ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال پنجم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹٤، ۱۰۱ – ۱۲۸

بررسی ویژگی‌های کلام ترانهٔ سنت‌گرا و ترانهٔ نوین فارسی از تأسیس رادیو (۱۳۱۹) تا ۱۳۵۷

فرشته محمدیان عمران*

محمدرضا ترکی**

چکیده

در میان جریان‌های گوناگون ترانه‌سرایی فارسی در فاصلهٔ تأسیس رادیو (۱۳۱۹) تا ۱۳۵۷، دو جریان **ترانهٔ سنت‌گرا** و **ترانهٔ نوین** بیش از سایر جریان‌ها به کلام ترانه اهمیت داده‌اند. از این رو، محور اصلی این پژوهش بررسی تطوّر کلام ترانهٔ فارسی از طریق تحلیل ترانه‌های ده ترانه‌سرای شاخص این دو جریان است. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که ترانه‌های سنت‌گرای رادیویی، به ویژه ترانه‌های **گلها** به دلیل وجود ضوابط خاص حاکم بر رادیو، تا مدت‌ها بر شیوه و اسلوبی واحد سروده شده و به نوعی ادامه‌دهندهٔ سنت‌های شعر فارسی در قالب ترانه‌اند؛ این در حالی است که ترانه‌های نوین با تأثیرپذیری از شعر معاصر فارسی و تحولات سیاسی ـ اجتماعی زمان خود به مرور تغییرات سبکی مهمی را در ترانه ایجاد کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: ترانه، کلام، ترانهٔ سنت‌گرا، ترانهٔ نوین، رادیو.

۱. مقدمه

سنّت ترانه‌سرایی از دیرباز در ایران‌زمین وجود داشته است، اما موقعیت تاریخی آن در میان انواع گوناگون ادبی و هنری بسیار منحصربه‌فرد است. از یک سو، در طول تاریخ، همواره با انواع و اقسام گونه‌های ادبی و موسیقایی پیوند خورده است و از سویی دیگر جایگاه آن

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول)، fereshteomran@ut.ac.ir
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، mtorki@ut.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۱۰/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۱۱/۲۵

را پایین‌تر از آن دانسته‌اند که در محافل رسمیِ ادبی یا تذکره‌ها سخنی از آن بگویند.[۱] قدیمی‌ترین تحقیقات پیرامون ترانه به مقالات محمدتقی بهار بازمی‌گردد که در طی آنها به بررسی تاریخی ترانه و ارتباط آن با ترانهٔ امروزین پرداخته است (۱۳۵۱: ۱۱۶–۱۱۵).

از دیگر منابع امروزی موجود در این زمینه کتاب‌هایی است که به تاریخ موسیقی ایران پرداخته‌اند. این آثار، اگرچه در ترسیم زمینه‌های ساخت و پرداخت یک اثر موسیقایی در شرایط سیاسی و اجتماعی متفاوت اهمیت فراوانی دارند، اما عمدتاً به تاریخ تحولات موسیقی و مشاهیر مهم آن اشاره کرده و جز در پاره‌ای موارد، از پرداختن به ترانه‌سرایان و به ویژه کلام ترانه غافل مانده‌اند.

مصاحبه‌ها و گفتگوهای جسته‌گریختهٔ ترانه‌سرایان و خاطرات چاپ شده توسط بعضی از آن‌ها از معدود مراجع دیگری است که در حوزهٔ ترانه‌سرایی وجود دارد و در روشن ساختن برخی جنبه‌های تاریخی آن بسیار گره‌گشاست، اما از سوی دیگر، پاره‌ای از قضاوت‌های شخصی موجود در این آثار از اعتبار و اهمیت آن کاسته است.

با همهٔ این اوصاف، ترانه چنان که باید و شاید محل پژوهش واقع نشده و به شیوه‌ای تخصصی کمتر به این موضوع پرداخته شده است. آنچه موجود است، بیشتر مباحث پراکنده‌ایست که در محافل ترانه‌سرایی، نشریات، وبگاه‌ها و وبلاگ‌های ادبی به آن پرداخته شده و کمتر صورت جدی، منسجم و مکتوب به خود گرفته است. از طرفی، قریب به اتفاق منابع موجود، به ترانه از منظر کلام ننگریسته و بیشتر تاریخ موسیقی و تحولات آن را بررسی کرده‌اند و کمتر از ترانه‌سرایان و ویژگی‌های آثار آن‌ها نامی برده‌اند. بی‌شک، شناخت جایگاه ترانهٔ امروز و قضاوت دربارهٔ آن متضمن نقد و داوری و تحلیل جنبه‌های گوناگون آن است. پژوهش حاضر، در نظر دارد ضمن بررسی متن ترانه‌های دو جریان مهم در ترانهٔ فارسی به اساسی‌ترین ویژگی‌های هر یک اشاره کرده و وجوه افتراق آنها را از هم بازشناسد.

ترانه در قالب اصطلاح **تصنیف** از دوران قاجار و به ویژه از دوران مشروطه شکوفا می‌شود (میرزانژاد موحد، ۱۳۷۱: ۵۸)، اما اگر بخواهیم برای ترانه به منزلهٔ گونهٔ ادبی مشخص، نظام‌مند و رسمی به دنبال نقطهٔ عطفی باشیم، باید تأسیس رادیو را یکی از اساسی‌ترین سرآغازهای آن بدانیم. تأسیس رادیو در اردیبهشت ۱۳۱۹، نه تنها شروع حائز اهمیتی در تحول فرهنگی ایرانیان و ابزار تبلیغاتی مدرنی برای اعمال سیاست‌های حاکم بود، نقطهٔ عطف قدرتمندی نیز در مسیر تحولات جریان ترانه‌سرایی در ایران و نظام‌مند

کردن آن بود. بی‌شک، با تأسیس رادیو و شروع به کار برنامه‌های مختلف موسیقی در آن ترانه به تشخّص و استقلال نسبی رسید و از برچسب‌هایی همچون مطربی و لودگی تا اندازه‌ای رهایی یافت. نقش رادیو به عنوان مهم‌ترین بستر شکل‌گیری ترانه‌سرایی حرفه‌ای، در تحول و پویایی ترانه انکارناپذیر است.

در تاریخ ترانه‌سرایی فارسی تا وقوع انقلاب اسلامی، جریان‌های گوناگونی پا به عرصهٔ حیات گذاشته، روزگاری در اوج بوده و سپس به حاشیه رانده شده‌اند یا با تفاوت‌هایی در قالب و ساختار بار دیگر به حیات خویش ادامه داده‌اند. در این میان، نام دو جریان شاخص و تأثیرگذار، به ویژه از حیث پرداختن به کلام ترانه، از سایر نام‌ها برجسته‌تر و ماندگارتر می‌نماید. نخست، جریان ترانهٔ سنّتی فارسی که آغاز آن به برنامهٔ گلها (۱۳۳٤) و نسل ترانه‌سرایان دههٔ ۱۳۳۰ و اوایل دههٔ ۱۳٤۰ بازمی‌گردد و دیگری، جریانی موسوم به ترانهٔ نوین که در تاریخ ترانه‌سرایی فارسی جایگاه ویژه‌ای دارد.

در قریب به اتفاق جریان‌های ترانهٔ فارسی، از انواع ترانه‌های عامیانه و کوچه‌بازاری گرفته تا ترانه‌های محلی و سرودهای ملی- میهنی، به رغم اهمیت فراوان کلام در ارتباط با مخاطب، عنصر موسیقی و وزن ترانه‌ها در اولویت بوده و اساساً برای ترانه‌سرا -اعم از حرفه‌ای یا غیرحرفه‌ای- پرداختن به ظرایف ادبی و زبانی یا ارائهٔ تفکری خاص در حوزهٔ کلامِ ترانه کمتر محل اعتنا بوده است، اما در دو جریان مطرح شده بسیاری از ترانه‌سرایان برای نخستین بار، به تجربه‌های جدیدی در این حیطه‌ها دست زده و هر کدام در این مسیر گام‌های تازه‌ای برداشته‌اند. پژوهش حاضر، اساس کار خود را بر تحلیل و بررسی کلام دو جریان سنّت‌گرا و نوین در ترانهٔ فارسی قرار داده است. بررسی آثار همهٔ ترانه‌سرایان این دو جریان، از گنجایش این پژوهش بیرون بوده است؛ بنابراین، ملاک گزینش خویش را بر چند اصل مهم قرار داده‌ایم: نخست اینکه، همهٔ ترانه‌سرایان گزینش شده در این پژوهش به عنوان **ترانه‌سرا** شناخته شده باشند؛ یعنی حتّی اگر در حوزهٔ شعر نیز طبع‌آزمایی کرده‌اند، در قلمروِ ترانه حیات حرفه‌ای داشته‌اند؛ دوم، کمیّت و کیفیت آثار این ترانه‌سرایان و ماندگاری ترانه‌هایی که از خود به یادگار گذاشته‌اند؛ و سوم، اطمینان از اصالت ترانه‌ها و مضبوط بودن آن‌ها. از میان ترانه‌سرایان سنّت‌گرا، ترانه‌های رهی معیری، سیداسماعیل نواب‌صفا، رحیم معینی‌کرمانشاهی، بیژن ترقی، تورج نگهبان و پرویز وکیلی و از ترانه‌سرایان جریان نوین، آثار ایرج جنتی عطایی، شهیار قنبری، اردلان سرفراز و زویا زاکاریان گزینش و بررسی شده‌اند.

۲. جریان ترانهٔ سنّت‌گرای فارسی (با شاخص برنامهٔ *گلها*)

جریان موسوم به ترانهٔ سنّتی فارسی یا ترانه به سبک *گلها* عنوانی است که سال‌ها بعد از پیدایش و رشد این نوع ترانه‌ها بر آن اطلاق شده است (کریمی، ۱۳۸٦: ۱٦۲) و اساساً ترانه در طول حیات خود فاقد نظریّهٔ رسمی بوده است. در این میان شاید بتوان تا اندازه‌ای برای جریان ترانهٔ نوین فارسی قائل به نوعی بیانیهٔ جمعی ناخودآگاه شد، اما پیشگامان این جریان نیز چنان که باید و شاید، به وحدت آرائی که لازمهٔ یک جنبش هنری است، دست نیافتند.

پیش از شروع مجموعه برنامه‌های *گلها* ترانه‌سرایانی نظیر میرناصر شریفی، ناصر رستگارنژاد، رهی معیری و اسماعیل نواب‌صفا با رادیو همکاری می‌کردند و جسته‌گریخته ترانه‌هایی برای رادیو می‌ساختند (بدیعی، ۱۳٥٤: ۱۳۰)، اما جریان ترانهٔ سنّتی فارسی به طور مشخص، در سال ۱۳۳٤، به همت داود پیرنیا با مجموعه برنامه‌های *گلها* حیات خود را آغاز کرد (برخوردار، ۱۳۸۷الف: ۹٥). در واقع، با شروع این برنامه بود که سبک ترانه‌سرایی موسوم به *گلها* پدید آمد. این جریان با جریان‌های ترانه‌سرایی پیش از خود تفاوت‌های آشکاری داشت. از ظرفیت‌ها و امکاناتی برخوردار بود که تنها خاص این نوع ترانه‌ها بود و آن عرصه‌ای به نام رادیو بود که آن روزها به مهم‌ترین ابزار ارتباط مردم با موسیقی بدل شده بود.

اگرچه ساخت برنامهٔ *گلها* و ترانه‌های آن در آغاز اقدامی تازه به شمار می‌آمد، اما به مرور، ترانه‌هایی که برای *گلها* ساخته شد، شکل خاصی به خود گرفت (همان: ۱۲۱–۱۲۰)؛ به این ترتیب، اکثر ترانه‌سرایان این جریان، حتی آنهایی که خارج از چارچوب *گلها* نیز دست به آفرینش ترانه می‌زدند، نظیر تورج نگهبان و پرویز وکیلی، برای سرودن ترانه در این برنامه از راه و روش شناخته شدهٔ آن پیروی می‌کردند و از این نظر میان ترانه‌های گلهایی و غیر گلهایی آنها تفاوت‌های محسوسی وجود دارد. به همین دلیل، از این جریان با تمام مختصات ظاهری و فکری خاص خود با عنوان ترانه‌سرایی به سبک *گلها* یاد می‌کنیم و مراد ما از ترانهٔ سنت‌گرا در این پژوهش نیز ترانه‌سرایی به این سبک است.

۱.۲ ویژگی‌های زبانی و ادبی جریان ترانهٔ سنّت‌گرای فارسی

۱.۱.۲ استفاده از قالب‌های تلفیقی

از آن‌جا که بخش عمدهٔ این ترانه‌ها بر روی ملودی نوشته شده‌اند و اساساً تقدم ملودی بر

کلام به عنوان اصلی ثابت در ترانه‌سرایی سنّتی مطرح است (فاطمی، ۱۳۹۲: ۷۲)، "قالب" این ترانه‌ها با توجه به موسیقی و زیر و بم‌های آن تعریف می‌شود و در واقع، ترانه‌سرایان با توجه به فراز و فرودهای موسیقی و افت و خیزهای آهنگ از قالب‌های مختلفی استفاده کرده‌اند؛ مثلاً در یک ترانه ممکن است هم‌زمان از سه قالب "مثنوی"، "مستزاد" و "چهارپاره" استفاده شده باشد؛ به این شکل که ترانه‌سرا یک بیت به صورت مثنوی می‌آورد، سپس با افزودن پاره یا پاره‌هایی و یا کوتاه و بلند کردن برخی مصراع‌ها صورتی مستزادگونه به آن می‌دهد و سپس یک یا دو بند از چهارپاره به آن اضافه می‌کند. البته، این الگو در همهٔ ترانه‌ها یکسان نیست و می‌تواند به تناوب شکل‌های مختلفی به خود بگیرد. مثلاً، ترانهٔ *نالهٔ بی‌اثر* از رهی معیری تلفیقی از "غزل" و "مثنوی" است:

ای نالهٔ بی‌اثر جانم چه کاهی/ وی شعلهٔ ناپدید از من چه خواهی
زین گرمی نبُود ثمر، جز داغ و دردی/ زان آتش نبُود اثر جز دود آهی
دل بر زلف سیاهی بستم و حاصل ندیدم/ به جز روز سیاهی..
ای دل، از چه کنی زاری/ ای دیده تا کی خون می‌باری
که از نالهٔ بی‌حاصل من/ در سینه چو گل سوزد دل من

در واقع، تحلیل و بررسی این گروه از ترانه‌ها که به فراخور ملودی مورد نظر، محل قافیه و طول مصراع‌ها در آن متغیر است، با قالب‌شناسی سنتی دشوار می‌نماید.

۲.۱.۲ متکی بودن اوزان ترانه به ملودی

در این ترانه‌ها موارد بسیاری وجود دارد که کوتاهی و بلندی مصوت‌ها و کشش آنها بر اساس کشش موسیقایی است و بدون درنظر داشتن ملودیِ ترانه به هیچ وجه نمی‌توان به وزن ترانه دست پیدا کرد. نکتهٔ دیگر تغییر مداوم وزن ترانه به تبعیت از ریتم و آهنگ است؛ یعنی ترانه‌سرا بر اساس فراز و فرودهای موسیقی مجبور به استفاده از وزن‌های مختلف در ترانه می‌شود و نمی‌توان یک نوع وزن ثابت را در این نوع از ترانه‌ها تشخیص داد. در این ترانه‌ها به موارد بسیاری برمی‌خوریم که یا اصلاً وزن عروضی ندارند و یا فاقد وزن ثابت عروضی‌اند؛ بلکه کمیّت مصوت‌ها و کشش زمانی آنها بر اساس ملودی تعیین می‌شود. ترانهٔ *ساقی* از پرویز وکیلی به خوبی نشان می‌دهد که وزن ترانه چگونه در جهت مطابقت با ملودی پیوسته در حال تغییر است:

ساقی ببین آزرده‌ام ساقی ببین افسرده‌ام مست و خرابم

آه ای همیشـــه مهـربان امشب تو هـم کـردی جوابم

ساقی اگر ساغرم شکنی قلب پاک مرا زیر پا فکنی

بر نمیگیرم از کوی عشق تو دامن

ساقی تویی آرزوی دلم ، گفتگوی دلم پیش مستان مریز آبروی دلم

این تو و این دل من

دیوانهٔ روی زمینم..

ترانهٔ زیر نمونهٔ دیگری از این تغییرات مداوم وزنی را نشان می‌دهد که به تبـع ملـودی ایجاد شده است:

آتشی ز کـــاروان جـدا مانده — این نشان ز کاروان به جا مانده

یک جهان شراره، تنها — مانده در میان صحـــرا

به درد خود سوزد — به سوز خود سازد

سوزد از جفای دوران — فتـنه و بلای طوفـــان

فنای او خواهد — به سوی او تازد

من هم ای یاران تنها ماندم — آتشی بودم، برجـا مـاندم....

می‌سوزم گر چه با بی‌پروایی — می‌لرزم بر خود از این تنهایی

آتشین‌خو هستی‌سوزم — شعله جـانی بزم‌افروزم

بی‌پناهـی محفل‌آرا — بزم‌افروزی تیره‌روزم

آواز::

بخت سبک‌عنان اگرم همرهی کند — چو گرد ره به بدرقهٔ کاروان روم

سر می‌کشم چو شعله که برخیزم ای دریغ — کو پای قدرتی که پیِ همـرمان روم؟

(آتش کاروان / بیژن ترقی)

۳.۱.۲ نبود تنوع در صنایع ادبی

یکی از نکات تأمل‌برانگیز در ترانه‌های سنّتی فارسی محدود بودن صنایع ادبی در آن است؛ اگرچه یکی از مبانی بنیادی ترانه، سادگی و نزدیکی به فهم مخاطب است (بهرام‌پرور، ۱۹:۱۳۹۱)، اما در کنار آن، استفاده‌های درست و به جا از عناصر خیال و شیوه‌های تصویرآفرینی موجب ماندگاری ترانه و ارتقاء سطح کیفیِ آن خواهد بود. ترانه‌های *گلها* به دلیل تبعیت از معیارهای شعر سنّتی به آن دسته از صنایعی که در شعر کهن فارسی نمودِ بیشتری داشته‌اند، اقبال نشان داده و از وارد کردن شگردهای بیانی نوتری که عموماً در شعر معاصر کارکردِ فراوانی دارند، پرهیز کرده‌اند. مراعات‌نظیر، تشبیه، استعاره و کنایه به ترتیب بیشترین کاربرد را در این ترانه‌ها دارند، اما میزان و نحوهٔ استفاده از این عناصر ادبی در آثار این دسته از ترانه‌سرایان کم و بیش شبیه به یکدیگر است؛ غیر از موارد بیان شده، آرایه‌هایی از قبیل مجاز، تلمیح و تضاد هم به ندرت در این ترانه‌ها دیده می‌شود، اما از این ابزارهای ادبی به شکل خلاقانه‌ای استفاده نشده است:

گل من گل فروشد/ همه جا گل بجوشد/ همه کس باده نوشد

همه جا گل عیان شده / همه کس مهربان شده/ که جهانی جوان شده

مرغ چمن خروشد باده بجوشد / گو مه دلنوازم چهره نپوشد

ز تو من میخواهم بنشینی ای گل در این گلشن با من

که نسیم از مستی ریزد گل‌ها در پایت دامن دامن

بهاری زیباتر آید بهارم گو از در آید

دگر دور جدایی‌ها به سرآید

ای طبیعت بار دگر ارمغان اوردی / نوبهاری را به دنبال خزان آوردی

خرمن گل شور بلبل ناز نرگس تاب سنبل در جهان آورده‌ای

از برایم بزم هستی شوق و شادی شور مستی رایگان آورده‌ای

(ارمغان طبیعت/ نواب‌صفا)

متنوع نبودن صنایع ادبی به ویژه نبودِ تصویرآفرینی‌های خلاقانه ترانـه‌هـای سـنّتی را از تحرک و پویایی محروم کرده و فضای این ترانه‌ها را به چند تصویرِ ثابت و اغلب تکـراری محدود کرده است. همانطور که قبلاً هم اشاره شد، در بیشتر ترانه‌هایی کـه بـه ایـن سـبک ساخته شده‌اند، ملودی مقدّم بر کلام است و واضح است که در چنین شـرایطی ترانـه‌سـرا مجبور است در ساختار ملودی و با توجه به محدودیت‌های آن دست به آفرینش ادبی بزند، به همین دلیل، ترانه- بر خلاف شعر که در قلمروِ نازک‌خیالی‌ها و پـرواز شـاعر در عـوالم نامحدودِ خیال آفریده می‌شود- اغلب حالت خودآگاهی به خود می‌گیرد که ترانه‌سرا در آن پیوسته به موسیقی و تلفیق کلامِ خود با آن، بیش از هرچیز دیگر اهمیت مـی‌دهـد؛ بـا ایـن حال ترانه‌های رهی معیری به دلیل داشتن پیشینهٔ غنی در متون ادبیات کهن تـا انـدازه‌ای از این حیث مستثناست.

۴.۱.۲ محدود بودن تصاویر شعری و غالب بودن تفکر سبک "بازگشت" بر آن

اگرچه یکی از عوامل اصلی در به وجود آمدن عنصر "خیـال" در ترانـه موسـیقی اسـت و بدون درنظر گرفتن این عامل نمی‌توان در باب ایماژهای ترانه به درستی اظهار نظر کرد، اما نکتهٔ مهم در "صورخیال" این ترانه‌ها آن است که عمدهٔ آنهـا بـه پیـروی از اشـعار سـبک خراسانی در محدودهٔ دنیای محسوسات و به ویژه طبیعت ساخته شده‌انـد. بـه طـور کلـی، عناصر خیال ترانه‌های سنّتی فارسی در قالب چند تصویر محدود که بارها و بارها در اشعار پیشینیان به کار رفته تعریف می‌شوند. استعاره‌های به کار رفته در این ترانه‌ها- که عمومـاً از نوع مصرحه است- یار و محبوبی را وصف می‌کند که به "لاله"، "آتشـین لالـه"، "گـل"، "نوگل"، "ماه"، "بهار"، "نوبهار"،"بت"، "سرو"، "شمع" و بسـیاری از واژه‌هـایی کـه در اشعار فارسی عموماً بر معشوق دلالت داشته‌اند، تشبیه شده است:

- نیامدی تو مه من به لب آمد ز غمت جانم... (وای از تنهایی / معینی کرمانشاهی)

- یک شب ای مه افسونگر جانم را به فغان آور... (افسون / نگهبان)

- از من چه پرهیزی که گل را خاری هم باید... (مکتب وفا / ترقی)

- هرکس ندارد وفا ای گل/کی دارد چون گل بقا ای گل (نصیب عاشق / نواب صفا)

- دور از آتشین‌لالهٔ من/ به نوبهاران/ دور از آن مه غنچه‌دهن/ روز و شب بود دیدهٔ من (لالهٔ خونین/ رهی معیری)

از طرفی، تکرار عناصر ثابت در ترانه‌های ترانه‌سرایان مختلف، وجود تمـایز سـبکی در تصویرآفرینی را دشوار کرده است:

- ای آتشین‌لاله چون روی یاری / برآن دل خونین داغ که داری

(لالهٔ خونین/ رهی معیری)

- چه شب‌ها / چه شب‌ها که از هجرت نخفتم/ به دل چون لاله داغت را نهفتم

(چه شب‌ها/ اسماعیل نواب صفا)

- با گلای باغ دل، لاله‌های داغ دل / زیر پاتو فرش مخملی چو گلشن میکنم

(تا بیایی/ بیژن ترقی)

- نگفتی به هر موی تو رشته آرزو بسته‌ام / جدا از تو با داغ حسرت چنان لاله بنشسته‌ام

(پناهم ندادی/ تورج نگهبان)

تشبیهات و استعارات این ترانه‌ها غالباً حسی و در محدودهٔ طبیعـت و مظـاهر آن خلـق شده است و تصویرسازی‌های ذهنی به ندرت در این ترانه‌ها دیده مـی‌شـود. اگـر یکـی از طرفینِ تشبیه یا استعاره عقلی باشد، عموماً بر اساس رجوع به حافظهٔ شعری و وام‌گرفتن از نمونه‌های موجود در گذشته است و اثری از نوآوری و بکر بودن در آن نیست:

- ای لب نوشین تو صد چشمهٔ بقا/ ساز طـرب ساز و شبی از درم درآ (گوشهٔ چشمی به ما کن / رهی معیری)

- بیا که چون عمر چمن دولت من بی تو شود طی (گلریزان / نواب صفا)

- تو بمانی که چو جانی در برم (مرا نفریبی / ترقی)

- نقش آرزوها خفته در وجودم (خاکستر/ نگهبان)

- در میان طوفان بر موج غم نشسته منم... (طاقتم ده / معینی کرمانشاهی)

۲-۱-۵ محدود بودن واژگان شعری و بسامد بالای بعضی از واژگان

یکی از شاخصه‌های ترانه‌های سنّتی فارسی حضور واژگانی خـاص در چرخـه‌ای محـدود است که با طیف‌های معنایی مشترکِ خود فضایی یکسان به اکثر ترانـه‌هـا داده و در بسـته بودن دایرهٔ واژگانی این ترانه‌ها تأثیری دو چندان داشته‌اند. این ترانه‌ها عمدتاً در قالب‌هـایی

کاملاً سنّتی و با کلماتی متفاوت از زبان روزمرهٔ مردم سروده می‌شدند و از لحاظ معنایی نیز از فضایی نسبتاً متفاوت با دنیای حقیقی سخن می‌گفتند.

به طور کلی، بررسی بر روی ۳۵۰ ترانهٔ ساخته شده در *گلها*، نشان می‌دهد که تعداد واژگان به کار رفته در این ترانه‌ها حدود ٤٨٥٠ کلمه است؛ این در حالی است که این تعداد در ۲۰۰ ترانهٔ نوین فارسی به حدود ٥٤٦٣ کلمه رسیده است. این تفاوت حاکی از آن است که ترانه‌سرایان سنّت‌گرا از واژگانی محدودتر با بارِ معنایی خاص استفاده می‌کردند و به وارد کردن واژگان جدید در حوزهٔ ترانه علاقهٔ خاصی نشان نمی‌دادند. علاوه بر نقش زیبایی‌شناسی شخصی در این امر، نوعِ تفکر حاکم بر برنامهٔ *گلها* نیز در این مسأله بی‌تأثیر نبود؛ *گلها* به فخامت شعر و همسو بودن آن با موسیقی سنگین و اصیل ایرانی اهمیت بسیار می‌داد و به همین جهت هر واژه‌ای نمی‌توانست به ساحت این ترانه‌ها راه پیدا کند. نوعِ موسیقی به کار رفته در این ترانه‌ها به نوعی ترانه‌سرایان را به سمت و سوی استفاده از واژگانی می‌برد که نسبت به کلامِ موسیقی عامیانه رسمی‌تر و ادبی‌تر بودند (برخوردار، ۱۳۸۷الف: ١٠٤)؛ به این معنی که تکرار این واژگان و ترکیبات، با نوع موسیقی ترانه که در دستگاه‌های موسیقی ایرانی اجرا می‌شدند، همسویی داشت. گذشته از محدود بودن تعداد واژگان در این ترانه‌ها استفاده از واژه‌هایی با طیف‌های معنایی مشترک به یکنواختی فضای این ترانه‌ها دامن زده است. برای نمونه، در ترانه‌های بررسی شده در این پژوهش "عشق" و معادل‌های آن از قبیل مهر و محبت مجموعاً ٣٦٢ بار؛ "مستی" و متعلقات معنایی آن ٢٢٤ بار؛ "گل، گلها، گلی، گلزار، نوگل" مجموعاً ۱۵۰ بار و "ماه، مه، ماهی، ماهم" مجموعاً ۵۷ بار تکرار شده‌اند. از طرفی، ساخت واژه‌های جدید از طریق ترکیب‌سازی یا به کار بردن ترکیبات خودساخته در این ترانه‌ها بسیار اندک است و این ترانه‌سرایان عمدتاً از واژگان پرکاربرد اشعار دوره‌های پیشین استفاده کرده‌اند.

۲-۱-۶ گرایش به استفاده از "زبان رسمی" در ترانه

عموم ترانه‌سرایان *گلها* به ویژه پیشگامان آن، رهی معیری و نواب صفا، در ترانه‌های خویش از زبان رسمی و مختصات آن استفاده کرده‌اند و هیچ تجربه‌ای در سرودن ترانه به شکل محاوره ندارند. تا مدت‌ها در شوراهای شعر و ترانه، به ویژه در دوران ریاست هدایت نیّرسینا بر این شورا، سرودن ترانه خارج از زبان رسمی ممنوع بود و بسیاری از ترانه‌ها در آن دوران تنها به علت مسألهٔ زبان مردود تلقی می‌شدند. اسماعیل نواب‌صفا، یکی از قدیمی‌ترین اعضای شورای ترانهٔ رادیو در این باره می‌گوید: "در آن ایام به اشعاری که به

زبان شکسته یا محاوره سروده می‌شدند، اجازهٔ پخش نمی‌دادیم" (بهمن‌پور، ۱۳۸۲، ج۱/ ۱۹۳-۱۹۲). از طرفی برنامهٔ *گلها* در شرایطی ساخته شد که انواع موسیقی‌های کوچه‌بازاری و کافه‌ای بازار موسیقی را پر کرده بود. *گلها* با هدف حفظ و حمایت از موسیقی اصیل ایرانی در واقع در واکنش به این سطحی‌نگری‌ها حرکت می‌کرد. در کنار پاسداری از موسیقی اصیل ایرانی احیای اشعار سنّتی فارسی و معرفی شاعران آن- اعم از برجسته یا گمنام- از دیگر اهداف مهم این برنامه‌ها بود (نصیری‌فر، ۱۳۷۳، ج ۲/ ۵۹۹-۵۹۸)؛ طبیعی بود که ترانه‌سرایان این جریان نیز در همین راستا و با رعایت چنین موازینی گام بردارند. از این رو، ترانه‌سرایان *گلها* درصدد برآمدند تا با رعایت موازین سنّتی و زبان رسمی به سهم خود این نقیصه را جبران کنند.

