بررسی ترانه‌های سیاسی در دوره پهلوی (۱۳۲۰ – ۱۳۵۷)•

محمد امین محمدپور*، علی اصغر بابا صفری**، غلامرضا ستوده***

(تاریخ دریافت۱۴۰۰/۰۱/۱۵، تاریخ پذیرش ۱۴۰۰/۰۶/۵)

چکیده

ترانه‌ها به دور از پیچیدگی برای درک پیام‌ها، با استفاده از زمینه جذب کننده موسیقی توانسته‌اند پیام‌رسان هنری موثری برای عامه مردم باشند. پژوهش در ترانه‌ها به علت خاستگاه مردمی آن شیوه‌ای کارآمد برای فهم فرهنگ جامعه است، در این جستار به روش تحلیل محتوا، مقوله‌های سیاسی در ترانه‌های دوره پهلوی (۱۳۲۰– ۱۳۵۷) بررسی و طبقه‌بندی شده‌اند و به نمونه‌های آن‌ها پرداخته‌ایم. ترانه، اصطلاحی عام است که به انواع قالب‌های شعری آهنگین یا همراه موسیقی به ویژه به تصنیف گفته می‌شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که ترانه‌های سیاسی بخش قابل توجهی از ترانه‌ها را در برگرفته‌اند و بیشترین بسامد سیاسی در ترانه‌ها نیز در دهه چهل و پنجاه شمسی پدید می‌آید. این ترانه‌ها به بخش‌های ترانه‌های سیاسی معاصر و سرودهای سازمان‌های سیاسی تقسیم‌بندی می‌شوند. در این ترانه‌ها که با زندگی جامعه ارتباط دارند، تصاویری از بافت جامعه و سیاست با گفتمان اختناق و نارضایتی ارائه شده‌اند. پیام‌های اعتراضی نیز در این ترانه‌ها و تصنیف‌ها، به شکل یک شِکوه یا افشای همراه با ناامیدی از تغییر وضعیت موجود و گاه همچون دعوتی به یک

•مقاله علمی: پژوهشی http://dx.doi.org/10.22034/jsi.2020.246876

*. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران
Mohammadaminmohammadpour@yahoo.com

**. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران (نویسنده مسئول)
Babasafari۴۴@gmail.com

***. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران
Sotodeh@yahoo.com

مبارزه و فعالیت علیه وضع موجود بیان شده‌اند. مقولاتی که در این ترانه‌ها به کار رفته‌اند شامل انتقاد اجتماعی، میهن دوستی و پیوستگی ملی، اختناق و اعتراض، انقلاب و امید هستند.

مفاهیم اصلی: ترانه‌های سیاسی، جامعه، دوره پهلوی، دوره معاصر، فرهنگ.

مقدمه و بیان مساله

از میان جلوه‌های گوناگون پایداری در فرهنگ مردم، گونه‌ای از شعر عامه که در حرکت‌های سیاسی و اجتماعی و رخدادهای ویژه تاریخی از میان انبوه توده مردم پدید آمده ارزش ویژه‌ای دارد. بحث ارتباط ادبیات با جامعه از جمله مباحثی است که از دوره فیلسوفانی مانند افلاطون و ارسطو وجود داشته است و از قرن نوزدهم به صورت جدی اندیشمندانی مانند گئورک لوکاچ، لوسین گلدمن و... نظرهای خود را به صورت علمی بیان کرده‌اند و ادبیات را بخش مهمی از فرهنگ می‌دانند که در بستر جامعه شکل می‌گیرد و در آن بازتاب می‌یابد.

بخشی از ادبیات عامه شامل ترانه‌های عامیانه‌ای است که دربرگیرنده پیام‌های سیاسی هستند. ترانه، اصطلاحی عام است که به انواع قالب‌های شعری همراه با موسیقی به ویژه فهلویات، دو بیتی و رباعی گفته شده است. با تعریف امروزی مترادف با تصنیف به کار می‌رود. ترانه سیاسی در ایران دارای قدمتی به اندازه تاریخ ترانه است. این ترانه‌ها به دو صورت کلی آفریده و پراکنده می‌گردند، گاه سراینده‌ای با نام و نشان معلوم آن‌ها را می‌سراید و یا گوینده‌ای گمنام و ناشناس و در هر دو صورت به سبب سیاسی و یا بر آمدن و فرو شدن چهره‌ای مشخص ساخته می‌شوند. ترانه‌ها نفوذی عمیق‌تر و آسان‌تر از همه هنرها در بین مردم دارند، چون به دور از پیچیدگی‌ها برای درک پیام‌ها و زیبایی‌های نهفته، با استفاده از زمینه جذب‌کننده موسیقی می‌تواند موثرترین پیام‌رسان هنری برای جامعه باشند. این جستار در پی پاسخ به این پرسش است که ترانه‌های سیاسی در دوره پهلوی (۱۳۲۰– ۱۳۵۷) چه مقولاتی را در بر گرفته‌اند و واکنش‌ها و پیام‌های سازندگان ترانه از جمله ترانه‌سرایان و آهنگ‌سازان و خوانندگان به شرایط جامعه چه بوده است؟ از این رو به بررسی و تحلیل ترانه‌های سیاسی در دوره پهلوی دوم (۱۳۲۰–۱۳۵۷) و ترانه‌سرایان و آهنگ‌سازان و خوانندگان مطرح این دوره در دو بخش ترانه‌های سیاسی و سرودهای سازمان‌های سیاسی پرداخته‌ایم.

پیشینه پژوهش

در پرتو بررسی‌های چند نویسنده، پژوهش‌هایی درباره ترانه منتشر شده است؛ از جمله احمد پناهی سمنانی در کتاب «سیری در ترانه‌های ملی ایران» به بررسی ترانه‌های محلی می‌پردازد و

برخی درون‌مایه‌های این ترانه‌ها را با ارائه نمونه‌هایی نشان می‌دهد. ایرج دیهیمی در کتاب «عالیجناب مهربان ترانه»، به ترانه‌های معاصر پرداخته است و در ضمن بحث اصلی به ترانه‌های سیاسی اشاره می‌کند. سهراب فاضل نیز در کتاب تصنیف و تصنیف‌سرایی در ایران، برخی از تصنیف‌ها را مورد بحث قرار داده است. هر کدام از این پژوهش‌ها به جنبه‌های مختلفی از ترانه‌ها پرداخته‌اند. گوناگونی ترانه‌های سیاسی شایسته پرداخت بیشتر و گسترده‌تر است و تا کنون به طور ویژه به مقولاتی که در ترانه‌های سیاسی این دوره وجود دارند، پرداخته نشده است.

روش تحقیق

متخصصان انسان‌شناسی، ارتباطات، هنر، جامعه شناسی، سیاست و... تحلیل محتوا را روشی می‌دانند که «می‌تواند از طریق مطالعه متون به سطحی از معنا دست یابد. بنا بر این تحلیل محتوا را می‌توان به صورت شهودی روشی در کندکاو معنی نمادین پیام‌ها توصیف کرد.» (کریپندروف، ۱۳۹۱: ۲۶) بنا بر این تحلیل محتوا «هر فنی است که به کمک آن ویژگی‌های خاص پیام‌ها را به طور نظام‌مند و عینی مورد شناسایی قرار دهد. عینی بودن محتوا یعنی تحلیل مبتنی بر قواعد مشخص باشد که به پژوهشگران مختلف امکان دهد تا از پیام‌ها یا اسناد یکسان به نتایج یکسان دست یابند.» (فرانکفورد و نچمیاس، ۱۳۹۰: ۴۶۹) چنین تحلیلی، در رهیافتی متنی از داده‌های آشکار و پنهان صورت می‌گیرد. کاربردهای تحلیل محتوا توصیف ویژگی‌های پیام، استنباط در مورد فرستنده پیام، دلایل و عواقب آن و استنباط در مورد اثر پیام بر گیرنده است. در پژوهش تحلیل محتوا از پنج واحد عمده ثبت استفاده می‌شود: واژه‌ها، اصطلاحات، مضمون‌ها، شخصیت‌ها، پاراگراف‌ها و مقولات. مقوله یک واحد کل است که فرستنده پیام به کار می‌گیرد. تحلیل یک مقوله کامل وقتی مناسب است که تفاوت های موجود در آن مقوله کوچک و غیر معنی دار باشد. (همان، ۴۷۲ و ۴۷۳) برای این منظور «به همه جنبه‌های واقعیت توجه نمی‌شود، بلکه فقط آن جنبه‌هایی که از نظر محقق اصلی است و ماهیت پدیده را بیان می‌کند، توجه می‌شود.» (کیوی و کامپنهود، ۱۳۸۴: ۲۲۲) برای آغاز تحلیل محتوای سطح و واحد تحلیل مشخص می‌شود و سپس مقوله‌سازی انجام می‌گیرد. «طرح پژوهش در روش تحلیل محتوا به دو شکل استقرایی مقوله‌بندی (استفاده از تفسیر متن) و قیاسی (استفاده از نظریه‌ها) است.» (محمدپور، ۱۳۹۲: ۱۰۴) در شیوه قیاسی، محقق می‌تواند نظامی از مقوله‌های پیشین را در نظر گرفته و به دنبال اشباع آن‌ها از طریق واکاوی متن و تعیین محل یافته‌ها باشد. (همان: ۱۰۹) به همین دلیل این مقاله با رویکردی قیاسی دست به ساخت مقولات می‌زند و مقولات گوناگون ترانه های سیاسی در دوره پهلوی (۱۳۵۷ – ۱۳۲۰) را

نشان می‌دهد. برای تدوین و گردآوری این پژوهش، داده‌ها به صورت اسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. این کار از طریق بررسی ترانه‌های مکتوب و نوارهای صوتی صورت خواهد پذیرفت.

یافته های تحقیق

مقوله انتقاد اجتماعی

فضای استبدادی از سال ۱۳۱۲ و قتل شاعران مبارزی چون فرخی یزدی، میرزاده عشقی و بازداشت دکتر ارانی و پنجاه و سه نفر، به گونه‌ای است که دیگر امکان اعتراض مستقیم و بی پرده حتی در اعتراض به مشکل‌های اقتصادی و گذران زندگی وجود ندارد. مقوله انتقاد اجتماعی در ترانه‌های سیاسی از سال‌های دهه ۱۳۲۰ و در پیش پرده‌های تئاترهای لاله‌زار که قبل از نمایش اصلی روی سن اجرا می‌شد، به چشم می‌خورد. در آن پیش پرده‌ها ترانه‌های اجتماعی و انتقادی به شکلی گزنده و به صورت موزیکال خوانده می‌شد و طرفداران بسیاری داشت. پرویز خطیبی، محمد علی سخی و ابوالقاسم حالت سرایندگان بیشتر این ترانه‌ها بودند و مجید محسنی، جمشید شیبانی، حمید قنبری، مرتضی احمدی، عزت ا... انتظامی و... از جمله خوانندگان آن ها بودند. انتقاد از گرانی، فساد اداری و مالیاتی، اعتراض نسبت به وکیلان و نمایندگان و... از جمله موضوعاتی است که توسط گروه پیش‌پرده‌خوانان لاله‌زار مورد توجه قرار می‌گیرند. در سال های بعد از ۱۳۲۰ پیش پرده‌خوانی جنبه و شکل مبارزه سیاسی به خود گرفت. (دیهیمی، ۱۳۹۵: ۳۵ و ۳۶) مرتضی احمدی در توصیف حال و هوای پیش پرده‌خوانی می‌نویسد: «هر کدام از این ترانه‌ها در زمان خودشان زمینه‌ای جامعه‌شناختی داشته‌اند. در سال ۱۳۲۸ به شکلی ابتذال جای انتقاد را می‌گیرد و به این علت گروه یاد شده تصمیم می‌گیرند تا بساط پیش پرده‌خوانی را تعطیل کنند.» (احمدی، ۱۳۹۲: ۴)

مقوله‌های میهن دوستی و پیوستگی ملی:

در سال ۱۳۲۳ در دورانی که ایران در جنگ دوم جهانی در اشغال نیروهای شوروی و انگلستان قرار دارد، در این میان بودند کسانی هر چند اندک که در غم‌انگیزترین شب‌ها نغمه‌های آفتابی سرودند. مقولات میهن دوستی و پیوستگی ملی در ترانه‌های سیاسی این دوره از حکومت پهلوی پدید می‌آید. در این زمان، ایده یک شعر و آهنگ از دیدن وضع اسفبار کشور، به ویژه اهتزاز پرچم متفقین از پادگان استرآباد در شرایطی که چکمه‌های نیروهای اشغال‌گر هر وطن‌پرستی را می‌لرزاند، به ذهن شاعر و آهنگ‌ساز می‌رسد. روح ا... خالقی که در این سال‌ها در هنرستان ملی موسیقی شیوه علی نقی وزیری را تدریس می‌کند روزی در راه رفتن به منزل، یک سرباز روسی را می‌بیند که به یک افسر ایرانی سیلی می‌زند. خالقی با ناراحتی فراوان به نزد دکتر حسین گل گلاب می رود و آن دو در زیر زمین خانه‌ای که از آن کوچه صدای چکمه‌های سربازان روسی به گوش می‌رسد ترانه

«ای ایران ای مرز پر گهر» را می‌سازند. نخستین اجرای آن، در ۲۷ مهرماه ۱۳۲۳ در تالار دانشکده افسری با صدای غلامحسین بنان در خیابان استانبول دو شب پشت سر هم برگزار شد و شنوندگان دوباره آن را خواستار شدند و سه بار تکرار شد. استقبال و تاثیر این سرود باعث شد که وزیر فرهنگ وقت، نوازندگان را به مرکز پخش صدا دعوت کند تا صفحه‌ای را از آن ضبط کنند که همه روزه از رادیو تهران پخش شود. اجرای دیگر، مربوط به سال‌های ۱۳۳۷ تا ۱۳۴۲ در برنامه گل‌هاست که غلامحسین بنان این سرود را خواند. در سال ۱۳۵۰ نیز اپرای رادیویی این سرود با همکاری ارکستر بزرگ رادیو تلویزیون ملی ایران با رهبری فرهاد فخرالدینی و خوانندگی اسفندیار قره‌باغی انجام گرفت. دو اجرای دیگر از این اثر نیز یکی با صدای حسین سرشار و دیگری با صدای رشید وطن‌دوست موجود است:

ای ایران ای مرز پرگهر ای خاکت سرچشمه هنر
دور از تو اندیشه بدان پاینده مانی تو جاودان
ای دشمن ار تو سنگ خاره‌ای من آهنم جان من فدای خاک پاک میهنم
مهر تو چون، شد پیشه‌ام دور از تو نیست، اندیشه‌ام
در راه تو، کی ارزشی دارد این جان ما پاینده باد خاک ایران ما... (مشکین قلم، ۱۳۷۷: ۱۳۸ و ۱۳۹)

در سال‌های دهه ۱۳۳۰ و به ویژه پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ سانسور شدیدی در ترانه‌ها که دیگر با همه‌گیر شدن گرامافون و رادیو قدرت انتشار بیشتری یافته‌اند، اعمال می‌شود. اداره نگارش رادیو در این سال‌ها به شکلی بسیار شدید کلام ترانه‌هایی را که حسی از گلایه و اعتراض در خود دارند سانسور می‌کند. از جمله این ترانه‌ها می‌توان از دو ترانه «طاووس» و «آواز دل» نام برد. طاووس (آهنگ پرویز یاحقی / کلام معینی کرمانشاهی) و آواز دل (آهنگ پرویز یاحقی / کلام بیژن ترقی) هر دو با صدای مرضیه در سال ۱۳۳۶ اجرا شد و در مورد نخست بند انتهایی «هستی رنج آور من» به «این دل بی دلبر من» تغییر یافت و ترانه دوم تا چندی به خاطر بند «به دیاری که نیابی خبری از جانانه » ممنوع بود. ترانه‌هایی مانند بی ستاره‌ها (آهنگ عطاء ا.. خرم / کلام پرویز وکیلی) با صدای ویگن، غوغای ستارگان (آهنگ همایون خرم / کلام کریم فکور) با صدای پروین به علت محبوب بودن میان زندانیان حزب توده چندان خوشایند دستگاه حاکم نبود اما مهم‌ترین ترانه دهه ۱۳۳۰، ترانه «مرا ببوس» است. در سال ۱۳۳۶ دکتر حیدر رقابی (هاله) که از اعضای جبهه ملی مصدق بوده است بازداشت و به او بیست و چهار ساعت مهلت داده می‌شود تا ایران را ترک کند. رقابی همان شب به منزل مجید وفادار (آهنگ‌ساز و ویولونیست) رفته و روی آهنگی از او در دستگاه ماهور ترانه مرا ببوس را می‌نویسد. ترانه در همان سال با همراهی ویولن پرویز یاحقی و پیانوی مشیر همایون و صدای حسن گلنراقی از رادیو پخش می‌شود. در همان روزها پخش ترانه با اعدام افسران توده‌ای هم‌زمان می‌شود و بسیاری این ترانه را به حزب توده و اعدام سرهنگ سیامک و سرهنگ

مبشری ربط می‌دهند. صفحه آن در چند ده هزار نسخه به فروش می‌رسد و ترانه به نمادی از مبارزه و عشق به معشوق و میهن تبدیل می‌شود. (ملک، ۱۳۹۳: ۸)

مرا ببوس مرا ببوس
برای آخرین بار خدا تو را نگهدار
که می‌روم به سوی سرنوشت
بهار ما گذشته گذشته‌ها گذشته
منم به جستجوی سرنوشت
در میان طوفان هم‌پیمان با قایق‌ران‌ها
گذشته از جان باید بگذشت از طوفان‌ها
به نیمه شب‌ها دارم با یارم پیمان‌ها
که برفروزم آتش‌ها در کوهستان‌ها
شب سیه، سفر کنم ز تیره ره گذر کنم (دیهیمی، ۱۳۹۵: ۵۴ و ۵۵)

مقوله‌های اختناق و اعتراض:

سانسور رادیو و تلویزیون در انتهای دهه سی به اوج رسید. با آغاز دهه چهل بر شدت این سخت‌گیری‌ها افزوده شد. مقولات اختناق و اعتراض در این بازه زمانی در یکی از نخستین و مهم‌ترین ترانه‌های سیاسی دانشجویی روی آهنگی از خاچاطور آداویسیان و به یاد سه دانشجوی کشته شده در ۱۶ آذر ۱۳۳۲ سروده شده است، دیده می‌شود. (ملک، ۱۳۹۳: ۱۲) که به صورت اصلی‌ترین ترانه جنبش دانشجویی در سال‌های دهه چهل در می‌آید:

«بار دگر شانزدهم آذر آمد و سر به سر در قلوب مردم شعله افکند
جنبش دانشجویی ایران به خون شهیدان خورده سوگند.» (ناشناخته، ۱۳۵۹: ۹۰)

این روند ترانه در دهه چهل تا سال ۱۳۴۹ است. همزمان با رشد روز افزون تمایل‌های چپ‌گرایانه در ایران که وام‌دار جنگ‌های چریکی در بسیاری از بخش‌های جهان بود، ترانه‌های چریکی بسیاری نیز در ایران به شکل پنهانی ضبط می‌شوند. ویژگی این نوع ترانه‌ها در کلام هم‌خوان و حماسی آن‌هاست. ذکر این نکته لازم است که پس از واقعه سیاهکل و تیرباران چریک‌های فدایی خلق در زمستان ۱۳۴۹ این ترانه‌ها شکلی بسیار انقلابی می‌گیرند.

در میانه حضور ترانه‌های چپ با مخاطب بسیار کم و ترانه‌های کوچه بازاری با مخاطبان بسیار زیاد، در میانه‌های سال ۱۳۴۹ شهیار قنبری جوان هجده ساله‌ای که در ماجراهای جنبش دانشجویی سال های ۱۹۶۷ و ۱۹۶۸ حاضر بوده است به ایران باز می‌گردد و شروع به نوشتن ترانه

برای برنامه‌ای رادیویی می‌کند. در زمستان ۱۳۴۹ - بهار ۱۳۵۰، ترانه «قصه دو ماهی» ساخته می‌شود که قصه دو ماهی سرخوش در زیر آب است که یکی به دست ماهی‌گیر می‌میرد و دیگری منتظر مرگ خود است. پس از ترانه قصه دو ماهی، در سال ۱۳۵۰ اسفندیار منفرد زاده در حال و هوای سیاهکل، عصر جمعه را با اندوه تیرباران فداییان خلق سیاهکل (بهمن ۱۳۴۹) پیوند می‌زند و از شهیار قنبری می‌خواهد تا روی ملودی او کلامی در این باره قرار دهد. از این دوره زبان ساده ترانه با به کارگیری واژه‌هایی در ترانه‌های سیاسی استعاری و کنایی می‌شود. «جمعه» با صدای فرهاد مهراد ضبط می‌شود. وقتی در پاییز ۱۳۵۰ این ترانه در فیلم «خداحافظ رفیق» به عنوان نخستین ساخته امیر نادری به کار می‌رود و ترانه روی صفحه نیز پخش می‌شود، رکورد فروش را می‌شکند. (ملک، ۱۳۹۳: ۱۳ و ۱۴)

«توی قاب خیس این پنجره‌ها
عکسی از جمعه غمگین می‌بینم
چه سیاهه به تنش رخت عزا
تو چشاش ابرای سنگین می‌بینم
داره از ابر سیا، خون می‌چکه
جمعه‌ها خون جای بارون می‌چکه...» (قنبری، ۱۳۷۹: ۶۵ و ۶۶)

داریوش اقبالی چهرهٔ دیگری است که در خواندن ترانه‌های اعتراضی به دلیل جنس خاص صدایش، مورد توجه قرار می‌گیرد. (شریعتی و مهدوی، ۱۳۹۹: ۱۱۴) ایرج جنتی در سال ۱۳۵۲ نیز با تاثیر از واقعه سیاهکل ترانه «جنگل» را روی ملودی بابک بیات می‌نویسد. در واقعه سیاهکل، چریک‌ها در محاصره نیروهای نظامی و روستاییان فریب خورده‌ای قرار گرفتند که چریک‌ها را خراب‌کار می‌دانستند:

«پشت سر، پشت سر
پشت سر جهنمه
روبرو، روبرو
قتلگاه آدمه...» (جنتی عطایی، ۱۳۸۱: ۳۵ و ۳۶)

هم چنین ایرج جنتی عطایی در این دوران روی ملودی بابک بیات ترانه‌های «خونه» و «بن‌بست» را می‌نویسد:

«میون این همه کوچه
که به هم پیوسته
کوچه قدیمی ما
کوچه بن بسته

دیوار کاهگلی یه باغ خشک
که پر از شعرای یادگاریه
بین ما مونده و اون رود بزرگ
که همیشه مثل بودن جاریه
صدای رود بزرگ
همیشه تو گوش ماست
این صدا لالایی
خواب خوب بچه هاست
کوچه اما هر چی هست
کوچهٔ خاطره‌هاست
اگه تشنه‌ست، اگه خشک
مال ماست، کوچهٔ ماست
توی این کوچه به دنیا اومدیم
توی این کوچه داریم پا می‌گیریم
یه روز هم مثل پدربزرگ باید
توی همین کوچهٔ بن‌بست بمیریم
اما ما عاشق رودیم، مگه نه؟
نمی‌تونیم پشت دیوار بمونیم
ما یه عمره تشنه بودیم، مگه نه؟
نباید آیهٔ حسرت بخونیم
دست خسته مو بگیر
تا دیوار گلی رو خراب کنیم
یه روزی - هر روزی باشه - دیر و زود
می‌رسیم با هم به اون رود بزرگ
تنای تشنه مونو
می‌زنیم به پاکی زلال رود» (جنتی عطایی، ۱۳۸۱: ۴۸ - ۵۰)

ترانه‌سرا در این ترانه در مقام روای بافتی آشنا یعنی کوچه‌ای پر خاطره را که نماد میهن است، برای مخاطب توصیف می‌کند و با ضمیر اول شخص با گیرندگان پیام یعنی ساکنان کوچه در می‌آمیزد. او جهان را که برای خود و مخاطبش می‌خواهد، آرمانی می‌داند و واقع بینی او از شرایط سیاسی در واژه‌های «بن‌بست»، «تشنه»، «خشک» به عنوان صفات کوچه نمود دارد. با این وجود با

اشاره به مالکیت خود و مخاطبش در این فضای ترسیم شده و با تاکید بر خاطرات، حس میهن‌دوستی را بر می‌انگیزد. قصد شاعر از نیمه ترانه در قالب عبارتی با قطعیت بالا و استفاده از وجه امری و فرایندهای مادی بیان شده است که سبب تشویق و اقناع مخاطب به پذیرفتن نقش خود به عنوان کنشگر فعال جامعه و اقدام برای ساختن جهانی بهتر با اتحاد و امید به آینده است. به این ترتیب موضوع ترانه عشق به میهن است. شاعر برای توصیف وضعیت فعلی میهن از واژه بن‌بست استفاده کرده است که سلطه گفتمان اختناق اشاره دارد. شاعر، آزادی طلبی خود و مخاطبش را با استفاده ترکیب صدای رود بزرگ بیان کرده است.

در همین دوره گروه منفردزاده، شهیار قنبری و فرهاد شکل می‌گیرد. «شبانه یک» (با مطلع: کوچه‌ها باریکن دوکونا بستن) و «شبانه دو» (با مطلع: یه شب مهتاب ماه میاد تو خواب) روی شبانه‌های احمد شاملو از معترض‌ترین ترانه‌های این دهه هستند:

«کوچه‌ها باریکن
دکونا بستن
خونه‌ها تاریکن
طاقا شیکستن
از صدا افتاده تار و کمونچه
مرده می‌برن کوچه به کوچه
نیگا کن مرده‌ها به مرده نمی‌رن
حتی به شمع جون سپرده نمی‌رن
مثل فانوسین که اگه خاموشه
واسه نفت نیست هنوز یه عالم نفت توشه
جماعت من دیگه حوصله ندارم
به خوب امید و از بد گله ندارم
گرچه از دیگرون فاصله ندارم
کاری با کار این قافله ندارم» (کهندل، ۱۳۹۸: ۵۵ و ۵۶)

این ترانه با توصیف واقعیت آغاز می‌شود و با شرح احوال درونی پایان می‌یابد. شاعر به عنوان فرستنده پیام و در جایگاه راوی، دنیای خود را با استفاده از ضمیر اول شخص مفرد برای گیرنده نامشخص پیام ترسیم می‌کند. قصد شاعر ایجاد آگاهی و حس همدردی نسبت به وضعیت اندوه‌بار دنیای ترسیم شده در مخاطبانی‌ست که با واژه «جماعت» مورد خطاب قرار گرفته‌اند. شاعر برای ترسیم شرایط موجود، فرایندهای رابطه‌ای بین باریک بسته تاریک و شکسته را ترسیم کرده است. استفاده از جان‌بخشی برای ساز و کمانچه به شیوه‌ای صورت گرفته که عاملیت از صدا افتادن پنهان

بماند. ترانه‌سرا مرده‌ها را با واژه «فانوس» توصیف می‌کند که روشنی بخش است اما با وجود داشتن نفت خاموش شده است. شاعر با این شیوه بیان نشان می‌دهد که نباید در شرایط زندگی بهتر ناکامی فراگیر وجود داشته باشد. مضمون اصلی ترانه توصیف اختناق است. ترانه‌سرا جنبه ناامید و انزوا طلب هویت خود را با استفاده از فرایند ذهنی حوصله نداشتن برجسته کرده است.

در سال ۱۳۵۱ ترانه‌ای از منفردزاده با کلام فرهاد شیبانی با ترجیع بند: دیگه دل با کسی نیست / دیگه فریاد رسی نیست روی فیلم «تنگنا» از امیر نادری قرار می‌گیرد. «هفته خاکستری» با ملودی واروژان، کلام شهیار قنبری و صدای فرهاد ترانه دیگری است که در سال ۱۳۵۳ روی صفحه منتشر می‌شود. شهیار قنبری در یکی از کنایی‌ترین ترانه‌هایش، عصر چهارشنبه‌ها را که در آن بلیط‌های بخت‌آزمایی توسط کمال الدین مستجاب الدعوه قرعه‌کشی می‌شد و روز خوشبختی نام گرفته بود به طعنه می‌گیرد.

ترانه‌های مانند رهایی (کلام مسعود امینی، آهنگ از منصور ایران نژاد)، بن بست (کلام ایرج جنتی عطایی، آهنگ از بابک بیات) و بوی خوب گندم (کلام شهیار قنبری، آهنگ از واروژان) هم زمان شدن پخش آن‌ها با بازی‌های آسیایی تهران باعث دستگیری شهیار قنبری، ایرج جنتی عطایی، بهروز به نژاد و چند تن دیگر می‌شود. «در همین دوره است که برای اولین بار برخی از هنرمندان این حوزه، مورد بازداشت و بازجویی ساواک قرار می‌گیرند و مجبور به دادن تعهدی می‌شوند که پس از این آثاری با چنین محتوایی منتشر نکنند. از سوی دیگر، نتیجهٔ این برخوردها و تهدیدها و تعهدها، خود را به شکل آگاهی که در کنشگران این میدان شکل می‌گیرد، نشان می‌دهد. به این معنی که هم زبان بیان اعتراض را به مقتضای شرایط سیاسی و امنیتی کشور استعاری‌تر می‌کند و هم کنشگران فعال در این عرصه را مصمّم‌تر می‌سازد.» (شریعتی و مهدوی، ۱۳۹۹: ۱۱۶) بازجوی ساواک از شهیار می‌خواهد تا برای شاه ترانه‌ای بنویسد تا همه آزاد شوند اما ترانه شهیار که بیشتر ترانه‌ای برای وطن است، پذیرفته نمی‌شود. در نهایت دو ترانه از ایرج جنتی عطایی بر روی آهنگ‌ها و تنظیم بابک بیات به نام‌های رسول رستاخیز و طلایه‌دار در بهمن ماه ۱۳۵۳ از تلویزیون پخش می‌شود:

«ای ابر مرد مشرقی ای کوه
ای نگهبان قدسی خورشید
روشنایی آتش زرتشت
یادگار صداقت جمشید
ناجی سربلندی انسان
ای تو پیغمبر ای اهورایی
ای برای تو این هیولاها

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همه کوکی همه مقوایی....» (جنتی عطایی، ۱۳۸۱ : ۱۴۷ – ۱۴۹)

گفته می‌شود به خاطر بنیان‌گذاری حزب رستاخیز به اصرار ساواک، کلمه رستاخیز در ترانه گنجانده می شود. در نهایت در بهار ۱۳۵۴ همه آزاد می‌شوند اما هنگام ضبط ترانه‌ای از فرید زلاند به نام مترسک با کلام اردلان سرفراز، به بهانه این که مترسک استعاره‌ای از شخص نخست مملکت است دوباره بازداشت و برای یک سال اجرای کارهایشان ممنوع می‌شود. در نهایت این ترانه با جایگزینی عروسک به جای مترسک خوانده می‌شود. رفته رفته موضوع شکل جدی‌تری در ترانه‌های عطایی می‌گیرد و کلام فاخرتر می‌شود. ترانه «شرقی غمگین» یک عاشقانه اجتماعی است:

«ای شرقی غمگین، وقتی آفتاب تو رو دید
تو شهر بارونی بوی عطر تو پیچید
شب راهشو گم کرد، تو گیسوی تو گم شد
آفتاب آزادی از تو چشم تو خندید
ای شرقی غمگین
تو مثل کوه نوری
نذار خورشیدمون بمیره
تو مثل روز پاکی
مثل دریا مغروری
نذار خاموشی جون بگیره...» (گلرویی، ۱۳۸۴: ۴۳ و ۴۴)

آهنگ این ترانه ساخته اسفندیار منفرد زاده برگرفته از آهنگی یونانی است. اعتراض که در موسیقی اعتراضی خود را در قالب کلام ترانه نشان می‌دهد، به دو شیوهٔ اعتراضی عصیانگر و برانگیزانندهٔ مخاطب یا اعتراضی شِکوه‌گر و ناامیدانه بیان می‌شود. در این سال‌ها اردلان سرفراز، ایرج جنتی عطایی و شهیار قنبری که از ترانه‌سرایان برجسته هستند، اغلب با آهنگ‌های اسفندیار منفرد زاده و فرید زلاند ترانه‌های زیبا و گوناگونی می‌سازند. آن‌ها به خوبی این ایده شهیار قنبری را که ترانه در شرایط سخت سانسور می‌تواند روزنه‌ای برای نفس کشیدن باشد به کار می‌گیرند و به سرودن ترانه‌هایی می‌پردازند که ویژگی عصیانگری و برانگیزانندگی را در خود دارند. در این سال‌ها فرهاد مهراد ترانه‌هایی مانند «گنجشکک اشی مشی»، «مسخ»، «اسیر شب» و فریدون فروغی ترانه‌هایی مانند «سال قحطی»، «گرفتار»، «خاک»، «قاصدک» را می‌خوانند که آشکارا گلایه‌ای از روزگار را در متن خود دارند.

همچنان سانسور حکومتی بر ترانه‌ها وجود دارد. برای نمونه در دو ترانه «کتیبه» و «درا رو وا می کنم» که بابک بیات بر روی کلام ایرج جنتی عطایی می‌سازد، سوال ساواک در مورد ترانه دوم این است که برای دیدن چه کسی است که ترانه‌سرا درها را باز کرده و پنجره‌ها را می‌شکند. هم

چنین برای اجازه پخش ترانه پل (کلام ایرج جنتی عطایی، آهنگ واروژان) تا حذف نشدن بند «کسی به فکر مریم‌های پرپر کسی به فکر مرگ لاله ها نیست» ترانه اجازه پخش نمی‌یابد. (ملک، ۱۳۹۳: ۱۶)

حادثه مهم دیگر، دستگیری، دادگاه و در نهایت اعدام خسرو گلسرخی در ۲۹ بهمن ماه ۱۳۵۲ است. فرید زلاند آهنگ‌ساز جوان که کار خود را با ساختن ترانه‌هایی مانند دلتنگی، زخم، عروسک و بهت (همگی با کلام اردلان سرفراز) آغاز کرده است تصمیم می‌گیرد تا به همراه اردلان سرفراز ترانه‌ای برای او بسازند. ترانه ساخته می‌شود اما یک سال طول می‌کشد تا به تصویب شورای شعر و موسیقی رادیو برسد. ترانه بارها و بارها مورد بازنویسی قرار می‌گیرد. «شقایق» به جای «گل سرخ» می‌نشیند و «گلخونه‌های بی کسی به جای زندون بی کسی» و در نهایت بند «اسیر قفل سنگین سکوته لبی که قصه‌گو بوده همیشه» از متن ترانه حذف و به جای آن «عزای عشق غصه‌اش جنس کوهه دل ویرون من از جنس شیشه» جایگزین می‌شود. سرانجام در پاییز ۱۳۵۵ ترانه «شقایق» از اردلان سرفراز با ملودی فرید زلاند و تنظیم آندرانیک منتشر می‌شود. با وجود این‌که در یکی از این سال‌ها شاه به طور ضمنی به وزیر فرهنگ خود از غمگینی ترانه‌ها گلایه می‌کند اما روز به روز ترانه‌ها غمگین‌تر می‌شوند تا جایی که حتی خواننده‌های کوچه بازاری نیز لحن ترانه‌هایشان غمگین می‌شود. سانسورچیان ساواک حتی به کوچکترین کنایه هم به شکل تهدید نگاه می‌کنند و این اختناق تا سال ۱۳۵۷ ادامه می‌یابد. هر چند در این میان هستند ترانه‌سرایانی که با استفاده از استعاره‌های فراوان موفق به عبور از سانسور می‌شوند. نمونه جالب آن ترانه «رودخونه‌ها» از محمد علی بهمنی با آهنگ صادق نوجوکی است که در آن ترانه‌سرا داستان ماهی سیاه کوچولو اثر صمد بهرنگی را که یکی از کتاب‌های ممنوع در آن دوران به شمار می‌رفت بازسازی می‌کند.

رودخونه‌ها، رودخونه‌ها
دلم می‌خواد جاری بشم
ماهی بشم، ماهی بشم... (همان، ۱۷)

در جمع‌بندی آنچه که دربارهٔ این دوره زمانی گفته شد می‌توان گفت که این دوره، دوره‌ای است که موسیقی و ترانه اعتراضی به بلوغ رسیده و راه و روش بیان اعتراض را با تمام فشارها و محدودیت‌هایش آموخته است و از طرفی گرایش به مقوله‌های اختناق و اعتراض در ترانه‌ها به سمت پرداخت به مقوله‌های انقلاب و امید می‌رسد. تا نوروز ۱۳۵۷ همه چیز امن و آرام به نظر می‌رسد و تا تابستان به همین صورت پیش می‌رود اما درون توده مردم وضع به گونه‌ای دگر است و ترانه‌ها به غمگین‌ترین حالت خود بدل می‌شوند. اندوهی که گه گاه رگه‌هایی از نیهیلیسم را نیز با خود دارند. ترانه نیستی (کلام اردلان سرفراز، ملودی فرید زلاند و تنظیم منوچهر چشم آذر) با مطلع (چنان دل

کندم از دنیا که شکلم شکل تنهایی‌ست / ببین مرگ مرا در خود که مرگ من تماشایی‌ست) یکی از این نمونه‌هاست.

