Journal of Linguistic and Rhetorical Studies
Volume 16, Consecutive Number 42, December 2025
Pages 311-350 **(research article)**
Received: December 10, 2024 **Revised:** April 28, 2025 **Accepted**: May 12, 2025
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Pathology of Contemporary Song Lyrics

Mohammad. Sabri[1]
1: Phd Student of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran: m.sabri@khu.ac.ir

Abstract: Song lyrics, as an interartistic and interdisciplinary genre, follows principles that are often overlooked in many contemporary musical works. The growing dominance of commerce and industry over art, and the subsequent mass production of musical works, have overshadowed many of the literary and musical values and conventions of song lyrics. The excessive focus on quantity over quality has led contemporary lyrics to face serious challenges and flaws. These issues have not only destabilized the position of lyrics but have also negatively influenced the artistic taste of audiences. The present study aims to identify and examine the most common structural and content-related flaws in contemporary lyrics and to analyze the underlying causes of their emergence. The data of this research include a selected sample of popular lyrics from pop, traditional, and fusion styles, analyzed through a descriptive-analytical method, utilizing qualitative content analysis, and considering the principles of literary criticism and lyric studies with regard to structural and thematic features. The findings of the research reveal eleven recurring types of flaws in the structure and content of contemporary Lyrics. These flaws include the mixture of standard and colloquial language, defective rhymes such as redundancy (īṭā) and pleonasm (shaygān), inconsistency between positive and negative verbs, faulty rhyming patterns, weak composition such as omitted words or phrases, inappropriate expressions, incorrect use of prepositions and misplacement of sentence components, redundancy, diminishing the status of the beloved, gender bias, incorporation of foreign words, lack of cohesion and coherence, misinterpretation or arbitrary reading of lyrics, and excessive focus on melody at the expense of lyrical quality.
Keywords: Lyrics, Pop Music, hybrid Music, Pathology, Criticism.

- S.M. Arta (2025). "Pathology of Contemporary Song Lyrics". Semnan University: *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies*. 16(42). 311-350.

Doi: 10.22075/jlrs.2025.36189.2567

1. Introduction

In the modern era, audiovisual media have deeply permeated society, shaping both collective culture and individual experience. Among artistic forms, music holds a particularly influential position, given its continuous presence in everyday life and its capacity to reflect and affect public emotion. The proliferation of digital and virtual platforms has intensified this influence, increasing the quantity of music produced while often diminishing artistic and literary quality. This rapid production and distribution have led to the neglect of poetic and musical standards, as commercial and industrial priorities increasingly determine artistic direction. In a country like Iran renowned for its rich poetic tradition lyrics represent a vital link between contemporary audiences and the nation's literary heritage. When public engagement with literature declines, lyrics can act as a bridge connecting everyday listeners with poetic language. However, this role requires that songwriters adhere to both literary and musical principles, ensuring artistic integrity across structure, theme, and expression. This research thus addresses a central question: *What are the major structural and thematic weaknesses in contemporary Persian song lyrics?*

2. Methodology

The research focuses primarily on popular and widely circulated songs produced in recent years, while also considering select older works. By listening to a diverse array of tracks across pop, traditional, and hybrid pop-traditional styles, and simultaneously analyzing their lyrics, the study identifies recurring weaknesses. A descriptive-analytical approach, grounded in these auditory and textual observations, is employed to examine the structural and thematic characteristics of the lyrics.

3. Results

The study reveals several recurring weaknesses in contemporary Persian lyrics. These include the mixing of standard and colloquial language, , defective rhymes such as redundancy (īṭā) and pleonasm (shaygān), inconsistency between positive and negative verbs, faulty rhyming patterns, weak composition such as omitted words or phrases, inappropriate expressions, incorrect use of prepositions and misplacement of sentence components, redundancy, diminishing the status of the beloved, gender bias, incorporation of foreign words, lack of cohesion and coherence, misinterpretation or arbitrary reading of lyrics, and excessive focus on melody at the expense of lyrical quality.

Additional issues, though often external to the lyrics themselves, include song covers and copying, neglect of social themes, censorship, unequal competition, and low-quality music videos that fail to reflect the lyrical content. These aspects warrant separate investigation to facilitate a comprehensive critique of the music industry.

4. Discussion and Conclusion

Many weaknesses in contemporary lyrics, including those examined in this study, are concealed beneath elaborate melodies. Music practitioners often prioritize melody and arrangement, with considerable attention given to how a track sounds on car stereos, large speakers, or at social gatherings. Arrangements, mixing, and mastering processes are designed primarily to enhance this auditory experience.

Audiences typically engage first with melody, and their satisfaction is closely linked to the pleasure derived from rhythm and note sequences.
The structural and thematic weaknesses of contemporary lyrics largely stem from a commercially driven focus and a neglect of literary and musical principles. Addressing these issues requires balanced attention to both form and content. Music professionals should approach lyrics and melody with equal care, avoiding excessive reliance on melody alone, and fostering an integrated development of both elements. Recognizing these shortcomings and striving to remedy them can improve lyrical quality and, ultimately, elevate the artistic sensibilities of audiences.

مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی
دانشگاه سمنان

سال شانزدهم ـ شمارۀ ۴۲ ـ زمستان ۱۴۰۴

صفحات ۳۵۰ -۳۱۱ (مقاله پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۳/۰۹/۲۰ بازنگری ۱۴۰۴/۰۲/۰۸ پذیرش ۱۴۰۴/۰۲/۲۲

آسیب‌شناسی ترانۀ معاصر

محمد صبری [۱]

۱: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

m.sabri@khu.ac.ir

چکیده: ترانه، به‌عنوان گونه‌ای بیناهنری و بینارشته‌ای، تابع اصولی است که امروزه در بسیاری از آثار موسیقایی به آن توجه نمی‌شود. غلبۀ روزافزون تجارت و صنعت بر هنر و به‌تبع آن تولید انبوه آثار موسیقایی، بسیاری از ارزش‌ها و قواعد ادبی و موسیقایی ترانه را تحت‌الشعاع خود قرار داده است. توجه افراطی به کمیت به‌جای کیفیت، ترانۀ معاصر را با چالش‌ها و آسیب‌هایی جدی روبه‌رو کرده است. این آسیب‌ها نه‌تنها جایگاه ترانه را متزلزل کرده، بلکه بر ذائقۀ هنری مخاطبان نیز تأثیر منفی گذاشته است. مسئلۀ پژوهش حاضر شناسایی و بررسی شایع‌ترین آسیب‌های ساختاری و محتوایی ترانۀ معاصر و تحلیل زمینه‌های بروز آن‌هاست. داده‌های این پژوهش دربردارندۀ نمونه‌ای منتخب از ترانه‌های مشهور سبک‌های پاپ، سنتی و تلفیقی است که با روش توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از تحلیل محتوای کیفی و با نظر به اصول نقد ادبی و مطالعات ترانه از نظر ویژگی‌های ساختاری و محتوایی بررسی و تحلیل شده است. نتایج حاصل از پژوهش، نشان‌دهندۀ ۱۱ نوع آسیب پرتکرار در ساختار و محتوای ترانۀ معاصر است. این آسیب‌ها عبارت‌اند از اختلاط زبان معیار و محاوره، قافیه‌های معیوب تحت عنوان ایطا، شایگان، افعال مثبت و منفی، ردیف به‌جای قافیه و قافیۀ غلط، ضعف تألیف‌هایی چون افتادن واژه و عبارت، به کار بردن تعبیر نادرست، کاربرد نادرست حروف اضافه و جابه‌جایی ارکان جمله، حشو، تقلیل دادن شأن معشوق، جنسیت‌زدگی، استفاده از واژه‌های بیگانه، فقدان پیوستگی ساختاری و محتوایی، خوانش غلط، خوانش سلیقه‌ای و ملودی‌گرایی.

کلیدواژه: ترانه، موسیقی پاپ، موسیقی تلفیقی، آسیب‌شناسی، نقد.

- صبری، محمد (۱۴۰۴). «آسیب‌شناسی ترانۀ معاصر». دانشگاه سمنان: *مطالعات زبانی و بلاغی*. ۱۶(۴۲). ۳۵۰-۳۱۱.
Doi: 10.22075/jlrs.2025.36189.2567

۱. مقدمه

امروزه رسانه‌های دیداری و شنیداری به شکل فراگیری جامعهٔ معاصر را به تسخیر خود درآورده‌اند. اجتماع نیز به‌شدت تحت تأثیر این رسانه‌ها قرار دارد. هنرهای گوناگونی چون سینما، موسیقی، از این رسانه‌ها به‌منزلهٔ بستری برای عرضهٔ محصولات خود استفاده می‌کنند و حضور مستمری در بطن زندگی مردم دارند. در این بین، موسیقی به نسبت دیگر هنرها، نقش گسترده‌تری در اذهان و ارکان زندگی عامهٔ مردم ایفا می‌کند. این حضور گسترده و مستمر، امروزه به یاری تعدد رسانه‌ها و از همه مهم‌تر به دلیل سیطرهٔ بی‌چون‌وچرای فضای مجازی و دنیای رایانه‌ای، شکل بی‌واسطه‌ای به خود گرفته است. البته در این میان، موسیقی باکلام، به‌مثابهٔ عنصری زنده و پویا، به دلیل وجه غالب کلام در آن و سویهٔ بازتاب‌دهنده‌اش، از اقبال چشمگیرتری در بین مردم برخوردار است.

مرکز توجه پژوهش حاضر، موسیقی باکلام پاپ[1] یا مردم‌پسند یا به تعبیری دقیق‌تر، موسیقی پاپیولار[2] است؛ سبک موسیقی‌ای که دایرهٔ مخاطبان آن گسترده‌تر است و بیشتر عامهٔ مردم را شامل می‌شود. البته در این پژوهش، در مواردی معدود به ترانه‌های سبک تلفیقی پاپ-سنتی[3] و همچنین سبک سنتی (تنها قطعات معاصر از خوانندگان بعضاً جوان و تجربه‌گرا) نیز پرداخته شده است؛ چراکه در این سبک‌ها، به دلیل احاطه نداشتن خواننده به اشعار کلاسیک و مدرن‌گرایی افراطی در آهنگسازی‌ها و خوانش‌ها، آسیب‌ها و ضعف‌های زیادی مشاهده می‌شود.

---

1. Pop
2. Popular

۳. لازم به ذکر است که منظور از این سبک، تلفیقی است که هنرمندان ایرانی بین سبک پاپ و سبک سنتی، که دو سبک جدا هستند، انجام می‌دهند. ازاین‌رو، آن را نباید با اصطلاح «پاپِ سنتی» (Traditional Pop) در غرب اشتباه گرفت. پاپ سنتی اصطلاحی است در موسیقی غربی که برای اشاره به موسیقی پاپ پیش‌از «راک اَند رول» (Rock & Roll) به کار می‌رود. این اصطلاح در اشاره به موسیقی میانهٔ دههٔ ۵۰ میلادی کاربرد دارد.

از منظر موسیقایی، منظور از موسیقی پاپ، آن موسیقی‌ای است که در وهلهٔ نخست در سازبندی، ملودی[1]، ریتم[2] و... وجوه عامه‌پسندانه‌ای را دنبال می‌کند؛ برای مثال در آن، از سازهایی چون گیتار، پیانو، ویولن و... و ملودی‌هایی گیرا، ساده و جذاب استفاده می‌شود که عموم مردم را با خود همراه می‌کند. از منظر کلامی نیز، ترانه‌های مورداستفاده در این سبک، اغلب از پیچیدگی خاصی برخوردار نیستند و موضوعاتی را دستمایهٔ کار قرار می‌دهند که جزء امور روزمرهٔ جامعه هستند. مجموع این ویژگی‌ها باعث می‌شوند مردم در تمامی لحظات زندگی خود، از رانندگی گرفته تا اوقات فراغت، گوش به موسیقی‌ای بسپارند که قابلیت زمزمه‌پذیری، درک و همراهی آن زیاد است.

پرواضح است که حضور این سبک موسیقی در بطن و متن زندگی مردم دارای چه گستره و میدانی عملی است؛ به‌ویژه در عصر حاضر که میزان تولیدات موسیقایی از شماره بیرون است. ازآنجایی‌که این آثار تأثیر مستقیمی بر فرهنگ، هنر و ادب جامعه دارد، لازم است از جنبه‌های مختلفی واکاوی و آسیب‌شناسی شود که این کار، هم می‌تواند در حوزهٔ موسیقایی و هم در حوزهٔ کلامی انجام پذیرد. امروزه سرعت بالای تولید و انتشار سبب شده بسیاری از استانداردهای موسیقایی و کلامی در آثار رعایت نشود و اغلب سویهٔ تجاری و صنعتی موسیقی مدنظر قرار بگیرد. در این بین، ترانه یا همان کلام، از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است؛ به‌ویژه در جامعه‌ای چون ایران که پیشینهٔ ژرف و درخشانی در حوزهٔ ادبیات و شعر دارد. اکنون، در بسیاری از موارد که ارتباط جامعه با شعر و به‌طور کلی ادبیات کمرنگ شده و مردم آنچنان که باید وقت و هزینهٔ لازم را برای تقویت این ارتباط صرف نمی‌کنند، این ترانه است که نقش بلامنازعی در ترمیم این رابطه ایفا می‌کند. پس لازم است که ترانه‌های تولیدی، هم به لحاظ ساختاری و هم به لحاظ محتوایی، تابع اصول استانداردی باشند و هم وجوه موسیقایی و هم وجوه ادبی را مدنظر قرار بدهند. متأسفانه امروزه در بسیاری از آثار

1. Melody
2. Rhythm

تولیدی به این جنبه‌ها توجهی نمی‌شود و غلبهٔ روزافزون تجارت و صنعت بر هنر، بسیاری از ارزش‌ها و قواعد موسیقایی و ادبی ترانه را تحت‌الشعاع خود قرار داده است؛ به‌ویژه که درحال‌حاضر وجود ابزارهای رایانه‌ای متعدد نظیر نرم‌افزارهای آهنگ‌سازی، صداسازی، فالش[1]گیری یا اصطلاحاً تیون[2]کردن صدا و... و همچنین ظهور پدیدهٔ نویی چون هوش مصنوعی[3]، کار را بیش از پیش دشوار کرده‌اند؛ چراکه این ابزارها می‌کوشند بعضاً آسیب‌های موجود را بپوشانند. این معضل اغلب به دلیل توجه افراطی به کمیت به‌جای کیفیت است؛ معضلی که ترانهٔ معاصر را با چالش‌ها و آسیب‌هایی جدی روبه‌رو کرده است. این آسیب‌ها نه‌تنها جایگاه ترانه را متزلزل کرده، بلکه بر ذائقهٔ هنری مخاطبان نیز تأثیر منفی گذاشته‌اند. ازاین‌رو، مسئلهٔ پژوهش حاضر شناسایی و بررسی شایع‌ترین آسیب‌های ساختاری و محتوایی ترانهٔ معاصر و تحلیل زمینه‌های بروز آن‌هاست. چراکه لازم است آسیب‌ها شناسایی و بررسی شوند تا کارورزان حوزهٔ ترانه و موسیقی با اشراف به ضعف‌ها و کاستی‌های موجود در راستای رفع آن‌ها بکوشند.

۱-۱. روش پژوهش

نگارنده در این پژوهش کوشید نمونه‌های مورد بررسی را از میان آثار مشهور و پرمخاطبی برگزیند که تاریخ انتشارشان نزدیک به زمان نگارش مقالهٔ حاضر است. البته در مواردی هم به نمونه‌های قدیمی‌تر پرداخته شده است. ازاین‌رو، پس از گوش سپردن به قطعات گوناگون و آثار خوانندگان مختلف و متعددی در سبک پاپ و بعضاً سنتی و سبک تلفیقی پاپ‌سنتی و خواندن همزمان شکل نوشتاری ترانه‌های قطعات مذکور، از آسیب‌ها و ضعف‌های موجود فیش‌برداری شده، سپس به روش توصیفی- تحلیلی و مبتنی بر همان داده‌های شنیداری و نوشتاری، به بررسی ساختاری و محتوایی آن‌ها پرداخته شده است.

1. False
2. Tune
3. Artificial Intelligence (AI)

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش

در خصوص ترانه در سال‌های اخیر، پژوهش‌های متعددی انجام شده که توجه اصلی نویسندگان آن‌ها روی چیستی ترانه و تاریخچهٔ تحول و تطور آن بوده است. در سه مورد از این پژوهش‌ها که به‌شکل کتاب انتشار یافته‌اند، در خلال بحث اصلی، به موضوع آسیب‌شناسی در ترانه نیز اشاراتی شده است که در ادامه به ذکر آن می‌پردازیم.

کتاب *مبانی ترانه‌سرایی* (۱۳۹۳) از سعید کریمی و کتاب‌های *هنر ترانه‌سرایی* (۱۳۹۳) و *بنیاد ترانه* (۱۳۹۵) نوشتهٔ علی کمارجی، پژوهش‌هایی در خصوص چیستی ترانه و اصول ترانه‌سرایی هستند. هر دو نویسنده در پژوهش خود بخشی را به آسیب‌شناسی ترانه اختصاص داده‌اند. بخشی از پژوهش آن‌ها کاستی‌هایی دارد. اول اینکه کوتاه و اجمالی است؛ چراکه هدف اصلی نگارندگان بررسی زوایای دیگر ترانه بوده است و در این بخش اشاره‌وار به آسیب‌ها پرداخته‌اند. دوم اینکه موارد مطرح‌شده، همهٔ آسیب‌ها را دربرنگرفته است.

علی کمارجی در هر دو کتاب خود مطالب یکسانی را در خصوص آسیب‌شناسی ترانه آورده است. به عبارت دیگر، مطالب مربوط به آسیب‌شناسی در کتاب دوم، چاپ مجدد همان مطالب کتاب اولی است. نمونه‌هایی که او برای تحلیل آسیب‌های مطرح‌شده ذکر کرده اغلب از خود اوست. وی در تبیین گفته‌هایش به موسیقی معاصر توجهی نداشته و تنوع و تعدد آسیب‌ها و نمونه‌ها در پژوهش وی مغفول مانده است.

سعید کریمی نیز، به اذعان خود، مواردی را در کتاب خود یادآوری کرده که عمومیت داشته‌اند و با اینکه بخش مورد بحث خود را «نقد و داوری در ترانه» نامگذاری کرده است، اما به‌شکلی متناقض، نقد در ترانه را پرداختن به مسائلی ورای آسیب‌های مطرح‌شده می‌داند. علاوه‌بر این، او نیز همانند کمارجی، در نقد خود، به لایه‌های خلاقانه و بحث‌های ساختاری در راستای ارتباط ترانه با وجوه موسیقایی و ملودیک اثر، نحوهٔ خوانش‌ها و... اشاره‌ای نکرده است.

علاوه‌بر این، دو مقاله یا به تعبیر دقیق‌تر، دو یادداشت نیز در این خصوص نوشته شده است که آن‌ها نیز کمبودهایی دارند:

- یادداشت «آسیب‌شناسی ترانهٔ امروز» (۱۳۸۷) از عبدالجبار کاکایی. این نوشته، یادداشتی دوصفحه‌ای است که ساختار مقالهٔ پژوهشی را ندارد و در اصل پیش‌درآمدی برای ورود به بحث اصلی محسوب می‌شود. نویسنده در آن از بی‌توجهی خوانندگان و آهنگسازان به ضعف‌های ترانه‌ها گفته و به مواردی چون سودجویی، کسادی بازار نقد و وجود سانسور و ممیزی اشاره کرده است. جدای از کوتاهی یادداشت، اشارات یادشده جامعیت ندارند و اندک هستند. همچنین نویسنده برای مباحث خود نمونه و مثالی ذکر نکرده است.

- یادداشت «آسیب‌شناسی ترانهٔ امروز» (۱۳۹۸) از الهه عزیزی‌فرد. این نوشته نیز ساختار مقاله ندارد و یادداشتی اینترنتی، منتشرشده در سایت «شهرستان ادب» است. به‌عبارتی، بخش‌هایی چون بیان مسئله، پیشینه، مبانی نظری و نتیجه در آن ذکر نشده و مطالب و نمونه‌های آن فاقد ارجاع و منبع هستند. کاستی دیگرش، جامع‌نبودن آن است. در این یادداشت نیز، همانند دو پژوهش اول، تنها به ذکر چند آسیب شایع اشاره شده که همین اشاره‌ها نیز کمبودهایی دارند: ۱- مثال‌های ذکرشده در آن متنوع نیستند و همه مربوط به یک جریان موسیقایی‌اند. ۲- آسیب‌های موجود بدون توجه به زمینهٔ موسیقایی آهنگ‌ها بررسی شده‌اند و نویسنده توجهی به ارتباط ترانه‌ها با ملودی استفاده‌شده، لحن و نحوهٔ ادای کلمات توسط خواننده نداشته است. ۳- در تحلیل‌ها اشتباهات و ضعف‌هایی دیده می‌شود؛ به عنوان نمونه، نویسنده در مورد «قافیهٔ اشتباه»، وجه شکستگی و محاوره بودن زبان در ترانه را مدنظر قرار نداده و واژه‌های «نباش» و «نداشت» را در یکی از ترانه‌ها معیوب تلقی کرده است؛ درصورتی‌که واژهٔ «نداشت» در زبان محاوره به صورت «نداش» نیز تلفظ می‌شود و از این منظر، دو واژهٔ یادشده با هم قافیه می‌سازند؛ بنابراین هیچ‌گونه آسیبی متوجه این بخش از ترانه نیست.

۲. مبانی نظری پژوهش

لازم است پیش از ورود به بخش تحلیل و بررسی، به مواردی چند در خصوص چیستی ترانه، ساختار آن و ارتباطش با موسیقی بپردازیم، تا با تبیین استانداردهای حداقلی در ترانه، بهتر بتوانیم آسیب‌های موجود در این حوزه را بررسی و تحلیل کنیم.

۲-۱. چیستی و پیشینهٔ ترانه

ترانه در میان کارورزان این حوزه تعریف جامع و کاملی ندارد. دایرهٔ این تعریف بعضاً چنان گسترده است که در بررسی تاریخ ترانه، نخستین ترانه‌ها را برگرفته از اصوات طبیعت نظیر وزش نسیم، جریان آب، رعد و ریزش باران و همچنین صدای پرندگان، حیوانات و بشر می‌دانند (رک. به: محمدپور و باباصفری، ۱۴۰۲: ۱۳). گذشته از این، هریک از فعالین حوزهٔ ترانه و موسیقی، تعریفی از ترانه ارائه داده‌اند که این تعاریف خالی از اشکال نیستند. به‌نوعی خود این موضوع نیز یکی از آسیب‌های اساسی و اولیه در این حوزه محسوب می‌شود. بخش اعظم این کاستی متوجه ادبای کلاسیک و معاصر است؛ چراکه ترانه اغلب کاری غیرجدی، غیرادبی و غیرهنری تلقی می‌شده و آن‌چنان که باید منزلتی برای آن قائل نبوده‌اند. ازاین‌روست که ادبای گذشته، ترانه را وجهی نازل از شعر می‌دانسته‌اند و هیچ‌گاه برای آن هویت مستقلی در نظر نگرفته‌اند. در بهترین حالت، رباعی را ترانه می‌نامیده‌اند؛ چنانکه شمیسا می‌گوید: «اسم قدیمی دیگر رباعی، ترانه است» (شمیسا، ۱۴۰۲: ۲۰).

واژهٔ ترانه مرکب از دو جزء «تر» + پسوند «انه» است. معادل آن در زبان انگلیسی، اصطلاح لیریک[1] است. این واژه در ادبیات انگلیسی متضمن دو معنا است: یکی شعر کوتاهی که احساسات و افکار شخصی سراینده را بیان می‌کند.[2] دوم اثری که برای تولید آواز و موسیقی سروده شده است (Brewster, 2009: 1). معنای مدنظر ما نیز دومی است.

---

1. Lyric

۲. برگردان آن به فارسی «شعر غنایی» است.

شمس قیس رازی دربارهٔ وجه تسمیه ترانه می‌گوید: «به حکم آن‌که مُنشِ و منشی و بادی و بانی آن وزن، کودکی بود نیک موزون و دلبر و جوانی سخت تازه و تر، آن را ترانه نام نهاده[اند]» (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۱۴۱). البته این سخن درست نیست. پیشینهٔ این واژه به عهد باستان می‌رسد. «واژهٔ ترانه چنان که از حواشی برهان قاطع برمی‌آید از ریشهٔ اوستایی تَئورونَه[1] به معنی خرد و تر و تازه است» (شمیسا، ۱۴۰۲: ۲۲).

مسئلهٔ مهم در خصوص ترانه، ارتباط آن با موسیقی است که پیشینهٔ این موضوع نیز به عهد باستان برمی‌گردد. «برابرکردن هجاها یا سیلاب‌های کلام را با اصوات در قدیم تقطیع می‌گفتند و معروف است که برای اولین بار این رسم توسط نکیسا، یکی از خوانندگان و نوازندگان نامدار عصر خسرو پرویز ساسانی معمول گشته است» (طهماسبی، ۱۳۸۰: ۴۰).

«بعد از اسلام، دوبیتی‌های محلی را که فهلویات نیز نامیده شده‌اند ترانه خوانده‌اند. ... از خصوصیات این نوع شعر غنایی بودن آن است. بعدها ترانه در برابر غزل و اشعار تغزلی و غنایی نیز به کار رفت» (داد، ۱۳۸۵: ۱۲۹).

در مجموع، ترانه در ادبیات کلاسیک اصطلاحی عام بوده که به تمام قوالب شعری ملحون که با اجرای موسیقی همراه بوده، اطلاق می‌شده است.

موضوع دیگری که باید به آن اشاره کرد، تصنیف است. این واژه در لغت به معنای دسته‌دسته کردن و صنف‌صنف کردن است و در اصطلاح به شعری می‌گویند که همراه با موسیقی اجرا می‌شود. «اصطلاح تصنیف از قرن دهم به بعد، به این معنی به کار رفته است. پیش از آن، کلمهٔ قول یا غزل را معادل تصنیف به کار می‌برده‌اند. در قرن هفتم و هشتم، اصطلاح تصنیفِ قول و تصنیفِ صوت به معنی آهنگسازی معمول بوده و بعدها کلمهٔ تصنیف به‌تنهایی به همان معنی آهنگسازی به کار رفته است و به‌تدریج این کلمه به معنی شعر و غزلی که متناسب و همراه با موسیقی ساخته شده باشد، مصطلح شده است» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۱). پیش‌تر از آن‌که حسن وحید دستگردی عنوان ترانه را

1. Tauruna

به‌جای تصنیف پیشنهاد دهد، ترجیح خود ترانه‌سرا هم این بود که سروده‌اش را تصنیف بنامند (ایمان، ۱۳۸۷: ۱۸).

شکل امروزین ترانه، برآیند فعالیت‌هایی است که از سال ۱۳۵۰ش. به بعد ترانه‌سراهای بنامی چون ایرج جنتی عطایی، شهیار قنبری، اردلان سرافراز، زویا زاکاریان و... تحت عنوان «ترانهٔ نوین» انجام داده‌اند. «در سال‌های میانی دههٔ ۴۰ شمسی، همزمان که فضای سیاسی‌اجتماعی کشور در حال دگردیسی بود، نیاز فکری و سلیقهٔ مردمی که در حال تجربهٔ وقایع مدرن بودند، با تولیدات پیشین راضی نمی‌شد. جهان پویا ازطریق رسانه‌هایی مانند رادیو، سینما و تلویزیون به جامعه عرضه می‌شد و نیازهای دیداری-شنیداری جامعه و سلیقهٔ ایرانیان در حال حرکت به‌سوی تازگی بود» (کمارجی، ۱۳۹۵: ۳۹-۳۸). اینجاست که «ترانه‌سرایی نوین با تأخیری ۵۰ ساله نسبت‌به شعر معاصر از زیر سایهٔ سنگین شعر کلاسیک رها می‌شود و به‌عنوان عنصری پویا (و نه تفننی) در زندگی شهروند معاصر ایرانی حیات خود را آغاز می‌کند. ترانه‌سرایانی که در این طیف قرار می‌گیرند، شروع به نوشتن آثاری می‌کنند که از یک سو به مقبولیت و محبوبیت در میان عامهٔ مردم می‌رسد و از سویی دیگر وجههٔ ادبی خود را دارند» (کریمی، ۱۴۰۱: ۵۱).

در اینجا لازم است، تعریف ترانه را از دیدگاه فعالان این عرصه مرور کنیم. ایرج جنتی عطایی دربارهٔ ترانه می‌گوید: «ترانه نخستین آفرینش‌گری هنری آدمیه در زمانی که اجتماع رو تشکیل داد. حالا این اجتماع می‌تونه از دو نفر تشکیل شده باشه، یا از بیست هزار نفر. ترانه مجموعه‌ای از تولیدات هنری آدمی‌ست که با خودش صوت، موسیقی، حس به دنبال داره و مهم‌تر از همه سامانده آهنگ کاره. ... یکی از اصول مشخص این کار نسبت‌به آثار دیگهٔ هنری احتمالاً برمی‌گرده به ترانگی و تربودنش و در پیوند آنچه که هم‌اکنون در پیرامون ترانهٔ اجتماعی اتفاق میفته؛ سخن‌گفتن با زبان و لحن جامعه» (گلرویی، ۱۳۸۴: ۷۵-۷۴).

شهیار قنبری می‌گوید: «ترانه یعنی شکار زمان‌های ازدست‌رفته. با ترانه است که خود را به دیروز و امروز و همیشهٔ جهان سنجاق می‌زنی. ترانه کمی اکسیژن به خانه‌ات

می‌آورد. ترانه یعنی آرشیو خاطره‌ها. ترانه یعنی تقویم، روزشمار و بغض‌شمار سرزمین‌ها. ترانه یعنی حافظهٔ ما» (قنبری، ۱۳۷۹: ۱۸۲).

مشکل عمدهٔ این تعاریف، بعضاً وجه شخصی و احساسی آن است؛ چراکه در آن‌ها وجه نظری، تخصصی و همچنین شکل اجرایی ترانه مدنظر قرار نگرفته است. جدای از این، تعاریف پژوهشگران این حوزه هم خالی از اشکال نیست. عده‌ای ترانه را یکی از قالب‌های شعری می‌دانند (ر.ک به: رشیدی، ۱۳۸۷: ۳۱). عده‌ای ترانه را شعری غنایی می‌خوانند که به بلندی و کوتاهی مصرع‌های آن توجهی نمی‌شود (ر.ک به: انوشه، ۱۳۷۶: ۳۳۸). بعضی نیز ترانه را اساساً صورت و شاخه‌ای از شعر (ر.ک به: میرکلایی، ۱۳۹۴: ۱۷-۱۶ و همچنین: گلرویی، ۱۳۹۱: ۳۳) و عده‌ای نیز آن را معادل تصنیف می‌دانند (ر.ک به: داد، ۱۳۸۵: ۱۳۰-۱۲۸).

در تعریف ترانه باید هر دو وجه ادبی و موسیقایی مدنظر قرار بگیرد. ترانه قالب، سبک، موضوع و مضمون نیست؛ ترانه ژانر[1] یا گونه است. ترانه گونه‌ای ادبی- موسیقایی یا به عبارتی دقیق‌تر «گونه‌ای بیناهنری است که از تلفیق ادبیات و موسیقی تولید می‌شود» (صبری، ۱۳۹۶: ۱). البته در نظر داشته باشید که ترانه در ذات خود باید استانداردهای لازم را داشته باشد؛ چراکه این موضوع بعضاً دستاویزی می‌شود که یک ترانه‌سرا یا خواننده ضعف‌های ترانهٔ خود را زیر پوشش موسیقی پنهان کند.

۲-۲. ساختار ترانه

در تبیین ساختار اولیهٔ ترانه، باید همانند شعر، به مؤلفه‌های عمده‌ای چون زبان، وزن، قافیه، قالب و... توجه کرد.

زبان مورد استفاده در غالب ترانه‌ها، زبان محاوره و شکسته با لهجهٔ تهرانی است. «زبان محاوره گرچه تکیه بر ستون‌های زبان معیار دارد، اما دریچه‌هایش همیشه به روی تجربیات زیستی جامعه باز است؛ به این معنی که پیوسته موتورهای تولید کلمات، اصطلاحات و تعابیر منطبق با وقایع پیرامونی براساس وقایع اجتماعی و تاریخی در

1. Genre

محاوره روشن است» (حسینی‌نژاد، ۱۳۹۶: ۹۲). البته در بعضی از ترانه‌ها از زبان معیار یا هر دو استفاده می‌شود. در مورد آخر باید دقت داشت که ترانه دچار اختلاط و دوگانگی زبانی نشود.

«وزن به‌عنوان اولین ویژگی سرایش یک ترانه از مهم‌ترین پیش‌فرض‌های هنر ترانه‌سرایی است؛ ... زیرا این وزن است که با نت‌های[1] ملودی وکال[2] و درنهایت با سازبندی اثر پیوند مستقیم دارد و اگر ترانه‌ای فاقد وزن مشخص باشد، شانس چندانی برای اجرا نخواهد داشت» (کمارجی، ۱۳۹۶: ۱۴). وزن مورداستفاده در ترانه گوناگون است. ازآنجایی‌که ترانه غالباً با موسیقی ترکیب می‌شود، وزنش نیز تا حدود زیادی تابع قواعد موسیقایی است. وزن‌های مورداستفاده در ترانه اغلب هجایی یا عددی[3]، ضربی یا تکیه‌ای[4] و به‌ندرت عروضی است.

قافیه به‌نوعی مکمل وزن و «ملموس‌ترین وجه موسیقایی ترانه است و با توجه به شنیداری بودن آن، شناخت قافیه ضروری می‌نماید. قافیه به انسجام و درک درست شنونده از ملودی کمک کرده، در به‌خاطرسپاری کلام همراه با ملودی نیز نقش مؤثری دارد» (کریمی، ۱۴۰۱: ۱۰۳).

ترانه همانند شعر از قالب‌هایی برای عرضهٔ خود بهره می‌گیرد. متداول‌ترین قالب‌های مورداستفاده در ترانه چهارپاره، مثنوی و در مواردی هم غزل‌ترانه است (ر.ک به: یداللهی، ۱۳۹۷: ۴۶۱-۴۵۸). البته در نمونه‌هایی خاص از قالب‌های نیمایی و آزاد هم استفاده شده است؛ به‌عنوان نمونه می‌توان ترانه‌های «جمعه»، «مرد تنها» و «کودکانه»، سرودهٔ شهیار قنبری و با اجرای فرهاد مهراد را نام برد. لازم به ذکر است که «وفاداری به یک قالب در ترانه الزامی نیست و بعضاً چندین قالب در یک ترانه با هم درمی‌آمیزند؛ به‌ویژه در ترانه‌هایی که بر روی ملودی سروده می‌شوند» (کریمی، ۱۳۸۶: ۸۷).

1. Note
2. Vocal
3. Numerical
4. Accentual

در ساحتی تخصصی‌تر، ساختار ترانه دارای اجزایی است که این اجزا در تلفیق با موسیقی مطرح می‌شوند. این اجزا فرم ترانه را تعیین می‌کنند. تعادل و ترتیب کلمات و عبارات در هر بخش، میزان فاصلهٔ آن‌ها، ارتباط اجزا با محتوای مطرح‌شده و همچنین میزان فشردگی و تکرار از اهمیت بالایی برخوردار است (Perricone, 2018: 181).

اجزای ترانه عبارت‌اند از بند (وِرس)[1]، ترجیع‌بند (کِروس)[2]، پل[3]، برگردان[4] و... . هریک از این بخش‌ها وظیفهٔ خاص خود را دارند. البته لازم نیست یک ترانه همهٔ این بخش‌ها را با هم داشته باشد. در این بین، بند و ترجیع‌بند جزء بخش‌های اصلی یک ترانه هستند. ایدهٔ مرکزی در بند مطرح می‌شود و توسعه می‌یابد. ترجیع‌بند کامل‌کنندهٔ ایدهٔ مرکزی ترانه است؛ ترانه‌سرا در این بخش، چکیدهٔ مضمون خود را بیان می‌کند و بخش‌ها را به تعادل می‌رساند. ترانه در پل از ایده‌های قبلی دور می‌شود و با ایجاد دیدگاهی تازه، تعادل بندها را برهم می‌زند. برگردان درواقع بخشی از بند و حاوی ایدهٔ مرکزی است که تکرار می‌شود؛ با این تفاوت که از بند کوتاه‌تر است (Patisson, 1991: 52-61).

در مواردی نیز ترانه بخش دیگری به نام پیش‌ترجیع[5] یا سکو دارد. «در بعضی ترانه‌ها بین بند و ترجیع‌بند، بند دیگری وجود دارد که در هر بخش از آهنگ (مانند ترجیع‌بند) تکرار می‌شود. درواقع، این بند (به لحاظ کلامی و موسیقایی) زمینه‌ساز ورود ترجیع‌بند است» (افشار، ۱۴۰۱: ۲۳-۲۱).

1. Verse
2. Chorus
3. Bridge
4. Refrain
5. Pre-Chorus

۳. آسیب‌شناسی ترانه

۱-۳. اختلاط زبانی

یکی از آسیب‌های شایع و بسیار پربسامد در موسیقی امروز، معضل اختلاط زبان معیار و محاوره است. ترانه‌سرای این‌گونه ترانه‌ها بدون ضرورت‌های هنری و سبک‌شناختی، به‌شکل همزمان و ناهماهنگ از عناصر زبانی مربوط به دو نظام متفاوت، یعنی زبان معیار و رسمی استفاده می‌کند. این بی‌دقتی باعث دوگانگی زبان، بی‌ثباتی لحن، کاهش انسجام زبانی و تضعیف یکپارچگی بافت اثر می‌شود. در چنین مواردی، ترانه از نظر زبانی دچار نوعی آشفتگی می‌شود که کیفیت ادبی و هنری اثر را زیر سؤال می‌برد.

رفته بودی حالا می‌خوای باز برگردی که چی؟ لابه‌لای زخم‌هایم استخوان کردی که چی؟
آدم رفتن نبودی پس چرا رفتی بگو! طعم شور اشک من را امتحان کردی که چی؟
(افشار، «رفته بودی»، ۱۴۰۲)

ترانهٔ بالا، سرودهٔ علیرضا مرتضی‌قلی، با مصرع «من یه دیوونهٔ زنجیری بیمار توام» شروع می‌شود و زبان آن محاوره است؛ اما در دو بیت بالا این رویه مختل شده است. کلماتی چون «زخم‌هایم» و «را» مربوط به زبان معیار است و ترانه‌سرا باید به‌جای آن‌ها از «زخمام» و «رو» (یا در ترکیب با کلمهٔ قبلی به‌شکل «منو»)، البته با رعایت وزن، استفاده می‌کرد. این جابه‌جایی بی‌ضابطه انسجام روایی و هماهنگی موسیقایی اثر را تضعیف کرده و مخاطب را در دریافت پیام ترانه با مشکل مواجه ساخته است؛ به‌طوری که لحظه‌ای در فضای رسمی و غیرصمیمی قرار می‌گیرد و لحظه‌ای دیگر در فضای صمیمی و غیررسمی.

بی‌تاب توام به دلم تاب ندارم شب اومد و من خبر از خواب ندارم
مستانه بیا که تو را سخت ببوسم لب وا نکنی غزلی ناب ندارم
(باقری، «شب‌آغوش»، ۱۴۰۳)

واژهٔ «را» در این ترانه، سرودهٔ اهورا ایمان، متعلق به گونهٔ معیار زبان است و با دیگر بخش‌های ترانه که در گونهٔ محاوره سروده شده‌اند، تناسب ندارد.

عکس این مورد نیز در موسیقی معاصر وجود دارد؛ یعنی گاهی اوقات کلیت ترانه به زبان معیار است؛ اما در آن بعضاً واژه‌هایی از زبان محاوره و به‌شکل شکسته دیده می‌شود:

ماه شدی، گمراه شدم، دلم رفت برای خنده‌هایت ای نفسم، زندگی‌ام، به کی بگم مُردم برایت؟
(هیراد، «کنارم باش»، ۱۴۰۰)

زبان ترانه در مصرع نخست معیار است و حتی زمینهٔ اثر در جملاتی چون «ماه شدی» و «گمراه شدم» به ادبیات کلاسیک ارجاع دارد؛ اما در مصرع دوم به‌ناگاه عبارت «به کی بگم» آمده و یکنواختی لحن و زبان اثر را تضعیف کرده است. واژهٔ «بگم» هیچ تناسبی با دیگر کلمات ندارد و باید به شکل «بگویم» می‌آمد. در مصرع نخست نیز عبارت «دلم رفت» کمی لحن محاوره‌ای دارد و با عبارات پیش از خود پیوستگی ندارد.

نمونه‌ای دیگر:

حالا که نفس می‌کشم در هوات، نخور غصهٔ ماندنم را دگر می‌خوام صدای خنده‌هات کنه گوش آسمونو کر
(عقیلی، «نفس»، ۱۴۰۲)

۲-۳. قافیهٔ معیوب و غلط

همان‌طور که پیشتر اشاره شد، قافیه یکی از نمودهای ملموس موسیقی در ترانه است. اگرچه عده‌ای اعتقادی به رعایت دقیق آن ندارند و بر این باورند که ملودی و آهنگ بر قافیه و وزن ارجحیت دارد، اما پذیرفتنی نیست که ترانه‌سرا شناختی نسبت به قافیهٔ درست و استاندارد نداشته باشد.

قدمای شعر، عیوبی را برای قافیه برشمرده‌اند؛ ازجمله اِکفا، اِقوا، ایطا، شایگان و غلو که براساس سه مورد از آن، یعنی اکفا، ایطا و شایگان که شایع‌ترین نوع عیوب محسوب می‌شوند، می‌توان قافیه در ترانه را نیز بررسی کرد.

۱-۲-۳. اکفا

اکفا به دو صورت روی می‌دهد: در حالت اول، واک آخر قافیه یا همان «رَوی» در «تلفظ یکسان، اما در رسم‌الخط متفاوت‌اند؛ مانند قافیه‌ساختن چراغ و فراق» (شمیسا،

۱۳۸۳: ۹۳). این مورد امروز در شعر معاصر عیب محسوب نمی‌شود؛ به‌ویژه در ترانه که وجه شنیداری آن غالب است؛ اما حالت دوم، مربوط به کلماتی است که رَوی آن‌ها در تلفظ نزدیک به هم‌اند؛ مانند قافیه‌کردن مرگ و ترک (همان).

همه جای تنمی تو عین رگ اصلاً راه نده به دلت حتی شک

(پازل بند، «آدم و حوا»، ۱۴۰۲)

در این نمونه حروف «گ» و «ک» واجگاه یکسانی دارند (هر دو کامی هستند)، همین باعث شده ترانه‌سرا به‌اشتباه دو واژهٔ «رگ» و «شک» را قافیه در نظر بگیرد.

من سربه‌هوا رو تو گرفتی تو دستات دل من که نمی‌رفت تو رو دید و نفس داد

(دارابی، «تیکه‌تیکه»، ۱۴۰۴)

در این مورد نیز صامت‌های «ت» و «د» واجگاه مشترکی دارند (هر دو لبی- دندانی هستند).

نمونه‌ای دیگر از این دست مربوط به ترانه‌ای از علی بحرینی است:

من عاشق بودم به چشم سیات واسه اینه هیشکی جات نمیاد

(بابایی، «چشم سیاه»، ۱۴۰۴)

۲-۲-۳. ایطا

«ایطا عیبی است که در قافیه شدن کلمات مرکب پیش می‌آید؛ بدین معنی که جزء دوم کلمهٔ مرکب در مقام قافیه تکرار می‌شود و آن بر دو نوع است: الف- ایطای جلی یا آشکار و آن وقتی است که تکرار جزء دوم آشکار باشد؛ مثل قافیه ساختن دانشمند و حاجتمند. ... ب- ایطای خفی یا پنهان و آن وقتی است که تکرار جزء دوم کلمه که معمولاً پسوند است، چندان آشکار نباشد؛ مثل قافیه کردن رنجور و مزدور» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۹۵). البته امروزه مورد دوم به‌علت پنهان بودن حروف الحاقی، حکم واژهٔ بسیط را دارد و عیب قافیه محسوب نمی‌شود؛ بنابراین تنها به نوع اول می‌پردازیم.

تو از هر کی که ادعاش می‌شه خوبه، قشنگ‌تری تو از تمام آدما تو زندگی بهم نزدیک‌تری

تو عطرت دلنشینه، دلت پاکه، تو از گل بهتری تو از هر چی مهمه واسه من مهم‌تری

(ماکان‌بند، «قول بده»، ۱۴۰۲)

در ابیات بالا، سرودهٔ طاها یوسفی، پسوند «تر» جزء حروف الحاقی است و بدون در نظر گرفتن آن، واژه‌های «قشنگ»، «نزدیک» و «مهم» قافیه‌ای با هم نمی‌سازند.

بی‌تو در انفرادی‌ام، غمی درون شادی‌ام بریدم از خودم امید، همه می‌گن روانی‌ام
(شارومین، «تا کی؟»، ۱۴۰۴)

«ام» در بیت بالا صورت اول شخص فعل بودن است؛ با حذف آن، کلمات «شادی» و «روانی» باقی می‌مانند که هم‌قافیه نیستند.

۳-۲-۳. شایگان

شایگان «معادل فارسی ایطای جلی است؛ ولی معمولاً آن را در مورد تکرار علامات جمع به کار می‌برند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۹۶).

چه کنم با خاطره‌هات؟ تو بگو! چه کنم با فکر چشات؟ تو بگو!
(بمانی، «تاریک»، ۱۴۰۲)

در بیت بالا، سرودهٔ روزبه بمانی، «ات» جزء حروف الحاقی محسوب می‌شوند که در این بین، «الف» علامت جمع است. با حذف آن‌ها، می‌بینیم که واژه‌های «خاطره» و «چِش» با یکدیگر هم‌قافیه نیستند.

گیس سفید زنا رو ببین حسرت و غم و دردا رو ببین
(ناظری، «عمو نوروز»، ۱۴۰۴)

در این بیت، سرودهٔ پوریا سوری، نیز با شایگان مواجهیم. «الف» جمع در واژه‌های «زنا» و «دردا» جزء حروف الحاقی محسوب می‌شود؛ بنابراین کلمات «زن» و «درد» هم‌قافیه نیستند.

۴-۲-۳. افعال مثبت و منفی

گاهی ترانه‌سرا با استفاده از صورت مثبت و منفی یک فعل قافیه می‌سازد که این مورد اشتباه نیز در ترانه‌های معاصر به‌وفور دیده می‌شود. به نمونه‌های زیر، به ترتیب سرودهٔ محسن حق‌نظری، آراز شیرافکن وحامد دهقانی توجه کنید.

کجای قلبمو زدی، با این همه نمی‌شه که نبینمت پای تو دیوونه شدم، کاش قبل مردنم یه بار دیگه ببینمت
(صادقی، «کجای قلبمو زدی؟»، ۱۴۰۳)

چشات نفس‌گیره، نفسمو می‌گیره میاد و می‌زنه می‌ره، گردن نمی‌گیره
(فرزین، «چشمات»، ۱۴۰۳)

به خواب من بیا آرامشم ببین چگونه نازت می‌کشم
ببین هوای دل ماتم زده من از خواب تو دست نمی‌کشم
(بهرام، «هوای دل»، ۱۴۰۰)

۵-۲-۳. ردیف به جای قافیه

که تنهایی اگه عمری بخواد بی‌تو به سر شه از این بهتره همراه تو باشم
اگه این شب و تنهایی بخواد بی‌تو سحر شه از این بهتره دنبال تو باشم
(قمیشی، «می‌ری»، ۱۴۰۲)

به هر مسافری که جز من از لب تو سهم داشت بگو جهان جدید نیست، بگو فقط گناه داشت
(چاوشی، «جهان لاغر»، ۱۴۰۳)

یادش به‌خیر یه وقتایی دوتایی لب پنجره ماهو نشونم می‌دادی
لب دیوار قلبمو تو رنگ می‌زدی باغچهٔ قلبمو خودت آب می‌دادی
(ابراهیم‌زاده، «دیده‌م که می‌گم»، ۱۴۰۳)

عبارت «تو باشم» در نمونهٔ نخست، سرودهٔ رضا میرفخرایی، فعل «داشت» در نمونهٔ دوم، سرودهٔ محسن بوالحسنی و «می‌دادی» در نمونهٔ سوم، سرودهٔ امیر کیان، ردیف هستند و قافیه‌گرفتن آن‌ها امری اشتباه است.

۶-۲-۳. قافیهٔ غلط

عیوبی که تا به اینجا ذکرش رفت، استثنائات و انحرافاتی بودند که بعضاً آن‌ها را به طرق مختلف توجیه می‌کنند. ازاین‌رو، آن‌ها با قافیهٔ غلط تفاوت دارند. منظور از قافیهٔ

غلط، قافیه‌ای است که به‌هیچ‌وجه توجیه‌پذیر و پذیرفتنی نیست و واژه‌هایی که قافیه در نظر گرفته شده‌اند، هیچ‌گونه تشابهی به هم ندارند.

ازم بخواه؛ دار و ندارم برا چشات　　از تو قشنگ‌تر نمی‌شه داشت
(عقیلی، «پیش تو»، ۱۴۰۲)

خاطره، دلت مونده دستم　　کاش دستامون بازم به هم وصل شن
(درخشنده، «خاطره»، ۱۴۰۲)

فانوس چشاتو به تن شعلهٔ من کن　　پیـــراهن آغوشمو تن کن
از کوچهٔ معشوق اگه ای باد گذشتی　　از حال دلم یارو خبر کن
(طهماسبی، «هزارویک‌شب»، ۱۴۰۳)

واژه‌های «چشات» و «داشت» در نمونهٔ نخست، سرودهٔ امیرعلی بهادری، «دستم» و «شَن» در نمونهٔ دوم و «تن» و «خبر» در نمونهٔ سوم، سرودهٔ حسین محمودی، قافیه‌هایی غلط هستند.

۳-۳. ضعف تألیف

ضعف تألیف از آسیب‌های جدی و شایع ادبیات امروز ماست که در نتیجهٔ رعایت نکردن قواعد دستور زبان به وجود می‌آید. این آسیب در ترانهٔ معاصر نیز بسامد بالایی دارد. تألیف در لغت به معنای جمع کردن، ترتیب دادن، پیوستگی و سازگاری برقرار کردن بین دو یا چند چیز است (دهخدا، ذیل واژهٔ «تألیف»). «ترکیب کلمات با هم و ساخت عبارات و جملات نباید مغشوش و سست باشد؛ مخصوصاً اجزای کلام باید در جای خود قرار داشته باشند تا معنی به‌روشنی منتقل شود (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۱۹). اگر این موضوع رعایت شود، نوشته اصطلاحاً دارای «حُسن تألیف» خواهد بود، در غیر این صورت «ضعف تألیف» دارد. این آسیب مصداق‌های متعددی را شامل می‌شود که در اینجا به مهم‌ترین آن‌ها با ذکر نمونه اشاره می‌کنیم.

۱-۳-۳. افتادن واژه یا عبارت

دیوونه، واسه‌ت می‌مُردم اما باز ازت می‌خوردم
(رضایی، «مجرم»، ۱۳۹۸)

در مصرع دوم، یکی از ارکان جمله حذف شده و مشخص نیست مفعول فعل «می‌خوردم» چیست! برای مثال واژه‌های «فریب» و «رکَب» می‌تواند تکمیل‌کنندهٔ جمله باشد؛ البته با رعایت وزن ترانه.

یکیو دارم کنارم که حالم بد باشه، سرمو روی شونه‌ش بذارم
(حامیم، «یکیو دارم»، ۱۴۰۱)

در نمونهٔ بالا ادات شرط «اگه» یا قید زمان «وقتی» حذف شده و شکل درست جمله این‌گونه است: «یکیو دارم کنارم، که اگه (یا وقتی) حالم بد باشه، سرمو روی شونه‌ش بذارم.»

باید تو رو پیدا کنم هر روز تنهاتر نشی راضی به با من بودنت حتی از این کمتر نشی
(عقیلی، «تقدیر»، ۱۳۸۸)

در این نمونه، سرودهٔ مونا برزویی، نیز با افتادگی واژه در مصرع اول مواجهیم. واژهٔ «که» یا «تا» حذف شده: «باید تو رو پیدا کنم که (یا تا) هر روز تنهاتر نشی.»

۲-۳-۳. به‌کاربردن تعبیر نادرست

یه شبی می‌سازم برات که آدما حسودت بشن یه جوری می‌گردم دور تو که همه از دورت برن
(همایون، «منو نگاه کن»، ۱۴۰۲)

جملهٔ «آدما حسودن بشن» در بیت بالا، سرودهٔ امین فرد، تعبیر نادرستی است. منظور ترانه‌سرا از این جمله این بوده: «شبی برات می‌سازم که آدما بهت حسودی کنن.»

مثل پروانه دورت می‌سوزم کافیه فقط لب ترکنی، زمین و آسمونو واسه‌ت می‌دوزم
(صادقی، «قسم»، ۱۴۰۳)

عبارت «زمین و آسمون رو دوختن» در بیت بالا، سرودهٔ صالح نیازی، تعبیر نادرست و ناقصی از ضرب‌المثل «آسمان را به زمین دوختن» یا «زمین را به آسمان دوختن» است.

جملهٔ پایانی مصرع مذکور می‌تواند این‌گونه اصلاح شود: «زمینو به آسمون (یا آسمونو به زمین) می‌دوزم.»

من از تو راه برگشتی ندارم به سمت تو سراز یرم همیشه
تو می‌دونی اگه از من جدا شی منم که سمت تو می‌رم همیشه
(اقبالی، «من از تو»، ۱۳۸۹)

جملهٔ «[به] سمت تو می‌رم» در نمونهٔ بالا، سرودهٔ روزبه بمانی، تعبیر نادرستی است. ازآنجایی‌که مخاطب در اینجا دوم شخص (تو) است، باید فعل «میام» (می‌آیم) استفاده می‌شد. معمولاً هنگامی که فردی را با ضمیر «تو» خطاب قرار می‌دهیم و قرار است به‌لحاظ مکانی به او نزدیک شویم و به‌سوی او حرکت کنیم، طبیعی و منطقی آن است که فعل «می‌آیم» را به‌کار ببریم: «منم که سمت تو میام همیشه».

۳-۳-۳. کاربرد نادرست حرف اضافه

اینجوری نکن با من هی دوری نکن با من
(طلیسچی، «قاف»، ۱۳۹۹)

کاربرد حرف اضافهٔ «با» در مصرع دوم نادرست است و ترانه‌سرا باید از حرف اضافهٔ «از» استفاده می‌کرد: «هی دوری نکن از من.»

کجایی داره که سر می‌ره حوصلهٔ من کجایی خیلی زیاده فاصلهٔ من
(زد، «تن صدات»، ۱۴۰۲)

در نمونهٔ بالا، حرف اضافهٔ «که» در جای نامناسبی به کار رفته است و باید قبل از فعل «داره» می‌آمد: «کجایی که داره سر می‌ره حوصلهٔ من». البته با حذف آن نیز جمله کامل خواهد بود. علاوه‌بر این، ایراد دیگری نیز در بیت بالا وجود دارد که به گزینهٔ الف، یعنی «افتادن واژه و عبارت» مربوط می‌شود. مصرع دوم ناقص است. معمولاً وقتی صحبت از کیفیت و کمیت فاصله می‌شود، این فاصله بین دو چیز برقرار است؛ اما در مصرع مذکور، طرف دوم این فاصله ذکر نشده است. شکل درست آن این‌گونه است: «کجایی؟ خیلی زیاده فاصلهٔ من از تو».

۴-۳-۳. جابه‌جایی ارکان جمله

جابه‌جایی ارکان جمله به خودی خود امر نادرستی نیست، اما این عمل باید به‌اندازه و همسو با فصاحت کلام باشد؛ وگرنه ساختمان جمله مغشوش می‌شود.

واسم بخند، حواسمو مثل هر دفعه پرت کن قلبمو بردار ببر، با من تو همه رو بد کن
(ستین، «ای داد بر من»، ۱۴۰۲)

در جملهٔ دومِ مصرع دوم، سه رکن فاعل، مفعول و متمم جابه‌جا شده است که می‌توان آن را این‌گونه مرتب کرد: «تو همه رو با من بد کن.»

تو که موهاتو می‌ریزی رو صورتت می‌خوام هی بشم فدات آخه من
(رضوی، «نگین قلبمی»، ۱۴۰۰)

مصرع دوم را می‌توان این‌گونه مرتب کرد: «آخه من هی می‌خوام فدات بشم.»

یه روزی فرار می‌کنیم یه روزی که قلبته سرد وقتی دیدی هیچ احدی واسه زخمات کاری نکرد
(حاجی‌پور، «شبونه»، ۱۴۰۳)

در مصرع اول نمونهٔ بالا، فعل جمله جابه‌جا به‌کار رفته است. «ه» در اینجا شکل محاورهٔ فعل «است» است و طبق ترتیب طبیعی جملات فارسی باید در انتها بیاید: «... یه روزی که قلبت سرده.» البته در اینجا چون به‌صورت جزئی پیوسته با اسم قبل از خود به‌کار رفته، جابه‌جایی آن بیشتر به چشم می‌آید.

۴-۳. حشو

حشو اصطلاحاً «آن است که در اثنای بیت یا قرینهٔ نثر، جملهٔ معترضه یا کلمه‌ای زاید بیاورند که در معنی بدان احتیاج نباشد و آن بر سه نوع است: ۱- حشو ملیح ۲- حشو متوسط ۳- حشو قبیح» (همایی، ۱۳۸۹: ۲۰۸). در مقالهٔ حاضر، تنها به نوع سوم می‌پردازیم.

چشم بذار می‌خوام از خودم حتی قایم بشم نه تسکینتم، نه آرامشم
(مظفری، «شناسنامه»، ۱۳۹۹)

دو واژهٔ «تسکین» و «آرامش» در نمونهٔ بالا، سرودهٔ مهرزاد امیرخانی، مترادف هم‌اند.

دل به دلم بده عزیزم، واسه‌ت جونمو می‌دم بهت قلبمو کادو میارم به تو می‌دم
(فرخ، «شاهکار خدا»، ۱۴۰۲)

واژه‌های «بهت» و «به تو»، در نمونهٔ بالا نیز هم‌معنی‌اند.

یکی از آسیب‌های پرتکراری که در این بخش باید به آن پرداخت، استفادهٔ حشوگونه از ضمیر متصل است. این مورد اغلب به‌خاطر رفع عیوب و کاستی‌های مربوط به وزن و قافیه رخ می‌دهد.

تو را در اشک و خون، به وقت جنون می‌بوسمت تو را در کوچه‌ها، آزاد و رها می‌بوسمت
(ابی، «خروش زندگی»، ۱۴۰۲)

در بیت بالا، سرودهٔ بابک صحرایی، ضمیر متصل دوم شخص «ـَت» در واژهٔ «می‌بوسمت» حشو است؛ چراکه در ابتدای هر دو مصرع، ضمیر منفصل دوم شخص «تو» آمده است و دیگر نیازی به تکرار آن به‌صورت متصل نیست.

تو می‌تونی منو آرومم کنی من نبضم با لبخند تو می‌زنه
(یگانه، «موهات»، ۱۳۹۸)

در بیت بالا دو مورد حشو ضمیر متصل اول شخص دیده می‌شود. ضمیر متصل «ـَم» در واژه‌های «آرومم» و «نبضم» زائد است. البته در مورد دوم، پس از حذف «ـَم»، باید واژهٔ «نبض» به ابتدای جمله بیاید و واژهٔ «من» به آن اضافه شود.

۵-۳. تقلیل‌دادن شأن معشوق

بعضاً در ترانه‌های معاصر، معشوق با الفاظی خطاب می‌شود که در شأن او نیست.

انقد می‌خوامت، به همه می‌گم: «من و این؛ شما همه!» توی هر بازی این دنیای بی‌معرفت همیشه برد با تیم تو با منه
(صادقی، «بیشتر از عشق»، ۱۴۰۲)

صفت اشارهٔ «این» برای جانوران، گیاهان و به‌طور کل غیرانسان به‌کار می‌رود. کاربرد آن برای اشاره به انسان، نامتعارف و به‌دوراز احترام است؛ به‌ویژه اگر انسان مدنظر، معشوق باشد. علاوه‌بر ایراد مذکور، بیت بالا، سرودهٔ نوید بهبودی، ضعف تألیف و عیب قافیه نیز دارد.

مدلته که خوب باشی که قلب من برات پر بزنه پُزتو بده که این مال منه
(زمانی، «مدلته»، ۱۴۰۲)

در نمونهٔ بالا نیز با کاربرد نادرست صفت اشارهٔ «این» روبه‌رو هستیم. علاوه‌بر این، عبارت «مال منه» نیز تعبیری وهن‌آلود و به‌نوعی شیءانگاری[1] معشوق است. البته این موضوع از مصداق‌های جنسیت‌زدگی نیز محسوب می‌شود که در بخش بعد به آن می‌پردازیم.

۶-۳. جنسیت‌زدگی

جنسیت‌زدگی یا سکسیسم[2] به رفتارهای ناعادلانه و پیش‌داورانه، کلیشه‌سازی و تبعیضی اشاره دارد که علیه افراد و بر مبنای جنسیت آن‌ها صورت می‌گیرد (Oxford, word "Sexism"). این موضوع در ترانهٔ معاصر و در برخورد با معشوق دیده می‌شود.

می‌خوان نگاش کنن؟ نه نه نه! صداش کنن؟ نه نه نه! غیرتی‌ام خب! من غیرتی‌ام خب!
(ماکان‌بند، «حالا که اومدی»، ۱۴۰۱)

مفهوم غیرت و غیرتی‌شدن و به‌تبع آن محدود کردن زن یکی از مصداق‌های جنسیت‌زدگی است.

از دیگر مصداق‌های جنسیت‌زدگی، می‌توان به توصیفات جنسی از بدن زن، شیءانگاری اندام‌های او، درخواست‌های شهوت‌آلود از وی و... اشاره کرد که نمونه‌هایش در ترانه‌های خوانندگانی چون ساسی مانکن دیده می‌شود.

۷-۳. استفاده از واژه‌های بیگانه

بسامد بالای واژه‌های بیگانه (اکثراً انگلیسی و فرانسوی) از آسیب‌هایی است که عموماً در بین ترانه‌سراها و خوانندگان جوان بیشتر به چشم می‌خورد. بخش اعظم آن حاصل تقلید از موسیقی خارجی است.

تو جات اینجا سیفه، نه نه نرو بیبه بِکَن کلکشو، بِکَن کلکشو
(دریادل، «بیت»، ۱۴۰۲)

1. Objectification
2. Sexism

سِیف (Safe) = امن، ایمن | بِیبه یا بِیبی (Baby) = عزیزم

دلم می‌خواد یه جای شیک و پیکو تو باشی و من و یه موزیک هیتو

(جم، «شیک‌وپیک»، ۱۳۹۸)

شیک (Chic) = زیبا، آراسته | موزیک (Music) = آهنگ، آواز | هیت (Hit) = موفق، محبوب

۸-۳. فقدان پیوستگی ساختاری و محتوایی

همان‌طور که پیشتر که در بخش مبانی نظری به آن اشاره شد، ترانه به لحاظ ساختار متشکل از بخش‌های چون بند، ترجیع‌بند و... است. هریک از این بخش‌ها وظایفی دارند که به آن اشاره کردیم. متأسفانه در بسیاری از ترانه‌های معاصر به این موضوع توجه نمی‌شود و ترانه‌سرا ابیاتی را در بند و ترجیع‌بند می‌گنجاند که این ابیات اولاً از نظر ساختاری متعلق به آن بخش نیستند و ثانیاً به لحاظ محتوایی نیز ارتباطی با ابیات پس و پیش خود ندارند.

همه چی جوره و کنار همیم و جز عشق می‌خوایم چیو نباشی، زمستون یا تابستون فرقی نداره بی‌تو جمعمون جمعه، یه چیزی کمه؛ آخر چرا نیومدی، فقط تو بهم میومدی

(درخشنده، «پا شو بیا»، ۱۳۹۸)

ترانه‌سرا در مصرع اول از با هم بودن می‌گوید و از اینکه معشوق را در کنار خود دارد ابراز رضایت می‌کند؛ اما به‌ناگاه در مصرع سوم، از دوری از عشق حکایت می‌کند. این تناقض، پیوستگی محتوایی ترانه را مختل کرده است.

بی من نتوانی؛ این خط و نشان لبریزم از عشق آرامش جان

باران ببارد، عجب حال خوشی شاید ندانی، ولی باعشقی

(افشار، «خط‌ونشان»، ۱۳۹۸)

در ابیات بالا، سرودهٔ امیرحسام افشار، نیز فقدان پیوستگی محتوایی دیده می‌شود؛ بیت دوم هیچ ارتباطی به بیت اول ندارد.

با تو دریا جوابه اصلاً، هر جا جوابه اصلاً، تو تو یه زیبای نابی، دلو بردی حسابی، تو بخند بخند تا بمیرم برات تا بمیرم برات
(عبدالمالکی، «این هوا می‌طلبه»، ۱۴۰۲)

بیت بالا ترجیع‌بند ترانهٔ مذکور است. مضمونی که در بند اول مطرح می‌شود، از این قرار است:

این هوا می‌طلبه بزنیم تو دل خیابون با یه آهنگ قشنگ و صدای نم‌نم بارون
این هوا می‌طلبه بگیری دست منو تا با هم آشتی بدیم، اونایی که با هم قهرنو
(همان)

فراهم بودن اوضاع برای انجام کار مدنظر، مضمون اصلی این ترانه است که در عنوان ترانه و بند اول آن نیز منعکس شده است. ترجیع‌بند که قرار است ایدهٔ مرکزی ترانه را کامل کند و به‌نوعی چکیده‌ای از مضمون اصلی در آن مطرح شود، به بیراهه می‌رود و میدان عمل ناگهان از «خیابان» به «دریا» تغییر می‌یابد. مهم‌تر از آن، اینکه جملهٔ «تو بخند تا بمیرم برات»، پیوستگی ساختاری و محتوایی بند و ترجیع‌بند را از بین برده و ایدهٔ اصلی را در بلاتکلیفی رها کرده است. این رویه به بند دوم کار نیز سرایت کرده و بیتی که در ادامه می‌آید، نه‌تنها کارکردی در راستای محتوای کلی ترانه ندارد که به لحاظ ساختاری نیز با بند اول تفاوت دارد. طول جملات و به‌طور کل طول مصرع‌های آن هم‌اندازهٔ طول مصرع‌های ترجیع‌بند است:

قدم‌قدم بیا سمت قلب من، به من حرفاتو بزن دار و ندارم یه‌کم یه‌کم، بذار تا بهت بگم، تو دلت نباشه غم دار و ندارم
(همان)

۹-۳. خوانش غلط

این مورد، ازجمله آسیب‌هایی است که اغلب در سبک‌های تلفیقی و سنتی با آن مواجه می‌شویم؛ آنجایی که خواننده از اشعار شاعران کلاسیک در آهنگ خود استفاده می‌کند.

رو رو که نه‌ای عاشق ای زلفک و ای خالک ای نازُک و ای خشمک، پابسته به خلخالک...
ای نازُک نازُک‌دل! دل جو که دلت ماند روزی که جدا مانی از زرک و از مالک
(ناظری، «رو رو که نه‌ای عاشق»، ۱۳۸۶)

ابیات فوق از غزل شمارهٔ ۱۳۱۶ «دیوان شمس» مولانا است. سیاوش ناظری در آهنگ خود واژهٔ «نازَک» (به فتح ز) در مصرع دوم و ابتدای مصرع سوم را به‌اشتباه «نازُک» (به ضم ز) تلفظ کرده است. وی با این تلفظ اشتباه، کارکرد زیبایی‌شناسانهٔ جناس را که بین واژه‌های نازَک و نازُک وجود دارد، مخدوش کرده است.

یکی از اشتباهات فاحش در خصوص اشعار کلاسیک، مربوط به آلبومی تحت عنوان «حافظ» از «نیاز نواب» است که در آن اشعاری از حافظ را اجرا کرده است. این آلبوم ۹ قطعه دارد که در ۷ قطعه از آن خوانش اشتباه دیده می‌شود. تعداد اشتباهات ۱۵ مورد است که در ادامه به چندتای آن اشاره می‌شود.

حسد چه می‌بری ای سست‌نظم بر حافظ؟ قبولِ خاطر و لطف، سخنِ خداداد است
(نواب، «باده»، ۱۳۹۴)

در مصرع دوم بیت بالا، واژهٔ «لطف» به سکون «ف» تلفظ شده و واژهٔ «سخن» به «خداداد» اضافه شده است. شکل صحیح آن این‌گونه است: «قبولِ خاطر و لطفِ سخن، خداداد است.»

سحر کرشمهٔ چشمت به خواب می‌دیدم زهی مرا تَب خوابی که بِه ز بیداری‌ست
دلش به ناله میازار و خسته‌م کن حافظ که رستگاری جاوید در کم آزاری‌ست
(همو، «بلبل»، ۱۳۹۴)

خواننده در مصرع دوم بیت اول، واژهٔ «مراتِب» را به‌اشتباه دو واژه (مرا / تَب) در نظر گرفته است. در مصرع اول بیت بعدی اشتباه بسیار فاحشی رخ داده که در نوع خود عجیب است. واژهٔ «خسته‌م» جدا از شکل محاورهٔ آن که هیچ تناسبی از لحاظ زبانی با دیگر کلمات ندارد، اساساً اشتباه در اینجا آمده و واژهٔ درست، «ختم» است.

خوانش‌های نادرست اشعار کلاسیک تنها مربوط به خوانندگان جوان و نوگرا نیست و بعضاً خوانندگان مشهور و باتجربه هم مرتکب آن می‌شوند:

ای آرزوی آرزو، آن پرده را بردار از او من کس نمی‌دانم جز او، مستان سلامت می‌کنند

(شجریان، «رندان مست»، ۱۳۸۸)

صورت صحیح عبارتی که زیر آن خط کشیده شده «زو» است.

موضوع خوانش اشتباه تنها مختص اشعار کلاسیک نیست و در بین ترانه‌های معاصر نیز دیده می‌شود. مشهورترین این اشتباهات مربوط به آهنگ «سوغاتی» از هایده است.

دست کبوترای عشق، واسه کی دونه بپاشه مگه تن من می‌تونه بدون تو زنده باشه؟!

(هایده، «سوغاتی»، ۱۳۵۵)

ترانهٔ این آهنگ سرودهٔ اردلان سرفراز است. اشتباهی که خواننده در خوانش این ترانه انجام داده، در نتیجهٔ جابه‌جایی دو واژهٔ «دست» و «واسه» است. صورت صحیح آن «واسه کبوترای عشق، دست کی دونه بپاشه» است.

۱۰-۳. خوانش سلیقه‌ای

این مورد می‌تواند جزء مورد قبلی باشد؛ چراکه خواننده با خوانش سلیقه‌ای و دل‌به‌خواهی خود به‌نوعی واژه‌ها و عبارات مورد نظر را اشتباه تلفظ می‌کند؛ اما ازآنجایی‌که این نوع تلفظ‌ها و خوانش‌ها – برخلاف مورد قبلی – اغلب تعمدی بوده و بعضاً برای جبران کاستی‌های وزنی و قافیه‌ای انجام شده است، در دستهٔ جداگانه‌ای به آن می‌پردازیم.

تقصیرِ منه اَصَن بد کردم کوتاه اومدّم تو رو بدعادت کردم ...

من دیگه ولی این دلّو ادب کردم من خودمونی بگم، خودمونی بگم غلط کردم

(احمدوند، «غلط کردم»، ۱۴۰۳)

در نمونهٔ بالا حروف «د» و «ل» به ترتیب در واژه‌های «اومدم» و «دل»، مشدد ادا شده‌اند؛ درصورتی‌که در شکل اصلی واژه‌ها، هیچ‌گونه تشدیدی وجود ندارد. این کار

به‌شکل بی‌رویه‌ای در این آهنگ تکرار شده است؛ به‌طوری که این آسیب در ۱۱ واژهٔ دیگر نیز از جمله «شدّی»، «آدمّا»، «یادتّه» و... دیده می‌شود.

۱۱-۳. ملودی‌گرایی

اکثر آسیب‌های ترانهٔ معاصر، از جمله آسیب‌هایی که در پژوهش حاضر به آن پرداخته‌ایم، زیر پوشش ملودی‌هایی پرزرق‌وبرق پنهان شده‌اند. اغلب کارورزان موسیقی بیشتر به ملودی و آهنگ توجه دارند. اینکه خروجی یک آهنگ در ضبط ماشین‌ها، باندهای بزرگ، مهمانی‌ها و... به چه شکلی باشد، برایشان از اهمیت زیادی برخوردار است. تنظیم‌ها، میکس و مسترها نیز در راستای تقویت این خروجی عمل می‌کنند. مخاطب نیز پیش از همه چیز اغلب با ملودی ارتباط برقرار می‌کند و میزان رضایت وی از آهنگ مدنظر، به میزان سرخوشی و لذتی که از ضرباهنگ و چینش نت‌ها دریافت می‌کند، بستگی دارد. برای نمونه می‌توان به این قطعات اشاره کرد: «صد ریشتری» (۱۳۹۷) از آرش و مسیح، «مثلاً» (۱۴۰۱) از زانکو، «کارت ملی» (۱۴۰۲) از دنیا دادرسان، «چشمون سیاه» (۱۴۰۳) و «غریبه» (۱۴۰۴) از اشوان.

جدای از این ۱۱ موردی که ذکرش رفت، به موارد دیگری نیز می‌توان اشاره کرد؛ مواردی ازجمله، کاور کردن و کپی کردن، توجه نکردن به مسائل اجتماعی، سانسور و ممیزی، رقابت نابرابر و موزیک‌ویدیوهای ضعیف و بی‌ارتباط با متن ترانه، اما از آنجایی که این موارد بعضاً جدا از متن ترانه هستند، نیازمند پژوهشی جداگانه‌اند؛ پژوهشی که در آن بتوان به نقد کلی بازار موسیقی پرداخت.

۴. نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر به بررسی آسیب‌شناسانهٔ ترانهٔ معاصر پرداخته شد. این بررسی با تکیه بر داده‌های شنیداری و نوشتاری و با روش توصیفی- تحلیلی انجام گرفت. مهم‌ترین و شایع‌ترین آسیب‌هایی که در ترانهٔ معاصر وجود دارد، عبارت‌اند از اختلاط زبان معیار و محاوره، قافیه‌های معیوب تحت عنوان ایطا، شایگان، افعال مثبت و منفی، ردیف به جای قافیه و قافیهٔ غلط، ضعف تألیف‌هایی چون افتادن واژه و عبارت، به کار

بردن تعبیر نادرست، کاربرد نادرست حروف اضافه و جابه‌جایی ارکان جمله، حشو، تقلیل دادن شأن معشوق، جنسیت‌زدگی، استفاده از واژه‌های بیگانه، فقدان پیوستگی ساختاری و محتوایی، خوانش غلط، خوانش سلیقه‌ای و ملودی‌گرایی. جدای از این ۱۱ موردی که ذکرش رفت، به موارد دیگری نیز می‌توان اشاره کرد؛ مواردی ازجمله کاورکردن و کپی کردن، توجه نکردن به مسائل اجتماعی، سانسور و ممیزی، رقابت نابرابر، موزیک‌ویدیوهای ضعیف و بی‌ارتباط با متن ترانه و...؛ اما ازآنجایی‌که این موارد بعضاً جدا از متن ترانه هستند، نیازمند پژوهشی جداگانه‌اند؛ پژوهشی که در آن بتوان به نقد کلی بازار موسیقی معاصر پرداخت. بررسی نمونه‌های متعددی که در راستای آسیب‌های یادشده ارائه شد، مؤید آن است که ضعف در رعایت معیارهای زبانی و محتوایی، نه‌تنها به تضعیف وحدت ساختاری و انسجام محتوایی قطعات موسیقی انجامیده، بلکه در مواردی به تغییر و بدفهمی پیام هنری اثر نیز دامن زده است. ازاین‌رو، لازم است فعالان حوزهٔ موسیقی از ملودی‌گرایی‌های افراطی بپرهیزند و آهنگ و ترانه را همپای یکدیگر بپرورند. تداوم حیات کیفی ترانهٔ معاصر مستلزم ارتقای سطح دانش نظری و مهارت علمی کارورزان حوزهٔ موسیقی و ترانه در زمینهٔ زبان و ادبیات فارسی، بازنگری در رویکردهای آموزشی و توجه به مبانی زیبایی‌شناسی در دو سطح ساختار و محتوا و آگاهی‌های انتقادی در میان ترانه‌سرایان و تولیدکنندگان است.

مشارکت‌های نویسنده: این پژوهش توسط نویسنده، آماده شده است.

تضاد منافع: نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

تقدیر و تشکر: این پژوهش فاقد تشکر و قدردانی است.

منابع مالی: نویسنده هیچ‌گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

منابع

- آرش و مسیح (۱۳۹۷). *صد ریشتری*. آلبوم دریا. تهران: آراد.
- ابراهیم‌زاده، محسن (۱۴۰۳). *دیده‌م که می‌گم*. تهران: نوای ناب.
- ابی (۱۴۰۲). *خروش زندگی*. تک‌آهنگ. لس‌آنجلس: EMH Productions.

- احمدوند، مهدی (۱۴۰۳). *غلط کردم*. تک‌آهنگ. تهران.
- اشوان (۱۴۰۴). *غریبه*. تک‌آهنگ. تهران.
- افشار، آرش (۱۴۰۱). *راه و رسم ترانه: راهنمای کاربردی ترانه‌سرایی*. چاپ دوم. تهران: نگاه.
- افشار، آرون (۱۳۹۸). *خط‌ونشان*. تک‌آهنگ. تهران: آوای فروهر.
- افشار، قاسم و فرنود (۱۴۰۲). *رفته بودی*. تک‌آهنگ. تهران: تلنتا رکورد.
- اقبالی، داریوش (۱۳۸۹). *من از تو*. آلبوم دنیای این روزای من. لس‌آنجلس: DLM Enterprises.
- انوشه، حسن (۱۳۷۶). *فرهنگنامهٔ ادب فارسی*. جلد ۲. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی و انتشاراتی دانشنامه.
- ایمان، اهورا (۱۳۸۷). «واژه‌شناسی شعر». پروندهٔ ترانهٔ امروز. شعر. شمارهٔ ۵۶. صص ۲۰–۱۷.
- باقری، میلاد (۱۴۰۳). شب‌آغوش. تک‌آهنگ. تهران.
- بابایی، میلاد (۱۴۰۴). چشم سیاه. تک‌آهنگ. تهران: آوای نصر.
- بمانی، روزبه (۱۴۰۲). تاریک. تک‌آهنگ. تهران: آوای هنر.
- بهرام، رضا (۱۴۰۰). هوای دل. تک‌آهنگ. تهران: ققنوس.
- پازل‌بند (۱۴۰۲). آدم و حوا. تک‌آهنگ. تهران.
- جم، مهراد (۱۳۹۸). شیک‌وپیک. تک‌آهنگ. تهران.
- چاوشی، محسن (۱۴۰۳). جهان لاغر. تک‌آهنگ. تهران.
- حامیم (۱۴۰۱). یکیو دارم. تک‌آهنگ. تهران: آراد.
- حاجی‌پور، شروین (۱۴۰۳). شبونه. تک‌آهنگ. تهران.
- حسینی‌نژاد، هادی (۱۳۹۶). *ترانه‌ای که من می‌شناسم: رساله‌ای دربارهٔ ترانه و ترانه‌سرایی*. تهران: آنیما.
- داد، سیما (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوهٔ تطبیقی و توضیحی*. ویرایش جدید. چاپ سوم. تهران: مروارید.
- دادرسان، دنیا (۱۴۰۲). کارت ملی. تک‌آهنگ. ملبورن.
- دارابی، مهدی (۱۴۰۴). تیکه‌تیکه. تک‌آهنگ. تهران: ققنوس.
- درخشنده، سینا (۱۳۹۸). پا شو بیا. تک‌آهنگ. تهران.
- درخشنده، سینا (۱۴۰۲). خاطره. آلبوم ستاره. تهران: آوازی نو.
- دریادل، احسان (۱۴۰۲). بیت. تک‌آهنگ. تهران.

- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی. چاپ دوم. تهران: دانشگاه تهران.
- رشیدی، سمیه (۱۳۸۷). «ترانهٔ امروز ایران (نگاهی اجمالی به وضعیت ترانه و شوراهای شعر و ترانهٔ کشور)». *شعر*. شمارهٔ ۵۶. صص۳۳-۳۱.
- رضایی، گرشا (۱۳۹۸). مجرم. تک‌آهنگ. تهران.
- رضوی، مجید (۱۴۰۰). نگین قلبمی. تک‌آهنگ. تهران: اکسیر نوین.
- زانکو (۱۴۰۱). مثلاً. تک‌آهنگ. تهران.
- زد، معین (۱۴۰۲). تن صدات. تک‌آهنگ. تهران: آوای هنر.
- زمانی، یوسف (۱۴۰۲). مدلته. تک‌آهنگ. تهران.
- زینلی، ناصر (۱۴۰۳). چشمون سیاه. تک‌آهنگ. تهران.
- ستین (۱۴۰۲). ای داد بر من، با همراهی اپیکور. آلبوم دنیای عجیب. تورنتو: هارمونی بیتس (Harmony Beats).
- شارومین (۱۴۰۴). تا کی؟. تک‌آهنگ. تهران: ققنوس.
- شجریان، محمدرضا (۱۳۸۸). رندان مست. آلبوم رندان مست. تهران: دل‌آواز.
- شمس قیس، محمد بن قیس (۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. به تصحیح علامه محمد بن عبدالوهاب قزوینی، تصحیح مجدد مدرس رضوی، تصحیح مجدد سیروس شمیسا. تهران: علم.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *عروض و قافیه*. چاپ چهاردهم. تهران: دانشگاه پیام نور.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۳). *بیان و معانی*. ویراست دوم. چاپ چهارم. تهران: میترا.
- شمیسا، سیروس (۱۴۰۲). *سیر رباعی*. تهران: قطره.
- صادقی، رضا (۱۴۰۲). بیشتر از عشق. تک‌آهنگ. تهران: لیما.
- صادقی، رضا (۱۴۰۳). قسم. آلبوم برنده. تهران: لیما.
- صادقی، رضا (۱۴۰۳). کجای قلبمو زدی؟. تک‌آهنگ. تهران.
- صبری، محمد (۱۳۹۶). «ترانه؛ گونه‌ای ادبی-موسیقایی». مجموعه‌مقالات نهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی. انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی ایران و دانشگاه بیرجند. ۱۴-۱.
- طلیسچی، علیرضا (۱۳۹۹). قاف. تک‌آهنگ. تهران.
- طهماسبی، طغرل (۱۳۸۰). *موسیقی در ادبیات*. تهران: رهام.
- طهماسبی، عرفان (۱۴۰۳). هزارویک‌شب. تک‌آهنگ. تهران: آوای هنر.

- عبدالمالکی، علی (۱۴۰۲). این هوا می‌طلبه. تک‌آهنگ. تهران.
- عقیلی، سالار (۱۴۰۲). نفس. تک‌آهنگ. تهران.
- عقیلی، شادمهر (۱۳۸۸). تقدیر. آلبوم تقدیر. لس‌آنجلس: سنچری مدیا رکوردز (Century Media Records).
- عقیلی، شادمهر (۱۴۰۲). پیش تو. تک‌آهنگ. لس‌آنجلس.
- فرخ، فرزاد (۱۴۰۲). شاهکار خدا. تک‌آهنگ. تهران: آوازی نو.
- فرزین، فرزاد (۱۴۰۳). چشمات. تک‌آهنگ. تهران: آوای دوران.
- قمیشی، سیاوش (۱۴۰۲). می‌ری. تک‌آهنگ. لس‌آنجلس: شرکت ترانه.
- قنبری، شهیار (۱۳۷۹). *دریا در من: گزینهٔ ترانه‌ها ۱۳۷۴-۱۳۴۸*. چاپ سوم. تهران: جاویدان.
- کریمی، سعید (۱۳۸۶). *مکث در مه: نظریات بنیادین ترانه و ترانه‌سرایی در ایران*. کرج: دقایق.
- کریمی، سعید (۱۴۰۱). *مبانی ترانه‌سرایی*. چاپ هفتم. تهران: فصل پنجم.
- کمارجی، علی (۱۳۹۵). *بنیاد ترانه: کتاب جامع ترانه‌سرایی*. تهران: نیماژ.
- کمارجی، علی (۱۳۹۶). *هنر ترانه‌سرایی*. به کوشش ناصر ندیمی. چاپ دوم. تهران: مایا.
- گلرویی، یغما (۱۳۸۴). *مرا به خانه‌ام ببر: ایرج جنتی عطایی (گفت‌وگو، گزینه ترانه، نقد و نظر)*. چاپ دوم. تهران: دارینوش.
- گلرویی، یغما (۱۳۹۱). *رانندگی در مستی: گفت‌وگو، گزینهٔ ترانه، از نگاه دیگران*. آلمان: زخمه.
- ماکان‌بند (۱۴۰۱). حالا که اومدی. تک‌آهنگ. تهران: آوازی نو.
- ماکان‌بند (۱۴۰۲). قول بده. تک‌آهنگ. تهران: آوازی نو.
- محمدپور، محمدامین؛ باباصفری، علی‌اصغر (۱۴۰۲). *سیری در ترانه‌سرایی فارسی: از آغاز تا امروز*. تهران: مروارید.
- مظفری، شهاب (۱۳۹۹). شناسنامه. تک‌آهنگ. تهران: آراد.
- موسوی میرکلایی، سید مهدی (۱۳۹۴). *پیله‌های شیشه‌ای: تاریخ تحلیلی ترانهٔ فارسی (بررسی جریان‌ها، انواع ترانه، گزیدهٔ ترانهٔ پس از انقلاب)*. مشهد: بوتیمار.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶). *واژه‌نامهٔ هنری شاعری: فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن*. چاپ دوم همراه با افزوده‌ها. تهران: کتاب مهناز.
- ناظری، سیاوش (۱۳۸۶). رو رو که نه‌ای عاشق. آلبوم رقص و آتش. تهران: نهاله رودکی.
- ناظری، شهرام (۱۴۰۴). عمو نوروز. تک‌آهنگ. تهران: فیدیبو.

- نواب، نیاز (۱۳۹۴). باده. آلبوم حافظ. پاریس.
- نواب، نیاز (۱۳۹۴). بلبل. آلبوم حافظ. پاریس.
- هایده (۱۳۵۵). سوغاتی. آلبوم شمارهٔ ۵. تهران: شرکت آرگامان.
- همایون، حامد (۱۴۰۲). منو نگاه کن. تک‌آهنگ. تهران: ترانهٔ شرقی.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: اهورا.
- هیراد، حمید (۱۴۰۰). کنارم باش. تک‌آهنگ. تهران: آوازی نو.
- یداللهی، افشین (۱۳۹۷). *جنون منطقی (مجموعهٔ ترانه‌ها)؛ پیوست: دستور خط زبان گفتار فارسی (ترانه و نثر)*. چاپ هفتم. تهران: نگاه.
- یگانه، محسن (۱۳۹۸). موهات. تک‌آهنگ. تهران.

- Brewster, Scott (2009). *Lyric*. London: Routledge.
- Patisson, Pat (1991). *Songwriting: Essential Guide to Lyric Form and Structure: Tools and Techniques for Writing Better Lyrics*. Boston: Berklee Press.
- Perricone, Jack (2018). *Great Songwriting Techniques*. New York: Oxford University Press.
- *Oxford Dictionary of English* (2010). Edit by Angus Stevenson Third edition. Oxford: University Press.

References

- Abdolmaleki, Ali (2023). “In Hava Mitalabeh”. Single Track. Tehran.
- Afshar, Arash (2022). The Way and Drawing of a Lyric: A Practical Guide to Songwriting. 2nd publication. Tehran: Negah.[In Persian]
- Afshar, Aron (2019). “Khat-o Neshan”. Single Track. Tehran: Ava-ye Farvahar. [In Persian]
- Afshar, Ghasem and Farnood (2023). “Rafte Boodi”. Single Track. Tehran: Talenta Record. [In Persian]
- Aghili, Salar (2023). “Nafas”. Single Track. Tehran. [In Persian]
- Aghili, Shadmehr (2009). “Taghdir”. Taghdir Album. Los Angeles: Century Media Records. [In Persian]
- Aghili, Shadmehr (2023). “Pish-e To”. Single Track. Los Angeles. [In Persian]
- Ahmadvand, Mehdi (2024). “Ghalat Kardam”. Single Track. Tehran. [In Persian]
- Anooshe, Hasan (1997). *An Encyclopedia of Persian Literature*. Vol 2. Tehran: Daneshnameh. [In Persian]

- Arash and Masih (2018). “Sad Rishteri”. Darya Album. Tehran: Arad. [In Persian]
- Ashvan (2025). “Gharibeh”. Single Track. Tehran. [In Persian]
- Babaei, Milad (2025). “Cheshm-e Siyah”. Single Track. Tehran: Ava-ye Nasr. [In Persian]
- Bagheri, Milad (2024). “Shabaghoosh”. Single Track. Tehran. [In Persian]
- Bahram, Reza (2021). “Hava-ye Del”. Single Track. Tehran: Ghoghnoos. [In Persian]
- Bemani, Roobeh (2023). “Tarik”. Single Track. Tehran: Ava-ye Farvahar. [In Persian]
- Brewster, Scott (2009). *Lyric*. London: Routledge.
- Chavoshi, Mohsen (2024). “Jahan-e Laghar”. Single Track. Tehran.
- Daad, Sima (2006). *Dictionary of Literary Terms*. New Edition. 3rd Publication. Tehran: Morvarid. [In Persian]
- Dadresan, Donya (2023). “Kart-e Melli”. Single Track. Melbourne. [In Persian]
- Darabi, Mehdi (2025). “Tikkeh Tikkeh”. Single Track. Tehran: Ghoghnoos. [In Persian]
- Daryadel, Ehsan (2023). “Beyt”. Single Track. Tehran. [In Persian]
- Dehkhoda, Aliakbar (1998). *Dictionary*. Under the Supervision of Mohammad Moein and Seyyed Jaefar Shahidi. 2nd Publication. Tehran: Tehran University. [In Persian]
- Derakhshandeh, Sina (2019). “Pasho Bia”. Single Track. Tehran. [In Persian]
- Derakhshandeh, Sina (2023). “Khatereh”. Star Album. Tehran: Avazi No. [In Persian]
- Ebi (2023). “Khoroosh-e Zendegi”. Single Track. Los Angeles: EMH Productions. [In Persian]
- Ebrahimzadeh, Mohsen (2024). “Didam Ke Migam”. Single Track. Tehran: Nava-ye Nab. [In Persian]
- Eghbali, Dariush (2010). “Man Az To”. Donya-ye In Rooza-ye Man. Los Angeles: DLM Enterprises. [In Persian]
- Farrokh, Farzzad (2023). “Shahkar-e Khoda”. Single Track. Tehran: Avazi No. [In Persian]
- Farzin, Farzad (2024). “Cheshmat”. Single Track. Tehran: Ava-ye Doran. [In Persian]

- Ghanbari, Shahyar (2000). *The sea in me: Selected Lyric 1969 - 1995*. 3rd Publication. Tehran: Javidan. [In Persian]
- Ghomayshi, Siavash (2023). "Miri". Single Track. Los Angeles: Taraneh Company. [In Persian]
- Golrouyi, Yaghma (2005). *Take Me Home: Iraj Jannati Atayi (Interview, Selected Lyric, Criticism and Theory)*. 2nd Publication. Tehran: Darinoosh. [In Persian]
- Golrouyi, Yaghma (2012). *Drunk Driving: Interview, Selected Lyric, From the Perspective of Others*. Alman: Zakhmeh. [In Persian]
- Haamim (2022). "Yekio Daram". Single Track. Tehran: Arad. [In Persian]
- Hajipoor, Shervin (2024). "Shabooneh". Single Track. Tehran. [In Persian]
- Hayedeh (1976). "Soghati". Shomare-ye Panj Album. Tehran: Argaman Company. [In Persian]
- Hirad, Hamid (2021). "Kenaram Bash". Single Track. Tehran: Avazi No. [In Persian]
- Homayi, Jalal al-Ddin (2010). *Rhetoric Techniques and Literary Industries*. Tehran: Ahoora. [In Persian]
- Homayoun, Hamed (2023). "Mano Negah Kon". Single Track. Tehran: Tarane-ye Sharghi. [In Persian]
- Hosseininezhad, Hadi (2017). *A Lyric I Know: A Treatise on Lyric and Songwriting*. Tehran: Aanima. [In Persian]
- Iman, Ahoora (2008). "Terminology of Poetry". Today's Lyric File. Poetry. Issue 56. pp 17-20. [In Persian]
- Jam, Mehrad (2019). "Shikk-o Pik". Single Track. Tehran.
- Kamareji, Ali (2016). *Lyric Foundation: Comprehensive Book of Songwriting*. Tehran: Nimaj. [In Persian]
- Kamareji, Ali (2017). *The Art of Songwriting*. By the Efforts of Naser Nadimi. 2nd Publication. Tehran: Maya. [In Persian]
- Karimi, Saeed (2007). *Pause in the Fog: the Fundamental Theories of Lyric and Songwriting in Iran*. Karaj: Daghayegh. [In Persian]
- Karimi, Saeed (2022). *Lyrics Foundation*. 7th Publication. Tehran: Fasl-e Panjom. [In Persian]
- Macan Band (2022). "Hala Ke Oomadi". Single Track. Tehran: Avazi No.
- Macan Band (2023). "Ghol Bedeh". Single Track. Tehran: Avazi No. [In Persian]

- Mirsadeghi, Mirmeymanat (1997). *Glossary of Poetic Art: A Detailed Dictionary of the Technical Terms of Poetry and its Styles and Schools*. 2nd Publication with Additions. Tehran: Mahnaz. [In Persian]
- Mohammadpoor, Mohammadamin; Babasafari, Aliasghar (2023). *A Journey in Persian Songwriting from the Beginning to Today*. Tehran: Morvarid. [In Persian]
- Mousavi Mirkalayi, Seyyed Mehdi (2015). *Glass Cocoons (Analytical History of Persian Lyric)*. Mashhad: Boutimar. [In Persian]
- Mozaffari, Shahab (2020). "Shenasnameh". Single Track. Tehran: Arad. [In Persian]
- Navvab, Niaz (2015). "Badeh". Hafez Album. Paris. [In Persian]
- Navvab, Niaz (2015). "Bolbol". Hafez Album. Paris. [In Persian]
- Nazeri, Shahram (2025). "Amoo Nowruz'. Single Track. Tehran: Fidibo. [In Persian]
- Nazeri, Siavash (2007). "Ro Ro Ke Ne'ei Ashegh". Raghs-o Atash Album. Tehran: Nahaleh Roudaki. [In Persian]
- *Oxford Dictionary of English* (2010). Edit by Angus Stevenson Third edition. Oxford: University Press.
- Patisson, Pat (1991). *Songwriting: Essential Guide to Lyric Form and Structure: Tools and Techniques for Writing Better Lyrics*. Boston: Berklee Press.
- Perricone, Jack (2018). *Great Songwriting Techniques*. New York: Oxford University Press.
- Puzzzle Band (2023). "Adam-o Havva". Single Track. Tehran. [In Persian]
- Razavi, Majid (2021). "Negin-e Ghalbami". Single Track. Tehran: Eksir-e Novin. [In Persian]
- Rezayi, Garsh (2019). "Mojrem". Single Track. Tehran. [In Persian]
- Sabri, Mohammad (2017). "Lyric: A Musical Literary Genre". Proceeding of the 9th National Conference on Persian Language and Literature Research. Persian Language and Literature Scientific Association of Iran and Birjand University. 1-14. [In Persian]
- Sadeghi, Reza (2023). "Bishtar Az Eshgh". Single Track. Tehran: Lima. [In Persian]
- Sadeghi, Reza (2024). "Ghasam". Barandeh Album. Tehran: Lima. [In Persian]
- Sadeghi, Reza (2024). "Kojaye Ghalbamo Zadi". Single Track. Tehran. [In Persian]

- Satin (2023). “Ey Dad Bar Man”. Feat. Epicure. Donya-ye Ajib Album. Torento: Harmony Beats. [In Persian]
- Shajarian, Mohammadreza (2009). “Rendan-e Mast”. Rendan-e Mast Album. Tehran: Delavaz. [In Persian]
- Shamisa, Sirus (2004). *Prosody and Rhyme*. 14th Publication. Tehran: Payam Noor University. [In Persian]
- Shamisa, Sirus (2014). *Figurativee Language and Rhetoric*. 2nd Edition. 4th Publication. Tehran: Mitra. [In Persian]
- Shamisa, Sirus (2023). *Quatrains Seasons*. Tehran: Qatre. [In Persian]
- Shams Gheys, Mohammad-ebn Gheys (2009). *Al-Moejam fi Mayir-e Ashar-o al-Ajam*. Correecteed by Allame Mohammad-ebn Abdolvahhab Qazvini. Revised by Modarres Razavi. Revised by Sirus Shamisa. Tehran: Elm. [In Persian]
- Sharomin (2025). “Ta Key?”. Single Track. Tehran: Ghoghnoos. [In Persian]
- Tahmasbi, Erfan (2024). “Hezar-o Yek Shab”. Single Track. Tehran: Ava-ye Honar. [In Persian]
- Tahmasbi, Toqrol (2001). *Music in Literature*. Tehran: Roham. [In Persian]
- Talischi, Alireza (2020). “Ghaf”. Single Track. Tehran. [In Persian]
- Yadollahi, Afshin (2018). *Rational Insanity (Collection of Lyrics) Attached: Grammar of Persian Spoken Language (Lyric and Prose)*. 7th Publication. Tehran: Negah. [In Persian]
- Yeganeh, Mohsen (2019). “Moohat”. Single Track. Tehran. [In Persian]
- Zamani, Yousuf (2023). “Modelete”. Single Track. Tehran. [In Persian]
- Zanco (2022). “Masalan”. Single Track. Tehran. [In Persian]
- Zed, Moein (2023). “Ton-e Sedat”. Single Track. Tehran: Ava-ye Honar. [In Persian]
- Zeynali, Naser (2024). “Cheshmoon-e Siyah”. Single Track. Tehran. [In Persian]