**رابطه وزن شعر و موسیقی**

**نویسنده : طبیب زاده، امید**

نسبت داد. همچنین باید به اکراه موسیقی‏دانانِ سنتی و آوازخوانان و ردیف‏دانان ایرانی از خواندنِ از روی

نُت، و گرایش شدید آنان به استفاده از شیوه مرسوم تداعی‏گری در پیدا کردن ملودیها و ضربهایِ قطعاتِ گوناگون

اشاره کرد(1). از اواخر دوره قاجار، همزمان با ورود تدریجی افکار جدید پیوند شعر و موسیقی آوازی. تألیف حسین دهلوی. ماهور. تهران 1379.

رابطه وزن شعر فارسی و موسیقی ایرانی از جمله مباحثی است که توجه هر عروض‏دانِ کنجکاو و هر موسیقی‏دانِ خوش‏ذوقی را به خود جلب می‏کند، اما به‏رغم جذاب بودن این مبحث برای هر دو گروه عروض‏دانان و موسیقی‏دانان، و نیز به‏رغم چندین قرن سنت پربار شعر و موسیقی در این سرزمین، تاکنون کمتر محققی چنانکه باید و شاید به این موضوعِ درخور توجه پرداخته و کُلِّ مآخذِ مربوط به آن به استثنای یکی دو مورد از حد اشاراتی جسته و گریخته فراتر نرفته بوده(2). خوشبختانه با انتشار کتاب پیوند شعر و موسیقی آوازی (اثر استاد حسین دهلوی) جایِ خالی این بحث در مآخذ و مطالعات وزن شعر فارسی و موسیقی ایرانی تاحدی پر شده و برای نخستین بار زمینه‏ای جدی برای بحثِ علمی درباره آن پدید آمده است.

سه دلیل می‏توان برشمرد که چرا بحث درباره پیوندهای وزن شعر و موسیقی عملاً اینگونه با بی‏اقبالی و کم‏التفاتی مواجه بوده است: اولاً عروض قدیم به هیچ وجه ابزار مناسب و کارآمدی برای چنین تحقیقی نبوده است. در واقع عروض قدیم، با خیل زحافاتِ من‏عندی و قواعد مشکلش، حتی در ادای وظیفه اصلی خود، یعنی توصیف ساده و صریح وزنِ شعر فارسی درمانده بود، چه رسد به اینکه به عنوان ابزاری اصلی و قابل اطمینان راه‏گشایِ محققان در مطالعه پیوندهای وزن شعر و موسیقی باشد. نخستین بار دکتر پرویز ناتل خانلری در کتاب مهم وزن شعر فارسی(3) به اشکالات اساسیِ عروض قدیم اشاره کرد و اثبات کرد که باید ساختار ساده و دقیق دیگری را جایگزین آن ساختار پرحشو و ناتوان نمود. سپس استاد ابوالحسن نجفی در مقاله معتبر «اختیارات شاعری»(4) راه دکتر خانلری را ادامه داد و با اصلاحات کلی در شیوه او و طرح نکات جدید، عملاً بنیانِ عروض جدید را پی افکند. از آن پس این چارچوب جدید و ساده در بوته نقدها و نظرهایِ بسیار، رفته رفته صورت دقیق امروزی خود را به دست آورد.

دومین علتِ مغفول ماندنِ بحث درباره پیوندهای وزن شعر و موسیقی را می‏توان به ضعف آموزه‏های قدیم موسیقی ایرانی در توصیف و نمایش نمادین نُتها و خاصه ضربها و میزانهایِ موسیقی به ایران، ضرورت بهره‏جویی از آموزه‏های نوینِ موسیقی نیز احساس شد، به‏حدی که امروزه می‏توان به موضوعاتی چون برابریابیِ ریتم شعر در میزان‏بندیهای موسیقایی، یعنی موضوع اصلی کتاب مورد بحث پرداخت.

و بالأخره سومین و شاید مهمترین دلیل این بود که کمتر محققی تا بدان پایه هم به اصول عروض جدید و هم به مبانیِ موسیقیِ نوین اشراف داشته است که توان تلفیق این دو بحث کاملاً تخصصی را داشته باشد. انتشار کتاب پیوند شعر و موسیقی آوازی بیش از هر چیز نویدبخشِ شکل‏گیریِ پیوندی خجسته میان این دو حوزه هنری و دانشگاهی در ایران است.

این کتاب اصولاً برای موسیقی‏دانان یا دانشجویان رشته موسیقی نوشته شده است و خوانندگان آن باید از پیش اطلاعات کافی در مورد اصطلاحات و علائم نت‏نگاری داشته باشند. مؤلف کتاب، پیش از پرداختن به موضوع اصلیِ بحث خود، کوشیده است تا خوانندگانِ خود را با اصول عروض جدید آشنا سازد و شیوه تقطیع اشعار به ارکان را به آنان بیاموزد. در این مختصر می‏کوشیم گفتارهای دوم تا پنجم کتاب (ص 23 تا 74) را که به معرفی و توصیف عروض جدید اختصاص دارد بررسی کنیم.

چنانکه اشاره شد این کتاب برای دانشجویان و دانش‏آموختگان موسیقی نگاشته شده است، به همین دلیل مؤلفِ آن، بخشی از اثر خود را به معرفی مبانی عروض جدید اختصاص

حاشیه:

1) مقاله زیر از جمله معدود مقالاتِ علمی و دقیقی است که تاکنون در زمینه رابطه شعر فارسی با موسیقی ایرانی منتشر شده است:

E.Yarshater, »Affinities between Persian Poetry and Music«, in: Studies in Art and Literature of the Near East, ed. by P.Chelkowski, University of Utah and New York University, 1974, p.63.

2) از انتشارات دانشگاه تهران، 1337، چاپ دوم: بنیاد فرهنگ ایران (1345). چاپهای بعدی این کتاب به همت انتشارات توس منتشر شد.

3) در جنگ اصفهان؛ ویژه شعر، دفتر دهم، تهران، تابستان 1352.

4) رک. «تحولات موسیقی ایرانی: گفت‏وگو با ژان دورینگ»، در ایران و مدرنیته، به همت رامین جهانبگلو، تهران، نشر گفتار، ص 87 ـ 175.

داده است؛ اما متأسفانه چون در معرفی این بحث بیش از آنکه از مآخذ اصلی و دست اول استفاده کند، بر مآخذ دست دوم تکیه کرده است، بسیاری از موضوعات مهم به‏طور ناقص طرح شده یا اصلاً طرح نشده است. این امر سبب می‏شود که غالب خوانندگان کتاب که آشنایی چندانی با عروض ندارند، بخش نخست کتاب را نخوانده رها کنند و در نتیجه در درک مباحث بعدی دچار اشکال شوند. در اینجا به اختصار به این موارد اشاره می‏کنیم.

قواعد عروض جدید را می‏توان در سه دسته اختیارات شاعری یا جوازات عروضی (شامل تبدیل هجاها)، ضرورتهای وزنی (شامل تغییر کمیت مصوتها و نیز حذف همزه) و بالأخره استثنائات یا الزامات تقطیع خلاصه نمود. در کتاب حاضر تنها به برخی از ضرورتهای وزنی اشاره شده و دو دسته دیگر تقریبا مسکوت مانده‏اند.

مثلاً پس از توضیحات مؤلف درباره کمیت هجاها، خواننده می‏تواند بیت زیر را به کمیتهای بلند و کوتاه تشکیل‏دهنده‏اش تقطیع کند، اما از اختلاف هجایِ اول دو مصراع سر در نمی‏آورد:

سحـرم دولت بیـدار بــه بالیـن آمـد ¹¹--/ ¹¹--/ ¹¹--/ --

گفت برخیز که آن خسرو شیرین آمد -¹--/ ¹¹--/ ¹¹--/ --

چنانکه می‏دانیم طبق اختیارات شاعری، شاعر مجاز است که در هر مصراعی که رکن اول آن فعلاتن (¹¹--) است، به‏جای فعلاتن از فاعلاتن (-¹--) استفاده کند.(5)

همچنین خواننده می‏تواند بیت زیر (از رودکی) را به کمیتهای کوتاه و بلند آن تقطیع کند اما در مورد اختلاف رکن دوم در دو مصراع سردرگم می‏ماند:

مرا بسود و فروریخت هرچه دندان بود ¹-¹-/ ¹¹--/ ¹-¹-/ --

نبـود دنـدان لا بـل چـراغ تابـان بـود ¹-¹-/ ---/ ¹-¹-/ --

در اینجا مؤلف باید متذکر می‏شد که طبق یکی دیگر از اختیارات شاعری، شاعر اختیار دارد در همه جا، جز در آغاز و پایان مصراع، بجایِ دو هجایِ کوتاه، از یک هجای بلند استفاده کند.

توضیحات مؤلف درباره همزه آغازین چندان که باید کافی و روشن نیست و ممکن است خواننده را سردرگم سازد. می‏دانیم در فارسی تمام کلماتی که به ظاهر با مصوت آغاز می‏شوند، در حقیقت با همزه‏ای شروع می‏شوند که به قول زبانشناسها نقش ممیز ندارد و می‏توان آن را حذف کرد. اما باید توجه داشت که همزه در موقعیت میانی و پایانی نقش ممیز دارد و حذف آن ممکن نیست: تأویل/ تحویل/ طویل، و یا جُزء/ جُزو/ جُز و غیره. مؤلف در کتاب حاضر متذکر وجود همزه آغازین شده است اما برای نمایش آن از هیچ علامتی استفاده نمی‏کند: اسرار/asraËr ، آن/aËn و غیره (ص 41)، ولی همزه در موقعیت میانی و پایانی را گاه با علامت /qÏ/ نشان می‏دهد (مثلاً رأی/ raqÏy، تعبیر/ taqÏbir، توابع/ tavaËbeqÏ ]ص 26]) و گاه نمایش نمی‏دهد (مثلاً صومعه/ sow-ma-e ]ص 56]).

با توجه به اینکه همزه واج مشخص و مستقلی در فارسی است، بهتر است آن را در تمام موقعیتها نمایش دهیم. از طرف دیگر می‏دانیم که شاعر می‏تواند به ضرورت وزن همزه آغازین را حذف کند یا نکند. مثلاً در بیت زیر (از حافظ) باید کلمه «از» با حذف همزه و کلمه «آن» با حفظ همزه خوانده شود:

|  |  |
| --- | --- |
| من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم | که عشق از پرده عصمت برون آرد زلیخا را |

برای نمایش وضع همزه در مصراع نخستِ بیت فوق، می‏توان از علائم آوانگاری استفاده کرد؛ در این حالت بیشتر به اهمیت استفاده از علامت خاصی برای نمایش همزه آغازی پی می‏بریم (در اینجا همزه را با علامت / / نمایش می‏دهیم):

ma naz aËn hos ne ru zaf zun ke yu sof...

علاوه بر حذف همزه آغازین، باید از تغییر کمیت مصوتها هم به‏عنوان یکی دیگر از انواع ضرورتهای وزنی یاد کرد. در این کتاب از تمام انواع تغییر کمیت مصوتها یاد شده است اما توضیحات مربوط به آنها به هیچ وجه کافی نیست. مهمترین ایرادی که به توضیحات کتاب وارد است این است که مؤلف صرفا به ذکر شواهد بسنده کرده و هیچ متذکر این مطلب نشده است که این تغییر و تبدیلها در چه مواضعی رخ می‏دهند. مثلاً وی در مورد بیت زیر:

|  |  |
| --- | --- |
| سازِ طرب عشق که داند که چه سازی است | کز زخمه آن نُه فلک اندر تب و تاب است |

آورده است: «در ترکیب سازِ طربِ` چهار هجای کوتاه، پشت سر هم قرار گرفته است... که معمولاً توالی این تعداد هجای کوتاه در اشعار کلاسیک فارسی متداول نیست و بنا به نحوه بیانِ کلمات و نیاز شعر (از نظر تطبیق با افاعیل عروضی)، دو هجای کوتاه دوم و پنجمِ آن به جای هجای بلند به کار رفته است» (ص 60). توضیح فوق به هیچ وجه علت تبدیل هجاهای کوتاه «زِ» (در «سازِ») و «بِ» (در «طَرَبِ») به هجای بلند محسوب نمی‏شود. چنانکه می‏دانیم شاعر می‏تواند به ضرورت وزن، مصوتهای کوتاه /a، e، o/ را بلند به حساب آورد، به شرط اینکه مصوتها در پایان کلمه واقع شده باشند. مؤلف کتاب مطلقا به این محدودیت حاکم بر تغییر کمیت مصوتهای کوتاه اشاره نکرده است. از این رو ممکن است خواننده دچار این تصور

حاشیه:

5) مآخذ و مستندات نگارنده در مورد اصول عروض جدید، علاوه بر دو مأخذ پیش از دکتر خانلری و ابوالحسن نجفی، مآخذ زیر نیز هست: یادداشتهای نگارنده از کلاسهای وزن شعر استاد ابوالحسن نجفی در مرکز نشر دانشگاهی، 1375؛ تقی وحیدیان کامیار، وزن و قافیه شعر فارسی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران 1367.

خطا شود که مصوتهای کوتاه را هرجا که لازم باشد می‏توان کوتاه به حساب آورد و هر کجا که لازم باشد بلند. اگر اینگونه می‏بود، دیگر نیازی به بحث عروض و قواعد آن نمی‏بود!

نوع دیگر تغییر مصوتها، که به ضرورت وزن در شعر رخ می‏دهد، درست عکس حالت قبل را دارد؛ یعنی در آن مصوتهای بلند (i، u، aË) به مصوتهای کوتاه تبدیل می‏شوند. توضیح مؤلف در مورد این نوع تغییر کمیت مصوتها نیز مطلقا کافی و صحیح نیست. مثلاً وی در مورد این بیتِ سعدی:

|  |  |
| --- | --- |
| داروی تربیت از پیر طریقت بِسِتان | کآدمی را بَتَر از علت نادانی نیست |

آورده است: «در پاره‏ای موارد، مصوت بلند «او» نیز در توالی کلمات شعر به‏تندی بیان می‏شود و باید آن را برابر هجایِ کوتاه در نظر گرفت. در این صورت ریتم موسیقایی آن نیز کوتاه خواهد بود. برای نمونه در شعر فوق هجای رو` در کلمه دارو` که هجایِ بلند است، در توالی کلمات شعر یاد شده در جای هجای کوتاه قرار گرفته و با دَ` (هجای دوم کادمی` در مصراع بعد) برابر است.» (ص 73). چنانکه می‏بینیم این توضیح هیچ معیاری در اختیار خواننده نمی‏گذارد که از آن در توجیه بیت فوق و صدها مورد مشابه دیگر استفاده کند. در اینجا باید در جستجوی قاعده و لاجرم محدودیت بود: مصوتهای بلند /u/ و /i/ اگر در پایان کلمه واقع شوند (شرط اول)، و اگر مقدم بر صامت میانجی یا همزه آغازین باشند (شرط دوم) می‏توانند به ضرورت وزن کوتاه به حساب آیند(6). چنانکه می‏بینیم مصوت بلند /u/ در کلمه «دارو» در بیت فوق، هم در پایان کلمه واقع شده و هم پیش از صامتِ میانجیِ /y/ قرار گرفته است: daËru-y-e.

جالب است که مؤلف در تمام موارد، ابیاتِ شاهدِ خود را به‏درستی تقطیع کرده و متذکر تغییر و تبدیلهای ناشی از ضرورتهای وزنی شده است، اما هیچ‏گاه علت صحیح این تغییر و تبدیلها و قواعد حاکم بر آنها را به‏طور کامل شرح نداده است. همین وضعیت را در بیان استثنائات یا الزامات تقطیع هم می‏توان شاهد بود. مثلاً هجای به اصطلاح کشیده (7)CVËC در عروض جدید همواره مرکب از یک کمیّت بلند و یک کمیّت کوتاه (-¹) است، اما در مواردی که این هجا مختوم به صامت /n/ باشد (مثلاً در جان، نان، خون و غیره)، استثنائا آن را یک کمیت بلند (-) در نظر می‏گیرند. این استثناء را باید به همین شکل پذیرفت و به خاطر سپرد؛ مؤلف کتاب به هیچ وجه متذکر این استثناء نشده است، اما در تمام تقطیعات خود از آن پیروی کرده و حتی آن را با ستاره هم مشخص ساخته است. مثلاً در بیت زیر از مولوی:

|  |  |
| --- | --- |
| بیارید به یک بار همه جان و جهان را | به خورشید سپارید که خوش تیغ کشید است |

کلمه «جهان» را به شکل ja-haËn\*، آوانگاری کرده است، و در مورد آن صرفا آورده است: «هجای هان` در کلمه جهان` (که با ستاره مشخص شده است)... هجای کشیده [...است [که به جای بلند به کار [... رفته است]» (ص 69). این توضیح نه‏تنها ناکافی، که گمراه‏کننده است.

یکی دیگر از استثنائات در کار تقطیع اشعار این است که کمیتِ تمام هجاهای کوتاه (¹) و بلند (-) و کشیده (-¹) در پایان مصراع باید برابر یک بلند محاسبه شود. یعنی به اصطلاح زبانشناسان، تمایز این سه نوع کمیت در پایان مصراع خنثی می‏شود. این یکی از بزرگترین کشفیات وزن‏شناسی جدید بوده است که متعلم را از شرّ فراگیری چندین و چند زحاف بی‏بنیاد رهایی بخشیده است، اما در این اثر هیچ اشاره‏ای به آن نشده است. مثلاً در این بیتِ مولوی:

|  |  |
| --- | --- |
| بکوبید دهلها و دگر هیچ مگویید | چه جای دل و عقل است که جان نیز رمیده است |

کلمه «مگویید» در پایان مصراع نخست به‏درستی تقطیع شده و با علامت ستاره‏ای مشخص شده است:ma-guË-yãËd\* ، اما توضیح مؤلف در مورد آن به هیچ وجه صحیح نیست: «نکته‏ی دیگر این‏که هجاهایِ بید` و یید` در کلمات بکوبید` و مگویید` (در مصراع اول بیت یاد شده)، با این‏که هر دو، هجای کشیده هستند، با دو امتداد نسبتا متفاوت به کار رفته‏اند؛ بدین ترتیب که در ابتدای این مصراع هجایِ بید` با مجموع هجاهای بلند + کوتاه` (=کشیده) برابر است، ولی در پایان همین مصراع امتداد هجای کشیده یید` با هجای بلند برابر شده است که باید گفت این مورد نیز از اختیارات شاعری است» [تأکید از ما[ (ص 67). بدیهی است که این مورد مطلقا از «اختیارات» شاعری نیست بلکه از «استثنائات» شاعری است. فرق استثنا با اختیار در این است که حکم استثنا لازم‏الاجراست ولی حکم اختیار لازم‏الاجرا نیست. به بیان دیگر، استثنا را نمی‏توان به کار نبرد ولی اختیار را می‏توان به کار برد یا نبرد.

در پایان تذکر این موضوع ضروری است که کتاب حاضر آغازگر دوره جدیدی در زمینه علوم شعری و موسیقایی فارسی و ایرانی است. در این کتاب نه‏تنها برای اولین بار به موضوع گنجاندن ریتم شعر در میزان‏بندیهای موسیقایی توجه شده است، بلکه عملاً گره این مبحث به شیوه جالبی گشوده شده و راه جدیدی پیش روی محققان نهاده شده است. درباره این شیوه و تمهیدات آن نیز سخن بسیار است، اما بحث درباره آن را به فرصتی دیگر موکول می‏کنیم.

حاشیه:

6) نگارنده این نکته را، که از یافته‏های بسیار مهم عروض جدید است، مرهونِ کلاسهای وزن شعر فارسی استاد ابوالحسن نجفی است.

7) C علامت صامت (consonant)، V علامت مصوت کوتاه (short vowel). و VË علامت مصوت بلند (long vowel) است.