University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

Comparing the Structure of Persian Prosody and Iranian Classical Music

Mehran Mahboubi Moghadam[1] Ali Heidari[2]✉

1. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Lorestan, Iran. E-mail: LUChancellor@lu.ac.ir
2. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Lorestan, Iran. E-mail: Heydari.a@lu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 59-79)

Article history:

Received:
13 June 2022

Received in revised form:
1 October 2022

Accepted:
2 October 2022

Published online:
21 June 2023

ABSTRACT

From ancient times, there have been references in texts to commonalities between music and prosody. If some musicians consider the origin of Iranian classical music to be prosody and encourage their students to learn the two- and three-syllable metric changes, their purpose is to organize rhythmic circles and find new rhythms, and they did not mean that the structure of music was created in imitation of the prosody. They made prosody the basis of comparison with music in order to have a better understanding of the structure of music through simulation. The temporal primacy of music over prosody and the unification of the structure of music in the ancient world to the contemporary age require that prosody is arisen from music. However; in some cases, the impact of prosody on music.On the one hand, the dimension of skill to music makes its passionates unable to obtain a proper understanding of it even by studying the structure of the music.This article aims to compare the structure of prosody and music, (by mentioning the similarities), provide a special picture of the correct understanding of the structure of music for those who do not know about it, especially the prosodies, and to describe the undeniable role of music in prosody.In addition, the influence of prosody on the structure of the music and its role in the organization of Iranian classical music are determined. The -data of this study was collected by library method (and in few cases, field) and the research was conducted with theoretical and library methods, describing and comparing the data.

Conclusions

The equality of musical notes and prosodic syllables in terms of consonants and vowels. Asbab, Otad and Faselh have dual usages. Expressing the characteristics of the tetrachord and reaching the conclusion that among the ten main prosodic pillars , only three pillars are corresponded to the music tetracords. The apperance of tetracords with 5 beats and pentacords with 6 beats in music, by mimicing some prosodic pillars such as Motafaelon and Mafaelaton. Both classical music and the prosodic meters are the result of the combination of tetrachords and prosodic pillars. Meters derived from main prosodic meters are like tonalities creating from one main Maqam. Modulation does not occur in the manner of music in poetry. But perhaps changing the content in poetry can be considered as a kind of modulation.The Proof of Maqami music has been able to be modulated at two levels (internal-mode circulation) and (external-mode circulation) since farabi's time. Musical circles are based on the imitation of prosodic circles. In the prosodic circles,there are two meters, standard and non-standard, with the exact formation of music modes.

Keywords Prosody, Music, Tetrachord, Divide Syllables, Tone, Syllable, Prosodic Circles, Musical Circles.

Cite this article: Mahboubi Moghadam, Mehran and Ali Heidari (2023), "Comparing the Structure of Persian Prosody and Iranian Classical Music", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 12, Issue: 1, Ser.N: 29, 59-79, https://doi.org/10.22059/jlcr.2023.351244.1897

© The Author(s).

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

Publisher: University of Tehran Press.

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

مقایسهٔ ساختار عروض فارسی و موسیقی کلاسیک ایرانی

مهران محبوبی‌مقدم[۱] | علی حیدری[۲]✉

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، لرستان، ایران. رایانامه: LUChancellor@lu.ac.ir

۲. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، لرستان، ایران. رایانامه: Heydari.a@lu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۵۹-۷۹)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۳/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۷/۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۷/۱۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۳/۳۱

چکیده

از دیرباز، در متون موسیقی و عروض، اشاراتی به وجوه اشتراک میان آن دو شده است. اگر برخی از موسیقی‌دانان، موسیقی کلاسیک ایرانی را برآمده از عروض دانسته‌اند و هنرجویان خود را به آموختن زحافات دو و سه‌هجایی ترغیب می‌کرده‌اند. مقصودشان سامان‌دهی ادوار ایقاعی و یافتن ریتم‌هایی نو بوده است، نه اینکه ساختار موسیقی به تقلید از عروض پدید آمده باشد. آنان عروض را مبنای مقایسه با موسیقی قرار داده‌اند تا از شیوهٔ همانندسازی، برای درک بهتر ساختار موسیقی استمداد بجویند. تقدُّم زمانی موسیقی بر عروض و یکسانی ساختار موسیقی دنیای باستان تا روزگار معاصر ایجاب می‌کند عروض را برآمده از موسیقی بدانیم. گرچه در مواردی هم عروض بر موسیقی تأثیراتی نهاده است. از طرفی بُعد مهارتی موسیقی، سبب می‌شود دوستدارانش حتی با مطالعه و خوض در ساختار موسیقی نتوانند به شناخت درستی دست یابند. این مقاله با روش تحلیلی – تطبیقی بر آن است تا با مقایسهٔ ساختار عروض و موسیقی و بیان مشابهت‌ها (از کوچک‌ترین جزء تا بزرگ‌ترین اجزاء) تصویری روشن در جهت درک درست ساختار موسیقی برای علاقه‌مندان ناآشنا به آن، به‌ویژه اهل عروض، ترسیم کرده، نقش انکارناپذیر موسیقی را در پدیدآمدن عروض توصیف کند. همچنین در برخی موارد اثرگذاری عروض بر ساختار موسیقی و نقش آن را در سامان‌دهی موسیقی کلاسیک ایرانی روشن سازد. داده‌های این مقاله به شیوهٔ کتابخانه‌ای و با مراجعه به اسناد و منابع معتبر گردآوری شده است. نویسنده با ارزیابی و بررسی داده‌ها بدین نتایج دست یافته است: نت‌های موسیقی و هجاهای عروضی از لحاظ حرکت و سکون برابری می‌کنند. اسباب و اوتاد کاربردی دوگانه دارند. از میان افاعیل ده‌گانهٔ عروض، تنها سه رکن با دانگ‌های موسیقی مطابقت می‌کنند. مقام موسیقی و بحر عروضی هر دو نتیجهٔ ترکیب دانگ‌های موسیقی و افاعیل عروضی‌اند.

کلیدواژه‌ها: عروض، موسیقی، دانگ، افاعیل، تُن، هجا. دوایر عروضی و ادوار موسیقی.

استناد: محبوبی‌مقدم، مهران و علی حیدری (۱۴۰۱)، «مقایسهٔ ساختار عروض فارسی و موسیقی کلاسیک ایرانی»، *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۲، ش ۱، پیاپی ۲۹، ۵۹-۷۹. https://doi.org/1.22059/jlcr.2023.351244.1897

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

بی‌گمان مقایسه یا بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های دو علم می‌تواند کمک شایانی به فهم ساختار آنها نماید. پیوند ناگسستنی میان موسیقی و وزن عروضی و ساختار مشابه آنها سبب شد تا به مقایسهٔ این دو و بیان شباهت‌ها و تفاوت‌ها و تأثیرپذیری آنها از همدیگر بپردازیم. گرچه برخی افراد اشاراتی به وجود شباهت‌هایی میان عروض فارسی و موسیقی کلاسیک ایران کرده‌اند؛ اما تصوری روشن از شباهت‌ها و اثرپذیری‌های متقابل این دو فن، در ذهن خواننده ترسیم نکرده‌اند. شباهت‌ها و اثرپذیری‌های عروض از موسیقی، به‌اندازه‌ای است که نمی‌توان آن را اتفاقی و تصادفی دانست. گرچه در پاره‌ای موارد، تفاوت‌ها و تغییراتی دیده می‌شود که امری طبیعی است. این تفاوت‌ها شاید در برخی موارد ناشی از سنت شفاهی موسیقی در بین موسیقی‌دانان، در مقابل مکتوب بودن قواعد فن عروض، در میان اهل عروض باشد. سنت شفاهی موسیقی به‌ویژه پس از روزگار صفوی دگرگونی‌های قابل توجهی را در ساختار موسیقی مقامی ایران ایجاد کرده است. درحالی‌که شالوده‌های محکم نوشتاری در میان عروضیان، سدی رخنه‌ناپذیر در برابر هر تغییری بنا کرده است. شیوهٔ کارِ اندک محققانی که در زمینهٔ موسیقی و وزن شعر به تحقیق و مقایسه پرداخته‌اند؛ بدین‌گونه بوده که ابتدا به معرفی اجمالی ساختار یکی از طرفین بپردازند و آن‌گاه طرف دیگر را معرفی کنند؛ بنابراین علی‌رغم تلاش بسیار؛ خوانندهٔ کم‌اطلاع از موسیقی، به‌جهت تخصصی بودن هر دو طرف، فاصلهٔ طولانی مطالب مورد مقایسه و نبودن فرصتی کافی برای درک این مقایسه طرفی نمی‌بندد. در این مقاله کوشیده‌ایم بر پایهٔ جدول برابری مفاهیم بنیادی، کوچک‌ترین تا بزرگ‌ترین بخش‌های عروض و موسیقی (نت و هجا، اسباب و اوتاد در موسیقی و عروض، اتانین و افاعیل، مقام و بحر و...) را دوبه‌دو باهم مقایسه کنیم تا خوانندهٔ آشنا به عروض بتواند به تصویری روشن از ساختار موسیقی دست یابد.

پیشینه و روش پژوهش

نویسندگانی که دربارهٔ شعر و موسیقی سخن گفته‌اند، انگشت‌شمارند؛ «پیشروترین آنان اخوان‌الصفاست که در رسالات خود فصلی را برای تبیین روابط عروض و موسیقی در نظر گرفته و به‌اختصار از مقایسهٔ این دو سخن گفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۳۴-۳۳۵). همین تعداد اندک دو دسته‌اند: گروه اول (فرصت شیرازی، مهدی فروغ، حسینعلی ملاح) با پدیدآوردن تألیفاتی در پی آن بودند که کاربرد شعر در موسیقی را نشان دهند. فرصت شیرازی در قرن سیزدهم، پس از معرفی اجمالی موسیقی و عروض، غزل‌هایی را آورده و از خوانندگان می‌خواهد تا آنها را در دستگاه‌هایی که پیشنهاد می‌کند، بخوانند تا تأثیر بیشتری در شنونده داشته باشد، بدون اینکه دلیل چنین پیشنهادی را ذکر کند (فرصت شیرازی، ۱۳۹۲: ۲۱). حسینعلی ملاح به پیوند ناگسستنی شعر در موسیقی پرداخته و کاربرد شعر در موسیقی را توصیف و تبیین کرده است (۱۳۶۷: ۱). گروه دوم بیشتر در پی توصیف ساختار موسیقی و عروض بوده‌اند. حسین دهلوی به‌عنوان دانش‌آموختهٔ موسیقی و آگاه به عروض فارسی برای نخستین بار در پی مطابقت دادن اوزان شعری با مقولهٔ میزان‌بندی در موسیقی است (۱۳۹۵: ۴۷). احمد رضایی بدون ذکر شباهت‌های موجود میان

عروض و موسیقی، به توصیف ساختمان موسیقی و عروض پرداخته، علم ایقاع و عروض را از نظر ماهیت، یکی دانسته و مقابل هم قرار داده است (۱۳۹۵: ۱۳).

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی و روش کتابخانه‌ای انجام شده است.

۲. مفاهیم نظری

۲-۱. نت (تُن) و ویژگی‌های آن

اولین بخش از مقایسهٔ عروض و موسیقی، نت‌ها (همان تُن‌های موسیقی) و هجاهای عروضی هستند. تُن، عبارت است از صوتی موسیقایی که فرکانس منظم و متواتری داشته باشد. تُن‌های مکتوب بر روی کاغذ را نت گویند. رابطهٔ نُت و تُن مانند ارتباط حرف و واج است.

جدول ۱: نت‌های موسیقی و نام آنها						
C	D	E	F	G	A	B
Do	Re	mi	Fa	Sol	La	Si
دو	رِ	می	فا	سُل	لا	سی

نخستین ویژگی یک نُت کشش‌های زمانی متنوعی است که با نشانه‌های متفاوتی ظاهر می‌شوند؛ این نشانه‌ها را در شکل زیر می‌توان دید:

– ویژگی دوم، فرکانس نُت‌های موسیقی است؛

– ویژگی سوم، بُعد یا فاصلهٔ ثابتِ هر نت با نت بعدی است. تغییرناپذیری فواصل بین این نت‌ها و فاصلهٔ فیزیکی میان‌پرده‌ها شبیه است به کمیت ثابت هجای کوتاه و بلند در عروض (در مبحث دانگ بدان خواهیم پرداخت).

«این نُت‌ها بر روی خطوط حامل، نگاشته می‌شوند. خطوط حامل عبارت‌اند از: پنج خط موازی که با فاصله‌ای یکسان از یکدیگر قرار گرفته‌اند و از پایین به بالا شماره‌گذاری می‌شوند و برای نوشتن نُت‌ها روی آنها از روی خطوط و بین آنها استفاده می‌شود» (الهامیان، ۱۳۸۷: ۲۵).

۲-۲. هجا (مُقَطَّع = مَقطَع) و انواع آن

مرکب است از یک یا چند واج. در تعریف هجا یا بخش می‌گویند: تعداد واج‌هایی که در یک دم و بازدم از دهان خارج می‌شود.

جدول ۲. هجاها و نشانه‌های آن		
نام هجا	الگوی هجایی	نشانهٔ هجایی
هجای کوتاه	صامت + مصوت کوتاه: بَ، نَ	U
هجای بلند	صامت + مصوت بلند: با، بو صامت + مصوت کوتاه + صامت: بَر، شَر	—
هجای کشیده	صامت + مصوت کوتاه + صامت + صامت: مَرد صامت + مصوت بلند + صامت: باد صامت + مصوت بلند + صامت + صامت: باخت	U —[1]

۲-۳. شباهت‌ها و تفاوت‌های نُت و هجا

با توضیحاتی که داده شد می‌توان تُن و شکل مکتوب آن «نُت» را با واج‌هایی که هجا را پدید می‌آورد مقایسه کرد.

– هر دو، صوت هستند و ساختاری مرکب دارند و بر مبنای حرکت و سکون ساخته شده‌اند.

– تُن‌ها؛ اصواتی هستند که فرکانس مشخصی دارند و هجا صوتی است که در حال عادی (بر روی کاغذ) فرکانس مشخص و معینی ندارد و فرد می‌تواند در شکل خوانش عروضی، تمامی هجاها را در چند فرکانس اختیاری و محدود به تلفظ درآورد؛ اما اگر قصد ورود به مقولهٔ ایقاع و وزن موسیقایی داشته باشد باید هریک از هجاها با تبعیت از فرکانس مشخصی از نت‌ها با کششی مناسب خوانده شود.

– هردو از ویژگی کشش برخوردارند. با این تفاوت که هجاهای عروضی تنها دو کشش کوتاه و بلند دارند درحالی‌که صوت موسیقایی می‌تواند تا ۲۲ نوع کشش داشته باشد. بخش متحرک هجاهای عروضی با پذیرفتن کشش‌های متنوع نت‌های موسیقی می‌تواند وزن محدود عروضی را به وزن ایقاعی تبدیل کند.

– دیگر، فاصلهٔ هر نت با نت بعدی است که در عروض مطرح نمی‌شود. در موسیقی نت‌های موردنظر با هم فاصله‌ای ثابت دارند. این فواصل فیزیکی بین دستان‌ها را می‌توان به‌راحتی بر روی دستهٔ سازهایی همچون تار و سه‌تار دید. در اصطلاح موسیقی از این فواصل با عنوان پرده، نیم‌پرده، ربع‌پرده، سه‌ربع پرده و یک پرده و ربع، نام می‌برند. تغییرناپذیری فواصل بین این نت‌ها و فاصلهٔ فیزیکی میان‌پرده‌ها شبیه است به کمیت ثابت هجای کوتاه و بلند در عروض و مدت‌زمانی که در تلفظ بدان نیازمندیم. شاید بتوان بر این اساس دلیلی بر پیدایش ارکان اصلی عروض یافت.

۲-۴. سبب، وتد و فاصله در عروض و موسیقی

اگرچه میان اسباب و اوتاد و فواصل عروضی و موسیقایی، شباهتی تام برقرار است؛ اما این پایه‌ها در موسیقی کاربردی دوگانه دارند. در حالت خنثی (با کششی ثابت) تعداد محدودی از این پایه‌ها

۱. باید توجه داشت هجای کشیده ترکیبی از هجاهای نوع اول و دوم است با این تفاوت که در هجای کوتاه آن نشانی از مصوت نمی‌بینیم.

(سبب خفیف و وتد مقرون) دانگ‌های موسیقی و مقام‌ها و مایه‌های موسیقایی و ارکان عروضی را می‌سازند و در حالتی دیگر تمامی پایه‌ها با کشش‌هایی متنوع تنها ریتم‌ها و ملودی‌های موسیقی را پدید می‌آورند. شاید ذکر این نکته بی‌فایده نباشد که موسیقی‌دانان برخلاف عروض‌دانان در خوانش ریتم یک ملودی از همین اسباب و اوتاد کمک می‌گیرند و به دنبال ساخت رکن‌هایی بلند برای نام‌گذاری نیستند؛ برای مثال، اهل عروض با دیدن چنین علامتی (– – U – –) نام ریتم را مستفعلاتن می‌نهند اما یک موسیقی‌دان ریتم را بر پایهٔ اسباب و اوتادی که آن را ساخته است؛ یعنی (تَن. تَن. تَنَن. تَن) معرفی می‌کند، یعنی ممکن است به‌جای مستفعلاتن بگوید: مستفعلن فع یا فع لن فعولن یا مفعول فع لن... امری که اهل عروض آن را نادرست می‌دانند. در *دُرّه نجفی* آمده است:

> وجوب دانستن بحور و اوزان آن برای شاعر و ادیب برای این است که تقطیع حقیقی را از غیرحقیقی بازداند و بشناسد. مثلاً: خداوند بالا و پستی تویی. این بحر تقارب است. تقطیع حقیقی از فعولن فعولن فعولن فعل است و می‌توان این‌طور تقطیع کرد: مفاعیل مستفعلن فاعلن. همچنین می‌توان گفت: فعولن مفاعیل مستفعلن؛ اما این خلاف است و تقطیع حقیقی نیست (نجفی، ۱۳۶۲: ۱۸).

۲-۴-۱. سبب

– سبب خفیف: آن است که از یک متحرک و یک ساکن پدید آمده باشد؛ مانند دَر – گُل ← تَ ن (Io)

– سبب ثقیل: دو متحرک پیاپی است؛ مانند گِلِه – رَمِه ← تَ نَ (oo)

– سبب متوسط: عبارت است از یک متحرک و دو ساکن؛ مانند یاد – بار ← تان (IIo)

۲-۴-۲. وتد

- وتد مجموع= (مقرون): دو متحرک که بعد از آنها، یک ساکن باشد؛ مانند فَلَک ← تَ ن َن. (Ioo)

- وتد مفروق: دو متحرک که میان آن، یک حرف ساکن فاصله شده باشد؛ مانند خسته ← تَ ن تَ. (oIo)

- وتد کثرت: دو متحرک که بعد از آنها دو ساکن قرار گیرد؛ مانند چَمان – کَمان ← تَ نان. (IIoo)

۲-۴-۳. فاصله

- فاصلهٔ صغری: سه متحرک و یک ساکن؛ مانند صَنَما← تَ ن َن َن (Iooo)

- فاصلهٔ کبری: چهار متحرک و یک ساکن؛ مانند بَدَهَمَش← تَ نَ ن َن َن (Ioooo)

- فاصلهٔ عظمی: پنج متحرک است یک ساکن؛ مانند: بَنَدَهَمَش← تَ ن َن َن َن َن (Iooooo) (شاه‌حسینی، ۱۳۸۹: ۲۹).

