مروری بر ترانه‌سرایی معاصر ایران

حمیدرضا عزیزی
کارشناسی علوم سیاسی

درست یا غلط، اغلب اوقات وقتی سخن از ترانه به میان می‌آید، نخستین چیزی که به ذهن میرسد، موسیقی است. در مورد ما ایرانیان هم این موضوع به این صورت است که حافظه‌ی موسیقایی مردم ما آن چنان با کلام گره خورده که پیوند عمیقی بین این دو برقرار ساخته و در بسیاری از موارد حتی از تلفیق این دو، مفهومی واحد به وجود می‌آورد که یکی بدون دیگری برای او معنا نمی‌یابد. این موضوع بسته به اینکه چه تعریفی از ترانه ارایه کنیم می‌تواند درست یا نادرست باشد.

اگر کتاب‌های تاریخ ادبیات را که توسط اساتید بزرگ ادبیات کشورمان تالیف شده‌اند ورقی بزنیم، به مطلب قابل توجهی در مورد ترانه بر نمی‌خوریم. این کتاب‌ها، در قسمت شعر، عمدتا از قرن سوم و چهارم و ابتدای شعر فارسی شروع می‌شوند، سبک‌های غالب در هر دوره را در قالب‌های مثنوی، غزل، قصیده و... بررسی می‌کنند، دوران معاصر را با اشاره‌ای به شعر نو و با تاکید بر نیما و شاید سهراب سپهری و چند تن دیگر معرفی می‌کنند و... همین.

پس جایگاه ترانه کجاست؟ آیا آنچه هر روز و هر روز در تلفیق با موسیقی از رسانه‌های گوناگون، و یا به تنهایی، از زبان مردم کوچه و بازار می‌شنویم در حوزه‌ی ادبیات و شعر ما طبقه‌بندی نمی‌شود؟!!

بحث در این باره مفصل است و چون هدف نگارنده در این سطور علت‌یابی این مساله نیست و آنچه مدنظر است بیشتر یک بررسی تاریخی است، این موضوع و مسایل مشابه را در مجالی دیگر بررسی خواهیم کرد.

اما بهتر دیدم که ابتدا نگاهی به گذشته‌های دورتر بیندازیم و بعد به بحث اصلی خود برسیم:

اگر همان کتاب‌های تاریخ ادبیات را مطالعه‌ای بکنیم، احتمالا اولین جایی که به واژه‌ی " ترانه" بر می‌خوریم، آنجاست که از قالب "دوبیتی" تحت عنوان ترانه نام برده شده و از افرادی از قبیل باباطاهر و فایز دشتستانی به عنوان پایه‌گذاران و شاخصان این عرصه یاد شده است. این ترانه با آنچه ما امروز به عنوان ترانه می‌شناسیم مشابهت‌هایی دارد. به عنوان مثال ساده و صمیمی است. عمدتا نه به زبان ثقیل ادبی آن روز، بلکه به زبانی نزدیک به زبان مردم و زبان محاوره (اغلب اوقات به لهجه‌های محلی) است. در طول تاریخ موسیقی ایران، در بسیاری از موارد با موسیقی همراه شده و... اما هنوز با آنچه ما ترانه می‌دانیم و با ویژگی‌های "ترانه‌ی معاصر" تفاوت زیادی دارد.

معمولا هر جا درباره‌ی پیشینه‌ی ترانه بحث می‌شود، نامی هم از عارف قزوینی به میان می‌آید که به حق در تکوین و شکل‌گیری نوعی هویت مستقل برای ترانه نقش چشمگیری داشته است. اما با وجود این، آنچه در آثار او به چشم می‌خورد و تحت عنوان تصنیف (نه ترانه) از آن یاد می‌شود، تفاوت زیادی با موضوع بحث ما دارد.

آنچه مدنظر ماست و تحت عنوان "ترانه‌سرایی نوین" یا "موج نوی ترانه‌سرایی" در پی معرفی آن هستیم، به زعم اکثریت قریب به اتفاق صاحب‌نظران، به دهه‌ی ۳۰ (اواخر دهه‌ی ۳۰) و به طور واضح‌تر به دهه‌ی ۴۰ خورشیدی بازمی‌گردد. پیش از آن نه موسیقی مردمی به شکل علمی و مطابق، یا حداقل نزدیک به استانداردهای موسیقی در جامعه وجود داشت و نه به تبع آن، کلامی که این موسیقی را همراهی می‌کرد غنای ادبی لازم را داشت. آنچه به عنوان موسیقی مردمی وجود داشت، چیزی است که از آن با عنوان "موسیقی کوچه بازاری" و یا اصطلاحاتی شبیه به آن یاد می‌شود. نوعی از موسیقی که هدف آن، بیشتر، شاد کردن مردم بود. در تلفیق با کلامی که عمدتا از امور و احساسات روز مره و عشق در سطحی‌ترین شکل آن صحبت می‌کرد و تقریبا

به طور کلی از زمینه‌ها و مسایل اجتماعی خالی بود.

تحولات اجتماعی و سیاسی دهه‌ی ۲۰ و بعد از آن، تاثیر بسیار زیادی بر همه‌ی شوون اجتماعی جامعه‌ی ایران و به تبع آن، بر ادبیات و شعر گذاشت. اشغال نظامی ایران در سال ۱۳۲۰ توسط نیروهای بیگانه، شکل‌گیری یک حکومت استبدادی با حمایت بیگانگان و شاید مهمتر از همه، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، عواملی بودند که تاثیر خود را بر عرصه‌ی ادبیات هم گذاشتند.

مهمترین تاثیر این وقایع، آگاهی روزافزون مردم و به ویژه قشر دانشجو و تحصیل‌کرده‌ی کشور بود که کم‌کم زمینه‌ی طرح مسایل اجتماعی در شعر و ادبیات را هم مهیا کرد. البته کلیت ادبیات کشور قبلا و در جریان مشروطه تحت تأثیر جریان تحولات اجتماعی قرار گرفته و به سمت و سوی طرح مباحث اجتماعی رفته بود؛ ولی این سالها را می‌توان به منزله‌ی نقطه‌ی عطفی دانست که در شکل‌گیری آنچه ما در پی بررسی آن هستیم، یعنی ترانه‌سرایی نوین، بیش از هر چیز تاثیر داشته است.

جرقه‌های ابتدایی این جریان را در آن سالها می‌توان در تعدادی از آثار شاملو و فروغ جست‌وجو کرد. شعرهای پریا (۱۳۳۲)، بارون (۱۳۳۳)، یه شب مهتاب (۱۳۳۳)، راز (۱۳۳۴) و دخترای ننه دریا (۱۳۳۸) از شاملو و شعر علی کوچیکه از فروغ فرخزاد، اولین نمونه‌هایی هستند که در آنها از زبان محاوره و زبان مردم کوچه و بازار و بیانی ساده و صمیمی برای بیان مطالب اجتماعی و ارزشی استفاده شده است. یعنی زبانی ساده و بی‌تکلف برای بیان مفهومی عمیق به کار رفته است که این امر در نوع خود تجربه‌ی جدیدی بود. البته ناگفته نماند که عده‌ای، میان آثار ذکر شده از شاملو و مفهوم "ترانه" تفکیک قایلند و این آثار را متعلق به "شعر فولکلور" و جدا از حیطه‌ی ترانه می‌دانند. مثلا سیامک بهرام‌پور می‌گوید: "ترانه از فولکلور جداست. هر چند هر دو در فرهنگ عامه جای می‌گیرد و تقریبا با یک زبان سخن می‌گویند اما تفاوت‌هایی نیز دارند... شعر فولکلور دارای سابقه‌ی قدیمی‌تر و بار نوستالژیک بیشتر است و این اشعار غالبا از فضای یک افسانه آشنا استفاده می‌کنند و راوی افسانه‌های سینه به سینه‌اند. زبان فولکلور زبانی است شبیه قصه‌های مادربزرگ! با همان قدرت ساحرانه. اما در ترانه، جنس زبان کمی امروزی‌تر و واقعی‌تر است. سرودن فولکلور از لحاظ احتیاج به تسلط کامل بر فرهنگ عامه و حتی گاه، گویش‌های عامیانه، کار بسیار دشواری است..." ۱

