Interdisciplinary research in persian Language and literature
Print ISSN: 2821-076X
Online ISSN: 2821-0778
Vol. 1, New Series, No.2, Autumn and Winter2022

پژوهش‌های میان رشته‌ای
زبان و ادبیات فارسی

Dobeyti_ha_i old Pahlavi language and the origins of metric patterns in the Gusheh_ha_i of Avaz Dashti

Rana Zarepour[1] Farideh Mokhtari Farivar[2] Mohammad Ali Mosazadeh[3]

1. Master of Music, University of Art, Tehran, Iran.
2. Master of Persian Language & Literature, University of Payame nour, Taft, Iran.
3. Asistant professor, Persian Language & Literature Faculty, Tabriz University, Tabriz, Iran.

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
18/10/2022
Accepted:
23/09/2023

ABSTRACT

The subject of this essay is to review the origin of the metric of the Gusheh-ha_i of Avaz Dashti in the Iranian classical music. Pahlaviyat is one of the important types of poetry-music of the Sasanian era, which is the old and less evolved metric of today's dobeyti. Since the arrival of Islam in Iran, under the influence of the Arab prosody system, it gradually underwent changes in the metric and became Bahr Hazaj Mosadas Mahzof or Maqsur, and due to its special structural characteristics, it continues to be a popular and common metric in the Iranian ethnic's music continued and that way he got into the Radif of Iranian music. Some music researchers believe that ،Avaz Dashti is a collection of songs of Iran and heavy metric presence of Dobeity on the Gusheh_ha_i of Dashti, this will reinforce doubt and believe. The research method in this article is descriptive-analytical and the statistical investigations were carried out to determine the frequency of the metric of Avaz Dashti in four Radifs of Iranian music (instrumental and vocal) as well as the metric of selected poems in the performance of the Avaz Dashti of Mohammad Reza Shajarian's albums shows a significant connection between the Avaz Dashti with dobeyti metric and its less evolved ritmic, which is reminiscent of the metric of old Pahlaviyat.This article examines the changes in the Pahlaviyat metric and its relationship with the metric of the Gusheh_ha_i of Avaz Dashti.

Keywords: Pahlaviyat, Dobeyti, Avaz Dashti, metric, Bahr Hazaj, Radif of Iranian music

Cite this article: Zarepour, Rana., Mokhtari Farivar, Farideh., Mosazadeh, Mohammad Ali *(2022).* Dobeyti_ha_i old Pahlavi language and the origins of metric patterns in the Gusheh_ha_i of Avaz Dasht*i*, *Interdisciplinary research in persian Language and literature,Vol. 1, New Series, No.2, Autumn and Winter2022*, pages:281-312.

DOI: 10.30479/irpli.2023.17977.1074

© The Author(s).

Publisher: Imam Khomeini International University

***Corresponding Author**: Rana Zarepour
Address: *Master of Music, University of Art, Tehran, Iran.*
E-mail: ranazarepour@gmail.com

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی
شاپا چاپی: ۲۸۲۱-۰۷۶x
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۰۷۷۸
سال اول، دورهٔ جدید، شمارهٔ دوم ، پاییز و زمستان، ۱۴۰۱

دوبیتی‌های کهن پهلوی و خاستگاه وزن گوشه‌های آواز دشتی

رعنا زارع‌پور*[۱]، فریده مختاری فریور[۲]، محمدعلی موسی‌زاده[۳]

۱. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تفت، ایران.
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۱/۰۷/۲۶
پذیرش:
۱۴۰۲/۰۷/۰۱

چکیده

موضوع این مقاله بررسی خاستگاه وزنِ گوشه‌های آواز دشتی در ردیف موسیقی کلاسیک ایرانی است. «پهلویات» از گونه‌های شعری–موسیقایی مهم دوران ساسانی است که وزن کهن و تکامل‌نیافتهٔ دوبیتی‌های امروز است. بعد از ورود اسلام به ایران، این گونه (پهلویات) تحت‌تأثیر عروض شعر عرب به‌تدریج دچار دگرگونی‌هایی در وزن گردید و به بحر «هزج مسدس محذوف/ مقصور» تبدیل شد. به‌دلیل مشخصه‌های ساختاریِ ویژهٔ این وزن، همچنان در موسیقی اقوام، وزنی محبوب و رایج است و از همین طریق به ردیف موسیقی ایرانی راه یافت. برخی از پژوهشگران موسیقی معتقدند که آواز دشتی، مجموعه‌ای از آهنگ‌های نواحی ایران است؛ حضور سنگین وزن دوبیتی درگوشه‌های دشتی، تقویت‌کنندهٔ این گمان است. روش پژوهش در این مقاله توصیفی–تحلیلی است. بررسی‌های آماری‌ای که جهت تعیین فراوانیِ وزن گوشه‌های آواز دشتی در چهار روایتِ ردیفِ موسیقی ایران (سازی و آوازی) و همچنین وزن اشعار منتخب در اجرای آوازهای دشتیِ آلبوم‌های «محمدرضا شجریان» صورت گرفت، ارتباط معناداری را بین آوازِ دشتی با وزن دوبیتی و وزن تکامل‌نیافتهٔ آن – که تداعی‌گر وزن پهلویات قدیم است – نشان می‌دهد. این مقاله سیر تطور وزن پهلویات و ارتباط این اوزان را با وزن گوشه‌های آواز دشتی بررسی می‌کند.

کلمات کلیدی: پهلویات، دوبیتی، آواز دشتی، وزن، بحر هزج، ردیف موسیقی ایرانی

استناد: زارع‌پور، رعنا؛ مختاری فریور، فریده؛ موسی‌زاده، محمدعلی. (۱۴۰۱). دوبیتی‌های کهن پهلوی و خاستگاه وزن گوشه‌های آواز دشتی، دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، سال اول، دورهٔ جدید، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱: ۳۱۲-۲۸۱

DOI: 10.30479/irpli.2023.17977.1074
ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی^(ره)

حق‌مؤلف © نویسندگان.

مقدمه

پهلویات، ژانر شعری-موسیقایی متداول در دوران ساسانی بود که با دو بیت در اوزانی خاص و با مضامینی برگرفته از رخدادها و اتفاقات جامعه، روایتگر احوالات و روزگار مردمان ایران در آن دوران بود و بعد از ورود اسلام نیز با تغییراتی تدریجی در وزن، به‌صورت بحر «هزج مسدس محذوف/ مقصور» درآمد و به‌صورت «دوبیتی» یا «ترانه» در بخش بسیار وسیعی از موسیقی اقوام ایرانی به حیات خود ادامه داد و ازآن‌طریق وارد ردیف موسیقی ایرانی به‌ویژه آواز دشتی شد. در نظام موسیقی مقامی، نامی از آواز دشتی نیست؛ هرچند فواصل دشتی با مقام‌هایی مطابقت دارد. در نیمهٔ دوم قرن سیزدهم هجری بود که در هنگام تدوین ردیف موسیقی دستگاهی ایران میرزا عبدالله فراهانی از میان دستگاه‌هایی که آموخته بود، آوازهایی را جدا کرد، استقلال نسبی بخشید و چند گوشهٔ مدال که با آن هماهنگی داشته به آن‌ها افزود (خضرایی، ۱۳۹۷ :۹۲). به‌این‌صورت، آواز دشتی از دستگاه شور جدا شد و در آوازهای مستقل پنج‌گانهٔ ردیف قرار گرفت و بعدها در روایت‌های ردیفیِ دیگر، گوشه‌هایی بر آن افزوده شد. آوازی حزین، غم‌انگیز و دردناک ولی درعینِ‌حال لطیف و ظریف (خالقی، ۱۳۴۱: ۱۶۷)، که شاید به همین سبب جایگاهی ویژه در موسیقی تعزیه دارد. بررسی وزنِ گوشه‌های آواز دشتی در ردیف‌های متفاوت و وزن اشعار انتخاب‌شده برای آوازهای دشتی در آلبوم‌های محمدرضا شجریان (آلبوم‌های مورد نظر این پژوهش)، ارتباط معناداری بین وزن دوبیتی و مدّهای این آواز آشکار می‌کند. همچنین محوریت مضامین «حزن» و «حرمان» در اشعار منتخب، در اجرای این آوازها، قابلِ تأمل است. به نظر می‌رسد که وزن دوبیتی‌های امروزی و کهن به‌دلیل پاره‌ای از ویژگی‌ها نسبت به سایر اوزان، توانایی بیشتری برای بیان حالت‌های ملالت و محنت داشته باشد، چنانچه «فرصت‌الدوله شیرازی» در *بحور الالحان* می‌گوید: «می‌توان گفت فلان بحر از بحور شعر به فلان نغمه از موسیقی هرآینه، شایسته و بایسته‌تر است» (۱۴۰۰: ۲۰). تمام اشعاری که او برای آواز دشتی پیشنهاد می‌کند، بر وزن دوبیتی هستند. عبدالقادر مراغی نیز در *جامع الحان* می‌گوید: «هر جمعی از نغمات دوایر در ازمجه نوعی تأثیر کنند، پس اگر کسی خواهد که مردمی را قابل باشند در گریه آورد، جمعی از نغمات که تأثیر آن‌ها در نفوس، حزن باشد در عمل آورد ... به‌طریق مرغوب بنوازد و ابیات و اشعار مناسب با آن نغمات و شدود مقارن گرداند تا سامعان را رقت آید» (۱۳۸۸: ۴۲۰). در این مقاله تلاش می‌شود ضمن بررسی سیر تحول و تطور وزن پهلویات، ارتباط

این اوزان با وزن گوشه‌های آواز دشتی مشخص شود و به پرسش اصلی این مقاله که خاستگاه و منطق حضور سنگین وزن دوبیتی در آواز دشتی را جستجو می‌کند، پاسخ دهد. به نظر می‌رسد، ردیف آواز دشتی، بازتاب بخشی از موسیقی و ادبیات فولک مردمان این سرزمین است که ریشه‌های آن تا روزگار ایران باستان و بخش‌های وسیعی از این خاک، پیش رفته و پژواک صدای ملتی است که اندوه و آلام زندگانی خود را به مدد اشعار خنیایی محزون در اوزان پهلویات کهن و تکامل‌یافته با مدّهای موسیقایی خاص، نغمه‌سرایی کرده است. این مقاله خاستگاه وزن دوبیتی در آواز دشتی را با رویکرد مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزه‌های زبان و ادبیات فارسی و موسیقی‌شناسی، بررسی می‌کند.

۱. پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ تحقیق باتوجه‌به موضوع آن، که نیازمند مطالعات میان‌رشته‌ای است، از چند منظر بررسی می‌شود:

الف) درخصوص بررسی وزن و پیشینهٔ فرهنگی-تاریخی پهلویات و همچنین دوبیتی و ترانه، پژوهش‌های متعدد و فراوانی صورت گرفته است که به مواردی از آن‌ها اشاره می‌شود: «شمس‌الدین محمد ابن قیس الرازی» (قرن هفتم هجری)، در کتاب *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، وزن اشعار پهلوی را عروضی دانسته که پر از نابسامانی و اغتشاشات وزنی است و علت این امر را کم‌سوادی پهلوی‌سرایان و ضعف اطلاعات آن‌ها در اصول افاعیل عروضی دانسته است (۱۳۸۷: ۲۸-۲۹). همچنین اولین کسی که در موردِ ترانه، سخن گفته او بوده است: «هیچ وزن از اوزان مبتدع و اشعار مخترع که بعد از خلیل، احداث کرده‌اند، به دل نزدیک‌تر و در طبع آویزنده‌تر از این نیست ... اهل دانش ملحونات این وزن را ترانه و شعر مجرد آن را دوبیتی خواندند» (همان: ۱۱۴ و ۱۱۵). در دوران معاصر ملک‌الشعرای بهار در دو مقالهٔ «فهلویات یا ترانه‌های ملی» و «فهلویات» به این موضوع پرداخته است؛ و ریشهٔ بحر «هزج مسدس» را، با مطالعه در بقایای آثار کتب پهلوی و کتب قدیم تاریخی، یکی از اوزان اشعار قدیم ساسانی، با نام «فهلویات» دانسته است؛ و اشاره می‌کند که در ابتدا بین اشعار هجایی «پهلویات» و بحر «هزج» شباهت کمی وجود داشته است؛ اما با یک یا دوپاره از افاعیل و یا سایر زحافات پهلویات، بر اهل ذوق و موسیقی‌شناسان آشکار می‌شود که چگونه ریشهٔ بحر «هزج» را در اشعار پهلوی

می‌توان به دست آورد (نک. ۱۳۱۷: ۱۲۷و۱۲۹). وحیدیان کامیار وزن پهلویات را عروضی و منطبق با وزن «هزج مسدس محذوف» دانسته و توضیح می‌دهد که هرگاه مصوت کوتاه وزن را برهم زند، باید به‌ضرورت وزن آن را بلند در نظر گرفت و برعکس، تا وزن مصراع منطبق با الگوی عروضی‌اش شود (۱۳۵۷: ۲۱). پرویز ناتل‌خانلری درخصوص وزن پهلویات این‌گونه نتیجه می‌گیرد: «در زبان پهلوی مانند اشعار عامیانه و محلی که اکنون رایج است بنای وزن بر تکیهٔ کلمات و کمیت هجاها قرار داشته و این دو عامل باهم ایجاد وزن می‌کرده است» (۱۳۷۳: ۷۵-۷۴). سیروش شمیسا اشعار پهلوی را دو گونه دانسته است: یکم، اشعاری که در متون پهلوی ایرانِ پیش از اسلام دیده می‌شود از قبیلِ اشعار *مانی*، *قطعاتی از یاتکار زریران* یا *درخت آسوریک*. دوم، شعرهایی که مقارن ورود اسلام سروده شده‌اند و دشواری در مطالعهٔ این اشعار را کیفیت وزن آن‌ها دانسته که عروضی نیست (۱۳۷۶: ۱۴). ساسان فاطمی (۱۳۷۸) در مقالهٔ «بررسی دو آواز مازندرانی و فهلویات و اشعار غیر فارسی در آوازهای محلی» دوبیتی‌های عروضی را محصول تغییر ماهیت دوبیتی‌های کهنی دانسته که بخشی از فهلویات مربوط به ادبیات پیش از اسلام است و محبوبیت فهلویات را چنان دانسته که در دوره‌های ظهور شعر عروضی فارسی نیز شعرای محلی در کنار شعر فارسی به سرودن آن ادامه داده‌اند (۱۳۷۸: ۱۴۷). او همچنین برای اثبات هجایی‌بودن اشعار محلی، موسیقی را ملاک قضاوت قرار می‌دهد و فهلویات را از نسل اشعار پهلوی می‌داند که همیشه با موسیقی همراه بوده‌اند (همان: ۱۴۹). امید طبیب‌زاده (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی تاریخی وزن در پهلویات» ضمن بررسی سیر تحول وزن پهلویات، آن‌ها را در چهار گروه کلی فهلویات قدیم غیرعروضی، فهلویات قدیم عروضی، فهلویات جدید عروضی و فهلویات جدید غیرعروضی طبقه‌بندی می‌کند. او همچنین نظر شمس قیس را درخصوص اشتباه در ترکیب بحر «مشاکل» با «هزج» که از معایب پهلویات دانسته، رد و نظام وزنی پهلویات را متفاوت از نظام وزنی اشعار عروضی فارسی دانسته است (طبیب‌زاده، ۱۳۹۲: ۶۲-۶۴). توسط زبان‌شناسان اروپایی نیز پژوهش‌هایی به‌ویژه درخصوص وزن اشعار پهلوی صورت گرفته که بین آن‌ها هم اختلاف نظراتی وجود دارد؛ امیل بنونیست (Emile Benveniste, 1930) در مقالهٔ «شعری به زبان پهلوی» به بررسی قطعهٔ *درخت آسوریک* پرداخت و به این نتیجه رسید که هرچند تعداد هجاها در هر سطر ثابت نیست، تعداد هجاهای یک سطر در هر شعر بین حداقل و حداکثر نوسان دارد، و نوسان حداقل و حداکثر در طول ابیات در مقایسه با میانگین، تقریباً

یکسان است. این رویکرد (تحلیل آماری شمار هجاها) ابزاری مفید در کشف اصول شعر ایرانی میانه شد. والتر برونو هنینگ (Walter Bruno Henning, 1950) درخصوص وزن شعر در زبان پهلوی مطالعاتی انجام داده و معتقد است که در زبان‌های ایرانی میانهٔ غربی، وزن شعر هجایی نیست و احتمال کمی‌بودن این اشعار را رد کرده است. ژیلبر لازار (Gilbert Lazard, 1971) در مقاله‌ای با عنوان «زبان‌های ایران ازنظر ابن مقفع شامل پهلوی، پارسی و دری» معانی گوناگونی از لغت پهلوی ارائه می‌دهد؛ و همچنین با بررسی قطعاتی از اشعار پهلوی، شباهت‌هایی را میان شعر پهلوی و شعر فارسی کلاسیک ارائه می‌دهد (نک. فن شعر در یک شعر پهلوی، ضیا مجیدی، ۱۳۹۵).

ب) در تعیین وزن گوشه‌ها در ردیف موسیقی ایران نیز، بابک خضرایی (۱۳۸۳) و (همو: ۱۳۸۴) در دو مقاله با عنوان‌های «نگاهی به وزن در چند روایت از ردیف موسیقی ایران» و «جستجوی اوزان و ارکان عروضی در ردیف میرزا عبدالله»، وزن گوشه‌ها را در ردیف‌های آوازی عبدالله دوامی و محمود کریمی و ردیف‌های سازی صبا و میرزا عبدالله بررسی کرده و بحر عروضی هر گوشه را تعیین کرده است؛ و جهت تبیین و تفهیم دقیق‌ترِ گوشه‌های ردیف سازی میرزا عبدالله، ابیاتی را در همان وزن، پیشنهاد کرده است.

ج) در ارتباط با پیوند شعر و موسیقی به‌ویژه از منظر تطابق اوزان اشعار با ایقاعات موسیقی، در رسالات کهن، بحث‌های مبسوطی صورت گرفته است؛ فارابی (۲۶۰ ق.) در *موسیقی الکبیر* به ماهیت شعر پرداخته و معتقد است اگر اقاویل شعر با موسیقی همراه شود، عنصر «تخییل» در آن‌ها افزون‌تر گردد (نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۲۶). و در *احصاء الایقاعات* به بحث در زمینهٔ «ایقاعات» و طبقه‌بندی آن‌ها در دو گروهِ ایقاعات سنگین و سبک می‌پردازد و از کندی (فیلسوف العرب) به‌سبب استفاده از ریتم‌های رایج یونان انتقاد می‌کند (نک. هدایت‌زاده، ۱۳۹۵: ۸۰). اخوان الصفا در *مجمل الحکمه* با اشاره به اینکه «در علم موسیقی به عروض حاجت است تا زحاف از مستوی بداند» به مباحث وتد، سبب و فاصله در شعر و موسیقی پرداخته‌اند (همان: ۵۰). ابن سینا در *دانشنامهٔ علایی* در باب «سخن اندر ایقاع» به مباحث افاعیل عروضی با اوزان ایقاعی، پرداخته است (۱۳۷۱ : ۱۱). در دوران معاصر، حسینعلی ملاح (۱۳۶۷) در کتاب *موسیقی و شعر* و حسین دهلوی (۱۳۷۸) در کتاب *پیوند شعر و موسیقی آوازی* به مباحثی پیرامون موضوع موردِ نظر پرداخته‌اند.

د) درخصوص ارتباط درونمایهٔ مدهای موسیقی با عروض، کتاب *بحورالالحان در علم موسیقی و نسبت آن با عروض* از فرصت‌الدوله شیرازی، مهمترین و تنها مرجع موجود است که از دوران قاجار باقی مانده است. در دوران معاصر، شفیعی‌کدکنی (۱۳۵۸) با اصطلاحات ابداعی همچون اوزان جویباری و خیزابی و ارتباط آن با موسیقی رسمی و موسیقی فولک، مباحثی را در کتاب *موسیقی شعر* مطرح کرده است.

تا آنجاکه نویسندگان این مقاله اطلاع دارند تاکنون هیچ پژوهش دقیق و روشمندی درخصوص ارتباط میان وزن پهلویات با وزن گوشه‌های آواز دشتی صورت نگرفته است.

۲. پهلویات نام قدیم ترانه یا دوبیتی

۲-۱. پهلویات

در شرح لغت پهلوی نظرات متفاوتی وجود دارد. در مورد لغت «پَهلَو» در *برهان قاطع* آمده است: «شهر را گویند، مردم شجاع و دلاور و نیز مردم بزرگ و صاحب حال. مراد از راه پهلوی راه بزرگان یزدانی است و نام ولایتی هم هست که زبان پهلوی منسوب به آن ولایت است. معرب آن فهلو باشد» (۱۳۳۶: ۲۷۵). حسن‌دوست در *فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی* لغت «پهلو» را ذیل «پهلوان» این چنین توضیح می‌دهد: «پهلوان، بسیارتوانا، دلیر، شجاع، قهرمان. پَهلَو، مردم شجاع و دلاور. اشتقاق این لغت دقیقاً روشن نیست؛ احتمالاً مشتق است از فارسی میانه: pahlaw پَهلَو، پارت (فارسی باستان) و an (پسوند نسبت) در مورد ساخت صفت از اسم خاص» (۱۳۸۳: ۲۹۶ و ۲۹۷).

مؤلف *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین* درخصوص این واژه می‌گوید: «کلمات در زبان فارسی به‌علت وجود اتفاقات محلی، معانی مختلفی به خود گرفته‌اند، واژهٔ پهلوان به کسی اطلاق می‌شود که با ساز و آواز، بخواند، و پهلوان، ترکیبی از دو کلمه *پَهلَو* و *وان* است. پَهلَو به معنای شجاع، دلاور و توانا و وان به‌معنی خواننده است و به تعبیری کسی است که توانایی و قدرت خواندن داشته باشد» (ستایشگر، ۱۳۷۴: ۲۰۵). زبان مردم ایران در آغاز ورود اسلام، پهلوی بوده است و اشعار لهجه‌های ایالت مرکزی و جنوبی ایران را فهلوی (پهلوی) می‌گفتند (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۴). جایگاه دوبیتی در سرایش شعر به لهجه‌ها و زبان مردم عامه به اندازه‌ای بود که بسیاری از پژوهشگران، عنوان مطلق فهلویات در ادب فارسی را برای آن برگزیده‌اند (مرادی، ۱۳۹۵: ۱۶۶).

در ردیف موسیقی ایرانی، «پهلوی» نام گوشه‌ای است که بعد از گوشهٔ «حدی» در دستگاه «چهارگاه» و «سه‌گاه» اجرا می‌شود (به ردیف‌های سازی و آوازی موسیقی ایرانی رجوع شود). علی‌اشرف صادقی در مقالهٔ «یک معنی ناشناختهٔ کلمهٔ پهلوی در زبان فارسی» معانی‌ای را که برای کلمهٔ پهلوی به‌کار رفته است از قرن چهارم تا دهم هجری بدین قرار دانسته است: ۱. فارسی میانه ۲. زبان پارتی ۳. گویش‌های محلی غرب ایران ۴. گویش‌های محلی به‌طور اعم ۵. ایرانی ۶. قدیمی، اما نه مطلق قدیمی، بلکه ایرانی قدیمی؛ و همچنین می‌گوید: معرب این کلمه را فهلوی، صورت مؤنث آن فهلویه و جمع آن فهلویات است. فهلوی و فهلویات در دورهٔ اسلامی اساساً به اشعاری گفته می‌شده که در مناطق مرکزی، همدان و شهرهای ابهر، قزوین، زنجان، اردبیل و آذربایجان سروده می‌شده است (۱۳۸۹: ۲و۳).

۲-۲. ترانه یا دوبیتی

در *قابوس‌نامه* آمده است: «از وزن‌ها هیچ وزنی، لطیف‌تر از وزن ترانه نیست، گفتند تا در هر نوبتی مطربی، هم پیران را نصیب باشد و هم جوانان را، پس کودکان و زنان و مردان لطیف طبع، نیز بی‌بهره نباشد تا آنگاه که ترانه گفتن پدید آمد» (عنصرالمعالی،۱۳۴۲: ۱۴۱). در تعریف انواع ادبی، دوبیتی، شعری چهار مصراعی با یک معنی مستقل است که در بحر «هزج مسدس محذوف/ مقصور» سروده شده و علت مرسوم‌شدن آن به فهلویات، احتمالاً سرایش این گونه به زبان پهلوی و لهجه‌های مرکزی ایران همچون ری و عراق بوده است. ریشه‌های این قالب ادبی را پس از اسلام در اشعار شهید بلخی، ابوالعباس نهاوندی، فرخی سیستانی، باباطاهر، همام تبریزی، صفی‌الدین اردبیلی، اوحدی مراغه‌ای و غیره می‌توان دید که به‌مرور در جایگاه مهمترین قالب کهن شعر عامه و محلی مطرح شده است (مرادی، ۱۳۹۵: ۱۶۶). پناهی سمنانی ویژگی‌های مشترک در دوبیتی‌ها را مطابق نظر **بهار** و چند تن از پژوهشگران، چنین خلاصه کرده است: «دوبیتی‌ها از حیث لفظ و معنا دارای کمال سادگی است و تشبیهات نادر، کنایه، ایهام، سایر صنایع، تکلفات معنوی و ترکیب‌های مأخوذ از زبان عربی در آن‌ها دیده نمی‌شود. اصل در دوبیتی‌ها آن است که شاعر مطلبی را عنوان کند و آن را در دو بیت ختم سازد و مجموع نیروی احساسات و هیجان‌ها و درد دل خود را در لخت آخر بیان سازد. غالباً مصرع سوم، تکرار مطالب مصرع دوم بوده و ذهن شنونده را برای گرفتن نتیجه در مصراع چهارم آماده می‌سازد» (۱۳۸۳ :۶۱). اوزان شعری ایرانیان پیش از اسلام مانند اوزان تصنیف‌هایی که امروزه گفته می‌شود

لاتُعدولاتُحصی و شعر و موسیقی همه‌جا دست در کمر بوده‌اند و ایرانیان در آن زمان تنها با رعایت قوافی و مراعات آهنگ موسیقی - نه آهنگ ضرب و ایقاع - شعر می‌گفته‌اند و در میان آن اشعار که اینجا و آنجا در متون پهلوی و سایر کتب فارسی و عربی دیده شده گاهی هم به یک شعر برمی‌خوریم که معلوم می‌دارد اساس و پایهٔ همین نوع شعری که شمس قیس آن را فهلویات نامیده و به رباعیات باباطاهری معروف است (بهار، ۱۳۱۰: ۴۱).

۳-۲. ایقاع و عروض

مهمترین ارتباط بین شعر و موسیقی آوازی، عنصر «وزن» است. ارکان ایقاعی در موسیقی و اوزان در شعر در سه جزو «سبب»، «وتد» و «فاصله» با یکدیگر اشتراکاتی دارند.

۱-۳-۲. ایقاع

ایقاع که از مباحث و مبانی مهم موسیقی قدیم محسوب می‌شود و بنابر تعریف فارابی «تقدیر ازمنه نقرات» است.

در *دانشنامهٔ علایی* فاصله زمانی بین نغمه‌ها توجیه شده است. کوچک‌ترین فاصلهٔ زمانی یا واحد ایقاع به اصطلاح قدما «نقره» بوده است (بینش، ۱۳۷۱: ۷).

«سبب»، «وتد» و «فاصله» در ایقاع به شرح زیر است:

سبب بر دو نوع است: الف) سبب ثقیل یا سنگین که دارای دو حرف متحرک است (تَنَ). ب) سبب خفیف، دارای دو حرف که یکی متحرک و دومی ساکن است (تَن).

وتد بر دو نوع است: الف) وتد مجموع یا مقرون که دارای سه حرف است؛ متحرک، متحرک، ساکن (تَنَن). ب) وتد مفروق که دارای سه حرف است؛ متحرک، ساکن، متحرک (تانَ).

فاصله هم بر دو نوع است: الف) فاصله صغری که چهار حرف است؛ سه حرف متحرک و یک ساکن (تَنَنَن). ب) فاصله کبری که پنج حرف است؛ چهار متحرک و یک ساکن (تَنَنَنَن) (محمدزاده صدیق، ۱۳۷۹ : ۳۵).

۲-۳-۲. عروض

سبب، **وتد** و **فاصله** در اوزان عروض به شرح زیر است:

سبب بر سه قسم است: الف) سبب خفیف؛ از یک متحرک و یک ساکن. ب) سبب ثقیل؛ از دو متحرک پیاپی. ج) سبب متوسط؛ از یک متحرک و دو ساکن پدید آمده است.

وتد بر سه قسم است: الف) وتد مجموع یا مقرون؛ دو متحرک و یک ساکن. ب) وتد مفروق؛ دو متحرک که میان آن‌ها یک حرف ساکن باشد. ج) وتد کثرت؛ دو متحرک که بعد از آن دو ساکن قرار گیرد.

فاصله نیز بر سه قسم است: الف) فاصلهٔ صغری؛ سه متحرک و یک ساکن. ب) فاصلهٔ کبری؛ چهار متحرک و یک ساکن ج) فاصلهٔ عظمی؛ پنج متحرک و یک ساکن (شاه حسینی، ۱۳۶۸: ۲۹ و ۳۰).

۳-۳-۲. ارتباط اوزان عروضی و ادوار ایقاعی

چنان‌که مشاهده می‌شود سه رکن «سبب»، «وتد» و «فاصله» در ایقاع موسیقی و اوزان شعر، دارای معنای مشترکی بوده و با کنار هم قرارگرفتن اتانین و افاعیل، دورهای ایقاعی و بحور عروض، حاصل می‌شود. خواجه نصیرالدین طوسی در *معیار الاشعار* وزن را چنین تعریف می‌کند: «وزن هیئتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار، که نفس از ادراک آن هیئت، لذتی مخصوص یابد که آن را در این موضع، ذوق خوانند و موضوع آن حرکات و سکنات، اگر حروف (کلام) باشد آن را شعر خوانند و الا آن را ایقاع خوانند» به نظر می‌رسد که مراد از تناسب در تعریف فوق، تشاکل و تماثل باشد، به قرینهٔ آنکه در *اساس الاقتباس* در تعریف شعر می‌نویسد: «شعرکلامی تخیلی بوده که از اقوال دارای وزن متساوی و قافیه، تألیف می‌شود» (رادمهر، ۱۳۸۸: ۵۶ – ۵۹).

فرصت شیرازی در *بحور الالحان* می‌گوید: «چنان‌که ایقاع را ارکان است که ادوار ایقاعی از آن‌ها مترتب می‌شود، اوزان اشعار را نیز ارکان است، که بحور از آن‌ها ترتیب می‌یابد. همان سبب، وتد و فاصله که در شعر است در ایقاع موسیقی نیز هست» (۱۴۰۰: ۲۱).

افاعیل عروضی شامل سه نوع سبب و وتد – دو سبب و وتد – وتد و فاصله است که هشت وزن یا افاعیل از آن‌ها حاصل می شود: فعولن، فاعلن، مستفعلن، مفاعیلن، فاعلاتن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات (شاه حسینی، ۱۳۶۸: ۳۱). از ترکیب و تکرار این افاعیل، هفت بحر متفق الارکان (از تکرار یکی از اجزا) و دوازده بحر مختلف الارکان (از ترکیب اجزای مختلف با یکدیگر) پدید می‌آید. ادوار ایقاعی در مکتب منتظمیه از هشت دور اصلی «ثقیل»، «خفیف»،

«چهارضرب»، «ترکی اصل»، «مخمس»، «رمل»، «هزج» و «فاختی» تشکیل شده است (محمدزاده صدیق، ۱۳۷۹: ۳۶).

۳. وزن پهلویات و دوبیتی

۱-۳. وزن پهلویات

درخصوص وزن پهلویات پژوهشگران نظرات متفاوتی دارند، برخی وزن آن را عروضی و عده‌ای دیگر هجایی و تعدادی وزن آن‌ها را ترکیبی از هجایی و عروضی و تعدادی نیز تکیه‌ای‌بودن وزن در اشعار پهلوی را مطرح کرده‌اند. همچنین در تعداد هجاهای پهلویات قدیم نیز این اختلاف رأی بین پژوهشگران دیده می‌شود (۱۱ و ۱۲ هجایی). بهار، وزن پهلویات را دلکش دانسته و می‌گوید: «وزن فهلویات از بحور عرب اخذ نشده و پیش از آمدن عرب به ایران در این کشور وجود داشته ولی نظر بدان که شعرهای فارسی سیلابی بوده و عروضی و تقطیعی نبوده، مصرع‌های دوبیتی‌های پهلوی مانند امروز در قالب تقطیعی که ما آن را بحر هزج مسدس می نامیم، سرتاپا قرار نداشته، بلکه به‌جای مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیل، گاهی فاعلاتن، مفاعیلن، مفاعیل، و گاهی مفعولاتن، مفعولاتن، مفاعیل و گاهی مفاعیلاتن، مفاعیلن، مفاعیل، و نظایر این بوده است» (۱۳۱۰: ۴۰). همچنین در مقاله‌ای دیگر، وزن فهلویات را یکی از اوزان شعری دوازده‌هجایی عهد ساسانیان می‌داند (بهار، ۱۳۱۷: ۱۲۸) و تقسیمات شعری قدیم را تحت چهار عنوانِ «سرود»، «چامه»، «ترانگ» و «ضرب المثل» و «حکمیات»، تشریح می‌کند. در ادامه می‌افزاید: ظاهراً تعدادی از الحان موسیقایی که در اشعار قدیم مانند بیت پهلوی، پهلوانی سماع، گلبانگ پهلوی، سخن‌گفتن پهلوی وجود داشته با فهلویات در ارتباط است و می‌توان ظن برد که آن‌ها نام آهنگ‌هایی بوده است که در غالب این اوزان (دوبیتی) ریخته می‌شده و ازاین‌روی این دوبیتی‌ها را به مناسبت نام موسیقی آن، فهلویات نامیده‌اند (همان: ۱۲۸-۱۲۷).

سخن‌های رستم به نای و به رود   بگفتند بر پهلوانی سرود
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵۳۹)

بشنو و نیکو شنو، نغمهٔ خنیاگران   به پهلوانی سماع به خسروانی طریق
(مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۲: ۶۰۷)

سرایندگان ره پهلوی   ز بس نغمه داده، نوا را نُوی

(نظامی، ۱۳۸۵: ۹۵۱)

پروفسور مار (Marr) معتقد است: «وزن فهلویات نسبت به وزن هزج مسدس محذوف، کمتر تکامل یافته است و بدین مناسبت، بسیار قدیم‌تر از آن است. ما هیچ دلیلی نداریم تا گمان بریم که در اینجا اوزان ادبی غلط است یا تغییر داده شده درحالی‌که اصناف قدیمی بحر هزج در محیط زنده و باقی است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۳۰). طبیب‌زاده معتقد است که ادبیات پس از اسلام در ایران نه تجدید حیات ادبیات قدیم بود، و نه ادبیاتی بود که منشأ آن تماماً فرهنگ اسلامی–عربی باشد و وزن عروضی فارسی را زادۀ ضرورتی فرهنگی و مبتنی بر امکانات آوایی آن زمان در زبان فارسی می‌داند (۱۳۸۲: ۱۳۳–۱۳۵). او وزن اصیل و قدیم پهلویات را وزنی تکیه‌ای، سه‌ضربی و یازده‌هجایی می‌داند (طبیب‌زاده، ۱۳۹۲: ۸۷). و می‌گوید: «در تمام پهلویات قدیم عروضی دو وزن هزج و مشاکل باهم در یک دوبیتی ظاهر می‌شده و به‌تدریج از کاربرد رکن‌های مفعولاتن کاسته می‌شود؛ وزن مشاکل عمدتاً در مصراع‌های سوم و چهارم و وزن هزج در تمام چهار مصراع ظاهر شده است» (همان: ۷۶). و در شکل تکامل‌یافته، فقط وزن «هزج» در ساختار پهلویات باقی می‌ماند. مطابق نظر بهار و طبیب‌زاده، در ساختار وزن پهلویات کهن، می‌توان ترکیب ارکان عروضی بحر «هزج مسدس محذوف/ مقصور» و بحر «مشاکل» را شناسایی کرد. شمیسا در شرح بحر «مشاکل» می‌گوید: «اجزای آن از اصل فا ع لا تن، مفاعیلن، مفاعیلن، دو بار فاعلاتُ، مفاعیلُ، مفاعیل، آید. این بحر مستحدث است خاصه عجمیان عرب را بر آن هیچ شعر نیست، به‌طورکلی اشعار پهلوی در این بحر بیش از اشعار پارسی است» (۱۳۷۵: ۱۳۵). همچنین لازار، رکن سه هجایی متقارب را یادآور وزن پهلویات دانسته است که همان رکن «فعولن» با یک هجای کوتاه و دو هجای بلند است (۱۹۸۵: ۳۹۱).

بنابراین در ابتدا در وزن پهلویات، شاهد حضور ارکان «فاعلاتن، مفعولاتن، مفاعیلاتن، مفاعیلن، مفاعیل و فعولن» هستیم و سپس در وزن آن‌ها ارکان «فاعلاتن، مفاعیلن، مفاعیل و فعولن» باقی می‌ماند و درنهایت تنها سه رکن «مفاعیلن»، «مفاعیل» و «فعولن» در ساختار وزنی آن‌ها مشاهده می‌شود که پهلویات در این مرحله از تکامل وزن، به وزنی عروضی در بحر «هزج مسدس محذوف/ مقصور» درمی‌آید.

ارکان عروضی در پهلویات به صورت‌های زیر ممکن بوده است:

U _ _ _ (هجاهای کوتاه، بلند، بلند، بلند) تنن تن تن مفاعیلن

_ _ U	(هجاهای کوتاه، بلند، بلند)	تنن تن	مفاعیل یا فعولن
_ _ _ _	(هجاهای بلند، بلند، بلند، بلند)	تن تن تن تن	مفعولاتن
_ _ U_	(هجاهای بلند، کوتاه، بلند، بلند)	تن تنن تن	فاعلاتن
_ _ _ _ U	(هجاهای کوتاه، بلند، بلند، بلند، بلند)	تنن تن تن تن	مفاعیلاتن

البته چنان‌که بهار هم اشاره می‌کند می‌توان در ساختار وزنی پهلویات قدیم، علاوه بر موارد فوق، ارکان عروضی دیگری را نیز یافت.

۲-۳. بحر هزج و دور ایقاعی هزج

۱-۲-۳. بحر هزج و وزن دوبیتی

رکن «مفاعیلن» از ترکیب «وتد مقرون» با «سبب‌های خفیف» حاصل می‌شود و از تکرار این جزو، بحر «هزج» پدید می‌آید. «هزج» در لغت به‌معنی سرود و ترانه و آواز با ترنم است؛ در اصطلاح، بحری است که از تکرار جزو «مفاعیلن» پدید آمده باشد. زحافاتی که در این بحر افتد پانزده زحاف است که از آن میان ازاحیف «قبض»، «کف»، «خرب»، «حذف»، «قصر»، «زلل» و «بتر»، بیش از دیگر زحافات در شعر شاعران پارسی‌گوی آمده است (شاه حسینی، ۱۳۶۸: ۶۷ – ۶۹). دو بحر «هزج مسدس محذوف» و «هزج مسدس مقصور»، وزن دوبیتی است که با موضوع این مقاله در ارتباط است.

۲-۲-۳. دور ایقاعی هزج

صفی‌الدین ارموی در *الأدوار* دور ایقاعی «هزج» را به دو صورت معرفی می‌کند؛ حالت نخست، «تنن تن تنن تن» با ده نقره، و حالت دوم، «تننن تن» با شش نقره (۱۴۰۰: ۱۰۱–۱۰۰). در بحر «هزج مسدس مقصور/ محذوف» اتانین این‌چنین خواهد بود: «تنن تن تن، تنن تن تن، تنن تن» و با اتانین دور ایقاعی «هزج» در تطابق نیست؛ بنابراین به نظر می‌رسد که دورهای ایقاعی با بحرهای عروضی، در نام مشترک هستند؛ اما مفاهیم آن‌ها با یکدیگر متفاوت است، چنانچه حالت نخست دور ایقاعی «هزج» با بحر «متقارب» – که دارای ارکان «فعولن» است – بیشتر مرتبط است.

٤. بررسی وزن دوبیتی در ردیف موسیقی ایران

در ردیف موسیقی ایرانی به‌دلیل ارتباط تنگاتنگ موسیقی با شعر، تأثیر وزن عروضی، بسیار چشمگیر است. این موضوع در ردیف‌های آوازی که همهٔ گوشه‌ها با شعر روایت می‌شوند، بسیار روشن است؛ و در ردیف‌های سازی نیز وزن عروضی، نقش مهمی در ساختار وزنی بسیاری از گوشه‌ها دارد. بر اساس مطالعات آماری، فراوانی وزن دوبیتی درگوشه‌های هفت دستگاه و پنج آواز ردیف بررسی شد. دو ردیف آوازی از عبدالله دوامی و محمود کریمی و دو ردیف سازی از صبا و میرزا عبدالله که نتایج آماری آن در جدول شمارهٔ یک، طبقه‌بندی شده است. تشخیص وزنِ تمامی گوشه‌ها در ردیف‌های مذکور، به‌دست بابک خضرایی، صورت گرفته و در دو مقالهٔ مجزا از فصلنامهٔ موسیقی ماهور منتشر شده و مرجعی که در این مقاله در ارتباط با وزن گوشه‌ها به آن استناد می‌شود، مقالات مذکور است.

٤-١. ردیف آوازی عبدالله دوامی

در این ردیف آوازی ۱۵ وزن شعری مشاهده می‌شود که وزن دوبیتی در۲۰ گوشه و حدود ۲۴/۲۵ درصد از کل گوشه‌ها را به خود اختصاص داده است: دستان عرب (خسرو و شیرین)، گبری در ابوعطا، قرائی در افشاری، دشتستانی، حاجیانی، بیگدلی، اوج، گیلکی، کوچه‌باغی (غم‌انگیز) در دشتی، شهابی در بیات ترک، نی‌ریز کبیر در نوا، شوشتری، دزفولی، بختیاری، بیداد، اوج در همایون، سوزوگداز در اصفهان، نصیرخانی (توسی)، نی‌ریز در ماهور، نی‌ریز در راست‌پنج‌گاه (نک. خضرایی، ۱۳۸۳: ۱۱۰).

٤-٢. ردیف آوازی محمود کریمی

در این ردیف آوازی ۱۹ وزن شعری مشاهده می‌شود که وزن دوبیتی در۲۰ گوشه و حدود ۱۷/۶۰ درصد از کل گوشه‌ها را به خود اختصاص داده است: نی‌ریز در نوا، شهابی در بیات ترک، گیلکی، بیدگانی، چوپانی، دشتستانی، حاجیانی، غم‌انگیز، دیلمان در آواز دشتی، حصار در چهارگاه، سوزوگداز در بیات اصفهان، شوشتری، نی‌داوود، رازونیازِ نوع دیگر، بختیاری و موالف در همایون، توسی، نی‌ریز در ماهور، خسرو و شیرین، خسرو و شیرین نوع دیگر، گوری در ابوعطا (همان: ۱۱۲).

٤-٣. ردیف سنتور ابوالحسن صبا

در این ردیف سازی ۱۶ وزن شعری مشاهده می‌شود که وزن دوبیتی در ۱۴گوشه و حدود ۱۷/۶۶ درصد از کل گوشه‌ها را به خود اختصاص داده است: درآمد سوم شور، شهابی (امیری) در بیات ترک، گبری، خسرو و شیرین در ابوعطا، قرائی در افشاری، سوزوگداز در اصفهان، طرز، بختیاری در همایون، حاجیانی، چوپانی، گیلکی، غم‌انگیز، دشتستانی، دیلمان در آواز دشتی (همان: ۱۱۶).

٤-٤. ردیف سازی میرزا عبدالله (به روایت نورعلی برومند)

در این ردیف سازی، ۹ وزن شعری، شناسایی شده که وزن دوبیتی و برخی متفرعات آن در ۲۱ گوشه و حدود ۲۲ درصد از کل گوشه‌ها را به خود اختصاص داده است:

پنجه‌شعری در شور در سه سطر ابتدای این گوشه با وزن عروضی «مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن» دیده می‌شود؛ اما معمولاً، شعری به وزن بسیار آشنای دوبیتی (مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن) را با تکرار بعضی کلمات، به وزن بالا درمی‌آورند؛ مصرع «اگر مستم من از چشم تو مستم» به‌صورت «اگر مستم من از چشم تو مستم ای حبیبم» درمی‌آید.

دوبیتی در شور را با چهار بار «مفاعیلن»، می‌توان پیوند داد. باید توجه کرد که به‌رغم نام آن، نمی‌توان این گوشه را با شعری به وزن دوبیتی (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) تلفیق کرد؛ اما تکرار رکن «مفاعیلن» در این گوشه و نیز در وزن عروضی دوبیتی قابل توجه است (خضرایی، ۱۳۸۴: ۱۴۲).

گوشهٔ گریلی در شور را می‌توان با اشعاری به وزن چهار بار «مفاعیلن» پیوند داد.

گبری و سیخی در ابوعطا، که گبری با شعری به وزن دوبیتی قابل تلفیق است، و سیخی با وزن عروضی «مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن» انطباق دارد.

قرائی در افشاری با وزن دوبیتی (مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیل) پیوند دارد.

درآمد، اوج، بیدگانی، حاجیانی، غم‌انگیز و گیلکی در آواز دشتی که رکن «مفاعیلن» و تا حدی «مفاعیل» («فعولن») در همهٔ گوشه‌های آواز دشتی وجود دارد.

در دستگاه همایون، شوشتری و بیداد با وزن «مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن» نی‌داوود، بختیاری با موالف، با وزن دوبیتی (مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن) و سوزوگداز. سوزوگداز در اصفهان

پیوند بیشتری با وزن دوبیتی دارد، گرچه در پاره‌ای موارد با این وزن انطباق نمی‌یابد؛ اما تأثیر وزن دوبیتی در این گوشه، آشکار است.

نی‌ریز در نوا، ماهور و راست‌پنج‌گاه با شعری به وزن دوبیتی قابل تلفیق است (نک. همان: ۱۴۱–۱۴۷).

۵-٤. نتایج آماری

در ردیف آوازی محمود کریمی، هفت گوشه و در سایر ردیف‌ها، شش گوشه در آواز دشتی، بر وزن دوبیتی اجرا شده است و به‌عبارتی در تمام گوشه‌های آواز دشتی در ردیف‌های مذکور، وزن دوبیتی مشاهده می‌شود که بالاترین فراوانی را با ۹۶/۷۵ درصد در میان دستگاه‌ها و آوازها به خود اختصاص داده است. نکتهٔ قابلِ توجه این است که در تمام گوشه‌های آواز دشتی وزن «مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیل (فعولن)» قابل شناسایی است و تنها یک گوشه در ردیف محمود کریمی با نام مثنوی در آواز دشتی، روایت شده که بر وزن شعر مثنوی و با نام «گوشهٔ مثنوی» است؛ و به‌جز مورد مذکور در تمام گوشه‌های آواز دشتی در ردیف‌های بررسی‌شده وزن دوبیتی حضور داشته و پس‌ازاین آواز بالاترین فراوانی این وزن به‌ترتیب مربوط به گوشه‌های دستگاه همایون با ۳۷ درصد، آواز ابوعطا با فراوانی ۳۶ درصد، گوشه قرائی در آواز افشاری، ۲۱/۵ درصد و درنهایت سوزوگداز در آواز اصفهان، ۲۰ درصد است. کمترین وزن دوبیتی را در راست‌پنج‌گاه با فراوانی ۲ درصد و در دستگاه چهارگاه با فراوانی ۲/۵ درصد شاهد هستیم و در دستگاه سه‌گاه، هیچ گوشه‌ای در وزن مورد نظر مشاهده نمی‌شود.

جدول شمارهٔ ۱: فراوانی گوشه‌هایی با وزن دوبیتی در ردیف‌های بررسی‌شده

فراوانی (درصد)	ردیف‌های سازی و آوازی				
	ابوالحسن صبا	میرزاعبدالله	محمود کریمی	عبدالله دوامی	
۴/۵	۸	۱۰	۰	۰	دستگاه شور
۳۶	۵۰	۲۸	۳۳	۳۳	آواز ابوعطا
۱۲	۲۰	۰	۸	۲۰	آواز بیات ترک
۲۱/۵	۲۵	۲۵	۱۱	۲۵	آواز افشاری
۹۶/۷۵	۱۰۰	۱۰۰	۸۷	۱۰۰	آواز دشتی

دستگاه سه‌گاه	۰	۰	۰	۰	۰
دستگاه نوا	۶	۶	۵	۰	۴/۲۵
دستگاه همایون	۶۲	۴۱	۱۸	۲۸	۳۷
آواز بیات اصفهان	۲۰	۱۰	۲۰	۳۳	۲۰
دستگاه چهارگاه	۰	۱۰	۰	۰	۲/۵
دستگاه ماهور	۱۱	۶	۲	۰	۴/۷۵
دستگاه راست‌پنج‌گاه	۴	۰	۴	۰	۲
	۲۴/۲۵	۱۷/۶۰	۱۷/۶۶	۲۲	۲۰/۳۷

۵. جایگاه وزن دوبیتی در اشعار منتخب آوازهای محمدرضا شجریان

وزن عروضی در اشعار منتخب آوازهای محمدرضا شجریان در ۳۹ آلبوم پرمخاطب که بین سال‌های ۱۳۵۹ تا ۱۳۸۲ منتشر شده، مورد بررسی قرار گرفت و نکتهٔ قابل تأمل این است که از میان ۱۹ بحر، بیشتر شعرهای انتخاب‌شدهٔ آوازها، بر وزن دوبیتی یا ترانه است. تشخیص وزن اشعار به‌کوشش حسنعلی محمدی صورت گرفته و بحر «هزج مسدس محذوف» با ۱۸ درصد، بالاترین فراوانی را در میان وزن اشعار منتخب در آوازهای محمدرضا شجریان داشته است (نک. مطلق و عابدینی، ۱۳۸۴: ۳۰۰–۳۰۱). حضور بحر «هزج» در انواع «هزج مسدس محذوف (مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن)»، «هزج مسدس سالم (مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن)»، «هزج مثمن اخرب (مفعول، مفاعیلن، مفعول، مفاعیلن)»، «هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (مفعول، مفاعلن، فعولن)» و «هزج» در قالب شعر نو (مفاعیلن...) حکایت از جایگاه ویژهٔ این وزن در آوازهای محمدرضا شجریان دارد. در میان آلبوم‌های بررسی‌شده در دستگاه‌های چهارگاه و راست‌پنج‌گاه، وزن دوبیتی مشاهده نمی‌شود و برخلاف نتیجهٔ آماری ردیف‌های بررسی‌شده که در دستگاه سه‌گاه، هیچ گوشه‌ای در وزن دوبیتی روایت نشده بود در آوازهای محمدرضا شجریان، مخالف سه‌گاه، به‌صورت نوعی دوبیتی‌خوانی در دستگاه سه‌گاه اجرا شده است (نک. آلبوم آسمان عشق، ۱۳۷۱). از میان ۳۹ آلبوم در ۱۱ آلبوم، ۱۶ آواز مجزا در آواز دشتی اجرا شده که ازاین‌میان بیشترین اشعار منتخب مربوط به دوبیتی‌های باباطاهر است. وزن شعر اجراهای آواز دشتی در بحر «هزج مسدس محذوف/ مقصور» با فراوانی ۶۹/۲۳ درصد است و فقط در سه مورد شاهد وزن‌های دیگری هستیم:

۱. آلبوم *راز دل* (۱۳۵۹): در این آلبوم دو آواز مجزا در دشتی اجرا شده که شعر هر دو آواز از هوشنگ ابتهاج است؛ نخستین آواز، غزلی با مطلع زیر در بحر «مجتث مثمن مخبون محذوف» و در وزن «مفاعلن، فعلاتن، مفاعلن، فعلن» است؛ اما آواز بعدی این آلبوم در قالب شعری مثنوی در وزن دوبیتی اجرا شده است:

نه لب گشایدم از گل، نه دل کشد ز نبید   چه بی‌نشاط بهاری که بی‌رخ تو رسید
(هوشنگ ابتهاج)

لازم به توضیح است که بحر مذکور مربوط به وزن گوشه‌ای با انگارهٔ ضربی پربسامدِ «کرشمه» در ردیف است که می‌توان این گوشه را در بسیاری از دستگاه‌ها و آوازها با اختلاف در ملودی و فواصل با ریتمی مشخص اجرا کرد.

۲. آلبوم *قاصدک* (۱۳۷۲): با مطلع زیر از غزل سعدی در بحر «رمل مسدس محذوف» و در وزن «فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات/ فاعلن».

عشق در دل ماند و یار از دست رفت   دوستان دستی که کار از دست رفت.

۳. آلبوم *گنبد مینا* (۱۳۷۴): با مطلع زیر از غزل حافظ در بحر «رمل مثمن مخبون محذوف» و وزن «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن».

دیدی ای دل که غم عشق دگربار چه کرد   چون بشد دلبر و با یار وفادار چه کرد

موارد فوق مربوط به وزن‌های کمتر متداول در آواز دشتی است و بیشترین وزن اشعار منتخب درآوازهای دشتی محمدرضا شجریان، دوبیتی است؛ و موارد استثنایی نیز ارتباط معنادار بین وزن دوبیتی با مدّهای آواز دشتی را نغز نمی‌کند؛ چنان‌که فرصت‌الدوله شیرازی در *بحورالالحان* می‌گوید: «هر شعری را در هر آوازی می‌توان خواند؛ اما می‌توان گفت فلان بحر از بحور شعر به فلان نغمه از موسیقی، هرآینه! شایسته و بایسته‌تر است» (۱۳۹۲: ۲۰) «عبدالقادر مراغی در انتهای *شرح ادوار* ذکرمی‌کند که استادان مجرب می‌توانند در اجراها تأثیرهای مختلفی ارائه دهند؛ به‌عنوان نمونه از «عشاق»، «نوا» و «بوسلیک» نام می‌برد که تأثیر «قوّه»، «شجاعت» و «بسط» دارند؛ ولیکن این استادان می‌توانند آن‌ها را به‌صورت محزون و رقّت (نرمی و ملایمی، مجازاً به‌معنای گریه) نیز اجرا کنند» (میثمی، ۱۳۹۹: ۵۱). چنان‌که روح‌الله خالقی نیز در تصنیف *ای ایران* که در آواز دشتی اجرا شده، توانسته با یاری شعر مناسب حسین گلِ گلاب و آواز بنان این تصنیف را به یک اثر ماندگار در ژانر حماسی تبدیل کند.

٦. بحور الالحان و اشعار مناسب در اجرای آواز دشتی

فرصت شیرازی در بخشی از کتاب خود، *بحورالالحان*، اشعاری را برای خواندن در گوشه‌های دستگاه‌ها و آوازها پیشنهاد می‌دهد؛ اما باوجوداین نیز اشاره می‌کند که هر شعری را در هر آوازی می‌توان خواند، مگر بعضی از نغمات که ناچار است از وزن خاصی تبعیت کند. مانند «مثنوی‌ها» و «ساقی‌نامه‌ها» و جهت تأکید و توجه بر وزن اشعار و ارتباط آن با حالت درونی مدّها می‌گوید: «برحسب ترجیعات و تغنیات و بسیاری از حکمای اهل این فن اصرار داشته‌اند که شخص مغنی، حکماً باید عروضی باشد، یعنی علم عروض بداند» (فرصت شیرازی،۱۴۰۰: ۲۰). ازاین‌رو اشعاری که در آواز دشتی، پیشنهاد می‌دهد بر وزن دوبیتی است. او همچنین، آوز دشتی را بسیار جان‌گداز دانسته است (همان: ۲۹۱). مطلع تعدادی از غزل‌هایی که فرصت شیرازی برای اجرا درآواز دشتی پیشنهاد کرده، به شرح زیر است:

شراب از دست خوبان، سلسبیل است   وگرنه خون می‌خواران سبیل است
(سعدی)

مرا خود با تو سری در میان است   وگرنه روی زیبا در جهان است
(سعدی)

سحرگه رهروی در سرزمینی   همی گفت این معما با قرینی
(حافظ)

در توضیح آن آمده است: «این غزل را به آواز گیلانی یا خسرو و شیرین بخوانند نیکوست» (همان: ۲۰۴).

مرا از مهر دستی کن به گردن   گناهی گر بود بر گردن من
(وصال)

در توضیح آن آمده است: «این غزل را به آواز گیلانی یا قوچانی بخوانند» (همان: ۲۰۴).

بدان سان گریم از دنبال محمل   که ماند دست و پای ناقه در گل
(محمدخان دشتی)

در توضیح آن آمده است: «این غزل را به آواز گیلانی یا قوچانی بخوانند ممتاز است» (همان: ۲۱۱).

مهم زان نرگس فتان جادو   هزار فتنه انگیزد به هر سو

(حشمت شیرازی)

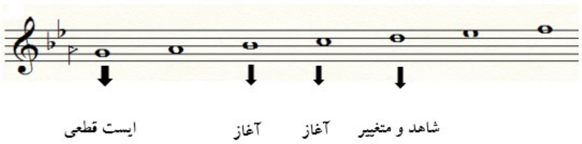
۷. آواز دشتی

۷-۱. ساختار مدال در آواز دشتی

دشتی، از آوازهای ردیف موسیقی و متعلقات دستگاه «شور» است. شاهد دشتی، درجهٔ پنجم شور است که به‌صورت متغییر، گاه ربع‌پرده بم‌تر می‌شود و این نت متغیر، مهمترین وجه تمایز دشتی با حجاز ابوعطا است (ستایشگر، ۱۳۷۴: ۴۴۹).

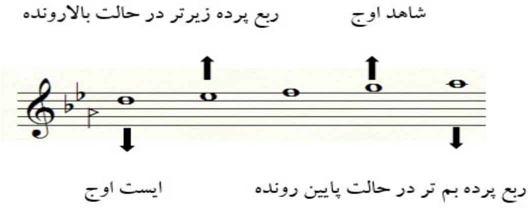
ساختار کلی آواز دشتی در دو منطقهٔ مدال درآمد و اوج شکل می‌گیرد.

درآمد: آواز دشتی داری دو دانگ است که گردش آهنگ در آن‌ها ویژگی خاص دارد. در حرکت بالارونده، ملودی از درجهٔ سوم یا چهارم دانگ اول شروع می‌شود و در دانگ دوم به گردش درمی‌آید. در حالت پایین‌رونده، دانگ اول به‌طور کامل اجرا می‌شود تا به ایست شور ختم شود. نت متغیر دشتی حالتی میانی بین دو دانگ ایجاد می‌کند. آهنگ بین فاصلهٔ سوم دانگ اول می‌ایستد و درنهایت روی ایست شور خاتمه می‌یابد.


شاهد و متغییر
آغاز
آغاز
ایست قطعی

(نقش نغمات در گسترهٔ درآمد دشتی ر از شور «سل»)

اوج یا عشاق: ایست آن همان شاهد دشتی است. آهنگ اصلی در دانگ اول شور (یک اکتاو بالاتر) در گردش است. در حالت بالارونده نت «می بمل» به «می کرن» و در حالت پایین‌رونده نت «لا کرن» به «لا بمل» تغییر می‌یابد (علیزاده، ۱۳۷۹: ۶۱).


شاهد اوج
ربع پرده زیرتر در حالت بالارونده
ربع پرده بم تر در حالت پایین رونده
ایست اوج

(نقش نغمات در گسترهٔ اوج دشتی «ر»)

۷-۲. گوشه‌های آواز دشتی

به‌جز دو گوشه درآمد و اوج که شرح آن در ساختار مدال آواز دشتی رفت، سایر گوشه‌های این آواز در اطراف‌واَکناف کشور از ادوار دور وِرد زبان محلی‌خوان‌ها بوده است. از نام گوشه‌های این آواز می‌توان پی برد که دشتی با برخی از نواحی کشور در ارتباط است:

حاجیانی و **بیدگانی:** نوعی آواز محلی در منطقه بوشهر هستند (به بیدگانی در این منطقه، بیدکانی نیز می‌گویند).

دشتی و **دشتستانی**: دشتی و دشتستان دو منطقهٔ مجزا از شهرستان‌های استان بوشهر است که مرکز دشتستان،

برازجان است و مرکز دشتی، خورموج است. بین دشتی و دشتستان، منطقهٔ تنگستان قرار دارد.

گیلکی: زبان محلی استان گیلان و آواز بومی سواحل جنوبی بحر خزر. خالقی معتقد است: آوازهای ناحیهٔ دشتی و دشتستانی از ایالت فارس در قسمت شمال ایران تغییر شکل مختصری داده و به‌صورت نغمهٔ گیلکی درآمده است (۱۳۴۱: ۱۶۸).

دیلمان: نام منطقه‌ای مأخوذ از ناحیهٔ دیلمان و اسپیلی، سرزمین پهناوری در جنوب شرقی لاهیجان. نت‌نویسی و ورود این گوشه به ردیف، مرهون التفات ابوالحسن صبا به این لحن زیبای محلی است. صبا معتقد بود دیلمان را باید با صدای دورگه خوانندگان بومی شنید تا اصالت حالات آن به گوش برسد (ستایشگر، ۱۳۷۴: ۴۸۲).

چوپانی: روح‌الله خالقی معتقد است: «دشتی را می‌توان آواز چوپانی ایران نامید»؛ و در توضیح آن می‌افزاید: «در یونان قدیم هم آواز چوپانی معمول بوده و فرانسویان آن را **Chant pastoral** می‌نامند. در میان قبایلی که زندگانی آن‌ها گله‌داری است این آواز متداول و منحصربه‌فرد است» (۱۳۴۱: ۱۶۸-۱۶۷).

غم‌انگیز: غم‌انگیز، برگرفته از حالتی است در ردیف، مانند گوشه‌های حزین، کرشمه، دلکش، مهربانی و غیره که با درون‌مایهٔ محزون این آواز در تناسب است.

گوشه‌های مذکور در بسیاری از ردیف‌های سازی و آوازی، روایت شده و جزو گوشه‌های شاخص آواز دشتی است؛ اما در روایت‌های گوناگون تعدادی از گوشه‌ها نیز به این آواز نسبت داده شده است:

لری: در بعضی از روایت‌های ردیفی، این گوشه در آواز دشتی روایت شده است؛ در ردیف سازی اسماعیل مهرتاش (۱۳۹۰) و در ردیف حسن کسایی (۱۳۸۸).

کوچه‌باغی: در *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین* در مورد این گوشه این‌گونه توضیح داده می‌شود: «کوچه باغی، بازماندهٔ باغاتی‌خوان (در مقابل شهری‌خوان) است. منحصر به یک محل نیست و در محال مختلف به طرق محلی و روستایی خوانده می‌شود و هم‌اکنون نیز در آوازهای موسیقی محلی به اجرا درمی‌آید، مانند آواز کوچه‌باغی از آوازهای موسیقی تربت‌جام که دارای متر آزاد است. کوچه‌باغی کم‌کم در بین مردم به یک طریقهٔ خواندن توسط کسانی که بی‌محابا در بعضی شب‌های بی‌خیالی و سرمستی در کوچه و خیابان‌ها صدا سر می‌دادند و از آن‌ها به داش‌مشدی‌ها و آخرشب‌خوان، تعبیر می‌شد، اشتهار یافت» (ستایشگر، ۱۳۷۵: ۲۸۹).

در *ردیف عبدالله دوامی به روایت محسن کرامتی* (۱۳۹۵) این گوشه با نام «غم انگیز» یا «کوچه باغی» اجرا شده

است. در ریف سازی موسی معروفی (۱۳۸۸) گوشه‌های غم‌انگیز و کوچه‌باغی به‌صورت مجزا اجرا شده‌اند.

سَملی: سمالی یا سماله، قصبه‌ای در مرکز دهستان عقیلی شهر شوشتر ذکر شده و یحتمل که سمالی، مأخوذ از الحان ناحیه مذکور است. این گوشه مأخوذ از نغمه‌های تعزیه است که بیشتر با آلات بادی مانند شیپور اجرا می‌شد در اکثر ردیف‌ها (معروفی، پایور، بحور صلحی) در آواز دشتی، قبل یا بعد از کوچه‌باغی ذکر شده است (ستایشگر، ۱۳۷۵: ۵۷).

۳-۷. جایگاه وزن دوبیتی در موسیقی فولک و کلاسیک ایرانی

از نام اسامی گوشه‌های دشتی این گمان تقویت می‌شود که بخشی از موسیقی اقوام ایرانی در ادامهٔ ژانر پهلویات ایران باستان است که وارد ردیف شده و در آواز دشتی طبقه‌بندی شده است. قسمتی از موسیقی محزون نواحی ایران که به‌نظر می‌رسد بین وزن و تأثیر نهفته در مدّهای موسیقایی آن‌ها ارتباط معناداری وجود داشته است. وزن «مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیل» به‌لحاظ سبک‌بودن سیلاب بخش اول «مفاعیلن» که همان «میم» مفتوح است و به‌لحاظ کوتاه‌بودن مصرع‌ها، بحری ظریف و لطیف به‌نظر می‌آید، شاید بتوان گفت مؤثرترین وزن در بیان غم است که بیانی ترد و شکننده و محزون دارد (سراج، ۱۳۶۸: ۵۷). به‌نظر می‌رسد مشخصه‌های ویژه‌ای در ساختار وزنی پهلویات وجود دارد که علت تداوم و توفیق این اوزان در میان اقوام ایرانی است؛ به‌تدریج وزن‌های « مفاعیلاتن، مفعولاتن، فاعلاتن» و دیگر ارکان عروضی در وزن پهلویات کم‌رنگ شد و تنها ارکان ساده و تکراری «مفاعیلن، مفاعیل و فعولن» در ساختار وزنی

پهلویات باقی ماندند. همچنین ارکان ساده با تنوع محدود باعث شد تا ترانه‌های محلی در خاطر توده‌ها راحت‌تر باقی بماند و چنان‌که اشاره شد دوبیتی‌ها از حیث لفظ و معنا هم دارای کمال سادگی‌اند. کوتاهی مصرع‌ها برای افرادی با فرهنگ عامه که دانش و تخصص بالایی در شعر و موسیقی ندارند این امکان را فراهم می کرد تا آثاری با زمینۀ زیستی خود خلق کنند؛ و همچنین ازنظر زبان‌شناسی نیز وزنی است که توانسته با زبان‌های مختلف از پهلوی تا زبان‌ها و گویش‌های متفاوت ایرانی سازگار باشد و نه‌تنها در اشعار خنیایی اقوام که در شعر کلاسیک فارسی نیز وارد شده و امروز در جایگاهی بین فرهنگ و ادب عامه و رسمی قرار دارد. بنونیست می‌گوید: «اگر به‌هنگام ساخت شعر عروض توجهی به قالب‌های وزنی شعر عامیانه نمی‌شد و سلایق و عادات شعری ایرانیان در نظر گرفته نمی‌شد، شعر عروضی هیچ‌گاه این‌چنین مقبول نمی‌افتاد (۱۹۳۲: ۲۹۲). نتایج حاصل از تحقیقات یوزف کوکوتز (Josef Kuckertz) و محمدتقی مسعودیه در کتاب *موسیقی بوشهر* نشان می‌دهد: « دوبیتی‌های محلی دارای قدمت زیادی هستند و موطن اصلی آن مناطق دشتی، دشتستان و تنگستان است. همچنین متن اکثر ترانه‌های بوشهر و اطراف آن را به دوبیتی‌های دو شاعر محلی به نام‌های زایر محمد علی دشتی، معروف به «فایز» و سید بهمنیار، ملقب به «مفتون» مربوط می‌داند که هر دو در بخش دشتی زندگی می‌کرده‌اند (نک. ۲۵۳۶: ۱۶). در نتیجه‌گیری این کتاب آمده است: «موسیقی بوشهر تابع خصوصیات چندی است که می‌توان آن را به‌عنوان خواص کلی موسیقی محلی ایران اطلاق کرد. مثلاً برخی از ترانه‌های مازندران شباهت زیادی با موسیقی بوشهر دارد و یا اکثر ترانه‌های بلوچی معمولاً به فیگوری ختم می‌شود که همانندی آشکاری با قسمت نهایی ترانه‌های بوشهر دارد» (همان: ۴۹). مسعودیه معتقد است ساختار شَروه دشتی و یا حاجیانی همان ساختار اصلی آواز دشتی است (۱۳۵۹: ۳۱). مضمون عمدۀ این شروه‌ها، شکایت از روزگار، معشوق و پیری است که خود دلیلی بر پیوستگی میان مضمون و وزن شعر و حالت غم‌انگیز در آواز دشتی است (زنگویی، ۱۳۶۷: ۸۷-۹۱).

در ردیف آوازی به‌دلیل ارتباط نزدیک موسیقی با شعر، وزن اشعار، وزن موسیقی را تحتِ‌تأثیر قرار می‌دهد و وزن دوبیتی درگوشه‌های دشتی به‌روشنی قابل تشخیص است؛ اما در ردیف سازی که گوشه‌ها، لزوماً با شعر همراه نیستند و نغمه‌ها از استقلال و آزادی بیشتری برخوردارند، تعداد و ترتیب ارکان «مفاعیلن» و «مفاعیل» در قسمت‌های ابتدایی و میانی گوشه‌های آواز دشتی متفاوت بوده؛ اما در قسمت‌های پایانی گوشه‌ها به‌صراحت می‌توان وزن دوبیتی را تشخص داد.

به‌عنوان مثال در ابتدای گوشهٔ «درآمد دشتی» در *ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند* با *نت‌نگاری داریوش طلایی*، شش بار رکن «مفاعیلن» تکرار شده و یک بار رکن « مفاعیل» آمده است (سطرهای ۱ و ۲: ۸۷) و یا در گوشه «اوج» چهار بار رکن «مفاعیلن» تکرار شده و یک بار رکن « مفاعیل» آمده است (سطرهای ۴ و ۵: ۸۸)؛ اما در پایان گوشه‌های مذکور رکن «مفاعیلن» با دوبار تکرار و سپس رکن «مفاعیل» را می‌توان به‌وضوح شناسایی کرد (نک. ردیف میرزا عبدالله با نت‌نگاری طلایی، ۱۳۸۳).

نتیجه‌گیری

پهلویات ازگونه‌های شعری–موسیقایی مهم دوران ساسانی بود که بعد از ورود اسلام به ایران، تحتِ‌تأثیر نظام عروض عرب به وزن دوبیتی یا ترانه که همان بحر «هزج مسدس محذوف/ مقصور» است، درآمد و به‌دلیل مشخصه‌های ساختاری ویژه، همچنان در موسیقی اقوام ایرانی وزنی محبوب و رایج است. در ساختار وزن پهلویات کهن، می‌توان ترکیب ارکان عروضی بحر «هزج مسدس محذوف/ مقصور» و بحر «مشاکل» را شناسایی کرد که این ساختار وزنی در چند مرحله دچار دگرگونی‌هایی شده و درنهایت به وزن تکامل‌یافتهٔ خود (وزن دوبیتی) رسیده است؛ به نظر می‌رسد در ساختار ابتدایی وزن پهلویات، ارکان «مفاعیلاتن»، «مفعولاتن»، «فاعلاتن»، «مفاعیلن»، «مفاعیل» و «فعولن» وجود داشته است؛ اما به‌تدریج تعدادی از این ارکان حذف شده و افاعیل «فاعلاتن»، «مفاعیلن»، «مفاعیل» و «فعولن» باقی مانده و درنهایت تنها سه رکن «مفاعیلن»، «مفاعیل» و «فعولن» در ساختار وزن پهلویات به‌صورت «مفاعیلن»، «مفاعیلن»، «مفاعیل/ فعولن» باقی مانده که در این مرحله از تکامل وزن، پهلویات، دوبیتی یا ترانه نامیده شدند. نتایج حاصل از مطالعات آماری در این مقاله نشان می‌دهد که ۲۰ درصد از کل گوشه‌های ردیف‌های آوازی عبدالله دوامی و محمود کریمی و ردیف‌های سازی میرزا عبدالله و موسی معروفی در وزن دوبیتی بوده و بیشترین فراوانی این وزن مربوط به گوشه‌های آواز دشتی با ۹۶/۷۵ درصد است. ۱۸ درصد اشعار منتخب آوازهای محمدرضا شجریان با بالاترین فراوانی از میان ۱۹ بحر متنوع اشعار در ۳۹ آلبوم منتشرشده بین سال‌های ۱۳۵۹ تا ۱۳۸۲ در وزن دوبیتی است که بیشترین حضور این وزن درآوازهای دشتی مشاهده می‌شود. از میان آوازهای اجرا شده در دشتی، ۶۹/۲۳ درصد در بحر «هزج مسدس محذوف/ مقصور» است. در ردیف آوازی به‌دلیل ارتباط نزدیک موسیقی با شعر، وزن اشعار، وزن موسیقی را تحتِ‌تأثیر قرار می‌دهد و وزن دوبیتی

درگوشه‌های دشتی به روشنی قابل تشخیص است؛ اما در ردیف سازی که گوشه‌ها، لزوماً با شعر همراه نیستند و نغمه‌ها از استقلال و آزادی بیشتری برخوردارند، تعداد و ترتیب ارکان «مفاعیلن» و «مفاعیل» در گوشه‌های آواز دشتی متفاوت بوده و در قسمت‌هایی نیز به‌صراحت می‌توان وزن دوبیتی را تشخیص داد. نتایج حاصل از بررسی‌های آماری صورت‌گرفته در این مقاله نشان می‌دهد وزن دوبیتی حاصل تغییرات تدریجی در وزن پهلویات است و به‌نظر می‌رسد مشخصه‌های ویژه‌ای در ساختار وزن آوازهای دوبیتی وجود دارد که علت تداوم و توفیق این‌گونه در میان ایرانیان شده که نه‌تنها در اشعار خنیایی اقوام که در شعرکلاسیک فارسی نیز وارد شده و امروز در جایگاهی بین فرهنگ و ادب عامه و رسمی قرار دارد و در ردیف موسیقی بیشترین فراوانی این وزن مربوط به آواز دشتی است. همچنین با دقت در نام گوشه‌های آواز دشتی می‌توان به خاستگاه آن‌ها که برگرفته از آوازهای دوبیتی موسیقی فولک نواحی ایران است نیز پی برد. در گوشه‌های هفت دستگاه و آوازهای پنج گانه ردیف، اوزان گوناگونی وجود دارد که متأثر از وزن عروضی شعر کلاسیک فارسی بوده و تشخیص و طبقه‌بندی دقیق آن‌ها نیازمند توجه و همکاری کارشناسان هر دو حوزهٔ موسیقی و زبان و ادبیات فارسی است.

منابع

- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۷۷). «**بررسی تطبیقی ترانه‌های تطبیقی امیر پازواری و اشعار هجایی پهلوی، اشکانی و ساسانی**»؛ ***نشریه ایران شناخت***، ش۹: صص ۲۴–۳۷.
- بینش، تقی (۱۳۷۱). ***سه رسالهٔ فارسی در موسیقی: دانشنامهٔ علایی، رسائل اخوان الصف، کنز التحف***، چاپ اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- بهار، محمدتقی (۲۵۳۵). ***مجموعه مقالات بهار و ادب فارسی؛*** به‌کوشش محمد گلبن، جلد یک، چاپ دوم. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- تبریزی ابن خلف، محمدحسین (۱۳۳۶). ***برهان قاطع***؛ به‌اهتمام محمد عباسی، چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.
- پناهی سمنانی، احمد (۱۳۸۳). ***ترانه و ترانه‌سرایی در ایران***، چاپ دوم. تهران: انتشارات سروش.

- حسن دوست، محمد (۱۳۸۳). ***فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی***، جلد یک، چاپ اول. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- خضرایی، بابک (۱۳۸۳). «**نگاهی به وزن در چند روایت از ردیف موسیقی ایران**»، ***فصلنامهٔ موسیقی ماهور***، ش۲۳: صص ۱۰۹–۱۲۷.
- خضرایی، بابک (۱۳۸۴). «**جستجوی اوزان و ارکان عروضی در ردیف میرزا عبدالله**»، ***فصلنامهٔ موسیقی ماهور***، ش۳۰: صص ۱۳۹–۱۵۸.
- خضرایی، بابک. (۱۳۹۷). «**تدوین دوبارهٔ دستگاه و ایجاد ابهام در مفهوم آواز**»، ***فصلنامهٔ موسیقی ماهور***، ش۸۲: صص ۸۹–۹۵.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۴۱). ***نظری به موسیقی***، چاپ چهارم. تهران: انتشارات صفی علیشاه.
- دشتی، محمدعلی (۱۳۶۷). ***ترانه‌های فایز***؛ به‌کوشش عبدالمجید زنگویی، چاپ سوم. تهران: انتشارات ققنوس.
- رادمهر، پژمان (۱۳۸۸). «**تعریف دو اصطلاح ایقاع و وزن باتوجه‌به رسالات سده‌های سوم تا نهم هجری**»، ***نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی***، ش۳۹: صص ۵۵–۶۰.
- سعد سلمان، مسعود (۱۳۶۲). ***دیوان مسعود سعد سلمان***؛ به‌تصحیح رشید یاسمی، چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.
- ستایشگر، مهدی (۱۳۷۴). ***واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین***، جلد یک و دو، چاپ اول. تهران: انتشارات اطلاعات.
- سراج، حسام‌الدین (۱۳۶۸). «**موسیقی شعر**»، ***نشریه سوره اندیشه***، ش۸: صص ۵۶–۵۷.
- شمس قیس رازی، محمد بن قیس (۱۳۸۷). ***المعجم فی معاییراشعار العجم***؛ به‌تصحیح محمد قزوینی و محمدتقی مدرس رضوی، چاپ اول. تهران: انتشارات زوار.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶). ***سبک‌شناسی شعر***، چاپ سوم. تهران: انتشارات فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۵). ***فرهنگ عروضی***، چاپ سوم. تهران: انتشارات فردوس.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸). ***موسیقی شعر***، چاپ دوم. تهران: انتشارات آگاه.
- شاه‌حسینی، ناصرالدین (۱۳۶۸). ***شناخت شعر-عروض و قافیه***، چاپ دوم. تهران: نشر هما.

- صفی‌الدین ارموی، عبدالمؤمن بن یوسف (۱۴۰۰). ***الأدوار فی الموسیقی***؛ ترجمهٔ عمادالدین یحیی ابن احمد الکاشی؛ به‌تصحیح کاوه خورابه، چاپ اول. تهران: فرهنگستان هنر.
- صادقی، علی‌اشرف (۱۳۸۹). «**یک معنی ناشناخته کلمهٔ *پهلوی* در زبان فارسی**»، **نشریهٔ *فرهنگ‌نویسی***، ش۳: صص ۲–۳۲.
- طلایی، داریوش (۱۳۸۴). ***ردیف میرزا عبدالله، نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی***، چاپ چهارم. تهران: نشر کارا پیام.
- طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۲). ***تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی***، چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.
- طبیب‌زاده، امید (۱۳۹۲). «**بررسی تاریخی وزن در پهلویات**»، ***نشریه زبان و گویش‌های ایرانی***، ش۳: صص ۵۹-۹۰.
- عنصرالمعالی کیکاووس (۱۳۴۲). ***قابوس‌نامه***؛ به‌کوشش سعید نفیسی، چاپ چهارم. تهران: انتشارات فروغی.
- علیزاده، حسین (۱۳۷۹). ***دستور تار و سه‌تار***، چاپ اول. تهران: موسسه فرهنگی–هنری ماهور.
- فاطمی، ساسان (۱۳۷۸). «**بررسی دو آواز مازندرانی و فهلویات و اشعار غیرفارسی در آوازهای محلی**»، ***نشریه هنر***، ش۴۲: ۱۴۶–۱۶۸.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). ***شاهنامه***؛ بر پایهٔ چاپ مسکو، جلد یک، چاپ سوم. تهران: هرمس.
- فرصت شیرازی، میرزانصیر (۱۴۰۰). ***بحورالالحان در علم موسیقی و نسبت آن با عروض***؛ به‌اهتمام لیما صالح رامسری، چاپ دوم. تهران: انتشارات معین.
- کوکرتز، یوزف و مسعودیه، محمدتقی (۲۵۳۶). ***موسیقی بوشهر***، چاپ اول. تهران: سروش.
- مرادی، محمد (۱۳۹۵). «**کارکردهای متمایز قافیه و ردیف دوبیتی‌های عامه در لفظ و معنا**»، ***فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه***، ش۱۰: صص ۱۶۵–۱۸۹.
- مطلق، کاظم و عابدینی، مهدی (۱۳۸۵). ***هزار گلخانه آواز***، چاپ اول. قم: انتشارات فراگفت.
- مراغی، عبدالقادر (۱۳۸۸). ***جامع الالحان***؛ مقابله و ویرایش: بابک خضرایی، چاپ اول. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

- میثمی، سیدحسین (۱۳۸۸). «**شدود سه‌گانه در آثار مراغی و فرزندش عبدالعزیز**»، ***نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی***، ش۲۴: صص ۵۸-۴۹.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۵۹). ***موسیقی تربت‌جام***، چاپ اول. تهران: سروش.
- محمدزاده صدیق، حسین (۱۳۷۹). ***آشنایی با رسالات موسیقی***، چاپ اول. تهران: انتشارات فاخر.
- نظامی گنجوی، نظام‌الدین الیاس (۱۳۸۵). ***خمسه نظامی***، بر اساس چاپ مسکو-باکو، چاپ اول. تهران: هرمس.
- ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۷۳). ***وزن شعر***، چاپ اول. تهران: انتشارات توس.
- هدایت‌زاده، نکیسا (۱۳۹۵). ***تأثیر نهضت ترجمه در موسیقی جهان اسلام***، چاپ اول. تهران: انتشارات سوره مهر.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۵۷). ***بررسی وزن شعر عامیانه فارسی***، چاپ اول. تهران: انتشارات آگاه.
- -Benveniste, E. 1392, Le mémorial de Zarer, Journal Asiatique, vol. 220.
- -Lazard, G. 1971, Pahlavi, Paris, Dari; Les Langues de l'Iran d'apres Ibn al-Muqaffa, in Iran and Islam, ed. C. E. Bosworth.
- **منابع صوتی**
- دوامی، عبدالله (۱۳۹۵). ***ردیف آوازی به روایت استاد عبدالله دوامی (با اجرای محسن کرامتی)***. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی-هنری ماهور.
- کسایی، حسن (۱۳۸۸). ***ردیف موسیقی ایران (با اجرای سه‌تار و آواز حسن کسایی)***. اصفهان: مؤسسهٔ آوای نوین اصفهان.
- مهرتاش، اسماعیل (۱۳۹۰). ***ردیف آوازی اسماعیل مهرتاش (به روایت و اجرای محمد منتشری)***. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی-هنری ماهور.
- معروفی، موسی (۱۳۸۸). ***ردیف هفت دستگاه موسیقی ایران (با اجرای تار سلیمان روح‌افزا)***. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی-هنری ماهور.

References

- **Al-Maali Keykavus.** (1342). *Qaboosnameh,* by the endeavor of Saeed Nafisi, fourth edition, Tehran: Publications of Foroughi.
- Alizadeh, H. (1379). *Tasar Tar and Setar*, 1st edition, Tehran: Mahor Cultural- Artistic Institute.
- Binesh, T. (1371). *Three Persian treatises on music: Daneshnama Ala'i, Rasaila Akhwan al-Saf, Kanz al-Tahaf*, first edition*, Tehran*: Academic Publishing Center.
- **Bahar, M.** (2535). *An assortment of articles on Bahar va Adab Farsi*, With the efforts of Mohammad Golbon, volume one, second edition, Tehran: The Pocket Books Group.
- **Benveniste, E.** 1392, Le mémorial de Zarer, Journal Asiatique, vol. 220.
- **Dashti, M Ali.** (1367). Songs of Fayez, by the efforts of Abdul Majid Zangoui, third edition, Tehran: Publications of Qaqnos.
- **Esmailpour, A.** (1377). “A comparative analysis of Pahlavi, Parthian, and Sasanian syllabic poems and songs by Amir Pazvari”, *Journal of Iran shenakht*, No. 9, 24-37.
- **Forsat Shirazi, M.N.** (1400). *Buhur Al-Alhan dar elm_e musiqi va nesbat_e an ba Aruz*, by the endeavor of Lima Saleh Ramsari, second edition, Tehran: Publications of Moin.
- Fatemi, S. (1378). “Examination of two songs of Mazandarani and Fahlaviat and non-Persian poems in local songs”, Honar Magazine, Vol. 42, 146-168.
- **Ferdowsi, A.** (1386). *Shahnameh*, based on the Moscow edition, volume one, third edition, Tehran: Hermes.
- Hedayatzadeh, N. (2015). *The effect of the translation movement on the music of the Islamic world*, first edition, Tehran: Surah Mehr Publications.
- **Hassan Dost, M**. (2013). Etymological Dictionary of Persian Language, Volume One, First Edition, Tehran: Persian Language and Literature Academy.
- **Khazraei**, **B.** (1383). “examining the role of metric in a Rdif of Iranian music's narratives”, *Mahor Music Quarterly*, Vol. 23, 109-127.

- **Khazraei**, **B.** (1384). “Looking for metrics and components of prosody in Mirza Abdallah's Radif”, *Mahor Music Quarterly*, Vol. 30, 139-158.
- **Khazraei,B.** (1397). “ Rearrangingz the Dastgah and making vagueness in the concept of Avaz “, *Mahor Music Quarterly*, Vol. 82, 89-95.
- **Khaleghi, R**. (1341). *Nazari bar Musiqi*, Fourth Edition, Tehran: Publications of Safi Alisha.
- Kokertz, Y and Masoudiyeh, M T (2536). *Music of Bushehr*, first edition, Tehran: Soroush.
- **Lazard, G.** 1971, Pahlavi, Paris, Dari; Les Langues de l'Iran d'apres Ibn al-Muqaffa, in Iran and Islam, ed. C. E. Bosworth.
- Moradi, M. (2015). “Distinctive Functions of Ghafiyeh and Radif of Popular Couplets in Word and Meaning”, Culture and Popular Literature Quarterly, Vol. 10, 165-189.
- **Mutlaq, K and Abedini, M.** (1385). *Hezar Golkhaneh Avaz*, first edition, Qom: Publications of Faragoft.
- **Maraghi, A. Q.** (1388). *Jame'ol Al-alhan*, Editing of Babak Khazraei, first edition, Tehran: Publications of the Farhangestan Honar.
- Meisami, S.H. (2008). “Triple Sudud in the Works of Maraqi and his son Abdulaziz”, *Journal of Fine Arts - Performing Arts and Music*, Vol. 24, 58-49.
- Masoudieh, M.T. (1359). *Torbat Jam music*, first edition, Tehran: Soroush.
- **Mohammadzadeh Sediq, H**. (1379). *Familiarity with music treatises*, first edition, Tehran: Publications of Fakher.
- Nezami Ganjavi, N.E. (1385). *Khamseye Nezami*, based on Moscow-Baku edition, first edition, Tehran: Hermes.
- Nateghkhanlari, P. (1373). *metric of poetry*, first edition, Tehran: publications of Tos.
- **Panahi Semnani, A**. (1383). *Tarane va Tarane Sorayi dar Iran*, second edition, Tehran: Publications of Soroush.
- Radmehr, P. (1388). “The definition of the two terms Eaghaq and Vazn according to the treatises of the 3rd to the 9th centuries of Hejri”, *Journal of Fine Arts - Performing Arts and Music*, Vol. 39, 55-60.

- Saqd Salman, M. (1362). *Diwan Masoud Saqd Salman*, corrected by Rashid Yasemi, second edition, Tehran: Publications of Amir Kabir.
- **Setayeshgar, M**. (1374). *Dictionary of Mosiqi Iran Zamin*, volumes one and two, first edition, Tehran: Publications of Etelaat.
- **Seraj, H.** (1368). “Poetry Music”, *Journa of Sureh Andisheh,* No. 8, 56-57.
- **Shams Qeys Razi, M.** (1387). *Al-Majam fi Ma'aer Ash'arol Al-Ajm*, edited by Mohammad Qazvini and Mohammad Taghi Modares Razavi, First edition, Tehran: Publications of Zavvar.
- Shamisa, S. (1376). *Poetry stylistics*, third edition, Tehran: Publications of Ferdous.
- Shamisa, S. (1375). *Farhang Arozi*, third edition, Tehran: Publications of Ferdous.
- Shafii-Kedkani, M.R. (1368). “Music of poetry”, second edition, Tehran: Publications of Aghaz.
- Shahhosseini, N. (1368). *Understanding Poetry -Aroz and ghafiyeh*, second edition, Tehran: Homa Publishing.
- Safi E-Din Ormovi, A.M.Y.(1400). *Al-Adwar fi al-Musiqi*, translated by Imad al-Din Yahya Ibn Ahmad al-Kashi; Edited by Kaveh Khorabeh, first edition, Tehran: Art Academy.
- **Sadeghi, A**. (2009). “An unknown meaning of the word - Pahlavi - in the Persian language”, *Journa of Farhang Nevisi l*, Vol. 3, 2-32.
- **Tabibzadeh, O**. (1382). *Analysis of the metric of Persian folk poetry*, 1st edition, Tehran: Publications of Nilufar.
- **Talai, D**. (1383). *Radif Mirza Abdullah, Educational and analytical notation*, fourth edition, Tehran: Publications of Kara Payam.
- **Tabibzadeh, O. (1392)**. “Historical investigation of metric in Pahlaviyat”, *Journal of Zaban va Guyesh_ha_i Irani*, Vol. 3, 59-90.
- Tabrizi Ibn Khalaf, M. (1336). *Borhan ghateq*, By the efforts of Mohammad Abbasi, second edition, Tehran: Publications of Amirkabir.
- Vahidian Kamyar, T. (1357). *Analysis of the metric of Persian folk poetry*, first edition, Tehran: Publications of Agah.

- Audio sources
- Davami, A. (2015). *Radif Avazi narrated by master Abdullah Davami* (performed by Mohsen Karamati), Tehran: Mahor cultural-artistic institute.
- **Kasai, H**. (2008). *Iran's music Radif* (with Setar and Hassan Kasaei's vocal), Isfahan: Isfahan Avay Novin Institute.
- Mehrtash, E. (1390). *Esmail Mehrtash's Radif Avazi* (narrated and performed by Mohammad Montasheri), Tehran: Mahor cultural- artistic institute.
- Maroufi, M. (1388). *Radif Haft Dastgah mosiqi Iran* (performed by Tar Suleiman Rouhafza), Tehran: Mahor cultural- artistic institute.