# رقص اصوات موسیقی در واژگان شعر با کشش و کاهش صامت‌ها و مصوت‌ها

* علی آسمند جونقانی

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: ali.asmand@iau.ac.ir

**اطلاعات مقاله (۱۳۵- ۱۱۵)**

**نوع مقاله:**
مقاله پژوهشی

**تاریخ دریافت:**
**۱۴۰۲/۰۲/۰۳**

**تاریخ پذیرش:**
**۱۴۰۲/۰۵/۱۵**

**واژه‌های کلیدی:**
انواع موسیقی شعر
رقص واژگان
زیبایی‌شناسی
کشش یا کاهش
صامت‌ها و مصوت‌ها

**چکیده**

موسیقی در شعر از مباحثی است که دارای اهمیت ویژه‌ای بوده و زبان نظم را از نثر متمایز می‌سازد. تاکنون در خصوص موسیقی شعر و شاخه‌های چهارگانهٔ آن اعم از بیرونی، کناری، درونی و معنوی تحقیقات مفصلی صورت‌گرفته است. یکی از مطلب ناگفته که تاکنون در خصوص موسیقی شعر به آن پرداخته نشده؛ رقص موسیقی در واژگان است. در این مقاله تلاش کرده‌ایم با معرفی این عامل مهم موسیقی ساز، نوع پنجمی از انواع موسیقی در شعر که سبب تلذذ و انفعال نفسانی می‌شود و تاکنون مغفول مانده را مطرح کنیم و شاخه‌ها و عوامل مؤثر در این زیبایی که سبب التذاذ بیشتر مخاطبان از شعر می‌شود بررسی کنیم. این پژوهش بنیادی و روش کشف آن بر اساس تحلیل و استدلال‌های منطقی در منابع اسنادی بوده است. مهم‌ترین عامل موسیقایی مطرح‌شده در این پژوهش رقص واژگان و موسیقی در اصوات و مصوت‌هاست که با کشش یا کاهش آگاهانه در ارکان و هجاها و مصوت‌های بلند و کوتاه یا رکن سازی آواها و کم‌وزیاد کردن آنها و تأثیر کششی و سکوت و وقفه بین واژگان، هجاها و مصوت‌ها و یا صامت‌ها، زیبایی و قابلیت موسیقایی را دوچندان کرده و سبب می‌شود با کشش یک هجا یا واژه انفعال نفسانی بیشتری نصیب خواننده شود.

**۱. مقدمه**

همان‌گونه که می‌دانیم فصل مشترک شعر و موسیقی، تحت‌تأثیر هم‌نشینی کلمات با یکدیگر، گفتار و لحن شاعرانه و مؤلفه‌های موسیقایی اعم از اصوات و نغمه‌ها است. این ترکیب متناسب بین موسیقی و کلمات به کمک هم شعر را می‌سازد و ما وقتی می‌شنویم آن را از نثر متمایز کرده و تشخیص می‌دهیم و سبب التذاذ ما می‌شود. این قلمرو شعر، با موسیقی از یک‌سو و با نثر از سوی دیگر متفاوت خواهد بود.

از عواملی که باعث تأثیر شعر بر مخاطب است تناسب موسیقی با انتخاب واژگان مناسب است که باعث ایجاد انفعال نفسانی می‌شود. این موسیقی گاه ناشی از وزن و گاه از هم‌نشینی کلمات اعم از تکرار و جناس و دیگر آرایه‌های لفظی و گاه از هم‌نشینی واج‌ها و یا از تناسب در انتخاب قوافی است. عوامل چهارگانهٔ موسیقی اعم از بیرونی (وزن و تناسب هجاها) کناری (قافیه و ردیف) درونی و معنوی به شکل‌های مختلف عامل موسیقیایی شعر هستند. حتی در شعر نو چون واحد شعر بند است و گاه آهنگ یکسانی بر کل شعر حاکم نیست باز عوامل موسیقی ساز حضور داشته و نقش مهمی در شعر ایفا می‌کنند؛ اما در شعر سنتی که وزن غنی‌تر است از ترکیب ارکان عروضی در یک بیت موسیقی بیرونی ایجادشده و از ترکیب واژگان و هم‌نشینی آن‌ها با یکدیگر و نوع آن‌ها موسیقی درونی به وجود می‌آید و با آوردن ردیف و قافیه (موسیقی کناری) ساختار موسیقی شکل می‌گیرد. به‌علاوه وقتی در شعر بین، صامت‌ها، مصوت‌ها و واژگان، نظم و هماهنگی به وجود آمد و بین اجزای سخن واژگان هم قرینه ترکیب یافت؛ این امر سبب آهنگ در آن‌ها شده و توازن حاصل از آن به انفعال نفسانی می‌انجامد.

علاوه بر موسیقی چهارگانه، عوامل موسیقی ساز دیگری نیز وجود دارد که سبب التذاذ نفسانی و زیبایی شعر می‌شود. یکی از این عوامل موسیقی و مهم‌تر از همه، رقص صامت‌ها و مصوت‌های بلند و کوتاه است که با ایجاد کشش و یا کاهش در آن‌ها حاصل می‌شود. این امر درنتیجهٔ خروج از هنجارهای زبانی اتفاق می‌افتد و ذهن ما با درگیرشدن با هماهنگی‌های اصوات و نغمات دچار لذت شنیداری می‌شود و با گریز از هنجارها به انفعال نفسانی می‌انجامد. گاه تقارن و هماهنگی‌های بین مصوت‌های بلند و گاه عدم تقارن، خود سبب التذاذ نفسانی شده و درنهایت به هدف موسیقی که انفعال نفسانی است منجر می‌شود.

### ۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

در این تحقیق بر آنیم تا ضمن درک ضرورت دستیابی به جنبه‌های ناشناخته و متنوع موسیقی با ارائهٔ نوع پنجمی از موسیقی شعر، نقش اصوات و کشش مصوت‌های بلند و کوتاه را در شعر که به موسیقی می‌انجامد و باعث التذاذ نفسانی می‌شود؛ تبیین نماییم و به این پرسش پاسخ دهیم که گونه‌های مختلف موسیقی به‌جز موارد شناخته شده کدام است؟ و آیا به‌جز جنبه‌های چهارگانهٔ موسیقی معرفی شده که سبب التذاذ نفسانی می‌شود، نوع موسیقی دیگری نیز وجود دارد یا خیر؟

### ۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

منشأ پژوهش حاضر با قوهٔ تفرس و تأمل در موسیقی شعر و روش کشف و شهود بوده است. پس از آن ضمن مطالعهٔ پژوهش‌های گذشته و بررسی انواع موسیقی شعر با جمع‌آوری اطلاعات اسنادی به‌صورت کتابخانه‌ای با استدلال‌های منطقی و تفصیل آن بادقت در انواع مصوت‌ها و نوع کشش و وقفه در آنان بر مبنای توصیف و تحلیل، نتیجهٔ حاضر به‌دست‌آمده است. برای این امر ابتدا یک مصراع را تقطیع هجایی کردیم تا وزن عروضی آن بر اساس افاعیل عروضی به دست آید. سپس با ایجاد موسیقی و کشش یا کاهش در مصوت‌ها و صامت‌ها، تغییرات موسیقیایی در آن‌ها بررسی و آشکار شد. ملاک اصلی و اساسی در این تغییراتِ وزنی همواره خوانش شعر بوده است.

### ۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

اولین نظر در خصوص واردکردن رابطهٔ موسیقی و گفتار در شعر مربوط به جان لوتز در سال ۱۹۴۲ است. بر اساس طرح لوتز «موسیقی و شعر تابع یک تحلیل ساختاری‌اند؛ زیرا هر دو دارای ویژگی فرمال محدود خود هستند. مثلاً هر دو دربرگیرندهٔ عنصر صوتی‌اند. محدودیت آوا را که از جریان آرام صوت بهره می‌گیرد؛ می‌توان قاعدهٔ هنجارمند تلقی کرد و به مجرد اینکه چنین قاعدهٔ هنجارمندی به وجود می‌آید؛ فرصت مطالعهٔ همان قاعده‌های هنجارمند پدیدار می‌شود.» (جمالی و دیگران، ۱۳۹۸: ۳۵) سپس یاکوبسن (۱۹۸۰) این نظریه را کامل کرد. مطالعات او سبب شد دیگران به مطالعهٔ رابطهٔ موسیقی و مفاد نوشتاری و گفتاری توجه کنند. این دیدگاه بعداً از جانب اسپرینگر در سال ۱۹۵۶ مطرح شد. وی معتقد بود که «رابطه‌های معمولی بین الگوها در موسیقی، پرمحتواتر از ساختار عروضی کلام است؛ زیرا

موسیقی دارای واریاسیون‌های گسترده‌تری است.» (لوتز، ۱۹۴۲: ۴۵) در ایران چند اثر مهم در خصوص موسیقی شعر تاکنون نوشته‌شده که مهم‌ترین آن اثر شفیعی کدکنی است که ارتباط موسیقایی کلمات را مطرح کرده است. به‌علاوه پرویز ناتل خانلری در کتاب «وزن شعر فارسی» به‌طور مفصل به این موضوع پرداخته است. تقی وحیدیان کامیار نیز کتاب وزن و قافیه شعر فارسی را تألیف کرده‌اند. مقالهٔ دیگری از شفیعی کدکنی با عنوان «جادوی مجاورت» در مجلهٔ بخارا (۱۳۷۷) چاپ‌شده است. در خصوص تأثیر اصوات و مصوت‌های بلند و کوتاه در موسیقی، مقاله‌ای نوشته نشده است. محسن حجاریان نیز کتاب موسیقی و شعر، تفاوت و طبقه‌بندی، (۱۳۹۲) را با تحلیل ارتباط زبان فارسی با موسیقی، نگاه تازه‌ای به موضوع دارد؛ ولی در این تحقیق هم به موضوع این مقاله پرداخته نشده است.

## ۲. بحث و مبانی نظری

در خصوص شعر و تناسب آن با موسیقی مطالعات وسیعی انجام‌گرفته است. «شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظ‌هاست و غنا، موسیقی الحان و آهنگ‌ها و جمع میان شعر و موسیقی، جمع میان موسیقی الفاظ و موسیقی الحان است.» (شفیعی کدکنی، ۴۴، ۱۳۸۶) در تعریف وزن، نظر خواجه‌نصیر بر این است که «وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیآت، لذتی مخصوص یابد که آن را در این موضع ذوق خوانند و موضوع آن حرکات و سکنات اگر حروف باشد آن را شعر خوانند.» (طوسی، ۱۳۶۹:۲۲) «وزن نه‌تنها شامل اوزان عروضی و نیمایی می‌شود؛ بلکه هر تناسب و آهنگی را که ناشی از شیوه ترکیب کلمات، انتخاب قافیه‌ها و ردیف‌ها، هماهنگی و همسانی صامت‌ها و مصوت‌ها و جز آن باشد نیز در برمی‌گیرد.» (دستغیب، ۱۳۸۴: ۳۴) به همین دلیل است که از گذشته پیوسته موسیقی و شعر توأم با یکدیگر بوده است. در تعریف دیگر پرویز ناتل خانلری می‌گوید: «وزن نوعی از تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد.» (خانلری، ۱۳۸۶:۲۴)

از نظر او وزن به چهار نوع قابل‌تقسیم است:

۱. وزن ضربی (نظم اصوات به‌حسب شدت و ضعف)

۲. وزن کمّی یا عروضی (نظم اصوات به‌حسب امتداد زمانی)

۳. وزن آهنگی (نظم اصوات به‌حسب زیروبمی)

۴. وزن طنینی (نظم اصوات به‌حسب زنگ و طنین) (ن. ک. به: همان، ۲۶)

«موسیقی، یکی از هنرهای زیباست که در ابتدای خلقت در نهاد طبیعت مستور بوده؛ آهنگ مرغان خوش‌نوا، وزش باد، حرکت برگ درختان، ریزش آبشارها، موسیقی ابتدایی بشر و اولین آموزگار انسان در آموختن این هنر بوده است.» (خالقی، ۱۳۷۸: ۱) طبق این مبانی فلسفهٔ وجود شعر برای تغنّی کردن است؛ ازاین‌رو شعر بدون موسیقی قابل‌تصور نیست. برای آن که شعر بیشتر در مخاطب تأثیر بگذارد نیازمند به موسیقی است و موسیقی نیز با همراهی با الفاظ است که التذاذ آفرین می‌شود؛ اما موسیقی بدون شعر نیز عموماً قابل‌درک و در بین عوام جایگاه بلندی دارد. بر خلاف شعر که بدون موسیقی قابل‌تصور نیست؛ ولی درک آن مختص خواص است. در فرایند کشف زیبایی موسیقی در یک متن عناصر متعدد وجود دارند که لحن یکی از آن‌ها است. لحن در اصطلاح موسیقی تعاریف مختلفی دارد. «طرز برخورد نویسنده یا شاعر با موضوع داستان به‌طوری‌که خواننده بتواند آن را متوجه شود.» (داد، ۱۳۸۵: ۴۱۳) لحن خوانده می‌شود. یا «اجتماع اصواتی مطبوع را که با زیروبمی خاص و ترتیبی معین در پی یکدیگر قرار گرفته باشند لحن گویند.» (ملاح، ۱۳۶۳:۱۸۴)

### ۲-۱. تأملی در تقسیم‌بندی موسیقی موجود

شعر خاستگاهی جز به موسیقی رساندن زبان ندارد. تصویر، معنی، بیان، همه‌وهمه جلوه‌های گوناگون این موسیقی‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۸۹) ابوعلی سینا در کتاب شفا ضمن تشریح موسیقی می‌گوید: «موسیقی یکی از علوم ریاضی است که منظور آن مطالعهٔ صداهای موسیقی و بحث در ملایمت و عدم ملایمت و همچنین کشش آن‌ها و قواعد ساختن قطعات آن است؛ بنابراین علم موسیقی شامل دو بخش است: علم ترکیب نغمات مربوط به صداهای موسیقی و علم اوزان مربوط به زمان‌هایی که صداهای یک نغمه را از یکدیگر جدا می‌نماید.» (برکشلی، ۲۴:۱۳۸۳) علاوه بر مؤلفه‌های اصلی موسیقی در شعر شامل وزن و تناسب هجاها، قافیه و ردیف که از آن به‌عنوان موسیقی کناری یاد کرده‌اند و هماهنگی‌های آوایی ناشی از صنایع لفظی و معنوی عوامل دیگری نیز وجود دارند که سبب افزایش موسیقی و درنهایت التذاذ نفسانی می‌شوند. دهخدا به نقل از خلاصه‌الافکار فی معرفه‌الادوار شهاب صیرفی آورده است: «موسیقی علمی است که بدان احوال نغمات و ازمنهٔ آن توان دانست. به‌عبارت‌دیگر، موسیقی دو فن است. فن اول از او ملایمت نغمات معلوم شود و آن را فن الحان گویند و از فن دویم اوزان ازمنه معلوم گردد و آن را فن ایقاع خوانند.» (دهخدا، ۱۹۲۵۷، ۱۳۷۳) طبق

آخرین نظریه‌ها در خصوص موسیقی درمی‌یابیم موسیقی شعر شامل چهار دسته: موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی است.

**۲-۱-۱. موسیقی بیرونی (وزن و تناسب هجاها)**

مقصود از موسیقی بیرونی شعر توالی هجاهای کوتاه و بلند و تکرار آن‌ها در دو مصراع است که با ارکان عروضی مختلف و ترکیب صامت و مصوت‌ها نظم خاصی را به وجود می‌آورند که «بر کل پیکره شعر حاکم بوده و آن شعر در وزن خاص آهنگ و ریتم یکسانی بر کل شعر حاکم می‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۹۱) مثلاً در وزن سریع ارکان «مستفعلن مستفعلن» تا پایان شعر مبنا نهاده می‌شود و تکرار می‌شود. این اوزان حداقل در دو رکن و حداکثر در چهار رکن به‌صورت متفق‌الارکان یا متناوب‌الارکان به کار می‌روند و نزدیک به سیصد وزن را شامل می‌شوند.

**۲-۱-۲. موسیقی کناری (قافیه و ردیف)**

قافیه «هماوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه‌های نامکرّر مصاریع یا ابیات یک شعر و گاه پیش از ردیف می‌آید.» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۴۴) ردیف نیز «همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و با نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاریع یا ابیات یک شعر و بعد از واژه قافیه پدید می‌آید.» (همان: ۵۹) نظام موسیقایی کناری نیز به دلیل یکسانی آواها و تکرارهای متعدد در پایان شعر گاه با همراهی با رقص واژگان کلمه قافیه را به‌اندازه چند رکن دارای کشش می‌کند؛ این رقص در موسیقی کناری نیز تأثیر می‌گذارد و گر چه در ماهیت آن‌ها را تغییر نمی‌دهد؛ ولی کشش آن‌ها را کم‌وزیاد می‌کند. در کناره‌های هر بیت واژگان قافیه و ردیف قرار دارند. این قافیه و ردیف ممکن است در داخل مصراع‌ها واقع‌شده باشد که نقش برجسته‌ای در موسیقی شعر دارند. به‌خصوص اگر در این قافیه‌ها آرایه‌های ادبی به‌کاررفته باشد. قافیه در شعر سنتی معمولاً از یک تا سه هجا تشکیل می‌شود و شاعر آوردن آن را در شعر ضروری می‌داند؛ ولی در شعر نو آوردن آن بر اساس اختیار شاعر است ممکن آن را در شعر همانند شعر کهن بیاورد و یا هر جایی که لازم دانست، بیاورد و یا این که اصلاً از آوردن آن در شعر خودداری کند. حالت دیگر آن که قافیه را در یک شعر تغییر دهد.

**۲-۱-۳. موسیقی درونی**

«ناقدان شعر در تبیین جلوه‌های آن (موسیقی درونی) از اصطلاحاتی نظیر خوش‌نوایی (euphony) و تنالیتی (tonality) و موسیقائیت (musicality) که هرکدام در دانش موسیقی مفهومی خاص دارد، استفاده می‌کنند و صورت‌گرایان روسی آن را ارکستراسیون (orchestration) می‌خوانند.» (شفیعی کدکنی، ۳۹۲، ۱۳۸۶) این موسیقی که از هرگونه تناسب بین واژگان، حروف و اصوات حاصل می‌شود عامل مهمی در موسیقایی شدن شعر است. در این نوع از موسیقی «هر شاعری، نظام آوایی خاص خود را داراست و هر شعر موسیقی ویژه خویش را دارد که با دیگر بخش‌ها متفاوت است و حتی هر مصراع در ایـن چشم‌انداز، نظام خاص خود را داراست.» (خانلری، ۱۳۳۲:۱۶۳) آرایه‌های لفظی همچون جناس و انواع آن اشتقاق، تکرار، اعم از حرف و مصوت و کلمه و واج‌آرایی‌ها یا نغمه حروف جزو موسیقی درونی به‌حساب می‌آیند. مهم‌ترین تأثیر رقص واژگان، در موسیقی درونی است که هم با حضور واژگان متناسب و هماوا همچون جناس و ترصیع و تکرار اتفاق می‌افتد و هم از طریق کشش موسیقایی آن‌ها. می‌توان گفت موسیقی درونی در دو مرحله اتفاق می‌افتد، موسیقی درونی لفظی و موسیقی درونی صوتی. عمده بحث ما در موسیقی در این مبحث است. البته آنچه در خصوص موسیقی درونی لفظی ناشی از صنایع بدیعی لازم بوده است گفته‌اند. اصل در این است که بیش از نیمی از موسیقی درونی، نه ناشی از صنایع لفظی که رقص مصوت‌هاست به‌طوری‌که گاهی یک مصوت جانشین دو یا پنج و گاه تا ده هجا می‌شود. در این جاست که ما می‌گوییم زیبایی ناشی از موسیقی صوتی است نه الزاماً تناسب بین تعداد واک‌ها یا حتی تناسب شکلی و لفظی بین واک‌ها.

**۲-۱-۴. موسیقی معنوی**

این موسیقی بر اساس تناسب معنایی که در مصراع یا بیت بین واژگان ازجمله تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تضاد، طباق، ایهام، مراعات‌النظیر و جلوه‌های آن و سایر صنایع معنوی به وجود می‌آید. نتیجهٔ این موسیقی زیبایی ادبی و ارتباط پنهانی کلمات است. «موسیقی معنوی جدا از این‌که به شعر زیبایی و لطافت می‌بخشد، از رهگذر بافت کلی و استحکام زبانی نیز آن را در مرحله عالی‌تری قرار می‌دهد.» (تاتارخانی، ۱۳۸۴، بی‌جا)

### ۲-۲. تحلیل رقص موسیقی در مصوت‌ها و صامت‌ها

علاوه بر موسیقی‌های چهارگانه موسیقی پنجمی را باید برای شعر قائل شد که آن موسیقی ناشی از کشش و رقص در اصوات و واک‌ها اعم از صامت‌ها یا مصوت‌ها است. این موسیقی که در تقطیع عروضی پنهان است؛ ولی به‌صورت سماعی و در خوانش ظاهر می‌شود؛ تاکنون معرفی نشده است. «با شناخت صحیح ارزش هجاهای مختلف می‌توان در برابر امتداد هر یک از هجاهای شعر، ریتم مناسبی را در موسیقی آوازی (با علائم چنگ و دولاچنگ و سیاه) در نظر گرفت.» (دهلوی، ۱۳۸۵: ۷۰) ملاک ما در این پژوهش برای درک موسیقی شعر، خوانش شعر است و مبنای قضاوت خود را بر آن نهاده‌ایم؛ زیرا با مبانی عروضی و تقطیع هجایی امکان کشف تمام انواع موسیقی شعر ممکن نیست؛ چرا که بخشی از موسیقی در خوان‌دار شعر، ذات خود را نشان می‌دهد و ما با رقص و آهنگی که در کلمات با خوانش ایجاد می‌کنیم در زیبایی شعر تأثیر می‌گذاریم. مهم‌ترین نقش‌های رقص واژگان، نقش زیباشناختی رشته صوت‌هایی است که بنا بر ذوق، کشش در آن‌ها ایجاد می‌کنیم. این تغییرات کششی و کم‌وزیاد کردن هجاها در هیچ‌یک از مصراع‌ها و بافت عروضی یک بیت همگون نیست. به‌علاوه این‌که در مواقعی که هجاهای کوتاه در آغاز شعر داریم امکان رقص در آن‌ها فقط در برخی از مصوت‌ها ممکن است. این امر ساختاری را پدید می‌آورد که باعث زیبایی در شعر می‌شود. وقتی لفظ قابلیت کشش یافت؛ عناصر سازنده آن تأثیری زیباشناختی خواهد گرفت. چون هر یک از واژگان باید نقشی زیباشناختی در شعر ایفا کنند. به‌طورکلی موسیقی آوازی توأم با کلام به چهار روش ساخته می‌شود: ۱. موسیقی آوازی بر روی شعر ساخته می‌شود. ۲. آهنگ‌ساز نغمه‌ای برای موسیقی آوازی تصنیف می‌کند و سپس شاعر بر روی آن، شعر می‌سراید. ۳. آهنگ و شعر درآن‌واحد باهم ساخته می‌شوند. ۴. ترکیب روش اول و دوم که مستلزم همکاری نزدیک شاعر و آهنگ‌ساز است. از بین روش‌های یادشده؛ در روش اول، امکان بیشتری برای رعایت اصول و قواعد پیوند شعر و موسیقی آوازی وجود دارد؛ بنابراین تطابق شعر و موسیقی در موفقیت یک آهنگ بسیار مهم و مؤثر است و نخستین گام در پیوند شعر و موسیقی آوازی دستیابی به عوامل مشترک این دو هنر است. (دهلوی، ۱۳۸۵:۲۲)

«مهم‌ترین نکته‌ای که در خواندن درست شعر (مخصوصاً اشعار غیرکلاسیک) باید بدان توجه کرد، کشف موسیقی ذاتی هر شعر است. به دیگر سخن، کشف موسیقی ذاتی شعر، چگونه خواندن را به ما می‌آموزد و چگونگی رفتار زبانی و منازل بین‌راهی، این‌که کجا باید درنگ کرد و کجا باید شتاب افزود را نیز به ما می‌گوید.» (دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب

درسی، بی‌تا) علاوه بر این باید در کشف این نوع موسیقی به کشش‌های موجود در هجاها و واک‌ها و همچنین تغییر در هجاها - که گاه از آن به اختیار شاعری و سکته یاد می‌کنیم - و دیگر تغییرات در شعر که ناشی از اصوات و کم‌وزیاد کردن هجاها و همچنین افزودن یک یا دو صامت است اشاره کرد. آنچه سبب افزایش نقش زیبایی‌شناختی می‌شود تحقق شکل تازه‌ای از کنار هم قرارگرفتن اصوات و کشش آن‌هاست که بر اساس ذوق و حال و مقام توسط خواننده کنار هم قرار می‌گیرند و باهم آمیخته می‌شوند، نه صرفاً وزن عروضی که تاکنون تصور می‌شد. این مجموعه عوامل، سبب زیبایی و سپس تأثیرگذاری بر شعر می‌شود و رقص حاصل از آن به تأثیرگذاری عاطفی در مخاطب منجر شده و در او تأثیر می‌گذارد و ایجاد غم و یا شادی و یا تنفر و یا ذوق می‌کند. این امر چنان در خواننده تأثیرگذار است که در گوش‌دادن به زبان خارجی که فهم و درک درستی از معنای آن نداریم و آن را نمی‌فهمیم آواها و اصوات آن باعث التذاذ ادبی می‌شود و در درک معنی هم تأثیر دارد. این رقص و اصوات خام که هنوز در قالب واژگان تجلی نیافته‌اند و به‌صورت صوت محض هستند در تعیین لحن برای شعر ما ایفای نقش می‌کنند. گر چه این لایه‌های صوتی مفهوم و لایه عمیق ذاتی شعر را آشکار نمی‌سازد؛ ولی نوع کلام را اعم از حماسی، غنائی، تحکمی، عاشقانه، عارفانه و... را بر ما آشکار می‌سازد. بنا به قول مالارمه «به‌محض آنکه طرز بیان با تکیه همراه شد شعر آغاز می‌گردد.» (هوف، ۱۳۶۵: ۱۱۱) و خواننده با دریافت این رقصِ اصوات، به نوع شعر آگاه می‌شود. بر همین اساس می‌توان از لایه‌های صوتی به اندیشه شاعر و گوینده آن دست‌یافت. اصوات به‌تنهایی ارزش زیباشناختی دارند و وقتی کشش پیدا می‌کنند این زیبایی در آن‌ها چندبرابر می‌شود و وقتی با همراهی چند واک و هجای همساز قرار می‌گیرند و هم‌نشینی باهم می‌یابند و یا تکرار شده و یا هم‌قافیه می‌شوند به نهایت زیبایی می‌رسند. بر اساس ساختمان الگوهای هجایی کمیت هجاها و بلندی و کوتاهی آن‌ها در رقص واژگان تأثیر دارد. معمولاً وقتی هجاها کوتاه است رقص در واژگان کم‌تر اتفاق می‌افتد؛ ولی وقتی هجاهای بلند داریم رقص درنهایت خود می‌رسد به‌خصوص در مصوت‌های "آ"و"ای" که کشش چندبرابری در هجاهای بلند اتفاق می‌افتد تفاوت بیشتری در الگوهای هجایی مشاهده می‌کنیم. نمونه‌های مختلف این کشش‌ها و تغییرات در صامت و مصوت‌ها که تاکنون کم‌تر مورد مداقه قرار گرفته به شرح زیر است:

**۲-۲-۱. کشش در مصوت‌ها**

در این نوع از موسیقی، به‌جز موسیقی‌های چهارگانه فوق‌الذکر، ملاک اصلی ایجاد موسیقی، خوانش است و درک آن پس از شنیدار، مشخص و آشکار می‌شود. کلمات اگر همنشینی به جا و مناسب انتخاب شوند خود عامل موسیقایی خواهند بود هر کلمه ارزش گنجانده شدن در جمله را ندارد. اذهان شاعرانه در انتخاب واژگان به عوامل موسیقی ساز نیز دقت می‌کنند که تک‌تک واژگان از خلاقیت هم آهنگی و هم نوایی سرچشمه گرفته باشد تا بتواند خلاقیت شاعر را به نمایش بگذارد. «وظیفه شاعر رسیدن به آهنگ یا آهنگ‌های اصلی هر واژه و استفاده از توان موسیقایی آن است. تا به بیانی فراگیر و مؤثر دست یابد.» (ادونیس، ۱۳۷۶: ۱۰۵-۱۰۴) در خوانش ناشی از کشش در مصوت‌ها ازآنجا که ملاک ما موسیقی ایجادشده ناشی از خوانش شعر بوده مصوت‌های بلند و کوتاه گاهی به‌اندازه دو یا چند مصوت کشش پیدا کرده و به‌اندازه یک تا چند رکن باعث افزایش موسیقائیت شعر می‌شوند. مثلاً در این بیت طبیب اصفهانی:

مرنجان دلم را که ایـن مـرغ وحشـی  ز بـامی که بـرخـاسـت مشـکل نـشیـنـد

ma ran ǰân/de lam râ/ ke in mor/ qe vah ši/ ze bâ mi/ ke bar xâs/ to moš kel/ ne ši nad

باتوجه‌به مبانی عروضی، وزن این شعر را با چهار رکن فعولن، فعولن، فعولن، فعولن همسان و موازی هم آورده‌اند. پس از خوانش و اِعمال موسیقی و کشش در برخی از مصوت‌های بلند و کوتاه به‌ضرورت موسیقایی وزن این شعر، دیگر الزاماً تکرار فعولن نیست؛ چراکه کشش در مصوت‌های بلند بر اساس خوانش، اصوات را تحت‌تأثیر قرار داده و این کشش اصوات، وزن را هم تحت‌تأثیر قرار داده و کم‌وزیاد می‌کند. هر یک از آواها که ناشی از کشش مصوت‌ها یا هر نغمه دیگری سبب تغییر موسیقایی شده در وزن هم تأثیر می‌گذارد. گر چه این اصوات را نمی‌توان در ظاهر کلام دید؛ ولی آن‌ها را نمی‌توان نادیده گرفت. چراکه این نوع از موسیقی بخشی از خوانش محسوب می‌شود که بر زیبایی شعر افزوده است. ازاین‌رو ما دیگر تکرار فعولن را در این بیت نداریم. در بیت پس از اعمال موسیقی تغییرات ناشی از کشش مصوت‌ها دیده می‌شود.

Ma ran ǰâaaaan/ de lam râaaa/ ke in morrrrr/ qe vah šiiiii
ze bâ miii/ ke bar xâaas/ to moš keel/ ne ši naaaad

همان گونه که ملاحظه می‌کنیم طبق رقص اصوات در واژگان و موسیقی ناشی از خوانش، ارکان به علت کشش اصوات طبق خوانش کوتاه و بلند شده‌اند. یعنی در رکن اول مصراع اول به‌طور مثال ۵ کشش در مصوت بلند و در مصراع دوم رکن اول سه کشش صوتی در مصوت

بلند ایجادشده است. همچنین در رکن دوم مصراع اول چهار کشش در مصوت بلند و در رکن دوم مصراع دوم سه کشش در مصوت بلند ایجادشده است و در رکن سوم، مصراع اول ۵ کشش در مصوت کوتاه و در مصراع دوم دو کشش در مصوت کوتاه پدیدآمده. در رکن چهارم مصراع اول نیز ۵ کشش در مصوت بلند و در مصراع دوم سه کشش در مصوت کوتاه به وجود آمده است.

این کشش‌ها بر اساس ضرورت موسیقیایی سبب ایجاد زیبایی و انفعال نفسانی شده و بر اساس خوانش ایجادشده، موسیقی ساز شده است. البته متغیر و سیال نیز هست؛ یعنی خواننده دیگری می‌تواند تعداد کشش‌ها را کم و یا زیاد کند. این نوع تغییر در موسیقی مربوط به وزن خاصی نیست و بر اساس خوانش هر شعری موسیقی نیز تغییر می‌یابد.

**۲-۲-۲. رکن سازی آواها**

در وزن شعر عامل ناشناخته موسیقی ساز دیگری با ایجاد کشش در مصوت‌ها وزن را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد و با تغییر و افزایش هجاها گاه یک هجا در خوانش تبدیل به یک رکن می‌شود. هر هجای بلند و یا یک واژه با کشش خود، بار موسیقایی مخصوص به خود را دارد و بنا به مقام می‌تواند جای حتی یک رکن را هم پر کند. این رقص موسیقی تمامی تناسب هجاها و وزن عروضی را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد و بر غنای موسیقی می‌افزاید. مثلاً اگر در یک مصراع داشته باشیم:

«همی پر است از جوش»

بر وزن مفاعلن / فعلان

در خوانش مقابل این مصراع می‌توانیم بگوییم:

گـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــوش Gouooouoosh

همی پر است از جوش

برابر با (تَ تَن تَ تَن تَن تَن) که این واژه خود با کشش موسیقایی تبدیل به مفاعلن فعلن می‌شود.

در خوانش این بیت واژه "گوش" به‌واسطه رقصی که در هجای بلند اول (صامت و مصوت بلند اول) آن ایجادشده برابر مصراع دوم (تَ تن تَ تن تن تن) شده است؛ لذا این تناسب موسیقایی یک هجا را تبدیل به دو رکن (مفاعلن فعلان) کرده و مبنای وزن عروضی را در تمامی ابیات به‌هم‌ریخته است. بر اساس این قاعده ما در شعر، اصلی به نام توازن در مصراع‌ها نخواهیم داشت؛ زیرا وقتی شعر با موسیقی همره شد و چون شعر ایجاد شد؛ این شعر با رقص

در مصوت‌ها سبب کشش در صامت‌ها و مصوت‌ها یا واژگان شده و خود، وزن تولید می‌کند این وزن بر اساس تناسب بین مصراع‌ها نخواهد بود. در موسیقی بیرونی شعر کهن که مبنای آن بر تساوی ارکان بوده باتوجه‌به رقص واژگان لزومی به آوردن واژگان متعدد نیست و یک مصوت بلند و یا یک واژه می‌تواند جایگزین چندین واژه شود و حتی جای یک مصراع را پر کند کما این‌که در خواندن یک بیت ما گاهی با رقص در واژگان و همراه‌کردن یک یا دو مصوت جای خالی واژگان را پر می‌کنیم؛ و این در تمامی بحرهای عروضی صدق می‌کند به‌طوری‌که مصوت‌های بلند (آ، ای او) مهم‌ترین عامل ایجاد شادی و نشاط در شعر می‌شود. مثال:

یـاد ایامی که در گلـشـن فغانی داشتم  در میـان لاله و گـل آشـیـانـی داشتـم

طبق ارکان عروضی این شعر از تکرار ارکان فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن/ فاعلن تشکیل‌شده و بحر رمل را ساخته است.

Ya de ay ya/ mi ke dar gol/ san fa ga nl/ da so tam
Dar me ya ne/ la le vo gol/aa se ya ni/ da so tam

همان‌گونه که خوانش این شعر را از نوع خوان‌دار استاد شجریان شنیده‌اید واژگان آغازین این شعر یعنی دو کلمهٔ «یاد ایامی» از جهت قابلیت کشش موسیقایی بیش از کشش کل مصراع دارای بار موسیقایی شده و وزن آن دیگر از حد «فاعلاتن فا» فراتر می‌رود؛ و در حقیقت کشش وزنی، آن را به این وزن تبدیل کرده است.

تَن تَ تَ تَن/ تَن تَ تَ تَن/ تَن تَ تَ تَن/ تَن تَ تَن/

اگر این قاعده صوتی را که سبب موسیقایی و التذاذ نیز شده نپذیریم باید تعریف دیگری از این تکرار و کشش در اصوات و مصوت‌های بلند و کوتاه در شعر داشته باشیم. چون این‌ها همانند دیگر صامت‌ها و مصوت‌های مصراع با این خوانش دچار تغییر شده‌اند پس باید برای آن‌ها جایگاهی قائل شویم و آن‌ها را جزو موسیقی به‌حساب بیاوریم؛ زیرا وقتی سخن از موسیقی به میان می‌آوریم مبنا خوانش است و در غیر این صورت برای هیچ شعری بدون خوانش نمی‌توانیم موسیقی تصور کنیم؛ بنابراین موسیقی این شعر سیال است و طبق خوانش خاصی این‌گونه می‌شود.

Yaaa de ay ya/ miiiiiiiiiiiiiiiiiiy ya de ay ya mii ke dar gol/ san fa ga nl/ daaaa so taam
Dar me ya ne/ la le vo gol/aaaaa she ya niii/ daaaaaaaaaaaa so tam

همان گونه که در بیت بالا مشاهده می‌کنیم در آغاز ضمن تکرار "یاد ایامی" یعنی یک رکن و یک مصوت بلند (فاعلاتن فا) مصوت‌های بلند "ای" و "آ" و مصوت کوتاه " تَ" در واژه داشتم نیز دارای کشش شده است و این کشش در مصوت بلند "می" در مصراع اول به‌تنهایی به‌اندازه سه رکن (تَن تَ تَن تَن / تَن تَ تَن تَن/ تَن تَ تَن تَن / تَن تَ تَن) کشش ایجاد کرده است و دیگر این کشش در خوانش را نمی‌توان یک رکن محسوب کرد.

**۲-۲-۳. تبدیل مصوت کوتاه به بلند**

یکی دیگر از تغییرات وزنی در موسیقی شعر تبدیل‌کردن مصوت کوتاه به مصوت بلند و بالعکس بر اساس ضرورت موسیقایی است در بیت:

یاد ایامی که در گلشن فغانی داشتم  در میان لاله و گل آشیانی داشتم

طبق ارکان عروضی در این شعر رکن فاعلاتن در مصراع اول با دوم تناسب ندارد؛ یعنی در رکن اول فاعلاتن را داریم و در رکن اول مصراع دوم فاعلان را داریم. ولی بر اساس ضرورت موسیقایی ما در مصراع دوم هجای کوتاه آخر رکن اول را به هجای بلند تبدیل می‌کنیم و به عبارتی با کشش در هجای کوتاه آن را به هجای بلند تبدیل می‌کنیم و آن را گویی "در میانی" تلفظ می‌کنیم تا با رکن اول همساز شود درحالی‌که طبق قاعده وزنی رکن فاعلاتن الزاماً باید یک هجای بلند یک هجای کوتاه و دو هجای بلند باشد (- U - - ) درحالی‌که در تقطیع هجایی وزن عروضی هجای آخر آن‌ها باهم تناسب ندارد.

یاد ایا ( _ U _ _ )

در میان (_ U _ U) ولی ما آن را به هجای بلند تبدیل کرده و ( _ U_ _ ) می‌خوانیم.

همچنین در رکن دوم مصراع دوم لاله و گل (_UU_) هجای کوتاه را برای موسیقایی شدن شعر به هجای بلند تبدیل کرده‌ایم و آن را "لاله وُو گل" خوانده‌ایم.

- U -/ - - U -/ - U U - /U - U-  - U -/ - - U -/ - - U - /- - U-

ya de ay ya / mi ke dar gol/ san fa ga nl/ da so tam
dar me ya ne*/ la le vo* gol/aa se ya ni/ da so tam

**۲-۲-۴. هم‌خوان خیشومی "ن"**

همان گونه که می‌دانیم «عروضی دانان فارسی، عروضی بودن وزن‌های شعر فارسی را ناشی از تمایز واک‌های کوتاه و بلند آن‌ها می‌دانند و هجا را کوچک‌ترین واحد وزن شعر عروضی

فارسی» (خانلری، ۱۳۴۵: ۱۷۶ تا ۲۵۴) معرفی کرده‌اند. کاهش و یا افزایش در واکه‌ها و صامت‌ها یا مصوت‌ها و نادیده‌گرفتن برخی صامت‌ها به‌ضرورت رعایت وزن عروضی اتفاق می‌افتد. طبق نظر عروض نویسان «مصوت‌های بلند به‌صورت کشیده تلفظ می‌شوند؛ اما اگر قبل از نون واقع شوند و بعد از نون سکوت یا مکث باشد (بعد از آن هیچ حرفی نباشد یا بعد از فاصله‌ای صامت باشد) کوتاه تلفظ می‌شوند.» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۲۰) این در حالی است که به‌ضرورت موسیقایی "ن" تلفظ می‌شود و چون مبنای موسیقی شعرخوانش بوده بر اساس خوانش ما آن را ساقط نمی‌کنیم و در تلفظ و اصوات ما جاری می‌شود در موسیقایی شدن شعر تأثیر می‌گذارد. در خوان‌دار این بیت هم‌خوان خیشومی n از پایان هجای کشیده "نان" در تقطیع برای رعایت وزن ساقط می‌شود درحالی‌که در خوان‌دار و موسیقی این هم‌خوان در پایان هجای کشیده، کاملاً تلفظ می‌شود و وزن موسیقی را هم زیباتر می‌کند؛ چراکه حذف آن ضمن این که معنا را تغییر می‌دهد صورت ملفوظ شعر را برای فارسی‌زبانان ناآشنا خواهد کرد. به‌طور مثال در بیت زیر زبان موسیقایی ما حذف هم‌خوان خیشومی "ن" را پس از مصوت‌های بلند "جا" ، "ای" و "آ" در مصراع اول و "زی" ، "رو" و "ای" و " آ" در مصراع دوم نمی‌پذیرد و همواره این هم‌خوان "ن" در موسیقی به گوش می‌رسد و اتفاقاً گاهی هم با تأکید خوانده شده و سبب زیبایی و واج‌آرایی نیز می‌شود ازاین‌روی از تقطیع ساقط کردن آن درست نمی‌نماید.

«مکن در جسم و جان منزل که این دون است و آن والا
قدم زین هر دو بیرون نه؛ نه این جا باش نه آن جا»

م /کن / در /جس/ م/ جان /من/ زل /ک/ این/ دو/ نس/ ت/ آن/ وا /الا
ق/ دم/ زین/ هر/ دو/ بی/ رون/ نه / نه/ این/ جا/ با/ ش/ نه/ آن/ جا
Ma kon dar jes/ mo ja* man zel/ ke ie* du nas/ to aa* va la
Ga dam zi* har / do bi ru* neh / na ie* ja ba / sho na aa* ja

در مصراع اول این بیت هجای بلند دوم در رکن دوم "جان" (–U ) و هجای دوم رکن سوم "این" (– U) و رکن آخر "آن" (-U) و در مصراع دوم رکن اول" زین" (-U) و رکن دوم "رون" (-U) و در رکن سوم "این" (-U ) و در رکن چهارم "آن" (_U) علی‌رغم این‌که در تقطیع برای رعایت وزن ساقط‌شده است؛ اما در موسیقی و خوانش شعر برای ضرورت حفظ موسیقایی تلفظ می‌شود.

**۲-۲-۵. تبدیل هجای کوتاه به بلند**

یکی دیگر از موارد موسیقی رقص در واژگان آن است که در قواعد عروضی هجای کوتاه باید کوتاه تلفظ شود؛ ولی وقتی همین هجا در پایان مصراع آمد برخلاف قاعده عروضی، موسیقی

بر نظام وزن عروضی غلبه کرده و تلفظ آن به‌ضرورت موسیقایی به‌صورت هجای بلند است. مثل این بیت از خسرو و شیرین نظامی:

بهشتی دید در قصری نشسته  بهشتی وار در بر خلق بسته
U – U/- - - U/ - - - U  U – U/- - - U/ - - - U

وزن عروضی رکن پایانی (نِ شس تِ) برابر با (U - U) باید مفاعیلن، مفاعیلن فعول باشد؛ ولی به دلیل کشش موسیقایی ما هجای کوتاه آخر را به هجای بلند تبدیل می‌کنیم و فعولن می‌آوریم و با بقیه ابیاتی که دارای هجای بلند هستند همسان می‌سازیم و همانند بیتی دیگر از همین شعر که رکن آخر را فعولن آورده فعول را هم فعولن در نظر می‌گیریم.

اگر زیبارخی رفت از کنارت  از و زیباتر اینک صد هزارت

**۲-۲-۶. رقص پایان مصراعی**

نه‌تنها در مصوت‌ها که در صامت‌ها رعایت ارکان عروضی در ترکیب هجاها مهم است و بدون توجه به اوزان نمی‌توانیم صامت یا مصوتی را اضافه کنیم؛ ولی بادقت در شعر شاعران می‌بینیم که تحت عنوان اختیارات شاعری به‌شدت این قاعده نادیده گرفته می‌شود و ما در پایان مصراع به‌ضرورت موسیقایی و رقص در موسیقی شعر یک یا دو صامت هرجایی که ضرورت بود اضافه می‌کنیم. مثال:

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم
U -- - U/- - - U/ - - - U/ - - - U  U -- - U/- - - U/ - - - U/ - - - U

وزن شعر مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل است؛ ولی همان گونه که ملاحظه می‌شود در رکن آخر شعر به مفاعیلان تبدیل شده حافظ برای زیبایی موسیقایی خارج از قواعد عروضی یک صامت زیادتر آورده است. مثالی دیگر:

ماهم این هفته برون‌رفت و به چشمم سالی است
حال هجران تو چه دانی که چه مشکل حالی است

در بیت بالا وزن شعر را فاعلاتن / فعلاتن /فعلاتن/ فعلن می‌آورند و معتقدند حافظ " است" را زیاده بر وزن آورده است و آن را از اختیارات شاعری قلمداد می‌کنند. اما اتفاقاً این کلمه هم در نوشتار آمده و هم در خوان‌دار شعر به طور کامل تلفظ می‌شود. درحالی‌که در تقطیع عروضی کلمه "است" نادیده انگاشته شده است.

U - - - /- - UU/ - -U U / - - U -  U- - - /- - UU/ - -U U / - - U –

**۲-۲-۷. تبدیل صامت به هجای کوتاه**

قاعده وزن عروضی بر هجاهای کوتاه و بلند نهاده شده است ولی «در صورت برخورد به صامت تنها در وسط شعر به‌اندازه یک مصوت کوتاه بدان می‌افزاییم تا دوحرفی شده تبدیل به هجای کوتاه گردد.» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۴۲) طبق این قاعده ما با غلبه موسیقی بر وزن برای التذاذ بیشتر و کامل‌شدن نغمه یک مصوت را بر سر صامت می‌آوریم تا تبدیل به هجای کوتاه شود و موسیقی شعر کامل شود. مثال:

توانا بود هر که دانا بود  ز دانش دل پیر برنا بود

-U/ - - U/- - U /- - U  -U/ - - U /- - U /- - U

در بیت فوق رکن سوم با صامت "ر" شروع می‌شود که برای رعایت تناسب موسیقیایی یک مصوت کوتاه بر آن اضافه می‌کنیم تا به "رُ" تغییر کند و تبدیل به یک هجای کوتاه شود و وزن آسیب نبیند. درحالی‌که ما در تلفظ همچنان "ر" را بدون مصوت کوتاه تلفظ می‌کنیم و در خوانش مبنا، خلاف نظر قواعد عروضی است.

**۲-۲-۸. مصوت‌های بلند**

از دیگر تغییراتی که به‌مقتضای وزن عروضی در شعر انجام می‌دهیم آن است که مصوت‌های بلند "ای" و "او" وقتی در آخر کلمه قرار گیرند به‌ضرورت آن‌ها را به‌اجبار کوتاه می‌آوریم در حالی است که بر مبنای موسیقی شعر به همان صورت هجای بلند تلفظ می‌شوند این امر و دیگر موارد بیانگر آن نیز هست که در تقابل وزن با موسیقی مبنا همان موسیقی است و ما نباید توجهی به‌ضرورت‌های وزنی کنیم. مثلاً در بیت:

حافظ از دست مده دولت این کشتی نوح  ور نه طوفان حوادث ببرد بنیادت

در رکن سوم مصراع اول کشتی نوح (--U-) در موسیقایی و تلفظ صحیح است

لیکن به‌ضرورت وزن عروضی آن را به کش تِ یِ نوح (-U U-) تبدل می‌کنیم و این امر خلاف موسیقی شعر و خوانش است.

**۲-۲-۹. مصوت کوتاه آخر کلمه**

از دیگر موارد تأثیرگذار موسیقی در وزن عروضی آن است که مصوت کوتاه را در آخر کلمه به‌ضرورت حفظ وزن شعر آن‌ها را تبدیل به مصوت بلند می‌کنیم. به‌طور مثال در بیت:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین حائل  کجا دانند و حال ما سبک‌باران ساحل‌ها

-- - U/- - - U/ - U- U/ - - - U  -- - U/- - - U/ - U - U/ - - U U

در رکن اول بیت فوق (شَ بِ) طبق موازین عروضی در اصل دو هجای کوتاه است؛ ولی به‌واسطه تأثیر مشکلات وزنی این هجای کوتاه به هجای بلند تغییریافته و ما آن را (شَ بی) یعنی (U-) تلفظ می‌کنیم. درحالی‌که در خوانش و موسیقی این امر یعنی بلند آوردن هجای کوتاه اتفاق نمی‌افتد و ضرورتی هم بر بلند آوردن آن نیست. همچنین است در رکن دوم (بی مِ) به‌ضرورت وزن عروضی (بی می) آورده شده و به هجای بلند تبدیل شده است و در مصراع دوم (حا لِ) که بر اساس ضرورت وزنی به (حا لِی) تبدیل شده درحالی‌که هم در موسیقی و هم در خوانش چنین ضرورتی احساس نمی‌شود.

**۲-۲-۱۰. همراهی دو صامت**

از موارد تأثیرگذاری تقطیع عروضی وزن شعر، آن است که وقتی دو صامت کنار هم قرار گرفتند صامت دوم از تقطیع ساقط و نادیده انگاشته می‌شود. درحالی‌که ما در موسیقی این دو صامت را با رقص در واژه نه‌تنها حذف نمی‌کنیم که با کشش هر دو صامت را تلفظ می‌کنیم. مثال در این بیت مولوی:

گفت زن این گربه خورد این گوشت را  گوشت دیگر خر اگر باشد هلا

- U - / - - U - /- - U-  - U - / - - U - / - - U-

وزن عروضی فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن است. در رکن آخر این شعر، بر اساس ضرورت حفظ وزن ما "گوشت" را معادل گُو - شُ (-U) گرفته و صامت آخر در واژه "گوشت" را حذف می‌کنیم تا وزن ما درست باشد. درصورتی‌که هم در خوان‌دار و هم در موسیقی شعر و رقص واژه، نیازی به این کار نیست و هر دو صامت "شت" در موسیقی تلفظ می‌شود.

## ۳. نتیجه گیری

شعر و موسیقی دارای وجوه اشتراک متعددی هستند. نه شعر بدون موسیقی به کمال می‌رسد و نه موسیقی بدون شعر. موسیقی در شعر دارای جنبه‌های گوناگونی است. شناخت موسیقی شعر همان گونه که از جهات بیرونی، درونی، کناری و معنوی دارای اهمیت است از منظر رقص در واژگان و کشش در اصوات نیز دارای اهمیت است و شناخت این نوع از موسیقی در ایجاد تلذذ ادبی بسیار مهم است. تفاوت این نوع از موسیقی در شعر با دیگر موضوعات ازجمله وزن عروضی متفاوت است طبق این نظریه واژگان، هجاها، صامت‌ها و مصوت‌ها قابلیت کشش و گسترش و تنوع دارند؛ و بدون محدودیت، قابلیت آفرینش گونه‌های موسیقی متنوع را دارند. رقص در واژگان شعر به علت بهره‌گیری از مصوت‌های بلند به موسیقایی شدن شعر و درنهایت ایجاد تلذذ ادبی کمک می‌کند و هراندازه این رقص در واژگان بیشتر باشد التذاذ بیشتری را باعث می‌شود. شعر با رقص واژگان مملو از موسیقی شده و چنان تأثیری را در مخاطب می‌گذارد که قابل تأویل و تحلیل نیست و شنونده بااحساس و ادراک خود این زیبایی را درک می‌کند؛ اما این اصوات با تأکید بر هجاها و مصوت‌ها و حتی صامت‌ها جز با خوان‌دار دست‌نایافتنی نیست. در این پژوهش ما ده نمونه شگردهای موسیقایی را که خارج از وزن عروضی است و با آن در تعارض است را ارائه نمودیم و اثبات کردیم خارج از موارد چهارگانه موسیقی شعر که تاکنون ارائه‌شده شگردهای موسیقایی که باعث التذاذ نفسانی می‌شود بسیار متفاوت و گسترده‌تر از آن چیزی است که تاکنون عروضی داتان مطرح کرده‌اند.

## کتاب‌شناسی


ابن‌سینا؛ ابوعبدالله حسین (۱۳۴۸)، ***مخارج الحروف***، تصحیح و ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران

ادونیس، احمدعلی سعید (۱۳۷۶)، ***پیش درآمدی بر شعر عربی***، ترجمه کاظم برگ نیسی، تهران: فکر روز

براهنی، رضا (۱۳۵۸)، ***طلا در مس***، جلد ۲، تهران: نویسنده

برکشلی، مهدی (۱۳۸۳)، *«ابداعات ابن‌سینا در موسیقی»*، ***ماهنامه هنر موسیقی***، شمارهٔ ۵۴، صص ۲۵- ۲۳

پورنامداریان تقی (۱۳۸۱)، ***سفر در مه تأملی بر شعر احمد شاملو***، تهران: زمستان و چشم‌وچراغ

تاتارخانی، م (۱۳۸۴)، ***موسیقی در شعر***، وبگاه هفته‌نامه مشارکت ملی، http://mosharekat.wahdat.net

جمالی، بهرام؛ تمیم داری، احمد؛ حجاریان محسن (۱۳۹۸)، *«بحثی انتقادی - تحلیلی پیرامون موسیقایی بودن شعر»*، ***مجلهٔ هنر و نظر***، صص ۱۲۴-۱۰۳

حجاریان، محسن (۱۳۹۲)، ***موسیقی و شعر تفاوت و طبقه‌بندی***، تهران رشد آموزش

حق‌شناس، محمدعلی (۱۳۷۰)، ***مقالات ادبی*** - زبان‌شناختی، تهران: نیلوفر

خالقی، روح‌الله (۱۳۷۸)، ***نظری به موسیقی***، چاپ ۵، تهران: محور

داد، سیما (۱۳۸۵) ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران: مروارید

دستغیب، محمدعلی (۱۳۴۸)، ***سایه‌روشن شعر نو فارسی***، تهران: فرهنگ

دهخدا علی‌اکبر (۱۳۷۷)، ***لغت‌نامه*** تهران: امیرکبیر

دهلوی، حسین (۱۳۸۵)، ***پیوند شعر و موسیقی آوازی***، تهران: مؤسسه فرهنگی ماهور

رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۸۸)، ***المعجم فی معاییر اشعار العجم***، تصحیح علامه محمد بن عبدالوهاب قزوینی و تصحیح مجدد مدرس رضوی، تهران: علمی

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، ***موسیقی شعر***، چاپ ۴، تهران: آگاه

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، ***رستاخیز کلمات***، تهران: سخن

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۷)، ***جادوی مجاورت***، مجله بخارا سال اول، شمارهٔ ۲، صص ۲۶-۱۶

شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، ***آشنایی با عروض و قافیه***، تهران: فردوس

طوسی خواجه‌نصیر (۱۳۲۶)، ***اساس‌الاقتباس***، تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران

طوسی خواجه‌نصیر (۱۳۶۹)، ***معیار الاشعار***، تصحیح و اهتمام جلیل تجلیل، تهران: جامی و ناهید

عمران پور، محمدرضا (۱۳۸۴)، «*عوامل ایجاد*»، تغییر و تنوع و نقش لحن در شعر، ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***، شمارهٔ ۹ و ۱۰ صص ۱۴۹-۱۲۷

ملاح، حسینعلی (۱۳۶۳)، ***حافظ و موسیقی***، چاپ افست، تهران: هیرمند

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۵)، ***وزن شعر فارسی***، تهران: بنیاد فرهنگ ایران

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۳۲)، «*موسیقی الفاظ*»، ***سخن اسفند***، دورهٔ ۵ شمارهٔ ۳، صص ۷

***نقدوتحلیل شعر "بابا آمد"***، وبگاه دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی (بی تا)، http://literature‹dept.talif.sch.ir/?id

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۰)، ***بررسی منشأ وزن شعر فارسی***، مشهد: مؤسسه چاپ آستان قدس رضوی مشهد

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۲)، ***وزن و قافیه شعر فارسی***، چاپ ۵، تهران: مرکز نشر دانشگاهی

هوف، گراهام (۱۳۶۵)، ***گفتاری دربارهٔ نقد***، ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران: امیرکبیر

Lutz,J.(۱۹٤۲). Notes on Structural Analysis in Metrics Helicon ٤:۱۱۹٤٦

# Dance of Musical Sounds in the Vocabulary of Poetry through the Expansion and Contraction of Consonants and Vowels

**Ali Asmand Juneghani**

۱. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Islamshahr Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Email: ali.asmand@iau.ac.ir

**Article Info (۱۱۵-۱۳۵)**

**Article type:**
Research Article

**Article history:**

Received:
۲۳ April ۲۰۲۳

Accepted:
۰۶ August ۲۰۲۳

**Keywords**:
Types of musicality in poetry
Dance of vocabulary
Aesthetics
Expansion or contraction
Consonants and vowels

**ABSTRACT**

Music in poetry is a subject of particular importance that distinguishes the language of verse from prose. Extensive research has been conducted on various aspects of poetry and its four categories: external, peripheral, internal, and spiritual music. However, one overlooked aspect in the study of musicality in poetry is the dance of music in the vocabulary. This article aims to introduce this essential musical element, the fifth type of music in poetry, which elicits aesthetic pleasure and emotional response but has been neglected until now. We will explore the branches and influential factors of this beauty that enhance the enjoyment of poetry by examining the intentional expansion and contraction of elements such as syllables, vowels, and silences. This fundamental research is based on logical analysis and arguments drawn from documentary sources. The most prominent musical factor discussed in this study is the dance of vocabulary and music through the deliberate expansion or contraction of syllables, vowels, and consonants. These techniques amplify the musical beauty and evoke a more significant emotional response in the reader through the intentional expansion or contraction of a single syllable or word, along with manipulating pauses and silences between words, syllables, and consonants.