

Received: 2025/07/05
Accepted: 2025/09/26
Published: 2026/05/22

Typology of Studies on the Relationship Between Music and Poetry

Alireza Mohammadi Kalesar, Associate professor, Department of Persian language and Literature, Faculty of literature and humanities, Shahr-e Kord University, Shahr-e Kord, Iran.

Abstract

The relationship between vocal music and poetry is not only a research topic in the field of music, but also has an important key role in vocal music critics and in vocal education. In all these areas, judgments are made about the way poetry and music are related that are explicitly or implicitly based on theoretical assumptions. The aim of this article is to identify and introduce different types of research in this field applying a descriptive-analytical method. The data of this article have been collected from studies, critics, and even scattered claims from researchers and musicologists on this subject in a library format. In this article, with a free interpretation of Jacobson's communication model, these studies are categorized into two approaches: referential and formal, and each of these is itself categorized into different types. The referential approach is an approach that is shaped in a way by relying on the expressiveness of poetry and music and emphasizes what poetry and singing seek to express. All views that consider the proportionality between the meaning or theme of poetry and music (from Mode and Dastgāh to arrangements for vocal device) as the criterion for judging the relationship between poetry and music are included in this approach. The formal approach also refers to an approach that relies on the formal characteristics of poetry and music. The dominance of the first approach in Iranian music has a long history and most studies and claims fall within this approach. It seems that the assumption of musical expressiveness and a static view of the meaning or theme of poetry is one of the most important theoretical foundations of the first approach. The prevalence of metaphorical use of words and concepts in this approach, which has led to a decrease in the accuracy of the analyses, is one of the factors that have challenged these assumptions and studies. Perhaps the inclusion of literary criticism topics in this approach, especially in the field of the meaning of poetry can bring dynamism to the researches of this approach. The second approach, due to its limited background, can be a new opportunity for researchers in this field.

Keywords: Relationship between Music and Poetry, Formal Function, Referential Function, Vocal, Literary Criticism

علیرضا محمدی کله سر^۱

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۴/۱۴

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۰۴

تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۵/۰۳/۰۱

گونه‌شناسی پژوهش‌های حوزه‌ی پیوند شعر و موسیقی*

چکیده

پیوند شعر و موسیقی آوازی نه تنها موضوعی پژوهشی در حوزه‌ی موسیقی است بلکه جایگاهی مهم در آموزش آواز و نقد موسیقی آوازی نیز دارد. در تمام این زمینه‌ها، داوری‌هایی درباره‌ی شیوه‌ی پیوند شعر و موسیقی انجام می‌شود که به طور صریح یا ضمنی بر پیش‌فرض‌هایی نظری تکیه دارند. هدف مقاله‌ی حاضر این است که با روش توصیفی-تحلیلی به شناسایی و معرفی گونه‌های مختلف پژوهش در این حوزه بپردازد. داده‌های این مقاله از میان پژوهش‌ها، نقدها و حتی اظهارنظرهای پراکنده‌ای جمع‌آوری شده‌اند که پژوهش‌گران و اهالی موسیقی در این باره بیان کرده‌اند. در این مقاله با برداشتی آزاد از الگوی ارتباطی یا کوبسن، این پژوهش‌ها در دو رویکرد ارجاعی و فرمی و هریک از این دو رویکرد نیز خود به گونه‌هایی مختلف دسته‌بندی شده‌اند. منظور از رویکرد ارجاعی، رویکردی است که به نوعی با تکیه بر بیانگری شعر و موسیقی شکل گرفته و بر آن چیزی تأکید دارد که شعر و آواز در پی بیان آنند. همه‌ی دیدگاه‌هایی که تناسب میان معنا یا مضمون شعر و موسیقی (از گوشه‌ها و دستگاه‌ها تا تمهیدهای اجرایی آواز) را معیار داوری درباره‌ی پیوند شعر و موسیقی می‌دانند، در این رویکرد می‌گنجد. منظور از رویکرد فرمی نیز رویکردی است که بر ویژگی‌های صوری شعر و موسیقی تکیه دارد. غلبه‌ی رویکرد نخست در موسیقی ایرانی سابقه‌ای طولانی دارد و بیشترین پژوهش‌ها و اظهارنظرها در همین رویکرد می‌گنجد. به نظر می‌رسد پیش‌فرض بیانگری موسیقی و نگاهی ایستا به معنا یا مضمون شعر، یکی از مهم‌ترین مبانی نظری رویکرد نخست است. غلبه‌ی استفاده‌ی استعاره‌ی از کلمه‌ها و مفاهیم در این رویکرد، که خود موجب پایین آمدن دقت تحلیل‌ها شده، از عواملی است که این پیش‌فرض‌ها و پژوهش‌ها را با چالش مواجه کرده است. شاید ورود مباحث نقد ادبی به این رویکرد، به‌ویژه در حوزه‌ی معناسازی و مضمون‌یابی شعر، بتواند به پویایی پژوهش‌های این رویکرد بینجامد. رویکرد دوم نیز به دلیل سابقه و پیشینه‌ی اندک، می‌تواند مجال‌ی نو برای پژوهش‌گران حوزه‌ی پیوند شعر و موسیقی باشد.

واژگان کلیدی: پیوند شعر و موسیقی، نقش ارجاعی، نقش فرمی، آواز، نقد ادبی.

^۱ دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.

مقدمه

پژوهش درباره‌ی پیوند شعر و موسیقی آوازی در زبان فارسی، اغلب وام‌دار نگاه سنتی پیشینیان به رابطه‌ی شعر و موسیقی بوده و در دوره‌ی معاصر، بیش از همه، بر نوشته‌های مهدی فروغ (۱۳۶۲) و حسین دهلوی (۱۳۷۹) تکیه داشته است. با وجود این، همه‌ی آن‌ها را نمی‌توان از یک سنخ پنداشت. شاید ساده‌ترین دسته‌بندی این پژوهش‌ها همانی باشد که پایور به شکل تقابل دو دیدگاه از آن سخن گفته است که یکی «شعر را وسیله‌ای برای بیان موسیقی آوازی» می‌داند و دیگری آواز را وسیله‌ای برای «بیان شعر» (پایور، ۱۳۷۵: ۱۰). و گاه با تقابل «شعر در خدمت موسیقی» و «موسیقی در خدمت شعر» نیز از آن یاد می‌شود. اما با نگاهی دقیق‌تر می‌توان دریافت که تنوع و جزییات این پژوهش‌ها فراتر از این دسته‌بندی کلی است. نکته‌ی مهم در دسته‌بندی بالا این است که بیش از همه به محصول کار آهنگ‌سازان و خوانندگان نظر دارد تا دیدگاه‌های منتقدان و تحلیل‌گران. به عبارت دیگر، این دسته‌بندی، به طور ضمنی، به خلق موسیقی می‌پردازد نه به نقد و تحلیل آن. مقاله‌ی حاضر بر آن است تا با تمرکز بر نقدها و تحلیل‌هایی که بر آثار موسیقایی در زبان فارسی انجام شده، به معرفی و تحلیل گونه‌های نقد و پژوهش در حوزه‌ی پیوند شعر و موسیقی بپردازد. پس هدف این مقاله آن است که با بررسی نقدها و پژوهش‌های موجود، به گونه‌شناسی پژوهش در حوزه‌ی پیوند شعر و موسیقی و شناخت مبانی و پیش‌فرض‌های آن‌ها بپردازد. پرسش اصلی مقاله‌ی حاضر عبارت است از اینکه انواع اصلی پژوهش درباره‌ی پیوند شعر و موسیقی در زبان فارسی کدامند و هر یک چه ویژگی‌ها و انواعی دارند؟ منظور از پژوهش و تحلیل نیز در این جا لزوماً پژوهش‌های دانشگاهی نیست بلکه هر نوع تحلیلی که بتوان آن را به نوعی جزو ادبیات این حوزه در نظر گرفت، منبعی برای این مقاله‌اند. بی‌تردید این منابع می‌توانند مقالات و کتاب‌ها و مصاحبه‌ها و اظهار نظرهای پراکنده را نیز دربر گیرند. گونه‌شناسی این پژوهش‌ها، ضمن معرفی راه‌های نرفته، شناخت بهتر وضعیت موجود را نیز در پی خواهد داشت. در این مقاله با تکیه بر ایده‌ی ارتباطی رومن یا کوسن، زبان‌شناس روس، بیش از همه بر دو گونه‌ی ارجاعی و غیرارجاعی (فرمی) تکیه خواهیم داشت و به معرفی برخی از مهم‌ترین پژوهش‌ها و باورهای رایج در هر یک از این گونه‌ها خواهیم پرداخت. از آنجا که برخی نظرات درباره‌ی پیوند شعر و موسیقی به صورت غیرمکتوب منتشر شده‌اند، از اشاره به برخی از این منابع نیز ناگزیریم.

