Golestan University

Social Issues in Persian Literature

Volume 3(2), Spring 2025

The Sociological Examination of Persian Poetry's Role in Contemporary Persian Music

Ghazal Karimi Sangdehi[1*], Reza Sattari[2], Ghodsieh Rezvanian[3]

[1] PhD Student in Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran, Email: ghazal.mrga@gmail.com
[2] Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran, Email: rezasatari@umz.ac.ir
[3] Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran, Email: ghrezvan@umz.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Full Paper

Article history:
Received: 2025-04-23
Accepted: 2025-05-24

Keywords:
Persian Poetry
Iranian Music
Song
Classic Poetry
Free Verse
Sociology

ABSTRACT

Persian poetry always had a deep bond with Persian music. Despite the emergence of the songwriting movement, poetry has replaced lyrics in many musical works. Exploiting a descriptive and analytical approach and adopting Lucien Goldmann's insights, the current article attempts to clarify the role of Persian poetry in Iranian music, examine the music producers' propensity for classic poetry and free verse, and study the reasons behind these transformations at various periods. Meanwhile, the study will devote its attention to the role of cultural, political, and social factors in the replacement of the lyrics with poetry, and their positive and negative ramifications. The study's findings indicated on account of its high status in Iranian culture, religious attitude after the Islamic Revolution, anti-Western policies, cultural evolutions, modern advancements, and linguistic and literary resources, the use of classic poetry has been different. The tendency to free verse stems from its socio-political content and symbolic language. The substitution of lyrics with [classic] poetry had positive advantages, such as the audience's further acquaintance with poetry and literature, the elevation of their literary knowledge and taste, the introduction of poets, and the enhancements of their music's quality, leaving positive impacts on other musical works and songs. Also, this replacement had its negative ramifications, including its negative effect on the quality of songs, the strangeness of these musical works with the period of their production, and the modification and integration of poetry.

Cite this article Karimi Sangdehi, Gh., Sattari, R., Rezvaniyan, Gh. (2025). The Sociological Examination of Persian Poetry's Role in Contemporary Persian Music. *Social Issues in Persian Literature*, 3 (2), 35-52.

©The author(s)

Publisher: Goletsan University
Doi: 10.30488/SIPL.2025.518906.1087

فصلنامه اجتماعیات در ادب فارسی
سال سوم/ شماره مسلسل دهم/ بهار ۱۴۰۴ / صفحات: ۵۲-۳۵

بررسی جامعه‌شناختی نقش شعر فارسی در موسیقی معاصر ایران

غزل کریمی سنگدهی[1*]، رضا ستاری[2]، قدسیه رضوانیان[3]

[1] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران، رایانامه: ghazal.mrga@gmail.com
[2] دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران ، بابلسر، ایران، رایانامه: rezasatari@umz.ac.ir
[3] استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران، رایانامه: ghrezvan@umz.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله کامل علمی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۲/۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۳/۴

واژه‌های کلیدی:
شعر فارسی
موسیقی ایران
ترانه
شعر کلاسیک
شعر آزاد
جامعه‌شناسی ادبیات

چکیده

شعر فارسی با موسیقی ایران همواره پیوند عمیقی داشته که حتی با ظهور جریان ترانه‌سرایی، شعر همچنان در بسیاری از آثار موسیقی، جایگزین ترانه می‌شود. این پژوهش با روش تحلیلی – توصیفی و با نظر به رویکرد جامعه‌شناسی ادبیات و دیدگاه لوسین گلدمن، نقش شعر فارسی را در موسیقی ایران تبیین کرده و به بررسی دلایل گرایش تولیدکنندگان موسیقی به شعر کلاسیک و نو و تحولات این دلایل در دوره‌های مختلف پرداخته است. در این میان تأثیر عوامل فرهنگی، سیاسی و اجتماعی بر جایگزینی شعر به جای ترانه و پیامدهای مثبت و منفی آن نیز مورد توجه بوده‌اند. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که استفاده از شعر کلاسیک به دلایلی همچون جایگاه فاخر آن در فرهنگ ایرانی، نگرش دینی و مذهبی در جامعهٔ پس از انقلاب‌اسلامی، سیاست‌های غرب‌ستیزانه، تحولات فرهنگی و پیشرفت‌های مدرنیته و ظرفیت‌های زبانی و ادبی شعر کلاسیک در دوره‌های زمانی مختلف، متفاوت است. گرایش به شعر آزاد و نو نیز اغلب به دلیل محتوای سیاسی و اجتماعی و زبان نمادین این نوع شعر است. جایگزینی شعر به جای ترانه، پیامدهای مثبتی همچون آشنایی بیشتر مخاطبان با شعر و ادبیات، ارتقاء دانش و سلیقهٔ آنان، معرفی شاعران، افزایش کیفیت آثار موسیقی و تأثیر مثبت بر دیگر آثار و ترانه‌ها را به همراه دارد. پیامدهای منفی آن نیز عبارتند از: اثرگذاری منفی در کیفیت ترانه‌های دیگر، بیگانگی این آثار با زمان تولید اثر و تلفیق یا تغییر اشعار.

استناد: کریمی سنگدهی، غزل؛ ستاری، رضا؛ رضوانیان، قدسیه. (۱۴۰۴). بررسی جامعه‌شناختی نقش شعر فارسی در موسیقی معاصر ایران. *نشریه: اجتماعیات در ادب فارسی*، ۳ (۲)، ۵۲-۳۵.

ناشر: دانشگاه گلستان
© نویسندگان.
Doi: 10.30488/SIPL.2025.518906.1087

مقدّمه

شعر فارسی از دیرباز با موسیقی ایران پیوند داشته و نقش مهمی در آفرینش آثار موسیقایی ایفا کرده است. تا پیش از به وجود آمدن نوع ادبی ترانه (منظور از واژۀ ترانه در این پژوهش، صرفاً متنی است که در آثار موسیقایی به کار می‌رود) که پدیده‌ای نوظهور است و تعریفی مستقل از شعر دارد، بررسی نقش و جایگاه شعر در موسیقی ایران، به این اندازه حائز اهمیت نبود. اکنون که نوع ادبی ویژه‌ای به طور خاص برای موسیقی در نظر گرفته شده است و افرادی نیز به عنوان ترانه‌سرا در این حیطه فعالیت می‌کنند، جایگاه شعر و بررسی دلایل حضور آن در موسیقی اهمیت پیدا می‌کند. به منظور چنین بررسیی لازم است که نخست تعریفی از نوع ادبی ترانه ارائه شود تا تفاوت‌های آن با شعر کلاسیک مشخص شود:

ترانه، شعری است متشکل از ابیات مقفّا و اغلب همسان از لحاظ تعداد مصراع‌ها و هجاها که همراه با آواز خوانده می‌شود. کلامی است منظوم که طی این نظم، ملاحظاتی برای اجرای موسیقی و یا برای همراه شدن با موسیقی از پیش ساخته شده‌ای وضع می‌شود (انوری، ۱۳۸۱، ج ۳: ۱۶۸۳ ؛ قلی‌پور و همکار، ۱۳۹۶: ۲۴). ترانه در واقع نوع جدیدی از تصنیف است که به تأثیر از شیوۀ موسیقی غربی به وجود آمد. ویژگی‌های ترانه که توأمان تفاوت‌های آن با شعر کلاسیک هم محسوب می‌شوند، زبان محاوره، فرمِ به دور از پیچیدگی و محتوای اغلب عامیانه و سادۀ آن است (محمدپور و همکار، ۱۴۰۲: ۱۰۵). همین ویژگی‌هاست که ترانه را نسبت به شعر، ساده‌تر، بی‌تلکف‌تر، عامه‌پسندتر و برای هماهنگی با نغمه‌های موسیقی منعطف‌تر می‌کند.

از لحاظ تاریخی، «از حدود سال ۱۳۳۵ بود که نام ترانه، با توجه به تفاوت آن با قوالب دیگر رایج شد» (نواب‌صفا، ۱۳۸۱: ۲۲) اما این پژوهش، تاریخ آغاز جریان ترانۀ نوین را مبنای کار خویش قرار می‌دهد. جریان ترانۀ نوین، تحولات گسترده‌ای را در حوزۀ ترانه به همراه داشت که به طور کلی موجب جدا شدن این قالب از تصنیف و هر آنچه پیشتر به عنوان متن موسیقی به کار می‌رفت، شده بود. در واقع این جریان بود که به ترانه، تشخص و استقلال بخشید و آغاز آن به سال‌های پایانی دهۀ ۱۳۴۰ برمی‌گردد. به همین دلیل هم محدودۀ پژوهش حاضر از دهۀ ۱۳۴۰ تا پایان ۱۴۰۰ است و در این محدودۀ زمانی، آثاری را بررسی می‌کند که خالقان آن‌ها برای متن موسیقی خود به سراغ شعر کلاسیک و یا حتی شعر آزاد رفته‌اند.

هدف اصلی این پژوهش بررسی نقشی است که شعر فارسی (چه شعر کلاسیک و چه شعر آزاد) در موسیقی ایران ایفا می‌کند. در خلال آن به این پرسش‌ها هم پاسخ داده می‌شود که در محدودۀ زمانی مشخص شده، با وجود قالب ترانه که مختص موسیقی است و با توجه به مقتضیات آن سروده می‌شود، علل گرایش تولیدکنندگان آثار موسیقی به استفاده از شعر کلاسیک و نو چیست؟ آیا این دلایل در دوره‌های مختلف، متفاوت هستند و متحول می‌شود؟ و تحت تأثیر چه عوامل فرهنگی و اجتماعیی به وجود می‌آیند؟ و در نهایت، استفاده از شعر به جای ترانه در آثار موسیقی، چه پیامدهای مثبت و منفی را به دنبال دارد؟

نوع ادبی ترانه نسبت به شعر پیوند بیشتری با مردم و جامعه برقرار می‌کند و با قشر انبوهی از انسان‌ها به عنوان مخاطب سر و کار دارد؛ بنابراین ارتباطی تنگاتنگ، متقابل و غیرقابل انکار با جامعه دارد. شعر هم وقتی به جای ترانه در آثار موسیقی به کار می‌رود، مخاطبان بیشتری پیدا می‌کند و علاوه بر ارتباطی که با جامعۀ زمان سرایش خود داشت، بار دیگر با جامعۀ معاصر مرتبط می‌شود و با کارکردهای جدیدی نمایان می‌شود. با توجه به این موارد، ضروری است که پژوهش‌هایی مستقل، با دیدی جامعه‌شناسانه به بررسی و تحلیل متن آثار موسیقی در دوره‌های مختلف بپردازند؛ چنان که هدف پژوهش حاضر نیز در درجۀ اول همین امر است. به همین منظور بررسی‌های این پژوهش با تکیه بر جامعه‌شناسی ادبیات، به طور خاص نظریات لوسین گلدمن و با روش تحلیلی- توصیفی انجام می‌شود.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ ترانه و ترانه‌سرایی فارسی پژوهش‌های متعددی در قالب کتاب، پایان‌نامه و مقاله انجام شده است؛ امّا پژوهشی مشابه موضوع این مقاله که به طور خاص به نقش اشعار کلاسیک و نو در موسیقی و دلایل گرایش به شعر در آثار موسیقی به جای ترانه بپردازد، یافت نشده است. با این حال، به تعدادی از پژوهش‌های مربوط به ترانه که اشتراکاتی با پژوهش حاضر دارند و یا می‌توانند به عنوان منبع پژوهش مورد استناد قرار بگیرند، اشاره می‌شود:

