مجله‌ی حافظ‌پژوهی
(مرکز حافظ‌شناسی- کرسی پژوهشی حافظ)
سال ۲۳، شماره‌ی ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

تحلیل مؤلفه‌های موسیقایی در غزلیات حافظ

مسیح افقه*
دانشگاه آزاد اسلامی شیراز

چکیده

ارتباط ساختاری حافظ با موسیقی به شیوه‌های مختلفی در غزلیات او مشاهده می‌گردد. ادراک موقعیت حافظ در مقابل موسیقی به‌شکل دقیق آن، با توجه به استفهام فنی موسیقی کاملا واضح نیست. اما با استفاده از نشانه‌های موجود در ابیات دیوان وی، می‌توان میزان خویشاوندی او را با موسیقی سنجید. این تمایل به‌صورت همگن در همه‌ی غزل‌ها به‌چشم‌نمی‌خورد. تجزیه‌وتحلیل در استفاده از بحور مختلف در شعر حافظ، تنها یکی از نمادهای این گرایش است؛ اگرچه اوزان عروضی غزل‌های مختلف با مقیاس‌های زمانی (وزنی) در موسیقی ایران، خواص ریتمی یکسانی را از خود نشان می‌دهد. درحالی‌که استفاده از واژگان موسیقی نیز یکی از مهم‌ترین نشانه‌های موسیقایی موجود در غزل‌های حافظ است. این مولفه می‌تواند به‌عنوان یکی از نمادهای توجه حافظ به موسیقی قلمداد گردد. باید تاکید کرد که تحلیل تلفیق شعر و موسیقی کنونی کلاسیک ایران، بیانگر خواص واژگانی است که امکان این هم‌پوشانی را قویا میسر می‌سازد. این تلفیق خصوصا در واژه‌های یک‌سیلابی به‌کارگرفته در غزلیات حافظ مشهودتر است. واژه‌هایی که با تغییر در ماهیت هجا، تغییر در معنی ندارند. باید اذعان کرد که این رویه، عموما در آواز کنونی ایران بسیار رایج است. ساختار آواز ایرانی این مجال را برای انطباق جملات موسیقایی آواز ردیف دستگاهی با غزلیات حافظ فراهم

* دانشیار گروه زمین‌شناسی و مدرس بخش آموزش موسیقی دانشگاه آزاد اسلامی شیراز.
massihafg2002@gmail.com

می‌سازد. اگرچه می‌توان آشکارا بر این نکته تاکید نمود که همه‌ی ابیات یک غزل، ظرفیت‌های موسیقی‌پذیری را به‌شکلی یکسان ندارند. با وجود اینکه ساختار موسیقی ایران از عصر حافظ تا دوره‌ی موسیقی دستگاهی (موسیقی صدوپنجاه سال اخیر) تغییراتی داشته است، اما خواص موسیقی‌پذیری شعر حافظ را می‌توان در بررسی تلفیق موسیقی در موسیقی امروز ایران جست‌وجو نمود و برای ادوار پیش از آن به خواص واژگانی مراجعه کرد.

واژه‌های کلیدی: غزل، تلفیق، موسیقی، واژه، حافظ.

۱. مقدمه

یکی از مهم‌ترین سرفصل‌های مشهود در شعر حافظ نشانه‌هایی است که مبین تمایل سراینده به موسیقی است. این‌طور به‌نظرمی‌رسد که در میان شعرای کهن پهنه‌ی ادبیات ایران، اتصال حافظ به موسیقی به‌شکلی آشکار به‌چشم‌می‌خورد. نگاه‌های متعدد به غزل‌های مختلف وی، سبب استحکام این نظر بوده که نزدیکی حافظ را تا حد زیادی تایید می‌کند. اما بارزترین نشانه‌ها زمانی است که او از واژگانی استفاده می‌کند که مستقیما به موسیقی مربوط می‌شود؛ همانند این بیت:

به وقت سرخوشی از آه و ناله‌ی عشاق به صوت و نغمه‌ی چنگ و چغانه یادآرید
(حافظ،۱۳۷۱: ۱۸٦)

یا مثالی دیگر:

مطربا پرده بگردان و بزن راه عراق غزلیات عراقی است سرود حافظ
(همان:۱۱۲)

واژه‌های نظیر «حجاز»، «رباب»، واژگانی هستند که مستقیما به حوزه‌ی موسیقی مربوط می‌گردند؛ بنابراین، تا حدی می‌توانند مبین ذوق موسیقایی حافظ باشند. اگرچه مولفه‌های دیگری نیز در این زمینه به‌چشم‌می‌خورد که در همین حد می‌توانند وجود این ذوق را در خواجه‌شمس‌الدین‌محمد تایید نمایند. اشاره به وجود موسیقی‌های بیرونی، درونی و کناری توسط برخی محققان پیش‌تر بیان شده است (رک.خرمشاهی،۱۳۸٦: ۲)، درحالی‌که برخی وجود موسیقی درونی و بیرونی را در شعر حافظ اصولا مردود می‌دانند

(رک.حجاریان،۱۳۹۳: ۵). درواقع باید تجزیه و تحلیل این واقعیت درباره‌ی اثبات وجود موسیقی درونی را در غزل‌های حافظ با تعاریف بنیادین موسیقی مقایسه نمود. این‌طور برداشت می‌شود که نزدیکی حافظ به موسیقی را از دیدگاه‌های دیگری باید بررسی نمود؛ چراکه مولفه‌های موسیقی باید با ماهیت موسیقی منطبق باشند. تفسیر موسیقی بیرونی تاحدی ممکن است از دیدگاه موسیقایی قابل قبول‌تر از دیگر جنبه‌های بیان‌شده باشد؛ ولی تعاریف موسیقی از دیدگاه ماهیت به این نگاه مطلقا هم‌خوانی ندارد. برخی پژوهشگران بر اصالت در وزن شعر به‌عنوان یک مولفه در موسیقی اصرار ورزیده‌اند (رک.معدن‌کن و همکاران،۱۳۹٦: ۳۹-۵۲). ولی به‌نظرمی‌رسد که خویشاوندی حافظ بسیار فراتر از مولفه‌ی اوزان عروضی و بحور به‌کارگرفته‌شده در غزل‌های او می‌باشد. درحقیقت باید دیگر عناصری که این گرایش را به‌عنوان یک ذهنیت (در قلمرو موسیقی) تایید می‌کند مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داد.

با این رویکرد، برای شناخت ذهن موسیقایی حافظ، لازم است که به‌شکل فزاینده شرایط و اوضاع و احوال این ارتباط بررسی شود تا بتواند تصویر واقعی‌تری را از این ذهنیت روشن سازد. شناخت همه‌جانبه و تحلیل واژه‌ها درواقع دارای یک مرکز ثقل در بحث موسیقی است و می‌تواند بیانگر این موضوع باشد که چرا شعر حافظ به میزان محسوسی مورد توجه موسیقی‌دانان ایران بوده است. تفسیر این کاربرد نیز عموما در موسیقی یکصدوپنجاه سال اخیر ممکن است؛ ولی در خارج از این زمان، باید به شکل استنتاجی مطالعه شود. بخشی از این استنتاج بر پایه‌ی آثار موسیقی‌دانان قدیم ایران نظیر صفی‌الدین ارموی (قرن هفتم)، قطب‌الدین شیرازی (قرن هفتم – اوایل قرن هشتم) و عبدالقادر مراغه‌ایی (قرن هشتم – اوایل قرن نهم) است که فاصله‌ی زمانی زیادی نیز با عصر حافظ ندارند. سعی لازم بر شناخت موسیقی عصر حافظ، واژه‌های موسیقایی موجود در غزل‌ها و نگاه بر ساختار واژه‌ها از دیدگاه سیلاب‌بندی و هجایی می‌تواند تفسیر مناسب‌تری را ایجاد کند تا بتواند نزدیکی حافظ به موسیقی را نشان دهد.

۲. موسیقی عصر حافظ

خواجه‌شمس‌الدین‌محمد متعلق به عصر موسیقی مقامی است (رک. محشون،۱۳۸۸: ۱٤۹– ۱۹۲). این دوران از موسیقی ایران از حدود اواخر قرن دوم تا قرن هشتم ادامه یافته است. لازم به تاکید است که اطلاعات دقیقی درباره‌ی ادامه‌یافتن این دوره از موسیقی ایران در دست نیست (رک.خالقی،۱۳۳۳: ٤۳–۸٦). بیشتر تحقیقات انجام‌یافته درباره‌ی این دوران از موسیقی ایران، بر روی خواص گام موسیقی ایران انجام شده است (رک.برکشلی،۱۳٤۲: ۱–۳۷). اطلاعات موجود از مختصات موسیقی این دوران، با ابهام‌های فراوانی روبه‌رو است. با این اوصاف، مختصات موسیقی قدیم ایران، از دیدگاه‌های مختلف بسیار نارسا جلوه می‌کند(رک.حجاریان، ۱۳۹۳: ۷–۲۰). دقیقا مشخص نیست که جایگاه موسیقی کلامی در آن دوران چگونه تعریف می‌گردیده است. آیا چیزی شبیه موسیقی کنونی بوده، یا از اشکال دیگری تابعیت می‌کرده است؟ باید توجه داشت که در موسیقی امروز ایران، استیلای موسیقی کلامی به شکل آواز ردیف دستگاهی است و استفاده از شعر شعرای کهن خصوصا حافظ به شکل حفظ ساختار وزن در بیان عملا منتفی است؛ چراکه در آواز ایرانی کشش اصوات از جمله‌بندی موسیقی تابعیت می‌کند نه از وزن شعر؛ بنابراین نمی‌توان درباره‌ی شیوه‌ی اجرای موسیقی کلامی عصر حافظ، دقیقا اظهارنظر کرد. به‌عبارت‌دیگر رویه‌ی تلفیق شعر و موسیقی در آواز ایرانی در آن، زمان ممکن است با شکل امروزی آن مطابقت داشته، یا اینکه از فرم دیگری پیروی می‌کرده است.

همچنین ایقاع یا عروض‌محوربودن استفاده از کلام در متر موسیقی عصر حافظ نیز مبهم است. از آنجایی‌که مقیاس متر (وزن) در موسیقی قدیم ایران تا لااقل عصر حافظ ایقاع و نقرات بوده است (رک.خالقی،۱۳۹٤: ۵۷–۹۷)، تلفیق‌های کلامی با موسیقی آن دوران، برگرفته از خواص ریتمیک و مقیاس زمانی آن دوران بوده است. باید به این واقعیت در موسیقی در فلات ایران اذعان کرد که گستردگی شیوه‌ی موسیقی تابع تفکر جغرافیایی در زمان بوده است که حتی تا دوران قاجاریه در ایران و شیراز این عصر هم کشیده شده است (رک. افقه،۱۳۹٦: ۸۹–۹۹).

۱.۲. واژگان موسیقایی در غزل‌ها

بخش دیگری که باید بدان پرداخت، واژه‌های استفاده‌شده‌ی حافظ در برخی ابیات غزل‌ها می‌باشد. به‌طورکلی این واژه‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند:

۱. واژه‌هایی که احتمالا عموم مردم آن روزگار با مفهوم آن آشنایی داشته‌اند؛ مانند: دف، نی، مطرب و... .

۲. واژه‌هایی که به سبب مفهوم، قطعا در حیطه‌ی اصطلاح‌های موسیقی‌دانان یا افرادی است که از حدود متعارف به موسیقی آن دوران نزدیک‌تر هستند.

برهمین‌اساس در به‌کارگیری واژگان گروه اول، ممکن است هر شاعری (نه‌تنها حافظ و دیگر شاعران عصر او) چنین کلماتی را چه براساس مقتضیات فنی شعر یا مفهوم آن‌ها به‌کارگرفته باشند که مطلقا نمی‌تواند دلیلی بر اهلیت شاعر در حوزه‌ی موسیقی باشد. شاید برخی شاعران امروز نیز که علاقمندی به موسیقی دارند، از این واژه‌ها استفاده کرده‌اند؛ چنانچه شهریار سروده:

باز کن نغمه جانسوزی از آن ساز امشب تا کنی عقده‌ی اشک از دل من باز امشب

(شهریار،۱۳۷۸: ۹۶)

که در مصراع اول، واژه‌ی «ساز» در حوزه‌ی موسیقی بسیار رایج است و در عموم جامعه‌ی ایرانی شناخته شده است. یا در جای دیگر سروده:

نالد به حال زار من امشب سه‌تار من این مایه‌ی تسلی شب‌های تار من

(همان:۳۵۱)

واژه‌ی «سه‌تار» هم در فرهنگ بسیاری از مردم ما خصوصا اهل فرهنگ کاملا شناخته شده است. با وجود محدودیت‌های اجتماعی موسیقی در قرن‌های گذشته، مخصوصا سده‌های هفتم و هشتم (رک.راهگانی، ۱۳۷۷: ۲۶۱-۲۸۴)، شناخت کلی در باب سازهای رایج در آن دوران، توسط عموم مردم در آن زمان چندان دور از ذهن نیست.

استفاده از واژه‌های گروه دوم: چنانچه ذکر شد، این دسته، اصطلاح‌هایی هستند که در حوزه‌ی فنی و تقسیمات موسیقی دوران حافظ (عصر دوران مقامی) به‌کارگرفته می‌شده است. موسیقی‌دانانی نظیر صفی‌الدین ارموی (نیمه‌ی قرن هفتم هجری)،

قطب‌الدین محمدشیرازی (نیمه‌ی اول قرن هفتم تا اوایل قرن هشتم) و پس از آن عبدالقادر مراغه‌ایی (قرن هشتم) درباره‌ی این تقسیمات و مشخصات آن مکتوباتی دارند. باید به این نکته توجه داشت که صفی‌الدین ارموی درواقع بنیانگذار مکتب منتظمیه در باب موسیقی نظری ایران است. اگر ادوار ملایم[1] در تقسیم‌بندی او مدنظر قرار داده شود، به واژگانی نظیر «عشاق»، «نوا»، «عراق» و «حجازی» یا «حجاز» برمی‌خوریم، که حافظ هم در غزل‌های خود از آنان یاد کرده است:

تا لشکر غمت نکند ملک دل خراب جان عزیز خود به نوا می‌فرستمت
(حافظ،۱۳۷۱: ۷۱)

دلم زپرده برون شد کجایی ای مطرب بنال هان که از این پرده کار ما به نواست
(همان:۱۸)

به وقت سرخوشی از آه و ناله‌ی عشاق به صوت و نغمه‌ی چنگ و چغانه یاد آرید
(همان: ۱۸٦)

مطربا پرده بگردان و بزن راه عراق غزلیات عراقی است سرود حافظ
(همان:۱۱۲)

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت و آهنگ بازگشت به راه حجاز کرد
(همان:۱۰۳)

آنچه از ابیات فوق حاصل می‌گردد، بیانگر این موضوع است که حافظ موسیقی زمان خود را تا حد بسیاری می‌شناخته است. البته این، بدین معنی نیست که حافظ را بتوان یک شاعر موسیقی‌دان خطاب نمود. تعاریف دیگری از موسیقی‌دان در این حوزه وجود دارد که قطع یقین درباره‌ی خیام صدق می‌کند. در بیت اول که حافظ از نوا یاد کرده، می‌توان استنباط نمود که منظور شاعر، احتمالا به مفهوم مقام نوا بوده که قطعا اینجا تاکیدی است که سراینده این مقام را می‌شناخته است. در بیت دوم:

به وقت سرخوشی از آه و ناله‌ی عشاق به صوت و نغمه‌ی چنگ و چغانه یادآرید
(همان:۱۸٦)

مفاهیم دیگری وجود دارد که نیازمند بحث بیشتری است. واژه‌ی «عشاق» از مقام‌های موسیقی عصر حافظ است که برخی نیز آن را جز دستگاه‌های موسیقی ایران پس از اسلام معرفی کرده‌اند (رک.برکشلی، ۱۳٤۲: ۱-۵۵). همچنین این مقام جز دسته‌بندی مدها بوده و در زمره‌ی دستاوردهای مکتب موسیقی سیستماتیک بغداد قرارمی‌گیرد (رک.حجاریان، ۱۳۹۳: ۳۷-٤۲). در مصراع اول مطلقا استنباط نمی‌گردد که ذکر واژه‌ی «عشاق» اشاره‌ایی به مقام عشاق در موسیقی روزگار حافظ باشد. یکی از مهم‌ترین مواردی که در بیت اخیر سوال‌برانگیز می‌باشد، واژه‌ی «چغانه» است؛ به دلیل اینکه بسیاری از پژوهشگران به موقعیت اجتماعی موسیقی در قرن هشتم اشاره داشته و معتقدند که موسیقی در این عصر بیشتر در خدمت تصوف بوده است و از سوی دیگر این ساز در گروه سازهای این عصر شناخته نشده است؛ بنابراین به‌نظرنمی‌رسد که حافظ اصولا صدای «چغانه» را شنیده باشد؛ بنابراین نمی‌توان جاگذاری این واژه را منطبق بر موسیقی عصر حافظ قلمداد کرد. ابیات دیگر، ارتباط واژگان موسیقی و حافظ را بیش از این مصراع نشان می‌دهد؛ چراکه واژه‌های دیگری نیز در مصراع‌ها و ابیات وجود دارد که مفهوم موسیقی را با انسجام بیشتری نشان می‌دهد؛ برای مثال در بیت:

دلم از پرده برون شد کجـایی ای مطـرب بنال هان که از این پرده کار مـا بـه نواسـت

(حافظ،۱۳۷۱: ۱۸)

واژه‌هایی مثل «مطرب» و «پرده» مستقیما هم به جهت مفهوم کلمه و معنی بیت، از موسیقی یاد می‌کند، بدون آنکه نیاز باشد درباره‌ی مقام نوا کالبدشکافی موسیقایی انجام شود. باوجوداین در بیت یادشده، فقط می‌توان استنباط کرد که حافظ با مقام نوا آشنایی داشته است. درحالی‌که واژه‌ی «عشاق» چنانچه پیش‌تر اشاره شد، مفهوم دیگری به غیر از مقام نیز می‌تواند داشته باشد؛ با وجود اینکه از کلماتی مثل «صوت»، «نغمه»، «چنگ» و «چغانه» استفاده شده است؛ چراکه به صرف استفاده از این واژگان، معنی موسیقی از کلمه‌ی «عشاق» استنباط نمی‌گردد. دلیل این نتیجه‌گیری آن است که هیچگاه در مقام‌های موسیقی قدیم و حتی ردیف دستگاهی امروز ایران، موسیقی‌دانان به چنین حالتی از گوشه‌ی عشاق اشاره نکرده‌اند. اما مفاهیم عمیق‌تری در مصراع دوم بیت

یادشده وجود دارد که با توجه به آن‌ها، نمی‌توان در گرایش حافظ به موسیقی شک نمود. اصولا مفهوم مصراع دوم تمایلی را در حافظ نشان می‌دهد که کمتر در مستمع ایرانی می‌توان سراغ کرد. این تمایل در حقیقت گرایش به موسیقی بی‌کلام است (رک. فاضلی، ۱۳۸٤: ۲۷-٥٤). محدودیت‌های اجتماعی موسیقی (رک.راهگانی، ۱۳۷۷: ۲٦۱-۲۸٤) در قرن هشتم از یک‌سو و مصراع اشاره‌شده، این فرض را تایید می‌کند که تمایل حافظ به موسیقی محض (موسیقی بی‌کلام) و آشنایی با آن بوده است. با بررسی دیگر ابیات اشاره‌شده، حقایق دیگری نیز در مورد حافظ و اهلیت وی در موسیقی به‌دست می‌آید.

مطربا پرده بگردان و بزن راه عراق غزلیات عراقی است سرود حافظ

(حافظ،۱۳۷۱: ۱۱۲)

در این بیت نیز باز می‌توان به گرایش حافظ به موسیقی بی‌کلام پی‌برد؛ ولی افزون بر این نکته باید اذعان داشت که حافظ هم خصوصیات موسیقی مدال[۲] مقام عراق را در زمان خود می‌دانسته و هم اشاره به طبع آواز کرده است. واژه‌ی سرود در دوره‌ی حافظ به ترانه‌هایی اطلاق می‌شده که در میان مردم آن روزگار متداول بوده است (ترانه‌های کوچه‌وبازار). این واژه، مترادف با «حراره» (هوایی) است که درواقع به ترانه‌های عامیانه‌ی آن دوران نسبت داده شده است. لازم به توضیح است که با توجه به اشاره‌ی حافظ در مصراع دوم بیت مورد اشاره، احتمالا حافظ ملودی متداولی را زمزمه می‌کرده است و بخش کلامی آن از شعر عراقی بوده است که در بیت خود با واژه‌ی سرود از آن یاد کرده است. باید به این موضوع توجه داشت که اگر حافظ تااین‌حد گوش موسیقایی داشته که مقام عراق را تشخیص می‌داده، پس احتمال اینکه می‌توانسته سرایش صحیح نیز داشته باشد، فرض محال نیست؛ بنابراین خویشاوندی حافظ با موسیقی در این بیت، بیش از دو بیت یادشده‌ی پیشین ملموس است.

۲.۲. موسیقی‌پذیری شعر حافظ براساس خواص واژگانی

یکی از مهم‌ترین مولفه‌های قابل‌اعتنا در بحث خویشاوندی حافظ و موسیقی، استفاده از واژگان مناسب در حوزه‌ی تلفیق با موسیقی است. این واژه‌ها به شکلی چشمگیر قابلیت

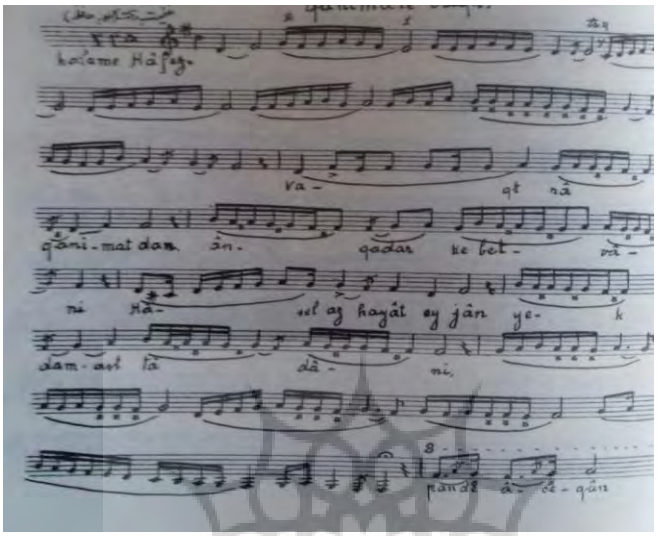
تلفیق با موسیقی را از خود نشان می‌دهند. درحقیقت این کلمات عموما واژه‌های یک‌سیلابی هستند. دلایل و قراین لازم برای اثبات چگونگی تلفیق کلام و موسیقی در قرن هشتم وجود ندارد و آنچه بدان می‌توان تکیه کرد، موسیقی کنونی ایران است. با وجود اینکه موسیقی‌دانان قرن‌های هفتم و هشتم (صفی‌الدین ارموی، قطب‌الدین شیرازی و عبدالقادر مراغه‌ایی)، صراحتا به موسیقی کلامی زمان خود اشاره داشته‌اند، اما عملا اسناد لازمی که دقیقا شیوه‌ی خوانش کلام را در موسیقی آن دوران روشن سازد، در دست نیست. باوجوداین، عبدالقادر مراغه‌ایی در حوزه‌ی موسیقی کلامی و یا تلفیق شعر به دو نوع مجزا اشاره نموده است. ابتدا شیوه‌ای که از نظم نغمه تابعیت می‌کند و دیگری شیوه نثر. در شیوه‌ی اخیر احتمالا متر آزاد است و شباهت به آواز کنونی ایران دارد.

علینقی وزیری برای اولین‌بار تلفیق هم‌زمان نگارش موسیقی و کلام را پایه‌گذاری کرده است. او نغمه‌ها را با نت‌نویسی به شیوه‌ی بین‌المللی با آوانگاری لاتین به‌کاربرده است (شکل ۱) (رک.وزیری، ۱۳۱٦: ۲۳۹-۲٤۰)؛ برای مثال اولین بیت غزل:

وقت را غنیمت دان آن قدر که بتوانی حاصل از حیات ای جان این دم است تا دانی
(حافظ،۱۳۷۱: ۳٦۸)

در این بیت واژه‌های یک‌سیلابی «وقت»، «را»، «دان»، «آن»، «قدر»، «تا»، «از»، «ای»، «جان»، «این»، «دم»، «است» و «تا» شنیده می‌شود که برای موسیقی‌دان این فرصت را ایجاد کرده است تا این حد که برخی واژه‌های یک‌سیلابی مورد اشاره را با تحریر بیان کند؛ بدون آنکه به معنی آن لطمه وارد شود. تحریر بر روی واژه‌های «را» و «آن» در مصراع اول (وزیری واژه‌ی «آن» را به «این» تبدیل کرده یا در نسخه‌ی او به همین شکل نوشته شده بوده است) مشاهده می‌گردد. ارتباط ادبیات موسیقی ایران و شعر کلاسیک، خصوصا غزل‌های حافظ یکی از مهم‌ترین رخدادهای موسیقی یک‌صد سال اخیر است (رک.افقه، ۱۳۸۸: ۱۸). این فرایند در حالی صورت گرفت که بخش اصلی ردیف دستگاهی ایران فقط به شکل سازی آن اجرا می‌شد و از کلام در ردیف‌سازی استفاده نمی‌شده است. اگرچه استادان ردیف آواز، از شعر کهن، خصوصا غزلیات حافظ استفاده می‌کردند، یک نمونه‌ی آن در درآمد بیات ترک ردیف آواز عبدالله دوامی مشاهده می‌شود (شکل ۲)(دوامی، ۱۳۹۰: ۷۵)

صبا به لطف بگـو آن غـزال رعنـا را که سر به کوه و بیابـان تـو داده‌ای مـا را

(حافظ،۱۳۷۱: ۳)

شکل۱: نمونه‌ی تلفیق بیتی از حافظ در دستگاه سه‌گاه از آثار علینقی وزیری(۱۳۱٦)

(شکل ۲)(رک.دوامی، ۱۳۹۰: ۷۵). بررسی این تلفیق جایگاه واژه‌های یک سیلابی که خصوصا در مصراع دوم بیشتر شنیده می‌شود را به‌وضوح نشان‌می‌دهد (این قابلیت در تغییر کشش در زمان اصوات موسیقایی در تلفیق شعر و موسیقی است). این کلمه‌ها برای مثال شامل «که»، «سر»، «به»، «کوه» و... با عناصر زمانی مورد استفاده در موسیقی امروز ایران (ردیف دستگاهی) بدون تغییر در معنی و گویش شعر به‌راحتی منطبق می‌گردد. این قابلیت حتی در اتصال همانند «به....لطف» به‌وضوح مشاهده می‌شود. اما نکته‌ی قابل‌تامل وجود کلمات یک‌سیلابی سطور کلی در غزلیات حافظ و گستردگی آن‌ها می‌باشد. واژه‌هایی نظیر «می»، «یار»، «دوست» و... در غزلیات حافظ مکررا استفاده شده که امکان تلفیق شعر و موسیقی را بیش از پیش در غزل‌های حافظ امکان‌پذیر می‌سازد. ذکر این نکته الزامی است که امکان تغییر در شکل هجا (تبدیل هجای بلند به هجای کشیده) در واژه‌های یک‌سیلابی کاملا وجود دارد. می‌توان این بیت از حافظ را برای مثال بررسی نمود:

صبا تو نکهت آن زلف مشک‌بو داری بـــه یـــادگار بمانـــی کـــه بوی او داری

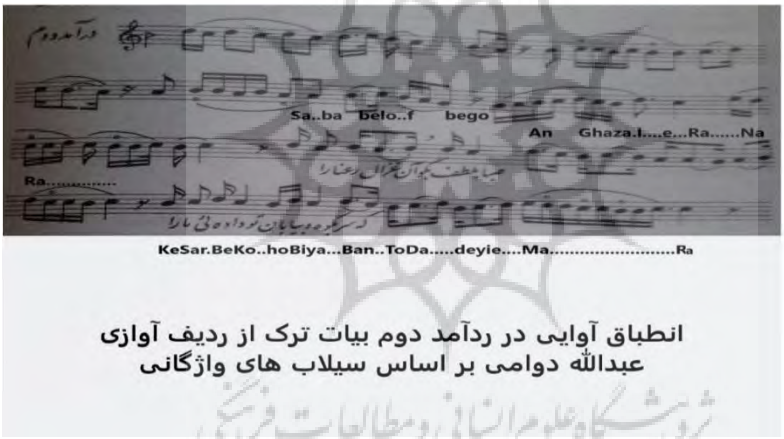
(حافظ،۱۳۷۱: ۳٤٦)

در این بیت، واژه‌های «بو» و «او» یک‌سیلابی و دارای هجا بلند هستند که در تلفیق با موسیقی می‌توانند به هجای کشیده تبدیل شوند. این تغییر در هجا چه در آواز ایرانی که فاقد ریتم است و چه در قطعات ضربی، امکان‌پذیر است. یا در بیت دیگری می‌توان تغییر در هجا را در واژه‌های «دل»، «به»، «تار»، «راه»، «گر»، «از»، «چار» و «سو» دریافت:

زلفت هزار دل به یکی تار مو ببست　　راه هزار چاره‌گر از چار سو ببست

(همان:۲٤)

تمام واژه‌های مورد اشاره برای تغییر در هجا، با توجه به ضرورت ریتم در موسیقی یا آواز ایرانی (حسب جمله‌ی موسیقی) قابلیت انعطاف دارند؛ بنابراین با بررسی واژگانی در غزلیات حافظ و شناخت کلماتی ازاین‌دست، می‌توان دریافت که حافظ این ویژگی را در هجا به‌خوبی می‌شناخته و از مشخصه‌ی آن در کنار موسیقی اطلاع داشته است.



شکل ۲: تلفیق بیت اول از غزل «صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را　که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را» با المان‌های نسبی زمانی در ردیف آوازی عبدالله دوامی (پایور،۱۳۹۰)

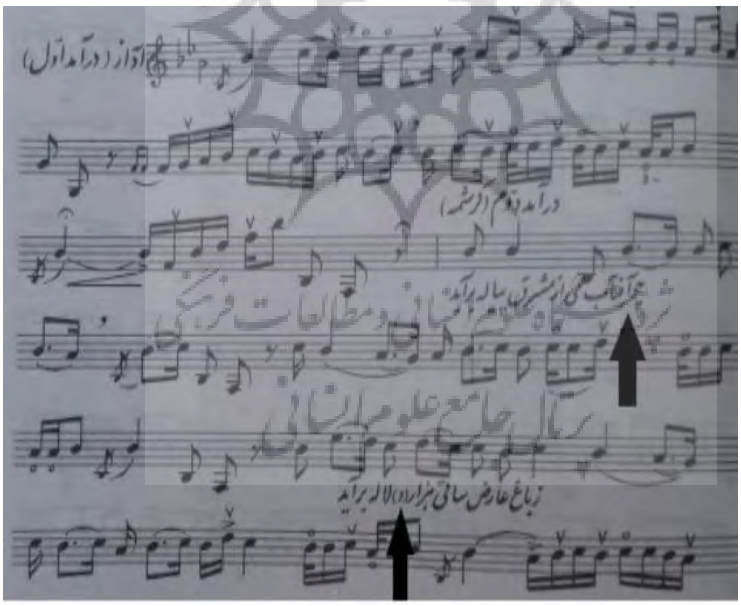
ارتباط غزل‌های حافظ با موسیقی کلاسیک ایران، با بررسی بیشتر موسیقی‌دانان کنونی توسعه پیدا کرده است؛ با این توضیح که شکل همراهی شعر و موسیقی در قرون پس از حافظ نیز ردپایی از خود بر جای نگذاشته است. توجه موسیقی‌دانان به شعر حافظ در دهه‌های گذشته، به دلیل مطابقت فرم موسیقی با تغییر در سیستم هجایی توام با تغییر در سیلاب کلمات صورت گرفته است. چنین روشی در بیان و خوانش برخی ابیات حافظ و

برخی دیگر از شعرای کهن، در شیوه‌ی صبا (رک.صبا، ۱۳۷۸: ٤٦) و ردیف دستگاهی ایران مشاهده می‌گردد. در این تلفیق برخی حروف از واژه‌ها با کسره یا ضمه خوانده می‌شود. یک نمونه از تغییر در هجا در درآمد اول بیات ترک از ردیف سنتور صبا بررسی می‌شود:

چو آفتاب می از مشرق پیالـه برآیـد ز باغ عـارض سـاقی هـزار لالـه برآیـد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۱)

در بیت مورد اشاره حرف «ف» از کلمه‌ی آفتاب با کسره و در مصراع دوم حرف «ر» از واژه‌ی «هزار» با ضمه خوانده می‌شود که به دلیل ریتم موجود در جمله‌ی موسیقی است (شکل ۳). تحلیل اضافه‌شدن کسره یا ضمه به برخی حروف در تاریخ موسیقی ایران کاملا مبهم است؛ به بیان دیگر مشخص نیست که در دوران حافظ چنین تلفیقی مرسوم بوده یا خیر. ولی در بسیاری دیگر از نمونه‌های موجود، ساختمان کلام حافظ بدون‌تغییر باقی مانده است که می‌توان به این غزل از حافظ اشاره کرد که در ردیف دستگاهی سازی به بهترین شکل آن ارایه شده است (رک.تجویدی، ۱۳۷۷: ۲۵-٤۰).

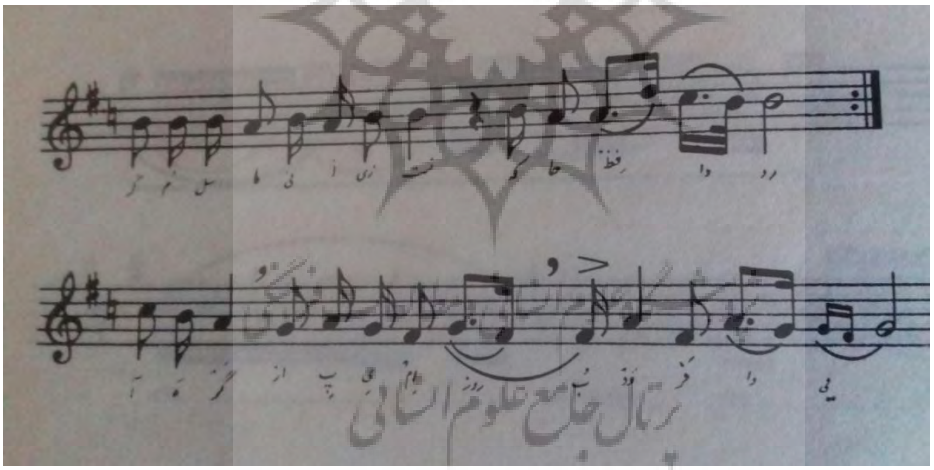


شکل ۳: درآمد اول بیات ترک از ردیف ابوالحسن صبا، حروف «ف» و «ر» با فلش مشخص شده‌اند. این حروف به‌ترتیب با کسره و ضمه خوانده می‌شوند.

در همه دیر مغان نیست چو من شیدایی / خرقه جایی گرو و باده و دفتر جایی
دل که آیینه‌ی شاهی ست غباری دارد / از خدا می‌طلبم صحبت روشن‌رایی
کرده‌ام توبه به دست صنم باده‌فروش / که دگر می نخورم بی رخ بزم‌آرایی
نرگس ار لاف زد از شیوه‌ی چشم تو مرنج / نروند اهل نظر از پی نابینایی
شرح این قصه مگر شمع برآرد به زبان / ورنه پروانه ندارد به سخن پروایی
جوی‌ها بسته‌ام از دیده به دامان که مگر / در کنارم بنشینند سهی‌بالایی
کشتی باده بیاور که مرا بی رخ دوست / گشت هر گوشه‌ی چشم از غم دل دریایی
سخن غیر مگو با من معشوقه‌پرست / کز وی و جام می‌ام نیست به کس پروایی
این حدیثم چه خوش آمد که سحرگه می‌گفت / بر در میکده‌ای با دف و نی ترسایی
گر مسلمانی از این است که حافظ دارد / آه اگر از پی امروز بود فردایی

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۸۳)

تلفیق مورد اشاره فاقد اضافه‌شدن هرگونه کسره یا ضمه به حروف و فزونی سیلاب در واژگان به‌کارگرفته شده در غزل‌ها می‌باشد (شکل ٤).



شکل ٤: نمونه‌ی تلفیق بیت آخر یکی از غزل‌های حافظ در ردیف تجویدی (۱۳۷۷) از گوشه‌ی نهفت (دستگاه نوا)

۲. بحث

تجزیه‌وتحلیل در دو مولفه‌ی مطرح‌شده در این تحقیق، نیازمند یک بررسی همه‌جانبه است. بدین معنی که در بخش اول تمامی واژه‌های به‌کاررفته در غزل‌ها، از دیدگاه موسیقی مورد تحلیل قرار گیرد و شواهد تاریخی آن‌ها خصوصا در عصر حافظ بررسی شود؛ برای مثال «ارغنون» که حافظ در این بیت به‌کاربرده است:

ارغنون‌ساز فلک رهزن اهل هنر است چون از این غصه ننالیم و چرا نخروشیم

(همان:۲۹۲)

از نظر شواهد تاریخی به‌کارگیری واژه‌ی اخیر مورد سوال است؛ یعنی مشخص نیست که حافظ اصولا صدای این ساز را شنیده باشد؛ چراکه این ساز هم جزء سازهای رایج دوران حافظ نیست. نظامی گنجوی در بیتی به این ساز اشاره می کند:

سازنده‌ی ارغنون این ساز از پرده چنین برآورد آواز

(نظامی،۱۳۹٤: ۱٥٦)

احتمال دارد حافظ براساس دانسته‌های خود از شعر شعرای پیشین، چنین سروده باشد. یا واژه‌ی «چغانه» در منابع تاریخ موسیقی به‌عنوان سازهای قرن هشتم شناخته نشده است؛ بنابراین احتمالا حافظ این واژه را در آثار شعرای پیش از خود مطالعه کرده و از این طریق می‌شناخته است. مسعود سعد سلمان (نیمه‌ی دوم قرن پنجم و آغاز قرن ششم) چنین سروده است:

برسم عید شها باده‌ی مروق نوش به لحن بربط و چنگ و چغانه و طنبور

(مسعودسعد، ۱۳۳۹: ۲۷۹)

یا مولوی در دیوان شمس:

این خانه که پیوسته در او بانگ چغانه است ازخواجه بپرسید که این خانه چه خانه است

(مولوی،۱۳۸۹: ۱۳۲)

یا عراقی (قرن هفتم) در دیوان اشعار خود چنین گفته:

در جام باده دیده عکس جمال ساقی و آواز او شنوده از زخمه‌ی چغانه

(عراقی،۱۳۹۱: ۱۲٦)

باید اضافه نمود که «چغانه» در منابع تاریخ موسیقی تا قرن ششم هجری قمری در ایران گزارش شده است (رک.راهگانی، ۱۳۷۷: ۱۸٤-۲٦۱)؛ بنابراین بعضی از این واژه‌ها باید در گستره‌ی تاریخی خود مورد پژوهش قرار گیرند، تا محدوده‌ی حضور تاریخی آن‌ها با عصر حافظ مقایسه گردد. به‌کارگیری واژه‌های اختصاصی موسیقی همانند: «نوا»، «عراق» و «حجاز» یا «حجازی» می‌تواند مبین شناخت حافظ از این مقام‌ها باشد. با توجه به اینکه فاصله‌ی زمانی صفی‌الدین ارموی با قطب‌الدین شیرازی زیاد نیست، می‌توان با اطمینان استیلای مقام‌های موسیقی را در عصر حافظ بیان کرد. به‌علاوه حافظ تقریبا هم‌عصر با عبدالقادر مراغه‌ایی (زاده‌ی ۷۵۷، درگذشته‌ی ۸۳۸ هـق) است؛ بنابراین قطعا در شیراز آن روزگار موسیقی مقامی (مکتب سیستماتیک بغداد) جاری بوده است. از سوی دیگر فاصله‌ی زمانی قطب‌الدین شیرازی با دوران حافظ یک‌صدسال بیشتر نیست و ادراک تاثیر قطب‌الدین شیرازی بر نوازندگان شیراز آن زمان کاملا محتمل است. از آنجایی‌که او (قطب‌الدین‌محمد شیرازی) را شارح کتب صفی‌الدین ارموی دانسته‌اند، پس قلمرو موسیقی مقامی ایران براساس تقسیم‌بندی صفی‌الدین ارموی (زاده‌ی ٦۳۳، درگذشته‌ی ۷۱۰ هـق) در شیراز قرن هفتم احتمالا قطعی است و حافظ با بخشی از این مقام‌ها آشنایی داشته یا در میان آن‌ها به مقام‌های «نوا»، «عراق» و «حجازی» یا «حجاز» بیشتر علاقه داشته است.

اگر بر این باور باشیم که حافظ ارتباط با موسیقی را به‌عنوان یکی از صفات شاعرانه‌ی خود در غزل‌هایش منعکس نموده، احتمال اینکه اشعار خود را با موسیقی زمان زمزمه می‌کرده، به یقین بسیار نزدیک است. وی دقیقا متوجه چگونگی قرارگیری این واژگان با موسیقی می‌بوده است. برهمین‌اساس می‌توان استنباط کرد که به نقش واژه‌های یک‌سیلابی و دوسیلابی در این تلفیق توجه داشته است. چنانچه پیش‌تر نیز اشاره شد، اسنادی مبنی بر چگونگی ساختار تلفیق شعر و موسیقی در قرن هشتم وجود ندارد، ولی این فرض وجود دارد که واژه‌ها در این همگرایی دستخوش تغییر نمی‌شدند (بدون کسره یا ضمه‌ی اضافی خوانده می‌شدند). ذکر این نکته لازم است که در موسیقی آن زمان به‌واسطه‌ی نثرخوانی یا تابعیت از نظم موسیقی از دیدگاه عبدالقادر مراغه‌ایی

ممکن است تغییر در هجا در کلمات ایجاد کند. این تغییر در معنیِ واژه هیچ‌خللی ایجاد نخواهد کرد. در موسیقی امروز ایران، عملا چنین دگردیسی‌هایی در ترکیب شعر و موسیقی اتفاق می‌افتد و این همان نکته‌ایی است که به‌عنوان یک مجهول وجود دارد: درواقع اینکه حافظ خود از این فرایند استفاده می‌کرده؟ یعنی اگر غزل خود را با موسیقی دوران خود می‌خوانده هجاها را تغییر می‌داده است؟

بیان تغییر هجا (در عصر حافظ) در ابهام کامل است؛ چراکه موسیقی‌دانان آن دوران عموما درباره‌ی حوزه‌ی فنی موسیقی مطالبی را منعکس کرده‌اند، ولی در زمینه‌ی چگونگی بیان شعر در موسیقی اشاره نکرده‌اند. منطقا باید پذیرفت که شاعر، کلام خود را بدون هجای اضافی در خوانش واژه‌ها بیان می‌کرده است. بنابراین با توجه به اشاره‌ی عبدالقادر درباره‌ی فرم‌های موسیقی در قرن هشتم، یقینا بخشی از موسیقی کلامی به شیوه‌ی نثرخوانی انجام می‌شده است. در شکل اخیر، برای بیان صحیح کلمات، نیاز به تغییر در تعداد سیلاب (ایجاد هجا کوتاه) نبوده است. اما در بخش‌هایی که کلام از نظم موسیقی (بنا به گفته عبدالقادر مراغه‌ایی) تابعیت کرده، دقیقا مشخص نیست که ترکیب‌بندی شعر و موسیقی چگونه بوده است. به بیانی دیگر، پذیرش تغییر ساختار هجایی شعر حافظ در موسیقی آن دوران، بسیار دور از ذهن است. در مجموع با توجه به دلایل و نشانه‌های مختلف در ابیات متعددی از غزل‌های حافظ، می‌توان نتیجه گرفت که حافظ شاعری است که فطرتا دارای ذوق موسیقایی است. این ذوق به مراتب از کنکاش در بحور عروضی غزلیات وی بسیار فراتر است. او دارای آگاهی بر ساختمان هجا در واژه‌شناسی بوده که در عین بیان معانی عارفانه، مهندسی کلمات به‌کاررفته را به شکلی طراحی نموده که ظرفیت موسیقی‌پذیری را در غزل‌های خود به‌شکل چشمگیری آشکار سازد و البته این طراحی در انتخاب کلمات و جاگذاری آن‌ها مطلقا جنبه‌ی تصادفی ندارد. به‌علاوه به‌کارگیری واژه‌های موسیقایی نیز تاحدی می‌تواند حدود آشنایی وی را با موسیقی زمان خود نشان دهد. با توجه به فاصله‌ی زمانی حافظ با قطب‌الدین شیرازی، احتمال اینکه وی توانسته باشد، نوازندگانی را ببیند که شاید موفق به درک مطالب قطب‌الدین شده باشند بسیار زیاد است. با اشاره به رکود اجتماعی موسیقی در آن عصر، لذا احتمالا ملاقات‌هایی بین او و موسیقی‌دانان

شیراز در محافل خاص اتفاق افتاده است. بدین معنی که موسیقی کلاسیک ایران در اختیار او قرار می‌گرفته است، پس امکان آشنایی با مقام‌های موسیقی دوران خود را داشته است. این آشنایی با موسیقی مقامی با قریحه‌ی موسیقایی وی مطابقت داشته است، آنچنانکه در بسیاری از غزل‌های خود از «مطرب» یاد می‌کند:

مطـرب عشـق عجـب سـاز و نـوایی دارد　　نقش هـر نغمـه کـه زد راه بـــه جـایی دارد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۵)

مطرب کجاست تا همه محصول زهد و علم　　در کـــار چنـــگ و بـــربط و آواز نـــی کـــنم
(همان: ۲۷۲)

بر سر تربت مـــن با مـــی و مطرب بنشین　　تـــا بـــه بویت ز لحد رقص‌کنان برخیزم
(همان:۲٦۲)

می‌توان علقه‌ی حافظ را نه‌تنها در استفاده از واژه‌های موسیقی تشخیص داد، بلکه حافظ در تقسیم‌بندی مستمع همانند فردی است که در برابر موسیقی که حد واسط یک استفاده‌کننده یا مستفیض‌شونده قرار می‌گیرد. این واقعیت در شعر او بیان شده است، از یک‌سو مایه‌شناسی موسیقی (مدها و مقامات) را در شعر خود اشاره کرده و از سوی دیگر از شنیدن موسیقی به وجد آمده است یعنی آنجا که گفته: مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد و در مصراع دوم همین بیت اهلیت خود را در موسیقی به رخ کشیده است که در مصراع مورد اشاره بدین شکل قابل درک است: «نقش هر نغمه که زد راه به جایی دارد».

ادراک مصراع اخیر این واقعیت را بیان می‌کند که نوازندگان آن دوران از تغییر مقام موسیقی استفاده می‌کرده‌اند و حافظ به‌عنوان یک مستمع غیرموسیقی‌دان از پرده‌گردانی و به اصطلاح موسیقی‌دانان، تغییر مقام، اطلاع داشته است. تعیین میزان این شناخت کامل نیست؛ چراکه از همه‌ی مقام‌های موسیقی زمان خود یاد نکرده است. در هیچ سندی از تحصیل موسیقی حافظ ذکری به میان نیامده است، اما می‌توان با استناد همین نشانه‌ها دریافت که وی از حدود متعارف، هم به جهت استعداد و علاقمندی به موسیقی نزدیک بوده است. از آنجایی‌که حافظ در هیچ‌جایی اشاره به نوازنده‌بودن خود نکرده است، می‌توان همنشینی او با نوازندگان دوران خود را دلیلی بر این آگاهی تلقی کرد. این مجالست سبب شده که ذوق ذاتی وی در برخورد با موسیقی شکوفا شود و به چگونگی

ترکیب‌بندی واژه‌ها در برابر موسیقی توجه کند و درنهایت واژگانی را انتخاب کند که بدون تغییرات سیلاب‌بندی، به آسانی در قالب موسیقی بیان شود. بنابراین حافظ شاعری است که در عین نبوغ در شاعری، دارای قریحه‌ای ذاتی در موسیقی است بدون آنکه استعداد خود را به شکل یک نوازنده یا موسیقی‌دان به عرصه ظهور رسانده باشد.

یادداشت

۱. اکثر رسالات قرون میانه‌ی اسلامی در مکتب منتظمیه نوشته شده‌اند که سبکی از تشریح ادوار بود که بر پایه‌ی نظریات صفی‌الدین ارموی در اواخر قرن هفتم هجری شکل گرفت (رک.اسعدی،۱۳۸۸: ۳۳-٦۲). موسیقی‌دانان شاخص موسیقی کهن ایران نظیر فارابی، ابن سینا، صفی‌الدین ارموی و عبدالقادر مراغی همگی تئوری موسیقی را با استفاده از ادوار شرح داده‌اند؛ برخی موسیقی‌دانان معاصر نظیر داریوش صفوت، مهدی برکشلی و تقی بینش نیز دیدگاه این نظریه‌پردازان کهن را شرح داده‌اند (رک.بینش، ۱۳۸۸). اساس نظریه‌ی ادوار همان نظریه‌ی دایره پنجم‌ها است که در یونان باستان توسط فیثاغورث شرح داده شده بود (رک.خضرایی، ۱۳۸۷: ۳۷-٥٤). واژه‌ی ادوار (دورها) در نهایت به فواصل موسیقی قدیم ایران برمی‌گردد و هر «دور» از یک مجموعه چهار نت (ذی‌الاربع) و یک مجموعه پنج نت (ذی‌الخمس) تشکیل می‌شده است. «ملایم» به معنی خوش‌آهنگ‌بودن است.

۲. واژه‌ی مد که در زبان فرانسه، mode گفته می‌شود، به ترکیبی از گام و حالات ملودیک اطلاق می‌گردد. اگر گام موسیقی به‌عنوان یک بستر صوتی و ملودی به‌عنوان یک سیر مشخص در این بستر صوتی در نظر گرفته شود، مفهوم «مد» را می‌توان به عنوان حلقه‌ی اتصال این دو در نظر گرفت که از گام خاص‌تر و از ملودی عام‌تر است (کردمافی،۱۳۸۸: ۱۹-۷۵). موسیقی مدال از این جهت خواص گام و حالت را در بستر ملودیک خود به مخاطب منتقل می‌کند.

منابع

اسعدی، هومان (۱۳۸۸). «بازنگری پیشینه‌ی تاریخی مفهوم دستگاه». *فصلنامه موسیقی ماهور*، شماره‌ی ۱۲، صص ۳۳-٦۲.

افقه، مسیح.(۱۳۸۸). «رویدادهای نوین در آموزش موسیقی ایران». *مجله‌ی هنر موسیقی*، شماره‌ی ۱۰۳، صص۱۸-۲۰.

ـــــ ـــــ (۱۳۹٦). «گذری بر تاریخ موسیقی شیراز». *سرزمین هنر*، شماره‌های ۲و ۳، صص۸۹-۱۰۰.

برکشلی، مهدی.(۱۳٤۲). *ردیف موسیقی ایران*. گردآورنده موسی معروفی، تهران: انجمن موسیقی ایران.

بینش، تقی.(۱۳۷۷). «الادوار». *دائره‌المعارف بزرگ اسلامی*. تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.

تجویدی، علی.(۱۳۷۷). *موسیقی ایرانی، مقدمه، نوا، راست و پنجگاه، سه گاه و آثار مولف*. تهران: سروش.

حافظ، شمس‌الدین‌محمد. (۱۳۷۱). *دیوان حافظ شیرازی*. تهران: خوشنویسان ایران.

حجاریان، محسن.(۱۳۹۳). *مکتب‌های کهن موسیقی ایران*. تهران: نشر گوشه.

ـــــــــــــ (۱۳۹۵). «حافظ و موسیقی: چند یادداشت کوتاه، انسان شناسی و فرهنگ». https://anthropology.ir/article/31008.html

خالقی، روح‌الله.(۱۳۳۳). *سرگذشت موسیقی ایران*. تهران: صفی‌علیشاه.

ـــــــــــــ (۱۳۹٤). *نظری به موسیقی*. تهران: صفی‌علیشاه.

خرمشاهی، بهاالدین.(۱۳۸٦). «نگاهی به موسیقی شعر حافظ». *کتاب‌ماه ادبیات*، شماره‌ی ۹، صص ٦.

خضرائی، بابک. (۱۳۸۷). «تقسیم وتر و دستان‌بندی ساز از دیدگاه عبدالقادر مراغی». *تاریخ علم*. شماره‌ی ۷ ، صص ۳۷-٥٤.

دوامی، عبدالله.(۱۳۹۰). *ردیف آوازی و تصنیف های قدیمی. گردآورنده فرامرز پایور*، تهران: ماهور.

راهگانی، روح‌انگیز.(۱۳۷۷). *تاریخ موسیقی ایران*. تهران: پیشرو.

سعدسلمان ، مسعود. (۱۳۳۹). *دیوان مسعود سعد سلمان*. به تصحیح غلامرضا رشید یاسمی. تهران: پیروز.

شهریار، سیدمحمدحسین. (۱۳۷۸). *دیوان شهریار*. تهران: زرین.
صبا، ابوالحسن.(۱۳۷۸). *دوره‌های سنتور ردیف استاد ابوالحسن صبا*، به کوشش و ویرایش فرامرز پایور، تهران: ماهور.
عراقی، فخرالدین. (۱۳۹۱). *دیوان فخرالدین عراقی*. تهران: نگاه.
فاضلی، محمد. (۱۳۸٤). «جامعه‌شناسی مصرف موسیقی». *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شماره‌ی٤، صص ۲۷-۵۳.
کردمافی، سعید.(۱۳۸۸).«بررسی پاره‌ای از امکانات بالقوه‌ی مدال در موسیقی دستگاهی ایران». *فصلنامه موسیقی ماهور، شماره‌ی ٤٦*، صص ۱۹-۷۵.
محشون، حسن.(۱۳۸۸). *تاریخ موسیقی ایران*. تهران: نو.
معدن‌کن، معصومه و همکاران.(۱۳۹٦). «بازخوانی مولفه‌ی موسیقایی وزن «شعر» و عوامل موثر بر آن». *فنون ادبی*، دوره‌ی ۹، شماره‌ی۱، صص۳۹-۵۲.
مولوی، جلال‌الدین‌محمد. (۱۳۸۰). *کلیات دیوان شمس تبریزی*. مطابق با نسخه تصحیح شده بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: پیمان.
نظامی‌گنجوی، الیاس‌ابن‌یوسف. (۱۳۹٤). *لیلی و مجنون*. با تصحیح حسن وحید دستگردی و حواشی و شرح لغات سعید حمیدیان، تهران: قطره.
وزیری، علینقی.(۱۳۱٦). *دستور ویلن*. تهران: یساولی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی