در قسمت اول این پژوهش، عوامل سازنده در ارتباط موسیقی و شعر بررسی شده اند. در این قسمت، انواع ترانه های محلی و جایگاه کاربردی آنها مطرح می شوند. (مقام)

ترانه های بزمی:

که خود به دو دسته ی ترانه های روستایی و ترانه های شهری تقسیم می شوند که همین دو نوع نیز دارای تقسیماتی است:

الف ـ ترانه های روستایی:

مرحوم خالقی در کتاب «سرگذشت موسیقی ایران» در این مورد چنین می گوید:

«یکی از منابع ذیقیمت موسیقی هر کشور، آهنگها و نغمات و ترانه هایی است که در نقاط مختلف آن مملکت خاصه در دهات قصبات دور از شهر به وسیله مردم بومی و روستایی خوانده می شود و چون این نوع موسیقی کمتر تحت تأثیر افکار مردم شهرنشین واقع شده، طبیعی تر و به موسیقی حقیقی و اصیل و قدیمی آن کشور نزدیک تر است. جمع آوری آنها علاوه بر اینکه باعث حفظ و نگهداری آنهاست کمکی هم به تحقیق درباره ی مختصات آن مملکت می کند، و چگونگی و کیفیت آن را معلوم می نماید...» البته بخشی از ترانه های روستایی، بزمی هستند.

ترانه های محلی ایران، از نظر ملودی بسیار غنی و پرمایه است و از اینروست که یکی از زیباترین، پربارترین و متنوع ترین ترانه های فولکلوریک دنیا هستند. این ترانه ها که سینه به سینه نقل شده و از نسلی به نسل دیگر می رسد و آیینه ی تمام نمای افکار و اندیشه های مردم هستند و خود خالق و آفریننده ی آن به شمار می روند، نشانه طرز تفکر و تمدن و فرهنگ کشور ما هستند. این ترانه ها نمایاننده ی ملت و گذشته ما هستند و می توانند بهترین الهام بخش موسیقیدانان ما در پدیدآوردن موسیقی ملی قرار گیرند، چنان که آقای فریدون شهبازیان در یکی از گفتگوهای خود، پیرامون آهنگسازی گفته اند که: «موسیقی سنتی (محلی، حاصل قرنها نبوغ و الهام هنری است. گنجینه و میراث گذشتگان ماست و موسیقی محلی (فولکلوریک) می تواند به عنوان منابع الهام آهنگسازان ما در خدمت تحول قرار گیرند و بایداز این همه امکانات در ساختن و آفرینشهای هنری استفاده کرد.»[۶۷]

به علت اهمیت موسیقی و ترانه های روستایی، این نوع موسیقی را از چند جنبه مورد بررسی قرار می دهیم:

موسیقی محلی از نظر فرم:

از نظر فرم موسیقی، می توان از دو نوع موسیقی در ایران نام برد:

۱ـ ترانه های بومی آوازی، که به صورت انفرادی یا دسته جمعی خوانده می شود.

۲ـ رقص های محلی سازی، که با سازهای محلی به اجرا درمی آید و اصولاً فاقد کلام می باشند و معمولاً در طی مراسمی همراه با رقص اجرا می شوند.

موسیقی محلی از لحاظ وزن:[۶۸]

اکثر آهنگهای محلی ضربی است و وزن آنها از لحاظ کندی و تندی مختلف است. و به طور کلی موسیقی عامیانه ایران غالباً از آهنگهای ضربی و ترانه هایی تشکیل می شود که وزنی مشخص و صریح دارند.

کلمات اشعار ترانه های محلی:

معمولاً کلماتی که در این اشعار به کار برده شده همان لغاتیست که در زندگی روزمره مردم دهاتی و روستایی به کار برده می شود و مضامین این اشعار نیز ارتباط کامل با وضع زندگی مردم ده نشین روستایی دارد و اغلب در وصف زیبایی معشوق یا با توصیف اندام و حرکات و حالات اوست.

ترانه های روستایی و محلی از نظر رابطه موسیقی با کلام:

فولکلور موزیکال ترانه های روستایی، بازتاب مهمترین وجوه و جوانب زندگی مردم است. از این رو، تنوع بیان هنری سبک ها، از همین موضوع مایه می گیرد. در آفرینش

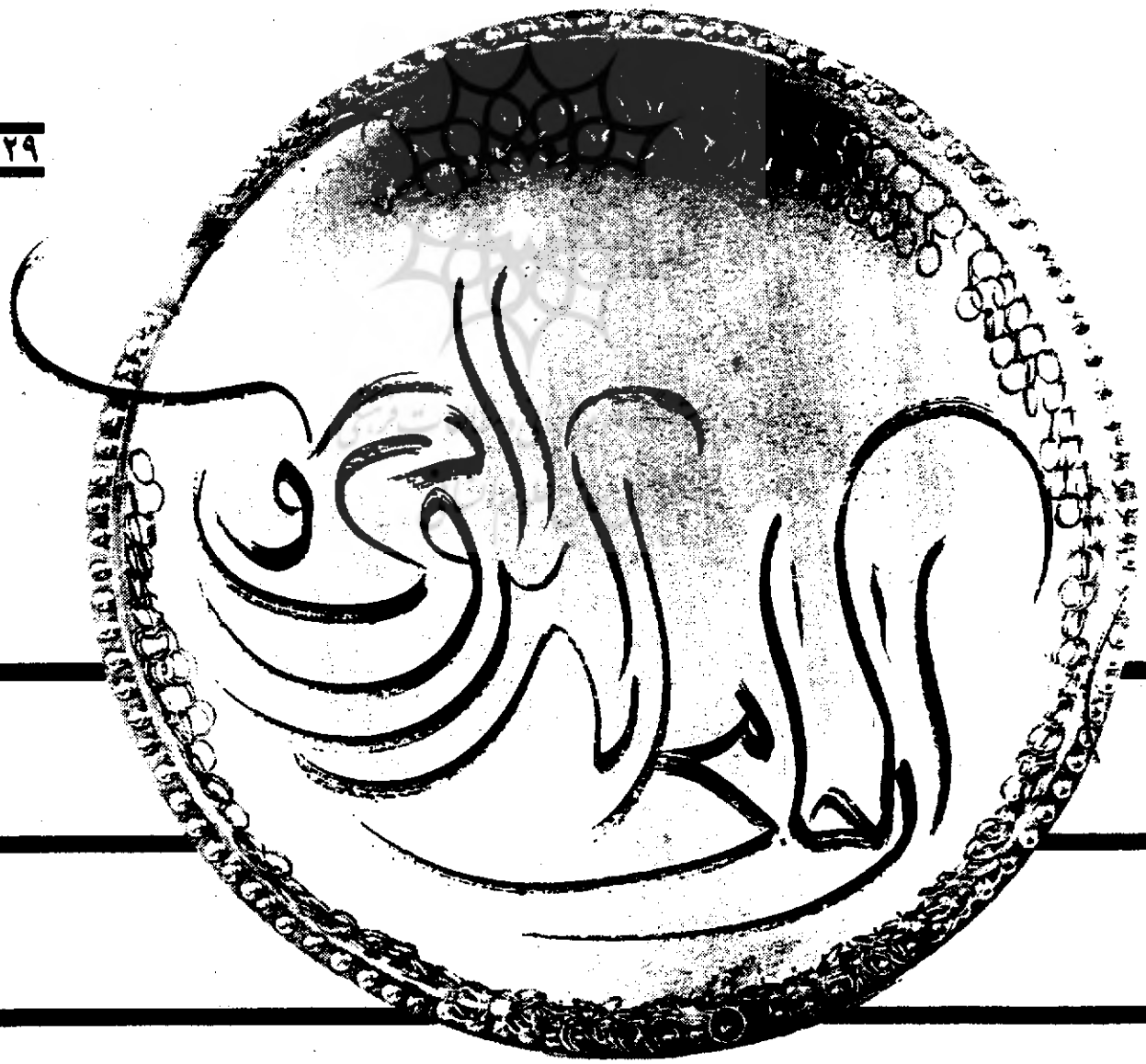
ارتباط شعر و موسیقی

• لیدا مهرادپی

بخش دوم

کلیّات موسیقی در ایران

آوازها و ترانه ها، سبکهای گوناگونی وجود دارند که از ویژگی خاصی برخوردارند و به ملتهای مختلفی متعلق هستند، از قبیل: آوازهای مربوط به کار و تلاش، قهرمانی و حماسی، مناسک و مراسم و آوازها و ترانه ای عشقی و تغزلی. اما با همه این کثرت تنوع که در سبکها وجود دارد، در موسیقی فولکلوریک آوازهایی که دارای مضامین تغزلی هستند، برتریت دارند. مضامین ترانه ها و آوازها سرشار از کنایات و استعارات بدیع و بلیغ و مبالغات جسورانه است. اثر شعر و ادبیات شرقی را در کلام، تمثیل ها و یک سلسله عبارات ادبی می توان مشاهده کرد. در اشعار این ترانه ها، مانند اشعار آوازهای سایر ملل، کلمات بسیاری وجود دارند که به تنهایی دارای مفهوم روشنی نیستند، اما از روی قراین در مجموعه متن، معنی آنها را می توان دریافت. این کلمات برای جور بودن قافیه و وزن و آهنگ موسیقی به کار گرفته می شوند. معمولاً آوازهای محلی «تک صدایی» است. طبعاً شیوه هایی که در جهت تکمیل و تقویت اجرای ریتمیک و ملودیک آن به کار گرفته می شوند، نقش مهمی را در این آوازها ایفا می کنند. ویژگی و مشخصات این نوع ترانه ها در زیر و بم نغمه ها، در ترکیب موزون و متناسب آهنگها و در شکل عروض و قافیه ها دیده می شود، نیز خصیصه و وجه ممیزه دیگری هم دارند که با نیرو و درخشندگی خاصی، خصلت موسیقی و ترانه محلی را نشان می دهد و این جنبه «بدیهه گویی» است و بدیهه سرایی نه فقط در متن موسیقی، بلکه در نحوه اجرای آن نیز به طور گسترده به کار می رود. بدیهه سرایی نه به آن معنی که نوازنده در اجرای موسیقی می تواند بی بند و بار باشد، بلکه این موسیقی در عین این که وسعت کافی برای تجلی و تجسم آهنگ در اختیار نوازنده می گذارد، باز هم او را در چهارچوب معینی مقید می کند. این گونه محدودیتها عبارتند از: هم آهنگی و توافق و جور بودن صداها در شکل موسیقی و ترکیب متکی به موازین و قواعد و وجود مبانی عروض و قافیه و طرز بیان آن. آوازها و ترانه های محلی از تشکل و قید و وزن عروض و قافیه اصیلی برخوردارند. آنها دارای پایه و مبنای دقیق عروضی هستند، حتی بسیاری از ترانه های تغزلی نیز در وزن و آهنگ های



رقص تنظیم شده اند. چون در ایران اقوام مختلفی ساکنند که از نظر فرهنگ قومی تفاوتهای بسیاری با یکدیگر دارند، بنابراین موسیقی فولکلوریک ایران دارای خصوصیات بسیار متنوعی از نظر طرز بیان و لحن موسیقی است. مثلاً موسیقی آذربایجانی، گیلانی، خراسانی، کردی، لُری، شیرازی و بلوچ نه تنها ملودی ها بلکه در گوش نیز با یکدیگر تفاوت دارند. حال به عنوان نمونه موسیقی «سرزمین فارس» را مورد بررسی قرار می دهیم:

موسیقی فارس:

ترانه های محلی فارسی، معمولاً از نظر مقام، اکثراً به دستگاه شور و برخی از متعلقات آن (از قبیل دشتی و بیات ترك) و دستگاه همایون و به خصوص گوشه های شوشتری و بیداد شباهت دارند.

ـ مدگردی در این ترانه ها دیده نمی شود.

ـ برخی از ترانه ها از نظر نوتهای تشکیل دهنده فقط از سه نوت تشکیل شده است.

ـ در میان نوتهای تشکیل دهنده ی یک قطعه، بعضی از آنها با اصوات و فواصل موسیقی ایرانی مطابقت ندارد، یعنی یا کمترند و یا بیشتر که البته این هم به علت نارسایی امکانات ساز است.

ـ در این نوع ترانه ها فرود بصورت تسلسل نتهای درجه دوم به اول است.

ـ بیشتر ترانه ای محلی فارس ۶/۸ و برخی نیز دارای میزان بندی ۲/۴ و ۷/۱۶ می باشند.

در برخی از ترانه های محلی، سرایندگان توجهی به قافیه ندارند.

ترانه های محلی شیرازی و جهرمی و لاری و صابوناتی و غیره از دیرباز به هم آمیخته شده و تفکیک ناپذیر است، ولی به طور کلی اغلب ترانه هایی که حتی در لار و صابونات و برخی از بخش های دیگر فارس اجرا می شوند، «جهرمی» خوانده می شوند.

در فارس معمولاً اشعار مختلف با یک نوع آهنگ ثابت و مشخص خوانده می شود.

ترانه ی جهرمی:

این ترانه ی جونی جونی در جهرم معمول است و تفاوت زیادی از لحاظ وزن جمله با جونی جونی شیراز ندارد، فقط آن در مایه بیات ترك و این در مایه دشتی است.

سه پنج روز است که بوی گل نیومد
صدای چه چه بلبل نیومد
ای بلبل زار
گشتم گرفتار

ب ـ ترانه های شهری و انواع آن:

تفاوت ترانه های روستایی، با ترانه های شهری در اینست که آن آثار، همیشه ساده و بی پیرایه است. زیرا از زندگی مردم ساده ای که دنیای نظر را صرفاً محض دنیای عمل می خواهند، برمی خیزد. مردم عادی هنگام سخن گفتن، جز بیان مطلب، غرضی ندارند، پس افسانه ها و ترانه های چنین مردمی نمی تواند ساده نباشد. هنر عوام، آفریننده ی معینی ندارد بلکه در اندرون جامعه ی وسیع پرورده شده، و به وسیله همان جامعه، آبیاری می شود. در این صورت نباید هنر عوام را با پاره ای از آثار رایج، مثلاً تصنیفهای شهری یا موسیقی خواص که از طبقه اشخاص معینی به منظوری خاص می تراود، اشتباه کرد. یکی دیگر از تفاوتهای آشکار این دو هنر این است که، هنر عوام و روبهتایی خصلت جمعی دارد، زاده ی اندیشه ی تنی واحد نیست و از حوادث مشترك زندگی مردم ناشی می شود.

