

بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی

عبداله حسن‌زاده میرعلی*
محمد‌امین محمدپور**
دانشگاه سمنان

چکیده

ترانه در لغت به معنای خرد، تر و تازه، از ریشه‌ی اوستایی تئورونه، اصطلاحی عام بوده است که بر انواع قالب‌های شعری ملحون یا همراه موسیقی به ویژه فهلویات، دو بیتی، رباعی و بیت، اطلاق می‌شده است. با توجه به ریشه‌ی باستانی ترانه‌ها، کهن‌ترین اشعار فارسی در میان این نوع ادبی یافت شده است. در این جستار، ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی، بررسی می‌شود؛ سپس به ویژگی‌های وزن ترانه، زبان ترانه و درون‌مایه‌ی آن می‌پردازیم و شعر و ترانه‌ی امروز، ساختار و وزن آن، کاویده می‌شود. زبان ترانه، ساده و صمیمی است و درون‌مایه‌های آن معمولاً توده‌ای، عامیانه و احساسی است. ترانه با تعریف امروزی خود، معادل و الفاکنده‌ی تصنیف است. در دوران معاصر، قافیه دار بودن و سازگار بودن شعر با عروض، از پیش شرط‌های ترانه بودن یک شعر نیست. واژه‌های کلیدی: ترانه، تصنیف، وزن ترانه، ترانه امروز.

۱. مقدمه

ترانه، اصطلاحی عام بوده است که بر انواع قالب‌های شعری ملحون یا همراه موسیقی به ویژه فهلویات، دو بیتی، رباعی و بیت، اطلاق می‌شده است. در این پژوهش نشان داده می‌شود که ترانه چیست؟ و ترانه‌سرایی چه پرداختی دارد؟ و چه ویژگی‌ها و شاخص‌هایی، یک اثر را «ترانه» می‌سازد؟ از این رو در پاسخ به این پرسش‌ها، در این

* استادیار زبان و ادبیات فارسی hasanzadeh.mirali@yahoo.com

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی mohammadaminmohammadpour@yahoo.com (نویسنده

مسئول)

جستار، ترانه و ترانه‌سرایی و ویژگی‌های آن بررسی می‌شود 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 در گذشته و امروز می‌پردازیم و سپس به وزن، زبان و درون مایه خواهیم پرداخت و شعر و ترانه‌ی امروز، ساختار و وزن آن، بررسی می‌شود.

در پرتو تالیفات چند نویسنده، تحقیقات پژوهش‌گرایانه‌ای درباره‌ی ترانه‌سرایی، منتشر شده است؛ از جمله «پژوهشی در تصاویر و مضامین ترانه و ترانه‌سرایی معاصر فارسی»^۱ که به بازتاب مضامین اجتماعی و سیاسی در سروده‌ها اشاره می‌کند و دگرگونی را در تصاویر، بیش‌تر مربوط به استفاده از سمبل می‌داند. در پژوهش «روند شکل‌گیری و تحول مضامین سیاسی و اجتماعی در ترانه‌های ایرانی از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی»^۲، تلاش شده است شرحی مختصر از اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی ایران در دوره‌های انقلاب مشروطه، دوران حکومت پهلوی و انقلاب، داده شود و روند شکل‌گیری و تحول مضامین، ارائه شود و در «بررسی سیر تحول ترانه‌سرایی در ایران پس از انقلاب اسلامی»^۳ به وقوع انقلاب در سال ۱۳۵۷ و پیدایش تغییرات در حوزه‌های فرهنگی و سیاسی کشور و امکان استفاده از امکانات صوتی و تصویری فراگیر و اقبال عمومی نسبت به موسیقی، به گرایش فزاینده به ترانه در دهه‌ی هفتاد می‌پردازد. در «بررسی مبانی زیباشناسی و بدیع، انواع موسیقی شعر و ویژگی‌های سبکی ترانه، از مشروطیت تا انقلاب اسلامی»^۴ با بررسی تطبیقی ترانه‌های سروده شده در بازه‌ی زمانی از مشروطیت تا انقلاب، تلاش شده تا چیستی ترانه، طرز حضور آرایه‌های ادبی و همچنین میزان همراهی ترانه با رویدادهای اجتماعی و تاثیرپذیری آن از رویدادها، مشخص شود. هر کدام از این پژوهش‌ها به جنبه‌ای از ترانه در دوران معاصر پرداخته‌اند؛ اما با طور فراگیر به ترانه‌نویسی، پرداخته نشده است.

۲. ترانه

«ترانه از واژه‌ی «تر» در لغت به معنای خُرد، تر و تازه و جوان خوش‌چهره، از ریشه‌ی اوستایی تَئورونَه، اصطلاحی عام بوده است که بر انواع قالب‌های شعری ملحون یا همراه موسیقی به ویژه فهلویات، 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 نسفته دری، دری می‌سفت / هر ترانه، ترانه‌ای می‌گفت.» «ترانه در قدیم اغلب بر

اشعاری ملحون به نام فهلوی و فهلویات (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 فهلویات نامیده‌اند. (نشاط، ۱۳۴۲: ۹۹) فهلویات اشعاری است که به زبان فارسی دری آمیخته با زبان پهلوی یا در کنار آن که توسط شاعران و نوازندگان دوره‌گرد و ناشناخته با تعدد 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 فهلویات دارد.» (همای، ۱۳۷۵: ۱۶۵)

با توجه به ریشه‌ی باستانی و فولکلوریک ترانه‌ها، کهن‌ترین اشعار فارسی در میان این نوع ادبی یافت شده است. در سروده‌های زرتشت که در «گات‌ها» ثبت شده، به عنوان اولین بارقه‌های روحیه‌ی ایرانی، نمود پیدا می‌کند. هرچند از ادبیات ایرانی دوره‌ی میانه، اشعار زیادی بر جای نمانده است، بازمانده‌ی دو منظومه‌ی درخت آسوریک و یادگار زریران، وجود یک سنت شعری پایدار را در این دوره، به اثبات می‌رساند. (ر.ک: اسماعیل پور مطلق، ۱۳۸۳: ۲۲) «سروده‌های مانوی بخش عمده‌ای از اشعار ایران پیش از اسلام (دوره‌ی میانه) را تشکیل می‌دهد.» (تفضلی، ۱۳۷۶: ۳۴۸)

«در ایران پیش از اسلام، سنت شفاهی بیش از سنت کتبی اهمیت داشته و از این رو اندکی از اشعار پارسی کهن به دست ما رسیده است.» (ر.ک: همان، ۳۱۲) در شاهنامه و دیگر منابع فارسی و عربی، سروده‌های متعددی را با دستگاه ساز آن رسماً به باربد نسبت داده‌اند.^۵ چنان‌که اولین سند مکتوب از ترانه‌ها، به سرودی از باربد، شاعر و موسیقیدان دربار خسرو پرویز ساسانی، باز می‌گردد که در کتاب *مختارات من کتاب اللهو و الملامی* آمده است. این اثر تألیف ابن خردادبه، مورخ، جغرافی‌دان و موسیقی‌دان بزرگ ایرانی قرن سوم هجری است. (ر.ک: رجایی، ۱۳۵۳: ۱۸-۱۹) «قیصر ماه ماند و خاقان خورشید / ان من خدای ابر ماند کامغاران / کخاخذ ماه بوشد کخاخذ خورشید. معنی: قیصر مانند ماه و خاقان مانند خورشید است، اما خداوندگار من مانند ابر کامکار است؛ هرگاه بخواید، ماه را می‌پوشد و هرگاه بخواید، خورشید را.» به چنین سروده‌هایی، خسروانی (بعدها خسروانیات)، خسروی، کیخسروی و پهلوی می‌گفتند. (ر.ک: شفیع کدکنی ۵۷۲ - ۵۶۷) یا بازمانده‌ی این نوع ترانه‌ها را از لحاظ فرم سطرها و لخت‌ها در نوعی اشعار عامیانه، می‌توان یافت. خسروانی که کوتاه‌ترین قالب شعری در ایران باستان است، از سه پاره یا لت، تشکیل شده است. این قالب در پاره‌های اول و

سوم، مقفّی است و وزن هجایی دارد.^۶ 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 «نوی باربد» و ماندگاری آن اشاره می‌کند.^۷ «در برهان قاطع نام سی لحن که باربد برای خسرو پرویز ساخته، مطرح است و در خسرو شیرین نظامی هم با مختصر اختلافی آمده. ثعالبی اختراع خسروائیات را به باربد نسبت داده و می‌گوید: در این زمان هم مطربان در بزم ملوک و سایر مردم می‌نوازند. در واقع کلمه‌ی خسروانی بر یک دستان اطلاق نمی‌شده است. عوفی از نوای خسروانی نام برده و ظاهراً مرادش همان هفت دستگاه شاهانه است که مسعودی، الطّرق الملوکیه نامیده است.» (کریستین سن، ۱۳۶۳: ۵۰۷) بهار می‌نویسد: «سروده‌های خسروانی او در الحان سیصد و شصت و پنج گانه به عدد ایّام سال و سروده‌های سی گانه^۸ او، به عدد ایّام ماه، در کتب ادب و لغت ذکر شده است.» (بهار، ۱۳۸۲: ۱۳۵)

این سنّت که شخصی، هم شعر بسراید و هم برای آن آهنگ بسازد، از دیرباز در ایران وجود داشته است. واژه‌ی پارتی (پهلوی اشکانی) «گوسان» که معادل واژه‌ی «خنیاگر» است، می‌تواند نشان دهنده‌ی رواج سنّت خنیاگری در زمان هخامنشیان و ساسانیان باشد؛ «آیین خسروانی و مازندرانی سرود مندرج در شاهنامه بر این امر گواهی می‌دهد.» (بویس. فرمر، ۱۳۶۸: ۴۴) گوسان‌ها، راویان شعر و موسیقی و افسانه‌ها و اساطیر قوم خود بودند و افسانه‌های کهن از طریق آنان جمع‌آوری و برای اولین بار، کتابت شد. پروفیسور مری بویس معتقد است که اصل یادگار زیران، ویس و رامین و درخت آسوریگ، از گوسان‌ها است؛ گوسان‌هایی که نامشان در گذار زمان از یادها رفته است. (ر.ک: همان: ۴۵)

در دوره‌ی ساسانی، ترانه‌سرایی به اوج شکوفایی رسید. در این دوره معمولاً هر کس که قادر به سرودن شعر بود، تحصیل موسیقی می‌کرد و هر کس ذوق موسیقی داشت، شعر نیز می‌سرود. «ترانه‌سرایی چون باربد، نکیسا، رامتین و بامشاد، از چهره‌های برجسته‌ی ترانه در این دوره‌اند.» (رشیدی، ۱۳۸۳: ۷) به نوشته‌ی محمّد تقی بهار،^۹ در ایران دوره‌ی ساسانی، ظاهراً سه نوع شعر وجود داشته است: سرود، داستان و ترانک. سرودها، همانند خسروانی‌ها، اشعاری هجایی و مقفّاً و نسبتاً طولانی بودند که در حضور پادشاهان خوانده می‌شدند و همراه با آن‌ها موسیقی نواخته می‌شد. داستان‌ها از نوع حماسه و ذکر مناقب پهلوانان و سلاطین بودند که در حضور رجال و در مجامع

عمومی و جشن‌های ملی، با ساز و آواز خوانده می‌شدند. ترانک، که به اشعار تصانیف امروزی شباهت داشت، شامل تعابیر عاشقانه بود و به طبقات عامه اختصاص داشت «و آن، اشعاری است کاملاً محلی که در شهرها و روستاها می‌خوانده‌اند.» (داد، ۱۳۷۵: ۷۰) و رباعی و دو بیتی از یادگاران این قسم شعر به شمار می‌روند (ر.ک: بهار، ج ۱: ۱۳۵ - ۱۳۷) خسروانی‌ها به مرور زمان و به دلیل از بین رفتن موسیقی خسروانی، از میان رفته است.

بعد از اسلام، شعر و موسیقی بنا به دلایل مختلف، فاصله می‌گیرند. یکی از این دلایل می‌تواند از بین رفتن دربارها باشد که از حامیان موسیقی بودند و حاکمان وقت که نظر خوشایندی درباره‌ی موسیقی نداشتند؛ دیگر، هجایی بودن اشعار آن دوره‌ها است و پیداست که چون ارباب فرهنگ و تذکره‌ها با وزن عروضی عرب خوگر شده بودند، شناختی از وزن هجایی این نوع سرودها نداشته‌اند. (ر.ک: شفیع، ۱۳۴۲: ۲۷) به هر حال این فاصله باعث می‌شود که ادبیات رسمی بر پایه‌ی عروض بنا شود. سرودها و داستان‌هانیز به سبب تحولات 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 ناآشنایی 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 آن چه از موسیقی روم و شام اقتباس کرده بودند، شعر عروضی عرب را پدید آوردند. (ر.ک: بهار، ج ۱: ۷۰-۷۱، ۱۰۱-۱۰۲) این نوع شعر بعدها به ایرانیان رسید؛ از جمله، شعر ابن مفرغ: «آب است و نیبذ است / و عُصارات زَبیب است / سَمیَه روی سپید است» یا شعری که کودکان بلخ می‌خواندند: «از ختلان آمدیه / برو یا تر و تبه آمدیه / آوار باز آمدیه» اعراب، این نوع تصنیف‌های هجایی عامیانه را «حَراره» می‌گفته‌اند. از این قبیل تصنیف‌ها در قرن‌های بعد ساخته شده است، 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، واژه‌های ترانه و دوبیتی و رباعی هم باقی ماندند و از مجموع غزل و ترانه و دوبیتی، اشعار آهنگین، یعنی تصنیف، به دست آمد.^۹ «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. 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 می‌گفته‌اند و واژه‌ی «قول» به معنای «غزلخوان و سرودخوان» را از آن ساخته‌اند. «قول و غزل از وزن عروضی و ایقاعی برخوردار بود و می‌توانسته با الحان موسیقی خوانده شود.» (راهکانی، ۱۳۷۷: ۲۸۵ و ر.ک: مشحون، ۱۳۷۳: ۳۰۸) 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.

«تصنیف به معنای اصطلاح، اولین بار در آثار عبدالقادر غیبی مراغی (متوفی ۸۳۸ ه.ق) به کار رفته است.» (ر.ک: مراغی، ۱۳۷۰: ۳۳۹-۳۴۰، ۳۶۷؛ مراغی، ۱۳۶۶: ۲۱۷، ۲۲۱) «در کتاب‌های عبدالقادر مراغی، تعبیری 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 آهنگ‌سازی شده و تصنیف قول و صوت و غزل مصطلح گردیده است. این تحول در کاربرد، در کتاب عالم آرای عباسی (تألیف در ۱۰۲۵) کاملاً مشهود است.» (همائی، ۱۳۳۹: ۸۲)

«بعدها ترانه در برابر غزل و اشعار تغزلی و غنایی نیز به کار رفت. این قالب از حیث کیفیت موسیقایی و مردمی بودن آن با «بالاد» در ادبیات مغرب زمین، مشابهت دارد؛ با این تفاوت که بالاد کیفیتی روایی دارد و ترانه، فاقد این ویژگی است. ترانه با تعریف امروزی خود، معادل و القاکننده‌ی تصنیف است.» (داد، ۱۳۷۵: ۷۰) تصنیف در لغت به معنی صنف‌صنف کردن و دسته‌دسته کردن است. اصطلاح تصنیف در سده‌های هشتم و نهم ه. ق به جای قول و غزل ترانه به کار می‌رفته است؛ پیش از آن، به معنی آهنگ‌سازی نیز معمول بوده و به تدریج به شعری گفته شده که متناسب و همراه با موسیقی ساخته شده باشد و گاه وزن عروضی دارد و کم و بیش قافیہ نیز در آن به کار رفته است و یکی از بارزترین مشخصه‌های آن تصنیف کردن (ساختن) است. (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۱) غالباً تصنیف‌ها تا دوره‌ی صفوی، هماهنگ با شعر عروضی بوده است؛ ولی بعد از آن دوره، تصنیف تا حدی از وزن عروضی آزاد گشته است.

در دوره‌ی صفوی، تعداد شاعران تصنیف‌ساز زیاد بوده؛ نام آنان و پاره‌هایی از اشعار ملحونشان در تذکره‌های 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 عباس اوّل، به او توجه بسیار داشت؛ چنان که برای تصنیفی که در مقام دوگاه و نوروز و صبا ساخته بود: «صد داغ به دل دارم زان دلبر شیدایی / آزرده‌دلی دارم من دانم و رسوایی»، انعام و خلعت گرفت. یکی از معروف‌ترین تصنیف‌های دوره‌ی زندیه که تا چند دهه‌ی پیش درباره‌ی فرجام غم‌انگیز لطفعلی خان زند، در بین اهالی فارس و کرمان رایج بود، تصنیفی است که تیره‌بختی و بی‌چارگی لطفعلی خان، آخرین یادگار خاندان زند را شرح می‌دهد: «هر دم صدای نی می‌آد / آواز پی در پی می‌آد / لطفعلی خانم کی می‌آد / روح و روانم کی می‌آد». تقریباً از عصر صفوی به بعد، تصنیف‌ها را به جای تقسیم‌بندی کمی 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 متخصص می‌ساختند. سازندگان تصانیف عامیانه، افرادی گم نام بودند و محرک آن‌ها در ساختن تصانیف، مسایل سیاسی و اجتماعی بود. «نوع خاصی از تصنیف، دارای ارزش هنری بالا، ساخته‌ی استادان موسیقی، به نام «کار و عمل» در دوره‌ی قاجار رواج داشت که گاه مقصود از ساختن آن‌ها، نمایش دادن مقام یا گوشه‌های هر دستگاه یا آواز در متن اجرای کار و عمل بود.» (مستوفی، ۱۳۸۸، ج ۱: ۲۹۷) نمونه‌های بسیاری از تصنیف‌های مشهور دوره‌ی قاجار، وجود دارد که گاه کلام یا آهنگ آن‌ها و گاه هر دو توأمان، ضبط و ثبت و نگه‌داری شده‌اند.^۱ از جمله تصنیف‌هایی که مردم به مناسبت اوضاع سیاسی و اجتماعی، در مورد واقعه‌ای یا شخصیتی 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 مشروطیت است. اوج‌گیری نهضت مشروطه و مسایل اجتماعی و سیاسی پیرامونش، ادبیات شفاهی مردم را رونق بیش‌تری بخشید. از ویژگی‌های ترانه‌های این دوره، کاربرد زبان عامیانه و گاه شکسته است. عارف قزوینی و محمد تقی بهار و اشرف‌الدین حسینی با استفاده از ترانه‌های عامیانه، آن را از حالت اولیه‌ی خودش بیرون آورده و آن را ادبی تر و اجتماعی‌تر 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 تغزلی، متأثر از طبیعت و زیبایی‌های آن است؛ یکی از ترانه‌های او در مورد جنگ جهانی اوّل،

چنین آغاز می‌شود: «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» «ترانه‌سرایی در ایران پس از مشروطه تا زمان گشایش رادیو با تلاش‌های نیر سینا، حسین گل‌گلاب، امیر جاهد، رهی معیری و ... روند رشد و تکامل را پیمود.» (انوشه، ۱۳۷۶، ج ۲: ۳۳۷ و ۳۳۸)

بعد از تحوّل اجتماعی عظیم انقلاب مشروطه که در تمام ارکان زندگی مردم تاثیر گذاشت، ترانه و ترانه‌سرایی نیز از آن حالت بدوی و اولیّه‌اش تحت تاثیر این جریان‌های اجتماعی و سیاسی قرار گرفت و پر بار شد و خصوصیت کار بردی تر به خود گرفت. سنت خنیاگری در فرهنگ ایرانی تا دوره‌ی 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 می‌سرود، هم آهنگ می‌ساخت و هم اجرای تصنیف‌ها را توأمان، بر عهده داشت؛ «بعدها کار تصنیف‌سازی از لحاظ شعر و آهنگ، تقسیم شد؛ به این ترتیب که نخست، موسیقی‌دان‌ها آهنگ را ساختند و بعد گویندگان اشعار را سرودند؛ بنا براین چون آهنگ سازان تنها متوجه ساختن نغمه بودند و به اوزان شعری توجه نداشتند، موضوع وزن عروضی از بین رفت و این نوع اشعار از قید اوزان متداول آزاد شد.» (خالقی، ۱۳۸۵: ۴۲۶) «تصنیف، برنامه‌های طولانی اجراهای سنگین و مفصل موسیقی سنتی ایرانی را تلطیف می‌کرد و گاهی در جای مناسب از آن استفاده می‌شد. در موسیقی ایرانی، «متون آوازی» اهمیت ویژه داشته است و متون ضربی، چهار مضرب‌ها و تصنیف‌ها در اصل برای زیباتر کردن متن آواز یا ساز بوده‌اند. امروزه تصنیف تقریباً همه‌ی زمینه‌ی موسیقی بازمانده از سنت هنری قدیم ایرانی را در بر گرفته است.» (لطفی، ۱۳۷۲: ۲۰۶) 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)

نگاهی گذرا به ادبیات فولکلور نواحی مختلف ایران نشان می‌دهد که گونه‌های خاصی از ترانه در این نواحی وجود دارد که مشابه خسروانیند و اغلب همراه با موسیقی هستند:

الف) سه خشتی: معروف‌ترین و عمومی‌ترین شعری است که در سراسر منطقه‌ی کرمانج‌نشین شمال خراسان خوانده می‌شود؛ سه خشتی در سه مصرع هشت هجایی قافیه دار سروده می‌شود (ر.ک: مسیح، ۱۳۸۶: ۹ و بهار، ج ۱: ۱۲۳) سه خشتی‌ها علاوه

بر زندگی سینه به سینه، نخستین بار در سال ۱۹۲۷ به وسیله‌ی ایران پژوه و کرمانج پژوه روسی، ایوانف، در مجله‌ی آسیایی بنگال منتشر و سپس در قالب کتابی به چاپ رسید.

ب) **واسونک:** «تک بیت‌هایی هستند که عموماً در عروسی‌ها و جشن‌ها با صدای زنی که معمولاً خود دایره می‌نوازد، در مایه‌ی شوشتری خوانده می‌شود. موسیقی مشخص این نوع شعر، در همه‌ی بیت‌ها تکرار می‌شود و لحنی شاد و بی‌پیرایه دارد. این گونه‌ی ادبی، هنوز در منطقه‌ی فارس، پابرجاست.» (فقیری، ۱۳۸۵: ۲۰۱)

ج) داینی: نوع دیگری از این ترانه‌ها است که «تک بیت‌هایی است همه از سراینندگان بی‌نام و نشان که به لهجه‌ی لری سروده شده‌اند و بازتاب نیازها و خواهش‌های عاطفی روستاییان است.» (همان: ۲۰۲)

د) لیکو و موتو: فرمی در موسیقی و شعر نواحی بلوچستان است و عبارت است از یک بیت موزون و مقفّی، دارای مصراع‌های ده هجایی که درون‌مایه‌ی آن، غم و هجران عاشقانه است؛ البته نمودهای کوچک‌تر لیکو نیز وجود دارند که به جای ده هجا، از دو مصراع پنج هجایی تشکیل شده‌اند؛ اولی، شامل اشعار غنایی است و دومی، مخصوص مجالس سوگواری است و با موسیقی همراه هستند...

ه) لوبانگی: لوبانگی نوعی شعر آزاد است که ریتم و آهنگ و وزن، به آن ساختار و سازمانی تازه می‌بخشد. در این قالب شعری، ضرورتی به رعایت قافیه نیست و در مصراع‌های نابرابر سروده می‌شود.

و) لندی: قالب کوتاهی در ترانک‌های مردمی پشتو است. «لندی در پشتو به معنی کوتاهک است و دو پاره دارد: پاره‌ی اوّل، کوتاه‌تر است و نه هجا دارد و پاره‌ی دوم که بلندتر است، دارای سیزده هجاست.» (فکرت، ۱۳۸۰: ۸)

۲. ۱. وزن ترانه

نخستین اشعار ملحون فارسی حتی بعد از دوران اسلامی، به وزن تکیه‌ای - هجایی (سیلابیک) سروده می‌شده که در آن به جای کمیّت صامت‌ها و مصوّت‌ها (وزن عروضی)، تکیه‌ها و شمار هجاهای هر مصراع، ملاک بوده است. (ر.ک: خانلری، ۱۳۴۶: ۷۴ - ۷۵ و طیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۷) کریستین سن درباره‌ی ترانه‌ها و اشعار پهلوی معتقد است که «شعر غیر دینی دوره‌ی ساسانی، اوزان و بحوری با هجاهای مشخص داشته است.» (کریستین سن، ۱۳۶۳: ۳۹) برای همین است که گوش نویسندگانی چون

ابوهلال عسکری، شمس قیس و خواجه نصیرالدین طوسی از آن جا که با اوزان عروض رسمی و رایج پس از دوران رودکی خوگر بوده است، فلهویات را ترانه‌ها و آهنگ‌هایی مردمی می‌دانسته‌اند که به زعم آنان این نوع شعر بدون وزن (مثنوی) یا ناسازگار با موازین عروضی بوده است؛^{۱۱} 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 عامیانه‌ای که قابل تطبیق با عروض رسمی نبود، در میان ادبا رسمیت نیافت.» (احمد پناهی، 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 «الدوبیت» 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 محبوب و یا فاعلاتن مفاعیلن فعولن در بحر مشاکل مسدس محذوف (یا مقصور) باشد.^{۱۲} دیگر آن که هر چهار مصراع یا مصراع‌های اول، دوم و چهارم آن، مقفلاً باشند.

البته 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 عبارتند از: مفاعیلن مفاعیلن فعولن، بحر هزج مسدس محذوف (یا مقصور)؛ مثل «بسازم خنجری نیش ز پولاد»: فاعلاتن مفاعیلن فعولن؛ بحر مشاکل مسدس محذوف (یا مقصور)، مثل «آن‌که 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.» (زرین کوب، ۱۳۶۳: ۱۹۸)

«این تفاوت در رکن اول هر سه وزن، با توجه به این که همه‌ی آن‌ها چهار هجایی است، نظریه‌ی تکیه‌ای - هجایی یا به هر حال، غیر عروضی بودن وزن شعر فارسی، به

ویژه ترانه‌ها را قبل و حتی بعد از دوران اسلامی تقویت می‌کند.» (همان: ۳۱۲)؛ چنان‌که ترانه‌های عامیانه 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 مصراع‌ها و قافیه‌های نامشخص و آزاد، حتی تا امروز نیز همچنان به حیات خود ادامه داده است.

شعر تصنیف، بر خلاف شعر سنتی، دارای اوزان متنوع و مصراع‌های نامساوی (برخی کوتاه و برخی بلند) است. نزدیکی اوزان عروضی شعر فارسی با ادوار موسیقایی، بین شکل اشعار سنتی فارسی و تصنیف، مشابهت پدید آورده است. در تصنیف‌های قدیمی‌تر، بیتی از شعرای قدیم، تضمین می‌شد و سپس قافیه آزاد می‌گردید، مثل تصنیف بیات اصفهان اثر علی‌اکبر شیدا که در آن، بیتی از سعدی تضمین شده است: «سلسله‌ی موی دوست حلقه‌ی دام بلاست / هر که در این حلقه نیست فارغ از این ماجراست» / تو که بی‌وفا 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. (ر.ک: مشحون، ۱۳۷۳: ۴۶۷) «گاهی نیز تصنیف‌ساز از ابتدا وزنی را از بحرهای شعر فارسی انتخاب می‌کرد و مصراع اول یا دوم را خود می‌سرود و هنگام تنگنای قافیه، اصل تساوی اوزان را به نفع زیبا سازی موسیقی رها می‌کرد؛ مانند این تصنیف عارف قزوینی در دستگاه افشاری: «نمی‌دانم چه در پیمانہ کردی / تو لیلی وش مرا دیوانه کردی / جانم جانم دیوانه کردی / خدا خدا دیوانه کردی جانم / ای تمنای من / یار زیبای من / تویی لیلای من / مرا مجنون صفت دیوانه کردی.» (همان: ۳۴۱) این شگرد، این امکان را به تصنیف‌ساز می‌داد که نغمه‌های 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 مستفعلن و فعولن فعولن فعولن. در تصنیف‌ها از بحرهای ترکیبی، نظیر وزن مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فعولن، کم‌تر استفاده می‌شود؛ اگرچه این بحر در گوشه‌ی «کرشمه» استفاده می‌شود، در تصنیف کم‌تر به کار گرفته شده است. تصنیف‌های شاد، همواره در بحرهای کوتاه و مقطوع و تصنیف‌های سنگین‌تر و جدی‌تر در بحرهای بلندتر ساخته می‌شوند. اصولاً تصنیف، قالبی است با بحرهای خیلی بلند و ادوار سنگین. شاید علت انتخاب وزن‌های سنگین، رابطه‌ای است که میان آواز آزاد سنتی و وزن‌های تصانیف وجود دارد. (ر.ک: لطفی، ۱۳۷۲: ۲۰۴-

با بررسی تصنیف‌های قدیمی، ملاحظه می‌شود که روند اجرای تصنیف‌ها هم مثل هنر غزل‌خوانی، تنها با نظم نغمه‌ها انجام‌پذیر است و تکرار چند کلمه از کلام تصنیف یا افزودن کلماتی ظاهراً بی‌معنی در جای خود، از خصوصیات ویژه‌ی این هنر است، از جمله در تصنیفی معروف و قدیمی در مایه‌ی شوشتری: «از تیر مژگان می‌زنی تیرم چند، تیرم چند، تیرم چند / دل را همین یک تیر از جا برکنند، جا برکنند، جا برکنند / چرا می‌زنی می‌زنی می‌زنی می‌زنی یار / چرا می‌کُشی می‌کُشی می‌کُشی می‌کُشی یار / تو از ناوک 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 می‌یابند و حس و بیان نهفته در اثر را القا می‌کنند.» (کیانی، ۱۳۶۸: ۶۹ - ۷۰) در بررسی هم‌آوایی شعر و موسیقی در تصنیف‌های ردیف، خصوصیات اساسی و مشترکات آن‌ها را می‌توان دید که مهم‌ترین آن‌ها تبعیت کلام از نغمه است، تا حدی که کلام به نفع نغمه به دو یا چند پاره تقسیم می‌شود؛ تکرارها و کلمات اضافی در بین می‌آیند و انطباق وزن کلام یا نغمه بر اساس کمیت‌های هجاها و تکیه‌هاست و هجاهای وزنی شعر در تلفیق صحیح با موسیقی، به تبع پایه‌های وزنی شعر جابه‌جا می‌شوند. (رک: همان: ۷۹ - ۸۵) این خصوصیات در تصنیف‌های قدیمی ایرانی به نحوی بارز، وجود داشت و از اوایل دوره‌ی پهلوی اول و رواج یافتن سلیقه‌های جدیدی که محمدعلی امیرجاهد، جواد بدیع‌زاده، اسماعیل مه‌رتاش و رهی معیری مروج اصلی آن بودند، به ویژه در دوره‌ای که ترانه‌سرایی جانشین تصنیف‌سازی گردید، این‌گونه تصانیف کم شد.

۲. ۲. درون‌مایه‌های ترانه

درون‌مایه‌های ترانه‌ها معمولاً توده‌ای، عامیانه و احساسی است. مفاهیمی چون عشق و دلداگی، کمک به دیگران و به طور کلی تلاش برای زیستن عاشقانه و به دور از هرگونه پلیدی و بی‌صدافتی، دروغ، ریا، کینه و دشمنی در ترانه نمود بیش‌تری دارد. غم فراق و فغان از هجرت و جدایی و غربت و عهدشکنی معشوق، دادخواهی و مبارزه با ظلم و ستم، از موضوعات دیگر ترانه‌ها هستند.^{۱۳} بعضی از ترانه‌ها عکس‌العمل توده مردم در برابر مستبدان و حاکمان ستمگر را در خود دارند که «احمد شاملو» در این زمینه کارهای درخشانی دارد. ترانه‌ها از نظر درون‌مایه به چند بخش تقسیم می‌شوند:

الف) ترانه‌های عامیانه یا روستایی که از خصایص سادگی موسیقی و کلام و سبک وزن و غیرمشخص بودن زمان ابداع آن و نامعین بودن سازنده‌ی آن برخوردار است؛ این نوع ترانه، سینه به سینه و به صورت شفاهی در بین مردم منتشر شده‌اند و بخشی از ادبیات عامیانه محسوب می‌شوند از ویژگی‌های اصلی این ترانه‌ها این است که سراینده‌اش معلوم نیست؛ موسیقی آن فاقد موازین علمی است و وزن معینی ندارد و بنا بر میل خواننده، کوتاه و بلند می‌شود؛ ساختمانی ساده دارد و فاقد آرایه‌های ادبی پیچیده است. زبان، مضامین و محتوای ترانه‌ها به ویژه ترانه‌های عامیانه، ساده، روان و اغلب، خالی از تکلفات و ازگانی و صنایع بدیعی و بیانی است و نشان از زندگی بی‌پیرایه و آمال و آرزوهای عامه به ویژه روستاییان دارد. این ترانه‌ها که معمولاً سراینندگان آن‌ها گم‌نامند اغلب در پاسخ به نیازهای مختلف عامه‌ی 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؛ طیب‌آمیز یا هزلی؛ مربوط به مناسبت‌های خاص (شادی یا عزا).

ب) ترانه‌های عرفانی: ترانه‌ها و نواهایی که متصوّفه و سالکان طریق معرفت و معتکفان حلقه‌ها و خانقاه‌های درویشی در مجلس سماع خود می‌خوانده‌اند و هنوز هم می‌خوانند و کلام بیش‌تر این ترانه‌ها از مثنوی و دیوان شمس مولانا و یا شعرای دیگر، برگزیده می‌شده است.

ج) ترانه‌های قومی: ترانه، موسیقی مردمی است و دامنه‌ی آن اکثر گروه‌های اجتماعی را در برمی‌گیرد. عمر ترانه بستگی تام به موضوع و محتوای آن دارد و اگر محتوای آن احساسات و عواطف جاودانه و کلی انسان را بیان کند، نسل‌ها را به خود مشغول می‌دارد؛ ترانه‌های فولکلوریک و قومی از جمله‌ی این ترانه‌ها است. ترانه‌های قومی یادآور سنت‌های کهن سال و شفاهی ترانه‌سرایی در ایران است.

د) ترانه‌های میهنی یا سیاسی: ترانه‌هایی هستند که شعر آن‌ها برای میهن و به خاطر همه ابنای وطن، ساخته شده است. موسیقی‌دانان و شاعرانی چون سالار معزز، عارف قزوینی، امیرجاهد، حسین گل‌گلاب و رهی معیری از بهترین ترانه‌سرایان سیاسی و میهنی بوده‌اند که هر یک آثار جاویدانی را در این زمینه سروده‌اند.

۳.۲. 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؛ صمیمیتی که اعتماد مخاطب را به دست می‌آورد و او را به شعریّت ترانه، می‌رساند. اگر در ترانه هم اتفاق زبانی بیفتد و هم معنای مورد نظر پیچیده باشد، آن وقت نمی‌توان توقع داشت که ترانه به کارکرد متمایزش یعنی مقبولیت عام، دست پیدا کند. اگر قرار است معنای تازه و دگرگونی از هستی به ترانه‌ای تبدیل شود، زبان باید ساده و روان باشد؛ به طور مثال می‌توان به ترانه‌ی «هفته‌ی خاکستری» از شهیار قنبری^{۱۴} اشاره کرد. به بیان دیگر، مخاطب در ترانه، مخاطبی است که یا از بیان نا آشنا و تازه لذت می‌برد و یا از معنایی تازه و اگر ترانه هر دوی این‌ها را با هم داشته باشد، دچار سردرگمی خواهد شد. سادگی در بیان و یا سادگی در تصاویر و معناها، رمز مقبولیت ترانه است.

در این میان، نوع دیگری از ترانه اتفاق می‌افتد و آن وقتی است که زبان و معنا، هر دو در عین سادگی از راه صمیمیت، به ترانه‌ای موفق تبدیل می‌شود. صمیمیتی که خود موجد گیرایی اثر و نزدیک‌پنداری مخاطب با اثر می‌شود. یکی دیگر از مواردی که ترانه‌سرا را مجبور به ساده‌نویسی 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 متوجه معنی ترانه نیست؛ بلکه قسمتی از آن متوجه موزیک ترانه و قسمتی متوجه صدای خواننده است. از دیگر نکاتی که در ترانه باید رعایت گردد، استفاده از کلمات و زبان روز مردم و دوری کردن از زبان کلاسیک است؛ به طور مثال، ما در مکالمات روزانه خود نمی‌گوییم: «ز ره رسیدی»؛ بلکه می‌گوییم: «از راه رسیدی»؛ پس باید در ترانه‌سرایی به این نکته توجه داشت که زبان و ادبیات فولکلوریک، ابزار ترانه‌سرا قرار می‌گیرد.

۳. شعر و ترانه‌ی امروز

ترانه بیش از آن که یک قالب هنری باشد با یک تعریف مشخص، دنیایی از مولفه‌ها، شگردها و رفتارهای کلامی است و وسعتش به اندازه‌ای است که هم می‌شود تا حدّ

زیادی کوچه بازاری حرف زد و هم می‌شود به سخن و لحن فرهیختگان، حرف فلسفی زد؛ در واقع ترانه به اعتبار مخاطبانی که دارد می‌تواند، هر نوعی حرف بزند. ترانه در سال‌های اخیر به عنوان پر مخاطب‌ترین قالب شعری، شناخته شده است.

ویژگی متمایز ترانه از شعر، مقبولیت عام تر آن است؛ مقبولیتی که باعث همه فهم‌تر شدن آن نسبت به شعر می‌شود. در عصری که همه چیز به سرعت رو به تخصصی شدن است و حتی زبان علوم نیز اختصاصی شده است، طبیعی است که شعر که خود داعیه دار زبان و گسترش دادن و متعالی کردن آن است نیز به سمت تخصصی شدن و در پی آن، خاص‌تر شدن مخاطب خود برود. در این بین، ترانه گریزگاهی است برای شنیده شدن؛ گریزگاهی که مخاطب عام را به حصار شعر، نزدیک می‌کند و گاه شعر را از حصار خود، خارج می‌کند؛ جایی که ترانه هم شعر می‌شود.

شعر و ترانه هر کدام توانایی‌هایی دارند که مختص به آن‌ها است؛ توانایی‌های یک ترانه‌سرا این است که علاوه بر شناخت مدارهای روانی جامعه و مدارهایی که حسن زیبا شناسی جامعه بر آن استوار است، نگاهی به حوزه‌ی گسترده‌تری از مردم است. ممکن است مدارهای کشف‌شده‌ی شاعر در شعر، دغدغه‌ها و انگیزه‌های قشر خاصی از جامعه باشد؛ ولی ترانه‌سرا با قشر انبوهی از مردم مواجه است؛ بنابر این مدارهای روانی جامعه اش خیلی گسترده‌تر و بازتر است؛ ولی شاعر، تخصصی‌تر و موجزتر نگاه می‌کند. در اجرا و کلام و تکنیک، شاعر تمام ظرفیت‌های شعر اعم از تصویر، تفکر و ظرفیت‌های زبان را در اختیار دارد و با همه‌ی این توانایی‌ها به خلق شعر می‌پردازد؛ اما ترانه‌سرا از ظرفیت‌های شعر به ندرت و در جایی که موثر است، استفاده می‌کند. شعر، قدرت تأمل به مخاطب می‌دهد. عنصر تصویرگری و استعاره در شعر، کاربرد بیش‌تری دارد. در ترانه نیز نمودی از هنر شاعرانه و ساختار شعری، وزن، آرایه و تشبیه و استعاره، هست؛ اما در ترانه اگر ترانه‌سرا بخواهد از صنایع ادبی استفاده کند، بیش‌تر از تشبیه استفاده می‌کند.

نوخسروانی که گونه‌ی امروزی این قالب کهن شعر فارسی است، با اخوان شروع شد. مهدی اخوان ثالث، بر مبنای توصیفات نویسندگان قدیم و نمونه‌ی به دست آمده از خسروانی‌های باربد، شش شعر کوتاه با عنوان نوخسروانی در وزن عروضی سروده که به قرار شعر باربد، سه لتی است: «هر یک با سه مصرع در وزن‌های مختلف کوتاه و بلند و از لحاظ قافیه نیز یا مصرع اوّل با سوم قافیه دارد یا هر سه مصرع قافیه دارند» (اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۲۷۵)؛ این تمام چیزی است که چارچوب صورت نوخسروانی را

مشخص می‌کند. ویژگی دیگر، خروج از هنجار است که می‌تواند مطلوب طبع مخاطب تنوع طلب باشد. نوخسروانی با آن که از قالب‌های شعر کلاسیک به حساب می‌آید، در عمل، قالبی است در میانه‌ی شعر نیمایی، کلاسیک و سپید.

در ترانه از سر تا ته ترانه باید حرفی گفته شود؛ از این نظر به شعر آزاد شبیه است. در این کلام اگر از زبان محاوره و ترکیبی استفاده شود که با موسیقی هماهنگ باشد، ترانه است.

کوتاه سخن آن که ترانه گونه‌ای از شعر است که ترانه‌سرا علاوه بر توانایی‌هایی که در سرایش شعر دارد، در ترانه به ملودی و موسیقی نیز اشراف دارد و می‌تواند از ظرفیت‌های آن‌ها در ترانه، کمک بگیرد و مضامینی را که در شعر با پیچیدگی‌های خاص شعر بیان می‌شود، به صورتی قابل درک و ساده بیان کند.

مروری بر گونه‌های خلق ترانه، ما را بیش‌تر متوجه تفاوت‌های آن با شعر خواهد نمود. سه شیوه‌ی مرسوم خلق ترانه از این قرارند:

الف) خلق کلامی موزون و ساخت موسیقی بر مبنای آن

در این شیوه بر حسب عادت معمول و رایج، کلام موزون، ساختاری شعر گونه خواهد یافت و ناخودآگاه بسیاری از فنون شعری به آن وارد خواهد شد. در ترانه‌ی فارسی به طور کلی کلام ترانه با این روش در وزن عروضی سروده می‌شود که به همین سبب معیارهای سنجش ترانه نیز از معاییر نقد شعر، وام گرفته می‌شود.

ب) خلق یک قطعه موسیقی و نشانیدن کلام بر آن

در این روش بر خلاف شیوه پیشین، موسیقی است که کلام را تحت‌تاثیر قرار می‌دهد و آهنگ‌سازان، ملودی‌ها را می‌آفرینند و وزن کلام نیز بر همان سیاق پدید خواهد آمد. کلام ترانه‌ها و تصنیف‌های فارسی را که بر روی ملودی ساخته شده‌اند، را عمدتاً می‌توان با اوزان عروضی، تطبیق نمود و این امر به سبب تاثیر شعر عروضی فارسی بر موسیقی ایرانی و عادت موسیقی‌دانان ایرانی به خلق ترانه‌هایی متناسب با وزن عروضی است.

ج) پدیدآمدن هم‌زمان ملودی و کلام

در این شیوه که تلفیقی از دو شیوه‌ی پیشین است، موسیقی و کلام در ترکیب با یک دیگر، با همراهی ترانه‌سرا و آهنگ‌ساز پدید می‌آید.

۳.۱. ترانه و موسیقی

ترانه با استفاده از زبان و ویژگی‌های فراگیر موسیقی از قبیل ریتم، ملودی، هارمونی، آکورد و گام‌های موسیقی از شعر فراتر رفته است. ترانه از نظر موسیقی به طور کلی به دو دسته تقسیم می‌شود:

الف) ترانه‌ی ریتمیک

در ترانه‌ی ریتمیک، ابتدا ریتم با توجه به محتوای ترانه‌ای که قرار است سروده شود، انتخاب می‌شود و پس از آن ملودی مشخص می‌شود. در ملودی، واژه‌ها بر مبنای نت‌ها بیان می‌شود. از روی ملودی ترانه می‌توان گام را معین کرد و از روی گام، آکوردهای ترانه مشخص می‌شود.

ب) ترانه‌ی ملودیک

این ترانه بر مبنای ملودی ساخته می‌شود. در این ترانه‌ها ابتدا ملودی را انتخاب می‌کنند و با استفاده از ملودی، گام ترانه را به دست می‌آورند و سپس از روی گام به دست آمده، آکورد تعیین می‌شود. در نهایت، ریتم بر مبنای گام ترانه انتخاب می‌شود. در ترانه‌ی ملودیک دو حالت پیش می‌آید: شعر برای ملودی و ملودی برای شعر. در حالت اول، ابتدا یک مصرع سروده و سپس بر مبنای ملودی آن مصرع، مصرع دوم نوشته می‌شود؛ اما در حالت دوم، بر مبنای یک گام، ملودی انتخاب می‌شود و بر مبنای آن، ترانه سروده می‌شود. در تمامی این مراحل باید به هارمونی ترانه توجه ویژه‌ای داشت. هارمونی همان تناسب بین ریتم، ملودی، گام و آکوردهای انتخاب شده است.

۳.۲. ساختار اصلی ترانه‌ی امروز

استخوان‌بندی ترانه، شامل وزن مناسب، طرح اصلی (موضوع ترانه) و شخص (طرز بیان) و زبان سرایش است. برخی اوقات به فراخور موسیقی و ملودی می‌شود وزن و قالب و ترتیب رعایت قوافی را تغییر داد و همه‌ی این‌ها برمی‌گردد به حس و تجربه‌ای که ترانه‌سرا احساس می‌کند که در فضای ترانه اگر وزن را عوض کند می‌تواند تحرک بیش‌تری در موسیقی ایجاد کند؛ به همین دلیل می‌تواند قالب را تغییر دهد.

اصلی‌ترین تقسیم‌بندی طرح اصلی عبارت است از: عشق، اجتماع و آمیزه‌ای از هر دو؛ منظور از طرز بیان موضوع ترانه است و به دو شکل اول شخص و سوم شخص در

ترانه جریان دارد و در مواردی تلفیقی از این دو است؛ زبان سرایش می‌تواند زبان گفتاری باشد یا زبان معیار نوشتاری.

۳.۳. وزن ترانه‌ی امروز

قسمت‌های اصلی ترانه بر اساس یک وزن، بنا می‌شود و وزن‌های دیگر در حواشی وزن اصلی و با توجه به آهنگ ترانه ایجاد می‌شود. در بسیاری از موارد ترانه بر اساس اوزان عروضی سروده می‌شود. در بقیه‌ی موارد، هم چه از لحاظ هجایی و چه از لحاظ عروضی، سکنه‌هایی در ترانه اتفاق می‌افتد که با توجه به ظرفیت‌های ملودی، قابل چشم‌پوشی و گاه باعث افزایش ظرفیت‌های موسیقایی کلام می‌شود و این به آن معنا است که ترانه مجموعه‌ای از کلام و موسیقی است که تناسب آن‌ها، ترانه‌ی خوب را عرضه می‌کند. برای ترانه‌هایی که روی ملودی نوشته می‌شوند، از کشش‌ها و میزان‌های ملودی پی‌روی می‌شود. اگر کلام خارج از آن ملودی نوشته، خوانده شود، ممکن است که هیچ وزنی در آن محسوس نباشد؛ اما اگر بر طبق ملودی خوانده شود، وزن احساس می‌شود. در دوران معاصر، قافیه دار بودن و سازگار بودن شعر با عروض، از پیش شرط‌های ترانه بودن یک شعر نیست.

۴. نتیجه‌گیری

ترانه از واژه‌ی «تر» به معنای خرد، تر و تازه، از ریشه‌ی اوستایی تئورونه، اصطلاحی عام بوده است که بر انواع قالب‌های شعری ملحون یا همراه با موسیقی به ویژه فلهلویات، دو بیتی، رباعی و بیت، اطلاق می‌شده است. با توجه به ریشه‌ی باستانی و فولکلوریک ترانه‌ها، کهن‌ترین اشعار فارسی در میان این نوع ادبی یافت شده است. نوعی شعر دوره‌ی ساسانیان را نیز ترانه و رنگ گفته‌اند و آن اشعاری است کاملاً محلی که در شهرها و روستاها می‌خوانده‌اند. پس از آن، ترانه برای اشعار تغزلی 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 القاکننده‌ی تصنیف است.

اصطلاح تصنیف در سده‌های هشتم و نهم ه. ق به جای قول و غزل ترانه به کار می‌رفته است؛ پیش از آن به معنی آهنگ‌سازی نیز معمول بوده و به تدریج به شعری گفته می‌شود که متناسب و همراه با موسیقی ساخته شده باشد و گاه وزن عروضی دارد و کم و بیش، قافیه نیز در آن به کار رفته است و یکی از بارزترین مشخصه‌های آن، تصنیف کردن (ساختن) است. غالباً تصنیف‌ها 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 سنتی، دارای اوزان متنوع و مصراع‌های نامساوی (برخی کوتاه و برخی بلند) است. نزدیکی اوزان عروضی شعر فارسی با ادوار موسیقی، بین شکل اشعار سنتی فارسی و تصنیف، مشابهت پدید آورده است. در دوران معاصر، قافیه‌دار بودن و سازگار بودن شعر با عروض، از پیش شرط‌های ترانه بودن یک شعر نیست.

درون‌مایه‌های ترانه‌ها معمولاً توده‌ای و عامیانه و احساسی است؛ مفاهیمی چون عشق و دلدادگی، نوع دوستی، کمک به دیگران و به طور کلی تلاش برای زیستن عاشقانه و به دور از هرگونه پلیدی و بی‌صدافتی، 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 ترانه‌ها 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 می‌شود. سادگی در بیان و یا سادگی در تصاویر و معناها، رمز مقبولیت ترانه است.

یادداشت‌ها

۱. پسندیده کیش، اسماعیل. (۱۳۸۸). پژوهشی در تصاویر و مضامین ترانه و ترانه‌سرایی معاصر فارسی. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه شهید چمران اهواز.
۲. مرزی، نگین. (۱۳۸۹). روند شکل‌گیری و تحول مضامین سیاسی و اجتماعی در ترانه‌های ایرانی از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه علم و فرهنگ.
۳. عبداللّه‌یان، فائقه. (۱۳۹۰). بررسی سیر تحول ترانه‌سرایی در ایران پس از انقلاب اسلامی. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه گیلان.

۴. دانش طلب، اکبر. (۱۳۸۹). بررسی مبانی زیبا شناسی و بدیع، انواع موسیقی شعر و ویژگی‌های سبکی ترانه، از مشروطیت تا انقلاب اسلامی. پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه پیام نور استان تهران.

۵. مجمل‌التواریخ. (۱۳۸۳). تصحیح محمد تقی بهار. تهران: دنیای کتاب، ص ۶۹.

۶. صفریگی، جلیل. (۱۳۸۷). «قالب‌های کوتاه شعری». فصلنامه شعر، شماره ۶۱، ص ۳۴.

۷. نظامی عروضی، احمد. (۱۳۸۸). چهار مقاله و تعلیقات. تهران: صدای معاصر، ص ۴۴.

۸. بهار، محمدتقی. (۱۳۴۲). سبک‌شناسی (تاریخ تطوّر شعر فارسی). ج ۱، تهران: علمی، ص ۷۲.

۹. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۸). موسیقی شعر. تهران: آگه، صص ۵۶۴ - ۵۷۵.

۱۰. خالقی، روح‌الله. (۱۳۸۵). سرگذشت موسیقی ایران. بخش ۱. تهران: صفی‌علی‌شاه، صص ۳۸۸ - ۳۹۴.

۱۱. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). سیر رباعی در شعر فارسی. تهران: علم، صص ۵۵ - ۵۷.

۱۲. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۸). موسیقی شعر. تهران: آگه، صص ۴۰ - ۵۷۴.

۱۳. پسندیده کیش، اسماعیل (۱۳۸۸). پژوهشی در تصاویر و مضامین ترانه و ترانه‌سرایی معاصر فارسی. پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه شهید چمران اهواز.

۱۴. قنبری، شهیار. (۱۳۷۹). دریا در من. تهران: جاویدان.

فهرست منابع

احمدپناهی، محمد. (۱۳۸۳). ترانه و ترانه‌سرایی در ایران: سیری در ترانه‌های ملی ایران. تهران: سروش.

اسماعیل پور مطلق، ابوالقاسم. (۱۳۸۳). «جستاری در شعر ایرانی میانه غربی». مجله علوم انسانی دانشگاه الزهراء، شماره‌های ۴۸ و ۴۹، ص ۲۲.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۸۱). سه کتاب: در حیات کوچک پاییز، در زندان؛ زندگی می‌گوید: اما باز باید زیست...؛ دوزخ اما سرد. تهران: زمستان.

انوشه، حسن. (۱۳۷۶). فرهنگ‌نامه‌ی ادب فارسی. ج ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

بهار، محمد تقی. (۱۳۴۲). سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر شعر فارسی، ج ۱. تهران: علمی. بويس، مری و هنری، جرج فرمر. (۱۳۶۸). دو گفتار درباره‌ی خنیاگری و موسیقی ایران. ترجمه‌ی بهزاد باشی، تهران: آگه.

تفضلی، احمد. (۱۳۷۶). تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام. تهران: سخن.

- پسندیده کیش، اسماعیل. (۱۳۸۸). پژوهشی در تصاویر و مضامین ترانه و ترانه‌سرایی معاصر فارسی. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه شهید چمران اهواز. داد، سیما. (۱۳۹۰). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.
- خالقی، روح‌الله. (۱۳۸۵). سرگذشت موسیقی ایران، بخش ۱. تهران: صفیعلیشاه. دانش طلب، اکبر. (۱۳۸۹). بررسی مبانی زیبا‌شناسی و بدیع، انواع موسیقی شعر و ویژگی‌های سبکی ترانه، از مشروطیت تا انقلاب اسلامی. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه پیام نور استان تهران.
- راهکانی، روح‌انگیز. (۱۳۷۷). تاریخ موسیقی ایران. تهران: پیشرو. رجایی، احمدعلی. (۱۳۵۳). پلی میان شعر هجایی و عروضی فارسی در قرون اوّل هجری. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- رشیدی، علی محمد. (۱۳۸۳). یک قرن ترانه و آهنگ. تهران: صفی‌علیشاه. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۴). سیری در شعر فارسی. تهران: سخن.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۸). موسیقی شعر. تهران: آگه. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۴۲). «کهن‌ترین نمونه‌ی شعر فارسی: خسروانی‌های باربد». نشریه آرش، شماره ۶، صص ۱۸ - ۲۸.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). آشنایی با عروض و قافیه. تهران: میترا. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). سیر رباعی در شعر فارسی. تهران: علم.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۵). تاریخ ادبیات در ایران. تهران: فردوس. صفربیگی، جلیل. (۱۳۸۷). فصلنامه‌ی شعر. شماره ۶۱، صص ۳۴ و ۳۵. طبیب‌زاده، امید. (۱۳۸۲). تحلیل وزن شعر عامیانه‌ی فارسی. تهران: نیلوفر.
- عبداللّه‌پیان، فائقه. (۱۳۹۰). بررسی سیر تحول ترانه‌سرایی در ایران پس از انقلاب اسلامی. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه گیلان.
- غیبی‌مراغی، عبدالقادر. (۱۳۶۶). جامع‌الاحان. به اهتمام تقی‌بینش، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- غیبی‌مراغی، عبدالقادر. (۱۳۷۰). شرح ادوار. به اهتمام تقی‌بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- فقیری، ابوالقاسم. (۱۳۸۵). سیری در ترانه‌های محلی شیراز. شیراز: نوید شیراز. فکرت، محمد آصف. (۱۳۸۰). لن‌دی: ترانک‌های مردمی پشتو. مشهد: هشتم.
- قنبری، شهیار. (۱۳۷۹). دریا در من. تهران: جاویدان.

کریستین سن، آرتور. (۱۳۶۳). شعر و موسیقی در ایران قدیم. ترجمه‌ی عباس اقبال، تهران: هنر و فرهنگ.

کیانی، مجید. (۱۳۶۸). هفت دستگاه موسیقی ایران. تهران: مجید کیانی.
گلبن، محمد. (۱۳۸۲). بهار و ادب فارسی: مجموع یک صد مقاله از ملک الشعرا بهار. تهران: علمی و فرهنگی.

لطفی، محمدرضا. (۱۳۷۲). کتاب سال شیدا: مجموعه مقالات موسیقی، ویژه‌ی پژوهش در فرهنگ ایران. تهران: موسسه‌ی فرهنگی هنری شیدا.

نشاط، سید محمود. (۱۳۴۲). زیب سخن یا علم بدیع فارسی. تهران: مهر آیین.
نظامی عروضی، احمد. (۱۳۸۸). چهار مقاله و تعلیقات. تصحیح محمد قزوینی، به اهتمام محمد معین، تهران: صدای معاصر.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۴۶). وزن شعر فارسی. تهران: بنیاد فرهنگ.
مرزی، نگین. (۱۳۸۹). روند شکل‌گیری و تحول مضامین سیاسی و اجتماعی در ترانه‌های ایرانی از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه علم و فرهنگ.

مستوفی، عبدالله. (۱۳۸۸). شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دوره‌ی قاجاریه. تهران: زوار.

مسیح، هیوا. (۱۳۸۶). سه خشتی: ترانه‌های کوچک کرمانج. تهران: نگاه.
مجمعل‌التواریخ. (۱۳۸۳). تصحیح محمد تقی بهار. تهران: دنیای کتاب.
مشحون، حسین. (۱۳۷۳). تاریخ موسیقی ایران. تهران: سیمرغ.
میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۶). واژه‌نامه‌ی هنر شاعری. تهران: کتاب مهناز.
همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۵). تاریخ ادبیات ایران. تهران: هما.
همایی، جلال‌الدین. (۱۳۳۹). «غزل و تحول اصطلاحی آن در قدیم و جدید». تهران: یغما، شماره ۱۴۲، صص ۷۷ - ۸۳.