Analysis of the use of the lute instrument in Persian poetry based on the corpus stylistics

Masoud Moazami Goodarzi[1]
PhD student in Persian language and literature, Qom University
Dr. Ahmad Rezaei Jamkarani
Associate professor of Persian language and literature, Qom University

Abstract

The connection between music and poetry is noteworthy from two perspectives. The first is the subject of songs and different parallels of words that form the musical field of poetry, and the second is the use of musical instruments and terms in poetry. Poets of different eras have created various images and meanings using musical instruments. The lute is one of the musical instruments that Persian poets have used in various ways in their poems since Roaaa aa a aaee eeeeeeeeeyyyy mmage meanings, and lexical links. Analyzing the evolution in the use of the lute from a stylistic point of view can show the creativity or imitation of different poets. Therefore, in the present study, we have composed a corpus of 79 poets consisting of five sections and 360 poems so as to describe the corresponding imagery through structural methods and content analysis. The results of the research show that the 6th to 8th century is the peak of imagery and meaning creation with this ancient instrument. This tool has mostly been used as the rhetorical device, and lexical links are in the second order. Also, semantic and thematic interpretations can be seen in different periods of the Persian poetry. Among the poets of all eras, Khaghani has made the most varied use of the lute image in terms of both the frequency of verses containing the image and the variety in the use of the word lute.

Keywords: Lute, Music, Poetry, Corpus stylistics.

Date of receiving: 2023/3/11 Date of final accepting: 2023/12/4

1 - email of responsible writer: moazami.27@gmail.com

1. Introduction

In the current research, based on the corpus stylistics, we have composed five parts of the poems of 79 Persian-speaking poets, consisting of 360 verses, in a historical order (from the beginning of the Persian poetry until now). We have tried to investigate the rhetorical developments and specific interpretations, innovations, imagery and topics such as the connection of the lute instrument with Sharia, astronomy, medicine, etc. in the works of those poets in different periods and the stylistic differences among different periods in terms of initiatives, innovations and novel themes. If the first centuries of the Persian poetry are taken into account, the sixth to eighth centuries seem to be the peak of attention to that musical instrument, the themes were repeated later, and references to the lute have declined in the contemporary era. Perhaps the developments and innovations as well as familiarity with the world music in contemporary times have affected the amount of attention paid to this instrument. It also seems that the most attention paid to interjection is in rhetorical devices and lexical proportions, and the interpretations of these devices are very few.

2. Methodology

In the current research, we have formed a body of 79 poems consisting of five parts and 360 verses. The corresponding lute images are described and analyzed through content analysis. The basic principle in stylistics is a corpus of various data which are sufficient for analysis and description. Due to the inclusion of the corpus, the validity and reliability of the analysis, especially the linguistic analysis, it is somewhat ensured. Therefore, in the present analysis, the formed corpus has two characteristics. First, in terms of the time coverage, different periods of the Persian poetry are evaluated. Secondly, in terms of the scope of the research data, the works of 79 Persian-speaking poets are carefully examined, and the desired data are extracted from them.

3. Results and discussion

Imagination and meaning creation with the lute instrument in the 4^{th} and 5^{th} centuries relies more on sensory and tangible aspects and is far from

specific interpretations in other areas. Undoubtedly, one of the most brilliant periods in which images and themes related to musical instruments were created is the sixth century. Khaghani can be considered a master of imagery in this period. In addition to using sensory images and devices, including all kinds of rhetorical and original verbal and nonverbal devices, poets made significant progress in terms of meaning creation and interpretability. In the 7th and 8th centuries, there were almost all the images and themes that the poets made in the period before.

In fact, the use of the lute image in these two centuries was the continuation of the style and context of the previous period, which acquired a more conceptual color and meaning, especially in the poems of Rumi and Hafez. The 9th century to the 13th century is a period of stagnation in the use of this image in the Persian poetry. An important reason for poets' failure to use metaphors is somehow the cultural, social and political context of that time, which coincides with the emergence of the Safavid dynasty.

4. Conclusion

Compared to other centuries, the 6th to 8th century was richer and more fruitful in terms of the number of images, the novelty of new concepts and the meanings obtained from the lute. The themes around this instrument were more colorful in the 7th and 8th centuries. The science of rhetoric and especially the use of similes made it possible to create more images based on the lute instrument. The most meaningful and interpretative functions belong to this period. It should be mentioned that almost all of Khaghani's selected verses have rhetorical points and artistic images and are of thematic significance. Rumi in the 7th century and Hafez in the 8th century, as well as Adib al-Mamalek Farahani in the contemporary period, have created new rhetorical images and themes. In the present era, that is, since the beginning of the 14th century, other poets than Adib al-Mamalek Farahani have had no significant success in rhetorical, linguistic and literary applications of the instrument. In short, to describe the position of ttt e Peaaaa eee yyy xxx ceyyyyya aaa gaa yyy should be considered as the peak of this position.

As found in the early centuries of the Persian poetry, imagery and theme creation started slowly with a gentle slope and reached the peak of richness in the 6th to 8th centuries. Then, in the following periods, the freshness of these images slowly declined and weakened, which is clearly evident in the contemporary period and the last hundred and fifty years.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و پنجم، بهار ۱٤۰۳، شمارهٔ ٦۰، صفحات ۲۱۰-۱٦۷
DOI: 10.29252/KAVOSH.2024.19810.3391

تحلیل کاربردِ ساز بربط در شعر فارسی بر اساس سبک‌شناسی پیکره‌ای [-]
(مقالهٔ پژوهشی)

مسعود معظمی[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه قم
دکتر احمد رضایی
دانشیار گروه زبان وادبیّات فارسی، دانشگاه قم

چکیده

پیوند موسیقی و شعر از دو منظر درخور توجّه است: نخست مبحث آهنگ و توازن‌های مختلف کلام است که ساحت موسیقایی شعر را می‌سازد؛ دیگر کاربرد آلات و اصطلاحات موسیقی در شعر است. شاعرانِ ادوار مختلف با استفاده از نام سازها و اصطلاحات موسیقایی، تصاویر و معانی گوناگونی را خلق‌کرده‌اند. ساز بربط از جمله آلات موسیقی است که شعرای فارسی‌گو از عصر رودکی تاکنون به انحای مختلف آن را در سروده‌هایشان به کار گرفته‌اند و تصاویر و معانی و پیوندهای واژگانی بسیاری را عرضه‌کرده‌اند که تحلیل تطّور آن از منظر سبک‌شناسی، می‌تواند خلاقیت یا تقلید سرایندگان مختلف را نشان‌دهد. از این رو، در پژوهش حاضر، پیکره‌ای از ۷۹ شاعر مشتمل بر پنج بخش و ۳٦۰ بیت را تشکیل داده‌ایم و به روش ساختاری و تحلیل محتوا به توصیف و تحلیل تصاویر ساز بربط پرداخته‌ایم. نتایج پژوهش نشان‌می‌دهد قرن ششم تا هشتم هجری قمری نقطهٔ اوج تصویرسازی و معناآفرینی با این ساز کهن است. بیشترین کاربرد این ساز در دستگاه بلاغی است. پیوندهای واژگانی در مرتبهٔ دوم قرار دارد. هم‌چنین تأویلات معنایی و مضمون‌پردازی با بربط در ادوار مختلف شعر فارسی دیده می‌شود. در میان شاعران همهٔ ادوار، خاقانی هم از نظر بسامد ابیات مشتمل بر بربط و هم از نظر کاربردهای خاص، بیشترین کاربرد متنوّع را داراست.

واژه‌های کلیدی: بربط، موسیقی، شعر، سبک شناسی پیکره‌ای.

[-] تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۱/۱۲/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۲/۰۹/۱۳
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: moazami.27@gmail.com

۱- مقدّمه

شـعر و موسـیقی از دیرباز ارتباط تنگاتنگ و جدایی‌ناپذیری با هم داشته‌اند. هنگامی که از پیوند موسـیقی و شعر سخن می‌گوییم، دو موضوع را در نظر داریم: «گاهی منظور از این رابطه، آهنگ کلام و توازن‌های مختلف زبانی است که سبب تشخص واژها در زبان می‌شود و گروه موسیقایی نام دارد» (شفیعی‌کدکنی،۸:۱۳۸٦) و زمانی کاربرد اصطلاحات و آلات موسـیقی در شـعر مد نظر اسـت. در این مقاله، مورد اخیر در نظر گرفته شـده اسـت. گویا در روزگار گذشـته از جمله لوازم شاعری، آشنایی با موسیقی به‌طور عام و تبحّر در یکی از آلات موسـیقی به‌صورت خاص بوده است؛ چنانکه آثاری مانند الاغانی ابوالفرج اصـفهانی مؤیّد این موضـوع اسـت. همچنین در برخی تذکره‌های فارسـی به موسـیقی‌دانی بعضـی از شـاعران اشاره شده است؛ از جمله عوفی در شرح حال رودکی آورده اسـت: «او را آفریدگار تعالی آوازی خوش و صـوتی دلکش داده بود و به سـبب آواز در مطربی افتاده بود و او از ابوالعبک بختیار که در آن صـنعت صـاحب اختیار بود بربط بیاموخت و در آن ماهر شد» (عوفی،۴۹۳:۱۳٦۱).

در ادوار بعد، هرچند در موارد اندکی با شـاعران خواننده یا نوازنده (مانند رودکی و فرّخی‌سیستانی) مواجه هستیم (ر.ک.: خالقی، ۱۳۸٦، بخش دوم: ۲۹)، امّا کمتر سروده‌ای را می‌توان یافت که از اشـاره به انواع آلات موسیقی یا تصویرسازی با سازهای گوناگون عاری و به دور باشـد. یکی از این سـازها بربط اسـت. بربط از سـازهای کهن موسیقی ایرانی اسـت که هم به لحاظ شـکل و سـاختمان و هم به لحاظ شـیوهٔ نوازندگی و نغمه‌پردازی دسـتمایهٔ هنرآفرینی بسیاری از شاعران بوده است. نکته درخور توجّه اینکه با گذشـت زمان و تطّور در مؤلّفه‌های صـوری و محتوایی شـعر فارسـی، تصـاویر و تأویل‌های متنوّعی از این سـاز دیده می‌شـود. بررسـی تطّور تاریخی این سـاز در شـعر فارسـی، می‌تواند بسـیاری از تحوّلات دسـتگاه‌های بلاغی، زبانی و فکری مرتبط با این ساز را نشان‌دهد.

بدین منظور در پژوهش حاضر بر اساس سبک‌شناسی پیکره‌ای، پیکره‌ای پنج بخشی از سروده‌های ۷۹ شاعر فارسی‌گو مشتمل بر ۳۶۰ بیت به ترتیب تاریخی (از آغاز شعر فارسی تاکنون) را تشکیل داده‌ایم و کوشیده‌ایم تطوّرات بلاغی و تأویلات خاص، نوآوری‌ها، تصویرپردازی‌ها و موضوعاتی از قبیل پیوند این ساز با شرع، نجوم و طب و ... را در آثار آنان در ادوار گوناگون بررسی‌کنیم و تفاوت‌های سبک‌شناختی دوره‌های مختلف را از نظر ابتکار، نوآوری و مضامین بدیع نشان‌دهیم. به نظر می‌رسد اگر از قرن‌های نخستین به عنوان طلایهٔ شعر فارسی بگذریم، قرن ششم تا هشتم اوج توجّه به کاربردهای این ساز باشد و بعدها مضامین تکراری شده، در دورهٔ معاصر رو به افول نهاده است؛ شاید تحوّلات و نوآوری‌ها و نیز آشنایی با موسیقی جهانی در روزگار معاصر در کم‌توجّهی به این ساز، بی‌تأثیر نبوده است. از طرفی به نظر می‌رسد بیشترین حوزهٔ توجّه به بربط در دستگاه بلاغی و تناسبات واژگانی است و تأویلاتی که از این ساز عرضه شده، بسیار اندک است. در پژوهش حاضر ضمن بیان پیشینهٔ تحقیق و معرّفی ساز بربط، به بررسی و تحلیل کاربردهای آن در پیکرهٔ مذکور خواهیم پرداخت.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ پیشینهٔ پژوهش حاضر باید گفت بیشترین تحقیقات این حوزه به قلمرو «موسیقی و شعر» مربوط است که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره‌کرد:

حسینعلی ملاح در کتاب «پیوند موسیقی و شعر» (۱۳۶۷) ابتدا ریتم در موسیقی و سپس وزن شعر را معرّفی کرده و کوشیده است ارتباطی میان ریتم‌های موسیقی و وزن عروضی شعر برقرار کند. همو در کتاب «حافظ و موسیقی» (۱۳۶۷) به بحث و بررسی ابیاتی از حافظ پرداخته که حاوی نکات و ظرایف موسیقی سازی یا آوازی است. همچنین وی در کتاب «منوچهری دامغانی و موسیقی» (۱۳۶۳) همان پژوهش پیش‌گفته دربارهٔ اشعار حافظ را این بار با شعر منوچهری‌دامغانی تکرار نموده است.

آرتور کریستن‌سن (Arthur Christensen) در کتاب «شعر و موسیقی در ایران قدیم» (۱۳٦۳) به معرّفی بسیار مختصر شعر و موسیقی در ایران باستان و قرون اوّلیه پس از اسلام پرداخته است. ابوتراب رازانی در کتاب «شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیّات فارسی» (۱۳٤۲) به صورت عام اصطلاحات موسیقی در ادبیّات فارسی را معرّفی کرده است. پرویز البرز در کتاب «گامی در قلمرو شعر و موسیقی» (۱۳۸۱)، طغرل طهماسبی در کتاب «موسیقی در ادبیّات» (۱۳۸۰)، آرزو پایدارفرد در مقالهٔ «جایگاه موسیقایی دوساز باستانی چنگ و عود (بربط) در اشعار حافظ با تأکید برنمونه‌های تصویری» (۱۳۹۲) و سارا گرامی و محمّدحسین کرمی در مقالهٔ «بررسی شیوه‌های تصویرگری با سازها و موسیقی در دیوان خاقانی» (۱۳۹٦) نیز با نگاهی عام و کلّی اصطلاحات موسیقی را بررسی کرده‌اند.

تاکنون دربارهٔ تصویرسازی یک ساز موسیقی و مشخصاً ساز بربط و تطوّر تصاویر و معانی آن در ادوار مختلف شعر فارسی پژوهشی انجام نشده است.

۲- بربط

تعابیر مختلفی دربارهٔ واژهٔ بربط در واژه‌نامه‌ها و فرهنگ‌های لغت آمده است (ر.ک.: لغت‌نامه دهخدا، ذیل بربط). امّا از نظر موسیقایی، نام سازی است از نوعِ زهی-زخمه‌ای که استفاده از آن در ایران، قدمتِ دیرینه دارد و از دیرباز شاعرانِ فارسی‌زبان در اشعارِ خود این ساز را به کار برده‌اند. روح‌الله خالقی ساز عود را همان بربط ایرانی می‌خواند و آن را از سایر سازهای معمول زمان خود کامل‌تر دانسته که فارابی اوّلین بار به شرح آن پرداخته است. وی به نقل از قدما می‌گوید عود یا بربط دارای چهار وتر (سیم) بوده که بعدها وتر پنجمی هم به آن اضافه شده است (ر.ک.: خالقی، ۱۳۸٦، بخش دوم: ٤٤ و ٤٥).

عبدالقادر مراغی در «مقاصدالالحان» عود (بربط) را جزء ذوات‌الاوتارِ مقیّدات دانسته است (ر.ک.: مراغی، ۱۳۵٦: ۱۲٤ و ۱۲۵). حسینعلی ملّاح بربط را با عود و رود یکی دانسته و اظهار می‌دارد بربط: «سازی است از خانوادهٔ آلات رشته‌ای مقیّد که به آن عود یا رود نیز می‌گویند. نواختن این ساز در میان ایرانی‌ها از روزگاران بسیار دور متداول بوده و به روایتی از ایران به سایر کشورها رفته و نام‌های گوناگون گرفته است» (ملّاح، ۱۳۷٦: ۹۸). وی همچنین دربارهٔ شکل ظاهری این ساز گفته است: «بربط تشکیل می‌شود از یک محفظهٔ طنینی شبیه یک گلابی که از درازا نصف شده باشد. در آغاز، بربط سه سیم داشت به نام‌های: زیر، میانی و بم» (همان: ۱۰۳).

ستایشگر نیز پیدایش این ساز را به ایرانیان نسبت داده است: «در هرحال کلیهٔ شواهد دال بر این است که باربد سازنده و مخترع بربط بوده است و اگر هم به این شکل ظاهر نبوده، امّا ریشهٔ ایرانی این ساز در مآخذ بسیار ثبت شده است؛ خاصه که اجزای ساختمان آن را با واژگان فارسی مانند (آبزیم یا آبزین= کلیدها و گوشی‌ها، ابریشم=تار، خرک، بم نوشته‌اند» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۱٤٤).

ماحصل مطالبی که دربارهٔ بربط آمده عبارت است از: الف) شکل ساز که مانند بط یا نیمهٔ گلابی است که به دستهٔ ساز وصل می‌شود؛ ب) منشأ آن به ایران باز می‌گردد؛ و ج) در برخی منابعی آن را با عود و رود یکی دانسته‌اند. با همهٔ این اوصاف در آثار منظوم فارسی، این ساز به گونه‌های مختلف چه از جنبهٔ بلاغی و تصویری و چه از منظر القای معانی، مورد توجّه شاعران بوده است. در این جستار تجلیّات گوناگون این ساز را در دستگاه‌های مختلف کلام، به ترتیب تاریخی بررسی می‌کنیم.

۳- سبک‌شناسی پیکره‌ای

یکی از شیوه‌های کاربردی و قابل اطمینان در تحلیل متون، به کارگیری سبک‌شناسی پیکره‌ای است؛ سبک‌شناسی پیکره‌ای به کمک زبان‌شناسی پیکره‌ای به دنبال یافتن

الگوهای مکرر و شیوهٔ کاربردِ آن‌ها در متون مختلف است. سبک‌شناسی و شاخهٔ فرعی آن یعنی سبک‌شناسی پیکره‌ای، بر وابستگی متقابل صورت و محتوا تمرکز می‌کند. هنجارگریزی و توازن ممکن است صرفاً هنگامی مشخص شود که بتوانیم –با کمک تحلیل داده‌های بسیار زیاد– هنجارها و قراردادها را تشخیص‌دهیم. نمی‌توان تصوّر کرد که سبک‌شناسی پیکره‌ای، تنها به دلیل بزرگی یا خاص‌بودن، هنجاری را بنا می‌نهد که می‌تواند مختصّات زبانی متن موردِ بررسی را یک به یک بسنجد. از این رو، این کار مبتنی بر تشکیل پیکره‌ای از نمونه‌های متنی ادوار یا انواع ادبی مختلف است تا مجموعهٔ کاملِ آثار یک نویسنده (نورگارد و دیگران،۱۳۹۷: ۳۰).

سبک‌شناسی پیکره‌ای با توجّه به پیکرهٔ عمدتاً گسترده‌ای که تشکیل می‌دهد پدیده‌های خاص زبانی، انواع هنجارگریزی، کاربردهای مختلف زبانی، انواع‌هم‌آیی و ... در سطوح مختلف زبان را بررسی می‌کند و «بر تفسیر و پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها تمرکز می‌کند که: چگونه متن معنی می‌دهد و کدام متن برای سبک‌شناسی متناسب است؟ رویکرد سبک‌شناسی پیکره‌ای، قابل اصلاح و بازیابی است و هدفش فراهم‌آوردن الگوهایی از پدیده‌های زبانی خاص است که می‌توان آن‌ها را با کمک چارچوب‌هایِ بازنمایی کمّی/سبک‌شناسانه ایجاد کرد (همان: ۳۱). اصل اساسی در سبک‌شناسی پیکره‌ای داده‌های مختلفی است، این داده‌ها: الف) موجب بسندگی برای تحلیل و توصیف می‌شوند؛ و ب) با توجّه به شمول پیکره اتقان و اطمینان تحلیل‌ها، بویژه تحلیل‌های زبانی را در پی دارد.

بر اساس آنچه بیان شد برای تحلیل حاضر، پیکرهٔ تشکیل‌شده از دو مختصه برخوردار است: ۱) قلمرو زمانی: ادوار مختلف شعر فارسی، حیطهٔ پژوهش حاضر است؛ و ۲) گستردگی داده‌های تحقیق: در این پژوهش آثار ۷۹ شاعر فارسی‌گو به دقّت بررسی شده و اطّلاعات مورد نظر از آن‌ها استخراج گردیده است.

٤- بخش نخست پیکره: بربط در شعر شاعران قرن چهارم و پنجم هجری

تصـــویرســـازی و معنی‌آفرینی با ســـاز بربط در قرون چهارم و پنجم بیشـــتر متکی به جنبـه‌های حســـی و ملموس و به‌دور از تأویلات و تعابیر خاص و مرتبط با حوزه‌های دیگر اسـت. اگر بخواهیم کاربرد این واژه را در اشـعار آن دورهٔ زمانی دسـته‌بندی کنیم، ناگزیریم به همهٔ جنبه‌های تصـویری، معنایی، بلاغی و سـبک‌شناسی توجّه کنیم. به دلیل انسـجام و توالی موضـوعی سـعی شـده اسـت این تحلیل پیکره‌ای در ذیل سـه دسـتهٔ سـاختارهای بیانی و بلاغی، سـاختارهای بدیعی و ساختارهای معنایی و تأویلی گنجانده شود و در هر دسته نیز به عنوان نمونه در شعر هر دوره، به آوردن چند مصداق و شاهد بسنده شده است:

١-٤- بربط در ساختارهای بلاغی و بیانی

١-١-٤-تشبیه

تشـــبیـه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین آرایه‌های ادبی و برجســـته‌ترین مبحث در علم بیان، همواره مورد توجّه شـاعران بوده است. ساز بربط نیز چه از نظر ظاهر و چه از نظر نوع صـدادهی و قابلیت‌های موسـیقایی در قالب این صنعت ادبی از دیدگاه شاعران پوشیده نمانده اسـت. غالب تشـبیه‌های این دوره از نوع مفصّـل و با بیان تمام ارکان تشبیه آمده است:

بربط تو چو یکی کودکک محتشـــمســـت سرِ ما زان سبب آن‌جاست که او را قدمست
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۱۹۵)

چون بربط نواختـه و چنـگ ســـاختـه قمری و فـاختـه بخروشـــنـد بر چنـار
(قطران‌تبریزی، ۱۳٦۲:۱۷۸)

نوای قمری و فاخته به بربط و چنگ آمادهٔ نواختن تشبیه شده است.

٤-۱-۲-تشخیص

بخش قابل‌توجّهی از شاعران قرون ابتدایی به خروش و نالهٔ بربط اشاره‌کرده‌اند و آواز بربط را به خروشیدن و نالیدن تعبیر کرده‌اند یا نوای بربط را از منظری دیگر به سخن‌گویی یا خاموشی و سکوت نسبت‌داده‌اند. می‌توان گفت تشخیص که به نوعی از فروع استعاره مکنیه است، شایع‌ترین صنعت بلاغی این دوره است. اینک به چند بیت به عنوان شاهد این ساختار اشاره می‌کنیم:

بربط خاموش بوده گشت سخن‌گوی محتسبِ سرد سیر گشت ز گفتار

(فرخی، ۱۳۳۵: ۱۹۷)

دوستا، آن خروش بربطِ تو خوش‌تر آید به گوشم از تکبیر

(رودکی، ۱۳۷۳: ۹۰)[1]

۳-۱-٤- تعابیر کنایی

گاهی اوقات بربط در عبارتی کنایی به‌کار رفته است. عمدتاً این تعابیر از نحوهٔ گرفتن ساز و نوع نوازندگی نشأت‌گرفته است؛ مثلاً عبارت رایج گوشمال یا گوشمالی‌دادن که در معنای مصطلح آن در معنی تنبیه و مجازات‌کردن به‌کار می‌رود، در مورد ساز بربط در ابتدا به چرخاندن گوشی‌های ساز جهت رسیدن به کوک مناسب اشاره دارد. از این قبیل است عباراتی مثل گردن گرفتن بربط، تنگ گرفتنش در آغوش و ... .

بربط سغدی را گردن بگیر زخمه به زیر و بم او بر گمار

(مسعود سعد، ۱۳۳۹: ۱۸۵)

منظور از «گردن بربط گرفتن» در اینجا، گرفتن دستهٔ سازِ بربط با یک دست و انگشت‌گذاری روی سیم‌هاست. با دست دیگر هم زخمه یا مضراب را در قسمت پایین ساز به سیم‌ها فرود می‌آورند.

رشک همی آیدم از بربطت تنگ مگیرش صنما در کنار

(همان: ۱۸۵)

«تنگ‌گرفتن» کنایه از در بغل یا آغوش گرفتن ساز بربط است.

به گفتن تو را گر خطایی فتد ز بربط فزونت بمالند گوش

(همان: ٦٠٥)

به قصد و عمد صد بارم بمالد گوش چون بربط

که یک روز از سر سهوی مرا چون چنگ بنوازد

(ابوالفرج رونی، ١٣٤٧: ٢٠٥)

البته در این بیت عبارت «گوش مالیدن» را می‌توان شاهدی برای صنعت بدیعی استخدام نیز دانست؛ زیرا در ارتباط با گوش به معنی «تنبیه‌کردن» و در ارتباط با بربط همان «کوک‌کردن ساز» است.

٤-٢- بربط در ساختارهای بدیعی

در بیشتر ابیاتی که مشتمل بر واژهٔ بربط است نه‌تنها در این دوره، بلکه در سایر اعصار و قرون نیز، آنچه برجسته‌تر است انواع صنایع بدیع لفظی است. هرچند که ممکن است از انواع صنایع بدیع معنوی نیز به مواردی برخورد کنیم. این موضوع با ویژگی آوایی بربط نیز می‌تواند تا حدودی سازگاری و تناسب داشته باشد. از آنجا که محور این پژوهش ساز بربط است، تا حد امکان از ساختارهای بدیعی یاد شده است که در ارتباط با این ساز هستند. به منظور جلوگیری از طولانی‌شدن مباحث، سعی بر این است که به شواهد اندکی اشاره شود.

٤-٢-١-تضاد یا طباق

بربط خاموش بوده گشت سخن‌گوی محتسبِ سرد سیر گشت ز گفتار

(فرخی، ١٣٣٥: ١٩٧)

٤-۲-۲- تناسب

از نوای چنگ و بربط بزم تو خالی مباد تا خروش چنگ و ساز و غلغل بربط زن است
(امیرمعزی، ۱۳۱۸: ۱۰٤)

غو کوششان زخم بربط سرای دم گاودم ناله و آوای نای
(امیرمعزی، ۱۳۱۸: ۱۰٤)

٤-۳- بربط در ساختارهای معنایی و تأویلی

٤-۳-۱- بربط در تقابل با شریعت

یکی از موضوعاتی که همواره چالش‌برانگیز بوده، تقابل موسیقی و مذهب بوده است. این تقابل از نظر علم معانی دست‌مایهٔ انواع تعابیر و مضامین در طی اعصار مختلف شده است. در قرن چهارم و پنجم با وجود اینکه توصیفات شعری بیشتر جنبهٔ حسی و طبیعی داشته و کمتر به حوزه‌های دیگر مثل عرفان ورود کرده است؛ ولی بازهم به اندک ابیاتی برمی‌خوریم که نشان‌دهندهٔ این تقابل و تضاد است:

دوستا، آن خروشِ بربطِ تو خوش‌تر آید به گوشم از تکبیر
(رودکی، ۱۳۷۳: ۹۰)

شاعر نوای بربط را از بانگ تکبیر خوش‌تر می‌داند.

به علم خواندن و قرآن نهاده‌ای دل و گوش جز از تو گوش نهاده به بانگ بربط و نی
(فرخی، ۱۳۳۵: ۳۸۵)

اینکه فرخی‌سیستانی همهٔ مردم به جز ممدوح خویش (امیر محمّد بن محمود ناصرالدین) را گوش سپرده به بانگ بربط و نی می‌داند، ضمن تأکید بر قداست و دین‌داری ممدوح خود، شاهدی است بر تقابلی که موسیقی و مذهب داشته و در طول تاریخِ ادب فارسی بارها و بارها تکرار شده است.

ابیات دیگری ناظر بر همین لایهٔ معنایی از ناصرخسرو و خیام در زیر آمده است:

مصحف و تسبیح را سپس چه نهی؟ چون سپس بربط و می و غزلی
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۲۸۷)

من هیچ ندانم که مرا آنکه سرشت از اهل بهشت کرد یا دوزخ زشت
جامی و بتی و بربطی بر لب کشت این هر سه مرا نقد و تو را نسیه بهشت
(خیام، بی‌تا: ۸۷)

٤-۳-۲- بربط در تعامل با سایر اصطلاحات موسیقی

بعضی از اشعار به مهارت و آگاهی شاعر از انواع سازها، علم موسیقی و شیوهٔ نوازندگی یا حتّی نغمات رایج آن روزگار اشاره می‌کند. در پایین‌ترین سطح، کاربرد چند ساز و تعامل آن‌ها در یک بیت، نشان از آگاهی شاعر به انواع سازهای مرسوم و متداول روزگار خود و نیز رواج چندصدایی یا ارکستراسیون در آن دوره دارد:

به بربط چو بایست بر ساخت رود برآورد مازندرانی سرود
(فردوسی، ۱۳٦۹: ٤)

منظور از «رود ساختن»، ظاهراً آماده‌ساختن ساز برای نواختن است و «مازندرانی سرود» احتمالاً نام نغمه یا لحنی در موسیقی آن عصر است.

گاه بی زخمه به خرگاه تو بربط زنمی تا کسی نشنودی بانگ برون از خرگاه
(فرخی، ۱۳۳۵: ۳۵۸)

منظور شاعر، نواختن بربط بدون مضراب یا انگشتی است تا نوای ساز آهسته باشد و از سراپردهٔ ممدوح بیرون نرود.

بکرده راست با مزمار، شهرود بکرده راست با بربط، رَبابا

این بیت با اینکه به منوچهری نسبت داده شده، ولی در هیچ‌یک از نسخ معتبر دیوان منوچهری یافت نشد. در اینجا مزمار، شهرود، بربط و رَباب نام سازهای موسیقی هستند

که شاعر با گردآوردن آن‌ها در یک بیت ضمن نشان‌دادن دانش موسیقی خود به رواج نوازندگی چند ساز با هم نیز اشاره کرده است. «راست کردن» عبارتی مترادف با «هم‌کوک کردن و هم‌نوازی» امروزی است[۲].

۵- بخش دوم پیکره: بربط در شعر قرن ششم

بی‌شک یکی از درخشان‌ترین دوره‌هایی که تصاویر و مضامین نابی با ساز بربط ساخته‌شده، قرن ششم است. خاقانی را می‌توان سرآمد تصویرسازان این دوره دانست. در این دوره علاوه بر تصاویر حسی و صنایع مشتمل بر انواع علوم بلاغی و بدیع لفظی و معنوی، شاعران از نظر معنی‌آفرینی و تأویل‌پذیری نیز پیشرفت چشمگیری داشته‌اند.

۵-۱- بربط در ساختارهای بلاغی و بیانی

۵-۱-۱- تشبیه

رسن در گلو بربط از چوب خوردن چو طفل رسن‌تاب کسلان نماید
(خاقانی، ۱۳۹۳: ۱۲۹)

هنر خاقانی ساختن تصاویر غریب و دور از ذهن است. ساختمانِ سازِ بربط این‌گونه است که تارهای آن از روی دسته به گوشی‌ها و به اصطلاح گلوی ساز می‌رسند. خاقانی با تشبیهی مرکب زخمه زدن به سیم‌های سازِ بربط را که به واسطهٔ کاسهٔ طنینی بزرگش ناتوان و تنبل انگاشته، به کودکِ ریسمان‌تابی تشبیه کرده که همیشه کسل و ناتوان است و به واسطهٔ این تنبلی همیشه در حالِ تنبیه و چوب خوردن است. لازم به ذکر است که در قدیم برای رسن‌تابی دو نفر نیاز بود: یکی شخص فاقد مهارتی که انتهای ریسمان را در دست می‌گرفت و معمولاً پشت به دیوار می‌داد و سرش را به سمت دیوار، پس می‌کشید؛ دیگری آنکه سر ریسمانِ در حالِ بافت در دستش بود و می‌بافت. بنابراین آن شخص اول کار خاصی انجام نمی‌داد و کارش کسالت‌آور بود؛ از

این رو این فرد را از جماعت کودکان انتخاب می‌کردند و به او شـاگرد رسـن‌تاب هم می‌گفتند. ظاهراً می‌گوید: سـاز بربط که به سبب ضربات زخمه رسن در گلویش افتاده، مانند شـاگرد رسـن‌تاب، تنبل و کسـل اسـت. شاعر میان شکل ظاهر بربط که سرش به سمت عقب برگشته و حالت ایستادن شاگرد رسن‌تاب، مشابهتی یافته است.

بربط چو عذرا مریمی، کآبستنی دارد همی وز درد زادن هر دمی در نـالـه زار آمـده
(همان: ۳۸۹)

این بیت از زیباترین تصـاویر موجود با سـاز بربط اسـت که ضـمن اشـاره به کاسهٔ برآمده آن که گویی شـکم برآمدهٔ زنی آبسـتن اسـت؛ نوای آن نیز از نظر بکربودن و حزن‌انگیزی به درد و نالهٔ مریم عذرا هنگام به دنیا آمدن عیسـی (ع) مانند شـده اسـت. خاقانی مضمونی مشابه با این بیت را در بیت زیر نیز آورده است:

بربط نگر آبسـتن و نـالنـده چو مریم زاینـدهٔ روحـی کـه کـنـد مـعجزه‌زایی
(همان: ٤٣٥)

درآمـد بـاربـد چـون بـلـبـل مسـت گـرفـتـه بـربطی چون آب در دسـت
(نظامی، ۱۳۸۸، ج۱: ۲۱۳)

بـه نظر می‌رسـد نظـامی مهـارت نوازندگی باربد در نواختن بربط را به روانی آب می‌داند که در اختیار و در دست اوست.

ز شـکـل بـربـط و از دسـتـهٔ او اگـر فـکـرت کـنـد مـرد مـفـکـر
همـان هیـأت کـه از امرود و شـاخش بـه خـاطر انـدرسـت آیـد بـه خـاطر
(انوری، ۱۳۳۷: ۲۲۰)

انوری در تشـبیه بربط و دسـتهٔ او به امرود (گلابی) و شاخهٔ آن به شکل ظاهری آن توجه داشته است[۳].

۵-۱-۲- تشخیص

در این دوره نیز صنعت تشخیص از رایج‌ترین صنایع ادبی مورد استفادهٔ شاعران بوده است که بسامد آن به مراتب از شعر شاعران قرون دیگر بیشتر است:

خروش بربط و بانگ سرود و نالهٔ چنگ ز بزم بر فلک سبز زرنگار رسد
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۲۶۷)

نای است بی‌زبان به لبش جان فرودمند بربط زبان‌ور است عذاب از زبان کشد
(خاقانی، ۱۳۹۳: ۷۶۳)

«بی‌زبانی» نای و «زبان‌وری» بربط، شاید به ساختمان و فیزیک این دو ساز برگردد. به گونه‌ای که نی میان‌تهی و دارای سوراخ و بربط دارای سیم است که شاید تعبیر زبان‌دانی هم به دلیل سیم‌های آن است.

آمد از هر طرف نوازش رود نالهٔ بربط و نوای سرود
(نظامی، ۱۳۸۸، ج۲: ۱۳۹)[۴]

۵-۱-۳- استعاره

بربط از هشت زبان گوید و خود ناشنواست زیبقش گویی با گوش کر آمیخته‌اند
(خاقانی، ۱۳۹۳: ۱۱۷)

خاقانی بیت بالا را در خلال قصیده‌ای که در ستایش اخستان شروان‌شاه سروده، آورده است. در بخشی از این قصیده شاعر با جان‌بخشی به سازهای موسیقی و تشبیه هر ساز به انسان تصاویر تازه و غریبی آفریده است. هشت زبان استعاره از هشت سیم ساز بربط است. گویی در زمان خاقانی نواختن بربطِ هشت‌سیم متداول بوده است. خاقانی با توجه به صدادهی و نوایی که بربط می‌دهد ضمن اشاره به سخن‌سرایی یا بهتر بگوییم نغمه‌پردازی بربط، آن را ناشنوایی انگاشته که توان شنیدن ندارد. در مصراعِ دوم «زیبق در گوش کردن» کنایه از کربودن و ناشنوایی است. بیت گونه‌ای آشنایی‌زدایی هم دارد، چراکه معمولاً کسانی که قدرت شنیدن ندارند توان سخن گفتن نیز ندارند، ولی در

اینجا خاقانی برخلاف معمول، بربط را ناشنوایی پنداشته که توانِ سخن‌سرایی آن هم به بهترین وجه را دارد. در بیت زیر نیز باز همین استعاره تکرار شده است:

بربط کریست هشت زبان کش به هشت‌گوش
هردم شکنجه دست توانا برافکند
(همان: ۱۳۵)

لاجرم از سهم آن، بربط ناهید را
بند رهاوی برفت، رفت بریشم ز تاب
(همان: ٤٤)

بریشم مجاز از تار یا سیم‌های بربط است به علاقهٔ جنس.

۵-۱-٤- تعابیر کنایی

عبارات کنایی مثل گوشمالی‌دادن بربط، گشودن سر بربط، سینهٔ بربط خاراندن، رگ بیرون کشیدن بربط، چوب خوردن بربط، زبان‌ور بودن بربط و ... که همگی ناظر بر شیوه‌های نوازندگی، کوک ساز و نحوهٔ گرفتن آن است، در اشعار شاعران قرن ششم به وفور دیده می‌شود. نکتهٔ جالب توجّه اینکه بیش از ۹۰٪ این اصطلاحات را شاعران مکتب آذربایجان و عمدتاً خاقانی به کار برده است که نشان از آگاهی و چه بسا علاقهٔ این شاعر به موسیقی و به طور خاص ساز بربط دارد.

مالشی بایست ما را زان که بربط را همی گوشمالی شرط باشد تا در آید در نوا
(سنایی، ۱۳۸۸: ٤٧)

چو بربط از تو بسی گوشمال یافته‌ام بدان امید که چون بربطم تو بنوازی
(رشید وطواط، ۱۳۳۹: ٤٦٧)

بدانسان گوش بربط را بمالید کز آن مالش دل بربط بنالید
(نظامی، ۱۳۸۸، ج۱: ۳۱٦)

گر به ناهید رسانید چو کرنای خروش هشت‌گوش سر آن بربط کر بگشایید
(خاقانی، ۱۳۹۳: ۱۵۹)[۵]

۵-۲- بربط در ساختارهای بدیعی

۵-۲-۱- موازنه (مماثله)

آن است که هرکدام از کلمات مصراع یا قرینهٔ اوّل با کلمات مصراع یا قرینهٔ دوم به‌ترتیب، هم‌وزن باشند؛ یعنی بیشتر کلمات دو فقره نسبت به هم سجع متوازن داشته باشند:

حَربه و شِـل در بر بهرام خربط سـوز نه　　زخمـه و مُـل در کف ناهید بربط سـاز نه
(سنایی، ۱۳۸۸: ۵۹۱)

حربهٔ بهرام را بشـکسـته لطفش قبضـه‌گاه　　بربط نـاهیـد را بشـکسـته قهرش گردنا
(همان: ٤٤)

خـنـجـر خـویـش بـبـخشـد مـریـخ　　بـربـط خـویـش بسـوزد نـاهـیـد
(جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۲۰: ۳۷۳)

۵-۲-۲- تناسب (مراعات‌النظیر)

نوای بـاربـد و سـاز بربط و مزمـار　　طریق کـاسـه‌گر و راه ارغنون و سـه‌تـا
(خاقانی، ۱۳۹۳: ۲۹)

در این بیت به جز حرف ربط «و»، همهٔ واژه‌ها از سـازها و اصـطلاحات موسـیقی هستند که متناسب با هم آمده‌اند.

همـدم هـاروت و هم‌طبع زن بربط‌زنم　　افـعـی ضـحـاکـم و ریـم آهن آهنگرم
(همان: ٢٤٩)

خروش بربط و بانگ سـرود و نالهٔ چنگ　　ز بزم بر فلـک سـبز زرنگـار رسـد
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ٢٦٧)[٦]

۵-۲-۳- تکرار

بـدانسـان گـوش بـربـط را بمـالیـد　　کـز آن مـالـش دل بـربـط بـنـالـیـد
(نظامی، ۱۳۸۸، ج ۱: ۳۱٦)

۵-۳- بربط در ساختارهای معنایی و تأویلی

۵-۳-۱- بربط در تقابل با شریعت

همان‌گونه که در قرن چهارم و پنجم نیز نمونه‌هایی از این تقابل را داشتیم، در شاعران قرن ششم نیز این سنّت ادبی حفظ شده است.

مصحف یزدان در این ایام کس می‌ننگرد چنگ و بربط را بها اکنون فزون‌تر کرده‌اند
(سنایی، بی‌تا: ۱۵۰)

پیش شرعش زهره بربط در اثیر انداخته بینوایان فلک را کرده محروم از نوا
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۷)

ساز آن رعنای صاحب بربط اندر بزم چرخ سوز آن قرای صاحب طیلسان انگیخته
(خاقانی، ۱۳۹۳: ۳۹۵)

۵-۳-۲- بربط در تعامل با سایر اصطلاحات موسیقی

خاقانی و نظامی که اگر آن‌ها را موسیقی‌دان ندانیم، دست‌کم ناگزیریم به موسیقی‌شناس‌بودن آن‌ها اعتراف کنیم؛ ابیاتی دارند که ساز بربط را با سازهای دیگر و یا با نغمات و الحانی به کار برده‌اند که از اصطلاحات تخصّصی موسیقی است.

لاجرم از سهم آن، بربط ناهید را بند رهاوی برفت، رفت بریشم ز تاب
(خاقانی، ۱۳۹۳: ٤٤)

رهاوی یکی از دوازده مقام موسیقی کهن است. البته در موسیقی ردیف دستگاهی که امروزه متداول است و تاریخچهٔ تدوین آن به حدودِ صد سال پیش از این برمی‌گردد، رَهاوی یکی از گوشه‌های دستگاهِ شور است. بریشم استعاره از تارهای ساز و عبارت «رفت بریشم ز تاب» کنایه از گسستن تارهای بربط است[۷].

۵-۳-۳- بربط در تأویل‌های تمثیل‌گونه

برخی از ابیات که مشتمل بر ساز بربط‌اند، به‌صورت تمثیل به کار رفته‌اند که معمولاً در یک مصراع به کمک این ساز موضوعی مطرح شده و در مصراع دیگر شاعر نتیجه‌ای

تمثیلی از آن به دست داده است. در مواردی هم کاربرد بربط به عنوان مفاهیم دیگری قابل تأویل و تفسیر است.

نکته و نظم سنایی نزد نادان دان چنانک پیش کر بربط‌سرای و نزد کور آیینه‌دار

(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۹۳)

سنایی به حالت مفاخره و در مقام تمثیل و مقایسه، شعر خود را در برابر انسان‌های نادان، مانند نواختن بربط برای انسان کر و گرفتن آیینه در مقابل شخص کور می‌داند که هیچ درک و دریافتی نمی‌تواند از آن داشته باشد.

همچو بربط ز فسق و سیرت زشت چشمتان هشت بهرِ هشت بهشت

(سنایی، بی‌تا: ٤۲۸)

به نظر می‌رسد سنایی شخص سالوس و رند را در تمنّای بهشت، مثل ساز بربط می‌داند که از دید او ظاهرش زیبا و بهشتی و عمل و رفتارش زشت و مفسده‌انگیز است.

وآن هشت تا بربط نگر، جان را بهشت هشت در

هر تار از او طوبی شمر، صد میوه هر تا ریخته

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۳۷۸)

تمثیل و تشبیه بربط به بهشت از نگاه خاقانی که هشت تار (سیم) بربط را هشت درِ بهشت دانسته و نیز هر تار آن را طوبای بهشتی دانسته است و الحان و نغمات خارج شده از هر تار، گویی میوه‌های رنگارنگ بهشتی است.

٦- بخش سوم پیکره: بربط در شعر قرن هفتم و هشتم

در این دوره، تقریباً تمام تصاویر و مضامینی که شاعران در دورهٔ پیش از بربط ساخته بودند نیز وجود دارد. البته بسامد و تکرار در موضوعات مختلف ممکن است، قدری متفاوت باشد. به نظر می‌رسد تازگی تصاویر و مضامین بدیعی که به‌ویژه در مکتب

آذربایجان پدیدار شد، با این دوره اندکی متفاوت است. در واقع کاربرد بربط در این دو قرن در ادامهٔ همان سبک و سیاق دورهٔ قبل است که رنگ و بوی مفهومی و معنی‌پردازی بیشتری به‌ویژه در اشعار مولانا و حافظ به خود گرفته است. در اینجا نمونه‌هایی از ابیات شاعران این دوره ذیل همان دسته‌بندی پیشین آمده است:

٦-١- بربط در ساختارهای بلاغی و بیانی

٦-١-١-تشبیه

گردمی آخر ز نالـه همچو بربط دل تهی گر چو نای از دست تو یارای آهی دارمی
(غزنوی، ١٣٦٢: ٣٠١)

چو بربط برکناری خفته بودیم بزد چنگی و نالان کرد ما را
(سیف فرغانی، ١٣٦٤: ٣٧٦)

تو گوشمال خورده هجران چو بربطی مانند چنگ نالـه برآور چو زیر زار
(همان: ٧٨)

نالنده و بی‌خبر ز نالش چون بربط و چون چغانه دیدم
(مولوی، ١٣٧٨ ب: ٢٧١)

مطربِ بربط‌نوازِ مجلسِ سیارگان در گلستان فلک بلبل‌نوایی بیش نیست
(خواجوی‌کرمانی، ١٣٦٩: ٦٣٩)

می‌ساختم چو بربط و می‌سوختم چه عود زیرا کـه چارهٔ دل من سوز و ساز بود
(همان: ٤٣٩)

خواجوی‌کرمانی در این بیت، سوز و سازِ دل را به کمک صنعت لف و نشر مشوّش به سوختن عود و ساختن یا همان نواختن بربط تشبیه‌کرده است.

جمادی بود گر نجنبد ز جای کـه آواز بربط بـه گوشش رسید
(نزاری‌قهستانی، ١٣٧١، ج١: ١١٨٤)

نزاری‌قهستانی در تشبیهی مرکب، شخصی را که آوای بربط در او تأثیری ندارد، به شیئی بی‌جان تشبیه‌کرده است. قابل ذکر است که برخلاف تشبیه‌های قرن ششم که با محوریت خاقانی، نظامی و تا حدودی انوری بود، تشبیه بر پایهٔ ساز بربط در این دوره تنوّع و گستردگی بیشتری از حیث تعداد شاعران دارد.

٦-۱-۲- تشخیص

دوستکامی یافت از تو زهرهٔ بربط‌نواز　　لاجرم آب حیات اینک به ساغر می‌کشد
(غزنوی، ۱۳٦۲: ۵۰)

بیا وز غبن این سالوسیان بین　　صراحی خون‌دل و بربط خروشان
(حافظ، ۱۳٦۲: ۷۷٤)

بلبل رسد بربط‌زنان وان فاخته کوکوکنان　　مرغان دیگر مطرب بخت جوان بخت جوان
(مولوی، ۱۳۷۸ ج: ۱۰۳)[۸]

٦-۱-۳- تعابیر کنایی

یکی از پربسامدترین کاربردهای واژه بربط در این دوره، آوردن این ساز در خلال عبارات کنایی است که یا به ساختمان و شیوهٔ نوازندگی بربط دلالت می‌کند یا از آن‌ها مفاهیم و آموزه‌های اخلاقی و اجتماعی برداشت می‌شود.

تو بمال گوش بربط که عظیم کاهل است او　　بشکن خمار را سر که سر همه شکست او
(مولوی، ۱۳۷۸ د: ٦۱)

گوشمالم دهد چو بربط لیک　　گر بنالم چوی نای نپسندد
(غرنوی، ۱۳٦۲: ۲۳۲)

چو آهنگ بربط بود مستقیم　　کی از دست مطرب خورد گوشمال
(سعدی، ۱۳۷٦: ۸۳)

ایشان همه دستان زده بر نغمهٔ بربط　　من بر سر از اندوهِ جدایی زده دستان
(نزاری‌قهستانی، ۱۳۷۱، ج۲: ۱۸۹)

گوشمالم داده‌ای تا ساز گیرم، بعد از این برکنارم نه چو بربط هم بزن هم می‌نواز
(سیف‌فرغانی، ۱۳٦٤: ٤۰۱)

خون ساغر به چنین روز نمی‌شاید ریخت رگ بربط به چنین وقت نمی‌باید خست
(خواجوی‌کرمانی، ۱۳٦۹: ۳۹۵)

بدان سان سوخت چون شمعم که بر من صراحی گریه و بربط فغان کرد
(حافظ، ۱۳٦۲: ۲۸۰)[۹]

از میان ابیات بالا، فغان‌کردن، خروشیدن و نالیدن بربط به صدای ساز کوفتن اشاره دارد و رگ خراشیدن یا رگ خستن کنایه از مضراب‌زدن به سیم‌های ساز و گوشمالی‌دادن به کوک‌کردن ساز است. ضمن اینکه گوشمال دادن در مفهوم غیرموسیقایی به معنای تنبیه و مجازات‌کردن است.

٦-۲- بربط در ساختارهای بدیعی

٦-۲-۱- تکرار

چون بربط شد مؤمن در ناله و در زاری بربط ز کجا نالد بی زخمهٔ زخم آور
(مولوی، ۱۳۷۸ ب: ۵۸)

٦-۲-۲- اسلوب معادله

کی توان با شیعه گفتن از عمر کی توان بربط زدن در پیش کر
(مولوی، ۱۳۹۰: ٤۷۷)

٦-۲-۳- تناسب

بربط عیش دیگران ساخته زهرهٔطرب نالهٔ من چو زیرچنگ از رگ سینه زار بین
(نزاری‌قهستانی، ۱۳۷۱، ج۲: ۲۷۱)

به گوش بربط ناهید هم رسانیدی ز ارغنون عبارت غنای اندیشه
(فرغانی، ۱۳٦٤: ۳٦)

بـر آهـنـگ حصـــار بـرج خورشـــیـد شـــدن بـا چنـگ و بربط همچو نـاهیـد
(سلمان‌ساوجی، ۷۲۲:۱۳۷۱)

۶-۳- بربط در ساختارهای معنایی و تأویلی

۶-۳-۱ بربط در تقابل با شریعت

در این عصـر، تفکّر انتقادی به شریعت ظاهری و چالش میان اهل بزم و موسیقی با زهد و تقوا در غزلیات حافظ نمود بیشـتری دارد. پیش از حافظ، سـعدی نیز به این موضـوع البته قدری کم‌رنگ‌تر پرداخته است:

مطرب کجاست تا همه محصول زهد و علم در کـار چنـگ و بربط و آواز نی کنم
(حافظ، ۱۳۶۲: ۷۰۲)

در باب چهارم بوسـتان سعدی در «تواضع»، حکایت توبه‌کردن ملک‌زادهٔ گنجه آمده اسـت. در این حکایت، پادشـاه‌زاده‌ای از سرزمین گنجه که مست و لایعقل و اهل بزم و می‌خوارگی است، با دعای خیر و پند و اندرز پیری متواضع و خیرخواه به دور از تحکّم و خشـونت مواجه می‌شـود و دسـت از باده‌خواری و رفتار زشـت خود می‌کشد و توبه می‌کند. در بخشـی از این حکایت پس از متنبه شـدن شـاهزاده، سـعدی اشـعاری در شـکسـتن سـازهای موسـیقی و به هم خوردن مجلس بزم و باده و شـراب پس از توبهٔ ملک‌زاده آورده اسـت. بیت زیر که شـاهدی بر تقابل بزم و موسـیقی با دیانت است، از این حکایت سعدی استخراج شده است.

دگـر هـر کـه بـربـط گـرفـتـی بـه کف قفـا خوردی از دســـت مردم چو دف
(سعدی، ۱۳۷۶: ۳۰۵)

٦-۳-۲- بربط در تعامل با اصطلاحات موسیقی

در این بخش همان‌گونه که قبلاً توضیح داده شد، تصاویر صرفاً موسیقایی در ارتباط با ساز بربط آمده است که نشان‌دهندهٔ دانش موسیقی شاعران این دوره است. مولوی بیش از دیگر شاعرانِ این برههٔ زمانی، با سازها و نغمات موسیقی آشنا بوده است.

بس جره‌ها در جو زند، پس بربط شش تو زند
پس با شهان پهلو زند، سرهنگ ما سرهنگ ما
(مولوی، ۱۳۷۸ الف: ۸)

«شش تو» احتمالاً به گونه‌ای از بربط اطلاق می‌شده که شش سیم یا تار داشته است.

بربط عشرت مرا گاه سه‌تا همی کنی پردهٔ بوسلیک را گاه حجاز می‌کنی
(مولوی، ۱۳۷۸ د: ۲۲٦)

این بیت یکی از شواهدی است که نشان از اشراف مولانا به موسیقی زمان خود دارد. «سه‌تا» همان ساز سه‌تار و «بوسلیک» و «حجاز» از مقام‌های موسیقی است که امروزه زیرمجموعهٔ دستگاه شور به شمار می‌آیند.

شاهد بربط‌زن از عشّاق می‌سازد نوا بلبل خوش نغمه از نوروز می‌گوید سرود
(خواجوی‌کرمانی، ۱۳٦۹: ٦۵۷)

عشّاق از گوشه‌ها و نغمات موسیقی است.

٦-۳-۳- بربط در تأویل‌های تمثیل‌گونه

مزن نگارا بربط به پیش مشتی خربط مران تو کشتی بی شط، بگیر راه اوسط
(مولوی، ۱۳۷۸ ه: ۲٦۰)

در این بیت از مولانا، گویی نواختن بربط نزد انسان‌های بی‌خرد و نادان به صورت عام‌تر به امور نیکو و زیبایی تأویل شده که قابلیت درک و دریافت آن در هر محفل و مجلسی و برای هر شخصی میسّر نیست. همان‌گونه که راندن کشتی بدون رود و دریا امکان‌پذیر نیست.

کـی تـوان بـا شـیـعـه گـفتن از عمر　　کـی تـوان بـربـط زدن در پـیـش کـر
(مولوی، ۱۳۹۰: ٤۷۷)

سماع بربط و جام خوش و حریف موافق　　به روی دوسـت برآنم که در بهشـت برینم
(نزاری‌قهستانی، ۱۳۷۱، ج۲: ۱۳٤)

شـاعر تصویر و تمثیلی از بهشت جاوید را با شنیدن نوای بربط و جام شراب و یار همراه ارائه داده است.

۷- بخش چهارم پیکره: بربط در شعر قرن نهم تا اواخر قرن سیزدهم

قرن نهم تا اواخر قرن سـیزدهم هجری قمری، یکی از دوره‌های رکود تصـاویر بربط در شـعر فارسی است. یکی از مهم‌ترین دلایل این عدم‌توفیق شاعران در استفاده از بربط در شـعرشـان، به نوعی مربوط به بافت فرهنگی، اجتماعی و سیاسی آن روزگار می‌شود که مصـادف با بروز و ظهور سـلسـلهٔ صـفویان اسـت. شاهان صفوی برای ادب و فرهنگ ارزش چندانی قایل نبوده و ارج و قرب خاصـی برای شـاعران متصوّر نبوده‌اند. بنابراین شـعر و مشـخصـاً نمونه‌های مورد بحث در این پژوهش با آن پیشـینهٔ غنی که در قرون گذشـته داشـته، رو به انحطاط و زوال می‌رود. تصـاویری هم که از این سـاز در اشـعار شـاعران این دوره دیده می‌شـود آن تازگی و طراوت قرن‌های پیشـین را ندارد. در این دوره، عمدهٔ تصـویرسـازی و مضمون‌پردازی شاعران حول محورهای تشخیص، کنایه و تشـبیه اسـت. همچنین به ندرت برخی اصـطلاحات تخصـصـی موسیقی در آن‌ها بازگو می‌شـود. بیشتر اشعار شاهد این دوره فاقد زیبایی یا نکتهٔ خاص ادبی است و تصاویر و زیبایی‌های بلاغی که در قرون گذشـته با آن مواجه بودیم، در این دوره به آن شکل دیده نمی‌شود. به‌جز جامی و وحشی بافقی و قاآنی عموم شاعران این دوره از شهرت و اقبال خاصی برخوردار نبوده‌اند و در گسترهٔ ادبیّات و زبان فارسی جایگاه ویژه‌ای ندارند.

۷-۱- بربط در ساختارهای بلاغی و بیانی

۷-۱-۱- تشبیه

گاهی از بربط چو طفل خردسال در کنار خود به زخم گوشمال
ناله‌های دردناک انگیختی بالغان را از مژه خون ریختی
(جامی، ۱۳۳۷: ۳۳٦)

۷-۱-۲- تشخیص

دارد خبری ز سوز عشقش این نالهٔ چنگ و بربط و عود
(اسیری‌لاهیجی، ۱۳۵۷: ۱۰٦)

بیا به مجلس رندان عشق و خوش بشنو هزار نالهٔ بربط، هزار نغمهٔ عود
(انوار، ۱۳۳۷: ۱٤٥)

ننالیدی کس اندر ملکت وی به‌غیر از چنگ و عود و بربط و نی
(سلیمی‌جرونی، ۱۳۸۲: ٦۹)

اگر بربط شدی ز آواز نی کر بکندی هم به مجلس، گوشش از سر
(همان: ۱۳۰)[۱۰]

۷-۱-۳- تعابیر کنایی

نالیدن، خروشیدن، ساختن و گوشمال‌دادن تعابیری کنایی هستند که در این دوره نیز آمده و کنایه از نوازندگی و حرکت گوشی‌های این ساز برای کوک‌کردن و آماده‌شدن برای نواختن است.

ز گوشمال غمت تیز گشت ناله‌ام آری نوای زیر ز بربط به گوشمال برآید
(جامی، بی‌تا: ۳۳٤)

بیا به مجلس رندان عشق و خوش بشنو هزار نالهٔ بربط، هزار نغمهٔ عود
(انوار، ۱۳۳۷: ۱٤٥)

نـه چـون چـنـگم نوازد تـا خروشـــم نـه چون بربط خروشـــد تـا بجوشـــم
(وحشی‌بافقی، ۱۳۹۲: ۵۰۰)

بیـار منطق شـــیرین، بتـاب نـافـهٔ زلف بســـاز پـردهٔ بربط، بســـوز مجمر عود
(یغمای‌جندقی، ۱۳۸٤: ۱٤۷)

دریـغـا کـز چـنـیـن بـزم طـرب پـی کـه نـامـد جـز خـروش بـربـط و نـی
(همان: ۲۲۷)[11]

۷-۲- بربط در ساختارهای بدیعی

۷-۲-۱-واج‌آرایی

شـهد و شـکر و شیشه و شمامه و شاهد رود و دف و طنبور و نی و بربط و مزهر
(قاآنی، ۱۳۹۳:۲۷٤)

۷-۲-۲- تناسب

نـوازنـده نـاهـیـد رقصـــان بـه کف دف و بـربـط و چنـگ و عود و ربـاب
(هاتف‌اصفهانی، ۱۳٦۲: ۷٦)

هیچ گوشی نشنود در عهد تو آوای جنگ جـز نـوا، کـز بربط نـاهیـد خنیـاگر بود
(قائم‌مقام فراهانی، ۱۲۹۸: ۱۲۰)[12]

۷-۳- بربط در ساختارهای معنایی و تأویلی

۷-۳-۱- بربط در تعامل با اصطلاحات موسیقایی

ز بربط نـالـه‌هـا زان گونـه می‌خواســـت کـه می‌شـــد پردهٔ عشـــاق زان راســـت
(سلیمی‌جرونی، ۱۳۸۲: ۷۳)

پردهٔ عشّاق نام گوشه‌ای در موسیقی دستگاهی است. عشاق نخستین مقام از دوازده مقام اصـلی موسـیقی قدیم ایران بوده اسـت. هم اکنون در موسـیقی دسـتگاهی ایران،

گوشه‌ای به نام عشّاق وجود دارد که در دستگاه‌های نوا، بیات اصفهان و همایون نواخته می‌شود.

نشـــد راســـت ایـن بـربـط کج‌نهـاد ز نُـه پرده، یـک صـــوت عیشـــم نـداد
(طغرای‌مشهدی، ۱۳۸٤: ۳۲)

در این بیت، با وجود اینکه طغرای‌مشـهدی از واژه‌ها و اصـطلاحات موسـیقی مانند راسـت‌نشـدن به معنای کوک‌نشـدن، بربط، پرده و صوت استفاده‌کرده است؛ ولی مفهوم کلّی بیت در بافت اســتعاری واژه‌ها، به ناســازگاری و بی‌وفایی گردون و عاری‌بودن نُه فلک از عیش و خوشی برای شاعر اشاره می‌کند.

چـو بـربـط از وجـود کـبـک ســـازد عـــراق از بـــنـــدبـــنـــد او نـــوازد
(همان: ٤٤)

در موسـیقی قدیم ایران، عراق جزء دوازده مقام اصـلی بوده‌است. امروزه این گوشه در دستگاه سه‌گاه، ماهور، نوا، راست‌پنجگاه و آواز افشاری نواخته می‌شود.

حـدی‌پـرداز بـربـط را ز مضـــراب در ایـن پـرده نـوای زابـلـی بـس
(نورعلیشاه اصفهانی، ۱۳۷٤ ه.ق: ۷۰)

حدی و زابل امروزه از متعلقات دستگاه چهارگاه هستند.

نیوشا گوش او را چاشنی بخشای یک رامش فغان بربط و سـورغین نوای شندف و مزهر
(قاآنی، ۱۳٦۳: ۲۱۳)

سورغین یا سرغین، شَنَدف و مِزهَر از آلات موسیقی هستند.

چمانی و نی و ســـنتور و تاره و ســـارنگ چغـانـه و دف و طنبور و بربط و مزهر
(همان: ۲٦۱)

قاآنی در این بیت، شناخت خود را از سازهای موسیقی نشان داده است.

همـاره تـا کـه بم و زیر چنگ و بربط را گـذر بود بـه نشـــابور و زابـل و نیریز
(همان: ۳۹۵)

نیشابور، زابل و نیریز هم از گوشه‌های رایج موسیقی امروز هستند.

۸- بخش پنجم پیکره: بربط در شعر معاصر (از ابتدای قرن چهاردهم هجری قمری تاکنون)

در شعر این دوره ادیب‌الممالک فراهانی بیشترین سهم را در استفاده از واژهٔ بربط در میان هم‌عصران خود دارد. بیشتر تصاویر بربط در دورهٔ اخیر بر پایهٔ تشبیه سروده شده است. اشعار شاهد این دوره ویژگی و وجه ممیزهٔ خاصی از نظر تصویرسازی و معنی‌آفرینی با بربط نسبت به سایر دوره‌ها ندارند و در واقع در ادامهٔ روند دورهٔ قبل این تصاویر و مضامین تکرار شده‌اند.

۸-۱- بربط در ساختارهای بلاغی و بیانی

۸-۱-۱- تشبیه

ز فرقت رمضان خون گریست دیدهٔ بط چنان‌که بربط نالیده زار زار امروز

(ادیب‌الممالک فراهانی، ۱۳۷۸: ۳۱۲)

بربط چو طفلی ناتوان از درد بیماری نوان شریان‌ها بر استخوان هم گوشت ز اعضا ریخته

(همان: ٤۰٦)

در بیت یادشده، بربط به طفل ناتوان و رنجوری تشبیه شده که در ناله و زاری است. همچنین تارهای آن گویی رگ‌های کودک است که از پوست بیرون آمده‌اند. این بیت در خلال قصیده‌ای آمده که هم از نظر وزن عروضی و هم از نظر قافیه به احتمال فراوان با توجه به قصیدهٔ مشهور خاقانی با مطلع زیر سروده شده است:

در کام صبح از ناف شب مشک است عمدا ریخته

زرین هزاران نرگسه از سقف مینا ریخته

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۳۷۷)

غـالـب ابیـاتی کـه در آن‌هـا تشـــبیه به کار رفته، از آنجا که عموماً بربط را جاندار انگاشته‌اند، دارای صنعت تشخیص نیز هستند.

کشـــیـدنـد از بـربـط دل خـروش بـدانســان که رفت از ســر چرخ هوش
(الهامی‌کرمانشاهی، ۱۳۹٤: ۹۵)

بربط دل اضافهٔ تشبیهی است[۱۳].

۸-۱-۲- تعابیر کنایی

مرا چو بربط خود دان کت اندر آید گوش تـرانـه از زدن زخم و مـالش گوشـــم
(ادیب‌الممالک فراهانی، ۱۳۷۸: ۸۸۸)

ای دلـبر طرازی بـا مـا چرا بـه نـازی عنبر چرا نســـایی، بربط چرا نســـازی
(همان: ۸۰٤)

گـریـه مینـا نگر بـه چشـــم ترش بین نـالـهٔ بـربـط شـــنو بـه داد دلش رس
(همان: ۷٦۷)

خروش و نالهٔ بربط کنایه از آوای این ساز؛ زخم زدن کنایه از مضراب زدن؛ مالش گوش کنایه از کوک ساز به کمک چرخاندن گوشی‌های تعبیه شده بر دستهٔ ساز و بربط ساختن منظور نوازندگی با بربط است.

۸-۲- بربط در ساختارهای بدیعی

۸-۲-۱- سجع

ز فرقت رمضـان خون گریسـت دیدهٔ بط چـنـان‌کـه بـربـط نـالیـده زار زار امروز
(ادیب‌الممالک فراهانی، ۱۳۷۸: ۳۱۲)

۸-۲-۲- تناسب

بـیـفـکـنـد بـهـرام، خنجر ز دســـت بـه چرخ ســیُم، زهره بربط شـــکســـت
(الهامی‌کرمانشاهی، ۱۳۹٤: ٦۳۱)

روزگاریست که در ماتم ما می‌نالد هر شبانگاه که زند زخمه به بربط ناهید
(ادیب‌الممالک فراهانی، ۱۳۷۸: ۵۵۳)

۹- نتیجه‌گیری

در پیکرهٔ متشکّل از ۷۹ شاعر از عصر رودکی تاکنون، بالغ بر ۳٦۰ بیتِ شاهد مشتمل بر واژهٔ بربط وجود دارد که بخشی از آن به ضرورت و اقتضای پژوهش در متن مقاله مورد بررسی و تدقیق قرار گرفت. تعدادی از این ابیات که دارای نکتهٔ بلاغی، بدیعی و مفهوم قابل اعتنایی نبوده‌اند، از بررسی در این پژوهش کنار گذاشته شده‌اند. از میان ابیات قابل بحث، تصاویر، معانی و مضامین و تعبیرات مختلفی که از این ساز در طی قرون متمادی بدست‌آمده در ۳ عنوان و موضوع دسته‌بندی و بررسی شد که با بسامدهای مختلف و شواهد شعری متفاوت، ماحصل آن در جدول ۱ آمده است. البته با توجّه به اینکه به شواهد و مصادیق کمتری نسبت به کل ابیات در این مقاله اشاره شده است، نتایج به دست آمده را باید با قید احتمال و نه قطعیت و یقین دانست.

می‌توان گفت قرن ششم تا هشتم از نظر تعداد تصاویر، تازگی مفاهیم و معانی بدیع به‌دست‌آمده از بربط، نسبت به سایر قرون غنی‌تر و پربارتر است. حتّی معنی‌آفرینی و مضمون‌پردازی با این ساز در قرن هفتم و هشتم پر رنگ‌تر است. در این دوره، شاعران در حوزهٔ علم بیان و به‌ویژه تشبیه نسبت به سایر دوره‌ها، تصاویر بیشتری با ساز بربط ساخته‌اند. بیشترین معنی‌پردازی و کارکردهای تأویلی از بربط نیز، مربوط به این دوره است.

جدول ۱- بسامد تصویرسازی و معنی‌آفرینی با ساز بربط در طی قرون متمادی

تصاویر بربط / دورهٔ تاریخی	در ساختارهای بلاغی و بیانی	در ساختارهای بدیعی	در ساختارهای معنایی و تأویلی

قرن چهارم و پنجم هـ ق.	۱۳	۳	۱۷
قرن ششم هـ ق.	۳۵	۲۱	۱۰
قرن هفتم و هشتم هـ ق.	۲۵	۵	۱۵
قرن نهم تا سیزدهم هـ ق.	۲۰	۸	۷
قرن چهاردهم و پانزدهم هـ ق.	۱۳	٤	۳

واژهٔ بربط در دیوان خاقانی در ۳۵ بیت به کار رفته که در این میان سهم قصاید وی حدود ۲۷ بیت و ۸ بیت دیگر جز ترکیب‌بندهای اوست. جالب اینکه خاقانی در غزلیاتش از این ساز استفاده نکرده است. از آنجا که قصیده جایگاه هنرنمایی شاعرانهٔ خاقانی است، شاید بتوان گفت سازشناسی و موسیقی‌دانی هم مثل نجوم، طب و ... از جملهٔ موضوعاتی است که دستمایهٔ تکلّفات شاعرانه و دشوارگویی این شاعر شده است. گفتنی است تقریباً همهٔ ابیات شاهد خاقانی دارای نکات بلاغی و تصاویر درخور و هنرمندانه است و از حیث معنی‌پردازی و مضمون‌سازی نیز بی‌بهره نیست. تشبیه بربط به زنِ آبستن، طفل نالان، ناشنوای گویا، مریم عذرا، تن بی‌جان و ... از جمله تشبیهاتی است که گویی جزء ویژگی سبکی خاقانی است و نمی‌توان مُهر شاعر دیگری را بر آن زد.

مولوی در قرن هفتم و حافظ در قرن هشتم و نیز ادیب‌الممالک فراهانی در دورهٔ معاصر، دست به آفرینش تصاویر بلاغی و مضامین نو زده‌اند. در عصر حاضر یعنی از ابتدای قرن چهاردهم تاکنون به‌جز ادیب‌الممالک فراهانی که پیش‌از این یاد شد، شاعران دیگر موفقیت چشمگیری در کاربردهای بلاغی، زبانی و ادبی با ساز بربط نداشته‌اند. به‌نظر می‌رسد تفاوت اجتماعی–فرهنگی این دوره و نیز تجدّد و حیات نو در ساحت

شـعر، از جمله عواملی اسـت که حضور بربط را در اشعار معاصر کم‌رنگ‌تر کرده‌است. البته امروزه اطلاق واژهٔ عود به جای واژهٔ کهن بربط نیز در این امر بی‌تأثیر نبوده است.

خلاصـه کلام اینکه اگر بخواهیم جایگاه بربط را در شـعر فارسـی تصـویر کنیم باید قرن شـشـم و شـعر خاقانی را قلّه و اوج این جایگاه بدانیم. با نگاهی اجمالی به جدول بالا درمی‌یابیم که تصـویرسـازی و معنی‌پردازی با بربط در قرون اوّلیهٔ شـعر فارسـی به آهسـتگی و با شـیبی ملایم آغاز گردیده و در قرن شـشم تا هشتم به اوج پختگی و غِنا رسـیده اسـت. سـپس آرام آرام در دوره‌های بعدی طراوت و تازگی این تصـاویر دچار افول و سـسـتی شده که این تنزّل و ضعف در دورهٔ معاصر و صد و پنجاه سال اخیر به خوبی مشهود است.

پی‌نوشت

۱- و نیز ر.ک.: فردوسـی، ۱۳٦٦: ۲٦۱؛ منوچهری، ۱۳۳۸: ۲۱٤؛ امیر معزی، ۱۳۱۸: ۱۰٤ و ٤۳٤ و ۷۷۱.

۲- و نیز ر.ک.: اسـدی‌طوسـی، ۱۳٥٤: ۱٤۹ و ۲۳۲؛ مسـعود سعد، ۱۳۳۹: ۲۱ و ۱۸٥ و ۲۷۹ و ۲۹٥ و ٥۷۱؛ امیر معزی، ۱۳۱۸: ٥٦ و ۳٤۳.

۳- و نیز ر.ک.: خاقانی، ۱۳۹۳: ۳۹۳ و ٥۰۰ و ٥۰٦؛ سوزنی‌سمرقندی، ۱۳۳۸: ۷٦؛ انوری، ۱۳۳۷: ۱۰۱.

٤- و نیز ر.ک.: خاقانی، ۱۳۹۳: ۱۰٦و ۱۳٥و ۲۰۹و ٤۹۲.

٥- و نیز ر.ک.: خـاقانی، ۱۳۹۳: ۱۸۳ و ۳٥۷ و ۳۸۳ و ۳۹۳ و ۷٦۳؛ نظامی، ۱۳۸۸، ج۱: ۲۱۳؛ انوری، ۱۳۳۷: ۱۰۱؛ بیلقانی، ۱۳٥۸: ۳٤۳؛ سنایی، ۱۳۳۸: ۱٦۲.

٦- و نیز ر.ک.: بیلقانی، ۱۳٥۸: ۷ و ۳۸ و ۳۸٥ و ۳۸٦؛ انوری، ۱۳۳۷: ۱۰۱ و ۱۱۸ و۳۰۳ و ۳۱٦ و ٦٤۳؛ جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۲۰: ۲٥۳ و ۳۷۳؛ سنایی، ۱۳۸۸: ٥۰۱ و ٦۰۹.

۷- و نیز ر.ک.: خاقانی، ۱۳۹۳: ۲۹ و ٤۲۸؛ نظامی، ۱۳۸۸، ج۱: ٥۳٦.

۸- و نیز ر.ک.: مولوی، ۱۳۷۸ ب: ٥۸ و ٥۹.

۹- و نیز ر.ک.: مولوی، ۱۳۷۸ الف: ۱۸۳؛ سعدی، ۱۳۷٦: ٦۳۲؛ فرغانی، ۱۳٦٤: ۷۸ و ۱۰۹؛ خواجوی‌کرمانی، ۱۳٦۹: ۲۷۹.

۱۰- و نیز ر.ک.: سلیمی‌جرونی، ۱۳۸۲: ۷۳ و ۱۳۰؛ جامی، ۱۳۳۷: ۳۳٦؛ نظیری‌نیشابوری، ۱۳۸۹: ۳۹٦.

۱۱- و نیز ر.ک.: اسیری‌لاهیجی، ۱۳۵۷: ۱۰٦؛ سلیمی‌جرونی، ۱۳۸۲: ٦۹ و ۷۳ و ۱۳۰.

۱۲- و نیز ر.ک.: قاآنی، ۱۳٦۳: ۲۱۳ و ۲٦۱ و ۲۷٤ و ۳۹۵؛ جندقی، ۱۳۸٤: ۲۷٦.

۱۳- و نیز ر.ک.: ادیب‌الممالک فراهانی، ۱۳۷۸: ۵۰۸ و ۸۸۸؛ غبار همدانی، ۱۳٦۱: ۵۵؛ ترکی‌شیرازی، ۱۳۸۵: ۷۲؛ بهار، ۱۳۹۹: ٤۵۹.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ادیب‌الممالک فراهانی، محمدصادق بن‌حسین (۱۳۷۸)، دیوان کامل ادیب‌الممالک فراهانی (۲ جلد)، به تصحیح و اهتمام مجتبی برزآبادی فراهانی، تهران، فردوس.

۲. اسدی‌طوسی، حکیم ابونصر علی بن احمد (۱۳۵٤)، گرشاسب‌نامه، به اهتمام حبیب یغمایی، چاپ دوم، تهران، کتابخانهٔ طهوری.

۳. اسیری‌لاهیجی، شمس‌الدین محمّد (۱۳۵۷)، دیوان اشعار و رسائل شمس‌الدین محمّد اسیری‌لاهیجی، به اهتمام دکتر برات زنجانی، تهران، مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل.

٤. اصفهانی، نورعلیشاه (۱۳۷٤ هـ‌ق.)، دیوان نورعلیشاه اصفهانی، به دستور آقاسیّد محمّد میرکمالی مدیر، بی‌جا، کتابفروشی میرکمالی.

۵. البرز، پرویز (۱۳۸۲)، گامی در قلمرو شعر و موسیقی، تهران، آن.

٦. الهامی‌کرمانشاهی، احمد (۱۳۹٤)، شاهدنامه، به کوشش علی انسانی، تهران، شرکت چاپ و نشر بین‌الملل.

۷. امیر معزی، محمّدبن عبدالملک (۱۳۱۸)، دیوان امیر معزی، به سعی و اهتمام عبّاس اقبال، تهران، کتابفروشی اسلامیه.

۸. انوار، قاسم (۱۳۳۷)، کلیات قاسم انوار، با تصحیح و مقدّمه سعید نفیسی، تهران، کتابخانه سنایی.

۹. انوری (۱۳۳۷)، دیوان انوری، به اهتمام محمّدتقی مدرس‌رضوی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۱۰.. برهان، محمدحسین بن خلف تبریزی (۱۳٦۱)، برهان قاطع، تهران، امیرکبیر.

۱۱. بهار، محمدتقی (۱۳۹۹)، دیوان اشعار ملک‌الشعرای بهار، چاپ ششم، تهران، نگاه.

۱۲. بیلقانی، مجیرالدین (۱۳۵۸)، دیوان مجیرالدین بیلقانی، تصحیح و تعلیق محمّد آبادی، تبریز، مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.

۱۳. ترکی‌شیرازی، محمّدحسین (۱۳۸۵)، دیوان ترکی‌شیرازی، به اهتمام محسن حافظی‌کاشانی، تهران، صائب.

۱٤. جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۳۷)، مثنوی هفت‌اورنگ، به تصحیح و مقدّمهٔ آقامرتضی مدّرس‌گیلانی، تهران: کتابفروشی سعدی.

۱۵. جامی، نورالدین عبدالرحمن (بی‌تا)، دیوان کامل جامی، ویراستهٔ هاشم رضی، بی‌جا،پیروز.

۱٦. جمال‌الدین‌اصفهانی، محمّد بن عبدالرزاق (۱۳۲۰)، دیوان کامل استاد جمال‌الدین، تصحیح و حواشی حسین وحید دستگردی، بی‌جا، چاپخانه ارمغان.

۱۷. جندقی، یغما (۱۳٦۵)، برگزیدهٔ اشعار یغمای جندقی، به اهتمام سیدعلی آل‌داود، تهران، امیرکبیر.

۱۸. _____ (۱۳۸٤)، *مجموعه آثار یغمای جندقی (ج ۱)*، به تصحیح سیدعلی آل‌داود، چاپ سوم، تهران، توس.

۱۹. حافظ، خواجه شمس‌الدین محمّد (۱۳٦۲)، دیوان حافظ، به تصحیح پرویز ناتل خانلری، چاپ سوم، تهران، خوارزمی.
۲۰. خاقانی‌شروانی، افضل‌الدین بدیل بن علی نجار (۱۳۹۳)، دیوان خاقانی شروانی، به کوشش ضیاءالدین سجادی، چاپ یازدهم، تهران، زوّار.
۲۱. خالقی، روح‌الله (۱۳۸٦)، نظری به موسیقی، تهران، صفی‌علیشاه.
۲۲. خواجوی‌کرمانی (۱۳٦۹)، دیوان اشعار خواجو کرمانی، به تصحیح احمد سهیلی‌خوانساری، چاپ دوم تهران، پاژنگ.
۲۳. خیام (بی‌تا)، ترانه‌های خیام، به کوشش صادق هدایت، تهران، تدبیر.
۲٤. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳٦۲)، لغت‌نامه، تهران، لغت‌نامهٔ دهخدا.
۲۵. رازانی، ابوتراب (۱۳٤۲)، شعر و موسیقی و ساز وآواز در ادبیّات فارسی، تهران، ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ.
۲٦. رودکی‌سمرقندی (۱۳۷۳)، دیوان رودکی سمرقندی، بر اساس نسخهٔ سعید نفیسی و ئی-براکینسکی، تهران، نگاه.
۲۷. رونی، ابوالفرج (۱۳٤۷)، دیوان ابوالفرج رونی، به اهتمام محمود مهدوی‌دامغانی، بی‌جا، کتاب‌فروشی باستان.
۲۸. ساوجی، سلمان (۱۳۷۱)، دیوان سلمان ساوجی، مقدّمه و تصحیح ابوالقاسم حالت، بی‌جا، ما.
۲۹. ستایشگر، مهدی (۱۳۸۱)، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین، چاپ دوم، تهران، اطلاعات.
۳۰. _____ (۱۳۹٤)، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین، چاپ سوم، تهران، اطلاعات.
۳۱. سعدسلمان، مسعود (۱۳۳۹)، دیوان مسعود سعدسلمان، به تصحیح رشید یاسمی، تهران، چاپ پیروز.
۳۲. سعدی، مصلح بن‌عبدالله (۱۳۷٦)، کلیات سعدی، به اهتمام محمّدعلی فروغی، چاپ دهم، تهران، امیرکبیر.

۳۳. سلیمی جرونی (۱۳۸۲)، مثنوی شیرین و فرهاد، تصحیح نجف جوکار، تهران، میراث مکتوب.

۳٤. سنایی‌غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۸۸)، دیوان سنایی غزنوی، به سعی و اهتمام مدرس‌رضوی، چاپ هفتم، تهران، سنایی.

۳۵. _____ (بی‌تا)، **حدیقةالحقیقه** و شریعه‌الطریقه، به تصحیح مدرس‌رضوی، چاپخانه سپهر، تهران.

۳٦. سوزنی‌سمرقندی (۱۳۳۸)، دیوان حکیم سوزنی‌سمرقندی، تصحیح و مقدّمه ناصرالدین شاه‌حسینی، تهران، امیرکبیر.

۳۷. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸٦)، موسیقی شعر، تهران، آگه.

۳۸. طغرای‌مشهدی (۱۳۸٤)، ارغوان‌زارِ شفق (برگزیده دیوان طغرای‌مشهدی به انتخاب محمّد قهرمان)، تهران، امیرکبیر.

۳۹. طهماسبی، طغرل (۱۳۸۰)، موسیقی در ادبیات، تهران، رهام.

٤۰. عوفی، محمّد (۱۳٦۱)، لباب‌الباب، به کوشش محمّد عباسی، تهران، فخر رازی.

٤۱. غزنوی، سیدحسن (۱۳٦۲)، دیوان سیدحسن غزنوی، به تصحیح و مقدّمه سیدمحمّدتقی مدرس‌رضوی، چاپ دوم، تهران، اساطیر.

٤۲. فرخی‌سیستانی (۱۳۳۵)، *دیوان حکیم فرخی‌سیستانی*، به کوشش محمّد دبیرسیاقی، تهران، چاپ سپهر.

٤۳. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳٦٦)، شاهنامه، به تصحیح جلال خالقی‌مطلق، نیویورک: دفتر یکم.

٤٤. _____ (۱۳٦۹)، شاهنامه، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، کالیفرنیا، مزدا.

٤۵. فرغانی، سیف (۱۳٦٤)، دیوان سیف فرغانی، با تصحیح و مقدّمه ذبیح‌الله صفا، چاپ دوم، تهران، فردوسی.

٤٦. قاآنی‌شیرازی (١٣٦٣)، دیوان حکیم قاآنی‌شیرازی، با مقدّمه و تصحیح ناصر هیری، تهران: انتشارات گلشائی و ارسطو.
٤٧. قائم‌مقام فراهانی، میرزا ابوالقاسم (١٢٩٨)، دیوان شعر قائم‌مقام، ضمیمه سال دهم مجله ارمغان، بی‌جا، برادران باقرزاده.
٤٨. قبادیانی، ناصرخسرو (١٣٥٧)، دیوان حکیم ناصرخسرو قبادیانی، به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران، مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل.
٤٩. قطران‌تبریزی (١٣٦٢)، دیوان حکیم قطران‌تبریزی، تصحیح محمّد نخجوانی، تهران، ققنوس.
٥٠. کریستن‌سن، آرتور و اقبال‌آشتیانی، عباس (١٣٦٣)، شعر و موسیقی در ایران، تهران، هنر و فرهنگ.
٥١. مراغی، عبدالقادر بن غیبی (١٣٥٦)، مقاصدالالحان، به اهتمام تقی بینش، چاپ دوم، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
٥٢. ملّاح، حسینعلی (١٣٦٣)، منوچهری دامغانی و موسیقی، تهران، هنر و فرهنگ.
٥٣. _____ (١٣٦٧)، حافظ و موسیقی، چاپ سوم، تهران، هیرمند.
٥٤. _____ (١٣٦٧)، پیوند موسیقی و شعر قدیم، تهران، فضا.
٥٥. _____ (١٣٧٦)، فرهنگ سازها، تهران، کتابسرا.
٥٦. منوچهری‌دامغانی (١٣٣٨)، دیوان منوچهری دامغانی، به کوشش محمّد دبیرسیاقی، چاپ دوم، تهران، زوّار.
٥٧. مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد (١٣٧٨ الف)، کلیات شمس(ج ١)، تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران، سپهر.
٥٨. _____ (١٣٧٨ ب)، کلیات شمس(ج ٣)، تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران، سپهر.

۵۹. _____ (۱۳۷۸ ج)، کلیات شمس (ج ٤)،تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران، سپهر.

٦۰. _____ (۱۳۷۸ د)، کلیات شمس (ج ۵)، تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران، سپهر.

٦۱. _____ (۱۳۷۸ ه)، کلیات شمس (ج ٦)،تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران: سپهر.

٦۲. _____ (۱۳۹۰)، مثنوی معنوی، به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، چاپ پنجم، تهران، هرمس.

٦۳. نزاری‌قهستانی (۱۳۷۱)، دیوان حکیم نزاری‌قهستانی، تصحیح مظاهر مصفا، تهران، علمی.

٦٤. نظامی‌گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۸)، کلیات نظامی‌گنجوی، تصحیحِ حسن وحیددستگردی، چاپ دوم، تهران، زوّار.

٦۵. نظیری‌نیشابوری، محمّدحسین (۱۳۸۹)، دیوان نظیری‌نیشابوری، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا طاهری، تهران، نگاه.

٦٦. نورگارد، نینا؛ بئاتریکس بوسه و روسیو مونتوریو (۱۳۹۷)، فرهنگ سبک‌شناسی، مترجم احمد رضایی‌جمکرانی و مسعود فرهمندفر، تهران، مروارید.

٦۷. وحشی‌بافقی، کمال‌الدین (۱۳۹۲)، دیوان وحشی بافقی، با مقدّمهٔ سعید نفیسی، تهران، نشر ثالث.

٦۸. وطواط، رشیدالدین (۱۳۳۹)، دیوان رشیدالدین وطواط، با مقدّمه و تصحیح سعید نفیسی، تهران، کتابخانه بارانی.

٦۹. هاتف‌اصفهانی (۱۳٦۲)، دیوان هاتف‌اصفهانی، تصحیح محمّد عباسی، تهران، کتابفروشی فخر رازی.

۷۰. همدانی، غبار (۱۳۶۱)، دیوان جامع غبار همدانی، به کوشش محسن رمضانی، تهران، پدیده.

ب) مقالات

۱. پایدارفرد، آرزو (۱۳۹۲)، «جایگاه موسیقایی دو ساز باستانی چنگ و عود (بربط) در اشعار حافظ»، همایش ملی باستان‌شناسی ایران، بیرجند، دانشگاه بیرجند، دانشکده هنر، صص ۳۷-۱.

۲. گرامی، سارا و محمدحسین کرمی (۱۳۹۶)، «بررسی شیوه‌های تصویرگری با سازها و موسیقی در دیوان خاقانی»، فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی، سال ۸، شمارهٔ ۳٤، صص ۱۱۵-۹۱.

Reference List in English

Books

Aīī oo al-mamll kke rrr hhīīī , M.S.E.H. (1999). *Dīvāne Kāmele Adībo al-mamālek Farāhānī* (*2 volumes*). (M. Borz-āāāīī rrr hhīīī , ... Ferdows. [in Persian]

Alborz, P. (2003). *A step into the realm of poetry and music*. An. [in Persian]

Amīr ’’’ zzzī, M.E.A. (1939). D*īvāne Amīr Mo’ezzī*. With the Effort of A.llllll l Ketbb-frr šš ī-yE Ell mmīyy[[[[[r rrr rr]]]

Avvrr , Q. (1958). *Kollīyyāte Qāsem Anvār*. With corrections and introduction ff aa ’īN Nafīīī . Ktt āb-frr šš ī-yā āāāā āī[[iP Prr ii a]]

Avvrr ī. (1958). *Dīvāne Anvarī*. With the Effort of Mohammad-tīīī aaaa rres Rzzvvī. Bgggeee rrr jmme va Nššre Ketbb (Bkkk trnnsltt inn ddd llll ihhigg company). [in Persian]

Aaaīī Tss ī, H. A.A.E.A. (1975). *Garšāsb-nāme*. ii th the Effort ff Hbbīb Ymmmīyī2 2nd KKKKKb-eeee-yT Trrrr ī. [iP Prr ii a]]

Aīī rī, īīīī jī, Š.M. (1978). *Dīvāne Aš’ār va Rasā’ele Šamso al-ddīn Mohammad Asīrī, Lāhījī*. ii th tee Effort ff Dr Brr āt Znnjnnī. ’’’ sssss e-yM Mt āl’’ tt s ss lmmī-yD Deeeggeee cc Gill (cc Gill Uii vrr ii ty Ittt ittt o of Islamic Studies). [in Persian]

Bāāār, M.T. (2020). *Dīvāne Aš'āre Maleko al-šo'arāye Bahār*. 6th ... Ngg... [in Persian]

Bīlāāīī , M. (1979). *Dīvāne Mojīro al-ddīne Bīlqānī*. Correction and sss nnnii on yy hhh mmmdd Āīīīī . oo 'sseese-ye Trrīx va rrr aagge Īrnn (Institute of History and Culture of Iran). [in Persian]

Brr nnn M.H.E.X.T. (1982). *Borhāne Qāte*A Amīr-kīīī r[[iP Prr ii a]]

Christensen, A., & Eghbal-Ashtiani, A. (1984). *Poetry and music in Iran*. Honar va Farhang.

Deh-,,,,, A. (1945-1983). Loqqat-,,, e-ye Deh-..... [in Persian]

.... mī Kermnn-āāīī , A. (2)))) . *Šāhed-nāme*. With the fff ort of Alī nnnnnn rrr ktt e Čāp va Nššre Byyoo ll -mellal (International Publishing Company). [in Persian]

fff hhīīī , N. (1954). D*īvāne Nūr Alī-šāh Esfahānī. By the order of Āqā Seyyed Mohammad Mir-kamālī Modīr*. Ketbb-frr ūīī -ye Mir-mmmhīī[[ie ee rii]]]

rrr qqīīī , S. (1985). *Dīvāne Seyf Faraqānī*. Correction and introduction by Zīīī ll ll -llSS Sff ā2 2nd rrr rrr rrr sī[[iP Prr sinn]

rrr roīī Sīstnnī. (6666). *Dīvāne Hakīm Farroxī Sīstānī*. With the Effort of aaaa mmīī īīīī ī yyyīīī . rrrrrr r rie ee rii]]]

rrr wwwsī, A. (1987). *Šāh-nāme*. ... yy Jallāl Xll qqī oo tla.. Daftrr e Yekkom. [in Persian]

rrr wwwsī, A. (1990). *Šāh-nāme*. ... yy Jallll Xālqqī oo tla.. Kll īforīī y:: aa z[[[[[e ee r sinn]

Aesthetics, 8*(34), 91-115.

Hff zz, X.Š .M. (1983). *Dīvāne Hāfez*. E.. yy rrr vīz Ntt el Xnnlrrī. 3rd ed. Xārzzmī[[ie ee rii]]]

Hmnāāāīī , Q. (1982). *Dīvāne Jāme'e Qobāre Hamedānī*. With the Effort of ssss eR Rmmzzīīī ī īīīī īī [[[in rrr ii]]]

Htt ff Effāāānī. (1)))) . *Dīvāne Hātefe Esfahānī*. dd by aaaa mmdd Assss ī. Ketbb-frr šš ī-yr rrrr r rrr r[[iP Prr ii a]]

aamll o ll -īīī n ss fāāāīī , M.E.A. (1941). *Dīvāne Kāmele Ostād Jamālo al-ddīn*. Corrcctinn ddd mrr giss yy Heeeyn Vhhīd Datt -grr īī . Armāāā.. [in Persian]

āāmī, N.A. (Bīt)). *Dīvāne Kāmele Jāmī*. ... yy Hššmm Rzzī. rrr zz. [in Persian]

āāmī, N.A. (1958). *Masnavī-ye Haft Owrang*. To the correction and itt rcccc tinn yy Āāā oo rtezā aaaa rrss Gīlāīī . Ketbb-frr īīī -ye ''' īī . [in Persian]

aaqqqqī, Y. (1986). *Bargozīde-ye Aš'āre Yaqmā-ye Jandaqī*. With the Effort ff yyyyīī īīī ī le DvvAAAAmīr-kīīī r[[ie ee r sinn]

aaqqqqī, Y. (0005). *Majmū'e Āsāre Yaqmā-ye Jandaqī* (*1st Vol*). Ed. by yyyyīī īīī ī lv vvvvvv vd vvvT... [in rrr ii a]]

aa ll,,, H. (1984). *Manūžehrī Dāmqānī and Mūsīqī*. Honar and Farhang. [in Persian]

Mallaah, H. A. (1988). *The connection between music and ancient poetry*. Fazaa.

aa ll,,, H. (1988). Hāfzz vM Msīqī. 3rd HHHHHm.... .iP Prr sinn]

aa ll,,, H. (1997). Culture of instruments.Ketbb-aar.. [ie ee rii]]]

aa ččč rrr ī Dmnāāīī . (555)) . *Dīvāne Manūčehrī Dāmqānī*. ... yy Dīīī r yyyīīī 2 2nd ZZZ ZZZr [[iP Prr sinn]

aa rīīī , A.E.Q. (1977). *Maqāsedo al-alhān*. ... yy qqqī Bīššš . 2nd ... rrrr ā:: Bgggeee Tarjmnee va Narre Ketbb (Bkkk trnnll atinn ddd plll ihhigg company). [in Persian]

aaaaa aī, J.M.E.M. (1999 a). *Kollīyyāte Šams* (1st Vol). Correction and mrr giyy yy y īīī 'a al-zameee zzzzzzzz-far. 4th ed. Sepehr. [in Persian]

aaaaa aī, J.M.E.M. (1999 b). *Kollīyyāte Šams* (3rd Vol). Correction and mrr giyy yy y īīī 'a al-zameee zzzzzzzz-far. 4th ed. Sepehr. [in Persian]

aaaaa aī, J.M.E.M. (1999 c). *Kollīyyāte Šams* (4th Vol). Correction and mrr giyy yy y īīī 'a al-zameee zzzzzzzz-far. 4th ed. Sepehr. [in Persian]

aaaaa aī, J.M.E.M (1999 d). *Kollīyyāte Šams* (5th Vol). Correction and mrr giyy yy y īīī 'a al-zameee zzzzzzzz-far. 4th ed. Sepehr. [in Persian]

aaaaa aī, J.M.E.M. (1999 e). *Kollīyyāte Šams* (6th Vol). Correction and mrr giyy yy y īīī 'a al-zameee zzzzzzzz-far. 4th ed. Sepehr. [in Persian]

aaaaa aī, J.M.E.M. (1911). *Masnavī-ye Ma'navī*. Ed by Reynold Alleyne Nicholson. 5th ed. Hermes. [in Persian]

Nzzrr ī Qasss tnnī. (2222). *Dīvāne Hakīm Nazārī Qahestānī*. ... yy aa zeeer sss affll ll l ī[[ie ee rsinn]

Nzzīrī Nyyāārrr ī, M.H. (2010). *Dīvāne Nazīrī-ye Neyšābūrī*. Corrections and comments by Mohammad-rzze eeee eīN Ngg[[[[[r rrr rrnn]

Nzzāmī Gnnjvvī, E.E.Y. (2009). *Kollīyyāte Nezāmī-ye Ganjavī*. Ed. by Hasan VhhīD Dsstgrr dī2 2nd ZZZ ZZZr [[in rrr ii a]]

Nørgaard, N., Busse, B., & Montoro, R. (2014). *Key terms in stylistics* (A. Rezaei, & M. Farahmandfar, Trans.), Mrvarid. [in Persian]

Qtt rān rrrr īzī. (3333). *Dīvāne Hakīm Qatrān Tabrīzī*. Ed. by Mohammad Nxxjvvīīī . Q..... .ie ee rii nn]

Qzzvvvī, S.H. (1983). *Dīvāne Seyyed Hasan Qaznavī*. Correction and introduction by Seyyed Mohammad-tīīī oo rrr rss Rzzvvī. 2nd ... Aāātīr. [in Persian]

Qīīīī ī īīī , N. (1978). *Dīvāne Hakīm Nāser Xosrow Qobādīyānī*. With the fff ort of oo jtāāā īī nvvī ddd aa īīī aaaa q... M'' sseeee-ye ttt ll e'tt e

lll mmī-ye Deeeggeee McGill (cc Gill Uii vrr ii ty Ittt ittt e of Ill mmic Studies). [in Persian]

Q'' nnī īī rzzī. (9984). *Dīvāne Hakīm Qā'ānī Šīrāzī*. Correction and itt rcccc tiyy yy y sser Hīrī. Gll -āā'ī AAA Asst.. [iP Prr ii nn]

Q'' mmaa mmmrr āāāīī , M.A. (1919). *Dīvāne Še're Qā'em Maqām, Zamīme-ye Sāle Dahome Majalle-ye Armaqān*. Brr ārrr eee Beeer-zeee.. [in rrr ii nn]

Rzzīīī , A. (1963). *Poetry and music in Persian literature*. rrrr e-ye Kolle Nggrr šše Vzzrr ate Frr hnng (Tee Gnnrr al Dpprr tmttt ff rr itigg ff the Ministry of Culture). [in Persian]

Rīīī , A. (1968). *Dīvāne Abo al-faraj Ronī*. With tee ff fort ff Mmmmdd aa vvvvī Dmmīīī . Ketbb-frr šš ī-yt tttt ttt [ir rrr rrnn]

Rkkkkī mmmrr īīīīī ī (1444). *Dīvāne Rūdakī-ye Samarqandī, Based on the version Sa'īd Nafīsī va E. Brakinsky*. Thhrnn: Ngg[[[[[r rrr rinn]

''' d aa lm,,, M. (1960). *Dīvāne Mas'ūde Sa'de Salmān*. ... yy Rššīd Yss mmīr rrr rr [[in Persian]

''' īī , M.E.A. (1997). *Kollīyyāte Sa'dī*. With tee ff frr t ff Mmmmmmdd Alī qqqqqq0 00th mmm mmakīīī r. [iP Prr sinn]

lll īmī Jarīīī . (000)) . *Masnavī-ye Šīrīn va Farhād*. Ed. by Najaf Jow-krr . hhh īī rsse aa kt... [ie ee rii nn]

yyyyyyQzzvvvī, A.M.E.Ā. (2009). *Dīvāne Sanāyī Qaznavī*. With the Effort of aaaa rrez zzz zzī7 7th TTT Trr nn: nnnyyī[[ir rrr rr]]]

yyyyyyQzzvvvī, A.M.E.Ā. (Bīt)) . *Hadīqato al-haqīqat va Šarī'ato al-tarīqat*. yyy yy yyyy yrss Rzzvvīr rrrrrr rir rrr rr]]] .

vvvjj ī, S. (1992). *Dīvāne Salmāne Sāvojī*. Introduction and correction by Abo al-sss mmHll tt M M[[ie ee rii nn]

ttt yyšš-gar M. (2002). *Dictionary of Iranian music*. 2nd ... tt tll '' āt. [in Persian]

ttt yyšš-gar M. (2015). *Dictionary of Iranian music*. 3rd ... tt telā'tt . [in Persian]

zzz īīī mmmrr īīīīī ī (9999). *Dīvāne Hakīm Sūzanī Samarqandī*. Correction iii i i trcccc tioy yy Nssrr o ll -īīī H HHH HHHyyīī A Amīr-kīīī r[[in rrr ii a]]

fff ī'ī Kkkkīīī M MR. (2007). *Mūsīqī-ye Še'r*. Thhrnn: Āg[[[[[e ee rii]]]

Tahmasbi, T. (2001). *Music in literature*. Rohaam.

Tqqrā-ye aa aaaīī . (000)) . *Arqavān-zāre Šafaq* (*Bar-gozīde-ye Toqrā-ye Mašhadī be Entexābe Mohammad Qahremān*)A Amīr-kīīī r[[ie ee rsinn]

Torkī īī rzzī, M.H. (2006). *Dīvāne Torkī Šīrāzī*. With the Effort of Mohsen Hff zzī Kššīīī . ''' [[[[[P Prr sinn]

Ūfī, M. (1982). *Labābo al-albāb*. ii th tee ff frr t of hhh mmmdd Assss ī. rrrr R Rzzī[[ie ee rii]]]

Vhhīī Bffqī, K. (1913). *Dīvāne Vahšī-ye Bāfqī*. ii th an intrddttt inn yy ''' īd Nffīsīā āāle[[[ie ee rsinn]

Vatvtt, R. (1960). *Dīvāne Rašīdo al-ddīn Vatvāt*. With introduction and rrr rcctinn yy ''' īN Nffīīī. Ketbb-eeee-yr rrr rrr . [in rrr sinn]

Xājū-ye Krr mīīī . (99))) . *Dīvāne Aš'āre Xājū Kermānī*. Ed. by Ahmad yyyyyyī Xnnāārī2 2nd āāā āāāggg[[ir rrr rinn]

Xqqīīī ee rvīīī , A.B.E.A. (2014). *Dīvāne Xāqānī Šervānī*. With the Effort of Zīy''l ll -īīī a aa jjddī1 1 lh ZZZZvvrr [[iP Prr ii a]]

Xyyyām. (Bītā). *Tarānehā-ye Xayyām*. ii th the ff frr t ff dddqq Hāāāyytt. Tddīī r[[ie ee rsinn]

Journals

Grr mmi, ,,, & Karmmi, .. H. (111)) . "*Investigating the methods of illustration with instruments and music in Khaqani's Divan*.. Journal of Literary Aesthetics, 8*(34), 91-115.

yyy-rrr rrr ,, Ā. (3333). "*The musical position of the two ancient instruments harp and lute (barbat) in Hafez's poems*.. *Iranian National Archaeological Conference, Birjand: Birjand University, Faculty of Arts.* Pages: 1-37. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی