

برون از پرده؛

«جستاری در تصاویر بر ساخته نظامی با ابزار موسیقی در پنج گنج»

دکتر احمد امین

عضو هیأت علمی دانشگاه شهر کرد

دکتر منصور میرزانی

عضو هیأت علمی دانشگاه شهر کرد

محمد علی افخمی خیرآبادی*

چکیده

نظامی از جمله شعرای مشهور در ترکیب‌سازی است. از میان واژگانی که در خمسه برای آفریدن تصاویر بکر مورد توجه قرار گرفته نام آلات و اصطلاحات مربوط به موسیقی است. نظامی ضمن آشنایی کامل با ابزار و اصطلاحات موسیقی، آنها را در سه زمینه بزم، رزم و مسائل عرفانی و زاهدانه - متناسب با محتوای هر یک از مثنوی‌های خمسه - به خوبی به کار گرفته است. در مخزن‌الاسرار این ابزار در خدمت زهد و عرفان قرار گرفته‌اند، حال آنکه محتوای بزمی خسرو و شیرین ایجاب می‌کند ترکیبات در خدمت بزمها و عاشقانه‌ها باشد. همچنین از آنجا که لیلی و مجنون داستان عشقی نافرجام است این ابزار برای بیان لحظات دردآلود و اندوهبار دو عاشق به کار رفته‌اند، از سوی دیگر چون هفت پیکر دنیایی هوس‌آلود

را مصور می‌کند، بنابراین ابزار موسیقی، هوس و شور و تمایلات نفسانی را به اوج می‌رسانند. در شرفنامه نیز که داستان کشورگشاییهای اسکندر است، موسیقی رزمی کاربرد بیشتر و بهتری دارد. نظامی در اقبالنامه دوباره مجال پیدا می‌کند مانند مخزن‌الاسرار به اخلاق بگراید و موسیقی را به خدمت مضامین حکمی درآورد بنابراین نظامی با مهارتی که از خود به خرج داده با این ابزار متناسب با موضوع تصاویری بکر آفریده است.

کلید واژه: نظامی، موسیقی، تشبیه، کنایه، استعاره، تصویرسازی.

مقدمه

موضوع موسیقی و ابزار و اصطلاحات آن در شعر و نثر فارسی جایگاه ویژه‌ای دارد. واژه موسیقی که مأخوذ از واژه‌ای یونانی است بنا به تعاریف مختلفی که از آن شده، علم تألیف الحان، فن ملایمات نغمات و فن ایقاع است. (دهخدا) ابوعلی سینا در تعریف موسیقی می‌گوید: علمی ریاضی است که در آن از چگونگی نغمه‌ها بحث می‌شود. (مشحون، ۱۳۸۰: ص ۵) افلاطون موسیقی را یک ناموس اخلاقی می‌داند. (همان: ص ۷) ارسطو موسیقی را یکی از شعب ریاضی دانسته و فلاسفه اسلامی نیز قول وی را پذیرفته‌اند. (معین) مراغی در مقاصدالاحان موسیقی را به معنی الحان و نغمات مختلف‌الحد و الثقل می‌داند. (مراغی، ۱۳۴۴، ص ۸) به روایت دکتر معین موسیقی از واژه یونانی *Mousika* و مشتق از کلمه *Muse* است. (معین) مراغی در جای دیگر از قول نویسندگان عرب، موسیقی را مرکب از «موسی» و «قی» بیان کرده است که «موسی» به معنی نغمات و «قی» به معنی ملذذ و خوشایند است. (مراغی، ۱۳۴۴: ص ۱۹۶)

از دیر باز موسیقی در زندگی بشر جایگاه ویژه‌ای داشته است. به روایت ابن‌خلدون موسیقی از آخرین صنایعی است که قبل از اجتماع و عمران پدید می‌آید و از نخستین صنایعی است که در هنگام ویرانی و سیر قهقرایی یک اجتماع از آن رخت برمی‌بندد و زایل می‌شود. (ابن‌خلدون، ۱۳۶۶: ص ۸۵۶) این در حالی است که «بشر به دلیل جدا ماندن از مبدأ اصلی خویش و دور شدن از نغمات و الحانی که در بهشت می‌شنیده در عالم خاک نیز به طور ذاتی در جستجوی یافتن همان نغمه‌هاست و به موسیقی گرایش دارد.» (همایی، ۱۳۶۶: ص ۵۹۷) به گفته خانم نادرزادگا لاسووا انسان از زمانهای بسیار قدیم با آواز انس و الفت داشته است. اگر قصد

شکار حیوانات را داشت، آوازهای شکارچیان را و هنگامی که با خیشهای زمخت قصد شخم‌زدن زمین را می‌کرد آوازهای هماهنگ با حرکات بدن را درباره کار سر می‌داد. بشر متوجه شد که زه کمانش پس از کشیدن و رها گشتن، به ارتعاش درآمده و ایجاد صدای مطبوعی می‌کند و و تنه تو خالی درخت، ایجاد صدای طنین‌دار می‌کند. (حافظزاده، ۱۳۸۱: صص ۳-۲۷۲) و این امر منجر به پیدایش موسیقی شد. هرچند در باب پیدایش موسیقی حکایات دیگری از قبیل آنچه محمدعلی امام شوشتری در «کتاب ایران گاهواره دانش و هنر» نقل شده که پذیرفتنشان عقلاً محال است اما چیزی از ارزش و جایگاه موسیقی در میان انسانها نمی‌کاهد. (امام شوشتری، ۱۳۴۸: صص ۹-۲۸)

تأثیر موسیقی بر روح بشر یکی از عوامل گرایش بدان است. بشر موجودی دو بعدی است، یک بعد روحانی و یک بعد جسمانی. همان‌گونه که جسم از طبیعت تأثیر می‌پذیرد، روح نیز در معرض تأثیر عالم خارج است. حکایتی که هجویری در کشف‌المحجوب در باب تأثیر موسیقی بر روح نقل کرده گویای همین مطلب است. (هجویری، ۱۳۶۶: ص ۵۲۱) سعدی حکایتی را در این بیت خلاصه کرده است:

اشتر به شعر عرب، در حالت است و طرب
گر ذوق نیست تو را کج طبع جانوری
(سعدی، ۱۳۷۷: ص ۹۷)

و یا در بوستان می‌فرماید:

نبینی شتر بر نوای عرب
شتر را چو شور طرب در سراسر است
که چو نش به رقص اندر آرد طرب
اگر آدمی را نباشد نحر است
(سعدی، ۱۳۷۵: ص ۱۱۲)

