نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۱(۱۳۵)، ۵-۱۰ / شهریور ۱۴۰۳
DOI: 10.22034/BAGH.2024.452526.5592

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
A Comparative Study of Square Structures in Children's Poems and Musical Periods from a Symmetrical Point of View, the Intersection and Superiority of the Metric Sequence
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

بررسی تطبیقی ساختارهای مربعی در اشعار کودک و پریودهای موسیقایی از منظر تقارن، تقطیع و برتری اصل متریک-ریتمیک*

حسین قنبری احمدآباد**

استادیار گروه موسیقی، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۳۰ تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۰۱

چکیده

بیان مسئله: پژوهشگران، ساختارهای پریودیک موسیقایی را به‌صورت سؤال و جواب مربعی می‌شناسند که بخش اعظمی از کارگان موسیقی را شکل می‌دهد. در چنین ساختارهایی وقفه‌های طولانی‌تر در انتهای سؤال و جواب و وقفهٔ کوتاه‌تر در میانهٔ سؤال و میانهٔ جواب قرار می‌گیرد. نگرش فرمال سه‌بخشی، دوبخشی و پریودها از منظر کورگیان (تصاعد متریک) و پژوهش‌های دیگر در زمینهٔ گروه‌های صوتی، همگی احاطهٔ متریک را در ساختارهای ملودیک نشان می‌دهند. به‌نظر می‌رسد ساختارهای شعری نیز از اصول تصاعد متریک موسیقی پیروی می‌کنند.

هدف پژوهش: این مقاله یافتن ساز و کاری برای توصیف ساختار ریتمیک و دوری اشعار کودکانه و سپس آزمودن نظریهٔ به‌دست آمده در یک جامعهٔ آماری است. در پژوهش‌های پیشین ریتم و عروض شعر کودکانه به‌عنوان عامل موسیقی بیرونی بررسی شده و مدل‌هایی نیز برای شعر عامیانه و عروضی وجود دارد. اما تطبیق کارکرد متریک بر شعرهای عامیانه مخصوصاً مبتنی بر زیبایی‌شناسی شنیدار کمتر صورت گرفته است.

روش پژوهش: این پژوهش از نوع کمی-کیفی است و در گام اول به روش کیفی و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای، میزان انطباق نظریه‌های متریک با اشعار کودکانه و عامیانه انجام می‌شود. در گام دوم، فاز کمی، ۲۰ مخاطب در آموزن شنیداری شرکت می‌کنند.

نتیجه‌گیری: ساختار شعرهای کودکانه قابل توصیف بر مبنای اصول تصاعد متریک هستند. با توجه به نتایج ۹۰ درصدی مخاطبان می‌توان دریافت، شنوندگان الگوهای مبتنی بر تقسیمات مربعی را طبیعی‌تر می‌دانند؛ به‌همین دلیل ساختمان اغلب اشعار عامیانهٔ مبتنی بر سؤال و جواب هستند.

واژگان کلیدی: *ریتم کودکانه، تصاعد متریک، وقفه، پریود.*

مقدمه

ساختارهای سؤال و جوابی مربعی بخش اعظمی از کارگان موسیقی را شکل می‌دهند و به نظر می‌رسد ریشه در ملودی‌های کلام انگیخته (Logogenic) دارند. این موضوع بدین معنی است که ساختارهای کلامی در موسیقی نیز جاری هستند. برای نمونه، تقسیمات پایانی جملات در زبان با لحن افتان، همانند کادانس در موسیقی عمل می‌کند. تحقیقات آزمایشگاهی بر روی کاربران نشان می‌دهد، تقطیع عبارت‌های موسیقی از ساختمان مشابهٔ زبانی تبعیت می‌کند. این موضوع در ادامه بحث خواهد شد.

اشعارکودکانه و در حالت عام، اشعار عامیانه و اشعار پیش‌از اسلام، محل مناقشات جدی پژوهشگران است و برخی آن‌ها را عروضی و برخی هجایی-تکیه‌ای می‌دانند. پژوهشگران دیگر نیز در تحلیل، شیوهٔ بینابین را معتبر می‌دانند که اشعار عروضی با آزادی‌ها (اختیارات شاعری) همراه شده است. در اشعار عامیانه، عدول از عروض کلاسیک قابل انتظار است؛ چراکه بسیاری از حافظان و سرایندگان این شعرها با ساختارهای عروض کلاسیک ناآشنا بوده‌اند. برخلاف نمونه‌های کلاسیک، گاهی با تقطیع یک شعر عامیانه به تغییر بحرهای گوناگون آن پی می‌بریم. مثلاً با تقطیع کلاسیک، هر مصرع شعر عامیانه در یک بحر قرار می‌گیرد تا آنجا که برخی پژوهشگران دیدگاه عروضی را درخصوص بخش اعظمی از اشعار ناکارآمد می‌دانند و روش دیگری را ابداع می‌کنند. نکتهٔ جالب توجه این است که به نظر می‌رسد معیارهای تقسیم‌بندی عبارت‌بندی در موسیقی، در شعر نیز برقرار باشد. مثلاً سزور یا وقفهٔ اشعار که پس از هجای

* این پژوهش برگرفته‌از پژوهش پسادکتری باعنوان «طراحی اپلیکیشنی برای آموزش ریتم‌های کودکانه براساس فرهنگ ایرانی» (طرح پسا دکتری شماره ۹۹۰۱۹۸۷۸) است که به راهنمایی دکتر محمدرضا آزاده‌فر و نظارت دکتر حمید عسگری رابری در سال ۱۴۰۰-۱۴۰۲ در دانشکدهٔ موسیقی دانشگاه هنر ایران با پشتیبانی صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور (INSF) به انجام رسیده است.
** نویسندهٔ مسئول: ۰۲۱۶۶۴۱۲۹۲۰، ghanbari_hosein90@ yahoo.com

کشیده می‌آید، همچون سزور در پایان نت کشیدهٔ موسیقی عمل می‌کند؛ همچنین در پایان برخی رکن‌ها در بازهٔ زمانی خاص سزور وجود دارد. مثلاً در بحر رمل مثمن به‌صورت فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن/ فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن اصل تقارن، سؤال و جوابی بین مصرع اول و دوم وجود دارد. این ادعا ورای تأثیر کلام بر شعر و شعر بر کلام و پیوند شعر و موسیقی است. به عبارت دیگر، اشعار عامیانه و عروضی فارسی و عبارت‌بندی در آن‌ها، با ساختارهای مربعی در فرم خویشاوندی دارند.

ضرورت مسئله

کشف ساختارهای بنیادین و پرکاربرد مشترک بین شعر و موسیقی می‌تواند در طراحی سرفصل دروس آهنگ‌سازی و فرم سودمند باشد؛ زیرا ارتباط هنرآموز مبتدی با ساختارهای طبیعی آسان‌تر است. علاوه بر این با شناخت ساختارهای طبیعی‌تر و مرسوم‌تر، ابزارهای جدیدی را در تحلیل شعر عامیانه می‌توان یافت.

پیشینه

در باب شعرهای کلاسیک، پژوهشگران کمتر در جست و جوی روش‌های تطبیقی جایگزین برای عروض بوده‌اند. حتی بسیاری از پژوهشگران حوزهٔ ادبیات، شعرهای پیش از اسلام و یا اشعار عامیانه را در راستای عروض کلاسیک توجیه کرده‌اند که اختیارات شاعری در آن افزایش یافته است (وحیدیان کامیار، ۱۳۵۷). در نقطهٔ مقابل این پژوهش، خانلری و طبری وزن شعر عامیانه را متفاوت با گونهٔ عروضی می‌دانند و برای توجیه تنوع در وزن‌ها به مفهوم تکیه در اشعار اشاره می‌کنند. در واقع از این منظر، تکیه‌گذاری بر روی برخی کلمات موجب موزون شدن شعر می‌شود و مفهوم تکیه، موارد انحراف از عروض کلاسیک را بر این مبنا توضیح می‌دهد (خانلری، ۱۳۲۷؛ طبری، ۱۳۵۹). دستهٔ دیگری از پژوهشگران، در مواجهه با خلأهای نگرشی عروض کلاسیک، برای توصیف اشعار عامیانه، کودکانه و اشعار پیش از اسلام، روش‌های ابداعی خود را پیش می‌گیرند. امید طبیب زاده، نظریات پیشین را در باب عروضی بودن اشعار عامیانه رد می‌کند و در روش ابداعی خود بر مبنای وقفه‌ها عمل می‌کند (طبیب زاده، ۱۳۸۲). نظریهٔ فاطمی نیز در راستای رفع نقصان مربوط به عروض کلاسیک در خوانش‌های شعر عامیانه است. وی نظریهٔ وحیدیان کامکار را در باب عروضی بودن رد نمی‌کند؛ ولی نظریهٔ کنستاتین برایلو را با اصلاحاتی در باب «ریتم‌های کودکانه» متناسب با اشعار عامیانه (و کودکانه) ایران به‌کار می‌گیرد. در نظریهٔ برایلو تقسیمات دوتایی غالب هستند و تقسیمات سه‌تایی کمتر به‌کار می‌روند ولی فاطمی تقسیمات سه‌تایی را درمورد ریتم‌های کودکانهٔ ایران معتبرتر می‌داند (فاطمی، ۱۳۸۲). از سوی دیگر، آزاده‌فر در کتاب مبانی آفرینش ملودی در آهنگسازی و ساختار ملودی در موسیقی ایرانی مبتنی بر پژوهش‌های آزمایشگاهی و نظریات لردال، نظریات پیوند بین موسیقی و کلام را طبقه‌بندی می‌کند (آزاده‌فر، ۱۳۹۵؛ ۱۳۹۶). به هر حال، تطبیق بین نظریات شعر عامیانه و نیز عبارت‌بندی پریودها در پژوهش‌های پیشین بررسی نشده است.

