

## زیرساختِ شاعرانهٔ آواز شجریان با تکیه بر شعر «قاصدک»

فریبا سهرابی<sup>۱</sup>وحید مبارک<sup>۲</sup>محمد حاتمی‌نیا<sup>۳</sup>

## چکیده

ادبیات و موسیقی ارتباطی تنگاتنگ و تکمیلی با یکدیگر دارند. در اجرا، شعر زیرساختِ ذهن و زبانِ موسیقی است و پیوندی استوار با آن دارد. درحقیقت آنچه را که آواها و سازها به کمک اصوات بیان می‌کنند، واژگان به صورت ملموس‌تر برای ما روشن می‌کنند. در این پژوهش بینارشته‌ای، القاگری آواها به سبب تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها براساس دیدگاه موریس گرامون و به روش توصیفی-تحلیلی بیان شده است. محور جانشینی واژگان با توجه به نظریهٔ گرامون، زوایای القای معنا و تأثیرگذاری شعر و تأثیر شعر و موسیقی بر یکدیگر را نشان می‌دهد که براساس معرفی نمونه‌های موسیقی آوازی و به خصوص «قاصدک» اخوان ثالث با اجرای شجریان، ارزیابی شده است. دستگاه‌های آوازی در موسیقی ایرانی، دارای مشخصات خاص خود و بیان‌کنندهٔ حالات مختلفی هستند. آهنگ‌ساز و خواننده باید با توجه به مفهوم و محتوای اشعار برگزیده، به انتخاب دستگاه و گوشه‌های آوازی متناسب با آن پردازند. این پژوهش به این نتیجه منتهی شد که آواها و کلام، با خاصیت روشنی، درخشانی و تیرگی، در انتقال دو گفتمان امید‌اندک و یأس غالب، موفق بوده‌اند و آوا، رنگ احساس موسیقی و سازها را انتخاب می‌کند و سبب تأثیرگذاری بیشتر و ماندگارتر شدن شعر و آثار موسیقایی می‌شود.

واژه‌های کلیدی: گرامون، اخوان ثالث، شجریان، دستگاه آوازی، «قاصدک»، مطالعات بین‌رشته‌ای

<sup>۱</sup> کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران (نویسنده مسئول) sohrbi1993@yahoo.com\_fariba

<sup>۲</sup> استادیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران v.mobarak@razi.ac.ir

<sup>۳</sup> کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران hatamimohamad564@gmail.com

## مقدمه

زبان یکی از مهم‌ترین نمادهای هر جامعه‌ای است که مهم‌ترین عامل تشکیل‌دهنده آن، آوا یا واج است. ایران زیستگاه تاریخی اقوام و نژادهای متفاوتی بوده و پیوسته محل تلاقی فرهنگ‌ها و برخورد ملل قرار گرفته است؛ می‌توان تصور کرد که موسیقی و شعر ایرانی همانند دیگر علوم، دچار تغییر و تحوّل چشمگیری شده و این تحوّل، دو عرصه موسیقی و شعر را به سمت تکامل و پیشرفت سوق داده است. موسیقی ایرانی، دارای مشخصه‌ها و جزئیات خاصی است که آن را از موسیقی دیگر ملل متمایز می‌کند که این تفاوت را در دو حوزه نظری و عملی می‌توان دید. درواقع، زبان موسیقی ایرانی، همان زبان بیان عاطفه و احساس درونی مردم جامعه است که با سوز ساز و درون‌گرایی منحصربه‌فرد هنرمندان موسیقی ایرانی همراه می‌شود. بیان موسیقایی، از نظر تأثیرگذاری، زمانی به اوج خود می‌رسد که با شعر و ادبیات به هم بپیوندد و همدستی استادانه آهنگ‌ساز، نوازندگان و خواننده، کار دشوار آهنگ‌سازی و انتخاب نوع دستگاه آوازی و برگزیدن شعر با انتخاب سرود ساز و خنیاگر آواز به‌خوبی انجام گرفته باشد و اجرای موسیقی این همه را درهم‌تنیده و یک‌نقش بکند.

البته دشواری کار در گزینش شعر، علاوه بر محتوا و مضمون اصلی سخن، دربرگیرنده آگاهی از سبک دوره سرایش، ویژگی‌های بارز زبانی و ساختاری و جنبه‌های ادبی (معانی، بیان، بدیع و دیگر عوامل زیبایی‌شناسانه کلام) است که می‌تواند در تأثیرگذاری اجرای موسیقایی قطعه، دخالت داشته باشد و بر ارزش کار آهنگ‌ساز، خواننده و نوازندگان تأثیر مستقیم بگذارد؛ چراکه شعر و ادبیات، زبان موسیقی است و احساس و عاطفه نهفته در دل آواها و قطعات موسیقی را بیان می‌کند. اخوان در انتخاب واژه‌ها و اصطلاحات، دقت و حتی وسواس به خرج می‌دهد و افسون کلام وی، نه تنها از غنای زبان؛ بلکه از حساسیتی نشأت می‌گیرد که گوش و هوش او به لطف و زیبایی موسیقی اصیل ایرانی دارند. درواقع، اخوان از دیرباز با هنر موسیقی آشناست. پرویز مشکاتیان در این باره می‌گوید:

شاعری که با موسیقی و آهنگ کلام آشناست، به همان اندازه موفق‌تر است که آهنگ‌سازی با شعر و به گمان من یکی از عواملی که اخوان را بر بلندای شعر معاصر و تارک ادبیات منظوم نسل حاضر جای می‌دهد، احاطه او بود بر ظرافت‌های موسیقایی کلام (کاخی ۱۳۸۵: ۳۸۰).

این آشنایی با موسیقی به شاعر این امکان را می‌دهد که معنا و مفهوم را با موسیقی شعر تناسب بخشد و اخوان این کار را در تصنیف «قاصدک» به‌خوبی انجام داده است.

## ۱-۱. هدف و پرسش‌های تحقیق

در این جستار تطبیقی و بینارشته‌ای، هدف آن است که جنبه‌های عاطفی و اجتماعی زبان و ساختار شعر و موسیقی و محورهای مشترک و مکمل آن دو و چگونگی پیوستگی دو علم ادبیات و موسیقی براساس تصنیف «قاصدک»، بررسی شود. تصنیف «به معنی قول و غزلی که موافق آهنگ موسیقی ساخته شده باشد، مصطلح شده است» (اخوان ثالث ۱۳۶۹: ۲۱۱).

چهارچوب حاکم بر این پژوهش، ارتباط بینارشته‌ای و تطبیق و مقارنهٔ دو علم ادبیات و موسیقی بر مبنای شباهت و تکمیل‌گری است که با مقایسه و آوردن نمونه، با تکیه بر نظریهٔ موریس گرامون مورد ارزیابی قرار گرفته است؛ بنابراین هدف اصلی پژوهش حاضر، پاسخگویی به این سؤالات است:

۱. نقش واک‌های تیره، درخشان و روشن در انتخاب دستگاه آوازی چیست و تکرار آواها کدام گفتمان و محتوا (یأس و امید که در این شعر مشهود است) را برجسته می‌کند؟

۲. آهنگ‌ساز و خواننده چگونه به واک‌ها و آواها جهت می‌دهند و لحن بیان هر آوا چگونه با موسیقی ایرانی و دستگاه‌های آوازی تناسب پیدا می‌کند؟

۳. آیا دوگفتمانی بودن متن؛ یعنی امید اندک و یأس بسیار، در انتخاب مرکب خوانی و ره‌گردانی در دستگاه‌های شور، ماهور و آوازهای آن‌ها دخالت داشته است؟

## ۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

در مورد بازتاب موسیقی در آثار شاعران کلاسیک و معاصر تاکنون پژوهش‌هایی صورت گرفته است که از آن میان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

حسینعلی ملاح در کتاب *حافظ و موسیقی* (۱۳۶۳) به بازتاب اصطلاحات و آلات موسیقی در شعر حافظ پرداخته و ارتباط شعر و شاعری و موسیقی را مورد بررسی قرار داده است. شفیع کدکنی در *موسیقی شعر* (۱۳۶۸) از نکات مشترک شعر و موسیقی و برخورداری شعر از موسیقی برای تأثیرگذاری بیشتر، سخن گفته است. *آوا و القای قویمی* (۱۳۸۳) از توانمندی موسیقی و حروف و اصوات در القای معانی و مفاهیم سخن گفته و رساندن معانی و مفاهیم از طریق تکرار آواها در آثار مهدی اخوان ثالث را مورد بررسی قرار داده است. برخوردار در کتاب *موسیقی سنتی ایران* (۱۳۸۶) موسیقی سنتی ایران را مورد بررسی قرار داده و از پیوند آن با شعر سخن گفته است. روح‌الله خالقی نیز در *نظری به موسیقی ایرانی* (۱۳۸۵)، به معرفی موسیقی ایرانی در اثر خود پرداخته است. اخوان ثالث در کتاب خود، *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج* (۱۳۶۹)، بسیاری از وجوه شعری و موسیقایی شعر نو، وزن‌ها و آواها را بررسی کرده است. رنه ولک و آوستن وارن در کتاب *نظریهٔ ادبیات* (۱۳۷۳)

درباره ارتباط ادبیات با دیگر هنرها (موسیقی) بحث‌های جامعی ارائه داده‌اند. در مقاله «تعاملات ریتمیک شعر و موسیقی در تصنیف‌های دوره قاجار»، سیدمحمدامین میراحمدی (۱۳۹۵) ریتم‌گذاری شعر یا کلام‌گذاری تصنیف را با تغییر لحن مورد بررسی قرار می‌دهد که می‌تواند عاملی برای جذابیت موسیقی و ایجاد خلاقیت بیشتر باشد. منسوره ثابت‌زاده در مقاله‌ای با نام «ویژگی‌های حکایات موسیقایی در آثار عطار نیشابوری»، بافت و ساختار موسیقایی منظومه‌های عطار و تذکره‌اولیا را بررسی کرده است. درباره ارتباط شعر و دستگاه‌های آوازی ایرانی مطالعه مستقل و جامعی، دیده نشد. کمبود منابع در دسترس، فنی‌بودن نوشته‌های موجود درباره موسیقی یا عام و سطحی‌بودن آن‌ها، از مشکلات پژوهشگر در شناخت موسیقی ایرانی هستند. برخی از مطالعات به شرح و بیان عوامل زیبایی در شعر شاعران و ازجمله اخوان ثالث پرداخته‌اند؛ اما درباره تلفیق آن با موسیقی و تأثیر شعر انتخابی بر قطعه موسیقی، بحثی به میان نیامده است. در حوزه موسیقی نیز جداگانه به توضیح و شرح دستگاه‌های آوازی پرداخته شده است؛ آن هم به زبانی فنی و تخصصی؛ ولی مطالعه و مقایسه‌ای بین موسیقی، آهنگسازی و اشعار آثار موسیقایی نام‌برده شده، مشاهده نشد.

### ۱-۳. چهارچوب نظری و روش تحقیق

تصنیف «قاصدک» را از نظر ادبی می‌توان با تکیه بر نظریه گرامون مورد بررسی قرار داد. موریس گرامون، زبان‌شناس فرانسوی است که القاگر بودن آوا را به نحوی منسجم و دسته‌بندی شده بیان می‌کند و نشان می‌دهد که شاعر این القاگری را با انتخاب واج‌هایی به نمایش می‌گذارد که از کنار هم قرارگرفتن آن‌ها، اندیشه شاعر با تصویری ذهنی که بیانگر تفکر و احساسات اوست، منعکس می‌شود. با توجه به نظریه گرامون هر هجا، می‌تواند رساننده معانی متعددی باشد که شاعران با تکیه بر این قابلیت کلامی، به ساختن عبارات و اشعار مفهومی و تأثیرگذار می‌پردازند. با توجه به در دسترس نبودن اصل نظریه موریس گرامون، برای تبیین و کاربست آن، از کتاب *آوا و القا* (قویمی ۱۳۸۳: ۶۰-۸۴) که برخی از اطلاعات این نظریه را در بر دارد و نیز مقاله «بررسی تطبیقی دو شعر «النسر» عمر ابوریثه و «عقاب» پرویز ناتل خانلری با تکیه بر نظریه موریس گرامون» از قاسم مختاری و مریم یادگاری بهره گرفته‌ایم. شعر اخوان ثالث از طریق توازن آوایی که با تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها، آوای روشن، درخشان و تیره به وجود آمده است، می‌تواند از برجسته‌ترین موارد قابل بحث باشد که هم شعر را به مرتبه برجستگی کلام رسانده و هم خواننده آن را قادر

ساخته که به اجرای والاتری از این شعر نو، که تناسب هجایی آن قابل تأمل است، پردازد.

بیشتر گوشه‌های موسیقی ایرانی، برگرفته از اوزان عروضی شعر فارسی است؛ برای نمونه کرشمهٔ شور بر وزن «مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن فعالات» ساخته شده است و بسیاری از گوشه‌ها به‌ویژه گوشه‌های ضربی، بر وزنی از اوزان عروضی شعر فارسی بنا نهاده شده‌اند. با توجه به این مسائل آشکار است که خواننده یا موسیقیدان ایرانی، هیچ‌گاه فارغ از دغدغهٔ «انتخاب شعر» نبوده است. این مسئله، به‌ویژه در آواز بیشتر نمود می‌یابد؛ چنان‌که می‌توان گفت نقش شعر و کلام در موسیقی آوازی، اگر بیشتر از نوازنده و خواننده نباشد، کمتر از آن‌ها نیست و این مورد را با توجه به تحلیل قطعهٔ «قاصدک»، می‌توان به‌خوبی درک کرد. تناسب و تشابه شعر و موسیقی آن است که در زبان گفتاری، عروض، همان موسیقی حاصل از همنشینی حروف و هجاها در کنار یکدیگر یا برابر با آن است. در زبان‌شناسی هم، نوع و طول هجاها (سیلاب‌ها) ایجاد کشیدگی و دیرندگی می‌کند؛ همانند جملهٔ «با توام آیییی کجا رفتی آیییییی» در قطعه «قاصدک»؛ حال آنکه در موسیقی، ضربه‌ها، این نقش را به عهده دارند. در زبان‌شناسی تکیه و تأکید (ضربه) بر روی هجاهای کوتاه و یا بلند صورت می‌پذیرد؛ ولی در موسیقی، جایگاه و ارزش نُت‌ها این کار را انجام می‌دهد. وزن‌ها مجموعه دستوراتی هستند که تکیه و تأکید (ضربه) هجاها و نُت‌ها را مشخص می‌کنند؛ به‌عبارت دیگر، وزن در شعر، معادل ریتم در موسیقی است. در کل می‌توان گفت که ریتم در موسیقی از یک کسر تشکیل می‌شود که قابل ساده‌کردن نیست؛ همان‌گونه که هجا در زبان قابل تقسیم به بخش‌های کوچک‌تر نیست. قطعهٔ «قاصدک» نیز دارای ریتمی ترکیبی است که به‌صورت عددی، این‌گونه نشان داده می‌شود: ۶/۴.

یک ساختار زبان‌شناختی، گروه‌های نحوی، واژگانی، معنایی و نیز خطوط آوایی را با هم در ارتباط قرار می‌دهد؛ حال آنکه یک ساختار موسیقایی، از مجموعهٔ زیر و بمی صدا و فاصله‌ها، گام‌ها (گام به توالی پی‌درپی چند نُت موسیقی با فاصله‌های معین و حساب‌شده گفته می‌شود)، هماهنگی مایهٔ آهنگ، آهنگ کششی و شدت آهنگ بهره می‌برد (لردهال ۲۰۰۳: ۴۱۹).

این‌گونه پیداست که موسیقی و شعر در ذات خود، به یکدیگر پیوند خورده‌اند؛ بنابراین، همراهی شعر و موسیقی با بهره‌برداری از شباهت آن‌ها، می‌تواند تأثیر چشمگیرتری بر روی مخاطب داشته باشد.

در اینجا دلیل استفاده از دستگاه‌های موسیقایی توسط آهنگ‌ساز و خواننده، متناسب

با محتوای شعری با مثال توضیح داده می‌شود. در موسیقی ایرانی، فضای معنوی و عرفانی حاکم بر جامعه، بر موسیقی تأثیر گذاشته است تا جنبه‌هایی از درون‌گرایی مردم، شاعر و شناخت ایشان را نشان دهد؛ برای نمونه، آلبوم «خداوندان اسرار»، این ارتباط را به صورت عملی و شنیداری نمایان می‌کند که با صدای همایون شجریان و در دو قسمت اجرا شده است؛ قسمت اول آن ساز و آوازی بداهه در مقام اصفهان و با اشعار مولوی است. آواز اصفهان، طنینی دلنشین و محزون دارد و از دستگاه همایون مشتق شده است و گوشه‌های مهم آن، آواز اصفهان، بیات راجع، اوج و... هستند که هر کدام از این گوشه‌ها، با توجه به توانایی خواننده و قابلیت صدای او و تناسب‌های زیر و بمی کلام، بر نحوه اجرای شعر تأثیرگذار هستند.

تصنیف «قاصدک» با صدای محمد رضا شجریان، آهنگ‌سازی و نوازندگی پرویز مشکاتیان و شعر مهدی اخوان ثالث، در دستگاه ماهور و به صورت مرکب‌نوازی یا مدولاسیون<sup>۱</sup> (اجرای موسیقی به گونه‌ای که از یک دستگاه یا آواز به دستگاه یا آوازی دیگر پرده‌گردانی کنند را مرکب‌نوازی می‌گویند) اجرا شده است و نشان می‌دهد که با توجه به محتوا و درون‌مایه اشعار، نوع واکه‌ها (درخشان، تیره، روشن و...) و ارتباط گفتار و شنیدار، آهنگ‌ساز دستگاه و گوشه‌های آوازی مناسبی را انتخاب کرده است.

«جوهر شعر آمیخته است به عناصر غیرشعری، تعادل بین محتوای اندیشگی (قائمه فکری) و نحوه بیان و پیدا کردن شکل صحیح ارائه و القای احساسات و ثبت لحظات معنوی که اساس کار شعر است» (اخوان ثالث ۶۸). با توجه به دیدگاه اخوان ثالث که خود هم شاعر و هم نوازنده بوده است، درمی‌یابیم که برای اشعارش از آواهایی استفاده می‌کند که خواننده و نوازنده می‌توانند از تحریر بر آن واژه که خواننده می‌شود، استفاده کنند. در متن مقاله توضیحاتی همراه با مثال آورده شده است که نشان می‌دهد واکه‌های درخشان و روشن، بیشترین بسامد آوایی را دارند؛ دلیل آن این است که واکه‌های درخشان «ا»، «آ» و روشن «ا»، «ای» توانایی کشیده شدن را دارند و خواننده و نوازنده می‌توانند این آواها را به وسیله زینت‌های موسیقایی مانند تحریر و اوج و فرود، زیباتر بیان کنند.

تنظیم و آهنگ‌سازی چنین تصنیفی، به دستگاه و گوشه آوازی متناسبی نیازمند است تا خواننده بتواند با شروع و فرودهای مناسب، به درستی، بر تأثیرگذاری کلام به وسیله صوت زیبا بیفزاید. در این تصنیف، ابتدا خواننده، از درآمد ماهور با آوایی ملایم، اجرای قطعه را شروع می‌کند و اوضاع جامعه را از قاصدک جویا می‌شود که پاسخ یأس آور او، با نابسامانی اوضاع و ناامیدی از بهبود وضعیت حاضر، همراه

است. این گوشه، مناسب چنین محتوای ناکامانه‌ای است و به‌درستی، مقصود شاعر به‌وسیلهٔ آوای محزون خواننده و همراهی ساز و دستگاه ماهور، بیان می‌شود تا سه گوش آوا، نوا و ساز، پردهٔ دل‌ها را به تسخیر درآورد.

هنگامی که در آن شعر، ناامیدی شاعر نسبت به بهبود اوضاع به اوج خود می‌رسد، خنیاگر نیز گوشهٔ اوج را برمی‌گزیند تا نمایانگر سوز دل شاعر و مردمان پروراننده یا مخاطبان اصلی‌اش باشد و با آوایی برخاسته از دل، شنوندگان را تحت تأثیر قرار دهد. پس از این فراز و فرودها، کلام به جایی می‌رسد که آهنگ‌ساز با توجه به اصول دستگاه‌شناسی، تغییر گام می‌دهد و از دستگاه ماهور با استفاده از امکانات ساز و آوازی، گریزی به آواز بیات ترک می‌زند. این تغییرات را می‌توان حاصل تناسب کلمات و واژه‌هایی دانست که این اجازه را به آهنگ‌ساز می‌دهند تا برای هر نوایی، گوشه و آواز متفاوتی انتخاب کند. آنچه بسیار جالب توجه می‌نماید آن است که تنها یک نفر، یک موسیقیدان، از ارزش‌های والایی که در شعر اخوان از نظر موسیقی وجود دارد و از لحاظ احاطهٔ اخوان بر ظرافت‌های موسیقایی کلام صحبت کرده است: پرویز مشکاتیان. وی به‌عنوان اولین عامل پدیدآورندهٔ این موسیقی به ارزش حروف؛ یعنی اهمیت آواها اشاره می‌کند و می‌افزاید که به‌راحتی می‌توان گفت شاعری که با موسیقی و آهنگ کلام آشناست، به همان اندازه موفق‌تر است که آهنگ‌سازی با شعر (قویمی: ۱۹).

آواز بیات ترک، از متعلقات دستگاه شور است که بیانی جدی‌تر و قاطع دارد و دارای درون‌مایه‌ای تعلیمی است که به‌دلیل نزدیکی به ماهور، قابلیت اجرای بسیاری از گوشه‌های ماهور را داراست. چون تصنیف «قاصدک»، در دستگاه ماهور انتخاب شده است؛ پس برای گشتار آن به مقامی دیگر، آواز بیات ترک می‌تواند بهترین گزینه باشد.

## ۲. بحث و بررسی

### ۲-۱. تحلیل تخصصی تصنیف «قاصدک»

تصنیف «قاصدک»، یک تصنیف ترکیبی است؛ به‌نحوی که از گوشه‌های متفاوت چند دستگاه گذر دارد. چنین آهنگ‌سازی و تنظیمی نشان از توان علمی و عملی آهنگ‌ساز این قطعه، پرویز مشکاتیان دارد. این تصنیف مرکب‌نوازی است در دستگاه راست پنجگاه و ماهور و آواز بیات ترک و به‌نحوی تنظیم شده که نمی‌توان گفت تنها از یک دستگاه استفاده کرده است؛ چراکه هم در دستگاه ماهور است و هم راست پنجگاه. این دو دستگاه دارای یک کوک هستند و تنها تفاوت آن‌ها در گوشه‌های اختصاصی‌شان است و درواقع تفاوت آن‌ها در گردش ملودی است که

آن‌ها را از هم متمایز می‌کند. راست‌پنجگاه در درجه دوم و بالارونده (بالارونده و پایین‌رونده، اصطلاحی است که توالی نُت‌ها را در موسیقی نشان می‌دهد) و ماهور پایین‌رونده است و هر دو بر روی نُت فا تمام می‌شوند. در آهنگ‌سازی هویت‌ها در هم آمیخته می‌شود و به همین دلیل امتزاجی بین ماهور و راست پنجگاه نمی‌ماند. در این تصنیف به دلیل توقف بر روی نُت سل، راست پنجگاه را نمایان می‌سازد و ایست بر روی نُت فا نشان‌دهنده دستگاه ماهور است. حال با تحلیل دقیق تصنیف «قاصدک» و نشان‌دادن استفاده از گوشه‌های مختلف بر روی ابیات، به بررسی تأثیر شعر بر روی آواز و بالعکس می‌پردازیم که می‌توان رابطه مستقیم احساس و گوشه‌های متناسب با آن را نشان داد.

قاصدک! هان، چه خبر آوردی؟ وز کجا وز که خبر آوردی؟

در اینجا شاعر بیشترین استفاده را از واژه‌های درخشان «ا» (a) و «آ» (α) داشته است؛ چراکه «واژه‌های درخشان حس هیاو، آشفتگی و خروش را منتقل می‌کنند». (به نقل از مختاری ۱۳۹۸: ۱۱۷) استفاده از چنین واج‌هایی که نوعی کشیدگی را به کلام می‌بخشد، برای بیان خبر و ادای آن به صورت آوازی، مناسب‌ترین لحن را به خواننده می‌بخشد و این توانایی از همنشینی واژه‌های درخشان در کنار همخوان‌های سایشی پدید می‌آید. نزدیک‌ترین و مناسب‌ترین لحن موسیقایی به واژه‌های درخشان، با توجه به حس و حال دستگاه راست پنجگاه که حالتی پرشور و هیجانی دارد، این دستگاه موسیقایی است. نقطه شروع موسیقی این شعر، درآمد راست پنجگاه است که از مرکز نُت فا شروع می‌شود و بر روی نُت دو می‌ایستد. این گوشه آغازین می‌تواند بهترین گزینه برای شروع قطعه باشد؛ چراکه با ملایمت و پرسشگری آغاز می‌شود و با استفاده از مصوت‌های بلند (آ) و (ی) که کشیدگی را ایجاد می‌کند، نوا را نیز زینت می‌بخشد و گویی حرکت موج‌های رودی را که به آرامی به ساحل می‌رسد، تداعی می‌کند.

خوش خبر باشی، اَمّا، اَمّا

در عبارت بالا تکرار همخوان سایشی تفشی «ش» (sh) بر موسیقی سخن افزوده و سبب انسجام معنایی آن شده است. یکی از معانی که واج «ش» دربردارد، «بیان شکوه و شکایت است» (قویمی: ۴۳)؛ این لحن ادبی با اشاره به گوشه گشایش از دستگاه ماهور آغاز می‌شود. همچنین در انتهای عبارت، استفاده از واژه‌های درخشان «ا» (a) و «آ» (α) که با همخوان خیشومی «م» (m) همراه شده است، ورود قطعه را به گوشه‌ای بالاتر که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، ممکن می‌سازد. واژه «اَمّا» ترس و دودلی را بیان می‌کند که خواننده با حالتی تأکیدی و اوج و فروددادن به نوای این کلمه، به اجرای آن می‌پردازد که این القاگری معنا را همنشینی این واک و همخوان به وجود



می‌آورند.

گرد بام و در من

بی‌ثمر می‌گردی

در اینجا اخوان ثالث از سه واکه روشن، پنج واکه درخشان، یک واکه تیره و دو نیم‌همخوان «ی» (j) استفاده کرده است که واکه تیره «ا» (o) ناامیدی و یأس را به ذهن منتقل می‌کند. «واکه ا» در توصیف اجسام، عناصر یا پدیده‌هایی به کار می‌رود که از نظر مادی، معنوی و اخلاقی و جسمانی، زشت، عبوس یا ظلمانی‌اند» (۳۹). این واکه تیره، در جایگاهی مناسب برای بیان نومیدی شاعر از اوضاع و احوال زمانه به کار رفته که شجریان نیز با کشیده‌آوردن این واکه، تأکید بر غم و یأس را به خوبی نشان داده است. در اجرای این قسمت به گوشهٔ خاوران در دستگاه ماهور اشاره شده است. در نوازندگی چون هر گوشه به‌نحو متفاوتی نواخته می‌شود، پس می‌توان از واژه اشاره استفاده کرد؛ چراکه گوشه‌های استفاده‌شده دقیقاً تکرار نمی‌شوند؛ بلکه نوازنده آن‌ها را تغییر می‌دهد و تنها به گوشهٔ مورد نظر اشاره می‌کند.

انتظار خبری نیست مرا

نه ز یاری نه ز دیار و دیاری باری

استفاده از نیم‌همخوان «ی» در این عبارت مشهود است که نماد تنهایی، گریز و بی‌خبری است و فضایی آکنده از اندوه و ناامیدی را تصویرسازی می‌کند. در اینجا به دلیل هماهنگی آوایی و کشیدگی کلمات که از کنار هم قرار گرفتن واکه‌های درخشان و روشن «ا» (α)، «ا» (e) و همنشینی آن‌ها با نیم‌همخوان «ی» به وجود می‌آید، این امکان را به خواننده می‌دهد که اجرای تصنیف را به‌نحوی تأثیرگذار بیان کند. در اینجا می‌توان گفت اخوان ثالث به دلیل آگاهی خاص با موسیقی و ساز، تشخیص می‌دهد که کدام همخوان‌ها و واکه‌ها با در کنار هم قرار گرفتنشان آوایی تحریرگونه را به وجود می‌آورند. به همین دلیل شجریان تحریر و کشیدگی را بر واکه‌های درخشان این عبارت می‌گذارد و با ورود به دستگاه شور، از آواز بیات ترک استفاده می‌کند که نُت پایهٔ فا است. بیات ترک به دلیل شباهت زیادی که به ماهور دارد، می‌توان به آن وارد شد و احساس را منتقل کرد؛ همین کاری که در این تصنیف، آهنگ‌ساز از آن استفاده کرده و با ورود به آواز بیات ترک، فضای شعر را که بیانگر ناامیدی و تلخ‌اندیشی است، تداعی می‌کند.

برو آنجا که بُد چشمی و گوشی با کس

در این عبارت بیش از هر جای دیگری از واکه تیره «ا» (o) استفاده شده است که بیانگر مفهوم کلی تصنیف است و آن غم و تنهایی شاعر با تصویری از ناامیدی از اوضاع جامعه است. پس از آن، واکه درخشان نمود بیشتری دارد و می‌توان دریافت

یکی از معانی‌ای که واژه‌های درخشان بیان می‌کنند، احساس گسستن و فروریختن است که وقتی با واژه تیره همراه می‌شود، هماهنگی گفتار در بیان ناخشنودی و یأس را به تصویر می‌کشد. شجریان نیز در اینجا با بیان کشیدگی حروف، بر واژه‌های درخشان و تیره تأکید بسیار دارد و حس قالب بر شعر را که با کنار هم قرارگرفتن این واژه‌های درخشان و تیره به وجود آمده است، به‌درستی منتقل می‌کند. «برو آنجا» آواز دشتی است که با تغییر حالت «که بُود» به بیات ترک (فرود شور) گذر می‌کند و سپس «چشمی و گوشی با کس» به آواز دشتی فرود دارد که به گوشه دیلمان اشاره کرده و در اوج آواز دشتی است و یکی از پرسوزوگدازترین آوازهای موسیقی ایرانی است که با مفهوم شعر؛ یعنی اوج نارضایتی و یأس شاعر متناسب است و با یک پاساژ<sup>۱</sup> (توالی نُت‌ها با سرعتی بالا را گویند که توانایی نوازنده و خواننده در اجرای پشت سر هم نُت‌ها را نشان می‌دهد) پایین‌رونده، فرود به شور را در پی دارد. در اینجا می‌توان به توجّه آهنگ‌ساز و خواننده به کلمات شعر برای گزینش دستگاه آوازی خود اشاره کرد که ارتباط موسیقی و شعر را بیان می‌کند. برای درک بهتر این موضوع، می‌توان از نگاه مینی‌مال<sup>۲</sup> (یعنی از شنیدن دو آهنگ تشخیص دهیم به چه گوشه‌هایی اشاره دارد) استفاده کرد؛ به‌عنوان مثال قطعه «گلپونه‌های وحشی دشت امید» با صدای مرحوم ایرج بسطامی، در این گام آهنگ‌سازی و از این گوشه استفاده شده است.

برو آنجا که تو را منتظرند

همخوان خیشومی «م» (m) و «ن» (n)، در این عبارت لحن را به سمت ناخشنودی و عدم رضایت سوق می‌دهد. این همخوان‌ها هنگامی که با واژه تیره همراه می‌شوند، اندوه را می‌رسانند که برای تناسب بین شعر و موسیقی، آهنگ‌ساز از درآمد دشتی لا استفاده کرده که آوازی است در دستگاه شور «ر» با لحنی حزن‌انگیز. در این قسمت با استفاده از آواز دشتی، مقصود و احساس شاعر نیز به‌درستی بیان می‌شود که نشان از غم و ناامیدی دارد و این گوشه بهترین لحن برای اجرای این قسمت است.

#### قاصدک

در دل من همه کورند و کورند

در اینجا با ایجاد پیوندی که همخوان‌های انسدادی آوایی «د» (d) و «ق» (q) با همخوان انسدادی بی‌آوای «ک» (k) ایجاد کرده‌اند، بیانی خشک و عاری از شادی را ابراز می‌کند که با کور و کور بودن گوش دل، این پیوند معنایی تلخ را آشکار

1. Passaje
2. Minimal

می‌سازد. در قسمت موسیقایی نیز با اشاره به آواز دشتی و فرود به دستگاه شور، فحوای کلام از شعر به موسیقی انتقال می‌یابد.

دست بردار از این در وطن خویش غریب

یکی از آن نمونه‌هایی را که شعر بر موسیقی اثر می‌گذارد در این قسمت می‌توان بررسی کرد. در اینجا انتخاب نیم‌همخوان «ی» بار معنایی شعر را به نحوی با موسیقی آن پیوند می‌زند که خواننده را بر آن می‌دارد تا از درآمد بیات ترک، با بار احساسی محزون و اندوهناک استفاده کند. در واقع بیات ترک در ذات موسیقایی‌اش حزن‌انگیز نیست و به دلیل نزدیکی آوای‌اش به دستگاه ماهور، شادی‌آور نیز هست؛ اما در اینجا به دلیل قرار گرفتن واکه‌ها و همخوان‌ها که از نُه واکهٔ درخشان، هفت همخوان انسدادی آوایی، چهار همخوان روان، و سه نیم‌همخوان در کنار هم تشکیل شده است، آهنگ‌ساز بدین تناسب و هم‌آوایی بین حروف پی برده و در این مورد خاص از درآمد بیات ترک استفاده کرده است؛ بنابراین می‌توان گفت در اینجا متن شعر بر روی انتخاب گوشهٔ موسیقایی تأثیر گذاشته است. موسیقی متن اشاره به درآمد بیات ترک دارد که درآمد به قرینه حذف می‌شود. درآمد، در واقع معرف هر دستگاه است که می‌تواند حذف شود.

قاصد تجربه‌های همه تلخ

با دلم می‌گوید

که دروغی تو، دروغ

که فریبی تو، فریب

در اینجا واژهٔ «تلخ»، از پیوستگی همخوان انسدادی بی‌آوای «ت» (t) و همخوان روان «ل» (l) به وجود آمده که ناامیدی را ملموس‌تر به تصویر می‌کشد. اخوان ثالث با به‌کاربردن آرایهٔ تکرار، گفتمانی مایوس‌کننده از واژه‌های دروغ و فریب را به نمایش می‌گذارد. واکه‌های تیرهٔ «او» (u) در واژهٔ دروغ سبب پررنگ‌شدن این نماد برای نمایش فضای خفقان‌آور جامعه می‌شود و تکرار آن توسط شجریان به همراه کشش این واژه، یأس و نیستی را به خوبی به گوش می‌رساند. مینی‌مال آن می‌تواند مثال بر محمد و آل محمد صلوات باشد؛ چراکه گوشهٔ نیشابورک در دل ماهور است که به صورت موقت فرود آن به ماهور برمی‌گردد؛ زیرا ایست آن بر روی نُت دو است؛ در حالی که نُت فا، نقطهٔ ایست ماهور است؛ پس توقف پایانی نیست. می‌توان این را نیز اضافه کرد که در اینجا لحن، نیشابورک است؛ اما در ماهور همان تکنیک در گوشهٔ عراق نیز استفاده شده است که این فضا در درآمد، عراق و نیشابورک از دستگاه ماهور مشترک است و درحقیقت می‌توان گفت اشاره به عراق با لحن نیشابورک، مقصود آهنگ‌ساز و خواننده است. در قسمت پایانی عبارت بالا؛

یعنی «که دروغی تو دروغ» فرود موقت به ماهور است؛ چراکه پس از این قسمت، پرده‌گردانی‌ها شروع می‌شود.

قاصدک

هان،

ولی... راستی آیا رفتی با باد؟

در این عبارت می‌توان به خوبی نقش واکه‌های درخشان «ا» (a) و «آ» (α) را که ده بار استفاده شده است، در فریاد نامرادی‌ها و نارضایتی‌ها مشاهده کرد. در اینجا با توجه به موارد بررسی شده درمی‌یابیم که اکثر کشش‌های موسیقایی که خواننده با آن‌ها به صدای خود تحریر، اوج و فرود می‌دهد، واکه‌های درخشان و روشن هستند؛ چراکه امکان کشش صدا توسط این مصوت‌ها به‌وفور، بیشتر از بقیه ارکان کلام است. دلیل آن، چسبیدن زبان به کف دهان است که راه خروج هوا را آزاد می‌کند و بدین ترتیب حنجره می‌تواند بر روی صوت لرزش ایجاد کند که از این در کنار هم قرارگرفتن آوا و لرزش تارهای صوتی، تحریر به وجود می‌آید. در این قسمت بر روی واژه «باد» و مشخصاً «ا» اعمال شده است. خواننده با اشاره به گوشه شکسته در دستگاه ماهور، فضا را برای بازگرداندن کورسویی از امید مهیا می‌کند و گویی از آن همه ناامیدی پشیمان می‌شود و شرری از امید را از قاصدک طلب می‌کند.

با توام، آی! کجا رفتی؟ آی

کاربرد کشش حروف در این واک درخشان به‌طور خاص «آ» (α)، بیشتر از سایر واک‌هاست و دلیل آن امکانی است که این مصوت بلند به خواننده می‌دهد تا این واک درخشان را که نماد هیاهو و مهممه است، به‌وسیله ادای کلام تصویرسازی کند. این عبارت اشاره به گوشه شکسته در دستگاه ماهور دارد. شکسته درحقیقت همان آواز افشاری فشرده شده است که حال و هوای افشاری را تداعی می‌کند و می‌توان همه را در دل گوشه شکسته جای داد و همچنین در این گوشه اجازه اشاره به گوشه افشاری را داریم. با گوشه شکسته می‌توان از دستگاه ماهور خارج شد؛ به همین دلیل چنین نامی را برای آن برگزیده‌اند. در اینجا با استفاده از این گوشه، مرکب‌خوانی و مرکب‌نوازی در این تصنیف، نمود بیشتری دارد.

راستی آیا جایی خبری هست هنوز؟

مانده خاکستر گرمی، جایی؟

اخوان ثالث با استفاده از صنعت تکرار، واج «ر» (r) را در عبارت بالا برجسته کرده است. در اینجا می‌توان گفت که شاعر، سیال و درحکمت بودن قاصدک را با این همخوان روان به ذهن متبادر می‌کند. اشاره در این قسمت به گوشه اصفهانک است؛ چراکه بهترین لحن برای پرسشی محزون است که به دنبال کورسویی از امید

و امیدواری است. گوشهٔ اصفهانک حالتی پرسشی و جست‌وجوگر دارد. آهنگساز نیز حالت پرسشی کلام را در نحوهٔ ادای آن توسط خواننده برنامه‌ریزی کرده و بهترین گذر را آواز اصفهانک با توجه به معنای شعر دانسته است.

در اجاقی طمع شعله نمی‌بندم

در این بند از شعر تکرار واژهٔ اجاقی توسط خواننده که همنشینی واکهٔ تیره «اُ» (o) و واکهٔ درخشان «آ» (α) نوعی هم‌آوایی کشیده را به وجود آورده است، نومیدی و سردی را به مخاطب انتقال می‌دهد. خواننده با تکرار این واژه، تأکید را بر واکهٔ درخشان «آ» (α) می‌گذارد تا به وسیلهٔ آن حس هیاهو در پی اوضاع آشفته جامعهٔ خویش را پررنگ‌تر نشان دهد. در این قسمت، به ماهر دو فرود دارد؛ درحقیقت مراحل قبل از فرود نواخته می‌شود تا فضا برای فرود نهایی ایجاد شود.

خُردک شرری هست هنوز؟

استفاده از همخوان سایشی «س» (s) و «ز» (z) موسیقی کلام را افزایش می‌دهد. «همخوان سایشی لثوی در بیان احساساتی همچون حسرت و حسادت به کار می‌رود» (۴۳) که می‌توان این بند را مثالی برای بیان حس حسرت نهفته در این همخوان‌ها دانست. موسیقی متن اشاره به گوشهٔ خاوران دارد. همان‌طور که این بند از شعر، امیدواری را طلب می‌کند، گوشهٔ خاوران نیز محل طلوع خورشید است و این طلب امید را نوید می‌بخشد؛ پس می‌توان گفت لحن موسیقایی خواننده در گوشهٔ خاوران، با مفهوم شعر متناسب است که نشان می‌دهد شاعر از قاصدک، طلب امیدواری می‌کند.

قاصدک

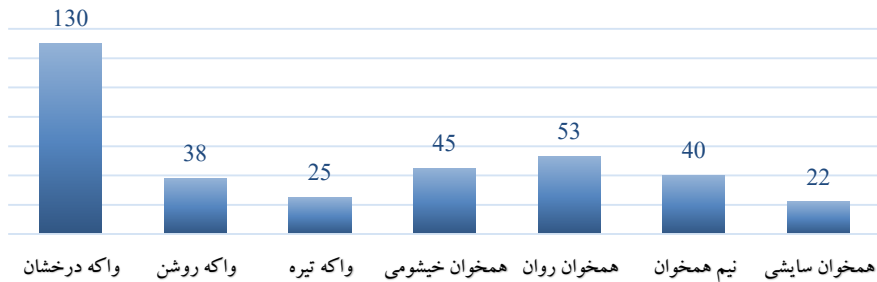
فرود نهایی به ماهر فا

ابره‌ای همه عالم شب و روز

در دلم می‌گیرند

نقش واکهٔ تیره «اُ» (o) و «او» (u) در این قسمت به‌خوبی نمایان است که هم بر معنای شعر تأثیر گذاشته و هم بر خوانش آن؛ شاعر با استفاده از واکهٔ تیره «او» بر طولانی‌بودن زمان سختی و نابسامانی شرایط اشاره دارد و این واکهٔ تیره، ناامیدی و نارضایتی او را به تصویر می‌کشد؛ چنان‌که در بخش موسیقایی به دلیل تأثیرپذیری نحوهٔ بیان از چگونگی قرارگرفتن واکه‌ها در کنار هم، خواننده را بر آن می‌دارد تا از آوازی استفاده کند که غم پایانی و لحنی محزون را به گوش برساند، تا بدین وسیله تصویر مورد نظر شاعر را در خلال شعر نمایان کرده باشد؛ بنابراین، اشاره به گوشهٔ اصفهانک با بار عاطفی حزن‌انگیز دارد.

با توجه به نمودار بالا، بسامد استفاده از واکه‌ها و همخوان‌ها که بیان‌کنندهٔ



### نمودار ۱. بسامد کاربرد واکه و همخوان در شعر «قاصدک»

درصد تأثیرگذاری و القاگری معنا توسط واکه‌ها و آواهاست، نشان داده می‌شود. این القاگری را خواننده و آهنگ‌ساز در انتخاب دستگاه موسیقایی خود، با توجه به واکه‌ها و امکاناتی که آن‌ها با در کنار هم قرار گرفتن‌شان به خواننده برای خواندن شعر و نوازندگان برای نواختن نوت‌ها می‌دهند، می‌بینیم که برای بیان مقصود شاعر مورد استفاده قرار می‌گیرد.

همچنین با توجه به تحلیل جزء‌به‌جزء تصنیف «قاصدک»، درمی‌یابیم که این قطعه به صورت مرکب‌نوازی (راه‌گردانی، مقام‌گردانی، پرده‌گردانی) آهنگ‌سازی شده است که توان هنری آهنگ‌ساز و تسلط خواننده بر حالت‌های آوازی و گوشه‌های موسیقی ایرانی را نشان می‌دهد؛ چراکه چنین ره‌گردانی در یک تصنیف به تسلط بالای خواننده بر حنجره و کنترل صوت او نیازمند است.

حال می‌توان یک تفسیر کلی از فضای قطعه ارائه کرد؛ کل تصنیف دارای فضایی غم‌انگیز است؛ ولی در این غم و خفقان، کورسویی از چراغ رنجور امید چشمک می‌زند و اخوان به امید همان نور کوچک، به هنرنمایی می‌پردازد و سخن را چنان می‌نمایاند که گویی امیدی نیست و سپس با لحنی پرسشگرانه به دنبال امیدی هرچند کوچک، می‌گردد. او چنان رنجور است که حتی قاصدک را که نماد خبرسانی است، محکوم به درغویی می‌کند و اما در نهایت پشیمان می‌شود و فضا را به عجز و لابه برمی‌گرداند. همان‌گونه که آهنگ‌ساز نیز از گوشه‌های متفاوت و لحن‌های غم‌انگیز گذر می‌کند و در نهایت به ماهور بازمی‌گردد و با گذر از آواز اصفهانک، امید اندک را نوید می‌دهد؛ چنان‌که در «ابرهای همه عالم شب و روز در دلم می‌گیرند» دقیقاً فضای غم را تثبیت و حزن و اندوه را با استفاده از پرده و نیم‌پرده‌ها به شنونده منتقل می‌کند.

این فضا سازی موسیقایی و تفاوت ابیات شعر، که گویی هر یک از این ابیات از یکدیگر جداست، هرکدام حرف‌های زیادی برای گفتن دارد. این ابیات می‌توانند

تداعی‌کنندهٔ محتوای شعر «آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید»، یعنی غم و هشیاری باشد و به همین دلیل آهنگ‌ساز برای گفتن دنیایی از حرف و احساس نهفته در پشت اشعار، نیاز به یک کار ترکیبی دارد. پس مرکب‌نوازی و مرکب‌خوانی را برمی‌گزیند و با گذر از آوازهای متفاوت، این فضا سازی احساسی را که هر کدام بیانگر حالتی خاص است، در قالب شعر و موسیقی بیان می‌کند و اصفهانک که پردهٔ آخر است، تصویری ظریف از انسانی را ارائه می‌دهد که در جامعهٔ خود درک نمی‌شود و به‌نحوی هنر تیره‌ای است که با ظرافت ارائهٔ مصائب می‌کند.

### ۳. نتیجه

این پژوهش نمایانگر ارتباط بین آواها و چگونگی قرارگرفتن ارکان شعر در کنار یکدیگر است و همچنین به نحوهٔ آدای آواها و واک‌ها توسط خواننده می‌پردازد. این القاگری معنا را که به‌وسیلهٔ واک‌ها و آواها به وجود می‌آید، براساس نظریهٔ موریس گرامون بررسی کرده‌ایم که نشان می‌دهد واک‌های درخشان «آ» و «ا» نسبت به دیگر آواها، بسامد بالاتری در آدای آوایی زیبا توسط خواننده برای بیان خروش و هیاهوی درون شاعر دارند؛ چراکه این واک قدرت کشیدگی و دیرندگی بالاتری را داراست و به دلیل چسبیدن زبان به کف دهان، خواننده آوای حاصل از این خروج هوا را با تحریر و نُت‌های زینت همراه می‌کند و سبب تأثیرگذاری بیشتر شعر بر شنونده می‌شود.

اخوان ثالث با استفاده از همخوان‌های روان «ل» و «ر» در تصنیف «قاصدک»، نارضایتی و ناخشنودی از روزگار خود را به مخاطب القا می‌کند تا بتواند فریاد اعتراض‌آمیز خود را به مخاطبان برساند.

همخوان خیشومی «م» و «ن» نیز مضامینی حاوی یأس و نارضایتی شاعر را به مخاطب القا می‌کنند که خواننده با اتصال این واک به نُت‌های سیاه و چنگ (که سرعت خواندن را بالا می‌برند)، این نارضایتی را با حالتی تعجیل‌گونه بیان می‌کند. همچنین اخوان با استفاده از همخوان‌های سایشی «س» و «ز» در شعر خود، دل‌مردگی و ناامیدی از بهبود اوضاع دوران خود را به تصویر می‌کشد. شجریان آوای برخاسته از این همخوان سایشی به‌خصوص همخوان «س» را با تکرار واژگانی، مؤکد جلوه می‌دهد که خشم و نفرت از ستم و بیداد را بیان می‌کند؛ بنابراین می‌توان گفت ارتباط شعر و موسیقی با توجه به درخشان، روشن و تیره‌بودن آواها و انتخاب دستگاه موسیقایی مرتبط با این حروف القاگر، زیاتر نشان داده می‌شود. این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و پژوهشی استفاده نکرده است.

## منابع

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۹). *بدایع و بدعت‌ها و عطا و تقای نیما یوشیج*. چاپ دوم، تهران: بزرگمهر.
- برخوردار، ایرج (۱۳۸۶). *موسیقی سنتی ایران*. تهران: طرح آینده.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۸۵). *نظری به موسیقی ایرانی*. تهران: مؤسسه فرهنگی رهروان دانش.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. چاپ دهم، تهران: آگه.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۳). *آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث*. تهران: هرمس.
- کاخی، مرتضی، گردآورنده (۱۳۸۵). *باغ بی‌برگی: یادنامه مهدی اخوان ثالث (م. امید)*. چاپ سوم، تهران: زمستان.
- مختاری، قاسم و مریم یادگاری (۱۳۹۹). بررسی تطبیقی دو شعر «النسر» عمر ابوریشه و «عقاب» پرویز ناتل خانلری با تکیه بر نظریه موریس گرامون. *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی*، ۱۰: ۱، صص. ۱۱۳-۱۳۳.
- ملاح، حسینعلی (۱۳۶۳). *حافظ و موسیقی*. چاپ دوم، تهران: فرهنگ و هنر.
- میراحمدی، سیدمحمدامین (۱۳۹۵). «تعاملات ریتمیک شعر و موسیقی در تصنیف‌های دوره قاجار»، *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۱۲: ۶، صص. ۱۱۷-۱۳۶.
- ولک، رنه و آوستن وارن (۱۳۷۳). *نظریه ادبیات*. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.



## The Poetic Infrastructure of Shajariān's Song: the Case of "Qāsadaḳ"

Fariba Sohrabi<sup>1</sup>

Vahid Mobarak<sup>2</sup>

Mohamad Hataminia<sup>3</sup>

### Abstract

Literature and music have a close and complementary relationship with each other. In performance, poetry is the infrastructure of mind and the language of music, with which it has a strong connection. In fact, what melodies and musical instruments express through the sounds, the poetry manifests more tangibly via words. In this interdisciplinary research, the induction of sounds, due to the repetition of consonants and vowels, has been examined in the light of Maurice Gerammont's theory and via a descriptive-analytical approach. Accordingly, the pragmatic axis shows the angles of inducing meaning and, more importantly, the effectiveness of poetry and the way music and poetry influence each other, which is examined via the introduction of examples of vocal music and, specifically, Akhavan Sales's "Qāsadaḳ" {"Dandelion"} performed by Mohammad Reza Shajarian. Each vocal division in Iranian music has its own characteristics and expresses different moods, and both the composer and the singer should select the music division and vocal corners with the consideration of the meaning and the content of the selected poems. The results show that sounds and words, with clarity, brilliance and darkness, have been successful in conveying the two discourses of slight hope and overwhelming despair and that it is the sound which determines the color of the feeling of the music and instruments and makes the poetry and musical works more effective and lasting.

**Keywords:** Gerammont, Akhavan Sales, Shajariān, musical *Dasṡgāh*, "Qāsadaḳ" {"Dandelion"}, interdisciplinary studies

<sup>1</sup> Master of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran (Corresponding author) fariba\_sohrabi1993@yahoo.com

<sup>2</sup> Assistant Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran v.mobarak@razi.ac.ir

<sup>3</sup> Master of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Kordeṡtan University, Sanandaj, Iran hatamimohamad564@gmail.com

#### How to cite this article:

Fariba Sohrabi; Vahid Mobarak; Mohamad Hataminia. "The Poetic Infrastructure of Shajarian's Song: the Case of "Dandelion"". *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, 3, 2, 2023, 173-190. doi: 10.22077/islah.2023.6420.1281



Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