روش پژوهش

این پژوهش نیز به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده و گردآوری داده‌های آن نیز به شیوه‌ی کتابخانه‌ای بوده است. برای انجام این پژوهش، پس از مطالعه‌ی منابع مربوط به پیوند شعر و موسیقی، به دسته‌بندی آن‌ها بر اساس رویکردشان به شعر و موسیقی پرداخته‌ایم و در شیوه‌ی تقسیم‌بندی این پژوهش‌ها و رویکردها نیز به برخی نظریه‌های ادبی نظر داشته‌ایم. این توجه از آن رو است که به نظر می‌رسد بحث درباره‌ی پیوند شعر و موسیقی، تا حد زیادی با مفاهیم نظری و شیوه‌های نقد ادبی در خوانش و تفسیر متون در پیوند است؛ نکته‌ای که تاکنون کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

پیشینه‌ی پژوهش

پیش از این، تنها فاطمی (۱۳۸۴) در مقاله‌ی «پیوند شعر و موسیقی: قاعده یا سبک» با تکیه بر دو کتاب حسین دهلوی و مهدی فروغ به بررسی جریان رایج در حوزه‌ی پیوند شعر و موسیقی پرداخته و سنت‌های پیش از آن را نیز به عنوان جریان بدیل معرفی کرده است. به باور وی، این جریان رایج، موسیقی را در خدمت شعر قرار می‌دهد و روش‌های ناهم‌سو با این قاعده را نادرست می‌داند. وی در ادامه، سنت‌های کهن‌تر موسیقایی را

بدیلی برای این تلقی معرفی می‌کند و تأکید دارد که به جای اشتباه خواندن هریک از این دو جریان، بهتر است آن‌ها را محصول دو «زیباشناسی متفاوت» بدانیم. بسیاری از تقسیم‌بندی‌ها و مباحث بخش‌های نخست از مقاله‌ی حاضر، در ظاهر شبیه به مقاله‌ی فاطمی‌اند اما تفاوت‌هایی بنیادین نیز میان آن‌ها وجود دارد. مثلاً چنان‌که پیش‌تر نیز گفته شد، اگرچه فاطمی بر دو کتاب دهلوی و فروغ تکیه دارد ولی مخاطب اصلی‌اش موسیقی‌دانان و آهنگ‌سازان‌اند. به همین دلیل می‌توان نوعی نگاه تجویزی را در مقاله‌ی وی یافت؛ چنان‌که گویی در پی ارایه‌ی راه‌حل یا پیشنهادی برای آهنگ‌سازان و موسیقی‌دانان است تا شیوه‌های دیگری از تلفیق شعر و موسیقی را برای خلق موسیقی بیازمایند. همچنین وی در تقسیم‌بندی اصلی‌اش بر تقدم شعر یا موسیقی بر یکدیگر تمرکز دارد. این در حالی است که مخاطب اصلی مقاله‌ی حاضر، پژوهش‌گران حوزه‌ی شعر و موسیقی، و منابع آن نیز کتاب‌ها و مقالات و مصاحبه‌هایی‌اند که هدفشان تحلیل پیوند شعر و موسیقی بوده است. همچنین تقسیم‌بندی اصلی مقاله‌ی حاضر نیز بر اساس میزان توجه آنان به ارجاعی بودن شعر و موسیقی است. عسکری را بری نیز در مقاله‌ی ضمن اشاره‌ای گذرا به جریان رایج در پژوهش‌های مربوط به موسیقی آوازی و موسیقی شعر که «تابع نگاهی کمی و مبتنی بر انطباق لحن با هجاهای کوتاه، بلند و کشیده است و عمدتاً به معادل‌یابی‌های متریک و ریتمیک اوزان شعر فارسی اختصاص داشته است» (عسکری را بری، ۱۳۹۶: ۱۰۱) بر لزوم توجه به مباحث نقد ادبی تأکید کرده است. اگرچه به نظر می‌رسد منظور وی از نقد ادبی، محدود به مباحث حوزه‌ی «معانی و بیان» است ولی توجه به سویی‌ی ادبی این بحث در مقاله قابل توجه است.

مبانی نظری پژوهش

مبنای دسته‌بندی اصلی مقاله‌ی حاضر، برداشتی است آزاد از الگوی ارتباطی رومن یاکوبسن درباره‌ی نقش‌های زبانی. یاکوبسن در الگوی ارتباطی‌اش که امروزه جزو نظریه‌های کلاسیک نظریه‌ی ادبی و زبان‌شناسی محسوب می‌شود، شش مؤلفه برای یک ارتباط کلامی قائل بود: فرستنده، گیرنده، مجرای ارتباطی، پیام، موضوع و رمزگان. زبان با تأکید بر هریک از این مؤلفه‌های شش‌گانه، نقشی متفاوت برعهده می‌گیرد. مثلاً اگر جهت‌گیری کلام به سمت موضوع آن (آنچه درباره‌اش سخن می‌گوییم) باشد، زبان نقش ارجاعی دارد. برای نمونه، در جمله‌هایی که در آن‌ها به ارایه‌ی خبری درباره‌ی جهان خارج می‌پردازیم، زبان بیش از همه نقش ارجاعی دارد و انتقال درست موضوع در آن از اهمیت زیادی برخوردار است. اما اگر جهت‌گیری کلام به سوی پیام (چگونگی ارایه) باشد، زبان نقش ادبی یا شعری دارد. در این حالت، ما بیش از آنکه بر موضوعی که کلام بدان ارجاع می‌دهد توجه کنیم به چگونگی بیان آن توجه داریم (یاکوبسن، ۱۳۸۸: ۹۳-۹۹). اگرچه هدف اصلی این الگو تحلیل کنش‌های کلامی است، ولی گاه با تسامح، از آن برای دیگر اهداف نیز استفاده می‌شود. مثلاً رامان سلدن، این الگو را مبنای تقسیم‌بندی نظریه‌های ادبی قرار داده است. وی نظریه‌های ادبی را با تکیه بر «پرسش‌های متفاوتی که درباره‌ی ادبیات مطرح می‌کنند» (سلدن، ۱۳۷۲: ۷) دسته‌بندی می‌کند و با تبدیل الگوی شش‌تایی یاکوبسن به یک طرح پنج‌تایی، نظریه‌های مختلف را در هریک از این دسته‌ها جای می‌دهد. مثلاً از آنجا که نظریه‌ی مارکسیستی بیش از همه بر نسبت ادبیات و جهان مادی تأکید دارد، آن را در دسته‌ای معادل با نقش ارجاعی زبان، و نظریه‌های فرمالیستی را، به دلیل تأکیدشان بر چگونگی بیان، معادل با نقش شعری زبان جای می‌دهد (سلدن، ۱۳۷۲: ۷-۹).

در مقاله‌ی حاضر نیز با همین نگرش، گونه‌های مختلف پژوهش‌های حوزه‌ی پیوند شعر و موسیقی را در دو رویکرد اصلی جای می‌دهیم: رویکرد ارجاعی و رویکرد فرمی. منظور از رویکرد ارجاعی چیزی است شبیه به نقش ارجاعی زبان؛ یعنی رویکردی که بیش از همه بر موضوعی تأکید دارد که کلام یا موسیقی از آن سخن

می‌گوید یا در پی ارجاع به آن است. منظور از رویکرد فرمی نیز چیزی است همچون نقش شعری زبان؛ یعنی رویکردی که به جای تمرکز بر موضوع، بر چگونگی آرایه‌ی موضوع تأکید دارد. از آنجا که این نقش زبان نزد یاکوبسن نیز به طور خاص در ویژگی‌های فرمی محدود می‌شد، نام آن را برای فهم راحت‌تر و همچنین برای منحصر نشدن در ادبیات و زبان، به «فرمی» تغییر دادیم.

گونه‌شناسی پیوند شعر و موسیقی

۱) رویکرد ارجاعی

در رویکرد ارجاعی، فرض پژوهش‌گران این بوده که موسیقی آوازی در درجه‌ی نخست در پی انتقال «معنای» شعر و کلام است. همان‌طور که نقش ارجاعی زبان در نگاه یاکوبسن معطوف به «موضوع» آن است، در اینجا نیز انتقال این موضوع یا محتوای کلامی در آواز مورد تأکید است. پس تمام دیدگاه‌هایی که قواعد تلفیق شعر و موسیقی را با هدف انتقال «معنا و موضوع درست شعر» و پرهیز از آسیب به این معنا آرایه می‌دهند، در این دسته می‌گنجند. از همین تعریف ساده پیدا است که اغلب پژوهش‌های حوزه‌ی پیوند شعر و موسیقی و حتی قواعد نانوشته‌ای که میان موسیقی دانان ایرانی یا علاقمندان دست‌به‌دست می‌شود، از همین گونه‌اند. رویکرد ارجاعی را به زیرگونه‌های مختلفی می‌توان تقسیم کرد که اصلی‌ترین‌شان دو دسته زیرند: نخست، پژوهش‌هایی که با تأکید بر معنای شعر در سطح کلمه و جمله (مصراع و بیت)، سراغ پیوندهای معنایی موسیقی و شعر می‌روند؛ و دوم، آن‌ها که با تأکید بر مضمون کلی کلام یا هر چیز غیرکلامی (مثلاً یک تکنیک موسیقایی)، به پیوندهای مضمونی موسیقی و شعر می‌پردازند.

۱-۱) پیوند معنایی

دیدگاه‌هایی که بر پیوند معنایی شعر و موسیقی تکیه دارند، بُعد معنایی شعر و کلام را در اولویت قرار می‌دهند. این دیدگاه‌ها، معنای ای پیشین و مورد توافق برای شعر قائل‌اند و انتظارشان از موسیقی آن است که بتواند آن معنا را بدون آسیب منتقل کند. از این رو توصیه‌ها و قواعدشان نیز اغلب جنبه‌ی سلبی می‌یابد؛ یعنی تأکید بر اینکه خواننده (یا آهنگ‌ساز) باید از چه کارهایی در پیوند شعر و موسیقی پرهیز کند تا به معنای شعر آسیب نزند. در بخش‌های بعدی مهم‌ترین و پرتکرارترین نکاتی را مرور می‌کنیم که در این دیدگاه بر آن‌ها تأکید می‌شود.