در سال‌های پایانی دههٔ ۱۳٤۰، به ویژه دههٔ ۱۳۵۰، با تثبیت و رواج ترانه‌های پاپ و محبوبیت فراگیرِ آن، بعضی از ترانه‌سرایان سنّت‌گرا نیز خواسته یا ناخواسته به تجربیاتی در این حیطه دست زده‌اند (بهمن‌پور، ۱۳۸۲، ج۱/ ۳۳۲) اما، اکثر این تجربه‌ها عمدتاً به شکستگی در حوزهٔ زبان ختم شد و هیچ‌گاه به کارکردی که زبان محاوره در ترانهٔ نوین دست یافت، نرسید.

بهـــار زیبا می‌شه
لاله و گل وامیشه
وقتی که خـــنده رویِ لب تو پیدا می شه
پنجـــره‌ای ز باغ گـل رو به دلم وا می‌شه
تا تو ز ره میرسی چه شور و غوغا می‌شه
بـه محـــبتی بده "فـریبم" (۳)
که تو شهرعاشقی "غریبم" (۳)
منـــم و دلـی ز غم "پریشون" (۳)
بیا که یه روز میشی "پشیمون" (۳)
دلـم به سیـنه ز غمت نغمه بپا می‌کنه
نی شکسته هوس ساز و نـــوا می‌کنه

نوای بلبل چمن رو غرق صفا می‌کنه
صــدای پایت دلمــو نغمه‌سرا می‌کنه

(پنجره‌ای به باغ گل / بیژن ترقی)

در بیشتر موارد، آمیختگی زبان رسمی و محاوره ساختار زبانی این ترانه‌ها را مخـدوش کرده و انسجام و یکدستی آنها را از بین برده است؛ اما به هر روی، چنین تجربـه‌هـایی، آن هم در فضای رسمی و ادبی آن روزها، زمینه را برای شکوفایی زبان محاوره در ترانهٔ نـوین فراهم کرد:

پاییزه برگ گل میریزه/ مهتاب پاییزی چه زیباست/ روشن از آن دنیای دلهاست
برجا بمان ستاره کامشب سحر نداره/ با ماه آسمانی ماه من امشب بیداره
گرچه خزان رسیده، بخت گل آرمیده/ در قلب ما بهاره،گلهای شادی دمیده
نوگل من تویی گرچه شد مهرگان/ با تو بس لاله‌ها بشکفد در خزان
(مهتاب پاییز / تورج نگهبان)

۲-۲ ویژگی‌های فکری و محتوایی ترانهٔ سنّت‌گرای فارسی

ترانه‌های دوران مشروطیت، به ویژه ترانه‌های عارف قزوینی و ملک‌الشعرای بهار با تـأثّر از جریان "شعر مشروطه" با اجتماع و تحولات آن همگام و همراه بود و در برانگیختن افکـار عمومی و به پیروزی رساندن جنبش مشروطیت نقش مهمی داشت (آرین‌پـور، ۱۳۵۱، ج۲/ ۳۵۵-۲٤۹)؛ همین مسأله، حاکمیت وقت را بر آن داشت تا نگاه حساس‌تری به موسـیقی و بالأخص کلامِ آن داشته باشد. به همـین دلیـل، پـس از تأسـیس رادیـو ترانـه بـه مقولـه‌ای فرمایشی و سفارشی تبدیل شد. تفکر سنّت‌گرا بر تمامی عناصر ترانه‌های این دوران، به‌ویژه در جهان‌بینی ترانه‌سرایان آن به‌شدت نمایان است. در این ترانه‌ها کمترین اثری از اجتماع و تغییر و تحولات آن نیست (برخوردار، ۱۳۸۷ب: ۹۸). مثلاً، در سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد و شرایط دشوار آن، این ترانه‌سرایان از دنیایی سخن می‌گفتند که بـرای مـردم ناآشـنا بود. اگر در این مقطع زمانی، در شعر معاصر فارسی ناامیدی و یأس و خفقان موج مـی‌زد،

ترانه‌های آن سال‌ها با همان مضامین ثابت و دغدغه‌های فردی در راستای سیاست‌های حاکم بر رادیو گام برمی‌داشتند.

عشق درون‌مایهٔ اصلی این ترانه‌هاست. بیشتر این ترانه‌ها یا وصف حالات معشوق است یا رنج دوری و شکایت از شب هجران و پناه بردن به مستی برای فراموشی غم عشق و جفای معشوق. مضمون دیگری که در این ترانه‌ها حضور برجسته‌ای دارد طبیعت‌گرایی است؛ ترانه‌سرایان این دوران، به ویژه نیّرسینا، رواج دهندهٔ نوعی از ترانه بودند که جلوه‌های طبیعت را وصف می‌کرد:

زیب گلشن شد گل و نسرین بر تن روحی تازه دهد فروردین
خیمه زد سپه گل بر دشت و صحرا نرگس پرده برافکند از رخ زیبا ...

مکان و فضای این ترانه‌ها عمدتاً طبیعت و مظاهر آن به‌ویژه "چمن"، "گلزار"، "سبزه‌زار" و مواردی از این دست است؛ عمدهٔ روایت‌های عاشقانه و دیدارهای عاشق و معشوق هم در همین مکان‌ها صورت می‌گیرد. در نتیجه، دور بودن از واقعیّت‌های اجتماعی به خودیِ خود مانع هم‌ذات‌پنداری مخاطب با کلام ترانه می‌شود.

از دیگر مضامین رایج در این ترانه‌ها رواج نوعی عرفان است که به مرور بخشی از ترانه‌های این سال‌ها را به خود اختصاص داده است. اندیشهٔ اولیهٔ ساخت برنامهٔ *گلها* از حلقه‌های عرفانی شروع شد که جمعی از موسیقی‌دانان برجستهٔ کشور در آن حضور داشتند و اساساً این برنامه را با انگیزهٔ ترویج موسیقی عرفانی ایجاد کردند (لوییزون، ۱۳۸۸: ۱۱٤). نادره بدیعی دربارهٔ این نوع از ترانه‌ها که خود آنها را "ترانه‌های عارفانه" نامیده است می‌گوید:

> "کم‌کم ترانه‌های عرفانی از خانقاه‌ها بیرون آمد و بیش از پیش به میان مردم رفت تا آنجا که سرایندگان رادیو به فکر سرودن ترانه‌های عرفانی در رادیو افتادند که آغاز آن ترانهٔ "ای آشنای من" بود و بعد به شدت سرودن ترانه‌های عرفانی و فلسفی رایج شد و آنها که خود جزء حلقهٔ درویشان بودند یا مطالعات نظری در باب عرفان و فلسفه داشتند، مضامین و مطالب و نوع زبان عرفانی را در ترانه وارد کردند و ترانه‌های یک دوره از تاریخ ترانه‌سرایی ایران (۱۳۳٤ تا حدود سال‌های ۱۳٤٤) پر از اصطلاحات و مضامین عرفانی است که به همراهی آهنگ‌هایی بس سنگین و ارزشمند اجرا می‌گردید" (۱۳۵٤: ۱۸۲).

اما، به نظر می‌رسد به صرفِ وجود کلماتی خاص در این ترانه‌ها- که در اشعار عرفانی ما بسامد بالایی داشتند- نمی‌توان چنین حکمی صادر کرد و این ترانه‌ها را عرفانی دانست؛ بلکه مجموعه‌ای از واژگان عرفانیِ محدود، فضایی شبه‌عرفانی به این ترانه‌ها بخشیده که طی دوره‌ای خاص مضامین ترانه‌های فارسی را تحت شعاع قرار داد؛ در واقع، این ترانه‌ها به نوعی از مسائل روزمره فاصله گرفته و به مسائل معنوی و ماورائی توجه بیشتری نشان داده‌اند:

دارم سوالی ای خدا /ای آشنا با فکر ما / وی قادر قدرت‌نما/ چون می‌نوشتی این سرنوشت ما خاکیان را

قسمت چه کردی از ملک هستی افلاکیان را/ ای داورعرش‌آفرین، صورتگر فرش زمین، وی مالک ملک یقین

باید به بال اندیشه پویم هفت آسمانت را/ یک یک ببینم هم ثابت و هم سیارگانت را باید سیاحت‌ها کنم در زهره و در مشتری/ شاید که خورشید افکند آنجا فروغ دیگری..

(راز خلقت / معینی کرمانشاهی)

در مجموع، هر یک از ترانه‌سرایان سنت‌گرا با آفرینشگری‌ها و تجربیات خاص خود زمینه را برای شکوفایی ترانه و گذار آن به مرحله‌ای تازه فراهم کردند. در این میان، جایگاه و سهم پرویز وکیلی بسیار ویژه و منحصربه‌فرد است. با حضور او آرام‌آرام واژگان و تعابیر تازه‌ای به ساحت ترانه راه پیدا می‌کنند و مضامین اجتماعی و حتی عاشقانه در قالبی جدید عرضه می‌شوند. بدین ترتیب، ترانهٔ سنتی فارسی پس از طی دوره‌ای نسبتاً طولانی در سال‌های پایانی دههٔ ۱۳٤۰، در دو حیطهٔ زبان و تفکر تحولات مهمی را آغاز می‌کند.

۳. جریان ترانهٔ نوین فارسی

در اواخر دههٔ ۱۳٤۰، موج تازه‌ای از ترانه‌سرایی در ایران به راه افتاد که پیشگامان آن شهیار قنبری، ایرج جنتی عطایی و اردلان سرفراز بودند. مضامین تازه‌ای که این ترانه‌سرایان جدید وارد ترانه کردند، با همکاری آهنگسازان خوش‌ذوقی نظیر اسفندیار منفردزاده، حسن شماعی‌زاده، بابک بیات، فرید زولاند، واروژان و .. نوع جدیدی از موسیقی و ترانه‌سرایی را عرضه کرد. به دنبال تغییر و تحولی که در موسیقی به وجود آمد، کلام ترانه نیز در مضمون

و گه‌گاه ساختار دچار تغییر و تحول شد و نوع جدیدی از ترانه خلق شد که بعدها به "ترانهٔ نوین" معروف گردید (قنبری، ۱۳۷۹: ۳٦).

۱.۳ ویژگی‌های زبانی و ادبی جریان ترانهٔ نوین

۱.۱.۳ گرایش به استفاده از قالب‌های خاص همچون چهارپاره و مثنوی

اگر در ترانه‌های سنّتی ذوق ملودی‌سازی و گردش ریتم به صورتی بود که به یک قالب خاص منتهی نمی‌شد، در ترانه‌های نوین، اَشکال آهنگ‌سازی موجب رسیدن به نوعی ثبات در قالب ترانه‌ها و پربسامد شدن بعضی قالب‌ها گردید. از میان قالب‌های گوناگون شعر فارسی دو قالب "چهارپاره" و "مثنوی"- به ویژه چهارپاره- در میان این دسته از ترانه‌سرایان با اقبال بیشتری مواجه شد که یکی از دلایل آن ظرفیت بالای این دو قالب در جهت روایتمندی و تقویت وجه داستانی ترانه بود.

همچنین، بر اساس قوانین موسیقی که مبحث قرینه در آن جایگاهی واضح دارد، چهارپاره با توجه به چهار تکه بودنش این امکان را به ترانه‌سرا می‌دهد که از قرینه‌های آهنگین که به صورت واژه‌ها و ترکیب‌های شعری و ترانه‌ای ارائه می‌شوند، به کرّات استفاده کند. ضمن اینکه به وی این امکان را داده که یک معنا را در یک واحد شعری یا ترانه‌ای که یک بند از چهارپاره است تمام کند؛ در صورتی که در غزل، مصراع یا بیت واحد یا Unit است و در چهارپاره واحد، چهار مصراع است و این امکان برای آهنگساز وجود دارد که از "اُورتور"های دلخواه خود بعد از هر بند به گونه‌ای چون جواب آواز استفاده کند (طغرلجردی، ۱۳۸۲: ۲۰٦). البته، در جریان ترانهٔ نوین نیز با توجه به اینکه در مواردی، تبعیت کلام از ملودی حفظ شده، گاهی تغییرات اندکی در قالب‌ها مشاهده می‌شود. در میان ترانه‌سرایان نوین، اردلان سرفراز و زویا زاکاریان به مثنوی و شهیار قنبری به چهارپاره توجه بیشتری دارند و ایرج جنتی عطایی تقریباً به صورت متعادلی از هر دو قالب استفاده کرده است. البته در شماری از ترانه‌های این جریان شیوهٔ ثابت به این صورت است که مجموعه‌ای از دوبیتی‌های به‌هم‌پیوسته با یک بیت مقفّا به عنوان ترجیع‌بند به هم مرتبط می‌شوند:

اهل طاعونیِ این قبیلهٔ مشرقی‌ام

تویی این مسافرشیشه‌ای شهرفرنگ

پوستم از جنس شبِه، پوست تو از مخمل سرخ
رختم از تاوله، تن‌پوش تو از پوست پلنگ
"بوی گندم مال من هر چی که دارم مال تو
یه وجب خاک مال من هرچی می‌کارم مال تو"
تو به فکر جنگل آهن و آسمون‌خراش
من به فکر یه اتاق اندازهٔ تو واسه خواب...
"بوی گندم مال من هر چی که دارم مال تو
یه وجب خاک مال من هرچی می‌کارم مال تو"

(بوی خوب گندم/ شهیار قنبری)

۲.۱.۳ تغییر دستگاه واژگانی با ورود عناصر واژگانی جدید و نو شدن زبان

یکی از مهم‌ترین عواملی که موجب تحول کلی ترانه در دههٔ ۱۳۵۰ شد، تغییرات گسترده‌ای بود که در حیطهٔ واژگان به وقوع پیوست؛ با تغییر در نوع نگرش شاعران این جریان، در نوع گزینش آنها از واژه‌ها و اصطلاحات زبان نیز تغییر ایجاد شد. این واژگان که به نوعی انعکاس دهندهٔ شرایط اجتماعی- سیاسی جامعهٔ خود بودند، موجب تغییر فضای کلی ترانه‌ها شدند. واژه‌های کهنه یا به طور کلی از میان رفتند یا در قالب تصاویر جدید مفهوم معاصرتری به خود گرفتند. واژه‌هایی مانند "شب، قصه، گریه، تن، خاک، غربت، صدا، سایه، مرگ، رفتن، آینه، دیوار، اسم، فریاد، خون، باور، تنهایی، غریبه، زخم، وحشت، بغض، غروب، جنگل" به ترتیب پربسامدترین واژگان به کار رفته در این ترانه‌ها محسوب می‌شوند که در بسیاری موارد با بار ایدئولوژیکی خاصی نیز همراه‌اند.

بهره‌گیری کمتر از برخی از واژه‌ها و ترکیباتی که در ترانه‌های سنّتی کاربرد فراوانی داشته است، استفاده از واژه‌ها و اصطلاحات مربوط به عناصر و مظاهر زندگی امروز و بهره‌گیری از واژه‌های به کار رفته در شعر کهن در معانی و مقاصد جدید، یعنی همان تطوّر و تحول معنایی و مفهومی واژه‌ها در مجموع موجب نو شدن زبان ترانه و ورود آن به حیطهٔ زبانی و واژگانی جدیدی شد که بنای ترانهٔ نوین بر روی آن ساخته شده است. از سوی

دیگر، واژه‌سازی و خلق ترکیبات جدید در آثار ترانه‌سرایان نوین، به ویژه، جنتی عطایی و قنبری فراوان دیده می‌شود. ترکیباتی مانند گل‌باد، غزل‌شکستگی، ترانه‌سوزی، شب‌دل، خونگاه، هم‌شب و .... به گسترش واژگان ترانه‌ها کمک فراوانی کرده است، البتّه بخشی از این ترکیبات را جامعه نپذیرفته و به ترکیبات زایای زبانی بدل نشده‌اند.

۳.۱.۳ وجود قوافی معیوب و تسامح در این زمینه

با توجه به پای‌بندی بی‌چون و چرای ترانه‌سرایان سنّتی به قواعد ادب رسمی عدول از قواعد عمومی قافیه در ترانه‌های آنها به ندرت دیده می‌شود. اما ترانه‌سرایان نوین بیشتر بر جنبهٔ شنیداری قافیه تأکید داشتند؛ از این رو، در ترانه‌های آنها نمونه‌های فراوانی می‌توان یافت که در آنها قوافی خالی از اشکال نیست.

- نگو دیره، من از این فاصـــله‌ها بدجوری گریه‌م می‌گیره

نگو دیره، من از این بی‌خودی‌ها بدجوری گریه‌م می‌گیره (هنوز / قنبری)

- پلک تو فاصـلهٔ دست و کاغذ و غـزل من و عاشقانـه بود

رستن از پیلهٔ خواب ای کلید قفل شعر خواب شاعرانه بود (نفس / شهیار قنبری)

- اون کسی کـه سر سپرده مثل ما عاشق نبوده

اما اون که عاشقونه جون سپرده هرگز نمرده (ای عشق / سرفراز)

قافیه کردن افعال مثبت و منفی از اشکالات رایج قافیه در این ترانه‌هاست:

- شام آخر بی تو شاید شب آغاز باشه

ساعت عزیمت تو میشه انتها نباشه (شام آخر / قنبری)

۴.۱.۳ استفاده از زبان محاوره

در دوران ریاست نیّرسینا بر شورای ترانهٔ رادیو، آیین‌نامه‌ای تصویب شد مبنی بر اینکه استفاده از لحن شکسته و محاوره‌ای در ترانه‌ها ممنوع است. در مجلهٔ *جوانان رستاخیز* دربارهٔ سیاست‌های نیّرسینا در این زمینه آمده است:

> او اصرار دارد به همه بقبولاند که ترانه باید زبان کتابت داشته باشد و دور از الفاظ عامیانه باشد... اما او اشتباه می‌کند چراکه او رکن اساسی زبان ترانه را که همان زبان روزمرهٔ مردم

کوچه و بازار است نمی‌داند. نیّرسینا همپالگی‌های شورا را نیز در جهت فکری خاص خود انتخاب کرده است... کافی است خودش امضا کند و نظر بدهد. (۱۳۵٦: ٦۷ و ۳۹– ۳۸).

استفاده از زبان محاوره در ترانه تا مدت‌ها در جامعهٔ ادبی نیز قابل قبول نبود و نوعی سطحی‌گویی تلقی می‌شد؛ تا جایی که نادره بدیعی بزرگترین عیب ترانه‌سرایان زمانِ خود را (دههٔ ۱۳۵۰) نداشتن قدرت بیان و ضعف تکنیک می‌داند و معتقد است "جَوانان ترانه‌سرا فکر دارند اندیشه دارند اما، همین شکسته‌گویی حالتی سبُک به ترانه‌شان می‌دهد" (۱۳۵٤: ۲۹۹).

