Theosophical-Philosophical Foundation of Iranian Art
Volume 3 / Issue 4 / pages 324-339 / e-ISSN: 2980-7875 / p-ISSN: 2981-2356

Original Research 10.30486/PIA.2025.140311141198408

A Formal Analysis of the Poetic Structure in Gholam Hossein Banan's Vocal Performances in Two Episodes of "Golhaye Rangarang" on Radio Iran: With a Focus on the Correspondence Between Poetic Meters and the Vocal Radifs of Askari Farahani, Karimi, and Davami

Zohreh Rajabi Rostamabadi[1], Fatemeh Gholamrezaei Kohn[2]*, Pouya Saraei[3], Sanaz Rahravi poodeh[4]

1- Ph.D. Candidate in Art Research, Department of Art, Institute of Society and Media, Isf.c., Islamic Azad University, Isfahan, Iran. Tourism, Architecture and Urban Research Center, Isf.c., Islamic Azad University, Isfahan, Iran.

2- Assistant Professor, Ph.D. in Persian Language and Literature, Faculty of General Education, Afzalipour Medical School, Kerman University of Medical Sciences, Kerman, Iran. (Corresponding Author)

3- Assistant Professor, Ph.D. in Art Research, Faculty of Music and Art, Tehran (Central) Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

4- Assistant Professor, Department of Architecture, Institute of Society and Media, Isf.c., Islamic Azad University, Isfahan, Iran Tourism, Architecture and Urban Research Center, Isf.c., Islamic Azad University, Isfahan, Iran.

Abstract

Poetry is the earliest form of artistic and literary expression to emerge among any nation or ethnic group. The Golha program was one of the first broadcasts aired by Radio Iran and is considered a rich repository of the fusion between poetry and music. Gholamhossein Banan began singing for the radio in 1942. This study explores how Banan's vocal performances amplified and enriched the emotional themes of poetry within the framework of Iranian classical musical modes (dastgāh). It investigates why Banan at times deviated from the traditional structures of the Iranian radif system and how these deviations influenced the conveyance of poetic and musical meaning. To answer these questions, the authors analyze two of Banan's vocal interpretations. Following a structural analysis of the selected performances, the study examines them in terms of poetic meter, aesthetic approach, and the method of presenting dastgāhs and their constituent gushehs. The poetic meters are then compared and aligned with the vocal radifs of Asgari Farahani, Karimi, and Davami. This research adopts a qualitative content analysis approach, utilizing data gathered from library and archival sources.

Methodology: This study employs a qualitative methodology, with audio content analysis as the primary approach. Data was collected through archival and library research, including note-taking from textual sources, consulting reliable online platforms related to poetry and music, gathering audio files, and using digital databases and virtual resources. The audio samples were purposefully selected from Jane Lewisohn's Golha Project website.

Discussion: The analyses conducted in this study not only examine the alignment—or lack thereof—between poetic rhythm and Iranian radif structures but also clarify the mechanisms of poetry–music fusion in Banan's vocal performances. In the tradition of dastgāhi music, the selection of poetic meter, gusheh, and musical mode plays a crucial role in reinforcing poetic meaning and emotional expression. Banan's interpretations stand as distinguished examples of this synthesis. The analysis reveals how music can vividly express the hidden layers of poetic meaning through its emotive power.

Conclusion: With his deep knowledge of Iranian classical musical modes and his masterful vocal technique, Banan skillfully amplified the intended meaning of the poetry he performed. Through vocal ornamentation, dynamic tonal shifts, deliberate pauses, and emotionally resonant phrasing, he brought poetic messages to life in a compelling manner. While he respected many traditional radif conventions, he also exercised creative freedom when appropriate, stepping beyond rigid structures to enhance the musical and emotional depth of his performances.

Keywords: Fusion of Poetry and Music, Gholamhossein Banan, Golha-ye Rangarang Program, Persian Poetic Meter, Vocal Dastgahi Music

Received: 2025-02-02 Accepted: 2025-05-16 f_kohan2202@yahoo.com

بنیان‌های حکمی فلسفی هنر ایرانی
سال سوم / شماره چهارم / زمستان ۱۴۰۳/ ص ۳۳۹-۳۲۴ / e-ISSN: 2980-7875 / p-ISSN: 2981-2356

پژوهشی

10.30486/PIA.2025.140311141198408

تحلیل معیارهای صوری اشعار آوازی غلامحسین‌بنان در دو برنامه از گل‌های رنگارنگ رادیو ایران با تکیه بر تطبیق اوزان شعری با ردیف‌های آوازی عسکری فراهانی، کریمی و دوامی

زهره‌رجبی‌رستم‌آبادی[۱]، فاطمه‌غلامرضایی‌کهن[۲]، پویاسرایی[۳]، سانازرهروی‌پوده[۴]

۱- دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه هنر، دانشکده جامعه و رسانه، واحد اصفهان (خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران.
مرکز تحقیقات گردشگری، معماری و شهرسازی، واحد اصفهان (خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران.
۲- استادیار، دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشکده آموزش عمومی، پزشکی افضلی‌پور، کرمان. ایران. (نویسنده مسئول)
۳- پویا سرایی، استادیار، دکتری پژوهش هنر، دانشکده موسیقی وهنر، واحد تهران (مرکز)، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۴ -استادیار، گروه معماری، دانشکده جامعه و رسانه، واحد اصفهان (خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان ایران.
مرکز تحقیقات گردشگری، معماری و شهرسازی، واحد اصفهان (خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران.

چکیده

شعر، نخستین کار ذوقی- ادبی است و موسیقی آوازی از پیوند شعر با آواز حاصل می‌شود. برنامه «گل‌ها»، یکی از نخستین برنامه‌های موسیقی ایرانی بود که بین سال‌های ۱۳۳۵ تا ۱۳۵۷ از رادیوایران پخش می‌شد؛ ازاین‌رو، گنجینه‌ای غنی از پیوند شعر و موسیقی محسوب می‌شود. با تشکیل انجمن موسیقی ملی، موسیقی ایرانی شیوه‌های اجرایی متنوعی به خود گرفت و غلامحسین‌بنان، ازجمله خوانندگانی بود که از سال ۱۳۲۱ خوانندگی در رادیو را آغاز کرد. پژوهش حاضر قصد دارد، به بررسی دو شعر آوازی بنان در برنامهٔ «گل‌های رنگارنگ» بپردازد؛ بدین‌گونه، پس از تجزیه‌وتحلیل صوری برنامه‌ها ازجهت زمانی، دو شعر آوازی، ازجهت وزن، فنون و تکنیک آواز، زیبایی‌شناسی، شیوهٔ ارائهٔ دستگاه و گوشه، مورد بررسی قرار می‌گیرد و بعد از منطبق نمودن وزن شعر با ردیف‌های آوازی عسکری فراهانی، کریمی و دوامی با روش تحلیل محتوای صوتی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای در پاسخ به این سوالات: چگونه اجرای موسیقی آوازی غلامحسین‌بنان توانسته است، مضامین احساسی شعر را در دستگاه‌های موسیقی ایرانی تشدید و تقویت کند؟ چرا غلامحسین‌بنان در برخی اجراها از قالب‌های سنتی ردیف موسیقی ایرانی فاصله گرفته و این تغییرات چه تأثیری بر انتقال مفاهیم شعری و موسیقی داشته‌اند؟ این نتیجه حاصل می‌شود: بنان، در بسیاری موارد با استفاده از تکنیک‌های آواز و درک بالایی که از مفاهیم شعر داشت، دستگاه‌ها و گوشه‌هایی را انتخاب می‌کرد که بتوانند، حس و معنا را تقویت کنند و ازطرفی، کاملاً پای‌بند قالب‌های ردیف موسیقی ایرانی نبوده است. امید است، این پژوهش بتواند، راه‌گشایی برای رونق بیشتر ساز و آواز ایرانی باشد.

کلمات کلیدی: برنامه گل‌های رنگارنگ، تلفیق شعر و موسیقی، غلامحسین‌بنان، موسیقی آوازی دستگاهی، وزن شعر فارسی.

f_kohan2202@yahoo.com
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۲۶ تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۱۴

۱. مقدمه / بیان مسئله

شعر و موسیقی، به‌عنوان دو رکن اساسی هنرهای انسانی، ارتباطی عمیق و چندجانبه با یکدیگر دارند. موسیقی آوازی دستگاهی؛ به‌ویژه در سنت موسیقی ایرانی، یکی از مهم‌ترین قالب‌های تلفیق این دو هنر است که در آن، شعر با ملودی‌های موسیقایی به نقطه اوج می‌رسد. با استیلای مذهب شیعه در ایران، فعالیت‌های موسیقی به حالت رکود درآمده بود و موسیقی به‌عنوان یک هنر اجرایی، طی دوران صفویه و قاجار تحت حمایت دربار قرارداشته است (فرهت، ۱۴۰۰، ۵۱). به احتمال زیاد «دستگاه» از واژه‌هایی است که از زمان قاجار در موسیقی ایران معمول شده و جایگزین واژۀ «مقام» گردیده است (فخرالدینی، ۱۳۹۲، ۳۶). در فاصلۀ بین سال‌های ۱۳۳۵-۱۳۵۷ هنرمندان عرصۀ شعر و موسیقی، برنامه‌ای تحت عنوان «گل‌ها» ترتیب می‌دهند که به مدت ۲۳ سال از رادیو ایران پخش می‌شده است. این برنامه ابتدا توسط پیرنیا پایه‌گذاری‌شد و با نام «گل‌های جاویدان» آغاز به‌کار کرد و بعد با نام‌های «گل‌های رنگارنگ»، «یک شاخه گل»، «گل‌های صحرایی» و «گل‌های تازه» پخش می‌شد، که از سال ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۶ زیر نظر داوود پیرنیا و از سال ۱۳۵۱ تا ۱۳۵۷ زیر نظر هوشنگ ابتهاج با نام «گل‌های تازه» تولید شد.(دل‌آرا، ۱۳۹۵، ۳۵۳). پیوند بین شعر و موسیقی در این برنامه به‌وضوح مشهود است. هرچند صاحب‌نظران، در این زمینه برای حفظ این برنامه‌ها، اقدامات و پژوهش‌هایی به انجام رسانده‌اند که شامل گردآوری مجموعه فایل‌های صوتی و مکتوب کردن این فایل‌ها است؛ اما در زمینۀ عملی تحلیل‌های اندکی انجام شده است؛ این پژوهش قصد دارد باهدف تبیین روابط بین شعر و موسیقی به بررسی دو شعر آوازی که توسط بنان اجرا شده، بپردازد. به‌منظور یافتن این ارتباط، دو برنامه از مجموعۀ «گل‌های رنگارنگ» رادیوایران (برنامه‌های ۱۰۶ و۱۷۲) به این دلیل که در حوزۀ موسیقی و بر پایۀ شعر است، مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این راستا، پس از تحلیل بخش آوازی، ازجهت خوانش و فنون و تکنیک آواز، وزن عروضی، انتخاب نوع دستگاه و گوشۀ متناسب با مفهوم شعر، مفاهیم زیبایی‌شناسی و مطابقت داشتن یا نداشتن آن با ردیف‌های آوازی حاتم‌عسکری‌فراهانی، محمودکریمی و عبدالله‌دوامی، بررسی خواهدشد: ۱- ردیف آوازی عسکری فراهانی، به‌عنوان یکی از پایه‌ای‌ترین ردیف‌های موسیقی دستگاهی ایران، مورد توجه بسیاری از پژوهشگران و هنرمندان قرار گرفته است؛ زیرا بسیاری از ردیف‌های بعدی (مانند ردیف دوامی یا کریمی) یا براساس روایت او سامان یافته‌اند، یا متاثر از شیوه انتقال شفاهی و نظام‌مند او هستند. در تحقیق مورد بحث، این ردیف به‌عنوان یک مرجع سنتی انتخاب می‌شود؛ تا بتوان، ساختار اصیل و بنیادین آوازهای ایرانی و همچنین انطباق یا عدول بنان از الگوهای سنتی را بررسی کرد. ۲. ردیف محمودکریمی از معروف‌ترین و کامل‌ترین منابع آموختن آواز است که در دهه ۱۳۵۰ با دقت فراوان و براساس سنت شفاهی ثبت و منتشر شده است. کریمی نه‌تنها بخشی از ردیف عسکری فراهانی را حفظ کرده؛ بلکه با توجه به، گوشه‌های اجراشده در مجالس و آموزش‌های فردی، عناصر نوآورانه نیز افزوده است. تحلیل براساس ردیف آوازی محمودکریمی به پژوهشگران این امکان را می‌دهد؛ تا با اتکا به یک متن آموزشی رایج و معتبر، جزئیات تغییرات ملودیک، فرم اجرایی و تحریر در آواز بنان را دقیق‌تر بسنجند؛ به‌علاوه، ردیف وی امروزه پایۀ آموزش اکثر هنرجویان است و مقایسه بنان با روایت کریمی، بیانگر تطابق یا تمایز او با آموخته‌های کلاسیک است.۳. ردیف عبدالله‌دوامی یکی از معتبرترین روایت‌های ردیف آوازی است که به علت امانت‌داری و حفظ شیوه‌های سنتی و انتقال مستقیم، جایگاه ویژه دارد. این ردیف، روایتی دقیق از ساختار دستگاه‌ها، گوشه‌ها و فواصل را ارائه می‌دهد. انتخاب این ردیف، به‌دلیل حفظ اصالت و نزدیکی به شیوۀ قدما، برای پژوهش‌های تحلیلی که هدفشان سنجش صحت و میزان وفاداری اجرا (همچون آواز بنان) به سنت آوازی ایرانی است، اهمیت می‌یابد. ردیف او هنجار مناسبی برای مقابله با آثار معاصر فراهم می‌کند و امکان تشخیص دقیق تغییر، اضافه، یا حذف در اجراها را می‌دهد. این ردیف‌ها به دلیل جامعیت و اصالت تاریخی، پایۀ اصلی برای تحلیل آوازهای موسیقی ایرانی محسوب می‌شوند و نه‌تنها هویت موسیقی ایرانی را تعریف می‌کنند؛ بلکه به‌عنوان معیارهایی برای سنجش موسیقی آوازی، به کار گرفته می‌شوند. انتخاب این سه ردیف معتبر در پژوهش‌های تحلیلی آواز، این امکان را می‌دهد که آواز بنان از سه زاویۀ متفاوت؛ اما مکمل (اصالت سنت شفاهی، آموزش معاصر و روایت اصیل قدما)، مورد سنجش قرار گیرد و دقت پژوهش افزایش یابد.این برنامه، یک رخداد هنری فرهنگی در حوزۀ موسیقی و ادبیات است و می‌تواند، به‌عنوان موضوع قابل بررسی در دستور کار قرار گیرد. این تحقیق در پاسخ به سوالات زیر صورت گرفته است:

۱. چگونه اجرای موسیقی آوازی غلامحسین‌بنان توانسته است، مضامین احساسی شعر را در دستگاه‌های موسیقی ایرانی تشدید و تقویت کند؟

۲. چرا غلامحسین‌بنان در برخی اجراها از قالب‌های سنتی ردیف موسیقی ایرانی فاصله گرفته و این تغییرات چه تأثیری بر انتقال مفاهیم شعری و موسیقی داشته‌اند؟

بنان با درک بالایی که از مفاهیم شعر داشت، دستگاه‌ها و گوشه‌هایی را انتخاب نموده است؛ تا بتوانند حس و معنا را تقویت کنند و علاوه‌بر این، از تکنیک‌هایی استفاده کرده؛ که مضمون شعر را تشدید و درک معنا را برای شنونده تسهیل کرده است؛ ازطرفی پای‌بند برخی چهارچوب‌های ردیف موسیقی ایرانی نبوده و در جایگاه مناسب، این مهم را رعایت می‌کرده و گاه آگاهانه و با توجه به دانش و تجربیات خود و جهت ابتکار عمل از آن سرباز می‌زده است.

۲. روش تحقیق

پژوهش حاضر به بررسی دو شعر آوازی بنان می‌پردازد. روش پژوهش تحلیل محتوای صوتی و گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای - اسنادی است که به‌صورت فیش‌برداری از منابع مکتوب، مراجعه به سایت‌های معتبر در زمینهٔ شعر و موسیقی، جمع‌آوری فایل‌های صوتی، استفاده از فضای مجازی و بانک‌های اطّلاعاتی انجام شده است. ماهیت پژوهش کیفی است و برای تحلیل داده‌ها از فایل‌های صوتی «سایت گل‌ها»ی جین لویسون استفاده شده است، به این صورت که پس از گوش‌دادن ثانیه به ثانیهٔ متن برنامه، به آنالیز صوری برنامه ازجهت درآمد سازی، خوانش مجری، تحریر، شعرخوانی، جواب آواز و تصنیف، پرداخته می‌شود و سپس این موارد زمان‌بندی و درصدبندی نمی‌گردند و در پایان به تجزیه‌وتحلیل شعر آوازی براساس وزن، بحر، نوع دستگاه، گوشه، نمونهٔ شعر در ردیف عسکری‌فراهانی، کریمی و دوامی پرداخته می‌شود. به علت حجم زیاد این برنامه، تنها دو برنامه از برنامهٔ «گل‌های رنگارنگ» مورد بررسی قرار می‌گیرد. نحوهٔ نمونه‌گیری، غیرتصادفی و براساس تطابق یا عدم تطابق آواز بنان با ردیف‌های آوازی عسکری‌فراهانی، کریمی و دوامی، تنظیم شده است.

۳- ادبیات پژوهش (مبانی نظری و پیشینهٔ پژوهش)

۱-۳- پیشینهٔ پژوهش

به‌طورکلی منابع موجود به سه دسته تقسیم می‌شوند: ۱- منابع مرتبط با شعر ۲- منابع مرتبط با موسیقی ۳- منابع مرتبط با پیوند شعر و موسیقی. این منابع به ترتیب در جدول ذیل تنظیم شده‌اند. جدول ۱ پیشینهٔ پژوهش را نشان می‌دهد.

جدول ۱: پیشینهٔ پژوهش، مأخذ نگارندگان

پژوهش‌های مرتبط با شعر			
نام مؤلّف	سال نشر	عنوان اثر	نتایج
طوسی، خواجه‌نصیر	۱۳۶۸	معیارالاشعار	دوّمین کتابی‌است که در قرن هفتم هجري در علم عروض و قافیه و اوزان مختلف شعری است.
قیس‌رازی، شمس‌الدّین محمّد	۱۳۶۹	المعجم فی معاییر اشعارالجم	نخستین و مهم‌ترین کتاب در علم عروض و قافیه، بدیع و نقد شعر در قرن هفتم هجري‌است.
پژوهش‌های مرتبط با موسیقی			
غیبی الحافظ المراغی، عبدالقادربن	۱۳۶۶	جامع‌الالحان	دربردارندهٔ کلیّهٔ قواعد موسیقی زمان مؤلّف با موضوع صوت و نغمه است.
کیانی، مجید	۱۳۷۷	مبانی نظری موسیقی ایران	به تعریف ایقاع از کتاب شرح ادوار عبدالقادرمراغی و ارکان آن پرداخته است.
الارموی ، صفی‌الدّین	۱۳۹۷	الادوار فی الموسیقی	نظریّه‌های بدیعی را در مسائل مهمّ نظری و عملی موسیقی ارائه می‌دهد.

عبدالمؤمن‌بن‌یوسف‌فاخر			
پژوهش‌های مرتبط با پیوند شعر موسیقی			
رازنی، ابوتراب	۱۳۴۲	شعر و موسیقی و سازوآواز در ادبیّات فارسی	به بررسی ارتباط بین شعر و موسیقی، تأثیر آن‌ها، موسیقی ایرانی و خصوصیّات آن پرداخته است.
ملّاح، حسینعلی	۱۳۶۷	پیوند شعر و موسیقی	این دو هنر را هم‌زاد می‌داند.
سپنتا، ساسان	۱۳۶۸	چشم‌انداز موسیقی ایران	به موسیقی ایران، مشخّصات آن و چهره‌های مؤثّر در این هنر، بر مبنای آثار مکتوب یا اجراشدهٔ آنان می‌پردازد.
شیرازی، فرصت‌الدّوله	۱۳۷۱	«بحور الالحان در علم موسیقی و نسبت آن با عروض	بحثی شیرین و جالب را در علم موسیقی و نسبت آن با عروض پیش کشیده است.
فرهت، هرمز	۱۳۹۰	دستگاه در موسیقی ایرانی	تجزیه و تحلیل ساختار فواصل انگاره‌های ملودیک، مدولاسیون‌ها و بداهه‌سازی‌های دستگاه‌های موسیقی را مورد توجّه قرار داده است
رضوی‌فرد، حسین	۱۳۹۳	مقالهٔ پیوند موسیقی و شعر	به مطالعه و ارزیابی نمونه‌هایی از پیوند موسیقی و شعر در فرهنگ ایران قدیم و معاصر پرداخته است.
فخرالدّینی، فرهاد	۱۳۹۳	تجزیه و تحلیل ردیف موسیقی ایران	وجوه اشتراک و افتراق موسیقی قدیم و جدید ایران را آشکار می‌سازد
شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا	۱۳۹۵	موسیقی شعر	به ارتباط بین شعر و موسیقی توجه دارد.
دهلوی، حسین	۱۳۹۸	پیوند شعر و موسیقی آوازی	قانون‌مندی‌های خاصّی که برای پیوند شعر فارسی با موسیقی آوازی به‌دست‌آمده است.
دربندی، سیدعلی‌رضا	۱۳۹۹	گل‌های رنگارنگ	برنامهٔ گل‌های رنگارنگ موسیقی ایران را مکتوب نموده است.
کریمی، سعید	۱۴۰۱	جریان‌شناسی موسیقی مردم پسند ایران	علاوه‌بر روایت تحلیلی از تاریخ موسیقی ایران معاصر، امکان تمایز جریان‌ها از هم و مقایسهٔ آنها را نیز فراهم می‌کند.
فصیحی، آموزگار	۲۰۱۰	مقالهٔ هم‌بستگی صمیمانهٔ عروض و موسیقی کلاسیک ایرانی	به‌طرز لذّت بخشی، موسیقی ایرانی را با موضوع شعری ترکیب می‌کند.
میلر، لوید	۲۰۱۲	موسیقی و آواز در ایران	این کتاب اوّلین تحلیل کامل از تئوری و عمل آواز فارسی با محوریّت عناصر ایرانی است.
یار شاطر، احسان	۲۰۱۳	برخی از ویژگی‌های مشترک شعر و هنر فارسی	شعر را بر موسیقی رجحان می‌دهد.
واعظی، فرزانه	۲۰۱۴	مقالهٔ شعر همراه با موسیقی در ادبیّات غنیّ ایران و پیوند تنگاتنگ موسیقی با ادبیّات ایران از دیرباز	به پیوند تنگاتنگ دیرینهٔ میان موسیقی با ادبیّات ایران، تأکید دارد.
لویسون، جین[1]	۲۰۱۵	حفاظت از برنامه‌های گل‌های رادیوی ایران	به معرّفی برنامهٔ گل‌های رادیو ایران که به مدّت۲۳ سال به مدیریت داوود پیرنیا می‌پردازد.
مارگلیس، الیزابت[2]	۲۰۱۷	مقالهٔ قصد ابراز، ابهام و تجربیّات زیبایی موسیقی و شعر	نشان می‌دهد که همدلی با یک هنرمند درواقع یک عامل مشترک مهم در تجارب موسیقی و شعر است.

بنابر موارد مذکور مشخّص می‌شود که مبنای کار برخی پژوهشگران بر برتری شعر و برخی بر موسیقی و تعدادی نیز تلفیق این دو هنر است؛ چنانکه احسان‌یارشاطر در کتاب «برخی از ویژگی‌های مشترک شعر و هنر فارسی»، شعر را بر موسیقی رجحان می‌دهد و مجیدکیانی در کتاب «مبانی نظری موسیقی ایران»، به تعریف موسیقی و ایقاع پرداخته و گروهی نیز چون جین‌لویسون به جمع‌آوری فایل‌های صوتی و سیدعلیرضادربندی به مکتوب کردن آنها پرداخته‌اند و گروهی چون فرصت الدوله‌شیرازی در کتاب «بحورالالحان»، سعیدکریمی در کتاب «جریان‌شناسی موسیقی مردم‌پسند ایران»، حسینعلی‌ملّاح در کتاب «پیوند شعر و موسیقی» و حسین‌دهلوی در کتاب «پیوند شعر و موسیقی آوازی»، پیوند شعر و موسیقی را به وضوح بیان نموده‌اند، اساس این پژوهش نیز بر پیوند شعر و موسیقی است؛ علی‌رغم وجود پژوهش‌های کلی در مورد شعر و موسیقی، پژوهش‌هایی که بتوانند، به‌طور دقیق تکنیک‌های آوازی و پای‌بندی به ردیف‌های موسیقی ایرانی را تحلیل کنند، بسیار محدود است. این تحقیق با توجه به تحلیل دقیق آوازهای بنان و تطابق آن‌ها با ردیف‌های عسکری‌فراهانی، کریمی و دوامی، تلاشی برای پرکردن این خلأ است و ازاین‌جهت، تحقیقی نو محسوب می‌شود.

۲-۳-مبانی نظری پژوهش

۱-۲-۳- وزن شعر فارسی: مجموعه‌ای از هجاهای کوتاه و بلند است که با نظم مشخصی پی‌درپی قرار گرفته باشند. هر نظم خاص، وزن خاصی را به ذهن متبادر می‌کند؛ پس شعر فارسی مبتنی بر کمیت (کوتاهی و بلندی) هجاهاست. (شمیسا، ۱۳۷۲، ۱۷).

۲-۲-۳- موسیقی آوازی دستگاهی ایران

دستگاه از دو واژهٔ «دست» و «گاه»، ترکیب یافته است. در موسیقی قدیم ایرانی «گاه»، به معنی پردهٔ ساز بوده است؛ بنابراین، دستگاه یعنی چگونگی قرارگرفتن انگشتان دست بر روی پرده‌های ساز که در هر مقامی شکل خاصّ خود را پیدا می‌کند (فخرالدّینی، ۱۳۹۲، ۳۶). آوازهای بزرگ را دستگاه می‌نامند؛ معمولاً موسیقی ایران را شامل هفت دستگاه می‌دانند، به این‌قرار: ماهور، همایون، سه‌گاه، چهارگاه، شور، نوا و راست‌پنج‌گاه (خالقی،۱۳۷۷، ۲۵۰). موسیقی ایرانی دارای نظامی پیچیده و هنری در قالب دستگاه‌ها است که شیوهٔ اجرای آواز و ترکیب آن با شعر، جایگاه خاصی در فرهنگ موسیقیایی ایران دارد. در این نظام موسیقیایی، عنصر بداهه‌پردازی و تلفیق شعر با ملودی‌های موسیقی، براساس ردیف‌های آوازی، نمایی از زیبایی‌شناسی موسیقی سنتی را به نمایش می‌گذارد. برنامه‌ی «گل‌ها» به‌ویژه آوازهای بنان، نمونه‌ای برجسته از این تلفیق هنری است.

۳-۲-۳- ردیف موسیقی ایرانی و نقش آن در تلفیق شعر و موسیقی

در موسیقی دستگاهی ایران، به‌طرز قرار گرفتن گوشه‌ها و نغمات موسیقی ردیف می‌گویند (فخرالدینی، ۱۳۹۲، ص ۳۰)[۳] قطعاتی که تمامی موسیقی سنتی ایرانی را شکل می‌دهند، همگی باهم، به‌عنوان ردیف موسیقی شناخته شده‌اند. ردیف مجموعه‌ای از قطعات کاملاً مشخص شده نیست؛ بلکه به‌عنوان انگاره‌های ملودی است که بر مبنای آن، بداهه‌سازی انجام می‌گیرد. واژهٔ، ردیف به قطعاتی که هریک از دوازده دستگاه را شکل می‌دهند نیز گفته می‌شود؛ برای مثال ردیف شور، شامل همهٔ قطعاتی است که در دستگاه شور قرار دارند؛ ازجمله درآمد گوشه‌ها و تکه‌های مخصوص مجموعه‌ای که دستگاه شور خوانده می‌شود (فرهت، ۱۴۰۰، ۸۹)[۴]. ردیف عسکری‌فراهانی، محمودکریمی و عبدالله‌دوامی، از مهم‌ترین منابع آموزشی موسیقی آوازی ایران محسوب می‌شوند. تحلیل آوازهای بنان در برنامهٔ‌گل‌های رنگارنگ با تمرکز بر این ردیف‌ها، امکان تطابق و بازنگری در اجرای موسیقی آوازی را فراهم می‌آورد.

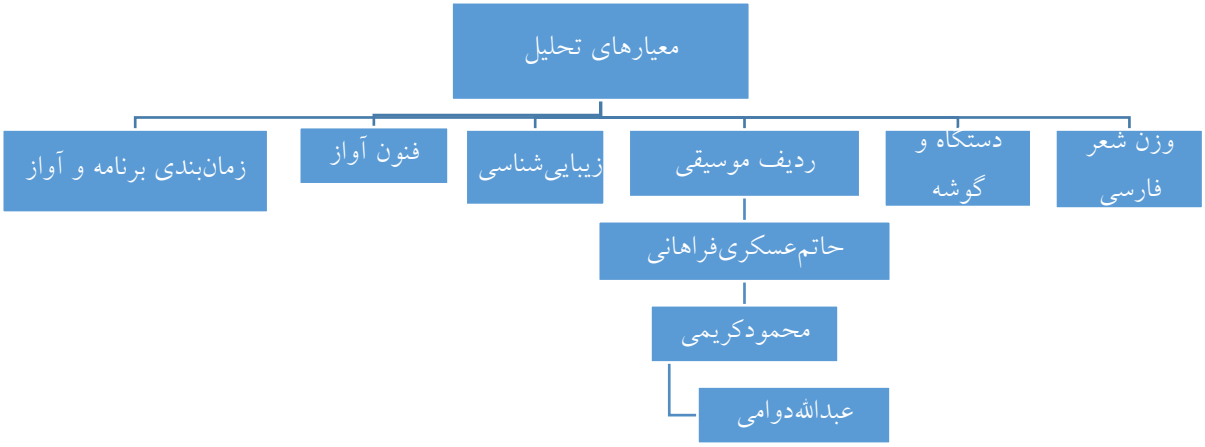
۴-۲-۳- غلامحسین‌بنان، شخصیت و سبک آوازی او: یکی از برجسته‌ترین خوانندگان موسیقی ایرانی است که سبک خاص او در تلفیق شعر و موسیقی از لحاظ زیبایی‌شناسی و تکنیک‌های اجرایی قابل‌توجه است. بنان با احاطه کامل بر دستگاه‌ها و ردیف‌ها توانست، با استفاده از فنون آوازی مانند تحریر کشش‌های مناسب و سکوت‌های هنری، معنا و مفعوم شعر را برجسته‌تر سازد. سبک

منحصربه‌فرد او باعث شد که آوازهای او در برنامهٔ «گل‌ها» به‌عنوان نمونه‌ای از تلفیق خلاقانه بین شعر و موسیقی شناخته شود. او علاوه‌بر مقام والای خوانندگی، در انتخاب شعر خود دقت، وسواس و توجه کامل داشت و مفهوم کلام را آن‌طور که از دل شاعر برخاسته، به گوش مشتاقان رسانده است. (صدر، ۱۳۹۰، ۲۶).

۳-۲-۵- هماهنگی موسیقی آوازی با مفهوم شعر: یکی از موارد حساس و قابل‌توجه در پیوند شعر و موسیقی آوازی، انتقال و انعکاس مفاهیم شعر در آواز است. ملودی آوازی باید با معنای کلام هماهنگ باشد و شعر و موسیقی از لحاظ بیان اندیشه، هر دو یک فکر و یک احساس را بیان کنند (دهلوی، ۱۳۹۸، ۲۰۷). بنان با دقت و درک بالایی که از مفاهیم شعر دارد، دستگاه‌ها و گوشه‌هایی را انتخاب نموده که مطابق با ضرب‌آهنگ و جریان وزن شعری باشند، تا بتوانند حس و معنا را تقویت کند.

۳-۳- معیارهای تحلیل

وزن شعرفارسی، زیبایی‌شناسی شعری[۵]، مضامین شعری و مایه‌های انتخابی خواننده، دستگاه و گوشه‌های موسیقی، فنون آوازی[۶] و تنظیم زمانی اجرای برنامه‌ها، معیارهای تحلیل این پژوهش هستند. نمودار ۱ معیارهای تحلیل آواز بنان در دو برنامه از گل‌های رنگارنگ رادیو ایران را نشان می‌دهد.



نمودار ۱: معیارهای تحلیل آواز بنان در دو برنامه از گل‌های رنگارنگ رادیو ایران، مأخذ نگارندگان

۳-۴- یافته‌های پژوهش (بحث و تحلیل)

شعر فارسی و موسیقی ایرانی دارای ارتباط عمیق و پیچیده‌ای هستند و برنامه‌های «گل‌ها»، بهترین مثال نمایش این ارتباط محسوب می‌شوند. این پژوهش با انتخاب آواز بنان در دو برنامه، تلاش دارد، اثرگذاری موسیقی آوازی بر انتقال مضامین و زیبایی‌های شعر فارسی را بررسی کرده و راهکارهایی برای تحلیل عمیق‌تر این ارتباط را ارائه دهد. در این بخش ابتدا به بررسی یافته‌های حاصل از تجزیه‌وتحلیل صوری برنامه و شعر آواز و سپس تحلیل محتوایی بخش آوازی برنامه (آواز بنان) پرداخته می‌شود؛ بدین‌گونه که ابتدا برنامه ازجهت بخش‌سازی، خوانش مجری، شعر آواز، جواب آواز و تصنیف و سپس شعر آواز ازجهت تحریر، شعرخوانی و جواب آواز، زمان‌بندی و درصدبندی می‌گردند. بعد از مشخص نمودن وزن شعر آوازی و بحر آن، نوع دستگاه انتخابی و گوشه و ارتباطشان با مفهوم شعر، شعر آوازی ازجهت زیبایی‌شناسی و استفاده از تکنیک‌ها و فنون آواز، مفهوم موردنظر شاعر و بیان آن توسط خواننده، مورد بررسی قرار می‌گیرد و در پایان، وزن شعر آوازی را با نمونهٔ شعر در ردیف‌های حاتم‌عسکری‌فراهانی، محمودکریمی و عبدالله‌دوامی منطبق نموده و در جدول تجزیه و تحلیل آواز برنامه گنجانده می‌شوند. ردیف عسکری‌فراهانی از پایه‌ای‌ترین ردیف‌های

موسیقی دستگاهی ایران است. در این پژوهش، ردیف عسکری‌فراهانی به‌عنوان یک مرجع سنتی انتخاب می‌شود تا بتوان، ساختار اصیل و بنیادین آوازهای ایرانی و همچنین انطباق یا عدول بنان از الگوهای سنتی را بررسی کرد. ردیف محمودکریمی از معروف‌ترین و کامل‌ترین منابع آموختن آواز است. کریمی نه‌تنها بخشی از ردیف عسکری‌فراهانی را حفظ کرده؛ بلکه با توجه به، گوشه‌های اجراشده در مجالس و آموزش‌های فردی، عناصر نوآورانه نیز افزوده است. ردیف دوامی یکی از معتبرترین روایت‌های ردیف آوازی است که به‌خاطر امانت‌داری و حفظ شیوه‌های سنتی و انتقال مستقیم، جایگاه ویژه دارد. این ردیف روایتی دقیق از ساختار دستگاه‌ها، گوشه‌ها و فواصل را ارائه می‌دهد. انتخاب ردیف دوامی به‌دلیل حفظ اصالت و نزدیکی به شیوه قدما، برای پژوهش‌های تحلیلی که هدفشان سنجش صحت و میزان وفاداری اجرا به سنت آوازی ایرانی است، اهمیت می‌یابد. انتخاب این سه ردیف معتبر در پژوهش‌های تحلیلی آواز، این امکان را می‌دهد که آواز بنان از سه زاویه متفاوت اما مکمل (اصالت سنت شفاهی، آموزش معاصر و روایت اصیل قدما) مورد سنجش قرار گیرد و دقت پژوهش افزایش یابد. تحلیل‌های انجام‌شده در این پژوهش، نه‌تنها به بررسی تطابق یا عدم تطابق وزن شعری با ردیف‌های موسیقی ایرانی پرداخته است؛ بلکه تلاش کرده تا سازوکار تلفیق شعر و موسیقی در آواز بنان را تبیین و دلایل انتخاب مایه و دستگاه موسیقی برای اشعار را تشریح کند. در سنت موسیقی دستگاهی، انتخاب وزن و بحر شعر، گوشه‌ها و دستگاه موسیقی، نقش مهمی در تقویت مضمون شعری و انتقال حس و معنا دارد. آوازهای بنان، نمونه‌های برجسته‌ای از این تلفیق هستند. تحلیل این جنبه‌ها در پژوهش حاضر کمک کرده تا نشان داده شود که چگونه موسیقی، مفاهیم پنهان شعر را به شکلی تأثیرگذار بازنمایی کرده است. بنان به‌عنوان یکی از چهره‌های برجستهٔ موسیقی آوازی ایران در انتخاب دستگاه‌ها، گوشه‌ها و مایه‌های موسیقی، برای اجرای اشعار رویکرد هنری و زیبایی‌شناسی خاصی را دنبال می‌کرد.

۱-۳-۳- برنامهٔ شمارهٔ ۱۰۶ گل‌های رنگارنگ رادیوایران: زمان اجرای این برنامه ۲۶ دقیقه و ۳۳ ثانیه است. شعر آواز از علی‌اشتری است. خواننده: بنان، آهنگ‌ساز: ذکر نشده، نوازندگان: مجد، گویندگان: آذرپژوهش و روشنک، در دستگاه همایون اجرا شده است.

الف) تجزیه و تحلیل زمانی کل برنامهٔ شمارهٔ ۱۰۶: در این قسمت، کل برنامه ازجهت زمانی مورد بررسی قرار گرفته است و موارد موجود به دقیقه و ثانیه زمان‌بندی شده‌اند: مدت برنامه ۲۶:۳۳، بخش سازی ۰۸:۴۸، مدت خوانش مجری ۰۳:۲۹، مدت تصنیف ۰۵:۰۰، مدت آواز ۰۹:۱۶ که بیشترین زمان به بخش‌سازی و کمترین زمان به خوانش مجری اختصاص داده شده است.

ب) درصدبندی کل برنامهٔ شمارهٔ ۱۰۶: در این قسمت کل برنامه، درصدبندی شده و نتایج حاصله بدین‌قرار است: بخش‌سازی ۴۸٪/۸۴، مدت خوانش مجری ۱۴/۷۰٪، مدت تصنیف ۱۵/۱۴٪، مدت آواز ۲۱/۲۵٪، که بیشترین درصد به بخش‌سازی و کمترین درصد به خوانش مجری اختصاص داده شده است.

ج) تجزیه و تحلیل زمانی آواز برنامهٔ شمارهٔ ۱۰۶: در این قسمت آواز برنامه ازجهت زمانی مورد بررسی قرار گرفته است و موارد موجود به دقیقه و ثانیه زمان‌بندی شده‌اند: مدت کل آواز ۰۹:۱۶، مدت تحریر ۰۲:۱۷ ، مدت شعرخوانی ۰۳:۴۰، مدت جواب آواز ۰۳:۱۹، که بیشترین زمان به مدت شعرخوانی و کمترین زمان به مدت تحریر اختصاص یافته است.

د) درصدبندی آواز برنامهٔ شمارهٔ ۱۰۶: در این قسمت، آواز برنامه براساس درصدبندی شده و نتایج حاصله بدین‌قرار است: مدت تحریر ۲۴/۶۴٪، مدت شعرخوانی ۳۹/۵۷٪، مدت جواب آواز ۳۵/۷۹٪، که بیشترین درصد به مدت شعرخوانی و کمترین درصد به مدت تحریر اختصاص یافته است.

ه) تجزیه و تحلیل آواز برنامهٔ شمارهٔ ۱۰۶ گل‌های رنگارنگ رادیو ایران: این برنامه در دستگاه همایون اجرا شده است. آواز همایون یک ملودی شاهانه، برازنده و فاخردارد که معمولاً خوانندگان، اشعاری را متناسب با این ملودی انتخاب می‌کنند. در این آواز، انتخاب شعر با ملودی همایون، بسیار همگن و هم‌سو است. بنان خوانندهٔ این شعر آوازی‌است. او آوازش را با تحریر شروع می‌کند؛

پس از جواب درآمد آواز و تأکیدی بر روی کلمهٔ «دوش»، همچون قصه‌گویی توانا، آغاز سخن می‌کند.

دوش آن پری که رخنه به دل‌ها نمود و رفت آمد به نـــاز و بوسه‌ای از من ربـــود و رفت

در این بیت «پری» که تاثیری عمیق بر دل شاعر داشته را می‌توان به «برازنده بودن درآمد همایون» نسبت داد. همهٔ ملودی‌های موسیقی ایرانی، وجه اشتراکی دارند که دستگاه همایون نیز از این قاعده مستثنی نیست و آن، یک «حسرت» آشکار و پنهان در الحان ملودیک (آوازی) است؛ که ریشه در اتفاقاتی که تاریخ بر فرهنگ ما تحمیل نموده است، دارد. با این توضیح، در این مصراع، با «رفتن» آن «پری»، بعد از دلبری‌ها، می‌توان «حسرت» را به زیبایی، در کلام و ملودی حس کرد. به‌عنوان مثال، «پری» که تأثیری عمیق بر دل شاعر داشته را می‌توان، به برازنده بودن درآمد همایون تعمیم داد و البته توانایی و آگاهی خواننده هم یکی از ارکان مهم تلفیق شعر و ملودی است که با آکسان‌گذاری‌ها، مکث‌ها، تحریرهای بجا، غلت و ویبره های مناسب، می‌تواند، روایتی خوانا در ذهن مخاطب ترسیم کند:

«دوش آن پری»، دوبار تکرار می‌شود. در بار دوم، تأکید بر روی کلمهٔ «پری» است و ادامهٔ ماجرا که «رخنه کردن به دل‌ها» و «رفتن» است، یکسره بدون تأمل خوانده می‌شود؛ گویی خواننده می‌خواهد، بگوید «رخنه کردن به دل‌ها» و «رفتن»، یک‌باره، برق‌آسا و تند انجام شده است. در مصراع دوم، «ناز»، نازگونه ادا می‌شود. کلمهٔ «رفت»، که ردیف قرار گرفته؛ گویی درد و اندوه هجران را بیان می‌دارد.

بیت دوم نغمه‌گونه است:

سرمست ز می، آمد و سرخوش نشست و حیف یک لحـــظه همچو مستی آن باده بـــود و رفت

ارتباط بین کلام و ملودی ازجهت بیان حالات و احساسات در این بیت نیز مانند بیت آغازی است: «سرمست»، با کشیدگی بیان می‌شود و «می، آمد و...»، «می»، تقریباً به «آمد»، چسبیده ادا می‌شود؛ البته بنان به‌خوبی سعی کرده است «می» را مشخص بیان کند که «میامد»، شنیده نشود. با تکرار «سرمست از می آمد»، تأکید بیشتری بر «سرمستی» یار دارد. تحریر بر روی کلمهٔ «حیف»، معنی این واژه را بیان می‌کند و همچنین واژگان «لحظه» و «آن باده بود و رفت»، نیز سریع‌تر بیان می‌شود، که می‌تواند، اشاره‌ای باشد، به نماندن یار برای لحظه‌ای.

یک جرعـــه داد و ساخت مرا تشنـــه‌کام‌تر دردی بـــه دردهای درونـــم فزود و رفت

این بیت درگوشه چکاوک است و همان‌طور که از نامش پیداست، نام پرندهٔ کوچک خوش‌آوازی است و ازطرفی در قدیم، اشعار عاشقانه را «چکامه» می‌نامیدند و وارد شدن این واژه در موسیقی ایرانی از نقطه‌نظر تشابه لغوی با کلمهٔ «چکاوک» یا «چکامه» بوده است. پرش نت‌های این گوشه و ملودی آن بسیار پویا و از تمپوی تندی برخوردار است و حالات روحی و احساسی آن به توان اجرایی خواننده بستگی دارد که در این بیت، بنان کلام و ملودی را به خوبی تلفیق کرده است:

ترکیب «تشنه‌کام‌تر»، تشنه‌کامی را با کشش و تحریر بر روی «تر»، نشان می‌دهد. مصراع نخست، دوبار تکرار می‌شود. در این خوانش بنان دوبار «تشنه کام‌تر»، را بعد از مکثی کوتاه می‌خواند و آن را از «یک جرعه...»، جدا می‌سازد. «رفت» در اینجا کشیده‌تر و با تأکید همراه است و هجران را تداعی می‌کند.

ماه تمـــام بود و ولیـــــــکن چو ماه نو آمد دمـــــی و گوشهٔ ابرو نمـــود و رفت

این بیت نیز ادامهٔ گوشهٔ چکاوک است: تأکید بر روی «ماه»، که همان یار سفر کرده است و نیز «تمام» و بازهم تکرار جملهٔ نخست مصراع «ماه تمام بود»، بار دوم «ولیکن» را اضافه می‌کند و مکثی کوتاه، تا مطلب را بیان کند. پس از پایان این بیت، ادامهٔ مطلب با احساس همراه با تحریر گفته می‌شود، که با کلمات «آخ»، «جان»، «داد» و «دل»، که بیانگر حال و هوای رفتن و دوری است.

من منتـــظر که از پی آن بوســـه چون کند لب را بـــه گفتگوی دگر، ناگشـــود و رفت

این بیت درگوشهٔ بیداد است و همان‌طور که از نامش پیداست از فغان و غم و اندوه سخن می‌گوید؛ همچنین نکته‌ای متناقض در

این گوشه نهفته است و آن «طلبکار بودن» نسبت به مخاطب است چنین مفهومی در این بیت آشکار است.

از داستان عشق و وفا بین ما نماند آهنگ بوسه بود که دستان سرود و رفت

این بیت نیز در گوشهٔ بیداد است که بنان، به‌طرزی زیبا، فغان، هجران و بی‌وفایی یار را با حالتی طلبکارانه، همراه نموده است: واژگان «داستان عشق و وفا»، در مصرع نخست و «آهنگ بوسه، رفت»، در مصرع دوم، کلمات کلیدی صدای آگاهانه بنان هستند که سرانجام با تحریری نرم به همایون فرود می‌آید. وزنی که در این آواز انتخاب شده، مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن در بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف است، و با هیچ‌کدام از ردیف‌های آوازی مذکور هماهنگی ندارد. جدول ۲ شعر در مقایسه با ردیف‌های دیگر را نشان می‌دهد.

جدول ۲: شعر در مقایسه با ردیف‌های دیگر، مأخذ نگارندگان

دستگاه(آواز)	گوشه	وزن شعر	بحر شعر
همایون	درآمد، چکاوک، بیداد	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف
نمونهٔ شعر و وزن و بحر آن در ردیف حاتم عسکری فراهانی	**دورهٔ اول:** صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را (حافظ) **وزن:** مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (بحر مجتث مثمن محذوف) **دوره‌های بعد:** آن که یک بارم به‌دیدن مژدهٔ جانان دهد این تن بی‌جان و بی‌دل را دل و هم‌جان دهد (ناشناس) **وزن:** فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (بحر رمل مثمن محذوف) **چکاوک:** با همین شعراست. **بیداد:** سال وصال با او یک روز بود گویی و اکنون در انتظارش روزی به قدر سالی (سعدی) **وزن:** مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن (بحر مضارع مثمن اخرب)		

نمونهٔ شعر و وزن و بحر آن در ردیف محمود کریمی	**درآمد:** توانگـــران که به جنب ســـرای درویشن ضرورت است که یک دم او بینـــدیشند (سعدی) **وزن:** مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (بحرمجتث مثمن مخبون محذوف) **چکاوک:** از پی خسرو گل، بلبل شیـرین‌گفتار نغمهٔ باربد و صـــوت نکیـــسا آورد (سلمان ساوجی) **وزن:** فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (بحر رمل مثمن محذوف) **بیداد:** مرا به‌علت بیگانگی زخویش مران که دوستان وفادار بهتر از خویش‌اند (سعدی) **وزن:** مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (بحر مجتث مثمن مخبون محذوف)
نمونهٔ شعر و وزن و بحر آن در ردیف عبدالله دوامی	**درآمد:** چنان به موی تو آشفته‌ام بـه بوی تو مست، که نیستم خبر از هرچه در دو عالم هست (سعدی) **وزن:** مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (بحر مجتث مثمن مخبون محذوف) **چکاوک:** مجال خواب نمی‌باشدم ز دست خیال در ســـرای نشاید بر آشـنایان بستن (سعدی) **وزن:** مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (بحر مجتث مثمن مخبون محذوف) **بیداد:** اگر مـــجنون دل شـــوریده‌ای داشت دل لـــیلی از آن شـــوریـــده‌تـــر بی (بابا طاهر) **وزن:** مفاعلن مفاعیلن مفاعیلن فعولن (بحر هزج مسدس محذوف)

۲-۳-۳- برنامهٔ شمارهٔ ۱۷۲ گل‌های رنگارنگ رادیوایران: مدت اجرای این برنامه ۴۵ دقیقه و ۴۴ ثانیه است. شعر آواز از فروغی‌بسطامی است. خواننده: بنان، آهنگ‌ساز: پرویزیاحقی، نوازندگان: صبا، محجوبی، حسین‌یاحقی، گویندگان: آقا (ناشناس) و روشنک، در دستگاه شور اجرا شده است.

الف) تجزیه و تحلیل زمانی کل برنامهٔ شمارهٔ ۱۷۲: در این قسمت کل برنامه، ازجهت زمانی مورد بررسی قرار گرفته است و موارد موجود به دقیقه و ثانیه زمان‌بندی شده‌اند: مدت برنامه ۴۵:۴۴، بخش‌سازی ۱۸:۱۳، مدت خوانش مجری ۰۳:۵۱، مدت تصنیف ۱۱:۴۰، مدت آواز ۱۲:۰۰ که بیشترین زمان به بخش‌سازی و کمترین زمان به خوانش مجری اختصاص داده شده است.

ب) درصدبندی کل برنامهٔ شمارهٔ ۱۷۲: در این قسمت کل برنامه، درصدبندی شده است و نتایج حاصله بدین‌قرار است: بخش سازی ۳۹/۳٪، مدت خوانش مجری ۸/۴۲٪، مدت تصنیف ۲۵/۵۱٪، مدت آواز ۲۶/۲۴٪، که بیشترین درصد به بخش‌سازی و کمترین درصد، به خوانش مجری اختصاص داده شده است.

