بابک خضرائی

بررسی موضوع
پیوند شعر و موسیقی در *کتاب موسیقی کبیر*[1]

جستجوی مباحث نظری موسیقی ایران در متون بخشی مهم از پژوهش در تاریخ موسیقی ایران است. نویسنده در این مقاله به یکی از این مباحث در *کتاب موسیقی کبیر* ابونصر فارابی می‌پردازد. فارابی در این کتاب، پس از ذکر ویژگیهای اصوات انسان، در نامصوتها و مصوتها و سپس ارکان ایقاعی و نسبت موسیقی و شعر بحث می‌کند.

فارابی در بخشهای پایانی[2] اثر ارجمند خود، *کتاب موسیقی کبیر*، به بحث دربارهٔ شیوه‌های همراه کردن نغمه‌ها با حروف (پیوند موسیقی و کلام) پرداخته است. این مطلب آنجا اهمیت ویژه می‌یابد که دریابیم در کمتر رسالهٔ موسیقی کهن ایران و جهان اسلام می‌توان چنین مبحثی را جستجو کرد.

شیوهٔ علمی فارابی برای بیان مطلبْ بسیار شایستهٔ توجه است. او بعد از ویژگیهایی که برای اصوات انسانی برمی‌شمارد، به بحث دربارهٔ بنیادی‌ترین مفاهیم، یعنی نامصوتها (صامتها) و مصوتها می‌پردازد؛ و سپس به ارکان ایقاعی و شیوه‌های پیوند موسیقی و کلام اشاره می‌کند. در این مقاله، کوشش بر این است که مطالب فارابی به همین ترتیب بیان شود.

۱. نامصوت و مصوت

۱-۱. نامصوتها

نامصوت همان حرف صامت آخر است؛ و فارابی آن را به دو دسته تقسیم می‌کند:

۱) نامصوتی که نمی‌توان آن را با نغمه کشید؛ مانند «تْ» و «دْ» و «کْ».

۲) نامصوتی که می‌توان آن را با نغمه کشید؛ مانند «لْ» و «مْ» و «نْ» و «عْ» و «زْ».

در این دسته تنها سه حرف صامت «م» و «ل» و «ن» را می‌توان به صورت کشیده و ممتد در موسیقی به کار برد و کشیدن صامت‌های دیگری مانند «ز»، به علت نازیبا بودن، کاربردی ندارد.

۱-۲. مصوت

مصوت، که قابل کشیدن است، به دو دسته تقسیم می‌شود:

۱) مصوت کوتاه (حرکت)، که همان فتحه و ضمه و کسره است.

۲) مصوت بلند، که خود به دو دسته ساده و مرکب تقسیم می‌شود:

الف) مصوت بلند ساده شامل «آ» (ā) و «ای» (ī) و «او» (ū) که فارابی آنها را، به ترتیب، عالی (بالارونده)، مُنْخَفِضْ (پایین‌رونده) و متوسط می‌خواند.

ب) مصوت بلند مرکب

مصوت بلند مرکب، از دو مصوت ساده تشکیل می‌شود و شامل ترکیبات «آ، ای» و «ای، او» و «آ، او» است.[۳] هر یک از این سه ترکیبْ خود ممکن است به سه حالت صورت گیرد. فارابی در این باره می‌نویسد:

> هر یک از این سه مصوت مرکب یا به جانب یکی از دو مصوت سادهٔ طرفین میل می‌کنند، یا میانی‌اند و به سمت واحدی متقابل نیستند، یا به این طرف یا به آن طرف میل می‌کنند.[۴]

توضیحات فارابی چندان روشن نمی‌نماید. با این حال، اگر مصوتهای بلند را با ā و ī و ū نشان دهیم و نشانه‌های a و i و u را برای بیان مصوتهای بلند با کشش و تأکید اندک به کار گیریم، شاید بتوان منظور فارابی از مصوتهای مرکب نه‌گانه را چنین بیان کرد:

āi, aī

īu, iū

āu, aū

āī, īū,āū

فارابی می‌گوید که این نُه مصوت بلند مرکب به همراه سه مصوت بلند ساده و سه نامصوت «ل، م، ن»، در مجموع، پانزده موردی است که قابلیت کشیده شدن به همراه نغمه را دارد. نکتهٔ بسیار مهمی که فارابی در ادامه ذکر می‌کند قابلیت کشش مصوتهای کوتاه است. او در این باره چنین آورده است:

> اما مصوتهای کوتاه، تا زمانی که کوتاه‌اند، نمی‌توانند با نغمه کشیده شوند و چون همگام نغمه شوند، کشیده می‌شوند؛ چنان‌که میان آنها و مصوتهای بلند فرقی دیده نمی‌شود.[۵]

۲. اجزای حروف و نظایر آنها در ایقاع

۱) مقطّع (هجای) کوتاه: صامت (نامصوت) + مصوت کوتاه؛ مانند «تَ».[۶]

۲) مقطّع (هجای) بلند: صامت + مصوت بلند؛ مانند «تا».

۳) سبب خفیف: صامت + مصوت کوتاه + صامت؛ مانند «تَنْ». امروزه سبب خفیف و هجای بلند هم‌ارزند و فارابی نیز به این موضوع اشاره کرده است.

۴) سبب ثقیل: صامت + مصوت کوتاه + صامت + مصوت کوتاه؛ مانند «تَن».

۵) وتد مجموع: سبب ثقیل + صامت؛ مانند «تَنَنْ». فارابی اشاره دارد که واژهٔ «مجموع» در «وتد مجموع»، به دلیل جمع آمدن دو حرف متحرک در آن است.

۶) وتد مفروق: سبب خفیف + صامت + مصوت کوتاه؛ مانند «تَنْن»، که با «تان» هم‌ارز است. فارابی توضیح داده است که واژهٔ «مفروق» در اینجا به این دلیل به کار می‌رود که دو حرف متحرک با یک حرف ساکن، از یکدیگر جدا شده‌اند.

۷) وتد مفرد: سبب خفیف + صامت؛ مانند «تَنْنْ»، که با «تاتْ»[۷] هم‌ارز است.

۸) سبب متوالی: توالی سه حرف متحرک؛ مانند «تَنَن».

هرچند فارابی اشاره می‌کند که ترکیبات ممکن فقط موارد مذکور نیست؛ به نظر می‌رسد که او در این بحث، بیشتر به آن دسته از ارکان ایقاعی پرداخته است که در کلام هم کاربرد دارد.

نکتهٔ مهمی که فارابی در ادامهٔ این گفتار مطرح کرده این است که مصوت کوتاه گاهی به اندازهٔ مصوت بلند کشیده می‌شود.[۸] در جای دیگری نیز این نکته را ذکر کرده که لازم نیست کلامی که با موسیقی همراه می‌شود موزون باشد؛ هرچند که کلام موزون مناسب‌تر است.[۹] بنا بر این، می‌توان نتیجه گرفت که موسیقیْ وزن کلام را کاملاً متأثر می‌ساخته است.

۳. همراه کردن نغمه‌های لحن با حروف

در پیوند موسیقی و کلام، دو شیوه (و نیز آمیزه‌ای از این دو) را می‌توان به کار گرفت:

۳ -۱. شیوهٔ نغمه‌های تهی (فارغ)

در این روش، به یک یا چند نغمه فقط یک حرف یا هجا تعلق می‌گیرد. به دیگر سخن، بر هر نغمه حداکثر یک حرف یا هجا واقع می‌شود. واژهٔ «تهی» را شاید بتوان چنین تفسیر کرد که در این شیوه، بسیاری از نغمه‌ها از حروف و کلام خالی‌اند

(مانند حالت تحریر در موسیقی).

این شیوه را می‌توان با روشهای قرون وسطایی موسیقی غرب، «سیلابیک»[1] (که در آن به هر هجا یک نغمه تعلق می‌گیرد) و ملیزماتیک[2]، یا تحریرگونه (که به هر هجا چند نغمه تعلق می‌گیرد) مقایسه کرد.

(1) syllabic

(2) melismatic

روشن است که در تلفیق به شیوهٔ «تهی»، تعداد نغمه‌ها از هجاها بیشتر، یا با آن مساوی است. در تقسیم حروف و هجاها در میان نغمه‌ها به این شیوه، فارابی روشهای زیر را در نظر گرفته است:

توزیع مساوی

در این روش، به تمام حرفها یا هجاها تعداد نغمه‌های مساوی تعلق می‌گیرد. مثلاً اگر تعداد نغمه‌ها ۱۸ و تعداد حروف یا هجاها ٦ باشد، بر هر حرف یا هجا ۳ نغمه واقع می‌شود.

توزیع نامساوی

که ممکن است به دو شیوه انجام گیرد:

الف) منتظم: در این شیوه، حرفها و هجاها با نظم خاصی در میان نغمه‌ها توزیع می‌شود؛ مثلاً به حرف یا هجای اول ۲ نغمه، به هجای دوم ۳ نغمه، به هجای بعدی ٤ نغمه و... . روشن است که این نظم ممکن است صورتهای بسیار متنوعی داشته باشد.

ب) نامنتظم: در این روش، به هرهجا ممکن است تعداد نامشخصی نغمه تعلق گیرد.

اصولاً در پیوند کلام با موسیقی به شیوهٔ «تهی»، به علت فاصله‌ای که میان هجاهای کلمات می‌افتد، کلام چندان مفهوم نیست. به دیگر سخن، کلام میان تحریرها و کششها، گم می‌شود.

۳ – ۲. پیوند کلام و موسیقی به شیوهٔ پُر

در این شیوه، به هر نغمه بیش از یک حرف یا هجا تعلق می‌گیرد. بنا بر این، در این شیوه تعداد هجاها بیشتر از نغمه‌هاست. این حالت را می‌توان با شیوه‌های غربی سالمودیک[3] و نیز رسیتاتیف[4] (نوعی بیان دکلمه‌وار) مقایسه کرد.

(3) psalmodic

(4) recitatif

توزیع مساوی و نامساوی حروف و هجاها میان نغمه‌ها، در شیوه پُر نیز کاملاً با شیوهٔ «تهی» همانند است. دربارهٔ واژهٔ «پُر» می‌توان چنین گفت که در این شیوه، نغمه‌ها از هجاها و حروف پُر است.

در این شیوه، کلام بسیار مفهوم است؛ اما آواز حالتی دکلمه‌وار پیدا می‌کند و چندان زیبا نیست. فارابی پیشنهاد کرده است که در پیوند کلام و موسیقی، از هر دو روش «تهی» و «پُر»، توأماً در یک قطعهٔ آوازی استفاده شود، تا هم کلام مفهوم باشد و هم تزیینات و تحریرها مجال خودنمایی داشته باشد. این نکته را مقایسه کنید با توصیهٔ مرحوم تاج اصفهانی که به شاگردان خود می‌گفت: «اول شعر را تحویل بده، بعداً تحریر.»

مرجع

•فارابی، ابونصر. *کتاب موسیقی کبیر*، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۵.

پی‌نوشتها

[1] در نوشتن این مقاله، وام‌دار زبان‌شناس ارجمند، آقای دکتر یدالله پرمون، هستم.

[2] «مقالت دوم از فن سوم».

[3] به نظر می‌رسد تقدم و تأخر مصوتهای سادهٔ بلند اهمیت دارد و احتمالاً مصوت مرکبی که از «او، آ» تشکیل شود وجود نداشته است.

[4] فارابی، *کتاب موسیقی کبیر*، ص ۵۲۴.

[5] همان، ص ۵۲۵.

[6] مثالها از نویسنده است.

[7] برای وتد مفرد، «تان» را هم پیشنهاد کرده‌اند؛ اما «ن» ساکن بعد از هجای بلند، غیر ملفوظ است و در عروض از تقطیع ساقط است. بنا بر این، تلفظ «تان» از نظر زمانی و کشش، تفاوت چندانی با «تاْ» ندارد. به همین سبب، نگارنده معادل «تات» را پیشنهاد می‌کند.

[8] نک: همان، ص ۵۲۵.

[9] همان، ص ۵۳۱.