Language Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 12, No. 2, Autumn and Winter 2021-2022, 189-211

In Iranian Vocal Music Based on a Comparison of Dashti and Mahour Āvāz-es (Songs) of Abdullah Davami's Vocal Radif: A Linguistic Approach

Yunes Azizian*

Abstract

This article examines the relationship between phonetic elements and meaning in Dashti and Mahur Āvāz-es (songs) from Abdollah Davami's Vocal Radif. Its purpose is to identify the effective articulatory phonetic elements and how they are used in the phonetic chain of Āvāz-es. Here, we have studied phonetic elements such as pitch, vowel lengthening, rhythm, and elements such as silence and syllable type in each Āvāz. The results showed that the phonetic structures of the Gūše –s (melodic modes), like phonetic structures of sentences of languages, follow fixed and predetermined patterns, and the occurrence of the phonetic elements, with a certain quality and in the positions determined by the melodic structure of Gūše -s, triggered transmitting and stimulating a sense and a meaning in the listener and reinforcing poetry. As, Dashti in comparison with Mahur induces a sense of sadness to the listener by using more falling pitch, maintaining the pitch proceeding in the syllable realm, more dramatic use of silence, the desire to use longer silences, the extensive use of vowel lengthening, the lower speed of its Gūše-s and as a result, the slower rhythm of its Gūše-s.

Keywords: Dashti, Mahour, Lengthening, Rhythm, Syllable, Meaning of Poetry.

* The Assistant Professor of Linguistics, Shahid Chamran University of Ahvaz, y.azizian@scu.ac.ir
Date received: 2021/08/03, Date of acceptance: 2021/11/08

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

زبان شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ۱۹۱ - ۲۱۱

بررسی پیوند آواشناسی و معناشناسی در موسیقی آوازی برمبنای مقایسهٔ آوازهای «دشتی» و «ماهور» ردیف آوازی عبدالله دوامی: رویکردی زبان‌شناختی

یونس عزیزیان*

چکیده

این مقاله به بررسی رابطهٔ عناصر آوایی و معنا در موسیقی آوازی از منظر زبان‌شناختی، برمبنای مقایسهٔ دو نمونهٔ آواز «دشتی» و «ماهور» برگرفته از ردیف آوازی استاد عبدالله دوامی، پرداخته است. هدف از این پژوهش تشخیص عناصر آوایی (تولیدی) تأثیرگذار و چگونگی استفاده از آن‌ها در زنجیرهٔ آوایی آوازها با هدف انتقال هرچه بهتر حس هر آواز و مضامین اشعار استفاده‌شده در ساختمان گوشه‌هاست. در این‌جا مشخصه‌های آوایی تولیدی مانند زیروبمی، کشش، وزن، و عناصری مانند سکوت و نوع هجا را در هر آواز موردبررسی قرار داده‌ایم. نتایج نشان داد که ساختمان آوایی گوشه‌ها، همانند ساختمان آوایی جمله‌ها در زبان، از الگوهایی ثابت و ازپیش تعیین‌شده تبعیت می‌کنند و رخداد عناصر آوایی، با کیفیتی خاص و در جایگاه‌های تعیین‌شده در ساختار ملودیک گوشه، باعث انتقال و برانگیختن حس و معنای خاص در شنونده و تقویت مضامین شعری می‌شوند، به‌طوری‌که آواز دشتی در مقایسه با آواز «ماهور» با استفادهٔ بیش‌تر از زیروبمی افتان، حفظ روند زیروبمی در گسترهٔ هجا، استفادهٔ چشم‌گیرتر از عنصر سکوت و تمایل به استفاده از سکوت‌های طولانی‌تر، بهره‌بردن فراوان از کشش واکه‌ای، سرعت پایین‌تر ملودی گوشه‌ها، و درنتیجه وزن و ریتم کندتر گوشه‌ها حس اندوه را به شنونده القا می‌کند.

کلیدواژه‌ها: آواز دشتی، آواز «ماهور»، کشش، وزن، هجا، معنای شعر.

* استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، y.azizian@scu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۷

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

۱. مقدمه

نوشتهٔ پیش‌رو پژوهشی بینارشته‌ای در حوزه‌های زبان‌شناسی و موسیقی است که به‌منظور پی‌بردن به چگونگی نقش‌آفرینی عناصر آوایی کلام در انتقال احساسات و عواطف در آواز ایرانی به‌رشتهٔ تحریر درآمده است و کوشیده است تا با بهره‌بردن از ابزارهای زبان‌شناختی پرده از راز چگونگی انتقال معنا در موسیقی آوازی بردارد. فلاسفه و نظریه‌پردازان بزرگ از دیرباز قدرت بیان مفاهیم و توان حالت‌بخشی موسیقی را نهفته در مشخصه‌های آوایی آواهای آن دانسته‌اند. ازآن‌جاکه مادهٔ تشکیل‌دهندهٔ موسیقی صوت است و ماهیت موسیقی چیزی نیست مگر چینش قاعده‌مند و آهنگین اصوات در یک شبکه و نظام صوتی، می‌توان متصور بود که در یک قطعهٔ موسیقی ویژگی‌ها و کیفیت‌های آوایی آواها همانند درنگ، کشش، شدت، طنین، زیروبمی، و... می‌توانند هرکدام با پیروی از الگویی مدون در انتقال معنا و حسی خاص در شنونده نقشی اساسی ایفا کنند.

موسیقی آوازی را از آن جهت که با کلام پیوندی ناگسستنی دارد و قدرت تأثیرگذاری خود را، در بیان و القای مفاهیم نهفته در شعر و موسیقی، وام‌دار مشخصه‌ها و کیفیت‌های آوایی آواهای زبانی است، می‌توان مناسب‌ترین گزینه برای پژوهشی بینارشته‌ای در حوزه‌های زبان‌شناسی و موسیقی به‌شمار آورد.

این مقاله می‌کوشد تا باتوجه‌به تأکید بر حزین و غم‌انگیزبودن آواز «دشتی» از سوی اهل موسیقی (خالقی ۱۳۸۵: ۱۴۴)، طرب‌انگیز و مسرت‌آوربودن آواز «ماهور» (میلر ۱۳۸۴: ۲۵۳؛ فرهت ۱۳۸۶: ۱۴۶) و با تکیه بر نتایج حاصل از یک پژوهش میدانی انجام‌شده برروی دانشجویان پسر کوی دانشگاه تهران در سال ۱۳۸۸ درمورد نوع حس منتقل‌شده به شنونده براثر گوش‌دادن به دو نمونهٔ آواز «دشتی» و «ماهور» که غم‌انگیزبودن آواز «دشتی» و مفرح‌بودن «ماهور» را تأیید کرد (عزیزیان ۱۳۸۸: ۱۴۴)، چگونگی ایفای نقش عناصر آوایی تولیدی مانند زیروبمی، کشش، و سکوت را در انتقال معنا (عواطف و احساسات) در دو نمونهٔ آواز موردبررسی بکاود و ترکیب هجایی اشعار مناسب برای خوانده‌شدن در هر آواز و پیرو آن ریتم و سرعت هریک را باتوجه‌به عناصر بررسی‌شده از نظر بگذراند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

از گذشته‌های دور همواره رابطهٔ بین موسیقی و معنا موردتوجه بسیاری از فلاسفه، موسیقی‌دانان، و فیلسوفان زبان بوده است. برخی از کهن‌ترین مشاهدات به‌تحریردرآمده در

این زمینه از تأثیرگذاری موسیقی در احساسات و عواطف آدمی سخن به‌میان آورده‌اند. بیش از دوهزار سال پیش افلاطون (Plato) در کتاب *جمهوری* (*The Republic*) ادعا کرد که ملودی‌ها عواطف مختلفی را در انسان برمی‌انگیزند. وی بر این باور بود که این تأثیر آن‌چنان عمیق است که حتی می‌تواند بر گسترش انواع اخلاقیات در جامعه تأثیرگذار باشد. ازاین‌رو، جامعه باید محدودیت‌هایی بر اجرای گونه‌های خاصی از موسیقی وضع کند (Holloway 2001). در قرن معاصر، به‌ویژه چند دههٔ اخیر، پژوهش‌گران زیادی در داخل و خارج از ایران از منظرهای مختلف به بررسی معنا در موسیقی و میزان و نوع اثرگذاری موسیقی بر خلقیات و احساسات آدمی پرداخته‌اند که درادامه به‌اختصار به مهم‌ترین آن‌ها پرداخته می‌شود.

