مؤسسهٔ انتشارات نگاه

راه و رسمِ ترانه

راهنمای کاربردی ترانه‌سرایی

آرش افشار

سرشناسه	: افشار، آرش، ۱۳۶۰ -
عنوان و نام پدیدآور	: راه و رسم ترانه : راهنمای کاربردی ترانه‌سرایی / آرش افشار.
مشخصات نشر	: تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری	: ۱۸۲ ص.: ۵/۲۱×۵/۱۴ س‌م.
شابک	: ۹۷۸-۶۲۲-۲۶۷۱۲۲-۸
فهرست‌نویسی	: فیپا
یادداشت	: کتابنامه.
عنوان دیگر	: راهنمای کاربردی ترانه‌سرایی.
موضوع	: ترانه‌سرایی (موسیقی همه‌پسند)
موضوع	: ترانه‌سرایی (موسیقی همه‌پسند) -- راهنمای آموزشی
رده بندی کنگره	: MT۶۷
رده بندی دیویی	: ۸۷۲/٤۲۱٦۳۰۲٦۸
شماره کتابشناسی ملی	: ۷۴۴۶۵۹۸

راه و رسم ترانه

راهنمای کاربردی ترانه‌سرایی

آرش افشار

مؤسسهٔ انتشارات نگاه
تأسیس ۱۳۵۲

راه و رسم ترانه

راهنمای کاربردی ترانه‌سرایی

آرش افشار

ویراستار : جواد رسولی
صفحه‌آرا: احمد علیپور
چاپ اول : اردیبهشت ۱۴۰۱ - شمارگان: ۳۰۰نسخه
چاپ: گیلان
شابک: ۸-۱۲۲-۲۶۷-۶۲۲-۹۷۸
قیمت: ۵۵۰۰۰ تومان

مؤسسهٔ انتشارات نگاه

حق چاپ محفوظ است.

دفتر مرکزی: خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
بین خیابان فخر رازی و خیابان دانشگاه، پلاک ۶۳، طبقهٔ ۵
تلفن: ۱۲ - ۶۶۹۷۵۷۱۱، تلفکس: ۶۶۹۷۵۷۰۷
فروشگاه: خیابان کریمخان، بین ایرانشهر و ماهشهر، پلاک ۱۴۰
تماس: ۸۸۴۹۰۱۹۵-۸۸۴۹۰۱۳۸

negahpub1@gmail.com
www.negahpub.com negahpub newsnegahpub

فهرست

پیشگفتار ۷

۱ـ چرا «راه و رسمِ ترانه» نوشته شد؟ ۷

۲ـ این کتاب به دردِ چه کسانی می‌خورد؟ ۱۱

۳ـ آیا ترانه آموزش‌پذیر است؟ ۱۲

۴ـ ترانه چه چیزی نیست؟ ۱۴

بخشِ یکم: چیزهایی که باید بدانیم

فصل نخست: ساختار ترانه ۱۹

تعریفِ ترانه ۱۹

ساختگرهای ترانه (Building Blocks) ۲۱

ساخت‌های اصلی ۲۵

فصل دوم: ابزارهای ترانه‌سرایی ۵۷

ابزارهای نظم ۵۹

۲ـ قافیه و ردیف ۶۹

۳ـ هماهنگی ۷۸

ابزارهای بیان ۸۱

فصل سوم: انواع ترانه ۹۷
برپایهٔ محتوا ۹۷
برپایهٔ سطحِ زبان ۱۱۱
برپایهٔ زاویه‌دید ۱۱۸
برپایهٔ کارکرد و ارائه ۱۲۶
برپایهٔ گونهٔ موسیقایی (ژانر) ۱۲۹

بخشِ دوم: کارهایی که باید بکنیم

فصل اول: ایده‌پردازی ۱٤۳
۱ـ جست‌وجوی ایده ۱٤۳
۲ـ گسترشِ ایده ۱٤٦
۳ـ جان‌بخشی به ایده ۱۵٦

فصل دوم: فرایندِ نوشتن ۱۵۹
شیوه‌هایِ پردازشِ محتوا ۱۵۹
یک مسیرِ مطمئن ۱٦۰
نوشتن روی ملودی ۱٦۸
قلاب یا همان "آن"! ۱۷٤

فهرست منابع ۱۷۹
کتاب‌های فارسی ۱۷۹
کتاب‌های انگلیسی ۱۸۰

پیشگفتار

۱ـ چرا «راه و رسمِ ترانه» نوشته شد؟

حتی در سرزمینی که خیلی چیزها سرِ جایِ خودش نیست، بعید و تقریباً ناممکن است که کسی یک رمان را جایِ نمایش‌نامه قالب کند و خوانندگان عمومی آن را بپذیرند؛ چه برسد به متخصصان و دست‌اندرکاران! همچنین بعید و تقریباً ناممکن است که دوره یا کارگاهی با عنوانِ آموزشِ فیلم‌نامه‌نویسی تشکیل شود و بعد در آن داستان‌نویسی درس بدهند و ... .

ظاهراً این گزاره‌ها بیش‌ازحد بدیهی به‌نظر می‌رسند؛ اما جالب است که برای ترانه، اتفاقاتی معکوس رقم خورده است!

شاید مهم‌ترین وجهِ تمایزِ گونه‌ها و شاخه‌های ادبی و هنری، فرم و ساختار باشد. ممکن است داستان، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه ریشه‌های یکسان و شباهت‌هایی ناگزیر داشته‌باشند اما آنچه اینها را از یکدیگر تفکیک می‌کند، ساختار است. اگر صفحه‌ای از یک رمان و صفحه‌ای از یک نمایش‌نامه را به‌طورِ اتفاقی باز کنیم، متوجهِ تفاوتِ این دو گونه ـ حتی

در جزئیات ـ خواهیم شد. شیوهٔ توصیف و روایت و نوعِ نگارشِ گفت‌وگوها و... شباهتی به هم ندارد. علتِ آن‌هم مشخص است: رمان را قرار است نویسنده به‌صورتِ مکتوب ارائه کند و نمایش‌نامه را قرار است بازیگران روی صحنه اجرا کنند. راستی مگر شعر و ترانه تفاوتی این‌چنینی ندارند؟ پس چگونه است که شکلِ مکتوبِ شعر و ترانهٔ ما قابلِ تفکیک نیست و کسی در موردِ تفاوتِ ساختاری شعر و ترانه چیزی نمی‌گوید؟

در اغلبِ کارگاه‌ها و کتاب‌های آموزشِ ترانه‌سرایی، کم‌تأثیرترین ویژگی‌های جزئیِ شناختِ ترانه موردِ تأکید و توجه قرار می‌گیرد اما هرگز به بنیادی‌ترین وجهِ تمایزِ ترانه، که ازقضا مهم‌ترین وجهِ وجودی آن‌هم هست، نمی‌پردازند. علتش مشخص است: آموزش‌دهندگان اصلاً از چنین موضوعی آگاهی ندارند. آنها شنیده‌اند که ترانه نوعی شعر است؛ اما، با فرضِ درستی این گزاره، پرسش این است که "ترانه چگونه شعری است و چه فرقی با گونه‌های دیگر شعر دارد؟"

آموزش‌دهندگان ترانه‌سرایی و ترانه‌سرایان و حتی منتقدان در پاسخ به این پرسش، به هیچ نکتهٔ ساختارمندی اشاره نمی‌کنند و تنها توضیحاتی مبهم دربارهٔ مفاهیمِ ساده و زبانِ گفتاری (محاوره‌ای) ترانه خواهند داد؛ اما آیا هر شعری که به زبانِ ساده و گفتاری سروده شده باشد ترانه است؟ ممکن است در برابر این پرسش با این پاسخ مواجه شویم که "اگر چنین شعری اجرا شود، ترانه خواهد بود."

در پیِ این پاسخِ فرضی، پرسشِ دیگری برای ما پیش می‌آید: "برای شعرهایی از حافظ، مولانا، نیما، مشیری و دیگر شاعران نیز آهنگ‌هایی ساخته و این اشعار با آهنگ اجرا شده است؛ آیا آنها هم ترانه‌است؟" و

پرسش جدی‌تر این است: "تکلیفِ ترانه‌هایی که نه به زبانِ گفتاری (محاوره‌ای) بلکه به زبانِ معیار یا زبانِ ادبی سروده شده چیست؟"

بگذارید باز هم به گونه‌های دیگرِ نثر نگاهی بیندازیم:

فیلم‌های بسیاری براساسِ داستان‌ها و رمان‌های مشهور ساخته شده است؛ البته کارگردانانْ فیلم‌هایشان را عیناً براساسِ آنچه در صفحاتِ رمان نوشته شده نساخته‌اند و برای رسیدن به ساختارِ سینمایی، از فیلم‌نامه‌ای که با "اقتباس" از داستان اصلی نوشته شده استفاده کرده‌اند. آیا ممکن است در ترانه هم اتفاقِ مشابهی بیفتد؟ پاسخ مثبت است؛ اما پیش از شرحِ آن، اندکی به ساختارِ ترانه بپردازیم.

ترانه هم مانندِ گونه‌های غیرِ مستقلِ دیگر (همچون نمایش‌نامه و فیلم‌نامه در قالب نثر ـ که درواقع "پیشنهادی برای اجرا" هستند) ساختارِ خود را از گونهٔ اصلی می‌گیرد؛ یعنی همان‌طور که قواعدِ سینما ساختارِ فیلم‌نامه را مشخص می‌کند، قواعد ترانه نیز تحتِ تأثیرِ ساختار موسیقی قرار دارد.