۱-۱-۱) تکیه

تکیه‌ی کلام در مباحث پیوند شعر و موسیقی، به منزله‌ی عاملی در تولید و انتقال معنا مورد توجه قرار می‌گیرد. یکی از مباحث مورد مناقشه در این باره، چگونگی انتقال تکیه در موسیقی آوازی است. مثلاً فروغ، انتقال تکیه را نتیجه‌ی قرارگرفتن آن در ضرب قوی می‌داند (فروغ، ۱۳۶۲: ۱۵). شاید بتوان آذر سینا (۱۳۹۵) را نیز در همین دسته جای داد ولی از آنجا که منظور وی از تکیه دقیقاً تکیه‌ی کلمات نیست، در بخش پایانی بدان خواهیم پرداخت. نگاهی دیگر که در پژوهش‌های زبان فارسی رایج است، تکیه را حاصل افزایش ارتفاع یا فرکانس صوت، و انتقال موسیقایی آن را نتیجه‌ی انطباق با نت‌های زیرتر می‌داند (دهلوی، ۱۳۷۹: ۱۴۱؛ ملاح، ۱۳۶۷: ۲۳۳). در این پژوهش‌ها رفتار «طبیعی» زبان در آنچه زبان‌گفتاری یا روزمره خوانده می‌شود، معیاری است برای قواعد تلفیق شعر و موسیقی. خلاصه‌ی این قواعد تجویزی نیز عبارت است از حرکت در جهت گفتار عادی یا خواندن عادی و «طبیعی» شعر. در این نگاه، هجاهای تکیه‌بر هنگام اجرای موسیقی باید بر نت‌های زیرتر سوار شوند. چنین بررسی‌هایی، تکیه در موسیقی آوازی را به معنای تکیه در زبان‌شناسی در نظر می‌گیرند و به همین دلیل نیز بر

یافته‌های زبان‌شناسی تکیه دارند و حتی پیش از ورود به بحث اصلی خود، به شرح قواعد زبان‌شناختی تکیه‌ی فارسی می‌پردازند. آنچه در بیشتر پژوهش‌های حوزه‌ی پیوند شعر و موسیقی رخ می‌دهد، نه توصیف این قواعد بلکه تأکید بر رعایت آن‌ها در موسیقی آوازی است. این نگاه تجویزی که بنیان بسیاری از نوشته‌ها و قواعد نانوشته‌ی این حوزه را تشکیل می‌دهد، برخی ویژگی‌های ملودیک موسیقی آوازی را مبتنی بر قواعد تکیه در زبان بنا می‌نهد؛ چنان‌که مثلاً با رعایت این قواعد «می‌توان ملودی‌های آوازی را از موسیقی بافت کلمات شعر به دست آورد» (دهلوی، ۱۳۷۹: ۱۶۴). البته در این میان، برخی نوشته‌ها نیز نگاهی توصیفی به مقوله‌ی تکیه در موسیقی آوازی دارند؛ هرچند آن‌ها نیز به همان اندازه به قواعد زبان‌شناختی تکیه وفادارند (محمدی و رضایتی کیشه‌خاله، ۱۳۸۸؛ میراحمدی، ۱۳۹۹). هدف از تحلیل نمونه‌های آوازی در این پژوهش‌ها (به‌ویژه آن‌ها که تجویزی‌ترند) نشان دادن این نکته است که رعایت نکردن جایگاه تکیه موجب تغییر معنا، و رعایت آن موجب «درک بهتر کلمات و تفهیم معانی آن‌ها» می‌شود (دهلوی، ۱۴۰۱: ۱۶۱). اینکه چه میزان از رعایت جایگاه تکیه برای انتقال درست معنی کلام لازم است، موضوعی است مناقشه‌انگیز؛ برخی به صراحت یا به تلویح بر رعایت تمام آن‌ها تأکید دارند و برخی با تمایز بخشیدن به «تکیه‌ی مؤثر»، تلاش کرده‌اند «با نگاهی طیفی به ضرورت رعایت تکیه‌ی کلام در موسیقی» بنگرند (میراحمدی، ۱۳۹۹: ۱۳۰). با وجود این تفاوت‌ها، اولویت اصلی در این پژوهش‌ها عبارت است از اینکه آواز باید منتقل‌کننده‌ی معنای کلام یا همان چیزی باشد که کلام بدان ارجاع می‌دهد.

۱-۱-۲) کشش هجاها (وزن)

میزان کشش هجاها یکی از ویژگی‌های مهم آوایی در زبان‌شناسی است که قواعدش در عروض فارسی تکیه‌گاه اصلی پژوهش‌های مرتبط با پیوند شعر و موسیقی است. به همین دلیل، در بخشی از این پژوهش‌ها به معرفی هجاها و انواع آن‌ها از نظر کشش، و معادل دانستن‌شان با نت‌های دولانچنگ، چنگ و سیاه یا سایر نسبت‌ها می‌پردازند. در این‌جا نیز قواعد پیوند شعر و موسیقی، پیروی موسیقی آوازی از طبیعت زبان را توصیه می‌کنند؛ تا آنجا که حتی ریتم موسیقی آوازی نیز برآمده از بافت وزنی و متریک واژه‌های شعر (در معنای عروضی آن) دانسته می‌شود (فروغ، ۱۳۶۲: ۷۸؛ ملاح، ۱۳۶۷: ۲۴۰؛ دهلوی، ۱۳۷۹: ۴۸). البته باید توجه داشت که برخلاف تکیه‌ی هجاها که معیارش زبان گفتاری بود، معیار اندازه‌گیری کشش هجاها در اینجا قواعد عروض فارسی است. با وجود این، همچنان غایت پیوند شعر و موسیقی در این رویکرد، پیروی از طبیعت کلام و فهم‌پذیر بودن و انتقال درست معنای آن است؛ نکته‌ای که دست‌کم در سطح اهداف، نشان‌دهنده‌ی رویکرد ارجاعی این پژوهش‌هاست.

اما همانند بحث تکیه، بسیاری از این قواعد تجویزی برای پیروی از کلام عادی، در عمل رعایت نمی‌شوند. میراحمدی در مقاله‌ای با بررسی تصنیف‌های دوره‌ی قاجار نشان داده است که «حدود ۳۰ درصد هجاها تحمل پذیرش نبود انطباق کمیت هجا و لحن را دارند» (میراحمدی، ۱۳۵۹: ۱۳۵). طبق این یافته‌ها، در بیشتر این «نبود انطباق»‌ها، ضرورت موسیقایی دخالت بیشتری دارد. به عبارت دیگر، زبان اجازه‌ی این «انطباق» را می‌دهد ولی آهنگ‌ساز به دلایل موسیقایی از کشش هجاها در کلام عادی پیروی نکرده است. به هرروی، گذشته از آنکه این تطابق در عمل از سوی سنت آوازی رعایت شده یا نه، قواعد مرسوم برای پیوند شعر و موسیقی بر لزوم این همخوانی تأکید دارند و دلیل اصلی آن را نیز نه الزامات موسیقایی بلکه الزامات زبانی (به‌ویژه جنبه‌های ارجاعی زبان) می‌دانند.

۱-۱-۳) برش شعر

منظور از تقطیع یا برش شعر، وقفه‌هایی است که هنگام خواندن شعر ایجاد می‌کنیم. این موضوع در زبان‌شناسی

در بحث «درنگ» مورد بررسی قرار می‌گیرد (حق شناس، ۱۳۸۲: ۱۲۷). از آنجا که قواعد برش کلام در زبان‌شناسی به اندازه‌ی تکیه و کشش هجا مشخص و طبقه‌بندی شده نیست، در حوزه‌ی پیوند شعر و موسیقی نیز بی‌آنکه از چنین مقوله‌ای نام ببرند، فقط در حد کلیات و به منزله‌ی «اشتباهات شعری» بدان می‌پردازند (ضیاء، ۱۳۹۱: ۱۳۰-۱۳۶). اساس این کلیات بر این قاعده استوار است که برش یا هر وقفه باید «براساس معنای حقیقی شعر» (کیانی، ۱۳۷۱: ۷۳) و چنان باشد که «کلمه [و عبارت] را به دو پاره» تقسیم نکند (اعظمی‌کیا، ۱۳۷۷: ۱۴۴). می‌توان دریافت که در مباحث پیوند شعر و موسیقی، غلبه با جریانی است که برش شعر را بدون نام بردن از آن، با رویکردی ارجاعی دنبال می‌کند. مثلاً آذرسینا در بررسی آواز عبدالله دوامی، به «اشکالاتی» از این نوع اشاره می‌کند: «گوشه‌ی کرشمه با شعر چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست [از نظر تلفیق و به جا نشستن هجاها ...] تنها در «ل دل» اشکال دارد» (آذرسینا ۱۳۹۵: ۲۴۹) یا «در مصراع نخفته‌ام به خیالی که می‌پزد دل من [اگر در هجای «لی» در «به خیالی» ...] تقطیع کلمه‌ها مناسب‌تر آمده بود خیلی بهتر از این می‌شد» (آذرسینا ۱۳۹۵: ۲۵۳). انتقاد اصلی آذرسینا به دوامی، همان برش «نامناسب» کلمات و تقسیم آن‌ها به اجزاء بی‌معنی است که گاه از آن با عنوان «اشتباه خوانی اشعار» نیز یاد شده است (ضیاء، ۱۳۹۱: ۱۳۰-۱۳۴). هوشنگ ابتهاج نیز در مصاحبه‌ای، اشکال تصنیف‌های قدیمی را ضعف در «مطابقت کلام و ملودی» می‌داند و برای نمونه به برش غیرعادی «جوانا» در تصنیف «از خون جوانان وطن» ساخته عارف قزوینی اشاره می‌کند (ابتهاج، ۱۴۰۱: ۶۲۸). جالب اینجاست که خالقی نیز حدود شصت سال پیش از این مصاحبه، همین نکته را به عنوان اشکال تصنیف‌های عارف طرح کرده است (خالقی، ۱۳۷۸: ۴۲۳-۴۲۴).

۱-۱-۴) ادای کلمات

گذشته از آنچه تاکنون گفته شد، برخی قواعد پراکنده نیز در میان موسیقی‌دانان و گاه حتی پژوهش‌گران داریم که برخلاف موارد پیشین، پژوهش‌های جدی و مستقل و مکتوب در موردشان اندک است و بیشتر به صورت توصیه‌هایی در حد جمله‌های قصار تکرار و دست‌به‌دست می‌شوند. مهم‌ترین و پرتکرارترین مورد، توصیه به «بیان صحیح شعر و تکلم واضح کلمات و جملات» به عنوان «رکن اصلی و رسالت آوازخوان» است (اعظمی‌کیا، ۱۳۷۷: ۱۴۲). این نکته نشان می‌دهد که رویکرد ارجاعی، جنبه‌ای ارتباطی دارد که نه تنها رابطه‌ی میان آوازخوان و مخاطب، بلکه رابطه‌ی میان شاعر و مخاطب را نیز در بر می‌گیرد: «شاعر برای مردم شعر گفته است، غزل‌خوان در خدمت شاعر است و شعر او را می‌خواند [...] پس برای مراعات حقوق مردم [...] شرط اول، آرایه‌ی شعر است در حال‌وهوای آهروایی موسیقی» (اعظمی‌کیا، ۱۳۷۷: ۱۴۲). بیشتر این توصیه‌ها، گذشته از ابهام‌شان، آوازخوان را واسطه‌ی شاعر (فرستنده‌ی پیام) و مخاطب (گیرنده) در نظر می‌گیرند که وظیفه‌ای جز رساندن شفاف پیام ندارد. احتمالاً مهم‌ترین مانع این «ارتباط» نیز مقولاتی فرمی همچون تکنیک‌ها و شیوه‌های اجرای موسیقی‌اند که ماهیتی غیرارجاعی دارند.

دوری از این موانع ارتباطی در شیوه‌ی آوازی مرسوم به «مکتب اصفهان» جایگاهی ویژه دارد و البته بسیاری از توصیه‌ها و قواعد آن به بیرون از این «مکتب» نیز راه یافته‌اند: «خوانندگان مکتب اصفهان بر این عقیده‌اند که مفهوم شعر و حالت‌ها و ریزه‌کاری‌های آن نباید فدای قدرت‌نمایی و تحرک ریتمیک تحریرها شوند» (لطفی، ۱۳۸۱: ۶۵). جالب اینجاست که در اینجا «ریزه‌کاری‌های» فرمی شعر، اموری در جهت انتقال معنای کلام و متفاوت با تحریرها دانسته شده‌اند. دلیل آن نیز احتمالاً این است که تحریر، غیرارجاعی‌ترین بخش آواز است؛ اصواتی بی‌معنا که باید مرزشان با کلام کاملاً مشخص باشد. این توصیه‌ی عبدالرحیم اصفهانی که «اول تحویل بعد تحریر» (اعظمی‌کیا، ۱۳۷۷: ۱۳۶)، نمودی است از این قاعده‌ی کلی که «شعر باید ابتدا خوب به شنونده تفهیم شود و سپس تحریر در پی آن بیاید» (لطفی، ۱۳۸۱: ۶۵). از همین جا است که به

معنادارترین بخش تحریر، یعنی ادواتی همچون «ای دوست»، «حبیبم»، «بی مروت» و... توجه می‌شود. این‌ها اگرچه فقط ابزار و ادواتی‌اند برای اجرای تحریر، ولی با رویکرد بالا و احتمالاً برای پرهیز از تغییر متن و معنای مورد نظر شاعر، اولاً پرهیز از آن‌ها توصیه می‌شود (اعظمی‌کیا، ۱۳۷۷: ۱۴۳) و ثانیاً اگر اجباری در استفاده از آن‌ها باشد باید همسو با معنای شعر به کار روند: «چقدر نازیبا و ناموزون است که مثلاً جایی که صحبت از دوست است، ادوات تحریر همچون بی مروت آورده شود» (اعظمی‌کیا، ۱۳۷۷: ۱۳۸).

۲-۱) پیوند مضمونی

تفاوت پیوند معنایی با پیوند مضمونی در این است که در اولی «معنا»ی تک‌تک کلمات و عبارات شعر و لزوم انتقال درست‌شان اهمیت داشت ولی در این‌جا مضمون کل بیت یا حتی غزل اهمیت دارد و به همین دلیل نیز انتزاعی‌تر است و معمولاً در یک کلمه یا عبارتی کوتاه (شادی، غم، عشق مقدمه‌ی فناست و...) ارایه می‌شود. پژوهش‌هایی که در پی پیوند مضمونی شعر و موسیقی‌اند، گونه‌های مختلفی دارند که مبنای همه‌ی آن‌ها عبارت است از لزوم وجود تناسب میان مضمون شعر و مضمون یک مولفه موسیقایی مانند وزن، دستگاه، ملودی و تکنیک.

۱-۲-۱) مضمون وزن

برای توصیف وزن و متر در موسیقی و شعر، گذشته از اصطلاحات فنی همچون میزان‌نما یا بحرهای عروضی، گاه از مضمون‌هایی همچون ریتم شاد و سنگین یا اوزان خیزابی و جویباری (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۹۳-۳۹۶) نیز استفاده می‌شود. گویی وزن به خودی خود در پی ارجاع به چیزی است که مضمونش عباراتی مانند غم و شادی است. بر همین اساس، در پیوند شعر و موسیقی، توصیه‌ای شکل می‌گیرد مبنی بر اینکه مضمون وزن باید با مضمون شعر آواز یکسان باشد. روشن است که این توصیه بیشتر برای آوازهای متریک به‌ویژه تصنیف‌ها کارآیی دارد و چندان به کار آوازهای غیرمتریک نمی‌آید. گذشته از اینکه آیا می‌توان وزن را دارای مضمون دانست یا نه، دو نکته‌ی مهم را در این بحث باید در نظر داشت: نخست اینکه همخوانی و تناسب مضمون وزن و شعر در یک تجویز کلی خلاصه می‌شود: «ریتم و متر باید در تناسب با شکل و معنی کلام باشد. شعری اندوه‌بار را نمی‌شود با رنگ بشکن به آواز درآورد و کلام پرتروم و طربناک را نیز نمی‌شود در وزنی سنگین و بی‌تحرك نشان داد» (آذرسینا ۱۳۹۵: ۳۰۶). دوم آنکه مضمون‌های یادشده در این حوزه بیشتر در حد عباراتی همچون «غمناک» و «شاد» و «حماسی» یا مترادف این‌ها به کار می‌روند که بالاترین حد انتزاع و کلیشه‌سازی را در این‌گونه مضمون‌سازی‌ها نشان می‌دهد.

۲-۲-۱) مضمون دستگاه

تقریباً چیزی شبیه به آنچه در مورد وزن دیدیم، در مورد دستگاه‌ها و گوشه‌ها نیز به چشم می‌خورد که ادعایی چندبخشی دارد: نخست، هر دستگاه مضمونی دارد که با حال‌وهوای فواصل آن دستگاه یا گوشه هم‌سو است؛ دوم، شعرها نیز مضمونی کلی دارند؛ سوم، خواننده باید «بیت‌های مناسب برای گوشه‌های مورد نظر در دستگاه یا آواز» برگزیند (کیانی، ۱۳۷۱: ۱۲۴). در این‌جا نیز مضمون‌ها کلی و آشنا و محدودند. مثلاً خالقی نیز در توصیف بسیاری از دستگاه‌ها و گوشه‌ها، بیش از همه بر دو مضمون «غم» و «شادی» یا مقولاتی در همان گستره‌ی معنایی تأکید می‌کند. وی از عباراتی همچون «وقار و متانت» و «صبر و بردباری» برای چهارگاه (خالقی، ۱۳۷۷: ۳۴۶) یا «طمأنینه و باوقار و نصیحت‌آمیز» برای نوا (خالقی، ۱۳۷۷: ۲۸۹) نیز استفاده می‌کند، ولی تعدادشان چندان زیاد نیست و بسیاری از آن‌ها را نیز می‌توان ذیل همان تقابل

غم و شادی گنجانند. خالقی درباره‌ی «حزن‌انگیز و غم‌آور» بودن موسیقی ایرانی می‌نویسد: «شک نیست که موسیقی ما دارای نغمات فرح‌بخش نیز است ولی اگر بخواهیم مقایسه کنیم ناله‌ی آوازهای ما بیشتر از حالت مسرت و شادی آن‌ها است» (خالقی، ۱۳۷۷: ۳۶۱). وی این ویژگی موسیقی ایرانی را نتیجه‌ی تاریخ اندوه‌ها و شکست‌های ایرانیان در قرن‌های گذشته می‌داند و آن را نه یک «عیب» بلکه «تابع احتیاجات» ایرانیان می‌خواند (خالقی، ۱۳۷۷: ۳۵۹-۳۶۲). محمدرضا شجریان نیز در مصاحبه‌ای، تقابل ماهور و شور را در «شادتر» بودن اولی و «غمگین‌تر» بودن دومی دانسته است (قانع‌ی فرد، ۱۳۸۲: ۱۰۴). البته وی نیز به همین دو مضمون محدود نمی‌ماند و از مواردی همچون «شکوه و عظمت» برای راست‌پنج‌گاه نیز سخن می‌گوید و آن را مناسب با غزلی با مطلع «در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد» می‌داند (قانع‌ی فرد، ۱۳۸۲: ۱۰۶) ولی این مضامین نیز کلی‌اند و اگر در نظامی تقابلی قرار گیرند با همان تقابل اصلی غم و شادی متناظر می‌شوند. به هر روی، اهمیت مضمون‌های غم و شادی نزد موسیقی‌دانان ایرانی تا آنجاست که از آن به منزله‌ی کانون یکی از مجادلات مهم سنت‌گرایان و نوگرایان در دوره‌ی معاصر یاد شده است (آریافر، ۱۴۰۲: ۱۳۹-۱۵۱).

در مورد مضمون شعرها نیز در همین دایره‌ی محدود و کلی مضامین سخن گفته می‌شود. مثلاً آذرسینا گزینش بیت «روشنی طلعت تو ماه ندارد/ پیش تو گل رونق گیاه ندارد» را برای درآمد ابوعطا در ردیف آوازی دوامی نامناسب می‌داند؛ زیرا «ساختار درآمد ابوعطا وصف حالی زلال و ظریف و تاحدودی محزون یا راز و نیازی مؤدبانه و رعایت‌گر است درحالی که مطلع انتخاب شده شامل هیچ‌کدام از این حالت‌ها نمی‌شود» (آذرسینا، ۱۳۹۵: ۲۶۳). وی در مورد آواز دشتی از همین ردیف هم باور دارد که «در آواز دشتی، دوامی غزل عرفانی بسیار غلیظ حافظ را محمل قرار داده است که برای درآمد و همه‌ی گوشه‌های ساده و عاشقانه و محزون دشتی بسیار سنگین و ناهمگون است» (آذرسینا، ۱۳۹۵: ۲۶۳). در این جا می‌توان دید که آذرسینا چگونه کلمات «ساده و عاشقانه» را به «محزون» متصل می‌کند؛ نکته‌ای که نشانگر نقش مرکزی تقابل غم و شادی در شکل‌گیری مضمون دستگاه‌ها و شعرها است.

گفتنی است، نسبت دادن چنین مضمون‌هایی به دستگاه‌ها و شعرها سابقه‌ای طولانی دارد؛ مثلاً قرن‌ها پیش، آملی پس از آنکه هر مقام را با توجه به مضمونش (مانند لذت و حزن و ...) مناسب گروهی خاص از مخاطبان می‌داند به موسیقی‌دانان توصیه می‌کند که شعری انتخاب کنند که «معانی آن مناسب تأثیر پرده بود تا سبب کمال تأثیر گردد» (آملی، ۱۳۸۱: ۱۰۳).

۳-۲-۱) مضمون تمهیدهای اجرایی

بخشی از پیوند مضمونی شعر و موسیقی، به تحلیل شیوه‌ی اجرای آواز یا ویژگی‌های تکنیکی آن بازمی‌گردد. این نمونه‌ها شباهت بسیاری به نمونه‌های بخش پیشین دارند، با این تفاوت مهم که در پیوند مضمونی دستگاه با شعر، تناسب فضا و حال‌وهوای کلی این دو مهم است اما وقتی از پیوند مضمونی تمهیدهای اجرایی با شعر سخن می‌گوییم به مؤلفه‌های اجرایی آواز توجه می‌شود؛ مواردی مانند گردش ملودی، ساختار تحریر و برخی تکنیک‌ها و تمهیدهای آوازی. در این جا ممکن است یک ویژگی ملودیک واجد مضمونی خاص تلقی شود که شاید با شعر خوانده شده متناسب باشد یا نباشد. نمونه‌هایی از این برداشت‌ها را می‌توان در سنت فیگورالیسم در موسیقی غربی نیز دید (فاطمی، ۱۳۸۴: ۱۳۸). در زبان فارسی، نمونه‌های زیادی از این نوع تحلیل‌ها به صورت شفاهی و در خلال سخنرانی‌ها و مصاحبه‌ها و کلاس‌های درس طرح شده‌اند و اسناد نوشتاری اندکی برای تحلیل در مقاله‌ی حاضر در دسترس است. مثلاً وحید تاج در مصاحبه‌ای به بررسی یکی از آوازهای محمدرضا شجریان در آلبوم «آهنگ وفا» پرداخته است. وی با اشاره به مصراع «که حال غرقه در دریا نداند خفته بر ساحل» و دو تحریر روی کلمات «دریا» و «ساحل»، سرعت پایین در نخستین تحریر

را متناسب با موج در میانه‌ی دریا، و سرعت بالای دومین تحریر را متناسب با شکل موج در هنگام برخورد با ساحل می‌داند (تاج، ۲۰۲۱). در این جا کنندی و تندی تحریر به منزله‌ی تمهیدی اجرایی، واجد مضمونی است که با مضمون و تصویر برآمده از شعر هماهنگ دانسته می‌شود. در این‌گونه تحلیل‌ها، گذشته از برداشت‌های ذوقی و شمی، مضمون تمهیدهای اجرایی یا مضمون دستگاه و گوشه‌ی مورد نظر معمولاً از طریق دو فرایند زیر استنباط می‌شوند که هر دو نیز نگاهی به شدت انتزاعی به مضمون دارند و تعبیری معناشناسانه از تمهیدهای اجرایی و گوشه‌ها و دستگاه‌ها ارایه می‌کنند:

الف- توجه به نام گوشه و دستگاه: تلاش برای یافتن وجه تسمیه‌ی گوشه‌ها و دستگاه‌ها، سابقه‌ای طولانی دارد. روح‌الله خالقی، نام‌هایی همچون «حزین و مویه و غم‌انگیز و شکسته» را اسم‌هایی «با مسمی» می‌داند که بر «خاطرات اسفناک گذشته و یادگار آلام و مشقات نیاکان ما» دلالت دارند (خالقی، ۱۳۷۷: ۳۶۰). گاه نیز نام گوشه‌ها به ویژگی‌های موسیقایی‌شان مرتبط دانسته شده است. مثلاً اعظمی‌کیا دو انگیزه برای نام‌گذاری گوشه‌ی شکسته ذکر می‌کند؛ نخست به دلیل «حالت انکسار و آزرده‌گی و پریشانی و رنجوری» که در این گوشه وجود دارد، و دوم بدین دلیل که اجرای گوشه‌ی شکسته «باعث شکستن فواصل گام و تغییر زمینه به زمینه‌ای دیگر می‌شود» (اعظمی‌کیا، ۱۳۷۷: ۳۲۳). هدف این‌گونه تلاش‌ها یافتن دلیل یا انگیزش^۱ برای نام‌گذاری گوشه‌هاست و نشان می‌دهد که این دسته از پژوهش‌گران، نگاهی نمایه‌ای^۲ و غیرنمادین به این نام‌ها دارند و نام‌گذاری گوشه‌ها را مبتنی بر رابطه‌ای طبیعی و غیرقراردادی میان دال و مدلول می‌دانند؛ نگاهی که ریشه در باورهای ذات‌گرایانه‌ی کهن در پیوستگی ذاتی اسم و مسمی یا دال و مدلول دارد. سابقه‌ی طولانی این نگاه ذات‌گرایانه را به نوعی دیگر در متون کهن می‌توان دید؛ از نسبت دادن مقام‌ها و ویژگی‌های مضمونی‌شان به احوال پیامبران (عبدالمومن بن صفی‌الدین، ۱۳۴۶: ۷۷) تا نسبت دادن تعداد مقام‌ها به تعداد کواکب (عبدالمومن بن صفی‌الدین، ۱۳۴۶: ۷۶) و نسبت دادن چهار سیم به اخلاط یا عناصر اربعه (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۱۹۴؛ بنایی، ۱۳۶۸: ۵۹-۶۰) و مانند آن.

اما اگر از منظر پیوند شعر و موسیقی به این موضوع بنگریم خواهیم دید که این نگاه موجب شکل‌گیری مضمون‌هایی برای گوشه‌ها و شیوه‌های اجرایی آن‌ها می‌شود. مثلاً از آنجا که خواننده در اجرای گوشه‌ی شکسته می‌تواند از مهور وارد افشاری شود، یا به بیان دیگر، فواصل مهور را بشکند، «شکستن» را می‌توان محتوا یا مضمونی برای این گوشه در نظر گرفت. چنانکه می‌بینیم، این ریشه‌یابی، موجب اختصاص مضمونی برای گوشه‌ی شکسته شده است که خواننده را ملزم به یافتن شعری متناسب با این مضمون («انکسار و پریشانی») می‌کند. مثلاً آذرسینا گوشه‌ی شهنواز از ردیف آوازی محمود کریمی با بیت «غیرت عشق زبان همه خاصان ببرد/ از کجا سر غمش در دهن عام افتاد» را چنین تحلیل کرده است: «گوشه‌ی شهنواز که به نظر من نازترین گذرگاه دستگاه شور است و باید در آن شکنندگی و نازک‌آرایی‌ها و روشنی را تصویر کرد، با غیرت و بردن زبان و ... دلنشین نیست» (آذرسینا، ۱۳۹۵: ۲۶۵). همچنین وی در بررسی گوشه‌ی رجز از ردیف دوامی، شعر انتخابی دوامی را متناسب با این گوشه نمی‌داند چون «با توجه به معنی کلمه‌ی رجز [...] لازم است کلامی با مفهوم رجز خوانده شود [...]» و به نظر می‌رسد زیبایی دختر خاقان چندان تشابهی با رجزخوانی نداشته باشد» (آذرسینا، ۱۳۹۵: ۲۶۲). در اینجا نیز نام گوشه، مضمونی برای آن می‌سازد که شعر باید با آن متناسب باشد. وی در تحلیل گوشه‌ی رضوی با شعر «هر دمش با من دل سوخته لطفی دگر است/ این گدا بین که چه شایسته‌ی انعام افتاد» در ردیف محمود کریمی نیز به نبود چنین تناسبی اشاره کرده است: «نحوه‌ی آمدن کلمه‌ی «افتاد» و تحریر بعد از آن ربطی به هم ندارند و در اینجا شایسته‌ی انعام افتادن، چنین تحریر جان‌سوزی را نمی‌طلبد. البته موزون بودن این تحریر [...] تناسبی با شادی انعام گرفتن دارد» (آذرسینا، ۱۳۹۵: ۲۶۶). وی در اینجا اجرای تحریر را از نظر گردش ملودی دارای مضمونی «جان‌سوز»، و از نظر وزن دارای

مضمونی «شاد» دانسته است.

ب- استفاده‌ی استعاری از مفاهیم: در همان نمونه‌های بالا می‌توان گونه‌هایی از یک انتقال استعاری را دید. مثلاً اعظمی‌کیا برای یافتن وجه تسمیه‌ای برای گوشه‌ی شکسته، انتقال از یک دستگاه به دستگاه دیگر را با استعاری «شکستن فواصل» شرح داد، درحالی‌که «تغییر فواصل گام» عبارت رایج‌تری است. همین «شکستن» نیز مبنایی شده برای معرفی مضمون این گوشه. این استفاده‌ی استعاری را می‌توان نشانه‌ای از مضمون‌یابی ناآگاهانه دانست که به‌رغم ادعای دقیق و «علمی» بودن، دل‌بخواهی است.

اصطلاحات مربوط به اجرای آواز، مانند اوج‌وفرود و فرازوفرود نیز گاه به‌منزله‌ی استعاره‌هایی در این جهت استفاده می‌شوند. مثلاً بالا رفتن صدای خواننده در آواز، مضمون ارتقاء و استعلاء و ایستادن را به ذهن برخی پژوهش‌گران متبادر می‌کند؛ چنان‌که فرود نیز مضامینی چون سقوط، پایین رفتن، نشستن و خاموش شدن و ترحم را. بنابراین، اگر شعری که از برخاستن یا پروازکردن می‌گوید، در فرود آواز خوانده شود، از نظر این پژوهش‌گران نامتناسب خواهد بود. این در حالی است که ربط این دو «فرود»، کاملاً استعاری است و تکیه بر آن برای دآوری آواز، چندان قابل دفاع نیست.