به هر روی، بعد از چند سال آیین‌نامهٔ مذکور لغو گردید و با طبع‌آزمایی چند تن از ترانه‌سرایان سنّتی و موفقیت ترانه‌سرایان جوان در قلمروِ زبان محاوره شرایط برای حضور جدی آن به عنوان یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های ترانهٔ نوینَ فراهم شد. مهم‌ترین ویژگی ترانه‌سرایی نوین، کارکرد زبان در این جریان است. مؤلفه‌ای که مهم‌ترین و بنیادی‌ترین رکن هر ترانه محسوب می‌شود و مهم‌ترین وجه تمایز این جریان از دیگر جریان‌های ترانه‌سرایی معاصر است. راهبرد زبان در ترانه‌سرایی نوین به گونه‌ای است که از یک سو می‌کوشد با استفاده از تمامی امکانات موجود در زبان محاوره با مخاطب صمیمی‌ترین ارتباط را برقرار کند و از سویی دیگر به گسترش و بسط فرهنگ واژگانی می‌اندیشد و در این رهگذار به وجه ادبی و ماندگاری آثار نیز توجه می‌کند (کریمی، ۱۳۸٦: ١٦٤). با تمام این اوصاف، در بسیاری از ترانه‌های نوین نمونه‌هایی از نبود انسجام زبانی به چشم می‌خورَد که به یک‌دستی اثر لطمه زده است. این آشفتگی زبانی در ترانه‌های اردلان سرفراز بیش از همه نمایان است:

– تو این تنهایی تلخ منو یک عالمه یاد
نشسته *رو به رویم* کسی که رفته بر باد (نفس‌های بی‌تو)
– کسی که عاشقانه به عشقِش پشت پا زد
برای بودن من به *خود* رنگ فنا زد (نفس‌های بی‌تو)
– من از خوش‌باوری‌هام به ویرونی رسیدم
تو را یک لحظه نزدیک یه لحظه دور می‌دیدم (بهت)
– شقایق درد من یکی دو تا نیست

آخه درد من از *بیگانه‌ها* نیست (گنجشکای خونه)

۵.۱.۳ استفاده از کنایه‌ها، ضرب‌المثل‌ها و تکیه‌کلام‌های عامیانه

ترانه، شعری سهلِ ممتنع است و ساختار زبانی آن ریشه در مکالمات روزمرهٔ مردم دارد، در ترانه‌های سنّتی اثر چندانی از این تکیه‌کلام‌ها نیست و بیشتر کنایات این ترانه‌ها از جنس کنایات ادبی موجود در اشعار کهن‌اند؛ اما در ترانه‌های نوین، استفاده از ضرب‌المثل‌ها و تکیه‌کلام‌های مردمی از ویژگی‌های اساسی ترانه به شمار می‌رود. این موضوع را می‌توان حاصل تأثیرات ترانه‌های مردم‌پسند غربی بر ترانه‌های فارسی نیز دانست که در آن گفتگوهای روزمره، ضرب‌المثل‌ها و داده‌های زبانی رایج در میان طبقات گوناگون جامعه، حضور پررنگی دارد.

- عروسک قصهٔ من *سوختن من ساختنمه* (شب آفتابی/ جنتی عطایی)

- ترس از زمستون نیست که *آفتابش رو بومه* (شرقی غمگین/ ایرج جنتی عطایی)

- دل نمونده که تو گولش بزنی / *غریبه مشت تو پیشم وا شده* (غریبه/ شهیار قنبری)

- اما شعر تو می‌گه که چشم من *تو نخ ابره* که بارون بزنه (هفتهٔ خاکستری/ قنبری)

- اگه هم‌صدا بودی هیچکی حریفم نمی‌شد/ *کوه اگه رو شونه‌هام بود* کمرم خم نمی‌شد (هم‌صدا/ سرفراز)

- گاهی این دنیا مثل ما با خودش *مسأله داره* (گریه/ زاکاریان)

۶.۱.۳ استفاده از بیان استعاری و نمادین

در کنار تغییر زبان، نگاه متفاوت ترانه‌سرا به اشیا و عناصر موجود در هستی و کشف روابط تازه میان آنها از اساسی‌ترین و مهم‌ترین تحولات سبکی ترانه‌های نوین به حساب می‌آید. این ترانه‌ها غرق در ابزارهای تصویرآفرینی‌اند و از این نظر با ترانه‌های سنّتی فارسی متفاوتند. "صورخیال" ترانه‌های سنّتی هیچ‌گاه از محدودهٔ تشبیهات و استعارات متداول رادیو فراتر نرفته بود و ترانهٔ فارسی تا چندین دهه در میان انبوهی از تصاویر نخ‌نما و یکنواخت دست و پا می‌زد. با تغییر و تحولات گوناگون در جامعه و نیاز درونی ترانه‌سرایان به کشف افق‌های نوتر و تلاش برای دور کردن ترانه از برچسب‌های

سطحی‌نگری و سطحی‌گویی آرام‌آرام، زمینه‌های تغییرات گسترده در این عرصه فراهم شد. ترانه‌سرایان دههٔ ۱۳۵۰، با تأثیرپذیری از جریان‌های شعری معاصر و نیز آثار ترجمه شده و به دنبال نگاه متفاوتِ خود به جهان و انسان در زمینهٔ خلق فضاهای تـازه در "صـورخیال" ترانه‌های این دهه گام‌های مهمی برداشتند و بی‌اغراق در بسیاری از این موارد حتی از شعر نو نیز پیشی گرفتند. این تغییرات عمدتاً به دلیل آشنایی ترانه‌سرایان نوین با ادبیات معاصـر، تغییر دنیای پیرامون و تحولات اجتماعی و سیاسی ایران در دههٔ ۱۳۵۰، صورت گرفته است (گلرویی، ۱۳۸٤: ۲۳).

یکی از مهم‌ترین تأثیرات مشروطیت بر شعر فارسی، تغییراتی بود که در نوع نگاه شاعر نسبت به اجتماع حاصل گردید و دامنهٔ این تحولات علاوه بر زبان و تفکر، عناصر ادبـی و آرایه‌های کلامی را هم تحت شعاع قرار داد. در واقع، عناصر خیال به طور مستقیم با اندیشهٔ شاعر و زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ او مرتبط گردید. ترانه‌های نوین نیز به نوعی بازگو کننده و مفسر شرایط سیاسی اجتماعی روزگارِ خودند و از خلال تفسیر آنهـا مـی‌تـوان بـه نتایج جامعه‌شناختی جالب توجهی دست یافت. باز شدن نسبی فضای سیاسی در مقطعی از این دهه زمینهٔ بروز خلاقیت و آزاداندیشی را فراهم کرد؛ بسیاری از صور خیال ترانـه‌هـای دههٔ ۱۳۵۰، زاییدهٔ فضای سیاسی- اجتمـاعی آن سـال‌هاسـت و بـار ایـدئولوژیکی دارد؛ از سوی دیگر با سانسور و فشار دستگاه حاکم در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۵۰، بسیاری از ترانه‌سرایان ناگزیر شدند تا از ابزارهایی همچون نماد و استعاره برای بیان مفاهیم مورد نظر خود استفاده کنند؛ بنابراین، بسیاری از این تصاویر همچون اشعار سمبولیستی شاعران نیمـایی در قالـب نماد وجه استعاری پیدا کرده‌اند و تنها با معـادل‌هـای سیاسـی و اجتمـاعی قابـل تفسـیرند. معروف‌ترین ترانهٔ نمادین فارسی ترانهٔ کوچه از جنتی عطایی است که اکثر واژگان آن باری استعاری یافته و صبغهٔ اجتماعی عمیقی به آن بخشیده‌اند:

میون این همه کوچه که به هم پیوسته

کـــوچهٔ قدیمیِ مـــا، کـوچهٔ بن‌بسته

دیوار کاه‌گـــلی یه باغ خشک که پر از شعرهای یادگاریه

مونده بین ما و اون رود بزرگ که همیشه مثل بودن جاریه

صـــدای رود بزرگ، همیشه تو گوش ماست

این صدا، لالاییِ خـواب خوب بچه‌هاست

کوچـــه امـا هـرچی هست، کوچـهٔ خاطره‌هاست
اگه تشنه‌ست، اگه خشک، مال ماست، کوچهٔ ماست
توی این کوچه به دنیا اومدیم، توی این کوچه داریم پا می‌گیریم
یه روزم مثل پدربزرگ باید تـو همـین کوچـــهٔ بن‌بست بمیریم
اما مـا عاشـق رودیم، مگـه نه
نمی‌تونیم پشت دیـوار بمونیم
ما یه عمره تشنه بودیم، مگه نه
نباید آیـــهٔ حسرت بخـــونیم
دست خسته‌مو بگیر، دست خسته‌مو بگیر
تـــا دیـــوار گلـــی رو خـــراب کنـیم
یه روزی، هر روزی باشه دیر و زود
می‌رسیم با هـــم به اون رود بزرگ
تـنـــــای تـشـــــنه‌مـــونـــو
می‌زنـــیم به پـــاکـــی زلال رود

(بن‌بست / جنتی عطایی)

۷.۱.۳ تحول در تشبیه

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ترانهٔ نوین استفاده از تشبیه در سـطحی گسـترده و متفـاوت اسـت. ترانـه‌سـرایان سـنّت‌گـرا بـه تبعیـت از شـاعران "سـبک خراسـانی" در آفـرینش "صورخیال" عموماً از تصاویر محسوس و عینی استفاده مـی‌کردنـد. آنهـا جـز در مـوارد معدودی از تشبیهات انتزاعی استفاده نمی‌کردند و به طور کلـی صـورخیال ترانـه‌هایشـان مبتنی بر محسوسات و طبیعت پیرامون بود. اما در دهۀ ۱۳۵۰، در ماهیت تشـبیهات ترانـه تغییرات اساسی صورت گرفت. یکی از مهم‌ترین مواردِ این تغییر، فاصله گرفتن تشبیهات از امور حسی و تمایل ترانه‌سرایان به استفاده از تصاویر انتزاعی در ترانه اسـت و یکـی از مهم‌ترین تمایزهای سبکی ایـن دو جریـان مهـم ترانـه‌سـرایی اساسـاً در همـین موضـوع

خودنمایی می‌کند. وقتی سبکی تغییر می‌کند، بیشترین تغییر در تشبیه و استعاره صورت می‌گیرد، زیرا نگرش هنرمند به جهان که بیشتر در وجه‌شبه رخ می‌نماید دچار دگرگونی می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۳٦).

