فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال نهم، شمارهٔ سی و سه، زمستان ۱۳۹۸، ص. ۸۰-۷۱

تحلیل و بررسی ترانهٔ معاصر فارسی

سید مهدی موسوی میرکلائی[۱]
ایرج مهرکی[۲]

چکیده

در آیینهٔ ادب فارسی، ترانه همواره اصطلاحی عام بوده که بر انواع قالب‌های شعریِ ملحون یا همراه موسیقی (به‌ویژه فهلویات، دوبیتی، رباعی و بیت) اطلاق می‌شده است. ترانهٔ معاصر در ابتدای سدهٔ اخیر به شیوهٔ سنتی سروده می‌شد. این صورت شعری تحت تأثیر ادبیات دورهٔ بازگشت قرار داشت و انگیزهٔ تقلید و احیای دوران شکوهمند موسیقی باستان در به‌وجودآمدن سبک‌های شیدا و عارف قزوینی نقش ویژه‌ای داشت. در اواسط قرن، جنبش نوگرایی در ترانه و موسیقی فارسی نفوذ کرد و نوعی تازه را بنیان نهاد. هدف اصلی در این پژوهش بررسی سیر این تحول در ترانه‌های دوران معاصر است. ترانه‌ای که بعد از گذر از تحولات تاریخی دوران اسلامی، جنگ‌ها و صلح‌ها، آرامش‌ها و جنبش‌ها به انقلاب اسلامی ایران پیوند خورد و به آنچه امروز شاهد آن هستیم تبدیل شد. در نهایت به نظر می‌رسد زبان ترانهٔ امروز نسبت به پیش از انقلاب صمیمی و همه فهم‌تر شده‌است که ناشی از تحولات اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ روزگار ماست. برای درک بهتر این مفهوم، بنا به نیاز، مختصر تاریخچه‌ای از ترانه‌سرایی و تعاریفی از مفاهیم بنیادین این شاخهٔ ادبی موسیقایی ارائه شده‌است. این تحقیق به روش توصیفی- تحلیلی است که از ابزارهای کتابخانه‌ای برای درک تاریخچه و مشاهده تحقیقات پیشین و روش تحلیل محتوا استفاده برده است.

کلیدواژه‌ها: ترانه، ترانه‌سرا، تصنیف، موسیقی.

Analysis and Study of Contemporary Persian Song

Seyed Mahdi Mousavi Mirkalaei, PhD Candidate, Persian Language and Literature Department, Islamic Azad University of Karaj, Karaj, Iran
Iraj Mehraki, Associate Professor, Persian Language and Literature Department, Islamic Azad University of Karaj, Karaj, Iran (corresponding author)

Abstract:

In Persian literature, song has always been a generic term that refers to a variety of music-accompanied poetic formats (especially Fahlaviat, couplet, Rubaie, and Beat). The contemporary song was written in the traditional way at the beginning of the last century. This poetic form was influenced by the literature of the return period and the impetus to imitate and revive the glorious era of ancient music played a special role in the emergence of the styles of Ali Akbar Khan Sheida and Aref Ghazvini. In the middle of the century, however, the modernist movement permeated Persian song and music and established a new kind. The main purpose of this study is to investigate the evolution of contemporary songs. A song that transcended the Islamic Revolution of Iran after the historical developments of the Islamic era, wars and peace, movements and became what we are seeing today. Ultimately, the language of today's tranquility seems to have become more intimate than before the revolution, which is due to the social and cultural developments of our society today. To better understand this concept - as needed - a brief history of songwriting and definitions of the fundamental concepts of this literary branch of music is provided. This research is a descriptive-analytic one that uses library tools to understand the history and view past research and content analysis.

Keywords: song, songwriter, ballad, music.

[۱]. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. mi_mousaviii@yahoo.com
[۲]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. (نویسندهٔ مسئول) i.mehr41@gmail.com
تاریخ ارسال: ۱۳۹۸/۳/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۹/۱۸

۱. مقدمه

شعر در گسترهٔ تاریخ رابطه‌ای ناگسستنی با مفهوم موسیقی داشته‌است. «گویی علتی ویژه و اساطیری این دو را با هم آمیخته است. فرزندان یک مادرند و شکافندهٔ رازهایی پنهان در ضمیر فطرت بشری» (پورنامداریان، ۱۳۸۵: ۱۵). هدف از این تحقیق یافتن این مناسبات و معرفی آنهاست. همان مسأله که باعث می‌شود قطعه‌ای موزون علی‌رغم کم‌مایگی بیانی و فنون ادبی با همراهی موسیقی تبدیل به چکامه‌ای ماندگار شود و خاطرات مشترک چندین نسل را به خود اختصاص دهد.

ترانه بر روند رشد موسیقی تاثیرگذار بوده و موسیقی نیز سرخط‌هایی را برای توسعهٔ ترانه مشخص کرده است. ترانه تنها شاخهٔ شعری است که در همهٔ زمینه‌های رفتاری – عملکردی انسان ایرانی نفوذ کرده‌است. با شکل‌گیری روحیات خاص در جامعه همراه شده و هم‌گام با تحولات فرهنگی، اجتماعی، سیاسی ایران حرکت کرده است؛ به شکلی که تقریباً تاریخ ترانه‌سرایی با تاریخ معاصر ایران هم‌شکل و هم‌سو بوده‌است. از آن‌چه بر ترانهٔ فارسی گذشته است برداشت می‌شود که ترانهٔ فارسی در آینده از مضامین شاعرانه بیش از این بهره گیرد. آرایه‌های کاربردی ادبی و شعری بیش از پیش در آن ظهور پیدا خواهد کرد.

ترانه‌سرا برای همه‌گیر شدن اشعارش دست کمک به سوی موسیقی دراز می‌کند، در مقابل شخصیت هنری و ساختمان رفتاری و چهرهٔ بیرونی و درونی آهنگساز و خوانندهٔ اثر بر پایهٔ آرا و نظرات ترانه شکل می‌گیرد؛ تا جایی که این دو گروه به همین مفاهیم صادره معتقد شده و تعصب می‌ورزند.

در این مقاله به تاریخچهٔ شکل‌گیری و رشد این صورت شعری در قرن اخیر با شیوه‌ای تحلیلی پرداخته شده‌است. شیوهٔ مورد نظر این پژوهش در دسته‌بندی تحلیلی جریانات تاریخ ترانه مبتنی بر دقت بر واقعه‌ای خاص است که بر روند حرکتی تاریخ ترانه تاثیر داشته‌است؛ مانند: جنگ ایران و عراق (دفاع مقدس).

گاهی تاریخ تحولات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی ایران با سیر پرداختن به این نمونه‌ها منطبق بوده (مانند ترانه‌های انقلابی) و گاهی نیز ارتباط کمتری با بستر تاریخی خود داشته؛ مانند: ترانهٔ کودک که منحصر به برههٔ زمانی مشخص محدود نمی‌شود و بر یکایک ادوار صادق و جاریست. در نگاه تحلیلی این پژوهش سعی شده با آوردن نمونه و شاهد، مفاهیم مستند، اثبات‌پذیر و زنده شود.

۱,۱. پیشینهٔ تحقیق

پیش از این تحقیقات پراکنده‌ای دربارهٔ این موضوع انجام شده‌است. از جمله در پانویس‌ها و مقدمات مجموعه اشعار «مرا به خانه‌ام ببر» سرودهٔ ایرج جنتی عطایی (۱۳۸۱)، «سال صفر» اثر اردلان سرفراز (۱۳۷۷) و توضیحات اشعار «دریا در من» نوشتهٔ شهیار قنبری (۱۳۷۶). همچنین سعید کریمی(۱۳۹۲) در کتاب «مبانی ترانه‌سرایی»، علی کمارجی(۱۳۹۵) در کتاب «بنیاد ترانه»، پناهی سمنانی (۱۳۸۲) در کتاب «سیری در ترانه و ترانه‌سرایی ایران»، به سویه‌های دیگری از موضوعات مرتبط با ترانه پرداخته‌اند.

و نیز در مقالاتی با محوریت موضوع مورد طرح در این پژوهش به مسألهٔ ترانه‌سرایی پرداخته شده است؛ از جمله: شیوا شاکری (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی ترانه و ترانه‌سرایی» به چند ترانه‌سرای خاص توجه کرده‌است. محمدامین محمدپور (۱۳۹۲) در پژوهش «بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی تا دورهٔ مشروطیت ایران» شاخصه‌های سبکی ترانه‌های پیش از مشروطه را مورد بررسی قرار داده‌است و احمد رضی و فائقه عبدالهیان (۱۳۹۲) در مقالهٔ «ترانه‌سرایی پس از پیروزی انقلاب اسلامی» به انواع مختلف ترانه در این دورهٔ خاص اشاره کرده است.

۲. مبانی تحقیق

۱،۲. ترانه

«فهلویات، گوسان، خسروانی، گلبانگ، تصنیف وغیره در گذرگاه تاریخ نام‌های دیگر این صورت شعری بوده‌اند» (بهار، ۱۳۴۴: ۶۰). همچنین عده‌ای ترانه (ترانک، ترنگه، ترنگ، رنگ) را از مادهٔ «تر» در لغت به معنای خرد، تر و تازه و جوان، از ریشهٔ اوستایی تئورونه گرفته‌اند (داد، ۱۳۷۵: ۶۸). موسیقی و اولین سند مکتوب در ترانه به نظر شفیعی کدکنی «به سرودی از باربد، شاعر و موسیقی‌دان دربار خسرو پرویز ساسانی باز می‌گردد» (شفیعی کدکنی: ۱۳۶۸،۱۰۲).

ترانه در معنای ادبی‌اش شعر سادهٔ آمیخته با موسیقی است و در مفهوم لغوی «انسان خوش‌صورت و صاحب‌جمال است» (داد، ۱۳۷۵ :۷۱-۶۹). این واژه مانند نامک و نامه در فارسی دری به صورت ترانه درآمده‌است. «ترانه اصطلاحی عام بوده است که بر انواع قالب‌های شعری ملحون یا همراه موسیقی، به‌ویژه فهلویات (جمع فهلویه، فهلوی، پهلوی)، دوبیتی، رباعی، و بیت اطلاق می‌شده است» (شمیسا، ۱۳۶۳ :۱۶-۱۴). «ترانه شعری غنایی است که به بلندی و کوتاهی مصرع‌های آن چندان توجه نمی‌شود» (انوشه، ۱۳۷۶: ۳۳۸-۳۳۶). این واژه را می‌توان نقطهٔ اتصال شعر و موسیقی معاصر دانست «امروز، هر کلامی را که با موسیقی تلفیق شده باشد؛ اعم از اینکه در وزن رباعی باشد یا نه، ترانه می‌نامیم» (سرامی، ۱۳۶۰ :۱۶۱).

۲،۲. تصنیف

«تصنیف» در لغت به معنی گونه گونه ساختن چیزی را و جدا کردن بعض آن را از بعض و تمیز دادن. (دهخدا، ذیل تصنیف). اما در اصطلاح به شعری اطلاق می‌شود که همراه با موسیقی خوانده می‌شود و گاه وزن عروضی دارد و کمابیش قافیه نیز در آن به‌کار رفته‌است. «تصنیف از قرن دهم به بعد به این معنی به‌کار رفته‌است. پیش از آن به معنی آهنگ‌سازی معمول بوده و تدریجاً به معنی شعر و غزلی که متناسب و همراه با موسیقی ساخته شده باشد مصطلح شده است» (میرصادقی، ۱۳۷۶ :۷۱).

نمونه‌ای از تصنیف‌های اولیهٔ دوران اسلامی ایران را می‌توان در کتاب «الادوار فی الموسیقی» صفی‌الدین اُرموی مشاهده کرد که عبدالقادر مراغه‌ای در شرح ادوار با ترجمهٔ آنچه صفی‌الدین به عربی نوشته است در فایدهٔ سابع (هفتم) از فواید عشره‌ای، که بر متن ادوار افزوده است، مبادرت به توضیح مفصل و جالبی دربارهٔ اصناف تصانیف می‌کند» (ر.ک: مراغی، ۱۳۷۰: ۳۳۶).

۱،۲،۲. ترانه پیش از انقلاب اسلامی

تا پیش از دهه‌های ۴۰ و ۵۰ ترانهٔ فارسی زیر سلطهٔ ادبیات سنتی ایران بود و تصنیف‌سرایی به شیوهٔ علی اکبرخان شیدا با اندکی تغییرات ریشه‌های خود را در ترانه‌سرایی مستحکم کرده بود. در این روزگار جا برای هر گونه تغییری در این قالب ادبی تنگ شده بود. اضافه بر آن رشد روزافزون ترانه‌های لاله‌زاری و اصطلاحاً کاباره‌ای که سرشار از کلمات سخیف بود گوش‌های مخاطبان ایرانی را آلوده ساخته بود و نیاز به دگرگونی عمیقی در ترانه‌سرایی هر چه بیشتر احساس می‌شد. از سوی دیگر شعر مدرن فارسی با نیما و ادامه‌دهندگان راه او نزدیک به نیم قرن بود که جای خود را در بین ادب‌دوستان باز کرده بود و انتظارها از ترانه بیشتر از قبل شده بود.

در این کشاکش به نظر می‌رسد شهیار قنبری با همکاری بابک افشار، واروژان و ... درصدد پوشاندن لباسی مدرن به موسیقی ایران برآمدند. زمستان ۴۹ بود که ترانهٔ قصهٔ دوماهی را با همکاری هم وارد جریان ترانه و موسیقی فارسی کردند. این حرکت انقلابی در ابتدا با واکنش‌های تندی از جانب کمپانی‌های تولید صفحه و اهالی موسیقی و ترانه روبه‌رو شد. «گمان

این می‌رفت که این حرکت با شکست روبه‌رو شود اما این طور نشد و در بین مخاطبان با اقبال روبه‌رو گشت و بسیاری به تبعیت و یا در حمایت از آن رو به این شکل ترانه‌نویسی آوردند. کم‌کم این گونه ترانه‌سرایی تبدیل به موجی شد که بعدها «ترانهٔ نوین» نام گرفت» (برکشلی، ۱۳۸۳، ۱۱۵).

اردلان سرفراز، ایرج جنتی عطایی، زویا زاکاریان، منصور تهرانی و بسیاری دیگر به این جریان پیوستند و موسیقی واروژان، بابک بیات، بابک افشار، اسفندیار منفردزاده، تورج شعبان‌خوانی، فرید. رولاند، حسن شماعی‌زاده و ... به پشتیبانی این ترانه‌سرایان برخاستند تا این شیوهٔ نوپا در کمترین زمان ممکن تبدیل به جریان رایج ترانه‌سرایی گردد.

ترانه‌سرایان این دوره علی‌رغم هدف مشترکی که با هم دنبال می‌کردند در شیوه و نگاه تفاوت‌های عمده‌ای از یکدیگر داشته‌اند. شهیار قنبری نگاهی شهری و پیچیده و تخیلی پررنگ‌تر نسبت به ترانه‌سرایان دیگر داشت و ایرج جنتی عطایی از زبانی مبتنی بر ترکیب‌سازی و تمرکز بر احیای واژه‌ها متروک استفاده می‌کرد. اردلان سرفراز نیز ترانه را ساده و در عین حال مردمی می‌سرود که زمزمه‌پذیر بود و روان. دیگران نیز معجونی بودند از تلفیق این سه دیدگاه.

البته در کنار این ترانه‌سرایان، نسل پیشین نیز به ترانه‌نویسی ادامه می‌داد و گاهی نیز با این گروه به تزاحم می‌پرداخت. شعرا نیز در این مسیر طبع‌آزمایی‌هایی کردند؛ از جمله: شاملو، حسین منزوی، نوذر پرنگ، محمدعلی بهمنی و ... که بهمنی و منزوی پس از پیروزی انقلاب هم در جرگهٔ ترانه‌سرایان و شاعران بسیار فعال بودند که در ادامه به حیات هنری آنها خواهیم پرداخت.

از دیگر ترانه‌سرایان این روزگار می‌شود از محمد صالح علاء، لیلا کسری، اکبر آزاد، محمدعلی شیرازی، هما میرافشار، مسعود هوشمند، فرهنگ قاسمی، فرهاد شیبانی، شرمین شجره، سعید دبیری، فرشاد عشقی، بیژن سمندر، مسعود امینی و ... نام برد.

۲،۲،۲. ترانه در دوران انقلاب اسلامی

با پیروزی انقلاب اسلامی ایران فضایی آکنده از امید و شور در بین جوانان و جامعهٔ ایرانی به وجود آمد. «دریچه‌های آزادی، استقلال، جمهوریت، توسعه و مردم‌سالاری از هر سو گشوده می‌شد و جنب و جوش و تکاپوی بسیاری در بین اهل هنر به وجود آمد. این فعل و انفعلات و روحیهٔ انقلابی موجود در بین ترانه‌سازها موجبات خلق آثاری را هم‌سو با نگرش و آرمان‌های جامعه فراهم کرد» (موسوی،۱۳۹۰: ۸۶).

گروه شیدا و عارف گرد هم آمدند و آلبوم «چاووش» شماره دو را اندکی پس از پیروزی انقلاب منتشر کردند و به سرعت «چاووش» شماره سوم وارد بازار شد. هر دو آلبوم حاوی سرودهای انقلابی بود که تمامی تنش‌های اجتماعی ناشی از انقلاب و روحیهٔ سیاسی انسان ایرانی را به خوبی بازتاب می‌داد.

ترانهٔ «بهاران خجسته باد» در گیرودار انقلاب توسط دانشیان ساخته شد، اسفندیار منفردزاده نت‌های مربوط به آن را نوشت و تک‌تک سازهای آن را نواخت و با کمک چند خوانندهٔ غیرحرفه‌ای آن را ضبط کرد. این سرود به مناسبت سالگرد اعدام خسرو گلسرخی ساخته شده بود، اما با فراگیرتر شدن آن تبدیل به سرودی ملی و همگانی شد و کمتر کسی انگیزهٔ ساخت آن را به خاطر دارد:

هوا دلپـــــذیر شد گل از خاک بر دمید　　پرستـــــو به بازگشـــــت زد نغمهٔ امید
به جوش آمده‌ست خون، درون رگ گیاه　　بهار خجستـــــه فال، خرامان رسد زِ راه

دیگر سرودی که محصول شور و حال انقلابی آن روزگار است «ترانهٔ وحدت سرودهٔ سیاوش کسرایی و ساختهٔ اسفندیار منفردزاده است. فرهاد مهراد خوانندهٔ این ترانه بود. این قطعه را می‌توان بیانگر علایق اسلام‌گرایانهٔ قشر روشنفکر در جریان انقلاب اسلامی دانست» (پورجوادی: ۱۳۸۵، ۲۶).

۳،۲،۲. ترانه در دوران دفاع مقدس

اگر پژوهشگران تاریخ معاصر ایران دههٔ پنجاه را با مفهوم انقلاب اسلامی مورد شناسایی قرار دهند یقیناً دههٔ شصت را به نام جنگ می‌شناسند.

«موسیقی حماسی در اقوام مختلف ایران به‌ویژه در جنگ‌آوری و سلحشوری دلیران ایرانی نقش بسزایی داشته و با مرور این نوع موسیقی جایگاه خود را در پرده‌خوانی، تعزیه و حتی ورزش باستانی در قالب ضرب و زنگ در زورخانه‌ها پیدا کرد» (حصوری، ۱۳۷۸: ۲۰۳).

موسیقی و ساختار و محتوای حاکم بر ترانه‌های هشت سال دفاع مقدس بیشتر از اینکه از نوع غربی خود پیروی کند، متأثر از فضای مراثی اهل بیت بود. اشعار و ترانه‌ها سعی در بازسازی حوادث عاشورا داشتند. از اسم عملیات گرفته تا رمز و نشان قرارگاه‌ها و اسم گردان‌ها و گروهبان‌ها، همه و همه خاستگاه ویژه مرثیه و مداحی اهل بیت را داشت و این فرهنگ شکل دهندهٔ ترانه‌ها و سرودهای جنگ تحمیلی هشت سالهٔ ایران بود. در کنار مرثیه‌ها و مداحی مذهبی و نوحه‌خوانی‌ها، ارکستر ملی و گروه‌های موسیقی سنتی به نقش‌آفرینی موسیقی و ترانه جنگ مشغول بودند. البته خلأ موسیقی مردم‌پسند موسوم به پاپ در این دوران احساس می‌شد و اگر تک خواننده‌ای مانند حسام‌الدین سراج، ترانه‌ای در این زمینه اجرا می‌کرد مورد استقبال جوانان و رزمندگان قرار می‌گرفت، «اما سلیقه و نیاز بخشی از مردم نادیده گرفته می‌شد. در مقابل روستائیان و گروه‌های متشرّع و کسانی که کمتر در معرض شنیدن موسیقی امروز قرار داشتند نیاز روحی آن‌ها با همان نوحه‌ها برطرف می‌شد» (روح‌الامین، ۱۳۸۰: ۲۵۸).

خوانندگانی مانند آهنگران و کویتی‌پور، ملودی‌ها و نوحه‌های مذهبی را وارد فرهنگ ترانه و موسیقی جنگ می‌کردند. آهنگران از ملودی‌های شوشتری، بختیاری و دزفولی در قطعات خود استفاده می‌کرد و کویتی‌پور از نغمه‌های بوشهری .

در حوزهٔ موسیقی نیز محمدرضا لطفی، شهرام ناظری، مجید انتظامی، محمد گلریز، جواد علیزاده و شجریان اشخاص پیشرو در این جریان هستند که آثار متعددی از خود به جای گذاشته‌اند.

تعدادی از ترانه‌سرایان جنگ تحمیلی سهیل محمودی، ساعد باقری، سید حسن حسینی، احمد عزیزی، عبدالجبار کاکایی، پرویز بیگی حبیب‌آبادی، نصرالله مردانی، ایرج قنبری، محمدرضا عبدالملکیان، سلمان هراتی، مشفق کاشانی، حمید سبزواری، فاطمه راکعی، علیرضا قزوه و ... هستند.

۴،۲،۲. ترانه‌های دستگاهی

از حدود ده سال پیش از انقلاب اسلامی، مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی و گروه موسیقی دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران حرکتی را در جهت بازگشت به سنّت آغاز کردند که به‌ویژه پس از انقلاب با حذف موسیقی‌های مردم‌پسند از صحنهٔ رسمی موسیقی کشور به بارنشست. آموزش‌دیدگان این دو مؤسسه از ابتدا در برابر موسیقی‌های رسانه‌ای ایستادند و کوشیدند ارزش‌های سنتی موسیقی ایرانی را احیا کنند. در حوزهٔ تصنیف، این حرکت جنبشی در برابر ترانه‌های دستگاهی بود که در دورهٔ قبل با غربی شدن و سپس عربی شدن از موسیقی ایرانی فاصله گرفته‌بود. نخستین گام‌ها با اجرای دوبارهٔ

تصنیف‌های قدیمی بدون توسل به سازها با فنون غربی برداشته شد. به دنبال آن موسیقی‌دانان به ساختن تصانیف تازه پرداختند و برای متمایز کردن خود از ترانه‌سرایان دورهٔ قبل اصطلاح تصنیف را احیا کردند.

موسیقی‌دانان جوان برای این که کاملاً به ترانه و ترانه‌سرایی نوین پشت کنند و به تصنیف، اعتباری درخور یک هنر جدّی ببخشند با انتخاب متون تصانیف خود از دیوان شعرای کلاسیک و حذف نقش ترانه‌سرا یا سازندهٔ کلام به طور متناقضی، غیرسنتی رفتار کردند. گذشته از آن نگاه آنان به تصنیف‌سرایی از نظر رابطهٔ شعر و موسیقی بر تبعیت لحن از کلام و استفاده نکردن یا استفادهٔ نادر از کلمات و عبارات اضافی استوار بود، با این تفاوت که به‌کاربستن راه حل امیر جاهد برای حفظ پویایی موسیقی، مبنی بر استفاده از ابیات با طول‌های نامساوی، در جایی که متون همهٔ تصانیف از اشعار کلاسیک انتخاب می‌شد، عملاً غیرممکن بود. برخی از نوآوری‌ها در حوزهٔ ریتم (استفاده از وزن‌های ۷ ضربی و ۵ ضربی) توانست تا حدی فقدان طراوت در بیان موسیقایی این دوره را جبران کند. این نیز قابل ذکر است که در این دوره دیگر از تصنیف‌ساز حرفه‌ای خبری نیست. از جمله کسانی که به خلق این گونهٔ موسیقایی روی آوردند، استادان بزرگ و بداهه‌پرداز موسیقی ایرانی، محمدرضا لطفی، حسین علیزاده، پرویز مشکاتیان و محمدرضا شجریان بودند.

۵،۲،۲. ترانه در روزگار ما

ترانه و ترانه‌سرایی پس از عبور از فراز و نشیب‌های متمادی به بستری آرام‌تر و معقول‌تر رسید. بعد از تجربیات و حوادثی از جمله، لحن‌های فاخر و کلاسیک، توصیف طبیعت، زبانی همراه با عصبیّت و منفی‌بافی و وضعیت انقلابی و چریکی جنگ و اوایل انقلاب به مسیری منطقی و اصیل‌تر نزدیک شد.

ترانه‌های این دوران عمدتاً در دسته‌بندی موسیقی پاپ قرار می‌گیرند. «ترانهٔ پاپ سبک مورد علاقهٔ ایستگاه‌های رادیویی است؛ زیرا دسترس‌پذیر است و مخاطبان زیادی را به خود جلب می‌کند. ترانه‌های پاپ معمولاً در سه دقیقه اجرا می‌شوند و در آن‌ها از ملودی‌ای استفاده می‌شود که، معمولاً، بسیار شنیدنی است و شمار بسیاری را به خود جلب می‌کند» (میرزایی، ۱۳۹۰: ۱۵۸-۱۴۱).

در دو دههٔ اخیر -گذشته از چند استثنا- زبان در ترانه‌های امروز ساده و ارتباط‌پذیرتر شده‌است. شاید شبیه به جریان شعر مدرن روزگار ما که ساده‌نویسی و دوری از تکلف و پیچیدگی را تجربه می‌کند. شعر امروز بعد از گذار از بازی‌های زبانی و فرمیک و ساختارشکنی‌های متمادی سعی در تجربهٔ مسیری دارد که احتمالاً شاید خواست مخاطبان و فضای حاکم بر جامعهٔ فارسی‌زبان هم باشد. ترانه نیز همیشه هم‌پای حوادث پیرامون شعر حرکت می‌کرد. در دوره‌ای که شاملو و شاعران مطرح پس از نیما به نوپردازی و ترکیب‌سازی‌های غیرمتعارف و مضامین سخت‌فهم روی آورده بودند، جنتی عطایی و شهیار قنبری نیز در همان مسیر به خلق آثاری متأثر از فضای حاکم بر محیط ایرانی حرکت می‌کردند.

ترانهٔ امروز تصمیم گرفته روحیهٔ شکننده و نازک‌خیالی را در پیش بگیرد. نه از آن نازک‌خیالی‌های سبک هندی بلکه ساده و مخاطب‌پذیرتر:

تو خاکستر شدی با من، دارم می‌میرم از این درد بیـــا این خونه این کبریت، تلافی کن ولی برگرد

این دیوانگی و نوعی جنون مقدس در ترانهٔ روزبه بمانی توانست ترانهٔ امروز را به سمت شکل و شمایلی قابل بررسی و نقد بکشاند. شیوهٔ برخورد بمانی با کلمات را در آثار چند ترانه‌سرای دیگر نیز می‌توان دنبال کرد و این نوع نگاه مشخصاً محدود به همین شاعر نمی‌شود.

در کنار بمانی افشین یداللهی است. وی در تقویت و همه‌گیر شدن جریان رسمی ترانهٔ امروز نقش مهم و تأثیرگذار داشته است. یداللهی از جمله شاعرانی است که توانست با دقیق‌شدن بر سیر تحولی زبان و حالات روانی عاطفی انسان ایرانی و موسیقی پاپ شیوهٔ سرایش را ارتقا بخشد و از قافلهٔ ترانه‌سرایی عقب نماند و در پوست‌اندازی این شاخهٔ شعری سهیم باشد.

یداللهی در نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد، زبانی عارفانه، عاشقانه و متأثر از سبک هندی را تجربه کرد، که بسیاری از ترانه‌هایش به زبان نوشتار نزدیک بود. تیتراژهای تلویزیونی موفقی از ترانه‌های این شاعر در دههٔ هشتاد ساخته شد. از آن جمله‌اند: سریال‌های «مدار صفر درجه» و «شب دهم» به خوانندگی علیرضا قربانی، «میوه ممنوعه»، «پول کثیف»، «برای آخرین بار» به خوانندگی خواجه امیری و مجموعهٔ طنز «پاتوق» که خود خوانندگی تیتراژ آن را بر عهده داشت.

پرشباهت به افشین یداللهی، عبدالجبار کاکایی‌است که توانسته همراه با دگرگونی‌های زبانی، زبان ترانه‌هایش را از مسیر پرزحمت و مخاطره‌انگیز دههٔ هشتاد عبور دهد و مشخصه‌هایی از ماندگاری را به ترانه‌هایش الصاق کند. آثار نیمهٔ ابتدایی زندگی هنری کاکایی موضوع‌گرا بود که در پاره‌ای این مسأله جای را برای نفوذ هنری و زبانی تنگ می‌کرد و تلاش برای معنا و محتوا، صورت را نیز تحت تأثیر خود قرار می‌داد.

الیوت می‌گوید شاعران خوب دو دسته‌اند: «اول آن‌ها که بتوانند با حداقل احساسات شاعرانه، شعر خوبی ارائه دهند. دوم، شاعرانی که با کمترین محتوا شعر درخشانی بسرایند» (شمیسا،۱۳۶۳: ۹۰).

این تعهد در شعرهای متأخر این شاعر تبدیل به نوعی نگاه شخصی و اصیل شده‌است که همسو با اجتماع و فعل و انفعالات زبانی و تاریخی مخاطب ایرانی پیش می‌رود.

از غزل- ترانه‌سرایان دیگر که هم در غزل و هم در ترانه سابقه‌ای طولانی و آثاری قابل تأمل دارد محمدعلی بهمنی است. غزل‌های او در کنار اشعار سیمین بهبهانی و حسین منزوی تأثیر غیرقابل انکاری در جریان غزل معاصر داشته‌است. البته بهمنی را نمی‌توان تماماً متعلق به دهه‌های پس از انقلاب دانست و شالودهٔ شعری و بخش مهمی از تکامل ادبی –هنریش قبل از پیروزی انقلاب اسلامی شکل گرفته و در آن روزگاران وی به عنوان یک ترانه‌سرا نزد اهل موسیقی پذیرفته شده بود. ترانهٔ بهمنی از غزل عبور می‌کند و روحی سرشار از تغزل و خیال دارد.

سهیل محمودی هم در این چند دهه ترانه بسیار دارد و او را نیز می‌توان از جمله افراد مؤثر در کمک گرفتن از ذخیرهٔ کهن شعر سنتی در ترانهٔ امروز دانست. محمودی با اصفهانی، افتخاری، حامی، ناصر عبدالهی و ... در زمینهٔ ترانه همکاری کرده و مدت مدیدی مجری برنامه‌های مختلف سیما بوده است.

دیگر ترانه‌سرای مورد اتکا در دوران ما افشین مقدم است. او از معدود ترانه‌سرایانی‌ست که برای خودش سبکی مجزا به وجود آورده و در معرفی ترانهٔ درون‌مرزی به بیرون آن و جریان حرکتی ترانهٔ امروز سهمی داشته است. سروده‌های افشین مقدم در انتخاب مضمون و ساختار متنوع است. در زبان و چینش کلمات لحن، مضمون و ... در یک نگاه کلی به آثارش هم ترانه‌های فخیم و کلاسیک و هم ترانه‌های کوچه‌بازاری، نوجوان‌پسند وجود دارد:

من فقط عاشق اینم، وقتی از همه کلافه‌م بشینم یه گوشهٔ دنج، موهای تو رو ببافم

۶،۲،۲. ترانه‌سرایان زن

همیشه در ذهنمان برای ترانه و ترانه‌سرایی ریشه‌ای لطیف و عاشقانه ترسیم کرده‌ایم. یقیناً ترانه بنا به طبیعتش عاطفه‌مدار و صمیمی است. حال آنکه مقتضیات ذات زنان نیز صمیمیت و آرامش است. ترانهٔ زنانه نیز حاصل این دو حقیقت عاطفی است: اول طبیعت صمیمی ترانه و دوم روح آرام زنانه. از این رو عاطفه در ترانه‌های شاعران زن عموماً غلیظ، افراطی و رمانتیک می‌نماید.

در این میان تنها ترانه‌سرایانی موفق خواهند شد که با شناخت و معرفت لازم از درونیّات و خلق و خوی خویش سعی در سازماندهی این عوالم در جهت ترانگی داشته باشند. این نگاه به نسبت در بسیاری از آثار ترانهٔ مکرم وجود دارد. به طور مثال در ترانهٔ «طلوع من» مخاطب در برخورد با کلامی عاطفه‌مند و صمیمی ناچار به هم‌ذات‌پنداری است:

نمی‌خوام آشفته باشم، آرزوی خفته باشم تو نذار آخـــــر قصه، حرفمو نگفته باشم

از زنان ترانه‌سرای روزگار ما می‌توان به مریم اسدی اشاره کرد. وی پیش از ترانه‌سرایی به نوشتن رمان روی آورد که در این کار توفیق لازم را نداشت، اما در سرایش ترانه‌های مردم‌پسند گوی سبقت را از دیگر ترانه‌سرایان ربود. از سروده‌های پراستقبالش می‌توان از «همه چی آرومه» با صدای حمید طالب‌زاده، «مریم» با صدای آرتین، «دارم میام پیشت» احسان خواجه امیری نام برد. انتقاد جدّی به ترانه‌های اسدی یک‌نواختی مفهومی، مضمونی و تولید بی‌حد و حصر آثار متوسط و همکاری با هرگونه صدا و آهنگ‌سازی است.

مونا برزویی دیگر ترانه‌سرای صاحب‌سبک در سال‌های اخیر ماست. در ترانه‌های این شاعر برخورد با معشوق، لحن و سازوکاری زنانه دارد. قرار هم نیست برای اثبات عشق از نوع استدلال‌های یک مرد بهره بگیرد. تمام ضعف‌ها و قوّت‌های یک زن ایرانی در آثارش قابل شناسایی‌ست و برای پیدا کردن لحنی اختصاصی از تجربیّات، زیست و دایرهٔ مطالعاتی خویش بهره گرفته‌است. شبیه به زویا زاکاریان سبکش را از ترکیب ترانه‌سرایی قنبری، جنتی عطایی و سرفراز بنا نکرده است. از این روست که خویشتنِ مؤلّف برای مخاطب آگاه در گوشه‌گوشهٔ آثارش مشهود است و اصالت زبانی آن بر جنبه‌های زیبایی‌شناسی آثارش افزوده است:

برگرد به من، مث پرنده‌ای که درختشو پیدا کنه برگرد به من، مث کســـی که شبونه هوس دریا کنه

در کنار برزویی، مریم دلشاد، نرگس جعفری، زهرا عاملی و ... در تقویت جریان ترانهٔ امروز زنان بیش و کم تلاش‌هایی کرده‌اند.

۳. نتیجه‌گیری

ترانه و ترانه‌سرایی پس از پیروزی انقلاب اسلامی مراحل و گذارهای متعددی را از خود گذراند. تفاوت عمدهٔ آن نسبت به پیش از انقلاب تقویت مضامین روحانی و متافیزیکی، دوری از ابتذال مفهومی و ساختاری و گذار از نمادگرایی، پیچیدگی و سنت‌گرایی دوران شیداست.

ترانه در سال‌های آغازین قرن حاضر در زبان گفتار (شبیه به شعر آهنگین هم‌عصر خود) سروده می‌شد. اما در دههٔ چهل ترانه‌سرایان جوان توانستند ترانه‌هایی به زبان محاوره‌ای اما دارای ارزش ادبی بسرایند. این شیوه بعدها به ترانهٔ نوین شهرت یافت. پس از انقلاب ابتدا جریان ترانه تحت سیطرهٔ تصنیف‌سرایان قرار گرفت و با آغاز جنگ تحمیلی لحن‌های حماسی نیز بر آن افزوده شد. در اواسط دههٔ هفتاد موسیقی پاپ دوباره به جریان افتاد و ترانه از منظر مضمون و زبان، خود را به آنچه پیش از انقلاب دست یافته‌بود، متصل ساخت. در نتیجه ترانه‌سرایانی جوان ظهور کردند که بسیار شبیه به ترانه‌سرایان نوین ترانه می‌سرودند. اما با سیطرهٔ تکنولوژی‌های ضبط موسیقی و سینتی‌سایزرها (Synthesizer) (سازهای برقی یا ترکیب‌کننده) ترانهٔ فارسی گام دیگری برداشت که اکنون نیز در جریان است. این نوع از ترانه با لحنی ساده، ارتباط‌پذیر و نزدیک به زبان تودهٔ مردم در تلاش است به دغدغه‌هایی قابل درک بپردازد و با عبور از نمادگرایی و توصیفات انتزاعی بیانی واقعی و مخاطب‌پذیر داشته باشد.

منابع

۱. انوشه، حسن (۱۳۷۶)، **گزیدهٔ اصطلاحات مضامین و موضوعات ادب فارسی**، جلد دوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

۲. برکشلی، مهدی (۱۳۸۳)، **موسیقی ایرانی (مجموعه مقالات)**، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۳. بهار، محمدتقی (۱۳۴۴)، **تاریخ تطور شعر فارسی**، مشهد: طوس.

۴. بینش، تقی (۱۳۸۰)، **تاریخ مختصر موسیقی ایران**، تهران: هوای تازه.

۵. پناهی سمنانی، محمد (۱۳۸۲)، **سیری در ترانه و ترانه‌سرایی ایرانی**، تهران: نشر علم.

۶. پورجوادی، امیرحسین (۱۳۸۵)، **نسیم طرب**، تهران: فرهنگستان هنر.

۷. پورنامداریان، تقی و قدرت الله طاهری (۱۳۸۵)، «نگاهی انتقادی به جریان‌شناسی‌های شعر معاصر ایران»، **فصل‌نامهٔ علوم انسانی دانشگاه الزهرا**، دورهٔ ۱۵، شماره ۵۶ و ۵۷، ، صص۱۸-۱.

۸. جنتی عطایی، ایرج (۱۳۸۴)، **مرا به خانه‌ام ببر**، به کوشش یغما گلرویی، تهران: دارینوش.

۹. حصوری، علی (۱۳۷۸)، **سیاوشان، سرفصل سوگ‌آیین‌های لری** ، تهران: چشمه.

۱۰. دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳)، لغت‌نامهٔ دهخدا، تهران: دانشگاه تهران.

۱۱. رضی، احمد،عبدالهیان، فائقه (۱۳۹۲)، «ترانه و ترانه سرایی در ایران پس از پیروزی انقلاب اسلامی»، **پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان**، سال یازدهم، شمارهٔ بیستم، صص۱۲۰-۱۰۳.

۱۲. روح الامین، محمود (۱۳۸۰)، **گسترهٔ فرهنگ و فولکلور**، تهران: کتاب ماه هنر.

۱۳. داد، سیما (۱۳۷۵)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ دوم، تهران: مروارید.

۱۴. سرامی، قدمعلی (۱۳۶۰)، **از خاک تا افلاک، سیری در غزل‌ها و ترانه‌های مولانا**، تهران: چاپخانه تابش.

۱۵. سرفراز، اردلان (۱۳۷۷)، **سال صفر**، تهران: ورجاوند.

۱۶. شاکری، شیوا (۱۳۹۷)، «بررسی ترانه و ترانه‌سرایی»، **فصل‌نامهٔ اورمزد**، دورهٔ ۱۱، شماره۱۴، صص۱۵-۴.

۱۷. شمیسا، سیروس(۱۳۶۳)، **سیر رباعی در شعر فارسی**، تهران: فردوسی.

۱۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸)، **موسیقی شعر**، چاپ دوم، تهران: آگاه.

۱۹. قنبری، شهیار (۱۳۷۷)، **دریا در من**، تهران: جاویدان.

۲۰. کریمی، سعید (۱۳۹۲)، **مبانی ترانه‌سرایی**، تهران: فصل پنجم.

۲۱. کمارجی، علی (۱۳۹۵)، **بنیاد ترانه**، تهران: نیماژ.

۲۲. محمدپور، محمد امین (۱۳۹۲)، «بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی تا دورهٔ مشروطیت ایران»، **فصل‌نامهٔ زبان و ادب** فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سال پنجم، ، شماره ۱۴، صص۱۹۳-۱۷۹.

۲۳. مراغی، عبدالقادر ابن غیبی حافظ (۱۳۷۰). **شرح ادوار**، به کوشش تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲۴. موسوی میرکلائی، سید مهدی (۱۳۹۰)، **تاریخ تحلیلی ترانهٔ فارسی**، تهران: بوتیمار.

۲۵. میرزایی، حسین، ساداتی، انسیه و دیگران (۱۳۹۰)، «بررسی خرده‌فرهنگ جوانان ایران در محتوای اشعار موسیقی پاپ»، **فصل‌نامهٔ جامعه‌شناسی مطالعات جوانان**، دورهٔ دوم، شماره دوم، ۱۵۸-۱۴۱.

۲۶. میرصادقی، میمنت **(۱۳۷۶)، واژه‌نامهٔ هنر شاعری**، چاپ دوم تهران: کتاب مهناز.