Journal of Socio-Cultural Studies of Khorasan
Volume 20, Issue 1, Fall 2025, Page: 169-196
Doi: 10.22034/fakh.2025.510340.1720

مطالعات فرهنگی – اجتماعی خراسان
سال بیستم، شماره اول، پاییز ۱۴۰۴
مقاله علمی – پژوهشی

# A Study of Sound Induction in the Folk Songs of Southern Khorasan in Light of Maurice Grammont's Theory

**Abbas Vaezzadeh** [1] **Mahdiyeh Bagheri** [2]

**Received: 06/03/2025** **Accepted: 11/10/2025**

## Introduction

Khorasan is widely regarded as a cradle of poetry and song, boasting the greatest variety of folk poetry in Iran. According to Zolfaghari, of approximately 370 native Iranian songs, Khorasan accounts for 41 varieties, representing about 14% of all Iranian folk song types. The region's climatic diversity, coupled with the multiplicity of ethnicities and cultures in Greater Khorasan, as well as its vast geographical expanse, has embedded poetry and song deeply into the cultural fabric of its people. These poems, performed with singing and instrumental accompaniment, not only convey narratives and social stories but also reflect the beliefs and emotions of the local population. The folk songs of South Khorasan, characterized by native imagery and simple language, maintain a profound connection with the everyday lives of the people. They are performed in various ceremonies as integral elements of the region's cultural identity and have consistently contributed to reinforcing its social and cultural cohesion. This study aims to investigate the role of sound insinuation in the songs of Khorasan's folk music and its impact on the listener's consciousness and emotions. The central question of this paper is:

- ✓ What constitutes the insinuation of sounds in the lyrics of Khorasani folk music according to Maurice Grammont's theory?

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Birjand, Birjand, Iran. Email: Vaezzadeh_abbas@birjand.ac.ir
**https://orcid.org/0000-0001-7314-2366**
2. PhD Student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Birjand, Birjand, Iran (Corresponding Author)
Email: mahdiyeh-bagheri@birjand.ac.ir
**https://orcid.org/0009-0009-3961-2120**

COPYRAGHTS
2023 by the authors. Published by the General Office of Islamic Culture and Direction southern Khorasan. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)
**https://creativecommons.org/licenses/by/4.0**

**Research Method**

This study, grounded in Maurice Grammont's theory of the "allegory of sounds" examines and analyzes local songs endorsed by South Khorasan Radio and Television. From a total of twenty-nine songs approved by the Poetry, Music, and Song Center of South Khorasan Radio and Television between 2022 and 2024 and registered on the center's website, ten representative local songs from South Khorasan were selected for detailed examination and analysis. The selected songs were categorized according to vowel types in accordance with Grammont's classification. Each song was analyzed to explore the relationship between vowels and consonants and the song's themes, subjects, and the implicit meanings they convey, particularly in evoking emotions and concepts. Grammont's framework classifies phonemes—both vowels and consonants—to investigate the allegorical function of speech sounds. He categorizes vowels into three types: light, bright, and dark. According to Grammont, bright vowels depict clear sounds, light vowels evoke loud and resonant sounds, and dark vowels suggest vague or incomplete sounds. Consonants are divided into four types: obstruents, nasals, slurs and fricatives, each of which, he argues, elicits specific meanings and emotional responses.

**Findings**

Following Grammont's theory, the songs were categorized into three groups based on their dominant vowels: bright songs, clear songs, and dark songs. Bright songs predominantly feature bright vowels (a & â), clear songs predominantly contain light vowels (e & i), and dark songs primarily use dark vowels (o & u). Analysis revealed that among the ten songs, six were dominated by bright vowels, two by light vowels, and two by dark vowels. In other words, 60% of the songs featured bright vowels, 20% light vowels, and 20% dark vowels. Bright vowels were generally associated with evoking joy and hope, with songs containing these vowels typically conveying themes of charm, romance, and emotional uplift. Conversely, dark vowels were more closely linked with feelings of sadness and melancholy. Consonantal patterns also played a significant role in shaping the emotional character of the songs. Obstructive consonants appeared in 70% of the songs, creating rhythmic emphasis. When combined with other consonants, obstructives could produce contrasting emotional effects, such as simultaneously evoking joy and sorrow. Flowing consonants (e.g., l, r) paired with obstructives often generated a calming effect, a pattern frequently observed in poems addressing love, loyalty, and nature, thereby fostering intimacy and empathy. Interestingly, the combination of obstructive consonants with nasal consonants (m, n) was observed to induce a sense of peace and satisfaction, which deviates from Grammont's original theoretical predictions. Overall, the interplay between vowel and consonant patterns significantly contributes to the transmission of thematic meaning, enhancing the expressive power of the songs and reinforcing the intended emotional impact.

**Conclusion**

This research shows that the folk music of South Khorasan employs linguistic elements (both vowels and consonants) to convey specific concepts and emotions. According to Maurice Grammont's theory, sounds in this region's music play a significant role in evoking meanings and emotional responses. Bright and clear vowels predominantly instill feelings of joy and hope, whereas dark vowels tend to evoke sadness and introspection. The findings further indicate that the phonetic and semantic structures in South Khorasan's folk songs function synergistically. These features not only facilitate the communication of the lyrics' literal meaning but also effectively convey the deeper emotions and thoughts embedded within the text to the audience.

**Keywords:** Induction of sounds, folk songs, South Khorasan, Maurice Grammont.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**References**


Barkhordar, I. (2001). *Music at different regions of Iran*. Tehran: General Directorate of Sound Research and Development. [In Persian]

Falaki, M. (2023a). The foot of the cinnamon Tree. Retrieved April 10, 2025 from https://musicofice.irborg.ir [In Persian]

Falaki, M. (2023b). The saffron scent. Retrieved on 10 April 2025 from https://musicofice.irborg.ir [In Persian]

Ghavimi, M. (2004). *Voice and inspiration: An approach to Akhavan-Sales's poetry*. Tehran: Hermes. [In Persian]

Honarmandfard, S. (2023). Violet flower. Retrieved on 20 April 2025 from https://musicofice.irborg.ir [In Persian]

Mohammadzadeh, G. (2015). A dictionary of Torbat Jam's music. Tehran: Sure-ye Mehr. [In Persian]

Mokhtari, G. & Hadifard, F. (2016). The suggestiveness of sounds in the sermon on Jihad based on Maurice Grammont's Theory. *Alavi Journal of Research*, *7*(13), 111-137. [In Persian]

Mokhtari, G. & Yadegari, M. (2017). Voice harmony in the 16th and 17th parts of the Holy Quran based on Maurice Grammont's theory. *Literary-Quranic Studies*, *5*(1), 1-27. [In Persian]

Mozaffari, S. & Rahimi, K. (2014). The Function of phonetic harmony in conveying meaning based on Maurice Grammont's theory: A case study of Surahs Hud and Yusuf. *Quranic Studies*, *27*(105), 25-44. [In Persian]

Parsai, M, Heydarian Shahri, A. R. (2010). Inductive sounds in the obituaries of Badr Shakir al-Sayyab Based on Maurice Grammont's theory. *Arabic Language and Literature*, *12*(23), 112-130. [In Persian]

Parvin, N., Moein, J. & Mirdamadi, S. M. (2013). Cognitive analysis of inductive sounds in the verses of Hajj (Based on Maurice Grammont's viewpoint). *Cognitive Stylistic Studies of the Holy Quran*, *7*(1), 48-70. [In Persian]

Sadifi, M. M. (2004). *Introduction to the Music of the East and the West*. Tehran: Research & Development of Sound. [In Persian]

Sahebi, M. (2023a). Khorasani tribe. Retrieved April 10, 2025 from https://musicofice.irborg.ir [In Persian]

Sahebi, M. (2023b). Orange. Retrieved April 10, 2025 from https://musicofice.irborg.ir [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (2009). Music of poetry. Tehran: Agah. [In Persian]

Shahdadi, A. (2023a). Medium-skinned lover. Retrieved April 10, 2025 from https://musicofice.irborg.ir [In Persian]

Shahdadi, A. (2023b). When are you coming? Retrieved April 10, 2025 from https://musicofice.irborg.ir [In Persian]

Surgi, S. (2023a). Samand horse. Retrieved on 10 April 2025 from https://musicofice.irborg.ir [In Persian]

Surgi, S. (2023b). Henna Henna. Retrieved on 10 April 2025 from https://musicofice.irborg.ir [In Persian]

Surgi, S. (2023c). New Year. Retrieved on 10 April 2025 from https://musicofice.irborg.ir [In Persian]

Zakeri, G.; Shabanlu, A. & Farzad, A. (2017). Sound and meaning in Shahnameh. *Poetry Studies*, (31)1, 97-120. [In Persian]

Zolfaghari, H. (2016). Native Varieties of Khorasan Songs. *Modern Literary Essays*, *49*(3), 127-154. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقاله‌ی علمی - پژوهشی

# بررسی القاگری آواها در ترانه‌های محلی خراسان جنوبی براساس نظریه‌ی موریس گرامون

عباس واعظزاده[۱] مهدیه باقری[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۹

مشاهده‌ی مقاله‌ی منتشر شده: دوره‌ی ۲۰، شماره‌ی ۱
http://www.farhangekhorasan.ir/article_231831.html

## چکیده

موریس گرامون، زبان‌شناس فرانسوی، در نظریه‌ی خود بر تأثیر آواها (واکه‌ها و هم‌خوان‌ها) و ویژگی‌های صوتی آن‌ها در القای احساسات، حالات و تصاویر ذهنی در شعر و ادبیات تأکید دارد. این نظریه به بررسی نقش آواها در ایجاد حس زیبایی‌شناختی، عاطفی و معنایی در متن می‌پردازد. هدف این تحقیق تحلیل نحوه‌ی تأثیر آواها در اشعار ترانه‌های محلی خراسان جنوبی براساس اصول نظریه‌ی القاگری آواهای موریس‌گرامون است؛ در این راستا، به‌منظور بررسی تأثیر آواها در انتقال مفاهیم و معانی، محتوای اشعار ترانه‌های محلی خراسان جنوبی مورد تحلیل قرار گرفته است. این ترانه‌ها از بین ۲۹ ترانه مصوب واحد شعر، موسیقی و سرود صداوسیمای خراسان جنوبی، در بازه‌ی زمانی ۱۴۰۰ ـ ۱۴۰۲ انتخاب شده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهند که در ۶۰٪ ترانه‌های بررسی‌شده واکه‌های درخشان (ـَ و آ)، برای توصیف صحنه‌ها و مناظر پرشکوه و شخصیت‌ها؛ در ۳۰٪ ترانه‌ها، واکه‌های روشن (ـِ و ای) برای بیان اندیشه‌های نشاطانگیز، دلکش

۱. استادیار زبان وادبیات فارسی دانشگاه بیرجند vaezzadeh_abbas@birjand.ac.ir
https://orcid.org/0000-0001-7314-2366
۲. دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی دانشگاه بیرجند (نویسنده مسئول) Baqrym319@gemail.com
https://orcid.org/0009-0009-3961-2120

COPYRAGHTS
2023 by the authors. Published by the General Office of Islamic Culture and Direction southern Khorasan. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0

و عاشقانه؛ در ۱۰٪ ترانه‌ها واکه‌های تیره (ـُ و او) برای بیان افکار تیره و حزن‌انگیز استفاده شده است. در ۷۰٪ از ترانه‌ها نیز از هم‌خوان‌های انسدادی، اعم از بی‌آواها (پ، ت، ک) و آوایی‌ها (ب، د، گ، ق)، استفاده شده است تا احساسات شاعر، اعم از خشم، شادی و تردید، را با بسامد بالا به مخاطب القاکنند. واکه‌ها و هم‌خوان در اغلب این ترانه‌ها در انتقال مفهوم مورد نظر شاعر مکمل همدیگر بوده‌اند. در برخی ترانه‌ها هم‌خوان‌هایی مانند خیشومی (م،ن) معنی متضادی برخلاف نظریه‌ی موریس گرامون القا می‌کردند. در نهایت، این تحقیق نشان داد که آواهای موسیقی خراسان جنوبی مفاهیم و احساسات مد نظر شاعر را همان‌طورکه موریس‌گرامون بیان کرده است به مخاطب منتقل می‌کنند.

**واژه‌های کلیدی:** القاگری آواها، ترانه‌های محلی، خراسان جنوبی، موریس گرامون.

**مقدمه**

خراسان را مهد ترانه و آواز و دارای بیشترین گونه‌های شعر عامه دانسته‌اند. بنا بر احصای ذوالفقاری، از حدود ۳۷۰ بومی‌سرود ایران، خراسان، با ۴۱ گونه، حدود ۱۴٪ از تمام گونه‌های بومی‌سرودهای ایران را به خود اختصاص داده است. تنوع اقلیمی و اقوام و فرهنگ‌های مختلف خراسان بزرگ در کنار وسعت آن باعث شده است شعر و ترانه در گستره‌ی وسیعی به‌عنوان جزئی از فرهنگ مردم این منطقه درآید. تمام این اشعار که با آواز و ساز اجرا می‌شوند (ذوالفقاری، ۱۳۹۵: ۱۲۸-۱۲۷)، علاوه بر بیان داستان‌ها و روایت‌های اجتماعی، بازتاب‌دهنده‌ی باورها و احساسات مردم منطقه نیز هستند. ترانه‌های محلی خراسان جنوبی، با استفاده از تصاویر بومی و زبان ساده، ارتباط عمیقی با زندگی روزمره مردم دارند و به‌عنوان بخشی از هویت فرهنگی منطقه، در مراسم مختلف اجرا می‌شوند و همواره نقش مهمی در تقویت هویت اجتماعی و فرهنگی این منطقه ایفا کرده‌اند.

موسیقی خراسان به‌طورکلی به دو بخش عمده تقسیم می‌شود: موسیقی با متر آزاد (مقام‌ها) و موسیقی با متر معیّن (ترانه‌ها) (سدیفی،۱۳۸۰:۲۹). موسیقی با متر معیّن، در اشکال مذهبی، حماسی و توصیفی، در نقاط مختلف خراسان، از جمله جنوب خراسان، ارائه می‌شود. در این‌گونه‌ها، مضامین مذهبی و حماسی، در غالب مقام‌های متریک، با کاربرد ویژه‌ای از واج‌ها و

صداها نمایان می‌شود. موسیقی بامتر آزاد نیز به دو دسته موسیقی سازی و موسیقی آوازی تقسیم می‌شود. در مقام‌های آوازی، جملات کوتاه و هجاهای تقسیم‌شده که در قالب اشعار عاشقانه، عرفانی و مذهبی اجرا می‌شوند، نقش ویژه‌ای در انتقال مفاهیم و احساسات دارند. در این‌گونه اشعار، که معمولاً به‌صورت دوبیتی یا چهاربیتی اجرا می‌شوند، مخاطب می‌تواند، با استفاده از موسیقی کلمات، احساسات و مفاهیم فرهنگی را به طور غیرمستقیم دریافت کند (محمدزاده، ۱۳۹۴: ۵۰).

شفیعی کدکنی (۱۳۸۹: ۹۹) در دو موضع از کتاب *موسیقی شعر* به مسئله‌ی القای مفاهیم و احساسات موردنظر شاعر از طریق موسیقی کلمات می‌پردازد. وی ضمن نقل مطلبی از امین الخولی که «تکرار» را از قوی‌ترین عوامل تأثیر و بهترین وسیله‌ای دانسته است که عقیده یا فکری را به کسی القا می‌کند، یکی از خصوصیات قافیه را «القای مفهوم از راه آهنگ کلمات» می‌داند. شفیعی با ذکر نمونه‌هایی از شعر بحتری، بهار، اخوان ثالث و فردوسی سعی در اثبات این موضوع دارد که تکرار مصوت و صامت‌های هجای قافیه، هم‌سو با موضوع شعر به القای مفاهیم و احساسات شاعر می‌پردازند و البته شاعر هنگام سرودن شعر دراین‌خصوص هیچ توجه خاص و تعمدی ندارد و گزینش این قوافی کاملاً ناهشیار اتفاق می‌افتد (همان: ۱۰۰). او همچنین ذیل فصلی با عنوان «دلالت موسیقایی کلمات» اظهار می‌دارد که ساختار آوایی کلمه، علاوه بر نقش معنایی و رسانگی آن، از طریق مجموعه‌ای از اصوات، به طور غیرمستقیم، مفهوم مورد نظر شاعر را ابلاغ می‌کند (همان: ۳۱۸) و در ادامه شواهدی از کسایی و حافظ و فردوسی می‌آورد.

شفیعی کدکنی سابقه‌ی این بحث را در نظریه‌ی «دلالت ذاتی الفاظ» نزد علمای مسلمانی چون عباد بن سلیمان صیمری معتزلی و نیز تحقیق آماری سلیمان البستانی در خصوص ارتباط حروف قافیه با اغراض شعری جستجو می‌کند (همان: ۱۰۲ و ۳۱۵-۳۱۶)؛ اما ظاهراً کسی که به طور خاص، علمی و مدون به این موضوع پرداخته موریس گرامون، زبان‌شناس برجسته‌ی فرانسوی، است. گرامون، در اوایل قرن بیستم، نظریه‌ی «القاگری آواها» را مطرح کرد. وی، با بررسی زبان‌های مختلف، نشان داد که آواها و واج‌ها نه‌تنها در انتقال معنا نقش دارند بلکه می‌توانند پیام‌های عاطفی و روان‌شناختی را نیز القا کنند. یکی از اصول کلیدی نظریه‌ی گرامون توجه به نقش تکرار آواها در ایجاد بار عاطفی و تأثیرگذاری بر مخاطب است. او معتقد بود که تکرار صامت/

هم‌خوان‌ها و مصوت/ واکه‌ها در یک ساختار نظام‌مند می‌تواند احساسات خاصی را برانگیزد (قویمی، ۱۳۸۳: ۷۶). برای مثال، واکه‌های کشیده و نرم معمولاً القاکننده‌ی لطافت و آرامش‌اند درحالی‌که واکه‌های کوتاه و صامت‌های انفجاری حس هیجان و اضطراب را ایجاد می‌کنند. گرامون همچنین بر این باور بود که برخی از الگوهای صوتی، همچون تکرار واجی، نوعی معنا و تأثیر خاص را در ذهن مخاطب تداعی می‌کنند. او در این زمینه بیان می‌کند که تکرار هجا، واج و واژه می‌تواند شدت، تداوم یا استمرار یک مفهوم را القا کند. برای نمونه، در عبارت «دوان‌دوان رفتم»، تکرار هجایی نشان‌دهنده‌ی حرکت سریع و مداوم است (همان: ۸۱).

براساس دیدگاه گرامون، آواها نه‌تنها در تحلیل متون ادبی بلکه در ساختارهای اجتماعی و فرهنگی نیز نقشی تعیین‌کننده دارند. او معتقد بود که زبان، فراتر از ابزاری برای انتقال اطلاعات، سازنده‌ی هویت‌های اجتماعی و فرهنگی است. در این راستا، اشعار ترانه‌های محلی خراسان جنوبی نمونه‌ای مناسب برای تحلیل از منظر القاگری آوا هستند. در این اشعار، تکرار واکه‌ها و هم‌خوان‌ها، همراه با الگوهای موسیقایی، تأثیر عمیقی بر مخاطب دارد و احساساتی چون اندوه، عشق، شادی را به طور ناخودآگاه در ذهن شنونده ایجاد می‌کند؛ به‌ویژه در دوبیتی‌ها و چهاربیتی‌های محلی که هماهنگی آوایی می‌تواند بر قدرت تأثیرگذاری متن افزوده، پیام‌های نهانی شعر را منتقل کند. این پژوهش با تحلیل آواهای ترانه‌های خراسان جنوبی براساس نظریه‌ی گرامون به روشن شدن ارتباط میان واکه‌ها و هم‌خوان‌ها با احساسات و مفاهیم مختلف کمک خواهد کرد؛ بنابراین، اهمیت این تحقیق در آن است که می‌تواند بُعد جدیدی از کاربرد نظریه‌ی گرامون را در موسیقی محلی نمایان سازد و به درک بهتری از تأثیرات آوایی در انتقال مفاهیم در فرهنگ‌های خاص کمک کند.

این پژوهش قصد دارد نقش القاگری آواها در اشعار موسیقی محلی خراسانی و تأثیر آن بر شعور و احساسات شنونده را بررسی کند و به این سؤال پاسخ دهد که بر اساس نظریه موریس گرامون، القاگری آواها در اشعار موسیقی محلی خراسانی چگونه است؟

## پیشینه و ضرورت پژوهش

تاکنون پژوهش‌هایی در خصوص تأثیر آواها در انتقال معنا و احساسات براساس نظریه‌ی موریس گرامون در بعضی از متون ادبی و دینی انجام شده است. مختاری و هادی فرد (۱۳۹۵) در تحلیل خطبه‌ی جهاد *نهج‌البلاغه* از نظریه‌ی گرامون بهره برده و نشان داده‌اند که واکه‌ها و هم‌خوان‌ها با بار معنایی خاص خود، در انتقال پیام‌های معنوی خطبه نقش بسزایی دارند. مختاری و یادگاری (۱۳۹۶) نیز در پژوهش خود بر هماهنگی آوایی در *قرآن کریم* تأکید کرده و نشان داده‌اند که تکرار واکه‌ها و هم‌خوان‌ها معانی خاصی را به مخاطب منتقل می‌کند. ذاکری و همکاران (۱۳۹۶) در پژوهش خود با بررسی ۳۰۰ بیت از ابیات *شاهنامه*، در سه حوزه‌ی معنایی حماسی، غنایی و مرثیه، دریافتند که رابطه‌ی معناداری میان زمینه‌ی معنایی شاهنامه با آواها و هجاهای به‌کاررفته وجود دارد و زبان فردوسی در حوزه‌های معنایی متفاوت، به‌تناسب معنا، تغییر می‌کند و شاعر از واج‌هایی بهره می‌جوید که معنای ثانوی زبان را به ذهن القا می‌کند. پارسایی و حیدریان شهری (۱۳۹۹) در بررسی سروده‌های بدر شاکر السیاب نشان داده‌اند که آواهای القاگر در اشعار او بار معنایی منفی و حزن‌آلود را تقویت می‌کنند و این ویژگی به‌ویژه در واکه‌ها و هم‌خوان‌های پربسامد قابل مشاهده است. پروین و همکاران (۱۴۰۲) در مقاله‌ی خود به بررسی القاگری آواها در آیات *قرآن‌کریم* پرداخته و نشان داده‌اند که بسامد واکه‌های درخشان و هم‌خوان‌های خاص نقش مهمی در تداعی مفاهیم خاص دارند. مظفری و رحیمی (۱۴۰۴) نیز با تحلیل هماهنگی آوایی، در آیات سوره‌های هود و یوسف، به این نتیجه رسیده‌اند که تکرار واکه‌ها و هم‌خوان‌ها در *قرآن کریم* به افزایش برجستگی معانی کمک می‌کند، مخاطب را به کشف مقاصد معنوی رهنمون می‌شود. این پژوهش‌ها به‌وضوح تأکید می‌کنند که القاگری آواها در متون دینی و ادبی می‌تواند به شکل مؤثری مفاهیم را به شنوندگان منتقل کند.

بااین‌حال، خلأ عمده در این تحقیقات به چشم می‌آید؛ این پژوهش‌ها تنها به بررسی متون دینی و ادبی متمرکز بوده‌اند و از تحلیل آوایی ترانه‌های محلی که با موسیقی هم‌خوانی می‌شوند و القاگری آواها باید با نوای موسیقی هم‌سو باشد، غفلت شده است و به طور ویژه در زمینه‌ی موسیقی محلی خراسان جنوبی هیچ پژوهشی که به طور خاص بر القاگری آواها در موسیقی‌های بومی و محلی متمرکز باشد، یافت نشد؛ درحالی‌که این منطقه با تنوع آوایی و استفاده گسترده از واکه‌ها و

هم‌خوان‌های خاص شناخته می‌شود، و نیاز به مطالعه‌ای عمیق برای کشف ارتباط میان آوا، موسیقی و انتقال معنا در این زمینه احساس می‌شود. تحقیق حاضر در پی جبران این کمبود و بررسی تأثیرات آوایی در موسیقی محلی این منطقه است.

## روش پژوهش

این مقاله، براساس نظریه‌ی «القاگری آواها»ی موریس گرامون، به بررسی و تحلیل ترانه‌های محلی مصوب صداوسیمای خراسان جنوبی پرداخته است. از بین بیست و نُه ترانه‌ای که در سال‌های ۱۴۰۰ تا ۱۴۰۲ در مرکز شعر، موسیقی و سرود صداوسیمای خراسان جنوبی مصوب و در وبگاه این مرکز ثبت شده، ده ترانه محلی مربوط به خراسان جنوبی برای بررسی و تحلیل انتخاب شد. ازآنجاکه این ترانه‌ها همراه با موسیقی اجرا و از طریق صداوسیما پخش شده‌اند و در حال حاضر مخاطبان بسیاری دارند و می‌توان با بررسی القاگری آواهای این ترانه‌ها، میزان اثرگذاری آن‌ها را بر مخاطبان صدا و سیما و میزان جامعه‌پذیری آن‌ها را بررسی کرد، به‌عنوان پیکره‌ی متنی این پژوهش انتخاب شده‌اند. در این پژوهش، ترانه‌ها براساس نوع واکه‌های آن، طبق دسته‌بندی گرامون، تفکیک شده‌اند و در بررسی هر ترانه به ارتباط بین واکه‌ها و هم‌خوان‌ها با موضوع و درون‌مایه ترانه و معانی نهفته در آن‌ها برای انتقال احساسات و مفاهیم پرداخته شده است.

## واج‌های القاگر از نظر گرامون

گرامون برای بررسی القاگری آوای کلام، واج‌ها (واکه‌ها و هم‌خوان‌ها) را تحت عناوینی دسته‌بندی می‌کند. او واکه‌ها را به سه نوع روشن، درخشان و تیره تقسیم می‌کند. از نظر او، واکه‌های روشن در توصیف صداهای واضح، واکه‌های درخشان در تداعی صداهای بلند و خروشان و واکه‌های تیره در القای صداهای مبهم و نارسا به کار می‌روند. او هم‌خوان‌ها را نیز به چهار گونه‌ی انسدادی، خیشومی، روان و سایشی تقسیم می‌کند و معتقد است هرکدام از این چهار گونه معانی و احساسات خاصی را تداعی می‌کنند.

### ۱- انواع واکه

در زبان فارسی شش واکه وجود دارد که ازلحاظ کمّیت به دو نوع واکه‌های کوتاه (ـَ ، ـِ و ـُ) و بلند (آ، ای و او) و ازلحاظ زیروبمی به دو نوع واکه‌های زیر که واج‌گاه آن‌ها بخش پیشین سخت‌کام است (ـِ و ای) و واکه‌های بم که واج‌گاه آن‌ها بخش پسین سخت‌کام است (ـَ ، آ، ـُ و او) تقسیم می‌شوند (همان: ۲۲). گرامون واکه‌ها را براساس محل تلفظ و شکل دهان در هنگام تلفظ و ازلحاظ القاگری به سه نوع (روشن، درخشان و تیره) تقسیم می‌کند.

### ۱-۱- واکه‌های روشن (ـِ و ای)

«ـِ» زیرترین واکه‌ی زبان است که بیانگر تیزی و حدّت است. این واکه، القاگر سروصداهای تیز است که ممکن است ناشی از برخورد اجسام و وسایل فلزی باشد. همچنین بیانگر احساسی است که همراه شور و هیجان، تحسین و ستایش و نیز یأس باشد. واکه‌های روشن زیرتر و سبک‌تر از واکه‌های بم هستند و القاگر صداهای نازک تسلی‌بخش و نجواهای آهسته هستند. به‌طورکلی، در توصیف زیبایی و سبکی، ظرافت و لطافت به کار می‌روند که آرامش و حالت زیستن را آشکار می‌کند (گرامون، ۱۹۶۰: ۴۶ به نقل از ذاکری، شعبانلو و فرزاد، ۱۳۹۵: ۱۰۵؛ قویمی،۱۳۸۳: ۲۲). واکه‌های روشن بیانگر حرکاتی سریع و چابک هستند که در توصیف اشیا و موجودات کوچک نیز به کار می‌روند و اندیشه‌های نشاط‌انگیز، دلکش و عاشقانه را در ذهن تداعی می‌کنند. البته واکه‌های روشن القاگر خیزش و جهش نیز هستند (همان: ۳۰).

### ۱-۲- واکه‌های درخشان (ـَ و آ)

برای بیان صداهای بلند، هیاهو و همهمه به کار می‌روند، برای مثال صدای شکستن و تکه‌تکه‌شدن اشیا، فروریختن، صدای پر اوج موسیقی، قهقهه، فریاد جمعیت و صداهای رعدآسا را به یاد می‌آورد. به‌عبارت‌دیگر، واکه‌های درخشان به توصیف اندیشه‌ها و احساساتی متعلق است که در زمان تجلی آن‌ها، صدا اوج می‌گیرد (همان: ۳۱-۳۳). از جمله احساساتی که باعث اوج‌گیری صدا می‌شود خشم و خشونت است (همان: ۳۴). این واکه‌ها همچنین برای توصیف صحنه‌ها و مناظر پرشکوه و شخصیت‌های قدرتمند و بلندمرتبه به کار می‌روند (گرامون،۱۹۶۰:۴۱ به نقل از ذاکری، شعبانلو و فرزاد، ۱۳۹۵: ۱۰۵).

### ۱-۳- واکه‌های تیره (ـُ و او)

در القای صداهای مبهم و نارسا که یادآور صدایی خسته و آرام است و از وضوح کمی برخوردار است به کار می‌روند. این واکه‌ها صدای غرش زیر لب و تهدیدآمیزی را بیان می‌کنند که البته آشکار نمی‌شود؛ مانند صدای خشمی که ابراز نشده و مبهم و پنهان است. واکه‌های تیره همچنین می‌توانند افکار تیره و حزن‌انگیز را القا کنند و در توصیف اجسام، عناصر یا پدیده‌هایی که از نظر مادی یا معنوی زشت‌اند، مثل مرگ، ترس، تاریکی، به کار روند (همان؛ قویمی، ۱۳۸۳: ۳۹-۴۱).

## ۲- هم‌خوان‌ها

هم‌خوان‌ها از دو جنبه بررسی می‌شوند: ماهیت تلفظ و واج‌گاه و نوع تلفظ آن‌ها. از نظر ماهیت تلفظ، هم‌خوان‌ها به چند گروه تقسیم می‌شوند: انسدادی، سایشی، خیشومی، روان، نیمه هم‌خوان، تکریری و سایشی بسته (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۱)؛ البته گرامون درباره‌ی نقش القاگری هم‌خوان‌های تکریری و سایشی بسته توضیحی نداده است؛ زیرا این آواها در زبان فرانسه‌ی معیار وجود ندارند؛ بنابراین از نظر گرامون، هم‌خوان‌ها شامل انواع زیرند:

### ۲-۱- هم‌خوان‌های انسدادی

هم‌خوان انسدادی اعم از بی‌آواها (پ، ت، ک) و آوایی‌ها (ب، د، گ، ق) که هنگام تلفظ مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار به خارج هستند. وجود پیاپی این هم‌خوان‌ها سبک را منقطع جلوه می‌دهد و برای بیان اصوات خشک و مکرر به کار می‌رود. این هم‌خوان‌ها برای القای احساساتی، مانند خشم مفرط، تردید، آشفتگی ذهنی و درونی و بیان طنز نیش‌دار و خشن، به کار می‌روند (همان: ۴۳).

### ۲-۲- هم‌خوان خیشومی

هم‌خوان‌های خیشومی زبان فارسی (م، ن) اصواتی هستند که به هنگام تلفظ آن‌ها هوا از راه بینی خارج می‌شود؛ بنابراین این واج‌ها غالباً صدایی شبیه به نق‌نق آهسته، یعنی در واقع اصواتی ناشی از ناخشنودی و عدم رضایت را تداعی می‌کنند (همان: ۴۹).

### ۲-۳- هم‌خوان‌های روان

«ل» یک هم‌خوان روان و «ر» یک هم‌خوان تکریری است که در گروه هم‌خوان‌های روان قرار دارد. این هم‌خوان‌ها اصواتی هستند روان و جاری و سیال و شفاف. این واج‌ها صدای مایعی را تداعی می‌کنند که به‌آرامی می‌ریزد، می‌تراود یا جاری می‌گردد (همان:۵۱).

### ۲-۴- هم‌خوان‌های سایشی

وجه اشتراک این واج‌ها آن است که هنگام تلفظ آن‌ها، گذرگاه هوا بسیار تنگ می‌شود تا آنجا که در موقع عبور هوا از این معبر تنگ، صدای سایش و صفیر به گوش می‌رسد (همان: ۵۳) و بر چند نوع هستند:

**الف- سایشی‌های لب‌ودندانی:** دو واج «ف» و «و» در زبان فارسی، دمشی نرم، بی‌رمق و کم‌صدا را تداعی می‌کنند (همان: ۵۴).

**ب- سایشی‌های لثوی:** واج‌های «س» و «ز» غالباً با دمشی همراه با صفیر یا صفیری همراه با دمش به کار می‌روند و غالباً صدای باد را تداعی می‌کنند و برای بیان حسرت و حسادت، کین و نفرت و ترس و تحقیر به کار می‌روند (قویمی،۱۳۸۳: ۵۴-۵۵).

**ج- سایشی‌های تفشی**: واج‌های «ژ»، «ش»، «ج» و «چ» در زبان فارسی بیانگر حرکتی سریع و غالباً بی‌صدا هستند و برای بیان شکوه و شکایت، تأثرات روحی، نگرانی و اضطراب ناشی از هراس، رنجش و حیرت، سردی فضای درونی و برونی و افسردگی به کار می‌روند (همان:۵۹-۶۰). کاربرد واج‌های سایشی تفشی با دیگر هم‌خوان‌های سایشی (ف، و، خ، ه) بیانگر ژرفای درد و رنج و صدی ناله و زاری است (گرامون،۱۹۶۰:۴۱ به نقل از ذاکری، شعبانلو و فرزاد، ۱۳۹۵:۱۰۷).

**د- نیم هم‌خوان «ی»:** در میان انواع سایشی‌ها جایگاه ویژه‌ای دارد؛ زیرا این واج سایشی - آوایی از نظر تلفظ با بقیه متفاوت است. هم طنین یک واکه و هم سایش یک هم‌خوان را دارد؛ ولی بسامد آن در زبان فارسی زیاد است وگرامون نیز ارزش القایی متفاوتی برای آن قایل است. به عقیده‌ی او این واج پیش‌کامی شامل نوعی لرزش مداوم است و اندیشه‌ی تداوم و پایان‌ناپذیری احساس یا اندیشه‌ای را تداعی می‌کند (قویمی،۱۳۸۳: ۶۲-۶۳).

## ۳- بررسی القاگری آواها در ترانه‌های محلی خراسان جنوبی

در این بخش از مقاله به بررسی القاگری آواها در ده ترانه از ترانه‌های محلی خراسان جنوبی می‌پردازیم. این ترانه‌ها را باتوجه‌به واکه‌های غالبشان، براساس نظریه‌ی گرامون، به سه دسته‌ی ترانه‌های درخشان، ترانه‌های روشن و ترانه‌های تیره تقسیم کرده‌ایم.

### ۳-۱- ترانه‌های درخشان

مقصود از ترانه‌های درخشان، ترانه‌هایی هستند که بیشتر واکه‌های آن را واکه‌های درخشان (ـَ و آ) تشکیل می‌دهد.

خوشا بیرجَند خوشا آب روانَش — خوشا آن فَیض روی مَردمانَش
مگو بیرجَند بگودَریایی از عشق — چو قَلعَه یک ستونی دَر میانش
چو قَلعَه یَک ستونی دَر میانَش — دلم مَیه که دَر بیرجَند بَشُم
چو چَایی دَر میونه قَندِ بَاشم — چو چَایی دَر میونِ قَندِ شیرین
میونِ استکُان خوش رَنگه بَاشم — گل بَنفشَه زَعفرُ آی گل بَنفشَه زَعفرُ
وَقتی توو چایی می‌ریزی چایی میدَه رَنگِ زَعفرُ — گل بَنفشَه زَعفرُ آی گل بَنفشَه زَعفرُ
وَقتی توو چایی می‌ریزی چایی میدَه رَنگِ زَعفرُ — گل بَنفشَه زَعفرُ آی گل بَنفشَه زَعفرُ
سَرِکوهِ بلَندِ باقَرونُم — اَنارِ کیسَهٔ سوداگَرونُم
اَگَر صَد سالُ دَر کیسه بِمونُم — هنوزَم سکهٔ صاحب قَرونم
هَنوزَم سکهٔ صاحب قَرونم — سَرُم دَردُ، سَرُم دَردُ ، سَرُم دَردُ
به رویُم واکُنَه ی باغِ گل زَرد — به رویُم واکُنَه ی دَر را نَبَندَی
غَریبی گَشتَه اُم رَنگُم شدَه زَرد — غَریبی گَشتَه اُم رَنگُم شدَه زَرد
گل بَنفشَه زَعفرُ آی گل بَنفشَه زَعفرُ — وَقتی توو چایی می‌ریزی چایی میدَه رَنگِ زَعفرُ
گل بَنفشَه زَعفرُ آی گل بَنفشَه زَعفرُ — وَقتی توو چایی می‌ریزی چایی میدَه رَنگِ زَعفرُ
بگفتا گل دَرآیَه مو میَایُم — گل عَالَم تَمام شد کَی میَایی
جَوونی نو بَهاری بودُ و بگذَشت — بَسا پیران کنَن یاد از جَوونی

(هنرمندفرد، بازیابی شده در: ۲۰ /۱/ ۱۴۰۴، از: https://musicofice.irborg.ir)

ترانه‌ی «گل بنفشه» به توصیف زیبایی‌های شهر بیرجند و دل‌باختگی شاعر به خاک و زادگاهش می‌پردازد. شاعر احساس خود را با ۱۷۰ بار تکرار واکه درخشان و توصیف شهر بیرجند بیان می‌کند. کلماتی مانند «مردمانش» و «روانش» حاوی هم‌خوان روان «ر» هستند که حس لطافت، آرامش و جریان مداوم را منتقل می‌کنند. این هم‌خوان‌ها با خصوصیات اخلاقی مردمان بیرجند هماهنگ‌اند و حس مهربانی و صمیمیت را تقویت می‌کنند.

هم‌خوان‌های انسدادی «ک» و «ت» در کلماتی مانند «قلعه» و «ستونی»، حس استحکام و پایداری را القا می‌کنند که  با تصویر قلعه به‌عنوان نمادی از قدرت و تاریخ بیرجند سازگار است.

تکرار کلمه «خوشا» و استفاده از مصوت‌های درخشان حس شادی و ستایش را القا می‌کند. تصویر «آب روان» با صامت‌های روان «ر» و واکه «آ» جریان و زندگی را منتقل می‌کند.

واکه‌های درخشان و هم‌خوان‌های انسدادی در توصیف مردم بیرجند و طبیعت آن، حس زندگی، شادی و مهربانی را منتقل می‌کنند.

تکرار آواها و ریتم منظم نیز به موسیقیایی بودن ترانه کمک می‌نماید و حس هویت و تعلق به بیرجند را در مخاطب تقویت می‌کند.

در این ابیات، از هم‌خوان‌های انسدادی (۱۲۴ مرتبه) اعم از بی‌آواها (پ، ت، ک) و آوایی‌ها (ب، د، گ، ق)  و ترکیب هم‌خوان‌های روان (۵۴ مرتبه) استفاده شده است که نشان‌دهنده‌ی جاری بودن احساس شاعر نسبت به شهر و دیارش، زیبایی‌های ظاهری و زیبایی‌های معنوی آن است تا حس تعلق شاعر نسبت به دیارش در اوج باقی بماند.

***

| | |
|---|---|
| بَهار اومَد بَهار اومَد بَهارَه | هَمَه‌جا کوه و صَحرا لَالَه زارَه |
| بَهار اومَد که مو شَیدا بگَردم | چو مَاهی بَر لَب دَریا بگَردم |
| سال نوشد نَیومَد یارم | گَندما درو شد نیَومَد یارم |
| سَرکوه بلَند باقَرونم | اَنار دَر کیسَهٔ سودا گَرونم |
| اگَه صَدسال دَر کیسَه بمونم | هَنوزَم سکَه صاحب قَرونم |
| سَر کوه بلَند تا کَی نشینم | که لَالَه سَرزَنَه گل را بچینم |
| گل سرخ و سفید وَر هَم تَنیدَه | نمی دونم کدوم گل رَا بچینم |

سال نو شد نَیومَد یارم　　گَندما درو شد نَیومَد یارم

(سورگی، بازیابی شده: در ۱۴۰۴/۱/۲۰ج، از: https://musicofice.irborg.ir)

در ترانه‌ی «سال نو» شاعر از آمدن فصل بهار سخن می‌گوید و وصف زیبایی‌های بهار را با بسامد بالای واکه‌های درخشان (۸۲ مرتبه) بیان می‌کند. ولی در بیت پایانی از دوری و فراق یارش سخن می‌گوید و از انتظارش با صدای بلند در هاله‌ای از امید سخن می‌راند و می‌گوید بهار آمد، سال نو شد و فصل دروی گندم‌ها، که در آخر تابستان انجام می‌شود، هم گذشت؛ ولی باز هم یارم نیامد.

در این ابیات ۶۱ بار از هم‌خوان‌های انسدادی اعم از بی‌آواها (پ، ت، ک) و آوایی‌ها (ب، د، گ، ق) استفاده کرده است تا اوج احساسش را که انتظار است به گوش معشوق برساند. استفاده از هم‌خوان‌های انسدادی و هم‌خوان روان «ر» ۳۸ مرتبه به دلیل ارتعاشی بودنش، حس حرکت و پویایی را القا می‌کند. تکرار «ر» در کلماتی مثل «بهار»، «یارم»، و «بگردم» به موسیقی درونی شعر و حس جست‌وجوگری (مثلاً در «بگردم») کمک می‌کند.

ترکیب این آواها به همراه تکرار جملات (مثل «بهار اومد» و «نیومد یارم») موسیقی کلامی قوی‌ای ایجاد کرده که حس انتظار، شوق بهار، و درعین‌حال دلتنگی برای یار غایب را منتقل می‌کند.

***

حَنا حَنا مبَندم دوماد حَنا مبَندم　　حَنای اَصل کاشون وَر دَست و پا مبَندم

ظَرف حَنار بیَرَه پیش دوماد گذرَه　　دَست دوماد رَ حالا ت ظَرف حَنا گزَارَه

حَنا حَنا مبَندم وَر دَست و پا مبَندم　　اگَه حَنا نَبَاشَه خدا آب طَلا مبَندم

هَلّو هَلّو می یَه بوی پلو می یَه　　بچه‌ها چک‌چک زَنَه داماد نو میَایَه

طَبل زَدم و َطَبلو، طَبلو صدا نَدرَه　　عَروس ما امشَو حَنا به دَست مزَرَه

حَنا حَنا مبَندم دوماد حَنا مبَندم　　حَنای اَصل کاشون وَر دَست و پا مبَندم

(سورگی، بازیابی شده: در ۲۰ فروردین ۱۴۰۴ب، از: https://musicofice.irborg.ir)

ترانه‌ی محلی «حنا حنا» که ترانه‌ای شاد است و در مراسم سنتی «حنابندان» توسط حاضران خوانده می‌شود؛ در این ترانه ۹۴ بار از واکه‌های درخشان استفاده شده است تا حس شادی که از توصیف مراسم حنابندان ایجاد می‌شود را تقویت کند و از مراسم حنابندان به‌عنوان یک مرحله از مراحل آماده‌سازی عروس و داماد برای ورود به مرحله دیگری از زندگی در بیت «اگه حنا نباشه

خدا آب طلا م ببندم» نام می‌برد. در این ترانه، شاعر همچنین ۷۲ بار از هم‌خوان‌های انسدادی اعم از بی‌آواها (ت، ک) و آوایی‌ها (ب، د، گ) استفاده کرده است تا حس قاطعیت شاعر را برای اجرای این مراسم تقویت کند.

نویسوم نامَه‌ای اَز بی وَفأیی ببَندوم وَر پرَ مرغ هَوأیی
ببَر نامَر به دَست دلبَروم ده بگو صَد داد و بی داد از جدأیی
اَگَر یار مونی بگو کجَأیی چو اَهو اَز بیَبونو بیایی
اَگَر دشَمن سرَ راتور بگیرَه چو مأهی اَز لَب دَریا بیاَیی
بت بَالَا بلَن بَالَا بلَند گل ئذازرم بیا که اَز غَمونتو اَز غَمونتو بیقراروم
شدَه دَشت دله مو باغ لَالَه بیا بگذار پا وَر لَالَه زاروم
الاهی وای الاهی وای الاهی عَزیزوم عمر مو فَرزَن کجَأیی
عَزیزوم عمر مو وَر شَهر دیگَه مَگَر شویو به خواب مو بیایی
دو چَش وَر راه دَاروم کَی میَایی به دل صَد آه دَاروم کَی میَایی
دو چَشمونوم ستَارَه میشمارَن نَظَر وَر ماه دَاروم کَی میَایی

(شهدادی، بازیابی شده: در ۲۰ /۱/ ۱۴۰۴، از: https://musicofice.irborg.ir)

ترانه‌ی «کی میایی» با درون‌مایه عاشقانه و بیانگر سوزوگداز عاشق است. شاعر از بی‌وفایی یار و دوری او سخن می‌راند و گله می‌کند و با تکرار ۱۰۲ مرتبه واکه‌های درخشان ، بی‌قراری‌اش را از دوری یار توصیف می‌کند و حس گستردگی غم و جدایی را تقویت می‌کنند. تکرار این آواها در کلماتی مانند «نامه»، «جدایی»، و «دادوبیداد» به حس عاطفی و شکوهمند شعر که با موضوع بی‌وفایی و جدایی هم‌خوانی دارد کمک می‌کند.

در این ترانه ۷۸ مرتبه از هم‌خوان انسدادی اعم از بی‌آواها (پ، ت، ک) و آوایی‌ها (ب، د، گ، ق) استفاده کرده است که نشان می‌دهد از یارش گله و شکایت دارد و این گله و شکایت را در قالب یک نامه می‌نویسد و به پر مرغ هوایی می‌بندد تا برای یارش ببرد و سیّالیت این حس در شعر و مضمون‌های آن جریان دارد. انتخاب آواها در شعر، به‌گونه‌ای است که مضمون عاطفی و عاشقانه (بی‌وفایی و جدایی) را به‌خوبی با موسیقی و القاگری تقویت می‌کند.

***

سَر این چشمَه‌ها بانوی ایلَه  یگانَه بانوی پاک قَبیلَه
پَی آب اومَدَه و راه دورَه  غرور سَروه و کوه صَبورَه
به گَله هَی زَدَه چوپون صَحرا  به گلگَشت اومَده، گَرم تَماشا
پَر شالش، نَی هَف بَند دارَه  نگاهش خَستَه و لَبخَند دارَه
نَوای قوشمَه و آبادی اَی جان!  گل و گل نَغمَه‌های شادی، اَی جان
عَروسی دَر عَروسی، قَند دَر قَند  دوتار عاشق و تکرار لَبخَند
کنار کوچَه‌باغ انگور آویز  هجوم سَرخوشی، عَطر دلَاویز
طَبق‌کش می بَره، خَلعَت دوباره  تَب خورشیدَه و تاب ستارَه
دعای مادر و آئینـَه قرآن  بازم قَند می‌شکَنیم، قَند فَریمان
جَهاز اَز بَرگ گل، قالی کرمون  یه قَندون نقل تَر، سینی... سپَندون...
نَوای قوشمَه و آبادی اَی جـــان!  گل و گل نَغمَه‌های شـــادی، اَی جان
عَروسی دَر عَروسی، قَند دَر قَند  دوتار عاشق و تکرار لَبخَند

(صاحبی، بازیابی شده در ۲۰ /۱/ ۱۴۰۴ الف، از: https://musicofice.irborg.ir)

ترانه‌ی «ایل خراسونی» توصیف بانویی بااصل‌ونسب و پاک و سرشار از غرور و متانت ایل است که برای آوردن آب از چشمه آمده است و عاشق او را با واکه‌های درخشان (۱۲۶ مرتبه) در اوج دلباختگی توصیف می‌کند. بسامد بالای واکه‌های درخشان در این ابیات شخصیت بانوی ایل را تقویت می‌کند که با مضمون «پی آب اومده و راه دوره» هم‌خوانی دارد.

در این ترانه، شاعر ۱۱۰ بار از هم‌خوان‌های انسدادی اعم از بی‌آواها (پ، ت، ک) و آوایی‌ها (ب، د، گ، ق) استفاده کرده است که حس قدرت، استحکام قبیله را القا می‌کند و حضور آن در کلماتی مانند «بانوی»، «قبیله» و «صبوره» به شخصیت بانوی ایل و ارتباط او با قبیله و طبیعت استحکام می‌بخشد و با هم‌خوان روان «ر،ل» همراه شده است تا حس حرکت و جریان زندگی قبیله ای را با توصیف چشم اندازهای آن که برگرفته از طبیعت است، مانند «کوچه باغ انگور آویز» به مخاطب القا کند.

اَسب سَمَندم زین کردم سوار شدم هَی کردم  این‌هَمَه رارِ طَی کردم تَرک ملک رَی کردم
اَسب سَمَندم سَوارم برَم دَرَه به دَرَه  یارم اَز مو جدا شد بَرم دَرَه به دَرَه

اسب سَمَندم سوارم برَم دور اَز دیارم  یارم اَز مو جدا شد خدا طاقَت نَدارم

(سورگی، بازیابی شده: در ۱/۲۰/ ۱۴۰۴الف، از: https://musicofice.irborg.ir)

ترانه‌ی «اسب سمند» شرح‌حال عاشقی است که معشوقش از او دور شده است و هنوز درگیر این دوری است و به‌خاطر آن دلتنگ و غمگین است و تصمیم گرفته دیارش را ترک کند. در این بیت ۴۱ مرتبه از واکه‌های درخشان(ـَ و آ) استفاده شده است تا حس جدایی و رفتن را القا کند .

شاعر ۳۷ مرتبه از هم‌خوان‌های انسدادی اعم از بی‌آواها (ت، ک) و آوایی‌ها (ب، د) و ۲۱ مرتبه از هم‌خوان روان(ر،ل) استفاده کرده است؛ ترکیب این هم خوان ها با ضرب‌آهنگ تند، حس سوارکاری و عزیمت سریع را تقویت می‌کند که با محتوای شعر هم‌خوانی دارد. در این ترانه آواها به‌گونه‌ای ترکیب شده‌اند که حس حرکت، عزم، و جدایی عاطفی را القا می‌کنند.

### ۳-۲- ترانه‌های روشن

مقصود از ترانه‌های روشن، ترانه‌هایی هستند که بیشتر واکه‌های آن را واکه‌های روشن (ـِ و ای) تشکیل می‌دهد.

پایِ دِرختِ دَرچینی ای دَرچینی  بِرِی تو می‌نالم
مشت بِزنم، گل بِریزم، تو ورچینی  بِرِی تو می‌نالم
از قلعه ِکوهِ باشکوهِ بالابلند  بِرِی تو می‌نالم
دیوونهِ چِشمون تو گیسوکمند  بِرِی تو می‌نالم
ای قِصهِ چِشمونِ تو در سازِ من آواز من دمسازِ من  تویی تو دِلدارم
بذر گلِ عِشقِ تو را جانانِ من ای پِستهِ خندانِ من  به سینه می‌کارم
بارونِ چشمِ عاشِقم در این کویر  بِرِی تو می‌بارم
صبح تا نِماشم در خیالت دِلبرم  بِرِی تو می‌نالم
سیمین صنم، ماهِ شبم، برگِ گلم  بیا ببین حالم

(فلکی، بازیابی شده در: ۱۴۰۴/۱/۲۰الف، از: https://musicofice.irborg.ir)

در ترانه‌ی «پای درخت درچینی» شاعر به توصیف حالات خود در فراق معشوق می‌پردازد و این دلدادگی و شیدایی را با واکه‌های بلند و روشن (۸۱مرتبه) بیان می‌کند. عاشق با مشت زدن به

درخت درچینی و ریختن گل‌ها ناراحتی‌اش را از فراق معشوق ابراز می‌کند و این ناله و فغان را با کاربرد واکه‌های بلند اعلام می‌کند.

در این ترانه ۱۲۴ مرتبه از هم‌خوان‌های انسدادی، اعم از بی‌آواها (پ، ت، ک) و آوایی‌ها (ب، د، گ، ق) استفاده شده است. شاعر در این ترانه از عناصر طبیعت وام گرفته تا دلتنگی‌هایش را که با تکانه‌های عاطفی همراه است بیان کند و خودش را پای درخت درچینی یا در قلعه کوه تصور می‌کند و برای معشوقش واگویه‌هایی را که شبیه ناله است بیان می‌کند. موسیقی آواها تصاویر و عواطف را در ذهن مخاطب زنده می‌کند. ترکیب آواها در این شعر، تصاویری از تکاپو و حرکت را در کنار حسرت و ناله (به‌دلیل دوری معشوق) خلق می‌کند. این تضاد آوایی به غنای عاطفی شعر می‌افزاید. این ترانه ترکیبی از دو حس متضاد حرکت و شادابی (در بخش‌هایی مانند «درچینی»، «ورچینی»، «مشت بزنم»، «گل بریزم») و غم و شکایت (در «بری تو می‌نالم») را منتقل می‌کند. آواها این تضاد را به‌خوبی تقویت می‌کنند.

نازنینم گل بِچین پیشِت نشینم گل بِچین　　گل بِچین تا مو جمال تور بِبینم گل بِچین
در شبِ تاریک چِشمونت نِشینم گل بِچین　　چِشمون مستِت سرکِشیدم گل بِچین
قِصه ِشهرِ دِلم با نامِ تو معنا شده　　مِثل ِاین مِنجیِ دستِت عِشقِ مو رسوا شده
عطرِ گیسوی تو دارِه بوی ِعطرِ زعفِرون　　آی بِه قربونِ تو شم چارقد سِفید ِمِهربون

(فلکی، بازیابی شده در: ۱۴۰۴/۱/۲۰ب، از: https://musicofice.irborg.ir)

در ترانه‌ی «عطر زعفران» شاعر از معشوقش می‌خواهد تا گل بچیند تا او چهره و جمالش را ببیند و ۵۵ مرتبه از واکه‌های روشن برای توصیف یارش استفاده می‌کند تا حس لطافت و صمیمیت عاشقانه را تقویت کند.

در این ترانه شاعر ۴۶ مرتبه از هم‌خوان‌های انسدادی (ب،گ،ت،ک،ق) استفاده کرده که ریتمی سریع و دعوت کننده ایجاد می‌کند و باعث می‌شود مخاطب در این حال روحی با شاعر همزادپنداری کند و واکه پر تکرار خیشومی (م،ن)، که فضایی لطیف و عاطفی ایجاد می‌کند، با مضمون عاشقانه شعر (تحسین زیبایی معشوق) هماهنگ است. تکرار این هم‌خوان‌ها در کنار هم تعادل جالبی بین لطافت و تحرک ایجاد می‌کند.

چُونُو کِه می‌روی این‌سو نِگاه کُن جُومِه نارِنجی گُلُم رُخسارِه نارِنجی
مُو بیمار توُیُوم دردُم دوا کُن جوُمِه نارِنجی گُلُم رُخسارِه نارِنجی
جُومِه نارِنجی رُخسارِه نارِنجی بِه راهِ صحرا شُدم زِ دستِ نارِنجی
جُومِه نارِنجی رُخسارِه نارِنجی بِه راهِ صحرا شُدم زِ دستِ نارِنجی
گِرفتارِ تُوام رنجیدِه دِل جُومِه نارِنجی گُلُم رُخسارِه نارِنجی
دل ِرنجیدِه رُا از خُود رِضا کن جُومِه نارِنجی گُلُم رُخسارِه نارِنجی
جُومِه نارِنجی رُخسارِه نارِنجی بِه راهِ مُرغاب شُدم زِ دستِ نارِنجی
جُومِه نارِنجی رُخسارِه نارِنجی بِه راهِ صحرا شُدم زِ دستِ نارِنجی
گُلِ سُرخُ و سِفیدُوم کی می‌آیی جُومِه نارنجی گُلُم رُخسارِه نارِنجی
بنفشِه برگ ِبیدُوم کی می‌آیی جُومِه نارِنجی گُلُم رُخسارِنارِنجی
جُومِه نارِنجی رُخسارِه نارِنجی بِه راهِ صحرا شُدم زِ دستِ نارِنجی
جُومِه نارِنجی رُخسارِه نارِنجی بِه راهِ مُرغاب شُدم زِ دستِ نارِنجی
خُودِت گُفتی بِه‌وقتِ گُل می‌آیی جُومِه نارِنجی گُلُم رُخسارِه نارِنجی
گُلِ عالم تمُوم شُد کی می‌آیی جُومِه نارِنجی گُلُم رُخسارِه نارِنجی
جُومِه نارِنجی رُخسارِه نارِنجی بِه راهِ صحرا شُدم زِ دستِ نارِنجی
(صاحبی، بازیابی شده در ۱/۲۰/ ۱۴۰۴ب، از: https://musicofice.irborg.ir)

در ترانه‌ی محلی «جومه نارنجی» شاعر با معشوقی که مشخصه‌اش پیراهن نارنجی است سخن می‌گوید و از درد عاشقی برایش می‌گوید و می‌خواهد که بیماری‌اش را که همان عشق است ،درمان کند و با استفاده از بسامد بالای واکه‌های روشن این درد را بیان می‌کند. شاعر در این ترانه ۱۷۸ مرتبه از واکه‌های روشن برای انتقال مفهوم مورد نظرش (احساس دوری از معشوق و اندیشه دلکش و عاشقانه همراه شور و هیجان) استفاده کرده است. این واکه در «جومه»، «نارنجی»، «رخساره» با احساسات لطیف و صمیمی مرتبط است و با لحن عاشقانه و صمیمی شعر (خطاب «گلم») مطابقت دارد.

شاعر در این ترانه ۱۲۱ بار از هم‌خوان‌های خیشومی (م،ن) و ۹۹ مرتبه از هم‌خوان‌های سایشی تفشی «ش»، «ج» و «چ» ولثوی «س» و «ز» استفاده کرده است تا احساس دلتنگی خود را از

دوری یار جومه نارنجی در اوج و شدت بیان کند. تکرار عبارت «جومه نارنجی گلم رخساره نارنجی» در پایان هر مصراع با تکیه بر هم‌خوان‌های «ن» و «ر» بر تصویر معشوق تأکید می‌کند. این تکرار ریتمیک، توجه مخاطب را به زیبایی و جذابیت معشوق جلب می‌کند.

**۳-۳- ترانه‌های تیره**

مقصود از ترانه‌های تیره ترانه‌هایی هستند که بیشتر واکه‌های آن را واکه‌های تیره (ـُ و او) تشکیل می‌دهد.

همُو خال بر رُوی تونوم مو — همو نارنج خُوش بویه تُونُوم مُو
چه ره بیهوده می‌گردی به صحرا — بزن تیری که آهویه تُونُوم مُو
بزن تیری که آهویه تُونُوم مُو — وی مُوگُوم دلبر بیا قربون تُو شُوم
گُفته بِخِی — وی مُوگُوم مَیوم بلا گردون تو شوم
گُفته بِخِی — وی مُوگُوم از دست تُو بُورخُو مُورُوم
گُفته کُجِه — وی مُوگُوم زِر خاک دور از جون تُو شُوم
گُفته بِخِی — سر کوی بلند پای مزارُوم
به گُل چیدن میون سبزه زارُوم — اگر صد گُل بیایه ور کنارُم
از این گُل‌ها نیایه بوی یارُم — وی مُوگُوم دلبر بیا قُربون تُو شُوم
گُفته بِخِی — وی مُوگُوم معیُوم بلا گردون تُو شُوم
گُفته بِخِی — وی مُوگُوم از دست توُ بورخو مُورُوم
گُفته کُجه — وی مُوگُوم زر خاک دُور از جون تُو شُوم
گفته بِخِی

(شهدادی، بازیابی شده: در ۲۰ /۱/ ۱۴۰۴ ،از: https://musicofice.irborg.ir)

در ترانه‌ی «سبزه یار» شاعر گفتگوی خودش را با معشوقش بیان می‌کند. شاعر در این ترانه خودش را خال صورت معشوق تصور می‌کند و از معشوق می‌خواهد که بیهوده در صحرا به گردش نپردازد و از کمانش تیری رها کند و او را صید عشق کند و در ادامه بیان می‌کند که در میان صد گل و گلزار هم اگر باشد از هیچ‌کدام از گل‌ها بوی یار به مشامش نمی‌رسد. در این ترانه شاعر با ۸۶ مرتبه استفاده از واکه‌های تیره از بی‌تفاوتی معشوقش سخن می‌گوید و حس لطافت و عاطفه‌ی

عاشقانه را القا می‌کند. تکرار «ـُ» در «مو» و «تونوم» در پایان مصراع‌ها، موسیقی شعر را تقویت کرده، حالتی آهنگین و عاشقانه ایجاد می‌کند و این با نظر گرامون مبنی بر استفاده از آواهای نرم برای بیان احساسات لطیف هم‌خوانی دارد.

در این ترانه، شاعر ۸۶ مرتبه از هم‌خوان‌های خیشومی (م، ن) استفاد کرده است تا احساس ناخشنودی خود را از معشوق بیان کند و از هم‌خوان انسدادی "ت "هم استفاده کرده تا حس قاطعیت و تأکید را منتقل کند؛ به‌ویژه در مصراع چهارم که شاعر از معشوق می‌خواهد تا او را با زدن تیری از پا درآورد.

هم‌خوان انسدادی «ت» در «تیری» و «تونوم» حس خشونت را که با مضمون شکار آهو در مصراع چهارم هم‌خوانی دارد به مخاطب منتقل می‌کند.

## بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش، القاگری آواها در ده ترانه‌ی محلی مصوب مرکز شعر و موسیقی صداوسیمای خراسان جنوبی، براساس نظریه‌ی موریس گرامون، بررسی شد. بررسی این ترانه‌ها نشان داد از مجموع ۱۰ ترانه، در ۶ ترانه، غلبه با واکه‌های درخشان، در ۳ ترانه غلبه با واکه‌های روشن و در ۱ ترانه غلبه با واکه‌های تیره بود؛ به‌عبارت‌دیگر، در ۶۰ درصد ترانه‌ها، واکه‌های درخشان، در ۳۰ درصد ترانه‌ها، واکه‌های روشن و در ۱۰ درصد ترانه‌ها واکه‌های تیره غالب بودند.

واکه‌های درخشان معمولاً در ایجاد حس نشاط و امید مؤثرند، برای مثال واکه‌های درخشان در ترانه‌ای مانند «گل بنفشه» برای توصیف صحنه‌ها و مناظر پرشکوه و شخصیت‌های قدرتمند و بلندمرتبه به کار رفته است. ترانه‌هایی که دارای واکه‌های روشن هستند، مانند «پای درخت درچینی»، نیز معمولاً مضامین نشاطانگیز، دلکش و عاشقانه را در ذهن تداعی می‌کنند و القاگر خیزش و جهش نیز هستند. از سوی دیگر، واکه‌های تیره که در ترانه‌هایی مانند «سبزه یار» دیده می‌شوند، بیشتر با احساساتی همچون غم و اندوه همراه هستند.

هم‌خوان‌های انسدادی که در ۷۰ درصد ترانه‌های محلی خراسان جنوبی دیده می‌شوند باعث ایجاد ضرباهنگ تأکید در موسیقی می‌شوند. هم‌خوان های انسدادی، در کنار سایر هم‌خوان‌ها، گاهی احساسی متضاد یعنی تلفیقی از غم و شادی، مانند «پای درخت درچینی»، که هم‌خوان

های خیشومی و انسدادی حالتی متضاد در مخاطب ایجاد می کند و یا در ترانه «سبزه یار» هم‌خوان‌های خیشومی، در کنار هم‌خوان های انسدادی، حالت غم و دوری از یار را ضریب می دهد یا هم‌خوان‌های روان (ل، ر) که در ترانه «ایل خراسونی» (بانوی ایل) در کنار هم‌خوان‌های انسدادی به کار رفته‌اند، حالتی آرامش‌بخش ایجاد می‌کنند. این نوع هم‌خوان‌ها و ترکیب آن با سایر هم‌خوان‌ها معمولاً در اشعاری که مضمون آن‌ها عشق، وفاداری و توصیف طبیعت است، بیشتر دیده می‌شوند و به انتقال حس صمیمیت و همدلی کمک می‌کنند. نقش هم‌خوان‌های انسدادی در کنار خیشومی (م،ن) در ترانه‌ای مثل «عطر زعفرون»، برخلاف نظریه‌ی گرامون، در ایجاد حس آرامش و رضایت کاربرد دارد.

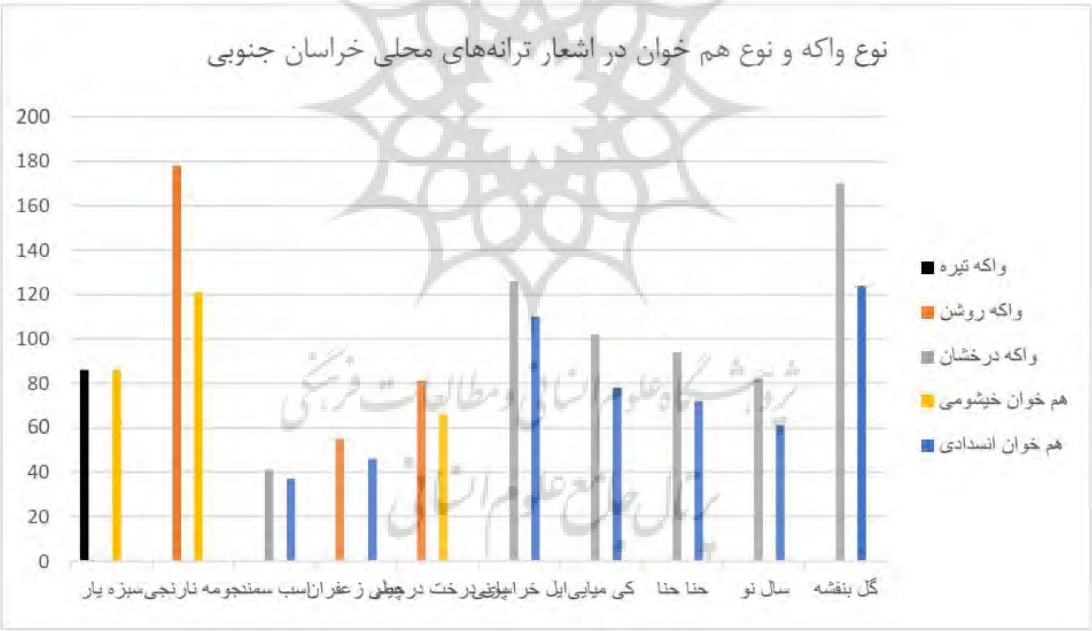
نقش ترکیب واکه‌ها و هم‌خوان‌ها نیز در انتقال پیام‌ها نیز به‌وضوح دیده می‌شوند که به انتقال مفهوم مورد نظر ضریب می‌دهد و آن را برجسته می‌کند، مثلاً در ترانه «اسب سمند» که شاعر از واکه‌های درخشان و هم‌خوان‌های انسدادی و روان (ر، ل) استفاده می‌کند، نمونه‌ای از یک ترکیب صوتی زیبا است که حس حرکت و پویایی را همراه امید منتقل می‌کند.

این تحقیق نشان می‌دهد که موسیقی محلی خراسان جنوبی از موسیقی زبانی (واکه‌ها و هم‌خوان‌ها) برای انتقال مفاهیم و احساسات خاص استفاده می‌کند. آواها در موسیقی این منطقه، مطابق نظریه‌ی موریس گرامون، در القای معانی و عواطف نقشی مؤثر دارند. واکه‌های درخشان و روشن در ترانه‌های محلی خراسان جنوبی غالباً مفاهیم شادی و امید را القا می‌کنند و واکه‌های تیره در ترانه‌ها، حس اندوه و تأمل را برمی‌انگیزند.

تحقیق حاضر همچنین نشان می‌دهد که ساختار آوایی و معنایی در ترانه‌های محلی خراسان جنوبی از هم‌افزایی برخوردارند. این ویژگی‌ها نه‌تنها در انتقال مفهوم اشعار نقش دارند بلکه احساسات و تفکرات نهفته در لایه‌های زیرین متن را نیز به طور مؤثری به مخاطب منتقل می‌کنند. به‌عبارت‌دیگر، موسیقی محلی خراسان جنوبی، با استفاده از تکرار انواع خاصی از هم‌خوان‌ها و واکه‌ها، توانسته است فضای عاطفی و فرهنگی خاصی را ایجاد کند و با استفاده از روش‌های آوایی تأثیر عمیقی بر مخاطب بگذارد.

جدول ۱. نوع واکه و هم‌خوان غالب در ترانه‌های محلی خراسان جنوبی

| نام ترانه | واکه‌های غالب | هم‌خوان‌های غالب |
|---|---|---|
| گل بنفشه | درخشان | انسدادی |
| سال نو | درخشان | انسدادی |
| حنا حنا | درخشان | انسدادی |
| کی میایی | درخشان | انسدادی |
| اسب سمند | درخشان | انسدادی |
| ایل خراسونی | درخشان | انسدادی |
| پای درخت درچینی | روشن | خیشومی |
| عطر زعفران | روشن | انسدادی |
| جومه نارنجی | روشن | خیشومی |
| سبزه‌یار | تیره | خیشومی |




شکل ۱. نوع واکه و هم‌خوان غالب در ترانه‌های محلی خراسان جنوبی

**تعارض منافع:** هیچ‌گونه تعارض منافع در این پژوهش وجود ندارد.

## منابع


پارسایی، محبوبه، و حیدریان شهری، احمدرضا (۱۳۹۹). «آواهای القاگر در مرگ‌نگاره‌های بدر شاکر السیاب با تکیه بر نظریه موریس گرامون». *زبان و ادبیات عربی*، ۱۲(۲۳)، ۱۱۲-۱۳۰.

پروین، نورالدین، معین، جواد، و میردامادی، سید مجتبی (۱۴۰۲). «تحلیل شناختی القاگری آواها درآیات حج (بر اساس دیدگاه موریس گرامون)». *مطالعات سبک شناختی قرآن کریم*، ۷ (۱)، ۴۸-۷۰.

ذاکری، گیتا، شعبانلو، علیرضا، و فرزاد، عبدالحسین (۱۳۹۶). «آوا و معنا در شاهنامه». شعر *پژوهی (بوستان ادب)*، (۳۱)۱، ۹۷- ۱۲۰.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۵). «انواع بومی سرودهای خراسان». *جستارهای نوین ادبی*، (۳) ۴۹، ۱۲۷-۱۵۴.

سدیفی، محمدمهدی (۱۳۸۳). *آشنایی با موسیقی شرق و غرب*. تهران: تحقیق‌وتوسعه صدا.

سورگی، سلمان (۱۴۰۱الف). «اسب سمند». بازیابی شده در: ۲۰ فروردین ۱۴۰۴، از: <https://musicofice.irborg.ir>

سورگی، سلمان (۱۴۰۱ب). «حناحنا». بازیابی شده: در ۲۰ فروردین ۱۴۰۴، از: <https://musicofice.irborg.ir>

سورگی، سلمان (۱۴۰۱ج). «سال نو». بازیابی شده: در ۲۰ فروردین ۱۴۰۴، از: <https://musicofice.irborg.ir>

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹). *موسیقی شعر*. تهران :آگاه.

شهدادی، احمد (۱۴۰۱الف). «سبزه یار». بازیابی شده: در ۲۰ فروردین ۱۴۰۴، از: <https://musicofice.irborg.ir>

شهدادی، احمد (۱۴۰۱ب). «کی میایی». بازیابی شده در: ۲۰ فروردین ۱۴۰۴، از: <https://musicofice.irborg.ir>

صاحبی، مهدی (۱۴۰۱الف). «ایل خراسونی». بازیابی شده در: ۲۰ فروردین ۱۴۰۴، از: <https://musicofice.irborg.ir>

صاحبی، مهدی (۱۴۰۱ب). «نارنجی». بازیابی شده در ۲۰ فروردین ۱۴۰۴ ،از: <https://musicofice.irborg.ir>

فلکی، مهدی (۱۴۰۱الف). «پای درخت درچینی». بازیابی شده در: ۲۰ فروردین ۱۴۰۴ ، از: <https://musicofice.irborg.ir>

فلکی، مهدی (۱۴۰۱ب). «عطر زعفرون». بازیابی شده در: ۲۰ فروردین ۱۴۰۴ ، از: <https://musicofice.irborg.ir>

قویمی، مهوش (۱۳۸۳). *آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث. تهران:* هرمس.

محمدزاده، غفور (۱۳۹۴). *فرهنگ نامه موسیقی تربت جام*. تهران: سوره مهر.

مختاری، قاسم، و هادی‌فرد، فریبا (۱۳۹۵). «القاگری آواها در خطبه‌ی جهاد بر اساس نظریهٔ موریس گرامون». *پژوهشنامه علوی*، ۷ (۱۳)، ۱۱۱-۱۳۷.

مختاری، قاسم، و یادگاری، مریم (۱۳۹۶). «هماهنگی آوایی در دو جزء ۱۶ و ۱۷ قرآن کریم براساس نظریه‌ی موریس گرامون». *پژوهش‌های ادبی - قرآنی*، ۵ (۱)، ۱-۲۷.

مظفری، سودابه و رحیمی، کاوه (۱۴۰۱). «کارکرد هماهنگی آوایی در القای معنا بر اساس نظریه موریس گرامون (مطالعه موردی: سوره‌های هود و یوسف». *پژوهش های قرآنی*، ۲۷ (۱۰۵)، ۲۵-۴۴.

هنرمندفرد، سامان (۱۴۰۱). «گل بنفشه». بازیابی شده در: ۲۰ فروردین ۱۴۰۴ ، از: <https://musicofice.irborg.ir>

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی