Language Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 12, No. 2, Autumn and Winter 2021-2022, 103-126

in Iranian Vocal Music Based on a Comparison of Dashti and Mahour Āvāz-s (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-s (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-s. 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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زبان شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ۱۰۵ - ۱۲۶

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 رابطه‌ی عناصر آوایی و معنا در موسیقی آوازی از منظری زبان‌شناختی، برمبنای مقایسهٔ دو نمونه 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 زنجیره‌ی آوایی آوازها باهدف 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 مورد بررسی قرار داده‌ایم. نتایج نشان داد که ساختمان آوایی گوشه‌ها، همانند ساختمان آوایی جمله‌ها در زبان، از الگوهایی ثابت و از پیش 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 استفاده‌ی بیشتر از زیروبمی افتان، حفظ روند زیروبمی در گستره‌ی هجا، استفاده چشمگیرتر از عنصر سکوت و تمایل به استفاده از سکوت‌های طولانی‌تر، بهره بردن فراوان از کشش واکه‌ای، سرعت پایین‌تر ملودی گوشه‌ها و درنتیجه وزن و ریتم کندتر گوشه‌ها حس اندوه را به شنونده القاء می‌کند.

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

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

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). 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.

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

۱. مقدمه

نوشته‌ی پیش رو پژوهشی بینا رشته‌ای در حوزه‌های زبان‌شناسی و موسیقی است که در راستای پی بردن به چگونگی نقش‌آفرینی عناصر آوایی کلام در انتقال احساسات و عواطف در آواز ایرانی به رشته تحریر در آمده است و کوشیده است تا با بهره بردن از ابزارهای زبان‌شناختی پرده از راز چگونگی انتقال معنا در موسیقی آوازی بردارد. فلاسفه و نظریه‌پردازان بزرگ از دیرباز قدرت بیان مفاهیم و توان حالت بخشی موسیقی را نهفته در مشخصه‌های آوایی آواهای آن دانسته‌اند. ازآنجاکه ماده‌ی تشکیل‌دهنده‌ی 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 قطعه‌ی 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 نمایند.

موسیقی آوازی را ازآن‌جهت که با کلام پیوندی ناگسستنی دارد و قدرت تأثیرگذاری خود در بیان و القاء مفاهیم نهفته در شعر و موسیقی را وام‌دار مشخصه‌ها و کیفیت‌های آوایی آواهای زبانی است، می‌توان مناسب‌ترین گزینه برای پژوهشی بینا رشته‌ای در حوزه‌های زبان‌شناسی و موسیقی به شمار آورد.

این مقاله می‌کوشد تا با توجه به تأکید بر حزین و غم‌انگیز بودن آواز دشتی از سوی اهل موسیقی (خالقی، ۱۳۸۵: ۱۴۴) و طرب‌انگیز و مسرت‌آور بودن آواز ماهور (میلر، ۱۳۸۴: ۲۵۳؛ فرهت، ۱۳۸۶: ۱۴۶) و نیز با تکیه بر نتایج حاصل از یک پژوهش میدانی انجام‌شده بر روی دانشجویان پسر کوی دانشگاه تهران در سال ۱۳۸۸ در مورد نوع حس منتقل‌شده به شنونده در اثر گوش دادن به دو نمونه آواز دشتی و ماهور که غم‌انگیز بودن آواز دشتی و مفرح بودن ماهور را تأیید نمود (عزیزیان، ۱۳۸۸: ۱۴۴)، چگونگی ایفای نقش عناصر آوایی تولیدی مانند زیروبمی ، کشش و سکوت را در انتقال معنا (عواطف و احساسات) در دو نمونه آواز موردبررسی بکاود و ترکیب هجایی اشعار مناسب برای خوانده شدن در هر آواز و پیرو آن ریتم و سرعت هریک را با توجه به عناصر بررسی‌شده ازنظر بگذراند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

از گذشته‌های دور همواره رابطه‌ی بین موسیقی و معنا موردتوجه بسیاری از فلاسفه، موسیقی‌دانان و فیلسوفان زبان بوده است. برخی از کهن‌ترین مشاهدات به تحریر آمده در این زمینه، سخن از تأثیرگذاری موسیقی بر احساسات و عواطف آدمی به میان آورده‌اند. بیش از ۲۰۰۰ 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 و ازاین‌رو جامعه باید محدودیت‌هایی بر اجرای گونه‌های خاصی از موسیقی وضع کند (Holloway, 2001). در قرن معاصر، به‌ویژه چند دهه‌ی اخیر، پژوهش‌گران زیادی در داخل و خارج از ایران از منظرهای مختلف به بررسی معنا در موسیقی و میزان و نوع تأثیرگذاری موسیقی بر خلقیات و احساسات آدمی پرداخته‌اند که در ادامه، به‌اختصار، به مهم‌ترین آن‌ها پرداخته می‌شود.

۱.۲ پژوهش‌های ایرانی

در ایران از دیرباز رابطه معنا و موسیقی موردتوجه فلاسفه و موسیقی‌دانان بوده است و هرکس کوشیده است تا از دریچه‌ای رابطه‌ی بین احوالات شنونده و نوع موسیقی عرضه‌شده را بررسی نماید. در رساله‌ی موسیقی بَهجَت الرّوح[۱] درباره‌ی تأثیر نغمه‌ها و مقام‌های موسیقی بر اقشار مختلف جامعه به‌تفصیل سخن به میان آمده است. به‌عنوان‌مثال در این کتاب آمده است که در گذشته موسیقی‌دانان مناسب خوانی جهت تأثیرگذاری بر شنونده را با عوامل مختلفی مانند شغل و پیشه، جنسیت، نژاد، طبع و رنگ پوست افراد حاضر در مجلس پیوند می‌زده‌اند و با توجه به عوامل یادشده به ارائه موسیقی می‌پرداخته‌اند (۸۰–۵۷). خالقی (۱۳۸۵: ۷۶–۷۵) نیز در ارتباط با این موضوع به نقل از مجمل الحکمه[۲] آورده است که:

> عشاق و بوسلیک و نوا تولید جرئت و شجاعت می‌کنند. عراق و اصفهان و نوروز و راست موجب بسطی معتدل و بدین‌جهت سبب لذتی لطیف می‌گردد. بعضی دیگر از نغمات موجب بسطی ضعیف و تهییج نفس‌اند چنانکه از استماع آنان حالتی شبیه به

جنون و فتـور و قـبض حـادث گـردد ماننـد بـزرگ و رهـاوی و زیرافکنـد و زنگولـه و حسینی.

در دوران معاصر نیز پژوهش‌هایی در مورد معنا در موسیقی ایرانی انجام شـده اسـت کـه در ادامه به چند مورد از مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود. در مورد آوازهای دشتی و مـاهور کـه در این پژوهش مبنای تحقیق قرارگرفته‌اند اهـل موسـیقی بسـیار کوتـاه سـخن گفتـه‌انـد؛ میلـر (۱۳۸۴: ۲۵۳) در بیان حسی که آواز مـاهور بـه شـنونده منتقـل مـی‌کنـد بیـان مـی‌دارد کـه برخلاف کسانی که تصور می‌کنند موسیقی ایرانـی سراسـر غـم و حـزن اسـت، آواز مـاهور طرب‌انگیز و مسرت‌آور است. هر جا که آهنگ‌ساز بخواهد به بیان شـجاعت‌هـا، دلیـری‌هـا، وقار و تهور بپردازد، از این دستگاه استفاده می‌کند. خالقی (۱۳۸۵: ۱۴۵–۱۴۳) آواز دشـتی را که گاه آواز چوپانی[۳] نیز نامیده‌اند، حزین، غم‌انگیز و دردناک و درعین‌حـال بسـیار لطیـف و ظریف توصیف کرده است. ازنظر ایشان این آواز گاه چنان مؤثر و غم‌انگیز اسـت کـه اشـک را از دیدگان شنونده جاری می‌سازد. ایشان (همان: ۱۵۹–۱۵۸) ماهور را آوازی با طمأنینـه و وقار می‌خواند و بیان می‌کند که «به خلاف آن‌ها که تصور می‌کنند موسـیقی ایرانـی همیشـه محزون است مقام ماهور طرب‌انگیز و بشاش است» (ص، ۱۵۹). فرهـت (۱۳۸۶: ۱۴۶) نیـز ماهور را مهیج‌تر از سایر مقام‌های موسیقی ایرانی می‌دانـد. حیـدری و همکـاران (۱۳۹۶) بـا بررسی رابطه هویت جمعی با نوع موسیقی مصرفی توسط افراد نتیجه گرفته‌اند که اشـخاص منفعلانه موسیقی مصرف نمی‌کنند، بلکه فعالانـه و متناسـب بـا سـرمایه‌هـای هـویتی خـود موسیقی‌های خاصی را انتخاب کرده و گوش مـی‌دهنـد. ذبیحـی فـر و محسـنی (۱۴۰۰) در پژوهشی به بررسی گستره معنایی موسیقی عرفانی و مصادیق آن در متون سنتی پرداخته‌انـد. ایشـان درمجمـوع بیسـت‌ویـک مصـداق را بـرای موسـیقی عرفـانی بـا شـرحی مختصـر ذکر می‌کنند. این مصادیق که هریک خود نمونه‌های دیگری را نمایندگی می‌کننـد، طیفـی را تشکیل می‌دهند که افق معنای اصطلاح موسیقی عرفانی در فرهنـگ ایرانـی–اسـلامی در آن قابل‌مشاهده است.

وجه تمایز پژوهش حاضر با موارد ذکرشـده در ایـن بخـش در ایـن اسـت کـه مطالعـه پـیش‌رو مـی‌کوشـد تـا بـا اسـتفاده از ابزارهـایی کـه حـوزه‌ی آواشناسـی زبـان در اختیـار قرار می‌دهد، به بررسی چگـونگی ایفـای نقـش عناصـر آوایـی در انتقـال معنـا و عواطـف هر آواز به شنونده بپردازد.

۲.۲ پژوهش‌های غیرایرانی

در خارج از ایران رابطه‌ی موسیقی و معنا مفصل‌تر و در ارتباط با مؤلفه‌های متنوع‌تری موردبررسی قرار گرفته است. هربرت اِسپنسر (Herbert Spencer, 1857) در تحقیقی نشان داد که در آواز از گونه‌های تشدید شده و تقویت یافته‌ی عناصری استفاده می‌شود که در سخن گفتن موجب برانگیختن عواطف و احساسات در شنونده می‌شوند. این موضوع از زمان ایشان به بعد نیز بارها موردتوجه محققان قرار گرفت. بعدها در تعیین نقش عناصر موسیقایی در درک حالت بخشی 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 & 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 گرفته‌شده باشند؛ بنابراین، به‌عنوان‌مثال، ممکن است مایه‌های موسیقایی سنگین و آهسته، قدرت حالت بخشی خود را از شباهتی که با حرکات فیزیکی افراد افسرده و غمگین دارند، به عاریه 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 گوش دادن به موسیقی می‌تواند یادآور و تداعی‌کننده‌ی صحنه‌ای خاص در برابر چشمان انسان باشد (Becker, 1986). ژراردی و ژرکِن (Gerardi & Gerken) 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 نسبت به آن حساس بوده و واکنش نشان می‌دهند (1995). دنورا (Denora) در پژوهشی روان‌شناختی در مورد نقش موسیقی در زندگی روزمره‌ی افراد، نشان داد که گوش‌دادن به موسیقی دلخواه، در بیشتر افراد، به‌عنوان راهی برای تنظیم و تعدیل خلق‌وخوی فرد به کار می‌رود (1999). مطالعه‌ی گسترده‌ی جاسلین و لوکا (Juslin & Laukka) در سال 2003 بر روی یافته‌های ۱۴۵ پژوهش انجام‌شده بر روی حالت بخشی موسیقی و کلام نشان داد که در هر دو مورد، شنوندگان عواطف و احساساتی از خود

بـروز مـی‌دهنـد کـه قابـل دسـته‌بنـدی در پـنج مقولـه‌ی بنیـادی: غـم (sadness) ، شـادی (happiness)، عصبانیت (anger)، مهربانی (tenderness) و ترس (fear) هستند.

۳. ملاحظات نظری

۱.۳ آواشناسی موسیقی

بنیاد آواز بر کلام استوار است و آواز ماهیتاً موسیقی مبتنی بر کلام است یا به عبارتی کلامـی موسیقایی است که گفتار را که خود پدیده‌ای موسیقایی است مجدد آهنگین مـی‌کنـد و وزن کلام را در وزنی وسیع‌تر می‌گنجاند. آواها را در یک برش بر اساس نوع منبـع تولیدکننـده‌ی آن‌ها به دودسته آواهای غیـر حیـوانی و آواهـای حیـوانی تقسـیم‌بنـدی کـرده‌انـد. آواهـای غیرحیوانی به دودسته تقسیم می‌شوند: الف- آواهای طبیعی، مانند صدای باد، بـاران و رعـد، ب- آواهای برخاسته از اشیاء، مانند صدای ناشـی از افتـادن چیـزی یـا صـدای برخاسـته از آلات موسیقی. آواهای حیوانی نیز در دودسـته قابـل‌بررسـی هسـتند: منطقـی و غیرمنطقـی. منظور از آوای غیرمنطقی، آواز حیوان غیر ناطق و منظور از آوای منطقـی آواز انسـان اسـت. بـرای آواز انسـانی از منظـری معنـی شـناختی دو نـوع را برشـمرده‌انـد کـه عبـارت‌انـد از: الف. آوازی که بر چیزی دلالت می‌کند و دارای معنـا و مفهـوم اسـت، ماننـد آواز بـا کـلام، ب. آواز بدون کلام یا بی‌معنی که بر هیچ معنا و مفهومی دلالت نمی‌کند، مانند گریـه، خنـده و غیره (شکرالهی، ۱۳۸۴: ۳۲-۳۳). در یک دسته‌بنـدی دیگـر از منظـری آواشـناختی آواهـا را می‌توان به دو نوع موسیقایی (musical) و غیر موسـیقایی (unmusical) تقسـیم کـرد. آوای موسیقایی، آوایی است که دارای زیروبمی است، یعنـی دارای بسـامد معـین و ثابـت اسـت. آوای غیر موسیقایی که آن را نوفه نیز گفته‌اند، دارای زیروبمی نیست و طـرح مـوج آن فاقـد الگویی ثابت و معین است. آوای موسیقایی دارای چهار ویژگی بنیادی است کـه عبـارت‌انـد از: زیروبمی، کشش، شدت (بلندی) و طنین (منصـوری، ۱۳۸۷: ۲۶). ازآنجاکـه در پـژوهش حاضر تنها مشخصه‌های آوایی تولیدی را در نمونه آوازها بررسی می‌کنیم، از چهـار ویژگـی یادشده برای آواهای موسیقایی، فقط زیروبمی و کشش را، در کنار عناصری ماننـد سـکوت، وزن و ساختمان هجایی کلام، برای پی بردن به نقش این عناصر در چگونگی انتقـال معنـا و حس هر یک از آوازها به شنونده بررسی می‌کنیم.

۲.۳ معنی‌شناسی موسیقی

معنا را در ارتباط با موسیقی می‌توان، به‌طورکلی، در دو مقوله: الف- معنای درون‌موسیقایی (intramusical meaning) و ب- معنای برون‌موسیقایی (extramusical meaning)، دسته‌بندی کرد (Patel, 2008: 306). خالص‌ترین نوع معنای درون‌موسیقایی زمانی جلوه می‌کند که عناصری موسیقایی، عناصر موسیقایی دیگری را به ذهن شنونده فرامی‌خوانند. نمونه‌ی اعلای این نوع از معنی، انتظار (expectation) موسیقایی است؛ یعنی عناصر موسیقایی شنیده‌شده انتظار شنیده شدن سایر عناصر آن قطعه‌ی موسیقایی را در فرد قوت می‌بخشند (Meyer, 1956). همچنین این انتظار، گاه ممکن است از طریق یادگیری جنبه‌های سبک ویژه‌ی (style-specific) موسیقی در فرد شکل بگیرند و گاه در اثر آگاهی شنونده از روند و نظم خاص حاکم بر یک قطعه‌ی موسیقی در وی به وجود آید. در هرکدام از این موارد معنایی که شکل می‌گیرد در درون موسیقی است و به چیزی یا پدیده‌ای بیرون از چارچوب موسیقی ارجاع نمی‌دهد. تأکید بر معنای درون‌موسیقایی یکی از ویژگی‌های بارز رویکردهای مطلق‌گرا (absolutist) و صورت‌گرا (formalist) به زیبایی‌شناسی (aesthetics) موسیقی است. مِیر (Meyer) این شکل از معنا را معنای مجسم‌شده (embodied) می‌نامد. وی این نوع از معنا را در تقابل با نوعی دیگری از معنا که آن را معنای اشاره‌کننده (designative) می‌نامد قرار می‌دهد که همان معنای برون‌موسیقایی است (1956: 35). معنای برون‌موسیقایی زمانی شکل می‌گیرد که محرک به پدیده یا رویدادی که از جنس محرک نیست اشاره کند؛ مانند زمانی که یک واژه به چیزی (شیء یا مفهومی) که از جنس خود واژه نیست ارجاع می‌دهد (Ibid). به دنبال مِیر پژوهش‌گران دیگری از اصطلاحات متعددی برای ارجاع به این تمایز بنیادی استفاده نمودند. برای نمونه ناتیه (Nattiez) برای بیان این تمایز از دو اصطلاح ارجاع ذاتی (intrinsic referring) در برابر ارجاع عارضی (extrinsic referring) استفاده کرد (1990). یاکوبسن (Jakobson) اصطلاح فعل‌وانفعال درون‌نگر (introversive semiosis) را در برابر فعل‌وانفعال برون‌نگر (extroversive semiosis) به کار برد (1971). در موسیقی ایرانی نیز از دیرباز آواز را بر مبنای هدف از خواندن آن، به سه نوع تقسیم کرده‌اند: لذت‌بخش، خیال‌انگیز و انفعالی. آواز از لذت، خیال و انفعال انگیخته می‌شود و نیز باعث برانگیختن این سه در نفس می‌گردد (فارابی، ۱۳۷۵: ۶۲).

۴. تجزیه‌وتحلیل آوازها

در این بخش به تحلیل عناصر آوایی تولیدی در آواز؛ یعنی زیروبمی و کشش می‌پردازیم و به‌منظور دست یافتن 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. لازم به ذکر است که در این پژوهش، در مورد 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 گوشه‌ی خاص نیستند.

۱.۴ زیروبمی

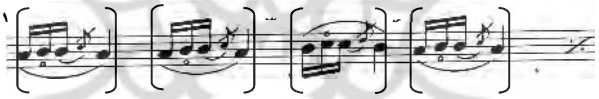
ازآنجاکه در آواز ایرانی کلام و تحریر دوشادوش هم قرارگرفته و زنجیره‌های آوایی آواز را شکل می‌دهند، لفظ جمله در این پژوهش، تنها برای کلام به کار نمی‌رود، بلکه هر زنجیره آوایی که با سکوت شروع و به سکوت ختم شود را شامل می‌شود. بابیان این مقدمه به بررسی آهنگ جمله‌ها در آواز دشتی و مقایسه‌ی آن با آواز ماهور می‌پردازیم. در مورد 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 می‌توانند برای مشاهده‌ی نمونه‌های بیشتر، به پیکره‌ی نت‌نویسی شده‌ی آوازها در کتاب *ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی* نوشته‌ی فرامرز پایور مراجعه نمایند.

۱.۱.۴ آهنگ گوشه‌ها در تکرار یک جمله

در بسیاری از گوشه‌ها گاه جمله‌ای چندین بار تکرار می‌شود که در این تکرارها از آهنگی خاص پیروی می‌نماید. آنچه در آواز دشتی به‌طور چشم‌گیری قابل‌مشاهده است، این است که در درجه نخست از عنصر تکرار فراوان استفاده می‌شود و در تکرارهای یک جمله، جمله‌ی متأخر بیشتر تمایل به شروع با آوائی بم‌تر ازجمله‌ی متقدم خود دارد؛ یعنی سیر ملودی گوشه‌ی آوازی در تکرارها، افتان است. این در حالی است که در آواز ماهور ویژگی تکرار زیاد به چشم نمی‌خورد و اگر در گوشه‌ای تکرار وجود داشته باشد، سیر ملودی

گوشه در آن قسمت خیزان و یا یکنواخت است. در زیر قسمتی از تحریر در گوشه‌ی حاجیانی به‌عنوان نمونه‌ای از آواز دشتی آورده شده است:

همان‌گونه که در این نمونه دیده می‌شود؛ جمله‌ی(۳) از یک نُت بم‌تر نسبت به جمله (۲) و جمله‌ی (۲) نیز از یک نت پایین‌تر ازجمله‌ی (۱) آغازشده است. یعنی روند ملودی در حین تکرار افتان است.

در آواز ماهور برخلاف آواز دشتی، سیر ملودی و آهنگ ملودی در زمان تکرار، یا یک‌نواخت است و یا خیزان. در زیر قسمتی از گوشه‌ی داد به‌عنوان نمونه‌ای از آواز ماهور آورده شده است:

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

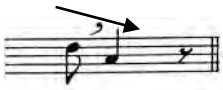
۲.۱.۴ آهنگ جملهٔ پایانی گوشه‌ها

داده‌های این پژوهش نشان می‌دهند که تمامی گوشه‌های آواز دشتی یا به یک جمله با آهنگ افتان ختم می‌شوند و 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. این در حالی است که در آواز ماهور سیر حرکتی جمله‌ی پایانی گوشه‌ها مطلقاً نزولی نیست و پس از فرود، دوباره صعود رخ می‌دهد. به بیانی آهنگ جمله‌های پایانی در گوشه‌های آواز دشتی، افتان و در ماهور افتان–خیزان است. در گوشه‌های آواز ماهور جمله‌های پایانی یا سیری کاملاً خیزان را طی می‌کنند و یا به جمله‌ای افتان ختم می‌شوند که هجای پایانی آن دارای نواخت افتان–خیزان است.

الف- نمونه‌های آواز دشتی:

نمونه‌ی (۱) پایان گوشه‌ی دشتستانی:

bɑ qæ.ri.ni

نمونه‌ی (۲) پایان گوشه‌ی بیدگلی:

ب- نمونه‌های آواز ماهور: در پیکره‌ی آواز ماهور موردبررسی، جملات پایانی گوشه‌ها دو گونه‌اند. (۱) یا آهنگ جمله‌ی پایانی خیزان است، مانند: گوشه‌های فیلی و آذربایجانی.

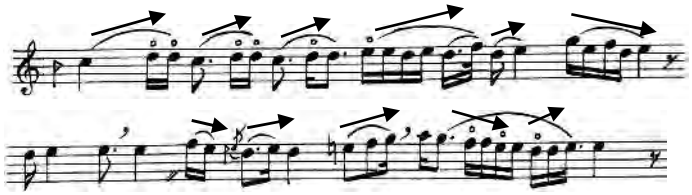
(۲) یا آهنگ جمله افتان است و روند زیروبمی در هجای پایانی جمله افتان- خیزان می‌باشد. به‌صورت زیر که در گوشه‌های درآمد، داد، حصار و عراق قابل‌مشاهده است.

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

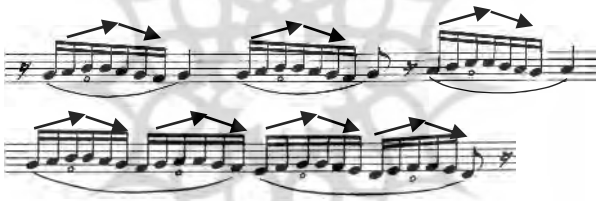
۳.۱.۴ زیروبمی در گسترهٔ هجا

آن‌چه به‌وضوح در پیکره‌های آوازی موردبررسی قابل‌مشاهده است، گرایش آوازها به استفاده از زیروبمی خاص بر روی هجاها در واژه‌ها و عبارات تحریری است. آنچه در آواز دشتی به چشم می‌خورد این است که زیروبمی در گستره‌ی هجا در این آواز یا افتان است

و یا خیزان (در اکثر مطلق موارد). درصورتی‌که در آواز ماهور، هجاها بیشتر تمایل به استفاده از نواخت‌های افتان–خیزان و یا خیزان–افتان دارند.

الف– قسمتی از گوشه‌ی دشتستانی آواز دشتی:

چنان‌که در اینجا نیز قابل‌مشاهده است، نواخت هجاها و عبارت‌های تحریری بیش‌تر یا افتان‌اند یا خیزان، هرچند وجود نواخت خیزان–افتان و افتان–خیزان نیز در این نمونه مشهود است.

ب– قسمتی از تحریر پایانی گوشه‌ی درآمد آواز ماهور:



همان‌گونه که در مثال فوق دیده می‌شود، زیروبمی عبارات تحریری از نوع خیزان–افتان است.

ازآنچه 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 غم و اندوه درونی دارد، که امری است همگانی و متعلق به تمامی فرهنگ‌ها و قومیت‌ها. 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 دارای روندی خیزان و یا افتان‌اند و برعکسِ آواز ماهور، هجاها و جمله‌هایی با روند افتان–خیزان یا خیزان–افتان در آن کم‌تر به چشم می‌خورند. اگر ساختمان آوایی ناله، فریاد، آه و اصواتی ازاین‌دست به‌دقت مورد بررسی قرار گیرد مشاهده می‌شود که روند زیروبمی در آن‌ها یا افتان است یا

خیزان. 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 تداعی‌کننده‌ی حزن و اندوه در ذهن شنونده باشد. در مورد آواز ماهور هم می‌توان چنین استنباط کرد که الگوی زیروبمی هجا در این آواز انعکاس الگوی اصواتی است در موسیقی 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 منعکس‌شده 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 سنجید و دوم، ارزش زمانی سکوت‌ها را موردتوجه قرار داد.

۱.۲.۴ میزان رخداد عامل سکوت

تعداد سکوت‌های رخ‌داده در آواز دشتی موردمطالعه ۴۱ مورد است که تقریباً به‌طور میانگین برای هر گوشه ۷ مورد می‌باشد و در آواز ماهور ۴۲ مورد است که به‌طور متوسط برای هر گوشه ۶ مورد می‌باشد. 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 است با ۴ مورد (در دشتستانی هر ۴ مورد چنگ (E) و در حاجیانی ۳ مورد چنگ و تنها یک مورد دولا چنگ (S)). این در حالی است که در آواز ماهور، حداقل رخداد عامل سکوت متعلق به گوشه‌ی آذربایجانی است با ۲ مورد (یک مورد چنگ و یک مورد دولا چنگ). این تفاوت‌ها نشان‌دهنده‌ی نقش پررنگ‌تر عنصر سکوت در آواز دشتی نسبت به آواز ماهور هستند.

۲.۲.۴ ارزش زمانی عنصر سکوت

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

جدول ۱. تعداد سکوت در گوشه‌های آواز دشتی

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

از داده‌های ارائه‌شده در جدول‌های فوق می‌توان چنین نتیجه گرفت که از ۶ گوشه‌ی آواز دشتی ۴ مورد؛ یعنی تقریباً ۶۷٪ آن‌ها، برای بیش از ۷۰٪ سکوت‌های خود، ارزش زمانی چنگ را انتخاب کرده‌اند. همچنین در آواز ماهور از ۷ گوشه‌ی آن فقط ۳ مورد،

یعنی چیزی در حدود ۴۲٪ گوشه‌ها، نه مانند آواز دشتی برای بیش از ۷۰٪ سکوت‌های خود، بلکه برای بیش از ۶۰٪ سکوت‌ها ارزش چنگ را برگزیده‌اند؛ یعنی تمایل به استفاده از سکوت طولانی‌تر چنگ در این آواز نسبت به آواز دشتی، بسیار کمتر است و در اکثر گوشه‌ها سعی بر این است که بیشتر از سکوت دولا چنگ استفاده شود.

۳.۴ کشش

با توجه به اهمیت میزان کشش واکه‌ها در انتقال حس آواز، در ادامه به انواع کشش‌های واکه‌ای استفاده‌شده در آوازها می‌پردازیم. اما پیش از ورود به بحث کشش واکه‌ای با توجه به پیوند ناگسستنی این مفهوم با مفهوم هجا و اینکه معمولاً کشش در واکه‌هایی که هسته هجا هستند اتفاق می‌افتد ابتدا ترکیب هجایی اشعار گوشه‌ها را ازنظر می‌گذرانیم و در ادامه کشش واکه‌ای را بحث می‌کنیم.

برای تشخیص هجاهای استفاده‌شده در هر آواز، ازآنجاکه اشعار استفاده‌شده در هر آواز معمولاً دارای وزن یکسان هستند (در یک بحر عروضی سروده شده‌اند) و از ترکیب هجایی مشابهی بهره می‌برند، به‌منظور جلوگیری از افزایش بی‌مورد حجم مقاله، در ادامه تنها مصراع آغازین شعر نخستین گوشه‌ی هر آواز را تحلیل می‌کنیم. البته نتایج حاصل از تقطیع هجایی مصرع نخست تمامی گوشه‌های آواز دشتی و ماهور در جدول‌های (۵) و (۶) ارائه می‌گردد. درنهایت با ارائه‌ی جدولی برای هر آواز، تمایل آن‌ها به استفاده‌ی بیشتر از نوعی خاص از هجا را می‌کاویم. در ادامه در جدول‌های (۳) و (۴) به ترتیب مصراع نخستین گوشه‌ی آغازین آوازهای دشتی و ماهور را آوانویسی کرده و ضمن مشخص‌نمودن ترکیب هجایی آن‌ها، کشش هر هجا در ساختمان ملودیک گوشه‌ی موردنظر، با استفاده از نت‌های موسیقی، ارائه نموده‌ایم. لازم به ذکر است که در خط موسیقی، به‌وسیله‌ی شکل نُت می‌توان ارزش زمانی هر نت را نسبت به نت دیگر بازشناخت. نُت‌های موسیقی معمولاً می‌توانند به هفت 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 می‌شود. نت سفید (𝅗𝅥) دارای کششی معادل نصف نت گرد است. نت سیاه (♩) دارای کششی معادل یک‌چهارم نت گرد است. نت چنگ (♪) دارای کششی معادل یک‌هشتم نت گرد است. نت دولا چنگ (𝅘𝅥𝅯) دارای کششی معادل یک شانزدهم

نت گرد است. نت سه‌لاچنگ (𝅘𝅥𝅯) دارای کششی معادل یک سی و دوم نت گرد است. نت چهارلاچنگ (𝅘𝅥𝅰) دارای کششی معادل یک شصت و چهارم نت گرد است (منصوری، ۱۳۸۷: ۴۲–۴۳).

جدول ۳. آوانویسی مصراع نخست نمونه آواز دشتی

مصراع نخست گوشه 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 نمونه آواز ماهور

مصراع نخست گوشه درآمد	بخت جوان دارد آنکه با تو قرین است												
آوانویسی	ʔæst	rin	qæ	to	ɑɑ	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، به ترتیب، در جدول‌های (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
چهار پاره	۱۲	۸	۰	۲۰
فِیلی	۵	۵	۲	۱۲
عراق	۳	۹	۱	۱۳
مصراع نخست گوشه‌ها	۳۹	۴۹	۷	۹۵

اگر داده‌های جدول‌های (۵) و (۶) را به‌دقت تحلیل کنیم، خواهیم دید که در آواز دشتی تقریباً ۳۶٪ هجاها از نوع کوتاه‌اند. این در حالی است که در آواز ماهور این رقم حدود ۴۲٪ است؛ یعنی در آواز ماهور ۶٪ بیشتر از هجاهای کوتاه استفاده می‌شود. حال اگر ما گوشه‌ی عراق را در آواز ماهور به دلیل اینکه در دستگاه‌ها و آوازهای دیگر ازجمله در آواز افشاری قابل‌اجرا است (یعنی شخصیت ملودیک این گوشه مختص آواز ماهور نیست)، کنار بگذاریم، این عدد به حدود ۴۴٪ خواهد رسید و اختلاف دو آواز در استفاده از هجای کوتاه به ۸٪ خواهد رسید که عددی بسیار چشم‌گیر و قابل‌اتکا است. پس آنچه از این بحث و در لابه‌لای داده‌های فوق قابل حصول است، 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 دارای هجاهای متوسط و بلند بیشتری نسبت به واژه‌های به‌کاررفته در اشعار مناسب برای خوانده شدن در گوشه‌های آواز ماهور هستند.

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 در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

حال که ساختمان هجایی اشعار استفاده‌شده در دو آواز را ازنظر گذراندیم، کشش واکه‌ای را در آن‌ها تحلیل می‌کنیم. پیش از ادامه‌ی بحث به جدول (۷) توجه نمایید.

جدول ۷. تعداد و ارزش زمانی هجاهای کوتاه در نمونه 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 فوق، می‌توان به‌راحتی به نقش پراهمیت کشش واکه‌ای در ایجاد تمایز بین دو آواز پی برد. عددها و درصدها در جدول فوق نشان می‌دهند که اکثریت مطلق هجاهای کوتاه به‌کاررفته در آواز ماهور یعنی ۸۲٪ این هجاها ارزش زمانی پیش‌فرض خود؛ یعنی S را حفظ کرده‌اند و پس از قرار گرفتن در درون ساختار و بافت آوایی گوشه‌های آواز ماهور، کوتاه ادا شده‌اند و از این میان فقط ۱۸٪ یعنی فقط ۷ هجای کوتاه و آن‌هم در گوشه‌هایی که مختص دستگاه ماهور نیستند، دارای ارزشی زمانی بیش از S بوده‌اند. گوشه‌های مدنظر در بین آوازها شناور تلقی می‌شوند، یعنی قابلت اجرا در آوازها و دستگاه‌های دیگر را نیز دارا هستند. در گوشه‌های عراق (۲ هجا) که در آواز افشاری و فِیلی (۳ هجا) که در آواز بیات ترک، هر دو از مشتقات دستگاه شور، 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 دارای ارزش S هستند؛ یعنی در حدود ۹۴٪. لازم به ذکر است که در ارتباط با ۷ مورد فوق که کشش هجا از حد عادی تجاوز کرده و بیشتر شده است، مدت‌زمان کشش هجاها تنها ۲ برابر کشش معمول شده است و در هیچ‌کدام از موارد ارزش زمانی هجا از این مقدار تجاوز نکرده است. این در حالی است که در آواز دشتی، وضع به‌طورکلی با آنچه در مورد آواز ماهور گفته شد، متفاوت است. در این آواز از تعداد ۲۴ هجای کوتاه مصراع اول بیت نخست هر گوشه، فقط ۱۴ مورد یعنی ۵۸٪ هجاهای کوتاه ارزش زمانی S را حفظ کرده‌اند و باقی موارد؛ یعنی ۴۲٪ پس از قرار گرفتن در بافت آوائی و ساختار ملودیک گوشه‌های این آواز، ارزش زمانی بیشتری از S به خود گرفته‌اند. نکته‌ی جالب‌توجه در مورد این آواز این است که هجاهای کوتاهی که کشیده‌تر از حد معمول ادا شده‌اند، مانند هجاهای آواز ماهور، همگی دارای ارزشی برابر e ، یعنی ۲ برابر ارزش زمانی واقعی هجای کوتاه نمی‌باشند، بلکه این کشش‌ها گاه تا ۵ برابر میزان عادی یعنی ارزشی برابر q+s در هجای /le/ در گوشه‌ی غم‌انگیز نیز می‌رسد. برای درک بهتر موضوع، از میان ۱۰ مورد

هجای کوتاهی که مانند ۷ مورد مطرح‌شده در آواز ماهور ارزش زمانی بیشتری از S دارند، تعداد ۵ مورد دارای کششی بین ۳ تا ۵ برابر کشش هجای کوتاه می‌باشند.

باید توجه داشت که موضوع مطرح‌شده در پاراگراف‌های اخیر فقط در مورد هجاهای کوتاه به چشم نمی‌خورد و اگر کشش دیگر انواع هجا مانند هجاهای متوسط نیز بررسی شود نتایجی مشابه نتایج فوق حاصل خواهد شد. به جدول(۸) دقت نمایید.

جدول ۸ تعداد و ارزش زمانی هجاهای متوسط در نمونه 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 بر مبنای معیار بسامد وقوع، ارزش زمانی هجاهای متوسط در دو آواز، کشش استاندارد و متعارف هر هجای متوسط را بین ۳ تا ۴ برابر کشش یک هجای کوتاه (s)، یعنی هجاهای دارای ارزش زمانی بیش از e و q، در نظر بگیریم، بعینه می‌بینیم که از بین ۴۲ هجای موردبررسی در آواز دشتی، تعداد ۹ هجا؛ یعنی تقریباً ۲۵٪ کل هجاهای متوسط، دارای کششی بیش از q می‌باشند. به عبارتی در آواز دشتی ۲۵٪ هجاهای متوسط، دارای کششی گاه تا بیش از ۳ برابر کشش متعارف این نوع هجا، در حین اجرا می‌باشند. این درحالی است که در آواز ماهور نه‌تنها هیچ هجایی با چنین کششی به چشم نمی‌خورد، بلکه نمونه‌هایی از هجاهای متوسط دارای ارزش زمانی بین $\frac{۱}{۳}$ تا $\frac{۱}{۴}$ کشش متعارف هجای متوسط، یعنی با ارزشی برابرS، که برابر کشش متعارف یک هجای کوتاه است، دیده می‌شود.

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 گردند و استفاده از کشش واکه‌ای از ویژگی‌های بارز و برجسته‌ی این آواز است که از آن در مقیاسی گسترده برای انتقال هر چه‌بهتر حس غم و اندوه به شنونده استفاده می‌شود.

بررسی کشش واکه‌ای و ساختمان هجایی اشعار به‌خوبی اهمیت پیوند شعر و موسیقی را مورد تأکید قرار می‌دهد و می‌توان به این مهم پی برد که وزن اشعار انتخابی بایستی هم‌سو و متناسب با کش‌وقوس‌ها و فراز و نشیب‌های ملودی هر آواز باشند تا هم شعر و هم‌آواز درنهایت کمال، معنای خود را به شنونده منتقل کنند. به نظر می‌رسد که اشعار سروده‌شده در بحرهای عروضی سنگین، مانند اشعار دارای وزن «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل»، به دلیل ترکیب مناسب هجایی؛ یعنی نسبت بیشتر هجاهای متوسط و بلند به هجاهای کوتاه و هم‌سو بودن وزن شعر با وزن گوشه‌های آواز دشتی برای خوانده شدن در قالب گوشه‌های این آواز بسیار مناسب باشند. از سوی دیگر اشعار سروده شده در بحرهای عروضی دارای ریتم تندتر مانند: «مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعل»، به دلیل نسبت بیش‌تر تعداد هجاهای کوتاه به هجاهای متوسط و بلند برای خوانده شدن در قالب اغلب گوشه‌های دستگاه ماهور مناسب بوده و از این طریق معنای شعر و مفهوم آواز هرچه بهتر به مخاطب منتقل گردد.

تصور کنید خواننده‌ای شعر «بخت جوان دارد آن‌که با تو قرین است / پیر نگردد که در بهشت برین است» را که دارای بحر عروضی «مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعل» با ریتمی تند است را در گوشه‌ی دشتستانی اجرا کند در این صورت تحمیل کشش‌هایی گاه بیش‌ازحد معمول بر روی 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 زنجیره‌ی آوایی این شعر، در انتقال معنای واژه‌ها و درنهایت کل شعر اختلال ایجاد نموده و درنتیجه معنای شعر به‌درستی منتقل نخواهد شد.

نکته‌ی قابل‌تأمل دیگر این است که اگر شعر انتخاب‌شده دارای محتوای کلامی و مضمونی مناسب و هم‌سو با محتوای حسی و عاطفی آواز باشد، این دو بر هم اثر مثبت گذاشته و با هم‌افزایی معنای یکدیگر را تقویت می‌کنند. مثلاً شعر: «ز کوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی / از این باد ار مدد خواهی چراغ دل برافروزی»، به فرض مناسب بودن وزن شعری و ترکیب هجایی آن، با توجه به مضمون طرب‌انگیز و محتوای معنایی‌اش، مناسب خوانده شدن در آواز دشتی که سراسر حزن و اندوه است نمی‌باشد و در صورت خوانده شدن در قالب این آواز، معنا و حس و حال آن به‌درستی به شنونده منتقل نخواهد شد. درحالی‌که شعری مانند: «ز کشت خاطرم جز غم نروید / ز باغم جز گل

ماتم نروید»، در صورت خوانده شدن در قالب دشتی، به دلیل 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 به عبارتی وزن شعر است. ازجمله عوامل مؤثر دیگر در وزن آواز تمپو یا سرعت ملودی است که خود حاصل برآیند عواملی چون: تعداد و ارزش زمانی کشش‌ها و سکوت‌ها در ساختار ملودیک گوشه‌های آواز است. با این مقدمه، با توجه به یافته‌های بخش‌های پیشین می‌توان چنین نتیجه گرفت که ازآنجاکه اشعار مناسب برای خوانده شدن در قالب گوشه‌های آواز دشتی، به دلیل بهره‌مندی بیش‌تر از هجاهای کشیده‌تر نسبت به آواز ماهور، دارای وزنی سنگین‌تر هستند و نیز با توجه استفاده بیشتر آواز دشتی از هجاهای بلندتر، کشیده‌تر ادا کردن هجاهای یکسان؛ به‌طوری‌که گاه ارزش زمانی یک هجای کوتاه به چند برابر ارزش زمانی یک هجای متوسط و حتی بلند در آواز ماهور می‌رسید. همچنین بر مبنای مقایسه‌ی 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 استفاده‌ی بیشتر و ملموس‌تر از زیروبمی افتان بر روی جمله‌های پایانی گوشه‌ها، حفظ روند افتان یا خیزان زیروبمی در گستره‌ی هجا، استفاده چشمگیرتر از عنصر تکرار در ساختمان گوشه‌ها با روندی اغلب افتان در حین تکرار، وقوع بیشتر عنصر سکوت و تمایل به استفاده از سکوت‌های طولانی‌تر، بهره بردن 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 غم و اندوه را به شنونده

القاء می‌کند. درحالی‌که آواز ماهور با تغییر در روند زیروبمی، استفاده از هجاهای کوتاه، کشش کمتر هجاها، بهره بردن از تعداد محدودتر سکوت با ارزش زمانی پایین‌تر و به‌طورکلی با سرعت و ریتمی تندتر به تهییج شنونده و القای حس شادی به وی می‌پردازد.

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

پی‌نوشت‌ها

۱. رساله موسیقی بهجت الروح نوشته عبدالمومن بن صفی‌الدین گرگانی از معدود رسالات موسیقی مربوط به سده‌های دهم و یازدهم هجری قمری است و ازاین‌جهت نزد موسیقی پژوهان از اهمیت بالائی برخوردار است.

۲. ترجمه فارسی از خلاصه رسائل اخوان‌الصفا با موضوع فلسفه اسلامی و متون قدیمی اسلامی متعلق به سده‌ی چهارم هجری است.

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

۴. مدت‌زمان ادای یک هجای کوتاه

کتاب‌نامه

بن صفی‌الدین، عبدالمومن. (۱۳۴۶). *بهجت الروح*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران

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

حیدری، ا.، و مختاری، م.، و خانمحمدی، ا. (۱۳۹۶). بررسی رابطهٔ گونه‌های هویت جمعی با مصرف گونه‌های موسیقیایی نمونهٔ موردمطالعه: دانشجویان دانشگاه یاسوج. **جامعه‌شناسی کاربردی**، ۲۸(۱(پیاپی ۶۵))، ۱۵۹-۱۸۴.

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

ذبیحی فر، ا.، و محسنی، س. (۱۴۰۰). موسیقی عرفانی: گستره معنایی و مصادیق در متون سنتی. پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی, ۲۱(۵), ۱۳۵–۱۶۱.

شکرالهی، هومان. (۱۳۸۵). *نگرشی بر ردیف آوازی ایران*. شیراز: انتشارات تخت جمشید.

عزیزیان، یونس. (۱۳۸۸). *رابطه‌ی آواشناسی و معناشناسی در موسیقی آوازی ایران بر مبنای آواز دشتی*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

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

فرهت، هرمز. (۱۳۸۶). *دستگاه در موسیقی ایرانی*. ترجمه‌ی مهدی پور محمد. تهران: پارت.

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

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

Becker, J. (1986). Is Western art music superior? *Musical Quarterly*, 72:341-359.

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*, 89:67-86.

Denora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics: Journal of Empirical Research on Literature, the Media, and the Arts*, 26:1-26.

Denora, T. (1999). Music as a technology of the self. Poetics: Journal of Empirical Research on Literature, the Media, and the Arts, 26:1-26.

Gabrielsson, A., & Lindstrom, E. (2001). The influence of musical structure on emotional expression. In: P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and Emotion: Theory and Research* (pp. 223-248). Oxford, UK: Oxford University Press.

Gerardi, G. M., & Gerken, L. (1995). The development of affective response to modality and melodic contour. *Music Perception*, 12:279-290.

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

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

Jakobson, R. (1971). *Selected Writings* (Vol. 3, pp. 704-705). The Hague, The Netherlands: Mouton.

Juslin, P. N., & Laukka, P. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin*, 129:770-814.

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, NJ: Princeton University Press.

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

Spencer, H. (1857). The origin and function of music. *Fraser's Magazine*, 56:396—408.