بازتاب انگاره‌های قدسی در ترانه‌های دهۀ ۱۳۵۰ شمسی*

سید مهدی موسوی میرکلائی[۱]

(تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۰، تاریخ تایید: ۱۴۰۲/۱۱/۱۸)

چکیده

ترانه یک قالب شعری موسیقایی است که در پهنۀ تاریخ همواره با درخواست‌ها و علایق عمومی مردم همراه و همسو بوده است. ترانه متعلق به تودۀ مردم است و در میان دیگر انواع شعری بیشترین تأثیرپذیری را از فرهنگ عامه دارد. در دهۀ ۵۰ شمسی مصادف با اواخر حکومت پهلوی نوعی باور مذهبی در بین روشنفکران شکل گرفت که منحصراً در مواجهه با استبداد تعریف می‌شد؛ در نتیجه پرداختن به انگاره‌های قدسی و اساطیر آیینی مذهبی خود به نوعی اعتراض قابل فهم برای عامه بدل شد. از این رو محور اصلی این پژوهش واکاوی اسنادی سلطۀ عقاید مذهبی در بین ترانه‌سرایان نوین و بررسی چگونگی برخورد این ترانه-سرایان با انگاره‌های قدسی و تحلیل ترانه‌های شاخص با مضمون اسطوره‌های آیینی است. نتیجۀ این پژوهش نشان می‌دهد علاقه به ترسیم انگاره‌های مذهبی در ترانۀ روزگار پهلوی دوم جنبۀ آخرالزمانی دارد و ترانه‌سرا با نگاهی تمثیلی به دنبال یافتن یکسانی‌های عصر خود و دوران قدیسان است.

کلیدواژه: شعر، دهۀ ۱۳۵۰، انگاره‌های قدسی، ترانه، موسیقی

---

* مقاله علمی پژوهشی؛ Doi: http://10.22034/JSI.2024.1987543.1659

۱ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران؛ mi_mousaviii@yahoo.com

مقدمه و بیان مسئله

ترانه کلام موزونی است که قابلیت‌های موسیقایی دارد. هم به ساحت شعر متعلق است و هم یکی از ملزومات بخش اعظمی از ساختار موسیقی است. ترانه کلامی است لحن‌دار و از نظر قالب ساده؛ به هنر عامیانه نزدیک است و این باعث شده عموماً محافل رسمی ادبیات از به رسمیت شناختن آن پرهیز کنند. در دانشگاه‌ها کمتر به آن پرداخته شده و پژوهشگران به واسطهٔ تعلق خاطری که این قسم ادبی به بدنهٔ اجتماع دارد به ندرت کند و کاوی در آن داشته‌اند.

اما در دوران معاصر معاصر ترانهٔ فارسی پس از تأثیر نیما یوشیج بر ساختمان سبکی شعر فارسی، سعی در دگردیسی و تحولی عمیق داشت. بعد از کودتای ۲۸ مرداد نیاز به در نظر گرفتن مردم به مثابه ملت در معنای مدرن آن و نه رعیت به معنای کهنه و تاریخی در شعر و موسیقی و به تبع آن ترانه احساس می‌شد. از دیگرسو ترانه باید می‌توانست ظرفیت همراهی با جنسی از موسیقی با سازبندی غربی را در خود ایجاد کند که پیش از آن مسبوق به سابقه نبوده است؛ در نتیجه نخستین بارقه‌های تجدد در ترانهٔ ایرانی چند دهه بعد از شعر نو در قالب آهنگ-هایی متفاوت و به اصطلاح مدّ روز ظهور یافت.

رضا شاه «شاهان باستانی ایران را به وجود آورندهٔ ایران باثبات و مرفه برمی شمرد و کسانی چون شاه اسماعیل و شاه عباس صفوی را به خاطر توجه به مذهب تشیع مورد نقد قرار می‌داد و از آن با عنوان (اشتباه غیرقابل عفو) یاد می‌کرد» (پهلوی،۱۳۵۵: ۵۳). علاقهٔ حاکمیت به تغییر سریع جامعه و حرکت فرهنگ غالب به سمت و سوی تمدن غرب آنقدر باعجله، شتابزده و بدون زمینه بود که منجر به یک تصمیم تاریخی در میان جریان‌های روشنفکری و در پی آن در جامعهٔ اواخر دهه۴۰ و اوایل دهه۵۰ شد و آن ظهور اعتراض در قالب بازگشت به آیین و مذهب بود. اغلب معترضان برای تحقق انقلابی اسلامی در معنای کامل آن به توافق رسیده بودند و هنر انقلابی نیز در به تصویر کشیدن سنت‌های کتمان شده توسط حکومت پهلوی نقشی جدی ایفا می‌کرد. قهرمان دلخواه مردم همان‌کسی بود که بیشترین شباهت را به امامان شیعه و پیامبران داشت و صورت قدسی او نوعی دلگرمی را در بین آحاد ملت دردمند ایجاد می‌کرد.

به این جهت امروزه توجه به حضور پررنگ و پربسامد انگاره‌های قدسی در اشعار ترانه‌سرایان نوین در حقیقت نوعی گره‌خوردگی عقاید این شاعران با هویت گذشتگان و آراء و افکار اجدادیشان را نشان می‌دهد. هرچند اسطوره و عناصر مقدس مذهبی و تمامی افراد و اجزائی که با ادیان الهی ارتباط دارند، در واقع دغدغه‌های شاعران و ترانه‌سرایان کهن نیز بوده است اما این

عناصر یا انگاره‌های قدسی در آثار ترانه‌سرایان متجدد و دیدگاهشان به این مضمون‌ها با شاعران سنتی بسیار متفاوت است. از این جهت که نوعی ستایش معترضانه و نمادگرایانه (سمبولیستی) در پس آن‌ها پنهان گشته است. نکته این‌جا است که، شاید این ترانه‌سرایان تنها کسانی در طول تاریخ شعر فارسی باشند که نگاهشان به اسطوره و قدیسان این‌گونه بوده است. زیرا اسطوره در قالب این ترانه‌ها کمی خودی‌تر و قابل لمس‌تر و به نوعی باورپذیرتر می‌شود. به قول سارتر: «شعر در اصل اسطوره‌ی انسان را می‌سازد» (سارتر، ۱۳۸۸: ۷۱). بنابراین تحلیل محتوایی نگاه منحصربه فرد بخشی از ترانه‌سرایان دهۀ ۵۰ شمسی به اسطوره‌های آیینی مذهبی و در معنای اعم آن شیوۀ به کارگیری انگاره‌های قدسی در میان این ترانه‌سرایان مدّنظر این پژوهش است. از مهمترین پیش‌فرض‌های این پژوهش آن است که انسان در آثار ترانه‌سرایان عصر مدرن سرشار از اندیشه‌های آیینی و مذهبی‌است و این به عکس ترانه‌های دورۀ قبل از ترانه‌ی نوین است که تصویری عام و کلی از انسان ارائه می‌دهند.

پیشینه تحقیق

در کتاب ترانه و ترانه‌سرایی در ایران به «ادبیات عامه در شعر رسمی، صورت‌ها و قالب‌های ترانه ملی، ویژگی‌های ترانه، انواع ترانه‌ها و تجربه‌های شاعران معاصر» پرداخته است (پناهی سمنانی، ۱۳۷۷). در کتاب تاریخ تحلیلی ترانۀ فارسی چهره‌ای از جریان‌های ترانه‌سرایی در دوران معاصر ارائه داده است و به بررسی تاریخی ترانه از دوران باستان تا امروز پرداخته شده است (موسوی میرکلائی، ۱۳۹۲). در کتاب *بنیاد ترانه* به تعریف این ژانر ادبی ، انواع آن و نیازهای حرفه‌ای یک ترانه‌سرا نظر انداخته است (کمارجی، ۱۳۹۵). در مقاله *بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی تا دوره مشروطیت ایران* روی زمینه‌های تاریخی ترانه‌های آزادی‌خواه در برهه‌ای خاص دقت شده است (محمدپور، ۱۳۹۲). در پژوهشی به نام *بررسی ویژگی‌های کلام ترانه‌ی سنت‌گرا و ترانه‌ی نوین فارسی از تاسیس رادیو (۱۳۱۹) تا سال ۱۳۵۷* گفته شده است: «مجموعۀ ترانه‌های تولید شده پس از تأسیس رادیو در ایران را می‌توان به دو دستۀ ترانۀ سنّتی و ترانۀ نوگرا تقسیم کرد. تعمق در مجموع آثار این ترانه‌سرایان نشان می‌دهد که به دلیل وجود ضوابط خاص در ترانه‌سرایی رادیو، اکثر ترانه‌های منتسب به جریان سنت‌گرا در جنبه‌های گوناگون کم و بیش مانند یکدیگرند و به لحاظ سبک‌شناسی تفاوت فراوانی میان آنها دیده نمی‌شود. سلطۀ تفکر سبک بازگشت در جنبه‌های گوناگون بسیاری از ترانه‌های سنّتی دیده می‌شود و زبان، صورخیال

و تفکر حاکم بر این ترانه‌ها را تحت تأثیر قرار داده است» (محمدیان عمران، ۱۳۹۴ :۱۱۱-۱۲۸). در کتاب *مبانی ترانه‌سرایی* گفته شده است که به: «بیان موضوعات پیرامون ترانه در دوران معاصر پرداخته و به مباحث تاریخی و باستانی آن نپرداخته است. هدف این کتاب نقد و ارزش‌گذاری جریان‌های مختلف ترانه نبوده و به همین دلیل از تعریف یا نفی آنها در حد امکان به جز موارد اجتناب‌ناپذیر خودداری شده است» (کریمی،۱۴۰۱ :۲۱۶). در *مقایسهٔ ترانه و تصنیف و بیان تفاوتشان (از آغاز تا قبل از انقلاب) بیان شده است:* «تصانیف بیشتر حول محور مضامینی چون عشق حقیقی، وصف معشوق، شرح حال عاشق زار، ستایش طبیعت، شراب و زیبایی یار (بود) اگرچه در دورهٔ مشروطه، مضامین سیاسی، اجتماعی و اقتصادی نیز، به تصانیف راه یافت» (ماه نظری،۱۴۰۲: ۳۴۷-۳۶۷).

با دقت در پژوهش‌های اشاره شده و قالب پژوهش‌های ترانه و ترانه‌سرایی، به نظر می‌رسد موضوع این پژوهش تاکنون مورد توجه خاص قرار نگرفته و از این رو ضرورت و بستر پرداختن به آن فراهم است.

روش پژوهش

این پژوهش رویکردی تحلیلی توصیفی- کتابخانه‌ای دارد. پس از تبیین مختصر مفاهیم بنیادین به بررسی محتوا از بین دایرهٔ نمونه‌ها در حد فاصل زمانی مشخص پرداخته شده است.

ترانه

ترانه شعرِ نخستین است. خنیاگران خوش‌ذوق کلامی را که خود می‌سرودند، خود می‌نواختند و با سازهای ابتدایی می‌خواندند. این سرمنشأ پدیداری شعر و ترانه بوده است. برطبق گفتهٔ استاد بهار: «ترانه یا ترانک که از اقسام هجایی و سه لختی و دارای هشت، هفت یا شش هجا و ضرب و گاهی قافیه بوده یکی از اقسام سه‌گانهٔ شعر در دوران جهانداری ساسانیان بوده است و رباعی نامی‌است که بعد از اسلام بر آن اطلاق شده است»(بهار،۱۳۵۵: ۱۳۷). این موضوع در قرن‌های متمادی در نقطه‌نقطهٔ فلات ایران ذره‌ذره به تکامل رسید. ترانگ، خسروانی، فهلویات، چهارگانی، گوسان، اورامان، بایاتی، حراره و ... از نام‌ها تاریخی و خطه‌ای این قالب ادبی بوده است. بعد از گذشت سده‌ها شعرای نامی ایران‌زمین مانند حافظ نیز به ترانه متمایل بوده‌اند و «نوعی غزل مانند ترانه می‌سرودند که با ضرب و آهنگ و ساز خوانده می‌شد و در عرف شعرای قدیم به معنای قول بوده است. اصطلاح قوّال به معنی مغنّی غزلخوان و سرودخوان مجلس و سماع را هم

از این قول گرفته‌اند»(همایی،۱۳۹۱، ۷۷). ترانه در روزگاری مغفول ماند و تا سطح انحصار خوانندگان کوچه‌وبازار تنزل یافت. تا اینکه به گفتۀ عارف قزوینی در مقدمۀ دیوانش: «علی اکبر خان شیدا تغییراتی در تصنیف داد» (قزوینی،۱۳۷۱: ۳۳۲). عارف خود نیز آن را احیا کرد، کنسرت گذاشت و صورتی ملی میهنی به آن داد. بعد از تاسیس رادیو ترانه جنبه‌ای حرفه‌ای و به اصطلاح پولساز پیدا کرد تا اواخر دهۀ۱۳۴۰ شمسی که از آن هنگام زبان و ساختاری متجدد پیدا کرد.

انگاره‌های قدسی در شعر

اساطیر و قهرمانان تاریخی، مذهبی و داستان‌های مرتبط با آنان اگرچه از ایام کهن آمده اما همیشه برای مخاطب تازگی داشته است و توجه خاص شاعران و ترانه‌سرایان را به خود جلب نموده است. «آریایی‌ها با داشتن رسوم خاص و فرهنگ کهن، پس از آنکه زرتشت ظهور نمود آن فرهنگ را با دستورات مذهبی درآمیخته و هنر سرودخوانی را کاملتر نمودند»(بدیعی،۱۳۵۴: ۲۴). از این جمله‌اند گات‌ها و یشت‌ها که سروده‌هایی به منظور نیایش‌اند. در شعر دورۀ اسلامی اشاره به داستان‌های مذهبی و انگاره‌های قدسی غالباً به صورت صنعت تلمیح بروز یافته و در همۀ ادوار شعر فارسی با افت و خیز پیگیری شده است. در عهد صفوییه «تأکید بر موسیقی مذهبی عرصه را برای ظهور نوحه‌خوانی، روضه‌خوانی، تعزیه و مناجات فراهم کرد. که این کلام بر اساس مقام‌های ایرانی اجرا می‌شد»(میرزانژاد موحد،۱۳۷۱: ۵۶). در دوران پهلوی اشاره به اساطیر مذهبی با چشم‌اندازی جدید روبرو شد.«در دهۀ چهل و پس از قیام پانزده خرداد، برخی نوپردازان به قدرت اعتراضی برخی از مفاهیم مذهبی شیعه پی بردند و آنها را در اشعار خود به کار گرفتند»(درستی،۱۳۸۱: ۱۳۷۶). نیما یوشیج، شهریار، رهی معیری، هوشنگ ابتهاج، شاملو، اخوان ثالث و ... در شعر یا اشعاری به مضامین آیینی و مذهبی توجه داشته اند. سهراب سپهری در همان ایام بود که سرود:

«من مسلمانم، قبله‌ام یک گل سرخ
جانمازم چشمه، مهرم نور» (سپهری، ۱۳۶۸: ۲۷۲).

در نتیجه اشاره به اساطیر مذهبی و انگاره‌های قدسی در شعر نو و به تبع آن ترانۀ نوین مختصاتی اعتراضی به خود گرفت.

دهه‌های پیش از انقلاب اسلامی شاید از معدود برهه‌های تاریخ این سرزمین پس از ظهور اسلام باشد که اساس استفاده از لغت عربی در شعر و هنر نشانه‌ای از اعترض بوده بوده است. در گذر تاریخ ادبیات «ملمع» نوعی از شعر بود که در دوران اوج مکتب عراق شکل گرفت. به این صورت که «یک مصراع به زبان تازی و مصراعی به زبان فارسی بود یا بیتی به زبان تازی و بیتی به زبان فارسی» (همایی، ۱۳۹۱: ۱۴۶) خواستگاه این شعر نزدیک شدن به اتمسفر شعر عرب، تقلید از شاعران تازی و بعضاً مفاخره و ابراز فضل نسبت به دیگر شاعران بود. اما در دهه‌های پس از کودتا پرداختن به کلمات و ترکیب‌های تازی در مقابله با جریان باستان‌گرایی حکومتی تعریف می‌شد. این موضوع در هنر نقاشی، مجسمه‌سازی، سینما و تئاتر و... نیز نمود یافته بود. صدیق اعلم که خود از به وجود آورندگان فرهنگستان ایران بود در خصوص تاکید به بازگشت به زبان و فرهنگ باستان می‌گوید: «جمعی بر آن شدند زبان رایج آن روز را فارسی خالص کنند و کلمات خارجی به‌ویژه عربی را خارج سازند و در این کار غلو کردند، تعصب نشان دادند و در مقالات و مکاتبات، وقتی معادلی برای کلمات عربی نمی‌یافتند، کلمات مهجور باستانی را با الفاظ ساختگی به‌کار می‌بردند. سرانجام فرهنگستان در سال ۱۳۱۴ شمسی برای سامان‌دادن به این تغییرات تاسیس شد» (صدیق‌اعلم، ۱۳۴۵: ۵۶).

در همین کشاکش «سیاوش کسرایی» شاعر نام آشنای سبک نیمایی شعر «والا پیامدار محمد» را سرود. این شعر نیمایی ساده با مضمونی در خور زمانهٔ خود، طنطنه و تکرار و خیزش کلمات، ضرب‌آهنگی ترانه‌گونه را در خود به وجود آورد که به نظر می‌رسد در انتخاب کلام توسط خواننده و آهنگساز اثر نقشی اصلی داشته است. شعر همانطور که گفته شد با حدیثی از حضرت رسول اکرم(ص) آغاز می‌شود:

«الملک یبقی مع الکفر و لایبقی مع الظلم»(کسرایی، ۱۳۷۸: ۶۶).

سپس شاعر زبان به ستایش این فرستادهٔ خدا می‌گشاید و ترجمه‌ای موزون و فارسی از این حدیث مشهور می‌دهد و با استفادهٔ دوبار قید هرگز به آن تاکیدی اعتراضی می‌دهد:

«والا پیامدار محمد، گفتی که یک دیار هرگز به ظلم و جور نمی‌ماند، برپا و استوار
هرگز! هرگز!» (همان)

«فرهاد مهراد» با موسیقی منحصر به فرد و برانگیزاننده و بهره‌گیری از شعر ترانه‌گونهٔ کسرایی به دنبال ترسیم صورت یک قهرمان تاریخی است. ترانه به تلویح اظهار می‌کند که

همانند صدر اسلام تنها چیزی که انقلابیون را با رنگ‌ها و عقاید گوناگون به گرد هم می‌آورد پناه بردن به اسلام است:

«آنگاه تمثیل وار کشیدی عبای وحدت، بر سر پاکان روزگار
در تنگ پر تبرک آن نازنین عبا، دیرینه،ای محمد» (همان)

و در پایان شعر با اشاره به مبارزۀ پیامبر با ستم در نگاهی تمثیلی می‌پرسد: من امروز این نکته(مبارزه) را از کجا شروع کنم؟

«جا هست بیش و کم آزاده را که تیغ کشیده است بر ستم» (همان)[1]

در جهان مدرن، آدمی از بحران‌ها و معضلات پنهان و آشکار در رنج است. فرو رفتن در آثار ادبی، تاریخ ادبیات، زیبایی‌شناسی اسطوره‌ای و ادبی، مبین آن است که ادبیات می‌تواند انسان را از گیر و دار روزمرگی رها سازد و روح او را در کیهان معنوی به پرواز در آورد. «بنیادی‌ترین علت رنج بشرِ امروز آن است که حلقه‌های واسط خود را با دنیای آرمانی خویش از یاد برده است. حلقه‌هایی همچون اسطوره، حماسه، معنویت و ... بدین سبب گام‌به‌گام از مدار مهر، قداست، زیبایی‌شناسی ادبی و میراث‌های معنوی دور شده است» (یلمه‌ها،۱۳۹۴: ۶۴۰).