نکته‌ای که باید بدان توجه کرد، آن است که موسیقی‌دانان، سبب متوسط و وتد کثرت را معرفی نمی‌کنند؛ زیرا هیچ دانگی در موسیقی چنین سب و وتدی را در ساختمان خود ندارد. وضعیت فواصل نیز چنین است و از فواصل تنها در ریتم‌های به‌کار رفته در یک ملودی نشانی می‌بینیم. دیگر آنکه اسباب و اوتاد، منحصر به موارد یادشده نیستند: «چون در پسِ سبب ثقیل، یک حرف متحرک بیاید، ما آن را **سبب متوالی** می‌خوانیم؛ زیرا سه حرف متحرک از پی هم قرار گرفته‌اند

(تَنَنَ ooo). چون به دنبال یک سبب خفیف حرف ساکنی واقع شود، آن را **وتد مفرد** نامند؛ زیرا در این مجموع تنها یک حرف متحرک موجود است (تَنَن IIo)» (فارابی، ۱۳۹۱: ۵۲۶).[۲]

۲-۵. دانگ‌های (ذوالاربع) موسیقی و ارکان عروضی

«دانگ در لغت یک‌ششم چیزی است» (دهخدا، ۱۳۷۲: دانگ) و در اصطلاح، ذوالأربعی است با چهار نغمه (نت) و سه فاصله که مجموع فواصل آن شصت درجه یا پانصد سِنت یا پنجاه ساوار باشد. دانگ حاصل تغییر فواصل در بین نت‌هاست. با کوچک‌ترین تغییر در فواصل و کم و زیاد شدن آنها دانگ و حالت عاطفی آن نیز تغییر می‌یابد.

۲-۵-۱. ویژگی‌های یک تتراکورد یا دانگ یا ذوالاربع

– در روزگار فارابی و حتی پیش از آن یک تتراکورد یا ذوالاربع متشکل از چهار نت یا نغمه با سه فاصله در بین نت‌ها بوده است.

– در یک تتراکورد با دو نوع نت روبه‌رو هستیم: نت‌هایی که با نت‌های بعد از خود یک پرده فاصله دارند و نتی که با نت بعدی نیم‌پرده فاصله دارد؛ به‌عنوان مثال، فاصلهٔ نت **Do** تا **Re** یک پرده، اما فاصلهٔ نت **mi** تا **Fa** نیم‌پرده است.

– در تتراکوردهای روزگار خلیل بن احمد، نتی که با نت بعد از خود یک پرده فاصله دارد، می‌تواند حداقل به دو نیم‌پرده تقسیم شود. نت‌هایی مانند **.Do / Re / Fa / sol**. در مقابل نت‌هایی که با نت پس از خود نیم‌پرده فاصله دارند، فاقد این قابلیت‌اند؛ مانند نت‌های **mi / Si.**

– فاصله یا بُعد: یک ذوالاربع حاصل اجتماع سه بُعد و در مواردی نادر چهار بُعد (مجموعاً شصت درجه بر طبق نظر فارابی) است. ابعادی که یک ذوالاربع را می‌سازند، عبارت‌اند از:

طنینی: فاصله‌ای یک‌پرده‌ای (۲۴ درجه) بین دو نت با نشانهٔ «ط».

بقیه: فاصله‌ای نیم‌پرده‌ای (۱۲ درجه) بین دو نت با نشانهٔ «ب».

مُجَنَّب: فاصله‌ای سه‌ربع پرده‌ای (۱۸ درجه) بین دو نت با نشانهٔ «ج».

بیش‌طنینی: فاصلهٔ یک پرده و ربعی (۳۲ درجه) بین دو نت با نشانهٔ «ه».

مجموع فواصل (۲/۵ پرده حاصل سه یا چهار فاصله) در یک تتراکورد یا ذوالاربع نباید بیشتر از «شصت درجه» و در یک پنتاکورد یا ذوالخمس مجموع فواصل (سه‌ونیم پرده حاصلِ چهار یا پنج فاصله)، نباید بیشتر از «هشتاد و چهار درجه» باشد؛ بنابراین، ذوالاربعی که حاصل دو فاصلهٔ «بیش‌طنینی» و یا سه فاصلهٔ «طنینی» باشد، وجود ندارد. همان‌گونه که در عروض (بدون ذکر دلیل) «مستفعلن» یا «فاعلاتن» رکنی اصلی‌اند؛ اما «مستفعلان» یا «فعلاتن» رکنی مزاحف محسوب می‌شوند.

– ملایم و ناملایم و متلایم: قواعدی که دانگ‌ها را با هدف عاری بودن از عیوب بررسی می‌کند.

اجناس (انواع) **ذوالاربع:** در موسیقی ایرانی با توجه به تغییرناپذیری درجات اول و چهارم و متغیر بودن درجات دوم و سوم، دانگ‌های زیر حاصل می‌شود که خود دو دسته‌اند:

۲. دو مورد اخیر تنها در ریتم‌های موسیقایی کاربرد دارند.

الف: دانگ‌های مشترک بین موسیقی ایرانی و غربی با فواصل یک‌پرده‌ای و نیم‌پرده‌ای میان نت‌ها

1. Do یک پرده Re یک پرده mi نیم‌پرده Fa

2. Do یک پرده Re نیم‌پرده mi*b* یک پرده Fa

3. Do نیم‌پرده Re*b* یک پرده mi*b* یک پرده Fa

ب: دانگ‌های خاص موسیقی ایرانی با فواصل یک‌پرده‌ای، نیم‌پرده‌ای، سه‌ربع‌پرده و یک پرده و ربع بین نت‌ها

1. Do سه ربع پرده **Re(رِ کُرُن)** یک پرده **mi(می کُرُن)** سه ربع‌پرده **Fa**

2. Do سه ربع‌پرده **Re(رِ کُرُن)** سه ربع‌پرده **mi*b*(می بِمُل)** یک پرده **Fa**

3. Do یک پرده **Re** سه ربع‌پرده **mi(می کُرُن)** سه ربع‌پرده **Fa**

4. Do سه ربع‌پرده **Re(رِ کُرُن)** یک پرده و ربع **mi** نیم‌پرده **Fa**

۲-۵-۲. جزء یا رکن (افاعیل)

«جزء» یا «رکن» در لغت به معنای بخش، عضو یا مقداری از یک کل یا مجموعه است (انوری، ۱۳۸۱: رکن). در اصطلاح به هریک از افاعیل ده‌گانه اطلاق می‌شود که عبارت‌اند از: «فعولن»، «فاعلن»، «مفاعیلن»، «فاعلاتن»، «مستفعلن»، «متفاعلن»، «مفاعلتن»، «فاعِ لاتن»، «مس تَفعِ لن» و «مفعولاتُ». از این تعداد، دو رکن اول، یعنی فعولن و فاعلن، سه‌ضربی؛ دو رکن متفاعلن و مفاعلتن، پنج‌ضربی و بقیه چهارضربی‌اند. هریک از این اجزا یا افاعیل، ترکیبی از اجزاء کوچک‌ترند که بدان‌ها «پایه» می‌گویند.

۲-۵-۳. ویژگی‌های ارکان عروضی

– از ترکیب پایه‌هایی (اسباب و اوتاد) حاصل شده‌اند که این پایه‌ها خود حاصل به هم پیوستن حروف متحرک و ساکن‌اند.

– دو نوع هجا در آنها دیده می‌شود؛ یعنی یک رکن اصلی از سه هجای بلند و یک هجای کوتاه (چهار نغمه) تشکیل یافته است.

– زحافات: با اعمال قواعدی در اسباب و اوتادِ سازندهٔ یک رکنِ اصلی، می‌توان زحافات بیشتری ایجاد کرد که سبب غنای اوزان عروضی شود که در مواردی بسیار زیباتر از رکن اصلی هستند. در عروض از رکن‌های برآمده از رکن اصلی، با عنوان مزاحف یاد می‌کنند.

– واژه‌های شعر باید به‌دور از هرگونه تنافر باشند. گرچه در عروض به اندازهٔ موسیقی مباحث مدونی ندارند؛ اما در علم معانی، تنافر حروف و تنافر کلمات مبحث مهمی است.

– کشش و امتدادی مشخص و محدود دارند.

اکنون بر اساس ویژگی‌های دانگ به مقایسه و مطابقت ارکان اصلی عروض با دانگ‌های موسیقی می‌پردازیم.

در یک رکن یا همان اجزای اصلی عروض باید چهار هجا دیده شود؛ بنابراین:

– فعولن: جزئی است سه‌ضربی، با یک تتراکورد چهارضربی مطابقت ندارد.

– فاعلن: حاصل سه ضرب یا هجا است و همانند فعولن با یک دانگ چهارضربی مطابقت ندارد.

– متفاعلن: جزئی است حاصل پنج ضرب که اگرچه با تتراکورد چهارضربی هم‌خوانی ندارد اما اگر دو هجای کوتاه ابتدای رکن به لحاظ کشش یک هجای بلند محسوب شوند؛ با مستفعلن برابری خواهد کرد.

– مفاعلتن: این جزء نیز همچون متفاعلن، جزئی است حاصل پنج ضرب و از دایرهٔ تتراکورد خارج است اما اگر دو هجای کوتاه میانی رکن به لحاظ کشش یک هجای بلند محسوب شوند؛ با مفاعیلن برابری خواهد کرد.

البته در آثار صفی‌الدین ارموی و عبدالقادر مراغی ذوالاربع‌های پنج نغمه‌ای هم دیده می‌شود. چنین دانگ‌هایی مربوط به پس از دوران فارابی است و به احتمال زیاد به تقلید از رکن‌های متفاعلن و مفاعلتن پدید آمده‌اند.

با مقایسهٔ ارکان عروضی با دانگ‌های موسیقی ارکان اصلی ده‌گانه به شش مورد کاهش می‌یابند. موارد محذوف (به‌ویژه فعولن و فاعلن) گرچه به‌عنوان رکن اصلی پذیرفتنی نیستند؛ اما می‌توانند به‌عنوان ریتم (زحاف) پذیرفته شوند. رکن‌های باقی‌مانده «فاعلاتن، مستفعلن، مفاعیلن» و «فاع لاتن، مس‌تَفعِ لن، مفعولاتُ» از چهار هجا یا ضرب ساخته شده‌اند. در این ارکان، با سه هجای بلند و یک هجای کوتاه روبه‌رو هستیم. هجاهای بلند قابل تقسیم به دو هجای کوتاه‌اند و در حالت عروضی هجای بلند کششی معادل دو هجای کوتاه دارد. این تقسیم و حذفِ یکی از دو نیم‌هجای کوتاه یا حذف یک هجای بلند، منجر به پدید آمدن زحافات و ریتم‌ها می‌شود. باید در نظر داشت که دانگ‌های موسیقی حاصل ترکیب سبب خفیف و وتد مقرون هستند که با رکن‌های فاعلاتن، مستفعلن، مفاعیلن، مطابقت دارند اما ساختار رکن‌های مفعولات، فاعِ لاتن، مس تَفعِ لن، حاصل سبب خفیف و وتد مفروق‌اند که با دانگ‌های موسیقی هم‌خوانی ندارند. افزون بر این دو رکن (فاعِ لاتن، مس تَفعِ لن) تفاوت چندانی با فاعلاتن، مستفعلن ندارند، پس شش رکن به چهار رکن (فاعلاتن، مستفعلن، مفاعیلن و مفعولاتُ) کاهش می‌یابد.

اما در خصوص رکن مفعولاتُ، همایی، صراحتا آن را در عروض فارسی به‌کلی زائد و بی‌فایده می‌داند. «وی معتقد است این جزء به‌صورت سالم در هیچ بحری از بحور اوزان فارسی استعمال نمی‌شود و صور فروع و ازاحیف آن نیز کلاً و به‌تمام از اجزاء سباعی دیگر یعنی سه جزء (مفاعیلن، مستفعلن و فاعلاتن) بیرون می‌آید و نتیجه می‌گیرد که افزودن جزء مفعولاتُ در عروض عربی فقط به این منظور بوده است که شش بحر (منسرح، مقتضب، مضارع، مجتث، خفیف و سریع) از یک دایره که آن را «دایرهٔ مشتبهه» نامیده‌اند، استخراج می‌شود و چون در عروض فارسی اصلاً احتیاجی به آن دایرهٔ شش بحری نیست، به جزء مفعولاتُ نیز نیازی نخواهد بود» (شاه‌حسینی، ۱۳۸۹: ۳۳).

از نگاه نویسنده حضور رکن مفعولاتُ دلیل دیگری هم می‌تواند داشته باشد؛ ازجمله همراه نشدن مستفعلن با مفاعیلن در ساخت بحری جدید، به لحاظ تفاوت در ساختار آن دو و به دلیل ظهور موانعی در ساخت زحاف. مستفعلن ترکیبی از «سبب خفیف + سبب خفیف + وتد مقرون» و مفاعیلن ترکیبی از «وتد مقرون + سبب خفیف + سبب خفیف» است. ساختار متفاوت این دو رکن سبب می‌شود که در بیشتر موارد هر قاعده‌ای که در یک رکن اعمال می‌شود، در دیگری اعمال نشود؛ به‌عنوان مثال قاعدهٔ حذف (حذف سبب پایانی) در «مستفعلن» ی که به وتد ختم شده است، اعمال نمی‌شود؛ بنابراین، یا باید از قاعده‌ای دیگر کمک گرفت و یا اینکه به‌جای مستفعلن از رکن «مس تَفعِ لن» استفاده کرد. حتی در صورت انجام عمل حذف و ساخت رکن مس تفعِ (مفعولُ) درمی‌یابیم این رکن به‌راحتی از رکن مفاعیلن حاصل می‌شود؛ نتیجه آنکه عروض‌دانان برای رفع چنین معضلی رکن «مفعولاتُ» را از دایره‌ای دیگر برداشته به رکن مستفعلن افزوده‌اند تا ضمن ایجاد بحری جدید، معضل نام‌گذاری را هم به نحوی حل کنند. از طرفی بیتی بر وزن مفاعلن را حداقل به دو شیوه می‌توان نام‌گذاری کرد: بحر رجز مخبون/ بحر هزج مقبوض.

۲-۵-۴. شباهت‌ها و تفاوت‌های دانگ‌های موسیقی و افاعیل عروضی

اولین مورد شباهت میان یک‌دانگ موسیقی و رکن اصلی عروضی آن است که هردو از چهار نُت یا نغمه و یا هجا، ساخته می‌شوند.

دومین شباهت آن است که در یک‌دانگ موسیقی و رکن عروضی با دو نوع نُت روبه‌رو هستیم: نُت‌هایی که با نُت بعدی یک پرده فاصله دارند و نُت‌هایی که با نُت بعدی نیم‌پرده فاصله دارند. در ارکان عروضی نیز با دو نوع هجای بلند و کوتاه از نظر کشش و تعداد واج‌ها روبه‌رو هستیم. در یک تتراکورد نُتی را که با نُت بعد از خود یک پرده فاصله دارد، می‌توان حداقل به دو نیم‌پرده تقسیم کرد. نُت‌هایی مانند «Do/Re/Fa/Sol». در مقابل، نُت‌هایی که با نُت بعد از خود نیم‌پرده فاصله دارند، فاقد این قابلیت هستند؛ مانند نُت‌های «mi/Si». در عروض هم هجاهای بلند را می‌توان با حذف یکی از واج‌ها به هجایی کوتاه تبدیل نمود.

سومین شباهت آن است که هجای کوتاه در عروض و فاصلهٔ نیم‌پرده‌ای در موسیقی به‌تنهایی ارزش و استقلالی ندارند. شمس قیس حداقلِ حروفی را که مردم بدان ناطق توان شد، دو حرف می‌داند: متحرک و ساکن (تَن یعنی سبب خفیف) (شمس قیس، ۱۳۲۰: ۱۸). در موسیقی هم اهل موسیقی می‌گویند: «بدان که در حقیقت بُعد «ب» از ابعاد ملایم نیست بلکه چون از بُعد ذوالاربع (دانگ کوچک یا همان تتراکورد) دو بعد طنینی یعنی؛ دو پرده کسر شود باقیمانده‌ای به‌جا می‌ماند که آن از نغمه «ز» یعنی؛ «نُت می» تا نغمه «ح» یعنی؛ «نُت فا» است. پس بُعد «ب» (نیم‌پرده) از آن جهت که تمام‌کنندهٔ بُعد ذوالاربع است با بُعدهای ملایم درهم آمیخته است اگرچه به خودی خود ملایم نیست» (معارف، ۱۳۸۹: ۲۱۸).

چهارمین مورد، مقولهٔ ملایم و ناملایم در یک دانگ است. در علم معانی از آن با عنوان «تنافر» یاد می‌شود؛ اما در عروض، گویا نام خاصی برای چنین مبحث مهمی در نظر نگرفته‌اند.

مباحث ملایم و ناملایم و متلایم موسیقی، می‌تواند با تنافر حروف و کلمات و از طرفی با اوزان مطبوع و نامطبوع در اوزان عروضی قابل مقایسه باشد.

پنجمین شباهت، انشعاباتی است که از یک رکن عروضی با نام زحاف و از یک ذوالاربع با نام اتانین حاصل می‌شود.

۲-۵-۵. مطابقت دانگ‌های موسیقی و افاعیل عروضی

یکی از موارد مهم در بحث دانگ‌ها و اجزاء عروضی، مطابقت دادن آنهاست. توجه به این نکته ضروری است که در طول زمان بر تعداد افاعیل عروضی افزوده شده است؛ بنابراین دانگ‌ها و افاعیلی می‌توانند با هم مطابقت داده شوند که مربوط به روزگار خلیل بن احمد یا نزدیک به زمان او باشد. «نزدیک‌ترین موسیقی‌دان‌ها به عصر خلیل ابن احمد، سه تن بوده‌اند: اسحاق موصلی ارجانی فارسی، مکنّی به ابومحمد (متوفی ۲۳۵ق)؛ منصور بن جعفر، موسیقی‌دان و عودنواز معروف معاصر هارون و مأمون و یعقوب بن اسحاق کندی (متوفی ۲۵۸ق)» (معین، ۱۳۷۱: اسحاق موصلی/ منصور زلزال/ یعقوب کندی).

بررسی دانگ‌های معرفی‌شده از جانب این موسیقی‌دانان نشان می‌دهد که در یک ذوالاربع، یعنی از نت **Do** تا نت **Fa**، یا فاصله دو و نیم‌پرده‌ای، حداکثر شش نت وجود دارد که آوردن چهار نت از این شش نت، در معرفی یک دانگ یا تتراکورد چهار نغمه‌ای ضروری است؛ به عبارتی، در یک ذوالاربع، پرده‌های طنینی به دو نیم‌پرده تقسیم می‌شوند و با احتساب چهار نغمهٔ اصلی و دو و نیم‌پرده، تعداد نغمات حداکثر به شش پرده می‌رسد و هنوز از پرده‌های متعدد «وُسطی و زائد» در این دانگ‌ها اثری نمی‌بینیم.

«ذی‌الاربع یا دانگ اسحق موصلی: **Do Re mi♭ mi Fa.**

ذی‌الاربع یا دانگ یعقوب کندی: **Do Re♭ Re mi♭ mi Fa** » (برکشلی،۱۳۷۴: ۱۰).

نتیجه آن است که در ذوالاربع آنان نشانی از فاصلهٔ سه‌ربع پرده‌ای دیده نمی‌شود. با توجه به اینکه در یک ذوالاربع شش نت یا نغمه وجود دارد و با توجه به این نکته که تئوری‌پرداز موسیقی، در ساخت یک تتراکورد موظف به آوردن چهار نغمه یا نت (اصلی یا فرعی) است، اگر نُت‌هایی را که با نُت بعدی یک پرده فاصله دارند، هجای بلند «تَن» و آن را که با نُت بعدی نیم‌پرده فاصله دارد، هجای کوتاه «تَ» بنامیم، سه نوع دانگ حاصل می‌شود و با سه رکن مستفعلن، فاعلاتن و مفاعیلن منطبق‌اند.

1. **Do** یک پرده **Re** یک پرده **mi** نیم‌پرده **Fa** یک پرده **Sol**
   مُس تَف عِ لن
2. **Do** یک پرده **Re** نیم‌پرده **mi♭** یک پرده **Fa** یک پرده **Sol**
   فا ع لا تن
3. **Do** نیم‌پرده **Re♭** یک پرده **mi♭** یک پرده **Fa** یک پرده **Sol**
   مَ فا عی لن

همان‌گونه که اشاره شد، در بررسی دانگ‌های ایرانی با تتراکوردهای پنج‌نغمه‌ای و پنتاکوردهای شش‌نغمه‌ای و فواصل سه‌ربع پرده (مجنّب) مواجه می‌شویم که پیدایش این نوع دانگ‌ها و

فاصله‌ها مربوط به دوران پس از فارابی است؛ به عبارتی دیگر، مربوط است به روزگاری که فارابی در بین دو نت « Do» تا نت « Re» (فاصلهٔ یک‌پرده‌ای)، هفت، هشت پردهٔ زائد و وسطی را نشان داد. این مسئله سبب شده است تا موسیقی‌دانان در نگارش تئوری خود به‌جای تتراکورد چهارنغمه‌ای و پنتاکورد پنج‌نغمه‌ای، ذی‌الأربعی با پنج نغمه یا نت و ذی‌الخمسی با شش نغمه یا نت معرفی کنند که البته، اوج پیشنهاد چنین دانگ‌هایی را در آثار علی جرجانی می‌یابیم؛ اگرچه نظرات و دانگ‌های پیشنهادی وی با اقبال اهل موسیقی روبه‌رو نشد.

۲-۶. بحر عروضی، دستگاه و مقام موسیقی

بحر: «در لغت، شکافی است فراخ در زمین، مشتمل بر آب بسیار و در علم عروض اجناس وزن را، بحر می‌خوانند و همهٔ متفرعات آن را به اصل بازمی‌گرداند» (ناتل خانلری،۱۳۹۶: ۱۶۵). در تعریفی دیگر «عبارت است از کیفیت وزنی و آهنگی خاص، برآمده از تکرار یا ترکیب چند پایهٔ عروضی و به قول خواجه نصیر **تکرار ارکان** و به قول شمس قیس **تکرار اجزاء**» (فشارکی، ۱۳۹۵: بحر). بحرهای عروضی دو دسته‌اند:

- **بحرهای متحدالارکان**: بحرهایی که از تکرار یک جز ساخته می‌شوند. عبارت‌اند از: رجز، هزج، رمل، متقارب، کامل، وافر و متدارک.
- **بحرهای مختلف‌الارکان**: بحرهایی که از ترکیب دو یا سه جزء ساخته می‌شوند و عبارت‌اند از: مجتث، مضارع، سریع، خفیف، طویل، مقلوب طویل، مدید، بسیط، منسرح، مقتضب، قریب، جدید و مشاکل.

از هریک از بحور عروضی علاوه بر وزن اصلی (سالم) اوزان دیگری (مزاحف) پدید می‌آید که بر مبنای قواعدی دقیق به وزن اصلی بازمی‌گردد.

۲-۶-۱. دستگاه، مقام، مایه و تفاوت آنها

«به احتمال زیاد «دستگاه» از واژه‌هایی است که از زمان قاجاریه در موسیقی ما معمول شده و جایگزین واژهٔ مقام شده است. دستگاه از دو واژهٔ «دست» و «گاه» ترکیب یافته است. در موسیقی قدیم ایران، گاه به معنی پردهٔ ساز بوده است؛ بنابراین، دستگاه یعنی چگونگی قرار گرفتن انگشتان بر روی پردهٔ ساز که در هر مقامی شکل خاص خود را پیدا می‌کند؛ مثلاً وضع قرار گرفتن انگشتان دست در مقام «ماهور» با مقام «شور» متفاوت خواهد بود و هریک شکل یا مد خاص خود را خواهد داشت» (فخرالدینی، ۱۳۹۶: ۳۶).

مقام: «محل اقامت، جایگاه. در موسیقی ایرانی به توالی بنیادین اصوات با فیگورهای مشخص ملودیک گفته می‌شود» (انوری، ۱۳۸۱: مقام). یک مقام حاصل چگونگی قرار گرفتن فواصل در دو دانگ است و تذکر این نکته ضروری است که مقام‌های ایرانی در بیشتر موارد از دو تتراکورد به‌هم‌پیوسته تشکیل می‌شود و *فاصلةالأثقل* (پردهٔ اتصال) بیشتر در پایان دانگ قرار می‌گیرد. در تعریفی روشن‌تر «هرگاه، نُت‌های یک گام، بزرگ یا کوچک، از درجهٔ I تا VIII (یک تا هشت)، به

ترتیب پی‌درپی قرار گیرند (پیاپی اجرا شوند)، این مجموعه را گام (مقام) می‌خوانند» (منصوری، ۱۳۹۹: ۱۲۶).

مایه: «استقرار نت‌های گام به‌صورت نامنظم را **مایه** یا **تُنالیته** گویند و تفاوت مایه و مقام در همین وقوع منظم و نامنظم نُت‌هاست؛ زیرا در یک گام نُت‌ها به شکل منظم پی‌درپی هم واقع می‌شوند» (ستایشگر، ۱۳۹۴: ۳۶۸). «اگر نُت‌های‌گام به ترتیب غیر منظم دنبال هم واقع شود آن را مایه می‌نامیم.» (خالقی، ۱۳۸۹: ۴۶). برای فهم بهتر مفهوم تفاوت مقام و مایه می‌توان بحر و اوزان شعری منشعب از آن را معادل آن دو قرار داد. اهل عروض با دیدن نشانه‌های هجایی زیر:

«– U – – / – U – – / – U – – / – U – –»

«– U– U/ – UU – / – U – U/ – UU –»

بر طبق قواعد مربوط به ساخت زحاف و انشعاب اوزانی متعدد از بحر مبنا، بلافاصله حکم می‌کنند هردو، در بحر رجز جای می‌گیرند؛ درحالی‌که ظاهری کاملاً متفاوت دارند. هر مایه‌ای نت‌های خاص خود را دارد درحالی‌که همهٔ مایه‌ها به لحاظ فواصل مشترک‌اند؛ بنابراین تمامی تصنیف‌های ساخته شده دریک مقام باوجود اختلاف در ظاهر تنها به دلیل پیروی از یک ساختار مشترک مایه‌های آن مقام محسوب می‌شوند. یا آنکه تمامی ابیات سروده شده در یک وزن عروضی را می‌توان مایه‌های متعدد آن وزن به شمار آورد چون هر بیت متفاوت با بیت دیگر است و فرد شنونده به‌راحتی می‌تواند این تفاوت‌ها را درک کند. تفاوت دیگر آن است که در یک مقام از نتی نام برده نمی‌شود؛ اما در مایه حتماً نوازنده به اینکه در کدام مایه از این مقام نوازندگی خواهد کرد، اشاره می‌کند. پس مقام چهارچوبی است و مایه‌ها شکل‌های مختلف این چهارچوب. مقام یکی است اما مایه‌ها متفاوت‌اند.

۲-۶-۲. مقامات موسیقی

مقامات و دستگاه‌ها دو دسته‌اند:

- مقام‌هایی با دو دانگ یکسان مانند مقام عشاق یا دستگاه ماهور و چهارگاه.
- مقام‌هایی با دو دانگ مختلف مانند دستگاه همایون و دستگاه شور جدید.

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره کردیم در معرفی یک مقام، از نت‌ها نامی برده نمی‌شود؛ مثلاً مقام عشاق در موسیقی ایرانی این‌گونه معرفی می‌شود:

جدول شماره ۳. فواصل مقام عشاق		
درجهٔ اول و دوم	یک پرده	دانگ اول
درجهٔ دوم و سوم	یک پرده	
درجهٔ سوم و چهارم	نیم‌پرده	
درجهٔ چهارم و پنجم	یک پرده	دانگ دوم
درجهٔ پنجم و ششم	یک پرده	
درجهٔ ششم و هفتم	نیم‌پرده	
درجهٔ هفتم و هشتم	یک پرده	*فاصلةالأثقل*

و اگر بخواهند مایهٔ مورد نظر را مشخص کنند به طریق زیر عمل می‌کنند:

مقام (عشاق) **مایهٔ Do**

Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si♭	Do
فاصلةالأثقل	نیم پرده	پرده	پرده	نیم پرده	پرده	پرده	

مقام (عشاق) **مایهٔ Fa**

Fa	Sol	La	Si♭	Do	Re	Mi♭	Fa
فاصلةالأثقل	نیم پرده	پرده	پرده	نیم پرده	پرده	پرده[۳]	

۳-۶-۲. ویژگی‌های مشترک بحرها و مقامات

– از تکرار یک جزء یا دانگ حاصل می‌شوند؛ مثلاً بحر هزج و مقام ماهور.

– از تکرار دو جزء یا دانگ متفاوت حاصل می‌شوند؛ مثلاً بحر مضارع و مقام همایون.

– اوزانی که از این بحرها ساخته می‌شوند، ممکن است سالم باشند یا مزاحف، مثمن باشند یا مسدس و ... در موسیقی نیز چنین است. موسیقی‌دان ممکن است از دو دانگِ مقام (هشت نت موجود) به یک دانگ (چهار نت) نیاز داشته باشد (مانند درآمدها) و یا اینکه از تمامی نت‌ها استفاده کند.

– نت‌های یک گام به لحاظ پذیرش یا نپذیرفتن تغییرات به دو دسته تقسیم می‌شوند (البته عروض فاقد این ویژگی است):

– نت‌های تونال: که در تغییر یک مُد یا دانگ تغییر نمی‌یابند (در موسیقی مقامی درجات یکم و چهارم و هشتم)؛

– نت‌های مُدال: نت‌هایی که در تبدیل گام بزرگ به گام کوچک یا برعکس، تغییر می‌کنند؛ مانند نت‌های درجهٔ دوم و سوم یا ... (منصوری، ۱۳۹۹: ۱۳۱).

– نبود تنافر در واژه‌های سازندهٔ یک بیت و همچنین مقولهٔ مطبوع و نامطبوع در اوزان شعری که در موسیقی از آن با عناوین ملایم، ناملایم و متلایم نام می‌برند.

– انشعاب اوزانی متفاوت از یک بحر عروضی و در موسیقی پدیدآمدن مایه‌هایی متفاوت از یک مقام.

۳-۷. دوایر عروضی و ادوار موسیقی

از شباهت‌های دیگر میان موسیقی و عروض؛ دوایر عروضی و ادوار موسیقی است. به احتمال زیاد فکر طبقه‌بندی با هدف دسترسی آسان به بحرها و اوزان شعری، اهل عروض را به پدیدآوردن دوایر عروضی واداشته است و موسیقی‌دانان هم به احتمال زیاد به تقلید از دوایر عروضی ادوار موسیقی را ساخته‌اند.

۳-۷-۱. دوایر عروضی

بنا بر گفتهٔ نجفی «در عروض سنتی در آغاز پنج دایره ساخته شد، ولی بعداً به مناسبت وزن‌های جدیدتر به‌ناچار دوایر دیگری نیز وضع کردند که از آنها فقط دو دایره مورد قبول شمس قیس،

۳. با دقت در دو مایهٔ عشاق درمی‌یابیم نت «می» به «می بِمُل» تبدیل شده و همین دگرگونی اندک نوع دیگری از عشاق را ساخته است.

صاحب *المعجم* است. عروضیان پیرو سنت، مدعی‌اند که همهٔ وزن‌های موجود یا ممکن، در این دایره‌ها می‌گنجند» (نجفی، ۱۳۹۴: ۱۶). در عروض سنتی بحرهای عروضی در شش دایرهٔ مشهور طبقه‌بندی می‌شوند. در هر دایره علاوه بر هر بحر اصلی و کاربردی، بحرهای دیگری هم با نام «مهمل» حضور دارند؛ برای مثال، در دایرهٔ مشتبهه علاوه بر استخراج چهار بحر مجتث، مضارع، منسرح و مقتضب، بحر دیگری به شکل U – – U /– – – – (مفاعیل مفعولاتُن) حاصل می‌شود. این بحر ازآن‌رو که هردو رکن آن اصلی نیست، مهمل محسوب می‌شوند.

در موسیقی مقامی، گرچه با هفت نوع ذی‌الاربع و سیزده نوع ذی‌الخمس روبه‌رو هستیم، اما بر مبنای هفت ذی‌الاربع موجود و شروع مقامات با ذی‌الأربعات، هفت دایرهٔ اصلی و در هر یک از ادوار، سیزده مقام خواهیم داشت؛ بنابراین، در موسیقی مقامی «قدما هر دایره‌ای را که چهار نغمهٔ اصلی آن با چهار نغمهٔ اصلی یکی از این دوازده مقام متحد بوده است، از دوایر آن مقام می‌شمرده‌اند. بدین طریق کلیهٔ دوایری (مقامات) که نغمات اول آنها (الف. د. ز. ح) بوده است؛ عشاق می‌نامیده‌اند و هر مقامی را که چهار نغمه اول آن (الف. ج. ه. ح) ازجملهٔ دوایر حسینی می‌دانستند. چراکه دانگ اول دایرهٔ مذکور با دانگ عشاق یا حسینی یکی نبوده است» (معارف، ۱۳۸۳: ۳۱۶).

دوایر عروضی عبارت‌اند از:

۱. دایرهٔ متّفقه: دو بحر متقارب (فعولن) و متدارک (فاعلن) از آن استخراج می‌شود.

۲. دایرهٔ مؤتلفه: دو بحر کامل (متفاعلن) و وافر (مفاعلتُن) از آن استخراج می‌شود.

۳. دایرهٔ مجتلبه: سه بحر رجز (مستفعلن) و رمل (فاعلاتُن) هزج (مفاعیلن) از آن استخراج می‌شود.

۴. دایرهٔ مختلفه: سه بحرطویل (فعولن مفاعیلن) و مقلوب طویل (مفاعیلن فعولن) و مدید (فاعلاتُن فاعلن) و بر طبق نظر خواجه بحر چهارمی به نام مقلوب طویل (مفاعیلن فعولن) از آن استخراج می‌شود.

۵. دایرهٔ مشتبه: چهار بحر منسرح (مستفعلن مفعولات)، مقتضب (مفعولات مستفعلن)، مجتث (مستفعلن فاعلاتُن) و مضارع (مفاعیلن فاعلاتُن) از این دایره استخراج می‌شوند.

۶. دایرهٔ منتزعه: از این دایره پنج بحر خفیف (فاعلاتُن مستفعلن فاعلاتُن)، سریع (مستفعلن مستفعلن مفعولات)، جدید (فاعلاتُن فاعلاتُن مستفعلن)، قریب (مفاعیلن مفاعیلن فاعلاتُن) و مشاکل (فاعلاتُن مفاعیلن مفاعیلن) استخراج می‌شود (طوسی، ۱۳۹۳: ۲۸–۳۰).

۳-۷-۲. ادوار موسیقی

صفی‌الدین ارموی در کتاب *الادوار* پس از ترکیب ذی‌الاربع‌های هفت‌گانه با دوازده ذی‌الخمس بار دیگر با افزودن سیزدهمین ذی‌الخمس به هفت ذی‌الاربع و با ایجاد هفت مقام دیگر، تعداد مقامات موسیقی را به ۹۱ مورد می‌رساند. پس از وی مراغی و کسانی که به‌نوعی پیرو مکتب منتظمیه بوده‌اند در نقل ادوار و مقامات موسیقی به شیوه ارموی عمل کرده‌اند. هیچ‌یک از مقامات دایرهٔ هفتم شهرتی ندارند. بسیاری از این مقامات معروف آن زمان هم در موسیقی دستگاهی به فراموشی سپرده شده‌اند؛ مانند دایرهٔ بوسلیک که به احتمال زیاد حذف پردهٔ «دو دیز» از روی دستهٔ تار دلیل حذف این مقام بسیار زیباست.

دوایر موسیقی عبارت‌اند از:

- دایرهٔ اول: حاصل ترکیب ذی‌الاربع اول با نغمات «الف. د. ز. ح» با دوازده ذی‌الخمس که نخستین مقام این دایره «عشاق» نام دارد.
- دایرهٔ دوم: حاصل ترکیب ذی‌الاربع دوم با نغمات «الف. د. ه. ح» با دوازده ذی‌الخمس که چهاردهمین مقام «نوا» نام دارد.
- دایرهٔ سوم: حاصل ترکیب ذی‌الاربع سوم با نغمات «الف. ب. ه. ح» که بیست‌وهفتمین مقام این دایره «بوسلیک» نام دارد.
- دایرهٔ چهارم: حاصل ترکیب ذی‌الاربع چهارم با نغمات «الف. د. و. ح» که چهلمین مقام این دایره «راست» نام دارد. چهل و دومین مقام این دایره «زنگوله» است و چهل‌وچهارمین مقام این دایره با نام «اصفهان قدیم».
- دایرهٔ پنجم: حاصل ترکیب ذی‌الاربع پنجم با نغمات «الف. ج. ه. ح» که پنجاه‌وسومین مقام آن «حسینی» نام دارد. پنجاه چهارمین مقام این دایره «حجازی» است و پنجاه‌ونهمین مقام این دایره «زیرافکند» است.
- دایرهٔ ششم: حاصل ترکیب ذی‌الاربع ششم با نغمات که شصت و نهمین مقام آن «عراق» نام دارد. شصت‌وپنجمین مقام این دایره «راهوی» است. هفتادمین مقام این دایره مقام «بزرگ» است.
- دایرهٔ هفتم: حاصل ترکیب ذی‌الاربع هفتم با نغمات «الف. ج. ه. ز. ح» بدون نام و بدون اینکه مقامی از این دایره بین اهل موسیقی شهرتی داشته باشد (معارف، ۱۳۸۳: ۲۶۲-۲۶۷).

۳-۸. فرم‌های موسیقی و قالب‌های شعری

تقریباً هیچ پدیده‌ای بی‌نیاز از فرم و قالب نیست. موسیقی و شعر نیز مستثنا از این قاعده نیستند. گرچه برای موسیقی و شعر، قائل شدن به فرم و قالب، اندکی متناقض می‌نماید؛ ازآن‌رو که هر دو این علوم، مقوله‌ای از جنس الهام‌اند و از درون می‌جوشند. هنگامی که شاعر یا آهنگ‌ساز جوشش‌های درونی برخاسته از عواطف و احساسات رقیق قلبی خود را متبلور می‌سازد، ناگزیر از فرم و قالب است. کلام یکی در قالب غزل و دوبیتی و... نوای دیگری در فرم تصنیف و چهار مضراب و... رخ می‌نمایاند. در پیدایش فرم‌های موسیقی دلایل بسیاری می‌تواند مؤثر بوده باشد، همچون محتوای شعر، پایگاه اجتماعی، تأثیر و تقلید از اقوام دیگر، ذوق و سلیقه و اعتقاد به تنوع. «فرم در موسیقی به شکل یا ساختار یک قطعه موسیقی اطلاق می‌شود و فرم هر قطعه موسیقی منحصر به خود آن قطعه است و یک مصنِّف با توجه به فرم‌های معمول با تکیه بر ذوق و احساس خویش و به‌کارگرفتن تکنیک لازم قطعه خود را می‌سازد» (فخرالدینی، ۱۳۹۴: ۱۸).

۳-۸-۱. فرم‌های موسیقی مقامی

پس از تبدیل موسیقی مقامی به دستگاهی، بسیاری از فرم‌های موسیقی مقامی کم‌کم به فراموشی سپرده شدند و فرم‌های جدیدی شکل گرفتند. مرسوم نبودن بیشتر قالب‌های موسیقی مقامی در موسیقی دستگاهی امروزی فهم آن را نه‌تنها برای مردمان عادی، بلکه بر محققان هم دشوار ساخته است. امروزه فرم‌های موسیقی مقامی را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد: دستهٔ اول، فرم‌هایی که عملهٔ طرب در ساخت آن از یک مقام استفاده کرده‌اند؛ مانند صوت، بسیط، نقش، قول و غزل؛ دستهٔ دوم، فرم‌هایی‌اند که در ساخت آنها از چندگونه ادوار ایقاعی استفاده

شده است، مانند کل‌الضروب؛ نوع سوم، فرم‌هایی است که از چند نوع «دورِ مقامی» در ساخت آنها استفاده شده است، مانند کل‌النغم و دستهٔ چهارم، فرم‌هایی که جامع ادوار مقامی و ایقاعی‌اند؛ مانند کلیات. فرم‌های موسیقی مقامی عبارت‌اند از: نوبت، که خود متشکل از چهار نوع قطعه (قول، غزل، ترانه و فروداشت) بوده است. بسیط، کل‌الضروب، کل‌النغم، نشید، نقش، عمل، صوت، پیشرو، زخمه، قطعه، نواخت و کلیات.

۳-۸-۲. فرم‌های موسیقی دستگاهی

با تبدیل موسیقی مقامی به دستگاهی فرم‌های جدیدی ظاهر شدند. این فرم‌ها در بیشتر موارد بر مبنای فرم‌های موسیقی مقامی پدید آمده‌اند مانند: «چهار مضراب» به تقلید از «زخمه» یا «پیش‌درآمد» به تقلید از «پیشرو» یا «ضربی نوازی» که در یک‌صد سال اخیر انواع پیچیده‌تری از آنها دیده می‌شود. فرم‌های موسیقی دستگاهی عبارت‌اند از: پیش‌درآمد، چهار مضراب، رنگ، تصنیف و ضربی‌ها.

۳-۸-۳. قالب‌های شعری

به نظر می‌رسد اصلی‌ترین و مهم‌ترین عامل در پیدایش قالب‌های شعر فارسی همانا رهایی از دشواری‌های قافیه در سرودن شعر است. شاعران پارسی‌زبان با توجه به این نکته که قافیه در شعر جزئی جدانشدنی در ایجاد موسیقی کناری است و هیچ راهی و توجیهی برای حذف قافیه وجود ندارد. به طریق مختلف: کاهش تعداد قافیه با کاستن از تعداد ابیات، تنوع بخشیدن به نوع قافیه و تجدید مطلع، به تعدیل آن و ایجاد قالب‌های نو پرداخته‌اند. معروف‌ترین قالب‌ها عبارت‌اند از: قصیده، غزل، قطعه، مثنوی، رباعی، دوبیتی، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، مسمط، مستزاد و چهارپاره.

۳-۸-۴. مطابقت قالب‌های شعری و فرم‌های موسیقی

قصیده به‌عنوان فاخرترین قالب شعر کلاسیک با یکی از معروف‌ترین تصانیف قدیم، یعنی نوبت مرتب، قابل مقایسه است؛ تصنیفی متشکل از چهار بخش. بخش‌های متعدد قصیده و نوبت مرتب و مهارت ساختن و سرودن نوبت و قصیده از ویژگی‌های مشترک میان آن دو است.

غزل با تعداد ابیاتی محدود و مناسب برای آواز ایرانی می‌تواند در تمامی دستگاه‌ها به آواز، خوانده شود. محتوای غزل و فواصل موجود در یک مقام، عاملی است که تعیین می‌کند غزل مورد نظر را در چه دستگاهی بخوانند؛ زیرا ذوق سالم نمی‌پذیرد غزلی با محتوای سوزناک، مثلاً در دستگاه چهارگاه خوانده شود؛ لذا خواندن چنین غزلی در شور یا سه‌گاه، مناسب‌تر به نظر می‌رسد. در برخی غزل‌ها تنوع مضمون سبب می‌شود خواننده، هر بیت را بر پایهٔ گوشه‌هایی از مقامات مختلف بخواند. تقریباً تمامی گوشه‌های یک ردیفِ آوازی بر پایهٔ ابیات غزل ساخته شده‌اند. البته می‌توان از غزل در ساخت تصنیف‌های ریتمیک هم استفاده کرد.

ترجیع‌بند و ترکیب‌بند قابل مقایسه است با زخمه یا تصنیف‌هایی متشکل از چندین خانه که به‌واسطه‌ی لحن ایقاعی یکسانی این خانه‌ها به هم متصل می‌شده‌اند. لحن ایقاعی یکسان پایان بندها می‌توانسته است بیتی مکرر و یا نامکرر باشد.

مستزاد با مصراع بلند و کوتاه خود گویی تجسم‌کنندهٔ خواننده و نوازنده‌ای است که یکی مفصل می‌خواند و دیگری به‌طور مختصر با او همراهی می‌کند و یا دو گروه نوازنده که با هم به حالت سؤال و جواب یا به‌نوعی مناظره برخاسته باشند.

مسمط، قالبی خاص برای توصیف با تنوع و آرایشی منحصربه‌فرد در قوافی با محتوایی شاد است. منوچهری دامغانی اهل موسیقی بوده است و شاید به تأثیر از فرم‌های موسیقی چنین قالبی را ساخته باشد. تنوع موضوع در مسمط بسیار است و این نقطهٔ قوتی است برای یک موسیقی‌دان در استفاده از گوشه‌های متعدد برای ساختن یک تصنیف.

۳-۹. مُدگردی در موسیقی و شعر

در تبدیل موسیقی مقامی به دستگاهی دو دلیل عمده را ذکر می‌کنند:

الف) نزول عمومی دانش‌پژوهی موسیقایی بین قرن شانزده تا نوزده در ایران.

ب) ناتوانی موزیسین‌ها از بداهه‌سرایی (فرهت، ۱۳۹۴: ۴۲).

بر طبق این نظر مدگردی دلیل اصلی تبدیل موسیقی مقامی به دستگاهی است. البته نزول دانش‌پژوهی موسیقایی با توجه به شرایط سیاسی روزگار صفوی پذیرفتنی است؛ اما وجود مباحثی از قبیل انتقال، پیدایش ذی‌الاربع‌های پنج‌نَقَره‌ای و ذی‌الخمس‌های شش‌نَقَره‌ای، توجه به ویژگی‌های فرم‌های موسیقی مقامی، مفردخوانی و مرکب‌خوانی، و ساختار ادوار موسیقی مقامی ثابت می‌کند که موسیقی مقامی پیش از دستگاهی شدن، قادر به مقام‌گردی یا مدگردی بوده است.

اما مدگردی چیست؟ مدیشن (انگ)، مدولاسیون (فر)، تغییر پایه یا مقام. مقصود از مدولاسیون تغییر مایه (**ton**) یا تغییر مقام (**mode**) است و مطبوع‌ترین آنها مایه‌های همسایه است؛ یعنی مایه‌هایی که روی درجهٔ چهارم و پنجم مایهٔ اصلی تشکیل می‌شود به اضافهٔ مایه‌های نسبی آنها؛ مثلاً مایه‌های همسایهٔ «دو ماژور» عبارت است از «لامینور» که نسبیِ مقام اصلی است (خالقی، ۱۳۸۹: ۱۱۵).

پس مدگردی از طریق انتقال به مایه‌های همسایهٔ خود دو نوع است. الف: مایه‌های همسایه اصلی، ب: مایه‌های همسایهٔ فرعی؛ به‌عنوان مثال، ما در گام **Do** ماژور مشغول نوازندگی هستیم، می‌توانیم با انتقال به مایهٔ همسایه **Fa** یا **Sol** که هر دو اصلی‌اند، مدگردی داشته باشیم؛ البته در این نوع مُدگردی، تغییری در ساختار گام (مقام) صورت نمی‌گیرد؛ برای مثال، اگر گام مبنا **Do** ماژور باشد،

Do Re mi Fa Sol La Si Do

یکی از گام‌های همسایهٔ اصلی آن (**Sol**) ماژور خواهد بود

Sol La Si Do Re mi Fa Sol

یا می‌توانید با ورود به مایهٔ (**Re** مینور) همسایهٔ فرعی (**Sol** ماژور) مدگردی کنید

Re mi Fa Sol La Si Do Re

در شعر فارسی مدگردی بدان‌گونه که در موسیقی معمول است، رخ نمی‌دهد فقط مواردی جزئی در بحر مشاکل (تبدیل فاعلاتن به مفاعیلن)، مقولهٔ تسکین و عکس تسکین دیده می‌شود.

در دورهٔ معاصر تنها شاعری که با توجه به مدگردی موسیقایی به چنین امری اقدام کرده است، سیاوش کسرایی است. وی منظومهٔ *آرش کمانگیر* را با بحر رمل (فاعلاتن) آغاز می‌کند؛ اما در معرفی «آرش» وزن منظومه، از فاعلاتن به مفاعیلن تغییر می‌یابد و با پایان یافتن معرفی آرش، دیگربار به بحر رمل بازمی‌گردد. «تغییر وزن شعر در یک قطعه شعر به فراخور محتوا و به تقلید از مدگردی موسیقایی با هدف تأثیر بیشتر بر خواننده در آثار شاعران مربوط به **نهضت شعر آزاد** اروپای قرن نوزدهم هم دیده می‌شود» (ناتل خانلری، ۱۳۹۶: ۱۷).

اما اگر مدگردی را در شعر، مربوط به محتوا بدانیم؛ تجدید مطلع را در قصیده، با هر هدفی که صورت بگیرد، می‌توان نوعی مدگردی دانست. یا زمانی که حافظ در سرودن غزل به استقلال ابیات توجه می‌کند، می‌توان به‌وضوح، مدگردی محتوایی را دید و گویا شاعران، بیشتر به مدگردی محتوایی نظر داشته‌اند و نه تغییر در وزن عروضی شعر؛ مگر به‌ندرت در دوران معاصر. مدگردی محتوایی در شعر سبب می‌شود هنرمند استاد در فنّ خوانندگی، در خواندن یک غزل به استقلال ابیات توجه و تا جایی که مقدور است، هرکدام را در گوشه‌ای و مقامی که با بیت هم‌خوانی و مطابقت داشته باشد، اجرا کند.

مورد دیگر «وجهیت= modalite» در نحو است که شاید بتوان آن را (به‌واسطهٔ اشتراک در تغییر لحن در نحو جملات و موسیقی) با مدگردی در موسیقی مقایسه کرد.

۴. نتیجه

نتایج حاصل از مقایسهٔ عناصر سازندهٔ موسیقی و عروض عبارت‌اند از:

- برابری نُت‌های موسیقی و هجاهای عروضی ازلحاظ حرکت و سکون، با این تفاوت که مصوت‌های هر هجا در شعر عروضی کششی محدود دارند؛ اما حروف متحرک در موسیقی از کشش‌های متنوعی برخوردارند.
- اسباب، اوتاد و فواصل، کاربردی دوگانه دارند. در حالت خنثی (با کششی ثابت) تعداد محدودی از این پایه‌ها (سبب خفیف و وتد مقرون) دانگ‌ها و افاعیل و اوزان عروضی را می‌سازند و در حالتی دیگر (تمامی پایه‌ها با کشش‌هایی متنوع) فقط ریتم‌های موسیقی را پدید می‌آورند.
- با توجه به ویژگی‌های یک دانگ از بین افاعیل ده‌گانهٔ عروض، تنها سه رکن با دانگ‌های موسیقی مطابقت دارند.
- طبقه‌بندی جدید بحور عروضی بر مبنای سه رکن: «مستفعلن، فاعلاتن و مفاعیلن» با هدف تسهیل در فراگیری عروض از طریق کاهش تعداد بحرها و زحافات حاصل از ارکان اصلی.
- پیدایش تتراکوردهای پنج‌نَقَره‌ای و پنتاکوردهای شش‌نَقَره‌ای در موسیقی به تقلید از برخی افاعیل عروضی؛ مانند مُتَفاعِلُن و مَفاعِلَتُن.

-مقام موسیقی و بحر عروضی هر دو نتیجهٔ ترکیب دانگ‌های موسیقی و افاعیل عروضی‌اند. دانگ‌هایی که مقامات موسیقی و افاعیلی که بحرهای عروضی را می‌سازند یا مکررند یا نامکرر؛ بنابراین دو نوع بحر یا مقام حاصل می‌شود متفق‌الارکان و مختلف‌الارکان یا مقاماتی با دانگ‌هایی یکسان و مقاماتی با دانگ‌هایی مختلف.

-پدیدآمدن مایه‌هایی از یک مقام که در عین بهره‌مندی از فواصل مقام اصلی، لحنی متفاوت دارند و در یک بحر عروضی هم علاوه بر وزن اصلی، اوزانی متنوع (سالم یا مزاحف) حاصل می‌شوند و تمامی این بحور و مایه‌ها به مقام و بحر مادر بازمی‌گردند.

-مُدگردی در شعر به شیوهٔ موسیقی جز در مواردی اندک، رخ نداده است؛ اما می‌توان تغییر محتوا در شعر را گونه‌ای از مدگردی دانست.

-اثبات این نکته که موسیقی مقامی از روزگار فارابی قادر به مدگردی در دو سطح (گردشِ درون‌مقامی) و (گردش، بین چند مقام یا مرکب‌خوانی) بوده است.

-ادوار موسیقی بر پایهٔ تقلید از دوایر عروضی پدید آمده است و در دوایر عروضی علاوه بر بحرهای اصلی، بحرهایی نیز با نام مهمل حضور دارند که بر پایهٔ قوانین حاکم بر عروض نمی‌توانند بحری اصلی محسوب شوند. در ادوار موسیقی هم برخی از مقام‌ها به‌دلیل نداشتن اسبابِ ملایمت پذیرفته نمی‌شوند.

منابع

الهامیان، محسن (۱۳۸۷)، *تئوری موسیقی*، چ ۴، تهران، ماهور.

انوری، حسن (۱۳۸۱)، *فرهنگ سخن*، چ ۲، تهران، سخن.

برکشلی، مهدی (۱۳۷۴)، *شرح ردیف موسیقی ایران*، تهران، انجمن موسیقی ایران.

خالقی، روح‌الله (۱۳۸۹)، *نظری به موسیقی*، چ ۲، تهران، صفی‌علیشاه.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۲)، *لغت‌نامه*، تهران، مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا.

دهلوی، حسین (۱۳۹۵)، *پیوند شعر و موسیقی آوازی*، چ ۵، تهران، ماهور.

شمس قیس رازی (۱۲۸۸)، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به کوشش ادوارد براون، تصحیح عبدالوهاب قزوینی، بیروت، مطبعة.

رضایی، احمد (۱۳۹۵)، *وزن موسیقی و شعر*، تهران، سورهٔ مهر.

ستایشگر، مهدی (۱۳۹۴)، *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین*، چ ۳، تهران، اطلاعات.

شاه‌حسینی، ناصرالدین (۱۳۸۹)، *شناخت شعر*، چ ۶، تهران، هما.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸)، *موسیقی شعر*، چ ۲، تهران، آگاه.

طوسی، نصیرالدین (۱۳۹۳)، *معیارالاشعار*، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

فارابی، ابونصر (۱۳۹۱)، *موسیقی کبیر*، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، چ ۲، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

فخرالدینی، فرهاد (۱۳۹۶)، *تجزیه و تحلیل ردیف موسیقی ایران*، چ ۴، تهران، معین.

فرصت شیرازی (۱۳۹۲)، *بحورالالحان*، چاپ لیما صالح رامسری، چ ۱، تهران، معین.

فرهت، هرمز (۱۳۹۴)، *دستگاه در موسیقی ایرانی*، ترجمهٔ مهدی پورمحمد، چ ۶، تهران، پارت.

فشارکی، محمد (۱۳۹۵)، «بحر»، *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی*، چ ۲، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

معارف، عباس (۱۳۸۳)، *شرح ادوار صفی‌الدین ارموی*، تهران، سوره مهر.

معین، محمد (۱۳۷۱)، فرهنگ معین، چ ۸، تهران، امیرکبیر.
ملاح، حسینعلی (۱۳۶۷)، *پیوند موسیقی و شعر*، تهران، فضا.
منصوری، پرویز (۱۳۹۹)، *تئوری بنیادی موسیقی*، چ ۷۱، تهران، کارنامه.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳۹۶)، *وزن شعر فارسی*، چ ۸، تهران، توس.
نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۴)، *دربارهٔ طبقه‌بندی شعرهای فارسی*، چ ۱، تهران، نیلوفر.

Reference

Anvari, Hasan (2003), *Sokhan Dictionary*,2 th edition,Tehran:Sokhan. (In Persian)
Barkeshli, Mahdi (1995), *Iranian Music Radif Description*,4th edition,Tehran: Iranian Music Association. (In Persian)
Dehkhoda, AliAkbar (1998), *Dehkhoda Dictionary*, Tehran: Publications of the University of Tehran. (In Persian)
Dehlavi, Hosein (2016), *Linking Poetry And Vocal Musi*, 5th edition, Tehran: Mahur. (In Persian)
Elhamiyan, Mohsen (2009), *Music Theory*, 4th edition. Terhran: Karnameh. (In Persian)
Fakhreddini, Farhad (2017), *Iranian Music(Radif)*, 4th edition, Terhran:Moin. (In Persian)
Farabi, Abu nasr (2012), *Kabir Music*,Azartash Azarnush, 2th edition. Terhran: Cultural Studies and Human Sciences Research Center. (In Persian)
Farhat, Hormoz (2015), *Dastgah Concept In Persian Music*, 6 th edition, Terhran: Part. (In Persian)
Fesharaki, mohammad (2016), Bahr, *Encyclopedia Of Persian Language And Literature*, 2th edition. Terhran: The Academy Of Persian Language And Literature. (In Persian)
Khaleghi, Roh Allah (2010), *A Comment on Music*, 2th edition, Terhran:Safi Ali Shah. (In Persian)
Ma`aref, Abbas (2004), *Shrh-e-Adwar*, 1th edition, Tehran: Sureh Mehr. (In Persian)
Mallah, Hosen Ali (1988), *Link between Music and Poetry*,1th edition. Terhran:Faza. (In Persian)
Mansouri,Parviz (2021), *Music Fundamental Theory*,71th edition. Terhran: Karnameh. (In Persian)
Moein, Mohammad (1992), *A persian Dictionary*, 8th edition. Terhran: Amirkabir. (In Persian)
Najafi, Abolhasan (2015), *Classification of Persian Poetry Meters*, 1th edition,Tehran: Niloufar. (In Persian)
NathelKhanlari,Parviz (2017), *Persian Poetry Meter*, 8th edition. Terhran: Tus. (In Persian)
Rezaei,Ahmad (2016), *The Weight Of Music And Poetry*, 1th edition. Terhran: suSoreh Mehr. (In Persian)
Setayeshgar.Mahdi (2012), *Lexique de la Musique Iranianne*, 3th edition, Terhran: Ettela`at. (In Persian)
Shafi`I Kadkani, Mohammad Reza (1989).*Poerty Music*, 2thedition,Tehran:Agah. (In Persian)
Shahhosseini, Naser Aldin (2010), *Poetic Cognitio*, 2th edition. Terhran: Homa. (In Persian)
Shams Qeys Razi (1909), *Almajam Fi Maayir Ashar Alajam*, Edward Brown, Abdolvahab Ghazvini (Emend), Beirut. (In Persian)
Shirazi,Forsat (2013), *Bohor Al Alhan*, 1th edition, Terhran: Moin. (In Persian)
Tousi, Nasir Aldin (2014), *Meiarolashar*, 1th edition, Terhran: University Publication Center. (In Persian)