

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصلنامه علمی (مقاله علمی - پژوهشی)، سال نهم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، ۳۱۳ - ۳۳۸

نشانه‌شناسی ترانه‌های اجتماعی فارسی: مطالعه چند نمونه شاخص

عارف محمد امیری*

آتوسا رستم‌بیک تفرشی**

چکیده

پژوهش حاضر که از نوع توصیفی-تحلیلی است با اتخاذ رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی و با هدف شناسایی ساختار ژانر به بررسی ترانه‌های اجتماعی موسیقی پاپ فارسی می‌پردازد تا به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که ساختار ژانر در ترانه‌های اجتماعی فارسی چیست؟ ترانه‌سرایان زن و مرد چگونه از رمزگان زبانی و منابع نشانه‌ای در بیان قصد اجتماعی خود استفاده کرده‌اند؟ و هویت فرستنده و گیرنده پیام در ترانه‌های اجتماعی چگونه بازنمایی شده است؟ به این منظور، ۶ ترانه اجتماعی (از ۳ ترانه‌سرای زن و ۳ ترانه‌سرای مرد) به روش نمونه‌گیری تصادفی نظام‌مند انتخاب شدند. بر مبنای یافته‌ها مضامین پرکاربرد در ترانه‌های اجتماعی میهن‌دوستی، پیوستگی قومی و ملی، اختناق و لزوم اصلاح امور هستند. در ترانه‌های اجتماعی سه ساختار عمده شناسایی شده است: توصیف وضعیت اجتماعی-سیاسی غالباً با ارجاع به گفتمان اختناق و یأس؛ اقناع مخاطب با تأکید بر هویت ملی، قومی و جنسیتی؛ و پیش‌بینی و برنامه‌ریزی برای آینده با بهره‌گیری از گفتمان امید. در بخش توصیف وضعیت، هویت فرستنده پیام در قالب راوی، در بخش اقناع با تأکید بر هویت ملی و جنسیتی و در بخش برنامه‌ریزی برای آینده در قالب کنشگر فعال بازنمایی

* دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،

Aref.amiri@outlook.com

** استادیار زبان‌شناسی همگانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،

Atoosa.rostambeik@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۲/۰۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۲۵

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

شده است. گیرندگان پیام نیز غالباً با تأکید بر هویت ملی، جنسیتی یا قومی مشخص شده‌اند. در ترانه‌سرایان زن، هویت زنانه و نقش کنشگری زنان به نحوی عامدانه برجسته شده است. بررسی رمزگان نشان می‌دهد تنوع نشانه‌ها در نظام‌های گذرایی و وجهه در مردان بیشتر از زنان بوده است؛ با این حال، از منظر جهت، مردان تنها از بندهای معلوم در ترانه‌های خود استفاده کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی اجتماعی، ترانه اجتماعی، هویت، رمزگان

۱. مقدمه

شعر و ترانه و به طور کلی آثار ادبی همواره از جنبه‌های مختلفی از جمله از منظر اجتماعی و زبان‌شناختی مورد توجه پژوهشگران علوم انسانی بوده‌اند. در واقع پیوند بین ادبیات و جامعه انکار نشدنی است و بیان مسائل اجتماعی در قالب شعر و ادبیات سنتی دیرینه است و به همین دلیل تحلیل آثار ادبی از جمله شعر از منظر تحلیل گفتمان مورد توجه جامعه‌شناسان بوده است. در عین حال، زبان‌شناسی نیز در غالب پژوهش‌های زبان‌جامعه‌شناختی در حوزه تحلیل متون ادبی روش‌های علمی در اختیار قرار می‌دهد که بر نشانه‌های زبانی و کارکردهای آنها تأکید دارند. یکی از این ابزارها، تحلیل مبتنی بر نشانه‌شناسی اجتماعی است که چارچوب تحلیل پژوهش حاضر نیز است تا به این مسئله پردازد که بر مبنای رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی ساختار ژانر در ترانه‌های اجتماعی چگونه تعریف می‌شود و چه جنبه‌هایی از هویت فرستنده و گیرنده پیام و قصد اجتماعی شاعر آشکار می‌شود. نشانه، مفهومی بنیادی در نشانه‌شناسی است که به تعریف سوسور (Saussure, 1974: 16) «علمی است که به مطالعه حیات نشانه‌ها در بستر جامعه می‌پردازد»؛ اما در نشانه‌شناسی اجتماعی از اصطلاح «منبع» بجای نشانه استفاده می‌شود. منبع نشانه‌ای (semiotic resource) که یک واژه کلیدی در نشانه‌شناسی اجتماعی به شمار می‌رود و به این نکته اشاره دارد که دستور یک زبان منبعی برای تولید معناست (Van Leeuwen, 2005: 3). بنا به نظر هاج و کرس (Hodge & Kress 18) در خصوص بحث پیرامون آثار ولوشینوف (Vološinov V.) (یکی از پیشگامان نشانه‌شناسی اجتماعی) نشانه‌ها را نمی‌توان از صورت‌های ملموس هم‌آمیخته اجتماعی منفک نمود و بدون این صورت‌های اجتماعی نمی‌توانند وجود داشته باشند.

ترانه و موسیقی به‌عنوان اموری اجتماعی، در همه‌جا شنیده می‌شوند و در همه ابعاد زندگی ما رسوخ کرده‌اند. این پدیده فرهنگی با توسعه روزافزون کاربری وسایل

دیجیتال هرچه بیشتر و هرچه متنوع‌تر به مصرف می‌رسد. به این ترتیب شناخت بهتر آن، مانند سایر پدیده‌های فرهنگ توده‌ای (ورزش، کالاهای مصرفی و...) می‌تواند ضمن برقراری ارتباط هرچه عمیق‌تر ما با زندگی روزمره، در فهم جامعه معاصر نیز یاری‌مان کند (ریچاردز، ۱۳۸۸: ۲۶). به این ترتیب، موسیقی و ترانه ابزارهایی کارآمد برای بیان عقاید، شرح وضعیت اجتماعی، بیان اعتراض و عواطف هستند که معمولاً مخاطب عام دارد و همین امر موجب می‌شود که بررسی محتوایی این ژانر از اهمیت بسیاری برخوردار باشد. امروزه تحلیل ترانه در جوامع مختلف به علت پیوند آن با ادبیات عامه و کارکرد آن به مثابه بستری برای طرح مسائل گوناگون اجتماعی-فرهنگی اهمیت بالایی پیدا کرده است. به همین سبب در پژوهش‌های خارجی بسیاری نظیر گرین (Green, 1992) ریه‌رولا (Rierola, 2001)، هارجو (Harju, 2001)، کرکمو (Kirkemo, 2007)، رشید (Rashid, 2010)، بیورک (Björck, 2011)، کو (Ko, 2011)، ریچاردز (Richards, 2012)، لانگدن (Langdon, 2012)، رضانی (Ramdhani, 2012) و کانانویچ (Kananovich, 2014) از جنبه‌های متعددی نظیر تبعیض نژادی، سلطه جنسیتی و سیاسی، هویت اجتماعی و... مورد تحلیل انتقادی قرار گرفته‌اند.

برای ترانه مانند شعر و هنر نمی‌توان تعریف جامعی ارائه داد. داد (۱۳۷۵: ۶۹) در مدخل ترانه، تعاریفی از این دست را ارائه داده است: ترانه در لغت به معنی تر و تازه و جوان خوش صورت و صاحب جمال است و در ادبیات، هر سروده کوتاهی است که با یکی از لحن‌های موسیقی هماهنگ باشد و در فرهنگ‌نامه ادب فارسی، ترانه، شعری غنائی دانسته شده‌است که به بلندی و کوتاهی مصراع‌های آن چندان توجه نمی‌شود. به عقیده شمیسا (۱۳۸۶: ۱۳) «ترانه، امروزه مترادف با تصنیف، آواز و سرود و نغمه و به طور کلی، اشعار ملحون به کار می‌رود». ترانه‌ها از نظر زبانی با زبان رسمی متفاوت‌اند و در قلمرو ادب عامه مورد بررسی قرار می‌گیرند. برخی از پژوهشگران برای ترانه‌های فارسی بر اساس درون‌مایه‌شان دسته‌بندی‌هایی قایل شده‌اند. رضی و عبداللهیان (۱۳۹۲) تقسیم‌بندی زیر را پیشنهاد کرده‌اند: ترانه‌های عاشقانه: تکیه اصلی مضمون ترانه‌ها بر عشق است؛ ترانه‌های سیاسی: به جهت‌گیری‌ها و اهداف سیاسی می‌پردازد؛ ترانه‌های اجتماعی: این ترانه‌ها با نگاهی توأم با احساس و عاطفه به مسائل و مشکلات اجتماعی خواهان زندگی بهتر برای افراد جامعه‌اند (حوادث روز، تیپ‌های اجتماعی، مشاغل، آداب و پوشش‌های اجتماعی، اتفاقات تاریخی و...); ترانه‌های ملی - میهنی (سرودها): این ترانه‌ها برای ایجاد حس

همبستگی در میان اقشار مختلف جامعه سروده می‌شوند. این ترانه‌ها به صورت دسته جمعی در قالب سرود هم خوانده می‌شوند (برجسته کردن شخصیت‌ها یا عناصر منطقه‌ای، شرح رشادت‌های قهرمانان منطقه‌ای، شهدای جنگ و...)؛ ترانه‌های مذهبی: گفتگو و مناجات با خدا، منقبت پیامبر و ائمه اطهار؛ ترانه‌های وصف طبیعت: (ترانه شالیزار یا چوپان محمد نوری) و ترانه‌های سرور و شادی: برای جشن‌ها ملی چون چهارشنبه سوری، اعیاد قمری، شب یلدا و... و همچنین جشن‌های خصوصی مانند تولد، ازدواج، حنابندان و... حسن‌زاده و محمدپور (۱۳۹۳) ترانه‌ها را به این گونه دسته‌بندی کرده‌اند: ترانه‌های عامیانه یا روستایی که از سادگی موسیقی و کلام، سبک وزن بودن، غیر مشخص بودن زمان ابداع آن و نامعین بودن سازنده آن برخوردار هستند. این ترانه‌ها خود شامل تقسیم‌بندی‌هایی نظیر: ترانه‌های کودکان، عاشقانه، ویژه پایکوبی و رقص، عارفانه، داستانی و... می‌شود؛ ترانه‌های عرفانی: ترانه‌ها و نواهایی که متصوفه و سالکان طریق معرفت و معتکفان حلقه‌ها و خانقاه‌های درویشی در مجالس سماع خود می‌خوانند؛ ترانه‌های قومی: این ترانه‌ها یادآور سنت‌های کهن و شفاهی ترانه‌سرایی در ایران هستند؛ ترانه‌های میهنی و سیاسی: ترانه‌هایی هستند که شعر آنها برای میهن و همه ابنای وطن ساخته شده باشد. در پژوهش حاضر ترانه‌های اجتماعی در مفهومی عام مد نظر بوده است و شامل ترانه‌های عاشقانه، محلی-قومی و عرفانی-مذهبی نمی‌شود.

از اهداف پژوهش حاضر، چگونگی برساخت هویت فرستنده و گیرنده پیام در ترانه‌های مورد بررسی است. گلیسون (P. Gleason) (1983: 918) می‌گوید هویت اصطلاح نسبتاً جدیدی است که در دهه پنجاه میلادی وارد ادبیات علوم اجتماعی شده است. به اعتقاد او تعاریف مختلف هویت در دو مفهوم متضاد قابل دسته‌بندی هستند. به یک مفهوم می‌توان هویت را «درون‌روانی = intrapsychic» نامید که برآمده از درون است؛ هویت در این مفهوم ثابت و پایدار است و همان چیزی است که افراد به هنگام صحبت در مورد ماهیت واقعی خود از آن سخن می‌گویند. در مفهوم دیگر هویت فراگرفته (acquired) می‌شود، یعنی هویت به صورت آگاهانه و یا به صورت اقتباسی درونی شده، از تحمیل‌ها و نقش‌های اجتماعی فراگرفته می‌شود. فرکلوف (Fairclough, 2003: 160) مدعی می‌شود هویت بخشی (Identification) فرایند دشواری است و بخشی از این پیچیدگی مربوط به این واقعیت است که می‌باید میان جنبه‌های اجتماعی و فردی هویت تمایز قائل شد. هویت اجتماعی به خصیصه‌های برساخته اجتماعی مربوط است که یا اشخاص به خود نسبت

می‌دهند یا به آن‌ها نسبت داده می‌شود. نمونه‌هایی از هویت اجتماعی برجسب‌هایی است که به روابط خانوادگی (مادر)، حرفه (پرستار)، نقش‌های سلسله‌مراتبی (رئیس)، مذهب (مسلمان)، تمایلات جنسی (دیگرباش جنسی)، منطقه (جنوبی) و سن (بازنشسته) ارجاع می‌دهند. بدین گونه افراد هویت‌های چندگانه‌ای را دارا می‌باشند که در طول حیاتشان تغییر می‌کنند و به گونه‌های متفاوتی از سوی دیگر افراد درک می‌شوند (Baker & Ellece, 2011: 58).

۲. چارچوب نظری و پیشینه پژوهش

در تحلیل ساختارها و فرایندهای نشانه‌شناختی، نشانه‌شناسی اجتماعی (social semiotics) (Halliday, 1978) نیز از همان اصطلاحات و مفاهیم نشانه‌شناسی عام استفاده می‌کند. ولی نشانه‌شناسی نیز به مجموعه‌ای ثابت و مورد توافق دست نیافته است. حتی اگر چنین مجموعه‌ای وجود داشت، نشانه‌شناسی اجتماعی باید بازتعریفی برای برخی از آنها ارائه دهد تا بتواند تأکیدی را که بر کنش اجتماعی، بافت و کاربرد دارد، منعکس کند. برخی از مفاهیم کلیدی که در پژوهش حاضر مورد استفاده قرار گرفته‌اند، از این منظر اینگونه تعریف می‌شوند: پیام (message) کوچکترین صورت نشانه‌ای است که عینیت می‌یابد؛ این پیام، جهت‌مدار است به این معنی که منشأ، هدف، بافت و قصد اجتماعی دارد (فرستنده، گیرنده و بافت و قصد اجتماعی). جهت‌گیری پیام به سوی فرایند نشانه‌شناختی است که همان فرایند اجتماعی است که به وسیله آن معنا ساخته و مبادله می‌شود و در فضایی رخ می‌دهد که به آن سطح نشانه‌ای (semiotic plane) می‌گویند. پیام به شیوه‌ای به جهانی که به آن مربوط است، ارجاع می‌دهد و معنای آن از همین کارکرد و نمودی یا بازنمودی حاصل می‌شود. با وجود این، حیطه نشانه‌شناسی صرفاً انباشتی از پیام‌ها به‌شمار نمی‌آید. پیام‌ها به صورت خوشه‌ای بین مشارکین پیام در یک کنش نشانه‌شناختی جابجا می‌شوند. این واحدهای بزرگتر نشانه‌ای را متن (text) و گفتمان (discourse) می‌نامند. اصطلاح متن در یک مفهوم گسترده نشانه‌شناختی به ساختاری از پیام‌ها اطلاق می‌شود که وحدت اجتماعی دارد. گفتمان هم اغلب برای متن استفاده می‌شود با این تفاوت که گفتمان به فرایند اجتماعی که متن در آن قرار می‌گیرد، اشاره می‌کند (Hodge & Kress, 1988: 5,6). هلیدی عناصر شکل - دهنده نظریه نشانه‌شناسی اجتماعی زبان را اینگونه معرفی کرده است (Halliday, 1978: 108): متن، که همان تعامل زبانی است که افراد به واقع در آن قرار می‌گیرند.

موقعیت (situation): بافت محیطی است که متن در آن تولید می‌شود. سیاق (register): که به پیکربندی منابع معناساختی که اعضای یک فرهنگ آنها را به موقعیت خاصی مرتبط می‌کنند، اشاره دارد. رمزگان (code): اصل سازمان‌بندی نشانه‌شناختی است که بر انتخاب معناها توسط گوینده و تعبیر آن توسط شنونده حاکم است. ماشین (Machin, 2010: 7) اشاره کرده است که اگر گوینده یک انتخاب خاص انجام دهد آنگاه این شبکه‌های نظام‌مند یک مسیر ممکن از انتخاب‌های واژگانی را حذف می‌کنند و به سراغ سایرین می‌روند. نظام زبانی (linguistic system): درون نظام زبان‌شناختی، نظام معناساختی قرار می‌گیرد که در بافت زبان‌شناسی اجتماعی در اولویت توجه قرار دارد. متن از طریق ارتباطش با بافت فرهنگی و نیز بافت موقعیتی خاصی که زبان در آن به وسیله خواننده و نویسنده مورد استفاده قرار گرفته شده است، درک می‌شود (Halliday & Hasan, 1989). بافت موقعیتی، خود در درون بافت فرهنگی قرار گرفته است (Butt et al., 2000: 3). فرهنگ‌های مختلف اهداف اجتماعی خود را از طریق زبان و به گونه‌های متفاوتی برآورده می‌کنند و متون موجود در یک فرهنگ بر اساس اهداف آنها و موقعیتی که در آن به کار گرفته می‌شوند با یکدیگر تفاوت دارند (Iwamoto, 2017).

هلیدی همانند هایمز (Hymes, 1974) کار خود را با مشخص نمودن مفهوم «بافت موقعیتی» آغاز می‌کند. هلیدی تعریفی صرفاً نشانه‌شناختی از بافت موقعیتی ارائه می‌کند که شامل همه ویژگی‌های موقعیتی نمی‌باشد. هلیدی بر این باور است که ویژگی‌های موقعیتی در سه مولفه نشانه‌شناختی مرتبط با گفتار یافت می‌شوند: ۱- موضوع (field) متن یا آنچه در بافت در حال رخ دادن است (آن چیزی که درباره آن سخن می‌گوییم)؛ ۲- عاملین (tenor) یا روابط بین مشارکین و ۳- شیوه بیان (mode) یا کانال ارتباطی مورد استفاده. این متغیرهای بافتی سیاق متن را در بافت موقعیتی شکل می‌دهند که تحت تأثیر همین چیدمان بافتی است که نوع خاصی از ژانر به وجود می‌آید. به اعتقاد هلیدی ارتباطی محکم و یکپارچه بین این مؤلفه‌ها و سه مؤلفه نقشی عمده (فرانقش = Metafunctions) وجود دارد که نظام معنایی زبان را شکل می‌دهند؛ این نقش‌ها عبارتند از: ۱- نقش اندیشگانی (ideational function) که متشکل از نقش‌های منطقی (logical function) و تجربی (experiential function) است؛ ۲- نقش بینافردی (interpersonal function) و ۳- نقش متنی (textual function) (Halliday, 1978; Halliday & Matthiessen, 2004: 61; Lagopoulos & Boklund- (function Lagopoulou, 2017: 125-126). هلیدی تمام نقش‌های زبان را نقش‌های اجتماعی می‌داند.

از منظر هلیدی و متیسن (Halliday & Matthiessen, 2014: 30) جنبه‌های مختلف تجربه انسان از طریق فرانش‌ها، به طور همزمان و موازی می‌توانند در پیام وجود داشته باشند و بازنمود زبانی می‌یابد. در هر یک از این فرانش‌ها تعبیر متفاوتی از بند (clause) ارائه می‌شود: بند به عنوان مبادله (exchange) بین گوینده و شنونده در فرانش بینافردی مطرح است. در فرانش بینافردی زبان به منزله تعامل و مذاکره در روابط بینافردی مورد استفاده قرار می‌گیرد. از این رو تعامل یعنی هدفدار بودن آنچه به دیگران می‌گوییم که بخش ذاتی کاربرد زبان است (Thompson, 2014: 45). نظام دستوری که این امر در آن محقق می‌شود، نظام وجه است. هلیدی چهار نقش اصلی برای گفتار قائل است: خبر، پیشنهاد، پرسش و امر؛ و معتقد است که هر یک از این نقش‌ها می‌توانند پاسخی به همراه داشته باشند. در فرانش تجربی، بند به عنوان بازنمایی (representation) فرایندهایی در تجربه انسان مطرح است. نظام دستوری را که این امر در آن محقق می‌شود، گذرایی می‌نامند. گذرایی نشان می‌دهد چگونه کاربران زبان، تصویر ذهنی خود از واقعیت را در قالب زبان تجسم می‌بخشند. هلیدی و متیسن رویدادهای تجربی را بر اساس نوع تجربه‌ای که توضیح می‌دهند در شش نوع فرایند دسته‌بندی کرده‌اند که به دو دسته فرایندهای اصلی (مادی، ذهنی و رابطه‌ای) و فرعی (بیانی، رفتاری و وجودی) تقسیم می‌شوند (Halliday & Matthiessen, 2014: 83, 213). در عین حال، حسن (Hasan, 1996) با معرفی مفهوم ساختار بالقوه ژانر (Generic Structure Potential) بر این باور است که می‌توان نوعی طبقه‌بندی انتزاعی را شناسایی نمود که هدف آن بیان ساختار بالقوه متن در یک بافت خاص متشکل از موضوع، عاملین و شیوه بیان است.

نشانه‌شناسی اجتماعی که نخستین بار در زبان‌شناسی و از سوی هلیدی (Halliday, 1978) معرفی گردید؛ به صورتی موفقیت‌آمیز در سایر وجوه ارتباطات نیز کاربرد داشته است. به عنوان مثال در خصوص تصاویر متون کلاسیک (Kress & Van Leeuwen, 1997)، آثار چند رسانه‌ای (Baldry & Thibault, 2006)، طراحی (Kress, 2010)، فیلم (O'Halloran, 2004)، اشیاء سه‌بعدی (O'toole, 1994; Björkqvall, 2009) و حتی در رابطه با صدا و موسیقی (Van Leeuwen, 1999) و موسیقی مردم‌پسند (Machin, 2010). این رویکرد در برخی از پژوهش‌های ایرانی نیز به عنوان چارچوب تحلیل انتخاب شده است که در ادامه به برخی از مرتبط‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود.

در برخی از پژوهش‌های ایرانی از رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی در بررسی رمان و داستان استفاده شده است، مانند نیکوبخت و همکاران (۱۳۹۱) که الگوی تحول زن از همسر خانه‌دار تا نیروی کنشگر و فعال در عرصه اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را بر اساس نشانه‌شناسی اجتماعی رمان‌های سووشون و عادت می‌کنیم در سطوح مختلف نحوی، معنایی و اندیشگانی بررسی کرده‌اند. فرهنگی و صدیقی چهارده (۱۳۹۲) مجموعه داستان «طعم گس خرمالو» اثر زویا پیرزاد را تحلیل کرده و نشان داده‌اند رمزگان‌های هویت و آداب معاشرت، جایگاه مهمی در داستان‌های زویا پیرزاد دارند. فقیه ملک‌مرزبان و محبی تبار (۱۳۹۲) با بررسی نام‌گذاری مضامین دفاع مقدس بر مبنای نظریه هلیدی (Halliday, 1994) در اشعار قیصر امین‌پور نشان داده‌اند که نام‌گذاری‌ها در مواردی صریح و در برخی موارد به صورت ضمنی صورت گرفته است. فرهنگی و باستانی (۱۳۹۳) رمان بیوتن را در چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی و با توجه به نشانه‌های مربوط به هویت، از قبیل دین، خوراک، پوشاک، شغل و غیره تحلیل کرده‌اند. کاظمی نوایی و همکاران (۱۳۹۴) روابط قدرت در رمان طوبی و معنای شب را با تأکید بر مسئله جنسیت و بازنمایی آن در این رمان در چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی بررسی کرده‌اند. صفایی، عادل و رمضان‌زاده ملک (۱۳۹۶) با بررسی نظام‌گذاری در یک شعر از فروغ فرخزاد نشان داده‌اند که فرایند مادی، بیشترین و فرایند ذهنی، کمترین کاربرد را داشته‌اند. نادری و نادری (۱۳۹۶) با بررسی اشعار فاروق جویده نشان داده‌اند که فرایند مادی پر بسامدترین و بعد از آن فرایندهای ذهنی و بیانی از بسامد بالایی برخوردار بوده‌اند، همچنین بند خبری پر بسامدترین نوع بند در اشعار او بوده است.

۳. روش پژوهش

این پژوهش که از نوع توصیفی-تحلیلی است به شیوای تلفیقی به تحلیل کیفی و کمی متن ۶ ترانه فارسی که با توجه به محتوا در قالب ترانه اجتماعی طبقه‌بندی می‌شوند، می‌پردازد. متغیر ثابت در پژوهش حاضر جنسیت ترانه‌سرا و متغیر وابسته، نشانه‌های زبانی است که شاعر برای بازنمایی فرستنده و گیرنده پیام و بیان قصد اجتماعی فرستنده استفاده کرده است. جامعه آماری ۳۰ ترانه اجتماعی است که بنابر گزارش تارنماهای دانلود ترانه^۱، در فهرست ۱۰۰ ترانه پرمخاطب و پردانلود فارسی قرار دارند و در امیری، رستم‌بیک، مدرسی (۱۳۹۶) طبقه‌بندی و پیکره‌ای رایانه‌ای از آنها تهیه شده است. از آنجا که اجرای یک ترانه،

انتشار آن به‌شمار می‌رود، این معیار به جای معیار چاپ کاغذی در این پژوهش مد نظر قرار گرفته است و نسخه اجرا شده توسط خواننده، پیاده‌سازی و تحلیل شده است. نمونه آماری پژوهش شامل ۶ ترانه (۳ ترانه‌سرایی زن و ۳ ترانه‌سرایی مرد) از میان این ۳۰ ترانه است که با روش نمونه‌گیری تصادفی نظام‌مند و با توجه به متغیر جنسیت انتخاب شدند. در این پژوهش تلاش می‌شود به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: ساختار ژانر در ترانه‌های اجتماعی فارسی چگونه تعریف می‌شود؟ ترانه‌سرایان زن و مرد چگونه از رمزگان زبانی و منابع نشانه‌ای در بیان قصد اجتماعی خود استفاده کرده‌اند؟ و هویت فرستنده و گیرنده پیام در ترانه‌های اجتماعی چگونه بازنمایی شده است؟

۴. تحلیل کیفی

در این بخش متون ترانه‌های اجتماعی^۲ ترانه‌سرایان زن و مرد در چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی و با استفاده از دستور نقش‌گرای نظام‌مند توصیف و تحلیل می‌شوند.^۳ بند به عنوان واحد زبانی مورد تحلیل قرار گرفته است. تقسیم‌بندی بندها بر مبنای رخداد یکی از انواع فرایند (فعل) انجام شده است و مواردی که فعل به دلایلی چون حذف به قرینه نمود زبانی نداشته، بند در نظر گرفته نشده است. در یک نمونه توصیف ترانه در جدول ۴-۱- نشان داده شده است. علائم اختصاری استفاده شده در توصیف و تحلیل به این شرحند: ت (ترانه)، ز (ترانه‌سرایی زن)، ک (کنشگر: مشارکی که عملی را انجام می‌دهد)، ه (هدف: مشارکی که تحت تاثیر عمل قرار می‌گیرد)، ح (حسگر: مشارکی که احساسی در او به وجود آمده است)، پ (پدیده: مشارکی که احساس را به وجود آورده است)، رف (رفتاری: فرایند رفتاری)، گ (گوینده)، م (مخاطب)، «شخ (شناخته) و (شناسا): عنصر بند رابطه‌ای هویتی» (نک. Halliday & Matthiessen, 2014)

ت ۱ ز / دوباره می‌سازمت وطن (سیمین بهبهانی)
دوباره می‌سازمت وطن اگرچه با خشت جان خویش
ستون به سقف تو می‌زنم اگرچه با استخوان خویش
دوباره می‌بویم از تو گل به میل نسل جوان تو
دوباره می‌شویم از تو خون به سیل اشک روان خویش
اگرچه صد ساله مرده‌ام
به گور خود خواهم ایستاد

که برکنم قلب اهرمن به نعره آن چنان خویش
 اگرچه پیرم
 ولی هنوز مجال تعلیم اگر بود
 جوانی آغاز می‌کنم کنار نوباوگان خویش.

جدول ۱.۴. توصیف ت ۱ ز

ت	ز	ک/ه	ح	پ	رف	گ	م	شخ	موجود	مادی	ذهنی	رفتاری	بیانی	رابطه‌ای	وجودی	قطبیت	نوع بند	زمان	وجه نمایی	تعدی	جهت فعل
1		*								*						مثبت	خبری	آینده		متعدی	معلوم
2		*								*						مثبت	خبری	آینده	لازم		معلوم
3			*								*					مثبت	خبری	آینده	لازم		معلوم
4		*								*						مثبت	خبری	آینده	متعدی		معلوم
5		*								*						مثبت	خبری	گذشته	لازم		معلوم
6		*								*						مثبت	خبری	آینده	لازم		معلوم
7		*								*						مثبت	خبری	آینده	متعدی		معلوم
8							*							*		مثبت	خبری	حال	لازم		معلوم
9								*						*		مثبت	خبری	آینده	لازم		معلوم
10		*								*						مثبت	خبری	آینده	لازم		معلوم

شاعر با انتخاب واژه‌های دوباره و ساختن در کنار هم مخاطب را به بافت موقعیتی وارد می‌کند که در آن وطن ویرانه است و در همین جهان خلق شده توسط شاعر است که سایر عناصر ترانه مانند خون و اهرمن نیز معنا می‌یابند که همه به موقعیت وطن در زمان حال اشاره دارند. از سایر واژه‌های مرتبط با این بافت، می‌توان به خشت، ستون و شستن اشاره کرد. بررسی در سطح رمزگان، نشان می‌دهد که تو یا مخاطب سخنان شاعر «وطن» است، هرچند که گیرنده پیام هم‌وطنان شاعر هستند و قصد اجتماعی شاعر برانگیختن احساس میهن‌دوستی و امید به آینده و تلاش برای سازندگی در گیرنده پیام است. به این ترتیب، موضوع اصلی این ترانه عشق به وطن است. تمام بندهای این ترانه دارای ساخت خبری با قطبیت مثبت هستند. در این ترانه فاعل غالب بندها «من» یعنی شاعر است که کنشگر فرایندهای مادی نیز هست. شاعر با اتخاذ این راهکار هویت خود را به‌مثابه کنشگر فعال اجتماعی برمی‌سازد که به آینده امیدوار است و به‌مثابه کنشگری اجتماعی در برابر افعال، سعی دارد تا با تمامی امکانات دست به اصلاح امور بزند. زمان در غالب بندها آینده است و در نتیجه، گوینده خبر به وقوع پیوستن کنش‌های خویش را در زمان آینده به وسیله بندهای خبری ارائه می‌دهد، به این ترتیب امید به آینده بهتر را برجسته و گفتمان امید را تقویت می‌کند. مخاطب شاعر در این متن وطن است که گاهی با ضمیر تو مورد خطاب

نشانه‌شناسی ترانه‌های اجتماعی فارسی: ... ۳۲۳

قرار گرفته‌است. پیامد این امر جان‌بخشی به وطن است که به شکل یک انسان بازنمود یافته است. عدم استفاده گوینده از وجه پرسشی و امری و به کار نبردن ضمیر «ما» در متن ترانه به معنی متوسل نشدن او به گفتمان همبستگی است و عاملیت و کنش را وظیفه شخصی خود می‌داند. شاعر، پیر بودن و مرده بودن را که واژه‌های محوری گفتمان انفعال و یأس است با به کار بردن زمان گذشته و حال به خود نسبت می‌دهد و هویت گذشته و کنونی خود را شکل می‌دهد؛ اما این وضعیت در آینده تغییر خواهد کرد و عامل این تغییر نیز خود اوست. نمونه بارز این امر را در بند «به گور خود خواهم ایستاد» بازنمود یافته است. در نتیجه هرگونه بهانه و عذری را در راستای انجام کنش به‌منظور بهبود شرایط کنونی مردود دانسته است و گفتمان سازندگی و امید از سوی شاعر مورد تقویت قرار می‌گیرد.

- ت ۲ / ز / هلا (مینا اسدی)

هلاً توان همه عاشقان در میهن

هلاً توان همه عاشقان در تبعید

دوباره زاغه‌نشینان به زاغه برگشتند

دوباره طاهره‌ها از گرسنگی مردند /

دوباره راضیه بر فقر خویش راضی شد

بجای کشت کشاورز را درو کردند

بجای نان به تساوی گلوه قسمت شد

دوباره نفیر دیو کشت عاشقان آزادی

دوباره ساده‌ترین حرف تیرباران شد

دوباره هر چه که رشتیم / پنبه شد در باد

دوباره هر چه زمین بود / گور یاران شد

دوباره می‌شود آری / به باغ گل رویاند

دوباره می‌شود آری / به دشت سبزه نشانند

دوباره می‌شود / از خانه‌های شاد گذشت

دوباره می‌شود

از کودکان ترانه شنید

دوباره می‌شود آری

اگر بیوندیم به دیدگان پر از انتظار شب‌زدگان

دوباره می‌شود آری

اگر شکسته شود شب سکوت و شب ترس و یأس ما یاران.

شاعر با انتخاب واژه‌های هلا و توان در آغاز ترانه، مخاطب یعنی عاشقان میهن چه آنها که در میهن مانده‌اند و چه آنهایی را که تبعید شده‌اند برای رویارویی با موقعیتی دشوار آماده می‌کند. به این ترتیب، گیرنده پیام، عاشقان میهن هستند. فرستنده پیام بخش عمده‌ای از هویت خود را به‌مثابه راوی رویدادهای گذشته در قالب بندهای خبری بر ساخته است. در بافت موقعیتی که شاعر به تصویر می‌کشد، ماندن و تبعید صرفاً به عنوان یک موقعیت توصیف شده‌اند و کنش‌گر یا عامل در این میان برجسته نشده است. همین موضع در «راضی شدن»، «قسمت شدن»، «تیرباران شدن»، «پنه شدن» و «گورباران شدن» که از عناصر گفتمان اختناق هستند، مشهود است. فرستنده پیام با این راهبرد، هویت قربانیان را برجسته می‌کند. شاعر تنها در یک بند آشکارا به کنشگر فرایند مادی «کشتن» یعنی «نفیر دیو» اشاره می‌کند که هدف آن «عاشقان آزادی» است. انتخاب واژه دیو با بار معنای بسیار منفی به‌عنوان عامل گفتمان خفقان و ظلم، نشان‌دهنده نوع نگاه ایدئولوژیک شاعر به عاملین گفتمان اختناق و سرکوب است. شاعر از واژه‌های زاغه، گرسنگی، فقر، گلوله، نفیر دیو، تیرباران و گور و با استفاده از زمان گذشته جهانی مملو از اندوه را برای مخاطب توصیف می‌کند. سپس، جهت پیام تغییر می‌کند. بافت در بخش دوم ترانه تغییر می‌کند و شاعر، مخاطب را به جهانی شاد وارد می‌کند که در انتخاب‌های واژگانی چون باغ گل، دشت سبزه، خانه‌های شاد و ترانه بازنمود می‌یابد. برای ترسیم این جهان از وجه التزامی استفاده کرده است تا نشان دهد دستیابی به این جهان ممکن است اگر مخاطب اراده کند. در اینجا فرستنده پیام یعنی شاعر از راوی به کنشگر فعال تغییر نقش می‌دهد و خود را با مخاطب در می‌آمیزد. قصد اجتماعی پیام برانگیختن حس امید و همراهی در مخاطب و تبدیل مخاطب به کنشگری فعال است که در چند بند انتهایی ترانه بیان شده است. موضوع اصلی این ترانه، میهن است. شاعر به‌منظور همراه ساختن همه مخاطبین این متن و تقویت نقطه اشتراک آن‌ها، هر دو گروه ایرانیان داخل و بیرون از کشور را با استفاده از واژه عاشقان مورد خطاب قرار داده است و با استفاده از عبارت «در تبعید» موضع خود را نسبت به ترک اجباری وطن نشان داده است. استفاده شاعر از اسامی بانوان یکی از این گزینش‌های ایدئولوژیک است. شاعر با به کار بردن واژه‌های «طاهره‌ها» و «راضیه» سعی دارد از یک سو

هویت جنسی قربانیان گفتمان اختناق را برجسته کند، به شیوه‌ای که زن در این گفتمان یا محکوم به راضی شدن است و یا مرگ و از دیگر سو واژه طاهره به معنی پاک را به همراه واژه‌های گرسنگی و مردن به شیوه‌ای به کار گرفته است که این معنا به ذهن متبادر شود که «پاکی» در این شرایط محکوم به «نابودی» است و در نتیجه، فساد موجود در گفتمان اختناق را به چالش کشیده است. به همین ترتیب شاعر واژه «راضیه» به همراه «راضی شدن» را به نحوی به کار برده است تا نشان دهد بخش منفعلی از جامعه، خود پذیرای اختناق هست و تحت سلطه هژمونیک گفتمان غالب، از شرایط خود اظهار رضایت می‌کند. شاعر خود را از قربانیان جدا نمی‌داند و نمود این ادعا در استفاده از شناسه اول‌شخص جمع در فعل «رشتیم» مشهود است. گفتمان امید در این متن با واژه‌های باغ، گل، سبزه، شاد، کودکان و ترانه بازنمایی شده است. شاعر، بعد دیگر هویت خویش را به مثابه نویدبخش امید در آینده با استفاده از زمان حال در قالب بندهای خبری شکل داده است. او فعل «شدن» و افزوده وجهی «آری» را در این بندها به نحوی به کار گرفته است که تا میزان قطعیت به وقوع پیوستن رویدادهای زمان آینده را بالا نشان دهد. شاعر با تغییر زمان دستوری، آینده را با گفتمان امید پیوند زده است. گفتمان همبستگی به وسیله شاعر با استفاده از فعل پیوستن و استفاده هم‌زمان از شناسه اول‌شخص جمع به منظور همراه ساختن مخاطب با خود تقویت شده است. علاوه بر همبستگی، شاعر رسیدن به امید و آینده مطلوب را مشروط به مقابله و شکست دادن گفتمان اختناق و یأس می‌داند. او این موضع را در قالب بندی مجهول با فرایند مادی شکسته شدن بیان کرده است. در این بند هدف «شب سکوت و شب ترس و یأس یاران» است که تمامی واژه‌های آن عناصر گفتمان‌های یأس و اختناق هستند؛ به این طریق هویت کنشگر جمعی را شکل داده است که گفتمان غالب را که همان گفتمان اختناق و یأس است به چالش خواهد کشید.

- ت ۳ ز/ سرزمینم (هیلا صدیقی)

سرزمینم خاک افسونگر دل خاورمیانه

خاک تو تاریخ تو مردان کویت جاودانه

من زن ایرانیم ایرانی از جنس تن تو

هم غیورم

هم صبورم

طفلی از آبستن تو

من زن ایرانیم

همسایه و هم نسل شیرین خواهر تهمینه و هم قصه پوران و پروین

من زن ایرانیم اهل تمدن زاده پارس

مثل دریا می خروشم

من خلیجیم تا ابد فارس.

شاعر با انتخاب عبارت سرزمینم در کنار واژه‌های افسونگر و دل در آغاز ترانه، بافت موقعیتی خلق می‌کند که توصیفی از سرزمین شاعر است. همچنین، با کنار هم قرار دادن خاک ایران با تاریخ آن با استفاده از فرایند رابطه‌ای ایران را با توجه به تمدن و سابقه تاریخی آن تعریف می‌کند. موضوع ترانه، عشق به میهن است. فرستنده پیام، زنی است که با ضمیر اول شخص مفرد بازنمایی شده و پیام، مکالمه‌ای است بین او و سرزمینش به عنوان مخاطب؛ سرزمینی که با واژه‌هایی چون غیور و صبور ترسیم شده است. شاعر، هویت خود را در پیوند با عناصر تاریخی و اسطوره‌ای ایران شکل می‌دهد و سعی دارد گیرنده پیام یعنی زنان ایرانی را با خود در حسی که به میهن دارد، همراه کند و به این منظور بر عناصر زنانه با واژه‌هایی چون زن، صبر، آبستن، شیرین، خواهر، تهمینه، قصه، پوران، پروین، زاده تأکید می‌کند. قصد اجتماعی پیام، ایجاد حس همبستگی و دعوت به کنشگری است که در واژه‌های هم نسل، هم قصه، خواهر و خروشدن چون دریا باز نمود یافته است. شاعر دیدگاه خود به مردان در تاریخ ایران را بار دیگر با استفاده از فرایند رابطه‌ای و وجه خبری در قالب جمله «مردان جاودانه‌اند» بیان می‌کند که از سویی می‌تواند نشان‌دهنده هویت تثبیت شده مردان در تاریخ و جامعه ایران باشد. سپس، شاعر هویت زن را در ایران تاریخی بر می‌سازد. به این منظور در ابتدا شاعر جنسیت خود را به طور آشکار بیان می‌کند. این هویت جنسی به طور هم‌زمان با استفاده از فرایند رابطه‌ای و پیوند دادن «من» که شاعر است به «زن» که «ایرانی» است بار دیگر با ملیت او درمی‌آمیزد. شاعر هویت ملی زن در این متن را با «اهل تمدن»، «زاده پارس» و «آبستن تو» بودن تقویت نموده است. از طریق این هویت آمیخته جنسی و ملی با پیوند خوردن به اسطوره‌های تاریخی مانند «شیرین، تهمینه، پوران و پروین»، دارای بعد سوم یعنی هویت تاریخی نیز می‌شود. هر کدام از این اسطوره‌ها نماینده نوعی نقش زنانه‌اند که این اشخاص در طول تاریخ و نیز متن‌های پیشین بر عهده داشته‌اند. شیرین به عنوان نماد عشق، تهمینه نماد مادر، پوران نماد ملکه و پروین نماد زیبایی به کار گرفته شده‌اند. ویژگی‌های شخصیتی هویت زن با واژه‌های «صبور» و «غیور» که اصطلاحی

مختص گفتمان مردسالار برای توصیف مرد است، باز نمود یافته است و به منظور هویت بخشی به زن، نشانگر تلاش شاعر در بسط ایدئولوژی خود به منظور همانند ساختن و برابری زن با مرد است. زن در این ترانه، هویتی منفعل ندارد و شاعر سعی دارد تا او را کنشگر جلوه دهد. این امر در کاربرد فرایند مادی خروشدیدن که کنشگر آن شاعر (زن) است، مشخص شده. پس از آنکه جنبه‌های گوناگون هویت زن را از منظر ایدئولوژیک شاعر شکل داده شد؛ شاعر در آخرین بند از فرایند رابطه‌ای استفاده کرده است تا خود را مانند خلیج فارس توصیف کند. شاعر با به کار بردن تا «ابد فارس» و پیوند دادن آن به «خلیج» از یک سو نگاه ایدئولوژیک خود را به مسئله مورد مناقشه بین ایران و کشورهای حاشیه خلیج فارس بازنمایی کرده و ایدئولوژی مخالف خود را به چالش کشیده و از دیگر سو خود را همانند خلیج فارس ابدی توصیف کرده است، به نحوی که اکنون هویت زن ایرانی همانند مرد ایرانی جاودانه است و به ثبات رسیده.

- ت ۱ م / ترانه بن بست (ایرج جنتی عطایی)

میون این همه کوچه که به هم پیوسته

کوچه قدیمی ما، کوچه بن بسته

دیوار کاهگلی یه باغ خشک که پر از شعرای یادگاریه

مونده بین ما و اون رود بزرگ

که همیشه مثل بودن جاریه

صدای رود بزرگ، همیشه تو گوش ماست

این صدا، لالایی خواب خوب بچه‌هاست

کوچه اما هرچی هست / کوچه خاطره‌هاست

اگه تشنه ست، اگه خشک، مال ماست

کوچه ماست

توی این کوچه به دنیا اومدیم

توی این کوچه داریم پا می‌گیریم

یه روزم مثل پدر بزرگ باید تو همین کوچه بن بست بمیریم

اما ما عاشق رودیم مگه نه

نمی‌تونیم پشت دیوار بمونیم

ما یه عمر تشنه بودیم مگه نه

نباید آیه حسرت بخونیم
دست خسته مو بگیر
تا دیوار گلی رو خراب کنیم
یه روزی، هر روزی باشه دیر و زود
می رسم با هم به اون رود بزرگ
تن‌های تشمونو می زنیم به پاکی زلال رود.

فرستنده پیام در مقام راوی بافتی آشنا یعنی کوچه‌ای پر خاطره را که نماد میهن است، برای مخاطب توصیف می‌کند. ترسیم بافت موقعیتی با ارائه جزئیات و با استفاده از فرایندهای رابطه‌ای انجام شده است. فرستنده پیام با استفاده از ضمیر اول شخص جمع با گیرنده پیام یعنی ساکنین کوچه در می‌آمیزد. او جهانی را که خود و مخاطبش در آن قرار دارند آرمانی نمی‌داند و این واقع‌بینی در واژه‌های بن‌بست، تشنه، خشک به عنوان صفت کوچه باز نمود یافته است، در عین حال، با اشاره به مالکیت خود و مخاطبش بر این جهان ترسیم شده و با تأکید بر خاطره‌ها حس مهین دوستی را برمی‌انگیزد. قصد اجتماعی شاعر از نیمه ترانه در قالب عباراتی با قطعیت بالا و استفاده از وجه امری و فرایندهای مادی بیان شده است، که تشویق و اقناع مخاطب به پذیرفتن نقش خود به عنوان کنشگر اجتماعی فعال و اقدام برای ساختن جهانی بهتر با اتحاد و امید به آینده است. به این ترتیب، موضوع ترانه، عشق به میهن است. شاعر برای توصیف وضعیت فعلی میهن از واژه «بن‌بست» استفاده کرده است که از لحاظ ایدئولوژیکی دارای اهمیت است و به سلطه گفتمان اختناق اشاره دارد. شاعر «دیوار» را به عنوان کنشگر فرایند مادی «ماندن» به کار برده است؛ و با استفاده از جان‌بخشی، عاملیت جدایی «ما» و رود بزرگ را که نماد آزادی و حرکت است به «دیوار» نسبت داده است. شاعر آزادی‌طلبی خود و مخاطبش را با استفاده از فرایند وجودی و دادن نقش موجود به «صدای رود بزرگ» بیان کرده است. استفاده از وجه خبری به همراه افزوده وجهی «همیشه» به نحوی است که قطعیت گزاره مطرح شده را بالا برده است و بر تداوم وجود این حس آزادی‌طلبی تأکید می‌کند و خود و مخاطبش را عاشق رود باز نمود می‌دهد و از وجه پرسشی با قطعیت منفی به منظور اقناع مخاطب در هم عقیده بودن با خود بهره جسته است. همچنین، شاعر با استفاده از رابطه میان تشنگی و آب و نسبت دادن تشنگی به «ما» و «کوچه» و در مقابل، استفاده از واژه رود مملو از آب، به عدم وجود آزادی در شرایط موجود و نیاز مبرم خود و کشورش به آزادی اشاره کرده است. بار دیگر شاعر

به‌منظور اقناع مخاطب و تأکید بر همراه بودن آن با خود از وجه پرسشی استفاده کرده است. به‌منظور تقویت این موضع و نیز ارائه کردن ایدئولوژی مهاجرت‌گریز خود سه بند را در سه زمان گذشته، حال و آینده به کار برده است. بند گذشته با فرایند «به دنیا آمدن»، بند با زمان حال با فرایند «پاگرفتن» و بند آینده با فرایند «مردن» بیان شده‌اند. شاعر با استفاده از این ابزار زبانی به سیر زندگی انسان اشاره داشته است و سعی دارد تا هویت ملی خود و مخاطبانش را برجسته سازد. در ادامه شاعر با استفاده از وجه‌نمایی به کمک فعل «باید» و وجه امری در زمان آینده خود و مخاطب خود را با قطعیت بالا، ملزم به ماندن در کوچه می‌کند و سعی دارد با طرد گفتمان یأس و تقویت گفتمان همبستگی مخاطبین را به انجام کنش ترغیب کند. به این منظور شاعر با استفاده از وجه امری با قطعیت بالا و قطبیت منفی موضع خود را نسبت به گفتمان یأس که با واژه «آیه حسرت» بازنمایی شده است؛ مشخص می‌کند و در مقابل وجه امری را این‌بار با قطعیت مثبت به‌منظور تقویت گفتمان همبستگی به کار برده است. تا این همبستگی به کنش خراب کردن دیوار گلی بیانجامد که کنشگر آن شاعر و مخاطب آن هستند. با این رویکرد، شاعر آشکارا مخاطب خود را به مبارزه و کنش در جهت از میان برداشتن گفتمان اختناق و سلطه موجود دعوت می‌کند. شاعر رسیدن به آزادی را امری حتمی می‌داند که در آینده محقق خواهد شد.

- ت ۲ م / کوچه (شبانه) (احمد شاملو)

کوچه‌ها باریکن

دکونا بسته ست

خونه‌ها تاریکن

طاقا شکسته‌ست

از صدا افتاده تار و کمونچه

مرده می‌برن کوچه به کوچه

نگا کن

مرده‌ها به مرده نمیرن

حتی به شمع جون سپرده نمیرن

شکل فانوسی‌ان

که آگه خاموشه

واسه نفت نیست

هنوز یه عالم نفت توشه
جماعت! من دیگه حوصله ندارم
به خوب امید و از بد گله ندارم
گر چه از دیگران فاصله ندارم
کاری با کار این قافله ندارم.

شاعر به عنوان فرستنده پیام و در جایگاه راوی، دنیای خود را با استفاده از ضمیر اول شخص مفرد برای گیرنده نامشخص پیام ترسیم می‌کند. این توصیف که با استفاده از فرایندهای رابطه‌ای و وجودی و بند خبری و زمان حال در زبان بازنمایی شده است، با بافت موقعیتی آغاز می‌شود و با شرح احوالات درونی پایان می‌یابد. قصد اجتماعی شاعر ایجاد آگاهی و حس هم‌دردی نسبت به وضعیت اندوه‌بار دنیای ترسیم‌شده در مخاطب خود است که با واژه جماعت! مورد خطاب قرار گرفته‌اند.

موضوع اصلی این ترانه، توصیف اختناق موجود است که می‌تواند به یک واقعه سیاسی-اجتماعی خاص ارجاع دهد. شاعر با استفاده زیاد از قطبیت منفی، نارضایتی خود را از شرایط موجود نشان داده است. شاعر از فرایندهای رابطه‌ای به میزان زیادی برای ترسیم شرایط موجود استفاده کرده است و شاخص‌های «باریک»، «بسته»، «تاریک»، «شکسته» را که دارای بار معنایی منفی و از عناصر گفتمان یأس هستند به حامل‌های «کوچه»، «دکان»، «خونه» و «خانه طاق» که عناصر محیطی هستند، نسبت داده است. در این گفتمان اختناق و یأس، ساز و کمانچه به عنوان ابزار طرب و شادی خاموش شده‌اند. استفاده از جان‌بخشی برای «ساز و کمانچه» به نحوی صورت گرفته که عاملیت از صدا افتادن پنهان بماند. سپس، شاملو با استفاده از فرایند رابطه‌ای و قطبیت منفی به گفتمان مرگی غیر عادی اشاره می‌کند. شاعر مرده‌ها را با واژه فانوس توصیف می‌کند که روشنایی‌بخش است و می‌تواند به ارزیابی مثبت وی از این افراد تعبیر شود. این فانوس با وجود داشتن نفت خاموش شده‌است؛ با این شیوه قصد دارد، نشان دهد زمان مرگ این افراد فرا نرسیده بود. واژه نفت به عنوان عنصری بینامتنی اشاره به وقایع کودتای ۲۸ مرداد و کشتار معترضان توسط نیروهای حامی حکومت دارد و با این کار، شاعر به‌طور غیرمستقیم مرده‌ها را به عنوان قربانیان کودتا معرفی کرده است. شاعر جنبه ناامید و انزواطلب هویت خود را با استفاده از قطبیت منفی و فرایند ذهنی حوصله نداشتن برجسته کرده و انفعال را به کنش ترجیح داده است.

- ت ۳ م / بوی شرجی (اهورا ایمان)
اهل باران، اهل دریا اهل اندوه غروبییم
از دیار شعر و شرجی از کویر و از جنوبییم
از کویر صاف و ساده-از جنوب خرد و خسته- سرو آزادی تکیده- بال پروازی شکسته-
خسته‌ایم اما نه خاموش
شاعر دریا و دردییم
مرد مردستان بندر مرد میدان نبردییم
روز عشق و آتش و خون مردی مردانه ماییم
بادل خسته دلیریم/ با لب بسته صداییم
اهل خاک تشنه اما - دل به دل دریاترینیم
با صداقت هم صداییم/ با سخاوت هم نشینیم
هم‌نشین ماه و دریا- هم هوای بوی شرجی - شروه خوان بغض بندر- آشنای بوی شرجی.

فرستنده پیام در نقش راوی با استفاده از ضمیر اول شخص جمع و با تأکید بر نقاط مشترک، خود را با گیرنده پیام همراه کرده است. مخاطب ترانه، مردان جنوب ایرانند که با ترکیب واژه اهل با دریا، باران، شرجی، کویر و جنوب هویت بخشی شده‌اند. در عین حال، فرستنده پیام، هویت جنسیتی خود و مخاطب را با کاربرد مرد مردستان، مرد میدان، مردی مردانه آشکار ساخته است. قصد اجتماعی پیام، تقویت هویت قومی-منطقه‌ای است. موضوع اصلی ترانه، توصیف ویژگی‌های مردم جنوب ایران است. تمامی فرایندهای به‌کاررفته در این متن، فرایندهای رابطه‌ای هستند و گوینده از وجه خبری و زمان حال برای بازنمایی و بازتولید این گفتمان بهره جسته است. شاعر با به کار بردن ضمیر اول شخص جمع به شکلی آگاهانه جهان بینی خود را در رابطه با ویژگی‌های هویتی، به جمع نسبت داده و به این وسیله، دیگران را با خود یکی پنداشته است. شاعر بخشی از هویت قومی-منطقه‌ای را بر اساس حوادث و وقایع رخ داده در مناطق جنوبی کشور و تجربه جنگ شکل داده است؛ کاربرد عبارتهایی نظیر «میدان نبرد» و «روز عشق و آتش و خون» نمونه‌ای از این ادعاست. شاعر ویژگی‌های نامطلوب موجود را با عبارتهای دل خسته، لب بسته، خاک تشنه، خرد و خسته، سرو آزادی تکیده، بال شکسته و درد ترسیم می‌کند؛ اما عامل این شرایط را معرفی نمی‌کند. تنها قطبیت منفی به کار رفته در متن برای سلب ویژگی منفی «دورنگی» از این هویت قومی-منطقه‌ای به کار رفته است. گوینده واژه‌های نظیر دیار شعر،

شرجی، جنوب، کویر، بندر را به منظور شکل دهی به هویت منطقه‌ای و واژه‌های اندوه، صاف و ساده، خسته، مرد، دلیر، باصداقت، باسختی را به منظور شکل دهی ویژگی‌های اخلاقی هویت برساخته خود از مردم به کار گرفته است. هویت این «ما» یعنی مردم جنوب به شیوه‌ای مردانه بازنمود یافته است و در رمزگان به کار گرفته شده توسط فرستنده پیام اثری از زن دیده نمی‌شود. هویت جنوبی با هویت جنسیتی تعریف شده است که در عبارات مردستان، مرد میدان، مردی مردانه بازنمود یافته است.

۵. تحلیل کمی

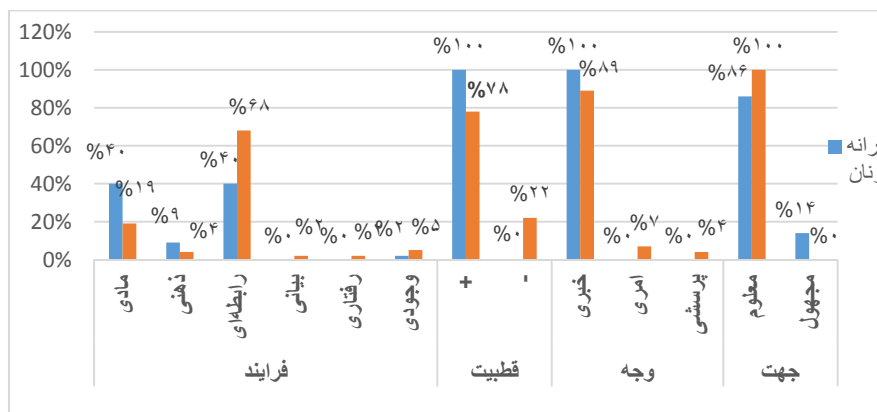
چگونگی استفاده ترانه‌سرایان زن و مرد از منابع نشانه‌ای معرفی شده در چارچوب مورد بررسی، از منظر کمی در جدول ۲ نشان داده شده است.

جدول ۲. توصیف رمزگان زبانی ترانه‌سرایان زن و مرد

جهت	وجه				قطبیت		فرایند						توصیف ترانه
	مجهول	معلوم	پرسشی	امری	خبری	-	+	وجودی	رفتاری	بیانی	رابطه‌ای	مادی	
ت ۱	۰	۱۰	۰	۰	۱۰	۰	۱۰	۱	۰	۰	۱	۱	۷
ت ۲	۶	۱۳	۰	۰	۱۹	۰	۱۹	۰	۰	۰	۳	۳	۱۳
ت ۳	۰	۱۴	۰	۰	۱۴	۰	۱۴	۰	۰	۰	۱۳	۰	۱
ت ۱ م	۰	۲۴	۲	۳	۲۱	۴	۲۲	۲	۱	۱	۱۳	۰	۷
ت ۲ م	۰	۱۸	۰	۱	۱۷	۸	۱۰	۱	۰	۰	۱۲	۲	۳
ت ۳ م	۰	۱۱	۰	۰	۱۱	۰	۱۱	۰	۰	۰	۱۱	۰	۰

رخداد فرایندهای مادی و ذهنی در ترانه‌های اجتماعی زنان بیشتر از مردان است، در حالی که، فرایندهای بیانی و رفتاری در ترانه‌های زنان رخداد نداشته و رخداد فرایندهای رابطه‌ای و وجودی در ترانه‌های مردان بیشتر از ترانه‌های زنان است. زنان ترانه‌سرا تنها از قطبیت مثبت استفاده کرده‌اند در حالی که قطبیت منفی در ترانه‌های مردان (۲۲ درصد) رخداد داشته است. بندهای خبری پرکاربردترین نوع بند در بین دو گروه بوده‌اند، با وجود این، ترانه‌سرایان مرد، از بندهای امری (۷درصد) و پرسشی (۴درصد) نیز استفاده کرده‌اند؛

اما ترانه‌سرایان زن تنها از وجه خبری در اشعار خود بهره برده‌اند. تمام بندهای ترانه‌های مردان به صورت معلوم بیان شده‌اند؛ اما زنان ترانه‌سرا از صورت مجهول (۱۴ درصد) نیز استفاده کرده‌اند (نگاه کنید به نمودار ۱).



نمودار ۱- توزیع منابع نشانه‌ای در ترانه‌های زنان و مردان

۶. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف بررسی رمزگان زبانی و منابع نشانه‌ای در شش ترانه اجتماعی معاصر از ترانه‌سرایان زن و مرد فارسی و با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی انجام شد تا نشان داده شود که ساختار ژانر در ترانه‌های اجتماعی مورد بررسی چگونه است؟ جنسیت ترانه‌سرا چه تأثیری بر گزینش رمزگان زبانی و منابع نشانه‌ای در بیان قصد اجتماعی وی دارد؟ و هویت فرستنده و گیرنده پیام در ترانه‌های اجتماعی چگونه بازنمایی شده است؟ در پاسخ به پرسش اول، یافته‌ها نشان می‌دهند که در ژانر ترانه‌های اجتماعی سه ساختار کلی قابل شناسایی‌اند: ارائه تصویری از بافت اجتماعی-سیاسی که غالباً با گفتار اختناق و نارضایتی نشان داده شده است، اقناع مخاطب که غالباً با تکیه بر هویت مشترک جنسیتی، قومی یا اجتماعی فرستنده و گیرنده پیام و با تأکید بر خروج از انفعال انجام شده است و برنامه‌ریزی برای آینده که با گفتار امید مطرح می‌شود. از منظر دستوری، در بخش ارائه تصویر معمولاً از بندهای خبری و در زمان گذشته و گاهی زمان حال استفاده می‌شود. شاعر با اتخاذ این راهبرد زبانی اتفاقات و تجارب را با توجه به اهداف گفتارانی که سعی در

تقویت آن دارد به صورت حقایقی از پیش موجود باز نمود می دهد. در بخش اقناع، فرستنده پیام، به منظور همراه کردن گیرنده با جهان بینی و مواضع خود، عمدتاً از ضمیر اول شخص جمع، وجه امری و گاهی قطبیت منفی (ترانه سرایان مرد) استفاده کرده است. در بخش پیش بینی و ارائه راهکار برای آینده از بندهای خبری با قطبیت مثبت، وجه نمایی با قطعیت بالا و زمان آینده استفاده شده است. این تصویر متفاوت از گذشته و حال و نیل به آن در گرو همراه شدن با قصد اجتماعی ترانه سراسر است. به این ترتیب، هویت بخشی با توجه به ساختار ژانر به این نحو بوده است: در بخش ارائه تصویر از وضعیت اجتماعی-سیاسی حاکم، به مثابه راوی شرایط حال و گذشته، در بخش اقناع به مثابه فردی همگون و همسو با مخاطب و در بخش برنامه ریزی برای آینده به مثابه نویدبخش آینده بهتر و کنشگر فعال برای ایجاد تغییر شکل گرفته است.

مضامین پر کاربرد در ترانه های اجتماعی مفاهیمی نظیر میهن دوستی، پیوستگی قومی و ملی، اختناق و لزوم اصلاح امور هستند. میهن دوستی در این ترانه ها با تقویت گفتمان های همبستگی، امید و ملی گرایی صورت پذیرفته است. شرایط نابسامان سیاسی-اجتماعی در برخی ترانه ها به تقویت گفتمان یأس و انزوایی در متن ترانه منجر شده است. غالباً عناصر گفتمان های امید و همبستگی در بخش پایانی ترانه های اجتماعی تقویت شده اند.

در پاسخ به سؤال دوم و سوم، یافته ها نشان می دهند که زنان ترانه سرا برداشت خود از مسائل و رویدادهای اجتماعی را بر اساس نگاه جنسیتی خود شرح داده اند. در ترانه های اجتماعی زنان، هویت زنانه مورد توجه بوده و به نحوی عامدانه برجسته شده است. به عنوان نمونه، در ترانه هلا که هویت قربانیان شرایط اجتماعی - سیاسی نامساعد حاکم به باور ترانه سرا، با تأکید بر زن بودن ایشان شکل گرفته است. با وجود آنکه در گفتمان میهن دوستی غالباً هویت ملی با اشاره به ریشه های تاریخی باز نمود می یابد، نقش محوری هویت زنانه در ترانه های ترانه سرایان زن مشهود است، مانند ترانه سرزمینم.

در ترانه های زنان، هویت فرستنده پیام در قالب کنشگر اجتماعی فعال میهن دوست و راوی باز نمایی شده و در یک ترانه هویت جنسیتی نیز مستقیماً ذکر شده است. در دو ترانه گیرنده پیام ایرانیان و در یک ترانه زنان ایرانی اند، هر چند در دو ترانه مخاطب پیام سرزمین شاعر یعنی ایران است. قصد اجتماعی شاعران در هر سه ترانه برانگیختن حس امید و همراهی در مخاطب و تبدیل مخاطب به کنشگری فعال برای تغییر شرایط است. در ترانه های مردان، هویت فرستنده در قالب راوی و کنشگر اجتماعی باز نمایی شده و تنها در

یک ترانه، هویت جنسیتی آشکارا ذکر شده است. گیرنده پیام ایرانیان، مخاطب عام و مردان جنوب‌اند. قصد اجتماعی شاعر در یک ترانه همراه ساختن گیرنده پیام با خود و اقناع او برای پذیرفتن نقش کنشگر اجتماعی فعال و در یک ترانه ایجاد آگاهی و حس هم‌دردی و در ترانه دیگر تقویت هویت قومی-منطقه‌ای و جنسیتی است.

بررسی رمزگان زبانی و منابع نشانه‌ای حاکی از آن است که در نظام گذرایی، تنوع نشانه‌ها در مردان بیشتر از زنان بوده است؛ فرایندهای بیانی و رفتاری در ترانه‌های زنان رخداد نداشته‌اند. زنان در مقایسه با مردان از فرایندهای مادی و ذهنی بیشتری استفاده کرده‌اند؛ اما مردان از فرایندهای رابطه‌ای و وجودی بیشتری نسبت به زنان استفاده کرده‌اند. در نظام وجه نیز تنوع نشانه‌ای در ترانه‌های مردان بیشتر از زنان است، به نحوی که زنان تنها از وجه خبری و قطبیت مثبت استفاده کرده‌اند. با این حال از منظر جهت، مردان تنها از بندهای معلوم در ترانه‌های خود استفاده کرده‌اند. بالا بودن رخداد فرایند مادی در ترانه‌های زنان و مردان، با پژوهش‌های صفایی و همکاران (۱۳۹۶) و نادری و نادری (۱۳۹۶) هم‌سو است، هرچند تفاوت جالب توجه در بسامد بالای فرایند رابطه‌ای در ترانه‌های اجتماعی است که می‌تواند به ساختار ژانر در ترانه‌های اجتماعی مربوط باشد. رخداد بیشتر بند خبری در ترانه‌های اجتماعی با پژوهش نادری و نادری (۱۳۹۶) هم‌سو است. در عین حال، بررسی انتخاب‌های واژگانی نشان می‌دهد، شاعران در برخی موارد، مضامین را به شیوه‌ای ضمنی بیان کرده‌اند، مانند گزینش واژه‌های «ظاهرها»، «راضیه‌ها»، «تهمینه» و... در ترانه‌های زنان و «کوچه»، «بن‌بست»، «رود» و... در ترانه‌های مردان.

پی‌نوشت‌ها

۱. تارنماهایی نظیر رادیو جوان، ویکی صدا و من و تو
۲. معیار تحلیل، نسخه اجرا شده ترانه است.
۳. متن ترانه با توجه به بند تقطیع گردیده است.

کتاب‌نامه

امیری، محمد عارف؛ آتوسا رستم‌بیک تفرشی، و یحیی مدرسی (۱۳۹۶). «تحلیل گفتمان پیکره-بنیاد ترانه‌های فارسی». *زبان‌شناخت*، سال ۸، شماره ۲، ۱-۲۵.

۳۳۶ ادبیات پارسی معاصر، سال نهم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

- حسن زاده میرعلی، عبدالله و محمدامین محمدپور (۱۳۹۳). «بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی». شعرپژوهی، سال ۶، شماره ۱، پیاپی ۹۳-۱۱۴.
- داد، سیما. (۱۳۷۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ دوم، تهران: مروارید.
- رضی، احمد و فائقه عبدالهیان. (۱۳۹۲). «ترانه‌سرایی در ایران پس از پیروزی انقلاب». پژوهشنامه ادب غنائی دانشگاه سیستان و بلوچستان، دوره ۱۱، شماره ۲۰، ۱۰۳-۱۲۰.
- ریچاردز، بری. (۱۳۸۸). روانکاوی فرهنگ عامه. ترجمه حسین پاینده. نشر ثالث.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). سیر رباعی در شعر فارسی. تهران: علم.
- صفایی، مژگان؛ سید محمدرضا عادل و محمود رمضان زاده لک (۱۳۹۶). «بررسی و تحلیل فرایندهای فرانش اندیشگانی در شعر «کسی که مثل هیچ کس نیست اثر فروغ فرخزاد در چارچوب نظریه ی نقش گرای هلیدی». شعرپژوهی، شماره ۳۲، ۱۱۷-۱۴۰.
- فرهنگی، سهیلا و معصومه باستانی خشک بیجاری (۱۳۹۳). «نشانه‌شناسی اجتماعی رمان بیوتن». نقد ادبی، شماره ۲۵، ۱۲۱-۱۵۲.
- فرهنگی، سهیلا و زهرا صدیقی چهارده (۱۳۹۲). «خوانش رمزگان‌های اجتماعی در مجموعه داستان «طعم گس خرمالو» اثر زویا پیرزاد (با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی)». پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۹، ۳۳-۵۶.
- فقیه ملک مرزبان، نسرين و پروانه محبی تبار (۱۳۹۲). «بررسی نام‌گذاری مضامین دفاع مقدس برمبنای نظریه نظام مند نقشی هلیدی در اشعار قیصر امین‌پور». زبان پژوهی، شماره ۹، ۱۹۹-۲۲۵.
- کاظمی نوایی، ندا؛ فرزانه سجودی؛ مهیود فاضلی و فرهاد ساسانی (۱۳۹۴). «از یقین به تردید: بررسی تحول وجه نمایی قهرمان رمان طوبی و معنای شب از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی». نقد ادبی، شماره ۳۲، ۱۳۳-۱۵۴.
- نادری، فرهاد و سمیه نادری (۱۳۹۶). «خوانش ساختار اندیشگانی و بینافردی اشعار فاروق جویده براساس رویکرد نقش‌گرای هلیدی (مطالعه مورد پژوهانه: ده قصیده)». نقد ادب معاصر عربی، شماره ۱۳، ۲۵-۵۴.
- نیکویخت، ناصر؛ علی دسپ؛ سعید بزرگ بیگدلی و مجتبی منشی زاده (۱۳۹۱). «الگوی تحول نقش زن از همسر خانه‌دار تا مصلح اجتماعی بر اساس نشانه‌شناسی اجتماعی رمان‌های سوشون و عادت می‌کنیم». جستارهای زبانی، شماره ۱۱، ۲۱۷-۲۳۵.

Baker, P., & Ellece, S. (2011). *Key terms in discourse analysis*. A&C Black.

Baldry, A., & Thibault, P. J. (2006). *Multimodal transcription and text analysis: A multimodal toolkit and coursebook with associated on-line course*. Equinox Publishing Limited.

Björck, C. (2011). *Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change*, Doctoral dissertation, Faculty of Fine, Applied, and Performing Arts, University of Gothenburg.

- Björkvall, A. (2009). Practical function and meaning: a case study of IKEA tables. in Jewitt, C. *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, London, Routledge. 242-252.
- Butt, D., Fahey, R., Spinks, R., & Yallop, C. (2000). *Using functional grammar: An explorer's guide* (2nd ed.). Sydney: National Centre for English Language Teaching and Research.
- Fairclough, N. (2003), *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge.
- Fairclough, N. (2003), *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge.
- Gleason, P. (1983), 'identifying identity: A semantic history.' *Journal of American History*, 69(4), 910-931.
- Green, K. (1992). A study of deixis in relation to lyric poetry. Doctoral dissertation, Department of English Language, University of Sheffield.
- Halliday, M. A., & Hasan, R. (1989). Language, context, and text: Aspects of language in a social-semiotic perspective.
- Halliday, M.A.K. (1978) *Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold.
- Halliday, M.A.K. and Matthiessen, C. M., (2004). *An introduction to functional grammar* (3rd edition). London: Hodder Arnold.
- Halliday, M.A.K., and Matthiessen, C. M. (2014). *An introduction to functional grammar* (4th edition). London and New York: Routledge.
- Harju, T. (2001). Articulation of femininity in black metal lyrics: a case study on the lyrics of Cradle of Filth. Master's thesis, Department of English Language, University of Jyväskylä.
- Hasan, R. (1996). The nursery tale as a genre. In Carmel Cloran, David Butt, and Geoffrey Hodge, R., and G. Kress (1988), *Social Semiotics*, Ithaca : Cornell University Press .
- Hymes, D. (1974). *Foundations in sociolinguistics: An ethnographic approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Iwamoto, N. (2017). Wartime reports in Japanese newspapers. *Mapping Genres, Mapping Culture: Japanese texts in context*, 281, 137.
- Kirkemo, T. (2007). Aspects of Hip Hop discourse: Constructing reality, ideology and identity. Master's thesis, The Department of Literature, Area Studies and European Languages, University of Oslo.
- Ko, W. S. (2011). The Asian American voice: a Critical Discourse Analysis (CDA) approach to rap lyrics. Master's thesis, Department of Applied Linguistics University of Hong Kong.
- Kress, G. R., & Van Leeuwen, T. (1996). *Reading images: The grammar of visual design*. Psychology Press.
- Lagopoulos, A. P., & Boklund-Lagopoulou, K. (2017). Social semiotics: Towards a sociologically grounded semiotics. In K. Bankov & P. Cobley (Eds.), *Semiotics and its Masters*, (pp 125-126), Berlin: Mouton de Gruyter.
- Langdon, E.A. (2012). Popular Music Lyrics and Adolescent Sexual Behavior and Attitudes, Master's thesis, Department of Communication, Cleveland State University.

- Machin, D. (2010). *Analysing popular music: Image, sound and text*. Sage Publications.
- O'Halloran, K. L. (2004). 5 Visual semiosis in film Kay L. O'Halloran. *Multimodal discourse analysis: Systemic-functional perspectives*, 109.
- O'toole, M. (1994). *The language of displayed art*. Fairleigh Dickinson Univ Press.
- Richards, A.R. (2012). Gender, Hegemony, And Country Music, Master's thesis, Communication and Leadership Studies, Gonzaga University.
- Rierola Puigderajols, A. (2001). *A Linguistic Study of the Magic in Disney Lyrics*. Doctoral dissertation, Department of Linguistics, Barcelona University.
- Saussure, F. de (1974) *A Course in General Linguistics*. London: Fontana.
- Thompson, G. (2014). *Introducing functional grammar*. Routledge.
- Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. Routledge.
- Webster, J. (2016). *Understanding Verbal Art A Functional Linguistic Approach*. Springer-Verlag Berlin
- Webster, J. J., & Peng, X. (Eds.). (2017). *Applying systemic functional linguistics: The state of the art in China today*. Bloomsbury Publishing.
- Williams (eds), *Ways of saying: Ways of meaning*. London: Cassell
- Woodward, K. (1997), *Identity and Difference*. London: Sage.