در متون عرفانی بیان مضامین بلند عرفانی با به کارگیری واژه‌هایی چون چشم و ابرو و خال و لب و... رواج دارد و چون موسیقی چاشنی کلام شود تأثیرش در انتقال مفاهیم مضاعف می‌گردد. مولانا با تکیه بر همین ابزار، جدایی انسان از مبدأ را بیان کرده است:

بشنو این نی چون شکایت است
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند
از جدایی‌ها حکایت می‌کند
در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند
(مولوی، ۱۳۷۲: ص ۹)

و یا در آغازین ابیات مثنوی با تلمیحی زیبا به داستان موسی (ع) حرکت کوه طور را به رقص تعبیر کرده:

جسم خاک از عشق بر افلاک شد کوه در رقص آمد و چالاک شد

(همان: ص ۱۰)

تأثیر موسیقی بر روح انسان شاعران و نویسندگان را بر آن داشته تا این عنصر مهم را برای بیان مفاهیم مختلف به کار گیرند. چنانکه فردوسی به تناسب حماسی بودن شاهنامه ابزار موسیقی را که بیشتر در رزم به کار گرفته می‌شوند چون: طبل و سنج و درای مورد توجه قرار داده و گاه صحنه‌های جنگ و شور و هیجان آن را چون تابلویی زیبا در نظر مجسم می‌کند. پس از وی منوچهری دامغانی در به کارگیری ابزار موسیقی، بخصوص نوع بزمی آن، مهارتی چشمگیر از خود نشان داده است. بعد از او نیز خاقانی و دیگران در این باب هنرنماییها کرده‌اند. اما آنچه نظامی در خمسه خود به کار گرفته برتری چشمگیر او را نسبت به دیگران به نمایش گذاشته است. توانایی او به ویژه در ساختن استعاره‌ها، شگفت‌انگیز است و این ترکیب‌سازی به گفته دکتر زرین کوب ناشی از نوجویی اوست. (زرین کوب، ۱۳۸۰: ص ۲۱) آنچه در خمسه از باب ابزار موسیقی اهمیت دارد، تنوع، کثرت و برداشتهای مختلفی است که از این ابزار شده است. اگر به پنج گنج نظامی نظری بیفکنیم جایگاه این ابزار را خواهیم شناخت.

سابقه تحقیق

پیش از این، مقالات متعددی در باب موسیقی در شعر نظامی نگاشته شده است. از جمله مقاله آقای ابراهیم جدیری با عنوان «نظامی و موسیقی سنتی ایران» و مقاله خانم مهری باقری با عنوان «شعر و موسیقی در دوره ساسانی» که ضمن آن اشاراتی به ابزار و پرده‌های موسیقی در آثار نظامی به ویژه خسرو و شیرین شده است. (ثروت، ۱۳۷۲: صص ۲۴۴ و ۳۸۱) همچنین مقاله آقای ایرج گل‌سرخ‌ی با عنوان «موسیقی خسروانی در آثار نظامی» که در مجموعه مقالات کنگره بین‌المللی بزرگداشت نهمین سده تولد حکیم نظامی به طبع رسیده است. (www.irandoc.ac.ir) به علاوه می‌توان به پایان‌نامه آقای محسن عیسی‌زاده با عنوان «فرهنگ اصطلاحات موسیقی در دیوان خاقانی و خمسه نظامی» اشاره کرد که به راهنمایی دکتر محمد حسن حایری در دانشگاه علامه طباطبایی انجام شده است. (همان)

۲. جلوه تصاویر در مخزن الاسرار

مخزن الاسرار به عنوان اولین مثنوی نظامی در سایه توجه او به حدیقه سنایی سروده شد و مایه‌های زهد و عرفان در آن به چشم می‌خورد. از این منظر، نظامی متناسب با محتوای مخزن الاسرار، ابزار و اصطلاحات موسیقی را در خدمت بیان اندیشه‌های زاهدانه و عارفانه درآورده است. چنانکه نمازهای یومیه را به پنج نوبت سلطانی مانند کرده که بر در سرای رسول اکرم زده می‌شود و با این کنایه لطیف شوکت و شکوه پیامبر را بیان می‌کند:

چار علم رکن مسلمانیست پنج دعا نوبت سلطانیست

(مخزن الاسرار: ص ۱۹۷)

و برای اینکه عارفان و رونق و سامان کار آنها را بیان کند می‌گوید:

پرده‌شناسان به نوا در شگفت پرده‌نشینان به وفا در شگفت

(همان: ص ۲۷۲)

و در جای دیگر همراهان عارفان و کسانی را که سر بر حکم پیر و مراد خود می‌نهند «مطرب خلخال بهشت» می‌داند و تصویری از همراهی مرید و مراد به دست می‌دهد:

حکم چو بر حکم سرشتش کنند مطرب خلخال بهشتش کنند

(همان: ص ۳۰۹)

نظامی با به کار بردن واژه «پرده» که از اصطلاحات موسیقی است، این مطلب را که بشر در عالم ماده نمی‌گنجد و جایگاه او فراتر از این عالم است این‌گونه بیان می‌کند:

از ره این پرده فزون آمدی لاجرم از پرده برون آمدی

(همان: ص ۳۳۹)

که پرده استعاره از دنیا است و این هنر نظامی است که بشر را آهنگی می‌داند که از پرده جهان ماده بیرون می‌آید و ساز او سازگار با نوای این جهان نیست. وی در ابیات بعد عشق را پرده‌ای می‌داند که آدمی برای رسیدن به جایگاه واقعی خود ناچار است به آن بیاویزد و نوای خود را در آن پرده کوک کند و بنوازد و گرنه نغمه‌هایش در مسیر سلوک خارج از پرده است و راه به جایی نمی‌برد:

دست جز این پرده به جایی مزن خارج از این پرده نوایی مزن

(همان: ص ۳۴۰)

نظامی در باب تزکیه و ریاضت نفس معتقد است که نفس به جرسی می‌ماند که با کوبیدن باید تأدیبش کرد و ناله و فریادش را برآورد زیرا غریو و فریاد جرس چیزی جز گریه‌های شبانه از خوف خدا نیست:

از جرس نفس برآور غریو بنده دین باش نه مزدور دیو
(همان: ص ۳۴۲)

در نکوهش ظاهر بینی و سوء رفتار مریدان عیسی (ع) «پرده» را استعاره‌ای برای بیان عیب‌جویی قرار داده که هر کدام از مریدان در این پرده نوایی می‌زنند:

هرکس از این پرده نوایی نمود بر سر آن جیفه جفایی نمود
(همان: ص ۳۶۸)

در باب قناعت و پرهیز از زیاده‌خواهی، کوس را استعاره برای اهل زهد و پرهیز قرار داده که اندرون از طعام خالی می‌دارند:

چون دهن تیغ درم ریز باش چون شکم کوس تهی خیز باش
(همان: ص ۴۰۴)

جای دیگر با به‌کارگیری واژه‌های «پرده» و «راه» و ساختن ترکیبات «راه نو روزگار» و «پرده راه قدیمی» بازگرداندن جهان به عدم را به تصویر می‌کشد:

تا کی از این راه نو روزگار پرده آن راه قدیمی بیار
(همان: ص ۱۶۷)

«پرده راه قدیم آوردن» کنایه از بازگرداندن دنیای حادث به عالم قدم است. (ثروتیان، ۱۳۷۷: ص ۸۹) نظامی در این بیت و با توجه به ابیات قبل و بعد آن از خدا می‌خواهد که نظم جهان را بر هم بزند، نغمه و آهنگ نو نزند و تجددگرایی نکند و جهان را به عدم و نابودگی برگرداند. به هر حال آنچه از کاربرد ابزار موسیقی در مخزن‌الاسرار دریافت می‌شود، برداشتهای زاهدانه و پندآمیز و عرفانی است.

۳. جلوه تصاویر در خسرو و شیرین

محتوای منظومه خسرو و شیرین ایجاب می‌کند که نظامی ابزار موسیقی را در خدمت بیان مضامین بزمی و عاشقانه در آورد. چنانکه در باب خوش‌گذرانی خسرو و عشرت او در مرغزار می‌گوید:

سماع ارغنونى گوش مى‌کرد شراب ارغوانى نوش مى‌کرد

(خسرو و شیرین: ص ۴۴)

پیای شد غزلهای فراقی برآمد بانگ نوشانوش ساقی

(همان: ص ۶۴)

آوای موسیقی چنان بر جان قهرمانان اثر می‌گذارد که پرده‌های رازشان را می‌درد. دریده شدن پرده کنایه از آشکار شدن راز است و تارهای ابریشمین چنگ (مجازاً آوای چنگ) چنان عاشقان را به وجد آورده است که بی‌اختیار راز عشق خود را فاش می‌کنند:

زچنگ ابریشم دستان نوازان دریاه پرده‌های عشق بازان

(همان: ص ۹۸)

هم او در وصف مجلس عشرت خسرو با کنیزان می‌گوید:

جنیت بر لب شهرود بستند به بانگ رود و رامشگر نشستند

(همان: ص ۱۲۷)

در این مجلس، سماع زهره از فراز آسمان، شب را تحت تأثیر قرار داده، ماه پیاله شراب در کف دارد و خسرو را در عیش و نوش همراهی می‌کنند:

سماع زهره شب را در گرفته مه یک هفته نصفی برگرفته

(همان: ص ۱۳۲)

۱۵



ثریا ندیم خاص مجلس بزم خسرو شده و عطار د دبیر فلک تحت تأثیر سماع زهره و شادی

خسرو به رقص آمده است:

ثریا بر ندیمی خاص گشته عطار بر افق رقص گشته

مرغان شباویز جرس می‌جنبانند و بزم خود را روتق می‌بخشند:

جرس جنبان مرغان شب خیز جرس بسته در مرغ شباویز

(همان: ص ۱۳۲)

و سرانجام نشاط شبانه خسرو به قدری تأثیرگذار و شادی آفرین است که دد و دام در

خانه خویش مطرب شده‌اند:

دد و دام از نشاط دانه خویش همه مطرب شده در خانه خویش

(همان: ص ۱۳۴)

نظامی در خسرو و شیرین که به باور سخن شناسان و اهل ادب زیباترین مثنوی اوست، بیشترین ابزار بزمی را به کار گرفته، در بخشی از این منظومه حدود سی بیت را به معرفی الحان باربد اختصاص داده است. در بیت زیر برای بیان زیبایی نوای باربد با آوردن ایهام دلنشین و تضاد در واژگان «خشک» و «تر» تصویری بسیار زیبا آفریده است:

به بریط چون سر زخمه در آورد ز رود خشک بانگ‌تر در آورد

(همان: ص ۱۹۱)

شاعر در جای دیگر از این منظومه برای بیان دیرپایی شب، می‌گوید: انگار دست دهل زن را بسته‌اند که دمیدن سپیده را اعلام نمی‌کند:

دهل زن را گرفتم دست بستند نه آخر پای پروین را شکستند

(همان: ص ۲۳۹)

در خسرو و شیرین گاه با خنده‌های مستانه خسرو مواجهیم و گاه گریه‌ها و درد دل‌های شیرین را می‌شنویم:

ز دود دل گره بر عود می‌زد که عودش بانگ بر دود می‌زد

(همان: ص ۳۵۷)

و آنگاه باربد از زبان خسرو می‌نوازد و چنان گوش بریط را می‌مالد که از ته دل ناله برمی‌کشد و سوز درون خسرو را به گوش شیرین می‌رساند:

بدان سان گوش بریط را بمالید کز آن مالش دل بریط بنالید

(همان: ص ۳۵۷)

در این بیت شاعر با استفاده از ترفند استعاره بالکنایه، گوشه‌های ساز را که برای کوک کردن تارها به کار می‌رود به گوش کسی که او را تنبیه می‌کنند و کاسه بریط را به شکم او مانند کرده و تصویری بدیع آفریده است. این تصویرسازی با در نظر گرفتن شکل ظاهری سازهاست:

به گوش چنگ در ابریشم ساز فکنده حلقه‌های محرم آواز

(همان: ص ۳۵۹)

نظامی به کمک استعاره بالکنایه تصویری از چنگ به دست داده است. در گوشه چنگ، که سر ابریشم‌ساز در آن است، گره‌های ابریشم، حلقه‌هایی را ایجاد می‌کند. این حلقه‌ها مانند گوشواره‌های دایره‌واری هستند که در گوش زیبارویان آویخته می‌شود. از بناگوش زنان، موی

آنان آویزان است و تارهای چنگ نیز از همین گوشه‌ها به پایین آویخته‌اند. در بیت زیر نیز یکی از زیباترین تصاویر را خلق کرده است:

نوابازی کنان در پرده تنگ
غزل گیسوکشان در دامن چنگ

(همان: ص ۳۵۹)

زیر و بم نوا به بازی کردن مانند شده است. نوا چون رقاصه‌ای در پرده‌ای تنگ به بازی پرداخته است و غزل در امتداد تارهای چنگ، از بالا به پایین با ترنمی خاص نواخته می‌شود. گویی گیسوان (تارها) چنگ را گرفته و فرو می‌کشد و چنگ ناله خود را بلند و بلندتر می‌کند. در بیت زیر صدای ریختن باده در جام را به آواز خروس مانند کرده:

صراحی چون خروسی ساز کرده
خروسی کاو به وقت آواز کرده

(خسرو و شیرین: ص ۹۷)

در قدیم جام شراب را به شکل پرندگان نیز می‌ساخته‌اند. صراحی ظرفی شیشه‌ای یا بلورین با شکمی متوسط و گلوگاهی تنگ و دراز است که در آن شراب می‌ریزند. از ظاهر بیت برمی‌آید صراحی در اینجا شبیه به خروس بوده است. بنابراین چون خروس به آوازخوانی شهره است صدای ریزش شراب از صراحی به جام به صدای خروس مانند شده است. شکم و گردن و لبه آن نیز به شکم و گردن و نوک خروس مانند شده و دیگر اینکه با توجه به وقت آوازخوانی خروس (سحرگاه) این باده‌نوشی در سحرگاهان بوده است.

۴. جلوه تصاویر در لیلی و مجنون

حکایت عشق نافرجام لیلی و مجنون، نظامی را بر آن می‌دارد تا ابزار موسیقی را وسیله‌ای برای بیان سوز و گداز عاشق و معشوقی قرار دهد که سرنوشت ازلی آنها با اندوه و ناکامی رقم خورده است. نظامی در آغاز لیلی و مجنون به ناتوانی بشر از شناخت حقایق و اسرار از طریق قیاسات و ظواهر می‌پردازد و انسان را پرده‌شناسی می‌داند که از این طریق قادر به شناخت خویش نیست تا چه رسد به اسرار الهی:

گر پرده‌شناس از این قیاسی
هم پرده خود نمی‌شناسی

(لیلی و مجنون: ص ۲۱)

با این همه او در این منظومه ابزار موسیقی را برای مقاصد دیگری نیز به کار گرفته است. این مثنوی در بیان دردهایی است که لیلی و مجنون به خاطر سرسپردن به رسوم دست و پا گیر

ناچارند تحمل کنند. آنها اسیر قیودی شده‌اند که هیچ‌کس شهامت شکستن آنها را ندارد حتی جنگجویی چون نوفل. بنابراین نظامی ابزار موسیقی را برای آفرینش تصاویری که گویای درد و اندوه لیلی و مجنون باشد به کار می‌برد:

طبال نغیر آهنین کوس رهبان کلیسای افسوس
(همان: ص ۶۵)

مجنون طبالی است که در فراق لیلی بر طبل آهنین وجود خود می‌کوبد و اندک‌اندک در اثر ضربات کوبه عشق می‌فرساید و می‌نالد و در بیت زیر نیز که از زیباترین ابیات لیلی و مجنون است زاری لیلی را به نالیدن چنگ و دست بر سر نهادن مجنون از اندوه و فراق را به شکل ظاهری رباب مانند کرده است:

لیلی زخروش چنگ در بر مجنون چو رباب دست بر سر
(همان: ص ۶۸)

و از دیگر ابیات زیبای این منظومه بیت زیر است که در آن لیلی و مجنون را به ابریشم ساز مانند کرده است:

زان هر دو بریشم خوش آواز بر ساز بسی بریشم ساز
(همان: ص ۹۶)

باریکی تارهای ابریشمین ساز، وجه شبهی برای لاغری و نحیفی لیلی و مجنون است و نغمه‌هایی که از این تارها برمی‌آید مبین ناله‌های پی در پی و عاشقانه دو دلداده است. در جای دیگر شهرت لیلی در عشق مجنون و زبانزد شدنشان را اینگونه بیان می‌کند:

از پرده نام و ننگ رفته در پرده نای و چنگ رفته
(همان: ص ۱۰۲)

که مصراع دوم کنایه‌ای است برای شهرت لیلی در عشق و قرار گرفتن او به عنوان موضوع سخن مطربان (میرزانی، ۱۳۸۲، ذیل در پرده نای و...) و در جای دیگر پیکی را که خبر مرگ پدر مجنون را به او می‌رساند کج آهنگ نامیده و خم شدن کمر مجنون از این خبر را به خمیدگی سر چنگ مانند کرده است:

مجنون ز نوای آن کج آهنگ نالید و خمید راست چون چنگ
(همان: ص ۱۶۳)

آرزوی مجنون را برای در آغوش کشیدن لیلی اینگونه تصویر می‌کند:

در برکشمتم چو رود در چنگ پنهان کنمت چو لعل در سنگ
(همان: ص ۲۱۸)

در بیت زیر که وصف ناله‌های عاشقانه لیلی و مجنون است ایجاز اعجازگونه نظامی را می‌توان مشاهده کرد:

بر رود رباب و ناله چنگ یکرنگ نوای آن دو آهنگ
(لیلی و مجنون: ص ۹۶)

«رود» به معنی «زه» است، «دو آهنگ» به معنی «نی جفته» و از آلات بادی موسیقی رایج در میان عشایر بوده و دارای دو زبانه هم صدا متشکل از دو لوله مجوف استخوانی با صدایی حاکی از فرهنگ روستایی است. این ساز در لهجه‌های مختلف نامهای مختلف دارد. (ستایشگر، ۱۳۷۵: ص ۴۷۱) در این بیت دو آهنگ استعاره از لیلی و مجنون است زیرا دو آهنگ یا نی جفته اولاً در کنار هم قرار دارند و جفت هستند، ثانیاً هر دو باریک و لاغرند (اشاره به نحیف و لاغر بودن دو عاشق) ثالثاً جفته خاص عشایر است و لیلی و مجنون برخاسته از زندگی کوچ‌نشینی اعراب‌اند، رابعاً نوای نی جفته سوزناک و غم‌انگیز است. نکته دیگر اینکه در این بیت به شش مورد از ابزارهای موسیقی اشاره رفته است. و دیگر اینکه تصویری از هماهنگ بودن و یکدل بودن لیلی و مجنون از ترکیب «یکرنگ بودن» نوای دو آهنگ به دست می‌آید.

بنابراین دنیای لیلی و مجنون دنیایی است سراسر اندوه و نظامی به خوبی از عهده بیان این اندیشه برآمده است و در این راستا ابزار موسیقی چون موم در دستان ماهرانه او و در خدمت فکر و اندیشه او بوده‌اند.

۵. جلوه تصاویر در هفت پیکر

دنیای سراسر هوس و کامیابی و تمایلات نفسانی هفت پیکر ایجاب می‌کند که ابزار موسیقی در خیال آفرینی و تصویرسازی برای همین اندیشه‌ها و مفاهیم به کار گرفته شوند. از آنجا که نظامی در کاربرد صور خیال از پرکارترین و کارآمدترین شعرای زبان فارسی به شمار می‌رود، شکی نیست که این توانایی او در هفت پیکر نیز نمودی در خور توجه داشت باشد. تشبیهات نو، استعاره‌های بکر و کنایه‌های ظریف او تصاویر زیبایی آفریده که لذت بردن از آنها در گرو شکافتن و واریسی آنهاست. دنیای شاد و هوس‌آلود هفت پیکر به گونه‌ای است که از دد و دام

و دیو و غول، نشاط و شادمانی فرومی‌بارد. چنانکه نظامی حرکات اسب سرخ رنگ بهرام را به رقص مانند می‌کند:

شاه در مطرح ایستاده چو شیر اشقرش رقص بر گرفته به زیر

(هفت پیکر: ص ۱۰۷)

رقصیدن اسب با استعارهٔ مکنیه همان حرکات اسب است که گاه در حین ایستادن نیز از اسب سرمی‌زند، مانند تکان‌دادن دم، زدن پا بر زمین، تکان دادن سر و گردن و حرکات پوست.

کباب شدن فاخته بر سر آتش را در جای دیگر به رقصیدن تعبیر کرده است:

بر سر آتش از سر خاصی فاخته پرفشان به رقصی

(همان: ص ۱۳۹)

با کمی دقت به زیبایی تصویر پی‌می‌بریم؛ فاخته را پر می‌کنند و با رد کردن بابزن از میانش آن را بر سر آتش می‌گیرند و برای کباب شدن می‌چرخانند. بی‌شک چرخش بر سر آتش و سر و صدای ناشی از ریخن چربی بر آتش و پر کردن فاخته توجه نظامی را به ساخته چنین ترکیبی معطوف کرده است.

نظامی، خروس را هم به دهل‌نوازی واداشته و خواندنش در سحرگاه را اینگونه تصویر کرده است:

چون دهل برکشید بانگ خروس صبح بر ناقه بست زرین کوس

(همان: ص ۲۴۰)

فضای تصویرسازی نظامی به گونه‌ای است که دهل نواختن خروس که یک هنجار عادی ندارد، مورد پذیرش مخاطب قرار می‌گیرد. خروس، دهلی بر گرفته و با نهایت شادی و مسرت بر آن می‌کوبد و طلوع صبح را خبر می‌دهد. یا خروس مانند دهل بانگ سر داده است. (زنجانی، ۱۳۷۷: ص ۲۹۴) صبح نیز کوس زرین خود را بر پشت شتر بسته و از پس تاریکی عزم قدم نهادن در دنیایی شاد و نشاط آور دارد. می‌بینیم که نظامی این تصاویر بکر و بدیع را با استفاده از ابزار و آلات موسیقی ساخته است.

زلف دلبر گرفت چون چنگش در برآورد چون دل تنگش

(همان: ص ۳۰۴)

برون از پرده «جستاری در...»

نظامی در ساختن این تشبیه تارهای چنگ را در نظر داشته است؛ همان گونه که چنگ زن تارهای چنگ را با سر پنجه و مضراب نوازش می‌کند زلف و موی معشوق نیز بازیچهٔ دستان عاشق شده است.

نغمهٔ مرغان بر شاخسار نیز نظامی را به یاد پرده‌ها و نواهای موسیقی و ابزار آن انداخته و او را در ساختن تصویر زیر یاری داده است:

عندلیب از نوای تیز آهنگ گشته باریک چون بریشم چنگ
(همان: ص ۳۱۹)

عندلیب هنگام آواز خواندن بدن و سر و گردن خود را بالا می‌کشد به طوری که باریکتر از هر زمان دیگر به نظر می‌رسد. این باریکی و نالیدن عندلیب به تارهای باریک ابریشم و نوایی که از آن برمی‌خیزد مانند شده است. بریشم برای تصویر باریکی است (زنجان، ۱۳۷۷: ص ۱۵۱) در ماجرای کنیز چنگی و جوان صاحب باغ صدای افتادن کدو از درخت را به صدای برخاسته از هوز («هوز» به معنی صدای تند و تیزی که از طبل، کوس، طاس فلزی و برنجی برآید [دهخدا]) مانند کرده است:

باز بانگ اندر اوفتاد به هوز آهو آزاد شد ز پنجهٔ یوز
(همان: ص ۳۰۹)

در جای دیگر سکوت بلبلان را - که ناشی از فصل سرما است - این گونه به تصویر کشیده است:

بانگ دزیده بلبلان را زاغ بانگ دزدی درآوریده به باغ
(همان: ص ۱۳۵)

بانگ از اصطلاحات موسیقی است. زاغ به دزدی و شومی (به دلیل سیاهی خود) شهره است. خواندن زاغ نشانهٔ آمدن برف و سرماست. نظامی با آرایهٔ تشخیص می‌گوید: زاغ با حضور خود بر شاخسار درختان باغ آواز زیبای بلبلان را دزدیده و خود برای اینکه پی‌گم کند فریاد برآورده: «دزد را بگیرید» و به این ترتیب تصویری از زمستان و سرما و عدم حضور بلبلان و نغمه‌های آنها به دست داده است.

در بیت زیر آواز فاختگان را که بر شاخسار سرو می‌خوانند به آواز برخاسته از طربود نوازندگان زیباروی مانند کرده است:

بر سر سرو بانگ فاختگان چون طر برود دلنواختگان

(همان: ص ۳۱۸)

در جای دیگر برای به دست دادن تصویری از تجاهل و تغافل، ترکیب «رقص روباه» را به کار برده است:

گرگ را گرگ بند باید کرد رقص روباه چند باید کرد

(همان: ص ۳۲۱)

«گرگ‌بند کردن» کنایه از زبون کردن است (ثروت، ۱۳۷۵: ص ۴۱۵) «رقص روباه کردن» کنایه از تجاهل و تغافل کردن است (همان: ص ۲۵۰) بنابراین از زبان راست روشن وزیر بهرام می‌گوید: مردم گرگ صفت‌اند. باید آنها را گرگ بند (اسیر و زبون) کرد و نباید خود را به تغافل بزینیم.