همان طور که گفته شد، این آثار شاملو و فروغ، پایه‌های جریانی بودند که آن را "ترانه‌سرایی نوین" می‌دانیم. البته باید توجه داشت که وقتی سیر تحول یک امر خاص، مثلا ترانه، را بررسی می‌کنیم، باید به آن به مثابه‌ی یک "روند" و "جریان" نگاه کنیم. در واقع اگر سیر ادبیات و شعر را یک خط در نظر بگیریم، نمی‌توان نقطه‌ای را روی آن خط نشان داد که مثلا بگوییم از اینجا ترانه‌سرایی نوین شروع شده و هر چه قبل از آن بوده متعلق به حیطه‌ای دیگر است؛ بلکه باید این سیر را یک روند تکاملی در نظر گرفت.

اما با وجود مطالب مذکور، هر گاه به طور خاص از آغاز ترانه‌سرایی نوین صحبت می‌شود، سه نام به میان می‌آید و از آنها به عنوان پایه گذاران این جریان یاد می‌شود. حتی اگر اصطلاح "پایه‌گذار" یا "بنیان‌گذار" را هم رد کنیم، نقش این سه نفر در جریان ترانه‌سرایی، از

این جهت که اولین کسانی بودند که دارای سبک مخصوص به خود و حتی واژگان و تعبیرات تازه و مخصوص به خود بودند، غیر قابل انکار است. این سه نفر عبارتند از: ایرج جنتی عطایی، اردلان سرفراز و شهیار قنبری.

سالهای نیمه‌ی دوم دهه‌ی چهل خورشیدی مصادف با دوران مطرح شدن این سه چهره در عرصه‌ی ترانه‌سرایی و موسیقی کشور بود. سه چهره‌ای که با تغییر الگوی رایج، ترانه‌هایی را خلق کردند که به سرعت هم میان عامه‌ی مردم و هم اندکی بعد، میان قشر روشنفکر جامعه جا باز کرد و مورد توجه قرار گرفت.

شروع کار هر سه، بیشتر با مضامین عاشقانه بود. اما نه از آن نوع عشقی که سالها در موسیقی کوچه بازاری شنیده می‌شد که احساسات عاشقانه را در سطحی‌ترین و مبتذل‌ترین شکل آن مورد نظر قرار می‌داد و توجه خود را بر جنبه‌های جسمانی متمرکز می‌کرد؛ بلکه وقتی ترانه‌سرا از معشوق می‌گفت، به قول یغما گلرویی:

"ابربانویی را می‌آفرید که آغوشش سنگر پناه بود در ستیز با تاریکی‌ها و ناعدالتی‌ها! معشوق ترانه‌سرای نوین دست در دست او می‌گذاشت تا غبار از چهره‌ی خورشید بگیرد و انسان کاملی شود..." ۲

در کنار مضامین عاشقانه، هر سه نفر آنها دغدغه‌های اجتماعی و مردمی هم داشتند و نوعی تعهد اجتماعی را هم در خود احساس می‌کردند که آن را به زبان ترانه درمی‌آوردند. در واقع افرادی بودند که از متن جامعه و از دل مردم برخاسته بودند و خود را متعلق به مردم و متعهد نسبت به آنها می‌دانستند و به عنوان زبان گویای مردم و همچنین عامل آگاهی و تحرک آنها نقش آفرینی می‌کردند. زیرا همان طور که می‌دانیم، ترانه مردمی‌ترین نوع شعر است و با آحاد مختلف مردم جامعه ارتباط برقرار می‌کند.

ترانه‌هایی مثل بوی خوب گندم، جمعه و سقوط از شهیار قنبری، خونه، بن‌بست و هم غصه از ایرج جنتی عطایی و مرداب، شقایق و پرنده از اردلان سرفراز، نمونه‌هایی از ترانه‌های اجتماعی- و بعضا معترض- بودند که حتی در مواردی ساواک سرایندگان آنها را به خاطر این مضامین دستگیر و زندانی کرد.

در دوره‌ی مورد بحث، یعنی فاصله‌ی سالهای نیمه‌ی دوم دهه‌ی چهل تا سال ۵۷ و وقوع انقلاب اسلامی، ترانه‌سرایان دیگری هم بودند؛ افرادی مثل پرویز وکیلی، نوذر پرنگ، منصور تهرانی، زویا زاکاریان و... از جمله‌ی آنها بودند، ولی آثار هیچ کدام، شهرت و محبوبیت آثار قنبری، جنتی و سرفراز را نیافت و هیچ یک از آنها هم مانند این سه نفر به صورت مداوم در اوج نبودند.

ترانه‌های این سه نفر از نظر زبان و محتوا، ویژگی‌های مشخص‌کننده‌ای دارد که به قول معروف،

ترانه‌ی آنها را "شناسنامه‌دار" و از دیگران متمایز می‌کند.

شهیار قنبری از نظر زبانی شاید از ساده‌ترین واژگان برای بیان مفهوم استفاده می‌کند. ترانه‌های کودکانه، قصه‌ی دوماهی، مارو باش و... آثاری هستند که این امر به وجه بارزی در آنها نمودار است. از سوی دیگر، استفاده از واژگانی که عرفا شاعرانه محسوب نمی‌شوند، مثل اسامی مکان‌ها (رود گنگ، چهل ستون) یا افراد (بودا) در ترانه‌های او، وجه مشخصه‌ی آثارش به حساب می‌آیند. او همچنین در ترانه‌های اجتماعی خود، لحن تند و اغلب معترض دارد (بوی خوب گندم، نفرین‌نامه و...). همه‌ی این ویژگی‌ها در مجموع، هویت مستقلی برای ترانه‌های او به ارمغان می‌آورد.

ترانه‌های ایرج جنتی عطایی نسبت به شهیار قنبری، لحن و زبان نرم‌تری دارند و آن تندی- و در برخی موارد پرخاش - شعر شهیار در آنها دیده نمی‌شود. از سوی دیگر، واژگان ترانه‌های جنتی عطایی، واژگانی فاخرتر هستند و شاید بتوان گفت در مواردی با واژگان عامیانه و مصطلح (آنچه در ترانه‌های شهیار بیشتر به چشم می‌خورد) اندکی فاصله دارند. اما توانایی اصلی جنتی عطایی، در تصویرسازی و فضاسازی است که مخاطب را به راحتی در فضای مورد نظر قرار می‌دهد (ترانه‌هایی مثل جنگل، خونه، بن‌بست و...). از سوی دیگر، جای‌جای ترانه‌های جنتی عطایی، سرشار از تعبیرات و ترکیبات شاعرانه‌ای است که تازه و مخصوص خود اوست؛ تعبیراتی مثل صدای ترد شکستن، ایثار آب، بوی غریبانه‌ی کوچ و بسیاری تعابیر و ترکیبات دیگر از این دست، برای اولین بار توسط جنتی عطایی به عرصه‌ی ترانه راه یافت.

اردلان سرفراز هم تلفیقی از احساسات انسانی و بی‌تکلف و اندیشه‌های اجتماعی و مردمی را در ترانه‌هایش به نمایش می گذارد. ترانه‌هایی مثل جاده، دستای خوب و چشم من مستقیما با روح و احساس مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند و بر او تاثیر می‌گذارند.

دغدغه‌های اجتماعی او در آثاری مثل مرداب، سال ۲۰۰۰ و... به وجه بارزی نمایان است.

از سوی دیگر می‌توان او را اولین کسی دانست که از نوعی شیوه‌ی قصه گویی برای بیان مفهوم در ترانه استفاده کرد. ترانه‌های دو پنجره و برج ترانه‌هایی هستند که این موضوع به خوبی در آنها به چشم می‌خورد.

اردلان سرفراز، همچنین بیش از دو نفر دیگر گرایش به زبان و قالب‌های کلاسیک و به ویژه غزل دارد (حادثه، کولی، خسته‌ام و...)

به سه چهره‌ی برتر این دوره اشاره شد، اما نکته‌ی دیگری که حایز اهمیت است این است که توفیق ترانه‌سرایان در آن دوره، از سویی، به همکاری با آهنگسازان حرفه‌ای و صاحب آشنایی علمی با موسیقی و همچنین خوانندگان محبوب و مردمی هم بازمی‌گردد؛ چنان که آهنگسازانی از قبیل مرحوم واروژان، اسفندیار منفردزاده، فرید زلاند، مرحوم بابک بیات و چند تن دیگر، همپای نو شدن ترانه‌سرایی نوین، تحولی در موسیقی مردمی به وجود آوردند و در واقع استانداردهایی را برای این نوع موسیقی تعریف کردند. حاصل همکاری این سه گروه (ترانه‌سرایان، آهنگسازان و خوانندگان) آن شد که از سال‌های دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ به عنوان دوره طلایی موسیقی پاپ یاد می‌کنند. هر چند موسیقی مبتذل کوچه بازاری هنوز هم به حیات خود ادامه می‌داد، ولی موسیقی مردمی و متعهد از اقبال بیشتری برخوردار بود.

با وقوع انقلاب اسلامی ایران در سال ۱۳۵۷، موسیقی پاپ برای مدتی طولانی کنار گذاشته شد. جو انقلابی سال‌های ۵۷ و ۵۸ و بعد از آن شروع جنگ تحمیلی هشت ساله، دغدغه‌هایی را برای جامعه به همراه آورد که حتی در صورت ممنوع نشدن رسمی این نوع موسیقی، مردم را تا حد زیادی از توجه به موسیقی و هنر بازمی‌داشت.

ترانه‌سرایان هنوز هم ترانه می‌گفتند؛ چه بسا ترانه‌هایی که درباره‌ی وطن یا در رثای شهیدان سروده شد ولی فرصت اینکه به گوش مردم برسند را پیدا نکرد.

بیشتر ترانه‌سرایان و آهنگسازان نامی پیشین، کشور را ترک گفتند و در دهه‌ی ۶۰، جریان موسیقی پاپ، در خارج از کشور به راه افتاد. ترانه‌سرایان و آهنگسازان، بیشتر همان افراد پیشین بودند ولی به مرور و با نزدیک شدن به دهه‌ی ۷۰، چهره‌های جدیدی در این عرصه ظهور کردند. ترانه‌سرایان و آهنگسازان جدید که در محیط خارج از کشور و بی‌اطلاع از شرایط جامعه و مردم بودند، آن تعهد اجتماعی را در خود احساس نمی‌کردند و حاصل آن شکل‌گیری نوعی از موسیقی بود که در واقع همان ویژگی‌های موسیقی کوچه بازاری را داشت، ولی این بار در قالبی شکیل‌تر و با استفاده از ابزار مدرن تولید و عرضه می‌شد. ترانه‌سرایی هم به سمت و سویی رفت که در گذشته بود؛ دوباره تمایلات سطحی و صرفا سخن از جنبه‌های جسمانی معشوق و مواردی از این دست. دوباره شکل‌گیری نوعی از موسیقی که تنها تعهد خود را شاد کردن مردم به هر قیمتی می‌دانست. البته ترانه‌سرایان و آهنگسازان پیش از انقلاب- که از آنها یاد شد- هنوز به ارزش‌های خود وفادار بودند ولی دوری چندین ساله از وطن، خواه ناخواه تاثیر خود را بر ترانه‌های آنان می‌گذاشت و شاید بتوان گفت که کم و بیش باعث می‌شد حرف آنها با حرف دل عامه‌ی مردم فاصله داشته باشد و یا حداقل به دلیل محدودیت دسترسی مردم به آثار آنان، کمتر مورد توجه قرار گیرد.

در همان زمان، در داخل کشور، سیاست‌های فرهنگی به نحوی بود که تنها نوع موسیقی که رسمیت داشت، موسیقی سنتی بود که آن هم عمدتا در چند چهره‌ی خاص، خلاصه می‌شد. ولی آنچه مهم است اینکه، در آن سالها چیزی به نام موسیقی پاپ، در داخل کشور عملا وجود نداشت.

این جریان تا نیمه‌ی دهه‌ی ۷۰ خورشیدی ادامه یافت. در این زمان تغییر سیاست‌های فرهنگی کشور سبب شد که موسیقی پاپ پس از حدود ۲۰ سال وقفه، دوباره به جریان بیفتد و رونق پیدا کند. سالهای ۷۶ و ۷۷

برای اولین بار پس از انقلاب، آثار با کلامی پخش شد که می‌شد کلام آنها را ترانه دانست.

اما در ابتدای امر، بیشتر کسانی که وارد این عرصه شدند، کسانی بودند که ترانه حوزه‌ی تخصصی یا حوزه‌ی غالب آثار آنها نبود. در واقع شاعرانی بودند که یا از سر علاقه، یا تفنن و یا موارد دیگر به عرصه‌ی ترانه‌سرایی وارد شدند. افرادی مانند سهیل محمودی و محمدعلی بهمنی و چند تن دیگر، از این دست شاعران بودند که به ترانه‌سرایی روی آوردند و در مواردی آثار خوب و قابل توجهی هم از خود به جا گذاشتند (مانند ترانه‌های بهار بهار و دهاتی از محمد علی بهمنی). اما آنچه باید مورد توجه قرار گیرد این است که همان طور که ذکر شد، ترانه، حوزه‌ی تخصصی کار این افراد نبود و به عبارتی می‌توان گفت دغدغه‌ی اصلی آنها نبود.

نخستین کسی که در این سالها در عرصه‌ی ترانه‌سرایی کشور مطرح شد و ترانه وجه قالب آثار او بود، مریم حیدرزاده است. هرچند ترانه‌های مریم حیدرزاده به دلیل نوع زبان و واژگان و در مواردی، تعابیر کلیشه‌ای و تکراری، مورد انتقاد بسیاری است، اما او به عنوان نخستین کسی در این سالها خود را به عنوان "ترانه‌سرا" معرفی کرد و همچنین به دلیل سادگی و صمیمیت ترانه‌هایش که مخصوصا با قشر کم سن و سال‌تر جامعه به راحتی ارتباط برقرار می‌کند، مورد توجه قرار دارد.

پس از مریم حیدرزاده، به مرور و در چند سال اخیر، شاهد ظهور چهره‌های جدیدی بودیم که خود را به عنوان "ترانه‌سرا" مطرح کرده‌اند. افرادی مانند یغما گلرویی، نیلوفر لاری‌پور، شاهکار بینش پژوه، بابک صحرایی، اهورا و چند تن دیگر، از جمله شاخص‌ترین این چهره‌ها هستند. اما نکته‌ای که باید به آن توجه داشت این است که با وجود ظهور ترانه‌سرایان بسیار در چند ساله‌ی اخیر، به سختی می‌توانیم کسی را پیدا کنیم که آثارش ویژگی‌های سبکی مشخصی داشته باشد. به عبارتی، همان طور که پیشتر ذکر شد، ترانه‌هایش "شناسنامه‌دار" باشد. شاید تنها کسی که ویژگی‌های مشخصی در غالب آثارش به چشم می‌خورد، یغما گلرویی است. به عبارتی او توانسته به مرحله‌ای برسد که با شنیدن یک ترانه‌ی خاص، مخاطب متوجه می‌شود که این ترانه از یغماست، و یا در حوزه‌ی آثار او سروده شده است.

با کمی دقت می‌توان تلفیقی از تصویرسازی‌ها و تعبیرات بدیع آثار جنتی عطایی و زبان ساده و بی‌تکلف و لحن معترض شهیار قنبری را در آثار یغما جست‌وجو کرد. تلفیق هنرمندانه‌ای که به ترانه‌های یغما گلرویی هویت مستقل بخشیده و آثار او را یک سر و گردن بالاتر از دیگران قرار می‌دهد.

با وجود ظهور ترانه سرایان بسیار در چند ساله ی اخیر، به سختی می توانیم کسی را پیدا کنیم که آثارش ویژگی های سبکی مشخصی داشته باشد

شاید بتوان نوعی دیگر از ویژگی‌های مشخص‌کننده را در ترانه‌های شاهکار بینش پژوه هم سراغ گرفت. او با ترانه‌های خیال نکن و خیالی نیست، نوعی معشوق ستیزی و یا به عبارتی "واسوخت" را در ترانه رواج داد که به مرور زمان در آثار تعدادی دیگر از ترانه‌سرایان بیش از حد جنبه‌ی افراطی پیدا کرد. تا جایی که امروز شاهدیم که در آثار ترانه‌سرایان تازه‌واردتر، این بی‌خیالی و بی‌تفاوتی نسبت به معشوق، به نفرین و ناسزا رسیده است که البته دلایل این موضوع را باید در جای دیگر بررسی کرد و این مقاله مجال پرداختن به آن را ندارد.

همان طور که گفته شد، در حال حاضر، ترانه‌سرایان بسیاری در سراسر کشور در حال فعالیت هستند اما به سختی می‌توان ترانه‌سرایی صاحب‌سبک را معرفی کرد. از سوی دیگر، تجاری شدن موسیقی پاپ باعث شده است که ترانه‌سرا به جای اینکه حرف دل خود و جامعه‌ی خود را بزند، مجبور به تبعیت از آهنگساز و خواننده و در اکثر موارد، تهیه‌کننده بشود و می‌توان گفت این موضوع وضعیت اسف‌باری را برای موسیقی کشور و همچنین ترانه‌سرایی به همراه آورده است. من سخن در این مورد را کوتاه می‌کنم و از دوستان علاقه‌مند دعوت می‌کنم برای در جریان قرار گرفتن کامل از این وضع نابسامان، سری به سایت اینترنتی یغما گلرویی بزنند و صحبت‌های او را در این باره مطالعه کنند.

اما نکته‌ای که در انتهای بحث، اشاره به آن خالی از لطف نیست، این است که چون موسیقی پاپ ایران بعد از انقلاب، هنوز نوپا است، به‌تبع آن، ترانه‌سرایانی هم که هم اکنون فعالیت می‌کنند، چه آنها که در حال حاضر مطرح هستند و چه آنها که نیستند، همگی جوان هستند و عموما تا پختگی آثارشان و رسیدن به یک هویت مستقل، فاصله دارند؛ امری که نه تنها در حیطه‌ی ترانه، بلکه در همه‌ی حوزه‌های ادبیات معمول است. چنان که اگر مجموعه‌ی اشعار شاعران بزرگ را هم مطالعه کنیم، می‌بینیم که بین اشعار دوران جوانی و سالیان بعد آنها تفاوت بسیار زیادی هست و بیان شعری آنها به مرور به پختگی لازم رسیده است.

با توجه به این مسایل، شاید برای بررسی دقیق آثار ترانه‌سرایان دوره‌ی حاضر باید صبر کنیم تا چند سال سپری شود و بعد از آن، چهره‌های شاخص، خود را مطرح کنند تا آثارشان مورد نقد قرار گیرد.

در پایان، به عنوان کسی که ترانه را عشق خود می‌داند و علاقه‌مند به اعتلای هر چه بیشتر ترانه و ترانه‌سرایی کشور است، از عزیزان با تجربه‌ای که هم اکنون در عرصه‌ی ترانه‌سرایی فعالند و در این مقاله هم از تعدادی از آنان یاد شد تقاضا می‌کنم قسمتی از فعالیت خود را هم به بخش آموزش اختصاص دهند که این امر از طریق تشکیل کانون‌های ترانه و تشکل‌هایی از این دست (که در حال حاضر بسیار معدود هستند) امکان‌پذیر است.

ارجاعات:

۱- مجله‌ی اینترنتی هفت‌سنگ، مروری بر ترانه‌سرایی معاصر ایران، سیامک بهرام‌پور.
www.۲sang.com

۲-سایت رسمی یغما گلرویی، وبلاگ، ترانه در تنگنا (نگاهی به مشکلات ترانه‌سرایی در ایران)، یغما گلرویی
www.yaghma-golrouee.com