تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۱/۲۴

سید محمدامین میراحمدی[۱]

تکیه و آهنگ در موسیقی آوازی ایران ضرورت‌ها و روش‌ها

چکیده

تکیه، عاملی صوتی برای برجسته‌سازی یکی از هجاهای کلمه است و آهنگ کلام، تغییرات صوتی گفتار است که درواقع طرحی از تکیه‌ها است. تأثیر چهار تأکیدِ زیروبمی، شدت، متریک (محل ضرب)، آگوگیک (کشش) برای اعمال تکیه در موسیقی مفروض بود که طی این پژوهش مشخص شد، تکیه بیش‌ازهمه با تأکید زیروبمی منتقل می‌شود و میزان زیر بودن اهمیتی ندارد. برای بازتاب تکیه در موسیقی کافی است نت مورداستفاده برای هجای تکیه‌بر[۱] از هجای بالقوه[۲] زیرتر باشد و زیرایی سایر هجاها در انتقال معنا تأثیر ندارد. منابع پیوند شعر و موسیقی، بازتابِ تکیه و آهنگِ کلام در موسیقی را با توجه به دو ضرورت انتقال معنا و حفظ کیفیت زبان ضروری دانسته‌اند؛ اما ازآنجایی‌که کیفیت زبان، خود تابعی از لهجه و فضای احساسی گوینده است و عنصری ثابت نیست؛ ضروری دانستن آن براین‌اساس فقط در حوزه‌ی سلیقه قابل‌قبول است. انتقال معنای کلمات در موسیقی اهمیت دارد ولی نمی‌توان نگاه ثابتی به تمام کلمات داشت. باید بین کلماتی که تغییر تکیه در آن‌ها تفاوت معنایی ایجاد می‌کند - (تکیه‌ی مؤثر) که بیشتر مربوط به نقش تمایزدهنده و صرفی است و سایر کلمات (تکیه‌ی غیرمؤثر)- تمییز قایل شد و با نگاهی طیفی به ضرورت رعایت تکیه کلمات در موسیقی نگریست.

کلمات کلیدی: پیوند شعر و موسیقی، تصنیف، ترانه، تکیه، آهنگ کلام

[۱] نوازنده و پژوهشگر و کارشناس‌ارشد رشته موسیقی، مدرس دانشگاه جامعِ علمی‌وکاربردی
E-mail: amin_mirahmadi@yahoo.com

مقدمه

همیشه تطابق ماهیت ریتمیک زبان با موسیقی و تأثیرات زیروبمی زبان بر موسیقی، دغدغه‌ی اصلی در پیوند شعر و موسیقی بوده است. هجاهای زبان‌فارسی، کمیت‌های متفاوت دارند و آهنگ‌ساز برای تجلی واژگان در موسیقی نیاز به‌نوعی چهارچوب ذهنی دارد که پیش‌ازاین توسط نگارنده در مقاله‌ای جداگانه به آن پرداخته شده است[۳]. زبان‌فارسی به‌واسطه‌ی تکیه و آهنگ، با تغییرات ارتفاع صوتی همراه است و ضرورت بازتاب این ویژگی‌ها و چگونگی آن در موسیقی مسأله‌ی مهم دیگری است که اهمیت فراوان دارد. پرسش اصلی از این‌جا آغاز می‌شود که آیا ضرورتی برای بازتاب آهنگ کلام در موسیقی وجود دارد یا نه و اگر ضرورتی وجود دارد این بازتاب تا چه سطحی پیش می‌رود و روش‌های اعمال آن در موسیقی چیست.

در این مقاله ابتدا تکیه و آهنگ تعریف شده و ویژگی‌های آن در زبان‌فارسی بیان شده سپس به تأثیرگذاری

شیوه‌های متفاوت بازتاب تکیه در موسیقی یعنی تأکیدهای زیروبمی، شدت، متریک (محل ضرب)، آگوگیک (کشش) از طریق ساخت نمونه و پرسش از جامعه‌ی آماری پرداخته می‌شود و با ساخت نمونه‌های دیگر به این پرسش پاسخ داده خواهد شد که برای بازتاب تکیه در موسیقی هجای تکیه‌بر باید از تمام هجاها زیرتر باشد یا نه. فرضیه‌های پژوهشگران این حوزه یعنی انتقال معنا و حفظ کیفیت زبان در بخش بعدی تشریح شده است و درنهایت کوشش شده با ساخت ابیاتی که کلماتی با رعایت تکیه متفاوت را دارا است و هم‌چنین موردپرسش قرار دادن آن‌ها، به‌نوعی طیف‌بندی در اهمیت رعایت تکیه برسیم.

الف. تکیه

۱. تعریف آهنگ کلام و تکیه

آهنگ کلام تغییرات صوتی گفتار است که درواقع طرحی از تکیه‌ها است (وحیدیان ۱۳۷۹: ۸۸) و« تکیه عاملی صوتی برای برجسته‌سازی یکی از هجاهای کلمه است» (martinet, 1982: 88) که نقش مهمی در شکل‌گیری آهنگ کلام ایفا می‌کند. بیشتر زبان‌شناسان معتقدند که اعمال تکیه بر یک هجا، همراه با وقوع هم‌زمان تغییر درجه‌ی زیروبمی، دیرش و شدت هجا است، اما خیلی از آن‌ها ماهیت تکیه‌ی فارسی را ناشی از تغییر زیروبمی صوت می‌دانند (خانلری، ۱۳۶۷: ۱۵۰).

۲. محل تکیه در واژگان فارسی

در زبان‌فارسی با رجوع به منابع مکتوب یا دقت در گفتار، می‌توان محل هجای تکیه‌بر را تشخیص داد. منابع مکتوب بیشتر به بیان تکیه بر اساس نقش دستوری کلمات پرداخته‌اند که پرکاربردترین آن‌ها در جدول زیر بیان شده است:

جدول ۱. تکیه‌ی برخی واژگان بر اساس نقش آن‌ها

نقش	مثال	محل تکیه
اسم	ماهی[٤]، زاری، روزی، علی، درخت، کارخانه، موسیقی، خیمه‌شب‌بازی	هجای آخر
اسم منادا	علی، محسن، آسمان، طبیعت	هجای اول
ماضی استمراری	می‌رفتم، می‌خواندم، می‌گفتم	می
مضارع اخباری	می‌روم، می‌خوانم، می‌گویم	می
مضارع التزامی	بروم، بخوانم، بگویم	ب
فعل امر	برو، بخوان، بگو	ب
"ی" نکره	روزی، جوانی، زاری، ماهی، بعضی، برخی	هجای ماقبل آخر

مشخص است که تکیه‌های هجای آخر در زبان‌فارسی رایج‌تر است زیرا تمام اسامی دارای تکیه‌ی هجای آخر هستند و یادآور می‌شود که تکیه بر هجا (واحد گفتاری) واقع می‌شود نه بر حروف (واحد نوشتاری).

۳. تکیه و تمایز معنایی

نسبت به ایجاد تفاوت معنایی در زبان‌فارسی توسط تکیه، دو دیدگاه موافق و مخالف وجود دارد اما هیچ‌یک از گروه‌ها منکر نقش تمایزدهندگی تکیه در برخی کلمات نمی‌شوند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۴۳) اما برخی به دلیل کم‌رنگ بودن این نقش آن را به تمام زبان تعمیم نمی‌دهند. تکیه در زبان‌فارسی شش نقش متفاوت دارد که به بررسی انواع آن‌ها و میزان تأثیرشان بر معنا خواهیم پرداخت.

۱. تمایزدهنده

تکیه در حکم « واج» بوده و تفاوت معنایی ایجاد می‌کند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۶۱) مانند کلمه ولی (اما) و ولی (سرپرست)

۲. تباین‌دهنده

تکیه به شنونده کمک می‌کند که گفته را به واحدهای متفاوت تجزیه کند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۶۴) که تأثیری در معنا ندارد. این نقش فقط در جملات قابل‌تشخیص است: علی خبر دارد.

۳. صرفی

مواردی که جابه‌جایی تکیه، نقش دستوری واژه‌ها را تغییر می‌دهد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۶۵) که به‌طبع در برخی موارد معنا نیز تغییر می‌کند مانند امر منفی: نـترس در برابر صفت فاعلی: نـترس

۴. نحوی (ندایی)

پیش‌تر گفته شد تکیه‌ی اسامی روی هجای آخر است اما با انتقال تکیه‌ی بر هجای اول اسامی منادا می‌شوند (وحیدیان کامیار ۱۳۷۹: ۶۸) مانند فاطمه (اسم) فاطمه (اسم منادا).

۵. تأکیدی

در برخی کلمات انتقال تکیه به هجای اول، تأکید گوینده را می‌رساند مانند واژه مخصوصاً و مخـصوصاً (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۶۹).

۶. تأثری

این نقش مربوط به زمانی است که محل تکیه، تحت‌تأثیر عاطفه و احساس تغییر می‌کند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۶۹) مانند واژه بــله که در حالت عادی تکیه‌ی آن روی هجای اول است اما زمانی به هجای دوم (بــله) منتقل می‌شود، معنای سرزنش و تعجب را می‌دهد.

در جدول ۲، موقعیت‌های اصلی که در آن‌ها تکیه، تمایز معنایی ایجاد می‌کند، آورده شده است که درمجموع ۲۶ گونه شده است که این ۲۶ گونه بر اساس نقش تکیه، متمایز شده است.

جدول ۲. فهرست مثال‌های مهم تکیه که در منابع مرتبط آمده به همراه دسته‌بندی

ردیف	واژه	تکیه‌بر هجای	معنا	تکیه‌بر هجای	معنا	نقش تکیه	گروه
۱	گویا	۱	ظاهراً	۲	ناطق	تمایزدهنده	واژه منفرد
۲	آفرین	۱	احسنت	۳	اسم	تمایزدهنده	اسمی که صوت تحسین می‌شود
۳	رازی	۱	یک راز	۲	اسم	تمایزدهنده	اسم در تقابل با اسم + ی نکره
٤	بخر	۱	مصدر خریدن	۲	به خر	تمایزدهنده	فعل امر در تقابل با حرف‌اضافه به + اسم
٥	زینت	۱	زین تو	۲	زیور	تمایزدهنده	اسم در تقابل با اسم + ـَ ت
٦	کاهش	۱	کاه او	۲	کاهیدن	تمایزدهنده	اسم در تقابل با اسم + ـِ ش
۷	کشتی	۱	مقتول ساختی	۲	ورزش	تمایزدهنده	فعل در تقابل با اسم
۸	سیمرغ	۱	سی عدد مرغ	۲	اسم	تمایزدهنده	اسم در تقابل با عدد + معدود
۹	کمند	۱	کم هستند	۲	ابزار جنگ	تمایزدهنده	کلمه در تقابل با جمله
۱۰	باغم	۱	باغ من	۲	با اندوه	تمایزدهنده	اسم + ـَ م در تقابل با حرف‌اضافه با + اسم
11	فرستادن	۳	ماضی مطلق	٤	ماضی نقلی	صرفی	اختلاف ماضی مطلق و نقلی در محاوره
۱۲	بزن	۱	امر به زدن	۲	زننده	صرفی	امر مفرد در تقابل با صفت فاعلی در محاوره
۱۳	نترس	۱	امر به نترسیدن	۲	شجاع	صرفی	امر منفی در تقابل با صفت فاعلی منفی
۱٤	بازداشت	۱	مانع شد	۲	زندان	صرفی	ماضی مطلق در برابر اسم
۱٥	درمانده	۱	او درمانده	۳	بیچاره	صرفی	ماضی نقلی (سوم‌شخص مفرد) مقابل صفت مفعولی
۱٦	دریافتی	۱	تو دریافتی	۳	اسم	صرفی	ماضی مطلق (دوم‌شخص) در برابر اسم
۱۷	بدهی	۱	تو بدهی	۳	اسم	صرفی	مضارع التزامی (دوم‌شخص مفرد) در برابر اسم
۱۸	برپا	۱	برخیز	۲	استوار	صرفی	واژه امری در برابر صفت
۱۹	فرستادن	۳	آن‌ها فرستادن	٤	مصدر	صرفی	ماضی مطلق (سوم‌شخص جمع) در برابر مصدر در محاوره

ردیف	واژه	تکیه‌بر هجای	معنا	تکیه‌بر هجای	معنا	نقش تکیه	گروه
۲۰	تختخواب	۳	اسم	۱ و ۳	تختِ خواب	صرفی	اسم در مقابل مضاف و مضاف‌الیه
۲۱	کارکرد	۱	او کارکرد	۲	اسم	صرفی	فعل مرکب در برابر اسم
۲۲	کتابه	۳	حرف تعریف	۲	کتاب است	صرفی	گروه و جمله
۲۳	پروین	۱	اسم منادا	۲	اسم	نحوی (ندایی)	اسم منادا در مقابل اسم
۲٤	مخصوصاً	۱	واژه مؤکد	۳	واژه	تأکیدی	واژه مؤکد در مقابل واژه
۲۵	اتفاقاً	۱	واژه مؤکد	٤	واژه	تأکیدی	واژه مؤکد در مقابل واژه
۲٦	جهنم	۲	با کراهت گذشتن	۳	اسم	تأثری	واژه در مقابل واژه

همان‌گونه که مثال‌های جدول شماره‌ی ۲ بیشتر به نقش صرفی و تمایزدهنده مربوط است پژوهشگران دیگر نیز به اهمیت بیشتر نقش صرفی در تکیه اشاره کرده‌اند (فاطمی، ۱۳۸۴: ۱۴۳)

۴. تکیه در گروه و جمله

کلمات در هم‌نشینی باهم ممکن است تکیه‌ای متفاوت نسبت به وضعیت منفرد خود داشته باشند، درنتیجه برای تشخیص تکیه‌ی کلمات باید جمله را ملاک قرار داد. بنا بر نقش دستوری واژگان در هم‌نشینی‌ها، تکیه ممکن است « حذف یا منتقل» و « ضعیف یا برجسته» شود.

آقای وحیدیان کامیار، در کتاب *نوای گفتار* مبانی نظری مفصلی برای تغییرات تکیه در گروه و جمله بیان کردند. با دقت در شیوه‌ی تلفظ نیز امکان بازشناسی محل جدید تکیه وجود دارد.

۱. حذف تکیه در هم‌نشینی

کلمه‌ی « آخرین» صفت عالی است و هجای سوم آن (رین) بیرون ازجمله، تکیه دارد اما در مصرع زیر تکیه‌ی خود را ازدست داده است.

دوستانی که شمع انجمن‌اند آخرین شعله‌ی حیات من‌اند (ملک‌الشعرای بهار)

۲. انتقال تکیه

تکیه‌ی واژه‌ی کمان‌ابرو بیرون ازجمله روی هجای پایانی (رو) است که در شعر زیر منادا واقع شده و تکیه‌ی آن به هجای اول (کَ) منتقل شده است.

ای کمان‌ابرو به عاشق کن ترحم گاه‌گاهی، ور نه روزی برجَهد از قلب مسکین تیر آهی (ملک‌الشعرای بهار)

۵. تفاوت تکیه در گویش و لهجه‌ها

تکیه و آهنگ از مهم‌ترین عوامل به‌وجود آمدن گویش و لهجه هستند. در لهجه‌های متفاوت ممکن است محل تکیه‌ها یکسان نباشد و اتفاقاً این نکته اولین نقد بر پیکر نظریه‌ی آن‌هایی که رعایت تکیه در موسیقی را به علت انتقال معنا و کیفیت زبان ضروری می‌دانند، وارد می‌کند. به‌عنوان‌مثال ماضی استمراری در لهجه‌ی مشهدی می‌فروختم و در لهجه رسمی می‌فروختم تلفظ می‌شود همین‌طور تکیه‌ی اسم غیر منادا و فعل در جمله‌ی زیر با لهجه‌ی یزدی حسین اومد و با لهجه‌ی رسمی حسین اومد تلفظ می‌شود.

ب. آهنگ

۱. تعریف آهنگ

درجات مختلف زیروبمی صدا که از خصوصیات صوتی زبان است را آهنگ جمله گویند (باطنی، ۱۳۸۶: ۲۷) که گوینده از طریق آن عواطف خود را نشان می‌دهد (وحیدیان، ۱۳۷۹: ۸۸) درواقع آهنگ و نسبت زیروبمی هجاها در یک واحد آهنگین است اما تکیه‌بر برجستگی یک هجا در یک کلمه است.

آهنگ و تکیه در قلمروی یک لهجه، ثبات دارند اما ویژگی‌های آهنگین و صوتی گفتار در لهجه‌های متفاوت یکسان نیستند. نکته‌ی دیگر این‌که محیط‌های عاطفی مختلف بر غلظت آهنگ گفتار، تأثیرگذار است و معمولاً در گفت‌وگوهای عامیانه، شدت لحن بیشتر است. [۵]

۲. واحد آهنگین

گروهی از کلمات که بدون مکث به گفتار درمی‌آیند را واحد آهنگین می‌نامیم (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۰۲). به‌عنوان‌مثال در جمله‌ی « بیا این‌جا، تا محمد نرفته» دو واحد آهنگین وجود دارد که با کمی مکث از یکدیگر جدا شده‌اند. « نمی‌دانم»، « کتاب را بردی؟»، « ولی زیاد بهش اطلاعات نده»، مثال‌های دیگری برای واحد آهنگین هستند.

برای نمایش آهنگِ واحدها به شکل نمادین از خطوط حاملِ بدون کلید استفاده می‌شود تا ازاین‌طریق نسبت زیروبمی آهنگِ گفتار مشخص شود. طبیعی است که حامل‌های بالایی معرف مناطق صوتی زیرتر است و زیروبمی نت‌های مورداستفاده، نسبی است و بدون توجه به فرکانس اصوات مذکور با کلیدهای موسیقی، استفاده شده‌اند تا نمای کلی از آهنگ جمله ارایه شود.

۳. اجزای واحد آهنگین

هجای هسته‌بر (نقطه‌ی اطلاع)

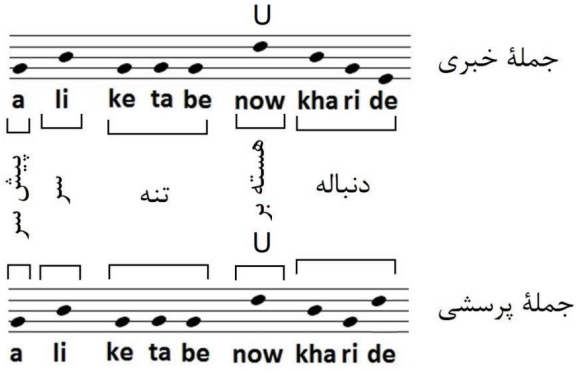
یکی از هجاهای تکیه‌دارِ هسته که مهم‌ترین قسمت پیام است و همیشه با نوعی ملیسم[۶] همراه است را هجای هسته‌بر می‌نامند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۰۴). این هجا اغلب زیرترین هجای واحد آهنگین است و حتی در واحد آهنگین یک‌کلمه‌ای تک‌هجایی مانند « کی؟» نیز وجود دارد.

« خدا کریم است»

جدول شماره‌ی ۳. انواع ملیسم‌های هجاهای هسته‌بر (وحیدیان ۱۳۷۹: ۱۰۸)

ردیف	گونه	نوع	نماد
۱	دوتایی	افتان	\
۲		خیزان	/
۳	سه‌تایی	افتان، خیزان	∪
۴		خیزان، افتان	∩
۵	چهارتایی	افتان، خیزان، افتان	∫∩
۶		خیزان، افتان، خیزان	∩∫

چهار نوع اول این ملیسم‌ها مهم‌ترین تکنیک‌های موسیقی ایرانی نیز هستند.
به هجاهای بعد از هسته « دنباله» می‌گویند و منظور از « سر» اولین هجای تکیه‌بر قبل از هسته (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۰۵) مانند هجای « دا» در جمله‌ی « خدا کریم است» و هجای « لی» در جمله‌ی « علی کتاب نو خریده» هجاهای بین سر و هسته تنه نام دارد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۰۶) مانند هجای « کَ» در جمله‌ی « خدا کریم است» و هجاهایی « کِ» « تا» « بِ» در جمله‌ی « علی کتاب نو خریده» و « پیش‌سرها» هجاهای قبل از سر و در صورت نبود سر، قبل از هسته هستند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۰۶) مانند هجای « خُ» در جمله‌ی « خدا کریم است» و هجای « عَ» در جمله‌ی « علی کتاب نو خریده».
به‌منظور روشن شدن اجزای واحد آهنگین دو نمونه تجزیه‌وتحلیل می‌شود:



از بررسی آهنگ دو جمله‌ی خبری و پرسشی چند نکته استخراج می‌شود:
۱. زیروبم بودن هجاهای یک واحد آهنگین نسبت به یکدیگر مشخص است.
۲. فقط تکیه نیست که در واحد آهنگین گفتار دارای قاعده‌ی زیروبمی است.
۳. جملات پرسشی و خبری عموماً در انتهای واحد باهم اختلاف دارند. جملات پرسشی، آهنگ خیزان و جملات خبری، آهنگِ افتان دارند.

ج. روش اعمال تکیه در موسیقی

در این بخش کوشش می‌شود به چگونگی بازتاب تکیه در موسیقی و بررسی نظرات متفاوت پرداخته شود.

۱. اعمال تکیه در زبان

آقایان وحیدیان و خانلری ماهیت تکیه را ناشی از تغییر زیروبمی صوت می‌دانند و به دلیل همین رویکرد زبان‌شناسان است که اهل‌موسیقی نیز فقط زیروبمی را عامل تمایز هجای تکیه‌دار می‌دانند. اما هیچ‌یک از زبان‌شناسان معتقد نیستند که فقط زیروبمی در تکیه کلمات نقش دارند، بلکه معتقدند زیروبمی نقش پررنگ‌تری دارد.
با توجه به این‌که به‌نظر زبان‌شناسان در اعمال تکیه‌ی کلام، شدت و دیرشِ هجا نیز تغییر می‌کند این پرسش مطرح می‌شود که آیا انتقال تکیه در موسیقی با این دو عامل نیز ممکن است یا حتماً زیروبمی هم باید رعایت شود.

۲. اعمال تکیه در موسیقی

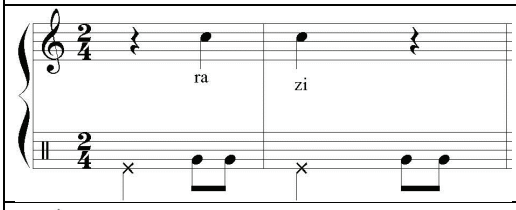
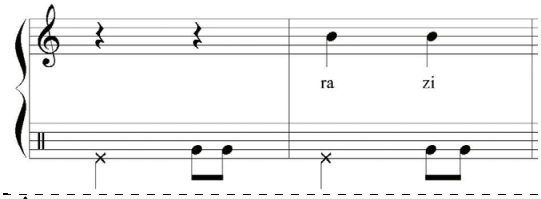
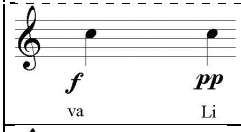
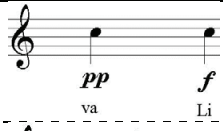
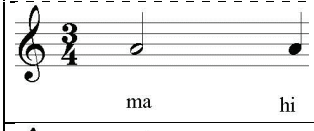
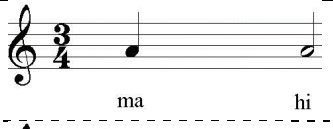
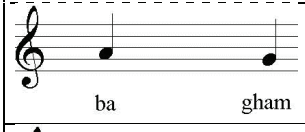
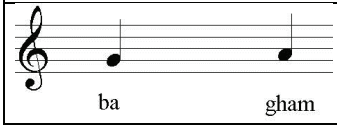
تأکید در موسیقی مفهومی است که به نسبت اصوات پیرامون معنا پیدا می‌کند و معادلِ تکیه در کلام است.

به‌عبارتی تجلی تکیه در موسیقی، تنها ازطریق تأکید ممکن است. موسیقی، چهارگونه تأکید دارد: زیروبمی، شدت، متریک (محل ضرب)، آگوگیک (کشش)، از این چهار مورد، تأکید متریک اساساً جزو عواملی انتقال تکیه در زبان‌فارسی نیستند و در انتقال تکیه نیز نمی‌تواند نقشی ایفا کند ولی به دلیل این‌که مهدی فروغ در فرضیه‌ای تأکید متریک را برای موسیقی و زبان ایرانی توصیه کردند (فروغ، ۱۳۶۳: ۱۵) و بیان مجدد آن توسط ساسان فاطمی (فاطمی، ۱۳۸۴: ۱۴۵) – با این‌که اصولاً ابزار تکیه در زبان‌فارسی نیست و بیشتر در زبان‌انگلیسی پیشنهاد شده– به‌منظور راستی‌آزمایی به فرضیه‌ها اضافه شدند.

در منابع مرتبط دو رویکرد مختلف نسبت به روش ایجاد تکیه در موسیقی بیان شده است، برخی معتقدند که با قرار گرفتن هجای تکیه‌دار در ضرب قوی، تکیه منتقل می‌شود (فروغ، ۱۳۶۳: ۱۵) و گروهی دیگر معتقدند فقط با زیرتر شدن نت نسبت به اصواتِ هجاهای پیرامون تکیه منتقل می‌شود (دهلوی، ۱۳۷۹: ۱۴۱)، (ملاح، ۱۳۶۳: ۲۳۳).

در این بخش به تأثیر روش‌های اعمال تکیه در موسیقی پرداخته شده و چهار کلمه‌ی دوهجایی که جابه‌جایی تکیه در آن‌ها تفاوت معنایی ایجاد می‌کند، تحت‌تأثیرِ فقط یکی از تأکیدهایِ چهارگانه {آگوگیک (ماهی)، ارتفاع صوتی (باغم)، متریک (رازی) و دینامیک (ولی)} با دو تکیه‌ی گوناگون ضبط شدند و هریک از ۸ مثال صوتی برای ۵۰ نفر پخش شد تا ضمن شنیدن این کلمات، معنی درک‌شده را انتخاب کنند و ازاین‌طریق میزان تأثیر تأکیدها در موسیقی مشخص شود. جامعه‌ی آماری، شامل افراد تحصیل‌کرده‌ی بالای ۱۸ سال بوده‌اند که حداقل ۱۰ سال در تهران زندگی کرده‌اند.

جدول ۴. نتایج آماری تأثیر تأکیدهای موسیقی در انتقال تکیه در زبان‌فارسی

ردیف	نوع اکسنت	واژه	مفهوم	تعداد	نت
۱	متریک	رازی	یک راز	٤٧	
			نام دانشمند	۳	
		رازی	یک راز	٤٨	
			نام دانشمند	۲	
۲	دینامیک	ولی	اما	٤٨	
			سرپرست	۲	
		ولی	اما	٤٩	
			سرپرست	۱	
۳	آگوگیک	ماهی	یک ماه	٤٧	
			حیوان آبزی	٤	
		ماهی	یک ماه	٤٤	
			حیوان آبزی	٦	
٤	ارتفاع صوتی	باغم	با اندوه	٤	
			باغِ من	٤٦	
		باغم	با اندوه	٤٨	
			باغ من	۲	

بر اساس نتایج جدول بالا تأکیدهای متریک، دینامیک، آگوگیک تأثیری در انتقالِ تکیه نداشتند و از آن‌جایی که گوش ما تکیه‌ی کلمه‌ی بدون تکیه را روی هجای اول می‌شنود (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۴) مخاطبان با کمی اختلاف، تکیه‌ی تمام کلمات را بر هجای اول شنیده‌اند اما در ردیف چهارم یعنی تأکید ارتفاع صوتی، تغییر تأکید در ادراک معنا توسط مخاطبان، تأثیر مستقیم گذاشته است و این به‌این‌معنا است که در زبان‌فارسی فقط تأکید ارتفاع صوتی می‌تواند به‌وضوح تکیه‌ی کلام را در موسیقی منتقل کند.

۳. انتقال تکیه در موسیقی

تابه‌این‌جا مشخص شد که تأکیدِ ارتفاعِ صوتی منتقل‌کننده‌ی تکیه در موسیقی است اما مسأله‌ی مهم‌تر این

است که در کلمات بیش از دو هجا عامل اصلی، بازتاب تکیه‌ی کلام در موسیقی کدام است که ضمن انتقال تکیه، آهنگ‌ساز محدود به رعایت موارد غیرضروری نشود.
طبیعتاً اگر هجای تکیه‌بر دارای ارتفاع صوتی بالاتری باشد، مؤکد شنیده می‌شود در کلمات دوهجایی با زیر شدن نغمه‌ی هجایی که تکیه دارد حس تکیه در موسیقی منتقل می‌شود و میزان فاصله‌ی دو نت بر اساس سلیقه‌ی آهنگ‌ساز انتخاب می‌شود. مثلاً در فعل امرِ « نَترس» که تکیه روی هجای اول آن است نغمه‌ای که برای هجای اول انتخاب می‌شود، باید زیرتر از نغمه‌ی دوم باشد اما میزان فاصله‌ی این دو نت اهمیتی در انتقال تکیه ندارد.

اما در کلماتی که بیش از دو هجا دارند جای‌گشت‌های متفاوتی برای یک کلمه به وجود می‌آید و این پرسش مطرح است که هجای تکیه‌بر باید از تمام هجاها زیرتر باشد یا نه. پرسش مهمی است که با بررسی وضعیت‌های متفاوت در این‌گونه کلمات قابل‌بررسی است.
اگر کلمه‌ی فرستادن در هجای سوم تکیه بگیرد در معنای فعل سوم‌شخص جمع ماضی مطلق معنا می‌دهد و اگر تکیه‌بر هجای چهارم واقع شود معنای مصدری دارد درنتیجه جدال بین تکیه‌ی این دو هجا است و هجاهای دیگر تأثیر چندانی ندارند.

در این بخش فرضیه این است که زیرتر بودن هجای تکیه‌بر نسبت به هجای بالقوه[۱۱] اهمیت دارد و مابقی هجاها فقط در حفظ آهنگ و کیفیت زبان اهمیت دارند نه تغییر معنا، برای بررسی این موضوع واژه‌ی فرستادن» با ۷ حالت که در همگی هجای تکیه‌بر، زیرتر از هجای بالقوه است، درنظر گرفته شده است. یعنی هجای «تا» دارای نغمه‌ی زیرتر نسبت به هجای «دن» است که مطابق با تکیه‌ی اصلی این کلمه در معنای سوم‌شخص جمع ماضی مطلق (آن‌ها فرستادن) است.

این ۷ حالت با نسبت واقعی این نت‌ها با کلید سُل ضبط و هرکدام برای یک گروه ۴۰نفریِ مجزا پخش شد که معنای ادراکی آن‌ها در جدول ۵ آمده است. این نتایج گویای این است که در مثال‌های بالا تکیه‌بر هجای سوم (فرستادن) شنیده شده است در این هفت نمونه ترکیبات متفاوتی به هجای اول و دوم داده شده است اما مهم این است که تغییر معنی در این کلمه به‌واسطه‌ی به‌کارگیری تکیه در دو هجای آخر رخ

می‌دهد و به‌همین‌دلیل ترکیبات متفاوت دو هجای اول، درصورتی‌که هجای سوم نسبت به هجای چهارم دارای نغمه‌ی زیرتر باشد؛ تأثیر چندانی در انتقال معنی ندارند. حتی اگر مانند نمونه‌ی ۷ زیرتر از هجای تکیه‌بر باشند.

جدول ۵. نتایج آماری بررسی عنصر اصلی در انتقال تکیه

ردیف	معنای ادراکی	
	ماضی مطلق فرستادن	مصدر محاوره فرستادن
نمونه‌ی ۱	٤٠	۰
نمونه‌ی ۲	۳۹	۱
نمونه‌ی ۳	۳٦	٤
نمونه‌ی ٤	۳۷	٤
نمونه‌ی ۵	۳٦	٤
نمونه‌ی ٦	۳٦	٤
نمونه‌ی ۷	۳۵	۵

درنتیجه زیرتر بودن هجای سوم نسبت به هجای چهارم است که انتقال معنا را به دوش می‌کشد یا همان فرضیه که زیرتر بودن هجایی تکیه‌بر، نسبت به هجای بالقوه اهمیت دارد و مابقی هجاها فقط در حفظ آهنگ و کیفیت زبان اهمیت دارند نه تغییر معنا.

نکته‌ی قابل‌توجه این است که زیر بودن صوت می‌تواند تنها نیم‌پرده یا حتی یک اشاره به زیر یا بم باشد.

د. بررسی انتقادی رویکرد منابع شعر و موسیقی نسبت به ضرورت رعایت تکیه و آهنگ کلام

در تمام منابع پیوند شعر و موسیقی، به این موضوع تحت‌عنوان تکیه‌ی کلام یا تأکید اشاره شده است. حفظ کیفیت حقیقی و طبیعی زبان و مفهوم شعر (فروغ، ۱۳۶۳: ۹)، ارتباط نزدیک بین شعر و موسیقی آوازی (دهلوی، ۱۳۷۹: ۱۴۱) درک بهتر کلمات و تفهیم معانی (دهلوی، ۱۳۷۹: ۱۶۱) و برداشت معنای نادرست در صورت رعایت نکردن تکیه (ملاح، ۱۳۶۳: ۲۳۳) دلایلی است که برای رعایت تکیه‌ی کلمات در موسیقی ذکر کرده‌اند. از فحوای این جملات دو دغدغه برای بازتاب تکیه و آهنگ کلام در موسیقی هویدا می‌شود، حفظ کیفیت زبان و بازتاب معنای صحیح کلمات که حفظ کیفیت زبان بیشتر در آهنگ متجلی می‌شود و انتقال معنا مربوط به تکیه است.

۱. حفظ کیفیت زبان

همان‌گونه که اشاره شد آهنگ کلام با تغییراتی در شدت، دیرش و ارتفاع صوتی همراه است و اگر قرار باشد موسیقی با هدف حفظ کیفیت زبان به انتخاب اصوات بپردازد، تا حد بسیار زیادی عناصر آهنگینِ کلام، خود را بر موسیقی تحمیل می‌کنند که دراین‌صورت انتخاب چندانی برای آهنگ‌ساز باقی نمی‌ماند.

نکته‌ی دیگر همان‌طور که بیان شد این است که آهنگ از کیفیت‌های طبیعی و ثابتِ زبان نیست زیرا لهجه یا عواطف گوینده تأثیر مستقیم بر آهنگ کلام می‌گذارند حال چگونه ممکن است مقوله‌ای که خود وضعیت ثابتی ندارد، ملاک انتخاب زیروبمی اصوات باشد.

اما هم‌چنان می‌توان تمایل به حفظ کیفیت زبان در چهارچوب یک لهجه را به‌عنوان یک گرایش در ملودی‌گذاری شعر پذیرفت اما این علل، تجویزِ انتخابِ فواصل بر اساس آهنگِ کلام را توجیه نمی‌کنند. البته می‌توان علاوه‌بر دو روش، یعنی اقتباس فواصل از آهنگ کلام یا آزادی مطلق در برخورد با تکیه و آهنگ به راه سوم نیز اندیشید و آن رعایت برخی از ویژگی‌های آهنگین کلام در برخی از هجاها است.

۲. مفهوم کلام

انتقال مفهوم کلام، نگرانی دیگرِ تئوری‌پردازان، در عرصه‌ی پیوند شعر و موسیقی بوده و در بیشتر منابع به آن اشاره شده اما موضوعِ اصلی این است، آهنگ کلام خیلی از اوقات بیان‌گر احساس است و جابه‌جایی تکیه نیز در تمام کلمات منجر به تغییر مفهوم نمی‌شود (فاطمی، ۱۳۸۴: ۱۴۳) و کلماتی که جابه‌جایی تکیه در آن‌ها معنا را تغییر می‌دهد بخش بسیار کوچکی از زبان است؛ درضمن برخی مواقع کلماتِ مجاور اجازه‌ی برداشت معنای دیگر را نمی‌دهند، درواقع هنگام شنیدن موسیقی نوعی بازخوانی ذهنی توسط شنونده انجام می‌شود که ممکن است او را به‌سمت معنای درست رهنمون کند. در ادامه‌ی مقاله کوشش می‌شود تا به ابعاد گوناگون این موضوع‌ها پرداخته شود.

ه. ضرورت‌های رعایت تکیه‌ی کلمات در ملودی‌گذاری

ازآن‌جایی‌که تکیه‌ی برخی از کلمات در انتقال معنا نقش دارد، توجه به بازتاب آن در موسیقی اهمیت پیدا
می‌کند اما مسأله‌ی اصلی این است که ضرورتِ یکسانی برای رعایت تکیه تمام کلمات وجود دارد یا بر اساس اهمیت تکیه در انتقال معنا، می‌توان طیفی برای این موضوع قایل شد.
بر اساس مطالب ارایه‌شده در این مقاله جابه‌جایی تکیه فقط در برخی از کلمات باعث تغییر معنا می‌شود و در برخی موارد تأثیری بر تغییر معنا ندارد. درنتیجه تکیه به دو بخش مؤثر در معنا و غیرمؤثر در معنا تقسیم می‌شود. ازطرفی موسیقیِ باکلام هیچ‌گاه با یک کلمه ساخته نمی‌شود و کلمات در بافت جمله قرار می‌گیرند. ازاین‌رو تکیه‌ی مؤثر نیز به دو زیرمجموعه تقسیم می‌شود: آن‌هایی که بافت جمله، امکان هر دو برداشت را برای مخاطب عام فراهم می‌کند یا این‌که کلمات مجاور فقط یک معنای نزدیک را به ذهن متبادر می‌کنند.

جدول شماره‌ی ۶. شرح مثال‌های پیمایشِ تأثیرِ رعایتِ تکیه در موسیقی بر انتقال مفهوم

نوع تکیه	زیرمجموعه	شعر
الف. تکیه‌ی مؤثر در معنا	امکان برداشت هر دو معنا در بافت جمله	۱. این کوزه چو من عاشق « زِاری» بودست در بند سر زلف نگاری بودست
		۲. این کوزه چو من عاشق « زاری» بودست در بند سر زلف نگاری بودست
	امکان برداشت فقط یک معنا در بافت جمله	۳. افسوس که نامه‌ی « جوانی» طی شد وان تازه بهار زندگانی دی شد
ب. غیرمؤثر در معنا	-	٤. می‌خوردن و شاد بودن آیین من است « فارغ» بودن ز کفر و دین، دین من است

با توجه به این تقسیم‌بندی به‌منظور بررسی تأثیرِ رعایت تکیه‌ی کلام در انتقال مفهوم، پیمایشی با چهار مثال انجام شد. در این پیمایش چهار مثال صوتی بر اساس ابیات جدول شماره ۶ ضبط شد. همان‌گونه که مشخص است، مثال ۱ و ۲ مربوط به تکیه‌ی مؤثر در موقعیتی است که امکان برداشت دو معنا در جمله

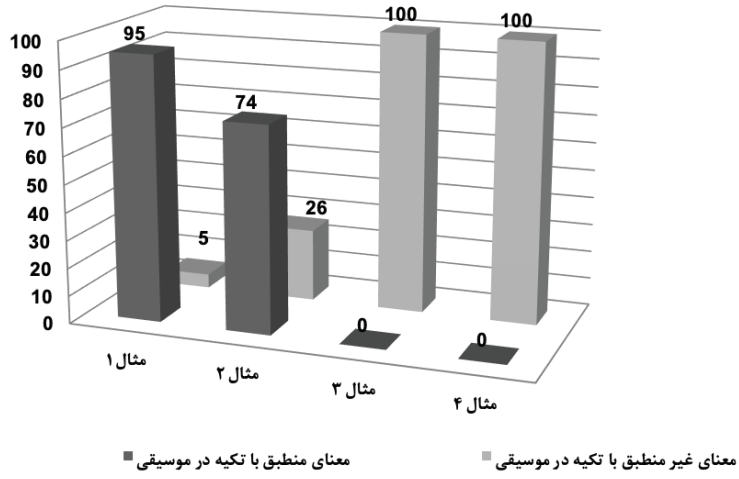
وجود دارد. در این دو مثال بیت مذکور با موسیقی یکسان ساخته شدند و فقط کلمه‌ی « زاری» در مثال ۱ با تکیه‌بر هجای اول به معنای تکیده اجرا شد و در مثال ۲ با تکیه‌ی بر هجای دوم به معنای گریه و مویه ساخته شد.

مثال ۳ مربوط به تکیه‌ی مؤثری است که فرض می‌شود، کلمات مجاور اجازه‌ی برداشت معنای غلط (جوانی در معنای یک جوان) را نمی‌دهد و کلمات مجاور معنای جوانیِ یعنی دوره‌ی جوانی را به ذهن می‌آورد. به‌همین‌منظور این بیت با تکیه‌ی غلط (جوانی) ساخته شد تا مشخص شود که چه میزان از مخاطبان با توجه به القای معنای بعید توسط تکیه، آن معنا را برداشت می‌کنند.

مثال ۴ مربوط به تکیه‌ی غیرمؤثر است که کلمه‌ی « فارغ» با تکیه‌بر هجای اول ساخته شده که معنای خاصی هم ندارد تا در جامعه‌ی آماری تأثیر بر معنا سنجیده شود.

هریک از مثال‌ها بالای برای ۱۲۰ نفر پخش شد و ادراک آن‌ها از معنای بیت، روی پاسخ‌نامه نوشته شد، جامعه‌ی آماری شامل افرادی است که تحصیلات آن‌ها بالای دیپلم و سن آن‌ها بین ۱۸ تا ۵۰ سال بوده و همه در تهران زاده شدند یا حداقل بیش از ۱۰ سال ساکن تهران بودند. نتایج پاسخ‌نامه‌ها به شکل درصد درآمده و در نمودار۲ نمایش داده شده است.

نمودار ۱. درصد فراوانی پاسخ صحیح و غلط در مثال‌های سنجش تأثیر رعایت تکیه در القای معنا



اولین نکته این است که در مثال ۱ که تکیه‌ی کلمه‌ی « زاری» به شکل صحیح و بر هجای اول واقع شده است. ۹۵ درصد جامعه‌ی آماری این کلمه را در معنای منطبق با تکیه یعنی تکیده و رنجور دریافته‌اند که تأثیر بازتاب تکیه را نشان می‌دهد. در مثال ۲ تکیه‌ی کلمه‌ی « زاری» بر هجای دوم واقع شده که معنای کلمه را به گریه و زاری تبدیل می‌کند که معنای درست نیست. اما کلمات مجاور امکان هر دو برداشت را، حداقل برای مخاطب عام را می‌دهند. در این مثال ۷۴ درصد جامعه‌ی آماری معنای منطبق با موسیقی یعنی « گریه» را برداشت کردند این موضوع نشان می‌دهد که اگر کلمات مجاور امکان برداشت اشتباه را بدهند و در موسیقی نیز تکیه در معنای غلط ظاهر شده باشد، در بخش قابل‌توجهی از جامعه ممکن است خطای مفهومی رخ دهد. حدود ۲۶ درصد نیز با توجه به آشنایی با ادبیات یا آشنایی با شعر حتی با تکیه‌گذاری غلط در موسیقی، معنای درست واژه را ادراک کرده‌اند.

مثال ۳ با اعمال تکیه روی هجای دومِ کلمه‌ی « جوانی» ساخته شده است که به‌معنای یک جوان است

اما چون کلمات مجاور به‌هیچ‌وجه اجازه‌ی چنین برداشتی را نمی‌دهند، تمام جامعه‌ی آماری بدون توجه به موسیقی، همان دوره‌ی جوانی را دریافت کرده‌اند. درست مانند زمانی که ما با انسانی که دارای لهجه‌ی دیگری است سخن می‌گوییم و باوجود تکیه‌ی کلام متفاوت متوجه سخن او می‌شویم.

در مثال ۴ تغییر تکیه در کلمه‌ی « فارغ» اساساً معنا را تغییر نمی‌دهد و طبیعی است که باوجود رعایت نکردن تکیه‌ی صحیح در موسیقی، تمام جامعه‌ی آماری بر اساس کلمات مجاور معنایی صحیح را دریابند. درنتیجه این حکم که رعایت نکردن تکیه‌ی تمام کلمات باعث کج‌فهمی مخاطب می‌شود در موارد مشابه زیر سؤال می‌رود.

البته در پاسخ‌دهندگان مشاهده شد که زمان پاسخ‌گویی در این موارد کمی بالاتر می‌رود و گویا مخاطب مجبور به بازخوانی ذهنی می‌شود. این به این معنا است که اگر تعداد تکیه‌های غلط بالا رود، ذهن مخاطب بیشتر درگیر پیدا کردن معنا می‌شود تا لذت بردن از موسیقی و صدالبته که این موضوع به این معنا نیست که وظیفه‌ی آهنگ‌ساز رعایت تمام تکیه‌ها است. در مواردی که جملات زیبای موسیقی خلق شده‌اند و برخی از تکیه‌ها برخلاف ذات کلام چیده شده‌اند، بر اساس پژوهش مذکور مخاطب امکان ادراک معنا را دارد اما اگر در یک بازه‌ی زمانی تعداد زیادی واژه باشد که برخلاف تکیه‌ی صحیح ملودی‌گذاری شده باشد، ذهن مخاطب به‌جای کسب لذت، مشغول بازسازی معنا می‌شود.

نتیجه‌گیری

تکیه، عاملی صوتی برای برجسته‌سازی یکی از هجاهای کلمه است و آهنگ کلام تغییرات صوتی گفتار است که درواقع طرحی از تکیه‌ها است. برای بازتاب تکیه در موسیقی کافی است نت مورداستفاده برای هجای تکیه‌بر از هجای بالقوه زیرتر باشد. میزان زیر بودن، هیچ اهمیتی ندارد. حتی می‌تواند در حد یک تحریر زیرتر باشد و زیرایی سایر هجاها در انتقال معنا تأثیر ندارد. تأکیدهایی مانند شدت، متریک (محل ضرب)، آگوگیک (کشش) نقشی در بازتاب تکیه در موسیقی ندارند. با این‌که منابع پیوند شعر و موسیقی بازتابِ تکیه و آهنگِ کلام در موسیقی را با توجه به دو ضرورت انتقال معنا و حفظ کیفیت زبان، ضروری دانسته‌اند اما ازآنجایی‌که کیفیت زبان خود تابعی از لهجه و فضای احساسی گوینده است و عنصری ثابت نیست، ضروری دانستن آن براین‌اساس فقط در حوزه‌ی سلیقه قابل‌قبول است. انتقال معنای کلمات در موسیقی اهمیت دارد ولی نمی‌تواند نگاه ثابتی به تمام کلمات داشت و باید بین کلماتی که تغییر تکیه در آن‌ها تفاوت معنایی ایجاد می‌کند – (تکیه‌ی مؤثر) که بیشتر مربوط به نقش تمایزدهنده و صرفی است و سایر کلمات (تکیه‌ی غیرمؤثر)– تفاوت قایل شد و با نگاهی طیفی به ضرورت رعایت تکیه کلمات در موسیقی نگریست. زیرا التزام آهنگ‌ساز به رعایت تکیه‌ی تمام کلمات دایره‌ی انتخاب اصوات و عبارات موسیقی را بسیار محدود می‌کند و درواقع نمای ملودی توسط کلام تحمیل شده و اختیار آهنگ‌ساز فقط میزان پرش اصوات است این در حالی است که به‌ندرت دو مصرع می‌توان یافت که دارای طرح تکیه‌ای یکسان باشند. درنتیجه با این نگاه امکان ایجاد شباهت و تنوع در ملودی از اختیار آهنگ‌ساز خارج است و شعر است که نمای ملودی را تعیین می‌کند. این موضوع باعث می‌شود آهنگ‌ساز از هدف اصلی خود که خلق ملودی زیبا در قالب یک فرم معنادار است، فاصله بگیرد.

پی‌نوشت‌ها

- هجایی که تکیه بر آن واقع شده است.
- هجایی که در صورت تکیه‌دار شدن، معنا را تغییر می‌دهد.
- میراحمدی، سید محمد امین (۱۳۹۵) «تعاملات ریتمیک شعر و موسیقی در تصنیف‌های دوره‌ی قاجار»، دو فصلنامه‌ی علمی- پژوهشی دانشگاه‌هنر، نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره (۱۲)، صفحه‌های ۱۳۷-۱۱۷.
- در این مقاله محل تکیه با خطی زیرِ هجای مربوط مشخص شده است.
- در این بخش ملاک، زبانِ محاوره‌ی قشر تحصیل کرده‌ی تهرانی (فارسی رسمی گفتاری) بوده است.
- تغییر نغمات در یک هجا.
- بالاتر بودن ارزش زمانی
- زیرتر بودن نغمه‌ی هجا
- بر ضرب قوی میزان واقع شدن
- با شدت بیشتری اجرا کردن
- هجایی که در صورت تکیه‌دار شدن معنا را تغییر می‌دهد.

فهرست منابع

- وحیدیان، کامیار، تقی (۱۳۷۹) *نوای گفتار (تکیه، مکث، آهنگ)*، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- دهلوی، حسین (۱۳۷۹) *پیوند شعر و موسیقی آوازی*، تهران: موسسه فرهنگی و هنر ماهور.
- فروغ، مهدی (۱۳۶۳) *شعر و موسیقی*، تهران: سیاوش.
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۴) «پیوند شعر و موسیقی: قاعده یا سبک؟»، *فصلنامه‌ی ماهور*، شماره‌ی (۲۸)، صفحه‌های ۱۶۰-۱۳۷.
- ملاح، حسینعلی (۱۳۶۷) *پیوند موسیقی و شعر*، *فضا*، تهران.
- ثمره، یدالله (۱۳۷۸) *آواشناسی زبان‌فارسی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۶۷) *وزن شعر فارسی*، تهران: سازمان چاپ خواجه.
- باطنی، محمدرضا (۱۳۸۶) *توصیف ساختمان دستوری زبان‌فارسی*، تهران: موسسه‌ی انتشارات امیرکبیر.
- میراحمدی، سید محمدامین (۱۳۹۵) «تعاملات ریتمیک شعر و موسیقی در تصنیف‌های دوره‌ی قاجار»، دو فصلنامه‌ی علمی- پژوهشی دانشگاه هنر نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره (۱۲)، صفحه‌های. ۱۳۷-۱۱۷.
- Martinet Andre (1982) Element of General Linguistics.Chicago: university of Chicago press.

Received: 2019/01/08
Accepted: 2019/04/23

Stress and tune in vocal music of Iran, needs and methods

Seyed Amin Mir Ahmadi, Musician, Researcher, MA in Traditional Persian Music.

Abstract

Stress considered as a sound factor to highlight one of word's syllables and also tune as a vocal sound variation is infact plan of stresses. Being supposed an effect of four accent along with pitch, intentsity, metric (place of beat)and agogic (duration) on stress acts in music during this research indicating that stress mostly transferred by pitch accent and pitch time signature is not critical. Appliing note for "relying on" sylluble must be lower from "potential" one, In addition being pitch of other syllables has no influence on meaning transference. Due to the two fundamental of meaning transference and language quality maintenace, poems and music joint resources of stress reflection and tunes in music requierd necessary; but as far as language quality in itself, is a function of speaker's accent and emotional space not as a constant element, therefore knowing its an essential accordingly just is acceptable in the field of tastes, but meaning transference of words in music although has a significant role but unable to keep cosistant look to all words, and must be descrimination within words resulted in creating of meaning difference by stress variation (effective stress)– more concerning with distinguishing and morphological role – and the other words (ineffective stress) and should look need of observance of words stress in music from spectral point of view.

Key words: poetry and music, song, Ballad, stress, intonation