فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج – سال پنجم / شماره ۱۴ / بهار ۱۳۹۲

بررسی ترانه سرایی در ادبیّات فارسی تا دوره‌ی مشروطیّت ایران

محمد امین محمدپور[1]
پژوهشگر آزاد

تاریخ دریافت: ۹۱/٤/۲۷ تاریخ پذیرش: ۹۱/۱۲/۱۲

چکیده

ترانه در لغت به معنای خرد، تر و تازه از ریشه‌ی اوستایی تئورونه، اصطلاحی عام بوده است که بر انواع قالب های شعری ملحون یا همراه موسیقی به ویژه فهلویّات، دو بیتی، رباعی و بیت اطلاق می شده است. با توجه به ریشه باستانی ترانه‌ها، کهن ترین اشعار فارسی در میان این نوع ادبی یافت شده است. در سروده های زرتشت که در گات‌ها " ثبت شده، به عنوان اوّلین بارقه های روحیّه‌ی ایرانی نمود پیدا می کند. روش پژوهش حاضر تجزیه و تحلیل داده‌ها و توصیفی بوده است. در این جستار پس از بیان و تعریف ترانه، ترانه سرایی تا

1. Email: mohammadaminmohammadpour@yahoo.com

دوره ی مشروطیّت بررسی می‌شود و به ویژگی‌های وزن ترانه، زبان ترانه و درون مایه آن پرداخته می‌شود. *در سده‌های هشتم و نهم هجری قمری تصنیف به جای قول و غزل ترانه (فروداشت) به کار می رفته است، پیش از آن به معنی آهنگسازی معمول بوده و به تدریج به معنی شعر و غزلی که متناسب و همراه با موسیقی ساخته شده باشد، مصطلح شده است. تصنیف از قرن دهم به بعد به شعری اطلاق می‌شود که همراه با موسیقی خوانده می‌شود و گاه وزن عروضی دارد و* کم و بیش قافیه نیز در آن به کار رفته است، یکی از بارزترین ویژگی آن تصنیف کردن (ساختن) است و غالباً تا دوره‌ی صفویّه هماهنگ با شعر عروضی بوده است، ولی بعد از آن دوره تا حدّی از وزن عروضی آزاد گشته است. تصنیف به صورت امروزی از دستاوردهای انقلاب مشروطیّت است. زبان ترانه ساده و صمیمی است و درون مایه‌های آن معمولاً توده‌ای، عامیّانه و احساسی است.

کلید واژه‌ها: ترانه، تصنیف، وزن ترانه، شعر فارسی.

مقدّمه

ترانه، اصطلاحی عام بوده است که بر انواع قالب های شعری ملحون یا همراه موسیقی به ویژه فهلویّات، دو بیتی، رباعی و بیت اطلاق می شده است. در این پژوهش نشان داده می‌شود که ترانه چیست؟ و ترانه سرایی چه پرداختی دارد؟ و چه ویژگی‌ها و شاخص‌هایی، یک اثر را "ترانه" می‌سازد؟ از این رو در پاسخ به این پرسش‌ها در این جستار ترانه و ترانه سرایی و ویژگی‌های آن بررسی می شود و مراحلی چند را از سر خواهد گذراند. بر مبنای بررسی و تحلیل فرم و زبان و محتوا، نخست به تعریف ترانه و سیر آن تا مشروطیّت پرداخته می‌شود و سپس به وزن، زبان و درون مایه خواهیم پرداخت و ساختار و وزن آن بررسی می‌شود.

در پرتو تألیفات چند نویسنده مقالات پژوهش گرایانه‌ای درباره‌ی ترانه سرایی منتشر شده است. از جمله "پژوهشی در تصاویر و مضامین ترانه و ترانه سرایی معاصر فارسی"[۱]، "روند شکل گیری و تحوّل مضامین سیاسی و اجتماعی در ترانه های ایرانی از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی"[۲]، **" بررسی سیر تحوّل ترانه سرایی در ایران پس از انقلاب**

اسلامی"[۳]،" بررسی مبانی زیباشناسی و بدیع، انواع موسیقی شعر و ویژگی های سبکی ترانه، از مشروطیّت تا انقلاب اسلامی"[۴] که هر کدام به جنبه‌ای از ترانه در دوران معاصر پرداخته‌اند، امّا به طور فراگیر به ترانه سرایی از آغاز تا دوره‌ی مشروطیّت، پرداخته نشده است.

ترانه

" ترانه از واژه‌ی " تَر" در لغت به معنای خُرد، تر و تازه و جوان خوش‌چهره، از ریشهٔ اوستایی تَئوروَنه، اصطلاحی عام بوده است که بر انواع قالبهای شعری ملحون یا همراه موسیقی به ویژه فهلویّات، دو بیتی، رباعی و بیت اطلاق می‌شده است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۴-۱۶) ". معنای لغوی و اصطلاحی ترانه در این بیت از نظامی دیده می‌شود: *" هر سفته دری، دری می‌سفت/ هر ترانه، ترانه ای می‌گفت." ترانه در قدیم اغلب بر اشعاری ملحون به نام فهلوی و فهلویّات (مأخوذ از زبان پهلوی یا فارسی میانه) اطلاق می‌شده که ریشه‌ی آن به ترانه‌های مردمی در دوران قبل از اسلام برمی‌گردد. در واقع ترانه صورت تکمیلی اشعار هجایی قبل از اسلام است که عرب‌ها بعد از اسلام آن را فهلویّات نامیده‌اند (نشاط، ۱۳۴۲: ۹۹) ".* فهلویّات اشعاری است که به زبان فارسی دری آمیخته با زبان پهلوی یا در کنار آن که توسّط شاعران و نوازندگان دوره‌گرد و ناشناخته با تعدّد لهجه‌ها در ولایات مختلف ایران سروده می‌شده است. *"اصطلاحاتی نظیر" گلبانگ پهلوی" ،"بیت پهلوی"، و"پهلوانی سماع" در اشعار قدیم اشاره به ترانه در معنای رایج و ملحون آن، یعنی فهلویّات دارد (همایی، ۱۳۷۵: ۱۶۵) ".*

با توجه به ریشه‌ی باستانی و فولکلوریک ترانه‌ها، کهن‌ترین اشعار فارسی در میان این نوع ادبی یافت شده است. در سروده های زرتشت که در "گات ها" ثبت شده، به عنوان اوّلین بارقه های روحیّه‌ی ایرانی نمود پیدا می‌کند. چنان‌که اوّلین سند مکتوب از ترانه‌ها، به سرودی از باربد، شاعر و موسیقی‌دان دربار خسرو پرویز ساسانی باز می‌گردد: قیصر ماه مانذ و خاقان خرشید/ ان من خذای اَبَر مانذ کامغاران/ کخاهذ ماه بوشد کخاهذ خرشید. معنی: قیصر مانند ماه و خاقان مانند خورشید است، امّا خداوندگار من مانند ابر کامکار است؛ هرگاه بخواهد ماه را می‌پوشد و هرگاه بخواهد خورشید را. به چنین سرودهایی، خسروانی (بعدها خسروانیّات)، خسروی، کیخسروی و پهلوی می‌گفتند.[۵]

این سنّت که شخصی هم شعر بسراید و هم برای آن آهنگ بسازد، از دیرباز در ایران وجود داشته است. واژۀ پارتی (پهلوی اشکانی)"گوسان" که معادل واژۀ "خنیاگر" است، می تواند نشان دهندۀ رواج سنّت خنیاگری در زمان هخامنشیان و ساسانیان باشد. گوسان‌ها، راویان شعر و موسیقی و افسانه ها و اساطیر قوم خود بودند و افسانه های کهن از طریق آنان جمع آوری و برای اوّلین بار کتابت شد. در دوره‌ی ساسانی ترانه سرایی به اوج شکوفایی رسید. در این دوره معمولاً هر کس که قادر به سرودن شعر بود، تحصیل موسیقی می کرد و هرکس ذوق موسیقی داشت، شعر نیز می‌سرود. ترانه سرایانی چون باربد، نکیسا، رامتین و بامشاد از چهره های برجسته‌ی ترانه در این دوره اند. به نوشته‌ی محمّد تقی بهار، در ایران دورۀ ساسانی ظاهراً سه نوع شعر وجود داشته است: سرود، داستان و ترانه. سرودها، همانند خسروانیها، اشعاری هجایی و مقفّا و نسبتاً طولانی بودند که در حضور پادشاهان خوانده می‌شدند و همراه با آنها موسیقی نواخته می‌شد. نقل است که کوروش بزرگ در آغاز هر نبرد سرودی را به آواز می خواند و آنگاه سپاهیان با او هم سرایی می‌کردند. داستانها از نوع حماسه و ذکر مناقب پهلوانان و سلاطین بودند که در حضور رجال و در مجامع عمومی و جشنهای ملّی، با ساز و آواز خوانده می‌شدند. ترانه ها، که به اشعار تصانیف امروزی شباهت داشتند، شامل تعابیر عاشقانه بودند و به طبقات عامّه اختصاص داشتند.

این ترانه‌ها برای شاعران دوره‌ی بعد از اسلام شناخته بوده است؛ برای نمونه، شریف مجلّدی گرگانی، (شاعر اواخر سده‌ی ۴ یا اوایل سده‌ی ۵ ه.ق) به " نوای باربد " و ماندگاری آن اشاره می‌کند. *" نوعی شعر دوره ساسانیان را هم ترانه یا ترانگ و رنگ گفته‌اند و آن اشعاری است کاملاً محلی که در شهرها و روستاها می‌خوانده‌اند (داد، ۱۳۷۵: ۷۰)".*

بعد از اسلام شعر و موسیقی از یکدیگر بنا به دلایل مختلف فاصله می‌گیرند. یکی از این دلایل می‌تواند از بین رفتن دربارها باشد که از حامیان موسیقی بودند و دیگری حاکمان وقت که نظر خوشایندی درباره‌ی موسیقی نداشتند. به هر حال این فاصله باعث می‌شود که ادبیّات رسمی بر پایه‌ی عروض بنا شود. سرودها و داستانها نیز به سبب تحوّلات سیاسی و اجتماعی از میان رفتند؛ گرچه رسم داستان‌گویی به شعر و همراه با آواز و ساز هنوز هم در میان روستاییان و برخی قومها، به ویژه کردها و بلوچها، وجود دارد. اعراب به سبب نا آشنایی با زبان فارسی و موسیقی سنگین آن، از میان تمام انواع شعر، ترانه را به سبب سادگی و زود فهمی آن پذیرفتند و با در آمیختن آن با آنچه از موسیقی روم و شام اقتباس کرده بودند،

شعر عروضی عرب را پدید آوردند. این نوع شعر بعدها به ایرانیان رسید، از جمله شعر ابن مفرّغ:" آب است و نبیذ است/ و عُصارات زَبیب است/ سمیّه روی سپید است" یا شعری که کودکان بلخ می‌خواندند:" از ختلان آمذیه / برو یا تر و تباه آمذیه/ آوار باز آمذیه". اعراب، این نوع تصنیفهای هجایی عامیّانه را"حَرارَه" می‌گفته‌اند. از این قبیل تصنیفها که در قرنهای بعد ساخته شده، با این همه، پس از ایجاد حکومتهای امرای فارسی زبان در خراسان، اقسام شعر غنایی، به جای سرود و داستان، پدید آمد؛ قصیده جانشین سرود، مثنوی جانشین داستان (شعر داستانی)، و دوبیتی جانشین ترانه شد. سرود را "چکامه"، شعر داستانی را" چامه"، و ترانه را" غزل" نامیدند و در عین حال ، واژه های ترانه و دوبیتی و رباعی هم باقی ماندند و از مجموع غزل و ترانه و دوبیتی، اشعار آهنگین، یعنی تصنیف، به دست آمد.[۶]*" غزل و ترانه و رباعی و دوبیتی، مخصوص اشعار غنایی ملحون بوده که با ضرب و آهنگ و ساز و آواز خوانده می شده است. غزل معروف رودکی سمرقندی با مطلع " بوی جوی مولیان آید همی / یاد یار مهربان آید همی"، که رودکی همراه با نواختن چنگ در مجلس امیر نصر سامانی خواند، از همین نوع اشعار ملحون بوده است (همایی، ۱۳۷۵: ۷۷)"*. این نوع اشعار را" قول" نیز می گفته اند و واژهٔ" قوّال" به معنای" غزل‌خوان و سرودخوان" را از آن ساخته اند. این نوع غزل تا اواخر قرن پنجم که غزل به معنای شعر مجرد در مقابل شعر ملحون باب شد، رواج داشته و اصطلاح تصنیف بعدها جانشین همین نوع قول و غزل شده است.

"بعدها ترانه در برابر غزل و اشعار تغزّلی و غنایی نیز به کار رفت. این قالب از حیث کیفیّت موسیقایی و مردمی بودن آن با " بالاد" در ادبیّات مغرب زمین مشابهت دارد با این تفاوت که بالاد کیفیّتی روایی دارد و ترانه فاقد این ویژگی است. ترانه با تعریف امروزی خود معادل و القا کننده تصنیف است. (داد، ۱۳۷۵: ۷۰)". تصنیف در لغت به معنی صنف کردن و دسته‌دسته کردن است؛ اصطلاح تصنیف در سده های هشتم و نهم هجری قمری به جای قول و غزل ترانه (فروداشت) به کار می رفته است، پیش از آن به معنی آهنگ‌سازی معمول بوده و به تدریج به معنی شعر و غزلی که متناسب و همراه با موسیقی ساخته شده باشد، مصطلح شده است. تصنیف از قرن دهم به بعد به شعری اطلاق می‌شود که همراه با موسیقی خوانده می‌شود و گاه وزن عروضی دارد و کم و بیش قافیه نیز در آن به کار رفته است و یکی از بارزترین مشخّصه‌های آن تصنیف کردن (ساختن) آن است. غالباً تصنیف ها

تا دورهٔ صفویّه هماهنگ با شعر عروضی بوده است ولی بعد از آن دوره، تصنیف تا حدّی از وزن عروضی آزاد گشته است.

تصنیف به معنای اصطلاحی اوّلین بار در آثار عبدالقادر بن غیبی مراغی (متوفّی ۸۳۸ ه.ق) به کار رفته است. " در کتابهای عبدالقادر مراغی، تعابیری چون تصنیف قول و تصنیف صوت و تصنیف عمل به کار رفته و به تدریج، بر اثر کثرت استعمال، مضاف الیه حذف شده و لفظ تصنیف به تنهایی به معنای آهنگ سازی شده و تصنیف قول و صوت و غزل مصطلح گردیده است. این تحوّل در کاربرد، در کتاب عالم آرای عباسی کاملاً مشهود است (همائی، ۱۳۷۵: ۸۲) ".

در دوره‌ی صفوی تعداد شاعران تصنیف ساز زیاد بوده، نام آنان و پاره هایی از اشعار ملحونشان در تذکره های آن دوره آمده است. نصرآبادی درباره‌ی شاه مراد خوانساری نوشته است که او در فنّ موسیقی و ترکیب تصنیف و قول و عمل بی مانند بود و شاه عبّاس اوّل، به او توجّه بسیار داشت، چنانکه برای تصنیفی که در مقام دوگاه و نوروز و صبا ساخته بود: صد داغ به دل دارم زان دلبر شیدایی/ آزرده دلی دارم من دانم و رسوایی، انعام و خلعت گرفت. یکی از معروف‌ترین تصنیفهای دوره‌ی زندیه که تا چند دهه‌ی پیش درباره‌ی فرجام غم انگیز لطفعلی خان زند، در بین اهالی فارس و کرمان رایج بود. تصنیفی است که تیره‌بختی و بی‌چارگی لطفعلی‌خان؛ آخرین یادگار خاندان زند را شرح می‌دهد:" هر دم صدای نی میاد/ آواز پی در پی میاد/ لطفعلی خانَم کی میاد/ روح و روانَم کی میاد". تقریباً از عصر صفوی به بعد، تصنیفها را، به جای تقسیم بندی کمّی یا ظاهری به لحاظ کیفی یا محتوایی و بسته به مفاهیم کلام مندرج در آن، مثلاً بزمی، رزمی، انقلابی، انتقادی، سیاسی و مانند اینها، تقسیم کردند. تصنیف و انواع آن را هم مردم و هم موسیقیدانان متخصّص می ساختند. سازندگان تصانیف عامیّانه، افرادی گمنام بودند و محرّک آنها در ساختن تصانیف، مسائل سیاسی و اجتماعی بود. *" نوع خاصّی از تصنیف دارای ارزش هنری بالا، ساخته‌ی استادان موسیقی، به نام " کار و عمل " در دورهٔ قاجار رواج داشت که گاه مقصود از ساختن آنها، نمایش دادن مقام یا بیشتر گوشه های هر دستگاه یا آواز در متن اجرای کار و عمل بود (مستوفی، ۱۳۸۸: ج ۱، ۲۹۷) ".* نمونه های بسیاری از تصنیفهای مشهور دورهٔ قاجار وجود دارد که گاه کلام یا آهنگ آنها و گاه هر دو توأمان ضبط و ثبت و نگهداری شده اند.[۷] از جمله تصنیفهایی که مردم به مناسبت اوضاع سیاسی و اجتماعی، در مورد واقعه ای یا شخصیّتی خاص،

می‌ساختند، مانند تصنیف گرانی نان هنگام سفر ناصرالدین شاه به فرنگ؛ کسوف و عزل مسعود میرزا ظلّ السّلطان از حکومت اصفهان و چند ولایت دیگر.

تصنیف به صورت امروزی از دستاوردهای انقلاب مشروطیّت است. اوج گیری نهضت مشروطه و مسائل اجتماعی و سیاسی پیرامونش ادبیّات شفاهی مردم را رونق بیشتری بخشید. از ویژگی‌های ترانه‌های این دوره، کاربرد زبان عامیّانه و گاه شکسته است. عارف قزوینی و محمّد تقی بهار و اشرف الدّین حسینی با استفاده از ترانه های عامیّانه، آن را از حالت اوّلیّه خودش بیرون آورده و آن را ادبی تر و اجتماعی تر کردند. اکثر آهنگ‌های عارف آمیخته با انتقاد و روح میهن‌دوستی است از تصنیف‌های مشهور او:" از خون جوانان وطن لاله دمیده" است. ترانه‌های بهار نیز وصفی و تغزّلی، متأثر از طبیعت و زیبایی‌های آن است یکی از ترانه‌های او در مورد جنگ جهانی اوّل چنین آغاز می شود: " گر رقیب آید بر دلبر من / جوشد از غیرت دل اندر بر من/ مکر و شیادی بود لشکر او / عشق و آزادی بود لشکر من ". ترانه سرایی در ایران پس از مشروطه تا زمان گشایش رادیو با تلاش‌های نیّر سینا، حسن‌گل گلاب، امیر جاهد، رهی معیّری و ... روند رشد و تکامل را پیمود.

بعد از تحوّل اجتماعی عظیم انقلاب مشروطه که در تمام ارکان زندگی مردم تاثیر گذاشت؛ ترانه و ترانه سرایی نیز از آن حالت بدوی و اوّلیّه‌اش تحت تاثیر این جریانات اجتماعی و سیاسی قرارگرفت و پر بار شد و خصوصیّتی کاربردی‌تر به خودگرفت. سنّت خنیاگری در فرهنگ ایرانی تا دورهٔ معاصر در وجود موسیقیدانان شاعر و شاعران موسیقیدان ادامه یافت. عارف قزوینی و علی اکبرخان شیدا از آخرین بازماندگان این دسته از هنرمندان بودند. عارف هم شعر می سرود، هم آهنگ می ساخت و هم اجرای تصنیفها را توأمان بر عهده داشت. تصنیف، برنامه های طولانی اجراهای سنگین و مفصّل موسیقی سنّتی ایرانی را تلطیف می کرد و گاهی در جای مناسب از آن استفاده می شد. در موسیقی ایرانی، " متون آوازی " اهمیّت ویژه داشته است و متون ضربی، چهار مضرابها و تصنیفها در اصل برای زیباتر کردن متن آواز یا ساز بوده اند." *امروزه تصنیف تقریباً همه‌ی زمینه‌ی موسیقی بازمانده از سنّت هنری قدیم ایرانی را در بر گرفته است و ترانه، امروزه در میان اهل ادب به‌خصوص مترادف با دو بیتی، و در اصطلاح موسیقی نیز معمولاً مترادف با تصنیف، آواز، سرود و نغمه، و به‌طور کلی اشعار ملحون به‌کار می‌رود (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳)* ".

وزن ترانه

نخستین اشعار ملحون فارسی حتّی بعد از دوران اسلامی، به وزن تکیه‌ای ــ هجایی (سیلابیک) سروده می‌شده که در آن به جای کمیّت صامتها و مصوّتها (وزن عروضی)، تکیه‌ها و شمار هجاهای هر مصراع ملاک بوده است. کریستین سن درباره ی ترانه ها و اشعار پهلوی معتقد است که شعر غیر دینی دوره ی ساسانی، اوزان و بحوری با هجاهای مشخص داشته است (کریستین سن، ص ۳۹)" برای همین است که گوش نویسندگانی چون ابوهلال عسکری، شمس قیس و خواجه نصیرالدّین طوسی از آنجا که با اوزان عروض رسمی و رایج پس از دوران رودکی خوگر بوده است، فهلویّات را ترانه‌ها و آهنگهایی مردمی می‌دانسته‌اند که به زعم آنان این نوع شعر بدون وزن (منثور) یا ناسازگار با موازین عروضی بوده است.[۸] بنابراین، *" به تدریج شاعران و عروضیان ایرانی از جمله شمس قیس کوشیدند تا وزن اشعار ترانه‌های مردمی رایج و مشهور را به نوعی با اوزان عروض رسمی تطبیق دهند (بهار، ۱۳۸۸: ۷۳) "*.

به این ترتیب، *" ترانه‌های عامیّانه‌ای که قابل تطبیق با عروض رسمی نبود، در میان ادبا رسمیّت نیافت (احمدپناهی، ۱۳۸۸: ۱۹ و ۲۰) "*. چنان که براساس کوشش‌ها و تعاریف امثال شمس قیس، ترانه، فقط به اشعاری اطلاق شد که واجد این شرایط باشد:" در دو بیت سروده شده باشد؛ چنان‌که در زبان عرب هم به ترانه" الدّوبیت" می‌گویند، و یا فقط به اوزان مفاعیلن مفاعیلن فعولن (یا مفاعیل)، بحر هزج مسدس محذوف (یا مقصور)، مفعول مفاعیل مفاعیل فعل (وزن اصلی رباعی همراه با زحافات آن)، بحر هزج مسدس اخرب مکفوف مجبوب و یا فاعلاتن مفاعیلن فعولن در بحر مشاکل مسدس محذوف (یا مقصور) باشد.[۹] دیگر آنکه هر چهار مصراع یا مصراعهای اوّل، دوم و چهارم آن مقفّا باشند.

البتّه هنگام تقطیع عروضی اشعار باباطاهر، برخلاف وزن رایج آن (مفاعیلن مفاعیلن فعولن)، در واقع، به سه وزن مجزا برخورد می‌کنیم که نمی‌توان با قواعد عروض رسمی آنها را تبدیل به یک وزن واحد مانند اوزان رباعی کرد؛ این سه وزن عبارت‌اند از: مفاعیلن مفاعیلن فعولن؛ بحر هزج مسدس محذوف (یا مقصور)، مثل" بسازم خنجری نیشش ز پولاد ": فاعلاتن مفاعیلن فعولن؛ بحر مشاکل مسدس محذوف (یا مقصور)، مثل " آن که برگشته سامانه منم من " مفعولاتن مفاعیلن فعولن، مثل " نرگس را ناز در دنباله دیری"، که این وزن در عروض رسمی وجود ندارد و شمس قیس آن را غلط و مردود می‌شمارد "." *از سه*

وزن عروضی یاد شده در مورد ترانه، بحر مشاکل، و نیز وزن رباعی که از بحر هزج استخراج می‌شود، ابداع ایرانیان بوده، و همچنین هر دو نوع ادبی، یعنی دو بیتی و رباعی در میان اشعار و عروض عرب موجود نبوده است و آنان این انواع و اوزان را از ایرانیان اخذ کرده‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۱۹۸) ".

"این تفاوت در رکن اوّل هر سه وزن، با توجّه به اینکه همهٔ آنها چهار هجایی است، نظریه‌ی تکیه‌ای ـ هجایی یا به هر حال، غیر عروضی بودن وزن شعر فارسی، به ویژه ترانه‌ها را قبل و حتّی بعد از دوران اسلامی تقویت می‌کند (همان: ۳۱۲) ". چنان‌که ترانه‌های عامیّانه در میان افواه مردم و شاعران گمنام مردمی، با اوزانی تکیه‌ای و هجایی و تقریباً متفاوت با الگوی اوزان عروض رسمی و همچنین با شمار مصراع ها و قافیه های نامشخص و آزاد، حتّی تا امروز نیز همچنان به حیات خود ادامه داده است.

شعر تصنیف، بر خلاف شعر سنّتی، دارای اوزان متنوّع و مصراعهای نامساوی (برخی کوتاه و برخی بلند) است. نزدیکی اوزان عروضی شعر فارسی با ادوار موسیقایی، بین شکل اشعار سنّتی فارسی و تصنیف مشابهت پدید آورده است. در تصنیفهای قدیم‌تر، بیتی از شعرای قدیم تضمین می شد و سپس قافیه آزاد می‌گردید، مثل تصنیف بیات.

اصفهان اثر علی اکبر شیدا که در آن بیتی از سعدی تضمین شده است: " سلسلهٔ موی دوست حلقهٔ دام بلاست/ هر که در این حلقه نیست فارغ از این ماجراست" / تو که بی وفا نبودی، پر جور و جفا نبودی/ من از دست غمت، من از دست غمت دارم گله بسیار/ مرا صبر و تو را، مرا صبر و تو را حوصله بسیار. گاهی نیز تصنیف ساز از ابتدا وزنی را از بحرهای شعر فارسی انتخاب می کرد و مصراع اوّل یا دوم را خود می سرود و هنگام تنگنای قافیه، اصل تساوی اوزان را به نفع زیبا سازی موسیقی رها می کرد، مانند این تصنیف عارف قزوینی: " نمی دانم چه در پیمانه کردی/ تو لیلی وش مرا دیوانه کردی/ جانم جانم دیوانه کردی/ خدا خدا دیوانه کردی جانم/ ای تمنّای من/ یار زیبای من/ تویی لیلای من/ مرا مجنون صفت دیوانه کردی". این شگرد، این امکان را به تصنیف ساز می داد که نغمه های زیباتری بیافریند. بیشتر ضربها و ادواری (وزنهای موسیقی) که در تصنیف استفاده می‌شود، باید روان و ساده باشد. بحرهای موسیقی تصنیف بیشتر بر پایه‌ی چند بحر معروف غزلهای فارسی است، از جمله: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن، مستفعلن مستفعلن، و فعولن فعولن فعولن فعول. در تصنیف‌ها از بحرهای ترکیبی، نظیر وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن، کمتر

استفاده می‌شود. تصنیفهای شاد همواره در بحرهای کوتاه و مقطّع و تصنیف‌های سنگین‌تر و جدّی‌تر در بحرهای بلندتر ساخته می‌شوند. اصولاً تصنیف قالبی است با بحرهای خیلی بلند و ادوار سنگین. شاید علّت انتخاب وزنهای سنگین، رابطه ای است که میان آواز آزاد سنّتی و وزنهای تصانیف وجود دارد.

با بررسی تصنیف‌های قدیمی، ملاحظه می‌شود که روند اجرای تصنیف‌ها هم مثل هنر غزل خوانی، تنها با نظم نغمه‌ها انجام پذیر است و تکرار چند کلمه از کلام تصنیف یا افزودن کلماتی ظاهراً بی معنی در جای خود، از خصوصیّات ویژه‌ی این هنر است، «*از جمله در تصنیفی معروف و قدیمی در مایهٔ شوشتری: " از تیر مژگان می زنی تیرم چند، تیرم چند، تیرم چند/ دل را همین یک تیر از جا برکند، جا برکند، جا برکند/ چرا می زنی می زنی می زنی می زنی یار/ چرا می کُشی می کُشی می کُشی یار/ تو از ناوَک مژگان، تو از ناوک مژگان/ همه خلق جهان را / همه پیر و جوان را، جانم، همه پیر و جوان را "*. *این کلمات اضافی و تکراری در بافت کلی تصنیف جریانی روان می یابند و حس و بیان نهفته در اثر را القا می کنند. در بررسی هم آوایی شعر و موسیقی در تصنیفهای ردیف، خصوصیّات اساسی و مشترکات آنها را می توان دید که مهمترین آنها تبعیّت کلام از نغمه است، تا حدّی که کلام به نفع نغمه به دو یا چند پاره تقسیم می‌شود، تکرارها و کلمات اضافی در بین می آیند و انطباق وزن کلام یا نغمه بر اساس کمیّتهای هجاها و تکیه هاست و هجاهای وزنی شعر در تلفیق صحیح با موسیقی، به تبع پایه های وزنی شعر جابه جا می شوند (همان جا: ۸۵ – ۷۹)*». این خصوصیّات در تصنیف‌های قدیمی ایرانی به نحوی بارز وجود داشت و از اوایل دوره‌ی پهلوی اوّل و رواج یافتن سلیقه های جدیدی که محمّد علی امیرجاهد، جواد بدیع زاده، اسماعیل مهرتاش، و رهی معیّری مروّج اصلی آن بودند، به ویژه در دوره‌ای که ترانه سرایی جانشین تصنیف سازی گردید، اینگونه تصانیف کم شد.

درون‌مایه ترانه

درون‌مایه‌ی ترانه‌ها معمولاً توده‌ای، عامیّانه و احساسی است. مفاهیمی چون عشق و دلداگی، نوع دوستی، کمک به دیگران و به طورکلی تلاش برای زیستنی عاشقانه و به دور از هرگونه پلیدی و بی‌صداقتی، دروغ، ریا، کینه و دشمنی در ترانه نمود بیشتری دارد. غم فراق

و فغان از هجرت و جدایی و غربت و عهد شکنی معشوق، دادخواهی و مبارزه با ظلم و ستم از موضوعات دیگر ترانه ها هستند.[۱۰] ترانه ها از نظر درون مایه به چند بخش تقسیم می‌شوند:

۱) ترانه های عامیّانه یا روستایی که از خصایص سادگی موسیقی و کلام و سبک وزن و غیر مشخص بودن زمان ابداع آن و نامعین بودن سازنده‌ی آن برخوردار است، ترانه عامیانه گفته می شود. این نوع ترانه سینه به سینه و به صورت شفاهی در بین مردم منتشر شده‌اند و بخشی از ادبیات عامیّانه محسوب می‌شوند از ویژگی‌های اصلی این ترانه‌ها این است که سراینده اش معلوم نیست، موسیقی آن فاقد موازین علمی است و وزن معیّنی ندارد و بنا بر میل خواننده کوتاه و بلند می‌شود، ساختمانی ساده دارد و فاقد آرایه‌های ادبی پیچیده می‌باشد. زبان، مضامین و محتوای ترانه‌ها به ویژه ترانه‌های عامیّانه، ساده، روان و اغلب خالی از تکلّفات واژگانی و صنایع بدیعی و بیانی است و نشان از زندگی بی‌پیرایه و آمال و آرزوهای عامّه به ویژه روستاییان دارد. این ترانه‌ها که معمولاً سرایندگان آنها گم‌نام‌اند، اغلب در پاسخ به نیازهای مختلف عامّهٔ مردم سروده شده است که از این لحاظ می‌توان آنها را چنین طبقه‌بندی کرد: ترانه‌های ویژه‌ی بازی یا کودکانه؛ ویژه‌ی پایکوبی و رقص؛ پندآمیز یا انتقادی؛ توصیفی و مدحی؛ چیستانی (معمّایی)؛ مربوط به حرفه و پیشه؛ داستانی (متلها)؛ طلب، دعا یا تقاضا (مثل طلب باران)؛ عارفانه؛ عاشقانه؛ لالایی‌ها و نوازش‌های مادرانه؛ طیبت‌آمیز یا هزلی؛ مربوط به مناسبتهای خاص (شادی یا عزا).

۲) ترانه‌های عرفانی: ترانه‌ها و نواهایی که متصوّفه و سالکان طریق معرفت و معتکفان حلقه‌ها و خانقاه‌های درویشی در مجلس سماع خود می‌خوانده اند و هنوز هم می خوانند و کلام بیشتر این ترانه ها از مثنوی و دیوان شمس مولانا و یا شعرای دیگر برگزیده می شده است.

۳) ترانه‌های قومی: ترانه موسیقی مردمی است و دامنه‌ی آن اکثر گروههای اجتماعی را در بر می‌گیرد. عمر ترانه بستگی تام به موضوع و محتوای آن دارد و اگر محتوای آن احساسات و عواطف جاودانه و کلّی انسان را بیان کند، نسل ها را به خود مشغول می‌دارد، ترانه‌های فولکلوریک و قومی از جمله این ترانه‌ها است. ترانه‌های قومی یادآور سنّت های کهنسال و شفاهی ترانه سرایی در ایران است.

۴) ترانه‌های میهنی یا سیاسی: ترانه‌هایی هستند که شعر آنها برای میهن و به خاطر همه ابنای وطن ساخته شده است. موسیقی دانان و شاعرانی چون سالار معزز، عارف قزوینی،

امیر جاهد، حسین گل گلاب، رهی معیّری از بهترین ترانه سرایان سیاسی و میهنی بوده اند که هر یک آثار جاویدانی را در این زمینه سروده‌اند.

زبان ترانه

زبان ترانه ساده و صمیمی است چون مخاطب ترانه عموم مردم هستند. این ویژگی سبب می‌شود که بیان معنا و القای آن به واسطه‌ی تصاویر و تعاریف قابل لمس سبب برقراری ارتباط آن با مخاطب شود. صمیمیّتی که اعتماد مخاطب را به دست می‌آورد و او را به شعریّت ترانه می رساند. اگر در ترانه هم اتّفاق زبانی بیفتد و هم معنای مورد نظر پیچیده باشد، آن وقت نمی توان توقّع داشت که ترانه به کارکرد متمایزش، یعنی مقبولیّت عام دست پیدا کند. اگر قرار است معنای تازه و دگرگونی از هستی به ترانه ای تبدیل شود، زبان باید ساده و روان باشد. به بیان دیگر، مخاطب در ترانه مخاطبی است که یا از بیان ناآشنا و تازه لذّت می برد و یا از معنایی تازه و اگر هر دوی اینها را با هم داشته باشد، دچار سردرگمی خواهد شد. سادگی در بیان و یا سادگی در تصاویر و معناها رمز مقبولیّت ترانه است.

در این میان نوع دیگری از ترانه اتّفاق می‌افتد و آن وقتی است که زبان و معنا، هر دو در عین سادگی به واسطه‌ی صمیمیّت به ترانه‌ای موفّق تبدیل می‌شود. صمیمیّتی که خود موجد گیرایی اثر و نزدیک پنداری مخاطب با اثر می‌شود. یکی دیگر از مواردی که ترانه سرا را مجبور به ساده نویسی می‌کند این است که چون ترانه بر روی موزیک و آهنگ قرار می‌گیرد و با صدای خواننده به گوش مردم می‌رسد، در نتیجه تمام ذهن شنونده متوجّه معنی ترانه نیست بلکه قسمتی از آن متوجّه موزیک ترانه و قسمتی متوجّه صدای خواننده است.

نتیجه

ترانه از واژهٔ " تر" به معنای خرد، تر و تازه، از ریشهٔ اوستایی تئورونه، اصطلاحی عام بوده است که بر انواع قالب های شعری ملحون یا همراه با موسیقی به ویژه فهلویّات، دو بیتی، رباعی و بیت اطلاق می‌شده است. با توجه به ریشه باستانی و فولکوریک ترانه‌ها، کهن‌ترین اشعار فارسی در میان این نوع ادبی یافت شده است. نوعی شعر دوره‌ی ساسانیان را نیز ترانه و رنگ گفته اند و آن اشعاری است کاملاً محلّی که در شهرها و روستاها می‌خوانده‌اند. پس از آن ترانه برای اشعار تغزّلی و غنایی به کار رفت. غزل و ترانه و رباعی و دو بیتی، مخصوص

اشعار غنایی ملحون بوده که با ضرب و آهنگ و ساز و آواز خوانده می‌شده است. این نوع اشعار را قول نیز می‌گفته‌اند. این نوع غزل تا اواخر قرن پنجم که غزل به معنای شعر مجرد در مقابل شعر ملحون باب شد رواج داشته و اصطلاح تصنیف بعدها جانشین همین نوع قول و غزل شده است. ترانه با تعریف امروزی خود معادل و القا کنندهٔ تصنیف است.

اصطلاح تصنیف در سده های هشتم و نهم هجری قمری به جای قول و غزل و ترانه به کار می رفته است. پیش از آن به معنی آهنگ‌سازی معمول بوده و به تدریج به معنی شعر و غزلی که متناسب و همراه با موسیقی ساخته شده باشد، مصطلح شده است. تصنیف از قرن دهم به بعد به شعری اطلاق می شود که همراه موسیقی خوانده می شود و گاه وزن عروضی دارد و کم و بیش قافیه نیز در آن به کار رفته است و یکی از بارزترین مشخّصه های آن تصنیف کردن (ساختن) آن است. غالباً تصنیف ها تا دوره‌ی صفویّه هماهنگ با شعر عروضی بوده است ولی بعد از آن دوره، تصنیف تا حدّی از وزن عروضی آزاد گشته است. شعر تصنیف بر خلاف شعر سنّتی، دارای اوزان متنوّع و مصراع های نا مساوی (برخی کوتاه و برخی بلند) است. نزدیکی اوزان عروضی شعر فارسی با ادوار موسیقی، بین شکل اشعار سنّتی فارسی و تصنیف مشابهت پدید آورده است.

درون‌مایه‌های ترانه‌ها معمولاً توده‌ای و عامیّانه و احساسی است. مفاهیمی چون عشق و دلدادگی، نوع دوستی، کمک به دیگران و به طورکلی تلاش برای زیستنی عاشقانه و به دور از هرگونه پلیدی و بی‌صداقتی، دروغ، ریا، کینه و دشمنی در ترانه نمود بیشتری دارد. غم فراق و فغان از هجرت و جدایی، دادخواهی و مبارزه با ظلم و ستم از موضوعات دیگر ترانه ها هستند.

زبان ترانه ساده و صمیمی است چون مخاطب ترانه عموم مردم هستند. ویژگی بیان معنا و القای آن به واسطه‌ی تصاویر و تعاریف قابل لمس، سبب برقراری ارتباط آن با مخاطب شود. سادگی در بیان و یا سادگی در تصاویر و معناها رمز مقبولیّت ترانه است.

۱. اسماعیل پسندیده کیش،"پژوهشی در تصاویر و مضامین ترانه و ترانه سرایی معاصر فارسی"، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز (۱۳۸۸).

۲. نگین مرزی،" روند شکل‌گیری و تحوّل مضامین سیاسی و اجتماعی در ترانه های ایرانی از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی"، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه علم و فرهنگ (۱۳۸۹).

۳. فائقه عبداللّهیان،" بررسی سیر تحوّل ترانه سرایی در ایران پس از انقلاب اسلامی"، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان (۱۳۹۰).

۴. اکبر دانش طلب،" بررسی مبانی زیبا شناسی و بدیع، انواع موسیقی شعر و ویژگی های سبکی ترانه، از مشروطیّت تا انقلاب اسلامی"، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه پیام نور استان تهران (۱۳۸۹).

۵. محمّد تقی بهار، سبک شناسی یا تاریخ تطوّر شعر فارسی (تهران: علمی، ۱۳۴۲).

۶. شفیعی‌کدکنی، موسیقی شعر (تهران: آگه، ۱۳۸۸) ص ۵۷۵ - ۵۶۴

۷. روح اللّه خالقی، سرگذشت موسیقی ایران، بخش ۱ (تهران: صفیعلیشاه، ۱۳۸۵).

۸. سیروس شمیسا، سیر رباعی در شعر فارسی (تهران: علم، ۱۳۸۶) ص ۵۵ و ۵۷.

۹. محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، موسیقی شعر (تهران: آگه، ۱۳۸۸) ص ۵۷۴ – ۴۰.

۱۰. اسماعیل پسندیده کیش،" پژوهشی در تصاویر و مضامین ترانه و ترانه سرایی معاصر فارسی"، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز (۱۳۸۸).

منابع

۱- احمدپناهی، محمّد.(۱۳۸۳). ترانه و ترانه سرایی در ایران: سیری در ترانه‌های ملّی ایران، چاپ اوّل، تهران: سروش.

۲- انوشه، حسن.(۱۳۸۱). فرهنگ‌نامه ادب فارسی، جلد ۲، چاپ دوم، تهران: مهرآیین.

۳- بهار، محمّد تقی.(۱۳۴۲). سبک شناسی یا تاریخ تطوّر شعر فارسی، چاپ اوّل، تهران: علمی.

۴- پسندیده کیش، اسماعیل.(۱۳۸۸). " پژوهشی در تصاویر و مضامین ترانه و ترانه سرایی معاصر فارسی". پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز.

۵- داد، سیما.(۱۳۹۰). فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ پنجم، تهران: مروارید.

۶- خالقی، روح اللّه.(۱۳۸۵). سرگذشت موسیقی ایران، بخش ۱، چاپ دهم، تهران: صفیعلیشاه.
۷- زرین‌کوب، عبدالحسین.(۱۳۸۴). سیری در شعر فارسی، چاپ چهارم، تهران: سخن.
۸- شمیسا، سیروس.(۱۳۸۳). آشنایی با عروض و قافیه، چاپ دوم، تهران: میترا.
۹- شمیسا، سیروس.(۱۳۸۶). سیر رباعی در شعر فارسی، چاپ اوّل، تهران: علم.
۱۰- شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا.(۱۳۸۸). موسیقی شعر، چاپ یازده، تهران: آگه.
۱۱- صفا، ذبیح‌الله.(۱۳۷۵). تاریخ ادبیّات در ایران، چاپ بیست، تهران: فردوس.
۱۲- **عبداللّهیان**، فائقه.(۱۳۹۰). **" بررسی سیر تحوّل ترانه سرایی در ایران پس از انقلاب اسلامی ". پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان.**
۱۳-کریستین سن، آرتور.(۱۳۶۳). شعر و موسیقی در ایران قدیم، ترجمه عبّاس اقبال، چاپ اوّل، تهران: هنر و فرهنگ.
۱۴- نشاط، سیّد محمود.(۱۳۴۲). زیب سخن یا علم بدیع فارسی، چاپ اوّل، تهران، مهر آیین.
۱۵- مرزی، نگین.(۱۳۸۹)."روند شکل گیری و تحوّل مضامین سیاسی و اجتماعی در ترانه‌های ایرانی از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی". پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه علم و فرهنگ.
۱۶- مستوفی، عبداللّه.(۱۳۸۸). شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دوره‌ی قاجاریه، چاپ ششم، تهران: زوّار.
۱۷- همایی، جلال‌الدّین.(۱۳۷۵). تاریخ ادبیّات ایران، چاپ اوّل، تهران: هما.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی