در مواجهه با رویدادها و ادراک در فرایند بازنمایی و برون‌داد آن‌ها دانست. روابط و ضوابط هنری، نشانه‌هایی برآمده از متن جامعه‌اند که در قالب گفتمان‌ها برساخته می‌شوند و سپس در فرایندی مستمر، دوباره به جامعه بازمی‌گردند. هویت هر گفتمان زمانی نمایان آشکار می‌شود که نخست، کاستی‌ها و خلاهای موجود را شناسایی کند؛ دوم، سوژه‌های آن بتوانند دریافت و تفسیر خود را از مفاهیم گفتمان با ارزش‌های مقبول و مطلوبِ جامعه پیوند دهند و به آن معنا ببخشند و در نهایت، این معانی را در عرصه عمومی و موقعیت‌های اجتماعی بازنمایی و به اشتراک بگذارند. با توجه به تحولات سیاسی–اجتماعی و در پی آن دگرگونی مطالبات جامعه در حوزهٔ فرهنگ و هنر، تغییر ساختارهای اجتماعی به تحول در مبانی حاکم بر هر مفصل‌بندی می‌انجامد؛ تحولاتی که ریشه در بنیان‌های فکذی هر گفتمان دارند. دگرگونی دال‌های شناور نیز ناشی از انعطاف‌پذیری و ظرفیت بالای دال مرکزی برای بازتعریف معانی در مواجهه با شرایط جدید است. پس هرگاه دال مرکزی یک گفتمان بتواند اندیشه‌ها و ارزش‌های خود را متناسب با فراز و فرودهای ناشی از تحولات سیاسی و مطالبات اجتماعی بازتعریف و بازتولید کند، زمینه شکل‌گیری مفصل‌بندی‌های متعدد و متنوعی در درون آن گفتمان فراهم خواهد شد. درهرصورت؛ هنر مجموعه‌ای از قابلیت‌ها، ظرفیت‌ها و باورهایی است که در گذر زمان، متناسب با شرایط تاریخی و اجتماعی، مسیر تحول خود را می‌یابد و زمینه ظهور و تداوم مفصل‌بندی‌های نوین را فراهم می‌سازد.

منابع

آذرسینا، مهدی. (۱۳۹۵). *شعر؟ یا موسیقی؟ (تنای شعر سپید)*. تهران: سروش.

آقامحسنی، کیوان. (۱۳۸۹). سیاست فرهنگی و موسیقی در دورهٔ پهلوی اول. *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، ۱۳ (۴۹)، ۵۶– ۶۱.

تجویدی، علی. (۱۳۷۷). *موسیقی ایرانی*. جلد دوم. تهران: سروش.

تقدمی‌مقدمی، محمد. (۱۳۹۰). نظریهٔ تحلیل گفتمان لاکلا و موف و نقد آن. *معرفت فرهنگی اجتماعی*، ۲ (۲)، ۹۲– ۹۳.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۹۶). *دستور مقدماتی تار و سه‌تار کتاب اول و دوم هنرستان*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۸۱). *سرگذشت موسیقی ایران*. جلد سوم. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.

دهلوی، حسین. (۱۳۹۵). *پیوند شعر و موسیقی آوازی*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.

ذوالفقاری، محمدرضا؛ رونقی‌نوتاش، مهناز؛ صدیقی، بهرنگ. (۱۴۰۲). تحولات گفتمانی موسیقی: مطالعهٔ تطبیقی عصر مشروطه با موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۱۲۸.

سپنتا، ساسان. (۱۳۹۹). *چشم‌انداز موسیقی ایران*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.

سراجی، سپهر؛ فاطمی، ساسان. (۱۴۰۰). طبقه‌بندی مجموعه کارگان مرتبط با موسیقی کلاسیک ایرانی بر مبنای گفتمان‌های هویت درون سنت. *هنرهای زیبا – هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۶ (۴)، ۴۴.

صفوت، داریوش. (۱۳۹۵). *هشت گفتار دربارهٔ فلسفهٔ موسیقی*. جلد اول. تهران: ارس.

عبدالکریمی، بیژن؛ چوپان، سیران. (۱۴۰۱). گفتمان فرهنگی – سیاسی جمهوری اسلامی ایران در قبال هنر و هنرمند با رویکرد نظریهٔ لاکلا و موفه. *جامعه‌پژوهی فرهنگی، پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی*، ۱۳ (۲)، ۴۹– ۶۴.

علیزاده، حسین. (۱۳۸۴). *بوسه‌های باران – تصنیف‌های حسین علیزاده*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.

فاضلی، نعمت‌الله؛ سروی، حسین. (۱۳۸۹). بررسی گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر (۱۲۸۵– ۱۳۸۵). *فصلنامهٔ علوم اجتماعی*، (۶۳)، ۲۴۴– ۲۹۲.

فاطمی، ساسان. (۱۳۹۲). *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران (تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند)*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.

فاطمی، ساسان. (۱۳۹۵). سیر نفوذ موسیقی غربی به ایران در عصر قاجار. *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، ۱۸ (۷۲)، ۸۱.

فخرالدینی، فرهاد. (۱۳۹۴). *فرم و آفرینش در موسیقی ایران*. تهران: معین.

لاکلائو، ارنستو؛ و موفه، شانتال. (۱۳۹۲). *هژمونی و استراتژی سوسیالیستی: به‌سوی سیاست دموکراتیک رادیکال*. ترجمهٔ محمد رضایی. تهران: نشر ثالث.

مختاری، مهدی؛ آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۴۰۰). سنتز رویارویی سنت و تجدد در موسیقی کلاسیک ایران (مورد مطالعه گروه چاووش). *تحقیقات فرهنگی ایران*، ۱۴ (۴)، ۸۹.

مک دانل، دایان. (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*. ترجمهٔ حسینعلی نوذری. تهران: فرهنگ گفتمان.

مهرانی، حسین. (۱۳۸۹). *کتاب سرایش*. جلد اول. تهران: مؤلف.

وزیری، علی‌نقی. (۱۴۰۰). *تئوری موسیقی*. تهران: صفی علیشاه.

وزیری، علی‌نقی. (۱۳۹۹). *دستور جدید تار کتاب اول برای دوره کامل متوسطه موسیقی*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.

یورگنسن، ماریان؛ و فیلیپس، لوئیز. (۱۳۸۹). نظریه و روش در تحلیل گفتمان. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نشر نی.

Abdolkarimi, B., & Choupan, S. (2022). The cultural-political discourse of the Islamic Republic of Iran toward art and artists: A Laclau-Mouffe approach. *Institute for Humanities and Cultural Studies*, 13(2), 49–64. [In Persian]

Aghamohseni, K. (2010). Cultural policy and music during the first Pahlavi era. *Mahoor Music Quarterly*, 13(49), 56–61. [In Persian]

Alizadeh, H. (2005). *Kisses of rain: The songs of Hossein Alizadeh*. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art. [In Persian]

Anttonen, s. (2017). Discourses of Authenticity in Popular Music Cultures Through Three Case Studies [Doctoral dissertation, The University of Eastern Finland]. Joensuu.

Azarsina, M. (2016). *Poetry? Or music? (The solitude of free verse)*. Tehran: Soroush.[In Persian]

Dehlavi, H. (2016). *The connection between poetry and vocal music*. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art. [In Persian]

Fakhreddini, F. (2015). *Form and creation in Iranian music*. Tehran: Moein. [In Persian]

Fatemi, S. (2013). *The emergence of popular music in Iran: Reflections on classical, folk, and pop concepts*. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art. [In Persian]

Fatemi, S. (2016). The penetration of Western music into Iran during the Qajar era. *Mahoor Music Quarterly*, 18(72), 81. [In Persian]

Fazeli, N., & Sarvi, H. (2010). An analysis of modernist and neo-traditionalist discourses in contemporary Iranian music (1906–2006). *Social Sciences Quarterly*, (63), 244–292. [In Persian]

Jordhus-Lier, A. (2021). Using discourse analysis to understand professional music teacher identity. *Nordic Research in Music Education*, 2(1), 187-210

Jorgensen, M., & Phillips, L. (2010). *Discourse analysis as theory and method* (H. Jalili, Trans.). Tehran: Nashr-e Ney. [In Persian]
Khaleghi, R. (2017). *Elementary method for Tar and Setar: Books I & II*. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art. [In Persian]
Khaleghi, R. (2002). *The story of Iranian music* (Vol. 3). Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art. [In Persian]
Laclau, E., & Mouffe, C. (2013). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics* (M. Rezaei, Trans.). Tehran: Nashr-e Sales. [In Persian]
McDonnell, D. (2001). *An introduction to discourse theories* (H. Nozari, Trans.). Tehran: Farhang-e Gofteman. [In Persian]
Mehrani, H. (2010). *Ketab-e Sarayesh (Book of Composition)* (Vol. 1). Tehran: Self-published. [In Persian]
Mokhtari, M., & Azadehfar, M. R. (2021). Synthesizing tradition and modernity in Iranian classical music: The case of the Chavosh group. *Iranian Cultural Studies*, 14(4), 89. [In Persian]
Safvat, D. (2016). *Eight essays on the philosophy of music* (Vol. 1). Tehran: Aras. [In Persian]
Sepanta, S. (2020). *Perspectives on Iranian music*. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art. [In Persian]
Seraji, S., & Fatemi, S. (2021). Classification of the Iranian classical music repertoire based on identity discourses within tradition. *Fine Arts – Performing Arts and Music*, 26(4), 44. [In Persian]
Taghaddomi-Moghaddami, M. (2011). Laclau and Mouffe's discourse theory and its critique. *Ma'refat-e Farhangi-Ejtemaei*, 2(2), 92–93. [In Persian]
Tajvidi, A. (1998). *Iranian music* (Vol. 2). Tehran: Soroush. [In Persian]
Vaziri, A. (2021). *Music theory*. Tehran: Safi Alishah. [In Persian]
Vaziri, A. (2020). *New Tar method: Book I for the complete intermediate course in music*. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art. [In Persian]
Zolfaghari, M. R., Ronaghi-Notash, M., & Sedighi, B. (2023). Discursive transformations in music: A comparative study of the Constitutional era and the 1979 Revolution. *Sociology of Culture and Art*, 5(5), 128. [In Persian]

مراجع صوتی

تجویدی، علی و ارکستر گل‌ها (بی‌تا)، *گریه شوق*، تهران: برنامه ۲۳ گل‌های تازه.
تجویدی، علی و ارکستر گل‌ها (بی‌تا)، *مرا عاشقی شیدا*، تهران: برنامه ۱۹۰ یک شاخه گل.
علیزاده، حسین و گروه شیدا (۱۳۵۷)، *چاووش ۳*، تهران: کانون فرهنگی و هنری چاووش.
علیزاده، حسین و گروه‌های شیدا و عارف (۱۳۵۹)، *چاووش ۷*، تهران: کانون فرهنگی و هنری چاووش.
Alizadeh, H., & Sheyda Ensemble. (1978). *Chavosh 3* [Album]. Tehran: Chavosh Cultural and Artistic Center. [In Persian]
Alizadeh, H., Sheyda Ensemble, & Aref Ensemble. (1980). *Chavosh 7* [Album]. Tehran: Chavosh Cultural and Artistic Center. [In Persian]
Tajvidi, A., & Golha Orchestra. (n.d.). Gerye-ye shough [Tears of joy] [Radio broadcast, Golha-ye Tazeh, Program No. 23]. Tehran: *National Radio of Iran*. [In Persian]
Tajvidi, A., & Golha Orchestra. (n.d.). Mara asheghi sheyda [I am a devoted lover] [Radio broadcast, Yek Shakheh Gol, Program No. 190]. Tehran: *National Radio of Iran*. [In Persian]