۶. جلوه تصاویر در اسکندرنامه (شرفنامه، اقبالنامه)

اسکندرنامه که خود به دو بخش اقبالنامه و شرفنامه تقسیم شده دنیای متفاوتی را به تصویر کشیده است. دو منظومه جداگانه و در عین حال مرتبط با هم که اسکندرنامه را تشکیل می‌دهد تصویری مختلف از اسکندر به دست داده است. در بخش نخست یعنی شرفنامه اسکندر فرمانروایی جهانگشاست و در اقبالنامه نقش «یک پیامبر دعوتگر و یک فیلسوف فرمانروا را برعهده دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ص ۱۷۰) فضای شرفنامه رزمی و حماسی است. بنابراین کاربرد ابزار و آلات رزم در آن چشمگیر می‌نماید. نظامی از همان آغاز در تشبیهی وارونه صدای رعد را به نالیدن کوس شاه مانند کرده است:

بنال ای دل رعد چون کوس شاه بخند ای لب برق چون صبحگاه

(شرفنامه: ص ۵۸)

جای دیگر شاهنشاهی اسکندر را در بیست سالگی این گونه بیان کرده است:

چو عمرش ورق راند بر بیست سال به شاهنشهی بر دهل زد دوال

(شرفنامه: ص ۷۱)

که دوال بر دهل زدن کنایه از اظهار پادشاهی و جلوس بر تخت است.

جای دیگر می‌گوید: صدای کوبیدن بر طبل و آیینۀ پیل آنچنان مهیب و بلند است که صدفها به جای ساختن مروارید شبه ایجاد کرده‌اند:

برون از پرده «جستاری در...

از آیینۀ پیل وزنگ شتر صدف را شبه رست بر جای در
(شرفنامه: ص ۱۰۰)

در افسانه‌های قدیم آمده است اگر ابر، بارانی بی‌رعد و برق بیبارد صدفها به دُرّ آبستن می‌شوند و اگر با رعد و برق بیبارد به شبه آبستن می‌شوند. (وحید دستگردی، ۱۳۷۸: ص ۱۰۰) در اینجا نظامی مدعی است صدای زنگ شتران و آیینۀ پیل چون رعد و تندر است صدفها به شبه آبستن شده‌اند.

حتی در توصیف شب و ستارگان از ابزار رزم استفاده کرده است. نظر به اینکه پاسبانان در گذشته برای بیدار ماندن و بیدار نگه داشتن دیگر نگهبانان جلاجل به کمر می‌بسته‌اند تا از صدای آن بیدار بمانند در اینجا آسمان را به هندو (نگهبان) مانند کرده که ستارگان را چون جرس بر کمر آویخته است:

برآویخت هندوی چرخ از کمر به هارونی شب جرسهای زر
(همان: ص ۱۰۲)

در جای دیگر کوس چنان می‌گرد که فلک نیز آوازش را شنیده و دهان دهل را بوسیده است:

درآمد به غریدن آواز کوس فلک بر دهان دهل داد بوس

(همان: ص ۱۹۹)

فلک به فتنه‌جویی شهره است. بنابراین وقتی می‌بیند دهل شروع یک فتنه را خبر می‌دهد دهانش را می‌بوسد.

سخن نظامی خاصه آنگاه که با ابزار موسیقی توأم می‌شود به گونه‌ای است که خواننده تصاویر واقعی صحنه‌های مورد نظر او را در مقابل خود می‌بیند. جادوی سخن نظامی ذهن را معطوف به تصاویری می‌کند که ذهن وقاد او ساخته است. آنجا که می‌خواهد تصویر سکوت حاکم بر فضای باغ و مرغزار را بیان کند این گونه می‌گوید:

صبا بلبلان را دریده دهل زنامحرمان روی پوشیده گل

(همان: ص ۳۰۲)

که دهل دریدن در اینجا کنایه از وادار به سکوت کردن است. هرچند دهل دریدن به تنهایی کنایه از رسوا کردن نیز هست. (میرزانی، ۱۳۸۲: ذیل دهل دریدن و ثروت، ۱۳۷۵: ص ۲۳۶) اما در

اینجا با توجه به ابیات قبل که سخن از سرما و یخ و برف کنارجوی است و با توجه به مصراع دوم که خبر از در پرده بودن گل می‌دهد چنین برمی‌آید که «دهل دریدن» کنایه از وادار به سکوت کردن باشد.

جای دیگر صدای جرقه‌های آتش را به تصویر می‌کشد:

ترنگاترنگی که زد ساز او به از زند زردشت آواز او

(همان: ص ۳۰۵)

صدایی که از جرقه‌های آتش به گوش می‌رسد گویی سازی است که نوای آن خوشتر از آواز زند خوانی است. زند خواندن کنایه از هماهنگی و خوش آوازی است زیرا دعاهای کتاب زند (تفسیر اوستا) به گونه‌ای است که مغان با آهنگ زیبا آنرا می‌خوانده‌اند و از این جهت بلبل را زند خوان یا زندواف گفته‌اند.

در برخی ابیات که شمار آنها کم نیست چند ابزار موسیقی را اعم از ابزار رزمی و بزمی با هم آورده است:

ز فریاد خرمهره و گاو دم علی‌الله برآمد ز روئینه خم

(همان: ص ۴۶۰)

خرمهره (نوعی بوق) و گاو دم (نوعی شیبور) چنان غریده‌اند که روئینه خم (نوعی طبل) که خود مظهر بلندی صداست از ترس صدای مهیب آن دو فریاد «علی‌الله» و «پناه بر خدا» سر داده است.

برای تصویر طلوع صبح و اعلام حرکت سپاه و آغاز جنگ، واژه‌های بانگ، آواز و کوس را در بیت زیر خوش نشانده است:

به غول سیه بانگ بر زد خروس در آمد به غریدن آواز کوس

(همان: ص ۱۰۸)

در افسانه‌ها آمده است که غول و دیو از صدای خروس می‌گریزند. در اینجا غول سیه کنایه از سیاهی شب است که خروس، با دمیدن سپیده، بر سر او فریاد کشیده و او را فراری داده است. در مصراع دوم با توجه به اینکه طبل و کوس از پوست حیواناتی مانند آهو، یوز، شیر و گاو ساخته می‌شود با صنعت جاندار پنداری کوس را چون شیری غران دیده است که با غرش خود اعلام جنگ می‌کند.

برون از پرده «جستاری در...»

در جای دیگر تصویری از شور و فریاد میدان جنگ را با زیبایی به دست داده است. تیره و درای آنچه فریاد برآورده‌اند که گویی اسرافیل در صور دمیده و قیامت برپا شده است:

تیره هم آواز شد با درای
چو صور قیامت دمیند نای

(همان: ص ۴۶۰)

یکی از ابیات شرفنامه که تصویری از لزوم مستوری زن به دست داده بیت زیر است:

زن آن به که در پرده پنهان بود
که آهنگ بی‌پرده افغان بود

(همان: ص ۲۹۰)

آهنگ بی‌پرده یعنی آهنگ ناموزون و بدون اسلوب نواختن. همانگونه که آهنگ بی‌پرده و ناموزون، چون شیون و زاری، طالبی ندارد و کسی مشتاق شنیدن آن نیست، زن نامستور نیز مطرود است و خواهانی ندارد. ایهام مندرج در بیت زیر چندان پوشیده نیست.

در اقبالنامه با اسکندر خردورز و حکیم و پیامبرگونه مواجه هستیم. بنابراین برای فحص در تصاویر بر ساخته با ابزارهای موسیقی باید با این بینش وارد شد و از همین روست که در آغاز به خواننده می‌گوید دنیا سرای دل بستن نیست چرا که سر سازگاری با کسی ندارد:

ندارد جهان خوی سازندگان
ن سازد نوا با نوازندگان

(اقبالنامه: ص ۲۱)

و دشمنانگی و خیره‌سری دنیا با اهل خود را چنین به تصویر می‌کشد:

چو ابریشمی بسته بیند به ساز
کند دست خود بر بریدن دراز

(همان: ص ۲۱)

که حاصل بیت خرابکاریهای دنیاست.

و جای دیگر به تناسب کهولت سن و به پایان رسیدن عمر خود مغنی را مخاطب قرار داده، از او می‌خواهد تا ساعات باقیمانده شب عمر او را بگوید:

مغنی تویی مرغ ساعت شناس
بگو تا زشب چند رفته است پاس

(همان: ص ۲۳۸)

فلسفه پایان‌پذیری عمر و کوچ آدمی به سرای باقی مطلبی دیگر است که در اقبالنامه با آن مواجهیم. سرانجام همه، حتی اسکندر مرگ است. باید اشاره کرد در اینگونه اشعار چهره رنج

کشیده نظامی از واری برخی ابیاتش پیداست، چنانکه در بیت زیر از مغنی می‌خواهد او را از راه تنگ زندگی مشقتبار نجات دهد:

مغنی یک امشب بر آواز چنگ خلاصم ده از رنج این راه تنگ
(همان: ص ۲۶۲)

... مگر کز یک آواز رامش فروز مرا زین شب محنت آری به روز
(همان: ص ۲۶۴)

مخاطب قرار دادن مغنی و درد دل کردن با او، تصویری زیبا از درون‌نگری نظامی در آخر عمر است. به نظر می‌رسد نابسامانیهای اجتماع و مشکلات زندگی و ناکامیهای چون مرگ دو همسرش با رسیدن به پایان عمر و کوچ از عالم خاک آرامش واقعی را برای او به ارمغان می‌آورد.

در جای دیگر تصویر افلاک هفتگانه را اینگونه بیان می‌کند:

چنین گفت کایمن مباشید کس از این هفت هندوی کحلی جرس
(همان: ص ۲۷۴)

که ضمن غفلت زدایی از بشر و توصیف او به هوشیاری از فریبکاریهای عالم ماده، هفت فلک را به هفت نگهبان سیاه چهره‌ای مانند کرده است که جرسهایی از زر به کمر آویخته‌اند و پیوسته مراقب آدمی‌اند. در مرگ فروریوس، زمان کوچیدن او به عالم باقی را اینگونه بیان می‌کند:

چو آمد گه عزم فروریوس بنه بر شتر بست و بنواخت کوس
(همان: ص ۲۷۶)

که «بنه بر شتر بستن» و «کوس نواختن» هر دو کنایه از مردن و کوچ به عالم باقی است. (ثروت، ۱۳۷۵، ذیل بنه بر بستن، میرزانی، ۱۳۸۲: ذیل کوس نواختن) در جای دیگر قناعت و شکمباره نبودن را اینگونه مصور کرده است:

چو از نان طبلی تهی شد تنم چو طبل از تپانچه خوری نشکنم
(اقبالنامه: ص ۲۹۲)

آنگونه که طبل تهی با ضربه کوبه از هم نمی‌درد، طبل شکم انسان قانع نیز با زخمه‌های درد گرسنگی پاره نمی‌شود.

برون از پرده «جستاری در...»

در نكوهش جهان و برای تصویر نابسامان کردن کارهای بسامان توسط جهان پتیاره، ترکیب «ابریشم به ساز بستن» و «ابریشم بریدن» را در بیت زیر به خوبی به کار گرفته است:

چو ابریشمی بسته بیند به ساز کند دست خود بر بریدن دراز

(همان: ص ۲۱)

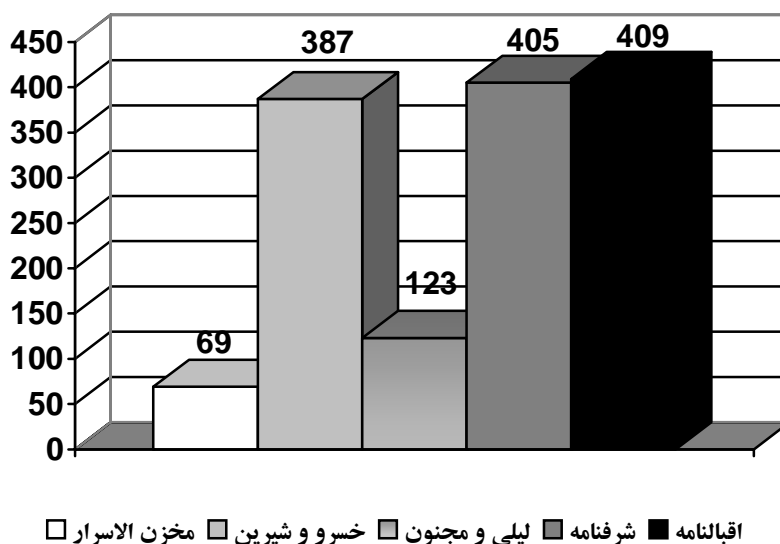
«ابریشم به ساز بستن» در اینجا کنایه از بسامان بودن اوضاع است. دنیا از دیدن سامان کار خردمندان ملول است. پس می‌کوشد تا اوضاع را نابسامان کند.

نتیجه

نظامی در پنج گنج با اطلاع کافی و جامع از انواع ابزار موسیقی، چگونگی نواختن، طرز ساختن، جنس و نوع مواد سازنده، کاربرد آنها در موقعیتهای مختلف، زیر و بم نواها و بسیاری اطلاعات دیگر از موسیقی، این ابزارها را به خوبی به کار گرفته و تصاویری بکر آفریده است. ذهن وقاد و جستجوگر نظامی در ساختن این تصاویر او را یاری داده است. تناسب نوع به کارگیری این ابزار و هماهنگی تصاویر حسی و انتزاعی با پیام هر منظومه و فضای فکری گوینده و انتظار مخاطب، چنان به خوبی توسط نظامی تشخیص داده شده است که بین اجزای کلام و محتوا هیچ‌گونه گسستگی دیده نمی‌شود. تصاویر بر ساخته نظامی در مخزن الاسرار در خدمت زهد و عرفان و رواج اخلاق و پارسایی است. در خسرو و شیرین که سخن بر پایه بزم و عاشقی شکل گرفته، شاعر در بزم آراییها، اصطلاحات و ابزار موسیقی را هرچه هنرمندانه‌تر به کار می‌گیرد. گویی باربد و نکبسا در این نازک خیالی به شاعر مدد می‌رسانند. او در واژگان موسیقایی هنرمندان و روز و شبهای تب‌آلود قهرمانان عاشق پیشه این داستان، شادمانه‌ترین لحظه‌ها را خلق می‌کند و چون سخن به عشق نافرجام لیلی و مجنون می‌رسد واژه‌ها و اصطلاحات موسیقی نیز بازگوکننده ناکامی و درد و اندوه‌اند. دنیای هوس‌آلود هفت پیکر، شاعر را بر آن می‌دارد که شور و تمایلات نفسانی بازیگران این داستان را در ساز و آواز بنوازد. در شرفنامه جهانگشایی اسکندر چاشنی ساز نوازندگان و رزم‌سازان می‌شود و در اقبالنامه، شاعر دوباره مجال پیدا می‌کند مانند مخزن الاسرار به اخلاق بگراید و موسیقی را به خدمت مضامین حکمی در آورد. توفیق او در این بخش کمتر از سایر منظومه‌هاست در خسرو و شیرین آنچنان درخشیده است که کمتر سخن‌سرایی را در این پایه می‌توان سراغ گرفت.

نظامی در تصویرسازیهای خود از شگردهای مختلفی بهره برده است. از میان صورخیال مورد استفاده اش مجاز، استعاره، تشبیه و کنایه به ترتیب از اهمیت بیشتری برخوردارند. او شاعری استعاره‌پرداز است اما در بهره‌گیری از ابزار موسیقی در تصویرسازیها به شگردهای گوناگون توجه دارد.

ترسیم نمودار بسامد کاربرد اسامی ابزار و اصطلاحات موسیقی در پنج گنج می‌تواند تکمیل‌کننده این جستار باشد.



نمودار بسامد استفاده از ابزار و اصطلاحات موسیقی در پنج گنج نظامی

منابع

۱. ابن‌خلدون، عبدالرحمن؛ مقدمه (العبر)؛ مترجم، محمد پروین گنابادی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۶۶.

برون از پرده «جستاری در...»

۲. امام شوشتری، محمدعلی؛ ایران گاهواره دانش و هنر؛ تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۴۸.
۳. ثروت، منصور، فرهنگ کنایات، چاپ دوم، تهران: سخن، ۱۳۷۵.
۴. _____، مجموعه مقالات کنگره بین‌المللی نهمین سده تولد حکیم نظامی گنجوی، تبریز: دانشگاه تبریز، ۱۳۷۲.
۵. حافظزاده، محمد؛ تاریخ هنر و موسیقی از غارها تا تالارها؛ چاپ اول، تهران: عمیدی، ۱۳۸۱.
۶. دهخدا، علی‌اکبر؛ لغت‌نامه، چاپ جدید (۱۴ جلدی)، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۳.
۷. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ پیرگنجی در جستجوی ناکجاآباد؛ چاپ پنجم، تهران: سخن، ۱۳۸۰.
۸. زنجانی، برات؛ صور خیال در خمسه نظامی؛ چاپ اول، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۷.
۹. سعدی شیرازی، مصلح‌الدین، گلستان؛ تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ پنجم، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۷.
۱۰. _____؛ بوستان، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ پنجم، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۵.
۱۱. مراغی، عبدالقادر؛ مقاصدالاحان؛ به اهتمام تقی بینش، چاپ اول، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴.
۱۲. مشحون، حسن؛ تاریخ موسیقی ایران (یک جلدی)، چاپ اول، تهران: فرهنگ نشر نو، ۱۳۸۰.
۱۳. معین، محمد، فرهنگ معین، چاپ بیستم، امیرکبیر، تهران: ۱۳۸۲.
۱۴. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ مثنوی؛ به کوشش و شرح محمد استعلامی، چاپ چهارم، تهران: زوار، ۱۳۷۲.
۱۵. میرزانی، منصور؛ فرهنگنامه کنایه؛ چاپ دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲.
۱۶. _____؛ اسکندر نامه؛ شرح بهروز ثروتیان؛ چاپ اول، توس، تهران: ۱۳۶۶.
۱۷. نظامی گنجه‌ای، الیاس؛ اقبالنامه؛ با تصحیح و حواشی وحید دستگردی، چاپ چهارم، تهران: قطره، ۱۳۷۸.

۱۸. _____؛ خسرو و شیرین؛ شرح بهروز ثروتیان؛ چاپ اول، برگ، تهران: ۱۳۷۰.
۱۹. _____؛ خسرو و شیرین، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، چاپ چهارم، تهران: قطره، ۱۳۸۲.
۲۰. _____؛ شرفنامه؛ با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، چاپ سوم، تهران: قطره، ۱۳۷۸.
۲۱. _____؛ لیلی و مجنون، شرح برات زنجانی، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۶۹.
۲۲. _____؛ لیلی و مجنون؛ شرح بهروز ثروتیان؛ چاپ اول، توس، تهران: ۱۳۷۷.
۲۳. _____؛ لیلی و مجنون؛ با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، چاپ سوم، تهران: قطره، ۱۳۸۰.
۲۴. _____؛ مخزن الاسرار؛ شرح کامل احمد نژاد؛ چاپ اول، تهران: سخن، ۱۳۷۴.
۲۵. _____؛ مخزن الاسرار؛ گزیده شرح رضا انزابی نژاد، چهارم، تهران: پیام‌نور، ۱۳۷۴.
۲۶. _____؛ مخزن الاسرار، با تصحیح و شرح برات زنجانی، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۴.
۲۷. _____؛ مخزن الاسرار؛ شرح مهدی ماحوزی، چاپ اول، تهران: اساطیر، ۱۳۷۴.
۲۸. _____؛ مخزن الاسرار؛ شرح حسن وحید دستگردی؛ چاپ اول، تهران: سوره، ۱۳۷۸.
۲۹. _____؛ هفت پیکر، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، چاپ چهارم، تهران: قطره، ۱۳۸۰.
۳۰. هجویری غزنوی، علی؛ کشف‌المحجوب، تصحیح ژوکوفسکی، با مقدمه قاسم انصاری، چاپ هشتم، تهران: طهوری، ۱۳۸۱.
۳۱. همایی، جلال‌الدین؛ مولوی‌نامه (مولوی چه می‌گوید)؛ ج ۲، چاپ هشتم، تهران: نشر هما، ۱۳۶۶.