امیرخسرو دهلوی و موسیقی دیوان او

دکتر عباس کی‌منش*

چکیده

در ایـن مقالـه کوشـش شـده اسـت کـه در احـوال امیـر خسـرو و مرشـد وی، نظام الدین اولیا، سخنی هر چند کوتاه در میان آید و نگاهی گـذرا بـه محـیط زنـدگانی امیرخسرو از چشم‌انداز موسیقی کرده شود و نقش خسـرو در پیونـد موسـیقی ایـران و هند مورد بررسی قرار گیرد و ویژگی‌هـای موسـیقیایی شـعر وی در تـرازوی عـروض فارسی سنجیده شود و هنر شاعری وی نموده آید.

کلید واژه:

امیرخسرو، شعر، وزن، موسیقی، هنر.

* – استاد دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران.

مقدمه

امیرخسرو دهلوی را خسرو قلمرو معانی گفته‌اند و صاحبقران سواد اعظم سخندانی – برخی وی را سلطان‌الشعراء و برهان‌الفضلا لقب داده‌اند. گاهی در وادی سخن یگانهٔ عالمش خوانده‌اند و نقاوهٔ بنی‌آدم[۱]. خسرو بزرگ‌ترین نمایندهٔ زبان فارسی در همهٔ شبه قاره است.

از ورود زبان فارسی به آن سرزمین تاکنون، هر چند شاعر توانایی چون مسعود سعد لاهوری در شعر و جلّابی هجویری در نثر در گسترش زبان فارسی در آن سرزمین سهم عظیمی تکفّل کرده‌اند و لیکن در آن میان تأثیر سخن‌دانی و معنی‌آفرینی خسرو در گسترهٔ شعر و نثر فارسی نکته‌ای است درخور تأمل.

اصل خسرو را از هزارهٔ بلخ گفته‌اند و هم‌شهری جلال‌الدین محمد. پدرش امیر سیف‌الدین لاچین به هند افتاد و در قصبهٔ پتیالی Patiali از توابع دارالخلافهٔ دهلی رنگ اقامت ریخت و دختر عمادالملک را که از امراء عصر بود در حبالهٔ نکاح درآورد و خسرو از بطن این دختر در سال ٦٥١ هـ.ق. ولادت یافت.[۲]

نوشته‌اند که پدرش او را در خرقه‌ای پیچیده پیش مجذوبی برد و چون نظر فقیر بر امیر افتاد، فرمود آوردی کسی را که دو قدم از خاقانی پیش خواهد رفت. چون به سنّ تمییز رسید بنابر استعداد فطری در فرصت کمی به انواع کمالات آراسته گردید و از سلاطین و امراء اعزاز و اکرام بسیار یافت و دست ارادت به دامن شیخ نظام‌الدین اولیاء زد، از صوفیان بزرگ آن عصر.

شیخ نظام‌الدین بدایونی دهلوی چهارمین عارف بزرگ شبه قارهٔ هند و پاکستان و بنگلادش است بعد از معین‌الدین چشتی، قطب الدین بختیار کاکی، فریدالدین گنج شکر.[۳]

شیخ نظام‌الدین اولیا شش ماه پیش از امیرخسرو در تاریخ هجدهم ربیع الآخر سال ۷۲۵ هـ جهان فانی را وداع گفت و در دهلی در آغوش خاک آرمید. و امیرخسرو در روز چهارشنبه هجدم شوال همان سال به سیر رضوان گریخت و بخت بلندش مدفن وی را پایین مقبرهٔ پیرش شیخ نظام‌الدین اولیا تعیین کرد.

شیخ نظام‌الدین را بدان اندازه با امیرخسرو موّدت بود که می‌گفت: اگر بـرای بـه خاک سپردن دو جسد در یک قبر مانع شرعی در میان نبود، وصیت می‌کردم کـه مـن و خسرو در یک قبر به خاک سپرده شویم.[٤]

گویند امیرخسرو چهل سال صائم‌الدهر بـود و بـا حضـرت سـلطان‌المشـایخ بـه طریق طی ارض حج گزارده بود.

گفته‌اند که وی «هرشب در وقت تهجّد هفت سی پاره قرآن خواندی».[٥]

بررسی پیشینهٔ موسیقی در شبه قارّه

پس از استقرار حکومت مسلمانان در شمال هندوستان در آغاز قرن هفتم هجری تا عهد امیرخسرو دهلوی (م-۷۲۵ هجری) هیچ‌گونه تلاش مهمّـی از جانـب مسـلمانان که اغلب فارسی‌زبان بودند در راه آموزش و تدوین حکمت هندی مشـاهده نمـی‌شـود. کوشش‌های امیرخسرو در راه تلفیق فرهنگ هندی با فرهنگ ایرانی بـه ویـژه در حـوزهٔ موسیقی راهی را که بعد از ابوریحان بیرونی تقریباً مسدود مانده بود، گشود. علاءالدین خلجی (٦٩٥-۷۱٥ هجری) نخستین حکمران دهلی است که بـه موسـیقی هنـدی ابـراز علاقه نمود و موسیقی دانان جنوب هند را در دربار خویش گردآورد.

افزون بر دربار دهلی، حکمرانی‌های کوچک مسـلمانان در اکنـاف هنـد همـواره علاقهٔ شدید خود را نسبت به فرهنگ و حکمت هندی نشان می‌دادند.

اگر چه سلاطینی چون سلطان حسین شرقی پادشاه جونپور (٨٦٢-٨٨٤ هجری)، سـلطان مظفّـر دوم (۹۱۷-۹۳۲ هجـری) و سـلطان بهـادر (۹۳۲-۹٤۳ هجـری) پادشـاه گجرات و برخی دیگر از جمله سلاطینی هستند که در زمرهٔ بزرگتـرین افـرادِ سـهیم در توسعهٔ فرهنگ و دانش هندی جدّی بلیغ در کار آورده‌اند امّا کوشش‌های رسمی در این راه از عصر اکبر گورکانی (٩٦٣-١٠١٤ هجری) پادشاه هند آغاز گردید. چه بـه اشـارت این پادشاه بزرگ نسبت به ترجمهٔ کتب سانسکریت به فارسی سعی وافی در میان آمـد. بدین نحو که با همکاری همه جانبهٔ پاندیتهای هندی و دانشمندان فارسی‌زبان شبه قـارّه بسیاری از کتب اساسی زبان سانسکریت رنگ فارسی گرفت.

سنّت مطالعه در سانسکریت و تمایل به علوم هندی که در عصر اکبر آغـاز شـد تا دوران جهانگیر (١٠١٤-١٠٣٧ هـ) و پسر و جانشینش شاه جهان (١٠٣٧-١٠٦٨ هـ)

ادامه یافت. داراشکوه فرزند ارشد و ولی‌عهد شاه جهان چنان به سانسکریت و حکمت هندی دل بسته بود که خود پنجاه اوپانیشاد Upanishad را تحت عنوان **سرّاکبر** به فارسی در آورد. اگر چه دست تقدیر بر سرنوشتش رقم شهادت زد و به دست برادرش اورنگ زیب در سال ۱۰۶۹ هـ ق کشته شد.

نکته آن که این سلاطین در ترجمهٔ کتب فرهنگ هندی از جمله کتب موسیقی یا سنگیت جدّی بلیغ عرصه داشتند (منظور از واژهٔ سنگیت نوازندگی و خوانندگی و پایکوبی و دست‌افشانی است).

کم نیستند حکمرانان هندی که موسیقی را در دربار خود زیر نظر داشته و آن را از لوازم اساسی کلّیهٔ جشن‌ها و مراسم درباری شناخته‌اند لیکن در عهد اکبر گورکانی موسیقی و موسیقی‌دانان مرتبه‌ای بس بلند یافته‌اند.

ابوالفضل علامی مؤلف کتاب **آیین اکبری** در این باب می‌نویسد که اعلیحضرت توجه فراوان به موسیقی مبذول می‌دارند و از کلیّه موسیقی‌دانان حمایت می‌کنند. گروه بسیاری از موسیقی‌دانان جمیع ملل، هندی، ترک، ایرانی و کشمیری اعم از زن و مرد در دربارش گرد آمده‌اند. دستهٔ موسیقی دربار به هفت گروه تقسیم شده و هر گروه، خاص یک روز از ایّام هفته است[۶].

حمایت دربار از موسیقی تا اوایل عهد اورنگ‌زیب تداوم یافت لیکن وی در سال دهم از جلوس خود (۱۰۷۸ هجری) موسیقی‌دانان را از دربار اخراج و موسیقی را در کلیّهٔ مراسم تحریم نمود[۷]. با این همه جای شگفتی است که بهترین کتب در باب موسیقی به زبان فارسی در همین دوران جامهٔ تألیف پوشید.

باب پنجم کتاب **تحفة الهند** دربارهٔ موسیقی، مفصّل‌ترین و دقیق‌ترین نوشته به زبان فارسی در موسیقی هندی است بنابر نوشتهٔ این کتاب موسیقی هندی بر دو اساس مبتنی است: نخست سُر Sur که به فارسی آن را آهنگ گویند. دوم Rag راگ که در زبان فارسی مقام گفته می‌شود. سُر که عبارتست از تداوم صدا در طول آهنگ، هفت مرتبه دارد و راگ ترتیبی از حدّاقل پنج آهنگ از آهنگ‌های هفت‌گانه است. این تقسیم‌بندی تا حدّی شباهت دارد به تقسیم‌بندی موسیقی سنتی ایران که شامل هفت

دستگاه اصلی است: شور، ماهور، همایون، سه‌گاه، چهارگاه، نوا و راست پنجگاه و پنج آواز: اصفهان، ابوعطا، بیات ترک (بیات زند)، افشاری و دشتی[۸].

نکته این‌جاست که موسیقی هندی در طول تاریخ یک بُعدی باقی نمانده است بلکه در طی قرون تغییراتی در آن حاصل گردیده که مهمترین این تحولات دخول آهنگ‌های ایرانی در آهنگ‌های هندی در عصر امیرخسرو دهلوی بوده است[۹]. امیرخسرو چندین راگ یا مقام جدید اختراع کرده و با تلفیق یک راگ هندی و یک مقام موسیقی ایرانی راگی تازه آفریده که مؤلف *تحفة الهند* دوازده مقام از مقام‌های تصنیفی امیرخسرو را به شرح بازگفته است و چون خود در موسیقی استادی توانا بود چند نوع ساز (وسیلهٔ موسیقی) از جمله ستار و طبله (نوعی تنبک) را اختراع کرده است.

نبوغ خسرو پیوندساز موسیقی ایران و هند

تلفیق و ترکیب موسیقی ایرانی و هندی در کتاب *تحفة الهند* کاربردهای علمی و نظری یافته است. بنابراین میزان کوشش‌های دانشمندان و موسیقی‌دانان شبه قارّه از جمله امیرخسرو در تلفیق گوشه‌های موسیقی ایرانی و راگ‌های هندی کاری است شگرفِ و در خور تحسین علمی بسیار.

نبوغ و ذوق سرشار امیرخسرو که به این فن ظریف توجه داشت در اندک زمانی آن را به پایه‌ای رسانیده است که از ششصد سال پیش از او هیچ موسیقیدانی در هند بدان پایگاه دست نیافته است.

در زمان خسرو نایک گوپال در تمام هندوستان استاد مسلّم موسیقی شناخته می‌شد، چه نوشته‌اند هزار و دویست شاگرد داشت که «سنگاسن» یعنی تخت او را مخصوصاً بر دوش گرفته می‌بردند[۱۰].

امیرخسرو افزون بر اطلاع دقیق و مهارت کامل در موسیقی هندی، با موسیقی ایرانی و آهنگ‌ها و ردیف‌های آن به استادی آشنا بود. بدین لحاظ موسیقی ایرانی و هندی را با هم تلفیق نموده و خود پرده‌ها و آهنگ‌های بسیاری اختراع کرده که آن آهنگ‌ها در نزد موسیقی‌دانان هندی از اعتبار ویژه‌ای برخوردار است.

خسرو را از لحاظ اشراف در موسیقی و بکار داشت اوزان مختلف در شعر و ابداع اوزان جدید شعری می‌توان به همشهری او جلال‌الدین مولوی تشبیه کرد.

دولتشاه سمرقندی که یکصد و هفتاد و یکسال پس از رحلت امیرخسرو **تذکرةالشعرا** را به پایان رسانیده می‌نویسد: امیرخسرو با وجود فضایل صوری و معنوی در علم موسیقی وقوف تمام داشته، نوبتی مطربی با او بحث کرد که علم موسیقی از جملهٔ علوم ریاضت است و به شرف از علم شعر و شاعری افضل است و امیرخسرو در الزام معنی این قطعه در بحر رمل مثمّن محذوف می‌فرماید:

مطربی می‌گفت خسرو را که ای گنج سخن — علم موسیقی ز علم شعر نیکوتر بود
زآن که آن علمی است کز دقّت نیاید در قلم — لیک این علمی است کاندر کاغذ و دفتر بود
پاسخش دادم که من در هر دو معنی کاملم — هر دو را سنجیده بر وزنی که آن در خور بود
نظم را کردم سه دفتر ور به تحریر آمدی — علم موسیقی سه دفتر بودی ار باور بود
نظم را علمی تصوّر کن به نفس خو تمام — کو نه محتاج اصول و صوت خنیاگر بود
گر کسی بی‌زیر و بم نظمی فرو خواند رواست — نی بمعنی هیچ نقصان، نی بلفظ اندر بود...
نای‌زن را بین که صوتی دارد و گفتار نی — لاجرم محتاج در قول کسی دیگر بود
پس درین صورت ضرورت صاحب صوت و سماع — از برای شعر محتاج سخن‌پرور بود
نظم را حاصل عروسی دان و نغمه زیورش — نیست عیبی، گر عروس خوب بی زیور بود

(دولتشاه سمرقندی، تذکرة الشعراء، ۱۳٦٦، ۱۸٤)

در این قطعه واژگان زیر از نوع اصطلاحات موسیقی است که امیر خسرو به کار داشته و آن شاهدی است صادق بر وقوف کامل خسرو به اصطلاحات موسیقی ایرانی: مطرب، موسیقی، شعر، اصول، صوت، خنیاگر، زیر، بم، نای زن، (صوت)، قول، (صوت)، سماع، نغمه که توضیح و شرح آنها را در کتبی چون ***مقاصد الالحان*** و ***جامع الالحان*** عبدالقادر مراغی (ف ۸۳۷ هـ .ق)، و ***بحور الالحان*** فرصت شیرازی، ***حافظ و موسیقی*** استاد فقید حسینعلی ملّاح، ***منوچهری دامغانی و موسیقی***، حسینعلی ملّاح، ***پیوند شعر و موسیقی آوازی*** ، استاد حسین دهلوی، ***واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین*** تألیف استاد مهدی ستایشگر توان دید.

بر روی هم امیرخسرو در فنّ موسیقی به عنوان مخترع و استاد مسلّم الثبوت در تاریخ موسیقی هند شناخته شده و به عنوان هشتمین نائیک (آهنگساز) در جهان موسیقی شهرت یافته است، هر چند از او کتابی در این علم در حال حاضر به دست نیست امّا نقش او را در تلفیق موسیقی هندی و ایرانی نادیده نتوان گرفت. به گفته شبلی نعمانی پس از خسرو هیچ کس نتوانست به مرتبهٔ نائیک نایل آید[۱۱].

خسرو به سبب طبع موزون و ذهانت و فطانت خدا داد در این هنر مهارتی توصیف‌ناشدنی به دست آورد به گونه‌ای که نائیک گوپال، که سرآمد روزگار در این فن بود، ثناخوان کمال هنرش گردید[۱۲]. استاد اقبال صلاح‌الدین می‌نویسد که امیرخسرو با ترکیب موسیقی هندوستانی و موسیقی ایرانی چندین راگ (آهنگ و نت) ابداع کرد که تا امروز رایج‌ترین و متداول‌ترین راگ‌ها در این علم محسوب می‌شود. این آهنگ‌ها و نُت‌ها عبارتند از: «غارا»، «سرپردا»، «زیلف» و بسیاری از آهنگ‌ها و نت‌های دیگر که همه از اختراعات این شاعر و موسیقی‌دان بزرگ نیمه دوم قرن هفتم و رُبع اول قرن هشتم هجری است. افزون بر آن‌چه در قلم آمد استاد اقبال صلاح‌الدین آهنگ‌هایی چون نقش، گل، ترانه، قول و بسیاری دیگر از این نوع نغمات را از مخترعات آن موسیقی‌دان بزرگ عالم بشریّت دانسته است.

اطلاعات خسرو را در موسیقی از اصطلاحات موسیقیایی که در دیوان او به کار رفته است توان دانست. چنان‌که چهار اصطلاح به کارگرفته شده در بیت زیر خبر از این معنی می‌دهد:

سماع در دل من کارکرد و سینه بسوخت هنوز مطرب ما را ترانه در چنگ است

(خسرو، کلیات غزلیات، تصحیح اقبال صلاح‌الدین، تجدید نظر سیدوزیر الحسن عابدی، لاهور، ج۱، ۶۱۷)

در بحر مجتث مثمّن مخبون اصلم مسبغ (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لان) با قافیهٔ «گ» و ردیف «است»: که واژگان: سماع، مطرب، ترانه، چنگ» از اصطلاحات موسیقیایی است که در این بیت به چیرگی به کار داشته شده است.

سماع، لفظی است از مصطلحات صوفیان. اگرچه بزعم برخی با تغنّی و غنا مغایر می‌نماید و لیکن در حقیقت یادآور همان مفاهیم نوازندگی و خوانندگی یا تغنّی و غناست که در این بیت در معانی آهنگ و آوا، لحن و نغمه به کار گرفته شده است.

مطرب: به معنی رامشگر و خنیاگر آمده است و به طور عام به خواننده و نوازنده و آهنگ‌ساز و موسیقی‌دان اطلاق می‌گردد[۱۳].

ترانه: از اقسام تصانیف است که در موسیقی قدیم نیز کاربرد داشته و به معنیِ نغمه آمده است؛ و در فرهنگ نظام در مفهوم سرود و اشعار ملّی و وطنی عنوانی خوش یافته است.

شمس قیس ترانه را از مخترعات بحر هزج دانسته و از قالب‌های موسیقی آوازی ایران، که در روزگاران قدیم (قبل از اسلام) با ابیاتی موسوم به فهلویات تغنّی می‌شده سخن در میان آورده و بعد از اسلام نیز رباعیات نام گرفته است؛ لسان الغیب این واژه را چنین به کار داشته است:

سرود مجلست اکنون فلک به رقص آرد که شعر حافظ شیرین‌سخن ترانهٔ تست

(حافظ، دیوان غزلیات، ۵۰)

اما در فرهنگ‌ها، ترانه را تصنیفی دارای سه گوشه ذکر کرده‌اند، هر یک به طرزی[۱۴].

چنگ: سازی است از خانوادهٔ آلات موسیقیِ رشته‌ای مطلق. برخی نوشته‌اند که چنگ سازی است که بر روی آن پوست کشند و اوتار آن را بر ریسمان‌های مویین بندند.

از پاسخ[۱۵] امیرخسرو به مطرب این نتیجه دستیاب می‌شود که شعر و موسیقی همچون شعر و نقّاشی در طول روزگاران زندگی مشترکی را پشت سر نهاده‌اند. از زبان تودهٔ مردم شعر با آواز و آهنگ شنیده می‌شود. تاریخ پیدایش این دو هنر نیز جز این نشان نمی‌دهد. زیرا هیچ یک از دو هنر شعر و موسیقی و یا شعر و نقّاشی اختراع تمدّن بشر نیست بلکه تراوش روح انسان بدوی است.

انسان ابتدایی در حین کار جمعی رفتاری داشته است موزون، چه با یکدیگر پیش و پس می‌رفتند، دست‌ها را بالا و پایین می‌بردند، ابزارها را به کار می‌انداختند و دم می‌زدند. همان گونه که حتّی امروز هیزم‌شکنان هنگام زدن تبر به چوب، نفس خود را به شدّت و با صدا از سینه بیرون می‌رانند مردم ابتدایی نیز موافق حرکات موزون خود، شهیق و زفیر می‌کشیدند و از حنجره اصواتی خارج می‌کردند. اصوات ناشی از حنجره که با اصوات ناشی از برخورد ابزارهای کاربر مواد مورد عمل ملازم بودند، به

سبب وزن کار، بهره‌ای از هماهنگی داشتند. بدیهی است که انسان‌های ابتدایی در ضمن کار، به مقتضای احوال خود، کلماتی هم بر زبان می‌راندند. از این کلمات که در نظر آنان عواملی جادویی به شمار می‌رفتند و منظّماً بوسیلهٔ «فریادکار» و «صدای ابزار» قطع می‌گردیدند ترانه‌های ابتدایی پدید آمد. همچنان‌که وزن کار موجب موزونیّت حرکات بدن و اصوات انسان و پیدایش ترانه شد، اصوات ابزارهای کار نیز انسان را به ساختن ابزار موسیقی کشانید[۱۶]. حتی برخی از ابزارهای موسیقی مستقیماً از ابزارهای کار فراهم آمدند از این جمله است شماری از سازهای زهی باستانی که با الهام از کمان ساخته شده‌اند که یکی از ساده‌ترین آنها «چنگ» است[۱۷].

وابستگی شعر با موسیقی در بین عوام به هیچ وجه دامنهٔ کاربرد این هنرها را تنگ نمی‌کند. آنان در سوگ، شادی، خلوت و جلوت، کلامی موزون و آهنگی متناسب دارند و اغلب آن دو هنر را مانند تار و پود یک بافته عرضه می‌نمایند ولی به طورکلّی وابستگی موسیقی به شعر به اندازهٔ وابستگی شعر به موسیقی نیست. چه بسیار که شعر خاموش ماند و موسیقی سخن گوید و یا قابلیّت عرضه شدن یابد. بنابراین اگر گفته می‌شود که در فرهنگ عوام هنر شعر مانند هنرهای دیگر وابسته به موسیقی است و در معیّت موسیقی امکان عرضهٔ مؤثّر می‌یابد، می‌تواند درست باشد ولی با همهٔ این احوال هنر شعر در فرهنگ عوام جایگاهی دارد که موسیقی از آن بی‌بهره است. مثل انتقال اندیشه و عواطفی می‌باشد که بدون نیروی کلام امکان‌پذیر نیست از همین جهت است که گاهی یک تصنیف یا یک ترانه مورد پیگرد قرار می‌گیرد و اغلب از بین می‌رود ولی آهنگی که در ارائه و عرضهٔ چنین کلامی بکار داشته شده مصون می‌ماند و بعدها در خدمت کلامی دیگر قرار می‌گیرد.

نه تنها کارل بوخر (Karl Buecher) بلکه عموم محقّقان علم موسیقی گواهی می‌کنند که اوّلاً موسیقی با آواز آغاز گردیده و آواز از تکامل «فریاد کار» و «صدای ابزار» نشأت گرفته است، ثانیاً ابزارهای کار به عنوان زمینه و مسطورهٔ ابزارهای موسیقی در کار آمده است.

سخن این‌جاست که وزن ترانه با اصوات زندگی گره خورده و توافقی دقیق یافته است. شعر شناسان قدیم اسلامی متذکّر شده‌اند که اوزان شعر از اوزان اصوات

زندگی واقعی مأخوذ است. مثلاً غناء الرکبات (آواز سواران) آوازی بود که در حین سواری شتر و اسب خوانده می‌شد و با حرکات سواری توافق داشت. مسعودی در ***مروج الذهب*** آورده است که به نظر پیشینیان، وزن کهنهٔ حُدی که در بحر رجز است در حرکت شتر مجسّم می‌شود[۱۸]. یعنی چهار مستفعلن که رجز مثمن سالم نامیده می‌شود و خسرو را در این بحر غزل‌های متعدد است:

ماهی گذشت و شب نخفت این دیدهٔ بیدار من　　یادی نکرد از دوستان یار فراموش‌کار من

(دیوان، ٤٦٢)

یکدم فراموشم نئی گرچه نیاری یاد من　　انصاف حسنت می‌دهم با آن‌که ندهی داد من

(دیوان، ٤٦١)

و یا این غزل در بحر رجز مثمن مطویّ مخبون مذال عروض (مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن):

خواب زچشم من بشد چشم تو بست خواب من　　تاب نمانده در تنم زلف تو برد تاب من

(دیوان، ٤٦٥)[۱۹]

امروز به نوع خاصی از آهنگ در موسیقی ایرانی «زنگ شتر» می‌گویند و آن از نغمه‌های ردیف موسیقی معاصر است در دستگاه‌های همایون و راست‌پنجگاه که با مختصر تغییراتی در دستگاه‌های سه‌گاه و چهارگاه نیز کاربرد دارد و استاد ابوالحسن صبا آن را به وزن چهار ضربی اجرا نموده است. این آهنگ از وزن گام‌های شتران گرفته شده است[۲۰]. و برخی از صاحب‌نظران گفته‌اند که بحر ترانه (مفعول مفاعلن مفاعیلن فع) را اوّل بار شاعری از کودکی فراگرفت؛ آن جا که وی هنگام گوی بازی، موافق حرکات گوی خود، می‌گفت: «غلتان غلتان همی رود تا بُن گو»[۲۱].

همان گونه که قالب و موضوع ترانه‌های ابتدایی از بستگی شعر و زندگی عملی خبر می‌دهد، طرز پیدایش ترانه‌ها نیز این نکته را به اثبات می‌رساند، و آثار «صدای ابزار» یا «فریاد کار» در برخی از آنها بدین حقیقت صراحت دارد.

نکته آن که خسرو به سبب اطلاعات جامعی که از موسیقی دارد در به‌کارداشت اصطلاحات موسیقیایی ابتکاری معنی آفرین عرضه نموده و در پیوند مضامین شعر با موسیقی جدّی بلیغ مبذول داشته است.

آفرینش نغمات موسیقی با اعداد

آفرینش آهنگ‌های دلپذیر با اعداد، کاری است که خسرو در ادب فارسی با تسلط بر موسیقی ایرانی و هندی به استادی از عهدهٔ آن بر آمده است. بیت زیر مطلع غزلی است در این معنی، در بحر رجز مثمن مطوی مخبون (مفتعلن مفاعلن، مفتعلن مفاعلن) که گواه گفتهٔ ما است:

ای زده ناوکم به جان یک دو سه چار و پنج و شش کشته چو بنده هر زمان، یک دو سه چار و پنج و شش

(خسرو، کلیات غزلیات، ج۲، ۵۲۷)

و این آهنگی است خوش که از حرکت قطار شتران، گوش جان هر صاحب ذوقی را می‌نوازد، و کاری است شگرف و ابتکاری و نوعی نوآوری در حوزهٔ تلفیق اعداد با موسیقی در قالب غزل فارسی و این توفیق کمتر شاعری را جز خسرو دست داده است.

اندیشهٔ خسرو حلقهٔ اتصال افکار مردم ایران و هند

اندیشهٔ خسرو حلقهٔ اتصال افکار مردم ایران، هند و مردم آسیای میانه و ماوراءالنهر است.

دو شاعر بزرگ زبان فارسی درفش شعر عارفانه و عاشقانه را در دو سرزمین غیر ایرانی برافراشتند؛ جلال‌الدین مولوی در آسیای صغیر و امیر خسرو دهلوی در شبه قارّه، شاید بدان سبب که مردم ایران را با مردم این دو سرزمین پیوندی است قلبی و معنوی؛ و آنان را فرهنگی است مشترک که مردم ایران را با بنیانگذاران آن نوابغ این سرزمین‌ها بوده‌اند.

امیرخسرو پایه‌گذار سبک سخنی است که بعد از او راه تکامل پیموده و عنوان سبک هندی گرفته است. وی علاوه بر کسب افتخار بنیانگذاری سبک مزبور، از راه تلفیق موسیقی ایرانی با موسیقی هندی به نوآوریها و ابتکاراتی دست زده است که گذشته از تخلید نامش، در عالم هنر نیز حلقهٔ اتّصال رشتهٔ برادری ایرانیان و همهٔ مردم شبه قارّه شده است. بدیهی است که روح بزرگ خسرو در انتظار ادای حقّ اوست از سوی ایرانیان و هندیان و مردم کشورهای آسیای میانه.

آن‌چه او را از مضامین بکر و معانی رنگین دل‌انگیز در اطوار سخن میّسر گشته هیچ شاعری را از متقدّمان و متأخران در سرزمین هند دست نداده است و به قول محدّث دهلوی، در طرز سخن بر فرمودِ شیخ خود رفته است که گفت سخن بر طرز اصفهانیان گوی[۲۲] خسرو از جمله سخنورانی است که دل پاک بی‌کینه و صداقت و صمیمیت و وسعت معلومات و ذهن وقّاد وی سبب خلق آثار متعدد و افزونی برکت در تصنیفاتش گشته است. چه صاحب **خزینةالاصفیا** می‌نویسد که تصانیف خواجه خسرو از نظم و نثر از حدّ نود و نه گذشته است[۲۳]. خسرو را در بداهه گفتن طبعی وقّاد است چه نظم کتاب ***مطلع الانوار*** را در جواب ***مخزن الاسرار*** نظامی در دو هفته تمام کرده است. صاحب **خزینةالاصفیا** این بیت را در بحر مضارع مثمن اخرب (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن // مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن) در شمار اشعار فی البداهۀ او یاد کرده است.

زلفت زهر دو جانب خونریز عاشقان است چیزی نمی‌توان گفت روی تو در میان است

(خزینةالاصفیا، ج۱، ۳٤۱)

گویند که در بعضی از مصنّفات خود نوشته است که اشعارش از پانصد هزار کمتر است و از چهارصد هزار بیشتر[۲٤].

اوزان دوری در شعر امیرخسرو

اوزان خوش آهنگ به کار رفته در دیوان خسرو بازتاب تسلّط و تأثیر ذهن موسیقیایی اوست. نکته آن که یکی از ویژگی‌های عروض شعر فارسی اشتمال آن است بر اوزان خاصّی به نام اوزانِ «دوری» یا «متناوب» یا «دوپاره» که در این اوزان هر مصراع از دوپاره تشکیل می‌گردد که وزن پارۀ دوم، تکرار پارۀ اول است[۲۵] به عبارت دیگر در وزن «دوری» هر نیم مصراع در حکم یک مصراع است؛ مانند بیت زیر در بحر مضارع مثمن اخرب (مفعولُ فاعلاتن، مفعولُ فاعلاتن// مستفعلن فعولن، مستفعلن، فعولن)[۲٦].

ما را زکوی جانان عزم سفر نباشد بی‌عمر زندگانی کس را بسر نباشد

(خسرو، کلیات غزلیات، ج۲، ٦۸٤)

که بعد از پارهٔ اوّل هر مصراع، وقفه یا مکثی صورت می‌گیرد؛ هرچند که در بسیاری از اوزان غیردوری نیز این مکث یا وقفه محلّ ظهور می‌یابد.

اوزان دوری از ارکان متناوب تشکیل می‌شود نه از تکرار یک رکن. بسیاری از اوزان غیردوری نیز متناوب هستند. مانند بیت زیر در بحر مجتّث مثمّن مخبون (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن):

ز دور نیست میسّر نظر به روی تو ما را چه دولتی‌ست تعالی الله از قد تو قبا را

*(خسرو، **کلیات غزلیات**، ج۱، ۸۲)*

از اوزان دیگری که شعر خسرو بدان نمود تازه‌ای یافته است چهار بار مستفعلن است. یعنی بحر رجز مثمن سالم که غزل به مطلع زیر نمایندهٔ آن است:

بهر تو خلقی می‌کشد آخر من بدنام را بس می‌نیابم، چون کنم وه این دل خودکام را

*(خسرو، **کلیات غزلیات**، ج۱، ۱۲۶)*

و نظیر آن است مطالع غزلهای زیر:

زان غمزهٔ خونخوارِ جان افگار خوش می‌آیدم ناخوش بود زخمِ نهان، زان یار خوش می‌آیدم

(خسرو، کلیات غزلیات، ج۳، ۳۵۱)

یارب چه باشد گه گهی جانان در آغوش آیدم مستسقیِ لعلِ ویم، یک شربت نوش آیدم

(خسرو، کلیات غزلیات، ج۳، ۳۵۳)

هردم بنتوانم که آن رخسار زیبا بنگرم جایی که روزی دیده‌ام، رو آرم آنجا بنگرم

(خسرو، کلیات غزلیات، ج۳، ۳۶۰)

و نیز بحر رمل مثمّن مشکول (فعلاتُ فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن) در غزل به مطلع زیر:

صفتی‌ست آب حیوان، ز دهان نوشخندت اثری‌ست جان شیرین، ز لبان همچو قندت

*(خسرو، **کلیات غزلیات**، ج۱، ۴۷۳)*

قافیهٔ میانی و درونی در دیوان خسرو

امیرخسرو برای غنی‌تر کردن موسیقی شعر خود، گاه در پایان نیم‌مصراع نیز قافیه آورده است و این کاری است که همشهری او مولانای بلخ و نیز سعدی شیراز و لسان الغیب و بسیاری دیگر از شعرای بزرگ بدین نمط شعر خود را خوش آهنگ‌تر و دلپذیرتر در جلوه آورده‌اند و خسرو نیز به سبب داشتن ذهن قوی موسیقیایی حلاوت شعرش را با پیوند کلمات هم‌قافیه در مذاقِ جانِ ناقدان سخن دلنشین‌تر و گیراتر نموده است.

ادبیات زیر در بحر رجز مثمن سالم (مستفعلن چهاربار) از آن جمله است:

آمد بهار مشک‌دم، سنبل دمید و لاله هم — سبزه به صحرا زد قدم، سرو روان من کجا؟
از گریه ماندم پا به گل، وزدوستان گشتم خجل — جان از جهان بگسست دل، جان و جهان من کجا؟

(خسرو، کلیات غزلیات، ج۱، ص ۲۸)

نقش موسیقیایی این غزل، افزون بر صنعت تشخّصی که در آن است و سایر صنایع ادبی با قافیهٔ درونی آن از توانایی شاعر در خلق آهنگ‌های دلنشین خبر می‌دهد. بویژه که آهنگ خاص زنگ شتر که در موسیقی ایرانی از اعتباری جالب نظر برخوردار است بدان جلوه‌ای نوآیین و رنگی تازه و طنینی خوش داده است.

خسرو این موسیقی درونی و قافیهٔ میانی را در همین بحر و وزن با صنعت موازنه و سجع در ابیات زیر به چیرگی بازگفته است:

دردی که از جانان بُوَد، راحت فزای جان بُوَد — یک درد دیگر آن بُوَد کو وعدهٔ درمان دهد
چون بر سرم آن بوالهوس، ناوک زنان راند فرس — دل زنده باید آن نفس، تا بوسه بر پیکان دهد

(خسرو، کلیات غزلیات، ج۲، ۳۵٤)

اوزان پُر کاربُرد در دیوان خسرو

در دیوان خسرو اوزان پُرکاربرد شعر فارسی درخششی خاص یافته و رنگی خوش ریخته و ترنّمی دلپذیر عنوان کرده است که برخی از آن اوزان گواه گفتهٔ ماست.

۱) بحر مجتث مثمّن مخبون محذوف (مفاعلن، فعلاتن، مفاعلن فعلن):

قبا و پیرهن او که می‌رسد به تنش — من از قباش به رشکم، قبا ز پیرهنش

(خسرو، کلیات غزلیات، ج۳، ۱٦۳)

۲) بیت زیر در بحر هزج مسدّس اخرب مقبوض محذوف (مفعول مفاعلن فعولن) از یکی از غزل‌های او که بدین وزن موزونیّت یافته نقل گردیده است:

ای روی تو عمر جاودانم — عمری‌ست که بی‌تو در فغانم

(خسرو، کلیات غزلیات ، ج۳، ۳٤۷)

تحریر نمونه‌های دیگری از این وزن نشانهٔ اقبال خسرو است بدان آهنگ دلاویز:

من کشتهٔ روی یار خویشم — درماندهٔ روزگار خویشم

(خسرو، کلیات غزلیات ، ج۳، ۳٤٦)

(مفعولُ مفاعلن فعولن)

و نظیر آن است بیت زیر از دیوان وی:

من عاشق آن رخ چـو مـاهم گو زار مکش که بـی‌گنـاهم

(خسرو، کلیات غزلیات، ج۳، ۳٤۹)

این وزن، کوتاه‌ترین اوزان شعر فارسی است که سعدی ترجیع‌بند معروف خـود را بدان آراسته است و نظامی گنجوی منظومـهٔ لیلـی و مجنـون و امیـر خسـرو منظومـهٔ مجنون و لیلی را.

اوزان کوتاه جان‌مایهٔ منظومه‌های غنایی اسـت؛ از آن روی کـه معشـوق را تـاب شنیدن نوای عاشقانه با لفظ و قلم در اوزان بلند نیست. معشوق دلباختهٔ کلامی است که در پردهٔ ابهام و ایهام به رمز و کنایه در طنین و رنین خوش بر زبان جاری گردد. و وزن کوتاه از ویژگی‌های این نوع از کلام است.

مجنون و لیلی امیرخسرو در بحـر هـزج مسـدّس اخـرب مقبـوض مقصـور یـا محذوف (مفعول مفاعلن مفاعیل یا فعولن) در تصاویری زیبا شکل گرفته است.

ای داده بـــــــه دل خزینـــــــهٔ راز عقـــل از تـــو شـــده خزینـــه پـــرداز

(امیرخسرو دهلوی، مجنون و لیلی، چاپ مسکو، ۱۹٦٤، ۱)

این منظومه سومین منظومه «خمسه» امیرخسرو است که شاعر آن را به پیروی از نظامی در سال ۱۲۹۹ میلادی به رشـتهٔ نظـم کشـیده اسـت و ارزش هنـری و فکـری و فشردگی موضوع و سلاست و روانـی بیـان نشـانهٔ هنـر شـاعری خسـرو اسـت و ایـن هنرنمایی وی را به شیخ سعدی نزدیک می‌کند.

۳) یکی دیگر از اوزان پُرکاربرد شعر فارسی که به سبب نحوهٔ قرارگرفتن هجاهـای کوتـاه و بلند آهنگ شاد و هیجان‌انگیز می‌سازد وزن (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن) بحر منسـرح مثمّن مطوی مکشوف است که خسرو در دیوان توجّهی هنرمندانه بدان داشته است:

وه کـه اگـر روی تـو، در نظـر آیـد مـرا عیش ز خورشید و مـه روی نمایـد مـرا

(خسرو، کلیات غزلیات ، ج۱، ٦۰)

و نیز ابیات زیر:

ای به بـدی کـرده بـاز چشـم بـدآموز را بین به کمینگاه چـرخ نـاوک دلـدوز را

(خسرو، کلیات غزلیات ، ج۱، ٦۲)

ای رخ زیبـــای تـــو، آینـــهٔ ســـینه‌هـــا روی ترا در خیال، زین نمـط آیینـه‌هـا

(خسرو، کلیات غزلیات ، ج۱، ٦٦)

همان‌گونه که گفته شد ترتیب قرارگـرفتن هجاهـای کوتـاه و بلنـد در حالـت و موسیقی شعر دخالتی مستقیم دارد.

٤) هزج مثمّن سالم (مفاعلین چهاربار) که از اوزان پُرکاربرد شعر فارسـی اسـت جالـب نظر خسرو است:

بسی شب با مهی بودم، کجا شد آن همه شـبها کنون هم هست شب، لیکن سیاه از دود یا ربها

(خسرو، کلیات غزلیات ، ج۱، ۱۳۰)

ظهور بسیاری از غزل‌های خسرو در این وزن معـرّف ذوق سـلیم وی اسـت در انتخاب اوزان خوش‌آهنگِ دل‌فریبِ شاد.

چه اقبال است این یارب که دولت داده رو ما را که در کوی فراموشان گذر شد یار زیبا را

(خسرو، کلیات غزلیات ، ج۱، ۱۳۸)

و از آن جمله است بیت زیر:

چو خواهی بُرد روزی عاقبت این جانِ مفتون را گه از گاهی به من بنمای باری صُنع بیچون را

(خسرو، کلیات غزلیات ، ج۱، ۱۳٦)

۵) رجز مثمّن مطوی مخبون (مفتعلن مفاعلن، مفتعلن مفـاعلن) ایـن وزن نیـز از اوزان دلنشین و پُرکاربرد شعر فارسی است که در غزل‌های خسرو نقش موسیقایی خود را به دل‌انگیزترین وجه عرضه نموده است:

هر سحری به کوی تو شعلهٔ وایِ خود کشم چند به سینه خَلق را داغِ جفایِ خود کشـم!

(خسرو، کلیات غزلیات ، ج۳، ۳٦۷)

این وزن که موسیقی‌دانان آن را از اوزان ضربی و تند دانسته‌اند از اِشراف خسرو در پیوند موسیقی مژده می‌دهد.

اوزان پرکاربرد شعر فارسی بسیار است و امیرخسرو را نیز در این اوزان غزلیات آبدار فراوان.

خسرو را غزلی است در بحر هزج مسدّس اخـرب مقبـوض محـذوف (مفعـول مفاعلن فعولن) با قافیهٔ (ر) و ردیف (دارم) بدین مطلع:

نه دست‌رسـی بـه یـار دارم نـه طاقـت انتظـار دارم

*(خسرو، **کلیات غزلیات** ، ج۳، ۳٤٥)*

همین غزل در کلیّات سعدی[۲۷] و سایر نسخه‌های چاپی آن، چشم‌نوازِ جانِ شیفتگان کلام زیباست.

این غزل تنها در چند حرف و حرکت و کلمه با غزل سعدی تفاوت دارد و یا بهتر گفته آید به استثنای تخلّص و خطاب دوم شخص به سوم شخص (سعدی، دهی و خسرو، دهد و تغییر رسم‌الخط «خوار»، در کلیات سعدی و «خار» در نسخهٔ استاد فقید اقبال صلاح‌الدین[۲۸] در مصراع دوم بیت پنجم و حرف (م) بعد از کلمهٔ «دل» در سعدی و همچنین کلمهٔ «با تو» در ***کلیات سعدی*** و «باز» در ***کلیات غزلیات*** خسرو، در بیت هفتم، تمام غزل خسرو با سعدی یکی است. (عدم نگارش غزل را تنگی جا بهانه آمد) با بررسی شیوهٔ بیان خسرو و سبک و سیاق کلام او به گمان نزدیک به یقین این غزل از امیر خسرو است نه از سعدی و این اشتباهی است که از نسّاخ به ظهور رسیده است.

نتیجه

امیرخسرو به سبب برخورداری از ذهن قوی موسیقایی می‌کوشد که از میان اوزان شعر فارسی، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگی دارد، انتخاب کند. این گزینش آگاهانه نیست؛ یعنی خسرو هیچ‌گاه بر آن نبوده است که نخست محتوای شعرش را در نظر آرد و سپس وزنی را که با آن مناسبت می‌یابد، انتخاب کند. بلکه وی آن شاعر توانایی است که محتوای شعرش با وزنِ مناسبِ آن به وی الهام می‌گردد، هرچند که در منظومه‌های داستانی شاعر وزن را متناسب با مضمون انتخاب می‌کند امّا بر روی هم شعر از چشمهٔ فیاض الهام نشأت می‌گیرد و هنر شاعری خسرو نیز در گره خوردگی مضامین با موسیقی کلام او است.

پی نوشت‌ها

۱-عبدالحق محدّث دهلوی، ***اخبارالاخیار***، ۹۹.

۲-آزاد بلگرامی، ***خزانهٔ عامره***، ۲۰۹.

۳-قانع تتوی، ***معیار سالکان طریقت***، ۱۳۷۹، ۳٦٦.

٤-میرزالعل بیگ لعلی بدخشی، ***ثمرات القدس***، ١٣٧٦، ٥٤٤.
٥-عبدالحق محدّث دهلوی، ***اخبارالاخیار***، ۹۹.
٦-ابوالفضل علّامی آیین اکبری، ترجمهٔ انگلیسی، بلوباخمان، ص ۳۸۱.
۷-انصاری، دکتر نوالحسن، ***ادبیات فارسی در هند در دورهٔ اورنگزیب***، ۹.
۸-بهروزی، شاپور، ***چهره‌های موسیقی ایرانی***، ج ۱، ١٣٦٧، ۲۳.
۹-***تحفهٔ الهند***، سی وهشت.
۱۰- شبلی نعمانی، ***شعرالعجم***، ج ۲، ۱۳۳۹، ۹۹.
۱۱- شبلی نعمانی، ***شعرالعجم***، ج ۲، ۹۹.
۱۲- خسرو، ***کلیات غزلیات***، مقدمهٔ اقبال صلاح‌الدین، ج ۱، ۷۱.
۱۳- ملّاح، حسینعلی، ***حافظ و موسیقی***، ۱۳۵۱، ۱۹۱.
١٤- ستایشگر، مهدی، ***واژه نامهٔ موسیقی ایران زمین***، ج ۱، ۲۳۷.
۱۵- عبدالقادر مراغی، ***جامع الالحان***، ۲۰۲.
١٦- آریان‌پور، دکتر امیرحسین، ***جامعه‌شناسی هنر***، ۱۳۸۰، ۵۰.
۱۷- K. Buecher: Arabeit und Rhxthmus, 1899 به نقل از آریان پور، ***جامعه‌شناسی هنر***، ۵۱.
۱۸- ستایشگر، مهدی، ***واژه نامهٔ موسیقی ایران زمین***، ج ۱، ١٣٧٤، ۵۸۳.
۱۹- تجلیل، دکتر جلیل، ***عروض و قافیه***، ۱۹.
۲۰- ناتل خانلری، دکتر پرویز؛ ***تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل***، ۱۳۲۷، ٤٨.
۲۱- شمس قیس رازی، ***المعجم فی معاییر اشعار العجم***، ۱۳۲۷، ٨٤.
۲۲- عبدالحق محدّث دهلوی، ***اخبارالاخیار***، ۱۰۰.
۲۳- غلام سرور لاهوری، ***خزینةالاصفیا***، ج۱، ٣٤١.
٢٤- ***ثمرات القدس***، ٥٤١.
۲۵- وحیدیان کامیار، دکتر تقی، ***وزن و قافیهٔ شعر فارسی***، ۱۳۸۰، ۵۰.
٢٦- تجلیل، دکتر جلیل، ***عروض و قافیه***، انتشارات سپهر کهن، ۱۳۷۸، ۳۲.
۲۷- ***کلیات سعدی***، تصحیح استاد محمدعلی فروغی، چاپ طهران، ۱۳۲۰، ۲۱۵.

مشخصات مراجع

جامعه‌شناسی هنر، آریان‌پور، دکتر امیرحسین، نشر گستره، ۱۳۵٤.
خزانهٔ عامره، آزادبلگرامی، خطی.
آیین اکبری، ابوالفضل علّامی، بلوخمان، ۱۹۸۹ م.
فارسی در هند در دورهٔ اورنگزیب، انصاری، دکتر نورالحسن، ***ادبیات*** ۱۹۹۳ م.
چهره‌های موسیقی ایرانی، بهروزی، شاپور، تهران، ۱۳٦۷.
عروض و قافیه، تجلیل، دکتر جلیل، سپهر کهن، ۱۳۷۸.
هفت اورنگ، جامی، تصحیح و مقدمهٔ مرتضی مدرس گیلانی، تهران، ۱۳٦٦.
دیوان غزلیات، حافظ، شرح دکتر خلیل خطیب رهبر، صفی‌علیشاه، ۱۳٦٤.
کلیات غزلیات، خسرو، استاد اقبال صلاح‌الدین و استاد وزیر الحسن عابدی، لاهور، ۱۹۷۵م.
تذکره الشعراء، دولتشاه سمرقندی، انتشارات پدیده، تهران، ۱۳٦٦.
واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین،ستایشگر، مهدی، انتشارات اطلاعات، ۱۳۷٤.
کلیات سعدی، محمدعلی فروغی، تهران، ۱۳۲۰.
شعرالعجم،شبلی نعمانی، ترجمه محمدتقی فخر داعی گیلانی، تهران، ۱۳۳۹.
المعجم،شمس قیس، محمد قزوینی، محمدتقی مدرّس رضوی، تهران، ۱۳۲۷.
جامع الالحان، عبدالقادر مراغی، تهران، ۱۳۵٤.
خزینه الاصفیا، غلام سرور، کابل، بدون تاریخ.
حافظ و موسیقی، ملاح، حسینعلی، انتشارات هنر و فرهنگ، ۱۳۵۱.
ثمرات القدس، میرزالعل بیگل علی بدخشی، مقدمه و تصحیح و تعلیقات دکتر سیّد کمال حاج سیّد جوادی، تهران، ۱۳۷٦.
معیار سالکان طریقت، میرعلی شیر قانع تتوی، تصحیح دکتر سید خضر نوشاهی، اسلام آباد، ۲۰۰۱م.
تحقیق انتقادی در عروض فارسی، ناتل خانلری، دکتر پرویز، تهران، ۱۳۲۷.
وزن و قافیهٔ شعر فارسی، وحیدیان کامیار، دکتر تقی، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۰.