Journal of Literary Schools, Volume 8, Number 28, pp. 52-80

University of Mazandaran

A Poetic Analysis of Persian Pop Songs

Hamzeh Sharbati[1*] **Ghodsieh Rezvanian**[1]

1. Babolsar, University Mazandaran, Iran

DOI: 10.22080/rjls.2024.26475.1452

Abstract

Persian pop or popular songs have always attracted a large audience across various age groups and social strata, becoming an integral part of people's daily lives. Consequently, Persian popular songs have the potential to play a significant role in shaping and reshaping public culture and taste. The authors of this study aim to explore the poetics (shared structure) of Persian pop songs by analyzing their lyrics in an attempt to establish the reasons for the popularity of these songs. Findings of the study reveal that while Persian pop songs are considerably different in terms of lyrics and melody, they share common elements in their deep structure, which can be categorized into specific groups. The recurring elements in Persian pop songs include theme, language, singability, musical characteristics, and social connection. In addition, the fundamental and recurring themes are romantic, epic, ideological, inspirational, awakening, and humorous. Primary structural forms include single verse, binary, ternary, and more complex structures.

Keywords: Song, Theme, Poetics, Structure, Pop Music.

Introduction

Songwriting in Iran, in its modern definition, began during the Constitutional Era with Ali Akbar Khan Shirazi, known by his pen name Sheyda (1843–1906), who is considered by many to be the reviver of songwriting in contemporary times (Karimi, 2000: 29).

From the Constitutional Era to the present, songs can be categorized into three main groups:

A. Classical Songs (before the Constitutional Revolution)

B. Modern Songs (from the late 1950s to 1979)

C. Contemporary Songs (from the mid-1990s to the present)

In each of these periods, song lyrics have undergone linguistic, literary, and ideological transformations, often reflecting the social and political conditions of their time. Despite these changes, certain structural features have been preserved and carried over from one period to the next.

If we consider a song as a structure, it is composed of various elements that come together to form its overall framework. Pop songs, despite differences in lyrics or melody, generally fall into distinct categories in terms of form and theme. This research aims to examine the shared themes and structural patterns across different types of Persian pop songs.

* **Corresponding Author**: PhD student in Persian Language and Literature, University of Mazandaran and Babolsar, Iran. Email Address: h.sharbati65@gmail.com

Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Research Questions and Methodology

The aim of this descriptive-analytical research which is conducted on the basis of the analysis of Persian pop song collections is to answer the following questions:

- What is a song, and how does it differ from other poetic genres?
- Can a shared structure be identified in songs despite variations in form, language, and dialect?
- What are the poetics of Persian songs?
- What is the relationship between songs and music?

Findings and Conclusion

Based on the findings of this study, it can be concluded that while Persian pop music has undergone significant changes since its inception, the structural elements of songs can be categorized into six main groups: Structures, Language, Singability, Musicality, Themes and Subjects, and Connection to Society.

Before the Constitutional Revolution (1906–1911), the structure of songs was closely tied to classical Persian poetry, following the same literary forms, language, and mindset that had dominated Persian literature for centuries. However, after the revolution, there was a marked transformation. Song lyrics, like literary language, shifted toward the colloquial speech of the streets and markets. Themes transitioned from traditional subjects like the beloved's locks, dark nights, and the sorrow of separation to modern topics such as women's rights, justice, equality, labor, oil, and politics. One of the most significant structural changes post-revolution was the replacement of traditional literary forms with structures aligned with Western melodies.

Another key finding of this research is that while Persian pop songs often use traditional Persian poetic meters, the most critical aspect in creating musicality in lyrics is the equal number of syllables, rather than the distinction between long and short vowels. Similarly, in rhyming, auditory equivalence between two words is more important than traditional classical poetic rhyme patterns, marking a significant distinction between songs and classical poetry.

Finally, the defining feature of a song is its use of a common, everyday language that reflects the spoken language of the people during a given era. From a formal perspective, Persian pop songs can be classified into four main structural groups: Single-verse structures, Binary structures, Ternary structures, and Quaternary structures. These four primary forms can be considered the foundational structures of Persian pop songs in their performative format.

پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲۸، صص ۸۰-۵۲

بررسی بوطیقایی ترانه‌های پاپ (عامیانه) فارسی

حمزه شربتی[۱]
قدسیه رضوانیان[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۱۹ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۳/۱۳**

10.22080/RJLS.2024.26475.1452

چکیده

ترانه‌ی پاپ یا عامه پسند، همواره مخاطبان بی‌شماری را از نظر گروه سنی و قشرهای مختلف به خود جذب کرده و در لحظات متفاوت مورد استفاده‌ی عموم مردم قرار گرفته است؛ به همین دلیل تأثیر چشم‌گیری در جهت دهی و شکل‌گیری فرهنگ و سلیقه‌ی عمومی جامعه دارد. نویسندگان این پژوهش در صددند بوطیقای(ساختار مشترک) ترانه‌های پاپ فارسی را در حدّ امکان با عنایت به متن ترانه‌ها معرفی کنند. دستاوردهای پژوهش حاکی از آن است گرچه ترانه‌های پاپ از نظر کلام و ملودی با یکدیگر فرق دارند، در ژرف‌ساخت همه، ترانه‌سازه‌هایی مشترک وجود دارد که می‌توان آن‌ها را در چند گروه مشخص جای داد. ترانه‌سازه‌های پرتکرار پاپ فارسی عبارتند از: مضمون، زبان، خاصیت زمزمه‌پذیری، ویژگی موسیقیایی ترانه، پیوند با اجتماع؛ و مضامین پایه‌ای و پرتکرار عبارتند از: عاشقانه، حماسی، ایدئولوژیک، الهام‌بخش، بیداری و طنز. از ساخت‌های اصلی می‌توان به ساخت‌های تکی(Single verse)، دوتایی(Binary)، سه‌تایی(Ternary) و بیشتر اشاره کرد.

کلیدواژه‌های: ترانه، مضمون، بوطیقا، ساختار، موسیقی پاپ.

۱- مقدمه

ترانه، کلامی است که برای اجرا شدن سروده می‌شود. سروده‌ای که توأمان ادبیات و موسیقی در آن به یک اندازه نقش دارند(قلی‌پور،۱۳۹۶: ۲۴). ترانه را پیشینیان به معنای نغمه و آهنگ و بیشتر معادل قالب رباعی و دوبیتی به‌کار برده‌اند؛ اما تعریفی که از ترانه در ابتدای قرن حاضر مدّ نظر است، ترانه به مثابه‌ی کلام ملحون است. «کلام ملحون» حاوی حرکتی تاریخی از تصنیف‌سرایی به سمت ترانه‌سرایی است. بنابراین دیدگاه، آنچه ترانه را شکل و ماهیت می‌دهد، نه شعر که موسیقی است. ازاین‌رو، برای پرداختن به ساختار ترانه نه به قالب‌های شعری و چارچوب‌های ادبی که به فرم‌های موسیقیایی رجوع می‌شود.

۱- دانشجوی دکترای دانشگاه مازندران، ایران. (نویسنده مسؤول) رایانامه: h.sharbati65@gmail.com
۲- استاد ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران، ایران. رایانامه: ghrezvan@umz.ac.ir

«تاریخ آواز قطعاً به قدمت تاریخ بشریت است.»(استیونس، ۱۳۸۷: ۱۷). موسیقی پاپ(POP) معمول‌ترین گونه‌ی موسیقی مردمی است که با مشخصه‌هایی چون زمان کوتاه، ساختار ساده، تکرار ترجیع‌بند، خط ملودی پررنگ و خطاب قدرت‌مند شناخته می‌شود. در تعریف کلی، ترانه‌های موفق پاپ در عین به روز بودن، ماندگار هم هستند؛ یعنی مفهوم و زبان آن‌ها برای بیشتر مخاطبان هم‌دوره، جذّاب و قابل فهم است، اما نسل‌های بعد هم به قدر کافی می‌توانند از آن لذت ببرند. در کلام موسیقی پاپ ممکن است از تمام سطح‌های زبان استفاده شود؛ اما زبان گفتاری و عامیانه(و گاه مخفی) که مورد استقبال مخاطبان جوان(تینجرها) قرار می‌گیرد، کاربرد بیشتری دارد و پرداختن به مفاهیم عاشقانه به شکل کم و بیش سطحی، از ویژگی‌های اصلی محتوای ترانه‌ی پاپ امروزی است(افشار، ۱۳۹۹: ۱۳۰).

ترانه نویسی در ایران به تعریف امروزی آن از دوره‌ی مشروطه با علی‌اکبرخان شیرازی متخلّص به شیدا (۱۲۲۲-۱۲۸۵ش.) آغاز می‌گردد. او به زعم بسیاری، احیاگر هنر ترانه‌سرایی در دوره‌ی معاصر است (کریمی، ۱۳۷۹: ۲۹).

ترانه از دوره‌ی مشروطه تا به امروز به سه دسته‌ی کلی تقسیم می‌شود:

الف: ترانه‌های کلاسیک(قبل از انقلاب مشروطه)

ب: ترانه‌های مدرن(از اواخر دهه ۳۰ تا ۱۳۵۷)

ج: ترانه‌های نوین(از میانه‌ی دهه‌ی ۷۰ تاکنون)

در هر کدام از این دوره‌ها، ترانه‌ها از نظر زبانی، ادبی و فکری دستخوش تغییراتی شده‌اند که به نوعی با شرایط اجتماعی، سیاسی دوران خود مرتبط است. با همه این تغییرات، برخی ویژگی‌های مشترک در ساختار این ترانه‌ها وجود دارد که از دوره‌ای به دوره‌ی بعد منتقل شده است. اگر ترانه را چون سازه‌ای در نظر بگیریم این سازه از قطعاتی ساخته شده که با قرارگرفتن این اجزا در کنار هم ساختمان ترانه شکل گرفته است.

ترانه‌های پاپ، با همه‌ی اختلافی که در کلام یا ملودی دارند، از نظر فرم و مضمون در چند دسته‌ی مشخص قرار می‌گیرند. در این پژوهش، سعی شده به بررسی مضامین و ساخت‌های مشترک گونه‌های مختلف ترانه‌های پاپ پرداخته شود.

۱-۱- بیان مسأله

ترانه کلامی است که از یک طرف به شعر و از طرف دیگر با موسیقی پیوند دارد. به همین جهت هنوز تعریف کاملی از ترانه که بتواند آن را به طور مجزا شرح دهد، انجام نگرفته است. در این مقاله سعی بر آن است تا با بررسی ساختار ترانه‌های پاپ فارسی تعریف مشخصی از ترانه صورت پذیرد. تا بتوان آن را جدا از ساختار شعر و موسیقی تعریف کرد. ساختار هر ترانه‌ی پاپ فارسی جدا از مضمون و محتوا که

می‌تواند متفاوت باشد، از مجموعه‌ای ترانه سازه تشکیل شده است که در همه‌ی ترانه‌ها وجود دارد و به نوعی بوطیقای ترانه را تشکیل می‌دهد. هدف دیگر این مقاله بررسی ترانه‌سازه‌هایی است که در ترانه‌های پاپ فارسی وجود دارند. برای رسیدن به این مهم، ترانه‌ها در دوره‌های مختلف مورد بررسی قرار گرفته تا ترانه‌سازه‌های مشترک در هر یک مشخص گردد.

۱-۲- پرسش‌های پژوهش

- ترانه چیست و چه تفاوتی با شعر دارد؟
- انواع ترانه در ایران به چند دسته تقسیم می‌شوند؟
- ترانه سازه‌ها در ساختار ترانه‌های پاپ فارسی کدامند؟

۱-۳- روش پژوهش

روش این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است و مأخذ تحلیل، کتاب‌های ترانه‌های پاپ فارسی است که در استناد به نمونه‌ها از آثار استفاده شده است.

۱-۴- پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش درباره‌ی ترانه به دو دسته تقسیم می‌شود. دسته‌ی نخست به صورت تاریخی، ترانه‌ها را جمع-آوری کرده‌اند که مهم‌ترین این کتاب‌ها عبارتند از:

۱: هدایت، صادق(۱۳۸۷) فرهنگ عامیانه ی مردم ایران

۲: احمد پناهی سمنانی، محمد (۱۳۸۵) ترانه‌های ملی ایران

۳: زرگر،مسعود(۱۳۹۶) جاودانه‌ها

گروه دوم، پژوهشگرانی هستند که با هدف آموزش ترانه‌نویسی برای مبتدیان، کتاب‌های کارگاهی و کاربردی نوشته‌اند که مهم‌ترین این کتاب‌ها عبارتند از:

۱: افشار، آرش(۱۳۹۹) راه و رسم ترانه، راهنمای کاربردی ترانه‌سرایی

۲: قلی پور، حسین(۱۳۹۶) زبان‌شناسی ترانه

۳: کمارجی، علی(۱۳۹۶) بنیاد ترانه، کتاب جامع ترانه‌سرایی

پژوهش‌گران در تحلیل ساختمان ترانه بیشتر به ترانه‌سازهای درونی چون وزن و ردیف و قافیه یا عناصری چون زبان عامیانه پرداخته‌اند و تاکنون به صورت منسجم با رویکرد بوطیقایی به موضوع ترانه پرداخته نشده‌است.

۲- چارچوب مفهومی

هر موسیقی باکلام، بخش‌های مختلفی دارد که برخی کلامی و برخی موسیقیایی هستند. بخش‌های کلامی ترانه‌های پاپ عبارتند از:

الف: بند(Verse): هر ترانه‌ای، حداقل یک بند دارد. بند، بخش اصلی و لازم هر ترانه است. ترانه‌هایی هستند که تنها از یک بند تشکیل شده‌اند؛ ولی کمتر از این قابل تصوّر نیست.

ب: ترجیع‌بند(Chorus): بسیاری از ترانه‌ها، دارای یک بند تکرار شونده در میان بندها هستند. ترجیع‌بند همان بخش است که با(کلام و ملودی یکسان در انتهای هر پاره ترانه می‌آید و بارها تکرار می‌شود.

ج: برگردان(Refrain): اگر بخش تکرارشونده‌ی ترانه، کمتر از یک بند باشد(مثلاً یک جمله یا حتی یک کلمه) به آن برگردان گفته می‌شود و بر خلاف ترجیع‌بند یک بخش مستقل به حساب نمی‌آید.

د: پُل(Bridge) با شکل‌گیری و گسترش موسیقی راک، پل به صورت جدی وارد ترانه شد. پُل، بندی است که اغلب یک بار در ترانه می‌آید. معمولاً بعد از تکرار بند و ترجیع‌بند، یک پل قرار می‌گیرد. در واقع پل، حلقه‌ی اتّصال دو بخش اصلی ترانه به یکدیگر است.

هـ: پیش‌ترانه یا سکو(Pre-chorus): در برخی از ترانه‌ها بین بند و ترجیع‌بند، بند دیگری وجود دارد که در هر بخش از آهنگ(مانند ترجیع‌بند) تکرار می‌شود این بند از نظر کلامی و موسیقایی زمینه ساز ورود ترجیع‌بند است. می‌توان گفت که این ترانه‌ها به نوعی ترجیع‌بند طولانی‌تر یا دو بُعدی دارند.

۳-تجزیه و تحلیل

با روشن‌شدن چهارچوب مفهومی در این بخش به تحلیل ساختار ترانه پرداخته می‌شود تا ترانه‌سازه‌های پاپ فارسی مشخص گردد. این ترانه‌سازه‌ها با همه‌ی تفاوتی که ترانه‌های پاپ در دوره‌های مختلف با یکدیگر دارند، در ساختار اصلی ترانه‌ها وجود دارند و بوطیقای آن‌را تشکیل می‌دهند. ترانه‌سازه‌های پاپ فارسی عبارتند از: ساخت‌های اصلی ترانه، زبان، خاصیت زمزمه‌پذیری، خاصیت موسیقیایی و مضمون و محتوا.

۳-۱- ساخت‌های اصلی ترانه‌های پاپ

اکثر ترانه‌هایی که از دهه‌ی ۳۰ به بعد در ایران نوشته و اجرا شده‌اند، تقریباً ترانه‌های بخش‌بندی شده (Sectional) هستند. این ترانه‌ها معمولاً دو یا سه پاره(Part) دارند و هر قسمت، از چند بخش (Section) تشکیل می‌شود.

در واقع هر بخش از ترانه، یک ترانه‌سازه یا ساختگر است؛ تعداد و نوع ارتباط و جایگاه این ساختگرها است که فرم ترانه را مشخص می‌کند. به طور خلاصه هر ترانه شامل ساختگرهای زیر است:

بند: تکرار ملودی، کلام متفاوت

ترجیع بند: تکرار توأمان کلام و ملودی

پُل: تکرار فقط یک بخش از ترانه بعد از ترجیع بند

برای ترانه‌های پاپ فارسی تعدادی ساخت اصلی وجود دارد که بیشترین قطعات موسیقی با کلام بر پایه‌ی آن‌ها طراحی و اجرا شده‌است. در ذیل به بررسی و تحلیل مهم‌ترین ساخت‌های ترانه پرداخته می‌شود.

۳-۱-۱- ساخت‌های تکی(Strophic) (V-V-V)

در ساختار این نوع ترانه‌ها، تنها یک ملودی شنیده می‌شود که در هر بند، کلام متفاوتی بر آن نوشته شده است. بسیاری از ترانه‌های محلی ایران که در دوران معاصر نیز بازسازی شده‌اند دارای چنین ساختی هستند. در بررسی نمونه‌ها از سر واژه‌هایی برای تشخیص هر بخش استفاده شده‌است که به ترتیب زیر است.

الف: بند(V)/ ب: ترجیع‌بند(C)/ ج: برگردان(R)/ د: پل(B)/ هـ: پیش‌ترانه یا سکو(P)

نمونه‌ی تک ساختی: لالایی، ترانه های عامیانه:

V لالا لالا گل پونه/ گدا آمد در خونه /نونش دادیم بدش اومد/ خودش رفت و سگش اومد

لالا لالا گلم باشی/ تو درمون دلم باشی / بمونی مونسم باشی / بخوابی از سرم واشی...

(هدایت، ۱۳۷۸: ۱۷۹).

V

ب) بند و برگردان(Verse & Refrain)

این ساختار دقیقاً مانند ساخت قبلی است؛ یعنی ملودی بندها عیناً تکرار می‌شود. اما عبارت یا جمله‌ای تکراری در انتهای بند می‌آید که به آن برگردان می‌گویند. فرق برگردان با ترجیع‌بند در این است که در ترجیع‌بند غالباً حرف اصلی یا پیام ترانه گفته می‌شود و معمولاً یک بند مجزا با ملودی برجسته است؛ درحالی‌که برگردان معمولاً جمله‌ای است کوتاه که ممکن است حاوی مضمون خاصی نباشد.

نمونه‌ی بند و برگردان: دختر شیرازی، ترانه فولکوریک شیرازی

دختر شیرازی جونم دختر شیرازی

V موهاتو به من بنما تا شوَم راضی

موهامو میخوای چه کنی بی حیا پسر
R کمند تو بازار ندیدی اینم مثل اونه ولیکن نرخش گرونه ولیکن نرخش گرونه

دختر شیرازی جونم دختر شیرازی
V ابروتو به من بنما تا بشم راضی

ابرومو میخوای چه کنی بی حیا پسر
R کمون تو بازار ندیدی اینم مثل اونه ولیکن نرخش گرونه ولیکن نرخش گرونه
(همان، ۲۱۲)

۲-۱-۳-ساخت‌های دوتایی(Verse- chorus)

الف: بند- ترجیع‌بند

بعد از دهه‌ی ۶۰ میلادی بیشتر آثار مردم‌پسند در تمام دنیا با ساخت دوتایی عرضه شده‌اند: «بند» و سپس «ترجیع‌بند»، و پس از آن، تکرار دوباره این الگو(افشار، ۱۳۹۹: ۲۸). در ترانه‌های پاپ ایران نیز این ترتیب به سرعت مورد استقبال واقع شد و ساختار این نوع ترانه‌ها به این صورت است که تمام بندها یک ملودی دارند که از ملودی ترجیع‌بند جدا است.

نمونه‌ی(۱) قوزک پا(مسعود امینی)

دیگه این قوزک پا یاری رفتن نداره
V لبای خشکیدم حرفی واسه گفتن نداره

دیگه این قوزک پا یاری رفتن نداره
C لبای خشکیدم حرفی واسه گفتن نداره

V میخوام از دست تو از پنجره فریاد بکشم ...

دیگه این قوزک پا یاری رفتن نداره
C لبای خشکیدم حرفی واسه گفتن نداره(زرگر، ۱۳۹۶: ۴۸۸)

ب: بند- بند(Verse- verse)

این ساختار تقریباً مانند ساخت قبلی است. که حالت‌های متفاوتی می‌پذیرد. گاه بندها پشت سر هم به صورت(V1V1V2V2) گاهی نیز به صورت یکی در میان می‌آیند (V1V2V1V2) اما صورت مخفف شده این نوع ترکیب نیز رایج است (V1V1V2) یا (V1V2V2).

نمونه۱: سلطان قلب‌ها(محمدعلی شیرازی)

V1 یه دل میگه برم برم/ یه دلم میگه نرم نرم

V1 پیش عشق ای زیبا زیبا/ خیلی کوچیکه دنیا دنیا

V2 سلطان قلبم تو هستی تو هستی / دروازه‌های دلم را شکستی

V2 اکنون اگر از تو دورم به هرجا... (شیرازی، wikipedia.org)

۳-۱-۳-ساخت‌های سه تایی(Ternary)

این ساخت که ساخت کاندرول یا «فرم بیتل‌ها» هم نامیده می‌شود، یکی از ساخت‌های پرتولید و پرمخاطب در روزهای نه چندان دور در جهان بوده است.»(افشار، ۱۳۹۹: ۳۶). در این ساخت ابتدا دو بند با یک ملودی می‌آید سپس بند پل وارد و در انتها دوباره ملودی بند اول با کلامی دیگر تکرار می‌شود. ساخت‌های سه تایی از تنوّع بالایی از ترکیب «بند، ترجیع‌بند، پل» برخوردارند که به طور خلاصه بدین قرار است:

الف: بند، ترجیع‌بند، بند:

حوّاترین

V1 این زندگی با تو زیباترم می‌شه
تو عاشقم بودی من باورم می‌شه

R من با تو فهمیدم زیبایی‌ام خوبه
یک مرد مغرور رویایی‌ام خوبه

V2 وقتی تو این جایی دنیا همین خونه‌ست
حالا بگو تو بازم این زن یه دیوونه‌ست

C من با تو فهمیدم زیبایی‌ام خوبه
یک مرد مغرور رویایی‌ام خوبه

(بمانی، ۱۳۹۴: ۴۸)

ب: بند، ترجیع‌بند یا(برگردان)، پل

دستای تو

V1 ای که بی تو خودم تک و تنها می بینم
هرجا که پا می‌ذارم تو رو اونجا می بینم
یادمه چشمای تو پُرِ درد و غصّه بود
قصّه‌ی غربت تو قد صد تا قصّه بود

R یاد تو هر جا که هستم با منه
داره عمر منو آتیش میزنه

B تو برام خورشید بودی توی این دنیای سرد
گونه‌های خیسمو دستای تو پاک می‌کرد
حالا اون دستا کجاست اون دوتا دستای خوب
چرا بی‌صدا شده لبه قصه‌های خوب

V1 من که باور ندارم اون همه خاطره مُرد
عاشق آسمونا پشت یک پنجره مُرد

R یاد تو هر جا که هستم با منه
داره عمر منو آتیش می‌زنه

(سرفراز، ۱۳۸۴: ۳۲)

ج: بند، ترجیع‌بند، سکو

V پشت پنجره عادت مرگه...

C نور دیروز و هنوزم ...

B با تو رفتن تا ته خواب پریا... (یمینی، ویکی پدیا)

۴-۱-۳- ساخت‌های چهارتایی و بیشتر

در ساخت‌های چهارتایی یا بیشتر از آن، تنوّع موسیقی و ملودی بیشتر است و با چینش متفاوت اجزای آن، ساخت‌های مختلفی نیز پدید می‌آید. اجزای ساخت‌های چهارتایی عبارتند از «بند، ترجیع‌بند، سکو، نیم‌بند، میان‌بند (پل) برگردان و ترجیع‌بند» هر ساخت از چهار ساخت جزء تشکیل شده که پر تکرارترین این ساختارها عبارتند از:

۱-بند ۱، بند۲، سکو، ترجیع‌بند

۲-بند۱، بند۲، ترجیع‌بند، بند۳، بند۴، ترجیع‌بند

۳-بند۱، ترجیع‌بند، بند۲، ترجیع‌بند، بند۳، بند۴، ترجیع‌بند

۴-بند۱، ترجیع‌بند، بند۲، پل، بند۱، ترجیع‌بند

۵-بند ۱، ترجیع‌بند، بند۲، بند۳، سکو، ترجیع‌بند

۶-ترجیع‌بند، بند۱، بند۲، بند۳

۷-بند۱، بند۲، بند۳، بند ۴ و...

۸-ترجیع‌بند (یا برگردان)، بند۱،(ترجیع‌بند) بند۲، بند۳، ترجیع‌بند

نمونه‌ی۱: تحمّل کرد (جنتی عطایی)

V1 V1 تحمّل کن عزیز دل شکسته تحمّل کن به پای شمع خاموش...

V2 V2 جهان کوچک من از تو زیباست هنوز از عطر لبخند تو سرمست...

P P منو نسپار به فصل رفته‌ی عشق نذار کم شم من از آینده تو...

C C به من فرصت بده برگردم از من به تو برگردمو یار تو باشم. (جنتی عطایی، wikipedia.org)

۲-۳- زبان

زبان، یکی از بنیادی‌ترین عناصر در ساختار هر اثر هنری – کلامی، از جمله ترانه است. زبان، علاوه بر ساختار دستوری، مجموعه‌ای از حس و حال، لحن، آداب و رسوم و فرهنگ جامعه را در خود نهان دارد. ترانه‌سرایان، در نگارش ترانه از چند نوع زبان بهره گرفته‌اند که عبارتند از: زبان‌رسمی، زبان‌محاوره، زبان‌معلّق و زبان‌آرگو.

۱-۲-۳- زبان رسمی

کاربرد واژه و ساختار جمله در برخی ترانه‌ها بر اساس دستور زبان معیار است. کلمات شکسته در این نوع از ساختار زبانی به کار نمی‌رود و چه بسا به شعر بیش از ترانه همانند است:

بی قرار: آسمان ای پیر افسرده / بهر چه با من نمی‌سازی / کلبه‌ی تاریک قلبم را / لحظه‌ای روشن نمی‌سازی (جنتی عطایی،۱۳۹۴: ۱۱۱)

دستور زبان در ترانه بی قرار، دستور زبان معیار است. کلمات به صورت کامل به کار رفته‌اند: «آسمان، چه، را» حتی انتخاب حروف اضافه نیز به دستور زبان کهن نزدیک‌تر است(بهر چه) تا به زبان عامیانه(واسه چی). ساختار واژه « لحظه‌ای» نیز برابر با دستور زبان کتابت است. تا «یه لحظه» در زبان محاوره.

ترانه‌های دوره‌ی پیشامشروطه، به دلیل نزدیکی به شعر سنتی، بیشتر مبتنی بر دستور زبان رسمی است. به همین دلیل قالب بیشتر ترانه های دوره‌ی اول، تقلیدی از قالب‌های ادبیات کلاسیک است. قالب‌های پر تکراری چون: غزل، مثنوی، رباعی و... زبان ترانه‌های این دوره نیز در اکثر ترانه‌ها، مطابق با زبان معیار بوده‌است. انقلاب مشروطه اما سهم به‌سزایی در تغییر دستور زبان ترانه داشت. ترانه‌سرایانی که در جریان

انقلاب، به حمایت از جنبش مردم برخاسته بودند؛ برای درک حال و هوای مردم آن روزگار، سعی کردند که زبان ترانه‌های خود را به زبان کوچه و بازار نزدیک کنند؛ به‌کارگیری کلمات شکسته در ترانه رواج پیدا کرد و استفاده از ضرب المثل‌ها، کنایه‌ها و عبارات عامیانه، ساختار زبان ترانه‌ها را به ساختار زبان عامه نزدیک کرد: «زبان‌محاوره، نقش تعیین‌کننده و ویژه‌ای را پیدا کرد. برای این که نزدیک‌تر شد به گوهر و تعریف ما از ترانه، دیگر مربوط به قشر روشن‌فکر یا طبقه‌ی حاکم در آن جامعه نمی‌شد که از سواد برخوردار باشند. و با زبان کتابت صحبت کنند. می‌خواست برود به کوچه و بازار و کارخانه و مزرعه و خودش را وصل کند به مردم جامعه و طبیعی است که زبان محاوره شانس بیشتری برای فهمیده شدن داشت تا آن زبانی که صددرصد از ادبیات کلاسیک آمده بود(جنتی عطایی،۱۳۹۴: ۸۳). بنابراین زبان ترانه‌ها، پس از انقلاب‌مشروطه، بیشتر به زبان عامه‌ی‌مردم نزدیک شد. و بازتابی از آداب و رسوم، دغدغه‌ها، نگرانی‌ها، نوع سخن گفتن و زبان مردم عصر خود شد.

۲-۲-۳- زبان محاوره

زبان محاوره یا زبان گفتگو، به زبانی گفته می شود که مردم یک عصر، از طریق آن با هم گفتگو می‌کنند و با زبان رسمی یا نوشتار، تفاوت دارد. در زبان محاوره، شکل بیان کلمات تغییر می‌کند. این تغییرات به چند دسته تقسیم می‌شوند که پر تکرارترین آن‌ها عبارتند از:

الف: تغییرات واک: باران(بارون)، دیوار(دیفال)، یک(یه)، را(رو)، اگر(اگه)، بخوانیم(بخونیم)

ب: جانشینی (ه)، به جای (است): سایه‌ی یه حادثه که یه عمره با منه(من است)

ج: حذف واک: مث(مثل) درگیری خورشید با شب تار

د: ادغام دو واژه: بازم خورشید دراومد(باز هم...) پیش تو یه عکس تازه‌س(تازه است)

برای نمونه ترانه‌ی « مسخ» ازنوشته‌های اردلان سرفراز که به شرح زیر است:

می‌بینم صورتمو تو آینه / با لبی بسته می‌پرسم از خودم / این غریبه کیه از من چی می‌خواد؟ /اون به من یا من به اون خیره شدم؟(سرفراز، ۱۳۸۴: ۵۶)

یکی از کارکردهای زبان محاوره، ایجاد صمیمیت بین گوینده و مخاطب متن است. زبان محاوره، همان زبان خواب یا حدیث نفس است. هر انسانی، در خلوت خود، هنگامی که با نفس خویش سخن می‌گوید، از زبان محاوره استفاده می‌کند. هم‌چنین وقتی آدمی به خواب می‌رود، و در خواب با خود یا اشخاص دیگر گفتگو می‌کند زبان گفتگوی او همان زبان محاوره است و هیچ‌کس در این دو حالت از زبان کتابت یا رسمی استفاده نمی‌کند. بنابراین اولین ویژگی زبان محاوره در ترانه‌های نوین، صمیمیت کلام است.

در ترانه‌ی «مسخ» همین نکته اولین ویژگی زبانی به شمار می‌آید. بیگانگی از خویش، ممکن است برای هر انسانی اتفاق بیفتد. زبان ساده و صمیمی ترانه، فضا را برای هم‌ذات پنداری مخاطب باز می‌گذارد. ترانه‌سرایان در نگارش ترانه‌ها به زبان محاوره، سعی می‌کنند از کژتابی، پیچیدگی و لغزش‌های زبانی دوری کنند. ساختار و اساس زبان محاوره بر پایه‌ی سادگی و شیوایی کلام است. همین نکته در ترانه‌ی مسخ رعایت شده‌است: «می‌بینم صورتمو تو آینه با لبی بسته می‌پرسم از خودم» هر خواننده‌ی فارسی زبان معاصر، به‌راحتی می‌تواند معنای ترانه را درک کند. برای درک ترانه‌های محاوره هیچ خواننده‌ای به دنبال معنی کلمات غریب در فرهنگ لغت نخواهدرفت. چینش کلمات در کنار هم به سادگی انجام خواهدشد و نشانی از حذف فعل یا تقدّم و تاخّر معنایی وجود ندارد.« این غریبه کیه؟ از من چی می‌خواد...» شکسته شدن واژه‌ها، و نزدیک‌تر شدن زبان ترانه به زبان محاوره‌ی کوچه و بازار، از مهم‌ترین ویژگی‌های زبان ترانه‌های گفتگو است که در ترانه‌ی سرفراز نیز همین ویژگی رعایت شده‌است. این نکته باعث نزدیک‌تر شدن حس و حال و فضای زبان ترانه به ذهن و زبان مخاطب عصر خود می‌شود.

۳-۲-۳- زبان معلّق

زبان معلّق، به نوعی از زبان گفته می‌شود که نیمی از شاخصه‌های مختص به زبان کتابت و نیمی از شاخصه‌های زبان عامیانه را پذیرفته‌است؛ اما نه زبان رسمی به‌شمار می‌آید و نه در دسته‌بندی‌های زبانی می‌تواند زیر شاخه‌ی زبان عامیانه باشد. زبان معلّق، چیزی بین زبان رسمی و زبان عامیانه است. از این زبان، گویندگان خبر در رسانه‌ها یا استادان در دانشگاه‌ها استفاده می‌کنند(کمارجی، ۱۳۹۶: ۱۴۰) که بخشی از کلام به زبان رسمی نزدیک است و بخشی دیگر به زبان محاوره بیان می‌شود.

زبان معلّق، در ترانه‌های نوین فارسی نیز وجود دارد و ترانه‌سرایان برای نگارش ترانه‌های خود، گاهی از این زبان استفاده می‌کنند.

نمونه: نه خام این و اون نه مست باده می شدم/ با تو به یک روش فقط با عشق ساده می شدم
دل سنگ می شدن همه عین خیالمم نبود/ لحظه ی مرگم می رسید با عشق زاده می شدم
می سوختم به جای شمع لبخند می زدم به جمع/ اگه شبی به دست تو من استفاده می شدم
من می سپردم خودمو به دست های تو فقط/ وقتی اراده از تو بود من بی اراده می شدم.
(مقدم،۱۳۹۷: ۳۴۹)

در این ترانه، زبان به صورت سیّال بین دو سوی زبان‌کتابت و زبان محاوره در جریان است.

۴-۲-۳- زبان آرگو

جامعه‌شناسان می‌گویند هر اندازه که نیازهای منطقی و طبیعی جوانان مورد بی‌اعتنایی و بی‌توجهی قرار بگیرد، رویکرد آنان نسبت به انتخاب کانال‌های ویژه‌ی ارتباطی و اصطلاحات گفتاری خاص، تشدید می‌شود.

زبان‌آرگو یا مخفی، در واقع یک زبان مستقل نیست و عمدتاً در حوزه‌ی واژگان و تا حدّی اصطلاحات و عبارت‌های ساخته شده است. زبان مخفی شباهت‌های زیادی به زبان‌عامیانه دارد.(کمارجی، ۱۳۹۵: ۱۴۱)

برخی از افراد جامعه، به‌طور ویژه قشر جوان، برای رسیدن به یک زبان گفتاری مخصوص به خود، واژگان و ترکیب‌های خود ساخته‌ای را به صورت رمز گونه ابداع می‌کنند. این واژگان، گاهی از زبان بیگانه وام گرفته می‌شوند. چون: کیس مناسب، اندشه، سکرت و... گاه نیز برساخته‌ی ذهن دو یا چند نفر به مرور زمان در بطن جامعه رواج پیدا می‌کند. واژگان و ترکیب‌هایی همچون: خفن، داف، دودره‌بازی، سیس عقاب، رل زدن و...

خوانندگان و ترانه‌سرایان، از دهه‌ی‌هشتاد به بعد در آثاری که مربوط به قشر نوجوان می‌شد و به آثار تینیجر(نوجوان) معروف است، گاه از زبان آرگو استفاده کرده‌اند. این نوع بیان که در ابتدا رواج کمتری داشت و تابوشکنانه به نظر می‌آمد وقتی با استقبال مخاطبان نوجوان روبه‌رو شد، به‌ویژه در اینستاگرام و دیگر رسانه‌های ارتباطی آزاد، به‌یکباره تعداد زیادی از ترانه‌سرایان به نوشتن این نوع ترانه‌ها با زبان آرگو، روی‌آوردند.

نمونه: زندگی سرد و قفس، به ما پر و بال نمیده/ دیگه بیلبورد کسی تبلیغ آبسال نمی ده
گفتیم از غصه بریم صفا سیتی با برو بچ/ تو نگو ماشین نباشه تفریحم حال نمی ده
برق خونه مون همیشه ی خدا قطی داره/ یه شبم هس تی وی مون دل بخواه سریال نمی ده..
(مقدم، ۱۳۹۷: ۲۵۰)

استفاده از واژگانی چون:« صفاسیتی، برو بچ، تی وی و...» نمونه هایی از ترکیب ها و گفتار خاص رایج بین نوجوانان است.

۳-۳- خاصیت زمزمه‌پذیری

خاصیت زمزمه‌پذیری، یکی از بنیادی‌ترین عناصر پنهان در ساختار ترانه است. این‌که مخاطب بتواند با یک بار شنیدن یا خواندن متن ترانه، همه یا بخشی از آن را به خاطر بسپارد و با خود زمزمه کند. معمولاً در ترانه‌ها بخش تکرار شونده یا «کورس» زودتر از بخش‌های دیگر «ورس، پل و...» در ذهن ماندگار

می‌شوند. و این خاصیت زمزمه‌پذیر شدن ترانه به عوامل مهمی بستگی دارد که همین عوامل بین ترانه و شعر تفاوت ایجاد می‌کند.

عوامل ایجاد ویژگی زمزمه‌پذیری عبارتند از: الف: زبان‌عامیانه و نزدیک به کوچه و بازار ب: صمیمیت و عاطفه ج: استفاده از ساختار ساده‌ی زبانی و دستوری د: استفاده‌ی متعادل از آرایه‌ها، تا جایی که متن ترانه برای مخاطب به‌آسانی قابل درک باشد. بر همین اساس مثلاً استعاره‌های پیچیده جایی در ترانه ندارند و به جای آن، ترانه‌سرایان بیشتر از تشبیه و کنایه استفاده می‌کنند. ه: استفاده از ضرب المثل‌ها، کنایه‌ها و اصطاحات متداول یک عصر و: استفاده از اوزان همسان یا دوری که به‌آسانی در ذهن می‌مانند.

ز: استفاده از ردیف و قافیه‌های ساده اما غافل‌گیر کننده؛ به صورتی که مخاطب با شنیدن آن شگفت زده می‌شود و ناخودآگاه به آن فکر می‌کند.ح:کوتاه بودن طول مصراع ها ط: تکرار شدن کلمات یا جمله ها در کورس

ترانه‌ی «به من نگو دوستِ دارم» اثر پرویز مقصدی، نمونه‌ی کاملی از ترانه‌هایی است که خاصیت زمزمه‌پذیری در آن به درستی رعایت شده‌است. کمتر مخاطبی پیدا می‌شود که با یک بار شنیدن این ترانه نتواند بخشی از متن را به خاطر نسپارد:

حالا که کار تو شده پر از نیرنگ و ریا / حالا که کار تو شده فرسنگ‌ها دور از خدا

به من نگو دوست دارم که باورم نمی‌شه / نگو فقط تو رو دارم که باورم نمی‌شه(پرویز مقصدی، ویکی پدیا)

۴-۳- خاصیت موسیقایی ترانه

ترانه به دلیل ماهیت گوش‌مداری، برای تأثیرگذاری بر مخاطب، بر موسیقی کلام اتّکا دارد؛ بنابراین برای آن‌که تأثیرگذار باشد و به‌آسانی در خاطر بماند؛ می‌بایست موسیقی کلام در آن رعایت شده باشد. از طرف دیگر، ترانه باید خاصیت موسیقی پذیری داشته باشد؛ یعنی به‌گونه‌ای نوشته می‌شود که موسیقی‌دان بتواند کلمات را روی ضرب‌های ملودی جایگزین کند. بنابراین اصل در ترانه جایگزینی است و شاید به همین دلیل است که عدّه‌ای از منتقدین براین باورند که در وزن ترانه تنها برابری تعداد هجاها مهم است و کوتاهی یا بلندی واک‌ها تأثیری در جایگزینی هجاها بر ملودی ندارد.

ترانه‌ها بیشتر بر اوزان همسان یا دوری نوشته می‌شوند که از خاصیت موسیقایی بالاتری برخوردارند؛ امّا علاوه بر وزن، عوامل زیر نیز بر موسیقایی شدن متن ترانه مؤثّر هستند:

الف: عوامل ایجاد کننده‌ی موسیقی بیرونی که همان وزن عروضی است؛ این عامل بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها به همراه ردیف و قافیه انجام می‌پذیرد.

ب: عوامل پدید آورنده‌ی موسیقی درونی که عبارت است از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر.

بنابراین تقسیم بندی، «وزن و ردیف و قافیه»، موسیقی کناری ترانه را تشکیل می‌دهند و «واج آرایی، تکرار، جناس، قافیه‌ی درونی» سازنده‌ی موسیقی درونی ترانه هستند.

۱-۴-۳- موسیقی بیرونی، وزن

وزن، نوعی تناسب است. تناسب، کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدّد. تناسب اگر در مکان واقع شد آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شد وزن نام دارد.(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۹)

وزن، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ترانه به حساب می‌آید. در زبان فارسی که وزن آن از نوع کمّی است، علم عروض، دانشی برای شناخت وزن است. در نتیجه‌ی رعایت وزن عروضی، موسیقی بیرونی کلام شکل می‌گیرد که همان نظمی است که در یک مجموعه‌ی آوایی به لحاظ کوتاه و بلندی مصوّت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوّت‌ها وجود دارد.

در زبان فارسی، بیش از سیصد وزن رایج وجود دارد که شاعران و ترانه‌سرایان از این اوزان برای سرایش آثار خویش استفاده می‌کنند. به طور کلی می‌توان این اوزان را در سه دسته‌ی کلی جای داد.

الف: اوزان متّفق‌الارکان که از تکرار برابر ارکان بیت پدیدار می‌شود، مانند: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن. ب: اوزان متناوب‌الارکان، که از تکرار همانند لخت‌های بیت پدیدار می‌شود، مانند: مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن. ج: اوزان مختلف‌الارکان، که از تکرار متفاوت ارکان بیت پدیدار می‌گردد، مانند: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن.

ترانه‌سرایان، در سرایش ترانه، بیشتر از اوزان متّفق‌الارکان و متناوب‌الارکان استفاده می‌کنند و با توجه به پیوند ترانه با موسیقی، و توجه به این نکته که آهنگسازان تنها با تعداد هجاهای هر بیت سر و کار دارند و کوتاهی و بلندی صامت‌ها و مصوّت‌ها چندان تأثیری بر جایگزینی هجاها بر ملودی ندارد، پرکاربردترین وزن‌های فارسی ترانه، بر اساس تعداد هجاهای آن‌ها دسته‌بندی می‌شوند. یکی از پر تکرارترین این اوزان، ترانه‌هایی هستند که هشت هجا دارند. این اوزان هم برای ریتم‌های تند و هم برای تهیه‌ی قطعات آرام مورد استفاده قرار می‌گیرند. شفیعی کدکنی، تأثیر وزن را در شعر چنین دانسته‌است:

الف: لذّت موسیقیایی به وجود می‌آورد و این در طبیعت آدمی است که ناخودآگاه از آن لذت می‌برد.

ب: میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها را منظم می‌کند.

ج: به کلمات خاص هر شعر تأکید می‌بخشد و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می‌کند.(همان: ۴۹)

۱-۱-۴-۳- نقش موسیقی کناری در ترانه

قافیه بخشی از موسیقی کناری بیت را تشکیل می‌دهد. ابن رشد در تعریف قافیه می‌گوید: قافیه در نزد عرب، هماهنگی‌ای است در مقدار و در بعضی از الفاظ و این هماهنگی گاه در یک حرف است که همان حرف آخرین است و یا در دو حرف و همان است که متاخّران آن را(لزوم) می‌خوانند(همان، ۵۸).

ردیف، عامل دیگر ایجاد موسیقی کناری در بیت است. ردیف، به واژه یا واژگانی گفته می‌شود که پس از قافیه و در انتهای هر مصراع، عیناً تکرار شوند. قافیه و ردیف در ترانه‌های نوین، نیز در ایجاد موسیقی کلام بسیار مؤثّرند. مهم‌ترین تأثیراتی که قافیه و ردیف در ساختار ترانه دارند عبارتند از: الف: تأثیر موسیقیایی کلام ب: به نظم کشیدن فکر و احساس ج: استحکام ترانه و کمک به خاصیت زمزمه‌پذیری د: ایجاد وحدت شکل در ساختار ترانه هـ: تناسب و قرینه سازی و: تداعی معانی و انتقال از یک معنا به معنای دیگر

نکته‌ی حائز اهمیت در باب جنبه‌های موسیقیایی قافیه و ردیف این است که در گفتگوی معمول یا نثر، مخاطب به آهنگ کلمات توجهی ندارد و ذهن تنها متوجه معانی است. اما در ترانه، با این که ذهن از معنی غافل نیست، از آهنگ کلام نیز لذّت می‌برد و این لذّت بیشتر در اثر بازگشت هر مصراع به قافیه و ردیف است.

آنچه استفاده از قافیه را در ترانه نسبت به دیگر گونه‌های ادبی متمایز می‌سازد، حالت شنیداری کلمات است. در نگارش ترانه شکل شنیداری واژگان اهمیت دارند. بر همین اساس مثلاً سه واژه‌ی «آس و خواست و خاص» که در حالت عادی قافیه نمی شوند؛ زیرا «خواست» با «آس» و «خاص» با این که هر دو واوژه، واک مشترک پایانی ندارند، در ترانه به علت یکسان شنیده شدن واک آخر قافیه قرار می‌گیرند؛ زیرا «خواست»، «خواس» شنیده می‌شود و با «آس» قافیه می‌شود و واک آخر «خاص» گرچه از نظر شکل با دو واژه‌ی دیگر متفاوت است، آوای مشترک دارند و در ترانه به صورت قافیه عمل می‌کنند:

هم‌سفر خاموش من / بانوی آبی پوش من / ترانه های دردتُ / زمزمه کن در گوش من (زاکاریان، ۱۳۹۸: ۳۲۳)

واژه‌های« خاموش، آبی پوش، گوش، کلمات قافیه هستند و «من» به عنوان ردیف در ترانه‌ی بانوی آبی‌پوش به‌کار گرفته شده‌است. واج «ش» که به عنوان آخرین واک قافیه به‌کار گرفته شده‌است حسّ خاموشی را به مخاطب القا می‌کند و حالتی از زمزمه و در گوشی(پچ‌پچ صحبت کردن) را تصویرسازی می‌کند. «من» که ردیف ترانه است، چون مرکز متن است کلمات، تصاویر، احساسات و... سرانجام به این واژه ختم می شوند. حرکت واک‌ها از ابتدای سطر به سمت این واژه نظم گرفته و شخصیتی که مورد

خطاب واقع شده و بیرون متن وجود دارد، با وجود ردیف «من» به درون شعر رخنه می‌کند و پیوند تمام مصراع‌ها در دو محور افقی و عمودی وابسته به همین واژه‌ی انتهایی ترانه است.

از نظر موسیقیایی نیز قافیه و ردیف به تنهایی نیمی از وزن یک مصرع را تشکیل داده‌اند و کلام هرچه به پایان واک‌ها نزدیک می‌شود، بر شدّت و ضرب‌آهنگ آن افزوده می‌شود. این امر به جنبه‌ی موسیقیایی ترانه کمک می‌کند.

۲-۴-۳- موسیقی درونی

موسیقی درونی عبارت است از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حروف دیگر. آرایه‌هایی که ایجاد موسیقی درونی می‌کنند عبارتند از: واج آرایی، تکرار، جناس.

۱-۲-۴-۳- واج‌آرایی

واج‌آرایی یا نغمه‌ی حروف از تکرار یک یا چند واک به وجود می‌آید. واج‌آرایی از دیرباز مورد توجه شاعران فارسی زبان بوده‌است و از آن برای ایجاد موسیقی درونی در اشعارخود بهره‌گرفته‌اند. یکی از زیباترین واج‌آرایی‌های معروف فارسی مربوط به این بیت خواجه حافظ است «سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند/ همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند»(۱۳۸۵: ۱۹۲) در این بیت سه بار واک «چ» و نه بار واک «ن» تکرار شده است تا علاوه بر بالا بردن حس موسیقیایی اثر، حالت و تصویری از چمیدن را نیز به ذهن مخاطب القا شود.

واج‌آرایی در ترانه‌سرایی نیز مورد توجه قرار گرفته است و ترانه‌سرایان نوین برای دلنشین ساختن وزن موسیقیایی ترانه‌های خویش از این صنعت ادبی بهره‌گرفته‌اند.

نمونه: درخت تن سپرده دست بادمُ پر از جوانه‌ی شکستنم /ببین چه سوگوار و سرد و بی رمق در آستانه‌ی شکستنم /رفتن تو افول خاکستری ستاره‌ی دل بستن من بود/ شعر نجیب اسم تو غزل نبود حماسه‌ی شکستن بود(جنتی عطایی، ۱۳۸۴: ۲۰۶)

هفت واک « س» و شش واک « ا، ت، ن» در بیت اول صدای شکستن و افتادن شاخه‌ها و تنه‌ی درخت را بازتاب می‌دهد. کشیدگی واک «ا» در هنگام خوانش متن، قامت ایستاده‌ی درخت را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند؛ اما واک‌های «س» و «ت» صدای افتادن و شکستن و سروصدای حاصل از سقوط را ایجاد می‌کنند. در ادامه‌ی افتادن و افول شاعر «درخت» مجدّد در بیت دوم نیز همان سه واک نخست «س، ن، ت» تکرار می‌شوند و در یک بند(۱۳) مرتبه از واک‌های «ت، ن، س» و (۱۱) بار از واک«ا» استفاده شده‌است. قدرتی که صدای «س» و «ت» دارد و همین‌طور تعداد بالای استفاده از این دو واک

باعث شده‌است که مخاطب بتواند علاوه بر موسیقی بیرونی متن(وزن) موسیقی درونی واژه‌ها را بهتر حس، و صدای افتادن درخت را بشنود و حس کند.

۲-۲-۴-۳- تکرار

تکرار، به چند بار آوردن یک واژه مشخص در دو مصراع یا یک بند یا یک متن گفته می‌شود. تکرار یا واژه‌آرایی نیز چون نغمه‌ی حروف، سابقه‌ی طولانی در ادبیات ایران دارد. شاعران و نویسنده‌گان اهداف مختلفی از تکرار دارند چون: تأکید بسیار یا ایجاد موسیقی درونی و... . به طور کلی تکرار به دو صورت انجام می‌شود: الف: تکرار در سطح واژه و ترکیب ب: تکرار در سط جمله یا بند

۱-۲-۲-۴-۳- تکرار در سطح واژه

واژه‌آرایی باعث ایجاد موسیقی درونی در ترانه می‌شود. علاوه بر آن تأکید ترانه‌سرا بر موضوع را می‌رساند و آن واژه را نسبت به واژگان پیش و پس از خود برجسته می‌سازد؛ به طوری که مخاطب با دیدن یا شنیدن متن، توجهش به سوی آن واژه جلب می‌شود. برای نمونه هما میر افشار با چهار بار تکرار دو واژه‌ی «نرو» و «نگو» تأکید خود و حس و حال خویش را از این دو فعل می‌رساند:

نرو نرو نرو به خدا می‌میرم / نگو نگو نگو که من از تو سیرم(ویکی پدیا)

ترانه سرا دو واژه‌ی مذکور را پشت هم تکرار کرده‌است. این کار علاوه بر این که موسیقی کلام را زیباتر ساخته است، تأکید وخواهش راوی را بر مفهوم «ماندن» و «حرفی از جدایی نگفتن» به‌همراه دارد.

۲-۲-۲-۴-۳ -تکرار در سطح جمله

مهم‌ترین تکرار در ساختار ترانه، تکرار در سطح جمله است. این ویژگی به نوعی وجه افتراق ترانه از دیگر قالب‌های ادبی است. گرچه در شعر کلاسیک قالب‌هایی همچون ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مسمّط، مبتنی بر تکرار مصرعی یا بیتی هستند؛ وجه غالب نیست.

در ترانه، مهم‌ترین بخش متن که حرف اصلی ترانه‌سرا به شمار می‌آید و به نوعی باقی اثر در خدمت این بند هستند «کورس» یا «بند تکرار» است. بندینه یا کورس همان‌طور که از نامش پیداست به قسمتی از ساختار ترانه گفته می‌شود که دو یا چند بار در متن تکرار می‌شود و ضرب‌آهنگ معنایی و موسیقیایی اثر است. و تکرار آن از همین رو است. نمونه:

ای که بی تو خودمو تک و تنها می‌بینم / هر جا که پا می‌ذارم تو رو اونجا می‌بینم ...

یاد تو هر جا که هستم با منه داره عمر منو آتیش می‌زنه /تو برام خورشید بودی توی این دنیای سرد

گونه‌های خیسمو دستای تو پاک می‌کرد/ یاد تو هر جا که هستم با منه داره عمر منو آتیش می‌زنه (سرفراز، ۱۳۸۴: ۳۲)

۳-۲-۲-۴-۳ - جناس

جناس یا تجنیس، به آوردن دو یا چند کلمه که در لفظ شبیه یا هم‌جنس باشند و در معنی مختلف، گفته می‌شود. جناس انواع مختلفی دارد که همه‌ی انواع جناس را می‌توان در دو گروه جای داد:

الف: جناس تام(همسان) ب: جناس ناقص(ناهمسان)

جناس، در ادبیات کلاسیک سابقه‌ای دیرینه دارد. ترانه‌سرایان نوین نیز با هدف ایجاد موسیقی درونی و بالا بردن لذت شنیداری، از جناس در ترانه‌های خود استفاده کرده‌اند:

تو ای نایاب ای ناب/ مرا دریاب دریاب/ منم بی‌نام بی‌بام/ مرا دریاب تا خواب(شهیار قنبری،۱۳۹۷: ۲۷۲)

قنبری در این بند با استفاده از دو واژه‌ی «نایاب، و ناب» از جناس افزایشی(وسط) استفاده کرده‌است و بین دو واژه‌ی «نام و بام»، « یاب و ناب و خواب» از جناس اختلافی نقطه و حرف اول استفاده کرده‌است که باعث ایجاد قافیه‌ی درونی در متن شده‌است. ادغام موسیقی درونی و موسیقی بیرونی باعث گوشنواز شدن متن می‌شود و فضایی ایجاد می‌کند که آهنگساز بتواند به‌آسانی هجاهای متن را بر ملودی دلخواه خویش جایگزین کند.

۵-۳- مضمون و محتوا

گرچه ترانه‌های پاپ فارسی از نظر کلام و ملودی با یکدیگر فرق دارند؛ از نظر مضمون و محتوا می‌توان آن‌ها را در چند گروه مشخص جای داد. پرتکرارترین مضامین مشترک در بین ترانه‌های عامیانه عبارتند از: الف) ترانه‌های عاشقانه ب) ترانه‌های حماسی و اعتراضی ج) ترانه‌های ایدئولوژیک د) ترانه‌های الهام بخش و معنوی هـ) ترانه‌های بیداری و) ترانه‌های طنز ز) ترانه های اجتماعی

۱-۵-۳- ترانه‌های عاشقانه

ترانه‌های احساسی به آن دسته از ترانه‌هایی گفته می‌شود که مضمون آن‌ها رابطه میان عاشق و معشوق و شرح اتفاقات این رابطه است. گاه ترانه از غم و هجران و فراق یار سخن می‌گوید و زبان به شکوه و شکایت گشوده و گاه از بی‌وفایی‌های یار و نشستن با اغیار. گاه آرزوی وصال و شرح عشق سوزان درونمایه‌ی ترانه است و همه‌ی این احساسات در دسته‌بندی ترانه‌های عاشقانه جای می‌گیرند. نمونه‌هایی از این مضمون به شرح ذیل است.

مضمون عاشقانه : بیشترین و پرتکرارترین مضمون در بین ترانه‌های پاپ است که با تمام تغییراتی که ساختار موسیقی و کلام از آغاز پیدایش تاکنون داشته‌اند، همچنان مضمونی غالب داشته است.

موضوعات ترانه‌های احساسی را می‌توان به انواع زیر تقسیم نمود:

۱- خواهش و تمنا ۲- توصیف و ستایش ۳- روایت رابطه و بازگویی احساس عاشق(دوست داشتن) ۴- شکوه و شکایت ۵- انتظار و دلتنگی ۶- حسرت و حسادت ۷- آرزوی وصال ۸- هجو و نکوهش معشوق

۱-۱-۵-۳- خواهش و تمنا: در این نوع ترانه‌ها درونمایه‌ی اصلی سوز و گداز عاشق و طلب و خواسته‌های یک رابطه‌ی عاشقانه است. در ترانه‌های پاپ فارسی از این درونمایه بسیار استفاده شده‌است و در بیشتر ترانه‌ها احساس نیاز دیده می‌شود.

نمونه: حریق سبز

بیا کنارم سرو ناز بی‌تاب/ بیا کنارم زیر طاق مهتاب (زاکاریان، ۱۳۹۳: ۳۳۶)

۲-۱-۵-۳-توصیف و ستایش: توصیف و ستایش نیز از دیگر موضوعات پرتکرار در ترانه‌های پاپ فارسی به شمار می‌آید که در آن عاشق به توصیف چهره یا ویژگی‌های رفتاری معشوق می‌پردازد و گاه این وصف تابلو نمایشی است که به ستایش نزدیک می‌شود. نمونه: عکس رویا

شب از مهتاب سر می‌ره / تمام ماه تو آبه / شبیه عکسه یک رویاست / تو خوابیدی جهان خوابه/ زمین دور تو می‌گرده/ زمان دست تو افتاده/ تماشا کن سکوت تو/ عجب عمقی به شب داده ... (بمانی، ۱۳۹۴: ۱۱)

۳-۱-۵-۳- روایت رابطه و بازگویی احساس عاشق: این نوع ترانه‌ها بیشتر شکل روایتی و داستانی دارند. از نقطه‌ای آغاز، و به جایی ختم می‌شود. عنصر روایت مهم‌ترین ویژگی این نوع از ترانه‌های عاشقانه است. در ذیل به یکی از بهترین ترانه‌های روایت گونه‌ی چند دهه‌ی اخیر اشاره شده‌است.

نمونه: شام مهتاب

تو اون شام مهتاب کنارم نشستی / عجب شاخه گل وار به پایم شکستی / قلم زد نگاهت به نقش آفرینی که صورتگری را نبود این چنینی... (جلالی، wikipedia.org)

۴-۱-۵-۳-شکوه و شکایت: در این گونه از ترانه‌ها شاعر لب به شکوه و شکایت می‌گشاید و از معشوق خویش گلایه می‌کند. این مضمون در آثار کلاسیک نیز وجود داشته و برای نمونه می‌توان به ترکیب بند وحشی بافقی اشاره داشت از جمله:

«ای گل تازه که بویی ز رفا نیست تورا / خبر از سرزنش خار جفا نیست تو را...».

نمونه: اسمم داره یادم می‌ره / چون تو صدام نمی‌کنی/ حالا که عاشقت شدم / تو اعتنا نمی‌کنی ... (برزویی، ۱۳۹۶: ۱۶۳)

۵-۱-۵-۳- دلتنگی و انتظار: زبان این ترانه‌ها معمولاً انشایی، و از عاطفه‌ی بالایی برخوردار است. شب‌های تاریک و درازی که به سحر نمی‌رسند، روزهای طولانی که وصال را سخت می‌کنند و ثانیه‌ها که قصد خون عاشق را کرده‌اند، بیشترین تصاویری است که در این گونه از ترانه‌ها، به چشم می‌خورد.

نمونه: امشب چه بی‌تابم / امشب چه دلتنگم / تب داره این شعر و / غم داره آهنگم (ایمان، ۱۳۹۶: ۳۸۳)

۶-۱-۵-۳- حسرت و حسادت: حسرت از دست دادن معشوق و حسادت به رقیب از دیرباز در ادبیات ایران و در اشعار عاشقانه وجود داشته و به تبع آن در ترانه‌های پاپ نیز از این مضمون استفاده شده‌است.

نمونه: حسودی

یکی حالا پیدا شده قدر اونو می‌دونه / رگ خواب یار منو رقیب من می‌دونه وای دارم آتیش می‌گیرم / دیگه از غصه و غم دلم می‌خواد بمیرم ... (سزاوار، wikipedia.org)

۷-۱-۵-۳- آرزوی وصال: ترانه‌سرا در این گونه از ترانه ها، از زبان عاشق سخن می‌گوید و آرزوی رسیدن و وصف و حال آن لحظه‌ی باشکوه را به تصویر می‌کشد. نمونه: از خدا خواسته

به من نگاه کن واسه یه لحظه / نگات به صد تا آسمون می‌ارزه من از خدامه بمونم دیوونه‌ات / سر بذارم رو شهر امن شونه‌ات (حیدرزاده، ویکی پدیا)

۸-۱-۵-۳- هجو و نکوهش: هجو و نکوهش معشوق نیز سابقه‌ی طولانی در ادبیات فارسی دارد و با توجه به نوع الفاظ و میزان خشونت کلام به دسته های مختلفی تقسیم می‌شود. در ترانه‌های پاپ نیز گاه ترانه‌سرا از زبان عاشق، معشوق را نکوهش می‌کند که گاه این ترانه‌ها به سمت الفاظ رکیک نیز پیش می‌روند.

نمونه: از اولشم گفتم من عاشق حرفاتم / ای قاش قارا گوز یاریم من ساکن چشماتم ... / من بچه پایین بودم هوندا داشتم و آدیداس / الان اونی‌که پیشته ماشینش ازین جدیداست ... / ای وای بریز ساقی زخمش هنوز جاش مونده / آهسته برو ناکس این خاطره هات مونده ... (اصلانی،https://musicyo.ir)

۲-۵-۳- ترانه‌های حماسی و اجتماعی

ترانه، ژانری است که به نسبت دیگر آثار هنری ارتباط بیشتری با تغییر و تحوّلات اجتماعی دارد. از دوران مشروطه تاکنون هر تحوّل مهمّی در سطح جامعه رخ داده، در ترانه بازتاب داشته‌است. ازهمین‌رو مضمون حماسه و اعتراض، میهن‌دوستی، حق‌خواهی و... که از دل جنبش‌ها و انقلاب‌ها پدید می‌آیند گونه‌ای دیگر از مضامین پرتکرار ترانه به‌شمار می‌روند. مضمون این نوع از ترانه‌ها خود به زیر شاخه‌هایی تقسیم می‌شود که عبارتند از:

۱-۲-۵-۳-ترانه‌ی حماسی(میهنی)

نمونه۱: پرچم(با مضمون حماسی و میهن پرستانه)

پای ما را مین اگر یک باره بُرد / دستِ ما را ترکش خمپاره بُرد / حسرتِ هر یک وجب از خاک را

با خودش این دشمن بیچاره برد (مقدم، ۱۳۹۷: ۲۶۷)

۲-۲-۵-۳-ترانه‌ی اجتماعی

نمونه۲: گلایه(با مضمون اعتراض)

آهای مردم دنیا آهای مردم دنیا / گله دارم گله دارم /من از عالم و آدم گله دارم (سرفراز، ۱۳۸۴: ۱۵۵)

۳-۲-۵-۳-ترانه‌های سیاسی

نمونه: دوباره می‌سازمت وطن / اگرچه با خشتِ جان خویش / ستون به سقفِ تو می‌زنم / اگرچه با استخوانِ خویش (بهبهانی، ۱۳۹۰: ۱۷۴)

۳-۵-۳- ترانه‌های ایدئولوژیک مناسبتی

این نوع از ترانه‌ها بر پایه‌ی یک الگو و نگرش خاص سیاسی، مذهبی و. .. سروده می‌شوند. در این نوع ترانه‌ها، کلام ادبی وسیله‌ای است برای انتقال پیام ترانه‌سرا و با ترانه‌های اعتراضی تفاوت دارند. در ترانه‌های ایدئولوژیک هدف، از پیش تعیین شده‌است و در طول ترانه مخاطب به سمت و سویی که اثر می‌خواهد، هدایت می‌شود. «بخش عمده‌ای از سروده‌های دهه‌ی پنجاه خورشیدی که با دیدگاه‌های چپ‌گرایانه سروده شده‌است در این گروه قرار می‌گیرد.» (افشار، ۱۳۹۹: ۱۰۸).

نمونه: خلیج همیشه فارس، افشین یدالهی

وقتی که ایران است، خلیج یعنی فارس / تاریخ می‌لرزد از خشم قوم پارس ... (۱۳۹۸: ۱۱۳)

دسته‌ی دیگری از ترانه‌های ایدئولوژیک، مناسبتی است که اگرچه ترانه با مضمون و از پیش تعیین نشده نوشته شده است؛ اما درونمایه‌ی آن بیشتر جنبه‌ی کاربردی یا مصرفی دارد. مثل ترانه‌های(تولد، عروسی، بزرگداشت مقام مادر یا پدر، خواهر، روز معلم، و...) که با اهداف مشخصی نوشته می‌شوند و به اجرا درمی‌آیند.

۴-۵-۳-ترانه‌های الهام بخش

ترانه‌های الهام بخش به آن دسته از ترانه‌ها گفته می‌شود که مفاهیم عرفانی و معنوی را در خود گنجانده‌اند. این نوع ترانه‌ها در تمام دوران ادبی وجود داشته و الهام بخش دنیای بهتری است. محتوای این ترانه‌ها به صورت آرمانی بیان می‌شوند و ترانه‌سرا در پی نشان دادن جهانی کامل است. اگر موضوع

عشق باشد عشقی خالی از هوس است و اگر موضوع جهان باشد، جهانی خالی از جنگ و خون‌ریزی و ستم.

نمونه: فریاد زیر آب

ضیافت‌های عاشق را خوشا بخشش،خوشا ایثار / خوشا پیدا شدن در عشق،برایِ گُم شدن در یار... (جنتی عطایی، ۱۳۸۴: ۲۱۸)

۵-۵-۳-ترانه‌ی بیداری

اواخر دهه‌ی چهل تا قبل از انقلاب اسلامی، مضمونی‌در میان ترانه‌ها شکل گرفت که بعدها به ترانه‌ی آگاهی یا ترانه‌های بیداری شناخته شد. هدف ترانه‌سرا در این ژانر خاص، آگاهی دادن به مخاطب است و عموماً موضوعاتی چون حقوق زنان، ظلم و ستم حاکمان، فریب سیاستمداران و نیرنگ زاهدان و... را در بر می‌گیرد.

ترانه‌های بیداری برای تنویر افکار مخاطب نوشته می‌شوند و ازاین‌رو پرده از حقایق پنهان برمی‌دارند. کلام این گونه ترانه‌ها به نوعی است که مخاطب را آماده‌ی شنیدن حقایق می‌کند و ترانه‌سرا در حکم پیامبری است که از واقعیات پنهان جامعه خبر دارد و مخاطب خود را آگاه می‌سازد. این نوع ترانه‌ها که از اواخر دهه‌ی چهل خورشیدی آغاز شد تاکنون نیز ادامه دارد.

نمونه: بیا لب وا کنیم

هم غصه ی من /بیا بیدار کنیم خوابیده‌ها رو بیا آشتی بدیم با قصه هامون/ تموم دستای از هم جدا رو(جنتی عطایی، ۱۳۸۲: ۱۷۱)

۶-۵-۳-ترانه‌های طنز

اشعار طنز هماره یکی از گونه‌های اثرگذار بوده‌است. هنرمندان برای ابراز نارضایتی از وضع موجود از این گونه‌ی سخن استفاده می‌کردند. ترانه‌های طنز نیز چون ترانه‌های تخت حوضی و بعدها سیاه بازی و... با استفاده از زبان عامیانه موضوعات روزمره را(اغلب به شیوه‌ی انتقادی) مطرح می‌کردند. اما در ترانه‌های پاپ، توجه چندانی به این نوع ادبی نشد و اکثر ترانه‌هایی که نوشته و خوانده شدند بیشتر جنبه‌ی سرگرمی داشتند تا طنز گزنده و مؤثّر.

«ترانه‌های غلام‌رضا روحانی(یه پولِ خروس، ماشین مشدی ممدلی، والده‌ی مش‌ماشالله و...) نمونه‌هایی از این شیوه‌ی ترانه‌سرایی به‌حساب می‌آیند(افشار، ۱۳۹۹: ۱۰۶). در بین آثار برخی از گروه‌ها و خوانندگان ترانه‌های امروز نیز طنز می‌توان یافت که در ذیل به نمونه‌ای از آن اشاره شده‌است.

نمونه: شما خونتون مورچه داره، نه نداره / شما خونتون مورچه داره، نه نداره /انگاری داره، نه نداره / پس چرا می‌لرزه تنم /آتیش گرفته پیرهنم / انگاری داغه بدنم / شما خونتون مورچه داره (سه برادر

خداوردی، https://newsong.ir)

۷-۵-۳- پیوند با اجتماع

یکی از ویژگی‌های ساختار ترانه، پیوند آن با اجتماع زمان خود است. آنچه یک ترانه را زیر چتر ترانه‌ی نوین قرار می‌دهد، نزدیکی ساختار و مضمون ترانه با فعالیت‌ها و شرایط اجتماعی و شکل‌گیری قشرها و طبقات اجتماعی است.

ساختار ترانه از اجزای کوچک‌تری چون مضمون، قالب، ترکیب‌ها و واژگان، وزن و... تشکیل شده‌است. انتخاب و نوع بهره‌گیری از زبان در ترانه می‌بایست به شکلی باشد که مردم جامعه با آن ارتباط برقرار کنند.

زبان ترانه‌ی نوین از دل اجتماع زمان خود ساخته می‌شود. به همین دلیل است که شعر معروف رودکی با عنوان «بوی جوی مولیان آید همی» با ساز خوانده شده‌است. این متن در زمان حیات شاعر، ترانه محسوب می‌شود ولی اگر همین ساختار زبانی، امروزه برای ساخت ترانه به‌کار رود، دیگر در دسته‌بندی زبان ترانه‌ی نوین قرار نخواهد گرفت و تنها می‌توان در بخش ادبیات کلاسیک آن را جای‌داد.

مدرن بودن زبان ترانه و استفاده از دایره‌ی لغات زنده و جاری، یکی از ویژگی‌های ساختار ترانه به حساب می‌آید. ساختار زبان و فضای ترانه می‌بایست چنان باشد که سال‌ها پس از تولید آن، مخاطب بتواند حس و حال و فضای زمان سریش ترانه را درک کند.«ترانه پاپ یا راک، به شکلی است که به عرف و رسم جامعه می‌نگرد و از آن متاثر می‌شود.» (ویک، ۱۳۸۷: ۱۴). ترانه‌ی نوین، همچون تصویری است که علاوه بر شخصیت‌ها و مضامین انتخاب شده؛ در قالب، حس و حال و رنگ و فضا و عطر زمان خود را به همراه دارد. به گفته‌ی ایرج جنتی عطایی «شاید بشود از منظر و آبگینه‌ی ترانه به نوعی وارد جهان جامعه‌شناسی شد. یکی از وجوه شاخص ترانه‌ی‌نوین، به نظر من این است که بشود ده سال بعد یا بعدترها، با خودش طعم و رنگ و حس و حال درون خودش را داشته باشد که بشود از طریقش دوران به وجود آورنده‌اش را جامعه‌شناسی کرد.»(جنتی عطایی،۱۳۸۴: ۹۴)

۴- نتیجه گیری

با توجه به نتایج تحقیق، می‌توان گفت گرچه موسیقی پاپ از آغاز پیدایش تاکنون تغییرات فراوانی داشته‌است، با همه‌ی این دگرگونی‌ها می‌توان ترانه‌سازه‌هایی که ساختار ترانه را به وجود می‌آورند در شش گروه جای داد: الف: ساخت‌ها ب: زبان ج: خاصیت زمزمه پذیری د: خاصیت موسیقیایی هـ: موضوع ومضمون و: پیوند با اجتماع

ساختار ترانه تا پیش از انقلاب مشروطه به شعر کلاسیک ایران نزدیک بوده‌است و از نظر ذهن، زبان و قالب‌های ادبی پیرو همان اسلوبی بود که قرن‌ها در ادبیات فارسی جریان داشت. اما پس از انقلاب

مشروطه دگردیسی بارزی را از سر گذراند. زبان ترانه همچون زبان ادبی، به زبان کوچه و بازار نزدیک شد و مضمون ترانه‌ها از زلف یار و شب تاریک و غم هجران به مضامین نوپدیدی چون حقوق زنان، عدالت و برابری، کارگری، نفت و سیاست و... جای سپرد. اما شاید مهم‌ترین اتفاقی که در ساختار ترانه‌ها بعد از مشروطه رخ داد جایگزینی فرم ترانه از قالب‌های کهن ادبی به ساخت‌هایی بود که بر اساس ملودی غربی به وجود آمده بودند.

دستاورد دیگر این پژوهش حاکی از آن است که ترانه‌های پاپ با این که از اوزان فارسی استفاده می‌کنند؛ آنچه در پیدایش موسیقی کلمات و ساخت یک ترانه بیشتر حائز اهمیت است تعداد برابر هجاها است نه بلندی و کوتاهی واک‌ها و به همین‌صورت در بحث قافیه اساس برابری دو واژه حالت شنیداری آن است که این ویژگی می‌تواند تمایز اصلی ترانه با شعر کلاسیک باشد. در نهایت آنچه اهمیت دارد این است که یک متن نوشتاری زمانی می‌تواند ترانه باشد که زبان آن زبان معیار و متداول مردمی باشد که در یک عصر از آن زبان استفاده می‌کنند.

ترانه‌های پاپ از نظر فرم در چهار گروه کلی، ساخت‌های تکی، ساخت‌های دوتایی، ساخت‌های سه تایی و ساخت‌های چهارتایی طبقه بندی می‌شوند؛ این چهار ساخت کلی را می‌توان ساختار بنیادین در فرم اجرایی ترانه‌های پاپ به شمار آورد.

منابع

- احمدپناهی سمنانی، محمد (۱۳۹۰) ترانه های عامیانه، تهران: انتشارات نگاه.
- استیونس، دنیس(۱۳۸۷) سرگذشت موسیقی پاپ، ترجمه پرتو اشراق، تهران: انتشارات ناهید
- اصلانی، مجید(۱۳۹۸) از اولشم گفتم https://musicyor.ir
- افشار، آرش. (۱۳۹۹). راه و رسم ترانه، تهران: انتشارات نگاه.
- امینی، مسعود(۱۳۷۵) شمالی Wikipedia. Org
- ایمان، اهورا. (۱۳۹۶). پروانه پوش، تهران: نگاه.
- برزویی، مونا. (۱۳۹۶). تقدیر، تهران: انتشارات نگاه
- بمانی، روزبه. (۱۳۹۴). دنیای این روزای من، تهران: نشر نگاه.
- بهبهانی ، سیمین(۱۳۹۰) دوباره می سازمت وطن، تهران: انتشارات سخن.
- تالک داون (۱۴۰۲). دافی، behtamusic
- تودوروف، تزوتان(۱۳۹۷)بوطیقای نثر، ترجمه کتایون شهپر راد، تهران: انتشارات نیلوفر
- جلالی، مینا(۱۳۷۸) شام مهتاب Wikipedia. Org
- جنتی عطایی، ایرج. (۱۳۸۴). مرا به خانه ام ببر، تهران: دارینوش.
- حیدرزاده، مریم(۱۳۸۴) از خدا خواسته Wikipedia. Org
- خداوردی، مجید(۱۳۹۰) شما خونه تون مورچه داره https:// newsong. ir
- زاکاریان، زویا. (۱۳۹۳). پاکت بی تمبر و تاریخ، تهران: نشر نگاه
- زرگر، مسعود. (۱۳۹۶). جاودانه‌ها، تهران: انتشارات ماهریس
- سرفراز، اردلان. (۱۳۸۴). سال صفر، تهران: انتشارات روجاوند.
- سزاوار، آرش(۱۳۸۱) حسودی Wikipedia. Org
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹). موسیقی شعر. تهران: انتشارات آگه.
- شیرازی، محمدعلی(۱۳۸۰) سلطان قلبها ، Wikipedia.Org
- شیرینکام، شهره(۱۳۹۹) تحلیل فرمالیستی ترانه های فارسی در سده ی اخیر، رساله ی دوره ی دکتری، دانشکده ی علوم انسانی: دانشگاه مازندران
- عطایی، جنتی(۱۳۸۲) تحمل کن Wikipedia. Org
- قلی‌پور، حسین. (۱۳۹۶). زبان شناسی ترانه، تهران: نشر ایجاز.
- قنبری، شهریار. (۱۳۷۹). دریا در من، تهران: نگاه.
- کریمی، سعید. (۱۳۹۷). مبانی ترانه سرایی، تهران: انتشارات فصل پنجم.

- کمارجی، علی(۱۳۹۶) بنیاد ترانه، تهران: انتشارات نیماژ.
- گلرویی، یغما. (۱۳۹۳). من رویایی دارم، تهران: نشر نگاه.
- مقدم، افشین. (۱۳۹۷). جان جوانی، تهران: نشر نگاه.
- مقصدی، پرویز(۱۳۸۴) به من نگو دوستت دارم Wikipedia.Org
- میرافشار، هما(۱۳۶۶) نرو Wikipedia. Org
- ویک، پیتر(۱۳۸۷) سرگذشت موسیقی راک، ترجمه پرتو اشراق، تهران: انتشارات ناهید
- هدایت، صادق. (۱۳۷۸). فرهنگ عامیانه مردم ایران، تهران: نشر چشمه.
- یداللهی، افشین. (۱۳۹۸). جنون منطقی، تهران: انتشارات نگاه.
- یمینی، عبدالرضا(۱۳۸۰) تا روز مبادا Wikipedia.Org

References

Ahmad Panahi Semnani, Mohamad (1390), Folklore song, Tehran, Negha Publication.

ivens Dennis (1387), History of Pup Music, Translated by Partove Ishraq, Tehran, Nahid.

Pication slani, majid (1398) I said from beginning, https://musicyor.ir.

Afshar, Arash (1399) way and cutom of song, Fehran, Negah Publication.

Amini, Masoud (1375) Northen, Wikipedia.org.

Iman, Ahoora (1396) Parvane Poosh, Tehran, Negah.

Borzoui, Mona (1396), Acknowledgement, Tehran, Negah Publication.

Bemani, Rozbeh (1394) My these days world," Tehran, Negah Publication.

Behbahani Simin (1390) I'll reconstruct you my country, Tehran, Sokhan Publication.

Talk Down (1402) Daffi Behta music.

Todorov, Tzotan (2018) Prose Poetics, translated by Katayoun Shahparrad, Tehran: Niloufar Publications.

Jalali, Mina (1378) Dinner of Moon, wikipedia.org.

Jalali, Mina (1999) Moonlight Dinner Wikipedia. Org.

Janati Atai, Iv Tehran, Daryoosh Iraj (1384) Take me my home, Tehran Darinoosh.

Heydarzadeh, Maryam (1384) wished entirely, wikipedia.org.

khodaverdi, Majid (1390) Your house has ants, Newsong.ir.

Zakaria, Zouya (1393) With no stamp and date packet, Tehran, Negah publication.

Zargar, Masoud (1396) Eternities, Tehran, "Mahris publication.

Sarfraz, Ardalan (1384) zero Year, Tehran, "Rojavand publication.

Sezavar, Arash, (1381) jealousy, wikipedia.org.

Shafie kadkeni, Mohamad Reza (1389) music of poem, Tehran, Agah publication.

Shirazi, Mohamad Ali (1380) king of hearts, wikipedia.org.

Shirinkam, Shohreh (2019) Formalist Analysis of Persian Songs in the Last Century, PhD Thesis, Faculty of Humanities: University of Mazandaran.

Atai, Janati (1382) Stand, wikipedia.org.

Gholipour, Houseyn (1396) Linguistics of song Tehran, Ijaz publication.

Ghanbari, Shahryar (1379) A seain me, Tehran, Negah publication.

karimi, Said (1397) Principles of composing Song, Tehran, Fast publication.

komarji, Ali (1396) Basic of song, Tehran, Nimaj publication.

Golroui, Yagma (1393) I have a dream Tehran, Negah publication.

Mogadam, Afshin (1397) Bloom of Youth, Tehran, Negah publication.

Magsadi, Parviz (1384) Don't tell me I love you, wikipedia.org.

Mirafshar, Homa (1366) Terror. wikipedia.org.

Week, Peter (1387) History of Rock Music Translated by Partov Ishragh, Tehran, Nahid Publication.

Hedayat, Sadigh (1378) Folk culture of Ivan people, Tehran,Cheshmeh Publication.

Yadollahi, Afshin (1398) Logical madness Tehran, Negah Publication.

Yamini, Abdol Reza (1380) Till Rainy Day wikipedia.org.