

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)

دوره ۱۵، شماره ۵۵، بهار ۱۴۰۲، صص ۳۶۷-۳۴۸

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۲/۲۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۲۷

(مقاله پژوهشی)

DOI: [10.30495/dk.2022.1929443.2268](https://doi.org/10.30495/dk.2022.1929443.2268)

مقایسه ترانه و تصنیف و بیان تفاوتشان (از آغاز تا قبل از انقلاب)

رضوان کریمی^۱، دکتر ماه نظری^۲

چکیده

معنی ترانه و تصنیف، نوع اجرا و تاریخچه شکل گیری آن‌ها، از مباحثی است که ذهن بسیاری از محققان را به خود مشغول داشته است. بعضی، هر دو مقوله را یکی می‌کنند و به انواع خواندن‌ها، ترانه می‌گویند، در حالی که در شیوه اجرا، فرق بسیار است. و یا از دیدگاه بعضی از محققان و شاعران دو بیتی، رباعی، قطعه و شاید غزل کوتاه را، نیز، ترانه می‌نامند و از دیدگاه آن‌ها تنها قالب کوتاه ترانه است که آن‌را، از قصیده، مثنوی، غزل و دیگر قالب‌های شعری جدا می‌کند، حتی مرحوم ملک‌الشعرا بهار، که خود پایه‌گذار علم سبک‌شناسی است، تصنیف را نوعی از اشعار هجایی محلی که قبل از اسلام در ایران رایج بوده، دانسته‌اند و فرق زیادی بین شعر و تصنیف قائل نشده‌اند و هر شعری را خاصه در مزاحفات بحر هزج و رجز، به جای تصنیف به کار برده‌اند و از سوی دیگر ترانه را پایین‌تر از شعر و غزل قرار داده و صاحبان فن، نیز، کمتر به ضبط آن‌ها مبادرت نموده‌اند؛ در حالی که وجود فلهویات نشان می‌دهد که قدمت ترانه، از شعر بیشتر است. در این مقاله، با بررسی مشخصات ترانه و تصنیف، ضمن این که معنی درستی از این دو مقوله، ارائه می‌شود، بیان می‌داریم که ترانه و تصنیف، از لحاظ خوانش تفاوت بسیاری دارند. ترانه بر پایه احساسات درونی خواننده، شاد یا غمگین و به‌طور یک‌نواخت، اما تصنیف در چارچوب خاص و اصول اساسی خواننده می‌شود و باید شروع، میانه و فرود مناسب داشته باشد. این تحقیق به روش توصیفی-تحلیلی (کتابخانه‌ای) انجام گرفته است

کلیدواژه‌گان: ترانه، تصنیف، عارف قزوینی، موسیقی، مقامات و ردیف‌های آوازی.

^۱ دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.

sinayedanesh@yahoo.com

^۲ دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. (نویسنده مسئول)

nazari113@yahoo.com



مقدمه

در باب موسیقی، با مرور تاریخ، نه تنها با کم لطفی حکومت‌ها مواجه می‌شویم، بلکه در زمینه ادبیات، با تاریخ‌نویسانی آشنا می‌شویم که از قلم‌زدن در باب ترانه و بیان شیوه‌های ترانه‌سرایی، سر باز زده‌اند. از سوی دیگر در می‌یابیم که گریز شاعران (یا به دلیل نداشتن مهارت ترانه‌سرایی و یا از روی تحقیر این نوع ادبی)، باعث شده که کمتر نامی از ترانه‌سرایان برده شود، و تاریخ تحول ترانه، ریشه، اصل و نسب آن پنهان بماند و همین موضوع باعث انزوای موسیقی در بعضی از دوران‌ها گردیده است؛ به طوری که به سختی می‌توان بین اجزای موسیقی و بین شعر، ترانه و تصنیف فرق نهاد.

هم‌چنین در کشورمان ایران، در هر نقطه‌ای از تاریخ که موسیقی را ارج می‌نهادند، با یک حکومت عادل، مانند هخامنشیان و ساسانیان روبه‌رو می‌شدیم و هر کجا انحطاط موسیقی را می‌بینیم، درمی‌یابیم که شخصیتی ناعادل و متعصب، در رأس حکومت قرار داشته است؛ مانند زمان سلطه بنی‌امیه، مغولان، صفویه و بدتر از همه، حکومت قاجار که به نوازندگان، لقب عمله مطرب داده بود. در این مقاله سعی بر این است که در کنار تعاریف صحیح از ترانه و تصنیف، تفاوت هر دو را بیان نماییم.

پیشینه تحقیق

در پرتو تألیفات چند نویسنده، مقالاتی درباره ترانه‌سرایی منتشر شده است. از جمله پژوهشی در تصاویر و مضامین ترانه و ترانه‌سرایی معاصر فارسی، روند شکل‌گیری و تحول مضامین سیاسی و اجتماعی در ترانه‌های ایرانی از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی، بررسی سیر تحول ترانه‌سرایی در ایران پس از انقلاب اسلامی، بررسی مبانی زبانشناسی و بدیع، انواع موسیقی شعر و ویژگی‌های سبکی ترانه، از مشروطیت تا انقلاب اسلامی که هر کدام به جنبه‌ای از ترانه در دوران معاصر پرداخته‌اند، اما در آثار فوق، به تفاوت اصلی ترانه و تصنیف پرداخته نشده است. اکنون آنچه درباره ترانه‌ها، مطالعات و تحلیل‌های پراکنده با رویکردهای گوناگون، در قالب کتاب و مقاله، صورت گرفته است را به طور موضوعی، ملاحظه می‌کنیم:

فرهنگ عامیانه مردم ایران (هدایت: ۱۳۷۹)، غزل و تحولات اصطلاحی آن در قدیم و جدید (همایی: ۱۳۷۵)، بهار و ادب پارسی (گلبن: ۱۳۵۱)، شعر و موسیقی در ایران قدیم (کریستین سن: ۱۳۶۳)، کهن‌ترین نمونه شعر فارسی (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸).

روش تحقیق

تحقیق حاضر به روش توصیفی - تحلیلی (کتابخانه‌ای) انجام گرفته است.

مبانی تحقیق

ترانه چیست؟

از نظر اندیشمندان و تاریخ‌نویسان ادبیات، ترانه به رباعی‌ها و دو بیتی‌ها، اطلاق می‌شود و مفهوم دیگر آن، اشعاری است که مردمان بومی و محلی در جوامع روستایی و گاهی شهری می‌خواندند، مانند اشعار باباطاهر عریان.

«واژه ترانه، از واژه تر در لغت به معنای خُرد، تر، تازه و جوان خوش‌چهره، از ریشه اوستایی تئورونه، اصطلاحی عام بوده است که بر انواع قالب‌های شعری ملحون یا همراه موسیقی به ویژه فهلیویات، دو بیتی، رباعی و بیت اطلاق می‌شده است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۴).

از زمان پیدایش ترانه، تاکنون، ترانه‌ها بیشتر با موسیقی خوانده می‌شدند. شاهد مثال آن را می‌توانیم در شاهنامه بیابیم:

بگفتا که رامشگری بر در است ابا بریط و نغز رامشگر است
بفرمود تا پیش او خواندند بر رودسازانش بنشانند
به بریط چو بایست بر ساخت عود بر آورد مازندران سُرود
(فردوسی، ۱۳۸۸: ۱۳۰)

«ترانه در قدیم اغلب بر اشعاری ملحون به نام فهلیویات (مآخوذ از زبان پهلوی یا فارسی عامیانه) اطلاق می‌شده است که ریشه آن به ترانه‌های مردمی در دوران قبل از اسلام برمی‌گردد. فهلیویات اشعاری است که به زبان فارسی دری آمیخته با زبان پهلوی یا در کنار آن که توسط شاعران و نوازندگان دوره‌گرد و ناشناخته با تعدد لهجه‌ها در ولایات مختلف ایران سروده می‌شده است. اصطلاحاتی نظیر گلبانگ پهلوی، بیت پهلوی و پهلوانی سماع در اشعار قدیم، اشاره به ترانه در معنای رایج و ملحون آن، یعنی فهلیویات دارد» (همایی، ۱۳۷۵: ۱۶۵).

در واقع ترانه صورت تکمیلی اشعار هجایی قبل از اسلام است که عرب‌ها بعد از اسلام آن را فهلیویات نامیده‌اند (ر.ک: نشاط، ۱۳۴۲: ۹۹).

قیصر ماه ماند و خاقان خورشید / آن من خدای آبر ماند کامغاران / کخاخذ ماه بوشد کخاخذ
خرشید (قیصر مانند ماه و خاقان مانند خورشید است، اما خداوندگار من مانند ابر کامکار است؛

هرگاه بخواید ماه را می‌پوشد و هرگاه بخواید خورشید را) به چنین سرودهایی، خسروانی (بعدها خسروانیات)، خسروی، کیخسروی و پهلوی می‌گفتند (ر.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۱). کریستین سن درباره ترانه‌ها و اشعار غیر دینی دوره ساسانی عقیده دارد که اوزان و بحوری با هجاهای مشخص داشته است. از این رو برهان قاطع، نوای خسروانی بالا را که یکی از ساخته‌های باربد است، نثری مسجع می‌داند (ر.ک: کریستین سن، ۱۳۶۳: ۳۹).

تصنیف چیست؟

درون مایه هر ترانه‌ای، جهت فکری شاعرش را نشان می‌دهد. محتوای هر شعر، ترانه و یا تصنیف تلفیقی از درون‌مایه، موضوع، میزان بهره‌گیری از طبیعت و شیوه بیانی خاص هنرمند است. استاد بهار که خود تصنیف‌ساز بوده است، تصنیف را شبیه ترانه دانسته و به بررسی شکل قدیم آن در دوره‌های آغازین پرداخته است و در مقاله شعر ملی قدیم گفته است: «در ایران فرق زیادی بین شعر و تصنیف نبوده و هر شعری را، خاصه در مزاحفات بحر هزج و رجز، به جای تصنیف به کار برده‌اند...» (گلبن، ۱۳۵۱: ۱۱۵). وی، تصنیف را نوعی از اشعار هجایی محلی که قبل از اسلام در ایران رایج بوده، دانسته است: «ظن غالب آن است که سرود یا سرودچامه، شبیه قصیده بوده و چامه شبیه غزل بوده و ترانه (ترنگ/ ترانگ/ رنگ) شباهت به تصنیف داشته است و گفتن و نواختن آن عام و شنیدن آن، خاص طبقات دوم و سوم بوده است» (همان: ۳۴-۳۵).

نخستین بار رودکی سمرقندی، نوع هنری و شاعرانه آن را چنین سروده است:

گل بهاری، بت تباری، نبرد داری، چرا نیاری؟ نبرد روشن، چو ابر بهمن، به نزد گلشن، چرا نیاری؟

(رودکی، ۱۳۴۵: ۳۹)

در سده‌های پیش از سده هفتم، قول یا غزل را، که همواره با لحن و موسیقی همراه بوده است، معادل تصنیف به کار برده‌اند و سرایندگانی مانند رودکی و فرخی و ... نوازنده و موسیقی شناس بوده‌اند. از سده هفتم، تصنیف قول یا تصنیف صوت، به معنی شعر همراه آهنگ و لحن موسیقایی به کار رفته است و از سده دهم یعنی دوره صفویه تصنیف به معنی آهنگ‌سازی به کار می‌رود. آراین پور می‌گوید: اصطلاح تصنیف، که از قرن دهم هجری شایع شده و شاید از قرن هشتم و نهم پدیدآمده، جانشین اصطلاح قول و غزل عهد اول بعد از اسلام است و در اصطلاح شعرا و آهنگسازان قدیم، عبارتی بوده است از نوعی شعر لحنی که دارای وزن عروضی و ایقاعی یا هر دو باشد؛ یعنی بر حسب ظاهر، با سایر اشعار معمولی تفاوتی نداشته، اما از جهت

انتخاب وزن و ترکیب الفاظ، دارای این صفت و خاصیت باشد که با الحان و مقامات موسیقی و نغمات زیر و بم ساز و آواز، جفت و دمساز گردد» (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۱۵۱).

به‌طور کلی، صاحب‌نظران، سه شیوه را برای انواع تصنیف، برشمرده‌اند که عبارتند از: «۱. تصنیف سازانی که هم شاعر و هم اهل موسیقی هستند. آن‌ها، همراه با آهنگی که می‌سازند، شعری نیز می‌سرایند؛ چنین سروده‌هایی، گاه وزن عروضی کامل دارند و گاه تنها با موسیقی همراه خود موزون هستند؛ خسروانی‌های دوره ساسانیان از این نوع به شمار می‌آیند. نمونه‌های متأخر این نوع، تصنیف‌هایی است که عارف قزوینی (۱۲۶۲-۱۳۱۱) ساخته است. ۲. شاعر، متناسب با آهنگی که قبلاً به وسیله آهنگ‌ساز، ساخته شده است، شعر می‌سراید. این نوع تصنیف معمولاً از وزن عروضی مشخص، بهره‌ای ندارد و جدا از موسیقی کلماتی بی‌وزن است. ۳. آهنگ‌ساز متناسب با شعری که دیگری سروده است آهنگی می‌سازد. این روش هم در گذشته هم در دوره معاصر، معمول و متداول بوده است» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۷۱).

موضوع تصنیف‌های ادبی و هنری، عشق و عشق‌بازی بوده است. در دوران مشروطه‌خواهی و مشروطیت، تصنیف نیز، مانند اشعار انقلابی، توسط عارف، با چاشنی سیاست درآمیخت و رنگ و بوی سیاسی گرفت که تا امروز ادامه پیدا کرده است.

بحث

در کتاب مروج‌الذهب، از زبان ابن‌خرداد، در باب موسیقی، واژه حویعران به معنی پلکان یک آهنگ به کار برده است و از تفسیری که گفته چنین برمی‌آید که این واژه، نامی ارجدار در هنر موسیقی است (رک: مسعودی، ۱۳۹۰: ۴۰۵). بنابراین برای این‌که یک شعر یا یک ترانه را به شکل تصنیف دربیآوریم باید ابتدا به ردیف موسیقایی آشنایی داشته باشیم و سپس شعر یا ترانه را، در چهارچوب مناسبی از ردیف‌های موسیقایی قرار دهیم.

ردیف متشکل از هفت دستگاه (شور، سه‌گاه، چهارگاه، راست‌پنجگاه، ماهور، همایون، نوا) می‌باشد و پنج آواز وابسته به آن هفت دستگاه (افشاری، دشتی، ابوعطاء، بیات ترک و بیات اصفهان) نیز، وجود دارد که این ردیف‌های آوازی، شامل گوشه‌های بسیاری است که در این مقال نمی‌گنجد، اما به‌طور مثال دستگاه سه‌گاه تشکیل شده از: چهارمضرب، درآمد اول، درآمد دوم، آواز فرود به سه‌گاه، کرشمه، زنگ شتر (نغمه‌ای است مخصوص به سه‌گاه)، رهاوی،

مسیحی، ناقوس، شاه خطایی، تخت طاقدیس، رنگ آشوب، رنگ حاشیه و متن، رنگ لزگی (این سه رنگ در ردیف‌های چهارگانه نیز می‌باشد).

بعضی از تصانیف، با جدا شدن از بافت موسیقایی تبدیل به شعر می‌شوند، و یا بدون آهنگ، به راحتی قابل خوانش نیستند. به‌طور کلی، این که تصنیف را همان ترانه بدانیم، خالی از اشکال نیست. ترانه‌های قومی - محلی تولیدات قومی هستند که نتیجه کشش‌های ریشه‌دار غریزی بوده و از عوامل بیرونی هیچ تأثیری نگرفته‌اند، اما تصانیف تولیدات مردمی در پاسخگویی به تقاضای عامه تحصیل کرده و نیمه تحصیل کرده هستند مانند تصانیف عصر، مشروطه که، برای وصف شهید، آزادی، وطن پرستی و ... سروده می‌شدند.

مشخصات تصنیف / وزن عروضی تصنیف‌ها

تصنیف‌ها گاهی بر وزن عروضی ثابت و بر اساس اشعار شاعرانی که شعرهایشان بر یکی از اوزان عروضی سروده شده است، ساخته می‌شود مانند غزل بی‌همگان به سر شود، اثر مولانا، که این تصنیف را شجریان در دستگاه نوا اجرا نموده است:

بی‌همگان به سر شود، بی تو به سر نمی‌شد داغ تو دارد این دلم، جای دگر نمی‌شود
دیده عقل مست تو، چرخه چرخ پست تو گوش طرب به دست تو، بی تو به سر نمی‌شود
جان ز تو جوش می‌کند، دل ز تو نوش می‌کند عقل خروش می‌کند، بی تو به سر نمی‌شود
خمر من و خمار من باغ من و بهار من خواب من و قرار من بی تو به سر نمی‌شود
(مولانا، ۱۳۶۰: ۲۲۴)

و گاهی بر وزن عروضی متغیر تنظیم شده‌اند. در این تصانیف از اشعاری استفاده می‌شود که بر چند وزن عروضی ساخته شده‌اند: از خون جوانان وطن لاله دمیده

هنگام می و فصل گل و گشت و (جانم گشت و خدا گشت و) چمن شد
دربار بهاری تهی از زاغ و (جانم زاغ و خدا زاغ و) زغن شد
از ابر کرم خطه رشگ ختن شد دلتنگ چو من مرغ (جانم مرغ) قفس بهر وطن
چه کج رفتاری ای چرخ! چه بد کرداری ای چرخ!
سر کین داری ای چرخ! نه دین داری، نه آیین داری (نه آیین داری) ای چرخ!...

(عارف قزوینی، ۱۳۸۱: ۳۱۶)

مضمون تصانیف

تصانیف بیشتر حول محور مضامینی چون عشق حقیقی، وصف معشوق، شرح حال عاشق زار، ستایش طبیعت، شراب و زیبایی یار ... اگر چه در دورهٔ مشروطه، مضامین سیاسی، اجتماعی و اقتصادی نیز، به تصانیف راه یافت و پر بسامدترین واژه‌ها، واژهٔ وطن، آزادی و ... بود:

از خون جوانان وطن لاله دمیده از ماتم سرو قدشان سرو خمیده
در سایهٔ گل بلبل ازین غصه خزیده گل نیز چو من در غمشان جامه دریده
چه کج رفتاری ای چرخ

خوابند و کیلان و خرابند وزیران بردند به سرقت همه سیم و زر ایران
ما را نگذارند به یک خانهٔ ویران یارب بستان داد فقیران ز امیران
چه کج رفتاری ای چرخ! چه بد کرداری نه دین داری، نه آیین داری (نه آیین داری)
(عارف قزوینی، ۱۳۸۱: ۳۱۷)

استفاده از وزن‌های کوتاه و دو رکنی

تا تاب و توانم هستت دی‌دهد پیر آبم هست
شیشهٔ شرابم هستت نالیشهٔ ربابم هست
(پایور، ۱۹۴۱۳۷۵)

اضافه کردن کلماتی به شعر کامل عروضی

هنگام می و فصل گل و گشت و (جانم گشت و خداگشت و) چمن شد
دربار بهاری تهی از زاغ و (جانم زاغ و خدا زاغ و) زغن شد
(عارف قزوینی، ۱۳۸۱: ۳۱۹)

تغیر وزن به اقتضای موسیقی

آب حیات من است خاک در کوی دوست گر دو جهان خرمی است ما و غم روی
دلبر بی وفا تو که نبودی پر جور و جفا تو که نبودی
(پایور، ۱۳۷۵: ۱۷۹)

تضمین بیتی از شاعران دیگر

سلسلهٔ موی دوست حلقهٔ دام بلاست هرکه در این حلقه نیست فارغ از این ماجراست
(رک: سعدی، ۱۳۸۲: ۴۰۰)

تو که بی وفا نبودی، پر جور و جفا نبودی / من از دست غمت من از دست غمت دارم گله بسیار
مرا صبر و تو را حوصله بسیار

(مشحون، ۱۳۷۳: ۴)

که در این تصنیف بیت اول، از غزلیات سعدی، تضمین شده است.

بردن شعر به ردیف موسیقایی و یا حرکت پلکانی

آواز، در موسیقی اصیل ایرانی، از هر دستگاه و یا گامی که آغاز می‌شود، باید به همان دستگاه و یا گام خاتمه یابد. به عنوان مثال تصنیف مرغ سحر، از ساخته‌های مرتضی نی داود و سروده ملک الشعراء بهار را ذکر می‌کنیم. این تصنیف توسط تاج اصفهانی، ملوک ضرابی، قمرالملوک و محمدرضا شجریان اجرا شده است.

در آمد دستگاه ماهور

مرغ سحر ناله سر کن / داغ مرا تازه تر کن
ز آو شربار، این قفس را / برشکن و زیر و زبر کن
(ملک الشعراء، ۱۳۹۰: ۱۱۶۶)

گوشه داد

بلبل پر بسته ز کنج قفس در آ / نغمه آزادی نوع بشر سرا
وز نفسی عرصه این خاک توده را / پر شرر کن
(همان، ۱۳۹۰: ۱۱۶۶)

گوشه شکسته

ظلم ظالم، جور صیاد / آشیانم داده بـر داد
ای خدا، ای فلک، ای طبیعت
(همان، ۱۳۹۰: ۱۱۶۶)

فرود به درآمد

شام تاریک ما را سحر کن (همان، ۱۳۹۰: ۱۱۶۶).

گوشه شکسته

نو بهار است، گل به بار است / ابر چشمم، ژاله زار است
(همان، ۱۳۹۰: ۱۱۶۶)

گوشه دلکش

این قفس، چون دلم، تنگ و تار است (همان، ۱۳۹۰: ۱۱۶۶).

گوشه قرچه

شعله فکن در قفس ای آه آتشین (همان، ۱۳۹۰: ۱۱۶۶).

گوشه رضوی

دست طبیعت گل عمر مرا مچین جانب عاشق نگه ای تازه گل از این

بیشتر کن، بیشتر کن، بیشتر کن

(همان، ۱۳۹۰: ۱۱۶۶)

فرود به درآمد ماهور

مرغ بیدل، شرح هجران، مختصر کن، مختصر کن (۲ بار) (همان، ۱۳۹۰: ۱۱۶۶).

نکته: گوشه‌های قرچه و رضوی از گوشه‌های دستگاه شور هستند؛ که بعد از گوشه دلکش (به دلیل شباهت فواصل ساختاری با دستگاه شور) می‌توان به دستگاه شور ورود کرد و این اتفاق در بیت: شعله فکن، به وقوع پیوسته است و سپس با فرود به دستگاه ماهور، بیشتر کن، از طریق درآمد، برگشت به دستگاه ماهور داریم.

ترانه‌ها/ ترانه‌های جوشی

این ترانه‌ها، که در لحظه سروده شده‌اند، برای ایجاد وزن و صحت قافیه‌شان، تلاشی صورت نمی‌گیرد، اما واقعی‌تر و مطمئن‌تر از تاریخ، افکار و عقاید و روحیات مردم را مجسم می‌نمایند. لالایی‌ها، ترانه‌های کار، ترانه‌های درون‌متنی و ترانه‌های تخته‌حوضی، در این دسته قرار دارند.

لالایی‌ها

«لالایی»ها از جمله ادبیات شفاهی هر سرزمینی هستند و هیچ مادری آن‌ها را از روی نوشته نمی‌خواند. یک زن چه مادر باشد چه نباشد، لالایی و لحن زمزمه آن را بلد است و اگر زنی که مادر نیست در خواندن آن‌ها درنگ می‌کند، برای این است که بهانه اصلی خواندن را فراهم نمی‌بیند، اما بی‌گمان اگر همان زن بر گاهواره کودکی بنشیند، بدون این‌که تجربه‌ای داشته باشد و هم‌چنین، بدون این‌که از زمینه شعر و آهنگ خارج شود، آن‌ها را زمزمه می‌کند، حتی دختر بچه‌ها نیز، برای عروسک‌های خود، لالایی می‌خوانند، اگر چه ممکن است شعر لالایی‌ها را، در حد

کمال، اجرا نکنند، اما آهنگ آن را رعایت می‌کنند. بعضی از ترانه‌ها به تسریع خواب کودکان و بعضی دیگر برای سرگرم کردن اهل خانه در شب‌های طولانی و یا دورهمی‌ها کاربرد داشته‌اند.

لالالالا گل نسری (= نسیرین) کوچه‌م (به کوچهم) کردی درو بسی (بستی)
منم رفتم به خاک‌بازی دو تا هندو مرا دیدن
مرا بردن به هندسون به صد نازی بزرگم کرد
به صد عشقی عروسم کرد پسر دارم ملک جمشید
دختر دارم ملک خورشید ملک جمشید به شکاره
ملک خورشید به گهواره به گهوارهش سه مرواری (مروارید)
کمربندی طلاکاری بیا دایه، برو دایه که مهپاره خداداده

بیار این تشت و آفتابه، بشور این روی مهپاره

(هدایت، ۲۱۸: ۱۳۷۹)

در برخی از لالایی‌ها که از مفاهیم عمیق و زیبا سرشارند، مادر آن‌گونه با کودک گهواره‌ای خود درد دل می‌کند و از غم‌ها و نگرانی‌های خود با او حرف می‌زند که گویی با یک آدم بزرگ سخن می‌گوید.

گلم از دس برفت و خار مونده به من جبر و جفا بسیار مونده
به دستم مونده طفل شیرخواری مرا این یادگار از یار مونده...
(شاملو، ۱۳۷۸: ۷۷۴)

یا لالایی‌هایی که از بی وفایی‌ها و تنگناها حکایت دارد:

لالالالا عزیزم، کبک مسستم میون (= میان) هرچه بود دلبر تو بستم
لالالالا که بابات رفتی اما من بیچاره پابند تو هستم
(شاملو، ۱۳۷۸: ۷۷۴)

ترانه‌های کار

ترانه‌های کار، هنگام کار و تلاش روزانه، خوانده می‌شوند و خستگی و رنج ناشی از کار را کمتر می‌کنند. هدف این ترانه‌ها سبک نمودن فعالیت روزانه است. در زمان‌هایی که هیچ وسیله سرگرم کننده مانند رادیو، تلویزیون و ... نبوده، کارها سخت و با ابتدایی ترین ابزار صورت می‌گرفته و دستمزدها نیز کمتر از میزان فعالیت بوده است، این ترانه‌ها را، گاه دسته جمعی می‌خواندند و گاه، در تنهایی خود با سوز و گداز زمزمه می‌کردند.

مانند ترانه زیر که پشتِ دار قالی همخوانی می‌شده است:

استاد کار: عروس ما حموم میره/ با نوکر و غلوم میره/ عروس شما میاد یا نه؟
شاگردها: بله میاد بله میاد.

استاد کار: عروس شما چی چی نداره؟

یکی از شاگردها: عروس ما همه چی داره! یه چی نداره!

استادکار: چی چی نداره؟ چی چی نداره؟

یکی از شاگردها: گوشواره طلا.

همه شاگردها: این سر بازار دویدم. اون سر بازار دویدم. تا زرگرا رو دیدم. گوشواره طلا خریدم. برداشتم و دویدم. دویدم و نشستم. هنوز عروس ندیدم (راوی: صدیقه کریمی).

ترانه‌های درون‌متنی حکایات

ترانه‌های درون‌متنی، نه تاریخ مشخصی دارد و نه امضای شاعری پایان‌ترانه‌ها و حکایت‌ها است. درون‌مایه این ترانه‌ها، عاطفه و احساس است و در آن، تلاش برای زیستنی عاشقانه، و دوری از هرگونه پلیدی و بی‌صدافتی، نمایان است. غم جدایی، سختی هجرت، درد غربت و عهدشکنی معشوق، در این ترانه‌ها نمود دارد. عمر این ترانه‌ها، طولانی است؛ چرا که احساسات و عواطف جاودانه و کلی انسان را بیان می‌کند و نسل‌ها را به خود مشغول می‌دارد. یکی از محورهای اصلی و اساسی داستان‌ها و ترانه‌های عامه‌پسند «عشق» است و با اقبال عمومی روبرو می‌شوند.

اشعار درون‌متنی حکایت گل‌اندام و حسینا، یک نمونه کامل برای این دسته از ترانه‌هاست: گل‌اندام (دختر یک خان) و حسینا (یک مرد بیابان‌گرد)، عاشق و دل‌باخته هم می‌شوند. برادران گل‌اندام، تصمیم می‌گیرند که حسینا را بکشند. ضیافتی ترتیب می‌دهند و او را دعوت می‌کنند و می‌گویند:

حسینا! گله بر نوم تو بنشین
پنیر و شیر فراوون تو بنشین
دو تا قوچ سیاه، سردار گله
برای شام مهمونه، تو بنشین!
گل‌اندام که متوجه مکر برادرانش می‌شود، می‌گوید:

حسینا! گله بر دوم (دام) تو بگریز
پنیر و شیر فراوون تو بگریز
دو تا قوچ سیاه سردار گله
برای شام مهمونه، تو بگریز!

دو تا شمشیر برهنه زیر فرشا برای قتل مهمونه تو بگریز!
حسینا فرار می‌کند، اما در کوه و دشت، برای گل‌اندام آواز می‌خواند. شیطان به خاطر حسادتش به عشق آن‌ها، فتنه‌ای درست می‌کند. حسینا برای همیشه، مفقود می‌شود و گل‌اندام ازدواج نمی‌کند تا اینکه سنش بالا می‌رود و سپس او را، برای یک پیرمرد، نامزد می‌کنند.
گل‌اندام شرطش برای ازدواج این است که پیرمرد، او را دور دشت و بیابان بگرداند. پیرمرد قبول می‌کند.

گل‌اندام، حسینا را، در بیابان، می‌بیند و می‌خواند:

حسینا را بدیدم لارد می‌رفت گهی تند و گهی هموار می‌رفت
حسینا را بدیدم کوله بر دوش تفنگ می‌زد همی بر بند انگشت!
پیرمرد می‌پرسد: ملعون برا کی شعر می‌خونی؟!
گل‌اندام از الاغ پیاده می‌شود و سمت حسینا می‌رود. حسینا با دیدن او خوشحال می‌شود.
(راوی: صدیقه کریمی).

ترانه‌های تخته حوضی

این اشعار، از زمان صفویه خوانده می‌شدند و با شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی دوره‌های بعد از خود، دارای مضامین وسیع‌تر و تازه‌تری می‌شدند و تا زمان حال، رسیده‌اند. اکنون نیز به عنوان یادگاری، یا به عنوان یادی از گذشته، در کتاب‌ها جمع‌آوری و در شبکه‌های مجازی دست به دست می‌شوند.

در این گونه نمایش‌ها، که با معمولا با تنبک و رقص همراه است، بارویکردی انتقادی و طنزآمیز به موضوعات اجتماعی، سیاسی، عاطفی و حتی تاریخی پرداخته می‌شود. این سروده‌های عامیانه، سال‌های سال وردزبان مردم کوچه و بازار بود و همراهی آن با ساز و آواز، لحظاتی از اوقات فراغت مردم را به خود اختصاص می‌داد. این نمایش که به روحوضی یا تخت حوضی معروف بود، توسط یک گروه نمایشی به مرحله اجرا درمی‌آمد که غالباً همراه با موسیقی بود، یا حداقل یک تمبک (ضرب) یا دایره زنگی، در موارد لزوم مورد استفاده قرار می‌گرفت.

گاهی جنسیت اجراکننده در ترانه‌های تخته حوضی، مهم است، به‌طور مثال ترانه تخته حوضی زیر را باید یک مرد اجرا کند:

رفتم بر در شمس‌العماره همون جایی که دلبر خونه داره

بـــــرفتم بـــــر دم در زدم مـــــن حلقهـــــ به بـــــر در
بیامـــــد پشـــــت او ن در بگفتـــــا کیســـــتی تـــــو
گفـــــتمش مـــــن، درو وا کـــــن مـــــن ابو الچماقم، درو وا کـــــن
قلچمـــــاقم، درو وا کـــــن مـــــن مثل گریه براقم، درو وا کـــــن
درو وا کـــــرد سلام گرمی به ما کرد/ منو جا کرد
هرچی بـــــم داد، خوریدم مـــــن جا انداخت، کییدم مـــــن
کییدم مـــــن، ســـــریدم مـــــن سرشـــــب شد، هیچ نگفتم

و یا ترانه تخته حوضی زیر که نیاز به یک اجراکننده زن دارد:

زنِ رقصنده: وقتی از هند اومدم با ماشین بنز اومدم، انقده بودم و انقده شدم، جون من بگو،

این چشم چپه؟

جمعیت: کی میگه چپه؟

-مادر شوهر.

-دشمنته!

-خواهر شوهر!

-تورو می خواد!

می خوام نخواد و سر به تنش نباشه! و ... (راوی: صدیقه کریمی).

مشخصات ترانه‌های جوشی

ترانه‌ها، حول محور داستان می‌چرخند. ترانه لالالالا گل نسری (نسرین)، حکایت از دختری

دارد که توسط دو هندو دزدیده می‌شود و در هند ازدواج می‌کند. او صاحب دو فرزند می‌گردد.

ترانه عروس ما حموم میره، نیز، قصه مردی است که عروسیش را با هزار آرزو، تأمین می‌کند،

اما هنوز او را ندیده است (داماد، در قدیم، عروس را تا شب عروسی نمی‌دیده است).

و یا در ترانه رفتم بر در شمس‌العماره، قصه مردی را می‌شنویم که تا وقتی، یار از او درخواستی

ندارد، خود را مثل گریه براق، قولچماق، ابوالچماق و غیره معرفی می‌کند، اما صبح هنگام، که زن

از او پول و یا سیگار می‌خواهد، مرد، درمی‌یابد که او درمانده و وامانده‌ای بیش نیست.

در ترانه وقتی از هند اومدم، با قصه زنی روبه‌رو می‌شویم که مادرشوهر و خواهرشوهرش با او

خصوصت دارند.

و به همین ترتیب در ترانه‌های دیگر نیز، داستان کامل و یا شبه‌داستان دیده می‌شود که مخاطب را جذب می‌کند.

ترانه‌ها از دیدگاه زبان‌شناسی

از دیدگاه زبان‌شناسی، شمار واژگان تازی در ادبیات عامیانه در مقایسه با ادبیات مجلسی بسیار کمتر است؛ بنابراین، عنصر ایرانی بر واژگان ادبیات عامه سیطره دارد (ر.ک: رپیکا، ۱۳۸۳: ۱۴۱).

نداشتن چارچوب مشخص در وزن‌های عروضی

برایت برات (پیغام یا نامه) دارم ————— برات از حسینا دارم

برهم زدن بافت کلام

به‌کار بردن فعل‌های تغییر یافته، مانند خوریدم (به جای خوردم)، سُریدم من (به جای سُر خوردم).

هر چی بم داد، خوریدم من جا انداخت، کپیدم من
کپیدم من، سُریدم من سر شب شد، هیچ نگفتم

قافیه در ترانه‌ها

در بعضی از ترانه‌ها و یا بخشی از آن‌ها، قافیه وجود ندارد و نبود قافیه، با آهنگین خواندن، جبران می‌شود:

حسینا گله بر دوم تو بنشین / پنیر و شیر فراوون تو بنشین. (کسره، بار قافیه را به دوش می‌کشد).

و بدین ترتیب ترانه‌ها، چون فاقد آرایه‌های ادبی پیچیده هستند و با اوزان عروضی، قابل تطبیق نیستند، در دفاتر ثبت نشده‌اند.

از بین بردن فواصل سنی مخاطبان

بیشتر ترانه‌ها، برای همه گروه‌های سنی جذاب هستند و در زمان گذشته اهل خانه را گرد هم جمع می‌نموده است.

ترانه‌های کوششی

در این دسته از ترانه‌ها، ترانه‌های لاله‌زاری و کاباره‌ای قرار دارد که با نوای عود، بربط، تنبک، فلوت، تمپو، سنتور، ویولن، کمانچه، تار، درآمیخته است و در زمان خودش، مورد توجه قشر

کارگر و طبقه پایین و متوسط جامعه قرار گرفت. به‌طور کلی این ترانه‌ها، مقابل ترانه‌های سنتی قرار گرفته بودند؛ زیرا گوش موسیقایی شنونده ایرانی، از نوای موسیقی سنتی و آوازهای همراه تحریر (چه‌چه) خسته شده بود و نیاز به شادی بیشتری برای گوش دادن داشت.

هم‌چنین این ترانه‌ها با نوای شاد تمبک، بیشتر مضامین سوزناک را به گوش مخاطب می‌رساند. خوانندگان این سبک، با حرکات ساده و خارج از تشریفات، مخاطبان بسیاری را مجذوب خود نمودند. علاوه بر محبوبیت خوانندگان، ریتمیک و هیجانی بودن آهنگ‌ها از یک‌سو، و فراگیر شدن رقص‌هایی چون رقص مجسمه، شاطری و باباکرم، عموم مردم را به سمت این ترانه‌ها کشاند.

عجب شبی بود

یادت میاد تو می‌گون باهم نشستیم به هم دیگه قول دادیم جناق شکستیم
ستاره‌های آسمون گواهمون بود دامن دشت و صحرا پناه‌مون بود
عجب شبی بود، آی عجب شبی بود عجب شبی بود، آی عجب شبی بود
(خواننده، ترانه‌سرا و آهنگساز: احمد آزاد)

بت پرست

شده‌ام بت‌پرست تو قسم بچشمون مست تو
به کنج میخونه روز و شب شده‌ام جام دست تو
به تو چون سجده می‌کنم شرر به سینه می‌زنم
ز غصه می‌خوام که بعد از این بت روی تو بشکنم
شب هجران دیگه تمومه عاشقی جز بر تو حرومه
گل مهتاب بر سر بومه که برای تو زنده‌ام
(خواننده: نعمت الله آزموده، ترانه‌سرا: بامدادجویباری، آهنگساز: ناصر تیریزی).

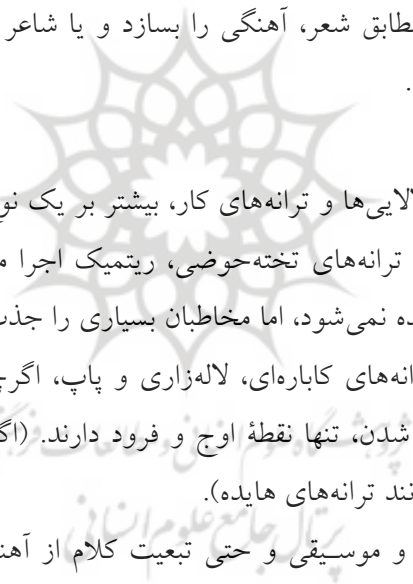
محتوای ترانه‌های لاله‌زاری و کاباره‌ای، ساده و غیر سیاسی بود که در آن خبری از استعاره‌های پیچیده دیده نمی‌شد. با زمزمه ترانه‌هایی که ذکر گردید، متوجه می‌شویم که مضمون این ترانه‌ها به ماجراهای پرسوزوگداز عاشقانه، فقر، زودگذر بودن زندگی و ... محدود می‌شد و زبان این سبک موسیقی هم زبانی ساده و قابل فهم بود. شکل اجرایی این سبک موسیقی هم شکل بسیار ساده‌ای همراه با فرمی تکرار شونده است که بیننده را دچار یک عادت

ذهنی می‌کند. در واقع شنوندگان این سبک موسیقی بیشتر اقشار ضعیف و پایین‌دست جامعه بودند. این سبک موسیقی تا اواخر دهه چهل پرتعدادترین سبک موسیقی ایرانی میان توده مردم بود، به صورت صفحه‌های گرامافون میان مردم رواج پیدا کرد. جدای از فروش بسیار خوب صفحه‌های این سبک موسیقی، متن ترانه‌های این نوع موسیقی هم، توسط فروشندگان دوره‌گردی که به تصنیف معروف بودند، به فروش می‌رسید. برخلاف فرم موسیقایی موسیقی سنتی ایرانی فرم موسیقایی موسیقی لاله زاری و کاباره‌ای بسیار ساده بود. مردم با شنیدن این سبک موسیقی احساس امنیت و راحتی روانی می‌کردند. این سبک موسیقی احتیاج چندانی به تحلیل نداشت و مناسب حال و هوای مردم در دوران پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ بود.

در ساخت این دسته از ترانه‌ها و تصنیف‌ها، همراهی موسیقی و شعر، مهم است و گاه آهنگ‌ساز تلاش می‌کند که مطابق شعر، آهنگی را بسازد و یا شاعر تلاش می‌کند مطابق آهنگ ساخته شده، شعری را بسراید.

نتیجه‌گیری

ترانه‌های جوششی، مانند لالایی‌ها و ترانه‌های کار، بیشتر بر یک نوع ریتم (بدون اوج و فرود) خوانده و بعضی دیگر، مانند ترانه‌های تخته‌حوضی، ریتمیک اجرا می‌شوند. اگر چه در هر دو دسته، آهنگ‌سازی خاصی دیده نمی‌شود، اما مخاطبان بسیاری را جذب نموده است.

ترانه‌های کوششی مانند ترانه‌های کاباره‌ای، لاله‌زاری و پاپ، اگرچه، از همکاری با آهنگ‌ساز بهره‌مندند، اما هنگام خوانده شدن، تنها نقطه اوج و فرود دارند. (اگر چه بعضی از ترانه‌ها بین پاپ و سنتی اجرا می‌شوند مانند ترانه‌های هاید).


در تصانیف، همراهی شعر و موسیقی و حتی تبعیت کلام از آهنگ، ضروری است، و برای انطباق وزن شعر با آهنگ، پایه‌های وزنی شعر جابه جا می‌شوند و از نظر اجرا، باید به طور پلکانی، شعر را به ردیف‌های آوازی مناسب، ببرند. (با توجه به کتاب مروج‌الذهب، از زبان ابن خرداد، در باب موسیقی، واژه حویعران به معنی پلکان یک آهنگ به کار برده است). برای رسیدن به این مهم، تصانیف از درآمد و گاهی پیش‌درآمد شروع و به توالی خوانده می‌شوند؛ به طوری که باید با هم ملایم باشند یعنی زمینه نغمات بعد، با زمینه نغمات قبل، متحد بوده و بیگانه از یکدیگر نباشند. پس از بین تعاریفی که در باب تصانیف آمده باید معنی صنف‌صنف یا رده‌رده

را باید پذیرفت که همان معنی پلکانی، از نظر ابن خردادبه، را می‌دهد. و برای ترانه، همان معنی تر و تازه، نیکوتر است؛ چرا که هنگام خواندن و یا پس از اتمام ترانه، شادی و طراوتی برای خواننده و شنونده حاصل می‌شود و جمله تازه شدم از زبان سالخوردگان، پس از شنیدن یک ترانه، از همین جا نشأت گرفته شده است.

منابع

کتاب‌ها

- آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۷) *از صبا تا نیما*، ۳ جلدی، تهران: نشر زوار.
- ایرج میرزا (۱۳۴۲) *دیوان ایرج میرزا*، به اهتمام دکتر محمدجعفر محجوبف تهران: نشر اندیشه.
- بهار، محمدتقی (۱۳۹۰) *دیوان اشعار*، تهران: نشر نگاه.
- پایور، فرامرز (۱۳۷۸) *ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی*، تهران: موسسه فرهنگی هنری ماهور.
- رودکی، ابوجعفر (۱۳۴۵) *گزیده سخن پارسی*، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: نشر صفی‌علیشاه.
- ریپکا، یان (۱۳۸۳) *تاریخ ادبیات ایران*، ۲ جلدی، تهران: نشر سخن.
- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۲) *غزلیات سعدی*، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: نشر ققنوس.
- شاملو، احمد (۱۳۷۸) *کتاب کوچه (جامع لغات، اصطلاحات، تعبیرات، ضرب‌المثل‌های فارسی)*، تهران: مازیار.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) *سیر رباعی در شعر فارسی*، تهران: نشر علم.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸) *شاهنامه*، تهران: نشر قطره.
- قزوینی، عارف (۱۳۹۵) *دیوان اشعار*، تدوین محمدعلی سپانلو و مهدی اخوت، تهران: نشر نگاه.
- کریستین سن، آرتور (۱۳۶۳) *شعر و موسیقی در ایران قدیم*، ترجمه عباس اقبال، تهران: نشر هنر و فرهنگ.
- گلین، محمد (۱۳۵۱) *بهار و ادب پارسی (مجموعه مقالات بهار)*، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

مسعودی، حسین (۱۳۹۰) *مروج الذهب و معادن الجواهر*، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: علمی و فرهنگی.

مشحون، حسن (۱۳۸۸) *تاریخ موسیقی ایران*، تهران: نشر فرهنگ نو.

مولانا، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۰) *دیوان شمس تبریزی*، با مقدمه فروزان‌فر، تهران: نشر صدای معاصر.

میرصادقی، میمنت (۱۳۷۳) *واژه‌نامه هنر شاعری*، تهران: مهناز.

نشاط، سید محمود (۱۳۴۲) *زیب سخن یا علم بدیع فارسی*، تهران: مهر آیین.

هدایت، صادق (۱۳۷۹) *فرهنگ عامیانه مردم ایران*، به کوشش جهانگیر هدایت، تهران: نشر چشمه.

مقالات

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۸). کهن‌ترین نمونه شعر فارسی (یکی از خسروانی‌های باربد)، *زبان و ادبیات فارسی*، ۶(۶۲)، ۲۸-۳۲.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۵). *غزل و تحولات اصطلاحی آن در قدیم و جدید*. یغما، ۱۳(۲)، ۷۷-۸۳.

References

Books

Arinpour, Yahya (2008) *From Saba to Nima*, 3 volumes, Tehran: Zovar Publishing.

Bahar, Mohammad Taqi (2011) *Divan Poems*, Tehran: Negah Publishing House.

Christian Sen, Arthur (1984) *Poetry and Music in Ancient Iran*, translated by Abbas Iqbal, Tehran: Art and Culture Publishing.

Ferdowsi, Abulqasem (2009) *Shahnameh*, Tehran: Qatre publishing house.

Golban, Mohammad (1972) *Bahar and Persian Literature (Collection of Bahar Articles)*, Tehran: Pocket Books Company.

Hedayat, Sadegh (2000) *The folk culture of Iranian people*, by Jahangir Hedayat, Tehran: Cheshme.

Iraj Mirza (1963) *Diwan Iraj Mirza*, by Dr. Mohammad Jaafar Mahjobov, Tehran: Andisheh Publishing House.

Mashhoun, Hassan (2009) *History of Iranian Music*, Tehran: Farhang No Publishing.

Masoudi, Hossein (2011) *Moravej-al-Zahb and Maaden-al-Jawahar*, translated by Abolqasem Payandeh, Tehran: Scientific and Cultural.

Maulana, Jalaluddin Mohammad (2001) *Diwan Shams Tabrizi*, with an introduction by Forozan Far, Tehran: Saade Masares publishing house.

Mirsadeghi, Mayment (1994) *Dictionary of poetic art*, Tehran: Mahnaz.

Neshat, Seyyed Mahmoud (1963) *Zeib Sokhn or Innovative Persian Science*, Tehran: Meher Ayin.

Payvar, Faramarz (1999) *Old vocal lines and ballads narrated by Abdallah Davami*, Tehran: Mahor Art Cultural Institute.

Qazvini, Aref (2015) *Divan of Poems*, edited by Mohammad Ali Sepanlou and Mehdi Okhovat, Tehran: Negah Publishing House.

Ripka, Yan (2004) *History of Iranian Literature*, 2 volumes, Tehran: Sokhn Publishing House.

Rudaki, Abu Jaafar (1966) *A Selection of Persian speech*, by the efforts of Khalil Khatib-Rahebar, Tehran: Safi Alishah Publishing.

Saadi, Moslehuddin (2003) *Ghazliat of Saadi*, revised by Mohammad Ali Foroughi, Tehran: Nash Qaqnos.

Shamisa, Siros (2007) *Siir Rabai in Persian Poetry*, Tehran: Alam Publishing.

Shamlou, Ahmed (1999) *Kitab Kocheh (complex of Farsi words, terms, expressions, proverbs)*, Tehran: Maziar.

Articles

Shafii Kadkani, M. R. (2009). The oldest example of Persian poetry (one of the Khosravanis of Barbad), *Persian Language and Literature*, 6(62), 28-32.

Homayi, J. (1996). Ghazal and its idiom changes in old and new times. *Yaghma*, 13(2), 77-83.



Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)

Volume 15, Number 55, Spring 2023, pp. 348-367

Date of receipt: 17/5/2021, Date of acceptance: 16/2/2022

(Research Article)

DOI: [10.30495/dk.2022.1929443.2268](https://doi.org/10.30495/dk.2022.1929443.2268)

۷۷۷

Comparing songs and ballads and expressing their differences (From the beginning to before the revolution)

Rezvan Karimi¹, Dr. Mah Nazari²

Abstract

The meaning of songs and compositions, the type of performance and the history of their formation are among the topics that have occupied the minds of many researchers. Some people combine the two categories and call the types of songs songs, while there is a lot of difference in the way they are performed. Or from the point of view of some scholars and poets, two-bit, quatrain, piece and maybe short sonnet are also called songs, and from their point of view, it is the only short form of the song that separates it from ode, Masnavi, sonnet and other forms of poetry. The late Queen of Spring Poets, who is the founder of stylistics, considered ballad to be a type of local syllable poem that was common in pre-Islamic Iran and did not differentiate between poetry and ballad, and each poem, especially in the ridiculous seas of ridicule. They have used the place of ballad and on the other hand, they have made the song lower than the poem and lyric and the masters of art have also recorded them less; While the existence of Fahlaviyat shows that the song is older than poetry. In this article, by examining the characteristics of songs and compositions, we distinguish them as much as possible and provide the correct meaning of these two categories. This research has been done by descriptive-analytical method (library).

Keywords: song, ballad, Aref Qazvini, music, authorities and vocal lines.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی

¹ . PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. sinayedanesh@yahoo.com

² . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. (Corresponding author) nazari113@yahoo.com