ج) تجزیه و تحلیل زمانی آواز برنامهٔ شمارهٔ ۱۷۲: در این قسمت کل آواز ازجهت زمانی مورد بررسی قرار گرفته است و موارد موجود به دقیقه و ثانیه زمان‌بندی شده‌اند: مدت کل آواز ۱۲:۰۰، مدت تحریر ۰۳:۲۶، مدت شعرخوانی ۰۳:۳۰، مدت جواب آواز ۰۵:۰۴، که بیشترین زمان به جواب آواز و کمترین زمان به تحریر اختصاص یافته است.

درصدبندی آواز برنامهٔ شمارهٔ ۱۷۲: در این قسمت، آواز برنامه درصدبندی شده است و نتایج حاصله، بدین‌قرار است: مدت تحریر ۲۸/۶۱٪، مدت شعرخوانی ۲۹/۱۶٪، مدت جواب آواز ۴۲/۲۲٪، که بیشترین درصد به شعرخوانی و کمترین درصد به تحریر اختصاص یافته است.

ه) تجزیه‌وتحلیل آواز برنامه شماره ۱۷۲ گل‌های رنگارنگ رادیوایران: این آواز در دستگاه شور اجرا شده است که اساساً تداعی‌گر حزن، اندوه و درعین‌حال، تفکری عمیق است و اگر با اشعاری با این مضامین همراه باشد؛ پیوند بین شعر و ملودی عمیق‌تر احساس می‌گردد. بنان آوازش را با حالتی مملو از خواهش و تمنا با بیت زیر آغاز می‌کند:

کنون که صاحب مژگان شوخ و چشم سیاهی نگـــاه‌دار دلی را کـــه بـــرده‌ای بـه نگاهی

این بیت درآمد شور اجرا شده است. «مژگان شوخ»، به جهت اهمیت معنا مورد کشش واقع شده است. غلتی بر «سیاهی» و «نگاهی»، با لحنی آمیخته با خواهش و تمنا، این واژگان کلیدی شعر را به هم پیوند داده و برجسته نموده است. در مصراع دوم، تأکید و تکرار «دلی را»، و کشش بر روی این واژگان و غلت‌هایی بر «را» و «نگاه‌دار»، مفهوم «دل نگاه‌داشتن» را انعکاس نموده است

مقیم کوی تـــو تشویش صبح و شـــام ندارد که در بهشت نه سالی معین است و نه ماهی

این بیت در گوشهٔ رضوی اجرا شده است. قدرت احساس و تکنیک بنان است که مفاهیم شعر را برجسته نموده است. کشش‌ها و تأکیدهای متوالی، روی «کوی، تو، تشویش و ندارد»، مفهوم «تشویش نداشتن» و به آرامش رسیدن عاشق در صورت مقیم کوی یار شدن را بیان نموده و در مصراع دوم، کشش و تأکید بر «سالی»، این واژه را که نسبت به ماه طولانی‌تر است را ویژه نموده است و مفهوم بی‌زمانی و جاودانگی در جوار معشوق را که مفهوم اصلی این تمثیل است، نمودار ساخته است.

چو در حضـــور تو ایمان و کفـــــر راه ندارد چه مسجدی، چه کنشتی، چه طاعتی، چه گناهی

این بیت در گوشهٔ سلمک اجرا شده است. در این ملودی، مفاهیمی چون مناجات و التماس مستتر است که توان برقراری ارتباط با شعر را دارد. در این بیت، خواننده با لحنی ملتمسانه و مملو از شکوه و گلایه، با کشش‌ها و تأکیدها و ایست‌هایی بجا مفهوم اصلی شعر را تشدید نموده. کشش و تأکید روی «چو در حضور تو»، و تکرار این ترکیب، مکث و توقف بر «ایمان و کفر»، این واژگان را به جهت اهمیت معنی، برجسته ساخته است.

مده بـــه دست ســـپاه فراق ملک دلـــم را به شکر آن که در اقلیم حسن در همه شاهی

این بیت در گوشه قرچه اجرا شده است. اعتراض، تحکم و فغانی همراه با التماس، پیوند میان شعر و ملودی را حفظ نموده است: تحریر تکمیلی آن در گوشهٔ سلمک اجرا شده است. در مصراع اول، تأکید بر «مده»، این واژه را که امری است منفی، مؤکد ساخته و غلتی بر «فراق»، و تأکید و تکرار «ملک دلم را»، مفهوم ارزشمند بودن دل عاشق را انعکاس داده است.

رواست گر همه عمرش به انتظار سـر آید کسی که جان به ارادت نداده بر سر راهی

این بیت در گوشهٔ رضوی اجرا شده است و با نهیب و فغان و اعتراضی همراه است؛ که با این بیت تقریبا هم‌خوانی و هم پوشانی دارد. خواننده با لحنی سرزنش‌گونه و اعتراض‌آمیز و با ویژه کردن برخی واژگان، مفهوم شعر را نمودار ساخته است:

تسلی دل خـــود می‌دهم به مُلک محبت گهی به قطرهٔ اشکی، گهی به شعلهٔ آهی

این بیت، تکرار گوشهٔ رضوی است و تحریر انتهای این بیت، در گوشهٔ سلمک است. خواننده با لحنی بسیار آرام، به‌گونه‌ای آواز را خوانش می‌کند که مفهوم دل‌شکستگی و ناامیدی همراه با آه و اشک را انعکاس می‌دهد.

فتاده تـــابش مهر مهی به جـــان فروغی چنان که برق تجلی فتد به خرمن کاهی

این بیت برگشتی به درآمد شور است. کشش روی «فتاده تابش» و تلفظ مصوت کوتاه (هِ) و کسرهٔ انتهای آن، کشش بر «مهر» و «جان» و غلتی روی «فروغی»، مفهوم این واژگان را برجسته نموده و مفهوم «تجلی» یا همان، «بارقهٔ غیبی» را به‌خوبی نمایان ساخته است. در مصراع دوم نیز تأکید و کشش روی «چنان» و بالاروندگی به سمت شور، تأکید روی «تجلی» و «فتد» و تلفظ «فُتد» را با ضمهٔ آغاز «فُ» و غلت روی «کاهی»، مفهوم این واژگان را مؤکد نموده. وزن این شعر آوازی، مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن، در بحر مجتث مثمن مخبون است که با وزن نمونهٔ شعر در گوشهٔ رضوی عسکری‌فراهانی و با تمام گوشه‌های مذکور در ردیف دوامی نیز منطبق است. این وزن مورد استفاده در گوشهٔ کرشمهٔ شور هم هست. جدول ۳ شعر در مقایسه با ردیف‌های دیگر را نشان می‌دهد.

جدول ۳ شعر در مقایسه با ردیف‌های دیگر (منبع: نگارندگان)

دستگاه/ آواز	گوشه	وزن شعر	بحر شعر
شور	درآمد، رضوی، سلمک، قرچه	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن	مجتث مثمن مخبون
نمونهٔ شعر و وزن و بحر آن در ردیف حاتم عسکری	**درآمد اول:** درآمـد باربـد چـــون بلبل مست گرفتـه بربطی چون آب در دسـت (نظامی) **وزن:** مفاعیلن مفاعیلن فعولن (بحر هزج مسدس محذوف) **نغمه:** همان نغمه دماغش در جرس داشت که موسیـــقار عیسی در نفس داشت (نظامی) **وزن:** مفاعیلن مفاعیلن فعولن (بحر: هزج مسدس محذوف) **رضوی:** نسیـــم صبح سعادت بدان نشان که تو دانی گذر به‌کوی فلان کن در آن زمان که تو دانی (حافظ) **وزن:** مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن (بحر مجتث مثمن مخبون) **سلمک:** بعدازاین دست من و دامن سرو و لب جوی خاصه اکنون که صبـــــا مژدهٔ فروردین داد (حافظ) **وزن:** فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (بحر رمل مثمن مخبون محذوف) **قرچه:** تا ز میخانه و می، نام و نشان خواهد بود سرِ ما خـــاک ره پیر مغان خواهـــد بود (حافظ) **وزن:** فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (بحر: رمل مثمن مخبون محذوف)		

نمونهٔ شعر و وزن و بحر آن در ردیف محمود کریمی	**درآمد نوع دوم شور (خارا):** عکس روی تو چو در آینهٔ جام افتاد عارف از خندهٔ می در طمع خام افتاد (حافظ) **وزن:** فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (بحر رمل مثمن مخبون محذوف) **رضوی:** هر دمش با من دل‌سوخته، لطفی دگر است وین گـــدا بین کــه شایـستهٔ انعــام افتاد (حافظ) **وزن:** فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (بحر: رمل مثمن مخبون محذوف) **سلمک:** حیف است سخن‌گفتن با هرکس از آن لب دشنــام بـه من ده کـه درودت بفـــرستـم (سعدی) **وزن:** مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن (بحر هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف) **قرچه:** جلوه‌ای کرد رخش روز ازل زیر نقاب عکسی از پرتو آن بر رخ افهـــام افتاد (حافظ) **وزن:** فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (بحر رمل مثمن مخبون محذوف)
نمونهٔ شعر و وزن و بحر آن در ردیف عبدالله دوامی	**درآمد اول (خارا):** چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست سخن‌شناس نه‌ای جـان من، خطا این‌جاست (حافظ) **وزن:** مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (بحر مجتث مثمن مخبون محذوف) **رضوی:** **چنین کــه صومعه آلوده شد زخون دلم گَرَم به باده بشویید، حق به دست شماست** (حافظ) **وزن:** مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (بحر مجتث مثمن مخبون محذوف) **سلمک:** **در اندرون منِ خســته‌دل نـــدانم کیست که من خموشم و او در فغان و در غوغاست** (حافظ) **وزن:** مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (بحر مجتث مثمن مخبون محذوف) **قرچه:** از آن بــه دیر مــغانم عـــزیز می‌دارند، که آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست (حافظ) **وزن:** مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (بحر مجتث مثمن مخبون محذوف)

۴. بحث و نتیجه‌گیری

شعر فارسی و موسیقی ایرانی دارای ارتباط عمیق و پیچیده‌ای هستند و برنامه‌ی «گل‌ها»، بهترین مثال نمایش این ارتباط محسوب می‌شوند. این پژوهش با انتخاب آواز بنان در دو برنامه، تلاش دارد، اثرگذاری موسیقی آوازی بر انتقال مضامین و زیبایی‌های شعر فارسی را بررسی کرده و راهکارهایی برای تحلیل عمیق‌تر این ارتباط را ارایه دهد. پاسخ به سوالات تحقیق بدین‌گونه صورت گرفته است:

۱. چگونه اجرای موسیقی آوازی غلامحسین‌بنان توانسته است، مضامین احساسی شعر را در دستگاه‌های موسیقی ایرانی تشدید و تقویت کند؟

تحلیل آوازهای بنان در دو برنامه منتخب نشان می‌دهد که انتخاب دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی توسط او کاملاً با مضمون شعر هم‌خوانی داشته است؛ برای مثال، در اجرای شور، بنان از گوشه‌هایی نظیر رضوی و سلمک بهره گرفته که حالتی شکوهمند و احساسی را، تقویت می‌کنند. این انتخاب‌ها باعث انتقال مفاهیم اصلی شعر، مانند عشق، درخواست یا گلایه، به شکلی تأثیرگذار شده است؛ به‌ویژه، کشش‌ها و تحریرهای بنان، همراه با تأکیدهای خاص بر واژگان کلیدی، مضامین عمیق شعر را برجسته‌تر کرده است.

۲. چرا غلامحسین‌بنان در برخی اجراها از قالب‌های سنتی ردیف موسیقی ایرانی فاصله گرفته و این تغییرات چه تأثیری بر انتقال مفاهیم شعری و موسیقی داشته‌اند؟

یافته‌ها نشان می‌دهد که بنان در اجرای آوازهای خود گاهی پای‌بند چهارچوب‌های سنتی ردیف بوده و در برخی موارد، آگاهانه و با هدف تقویت زیبایی‌شناسی شعر، از این چهارچوب‌ها، عدول کرده است. این عدول، نه به دلیل ناآگاهی، بلکه نشانه‌ای از نوآوری و مهارت بالای بنان در تلفیق شعر و موسیقی بوده است؛ برای مثال، استفاده از گوشه‌هایی خارج از جایگاه اصلی آنها در ردیف (مانند اجرای گوشهٔ رضوی پس از درآمد شور) نشان‌دهندهٔ تغییرات ساختاری و هدف‌مند بنان برای پررنگ کردن مفاهیم خاص شعری بوده است.

۵. پی‌نوشت

1 . Lewisohn, Jin

2 . Margulis, Elizabeth Hellmuth & Levin, William H

۳- فخرالدینی به هفت دستگاه و پنج آواز اعتقاد دارد.

٤- فرهت به دوازده دستگاه اعتقاد دارد.

٥- تلفیق موسیقی با مفاهیم زیبایی‌شناسی شعر باعث تشدید معنای شعر می‌شود و این امر در آوازهای بنان مشهود است.

٦- استفاده از تحریر، سکوت، کشش‌های مناسب اوج و فرودهای هنری به بسترسازی مناسب، برای انتقال مفاهیم شعری کمک می‌کند.

منابع

احمدنژاد، کامل و کمالی اصل، شیوا. (۱۳۸۶). عروض و قافیه. تهران: آبیژ.

اسعدی، هومان.(۱۳۸۲). از مقام تا دستگاه؛ نگاهی موسیقی شناختی به جنبه‌هایی از سیر تحول نظام موسیقی کلاسیک ایران. ماهور، شماره (۱۱)، ۶۱-۷۵.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۷۷). نظری به موسیقی. تهران: محور.

دربندی، سیدعلیرضا. (۱۳۹۹). گل‌های رنگارنگ. تهران: پیکان.

دل‌آرا، داریوش و شادکام، علی. (۱۳۹۵). دایرةالمعارف مصوّر موسیقی. چاپ هفتم، تهران: سایان.

دوامی، عبدالله. (۱۳۸۱). ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی. موسسهٔ فرهنگی هنری ماهور.

دهلوی، حسین. (۱۳۷۹). پیوند شعر و موسیقی آوازی. تهران: مؤسّسهٔ فرهنگی هنری ماهور.

رازانی، ابوتراب. (۱۹۶۱). شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی. تهران: اداره کل نگارش وزارت فرهنگ.
رضوی‌فرد، حسین. (۱۳۹۳). پیوند موسیقی و شعر. چاپ بیست و سوم، فصلنامه پژوهشی چوک.
سپنتا، ساسان. (۱۳۶۹). چشم انداز موسیقی ایران. تهران: مشعل.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا.(۱۳۸۹). موسیقی شعر. چاپ دوم، تهران: نقش‌جهان.
شیرازی، فرصت‌الدوله. (۱۳۵۴). بحورالالحان. به کوشش علی‌زرین‌قلم، تهران: فروغی.
صدر، هومن. (۱۳۹۰). بنان نوای جاودان. تهران: فرهنگ معاصر.
طوسی، خواجه‌نصیر. (۱۳۹۶). معیارالاشعار. تصحیح جلیل‌تجلیل، تهران: ناهید.
عسکری‌فراهانی، حاتم. (۱۳۶۹). ردیف آوازی. تهران: موسسه فرهنگی- هنری ماهور.
فخرالدّینی، فرهاد. (۱۳۹۲). تجزیه‌وتحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران. چاپ دوم، تهران: معین، موزة موسیقی.
فرهت، هرمز. (۱۴۰۰). دستگاه در موسیقی ایرانی. ترجمهٔ مهدی‌پورمحمد، چاپ پنجم، تهران: پارت.
قیس‌رازی، شمس. (۱۳۶۹). المعجم فی معاییر اشعار العجم. تصحیح محمدبن‌عبدالوهّاب‌قزوینی، چاپ سوم، تهران: افست گلشن.
کریمی، محمود. (۱۳۷۴). ردیف آوازی محمود کریمی. انجمن موسیقی ایران (نوار کاست).
کریمی، سعید. (۱۴۰۱). جریان‌شناسی موسیقی مردم پسند. تهران: ماهریس.
کیانی، مجید. (۱۳۹۳). هفت دستگاه موسیقی ایران. چاپ سوم، تهران: سورهٔ مهر.
ملّاح، حسینعلی. (۱۳۶۷). پیوند موسیقی و شعر. تهران: فضا.
میلر، لوید. (۱۳۸۴). موسیقی و آواز در ایران. ترجمهٔ محسن‌الهامیان، نشر ثالث.
یارشاطر، احسان. (۱۳۶۸). برخی از ویژگی‌های مشترک شعر و هنر فارسی. ایران‌نامه، (۲۹)، ۵۸-۶۸.

Amoozegar Fassie, F. (2010). *The Poetics of Persian Music the intimate correlation between prosody and Persian classical music*, The University of British Columbia (Vancouver).

Lewisohn, J. (2015). 18. *Conservation of the Iranian Golha radio programmes and the heritage of Persian classical poetry and music*.

Margulis, E. H., Levine, W. H., Simchy-Gross, R., & Kroger, C. (2017). *Expressive intent, ambiguity, and aesthetic experiences of music and poetry*. PLoS One, 12(7), e 0179145.

Vaezi, F., & Divsalar, F. (2014). *Investigation on the influences of cadential cycles on poetic meter and measure*. Journal of Social Sciences Mcser Publishing Rome- Italy, 15.