

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

Abstract

Before this study, no independent research has been published about how systems of scansion work in Iranian song, and if a few minor and incoherent cases are found, they are limited to general references, or discussions about the relationship between music and poetry without specific references to the concept of "scansion of poetry". In this article, by examining the Davami vocal Radif, the pattern of poetry scansion in Davami Radif is introduced and analyzed. The samples and musical examples in this article have been selected from the audio collection of Abdallah Davami's vocal Radif and its notation by Dariush Talai (1398). This article is based on the theory of Omid Tabibzadeh (1382) about the meter of Persian folk poetry. Tabibzadeh considers Persian folk poetry to be of the accentual-syllabic type and he analyzes the meters of folk poetry by using the three concepts of line, half-line, and feet. In his theory, feet and half-line indicate the position of junctures or scansions in folk poetry. Based on Tabibzadeh's idea, during declamation or reading of folk poetry, the scansions depend on the meter of the poem that this depends on the number of syllables and the position of the accents. Therefore, none of these scansions follows the semantic and linguistic boundaries of the words and phrases, but all of them depend on the meter of the poem. Davami, in the scansion of poetry, is more subject to its folk declamation style. Folk declamation of Persian classical poems imposes the meter of folk poetry on these poems. Therefore, the place of the scansion of poetry is determined according to this folk meter. This way of scansion, rather than depending on the meaning of the poem, is subject to the accentual-syllabic meter of the poem as a formal feature. For this reason, in Davami's songs, we often encounter offbeat scansions that divide a word or phrase into two or more segments, regardless of the meaning. In conventional approaches to the relationship between music and poetry, this type of scansion is considered incomplete. But the proposed pattern in this article can simply justify all these offbeat scansions. In other words, these scansions are the result of Davami's songs following of the folk meter of this poem. This pattern has also influenced the formation of the melody of his songs. Many melodic parallels in Davami vocal Radif are formed with a specified meter segment that are set in one or more feet. In this article, the types of these parallels have also been named and introduced and need to be followed up and completed in future research. It seems that this pattern can be considered as a new approach against the current meaning-oriented approaches, in the relationship between music and poetry.

Received: 29 Jul 2024

Received in revised form: 25 Nov 2024

Accepted: 20 Jan 2025

Alireza Mohammadi Kalesar 

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, University of Shahr-e Kord, Iran.

E-mail: mohammadi.alireza@sku.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.379683.615910>

Keywords

Scansion, Abdullah Davami, Vocal Music, Meter, Melodic Parallel, Folk Poetry

Citation: Mohammadi Kalesar, Alireza (2025). The pattern of scansion of poetry in Davami's vocal radif, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 30(2), 31-41. (In Persian)



Authors retain the copyright and the full publishing.

Publisher: University of Tehran.

الگوی برش شعر در ردیف آوازی عبدالله دوامی

چکیده

در مطالعات مربوط به پیوند شعر و موسیقی، به موضوع برش شعر در موسیقی آوازی ایران چندان توجه نشده است. مقاله حاضر، در پی معرفی شیوه و الگوی برش شعر در ردیف آوازی عبدالله دوامی است. روش گردآوری داده‌های این مقاله اسنادی و روش پژوهش نیز توصیفی تحلیلی و مبتنی بر دیدگاه امید طیب‌زاده درباره وزن شعر عامیانه است. می‌توان گفت عبدالله دوامی در برش اشعار، بیش از همه تابع شیوه خوانش عامیانه

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۰۸

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۰۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۰/۱۲

علیرضا محمدی کله‌سر: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات دانشگاه
شهرکرد، شهرکرد، ایران.
E-mail: mohammadi.alireza@sku.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.379683.615910>

آنهاست. خوانش عامیانه شعرهای عروضی یا کلاسیک فارسی، موجب می‌شود تا وزن شعر عامیانه بر این اشعار تحمیل، و تعیین جایگاه‌های برش شعر نیز با این وزن انجام شود. این شیوه برش، بیش از آنکه در گرو معنای شعر باشد، تابع وزن تکیه‌ای-هجایی شعر به منزله یک ویژگی صوری است. این الگو به سادگی می‌تواند تمامی برش‌های نامعمولی را توجیه کند که بی‌توجه به معنای شعر، گاه یک واژه یا عبارت را به یک یا چند بخش کاملاً بی‌معنا تقسیم می‌کنند. نقش این الگو را در برخی توازی‌ها و تکرارهای خاص ملودیک در ردیف آوازی دوامی نیز می‌توان دید؛ چنان‌که توازی‌های ملودیک در ردیف دوامی، میان پاره‌هایی شکل می‌گیرند که حاصل برش بر مبنای خوانش عامیانه شعرند. به نظر می‌رسد این الگو می‌تواند رویکردی جدید در برابر رویکردهای معنامحور کنونی در حوزه پیوند شعر و موسیقی محسوب شود.

واژه‌های کلیدی

برش شعر، عبدالله دوامی، آواز، وزن، توازی ملودیک، شعر عامیانه

مقدمه

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

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

روش پژوهش

پژوهش حاضر همچون تمامی موارد مشابه به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام شده است. نمونه‌های گزینش‌شده در این مقاله نیز از مجموعه صوتی ردیف آوازی عبدالله دوامی (۱۳۸۱) و با توجه به نت‌نویسی تحلیلی این آوازه‌ها از سوی داریوش طلایی (۱۳۹۸) ارائه شده‌اند. البته در این میان، مقایسه‌هایی جزئی نیز با مجموعه ردیف آوازی عبدالله دوامی با گردآوری فرامرزی پاپور (۱۳۷۵) و با اجراهایی از کرامتی (۱۳۹۵) و شیرمحمد (۱۴۰۲)

نیز انجام شده است. بنابراین آشکار است که شیوه جمع‌آوری اطلاعات نیز کتابخانه‌ای است. مهم‌ترین معیار گزینش نمونه‌های تحلیل‌شده، تنوع‌شان بوده است تا نمونه‌هایی از وزن‌های عروضی مختلف و همچنین انواع گوشه‌ها (از ریتم‌محور تا ملودی‌محور) را در بر گیرد. دلیل تأکید بر این معیار نیز این بوده که این نمونه‌ها بتوانند انواع شعرها و گوشه‌ها و دستگاه‌ها را نمایندگی کنند تا نشان دهند که الگوی مورد نظر مقاله حاضر مستقل از وزن عروضی اشعار و نوع گوشه اجرا شده عمل می‌کند. همچنین بیشتر نمونه‌های تحلیل‌شده آنهایی‌اند که برش‌هایی غیرعادی و توجیه‌ناپذیر در میان کلمات دارند. دلیل این گزینش نیز این بوده است که برش‌های عادی را با مدل‌ها و الگوهای دیگر نیز می‌توان توجیه کرد ولی برش غیرعادی را فعلاً فقط با الگوی این مقاله می‌توان توجیه کرد. گفتنی است که مقاله حاضر در تعریف شعر عامیانه و وزن آن و ارتباطش با شعر عروضی کلاسیک فارسی بر تعریف و مدل طیب‌زاده (۱۳۸۲) تکیه داشته است.

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

پیشینه پژوهش

پیش از این، پژوهشی مستقل درباره چگونگی تقطیع یا برش اشعار در آواز ایرانی منتشر نشده است و اگر مواردی پراکنده یافته شوند (مثلاً در آذرینا (۱۳۹۵)، فروغ (۱۳۳۷)، دهلوی (۱۴۰۱)، ملاح (۱۳۶۷) و کیانی (۱۳۷۱) در حد اشاراتی گذرا و کلی‌اند که در ضمن مباحثی مربوط به پیوند شعر و موسیقی، و بدون اشاره دقیق به مفهوم «برش شعر» بیان شده‌اند. مثلاً آذرینا در بررسی ردیف آوازی عبدالله دوامی، در خلال مباحث پراکنده، برش‌های نامتناسب با خوانش عادی عبارات و کلمات را نقطه ضعف دوامی خوانده است (آذرینا، ۱۳۹۵، ۲۴۸-۲۴۳). ملاح نیز در اشاره‌ای کوتاه، به ضرورت توجه به مکث‌های حاصل از ویرگول اشاره کرده است. وی پس از مشخص کردن جایگاه ویرگول در یک بیت از حافظ، در حد یک جمله کلی گفته است که «پیونددهنده موسیقی و کلام باید حتی به وقفه‌ها نیز توجه کند» (ملاح، ۱۳۶۷، ۲۳۴). مهدی فروغ نیز در یکی از مقالاتش درباره پیوند شعر و موسیقی، در اشاره‌ای کوتاه و کلی توصیه کرده که «نقطه‌گذاری [...] و رعایت مکث‌ها و سکوت‌ها از جمله نکات بسیار ضروری است که حتماً باید مورد توجه قرار داد» (فروغ، ۱۳۳۷، ۷۳). همه این اشارات، اولاً توصیه‌هایی کلی‌اند، ثانیاً بدون توجه به مکث‌ها و برش‌های میان کلمات و هجاها فقط به مکث‌های میان جمله‌ای می‌پردازند؛ و ثالثاً هدف‌شان نیز انتقال معنای «درست» شعر است. افزون بر اینها فاطمی (۱۳۸۴) نیز با تکیه بر «موسیقی آوازی موزون»

و نه آوازهای غیرموزون که مورد نظر مقاله حاضر است، نقدی گذرا و کوتاه بر دیدگاه رایج درباره لزوم هماهنگی ساختارهای شکلی موسیقی و شعر دارد. در مجموع، از پژوهشی نمی‌توان نام برد که به‌طور مستقل بر برش شعر تمرکز داشته باشد و شیوه‌های آن را در آواز ایرانی تحلیل کرده باشد.

مبانی نظری پژوهش

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

به همین ترتیب، درنگ یا برش مصرع، در خواندن شعر نیز امری است معمول و گریزناپذیر. شعر را به هر شکلی (مثلاً دکلمه یا آواز) بخوانیم، به‌ناگزیر در نقاطی از هر مصرع، درنگ‌هایی قرار می‌دهیم یا مصرع را در نقاطی برش می‌زنیم. مثلاً رایج‌ترین و معمول‌ترین مدل خواندن شعر (به‌ویژه هنگام دکلمه و دست‌کم از حیث نظری) پیروی از منطق عادی کلام است. در اینجا شعر بدون در نظر داشتن -یا با کم‌ترین توجه به- ویژگی‌های هنجارگیزانه، از جمله انواع تکرارها مثل وزن و سجع، و فقط با توجه به معنای شعر خوانده و تقطیع می‌شود. بنابراین اگر مکان برش را با علامت «|» نشان دهیم، جایگاه برش در بیت زیر با توجه به منطق عادی کلام چنین خواهد بود: «شکر فروش که عمرش دراز باد| چرا تفقدی نکند طوطی شکرخارا». همچنانکه محمدرضا شجریان در آلبوم یادایم، برش اصلی مصرع زیر را چنین جای‌گذاری کرده است: «جان عشاق| سپند رخ خود می‌دانست». در این نمونه‌ها آنچه اولویت دارد، معنای شعر است.

اما شعر را می‌توان بر مبنای ویژگی‌های صوتی شعر نیز برش زد؛ مانند تقطیع بر اساس وزن عروضی. بیشترین استفاده از این مدل در کلاس‌های آموزش عروض فارسی و هنگام تقطیع شعر رخ می‌دهد و گرنه در خوانش عادی شعر بعید است از آن بهره گرفته شود. اگرچه شاید به نظر برسد که در برخی گوشه‌های مبتنی بر ریتم (مانند چهارپاره و کرشمه)، برش شعر بر اساس وزن عروضی انجام می‌شود ولی اشکالاتی نیز می‌توان به این نظر وارد دانست. درست است که ریتم این گوشه‌ها را می‌توان به‌صورت اوزان عروضی بازنویسی کرد، چنانکه مثلاً گوشه کرشمه بر مبنای وزن «مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن» تدریس و معرفی می‌شود (مثلاً ر.ک. خضری، ۱۳۸۳، ۱۲۰ و ۱۲۵)، ولی این بدان معنا نیست که شعر خوانده‌شده در این گوشه‌ها نیز بر مبنای همین وزن‌های عروضی

برش می‌خورد. در عمل، برش‌های گوشه کرشمه در آواز نه به‌صورت «مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن»، بلکه به‌صورت «مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن» انجام می‌گیرد. این یعنی ما حتی در گوشه‌هایی همچون کرشمه نیز برای توجیه نحوه برش شعر به الگویی متفاوت از الگوی وزن عروضی نیاز داریم. بنابراین، شاید بتوان از الگوها و مدل‌های مختلفی برای برش شعر در آواز ایرانی نام برد ولی آنچه در مقاله حاضر مورد بررسی قرار خواهد گرفت مدل یا الگویی است که به‌طور خاص بتواند برش شعر در ردیف آوازی عبدالله دومی را توجیه کند.

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

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

معیار این مقاله در بررسی وزن شعر عامیانه نیز تحلیل‌های طیب‌زاده (۱۳۸۲) خواهد بود. البته فاطمی نیز همزمان با وی، تحلیلی ارائه کرده است با این تفاوت که طیب‌زاده نقشی برای کشش هجا در شکل‌گیری وزن شعر عامیانه قائل نیست در حالی که فاطمی دست‌کم برای تعیین قوانینی برای جایگاه تکیه، بر کشش هجا تأکید می‌کند و همین امر نقطه اتصال دیدگاه وی با دیدگاه‌های عروضی است. در مقابل، طیب‌زاده فقط تعداد هجا و تکیه را در تعیین وزن شعر عامیانه دخالت می‌دهد و از این رو، وی شعر عامیانه را شعری هجایی-تکیه‌ای می‌داند نه عروضی. بی‌آنکه بخواهیم وارد جزئیات طرح وی شویم، برای روشن شدن روش کارمان، فقط خطوط کلی این دیدگاه را مرور می‌کنیم (طیب‌زاده، ۱۳۸۲، ۷۱-۱۲۷).

طیب‌زاده برای بررسی وزن شعر عامیانه، از سه واحد وزنی سخن می‌گوید: مصرع، شطر و پایه. کوچک‌ترین واحد وزنی، پایه است که مرزش با خط عمودی (|) نمایش داده می‌شود. پایه، واحدی است متشکل از حداقل یک یا چند هجا که یکی از آن‌ها هجای قوی یا تکیه‌براست و در پایان پایه قرار می‌گیرد و پس از آن نیز درنگی نه‌چندان بلند داریم. از مجموع چند پایه، یک شطر پدید می‌آید که با دو خط عمودی (||) نشان داده می‌شود. آخرین پایه هر شطر، حاصل ضرب قوی یا تکیه است که پس از آن درنگی نسبتاً بلند داریم. شطرها نیز در کنار یکدیگر، مصرع

ث- نکتهٔ پیشین نشان می‌دهد که تشخیص جایگاه برش یا درنگ در آواز، دشوارتر از تشخیص آن در خواندن عادی شعر است. با وجود این، می‌توان برای تعیین جایگاه برش‌ها معیارهایی اولیه و تاحدی قطعی معرفی کرد. مهم‌ترین این معیارها، قطع شدن امتداد صوتی مربوط به آوای پایانی یک هجاست. این قطع شدن معمولاً با اشاره‌ای به نِت بالاتر و در مواقعی نیز نِت پایین‌تر رخ می‌دهد. ولی حتی بدون توانایی شنیدن این اشاره‌ها، شنوندهٔ عادی نیز می‌تواند قطع شدن کشش آوای پایانی هجا را بشنود. این قطع شدن امتداد صوتی، وقتی با نفس‌گیری خواننده همراه باشد آشکارگی بیشتری می‌یابد. اما گاه خواننده عمداً در این الگوی برش دست می‌برد؛ حالتی که از آن با عنوان «تعدیل» یاد خواهیم کرد. تعدیل هنگامی رخ می‌دهد که خواننده مرزهای برش را چنان جابه‌جایی کند که تاحدی با منطق عادی کلام منطبق شود ولی همچنان ردها و نشانه‌هایی کم‌رنگ از برش بر مبنای شعر عامیانه در آن قابل

پ- درست است که قواعد عروضی در بررسی وزن اشعار عروضی یا رسمی فارسی مهم‌اند، ولی به نظر می‌رسد هرگاه بخواهیم این اشعار را مانند اشعار عامیانه به صورت ریتمیک بخوانیم، چاره‌ای جز پیروی از وزن عامیانه نداریم. به عبارت دیگر، «قرائت صحیح و عروضی شعر کلاسیک فارسی مثلاً غزلیات حافظ را مطلقاً نمی‌توان با تمبک همراهی کرد، اما تمک‌یک اشعار حافظ را می‌توان مانند اشعار عامیانه به گونه‌ای خواند که با تمبک همراهی شود» (طیّب‌زاده، ۱۳۹۴،

وجود | رو | حانی. چگونگی توزیع درنگ‌ها و برش‌های شعر نشان می‌دهد که برخلاف گفته کیانی، تقریباً همه برش‌ها در جاهایی کاملاً نامعمول قرار گرفته‌اند؛ چنانکه هیچ‌یک از کلمات این مصراع به صورت طبیعی و متناسب با «معنای حقیقی» آن‌ها ادا نشده‌اند.

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

نمونه ۶ (اوج دشتی): نه همت را | اُمی | د | سر | بُن | دی

نه دربت را | کلید | آ | آهنی | انی

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

آنچه تاکنون گفته شد، متأثر از مولفه‌های درونی مربوط به وزن گوشه‌ها یا جملات ملودیک گزینش شده برای آن گوشه نیست. به عبارت دیگر، نوع برش مصراع‌ها در نمونه‌های پیشین، ارتباطی با آواز دشتی و گوشه‌های آن ندارد و این ویژگی را در سایر گوشه‌ها و دستگاه‌ها نیز می‌توان دید زیرا مهم‌ترین عنصر تعیین‌کننده در برش شعر نزد دوامی، وزن هجایی-تکیه‌ای آن شعر است. پس شعری که از وزن عامیانه خاصی پیروی می‌کند، در هر دستگاه و گوشه‌ای که خوانده شود تقریباً به همان شکل برش می‌خورد؛ با این تفاوت که گاه در اثر تعدیل‌های یادشده، مرز میان پایه‌ها و هجاها ممکن است کم‌رنگ‌تر یا پررنگ‌تر باشد. مثلاً در نمونه زیر، یکی از ابیات آواز دشتی، این بار در ابوعطا خوانده شده است.

نمونه ۷ (گبری ابوعطا): شنیدم ره | روی | در | آ | سر | آ | زمینی

نه دربت را | کلید | آ | آهنی | انی

گوشه گبری به دلیل ملودی و ریتم خاص خود، تاحدی برش خاصی را نیز به شعر تحمیل می‌کند. با وجود این، برش‌های این نمونه نیز دقیقاً در همان مکان‌هایی رخ داده‌اند که در نمونه‌های مربوط به آواز دشتی دیدیم.

و برش دوم نیز دست کم در نخستین مصراع نمونه ۲ اجرا نشده و در مصراع دوم نیز (که به نوعی تکرار الگوی مصراع اول است) به صورت تعدیل یافته (قطع امتداد صوت و افزودن یک اشاره به نت بالاتر) اجرا شده است. اما نکته مهم اینجاست که جایگاه اغلب برش‌های موجود، به ویژه برش‌های نامعمول و توجیه‌ناپذیر، منطبق بر برش‌های خوانش عامیانه این شعر (وزن ۴، ۴، ۳) است. مثلاً برش‌های «بگ | اش»، «پیر | اسیم»، «پی | اش بی | انی» در میانه کلمات واقع شده و این برش‌های نامعمول را با هیچ الگویی جز الگوی وزن شعر عامیانه نمی‌توان توجیه کرد. به عبارت دیگر، دلیل ظهور چنین برش‌هایی، تمایل دوامی به خوانش این اشعار بر مبنای الگوی شعر عامیانه است.

نمونه ۳ (حاجیانی دشتی): نمی‌بینم نشا | ط | عی | ش | در | ا | کس

نه درمان دلی | نه در | دی | نی

در این نمونه نیز با توجه به وزن عامیانه‌ای که در نمونه بالا معرفی شد، کم‌وبیش با همان تعدیل‌ها در هجاهای نخستین مواجهیم؛ یعنی «نمی‌بینم نشا» به جای «نمی‌بی‌انم | نشا»، و «نه درمان دلی» به جای «نه درمان | دلی». اما باز هم سایر برش‌های موجود، مطابق با نمونه پیشین و همخوان با جایگاه برش در الگوی خوانش عامیانه این شعر اجرا شده‌اند. در نمونه ۳ با برش‌هایی نامعمول مثلاً در «نشا | ط»، «عی | اش»، «در | ا» و «دی | انی» مواجهیم که باز هم فقط با خوانش این شعر بر اساس وزن شعر عامیانه می‌توان توجیه‌شان کرد.

نمونه ۴ (در آمد دشتی): سحر | گه | ره | روی | در | سر | آ | زمینی

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

نمونه ۵ (در آمد سه گاه): نگویم آب | گل است آن وجود روحانی

مجید کیانی هنگام بررسی وزن آوازهای ردیف و چگونگی تلفیق شعر و موسیقی در این آوازها، به این نمونه اشاره کرده است. وی با این فرض که در ردیف آوازی، «مکث‌ها و درنگ‌های شعری بر اساس معنای حقیقی شعر» رعایت می‌شوند (کیانی، ۱۳۷۱، ۷۳) چنین تحلیل کرده که در نمونه بالا «مکث‌ها [ی] شعری کاملاً رعایت شده است» (کیانی، ۱۳۷۱، ۷۸). اگر منظور کیانی از «درنگ» یا «مکث» همانی باشد که در ابتدای مقاله حاضر بدان اشاره شد، می‌توان گفت قضاوت کیانی نادرست است. در واقع، برش‌های این مصراع در آواز دوامی بدین شکل‌اند: «نگوایم آب | گلس | اتان |

نمونه ۱۷ (درآمده گاه): نگویم آب و گل است | آن | وجود | درو | احانی
و بالاخره در این مصراع با وزن عامیانه «—||—||—||—||—||—||»
هر دو نوع توازی تک پایهای را می توان دید. از میان پایه های مشخص شده
در نمونه ۱۷ (که همگی منطبق بر پایه های حاصل از خوانش عامیانه این
شعرند)، پایه نخست و پایه دوم (آن | وجود) به صورت توازی تک پایهای
زائد، و پایه دوم و سوم (وجود | درو) به صورت توازی تک پایهای تام اجرا
شده اند (تصویر ۶)؛

ān vo ju de row

نمونهٔ ۱۸ (درآمد افشاری): می‌رسد | مژ | دههٔ گل | بل | ابل خوش | الحان را وزن عامیانهٔ این مصرع، «—||—||—||—||—||—» است که چهار پایه بر جسته شده در اجرای دوامی دقیقاً منطبق بر پایه‌های حاصل از وزن عامیانهٔ این شعرند. دوامی این چهار پایه را چنان اجرا کرده که دوتای اولی (مژ | دههٔ گل) با دوتای دومی (بل | ابل خوش) توازی ملودیک ایجاد کرده‌اند (تصویر ۷)؛

moj de ye qol bol bole khosh

نمونه ۱۹ (درآمد افشاری): ای صبا گر | به جوا | نا | ان | چمن | با | زرسی

be ja vā nā ne cha man bā

دو نکته مهم در دو مصراع اخیر دیده می‌شود: نخست اینکه در هر دوی اینها توازی ملودیک داریم که در دو جای متفاوت و به دو شکل متفاوت، اما در یک گوشه و یک غزل اجرا شده‌اند. این یعنی توازی‌های ملودیک نیز کاملاً اختیاری و مبتنی بر وزن عامیانه شعر اجرا می‌شوند؛ به شرط آنکه آرایش هجاها و پایه‌ها به چنین توازی‌ای مجال دهد. مثلاً توازی نمونه ۱۵ می‌توانست میان دو مجموعه «گر به جوا» و «نان چمن» نیز اجرا شود که در آن صورت احتمالاً با ملودی‌ای متفاوت نیز مواجه

نمونه ۱۴ (جامه‌دران بیات ترک): غرور حسن اجازت | مگر | ندا | دی | گل
در این نمونه، دو پایه مشخص شده به صورت زیر اجرا شده‌اند که دومی
تکرار همان ملودی پایه قبل، با یک نت پایین تر است (تصویر ۳):

نمونه ۱۵ (مخالف چهارگاه): باغبان چو من رفتم | زین | چمن | حرمت
باد

وزن عامیانه این مصراع را می‌توان به شکل «-||-||-||-||-||» نشان داد. دو پایه‌ای که در مصراع بالا و مطابق برش‌های آواز دوامی به صورت پررنگ مشخص شده‌اند بر مجموعه «-||-» منطبق‌اند که برشی است منطبق بر خوانش عامیانه این شعر. عبدالله دوامی هنگام اجرا، با کششی که حاصل کشش خودِ هجا به علاوه اشاره بعد از آن است، ملودی پایه اول (هجای «زین») را با دو مبین هجا از پایه دوم (هجای «من») موازی کرده است؛ با این تفاوت که یک هجا یا نت کوتاه (هجای «چ») نیز به ابتدای دومی افزوده می‌شود. بنابراین در اینجا با یک توازی زائد مواجهیم (تصویر ۴)؛

zin cha man

نمونه ۱۶ (دوگاه بیات ترک): ندانم از چه سبب | رن | گ | آشنایی
نست

وزن عامیانه نمونهٔ ۱۲ به شکل «—||—||—||—||—||» است.
دو پایه پُررنگ شده در این نمونه نیز بر مجموعهٔ «—||—» منطبق اند.
بنابراین، در این برش نیز دوامی پیرو برش‌های عامیانهٔ این شعر است. باز
هم همچون نمونه پیشین، ملودی پایهٔ اول (هجای «رن») در دومین هجای
پایهٔ دوم (هجای «آ») تکرار و هجای «گ» نیز به ابتدای آن افزوده شده
است (تصویر ۵)؛

ran ge ā

می‌کند که در بسیاری از موارد با منطق عادی کلام و مرزهای زبان شناختی واژگان و عبارات ناهمخوان است. از آنجا که در آواز دوامی، موارد بسیاری می‌توان یافت که برش شعر در جاهایی نامرسوم و توجیه‌ناپذیر (در مقایسه با منطق عادی کلام) رخ می‌دهد، الگوی وزن شعر عامیانه الگویی است که به ساده‌ترین و فراگیرترین شکل می‌تواند این ناهمخوانی‌ها و برش‌های نامرسوم را توجیه کند. بنابراین، عبدالله دوامی در برش شعرها بیش از آنکه در پی انتقال معنای کلام باشد، در پی مطابقت با ریتم و وزن عامیانه این اشعار است. این الگوی وزنی را تاحدی در فرایند شکل‌گیری برخی از الگوهای ملودیک نیز می‌توان دید؛ مثلاً قطعاتی که طبق الگوی وزنی شعر عامیانه برش خورده‌اند به محلی برای ایجاد انواع توازی‌های ملودیک تبدیل شده‌اند. بنابراین می‌توان گفت با این نگاه، برش شعر نزد دوامی بر مبنای ویژگی‌های صوری شعر و با تکیه بر الگوی وزنی شعر عامیانه شکل می‌گیرد. به نظر می‌رسد، توجه به الگوی معرفی‌شده می‌تواند راه را بر رویکردی متفاوت در بحث پیوند شعر و موسیقی بگشاید؛ رویکردی که بیش از معنای شعر،

می‌شدیم. نکته دوم آن که برش‌ها و توازی‌های ملودیک، تابع ویژگی‌های فرمال شعرند و به ویژگی‌های معنایی آن تحمیل می‌شوند. مثلاً در نمونه ۱۹ این تحمیل چنان است که پایه بعد از توازی ملودیک با یک صامت «ز» (حاصل تقسیم کلمه «باز» به دو پایه «با» و «ز») و بدون تبدیلیش به هجای کوتاه آغاز می‌شود. اگرچه نمونه ۱۹ در این زمینه استثناست، ولی به هر روی تأکید می‌کند که برش شعر بر مبنای وزن عامیانه، اساس خواندن شعر، و در پیوند با این گونه توازی‌های ملودیک‌اند. از آنجا که موضوع اصلی مقاله حاضر، الگوی برش شعر بود به همین چند نمونه از توازی‌های ملودیک بر مبنای برش شعر اکتفا می‌کنیم و نمونه‌ها و انواع دیگر را به پژوهش‌های در دست انجام در آینده وامی‌گذاریم.

نتیجه‌گیری

برش یا تقطیع شعر در ردیف آوازی عبدالله دوامی، تابعی است از شیوه خواندن اشعار بر وزن اشعار عامیانه. این شیوه‌ای است مرسوم در خواندن شعر نزد فارسی‌زبانان؛ به‌ویژه آنگاه که قصد خواندن ریتمیک اشعار فارسی را داشته باشند. این وزن عامیانه، برش‌های خاص خود را نیز به اشعار تحمیل

با ویژگی‌های کاملاً صوری کلام مرتبط است.

پی‌نوشت‌ها

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

فهرست منابع

- ravayat-e ostad Abdollah Davami]. Tehran: Mahur. (In Persian)
- Khazraei, B. (2004). A look at the meter of poetry in several narrations of Iranian music [Negahi be vazn dar chand ravayat az radif-e moosighi-ye Iran]. *Mahur*, (23), 109- 128. www.magiran.com/volume/8080
- Kiani, M. (1992). *Seven dastgah of Iranian music* [Haft dastgah-e moosighi-ye Iran]. Tehran: Saz-e Nowrouz. (In Persian)
- Payvar, F. (1996). *The vocal radif and old tasnifs according to the version of Abdollah Davami* [Radif-e Avazi va tasnifha-ye ghadimi be ravayat-e Abdollah Davami]. Tehran: Mahur. (In Persian)
- Mallah, H. (1988). *The connection between music and poetry* [Peyvand-emoosighi va sh'er]. Tehran: Faza. (In Persian)
- Modarresi Ghavami, G. (2014). Juncture: Pause or Boundary? [Derang: Maks ya Marz?]. *Language Science*, 2(3), 7- 27. <https://ls.atu.ac.ir/article/3103.html>
- Shirmohammad, R. & Shirmohammad, R. (2023). *Abdollah Davami's vocal radif* [Radif-e Avazi be ravayat-e Abdollah Davami]. Tehran: Mahur. (In Persian)
- Tabibzadeh, O. (2003). *Metrics of the Persian folk poetry* [Tahlil-e vazn-e sh'er-e amiyane-ye Iran]. Tehran: Nilufar. (In Persian)
- Tabibzadeh, O. (2010). A Comparative study of quantitative and accentual-syllabic meters in Farsi and Gilaki [Barrasi-ye tatbighi-ye vaznha-ye kami va tekiyei dar Farsi va Gilaki]. *Adab Pazhuhi*, 4(1), 7- 30. https://journals.guilan.ac.ir/article_362.html
- Tabibzadeh, O. (2010). The beats of Persian folk poetry [Zarbha-ye sh'er-e amiyane-ye Farsi]. *Name-ye Farhangistan*, 59(3), 65- 77. <https://ensani.ir/fa/article/371738>
- Tabibzadeh, O. & Mirtalaei, M. (2010). Metrical features In Persian songs and tasnifs [Vizhegiha-ye vazni dar taraneha va tasnifha-ye Farsi]. *Name-ye Farhangistan*, 14(1), 52-70. https://nf.apll.ir/issue_19703_19708.html
- Tala'i, D. (2019). *The book of avaz: Decodification of Persian vocal music based on Abdollah Davami's radif* [Ketaf-e Avaz: Ramzgoshaei-ye Avaz-e Irani bar asas-e radif-e Abdollah Davami]. Tehran: Mahur.
- Azarsina, M. (2014). *Poem or Music? (The rhythm of blank verse)* [Sh'er ya moosighi? (Tanana-ye Sh'er-e sepid)]. Tehran: Soroosh. (In Persian)
- Bateni, M.R. (1969). *Description of the grammatical structure of the Persian language* (Based on a general theory of language) [Tosif-e sakhteman-e dasturi-ye zaban-e farsi (Bar mabna-ye yek nazariye-ye Omumi-ye zaban)]. Tehran: Amirkabir. (In Persian)
- Davami, A. (2002). *Abdollah Davami's vocal radif* [Radif-e Avazi-ye Abdollah Davami]. Tehran: Mahur. (In Persian)
- Dehlavi, H. (2022). *The connection between poetry and vocal music* [Peyvand-e sh'er va moosighi-ye Avazi]. Tehran: Mahur. (In Persian)
- Fatemi, S. (2003). *Nursery rhythms in Iran: A study on Persian folk poetry meters* [Ritm-e koodakane dar Iran: Pzhuheshi piramoon-e vazn-e sh'er-e amiyane-ye Farsi]. Tehran: Mahur. (In Persian)
- Fatemi, S. (2004). The connection between poetry and music; rule or style [Peyvand-e sh'er vamoosighi; gha'ede ya sabk?]. *Mahur*, (28), 137- 160. www.magiran.com/volume/27393
- Forugh, M. (1958). The connection between poetry and music (10) [Peyvand-e sh'er vamoosighi]. *Music Magazine*, (29), 67- 73. <https://ensani.ir/file/download/article/20120504115932-6099-370.pdf>
- Haghsheenas, A.M. (2003). *Phonetics* [Avashenasi]. Tehran: Agah. (In Persian)
- Karamati, M. (2014). *Abdollah Davami's vocal radif* [Radif-e Avazi be

طیب‌زاده، امید (۱۳۹۵). ضرب‌های شعر عامیانه فارسی. نامه فرهنگستان، ۵۹ (۳)، ۶۵-۷۷. <https://ensani.ir/fa/article/371738>

طیب‌زاده، امید و میرطلایی، مائده (۱۳۹۴). ویژگی‌های وزنی در ترانه‌ها و تصنیف‌های فارسی. نامه فرهنگستان، ۱۴ (۱)، ۵۲-۷۰. https://nf.apll.ir/issue_19703_19708.html

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

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

فاطمی، ساسان (۱۳۸۴). پیوند شعر و موسیقی: قاعده یا سبک؟. فصلنامه ماهور، (۲۸)، ۱۳۷-۱۶۰. <https://www.magiran.com/volume/27393>

فروغ، مهدی (۱۳۳۷). پیوند شعر و موسیقی (۱۰). مجله موسیقی، (۲۹)، ۶۷-۷۳. https://ensani.ir/file/download/article/20120504115932-609_9-370.pdf

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

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

مدرسی قوامی، گلناز (۱۳۹۳). درنگ: مکث یا مرز؟. علم زبان، (۳)، ۲۷-۲۰. https://ls.atu.ac.ir/article_3103.html

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

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

(In Persian)

Vahidiyan Kamyar, T (2000). *Prosody of speech in Persian* [Nava-ye goftar dar Farsi]. Mashhad: Ferdowsi University. (In Persian)

آذر سينا، مهدی (۱۳۹۵). شعر؟ یا موسیقی؟ (تننای شعر سپید). تهران: سروش.

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

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

حق‌شناس، علی محمد (۱۳۸۲). آواشناسی. تهران: آگه.

خضرائی، بابک (۱۳۸۳). نگاهی به وزن شعر در چند روایت از ردیف موسیقی ایران. فصلنامه ماهور، (۲۳)، ۱۰۹-۱۲۸. <https://www.magiran.com/volume/8080>

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

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

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

طیب‌زاده، امید (۱۳۸۲). تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی. تهران: نیلوفر.

طیب‌زاده، امید (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی وزن‌های کمی و تکیه‌ای در فارسی و گیلکی. فصلنامه ادب پژوهشی، (۱۴)، ۷-۳۰. https://journals.guilan.ac.ir/article_362.html