مقولات انقلاب و امید:

هفده شهریور پنجاه و هفت فرا رسید و ارتش در میدان ژاله رو به مردم آتش گشود و گلوله‌ها پس از عبور از جان مردم در واقع در جسم بی رمق رژیم نشست. موسیقی و ترانه هم از این جریان برکنار نماندند. ابتهاج و دسته بزرگی از آهنگ‌سازان مانند لطفی و در روز هیجده شهریور استعفا دادند. انقلاب و امید از مقولاتی است که در سال پایانی حکومت پهلوی فراگیر می‌شود. بعد از جمعه سیاه «کسرایی» می‌سراید:

«ژاله بر سنگ افتاد، چون شد؟
ژاله خون شد
خون چه شد؟ خون چه شد؟ خون جنون شد
ژاله خون کن، خون جنون کن
سلطنت زین جنون واژگون کن» (کسرایی، ۱۳۷۸: ۳۲۱)

این شعر با موسیقی علیزاده و گروه شیدا تبدیل به ترانه شد. شهیار قنبری با دکلمه خودش کاسِت «یک دهان آواز سرخ» را با شعری در ارتباط با میدان ژاله و شعرهای انقلابی دیگر تولید کرد و به فرانسه رفت. لطفی و شجریان هم ترانه اصلانیان را اجرا کردند و جعفر مرزوقی ترانه «همراه شو عزیز» را سرود که با صدای شجریان اجرا شد.

«همراه شو عزیز
همراه شو عزیز
تنها نمان به درد
کاین درد مشترک
هرگز جدا جدا
درمان نمی‌شود!
دشوار زندگی
هرگز برای ما
دشوار زندگی هرگز برای ما
بی رزم مشترک آسان نمی‌شود
همراه شو عزیز... (حبیبی‌نژاد، ۱۳۸۳: ۹۵)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دو ترانه دیگر بدون فاصله پس از ۱۷ شهریور ساخته و پنهانی منتشر شده است. نخست ترانه «زندونیا» است که نوید آزادی را به زندانیان می‌دهد:

مادرا شیون نکنید
رخت عزا تن نکنید
گل بریزین شاد باشید
مژده میارن براتون
زیر شکنجه بعد از این
جون نمی دن جووناتون...

ترانه با دکلمه‌ای پایان می گیرد که به طور آشکار اعتراضی به دولت آشتی ملی شریف امامی است: «با ما که خون عزیزان خود را دیدیم لاله‌واره و پرپر، بر سنگفرش ۱۷ شهریور، از آشتی مگو دیگر.» ترانه دوم ترانه‌ای است با عنوان «فاجعه» (کلام ایرج جنتی عطایی، تنظیم داود اردلان):

بر این ویران خاک تو که گلگون شد در عاشورا
به یادت باغ می‌سازند برادرهای فرداها...

از شهریور ۵۷ بسیاری از خوانندگان به تدریج از ایران خارج می‌شوند. با نزدیک شدن به دی ماه ۵۷ دیگر ترانه‌هایی که انقلابی نباشند کمیاب هستند. بیشتر خوانندگان به نوعی خود را با انقلاب مردم همراه می‌کنند، حتی آن‌هایی که هیچ گونه فاصله‌ای با رژیم نداشتند به نوعی تلاش می‌کنند تا در کارنامه خود ترانه‌ای انقلابی داشته باشند. ترانه‌هایی در نوار کاسِتی به نام راه شهادت منتشر گردید که از جمله دیگر ترانه‌های کاسِت ترانه معروف «به لاله در خون خفته / شهید دست از جان شسته» و هم چنین ترانه «برپاخیز از جا کن / بنای کاخ دشمن» بود که آهنگ آن از سرود «خلق متحد» شیلیایی است که علی ندیمی به فارسی برگرداند. ترانه ای که به حرکت وا می‌دارد:

«برپا خیز، از جا کن، بنای کاخ دشمن
برپا خیز، از جا کن، بنای کاخ دشمن
برپا خیز، از جا کن، بنای کاخ دشمن
چو در جهان قیود بندگی
اگر فتد به پای مردمی
به دست توست
به رای مشت توست...» (ناشناخته، ۱۳۵۹: ۲۸)

ترانه «به لاله در خون خفته» نیز از سرودهای انقلابی است که با آهنگ‌سازی مجتبی میرزاده و با همکاری جهان بخش پازوکی با گروه کر انقلاب ساخته شده است.

به لاله در خون خفته شهید دست از جان شسته

به لاله در خون خفته شهیدِ دست از جان شسته
قسم به فریاد آخر به اشک لرزان مادر
که راه ما باشد آن راه تو، ای شهید... (کاووسی، ۱۳۸۴: ۱۰)

هم چنین محمد رضا شجریان نیز به همراه گروه چاووش به سرپرستی محمدرضا لطفی کاسِتی به نام چاوش یک را منتشر ساختند که در یک سوی آن ترانه «شب‌نورد» (کلام اصلان اصلانیان و آهنگ از لطفی) قرار داشت با ترجیع بند «برادر بی قراره برادر شعله واره / برادر دشت سینه‌اش لاله‌زاره» که در ابتدای کاسِت توسط مهدی فتحی دکلمه می‌شد و در ادامه شجریان با تار شورانگیز لطفی آوازی را در دشتی بر روی غزل هوشنگ ابتهاج می‌خواند که بیت نخست آن این بود: «برادر دشمنم بیداره امشب / هوای خانه ظلمت باره امشب»

«شب است و چهره میهن سیاهه
نشستن در سیاهی‌ها گناهه
تفنگم را بده تا ره بجویم
که هر که عاشقه پایش به راهه.
برادر بی‌قراره
برادر شعله‌واره
برادر دشت سینه‌ش لاله‌زاره...» (حبیبی‌نژاد، ۱۳۸۳: ۶۴)

در طرف دیگر کاسِت هم برای نخستین بار شهرام ناظری تصنیف «آزادی» سروده فرخی یزدی را می‌خواند: «آن زمان که بنهادم سر به پای آزادی / دست خود ز جان شستم از برای آزادی» (شجریان و ناظری: ۱۳۵۷)

از سوی دیگر اسفندیار منفردزاده از پرکارترین آهنگ‌سازان این دوران بود. او برای «سرود بهاران» از عبدالله بهزادی که ترانه آن را از زندان با کرامت الله دانشیان به یاد داشت (سماکار، ۱۳۸۱: ۲۱۳ و ۲۱۴) نت موسیقی می‌نویسد و به خاطر نبودن امکانات کافی و دسترسی نداشتن به ارکستر، به تنهایی تمام سازها را ابتدا تک تک می‌نوازد و بعد همه را با هم ترکیب می‌کند و با کمک چند خواننده غیر حرفه ای ضبط می‌کند. این سرود یک هفته پس از بیست و دو بهمن در سرتاسر ایران طنین انداخت و با خاطره جمعی نسلی که در راه آرمان‌های انسانی خود مبارزه کرده بودند گره خورد.

«هوا دلپذیر شد گل از خاک بردمید
پرستو به بازگشت زد نغمه امید
به جوش آمد از خون درون رگ گیاه
بهار خجسته فال، خرامان رسد ز راه...» (صالحی،۱۳۸۲: ۲۱۵ - ۲۲۰)

سپس ترانه انقلابی «ای سرور آوران سپیده / ای شهیدان در خون تپیده» را به صورت گروه کر به میان مردم انقلابی فرستاد و در نهایت دقایقی پس از اینکه مردم از رادیو تلویزیون ملی در شب ۲۲ بهمن پیام «این صدای راستین انقلاب ملت ایران است» را شنیدند، ترانه «وحدت» با کلام سیاوش کسرایی و ملودی او و صدای فرهاد پخش شد:

والا پیامدار محمد

گفتا که یک دیار هرگز به ظلم و جور نمی ماند... (ذوالریاستین، ۱۳۸۲: ۱۴۸)

در این ایام فریدون خشنود با استفاده از شعارهای مردم کوچه و خیابان ترانه «الله الله» (با مطلع: ایران ایران ایران / خون و مرگ و عصیان) را ساخت. (ملک: ۱۳۹۳: ۴۲) فضای ترانه‌های انقلابی و سرور ناشی از آن تا سال ۱۳۵۹ نیز ادامه یافت. انقلاب ۱۳۵۷ جدا از برقراری یک برنامه جدید با روش و آرمان‌های به طور کامل متفاوت در نظام سیاسی، بسیاری از گزاره‌های فرهنگی رژیم گذشته را نیز دچار تغییر کرد. در این میان فرهنگ بیشترین دگرگونی را در نتیجه انقلاب پذیرا شد. سینماها به همراه پوسترهای فیلم‌ها سوزانده شد. نوارهای کاسِت رنگارنگ خوانندگان زن و مرد به تدریج جمع‌آوری و ممنوع و در نهایت با انقلاب فرهنگی سال ۱۳۵۹، فرهنگ جدیدی به جامعه وارد شد.

سازمان‌های سیاسی نیز از ترانه‌های سیاسی برای بیان انگیزه‌های سیاسی خود بهره‌مند شدند. سازمان‌هایی مانند فداییان خلق و مجاهدین خلق نیز به دلیل گیرایی ترانه برای مخاطب و توان جذب تودهٔ مردمی، دست به انتشار آثاری می‌زنند که با محتوای سیاسی ویژه همان گروه شناخته می‌شوند. در نیمه دوم دهه چهل، مخالفت با حکومت و تشکیلات حکومتی شدت یافت که بخشی از آن ناشی از افزایش هیجان میان روشنفکران و بخشی دیگر ناشی از گسترش هم زمان نگرش انقلابی در بین مردم بخش‌های مختلف جهان بود. جنگ‌های الجزایری‌ها، کوبایی‌ها و ویتنامی‌ها و همچنین جنبش‌های رادیکال دانشجویی در اروپا و امریکای شمالی و جنوبی تاثیر بسیار زیادی بر روشنفکران جهان سوم و ایران داشت. محدود ساختن راه‌های همگانی برای بیان دیدگاه‌های انتقادی که با توقیف کانون نویسندگان ایران در سال ۱۳۴۹ به اوج خود رسید، اعضای جوان و در تکاپو روشنفکری را بیشتر به سوی دو گروه چریکی رادیکال مارکسیست - لنینیست فداییان خلق و سوسیالیست‌های مسلمان مجاهدین خلق متمایل کرد. (بهروز، ۱۳۸۶: ۵۴ – ۵۱ و آبراهیمیان، ۱۳۸۲: ۱۴۵ - ۸۱) این نوع ادبیات بعدها «شعر چریکی» و «شعر جنگل» نامیده شد. استفاده از واژه «جنگل» اشاره مستقیم به نخستین قیام چریکی فداییان خلق در جنگل‌های سیاهکل نزدیک رشت داشت. (سماکار، ۱۳۸۱: ۲۶۰ - ۲۶۲) یکی از زیباترین و معروف ترین این ترانه‌ها که در مجموعه‌ای به نام «شراره‌های آفتاب» منتشر شد، ترانه «آفتابکاران جنگل» است. موسیقی این مجموعه برگرفته از یک ترانه فولکلور ارمنی (ساری سیرون یار) به معنی یار زیبای کوهستان است

که توسط مهرداد باران آهنگ‌سازی و تنظیم گردید و با صدای داوود (شراره) و همراهی گروه کر انجمن دانشجویان ایرانی در واشنگتن اجرا شد:

«سر اومد زمستون
شکفته بهارون
گل سرخ خورشید باز اومد و شب شد گریزون
کوه‌ها لاله‌زارن
لاله‌ها بیدارن
تو کوه‌ها دارن گل گل گل آفتابو می‌کارن
توی کوهستون
دلش بیداره
تفنگ و گل و گندم
داره می‌یاره
توی سینه‌اش جان جان جان
یه جنگل ستاره داره...» (ناشناخته، ۱۳۵۹)

از تصنیف‌های دیگر او «هماره یاد»، «رود»، «خون ارغوان‌ها» و «پرنیان شفق» است. نمونه‌هایی از این تصنیف‌ها را در زیر می‌آوریم:

تصنیف «رود»:

می‌گذرد در شب آینه رود — خفته هزاران گل در سینه رود
گلبن لبخند فردایی موج — سر زده از اشک سیمینه رود
فراز رود نغمه خوان — شکفته باغ کهکشان
می‌سوزد شب در این میان — اوج و فرودش، رود و سرودش
می‌رود تا دریای دور — باغ آینه، دارد در سینه
می‌رود تا ژرفای دور — موجی در موجی می‌بندد
بر افسون شب می‌خندد — با آبی‌ها می‌پیوندد...

- تصنیف «پرنیان شفق»:

به پرنیان شفق — ز خون شراره دمید
ز سرخیش شرری
به هر ستاره رسید
گلوله بارد که تا برآرد ز شط آتش و خون — ز صبح توده نوید

ز سرخی هر ستاره اکنون نشسته در تن شب
نشان صبح سپید نشان صبح سپید... (ناشناخته: ۱۳۶۰)

این ترانه‌ها را مهرداد باران آهنگ‌سازی کرده و با گروه سرود اجرا کرده است. تصنیف‌های «من چریک خلقم»، «میهن شهیدان»، باد صبا «من ایرانم»، و «شهید» نیز از تصنیف‌های ساخته شده برای گروه‌های سیاسی هستند که اجرا شده‌اند.

نتیجه‌گیری

ترانه‌های سیاسی قدمتی به اندازه تاریخ ترانه دارند. این ترانه‌ها به دور از پیچیدگی برای درک پیام‌ها، با استفاده از بلاغت و رسایی و زمینه جذب‌کننده موسیقی توانسته‌اند پیام‌رسان هنری موثری برای جامعه باشند و این روندی است که تا امروز نیز ادامه دارد. از طرفی این تصنیف‌ها از آن جهت که تا حادثه قابل توجهی در جامعه رخ داده بی‌درنگ سرایندگانی از روی ذوق تصنیف‌هایی برای آن سروده‌اند، اهمیت دارند. این ترانه‌ها در دوره معاصر به بخش‌های ترانه‌های سیاسی و سرودهای سازمان‌های سیاسی تقسیم‌بندی می‌شوند که در میان این بخش‌ها بیشترین بسامد مربوط به ترانه‌های سیاسی در دهه چهل و پنجاه است. از مطرح‌ترین ترانه‌سرایان در این دوره می‌توان از شهیار قنبری و ایرج جنتی عطایی و از آهنگ‌سازان اسفندیار منفرد زاده و واروژان و از خوانندگان فرهاد مهراد و فریدون فروغی را نام برد. در این ترانه‌ها که با زندگی جامعه ارتباط دارند، واقعیت‌های جامعه نمود یافته‌اند و در آن‌ها به طور غالب با گفتمان اختناق و نارضایتی، تصاویری از بافت جامعه و سیاست ارائه می‌شوند. ترانه‌سرا بیشتر با تکیه بر هویت مشترک در جامعه سعی در اقناع مخاطبان دارد و پیام و تاکیدش در بیشتر ترانه‌ها به خروج از حالت انفعال و برنامه‌ریزی برای آینده‌ای است که با امید همراه است. در این ترانه‌ها و تصنیف‌ها، پیام‌های اعتراضی خود را به شکل یک شِکوه یا افشای همراه با ناامیدی از تغییر وضعیت موجود و گاه همچون دعوتی به یک مبارزه و فعالیت علیه وضع موجود، نشان داده‌اند. مقوله‌های پر کاربرد در این ترانه‌های سیاسی شامل انتقاد اجتماعی، میهن دوستی و پیوستگی ملی، اختناق و اعتراض، انقلاب و امید هستند.

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۷۸)، ***ایران بین دو انقلاب***، چاپ دوازدهم، تهران: مرکز.

احمدی، مرتضی (۱۳۹۲)، ***کهنه‌های همیشه نو: ترانه‌های تخت حوضی***، چاپ نهم، تهران: ققنوس.

بهروز، مازیار (۱۳۸۶)، ***تاملی بر شورشیان آرمان‌خواه***، چاپ اول، تهران: اختران.

دیهیمی، ایرج (۱۳۹۵)، ***عالیجناب مهربان ترانه***، چاپ اول، تهران: نگاه.

ذوالریاستین، شهاب (۱۳۸۲)، ***ترانه‌های فرهاد***، چاپ دوم، تهران: نشر آبی.

کسرایی، سیاوش (۱۳۷۸)، ***از خون سیاوش***، چاپ اول، تهران: سخن.
گلرویی، یغما (۱۳۸۴)، ***مرا به خانه‌ام ببر (گفتگو، گزینهٔ ترانه‌ها، نقد و نظر دربارهٔ ایرج جنتی عطایی)***، چاپ اول، تهران: دارینوش.
فرانکفورد، چاوا و دیوید نچمیاس (۱۳۹۰)، ***روش‌های پژوهش در علوم اجتماعی***، ترجمه فاضل لاریجانی و رضا فاضلی، چاپ نهم، تهران: سروش.
قنبری، شهیار (۱۳۷۹)، ***دریا در من***، چاپ اول، تهران: جاویدان.
حبیبی‌نژاد، مهران (۱۳۸۳)، ***شور ترانه***، چاپ اول، تهران: قطره.
جنتی عطایی، ایرج (۱۳۸۱)، ***زمزمه‌های یک شب سی ساله***، چاپ اول، تهران: کتاب مهر.
سماکار، عباس (۱۳۸۱)، ***من یک شورشی هستم***، چاپ اول، تهران: مهر اندیش.
شریعتی، سارا و سعید مهدوی مزده (۱۳۹۹)، ***بررسی جامعه‌شناختی زمینه‌های تحول موسیقی در ایران دهه ۵۰ شمسی***، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۲۱، شماره ۱، صص ۹۱ – ۱۲۶.
شجریان، محمد رضا و شهرام ناظری (۱۳۵۷)، ***چاووش ۲***، نوار صوتی، تهران: کانون چاووش.
صالحی، انوش (۱۳۸۲)، ***راوی بهاران***، چاپ دوم، تهران: قطره.
کاووسی، ولی الله (۱۳۸۴)، ***ساز مهجور، نبوغ خاموش***، *روزنامه همشهری*، شماره ۳۷۸۳، ۱۰ شهریور، ص ۲۰.
کریپندورف، کلوس (۱۳۹۱)، ***تحلیل محتوا: مبانی روش‌شناسی***، ترجمه هوشنگ نایبی، چاپ ششم، تهران: نی.
کهندل، وحید (۱۳۹۸)، ***چون بوی تلخ خوش کندر، زندگی‌نامه فرهاد مهراد***، چاپ اول، تهران: ماهی.
کیوی، ریموند و لوک وان کامپنهود (۱۳۸۴)، ***روش تحقیق در علوم اجتماعی (نظری و عملی)***، ترجمه عبدالحسین نیک گهر، چاپ هشتم، تهران: توتیا.
مشکین قلم، سعید (۱۳۷۸)، ***تصنیف‌ها و ترانه‌ها و سرودهای ایران زمین***، چاپ دوم، تهران: خانه سبز.
ملک، مهدی (۱۳۹۳)، ***این ترانه بوی نان نمی‌دهد، سرگذشت ترانه معترض در ایران***، بی جا.
محمدپور، احمد (۱۳۹۲)، ***روش تحقیق کیفی ضد روش ۲: مراحل و رویه‌های علمی در روش‌شناسی کیفی***، چاپ دوم، تهران: جامعه‌شناسان.
ناشناخته (۱۳۵۹)، ***سرود کوهستان***، چاپ اول، تهران: سازمان کوهنوردی دانشکده ادبیات دانشگاه تهران.
_____ (۱۳۶۰)، ***شراره‌های آفتاب***، نوار صوتی، تهران: ابتکار.

Abrahamian, Y (1999), *Iran between Two Revolutions*, Twelfth Edition, Tehran: Center.
Ahmadi, M (2013), *Old and New: Old Songs of Takht-e-Hawzi*, Ninth Edition, Tehran: Phoenix.
Behrooz, M (2007), *A Reflection on the Ideal Rebels*, First Edition, Tehran: Akhtaran.

Behrouz, M (2007), *A Reflection on the Ideal Rebels*, First Edition, Tehran: Akhtaran.

Deihimi, I (2016), *Your Excellency Mehraban Taraneh*, first edition, Tehran: Negah.

Frankford, C and David Nachmias (2011), *Research Methods in Social Sciences*, translated by Fazel Larijani and Reza Fazeli, ninth edition, Tehran: Soroush.

Ghanbari, S (2000), *The Sea in Me*, First Edition, Tehran: Javidan.

Golroei, Y (2005), *Take Me Home (Conversation, Song Selection, Critique and Commentary on Iraj Jannati Ataei)*, First Edition, Tehran: Darinoosh.

Habibinejad, M (1999), *Shoor Taraneh*, first edition, Tehran: Qatreh.

Jannati Ataei, I (2002), *The Whispers of a Thirty-Year-Old Night*, First Edition, Tehran: Mehr Book.

Kasraei, S (2000), From the blood of Siavash, first edition, Tehran: Sokhan.

Kavousi, V (2005), "Abandoned Instrument, Silent Genius", *Hamshahri Newspaper*, No. 3783, 10 September, p.20.

Khandel, V (1398), *Because the bitter smell of frankincense*, Biography of Farhad Mehrad, first edition, Tehran: Mahi.

Khandel, V (2020), *Because the bitter smell of frankincense*, Biography of Farhad Mehrad, first edition, Tehran: Mahi.

Kiwi, R and Luke van Campenhud (2005), *Research Methods in Social Sciences (Theoretical and Practical)*, translated by Abdolhossein Nikgohar, 8th edition, Tehran: Totia.

Krippendorf, K (2012), *Content Analysis: Fundamentals of Methodology*, translated by Houshang Naebi, sixth edition, Tehran: Ney.

Malek, M (2014), *This song does not smell of bread*, the story of the protesting song in Iran, misplaced.

Meshkin Ghalam, S (1999), *Compositions, Songs and Hymns of Iran*, Second Edition, Tehran: Green House.

Mohammadpour, A (2013), *Qualitative Research Method vs. Method 2: Scientific Steps and Procedures in Qualitative Methodology*, Second Edition, Tehran: Sociology.

Salehi, A (2003), *Ravi Baharan*, second edition, Tehran: drops.

Samakar, A (2002)), *I am an insurgent*, first edition, Tehran: Mehr Andish.

Sarafraz, A (2002), *From Roots to Forever*, First Edition, Tehran: Varjavand.

Shariati, S and Mahdavi Mazdeh, S (2021), Sociological study of the fields of music development in Iran in the 1950s, *Sociology of Art and Literature*, Volume 21, Number 1, pp. 91-126.

Unknown (1980), *Mountain Anthem*, First Edition, Tehran: Mountaineering Organization, Faculty of Literature, University of Tehran.

Zolriastin, S (2003), *Farhad Songs*, Second Edition, Tehran: Abi Publishing.

_____ (1981), *The Flares of the Sun*, Audio Tape, Tehran: Pioneer.