ترانه‌سرا این نیاز عمومی را درک کرده است و به دنبال آن است تا آنچه را از جامعه گرفته است با بیانی هنری به مخاطب بازگرداند. از نمونه‌های این رویکرد می‌توان به ترانۀ مولای سبز پوش جنتی عطایی اشاره کرد:

«مولای سبزپوش،ای اعتبار عشق شاعرتر از بهار، ای تک‌سوار عشق
در برگ‌ریز باغ، وقتی که گل شکست وقتی که آفتاب، در من به شب نشست
نام عزیز تو، فریاد باغ بود یاد تو در کسوف، تنها چراغ بود
شب بی‌دریغ بود، من تلخ و ناأمید تو می‌رسیدی و خورشید می‌رسید»

(جنتی عطایی، ۱۳۸۴: ۲۰۴)

در ترانۀ مولای سبزپوش، انسانی به تصویر کشیده شده که تک‌سوار عشق است. نامش عزیز است و یادش در کسوف زمانه تنها چراغ؛ شاعر درشبی بی‌دریغ و تلخ و ناأمید به او رسیده است، به او که خورشید است و با آواز پرندگان دلتنگی صحبت می‌کند، از شکوفه‌های بی‌رنگ، از فصل

---

۱ بیت دوم در اجرای فرهاد مهراد خوانده نشده است.

برف و یخ و مأیوس، از بهار تنها و سوگوار و از او می‌خواهد که اعجازی کند تا این اعجاز به او جانی تازه دهد تا شولای برفی‌اش قطره‌قطره آب شود.

این فرا انسان که تنه به تنهٔ اساطیر می‌زند، ناجی و منادی عشق و آزادی‌ست و شاعر در نقش پیشاهنگ مردم زمان خود ظاهر می‌شود که از عمق جان و روان دیدار این چهرهٔ متجلی را خواهان است.

گرایش‌های دینی و جریان ترانه‌سرایی

روشنفکر متجدد ایرانی، بخشی از شکست‌ها و عقب افتادگی‌های ملل مشرق زمین را در تدوین قانون و نظام حاکم بر ادارهٔ مملکت می‌دانست. این قبیل روشنفکران در صدد تبیین حکومت خدا بر انسان با ارزش‌های فلسفی، کلامی و مدرن بودند. به طوریکه اگر ازبرخی جوانان انقلابی در عصر ۴۰ و ۵۰ پرسیده می‌شد که چه چیز می‌تواند سعادت جامعه و انسان را فراهم کند، احتمال زیادی داشت که بگوید: دین و برگشتن به اسلام و قوانین و قواعد اخلاقی و الهی.

«دین یا وحیانی است و آن وقتی‌ست که محتوای آن را صرفِ احکام الهی لحاظ کنیم و یا طبیعی است که در آن قبل از این‌که محتوای آن را به عنوان احکام الهی شناخته باشیم پیشاپیش بدانیم که محتوای آن تکالیف ماست» (شاقول، ۱۳۸۶: ۱۴۹). توجه شاعران عصر پهلوی به صورت طبیعی دین بود. چیزی که در زندگی جاری است و اگر مورد توجه قرار گیرد بدبختی و درماندگی انسان معاصر از بین خواهد رفت.

در ادای تکالیف به عنوان اوامر الهی اگر دین بر اساس قوانین اخلاقی فرمان دهد از آن‌جا که قوانین دین برای انسان درونی هستند انسان می‌تواند از طریق عقل و شناخت قوانین و غایت اخلاقی به مفهومی از الوهیت دست یابد که نشانی از دین اخلاقی دارد(همان). ترانه‌سرایان پیش از انقلاب اسلامی چنین تلقی از مسئلهٔ دین داشتند و آن را با اخلاق یکی می‌شمردند. در حقیقت این نگاه ریشه در عقاید کانت در مورد مفهوم درونی دین دارد.

کانت دین را اینچنین تعریف می‌کند: «دین به نحو درون‌ذهنی عبارت است از شناخت تمام تکالیف به عنوان احکام الهی»(کانت، ۱۴۹: ۱۵۳-۲۰۵). با این اوصاف انسان مدرن دهه‌های ۴۰ و ۵۰ نیز در شرایط استبداد در واقع دنبال حکومت قانون و اخلاق بود و از آنجایی‌که در تاریخ سنتی جامعهٔ ایرانی این دو در قالب دین، تجلی پیدا می‌کردند و در ناخودآگاه انسان آن روزگاران، دین، هم‌معنی سعادت این جهان و آن جهان بود گمان رایج این بود که هر انسان خداجوی و اخلاق مداری می‌تواند در نقش یک ناجی ظاهر شود و حاکم توانمندی باشد. شاید

این باور تنها در آن روزگار بستر مناسبی برای شکوفایی داشت. کسی که هم ایرانی بود هم مسلمان. هم مظاهری از زرتشت و جمشید داشت و هم شمشیری به برندگی ذوالجناح علی(ع):

«ای ابر مرد مشرقی‌ای خوب — ای نگهبان قدسی خورشید
روشنای آتش زرتشت — یادگار صداقت جمشید
ای رسول بزرگ رستاخیز — دست حق بهترین سلاح توست
فاتح پاک در زمان جاری — رخش تاریخ ذوالجناح توست»

(همان: ۲۱۰)

ترانه‌های عاشقانه

شعر معاصر همگام با تحولات اجتماعی و تغییر در سبک زندگی و علایق و عواطف بشر تلاش کرده است روش عشق‌ورزی و توجه به محبوب را تغییر دهد. این نگرش با وجود شباهت‌های بسیار، تفاوت‌های روشنی با شعر کهن فارسی دارد.

به طور نمونه شعر غنایی در شکل سنتی به عاشقانه‌ی زمینی و آسمانی یا عرفانی تقسیم می‌شود که یکی از آن‌ها در مقامی برتر و دیگری در جایگاهی فروتر قرار می‌گیرد . در عشق آسمانی روح انسان ارزش اصلی است و در عشق زمینی شاعر تنها به وصف شمایل معشوق می‌پردازد، بدون اینکه بعد روحانی معشوق را در نظر گیرد. البته در این زمینه استثناهایی نیز وجود دارد؛ مانند حافظ که عاشقانه‌هایش به گونه‌ای کم‌نظیر تلفیقی از عشق آسمانی و زمینی است. در شعر معاصر این جریان با حضور نیما رنگ می‌بازد. ذهنیت غنایی شاعر معاصر قائل به ثنویت نیست بلکه او ستایشگر جسم و روح معشوق به طور همزمان است. بنابراین نمی‌توان شعر عاشقانه‌ی معاصر را به عشق زمینی و آسمانی تقسیم کرد.

علاوه بر این در شعر کهن چهره‌ی معشوق عموماً آرمانی و نامشخص است در حالی که شاعر معاصر با صراحت معشوقش را در شعر به نام می‌خواند؛ البته نمونۀ چهرۀ متعالی ولی نامشخص معشوق در شعر معاصر نیز یافت می‌شود. نمونۀ چنین عشقی را در برخی عاشقانه‌های هوشنگ ابتهاج، رهی معیری، شاملو و حتی شفیعی کدکنی می‌توان دید.

ترانه‌های عرفانی پس از کودتای ۲۸ مرداد را باید متأثر از ادبیات کهن و اشعار طرفدار تصوف و مقولۀ عشق پاک دانست. به طوری که کمتر آمیختگی بین معشوق زمینی و معشوق آسمانی (آن طور که در ادبیات مدرن همین دهه‌ها در جریان بود) می‌توان مشاهده کرد. در این ترانه‌ها معشوق آسمانی همچنان مقدس و دست نیافتنی است و معشوق زمینی نامعصوم و ممکن‌الخطا:

«گر یوسف تردیدی، در حسرت کنعانم　　گر هم‌نفس یعقوب، آن پیر پریشانم
تا من همه پیراهن، بر زخم دو چشمانم　　در دایرهٔ حسرت، می‌چرخم و می‌خوانم
من یکشبه مهمانم، من یکشبه مهمانم» (سرفراز، ۱۳۷۷: ۱۸۱)

باید در نظر گرفت که ترانه منحصراً برای اقشار کتابخوان و روشنفکر سروده نمی‌شود. این قالب گسترهٔ وسیعی از مخاطبان را در بر می‌گیرد. هم از نظر تعدد و هم از لحاظ تنوع تفکر و سطح آگاهی؛ به این خاطر است که در این ژانر همیشه هنگام پرداختن به پدیده‌ها حدوسط‌ها در نظر گرفته می‌شود. در مسئلهٔ عشق الهی و مضامین عرفانی نیز آنچه در فرهنگ عمومی مورد وفاق است لحاظ شده است:

«بر من تو ببخش‌ای یار،ای بخشش تو بسیار
شاید دگر این دیدار، هرگز نشود تکرار» (همان: ۱۸۱)

به طور کلی عرفان و ملزوماتش در سرشت کلام اردلان سرفراز نهفته است. او بیش از دیگر هم‌عصرانش و به مراتب ماهرانه‌تر از دیگران به این مقوله می‌پردازد. وی بسیاری از مفاهیم عرفانی موجود در شعر کهن را با ترانهٔ نوین پیوند می‌دهد.

«نیایش»، «دلسوخته»، «آخرین سوار »، «اسارت» و... از دیگر ترانه‌های اوست که یادآور این نکته است که توصیف و پرداختن به عشق متعالی در آثار او تنها از روی حادثه، سفارش یا طبع‌آزمایی نبوده است:

«تو شبای سکوت، فریاد من بود، ته جنگل خواب، بیداری رود
از غروب هراس، تا صبح موعود، تیغ خشم خلیل، بر قلب نمرود» (همان: ۱۸۲)

بند پایانی این ترانه به ترانه‌های «بوی گندم» سرودهٔ شهریار قنبری، و «گلایه» و «شقایق» سرودهٔ اردلان سرفراز اشاره دارد که پیش از سرودن این ترانه اجرا شده بود و وی هر بار مورد بازخواست و پیگیری ساواک قرار گرفته بود. او می‌گوید: «در این ترانه‌ها عذاب تلخ مردم را روایت کرده‌ام و تنها یک سوال مطرح شده که در نهایت به زندان و بازجویی منجر شد» (همان: ۱۸۲).

در آن ماجرا از این تیم خواسته شد، اثری موسیقایی در مدح شاه تولید کنند. البته اردلان هرچه کرد نتوانست قلمش را به آن سمت بچرخاند و در نهایت ترانه را ترانه‌سرای دیگری از این نسل سرود و بعد اجرا شد و این منجر به آزادی تیم شد.

ترانه و اسطوره

«بشریت در آغاز پیدایش قادر به درک احساس لایتناهی و بیکران بوده، ولی امکان یافتن واژگانی را که بیانگر آن احساس بتواند باشد، نداشته است؛ در نتیجه، تحت تاثیرات مضاعف دو وسیلۀ بیان، یعنی زبان و هنر، رمزگراییِ خودجوش اولیه‌ای پدید آمد و اکنون این رمزگراییِ اندیشیده و سنجیده است که مبنای هرگونه دانش اساطیری و اسطوره‌شناسی به شمار می رود» (وارنر،۱۵:۱۳۸۶).

اسطوره و شعر هر دو ریشه در ناخودآگاه انسان دارند و هر دو به دنبال برجسته کردن مفاهیم هستند. برجسته‌سازی مفاهیم عموماً با صنعتی به نام تشخص انجام می شود که از مشترکات جادویی شعر و اسطوره است. اسطوره‌سازی به نوعی یکی از نمودهای جان بخشیدن به عناصر بی‌جان است. «بخش بزرگی از فرآورده های شعری، رمزی و نمادین است. درنتیجه پیوند رمزآمیز اسطوره و شعر غیر قابل انکار است» (یا حقی،۱۳۷۵: ۳۱۷). شاعران بزرگ نیز بارها از این صنعت در جهت اسطوره‌سازی بهره‌ی برده‌اند.

از جمله شاعران نامی ایران که تمایل قابل اتکایی به اسطوره داشتند، می‌توان به «نیما یوشیج»، «احمد شاملو»، «سیاوش کسرایی» و «مهدی اخوان ثالث» اشاره کرد که همگی از معماران برجسته‌ی ادبیات نوین بودند. در ترانه نیز به پیروی از شعر فارسی، اساطیر مورد اهمیت واقع شده‌اند. در زبان ترانه‌سرایان دهه‌های ۳۰تا۵۰ می‌توان نوعی از توجه به ، انگاره‌های قدسی، پیامبران و اساطیر را مشاهده کرد. آنها حتی در زاویه با حکومت پهلوی سعی داشتند اساطیر پیروزمند تاریخ را که در مقابل جور کافران یا ظالمان آن زمان ایستادند به تصویر بکشند که به نوعی تداعی کننده ایام معاصر است؛ به این خاطر بود که پرداختن به کهن الگوها در ترانه بیش از پیش باب شد.

به طور مثال ترانه «مصلوب» می‌تواند نمونه‌ای کامل در این موضوع باشد. کلماتی زمخت و بیانی اساطیری و کهن به همراه موسیقی حماسی صادق نوجوکی و صدای محکم داریوش اقبالی توانست تصویری اندوهناک از یک واقعۀ تاریخی را با دنیای مدرن روزگار خود پیوند دهد:

«به صلیب صدات، مصلوبم‌ای دوست تـو گـمـان مـبری، مغلوبم ای دوست
شرف نفس من، اگر شد قفس من به سکوت تن ندادم تا نمیرم بی کفن»

(سرفراز،۱۳۷۶: ۱۲۰)

پیام این ترانه شرح یک رفاقت منحصر به فرد است. در این دوستی جنسیت اهمیت ندارد، ممکن است عشق دو برادر را روایت کند یا علاقه‌ی پدر به فرزند را. مهم در نهایت برای شاعر اشارات پیرامتنی است. قصد دارد با کلمات تداعی کند. او علاقمند است حاکمیت را بترساند و با هوشمندی و ذکاوت از هزار توی سانسور عبور کند و هر طور شده واژگانش را هرچه دست نخورده تر به گوش مخاطب برساند:

«بـه گـنـاه صـدا، بـا جـرم گفتن　　اگـه روی صـلیب، ویـرون شدم من
شرف نفس من، اگه شد قفس من　　به سکوت تن ندادم، تا نمیرم بی‌کفن»

(همان: ۱۲۰)

دوباره سکوت، شب، قفس، جرم، گناه و کلماتی از این جنس که در اشعار شاعران دهه ۴۰ و۵۰ نیز به کرات مشاهده می‌شود. شما حتی اگر شعری عاشقانه را با این نوع از کلمات روایت کنید و خواننده آن را بخواند قطعاً تبدیل به فریاد و اعتراض خواهد شد. حال آنکه ترانه سرا، شعر را با توسل به آرایه‌ی تلمیح به ماجرای به صلیب کشیده شدن عیسی مسیح(ع) پیوند می‌دهد. جایی که پیامبر خدا در حالی که بی‌گناه بود و مروج سخن حق، به شکلی فجیع به صلیب کشیده می‌شود و به نمادی برای متدینان و آزادی‌خواهان تبدیل می‌شود. وقتی شاعر به این موضوع‌ها اشاره می‌کند، مشخصاً تنها قصد ندارد روایتی از رابطه‌ای دوستانه را مورد نظر قرار دهد، بلکه می‌خواهد پا را فراتر بگذارد و به عرصهٔ اساطیر ورود پیدا کنند.

«تفاوت نگاه شاعر مدرن به اسطوره با نگاه شاعران پیشین بیشتر در تعابیر و مصادیق است. شاعر معاصر به بازسازی یا تقلید از اسطوره‌ها نمی‌پردازد، بلکه با الهام از اسطوره‌های قدیمی به خلق اسطوره‌های جدید دست می‌یازد، در دورهٔ معاصر حتی سنتی‌ترین شاعران نیز کوشیده‌اند با بهره‌گیری از اسطوره پردازی و باز آفرینی اسطوره ای با هدف باز تاباندن دیدگاه های روزگار خود برخیزند» (هاشمی،۱۳۷۹: ۱۷۶۰).

اسطورهٔ مطلوب برای سرفراز فقط یک ناخودآگاه تاریخی نیست یا یک اشاره به تمثیل‌های داستانی خاص که اگر اینگونه بود او اصلاً به سراغش نمی‌رفت؛ برای مخاطب هم جذاب و مؤثر نمی‌بود. لکن این ترانه‌سرا توجهاتی امروزی به اساطیر کهن دارد؛ و بین داستان عیسی (ع) و ابراهیم خلیل‌الله پیوند ایجاد می‌کند و در نهایت پیام مورد نظر را به شنونده می‌رساند.

قلندر

قلندر نیایشی است عارفانه. انسانی از آن جنس را به تصویر می‌کشد که شمس در قامت مولانا به دنبالش بود. در شرایط استبداد، مناجات و نیایش به انسان خاکی قدرت می‌دهد. اینکه بدانی یکی هست که از تو در مقابل ستم و خودکامگی مراقبت می‌کند، خود قوت قلب است. در فضای حاکم بر دوران حکومت پهلوی «شاید کاراترین عمل در مقابل چنین وضعیتی، شکل دادن به مبارزه‌های فرهنگی و فکری در کنار مبارزۀ سیاسی بود، که می‌توانست از طریق توسعۀ مراکز علمی و مذهبی صورت پذیرد» (تاریخ کمبریج، ۱۰۱۱ :۱۰). ترانۀ قلندر برآمده از چنین خواستگاهی‌است.

به طور کلی در ترانۀ نوین، سرفراز از این جنس ترانه‌ها بسیار دارد. او شاعری ذاتی‌است. برای خرامیدن در دشت سرایش، نیاز به صرف انرژی و زمان نامتعارف ندارد. در این مسیر برایش سنگلاخ و مانعی نمی‌توان متصور بود؛ درنتیجه می‌تواند به آسانی و سبک‌بالی به هر سو که روح شاعرش او را می‌خواند برود، یا بهتر است بگوییم بدَود. از این روی در شاخه‌های مختلف شعری و مکتب‌های ادبی قلم زده است و به این خاطر است که می‌توان او را ترانه‌سرای مردم نامید؛ زیرا هر آنچه انسان ایرانی به آن فکر می‌کند، سرفراز زیسته و خلق کرده است. با توجه به این شاخصۀ سبکی، او توانسته انواع شعری را با ترانۀ نوین پیوند دهد.

هرچند بسیاری از معتقدان به ادبیت ترانه و آنان که ترانه را منحصراً شاخه‌ای از شعر می‌دانند، به عدول گاه‌گاهش از افاعیل عروض و معیارهای ادبی خورده گرفته‌اند. او به صورت تمام و کمال ترانه می‌سراید؛ ترانۀ واقعی؛ و به این خاطر است که از طبع آزمایی در بسیاری از مضامین هراسی ندارد. حتی اگر خود را عارف عاشق معرفی کند و در دنیای مدرن سراغی از صوفی‌گری و گوشه‌نشینی بگیرد. ترانۀ قلندر نمونۀ مناسبی برای این بُعد شخصیتی این ترانه‌سراست که آن را بخشی از زندگی خود می‌داند و می‌گویند که بعد از دهه‌ها هنوز هم با شنیدن این ترانه به گریه می‌رسد:

هزار راه رفته‌ام، هزار زخم خورده‌ام
تا تو مرا زنده کنی هزار بار مرده‌ام
شب ازسَرم گذشته بود در شب من، شعله زدی
برای تطهیر تنم صاعقه‌وار آمدی
(سرفراز،۱۳۷۶: ۶۳)

این متناسب با عنوانش شعری قلندری است. «یکی از شاخه‌های شعر عرفانی که ظهور رسمی آن با «سنایی» آغاز شده است. از آن پس گسترهٔ آن، چنان وسیع شد که حتی در شعر شاعرانی چون «خاقانی»، «حافظ»، «عطار» و «انوری» هم مفاهیم قلندری دیده می‌شود»(قوامی، ۱۳۸۹: ۱۵۳). قلندران یکی از گروه‌های اجتماعی قرون ۶ و ۷ بودند که دنبالهٔ ملامتیه -که شاخه‌ای از صوفیگری است- تلقی می‌شوند. آنها از قید و بندهای دست و پاگیر و آداب و رسوم دنیایی آزاد بودند و گاهی توسط طبقات مختلف اجتماعی به چشم افراد لاابالی به آنها نگاه می‌شد.

شعر قلندری اعتراضی به زهد و ریا بود که البته در دوره‌های متعدد از زوایای مختلف مورد نقد قرار گرفته است. قلندریه در روزگار خود جنبش اجتماعی موثر و پیشروی بوده است. عصاره‌ی تفکر اشعار قلندری در این دو بیت از سنایی دیده می‌شود:

تا معتکف راه خرابات نگردی
شایسته‌ی ارباب کرامات نگردی
از بند علایق نشود نفس تو آزاد
تا بنده‌ی رندان خرابات نگردی
(سنایی، ۱۳۸۵: ۶۵۲)

و حافظ در نقدی اجتماعی کسانی را که در لباس قلندری رفتارهای خلاف اخلاق را توجیه می‌کردند به کنایه اینگونه معرفی می‌کند:

هزار نکتهٔ باریک‌تر ز مو این‌جاست
نه هر که سر بتراشد قلندری داند
(حافظ، ۱۳۷۸: ۱۶۸)

شاید تمایلات عرفانی، بی‌پروایی و ضرب‌آهنگ نسبتاً سریع اشعار قلندری و اجرای این اشعار به همراه موسیقی و سازهای کوبه‌ای باعث شده است که بعدها ترانه‌سرایان معاصر به سمت این شاخه‌ی شعر سنتی گرایش پیدا کنند.

سرفراز برای نزدیک‌تر شدن به این نوع شعری، ترانه را در ساحت زبان نوشتار سروده است، و آنطور که مشخص است این مسئله نتوانسته بر سادگی و همه فهم بودن آن سایه بیفکند.

این را نیز باید در نظر گرفت که توجه ترانه‌سرا فقط به مسائل سبکی و ساختاری نیست. او در مضمون و مفهوم هم خود را به اصل موضوع نزدیک کرده است و در ترانه‌ی قلندر خود را تهی

از قهر و کین می‌داند و برهنه و عریان چون زمین. چرا که معشوق آسمانی از او خواسته است که بی‌پیرایه و بی هیچ تعلقی به سراغش بیاید. او خود را فانی می‌داند و با این وصف راهی لامکان می‌شود:

هیچ شدم تا که شَوم سایۀ تو وقت سفر
مرا به خویشتن بخوان، به باغ آیینه ببر
قلندرم! قلندرم! گم شده‌ی در به درم
فروتر از خاک زمین از آسمان فراترم
(سرفراز، ۱۳۷۷:۶۳)

در انتظار منجی

«من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید ، من خواب یک ستاره‌ی قرمز دیده‌ام / و پلک چشم هایم هی می‌پرد، و کفش هایم هی جفت می‌شود / و کور شوم اگر دروغ بگویم/ من خواب آن ستاره‌ی قرمز را وقتی که خواب نبوده‌ام دیده‌ام ...» (فرخزاد، ۱۳۸۷: ۳۳۳-۳۳۴)

در این ابیات از فروغ فرخزاد «ستاره‌ی قرمز» نمادی از انقلاب و پیروزی است و زمستان نمادی از دوران مسلط و تاریکی است که شاعر در آن زندگی می‌کند. قسمتی از تاریخ که حتی آفتاب زندگی‌بخش نیز در آن تنبل است و کاری برای زایش، رویش و رسیدن فصل بهار و در نتیجه انقلاب نمی‌کند. در چنین روزگاری و در خفقان سیاسی که مدام صحبت از زندان و کشتار است، خواب شاعر هوشیار در خصوص مسائل اجتماعی در واقع عین بیداری اوست؛ و بیداری او خوابی بیش نیست. از این رو راوی با حالتی تناقض‌نمایانه (پارادوکسیکال) تاکید می‌کند که او خواب آن ستاره‌ی قرمز را وقتی که خواب نبوده دیده است.

این نوع نگرش در ادبیات مدرن جهان نخستین بار با نمایشنامه‌ی *در انتظار گودو* اثر ساموئل بکت مطرح شد، که در آن دو انسان به‌ظاهر فقیر با کسی که نمی‌دانند کیست قرار ملاقات دارند و چشم به راه نشسته‌اند. این انتظار برای آنان در واقع امیدی برای زیستن است.

همین نگاه آخرالزمانی فروغ و شاعران معاصر مدرن در ترانه و موسیقی پاپ مؤثر واقع شده است و بسیاری از ترانه‌سازان هر کدام چند ترانه دارند که در آن از منجی سخن به میان آمده است. از آن جمله می‌توان به ترانه‌های «میعاد» از اردلان سرفراز و «مولای سبزپوش» از ایرج

جنتی عطایی اشاره کرد که مضمون آنها حکایت از کسی دارد که قرار است بیاید و مردم را از آن وضع نامطلوب رهایی بخشد.

قنبری در ترانه‌ی «همیشه غایب» با همین نگاه مقولهٔ انتظار را مطرح ساخته است:

«یه نفر میاد که من منتظر دیدنشم یه نفر میاد که من تشنهٔ بوییدنشم
خالی سفره‌مونُ پر از شقایق می‌کنه واسه موجای سیاه دستاشُ قایق می‌کنه»

(قنبری،۱۳۷۶: ۷۷)

او می‌گوید که نام منجی معجزه‌وار در کتاب‌ها و داستان‌ها آمده است و می‌تواند عاشقانه‌ترین شعرها را با صدایی آسمانی زمزمه کند. او مرهم زخم‌های بینوایان است و از گریه‌ی مردم می‌رنجد.

ترانه‌سرا در ابیات پایانی پا را فراتر از بیانی اعتقادی و آیینی می‌گذارد و به منجی خصوصیاتی این‌جهانی می‌دهد. به شکلی که می‌شود انتظار داشت منظور شاعر از کسی که خواهد آمد اشاره به رهبر یا پیشوایی برای معترضان و عدالخواهان است:

«شاید این همیشه غایب تو باشی تو اگه اومدنی نیستی، بگو
اگه ما رو خواستنی نیستی، بگو ...» (همان: ۷۸)

نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان می‌دهد که علاقه به ترسیم شمایل اساطیر مذهبی در ترانهٔ روزگار پهلوی دوم جنبهٔ آخرالزمانی دارد و ترانه‌سرا با نگاهی تمثیلی به دنبال یافتن یکسانی‌های عصر خود و دوران تسلط قدیسان بوده است. در ایام استبداد نیایش و مناجات نوعی تسکین قلب و قسمتی از مبارزه بود. باستان‌گرایی حکومت پهلوی پرداختن به انگاره‌های قدسی را با اعتراض هم‌معنی کرد تا جایی که استفاده از خط و حروف عربی در ده‌های منجر به انقلاب اسلامی نوعی تابوشکنی محسوب میشد. تلقی ترانه‌سرایان دههٔ پنجاه از دین بیشتر مقوله‌ای درون‌ذهنی‌است که با آنچه کانت تحت عنوان اخلاق مطرح می‌سازد همخوانی دارد. ترانه‌سرایان عهد پهلوی مانند مردم معتقد بودند تنها یک ضمیر پاک و آسمانی می‌تواند مردم را از رنج برهاند و برابری را تحقق بخشد. ترانهٔ نوین توانست بستری باشد برای در نظر گرفتن مضامین شهری و مسائل مربوط به زندگی مدرن؛ پدیده‌هایی مانند آزادی، دموکراسی، برابری ونظایر آن که در تصنیف‌های دهه‌های قبل قابلیت ظهور نداشتند. در واقع شرایط اجتماعی- تاریخی و بغض فروخفته نسبت به ستمکاری حکومت و نابرابری‌ها و تبعیض‌های موجود در جامعه، زمینه‌ساز ظهور و بروز منجی-

گرایی و توسل به انگاره‌های قدسی در ترانه‌های دهه پنجاه شد و اینچنین شد که مضمون‌هایی از قبیل توجه و تمایل به قدسی‌گرایی، منجی‌گرایی و آزادی‌خواهی و دموکراسی و برابری‌طلبی در ترانه‌های ساخته شده در این دوران رواج و تداول پیدا کرد.

منابع

انوری، حسن (۱۳۸۱) فرهنگ بزرگ سخن، جلد سوم، تهران: سخن.

بدیعی، نادره(۱۳۵۴) ادبیات آهنگین، تهران: مؤسسۀ حساب انتشارات روشنفکر.

بهار، محمدتقی (۱۳۵۵) بهار و ادب فارسی، به کوشش محمد گلبن، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

پناهی سمنانی، محمداحمد (۱۳۷۷) ترانه و ترانه‌سرایی در ایران: سیری در ترانه‌های ملی ایران، تهران:سروش.

پهلوی، رضاشاه (۱۳۵۵) سفرنامۀ مازندران(۱۳۰۵)، تهران: مرکز پژوهش و نشر فرهنگ سیاسی دوران پهلوی.

جنتی عطایی، ایرج (۱۳۸۱) زمزمه‌های یک شب سی‌ساله، تهران: انتشارات کتاب مهر.

جنتی عطایی، ایرج (۱۳۸۴) مرا به خانه‌ام ببر، به کوشش یغما گلرویی، تهران: انتشارات دارینوش

درستی، احمد(۱۳۸۱)، شعر سیاسی در دورۀ پهلوی دوم، تهران، مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

سارتر، ژان پل (۱۳۷۶) اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، ترجمه: مصطفی رحیمی، تهران: انتشارات نیلوفر.

سرفراز، اردلان (۱۳۷۶) از ریشه تا همیشه، تهران: البرز.

سرفراز، اردلان (۱۳۷۷) سال صفر، تهران: ورجاوند.

سپهری، سهراب (۱۳۶۸) هشت کتاب، چ هفتم، تهران: طهوری.

شاقول، یوسف و مهدیه محمدی توغری (۱۳۸۶) طبیعت انسان و دین در نظر کانت، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز (ویژه نامه پژوهش‌های فلسفی) س۵۰ ،ش۲۰۲صص ۱۴۳-۱۶۱.

صدیق اعلم، عیسی (۱۳۴۵) یادگار عمر، ج دوم، تهران: امیرکبیر.

فرخزاد، فروغ (۱۳۸۷) دیوان فروغ فرخزاد، چاپ هشتم، تهران: مهشید.

قزوینی، عارف (۱۳۷۱) دیوان، به اهتمام عبدالرحمان سیف آزاد، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.

قنبری، شهیار (۱۳۷۷) دریا در من، تهران: انتشارات جاویدان.

قوامی، بدری (۱۳۸۹) شاعر و شعر قلندری، زبان و ادب فارسی (دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج)، تابستان، ش۳، صص۱۴۳-۱۶۲

کانت، امانوئل (۱۳۸۰) درس‌های فلسفۀ اخلاق، ترجمۀ منوچهر صانعی دره بیدی. تهران: نقش و نگار.

کریمی، رضوان و ماه نظری(۱۴۰۲) مقایسهٔ ترانه و تصنیف و بیان تفاوتشان (از آغاز تا قبل از انقلاب) (دانشگاه آزاد اسلامی واحد البرز) دوره۱۵، شماره۵۵، بهار۱۴۰۲، صص۳۴۸-۳۶۷.

کریمی، سعید(۱۴۰۱) مبانی ترانه‌سرایی، چاپ هفتم، تهران: فصل پنجم.

کسرایی، ساوش (۱۳۸۷) مجموعه اشعار، چاپ سوم، تهران:نگاه.

کمارجی، علی (۱۳۹۵) بنیاد ترانه، تهران: انتشارات نیماژ.

کمبریج (۱۳۹۷) سلسله پهلوی و نیروهای مذهبی به روایت تاریخ کمبریج، ترجمه عباس مخبر، تهران: انتشارات طرح نو.

محمدپور، محمد امین(۱۳۹۲) بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی تا دوره مشروطیت ایران، ۱۳. زبان و اد فارسی، س۵، ش۱۴، صص۱۷۹-۱۹۳.

محمدیان عمران، فرشته و محمدرضا ترکی(۱۳۹۴) بررسی ویژگی‌های کلام ترانهٔ سنتگرا و ترانهٔ نوین فارسی از تأسیس رادیو (۱۳۱۹ تا ۱۳۵۷)، ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، س۵، ش۴، زمستان صص۱۰۱ - ۱۲۸

موسوی میرکلائی، سید مهدی (۱۳۹۴) تاریخ تحلیلی ترانهٔ فارسی، تهران: انتشارات بوتیمار، ۱۳۹۴.

میرزانژاد موحد، هادی (۱۳۷۱) زعاشقان به سرود و ترانه یاد آرید، ادبستان،س۴، ش۴۴، صص۶۰-۵۶.

وارنر، رکس (۱۳۸۶) دانشنامه اساطیر جهان، برگردان: ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: هیرمند.

هاشمی، زهره (۱۳۷۹) بررسی تعمیم های چند معنایی و ... ، مجموعه مقالات دومین همایش نیماشناسی، نیما و میراث نو، مازندران: انتشارات دانشگاه مازندران.

همایی، جلال (۱۳۹۱) فنون بلاغت و صنعاد ادبی، تهران: شرکت نشر هما.

یاحقی ، محمد جعفر (۱۳۷۵) فرهنگ اساطیر و ... ، چاپ دوم، تهران: سروش.

یلمه‌ها، احمدرضا (۱۳۹۴) پیامهای جهانی شهریار، مطالعات شهریار پژوهی، زمستان، سال۱، ش۷ ، صص۶۳۱-۶۴۸