در ترانه‌های نوین به پیروی از شعر معاصر عمدهٔ تشبیهات عقلی و انتزاعی است و در موارد بسیاری بین مشبه و مشبهٌبه ارتباط آشکاری نیست و وجه‌شبه به صورت طبیعی از مشبهٌبه بیرون نمی‌آید؛ همین امر در بعضی موارد، مانع ارتباط عموم مخاطبان با کلام ترانه می‌شود:

- ای دریغ از تو که مثل عکس عشق هنوزم داد می‌زنی تو آینهٔ من (خالی/ زاکاریان)

- با من مرگ سنگ و انسان تاریخ پیرم (کندو / جنتی عطایی)

- تو همون شرمی که از اون سرخه گونه‌های عاشق (گنجشکای خونه / سرفراز)

- تو مثل وسوسهٔ شکار یک بادبادکی (نیاز / قنبری)

نکتهٔ دیگر آنکه، در این ترانه‌ها در بیشتر موارد طرفین تشبیه مقید به قیدی ذهنی‌اند که به پررنگ شدن فضای انتزاعی این تشبیهات کمکی دوچندان کرده است:

- صدای تو بیداری ریشه آواز سبز برگه/ صدای تو پروسوسه مثل شبخونی تگرگه

صدای تو آهنگ شکستن بغض یه دنیا حرفه/ تصویری از آوازِ صریحِ قندیل و نور و برفه

(هیشکی مثل تو نبود / جنتی عطایی)

- ظهر یکشنبهٔ من جدول نیمه‌تموم/ همه خونه‌هاش سیاه، روی خونه جغد شوم

(هفتهٔ خاکستری/ قنبری)

یکی دیگر از تحولات مهم تشبیه در ترانه‌های این جریان وفور تشبیهات مرکب است که در آثار تمام ترانه‌سرایان منسوب به این جریان دیده می‌شود:

- تنهاتر از انسان در لحظهٔ مرگ ساده‌تر از شبنم رو سفرهٔ برگ

مطرود هم‌قبیله محکوم خویشم غریبه‌ای طعمهٔ این کندوی نیشم

(کندو / ایرج جنتی عطایی)

- حتی خودِ تولد آغاز راه مرگه / حدیث عمر و آدم حدیث بادُ برگه

(تقدیر / اردلان سرفراز)

- اگه عکس چهل‌ستونم اگه شهری بی‌حصار/ واسه آرش تیر آخر واسه جاده یه سوار
اگه پاکم مثل معبد اگه عاشق مثل هنـدو/ مثل بندر واسه قایق واسه قایق مثل پارو
(حرف/ شهیار قنبری)

- ما به هم رسیدیم مثل باغ و مهتاب / مثل نور و پروانه مثل ماهی به آب
(یه عاشق / زویا زاکاریان)

۲.۳ ویژگی‌های فکری و محتوایی ترانهٔ نوین فارسی

در اواخر دههٔ ۱۳٤۰، با شکل‌گیری حرکت‌های چریکی، مانند جریان سیاهکل، بخشی از اشعار این دوره رنگ و بوی سیاسی به خود گرفت.

در این مقطع، جریان ترانه‌سرایی نیز کـه پـیش از آن معمـولاً شـامل اشـعار عاشـقانه، عارفانه و یا بازاری می‌شد، سمت و سویی سیاسی مـی‌گیـرد و شـاعران نـوپرداز جـوانی چون شهیار قنبری، ایرج جنتی عطایی، اردلان سرفراز، عباس صفاری، مسـعود هوشـمند، ...، به ترانه‌سرایی روی آورده و برای خوانندگان پاپ، ترانه‌های سیاسـی مـی‌نویسـند کـه بعضاً همراه با آوازخوانان، در زمرهٔ هواداران چریک‌ها دستگیر و روانهٔ زندان‌ها مـی‌شـوند (لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۳/ ۹).

از شاخص‌ترین ترانه‌هایی که با الهام از این واقعه سروده شده‌اند، می‌توان به ترانـه‌هـای معروف *جنگل* ترانهٔ ایرج جنتی عطایی و جمعه از شهیار قنبری اشاره کرد. به ایـن ترتیـب، در دههٔ ۱۳۵۰، با تأثیرپذیری از اشعار سیاسی دههٔ قبل و نیز روی کار آمدن نسل جدیدی از ترانه‌سرایان، مضامین اجتماعی- سیاسی وارد ترانه شد و بیـنش بخشـی از ترانـه‌سـرایان و مخاطبان نسبت به محتوای ترانه و کارکرد آن به شکل قابل ملاحظه‌ای تغییر کرد؛ البتّه ایـن جامعه‌گرایی، در شعر مشروطه و پس از آن، با تصنیف‌های میهنی عارف و بهار آغـاز شـده بود که به عنوان نخستین تجربه‌ها از شعارزدگی نیز خالی نیستند.

از اواخر دههٔ ۱۳٤۰ تا اواخر ۱۳۵۰، جامعه‌گرایی و توجه به دردها و آمال و آرمان‌هـای مردم به یکی از اساسی‌ترین مضامین ترانه‌ها تبدیل شد. با تأسیس استودیو طنین و واگذاری تولید ترانه به بخش‌های خصوصی، که پیش‌تر در انحصار خود رادیو بود، ترانـه آرام‌آرام از سیطرهٔ تفکر حاکم و موسیقی رسمی رادیو بیرون آمد و مجالی یافت تـا از مسـائل جامعـهٔ

خود سخن بگوید. ایرج جنتی عطایی یکی از اساسی‌ترین معیارهای ترانه‌های نوین را پیوند آن با جامعه می‌داند:

> ما موضوعات مختلفی داریم که در ترانه هم بوده و موضوعاتی کم و بیش شبیه همن. اما اون چه ترانه رُ زیرِ چترِ ترانهٔ نوین می‌بره به نظر من نزدیکی با فعالیت‌ها و شرایط اجتماعی و شکل‌گیری اَقشار و طبقاتِ در اجتماع و شرکت کردن سریع و هم‌اکنون در اتفاقات اجتماعی‌ست. یعنی به نظر من شاید بشه از منظر و آبگینه‌ش به نوعی واردِ جهانِ جامعه‌شناسی شد. یکی از وجوهِ شاخص ترانهٔ نوین به نظر من اینه که بشه ده سال بعد، بیست سال بعد یا بعدترهای بعد با خودش طعم و رنگ و حسِ دوران خودش رُ داشته باشه که بشه از طریقش دوران به وجود آورنده‌ش رُ جامعه‌شناسی کرد. (گلرویی،۱۳۸٤: ۹٤).

در عین حال، باید به این مسالهٔ مهم توجه کرد که شرایط خاص سیاسی- اجتماعی دههٔ ۱۳۵۰ سبب شد تا بسیاری از ترانه‌های غیرسیاسی آن دوره، به صرفِ وجود چند واژهٔ خاص و ممنوع، بار سیاسی- اجتماعی به خود بگیرند؛ از این رو، در تأویل و تفسیر بسیاری از ترانه‌های نوین باید به زیرساخت‌های اثر و روابط علت و معلولی واژگان با تأمل بیشتری نگریست.

همان‌طور که اشاره شد، عشق و متعلقات آن، درونمایهٔ اصلی و رایج بیشتر ترانه‌های فارسی بوده است. در دههٔ ۱۳۵۰ و در ترانه‌های برجسته‌ترین ترانه‌سرایان نوین، عشق و بیان مضامین عاشقانه دگرگونی پیدا می‌کند و با نوعی دغدغهٔ اجتماعی و غیر فردی توأم است.

کهربائیان در پژوهشی که بر روی تغییرات گفتمان "عشق" در ترانه‌های دههٔ ۱۳۵۰ و ۱۳۸۰ انجام داده است (۱۳۹۰: ۱۰۰)، یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های گفتمان عشق در دههٔ ۱۳۵۰ را گفتمان "رفاقت و همراهی" می‌داند:

> "این گفتمان عاشق و معشوقی را به تصویر می‌کشد که هم‌طراز و هم‌رده‌اند. عشق در این گفتمان در زمینه (context)ای نامطلوب که هر دو از آن رنج می‌کشند، اتفاق می‌افتد... رابطهٔ عاشقانه در این گفتمان امری متقابل و همکاری دو جانبه‌ای است که باعث می‌شود عاشق و معشوق بتوانند بر این شرایط نامطلوب غلبه کنند و یا تحمل آن برایشان آسان‌تر شود. برای توصیف این رابطه اغلب از تعابیری مانند: با هم بودن، همسفر، همراه، رفیق، نوازش، قسمت کردن تنهایی، نجات، تکیه‌گاه، جان‌پناه، یاور، به داد رسیدن، پُر شدن لحظه‌ها، سنگ صبور بودن، گوش دادن به قصه‌ها، همدم، محرم راز و ... استفاده می‌شود".

به هر روی، ترانه‌های عاشقانهٔ دههٔ ۱۳۵۰ با ترانه‌های سنّتی پیش از خود از لحاظ زیبایی‌شناسی عشق تفاوت‌های آشکاری دارند که بسیاری از آنها به تحولات سیاسی و اجتماعی این دهه و نگاه مدرن‌تر ترانه‌سرایان به زن و نقش او در اجتماع بازمی‌گردد:

ای به داد من رسیده تو روزای خودشکستن
ای چراغ مهربونی تو شبای وحشت من
ای تبلور حقیقت توی لحظه‌های تردید
تو منو از شب گرفتی تو منو دادی به خورشید...
وقتی شب شب سفر بود توی کوچه‌های وحشت
وقتی هر سایه کسی بود واسه بردنم به ظلمت
وقتی هر ثانیه‌ی شب تپش هراس من بود
وقتی زخم خنجر دوست بهترین لباس من بود
تو با دست مهربونی به تنم مرهم کشیدی
برام از روشنی گفتی پردهٔ شبو دریدی
یاور همیشه مؤمن تو برو سفر سلامت
غم من نخور که دوری برای من شده عادت
ای طلوع اولین دوست ای رفیق آخر من
بسلامت سفرت خوش ای یگانه یاور من
مقصدت هرجا که باشه هر جای د نیا که باشی
اونور مرز شقایق پشت لحظه‌ها که باشی
خاطرت باشه که قلبت سپر بلای من بود
تنها دست تو رفیق دست بی‌ریای من بود

(یاور همیشه مومن/ جنتی عطایی)

یکی دیگر از ویژگی‌های ترانهٔ نوین که رگه‌هایی از آن در ترانه‌های این دوره دیده می‌شود و معلول شرایط خاص حاکم بر جامعه است (گلرویی، ۱۳۸٤: ٤۹)، پوچ‌گرایی و انزوا، روزمرّگی و بی‌هویتی و به نوعی بدبینی به اوضاع و شرایط حاکم بر جامعه است. در این مقطع، ترانهٔ فارسی، تحت تاثیر سرخوردگی و یأس حاکم بر ادبیّات سال‌های پس از کودتا و به دنبال ناکامی در تحقق رویاها و ادامهٔ سرکوب‌ها و ارعاب‌های حکومت وقت در خود فرورفت و فضای مبهم و تاریکی بر پاره‌ای از ترانه‌های این دهه سایه افکند. ترانه‌هایی مانند *شقایق*، *تقدیر*، *دوپنجره*، *مرداب*، *مسخ* از سرفراز؛ *شهرِ غم*، *خونه*، *باغ خاکستر*، *کندو*، *من از سفر میام* از جنتی عطایی؛ و *هفتهٔ خاکستری*، *جمعه*، *سقوط*، *همیشه‌غایب* از قنبری و بسیاری از ترانه‌های دیگر این جریان همگی تصویرگر احساسات و عواطفی بودند که انسان اندیشمند دههٔ ۱۳۵۰ با آنها روبه‌رو بود. با این حال، ترانه‌های نوین از نظر عمق اندیشه‌ورزی و شمول تفکرگرایی حائز اهمیت و درخور تأمل فراوانند. با مطالعه و بررسی این ترانه‌ها جلوه‌ها و ابعاد گوناگون اندیشه و تفکر را می‌توان ملاحظه کرد. این اندیشمندی حتی در ترانه‌های عاشقانه هم به وضوح دیده می‌شود و عمق و اصالت خاصی به آن داده است.

۴. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، ترانه‌های ۱۰ ترانه‌سرای شاخص در ترانه‌سرایی معاصر مورد بررسی و تحلیل و جریان‌شناسی قرار گرفت. ما مجموعهٔ ترانه‌های تولید شده پس از تأسیس رادیو در ایران را به دو دستهٔ ترانهٔ سنّتی و ترانهٔ نوگرا تقسیم کردیم. تعمق در مجموع آثار این ترانه‌سرایان نشان می‌دهد که به دلیل وجود ضوابط خاص در ترانه‌سرایی رادیو، اکثر ترانه‌های منتسب به جریان سنت‌گرا در جنبه‌های گوناگون کم و بیش مانند یکدیگرند و به لحاظ سبک‌شناسی تفاوت فراوانی میان آنها دیده نمی‌شود. سلطهٔ تفکر سبک بازگشت در جنبه‌های گوناگون بسیاری از ترانه‌های سنّتی دیده می‌شود و زبان، صورخیال و تفکر حاکم بر این ترانه‌ها را تحت تأثیر قرار داده است. از مهم‌ترین ویژگی‌های این ترانه‌ها می‌توان به استفاده از قالب‌های تلفیقی، متکی بودن اوزان این ترانه‌ها به ملودی، نبود تنوع در صنایع ادبی و محدود و محسوس بودن تصاویر شعری، دایرهٔ بستهٔ واژگانی و استفاده از زبان رسمی اشاره کرد.

تغییر و تحولات سیاسی کشور در دهۀ ۱۳۵۰، تثبیت تلویزیون به عنوان مهم‌ترین رسانۀ عرضه کنندۀ موسیقی، تأثیرات موسیقی پاپ بر ترانه، شروع موج نوی سینما در ایران و ظهور نسل جوان و نوگرا در عرصۀ ترانه‌سرایی به همراه بسیاری عوامل دیگر موجب شد تا ترانۀ سنّتی فارسی از بنیان دچار تحول و دگرگونی شود. میان ترانه‌های این جریان و ترانه‌های سنّت‌گرا به لحاظ سبکی تفاوت‌های محسوسی وجود دارد. اگر ترانه‌های سنّت‌گرا با کمترین تأثیرپذیری از شعر معاصر همچنان از دنیای غیر واقعی و شمع و پروانه‌ایِ سنّتی سخن می‌گفتند، ترانۀ نوین فارسی به تبعیت از شعر معاصر با نگرشی اجتماعی بـه ترانه می‌نگریست. تأثیر شعر نو به ویژه در حیطۀ صورخیال و تفکر بر ترانۀ نوین به وضوح آشکار است. استفاده از قالب‌های خاصی همچون "چهارپاره"، تغییر دستگاه واژگانی و ورود واژگان نو به ترانه، تسامح در پاره‌ای از موازین شعری از جمله قافیه، استفاده از زبان محاوره و تکیه‌کلام‌های عامیانه، تحولات گسترده در صورخیال به ویژه استفاده از بیان استعاری و تشبیهات انتزاعی و مرکب از مهم‌ترین مختصات زبانی و ادبی ترانۀ نوین محسوب می‌شوند.

پی‌نوشت

۱. نمونۀ بارز این بی‌توجهی‌ها و استخفاف‌ها خطاب تحقیرآمیز ایرج میرزا به عارف است: تو آهویی مکن جانا گرازی/ تو شاعر نیستی تصنیف‌سازی. (ایرج‌میرزا، جلال‌الممالک، (۱۳۵۳)، کلیات دیوان، چاپ سوم، به کوشش محمد محجوب، تهران، اندیشه.

کتاب‌نامه

آرین‌پور، یحیی (۱۳۵۱). *از صبا تا نیما*، ج ۲، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

بدیعی، نادره (۱۳۵٤). *ادبیات آهنگین ایران*، تهران: مؤسسۀ حساب انتشارات روشنفکر.

برخوردار، ایرج (۱۳۸۷ الف). *موسیقی رادیو و نقش مدیریت*، تهران: دفتر پژوهش‌های رادیو.

برخوردار، ایرج (۱۳۸۷ ب). «موسیقی ایرانی و رسانۀ رادیو»، *رادیو*، شمارۀ ٤۲، ۱۰۹-۹۹.

بهار، محمدتقی (۱۳۵۱). *بهار و ادب فارسی*، به کوشش محمد گلبن، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

بهرام‌پرور، سیامک (۱۳۹۱). «در چیستی ترانه»، در *از لاله‌زار تا جمهوری*، تهران: شانی، ۲۳-۱۵.

بهمن‌پور، فروغ (۱۳۸۲). *چهره‌های ماندگار ترانه و موسیقی*، ج ۱، تهران: بدرقۀ جاویدان.

ترقی، بیژن (۱۳۸۵). *آتش کاروان*، تهران: کاروان.

جوانان رستاخیز، (۱۳۵٦/۷/۲۱= ۲۵۳٦). دورۀ سوم، شمارۀ ۱۱۲، ۳۹.

زاکاریان، زویا (۱۳۸۱). *طلوع از مغرب*، به کوشش ماندانا زندیان، تهران: پژوهه.
زرگر، مسعود (۱۳۸۰). *جاودانه‌ها*، چاپ دوم، تهران: آتنا.
زرگر، مسعود (۱۳۸۳). *در خموشی‌های ساحل (مجموعه‌ای از ترانه‌های ماندگار محمد نوری)*، تهران: آتنا.
زرگر، مسعود (۱۳۸۳). *راز شمع (مجموعه‌ای از ترانه‌های ماندگار داریوش رفیعی)*، تهران: آتنا.
سرفراز، اردلان (۱۳۸۱). *از ریشه تا همیشه*، تهران: ورجاوند.
سرفراز، اردلان (۱۳۸۲). *سال صفر*، تهران: ورجاوند.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). *بیان*، چاپ نهم، تهران: فردوس.
طغرلجردی، محمدرضا (۱۳۸۲). *ساختارشناسی ترانه*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات.
فاطمی، ساسان (۱۳۹۲). *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران*، تهران: ماهور.
قنبری، شهیار (۱۳۷۹). *دریا در من*، تهران: جاویدان.
کریمی، سعید (۱۳۸٦). *مکث در مه (نظریات بنیادین ترانه و ترانه‌سرایی در ایران)*، تهران: دقایق.
کهربائیان، سمانه (۱۳۹۰). *تغییرات گفتمان عشق در بستر تحولات اجتماعی (تحلیل گفتمان ترانه‌های پاپ دههٔ ۱۳۵۰ و ۱۳۸۰)*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه تهران، دانشکدهٔ علوم اجتماعی.
گلرویی، یغما (۱۳۸٤). *مرا به خانه‌ام ببر (گفتگو، گزینهٔ ترانه‌ها، نقد و نظر دربارهٔ ایرج جنتی عطایی)*، تهران: دارینوش.
لنگرودی، شمس (۱۳۷۰). *تاریخ تحلیلی شعر نو*، ج ۳، تهران: مرکز.
لوییزون، جین (۱۳۸۸). «گل‌های آواز و موسیقی ایرانی، داود پیرنیا و آغاز برنامهٔ گلها»، ترجمهٔ محمدرضا پورجعفری، *ماهور*، سال یازدهم، شمارهٔ ٤٤، ۱۲۳-۱۰۹.
مشکین‌قلم، سعید (۱۳۷۸). *تصنیف‌ها، ترانه‌ها و سرودهای ایران‌زمین*، چاپ دوم، تهران: خانهٔ سبز.
معیری، رهی (۱۳٤۸). *آزاده*، تهران: زوار.
معینی کرمانشاهی، رحیم (۱۳۷۸). *خواب نوشین*، تهران: خانهٔ سبز.
میرزانژاد موحد، هادی (۱۳۷۱). «ز عاشقان به سرود و ترانه یاد آرید»، *ادبستان*، ش ٤٤، ٦۰-٥٦.
نصیری‌فر، حبیب‌الله (۱۳۷۳). *گلهای جاویدان و گلهای رنگارنگ*، ج ۲، تهران: صفیعلیشاه.
نواب‌صفا، اسماعیل (۱۳۸۱). *از یاد رفته*، تهران: پیکان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی