THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 13, Consecutive Number 30, Winter 2023
Issn:2717-090x

Personification of musical elements in Hafiz' poetry and its function in reflecting his thoughts

Morteza Fallah*1-Alireza Dehghanzadeh Bafghi2-Kazem Mohtadiani3
1: Corresponding Author: Associate Professor of Yazd University
(mfallah@yazd.ac.ir)
2: PhD Student of Yazd University
3: Assistant Professor of Kharazmi University

One of the important manifestations of music in Hafiz' poetry is the use of its elements and terms to create verbal beauties and imaginary as well as to reflect various ideas. Among the literary creations made with these elements, personification and its dynamism are of prime significance. The musical elements in Hafiz' poetry are personified in a way to express human emotions and the thoughts which are in fact the main concerns of the poet.

In the present study, an attempt has been made to investigate the most prominent personified manifestations of musical elements in Hafiz' poetry according to the structural and musical features and nuances of each and determine its function in reflecting the poet's thoughts. In addition, we have tried to make sufficient use of musical sources close to the poet's age to analyze musical elements.

Keywords: Hafiz, music, personification, poetry of the eighth century

- Fallah, M., Dehghanzadeh Bafghi, A., Mohtadiani, K,. (2023). Personification of musical elements in Hafiz' poetry and its function in reflecting his thoughts, 13(30), 220-194.
Doi:10.22075/jlrs.2022.25627.2025

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۳ـ شمارهٔ ۳۰ ـ زمستان ۱۴۰۱
صفحات ۲۲۱ ـ ۲۴۰ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۰/۱۰/۱۰ ؛ بازنگری ۱۴۰۰/۱۲/۲۷؛ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۱/۱۷

جلوه‌های انسان‌انگارانهٔ عناصر موسیقی در شعر حافظ و کارکرد آن در بازتاب اندیشه‌های وی

مرتضی فلاح۱* / علیرضا دهقان‌زاده بافقی۲ / کاظم مهتدیانی۳
۱: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد (نویسندهٔ مسئول) mfallah@yazd.ac.ir
۲: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد
۳: استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

چکیده: *حافظ شیرازی در همهٔ ابعاد شاعری خود، به بهترین شکل، از موسیقی بهره گرفته است که یکی از جلوه‌های مهمّ آن، استفاده از عناصر و اصطلاحات موسیقی برای خلق زیبایی‌های کلامی و تصاویر خیالی و نیز بازتاب‌دادن اندیشه‌های گوناگون است. در میان آفرینش‌های ادبی به‌وجودآمده با این عناصر، انسان‌انگاری و پویایی آن‌ها از نمود ویژه‌ای برخوردار است. عناصر موسیقی، به‌ویژه سازها، در غزلیات حافظ، رفتارهای انسان‌گونهٔ مختلفی از خود نشان می‌دهند که مهم‌ترین آن‌ها بروز عواطف انسانی و نیز بازگوکردن اندیشه‌های گوناگونی است که در واقع، دغدغه‌های اساسی شاعر هستند. در پژوهش حاضر تلاش شده است برجسته‌ترین جلوه‌های انسان‌انگاری عناصر موسیقی در شعر حافظ، با توجّه به ویژگی‌ها و ظرایف ساختاری و موسیقایی هریک واکاوی شده و کارکرد آن در بازتاب اندیشه‌های شاعر نمایان شود. علاوه بر این، سعی شده از منابع موسیقایی و آرای موسیقی‌دانان نزدیک به عصر شاعر، برای تحلیل بن‌پاره‌های موسیقایی، بهرهٔ کافی گرفته شود.*

کلیدواژه: *انسان‌انگاری، حافظ، شعر قرن هشتم، موسیقی.*

- فلاح، مرتضی؛ دهقان‌زاده بافقی ، علیرضا؛ مهتدیانی ، کاظم (۱۴۰۱). جلوه‌های انسان‌انگارانهٔ عناصر موسیقی در شعر حافظ و کارکرد آن در بازتاب اندیشه‌های وی. مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۰، صفحات ۲۲۷-۲۴۶.

Doi:10.22075/jlrs.2022.25627.2025

۱. درآمد

یکی از اسباب جاودانگی و تأثیرگذاری اشعار حافظ را می‌توان بهره‌گیری وی از «موسیقی» در تمامی ابعاد شاعری خود دانست. حافظ با به‌گزینی و خلق ترکیبات مناسب، موسیقایی‌ترین و گوش‌نوازترین ابیات شعر پارسی را به وجود آورده است. ذوق سرشار موسیقی که از غزلیات خواجه موج می‌زند و نیز اشاراتی که به خوش‌خوانی خود کرده است، بسیاری از پژوهشگران را بر آن داشته تا وی را موسیقی‌دان انگارند و اذعان کنند که او به «گمان قوی... صوتی خوش داشته و با گوشه‌های موسیقی ایرانی آشنا بوده است» (ملّاح، ۱۳۶۳: ۸) یا اینکه «به‌غایت خوش‌آواز و خوش‌خوان بوده است» (سودی، ۱۳۶۶: ۳۱/۱).

حتّی برخی لقب «حافظ» را نیز مربوط به موسیقی‌دان‌بودن وی دانسته و گفته‌اند: «حافظ بی‌گمان موسیقی‌شناس و موسیقی‌دان بزرگ عصر خود بوده است. در عصر او این‌گونه هنرمندان را حافظ می‌خوانده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۱۶/۱)؛ با این حال، عدّه‌ای هم این نام را دال بر حافظ قرآن بودن وی می‌دانند (زرّین‌کوب، ۱۳۸۹: ۲۰). البته وجود شواهدی نشان می‌دهد اندکی پس از عصر حیات شاعر، به برخی موسیقی‌دانان، لقب حافظ داده می‌شده است (باستانی پاریزی، ۱۳۴۵: ۱۸). خود وی در بیتی، حافظ‌بودنش را در مقابل دُردکشی قرار داده[1] و بدیهی است که این، حافظ قرآن بودن است که در تضاد آشکار با شراب‌خواری است نه موسیقی‌دانی.

اگر حافظ موسیقی‌دان به‌معنای حرفه‌ایِ آن هم نبوده باشد، از ذوق بی‌نظیر موسیقایی برخوردار بوده که این امر در غزل‌های خوش‌آهنگ و لبریز از موسیقی وی به‌خوبی نمودار است. بعضی پژوهشگران، گسیختگی معنایی و تنوّع مضامین ابیات غزل‌های وی را متأثّر از «پرده‌گردانی» و «مرکّب‌خوانی» در موسیقی ایرانی دانسته‌اند (رحیمی و نادعلیزاده، ۱۳۹۷: ۲۰۳).

یکی از جلوه‌های مهمّ هنر موسیقی در اشعار حافظ، بهره‌گیری‌های فراوان او از عناصر و اصطلاحات این هنر، برای آراستن سخن و نیز انعکاس اندیشه‌های گوناگون

است. در این میان، پویایی و انسان‌وارگی این عناصر در اشعار او نمود ویژه‌ای دارد. امری که توسّط شاعران متقدّم، اندک‌اندک پرورانده شده و در شعر حافظ، به اوج خود رسیده است؛ به‌عنوان مثال، ساز چنگ که در سدهٔ چهارم به‌صورت شیئی بی‌جان در آغوش شاعران پارسی‌گو قرار می‌گرفت و نواخته می‌شد، در غزل حافظ، گاه سر به گوش شاعر فرومی‌آورد و او را به عشرت می‌خواند و گاه از وحشت تعزیر محتسب، عیش نهان می‌طلبد. این کنش‌های انسان‌وار علاوه بر آراستن کلام به زیور تخیّل، غالباً در خدمت القای اندیشه‌ها و بازتاب‌دادن بن‌مایه‌های فکری شاعر است.

بنا بر مطالب یادشده، در این پژوهش به بررسی جلوه‌های انسان‌وار عناصر موسیقی در شعر حافظ شیرازی پرداخته و کارکرد آن را در اندیشه‌ورزی و القای تفکّرات شاعر، واکاوی کرده‌ایم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تا آنجا که نگارندگان بررسی کرده‌اند، تاکنون پژوهشی جامع و مستقل در باب انسان‌انگاری عناصر موسیقی در شعر حافظ و کارکرد آن در اندیشه‌ورزی او انجام نشده است؛ با این حال، می‌توان به برخی تلاش‌ها برای تحلیل کارکرد عناصر و اصطلاحات موسیقی در شعر وی اشاره کرد:

حسینعلی ملّاح (۱۳۰۰-۱۳۷۱) در کتاب *حافظ و موسیقی* (۱۳۵۱) به بررسی و تحلیل اصطلاحات موسیقی به‌کاررفته در اشعار حافظ شیرازی پرداخته و فهرست جامعی از این اصطلاحات به دست داده است. محمّدرضا شفیعی کدکنی در مقاله‌ای به نام «یک اصطلاح موسیقایی در شعر حافظ» (۱۳۸۱) به واکاوی واژهٔ موسیقایی «گفته» در شعر حافظ پرداخته است. او همچنین در مقالهٔ «نقش بخوان و لاتقل» (۱۳۸۵) کارکرد اصطلاح موسیقی «نقش» را در شعر حافظ تحلیل کرده است. هادی اکبرزاده در مقالهٔ «بررسی و تحلیل معنای نقش در بیتی بحث‌برانگیز از حافظ» (۱۳۹۰) به نقد برخی مطالب این مقاله پرداخته است. منصوره ثابت‌زاده در کتاب *تصاویر موسیقایی در شعر پارسی* (۱۳۹۰) به بررسی عناصر صور خیال ساخته‌شده با اصطلاحات موسیقی

در شعر حافظ و چند شاعر دیگر، از جمله نظامی و مولوی پرداخته است. تیمور مالمیر در مقالهٔ «طرح یک احتمال در مفهوم راه عراق و غزلیات عراقی در شعر حافظ» (۱۳۹۱) اصطلاح موسیقایی «عراق» را در اشعار خواجه، اشاره به قبرستانی در دروازهٔ شهر شیراز دانسته است. جمیله اخیانی در مقالهٔ «هاله‌های موسیقایی در معنای دو واژه در شعر حافظ» (۱۳۹۲) به بررسی دو واژهٔ «حزین» و «کار» در برخی ابیات حافظ پرداخته است. مهدی فیروزیان در مقاله‌ای انتقادی با عنوان «نقد مقالهٔ هاله‌های موسیقایی در معنای دو واژه در شعر حافظ» (۱۳۹۴) این مقاله را فاقد دستاورد علمی دانسته است. عصمت اسماعیلی در مقالهٔ «مقایسهٔ ایهام در اصطلاحات موسیقی شعر حافظ با دو شاعر هم‌سبک پیشین: خواجو و امیرخسرو» (۱۳۹۵) اسامی آلات موسیقی و متعلّقات آن‌ها، لحن‌ها و اصطلاحات فنّی موسیقی را که در شعر سه شاعر مذکور، دست‌مایهٔ ساخت ایهام شده، گردآوری و تحلیل کرده است.

۳. انسان‌انگارانه‌های موسیقایی در شعر حافظ

شعر حافظ شعری است سرشار از موسیقی، چه از دید عناصر موسیقی شعر و چه از نظر بهره‌داشتن از عناصر و اصطلاحات این هنر. از دید نگارندگان، آنچه بیش از هر چیز، نظر پژوهشگر موسیقی‌شناس را در خصوص عناصر موسیقی موجود در شعر وی جلب می‌کند، زنده‌بودن و پویایی آن‌هاست که البته مقصود از آن، نه صرفاً تحرّکات فیزیکی، مانند نشست‌وبرخاست و گام‌زدن، بلکه پویایی فکری و اندیشه‌ورزی و بیداری عواطف است که مهم‌ترین نمود بهره‌مندی از حیات انسانی است. در ادامه، به مهم‌ترین نمونه‌های انسان‌انگاری عناصر موسیقی و نقش‌آفرینی هریک در القای مضامین و اندیشه‌های مدّنظر شاعر اشاره می‌شود.

۳ـ۱. سرآغاز دیوان با فریاد جرس و انعکاس اندیشهٔ ناپایداری

انسان‌انگاری عناصر موسیقی، از همان غزل آغازین *دیوان حافظ* مشهود است؛ جایی که «جرس فریاد می‌دارد»:

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم
جرس فریاد می‌دارد که بربندید محمل‌ها
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۴: ۹۷)

در این بیت، جرس که به صدا درآمدنش حکایت از حرکت کاروانیان و آغاز رحلت و جدایی دارد، چون منادی بلندآوازی است که حرکت از منزل جانان را «فریاد» می‌زند و پایان عیش و فراغت را فرایاد شاعر می‌آورد. جرس همان زنگوله یا زنگ اخبار است که امروزه در دستهٔ سازهای ایدیوفون[1] قرار می‌گیرد. این ساز معمولاً ساختاری متشکّل از یک پیاله و یک گوی آویخته در دهانه‌اش دارد و جنس آن غالباً از فلز روی است (وجدانی، ۱۳۸۶: ذیل جرس). برخی آن را به سبب ندا شتن نوازنده، یک آلت موسیقی به شمار نمی‌آورند؛ با این حال، در برخی اشعار فارسی، به نواخته شدن آن توسّط خنیاگران اشاره شده است.(۲) امروزه نیز در برخی ارکسترهای بزرگ جهان، از زنگ استفاده می‌شود (برای مشاهدهٔ تاریخچهٔ کاربرد زنگ در ارکستر، رک: مسعودیه، ۱۳۸۹: ۲۹).

راه‌یافتن به مقصود شاعر در خصوص این عیش که جرس پی‌درپی پایان آن را فریاد می‌زند، دشوار، بلکه ناممکن می‌نماید و هرکس می‌تواند بسته به افق انتظار خود، برداشتی از آن داشته باشد. عبدالحسین زرّین‌کوب (۱۳۰۱–۱۳۷۸) این عیش را حالت بی‌خودی و برون‌رفت از خود دانسته و می‌گوید: «حال بی‌خودی از خویش که وصال روحانی است، دوام ندارد و دائم بانگ جرس که از دنیای تعلّقات می‌آید، عاشق را به دنیای «خویش» می‌خواند و وامی‌داردش که از عشق و معشوق به نزد «خود» بازگردد و عیش و وصل روحانی را بر وی منغّص می‌کند» (زرّین‌کوب، ۱۳۸۹: ۱۹۳).

جرس در اینجا، برهم‌زنندهٔ عیش و آسودگی شاعر نیست؛ بلکه یادآور پایان‌یافتن مهلت آن است و به‌طور کلّی می‌توان آن را نمودار بی‌دوامی و گذرابودن همهٔ لذّت‌ها و فرصت‌های زندگی دانست.

---

1. idiophones

۳ـ۲. چنگ، پیر منحنی غزل حافظ و اندیشهٔ اغتنام فرصت

برخلاف جرس که در شعر حافظ، نماد رحلت و جدایی از مطلوب است، سازهای دیگر غالباً انسان را به بهره‌بردن از فرصت‌های زندگی دعوت می‌کنند؛ مثلاً چنگ که در شعر او با تصاویر انسانی گوناگونی نمایان شده است، گاه در لباس پیری خمیده‌قامت ظاهر می‌شود و آدمی را به عشرت و لذّت از زندگی فرامی‌خواند:

چنگ خمیده‌قامت می‌خواندت به عشرت
بشنو که پند پیران هیچت زیان ندارد
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۴: ۱۶۰)

چنگ گونه‌ای از سازهای زهی، با قدمت بسیار زیاد است. این ساز از دو قسمت اصلی به نام‌های ستون و گردن تشکیل شده که به‌صورت زاویه‌دار یا خمیده به هم متصل هستند و تارهایی به‌صورت عمودی در دهانهٔ به‌وجودآمده میان آن دو قرار گرفته است. تحقیقات موسیقی‌پژوهان نشان می‌دهد چنگ خمیده در مقایسه با زاویه‌دار، از قدمت بسیار بیشتری برخوردار است و دیرینگی آن به حدود پنج‌هزار سال پیش می‌رسد (میدگلی، ۱۳۸۲: ۱۷۲).

واژهٔ چنگ در اصل، به‌معنای «منحنی و خمیده» است (برهان، ۱۳۷۶: ذیل چنگ). نام اروپایی این ساز، یعنی «هارپ»[1] نیز به همین حالت خمیدگی اشاره دارد (مسعودیه، ۱۳۸۹: ۱۹۸). این خمیدگی از قدیم، دست‌مایهٔ آفرینش تصاویر خیالی گوناگون در شعر پارسی شده است.

اندیشه‌ای که حافظ از قول این پیر منحنی نقل می‌کند، این است که معاوضهٔ لحظه‌های شیرین و بی‌بازگشت زندگی با متاع اندک دنیا، تجارتی بس زیان‌بار است و از این رو به مخاطب گوش‌زد می‌کند که مبادا یوسف عزیز عمر را به زر ناسرهٔ دنیاپرستی بفروشی. این پیر منحنی در جای دیگر، چنین ظاهر می‌شود:

1. harp

می ده که سر به گوش من آورد چنگ و گفت
خوش بگذران و بشنو از این پیر منحنی
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۴: ۳۶۲)

انسان‌انگاشتن ساز چنگ در این بیت، نمود بارزتری در قیاس با بیت قبل یافته است؛ چراکه در اینجا تنها به اندرزگویی بسنده نکرده و خود، سر به گوش شاعر آورده و پیامش را به گوش جان او سپرده است. این از اندک مواردی است که یک ساز موسیقی در شعر، جز کارهایی مانند سخن‌گفتن، ناله‌کردن و بروز عواطف انسانی، از خود تحرّک و پویایی فیزیکی نشان می‌دهد. با این حال، بیت حافظ افزون بر تصویر انسانی خلق‌شده، حاوی نکتهٔ دیگری است که در ادامه بیان خواهد شد.

۳-۳-۱. نگاه هرمنوتیکی حافظ به نغمات ساز ها و تعبیر «در پرده سخن‌گفتن»

در بیت یادشده، سر فروآوردن چنگ دربردارندهٔ این نکته است که او پیام خود را در گوش شاعر فرومی‌خواند و این کنایتی است به صفت «در پرده سخن‌گفتن» سازهای موسیقی که در غزلیات حافظ، فراوان به چشم می‌خورد؛ مثلاً آنجا که می‌گوید:

چنگ در پرده همین می‌دهدت پند ولی وعظت آنگاه کند سود که قابل باشی
(همان: ۳۴۶)

امروزه پرده معانی مختلفی در موسیقی ایرانی دارد؛ ولی در عصر حافظ، چنان‌که عبدالقادر مراغی (۷۵۷-۸۳۸ق)، موسیقی‌شناس هم‌عصر وی بیان می‌کند، به مقام‌های دوازده‌گانهٔ موسیقی ایران گفته می‌شده و مفهومی شبیه به «دستگاه» در موسیقی ایرانی امروز داشته است. این پرده‌های دوازده‌گانه عبارت بوده‌اند از: عشّاق، نوا، بوسلیک، راست، عراق، اصفهان، زیرافکند، بزرگ، زنگوله، راهوی، حسینی و حجازی (مراغی، ۱۳۴۴: ۵۵). از سوی دیگر، پرده در کارکرد غیرموسیقایی خود،

معنی حجاب و پوشش می‌دهد و این دوگانگی معنا، دستمایهٔ ایهام‌سازی‌های متعدّد حافظ با این اصطلاح موسیقی شده است.

از نگاه تأویل‌گرایانهٔ حافظ، سازها همواره در حال سخن‌گفتن و بیان اسرار هستند؛ ولی نه با زبان قال، بلکه با زبان حال و معنا و این همان در پرده سخن‌گفتن است. البته این حدیث نهانی، تنها برای کسانی قابل شنیدن است که گوش جانشان مانند حافظ شنوا باشد و بتوانند رمزی از پردهٔ عشق دریابند. او شاعری است که «جوش و تپش زندگی همه‌جا برایش محسوس است. در هر ذرّه‌ای این شوق و حرکت را حس می‌کند... در اشک شمع، قصهٔ سوز پنهان او را درک می‌کند و در نغمهٔ چنگ، پیام یک پیر منحنی را که همه از عشرت دم می‌زند و از شادخواری» (زرّین‌کوب، ۱۳۸۹: ۷۳).

از دیگر سو، در پرده سخن‌گفتن، همان استفاده از زبان رمز و کنایت است که در عصر استبداد و خفقان محتسب، یگانه طریق کمابیش ایمن و کم‌خطرِ بیان واقعیت‌ها و انتقاد از ناراستی‌هاست که شاعر را از گزند و آسیب احتمالی در امان می‌دارد. «از همین پناهگاه امن، پناهگاه رمز و کنایه بود که حافظ می‌توانست دستگاه مهیب محتسب را به شلّیک طنز و طعنه ببندد و او را به‌سختی فروکوبد» (همان: ۵۳). برخی پژوهشگران با توجّه به همین ویژگی شعر حافظ و پرهیز وی از تصریح معنا، سیاق ویژهٔ او را در بیان این‌گونه مسائل، «سبک رندانه» نامیده‌اند (گلچین و کریمی، ۱۴۰۰: ۱۲۳).

۳ـ٤. تصویر زنانهٔ ساز چنگ و بیان اندیشه‌های انتقادی

غیر از خمیدگی، ویژگی دیگری که در اشعار فارسی، دستمایهٔ انسان‌انگاری ساز چنگ شده، شکل تارهای آن است که به صورت عمودی در دهانهٔ ساز قرار گرفته و تصویر زنی با گیسوان بلند و آویخته را در تخیّل شاعران پدید آورده است. درک این تخیّل شاعرانه، زمانی آسان‌تر می‌شود که بدانیم تارهای اغلب سازها در زمان قدیم، برخلاف امروز، از جنس ابریشم بوده است. این تصویر شاعرانه در شعر حافظ نیز به زیبایی نمودار شده است:

گیســـوی چنگ ببرید به مرگ می ناب تا حریفان همه خون از مژه‌ها بگشایند

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۴: ۲۰۲)

این بیت به روزهایی اشــاره دارد که خون «می ناب» را به تیغ ریا ریخته‌اند و از این رو، حریف دیرینهٔ او، یعنی چنگ، به سوگ نشسته است و زاری می‌کند. همچنین به رسم رایج گیسوبریدن زنان در مراسم عزاداری و سوگواری در ایّام قدیم اشارت دارد.

نوحه‌گری چنگ در سوگ می، قرار از دل یاران برده و جوی خون از چشمانشان روان ساخته است. بهترین راه چاره، همان سنّت دیرین گیسوبریدن است؛ چراکه این فغان و نوحه‌گری با گسستن گیسوان چنگ که در واقع، عامل اصلی ایجاد صوت در آن است، پایان می‌یابد. ارتباط زیبایی که حافظ میان تارهای همچون گیسوان آویختهٔ چنگ و نغمه‌گری او و نیز رسم گیسوبریدن خلق کرده، در نوع خود کم‌نظیر است و حکایت از ژرفای تخیّل شاعرانهٔ وی و توانایی او در پیوند مضامین گوناگون دارد. این تصویر شاعرانه به شکل دیگر، در بیت زیر تکرار شده است:

بس که در پرده چنگ گفت ســخن بــبــرش مــوی تــا نــمــویــد بــاز

(همان: ۲۳۳)

حافظ در این بیت، دیگر از سخن‌گفتن پوشیده و رمزآلود به ستوه آمده است و ســودای فاش‌گویی و پرده‌دری دارد؛ از این رو، شــیوهٔ بیان چنگ او را راضــی نمی‌کند. از نگاه دیگر نیز می‌توان گفت او در اینجا بیش از این، تحمّل شــنیدن و یادآوری واقعیت‌های تلخ و جان‌کاه زمانهٔ خویش را ندارد و همین حدیث پنهانی چنگ نیز این ناراستی‌ها را فرایاد وی می‌آورد و آزرده‌اش می‌کند.

۳ـ۵. کارکرد اصطلاح موسیقی «قول» در انسان‌انگاری سازها

یکی از واژه‌هایی که حافظ در برخی ابیات به ســازها نســبت داده، اصــطلاح موسیقایی «قول»است؛ مانند بیت زیر:

گوشم همه بر قول نی و نغمهٔ چنگ است چشمم همه بر لعل لب و گردش جام است

(همان: ۱۱۸)

در این بیت، ترکیب «قول نی» را می‌توان گونه‌ای از انسان‌انگاری به شمار آورد؛ زیرا «قول» در اصطلاح موسیقی، معادل «گفته» در فارسی و به‌معنای کلام ملحون است. شمس قیس رازی در سدهٔ هفتم می‌گوید: «عادت چنان رفته است کی هرچه از آن جنس (موسیقی) بر ابیات تازی سازند، آن را قول خوانند و هرچه بر مقطّعات پارسی باشد، آن را غزل خوانند» (رازی، ۱۳۱۴: ۸۵)؛ بنابراین، اصطلاح «قول» به کلام ملحون و آهنگین اطلاق می‌شود که خاصّ آوازخوانان و خوانندگان است و نمی‌توان آن را به یک ساز نسبت داد. پس «قول نی» در این بیت، معادل «سخن نی» است. البته قول در هر صورت، یک اصطلاح موسیقی است و با نی و چنگ و نغمه، ایهام تناسب زیبایی دارد.

این‌گونه تعبیرات که در آن‌ها سازها به‌جای واژه‌هایی چون نغمه و صوت، همنشین‌هایی مانند قول، ناله و فریاد یافته‌اند، در شعر حافظ فراوان است؛ مانند:

قدح مگیر چو حافظ مگر به نالهٔ چنگ
که بسته‌اند بر ابریشم طرب دل شاد
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۴: ۱۴۷)

چشمم به روی ساقی و گوشم به قول چنگ
فالی به چشم و گوش در این باب می‌زدم
(همان: ۲۶۵)

خدا را محتسب ما را به فریاد دف و نی بخش
که ساز شرع از این افسانه بی‌قانون نخواهد شد
(همان: ۱۸۴)

۳ـ۶. رهنمونی چنگ و عود به عیش نهانی در دورهٔ استبداد

عناصـــر موســـیقی افزون بر اینکه خود به کنایه و در پرده، حقایق را بیان می‌کنند، دیگران را نیز به پنهان‌کردن عیش و عشرتی فرامی‌خوانند که خطر تعزیر محتسب را در پی دارد؛ بدین سبب است که حافظ می‌گوید:

دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند
پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند
(همان: ۲۰۱)

درک این پیام توسّط حافظ، برخاسته از تعمّق شاعرانه و نگاه تأویل‌گرای وی در احوال این نواسازان پررمزوراز است که با بیان پوشیدهٔ حقایق، غالباً و البته نه همیشه، از تهدید و پیگرد محتسب ریاکار در امان می‌مانند.

عود سازی است زهی و مضرابی، با کاسه‌ای بزرگ و دسته‌ای کوتاه و بم‌ترین صدا را در میان سازهای ایرانی دارد (منصوری، ۱۳۹۰: ۲۵). برخی بر این باورند که این ساز همان «بربط» ایرانیان است که در سده‌های نخستین هجری به سرزمین‌های عربی راه یافته است (خالقی، ۱۳۹۴: بخش دوم، ۴۰). مسعودی (۲۷۰-۳۴۶ق)، مورّخ و جغرافی‌دان قرن چهارم هجری، ساز عود را خاصّ ایرانیان دانسته است (مسعودی: ۱۳۸۲، ۶۱۸/۲)؛ این در حالی است که نام این ساز به‌ندرت در اشعار کهن پارسی دیده می‌شود.[۴] بر این اساس، به نظر می‌رسد این ساز، همان بربط ایرانی است که در قرن چهارم، هنوز با نام منتخب عرب‌ها در ایران رواج نیافته بوده است.

۳ـ۷. گلبانگ رسای سازهای موسیقی در امتداد نگاه هرمنوتیکی شاعر

همان گونه که اشاره شد، سازها در شعر حافظ، نماد کنایه‌گویی و رمزآلوده سخن‌گفتن هستند؛ با وجود این، گوش شنوا و آشنا با حقایق شاعر که می‌تواند رمزی از این پرده بشنود، نه‌تنها این حدیث پنهان را درک می‌کند، بلکه آن را آوازی رسا و بلند معرّفی می‌نماید:

رباب و چنگ به بانگ بلند می‌گویند که گوش هوش به پیغام اهل راز کنید
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۴: ۲۲۳)

از نظر حافظ، پیام خطیر این خموشان پرآواز که بازگشت به اصل زندگی و اغتنام فرصت‌هاست، گلبانگی شیوا و فراگیر است؛ ولی لازمهٔ شنیدنش، داشتن گوشی محرم و آشنا به حقایق است.

رباب از سازهای بسیار قدیمی ایرانی است که امروزه به‌عنوان یک ساز زهی- مضرابی شناخته می‌شود. این ساز یک کاسهٔ خربزه‌شکل و دسته‌ای کوتاه دارد و بر روی کاسهٔ آن، پوست کشیده می‌شود (منصوری، ۱۳۹۰: ۳۵)؛ ولی در قدیم غالباً با کمان یا آرشهٔ کوچکی که به آن کمانچه می‌گفته‌اند، نواخته می‌شده است.(۵)

۳ـ۸. خروش بربط از ریا و سالوس و رنج مشترک با شاعر

یکی از رذیلت‌های اخلاقی که حافظ در اشعارش آن را به زبان‌های مختلف نکوهش کرده و به مبارزهٔ جدّی با آن پرداخته، ریا و دورویی است؛ تا آنجا که برخی در حق او گفته‌اند: «در هیچ دوره‌ای و در هیچ دیاری، هیچ‌کس با شور و شدّت حافظ، کمر به دشمنی با ریا نبسته و همّت به قطع این ریشهٔ فساد نگماشته است» (خرّمشاهی، ۱۳۶۱: ۳۵). ریاکاری و دورویی از نظر حافظ، چنان پدیدهٔ دردناک و تأسّف‌باری است که در نگاه شاعرانهٔ او حتّی صراحی و بربط نیز از غم آن برکنار نیستند:

بیا و از غبن این سالوسیان بین صراحی خون دل و بربط خروشان
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۴: ۳۰۴)

خروش بربط در اینجا تنها به‌سبب زخمه‌زدن مطرب نیست؛ بلکه واکنشی انتقادآمیز به فریب‌کاری و دورویی ریاکاران زمانهٔ شاعر است که شکیبایی را از او گرفته است.

بربط یکی از سازهای بسیار قدیمی ایرانی است که در طول زمان، نام‌هایی چون رود و عود به خود گرفته است. مؤلّف *مفاتیح‌العلوم* می‌گوید: «البربط هو العود و الکلمة فارسیة و هی بربت أی صدر البط لان صورته تشبه صدر البط و عنقه» (خوارزمی، ۱۳۰۰: ۱۳۷). بربط همان عود و کلمه‌ای فارسی است و آن در اصل، بربت یا سینهٔ مرغابی است؛ چراکه ظاهر آن شبیه سینهٔ مرغابی و گردن آن است. بنابراین بربط همان

ساز محبوب ایرانیان است که ظاهراً پس از اسلام، با نام عود، در سرزمین‌های عربی رواج یافته است.