۱.۲ پژوهش‌های ایرانی

در ایران از دیرباز رابطهٔ معنا و موسیقی موردتوجه فلاسفه و موسیقی‌دانان بوده است و هرکس کوشیده است تا از دریچه‌ای رابطهٔ بین احوالات شنونده و نوع موسیقی عرضه‌شده را بررسی کند. در رسالهٔ *بَهجَت الرّوح*[۱] دربارهٔ تأثیر نغمه‌ها و مقام‌های موسیقی در اقشار مختلف جامعه به‌تفصیل سخن به‌میان آمده است. به‌عنوان مثال، در این کتاب آمده است که در گذشته موسیقی‌دانان مناسب‌خوانی به‌منظور اثرگذاری بر شنونده را با عوامل مختلفی مانند شغل و پیشه، جنسیت، نژاد، و طبع و رنگ پوست افراد حاضر در مجلس پیوند می‌زدند و باتوجه‌به عوامل یادشده به ارائهٔ موسیقی می‌پرداختند (ابن‌صفی‌الدین ۱۳۴۶: ۵۷–۸۰). خالقی نیز دربارهٔ این موضوع به‌نقل‌از *مجمل الحکمه*[۲] آورده است:

> ''عشاق'' و ''بوسلیک'' و ''نوا'' تولید جرئت و شجاعت می‌کنند. و ''عراق'' و ''اصفهان'' و ''نوروز'' و ''راست'' موجب بسطی معتدل و بدین جهت سبب لذتی لطیف می‌گردد. بعضی دیگر از نغمات موجب بسطی ضعیف و تهییج نفس‌اند، چنان‌که از استماع آنان حالتی شبیه به جنون و فتور و قبض حادث گردد، مانند ''بزرگ'' و ''رهاوی'' و ''زیرافکند'' و ''زنگوله'' و ''حسینی'' (خالقی ۱۳۸۵: ۷۵–۷۶).

در دوران معاصر نیز پژوهش‌هایی درمورد معنا در موسیقی ایرانی انجام شده است که درادامه به چند مورد از مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود. درمورد آوازهای «دشتی» و «ماهور»، که در این پژوهش مبنای تحقیق قرار گرفته‌اند، اهل موسیقی بسیار کوتاه سخن گفته‌اند. میلر در بیان حسی که آواز «ماهور» به شنونده منتقل می‌کند بیان می‌دارد که برخلاف کسانی که

تصور می‌کنند موسیقی ایرانی سراسر غم و حزن است، آواز «ماهور» طرب‌انگیز و مسرت‌آور است (میلر ۱۳۸۴: ۲۵۳). هرجا که آهنگ‌ساز بخواهد به بیان شجاعت‌ها، دلیری‌ها، وقار، و تهور بپردازد، از این دستگاه استفاده می‌کند. خالقی آواز «دشتی» را، که گاه آواز چوپانی[۳] نیز نامیده‌اند، حزین، غم‌انگیز، دردناک، و درعین‌حال بسیار لطیف و ظریف توصیف کرده است (خالقی ۱۳۸۵: ۱۴۳–۱۴۵). از نظر او، این آواز گاه چنان مؤثر و غم‌انگیز است که اشک را از دیدگان شنونده جاری می‌سازد. او «ماهور» را آوازی باطمأنینه و باوقار می‌خواند و بیان می‌کند: «به‌خلاف آن‌ها که تصور می‌کنند موسیقی ایرانی همیشه محزون است مقام ''ماهور'' طرب‌انگیز و بشاش است» (همان: ۱۵۸–۱۵۹). فرهت نیز «ماهور» را مهیج‌تر از سایر مقام‌های موسیقی ایرانی می‌داند (فرهت ۱۳۸۶: ۱۴۶). حیدری و دیگران (۱۳۹۶) با بررسی رابطهٔ هویت جمعی با نوع موسیقی مصرفی توسط افراد نتیجه گرفته‌اند که اشخاص منفعلانه به موسیقی گوش نمی‌کنند، بلکه فعالانه و متناسب با سرمایه‌های هویتی خود موسیقی‌های خاصی را انتخاب می‌کنند و به آن‌ها گوش می‌دهند. ذبیحی‌فر و محسنی (۱۴۰۰) در پژوهشی به بررسی گسترهٔ معنایی موسیقی عرفانی و مصادیق آن در متون سنتی پرداخته‌اند. ایشان درمجموع ۲۱ مصداق را برای موسیقی عرفانی با شرح مختصر ذکر می‌کنند. این مصادیق، که هریک خود نمونه‌های دیگری را نمایندگی می‌کنند، طیفی را تشکیل می‌دهند که افق معنای اصطلاح موسیقی عرفانی در فرهنگ ایرانی ـ اسلامی در آن قابل‌مشاهده است.

وجه تمایز پژوهش حاضر با موارد ذکرشده در این بخش در این است که مطالعهٔ پیش‌رِو می‌کوشد تا با استفاده از ابزارهایی که حوزهٔ آواشناسی زبان در اختیار قرار می‌دهد، به بررسی چگونگی ایفای نقش عناصر آوایی در انتقال معنا و عواطف هر آواز به شنونده بپردازد.

۲.۲ پژوهش‌های غیرایرانی

در خارج از ایران رابطهٔ موسیقی و معنا مفصل‌تر و در مؤلفه‌های متنوع‌تری موردبررسی قرار گرفته است. هربرت اِسپنسر (Herbert Spencer 1857) در تحقیقی نشان داد که در آواز از گونه‌های تشدیدشده و تقویت‌یافتهٔ عناصری استفاده می‌شود که در سخن‌گفتن موجب برانگیختن عواطف و احساسات در شنونده می‌شوند. این موضوع از زمان وی به بعد نیز بارها موردتوجه محققان قرار گرفت. بعدها در تعیین نقش عناصر موسیقایی در درک حالت‌بخشی و تأثیرگذاری موسیقی مشخص شد که موسیقی‌های دارای سرعت و میانگین

زیروبمی بالا و طنین شفاف (bright timbre) در فرد ایجاد شادی می‌کنند، البته عکس این هم صدق می‌کند (Gabrielsson and Lindstrom 2001: 48). دِیویس (Davies 1980) ادعا می‌کند که بافت‌ها و الگوهای موسیقایی می‌توانند از حالت‌های فیزیکی و حرکات افراد در موقعیت‌ها و حالت‌های عاطفی مختلف الهام گرفته شده باشند. بنابراین، به‌عنوان مثال، ممکن است مایه‌های موسیقایی سنگین و آهسته قدرت حالت‌بخشی خود را از شباهتی که با حرکات فیزیکی افراد افسرده و غمگین دارند، به‌عاریه گرفته باشند. بسیاری بر این باورند که موسیقی تنها به بیان احساسات و عواطف می‌پردازد؛ یعنی معانی و مفاهیم قابل‌انتقال از طریق موسیقی تنها از جنس عاطفه و احساس‌اند، درحالی‌که چنین نیست. برخی پژوهش‌ها نشان داده‌اند که گاه گوش‌دادن به موسیقی می‌تواند یادآور و تداعی‌کنندهٔ صحنه‌ای خاص دربرابر چشمان انسان باشد (Becker 1986). ژراردی و ژرکِن، در کاری مشترک، از ارتباط قراردادی بین کلیدهای ماژور (major) با احساسات مثبت و کلیدهای مینور (minor) با احساسات منفی در موسیقی کلاسیک غربی خبر دادند. ارتباطی که حتی کودکان و نوجوانان نیز به آن حساس‌اند و واکنش نشان می‌دهند (Gerardi and Gerken 1995). دنورا در پژوهشی روان‌شناختی درمورد نقش موسیقی در زندگی روزمرهٔ افراد نشان داد که در بیش‌تر افراد گوش‌دادن به موسیقی دل‌خواه راهی است که برای تنظیم و تعدیل خلق‌وخوی فرد به‌کار می‌رود (Denora 1999). مطالعهٔ گستردهٔ جاسلین و لوکا (Juslin and Laukka) در سال 2003 برروی یافته‌های ۱۴۵ پژوهش انجام‌شده درمورد حالت‌بخشی موسیقی و کلام نشان داد که در هر دو مورد، شنوندگان عواطف و احساساتی از خود بروز می‌دهند که قابل‌دسته‌بندی در پنج مقولهٔ بنیادی غم (sadness)، شادی (happiness)، عصبانیت (anger)، مهربانی (tenderness)، و ترس (fear) هستند.

۳. ملاحظات نظری

۱.۳ آواشناسی موسیقی

بنیاد آواز بر کلام استوار است و ماهیتِ آواز موسیقیِ مبتنی‌بر کلام است یا به‌عبارتی، کلامی موسیقایی است که گفتار را، که خود پدیده‌ای موسیقایی است، مجدداً آهنگین می‌کند و وزن کلام را در وزنی وسیع‌تر می‌گنجاند. آواها را در یک برش براساس نوع منبع تولیدکنندهٔ آن‌ها به دو دستهٔ آواهای غیرحیوانی و آواهای حیوانی تقسیم‌بندی کرده‌اند.

آواهای غیرحیوانی خود به دو دسته تقسیم می‌شوند: الف. آواهای طبیعی مانند صدای باد، باران، و رعد؛ ب. آواهای برخاسته از اشیا مانند صدای ناشی از افتادن چیزی یا صدای برخاسته از آلات موسیقی. آواهای حیوانی نیز در دو دسته قابل‌بررسی‌اند: منطقی و غیرمنطقی. منظور از آوای غیرمنطقی آواز حیوان غیرناطق و منظور از آوای منطقی آواز انسان است. برای آواز انسانی از منظری معنی‌شناختی دو نوع را برشمرده‌اند که عبارت‌اند از: الف. آوازی که بر چیزی دلالت می‌کند و معنا و مفهوم دارد، مانند آواز با کلام؛ ب. آواز بدون کلام یا بی‌معنی که بر هیچ معنا و مفهومی دلالت نمی‌کند، مانند گریه، خنده، و غیره (شکرالهی ۱۳۸۴: ۳۲–۳۳). در دسته‌بندی دیگری از منظر آواشناختی، آواها را می‌توان به دو نوع موسیقایی (musical) و غیرموسیقایی (unmusical) تقسیم کرد. آوای موسیقایی آوایی است که زیروبمی دارد؛ یعنی دارای بسامد معین و ثابت است. آوای غیرموسیقایی، که آن را نوفه نیز گفته‌اند، زیروبمی ندارد و طرح موج آن فاقد الگویی ثابت و معین است. آوای موسیقایی چهار ویژگی بنیادی دارد که عبارت‌اند از: زیروبمی، کشش، شدت (بلندی)، و طنین (منصوری ۱۳۸۷: ۲۶). ازآن‌جاکه در پژوهش حاضر تنها مشخصه‌های آوایی تولیدی را در نمونهٔ آوازها بررسی می‌کنیم، از چهار ویژگی یادشده برای آواهای موسیقایی فقط زیروبمی و کشش را، درکنار عناصری مانند سکوت، وزن، و ساختمان هجایی کلام، به‌منظور پی‌بردن به نقش این عناصر در چگونگی انتقال معنا و حس هریک از آوازها به شنونده بررسی می‌کنیم.

۲.۳ معنی‌شناسی موسیقی

معنا را در ارتباط با موسیقی به‌طور کلی می‌توان در دو مقوله دسته‌بندی کرد: الف. معنای درون‌موسیقایی (intramusical meaning)، ب. معنای برون‌موسیقایی (extramusical meaning) (Patel 2008: 306). خالص‌ترین نوع معنای درون‌موسیقایی زمانی جلوه می‌کند که عناصری موسیقایی عناصر موسیقایی دیگری را به ذهن شنونده فرامی‌خوانند. نمونهٔ اعلای این نوع از معنی انتظار (expectation) موسیقایی است؛ یعنی عناصر موسیقایی شنیده‌شده انتظار شنیده‌شدن سایر عناصر آن قطعهٔ موسیقایی را در فرد قوت می‌بخشند (Meyer 1956). هم‌چنین، این انتظار گاه ممکن است از طریق یادگیری جنبه‌های سبک ویژهٔ (style-specific) موسیقی در فرد شکل بگیرد و گاه براثر آگاهی شنونده از روند و نظم خاص حاکم بر یک قطعهٔ موسیقی در وی به‌وجود آید. در هرکدام از این موارد معنایی که شکل می‌گیرد در

درون موسیقی است و به چیزی یا پدیده‌ای بیرون از چهارچوب موسیقی ارجاع نمی‌دهد. تأکید بر معنای درون‌موسیقایی یکی از ویژگی‌های بارز رویکردهای مطلق‌گرا (absolutist) و صورت‌گرا (formalist) به زیبایی‌شناسی (aesthetics) موسیقی است. مِیر این شکل از معنا را معنای مجسم‌شده (embodied) می‌نامد. وی این نوع از معنا را در تقابل با نوعی دیگری از معنا قرار می‌دهد که آن را معنای اشاره‌کننده (designative) می‌نامد که همان معنای برون‌موسیقایی است (ibid.: 35). معنای برون‌موسیقایی زمانی شکل می‌گیرد که محرک به پدیده یا روی‌دادی اشاره کند که از جنس محرک نیست؛ مانند زمانی‌که یک واژه به چیزی (شیء یا مفهومی) ارجاع می‌دهد که از جنس خود واژه نیست (ibid.). به‌دنبال مِیر، پژوهش‌گران از اصطلاحات متعددی برای ارجاع به این تمایز بنیادی استفاده کردند. برای نمونه، ناتیه برای بیان این تمایز از دو اصطلاح ارجاع ذاتی (intrinsic referring) دربرابر ارجاع عارضی (extrinsic referring) استفاده کرد (Nattiez 1990). یاکوبسن اصطلاح فعل‌وانفعال درون‌نگر (introversive semiosis) را دربرابر فعل‌وانفعال برون‌نگر (extroversive semiosis) به‌کار برد (Jakobson 1971). در موسیقی ایرانی نیز از دیرباز آواز را برمبنای هدف از خواندن آن به سه نوع تقسیم کرده‌اند: لذت‌بخش، خیال‌انگیز، و انفعالی. آواز از لذت، خیال، و انفعال انگیخته می‌شود و نیز این سه را در نفس برمی‌انگیزد (فارابی ۱۳۷۵: ۶۲).

۴. تجزیه‌وتحلیل آوازها

در این بخش به تحلیل عناصر آوایی تولیدی در آواز، یعنی زیروبمی و کشش، می‌پردازیم و به‌منظور دست‌یافتن به درکی بهتر و کامل‌تر از چگونگی ایفای نقش عناصر آوایی در انتقال حس و معنا در آواز، مشخصه‌های آوایی دیگری مانند سکوت، ساختمان هجایی گوشه‌ها، سرعت ملودی، و ریتم گوشه‌ها را در جای مقتضی موردبررسی قرار خواهیم داد. ذکر این نکته لازم است که در این پژوهش، درمورد تمامی ویژگی‌ها، تمایل غالب در نظر گرفته شده است و به‌هیچ‌وجه صحبت از بود یا نبود یک ویژگی نیست و هیچ‌کدام از ویژگی‌ها مطلق و منحصر به یک آواز یا یک گوشهٔ خاص نیستند.

۱.۴ زیروبمی

ازآن‌جاکه در آواز ایرانی کلام و تحریر دوشادوش هم قرار گرفته‌اند و زنجیره‌های آوایی آواز را شکل می‌دهند، لفظ جمله در این پژوهش تنها برای کلام به‌کار نمی‌رود، بلکه هر

زنجیرهٔ آوایی را شامل می‌شود که با سکوت شروع و به سکوت خـتم شـود. بـا بیـان ایـن مقدمه، به بررسی آهنگ جمله‌ها در آواز «دشتی» و مقایسهٔ آن با آواز «ماهور» مـی‌پـردازیم. درمورد هرکدام از ادعاهای مطرح‌شده، به‌منظور جلوگیری از افزایش حجم مقاله، از هرکدام از آوازها یک یا حداکثر دو مثال به نمونه آورده می‌شود. خوانندگان عزیز مـی‌تواننـد بـرای مشاهدهٔ نمونه‌های بیش‌تر بـه پیکـرهٔ نـت‌نویسـی‌شـدهٔ آوازهـا در کتـاب *ردیـف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به‌روایت استاد عبدالله دوامی*، نوشتهٔ فرامرز پایور، مراجعه کنند.

۱.۱.۴ آهنگ گوشه‌ها در تکرار یک جمله

در بسیاری از گوشه‌ها گاه جمله‌ای چندین بار تکرار می‌شود که در این تکرارها از آهنگـی خاص پیروی می‌کند. آن‌چه در آواز «دشتی» به‌طور چشم‌گیری قابـل‌مشـاهده اسـت، ایـن است که در درجهٔ نخست از عنصر تکرار فراوان اسـتفاده مـی‌شـود و در تکرارهـای یـک جمله، جملهٔ متأخر بیش‌تر به شروع با آوایی بم‌تر از جملهٔ متقدم خـود تمایـل دارد؛ یعنـی سیر ملودی گوشهٔ آوازی در تکرارها «افتان» است، درحالی‌که در آواز «ماهور» ویژگی تکرار زیاد به‌چشم نمی‌خورد و اگر در گوشه‌ای تکرار وجود داشته باشد، سیر ملـودی گوشـه در آن قسمت خیزان یا یک‌نواخت است. در ذیل قسمتی از تحریر در گوشهٔ حاجیانی به‌عنوان نمونه‌ای از آواز «دشتی» آورده شده است:

همان‌گونه‌که در این نمونه دیده می‌شود، جملهٔ ۳ از یک نُت بم‌تر از جملهٔ ۲ و جملهٔ ۲ نیز از یک نت پایین‌تر از جملهٔ ۱ آغـاز شـده اسـت؛ یعنـی رونـد ملـودی درحـین تکـرار «افتان» است.

در آواز «ماهور»، برخلاف آواز «دشتی»، سیر ملودی و آهنگ ملودی در زمان تکـرار یـا یک‌نواخت یا خیزان است. در زیر قسمتی از گوشهٔ داد به‌عنـوان نمونـه‌ای از آواز «مـاهور» آورده شده است:

همان‌طورکه در این نمونه مشاهده می‌شود، در تکرار جمله‌ها از ۱ تا ۴ ابتدا آهنگ ملودی یک‌نواخت است (جملهٔ ۱–۳)، سپس در تکرار بعدی آهنگ خیزان می‌شود و بعد دوباره به حالت قبل برمی‌گردد.

۲.۱.۴ آهنگ جملهٔ پایانی گوشه‌ها

داده‌های این پژوهش نشان می‌دهند که تمامی گوشه‌های آواز «دشتی» یا به یک جمله با آهنگ افتان ختم می‌شوند یا پس از فرود، با آهنگی یک‌نواخت به سیر خود ادامه می‌دهند؛ یعنی افتان و سپس یک‌نواخت می‌شوند. این خصوصیت‌ها تقریباً در تمامی گوشه‌های این آواز دیده می‌شود، درحالی‌که در آواز «ماهور» سیر حرکتی جملهٔ پایانی گوشه‌ها مطلقاً نزولی نیست و پس از فرود، دوباره صعود رخ می‌دهد. به‌بیانی، آهنگ جمله‌های پایانی در گوشه‌های آواز «دشتی» «افتان» و در «ماهور» افتان ـ خیزان است. در گوشه‌های آواز «ماهور» جمله‌های پایانی یا سیری کاملاً خیزان را طی می‌کنند یا به جمله‌ای افتان ختم می‌شوند که هجای پایانی آن دارای نواختِ افتان ـ خیزان است.

الف. نمونه‌های آواز «دشتی»:

نمونهٔ ۱، پایان گوشهٔ «دشتستانی»:

bɑ qæ.ri.ni

نمونهٔ ۲، پایان گوشهٔ «بیدگلی»:

ب. نمونه‌های آواز «ماهور»: در پیکرهٔ آواز «ماهور» موردبررسی، جملات پایانی گوشه‌ها دو گونه‌اند:

۱. آهنگ جملهٔ پایانی خیزان است، مانند گوشه‌های «فیلی» و «آذربایجانی»:

۲. آهنگ جمله افتان است و روند زیروبمی در هجای پایانی جمله افتان ـ خیزان است؛ به‌صورت زیر که در گوشه‌های «درآمد»، «داد»، «حصار»، و «عراق» قابل‌مشاهده است:

بنابراین، می‌توان نتیجه‌گیری کرد که در آواز «دشتی» گوشه‌ها با نواختی افتان و در آواز «ماهور» با نواختی خیزان خاتمه می‌یابند.

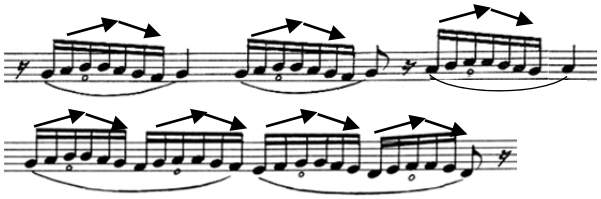
۳.۱.۴ زیروبمی در گسترهٔ هجا

آن‌چه به‌وضوح در پیکره‌های آوازی موردبررسی قابل‌مشاهده است، گرایش آوازها به استفاده از زیروبمی خاص برروی هجاها در واژه‌ها و عبارات تحریری است. آن‌چه در آواز «دشتی» به‌چشم می‌خورد، این است که زیروبمی در گسترهٔ هجا در این آواز یا افتان یا خیزان (در اغلب موارد) است، درصورتی‌که در آواز «ماهور» هجاها بیش‌تر به استفاده از نواخت‌های افتان ـ خیزان یا خیزان ـ افتان تمایل دارند.

الف. قسمتی از گوشهٔ «دشتستانی» آواز «دشتی»:

در این‌جا نیز قابل‌مشاهده است که نواخت هجاها و عبارت‌های تحریری بیش‌تر یا افتان یا خیزان‌اند، هرچند وجود نواخت خیزان ــ افتان و افتان ــ خیزان نیز در این نمونه مشهود است.

ب. قسمتی از تحریر پایانی گوشهٔ «درآمد» آواز «ماهور»:



همان‌گونه‌که در مثال فوق دیده می‌شود، زیروبمی عبارات تحریری از نوع خیزان ـ افتان است.

از آن‌چه در این بخش مطرح شد، شاید بتوان چنین نتیجه گرفت که استفاده از جمله‌ها و هجاهای دارای زیروبمی افتان یا خیزان در آواز «دشتی» ریشه در احوال طبیعی انسان و واکنش‌های طبیعی وی در بیان غم‌واندوه درونی دارد که امری همگانی و متعلق به تمامی فرهنگ‌ها و قومیت‌هاست. انسان از دردها و ناملایمات روحی و جسمی می‌نالد، مویه می‌کند، فریاد می‌زند، و آهی برمی‌کشد. اگر به‌دقت به آواز «دشتی» توجه شود، می‌توان به‌وضوح مشاهده کرد که میزان قابل‌توجهی از هجاها و جمله‌های آن روندی خیزان یا افتان دارند و برعکسِ آواز «ماهور»، هجاها و جمله‌هایی با روند افتان ـ خیزان یا خیزان ـ افتان در آن کم‌تر به‌چشم می‌خورند. اگر ساختمان آوایی ناله، فریاد، آه، و اصواتی از این دست به‌دقت موردبررسی قرار گیرد، مشاهده می‌شود که روند زیروبمی در آن‌ها یا افتان یا خیزان است. رخداد پرتعداد هجاها و جمله‌هایی با این ویژگی در آواز «دشتی» (اعم از کوتاه و کشیده) می‌تواند بازتابی از این رفتار طبیعی انسان در موسیقی (آواز) و ابزاری کارآمد برای انتقال هرچه بهتر حس غم و تداعی‌کنندهٔ حزن و اندوه در ذهن شنونده باشد. درمورد آواز «ماهور» هم می‌توان چنین استنباط کرد که الگوی زیروبمی هجا در این آواز انعکاس الگوی اصواتی در موسیقی است که بشر برای بیان شادی و بروز هیجانات خود بروز می‌دهد. این اصوات معمولاً از تغییرات و تنوع فراوان در الگوی زیروبمی خود بهره می‌برند که این امر عیناً در آواز «ماهور» و در الگوی زیروبمی غالب هجاها و جمله‌های این آواز منعکس شده است.

۲.۴ سکوت

سکوت را در آواز می‌توان به دو شکل بررسی کرد: نخست این‌که میزان رخداد این عنصر را در دو آواز نسبت به هم بسنجیم و دوم، ارزش زمانی سکوت‌ها را موردتوجه قرار دهیم.

۱.۲.۴ میزان رخداد عامل سکوت

تعداد سکوت‌های رخ‌داده در آواز «دشتی» موردمطالعه ۴۱ مورد است که تقریباً به‌طور میانگین برای هر گوشه هفت مورد است و در آواز «ماهور» ۴۲ مورد است که به‌طور متوسط برای هر گوشه شش مورد است. این آمار از وقوع بیش‌تر عنصر سکوت در آواز «دشتی» و نقش برجسته‌تر این واحد آوایی در این آواز حکایت دارد.

حداقل رخداد عامل سکوت در گوشه‌های آواز «دشتی» متعلق به گوشه‌های «دشتستانی» و «حاجیانی» با چهار مورد است (در «دشتستانی» هر چهار مورد چنگ (E) و در «حاجیانی» سه مورد چنگ و تنها یک مورد دولاچنگ (S)). این درحالی است که در آواز «ماهور»، حداقل رخداد عامل سکوت متعلق به گوشهٔ «آذربایجانی» با دو مورد است (یک مورد چنگ و یک مورد دولاچنگ). این تفاوت‌ها نقش پررنگ‌تر عنصر سکوت در آواز «دشتی» را، در مقایسه با آواز «ماهور»، نشان می‌دهند.

۲.۲.۴ ارزش زمانی عنصر سکوت

سکوت‌هایی که در هر دو آواز به‌چشم می‌خورند از نوع سکوت چنگ (E) و دولاچنگ (S) هستند. ارزش زمانی سکوت دولاچنگ برابر ارزش زمانی نُت دولاچنگ است و آن نیز مدت‌زمان و کششی برابر یک هجای کوتاه یا به بیان آواشناختی یک مورا (mora)[۴] دارد. در جدول ۱ و ۲ میزان رخداد انواع سکوت در گوشه‌های دو آواز ارائه شده است.

جدول ۱. تعداد سکوت در گوشه‌های آواز «دشتی»

نوع سکوت / گوشه	چنگ (E)	دولاچنگ (S)	کل سکوت‌ها
دشتستانی	۴	۰	۴
حاجیانی	۳	۱	۴
بیدگُلی	۳	۵	۸
اوج	۳	۴	۷
گیلکی	۵	۲	۷
غم‌انگیز	۷	۳	۱۰

جدول ۲. تعداد سکوت در گوشه‌های آواز «ماهور»

نوع سکوت / گوشه	چنگ (E)	دولاچنگ (S)	کل سکوت‌ها
درآمد	۴	۵	۹
داد	۳	۵	۸
حصار	۴	۱	۵
آذربایجانی	۱	۱	۲
چهارپاره	۲	۶	۸
فِیلی	۴	۰	۴
عراق	۶	۳	۹

از داده‌های ارائه‌شده در جدول ۱ و ۲، می‌توان چنین نتیجه گرفت کـه از شـش گوشـهٔ آواز «دشتی» چهار مورد، یعنی تقریباً ۶۷ درصد آن‌ها، برای بیش از ۷۰ درصد سکوت‌هـای خود ارزش زمانی چنگ را انتخاب کرده‌اند. هم‌چنین، در آواز «ماهور» از هفـت گوشـهٔ آن فقط سه مورد، یعنی چیزی درحدود ۴۲ درصد گوشه‌ها، نه مانند آواز «دشتی» برای بیش از ۷۰ درصد سکوت‌های خود، بلکه بـرای بـیش از ۶۰ درصـد سـکوت‌هـا ارزش چنـگ را برگزیده‌اند؛ یعنی تمایل به استفاده از سکوت طولانی‌تر چنگ در ایـن آواز از آواز «دشـتی» بسیار کم‌تر است و در اکثر گوشه‌ها سعی بر این است که بـیش‌تـر از سـکوت دولاچنـگ استفاده شود.

۳.۴ کشش

باتوجه‌به اهمیت میزان کشش واکه‌ها در انتقال حـس آواز، درادامـه بـه انـواع کشـش‌هـای واکه‌ای استفاده‌شده در آوازها مـی‌پـردازیم، امـا پـیش از ورود بـه بحـث کشـش واکـه‌ای باتوجه‌به پیوند ناگسستنی این مفهوم با مفهوم هجا و این‌که معمـولاً کشـش در واکـه‌هـایی اتفاق می‌افتد که هستهٔ هجا هستند، ابتدا ترکیب هجایی اشعار گوشه‌ها را از نظر می‌گذرانیم و درادامه کشش واکه‌ای را مطرح می‌کنیم.

برای تشخیص هجاهای استفاده‌شده در هر آواز، ازآن‌جاکه اشعار استفاده‌شده در هر آواز معمولاً وزن یک‌سان دارند (در یک بحـر عروضـی سـروده شـده‌نـد) و از ترکیـب هجـایی مشابهی بهره می‌برند، به‌منظور جلوگیری از افزایش بی‌مورد حجم مقاله، درادامه تنها مصـراع آغازین شعر نخستین گوشهٔ هر آواز را تحلیل می‌کنیم. البته نتایج حاصـل از تقطیـع هجـایی مصرع نخست تمامی گوشه‌های آواز «دشتی» و «مـاهور» در جـدول ۵ و ۶ ارائـه مـی‌شـود. درنهایت، با ارائهٔ جدولی برای هر آواز، تمایل آن‌ها به استفادهٔ بیش‌تر از نوعی خاص از هجا را می‌کاویم. درادامه در جدول ۳ و ۴ به‌ترتیـب مصـراع نخسـتین گوشـهٔ آغـازین آوازهـای «دشتی» و «ماهور» را آوانویسی می‌کنیم و ضمن مشخص‌کردن ترکیب هجایی آن‌ها، کشـش هر هجا در ساختمان ملودیک گوشهٔ مـوردنظر را، بـا اسـتفاده از نـت‌هـای موسـیقی، ارائـه کرده‌ایم. ذکر این نکته لازم است که در خط موسیقی، به‌وسیلهٔ شـکل نُـت مـی‌تـوان ارزش زمانی هر نت را نسبت به نت دیگر بازشناخت. نُت‌های موسیقی معمولاً می‌توانند بـه هفـت شکل ظاهر شوند. نت گرد در موسیقی امروز از سایر نت‌ها کشش بیش‌تری دارد و به همین سبب، از آن به‌عنوان معیاری برای بیان کشش دیگر نت‌ها استفاده می‌شـود. نـت سـفید (b)

کششی معادل نصف نت گرد دارد. نت سیاه (♩) کششی معادل یک‌چهارم نت گرد دارد. نت چنگ (♪) کششی معادل یک‌هشتم نت گرد دارد. نت دولا چنگ دارای کششی معادل یک‌شانزدهم نت گرد است. نت سه‌لاچنگ کششی معادل یک‌سی‌ودوم نت گرد است. نت چهارلاچنگ کششی معادل یک‌شصت‌وچهارم نت گرد است (منصوری ۱۳۸۷: ۴۲-۴۳).

جدول ۳. آوانویسی مصراع نخست نمونهٔ آواز «دشتی»

مصراع نخست گوشهٔ دشتستانی	سحرگه ره‌روی در سرزمینی										
آوانویسی	ni	mi	zæ	sær	dær	vi	ro	ræh	ɟæh	hær	sæ
ترکیب هجایی	cv:	cv:	cv	cvc	cvc	cv:	cv	cvc	cvc	cvc	cv
ارزش زمانی هر هجا	q	h+e	s	q+s	q	q	e	q	i	q	s

جدول ۴. آوانویسی مصراع نخست نمونهٔ آواز «ماهور»

مصراع نخست گوشهٔ درآمد	بخت جوان دارد آن که با تو قرین است												
آوانویسی	ʔæst	rin	qæ	to	bɑ	ce	ʔɑn	ræd	dɑ	vɑn	dʒæ	te	bæx
ترکیب هجایی	cvcc	cvc	cv	cv	cv:	cv	cvc	cvc	cv:	cvc	cv	cv	cvc
ارزش زمانی هر هجا	h	q	s	s	q	s	q	s	q	q	s	s	i

نتایج حاصل از تقطیع هجایی تمامی گوشه‌های آواز «دشتی» و «ماهور» به‌ترتیب در جدول ۵ و ۶ آورده شده است.

جدول ۵. نتایج حاصل از تقطیع هجایی گوشه‌های آواز «دشتی»

نوع هجا / گوشه	هجای کوتاه (cv)	هجای متوسط (cvc و cv:)	هجای بلند (cvcc)	مجموع هجاها
دشتستانی	۳	۸	۰	۱۱
حاجیانی	۳	۸	۰	۱۱
بیدگُلی	۴	۷	۰	۱۱
اوج	۴	۷	۰	۱۱
گیلکی	۴	۷	۰	۱۱
غم‌انگیز	۶	۵	۰	۱۱
مصراع نخست گوشه‌ها	۲۴	۴۲	۰	۶۶

جدول ۶. نتایج حاصل از تقطیع هجایی گوشه‌های آواز «ماهور»

نوع هجا / گوشه	هجای کوتاه (cv)	هجای متوسط (cvc و cv:)	هجای بلند (cvcc)	مجموع هجاها
درآمد	۵	۷	۱	۱۳
داد	۳	۹	۰	۱۲
حصار	۵	۵	۲	۱۲
آذربایجانی	۶	۶	۱	۱۳
چهارپاره	۱۲	۸	۰	۲۰
فِیلی	۵	۵	۲	۱۲
عراق	۳	۹	۱	۱۳
مصراع نخست گوشه‌ها	۳۹	۴۹	۷	۹۵

اگر داده‌های جدول ۵ و ۶ را به‌دقت تحلیل کنیم، خواهیم دید که در آواز «دشتی» تقریباً ۳۶ درصد هجاها از نوع کوتاه‌اند، درحالی‌که در آواز «ماهور» این رقم حدود ۴۲ درصد است؛ یعنی در آواز «ماهور» ۶ درصد بیش‌تر از هجاهای کوتاه استفاده می‌شود. حال اگر ما گوشهٔ عراق را در آواز «ماهور» به این دلیل کنار بگذاریم که در دستگاه‌ها و آوازهای دیگر از جمله در آواز افشاری قابل‌اجراست (یعنی شخصیت ملودیک این گوشه مختص آواز «ماهور» نیست)، این عدد به حدود ۴۴ درصد خواهد رسید و اختلاف دو آواز در استفاده از هجای کوتاه به ۸ درصد خواهد رسید که عددی چشم‌گیر و قابل‌اتکاست. پس آن‌چه از این بحث و در لابه‌لای داده‌های فوق دریافت می‌شود، این است که آواز «دشتی»، برای بیان اندوه و انتقال حس غم به شنونده، استفاده از هجاهای کوتاه را به حداقل ممکن می‌رساند و سعی در استفاده از اشعاری دارد که واژه‌های آن‌ها هجاهای متوسط و بلند بیش‌تری از واژه‌های به‌کاررفته در اشعار مناسب برای خوانده‌شدن در گوشه‌های آواز «ماهور» دارند.

موضوع مهم دیگری که در ارتباط با این بحث قابل‌طرح است و می‌تواند از اهمیت قابل‌توجهی برخوردار باشد، تفاوت در کشش واکه‌ای و ارزش زمانی هجاهای هم‌سان در دو آواز است که درادامه به آن پرداخته می‌شود.

حال که ساختمان هجایی اشعار استفاده‌شده در دو آواز را از نظر گذراندیم، کشش واکه‌ای را در آن‌ها تحلیل می‌کنیم. پیش از ادامهٔ بحث به جدول ۷ توجه کنید.

جدول ۷. تعداد و ارزش زمانی هجاهای کوتاه در نمونهٔ آوازهای «دشتی» و «ماهور»

هجا / آواز	کل هجاهای کوتاه (cv)	هجاهای کوتاه (cv) دارای ارزش زمانی s	درصد هجاهای کوتاه (cv) دارای ارزش زمانیs
دشتی	۲۴	۱۴	٪۵۸
ماهور	۳۹	۳۲	٪۸۲

در نگاهی اجمالی به جدول ۷، می‌توان به‌راحتی به نقش پراهمیت کشش واکه‌ای در ایجاد تمایز بین دو آواز پی‌برد. عددها و درصدها در جدول فوق نشان می‌دهند که اکثریت مطلق هجاهای کوتاه به‌کاررفته در آواز «ماهور»، یعنی ۸۲ درصد این هجاها، ارزش زمانی پیش‌فرض خود، یعنی s، را حفظ کرده‌اند و پس از قرارگرفتن در درون ساختار و بافت آوایی گوشه‌های آواز «ماهور» کوتاه ادا شده‌اند و از این میان، فقط ۱۸ درصد یعنی فقط ۷ هجای کوتاه و آن‌هم در گوشه‌هایی که مختص دستگاه «ماهور» نیستند، ارزشی زمانی بیش از s داشته‌اند. گوشه‌های مدنظر دربین آوازها شناور تلقی می‌شوند؛ یعنی قابلیت اجرا در آوازها و دستگاه‌های دیگر را نیز دارند. در گوشه‌های «عراق» (دو هجا) که در آواز «افشاری» است و «فِیلی» (سه هجا) که در آواز «بیات ترک» است و هردو از مشتقات دستگاه «شور»ند، مدت‌زمان کشش هجای کوتاه به e رسیده است. بدون احتساب این دو گوشه، تعداد هجاهای کوتاه در این آواز به ۳۱ عدد می‌رسد که از این میان ۲۹ مورد ارزش s دارند؛ یعنی درحدود ۹۴ درصد. ذکر این نکته لازم است که هفت مورد فوق که کشش هجا از حد عادی تجاوز کرده و بیش‌تر شده است، مدت‌زمان کشش هجاها تنها دو برابر کشش معمول شده است و در هیچ‌کدام از موارد ارزش زمانی هجا از این مقدار تجاوز نکرده است، درحالی‌که در آواز «دشتی» وضع به‌طور کلی با آن‌چه درمورد آواز «ماهور» گفته شد، متفاوت است. در این آواز از تعداد ۲۴ هجای کوتاه مصراع اول بیت نخست هر گوشه، فقط چهارده مورد یعنی ۵۸ درصد هجاهای کوتاه ارزش زمانی s را حفظ کرده‌اند و باقی موارد، یعنی ۴۲ درصد پس از قرارگرفتن در بافت آوایی و ساختار ملودیک گوشه‌های این آواز، ارزش زمانی بیش‌تری از s به‌خود گرفته‌اند. نکتهٔ جالب‌توجه درمورد این آواز این است که هجاهای کوتاهی مانند هجاهای آواز «ماهور» که کشیده‌تر از حد معمول ادا شده‌اند، همگی ارزشی برابر e، یعنی دو برابر ارزش زمانی واقعی هجای کوتاه، ندارند، بلکه این کشش‌ها گاه تا پنج برابر میزان عادی، یعنی ارزشی برابر q+s در هجای /le/ در گوشهٔ «غم‌انگیز»، نیز می‌رسد. برای درک بهتر موضوع، از میان ده مورد

هجای کوتاهی که مانند هفت مورد مطرح‌شده در آواز «ماهور» ارزش زمانی بیش‌تری از s دارند، تعداد پنج مورد کششی بین سه تا پنج برابر کشش هجای کوتاه دارند.

باید توجه داشت که موضوع مطرح‌شده در بندهای اخیر فقط درمورد هجاهای کوتاه به‌چشم نمی‌خورد و اگر کشش دیگر انواع هجا مانند هجاهای متوسط نیز بررسی شود، نتایجی مشابه نتایج فوق حاصل خواهد شد. به جدول ۸ دقت کنید.

جدول ۸. تعداد و ارزش زمانی هجاهای متوسط در نمونهٔ آوازهای «دشتی» و «ماهور»

هجا / آواز	تعداد هجاهای متوسط (cv: و cvc)	هجاهای متوسط دارای ارزش زمانی کم‌تر از e	هجاهای متوسط دارای ارزش زمانی e	هجاهای متوسط دارای ارزش‌های زمانی بیش از e و q	هجاهای متوسط دارای ارزش زمانی بیش از q
«دشتی»	۴۲	۰	۲	۳۱	۹
«ماهور»	۴۹	۳	۱	۴۵	۰

اگر برمبنای معیار بسامد وقوع، ارزش زمانی هجاهای متوسط در دو آواز، کشش استاندارد و متعارف هر هجای متوسط را بین سه تا چهار برابر کشش یک هجای کوتاه (s)، یعنی هجاهای دارای ارزش زمانی بیش از e و q، در نظر بگیریم، می‌بینیم که از بین ۴۲ هجای موردبررسی در آواز «دشتی»، تعداد نُه هجا، یعنی تقریباً ۲۵ درصد کل هجاهای متوسط، کششی بیش از q دارند. به‌عبارتی، در آواز «دشتی» ۲۵ درصد هجاهای متوسط کششی گاه تا بیش از سه برابر کشش متعارف این نوع هجا درحین اجرا دارند، درحالی‌که در آواز «ماهور» نه‌تنها هیچ هجایی با چنین کششی به‌چشم نمی‌خورد، بلکه نمونه‌هایی از هجاهای متوسط دارای ارزش زمانی بین یک‌سوم تا یک‌چهارم کشش متعارف هجای متوسط، یعنی با ارزشی برابر s، دیده می‌شود که برابر کشش متعارف یک هجای کوتاه است.

بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که در آواز «دشتی» تلاش بر این است که درصد قابل‌توجهی از هجاها (هر نوع هجا) بسیار طولانی‌تر از مدت‌زمان عادی تولید آن هجا ادا شوند. استفاده از کشش واکه‌ای از ویژگی‌های بارز و برجستهٔ این آواز است که از آن در مقیاسی گسترده برای انتقال هرچه بهتر حس غم‌واندوه به شنونده استفاده می‌شود.

بررسی کشش واکه‌ای و ساختمان هجایی اشعار به‌خوبی اهمیت پیوند شعر و موسیقی را موردتأکید قرار می‌دهد و می‌توان به این مهم پی برد که وزن اشعار انتخابی بایستی هم‌سو و متناسب با کش‌وقوس‌ها و فرازونشیب‌های ملودی هر آواز باشند تا هم شعر و هم آواز درنهایت کمال، معنای خود را به شنونده منتقل کنند. به‌نظر می‌رسد که اشعار سروده‌شده در

بحرهای عروضی سنگین، مانند اشعار دارای وزن «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل (فعولن)»، به‌دلیل ترکیب مناسب هجایی، یعنی نسبت بیش‌تر هجاهای متوسط و بلند به هجاهای کوتاه و هم‌سوبودن وزن شعر با وزن گوشه‌های آواز «دشتی» برای خوانده‌شدن در قالب گوشه‌های این آواز بسیار مناسب باشند. ازسوی‌دیگر، اشعار سروده‌شده در بحرهای عروضیِ دارای ریتم تندتر، مانند «مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعل»، به‌دلیل نسبت بیش‌تر تعداد هجاهای کوتاه به هجاهای متوسط و بلند برای خوانده‌شدن در قالب اغلب گوشه‌های دستگاه «ماهور» مناسب‌اند و از این طریق معنای شعر و مفهوم آواز هرچه بهتر به مخاطب منتقل می‌شود.

تصور کنید خواننده‌ای بیت «بخت جوان دارد آن که با تو قرین است/ پیر نگردد که در بهشت برین است» را که بحر عروضی «مفتعلن فاعلات مفتعلن‌فع» با ریتمی تند را دارد، در گوشهٔ «دشتستانی» اجرا کند، دراین‌صورت تحمیل کشش‌هایی گاه بیش از حد معمول برروی هجاها (مانند هجای کوتاه /dʒæ/ که ارزشی برابر یک هجای متوسط پیدا می‌کند) و نیز تحمیل تعداد بیش‌تری عنصر سکوت از جانب وزن گوشه بر زنجیرهٔ آوایی این شعر در انتقال معنای واژه‌ها و درنهایت کل شعر اختلال ایجاد می‌کند و درنتیجه، معنای شعر به‌درستی منتقل نخواهد شد.

نکتهٔ قابل‌تأمل دیگر این است که اگر شعر انتخاب‌شده محتوای کلامی و مضمونی مناسب و هم‌سو با محتوای حسی و عاطفی آواز داشته باشد، این دو برهم اثر مثبت می‌گذارند و با هم‌افزایی معنای یک‌دیگر را تقویت می‌کنند. مثلاً بیت «ز کوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی/ از این باد ار مدد خواهی چراغ دل برافروزی»، به فرض مناسب‌بودن وزن شعری و ترکیب هجایی آن، باتوجه‌به مضمون طرب‌انگیز و محتوای معنایی‌اش، برای خوانده‌شدن در آواز «دشتی» که سراسر حزن و اندوه است، مناسب نیست و درصورت خوانده‌شدن در قالب این آواز، معنا و حس‌وحال آن به‌درستی به شنونده منتقل نخواهد شد، درحالی‌که شعری مانند «ز کشت خاطرم جز غم نروید/ ز باغم جز گل ماتم نروید»، درصورت خوانده‌شدن در قالب «دشتی»، به‌دلیل هم‌سویی محتوای کلامی و مضمون شعر با ساختار ملودیک آواز معنا و مضمون آن بهتر، کامل‌تر، و تأثیرگذارتر به خواننده منتقل خواهد شد.

۴.۴ وزن

وزن یا ریتم آواز بسیار متأثر از وزن کلام یا به‌عبارتی وزن شعر است. ازجمله عوامل مؤثر دیگر در وزن آواز تمپو (tempo) یا سرعت ملودی است که خود حاصل برایند عواملی

چون تعداد و ارزش زمانی کشش‌ها و سکوت‌ها در ساختار ملودیک گوشه‌های آواز است. با این مقدمه، باتوجه‌به یافته‌های بخش‌های پیشین می‌توان چنین نتیجه گرفت، ازآن‌جاکه اشعار مناسب برای خوانده‌شدن در قالب گوشه‌های آواز «دشتی»، به‌دلیل بهره‌مندی بیش‌تر از هجاهای کشیده‌تر از آواز «ماهور»، وزنی سنگین‌تر دارند، در آواز «دشتی» بیش‌تر از هجاهای بلندتر استفاده می‌شود و هجاهای یک‌سان کشیده‌تر ادا می‌شوند، به‌طوری‌که گاه ارزش زمانی یک هجای کوتاه به چند برابر ارزش زمانی یک هجای متوسط و حتی بلند در آواز «ماهور» می‌رسد. هم‌چنین، برمبنای مقایسهٔ تعداد و ارزش زمانی سکوت‌های به‌کاررفته در بافت آوایی گوشه‌های آواز «دشتی» و «ماهور»، می‌توان نتیجه گرفت که سرعت ملودی گوشه‌ها در آواز «دشتی» کم‌تر از آواز «ماهور» است. سرعت ملودی گوشه‌ها نیز از وزن سنگین‌تر «دشتی» نسبت به «ماهور» حکایت دارد که همین عامل می‌تواند ابزاری بسیار تأثیرگذار در بیان حس غم در «دشتی» و شادی در «ماهور» باشد.

۵. نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش حاضر را می‌توان به این صورت خلاصه کرد که آواز داشتی در مقایسه با آواز «ماهور» با استفادهٔ بیش‌تر و ملموس‌تر از زیروبمی افتان برروی جمله‌های پایانی گوشه‌ها، حفظ روند افتان یا خیزان زیروبمی در گسترهٔ هجا، استفادهٔ چشم‌گیرتر از عنصر تکرار در ساختمان گوشه‌ها با روندی اغلب افتان درحین تکرار، وقوع بیش‌تر عنصر سکوت و تمایل به استفاده از سکوت‌های طولانی‌تر، بهره‌بردن از کشش واکه‌ای در مقیاسی گسترده‌تر که در انتخاب نوع هجا و میزان کشش انواع هجا تبلور می‌یابد، سرعت پایین‌تر ملودی گوشه‌ها، و درنتیجه وزن و ریتم کندتر گوشه‌ها حس غم‌واندوه را به شنونده القا می‌کند، درحالی‌که آواز «ماهور» با تغییر در روند زیروبمی، استفاده از هجاهای کوتاه، کشش کم‌تر هجاها، بهره‌بردن از تعداد محدودتر سکوت با ارزش زمانی پایین‌تر، و به‌طور کلی با سرعت و ریتمی تندتر به تهییج شنونده و القای حس شادی به وی می‌پردازد.

علاوه‌بر عوامل بررسی‌شده در این پژوهش، استفادهٔ درست و به‌جای خواننده از ادوات تحریر، افزون‌های شعری و انواع مختلف تحریر در ساختمان آواز، و هم‌چنین طنین و رنگ صدای خواننده از دیگر عوامل تأثیرگذاری به‌شمار می‌روند که می‌توانند به انتقال هرچه بهتر مضامین شعری و معنا در آواز کمک کنند و پرداختن به آن‌ها مجال دیگری را طلب می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. رسالهٔ *بهجت الروح* نوشتهٔ عبدالمؤمن‌بن صفی‌الدین گرگانی از معدود رسالات موسیقی مربوط به سده‌های دهم و یازدهم هجری قمری است و از این نظر نزد موسیقی‌پژوهان از اهمیت بالایی برخوردار است.

۲. ترجمهٔ فارسی از *خلاصهٔ رسائل اخوان‌الصفا* با موضوع فلسفهٔ اسلامی و متون قدیمی اسلامی متعلق به سدهٔ چهارم هجری است.

۳. در یونان قدیم هم، آواز چوپانی معمول بوده و یکی از شعرای معروف یونان، موسوم به تئوکریت (۲۹۰–۲۱۰پ‌م)، در ساختن اشعار چوپانی مهارت به‌سزایی داشته است.

۴. مدت‌زمان ادای یک هجای کوتاه.

کتاب‌نامه

ابن‌صفی‌الدین، عبدالمؤمن (۱۳۴۶)، *بهجت الروح*، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ثمره، یدالله (۱۳۸۳)، *آواشناسی زبان فارسی: آواها و ساخت آوایی هجا*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

حیدری، ا.، م. مختاری، و ا. خان‌محمدی (۱۳۹۶)، «بررسی رابطهٔ گونه‌های هویت جمعی با مصرف گونه‌های موسیقیایی نمونهٔ موردمطالعه: دانشجویان دانشگاه یاسوج»، *جامعه‌شناسی کاربردی*، س ۲۸، ش ۱، پیاپی ۶۵.

خالقی، روح‌الله (۱۳۸۵)، *نظری به موسیقی (ایرانی)*، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی ره‌روان پویش.

ذبیحی‌فر، ا. و س. محسنی (۱۴۰۰)، «موسیقی عرفانی: گسترهٔ معنایی و مصادیق در متون سنتی»، *پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، س ۲۱، ش ۵.

شکرالهی، هومان (۱۳۸۵)، *نگرشی بر ردیف آوازی ایران*، شیراز: تخت‌جمشید.

عزیزیان، یونس (۱۳۸۸)، *رابطهٔ آواشناسی و معناشناسی در موسیقی آوازی ایران برمبنای آواز دشتی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

فارابی، محمدبن محمد (۱۳۷۵)، *موسیقی کبیر*، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

فرهت، هرمز (۱۳۸۶)، *دستگاه در موسیقی ایرانی*، ترجمهٔ مهدی پورمحمد، تهران: پارت.

منصوری، پرویز (۱۳۸۷)، *تئوری بنیادی موسیقی*، تهران: چاوش، چشم‌وچراغ.

میلر، لوید (۱۳۸۴)، *موسیقی و آواز در ایران*، ترجمهٔ محسن الهامیان، تهران: ثالث.

Becker, J. (1986), "Is Western Art Music Superior?", *Musical Quarterly*, vol. 72.

Damasio, A. (2003), *Looking for Spinoza*: *Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, Orlando, FL: Harcourt.

Davies, S. (1980), "The Expression of Emotion in Music", *Mind*, vol. 89.

Denora, T. (1999), "Music as a Technology of the Self", *Poetics: Journal of Empirical Research on Literature, the Media, and the Arts*, vol. 26.

Gabrielsson, A. and E. Lindstrom (2001), "The Influence of Musical Structure on Emotional Expression", in: *Music and Emotion: Theory and Research*, P. N. Juslin and J. A. Sloboda (eds.), United King Dom: Oxford University Press.

Gerardi, G. M. and L. Gerken (1995), "The Development of Affective Response to Modality and Melodic Contour", *Music Perception*, vol. 12.

Holloway, C. (2001), *All Shook up: Music, Passion, and Politics*, Dallas, TX: Spence.

Jakobson, R. (1971), *Selected Writings*, The Hague, The Netherlands: Mouton.

Juslin, P. N. and P. Laukka (2003), "Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?", *Psychological Bulletin*, vol. 129.

Meyer, L. B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press.

Nattiez, J. J. (1990), *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, C. Abate (trans.), Princeton: Princeton University Press.

Patel, A. D. (2008), *Music, Language and the Brain*, United King Dom: Oxford University Press.

Spencer, H. (1857), "The Origin and Function of Music", *Fraser's Magazine*, vol. 56.