

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 به شکل دقیق آن، با توجه به استفهام فنی موسیقی کاملاً واضح نیست. اما با استفاده از نشانه‌های موجود در ابیات دیوان وی، می‌توان میزان خویشاوندی او را با موسیقی سنجید. این تمایل به صورت همگن در همه‌ی غزل‌ها به چشم نمی‌خورد. تجزیه و تحلیل 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 مؤلفه می‌تواند به عنوان یکی از نمادهای توجه حافظ به موسیقی قلمداد گردد. باید تأکید کرد که تحلیل تلفیق شعر و موسیقی کنونی کلاسیک ایران، بیانگر خواص واژگانی است که امکان این هم‌پوشانی را قویاً میسر می‌سازد. این تلفیق خصوصاً در واژه‌های یک‌سیلابی به کارگرفته در غزلیات حافظ مشهودتر است. واژه‌هایی که با تغییر در ماهیت هجا، تغییر در معنی ندارند. باید اذعان کرد که این رویه، عموماً 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 به‌نظر می‌رسد که در میان شعرای کهن پهنه‌ی ادبیات ایران، اتصال حافظ به موسیقی به‌شکلی آشکار به‌چشم می‌خورد. 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 مستقیماً به موسیقی مربوط می‌شود؛ همانند این بیت:

به وقت سرخوشی از آه و ناله‌ی عشاق به صوت و نغمه‌ی چنگ و چغانه یاد آرید
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۶)

یا مثالی دیگر:

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

واژه‌های نظیر «حجاز»، «رباب»، واژگانی هستند که مستقیماً به حوزه‌ی موسیقی مربوط می‌گردند؛ بنابراین، تا حدی می‌توانند مبین ذوق موسیقایی حافظ باشند. اگرچه مولفه‌های دیگری نیز در این زمینه به‌چشم می‌خورد که در همین حد می‌توانند وجود این ذوق را در خواجه‌شمس‌الدین محمد تایید نمایند. اشاره به وجود موسیقی‌های بیرونی، درونی و کناری توسط برخی محققان پیش‌تر بیان شده است (رک. خرمشاهی، ۱۳۸۶: ۲)، درحالی‌که برخی وجود موسیقی درونی و بیرونی را در شعر حافظ اصولاً مردود می‌دانند

تحلیل مولفه‌های موسیقایی در غزلیات حافظ

۳

(رک. حجاریان، ۱۳۹۳: ۵). در واقع 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 تا حدی ممکن است از دیدگاه موسیقایی قابل قبول‌تر از دیگر جنبه‌های بیان‌شده باشد؛ ولی تعاریف موسیقی از دیدگاه ماهیت به این نگاه مطلقاً هم‌خوانی ندارد. برخی پژوهشگران بر اصالت در وزن شعر به‌عنوان یک مولفه در موسیقی اصرار ورزیده‌اند (رک. معدن‌کن و همکاران، ۱۳۹۶: ۳۹-۵۲). ولی به‌نظر می‌رسد که خویشاوندی حافظ بسیار فراتر از مولفه‌ی اوزان عروضی و محور به‌کارگرفته‌شده در غزل‌های او می‌باشد. درحقیقت باید دیگر عناصری که این گرایش را به‌عنوان یک ذهنیت (در قلمرو موسیقی) تایید می‌کند مورد تجزیه و تحلیل 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 در واقع 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 عموماً در موسیقی یک‌صد و پنجاه 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 مراغه‌ای (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

خواجه شمس‌الدین محمد متعلق به عصر موسیقی مقامی است (رک. محشون، ۱۳۸۸: ۱۴۹-۱۹۲). این دوران از موسیقی ایران از حدود اواخر قرن دوم تا قرن هشتم ادامه یافته است. لازم به تاکید است که اطلاعات دقیقی درباره‌ی ادامه یافتن این دوره از موسیقی ایران در دست نیست (رک. خالقی، ۱۳۳۳: ۴۳-۸۶). بیشتر تحقیقات انجام یافته درباره‌ی این دوران از موسیقی ایران، بر روی خواص گام موسیقی ایران انجام شده است (رک. برکشلی، ۱۳۴۲: 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). دقیقاً 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 خصوصاً حافظ به شکل حفظ ساختار وزن در بیان عملاً 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، دقیقاً اظهار نظر کرد. به عبارت دیگر 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 عروض محور بودن استفاده از کلام در متر موسیقی عصر حافظ نیز مبهم است. از آنجایی که مقیاس متر (وزن) در موسیقی قدیم ایران تا لااقل عصر حافظ ایقاع و نقرات بوده است (رک. خالقی، ۱۳۹۴: 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، ۱۳۹۶: ۸۹-۹۹).

۱.۲. واژگان موسیقایی در غزل‌ها

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

۱. واژه‌هایی که احتمالاً 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.

برهمن اساس در به‌کارگیری واژگان گروه اول، ممکن است هر شاعری (نه تنها حافظ و دیگر شاعران عصر او) چنین کلماتی را چه براساس مقتضیات فنی شعر یا مفهوم آن‌ها به‌کارگرفته باشند که مطلقاً 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:

نالده به حال زار من امشب سه‌تار من این مایه‌ی تسلی شب‌های تار من
(همان: ۳۵۱)

واژه‌ی «سه‌تار» هم در فرهنگ بسیاری از مردم ما خصوصاً اهل فرهنگ کاملاً شناخته شده است. با وجود محدودیت‌های اجتماعی موسیقی در قرن‌های گذشته، مخصوصاً 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)،

۶ ————— مجله‌ی حافظ‌پژوهی، شماره‌ی ۲۳، سال ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

قطب‌الدین محمدشیرازی (نیمه‌ی اول قرن هفتم تا اوایل قرن هشتم) و پس از آن عبدالقادر مراغه‌ای (قرن هشتم) درباره‌ی این تقسیمات و مشخصات آن مکتوباتی دارند. باید به این نکته توجه داشت که صفی‌الدین ارموی در واقع بنیانگذار مکتب منتظمیه در باب موسیقی نظری ایران است. اگر ادوار ملایم^۱ 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 نکنند 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: ۱۸۶)

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، احتمالاً به مفهوم مقام نوا بوده که قطعاً اینجا تأکیدی 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 یاد آرید

(همان: ۱۸۶)

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، ۱۳۴۲: ۱-۵۵). همچنین این مقام جز دسته‌بندی مدها بوده و در زمره‌ی دستاوردهای مکتب موسیقی سیستماتیک بغداد قرار می‌گیرد (رک.حجاریان، ۱۳۹۳: ۳۷-۴۲). در مصراع اول مطلقاً 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 به نظر نمی‌رسد که حافظ اصولاً 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 کجایی ای مطرب بنال هان که از این پرده کار ما به نواست
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸)

واژه‌هایی مثل «مطرب» و «پرده» مستقیماً 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

۸ ————— مجله‌ی حافظ‌پژوهی، شماره‌ی ۲۳، سال ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹
یادشده وجود دارد که با توجه به آن‌ها، نمی‌توان در گرایش حافظ به موسیقی شک
نمود. اصولاً 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، ۱۳۸۴: ۲۷-۵۴). محدودیت‌های اجتماعی موسیقی (رک. راهگانی، ۱۳۷۷: ۲۶۱-
۲۸۴) 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 به دست 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 در واقع 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، احتمالاً 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 تا این حد 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

تحلیل مولفه‌های موسیقایی در غزلیات حافظ

تلفیق با موسیقی را از خود نشان می‌دهند. درحقیقت این کلمات عموماً واژه‌های یک‌سیلابی هستند. دلایل و قرائن 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 مراغه‌ای)، صراحتاً به موسیقی کلامی زمان خود اشاره داشته‌اند، اما عملاً اسناد لازمی که دقیقاً شیوهی خوانش کلام را در موسیقی آن دوران روشن سازد، دست نیست. باوجوداین، عبدالقادر مراغه‌ای 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 احتمالاً متر آزاد است و شباهت به آواز کنونی ایران دارد.

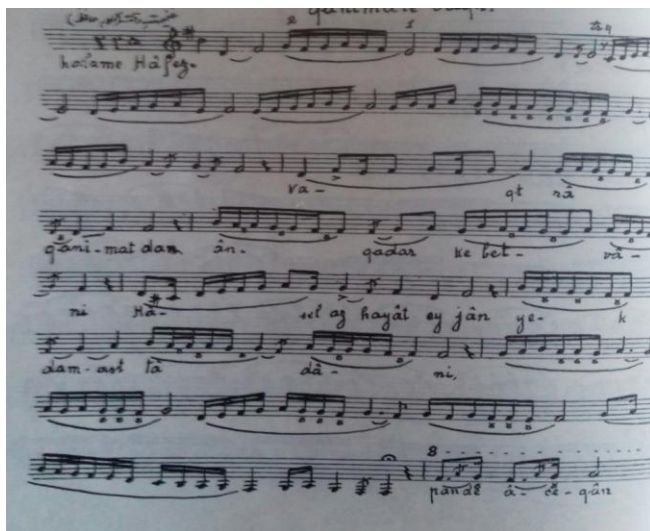
علینقی وزیری برای اولین بار تلفیق هم‌زمان نگارش موسیقی و کلام را پایه‌گذاری کرده است. او نغمه‌ها را با نت‌نویسی به شیوه‌ی بین‌المللی با آوانگاری لاتین به‌کاربرده است (شکل ۱) (رک.وزیری، ۱۳۱۶: ۲۳۹-۲۴۰)؛ برای مثال اولین بیت غزل:

وقت را غنیمت دان آن قدر که بتوانی حاصل از حیات ای جان این دم است تا دانی
(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۶۸)

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، خصوصاً 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 دستگامی ایران فقط به شکل سازی آن اجرا می‌شد و از کلام در ردیف‌سازی استفاده نمی‌شده است. اگرچه استادان ردیف آواز، از شعر کهن، خصوصاً 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 بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳)



شکل ۱: نمونه‌ی تلفیق بیتی از حافظ در دستگاه سه‌گاه از آثار علینقی وزیری (۱۳۱۶) (شکل ۲) (رک. دوامی، ۱۳۹۰: ۷۵). بررسی این تلفیق جایگاه واژه‌های یک سیلابی که خصوصاً در مصراع دوم بیشتر شنیده می‌شود را به‌وضوح نشان می‌دهد (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 قابل‌تأمل وجود کلمات یک‌سیلابی سطور کلی در غزلیات حافظ و گستردگی آن‌ها می‌باشد. واژه‌هایی نظیر «می»، «یار»، «دوست» و... در غزلیات حافظ مکرراً 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 کاملاً وجود دارد. می‌توان این بیت از حافظ را برای مثال بررسی نمود:

صبا تو نکه‌ت آن زلف مشک‌بو داری به یادگار بمانی که بوی او داری

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۴۶)

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: ۲۴)

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 از این دست، می‌توان دریافت که حافظ این ویژگی را در هجا به خوبی می‌شناخته و از مشخصه‌ی آن در کنار موسیقی اطلاع داشته است.



**انطباق آوایی در ردآمد دوم بیت ترک از ردیف آوازی
عبدالله دوامی بر اساس سیلاب‌های واژگانی**

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 توأم با تغییر در سیلاب کلمات صورت گرفته است. چنین روشی در بیان و خوانش برخی ابیات حافظ و

۱۲ _____ مجله‌ی حافظ پژوهی، شماره‌ی ۲۳، سال ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

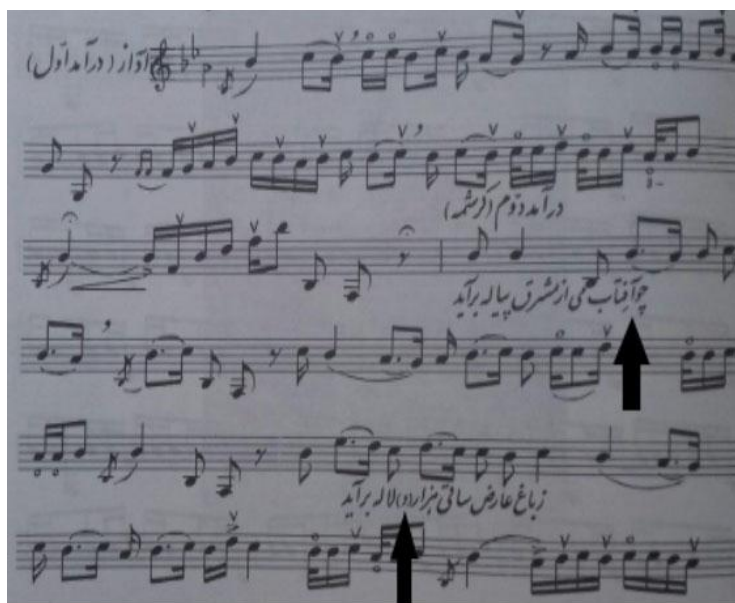
برخی دیگر از شعرای کهن، در شیوه‌ی صبا (رک. صبا، ۱۳۷۸: ۶۶) و ردیف دستگامی ایران مشاهده می‌گردد. در این تلفیق برخی حروف از واژه‌ها با کسره یا ضمه خوانده می‌شود.

یک نمونه از تغییر در هجا در درآمد اول بیات ترک از ردیف سنتور صبا بررسی می‌شود:

چو آفتاب می از مشرق پیاله برآید ز باغ عارض ساقی هزار لاله برآید

(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 کاملاً 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 بدون تغییر باقی مانده است که می‌توان به این غزل از حافظ اشاره کرد که در ردیف دستگامی سازی به بهترین شکل آن ارایه شده است (رک. تجویدی، ۱۳۷۷: ۲۵-۴۰).



شکل ۳: درآمد اول بیات ترک از ردیف ابوالحسن صبا، حروف «ف» و «ر» با فلش

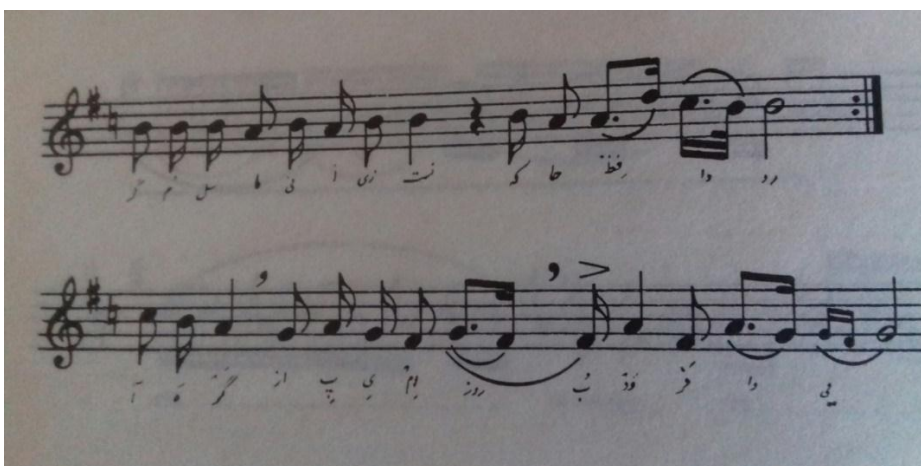
مشخص شده‌اند. این حروف به ترتیب با کسره و ضمه خوانده می‌شوند.

خرقه جایی گرو و باده و دفتر جایی
از خدا می‌طلبم صحبت روشن‌رایی
که دگر می‌نخورم بی رخ بزم‌آزایی
نروند اهل نظر از پی ناینیایی
ورنه پروانه ندارد به سخن پروایی
در کنارم بنشانند سهی‌بالایی
گشت هر گوشه‌ی چشم از غم دل دریایی
کز وی و جام می‌ام نیست به کس پروایی
بر در میکده‌ای با دف و نی ترسای
آه اگر از پی امروز بود فردایی

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۸۳)

در همه دیر مغان نیست چو من شیدایی
دل که آینه‌ی شاهی ست غباری دارد
کرده‌ام توبه به دست صنم باده‌فروش
نرگس ار لاف زد از شیوه‌ی چشم تو مرنج
شرح این قصه مگر شمع برآرد به زبان
جوی‌ها بسته‌ام از دیده به دامان که مگر
کشتی باده بی‌اور که مرا بی رخ دوست
سخن غیر مگو با من معشوقه‌پرست
این حدیثم چه خوش آمد که سحرگه می‌گفت
گر مسلمانی از این است که حافظ دارد

تلفیق مورد اشاره فاقد اضافه‌شدن هرگونه کسره یا ضمه به حروف و فزونی سیلاب در واژگان به‌کارگرفته شده در غزل‌ها می‌باشد (شکل ۴).



شکل ۴: نمونه‌ی تلفیق بیت آخر یکی از غزل‌های حافظ در ردیف تجویدی (۱۳۷۷)

از گوشه‌ی نهفت (دستگاه نوا)

۲. بحث

تجزیه و تحلیل در دو مولفه‌ی مطرح شده 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 می‌کند:

سازنده‌ی ارغنون این ساز از پرده چننین برآورد آواز
(نظامی، ۱۳۹۴: ۱۵۶)

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
(مسعود سعد، ۱۳۳۹: ۲۷۹)

یا مولوی در دیوان شمس:

این خانه که پیوسته در او بانگ چغانه است از خواجه 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: ۱۲۶)

باید اضافه نمود که «چغانه» در منابع تاریخ موسیقی تا قرن ششم هجری قمری در ایران گزارش شده است (رک. راهگانی، ۱۳۷۷: ۱۸۴-۲۶۱)؛ 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 تقریباً هم‌عصر با عبدالقادر مراغه‌ای (زاده‌ی ۷۵۷، درگذشته‌ی ۸۳۸ ه‍.ق) است؛ بنابراین قطعاً 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 کاملاً محتمل است. از آنجایی که او (قطب‌الدین محمد شیرازی) را شارح کتب صفی‌الدین ارموی دانسته‌اند، پس قلمرو موسیقی مقامی ایران براساس تقسیم‌بندی صفی‌الدین ارموی (زاده‌ی ۶۳۳، درگذشته‌ی ۷۱۰ ه‍.ق) در شیراز قرن هفتم احتمالاً 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 دقیقاً متوجه چگونگی قرارگیری این واژگان با موسیقی می‌بوده است. بر همین اساس 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 مراغه‌ای

ممکن است تغییر در هجا در کلمات ایجاد کند. این تغییر در معنی واژه هیچ‌خللی ایجاد نخواهد کرد. در موسیقی امروز ایران، عملاً چنین دگردیسی‌هایی در ترکیب شعر و موسیقی اتفاق می‌افتد و این همان نکته‌ای است که به‌عنوان یک مجهول وجود دارد: در واقع 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 عموماً درباره‌ی حوزه‌ی فنی موسیقی مطالبی را منعکس کرده‌اند، ولی در زمینه‌ی چگونگی بیان شعر در موسیقی اشاره نکرده‌اند. منطقی‌باید 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، یقیناً 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 مراغه‌ای) تابعیت کرده، دقیقاً 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 فطرتاً 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 مطلقاً 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 احتمالاً 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:

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد نقش هر نغمه که زد راه به جایی دارد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۵)

مطرب کجاست تا همه محصول زهد و علم در کار چنگ و بربط و آواز نی کنم
(همان: ۲۷۲)

بر سر تربت من با می و مطرب بنشین تا به بوی ز لحد رقص‌کنان برخیزم
(همان: ۲۶۲)

می‌توان علقه‌ی حافظ را نه تنها 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 یک سو مابیه‌شناسی 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 آنجایی که 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

۱۸ ————— مجله‌ی حافظ پژوهی، شماره‌ی ۲۳، سال ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹
ترکیب‌بندی واژه‌ها در برابر موسیقی توجه کند و در نهایت 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: ۳۳-۶۲). 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. خضرای، ۱۳۸۷: ۳۷-۵۴). واژه‌ی ادوار (دورها) در نهایت به فواصل موسیقی قدیم ایران برمی‌گردد و هر «دور» از یک مجموعه چهار نت (ذی‌الربع) و یک مجموعه پنج نت (ذی‌الخمس) تشکیل می‌شده است. «ملایم» به معنی خوش‌آهنگ بودن 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 به‌عنوان 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 ۳۳-۶۲.

- تحلیل مولفه‌های موسیقایی در غزلیات حافظ _____ ۱۹
افقه، مسیح. (۱۳۸۸). «رویدادهای نوین در آموزش موسیقی ایران». *مجله‌ی هنر موسیقی*،
شماره‌ی ۱۰۳، صص ۱۸-۲۰.
- _____ (۱۳۹۶). «گذری بر تاریخ موسیقی شیراز». *سرزمین هنر*، شماره‌های ۲ و ۳،
صص ۸۹-۱۰۰.
- برکشلی، مهدی. (۱۳۴۲). *ردیف موسیقی ایران*. گردآورنده موسی معروفی، تهران:
انجمن موسیقی ایران.
- بینش، تقی. (۱۳۷۷). «الادوار». *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*. تهران: مرکز دائرةالمعارف
بزرگ اسلامی.
- تجویدی، علی. (۱۳۷۷). *موسیقی ایرانی، مقدمه، نوا، راست و پنجگاه، سه گاه و آثار*
مؤلف. تهران: سروش.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۱). *دیوان حافظ شیرازی*. تهران: خوشنویسان ایران.
حجاریان، محسن. (۱۳۹۳). *مکتب‌های کهن موسیقی ایران*. تهران: نشر گوشه.
- _____ (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.
_____ (۱۳۹۴). *نظری به موسیقی*. تهران: صفی‌علیشاه.
- خرمشاهی، بهالدین. (۱۳۸۶). «نگاهی به موسیقی شعر حافظ». *کتاب‌ماه ادبیات*،
شماره‌ی ۹، صص ۶.
- خضرائی، بابک. (۱۳۸۷). «تقسیم وتر و دستان‌بندی ساز از دیدگاه عبدالقادر مراغی».
تاریخ علم. شماره‌ی ۷، صص ۳۷-۵۴.
- دوامی، عبدالله. (۱۳۹۰). *ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی*. گردآورنده فرامرزی پایور،
تهران: ماهور.
- راهگانی، روح‌انگیز. (۱۳۷۷). *تاریخ موسیقی ایران*. تهران: پیشرو.
- سعدسلیمان، مسعود. (۱۳۳۹). *دیوان مسعود سعد سلمان*. به تصحیح غلامرضا رشید
یاسمی. تهران: پیروز.

۲۰ ————— مجله‌ی حافظ پژوهی، شماره‌ی ۲۳، سال ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹
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. (۱۳۸۴). «جامعه‌شناسی مصرف موسیقی». مطالعات فرهنگی و
ارتباطات، شماره‌ی ۴، صص ۲۷-۵۳.
کردماfi، سعید. (۱۳۸۸). «بررسی پاره‌ای از امکانات بالقوه‌ی مدال در موسیقی دستگاهی
ایران». فصلنامه موسیقی ماهور، شماره‌ی ۴۶، صص ۱۹-۷۵.
محشون، حسن. (۱۳۸۸). تاریخ موسیقی ایران. تهران: نو.
معدن‌کن، معصومه و همکاران. (۱۳۹۶). «بازخوانی مولفه‌ی موسیقایی وزن «شعر» و
عوامل موثر بر آن». فنون ادبی، دوره‌ی ۹، شماره‌ی ۱، صص ۳۹-۵۲.
مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۰). کلیات دیوان شمس تبریزی. مطابق با نسخه
تصحیح شده بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: پیمان.
نظامی‌گنجوی، الیاس‌ابن‌یوسف. (۱۳۹۴). لیلی و مجنون. با تصحیح حسن وحید
دستگردی و حواشی و شرح لغات سعید حمیدیان، تهران: قطره.
وزیری، علینقی. (۱۳۱۶). دستور ویلن. تهران: یساولی.