https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 17, Issue 4, No.53, 2026, pp. 33-52
Received: 18/02/2025 Accepted: 10/05/2025

Ighaie Meters in Tasnifs

Mostafa Jozi *
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Payam Noor University, Tehran, Iran
jozi@pnu.ac.ir

Abstract
One of the most challenging issues among researchers in the field of Tasif or songwriting is the issue of the meter of Tasnif and its nature. Some consider the meter of Tasnif to be a syllabic meter; others believe that these meters are prosodic; and some emphasize that these meters are syllabic-stressed. This disagreement continues to the point that some, due to a lack of proper understanding of the structure and form of Tasnif, consider some Tasnifs to be without a meter. In the present study, we aim to investigate the multiple musical aspects of these Tasnifs using a descriptive-analytical method and focusing on the different and special structures of Tasnifs after the Constitutional Era. The outcome of this study shows that Tasnif, given its direct association with melody and rhythm, has specific musical requirements that are influenced by musical beats and Igha'at. The result of this is the creation of meters that we call 'Ighaie meters'. Considering the melodic reading of Tasnifs, pauses, the tension of sounds, and the starting and ending points of the beats of Tasnif, leads us to 'Ighaie meters' that have unique characteristics.

Keywords: Ighaie Meters, Tasnif, Songs, Rhythm, Melody.

Introduction

Whether in its general and expanded meaning, i.e. the accompaniment and synchronization of poetry with music, or in its specific and modern meaning, which is the result of the combination and composition of words, melody, rhythm, and meter, Tasnif is considered an influential and popular literary genre. This influence is to such an extent that some Tasnifs have been effective in the victory of the Constitutional Movement as an efficient tool and a crushing and combative weapon in the political period of the Constitutional Era, in step with the political and revolutionary movements of the people.

For the pioneers of Constitutional poetry, the main mission of poetry is social enlightenment. For them, poetry is acceptable if it can remove neglect and ignorance from the society. After Ali Akbar Sheyda, poetry in this period gained new life and vitality with the emergence of great figures such as Arif Qazvini and Malik al-Shu'ara Bahar, with a remarkable transformation.

In terms of form, Tasnif has some differences from pure poetry. Therefore, in evaluating and measuring Tasnif, one should pay attention to the specific criteria of this literary type, which are sometimes different from abstract poetry. One of the prominent characteristics of Tasnif, in terms of external form, is music and, according to the well-known custom, the meter of Tasnif has some differences in its melodic reading from the familiar meter of abstract poetry.

*Corresponding author
Jozi, M. (2026). Ighaie meters in Tasnif. *Literary Arts*, 17(4), 33-52.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2025.144410.2441

In this study, we aim to examine and analyze the meter of poetry by relying on the works of several prominent contemporary poets, while explaining and criticizing the opinions of other researchers in this field.

Materials and Methods

This research is of a descriptive-analytical type. The method of data collection and analysis was as follows: first, by referring to sources and books related to the subject, we selected the Tasnifs of several prominent contemporary poets of Tasnif from the Constitutional period to the Pahlavi period; and in the next stage, we examined and analyzed each of these Tasnifs with regard to its melodic reading, with attention to pauses, lengthening sounds and syllables, and the beginning and end points of beats. At this stage, paying attention to the melodic reading of the Tasnifs is very important, without which the desired meter will definitely not be achieved. Finally, the data were categorized and the final results and opinions were presented.

Research Findings

One of the challenging issues in the field of Tasnif composition is determining and explaining its meter. The origin of this challenge must be sought in the external structure and melodic form of the Tasnif. The direct synchronization of words and melody and the existence of words with music makes the audience face challenges and sometimes confusion in recognizing the meter of words, so this type of poetry without musical accompaniment sometimes seems to be without a meter. While Tasnifs certainly have a meter, reaching this meter with a purely traditional prosodic view and not paying attention to the synchronization of poetry and melody and understanding the subtleties that are within the musical system of the Tasnif will be futile.

In such a diverse musical space and field, scales are created that are in line with the rhythm and the melody and rhythms of the music. The result is the creation of short and long verses, changes in meter following changes in rhythm, and specific prosodic violations that appear entirely in the broad shadow of the musical parts and melody and its reflection in the words.

Discussion of Results and Conclusions

The main characteristic of Tasnif is the harmony of words with melody. From this perspective, Tasnif can be considered an important and effective literary genre among various literary genres. Rhythm and melody in Tasnif are important factors in the main structure and form of Tasnif; therefore, in the structural analysis and evaluation of a Tasnif, the melody and rhythm that govern it are important and determining factors. The meter is also one of the most important structural elements of a Tasnif, and without paying attention to the harmony and accompaniment of words with melody and musical reading of the Tasnif, it is impossible to achieve a correct and logical analysis of it. The difference of opinion that exists between researchers in this field in determining and recognizing the meter that governs a Tasnif stems from the lack of a careful look at the structure of the Tasnif. Some researchers consider the meter of a Tasnif to be prosodic, others believe that these meters are syllabic, and still others consider the meter of a Tasnif to be syllabic-stressed.

The results of this study show that, due to its closeness and direct symmetry with music, Tasnif is dominated by rhythmic parts that have their roots in musical tones and scales. Contrary to the opinion of some researchers who consider rhythmic parts to be limited to only long syllables, we believe that in these parts, the number of different syllables (both short and long), the elongation of sounds, pauses, and the starting and ending points of beats are important and decisive factors in determining and distinguishing meter.

فنون ادبی
سال هفدهم، شماره ۴ (پیاپی ۵۳) ۱۴۰۴، ص ۳۳-۵۲
تاریخ وصول: ۱۴۰۳/۱۱/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۲/۲۰

مقاله پژوهشی

اوزان ایقاعی در تصنیف

مصطفی جوزی *، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبا نهای خارجی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
jozi@pnu.ac.ir

چکیده

یکی از مباحث چالش‌برانگیز در میان پژوهشگران در حوزهٔ تصنیف یا ترانه‌سرایی مسئلهٔ وزن تصنیف و ماهیت آن است. برخی وزن تصنیف را از مقولهٔ اوزان هجایی می‌دانند؛ برخی دیگر به عروضی بودن این اوزان اعتقاد دارند؛ عده‌ای هم بر هجایی ـــ تکیه‌ای بودن این اوزان تأکید دارند. این اختلاف‌نظر تا آنجا ادامه می‌یابد که برخی به‌واسطهٔ نداشتن درک درست از ساختار و شاکلهٔ تصنیف، پاره‌ای از تصنیف‌ها را بدون وزن قلمداد می‌کنند. در این پژوهش برآنیم تا با روش توصیفی ـــــ تحلیلی و با تمرکز بر ساختار متفاوت و ویژهٔ تصنیف‌ها بعداز دورهٔ مشروطه ساحت چندگانهٔ موسیقایی این تصنیف‌ها را بررسی و تحلیل کنیم. برایند این جستار نشان می‌دهد که تصنیف با توجه به ملازمت بلافصل آن با ملودی و ریتم، الزامات موسیقایی خاصی دارد که متأثر از نقرات و ایقاعات موسیقی است. حاصل این اتفاق، خلق اوزانی است که به آن «اوزان ایقاعی» می‌گوییم. توجه به خوانش ملودیک اشعار، دقت در درنگ‌ها، مکث‌ها، کشش اصوات، نقاط شروع و پایان ضرب‌های تصنیف، ما را به اوزان ایقاعی که ویژگی‌های خاصی دارد، رهنمون می‌سازد.

کلید واژه‌ها: اوزان ایقاعی، تصنیف، ترانه، ریتم، ملودی

* مسؤول مکاتبات

جوزی، مصطفی . (۱۴۰۴). اوزان ایقاعی در تصنیف، *فنون ادبی*، *۱۷* (۴)، ۳۳-۵۲.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2025.144410.2441

۱- مقدمه

تصنیف چه در معنای عام و گستردهٔ خود، یعنی همراهی و همگامی شعر با موسیقی و چه در معنای خاص و امروزی که حاصل ترکیب و تألیف کلام، ملودی، ریتم و میزان است، نوع ادبی تأثیرگذار و مردمی محسوب می‌شود. این اثرگذاری تابه حدی است که برخی از تصنیف‌ها در دورهٔ سیاسی عصر مشروطه، ابزاری کارآمد و حربه‌ای کوبنده و ستیزنده، پابه‌پای حرکت‌های سیاسی و انقلابی مردم در پیروزی نهضت مشروطه مؤثر بوده است. تصنیف «از خون جوانان وطن لاله دمیده» عارف قزوینی و تصنیف «مرغ سحر» ملک‌الشعرای بهار از نمونه‌های بارز و مشهود این نوعِ ادبی‌اند که هرکدام در زمانهٔ خود، به‌تنهایی آلام مردم رنج‌کشیدهٔ روزگار معاصر را فریاد می‌زد.

ازنظر پیشگامان شعر مشروطه رسالت اصلی شعر، روشنگری اجتماعی است. ازنظر آنان شعری مقبول است که بتواند غفلت و جهل را از جامعه بزداید و براساس همین نگرش، گاهی مشاهده می‌شود که شعر اغلب تا سطح گزاره‌های شعاری تنزل می‌کند (زرقانی، ۱۳۸۵، ص. ۲۵). شاید بتوان اذعان کرد که تصنیف به اعتبار همین دیدگاه در عصر مشروطه حیاتی نوین می‌یابد و تصنیف‌سازانی چون عارف قزوینی و ملک‌الشعرای بهار که به‌دنبال روشنگری اجتماعی بودند، ژانر تصنیف را به‌عنوان ابزاری کارآمد و در عین حال ساده و مردمی، فارغ از ویژگی‌های ادبی و جنبه‌های شاعرانگی آن برگزیدند.

