الگوی برش شعر در ردیف آوازی عبدالله دوامی

چکیده

در مطالعات مربوط به پیوند شعر و موسیقی، به موضوع برش شعر در موسیقی آوازی ایران چندان توجه نشده است. مقالهٔ حاضر، درپی معرفی شیوه و الگوی برش شعر در ردیف آوازی عبدالله دوامی است. روش این مقاله توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر دیدگاه امید طبیب‌زاده دربارهٔ وزن شعر عامیانه است. می‌توان گفت عبدالله دوامی در برش اشعار، بیش از همه تابع شیوهٔ خوانش عامیانهٔ آنهاست. خوانش عامیانهٔ شعرهای عروضی یا کلاسیک فارسی، موجب می‌شود تا وزن شعر عامیانه بر این اشعار تحمیل، و تعیین جایگاه‌های برش شعر نیز همسو با این وزن انجام شود. این شیوهٔ برش، بیش از آنکه در گرو معنای شعر باشد، تابع وزن تکیه‌ای-هجاییِ شعر به‌منزلهٔ یک ویژگیِ صوری است. این الگو به‌سادگی می‌تواند تمامی برش‌های نامعمولی را توجیه کند که بی‌توجه به معنای شعر، گاه یک واژه یا عبارت را به یک یا چند بخش کاملاً بی‌معنا تقسیم می‌کنند. نقش این الگو را در برخی توازی‌ها و تکرارهای خاص ملودیک در ردیف آوازی دوامی نیز می‌توان دید؛ چنان‌که توازی‌های ملودیک در ردیف دوامی، میان پاره‌هایی شکل می‌گیرند که حاصل برش بر مبنای خوانش عامیانهٔ شعرند. به نظر می‌رسد این الگو می‌تواند رویکردی جدید در برابر رویکردهای معنامحورِ کنونی در حوزهٔ پیوند شعر و موسیقی محسوب شود.

واژه‌های کلیدی: برش شعر، عبدالله دوامی، آواز، وزن، توازی ملودیک، شعر عامیانه.

مقدمه

پیوند شعر و موسیقی در زبان فارسی، موضوعی است که بیشتر بر چگونگیِ بیان و انتقال معنای شعر متمرکز بوده است. بسیاری از مطالعات در این حوزه با این فرض انجام شده‌اند که موسیقی و شعر باید بیشترین تناسب را با یکدیگر داشته باشند، چنانکه در نهایت، کمترین آسیب به معنای شعر وارد شود. از همین روست که موضوعات مورد بحث در این حوزهٔ مطالعاتی بر چنین مسائلی تکیه داشته‌اند: میزان تحریرها و جایگاه‌شان در ترکیب با شعر هنگام خواندن آواز، چگونگی بیان آهنگ کلام و تکیهٔ کلمات، چگونگی ادای کلمات از منظر آواشناسی و مواردی از این دست. اما در کنار موارد بالا، چگونگی تقطیع یا برش مصراع‌ها و جملات شعر را نیز می‌توان مولفه‌ای موثر در پیوند شعر و موسیقی دانست. خوانندهٔ موسیقی ایرانی هنگام خواندن شعر، جملات و عبارات شعر را در جاهای مختلف برش می‌زند. چگونگی و جایگاهِ این برش‌ها ازسویی در انتقال معنای شعر اثرگذار است و از سوی دیگر درصورتی که برش‌ها از مدل و الگویی خاص پیروی کنند، می‌تواند به‌مثابهٔ مولفه‌ای برجسته در پیوند شعر و موسیقی مورد توجه و مطالعه قرار گیرد و حتی نگاه وی به نسبت میان شعر و موسیقی را آشکار کند. از این رو، در موارد خاص، چگونگیِ برش مصراع را شاید بتوان به‌منزلهٔ ویژگی سبکی آواز نیز در نظر گرفت که البته بحث دربارهٔ آن نیاز به مطالعات مستقل دارد. مقالهٔ حاضر بر آن است تا ویژگی یادشده را در ردیف آوازیِ عبدالله دوامی مورد بررسی قرار دهد. پس هدف اصلی این مقاله معرفیِ الگویی است برای برش مصراع‌ها در ردیف عبدالله دوامی، با تأکید بر این پرسش که عبدالله دوامی در برش مصراع‌ها با چه مبنا و بر اساس چه مدلی عمل می‌کند؟

در اینجا منظور از مدل، الگو یا قانونی است که برش مصراع‌ها برمبنای آنها صورت می‌گیرد؛ چنانکه با در دست داشتن این مدل بتوانیم تعداد زیادی از آوازهای مجموعهٔ مورد مطالعه‌مان (در اینجا ردیف آوازی عبدالله دوامی) را تبیین کنیم. ناگفته پیداست که چنین الگویی حاصل صورت‌بندی منتقد و پژوهشگر است. پس وقتی از فلان مدل یا الگو در آواز دوامی سخن می‌گوییم، منظور این است که این مدل‌ها با صورت‌بندی و نحوهٔ توجیه و تبیین مقالهٔ حاضر معتبرند. هر الگو بر پیش‌فرض‌هایی دربارهٔ تلفیق یا پیوند موسیقی و شعر استوار است. مثلاً پیوند شعر و موسیقی می‌تواند بر مبنای اولویت شعر یا اولویت موسیقی شکل گیرد. هر یک از اینها نیز می‌توانند زیرشاخه‌هایی داشته باشند؛ چنانکه مثلاً اولویت داشتن موسیقی می‌تواند دست‌کم به‌معنای اولویت ریتم یا اولویت ملودی باشد که هر یک احکام و اوصاف خود را دارند. به هر روی، هر یک از اینها مبنایی در پیوند و آمیزش شعر و موسیقی محسوب می‌شوند که به الگوهایی متفاوت نیز می‌انجامند.

پیشینهٔ تحقیق

پیش از این، پژوهشی مستقل دربارهٔ چگونگی تقطیع یا برش اشعار در آواز ایرانی منتشر نشده است و اگر مواردی پراکنده یافته شوند (مثلاً در فروغ، ۱۳۳۷؛ دهلوی، ۱۴۰۱؛ ملاح، ۱۳۶۷؛ کیانی، ۱۳۷۱)، در حد اشاراتی گذرا و کلی‌اند که در ضمن مباحثی مربوط به پیوند شعر و موسیقی، و بدون اشارهٔ دقیق به مفهوم «برش شعر» بیان شده‌اند. مثلاً ملاح در اشاره‌ای کوتاه، به ضرورت توجه به مکث‌های حاصل از ویرگول اشاره کرده است. وی پس از مشخص کردن جایگاه ویرگول در یک بیت از حافظ، در حد یک جملهٔ کلی گفته است که «پیونددهندهٔ موسیقی و کلام باید حتی به وقفه‌ها نیز توجه کند» (ملاح، ۱۳۶۷: ۲۳۴). مهدی فروغ نیز در یکی از مقالاتش دربارهٔ پیوند شعر و موسیقی، در اشاره‌ای کوتاه و کلی توصیه کرده که «نقطه‌گذاری [...] و رعایت مکث‌ها و سکوت‌ها ازجملهٔ نکات بسیار ضروری است که حتماً باید مورد توجه قرار داد» (فروغ، ۱۳۳۷: ۷۳). همهٔ این اشارات، اولاً توصیه‌هایی کلی‌اند، ثانیاً بدون توجه به مکث‌ها و برش‌های میان کلمات و هجاها فقط به مکث‌های میان‌جمله‌ای می‌پردازند؛ و ثالثاً هدف‌شان نیز انتقال معنای «درست» شعر است. افزون بر اینها فاطمی (۱۳۸۴) نیز با تکیه بر «موسیقی آوازیِ موزون» و نه آوازهای غیرموزون که مورد نظر مقالهٔ حاضر است، نقدی گذرا و کوتاه بر دیدگاه رایج دربارهٔ لزوم هماهنگی ساختارهای شکلیِ موسیقی و شعر دارد. درمجموع، از پژوهشی نمی‌توان نام برد که به‌طور مستقل بر برش شعر تمرکز داشته باشد و شیوه‌های آن را در آواز ایرانی تحلیل کرده باشد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر همچون تمامی موارد مشابه به شیوهٔ توصیفی–تحلیلی انجام شده است. نمونه‌های گزینش‌شده در این مقاله نیز از مجموعهٔ صوتیِ ردیف آوازی عبدالله دوامی (۱۳۸۱) و با توجه به نت‌نویسیِ تحلیلی این آوازها ازسوی داریوش طلایی (۱۳۹۸) ارائه شده‌اند. البته در این میان، مقایسه‌هایی جزیی نیز با مجموعهٔ ردیف آوازی عبدالله دوامی با گرداوری فرامرز پایور (۱۳۷۵) و با اجراهایی از کرامتی (۱۳۹۵) و شیرمحمد (۱۴۰۲) نیز انجام شده است. بنابراین آشکار است که شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات نیز کتابخانه‌ای است. مهم‌ترین معیار گزینش نمونه‌های تحلیل‌شده، تنوع‌شان بوده است تا نمونه‌هایی از وزن‌های عروضی مختلف و همچنین انواع گوشه‌ها (از ریتم‌محور تا ملودی‌محور) را در بر گیرد. دلیل تأکید بر این معیار نیز این بوده که این نمونه‌ها بتوانند انواع شعرها و گوشه‌ها و دستگاه‌ها را نمایندگی کنند تا نشان دهند که الگوی مورد نظر مقالهٔ حاضر مستقل از وزن عروضی اشعار و نوع گوشهٔ اجراشده عمل می‌کند. همچنین بیشتر نمونه‌های تحلیل‌شده آنهایی‌اند که برش‌هایی غیرعادی و توجیه‌ناپذیر در میان کلمات دارند. دلیل این گزینش نیز این بوده است که برش‌های عادی را با مدل‌ها و الگوهای دیگر نیز می‌توان توجیه کرد ولی برش غیرعادی را فعلاً فقط با الگوی این مقاله می‌توان توجیه کرد. گفتنی است که مقالهٔ حاضر در تعریف شعر عامیانه و وزن آن و ارتباطش با شعر عروضی کلاسیک فارسی بر تعریف و مدل طبیب‌زاده (۱۳۸۲) تکیه داشته است.

نکته‌ای که از منظر روش‌شناسی باید به آن توجه کرد این است که ایده‌ها، نظریه‌ها یا الگوهایی که برای تبیین یک پدیده ارائه می‌شوند باید بتوانند با دقتی بالا بیشترین تعداد نمونه‌ها را توجیه کنند. بر همین اساس، ممکن است بسیاری از بخش‌های آوازهای دوامی را بتوان با دیگر الگوها (مثلاً منطق عادی گفتار) نیز توجیه کرد ولی نکته اینجاست که نمونه‌های فراوانی نیز یافته می‌شوند که نه‌تنها با آن الگوها توجیه‌پذیر نیستند بلکه گاه با مبانی آن الگوها نیز ناسازگارند. اهمیت الگوی وزنیِ شعر عامیانه، به‌عنوان الگوی مورد نظر مقالهٔ حاضر در همین جاست. به بیان دقیق‌تر، این الگو بیشتر و راحت‌تر از دیگران می‌تواند آن نمونه‌های آوازی را تبیین و توجیه کنند که با مبانی و مدل‌های مرسوم توجیه‌پذیر نیستند و حتی شاید تاکنون گاه به‌منزلهٔ ضعف خواننده در تلفیق شعر و موسیقی، و به‌ویژه برش مصراع‌ها، تلقی می‌شده‌اند.

مبانی نظری

برش شعر تقریباً معادل همان چیزی است که در زبان‌شناسی و هنگام بررسی ویژگی‌های زبرزنجیریِ زبان از آن با نام «درنگ» یا «مکث» یاد می‌شود و عبارت است از «مرز واحدهای دستوری که اهل زبان را قادر به تشخیص و تفکیک آن واحدها از هم می‌کند» (مدرسی قوامی، ۱۳۹۳: ۸). باطنی نیز هر نوع سکوت در زنجیرهٔ کلام را به‌شرط ایجاد تمایز معنایی، درنگ می‌داند (باطنی، ۱۳۴۸: ۲۸). درنگ از «تغییر در مختصات آواییِ متفاوت ازقبیل کشیدگی، نادمیدگی، دمیدگی، واکرفتگی، واکداری» (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۱۲۷– ۱۲۸) و «تکیه و آهنگ» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۰۹) حاصل می‌شود. درنگ‌ها انواع مختلفی دارند که بر سر وجودشان در زبان فارسی توافقی میان زبان‌شناسان نمی‌توان یافت ولی ظاهراً وجود درنگ را باید امری دانست معمول و گریزناپذیر. در این میان، و فارغ از اختلاف‌نظرهای موجود، آنچه به مقالهٔ حاضر مربوط می‌شود، و بیشترین شباهت را با مفهوم «برش شعر» دارد آن نوع از درنگ‌هاست که مثلاً موجب تمایز میان دو جملهٔ «منظور دارم» و «من زور دارم» می‌شود. چنانکه می‌بینیم تفاوت این دو جمله در درنگی است که در جملهٔ نخست بعد از «من» واقع می‌شود (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۱۲۸).

به همین ترتیب، درنگ یا برش مصراع، در خواندن شعر نیز امری است معمول و گریزناپذیر. شعر را به هر شکلی (مثلاً دکلمه یا آواز) بخوانیم، به‌ناگزیر در نقاطی از هر مصراع، درنگ‌هایی قرار می‌دهیم یا مصراع را در نقاطی برش می‌زنیم. مثلاً رایج‌ترین و معمول‌ترین مدل خواندن شعر (به‌ویژه هنگام دکلمه و دست‌کم ازحیث نظری) پیروی از منطق عادی کلام است. در اینجا شعر بدون در نظر داشتنِ –یا با کمترین توجه به– ویژگی‌های هنجارگریزانه، ازجمله انواع تکرارها مثل وزن و سجع، و فقط با توجه به معنای شعر خوانده و تقطیع می‌شود. بنابراین اگر مکان برش را با علامت «|» نشان دهیم، جایگاه برش در بیت زیر با توجه به منطق عادیِ کلام چنین خواهد بود: «شکرفروش که عمرش دراز باد| چرا تفقدی نکند طوطیِ شکرخا را». همچنانکه محمدرضا شجریان در آلبوم «یاد ایام»، برش اصلیِ مصراع زیر را چنین جای‌گذاری کرده است: «جانِ عشاق| سپندِ رخِ خود می‌دانست». در این نمونه‌ها آنچه اولویت دارد، معنای شعر است.

اما شعر را می‌توان برمبنای ویژگی‌های صوری شعر نیز برش زد؛ مانند تقطیع بر اساس وزن عروضی. بیشترین استفاده از این مدل در کلاس‌های آموزش عروض فارسی و هنگام تقطیع شعر رخ می‌دهد وگرنه در خوانشِ عادی شعر بعید است از آن بهره گرفته شود. اگرچه شاید به نظر برسد که در برخی گوشه‌های مبتنی بر ریتم (مانند چهارپاره و کرشمه)، برش شعر بر اساس وزن عروضی انجام می‌شود ولی اشکالاتی نیز می‌توان به این نظر وارد دانست. درست است که ریتم این گوشه‌ها را می‌توان به‌صورت اوزان عروضی بازنویسی کرد، چنانکه مثلاً گوشهٔ کرشمه بر مبنای وزن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن» تدریس و معرفی می‌شود (مثلاً ر.ک. خضرایی، ۱۳۸۳: ۱۲۰ و ۱۲۵)، ولی این بدان معنا نیست که شعر خوانده‌شده در این گوشه‌ها نیز بر مبنای همین وزن‌های عروضی برش می‌خورد. در عمل، برش‌های گوشهٔ کرشمه در آواز نه به‌صورت «مفاعلن|فعلاتن|مفاعلن|فعلاتن»، بلکه به‌صورت «مفا|علن|فعلا|تن|مفا|علن|فعلا|تن» انجام می‌گیرد. این یعنی ما حتی در گوشه‌هایی همچون کرشمه نیز برای توجیه نحوهٔ برش شعر به الگویی متفاوت از الگوی وزن عروضی نیاز داریم. بنابراین، شاید بتوان از الگوها و مدل‌های مختلفی برای برش شعر در آواز ایرانی نام برد ولی آنچه در مقالهٔ حاضر مورد بررسی قرار خواهد گرفت مدل یا الگویی است که به‌طور خاص بتواند برش شعر در ردیف آوازی عبدالله دوامی را توجیه کند.

مهم‌ترین قاعدهٔ حاکم بر برش مصراع‌ها در ردیف آوازی دوامی، پیروی از وزن شعر عامیانه است. در اینجا منظور از شعر عامیانه، همان اشعاری‌اند که توصیف وزن‌شان با قواعد وزن عروضی ناممکن است یا دست‌کم دربارهٔ امکان این توصیف، توافقی میان صاحب‌نظران وجود ندارد. البته برای تمایز شعر عامیانه از شعر رسمیِ فارسی، معیارهایی دیگر نیز برشمرده‌اند. مثلاً از نظر معیارهای مضمونی، محتوای اشعار عامیانه معمولاً معطوف به شوخی و سرگرمی است و حتی ممکن است فاقد معنا باشد (طبیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۲۹)؛ یا از نظر فرمی، وزن شعر عامیانه حتی برای افراد بی‌سواد نیز بدون نیاز به آموزش قابل درک است (همان).

در این مقاله، پیرو تعریف کلیِ فاطمی (۱۳۸۲) و طبیب‌زاده (۱۳۸۲) شعر عامیانه را شعری می‌دانم که گذشته از بسیاری ویژگی‌ها، ازجمله پیروی از سنت شفاهی، با تکیه بر ناسازگاری‌اش با وزن عروضی شناخته و از شعر رسمی متمایز می‌شود. فاطمی در کتابش این اشعار را به دو دسته تقسیم کرده است: «[نخست] آنکه سخت نزد کودکان شایع است و به شکل صرفاً ضربی و غیرآهنگین (بدون لحن یا ملودی) [...] به همان شکل ضربی محض خوانده می‌شود [... و دوم] آنکه کلام آوازهای محلی را تشکیل می‌دهد» (فاطمی، ۱۳۸۲: ۷). در مقالهٔ حاضر، بدون در نظر داشتن چنین تمایزی، شعر عامیانه با همان معیار یادشده و با توجه به نمونه‌های مورد نظر فاطمی و طبیب‌زاده شناخته خواهد شد.

معیار این مقاله در بررسی وزن شعر عامیانه نیز تحلیل‌های طبیب‌زاده (۱۳۸۲) خواهد بود. البته فاطمی نیز همزمان با وی، تحلیلی همسو ارائه کرده است با این تفاوت که طبیب‌زاده نقشی برای کشش هجا در شکل‌گیری وزن شعر عامیانه قائل نیست در حالی که فاطمی دست‌کم برای تعیین

قوانینی برای جایگاه تکیه، بر کشش هجا تأکید می‌کند و همین امر نقطهٔ اتصال دیدگاه وی با دیدگاه‌های عروضی است. در مقابل، طبیب‌زاده فقط تعداد هجا و تکیه را در تعیین وزن شعر عامیانه دخالت می‌دهد و ازاین رو، وی شعر عامیانه را شعری هجایی–تکیه‌ای می‌داند نه عروضی. بی‌آنکه بخواهیم وارد جزییات طرح وی شویم، برای روشن شدن روش کارمان، فقط خطوط کلی این دیدگاه را مرور می‌کنیم (طبیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۷۱– ۱۲۷):

طبیب‌زاده برای بررسی وزن شعر عامیانه، از سه واحد وزنی سخن می‌گوید: مصراع، شطر و پایه. کوچک‌ترین واحد وزنی، پایه است که مرزش با خط عمودی (|) نمایش داده می‌شود. پایه، واحدی است متشکل از حداقل یک یا چند هجا که یکی از آنها هجای قوی یا تکیه‌بر است و در پایان پایه قرار می‌گیرد و پس از آن نیز درنگی نه‌چندان بلند داریم. از مجموع چند پایه، یک شطر پدید می‌آید که با دو خط عمودی (||) نشان داده می‌شود. آخرین پایهٔ هر شطر، حاصل ضرب قوی یا تکیه است که پس از آن درنگی نسبتاً بلند داریم. شطرها نیز در کنار یکدیگر، مصراع را تشکیل می‌دهند. شاید چنین به نظر برسد که درنگ یا مکثِ موجود در پایان پایه‌ها و شطرها تابعی است از کشش هجا. این سخن شاید تاحدی درست باشد ولی ازآنجا که کشش هجا در شعر عامیانه «نقشی در تشکیل الگوی وزنی ندارد» (طبیب‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۷) و از قواعد ذاتیِ آن هجا تبعیت نمی‌کند، این کشش به خودیِ خود اهمیت ندارد مگر برای تعیین مرز پایه‌ها و شطرها. مثلاً «اتل متل توتوله» از دو شطر تشکیل شده که هر یک شامل دو پایه (سه‌تای اول، دو هجایی و پایهٔ سوم هم تک‌هجایی) است. اگر هر هجا را با یک خط افقی نشان دهیم، وزن مصراع فوق چنین خواهد بود (از راست به چپ): «–––|––||––|–». به عبارت دیگر، وزنِ این مصراع ۴–۳ است (مرکب از یک شطر چهارتایی و یک شطر سه‌تایی). نکتهٔ مهم اینجاست که اولاً آنچه موجب شده تا «متل» در مرز شطر قرار گیرد ولی «اتل» با وجود کشش یکسان در هجای پایانی، در مرز پایه باشد، فقط شدت تکیه و درنگِ پس از آن است و ربطی به کشش هجا ندارد. ثانیاً تمامی مصراع‌های بعدی نیز از همین وزن تبعیت می‌کنند و آنچه در این میان مهم است تعداد هجاها و محل قرارگیریِ ضرب قوی یا تکیه در هر شطر است. همین ضرب قوی یا تکیه است که موجب برش مصراع به چهار بخش می‌شود. این چهار بخش در دومین مصراعِ همین شعر بدین صورت خواهد بود: «گا|و حسن||چه‌جو|ره».

بنابراین، برش شعر عامیانه هنگام خواندن، تابع وزن آن شعر است، و وزن آن نیز تابع تعداد هجاها و جایگاه تکیه‌ها و مکث‌ها است. تا اینجا، همین توصیف کوتاه و اجمالی از وزن شعر عامیانه، برای تحلیل ردیف آوازی عبدالله دوامی کافی است، ولی برای روشن‌تر شدن موضوع لازم است نکته‌های زیر را نیز از نظر بگذرانیم:

الف– منظور از تکیه در وزن شعر عامیانهٔ فارسی، تکیهٔ ضرب‌آوا است، نه تکیه‌های واژگانی یا زیروبمی. تکیهٔ ضرب‌آوا یا تکیهٔ وزنی، تکیه‌ای است که «محل آن تابع الگوی وزنیِ حاکم بر شعر است و نه تابع ویژگی‌های واژگانی یا واج‌شناختیِ زبان» (طبیب‌زاده، ۱۳۹۵: ۶۸). بنابراین، جایگاه تکیه در شعر عامیانه لزوماً منطبق بر تکیه‌های واژگانی نیست. به عبارت دیگر، تکیه در شعر عامیانهٔ فارسی، تابعی از ویژگی‌های زبان‌شناختیِ زنجیرهٔ گفتار نیست بلکه آن را «خودِ الگوی وزنی بر زنجیرهٔ گفتار تحمیل می‌کند» (طبیب‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۷).

ب– مکث‌ها یا درنگ‌های شعر عامیانه در پایان پایه‌ها و شطرها رخ می‌دهند. هیچ‌یک از این مکث‌ها از مرزهای زبان‌شناختیِ واژگان و ترکیب‌ها پیروی نمی‌کنند بلکه «ازنوع قطع‌اند یعنی ممکن است هم در میان واژه جای گیرند و آن را به دو پاره تقسیم کنند و هم در پایان واژه» (همان: ۷۱). بنابراین، برای بررسی میزان انطباق خوانش یک شعر با نحوهٔ خوانش شعر عامیانه، توجه به جایگاه مکث‌ها و درنگ‌ها (نوع برش‌ها)، به‌ویژه برش‌های میان کلمات ضروری است.

پ– درست است که قواعد عروضی در بررسیِ وزنِ اشعار عروضی یا رسمیِ فارسی مهم‌اند، ولی به نظر می‌رسد هرگاه بخواهیم این اشعار را مانند اشعار عامیانه به‌صورت ریتمیک بخوانیم، چاره‌ای جز پیروی از وزن عامیانه نداریم. به عبارت دیگر، «قرائت صحیح و عروضیِ شعر کلاسیک فارسی مثلاً غزلیات حافظ را مطلقاً نمی‌توان با تمبک همراهی کرد، اما تک‌تکِ اشعار حافظ را می‌توان مانند اشعار عامیانه به‌گونه‌ای خواند که با تمبک همراهی شود» (طبیب‌زاده، ۱۳۹۴: ۵۶). بنابراین، ریتمیک خواندنِ یک شعر عروضی، از نظر وزنی، همواره منطبق بر یکی از اوزان شعر عامیانه است. به همین دلیل، نوع تکیه‌گذاری و برشِ آن نیز مبتنی بر خوانش عامیانهٔ شعر است. در مقالهٔ حاضر، منظور از خواندن یا خوانش عامیانهٔ شعر، خواندنی که برش‌های آن مبتنی بر وزن شعر عامیانه است. مثلاً مصراعِ «رونق عهد شباب است دگر بستان را» که از وزن عروضیِ «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعْلن» پیروی می‌کند، موقع خواندن معمولاً به‌صورتِ «رونق|عه|دِ شبا|بست| دگر| بستان| را» یا «رونق|عه|دِ شبا|بس|تُ دگر بس|تان را» خوانده می‌شود. حال هرچه شکل تکیه‌ها و سرضرب‌ها را غلیظ‌تر و قوی‌تر و اغراق‌آمیزتر اجرا کنیم، این برش (مخصوصاً نوع دوم) خود را بیشتر و آشکارتر نشان می‌دهد. دومین مصراعِ همین شعر نیز به‌صورت «می‌رسد|مژ|دهٔ گل|بل|بلِ خوش| ال|حان را» خوانده می‌شود که اگر تغییرات مربوط به هجاهای پایانی را اعمال کنیم به وزن «۳، ۴، ۴، ۴» در اوزان عامیانه می‌رسیم که چیزی است شبیه به وزن مصراع

عامیانهٔ «تو کتابم دیگه این‌جور چیزا پیدا نمیشه» («---||-|---||-|---||-|---») یا مصراع «نوجَوونم استکان شیرین‌بیانم نعلبکی» («---||--||--||--|--||--|--»). بنابراین اگر هنگام خواندنِ آواز، شعر عروضی را به همین شکل برش بزنیم، روش برش زدن ما از الگوی وزنیِ شعر عامیانه پیروی خواهد کرد. چنانکه خواهیم دید، در آوازهای عبدالله دوامی همین حالت رخ می‌دهد.

ت- در تعیین وزن شعر عامیانه، هم شطرها مهم‌اند و هم پایه‌ها. اما از آنجا که تعداد هجاهای درون یک شطر تعیین‌کنندهٔ فرمول عددیِ وزن شعر است، شطرها از پایه‌ها مهم‌ترند. باوجود این، در بررسی حاضر، به دو دلیل، تفاوت چندانی میان پایه‌ها و شطرها نخواهم گذاشت مگر در مواردی که مرز شطر در تبیین‌های ما تعیین‌کننده و معنادار باشد. دلیل نخست اینکه آنچه در اینجا مهم است، نه وزن شعر بلکه نحوهٔ برش شعر است. دلیل دوم هم اینکه در آواز، کشش نت‌ها (هجاها) به شکلی نامنظم و پیش‌بینی‌ناپذیر، بیش از حدِ معمول‌شان در خواندن عادی شعر است. به همین دلیل، مکث‌های بلند و کوتاه که یکی از لوازم شناساییِ شطر و پایه است، نقش و معنای تمایزبخش خود را تاحدی از دست می‌دهند. بنابراین، تمایز شطر و پایه در این مقاله چندان توجیهی نخواهد داشت مگر مواقعی که نقشی معنادار و توجیه‌کننده داشته باشند.

ث- نکتهٔ پیشین نشان می‌دهد که تشخیص جایگاه برش یا درنگ در آواز، دشوارتر از تشخیص آن در خواندنِ عادی شعر است. با وجود این، می‌توان برای تعیین جایگاه برش‌ها معیارهایی اولیه و تاحدی قطعی معرفی کرد. مهم‌ترینِ این معیارها، قطع شدن امتداد صوتیِ مربوط به آوای پایانیِ یک هجاست. این قطع شدن معمولاً با اشاره‌ای به نتِ بالاتر و در مواقعی نیز نتِ پایین‌تر رخ می‌دهد. ولی حتی بدون توانایی شنیدن این اشاره‌ها، شنوندهٔ عادی نیز می‌تواند قطع شدن کشش آوای پایانی هجا را بشنود. این قطع شدنِ امتداد صوتی، وقتی با نفس‌گیریِ خواننده همراه باشد آشکارگی بیشتری می‌یابد. اما گاه خواننده عامدانه در این الگوی برش دست می‌برد؛ حالتی که از آن با عنوان «تعدیل» یاد خواهم کرد. تعدیل هنگامی رخ می‌دهد که خواننده مرزهای برش را چنان جابه‌جا می‌کند که تاحدی با منطق عادی کلام منطبق شود ولی همچنان ردها و نشانه‌هایی کم‌رنگ از برش بر مبنای شعر عامیانه در آن قابل تشخیص باشد. دلیل کم‌رنگ بودن این ردها، همان جابه‌جایی و تغییر در کشش‌ها و وقفه‌هاست که تشخیص مکانِ درستِ وقفه و برش را دشوار می‌کند. یکی از موارد این تعدیل‌ها آنجاست که هجاهای کشیده یا فوق سنگین، بی‌اعتنا به برش میانی‌شان، به دو هجا تبدیل نشوند. مثلاً هنگامی که هجای CVC، به یک CV و یک Cv تبدیل نشود (مثلاً خواندن «پیر نگردد» به همین صورت، و نه به‌صورتِ «پیرُ نگردد»). یکی دیگر از راه‌های رایج تعدیل این است که خواننده با افزایش امتدادِ صوتیِ یک حرف (معمولاً صامت)، وقفه را از میان ببرد ولی همچنان نشانی از آن باقی بماند. به هر روی، چون افزون بر تکیه‌ها و هجاهای قوی یا اکسنت‌ها، یکی از مهم‌ترین علامت وقفه، قطع جریان هوا یا حتی نفس‌گیریِ خواننده است، حذف این دو علامت (حتی باوجود کم نشدن وقفه) یکی از نشانه‌های مهم تعدیل محسوب می‌شود.

بحث و یافته‌ها

حال با در نظر داشتن این مقدمات نظری، به بررسی مدعای اصلیِ نوشتار حاضر می‌پردازم که مهم‌ترین الگوی ردیف دوامی برای برش شعر را پیروی از وزن شعر عامیانه می‌داند. به عبارت دیگر، دوامی در خواندن ردیف آوازی‌اش، اشعار را چنان تقطیع می‌کند که ما در خواندن ریتمیکِ این اشعار انجام می‌دهیم. برای پذیرش این ادعا باید نشان دهیم که جایگاه‌های برش شعر در ردیف دوامی، منطبق بر جایگاه برش در خوانشِ عامیانهٔ این اشعار است. اتفاقاً بیشتر نمونه‌های آوازی در ردیف دوامی از همین گونه‌اند ولی پیش از بررسی آنها باید گفت گاه نیز مواردی دیده می‌شوند که به‌طور کامل از این الگو پیروی نمی‌کنند. به عبارت دیگر، مصراع‌هایی (مانند نمونهٔ ۱) می‌توان یافت که در آنها برخی برش‌ها مبتنی بر وزن اشعار عامیانه‌اند و برخی دیگر به‌طور کامل بر آن منطبق نیستند.

نمونهٔ ۱ (گشایش ماهور): پیر| نگردد| که در| بهش(|)تِ| بری|نست

چنانکه پیشتر نیز گفتم، ما اشعار عروضی را معمولاً بر اساس شیوهٔ خوانش عامیانهٔ اشعار می‌خوانیم. اگر مصراع بالا را نیز به‌صورت ریتمیک دکلمه کنیم، نتیجه‌اش چیزی شبیه به خواندن مصراع عامیانهٔ «تفنگ من کو لیلی جان تفنگ من کو» است؛ یعنی وزنِ عامیانهٔ ۴، ۴، ۴، ۱ که برش‌هایش بدین شکل نمایش داده می‌شود: «--|--||-|---||--||-». اگر مطابق با الگوی طبیب‌زاده، تعداد هجاهای درون یک شطر (و نه نوع تقسیم‌بندیِ آنها درون شطر) را معیار وزن عامیانه بگیریم، می‌توان با تغییراتی مُجاز درون شطرها (که در اشعار عامیانه کاملاً مرسوم است) مثلاً به «کفشای من کو لیلی جان کفشای من کو» برسیم. این مصراع، بی‌آنکه وزن اصلی را تغییر داده باشیم شباهت بیشتری به مصراع نمونهٔ اول دارد؛ یعنی همان وزنِ عامیانهٔ ۴، ۴، ۴، ۱ و این‌بار با برش‌هایی بدین شکل: «-|---||-|---||-|---||-».

نمونهٔ ۱، نمایندهٔ نمونه‌هایی اندک در ردیف دوامی است که شاید در نگاه نخست چندان شباهتی با برش شعر عامیانه نداشته باشند. در این نمونه برش‌های «پیر| نگردد»، «نگردد| که» و «بری|نست»، منطبق بر وزن شعر عامیانه‌اند. البته باید توجه داشت که نخستین برش باید به‌صورت «پی|رُ نگردد» خوانده می‌شد که خوانده نشدنش محصول یکی از انواع تعدیل است که در سطرهای بالا معرفی شد. همچنین چند هجاهای میانی در عبارت «بهشتِ برین است» برای تطابق با برش‌های عامیانه باید به‌صورت «هش|تِ بری» خوانده می‌شد ولی با اِعمالِ تعدیل‌هایی، تقریباً به‌صورت «بهشتِ» خوانده شده است. ازجمله نشانه‌های این تعدیل، یکی مکث بیش از حد و نامعمول بر روی صامتِ «ش»، و دیگری کشش نامعمول «تِ» در پایان «بهشتِ» است. اینها نشانه‌ها و ردهای‌اند دال بر اینکه عبدالله دوامی این مصراع را منطبق بر شیوهٔ خوانش عامیانه برش زده است ولی برای نزدیک شدن به منطق عادی کلام، به تعدیل‌هایی نیز دست زده که سرنخ‌شان همچنان باقی است. در این موارد، علامت برش را در پرانتز می‌گذاریم تا نشان دهد که این برش «تقریباً» قابل تشخیص است.

نمونهٔ ۱ جزو نمونه‌هایی است که بیشترین ناسازگاری را با برش شعر بر مبنای وزن شعر عامیانه دارد. در این نمونه، هم برش‌های مبتنی بر شعر عامیانه داریم، هم برشی افزون بر این برش‌ها («در| بهش»)، و هم موارد تعدیل‌یافته. هدف از آوردن این نمونه در ابتدای مقالهٔ حاضر، و توضیحات احتمالاً ملال‌آورش، نشان دادنِ این نکته بود که اولاً حتی نمونه‌هایی که بیشترین ناسازگاری را با الگوی خوانش عامیانهٔ اشعار دارند، به‌طور کامل با این الگو ناسازگار نیستند و تعداد سازگاری‌ها بیش از تعداد ناسازگاری‌ها است؛ ثانیاً بیشترِ موارد ناسازگار نیز از نوع تعدیل‌یافته‌اند، چنانکه گویی برش اصلی و اولیه‌شان منطبق بر خوانش عامیانهٔ شعر است که به‌طور کامل یا ناقص تعدیل شده‌اند یا گاه هنگام تکرار مصراع در آواز، بدون تعدیل خوانده شده‌اند. اما نکته اینجاست که در این نمونه (و نمونه‌های مشابه)، برش‌های مبتنی بر وزن شعر عامیانه بیشتر در مرز میان کلمات واقع شده‌اند و ممکن است این تصور را ایجاد کنند که برش‌های یادشده ربطی به وزن شعر عامیانه ندارند و مطابق منطق عادی کلام و به‌شکلی معمول اجرا شده‌اند. در دیدگاه‌ها و آموزه‌های مرسوم و رایج دربارهٔ پیوند شعر و موسیقی، «هرگونه عبارت‌بندیِ موسیقایی که با عبارت‌بندیِ شعر مطابقت نکند مردود است، به‌ویژه وقتی اولی واژهٔ واحدی از دومی را بشکند و به دو بخش تقسیم کند» (فاطمی، ۱۳۸۴: ۱۴۶). بنابراین، برای اثبات مدعای اصلیِ مقالهٔ حاضر، لازم است به سراغ نمونه‌هایی برویم که برش‌هایی غیرعادی و توجیه‌ناپذیر دارند؛ ازجمله نمونه‌هایی که جایگاه برش مصراع در آنها با مرز کلمات (و حتی گاه با مرز جملات و عبارات، یا مرز گروه‌های اسمی، فعلی و حروف اضافه) مطابقت ندارند. اتفاقاً این نمونه‌ها از نظر بسامد، دست‌بالا را در ردیف آوازی عبدالله دوامی دارند.

نمونهٔ ۲ (غم‌انگیز دشتی): درِ میـخانه بگ|شـا تا| بپـر|سیـم
مآلِ حا(|)لِ خود| از پی|شُ بی|انی

اگر بیت نمونهٔ ۲ و سایر ابیات این غزل را که در آواز دشتی خوانده شده به‌صورت ریتمیک دکلمه کنیم، به الگوی وزنیِ «---|-||--||--||--|-» یا «----||--|--||--|-» در شعر عامیانه دست خواهیم یافت که معرّفِ وزن ۴، ۴، ۳ است و نمونه‌های معروفی هچون «گل زرد و گل سرخ و گل نار» یا «برفتم بر درِ شمس‌العماره/ همونجایی که دلبر خونه داره» را در اشعار عامیانه دارد.

با چشم‌پوشی از تفاوت مرز شطرها و مرز پایه‌ها، الگوی وزنیِ بالا را می‌توانیم به‌صورت «---|-(|)--|--|--|-» بازنویسی کنیم که تاحد زیادی مبتنی بر برشی است که دوامی برای خواندن دو مصراعِ گوشهٔ غم‌انگیز، و تاحدی سایر مصراع‌های این غزل در دیگر گوشه‌های دشتی، از آن پیروی کرده است. در این میان فقط یکی دو اختلاف وجود دارد که مربوط به دو برش نخست است: برش اول کلاً در آواز دوامی وجود ندارد و برش دوم نیز دست‌کم در نخستین مصراع نمونهٔ ۲ اجرا نشده و در مصراع دوم نیز (که به‌نوعی تکرار الگوی مصراع اول است) به‌صورت تعدیل‌یافته (قطع امتداد صوت و افزودن یک اشاره به نتِ بالاتر) اجرا شده است. اما نکتهٔ مهم اینجاست که جایگاه اغلب برش‌های موجود، به‌ویژه برش‌های نامعمول و توجیه‌ناپذیر، منطبق بر برش‌های خوانش عامیانهٔ این شعر (وزنِ ۴،۴،۳) است. مثلاً برش‌های «بگ|شا»، «بپر|سیم»، «پی|شُ بی|انی» در میانهٔ کلمات واقع شده و این برش‌های نامعمول را با هیچ الگویی جز الگوی وزن شعر عامیانه نمی‌توان توجیه کرد. به‌عبارت دیگر، دلیل ظهور چنین برش‌هایی، تمایل دوامی به خوانش این اشعار بر مبنای الگوی شعر عامیانه است.

نمونهٔ ۳ (حاجیانی دشتی): نمی‌بینم نشا(|)طُ عی|شُ در | کس
نه درمـانِ دلـــی| نه درادِ دی| نـی

در این نمونه نیز با توجه به وزن عامیانه‌ای که در نمونهٔ بالا معرفی شد، کم‌وبیش با همان تعدیل‌ها در هجاهای نخستین مواجهیم؛ یعنی «نمی‌بینم نشا» به‌جای «نمی‌بی|نم| نشا»، و «نه درمان دلی» به‌جای «نه درما|ن| دلی». اما باز هم سایر برش‌های موجود، مطابق با نمونهٔ پیشین و همخوان با جایگاه برش در الگوی خوانش عامیانهٔ این شعر اجرا شده‌اند. در نمونهٔ ۳ با برش‌هایی نامعمول مثلاً در «نشا|طُ»، «عی|شُ»، «در|دِ» و «دی|نی» مواجهیم که باز هم فقط با خوانش این شعر براساس وزن شعر عامیانه می‌توان توجیه‌شان کرد.

نمونهٔ ۴ (درآمد دشتی): سحرگه| ره| روی| در| سر(|) زمینی

در این نمونه نیز برش‌ها تقریباً از همان شکل و الگوی وزن عامیانهٔ گفته‌شده پیروی می‌کنند؛ به‌ویژه برش نامعمول «ره|روی» که فقط با وزن یادشده توجیه‌پذیر است. اما برای درک اهمیت نقشی که این وزن در شکل‌گیری این آواز دارد، مقایسهٔ این مصراع با بازخوانی آن ازسوی محمدرضا شجریان در آلبوم گلبانگ می‌تواند مفید باشد. شجریان این مصراع را براساس همان ملودی دوامی خوانده است با این تفاوت که با کم و زیادکردن کشش هجاها (به‌ویژه در مرز برش‌های دوامی) و همچنین با پیوستن نت‌ها به یکدیگر، نامعمول بودن این برش‌ها را تاحدی خنثی و تعدیل کرده است؛ چنانکه شاید بتوان گفت تمامی خطوط عمودی در اجرای محمدرضا شجریان باید در پرانتز قرار گیرند. بی‌توجهی به این ویژگی‌ها و در نظر گرفتن برش مصراع (جایگاه مکث‌ها و درنگ‌ها) به‌مثابهٔ یک ویژگی ثابت و مبتنی بر قاعده‌ای همگانی، موجب برخی قضاوت‌های نادرست در تحلیل آوازها نیز شده است. نمونه‌ای از این خطاها را در نمونهٔ ۵ می‌توان دید.

نمونهٔ ۵ (درآمد سه‌گاه): نگویم آبُ گِل است آن وجودِ روحانی

مجید کیانی هنگام بررسی وزن آوازهای ردیف و چگونگی تلفیق شعر و موسیقی در این آوازها، به این نمونه اشاره کرده است. وی با این فرض که در ردیف آوازی، «مکث‌ها و درنگ‌های شعری براساس معنای حقیقی شعر» رعایت می‌شوند (کیانی، ۱۳۷۱: ۷۳) چنین تحلیل کرده که در نمونهٔ بالا «مکث‌ها[ی] شعری کاملاً رعایت شده است» (همان: ۷۸). اگر منظور کیانی از «درنگ» یا «مکث» همانی باشد که در ابتدای مقاله حاضر بدان اشاره شد، می‌توان گفت قضاوت کیانی نادرست است. درواقع، برش‌های این مصراع در آواز دوامی بدین شکل‌اند: «نگو|یم آ|بُ گِلس|تان| وجودِ رو|حا|نی». چگونگی توزیع درنگ‌ها و برش‌های شعر نشان می‌دهد که برخلاف گفتهٔ کیانی، تقریباً همهٔ برش‌ها در جاهایی کاملاً نامعمول قرار گرفته‌اند؛ چنانکه هیچ‌یک از کلماتِ این مصراع به‌صورت طبیعی و متناسب با «معنای حقیقی» آنها ادا نشده‌اند.

به نظر می‌رسد دست‌کم دو عامل موجب چنین داوری‌های نادرستی می‌شود: نخست، نداشتن تعریف و تلقی‌ای دقیق از مفهوم مکث و درنگ و ظهور آن در آواز، و دوم، تکیهٔ کامل بر وزن عروضی برای تبیین تلفیق شعر و موسیقی. این در حالی است که برش‌های این مصراع را با تکیه بر وزنِ شعر عامیانه، می‌توان به سادگی توجیه کرد. این مصراع از وزنِ عامیانهٔ ۴، ۴، ۴، ۲ و شکل برش «--|--||---|-||--|--||--» پیروی می‌کند[1]. اگر این الگو را با برش‌های این مصراع در آواز دوامی مقایسه کنیم می‌بینیم که تقریباً تمامی کلمات مقطّع با این وزن سازگارند.

نمونهٔ ٦ (اوج دشتی): نه همت را| اُمی|دِ| سر| بُلن|دی
نه دربـت را| کلیـد(|) آ|هنـی|نی

نمونهٔ ۶ یکی از نامعمول‌ترین برش‌ها را در ردیف دوامی دارد. تفاوت این نمونه با نمونه‌های پیشین در این است که اولاً پس از نخستین برش، تقریباً تمام برش‌ها در جایی نامعمول و نامتناسب با خوانش عادی کلمات قرار گرفته‌اند و ثانیاً، مکث‌ها و درنگ‌ها به‌شکلی کاملاً آشکار و شاید حتی اغراق‌آمیز خوانده شده‌اند؛ چنانکه در مصراع اول، درنگ پس از «امی»، «دِ»، «سر» و «بُلن»، ترکیبی است از قطع محسوس صدا (نفس) و اشاره به نت پایین. در مصراع دوم نیز درنگ پس از «آ»، مانند موارد بالا، ترکیبی از قطع محسوس و نسبتاً طولانی نفس، و اشاره به نت بعدی است. درنگ پس از «هنی» نیز با یک تحریر همراه شده است. چنانکه می‌بینیم پس از هر یک از این درنگ‌های محسوس، یک یا دو هجا داریم که کاملاً بی‌معنایند. اما باز هم اگر الگوی خواندن شعر بر اساس وزن شعر عامیانه را درنظر بگیریم، خواهیم دید که این دو مصراع نیز مانند سایر مصراع‌های این غزل در نمونه‌های پیشین، و با توجه به وزنی که در نمونهٔ دوم تحلیل شد، براساس تقطیع شعر عامیانه برش خورده‌اند. پس اگر آن الگو را اساس تحلیل خود قرار دهیم، تولید چنین عبارات بی‌معنایی طبیعی است.

آنچه تاکنون گفته شد، متأثر از مولفه‌های درونی مربوط به وزن گوشه‌ها یا جملات ملودیکِ گزینش‌شده برای آن گوشه نیست. به عبارت دیگر، نوع برش مصراع‌ها در نمونه‌های پیشین، ارتباطی با آواز دشتی و گوشه‌های آن ندارد و این ویژگی را در سایر گوشه‌ها و دستگاه‌ها نیز می‌توان دید

زیرا مهم‌ترین عنصر تعیین‌کننده در برش شعر نزد دوامی، وزنِ هجایی–تکیه‌ایِ آن شعر است. پس شعری که از وزن عامیانهٔ خاصی پیروی می‌کند، در هر دستگاه و گوشه‌ای که خوانده شود تقریباً به همان شکل برش می‌خورد؛ با این تفاوت که گاه در اثر تعدیل‌های یادشده، مرز میان پایه‌ها و هجاها ممکن است کم‌رنگ‌تر یا پررنگ‌تر باشد. مثلاً در نمونهٔ زیر، یکی از ابیات آواز دشتی، این‌بار در ابوعطا خوانده شده است.

نمونهٔ ۷ (گبری ابوعطا): شنیدم ره|روی| در (|) سر(|)زمینی
نه دربـــت را| کلیـــد(|) آ|هنـــی|نی

گوشهٔ گبری به‌دلیل ملودی و ریتم خاص خود، تاحدی برش خاصی را نیز به شعر تحمیل می‌کند. با وجود این، برش‌های این نمونه نیز دقیقاً در همان مکان‌هایی رخ داده‌اند که در نمونه‌های مربوط به آواز دشتی دیدیم. تفاوت‌های موجود هم نه به تغییر مکان و الگوی کلی برش، بلکه به تعدیل برخی از برش‌ها مربوط می‌شوند. مثلاً در برش مربوط به «در سر زمینی» هجاها با اتصال نسبی به یکدیگر، تعدیل شده‌اند ولی همچنان تأکید بر دو هجای «در» و «سر» باقی مانده است. به هر روی، در این نمونه نیز برش‌هایی نامعمول وجود دارند (حتی باوجود تعدیل‌هایی مانند «سر(|)زمینی») که جز با الگوی برش بر مبنای وزن شعر عامیانه توجیه‌پذیر نیستند؛ مانند «ره|روی»، «گف|تین»، «قری|نی». چنانکه می‌بینیم، یک شعر در دو آواز مختلف و دو گوشهٔ ماهیتاً متفاوت، تقریباً از یک الگو برای برش بهره می‌برد. بررسی و مقایسهٔ نمونه‌های ۸ تا ۱۱ می‌تواند به تکمیل این بحث کمک کند. این نمونه‌ها مربوط به شعرهایی مختلف با یک عروضی‌اند که در سه دستگاه مختلف خوانده شده‌اند.

نمونهٔ ۸ (دلکش ماهور): خصم را(|) پای گُری| زَز(|) سر میدا(|) ن تو نیست
دل نمان(|)دست| که گوی| خمِ چوگاانِ تو| نیست

این بیت را معمولاً با وزن عامیانهٔ ۳، ۴، ۴، ۴ می‌خوانیم که یکی از پرکاربردترین اوزان شعر عامیانه است و نمونه‌اش را در مصراع عامیانهٔ «زن ملا حسنم، صاحب طاس و لگنم» می‌توان دید. چینش هجاها و برش‌ها در این وزن به شکل «---||-|---||-|---||-|---» است. چنانکه می‌بینیم بسیاری از این برش‌ها در اجرای دوامی نیز وجود دارند ؛ به‌ویژه برش‌های نامعمول «پا|ی»، «گری|زَز»، «نمان(|) دست»، «چوا|گا|ن» و «میدا(|)ن».

مصراع سوم همین گوشه به‌صورت «تا سرِ| زل|فِ پری|شا|نِ تو در| جمع| آمد» خوانده شده است که برش‌هایش انطباق بیشتری با خوانش عامیانهٔ این شعر دارند و همان چند استثناء و تعدیلِ موجود در بیت نخست نیز در اینجا از میان رفته‌اند. حال اگر مصراع اخیر را به‌عنوان نمونهٔ نهم، با دو مصراع هم‌وزن از دو غزل دیگر که در آوازهایی متفاوت (نمونهٔ ۱۰ در درآمد راست‌پنجگاه و نمونهٔ ۱۱ در درآمد افشاری) خوانده شده‌اند در جدول زیر قرار دهیم، شباهت‌های برش آنها بیشتر مشخص می‌شود. چنانکه آشکار است، در این جدول، هر خانه مرز برش را مشخص می‌کند.

شعر عامیانه	زنِ مُل	لا	حسنم	صا	حبِ طا	سُ	لگنم
نمونهٔ ۹	تا سرِ	زل	فِ پری	شا	نِ تو در	جمع	آمد
نمونهٔ ۱۰	در ازل	پر	توِ حُس	نت	ز تجَل	لی	دم زد
نمونهٔ ۱۱	می‌رسد	مژ	دهٔ گل	بل	بلِ خوش	ال	حان را

جدول ۱. مقایسهٔ برش‌های شعر در سه نمونهٔ هم‌وزن

در این جدول می‌توان نمونه‌هایی فراوان از برش‌های نامعمولِ کلمات را مشاهده کرد که دقیقاً بر برش‌های مبتنی بر شعر عامیانه منطبق‌اند. این نمونه‌ها نشان می‌دهند که برش‌ها در آواز دوامی، به‌جای ویژگی‌های ملودیکِ گوشه‌ها و آوازها، از ویژگی‌های صوریِ شعر، آن هم ویژگی‌های منطبق بر شیوهٔ خواندن عامیانهٔ اشعار پیروی می‌کنند.

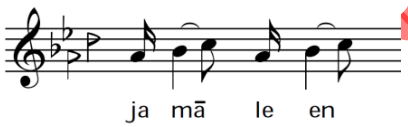
همسانی وزنی و توازی ملودیک

حال که با الگوی اصلی برش شعر در ردیف آوازی عبدالله دوامی آشنا شدیم، در واپسین بخش مقاله، نگاهی گذرا خواهم داشت به یکی از نمودهای این الگوی برش که خود را در یک ساخت ملودیک در آوازهای دوامی نشان می‌دهد. البته میزان تأثیر این الگوی برش در شکل‌گیریِ ساخت‌های

ملودیک نیاز به پژوهش‌های جداگانه دارد ولی در اینجا فقط برای نشان دادنِ اهمیت این الگو نمونه‌هایی محدود از برخی تکرارهای ملودیک در آوازهای دوامی را مورد بررسی قرار می‌دهیم. پیشتر دیدیم که برش شعر در ردیف دوامی تابعی است از شیوهٔ خوانش عامیانهٔ اشعار. این برش‌ها متأثر از ملودیِ یک گوشه یا دستگاه خاص نیست بلکه حتی شاید بتواند زمینه و امکان شکل‌گیریِ بخشی از ملودیِ هر گوشه را نیز فراهم کنند. مثلاً گاه پس از تقطیع و برش شعر، برخی از تکه‌های برش‌یافته که از نظر وزنی همسانند، با ملودی‌ای موازی یا شبیه به یکدیگر اجرا می‌شوند. به عبارت دیگر، توازی یا تکرارِ ملودیک در آن بخش‌هایی از مصراع رخ می‌دهند که در فرایندِ برش برمبنای الگوی یادشده، از نظر وزن شعر عامیانه با یکدیگر هم‌وزن شده باشند.

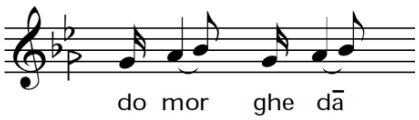
ساده‌ترین نمونه‌های این توازی‌ها را می‌توان در دو دستهٔ بزرگ طبقه‌بندی کرد: توازی تک‌پایه‌ای و توازی‌های دوپایه‌ای. در توازی‌های تک‌پایه‌ای، توازیِ ملودیک میان یک پایه و پایهٔ مجاورش رخ می‌دهد. این دسته از توازی‌ها دو نوع‌اند: در نوع اول که آن را توازی تامّ نامیده‌ایم، توازی ملودیک در دو پایهٔ کاملاً همسان (معمولاً دوهجایی یا تک‌هجایی) ایجاد می‌شود.

نمونهٔ ۱۲ (درآمد سه‌گاه): بدین کمال نباشد| **جما**|**لِ اِن**|سانی

خوانش عامیانهٔ این مصراع، از وزن «--|--||---|--||--|--||--» پیروی می‌کند. برش‌های این مصراع در دو پایهٔ مورد نظرمان در اجرای دوامی (که به‌صورت پررنگ در نمونهٔ ۱۱ نشان داده شده‌اند) دقیقاً همان دو پایه‌ای‌اند که در خواندن عامیانهٔ این شعر نیز وجود دارند (||--|--||). هر یک از این دو پایه از دو هجا تشکیل شده‌اند و هنگام اجرا نیز با ملودی‌ای یکسان اجرا می‌شوند. بنابراین این نمونه را می‌توان در دستهٔ توازی‌های تک‌پایه‌ایِ تام قرار داد:

تصویر ۱. گوشهٔ درآمد سه‌گاه. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۸: ۱۰۳)

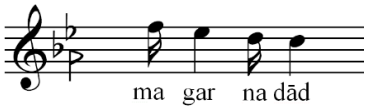
همین توازی ملودیک را در مصراعی دیگر از این غزل (مصراع «گِل بهشت مخمّر به آبِ حیوانی») نیز در همین گوشه می‌توان دید. در اینجا دو پایهٔ «به آ» و «بِ حِی» که مانند نمونهٔ بالا حاصلِ برش برمبنای شعر عامیانه‌اند و با ملودی‌ای یکسان نیز اجرا شده‌اند.

نمونهٔ ۱۳ (رامکلی ابوعطا): به دام و دانه بگیرن| **دُ مرا**|**غِ دا**|نا را

دو پایهٔ مشخص‌شده در این نمونه نیز با شیوهٔ خواندن شعر عامیانه مطابق‌اند و دوامی هر دوی آنها را با یک ملودی اجرا کرده است:

تصویر ۲. گوشهٔ رامکلی. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۸: ۸۰)

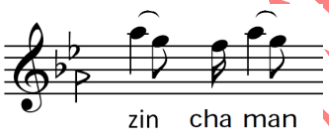
گاه نیز مانند نمونهٔ زیر، ملودی پایهٔ نخست، با یک نت پایین‌تر (اصطلاحاً یکی کمتر)، در پایهٔ دوم اجرا می‌شود:

نمونهٔ ۱۴ (جامه‌دران بیات ترک): غرور حسن اجازت| **مگر**| **ندا**|دِی گل

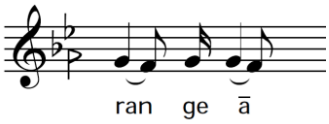
در این نمونه، دو پایهٔ مشخص‌شده به‌صورت زیر اجرا شده‌اند که دومی تکرار همان ملودی پایهٔ قبل، با یک نت پایین‌تر است:

تصویر ۳. گوشهٔ جامه‌دران. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۸: ۹٤)

نمونه‌های بالا همگی انواع مختلفی از توازیِ تک‌پایه‌ایِ تام‌اند. اما دستهٔ دوم از توازی‌های تک‌پایه‌ای را توازی‌های زائد می‌خوانیم. در این توازی‌ها، پایهٔ دوم نسبت به نخستین پایه یک هجا بیشتر دارد؛ چنانکه هجای اول به‌صورت کوتاه (تقریباً معادل دولاچنگ) و هجای دوم تقریباً معادل نت سیاه (معمولاً به‌همراه اشاره‌ای به نت بعد یا قبل) اجرا می‌شود. ملودی پایهٔ اول، در دومین هجای پایهٔ دوم تکرار می‌شود و با توجه به بلندتر بودن کشش آن نسبت به نخستین هجای پایهٔ دوم، آنچه به گوش می‌رسد چیزی شبیه به تکرار یک ملودی است که بار دوم چیزی به آن افزوده شده است:

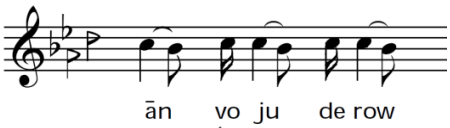
نمونهٔ۱۵ (مخالف چهارگاه): باغبان چو من رفتم| **زین**| **چمن**| حرامت باد

وزن عامیانهٔ این مصراع را می‌توان به شکل «–|––||––|––||–|––||––|––» نشان داد. دو پایه‌ای که در مصراع بالا و مطابق برش‌های آواز دوامی به‌صورت پررنگ مشخص شده‌اند بر مجموعهٔ «–|––» منطبق‌اند که برشی است منطبق بر خوانش عامیانهٔ این شعر. عبدالله دوامی هنگام اجرا، با کششی که حاصل کشش خودِ هجا به‌علاوهٔ اشارهٔ بعد از آن است، ملودیِ پایهٔ اول (هجای «زین») را با دومین هجا از پایهٔ دوم (هجای «من») موازی کرده است؛ با این تفاوت که یک هجا یا نت کوتاه (هجای «چَ») نیز به ابتدای دومی افزوده می‌شود. بنابراین در اینجا با یک توازی زائد مواجهیم:

تصویر ٤. گوشهٔ مخالف چهارگاه. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۸: ۲۰۸)

نمونهٔ ۱۶ (دوگاه بیات ترک): ندانم از چه سبب| **رن**|**گِ آ**|شنایی نیست

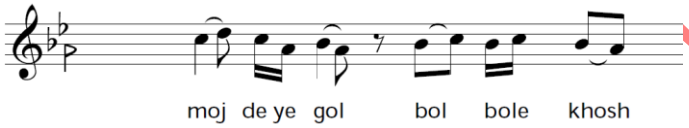
وزن عامیانهٔ نمونهٔ ۱۲ به شکل «––|––||–––|–||––|––||––» است. دو پایهٔ پررنگ‌شده در این نمونه نیز بر مجموعهٔ «–|––» منطبق‌اند. بنابراین، در این برش نیز دوامی پیروِ برش‌های عامیانهٔ این شعر است. باز هم همچون نمونهٔ پیشین، ملودیِ پایهٔ اول (هجای «رن») در دومین هجای پایهٔ دوم (هجای «آ») تکرار، و هجای «گِ» نیز به ابتدای آن افزوده شده است:

تصویر ۵. گوشهٔ دوگاه. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۸: ٦٥)

نمونهٔ ۱۷ (درآمد سه‌گاه): نگویم آب و گِل است| **آن**| **وجوا**|**دِ رو**|حانی

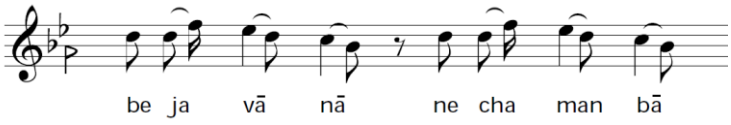
و بالاخره در این مصراع با وزنِ عامیانهٔ «––|––||–––|–||––|––||––» هر دو نوع توازیِ تک‌پایه‌ای را می‌توان دید. از میان پایه‌های مشخص‌شده در نمونهٔ ۱۷ (که همگی منطبق بر پایه‌های حاصل از خوانش عامیانهٔ این شعرند)، پایهٔ نخست و پایهٔ دوم (آن| وجو) به‌صورت توازیِ تک‌پایه‌ای زائد، و پایهٔ دوم و سوم (وجوا|دِ رو) به‌صورت توازی تک‌پایه‌ای تام اجرا شده‌اند:

تصویر ٦. درآمد سه‌گاه. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۸: ٦۰)

اما نوع دوم از توازی‌ها را توازیِ چندپایه‌ای می‌نامیم. در این نوع، توازیِ ملودیک میان مجموعه‌هایی بزرگ‌تر از یک پایه رخ می‌دهد ولی باز هم تمامی این مجموعه نتیجهٔ برش بر مبنای خوانش عامیانهٔ اشعارند.

نمونهٔ ۱۸ (درآمد افشاری): می‌رسد| **مژادهٔ گل| بل|بلِ خوش**|الحان را

وزنِ عامیانهٔ این مصراع، «---|-||---|-||---|-||---|--» است که چهار پایهٔ برجسته‌شده در اجرای دوامی دقیقاً منطبق بر پایه‌های حاصل از وزن عامیانهٔ این شعرند. دوامی این چهار پایه را چنان اجرا کرده که دوتای اولی (مژادهٔ گل) با دوتای دومی (بل|بلِ خوش) توازی ملودیک ایجاد کرده‌اند:

تصویر ۷. درآمد افشاری. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۸: ۹۲)

در دومین بیت از همین گوشه (نمونهٔ ۱۹) نیز چنین توازی‌ای را به شکلی دیگر و در پایه‌هایی متفاوت از مصراع هم‌وزنش در نمونهٔ حاضر می‌بینیم. با مقایسهٔ نمونه‌های ۱۸ و ۱۹ به نکته‌ای مهم می‌توان پی برد و آن اینکه با تغییر پایه‌ها، ملودی نیز تغییر کرده است:

نمونهٔ ۱۹ (درآمد افشاری): ای صبا گر| **به جوا|نا|نِ چمن| با**|از رسی

تصویر ۸. درآمد افشاری. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۸: ۹۲)

دو نکتهٔ مهم در دو مصراع اخیر دیده می‌شود: نخست اینکه در هر دوی اینها توازی ملودیک داریم که در دو جای متفاوت و به دو شکل متفاوت، اما در یک گوشه و یک غزل اجرا شده‌اند. این یعنی توازی‌های ملودیک نیز کاملاً اختیاری و مبتنی بر وزن عامیانهٔ شعر اجرا می‌شوند؛ به شرط آنکه آرایش هجاها و پایه‌ها به چنین توازی‌ای مجال دهد. مثلاً توازی نمونهٔ ۱۵ می‌توانست میان دو مجموعهٔ «گر به جوا» و «نانِ چمن» نیز اجرا شود که در آن‌صورت احتمالاً با ملودی‌ای متفاوت نیز مواجه می‌شدیم. نکتهٔ دوم آن‌که برش‌ها و توازی‌های ملودیک، تابعِ ویژگی‌های فرمالِ شعرند و به ویژگی‌های معناییِ آن تحمیل می‌شوند. مثلاً در نمونهٔ ۱۹ این تحمیل چنان است که پایهٔ بعد از توازیِ ملودیک با یک صامت «ز» (حاصل تقسیمِ کلمهٔ «باز» به دو پارهٔ «با» و «ز») و بدون تبدیلش به هجای کوتاه آغاز می‌شود. اگرچه نمونهٔ ۱۹ در این زمینه استثناست، ولی به هر روی تأکید می‌کند که برش شعر بر مبنای وزن عامیانه، اساس خواندن شعر، و در پیوند با این‌گونه توازی‌های ملودیک‌اند. از آنجا که موضوع اصلی مقالهٔ حاضر، الگوی برش شعر بود به همین چند نمونه از توازی‌های ملودیک بر مبنای برش شعر اکتفا می‌کنیم و نمونه‌ها و انواع دیگر را به پژوهش‌های در دست انجام در آینده وامی‌گذاریم.

نتیجه

برش یا تقطیع شعر در ردیف آوازی عبدالله دوامی، تابعی است از شیوهٔ خواندن اشعار بر وزن اشعار عامیانه. این شیوه‌ای است مرسوم در خواندن شعر نزد فارسی‌زبانان؛ به‌ویژه آنگاه که قصد خواندنِ ریتمیک اشعار فارسی را داشته باشند. این وزن عامیانه، برش‌های خاص خود را نیز به اشعار تحمیل می‌کند که در بسیاری از موارد با منطق عادی کلام و مرزهای زبان‌شناختیِ واژگان و عبارات ناهمخوان است. از آنجا که در آواز دوامی، موارد بسیاری می‌توان یافت که برش شعر در جاهایی نامرسوم و توجیه‌ناپذیر (درمقایسه با منطق عادی کلام)رخ می‌دهد، الگوی وزن شعر عامیانه الگویی است که به ساده‌ترین و فراگیرترین شکل می‌تواند این ناهمخوانی‌ها و برش‌های نامرسوم را توجیه کند. بنابراین، عبدالله دوامی در برش شعرها بیش از آنکه درپی انتقال معنای کلام باشد، در پی مطابقت با ریتم و وزن عامیانهٔ این اشعار است. این الگوی وزنی را تاحدی در فرایند

شکل‌گیری برخی از الگوهای ملودیک نیز می‌توان دید؛ مثلاً قطعاتی که طبق الگوی وزنیِ شعر عامیانه برش‌خورده‌اند به محلی برای ایجاد انواع توازی‌های ملودیک تبدیل شده‌اند. بنابراین می‌توان گفت با این نگاه، برش شعر نزد دوامی برمبنای ویژگی‌های صوریِ شعر و با تکیه بر الگوی وزنی شعر عامیانه شکل می‌گیرد. به نظر می‌رسد، توجه به الگوی معرفی‌شده می‌تواند راه را بر رویکردی متفاوت در بحث پیوند شعر و موسیقی بگشاید؛ رویکردی که بیش از معنای شعر، با ویژگی‌های کاملاً صوریِ کلام مرتبط است.

پی‌نوشت

۱. در میان اشعار عامیانهٔ مورد بررسی طبیب‌زاده، شعری کاملاً منطبق با این مصراع وجود ندارد. شبیه‌ترین نمونه «شوهرِ من مشتی حسن ریشش به اَن» است که اگر دو هجا به پایانش اضافه کنیم به وزن ۴، ۴، ۴، ۲ می‌رسیم که منطبق بر تعداد هجاهای نمونهٔ ۵ است. حال بدون تغییر این وزن، کلمهٔ اول را تغییر می‌دهیم تا به چنین شعری در همان وزن و دقیقاً منطبق با نمونهٔ ۵ تبدیل شود: «رفیقِ من مشتی حسن ریشش به اَن افتاد». برش‌های این مصراع نیز از این قرارند: «--|--||-|---||--|--||--».

منابع

باطنی، محمدرضا (۱۳۴۸)، *توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی (بر مبنای یک نظریهٔ عمومی زبان)*، تهران: امیرکبیر.

پایور، فرامرز (۱۳۷۵)، *ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی*، تهران: ماهور.

حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۸۲)، *آواشناسی*، تهران: آگه.

خضرایی، بابک (۱۳۸۳)، «نگاهی به وزن شعر در چند روایت از ردیف موسیقی ایران»، فصلنامهٔ *ماهور*، (۲۳)، ۱۰۹– ۱۲۸.

دهلوی، حسین (۱۴۰۱)، *پیوند شعر و موسیقی آوازی*، تهران: ماهور.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۲)، *تحلیل وزن شعر عامیانهٔ فارسی*، تهران: نیلوفر.

_____ (۱۳۸۹)، بررسی تطبیقی وزن‌های کمّی و تکیه‌ای در فارسی و گیلکی، *فصلنامهٔ ادب‌پژوهشی*، ۴ (۱)، ۷– ۳۰.

_____ (۱۳۹۵)، ضرب‌های شعر عامیانهٔ فارسی، *نامهٔ فرهنگستان*، ۱۵(۳)، ۶۵– ۷۷.

طبیب‌زاده، امید؛ میرطلایی، مائده (۱۳۹۴)، ویژگی‌های وزنی در ترانه‌ها و تصنیف‌های فارسی، *نامهٔ فرهنگستان*، ۱۴(۱)، ۵۲– ۷۰.

طلایی، داریوش (۱۳۹۸)، *کتاب آواز: رمزگشایی آواز ایرانی بر اساس ردیف عبدالله دوامی*، تهران: نی.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۲)، *ریتم کودکانه در ایران: پژوهشی پیرامون وزن شعر عامیانهٔ فارسی*، تهران: ماهور.

_____ (۱۳۸۴)، پیوند شعر و موسیقی؛ قاعده یا سبک؟، فصلنامهٔ *ماهور*، (۲۸)، ۱۳۷– ۱۶۰.

فروغ، مهدی (۱۳۳۷)، پیوند شعر و موسیقی (۱۰)، مجلهٔ موسیقی، (۲۹) ، ۶۷– ۷۳.

کیانی، مجید (۱۳۷۱)، *هفت دستگاه موسیقی ایران*، تهران: ساز نوروز.

مدرسی قوامی، گلناز (۱۳۹۳)، درنگ: مکث یا مرز؟، *علم زبان*، ۲(۳)، ۷– ۲۷.

ملاح، حسینعلی (۱۳۶۷)، *پیوند موسیقی و شعر*، تهران: موسسه علمی و فرهنگی فضا.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹)، *نوای گفتار در فارسی (تکیه، آهنگ، مکث)*، مشهد: دانشگاه فردوسی.

مراجع صوتی

دوامی، عبدالله (۱۳۸۱)، *ردیف آوازی عبدالله دوامی*، تهران: ماهور.

شیرمحمد، رهام، شیرمحمد، محمدرضا (۱۴۰۲)، *ردیف اوازی به روایت عبدالله دوامی*، تهران: ماهور.

کرامتی، محسن (۱۳۹۵)، *ردیف اوازی به روایت استاد عبدالله دوامی*، تهران: ماهور.

آماده انتشار هنرهای زیبا

The Pattern of Scansion of Poetry in Davami's Vocal Radif

Abstract

One of the subjects that have not been considered sufficiently in the studies related to the relationship between music and poetry is the scansion of poetry in vocal music.

Before this study, no independent research has been published about how systems of scansion work in Iranian song, and if a few minor and incoherent cases are found, they are limited to temporary and general references, also discussed associated to the relationship between music and poetry, and without specific reference to the concept of "scansion of poetry". However, it is not possible to mention a study that has independently analyzed the ways of scansion of poetry in Iranian song. In present article, by examining the Davami vocal Radif, I will introduce the pattern of scansion of poetry in Davami Radif.

The samples of this article have been selected from the audio collection of Abdallah Davami vocal Radif and its notation by Dariush Talai (1398). This article is based on the theory of Omid Tabibzadeh (1382) about the meter of Persian folk poetry. Tabibzadeh considers Persian folk poetry to be of the accentual-syllabic type and he analyzes the meters of folk poetry by using the three concepts of line, half-line, and feet. In his theory, feet and half-line indicate the position of junctures or scansions in folk poetry. Based on Tabibzadeh idea, during declamation or reading of folk poetry, the scansions depend on the meter of this poem that this depends on the number of syllables and the position of the accents. Therefore, none of these scansions follows the semantic and linguistic boundaries of word and phrase, but all of them depend on the meter of this poem.

Davami, in the scansion of poetry, is more subject to its folk declamation style. Folk declamation of Persian classical poems imposes the meter of folk poetry on these poems. Therefore, the place of the scansion of poetry is determined according to this folk meter. This way of scansion, rather than depending on the meaning of the poem, is subject to the accentual-syllabic meter of the poem as a formal feature. For this reason, in Davami's songs, we often encounter offbeat scansions that divide a word or phrase into two or more segments, regardless of the meaning of poetry. In conventional approaches to the relationship between music and poetry, this type of scansion is considered impairment. But our pattern in this article can simply justify all these offbeat scansions. In other words, these scansions are the result of Davami's songs following of the folk meter of this poem. This pattern has also influenced the formation of the melody of his songs. As the many melodic parallels in Davami vocal Radif are formed among meter's segments that are set in one or more feets. In this article, the types of these parallels have also been named and introduced to be followed up and completed in future research. It seems that this pattern can be considered as a new approach against the current meaning-oriented approaches, in the relationship between music and poetry.

Keywords: Scansion, Abdullah Davami, Vocal music, Meter, Melodic parallel, Folk Poetry.