

تحلیل کاربرد ساز بربط در شعر فارسی بر اساس سبک‌شناسی پیکره‌ای

احمد رضایی جمکرانی^۱

*مسعود معظمی گودرزی^۲

چکیده

پیوند موسیقی و شعر از دو منظر درخور توجه است: نخست مبحث آهنگ و توازن‌های مختلف کلام است که ساحت موسیقایی شعر را می‌سازد، دیگر کاربرد آلات و اصطلاحات موسیقی در شعر است؛ شاعران ادوار مختلف با استفاده از نام‌سازها و اصطلاحات موسیقایی، تصاویر و معانی گوناگونی را خلق کرده‌اند. 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 عرضه کرده‌اند که تحلیل تطوّر آن از منظر سبک‌شناسی، می‌تواند خلاقیت یا تقلید سراینده‌گان مختلف را نشان دهد. از این رو، در پژوهش حاضر پیکره‌ای از ۷۹ شاعر مشتمل بر پنج بخش و ۳۶۰ بیت را تشکیل داده‌ایم و به روش ساختاری و تحلیل محتوا به توصیف و تحلیل تصاویر ساز بربط پرداخته‌ایم. نتایج پژوهش نشان می‌دهد قرن ششم تا هشتم هجری قمری نقطه اوج تصویرسازی و معناآفرینی با این ساز کهن است. بیشتر کاربرد این ساز در دستگاه بلاغی است، پیوندهای واژگانی در مرتبه دوم قرار دارد. هم‌چنین تأویلات معنایی و مضمون‌پردازی با بربط در ادوار مختلف شعر فارسی دیده می‌شود. در میان شاعران همه ادوار، خاقانی هم از نظر بسامد ابیات مشتمل بر بربط و هم از نظر کاربردهای خاص، بیشترین کاربرد متنوع را داراست.

واژه‌های کلیدی: بربط، موسیقی، شعر، سبک‌شناسی پیکره‌ای.

۱- مقدمه

شعر و موسیقی از دیرباز ارتباط تنگاتنگ و جدایی‌ناپذیری با هم داشته‌اند. هنگامی که از پیوند موسیقی و شعر سخن می‌گوییم، دو موضوع را در نظر داریم: «گاهی منظور از این رابطه، آهنگ کلام و توازن‌های مختلف زبانی است که سبب تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شود و گروه موسیقایی نام دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۸) و زمانی کاربرد اصطلاحات و آلات موسیقی در شعر است. آنچه در این جا مدّ نظر است، موضوع دوم می‌باشد. گویا در روزگار گذشته از جمله لوازم شاعری آشنایی با موسیقی به‌طور عام و تبحر در یکی از آلات موسیقی به‌صورت خاص بوده است، چنانکه آثاری مانند الاغانی ابوالفرج اصفهانی مشعر بر این موضوع است؛ همچنین در برخی تذکره‌های فارسی بر موسیقی‌دانی بعضی از شاعران اشارت رفته است، از جمله عوفی در شرح حال رودکی آورده است: «او را آفریدگار تعالی آوازی خوش و صوتی دلکش داده بود و به سبب آواز در مطربی افتاده بود و او از ابوالعبک بختیار که در آن صنعت صاحب اختیار بود بربط بیاموخت و در آن ماهر شد» (عوفی، ۱۳۶۱: ۴۹۳). در ادوار بعد، هرچند در موارد اندکی با شاعران خواننده یا نوازنده (مانند رودکی و فرخی سیستانی) مواجه هستیم (ر.ک:

^۱ دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

^۲ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

خالقی، ۱۳۸۶، بخش دوم: ۲۹)، لکن کمتر سروده‌ای را می‌توان یافت که از اشارت به انواع آلات موسیقی یا تصویرسازی با سازهای گوناگون عاری و به دور باشد. یکی از این سازها بربط است. بربط از سازهای کهن موسیقی ایرانی است که هم به لحاظ شکل و ساختمان و هم به لحاظ شیوه نوازندگی و نغمه‌پردازی دستمایه هنرآفرینی بسیاری از شاعران بوده است. نکته درخور توجه اینکه با گذشت زمان و تطّور در مؤلفه‌های صوری و محتوایی شعر فارسی، تصاویر و تأویل‌های متنوعی از این ساز دیده می‌شود. بررسی تطّور تاریخی این ساز در شعر فارسی، می‌تواند بسیاری از تحولات دستگاه‌های بلاغی، زبانی و فکری مرتبط با این ساز را نشان دهد. بدین منظور در پژوهش حاضر براساس سبک‌شناسی پیکره‌ای، پیکره‌ای پنج‌بخشی از سروده‌های ۷۹ شاعر فارسی‌گو مشتمل بر ۳۶۰ بیت به ترتیب تاریخی (از آغاز شعر فارسی تاکنون) را تشکیل داده‌ایم و کوشیده‌ایم تطورات 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 بررسی کنیم و تفاوت‌های سبک‌شناختی دوره‌های مختلف را از نظر ابتکار، نوآوری و مضامین بدیع نشان دهیم. به نظر می‌رسد اگر از قرن‌های نخستین به عنوان طلایه شعر فارسی بگذریم، قرن ششم تا هشتم اوج توجه به کاربردهای این ساز باشد و بعدها مضامین تکراری شده، در دوره معاصر رو به افول نهاده است؛ شاید تحولات و نوآوری‌ها و نیز آشنایی با موسیقی جهانی در روزگار معاصر در کم توجهی به این ساز، بی‌تأثیر نبوده است. از طرفی به نظر می‌رسد بیشترین حوزه توجه 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 پیشینه تحقیق و معرفی ساز بربط، به بررسی و تحلیل کاربردهای آن در پیکره مذکور خواهیم پرداخت.

۱-۱- پیشینه تحقیق:

درباره پیشینه پژوهش حاضر باید گفت بیشتر تحقیقات این حوزه به قلمرو «موسیقی و شعر» مربوط است که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

حسینعلی ملاح «پیوند موسیقی و شعر» (۱۳۶۷): در این کتاب ابتدا ریتم در موسیقی و سپس وزن شعر معرفی شده است و نویسنده کوشیده است ارتباطی میان ریتم‌های موسیقی و وزن عروضی شعر برقرار کند. حسینعلی ملاح «حافظ و موسیقی» (۱۳۶۷): نویسنده در این کتاب به بحث و بررسی ابیاتی از حافظ پرداخته که حاوی نکات و ظرایف موسیقی سازی یا آوازی است. حسینعلی ملاح «منوچهری دامغانی و موسیقی» (۱۳۶۳): نویسنده همان پژوهش پیش‌گفته درباره اشعار حافظ را این بار با شعر منوچهری دامغانی تکرار نموده است. آرتور کریستن سن «شعر و موسیقی در ایران قدیم» (۱۳۶۳) ترجمه عباس اقبال: این کتاب معرفی بسیار مختصر شعر و موسیقی در ایران باستان و قرون اولیه پس از اسلام است. ابوتراب رازانی «شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی» (۱۳۴۲): کتابی است درباره اصطلاحات موسیقی در ادبیات فارسی به صورت عام که مشابه این کتاب آثار دیگری به شرح زیر تألیف شده است: پرویز البرز کتاب «گامی در قلمرو شعر و موسیقی» (۱۳۸۱)؛ طغرل طهماسبی «موسیقی در ادبیات» (۱۳۸۰)؛ آرزو پایدار فرد مقاله «جایگاه موسیقایی دوساز باستانی چنگ و عود (بربط) در اشعار حافظ با تاکید بر نمونه‌های تصویری» (۱۳۹۲)؛ سارا گرامی و محمدحسین کرمی مقاله «بررسی شیوه‌های تصویرگری با سازها و موسیقی در دیوان خاقانی» (۱۳۹۶).