۳ـ۹. خزینه‌داری میراث‌خوارگان و فتوای دف و نی

سازهای موسیقی در اشعار حافظ، نوعی هم‌صدایی با شاعر دارند و غالباً مؤیّد افکار او هستند؛ تا آنجا که وقتی وی مال‌اندوزی حریصانه را که خود، خزینه‌داری میراث‌خوارگان نامیده است، کاری ناشایست می‌شمارد، دف و نی نیز در دفاع از اندیشهٔ او، به کفربودن این امر فتوا می‌دهند:

خزینه‌داری میراث‌خوارگان کفر است
به قول مطرب و ساقی به فتوی دف و نی
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۴: ۳۲۹)

دف و نی از سازهای مشهور ایرانی هستند که از زمان حافظ تاکنون، تفاوت چشمگیری در ساختار شان به وجود نیامده است؛ از این رو، نیازی به معرّفی آن‌ها در این مقاله نیست.

۳ـ۱۰. بروز عواطف انسانی توسّط عناصر موسیقی و همدردی با شاعر

تجربهٔ حالات و عواطف انسانی توسّط سازهای موسیقی، یکی از مسائلی است که می‌توان آن را مهم‌ترین جلوهٔ انسان‌گونگی عناصر موسیقایی در اشعار حافظ دانست. در بیت زیر، شاعر حدیث از جفای معشوق می‌گوید که او را مانند شمع سوخته است. در این میان، صراحی که توان دم‌زدن ندارد، آهسته به حال وی گریان می‌شود؛ ولی بربط که شیوهٔ او نغمه‌گری است، از شدّت غم فغان می‌کند:

بدان سان سوخت چون شمعم که بر من صراحی گریه و بربط فغان کرد
(همان: ۱۶۶)

شاعر در این بیت، گریه‌کردن را به شیئی نسبت داده که به‌دلیل وجود مایع شراب درون آن و خصوصاً حالت خروج شراب از آن (و احتمالاً قطراتی که پس از ریختن باده، از لبهٔ جام فرومی‌ریزد)، گریان‌شدنش به‌راحتی تصوّرکردنی است؛ ولی

فغان‌کردن را در خصوص عنصری به کار برده که وسیله‌ای برای تولید موسیقی و هم‌نواشدن با حالات درونی انسان به‌وسیلهٔ اصوات است.

گاهی هم دل سازها از وضع پریشان و بازار بی‌رونق خود به درد می‌آید. آنجا که برگ نوا تباه شده است و ساز طرب نمانده است:

برگ نوا تبه شد و ساز طرب نماند
ای چنگ ناله برکش و ای دف خروش کن
(همان: ۳۱۱)

نکتهٔ موسیقایی ظریف نهفته در این بیت آن است که به‌محض نالیدن و خروشان شدن سازها از روزگار بی‌سامان خود، کسادی بازار طرب می‌شکند و رونق به آن بازمی‌گردد. شاعر در اینجا با دقّت ویژه به ساختار و صوت حاصل از سازهای چنگ و دف، فعل «نالیدن» را برای سازی به کار برده که صدایی لطیف و ملایم دارد و «خروشیدن» را به سازی نسبت داده که صوتی پرهیاهو و شورانگیز تولید می‌کند.

۳ـ۱۱. انسان‌انگاری عناصر موسیقایی غیرسازی

نگاه انسانی به عناصر موسیقی در شعر حافظ، تنها به سازها محدود و منحصر نمی‌شود و می‌توان در لابه‌لای ابیات او، ویژگی‌های انسانی را در خصوص برخی عناصر موسیقایی دیگر نیز مشاهده کرد. در ادامه، مهم‌ترین نمونه‌های انسان‌انگاری عناصر موسیقی غیرسازی و نقش آن‌ها را در اندیشه‌ورزی شاعر بررسی می‌کنیم.

۳ـ۱۱ـ۱. انسان‌انگاری زهره، نماد خنیاگری و تبلور آزادی‌خواهی شاعر

زهره که در فار سی به آن ناهید یا بیدخت گویند، در ا سطوره‌های مذهبی، نام زنی زیباروی بوده است که نام مهین خداوند را از دو فرشته به نام‌های هاروت و ماروت که در لباس آدمیان به زمین آمده و در بند گناه گرفتار شده بودند، آموخت و به این وسیله، به آسمان‌ها راه یافت (سورآبادی، ۱۳۶۵: ۱۶و۱۷). براساس این داستان، ستارهٔ زهره در اشعار فارسی، به‌عنوان نماد طرب و موسیقی پذیرفته شده است. حافظ در بیت

زیر، با بیان اینکه زهره خود را غلام او می‌داند، به کنایه، خوش‌خوانی و خوش‌آوازی خود را ستوده است:

ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می‌گفت
غلام حافظ خوش‌لهجهٔ خوش‌آوازم

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۴: ۲۷۳)

این خنیاگر اسطوره‌ای در شعر حافظ، رمزی است از رهایی و برون‌رفت از تنگنای تهدید و تعزیر زاهدنمایان دروغین که عرصهٔ زمین را برای عاشقان ناامن کرده‌اند؛ از این روست که زهره ساز خود را برداشته و به آسمان‌ها گریخته است و این‌گونه می‌تواند آسوده‌خاطر در زوایای طرب‌خانهٔ جمشید فلک، دور از نهیب هر منکر و منّاعی، ارغنون خود را ساز کند و نغمهٔ آزادی بسراید:

در زوایای طرب‌خانهٔ جمشید فلک ارغنون ساز کند زهره به آهنگ سماع
چنگ در غلغله آید که کجا شد منکر جام در قهقهه آید که کجا شد منّاع

(همان: ۲۵۰)

قدما در خصوص «ارغنون»، تعاریف گوناگونی ارائه داده‌اند. برخی آن را سازی زهی با تارهای فراوان دانسته و عدّه‌ای آن را نوعی هم‌خوانی گروهی تصوّر کرده‌اند؛ امّا برآیند داده‌ها در این زمینه نشان می‌دهد که ساز ارغنون -که ظاهراً نام آن برگرفته از لفظ یونانی ارگانون[1] است(۶)- در اساس، از تعدادی لولهٔ توخالی با طول‌های مختلف تشکیل می‌شده است. موسیقی‌دان معاصر حافظ در باب این ساز گفته است: «ارغنون... نای‌ها بود که دو صف یلی یکدیگر ترکیب کنند... و نای‌های بم آن طویل باشد و نای‌های زیر، قصیر و در عقب آن‌ها از طرف دست چپ دمی باشد... چنانچ نفخ از آن دم در مجموع نای‌ها در رود. پس به دست چپ دم را دردَمَند و به دست راست به انامل، استخراج نغمات کنند» (مراغی، ۱۳۴۴: ۱۳۵و۱۳۶).

1. Organon

۳ـ۱۱ـ۲. مجاوبت مثانی و مثالث به‌مثابهٔ ذکر تأیید

نمونهٔ دیگر انسان‌انگاشتن عناصر موسیقی در شعر حافظ، در ابیات زیر مشاهده می‌شود که در آن، شاعر نه یک ساز کامل، بلکه دو عنصر جزئی ساز بربط را با ویژگی‌های انسانی مجسّم کرده است:

سلام‌الله ما کر اللیالی وجاوبت المثانی و المثالی
علی وادی الاراک و من علیها و دار باللوی فوق الرّمال

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۴: ۳۵۰)

حافظ می‌گوید: مادام که شب‌ها از پی هم می‌آیند و تارهای مثنی و مثلث به هم پاسخ می‌گویند، سلام خداوند بر وادی اراک باد و آن‌که در آنجا منزل دارد و خانه‌ای که در لوا بر ریگزارها قرار گرفته است. سودی (درگذشتهٔ ۱۰۰۰ق) در شرح این بیت نوشته است: «مثانی جمع مثنی است. به‌معنای ساز دوسیمه است... مثالی در اصل مثالث بوده، ثای مثلثه به یا تبدیل شده، مفردش مثلث بوده، ساز سه‌سیمه» (سودی، ۱۳۶۶، ۲۴۷۹/۴). البته ظاهراً وی در باب اصطلاحات «مثنی» و «مثلث» به خطا رفته است؛ زیرا این دو به‌ترتیب، نام تارهای دوم و سوم عود یا بربط بوده که در فارسی، به آن‌ها «دوتا» و «سه‌تا» نیز گفته‌اند. مؤلف *جامع‌الالحان* می‌گوید: «در قدیم‌الایّام، حکما بر عود چهار وتر می‌بسته‌اند و وتر اعلی را بم خوانده و وتر اسفل بم را مثلث و اسفل مثلث را مثنی و اسفل مثنی را زیر»[۷] (مراغی، ۱۳۶۶: ۱۰۴و۱۰۵).

حافظ نغمه‌پردازی توأمان و پی‌درپی تارهای ساز را به جواب‌گویی تعبیر کرده است. گویا مصدر «مجاوبت» برای پاسخ‌گویی رشته‌های ساز، میان اهل موسیقی رایج بوده است (ملّاح، ۱۳۶۳: ۱۸۸). مقصود شاعر در این دو بیت، نوعی طلب ابدیت برای درودی است که به معشوق و سرمنزل او می‌فرستد؛ زیرا بدیهی است که مجاوبت تارهای ساز، همانند آمدن شب‌ها از پس هم، امری پایان‌ناپذیر و همیشگی است.

نتیجه‌گیری

یکی از جلوه‌های مهمّ هنر موسیقی در شعر حافظ، حضور انسان‌گونهٔ برخی عناصر آن است. سازهای موسیقی در اشعار حافظ، دائماً در حال سخن‌گفتن و بیان دقایق زندگی هستند. این سخنان که به تعبیر شاعر، در پرده بیان می‌شوند، حاوی اندیشه‌های گوناگونی هستند؛ مثل ناپایداری عیش و راحتی، لزوم بهره‌بردن از فرصت‌های زندگی، ضرورت پنهان‌کردن عشرت و مستی برای دفع خطر تعزیر، انتقاد از فریب‌کاری ریاکاران و استبداد و خفقان حاکم بر جامعه، تبلور افکار آزادی‌خواهانه و نیز کفردانستن ثروت‌اندوزی آزمندانه.

حافظ در مواردی برای سازها، تصاویری مخیّل ارائه داده که بیشتر آن‌ها به ساز چنگ مربوط است که گاه به‌شکل پیری خمیده‌قامت و گاه همچون زنی با گیسوان آویخته نمایان می‌شود. همچنین عناصر موسیقی در غزل‌های وی، رفتارها و عواطف انسانی گوناگونی مانند نالیدن، فریادزدن، خروشان‌شدن، سوگواری و فغان‌کردن را از خود به نمایش می‌گذارند. بروز این کنش‌ها و عاطفه‌های انسانی توسّط این عناصر که فقط هم به سازها محدود نمی‌شود، غالباً در راستای تأیید و دفاع از افکار شاعر رخ می‌دهد.

در پایان،می‌توان گفت عناصر موسیقی در غزلیات حافظ به گونه‌ای کاملاً انسان‌گونه و برخوردار از حیات تصویر شده‌اند و نقش بسیار مهمّی در بازتاب و انتقال اندیشه‌ها و مضامین مدّنظر شاعر دارند.

پی‌نوشت

۱. حافظم در مجلسی دردی‌کشم در محفلی بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۴: ۲۸۵)

۲. برای نمونه، مولانا می‌گوید:

ای مطرب شیرین‌نفس هر لحظه می‌جنبان جرس ای عیش زین نه بر فرس بر جان ما زن ای صبا

(مولوی، ۱۳۷۸: ۲۹/۱)

۳. سر فرودآوردن چنگ در اشعار برخی شاعران پیش از حافظ نیز دیده می‌شود؛ مانند بیت زیر از مولوی:

از لذّت زخمهٔ تو این چنگ فلک بی‌خود سر زیر کند هر دم کای تار سلام علیک

(همان: ۱۳۸/۳)

۴. البته به‌عنوان مثال، قاضی حمیدالدین بلخی (درگذشتهٔ ۵۵۹ق) واژهٔ عود را در بیتی، به دو معنای ساز و چوب خوش‌بو به کار برده است (حمیدالدین بلخی، ۱۳۶۵: ۱۹۴)؛ ولی این بیت نیز ترجمهٔ یکی از ابیات عربی علی بن حسن باخرزی است.

۵. همان‌گونه که در بیت زیر از خاقانی مشهود است، کمانچه در قدیم، نام یک ساز کششی نبوده، بلکه نام وسیلهٔ نواختن این دسته از سازهای موسیقی بوده است:

پیش چنین مجلسی مرغان جمع آمدند شب شده چون شکل موی، مه چو کمانچهٔ رباب

(خاقانی، ۱۳۹۰: ۲۴۰)

۶. در کتاب‌های ساز شناسی، سازهای بادی کلاویه‌دار را که ارغنون نیز طبق تعریف مراغی، در این دسته قرار می‌گیرد، به‌طور کلّی، اُرگ می‌نامند. مسعودیه در کتاب *سازشناسی* خود می‌گوید: «در رسالات فارسی، ارگ معمولاً تحت عنوان ارغنون معرّفی می‌شود» (مسعودیه، ۱۳۸۹: ۱۳۲).

۷. البته در دوره‌های بعد، وتر پنجمی هم به نام وتر حاد به این ساز افزوده‌اند که بالاتر از وتر زیر کوک می‌شده و زیرترین صدا یا به عبارتی، بیشترین فرکانس را در حالت مطلق تولید می‌کرده است (برای مشاهدهٔ محدودهٔ صوتی این وتر، رک: خالقی، ۱۳۹۴: ۵۰).

منابع

- اخیانی، جمیله و اصغر بیرانوند (۱۳۹۲)، **هاله‌های موسیقیایی در معنای دو واژه در شعر حافظ**، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۱، صص ۱۱۷-۱۲۵.

- اسماعیلی، عصمت و سعید قاسمی‌نیا (۱۳۹۵)، **مقایسهٔ ایهام در اصطلاحات موسیقی شعر حافظ با دو شاعر هم سبک پیشین: خواجو و امیرخسرو**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، سال ۷، شمارهٔ ۱۳، صص ۷-۳۲.

- اکبرزاده، هادی (۱۳۹۰)، **بررسی و تحلیل معنای «نقش» در بیتی بحث‌برانگیز از حافظ**، جستارهای ادبی، شمارهٔ ۱۷۲، صص ۷۵-۹۶.
- باستانی پاریزی، محمّدابراهیم (۱۳۴۵)، **حافظ چندین هنر**، راهنمای کتاب، سال ۶، شمارهٔ ۹، صص ۱۹-۳۷.
- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۹۰)، **شرح دیوان خاقانی**، به کو شش محمّدر ضا برزگر خالقی، چ۲، تهران: زوّار.
- برهان، محمّدحسین بن خلف (۱۳۷۶)، **برهان قاطع**، به اهتمام محمّد معین، چ۶، تهران: امیرکبیر.
ـ ثابت‌زاده، منصوره (۱۳۹۰)، **تصاویر موسیقایی در شعر پارسی**، تهران: زوّار.
- حافظ، شمس‌الدین محمّد (۱۳۷۴)، **حافظ غنی- قزوینی**، به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار، چ۵، تهران: اساطیر.
ـ خالقی، روح‌الله (۱۳۹۴)، **نظری به موسیقی**، بخش دوم، چ۳، تهران: صفی‌علیشاه.
ـ خرّمشاهی، بهاءالدین (۱۳۶۱)، **ذهن و زبان حافظ**، تهران: طرح نو.
ـ خوارزمی، محمّد بن احمد (۱۳۰۰)، **مفاتیح‌العلوم**، مصر: اداره الطباعه المنیریه.
- رازی، شمس‌الدین محمّد بن قیس (۱۳۱۴)، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح محمّد قزوینی و مدرّس رضوی، تهران: مؤسّسهٔ خاور.
- رحیمی، ناصر و زهیر نادعلیزاده (۱۳۹۷)، **نظم پریشان غزل حافظ و مرکّب‌نوازی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، سال ۹، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۹۳-۲۱۰.
ـ زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۹)، **از کوچهٔ رندان**، چ۱۹، تهران: سخن.
- سودی، محمّد (۱۳۶۶)، **شرح سودی بر حافظ**، ترجمهٔ عصمت ستارزاده، ج۱ و ۴، چ۵، تهران: زرّین و نگاه.
- سورآبادی، عتیق بن محمّد (۱۳۶۵)، **قصص قرآن مجید: برگرفته از تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری مشهور به سورآبادی**، به اهتمام یحیی مهدوی، چ۲، تهران: خوارزمی.
ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۶)، **این کیمیای هستی (دربارهٔ حافظ)**، ج۱، تهران: سخن.
ـ (۱۳۸۵)، **نقش بخوان و لاتقل**، فصلنامهٔ ماهور، شمارهٔ ۳۳، صص ۷-۱۳.
- (۱۳۸۱)، **یک اصطلاح موسیقی در شعر حافظ**، فصلنامهٔ ماهور، سال ۴، شمارهٔ ۱۵، صص ۹-۱۴.

- فیروزیان، مهدی (۱۳۹۴)، **نقد مقالهٔ هاله‌های موسیقیایی در معنای دو واژه در شعر حافظ**، نقد ادبی، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۳۲، صص ۱۹۵-۲۰۱.
- گلچین، میترا و عباس کریمی (۱۴۰۰)، **در پرده‌گویی حافظ (پژوهشی در شگردهای بیانی پوشیده‌گویی حافظ)**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۲، شمارهٔ ۲۴، صص ۱۲۱-۱۴۶.
- مالمیر، تیمور (۱۳۹۱)، **طرح یک احتمال در مفهوم راه عراق و غزلیات عراقی در شعر حافظ**، فصلنامهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، سال ۵، شمارهٔ ۳، صص ۲۸۱-۳۰۰.
- مراغی، عبدالقادر بن غیبی (۱۳۶۶)، **جامع‌الالحان**، به اهتمام تقی بینش، تهران: مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
ـ (۱۳۴۴)، **مقاصدالالحان**، به اهتمام تقی بینش، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- مسعودی، علی بن حسین (۱۳۸۲)، **مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر**، ج۲، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، چ۷، تهران: علمی و فرهنگی.
ـ مسعودیه، محمّدتقی (۱۳۸۹)، **سازشناسی**، تهران: سروش.
ـ ملّاح، حسینعلی (۱۳۶۳)، **حافظ و موسیقی**، چ۲، تهران: فرهنگ و هنر.
- مولوی، جلال‌الدین محمّد (۱۳۷۸)، **کلّیات شمس**، ج ۱و ۳ و ۸، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ۴، تهران: امیرکبیر.
ـ منصوری، پرویز (۱۳۹۰)، **سازشناسی**، چ۶، تهران: زوّار.
- میدگلی، روت (۱۳۸۲)، **دایره‌المعارف سازهای جهان**، ترجمهٔ حسن زندباف، چ۲، تهران: روزنه.
ـ وجدانی، بهروز (۱۳۸۶)، **فرهنگ جامع موسیقی ایرانی**، ج۱، تهران: گندمان.