- سعید کریمی (۱۳۹۳) در کتابی با عنوان *جریان‌شناسی موسیقی مردم‌پسند ایران*، جریان‌های مختلف موسیقی و ترانهٔ فارسی را در دوره‌های تاریخی گوناگون معرفی می‌کند و به طور مفصّل ویژگی‌های هر جریان را شرح می‌دهد.
- مهدی موسوی میرکلایی (۱۳۹۴) پژوهش خود را با عنوان *پیله‌های شیشه‌ای: تاریخ تحلیلی ترانه‌ی فارسی*، در قالب کتاب منتشر کرد. موسوی در فصل اول این کتاب کلیاتی دربارهٔ شناخت ترانه می‌نویسد و سپس سیر تاریخی ترانه را فصل به فصل مرور می‌کند که هر فصل مربوط به یک دورهٔ تاریخی است.
- محمد امین محمدپور و علی اصغر باباصفری (۱۴۰۲) در کتابی با عنوان *سیری در ترانه‌سرایی فارسی از آغاز تا امروز*، به روند تاریخی ترانه‌سرایی فارسی با توجه به دوره‌های زمانی و ویژگی‌های گوناگون هر دوره پرداخته‌اند و انواع ترانه را نیز معرفی و بررسی کرده‌اند.
- عبدالله حسن‌زاده و محمدامین محمدپور (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی»، به بررسی ویژگی‌های وزن، زبان و درون‌مایهٔ ترانه می‌پردازند و نتیجه می‌گیرند که زبان ترانه‌ها ساده و صمیمی است، درون‌مایه‌ها معمولاً عامیانه و احساسی است و در ترانه‌های امروزی، وجود قافیه و سازگاری با عروض، الزامی نیست.
- رضا حمیده (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ کارشناسی خود با عنوان *دگردیسی تصنیف‌ها و ترانه‌ها در ادب پارسی از مشروطه تا انقلاب*، به معرفی ترانه‌سرایان و تحلیل و بررسی زبانی، بیانی و فکری ترانه‌ها می‌پردازد و چنین نتیجه می‌گیرد که تحولات این گونهٔ ادبی، مطابق با تحولات شرایط اجتماعی جامعه می‌باشد.
- نگین مرزی (۱۳۸۹) پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود را با عنوان *روند شکل‌گیری و تحول مضامین سیاسی و اجتماعی در ترانه‌های ایرانی از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی*، به نگارش در آورده است و در طی آن، به طور مختصر اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی ایران معاصر را ذکر می‌کند و نشان می‌دهد که ترانه‌ها از اوضاع سیاسی و اجتماعی تأثیر زیادی می‌پذیرند و متقابلاً تأثیر به‌سزایی نیز بر سیاست و اجتماع زمان خود دارند.

۲. مبانی نظری

۱-۲- ترانه

در کتاب‌های تاریخ ادبیات، نخستین مواردی که از واژهٔ ترانه نام برده شد، آنجاست که از قالب دو بیتی سخن گفته شده است. این معنای ترانه، با معنایی که امروزه در موسیقی از این واژه اراده می‌شود تفاوت دارد. امروزه در میان اهل ادب، ترانه گاهی همچنان با دوبیتی مترادف است و در اصطلاح موسیقی، به معنای تصنیف، آواز، نغمه و به‌طور کلی اشعار ملحون به کار می‌رود. در این معنا، اولین نمونه‌های ترانه، سرودهایی ساده بودند که هنگام انجام فعالیت‌های روزانه، برای ایجاد هماهنگی و نظم خوانده می‌شدند. آهنگ‌ها و اصواتی که معمولاً در انجام کارهایی مشخص، با حرکات بدن هماهنگی داشتند (پناهی، ۱۳۸۳: ۴۳).

پیشتر تعریفی از ترانه به عنوان سروده‌ای که در آثار موسیقی استفاده می‌شود ارائه شد. ورود رسمی واژهٔ ترانه به حوزهٔ موسیقی از دههٔ سی شمسی بود که به مرور جایگزین واژهٔ تصنیف می‌شد. اما با توجه به اینکه در برخی ویژگی‌ها، این دو واژه با هم تفاوت‌هایی داشتند، از دههٔ پنجاه فرض بر این گذاشته شده بود که قطعات منطبق با نظام دستگاهی، تصنیف خوانده شوند و مابقی آثار، ترانه به شمار بیایند. آثاری که به اصطلاح، فرنگی‌مآب خوانده می‌شدند (کریمی، ۱۳۹۹: ۳۳۹).

آنچه در دورهٔ پهلوی دوم، موجب دگرگونی جریان ترانه‌سرایی و تمایز ترانه از هر آنچه پیشتر به عنوان متن آثار موسیقی به کار می‌رفت می‌شد، به وجود آمدن درون‌مایه‌ها و مفاهیم تازه بود. تحولات ساختار اجتماعی، تبدیل شیوه‌های زندگی روستایی به شهری، به وجود آمدن لایه‌های جدید اجتماعی و دید مدرن به زندگی و همچنین ارتباط و آشنایی بیشتر با فرهنگ کشورهای غربی، دگرگونی‌های زیادی را در ایران موجب شدند که موسیقی و به دنبال آن ترانه هم در مسیر این دگرگونی‌ها قرار گرفتند. موسیقی غربی به طور کامل به بدنهٔ موسیقی ایران نفوذ کرد و رفته رفته راه را برای ورود موسیقی‌های مدرن و جدید اروپا و همچنین سبک‌های مختلف موسیقی غربی مانند پاپ، راک، جاز و... به ایران باز کرد.

با ورود موسیقی‌ها و سبک‌های جدید، لازم شد تا کلام جدید متناسب با آن‌ها به کار گرفته شود و جریان ترانهٔ نوین به وجود بیاید. تبدیل زبان کلاسیک به زبان محاوره که جدا از ترانه‌های کوچه و بازار، در ترانه‌های جدی و فاخرتر هم جا افتاده بود و وارد شدن اندیشه و نگرش نو به جامعه در ترانه، ترانهٔ نوین را از ترانه‌ها و تصنیف‌های پیشین متمایز می‌کرد (محمدپور و باباصفری، ۱۴۰۲: ۱۰۵).

۱-۱-۲-تفاوت ترانه و شعر

مقبولیت عام‌تر و همه‌فهمی یکی از ویژگی‌های غالب ترانه است. ترانه‌سرا، بر خلاف نگاه شاعر که اغلب متوجه قشر خاصی از جامعه و دغدغه‌های آنان است، به حوزهٔ گسترده‌تری از مردم نظر دارد. ترانه‌سرا با قشر انبوهی از مردم سر و کار دارد و شاعر به مخاطبان خود تخصصی‌تر نگاه می‌کند. شاعر ظرفیت‌های ادبی زیادی را در اختیار دارد اعم از تفکر، ظرفیت‌های زبانی، تصاویر، بلاغت و... اما ترانه‌سرا به ندرت از این ظرفیت‌ها استفاده می‌کند و همین نکته، ترانه را به سمت سادگی و عامه‌پسندی سوق می‌دهد. همچنین ترانه‌سرا علاوه بر توانایی در حوزهٔ شعر و ادبیات، به موسیقی و ملودی نیز اشراف دارد و از ظرفیت‌های آن در سرودن ترانه کمک می‌گیرد (حسن‌زاده و همکار، ۱۳۹۳: ۱۰۷).

تفاوت دیگر ترانه و شعر در رعایت وزن عروضی است. «ترانه‌ها هم اوزان متنوعی دارند؛ اما مصراع‌های آن‌ها اغلب نامساوی هستند. نزدیکی اوزان عروضی شعر فارسی با ادوار موسیقی موجب شباهت بین شکل شعر سنتی فارسی و تصنیف و ترانه‌ها شده است» (مشحون، ۱۳۷۳: ۴۶۷). یکی از ویژگی‌های ترانه‌سرایی، تبعیّت کلام و شعر از نغمه‌های موسیقی است، به اندازه‌ای که کلام به نفع موسیقی، گاهی به دو یا چند قسمت تقسیم می‌شود، کلمات اضافی و تکرارها به وجود می‌آیند و انطباق وزن شعر با نغمه‌های موسیقی، بر اساس کمّیت هجاها است و هجاهای عروضی در تلفیق با موسیقی، اغلب جا بجا می‌شوند (کیانی، ۱۳۶۸: ۸۰).

در واقع پس از تقسیم شدن کار تصنیف و ترانه‌سازی بین شاعران و موسیقی‌دانان و جدا شدن ترانه‌سرایی و ساخت موسیقی از یکدیگر، موسیقی‌دانان اطلاعات چندانی از شعر و اوزان آن نداشتند و به آن توجه نمی‌کردند. تنها توجه آن‌ها به ساختن نغمه بود که به همین دلیل موضوع وزن عروضی تقریباً از بین رفت و نوع ادبی ترانه از قید اوزان متداول رها شد (خالقی، ۱۳۷۶: ۴۲۶). در ترانه‌سرایی امروزی، اغلب وزن‌ها با توجه به موسیقی و آهنگ ایجاد می‌شوند. در برخی موارد، ترانه‌ها بر اساس وزن‌های عروضی نوشته می‌شوند و در باقی موارد اغلب سکته‌هایی وزنی یا خروج از وزن در ترانه‌ها دیده می‌شود که به دلیل ظرفیت‌های ملودی و موسیقی، قابل چشم‌پوشی هستند (حسن‌زاده و همکار، ۱۳۹۳: ۱۱۰).

عدم الزام در رعایت قافیه، دیگر تفاوت ترانه و شعر است. در برخی ترانه‌ها که بر اساس اصول ادبی سروده شده‌اند، قافیه وجود دارد و ترانه‌سرا خود را ملزم به رعایت قواعد آن می‌کند؛ اما در برخی ترانه‌ها قواعد قافیه رعایت نمی‌شود و یا اصلاً قافیه‌ای وجود ندارد و اغلب به شکل‌های گوناگونی، خلأ قافیه جبران می‌شود (طبری، ۱۳۸۳: ۵۶). گاهی تنها ردیف جای قافیه را در ترانه پر می‌کند: «اگه دل تاب بیاره منم به اون روز می‌رسم/ روی ابرها می‌شینم به آسمون‌ها می‌رسم» (تلافی ۱۳۵۱، ترانه‌سرا: ایرج رزمجو). گاهی دو کلمه صرفاً به خاطر آهنگ و وزن مشابهی که با هم دارند، به

جای قافیه به کار می‌روند. این کلمات اغلب با هم سجع متوازن دارند: «خاطرات گذشته منو می‌کشه آروم/ چه حالی داریم امشب به یاد تو من و بارون» (من و بارون ۱۳۹۱، ترانه‌سرا: بابک جهان‌بخش). گاهی نیز ترانه‌سرا تنها با اشتراک در حروف الحاقی، قافیه می‌سازد و حرف روی در این نوع قافیه‌ها مشترک نیستند: «برو که وقتشه/ برو دلم حقشه» (برو ۱۳۹۱، ترانه‌سرا: مهرزاد امیرخانی)

۲-۲- جامعه‌شناسی ادبیات و نظریه‌ی لوسین گلدمن

ادبیات به این دلیل که تمام جنبه‌های زندگی انسان، اعم از اجتماعی، فردی، انسانی، مادی و... را در خود بازتاب می‌دهد، منبع مهمی از اطلاعات تاریخی و اجتماعی محسوب می‌شود. جامعه‌شناسی نیز علمی است که تمام موضوعاتی را که به زندگی اجتماعی انسان مرتبط می‌شود، بررسی می‌کند. به همین دلیل، هدف و محور جامعه‌شناسی ادبیات، بررسی تأثیر متقابل جامعه و ادبیات بر یکدیگر و رابطهٔ میان آن‌هاست.

جامعه‌شناسی ادبیات شاخه‌ای از علوم اجتماعی است که طیف گسترده‌ای از جریان‌ها، نظریه‌ها و عرصه‌های پژوهشی را اعم از محتوای متون ادبی، آفرینشگر ادبی و مسائل مرتبط با مخاطبان و دریافت‌کنندگان آثار ادبی در می‌گیرد (صادقی، ۱۴۰۱: ۲۳۴). این رشته به دنبال آن است که بررسی کند تا چه اندازه اتفاقات و وقایع اجتماعی، تحت تأثیر ادبیات هستند و ادبیات تا چه میزانی از جامعه و وقایع اجتماعی تأثیر می‌پذیرد (آزاد ارمکی و همکار، ۱۳۸۳ : ۷۰). به اعتقاد رنه ولک، ادبیات سندی اجتماعی است که از آن می‌توان در تحلیل تاریخ استفاده کرد. وی آثار ادبی را مدارک اجتماعی و تصاویری ارزشمند از واقعیت‌های جامعه می‌داند که ویژگی‌های دوره‌های گوناگون زمانی را ثبت می‌کند (به نقل از درستی، ۱۳۸۱: ۳۲).

شناخت شرایط اجتماعی، فرهنگی جامعه و تاریخی که یک اثر در آن خلق شده، به فهم و درک بهتر و بیشتر آثار ادبی کمک می‌کند. «در جامعه‌شناسی ادبیات، شرایط جامعهٔ زمان تولید اثر، اهمیت بسیاری دارد و علاوه بر آن، پایگاه اجتماعی آفرینندهٔ اثر هم دارای نقش تعیین‌کننده‌ای است» (راو راد، ۱۳۸۲: ۱۲). «جامعه‌شناس ادبیات دربارهٔ ارزش آثار قضاوت نمی‌کند؛ بلکه چگونگی تأثیر جو فرهنگی یک دوره را در پدید آمدن ادبیات آن توصیف می‌کند» (دیچز، ۱۳۶۶: ۵۶۹).

آنچه امروزه به عنوان دانش و رشتهٔ جامعه‌شناسی ادبیات شناخته می‌شود، همان است که در قرن بیستم، جورج لوکاچ، فیلسوف مجارستانی بنیان گذاشت و پس از او، دانشمند رومانیایی، لوسین گلدمن که تحت تأثیر لوکاچ بود به بسط و گسترش آن کمک کرد. گلدمن جامعه‌شناسی ادبیات را به شکل کامل‌تری بررسی کرده است؛ به اعتقاد او اثر ادبی هرقدر که به بیان منسجم و کامل، جهان‌بینی و طبقهٔ اجتماعی نزدیک‌تر باشد، از ارزش و اعتبار بیشتری برخورد است (گلدمن، ۱۳۷۶: ۲۵۳). روش و دیدگاه گلدمن در جامعه‌شناسی ادبیات، ساختارگرایی تکوینی نام دارد که به بررسی فرایندها و شرایط اجتماعیِ مسبب خلق ادبیات می‌پردازد.

گلدمن معتقد است که ساختارگرایی در نظریهٔ او، ارتباط میان محتوای واقعیت‌های ادبی با واقعیت‌های اجتماعی نیست؛ بلکه ارتباط میان ساختارهای ذهنی این واقعیت‌هاست. در این دیدگاه، اثر ادبی به خودی خود یک منبع جامعه‌شناختی است که از طریق مطالعه و بررسی آن می‌توان رابطهٔ میان فرهنگ آفرینش ادبی و جهان اجتماعی را دریافت (طلوعی و همکار، ۱۳۸۶: ۵). از نظر گلدمن یک اثر ادبی جهان‌بینی یک گروه اجتماعی را در بر می‌گیرد و مؤلف اثر، کارگزار این جهان‌بینی است. جهان‌بینی در واقع مجموعه‌ای است از احساسات، آرزوها، اندیشه‌ها و اعتقاداتی که به گروهی از مردم و طبقات اجتماعی مربوط می‌شود. یکپارچگی و انسجام آثار ادبی به این جهان‌بینی وابسته است و مؤلف با آگاهی از تمام این احساسات و اندیشه‌ها، به جهان‌بینی اثر خویش انسجام ببخشد. با این تفسیر، میان کلّیت یک اثر ادبی و کلّیت شرایط اجتماعیِ تاریخی که اثر در آن تولید شده است، هم‌ارزی و ارتباطی تنگاتنگ وجود دارد (گلدمن، ۱۳۶۹: ۱۱).

مؤلف در واقع بدون آن که مطلع مکانیسم کار خویش باشد، وقایع اجتماعی را صادقانه گزارش می‌کند و گزارش وی شناخت جهان‌بینی و اندیشهٔ طبقه، لایه یا گروهی اجتماعی است (گلدمن، ۱۳۷۱: ۳۵۷). با توجه به این دیدگاه، هر اثر ادبی چهار ویژگی مشخص دارد که باید در نقدها به آن‌ها توجه شود: ۱. ویژگی منسجم اثر که هم‌ارز شرایط اجتماعی زمانهٔ آفرینش اثر است. ۲. غنا و کیفیت اثر که به آگاهی مؤلف مرتبط است. ۳. ویژگی‌های عناصر تشکیل دهندهٔ اثر که اگر شبیه به واقعیت‌های زمانهٔ مؤلف نباشند، بیانگر آرزوهای مردم آن زمانه هستند. ۴. ویژگی غیرفلسفی اثر که روش‌های عملی را نشان می‌دهد (فاضلی، ۱۳۷۴: ۱۱۹ و ۱۲۰).

در این پژوهش نیز با تکیه بر نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن، شرایط اجتماعی محدودهٔ زمانی پژوهش بررسی می‌شود تا دلایل آفرینش آثاری در موسیقی، با شعر فارسی مشخص شود.

۳- بحث و بررسی

پیش از استقلال نوع ادبی ترانه و به وجود آمدن جریان ترانهٔ نوین، برای متن آثار موسیقی در ایران، تعریف خاصی وجود نداشت. به جز آثار عامیانه و غیرجدی که در میان عامهٔ مردم ساخته می‌شدند، چارچوب خاصی نداشتند و سرایندگان آن‌ها هم اغلب مشخص نبودند، در آثار جدی، اغلب یا از اشعار کلاسیک شاعران مطرح ادبیات فارسی استفاده می‌شد و یا تصنیف‌سازان، خود شعری متناسب با موسیقی مدنظرشان می‌سرودند و اجرا می‌کردند. شعری که علاوه بر رعایت زبان معیار، از لحاظ محتوا، تصاویر و استفاده از آرایه‌های ادبی شباهت بسیاری به اشعار کلاسیک فارسی داشت. بعد از دههٔ ۱۳۴۰ با تحول گستردهٔ آثار موسیقی در ایران و انتشار و محبوبیت ترانه‌های نوین، استفاده از شعر کلاسیک و تصنیف‌ها محدودتر شدند و دیگر جریان غالب موسیقی نبودند. با این حال از آن زمان تا اکنون، همچنان برخی از تولیدکنندگان آثار موسیقی، به سراغ شعر می‌روند و علاوه بر شعر کلاسیک، حتی از اشعار آزاد و نو هم استفاده می‌کنند. در ادامه، دلایل این گرایش به شعر کلاسیک و شعر آزاد فارسی، پس از دههٔ ۱۳۴۰، با توجه به شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران، به تفکیک بررسی می‌شود:

.

۳-۱- شعر کلاسیک به جای ترانه

یکی از عوامل تأثیرگذار در رواج و رونق آثاری با شعر کلاسیک، برنامهٔ رادیویی گل‌ها بود که با مدیریت داوود پیرنیا اجرا می‌شد. اشعار تولیدات برنامهٔ گل‌ها، همگی اشعاری کلاسیک و فاخر، با زبان رسمی و معیار بودند و ترانه‌های با زبان محاوره در میان آن‌ها وجود نداشت. این جریان، در اواخر دههٔ ۴۰ شمسی، با رشد و گسترش موسیقی پاپ و ترانهٔ نوین رو به افول رفت و به جریانی کم‌رمق و در حاشیه تبدیل شده بود؛ اما همچنان طرفداران خود را داشت.

در دهه‌های پنجاه و شصت شمسی، موسیقی سنّتی ایرانی بار دیگر با قدرت شروع به فعالیت کرد. در دههٔ نخست پس از انقلاب اسلامی، به جز موسیقی‌های انقلابی و جنگی، تقریباً تنها موسیقیی بود که مجوز تولید داشت و عرصه برای فعالیت در این زمینه کم و بیش باز بود (کریمی، ۱۳۹۹: ۳۳۸). سازندگان موسیقی سنتی، برای کلام موسیقی خویش از شعر کلاسیک استفاده می‌کردند که سازگاری بیشتری با نوع سازها و دستگاه‌های آن داشت. اشعاری که عملاً هیچ ارتباطی با ترانه و ترانه‌سرایی نداشتند؛ مانند اثر *بیداد* (۱۳۶۴) با آواز محمدرضا شجریان و غزل حافظ، آثار *درس سحر* و *اندک اندک* (۱۳۶۰) با آواز شهرام ناظری و اشعار حافظ و مولانا، اثر *خوش نوای بی‌نوا* (۱۳۷۱) با آواز ایرج بسطامی و شعری از خواجوی کرمانی و... .

در دهه‌های بعد که موسیقی پاپ با ترانه‌های متناسب با آن، در داخل ایران بار دیگر احیا شد، موسیقی سنتی دوباره به حاشیه رفت و برای مخاطبان خاص و محدودتری تولید می‌شد. تولیدکنندگان موسیقی سنّتی ایرانی، در پی تحولات و تنوع به وجود آمده در سبک‌های موسیقی، به خصوص در دههٔ ۸۰ شمسی، برای آن که از قافلهٔ دگرگونی‌ها عقب نمانند و بتوانند مخاطبان بیشتر و جوان‌ترها را که سلیقهٔ موسیقی جدیدی پیدا کرده بودند، جذب کنند، آثار

متفاوتی تولید کردند. این آثار که بیشتر هم از خوانندگان نسل جدید موسیقی سنّتی شنیده می‌شدند، به موسیقی پاپ نزدیک‌تر بودند. یکی از این آثار که در زمان خود مخاطبان بسیاری به دست آورد و به قطعه‌ای محبوب بدل شد، *هوای گریه* (۱۳۸۲) نام دارد که با صدای همایون شجریان در آلبوم *نسیم وصل* منتشر شد و کلام آن، شعری از سیمین بهبهانی بود با مطلع:

نه بسته‌ام به کس دل، نه بسته کس به من دل چو تخته‌پاره بر موج، رها رها من

با گذر زمان، موسیقی سنّتی تحولات بیشتری به خود دید؛ تا جایی که سبک جدیدی در موسیقی ایرانی با نام موسیقی پاپ- سنّتی به وجود آمد که تلفیقی بود از موسیقی اصیل ایرانی با موسیقی پاپ و گاهی هم با دیگر سبک‌های موسیقی غربی. این سبک مخاطبان زیادی پیدا کرد و توانست توجه نسل جوان را هم به خود جلب کند. متن آثار این سبک جدید، همچنان اشعار کلاسیک هستند که اصلاً همین، یکی از ویژگی‌های بخش سنّتی آن به حساب می‌آید. با این تفاوت که اشعار، امروزی‌تر و عامه‌پسندتر هستند و بیشتر آن‌ها را شاعران معاصر و یا حتی ترانه‌سرایان جدید می‌نویسند. البته شعر کلاسیکِ سده‌های گذشته هم همچنان در برخی از این آثار استفاده می‌شود؛ مانند برخی از آثار همایون شجریان، علیرضا قربانی، محسن نامجو، سالار عقیلی و... حال پرسش این است که دلایل گرایش به شعر کلاسیک فارسی در میان تولیدکنندگان موسیقی، در دوره‌های مختلف زمانی چیست؟

۱-۱-۳- دلایل گرایش به شعر کلاسیک

۱-۱-۱-۳- اعتلای جایگاه ترانه با توجه به ذهنیت فرهیختگی

یکی از مهم‌ترین دلایل استفاده از شعر کلاسیک در تولید یک اثر موسیقی، دوری از نگاه منفی به تصنیف‌ها و ترانه‌هایی بود که به اصطلاح عامیانه خوانده می‌شدند و مخاطب آنان عامهٔ مردم بودند. زبان محاوره و اصطلاحات عامه در ترانه‌ها، موجب تفاوت جدی آن‌ها با اشعار کلاسیک و فاخر می‌شد. جامعهٔ ادبی و طرفداران شعر، این تفاوت را نمی‌پذیرفتند و به تمسخر افرادی می‌پرداختند که تصنیف و ترانه می‌سرودند؛ چنان که ایرج میرزا در بیتی خطاب به عارف قزوینی، او و پیشهٔ او را که تصنیف‌سازی بوده، این گونه خوار می‌شمارد و او را در جرگهٔ شاعران نمی‌پندارد:

تو آهویی مکن جانا گرازی تو شاعر نیستی، تصنیف‌سازی

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۹۰).

در گذشته، به دنبال این نگاه منفی، موسیقی هم جایگاه چندان خوبی در جامعهٔ ایران نداشت و معمولاً به نوازندگان و عوامل تولیدکنندهٔ آثار موسیقی، مطرب می‌گفتند که بار معنایی مثبتی نداشت. این افراد در برخی موارد برای متفاوت نشان دادن اثر موسیقایی خود، به سراغ اشعار کلاسیک فارسی می‌رفتند. از آنجا که در رویکرد سنتی موسیقی، فقط شعر فاخر مورد توجه و بررسی بود، این رویکرد در تهیه‌کنندگان، آهنگسازان و خوانندگان موسیقی نیز تسری یافته بود. چنان که آثار عامه پسند را چندان محل اعتنا به حساب نمی‌آورند. به نوعی، رویکردی سلسله مراتبی در تولید، تهیه و مصرف برای موسیقی قائل بودند که طبیعتاً بین شعر فاخر و ترانهٔ عامه‌پسند فاصله‌گذاری می‌کرد.

این دلیل البته بیشتر مربوط به سال‌های آغازین فعالیت‌های جدی در حوزهٔ موسیقی و ضبط آثار تولید شده است که نگاه منفی به ترانه و تصنیف بسیار پررنگ بود. این نگاه رفته رفته کمتر شد و با انتشار آثار فاخر موسیقی ایرانی در دورهٔ پهلوی، دیگر قشر اندکی از جامعه، موسیقی و ترانه را امری مبتذل به حساب می‌آوردند؛ هرچند همچنان ترانه نزد جامعهٔ ادبی، جایگاهی نداشت و کمتر کسی ترانه را یک نوع ادبی و هم‌پای شعر به حساب می‌آورد.

۲-۱-۱-۳- نگرش دینی و مذهبی

نگاه منفی به ترانه به مرور زمان از قشر فرهیخته و ادیب جامعه، به قشر مذهبی منتقل شد. مشخصه‌های سبک‌های گوناگون موسیقی غربی به موسیقی ایرانی وارد شده بود، زنان پا به عرصهٔ خوانندگی گذاشته بودند، ویدئوها و کلیپ‌هایی از اجرای خوانندگان در تلویزیون پخش می‌شد، اجراهای موسیقی در مکان‌هایی مانند کاباره‌ها رایج شده بود و دلایلی این چنینی که هیچ‌یک به مذاق افراد مذهبی و جامعهٔ دینی کشور خوش نمی‌آمد. این نگاه منفی در قشر مذهبی، پس از انقلاب اسلامی به شدت تقویت شده بود، به آن اندازه که در قوانین و احکام کشور هم نفوذ کرد و به کلی موسیقی پاپ را مردود می‌شمارد. «یک سال پس از انقلاب اسلامی بود که فتوای حرام بودن موسیقی صادر شد و به دستور صادق قطب‌زاده، رئیس وقت سازمان رادیو و تلویزیون، تمامی ارکسترها از بین رفتند و فعّالیّت‌ها در حوزهٔ موسیقی و ترانه متوقف شدند» (کمارجی، ۱۳۹۵: ۲۳).

در موسیقی سنّتی اما، خبری از رقص و حرکات موزون نبود و زنان هم اگر در این عرصه فعالیت می‌کردند، اجراهایی موجه داشتند. این نوع موسیقی، در کاباره‌ها و مکان‌های این چنینی هم به اجرا درنمی‌آمد. اشعار این آثار هم همان‌طور که پیشتر گفته شد، همه از میان اشعار کلاسیک فارسی انتخاب می‌شدند که محتوای آن‌ها مغایرتی با آموزه‌های دینی نداشت. به همین دلیل، موسیقی سنتی در نگاه اقشار مذهبی، کمتر از سبک‌های دیگر مبتذل جلوه می‌کرد. همین علت هم موجب رشد مجدد موسیقی سنتی در سال‌های پس از انقلاب شده بود. بنابراین نگاه منفی دینی به ترانه و موسیقی پاپ و مبتذل شمردن آن و در مقابل، تأیید شعر کلاسیک فارسی که اغلب آن‌ها هم مضامین عرفانی داشتند، موجب رونق این جریان و گرایش تولیدکنندگان موسیقی به اشعار کلاسیک، در دهه‌های پس از انقلاب اسلامی می‌شد.

۳-۱-۱-۳- غرب‌ستیزی

در دو دههٔ نخست پس از انقلاب اسلامی، انگیزه‌های غرب‌ستیزی بسیار پررنگ بود. چشم‌انداز انقلاب اسلامی به شکلی بود که تحت تأثیر تجربه‌های تاریخی و عناصر فرهنگی اسلام و شیعه، غرب را مهم‌ترین و بزرگ‌ترین دشمن ایران معرفی می‌کرد. قدرت گرفتن این اندیشه تا جایی بود که امّام خمینی(ره) مبارزه با اندیشه‌های غربی را جزو ماهیت و اهداف انقلاب اسلامی می‌شمرد (آجیلی، ۱۳۸۶: ۱۹۷). موسیقی پاپ و به دنبال آن، جریان ترانهٔ نوین هم که به طور مشخص، مظاهر دنیای غرب بودند، به هیچ وجه در حکومت جدید و در میان قشر انقلابی و مذهبی پذیرفته نمی‌شدند. چنان که آیت‌الله خمینی(ره)، رهبر انقلاب اسلامی، در یکی از سخنان خود دربارهٔ موسیقی، خواستار حذف آن از رادیو و تلویزیون شدند و گرایش جوانان به موسیقی را نوعی فساد معرفی کرده بودند (سخنرانی امّام خمینی در جمع کارکنان رادیو دریا- نقش تربیتی رادیو و تلویزیون، ۳۰ تیر ۱۳۵۸).

از پیش از انقلاب اسلامی، رویکردی در موسیقی ایران وجود داشت که اواخر دههٔ چهل در مرکز حفظ و اشاعه شکل گرفته بود. در این جریان، مبنا رجعت به سنت و زدودن آثار غرب‌زدگی از موسیقی ایرانی بود. این جریان از همان ابتدا می‌کوشید که به نوعی فرهیخته‌تر از موسیقی عامه‌پسند باشد و با توجه به محتوای فکری ترانه‌ها، می‌توان آن را موسیقی دستگاهی بازگشت یا رجعت به سنت نامید. ترانه‌های این نوع موسیقی از بین اشعار کلاسیک فارسی و اغلب از شاعران بزرگی مانند مولانا، سعدی و حافظ انتخاب می‌شدند که همین امر باعث می‌شد این جریان در ذات خود، نفی ترانه‌سرایی باشد (کریمی، ۱۳۹۹: ۳۱۲).

جریان حفظ و اشاعه و موسیقی سنتی ایران، پس از انقلاب هم به حیات خود ادامه داد. غرب‌ستیزی در دهه‌های شصت و هفتاد، نگاه غالب جامعه بود و در تصویب قوانین و صدور مجوزهای هنری تأثیر به‌سزایی داشت. همین امر سبب می‌شد تا فعالان حوزهٔ موسیقی بیش از پیش به موسیقی سنّتی و شعر کلاسیک گرایش پیدا کنند و دیگر انواع موسیقی و ترانه به طور کلی در ایران تعطیل شود.