ترانه های شهری بنا به مقتضای محتوای شعری، به گونه هایی تقسیم می شود:

۱ـ ترانه های توصیفی و ستایشی:

ترانه هایی را که در مدح شاهان و حکام می ساختند و در مجالس رسمی به صورت آواز بدون ساز یا با ساز خوانده می شد، می توان جزو ترانه های ستایشی به حساب آورد. مثل ترانه ای که ژوکوفسکی نقل کرده و آنرا در سال ۱۸۸۵ میلادی در اصفهان شنیده است:

در فکر تو بودم که یکی حلقه به در زد
گفتم: صنما، قبله نما، بلکه تو باشی
شها بلکه تو باشی
مها بلکه تو باشی
رنجیدن شاهان ز گدا رسم قدیم است
شاهی که نرنجد ز گدا بلکه تو باشی
شها بلکه تو باشی
مها بلکه تو باشی

نیز ترانه هایی که جنبه ی توصیفی دارد و مثلاً در وصف طبیعت است، هم جزو این دسته از ترانه ها به شمار می رود. مثال: ترانه ی رودکی در مورد جوی مولیان.

۲ـ ترانه های عشقی:

کلام پاره ای از این ترانه ها در عین تغزل، از ایهامی دلنشین برخوردار است و چون ترانه های عشقی بیشتر از بقیه گونه های تصنیف، مورد توجه و پسند مردم است، از لحاظ کثرت تعداد، بر دیگر ترانه ها برتری دارد. به طور کلی: «عشق نفسانی» مایه ی اصلی این ترانه هاست و شاید بتوان گفت که میان انواع ترانه ها، لطیف ترین آنها همین ترانه های عشقی است.

مثال:

زلف مشکینت بس پرچین است
هر خم و چینش رشک صد چین است
کشته ی عشقت لیلی و مجنون است
کشته ی عشقت ویس و رامین است
ویس و رامین است
ای نگار من ـ گلعذار من
تیره چون زلفت ـ روزگار من
شب تار من[۶۹]

شیدا ـ عارف قزوینی و امیر جاهد را باید از سرآمدان ترانه سرای معاصر به حساب آورد.

۳ـ ترانه های پندآمیز:

ترانه های پندآمیز نیز گونه ای دیگر از انواع ترانه هاست و در عصر قاجاریه به ویژه اوج مبارزات مشروطیت ترانه های پندآمیز بسیار آفریده شده است که پاره ای از آنها، زبانی دلنشین و گروهی کلامی تلخ دارد و چون معمولاً زبان پند تلخ است، نگذاشتند که باقی بماند.

تصنیف «دوست» که در اوایل دوران حکومت پهلوی ساخته شده و شعر آن از دکتر حسین گل گلاب است و آهنگ آن از کلنل علینقی وزیری، مثالی است برای این نوع ترانه:

خوش آن کس که دارد یار عاقل
بر او بسته امید و دیده و دل
که بار زحمت دنیا به منزل
به تنهایی رساندن هست مشکل
در گوشه ای نشستن
از قید هستی رستن
بهتر که عهدی بستن
وانگه پیمان شکستن

۴ـ ترانه های عرفانی:

شاید ساده ترین دستاوردهای پیوند شعر و موسیقی در این نوع، همان ترانه ها و نواهایی باشد که اهل تصوف و سالکان طریق معرفت و معتکفان حلقه ها و خانقاههای درویشی در مجلس سماع خود می خوانده و هنوز هم می خوانند. اهمیت این خانقاهها از نظر تاریخ موسیقی، کمک بزرگی است به حفظ و اشاعه ی موسیقی ایرانی. در یکصد سال اخیر، سماع اهل طریقت رونق بیشتری یافته است و شیوه سماع در هر فرقه به نوعی بوده است. درویشان و سالکان طریقت هنگامی که گرد هم می آمدند، ابیاتی از متقدمان یا اشعار متأخران می خواندند و با این احوال خاطر خویش را مسرور و باعث تزکیه نفس خویش می شدند. «یکی از ارکان اولیه و بسیار مهم سماع، موسیقی است که به وسیله قوالان نواخته می شود. به نغمات آن حاضرین در مجلس سماع به وجد درآمده، از خود بی خود شده، به چرخ زدن و دست افشانی کردن و پای کوبی نمودن کشیده می شوند که این حال را وادی غیبی می دانند و باید کوچکترین حرکت اختیاری در آن دیده نشود.»[۷۰]

بحث در مورد سماع و موسیقی سماع و ترانه های عارفانه مفصل است که شرح آن در این مجمل نمی گنجد و فقط در این باب مثالی از ترانه های عرفانی ذکر می شود.

مولود نبی محبوب خداست
زین حسن ظهور، عید فقراست
نازم به چنین بزمی که بپاست
با هم به صفا، سلطان و گداست
به به چه صفا ـ به به چه وفا
به به چه شهی ـ به به چه گدا
ساز و دف و نی، هو حق زندا
دم از دم هوی مطلق زندا
زین نغمه ی خوش منطق زندا
کز مهر علی ذرات بپاست
علم هم از او، پر شور و نواست
به به چه صفا ـ به به چه وفا
به به چه شهی ـ به به چه گدا[۷۱]

۵ ـ ترانه های میهنی یا سیاسی:

از دوره ی مشروطیت تصنیفهایی با مضامین میهنی و انقلابی توسط شعرای آشنا به موسیقی و آواز ساخته شد که خود، قدمی تازه در این زمینه بود و این تصنیفها و ترانه ها تأثیر بسیاری در بیداری و برانگیختگی مردم ستم کشیده علیه استبداد داشت. این تصانیف دهان به دهان میان مردم می گشت و پیامها منتشر می شد. در این زمان نوعی موسیقی به نام سرود که با اشعار اخلاقی و وطنی همراه بود، ساخته شد که نام «مارش» بر آن گذاشتند و بعدها ساخت آن رواج پیدا کرد. اولین سرود ملی ایران به سال ۱۸۷۳ میلادی به دستور ناصرالدین شاه، توسط «موسیو لومر» ساخته شد و بعد از لومر، سرتیپ غلامرضا خان (سالار معزز)، سرودها و ترانه ای میهنی بسیاری ساخت. از جمله:

خیز همتی گمار اکنون عالمی نما پر خون، ـ بی دریغ
ترك جان و تن کن تا به کی درنگ
سر به تن نزیبد باشدار به ننگ
همتی ـ غیرتی ـ تا به کی خموش

و ...

و بعد از سالار معزز، کسان دگیر سرودهای میهنی و ترانه های سیاسی ساختند که مشهورترین آنها، «ابوالقاسم عارف قزوینی» است. ازجمله ترانه های مشهور او: ترانه ی ز خون جوانان» است:

از خون جوانان وطن، لاله دمیده
و از ماتم سرو قدشان سرو خمیده
چه کج رفتاری ای چرخ
چه بد کرداری ای چرخ
ستمکاری ای چرخ

نه دین داری، نه آیین داری ای چرخ
و...

نیز «مارش خون» از قطعات ساخته شده توسط عارف است:

خون چو سرچشمه ی آب حیات است
پیش خون نقش هر رنگ مات است
خون مدیر حیات و ممات است
خون فقط خضر راه نجات است

«محمدعلی امیرجاهد» هم از تصنیف سازان بزرگ است که تصنیف «ز جفای دشمنان» از ساخته های اوست و آن مبین وضع نابسامان ایران آن زمان است:

تو پادشاهی ای مه من
چه بی پناهی ای مه من
ز بی سپاهی ای شه من
خراب و ویران ز رقیبان شده ایرانمان، ای امان
داد از این، داد از آن، آه از این دشمنان

که این تصنیف در دیوان امیر جاهد به همراه نت آن چاپ شده است.

سرودها و ترانه هایی ساخته شده که هم از نظر شعر و هم از نظر موسیقی استحکام و ارج فراوان دارند. «سرود خاك ایران» اثر کلنل علینقی وزیری از این دسته است که شعر آن توسط دکتر حسین گل گلاب سروده شده:

پاینده دارد یزدان این خاك ایران را
پاینده
مهد شهان و سرزیمن دلیران را
پاینده
ایمن باشی ای ایران
تو در پناه یزدان

نیز از مشهورترین سرودها و ترانه های میهنی می توان به سرود «ای ایران» اثر روح اللّه خالقی اشاره کرد که شعر آن از دکتر حسین گل گلاب است و خوانندگی این قطعه را استاد غلامحسین بنان به عهده داشته است:

ای ایران ای مرز پرگهر
ای خاکت سرچشمه هنر
دور از تو اندیشه ی بدان
پاینده مانی تو جاودان

نت و شعر این سرود در کتاب «سرود مدارس» به چاپ رسیده است.

۶ ـ ترانه های شکوایی:

ترانه های شکوایی یا شکایت نرم است، و یا گاهی آمیخته به ناسزا. در میان این ترانه ها، از همه مشهورتر ترانه ی «چه شورها» اثر عارف قزوینی است که استاد بنان آن را خوانده و روح اللّه خالقی قطعه را برای ارکستر تنظیم کرده و نوار این اثر هم در صداخانه ی رادیو موجود است، آغاز این ترانه چنین است:

چه شورها که من به پاز شاهناز می کنم
در شکایت از جهان به شاه باز می کنم
جهان پر از غم دل از
زبان ساز می کنم

ترانه ی «داد از دل» اثر امیر جاهد که از دل و دلدار شکوه ها کرده است:

داد از دل که آتش زده بر جان
آه از جان که خیزد شرر از آن

۷ـ ترانه های انتقادی:

از سابقه ی تاریخی این نوع ترانه ها، اطلاعی در دست نیست و فقط آن روشن است که در یکصد سال اخیر، اکثر ترانه های انتقادی زبانی تند و گزنده داشته و معمولاً به این ترتیب زمینه برای انتقاد از مسأله ای فراهم می شده است.

در سال ۱۳۳۸ هجری قمری، وقتی که ارمنستان مستقل می شود، عارف در استانبول بود، وی تحت تأثیر این واقعه به ساخت ترانه ای اقدام می کند که:

بماندیم ما، مستقل شد ارمنستان
زبردست شد زیردست، زیردستان

او در بند سوم این تصنیف، رشته های سخن را به انتقاد از صاحبان القاب می کشاند که:

به سر، نه کله، لیک، فوج فوج «سردار»
به هر ده یراق اسب بین، سر و سالار
پسر، اگر شام شب نداریم
چه بد است، ار لقب نداریم

۸ ـ ترانه های هزل گونه:

این نوع آثار چه به صورت شعر بدون موسیقی و چه به صورت ترانه و آمیخته به موسیقی، نتیجه نارضایتی و بازتاب دل شکستگی و یا انعکاس شوخ طبعی گوینده و شاعر است. و چون در عصر گذشته ستم و ستمگر بسیار بود، پس در مقابل آن ستم دیده و رنج کشیده هم فراوان به چشم می خورد، چه بسا که در میان این مظلومان عده ای با ذوق هم پیدا می شد، و با ابداع نوعی شعر و ترانه داد خویش را باز می ستاندند. به این نوع اشعار و ترانه ها «هزلیات یا هجویات» گویند. مثال:

ایا شاه محمود کشور گشا
زمن گر نترسی، بترس از خدا

که در هجو سلطان محمود غزنوی سروده شده است.

۹ـ ترانه های کودکان:

«لالایی» جزو اولین ترانه ایی است که کودك در دامن مادر می شنود و مادر با زمزمه ی آن با طفل خویش صحبت می کند. سابقه پیدایش این ترانه آن قدر دور است که هرگز

نمی توان تاریخی برای آن معین کرد و شاید به جرأت بتوان گفت که: «لالایی» نخستین گونه ی پیوند موسیقی و شعر است.

یکی از گونه های این لالایی ها، توسط «روبیک گریکوریان» به صورت آواز جمعی تنظیم گردیده است که نت و شعر آن چنین است:

لالا، لای لای گل سوسن
بیا مادر، لبت بوسم
لبت بوسم که بو داره
که با من گفتگو داره

چنانکه پیداست نخستین بار مرحوم استاد «کلنل علینقی وزیری» برای کودکان ترانه ساخته، قصه نوشته و حتی اپرت ساخته و سلسله کتابهایی که به نام «خواندنی های کودکان» چاپ و منتشر کرده است و برخی دیگر از آهنگها را به همراه نت و شعر آن در کتاب «سرود مدارس» چاپ کرد. سپس در چهارم اردیبهشت ۱۳۱۹، یعنی زمانی که فرستنده رادیو تهران افتتاح شد، قصه گویی برای کودکان و ترانه سازی برای بچه ها، جزو برنامه های رادیو شد. «ترانه مادر» جزو ترانه هایی است که در کتاب «سرودهای مدارس» به همراه نت آن به چاپ رسیده است.

شعر این ترانه از دکتر گل گلاب و آهنگ از علینقی وزیری است.

هرگز نباشد بهتر — کس در جهان از مادر
مهری هرگز نگردد — با مهر او برابر
تبسمش نسیمی است — کز باغ رضوان آید
از آن تبسم او — روح و روان آید
اندر بدن جان آید

۱۰- ترانه های بحر طویل گونه:

سابقه تاریخی این نوع ترانه ها، به زمان پیدایش اشعار هجایی برمی گردد و ظاهراً شعرای آندلس اولین بار آن را سروده اند. ۷۲

آهنگ و وزن این ترانه ها، معمولاً سبک و طرب انگیز است. آهنگ در این گونه آثار، از زیر و بم ها و فراز و نشیبهای لحنی، مبری است و بیشتر شبیه به آهنگ محاوره است.

با اینکه «وزن» در این نوع ترانه ها اهمیت بسیاری دارد، اما در قالب معینی نیست و بنا به خواسته آفریننده ی آن یا خواننده ی ترانه، کوتاه و بلند می شود، «قافیه» نیز همچون وزن در این ترانه ها اهمیت دارد ولی آن هم مقید به قواعد عروضی نیست و شاعر آزاد است هر زمان که اراده کند و بخواهد، در اشعارش قافیه بیاورد. ضمناً «تکیه»، هم در ترانه های بحر طویل گونه از عناصر مهم و قابل اهمیت است.

ساختمان این گونه ترانه ها بدین صورت است که: چند مصرع (معمولاً دو یا سه مصرع) هم قافیه پشت سر هم می آید و بعد از وقفی، مصرعهای بعدی با قافیه ای دیگر می آید و برخلاف مصطلحات عروضی، این گونه از ترانه ها، «بحر طویل» نام گرفته، در حالی که «بحر طویل» بحری دیگر است و ربطی به این مقوله ندارد.

شاید بتوان قدیمی ترین و متداول ترین ترانه را که به گونه ی بحر طویل ساخته شده است، ترانه ی کودکانه ی زیر دانست:

اتل متل توتوله
گاو حسن چه جوره
نه شیر داره نه پستون
شیر شو بردن هندوستون
یه زن هندی بستون
اسمشو بذار عم قزی
دور کلاش قرمزی
... ...
... ...
هاچین و واچین
یه پاتو ورچین

□ اساس پیوند شعر و موسیقی:

بر اساس شواهد و اطلاعات به دست آمده، چنان برمی آید که شعر و موسیقی از دیرباز، قرابت و نزدیکی دیرینه ای داشته و همان عوامل و کششی که انسان را به جستجو و پی گیری موسیقی سوق می داده، زمینه ی علاقه و جذب او را به شعر نیز فراهم می کرده پس به هیچ ترتیبی نمی توان از پیوند آنها چشم پوشی کرد، چراکه ـ «شعر در حقیقت موسیقی کلام و الفاظ است»، ـ «شعر، تجلّی موسیقایی زبان است» و ـ «در شعر، این موسیقی کلمات Sounds است که معنی را جهت می دهد» [۷۳] از این رو وقتی کلامی زیبا و آهنگین از حنجره ای با صدای خوش بیرون می آید، بیشتر مورد توجه و علاقه شنونده قرار می گیرد و بی سبب نبوده است که از قدیم الایام کلام توأم با موسیقی و ملازم یکدیگر را از بهترین انواع موسیقی شمرده اند.

شعر و موسیقی هر دو زاییده ی هنری است والا که دارای جهات و وجوه مشترکی است و می توان گفت که در واقع همزاد هم هستند و عوامل مشابهی سبب پیوند آنها می شود. موسیقی به زبانی سخن می گوید که اصوات، عناصر سازنده ی آن است و شعر به زبانی تکلم می کند که الفاظ از عناصر سازنده ی آن است و چون پیوند موسیقی و شعر موجب می گردد که این دو هنر در یک قالب، متظاهر و متجلی گردند، از این رو عنوان تلفیق را بر آن نهادند، یعنی به هم بافته و منسجم شده و یا در مقابل هم قرار گرفته. و بدین علت که موضوع و بحث تلفیق شعر و موسیقی تا به امروز هم مورد بررسی و تحقیق است، پس جای آن دارد که در این

رساله ی مختصر به قواعد و اساس آن اشاره ای هرچند کوتاه کرد:

از آن زمان که شعر به وجود آمد، برای برابر ساختن هجاها و سیلابهای شعر با موسیقی، قوانینی وضع شد که تحت عنوان «تقطیع» مطرح شد و در ایران بعد از اسلام برای بازشناختن وزن شعر «علم عروض» ابداع گردید که به وسیله آن قواعد تعیین اوزان شعر و طبقه بندی آن از جنبه نظری و عملی به دست آمد و به این ترتیب میسر گردید تا یک قطعه ی شعر به قطعه موسیقی درآید. و به موازات هم، وجوه زیبایی را به منصّه ی ظهور گذارند و سبب برانگیختن جنبش روحی در آدمی گردند.

برای برداشتن اولین گام در این مقوله، ابتدا باید جدولی تحت عنوان «الفبای صوتی» پیشنهاد گردد تا شعر فارسی برابر نغمات موسیقی نوشته شود:

(حروف این جدول از کتاب منتشر نشده استاد دهلوی که با کمک متخصصان زبان شناسی تهیه و تدوین شده، اقتباس گردیده است).

ـَـ، ءَ	a	ب	b	ش	ʃ
ـِـ، ءِ	e	پ	p	ع و همزه ساکن	ʔ
ـُـ، ءُ	o	ت، ط	t	غ، ق	q
آ، عا	ā	ت، س، ص	s	ف	f
ای، عی، ئی	Ī	ج	j	ک	k
ای کوتاهَ	i	چ	č	گ	g
او، عو	u	ح، ه	h	ل	l
اُو (دو صوتی)	ow	خ	x	م	m
		د	d	ن	n
		ذ، ز، ض، ظ	z	و	v
		ر	r	ی	y
		ژ	ž		

برای شناختن ارزش هجاها و حروف متحرك و ساکن، باید شعر را تا حد امکان روان و فصیح بخوانیم، چون همواره وجهی که در گفتار به کار می رود، مورد نظر است، نه وجهی که در کتابت از آن استفاده می کنیم.

مثلاً:

چو عضوی بدرد آورد روزگار
دگر عضوها را نماند قرار
«بحر متقارب محذوف»

ـ کلمات مختوم به «های غیر ملفوظ» در حین تقطیع، هجای آخرشان «کوتاه» محسوب می شود.

مثال:

ز هشیاران عالم هرکه را دیدم غمی دارد
دلا دیوانه شو، دیوانگی هم عالمی دارد

ـ ولی اگر قبل از «های» آخر کلمه، الف ممدود واقع شود، هجای آخر «بلند» به شمار می آید. مثال:

امشب تو را به خوبی نسبت به ماه کردم

ـ هرگاه قبل از «ـه» و «یـ» مصوت بلند «ی» بیاید، از امتداد مصوت بلند کاسته شده و به مصوت کوتاه «ـِـ» تبدیل می گردد.

مثال:

رنج مشو راحت رنجور باش
ساعتی از محتشمی دور باش

همانطور که در فصول گذشته هم اشاره شد، علاوه بر دو هجای بلند و کوتاه، «هجای کشیده» نیز موجود است. به طوریکه در چند مثال گذشته کلماتی چون: ماه، رنج و دور جزو هجای کشیده است که به صورت ترکیب و وصل دو هجای بلند و کوتاه نشان داده شده است. و به این ترتیب هجای کشیده نیز در تقطیع عروضی اشعار کلاسیک فارسی جای می گیرند. برای مثال کلمه ی «پیر» که هجایی کشیده است، در شعر زیر به جای مجموع یک هجای بلند و کوتاه به کاررفته است.

توانا بود هرکه دانا بود
ز دانش دل پیر برنا بود

مثالی دیگر:

بگویید دهلها و دگر هیچ مگویید
چه جای دل و عقلست که جان نیز رمیدست

به طوری که دیده میشود در این شعر هجای کشیده «بید» در کلمه ی «بگویید» و «هیچ» و «است» در کلمه ی «عقل است» و کلمه ی «نیز» به جای مجموع یک هجای بلند و یک هجای کوتاه به کار رفته است. همچنین کلمه های «جان» و «دست» (بخش دوّم کلمه ی رمیده است) که هجای کشیده اند، در جای هجای بلند به کار رفته اند. و برعکس حرف «ی» (در کلمه ی جای) که هجای کوتاهی است، به جای هجای بلند منظور شده است. نکته قابل توجه دیگر این است که هجای واحدی مانند «بید» در مصرع اول این شعر با دو ارزش نسبتاً متفاوت به کار برده شده است: بدین ترتیب که در ابتدای این مصراع ارزش آن برابر هجای بلند+کوتاه (= کشیده) مورد استفاده قرار گرفته ولی در پایان همین مصرع کشش آن برابر با هجای بلند به کار رفته است. (که البته چون پایان مصرع شعر است، مانعی ندارد این موارد از اختیارات شاعری است).

نکته: همانطور که ذکر شد در برخی موارد هجای کشیده در برابری با هجای بلند+ کوتاه به کار می رود، برای توجیه این مسئله باید گفت که اغلب با اضافه کردن «و» وزن هجای کوتاه آن نشان داده می شود و عملاً تبدیل به هجای بلند+کوتاه می شود. مثلاً در شعر زیر می توان چنین نوشت:

فردوسی:
برآید تو را این چنین کار [کارو] چند

و یا:

سنایی:

شرط مردان نیست [نیس و] در عشق جانان داشتن [داشوتن]

پس دل اندر بند وصل و بند هجران داشتن [داشوتن]

مثالی دیگر:

صلاح کار کجا و من خراب کجا

ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا

همانطور که در مثال هم مشخص شده، واژه های «وُ» و «من» به جای هجای کوتاه، بلند محسوب شده که این هم جزو اختیارات شاعری است و می توان آن را تحت قانون «اشباع» ذکر کرد. در این قانون واژه های مختوم به ـــــُ (مصوتهای کوتاه)، در عروض، حین تقطیع، به مصوتهای بلند «او» و «ای» تبدیل می شوند. نیز کلمه ی «کار» در مثال که یک هجای کشیده است، از مجموع دو هجای بلند و هجای کوتاه تشکیل شده و در واقع به صورت «کارو» آمده. همین طور کلمه ی «خراب» که به صورت «خراب و» ذکر شده است.

مثالی دیگر:

کیسه هنوز فربه است با تو از آن قویدلم

چاره چه خاقانی اگر کیسه رسد به لاغری

در این مثال قبل از اشاره به نکات آن، یادآوری می شود که چون مصوت بلند (ای)، قبل از همزه نمی آید و به مصوت کوتاه ـــ بدل می شود، از این رو آخرین هجای کلمه ی «خاقانیَ» که به ظاهر بلند است ـ ولی چون بعد از آن همزه آمده ـ به هجای کوتاه تبدیل می شود. حال می پردازیم به ذکر نکات شعر و موارد استثناء آن:

در این مثال آخرین هجای کلمه ی «هنوزو» کوتاه است، در حالی که هجای میانی «خاقانی» بلند و برعکس آن اولین هجای کلمه ی «فربه» بلند است ولی در مقابل آخرین هجای کلمه ی «خاقانی» کوتاه است (علت آن ذکر شد). پس برای برابری، شاعر این اختیار را دارد که هجاهای مذکور را جابه جا کند. به چنین قانونی، «قانون قلب» گفته می شود که این قانون نیز جزو اختیارات شاعری است.

(فقط در ارکان «مفاعلن و مفتعلن» قلب صورت می گیرد.)

مثال و قانونی دیگر:

«بحر رمل مخبون محذوف»

با توجه به وزن «فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن» که شاعر برای آن در نظر گرفته است، موارد زیر قابل دقت است:

ـ در کلمه ی «طاقت» اولین هجا بلند است، در صورتی که هجای کوتاه محسوب شده و آن بدین علت است که «فاعلاتن» فقط در اولین رکن می تواند خانه ی صاحب اصلیش را اشغال کند، ولی این اشغال موقت خواهد بود و به چنین اشغالی «وزن غیر اصلی» گویند. (در صورتی که وزن اصلی اولین رکن مصرع دوم مثل اولین رکن مصرع اول یعنی: «فعلاتن» است.)

ـ آخرین هجای کلمه ی «طاقت» کوتاه است، ولی طبق «قانون اشباع» چون مختوم به مصوت کوتاه است، به مصوت بلند «ای» تبدیل می گردد.

ـ کلمه ی «هست» هجایی است، کشیده که اینجا از ترکیب دو هجای بلند و کوتاه تشکیل شده است.

ـ هجای «مَم» در کلمات «آرامم» و «ایامم» با توجه به این که هجای بلند است، ولی برای ایجاد نظم رکن «فعلن» از پیوستگی دو هجای کوتاه تشکیل شده است. به چنین قانونی «سکته یا مکث» گویند که این هم جزو اختیارات شاعری است و شاعر مجاز است به جای یک هجای بلند، دو هجای کوتاه بیاورد.

همین طور در مثال زیر:

شعر من نان مصر را ماند　　شب بر او بگذرد نستانی

«بحر خفیف مخبون محذوف»

برای ایجاد رکن «فعلن» شاعر به جای دو هجای کوتاه، یک هجای بلند آورده، به طوری که به جای «ما» (اولین هجای کلمه ی ماند) و «نی» (آخرین هجای کلمه ی نتانی) که هر دو هجای بلند است، به جای آن دو هجای کوتاه آمده است.

میزان بندی اشعار:

در این قسمت، ریتم اشعار را بررسی نموده و برابر آنها ریتمهایی را در موسیقی منظور خواهیم کرد، (برای نمونه ریتم کوتاه را «چنگ» و ریتم بلند را «سیاه» در نظر می گیریم):

مثال:

توانا بود هرکه دانا بود

حال می بینیم ریتم به دست آمده، از تکرار یک هجای کوتاه و دو هجای بلند (یعنی یک چنگ و دو سیاه) تشکیل شده است. پس مشاهده می شود که ریتم اشعار کلاسیک فارسی معمولاً از تکرار یک رکن عروضی و یا از توالی ارکان مختلف بدست می آید.

اینکه اگر بخواهیم شعر بالا را در قالب میزان بندی قرار دهیم، در وهله ی اول می توان آن را به صورت میزان 5/8 در نظر گرفت:

و چنانچه به سیاه اول (و مشابه آن در رکنهای بعد) یک نقطه اضافه کنیم، به سادگی در میزان 6/8 جای می گیرد و برای قرار گرفتن آخرین نت هر مصرع در اول میزان می توان چنگ اول را از ضرب بالا شروع کرد. یعنی:

(در میزان بندی بالا، ریتم کوتاه ۱/۳ ضرب است).

حال اگر ریتم کوتاه را «دولا چنگ» (یعنی ۱/۴ ضرب) و ریتم بلند را برابر با «سیاه» بگیریم، چنین می شود:

= ضرب

و اگر بخواهیم آن را در قالب میزان بندی ساده ای منظور کنیم، کافی است که از دومین سیاه هر رکن، یک دولا چنگ کسر کنیم و آن را تبدیل به چنگ نقطه دار کنیم. به این ترتیب به آسانی در میزان 2/4 قرار می گیرد. بدین شکل:

مشابه ریتم قبل، مثالی دیگر:

چو عضوی به درد آورد روزگار
دگر عضوها را نماند قرار

شعری دیگر با دو قالب میزان بندی متفاوت:

ز هشیاران عالم هر که را دیدم غمی دارد
دلا دیوانه شو، دیوانگی هم عالمی دارد

اگر بخواهیم بیت شعری را در میزان 6/8 قالب بندی کنیم، خواهیم داشت:

به طواف کعبه رفتم به حرم رهم ندادند
که تو در برون چه کردی که درون خانه آیی
(حافظ)

و یا:

به خرابات شدم دوش مرا یار نبود
می زدم نعره و فریاد ز من کس نشنود
(عراقی)

خرما نتوان خورد از این خار که کشتیم
دیبا نتوان بافت ازین پشم که رشتیم
در کارگه کوزه گری رفتم دوش
دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش
(خیام)

جامی است که عقل آفرین می زندش
صد بوسه مهر بر جبین می زندش
(خیام)

حال اگر بخواهیم شعری را در میان بندی های مختلف بنویسیم:

دیدم نگار خود را می گشت گرد خانه
برداشته ربابی می زد یکی ترانه
چونست حال بستان ای باد نوبهاری
کز بلبلان برآمد فریاد بی قراری
امشب تو را به خوبی نسبت به ماه کردم
تو خوبتر ز ماهی من اشتباه کردم

نوعی دیگر:

همانطور که در فصول گذشته نیز گفته شد، در پیوند موسیقی با شعر، «تکیه» نقش مهم و اساسی دارد و با توجه به محل قرار گرفتن آن روی هجاها، هر کلمه معانی خاصی پیدا می کند. چون هر کلمه به تنهایی، واجد معنا یا معنای محدود و مشخصی است ولی همین که به تلفظ درآید، آن تأکیدها (تکیه ها) معانی مشخصی به کلمه می بخشد و تغییری در چگونگی شکل اصلی هجا ایجاد می کند. حال اگر این تکیه ها به نحو درستی در موسیقی آوازی رعایت نشود، چه بسا ممکن است معانی نامتناسبی به کلام بدهد. در نهایت چون قوام هر کلمه به هجای تکیه دار است، از این روست که گفته اند «تکیه جان کلام است».

اکنون در اینجا لازم است که با چند مثال، اهمیت تکیه را در اشعار زیر بیان کنیم:

مثلاً کلمه ی «توانا»: اگر تکیه روی هجای اول قرار گیرد، این معنی را می دهد که «توانا» نام شخصی است و مثلاً او را مورد خطاب قرار می دهیم. ولی اگر تأکید را روی هجای آخر بگذاریم، معرّف صفت فاعلی خواهد بود.

کلمه ی «خالی است»: اگر تکیه را روی هجای اول بگذاریم، یعنی: «یک خالی است». ولی اگر تکیه روی هجای آخر باشد، معنی «تهی بودن» را می رساند.

ـ توانا بود هر که دانا بود
ـ دیدم نگار خانه را می گشت گرد خانه
برداشته ربابی می زد یکی ترانه

مثال های ذکر شده در این فصل، از کتاب منتشر نشدهٔ «استاد دهلوی» انتخاب شده است.

مثال های زیر، نمونه هایی است از ردیف «استاد فقید ابوالحسن صبا» و «استاد فرامرز پایور» و ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت «شادروان استاد محمود کریمی»، که مطالب گفته شده در آنها بیشتر رعایت شده است. از جمله:

ـ گوشه «حصار» از آواز افشاری به روایت شادروان استاد محمود کریمی

نقش شیرین رود از سنگ ولی ممکن نیست
که خیال رخش از خاطر فرهاد رود

ـ گوشه «جامه دران» از آواز افشاری به روایت شادروان استاد محمود کریمی

تا به کی عاشق مهجور به امید وصال
بر سر کوی تو شاد آید و ناشاد رود

ـ گوشه «دشتستانی» از آواز دشتی در ردیف استاد صبا

در آن ساعت که با یاد من آید
فراموشم شود موجود و معدودم

ـ گوشه «زابل» چهارگاه از ردیف استاد فرامرز پایور

بالای خود در آینه چشم من ببین
تا با خبر ز عالم بالا کنم ترا

ماحصل مطالب ذکر شده، ساخته ای است روی شعر «آقای محمد نوعی» که با راهنمایی استادم «جناب آقای دهلوی»، تصنیف شده است.

دوست دارم همچو موجی در دل دریا بمیرم
بشکفم چون لاله ای خونین و در صحرا بمیرم
اشک شادی باشم و از دیده محنت بریزم
خنده شمعی شوم در دامن شبها بمیرم

یا بسایم بر ستیغ کوه‌ها شهپر چو عنقا
یا چو زیبا مرغکی در گوشه‌ای تنها بمیرم
بشکنم تاریکی شب را و زنجیرش نمایم
اختری سرگشته باشم، در ره فردا بمیرم
(محمد نوعی)

*. Iannis Xenakis Musique Architecture.P: 16-Caster man 1976.

۱ . به نقل از وزن شعر فارسی . تألیف : دکتر پرویز ناتل خانلری . ص ۵
۲ . اجمالی از تحقیق ا . ح . آریان‌پور در جامعه شناسی هنر . چاپ ۱۳۵۴ خورشیدی، ص ۷۰ .
۳ . دکتر شفیعی کدکنی ـ محمدرضا . ـ موسیقی شعر . ـ انتشارات آگاه . تابستان ۱۳۷۳ . چاپ چهارم . ص ۳. ج : ۲ .
4. Russian Formalist.
5. The resurrection of the word.
۶ . تاریخ ادبیات ایران . ص ۸۶ .
۷ . تاریخ سیستان، ص ۵۶ .
۸ . این شعر از اوست :
مهتری گر به کام شیر در است
شو خطر کن ز کام شیر بجوی
یا بزرگی و عز و نعمت و جاه
یا چو مردانت جنگ رویاروی
۹ . تاریخ ادبیات ایران . ص ۸۷ . (با اندکی تغییر)
۱۰ . من جمله لباب الالباب . محمد عوفی، به کوشش آقای سعیدنفیسی . تهران ـ اسفند ۱۳۳۵ . ص ۱۸ .
۱۱ . مقدمهٔ گاتاها، بخش نخست گزارش استاد ابراهیم پورداوود . بمبئی ۱۹۵۲ .
۱۲ . گنج سخن، آقای دکتر صفا . جلد اول ص پانزده مقدمه .
۱۳ . دربارهٔ منظوم بودن این آثار هیچ تردید نیست، رك : وزن شعر، آقای دکتر خانلری . ص ۳۷ .
۱۴ . مجلهٔ یغما، سال ۱۱ ، شماره ۷، ص ۲۸۹، مقاله‌ی سرود اهل بخارا (کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی)
۱۵ . تاریخ ادبیات در ایران، آقای دکتر صفا، ج اول، چاپ دوم، ص ۱۵۴ .
۱۶ . مقدمهٔ گنج سخن، جلد اول، ص ۹ .
۱۷ . مقدمه برهان قاطع، چاپ استاد معین، ص ۳۱ ـ ۲۵ و نیز مقالهٔ ایشان در مجله‌ی ایران‌آباد سال اول شماره‌ی ۷ .
۱۸ . موسیقی شعر . دکتر شفیعی کدکنی، ص ۵۶۵ـ۵۶۱ .
۱۹ . لباب الالباب، چاپ تهران به کوش سعید نفیسی، ص ۲۱ .
۲۰ . تاریخ ادبیات آقای دکتر صفا، ج اول، ص ۵۶۱ .
۲۱ . چهار مقاله‌ی عروضی، با تصحیح و تعلیقات آقای دکتر معین، چاپ سوم، زوار، ص ۴۴ .
۲۲ . تاریخ ادبی ایران، از قدیمیترین روزگار تا زمان فردوسی، ادوارد براون، ترجمه و تحشیه علی پاشا صالح، ص ۳۰ .
۲۳ . همان کتاب، ص ۲۶ .
۲۴ . تاریخ گزیده حمدالله مستوفی .
۲۵ . آرتور کریستین سن ـ شعر و موسیقی در ایران، انتشارات هیرمند، سال ۱۳۶۸، تهران، ص ۳۶ـ ۳۵ .
۲۶ . آرتور کریستین سن ـ ایران در زمان ساسانیان، ترجمه‌ی رشید یاسمی، چاپ دوم، ص ۵۰۷ .
۲۷ . بهار ـ تاریخ تطور شعر فارسی، به کوشش تقی بینش، مشهد، ص ۱۳ .
۲۸ . همایی ـ تاریخ ادبیات .
۲۹ . استاد علی اکبر دهخدا ـ لغت نامه‌ی دهخدا، ذیل خسروانی .
۳۰ . ناظم الاطباء .
۳۱ . مختارات من کتاب اللهو الملاهی لابن خرداذبه، ص ۱۶ که از روی نسخه‌ی منحصر بفرد موجود در کتابخانه‌ی مرحوم حبیب محقق مشهور عرب به کوشش الاب اغناطیوس عبده الخلیفه الیسوعی در مطبعهٔ کاتالیکی بیروت سال ۱۹۶۱ چاپ شده است .
۳۲ . مروج الذهب، مسعودی، چاپ مصر، مطبعه‌ی بهیه، ج ۲ ، ص ۶ ـ ۴۵۵ .
۳۳ . به نقل از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، ۱۶ فروردین ۱۳۴۲ مشهد .
۳۴ . ـ فرانسه : Intensite و ـ انگلیسی : Intensity .
۳۵ . ـ فرانسه : Duree و ـ انگلیسی : Continuance .
۳۶ . ـ فرانسه : Hauteur و ـ انگلیسی : Pitch (و در پاره‌ای موارد Height نیز گفته اند .)
37. Timbre
۳۸ . حسینعلی ملاح، پیوند موسیقی و شعر . ص ۷۱ .
۳۹ . دکتر پرویز ناتل خانلری ـ وزن شعر فارسی . ص ۹۸ .
۴۰ . به فرانسوی : Accent و به انگلیسی : Emphasis .
41. Accent Dintensite.
42. Accent Expiratoire.
43. Accent Dehouteur.
44. Accent musical.
45. J. d. Oconnor: Better English Pronounciation, 1976, London, P: 137.
46. Les Mots Sonores.
۴۷ . حافظ و موسیقی، حسینعلی ملاح . ص ۷ .
۴۸ . به نقل از دیوان شمس، مولانا .
۴۹ . به نقل از کتاب پیوند شعر و موسیقی، حسینعلی ملاح، ص ۸۱ .
50. Refrain.
۵۱ . دیوان شمس . مولانا .
۵۲ . النقد الادبی، احمد امین ص ۷۳ و ۷۲ .
53. Dictionary of World Literary Terms, P: 395.
54. Schutze, J. s, Versuch einer Theorie des Reims nach Inhalt und form, 1802.
۵۵ . الفن ومذاهبه فی الشعر العربی، دکتر شوقی ضیف . ص ۵۰ـ۴۷ .
۵۶ . حسینعلی ملاح ـ پیوند شعر و موسیقی . ص ۹۱ـ۹۰ـ۷۹ .
۵۷ . دکتر فرشید ورد ـ گلستان خیال حافظ . ص ۱۱۸ .
۵۸ . تاریخ موسیقی نظامی ایران . ص ۱۳ و ۱۲ .
۵۹ . همان کتاب . همان صفحه .
۶۰ . همپرسه خسروپروز ویسپوهر قبادی ـ برگردان متن پهلوی : ایرج ملکی ـ از انتشارات مجله موسیقی ـ سال ۱۳۴۴ . ص ۱۵ .
۶۱ . مجله‌ی مهر ـ سال پنجم ـ شماره‌ی نهم، مقاله به قلم ملک الشعرای بهار .
۶۲ . حسینعلی ملاح ـ پیوند شعر و موسیقی . ص ۱۰۶ـ ۱۰۷ .
63. Spentamainyu.
۶۴ . حسینعلی ملاح ـ پیوند موسیقی و شعر . ص ۱۱۶ .
۶۵ . روح الله خالقی ـ سرگذشت موسیقی ایران . ج : اول . ص ۳۶۴ .
۶۶ . حسین حیدرخانی (مشتاقعلی) . سماع عارفان ـ انتشارات سنایی . ۱۳۷۴ . تهران . ص ۱۰۲ .
۶۷ . ماهنامه‌ی ادبستان . شماره‌ی ۳۵ . آبان ۱۳۷۱ . ص ۲۰ .
۶۸ . کل مبحث برگرفته و خلاصه شده از جزوه‌ی درس «آشنایی با موسیقی بومی مناطق ایران ۱ و ۲» دکتر امیراشرف آریان پور می باشد .
۶۹ . علی اکبر شیدا ـ نوت و شعر این ترانه در مجله‌ی موسیقی رادیو ایران (شماره ۸ مرداد ۱۳۳۷) به چاپ رسیده است .
۷۰ . حسین حیدرخانی (مشتاقعلی)، سماع عارفان . ص ۶۹ .
۷۱ . ترانه‌ی مولود نبی ـ اثر علی اکبر شیدا .
۷۲ . ملک الشعرای بهار ـ مجله‌ی مهر ـ شماره ۱۱ ـ سال پنجم ـ فروردین ۱۳۱۷ . مقاله «شعر در ایران» .
73. Erlich, V: Russian formalist. P: 213.