سؤال و فرضیه پژوهش

پرسش بنیادین این پژوهش بدین شرح است که میزان انطباق ساختارهای پرکاربرد شعر کودک با ساختارهای بنیادین فرم در موسیقی تا چه اندازه است؟ و مخاطبان تا چه اندازه تصاعد متریک را در اشعار، طبیعی می‌دانند؟ فرض بر آن است که ساختارهای بنیادین تصاعد متریک در موسیقی بر شعر نیز منطبق است.

روش انجام پژوهش

این پژوهش در دو فاز کیفی و کمی انجام می‌شود. در فاز اول، به شیوهٔ کیفی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای، نحوهٔ شکل‌گیری عبارات از منظر منابع فرم، طبقه‌بندی می‌شود. سپس نتایج به‌دست آمده را با نظریات موجود در تقطیع اشعار عامیانه و اشعار عروضی تطبیق می‌کند تا میزان هماهنگی بین این دو مقوله مشخص شود. در فاز دوم، به روش کمّی، بر روی یک جامعهٔ آماری ۲۰ نفره، متشکل از موسیقی‌دان‌ها و غیر موسیقی‌دان‌ها چند نمونهٔ ریتمیک شعری آزمایش می‌شوند و در نهایت نتایج تحلیل می‌شود که تا چه اندازه نظریات تطبیقی در شنوندگان پذیرفته شده‌اند. البته برای تعمیم نظریات، جامعهٔ وسیع‌تری مورد نیاز است ولی به‌دلیل محدودیت‌های دورهٔ کرونا و شرایط انجام آزمایش، دسترسی به افراد بیشتر میسر نبود.

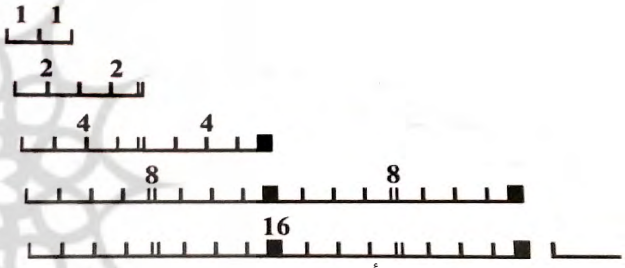
- **تقسیمات متریک در عبارت‌بندی و عوامل ایجاد وقفه (سزور) در موسیقی**

- تصاعد متریک و ساختار مربعی

یکی از مهمترین نظریات در تقسیم‌بندی فرم‌های کلاسیک و رمانتیک، نظریهٔ کورگیان است که فرم‌های مختلف هوموفونیک را در دسته‌بندی لید می‌آورد. او در موسیقی مبتنی بر کلام موزون و رقص، فرم‌های پریود، دوبخشی و سه‌بخشی را قرار می‌دهد و بر این باور است که متر، حدود شکل‌گیری پریود و عملکرد این فرم‌ها را تعیین می‌کند. در این نظریه، هر میزان پاسخ متریک به میزان قبل است. در ادامهٔ دو میزان دوم، پاسخ متریک دو میزان اول، چهار میزان اول پاسخ متریک چهار میزان دوم است و ... . اما این تصاعد از میزان ۱۶ به بعد تضعیف می‌شود و عوامل تماتیک و هارمونیک می‌توانند ساختارهای پریودیک و فهم آن‌ها را تسهیل کنند (کورگیان، ۱۳۹۶). چنین ساختارهایی را که مبتنی بر n^2 هستند، ساختارهای مربعی می‌نامند. تصویر ۱، این ساختمان را نشان می‌دهد. نکتهٔ قابل توجه آن است که کورگیان به‌دلیل طبیعی بودن ادراک ساختمان‌های مربعی، ساختمان‌های پریودیک دیگر را با توجه به انحراف از این موارد توجیه می‌کند.

مثلاً یکی از انواع ساختار ۱۰ میزانی را به‌صورت ۲+۴+ ۴ می‌داند که در انتها یک کادانس تکمیلی پلاگال آمده است. همچنین ساختار ۱۰ میزانی دیگری را با توجه به موتیو و ساختار هارمونیک را به‌صورت {(۱+۴)+ (۱+۴)} در نظر می‌گیرد. احاطهٔ این نوع تفکر در سایر مکاتب فرم نیز وجود دارد (اسپاسبین، ۱۳۸۹).

بسیار از مکاتب آموزش فرم، ساختمان‌های مربعی بر مبنای تشابه جملات را مبنا قرار می‌دهند. برای نمونه، اسپاسبین پریودهای مرسوم را مربعی با ساختمان تکرارشونده به‌صورت aba1b 1 می‌داند که هر کدام حروف یک عبارت (فزار دو میزانی) را نشان می‌دهند. جدول ۱، تقسیمات اسپاسبین را نشان می‌دهد و تصویر ۲ نمونه‌ای است از پریودی با ساختمان مربعی و متداول. لازم به ذکر است در کل تاریخ، این رویکرد متریک صدق نمی‌کند. مثلاً در مورد موسیقی آوازی رنسانس و برخی انواع موسیقی مینی‌مال، الزاماً تبعیت از ساختار متریک در ملودی‌پردازی وجود ندارد؛ بسیاری از موتت‌های ۵۰ سال آخر رنسانس یا موسیقی



تصویر ۱. تصاعدهای متریک. مأخذ: کورگیان، ۱۳۹۶.

جدول ۱. پریودهای مرسوم هشت میزانی در موسیقی کلاسیک. مأخذ: اسپاسبین، ۱۳۸۹.

ساختمان‌های مرسوم پریودهای مربعی	جملهٔ اول		جملهٔ دوم	
	a	b	a۱	b۱
	a	b	a۱	c
	a	a۱	a۲	a۳
	a	a۱	a۲	b
	a	a۱	b	b۱
	a	b	b۱	b۲
	a	b	c	a۱
	a	b	c	d

تصویر ۲. نمونه ای از پریود با فرم ab a۱b۱. مأخذ: اسپاسبین، ۱۳۸۹.

تین‌تینابولی از آروو پارت چنین ساختمانی را از لحاظ فرم ندارد. اما احاطهٔ تفکر سؤال و جوابی در تصاعد متریک در اغلب ملودی‌ها وجود دارد. صورت‌بندی‌های موسیقایی از ریتم شعر نیز انطباق زیادی با ساختارهای مربعی دارد. فاطمی در کتاب «ریتم‌های کودکانه در ایران»، اشعار عامیانه و کودکانه را به‌صورت جدول ۲ طبقه‌بندی می‌کند که نشان می‌دهد، اولاً ساختارهای مربعی غالب هستند و ثانیاً در تشکیل ساختارها سؤال و جواب می‌تواند برقرار باشد. فاطمی اغلب ساختمان ریتمیک اشعار کودکانه را سه‌تایی می‌داند و اشکال ریتمیک دوتایی در هر ضرب استثنا هستند. همچنین وقفه‌ها در انتهای الگوی چهارم قابل انتظار است. طبیب زاده نظریات عروضی بودن شعر عامیانه را رد می‌کند و به‌جای ارکان عروضی، توصیف دیگری را بر مبنای تعداد هجاها و وقفه‌ها ارائه می‌کند. در واقع، او عامل وقفه را در موزون بودن شعر پیش می‌کشد و برای وقفهٔ کوتاه علامت | و برای وقفهٔ بلندتر علامت || را در نظر می‌گیرد. هر هجا را نیز با علامت _ نشان می‌دهد و اشعار عامیانه را تقطیع می‌کند.

جدول ۲. اشکال صورت‌بندی شده از اشعار عامیانه در نظر فاطمی. مأخذ: فاطمی، ۱۳۸۲.

انواع مدل و واریانت‌ها	گروه اول	گروه دوم	گروه سوم	گروه چهارم
مدل ۱				
واریانت‌ها		سری تقسیم شده		–
مدل ۲				
واریانت‌ها		–		–
مدل ۳				
واریانت‌ها		سری تقسیم شده	–	–

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مثلاً «اَتَل مَتَل تولِ مَتَل» را به صورت ـ ـ|ـ ـ||ـ|ـ ـ ـ تقطیع می‌کند. اما طبیبِ زاده در این روش هجاهای تکیه‌بر و کیفیت هجاها را مشخص نمی‌کند. در واقع پژوهشگر، بدون در نظر گرفتن کشش معین و تکیه‌بری هر هجا، فرمول‌هایی را برای وزن شعرهای عامیانه می‌یابد. طبق بررسی طبیب زاده، مرسوم‌ترین ساختمان اشعار عامیانه دوشطری است (طبیب زاده، ۱۳۸۲). تصویر ۳، یکی از تقطیع‌های او را نشان می‌دهد که در آن باز هم ساختار سؤال و جوابی غالب است. نمونه‌های بحث‌شدهٔ فاطمی و طبیب زاده با تبعیت از ساختار سؤال و جوابی با ردیف‌های برابر نشان می‌دهد، ساختارهای متریک مربعی تا اندازهٔ زیادی فراتر از موسیقی غربی هستند. در واقع بی‌آنکه، یکی از دیگری تأثیر گرفته باشد، انطباق و سازگاری الگوها وجود دارد و بسیاری از ساختارها ممکن است جهان شمول باشند و در اغلب فرهنگ‌ها حضور داشته باشند، به همین دلیل اغلب شنوندگان آن را طبیعی‌تر می‌دانند.

- عوامل ایجاد کنندهٔ وقفه یا سزور

سزور یا وقفه، مدت زمان جداسازی بخش‌های موسیقی از یکدیگر است. این موضوع می‌تواند نمود بصری همچون سکوت داشته باشد و یا نشانه‌ای نداشته باشد. همچنین شدت تفکیک‌پذیری بین ساختمان‌ها می‌تواند متفاوت باشد (اسپاسبین، ۱۳۸۹). در واقع میزان وقفهٔ بین بخش‌ها متفاوت است. مثلاً بین دو بخش بزرگ‌تر A و B در فرم سه‌بخشی مرکب (Compound Ternary) وقفهٔ بیشتری نسبت به دو جملهٔ درون A وجود دارد. همچنین برخی علائم با قاطعیت بیشتری بخش‌ها را از هم جدا می‌کنند. برای نمونه کنتراست شدید تمپو همراه با تغییر تنالیته بیش از سکوت درون جمله، وقفه ایجاد می‌کند. لازم به ذکر است، منابع برخی از موارد زیر را عامل ایجاد خاتمه می‌دانند؛ ولی این تعاریف را می‌توان معادل وقفه در ساختارهای بزرگ‌تر هم دانست. از آنجا که ساختارهای بزرگ‌تر از تجمیع ساختارهای کوچک دارای خاتمه پدید می‌آید، در این نوشته وقفه و خاتمه معادل هستند. عوامل زیر مهم‌ترین عوامل ایجادکنندهٔ سزور و وقفه (یا خاتمه درون ساختاری) هستند.

– عمو سبزی‌فروش	(–)–|– ||– – –	(۲)، ۳
بعله	– |–	
سبزی کم‌فروش	– |– – ||– –	۳، ۲
بعله	– |–	
سبزی خوب داری	– |– – ||– –	۳، ۲
بعله	– |–	
قِر ورمی‌داری	– |– ||– – –	۲، ۳
بعله	– |–	
سبزیت باریکه	– |– ||– – –	۲، ۳
بعله	– |–	

تصویر ۳. تقطیع شعر در نوشتهٔ طبیب زاده. مأخذ: طبیب زاده، ۱۳۸۲.

الف) نت کشیده: نت‌های کوتاهی که به نت کشیده ختم می‌شوند، در نت کشیده احساس ختم ایجاد می‌کنند (Narmoor, 1992). شاید به‌همین دلیل باشد که در عبارت‌بندی، خوانندگان و نوازندگان سازهای بادی، در این نقطه نفس‌گیری می‌کنند. همچنین عبارت‌های ردیف در موسیقی ایرانی نیز اغلب با توجه به نت کشیده تقطیع می‌شوند. پس از چند نت کوتاه که به نت کشیده ختم می‌شود، احساس خاتمه وجود دارد، بنابراین جداسازی صورت می‌گیرد.

ب) سکوت: عامل سکوت ممکن است پس از نت کشیده یا در پایان عبارت واقع شود. در اغلب منابع، نمود بصری برای سزور، سکوت است. سکوت می‌تواند بین دو عبارت، دو جمله، دو موتیف و حتی دو بخش بیاید و آن‌ها را از یکدیگر تفکیک کند (Narmour, 1992؛ اسپاسبین، ۱۳۸۹).

ج) تشابه: طبق نظر اسپاسبین، کورگیان و لردال عامل شباهت، عامل جداکنندهٔ ساختارها از یکدیگر است. اسپاسبین بر این باور است که شباهت جدا می‌کند و تفاوت یکپارچه می‌کند. به‌همین دلیل، اسپاسبین در تقسیم‌بندی پریودها، پریودهای با ساختمان تکرارشونده را داری وقفه در پایان عبارت اول می‌داند (اسپاسبین، ۱۳۸۹؛ کورگیان، ۱۳۹۶).

د) تضاد شدید: اسپاسبین عامل تضاد شدید را نیز عاملی برای جداسازی ساختمان‌ها و در نتیجه ایجادکنندهٔ سزور می‌داند (اسپاسبین، ۱۳۸۹).

ه) تصاعد متریک: پیش‌تر در بحث کورگیان اشاره کردیم در انتهای ساختمان‌های دومیزانی، چهارمیزانی و هشت‌میزانی و شانزده‌میزانی، وقفه و جداسازی وجود دارد. البته از نظر نارمور نیز آمدن نت بر روی تأکید متریک احساس خاتمه ایجاد می‌کند (کورگیان، ۱۳۹۶؛ Narmour, 1992).

و) حل دیسونانس به کنسونانس (ناملایم به ملایم): چنانچه عامل مرکزی قطعهٔ عاملی ملایم یا پایدار (همچون آکورد پایدار یا نت مرکزی) باشد، حل ناپایدار به پایدار می‌تواند حس خاتمه ایجاد کرده و منجر به ایجاد سزور شود. البته نوع نگاه به ملایم و ناملایم در سبک‌ها و فرهنگ‌های مختلف متفاوت است. مثلاً در موسیقی دوران هارمونی عمومی می‌توان حل هفت دومینانت به تونیک را مصداقی از این موضوع دانست؛ ولی در موسیقی نئوتنال یا حتی جز، عامل مرکزی می‌تواند آکوردی ناملایم باشد. در این‌گونه موارد روش‌های دیگری برای کادانس وجود دارد. فرمول‌های کادانسی همچون بال کبوتر یا الگوی فرودی نوا در موسیقی ایرانی نیز چنین کارکرد کادانسی غیرهارمونیک را دارند.

ز) توالی فاصلهٔ کوتاه پس از پرش بلند: توالی سه نت که اولی و دومی فاصلهٔ زیاد و دومی و سومی فاصلهٔ کمتری داشته باشند، تداعی خاتمه می‌کند (آزاده‌فر، ۱۳۹۵؛ Narmour, 1992). در واقع پرش بلندتر به معنای ایجاد تنش است و حل یک پرش بلند به فاصلهٔ کوتاه‌تر در حکم تداعی تنش به آرامش است و حس خاتمه ایجاد می‌کند.

تمامی این عوامل می‌توانند به‌صورت همزمان عمل کنند یا یکی

در جهت تضعیف دیگری عمل کند. عوامل مربوط به ریتم و کشش نت‌ها یعنی موارد الف تا ه را می‌توان در مورد شعر نیز به‌کار برد. جدول ۳ تطبیق برخی عوامل ایجادکنندهٔ وقفه را در موسیقی و شعر عروضی نشان می‌دهد. ولی سایر موارد به‌دلیل درگیر بودن با هارمونی یا ملودی در توصیف شعر سخت‌تر به‌کار می‌روند.

در بخش قبل نشان دادیم با توجه به اصل تصاعدهای متریک، وقفه یا سزور پایانی عبارات، تصاعد متریک مرسوم‌تر است. شاید به‌همین دلیل باشد که اشعار عامیانه و کودکانه، اغلب دوشطری هستند و مدت زمان دو شطر (و نه الزاماً تعداد هجاها) برابر است. بین شطرها نیز وقفهٔ بزرگتری وجود دارد و در پایان ارکان، وقفهٔ کوچکتری وجود دارد. در واقع مطالعات نشان از تطبیق متریک پریودهای موسیقی و نیز اشعار عامیانه دارد. بدین ترتیب انتظار خواهیم داشت که مخاطبان یک شعر با گوش دادن به ریتم بتوانند وقفه‌ها را به‌درستی و برخی از گونه‌ها را طبیعی‌تر از دیگر گونه‌ها تشخیص دهند.

• بخش آزمایشگاهی: آزمون تقطیع بر مبنای تصاعد متریک و الگوهای طبیعی‌تر

هدف این آزمایش بررسی میزان مطلوبیت ساختارهای مربعی (از نوع سؤال و جوابی) و محل مطلوب وقفه‌ها منطبق بر نظریات پیش‌گفته است.

- جامعهٔ آماری و نمونه‌های مورد آزمایش

جامعهٔ آماری این آزمایش را ۲۰ نفر خانم و آقا در بازهٔ سنی ۱۶-۳۵تشکیل می‌دهد. برای در نظرگرفتن تنوع جامعهٔ آماری، افراد موسیقی‌دان و غیرموسیقی‌دان به‌صورت تصادفی انتخاب شدند. آزمایش بر روی چهار نمونهٔ صوتی انجام شد که در نرم‌افزار سیبلیوس طراحی شدند. در طراحی نمونه‌ها، از هیچ تأکیدی استفاده نشده و نمونه‌های صوتی و توضیحات در اختیار مخاطبان قرار نگرفته است تا نتایج تحت‌تأثیر قرار نگیرد. نمونهٔ اول با ساختار فعولن فعولن فعول/ فعولن فعولن فعول است که وقفه‌گذاری در آن در انتهای سومین فعولن صورت پذیرفت. در واقع این نمونه مطابق ساختارهای موردانتظار در تصاعد متریک و نظریات است. تصویر ۴، نمونهٔ اول را نشان می‌دهد.

ساختار دوم همان بحر قبلی ولی با برهم زدن وقفه با قراردادن عامل سکوت در دومین رکن است که پیش‌بینی نظریات را زیر سؤال می‌برد (تصویر ۵). در نمونهٔ سوم (تصویر ۶) ساختار ریتمیک بعدی‌ساختارچهاررکنی،مستفعلن‌مستفعلن/مستفعلن‌مستفعلن نوشته شده است. نمونهٔ چهارم (تصویر ۷) نیز همان ساختار را دارد ولی تقطیع در جای دیگر و فارغ از تداعی متریک انجام شده است. طراحی نمونه‌های صوتی به‌گونه‌ای است که الگوهای اول و سوم الگوهای مطابق تصاعد متریک هستند. الگوی دوم کاملاً دور از انتظار و با نفس‌گیری یا تقطیع متفاوت با تئوری و الگوی چهارم، اندازهٔ وقفه را به گونه‌ای تنظیم می‌کند که کمی بیش‌تر از انتظار است. برای مخاطبان به‌همراه نمونهٔ صوتی سؤالات زیر ارسال شد. لطفا با توجه به نمونه‌های صوتی پاسخ صحیح تر را انتخاب کنید؟ (در صورت عدم ترجیح نیز جواب خود را مشخص کنید).

الف) بین دو نمونهٔ اول و دوم کدام یک را طبیعی‌تر می‌دانید؟

ب) نفس‌گیری یا وقفه در کدام‌از یک‌از مواردِاول و دوم طبیعی‌تر است؟

ج) بین دو نمونهٔ سوم و چهارم کدام یک را طبیعی‌تر می‌دانید؟

د) نفس‌گیری یا وقفه در کدام از یک از موارد سوم و چهارم طبیعی‌تر است؟

ه) بین موارد اول تا چهارم به ترتیب کدامیک را ترجیح می‌دهید؟

جدول ۳. تطبیق ساختارهای ایجادکنندهٔ وقفه یا سزور در شعر و موسیقی. مأخذ: نگارنده.

عوامل ایجاد کنندهٔ سزور	
موسیقی	**شعر**
نت کشیده	هجای طولانی‌تر
سکوت	تغییر رکن شعری
تشابه ساختاری (تکرار عبارت، موتیف)	تکرار رکن شعری یا مجموعه ارکان در مصرع اول و دوم
تضاد شدید (تماتیک، دینامیک، بافت و...)	تغییر رکن شعری، استفاده از بحر کاملاً متفاوت
تصاعد متریک	تناسب دو به دوی ارکان

تصویر ۴. نمونهٔ اول. مأخذ: نگارنده.

تصویر ۵. نمونهٔ دوم. مأخذ: نگارنده.

تصویر ۶. نمونهٔ سوم. مأخذ: نگارنده.

تصویر ۷. نمونهٔ چهارم. مأخذ: نگارنده.

- جمع‌بندی و تحلیل نتایج آزمایش

پس از جمع‌آوری داده‌ها جواب سؤالات همراه با درصد پاسخگویی به شرح زیر انجام شد:

الف) ۹۰ درصد مخاطبان نمونهٔ الف را انتخاب کرده‌اند و این موضوع نشان می‌دهد ساختارهای تقطیع‌شده بر مبنای نظریات تصاعد متریک و پریود با ساختمان تکرارشونده، قابل قبول اکثریت است. گرچه در برخی موارد استثنائاتی وجود دارد.

ب) ۱۷ شنونده یعنی ۸۵ درصد مخاطبان نمونهٔ اول را نسبت به نمونهٔ دوم دارای نفس-گیری یا وقفه مناسب‌تری دیدند.

ج) ۶۰ درصد شنوندگان نمونهٔ سوم و ۴۰ درصد نمونهٔ چهارم را مناسب می‌دانستند. این موضوع نشان می‌دهد در دورهای ریتمیک طولانی، شنوندگان خروج از دور متریک یا سکته را می‌پذیرند. تفاوت نمونهٔ سوم و چهارم در جایگاه تقطیع نبود بلکه در میزان نفس‌گیری بود.

د) پاسخ به این سؤال نیز همچون سؤال سوم بود.

ه) ۹۵ درصد شنوندگان نمونهٔ اول را بر سایر نمونه‌ها ترجیح می‌دهند و در گام بعد نمونهٔ سوم و چهارم را می‌پذیرند. اختلاف معناداری در ترجیح نمونهٔ سوم و چهارم وجود نداشت.

جمع‌بندی یافته‌ها مشخص می‌کند تصاعد متریک و تقطیع و نفس‌گیری برای ۹۰ درصد شنوندگان طبیعی‌تر به نظر می‌رسد. همچنین تقطیع در میانهٔ دور ریتمیک و تبعیت از ساختارهای سؤال و جوابی، میلی طبیعی است. اما بر خلاف انتظار، فارغ از آموزش موسیقی، اختلاف معناداری بین موسیقی‌دان‌ها و غیر موسیقی‌دان‌ها وجود ندارد. نتیجهٔ صد در صدی نیز در هیچ ساختاری وجود ندارد. به‌همین دلیل در تعمیم نتایج به کل باید با احتیاط رفتار کرد.

نتیجه‌گیری

پرسش بنیادین این پژوهش بدین شرح بود که میزان انطباق ساختارهای پرکاربرد شعر کودک با ساختارهای بنیادین فرم در موسیقی تا چه اندازه است؟ و مخاطبان تا چه اندازه تصاعد متریک را در اشعار، طبیعی می‌دانند؟ فرض بر آن است که ساختارهای بنیادین تصاعد متریک در موسیقی بر شعر نیز منطبق است.بخش اول پژوهش نشان داد که تصاعد متریک در موسیقی و شعر، وقفه یا سزور ایجاد می‌کند. با بررسی تطبیقی مفاهیم فرمال و صورت‌بندی اشعار در نوشته‌های فاطمی و طبیب زاده می‌توان جایگاه وقفه‌ها در موسیقی را با شعر منطبق دانست. برای نشان‌دادن میزان مقبولیت الگوهای تقطیع شعرها مبتنی بر اصل تصاعد متریک، بر روی یک جامعهٔ آماری ۲۰ نفره از موسیقی‌دان‌ها و غیر موسیقی‌دان‌ها آزمایشی انجام شد. این آزمایش میزان طبیعی بودن و جایگاه سزور بر مبنای تئوری‌های پیش‌گفته را نشان می‌دهد. نتیجهٔ اندازه‌گیری در چهار نمونه نشان می‌دهد، ۹۰ درصد مخاطبان الگوی مطابق تصاعد متریک را طبیعی‌تر و تقطیع بر مبنای آن را بهتر حس می‌کنند. در مورد الگوهای دیگر کم و زیاد شدن وقفه تأثیر معناداری بر ترجیح مخاطبان نمی‌گذارد. در تحقیقات پیش‌رو می‌توان بر روی الگوهای دیگر ریتمیک و تحلیلی و آزمودن آن‌ها بر روی مخاطبان تمرکز کرد تا ساختارهای توصیفی قابل اتکا یافت.

فهرست‌منابع

- اسپاسبین، ای. و. (۱۳۸۹). *فرم موسیقی*. نشر هم‌آواز.
- آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۵). *مبانی آفرینش ملودی در آهنگسازی*. نشر مرکز.
- آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۶). *ساختار ملودی در موسیقی ایرانی*. نشر مرکز.
- فاطمی، ساسان. (۱۳۸۲). *ریتم‌های کودکانه در ایران: پژوهشی پیرامون وزن شعر عامیانه‌ی فارسی*. مؤسسهٔ فرهنگی ماهور.
- خانلری، پرویز. (۱۳۲۷). *تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل*. انتشارات دانشگاه تهران.
- طبری، احسان. (۱۳۵۹). *ترانه‌های عامیانه و برخی مختصات فنی و هنری آن*. نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، حزب توده.
- طبیب زاده، امید. (۱۳۸۲). *تحلیل وزن شعر عامیانهٔ فارسی*. نیلوفر.
- کورگیان، تاتیانا سورنونا. (۱۳۹۶). *فرم در موسیقی: قرن‌های هفدهم تا بیستم* (ترجمهٔ مسعود ابراهیمی). نشر نای و نی.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۵۷). *بررسی وزن شعر عامیانه*. آگاه.
- Narmour, E. (1992). *The analysis and cognition of melodic complexity: The implication-realization model*. University of Chicago Press.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
قنبری احمدآباد، حسین. (۱۴۰۳). بررسی تطبیقی ساختارهای مربعی در اشعار کودک و پریودهای موسیقایی از منظر تقارن، تقطیع و برتری اصل متریک-ریتمیک. *باغ نظر*، ۲۱(۱۳۵)، ۵-۱۰.

DOI: 10.22034/BAGH.2024.452526.5592
URL:https://www.bagh-sj.com/article_198605.html