پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال شانزدهم
شماره ۱ (پی‌درپی ۵۹) بهار ۱٤۰٤، صص ۱۰٤ - ۸۳

تحلیل دلایل موفقیت و ناکامی غزل‌سرایان در کسوت ترانه‌سرایی
(موردکاوی آثار محمدعلی بهمنی)

سید مهدی موسوی میرکلائی[۱]

چکیده

ترانه واژه‌ای با ریشه‌ای کهن و اوستایی به معنای تر و تازه و جوان است. شعر و ترانه رابطه‌ای ناگسستنی با هم دارند که این پیوند در هنر فارسی نمودی عینی دارد چرا که شاعرانِ تمام‌وقت عموماً در سرایش آثاری در قالب این ژانر هنری طبع‌آزمایی نموده‌اند. از شاعران کهن فارسی که به موسیقی نیز تسلط داشتند می‌توان به «رودکی»، «فرخی سیستانی» و «حافظ» اشاره کرد. امروزه اما عده قلیلی از این شاعران در مسیر آفرینش ترانه توفیق داشته‌اند. هنر ترانه‌سرایی اصول و لوازمی دارد که منحصر به این قالب است و بدون بهره‌مندی از آن مسیر سرایش به انحراف رفته و از هدف غایی دورتر و دورتر می شود. محمدعلی بهمنی از معدود غزل سرایانی است که در حوزه ترانه نیز صاحب سبک بوده است. در این پژوهش ضمن مرور و بررسی کارنامه ترانه‌سرایی بهمنی به‌مرور و تحلیل چهارچوب نظری شاخصه‌های تمایز شیوه سرایش ترانه و شعر در پی آنیم علل موفقیت این شاعر را در پیشه ترانه‌سرایی در میان شاعران معاصر تبیین نماییم. درنهایت امر نتیجه گرفته شد که عدم بهره‌مندی از ترجیع‌بند، انتخاب مضمون و واژهای نامناسب، نوع وزن غیرکاربردی، عدم تعلق خاطر به ضرب‌آهنگ دوری، غفلت از ظرفیت ایقاعات و خلل‌هایی را در مسیر ترانه‌سرایی شاعران ایجاد نموده است که بسیاری از شعرا از آن بی‌بهره می‌باشند.

کلیدواژه‌ها: ترانه، شعر، موسیقی، رابطه شعر و ترانه، محمدعلی بهمنی

---

[۱] عضو هیأت علمی گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. mi_mousaviii@yahoo.com

دریافت: ۱٤۰٤/۵/۳ پذیرش: ۱٤۰٤/٦/۱۸

مقدمه

هر زمان که جناب محمدعلی بهمنی را استاد خطاب می‌کردیم، او به داستان طوطی‌ای اشاره می‌کرد که هرگز سخن نمی‌گفت، اما دیگر طوطیان او را استاد می‌خواندند. این پاسخ طنازانه، علاوه بر نشان دادن تواضع و فروتنی بی‌حد وی، در عین حال، به یکی از ویژگی‌های برجسته آثار ادبی او، یعنی مردمی بودن زبان و سبک ادبی‌اش، اشاره دارد.

مردمی بودن زبان در آثار بهمنی، وجه تمایز او از بسیاری دیگر از غزل‌سرایان معاصر است و پاسخی روشن به این پرسش بنیادین ارائه می‌دهد که چرا بسیاری از غزل سرایان برجسته، در کسوت ترانه سرایی موفق نبوده‌اند. غزل، به‌عنوان قالبی ادبی، غالباً در پیچیدگی زبانی، تصاویر چندلایه و لحن فاخر غوطه‌ور است، درحالی‌که ترانه نیازمند صمیمیت زبانی، وضوح مفهومی و ارتباط بی‌واسطه با مخاطبان عام است. بهمنی با تسلط بر هنر ساده‌نویسی، توانسته است این فاصله را میان غزل و ترانه از میان بردارد و آثاری خلق کند که هم در میان عامه مردم جایگاهی ممتاز دارند و هم به ارزش‌های ادبی پایبند مانده‌اند. این مردمی بودن، نه‌تنها در انتخاب واژگان و تصاویر، بلکه در دیدگاه و نگرش اجتماعی بهمنی نیز مشهود است. او زبان ادبی را از حصار خاص‌بودگی خارج کرد و آن را به ابزاری برای بیان احساسات و دغدغه‌های عمومی تبدیل ساخت. چنین خصیصه‌ای، به‌ویژه در ترانه‌سرایی او، جایی که کلام با موسیقی تلفیق می‌شود، به او این امکان را داده که اثری ماندگار و دل‌نشین خلق کند.

در دوران معاصر، به‌واسطه سلطه ادبیات مکتوب، شاعرانی که با پیشه موسیقی آشنایی داشته باشند یا تجربه نوازندگی و آهنگسازی را در کارنامه خود ثبت کرده باشند، به‌ندرت یافت می‌شوند. این روند در تضاد با دوره‌های باستانی ایران است، زمانی که سنت شفاهی و تکیه بر اجرای صحنه‌ای شعر، تنها راه انتقال و انتشار متن ادبی بود. در آن دوره، کتابت، ابزاری صرفاً حکومتی و درباری به شمار می‌رفت و عمدتاً برای ثبت وقایع دولتی مورد استفاده قرار می‌گرفت. به تعبیر بویس (۱۳۶۸: ۵۱)، «در عصر اشکانی، مهم‌ترین طبقه‌ای که در شکل‌گیری روایات ادبی نقشی اساسی داشتند، "گوسان"ها بودند؛ نوازندگان دوره‌گرد و راویان قصص حماسی و عاشقانه که در دربارها و مجامع رسمی یا میان مردم، این روایت‌ها را با همراهی نواهای موسیقی، بر زبان می‌آوردند.» این خنیاگران در دوران ساسانی نیز نقش پررنگی در رنگ‌آمیزی فرهنگی جامعه ایرانی ایفا کردند. «در متون فارسی میانه دوره ساسانی، واژه‌هایی همچون «خنیاگر»، «نواگر»، «رامشگر» و «چامه‌گو» جایگزین واژه «گوسان» شدند، درحالی‌که در زبان عربی، معادل‌هایی مانند مطرب، مغنی و شاعر برای آن‌ها استفاده شد.»

(همان: ۱۳٦۸: ۲۱) پس از اسلام، این سنت در مجامع ادبی حفظ شد و شاعران اغلب به موسیقی نیز تسلط داشتند. شعر در هنگام آفرینش، اغلب با ملودی همراه بود و تقلید از تجربیات شعر محض ادبیات عربی هنوز جایگاه چندانی نیافته بود. شکیبا (۱۳۷۰: ۱۰) ا شاره می‌کند که در قرون اولیه ا سلامی، «اگر شاعری د ستی در مو سیقی ندا شت، در کار خود موفق نمی شد. همه شاعران آن دوره با مو سیقی آ شنا بودند و درون ا شعار آن‌ها یک مو سیقی قوی جریان داشت که اشعار را به ترانه نزدیک می‌کرد.» رودکی نیز که خود به این واقعیت اذعان داشته، می‌سراید:

رودکی چنگ برگرفت و نواخت باده انداز کو سرود انداخت

(رودکی، ۱۳۹۳: ۶۵).

این پیوند میان شعر و موسیقی پس از دوره غزنویان نیز حفظ شد. شریف (۱۳۸۲: ۵۰) توضیح می‌دهد که «ترکان سلجوقی به موسیقی علاقه‌مند بودند و خنیاگرانی چون کمال‌الزمان در دربار سنجر جایگاه ویژه‌ای داشتند. همچنین محمود غزنوی فرخی سیستانی را که چنگ نیکو می‌نواخت، در کنار خود دا شت.» حافظ نیز در این باره سروده ا ست: ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می‌گفت غلام حافظ خوش‌لهجه خوش‌الحانم (حافظ، ۱۳۸۰: ۲۶۸).

شیوه خنیاگری در دوران صفوی دستخوش تحولات عمیقی شد. سیاست‌های فرهنگی آن دوره و مهاجرت شاعران به هند، موسیقی و خلاقیت هنرمندان را به‌شدت تحت تأثیر قرار داد. میثمی (۱۳۹۷: ۶۵) بیان می‌کند که «موسیقی به ادبیات پناه آورد و بسیاری از مفاهیم مو سیقایی در ا شعار شاعران سبک هندی حفظ و جمع‌آوری شد.» همچنین، در این دوره، تغییر نظام موسیقایی از نظام مقامی به نظام دستگاهی رخ داد که ردپای آن در اشعار سبک هندی مشهود است.

در عصر قاجار، مرزبندی میان شاعران خنیاگر و شاعران متمرکز بر کتابت به‌تدریج جدی‌تر شد. کلام مورد استفاده در موسیقی ویژگی‌ها و شاخصه‌های ادبی خاص خود را پیدا کرد. تصنیف‌های شاعرانی چون علی‌اکبر شیدا، عارف قزوینی و امیرجاهد به‌طور فزاینده‌ای از غزل‌های شاعران کلا سیکی مانند و صال، سروش و قاآنی تمایز پیدا کردند. در دوره نا صری، موسیقی به‌طور رسمی به‌عنوان یک هنر فاخر به رسمیت شناخته شد. مستوفی (۱۳۸۸: ۲۹۷) توضیح می‌دهد که «اساسی‌ترین اقدام هنری دوره ناصرالدین‌شاه، تأسیس مدرسه موزیک نظام بود. در این دوران، نوع خاصی از تصنیف هنری به نام "کار و عمل" رواج یافت که هدف آن نمایش مقام‌ها یا گوشه‌های هر دستگاه در متن اجرا بود.»

ملک‌الشعرای بهار از نخستین شاعرانی بود که تصانیفی را با همکاری آهنگسازانی چون نی‌داوود و درویش‌خان خلق کرد و پایه‌گذار جدایی سنتی میان شاعری و ترانه‌سرایی شد. پس از بهار، در قرن چهاردهم شمسی و با توسعه صنعت ضبط و پخش موسیقی و تأسیس رادیو، شاعر-ترانه‌سرایانی چون رهی معیری، اسماعیل نواب صفا و بیژن ترقی آثار برجسته‌ای خلق کردند. سبک «ترانه نوین» که در این دوران پدید آمد، تمایزی آشکار میان شاعری و ترانه‌سرایی ایجاد کرد. جنتی عطایی، قنبری و اردلان سرفراز خود را غزل‌سرا نمی‌دانستند و از سوی دیگر، شاعران کلاسیکی چون شهریار، اخوان و مشیری نیز داعیه ترانه‌سرایی نداشتند.

در این میان، شاعرانی چون هوشنگ ابتهاج، سیمین بهبهانی و محمدعلی بهمنی توانستند با افزودن مشخصه‌های ترانه‌سرایی به آثار خود، در این حوزه نیز آثاری تأثیرگذار خلق کنند. بررسی ترانه‌های محمدعلی بهمنی در این پژوهش، ویژگی‌هایی را مورد تحلیل قرار می‌دهد که میان شعر کلاسیک و ترانه تمایز ایجاد کرده است.

روش پژوهش

در این پژوهش، از نوع بنیادی و با رویکرد تحلیل-توصیفی طراحی شده است. داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی منابع صوتی و شنیداری موسیقی گردآوری شده‌اند. در این چارچوب، ابتدا منابع علمی و آثار مرتبط با شعر و ترانه‌سرایی مطالعه می‌شوند. سپس، آثار محمدعلی بهمنی به‌عنوان نمونه اصلی پژوهش، شامل غزل‌ها و ترانه‌های او، برای تحلیل در نظر گرفته شده‌اند.

برای تحلیل محتوای آثار، شاخص‌هایی چون انسجام زبانی، بهره‌گیری از صنایع ادبی، تأثیرگذاری عاطفی و سازگاری با ملودی و موسیقی تعیین شده‌اند. همچنین، منابع صوتی شامل اجرای ترانه‌های ساخته‌شده بر اساس اشعار بهمنی بررسی شده و از دیدگاه‌های گوناگون برای ارزیابی موفقیت یا ناکامی غزل‌سرایان در کسوت ترانه‌سرایی استفاده شده است. این پژوهش درنهایت با هدف تبیین عوامل مؤثر در موفقیت یا ناکامی غزل‌سرایان و ارائه الگوهایی برای تعامل مؤثرتر میان شعر و موسیقی انجام شده است.

پیشینه پژوهش

تحلیل دلایل موفقیت و ناکامی غزل‌سرایان در عرصه ترانه‌سرایی، موضوعی پر اهمیت در مطالعات میان‌رشته‌ای شعر و موسیقی است که تعامل این دو هنر را از منظر زیبایی‌شناسی، زبانی و اجتماعی بررسی می‌کند. این تعامل در طول تاریخ ایران، با نمونه‌هایی همچون اشعار رودکی و نقش خنیاگران آغاز شده و در دوران معاصر با آثاری همچون تصنیف‌های عارف

قزوینی و ملک‌الشعرای بهار تداوم یافته است. فرهت (۱۳۸۴) در پژوهش خود به اهمیت حضور شاعران در کنار موسیقی‌دانان و تأثیر هم‌افزایی این دو هنر در خلق آثار ماندگار پرداخته است. همچنین شفیعی کدکنی (۱۳۹۷) بیان می‌کند که قابلیت موسیقایی در غزل، با وجود عواملی چون ساختار ریتمیک و وضوح زبانی، نقشی اساسی در موفقیت آثار داشته است. یکی از چالش‌های اساسی در ورود غزل‌سرایان به عرصه ترانه‌سرایی، تفاوت بنیادی میان شعر و ترانه است. غزل به دلیل ساختار چندلایه و پیچیده خود که اغلب با عناصر پارادوکسیکال و استعاری همراه است، بیشتر به‌عنوان قالبی برای تأمل و خوانش مستقل شناخته می‌شود. در مقابل، ترانه باید ساده، قابل‌درک و هماهنگ با موسیقی باشد. شمیسا (۱۳۸۸) به این نکته اشاره می‌کند که غزل برای ایجاد ارتباط عمیق با مخاطب، نیازی به صراحت ندارد، اما در ترانه، صراحت زبانی و سرعت انتقال مفاهیم از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. پژوهش‌های اخیر نیز نشان داده‌اند که غفلت از این تفاوت‌ها، گاه به ناکامی غزل‌سرایان در عرصه ترانه‌سرایی منجر شده است. محمدعلی بهمنی، به‌عنوان یکی از غزل‌سرایان موفق در ترانه‌سرایی، توانسته است با بهره‌گیری از زبان ساده، وضوح عاطفی و تصاویر ملموس، محدودیت‌های ساختاری غزل را به فرصت‌هایی برای خلق آثار موسیقایی تبدیل کند. آثار او نمونه‌های برجسته‌ای از تلفیق موفق شعر و موسیقی هستند که هم ارزش‌های ادبی و هم موسیقایی را حفظ کرده‌اند. نامجو (۱۴۰۳) در بررسی آثار بهمنی تأکید دارد که شناخت دقیق او از ساختارهای موسیقایی و توانایی در هماهنگ‌سازی آن با کلام، از جمله عوامل کلیدی در موفقیت او بوده‌اند. این ویژگی‌ها بهمنی را به الگویی قابل‌توجه برای دیگر غزل‌سرایان تبدیل کرده است.

در پژوهش‌های متأخر، مانند پژوهش ذاکری (۱۳۹۶)، به جنبه‌های فن این تعامل بیشتر پرداخته شده است. ذاکری در تحلیل تطبیقی دستگاه‌های موسیقی ایرانی و گام‌های غربی، به شباهت‌های ساختاری آن‌ها اشاره دارد و اهمیت شناخت این ساختارها را برای خلق آثاری موسیقایی که با مخاطب ایرانی و جهانی ارتباط برقرار کند، برجسته می‌سازد. این پژوهش نشان می‌دهد که آگاهی از مفاهیم موسیقایی، نظیر ریتم، ایقاع و هماهنگی ملودیک، می‌تواند نقشی حیاتی در موفقیت غزل‌سرایان ایفا کند. در سال‌های اخیر، پژوهش‌هایی نیز به تحلیل آثار دیگر غزل سرایان مانند حسین منزوی، سیمین بهبهانی و محمد سعید میرزایی پرداخته‌اند. این مطالعات بر این نکته تأکید دارند که انتخاب واژهای مناسب، هماهنگی با ریتم موسیقی و توجه به ضرب‌آهنگ، از عوامل حیاتی در موفقیت اشعار آن‌ها در قالب موسیقی است. علاوه بر این، برخی از این آثار با استفاده از دستگاه‌های موسیقی ایرانی توانسته‌اند تأثیر احساسی عمیقی بر مخاطب داشته باشند.

تحلیل پیشینه مطالعاتی نشان می‌دهد که اگرچه پژوهش‌های متعددی به بررسی تعامل شعر و موسیقی و قابلیت‌های موسیقایی غزل پرداخته‌اند، اما تمرکز خاص بر تحلیل دلایل موفقیت و ناکامی غزل‌سرایان در عرصه ترانه‌سرایی و موردکاوی آثار محمدعلی بهمنی، به‌عنوان یکی از نمونه‌های موفق، می‌تواند چارچوب نظری منسجم‌تری را در این حوزه فراهم آورد و به درک عمیق‌تری از این تعامل کمک کند.

بحث و بررسی

الف) رابطه موسیقی و کلام

آنچه پیوند میان کلمه و موسیقی را ایجاد می‌کند، تلاش برای اثرگذاری و انتقال مفاهیم به مخاطب است. زمانی که راوی در پی نفوذ کلام خود و برانگیختن احساسات و افکار مخاطب باشد، به ابزارهای هنری و زیباکننده زبان متوسل می‌شود. با این حال، طبیعت زبان به‌عنوان ابزاری مفهومی، چالش‌هایی برای حفظ و ضبط ایجاد می‌کند. یکی از مهم‌ترین این موانع، نبود موسیقی همراه با کلام است. اینجاست که آفرینشگر کلام به موسیقی پناه می‌برد تا تأثیرگذاری کلام را تقویت کند. همان‌طور که خانلری اشاره می‌کند: «اگر کلمات بر طبق ضرب و وزنی معهود و آشنا با هم تلفیق شود، ذهن آن‌ها را آسان‌تر ادراك می‌کند و از کوششی که باید برای حفظ و ضبط مجموعه‌ای از کلمات به کار ببرد تا روابط آن‌ها را با یکدیگر و سپس معنی کلمات را دریابد کاسته می شود.» (خانلری، ۱۳۴۵: ۱۵). در این فرآیند، کلمات با بهره‌گیری از ساختارهای موسیقایی، بار مفهومی خود را کاهش می‌دهند و با کمک الگوهای موسیقیایی به حافظه منتقل می‌شوند.

موسیقی، پیش از ظهور سازها و امکان همراهی مستقیم با کلام، به‌صورت آوازی و به اصطلاح آکاپلا، به وجود آمده بود. مفاهیمی که با موسیقی همراه می‌شدند، غالباً ساده‌تر و روان‌تر از مفاهیم ادبی محض بودند و از یک دگرگونی ذاتی در ساختار نحوی و موسیقایی خود بهره‌مند می‌شدند. «ملّاح» این تفاوت را چنین توضیح می‌دهد: «تفاوت زبان موسیقی با تکلم یا کتابت در این است که هر لفظ در زبان کتابت، معنا یا معانی مقرر شده‌ای را متبادر به ذهن می‌کند. در صورتی که در زبان موسیقی هر میزان یا جمله مقید به یک مفهوم و معنای خاص نیست و هر کس بنا بر استنباط و احوال وجدانی خود می‌تواند معنایی از یک میزان یا جمله موسیقی ادراک کند. در حقیقت موسیقی یک زبان عاطفی یا ذهنی یا تجریدی است که در آن هر جمله به تعداد شنوندگان، واجد معانی گوناگون است.» (ملّاح، ۱۳۵۱: ۱۲).

بر این اساس، موسیقی به کلام موزون تزریق می‌شود تا کلمات تأثیرگذارتر و زمزمه‌پذیرتر شوند. کلماتی که از وزن و ساختاری موسیقی‌پذیر برخوردارند، با همراهی ساز و ملودی امکان ماندگاری بیشتری می‌یابند. این فرایند البته به ارزش ذاتی کلام و کیفیت موسیقی بستگی دارد و از هنرمندی به هنرمند دیگر متفاوت ا ست. اثرگذاری این تلفیق نه‌تنها به محتوای کلام، بلکه به خلاقیت و هنر موسیقی‌دان و شاعر در هماهنگی میان این دو بستگی دارد.

الف-۱) ترانه

مطابق پذیرش عموم صاحب‌نظران، ترانه از دیرباز، حتی پیش از شکل‌گیری آنچه امروزه «شعر» نامیده می‌شود، وجود داشته و جایگاهی مهم در بیان احساسات و فرهنگ عامه داشته است. مردم خوش‌ذوق آن را به‌عنوان کلامی آهنگین می‌شناختند که در قالب نغمه‌سازی و خوانش ملحون ارائه می‌شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷: ۴۴-۴۵). برخی دیگر، تعریف محدودتری از ترانه ارائه داده‌اند و آن را به ملحونات در وزن بحر هزج نسبت داده‌اند، درحالی‌که این مفهوم برای رباعی نیز به‌کار رفته است (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۱۱۵).

در طول تاریخ، پیوندی نسبی میان شعر و ترانه وجود داشته که این دو هنر را به هم نزدیک کرده ا ست. هر خنیاگر، با توجه به سبک مو سیقی و آداب خوانندگی خود، جنبه‌هایی از شعر را در ترانه ارائه می‌داد و گاه حتی ترانه‌ها از شعر خالی می‌شدند و تنها در قالب موسیقی شکوفا می‌گشتند. این رابطه نزدیک را می‌توان مشابه تفاوت و شباهت میان فیلم‌نامه و رمان دانست. درحالی‌که رمان‌نویس به ارائه اثری مستقل و مکتوب می‌پردازد (همانند شعر)، فیلم‌نامه‌نویس باید همواره به اجرای اثرش توسط دیگران بیندیشد. به همین ترتیب، ترانه‌سرا نیز نه‌تنها با کلام، بلکه با نوازنده، ملودی‌ساز و خواننده در موفقیت اثرش همراه است. در حقیقت، موفقیت یا شکست یک اثر ترانه‌ای مستقیماً به توانایی تیم اجرا و کیفیت تلفیق عنا صر مختلف آن وابسته است.

از سوی دیگر، هر دو قالب شعر و ترانه از وزن، قافیه و صنایع ادبی بهره‌مندند که می‌توانند قابلیت موسیقایی خاصی به آن‌ها ببخشند. با این حال، اگرچه ترانه ممکن است واجد ارزش‌های ادبی باشد، اما ادبیت آن تنها به «ترانگی» یا احساس نهفته در کلمات وابسته نیست. «ترانگی» متکی بر دو مؤلفه اصلی است: یکی توانایی موفق در تلفیق با موسیقی و دیگری صمیمیت و سادگی که بتواند با سطوح مختلفی از مخاطبان ارتباط برقرار کند؛ بنابراین، حتی اگر یک ترانه از ارزش‌های فنی برخوردار باشد، در صورت عدم تلفیق مطلوب با موسیقی، نمی‌تواند به اثری کامل و بی‌نقص بدل شود.

این تحلیل نشان می‌دهد که ترانه نه‌تنها عرصه‌ای برای بروز احساسات و ارتباط فرهنگی، بلکه هنری پویا است که در قالبی مشترک، میان ادبیات و موسیقی، جایگاهی یگانه یافته است.

الف-۲) ادبیت ترانه

بحث درباره ادبیت ترانه، به دلیل ماهیت چندبعدی آن، نیازمند توجه به مؤلفه‌های گوناگونی است که در تعریف و تبیین این مفهوم نقش دارند. ترانه، به‌عنوان هنری که در نقطه تلاقی ادبیات و موسیقی قرار گرفته، ویژگی‌هایی دارد که هم از ادبیات سنتی و هم از موسیقی الهام می‌گیرد. با این حال، معیارهای سنجش ادبیت در ترانه و شعر تفاوت‌های قابل توجهی دارند.

الف-۲-۱) عناصر ادبی و زیبایی‌شناختی

ترانه بهره‌مندی قابل توجهی از صنایع ادبی دارد؛ از جمله استعاره، تشبیه، ایهام و جناس. این عناصر نه‌تنها بر غنای زبانی ترانه می‌افزایند، بلکه در تعامل با موسیقی نیز به تقویت تأثیرگذاری آن کمک می‌کنند. در اینجا، ادبیت ترانه را می‌توان در چگونگی بهره‌گیری از این صنایع به‌گونه‌ای که با موسیقی تطبیق یابد، مشاهده کرد. به بیان دیگر، ادبیت در ترانه، تابعی از انسجام زبانی و هماهنگی آن با لحن موسیقیایی است.

الف-۲-۲) سادگی و دسترس‌پذیری

یکی از ویژگی‌های بنیادین ترانه، توانایی آن در برقراری ارتباط با لایه‌های مختلف مخاطبان است. این ویژگی که غالباً از طریق سادگی بیان و صمیمیت زبانی حاصل می‌شود، امکان انتقال پیام‌های عاطفی و اجتماعی را در گستره‌ای وسیع فراهم می‌سازد. اگرچه این سادگی ممکن است پیچیدگی‌های سنتی ادبی را کاهش دهد، اما این خصیصه در چارچوب تحلیل آکادمیک نباید به‌عنوان نقص در ادبیت تلقی شود، بلکه بخشی از ماهیت کارکردی ترانه است.

الف-۲-۳) تلفیق ترانه با موسیقی

برخلاف شعر که به‌عنوان اثری مستقل و نوشتاری مورد بررسی قرار می‌گیرد، ترانه اساساً برای اجرا و تلفیق با موسیقی طراحی می‌شود. این ویژگی، ادبیات ترانه را به‌سوی الگویی تعاملی سوق می‌دهد که در آن، موفقیت یک اثر نه‌تنها به کیفیت ادبی، بلکه به چگونگی تعامل با موسیقی بستگی دارد. بدین ترتیب، ادبیت در ترانه نه به عنوان یک ویژگی ثابت، بلکه به‌صورت پویایی تعریف می‌شود که بسته به کیفیت تلفیق کلام و موسیقی متفاوت است.

الف-۲-٤) احساس و تأثیرگذاری

یکی از جنبه‌های مهم ادبیت در ترانه، توانایی آن در برانگیختن احساسات عمیق انسانی است. این جنبه از طریق انتخاب دقیق واژگان، هماهنگی ریتمیک زبان با موسیقی و ایجاد فضایی تأثیرگذار محقق می‌شود. نقش موسیقی در تکمیل این تجربه حسی، نشانگر ارتباط عمیق میان دو هنر موسیقی و ادبیات در بستر ترانه است.

با توجه به موارد فوق، می‌توان گفت که ادبیت ترانه را نمی‌توان در قالب‌های سنتی ادبیات صرفاً بررسی کرد. بلکه ترانه هنری است که ادبیت آن در تعامل با موسیقی، صمیمیت زبانی و قابلیت تأثیرگذاری آن بر مخاطبان تعریف می‌شود. این هنر، عرصه‌ای میان‌رشته‌ای است که در مرزهای ادبیات و موسیقی، هویتی مستقل یافته و ارزش‌های خود را از هر دو حوزه وام می‌گیرد.

الف-۳) غزل‌ترانه سرایی و جایگاه بهمنی

غزل‌سرایی و ترانه‌سرایی در تاریخ ادبیات و موسیقی ایران علی‌رغم تفاوت در تکنیک، پیوندی عمیق و معنادار دار با هم داشته‌اند. برخی از برجسته‌ترین غزل سرایان ایرانی، با ورود به عرصه ترانه سرایی، توانسته‌اند آثاری جاودانه خلق کنند که در عین زیبایی ادبی، عواطف و احساسات مخاطبان را نیز برانگیزند. این شاعران، با درک عمیق از زبان و موسیقی، بستری فراهم کرده‌اند که شعر و ملودی در هماهنگی با یکدیگر، روح مخاطب را درگیر می‌کنند. از جمله این غزل سرایان عارف قزوینی است. وی از نخستین چهره‌هایی است که توانست غزل سرایی را با تصنیف و موسیقی پیوند زند. او تصنیف‌های میهنی و اجتماعی مهمی همچون از خون جوانان وطن خلق کرد که بازتاب‌دهنده روح آزادی‌خواهی و انقلاب مشروطه بود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷: ۲۳۳). اشعار عارف که اغلب با موسیقی همراه بودند، به دلیل صراحت و اثرگذاری، جایگاه ویژه‌ای در مبارزات اجتماعی ایران داشتند. «ملک‌الشعرای بهار»، غزل‌سرای مشروطه، در ترانه سرایی نیز نقشی کلیدی ایفا کرد. بهار توانست با استفاده از صنایع ادبی در چارچوب موسیقی، قدرت بیان ترانه های خود را تقویت کند. (خانلری، ۱۳۴۵). «رهی معیری» نیز با غزل‌های لطیف و عاشقانه‌اش، مسیر موفقی در ترانه سرایی پیمود. تصنیف‌های ماندگاری مانند شد خزان که با همکاری آهنگسازان بزرگی چون «روح‌الله خالقی» ساخته شد، نشان از توانایی او در خلق ترانه‌هایی با زیبایی و صمیمیت ادبی دارند.«هوشنگ ابتهاج» (ه. ا. سایه)، غزل سرای برجسته دیگری است که در عرصه ترانه سرایی فعالیت چشمگیری داشت. ترانه‌هایی مانند تو ای پری کجایی با آهنگسازی «همایون خرم»، نمونه‌ای از هماهنگی میان غزل و موسیقی هستند. سایه با بهره‌گیری از غنای زبانی و درک عمیق موسیقیایی، آثاری خلق کرد که توانستند در هر دو حوزه ادبیات و موسیقی ماندگار شوند. «محمدعلی بهمنی»

غزل سرای معا صر، با ا شعار لطیف و اح ساس‌برانگیزش در ترانه سرایی نیز ح ضور درخ شانی داشته است. ترانه‌های او که توسط خوانندگان برجسته‌ای اجرا شده‌اند، نشان‌دهنده تلفیق هنر شعری با عناصر موسیقایی هستند. بهمنی توانسته با ساده‌سازی زبانی در ترانه‌ها و حفظ عمق ادبی در غزل‌ها، ارتباط مؤثری با مخاطب برقرار کند. در ادامهٔ این پژوهش به ویژگی‌های ادبی چند اثر از وی در جهت اثبات علل توفیق آن‌ها در عرصهٔ موسیقی خواهیم پرداخت.

الف-۳-۱) بهار بهار

ترانه بهار بهار از محمدعلی بهمنی یکی از نمونه‌های برجسته‌ای است که تلفیق موفقیت‌آمیز بین شعر و موسیقی را به نمایش می‌گذارد. این ترانه با ابیات آغازین خود:

بهار بهار چه اسم آشنایی صدات میاد اما خودت کجایی

(بهمنی، ۱۳۹۰: ۲۷٤)

از صدای آشنا و نمادین شاخه‌ها و ریشه‌ها سخن می‌گوید. هرچند، مشابه مفهوم انتزاعی صدای «ری‌رای» نیما یو شیج، منبع این صدا نیز در این ترانه م شخص نی ست. بهمنی با زبان شعری خود، ترانه را همچون لبا سی نو بر تن می‌پو شاند و به خانه‌ای قدم می‌گذارد که در انتظار میهمانی دیرینه است. این میهمان: در توصیف شاعر، نقشی جادویی در ساختن خواب و خیال کودکان بازی می‌کند. در انتهای ترانه نیز، شاعر از پرسش‌های بی‌پاسخ خود سخن می‌گوید که در ذهنش به‌گونه‌ای از کلام تبدیل به کتاب شده‌اند. این ترانه از ویژگی‌های بارزی برخوردار است که می‌توان آن را یکی از تمایزات مهم بهمنی نسبت به بسیاری دیگر از غزل‌سرایان دانست: توجه دقیق به مقوله ریتم یا ایقاع. ایقاع که ا سا سی‌ترین علم در مو سیقی دوران قدیم محسوب می‌شد، ترکیب نغمه‌ها و اصوات موسیقی را مورد سنجش قرار می‌دهد. به گفته واعظی: «ایقاع، در حقیقت برای مو سیقی، حکم عروض را برای شعر دارد. همان‌طور که بحور شعری از ارکان عروضی ساخته می‌شوند، موسیقی نیز دوائری دارد که از زمینه ایقاعی تشکیل شده‌اند.» (واعظی، ۱۳۹۲: ۲۱۵). همین ظرائف موسیقایی در آثار بهمنی، از او ترانه‌سرایی متمایز ساخته است. برخلاف بسیاری از شاعران که وزن را تنها به جنبه‌ای تقلیل‌پذیر می‌دانند، بهمنی اهمیت ا سا سی وزن مو سیقایی ترانه را درک کرده ا ست. این نکته‌ای ا ست که غالباً در میان شاعران نادیده گرفته می شود؛ چراکه تمرکز بیش‌ازحد بر زیبایی در شعر مکتوب می‌تواند منجر به عدم قابلیت اجرایی‌شدن ترانه شود. همان‌طور که رضایی اشاره می‌کند: «برای شناخت وزن قطعات موزون در موسیقی که در برابر قطعات بدون ریتم قرار دارند، همچون عروض که نظم را از نثر متمایز می‌کند، وزن نیز یکی از اصول بنیادی شعر است.» (رضایی، ۱۳۹۵: ۱۱).

بهمنی با آگاهی از این اصول، همواره تأکید داشته است که ترانه به‌تنهایی هویتی مستقل ندارد؛ بلکه تنها زمانی موجودیت می‌یابد که با موسیقی و صدای انسان تلفیق شود. این ویژگی در ترانه‌های او مشهود است، به‌ویژه در اثر بهار بهار که در آن ابیات با صدا و ملودی جان می‌گیرند:

بهار بهار حرفی برای گفتن تو فصل بی‌حوصلگی شکفتن
بهار بهار پرنده گفت یا گل گفت ما شنیدیم هرکسی خوابه نشنفت
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۲۷۵)

این ابیات به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که ابتدا حس شنوایی و سپس فرآیندهای ذهنی مخاطب را درگیر می‌کنند. این در حالی است که شعر مستقل عموماً برای خواندن و تأمل روی کاغذ سروده می شود و شکل نو شتاری آن اهمیت بی شتری دارد؛ اما ترانه، با ساختار مو سیقایی و زبانی ساده‌تر، قابلیت شنیدن و اجرا را دارد و ارتباطی عمیق‌تر با مخاطب برقرار می‌کند.
بهمنی با درک این تفاوت‌ها و بهره‌گیری از ریتم و مو سیقی در آثارش، تواند سته ا ست ترانه‌هایی خلق کند که علاوه بر زیبایی شعری، با احساسات مخاطبان نیز هم‌نوایی داشته باشند. این ترکیب هنری او را به یکی از ترانه‌سرایان برجسته معاصر تبدیل کرده است.

الف-۳-۲) دهاتی

ترانه دهاتی از محمدعلی بهمنی، نمونه‌ای از توجه به‌سادگی زبانی و تأثیرگذاری آن در قالب موسیقی است. این اثر با ابیات آغازین خود:

ساده بگم ساده بگم، بوی علف می‌ده تنم هنوز همون دهاتیَم با همه شهری شدنم
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۱۸۱)

با این اعتراف صادقانه و مستقیم آغاز می‌شود که در امتداد ترانه، نه‌تنها به اثبات این سادگی بلکه به ارزش‌های مثبت ناشی از آن نیز می‌پردازد. بهمنی در این اثر با بهره‌گیری از مضامین روستایی، تصویری از جهان ساده و بی‌آلایش ارائه می‌دهد، جایی که گل‌های زینتی گران‌قیمت و اسب‌های با نعل‌های لوکس جایگاهی ندارند. در حقیقت، بهمنی در این شعر «تلمیحی داشته است به طبیعت‌ستایی شاعران عصر احساس‌گرایی، از جمله ویلیام کوپر، که شهر و تمدن را مظهر تباهی و روستا را نماد پاکی و معصومیت می‌دانستند.» (جعفری، ۱۳۷۸: ۸۶).
سادگی، نه‌تنها در مضمون بلکه در فضای کلی ترانه نیز نفوذ کرده است. این ویژگی به ترانه اجازه می‌دهد که با لحنی صمیمی و بی‌واسطه، ارتباطی مؤثر و سریع با شنونده برقرار کند. چراکه در موسیقی، متن ترانه اغلب به‌سرعت از آگاهی شنوندگان عبور می‌کند و همین امر نیازمند ساختاری ساده و قابل‌درک ا ست تا بتواند تأثیرگذاری خود را در لحظه حفظ کند. این

ترانه، با پیروی از این اصل، توانست در زمان خود موفقیت بزرگی کسب کند و به یکی از آثار ماندگار آلبوم دهاتی، به آهنگسازی و اجرای شادمهر عقیلی، تبدیل شود.

بهمنی در ترانه‌هایش همواره از پیچیدگی‌های ساختاری و زبانی پرهیز کرده و به زبانی ساده و روان متوسل شده است که قادر به انتقال پیام به شکلی بی‌واسطه و تأثیرگذار باشد. این ویژگی، مطابق با نظریه‌های زیبایی‌شناختی، نقش مهمی در فراگیری ترانه در میان مخاطبان ایفا می‌کند. همان‌طور که اشاره شد، «متن یک ترانه زمانی به توفیق دست می‌یابد که درلحظه با شنونده ارتباط برقرار کند؛ چراکه موسیقی متن، کلام ترانه را به‌سرعت از روی آگاهی شنوندگان عبور می‌دهد.» (جعفری، ۱۳۷۸: ۸۶). علاوه بر این، تکنیک‌های موسیقایی، جنبه‌ای دیگر از موفقیت ترانه‌های بهمنی ا ست. او با درک اهمیت ریتم و تلفیق منا سب با مو سیقی، ترانه‌هایی خلق کرده است که نه‌تنها به لحاظ زبانی، بلکه از منظر موسیقایی نیز شایسته اجرا و تأثیرگذاری هستند. این توانایی در تنظیم زبان ترانه با موسیقی، یکی از دلایل اصلی فراگیری آلبوم دهاتی در اواخر دهه هفتاد شمسی بود. در مجموع، ترانه دهاتی با تلفیق عناصر زبانی و موسیقایی، سادگی را نیز با ارزش‌های محتوایی پیوند زده است. این اثر، نه‌تنها جایگاه محمدعلی بهمنی به‌عنوان یک ترانه‌سرای برجسته را تثبیت کرد، بلکه نشان‌دهنده تأثیر عمیق او بر جریان‌های موسیقی و ترانه‌سرایی معاصر ایران است.

الف-۳-۳) خرچنگ‌های مردابی

ترانه خرچنگ های مردابی اثر محمدعلی بهمنی یکی از نمونه های شاخص در تلفیق غزل معاصر و موسیقی پاپ است که توانسته است در حافظه فرهنگی و هنری ایرانیان ماندگار شود. این اثر با ابیات تأمل‌برانگیز همراه می‌شود:

به شب‌نشینی خرچنگ‌های مردابی چگونه رقص کند ماهی زلال‌پرست
رسیده‌ها چه غریب و نچیده می‌افتند به پای هرزه علف‌های باغ کال‌پرست
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۵۱)

شاعر در این اثر از زمانه‌ای گلایه می‌کند که آن را بی‌صدای لال‌پرست توصیف کرده است، دوره‌ای که لحظه‌لحظه عمر انسان در آن با دشواری‌های بی‌شمار همراه است. انتقاد بهمنی متوجه نامردمان و هرزه‌علف‌های زوال‌پرستی است که به‌رغم ریشه‌داشتن در تجربیات شخصی شاعر، از قوه‌ای جهان‌شمول برخوردار است و قابلیت تعمیم به مخاطبان مختلف را دارد. همین ویژگی، همراه با ا ستقبال مو سیقایی از این غزل، از جمله عوامل مهمی بوده‌اند که به جاودانگی این اثر در ذهن و احساس قوم ایرانی کمک کرده‌اند.

بیشتر آثار بهمنی، از جمله همین غزل، از ابتدا با موسیقی زاده شده‌اند و قابلیت اجرا با موسیقی داشته‌اند. این ویژگی غزل‌های او را از مفهوم «شعر محض» متمایز می‌کند. شعر محض، به عنوان قالبی مستقل، می‌تواند طولانی باشد، به منظومه‌های داستانی نظیر خسرو و شیرین یا هفت‌پیکر بدل شود، یا مانند بسیاری از غزلیات حافظ از ساختارهایی چندلایه، پیچیده و حتی پارادوکسیکال بهره گیرد. به قول شمیسا، «ساختارهای پارادوکسی، یعنی حمل معانی متناقض با هم که عمدتاً به وسیله ابهام تحقّق می‌یابد، برخی از این ساخت‌ها منجر به طنز می‌شود و برخی باعث اعجاب و یا به قول خود حافظ، معمّا.» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۴۰).

ترانه، برخلاف شعر محض، باید مختصر، مفید و صریح باشد، همان‌گونه که اقوال حافظ به‌سادگی و وضوح شهرت دارند. شعر می‌تواند از ابیات بعدی برای تکمیل تصاویر پنهان و مبهم خود بهره گیرد و درنهایت، همه‌چیز را آشکار سازد، در حالی که ترانه با سرعت موسیقی پیش می‌رود و هر واژه در آن نقشی آهنگین و لحظه‌ای دارد. این ویژگی‌ها ترانه خرچنگ‌های مردابی را به اثری ماندگار تبدیل کرده است، اگرچه محمدعلی بهمنی بارها از ایرادات تلفیقی در اجرای این اثر گلایه کرده است. از جمله ایراداتی که بهمنی به این قطعه خاطره‌ساز وارد کرده، حذف کسره در عبارت "کمالِ دار" در بیت: «رسیده‌ام به کمالی که جز اناالحق نیست / کمالِ دار برای من کمال‌پرست» است. بهمنی این نقص را نقد کرده بود (نامجو، ۱۴۰۳)، اما حافظه موسیقایی مخاطبان ایرانی، با چشم‌پوشی از این جزئیات، این ترانه را در همان شکلِ اجراشده ثبت و ضبط نموده است. ترانه خرچنگ‌های مردابی نمادی از توانایی بهمنی در آفرینش آثاری است که ضمن حفظ ارزش‌های شعری، با ویژگی‌های موسیقایی نیز سازگار هستند. همین تعادل میان شعر و موسیقی، او را به چهره‌ای تأثیرگذار در زمینه تلفیق این دو هنر تبدیل کرده است.

الف-۳-٤) هوای حوا

دل من یه روز به دریا زد و رفت پشت پا به رسم دنیا زد و رفت
پاشنه کفش فرارو ورکشید آستین همتو بالا زد و رفت
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۱۸۵)

این ترانه، با صدای «ناصر عبداللهی» و همراهی آهنگ‌ساز، ارزش ادبی کلام شاعر را به‌خوبی حفظ کرده است. عبداللهی در اجرای بسیاری از اشعار بهمنی، تعهد خود به متن ترانه را به‌وضوح نشان داده است. این تعهد که در جای‌جای آثار او قابل‌لمس است، یکی از عوامل اصلی در موفقیت ترانه‌های بهمنی بوده است.

برای موفقیت یک ترانه، لازم است که متن آن، همراه با موسیقی، به‌راحتی و وضوح به گوش بنشیند. متن نباید مملو از کلمات انتزاعی و عبارات متراکم و مبهم باشد، چراکه این ویژگی‌ها می‌توانند از فهم آن توسط مخاطب بکاهند. این همان مفهومی است که ابن‌سینا در کتاب اشارات و تنبیهات، آن را «الحان آهنگ‌ها» نامیده است (ابن‌سینا، ۱۳۷۵: ۳۸۰). در این زمینه، «خواجه نصیر طوسی» نیز می‌گوید: «آهنگ‌ها از یک‌جهت، بالذات و از جهت دیگری بالعرض به ما یاری می‌رسانند. وجه یاریگری بالذات آن‌ها این است که نفس ناطقه انسان آن‌ها را می‌پذیرد، چون تألیف‌های سازگار و نسبت‌های منظمی که در صورت وجود دارد، نفس انسان را به شگفتی و تحسین وا می‌دارد.» (دره‌باغی، ۱۳۹۴: ۶۱).

ترانه‌های بهمنی دقیقاً واجد چنین ویژگی‌هایی هستند. ظرفیت‌های موسیقایی موجود در اشعار او به آهنگساز و خواننده کمک کرده‌اند تا حق مطلب را به‌درستی ادا کنند. این آثار با توجه به درک مخاطبان و هماهنگی با مفاهیم عمومی، لحنی اختصاصی خلق کرده‌اند که در آن خیال‌پردازی بر ارتباط با مخاطبان پیشی نمی‌گیرد. این ترانه، علاوه بر اجرای عبداللهی، دارای نسخه‌ای قدیمی‌تر با آهنگسازی «محمد سریر» نیز هست. این نسخه، با ضرب‌آهنگ آرام‌تر و ملودی حزن‌انگیزتر، حال و هوای متفاوتی ارائه می‌دهد. با وجود این، یک باور رایج در میان موسیقی‌دانان وجود دارد که هر شعر تنها می‌تواند یک ملودی داشته باشد. در اینجا، موضوع ارزش‌گذاری میان این دو اجرا به سلیقه و علاقه مخاطبان واگذار می‌شود. مسئله مهم ابیات بهمنی است که با ظرفیت بالای خود در هماهنگی با موسیقی، از جمله نمونه‌های موفقی است که نشان می‌دهد چگونه می‌توان شعری را از حالت صرفاً مکتوب به اثری شنیداری و تأثیرگذار تبدیل کرد.

الف-۳-۵) رودخونه‌ها

رودخونه ها، رودخونه ها دلم می‌خواد ماهی برم به دریا برسم، ماهی بشم، ماهی بشم بشم ...

(بهمنی، ۱۳۹۰: ۲۳۰)

ترانه رودخونه‌ها در خصوص انسانی است که سرنوشتش را به دست فردا و آرزوهایش نمی‌دهد. می‌خواهد غبار خاطرات را از تنش پاک کند و به دریا برسد اما قصه این دل کندن و شکستن بغضش را فقط حباب‌ها هستند که می‌دانند.

این ترانه محصول ایامی است که محمدعلی بهمنی سرزده به رادیو رفت و در اولین جلسه آشنایی نخستین ترانه‌اش را به صورت بداهه سرود و با استقبال و تعجب عوامل وقت موسیقی

رادیو روبرو شـد. بعد از گذشـت بیش از شـصـت سـال از آن ماجرا امروزه در دنیای حرفه‌ای ترانه سرایی، یک ترانه سرا زمانی کارش را به‌در ستی فراگرفته ا ست که بتواند روی ملودی ترانه بنویسد و این شاخصه در دایره فنون ترانه‌سرایی بهمنی به شکل برجسته‌ای وجود داشت وی در خصوص سال‌های ابتدایی ترانه‌سرایی‌اش گفته بود: «بسته به نوع اشعار داشت. اشعار کلاسیک در همان شورای اول بررسی می‌شد که سرپرستش دکتر نیّرسینا بود و اصولاً کسی اجازه نداشت شعری به آهنگ‌ساز بدهد که روی آن ملودی بسازد و حتماً باید روی ملودیِ ساخته شده کلام بگذاری. در غیر این صورت، ایشان اصلاً قبول نمی‌کردند.» (قنبری، ۱۳۹٤).

ایران‌زمین سابقه چندانی ندارد. دست‌کم در میان شاعران پیش از ملک‌الشعرای بهار، نمونه‌ای قابل‌توجه یافت نمی‌شود. اخبار تاریخی از شاعرانی همچون رودکی حکایت دارند که «گوسان» می سرودند و خود نیز خنیاگران بااستعدادی بودند که هنر موسیقایی خود را در کنار شاعری به نمایش می‌گذاشتند. در این میان، به نظر می‌رسد که ملک‌الشعرای بهار نخستین شاعری است که تصـانیفی را با همکاری آهنگسـازانی خلق کرده اسـت. از جمله این آهنگسـازان می‌توان به مرتضـی نی‌داوود و عارف قزوینی اشـاره کرد. یکی از ارزشـمندترین ثمرات همکاری بهار با نی‌داوود، تصنیف جاودانه مرغ سحر است که نه‌تنها به نمادی از مقاومت و اعتراض تبدیل شد بلکه جایگاه ویژه‌ای در موسـیقی و ادبیات ایران یافت. با این حال، داسـتان همکاری بهار با عارف قزوینی حادثه‌ای را در خود دارد که برای تحلیل این موضـوع حائز اهمیت اسـت. در تیرماه ۱۲۹۳، به منا سبت تاج‌گذاری احمد شاه قاجار، به عارف سفارش ساخت یک تصنیف داده شد. به دلیل اهمیت این رویداد، از ملک‌الشعرای بهار نیز به عنوان برجسته‌ترین شاعر آن دوران دعوت به همکاری شـد تا کلام این اثر هنری را خلق کند. با این حال، پس از مدت کوتاهی، همکاری این دو به بن‌بست رسید. عارف قزوینی که به استقلال هنری خود پایبند بود، این تصنیف را نیمه‌کاره رها کرد و اعلام داشت: «تصنیفی که شاعر و آهنگسازش یکی نباشند، حرامزاده اسـت.» (فرهت، ۱۳۸۴؛ فاتح، ۱۳۸۰: ۴۸۰). این ماجرا به‌خوبی گویای چالش‌های همیشگی میان شعر و موسیقی در ایران است؛ چالشی که از تاریخ تا به امروز، مسئله ارتباط میان این دو هنر و نحوه تلفیق آن‌ها را در کانون توجه قرار داده است.

الف-۳-٦) شهر قصه

موش اومد و موش اومد گربه ما تو خوابه موش اومد و موش اومد این تله موش خرابه

جایی ندیدم به آن اشاره شود و شاید این برای نخستین مرتبه باشد که به صورت رسمی اعلام می‌کنم: این ترانه که در دستگاه بیات اصفهان در تله‌تئاتر «شهر قصه» اثر «بیژن مفید» اجرا

شد سروده محمدعلی بهمنی است. ترانه در اعتراض به سفر یکی از رهبران سیاسی خارجی به تهران در سال‌های منتهی به انقلاب اسلامی سروده شده است. فضای حاکم بر اثر و پیشنهاد جنس کاملاً ایرانی و عامیانه ترانه اجتماعی-سیاسی در روزگار علاقه عمومی به تجربه نوع غربی‌اش در نقطه‌نقطه این اثر بی‌نظیر است. «از دیدگاه زبانشناسی، شمار واژهای تازی در ادبیات عامیانه در مقایسه با ادبیات مجلسی بسیار کمتر است؛ بنابراین، عنصر ایرانی بر واژهای ادبیات عامه سیطره دارد.» (ریپکا، ۱۳۸۳: ۱۰۵۱) به‌واقع ترانه‌سرا خاستگاه سبکی این تئاتر را به‌درستی درک کرده است و متناسب با آن جنسی از زبان را ارائه داده است که با موسیقی ایرانی و فضای اصطلاحاً «تخت حوضی» حاکم با تئاتر تناسب دارد. «در ترانک‌های تخت حوضی، نقش موسیقی با توجه به اهداف آن، دوچندان می شود. این موضوع نیز درخور توجه است که آمیزش طبیعی شعر و موسیقی در بین همه ملت‌ها دیده می‌شود. در دوره اسلامی نیز شعرا کسانی را استخدام می‌کردند که شعرهایشان را در دربار شاهان و خلفا با آواز بخوانند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ٤٤).

بهمنی در یک‌بند از ترانه‌اش می‌گوید:

همیشه آرزوها حباب روی آبه سؤال ما تو دنیا همیشه بی‌جوابه

این برآمده از اعتقاد و باور اوست که سال‌ها بعد هم در ترانه «بهار بهار» گفته است:

یه حرفی از حرف های من کتاب شد حیف که همش سوال بی جواب شد

او همواره در غزل و ترانه‌هایش به برداشت منحصربه‌فرد از منش و روش رندانه حافظ در مواجهه با امر سیاست معتقد بوده است. گاهی نیش و کنایه‌ای می‌زند اما درنهایت شاعرانگی و مدارا و پرهیز. فقط گلایه می‌کند که چرا پاسخی برای سؤالات خود دریافت نکرده است. این موضوع ترانه‌هایش را بیش از پیش مردمی ساخته و طیف بیشتری از جامعه را با خود مواجه می‌سازد.

الف-۳-۷) چه آتش‌ها

تو را گم می‌کنم هر روز و پیدا می‌کنم هر بدین‌سان خواب‌ها را با تو زیبا می‌کنم هر

(بهمنی، ۱۳۸٦: ۸۰)

غزل-ترانه «چه آتش‌ها» با صدای «همایون شجریان» و آهنگسازی «علی قمصری» نمونه‌ای دیگر از ترکیب موفق شعر و موسیقی است. به‌طور کلی، متن یک ترانه زمانی به تکامل می‌رسد که بتواند با ریتم و ساختار موسیقی هماهنگی کامل داشته باشد و در کنار سایر اجزای یک قطعه موسیقی، عملکردی هماهنگ و بی‌نقص ارائه دهد. در این میان، ترانه‌سرایانی مانند

محمدعلی بهمنی که به ظرایف آهنگسازی واقف‌اند، می‌توانند تأثیرگذاری بیشتری داشته باشند. اگر کلام ترانه‌سرا به‌وضوح ساختار ملودیک را درک کند، یک آهنگساز ماهر قادر خواهد بود موسیقی‌ای دل‌نشین و سازگار با متن خلق کند. این قابلیتی است که در بسیاری از غزل‌سرایان دیگر مشاهده نمی‌شود، اما در آثار بهمنی به‌طور طبیعی عیان است. غزل‌های او ذاتاً قابلیت آهنگسازی دارند، قابلیتی که اگرچه ممکن است آهنگسازان نتوانند به‌روشنی توضیح دهند، اما به آن اذعان دارند. همان‌طور که ملّاح اشاره می‌کند: «موسیقی زبانی است که به جای حروف با اصوات سر و کار دارد. همچنان که دو حرف کلمه‌ای را می سازد و کلمات، جمله‌ای می‌پردازند، در موسیقی نیز از یک یا چند صدا میزانی ساخته می‌شود و از مجموع چند میزان، یک جمله موسیقی استخراج می شود.» (ملّاح، ۱۳۵۱: ۱۲). این ویژگی باعث می شود که یک غزل‌سرای مسلط به آداب ترانه‌سرایی، شعری بر اساس میزان و منطق موسیقایی بنویسد، شعری که در آن مفاهیم با جملات موسیقی منطبق شده و به‌درستی ادا می شوند. در چنین ساختاری، نیمه‌ای از یک کلمه به میزان بعدی منتقل نمی‌شود، بلکه معنا و فرم زبانی با منطق موسیقایی هماهنگ هستند. اوج این ویژگی در ابیات: دلم فریاد می‌خواهد ولی در انزوای خویش چه بی‌آزار با دیوار نجوا می‌کنم هر شب کجا دنبال مفهومی برای عشق می‌گردی؟ که من این واژه را تا صبح معنا می‌کنم هر شب به‌خوبی نمود پیدا می‌کند. قسمت اعظم اجرای این غزل در آواز بیات اصفهان صورت گرفته است. بیات اصفهان به دلیل شباهت‌های خود با گام مینور غربی، در میان نظریه‌پردازان غرب‌گرا از محبوبیت خاصی برخوردار است. همان‌طور که ذاکری اشاره می‌کند: «گام اصفهان از همایون به گام کوچک نزدیک‌تر است، زیرا تونیک آن با گام کوچک مشترک است و تنها تفاوت در درجه ششم آن است؛ درحالی‌که درجه ششم گام کوچک با تونیک فاصله ششم کوچک تشکیل می‌دهد، در اصفهان یک فاصله ششم نیم‌بزرگ وجود دارد.» (ذاکری، ۱۳۹۶: ۱۵۴). این شباهت‌ها سبب شده است که بیات اصفهان، همانند گام مینور غربی، در آهنگ‌سازی برای ارکسترهای بزرگ محبوبیت پیدا کند و در کنار دستگاه ماهور، در بین موسیقی‌دانان غرب‌گرا جایگاه ویژه‌ای داشته باشد. تلفیق این گام با شعر بهمنی، به ایجاد اثری منسجم و ماندگار منجر شده است. این فرصتی بود که بیت فوق برای اوج‌گیری و فرود در فضایی پاپ-سنتی فراهم ساخته است و آهنگساز و خواننده با درک درست از مفهوم و ساختار وزنی شعر آن را به‌درستی به اجرا درآورده‌اند. افزون بر این موضوع اجراپذیری یک شعر در گرو دقایقی است که جهت تأکید برای آهنگسازی ایجاد می‌شود. «در بیان جمله یا مصراعی از شعر، به طور معمول یکی از کلمات ازنظر معنا و مفهوم بیشتر موردنظر است. درنتیجه، برجسته‌تر ادا می‌شود و تأکید بر

روی آن است. در حقیقت، تأکید نوعی تکیه است که به‌جای هجا، روی یک کلمه قرار می‌گیرد تا مفهوم موردنظر بهتر به مخاطب منتقل شود.» (دهلوی، ۱۳۷۹: ۱٦٥). در این ترانه «فریاد» چنین نقشی را ایفا می‌کند. گویی شاعر می‌دانسته که قرار است چه اتفاقی در حین تلفیق شعر و موسیقی بیفتد. این دقت دقیقاً به زمان پدیداری اثر بازمی‌گردد و ریشه در همان فرق تاریخی «قول و غزل» دارد که پیش‌تر به آن اشاره نمودم. غزل‌سرای مشرف به ضرب‌آهنگ کلام، در زمان سرایش برای اثرش ریتم و ملودی‌ای ذهنی در نظر می‌گیرد. اثر خودبه‌خود فواصل و تأکیداتی را در وزن رعایت می‌کند که با قواعد مورد نظر موسیقی‌دانان منطبق است. در نتیجه وقتی غزل به دست آهنگساز می‌رسد اولین چیزی که او را مجاب می‌کند که آن را تبدیل به ترانه کند ظرفیت ملودی‌پذیری‌اش است. موضوع ریتمیک سرودن در ذات محمدعلی بهمنی وجود داشت و او را در این وجه از دیگران متمایز و برجسته ساخته بود.

الف-۳-۸) پرده‌نشین

اینجا برای از تو نوشتن هوا کم است دنیا برای از تو نوشتن مرا کم است!
اکسیر من! نه این که مرا شعرِ تازه نیست من از تو می‌نویسم و این کیمیا کم است...
(بهمنی، ۱۳۹۰: ٤٦۰)

این غزل با موسیقی «مهیار علیزاده» و خوانندگی «علیرضا قربانی» در تیتراژ سریال «پرده‌نشین» اجرا شد. انتقاد بسیاری از علاقه‌مندان حوزه موسیقی از عدم ظهور آهنگسازان بزرگ در روزگار ما دقیقاً به این خاطر است که ترانه سرایان بنام ما اکثراً چهارپاره سرا هستند. آهنگسازان موسیقی ایرانی نیز به تأسی از این ترانه‌سرایان ملودی‌های بی‌کلام خود را که از قیود ادبی نیز رها است در قالب چهارپاره می‌نویسند؛ بنابراین آفرینش غزلی موسیقی‌پذیر و واجد خصوصیات ترانه پاپ که فرصت تازه‌ای برای آهنگسازان ایجاد کند اتفاقی مهم است. این در حالی است که اجرای قالبی مستقلی به عنوان غزل در موسیقی عامه‌پسند ایرانی تحت عنوان «غزل‌خوانی» مسبوق به سابقه بوده است. غزل‌خوانی یا «نثرخوانی» به قسمت غیر ریتمیک و کوچه‌باغی آواز اطلاق می شد. سابقه این نوع اجرا به قرون ۱۰ و ۱۱ هجری می‌رسد: «هرچند نثرخوانی داخل تلحین نیست، به جهت آن که موزون بودن یعنی با اصول بودن جزء مفهوم اوست، اما در این فصل به مترادف مذکور می‌شود و خوانندگی نیز بر دو قسم است: عربی و فارسی؛ عربی را «نشید» نام است و فارسی به چندین اسم معروف است؛ «دوبیت‌خوانی»، «غزل‌خوانی» و در خوانندگی قدیم این قسم را «خسروانی» می‌گفته‌اند و اما خوش‌خوانی به نظم یعنی نغماتی که به اصول خاصی بیشتر مقرون باشد.» (قزوینی، ۱۳۸۱: ۹۳). عدم

بهره‌مندی از «کورس» یا ترجیع‌بند، انتخاب مضمون و واژ های نامناسب، نوع وزن غیرکاربردی، عدم تعلق خاطر به ضرب-آهنگ دوری، غفلت از ظرفیت ایقاعات و در اجرای یک قطعه منظوم در قالب ساختار غزل‌خوانی مؤثر بوده است.

در سال‌های اخیر بارها دیده و شنیده‌ایم غزل‌های «حسین منزوی»، «سیمین بهبهانی» و «محمدسعید میرزایی» با همراهی موسیقی ایرانی تبدیل به قطعاتی ماندگار شده است و این ریشه در مجموعه شاخصه‌هایی دارد که به تعدادی از آن در این مقاله اشاره شده است. از محمدعلی بهمنی ترانه های بسیاری را با آهنگسازی و خوانندگی « ناصر عبداللهی»، «محمدرضا چراغعلی»، «بهروز صفاریان»، «فرزاد فرمند»، «امیر کریمی»، «تورج شعبانخانی»، «مهدی یغمایی» و ... شنیده‌ایم که در این پژوهش مجالی برای پرداختن به آن آثار شنیدنی نبوده است. آثاری جاودان که در به وجود آمدن سبکی ماندگار در ترانه‌سرایی دخیل و تأثیرگذار بوده‌اند و شنیدن هرکدام از آن‌ها برای نسل‌های امروز و آینده دل‌نشین و خاطره‌انگیز خواهد بود.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نشان می‌دهد که موفقیت یا ناکامی غزل‌سرایان در عرصه ترانه‌سرایی به عواملی چون تسلط بر موسیقی، آگاهی از وزن‌های کاربردی و انتخاب واژگان و مضامینی که با ضرب‌آهنگ و فضای موسیقایی همخوانی داشته باشد، بستگی دارد. یکی از اصلی‌ترین دلایل ناکامی بسیاری از غزل‌سرایان در این حوزه، غفلت از اصول خاص ترانه‌سرایی است که شامل بهره‌مندی از کورس یا ترجیع‌بند، تعلق خاطر به ضرب‌آهنگ دوری و توجه به ظرفیت‌های ایقاعی می‌شود. این خلل‌ها باعث فاصله گرفتن آثار آن‌ها از الزامات موسیقی‌پذیری شده است.

محمدعلی بهمنی به‌عنوان یک نمونه برجسته، به‌واسطه درک عمیق از این اصول و همچنین توانایی نوشتن ترانه روی ملودی‌های موجود، موفق شده است آثاری خلق کند که نه‌تنها موسیقی‌پذیر هستند، بلکه به‌واسطه زبان مردمی و محتوای اجتماعی، با طیف وسیعی از مخاطبان ارتباط برقرار می‌کنند. او با الهام از منش و روش رندانه حافظ، توانسته است نیش و کنایه‌های ملایمی را با شاعرانگی و مدارا تلفیق کند که این امر به فراگیری بودن آثار او افزوده است. ویژگی‌های موسیقایی و ملودی‌پذیری ذاتی در آثار بهمنی، او را از دیگر شاعران متمایز کرده و موجب شده است آثارش به‌آسانی با ملودی و موسیقی همراه شوند. این پژوهش تأکید می‌کند که موفقیت در ترانه‌سرایی تنها با تکیه بر توانایی شاعری حاصل نمی‌شود، بلکه مستلزم

درک و رعایت ا صول و فنون خاص این هنر ا ست که از آن میان، ظرفیت مو سیقایی و توجه به زبان عامه زبان، از برجسته‌ترین عوامل به شمار می‌روند.

این یافته‌ها می‌تواند راهنمای ارزشـمندی برای تحلیل بیشـتر آثار دیگر ترانه‌سـرایان معاصـر و همچنین پژوهش‌های آتی در این حوزه باشد.

منابع

- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۷۵). الاشارات و التنبیهات، با شرح خواجه نصیر طوسی، جلد سوم، قم: نشر البلاغه.
- بویس، مری و هنری جورج فارمر (۱۳٦۸). دو گفتار درباره خنیاگری و موسیقی ایران، ترجمهٔ بهزاد باشی، تهران: آگاه.
- بهمنی، محمدعلی. (۱۳۸٦). جسمم غزل است اما روحم همه نیمایی است. تهران: مؤسسه نمایشگاه‌های فرهنگی ایران، نشر تکا.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۰). مجموعه اشعار محمدعلی بهمنی، تهران: نگاه.
- جعفری، مسعود (۱۳۷۸). سیر رمانتیسم در اروپا، تهران: نشر مرکز.
- خانلری، پرویز (۱۳٤۵). وزن شعر فارسی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- دهلوی، حسین (۱۳۷۹). پیوند شعر و موسیقی آوازی، تهران: نشر ماهور.
- ذاکر جعفری، نسرین (۱۳۹٦). موسیقی نظری ایران، گیلان: انتشارات دانشگاه گیلان.
- رضایی، احمد (۱۳۹۲). وزن موسیقی و شعر (بررسی مقایسه‌ای ایقاع و عروض)، چاپ اول، تهران: سوره مهر.
- رودکی، جعفربن‌محمد (۱۳۹۲). دیوان رودکی سمرقندی: بر اساس نسخه سعید نفیسی، ی. براگینسکی، چاپ اول، تهران: نگاه.
- ریپکا، یان (۱۳۸۳). تاریخ ادبیات ایران، جلد سوم، تهران: سخن.
- سلیمانی دره‌باغی، فاطمه (۱۳۹٤). شعر از نگاه ابن‌سینا و نقش آن در فرهنگ‌سازی، دوفصلنامه علمی-پژوهشی حکمت سینوی (مشکوه‌النور) س ۱۹، پاییز و زمستان، صص ٦۱-۷۸.
- شریف، میرمحمد (۱۳۸۲). هنرهای اسلامی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی تهران.
- شکیبا، پروین (۱۳۷۸). شعر فارسی از آغاز تا امروز، تهران: انتشارات هیرمند.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). یادداشت‌های حافظ، چاپ اوّل، تهران: علم.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷٤). موسیقی شعر، چاپ چهارم، تهران: نگاه.
- فاتح، حسن (۱۳۷٦). عارف قزوینی و محمدتقی بهار (ملک الشعراء)، مجلهٔ ایران‌شناسی، پاییز، شماره ۳، صص ٤۸۰-٤۹۳.
- فرهت، هرمز (۱۳۸٤). درس‌هایی از نورعلی برومند، دستگاه ماهور، تهران: موسسه فرهنگی-هنری ماهور.
- قزوینی، میرصدرالدین محمد (۱۳۸۱). رساله‌ی علم موسیقی، تصحیح و مقدمه آریو رستمی، فصلنامه موسیقی ماهور، زمستان، شماره ۱۸، صص ۸۱-۹٦.
- قنبری، یدالله (۱۳۹٤). مصاحبه با محمدعلی بهمنی، مرکز موسیقی ترانه. https://taranemusic.com/
- قیس رازی، شمس‌الدین محمد (۱۳٦۰). المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح مدرس رضوی، تهران: انتشارات زوار.
- مستوفی، عبدالله (۱۳۸۸). شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجاریه، جلد اول، چاپ ششم، تهران: انتشارات زوّار.
- ملّاح، حسینعلی (۱۳۵۱). حافظ و موسیقی، چاپ اول، تهران: انتشارات هنر و فرهنگ.
- میثمی، حسین (۱۳۹۷). موسیقی عصر صفوی، تهران: فرهنگستان هنر.
- نامجو، رضا (۱٤۰۳). ماجرای اشتباه خواندن ترانه محمدعلی بهمنی، تهران: خبر آنلاین. khabaronline.ir/xmBVy
- واعظی، فرزانه و فرهاد دیوسالار (۱۳۹۲). بررسی اتانین و رابطه آن با موسیقی و عروض شعر، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا) سری ۵، شماره ۱۷، صص ۲۱۵-۲۳۹.