کتاب ماه ادبیات شمارهٔ ۶- پیاپی ۱۲۰- مهر ۱۳۸۶

پس غذای عاشقان آمد سماع

گفتاری دربارهٔ پیوند سماع صوفیان و ساختار موسیقایی غزلیات مولانا

مهدی قاسم‌زاده*

سماع به عنوان یک حرکت نمادین عشق عرفانی در شعر مولانا جلال‌الدین، بویژه در آهنگ، وزن و حتی جنبه صوری و ساختاری آن تأثیر گذاشته است. نگارنده‌ی این مقاله ضمن برگرفتن تعریف این مقولات از منابع معتبر، با مراجعه به کلیات شمس، شواهدی چند از هر یک را آورده است. بررسی این شواهد مبیّن این است که مولانا این‌گونه اشعار سماع‌وار را بیشتر در جهت برون‌داد احساسات و عواطف عشق عرفانی خود سروده و لذا جنبهٔ تعلیمی در این اشعار مدّنظر نیست.

پس غذای عاشقان آمد سماع
که در او باشد خیال اجتماع
(مثنوی، دفتر چهارم، ب ۷۴۲)

یکی از جنبه‌های قابل بررسی در ادب و بویژه شعر، تناسب لفظ و معنا و حتی موسیقی های مختلف آن (درونی، بیرونی، کناری و معنوی) با روحیات، افکار و حالات شاعر است. از جمله بی‌غمی و طرب‌آکندگی و رقص و سماع که از آیین‌های صوفیان سکری است، در شعر مولانا که یک عارف سکری مسلک است، تأثیر مستقیم داشته است؛ به گونه‌ای که بسیاری از غزل‌های او دور سماع و شادابی، حرکت و پویایی ناشی از طرب‌آکندگی را چه در لفظ و وزن و چه در معنا در خود جلوه‌گر کرده است.

سماع که در لغت به معنای «۱. شنیدن، شنودن. ۲. (امص.) شنوایی. ۳. (اِ.) آواز، سرود.» (معین، ۱۳۸۴، ج ۲، ص ۱۳۳۹) و در اصطلاح ادب به «شنیدن، سرور و پایکوبی و دست‌افشانی صوفیان» (سجادی، ۱۳۸۳، ص ۴۷۷) گفته می‌شود، در عرفان یکی از راه‌های انقطاع از غیر است:

به زیر پای بکوبید هر چه غیر دل است
سماع از آن شما و شما از آن سماع (کلیات شمس، غزل ۱۲۹۵)

و عارف با پرداختن به آن به جای دیدن زیبایی‌های خود و اطراف خود، زیبایی جمال الهی را می‌بیند:

به سماع چون درآیی ز خیال خویش بگذر
نفسی مگر نظر را به جمال او رسانی
(کلیات شمس، غزل ۳۲۴)

در مکتب مولانا نیز که هدف از سلوک، فنا در وجود الهی و بقای به اوست،سماع که «آوازی است که حال شنونده را منقلب گرداند» (حاکمی، ۱۳۸۴، ص ۲) جهت انقلاب از قال به حال، برای آن کسی که «میل کلی دارد و عشق و طرب» (مثنوی، دفتر اول، ب ۷۵۵) یک ضرورت است. و البته این میل کلی و این سماع ناشی از موسیقی‌ای است که این «موسیقی، خطاب ازلی روز الست را که زندگی و عشق به جان عنایت کرده، به یاد جان می‌آورد:

بانگ رسید در عدم، گفت عدم «بلی، نعم
می‌نهم آن طرف قدم، تازه و سبز و شادمان»
مستمع الست شد، پای‌دوان و مست شد
نیست بد او و هست شد، لاله و بید و ضیمران»
(شیمل، ۱۳۸۲، ص ۳۰۵)

و همین است که مولانا سماع خود را ناشی از آلات موسیقی ظاهری نمی‌داند:

از آن آب حیات است که ما چرخ زنانیم
نه از کف و نه از نای، نه دف‌هاست خدایا
(کلیات شمس، غزل ۹۴)

و البته این سماع راستین و روحانی برای هر کسی ممکن نیست:

به سماع راست هر کس چیر نیست
لقمه هر مرغکی انجیر نیست

با این‌که مولانا اصولاً به لفظ و ظاهر چندان توجهی ندارد، اما شنونده و خوانندهٔ اشعار او گاه بدون این که نیاز به تأمل در معنی داشته باشد، از موسیقی شعر او بیخودی روحانی خاصی را در خود احساس می‌کند و همین، سماع شعر در غزل مولانا است

(مثنوی، دفتر اول، ب ۲۷۶۷)

و عارف کاملی چون مولانا باید باشد تا به این درجه برسد که نه تنها این حرکت و طراوت روحانی به روح و جسم او غالب است و حتی شنیدن صدای پتک آهنگران در بازار او را به وجد می‌آورد، بلکه شعر و غزل او نیز چه در لفظ و چه در معنا طراوت و حرکتی خاص دارد؛ زیرا «عواملی که آدمی را به جست‌وجوی موسیقی کشانده است، همان کشش‌هایی است که او را وادار به گفتن شعر می‌کرده است و پیوند این دو سخت استوار است زیرا شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظهاست و غنا موسیقی الحان و آهنگ‌ها ...) (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹، ص ۴۴) و لذا یکی از جنبه‌های قابل‌بحث در مورد مولانا

«... ساختار ریتمیک بعضی اشعار مولوی است. استحکام ریتمی که ... مثل ضربه‌های یک ساز کوبه‌ای است که مناسب رقص و بعضی مراسم صوفیانه است:

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مر
یار تویی، غار تویی، خواجه نگهدار مرا»
(میلر، ۱۳۸۴، ص ۲۱۰)

و این حرکت و طراوت، ناشی از سماع شعر در غزل مولاناست؛ «... چنین حدس‌زده می‌شود که عین ضرب و آهنگ، یا تشابه محیط سماع، طبع وی را برانگیخته است، چه، این‌گونه غزل‌ها در حال شور و هنگامی سروده شده است که حالت بی‌خودی بر جلال‌الدین غلبه داشته است.» (دشتی، ۱۳۸۳، ص ۱۸۷)

و لذا غزل مولانا به مثابه سرایندهاش با دور، وجد و رقص روحانی همراه است؛ و البته این وجد روحانی ناشی از این است که مولانا در سماع، از خود در خدای خود غرق می‌شود و لذا همه چیز او از حرکت و وجد و سماع از خداست و شعراو نیز زخمه هایی است که خداوند بر رباب وجود او می‌زند:

جمله سؤال و جواب، زوست منم چون رباب
می‌زندم او شتاب، زخمه که یعنی بنال
(کلیات شمس، غزل ۱۳۵۲)

البته این وجد روحانی شعر بیشتر زمانی پیش می‌آید که مولانا قصد تعلیم ندارد و هدف بیان احساسات عاشقانهٔ فوارهوار اوست؛ «... آن وقت که قصد ایراد ملاحظه و بیان تعلیمی نیست و مولانا احساس درونی را بیرون می‌ریزد اگرچه باز هم «معارف می‌فرماید» و غزل از مضامین عرفانی لبریز است، از اشعار وی آهنگ موسیقی به گوشمان می‌خورد، مثل این‌که باز هم «باز سر ماه شده» و «نوبت دیوانگی» فرارسیده است: زبان، گرم‌تر، طبع، روان‌تر، کلمات، مأنوس‌تر و جمله‌ها مانند تناوب امواج منظم و باضرب می‌شود.

«ای یوسف خوش نام ما
خوش می‌روی بر بام ما
ای در شکسته جام ما
ای بر دریده دام ما
ای نور ما ای سور ما
ای دولت منصور ما»
(دشتی، ۱۳۸۳، ص ۲۰۴)

و لذا شعر مولانا نیز مانند خود او در سماع است؛ یعنی دور دارد و به تعبیر خود او «طرب‌آکنده» است و می‌رقصد و این خصایص چه در معنا و چه در لفظ غزل‌های او آشکار است.

ما به دلیل این‌که سماع شعر مولانا بیش‌تر در موسیقی بیرونی (وزن) و برخی جنبه‌های دیگر؛ از جمله ساختار جمله و قافیهٔ میانی و درونی غزل‌ها بیشتر مشهود است، بیشتر به این جنبه‌های موسیقایی شعر مولانا می‌پردازیم:

الف. موسیقی بیرونی:

۱. دور: دور از حرکات سماع است و از این جهت یادآور دور فلک نیز هست:

چرخ سجود می‌کند، خرقه کبود می‌کند
چرخ‌زنان چو صوفیان، چونک زتو صلا رسد
(کلیات شمس، غزل ۵۴۸)

و البته این دور یکی از ویژگی‌های بعضی از بحرهای شعر فارسی که به آنها «دوری» گفته می‌شود نیز هست، با این تعریف که «در این نوع وزن، هر مصراع شعر، دو پاره مختلف دارد که وزن پاره نخست عیناً در پاره دوم تکرار می‌شود.» (مدرسی، ۱۳۸۰، ص ۲۵۶)و لذا در اوزان دوری، هر مصراع به دور خود دور می‌زند، آن‌گونه که در سماع، سالک به دور خود می‌چرخد. در کلیات شمس غزل‌های بسیاری دارای وزن دوری هستند که از آن جمله به چند مورد اشاره‌می‌کنیم:

گفتم مکن چنینا، ای جان چنین نباشد
غم قصد جان ما کرد، گفتا خود این نباشد
مفعول فاعلاتن، مفعول فاعلاتن
(کلیات شمس، غزل ۸۵۴)

سیر نگشت جان من، بس مکن و مگو که بس
گرچه ملول گشته‌ای، کم نزنی ز هیچ کس
مفتعلن مفاعلن، مفنعلن مفاعلن

آهنگ سماع‌وار شعر مولانا ناشی از عشق روحانی و آسمانی او به شمس و خدای شمس است و سر منشأ آن بانگ سماعی است که از فلک می‌آید و مولانا برای شنیدن این بانگ و تأثیرپذیری از آن، چرخ را زیر پا گذاشته است

(همان، غزل ۱۲۰۵)
رو مذهب عاشق را بر عکس روش‌ها دان
کز یار، دروغی‌ها، از صدق به و احسان
مفعول‌مفاعیلن،مفعول‌مفاعیلن
(همان، غزل ۱۸۶۹)
ای تو برای آبرو آب حیات ریخته
زهر گرفته در دهان قند و نبات ریخته
مفتعلن‌مفاعلن،مفتعلن‌مفاعلن
(همان، غزل ۲۲۸۶)
آن مه چو در دل آید او را عجب شناسی
در دل چگونه آید از راه بی‌قیاسی
مفعول‌فاعلاتن،مفعول‌فاعلاتن
(همان، غزل ۲۹۳۸)
حدی نداری در خوش‌لقایی
مثلی نداری در جان‌فزایی
مستفعلن‌فع،مستفعلن‌فع
(همان، شعر ۳۳۵۶)

اگرچه «وزن دوری قاعدتاً در بحور مثمن و متناوب‌الارکان استعمال دارد و بحور متفق‌الارکان دوری به حساب نمی‌آید» (مدرسی،۱۳۸۰،ص۲۵۶)، اما در بحور متفق‌الارکان نیز عمدتاً این دور وجود دارد و در واقع این بحور تمام مشخصات اوزان دوری، بجز متناوب‌الارکان بودن را دارا هستند و لذا در این بحور نیز نیم‌مصراع دوم، دور نیم‌مصراع اول است و دور سماع در آن مشهود است؛ گویا دو نیم‌مصراع، دو نیم‌دایره مکمل یکدیگر هستند تا دایرهٔ دور سماع کامل شود:

ای رستخیز ناگهان، وی رحمت بی‌منتها
ای آتشی افروخته در بیشه اندیشه‌ها
مستفعلن‌مستفعلن/مستفعلن‌مستفعلن
(کلیات شمس، غزل ۱)
مه دی رفت و بهمن هم، بیا که نوبهار آمد
زمین سرسبز و خرم شد، زمان لاله‌زار آمد
مفاعیلن‌مفاعیلن/مفاعیلن‌مفاعیلن
(همان، غزل ۵۸۱)
اگر گم گردد این بی‌دل از آن دلدار جوییدش
وگر اندر رهد عاشق به کوی یار جوییدش
مفاعیلن‌مفاعیلن/مفاعیلن‌مفاعیلن
(همان، غزل ۱۲۲۱)
ای رونق هر گلشنی وی روزن هر خانه‌ای
هر زره از خورشید تو تابنده چون در دانه‌ای
مستفعلن‌مستفعلن/مستفعلن‌مستفعلن
(همان، غزل ۲۴۳۲)

چه بسا همین سماع و چرخش آن است که باعث پیدایش بعضی اشعار با این ویژگی (دوری بودن) شده است چنان‌که «منقول است که روزی حضرت مولانا از پیش دکان شیخ صلاح‌الدین زرکوب ـ قدس الله سره ـ می‌گذشت، همانا که آواز طقطق ضرابان به گوش مبارک رسیده، به سماع و چرخ زدن مشغول شد و هنگامه عظیم جمع آمد؛ به خدمت شیخ صلاح‌الدین خبر کردند که مولانا به سماع شروع فرموده است؛ شیخ به شاگردان خود اشارت کرد که دست از ضرب وام گیرید؛ چه اگر زرورق تلف شود باکی نیست؛ از وقت ضحی تا قرب نماز دیگر در سماع بود؛ بعد از آن فرمود که بس کنید؛ آن بود که گویندگان رسیدند و سماع را به جد گرفته این غزل را سرآغاز فرمود:

یکی گنجی پدید آمد در آن دکان زرکوبی
زهی صورت، زهی معنی، زهی خوبی، زهی خوبی
و الی آخره
(حاکمی، ۱۳۸۴، ص۱۸۶).

که وزن این بیت «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» است.

۲. رقص و طرب آکندگی: اگرچه از آداب سماع «سراپا گوش بودن و به اطراف نظر نینداختن و خودداری از کف زدن و رقص» (حاکمی، ۱۳۸۴، ص ۱۹) است؛ اما رقص روحانی سماع متمایز است و زمانی مجاز است که «چون خفتی مر دل را پدیدار آمد و خفقانی بر سر سلطان شود وقت قوت گیرد حال اضطراب خود پیداکند و ترتیب و رسوم برخیزد آن اضطراب که پدیدار آید نه رقص باشد و نه پای بازی و نه طبع پروردن که جان گداختن بود ...» (همان، ص ۱۳) و البته رقص به عنوان یک هنر آمیخته با موسیقی‌ای که با جان مولانا پیوند خورده، از مولانایی که پا در دایرهٔ انس گذاشته و لازم نیست در ارتباط با او «آداب و ترتیبی» بجوید، زیرا او نه «آداب‌دان» بلکه «سوخته جان و روان» است و لذا از او مولانایی با وجد و سماع و رقص پدید آورده است و این حرکت و شور و رقص از آن جاست که او با موسیقی الست پیوند دارد و هرگاه عشق مولانا عهد الست را به خاطرش می‌آورد و عواطف بر او غلبه می‌کند، علاوه‌بر جسم او، شعرش نیز تحت‌تأثیر این عواطف با رقص همراه می‌شود؛ زیرا «رقص

در حقیقت، به تعبیر بعضی موسیقی صامت است و گاه که رقص و موسیقی به هم آمیخته‌اند در این حالت دو هنر ترکیب شده است. بنابراین عواطف همیشه همراه با حرکاتی در جسم آدمی به وجود می‌آیند و از همین نظر است که زبان عواطف همیشه موزون است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹، ص ۴۹۹).

در شعر مولانا این رقص و طرب‌آکندگی بیشتر در اوزان دوری یا غیردوری دیده می‌شود که در هر رکن دو هجای کوتاه وجود دارد؛ زیرا هجای کوتاه به دلیل خفیف و ضربی بودن و سرعت ادای، وزن را سبک، پویا و رقص‌آلود و طربناک می‌کند. تعداد این‌گونه اوزان در اشعار مولانا کم نیست:

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا
یار تویی، غار تویی، خواجه نگهدار مرا
مفتعلن‌مفتعلن‌مفتعلن‌مفتعلن
(کلیات شمس، غزل ۳۷)

ذوق روی ترشش بین که ز صد قند گذشت
گفت بس چند بود گفتمش از چند گذشت
فاعلاتن(فعلاتن)فعلاتن‌فعلاتن‌فعلن
(همان، غزل ۴۲)

در بگشا کامد خامی دگر
پیش‌کش کن دو سه جامی دگر
مفتعلن‌مفتعلن‌فاعلن
(همان،غزل ۱۱۷۱)

قصد جفاها نکنی ور بکنی با دل من
وادل من وادل من وادل من وادل من
مفتعلن‌مفتعلن‌مفتعلن‌مفتعلن
(همان، غزل ۱۸۱۷)

همان‌گونه که می‌بینیم در بیت بالا سخن از جفای معشوق و زاری حال دل است، اما وزن ریتمیک و تند است و این دال بر آن است که «غم و شادی بر عارف» تفاوتی ندارد و نیز بیت زیر:

تلخ کنی دهان من قند به دیگران دهی
نم ندهی بکشت من آب به این و آن دهی
مفتعلن‌مفاعلن/مفتعلن‌مفاعلن
(همان، غزل ۲۴۸۳)

یار دمی بکن مرا بهر خدای یارئی
نیست ترا ضعیف‌تر از دل من شکارئی
مفتعلن‌مفاعلن/مفتعلن‌مفاعلن
(همان، غزل ۳۲۳۰)

* * *

هر چند دو مورد مذکور اساس سماع شعر در شعر مولانا هستند؛ اما گاه عوامل دیگری از جمله موسیقی کناری (قافیه و ردیف) نیز بویژه زمانی‌که در میان یا درون مصراع می‌آیند، در غنای موسیقایی سماع‌وار این اشعار مؤثر هستند. نیز «روش غزل، پشت سر هم افتادن جمله‌های یک آهنگ ضربدار، غالباً آمدن ردیف‌ها پس از قافیه که صورت تکرار و ترجیع یک جمله را پیدا می‌کند و مثل این است که جماعتی دم گرفته و در آخر هر بیتی دسته‌جمعی آن را تکرار کرده‌اند، بعضی اوقات، نبودن قافیه از اول تا آخر و هر بیتی قافیه جدا داشتن، این روایت را تأیید می‌کند به حدّی که از خواندن آنها گاهی صدای ضرب به گوش می‌رسد و مجلس سماع مولانا در ذهن مصور می‌شود که نوازندگان، طبع او را به هیجان آورده‌اند و زبان وی بر حوزه صوفیان، شور و جذبه فروریخته‌است:

من که مست از می جانم تنناها یا هو
فارغ از کون و مکانم تنناها یا هو
مطربا بهر خدا یک نفسی با من باش
که سر از پای ندانم تنناها یا هو

خلق منم خانه منم
دام منم دانه منم
عاقل و دیوانه منم
دور مشو دور مشو
شاد منم داد منم
بنده و آزاد منم
انده دلشاد منم
دور مشو دور مشو» (دشتی، ۱۳۸۳، صص ۱۸۵ و ۱۸۶)

در غزل اول، «تنناها یا هو» جمله‌ای است که شبیه جمله‌های دم در سرودهای دسته‌جمعی است و یادآور سماع دسته‌جمعی و دم گرفتن حاضرین در مجالس سماع است. در مورد دوم آمدن قافیهٔ میانی «خانه و دانه و دیوانه» و قافیه‌های درونی «شاد، داد و آزاد» علاوه‌بر افزودن غنای موسیقی شعر، تداعی ایجاد می‌کند که به کمک تکرار ردیف میانی «منم» و نیز به دلیل کوتاهی جملات، علاوه‌بر این‌که دور سماع‌وار شعر را قوّت می‌بخشد، ضرب‌آهنگی سریع بدان می‌بخشد که سماع و رقص را با هم در می‌آمیزد. و اینک نمونه‌هایی از این دست:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ای یوسف خوش‌نام ما، خوش می‌روی بر بام ما
ای در شکسته جام ما، ای بر دریده دام ما
(کلیات شمس، غزل ۴)
بهار آمد بهار آمد بهار مشکبار آمد
نگار آمد نگار آمد نگار بردبار آمد
سماع آمد سماع آمد سماع بی صدا آمد
وصال آمد وصال آمد وصال پایدار آمد
(همان، غزل ۵۶۹)
هر چه گویی از بهانه لانسلم لانسلم
کار دارم من به خانه لانسلم لانسلم
گفته‌ای فردا بیایم لطف و نیکویی نمایم
وعده است این بی‌نشانه لانسلم لانسلم
گفته‌ای رنجور دارم دل ز غم پر شور دارم
این فریب است و بهانه لانسلم لانسلم
(همان، غزل ۱۵۸۲)

البته گاه تمام این عوامل؛ دوری بودن، وجود هجاهای کوتاه، کوتاهی جملات، قافیهٔ میانی و درونی همه با هم در یک شعر حاضرند و بر غنای موسیقایی آن بسیار می‌افزایند؛ از جمله این غزل مشهور:

مرده بدم؛ زنده شدم، گریه بدم؛ خنده شدم
دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم
دیده سیر است مرا، جان دلیر است مرا
زهره شیر است مرا، زهره تابنده شدم
گفت که دیوانه نه‌ای، لایق این خانه نه‌ای
رفتم و دیوانه شدم، سلسله بندنده شدم
(همان، غزل ۱۳۹۳)

* * *

اما آنچه این شور و تکاپو و این بی‌غمی عارفانه را باعث شود به تعبیر خود مولانا «دولت عشق» است و همین «دولت عشق» است که او را «ز می خوشدل‌تر» و خون غم را بر او حلال می‌کند. این عشق است که او را گرسنهٔ سماع می‌کند و خیال جمع شدن با خدا و فنای در او را در او ایجاد می‌کند:

پس غذای عاشقان آمد سماع
که در او باشد خیال اجتماع
(مثنوی، دفتر چهارم، ب ۷۴)

و لذا این آهنگ سماع‌وار شعر مولانا ناشی از این عشق روحانی و آسمانی او به شمس و خدای شمس است و سر منشأ آن بانگ سماعی است که از فلک می‌آید و مولانا برای شنیدن این بانگ و تأثیرپذیری از آن، چرخ را زیر پا گذاشته‌است:

چرخ را زیر پا آر ای شجاع
بشنو از فوق فلک بانگ سماع
(مثنوی، دفتر دوم، ب ۱۹۴۲)

و همین است که با این‌که مولانا اصولاً به لفظ و ظاهر چندان توجهی ندارد، اما شنونده و خوانندهٔ اشعار او گاه بدون این که نیاز به تأمل در معنی داشته باشد، از موسیقی شعر او بیخودی روحانی خاصی را در خود احساس می‌کند و همین، سماع شعر در غزل مولانا است.

البته این بحث به همین‌جا ختم نمی‌شود؛ بلکه در حوزهٔ معنا نیز این سماع را در غزل مولانا می‌توان دید که مجالی دیگر می‌طلبد.

پی‌نوشت:

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی.

۱. اشعار به گونه‌ای اتفاقی انتخاب شده است.

۲. به نقل از مناقب‌العارفین.

۳. به نقل از تاریخ تصوف دکتر غنی و او هم از کشف‌المحجوب هجویری.

منابع و مآخذ

۱ـ حاکمی، اسماعیل؛ «سماع در تصوف»، چاپ ششم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۴.

۲ـ دشتی، علی؛ «سیری در دیوان شمس»، چاپ اول، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۸۳.

۳ـ سجادی، سیّدجعفر؛ «فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی»، چاپ هفتم، تهران، انتشارات طهوری، ۱۳۸۳.

۴ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا؛ «موسیقی شعر»، چاپ ششم، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۷۹.

۵ـ مدرسی، حسین؛ «فرهنگ توصیفی اصطلاحات عروض»، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۸۰.

۶ـ مولوی، جلال‌الدین؛ «کلیات شمس تبریزی»، چاپ نوزدهم، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۵.

۷ـ _____؛ «مثنوی معنوی»، شش جلد (قطع جیبی)، چاپ اول، تهران، انتشارات توس، ۱۳۷۵.

۸ـ میلر، لوید؛ «موسیقی و آواز در ایران»، ترجمه محسن الهامیان، چاپ اول، تهران، نشر ثالث، ۱۳۸۴.