بعداز علی اکبر شیدا، تصنیف در این دوره با ظهور بزرگانی چون عارف قزوینی، ملک‌الشعرای بهار با تحولی شگرف جان و رمقی تازه می‌یابد و در ادامه در دورهٔ پهلوی اول و دوم با ظهور ترانه‌سرایانی چون امیرجاهد، بیژن ترقی، رهی معیری، اسماعیل نواب صفا روزبه‌روز به شکوه و تحول خود به‌ویژه در حوزهٔ فرم و محتوا می‌افزود.

تصنیف در حوزهٔ فرم، تفاوت‌هایی با شعر محض دارد؛ لذا در ارزیابی و سنجش تصنیف باید به ملاک‌های خاص این نوع ادبی که گاهی متفاوت از شعر مجرد است، توجه کرد. یک شاخصهٔ برجستهٔ تصنیف در حوزهٔ فرم بیرونی، موسیقی و بنابر عرف معروف، وزن تصنیف است که در خوانش ملودیک، خود تفاوت‌هایی با وزن مألوف شعر مجرد دارد.

در این پژوهش برآنیم تا ضمن تشریح و نقد آرای محققان و پژوهشگران دیگر در این عرصه، وزن تصنیف را با اتکا به تصنیف‌های چند تصنیف‌سرای برجستهٔ روزگار معاصر بررسی و تحلیل کنیم.

۱-۱- روش پژوهش

این پژوهش از نوع توصیفی ـــــ تحلیلی است. روش پژوهش به این صورت بوده است که ابتدا با مراجعه به منابع و کتب موضوع مدنظر، تصنیف‌های چند تصنیف‌سرای برجستهٔ معاصر، از دورهٔ مشروطه تا دورهٔ پهلوی را انتخاب و در مرحلهٔ بعد هرکدام از این تصنیف‌ها را با توجه به خوانش ملودیک آن و با عنایت به درنگ‌ها، مکث‌ها، کشش اصوات و هجاها و نقاط شروع و پایان ضرب‌ها، بررسی و تحلیل کردیم. در این مرحله، توجه به خوانش ملودیک تصنیف‌ها بسیار مهم است که بدون توجه به آن، بی‌گمان دستیابی به وزن مدنظر حاصل نخواهد شد. در پایان، داده‌های دسته‌بندی و نتیجه و نظر نهایی ارائه شد.

۲- پیشینهٔ پژوهش

درزمینهٔ تصنیف و ترانه پژوهش‌های متنوعی انجام شده است که تعداد کمی از این پژوهش‌ها به مسئلهٔ وزن تصنیف / ترانه پرداخته است. ازجمله این جستارها به نمونه‌های زیر می‌توان کرد:

مقالهٔ طبیب‌زاده (۱۴۰۰) با عنوان «وزن هجایی (ایقاعی)در زبان فارسی» بازتعریفی از اوزان هجایی است که نویسندهٔ مقاله در داخل پرانتز، اوزان ایقاعی را معادل اوزان هجایی آورده است. وی معتقد است که وزن هجایی (ایقاعی) حاصل تکرار نظام‌مند هجاها و درنگ‌ها در هر مصراع و قطعه شعر است و این نوع وزن را خاص زبان‌هایی می‌دلند که هجاهای آن، کمیت‌های مساوی دارد (ر.ک: طبیب‌زاده، ۱۴۰۰، ص. ۴۸-۴۹). نویسنده، این مقاله را به احتمال قریب‌به‌یقین در جواب مقالهٔ «اوزان ایقاعی در شعر فارسی» وحیدیان کامیار نوشته است که به تحلیل اوزان منحصر به هجاهای بلند پرداخته است

ازنظر طبیب‌زاده کمیت هجاها و نیز تکیهٔ وزنی اهمیت چندان در ساختار وزن هجایی ندارد. این پژوهش باوجود اهمیت و ارزش خود، با عنایت به اینکه اوزان هجایی و ایقاعی را بدون هیچ توضیح و شرحی، برابر و مساوی با یکدیگر قرار داده است، خالی از اشکال نیست.

کمالی (۱۳۹۸) نیز در مقالهٔ «تحلیل و طبقه‌بندی وزن‌هایی که فقط هجای بلند دارند» ابتدا به‌نقد آراءِ پژوهشگران دیگر نظیر خانلری، نجفی و وحیدیان کامیار دربارهٔ این اوزان (منحصر به هجاهای بلند) پرداخته است و ضمن رد تکیه‌ای یا هجایی بودن این اوزان، به ویژگی تکیه‌ای بودن این اوزان اشاره می‌کند؛ ولی تکیه را نه از نوع تکیهٔ زبانی، بلکه تأکید یا تکیهٔ موسیقایی می‌دلند. ازنظر وی در این نوع اوزان، مرز رکن بر مرز کلمه منطبق است و با تغییر کلمات و رکن‌بندی، وزن آنها نیز تغییر می‌کند. وی معتقد است اشعاری که فقط از هجاهای بلند تشکیل شده است و اختیار عروضی تسکین در آنها به چشم نمی‌خورد، عامل ایجاد وزن و رکن‌بندی و انفصال ارکان، «تکیه» است؛ اما نه از نوع تکیهٔ زبانی، بلکه از نوع تکیهٔ موسیقایی است که در ارکان شعری و هنگام خوانش بیت، نمودار می‌شود (ر.ک: کمالی، ۱۳۹۸، ص. ۳۹۰-۳۸۲). نکتهٔ ظریف و دقیقی که کمالی به آن توجه دارد و از دید برخی از پژوهشگران مغفول مانده است، نگاه موسیقایی به این اوزان و توجه به خوانش موسیقایی آن است. موضوعی که به نظر نگارنده در تبیین اوزان ایقاعی جایگاه ویژه و تعیین‌کننده‌ای دارد؛ اما نکته اینجاست که ما آن را در اوزان منحصر به هجای بلند، محصور نمی‌دانیم. در ادامه، این مسئله به‌تفصیل توضیح داده خواهد شد.

کیانی و همکاران (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان « وزن در شعر و موسیقی: پژوهشی در مبانی عروض و ایقاع » اشتراکات موسیقی و شعر به‌ویژه در حوزهٔ وزن را بررسی و تحلیل کرده‌اند. نویسندگان ضمن تعریف ایقاع و ادوار آن به تقسیمات اوزان ایقاعی براساس کتب موسیقی قدیم و وجه تمایز وزن عروضی و ایقاعی پرداخته‌اند.

مرادی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «معرفی وزن‌های رایج و نوع خوانش عروضی در ترانه‌های محلی فارس» ابتدا به بررسی و تحلیل اشعار و ترانه‌های عامیانه پرداخته است و در ادامه، با استفاده از کتاب *بررسی وزن در شعر عامیانه فارسی* اثر وحیدیان کامیار، به دیدگاه‌های مختلف و بیان آراءِ پژوهشگران در خصوص وزن ترانه‌های عامیانه می‌پردازد که در این باره عده‌ای معتقدند که این اشعار: ۱. وزن هجایی دارد؛ ۲. وزن عروضی دارد؛ ۳. وزن نیمه عروضی و نیمه هجایی دارد؛ ۴. وزن تکیه‌ای دارد.

مرادی در ادامه، ضمن تبیین و تشریح نظرات دیگران، نظر وحیدیان کامیار را ارجح می‌داند و اذعان می‌دارد که اشعار و ترانه‌های محلی اوزان عروضی دارد؛ ولی با اختیارات ویژه. وی معتقد است که نوع خوانش همراه با موسیقی ترانه‌های محلی سازگاری قالب این سرودها را با وزن عروضی نمایان می‌سازد.

نکتهٔ بسیار مهم که نویسندهٔ مقاله به‌درستی به آن اشاره می‌کند و از دید بسیاری از پژوهشگران در تحلیل اوزان ترانه‌ها و تصنیف‌ها مغفول مانده است، نوع خوانش متفاوت این ترانه‌ها با اشعار معمولی است که در نتیجه اوزان عروضی با اختیارات متفاوت از عروض سنتی را خلق می‌کند.

جاهدجاه (۱۳۹۳) نیز در مقالهٔ «بررسی درنگ شعری در وزن شعر فارس» به جایگاه درنگ و اهمیت آن در وزن شعر پارسی می‌پردازد و در ادامه، درنگ را به دو نوع اجباری و اختیاری تقسیم می‌کند. ازنظر وی درنگ اجباری مختص اوزانی است که فقط از هجاهای بلند تشکیل است (موضوعی که محل توجه وحیدیان کامیار، کمالی و طبیب‌زاده در تحلیل این اوزان بوده است). در این اوزان، درنگ در ایجاد وزن، نقش اساسی دارد و تغییر جایگاه آن، وزن شعر را تغییر می‌دهد، درحالی‌که درنگ اختیاری، مکمل و یاریگر وزن است و به‌ندرت از عوامل ایجاد وزن است (ر.ک: جاهدجاه، ۱۳۹۳، ص. ۶۱-۶۵).

طبیب‌زاده و میرطلایی (۱۳۹۴)در مقالهٔ دیگری با عنوان «ویژگی‌های وزنی در ترانه و تصنیف‌های فارسی» ضمن معرفی ترانه و تصنیف، به انواع اوزان ترانه‌ها اشاره می‌کنند و ترانه‌های ادبی تکیه‌ای- هجایی، ترانه‌های عروضی و ترانه‌های محض موزون را در زمرهٔ تقسیمات اوزان ترانه می‌شمرند. در این مقاله برخی ترانه‌ها، به‌ویژه ترانه‌های پاپ امروزی (مثل ترانهٔ گل یخ سرودهٔ کورش یغمایی) از مقوله‌های ترانه‌های بدون وزن شناخته می‌شود. همراهی کلام با آهنگ و موسیقی، الزاماتی برای تصنیف به وجود می‌آورد. ازنظر نویسندگان این مقاله، در هر میزان موسیقی، هجای تکیه برِ سنگین یا سبکی وجود دارد که وزن تصنیف بر پایهٔ این تکیه‌ها استوار است (ر.ک: طبیب‌زاده و میرطلایی، ۱۳۹۴، ص. ۶۸-۶۴).

وحیدیان کامیار (۱۳۶۳) در مقالهٔ «اوزان ایقاعی در شعر فارسی» به بررسی و تحلیل اشعاری پرداخته است که تنها از هجاهای بلند تشکیل شده است. وی ضمن تعریف ایقاع، به انواع آن یعنی ایقاع موصل و متفاضل در کتب موسیقی قدیم اشاره می‌کند و در ادامه به تبیین و تشریح اشعاری می‌پردازد که جملگی از هجاهای بلند تشکیل شده است و ازنظر نویسنده با اوزان کمی و عروضی معهود و متعارف وزن شعر فارسی، متفاوت است. نویسنده، عامل «درنگ» و «فاصلهٔ زمانی» بین ارکان را عامل ممیز وزن در این نوع اشعار می‌داند.

نکتهٔ تأمل‌برانگیز در این پژوهش این است که نویسنده، اوزان ایقاعی را منحصر در اوزانی با هجاهای بلند دانسته و از طرف دیگر بین این اوزان و اوزان کمی (عروضی) تمایز قائل شده است، همچنین در مثال‌هایی که برای انواع اوزان ایقاعی می‌آورد، به بیتی اشاره می‌کند که بدون توجه به کمیت هجاها توجیه‌پذیر نیست؛ نکته‌ای که با ادعای غیر کمی بودن این اوزان منافات دارد:

رفتم لب رودخونه دیدم بلبل می‌خونه

در شعر فوق کسرهٔ «ب» در واژهٔ «لب» باید به‌شکل اشباع (کشیده) خوانده شود. همچنین، فتحهٔ «ل» در کلمهٔ «لب» هم برخلاف قاعدهٔ عروضی، (هجای غیرپایانی) اشباع می‌شود. نویسنده نیز به این اختیار ویژهٔ عروضی اشاره می‌کند و همین موضوع با کمی نبودن این اوزان منافات دارد. ضمن اینکه برای مخاطب نیز واضح نیست که چرا نویسنده، این اوزان را (اشعاری با هجاهای بلند) اوزان ایقاعی می‌نامد و در واقع سؤال این است که وجه تسمیهٔ این اوزان و قرابت آن با ایقاع چیست؟

۳- بحث و بررسی

۳-۱- وزن تصنیف

یکی از مباحث چالش‌برانگیز در حوزهٔ تصنیف‌سرایی، تعیین و تبیین وزن آن است. خاستگاه این چالش را باید در ساختار بیرونی و فرم ملودیک تصنیف جستجو کرد. همگامی بلافصل کلام و ملودی و موجودیت کلام با آهنگ، مخاطب را در تشخیص وزن کلام دچار مشکل و گاهی سردرگمی می‌کند، به‌گونه‌ای که این نوع اشعار، بدون همراهی با موسیقی گاهی بدون وزن به نظر می‌رسد، درحالی‌که بی‌گمان تصنیف‌ها وزن دارند؛ ولی رسیدن به این وزن با نگاه صِرف سنتیِ عروضی و

توجه نکردن به همگامی شعر و ملودی و درک ظرافت‌هایی که در دایرهٔ نظام موسیقایی تصنیف قرار دارد، راه به جایی نمی‌برد. همین دقایق ظریف و توجه نداشتن به آنها موجب آراءِ مختلف و گاهی متضاد در حوزهٔ وزن تصنیف ازسوی منتقدان و پژوهشگران این عرصه شده است. برخی از این نظرات به قرار زیر است:

۱-۱-۳- عروضی بودن وزن تصنیف

برخی از پژوهشگران بر لزوم حفظ اوزان عروضی در تصنیف تأکید دارند. وحید دستگردی عروض را جزء ضرورات تصنیف و به‌ویژه تصنیف‌های عارف قزوینی می‌داند:

«باید مبرهن ساخت که علم عروض در سرود (تصنیف) نهایت ضرورت را دارد و اگر شاعری عروض نداند سرود او هم مانند شعرش غلط خواهد بود... به عقیده ما، سبب عمده برتری سروده‌های (تصنیف‌های) عارف بر دیگران، یعنی بر شعرای سرودساز، همان مراعات جنبهٔ عروضی است...» (وحید دستگردی، ۱۳۰۸، ص. ۸۵)؛ البته تصنیف‌های عارف به‌جهت ساختار موسیقایی خود، اوزان متنوع عروضی دارد که می‌توان آنها را با عنایت به نوع خوانش، به روش‌های متفاوت تقطیع کرد. در واقع «در عروض سنتی این امکان وجود دارد که یک وزن را از بیش از یک بحر به دست آورد؛ یعنی به بیش از یک روش، تقطیع و نام‌گذاری کرد» (جاهدجاه، ۱۴۰۳، ص. ۴).

فاطمی که از پژوهشگران مطرح در حوزهٔ موسیقی است، انتخاب شعر کلاسیک، یعنی شعری دارای فخامت، ویژگی‌های ادبی و به‌ویژه وزن عروضی را مخل روح تصنیف‌های امروزی می‌داند:

«انتخاب شعر کلاسیک فارسی نه‌تنها یک تمهید تصنعی برای فاخر و کلاسیک کردن آن بلکه دقیقاً به‌علت همین تصنعی بودن، انتخاب نچسب و نامناسب با واقعیت موسیقایی تصنیف نیز به حساب می‌آید» (فاطمی، ۱۳۸۷، ص. ۹۹).

آرین‌پور تصنیف‌های دورهٔ صفویه را تصنیف‌های عروضی می‌داند که به‌مرور زمان انطباق خود را با اوزان عروضی از دست می‌دهد:

«تصنیف‌هایی که در عهد صفویه رایج و متداول بود؛ مانند تصنیف‌های کنونی هجایی نبود و با شعر عروضی هماهنگی داشته است. تصنیف‌هایی که بعداز دورهٔ صفوی ساخته شده تا حدود زیادی از وزن شعر عروضی آزاد هستند؛ ولی اغلب به‌طور کلی وزن عروضی لازم آنها نیست و بنیاد آنها بر شمار هجاست» (آرین پور، ۱۳۷۲، ج. ۱۵۲/۲-۱۵۱).

در اینجا ذکر این نکته حائز اهمیت است که تصنیف چه ازنظر فرم و چه ازنظر محتوا در دوره‌های مختلف دستخوش تغییر و تحول بوده است. آن مقداری از این دگرگونی که به ساختار بیرونی و فرم برمی‌گردد، با روش ساخت تصنیف ارتباط تنگاتنگ و تعیین‌کننده دارد.

تصنیف یا ترانه به چند شکل ساخته می‌شود. در روزگار صفویه عمده تصنیف‌ها بر روی شعری ازپیش‌سروده‌شده (شعری که از ابتدا به‌قصد همراهی با موسیقی، سروده نشده باشد)، قرار می‌گرفته است. تصنیف‌ساز شعری می‌سروده و بر روی آن، خود یا دیگری آهنگ و ملودی می‌گذاشته است. ازآن‌جمله، هادی دیلمی است که تصنیف زیر را در مقام نیشابورک با ابیات زیر ساخته است:

مرا گفتی چو من یاری نداری — تو هم چون من گرفتاری نداری
چه دانی حال زار بیدلان را — که بر دل داغ دلداری نداری

(مشحون، ۱۳۷۳، ص. ۳۱۰)

در این‌گونه تصنیف‌ها، وزن تصنیف عموماً با شعر مجرد (شعر غیر ملحون) تفاوتی ندارد و تصنیف‌ساز هنگام اجرای کلام با ملودی در جاهایی برای حفظ وزن موسیقایی از کلمات کمکی نظیر «ای امان، جانم، حبیبم و ...» استفاده می‌کرده است. این نوع تصنیف‌ها در آثار عارف قزوینی به‌وفور یافت می‌شود. تصنیف زیر که در دستگاه افشاری اجرا شده است، از نمونه‌های این نوع تصنیف‌های عارف است:

از کفم رها (جانم) شد مهار دل — از کفم رها (جانم) شد قرار دل
نیست دست من (خدا) اختیار دل — نیست دست من (خدا) اختیار دل
دل به هرکجا (جانم) رفت و برنگشت — دیده شد سپید (خدا) ز انتظار دل
خون دل بریخت (جانم) از دو چشم من — خوش دلم از این (خدا) انتحار دل

(عارف قزوینی، ۲۵۳۶، ص. ۳۴۵)

کلمات داخل پرانتز، کلمات کمکی است که در هنگام اجرای تصنیف برای هماهنگی با ریتم و میزان موسیقی، اضافه شده است.

روش دیگر تصنیف‌سازی آن است که تصنیف‌سرا یا ترانه‌سرا بر روی آهنگ ازپیش‌ساخته‌شده، شعر بگذارد. در این روش، کلام (شعر) پیرو است و ملودی، پیشرو و تعیین‌کننده، لذا وزن کلام متناسب با آهنگ و ریتم ملودی خلق می‌شود. ژان دورینگ از تصنیف‌های نوع اول (تصنیف‌هایی که بر روی شعر قدیم و کلاسیک ازپیش‌سروده‌شده، ساخته شود) با عنوان «ضربی» و از تصنیف نوع دوم (تصنیف‌هایی که کلام بر روی آهنگ پیش‌ساخته‌شده، قرار گیرد) با عنوان «تصنیف» یاد می‌کند (Doering, 2004/1383, p. 95).

در روش سوم، آهنگ و کلام هر دو همزمان با هم آفریده می‌شود. این روش مستلزم تسلط تصنیف‌سرا به موسیقی و کلام است. پیش‌قراول این روش، عارف قزوینی بوده است که در دوره‌های بعد، بزرگانی چون ملک‌الشعرا بهار، محمدعلی امیرجاهد، بیژن ترقی و معینی کرمانشاهی دنباله‌رو او بوده‌اند.

تصنیف‌هایی که بعداز دورهٔ مشروطه ساخته شده، بیشتر از تصنیف‌های نوع دوم و سوم بوده است؛ یعنی حاکم بلامنازع و فرمانروای تصنیف، ملودی و لحن بوده است. همین موضوع موجب خلق اوزان نادر، کم‌سابقه و گاهی متفاوت از اوزان رایج عروضی می‌شده و مخاطب را در تشخیص نوع وزن دچار سردرگمی می‌کرده است. به واقع اختلاف و نزاع پژوهشگران دربارهٔ چیستی و چگونگی وزن تصنیف، در همین‌جا و همین نوع تصنیف‌ها یا ترانه‌هاست. اخوان ثالث براساس همین ویژگی موسیقایی تصنیف، می‌گوید:

«اوزان تصنیف‌ها نه مطابق قواعد عروضی است نه هجایی نه اوزان ترانه‌های عامیانه و نه هیچ ایقاع و نقرهٔ منظمی خارج از حال تغنی و نوای خود شعر، بلکه وزن آن شعرها فقط و فقط تابع موسیقی همراهشان است؛ ازاین‌رو به پاره‌ها و جمله‌های شعری بلند و کوتاه متنوعی تقسیم می‌شوند که غالباً جدا از موسیقی و نغمه‌شان ناموزون به نظر می‌رسند» (اخوان ثالث، ۱۳۹۶، ص. ۱۶۵).

۲-۱-۳- هجایی بودن وزن تصنیف

خالقی تصنیف‌های امروزی را از نوع هجایی (سیلابی) می‌داند. وی معتقد است، از زمانی که کار تصنیف‌سرایی ازلحاظ شعر و آهنگ از هم جدا شد و شعر بر روی آهنگ ازپیش‌ساخته‌شده قرار گرفت، شعر تصنیف از قیدوبند وزن عروضی آزاد گشت و همین مسئله باعث ایجاد اشعار هجایی (سیلابی) گردید (ر.ک. خالقی، ۱۳۷۸، ج. ۴۲/۱).

از پژوهشگران دیگر که به هجایی بودن وزن تصنیف معتقد است، ساسان سپنتاست. وی در این زمینه چنین می‌گوید: «بر اثر رواج تصنیف، به‌ویژه بعداز دورهٔ مشروطیت، متدرجاً اشعاری سروده شد که دارای وزن عروضی نبود و موجب پیدایش اشعار هجایی گردید» (سپنتا، ۱۳۶۹، ص. ۲۸۵).

۳-۱-۳- هجایی ـ تکیه‌ای بودن وزن تصنیف

عبدالعلی دستغیب ضمن تشریح پیشینهٔ ترانه و ترانه‌سرایی و بیان ویژگی‌های آن در نواحی مختلف، دربارهٔ اوزان ترانه‌ها معتقد است: «اوزان اشعار ترانه‌هایی که ازنظر فرم و ساختار شبیه تصنیف هستند با عروض تطبیق نمی‌شود و بنیاد وزن آنها بر تعداد و توازن تکیه و هجا قرار دارد. ساختار این اشعار مشخصهٔ کامل شعر هجایی را نشان می‌دهد» (دستغیب، ۱۳۸۶، ص. ۳۶).

حسن‌زاده و امین‌پور در مقاله‌ای ضمن بررسی سِیر ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی، به هجایی ـــ تکیه بودن این اوزان چنین اذعان می‌کنند: «ترانه‌های عامیانه در میان افواه مردم و شـــاعران گمنام مردمی، با اوزان تکیه‌ای و هجایی و تقریباً متفاوت با الگوی وزن عروضی رسمی و همچنین با شمار مصراع‌ها و قافیه‌های نامشخص و آزاد حتی تا امروز نیز همچنان به حیات خود ادامه داده است» (حسن‌زاده و امین‌پور، ۱۳۹۳، ص. ۱۰۳).

امید طبیب‌زاده معتقد است که تصنیف و ترانه، هنگام همراهی کلام و ملودی و اجرای موسیقایی، به وزن تکیه‌ای ـ هجایی بدل می‌شود؛ یعنی موسیقی فارغ از قیدوبندهای خاص اوزان عروضی، این امکان را به ترانه‌سرایان می‌دهد تا بتوانند تنها پایبند آهنگی باشند که برای ترانه/تصنیف می‌سازند (ر.ک: طبیب‌زاده و میرطلایی، ۱۳۹۴، ص. ۷۰).

وی در مقالهٔ دیگری معتقد است که بین پایه‌های شعر عروضی و پایه‌های شعر عامیانه ارتباط نزدیکی وجود دارد و این ارتباط به‌حدی محکم و قوی است که ما اگر از شعر عروضی کشش اصوات و هجاها را حذف کنیم و در عوض هجاهای پایانی پایه‌ها را تکیه بر کنیم، در نهایت به وزن تکیه‌ای ـــ هجایی اشعار عامیانه دست پیدا می‌کنیم (ر.ک: طبیب‌زاده، ۱۳۸۴، ص. ۲۳-۲۲). وی درزمینهٔ ارتباط شعر عروضی با موسیقی در ترانه‌ها و تصنیف‌ها چنین اظهارنظر می‌کند:

«به اعتقاد من وقتی ما شعر عروضی را در دستگاه‌های موسیقی می‌بریم، ابتدا آن را به شعر تکیه‌ای ـ هجایی تبدیل می‌کنیم، یعنی به شعری که تکیه در آن مبنای وزن است، آنگاه چنین شعری را به‌راحتی می‌توان به‌صورت ضربی درآورد و خواند» (ر.ک: طبیب‌زاده، ۱۳۸۴، ص. ۲۳).

۴-۱-۳- عروضی ـ تکیه‌ای بودن وزن تصنیف

خانلری در کتاب *وزن شعر فارسی*، در جایی که از ترانه‌های عامیانه و امروزی سخن می‌گوید، دربارهٔ اوزان این ترانه‌ها چنین اظهارنظر می‌کند: «ترانه‌های عامیانه که اکنون در تهران و بسیاری از شهرستان‌ها متداول است نه هجایی است و نه عروضی، بلکه مبنای وزن در آنها دو اصل است، یکی کمیت هجاها (و این اصل همان اصل مبنای شعر رسمی فارسی است) و دیگر تکیه...کمیت هجاها در لهجه‌های عامیانه آن‌چنان‌که در فارسی فصیح هست ثابت و قطعی نیست، به این معنا که به مناسبت وزن می‌توان هجای بلند را کوتاه تلفظ کرد و بالعکس» (خانلری، ۱۳۶۱، ص. ۶۰-۶۱).

در اینجا ذکر این نکته ضروری است که بین تصنیف و ترانه، جدای از محتوا و زبان، تفاوت ماهوی و ساختاری وجود ندارد. وجه‌اشتراک بنیادی در این مقوله، همراهی و همگامی کلام با ملودی و موسیقی است که در هر دو (ترانه / تصنیف)، اصلی تغییرناپذیرست.

چنان‌که ملاحظه شد، آرا و نظرات پژوهشگران دربارهٔ وزن تصنیف و چگونگی و ماهیت آن، متفاوت و گونه‌گون است. این تشتت آرا تا آنجا پیش می‌رود که برخی از محققان پاره‌ای از تصنیف‌ها را بدون وزن می‌دانند (ر.ک: طبیب‌زاده و میرطلایی، ۱۳۹۴، ص. ۶۱). خاستگاه چنین قضاوتی را باید در نداشتن درک درست از ساختار و فرم خاص تصنیف دانست. برای تشخیص درست وزن تصنیف باید به چهار عنصر کلام، ریتم، میزان و ملودی توجه کرد. بی‌گمان تصنیف بدون این چهار عنصر، ناقص خواهد بود؛ بنابراین قطعه‌ای موسیقی که خواننده‌ای در گوشه‌ای از دستگاه‌های موسیقی ایرانی اجرا کند، فقط کلام و ملودی دارد؛ اما از مقولهٔ تصنیف به حساب نمی‌آید، چون بدون ریتم و میزان است. ازسوی‌دیگر همان‌گونه که پیش‌تر هم بیان شد، فرمانروای مطلق در تصنیف، ملودی و آهنگ است. به همین دلیل در تصنیف، بندبند کلام، اعم از حروف و کلمات شعر، با ریتم، میزان و وزن موسیقی که در قدیم «ایقاع» نامیده می‌شده است، هماهنگ و همسو خواهد بود.

۲-۳- ایقاع چیست؟

شعر و موسیقی از خاستگاه و آبشخوری مشترک به نام وزن، نشئت می‌گیرد. آنچه در شعر از آن با عنوان وزن یاد می‌شود در موسیقی با عنوان «ایقاع» از آن نام می‌برند. در کتب موسیقی قدیم، ایقاع و ادوار و اقسام آن، جایگاه ویژه‌ای در علم موسیقی و الحان داشته است.

علم ایقاع در موسیقی، سنجه‌ای برای ترکیب نغمه‌ها و اصوات موسیقی بوده است. به‌واقع ایقاع برای موسیقی، حکم عروض را برای شعر داشته است و همان‌طور که بحور شعری از ارکان عروضی تشکیل می‌شده است، موسیقی هم دوایری داشته است که آن را ازمنه ایقاعی می‌نامیدند (بینش، ۲۵۳۶، ص. ۱۸۹).

ادوار ایقاعی از ارکان و ارکان نیز از نقره یا ضربه تشکیل شده است. این ضربات در موسیقی معادل حرف در شعر است. عامل تعیین‌کننده وزن در اوزان ایقاعی، زمان میان نقرات است (کیانی و همکاران، ۱۳۹۴، ص. ۲۱).

«ابوعلی سینا در تعریف ایقاع می‌گوید: ایقاع، سنجش زمان است به‌وسیله نقره‌ها [نقره یا ضربه، زدن مضراب به سیم ساز است] اگر این نقره‌ها، نغمهٔ موسیقی را ایجاد کند در این صورت وزن را وزن موسیقایی می‌نامند، اگر نقره‌ها معرف تعداد و چگونگی هجاهای کلمات باشند، وزن شعری به وجود می‌آید» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۳، ص. ۳۶). عروض و ایقاع در شعر و موسیقی کارکردی شبیه به هم دارد و به‌واقع عروض را میزان کلام منظوم دانستند و ایقاع را میزان سنجش درستی قطعه‌های منظوم در موسیقی، مانند چهارمضراب‌ها و تصنیف‌های موسیقی (کیانی و همکاران، ۱۳۹۴، ص. ۲۱)؛ بنابراین به نظر نگارنده در ارزیابی اوزان تصنیف همواره باید به تلاقی و تقارن عروض و ایقاع توجه ویژه داشت. ازآنجایی‌که ساختار و شاکلهٔ تصنیف و کلام ملحون، همگامی و همراهی با ملودی و موسیقی است، در تعیین وزن تصنیف هم باید به معیارهای موسیقایی و عروضی، توأمان توجه داشت. کلامی که به خدمت موسیقی و لحن درمی‌آید در واقع تحت‌تأثیر ملاک‌ها و معیارهای اوزان موسیقی تعریف می‌شود. به همین دلیل معتقدیم که اوزان تصنیف، اوزانی ایقاعی یا به عبارت دقیق‌تر عروضی ــ ایقاعی است؛ یعنی باید در ارزیابی اوزان، هم به کمیت هجاها و امتداد آنها و کشش اصوات توجه کرد، هم به ویژگی‌های ساختاری اوزان ایقاعی که مخصوص موسیقی است که در ادامهٔ بحث به برخی از این ویژگی‌ها اشاره خواهیم کرد.

همان‌گونه که پیش‌تر در پیشینهٔ پژوهش اشاره شد وحیدیان کامیار در مقاله‌ای ارزشمند به معرفی اوزان ایقاعی می‌پردازد. وی در ابتدا ضمن تعریف ایقاع براساس کتب موسیقی قدیم، به بیان انواع مختلف آن (ایقاع موصل و متفاضل) اشاره می‌کند و معتقد است که اشعاری در زبان فارسی با کمیت‌های صرفاً بلند وجود دارد که فقط آنها را می‌توان با معیارهای اوزان ایقاعی سنجید. ازنظر

وحیدیان کامیار آنچه در اوزان ایقاعی تعیین‌کننده و عامل ایجاد وزن است، درنگ یا مکث است؛ یعنی عامل «درنگ» یا «مکث» در شعر، عامل تشخیص وزن در اوزانی است که فقط از هجاهای بلند تشکیل شده است؛ مانند بیت زیر از مولانا:

افتادم افتادم در آبی افتادم　　گر آبی خوردم من دلشادم دلشادم

در این بیت که از تکرار «مفعولن» به وجود آمده است، بعداز سه هجای بلند از یک رکن، درنگی و مکثی اتفاق می‌افتد که شاعر براساس همین درنگ، واژگان خود را انتخاب کرده است، به‌گونه‌ای که بعداز سه هجای بلند بتوان مکث کرد (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۳، ص. ۳۳۰-۳۳۵).

مقالهٔ وحیدیان کامیار ازحیث توجه به خوانش ابیات و به‌ویژه مکث و درنگ شعری، درخور توجه است؛ اما نامیدن بدون دلیل چنین اوزانی به نام ایقاعی و توجه نکردن به کمیت هجاها (در برخی نمونه‌های شعری وی کمیت هجاها در تشخیص وزن تعیین‌کننده است) خالی از اشکال نیست.

اوزان تصنیف را ازآن‌جهت ایقاعی می‌نامیم که وقتی کلام ملحون می‌شود، ویژگی‌های میزان و وزن ایقاعی را پیدا می‌کند که در موسیقی کاربرد دارد. این ویژگی در اشعار و تصنیف‌های عامیانه هم مشهود است. آنچه در این نوع شعرها مهم است، خوانش ملودیک آن است؛ یعنی توجه به درنگ‌ها و مکث‌های ملودی و ریتم حاکم بر تصنیف و ترانه که به‌نوعی عامل اصلی تعیین‌کننده وزن است. در چنین فضای موسیقایی گاهی اوقات سه یا چهار هجای کوتاه نیز پشت سر هم می‌آید، ویژگی منحصربه‌فردی که عموماً در شعر عروضی به چشم نمی‌آید؛ ولی در شعر یا ترانهٔ عامیانه که همراه موسیقی و ملودی اجرا می‌شود و کلام تحت‌تأثیر آهنگ و ریتم موسیقایی است، کاملاً مشهود است.

وحیدیان کامیار در تحلیل ترانه‌های عامیانه که خاستگاه بسیاری از تصنیف‌ها و ترانه‌های امروزی است و ازنظر شاکلهٔ موسیقایی شبیه به هم‌اند، به نمونه‌هایی از این اختیارات عروضی خاص که ویژهٔ چنین ترانه‌هایی است، اشاره می‌کند؛ مانند این مصراع‌ها از ترانه / شعر عامیانهٔ زیر:

به کس کسونش نمی‌دم
به همه کسونش نمی‌دم
به راه دورش نمی‌دم

مصراع اول و سوم بر وزن مفاعلن مفتعلن است؛ اما مصرع دوم (به همه کسونش نمی‌دم) چهار هجای کوتاه در آغاز مصراع، پشت سر هم قرار می‌گیرد: مُتَفَعِلن مفتعلن (بِ/ هَ/ مِ/ کَ/ سو/ نش) (ر.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۵۷، ص. ۸۸-۱۰۸)؛ یعنی مصراع دوم، ریخت آوایی و موسیقایی این‌چنین دارد: تَ تَ تَ تَ تن /تن تَ تَ تن

به نظر نگارنده چنین ویژگی‌های موسیقایی در ترانه‌ها یا تصنیف‌ها ریشه در ریتم و میزان اوزان ایقاعی در موسیقی دارد و به‌واقع زمانی که کلام با موسیقی تلفیق می‌شود وزن آن هم تحت‌تأثیر وزن ملودی و موسیقی ایقاعی قرار می‌گیرد.

بسیاری از تصنیف‌ها به‌ویژه تصنیف‌هایی که از دورهٔ مشروطه به بعد سروده شده است، ساختار ملودیک و موسیقایی این‌چنین دارد. آنچه در خلق میزان موسیقایی در اوزان ایقاعی یا به عبارت دقیق‌تر عروضی ـــ ایقاعی دخیل است، توجه به خوانش صحیح و ملودیک تصنیف، دقت در سرضرب‌ها و نقطه‌های شروع و پایان ضرب‌ها در کلام، درنگ‌ها و مکث‌های ضروری در کنار توجه به امتداد و کمیت هجاها و اصوات موسیقی است؛ ازاین‌رو شاید اوزانی که در چنین ساحت چندگانه خلق می‌شود، با اوزان معهود و مألوف عروضی نیز سازگاری نداشته باشد و اوزانی بدیع با اختیارات خاص ملودیک آفریده شود. چنین اوزانی ویژگی‌هایی دارد که در سایهٔ همراهی با ملودی نمود می‌یابد. برخی از این ویژگی‌ها به قرار زیر است:

۳-۲-۱-تبعیت کلام از ریتم موسیقی

در تصنیف به‌ویژه تصنیف‌هایی که کلام بر روی ملودی قرار می‌گیرد، حاکم و فرمانروا ریتم و ملودی است و شعر دنباله‌رو آن. به همین دلیل، تعیین و تشخیص صحیح وزن منوط به خوانش دقیق تصنیف بر مبنای ریتم درست موسیقایی آن است. حاصل این تبعیت، الزام قواعد ملودیک خاص بر پیکرهٔ تصنیف است که جملگی متأثر از ایقاع‌های موسیقایی ملودی است. تصنیف «ای ایران ای مرز پرگهر» اثر روح‌الله خالقی که با شعری از حسین گلِ‌گلاب و صدای بنان اجرا شده است، ازجمله تصنیف‌هایی است که بی‌گمان تعیین وزن آن بدون توجه به خوانش ملودیک تصنیف، ضرب‌آهنگ‌ها، درنگ‌ها و نقاط شروع و پایان ضرب‌های ملودی، حاصل نخواهد شد:

ای ایران ای مرز پرگهر (با خوانش ملودیکی: ای/ای/ران/ای/مرزپر/گهر: فع/فع/فع/فع /فاعلن/ فعل)

ای خاکت سرچشمه هنر (ای/خا/کت/سر/چشمه‌ی/هنر: فع/فع/فع/فع /فاعلن/ فعل)

دور از تو اندیشه بدان (دو/رز/تو/ان/دیشه‌یِ/بدان: فع/فع/فع/فع /فاعلن/ فعل)

پاینده مانی و جاودان (پا/ین/ده/ما/نی‌یُ جا/ودان: فع/فع/فع/فع /فاعلن/ فعل)

در بند بعدی، حرف ندای «ای» با کشش ممتد و مجزا از کلمات دیگر خوانده می‌شود؛ به همین دلیل، آن را جدای از مصرع بعد آوردیم:

ای (فع)

دشمن ار تو سنگ خاره‌ای من آهنم (دشمن ار/ تو سنگ خا/ره‌ای من آ/هنم: فاعلن /مفاعلن/ مفاعلن/ فعل)

جان من فدای خاک پاک میهنم (جان من/فدای خا/کِ پاکِ می/هنم: فاعلن /مفاعلن/ مفاعلن/ فعل)

مهر تو چون شد پیشه‌ام (مه/رِ تو چون/شد/پیشه‌ام: فع/فاعلن/فع/فاعلن)

حرف «رِ» هنگام خوانش، اشباع می‌شود.

دور از تو نیست اندیشه‌ام (دو/رز تو نیست/ان/دیشه‌ام: فع/فاعلن/فع/فاعل)

در راه تو (در/ راه تو: فع/فاعلن)

کی ارزشی دارد این جان ما (کی/ارزشی/دارد این/جانِ ما: فع/فاعلن/فاعلن/فاعلن)

پاینده باد خاک ایران ما (پا/ینده باد/خاک ای/ رانِ ما: فع/فاعلن/فاعلن/فاعلن)

با عنایت به ضرب‌آهنگ و ریتم تصنیف، «فع/فاعلن» را (در رکن اول) بر «مستفعلن» ترجیح دادیم: بعداز هجای اول مکثی است و به‌دنبال آن هجای بعد می‌آید. نکتهٔ مهم دیگر که در خوانش ملودیک و ریتم تصنیف مشهود است، جدا شدن پارهٔ اول بیت فوق (در راه تو) از بقیهٔ بیت است. در تمام منابع موجود، صورت مکتوب بیت فوق را به‌شکل پیوسته نوشته‌اند (عبارت «در را تو» را به بیت بعد، «کی ارزشی دارد»... چسبانده‌اند) که بی‌تردید با ساختار ملودیک تصنیف منافات دارد. ضمن اینکه جدا شدن این پاره از بیت، ساختار وزنی دو مصراع بعد را یکسان و برابر می‌سازد. همین تفکیک و ساختار موسیقایی در بیت قبل (ای دشمن ار تو سنگ...) هم به چشم می‌خورد.

بند بعدی تصنیف، با ساختار موسیقایی شبیه بند اول ادامه می‌یابد:

سنگ کوهت دُر و گوهر است (سن/گِ/کو/هت /در و گو/هراست: فع/فع/فع/فع/فاعلن/ فعل)

حرف «گِ» با اشباع خوانده می‌شود

خاک دشتت بهتر از زر است (خا/کِ/دش/تَت/بهتر از /زر است: فع/فع/فع/فع/فاعلن /فعل)

حرف «کِ» با اشباع خوانده می‌شود.

مهرت از دل کی برون کنم (مه/رت/از/دل/کی برون/کنم: فع/فع/فع/فاعلن/فعل)

برگو بی مهر تو چون کنم (بر/گو/بی/مه/رِتوچون/کنم: فع/فع/فع/فاعلن/ فعل)

با اشباع حرف «رِ» در کلمه «مهر» مصراع دوم.

تا (فع)

گردش زمین و دور آسمان به پاست (گردش/زمین و دو/رِآسمان/به پاست: فاعلن/مفاعلن/مفاعلن/فعل)

نور ایزدی همیشه رهنمای ماست (نورای/زدی همی/شِ رهنما/یِ ماست: فاعلن /مفاعلن/ مفاعلن/فعل)

در ادامه، بند دوبیتی «مهر تو چون شد...» به‌عنوان بند ترجیع، تکرار می‌شود و شاعر بند بعدی را شبیه به ساختار ملودیک بند آغازین تصنیف این‌گونه آغاز می‌کند:

ایران ای خرم بهشت من (ای/ران/ ای /خُر/رم بهش /تِ من: فع/فع/فع/فاعلن /فعل)

روشن از تو سرنوشت من (رو/شن/از/تو/سرنوش/تِ من: فع/فع/فع//فاعلن/فعل)

مصوت کوتاه «ُ» در کلمه «تو» اشباع می‌شود.

گر آتش بارد به پیکرم (گر/آ/تش/با/رَد به پی/کَرَم: فع/فع/فع/فاعلن /فعل)

جز مهرت در دل نپرورم (جز/مه/رت/در/دل نَپَر/وَرَم: فع/فع/فع/فاعلن/فعل)

از (فع)

آب و خاک و مهر تو سرشته شد گلم (آب و خا/کِ مهر تو/سرشته شد/دلم: فاعلن/مفاعلن/مفاعلن/فعل)

مهر اگر برون رود گلی شود دلم (مهر اگر/برون رود/گلی شود/دلم: فاعلن/مفاعلن/مفاعلن/فعل)

در ادامه، مجدد بند دوبیتی ترجیع، تکرار می‌شود: مهر تو چون شد...

چنان‌که ملاحظه شد، تصنیف از سه بند سه بیتی تشکیل شده است که هر سه بند، ساختار ملودیک و موسیقایی شبیه هم دارد و در پایان هر بندی ابیات دوبیتی ترجیع، تکرار می‌شود.

۲-۲-۳-تغییر وزن به‌تبع تغییر ریتم و ملودی

یک ویژگی بارز در اوزان ایقاعی تصنیف، تغییر وزن کلام به تبعیت از ملودی و ریتم موسیقی است. عارف قزوینی در تصنیف «گریه را به مستی بهانه کردم»، وزن کلام تصنیف را در پی تغییر ملودی و آهنگ آن در چند قسمت تغییر می‌دهد:

گریه را به مستی بهانه کرد　　شکوه‌ها ز دست زمانه کردم

آستین چو از دیده برگرفتم　　سیل خون به دامان روانه کردم

با وزن: فاعلن/ فعولن/مفاعلن/فع. عارف بعداز این، بند بعدی را متناسب با تغییر ریتم موسیقی این‌گونه آغاز می‌کنند:

دلا خموشی چرا　　چو خم نجوشی چرا

برون شد از پرده راز　　تو پرده‌پوشی چرا

بر وزن: مفاعلن /فعولن　　مفاعلن /فعولن.

دربند بعدی به وزن ابتدایی کلام برمی‌گردد:

راز دل همان به نهفته ماند　　گفتنش چو نتوان نگفته ماند
فتنه به که یک‌چند خفته ماند　　گنج بر در دل خزانه کرد
(عارف قزوینی، ۲۵۳۶، ص. ۳۷۵)

در تصنیف‌های دورهٔ بعد هم این ویژگی مشهود است. کریم فکور تصنیف‌ساز دورهٔ پهلوی در تصنیف «غوغای ستارگان» وزن کلام را متناسب با ریتم، تغییر می‌دهد:

امشب در سر شوری دارم (امشب/درسر/شوری/دارم: فع لن/ فع لن/فع لن/ فع لن)
امشب در دل نوری دارم (امشب/ دردل/نوری/دارم: فع لن/ فع لن/فع لن/ فع لن)
بیت اول با توجه به ریتم و سرضرب‌های ملودی بر وزن: فع لن/ فع لن/فع لن/ فع لن سروده شده است.
در بیت بعدی، وزن متناسب با تغییر ریتم به‌شکل زیر تغییر می‌کند:
باز امشب در اوج آسمانم (با خوانش ملودیکی: با/زم/شب/در/ او/جِ آسما/نم: فع/فع/فع/فع/مفاعلن/فع)
رازی باشد با ستارگانم (را/زی/با/شد/با/ستارگا/نم: فع/فع/فع/فع/مفاعلن/فع)
در ریتم و ملودی، بعداز هجای «او» در کلمهٔ «اوج» و «با» در مصراع دوم مکثی کوتاه صورت می‌گیرد؛ ازاین‌رو آن را یک رکن مستقل «فع» در نظر گرفتیم و وزن «فع/ مفاعلن/ فع» را بر «فاعلن/فعولن» ترجیح دادیم.
امشب یک سر شوق و شورم: فع لن /فع لن/فع لن/فع لن
از این عالم گویی دورم: فع لن /فع لن/فع لن/فع لن
در بیت بعدی، مجدداً وزن کلام، متناسب با تغییر ریتم ملودی عوض می‌شود:
از شادی پر گیرم که رِسم به فلک (با خوانش ملودیکی: از/شادی/پر/گیرم/که رسم/به فلک: فع/فع لن/فع/فع لن/فَعِلن/فَعِلن)
سرود هستی خوانم در بر حور و ملک (سرود هستی/خوانم /در/بَرِ حو/ رُ ملک: مفاعلاتن/فع لن/فع/فَعِلن/فَعِلن)
در آسمان‌ها غوغا فکنم (در آسمان‌ها/غوغا /فکنم: مفاعلاتن/فع لن/فَعِلن)
سبو بریزم ساغر شکنم (سبو بریزم/ساغر/شکنم: مفاعلاتن/فع لن/فَعِلن) (مشکین قلم، ۱۳۷۷، ص. ۱۲۴)

۳-۲-۳-کوتاهی و بلندی مصراع‌ها بر مبنای ضرورت ملودی

از دیگر ویژگی‌های اوزان ایقاعی، طول مصراع‌های متفاوت بر مبنای ضرورت ریتم و ملودی است؛ ازاین‌رو در چنین ساختاری مصراع‌هایی با تعداد ارکان متفاوت خلق می‌شود. رهی معیری در تصنیف معروف «گلشن آشنایی» تصنیفی با اوزان متغیر و ارکان متفاوت خلق کرده است:

شد خزان گلشن آشنایی　　بازم آتش به جان زد جدایی
عمر من ای گل طی شد بهر تو　　وز تو ندیدم جز بدعهدی و بی‌وفایی
با تو وفا کردم تا به تنم جان بود　　عشق و وفاداری با تو چه دارد سود
آفت خرمن مهر و وفایی　　نوگل گلشن جور و جفایی
از دل سنگت آه
دلم از غم خونین است　　روش بختم این است
از جام غم مستم　　دشمن می‌پرستم

تـــــــــا هســـــــــتـــــــــم

(مشکین قلم، ۱۳۷۷، ص. ۱۱۸)

چنان‌که ملاحظه می‌شود نیاز ملودیک تصنیف، اوزانی متنوع با طول مصراع‌های متفاوت خلق کرده است. در این تصنیف نیز مکث‌ها و نقاط شروع و پایان ضرب‌ها در تعیین وزن ایقاعی تعیین‌کننده است:

شد خزان گلشن آشنایی (شد/ خزان/گل/شَنِ/آ/شنایی: فع/فعل/فع/فعل/ فع/فعولن)

«ن» در «گلشن» هنگام خوانش ملودیک، اشباع می‌شود.

بازم آتش به جان زد جدایی (با/زَما/تش/به جان/زد/جدایی: فع/فعل/فع/فعل/فع/فعولن)

در بیت بعد، ریتم و در پی آن، وزن هم تغییر می‌کند:

عمر من ای گل طی شد بهر تو (عمر من ای گل/طی شد/بهر تو: مفتعلاتن/ فع لن/ فاعِلُ)

وز تو ندیدم جز بدعهدی و بی‌وفایی (وز تو ندیدم/جز بد عه/دِ یُ/بی/وفایی: مفتعلاتن/مفعولن/ فعل/ فع/مفعولن)

«و» در «بی‌وفایی» در خوانش ملودیک، کشیده (با اشباع) تلفظ می‌شود.

با تو وفا کردم تا به تنم جان بود (با تو وفا کر/دم/تا به تنم جان/بود: مفتعلاتن/ فع/ مفتعلاتن/فع)

عشق و وفاداری با تو چه دارد سود (عشق و وفادا/ری/با تو چه دارد/سود: مفتعلاتن/فع/مفتعلاتن/فع)

آفت خرمن مهر و وفایی (آفَتِ/خرمَنِ/مهر و وفایی: فاعِلُ/ فاعِلُ/مفتعلاتن)

نوگل گلشن جور و جفایی (نوگلِ/گلشنِ/جور و جفایی: فاعِلُ/ فاعِلُ/مفتعلاتن)

از دل سنگت آه (از دل سنگت/آه: مفتعلاتن/فع)

دلم از غم خونین است (دلم از غم/خونین است: فعلاتن/ مفعولن)

روش بختم این است (روش بخ/تم اینست: فعلاتن/مفعولن)

رهی معیری در این تصنیف، اوزانی متنوع با طول مصراع‌های متفاوت سروده است که گذشته از زیبایی ادبی آن، نیاز عاطفی و موسیقایی‌های مخاطب را هم برآورده می‌سازد.

مصراع کوتاه «از دل سنگت آه» در واقع چونان حلقهٔ رابطی است که بند قبلی را به بند بعدی متصل می‌سازد.

در تصنیف «چشم نرگس» اثر میرزا علی اکبر شیدا نیز کوتاهی و بلندی مصراع‌ها، تغییر وزن و ابداع قالب‌های شعری ابتکاری، متناسب با ریتم و ملودی تصنیف مشهود است:

خـواهـم کـه بـر زلـفـت هـر دم زنـم شـــانـه

ترسم پریشان کند بسی حال هرکسی چشم نرگست مستانه مستانه

خـواهـم بـر ابـرویـت هـر دم کشـــم وســـمـه

ترسم که مجنون کند بسی مثل هرکسی چشم نرگست دیوانه دیوانه

یـــک شـــب بـیـــا مـــنـــزل مـــا

حـــل کـــن دو صـــد مشـــکـــل مـــا

ای دلـــبـــر خـــوشـــگـــل مـــا

(مشکین قلم، ۱۳۷۷، ص. ۲۳)

۴-۲-۳- استفاده از مصراع‌های کوتاه در پایان قطعات و تناسب آن با ملودی

در برخی از تصنیف‌ها، مصراع‌های پایان بندها (قطعات ملودی) کوتاه‌تر از بقیه مصراع‌هاست. این تغییر طولی مصراع‌ها

براساس نیاز ملودیک تصنیف است. در پایان قطعات هنگام فرود آهنگ که طول ملودی کوتاه می‌شود، مصراع پایانی بند هم متناسب با نقطهٔ فرود ملودی، کوتاه‌تر از بقیه مصراع‌ها آورده می‌شود. تصنیف «برق نگاهی» از اسماعیل نواب صفا نمونه‌ای از این نوع ساختار است:

بلای ناگهان عشق است امید بیکران عشق است
فشانم به خاک راهی اشک بی‌پناهی

همچنین در بندهای زیر:

گر چو فتنه‌ای برخیزی چو سایه‌ای بگریزی
در خلوت من
همه جهان قربانت شود بلاگردانت
محبت من...

(مشکین قلم، ۱۳۷۷، ص. ۵۴۰)

مصراع‌های پایانی بندها (اشک بی‌پناهی/در خلوت من/محبت من) کوتاه و متناسب با نقطهٔ فرود ملودی است. در تصنیف «بیداد زمان» اثر بیژن ترقی کوتاهی مصراع پایانی بندها و نقش ملودیک آن نمایان است:

به رهی دیدم برگ خزان پژمرده ز بیداد زمان
کز شاخه جدا بود
چو ز گلشن رو کرده نهان در رهگذرش باد خزان
چون پیک بلا بود...

(مشکین قلم، ۱۳۷۷، ص. ۱۹۹)

مصراع‌های پایان بندها متناسب با نقطهٔ فرود ملودی، کوتاه‌تر و با وزنی متفاوت از بیت‌های پیش‌از خود است. همچنین در تصنیف ماندگار «آتش کاروان» چنین ساختاری به چشم می‌خورد:

آتشی ز کاروان جدا مانده این نشان ز کاروان به جامانده
یک جهان شراره تنها مانده در میان صحرا
به درد خود سوزد به سوز خود سازد

بند بعدی:

سوزد از جفای دوران فتنه و بلای توفان
فنای او خواهد به‌سوی او تازد...

(مشکین قلم، ۱۳۷۷، ص. ۲۱۲)

بیت‌های پایانی هر بند (به درد خود.../فنای او خواهد...) کوتاه‌تر و با وزنی متفاوت و متناسب با نقطهٔ فرود ملودی سروده شده است.

۴- نتیجه

شاخصهٔ اصلی تصنیف، همگامی کلام با ملودی است. با همین نگاه می‌توان تصنیف را ژانر ادبی مهم و مؤثری در بین

گونه‌های متنوع ادبی به حساب آورد. ریتم و ملودی در تصنیف، عامل مهم در ساختار و شاکلهٔ اصلی تصنیف به حساب می‌آید؛ ازاین‌رو در تحلیل ساختاری و ارزیابی تصنیف، ملودی و ریتم حاکم بر آن، عامل مهم و تعیین‌کننده است. وزن هم از عناصر بسیار مهم ساختاری تصنیف است که بدون توجه به همگامی و همراهی کلام با ملودی و خوانش موسیقایی تصنیف نمی‌توان به تحلیل درست و منطقی از آن دست یافت. اختلاف‌نظری که بین پژوهشگران این عرصه در تعیین و تشخیص وزن حاکم بر تصنیف وجود دارد، نشئت گرفته از نداشتن نگاه دقیق به شاکلهٔ تصنیف است. برخی از محققان وزن تصنیف را عروضی می‌دانند، عده‌ای دیگر به هجایی بودن این اوزان اعتقاد دارند و شماری دیگر نیز وزن تصنیف را تکیه‌ای ـ هجایی می‌دانند.

این پژوهش با تمرکز بر ساختار ملودیک تصنیف و نگاه دقیق به شاکلهٔ ساختاری آن، یعنی ملودی، ریتم، میزان و کلام و توجه به اجرای موسیقایی آن، به تحلیل اوزان پرداخته است. دوره و تمرکز مطالعاتی ما بر تصنیف‌های دورهٔ مشروطه به بعد است که با روش کلام بر روی آهنگ یا خلق هم‌زمان کلام و ملودی ساخته شده است. در این دو روش ساخت، حاکمیت و سیطرهٔ ملودی بر کلام منجر به خلق اوزانی می‌شود که آنها را «اوزان ایقاعی» می‌نامیم. برایند این جستار نشان می‌دهد که تصنیف با توجه به قرابت و تقارن بلافصل خود با موسیقی، تحت سیطرهٔ اوزان ایقاعی است که ریشه در نقرات و میزان‌های موسیقی دارد. برخلاف نظر برخی از پژوهشگران که اوزان ایقاعی را منحصر در هجاهای صرفاً بلند می‌دانند، معتقدیم در این اوزان، کمیت هجاهای مختلف (اعم از کوتاه و بلند) کشش اصوات، درنگ‌ها و نقاط شروع و پایان ضرب‌ها از عوامل مهم و تعیین‌کننده در تعیین و تشخیص وزن است.

در چنین فضا و ساحت متنوع موسیقایی، اوزانی خلق می‌شود که همگام با ریتم و میزان ملودی و ایقاعات موسیقی است و حاصل آن، خلق مصراع‌های کوتاه و بلند، تغییر وزن به‌تبع تغییر ریتم و هنجارشکنی‌های عروضی خاصی است که جملگی سایهٔ گستردهٔ میزان و ملودی موسیقی و انعکاس آن در کلام ظهور می‌کند.

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲). *از صبا تا نیما* (ج. ۲). زوار.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۶). *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*. زمستان.

بینش، محمد تقی (۲۵۳۶). *تعلیقات کتاب مقاصد الالحان* عبدالقادر مراغی. بنگاه ترجمه و نشر کتاب

جاهدجاه، عباس (۱۳۹۳). بررسی درنگ در وزن شعر فارسی. *فنون ادبی*، *۶*(۲)، ۵۹-۶۸.
https://liar.ui.ac.ir/article_19723.html

جاهدجاه، عباس (۱۴۰۳). بررسی و تکمیل نظریهٔ ارکان عروضی خانلری. *فنون ادبی*، *۱۶*(۴)، ۱-۱۴.
https://doi.org/10.22108/liar.2024.142079.2397

حسن‌زاده، عبدالله، و محمدپور، محمد امین (۱۳۹۳). بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی. *شعر پژوهی*، *۶*(۱)، ۹۳-۱۱۴.
https://doi.org/10.22099/jba.2014.1644

خالقی، روح‌الله (۱۳۷۸). *سرگذشت موسیقی ایران* (ج. ۱). صفی علی شاه.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۶). دوبیتی‌ها و ترانه‌های محلی. *مجله کیهان فرهنگی*، (۲۵۱)، ۳۴-۳۹.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/230722/

دورینگ، ژان (۱۳۸۳). *سنّت و تحول در موسیقی ایران* (سودابه فضائلی، مترجم). توس.

زرقانی، مهدی (۱۳۸۵). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. ثالث.

سپنتا، ساسان (۱۳۶۹). *چشم‌انداز موسیقی ایران*. مشعل.

طبیب زاده، امید (۱۳۸۴). وزن شعر فارسی. *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ۲۲-۳۵.

طبیب زاده، امید (۱۴۰۰). وزن هجایی (ایقاعی) در زبان فارسی. *زبان و زبانشناسی*، (۳۳)، ۴۷-۷۰.
https://doi.org/10.30465/lsi.2021.8087

طبیب‌زاده، امید، و میرطلایی، مائده (۱۳۹۴). ویژگی‌های وزنی در ترانه‌ها و تصنیف‌های فارسی. *نامه فرهنگستان*، (۵۵)، ۵۲-۷۰.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1082031/

عارف قزوینی، میرزا ابوالقاسم (۲۵۳۶). *کلیات دیوان عارف قزوینی* (به کوشش رضازاده شفق و عبدالرحمان سیف آزاد). امیرکبیر.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۷). تصنیف معاصر و ایده‌هایی برای استفاده از عناصر موسیقایی قدیم در آهنگسازی. *ماهور*، (۴۰)، ۹۳-۱۱۲. www.magiran.com/volume/42860

کمالی، مهدی (۱۳۹۸). تحلیل و طبقه‌بندی وزن‌هایی که فقط هجای بلند دارند. *کهن‌نامه ادب پارسی*، ۱۰(۱)، ۳۶۳-۳۹۷.
https://doi.org/10.30465/cpl.2019.4008

کیانی، مجید، شاه حسینی، رودابه، و رضایی، احمد (۱۳۹۴). وزن در شعر و موسیقی (پژوهشی در مبانی عروض و ایقاع). *ادب فارسی*، ۵(۱)، ۲۱-۴۰. https://doi.org/10.22059/jpl.2015.56607

مرادی، محمد (۱۳۹۲). معرفی وزن‌های رایج و نوع خوانش عروضی در ترانه‌های محلی فارس. *ادبیات و زبان‌های محلی ایران*، ۵(۱)، ۸۳-۱۰۳. https://journals.iau.ir/article_514230.html

مشحون، حسن (۱۳۷۳). *تاریخ موسیقی ایران*. سیمرغ.

مشکین قلم، سعید (۱۳۷۷). *تصنیف‌ها، ترانه‌ها و سروده‌های ایران‌زمین*. خانه سبز.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۶۱). *وزن شعر فارسی*. توس.

وحید دستگردی، محمد حسن (۱۳۰۸). سرود، ترانه (۲). *مجله ارمغان*، ۱۰(۲ و ۳)، ۸۴-۹۲.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/456589/

وحیدیان کامیار، محمد تقی (۱۳۵۷). *بررسی وزن شعر عامیانه فارسی*. آگاه.

وحیدیان کامیار، محمد تقی (۱۳۶۳). اوزان ایقاعی در شعر فارسی. *جستارهای ادبی*، (۶۶)، ۳۲۳-۳۴۸.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/817366/

References

Arif Qazvini, A. (1836). *Generalities of the Divan of Arif Qazvini* (R. Shafaq & A. Seifazad, Eds.). Amirkabir Publications. [In Persian].

Arianpour, Y. (1993). *From Saba to Nima* (Vol. 2). Zavvar Publications. [In Persian].

Akhavan Sales, M. (2017). *Heresies and Inventions of Nima Youshij*. Zemestan Publications. [In Persian].

Binesh, M. (1836). *Maqasid al-aIhan by Abdul Qadir Maragh* (Commentaries). Book Translation and Publishing Company Publications. [In Persian].

Doering, J. (2004). *Tradition and Development in Iranian Music* (S. Fazaeli, Trans.). Toos Publications. [In Persian].

Dastgheib, A. (2007). Couplets and local songs. *Journal Keyhan Farhangi*, (251), 34-39. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/230722/ [In Persian].

Fatemi, S. (2008). Contemporary Tasnif and ideas for using old musical elements in composition. *Mahour*, (40), 93-112. www.magiran.com/volume/42860 [In Persian].

Hassanzadeh, A. & Mohammadpour, M. (2014). A study of songwriting in Persian literature. *Poetry Studies*, *6*(1), 93-114. https://doi.org/10.22099/jba.2014.1644 [In Persian].

JahedJah, A. (2024). Review and completion of the theory of Khanlari's prosody elemen. *Literary Arts*,

4(49),1-14. https://doi.org/10.22108/liar.2024.142079.2397 [In Persian].
JahedJah, A. (2014). A study of the delay in the meter of Persian poetry. *Literary Arts*, *6*(2), 59-68. https://liar.ui.ac.ir/article_19723.html [In Persian].
Khaleghi, R .(1999*). History of Iranian Music* (Vol. 1). Safi Ali Shah Publications. [In Persian].
Kamali, M. (2019). Analysis and classification of meters that have only long syllables. *Kohnnameh Adab Parsi*, *10*(1), 363-397. https://doi.org/10.30465/cpl.2019.4008 [In Persian].
Kiani, M., Shah Hosseini, R. & Rezaei, A. (2015). Meter in Poetry and Music. (A Study on the Fundamentals of Prosody and Igha'a) *Persian Literature*, *5*(1), 21-40. https://doi.org/10.22059/jpl.2015.56607 [In Persian].
Meshkin Ghalam, S. (1998). *Tasnifs, Songs and Poems of Iran*. Khaneh Sabz Publications. [In Persian].
Mashhoun, H. (1994). *History of Iranian Music*. Simorgh Publications. [In Persian].
Moradi, M. (2013). Introducing common meters and types of prosody reading in Persian folk songs. *Iranian Literature and Folk Languages*, *5*(1), 83-103. https://journals.iau.ir/article_514230.html [In Persian].
Natel Khanlari, P. (1932). *The Meter of Persian Poetry*. Toos Publications. [In Persian].
Sepanta, S. (1939). *Perspective of Iranian Music*. Mashal Publications. [In Persian].
Tabibzadeh, O. (2022). Syllable (Ighaee) Meter in Persian language. *Language and Linguistics*, (33), 47-70. https://doi.org/10.30465/lsi.2021.8087 [In Persian].
Tabibzadeh, O. (2005). The meter of Persian poetry. *Book of the Month of Literature and Philosophy*, 22-35. [In Persian].
Tabibzadeh, O. & Mirtalaei, M. (2015). Metrical Features in Persian Songs and Tasnifs. *Nameh Farhangestan*, (55) 52-70. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1082031/ [In Persian].
Vahidian Kamyar, M. T. (1978). *A study of the meter of Persian folk poetry*. Agah Publications. [In Persian].
Vahidian Kamyar, M. T. (1999). Ighaee meters in Persian Poetry. *Literary Inquiries*, (66), 323-348. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/817366/ [In Persian].
Vahid Dastgerdi, M. T. (1999). Sing, Song (2). *Journal Armaghan*, (102 / 103), 84-92. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/456589/ [In Persian].
Zarghani, M. (2006). *Perspective of Contemporary Iranian Poetry*. Sales Publication. [In Persian].