۴-۱-۱-۳- سردرگمی میان سنّت و مدرنیته

در دهه‌های سپسین، پس از احیای موسیقی پاپ و ترانه‌های محاوره و به انزوا رفتن موسیقی سنّتی و شعر کلاسیک، دلایل گرایش مجدد به این اشعار، در قالب‌های دیگری جز موسیقی سنّتی هم جای بحث دارد. از دهه هفتاد به بعد، جامعه و ادبیات ایران بیشتر تحت تأثیر گفتمان پست مدرن است؛ به همین سبب هم رویکرد به فرهنگ عامه و ترانه‌های عامه‌پسند ایجاد می‌شود. علاوه بر این، عمومی شدن و توده‌ای شدن تحصیلات دانشگاهی در این دوره، در این به‌هم‌ریختگی مرز آثار فاخر و عامه‌پسند بسیار مؤثر بوده است.

همان‌طور که پیشتر اشاره شد، سبک جدید پاپ- سنّتی در دهۀ هشتاد شمسی به وجود آمده بود. اغلب هنرمندان این سبک، در قطعات موسیقی خود از شعر کلاسیک فارسی استفاده می‌کردند. برخی از آن‌ها صرفاً برای عقب نماندن از تحولات گستردۀ عرصۀ موسیقی و برای بیش از پیش به حاشیه نرفتن و جذب مخاطبان جوان، تغییراتی در آثار خود ایجاد کرده بودند و ماهیّت و روح هنر آن‌ها همچنان کلاسیک و سنّتی بود. برخی از تولیدکنندگان این نوع آثار امّا، هنرمندان جدیدی بودند که پیشتر در حوزۀ موسیقی سنّتی فعالیتی نداشتند. هنر این افراد، علاوه بر آن که نمایان‌گر تکنولوژی، مدرنیته، جهانی‌شدن، تأثیر از موسیقی جهانی و... است، نمایان‌گر سردرگمی انسان معاصر ایرانی در دو راهی سنّت و مدرنتیه هم است. دلیل گرایش آنان به شعر کلاسیک به عنوان بخش سنّتی آثار موسیقی، در کنار سازها، خوانش‌ها و به طور کلی سبک مدرن آثار، آگاهانه یا ناآگاهانه، نشان دادن همین سردرگمی و هویت دو وجهی یک انسان ایرانی است. سید مهدی موسوی در یکی از مقالات خود، دربارۀ غزل پست‌مدرن همین نظر را دارد. سخنان وی را در این باره می‌توانیم به آثار تلفیقی – که به نوعی ماهیت و جایگاه آن در موسیقی ایران، شبیه به ماهیت و جایگاه غزل پست‌مدرن در ادبیات فارسی است- تعمیم بدهیم:

«غزل پست‌مدرن درواقع بیان یک وضعیت پسامدرن با استفاده از ابزارهای مدرن است؛ یعنی بسیاری از ویژگی‌های حاکم بر این نوع شعر از اصول دنیای مدرن می‌باشند و در اینجا تفکر موجود به نوعی در تضاد با ابزار و دنیای پیرامون قرار گرفته است. این دقیقاً وضعیت انسان پست‌مدرن امروز است که در جهانی زندگی می‌کند که موج صنعتی و مدرنیسم غالب شده و تعارض‌ها و روان‌پریشی این انسان با تجربۀ این دوگانگی، موضوع اکثر غزل‌های پست‌مدرن است. پس اگر ما به تلفیق آگاهانۀ دو تفکر دست زده‌ایم که در مقابل هم قرار گرفته‌اند و اگر گاهی به این چهارچوب‌ها تن می‌دهیم، قصد بازآفرینی وضعیت شخصیت‌هایی را داریم که در جامعه پیرامون ما دچار این دوگانگی و تعارض شده‌اند» (موسوی، ۱۳۷۶).

انسان معاصر ایرانی که پیش از انقلاب اسلامی، کم و بیش تجربه‌های مدرنیته را زیسته بود، پس از انقلاب با عقیده‌ای روبرو شده بود که با همۀ آن تجربه‌ها مخالفت می‌کرد و طرفدار سنّت بود. این عقیده، مدرنیته و مظاهر و پیامدهای آن را نقطۀ مقابل مذهب می‌دانست و به همین دلیل افراد را به زیست سنّتی تشویق می‌کرد و سعی در زنده نگه داشتن و تقویت اندیشه‌های سنّتی داشت. این در حالی بود که جهان روز به روز تجربه‌های جدیدتری از مدرنیته به دست می‌آورد و خواه ناخواه نشانه‌های آن به ایران هم وارد می‌شد.

انسان معاصر ایرانی، در قسمتی از تفکر و اندیشه‌اش، سنّت را می‌ستاید، آن را ارزش تلقی می‌کند و مدام در حال تجربۀ حس نوستالژی نسبت به گذشته است و در بخشی دیگر از تفکرش، به زندگی در دنیای مدرن علاقمند است و نمی‌خواهد و نمی‌تواند که از فنّاوری‌ها و پیشرفت‌های حاصل از مدرنیته چشم‌پوشی کند. این انسان، هنوز نتوانسته بر سردرگمی خویش غالب شود و موسیقی تلفیقی، به خوبی تضاد درون او را به هنر بدل می‌کند. وقتی همایون شجریان در قطعۀ *با من صنما*، شعر کلاسیک (غزل مولانا) و آواز و خوانش سنّتی ایرانی را با سازهای غربی و مدرن مانند ویلون، درام، گیتار و... همراه می‌کند، یا وقتی محسن نامجو در قطعه‌های *نامه* و *من مست و تو دیوانه*، اشعار حافظ و مولانا را با سازهای ایرانی و غربی و خوانشی بدیع همراه می‌کند، موسیقی تلفیقی ساخته می‌شود که از روح و هویت انسان معاصر ایرانی نشأت گرفته است.

۵-۱-۳- ظرفیت‌های زبانی و ادبی

در کنار دلایل اجتماعی و فرهنگی ذکر شده برای گرایش به استفاده از شعر کلاسیک در موسیقی، نباید از دلیل ادبی این امر غافل ماند. این دلیل، ظرفیت و توانایی بالقوهٔ خود این اشعار است. اوزان عروضی اشعار کلاسیک فارسی، موجب هماهنگی با ملودی‌ها و هم‌نشینی با نت‌های موسیقی می‌شود و علاوه بر این، زبان و فرم در شعر کلاسیک، ظرفیت‌ها و ویژگی‌هایی دارد که با ترانه‌های محاوره متفاوت است. این تفاوت به معنای برتری نیست و صرفاً خود متفاوت بودن حائز اهمیت است که ویژگی‌ها و ظرفیت‌های گوناگون می‌سازد. ترانهٔ محاوره و شعر کلاسیک هر دو به مثابهٔ ظرف‌هایی برای سخن گفتن هستند که ظرفیت‌ها و ویژگی‌های منحصر به خود را دارند. به عنوان مثال، اینکه واژگان مترادف در زبان فارسی، هر کدام دارای بار معنایی مختص به خودشان هستند، این ظرفیت را برای هر کدام‌شان ایجاد می‌کند که به منظور ادا شدن تمام و کمال حق مطلب، به جای یکدیگر به کار نروند و به فراخور موقعیت، انتخاب شوند. در واقع همان تعادل دو سویه‌ای که «چه گفتن» با «چگونه گفتن» ایجاد می‌کند.

یکی از مضامین پرتکرار در ترانهٔ فارسی، وصف موهای زیبای معشوق است و این وصف در شعر کلاسیک فارسی هم بسامد زیادی دارد. همان‌طور که دربارهٔ واژگان مترادف و بار معنایی مختص به هر یک از آن‌ها گفته شد، دربارهٔ این مثال هم، چند واژهٔ مترادف وجود دارد که عبارتند از: زلف، گیسو، جعد، مو، طره و... . هر یک از این واژگان گویی تصویر متفاوتی از این مفهوم واحد را در ذهن می‌سازند و با توجه به توصیف مورد نظر و هماهنگ با دیگر واژگان انتخاب شده در جمله، به جای یکدیگر به کار می‌روند. در ترانه‌های محاوره، واژهٔ «مو» اغلب بیشترین کاربرد را دارد. مثال‌های زیر تعدادی از کاربردهای این واژه در ترانه‌های محاورهٔ فارسی هستند:

«خرمن موهای تو بنفشه‌زارن» (بانو ۱۳۶۶، ترانه‌سرا: هما میر افشار).

«کنارم هستی و انگار همین نزدیکیاست دریا/ مگه موهاتو وا کردی که موجش اومده این جا» (همدم ۱۳۸۹، ترانه‌سرا: افشین مقدم).

«موهاتو باد برده، عطرش جا مونده پیشم» (نگرانت می‌شم ۱۳۹۲، ترانه‌سرا: میثم یوسفی).

«موهاش دریا بود، دنیامو زیبا کرد» (دریا ۱۳۹۴، ترانه‌سرا: رستاک حلاج).

در مثال‌های بالا، واژهٔ مو کارکردهایی را که دیگر واژگان مترادف با آن دارند، در خود دارد؛ برای مثال در نمونه‌های اول و دوم که مو به دریا تشبیه شده، موی تاب‌دار و فر مورد نظر بوده که شبیه به موج دریاست. این تصویر در زبان کلاسیک معمولاً با واژهٔ «جعد» نشان داده می‌شود؛ امّا در ظرف زبان محاوره، استفاده از چنین واژگانی رایج نیست و کاربرد ندارد. ترانه‌سرا با استفاده از همان واژهٔ «مو» که مخصوص زبان محاوره است، در کنار واژگان دیگری مانند «موج» و «دریا» تصویر مورد نظر خود را کامل می‌کند و موی تاب‌دار معشوق را توصیف می‌کند. امّا در شعر کلاسیک، برای این منظور بیشتر از زلف، گیسو و جعد استفاده می‌شود، مانند مثال‌های زیر:

«یک دست جام باده و یک دست جعد یار/ رقصی چنین میانهٔ میدانم آرزوست» (مولانا، ۱۳۷۸: ۲۵۵)

«ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها» (حافظ، ۱۳۲۰: ۲)

«مدامم مست می‌دارد نسیم جعد گیسویت» (همان: ۶۶)

«زلف بر باد مده تا ندهی بر بادم» (همان: ۲۱۵)

«یک روز به شیدایی در زلف تو آویزم» (سعدی، ۱۴۰۳: ۲۲۰)

همان‌طور که از مثال‌ها مشخص است، انتخاب این واژگان برای اشاره به موی معشوق، کاملاً در خدمت توصیف و تصویر مورد نظر و هماهنگ با ظرف زبانی و واژگان هم‌نشین است. واژه‌ی جعد، برای موی تاب‌دار و در هم پیچیده به کار می‌رود (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه جعد). در مثال اول، مولانا این واژه را با «رقص» هم‌نشین کرده است و «جام باده»، که مستی و گیجی و دور خود چرخیدن را در این بیت تداعی می‌کند. انتخاب واژهٔ جعد از بین دیگر واژگان

مترادف با آن، بیشترین تناسب را از لحاظ معنایی و تصویری ساخته است؛ چرا که پیچش موی یار، تصویر گیجی و رقص و سرخوشی مورد نظر مولانا را کامل می‌کند و در خدمت آن است.

در مثال سوم، واژهٔ «گیسو» هم از لحاظ آوایی و لفظی با واژگان دیگر مصراع هماهنگ است و به ساخت واج‌آرایی کمک کرده است و هم از لحاظ معنایی، این واژه در کنار «جعد»، معمولاً واژهٔ «حلقه» را به خاطر می‌آورد - چون در ابیات زیادی این کلمات با یکدیگر هم‌نشین بوده‌اند- و «حلقه» با توجه به واژگان «مدام» و «مست»، به ساخت تصویر دور هم‌نشینی برای شراب خوردن و به اصطلاح حلقهٔ شراب، در ذهن مخاطب کمک می‌کند.

با توجه به مثال‌های ذکر شده، می‌توان گفت امکان آن که همهٔ این تصاویر و مضامینی که در ظرف زبان کلاسیک ساخته شده، دقیقاً و عیناً در ظرف زبان محاوره هم شکل بگیرند، بسیار اندک است و حتی اگر این امکان وجود داشته باشد هم، نامأنوس بودن مضمون و تصویر با واژگان محاوره کاملاً واضح خواهد بود. اصلاً چنین تصاویری، خاص شعر و زبان کلاسیک است و در آن ظرف زبانی زیبا به نظر می‌رسد؛ همان‌گونه که مضامین ساخته شده در ظرف زبان محاوره، با واژه‌ها و آواهای آن هماهنگ است و تصاویر جدید و مخصوص به خودش را می‌سازد که تنها در آن ظرف زیبا خواهد بود. هرچند استفاده از شعر کلاسیک به جای ترانه در آثار موسیقی، می‌تواند موجب رکود ترانه‌سرایی شود؛ امّا با بهره از ظرفیت‌های خاص این اشعار و به طور کلی زبان معیار آن‌ها، می‌توان مضامینی را مطرح کرد و تصاویری را خلق کرد که در زبان محاوره امکان آن یا اصلاً وجود ندارد و یا بسیار اندک است. در واقع زبان کلاسیک در کنار زبان محاوره، دو امکان و دو ظرفیت گوناگون را به مؤلفان می‌دهد که با توجه به پیام و محتوایی که قصد بیان آن را دارند و با توجه به نوع و سبک موسیقیی که محتوا در آن ارائه خواهد شد، یکی از آن‌ها را انتخاب کنند و این امکان مضاعف، خدمت مثبتی به ترانه‌سرایی محسوب می‌شود.

۲-۳- شعر آزاد به جای ترانه

برخی از تولیدکنندگان آثار موسیقی، برای متن آثار خود به سراغ اشعار نیمایی و حتی اشعار سپید هم رفته‌اند که تعداد این گونه آثار هم کم نیست. نکتهٔ جالب توجه در این باره آن است که تصور می‌شود شعر نو و سپید، به این دلیل که از وزن عروضی و چارچوب‌های کلاسیک آن آزاد هستند، با موسیقی هماهنگ نمی‌شوند و انتخاب مناسبی برای ترانه شدن نیستند. با این حال، تولید آثار متعدد با اشعاری از شاعران مطرح شعر نو، این تصور را بر هم می‌زند.

در این آثار، از اشعار شاعران مطرحی همچون سهراب سپهری، نیما یوشیج، احمد شاملو، هوشنگ ابتهاج، شفیعی کدکنی، فریدون مشیری و... استفاده می‌شود و با توجه به جستجوهای انجام شده مشخص شد که این نوع اشعار بیشتر در موسیقی‌های سنّتی فارسی به کار می‌روند؛ در حالی‌که تفاوت‌های بسیاری از نظر ماهیتی با یکدیگر دارند. شعر، کاملاً جدید و در تضاد با هرگونه سنّت و چارچوبی است (هم سنّت‌ها و چارچوب‌های شعری کلاسیک و هم سنّت در تعریف بزرگ‌تر و عام‌تر) و در مقابل، موسیقی، کاملاً سنتی با سازها و آوازهای اصیل ایرانی. از جمله آثاری که در موسیقی سنّتی ایرانی با اشعار نو و سپید منتشر شده‌اند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

آلبوم *در گلستانه* (۱۳۶۶) با صدای شهرام ناظری و اشعار سهراب سپهری/ آلبوم *چشم به راه* (۱۳۷۰) با صدای شهرام ناظری و اشعار نیمایوشیج و شفیعی کدکنی/ آلبوم *خانه‌ی دوست کجاست* (۱۳۹۲) با صدای علیرضا افتخاری و اشعار سهراب سپهری/ *تو کیستی؟* (۱۳۸۵) با صدای همایون شجریان و شعر فریدون مشیری/ *ارغوان* (۱۳۹۱) با صدای علیرضا قربانی و شعر هوشنگ ابتهاج/ *روزگار غریب* (۱۳۹۸) با صدای علیرضا قربانی و شعر شاملو و... .

به جز این موارد، البته در سبک‌های دیگر موسیقی هم استفاده از شعر نو و سپید دیده می‌شود و نکتهٔ حائز اهمیّت آن است که این آثار، معمولاً از افرادی هستند که سبک‌های متفاوت و اغلب نوآورانه‌ای در موسیقی فارسی دارند و این اشعار با نوع موسیقی آن‌ها هماهنگ و متناسب است. به تعدادی از این آثار در ادامه اشاره می‌شود:

کوچ بنفشه‌ها (۱۳۷۲) با صدای فرهاد مهراد و شعر شفیعی کدکنی/ *کوچه* (۱۳۷۵) با صدای کورش یغمایی و شعر فریدون مشیری/ *برف* (۱۳۷۶) با صدای فرهاد مهراد و شعر نیمایوشیج/ آلبوم‌های *ری را* (۱۳۸۴) و *چنگ و سرود* (۱۳۹۰) با صدای سهیل نفیسی و اشعار نیما یوشیج، شاملو و اخوان و... .

۱-۲-۳- دلایل گرایش به شعر آزاد

اکثر اشعار آزاد – همان‌گونه که ویژگی آن‌هاست- محتوایی سیاسی یا اجتماعی دارند و گویی یکی از دلایل گرایش تولیدکنندگان موسیقی به این نوع اشعار هم، همین محتوای آن‌هاست که حرف‌ها و مضامین جدیدی در خود دارند که با شعر کلاسیک متفاوت است و در واقع، صدا و سخن زمانه و عصر خود هستند. شعر نو که معمولاً زبانی نمادین دارد و به اصطلاح در لفّافه از سیاست می‌گوید و آن را نقد می‌کند، انتخاب مناسبی است برای خوانندگانی که می‌خواهند موسیقی انتقادی و اعتراضی بسازند، امّا پروای آن را دارند و توأمان نمی‌خواهند در دام سانسور هم گرفتار شوند.

شعر نو، شعری است که بسیاری آن را مترادف شعر سمبولیسم اجتماعی می‌دانند؛ چرا که غالب نمادهای آن، تأویل‌های سیاسی و اجتماعی دارند. سمبولیسم اجتماعی، جریانی است که در مقابل استبداد و سرکوب و سانسور به وجود آمده بود و به گفتهٔ نیمایوشیج، جریانی بود که به کمک آن می‌شد «راحت شعر گفت، همان‌طور که هیچ‌یک از آجان‌ها و مفتش‌ها از آن سر در نیاورند» (به نقل از طاهباز، ۱۳۴۹: ۶۰). به همین دلیل هم این اشعار، توجه آن دسته از تولیدکنندگان موسیقی را که دغدغه‌های سیاسی- اجتماعی دارند، به خود جلب می‌کنند.

«هدف شعر نو بالا بردن بینش و درک اجتماعی و هنری است و اغلب پیامی انسانی و اجتماعی در خود دارد. این نوع شعر هم با احساس خواننده سر و کار دارد و هم توامّان با اندیشه و ادراک وی در ارتباط است. به همین دلیل است که در شعر آزاد، معمولاً فرد از بین می‌رود و هر چه هست اجتماعی است. در این نوع اشعار حتی عشق هم اغلب جنبهٔ اجتماعی پیدا می‌کند» (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۱۲۴) و خوانندگانی که برای ساخت ترانه‌ای عاشقانه به سراغ چنین اشعاری می‌روند، به احتمال زیاد به اهداف و بینش شاعر و روح اجتماعی حاکم بر شعر آگاه هستند.

مسائلی که در اشعار آزاد مطرح می‌شوند، از گسترش و کلّیت عاطفی بیشتری برخوردار هستند که با گذشت زمان، کمتر به کهنه شدن دچار می‌شوند. این اشعار هر حادثه یا زمینهٔ اجتماعی را به شکلی گسترده‌تر مطرح می‌کنند تا با از بین رفتن مصداق اصلی، شعر از بین نرود؛ بلکه بر مصداقی مشابه باز هم قابل انطباق باشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۱۲). چنان که وقتی فرهاد مهراد شعری را که در سال ۱۳۳۴ شمسی نوشته شده، در سال ۱۳۷۶ می‌خواند، همچنان می‌تواند مصداق‌های اجتماعی و سیاسی داشته باشد:

من دلم سخت گرفته است از این
میهمان‌خانهٔ مهمان‌کش روزش تاریک
که به جان هم نشناخته، انداخته است:
چند تن خواب‌آلود
چند تن ناهموار
چند تن ناهشیار
(برف- نیما یوشیج)

و وقتی علیرضا قربانی در دههٔ ۱۳۹۰ شمسی از روزگاری غریب می‌خواند، این روزگار همان است که احمد شاملو دهه‌ها پیش آن را زیسته بود:

روزگار غریبی است
آن که بر در می‌کوبد شباهنگام
به کشتن چراغ آمده است
نور را در پستوی خانه نهان باید کرد
(روزگار غریب- شاملو)

۳-۳- پیامدهای مثبت و منفی استفاده از شعر در آثار موسیقی

همان‌طور که ذکر شد، شعر چه کلاسیک و چه نو، به دلایل گوناگونی می‌تواند در آثار موسیقی، جایگزین ترانه شود. حال باید دید این جایگزینی چه سود و زیان‌هایی برای شعر و توأمان برای موسیقی و ترانه خواهد داشت؟ در ادامه ابتدا مزایای این جایگزینی برای هر دو طرف بررسی می‌شود و سپس معایب آن ذکر خواهند شد.

۱-۳-۳- پیامدهای مثبت

- آشنا کردن مخاطبان با شعر و ارتقاء سلیقه و دانش آنان
- معرفی شاعران جدید و قدیم
- افزایش کیفیت و سطح آثار موسیقی
- اثرگذاری مثبت در کیفیت ترانه‌های دیگر

مزیت استفاده از شعر در آثار موسیقی، در درجهٔ اول برای ادبیات و شعر، آن است که مخاطبان بیشتری پیدا خواهد کرد. موسیقی و ترانه به نسبت شعر در میان عموم مردم طرفداران بیشتری دارند و فراگیرتر هستند. افراد، از هر قشر و هر سنی، حتی اگر طرفدار انواع سبک‌های موسیقی نباشند، باز هم امکان آنکه قطعات منتشر شده در محافل و مکان‌های گوناگون به گوششان برسد زیاد است. شعر اما مخصوص قشر خاصی است و در دنیای امروز مخاطبان کمتری دارد. وقتی اشعار کلاسیک یا حتی اشعار جدیدتر از شاعران معاصر در آثار موسیقی استفاده می‌شوند، مخاطبان بسیار بیشتری به دست می‌آورند. مخاطبانی که شاید تاکنون دیوان شعری را ورق نزده‌اند، به واسطهٔ موسیقی، شعر می‌شنوند و مخاطب ادبیات می‌شوند.

شعر، همان‌طور که پیشتر هم ذکر شد، ظرفیت‌های ادبی و زبانی مخصوص به خود را دارد که خواه ناخواه مخاطب را وا می‌دارد تا برخی از آن‌ها را بشناسد. برای مثال وقتی واژه‌ای در شعر استفاده می‌شود که در زبان عامیانه و روزمره کاربردی ندارد، مخاطب تلاش می‌کند تا معنای آن را کشف کند. ذهن و گوش عامهٔ مردم با واژگان فاخر، آرایه‌های ادبی و به طور کلی زبان شعری آشنایی پیدا می‌کند و همین، موجب ارتقاء دانش ادبی و زبانی آنان خواهد شد. علاوه بر این، مخاطبی که بارها شعر خوب را به عنوان متن آثار موسیقی بشنود، سلیقهٔ او نیز ارتقاء پیدا می‌کند. متوجه تفاوت‌های شعر فاخر و ارزشمند، با ترانه‌های پر از ایراد و خالی از تصاویر و نوآوری‌ها می‌شود. این اتفاق سبب می‌شود که مخاطب در انتخاب ترانه‌ها و آثار موسیقیِ دیگر هم بهتر عمل کند و طرفدار آثار ارزشمندتری باشد.

عامهٔ مردم که مخاطب جدی شعر نیستند، به واسطهٔ آثار موسیقی، با شاعران هم آشنا می‌شوند. به خصوص شاعران جدیدتر و معاصر که بسیاری از آن‌ها با قطعات موسیقی، نزد عامهٔ مردم شناخته شده‌اند. برای مثال حسین صفا، شاعر معاصر که در بین عموم مردم، بیشتر به خاطر قطعاتی از محسن چاوشی که با اشعار وی اجرا شده‌اند، شناخته می‌شود. یا شاعران دیگری مانند سید مهدی موسوی، علی اکبر یاغی‌تبار، اهورا ایمان و... .

استفاده از شعر در آثار موسیقی، با توجه به ذهنیتی که در فرهنگ ایرانی نسبت به شعر در مقابل ترانه وجود دارد، خواه ناخواه موجب ارتقاء کیفیت و سطح خود اثر هم خواهد شد. چنان‌که از گذشته، آثار فاخر موسیقی (مانند آثار برنامهٔ گل‌ها) از شعرهای کلاسیک استفاده می‌کردند. حتی در استفاده از اشعار آزاد و نو هم، اغلب هنرمندان خلّاق و

پیشرو، نام‌آور هستند که پیشتر از این دسته از آثار نام برده شد. کیفیت بالای این آثار، در صورت جذب مخاطب، بدون شک بر کیفیت دیگر آثار موسیقی و همچنین بر کیفیت ترانه‌ها هم اثرگذار خواهد بود. ترانه‌سرایان هم به سبب شنیده شدن شعر و آشنایی بیشتر با قواعد، تصاویر و زبان شعری، ترانه‌هایی با کیفیت‌تر و نزدیک‌تر به شعر خواهند سرود. در ترانه‌سرایی معاصر فارسی، افرادی هم‌چون احسان حائری، حسین غیاثی، عبدالجبار کاکایی، افشین یداللهی و... اغلب ترانه‌هایی با زبان و تخیل شعری می‌سرایند که در برخی از آثار آنان، زبان معیار و رسمی، ترانه‌ها را بسیار به شعر نزدیک می‌کند.

۲-۳-۳- پیامدهای منفی

- اثرگذاری منفی در کیفیت ترانه‌های دیگر
- بیگانگی با زمان تولید اثر
- تلفیق یا تغییر اشعار

همان‌طور که مشخص است، جایگزینی شعر به جای ترانه در آثار موسیقی، معایبی هم به همراه دارد. در مزایای این امر گفته شد که این جایگزینی می‌تواند تأثیر مثبتی بر کیفیت ترانه‌های دیگر داشته باشد؛ اما در عین حال می‌تواند تأثیری منفی هم بر ترانه‌ها داشته باشد. یکی از بارزترین تأثیرات منفی این جایگزینی آن است که برخی از ترانه‌سرایان، بدون دانش ادبی و بدون آشنایی با قواعد و زبان شعری، سعی می‌کنند تا ترانه‌ای شبیه به شعر بسرایند. چرا که آثار موسیقیی که متن آن‌ها از میان اشعار کلاسیک فارسی است، اغلب آثاری فاخر و ارزشمند هستند. این ترانه‌سرایان هم برای نزدیک شدن به این نوع آثار، برای فاخر نشان دادن اثر خود و برای جذب مخاطبان بیشتر، تلاش می‌کنند تا به نوعی زبان و مفاهیم اشعار کلاسیک را تقلید کنند. این تلاش به سبب نداشتن دانش کافی در زمینهٔ ادبیات، اغلب نتیجه‌ای معکوس می‌دهد و منجر به خلق ترانه‌هایی بی‌کیفیت و پر از ایرادهای زبانی می‌شود. برای مثال ترانهٔ *نیمهٔ جانم* (۱۳۹۶) از حمید هیراد که خوانندهٔ این اثر است و خود، ترانهٔ آن را هم نوشته است:

می‌نشینم با تو و دورت حصار می‌کشم
ناز چشمان تو را بی‌اختیار می‌کشم
می‌نشینی پیش مهتاب و تو ناز می‌کنی
کام این دیوانه را هر شب تو باز می‌کنی
نیمهٔ جانم هی نیمهٔ جانم، چه حالی دارم امشب
روح و روانم، آرام جهانم، هواتو دارم امشب
یارمه یار یار، یارم یاره یار یار
ندارم طاقت دل کندن از تو
که هم جان از تو دارم هم تن از تو
آخه عاشق شده این دل، پریشون شده این دل
عاشق شده این دل، مست و مجنون شده این دل

ترانه‌سرا تنها سعی کرده است تا با زبان معیار، به ترانهٔ خود ارزش ادبی ببخشد؛ حال آنکه متن این ترانه، علاوه بر ضعف‌های زبانی، از لحاظ محتوا و بلاغت هم بسیار ضعیف و سطحی است. از لحاظ زبانی، استفاده از واژگان محاوره‌ای مانند «آخه» و «پریشون» و گزاره‌های «هواتو دارم و «یارم یاره» در کلیّت زبان ترانه که معیار است، موجب دوگانگی زبانی شده است. شاعر در برخی بندها برای پر کردن وزن، بی‌دلیل واژگانی را ذکر کرده که حذف آن‌ها آسیبی به ترانه وارد نمی‌کند. ترانه‌سرا، واژگان «حال» و «یار» و واژگان «حالی» و «هواتو» را در برخی مصراع‌ها به عنوان قافیه به کار

برده که به وضوح عدم دانش وی را در این زمینه نشان می‌دهد. از لحاظ بلاغت هم هیچ آرایه و تصویری در ترانه دیده نمی‌شود.

یکی از بارزترین ایرادهای این ترانه‌ها که سعی دارند به شعر نزدیک باشند، دوگانگی زبانی است. مفهوم دوگانگی زبان در موارد مختلف، تعاریف گوناگونی دارد؛ امّا در اینجا مقصود از آن، خلط زبان محاوره و معیار در یک متن واحد است. به کار بردن واژگان مربوط به زبان معیار در ظرف زبان محاوره یا برعکس، یکپارچگی بافت زبانی ترانه را بر هم می‌زند. ترانه‌سرایان می‌خواهند ترانه‌ای با زبان معیار بسرایند که به شعر نزدیک باشد، اما چون اطلاعات واژگانی و زبانی اندکی دارند، چنین ضعفی در ترانه‌ها پر تکرار می‌شود. برای مثال ترانه‌های *سلطان قلب‌ها* (۱۳۴۷) از محمدعلی شیرازی، *اگه یه روز* (۱۳۶۵) از فرامرز اصلانی، چتر خیس (۱۳۹۵) از محمدرضا نظری و...

یکی دیگر از معایب استفاده از شعر، آن است که آثار موسیقیِ تولید شده، ارتباط زیادی به جامعهٔ زمان خود ندارند. شعر، به خصوص شعر کلاسیک، در بستر تاریخی و فرهنگی دیگری سروده شده که با فرهنگ و مقتضیات جامعهٔ معاصر ایران بیگانه است. این بیگانگی علاوه بر زبان و واژگان، در مفاهیم، مضامین و نوع نگاه به مسائل گوناگون هم دیده می‌شود. بیگانگی و فاصله از فرهنگ و جامعهٔ امروز، سبب می‌شود که شعر کلاسیک کمتر درک شود و آثار موسیقیی که از آن استفاده می‌کنند هم مخاطبان کمتری داشته باشند. و نیز، این اشعار در محتوا و نوع نگاه خاص خود به تکرار می‌رسند. آثار موسیقیی که شعر کلاسیک سده‌های گذشته را جایگزین ترانهٔ معاصر می‌کنند، در آینده نمی‌توانند به عنوان اسنادی تاریخی بررسی شوند و آینهٔ زمانهٔ خویش باشند.

نکتهٔ منفی دیگری که جایگزینی شعر به جای ترانه به همراه دارد، آن است که در بیشتر موارد، عوامل تولید اثر، برای هماهنگی اشعار با نغمه‌های موسیقی، تغییراتی در اشعار به وجود می‌آورند. گاهی نیز دو یا چند شعر را با هم در می‌آمیزند و ابیاتی از هر کدام را به طور انتخابی اجرا می‌کنند. این اتفاقات، شعر را از یکپارچگی و حالت درست خود خارج می‌کند و زیانی است که به ساحت شعر و ادبیات وارد می‌شود. برای مثال قطعهٔ *برف* (۱۳۷۶) با اجرای فرهاد مهراد که خواننده، قسمت‌هایی از شعر را حذف کرده یا تغییر داده است یا قطعهٔ *نامه* (۱۳۹۰) با اجرای محسن نامجو که خواننده، دو غزل حافظ را با هم تلفیق کرده است و... .

۴. نتیجه‌گیری

شعر فارسی همواره در موسیقی ایران نقش مهمی داشته است که حتی با ظهور ترانه به عنوان گونهٔ ادبی مستقل، باز هم همچنان به عنوان متن آثار موسیقی استفاده می‌شود. از دههٔ ۱۳۴۰ به بعد با توجه به تحولات ترانه و موسیقی در ایران، استفاده از اشعار کلاسیک در موسیقی اندکی به حاشیه رفت، اما تا به امروز، در دوره‌های مختلف زمانی، به دلایل گوناگون اجتماعی، فرهنگی و سیاسی، باز هم شعر جایگزین ترانه شده است. گرایش به استفاده از شعر کلاسیک در آثار موسیقی، در هر دوره دلایل متفاوت مخصوص به خود را دارد که در این پژوهش با نگاهی به شرایط اجتماعی و بسترهای فرهنگی تعدادی از این دلایل بررسی شده‌اند.

تا پیش از انقلاب اسلامی، ذهنیت فرهیختگی و جایگاه والای شعر و ادبیات در فرهنگ ایران، دلیل گرایش خالقان آثار موسیقی به شعر بود و پس از انقلاب اسلامی، پررنگ شدن فرهنگ دینی و نگرش مذهبی در جامعهٔ ایران و همچنین سیاست‌های غرب‌ستیزانهٔ حاکم، سبب می‌شدند که عرصه برای فعالیت در حوزهٔ موسیقی و ترانه تنگ باشد و تنها موسیقی سنتی، با اشعار کلاسیک – که هیچ شباهت و ارتباطی با موسیقی و فرهنگ غربی نداشتند - اجازهٔ تولید داشته باشند. در دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ شمسی هم گفتمان پست‌مدرن و پیشرفت‌ها و تحولات حاصل از مدرنیته، علاوه بر دگرگونی فرهنگ و جامعه، برای انسان معاصر ایرانی نوعی سردرگمی هویتی ایجاد می‌کرد که موجب پیدایش موسیقی تلفیقی (پاپ-سنتی) می‌شد. موسیقیی که معمولاً شعر کلاسیک، نمایندهٔ بخش سنتی آن بود. به طورکلی هم

ظرفیت‌های ادبی و زبانی قالب‌های شعری کلاسیک که متفاوت از ظرفیت‌ها و ویژگی‌های ترانه و زبان محاوره‌ای آن هستند، یکی از دلایل گرایش به انتخاب شعر در آثار موسیقی است.

شعر آزاد و نو هم در آثار موسیقی ایرانی جایگاه مخصوص به خود را دارد. یکی از اصلی‌ترین دلایلی که این نوع شعر جایگزین ترانه در آثار موسیقی می‌شود، نمادین بودن و محتوای اغلب سیاسی و اجتماعی آن است. محتوا و نوع نگرشی که نسبت به شعر کلاسیک، ارتباط بیشتری با شرایط زمانهٔ معاصر ایران دارد. نمادین بودن این نوع شعر هم برای خلق آثار موسیقیِ سیاسی و اجتماعی، ویژگی مثبتی است که این آثار را کمتر به دام سانسور یا توقیف می‌اندازد.

جایگزینی شعر به جای ترانه در آثار موسیقی، به دنبال خود پیامدهای مثبت و منفی را هم برای شعر و ادبیات و هم برای موسیقی و ترانه به دنبال دارد. شعر به واسطهٔ حضور در قطعات موسیقی، مخاطبان بیشتری پیدا می‌کند، به گوش عامهٔ مردم می‌رسد و موجب ارتقاء دانش ادبی و زبانی و ارتقاء سلیقهٔ مخاطبان می‌شود. این جایگزینی، موجب معرفی و شناساندن شاعران، به خصوص شاعران معاصر به مردم هم می‌شود. علاوه بر این، به سبب جایگاهی که شعر در فرهنگ ایرانی دارد، قطعاتی که متن آن‌ها از میان اشعار کلاسیک یا نو فارسی هستند، از کیفیت بیشتری برخوردارند و چه از نظر موسیقی، چه در نظر عامهٔ مردم و مخاطبان، در سطح بالاتری نسبت به دیگر آثار قرار می‌گیرند. این دیدگاه موجب اثرگذاری مثبت بر کیفیت ترانه‌های دیگر هم خواهد شد.

همان‌طور که دیدگاه مذکور تأثیر مثبتی بر ترانه‌سرایی فارسی می‌گذارد، می‌تواند تأثیر منفی هم داشته باشد. افرادی بدون داشتن دانش ادبی کافی، تلاش می‌کنند تا ترانه‌هایی شبیه به شعر و با ویژگی‌های شعری بسرایند که نتیجهٔ آن تنزل کیفیت ترانه‌ها و ایرادهایی هم‌چون دوگانگی زبانی خواهد شد. علاوه بر این، شعر کلاسیک در بستر اجتماعی و فرهنگی متفاوتی با جامعهٔ معاصر سروده شده و ارتباط چندانی با انسان و دنیا امروز ندارد. آثار موسیقیی که از شعر کلاسیک به جای ترانه‌های معاصر استفاده می‌کنند، نمی‌توانند در آینده به عنوان سندی تاریخی، بیان‌گر شرایط و نوع نگرش جامعهٔ زمان خود باشند. ایراد دیگری که به این جایگزینی وارد است، دخل و تصرف در اشعار برای هماهنگی با نغمه‌های موسیقی است که موجب تغییر اشعار یا تلفیق آن‌ها با یکدیگر می‌شود.

منابع

- آجیلی، هادی (۱۳۸۶). «مفهوم امنیت در اقتصاد سیاسی بین‌الملل»، ***فصل‌نامهٔ تخصصی علوم سیاسی***، سال ۴، شمارهٔ ۶: ۲۱۱- ۱۹۱.
- آزاد ارمکی، تقی و پرستش، شهرام (۱۳۸۳). «ادبیات داستانی و سرنوشت جامعه شناسی در ایران»، ***فصل‌نامهٔ علوم اجتماعی***، شماره ۲۳: ۶۹-۹۱.
- انوری، حسن (۱۳۸۱). ***فرهنگ بزرگ سخن***، جلد ۳، تهران: سخن.
- ایرج میرزا (۱۳۵۳). ***دیوان کامل ایرج میرزا***، به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران: اندیشه.
- پناهی، محمد (۱۳۸۳). ***ترانه و ترانه‌سرایی در ایران***، تهران: سروش.
- حسن‌زاده، عبداله و محمدپور، محمدامین (۱۳۹۳). «بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی». *مجلهٔ شعر پژوهی دانشگاه شیراز*، سال ۶، شماره ۱: ۱۱۴- ۹۳.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۲۰). ***دیوان حافظ***، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: سینا.
- حمیده، رضا (۱۳۹۳). ***دگردیسی تصنیف‌ها و ترانه‌ها در ادب پارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.
- خالقی، روح‌اله (۱۳۷۶). ***سرگذشت موسیقی ایران***، تهران: صفیعلی شاه.
- درستی، احمد (۱۳۸۱). ***شعر سیاسی در دوره پهلوی دوم***، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
- دیچز، دیوید. (۱۳۶۶). ***شیوه‌های نقد ادبی***، ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلام‌حسین یوسفی، تهران: علمی.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- راو راد، اعظم. (۱۳۸۲). ***نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- زرین‌کوب، حمید. (۱۳۵۸). ***چشم‌انداز شعر نو فارسی***، تهران: توس.
- سعدی، شیخ مصلح‌الدین. (۱۴۰۳). ***کلیات سعدی***، به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: هرمس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). ***ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت***، تهران: سخن.
- صادقی، هاشم (۱۴۰۱). «از جامعه‌شناسی تا ادبیات: بررسی انتقادی کند و کاوی در جامعه‌شناسی ادبیات»، ***پژوهشنامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی***، سال ۲۲، شماره ۸: ۲۳۱- ۲۵۳.
- طبری، احسان (۱۳۸۳). ***یادداشت‌های فلسفی***، تهران: آگه.
- طاهباز، سیروس. (۱۳۴۹) ***دفترهای زمانه***، تهران: مجلهٔ آرش.
- طلوعی، وحید و محمدرضایی (۱۳۸۶). «ضرورت کاربست ساختارگرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات جامعه»، ***فصل‌نامهٔ جامعه‌شناسی ایران***، دورهٔ ۸، شماره ۳: ۲۷-۳.
- فاضلی، نعمت‌اله (۱۳۷۴). «درآمدی بر جامعه‌شناسی هنر و ادبیات»، ***فصل‌نامهٔ علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی***، شمارهٔ ۷ و ۸: ۱۰۷-۱۳۳.
- قلی‌پور، حسین و آزادی، روزبه. (۱۳۹۶). ***زبان‌شناسی ترانه***، تهران: ایجاز.
- کریمی، سعید. (۱۳۹۹). ***جریان‌شناسی موسیقی مردم‌پسند ایران***، تهران: ماهریس.
- کمارجی، علی. (۱۳۹۵). ***بنیاد ترانه***، تهران: نیماژ.
- کیانی، مجید (۱۳۶۸). ***هفت دستگاه موسیقی ایران***، تهران: سرو ستاره.
- گلدمن، لوسین. (۱۳۶۹). ***نقد تکوینی***، مترجم: محمدتقی غیاثی، تهران: بزرگمهر.
- گلدمن، لوسین. (۱۳۷۱). ***جامعه‌شناسی ادبیات: دفاع از جامعه‌شناسی رمان***، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران: هوش و ابتکار.
- گلدمن، لوسین (۱۳۷۶). ***پیوند آفرینش ادبی با زندگی اجتماعی***، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران: چشمه.
- محمدپور، محمدامین و باباصفری، علی‌اصغر (۱۴۰۲). ***سیری در ترانه‌سرایی فارسی از آغاز تا امروز***، تهران: مروارید.
- مرزی، نگین. (۱۳۸۹). «روند شکل‌گیری و تحول مضامین سیاسی و اجتماعی در ترانه‌های ایرانی از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی». ***پایان نامهٔ کارشناسی ارشد***، رشتهٔ پژوهش هنر، دانشگاه علم و فرهنگ.
- مشحون، حسین (۱۳۷۳). ***تاریخ موسیقی ایران***، تهران: سیمرغ.
- موسوی، سید مهدی (۱۳۷۶). شناسه‌های غزل پست مدرن، وب‌سایت شخصی سیدمهدی موسوی، آدرس اینترنتی: http://mehdimousavi.net/661.
- موسوی میرکلایی، مهدی (۱۳۹۴). ***پیله‌های شیشه‌ای (تاریخ تحلیلی ترانه‌ی فارسی)***، تهران: بوتیمار.
- مولانا، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۸). ***کلیات شمس***، با تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیر کبیر.
- نواب‌صفا، اسماعیل. (۱۳۸۱). «تصنیف، ترانه و سرود». ***مجلهٔ فرهنگ اصفهان***، شمارهٔ ۲۵ و ۲۶: ۲۲-۲۷.