همچنین منابع ارزنده‌ای در باب تصویرسازی شعر فارسی وجود دارد که از این میان می‌توان به محمدرضا شفیعی کدکنی «موسیقی شعر» (۱۳۸۶)؛ محمدرضا شفیعی کدکنی «صور خیال در شعر فارسی» (۱۴۰۱)؛ «بلاغت تصویر» از محمود فتوحی روممعینی (۱۳۹۸) اشاره کرد؛ اما تاکنون درباره تصویرسازی یک ساز موسیقی و مشخصاً بربط و تطور تصاویر و معانی آن در ادوار مختلف شعر فارسی پژوهشی انجام نشده است.

تعبیر مختلفی دربارهٔ واژهٔ بربط در واژه‌نامه‌ها و فرهنگ‌های لغت آمده است. (ر.ک: لغت‌نامه دهخدا، ذیل بربط) اما از نظر موسیقایی، نام سازی است از نوع زهی-زخمه‌ای که استفاده از آن در ایران قدمت دیرینه دارد و از دیرباز شاعران فارسی زبان در اشعار 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 اولین 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، ۱۳۸۶، بخش دوم: ۴۴ و ۴۵)

عبدالقادر مراغی در «مقاصدالاحان» عود (بربط) را جزء ذوات‌اللاوتار مقیدات دانسته است. (ر.ک: مراغی، ۱۳۵۶: ۱۲۴ و ۱۲۵) حسینعلی ملّاح بربط را با عود و رود یکی دانسته و اظهار می‌دارد بربط: «سازی است از خانوادهٔ آلات رشته‌ای مقیدکه 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، ۱۳۷۶: ۹۸) وی همچنین درباره شکل ظاهری این ساز گفته است: «بربط تشکیل می‌شود از یک محفظهٔ طینی 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 هر حال کلیه شواهد دال بر این است که باربد سازنده و مخترع بربط بوده است و اگر هم به این شکل ظاهر نبوده اما ریشهٔ ایرانی این ساز در مآخذ بسیار ثبت شده است؛ خاصه که اجزای ساختمان آن را با واژگان فارسی مانند (آزیم یا آبین = کلیدها و گوشی‌ها، ابریشم = تار، خرک، بم نوشته‌اند.)» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۱۴۴).

ماحصل مطالبی که دربارهٔ بربط آمده عبارت است از: الف) شکل ساز که مانند بط یا نیمه گلابی است که به دستهٔ ساز وصل می‌شود. ب) منشأ آن به ایران باز می‌گردد ج) در برخی منابعی آن را با عود و رود یکی دانسته‌اند. مع‌الوصف در آثار منظوم فارسی این ساز به انحای مختلف چه از جنبهٔ بلاغی و تصویری و چه از منظر القای معانی، مورد توجه شاعران بوده است، در این جا تجلیات 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 کاربرد 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 قراردادهای را تشخیص دهیم. نمی‌توان تصور کرد که پیکره‌ای، تنها به دلیل بزرگی یا خاص بودن، هنجاری را بنا می‌نهد که می‌تواند مختصات زبانی متن مورد بررسی را یک به یک بسنجد. از این رو، این کار مبتنی برتشکیل پیکره‌ای از نمونه‌های متنی ادوار یا انواع ادبی مختلف است تا مجموعهٔ کاملاً آثار یک نویسنده (نورگارد و دیگران، ۱۳۹۷: ۳۰). سبک‌شناسی پیکره‌ای با توجه به پیکره عمدتاً گسترده‌ای که تشکیل می‌دهد پدیده‌های خاص زبانی، انواع هنجارگریزی، کاربردهای مختلف زبانی، انواع هم‌آیی 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 فراهم آوردن الگوهایی از پدیده‌های زبانی خاص است که می‌توان آنها را با کمک چارچوب‌های بازنمایی کمی/سبک‌شناسانه ایجاد کرد (همان: ۳۱). اصل

اساسی در سبک‌شناسی پیکره‌ای داده‌های مختلفی است، این داده‌ها (الف) موجب بسندگی برای تحلیل و توصیف می‌شوند (ب) با توجه به شمول پیکره اتقان و اطمینان تحلیل‌ها، بویژه تحلیل‌های زبانی را در پی دارد. از این رو برای تحلیل حاضر، پیکره تشکیل شده از دو مختصه برخوردار است: ۱) قلمرو زمانی: ادوار مختلف شعر فارسی، حیطه پژوهش حاضر است ۲) گستردگی داده‌های تحقیق: در این پژوهش آثار ۷۹ شاعر فارسی‌گو به دقت بررسی شده و اطلاعات مورد نظر از آنها استخراج گردیده است.

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

تصویرسازی و معنی‌آفرینی با ساز بربط در قرون چهارم و پنجم بیشتر متکی به جنبه‌های حسی و ملموس و به دور از تأویلات و تعابیر خاص و مرتبط با حوزه‌های دیگر است. اگر بخواهیم کاربرد این واژه را در اشعار آن دوره زمانی دسته‌بندی کنیم ناگزیریم به همه جنبه‌های تصویری، معنایی، بلاغی و سبک‌شناسی توجه کنیم. به جهت انسجام و توالی موضوعی شده است این تحلیل پیکره‌ای در ذیل سه دسته ساختارهای بیانی و بلاغی، ساختارهای 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.

۴-۱- بربط در ساختارهای بلاغی و بیانی

۴-۱-۱- تشبیه

تشبیه به عنوان یکی از مهم‌ترین آرایه‌های ادبی و برجسته‌ترین مبحث در علم بیان، همواره مورد توجه شاعران بوده است. ساز بربط نیز چه از نظر ظاهر و چه از نظر نوع صدادهی و قابلیت‌های موسیقایی در قالب این صنعت ادبی از دیدگاه شاعران پوشیده نمانده است. غالب تشبیه‌های این دوره از نوع مفصل و با بیان تمام ارکان تشبیه آمده است:

بربط تو چو یکی کودکک محتشمست سر ما زان سبب آن جاست که او را قدمست

(منوچهری، ۱۳۳۸: ۱۹۵)

چون بربط نواخته و چنگ ساخته قمری و فاخته بخروشنند بر چنار

(قطران تبریزی، ۱۳۶۲: ۱۷۸)

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

۴-۱-۲- تشخیص

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

بربط خاموش بوده گشت سخن‌گوی محتسب سرد سیر گشت ز گفتار

(فرخی، ۱۳۳۵: ۱۹۷)

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

(رودکی، ۱۳۷۳: ۹۰)^۱

۴-۱-۳- تعابیر کنایی

گاهی اوقات بربط در عبارتی کنایی به کار رفته است. عمدتاً این تعابیر از نحوه گرفتن ساز و نوع نوازندگی نشأت گرفته است. مثلاً عبارت رایج گوشمال یا گوشمالی دادن که در معنای مصطلح آن در معنی تنبیه و مجازات کردن به کار 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 دسته ساز 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)

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

به گفتن تو را گر خطایی فتد
ز بربط فزونت بمالند گوش
(همان: ۶۰۵)

به قصد و عمد صد بارم بمالد گوش چون بربط
که یک روز از سر سهوی مرا چون چنگ بنواز
(ابوالفرج رونی، ۱۳۴۷: ۲۰۵)

البته در این بیت عبارت «گوش مالیدن» را می‌توان شاهی برای صنعت بدیعی استخدام نیز دانست چراکه در ارتباط با گوش به معنی «تنبیه کردن» و در ارتباط با بربط همان «کوک کردن ساز» است.

۴-۲- بربط در ساختارهای بدیعی

در بیشتر ابیاتی که مشتمل بر واژه بربط است نه تنها در این دوره بلکه در سایر اعصار و قرون نیز، آنچه برجسته‌تر است انواع صنایع بدیعی لفظی است. هرچند که ممکن است از انواع صنایع بدیعی 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 طولانی شدن مباحث، سعی بر این است که به شواهد اندکی اشاره شود.

۴-۲-۱- تضاد یا طباق

بربط خاموش بوده گشت سخن‌گوی
محتسب سرد سیر گشت ز گفتار

(فرخی، ۱۳۳۵: ۱۹۷)

۴-۲-۲- تناسب

از نوای چنگ و بربط بزم تو خالی مباد
تا خروش چنگ و ساز و غلغل بربط زن است

(امیرمعزی، ۱۳۱۸: ۱۰۴)

۳-۴- بربط در ساختارهای معنایی و تأویلی

۳-۴-۱- بربط در تقابل با شریعت

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

خوش‌تر آید به گوشم از تکبیر

دوستا، آن خروش بربط تو

(رودکی، ۱۳۷۳: ۹۰)

شاعر نوای بربط را از بانگ تکبیر خوش‌تر می‌داند.

جز از تو گوش نهاده به بانگ بربط و نی

به علم خواندن و قرآن نهاده‌ای دل و گوش

(فرخی، ۱۳۳۵: ۳۸۵)

اینکه فرخی سیستانی همه مردم به جز ممدوح خویش (امیر محمد 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 تاریخ ادب فارسی بارها و بارها تکرار شده است.

ابیات دیگری ناظر بر همین لایه معنایی از ناصر خسرو و خیام در زیر آمده است:

چون سپس بربط و می و غزلی

مصحف و تسبیح را سپس چه نهی؟

(ناصر خسرو، ۱۳۵۷: ۲۸۷)

از اهل بهشت کرد یا دوزخ زشت

من هیچ ندانم که مرا آنکه سرشت

این هر سه مرا نقد و تو را نسبه بهشت

جامی و بتی و بربطی بر لب کشت

(خیام: ۸۷)

۳-۴-۲- بربط در تعامل با سایر اصطلاحات موسیقی

بعضی از اشعار به مهارت و آگاهی شاعر از انواع سازها، علم موسیقی و شیوه نوازندگی و یا حتی 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:

برآورد مازندران‌ی سرود

به بربط چو بایست بر ساخت رود

(فردوسی، ۱۳۶۹: ۴)

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

گاه بی زخمه به خرگاه تو بربط زنی
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 سرپرده ممدوح بیرون نرود.
بکرده راست با مزمار، شهرود
بکرده راست با بربط، ربابا
این بیت با اینکه به منوچهری نسبت داده شده ولی در هیچ یک از نسخ معتبر دیوان منوچهری یافت نشد. در اینجا مزمار، شهرود، بربط و رباب نام سازهای موسیقی هستند که شاعر با گردآوردن آن‌ها در یک بیت ضمن نشان دادن 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 ساخته شده 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 حیث معنی‌آفرینی و تأویل‌پذیری نیز پیشرفت چشمگیری داشته‌اند.

۵-۱- بربط در ساختارهای بلاغی و بیانی

۱-۱-۵- 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. ساختمان ساز 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 ساز بربط را که به واسطه کاسه طنینی بزرگش ناتوان و تبل انگاشته، به کودک ریسمان‌تابی تشبیه کرده که همیشه کسل و ناتوان است و به واسطه این تنبلی همیشه در حال 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 ریسمان در حال 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 شاگرد رسن‌تاب هم می‌گفتند. ظاهراً می‌گوید: ساز بربط که به سبب ضربات زخمه رسن در گلویش افتاده، مانند شاگرد رسن‌تاب، تبل و کسل است. 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 ناله زار آمده
(همان: ۳۸۹)

این بیت از زیباترین تصاویر موجود با ساز بربط است که ضمن اشاره به کاسه برآمده آن که گویی شکم برآمده زنی آبستن است؛ نوای آن نیز از نظر بکر بودن و حزن‌انگیزی به درد و ناله مریم عذرا هنگام به دنیا آمدن عیسی (ع) مانند شده است. خاقانی مضمونی مشابه با این بیت را در بیت زیر نیز آورده است:

بربط نگر آبستن و نالنده چو مریم
زاینده روحی که کند معجزه‌زایی
(همان: ۴۳۵)

درآمد باربد چون بلبل مست
گرفته بربطی چون آب در دست

(نظامی، ۱۳۸۸، ج ۱: ۲۱۳)

به نظر می‌رسد نظامی مهارت نوازندگی باربد در نواختن بربط را به روانی آب می‌داند که در اختیار و در دست اوست.

ز شکل بربط و از دستۀ او
همان هیأت که از امرود و شاخش
اگر فکرت کند مرد مفکر
به خاطر اندرست آید به خاطر
(انوری، ۱۳۳۷: ۲۲۰)

انوری در تشبیه بربط و دستۀ او به امرود (گلایی) و شاخۀ آن به شکل ظاهری آن توجه داشته است.^۳

۱-۵-۲- تشخیص

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

خروش بربط و بانگ سرود و ناله چنگ
ز بزم بر فلک سبز زرنگار رسد
نای است بی‌زبان به لبش جان فرودمند
بربط زبان‌ور است عذاب از زبان کشد
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۲۶۷)
(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
ناله بربط و نوای سرود
(نظامی، ۱۳۸۸، ج ۲: ۱۳۹)^۴

۳-۱-۵- استعاره

بربط از هشت زبان گوید و خود ناشنواست
زیبکش 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 بربط هشت سیم 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 مصراع دوم «زیبق در گوش کردن» کنایه از کر بودن 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 توان سخن‌سرایی آن هم به بهترین وجه را دارد. در بیت زیر نیز باز همین استعاره تکرار شده است:

بربط کریست هشت زبان کش به هشت گوش
هردم شکنجه دست توانا برافکند

(همان: ۱۳۵)

لاجرم از سهم آن، بربط ناهید را
بند رهاوی برفت، رفت بریشم ز تاب

(همان: ۴۴)

بریشم مجاز از تار یا سیم‌های بریط است به علاقه جنس.

۴-۱-۵- تعابیر کنایی

عبارات کنایی مثل گوشمالی دادن بریط، گشودن سر بریط، سینه بریط خاراندن، رگ بیرون کشیدن بریط، چوب خوردن بریط، زبان ور بودن بریط و ... که همگی ناظر بر شیوه‌های نوازندگی، کوک ساز و نحوه گرفتن آن است در اشعار شاعران قرن ششم به وفور دیده می‌شود. نکته جالب این که بیش از ۹۰٪ این اصطلاحات را شاعران مکتب آذربایجان و عمدتاً خاقانی به کار برده است که نشان از آگاهی و چه بسا علاقه این شاعر به موسیقی و به طور خاص ساز بریط دارد.

مالشی بایست ما را زان که بریط را همی گوشمالی شرط باشد تا در آید در نوا

(سنایی، ۱۳۸۸: ۴۷)

چو بریط از تو بسی گوشمال یافته‌ام بدان امید که چون بریطم تو بنوازی

(رشید و طواط، ۱۳۳۹: ۴۶۷)

بدانسان گوش بریط را بمالید کز آن مالش دل بریط بنالید

(نظامی، ۱۳۸۸، ج ۱: ۳۱۶)

گر به ناهید رسانید چو کرنای خروش هشت گوش سر آن بریط کر بگشاید

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۱۵۹)^۵

۲-۵- بریط در ساختارهای بدیعی

۱-۲-۵- موازنه (مماثله)

آن است که هر کدام از کلمات مصراع یا قرینه اول با کلمات مصراع یا قرینه دوم به ترتیب هم وزن باشند؛ یعنی بیشتر کلمات دو فقره نسبت به هم سجع متوازن داشته باشند:

حربه و شیل در بر بهرام خربط سوز نه زخمه و مل در کف ناهید بریط ساز نه

(سنایی، ۱۳۸۸: ۵۹۱)

حربه بهرام را بشکسته لطفش قبضه‌گاه بریط ناهید را بشکسته قهرش گردنا

(همان: ۴۴)

خنجر خویش ببخششد مریخ بریط خویش بسوزد ناهید

(جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۲۰: ۳۷۳)

۵-۲-۲- تناسب (مراعات النظیر)

نوا بارید و ساز بریط و مزمار طریق کاسه‌گر و راه ارغنون و سه‌تا

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۲۹)

در این بیت به جز حرف ربط «و»، همه واژه‌ها از سازها و اصطلاحات موسیقی هستند که متناسب با هم آمده‌اند.

همدم هاروت و هم طبع زن بریط‌زنم افعی ضحاکم و ریم آهن آهنگرم

(همان: ۲۴۹)

خروش بریط و بانگ سرود و ناله چنگ ز بزم بر فلک سبز زرنگار رسد

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۲۶۷)^۶

بدانسان گوش بربط را بمالید کز آن مالش دل بربط بنالید
(نظامی، ۱۳۸۸، ج ۱: ۳۱۶)

۳-۵- بربط در ساختارهای معنایی و تأویلی

۱-۳-۵- 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 سنت ادبی حفظ شده است.

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

پیش ش‌عرش 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)

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

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

لاجرم از سهم آن، بربط ناهید را بند رهاوی برفت، رفت بریشم ز تاب
(خاقانی، ۱۳۹۳: ۴۴)

رهاوی یکی از دوازده مقام موسیقی کهن است. البته در موسیقی ردیف دستگاهی که امروزه متداول است و تاریخچهٔ تدوین آن به حدود صد سال پیش از این برمی‌گردد، رهاوی یکی از گوشه‌های دستگاه 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 بربط هستند به صورت 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 آینه‌دار
(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 آینه در مقابل شخص کور می‌داند که هیچ درک و دریافتی نمی‌تواند از آن داشته باشد.

همچو بربط ز فسق و سیرت زشت چشم‌تان هشت بهر هشت بهشت
(سنایی، بی‌تا: ۴۲۸)

به نظر می‌رسد سنایی شخص سالوس و رند را در تمنای 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 در 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.

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

در این دوره تقریباً تمام تصاویر و مضامینی که شاعران در دوره 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 ادامه همان سبک و سیاق دوره قبل است که رنگ و بوی مفهومی و معنی‌پردازی بیشتری بویژه در اشعار مولانا و حافظ به خود گرفته است. در اینجا نمونه‌هایی از ابیات شاعران این دوره ذیل همان دسته‌بندی پیشین آمده است:

۶-۱- بربط در ساختارهای بلاغی و بیانی

۶-۱-۱- تشبیه

گردمی آخر ز ناله همچو بربط دل تهی
گر چو نای ازدست تو یارای آهی دارمی
(غزنوی، ۱۳۶۲: ۳۰۱)

چو بربط برکناری خفته بودیم
بزد چنگی و نالان کرد ما را
(سیف فرغانی، ۱۳۶۴: ۳۷۶)

تو گوشمال خورده هجران چو بربطی
مانند چنگ ناله برآور چو زیر زار
(همان: ۷۸)

نالنده و بی‌خبر ز نالش
چون بربط و چون چغانه دیدم
(مولوی، ۱۳۷۸ ب: ۲۷۱)

مطرب بربط‌نواز مجلس سیارگان
در گلستان فلک بلبل‌نواپی بیش نیست
(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۶۳۹)

می‌ساختم چو بربط و می‌سوختم چه عود
زیرا که چاره دل من سوز و ساز بود
(همان: ۴۳۹)

خواجوی کرمانی در این بیت، سوز و ساز دل را به کمک صنعت لف و نشر مشوش به سوختن عود و ساختن یا همان نواختن بربط تشبیه کرده است.

جمادی بود گر نجنبید ز جای
که آواز بربط به گوشش رسید
(نزاری قهستانی، ۱۳۷۱، ج: ۱، ۱۱۸۴)

نزاری قهستانی در تشبیهی مرکب، شخصی را که آوای بریط در او تأثیری ندارد به شیئی بی‌جان تشبیه کرده است. قابل ذکر است که برخلاف تشبیه‌های قرن ششم که با محوریت خاقانی، نظامی و تا حدودی انوری بود؛ تشبیه بر پایه ساز بریط در این دوره تنوع و گستردگی بیشتری از حیث تعداد شاعران دارد.

۶-۱-۲-تشخیص

| | |
|--------------------------------------|-----------------------------------|
| دوستکامی یافت از تو زهره بریط‌نواز | لاجرم آب حیات اینک به ساغر می‌کشد |
| بیا وز غبن این سالوسیان بین | (غزنوی، ۱۳۶۲: ۵۰) |
| بلبل رسد بریط‌زنان وان فاخته کوکونان | صراحی خون‌دل و بریط خروشان |
| | (حافظ، ۱۳۶۲: ۷۷۴) |
| | مرغان دیگر مطرب بخت جوان بخت جوان |
| | (مولوی، ۱۳۷۸ ج: ۱۰۳) ^۸ |

۶-۱-۳-تعبیر کنایی

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

| | |
|---|--------------------------------------|
| تو بمال گوش بریط که عظیم کاهل است او | بشکن خمار را سر که سر همه شکست او |
| گوشمالم دهد چو بریط لیک | گر بنالم چوی نای نپسندد |
| چو آهنگ بریط بود مستقیم | کی از دست مطرب خورد گوشمال |
| ایشان همه دستان زده بر نغمه بریط | من برسر از اندوه جدایی زده دستان |
| گوشمالم داده‌ای تا ساز گیرم، بعد از این | برکنارم نه چو بریط هم بزن هم می‌نواز |
| خون ساغر به چنین روز نمی‌شاید ریخت | رگ بریط به چنین وقت نمی‌باید خست |
| بدان سان سوخت چون شمعم که بر من | صراحی گریه و بریط فغان کرد |

(غزنوی، ۱۳۶۲: ۲۳۲)

(سعدی، ۱۳۷۶: ۸۳)

(نزاری قهستانی، ۱۳۷۱، ج: ۲: ۱۸۹)

(سیف فرغانی، ۱۳۶۴: ۴۰۱)

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۹۵)

(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۸۰)^۹

از میان عبارات بالا، فغان کردن، خروشیدن و نالیدن بریط به صدای ساز؛ کوفتن و رگ خراشیدن یا رگ خستن کنایه از مضراب زدن به سیم‌های ساز و گوشمالی دادن به کوک کردن ساز اشاره دارد. ضمن اینکه گوشمال دادن در مفهوم غیرموسیقایی به معنای تنبیه و مجازات کردن است.

۶-۲-بریط در ساختارهای بدیعی

۶-۲-۱-تکرار

چون بربط شد مؤمن در ناله و در زاری

بربط ز کجا نالد بی زخمه زخم آور

(مولوی، ۱۳۷۸ ب: ۵۸)

۶-۲-۲-اسلوب معادله

کی توان با شیعه گفتن از عمر

کی توان بربط زدن در پیش کر

(مولوی، ۱۳۹۰: ۴۷۷)

۶-۲-۳-تناسب

بربط عیش دیگران ساخته زهره‌طرب

نالۀ من چو زیرچنگ از رگ سینه زار بین

(نزاری قهستانی، ۱۳۷۱، ج ۲: ۲۷۱)

به گوش بربط ناهید هم رسانیدی

ز ارغنون عبارت غنای اندیشه

(فرغانی، ۱۳۶۴: ۳۶)

بر آهنگ حصار برج خورشید

شدن با چنگ و بربط همچو ناهید

(سلیمان ساوجی، ۱۳۷۱: ۷۲۲)

۶-۳-۶-بربط در ساختارهای معنایی و تأویلی

۶-۳-۱-بربط در تقابل با شریعت

در این عصر، تفکر انتقادی به شریعت ظاهری و چالش میان اهل بزم و موسیقی با زهد و تقوا در غزلیات حافظ نمود بیشتری دارد. پیش از حافظ، سعدی نیز به این موضوع البته قدری کم‌رنگ‌تر پرداخته است:

مطرب کجاست تا همه محصول زهد و علم در کار چنگ و بربط و آواز نی کنم

(حافظ، ۱۳۶۲: ۷۰۲)

در باب چهارم بوستان سعدی در «تواضع»، حکایت توبه کردن ملک‌زاده گنجه آمده است. در این حکایت پادشاه‌زاده‌ای 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 تحکم و خشونت مواجه می‌شود و دست از باده‌خواری و رفتار زشت خود می‌کشد و توبه می‌کند. در بخشی از این حکایت پس از متنبه شدن شاهزاده، سعدی اشعاری در شکستن سازهای موسیقی و به هم خوردن مجلس بزم و باده و شراب پس از توبه ملک‌زاده آورده است. بیت زیر که شاهدهی بر تقابل بزم و موسیقی با دیانت است از این حکایت سعدی استخراج شده است.

دگر هر که بربط گرفتی به کف قفا خوردی از دست مردم چو دف

(سعدی، ۱۳۷۶: ۳۰۵)

۶-۳-۲-بربط در تعامل با اصطلاحات موسیقی

در این بخش همان‌گونه که قبلاً توضیح دادیم تصاویر صرفاً موسیقایی در ارتباط با ساز بربط آمده است که نشان‌دهنده دانش موسیقی شاعران این دوره است. مولوی بیش از دیگر شاعران این برهه 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 پرده بوسلیک را گاه حجاز می‌کنی
(مولوی، ۱۳۷۸ د: ۲۲۶)

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 زیرمجموعه دستگاه شور هستند.

شاهد بربط‌زن از عشاق می‌سازد نوا بلبل خوش نغمه از نوروز می‌گوید سرود
(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۶۵۷)

عشاق از گوشه‌ها و نغمات موسیقی است.

۳-۳-۶- بربط در تأویل‌های تمثیل‌گونه

مزن نگاراا بربط به پیش مشتی خربط مران تو کشتی بی شط، بگیر راه اوسط
(مولوی، ۱۳۷۸ ه: ۲۶۰)

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 میسر نیست. همان‌گونه که راندن کشتی بدون رود و دریا امکان‌پذیر نیست.

کی توان با شیعیه گفتن از عمر کی توان بربط زدن در پیش کر
(مولوی، ۱۳۹۰: ۴۷۷)

سماع بربط و جام خوش و حریف موافق به روی دوست برآم که در بهشت برینم
(نزاری قهستانی، ۱۳۷۱، ج ۲: ۱۳۴)

شاعر 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 سیزدهم هجری قمری یکی از دوره‌های رکود تصاویر بربط در شعر فارسی است. یکی از مهم‌ترین دلایل این عدم توفیق شاعران در استفاده از بربط در شعرشان به نوعی مربوط به بافت فرهنگی، اجتماعی و سیاسی آن روزگار می‌باشد که مصادف با بروز و ظهور سلسله صفویان است. شاهان صفوی برای ادب و فرهنگ ارزش چندانی قایل نبوده و ارج و قرب خاصی برای شاعران متصور نبوده‌اند. بنابراین شعر و مشخصاً نمونه‌های مورد بحث در این پژوهش با آن پیشینه غنی که در قرون گذشته داشته رو به انحطاط و زوال می‌رود. تصاویری هم که از این ساز در اشعار شاعران این دوره دیده می‌شود آن تازگی و طراوت قرن‌های پیشین را ندارد. در این دوره عمده تصویرسازی و مضمون‌پردازی شاعران حول محورهای تشخیص، کنایه و تشبیه است. همچنین به ندرت برخی اصطلاحات تخصصی موسیقی در آن‌ها بازگو می‌شود. بیشتر اشعار شاهدان دوره فاقد زیبایی یا نکته خاص ادبی است و تصاویر و زیبایی‌های بلاغی که در قرون گذشته با آن مواجه بودیم در این دوره به آن شکل دیده نمی‌شود. به جز جامی و وحشی بافقی و قآنی عموم شاعران این دوره از شهرت و اقبال خاصی برخوردار نبوده‌اند و در گستره ادبیات و زبان فارسی جایگاه ویژه‌ای ندارند.

۷-۱- بربط در ساختارهای بلاغی و بیانی

۱-۱-۷- تشبیه

گاهی از بربط چو طفل خردسال در کنار خود به زخم گوش‌شمال

نال‌های دردناک انگ‌بختی

بالغان را از مژده خون ریختی
(جامی، ۱۳۳۷: ۳۳۶)

۷-۱-۲-تشخیص

دارد خبری ز سوز عشقش

این ناله چنگ و بربط و عود
(اسیری لاهیجی، ۱۳۵۷: ۱۰۶)

بیا به مجلس رندان عشق و خوش بشنو

هزار ناله بربط، هزار نغمه عود
(انوار، ۱۳۳۷: ۱۴۵)

ننالیدی کس اندر ملک‌وی

به غیر از چنگ و عود و بربط و نی
(سلیمی جرونی، ۱۳۸۲: ۶۹)

اگر بربط شدی ز آواز نی کر

بکندی هم به مجلس، گوشش از سر
(همان: ۱۳۰) ۱۰

۷-۱-۳-تعابیر کنایی

نالیدن، خروشدن، ساختن و گوشمال دادن عبارات کنایی هستند که در این دوره نیز آمده و کنایه از نوازندگی و حرکت گوش‌های این ساز برای کوک کردن و آماده شدن برای نواختن است.

ز گوشمال غمت تیز گشت ناله‌ام آری

نوی زیر ز بربط به گوشمال برآید
(جامی، بی تا: ۳۳۴)

بیا به مجلس رندان عشق و خوش بشنو

هزار ناله بربط، هزار نغمه عود
(انوار، ۱۳۳۷: ۱۴۵)

نه چون چنگم نواز تا خروشم

نه چون بربط خروشد تا بجوشم
(وحشی بافقی، ۱۳۹۲: ۵۰۰)

بیار منطق شیرین، بتاب نافه زلف

بساز پرده بربط، بسوز مجمر عود
(یغمای جندقی، ۱۳۸۴: ۱۴۷)

دریغا کز چنین بزم طرب پی

که نامد جز خروش بربط و نی
(همان: ۲۲۷) ۱۱

۷-۲-بربط در ساختارهای بدیعی

۷-۲-۱-واج آرایی

شهد و شکر و شیشه و شمامه و شاهد

رود و دف و طنبور و نی و بربط و مزهر
(قآنی، ۱۳۹۳: ۲۷۴)

۷-۲-۲-تناسب

نوازنده ناهید رقصان به کف

دف و بربط و چنگ و عود و ریاب
(هاتف اصفهانی، ۱۳۶۲: ۷۶)

هیچ گوش‌نشود در عهد تو آوای جنگ

جز نوا، کز بربط ناهید خنیاگر بود

(فراهانی، ۱۲۹۸: ۱۲۰) ۱۲

۷-۳- بربط در ساختارهای معنایی و تأویلی

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

ز بربط ناله‌ها زان گونه می‌خواست

که می‌شد پرده عشاق زان راست

(سلیمی جرونی، ۱۳۸۲: ۷۳)

پرده عشاق نام گوشه‌ای در موسیقی دستگاهی است. عشاق نخستین مقام از دوازده مقام اصلی موسیقی قدیم ایران بوده است. هم‌اکنون در موسیقی دستگاهی ایران گوشه‌ای با نام عشاق وجود دارد که در دستگاه‌های نوا، بیات اصفهان و همایون نواخته می‌شود.

نشد راست این بربط کج‌نهاد

ز نه پرده، یک صوت عیشم نداد

(طغرای مشهدی، ۱۳۸۴: ۳۲)

در این بیت با وجود اینکه طغرای مشهدی از واژه‌ها و اصطلاحات موسیقی مانند راست نشدن به معنای کوک نشدن، بربط، پرده و صوت استفاده کرده است ولی مفهوم کلی بیت در بافت استعاری واژه‌ها به ناسازگاری و بی‌وفایی گردون و و عاری بودن نه فلک از عیش و خوشی برای شاعر اشاره می‌کند.

چو بربط از وجود کبک سازد

عراق از بندبند او نوازد

(همان: ۴۴)

در موسیقی قدیم ایران، عراق جزء دوازده مقام اصلی بوده است. امروزه این گوشه در دستگاه سه‌گاه، ماهور، نوا، راست‌پنجگاه و آواز افشاری نواخته می‌شود.

حدی‌پرداز بربط را ز مضراب

در این پرده نوای زابلی بس

(نورعلیشاه اصفهانی، ۱۳۷۴ ه.ق: ۷۰)

حدی و زابل امروزه از متعلقات دستگاه چهارگاه هستند.

نیوشا گوش او را چاشنی بخشای یک رامش

فغان بربط و سورغین نوای شندف و مزهر

(قآنی، ۱۳۶۳: ۲۱۳)

سورغین یا سرغین، شندف و مزهر از آلات موسیقی هستند.

چمانی و نی و ستور و تاره و سارنگ

چغانه و دف و طنبور و بربط و مزهر

(همان: ۲۶۱)

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

هماره تا که بم و زیر چنگ و بربط را

گذر بود به نشابور و زابل 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 واژه بربط در میان هم‌عصران خود دارد. بیشتر تصاویر بربط در دوره اخیر برپایه تشبیه سروده شده است. اشعار شاهد این دوره ویژگی و وجه ممیزه خاصی از نظر تصویرسازی و معنی‌آفرینی با بربط نسبت به سایر دوره‌ها ندارند و در واقع در ادامه روند دوره قبل این تصاویر و مضامین تکرار شده‌اند.

۸-۱- بربط در ساختارهای بلاغی و بیانی

۸-۱-۱- تشبیه

ز فرقت رمضان خون گریست دیده 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: ۴۰۶)

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 قصیده 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)

غالب ابیاتی که در آن‌ها تشبیه به کار رفته، از آنجا که عموماً بربط را جاندار انگاشته‌اند دارای صنعت تشخیص نیز هستند.

کشیدند از بربط دل خروش بدانسان که رفت از سر چرخ هوش

(الهامی کرمانشاهی، ۱۳۹۴: ۹۵)

بربط دل اضافه تشبیهی است.^{۱۳}

۸-۱-۲- تعابیر کنایی

مرا چو بربط خود دان کت اندر آید گوش ترانه از زدن زخم و مالش گوشم

(ادیب‌الممالک فراهانی، ۱۳۷۸: ۸۸۸)

ای دلبر طرازی با ما چرا به نازی عنبر چرا نسایی، بربط چرا نسازی

(همان: ۸۰۴)

گریه مینا نگر به چشم ترش بین ناله بربط شنو به داد دلش رس

(همان: ۷۶۷)

خروش و ناله 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 دسته ساز و بربط ساختن منظور نوازندگی با بربط است.

۸-۲- بربط در ساختارهای بدیعی

۸-۲-۱- سجع

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

(ادیب‌الممالک فراهانی، ۱۳۷۸: ۳۱۲)

بیفکنند بهرام، خنجر ز دست
 به چرخ سیم، زهره بربط شکست
 (الهامی کرمانشاهی، ۱۳۹۴: ۶۳۱)

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

مطرب بربط‌نواز بربط خودساز ساز
 ساز ز سر گیر باز، نغمه برون کن ز تار
 (طغرل احراری)

نتیجه‌گیری

در پیکره متشکل از ۷۹ شاعر از عصر رودکی تاکنون، بالغ بر ۳۶۰ بیت شاهد مشتمل بر واژه 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 نکته 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 بدست آمده در ۳ عنوان و موضوع دسته‌بندی و بررسی شد که با بسامدهای مختلف و شواهد شعری متفاوت، حاصل آن در جدول ذیل آمده است. البته با توجه 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.

| دوره تاریخی | تصاویر بربط | در ساختارهای بلاغی و بیانی | در ساختارهای بدیعی | در ساختارهای معنایی و تأویلی |
|---------------------------|-------------|----------------------------|--------------------|------------------------------|
| قرن چهارم و پنجم ه ق | ۱۳ | ۳ | ۱۷ | |
| قرن ششم ه ق | ۳۵ | ۲۱ | ۱۰ | |
| قرن هفتم و هشتم ه ق | ۲۵ | ۵ | ۱۵ | |
| قرن نهم تا سیزدهم ه ق | ۲۰ | ۸ | ۷ | |
| قرن چهاردهم و پانزدهم ه ق | ۱۳ | ۴ | ۳ | |

می‌توان گفت قرن ششم تا هشتم از نظر تعداد تصاویر، تازگی مفاهیم و معانی بدیع به دست آمده از بربط نسبت به سایر قرون غنی‌تر و پربرتر است. حتی معنی‌آفرینی و مضمون‌پردازی با این ساز در قرن هفتم و هشتم پررنگ‌تر است. در این دوره شاعران در حوزه علم بیان و بویژه تشبیه نسبت به سایر دوره‌ها، تصاویر بیشتری با ساز بربط ساخته‌اند. بیشترین معنی‌پردازی و کارکردهای تأویلی از بربط نیز، مربوط به این دوره است. واژه 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 شاعرانه خاقانی است شاید بتوان گفت سازشناسی و موسیقی‌دانی هم مثل

نجوم، طب و ... از جمله موضوعاتی است که دستمایه تکلفات شاعرانه و دشوارگویی این شاعر شده است. گفتنی است تقریباً همه 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 آستن، طفل نالان، ناشنوی گویا، مریم عذرا، تن بی‌جان و ... از جمله تشبیهاتی است که گویی جزء ویژگی سبکی خاقانی است و نمی‌توان مهر شاعر دیگری را بر آن زد. مولوی در قرن هفتم و حافظ در قرن هشتم و نیز ادیب‌الممالک فراهانی در دوره معاصر دست به آفرینش تصاویر بلاغی و مضامین نو زده‌اند. عصر حاضر یعنی از ابتدای قرن چهاردهم تاکنون به جز ادیب‌الممالک فراهانی که پیش از این یاد شد، شاعران دیگر موفقیت چشمگیری در کاربردهای بلاغی، زبانی و ادبی با ساز بربط نداشته‌اند. به نظر می‌رسد تفاوت اجتماعی-فرهنگی این دوره و نیز تجدد و حیات نو در ساحت شعر از جمله عواملی است که حضور بربط را در اشعار معاصر کم‌رنگ‌تر کرده است. البته امروزه اطلاق واژه عود به جای واژه کهن بربط نیز در این امر بی‌تاثیر نبوده است. خلاصه کلام این که اگر بخواهیم جایگاه بربط را در شعر فارسی تصویر کنیم باید قرن ششم و شعر خاقانی را قله و اوج این جایگاه بدانیم. با نگاهی اجمالی به جدول بالا درمی‌یابیم که تصویرسازی و معنی‌پردازی با بربط در قرون اولیه شعر فارسی به آهستگی و با شیبی ملایم آغاز گردیده و در قرن ششم تا هشتم به اوج پختگی و غنا رسیده است. سپس آرام آرام در دوره‌های بعدی طراوت و تازگی این تصاویر دچار افول و سستی شده که این تنزل و ضعف در دوره معاصر و صد و پنجاه سال اخیر به خوبی مشهود است.

پی‌نوشت

- ۱- و نیز ر.ک: فردوسی، ۱۳۶۶: ۲۶۱؛ منوچهری، ۱۳۳۸: ۲۱۴؛ امیر معزی، ۱۳۱۸: ۱۰۴ و ۴۳۴ و ۷۷۱.
- ۲- و نیز ر.ک: اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۱۴۹ و ۲۳۲؛ مسعود سعد، ۱۳۳۹: ۲۱ و ۱۸۵ و ۲۷۹ و ۲۹۵ و ۵۷۱؛ امیر معزی، ۱۳۱۸: ۵۶ و ۳۴۳.
- ۳- و نیز ر.ک: خاقانی، ۱۳۹۳: ۳۹۳ و ۵۰۰ و ۵۰۶؛ سوزنی سمرقندی، ۱۳۳۸: ۷۶؛ انوری، ۱۳۳۷: ۱۰۱.
- ۴- و نیز ر.ک: خاقانی، ۱۳۹۳: ۱۰۶ و ۱۳۵ و ۲۰۹ و ۴۹۲.
- ۵- و نیز ر.ک: خاقانی، ۱۳۹۳: ۱۸۳ و ۳۵۷ و ۳۸۳ و ۳۹۳ و ۷۶۳؛ نظامی، ۱۳۸۸: ج ۱: ۲۱۳؛ انوری، ۱۳۳۷: ۱۰۱؛ بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳۴۳؛ سنایی، ۱۳۳۸: ۱۶۲.
- ۶- و نیز ر.ک: بیلقانی، ۱۳۵۸: ۷ و ۳۸ و ۳۸۵ و ۳۸۶؛ انوری، ۱۳۳۷: ۱۰۱ و ۱۱۸ و ۳۰۳ و ۳۱۶ و ۶۴۳؛ جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۲۰: ۲۵۳ و ۳۷۳؛ سنایی، ۱۳۸۸: ۵۰۱ و ۶۰۹.
- ۷- و نیز ر.ک: خاقانی، ۱۳۹۳: ۲۹ و ۴۲۸؛ نظامی، ۱۳۸۸: ج ۱: ۵۳۶.
- ۸- و نیز ر.ک: مولوی، ۱۳۷۸: ب: ۵۸ و ۵۹.
- ۹- و نیز ر.ک: مولوی، ۱۳۷۸: الف: ۱۸۳؛ سعدی، ۱۳۷۶: ۳۳۲؛ فرغانی، ۱۳۶۴: ۷۸ و ۱۰۹؛ خواجه کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۷۹.
- ۱۰- و نیز ر.ک: سلیمی جرونی، ۱۳۸۲: ۷۳ و ۱۳۰؛ جامی، ۱۳۳۷: ۳۳۶؛ نظیری نیشابوری، ۱۳۸۹: ۳۹۶.
- ۱۱- و نیز ر.ک: اسیری لاهیجی، ۱۳۵۷: ۱۰۶؛ سلیمی جرونی، ۱۳۸۲: ۶۹ و ۷۳ و ۱۳۰.
- ۱۲- و نیز ر.ک: قانانی، ۱۳۶۳: ۲۱۳ و ۲۶۱ و ۲۷۴ و ۳۹۵؛ جندقی، ۱۳۸۴: ۲۷۶.
- ۱۳- و نیز ر.ک: ادیب‌الممالک فراهانی، ۱۳۷۸: ۵۰۸ و ۸۸۸؛ غبار همدانی، ۱۳۶۱: ۵۵؛ ترکی شیرازی، ۱۳۸۵: ۷۲؛ بهار، ۱۳۹۹: ۴۵۹.

فهرست منابع

الف) کتاب‌ها

ادیب‌الممالک فراهانی، محمدصادق بن حسین (۱۳۷۸)، *دیوان کامل ادیب‌الممالک فراهانی (۲ جلد)*، به تصحیح و اهتمام مجتبی برزآبادی فراهانی، تهران: فردوس.

استعلامی، محمد (۱۳۸۷)، *نقد و شرح قصاید خاقانی*، تهران: زوآر.

اسدی طوسی، حکیم ابونصر علی بن احمد (۱۳۵۴)، *گرشاسب‌نامه*، به اهتمام حبیب یغمایی، چاپ دوم، تهران: کتابخانه طهوری.

اسیری لاهیجی، شمس‌الدین محمد (۱۳۵۷)، *دیوان اشعار و رسائل شمس‌الدین محمد اسیری لاهیجی*، به اهتمام دکتر برات زنجانی، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل.

اصفهانی، نورعلیشاه (۱۳۷۴ هـ.ق)، *دیوان نورعلیشاه اصفهانی*، به دستور آقاسید محمد میرکمالی مدیر، بی‌جا: کتابفروشی میرکمالی.

الهامی کرمانشاهی، احمد (۱۳۹۴)، *شاه‌نامه*، به کوشش علی انسانی، تهران: شرکت چاپ و نشر بین‌الملل.

امیر معزی، محمدبن عبدالملک (۱۳۱۸)، *دیوان امیر معزی*، به سعی و اهتمام عباس اقبال، تهران: کتابفروشی اسلامیة.

انوار، قاسم (۱۳۳۷)، *کلیات قاسم انوار*، با تصحیح و مقدمه سعید نفیسی، تهران: کتابخانه سنایی.

انوری (۱۳۳۷)، *دیوان انوری*، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

براون، ادوارد (۱۳۶۱)، *تاریخ ادبیات ایران (از فردوسی تا سعدی)*، ترجمه فتح‌الله مجتبابی، چاپ سوم، تهران: مروارید.

_____ (۱۳۶۶)، *تاریخ ادبیات ایران (از فردوسی تا سعدی)*، ترجمه غلامحسین صدری افشار، چاپ سوم، تهران: مروارید.

برهان، محمدحسین بن خلف تبریزی (۱۳۶۱)، *برهان قاطع*، تهران: امیرکبیر.

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

بیلقانی، مجیرالدین (۱۳۵۸)، *دیوان مجیرالدین بیلقانی*، تصحیح و تعلیق محمد آبادی، تبریز: مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.

ترکی شیرازی، محمدحسین (۱۳۸۵)، *دیوان ترکی شیرازی*، به اهتمام محسن حافظی کاشانی، تهران: صائب.

جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۳۷)، *مثنوی هفت‌اورنگ*، به تصحیح و مقدمه آقا مرتضی مدرس گیلانی، تهران: کتابفروشی سعدی.

جامی، نورالدین عبدالرحمن (بی‌تا)، *دیوان کامل جامی*، ویراسته هاشم رضی، بی‌جا: پیروز.

جمال‌الدین اصفهانی، محمد بن عبدالرزاق (۱۳۲۰)، *دیوان کامل استاد جمال‌الدین*، تصحیح و حواشی حسین وحید دستگردی، بی‌جا: چاپخانه ارمغان.

جندقی، یغما (۱۳۶۵)، *برگزیده اشعار یغمای جندقی*، به اهتمام سیدعلی آل داود، تهران: امیرکبیر.

_____ (۱۳۸۴)، *مجموعه آثار یغمای جندقی (ج ۱)*، به تصحیح سیدعلی آل داود، چاپ سوم، تهران: توس.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۶۲)، *دیوان حافظ*، به تصحیح پرویز ناتل خانلری، چاپ سوم، تهران: خوارزمی.

حدادی، نصرت‌الله (۱۳۷۶)، *فرهنگ‌نامه موسیقی ایران*، تهران: توتیا.

حزین لاهیجی، محمدعلی بن ابی‌طالب (۱۳۷۸)، *دیوان محمدعلی حزین لاهیجی*، به تصحیح ذبیح‌الله صاحبکار، تهران: سایه.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل بن علی نجار (۱۳۹۳)، *دیوان خاقانی شروانی*، به کوشش ضیاء‌الدین سجادی، چاپ یازدهم، تهران: زوآر.

خالقی، روح‌الله (۱۳۸۶)، *نظری به موسیقی*، چاپ اول، تهران: صفی‌علیشاه.

خواجوی کرمانی (۱۳۶۹)، *دیوان اشعار خواجو کرمانی*، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، چاپ دوم تهران: پاژنگ.

خیام (بی‌تا)، *ترانه‌های خیام*، به کوشش صادق هدایت، تهران: تدبیر.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۲۴-۱۳۶۲)، *تهران: لغت‌نامه دهخدا*.

دهلوی، امیرخسرو (۱۳۶۱)، دیوان کامل امیرخسرو دهلوی، به کوشش م. درویش، چاپ دوم، بی‌جا: سازمان انتشارات جاویدان.

رازانی، ابوتراب (۱۳۴۲)، شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی، تهران: اداره کل نگارش وزارت فرهنگ.

رودکی سمرقندی (۱۳۷۳)، دیوان رودکی سمرقندی، براساس نسخه سعید نفیسی و ئی-براکینسکی، تهران: نگاه.

رونی، ابوالفرج (۱۳۴۷)، دیوان ابوالفرج رونی، به اهتمام محمود مهدوی دامغانی، بی‌جا: کتاب‌فروشی باستان.

ساوجی، سلمان (۱۳۷۱)، دیوان سلمان ساوجی، مقدمه و تصحیح ابوالقاسم حالت، بی‌جا: ما.

ستایشگر، مهدی (۱۳۸۱)، واژه‌نامه موسیقی ایران زمین، چاپ دوم، تهران: اطلاعات.

_____ (۱۳۹۴)، واژه‌نامه موسیقی ایران زمین، چاپ سوم، تهران: اطلاعات.

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

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۷۶)، کلیات سعدی، به اهتمام محمد علی فروغی، چاپ دهم، تهران: امیرکبیر.

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

سنایی غزنوی، ابوالمجد مجذوب بن آدم (۱۳۸۸) دیوان سنایی غزنوی، به سعی و اهتمام مدرس رضوی، چاپ هفتم، تهران: سنایی.

_____ (بی‌تا)، حدیقه الحقیقه و شریعت و طریقت، به تصحیح مدرس رضوی، چاپخانه سپهر، تهران.

سوزنی سمرقندی (۱۳۳۸)، دیوان حکیم سوزنی سمرقندی، تصحیح و مقدمه ناصرالدین شاه‌حسینی، تهران: امیرکبیر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، موسیقی شعر، تهران: آگه.

طغرای مشهدی (۱۳۸۴)، ارغوان زار شفق (برگزیده دیوان طغرای مشهدی به انتخاب محمد قهرمان)، تهران: امیرکبیر.

عوفی، محمد (۱۳۶۱) لباب‌الباب، به کوشش محمد عباسی، تهران: فخر رازی.

غزنوی، سید حسن (۱۳۶۲)، دیوان سید حسن غزنوی، به تصحیح و مقدمه سید محمد تقی مدرس رضوی، چاپ دوم، تهران: اساطیر.

فرخی سیستانی (۱۳۳۵)، دیوان حکیم فرخی سیستانی، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: چاپ سپهر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۶)، شاهنامه، به تصحیح جلال خالقی مطلق، نیویورک: دفتر یکم.

_____ (۱۳۶۹)، شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، کالیفرنیا: مزدا.

فرغانی، سیف (۱۳۶۴)، دیوان سیف فرغانی، با تصحیح و مقدمه ذبیح‌الله صفا، چاپ دوم، تهران: فردوسی.

قائنی شیرازی (۱۳۶۳)، دیوان حکیم قائنی شیرازی، با مقدمه و تصحیح ناصر هیری، تهران: انتشارات گلشانی و ارسطو.

قائم‌مقام فراهانی، میرزا ابوالقاسم (۱۲۹۸)، دیوان شعر قائم‌مقام، ضمیمه سال دهم مجله ارمغان بی‌جا: برادران باقرزاده.

قبادیانی، ناصرخسرو (۱۳۵۷)، دیوان حکیم ناصرخسرو قبادیانی، به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل.

قطران تبریزی (۱۳۶۲)، دیوان حکیم قطران تبریزی، تصحیح محمد نجوانی، تهران: ققنوس.

قوامی رازی، بدرالدین (۱۳۳۴)، دیوان شرف الشعراء بدرالدین قوامی رازی، به تصحیح و اهتمام میرجلال‌الدین حسینی ارموی، تهران: چاپخانه سپهر.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی (۱۳۵۶)، مقاصد‌الالحان، به اهتمام تقی بینش، چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ملّاح، حسینعلی (۱۳۶۷)، حافظ و موسیقی، چاپ سوم، تهران: هیرمند.

_____ (۱۳۶۳)، *منوچهری دامغانی و موسیقی*، تهران: هنر و فرهنگ.

_____ (۱۳۷۶)، *فرهنگ سازها*، تهران: کتابسرا.

منوچهری دامغانی (۱۳۳۸)، *دیوان منوچهری دامغانی*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، چاپ دوم، تهران: زوآر.

مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد (۱۳۷۸ الف)، *کلیات شمس (ج ۱)*، تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران: سپهر.

_____ (۱۳۷۸ ب)، *کلیات شمس (ج ۳)*، تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهارم،

تهران: سپهر.

_____ (۱۳۷۸ ج)، *کلیات شمس (ج ۴)*، تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهارم،

تهران: سپهر.

_____ (۱۳۷۸ د)، *کلیات شمس (ج ۵)*، تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهارم،

تهران: سپهر.

_____ (۱۳۷۸ ه)، *کلیات شمس (ج ۶)*، تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهارم،

تهران: سپهر.

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

نزاری قهستانی (۱۳۷۱)، *دیوان حکیم نزاری قهستانی*، تصحیح مظاهر مصفا، تهران: علمی.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۸)، *کلیات نظامی گنجوی*، تصحیح حسن وحیددستگردی، چاپ دوم، تهران: زوآر.

نظیری نیشابوری، محمدحسین (۱۳۸۹)، *دیوان نظیری نیشابوری*، تصحیح و تعلیقات محمدرضا طاهری، تهران: نگاه.

نورگارد، نینا، بثاتریکس بوسه و روسیو مونتوریو (۱۳۹۷)، *فرهنگ سبک‌شناسی*، مترجم احمد رضایی و مسعود فرهمندفر، تهران: مروارید.

وحشی بافقی، کمال‌الدین (۱۳۹۲)، *دیوان وحشی بافقی*، با مقدمه سعید نفیسی، تهران: نشر ثالث.

وطواط، رشیدالدین (۱۳۳۹)، *دیوان رشیدالدین وطواط*، با مقدمه و تصحیح سعید نفیسی، تهران: کتابخانه بارانی.

هاتف اصفهانی (۱۳۶۲)، *دیوان هاتف اصفهانی*، تصحیح محمد عباسی، تهران: کتابفروشی فخر رازی.

همدانی، غبار (۱۳۶۱)، *دیوان جامع غبار همدانی*، به کوشش محسن رضایی، تهران: پدیده.

یزدی، جیحون (۱۳۶۳)، *دیوان جیحون یزدی*، به کوشش احمد کرمی، تهران: عرفان.

ب) مقاله‌ها

اشرف‌زاده، رضا و قیصری، حشمت (۱۳۹۲)، «کارکرد عنصر موسیقی در پنج گنج نظامی گنجوی»، *تحلیل و نقد متون زبان و ادب فارسی*، شماره ۱۸، صص ۹-۳۹.

پایدار فرد، آرزو (۱۳۹۲)، «جایگاه موسیقایی دو ساز باستانی چنگ و عود (بربط) در اشعار حافظ»، *همایش ملی باستان‌شناسی*

ایران، بیرجند: دانشگاه بیرجند، دانشکده هنر، صص ۱-۳۷.