University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

An Examination of the Correspondence between Poetic Meter and the Modes of Traditional Persian Music

Bijan Zahirinav[1]✉, **Mohammad Hasan Arjmandifar**[2]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language & Literature, Faculty of Literature & Human Sciences, University Of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran. E-mail: zahirinav@uma.ac.ir
2. Department of Persian Language & Literature, Faculty of Literature & Human Sciences, Tehran University, Tehran, Iran. E-mail: arj1353@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
29, July, 2024

In Revised form:
18, August, 2025

Accepted:
3, September, 2025

Published Online:
11, September, 2025

Keywords:
Āhang,Prosody (ʿArūz),Poetic Meter, Vocal Radif, Traditional Persian Singing, Vocal Gushehs..

Abstract

The melodic modes (gushehs) of traditional Iranian vocal music have long been performed in close association with Persian poetry, with meter as their common foundation. Scholars have debated whether poetic meters derive from vocal modes or vice versa.

This study, assuming a correspondence between poetic meter and the radif of traditional Persian music, analyzes the meters of poems used by masters such as Abdollah Davami, Mohammad-Reza Shajarian, Nouraddin Razavi-Serestani, Mahmoud Karimi, and Esmaeil Mehrtash in their teaching of the radif. Using the framework of She'r-Āhang, a new system of Persian metrics based on syllabic duration, the frequency of poetic meters across vocal gushehs was evaluated.

The results, confirmed through analysis of fifteen gushehs performed by Shajarian in nearly fifty recordings, indicate that rhythmic gushehs employ fixed and specific meters, while modal gushehs typically use fifteen-syllable meters (seven long and eight short syllables), with slight variation. Furthermore, the most frequent meters in the ghazals of Hafez, Sa'di, and Rumi were shown to align with those most often used in traditional vocal music, suggesting both the deep connection of classical Persian poetry with vocal art and the continuity of Iran's vocal tradition since at least the seventh century AH.

Cite this The Author: Bijan Zahirinav, B.; Arjmandifar, M. (2025). "An Examination of the Correspondence between Poetic Meter and the Modes of Traditional Persian Music". *Literary Criticism and Rhetoric*, Vol 14, Issue 2, Ser.No. 38, Summer, (175-200). DOI:10.22059/jlcr.2025.379087.2006

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

1. Introduction

For centuries, Iranian vocal music has been performed on the foundation of Persian poetry. This study investigates whether a correspondence exists between poetic meter and vocal gushehs and how such alignment influences the choice of poetry in singing. Rhythm—meter in poetry and rhythmic patterns in music—is the key element linking the two. Contrary to the common assumption that any meter fits any gusheh, this research emphasizes the importance of metrical compatibility, a factor often overlooked in performance practice.

Drawing on over 669 recordings by masters Abdollah Davami, Nouraddin Razavi-Serestani, Esmaeil Mehrtash, Mahmoud Karimi, and Mohammad-Reza Shajarian, the analysis classifies the selected poems according to bahr, meter, and temporal weight within the She'r-Āhang framework. The aim is to propose a model for identifying which poetic meters are most suitable for specific vocal gushehs.

2. Research findings

This study found that traditional Iranian vocal gushehs can be categorized into modal and rhythmic groups based on their compatibility with poetic meter. Rhythmic gushehs are suited to specific meters, whereas modal gushehs can be performed in a wider range of Persian poetic meters. However, not all meters are appropriate; modal gushehs are best rendered in 15-syllable meters with a temporal weight of 22, allowing a variation of up to three long syllables more or less Furthermore, this study found that the most frequently used and most suitable Persian poetic meters for vocal performance are the 15-syllable and 11-syllable meters..

3. Conclusion

Thus, the study confirms the hypothesis that rhythmic gushehs exhibit a complete correspondence with the chosen poetic meter, while modal gushehs show a relative correspondence within the 15-syllable meter range. The most frequently employed poetic meters in the radif are the 15-syllable meters with temporal weight 22, followed by 11-syllable meters with temporal weight 19.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

بررسی تناسب وزن شعر با گوشه‌های آواز سنتی

بیژن ظهیری ناو [۱]✉، محمد حسن ارجمندی‌فر [۲]

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. رایانامه: zahirinav@uma.ac.ir
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: arj1353@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی– پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۵/۰۸

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۵/۲۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۶/۱۲

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۶/۲۰

واژه‌های کلیدی:
شعرآهنگ، عروض، وزن شعر، ردیف آوازی، آواز سنتی، گوشه‌های آوازی.

چکیده

گوشه‌های آواز سنتی ایران از دیرباز بر بستر شعر فارسی اجرا شده‌اند، چنانکه گویی همزاد هم‌اند. آنچه این پیوند کهن را محکم‌تر می‌کند عنصر مشترک «وزن» است. بر این اساس دو نظر وجود دارد که برخی وزن‌های شعر فارسی را زاییدهٔ گوشه‌های آوازی می‌دانند و برخی برعکس. این پژوهش با این فرضیه که تناسبی میان وزن شعر با گوشه‌های آوازیِ ردیف موسیقی سنتی وجود دارد، به سنجش و دسته‌بندی وزن شعرهایی که استادان عبدالله دوامی، محمدرضا شجریان، نورالدین رضوی سروستانی، محمود کریمی و اسماعیل مهرتاش در شیوهٔ آموزش ردیف آوازی خود آورده‌اند، پرداخت و فراوانی وزن‌هایی را که این استادها برای آموزش گوشه‌های آوازی انتخاب کرده‌اند، با ترازوی شعرآهنگ سنجید. گفتنی است شعرآهنگ شیوهٔ نوین وزن‌شناسی شعر فارسی است که وزن‌های شعر فارسی را بر اساس کشش وزنی یا ارزش زمانی هجاها در هر مصراع، نامگذاری و دسته‌بندی کرده است. برای اطمینان از صحت نتایج آماریِ بخش اول پژوهش، وزن اشعار پانزده گوشهٔ آوازی که محمدرضا شجریان در نزدیک به پنجاه اجرای خصوصی، صحنه‌ای و استودیویی خوانده بود، سنجیده شد که تاییدکنندهٔ نتایج پیشین بود و در نهایت مشخص شد در تقسیم‌بندی گوشه‌های آواز سنتی به دو دستهٔ گوشه‌های مُدال و گوشه‌های ریتمیک، وزن شعر مناسب گوشه‌های ریتمیک غالباً ثابت و در وزن‌های مشخصی است و وزن شعر مناسب گوشه‌های مُدال غالباً در وزن‌هایی ۱۵ هجایی(شامل هفت هجای بلند و هشت هجای کوتاه)، در دامنهٔ حداکثر سه هجای بلند بیشتر یا سه هجای بلند کمتر از وزن‌های ۱۵ هجایی است. همچنین مشخص شد پرکاربردترین وزن‌های شعر در دیوان‌های غزل حافظ شیرازی، سعدی شیرازی و مولانا جلال‌الدین بلخی، پرکاربردترین وزن‌های شعر در آواز سنتی ایران نیز هستند و این امر علاوه بر قوت بخشیدنِ فرضیهٔ آراستگی حافظ به هنر آوازخوانی، این گمان را تقویت می‌کند که موسیقی آوازی ایران حداقل از قرن هفتم با کمترین تغییر به نسل امروز رسیده است.

استناد: ظهیری ناو، بیژن؛ ارجمندی‌فر، محمدحسن (۱۴۰۴). «بررسی تناسب وزن شعر با گوشه‌های آواز سنتی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، شماره ۲، شماره پیاپی ۳۸، تابستان، (۱۷۵–۲۰۰).
DOI:10.22059/jlcr.2025.379087.2006

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

موسیقی سنتی«نوعی از موسیقی است که خصوصاً با اشعار کلاسیک فارسی خوانده می‌شود و ساختار اصلی موسیقایی آن بر اساس مُدها(مقام‌ها و آوازها)یی اصلی شکل گرفته است که قدمتی حداقل به اندازهٔ همان ادبیات دارد.»(طلایی، ۱۳۹۹: ۱۰) موسیقی سنتی ایران را می‌توان به دو بخش موسیقی آوازی(باکلام) و موسیقی سازی(بی‌کلام) تقسیم کرد. موسیقی آوازی ایران در سه صورت «ساز و آواز»، تصنیف و «آواز بدون ساز» وجود دارد. موسیقی آوازی یعنی «هر اجرای موسیقی که صدای انسان بخشی یا تمام آن اجرا را به خود اختصاص دهد. گفتنی است آواز همیشه بر بستر شعر اجرا شده است. به طوری که گفته می‌شود «موسیقی قدیم، اغلب به صورت آوازی بود.»(پورتراب، ۱۳۹۳: ۶۵) حال باید دید در این پیوند مبارک که قدمت آن به قرن‌ها یا شاید چند هزار سال می‌رسد، میان وزن شعر و موسیقی آوازی تناسبی وجود دارد؟ و این تناسب چه نسبتی با وزن شعر انتخابی دارد؟ «نخستین گام در پیوند شعر و موسیقی آوازی دستیابی به عوامل مشترک این دو هنر است.» (دهلوی، ۱۳۹۸: ۲۲) و عامل مشترک میان موسیقی و شعر، ضرباهنگ است که در موسیقی به آن ریتم و در شعر به آن وزن می‌گویند. به عبارت دیگر«ریتم، نخستین و مهم‌ترین عامل مشترک بین شعر و موسیقی آوازی است که در شعر– و به طور کلی در کلام– از توالی هجاهای کوتاه و بلند و در موسیقی از توالی کشش‌های مختلف(مانند سیاه، چنگ، دولاچنگ و غیره) به دست می‌آید.» (دهلوی، ۱۳۹۸: ۲۳) نوعی هم‌جنسی که این دو عنصر را بهم پیوند می‌دهد و فرزند موسیقی سنتی ایران را در وجود می‌آورد. «شاید بدان سبب که در ایران شعر رواج بیشتری داشته و فرم‌های گوناگون موسیقی سازی کمتر معمول بوده است و نیز به علل تاریخی دیگر، موسیقی آوازی–که به همراه شعر عرضه می‌شود– اهمیت زیادتری یافته است؛ از این رو ما به بخشی از موسیقی کلاسیک ملی(موسیقی سنتی) خود، نام آواز نهاده‌ایم.» (دهلوی، ۱۳۹۸: ۱۷) از سوی دیگر بسیاری را تصور بر این است که آواز سنتی فاقد ضرباهنگ است. این امر به خاطر این است که «در اغلب موارد، مقولهٔ ریتم و میزان‌بندی با هم اشتباه می‌شود و به دلیل اینکه دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی سنتی ما بدون میزان‌بندی نوشته می‌شود، برخی از نوازندگان، آن را فاقد ریتم تصور می‌کنند. در حالی که توالی کشش‌های مختلف مانند چنگ، دولاچنگ، سیاه و غیره نشان دهندهٔ ریتم در موسیقی سنتی است، بدون آنکه امتدادهای گوناگون نت‌ها میزان‌بندی شده باشد، همچنان که هرکلمه به سبب داشتن هجاهای کوتاه و بند

دارای ریتم است بدون آنکه نیازی به عرضهٔ کلمات در قالب معینی باشد اصولاً این یک واقعیت است که در ایجاد موسیقی، صدا و ریتم دوعنصر جدایی ناپذیرند و موسیقی بدون ریتم نمی‌تواند به درستی پیام‌آور موجودیت این هنر باشد.»(دهلوی، ۱۳۹۸: ۷۵) پس آواز سنتی نیز ریتم دارد.

از سوی دیگر برخی بر این گمانند هر وزن شعری را بر هر گوشهٔ آوازی می‌توان خواند در حالی که «یکی از مشکلات امروز موسیقی ما این است که خواننده‌ها اگرچه ممکن است صدای خوبی داشته باشند و گاه نیز اجرای مناسبی دارند آگاهی‌های لازم عروضی و دانش فلسفی به موسیقی ندارند.» (نکونام، ۱۳۸۶: ۲۱) یکی از مواردی که در انتخاب شعر برای آواز مغفول مانده، تناسب وزنی شعر با گوشه‌های آوازی است، موضوعی که انتخاب شعرِ آواز را برای بسیاری از آوازخوانان، کاری زمانبر و دشوار کرده است. هدف این پژوهش، بررسی تناسب گوشه‌های آواز سنتی با وزن شعر انتخابی و در نهایت ارائهٔ الگویی مناسب در این زمینه است تا نشان دهد چه وزن‌های شعری مناسب چه گوشه‌های آوازی هستند. برای این منظور شیوهٔ آوازی استادان عبدالله دوامی، نورالدین رضوی سروستانی، اسماعیل مهرتاش، محمود کریمی و محمدرضا شجریان که بالغ بر ۶۶۹ فایل و تراک صوتی بود، شنیده شد و برای هر گوشه، اطلاعاتی همچون بحر و وزن شعر انتخابی،کشش وزنی شعر، گروه وزنی آن در شیوهٔ شعرآهنگ در نرم‌افزار اکسل بررسی و طبقه‌بندی شد.

دو پرسش اصلی این پژوهش عبارت‌اند از:

۱. آیا میان وزن شعر و موسیقی آوازی تناسبی وجود دارد؟

۲. این تناسب چه نسبتی با وزن شعر انتخابی دارد؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

موضوع این پژوهش در حوزهٔ درسِ پیوند شعر و موسیقی دانشجویان موسیقی می‌گنجد بنابراین درخصوص پیشینه این پژوهش نخست می‌توان از کتاب‌های چند استاد موسیقی در این حوزه یاد کرد که از آن جمله است کتاب *پیوند شعر و موسیقی آوازی*(۱۳۷۹)، نوشتهٔ حسین دهلوی، کتاب *وزن خوانی واژگانی*(روش ابداعی)(۱۳۹۸) نوشته ارشد تهماسبی وکتاب *پیوند موسیقی و شعر*(۱۳۶۷)، نوشته حسینعلی ملاح که بیشتر به جنبهٔ موسیقایی این موضوع پرداخته‌اند و به طور خاص به تناسب وزنی شعر با گوشه‌های آوازی نپرداخته‌اند. احمد رضایی(۱۳۹۵) نیز در کتاب *وزن موسیقی و شعر(بررسی مقایسه‌ای ایقاع و عروض)*، به مقایسهٔ ایقاع به عنوان میزان موسیقی

ریتم‌دار و عروض به عنوان موسیقی کلام موزون پرداخته و آنها را هم‌ریشه و واضع هر دو را خلیل بن احمد فراهیدی معرفی کرده است. پیشینهٔ پژوهشی این موضوع در رساله‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالات پژوهشی از این قرار است:

محمد میرزایی(۱۳۹۸) در رسالهٔ دکتری با عنوان«بررسی اوزان شعر فارسی از دیدگاه زبان‌شناسی و ریتم موسیقایی» به این موضوع توجه کرده است که فارسی زبانان بدون شناخت اوزان عروضی و توجه به قواعد آن، شعر فارسی را با دانش ریتمیک ذهنی خود می‌خوانند. او همچنین معتقد است با تحلیل خوانش شعر فارسی از زبان فارسی‌زبانان می‌توان به الگوهای وزنی دست یافت که نسبت به بحور عروضی تطابق بیشتری با زبان فارسی دارد.

نگار بوبان(۱۳۸۸) در رسالهٔ دکتری«بنیان مشترک ریتم در موسیقی دستگاهی ایران و زبان فارسی» به بررسی تطبیقی ریتم در موسیقی دستگاهی ایران و زبان فارسی پرداخته است تا با ارزیابی الگوپذیری زمان‌بندی این دو حوزه به اشتراک الگوها و نحوهٔ ارتباط آنها به هم دست یابد.

فاطمه اسماعیل‌زاده(۱۳۹۰) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد«بررسی وزن و تکیهٔ عروضی در پیوند با وزن و تکیه در موسیقی آوازی» با اعتقاد به پیوند عروض فارسی و موسیقی آوازی، به لزوم تناسب این دو اشاره کرده و دریافته است پیوند شعر و موسیقی با همهٔ نقاط قوت و تاثیرات مثبتی که بر هر دو هنر دارد، ممکن است آسیب‌هایی هم به آنها وارد کند.

فاطمه اسماعیل‌زاده(۱۳۹۰) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد«وزن و تکیه عروضی در پیوند با وزن و تکیهٔ موسیقی» به بررسی مطابقت تکیه‌های شعری با نت آن گوشه در آموزش گوشه‌های مختلف آواز سنتی پرداخته است.

مریم ذوالمجد حقیقی(۱۳۹۶) نیز در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد«بررسی تعیین اوزان عروضی بر ساختار درونی ردیف موسیقی ایران» با بررسی تعاملات وزن و ریتم در ساختار گوشه‌ها، به چگونگی تاثیرپذیری متقابل این دو مقوله پرداخته است که این کار فقط برای برخی از گوشه‌های ردیف موسیقی انجام شده است.

بابک خضرایی(۱۳۸۴) در مقالهٔ «جستجوی اوزان و ارکان عروضی در ردیف میرزاعبدالله»، به بررسی اوزان و ارکان عروضی در گوشه‌های ردیف میرزاعبدالله (به روایت مرحوم برومند) پرداخته است و مرجع او در این مقاله کتاب ردیف میرزاعبدالله، نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی اثر داریوش طلایی است.

امیر قراگزلو (۱۳۸۵) در مقالهٔ «گوشه‌ای از آواز لیلی و مجنون» در بحث پیرامون ظرایف موسیقایی گوشهٔ لیلی و مجنون به تناسب وزنی اشعار منظومه لیلی و مجنون با این گوشه آوازی می‌پردازد و عنوان می‌دارد نیک واضح است که انتخاب شعر برای هرگوشه از دستگاه‌های ردیف، در نگاه نخستین به امتیاز تشخص موسیقایی و به خصوص موسیقی بیرونی(وزن) صورت گرفته است.»(قراگزلو، ۱۳۸۵: ۵۷)

۲. تعاریف

برای پرداختن به موضوع پژوهش لازم است به اختصار مفاهیمی به شرح زیر تعریف شود:

۲-۱. ردیف موسیقی سنتی

«مجموعهٔ لحن‌ها و نغمه‌های مرتب یک دستگاه و متعلقات آن را ردیف آن دستگاه می‌گویند و مجموعه هفت دستگاه و پنج آواز و گوشه‌های مربوطه و متعلقات آنها را «ردیف موسیقی» می‌نامند.»(وجدانی، ۱۳۷۶: ۳۳۲) در خصوص اینکه ردیف موسیقی از چه زمانی به شکل امروزین آن شناخته شد، گفته‌اند «تقریبا بعد از قرن دوازدهم هجری شمسی است که موسیقی گذشته ایران(موسیقی مقامی) تبدیل به موسیقی دستگاهی و سپس ردیف می‌شود که امروز شامل هفت دستگاه و پنج آواز است. بهترین نمونهٔ ردیف‌های استادان گذشتهٔ ایران به تایید اکثر موسیقی‌دانان به نام ردیف میرزاعبدالله، ردیف آقاحسین‌قلی و ردیف عبدالله دوامی‌است که از لحاظ آموزش، اجرا و حفظ آثار موسیقی سنتی ایران بی‌مانند به نظر می‌رسند.»(همان، ۳۲۹) ردیف موسیقی، جایگاه خاصی در موسیقی ایران دارد به طوری که گفته می‌شود،«ردیف موسیقی ایران میراث شفاهی است که از روزگاران گرد و غبار گرفتهٔ کهن به دست ما رسیده و در گذر زمان دگرگونی‌های بسیار به خود دیده است. ردیف میتولوژی موسیقی ایران و تکیه‌گاه فرهنگ موسیقی ماست. موضوع ردیف بیشتر مربوط به شیوهٔ اجرا و سبک نوازندگی، همچنین نحوهٔ تقدم و تاخر اجرای گوشه‌ها و احتمالا ورود و خروج برخی از گوشه‌ها به وسیلهٔ نوازنده یا آوازه‌خوان ردیف‌دان و استاد بوده است.»(همان، ۳۳۲) در واقع ردیف موسیقی، قلعهٔ امنی است که موسیقی آوازی و سازی ایران را در قالبی تعریف و توافق شده حفظ کرده و از گزند تغییرات در امان داشته است. مزیت‌های ردیف به این قرار است:

«ردیف، روش سنجیده و ترتیب منطقی و زیبایی بین گوشه‌ها و ارتباط آنها را فراهم می‌سازد و در امر آموزش موسیقی دستگاهی و سنتی ایران نقش بسزایی دارد.

- ردیف روش بهتر حفظ شدن گوشه‌ها را در حافظه انسان محیا می‌کند تا نوازنده یا خواننده بتوانند بیشترین بهره را هنگام اجرای موسیقی و بدیهه‌سرایی از آن ببرد.
- ردیف روش تقویت ذوق زیباشناختی و درک مفاهیم معنوی را مهیا می‌سازد.
- ردیف روش رپرتوار آهنگ‌ها، قطعات ضربی و گوشه‌ها را به طور خلاصه و موجود در حالت انگاره موسیقی اصیل در فرهنگ ما حفظ می‌کند و نگاه می‌دارد.
- ردیف روشی مختص به یک استاد نیست، بلکه ترتیب و انتخاب گوشه و ارتباط بین آنها را برای یک استاد فراهم می‌آورد.»(همان، ۳۳۰)

۲-۲. گوشه

علینقی وزیری در کتاب *آوازشناسی موسیقی ایرانی*، گوشه را چنین تعریف کرده است: «گوشه عبارت است از آهنگی است که در فاصلهٔ یک دانگ یا یک پنجم ادا شود و عموماً از چند نت تجاوز نمی‌کند و در این چند نت تغییراتی داده نمی‌شود. بنابراین گامی‌برای آن تشخیص نمی‌توان داد.»(وجدانی، ۱۳۷۶: ۶۳۲) به عبارت دیگر«الحان موسیقی امروز ایران را گوشه می‌نامند.»(همان) در خصوص شمار این گوشه‌ها اختلاف نظر هست: «دکتر برکشلی در کتاب *شرح ردیف موسیقی ایران* تعداد گوشه‌ها را ۲۲۸ و موسی معروفی ۴۷۱ برشمرده است. فرصت‌الدوله شیرازی در کتاب *بحورالالحان* تعداد گوشه‌ها را ۲۸۰ و مرحوم منتظم الحکماء تعداد گوشه‌ها را ۳۹۲ می‌داند. این اختلاف‌ها از اینجا ناشی شده که ردیف‌های استادان موسیقی گرچه در اصل یکی است ولی با یکدیگر مختصر اختلافی داشته است.»(همان، ۶۳۳) در خصوص وجه تسمیه گوشه‌های ردیف، اعتقاد بر این است «گاه نوایی زائیدهٔ کار گروهی است. گاه نام مکانی است که از آنجا نشات گرفته و گاه بیان حال و هوائی است که آن نغمه دارد. از این رو تمامی گوشه‌ها و نغمات موسیقی ایران در ارتباطی تنگاتنگ با فرهنگ و شیوه و منش زندگی مردمانش بوده و با آن عجین شده است و به بیانی، علاوه بر داشتن ارزش موسیقایی نموداری از گنجینهٔ فرهنگ مردم ایران زمین است.»(کفاشی، ۱۳۹۵: ۱) از منظر وزن داشتن یا نداشتن، «بیشتر گوشه‌های ردیف غیرمتریک است و با وزن آزاد نواخته می‌شود. برخی از گوشه‌ها که با شعر معینی همراه است وزن عروضی شعر مذکور را به عنوان وجه ممیز می‌پذیرد.»(وجدانی، ۱۳۷۶: ۶۳۳) بنابراین می‌توان نتیجه گرفت، گوشه‌های آواز سنتی ایران را در خصوص داشتن وزن می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

الف) گوشه‌های مبتنی بر الگوهای ریتمی(عروضی و غیرعروضی) که در اینجا به اختصار از آن‌ها با عنوان گوشه‌های ریتمیک یاد می‌کنیم ب) گوشه‌های مُدال یا گوشه‌های دارای وزن نامعیّن(آزاد). داریوش طلایی در *کتاب آواز*، گوشه‌های مُدال را سازندگان چهارچوب و بدنهٔ دستگاه‌ها معرفی می‌کند و می‌نویسد :«به این بدنهٔ اصلی ساختار مُدال، ملودی‌هایی از موسیقی نواحی نیز پیوند می‌خورد که قابلیت سازگاری با آن را دارند.»(طلایی، ۱۳۹۹: ۱۰) او معتقد است بیشتر گوشه‌های ریتمیک از موسیقی نواحی وام گرفته شده است. این گوشه‌ها غالباً در وزن عروضی خاصی خوانده می‌شوند.

۲-۳. آواز

در موسیقی سنتی ایران، «آواز مهمترین قسمت دستگاه را تشکیل می‌دهد این قسمت خود مشتمل است بر توالی تثبیت شده گوشه‌ها. از این روی عنوان ردیف فقط در مورد آواز صادق است آواز هر دستگاه یعنی توالی تثبیت‌شده گوشه‌های هر دستگاه که می‌تواند بنا بر تدوین آن به وسیله استادان مختلف ردیف‌های متفاوت را دارا باشد هر گوشه معمولاً عنوان جداگانه‌ای دارد.» (وجدانی، ۱۳۷۶: ۲۲) بنابراین موسیقی آوازی«از بنیادی‌ترین انواع موسیقی متداول جهان است که از پیوند آواز با کلام حاصل می‌شود و هر ملتی بنا به گذشتهٔ تاریخی و ادبیات شعر و موسیقی خود با آن مانوس است.»(دهلوی، ۱۳۹۸: ۱۷)

۲-۴. وزن شعر

اولین عنصر شعر که حواس خواننده را درگیر می‌کند همین صورت موسیقایی شعر است در واقع«وزن، فضیلت شعر است.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۸) و به آن شخصیت و مطلوبیت می‌دهد.

«لذت موسیقیایی به وجود می‌آورد و این در طبیعت آدمی‌است که خواه‌ناخواه از آن لذت می‌برد و از طرف دیگر ... زبان عاطفه همیشه موزون است...[وزن همچنین] میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها را منظم می‌کند... به کلمات خاص هر شعر تاکید می‌بخشد و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می‌کند. این اصول است که باعث شده وزن مهمترین عامل شعر معرفی شود.» (همان: ۴۹) عاملی که موجب قوام و دوام و اثرگذاری شعر شده است. از سوی دیگر وزن نوعی وحدت بین اجزا کلام به وجود می‌آورد. گویی حصاری نامرئی می‌تند به تن کلمات و آنها را به آشتی و دوستی می‌رساند. پس«وزن نوعی از تناسب است. تناسب، کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزاء متعدد. تناسب اگر در مکان باشد آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شود وزن خوانده

می‌شود.» (ناتل خانلری، ۱۳۹۹: ۲۴) از سوی دیگر وزن، تداعی‌گر نوعی نظم است، نظمی در چنینش هجاها که احساس خوشایندی در انسان پدید می‌آورد. نظمی که در ادبیات فارسی اشعار موزون را بدان نام می‌خوانند و در برابر نثر که تداعی‌گر نظم نیست، واژهٔ «نظم» را برای کلام موزون برمی‌گزینند و ادبیات فارسی را به دو شاخهٔ نظم و نثر تقسیم‌بندی می‌کند. نظم در خاطر شنونده، تداعی‌گر همان احساس خوشایندی است که از شنیدن موسیقی به او دست می‌دهد. دلیل آن نیز روشن است چون وزن شاخه‌ای از موسیقی ضرباهنگ‌دار است. گویی مخاطب در حال شنیدن آهنگی است که نت‌های آن را هجاها و کلمات تشکیل داده‌اند. موضوعی که «موریس گرامون»(زبانشناس فرانسوی) در تعریف وزن به آن اشاره می‌کند و می‌گوید:«وزن ادراکی است که از احساس نظمی در بازگشت زمان‌های مشخص حاصل می‌شود و امری حسی است و بیرون از ذهن کسی که آن را درمی‌یابد، وجود ندارد، وسیله ادراک وزن، حواس ماست.» (ناتل خانلری، ۱۳۹۹: ۲۴) بنابراین حواس ما این نظم را خوشایند می‌دانند و دوست می‌دارند و از همین احساس خوشایندی است که احساس لذت برمی‌خیزد. پس وزن«به سبب آنکه برای کلام، قالبی مشخص و معین ایجاد می‌کند موجب التذاذ نفس می‌شود زیرا که هر نوع تناسب و قرینه‌ای میان اجزا پراکنده وحدتی پدید می‌آورد که ادراک مجموع اجزا را سریع‌تر و آسان‌تر می‌کند و همین نکته خود سبب احساس آسایش و لذت می‌گردد.» (همان: ۱۶)

۲-۵. عروض

عروض شیوه‌نامه‌ای است برای سنجش وزن شعر. شیوه‌نامه‌ای که ترازویی به دست شاعران و ادیبان می‌دهد تا بر اساس هجاهای شعر به شناسایی وزن شعر بپردازند و موزون یا ناموزون بودن آن را بسنجند. این شیوه پس از قرن‌ها همچنان متداول‌ترین شیوهٔ سنجش وزن شعر در زبان‌های فارسی و عربی است. «واضع این علم، دانشمندی از مردم بصره است که نام و نسب او ابوعبدالرحمان الخلیل بن أحمد بن عمر بن تمیم البصری الفراهیدی یا الفرهودی الیحمدی است.» (ناتل خانلری، ۱۳۹۹: ۸۴) در خصوص اینکه چرا بر این شیوهٔ نام «عروض» نهاده شده است، گفته‌های متفاوتی موجود است. ناتل خانلری می‌نویسد:

«بعضی گفتند که آن را از بهر آن عروض خواندند که معروض علیه شعر است یعنی شعر را بر آن عرض کنند تا موزون از ناموزون پدید آید و آن فعولی است به معنی مفعول. بعضی دیگر معتقدند که این لفظ به معنی چوبی باشد که خیمه بدان قائم ماند و چون قوام بیت شعر به قسمت آخر

مصراع اول است، این قسمت را مجازاً عروض خواندند و آنگاه این لفظ از بابت تسمیه کل به اسم جز بر علمی‌که از اوزان شعر بحث می‌کند اطلاق شده است. عقیده دیگر آن است که عروض در لغت عربی ماده شتر توسن را می‌گویند و اوزان شعر را که شاعر باید رام خود کند به این سبب عروض خواندند. نظر آخرین آنکه العروض لقب شهر مکه است و چون خلیل بن احمد این علم را در مکه وضع کرد آن را به این نام خوانده‌اند»(ناتل خانلری، ۱۳۹۹: ۸۳ و ۸۴) البته این موضوع نیز شایان توجه است که «آخر مصراع اول از هر بیت شعر را عروض گویند مبنی بر اینکه بیت دوم را بر مبنای وزن بیت اول سازند.»(رضایی، ۱۳۹۵: ۹۰)

۲-۶. شعرآهنگ

شیوهٔ وزن‌شناسی شعرآهنگ، شیوهٔ پیشنهادی نگارندهٔ این مقاله در رسالهٔ دکتری او با عنوان «واکاوی ظرفیت‌های موسیقایی عروض با پیشنهاد شیوهٔ نوین وزن‌شناسی شعر مبتنی بر ریتم و نُت» است. در واقع شعرآهنگ شیوه‌ای است برای وزن‌شناسی شعر فارسی مبتنی بر ریتم و نُت. این شیوه مشتمل است بر سه زیرشیوهٔ دویکی، دَمی و موسیقایی(نت‌نگاری).

در شیوهٔ دویکی، وزن شعر را به معیار عدد می‌سنجند و فقط با دو عددِ دو (به جای هجای بلند) و یک (به جای هجای کوتاه) سر و کار دارد، از این رو نام «دویکی» بر آن نهاده شده است. در واقع عددهای دو و یک، واحدهای زمانی و معادل زمان ادای هجا هستند و بیانگر آنند که هر هجای بلند در ۲ واحد زمانی و هر هجای کوتاه در یک واحد زمانی ادا می‌شود. بر این اساس گروه‌های وزنی به معیار کشش وزنی تعیین می‌شوند. در این شیوه، مجموع عددی هجاهای بلند و کوتاه، نام و گروه آن وزن را تعیین می‌کند به طوری که اگر مصراعی ۸ هجای بلند و ۳ هجای کوتاه داشته باشد، کشش وزنی آن ۱۹ می‌شود. پس این وزن در گروه وزن‌هایی با کشش وزنی ۱۹ جای می‌گیرد. در این پژوهش وزن شعری که هر کدام از پنج استاد آواز برای آموزش گوشهٔ آوازی انتخاب کرده‌اند نخست به صورت عروضی ثبت، سپس به شیوهٔ شعرآهنگ ترجمه شد. برای مثال وزن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» که از پرکاربردترین اوزان عروضی در آموزش آواز سنتی است، از ۷ هجای بلند در کنار ۸ هجای کوتاه تشکیل شده است لذا کشش وزنی آن ۲۲ است. در این شیوه سه وزن«مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن»، « فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» و «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» به ترتیب در سه بحر یا گروه عروضی مجتث و رمل و مضارع قرار دارند در حالی که این سه وزن در شعرآهنگ در یک گروه قرار دارند زیرا کشش وزنی هرسه

۲۲ است. گفتنی است در ادامه خواهیم گفت این سه وزن، از پرکاربردترین وزن‌ها در آموزش آواز سنتی ایران هستند.

۳. بررسی تناسب وزن شعر با گوشه‌های آواز سنتی

از آنجایی که آشنایی با وزن شعر برای آگاهی از تناسب وزن شعر با گوشه آوازی برای آوازخوانان و آهنگسازان لازم به نظر می‌رسد، تناسب وزن شعر با گوشه‌های آوازی را می‌توان از دو منظر معنایی و وزنی بررسی کرد. در منظر معنایی سخن از تناسب مفهوم شعر با شادمانه یا اندوهبار بودن موسیقی است به طوری که «اگر شعر با ارزشی به آهنگی درآید که با آن همخوانی نداشته باشد، علاوه بر اینکه اثر تازه و با ارزشی به وجود نیامده، اعتبار شعر نیز از بین رفته است. همچنین اگر برای نغمهٔ زیبایی، شعری بسرایند که ارتباط حرکات، پستی و بلندی و دیگر ویژگی‌های موسیقی آوازی در آن رعایت نشده باشد، زیبایی ملودی و ارزش موسیقایی آن از دست رفته است. بنابراین در هر دو صورت، رعایت خصوصیات و موقعیت هریک از این هنرها برای پیوند با دیگری لازم و ضروری است و از این جا می‌توان به ارزش و اهمیت رعایت قواعد پیوند شعر و موسیقی آوازی پی برد.»(دهلوی، ۱۳۹۸: ۱۸) در منظر وزنی، سخن از تناسب وزن شعر با قالب موسیقی است و وقتی این تناسب رعایت نشود و همه توجه آهنگساز به موسیقی باشد تا شعر، به «ناچار به تبعیت از موسیقی گاه مصراع‌ها کوتاه یا بلند می‌شود یا به ضرورت آهنگ گاه مصوت بلند، کوتاه می‌شود یا مصوت کوتاه، بلند. یا ممکن است یک آهنگ از آغاز تا پایان دارای وزن واحدی نباشد و تغییر وزن پیدا کند تا خسته کننده نباشد. شعری هم که تابع موسیقی باشد ناچار وزنش همانند آهنگ موسیقی تغییر پیدا می‌کند.»(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۳: ۷۷) پس از آنجایی که «علم موسیقی، زیر مجموعه دانش ریاضی است.»(نکونام، ۱۳۸۶: ۱۳) و وزن شعر نیز نوعی ریتم در قالب هجاها و واژگان است باید این تناسب وزنی که ریشه در اعداد دارد، رعایت شود. همان گونه که نمی‌شود برای خریدن پیراهن به فروشگاه رفت و هر پیراهنی را –به صرف پیراهن بودن– برداشت و از فروشگاه خارج شد، آوازخوانان و آهنگسازان موسیقی سنتی نیز نمی‌توانند هر شعری را بردارند و فارغ از وزن شعر، آن را به تن آواز و موسیقی خود کنند یا آنقدر وزن‌های مختلف شعر را به تن آواز و موسیقی‌شان امتحان بپوشانند تا شاید یکی متناسب درآید. در مواردی هم از این روند دشوار خسته می‌شوند و وزنی را به تن آواز یا موسیقی خود می‌پوشانند که یا تنگ است یا گشاد.

در این پژوهش، برای بررسی وجود تناسب وزنی میان گوشه‌های آوازی موسیقی سنتی ایران با وزن شعر انتخاب شده، فایل‌های بسته‌های صوتی آموزش آواز پنج استاد شنیده و اطلاعات وزنی اشعار استخراج شد. گفتنی است استادان آواز از گذشته‌های دور، گوشه‌های موسیقی آواز را بر بستر شعر موزون فارسی به هنرجویان آواز ایرانی آموزش داده‌اند که به نظر می‌رسد انتخاب این اشعار بیشتر حاصل ذوق موسیقایی استاد آموزش دهندهٔ و تجربهٔ او در این فن بوده است. بنابراین این پژوهش در پی ارائهٔ شیوه‌ای مبتنی بر دانش است تا مشخص شود، پیوند کهن شعر و موسیقی ایجاب می‌کند تناسبی منطقی میان وزن شعر و کشش موسیقی وجود داشته باشد. برای بررسی این موضوع، وزن بیت یا ابیاتی که برای یک گوشه انتخاب شده بود، تعیین شد و علاوه بر آن تعداد هجاهای بلند، تعداد هجاهای کوتاه و «کشش وزنی» به همراه صورت «دویکی» آورده شد. گفتنی است منظور از «کشش وزنی»، حاصل جمع کشش هجاهای بلند و کوتاه در یک مصراع است. با توجه به اینکه در شیوهٔ شعرآهنگ، برای هجای بلند عدد ۲ و برای هجای بلند عدد یک تعیین شده است، حاصل جمع این اعداد در هر وزن برابر خواهد شد با سنگینی آن وزن که آن را «کشش وزنی» نام نهاده‌ایم. در ادامه به عنوان نمونه، بررسی یکی از گوشه‌های آوازی را می‌آوریم:

گوشهٔ سلمک در دستگاه شور: غالب استادها سلمک را در وزن«مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» خوانده‌اند و مهرتاش آن را در «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» در بحر مضارع و کریمی در وزن «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» خوانده است اما نکته شایان توجه یکسانی کشش وزنی(یعنی۲۲) در هر سه وزن و تناسب ۷ به ۸ هجای بلند به کوتاه در چهار شیوه است. بنابراین هرکدام از سه وزن عروضی زیر را می‌توان بر سلمک خواند:

- مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن(مجتث مثمن مخبون محذوف)
- فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن(رمل مثمن مخبون محذوف)
- مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن(مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف)

این سه وزن اگرچه در شیوهٔ عروضی در سه گروه مختلف و به عبارتی در سه بحر متفاوت جای دارند اما به سبب یکسانی کشش وزنی، در شیوه شعرآهنگ در یک گروه یعنی گروه وزنی ۲۲ جای می‌گیرند.

در واقع ذوق موسیقایی پنج استاد آنها را به گزینش ابیاتی سوق داده است که ۷ هجای بلنـد و ۸ هجای کوتاه دارند. به عبارت دیگر وزن‌هایی با این مشخصات بهترین وزن برای خواندن گوشـه سلمک هستند.

۴. جمع‌بندی بررسی تناسب وزن شعر با گوشه‌های آوازی

در این پژوهش ۶۶۹ تراک از پنج استاد آواز(استادان دوامی، رضوی سروستانی، مهرتاش، کریمی و شجریان) بر اساس وزن شعری که برای آموزش گوشه‌های موسـیقی سـنتی انتخـاب شـده‌اند، بررسی شدند که در پایان مشخص شد که تمام گوشه‌های ردیف موسیقی سنتی ایـران در شـیوه پنج استاد در ۲۸ وزن عروضی آموزش داده شده‌اند که رتبه‌های اول تا پنجم فراوانـی ایـن اوزان به قرار زیر است:

۱. فعلاتن فعلاتن فعلن(رمل مثمن مخبون محذوف) (با کشش وزنی۲۲) : با ۱۶۳ مورد
۲. مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن(مجتث مثمن مخبون محذوف) (با کشش وزنی۲۲) : با ۱۵۴مورد
۳. مفاعیلن مفاعیلن فعولن(هزج مسدس محذوف یا وزن دوبیتی) (با کشش وزنی۱۹) : با ۹۴ مورد
۴. مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن(مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف) (با کشش۲۲) : با ۵۳ مورد
۵. فاعلاتن فاعلاتن فاعلن(رمل مسدس محذوف یا وزن مثنوی) (با کشش وزنی۱۹) : با ۴۶ مورد

بنابراین غالب گوشه‌های آواز سنتی در وزن‌هایی با کشش وزنی ۲۲ و در رتبه بعدی در وزن‌هایی با کشش وزنی ۱۹ خوانده می‌شوند و نکتهٔ جالب اینکه وزن‌هـای دارای کشـش وزنـی ۱۹ فقـط «یک هجای کوتاه بعلاوه یک هجای بلند» از کشش وزنی ۲۲ کمتر دارند. از سـوی دیگـر سـه وزن پرکاربرد آواز سنتی یعنی «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن»، «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» و «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» که در تقسیم‌بندی‌های عروضی در سـه بحـر یـا گـروه وزنـی متفاوت جای می‌گیرند، در شیوه شعرآهنگ هم در یک گروهند هم در یک خانواده. شـایان ذکـر است در شیوهٔ شعرآهنگ وزن‌هایی که کشش وزنی یکسانی دارند، در یک گروه جای می‌گیرند و آنهایی که الگوی هجاهای بلند و کوتاه یکسانی دارند، در یک گروه قرار می‌گیرند. سه وزن فوق به سبب یکسانی در کشش وزنی در یک گروهند و به سبب اینکه هرسه از الگوی ۷ هجای بلنـد در کنار ۸ هجای کوتاه پیروی می‌کنند در یک خانواده جـای دارنـد. بنـابراین بیشـتر گوشـه‌های آوازی در وزن‌ها ۱۵ هجایی با الگوی ۷ هجای بلند در کنار ۸ هجای کوتـاه بـه راحتـی و خـوبی خوانده می‌شوند.

دومین گروه وزنیِ پرکاربرد در آواز سنتی ایران، وزن‌های ۱۱هجایی با کشش وزنی ۱۹ هستند. به خصوص دو وزن «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» و «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» که به مانند سه وزن پیشین، هم در یک گروهند هم در یک خانواده. بنابراین حدود ۹۰ درصد گوشه‌های آوازی در دو کشش وزنی ۱۹ و ۲۲ خوانده می‌شوند. یعنی ستون‌های آواز ایرانی بر اشعاری با کشش‌های وزنی ۱۹ و ۲۲ استوارند. با این حال فصل ممیزی در این میان وجود دارد که ما را به تناسب کامل و تناسب نسبی هدایت می‌کند. در تناسب کامل ما با گوشه‌هایی روبرو هستیم که فقط در یک وزن شعر خوانده می‌شوند و در تناسب نسبی، گوشهٔ آوازی را در طیفی از وزن‌های نزدیک به کشش وزنی ۲۲ می‌توان خواند که در ادامه به آن خواهیم پرداخت. بدنهٔ اصلی آواز ایرانی را گوشه‌هایی تشکیل داده‌اند که به آنها گوشه‌های مُدال می‌گویند همان که داریوش طلایی در تعریف موسیقی سنتی ایران دربارهٔ آن می‌گوید:«به این بدنهٔ اصلی ساختار مُدال، ملودی‌هایی از موسیقی نواحی نیز پیوند می‌خورد که قابلیت سازگاری با آن را دارند.»(طلایی، ۱۳۹۹: ۱۰) وقتی طلایی در *کتاب آواز* در روایت تاریخ موسیقی سنتی به دورهٔ ناصرالدین شاه می‌رسد، از نوازندهٔ چیره‌دست آن دوره یعنی علی‌اکبر فراهانی یاد می‌کند که فرزندانش میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی بعد از او کلاس‌هایی برای آموزش موسیقی سنتی برگزار کردند که «همین تداوم در آموزش، کم‌کم نظمی به مطالب آموزشی داد و به پدیدآمدن برنامه‌ای درسی برای هر استاد انجامید که رفته رفته «ردیف» نام گرفت.»(همان) با پدید آمدن ردیف، هر دستگاه، گوشه‌هایی را در خود جای داد که به گفتهٔ طلایی، چهارچوب اصلی آن را تشکیل می‌دادند و امروزه از آنها با عنوان گوشه‌های مُدال یاد می‌شود. بعدها میرزاعبدالله و میرزاحسینقلی گوشه‌های ضرباهنگ‌داری به هر دستگاه می‌افزایند که امروزه به آنها، گوشه‌های ریتمیک می‌گویند که مجموع گوشه‌های مُدال(گوشه‌های بدنه) و گوشه‌های ریتمیک، دستگاه یا آواز را تشکیل می‌دهند. داستانی که طلایی آن را چنین روایت می‌کند: «این رپرتوار آموزشی که چهارچوب آن را همان آوازهای اصلی تشکیل می‌دادند، با افزودن گوشه‌های جدید، استعداد گسترش و تکمیل داشت. به تدریج که آموزش موسیقی رواج می‌یافت، استادان با جمع‌آوری گوشه‌هایی زیبا از دوبیتی‌ها و مثنوی‌ها و چهارپاره‌ها و ... از منابع مختلفی که پیش‌تر ذکر آن رفت(همچون محلی و مذهبی و غیره) درس‌های خود را طولانی‌تر و ردیف را گسترده‌تر می‌کردند.»(همان)

این گوشه‌هایی که به بدنهٔ اصلی یا گوشه‌های مُدال افزوده می‌شوند، غالباً وزنی درونی دارند. از آنجایی که مطابق نظر حسین دهلوی، «به دلیل اینکه دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی سنتی ما بدون میزان‌بندی نوشته می‌شود، برخی از نوازندگان، آن را فاقد ریتم تصور می‌کنند. در حالی که توالی کشش‌های مختلف مانند چنگ، دولاچنگ، سیاه و غیره نشان دهندهٔ ریتم در موسیقی سنتی است.»(دهلوی، ۱۳۹۸: ۷۵) همچنین چون هر شعر، ضرباهنگی دارد، گوشه‌های آوازی نیز به سبب خوانده شدن بر بستر شعر، ریتم‌دار می‌شوند پس هیچ گوشهٔ آوازی نیست که ریتم نداشته باشد. از این رو، گوشه‌های مُدال در گسترهٔ محدودی از وزن‌ها و گوشه‌های الحاقی یا ریتمیک، در وزن‌های خاصی خوانده می‌شوند. برای مثال گوشهٔ چهارباغ یا چهارپاره همیشه در بحر کامل و وزن«متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن» خوانده می‌شود یا گوشهٔ مثنوی در تمام دستگاه‌های موسیقی سنتی صرفاً در وزن مثنوی معنوی یعنی «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» خواندنی است و لاغیر. بنابراین اگرچه استادها به ظاهر گوشه‌های آوازی را در وزن‌های متفاوت عروضی آموزش داده و خوانده‌اند، بسیاری از این وزن‌ها–در شیوه شعرآهنگ– هم‌گروه یا حتی هم‌خانواده هستند و ساختار مشابهی دارند.

الف) گوشه‌های ریتمیک

از ۶۶۹ تراکی که در این پژوهش بررسی شدند، ۱۷۵مورد به گوشه‌های ریتمیک اختصاص داشت که این گوشه‌ها فقط در وزنی خاص خوانده می‌شوند که در ادامه نام وزن و نام گوشه‌هایی که در آن وزن خوانده می‌شود، می‌آید.

۱. وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن: گوشه‌های مثنوی، حدی و پهلوی، و شاه‌ختایی.

۲.وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن : گوشه‌های خسرو و شیرین، دوبیتی‌در حجاز و گبری، گیلکی، بیدگانی، چوپانی، دشتستانی و حاجیانی، دیلمان، غم‌انگیز، لری، بختیاری، نی‌داود، داغستانی، پروانه، سوز و گداز، گوشه دوبیتی، شهابی و طوسی.

۳.وزن فعولن فعولن فعولن فعل : گوشه‌های ساقی‌نامه و صوفی‌نامه و رجز.

۴.وزن مفعول مفاعلن فعولن : گوشهٔ لیلی و مجنون.

۵. وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن : گوشهٔ کرشمه.

۶. وزن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن : گوشه چهارباغ یا چهارپاره.

۷. وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن : گوشهٔ سیخی و گرایلی.

۸.وزن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن: گوشهٔ یتیمک، فرنگ.

۹.وزن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن : گوشهٔ صدری.

۱۰.وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن: گوشهٔ بوسلیک.

۱۱.وزن فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن : گوشهٔ بزرگ.

تناسب گوشه‌های ریتمیک با وزن شعرِ مناسب‌شان به قفل و کلید می‌ماند که قفل هر گوشهٔ ریتمیک با کلید وزن شعری خاصی باز می‌شود و کلیدهای دیگر نمی‌توانند قفل گوشه‌های ریتمیک را باز کنند که این امر از تطابق نت‌های این گوشه‌ها با هجاهای اشعار مناسب حکایت دارد. در این خصوص دو فرضیه مطرح است:

الف) نغمه‌ای بوده و به تناسب آن شعری سروده شده است،

ب) شعری بوده و به تناسب آن نغمه‌ای ساخته شده است.

محمدرضا شجریان[۱] در بخشی از سخنرانی‌ای که دی ماه ۱۳۷۲ در جمع دانشجویان دانشگاه باهنر کرمان انجام داد، دیدگاه نخست را مطرح می‌کند و می‌گوید: «شعرهایی که وزن دارد، ریتم در آن رعایت شده و ما بحور شعری‌مان یا اوزان شعری‌مان گرفته شده از موسیقی‌مان است. تمام اوزان شعری ما در موسیقی ما گوشه‌ای را داشته و دارد و حتی برای بعضی‌هایش هم که الان موسیقی‌ای وجود ندارد که به یقین با سینه‌ها و بایگانی سینه‌ها به خاک رفته، ولی وجود داشته و فراموش شده الان، می‌شود برای هر کدامش یک گوشه‌ای ساخت و معلوم است که این اوزان شعری از موسیقی ما گرفته شده. زیرا این اوزان در موسیقی دیگری وجود ندارد. مثلا در موسیقی‌ای که الان اعراب دارند، وجود ندارد. پس می‌شود پی برد به اینکه این اوزان مال ماست چون مال موسیقی ماست. این اوزان–این شعر کهن–سرچشمه گرفته از موسیقی اصیل ما و جدا از آن نیست.»(شجریان، ۱۳۷۲، تصویری) بر اساس این دیدگاه، موسیقی، خاستگاه وزن شعر است یعنی نغمه‌پردازان، گوشه‌های موسیقی سنتی را کشف کرده یا پدید آورده‌اند و شاعران بر اساس وزن این نغمه‌ها، هجاهای کوتاه و بلند را چنان چیده‌اند که با موسیقی تناسب کامل داشته باشد. اما دیدگاه دوم، شعر را خاستگاه موسیقی می‌داند که به نظر می‌رسد هر دو نظر درستند.

۱

چون برخی از گوشه‌ها بر اساس دیدگاه نخست شکل گرفته‌اند و برخی از گوشه‌ها بر اساس دیدگاه دوم. برای مثال اگرچه «مثنوی» به قالب خاصی از شعر فارسی دلالت دارد و بسیاری از کتاب‌های منظوم ادبیات فارسی در این قالب سروده شده‌اند اما واژهٔ مثنوی برای بسیاری از خواص و عوام، یادآور کتاب مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین بلخی است و با اینکه قالب مثنوی را در هر وزن عروضی(به خصوص در وزن‌های سبک) می‌توان سرود اما وزن کتاب مثنوی معنوی یعنی«فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» در میان اهالی ادبیات، یادآور وزن کتاب ارجمند مثنوی معنوی است و این امور به سبب جایگاه ارجمند کتاب مثنوی معنوی مولانا در ادبیات فارسی است. با عنایت به این جایگاه و اینکه گوشهٔ مثنوی در ده دستگاه و آواز ایرانی آمده و همگی با ابیاتی در وزن«فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» خوانده می‌شوند، دیدگاه دوم تایید می‌شود و گواه این فرضیه است که خاستگاه گوشهٔ مثنوی در موسیقی آوازی ایران از کتاب مثنوی مولوی است. این گمان چنان قوی است که بسیاری از آوازخوانان گمان می‌کنند شعری که برای گوشهٔ مثنوی انتخاب می‌کنند باید از قالب شعری مثنوی و برخی گمان می‌کنند باید از کتاب مثنوی معنوی باشد در حالی که بسیارند غزل‌هایی که به وزن«فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» سروده شده‌اند. گواه دیگری که دیدگاه دوم را تایید می‌کند گوشهٔ لیلی و مجنون در همایون، راست‌پنجگاه و ابوعطا است که همگی در وزن عروضی «مفعول مفاعلن فعولن» –که وزن منظومهٔ لیلی و مجنون حکیم نظامی است، خوانده می‌شود که در این خصوص نیز به نظر می‌رسد، شعر، خاستگاه گوشهٔ لیلی و مجنون بوده است و به سبب شهرت و جایگاه خاص آثار حکیم نظامی در ادبیات فارسی است که نغمه‌پردازان به سراغ اشعار این کتاب رفته و نغمه‌ای به تناسب وزن عروضی این منظومه ساخته و حتی نام خود منظومه را بر گوشه نهاده‌اند. بنابراین هر دو دیدگاه درست می‌نمایند و جمع‌بندی این دیدگاه‌ها ما را به نگاهی واحد هدایت می‌کند که موسیقی و شعر فارسی چون تار و پودی فرضی در هم تنیده شده‌اند و بر هم تاثیر گذاشته و از هم تاثیر پذیرفته‌اند. ناگفته نماند اینکه شجریان می‌گوید: «تمام اوزان شعری ما در موسیقی ما گوشه‌ای را داشته و دارد و حتی برای بعضی‌هایش هم که الان موسیقی‌ای وجود ندارد که به یقین با سینه‌ها و بایگانی سینه‌ها به خاک رفته، ولی وجود داشته و فراموش شده الان.»(شجریان، ۱۳۷۲، تصویری) چندان پذیرفته نیست زیرا در این پژوهش دریافتیم که تمامی گوشه‌های آواز سنتی ایران فقط در ۲۸ وزن از ۵۲۵ وزن

شعر فارسی خوانده شده‌اند. پس بهتر است بگوییم: موسیقی سنتی ایران، خاستگاه شماری از وزن‌های شعر فارسی بوده است.

محاسبه فراوانی کشش وزن‌هایی که گوشه‌های ریتمیک در آنها خوانده شده است، نشان می‌دهد بیشترین فراوانی به کشش وزنی ۱۹ تعلق دارد یعنی ۶۵ درصد از وزن‌های ریتمیک در دو وزن مثنوی و دوبیتی خوانده می‌شوند. رتبهٔ دوم را کشش وزنی ۲۸ و رتبهٔ سوم را کشش وزنی ۲۲ به خود اختصاص داده است. کشش وزنی ۲۲ حتی در گوشه‌های ریتمیک نیز فراوانی چشمگیری دارد.

ب)گوشه‌های مُدال:

از ۶۶۹ تراکی که در این پژوهش بررسی شده است، ۴۹۴ مورد به گوشه‌های مُدال اختصاص دارد. گفتنی است گوشه‌های مُدال یا گوشه‌های بدنه که چهارچوب اصلی هر دستگاه را تشکیل می‌دهند بر خلاف گوشه‌های ریتمیک –که فقط در وزن شعری خاصی خوانده می‌شوند– در وزن‌های عروضی متنوع‌تری خواندنی هستند اما این تنوع در شیوهٔ عروضی، گسترده می‌نماید در حالی که در شیوهٔ شعرآهنگ که معیار گروه‌بندی وزن‌ها، کشش هجاهای مصراع است، به چند ساختار وزنی محدود می‌شود. به طوری که گاه پنج استاد، یک گوشه را در سه وزن –که هر یک در بحری جداگانه است– خوانده‌اند در حالی که این سه وزن در شیوه شعرآهنگ به سبب برابری کشش وزنی، در یک گروه جای دارند. برای نمونه، گوشهٔ «بیات راجه» در بیات اصفهان را دو استاد در بحر رمل و وزن«فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن»، یک استاد در بحر مجتث و وزن«مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» و استاد دیگر در بحر مضارع، بر وزن«مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» خوانده است. این سه وزن که در عروض در سه بحر مختلف جای دارند، همگی در شعرآهنگ در گروه کشش وزنی ۲۲ جای دارند. بنابراین سه وزنی که استادها برای آموزش بیات راجه در اصفهان انتخاب کرده‌اند، دور از هم نیستند. محاسبه فراوانی کشش وزن‌هایی که گوشه‌های مُدال در آنها خوانده شده است، نشان می‌دهد حدود ۸۰ درصد از گوشه‌های مُدال در کشش وزنی ۲۲ خوانده می‌شوند. رتبهٔ دوم این جدول به کشش وزنی ۲۴ تعلق دارد که فقط یک هجای بلند از کشش وزنی۲۲ بیشتر دارد و رتبهٔ سوم به کش وزنی ۱۹ تعلق دارد که «یک هجای بلند بعلاوه یک هجای کوتاه» از کشش وزنی ۲۲ کمتر دارد. لذا می‌توان نتیجه گرفت:

«گوشه‌های مُدال را می‌توان در وزن‌هایی با کشش وزنی ۲۲ (با حداکثر ۲ هجای بلند بیشتر و حداقل ۲ هجای بلند کمتر) می‌توان خواند.»

۵-پژوهش تکمیلی

در پژوهش شعرآواز، گمان می‌رود پنج استاد، شعرهایی را برای آموزش گوشه‌های مُدال انتخاب کرده‌اند که همخوانی بیشتری با ملودی هرگوشه دارد و از اینکه وزن دشواری را در این برنامه بگنجانند، پرهیز کرده‌اند اما آیا این ملاحظه و تدبیر معلمانه به این معناست که گوشه‌های مُدال را می‌توان در دامنهٔ وسیع‌تری از آنچه در بخش شعرآواز دریافته‌ایم خواند؟ برای پاسخ به این پرسش، پژوهش تکمیلی دیگری را انجام دادیم و ۱۵ برنامه با عنوان«یک گوشه، چند آواز»را که در سایت «خانهٔ شجریان» گردآوری شده و در هر برنامه بین ۱۰ تا ۲۰ آوازی که محمدرضا شجریان در رادیو، کنسرت‌ها و آلبوم‌هایش در یک گوشهٔ از ردیف آوازی خوانده بود، در قالب یک برنامه گردآورده‌اند. زیرا به نظر می‌رسد شجریان در این اجراها آزادی‌عمل بیشتری برای انتخاب شعر داشته و با طراحی آواز استادانه توانسته است، گوشه‌های مُدال را در دامنهٔ وسیع‌تری از اوزان شعری بخواند. برای مثال در برنامه نهم «یک گوشه چند آواز» ۳۱ آواز از آوازهای ایشان در گوشهٔ مخالف سه‌گاه آورده شده است. در این طرح ۳۱۳ اجرا در ۱۵ برنامه شنیده، تقطیع و وزن شعر بر اساس چهارشیوهٔ عروض سنتی و شیوهٔ دویکی مشخص شد و در نهایت این نتایج حاصل شد: از ۳۱۳ آوازی که در ۱۵ گوشهٔ مُدال اجرا شد، ۲۱۹ آواز بر شعری با کشش وزنی ۲۲ اجرا شد. به عبارت دیگر در این بررسی، محمدرضا شجریان ۶۷ درصد آوازهای خود در گوشه‌های مُدال را بر شعرهایی با کشش وزنی ۲۲ خوانده و ۲۰ درصد آن‌ها را بر شعرهایی با کشش وزنی ۲۴ که فقط یک هجای بلند بیشتر از کشش وزنی ۲۲ دارد، اجرا کرده است و ۱۳ درصد باقی را در شعرهایی با کشش وزنی ۱۶ و ۱۹ و ۲۰ و ۲۱ و ۲۸ خوانده است. در این بررسی، کمترین کشش وزنی که برای آواز انتخاب شده است کشش وزنی ۱۶ و بیشترین کشش وزنی ۲۸ است و دامنهٔ تعییرات آن نسبت به کشش وزنی ۲۲، به ترتیب ۳ هجای بلند کمتر و ۳ هجای بلند بیشتر است و این امر نتیجه‌گیری ما در بخش قبل را تا حدود زیادی تایید می‌کند لذا می‌شود نتیجه گرفت: :«گوشه‌های مُدال را می‌توان در وزن‌هایی ۱۵ هجایی با کشش وزنی ۲۲ (با حداکثر ۳ هجای بلند بیشتر و حداقل ۳ هجای بلند کمتر) می‌توان خواند.»

از سوی دیگر، بعد از کشش وزنی ۲۲، نزدیک‌ترین و مناسب‌ترین کشش وزنی شعر برای خوانده شدن در گوشه‌های مُدال موسیقی سنتی ایران، اشعاری با کشش وزنی ۲۴ است.

۶. نتیجه‌گیری

در نهایت پس از وزن‌سنجی عروضی و شعرآهنگیِ شعرهایی که استادان نورالدین رضوی سروستانی، عبدالله دوامی، اسماعیل مهرتاش، محمود کریمی و محمدرضا شجریان برای آموزش گوشه‌های آوازی موسیقی سنتی انتخاب کرده بودند، پرکاربردترین وزن‌های عروضی به قرار زیر است:

۱. فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن(رمل مثمن مخبون محذوف)(با کشش وزنی۲۲)

۲. مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن(مجتث مثمن مخبون محذوف)(با کشش وزنی۲۲)

۳. مفاعیلن مفاعیلن فعولن(هزج مسدس محذوف یا وزن دوبیتی)(با کشش وزنی۱۹)

۴. مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن(مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف)(با کشش وزنی۲۲)

۵. فاعلاتن فاعلاتن فاعلن(رمل مسدس محذوف یا وزن مثنوی) (با کشش وزنی۱۹)

همچنین با تقسیم‌بندی گوشه‌های آوازی در دو گروه مُدال و ریتمیک به نتایج زیر رسیدیم:

الف) گوشه‌های مُدال: :«گوشه‌های مُدال را می‌توان در وزن‌های ۱۵ هجایی با کشش وزنی ۲۲ (با حداکثر ۳ هجای بلند بیشتر و حداقل ۳ هجای بلند کمتر) می‌توان خواند.»

ب) گوشه‌های ریتمیک: گوشه‌های ریتمیک غالباً در یک وزن خوانده می‌شوند که به اختصار در ادامه فهرست می‌شوند.

۱. وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن: گوشه‌های مثنوی(درشور، ابوعطا، دشتی، بیات ترک، افشاری، سه‌گاه، چهارگاه، ماهور، همایون و بیات اصفهان)، گوشه حدی و پهلوی(درسه‌گاه و چهارگاه) و گوشه شاه‌ختایی (در نوا)

۲.وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن : گوشه‌های خسرو و شیرین، دوبیتی‌در حجاز و گبری(در ابوعطا)؛ گوشه‌های گیلکی، بیدگانی، چوپانی،دشتستانی و حاجیانی، دیلمان، غم‌انگیز، لری(در دشتی)؛ گوشه‌های بختیاری، نی‌داود، داغستانی(در همایون)؛ گوشه‌های پروانه، سوز و گداز(در بیات اصفهان)، گوشه دوبیتی(درافشاری و شور)، گوشهٔ شهابی(در بیات ترک) و گوشه طوسی(در راست پنجگاه)

۳.وزن فعولن فعولن فعولن فعل : گوشه‌های ساقی‌نامه و صوفی‌نامه(در ماهور و بیات اصـفهان) و گوشهٔ رجز(در چهارگاه)

۴.وزن مفعول مفاعلن فعولن : گوشهٔ لیلی و مجنون(درهمایون، راست‌پنجگاه و ابوعطا)

۵. وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن : گوشهٔ کرشمه(درشور، ماهور، سه‌گاه، نوا و بیات ترک)

۶. وزن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن : گوشه چهارباغ یا چهارپاره(در ماهور و ابوعطا)

۷. وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن : گوشهٔ سیخی(درابوعطا) و گوشهٔ گرایلی(در شور)

۸.وزن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن: گوشهٔ یتیمک(در ماهور، ابوعطا و افشاری) و گوشهٔ فرنگ(در راست پنجگاه)

۹.وزن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن : گوشهٔ صدری(در افشاری)

۱۰.وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن: گوشهٔ بوسلیک(در نوا و بیات اصفهان)

۱۱.وزن فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن : گوشهٔ بزرگ(در شور)

بنابراین فرضیه این پژوهش ثابت شد که گوشه‌های ریتمیک با وزن شعر انتخـابی، تناسـب تـام دارند و گوشه‌های مُدال در محدودهٔ اوزان ۱۵هجایی با کشش وزنـی ۲۲ (حـداکثر۳هجـای بلنـد بیشتر تا ۳ هجای بلند کمتر)، تناسب نسبی دارند و بیشترین وزن‌های شعری که در ردیـف آوازی به کار می‌روند گروه وزن‌های ۱۵ هجایی با کشش ۲۲ و بعد گروه وزن‌های ۱۱هجایی با کشـش ۱۹ هستند.

منابع

کتاب

ارژنگ پور، بهروز.(۱۳۹۳)، وزن شعر(هجایی، وقفه‌ای و تکیه‌ای)، تهران: راز.

تهماسبی، ارشد. (۱۳۹۸)، وزن خوانی واژگانی(روش ابداعی)، تهران: ماهور.

حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۸)، دیوان حافظ، تهران: سروش.

دهلوی، حسین. (۱۳۹۸)، پیوند شعر و موسیقی آوازی، چاپ ششم، تهران: ماهور.

رضایی، احمد. (۱۳۹۵)، وزن موسیقی و شعر(بررسی مقایسه‌ای ایقاع و عروض)، تهران: سوره مهر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱)، موسیقی شعر، چاپ سیزدهم، تهران: آگه.

شیرازی، فرصت‌الدوله. (۱۳۴۵)، بحورالالحان در علم موسیقی و نسبت آن بـا عـروض، مصـحح: علـی زرین‌قلـم، تهران: ارژنگ.

صادقی، علی اشرف. (۱۳۵۷). تکوین زبان فارسی. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.

طلایی، داریوش. (۱۳۹۹)، کتاب آواز(رمزگشایی آواز ایرانی بر اساس ردیـف عبـدالله دوامـی)، چـاپ دوم، تهـران: نشرنی.

کفاشی، امیررضا. (۱۳۹۵)،حصارسنگی؛ پژوهشی در وجه تسمیه گوشه‌های ردیف موسیقی ایران، تبریز: زبان آکادمیک.
کمال پورتراب، مصطفی. (۱۴۰۰)، تئوری موسیقی(مبانی موسیقی نظری)، چاپ هفتادم، تهران: نشرچشمه.
ملاح، حسینعلی. (۱۳۵۱)، حافظ و موسیقی، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
ـــــــــــ (۱۳۶۷)، پیوند موسیقی و شعر، تهران: نشر فضا.
ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۲۷)، پژوهش انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
ـــــــــــ (۱۳۹۹)، وزن شعر فارسی، چاپ نهم، تهران: توس.
نکونام، محمدرضا. (۱۳۸۶)، آموزش مقامات موسیقی ایران، قم: ظهور شفق.
وجدانی، بهروز. (۱۳۷۶)، فرهنگ موسیقی ایرانی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
وحیدیان کامیار، نقی. (۱۳۷۳)، بررسی منشاء وزن شعر فارسی، چاپ دوم، مشهد: آستان قدس رضوی.

مقاله و پایان‌نامه

اسماعیل‌زاده، فاطمه. (۱۳۹۰)، «بررسی وزن و تکیه‌ی عروضی در پیوند با وزن و تکیه در موسیقی آوازی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه اراک، استاد راهنما: جلیل مشیدی، استاد مشاور: محسن ذوالفقاری.
ایچی تسوگه، گن. (۱۳۷۸)، «ریتم آواز در موسیقی ایران»، ترجمه: احسان فریدیان، مقام موسیقایی، بهار، شماره ۴، صص۱۰۲-۱۱۵.
بوبان، نگار. (۱۳۸۸)، «بنیان مشترک ریتم در موسیقی دستگاهی ایران و زبان فارسی»، رساله دکتری، دانشگاه الزهرا (س)، دانشکده هنر، استاد راهنما: امید طبیب زاده، استاد مشاور: زهرا رهبرنیا، استاد مشاور: حسین علیزاده.
خضرایی، بابک. (۱۳۸۳)، «نگاهی به وزن شعر در چند روایت از ردیف موسیقی ایران»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره۲۳، صص
خضرایی، بابک. (۱۳۸۴)، «بررسی موضوع پیوند شعر و موسیقی در کتاب موسیقی کبیر»، گلستان هنر، شماره ۱، صص۱۱۸-۱۲۰.
خضرایی، بابک. (۱۳۸۵)، «دسته‌بندی وزنی اشعار بحورالحان و ارتباط آن با دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایرانی»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره۳۲، صص۷۵-۸۱
ذوالمجدحقیقی، مریم. (۱۳۹۶)، «بررسی تأثیر اوزان عروضی شعر بر ساختار درونی ردیف موسیقی ایرانی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبایی، استاد راهنما: غلامرضا مستعلی پارسا.
سیف، عبدالرضا و شیدا، شهرزاد (۱۳۸۴)،«نگاهی به بسامد اوزان عروضی در دیوان حافظ»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تهران)، دوره۵۶، شماره۱۷۶،صص۳۹-۵۹
طبیب زاده، امید. (۱۳۸۹)، «ساخت وزنی در شعر عروضی فارسی»، زبان و زبان شناسی، دوره ششم، شماره ۱۱، صص۱-۲۰.
عزیزیان حسین آباد، یونس. (۱۳۸۸)، «رابطه آواشناسی و معناشناسی در موسیقی آوازی ایران بر مبنای آواز دشتی»، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، پژوهشکده زبانشناسی، استاد راهنما: علی‌محمد حق‌شناس استاد مشاور: داریوش پیرنیاکان
عزیزیان، یونس. (۱۴۰۰)، «بررسی پیوند آواشناسی و معناشناسی در موسیقی آوازی بر مبنای مقایسهٔ آوازهای دشتی و ماهور ردیف آوازی عبدالله دوامی: رویکردی زبان شناختی»، زبانشناخت، سال دوازدهم، پاییز و زمستان، شماره ۲ (پیاپی ۲۴) ۱۰۳-۱۲۶.

قراگزلو، آرش. (۱۳۸۵) «گوشه‌ای از آواز لیلی و مجنون»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره۳۲، ص۴۱-۷۳
میرزایی، محمد. (۱۳۹۸)، «بررسی اوزان شعر فارسی از دیدگاه زبان‌شناسی و ریتم موسیقایی»، رساله دکتری، دانشگاه سمنان.
وحیدیان کامیار، تقی.(۱۳۸۳) «ویژگی‌های شگفت انگیز اوزان شعر فارسی»، ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد، شماره۱و۲، صص۱۹-۳۴

منابع صوتی

دوامی، عبدالله. (۱۳۸۶)، ردیف آوازی به روایت و اجرای استاد عبدالله دوامی، چاپ دوم، تهران: ماهور.
مهرتاش، اسماعیل. (۱۳۹۰)، ردیف آوازی استاد اسماعیل مهرتاش به روایت محمد منتشری، تهران: ماهور.
رضوی سروستانی، نورالدین. طلایی، داریوش. (۱۳۹۳)، ردیف آوازی موسیقی ملی ایران، تهران: ماهان کتاب.

منابع تصویری

شجریان، محمدرضا. (۱۳۷۲)، دانشگاه شهیدباهنر کرمان.

References

Arjangpour, Behrouz. (2013), weight of poetry (syllabic, punctuated and accented), Tehran: Raz.
Tahmasabi, Arshad. (2018), Vocabulary weight reading (innovative method), Tehran: Mahor.(In Persian)
Hafez Shirazi, Khawaja Shamsuddin Mohammad. (1989), Divan Hafez, Tehran: Soroush.(In Persian).
Dehlavi, Hossein. (2018), Linking poetry and vocal music, 6th edition, Tehran: Mahor.
Rezaei, Ahmed. (2016), The weight of music and poetry (comparative study of rhythm and prosody), Tehran: Surah Mehr.(In Persian)
Shafii Kodkani, Mohammad Reza. (2011), poetry music, 13th edition, Tehran: Agah.(In Persian)
Shirazi, Forsat al-Doulah. (1966), Bohur al-Alhan in the science of music and its relationship with prosody, editor: Ali Zarin Qalam, Tehran: Arjang.(In Persian)
Sadeghi, Ali Ashraf. (1978). Development of Persian language. Tehran: Islamic Azad University Publications.(In Persian)
Talaei, Dariush. (2019), Song book (Decoding of Iranian song based on the order of Abdullah Davami), 2nd edition, Tehran: Nashre ney.(In Persian)
Kafashi, Amirreza. (2015), stone wall; A research on the nomenclature of the corners of Iranian music, Tabriz: Academic Language.(In Persian)
Kamal Portrab, Mustafa. (2021), Theory of Music (Fundamentals of Theoretical Music), 77th edition, Tehran: Nashre cheshme.(In Persian)
Mallah, Hossein Ali. (1972), Hafez and Music, Tehran: Ministry of Culture and Arts.(In Persian)
_____. (1988), The Link of Music and Poetry, Tehran: Nashre Faza.(In Persian)
Natal Khanleri, Parvez. (1948), A critical research on Persian prose and how the weights of ghazal change, Tehran: Tehran University Press.(In Persian)
_____. (2019), Weight of Persian poetry, 9th edition, Tehran: Tos.(In Persian)

Nekonam, Mohammadreza. (2006), Education of Iranian Music Officials, Qom: Zohoor Shafaq.(In Persian)
Vojdani, Behrouz. (1997), Iranian Music Culture, Tehran: Iran's Cultural Heritage Organization.(In Persian)
Vahidian Kamiyar, Naghi. (1994), investigation of the origin of the weight of Persian poetry, second edition, Mashhad: Astan Quds Razavi.(In Persian)

Articles and theses

Ismailzadeh, Fatemeh. (2017), "Examination of Prosodic Weight and Emphasis in Connection with Weight and Emphasis in Vocal Music", Master's Thesis, Arak University, Supervisor: Jalil Mashidi, Advisor: Mohsen Zulfaqari.
Ichi Tsuge, Gen. (1999), "Rhythm of singing in Iranian music", translation: Ehsan Faridian, Maqam Musigaei, Bahar, No. 4, pp. 102-115.
Boban, Negar. (2008), "The Common Basis of Rhythm in Iranian Instrumental Music and Persian Language", Doctoral Dissertation, Al-Zahra University (S), Faculty of Arts, Supervisor: Omid Tabibzadeh, Adviser: Zahra Rahbarnia, Adviser: Hossein Alizadeh.
Khazarai, Babak. (2004), "Looking at the weight of poetry in several narratives of Iranian music", Mahoor Music Quarterly, No. 23, pp.
Khazarai, Babak. (1384), "Investigation of the connection between poetry and music in Kabir's music book", Golestan Honar, No. 1, pp. 118-120.
Khazarai, Babak. (2016), "Weighted classification of Bahur al-Han's poems and its relationship with devices and corners of Iranian music", Mahoor Music Quarterly, No. 32, pp. 75-81
Zulmajd Haqiqi, Maryam. (2016), "Investigation of the effect of the prosody weights of poetry on the internal structure of Iranian music", master's thesis, Allameh Tabatabai University, supervisor: Gholamreza Mostali Parsa.
Seif, Abdolreza and Shida, Shahrazad (2014), "A Look at the Frequency of Prosodic Weights in Hafez's Court", Journal of the Faculty of Literature and Human Sciences (Tehran), Volume 56, Number 176, pp. 39-59
Tabibzadeh, Omid. (2008), "Weight Construction in Persian Prosodic Poetry", Language and Linguistics, Volume 6, Number 11, pp. 1-20.
Azizian Hossein Abad, Yunus. (2008), "Relation between phonetics and semantics in Iranian vocal music based on plains song", Research Institute of Humanities and Cultural Studies, Linguistics Research Institute, Supervisor: Ali Mohammad Haqshenas, Advisor: Dariush Pirniakan
Azizian, Yunus. (2021). "Investigating the link between phonology and semantics in vocal music based on the comparison of the plains and Mahor songs of Abdullah Davami's vocal line: a linguistic approach", Linguistics, year 12, autumn and winter, number 2 (24 consecutive) 103-126.
Karagzlou, Arash. (2006) "A Corner of Lili and Majnoon's Song", Mahor Music Quarterly, No. 32, pp. 73-41
Mirzaei, Mohammad. (2018), "Examination of weights of Persian poetry from the perspective of linguistics and musical rhythm", PhD Thesis, Semnan University.
Vahidian Kamiyar, Taghi. (2013) "The amazing features of Ozan Persian poetry", Persian
literature of Mashhad Azad University, numbers 1 and 2, pp. 19-34

Audio sources

Davami, Abdullah. (2207), a vocal line narrated and performed by Master Abdullah Davami, second edition, Tehran: Mahor.
Mehrtash, Ismail. (2011), the vocal line of Esmail Mehrtash narrated and performed by Mohammad Nishari, Tehran: Mahor.
Razavi Sarostani, Nuruddin. Talaei, Dariush. (2013), the vocal line of the national music of Iran, Tehran: Mahan Kitab.

Image sources

Shajarian, Mohammad Reza. (1993), Shahid Bahaner University, Kerman.