برای نمونه، آذرسینا شعر «من ز مسجد به خرابات نه خود افتادم/ اینم از روز ازل حاصل فرجام افتاد» را برای گوشه‌ی رضوی در ردیف کریمی انتخابی نامناسب می‌داند، زیرا «جهت سخن حافظ در این غزل رضایت و شکرگزاری است و گله‌ای در میان نیست تا با فرازوفرودهای این گوشه از شور [...] همراه شود» (آذرسینا، ۱۳۹۵: ۲۶۶). وی در این جا «فرازوفرود» ملودیک گوشه‌ی رضوی را به‌طور استعاری به مضمون شکایت و گله‌مندی متصل کرده و نتیجه گرفته که این مضمون با مضمون شعر همخوانی ندارد. یک نمونه‌ی جالب‌تر، گوشه‌ی حصار از ردیف دوامی با شعر «می‌روی و مژگانت خون خلق می‌ریزد/ تند می‌روی جانا ترسمت فرومانی» است. آذرسینا در این جا نیز به فرازوفرودهای ملودیک گوشه‌ی حصار اشاره می‌کند و این بار، «فراز» را استعاری از «خشم»، و «فرود» را استعاری از «واماندن» در نظر می‌گیرد و مناسبت شعر و گوشه‌ی اجرایی را چنین شرح می‌دهد: «سختی واژه‌های «خون خلق می‌ریزد» و مفهوم «فروماندن» با فرازوفرود حصار سازش دارد» (آذرسینا، ۱۳۹۵: ۲۶۰). نکته‌ی مهم در این تحلیل، ارتباط استعاری «فرود» ملودیک و مفهوم «فروماندن» است؛ چنان‌که در گوشه‌ی رهاوی نیز به هماهنگی «پایین‌روندگی نت‌های فرود گوشه، با کلمه‌ی «خموشم» (مفهوم خاموشی و فرود)» (آذرسینا، ۱۳۹۵: ۲۵۰) اشاره شده است.

در مقاله‌ای دیگر نیز نویسندگان، در تحلیل آوازی از محمدرضا شجریان، فرود پایانی در مصراع «رنجور عشق دوست چنانم که هرکه دید» را نشانه‌ی «استرحام خبری گوینده» می‌دانند که «ذهن مخاطب را برای نقطه‌ی اوج و بحران حدیث عشق آماده می‌گرداند»؛ چنان‌که فرود آواز در مصراع «تسلیم از آن بنده و فرمان از آن دوست» را نیز به معنای «حزن ناتوانی عاشق» دانسته‌اند (غلامی و ستوده‌نیا، ۱۳۹۵: ۹۷). در این جا نیز اصطلاح موسیقایی «فرود» در معنای استعاری «پایین دست بودن، خوار شدن و ترحم» دانسته و همین مضمون را نقطه‌ی پیوند فرودهای آواز با مضمون شعر در نظر گرفته‌اند.

در تحلیل وحید تاج نیز کنده‌ی تحریر روی عبارت «غرقه در دریا» به معنای «حرکت کند» تعبیر شده تا حرکت سنگین موج در دریا را متبادر کند. در نسخه‌ی تصویری این مصاحبه، وحید تاج هنگام ادای اغراق‌آمیز این تحریرها، دست‌های خود را به آرامی و به شکل سینوسی حرکت می‌دهد تا این تداعی استعاری را تقویت کند. چنان‌که پیشتر نیز گفته شد، نمونه‌های زیادی از این نوع تحلیل‌ها را در اسناد غیرمکتوب می‌توان یافت که به دلیل دشواری ارجاع و تنگی مجال از آن‌ها چشم‌پوشی می‌کنیم.

در پایان این بخش، اشاره به برخی ابهامات و ایرادات وارد بر مضمون‌یابی برای مقولات موسیقایی می‌تواند

مفید باشد. مضمون‌هایی مانند غم، شادی، عرفانی و غیره چنان کلی و تیره‌اند که اولاً دقت تحلیل‌ها را پایین می‌آورد و ثانیاً مبنایی برای رد و پذیرش تحلیل فراهم نمی‌کنند. از همین رو شاید این مضمون‌ها بیش‌ازحد ذهنی^۳ و «شخصی و غیرقابل انتقال به دیگران» (فاطمی، ۱۳۸۴: ۱۵۷) به نظر برسند که موجب تفاوت مضمون‌های یک دستگاه یا گوشه‌ی واحد در کتاب‌ها و مقاله‌های مختلف شده است. البته ذهنی بودن مضمون، حتی در نقد ادبی نیز، به خودی خود ایراد محسوب نمی‌شود. ایراد اصلی آنجاست که پژوهش‌گران هیچ توضیحی درباره‌ی فرایند شکل‌گیری این مضمون (فارغ از ذهنی یا عینی بودن) ارائه نمی‌کنند. به عبارت دیگر، مخاطب نمی‌داند که فلان دستگاه یا گوشه را بر چه اساس غمگین یا نصیحت‌گر یا شاد می‌خوانند. چنان‌که دیدیم، اغلب این مضمون‌پردازی‌ها متأثر از چند فرایند و واکنش کلیشه‌ای و طبیعی شده‌اند. این نکته نشان می‌دهد که بیشتر این مضمون‌پردازی‌ها ناآگاهانه و متأثر از هنجارهای کلیشه‌ای فرهنگی رخ می‌دهند و به‌منزله‌ی اموری بدیهی و طبیعی و گاه ذاتی معرفی می‌شوند؛ درحالی‌که این‌ها مضمون‌هایی تاریخی‌اند که در طول زمان تغییراتی از سر گذرانده‌اند. مثلاً خالقی، سه‌گاه را «بی‌نهایت غمگین و حزن‌آور» و همراه با «نال‌های جان‌سوز» و «شراره‌های پرسوز» و «آه‌های ممتد سوزان» و «نال‌های غم‌انگیز و حزین» (خالقی، ۱۳۷۷: ۳۳۲)، و بیات اصفهان را آوازی «بین غم و شادی» می‌داند که «گاه شوخ و خوشحال و گاه محزون و غمگین» است و انسان از شنیدنش «زیاد ملول و متأثر نمی‌شود» (خالقی، ۱۳۷۷: ۳۲۰). گذشته از ابهام و درک‌ناپذیری این عبارات کلی، احتمالاً بسیاری از شنوندگان امروزی موسیقی ایرانی بعید است با چنین قضاوتی به‌ویژه درباره‌ی بیات اصفهان همدل باشند.

در این‌گونه مباحث معمولاً همه‌ی ابهام و ایراد متوجه مضمون‌های موسیقایی است. اما چرا ما مضمون یا معنای یک قطعه‌ی موسیقی را مناقشه‌آمیز می‌دانیم ولی در مورد مضمون یک قطعه شعر چون‌وچرا نمی‌کنیم؟ یکی از دلایل این امر، این است که قطعات کلامی (مانند شعر) برای ما طبیعی‌تر از قطعات غیرکلامی (مثل موسیقی) در قالب کلمات (عبارات معرف مضمون) درمی‌آیند. گویی مضمون‌سازی که خود عملی کلامی است، در مورد قطعات کلامی، موجه‌تر و پذیرفتنی‌تر است تا در مورد یک قطعه‌ی غیرکلامی. اما این برداشت فقط محصول یک باور کلیشه‌ای و مبتنی بر فهم متعارف^۴ است. اگر مضمون را به معنای مرسوم در نقد ادبی بگیریم، مضمون‌سازی همواره فرایندی است مناقشه‌آمیز، وابسته به روش خوانش، و در نتیجه نیازمند توجیه و تبیین (محمودی کله‌سر، ۱۴۰۰). پس همان‌طور که مضمون‌سازی برای یک تحریر یا یک دستگاه موسیقی نیازمند توجیه و تبیین است تا دست‌کم اقناع مخاطبان را در پی داشته باشد، نسبت دادن یک مضمون (و حتی معنی) به یک قطعه شعر نیز نیازمند تبیین‌هایی است متکی بر آگاهی منتقد از فرایند مضمون‌سازی. بنابراین، ناآگاهانه بودن فرایند مضمون‌سازی برای مقولات موسیقی، به شکلی دیگر در مورد مضمون شعر نیز رخ می‌دهد. مثلاً در برخورد با تحلیل وحید تاج، پیش از پرسش درباره‌ی چگونگی نسبت دادن فلان مضمون به دو تحریر یادشده، باید پرسید که تقابل میان «حرکت سنگین موج در میانه‌ی دریا» و «حرکت سریع آن در برخورد با ساحل»، چگونه از مصراع «که حال غرقه در دریا نداند خفته بر ساحل» برداشت شده است؟ اگر تقابل اصلی را در این شعر، «سکون و آرامش ساحل» در برابر «هیجان میانه‌ی دریا» (یا همان تقابل خفته و غرقه) بگیریم، کل تحلیل تاج با مشکل مواجه می‌شود.

همچنین آذرسینا در تحلیل گوشه‌ی رهاوی در ردیف دوامی، که با بیت «در اندرون من خسته‌دل ندانم کیست/ که من خموشم و او در فغان و در غوغاست» اجرا شده، «فرود» این گوشه را با کلمه‌ی «خموشم» متناسب دانسته است (آذرسینا، ۱۳۹۵: ۲۵۰). اما پرسش اینجاست که چرا در این بیت بر کلمه «خموشم» تکیه شده است؟ اگر تقابل اصلی بیت را «خموشی ظاهر/ غوغای اندرون» بگیریم، غوغای اندرون (که در دیگر ابیات نیز به صورت «آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست» آمده) مرکز معنایی بیت خواهد بود. در نتیجه،

تحلیل آذر سینا برای نشان دادن تناسب شعر و موسیقی ناپذیرفتنی خواهد شد. البته مقصود در این جا نقد تحلیل‌های یاد شده نیست، بلکه فقط نشان دادن این نکته است که اساس این تحلیل‌ها بدیهی دانستن معنای شعر، آن هم در حد معنای واژگانی است؛ معنایی که بی‌توجه به پیچیدگی‌های نقد ادبی و تفسیر، مضمون و معنای برداشتی را امری می‌داند بدیهی و مبتنی بر فهم متعارف از شعر که بی‌نیاز از توجیه و تبیین است. به نظر می‌رسد این تحلیل‌ها به همان اندازه که نیازمند اطلاعات موسیقایی‌اند، به تسلط بر مسایل و پیچیدگی‌های نقد و نظریه‌ی ادبی هم نیاز دارند. با توجه به نکته‌های بالا، به نظر می‌رسد اغلب تحلیل‌های متکی بر پیوند مضمونی (و حتی معنایی)، با فرض وجود معنا و مضمونی از پیش موجود برای شعر، در پی اثبات هماهنگی موسیقی و شعرند. ولی آیا نمی‌توان این مسیر را وارونه کرد؟ یعنی آیا یک شعر با موسیقی و اجرایی ناهمخوان، نمی‌تواند وجهی دیده‌ناشده از معنا و مضمون شعر را آشکار کند؟ مانند مولوی که شعرهایی را با مضمون سنتی فراق که طبق قواعد گفته شده باید با اوزانی محزون و سنگین سروده شوند، در قالب اوزانی «خیزابی» سرود و وجه معنایی تازه‌ای به «عشق و فراق» افزود. آیا در این جا باید گفت وزن شعر با مضمونش نامتناسب است؟ اگر همین کار در آواز نیز انجام شود، آیا باید نتیجه گرفت که شعر و آواز باهم ناهمخوان‌اند و خواننده در تلفیق شعر و موسیقی دچار خطا شده است؟ به نظر می‌رسد تحلیل‌های حوزه‌ی پیوند شعر و موسیقی نیازمند خروج از ایستایی مضمون، و بهره‌گیری از نوعی رابطه‌ی پویا میان موسیقی و شعر است؛ نکته‌ای که تسلط پژوهش‌گران بر نقد و نظریه‌ی ادبی را می‌طلبد.

۲- رویکرد فرمی

دومین رویکرد در پژوهش‌های حوزه‌ی پیوند شعر و موسیقی، بیش از آنکه در پی معنا و مضمونی باشد که شعر یا موسیقی بدان ارجاع می‌دهد، در پی چگونگی هم‌نشینی این دو با یکدیگر است. رویکرد فرمی چندان در پی تجویز یا ارزش‌گذاری نیست و اگر هم وجهی از تجویز یا ارزش‌گذاری در آن یافته شود، بدون تکیه بر معنا و مضمون ارجاعی است. این رویکرد در زبان فارسی چندان مورد توجه نبوده و در بخش حاضر فقط به دو مورد از پژوهش‌هایی اشاره خواهیم کرد که تا حدی می‌توانند بازتاب ویژگی‌های این رویکرد باشند. آذر سینا اگرچه در بخش‌های زیادی از کتاب خود همان رویکرد آشنای ارجاعی را اتخاذ کرده ولی در نیمه‌ی نخست کتاب، با رویکردی به سراغ پیوند وزنی شعر و موسیقی متریک می‌رود که به رویکرد فرمی نزدیک است. دیدگاه وی مبتنی بر اهمیت تأکیدهای شعری و تناسب و انطباق‌شان با تأکیدهای موسیقایی است. به عبارت دیگر، وی در توصیه‌ای ضمنی به آهنگ‌سازان، انطباق تأکیدهای شعری بر ضرب‌های قوی میزان را مهم‌ترین اصل پیوند وزنی شعر و موسیقی می‌پندارد. البته یادآوری این نکته ضروری است که منظور وی از تأکید، تکیه‌ی واژگان نیست بلکه تأکید است که «حس موسیقایی ما» در ارکان عروضی (افاعیل عروضی) درمی‌یابد؛ مثلاً «در رکن مستفعلن، حس موسیقایی، تأکید را به هجای اول می‌دهد و به همین جهت، در نوشتن میزان برای آن، هجای «مُس» را در ضرب قوی قرار می‌دهد» (آذر سینا، ۱۳۹۵: ۵۱) و تأکید در «مفعول» بر هجای دوم است. بنابراین، آنچه برای وی اهمیت دارد محل قرارگیری هجای مؤکد در ارکان عروضی است نه در واژگان شعر. برای نمونه، وی در تصنیف «نادیده رخت در غم هجرت شده مشکُل» با وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل فاعیل» هجاهای مؤکد را با توجه به ارکان عروضی آن، در جاهایی می‌داند که زیرشان خط کشیده شده است. بنابراین، وی انتظار دارد این هجاها هنگام نت‌نویسی و اجرا منطبق بر ضرب قوی میزان باشند. این درحالی است که فرامرز پایور (۱۳۷۵: ۱۸۳) این تصنیف را چنان نت‌نویسی کرده که نخستین هجای مؤکد که «باید در سر ضرب می‌آمد در ضرب دوم آمده است و هجای «نا» که می‌توانست در انتهای میزان بیاید، در

ضرب قوی قرار گرفته است» (آذرسینا، ۱۳۹۵: ۱۷۰). وی در ادامه و بر مبنای همین ایده می‌گوید: «در حالت طبیعی آهنگ ساز می‌توانست این لحن (ملودی) را مطابق با وزن موسیقایی شعر از ضرب پنجم شروع کند و هجای «دی» از «دیده» را که ضرب قوی و تأکیددار شعر است، در سر ضرب بیاورد» (آذرسینا، ۱۳۹۵: ۱۷۰).



شکل ۱: آغاز تصنیف «نادیده رخت» بر اساس نت‌نویسی فرامرز پایور



شکل ۲: آغاز تصنیف «نادیده رخت» بر اساس پیشنهاد مهدی آذرسینا

البته چنانکه در شکل‌های ۱ و ۲ نیز می‌بینیم، آذرسینا بدون بیانی صریح، تغییراتی نیز در کشش نت‌ها داده است تا با کشش هجاهای شعر هماهنگ شوند که به تغییر وزن تصنیف نیز انجامیده است. اما نکته‌ی مهم برای وی و برای ما در بخش حاضر، همان مؤلفه‌ی فرمی است که موجب تناظر تأکیدهای بحر عروضی با ضرب قوی میزان شده است.

دیدگاه بالا نیز تاحدی ارزش‌گذارانه و تجویزی است. ارزش‌گذارانه است چون آذرسینا نوع دوم نت‌نویسی، یعنی پیشنهاد خود را، «درست‌تر» و نزدیک‌تر به «حس موسیقایی» می‌داند؛ و تجویزی است چون به‌طور تلویحی از آهنگ‌سازان می‌خواهد که طبق این دیدگاه پیش بروند. با وجود این، نمی‌توان این دیدگاه را ارجاعی دانست چون هیچ اشاره‌ای به معنا یا مضمون موسیقی یا شعر ندارد. به عبارت دیگر، تمایز میان هجای مؤکد و غیرمؤکد در این الگو باعث ایجاد تمایز معنایی میان کلمات نمی‌شود (زیرا این هجاهای مؤکد ربطی به واژگان شعر ندارد) و توصیه‌ی وی نیز ربطی به وجه ارجاعی شعر ندارد بلکه فقط با توجه به جایگاه تأکیدها و ضرب‌های قوی پیش می‌رود. پس این دیدگاه مبتنی بر ویژگی‌های فرمی (تطابق تأکید در ارکان عروضی با سرضرب میزان‌ها) است و به وجه ارجاعی موسیقی و شعر بی‌توجه است. بنابراین می‌توان آن را در دسته‌ی رویکرد فرمی جای داد. البته دو نکته را نباید از یاد برد: نخست اینکه، چنان‌که در بخش‌های پیشین دیدیم، آذرسینا در فصل‌های زیادی از کتاب خود دوباره به رویکرد ارجاعی بازمی‌گردد و این دیدگاه فرمی را در نهایت در دل رویکرد ارجاعی جای می‌دهد ولی اگر بخواهیم فقط به همین الگو نظر داشته باشیم می‌توانیم بگوییم که آذرسینا در معرفی این الگو تا حد زیادی به ویژگی‌های فرمی وفادار بوده است. نکته‌ی دوم این است که جایگاه تأکید در افاعیل عروضی، چیزی نیست که چندان مورد اجماع باشد و خود آذرسینا نیز آن را نتیجه‌ی «حس موسیقایی» ما دانسته و به نظر متفاوت خانلری در مورد هجای مؤکد در افاعیل نیز اشاره کرده است (آذرسینا، ۱۳۹۵: ۵۱). بنابراین، تکیه بر این دیدگاه برای تجویز روشی برای نت‌نویسی و آهنگ‌سازی، می‌تواند محل مناقشه باشد.

یکی دیگر از نمونه‌های رویکرد فرمی به پیوند شعر و موسیقی را در مقاله‌ی «الگوی برش شعر در ردیف آوازی عبدالله دوامی» می‌توان دید. در این مقاله، پیوند شعر و موسیقی با تکیه بر مقوله‌ی برش شعر دنبال شده است. پیش‌ازین دیدیم که برش شعر یکی از مقولات مهم در رویکرد ارجاعی بود و بیشتر افرادی که به این موضوع می‌پردازند برشی را که موجب تقسیم کلام به بخش‌های «بی‌معنی» شود، نقطه‌ی ضعف آواز می‌خواندند. مقاله‌ی یادشده با پرهیز از این نگاه ارزش‌گذارانه، در پی معرفی الگوی برش شعر در ردیف عبدالله دوامی

است. این الگو قرار است شیوه‌ای را توصیف کند که دوامی بر اساس آن به برش شعر می‌پرداخته است. در این مقاله ادعا می‌شود که الگوی دوامی برای برش شعر، همان الگوی حاکم بر وزن شعر عامیانه است که طبق دیدگاه طبیب‌زاده، خوانش عادی شعرهای عروضی نیز بر همین اساس انجام می‌گیرد. به عبارت دیگر، برش شعر در آواز دوامی در همان جاهایی رخ می‌دهد که هنگام خوانش عادی آن‌ها (که مبتنی است بر خوانش عامیانه‌ی اشعار) نیز رخ می‌دهد. بنابراین، «برش شعر نزد دوامی بر مبنای ویژگی‌های صوتی شعر و با تکیه بر الگوی وزنی شعر عامیانه شکل می‌گیرد» (محمدی کله‌سر، ۱۴۰۴: ۴۰). در این مقاله هیچ اثری از رویکرد ارجاعی (معنا یا مضمون موسیقی یا شعر) به چشم نمی‌خورد و برش شعر فقط بر مبنای عناصر وزنی و متریک، به مثابه‌ی ویژگی‌های فرمی، تحلیل می‌شود. از همین رو، نگاه این مقاله به بررسی پیوند شعر و موسیقی، نه تجویزی است، نه ارزش‌گذارانه و نه ارجاعی. الگوی وزنی شعر عامیانه می‌تواند برش‌های نامتعارف آوازهای دوامی را که در رویکرد ارجاعی جزو نقاط ضعف ردیف دوامی تلقی شده بود، توصیف و توجیه کند. پس در این جا نه تنها با دآوری منفی روبه‌رو نیستیم بلکه این برش‌های نامتعارف جزو ویژگی‌های سبکی و فرمال آواز دوامی تلقی شده‌اند؛ بی‌آنکه به تغییر معنای اشعار در آن‌ها توجهی شود.

در پایان بد نیست اشاره‌ای دوباره به مقاله‌ی فاطمی داشته باشیم که در بخش پایانی‌اش، از برخی سنت‌های موسیقایی کهن به منزله‌ی بدیلی برای نگاه غالب کنونی (که به نظر وی دیدگاهی است معنامحور) یاد می‌شود. در این سنت‌ها، که نمونه‌ی آشکارش را در ساخته‌های منسوب به عبدالقادر مراغه‌ای می‌توان یافت، جایگاه تحریرهای میانی و ملودی‌های ملیسماتیک جایگزینی برای نگاه سیلابیک به پیوند شعر و موسیقی دانسته شده است (فاطمی، ۱۳۸۴: ۱۴۹-۱۵۷). البته این شیوه‌ها در نگاهی کلان در دل رویکرد ارجاعی پیشینیان جای می‌گیرد (به برخی از نمونه‌های این نگاه در بخش‌های پیشین اشاره شد؛ مثلاً توجه به مضمون مقام‌ها و ارتباط‌شان با حالات انسان و تعداد ستارگان و ...)، اما همین بی‌توجهی به وجه ارجاعی شعر را می‌توان نشانه‌ای هرچند کم‌رنگ از رویکرد فرمی نهفته در این سنت‌ها دانست. شاید در سایر پژوهش‌ها نیز بتوان این‌گونه اشارات فرمی‌گذار را به پیوند شعر و موسیقی یافت ولی از آنجا که جهت‌گیری کلی آن‌ها معمولاً ارجاعی است، با توجه به مجال اندک مقاله‌ی حاضر، از ذکر آن‌ها خودداری می‌کنیم.

نتیجه‌گیری

اگر تقسیم‌بندی یاکوبسن در مورد نقش‌های زبانی را معیار قرار دهیم، می‌توان پژوهش‌های حوزه‌ی پیوند شعر و موسیقی را در دو رویکرد کلی ارجاعی و فرمی جای داد. در رویکرد ارجاعی، توجه تحلیل‌گران بیش‌ازهمه بر آن چیزی است که شعر یا موسیقی در پی ارجاع به آن‌اند؛ یعنی یک مضمون یا معنی یا هر چیزی خارج از متن. این رویکرد، خود به دسته‌های مختلفی تقسیم می‌شود؛ از جمله، پژوهش‌هایی که در پی ایجاد پیوند معنایی میان شعر و موسیقی‌اند و آن‌ها که پیوندی مضمونی میان آن دو می‌جویند. دو فرایند مهم در پژوهش‌های ارجاعی نقش دارند: نخست، استفاده‌ی استعاره‌ی از مفاهیم موسیقایی؛ و دوم، نوعی نگاه نمایه‌ای در نشانه‌شناسی موسیقی که ویژگی‌هایی همچون نام گوشه‌ها و دستگاه‌ها و حتی تعداد آن‌ها را ویژگی‌هایی طبیعی و غیرقراردادی می‌داند. این عوامل موجب شده‌اند تا چند ویژگی مهم در دسته‌ی نخست پژوهش‌ها بتوان شناسایی کرد: ذات‌گرایی، نگاه تجویزی یا ارزش‌گذارانه، و بدیهی دانستن معنای شعر که خود نشان‌دهنده‌ی غفلت از نقد ادبی در این پژوهش‌ها است. اما در رویکرد فرمی، پژوهش‌گران بدون توجه به آنچه شعر یا موسیقی در پی ارجاع بدان است، بر ویژگی‌های فرمی این تلفیق تکیه دارند. تاکنون مهم‌ترین جنبه‌های مورد توجه در این رویکرد، بحث تکیه‌ی کلام و برش شعر بوده است. تعداد بسیار اندک پژوهش‌ها بر رویکرد فرمی نشان از غلبه‌ی رویکرد نخست در زبان فارسی دارد. به نظر می‌رسد توجه پژوهش‌گران به

رویکرد فرمی می‌تواند افق‌هایی نو در پژوهش‌های پیوند شعر و موسیقی در زبان فارسی بگشاید که شاید در سبک‌شناسی آواز ایرانی نیز کارگر باشند.

پی‌نوشت‌ها

1. motivation
2. iconic
3. subjective
4. common sense

فهرست منابع

- آذرسینا، مهدی (۱۳۹۵). شعر یا موسیقی؟ (تننای شعر سپید). تهران: سروش.
- آریافر، آیدین (۱۴۰۲). برساخت اصالت. تهران: برج.
- آملی، شمس‌الدین محمد بن محمود (۱۳۸۱). نغایس الفنون فی عرایس العیون. جلد سوم. تهران: اسلامیه.
- ابتهاج، هوشنگ (۱۴۰۱). پیر پرینان‌اندیش: در صحبت سایه. به کوشش میلاد عظیمی و عاطفه طیبه. تهران: سخن.
- اعظمی‌کیا، منصور (۱۳۷۷). راه و رسم منزل‌ها. تهران: حوزه هنری
- بنایی، کمال‌الدین بن محمد (۱۳۶۸). رساله در موسیقی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- پایور، فرامرز (۱۳۷۵). ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی. تهران: ماهور.
- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۸۲). آواشناسی. تهران: آگه.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۷۷). نظری به موسیقی. تهران: محور.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۷۸). سرگذشت موسیقی ایران. جلد اول. تهران: صفی‌علیشاه.
- دهلوی، حسین (۱۴۰۱). پیوند شعر و موسیقی آوازی. تهران: ماهور.
- سلدن، رامان (۱۳۷۲). راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر. ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران: طرح‌نو.
- ضیاء، محمدرضا (۱۳۹۱). «پیوند شعر و موسیقی و اشتباهات شعری آوازخوانان». پاژ شماره (۱۲). صفحه‌های ۱۲۷-۱۳۸.
- طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۲). تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی. تهران: نیلوفر.
- عبدالمومن بن صفی‌الدین (۱۳۴۶). بهجت‌الروح. با مقابله و مقدمه‌ی رابینو دی برکوماله. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- عسکری رابری، حمید (۱۳۹۶). «بهره‌های متقابل نقد ادبی و نقد موسیقایی در حوزه‌ی آثار مکتوب». پژوهش‌نامه‌ی انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی. شماره (۵۰). صفحه‌های ۹۳-۱۰۵.
- عنصرالمعالی، کیکاوس بن اسکندر (۱۳۷۸). قابوسنامه. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: علمی و فرهنگی.
- غلامی، مجاهد؛ ستوده‌نیا، محیا (۱۳۹۵). «بررسی روابط متقابل تغزل سعدی و موسیقی آوازی ایران». فنون ادبی. شماره (۱۵). صفحه‌های ۸۵-۹۹.
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۴). «پیوند شعر و موسیقی؛ قاعده یا سبک؟». فصلنامه‌ی ماهور. شماره (۲۸). صفحه‌های ۱۳۷-۱۶۰.
- فروغ، مهدی (۱۳۶۲). تلفیق شعر و موسیقی. تهران: سیاوش.
- قانع‌فرد، عرفان (۱۳۸۲). سروش مردم: اندیشه‌ها و عقاید محمدرضا شجریان درباره‌ی آواز و هنر موسیقی. تهران: انتشارات دادار.
- کیانی، مجید (۱۳۷۱). هفت دستگاه موسیقی ایران، تهران: ساز نوز.
- لطفی، محمدرضا (۱۳۸۱). «مکتب آواز در اصفهان». پنجمین کتاب سال شیدا. تهران: کتاب خورشید.
- ملاح، حسینعلی (۱۳۶۷). پیوند موسیقی و شعر، تهران: موسسه علمی و فرهنگی فضا.
- میراحمدی، محمدامین (۱۳۹۹). «تکیه و آهنگ در موسیقی آوازی ایران ضرورت‌ها و روش‌ها». نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی. شماره (۱۳). صفحه‌های ۱۱۷-۱۳۱.
- میراحمدی، محمدامین (۱۳۹۵). «تعاملات ریتمیک بین شعر و موسیقی در تصانیف دوره‌ی قاجار». نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی. شماره (۱۲). صفحه‌های ۱۱۷-۱۳۶.
- محمدی کله‌سر، علیرضا؛ رضایتی کیشه‌خاله، محرم (۱۳۸۸). «تأثیر ویژگی‌های آوایی زبان فارسی بر موسیقی آوازی».

- هنرهای نمایشی و موسیقی. دوره ۱۴. شماره (۳). صفحه‌های ۹۵-۱۰۳.
- محمدی کله‌سر، علیرضا (۱۴۰۴). «الگوی برش شعر در ردیف آوازی عبدالله دوامی». هنرهای نمایشی و موسیقی. دوره ۳۰. شماره (۲). صفحه‌های ۳۱-۴۱
 - محمدی کله‌سر، علیرضا (۱۴۰۰). «فرایندهای مضمون‌یابی در نقد ادبی». نقد ادبی. شماره (۵۶). صفحه‌های ۲۰۵-۲۳۶.
 - یاکوبسن، رومن (۱۳۸۸). «زبان‌شناسی و شعرشناسی». ترجمه کوروش صفوی. ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی (مجموعه مقالات). صفحه‌های ۹۱-۱۰۸.

منابع صوتی - تصویری

- تاج، وحید (۲۰۲۱). سخنان وحید تاج درباره‌ی استاد شجریان. <https://m.youtube.com/watch?v=pEGSpSufBMo>