صفحات ۹۵ - ۱۰۳
نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی • شماره ۳۸ • پاییز ۱۳۸۸

تأثیر ویژگی‌های آوایی زبان فارسی بر موسیقی آوازی

علیرضا محمدی کله سر*[۱]، دکتر محرم رضایتی کیشه خاله[۲]

[۱] دانشجوی دوره ی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران.
[۲] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۹/۱۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۱۱/۵)

چکیده:

انتخاب و شیوه ی خواندن شعر از سوی آوازخوان، یکی از مهم ترین بخش های موسیقی آوازی محسوب می شود. اهمیت این نکته را باید در نقش شعر در شکل گیری جملات موسیقایی جستجو کرد. چنانکه می توان گفت شیوه ی ادای شعر در آواز افزون بر انتقال معنا ویژگی های موسیقایی زبان را نیز منتقل می کند. در این نوشتار، نقش دو ویژگی آوایی زبان فارسی در ردیف آوازی محمود کریمی بررسی شده است؛ تأثیر کمیت هجا در شکل گیری وزن و تأثیر تکیه در گردش ملودی. به عبارت دیگر، این پژوهش در پی پاسخ گویی به این سوال است که وجود این ویژگی ها در شعر، چه تأثیری بر شکل گیری آهنگ و الگوهای آوازی داشته است. به این منظور با انتخاب نمونه هایی از ردیف آوازی کریمی، به کاوش در موارد مقابل پرداخته شده است: - تناظر میان میزان کشش هجاها در واژگان فارسی و کشش نت های موسیقی که می تواند به شکل گیری وزن در آواز بینجامد؛ - ایجاد الگوهای ملودیک در آواز ایرانی در اثر تغییر ارتفاع صوت در هجاهای تکیه بر و تغییر آهنگ کلام در انواع جملات زبان فارسی (پرسشی، شرطی، امری، مرکب و ...). در این بخش افزون بر بررسی چگونگی تطابق الگوهای زبانی با نمونه های آوازی، راهکارهای موجود در موسیقی آوازی برای حفظ این تطابق نیز معرفی شده اند.

واژه های کلیدی:

تکیه، کمیت هجا، آهنگ جمله، آواز، محمود کریمی.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۳۱۱-۶۶۱۹۶۰۵، نمابر: ۰۱۳۱-۳۲۲۹۲۰۱، E-mail: ilia_101@yahoo.com.

مقدمه

به کارگیری کلام به همراه موسیقی پیشینه ای طولانی دارد، چنانکه آن را از شیوه های روایت اساطیر و اجرای آیین ها تا نگاه زیباشناختی امروز می توان پیگیری کرد. در موسیقی ایرانی نیز انواع آوازها (ردیف، نقالی، مثنوی خوانی، تعزیه و ...) همواره از شعر به عنوان عنصری اساسی سود جسته اند. بی شک این پیوند دیرینه، تأثیر این دو حوزه بر یکدیگر را نیز به همراه داشته است. نمود این پیوند را در نتایج مطالعات مربوط به زبان و ویژگی‌های موسیقایی آن می توان دید. افزون بر مطالعات زبان شناسان در حوزه ی آواشناسی، موسیقی شعر نیز همواره یکی از بسترهای مطالعه ی عناصر موسیقایی در کلام محسوب می شده است. این رویکرد به شعر، به عنوان پدیده ای زاییده ی زبان، در مطالعات اندیشمندان ایرانی نیز سابقه ای طولانی دارد. با این حال، سویه ی دیگرِ پیوند زبان و موسیقی، یعنی اثرپذیری موسیقی از زبان، به دلیل کمبود پژوهش های علمی در زمینه ی موسیقی ایرانی مورد غفلت واقع شده است. بنابراین یکی از موضوعاتی که پرداختن به آن به منظور واکاوی ابعاد مختلف موسیقی دستگاهی ضروری به نظر می رسد، اثرات شعر و ویژگی های زبانی آن بر شکل ساختاری ردیف موسیقی ایرانی است.

در این نوشتار، به منظور پرداختن به یکی از وجوه این موضوع، اثرگذاری برخی ویژگی های آوایی زبان فارسی بر موسیقی آوازی مورد توجه قرار گرفته است. به این منظور، پس از معرفی دو ویژگی کمیت هجا و تکیه، نقش آنها در شکل گیری حرکات ملودیک آواز ایرانی بررسی می شود. این مطالعه در سطح واژگان، گروه های نحوی و آهنگ جملات زبان فارسی، به همراه تحلیل پانزده نمونه ی آوازی انجام می گیرد.

به دلیل تأکید این پژوهش بر شیوه ی آوازی محمود کریمی، نمونه های تحلیلی از ردیف آوازی وی گزینش شده اند. در این تحقیق، ابتدا گوشه های ردیف کریمی، پس از بررسی و مقایسه، بر اساس ویژگی های زبانی اشعار و شیوه ی تلفیق شعر و موسیقی، دسته بندی شده اند. سپس از هر دسته، با رعایت تنوع، مناسب‌ترین نمونه ها گزینش شده و مورد تحلیل قرار گرفته اند[۱].

نگاهی به پیشینه ی تحقیق

پژوهش های انجام شده در حوزه ی ارتباط و پیوند میان زبان و موسیقی ایرانی، در قالب دو رویکرد قابل توصیف اند. "معنامحوری" را مهم ترین ویژگی مباحث نخستین رویکرد می‌توان محسوب کرد. نگاه به شعر همچون وسیله ای برای بیان و انتقال مفهوم، که خود نتیجه ی همین نگرش نسبت به زبان است، شالوده‌ی این دسته از تحقیقات را تشکیل می دهد. از این رو، در این پژوهش ها، اولاً همواره موسیقی آوازی مورد بررسی قرار گرفته و ثانیاً این بررسی ها معطوف به چگونگی ادای کلمات در آواز به منظور انتقال بهتر معنا بوده است. شاید بتوان گفت کامل‌ترین پژوهش در این باره از سوی حسین دهلوی در کتاب "پیوند شعر و موسیقی آوازی" (۱۳۷۸) انجام شده است. وی در این کتاب، به شرح نکاتی می پردازد که آهنگساز موسیقی آوازی (اُپرا و تصنیف) با رعایت آنها به انتقال بهتر معنای شعر کمک می‌کند؛ نکاتی از قبیل تاکیدها، تکیه ی کلمات، میزان کشش هجاها و ... از جمله مواردی است که آهنگساز به منظور وفادار ماندن به معنای شعر به رعایت آنها ملزم شده است.

"مجید کیانی" نیز در کتاب "هفت دستگاه موسیقی" (۱۳۷۱)، در بخش مربوط به موسیقی آوازی، به بیان اهمیت رعایت نکات شعری از سوی خواننده پرداخته، انتقال معنی را نتیجه ی این توجه می شمارد. همچنین محمدرضا لطفی (۱۳۸۱) در چهارمین کتاب سال شیدا به این نکات از همین منظر پرداخته است. منصور اعظمی کیا (۱۳۷۷) علاوه بر تأکید بر رعایت نکات زبانی (همچون تأکیدها و تکیه ها)، به آرام خوانی و واضح خوانی اشعار برای تفهیم مخاطب نیز پای فشرده است.

روح الله خالقی نیز درفصلی از اثر معروف خود، "نظری به موسیقی" (۱۳۷۷)، در اشاره ای کوتاه پیوند شعر و موسیقی را در مؤلفه هایی چون تأثیرگذاری بر شنونده و همراه شدن شعر با موسیقی به منظور از بین بردن اثر خسته کننده موسیقی خلاصه کرده است (ر.ک خالقی، ۱۳۷۷، ۱۹۴-۱۸۸).

رویکرد دیگر این پژوهش ها، ناظر بر اشتراک شعر و موسیقی در ریتم و وزن است. دهلوی در تحقیق خود، با مقایسه ی هجاهای کوتاه، بلند و کشیده و مقایسه ی آن با کشش نُت های موسیقی در قطعات ضربی (میزان دار)، به لزوم رعایت اندازه ی کشش هجاها در کلمات تأکید کرده و اختیارات آهنگساز را در تعیین و انتخاب وزن آهنگ شرح داده است. کیانی نیز افزون بر پرداختن به مبحث ریتم در ردیفِ سازی، از بررسی این موضوع در گوشه های ریتم‌داری همچون کرشمه و چهارپاره و همچنین تحلیل برخی از گوشه‌های آوازی نیز غافل نبوده است (ر.ک کیانی، ۱۳۷۱، ۹۶-۷۴).

توجه به میزان کشیدگی هجاها، در پژوهش های مربوط به موسیقی شعر نیز انعکاس داشته، ازاین رو، در تبیین موسیقی

شعر، به بررسی کمیت هجاها از نظر کشش تحت عنوان وزن و عروض پرداخته شده است.

در مجموع می توان گفت: تحقیق در وزن شعر، تنها رویکردی بوده است که به بررسی ویژگی های زبانی شعر و ارتباط آن با موسیقی انجامیده است؛ هرچند هدف این پژوهش ها یا مقایسه ی ریتم های موسیقی با وزن های شعری بوده و یا توجه دادن خوانندگان و آهنگسازان به رعایت میزان کشیدگی هجاها به منظور انتقال معنای شعر.

چشم اندازهای این تحقیق

اگر پژوهش های پیشین به بررسی اشتراکات و پیوندهای شعر به عنوان وسیله ای برای انتقال معنی، با موسیقی به عنوان وسیله ای برای ارائه ی بهتر شعر پرداخته اند، باید گفت: پژوهش حاضر در پی تبیین ارتباط شعر به عنوان پدیده ای زبانی و برخوردار از نظامی زبان شناختی با موسیقی به عنوان پدیده ای متأثر از ویژگی های زبانی است. بنابراین، مهم ترین هدف این تحقیق را باید توصیف همانندی های موجود بین ساختار موسیقایی حاصل از ویژگی های آوایی زبان و همین ساختارها در جملات موسیقی دستگاهی دانست. به عبارت دیگر، این نوشتار در پی توصیف امکان انطباق این همانندی‌ها است نه تجویز آن برای انتقال بهتر معنا. چنین پژوهشی می تواند راه را برای نشان دادن تأثیر احتمالی عناصر آوایی زبان فارسی در شکل گیری ساختارهای موسیقی ایرانی بگشاید. بررسی این موضوع، که خود در گرو کندوکاو در "ردیف سازی" و همچنین کاوش در پیوندهای مشابه میان موسیقی هر منطقه با ویژگی های آوایی زبان و گویش آن منطقه است، پژوهش های مفصل دیگری را می‌طلبد.

در مجموع، نگاه این تحقیق معطوف به واکاوی امکانات، ظرفیت ها و توانایی‌های جملات موسیقی آوازی درانعکاس ویژگی‌های موسیقایی زبان است.

ویژگی‌های موسیقایی زبان فارسی

نُت[۲]، به عنوان کوچکترین واحد یک قطعه ی موسیقی، دو ویژگی را با خود به جملات و کل قطعه منتقل می کند: زیر و بمی و کشش. به عبارت دیگر، قرار گرفتن هر نت بر روی خطوط حامل، نشانه ای است برای دلالت بر این دو ویژگی.

در زبان شناسی، متناظر با این دو ویژگی، مباحثی چون وزن (ریتم) و تکیه جزو واحدهای زیر زنجیری مختصه های آوایی زبان بررسی می شوند. گفتنی است، واحدهای زبر زنجیری واحدهایی هستند که "اولاً همزمان با بیش از یک واحد زنجیری تولید می شوند و ثانیاً جایگاه آن ها در زنجیره ی گفتار متغیر است" (حق شناس، ۱۳۶۸، ۱۲۱). کمیت هجاها که در زبان فارسی با سه نوع کشیدگی اصلی کوتاه، بلند و کشیده از هم متمایز می شوند با مبحث وزن در ارتباط است. همچنین بنابر تعاریف ارائه شده تکیه در یک واژه، نشان دهنده ی برجستگی هجای تکیه بَر نسبت به هجاهای دیگر است. این برجستگی می تواند در نتیجه ی تغییر و تفاوت در دمیدگی و فشار هوا، درجه ی زیر و بمی (ارتفاع صوت) و کشش واکه ای حاصل شود (حق شناس، ۱۳۶۸، ۱۲۴؛ مشکوةالدینی، ۱۳۷۷، ۱۱۷). مثلاً می‌توان تکیه در زبان انگلیسی را حاصل تفاوت در فشار هوا بر روی هجای خاص (حق شناس، ۱۳۶۸، ۱۲۴) و تکیه در زبان روسی را "حاصل کشش بیشتر اندام های گفتاری بر روی یکی از واکه های واژه" (کلپکو، ۱۳۸۰، ۲۱) دانست. ویژگی مهم تکیه در زبان فارسی نیز افزایش و برجستگی ارتفاع (فرکانس) هجای تکیه بَر، نسبت به سایر هجاهای واژه است (وحیدیان کامیار، ۱۳۵۰، ۹۷). به عبارت دیگر، هجاهای تکیه بَر زیرتر از سایر هجاها ادا می شود. این موضوع، تکیه را در کنار کشش هجا - به عنوان عامل پدید آورنده‌ی ریتم- به ویژگی موسیقایی زبان فارسی تبدیل کرده و آن را در تناظر با ویژگی هایی از زبان موسیقی (نت) قرار می دهد.

چنان که پیشتر اشاره شد، در پژوهش های مربوط به موسیقی شعر، بیشتر بر مباحث مربوط به کمیت هجاها زیر عنوان عروض تمرکز شده است. از آن جا که این پژوهش ها به کاربرد میزان کشیدگی هجاها در وزن و ریتم کلام توجه داشته اند، فقط در شناخت وزن شعر عروضی استفاده شده، برای گونه های دیگر کلام همچون شعر منثور، انواع نثرها و کلام عادی به کار نرفته اند.

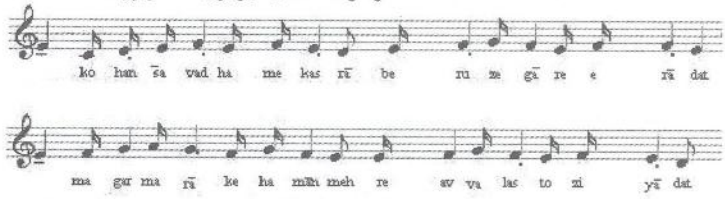
گفتنی است، ویژگی های دیگری چون موسیقی درونی، کناری و ... (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰، ۵۱)، انواع آرایه های بدیعی و بیانی و همچنین موسیقی حاصل از تناسب برخی واج ها در شعر (حافظ، ۱۳۷۶، مقدمه) بیشتر حاصل تناسبات معنایی کلمات یا واج‌ها هستند. این ویژگی ها، از آن رو که به زبان موسیقی (به معنای صوری) تبدیل پذیر نیستند، در این نوشتار از آنها صرف نظر شده است.

با جمع بندی مطالب فوق می توان گفت: در این نوشتار، دو ویژگی آوایی تکیه و میزان کشیدگی هجا در زبان فارسی، متناظر با دو ویژگی زیر و بمی و فاصله ی زمانی در نت های موسیقی، نقاط پیوند و اشتراک زبان و موسیقی در نظر گرفته شده اند. در بخش‌های بعدی، با ارائه ی نمونه هایی از آوازهای ردیف محمود کریمی، به بررسی این نقاط پیوند تحت عناوین ارزش کمی هجا و تکیه خواهیم پرداخت.

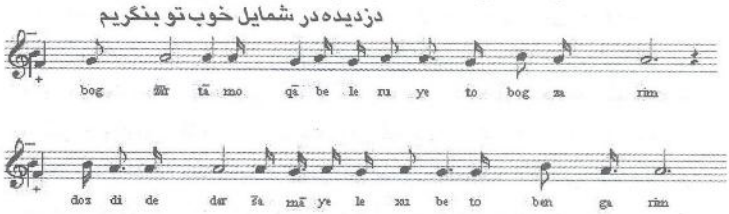
ارزش کمی هجا

برای بررسی ارزش کمّی هجاها در موسیقی آوازی و به منظور پرهیز از ورود به مبحث وزن در موسیقی دستگاهی[۳]، گوشه های موسیقی را در دو دسته ی کلی دسته بندی می کنیم: آ) گوشه هایی با محوریت وزن؛ ب) گوشه هایی با محوریت ملودی.

نمونه ۱ - کرشمه شور : کهن شود همه کس را به روزگار ارادت
مگر مرا که همان مهر اول است و زیادت



(مأخذ : نگارنده)

نمونه ۲ - درآمد سه گاه: بگذار تا مقابل روی تو بگذریم
دزدیده در شمایل خوب تو بنگریم

(مأخذ : نگارنده)

نمونه‌ی ۱ جزو دسته ی نخست محسوب می شود؛ گوشه ی "کرشمه"، در همه ی دستگاه ها الگوی وزنی مشخصی معادل با "تَنَن تَنَن تَنَنَن تَن تَنَن تَنَن تَنَنَن تَن" دارد. از این رو، معمولاً اشعاری با همین وزن در اجرای این گوشه انتخاب می شوند. اگر در نت نویسی‌های مربوط به این نمونه، نت دولاچنگ را نماینده ی هجای کوتاه و نت های کشیده تر را نماینده ی هجاهای بلند و کشیده بدانیم، به تطابق میزان کشیدگی هجاها در شعر با نحوه ی ادای آوازی آن می‌توان پی برد.

این تطابق، افزون بر گوشه هایی که بر پایه ی وزنی خاص بنا شده‌اند، در گوشه های با محوریت ملودی نیز دیده می شود. در آمد سه گاه (نمونه ی ۲)، نمونه ای است که در بیشتر بحور شعری قابل اجراست. وزن شعر اجرایی این گوشه در ردیف محمود کریمی، "تَن تَن تَنَن تَنَنَن تَن تَنَن تَنَن" است که ترتیب هجاهای کوتاه ، بلند و کشیده در آن با اجرای آوازی متناسب است[۴].

نکته ای که در این نمونه ها خودنمایی می کند، تقابل هجاهای کوتاه با بقیه ی هجاها (بلند و کشیده) است. در نمونه های آوازی، معمولاً هجاهای بلند از هجاهای کشیده تشخیص پذیر نیستند؛ دلیل این امر را شاید بتوان ویژگی های خاص آواز از جمله مکث‌های طولانی تر از حد معمول و افزودن هجاهای اضافه[۵] در بین هجاهای اصلی واژه دانست. در مقابل، هجاهای کوتاه که با کوچک ترین نت قطعه ی آوازی مطابقند، نقشی مهم در آرایش هجایی آوازها دارند. در بخش های بعد به اهمیت هجاهای کوتاه در گردش ملودی نیز اشاره خواهد شد.

تکیه[۶]

در بررسی تکیه در سطح واژگان منفرد، جایگاه تکیه با توجه به نوع دستوری واژه قابل پیش بینی است. در این حالت، هجاها در واژگان مختلف یک جمله، به دو گروه تکیه بر و بی تکیه تقسیم می‌شوند؛ به این ترتیب که در هر واژه یک هجا بر اساس قواعد زبان شناختی تکیه بر و بقیه بی تکیه هستند. گفتنی است، در سطح جمله، علاوه بر این تقسیم بندی، هجاهای تکیه بر نیز خود، بر مبنای شدت و ضعف تکیه از هم متمایز می شوند. به عبارت دیگر، تکیه بر حسب جایگاه واژه در جمله، یا در ارتباط با واژه بست های آن و یا تأکید بر بخشی از جمله، می تواند حذف شده یا ضعیف تر ادا شود (لازار، ۱۳۸۴، ۵۰). مثلاً در گروه اسمی دو کیلو برنج، از آن جا که دورترین واژه نسبت به هسته ی گروه باید دارای قوی ترین تکیه باشد (اسلامی، ۱۳۸۴، ۶۳)، واژه ی دو قوی ترین تکیه را گرفته، هجاهای تکیه بر در واژه های کیلو و برنج در جایگاهی ضعیف تر نسبت به آن قرار می گیرند.

گفتنی است قواعد موجود درباره ی قدرت و ضعف تکیه ها در جملات و گروه های نحوی را در صورتی می توان پیش بینی کرد که جمله به صورت بی نشان (بدون تأکید) تولید شود. در تولید نشان‌دار، با توجه به قصد گوینده و بافت جمله، ممکن است برخی واژه ها از ارزش تولیدی بیشتری برخوردار شده، در نتیجه هجای تکیه بر این واژگان با ارتفاع صوتی بیشتری تولید شود. برای نمونه، آرایش تکیه ها در تولید بی نشان جمله ی علی از مدرسه آمد می تواند به صورت "a'li az madre'se a'mad" باشد. در این حالت هجای پایانی واژگان علی، مدرسه و آمد تکیه گرفته‌اند. اکنون اگر این جمله در جواب سؤالی همچون چه کسی از مدرسه آمد؟ تولید شده و اصطلاحاً نشان دار باشد، آرایش تکیه‌ها کمی تغییر کرده و تکیه ی هجای دوم واژه ی علی با قدرتی بیشتر از تکیه ها در واژگان مدرسه و آمد نمود می یابد. با این کار با ایجاد تقابل میان علی و نام های دیگر، به سؤال مذکور پاسخ داده می شود. همچنین اگر جمله ی مذکور در پاسخ به سؤال علی از خانه آمد؟ تولید شود، تکیه در واژه ی مدرسه از قدرت بیشتری برخوردار خواهد بود، تا نشان دهنده ی تقابل مدرسه با مکان‌های دیگر باشد.

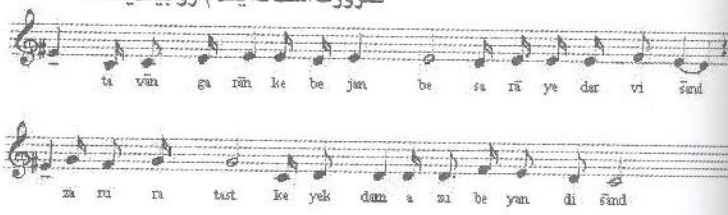
در این بخش، با بررسی چند نمونه از آوازهای ردیف مرحوم محمود کریمی به چگونگی تطبیق افزایش و کاهش ارتفاع صوت در این آوازها با قوت و ضعف و جایگاه تکیه ها در واژگان اشعار مربوطه خواهیم پرداخت. در اینجا یادکرد این نکته ضروری به نظر می رسد که برخی جملات آوازی به دلیل سعی خواننده در تطابق با ملودی گوشه ی مورد نظر، به طور کامل با آرایش تکیه ها در جملات شعر متناظر نیست. این عامل، گاه، به تقابل معنایی در واژه یا جمله ی مذکور می انجامد که پژوهش‌های پیشین، آن را، به دلیل خدشه ای که به معنای شعر وارد می کند، از جمله عیوب آوازی دانسته اند. همان‌گونه که پیشتر گفته شد، از آن جا که رویکرد این پژوهش پرهیز از تجویز و معنا محوری است از ورود به این مبحث خودداری کرده، به توصیف این همانندی ها بسنده می شود.

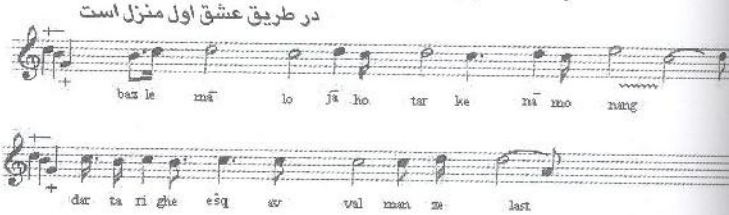
بررسی در سطح واژگان و گروه های نحوی

در این بخش با بهره گیری از قواعد مربوط به آواشناسی در زمینه‌ی جایگاه تکیه در واژگان و گروه های نحوی و مقایسه ی آن با اجراهای آوازی، ظرفیت های جملات موسیقی در انعکاس ویژگی های

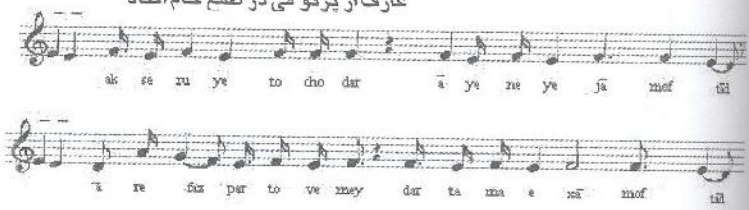
آوایی زبان نشان داده خواهد شد. گفتنی است، در بررسی نمونه ها بیشتر بر تکیه در سطح واژگان پرداخته خواهد شد، زیرا در به دلیل تولید نشان دار بیشتر جملات و گروه های نحوی، تشخیص واژه‌ی مورد تأکید به صراحت ممکن نبوده، تعیین جایگاه تکیه نیز با مشکل روبرو می شود.

نمونه های این بخش از نظر تطابق و عدم تطابق جایگاه تکیه با اجرای آوازی آن، در دو دسته بررسی می شوند؛ در نمونه های دسته‌ی نخست به جستجوی این تطابق پرداخته شده است:

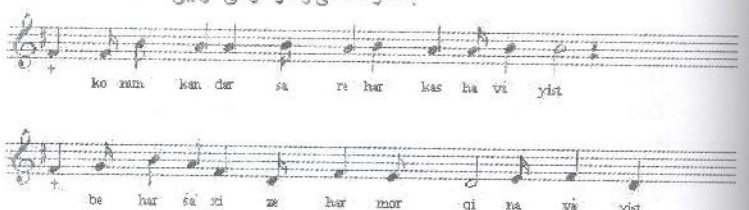
نمونه۳- درآمد همایون: توانگران که به جنب سرای درویشند
ضرورت است که یکدم ازو بیندیشند

(مأخذ: نگارنده)

نمونه۴- مثنوی مخالف سه گاه: بذل مال و جاه و ترک نام و ننگ
در طریق عشق اول منزل است

(مأخذ: نگارنده)

نمونه ۵- درآمد شور: عکس روی تو چو در آینه ی جام افتاد
عارف از پرتو می در طمع خام افتاد



(مأخذ: نگارنده)

نمونه۶- نیریز: کنون کاندر سر هر کس هوایی است
به هر شاخی ز هر مرغی نوایی است

(مأخذ: نگارنده)

همانطور که ملاحظه می شود اسم های "سرا، درویش، ضرورت، طریق، عشق، منزل، آینه، عارف، پرتو و طمع"، بدون هیچ گونه نشانه‌ی تصریفی به کار رفته اند؛ بنابراین، طبق قاعده، تکیه ی آنها بر هجای پایانی واقع می شود (مشکوه الدینی، ۱۳۷۷، ۱۱۹-۱۱۸). با دقت در آهنگ های نگاشته شده برای نمونه های فوق، می توان دید هجای پایانی این کلمات با نُتی زیرتر نسبت به دیگر هجاهای همان واژه اداشده، تنها استثنا در میان این کلمات، واژه ی "آینه" از نمونه ی پنجم است. در این واژه هرچند ارتفاع صوتی هجای آخر نسبت به هجای دوم زیرتر است، با این حال در ارتفاعی برابر با هجای نخست ادا شده است.

اسم های "هوایی، شاخی، مرغی، نوایی" در نمونه ی ششم اسم هایی هستند که به یاء نکره ختم شده و تکیه ی آنها بر هجای ماقبل پایانی واقع می شود (همان جا). با نگاهی به آهنگ آوازی این کلمات، زیرتر بودن نُتِ مربوط به این هجا را نسبت به هجاهای دیگر واژه می توان دریافت.

بالاخره، تکیه در واژه ی "توانگران" که اسمی است مختوم به یک پسوند و یک علامت جمع (ان)، بر "ان" واقع می شود (اسلامی، ۱۳۸۴، ۶۷). بالاتر بودن ارتفاع صوتی هجای مربوط به علامت جمع در این واژه نسبت به هجاهای دیگر مشهود است.

در سطح گروه های نحوی، میان حرکت ملودیک آوازهای اجرا شده و جایگاه تکیه در این گروه ها، تطابق کمتری نسبت به واژگان منفرد دیده می شود. شاید بتوان علت آن را در کشیدگی بیش از حد معمول هجاها در آواز نسبت به خواندن عادی شعر دانست. این عامل سبب کم شدن پیوستگی آهنگین میان واژگان یک گروه، و در نتیجه کم شدن تأثیر تکیه ی هجایِ تکیه بر بر سایر هجاها می شود. به نظر می رسد این توجیه برای آوازهای محمود کریمی، که آوردن هجای اضافه و در نتیجه کشیدگی بیش از حد معمول هجاهای واژه از ویژگی های سبکی وی محسوب می شود، قابل قبول باشد. با پذیرش این توجیه، باید در گروه های با تعداد واژگان کمتر (و واژگانی با تعداد هجای کمتر)، شاهد تطابق جایگاه تکیه ی گروه با اجرای آوازی آن باشیم.

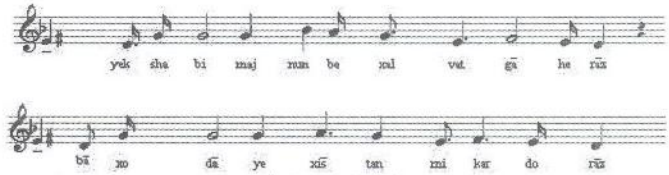
با دقت در نمونه های فوق می توان دید برخی از گروه های حرف اضافه ای، جزو گروه های نحوی ای هستند که این تطابق در آنها دیده می شود. این نکته را می توان نتیجه ی تک هجا بودن حروف اضافه ی مذکور دانست. این عامل به حفظ پیوستگی آهنگین میان هجاها در این گروه ها می انجامد. مثلا گروه های حرف اضافه ای از او، در جام و از پرتو، باید تکیه را در دورترین مکان ممکن نسبت به هسته بپذیرند (همان، ۷۲). با توجه به این که این گروه ها وابسته ای حداکثر دو هجایی و هسته ای یک هجایی دارند، این قاعده در اجرای آوازی نیز دیده می شود؛ یعنی زیرترین نُت مربوط به او، جام و هجای دومِ "پرتو" است. همچنین، تکیه در گروهِ "در طریق عشق" باید بر دورترین مکان نسبت به هسته، یعنی "عشق"، واقع شود. ولی با توجه به اینکه هسته ی گروه (در) بیش از یک وابسته گرفته است (طریق، عشق)، می بینیم که این واژه تکیه ای برجسته تر از تکیه در واژگان دیگر گروه ندارد. به عبارت دیگر هریک از واژگان گروه از تکیه ای جداگانه، همانندواژه‌ای منفرد و بی نشان، برخوردارند. این مطلب را در مورد گروه های "اندر سر هر کس، در آینه ی جام، از پرتو می و در طمع خام"، همچنین گروه اسمی "عکس روی تو" نیز می توان مشاهده کرد.

در مجموع می توان گفت: در اجرای ردیف آوازی محمود کریمی، در سطح گروه های نحوی، هرچه تعداد هجاهای هسته و وابسته های آن بیشتر باشد امکان و احتمال عدم برجستگی هجای تکیه برِ گروه بیشتر است. در این شرایط هر واژه تکیه ی خود -در حالت مستقل-

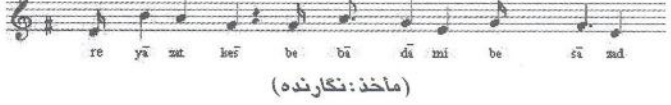
را حفظ می کند و در نتیجه شاهد عدم تطابق میان آرایش تکیه ها در گروه های نحوی و اجرای آوازی آن خواهیم بود. کشیدگی بیش از حد معمول هجاها و فاصله ی میان کلمات در اجرای آوازی (به ویژه در شیوه ی محمود کریمی) را می توان دلیل پوشیده ماندن و طبیعی به نظر رسیدن این عدم تطابق دانست.

گفتنی است، در نخستین مصراع نمونه ی چهارم، به رغم وجود وابسته های زیاد، شاهد مطابقت جایگاه تکیه ی اصلی گروه نحوی با نمونه ی آوازی هستیم؛ در این مصراع که از دو گروه اسمی بذل مال و جاه و ترک نام و ننگ تشکیل شده است، به دلیل معطوف بودنِ دو گروه به یکدیگر، تکیه ی اصلی باید در دورترین مکان ممکن نسبت به هسته واقع شود. در اجرای آوازی نیز برجستگی ارتفاع صوتی مربوط به واژه ی ننگ را نسبت به دیگر واژه های این مصراع می توان دید. به نظر می رسد دلیل این برجستگی (که برخلاف قاعده ی پیش گفته است) بیشتر به آهنگ جمله مربوط است تا رعایت تکیه در گروه های نحوی. این موضوع در بخش بعد بررسی خواهد شد.

افزون بر نمونه ها و ابیاتی که جایگاه تکیه ی کلمات در آنها با اجرای آوازی مطابقت دارد، نمونه هایی را نیز می توان یافت که حرکت ملودیک آن در اجرای آوازی محمود کریمی، خلاف قواعد موجود در زبان شناسی در پیش بینی جایگاه تکیه است. این دسته از نمونه ها را نیز در دو سطح واژگان و گروه های نحوی می توان بررسی کرد.

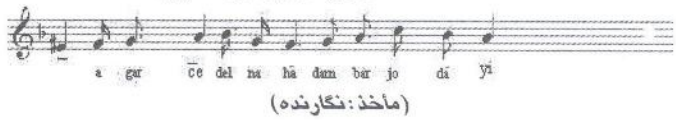
نمونه۷- مثنوی اصفهان: یک شبی مجنون به خلوتگاه راز
با خدای خویشتن میکرد راز

(مأخذ: نگارنده)

نمونه۸- طوسی: [مرا کیفیت چشم تو کافی است]
ریاضت کش به بادامی بسازد



(مأخذ: نگارنده)

نمونه۹- نی داود: اگر چه دل نهادم بر جدایی
[ولی سوزم ز داغ آشنایی]



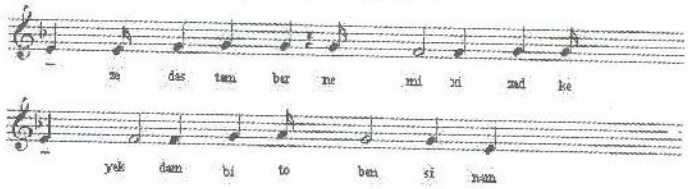
(مأخذ: نگارنده)

در نمونه های فوق، آهنگ اجرایی واژگانی چون "مجنون، خلوتگاه، خویشتن، ریاضت کش، بادامی، جدایی" با الگوی زبان شناسیک آنها مطابقت ندارد. تکیه در واژه ی بادامی به عنوان اسم مختوم به "یاء نکره"، باید بر هجای ماقبل پایانی و در بقیه ی واژگان، به عنوان اسم یا صفت، بر هجای پایانی قرار گیرد. با نگاهی به آهنگ های اجرایی عدم رعایت این قواعد را می توان مشاهده کرد؛ چنان که، مثلاً، در واژه ی بادامی، نُتِ مربوط به هجای نخست، زیرتر از بقیه ادا شده است. با بررسی ردیف آوازی محمود کریمی می توان دید که این گونه نمونه ها بیشتر به گوشه هایی مربوط می شوند که الگویی آهنگین و وزنی مشخص تر و محدودتری نسبت به سایر گوشه ها دارند؛ گوشه هایی چون کرشمه، مثنوی، سیخی،رامکلی، نیریز، نغمه، شهابی، چهارپاره و... . به بیانی دیگر، محدودیت ملودیک گوشه های مذکور و لزوم تطابق شعر با آن، گاه، به هم ریختن سامانه‌ی آهنگین کلام (در سطح واژگان) را در پی دارد.

آن چه در این نمونه ها روی داده عبارت است از ادای یک واژه بر طبق الگوی آهنگ واژه ای دیگر. مثلاً، واژه ی جدایی (مختوم به یاء مصدری) در نمونه ی نهم، بر طبق الگوی آهنگ واژه ای همچون مبیناد ادا شده؛ یعنی تکیه از هجای آخر به هجای اول منتقل شده است. پس می توان گفت: دلیل عدم تطابق الگوی آهنگ واژه در ردیف کریمی با الگوی زبان شناسیک آن را باید در اجرای یک واژه بر طبق الگوی آهنگی واژه ای دیگر جست، نه خارج شدن از الگوها و ساختارهای آهنگین زبان فارسی. این نکته با سعی در نگاهی عمیقاً موسیقایی (با در نظر گرفتن مؤلفه های کشش هجا و ارتفاع صوتی) به واژگان و جملات، و صرف نظر از معنای واژه و تلفظ حروف دریافتنی است. به عبارت دیگر، این عدم تطابق را باید حاصل جابجایی تکیه بر روی هجای واژه ها، یعنی اجزاء وزن عروضیِ اشعار محسوب کرد. مثلاً در نمونه ی ۸ به جای الگوی "تَنَن تَن تَن تنَن تَن تَنَن تَن" ، الگوی "تَنَن تَن تَن تَنَن تَن تن تَنَن تَن" اجرا شده[۷] که خود می تواند الگویی زبانی برای گروه، پاره جمله یا جمله ای دیگر باشد؛ چنان که برای "تَنَن تَن تَن" (معادل ریاضت کش در اجرای کریمی)، معادلی آهنگین همچون "کجایی تو؟" را می توان در نظر گرفت. نمونه ی این رویداد را در تفاوت میان لهجه های زبان فارسی نیز می توان دید؛ با این تفاوت که در آواز، بر خلاف لهجه ها، این اختلاف به راحتی تشخیص پذیر نیست. این امر در مطلب پیش گفته، یعنی کشیدگی بیش از حد هجاها و در نتیجه فاصله ی ایجاد شده میان کلمات در آواز نسبت به زبان عادی ریشه دارد. این عامل، گاه، گسست میان آهنگ واژه ها را، به ویژه در گروه های نحویِ بی نشان، در پی دارد.

شایان ذکر است، هدف از معادل یابی ها در سطور فوق، بیان این مطلب است که عدم رعایت حرکت ملودیک هجاها در آوازهای کریمی (در مقایسه با پیش بینی های زبان شناسیک آن)، فرضیه ی قائم بودن الگوهای ملودیک موسیقی ایرانی بر پایه ی ویژگی های زبانی را خدشه دار نخواهد کرد. در این موارد با صرف نظر کردن از معنا و عطف توجه به موسیقی کلام (به عنوان ترکیبی از کشیدگی و ارتفاع صوت)، می توان به محصور بودن الگوهای آوازی در حصار الگوهای آوایی زبان فارسی پی برد.

چنانکه گفته شد، عدم تطابق ها و جابجایی هایی از این دست بیشتر به گوشه هایی مربوطند که از نظر ملودی و یا وزن، الگویی مشخص تر دارند؛

نمونه ۱۰- سَیخی: زدستم بر نمی خیزد که یکدم بی تو بنشینم
به جز رویت نمی خواهم که روی دیگری بینم

(مأخذ: نگارنده)

مثلاً در نمونه ی بالا، الگوی ترکیبی هجاها و تکیه ها در نخستین مصراع، به صورت "تنن تن تن تِنن تن تن تنن تن تن تِنن تن تن" بوده که تغییر یافته ی صورت اصلی آن، یعنی "تنن تِن تن تِنن تن تن تنن تن تن تِنن تن تن" است. در این نمونه، تکیه ی دو "تَنَن" پایانی، به منظور انطباق بر گوشه ی سیخی، از هجای دوم (بلند)، به هجای نخست (کوتاه) منتقل شده است. این انتقال نیز همچون نمونه های پیشین به اجرای یک واژه بر روی الگوی آهنگ واژه ای دیگر انجامیده است. (نمونه ی چنین تغییری در واژه ی جدایی در نمونه ی ۹ نیز دیده می‌شود). در اینجا می توان به یک الگوی پرکاربرد در موسیقی ردیف اشاره کرد که بسیاری از جابجایی های تکیه در ردیف آوازی محمود کریمی نیز بر روی چنین الگویی صورت پذیرفته اند. ویژگی این الگو، قرار گرفتن تکیه (نُت زیرتر) بر هجای کوتاهی است که پیش از یک یا چند هجای بلند واقع شده است. از این رو، جابجایی تکیه در نمونه‌های آوازی نیز، چنان که در نمونه ی ۹ نیز دیده شد، در همین راستا انجام می گیرد. چند نمونه از وضعیت های ظاهر شدن این الگو به قرار زیر است:

۱) تِنَن (یک هجای کوتاه + یک هجای بلند)؛ در نخستین جمله ی گوشه ی گلریز دستگاه شور از ردیف میرزا عبدالله آمده و معادل افعال نهی دو هجایی ای همچون مرو است.

۲) تِنَن تَن (یک هجای کوتاه+ دو هجای بلند)؛ در ردیف سازی، در پایان جمله ی اول گوشه ی رُهاب شور از ردیف میرزا عبدالله آمده است. برخی معادل های زبانی این الگو عبارتند از: افعال نهی سه هجایی ای همچون نداریم و برخی جملات پرسشی همچون چه داند؟. در ردیف کریمی نیز، تکیه ی واژه ی گهربار در حصار چهارگاه در راستای انطباق بر این الگو جابجا شده است.

۳) تِنَن تَن تَن (یک هجای کوتاه + سه هجای بلند)؛ در ردیف میرزا عبدالله، نخستین جمله ی گوشه ی دو بیتی دستگاه شور با چنین الگویی به پایان می رسد. برخی معادل های زبانی آن نیز عبارتند از: افعال نفی چهار هجایی ای چون نمی خواهم، جملات سوالی ای چون "چه می خواهی؟" و ... . آخرین جابجایی تکیه در نمونه ی ۱۰ نیز در راستای انطباق بر این الگو انجام شده است.

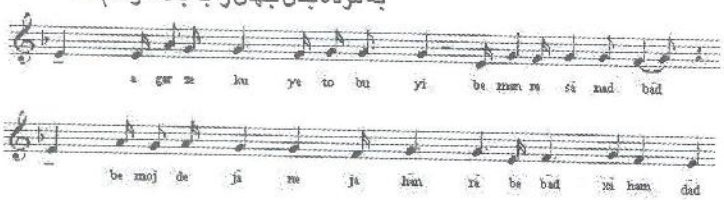
ترجیح این الگوهای موسیقایی در ردیف سازی و آوازی، شاید با کاربرد اینگونه الگوها در زبان بی ارتباط نباشد. به عبارت دیگر، چنین الگوهای موسیقایی، حاصل کاربرد فراوان الگوهای زبانی ای چون افعال نهی، نفی، افعال آغاز شده با بای تاکید یا امر، برخی جملات سوالی آغاز شده با کلمات پرسش همچون "چرا، چه، کجا، کدام و... " هستند. در این موارد، خیزش ابتدایی جمله از شدت زیادی برخوردار است، چنانکه، آهنگ جمله پس از آن به صورت افتان ادا می شود. به این ترتیب، شاید بتوان بلندی ارتفاع صوتی در سه نمونه ی بالا را متأثر از نظایر زبانی آنها دانست.

بررسی در سطح آهنگ جملات[۸]

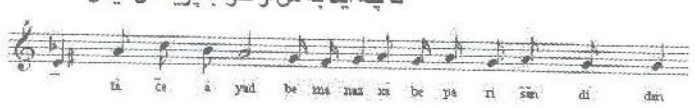
در این بخش، با بررسی ویژگی های مربوط به آهنگ جملات زبان فارسی، به تبیین ظرفیت های جملات موسیقایی ردیف موسیقی در انعکاس این ویژگی ها پرداخته خواهد شد. برای رسیدن به این هدف می توان آهنگ جملات را در دو دسته مورد بررسی قرار داد:

۱) جملاتی که به صورت بی نشان تولید شده اند؛ در این بخش، نوع حرکت ملودیک جمله وابسته به نوع دستوریِ آن بوده، با توجه به قواعد موجود در آواشناسی قابل پیش بینی و بررسی است. پرکاربردترین جملات این بخش عبارت است از: جملات خبری کامل که با فرود آهنگین در پایان آن قابل تشخیص است؛ جملات خبری ناقص که با خیز و تعلیقی در پایان آن مشخص می شوند؛ جملات پرسشی که به پاسخ بلی/خیر منجر می شوند با دو خیز در ابتدا و انتهای جمله و جملات پرسشی که به پاسخ بلی/خیر منجر نمی شوند با خیز ابتدا و فرود انتهای آن قابل تشخیص اند.

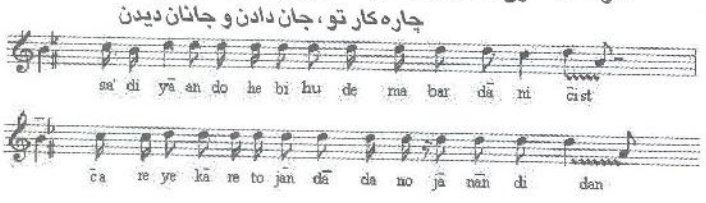
۲) جملاتی که به صورت نشاندار تولید شده اند: این جملات با تأکید بر یکی از اجزاء جمله پدید می آیند. این تأکید که حاصل تقابل این جزء با اجزایی دیگر در جمله است، به برجستگی آهنگ جمله بر روی واژه مؤکَد می انجامد.

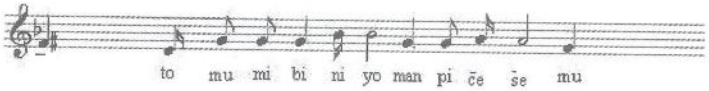
نمونه۱۱ - در آمد ابوعطا: اگر ز کوی بویی به من رساند باد
به مژده جان جهان را به باد خواهم داد

(مأخذ: نگارنده)

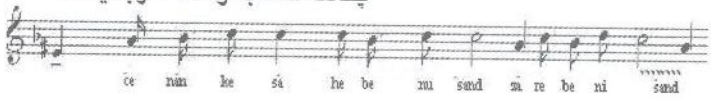
نمونه۱۲ -جامه دران اصفهان: [هر شبم زلف سیاه تو نمایند به خواب]
تا چه آید به من از خواب پریشان دیدن



(مأخذ: نگارنده)

نمونه ۱۳- اوج اصفهان: سعدیا انده بیهوده مبر دانی چیست
چاره کار تو، جان دادن و جانان دیدن

(مأخذ: نگارنده)

نمونه ۱۴ - سوز و گداز: تو مو می بینی و من پیچش مو
تو ابرو من اشارت های ابرو

(ماخذ: نگارنده)

نمونه ۱۵- راجه همایون: هر آینه لب شیرین جواب تلخ دهد
چنانکه صاحب نوشند ضارب نیشند

(ماخذ: نگارنده)

نمونه ۱۱، جمله ای خبری با ساختار شرطی است، از این رو در پایان بخش نخست با تعلیقی در آهنگ کلام مواجهیم. این تعلیق که در پایان مصرع نخست رخ می دهد، در نمونه ی آوازی نیز قابل مشاهده است. گفتنی است تعلیق جمله های ناقص که شنونده را در انتظار تکمیل پیام می گذارد، در اجرای آوازی به یاری دو راهکار به نمایش درمی‌آیند. راهکار نخست، کمک گرفتن از یک هجای اضافه در انتهای جمله است. در این نمونه، این هجای اضافه پس از هجای مربوط به واژه باد (به عنوان آخرین هجای مصراع نخست) موجب خیزی در انتهای این مصراع شده است. گفتنی است هرچند هجاهای اضافه را می توان راهبردی برای نشان دادن آهنگ این گونه جملات زبانی در اکثر اجراهای آوازی دانست، برخی گوشه های ردیف موسیقی از امکانات و ظرفیت هایی ویژه برای انطباق با آهنگ این گونه جملات برخوردارند. مثلاً گوشه هایی چون گشایش ماهور یا بیات راجه و حصار در اکثر دستگاه ها و آوازها به دلیل فواصل دانگِ مربوطه و حرکت ملودیک خاص آنها بیشتر با آهنگ جملات مرکب هماهنگ است. اکنون می توان توجیهی برای استثنای ذکر شده در بررسی نمونه ی ۴ به دست داد. با توجه به مطالب این بخش، افزایش ارتفاع صوت در واژه‌ی ننگ، ربطی به تکیه‌ی گروه نحوی ندارد، بلکه حاصل خیزی است که ناقص ماندن جمله در پایان نخستین مصراع را نشان می دد[۹].

دومین راهکار، توقفی موقت بر نتی بالاتر یا پایین تر از نت شاهد در گوشه ی خوانده شده است. بدین ترتیب، شنونده می تواند تعلیق آهنگ جمله و آواز را همزمان دریابد. نمونه ی این راهکار را در درآمد همایون (نمونه ۳) می توان مشاهده کرد.

نمونه ی ۱۲ جمله ای سوالی است که با یک خیز در ابتدا و فرودی در انتهای جمله همراه است. همین حرکت کلی ملودیک را می توان در اجرای آوازی نیز مشاهده کرد. بستر این فراز و فرود را می توان تأکیدی دانست که در اثر قرار گرفتن تکیه ای قوی بر روی هجای کوتاه کلمات پرسشی (نظیرِ چه، چرا و..) حاصل می شود. معمولاً این هجای کوتاه همراه با هجا های بعدی ساختاری آشنا تولید می کنند که نمونه‌هایی از آن در توضیحات مربوط به نمونه ی ۱۰ بررسی شد.

جمله سوالی "دانی چیست چاره کارتو؟" در نمونه ۱۳، پرسشی است که در انتظار پاسخ جواب بلی/خیر طرح شده است. خیزِ پایانی این جملات نیز می تواند یا با کمک هجای اضافی یا با قرار گرفتن در ساختار گوشه هایی که با آهنگ این گونه جملات انطباق بیشتری دارند (مانند همین نمونه)، بیان شود.

در نمونه ۱۴و ۱۵ دو جمله ی خبری به صورت نشاندار تولید شده‌اند. در نمونه ۱۱، "پیچش مو" در تقابل با "مو"، مورد تاکید قرار گرفته و در نمونه ی آوازی نیز برجسته تر اجرا شده است. در این نمونه نیز قرار گرفتن یک تکیه ی قوی بر هجای کوتاه، نسبت به هجای بعدی برجستگی "پیچش مو" را به همراه دارد. در مصراع دومِ نمونه ۱۲ نیز "ضاربِ نیش" در تقابل با "صاحب نوش" مورد تأکید قرار گرفته و موجب ایجاد خیزی پیش از فرود پایانیِ معمول در جملات خبری شده است. بنابراین در این دو نمونه الگوی خیزان-افتان جملات خبریِ نشان دار را می توان دید. در پایان گفتنی است جزء مورد تاکید در جملات نشان دار، گاه، در تقابل با اجزایی خارج از جمله (در پاسخ سؤال یا جمله ای مقدَر) ایجاد می شود. از آنجا که به دلیل نبودن قرینه‌های کافی تشخیص جزء مورد تأکید در این گونه جملات دشوار است، در نوشتار حاضر از بررسی چنین نمونه هایی خودداری شده است.

نتیجه

میزان کشیدگی هجا در واژگان اشعار، می تواند تعیین کننده ی آرایش زمانی نت ها در آواز ایرانی باشد. تناظر هجاهای کوتاه با نتِ دولا چنگ و هجاهای بلند و کشیده با نت های کشیده تر به درک این موضوع کمک می کند. همچنین در سطح تکیه ی واژگان، ویژگی تغییر ارتفاع صوت در تکیه ی فارسی، به ایجاد الگوهای ملودیک در ردیف آوازی انجامیده است. چنانکه مشاهده شد، عدم مطابقت آهنگ یک واژه با اجرای آوازی آن از آن روست که واژه ی یاد شده، بر اساس الگوی موسیقایی واژه ای دیگر اجرا شده است. ترتیب تکیه ها در گروه های نحوی - به ویژه گروه هایی با وابسته های زیاد - نیز معمولاً با اجرای آوازی آنها مطابق نیست. این مطلب را می توان نتیجه ی فاصله ی زیاد میان ادای کلمات در آواز ایرانی (به ویژه در ردیف کریمی) دانست. این فاصله که نتیجه ی تحریرها و کششش های آوازی است، به گسست رابطه ی کلمات و حذف تأثیر تکیه ها بر یکدیگر می انجامد. بنابراین در اجرای گروه های مذکور، معمولاً هر واژه تکیه ی خود را در حالت مستقل حفظ می کند. در سطح جملات، تنوع آهنگ جملات زبان فارسی با ساختار برخی گوشه های ردیف متناسب اند. شاید بتوان تمهیداتی چون ایست های موقت پیش از فرود بر شاهد و افزودن هجای اضافه را نیز نتیجه ی تطابق الگوهای آوازی بر آهنگ جملات زبان فارسی دانست.

پی نوشت ها:

۱ گفتنی است، در نت نویسی های پایان مقاله، از ثبت تحریرها خودداری و به نگارش نت های مربوط به نگارش اشعار بسنده شده است. تنها برخی از تحریرها به دلیل اهمیت نتِ پایانی، با علامت ..... نشان داده شده اند.

۲ note.

۳ برای آگاهی از جزئیات مربوط به "وزن در موسیقی ردیف" (ر.ک: کیانی، ۱۳۷۱، ۹۶-۸۷؛ همچنین شکراللهی، ۱۳۸۶، فصل پنجم).

۴ از آن جا که در پژوهش های پیشین در باره ی کشیدگی هجاها مطالب کاملی بیان شده، از توضیح بیشتر در این باره خودداری کرده و بنیان این نوشتار را بیشتر بر مبحث تکیه بنا نهاده ایم. جهت مطالعات تکمیلی درباره ی کشیدگی هجا ر.ک: دهلوی، ۱۳۸۳؛ همچنین کیانی، ۱۳۷۱، ۸۵-۷۴. همچنین شکر اللهی، ۱۳۸۶، فصل پنجم.

۵ مقصود از هجاهای اضافه در این نوشتار، نت هایی است که از سوی خواننده در میان یک یا چند کلمه، افزون بر نت های مربوط به هجاهای اصلی کلمات، اضافه می شوند. این اصوات گاه به وزن شعر و گوشه ی آوازی خدشه وارد کرده و گاه با استفاده ی هدفمند می توانند به انتقال معنای شعر یاری رسانند. مورد اخیر در بخش های بعد بررسی خواهد شد. گفتنی است در نت نویسی های پایان مقاله، هجای اضافه به کمک خط اتصال (‿) پس از نت مربوط به هجای اصلی واژه مشخص شده است.

۶ stress.

۷ هجاهایی که با خط زیر آنها مشخص شده اند (underline)، هجاهای تکیه بر هستند.

۸ intonation.

۹ با نگاهی به آهنگ نگاشته شده مربوط به نمونه ی ۴ می توان دید که این تعلیق نیز با هجایی اضافه پس از تحریر پایانی نمایان شده است.

فهرست منابع:

اسلامی، محرم (۱۳۸۴)، واج شناسی (تحلیل نظام آهنگ زبان فارسی)، سمت، تهران.
اعظمی کیا، منصور (۱۳۷۷)، راه و رسم منزل ها: شرحی بر شیوه ی عملی هنر آواز خوانی، حوزه هنری، تهران.
افراشی، آزیتا (۱۳۸۶)، ساخت آوایی زبان فارسی، سمت، تهران.
حافظ، خواجه شمس الدین محمد (۱۳۷۶)، دیوان حافظ به سعی سایه، کارنامه، تهران.
حق شناس، محمد علی (۱۳۶۸)، آواشناسی (فونتیک)، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.
خالقی، روح الله (۱۳۷۷)، نظری به موسیقی، محور، تهران.
داریوش طلایی (۱۳۷۸)، ردیف میرزا عبدالله، ماهور، تهران.
دهلوی، حسین (۱۳۷۸)، پیوند شعر و موسیقی ایران، ماهور، تهران.
شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۱)، موسیقی شعر، آگاه، تهران.
شکر اللهی، هومان (۱۳۸۴)، نگرشی بر موسیقی آوازی ایران، تخت جمشید، تهران.
کریمی محمود، ردیف آوازی (مجموعه صوتی).
لازار، ژیلبر (۱۳۸۴)، دستور زبان فارسی معاصر، ترجمه مهستی بحرینی، توضیحات و حواشی: هرمز میلانیان، هرمس، تهران.
لطفی، محمدرضا (۱۳۸۱)، چهارمین کتاب سال شیدا، خورشید، تهران.
کیانی، مجید (۱۳۷۱)، هفت دستگاه موسیقی ایران، ساز نوروز، تهران.
کلپکو، و. (۱۳۸۰)، آموزش تکیه گذاری در زبان روسی، ترجمه علیرضا اکبری پور، ترجمه، تهران.
مسعودیه، محمد تقی (۱۳۷۶)، ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی: کتاب اول آوانویسی و تجزیه و تحلیل، انجمن موسیقی ایران، تهران.
مشکوه الدینی، مهدی (۱۳۷۷)، ساخت آوایی زبان: بحثی درباره ی صداهای زبان و نظام آن، انتشارات دانشگاه فردوسی، مشهد.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۵۰)، نقشهای تکیه در فارسی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره مخصوص زبانشناسی، دوره ۱۸، ش ۳، صص ۹۷-۱۰۷.