برای توضیحِ این تأثیرگذاری می‌توانیم به شعرِ حافظ و مولانا برگردیم: وقتی آهنگ‌سازی تصمیم دارد به ساختنِ موسیقی برای شعری بپردازد، به‌طورِ قطع ساختاری برای کارش در نظر می‌گیرد؛ مثلاً ممکن است یک یا دو بیت را به‌عنوانِ ترجیع‌بند مشخص کند و آنها را بعد از هر دو بیت (که روی آنها ملودیِ یکسان می‌گذارد) تکرار کند؛ یا ساختِ دیگری را مبنای کارش قرار دهد و بر آن اساس آهنگ موردنظرِ خود را بسازد. کار آهنگ‌ساز در این مرحله شبیهِ همان کاری است که فیلم‌نامه‌نویس برای اقتباس از یک رمان یا داستان انجام می‌دهد: "تغییرِ ساختار گونهٔ غیرِ اصلی در جهتِ هماهنگی با گونهٔ اصلی". اگر بتوانیم شعری از حافظ را که با

موسیقی و آواز اجرا شده ترانه بنامیم، به‌علتِ این تغییرِ ساختار است؛ و نه صرفاً به این علت که خواننده‌ای آن را خوانده است.

حالا دربارهٔ ترانه هم می‌توانیم روشن‌تر حرف بزنیم: کارِ کسی که شعری می‌نویسد و بعد یک آهنگ‌ساز برای آن ساختار تعیین می‌کند، تفاوتی با کارِ دیگرِ شاعران ندارد. عنوانِ چیزی که نوشته شعر است. این شعر ممکن است قوی و ارزنده باشد یا مبتذل و سطحی. این اثر ماهیتاً تفاوتی با شعر ندارد ـ و البته هنوز ترانه نیست. همان‌طور که اگر کسی قصه‌ای بنویسد و آن را (برای تبدیل‌شدن به فیلم) به کارگردانی پیشنهاد کند، نوشتهٔ او قصه است و نه فیلمنامه؛ و کاری که او کرده قصه‌نویسی است و نه فیلم‌نامه‌نویسی؛ حتی اگر بر اساسِ قصهٔ او نهایتاً فیلمی هم ساخته شود.

گویا این همان نکتهٔ مهمی است که ناآگاهیِ ترانه‌سرایان به آن دامن زده است؛ همان کسانی‌که ممکن است بعضاً در جایگاهِ مدرسان ترانه‌سرایی و گردانندگان جلساتِ مربوط به آن‌هم قرار گرفته باشند. اکثریتِ قریب به اتفاقِ آنان نمی‌دانند که ترانه روی کاغذ هم می‌تواند ترانه باشد (مثلِ همان فیلم‌نامه و نمایش‌نامه)؛ و به همین علت است که نشست‌های ترانه چیزی جز جلسهٔ شعرخوانی و کارگاه‌ها و کتاب‌های آموزشِ ترانه چیزی جز کارگاه و کتابِ آموزشِ شعر نیست؛ و در نتیجه این اتفاق عجیب افتاده است: دست‌اندرکارانِ یک گونهٔ هنری از "ماهیتِ" کاری که می‌کنند و چیزی که درس می‌دهند، بی‌خبرند!

... و از این‌رو هدف از نوشتنِ این کتاب روشن‌کردنِ چیستیِ ترانه و آموزشِ آن برمبنای اصول و قواعدی است که در سراسرِ جهان جریان دارد.

گفتنی است که هرچند محتوایِ این کتاب با برگزاریِ چند کارگاه در شهرهایِ مختلفِ کشور و نیز انتشارِ بخش‌هایی از آن به‌صورتِ مقاله، با

نقدونظرِ مخاطبان و صاحب‌نظران محک خورده اما احتمالاً خالی از اشکال نیست؛ که امیدوارم متخصصانْ آنها را گوشزد کنند تا در نوشته‌های دیگر و یا چاپ‌های دیگرِ این کتاب استفاده شود.

۲ـ این کتاب به‌دردِ چه کسانی می‌خورد؟

بسیاری از منابعِ "راه و رسمِ ترانه" کتاب‌ها و مقالات دانشگاهی و علمی بوده‌است اما در نوشتن و تدوین آن تلاشی برای ارائهٔ کتابی دانشگاهی نشده و در ترتیب و تدوین مطالب، سبکِ نوشتار، ارجاع به منابع و... شیوهٔ معمولِ کتاب‌های دانشگاهی رعایت نشده است؛ به‌عکس، تلاش بر این بوده که تا حدِّ ممکن مباحث به شیوه‌ای روان و ساده و البته کاربردی ارائه شود.

با توجه به این‌که بسیاری از مطالبِ این کتاب برای اولین‌بار در یک کتابِ فارسی ارائه می‌شود و همچنین بیشترِ مطالب و مباحثِ موردِ نیاز در حوزهٔ ترانه‌سرایی در یک مجموعه گرد آمده، طیفِ وسیعی از علاقه‌مندان، کارورزان و پژوهشگرانِ حوزهٔ ترانه و ترانه‌سرایی می‌توانند مخاطبِ بالقوهٔ این کتاب باشند.

کسانی که به‌تازگی به سمتِ ترانه‌سرایی گرایش پیدا کرده‌اند با خواندن این کتابْ دانستنی‌های ضروری و اولیه برای فعالیت در این رشته را در اختیار خواهند داشت و علاوه‌برآن با راهکارها و تمرین‌هایی مواجه می‌شوند که می‌توانند مهارت‌های عملی خود را افزایش دهند.

از طرفِ دیگر ترانه‌سرایانِ حرفه‌ای و حتی مدرسانِ ترانه‌سرایی نیز می‌توانند از محتویاتِ این کتاب بهره ببرند و با استفاده از رویکردهای تازه

و سرفصل‌های جدیدی که پیش از این در منابعِ فارسی وجود نداشته، فعالیت حرفه‌ای‌شان را بهبود ببخشند.

این کتاب به‌ویژه برای آهنگ‌سازان و خوانندگانی که علاقه‌مندند کلامِ کارهای‌شان را خودشان بنویسند کاربردی و راهگشا خواهد بود؛ و از سوی دیگر ترانه‌سرایانی را که می‌خواهند کارشان را گسترش دهند و ترانه‌های‌شان را همراه با ملودی یا دستِ‌کم پیشنهادی مناسب برای اجرا ارائه کنند، یاری خواهد کرد.

۳ـ آیا ترانه آموزش‌پذیر است؟

همان‌طور که گفته شد این روزها کارگاه‌های زیادی در سراسرِ ایران و به‌خصوص در شهرِ تهران برگزار می‌شود. تقریباً هر ترانه‌سرایِ نام‌آشنا یک کارگاهِ آموزشیِ ترانه هم دارد؛ و این جدا از جلساتِ ترانه‌خوانی‌ای است که در غالب شهرها در تمامِ روزهای هفته (و در بعضی روزها هم دو جلسه یا بیشتر ـ به‌خصوص در پایتخت!) درحالِ برگزاری است. جدی‌ترین انتقادی که به این کارگاه‌ها و جلسات می‌شود، عدمِ بازدهی یا به‌اصطلاح خروجیِ این جلسات آموزشی است. از بینِ تمام شرکت‌کنندگان در این کارگاه‌ها و جلسات، سالانه یک نفر هم موفق نمی‌شود به به بازارِ ترانه‌سرایی وارد شود.

آیا از این شواهد نمی‌شود نتیجه گرفت که ترانه‌سرایی قابل آموزش‌دادن نیست؟

پاسخ این پرسش این است که آموزشِ هرحرفه و فن یا هنری وابسته به دو وجهِ کاملاً متفاوت است:

۱ـ قریحه و استعداد

۲ـ مهارت و تکنیک

ترانه هم از این قاعده مستثنا نیست. چیزی که ما می‌توانیم در قالبِ فعالیتِ آموزشی به دیگری منتقل کنیم، مهارت و تکنیک است. چنانچه طرفِ مقابل ذوق و استعدادِ کافی را هم داشته باشد نتیجهٔ آن پدیدآمدنِ یک ترانه‌سرای تازه خواهد بود (البته با فرضِ اصولی و درست‌بودنِ آموزشِ ما!) اما اگر آموزش‌پذیران ـ مثلاً ـ برای دیدار و هم‌نشینی با ترانه‌سرایِ شناخته‌شده یا هنرمندانِ دیگر و از این‌دست اهدافِ تفریحی و غیرآموزشی در کارگاهی ثبتِ‌نام کرده باشند، نباید انتظار داشت که ترانه‌سرایی به‌وجود آید.

حالا اگر فرض را بر مستعدبودنِ هنرجویان بگذاریم، باید بررسی کنیم که آموزش‌دهنده شروطِ انتقالِ این مهارت را دارد یا نه؟ یعنی در درجهٔ اول باید دید آیا به چیزی که آموزش می‌دهد آگاه و مسلط است و بعد اینکه آیا آموزش‌دهندهٔ خوبی است یا نه؟ نوازندگانِ بزرگی را می‌شناسیم که استادانِ خوبی برای آموزشِ سازِ تخصصی‌شان نیستند و همین‌طور شاعرانِ برجسته‌ای که به مددِ قریحه و بیانِ تأثیرگذار و... به جایگاه والایی رسیده‌اند اما وقتی بحثِ انتقالِ مهارت به‌میان می‌آید، حرفِ زیادی برای گفتن ندارند.

متأسفانه اکثرِ ترانه‌سرایانی که کارگاهِ ترانه برپا می‌کنند برای مخاطبان‌شان جز انتقالِ تجربه‌های شخصی (که البته مهم اما ناکافی است) حرفی ندارند. اغلبِ این افراد، دانش و مطالعهٔ تئوریک در حوزهٔ ترانه نداشته‌اند و لزوماً معلم‌های خوبی نیستند. شاید اگر شرکت‌کنندگانِ غیرِ جدی را در کنارِ این آموزش‌دهندگانِ تفننی (و بعضاً کاسبکار) بگذاریم، مشخص شود که چرا اکثرِ قریب‌به‌اتفاقِ کارگاه‌های مدعیِ آموزش ترانه‌سرایی ثمره و نتیجهٔ چشم‌گیری ندارند.

از آنجا که تابه‌حال هیچ روشِ مدون و آکادمیکی برای آموزشِ ترانه‌سرایی وجود نداشته و هیچ نهادِ آموزشی و فرهنگیِ صاحب‌صلاحیت

اشتیاقی به آموزشِ این گونهٔ هنری نشان نداده است تا رویکردی جدی و کارآمد برای آموزشِ آن استخراج شود، مبحثِ آموزشِ ترانه‌سرایی صرفاً به فعالیتی جهتِ درآمدزایی یا تفنن تبدیل شده و آموزش منطبق بر سلیقهٔ آموزش‌دهنده و عموماً بدونِ پایه‌های علمی استواری بوده است.

اما گذشته از کارگاه‌ها، در سال‌های اخیر کتاب‌هایی هم در حوزهٔ آموزشِ ترانه منتشر شده است که جز استثناهایی، وضعیتِ کلی آنها تفاوتِ چندانی با کارگاه‌های ترانه‌سرایی ندارد و در بهترین حالت، نتیجهٔ آموزشیِ این دست کتاب‌ها می‌تواند بازتولیدِ ترانه‌های موجود باشد.

در کتابِ حاضر سعی شده مباحثِ نظری و تئوریک در حوزهٔ ترانه در نظر گرفته شود و با تکیه بر منابعِ آموزشی که در دانشگاه‌ها و کارگاه‌های معتبرِ آموزشِ ترانه در جهان مورد استفاده قرار می‌گیرند، بستری برای گسترشِ نگاهی روش‌مند به ترانه فراهم شود تا علاقه‌مندانی را که ترانهٔ امروزِ ایران را رخوت‌آلود و به‌تکرارافتاده ارزیابی می‌کنند، در یافتنِ راهی برای برون‌رفت از این فضای بسته همراهی کند.

۴ـ ترانه چه چیزی نیست؟

اگر مشکلاتِ بیرونی و عمومی، مانندِ برخوردِ یک‌بام و دو هوای حاکمیت و رسانه‌های رسمی با موسیقی، رشدنکردنِ فرهنگِ موسیقایی و شنیداریِ مردم، بازارِ انحصاری/ رانتیِ و... را کنار بگذاریم و بخواهیم علتی درونی برای مشکلاتِ ترانهٔ امروزِ ایران (از فضای خموده و به‌ابتذال‌افتاده‌ای که تولیداتِ موسیقی پاپ را در برگرفته تا همان جلسه‌ها و کارگاه‌هایی که نامِ ترانه را یدک می‌کشند اما نتیجه‌ای جز شعرخوانی در

پشتِ تریبون و چاپِ کتاب ندارند) پیدا کنیم، احتمالاً این یکی از درست‌ترین علت‌هاست: "یکسان‌انگاری شعر و ترانه".

اما نتیجهٔ این یکسان‌انگاری و عِدمِ تمایز و تفکیکِ درست چیست و این تلقی چگونه به آسیب و اختلال منجر می‌شود؟

شعرهایی ابتدایی در قالب‌های رایج (چهارپاره و مثنوی یا گاهی غزل و...)، با وزن‌های عروضی و همراهِ قافیه‌پردازیِ معمول در شعرِ کلاسیک تولید می‌کنیم و این شعرها را به‌نامِ ترانه در اختیارِ آهنگ‌ساز قرار می‌دهیم؛ بی‌خبر از این‌که موسیقی در حقیقت نه محدود به قالبِ شعری است و نه وابسته به وزنِ عروضی و قیدهایی از این‌دست. وقتی ما متنی در این چارچوبِ بسته به آهنگ‌ساز می‌سپاریم، علاوه‌برآن‌که بخشی از مشقِ او را (به غلط) نوشته‌ایم، قفسی هم ساخته‌ایم (دستِ‌کم در حوزهٔ ریتم و جمله‌بندی موسیقایی) که درِ آن به‌روی تازه‌جویی و خلاقیت و آفرینش بسته است.

محدودکردنِ موسیقی به تساوی‌ها و تقارن‌های رایج در قالب‌های شعری کلاسیک چه نتیجه‌ای جز همین ملودی‌های تخت و تک‌بُعدی و بی‌انعطاف دارد؟ طبیعی نیست که تولیدِ صدها و هزاران چهارپاره در چند وزنِ ثابت به تکرار و ابتذال بینجامد؟ آموزشِ قواعدِ شعر به‌جای مبانی ترانه و قالب‌کردنِ نقدِ خام‌دستانهٔ شعر به‌جای نقدِ ترانه، پیامدی جز تولیدِ انبوهِ ترانه‌سراهای مجازی و نهایتاً کاغذی خواهد داشت؟

از طرفِ دیگر چنانچه ترانه را لزوماً نوعی از شعر تلقی کنیم، در مواردی چون ترانه‌های تبلیغاتی و آموزشی و هر نوعِ دیگر از ترانهٔ سفارشی که در آن داعیهٔ شعربودگی و شاعرانگی وجود ندارد، دچارِ مشکل در تعریف خواهیم شد.

بخشِ یکم: چیزهایی که باید بدانیم

فصل نخست: ساختار ترانه

تعریفِ ترانه

ما ترانه را "کلامی" می‌دانیم که "با رعایتِ موازینِ موسیقایی" (برپایهٔ موسیقی، همراهِ موسیقی یا دست‌کم برای همراهی با موسیقی) نوشته می‌شود.

بنابر این دیدگاه، آنچه ترانه را شکل و ماهیت می‌دهد، نه شعر که موسیقی است. در نتیجه برای پرداختن به ساختارِ ترانه (Song Structure) نه به قالب‌های شعری و چارچوب‌های ادبی که به فرم‌های موسیقایی (Musical forms) رجوع می‌کنیم. خوش‌بختانه ساخت‌های موسیقیِ باکلام، توسطِ دانش‌ورزانِ ترانه و موسیقی دنیا، شناسایی و دسته‌بندی شده و در کتاب‌ها و مقالاتِ متعدد موردِ بحث و بررسی قرار گرفته و سال‌هاست که به‌صورت اصولی و مدون در دوره‌های دانشگاهی و کارگاهی ترانه‌سرایی (Lyrics Writing) و ترانه‌سازی (Song Writing) تدریس می‌شود. این آموزه‌ها در بحثِ حاضر بومی‌سازی و با موسیقی ایرانی و کلامِ فارسی منطبق شده است.

در این مبحث، نخست با ساختگرها یا اجزای تشکیل‌دهندهٔ ترانه آشنا

می‌شویم و بعد کارکردِ آنها را در ساخت‌های رایج و شکل‌های بسط‌یافته (در کنارِ مثال‌هایی شاخص از موسیقیِ مردمیِ ایران) بررسی می‌کنیم. در پایان به معرفی نمونه‌هایی از تغییر و تنوعِ بخشیِ این ساخت‌ها می‌پردازیم.

اما پیش از ورود به بحث لازم است به سؤالی پاسخ دهیم:

لزومِ درک و یادگیری ساختار ترانه چیست؟

۱- هرچند در این کتاب ترانه‌سرایی به‌شکلی جامع موردِ بررسی قرار گرفته اما هدفِ عالیِ ما کمک به پرورشِ "ترانه‌ساز" است. ترانه‌ساز یعنی مؤلفِ یک قطعه موسیقیِ باکلام؛ کسی که کلام و ملودی می‌سازد. بدیهی است برای شکل‌دادن به یک آهنگ باید ساختار، بخش‌بندی و شیوهٔ ترکیبِ عناصرِ سازندهٔ آن را شناخت.

۲- فرض می‌کنیم که مخاطب صرفاً به ترانه‌سرایی علاقه یا فقط در این زمینه استعداد دارد.

الف) در موارد زیادی لازم می‌شود که ترانه‌سرا "روی ملودی" ترانه بنویسد یا همراه با آهنگ‌ساز در ساختِ قطعه پیش برود. هرچند که بدونِ شناخت از بخش‌های یک آهنگ نیز می‌شود صرفاً براساسِ تعدادِ هجاها روی ملودی کلام گذاشت اما قطعاً شناختِ ساختارِ ترانه و ساختگرهای آن و اطلاع از کارکردِ هرکدام از آنها باعثِ کمکِ جدی به ترانه‌سرا در نوشتنِ کلامِ مناسب‌تر می‌شود؛ علاوه بر این دیدِ کلی و وسیع به او می‌دهد تا بتواند نوشتار خود را در بخش‌های مختلفِ موسیقی تصور کند و بر اساسِ این دیدِ از بالا که "نقشهٔ ترانه" را نشان می‌دهد، کلامِ خود را پیش ببرد.

ب) حتی اگر قرار باشد ترانه‌سرا به همین شیوهٔ رایج ابتدا ترانه‌اش را بنویسد و بعد در اختیار آهنگ‌ساز قرار دهد تا روی آن ملودی بگذارد، لازم است که در این متن، ساختارِ ترانه رعایت شده و "پیشنهادی موسیقایی"

به همراه داشته باشد؛ همان‌طور که در فیلم‌نامه لازم است تصاویری پیشنهادی در متن وجود داشته و ساختار و قواعدِ سینمایی در آن در نظر گرفته شده باشد تا بتوان نامِ آن را فیلم‌نامه گذاشت؛ چه نهایتاً به ساخت فیلم منجر شود یا نشود.

برای روشن‌تر شدن موضوع مثالی می‌آوریم: یک چهارپارهٔ شش‌بندی یا یک مثنوی هشت‌بیتی تنها یک قطعه شعر است که در آن به هیچ‌وجه مشخص نشده کدام ساختارِ ترانه مدِّ نظر است و هریک از این چهارپاره‌ها یا بیت‌ها قرار است در کدام "نقش" و به‌عنوان کدام "ساختگرِ" ترانه ظاهر شوند؛ و اساساً پیشنهادی ساختاری جهتِ تبدیل‌شدن به قطعه‌ای موسیقایی به‌همراه ندارد.

اشاره کردیم که یکی از مهم‌ترین ویژگی ساختگرها کارکردِ آنهاست. درواقع ترانه‌سرا حتی وقتی تنها قرار است روی کاغذ بنویسد باید بداند که در بخش‌های مختلفِ ترانه چه اتفاقی می‌افتد و ماجرای ترانه چطور پیش می‌رود. برای درکِ بهتر این موضوع لازم است با اجزای سازندهٔ ترانه یا همان ساختگرها آشنا شویم.

ساختگرهای ترانه (Building Blocks)

ترانه را چون سازه‌ای در نظر بگیریم. این سازه از چه مواد و قطعاتی ساخته شده؟ کنارِ هم قرارگرفتنِ کدام اجزا این کُل را شکل داده‌است؟

در نظرِ اول مشخص می‌شود که یک قطعه موسیقیِ باکلام بخش‌های مختلفی دارد که برخی کلامی (Lyrical) و برخی موسیقایی (Musical) هستند.

ابتدا با بخش‌های کلامی آشنا می‌شویم:

۱- **بند** (Verse): هر ترانه‌ای دست‌کم یک بند دارد. بند، بخشِ اصلی و لازم هر ترانه است. ترانه‌هایی هستند که تنها از یک بند تشکیل شده‌اند (هرچند کم‌تعدادند) اما چیزی کمتر از این قابلِ تصور نیست. بندهای یک ترانه "ملودی یکسان و کلامِ متفاوت" دارند و "اطلاعاتِ پایه‌ای"، "طرحِ کلی" یا "احساساتِ غالبِ" ترانه در این بخش شکل می‌گیرد. بندها از نظر شکلی و مفهومی در امتدادِ یکدیگر قرار می‌گیرند و با پیش‌بردنِ قصه یا گسترشِ مفهوم و احساسِ ترانه، مخاطب را به‌دنبال‌کردنِ آن ترغیب می‌کنند. در نهایت (بسیاری از مواقع) بند وظیفهٔ "زمینه‌چینی" برای ورودِ بندِ ترجیعی (ترجیع‌بند/ برگردان) را برعهده دارد.

۲- **ترجیع‌بند**(Chorus) : اکثرِ ترانه‌هایی که می‌شناسیم، یک بندِ "تکرارشونده" دارند که گاهی دو یا سه بار و حتی بیشتر تکرار می‌شود. ترجیع‌بند همان بخشی است که با "کلام و ملودی یکسان" در انتهای هر پاره از ترانه می‌شنویم و انتظار داریم که در پایانِ پاره یا پاره‌های بعدی باز هم بشنویم؛ همان بخشی که قرار است بعد از شنیدنِ آهنگ، بیشتر از بقیهٔ بخش‌ها در ذهن مخاطبان بماند و یا در کنسرت‌ها همخوانی شود. به‌طورِ کلی ترجیع‌بند، بندی "مستقل" در موسیقی و "نقطهٔ اوجِ آهنگ" و به‌لحاظِ محتوایی "جایگاهِ هدف و پیامِ" قطعه است که "جمع‌بندی و نتیجه‌گیری" ترانه در آن انجام می‌شود.

۳- **برگردان** (Refrain): گاهی بخشِ تکراریِ ترانه، یک "بند" نبوده و بسیار کوتاه است (ممکن است یک جمله و حتی گاهی یک کلمه باشد). بخش‌های تکراریِ کوتاه‌تر از بند را که از نظرِ ملودی و محتوا بخشی از بند تلقی می‌شوند "برگردان" می‌گوییم و به‌عکسِ ترجیع‌بند آن را یک بخشِ مستقل به‌حساب نمی‌آوریم. برگردانِ ترانه ممکن است کارکردی نزدیک به

ترجیع‌بند داشته باشد یا تنها اسمِ ترانه یا ایدهٔ محوری آن را تکرار کند. برگردان ممکن است در انتهای بند بیاید اما الزامی در این مورد نیست و ممکن است آن را در ابتدای بند یا هرجای دیگری از ترانه ببینیم.

۴- **پُل** (Bridge): پُل با شکل‌گیری و گسترشِ موسیقی راک به‌طورِ جدی واردِ ساختار ترانه شد. پُل بندی است که اغلب تنها "یک‌بار" در ترانه می‌شنویم. معمولاً بعد از تکرارِ "بند" و "ترجیع‌بند" با "پُل" مواجه می‌شویم؛ یک بندِ مستقل که از نظرِ شکلی و مفهومی با بقیهٔ ترانه "متفاوت" است. اگر ترانه به تکرار افتاده باشد، پُل فضا را می‌شکند و حواسِ مخاطب را دوباره متوجهِ کار می‌کند (چیزی شبیهِ گره‌افکنی در فیلم‌نامه‌نویسی). کارکردِ ساختاری پل، "وصل‌کردنِ" دو تا از بخش‌های اصلی ترانه به یکدیگر است.

این بخش از ترانه در متونِ بریتانیایی Middle_Eight هم نامیده شده است که اشاره به جایگاهِ پُل در استانداردِ ۳۲ میزانی (۸ـ۸ـ۸ـ۸) دارد).

۵- **پیش‌ترجیع یا سَکّو** (Pre_Chorus): در بعضی ترانه‌ها بینِ بند و ترجیع‌بند، بندِ دیگری وجود دارد که در هر بخش از آهنگ (مانند ترجیع‌بند) تکرار می‌شود. درواقع این بند (به‌لحاظِ کلامی و موسیقایی) زمینه‌سازِ ورودِ ترجیع‌بند است. شاید بشود گفت که این ترانه‌ها ترجیع‌بندی طولانی‌تر یا دوبندی دارند؛ اما برای اشارهٔ دقیق‌تر به این بخش، از اصطلاح‌های "پیش‌ترجیع" یا "سَکّو" استفاده می‌کنیم؛ سَکّویی که شنونده را از بند به سمتِ هدفِ آهنگ یعنی ترجیع‌بند پرتاب می‌کند. سکّو ممکن است در متونِ مختلف با این نام‌ها معرفی شده باشد:

Climb, Rise, Channel, Transitional Bridge, Verse Extension ,Prime

هر آهنگ بخش‌های دیگری هم دارد که اغلب غیرِ کلامی‌اند. این بخش‌ها عبارتند از:

۱ـ مقدمه (Intro): بخشی که اغلب سازی (Instrumental) است و آهنگ با آن آغاز می‌شود و فضا را برای واردشدنِ "بند" آماده می‌کند. البته ممکن است آهنگ‌هایی را بشنویم که مقدمه‌ای ندارند و یک‌باره با "بند" آغاز می‌شوند یا مقدمهٔ آنها کلامی است (که این مورد در آهنگ‌های غربی بسیار کم است اما در موسیقی پاپِ ایرانی قطعاتِ زیادی با این ویژگی می‌شناسیم). "مقدمه" حال و هوای یک آهنگ را برای مخاطب مشخص می‌کند و در بسیاری از موارد معرفِ تمِ اصلی قطعه هم هست. بسیاری این بخش را با نامِ فرانسوی اُورِتور (Overture) می‌شناسند (که البته تعریفِ آن با مقدمه کاملاً یکسان نیست). همچنین در موسیقیِ سنتیِ ایران، بخش‌هایی با عناوینِ "درآمد" و "پیش‌درآمد" وجود دارد که آنها هم تعاریفِ خاصِ خود را دارند و با "مقدمه" یا اینترو در موسیقیِ مردمی متفاوت‌اند.

۲ـ ملودی (Melody): این بخش اغلب بینِ پاره‌های آهنگ می‌آید و معمولاً حاویِ تک‌نوازیِ سازِ اصلی است و از این جهت به آن سولو (Solo) هم گفته می‌شود. این بخشِ سازی، یک تنفس بینِ بخش‌های آوازیِ آهنگ به‌حساب می‌آید و پاره‌های یک قطعه را به هم وصل می‌کند.

۳ـ پایان‌بندی (Outro): بخشِ انتهایی آهنگ است که نقطهٔ پایانِ قطعه را می‌گذارد. "پایان‌بندی" که با نامِ ایتالیایی کُدا (Coda) هم شناخته می‌شود مانندِ "مقدمه" در اکثرِ مواقع، سازیَ و غیرِ کلامی است؛ اما مواردی هم وجود دارد که در آنها آهنگ با بخشی کلامی که ممکن است تکرارِ واژهایی از ترجیع‌بند یا چیزی از آن‌دست باشد به انتها برسد. همین‌طور ممکن است آهنگ‌هایی با تکرارِ چندبارهٔ ترجیع‌بند به پایان برسند.

ساخت‌های اصلی

اکثرِ قریب به اتفاقِ ترانه‌های مدرن، ترانه‌های بخش‌بندی‌شده (Sectional) هستند. ترانه‌های امروزی معمولاً دو یا سه پاره (Part) دارند و هر پاره از چند بخش (Section) تشکیل می‌شود.

درواقع هر بخش از ترانه یک "ساختگر" یا سنگِ بناست. تعداد و جایگاهِ این ساختگرهاست که ساختارِ یک ترانه را مشخص می‌کند.

آنچه بخش‌های یک آهنگ را از هم متمایز می‌کند موسیقی و درواقع ملودی است؛ یعنی هرجا که ملودی عوض بشود با بخشی تازه مواجهیم که باید بررسی کنیم و ببینیم با تعریفِ کدام‌یک از ساختگرهای ترانه هماهنگ است. آیا این بخش در پاره‌های دیگر دوباره تکرار می‌شود؟

اگر با تکرارِ ملودی اما با کلامِ متفاوت مواجهیم، این قسمت "بند" است. اگر ملودی و کلام تکرار شده، آن بخش معمولاً "ترجیع‌بند" است، اگر بخشی را فقط یک‌بار می‌شنویم "پُل" است و...

تعدادی ساختِ اصلی و رایج وجود دارد که بیشترین قطعاتِ موسیقیِ باکلام بر پایهٔ آنها طراحی و اجرا شده و بقیهٔ ساخت‌ها نیز یا براساسِ گسترش و رنگ‌آمیزی این ساخت‌ها شکل گرفته‌اند و یا بر پایهٔ آنها قابلِ توصیف‌اند.

بدیهی است که ترانه‌ها را براساسِ شکلِ موسیقایی آنها (یعنی تعدادِ تغییرِ ملودی‌های موردِ استفاده قرارگرفته) بررسی می‌کنیم. مثلاً ساخت‌های تکی در طولِ قطعه تنها یک ملودی و ساخت‌های سه‌تایی سه ملودیِ متفاوت دارند.