برون از پرده؛

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

دکتر احمد امین

عضو هیأت علمی دانشگاه شهر کرد

دکتر منصور میرزانیا

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 زمینهٔ 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

تاریخ دریافت : ۱۳۸٤/۱٤/۲۲ تاریخ پذیرش : ۱۳۸۵/۱۲/٦

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهر کرد

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. واژهٔ 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) ابوعلی‌سینا در تعریف موسیقی می‌گوید: علمی ریاضی است که در آن از چگونگی نغمه‌ها بحث می‌شود. (مشحون،۱۳۸۰:ص۵) افلاطون موسیقی را یک ناموس اخلاقی می‌داند. (همان: ص۷) ارسطو موسیقی را یکی از شعب ریاضی دانسته و فلاسفهٔ اسلامی نیز قول وی را پذیرفته‌اند. (معین) مراغی در مقاصدالالحان موسیقی را به معنی الحان و نغمات مختلف‌الحده و الثقل می‌داند. (مراغی،۱۳٤٤،ص۸) به روایت دکتر معین موسیقی از واژهٔ یونانی Mousika و مشتق از کلمهٔ 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 ملذ و خوشایند است. (مراغی، ۱۳٤٤: ص۱۹٦)

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،۱۳٦٦: ص۸۵٦) 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، ۱۳٦٦: ص۵۹۷) به گفتهٔ خانم نادژداگا 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 دربارهٔ کار سر می‌داد. بشر متوجه شد که زه کمانش پس از کشیدن و رها گشتن، به ارتعاش درآمده و ایجاد صدای مطبوعی‌می‌کند و و تنهٔ 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 گاهوارهٔ دانش و هنر» نقل شده که پذیرفتنشان عقلاً محال‌است اما چیزی از ارزش و جایگاه موسیقی در میان انسانها نمی‌کاهد. (امام شوشتری، ۱۳٤۸: 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، ۱۳٦٦: ص۵۲۱) 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: ص۹۷)

و یا در بوستان می‌فرماید:

نبینی شتر بر نوای عرب — که چونش به رقص اندر آرد طرب
شتر را چو شور طرب در سراست — اگر آدمی را نباشد خراست

(سعدی، ۱۳۷۵: ص۱۱۲)

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 شکایت‌است — از جدایی‌ها حکایت می‌کند
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند — در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند

(مولوی، ۱۳۷۲: ص۹)

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: ص۱۰)

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 چشمیگر از خود نشان داده است. بعد از او نیز خاقانی و دیگران در این باب هنرنماییها کرده‌اند. اما آنچه نظامی در خمسهٔ 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 گفتهٔ دکتر زرین‌کوب ناشی از نوجویی اوست. (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ص۲۱) 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 مقالهٔ آقای ابراهیم جدیری با عنوان «نظامی و موسیقی سنتی ایران» و مقالهٔ خانم مهری باقری با عنوان «شعر و موسیقی در دورهٔ ساسانی» که ضمن آن اشاراتی به ابزار و پرده‌های موسیقی در آثار نظامی به ویژه خسرو و شیرین شده است. (ثروت، ۱۳۷۲: صص ۲٤٤ و ۳۸۱) همچنین مقالهٔ آقای ایرج گلسرخی با عنوان «موسیقی خسروانی در آثار نظامی» که در مجموعه مقالات کنگرهٔ بین‌المللی‌بزرگداشت نهمین‌سدهٔ تولد حکیم نظامی به طبع‌رسیده‌است.(www.irandoc.ac.ir) به علاوه می‌توان به پایان‌نامهٔ آقای محسن عیسی‌زاده با عنوان «فرهنگ اصطلاحات موسیقی در دیوان خاقانی و خمسهٔ نظامی» اشاره کرد که به راهنمایی دکتر محمد حسن حایری در دانشگاه علامه‌طباطبایی انجام شده است. (همان)

۲. جلوهٔ تصاویر در مخزن‌الاسرار

مخزن‌الاسرار به عنوان اولین مثنوی نظامی در سایهٔ توجه او به حدیقهٔ سنایی سروده شد و مایه‌های زهد و عرفان در آن به چشم می‌خورد. از این منظر، نظامی متناسب با محتوای مخزن‌الاسرار، 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 رسول‌اکرم زده می‌شود و با این کنایهٔ لطیف شوکت و شکوه پیامبر را بیان می‌کند:

چار علم رکن مسلمانیت پنج دعا نوبت سلطانیت

(مخزن‌الاسرار: ص۱۹۷)

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: ص۲۷۲)

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: ص۳۰۹)

نظامی با به کار بردن واژهٔ «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: ص۳۳۹)

که پرده استعاره از دنیاست و این هنر نظامی است که بشر را آهنگی می‌داند که از پردهٔ 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 وگرنه 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: ص۳٤۰)

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 بندهٔ دین باش نه مزدور دیو

(همان: ص۳٤۲)

در نکوهش‌ظاهربینی و سوءرفتارمریدان 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: ص۳٦۸)

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: ص٤۰٤)

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

تا کی از این راه نو روزگار پردهٔ آن راه قدیمی بیار

(همان: ص۱٦۷)

«پردهٔ راه قدیم آوردن» کنایه از بازگرداندن دنیای حادث به عالم قدم است. (ثروتیان، ۱۳۷۷: ص۸۹) 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 هرحال آنچه از کاربرد ابزار موسیقی در مخزن‌الاسرار دریافت می‌شود، برداشتهای زاهدانه و پندآمیز و عرفانی است.

۳. جلوهٔ تصاویر در خسرو و شیرین

محتوای منظومهٔ 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 ارغنونی گوش می‌کرد *شراب ارغوانی نوش می‌کرد*

(خسرو و شیرین: ص٤٤)

بپاپی شد غزلهای فراقی *برآمد بانگ نوشانوش ساقی*

(همان: ص٦٤)

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 *دریده پرده‌های عشق بازان*

(همان: ص٩٨)

هم او در وصف مجلس عشرت خسرو با کنیزان می‌گوید:

جنیبت بر لب شهرود بستند *به بانگ رود و رامشگر نشستند*

(همان: ص١٢٧)

در این مجلس، سماع زهره از فراز آسمان، شب را تحت تأثیر قرار داده، ماه پیالهٔ 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: ص١٣٢)

ثریا ندیم خاص مجلس‌بزم خسرو شده و عطارد دبیر فلک تحت تأثیر سماع زهره و شادی خسرو به رقص آمده است:

ثریا بر ندیمی خاص گشته *عطارد بر افق رقاص گشته*

مرغان شباویز جرس می‌جنبانند و بزم خود را رونق می‌بخشند:

جرس جنبان مرغان شب خیز *جرس بسته در مرغ شباویز*

(همان: ص١٣٢)

و سرانجام نشاط شبانهٔ خسرو به قدری تأثیرگذار و شادی آفرین است که دد و دام در خانهٔ خویش مطرب شده‌اند:

دد و دام از نشاط دانهٔ خویش *همه مطرب شده در خانهٔ خویش*

(همان: ص١٣٤)

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 بربط چون سر زخمه در آورد *ز رود خشک بانگ تر 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 مستانهٔ خسرو مواجهیم و گاه گریه‌ها و درد دلهای شیرین را می‌شنویم:

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

(همان: ص ۳۵۷)

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

بدان سان گوش بربط را بمالید *کز آن مالش دل بربط بنالید*

(همان: ص ۳۵۷)

در این بیت شاعر با استفاده از ترفند استعارهٔ بالکنایه، گوشه‌های ساز را که برای کوک‌کردن تارها به کار می‌رود به گوش کسی که او را تنبیه می‌کنند و کاسهٔ بربط 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 استعارهٔ بالکنایه تصویری از چنگ به دست داده است. در گوشهٔ چنگ، که سر ابریشم‌ساز در آن است، گره‌های ابریشم، حلقه‌هایی را ایجادمی‌کند. این حلقه‌ها مانند گوشواره‌های دایره واری 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:

نـــوابازی کـــنان در پـــردهٔ تـــنگ غـــزل گیسوکشـــان در دامـــن چنگ

(همان: ص۳۵۹)

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 نالهٔ خود را بلند و بلندتر می‌کند. در بیت زیر صدای ریختن باده در جام را به آواز خروس مانند کرده:

صـــراحی چـــون خروســـی ساز کرده خروســـی کـــاو بـــه وقت آواز کرده

(خسرو و شیرین: ص۹۷)

در قدیم جام شراب را به شکل پرندگان نیز می‌ساخته‌اند. صراحی ظرفی شیشه‌ای یا بلورین با شکمی‌متوسط 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 صرایح به جام به صدای خروس مانند شده است. شکم و گردن و لبهٔ 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.

٤. جلوهٔ 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:

گـــر پـــرده‌شـــناس از ایـــن قیاســـی هـــم پـــردهٔ خـــود نمـــی‌شناســـی

(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 نفیر آهنین کوس — رهبان کلیسای افسوس

(همان: ص٦٥)

مجنون طبالی است که در فراق لیلی بر طبل آهنین وجود خود می‌کوبد و اندک‌اندک در اثر ضربات کوبهٔ 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 ٦٨)

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: ص٩٦)

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 عاشقانهٔ دو دلداده است.

در جای دیگر شهرت لیلی در عشق مجنون و زبانزد شدنشان را اینگونه بیان می‌کند:

از پردهٔ نام و ننگ رفته — در پردهٔ نای و چنگ رفته

(همان: ص ١٠٢)

که مصراع دوم کنایه‌ای است برای شهرت لیلی در عشق و قرار گرفتن او به عنوان موضوع سخن مطربان (میرزانیا، ١٣٨٢، ذیل در پردهٔ 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: ص١٦٣)

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

در برکشمت چو رود در چنگ *پنهان کنمت چو لعل در سنگ*

(همان: ص ۲۱۸)

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

بر رود رباب و نالهٔ چنگ *یکرنگ نوای آن دو آهنگ*

(لیلی و مجنون: ص۹۶)

«رود» به معنی «زه» است، «دو آهنگ» به معنی «نی جفته» و از آلات بادی موسیقی رایج در میان عشایر بوده و دارای دو زبانهٔ هم صدا متشکل از دو لولهٔ مجوف استخوانی با صدایی حاکی از فرهنگ‌روستایی است. این ساز در لهجه‌های مختلف نامهای مختلف دارد. (ستایشگر، ۱۳۷۵: ص۴۷۱) 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. نکتهٔ 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 ماهرانهٔ او و در خدمت فکر و اندیشهٔ او بوده‌اند.

۵. جلوهٔ 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 وارسی 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: ص۱۰۷)

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 رقاصی

(همان: ص۱۳۹)

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 کندن 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: ص۲٤۰)

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 ۲۹٤) 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: ص۳۰٤)

نظامی در ساختن این تشبیه تارهای چنگ را در نظر داشته است؛ همان‌گونه 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 وگردن 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 (زنجانی، ۱۳۷۷: ص۱۵۱)

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: ص۳۰۹)

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

بانگ دزیده بلبلان را زاغ بانگ دزدی درآوریده به باغ

(همان: ص۱۳۵)

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 پی گم 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 طربرود نوازندگان زیباروی مانند کرده است:

بسر سسر سسرو بانسگ فاختسگان　　چسون طسر بسرود دلنواختسگان

(همان: ص۳۱۸)

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

گسرگ را گسرگ بسند بایسد کسرد　　رقسص روبساه چسند بایسد کسرد

(همان: ص ۳۲۱)

«گرگ‌بند کردن» کنایه از زبون کردن است (ثروت،۱۳۷۵:ص ٤١٥) «رقص روباه کردن» کنایه از تجاهل و تغافل کردن است (همان: ص۲۵۰) 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 بزنیم.

٦. جلوهٔ تصاویر در اسکندرنامه (شرفنامه، اقبالنامه)

اسکندرنامه که خود به دو بخش اقبالنامه و شرفنامه تقسیم شده دنیای متفاوتی را به تصویر کشیده است. دو منظومهٔ 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: ص۱۷۰) 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:

بسنال ای دل رعسد چسون کوس شاه　　بخند ای لب برق چون صبحگاه

(شرفنامه: ص۵۸)

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

چو عمرش ورق راند بر بیست سال　　بسه شاهنشسهی بسر دهسل زد دوال

(شرفنامه: ص۷۱)

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

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

از آیینهٔ پیل وزنگ شتر صدف را شبه رست بر جای در

(شرفنامه: ص ۱۰۰)

در افسانه‌های قدیم آمده است اگر ابر، بارانی بی‌رعد و برق ببارد صدفها به دُرّ آبستن می‌شوند و اگر با رعد و برق ببارد به شبه آبستن می‌شوند. (وحید دستگردی، ۱۳۷۸: ص۱۰۰) در اینجا نظامی مدعی است صدای زنگ شتران و آیینهٔ 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 می‌غرد که فلک نیز آوازش را شنیده و دهان دهل را بوسیده است:

درآمد به غریدن آواز کوس فلک بر دهان دهل داد بوس

(همان: ص۱۹۹)

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 این‌گونه می‌گوید:

صبا بلبلان را دریده دهل زنامحرمان روی پوشیده گل

(همان: ص۳۰۲)

که دهل دریدن در اینجا کنایه از وادار به سکوت کردن است. هرچند دهل دریدن به تنهایی کنایه از رسوا کردن نیز هست. (میرزانیا، 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:

ترنگاترنگـــی کـــه زد ســـاز او به از زند زردشت آواز او

(همان: ص۳۰۵)

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 فـــریاد خرمهـــره و گـــاو دم علی الله برآمد ز روییه خم

(همان: ص ٤٦٠)

خرمهره (نوعی بوق) و گاو دم (نوعی شیپور) چنان غریده‌اند که روییه خم (نوعی طبل) که خود مظهر بلندی صداست از ترس صدای مهیب آن دو فریاد «علی الله» 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 درآمد بـه غریدن آواز کوس

(همان: ص۱۰۸)

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.

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

تبیره هم‌آواز شد با درای چو صور قیامت دمیدند نای

(همان: ص ٤٦٠)

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 ٢٩٠)

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 برساخته با ابزارهای موسیقی باید با این بینش وارد شد و از همین روست که در آغاز به خواننده می‌گوید دنیاسرای دل بستن نیست چرا که سر سازگاری با کسی ندارد:

ندارد جهان خوی سازندگان نسازد نوا با نوازندگان

(اقبالنامه: ص ٢١)

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 ٢١)

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 باقیماندهٔ شب عمر او را بگوید:

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

(همان: ص ٢٣٨)

فلسفهٔ 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 چهرهٔ رنج

کشیدهٔ 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: ص۲٦۲)

... مگر کز یک آواز رامش فروز — مرا زین شب محنت آری به روز

(همان: ص ۲٦٤)

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 ناکامیهایی 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 ۲۷٤)

که ضمن غفلت زدایی از بشر و توصیهٔ 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 فرفوریوس، زمان کوچیدن او به عالم باقی را اینگونه بیان می‌کند:

چو آمد که عزم فرفوریوس — بنه بر شتر بست و بنواخت کوس

(همان: ص۲۷٦)

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، میرزانیا، 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 ضربهٔ کوبه از هم نمی‌درد، طبل شکم انسان قانع نیز با زخمه‌های درد گرسنگی پاره نمی‌شود.

در نکوهش 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)

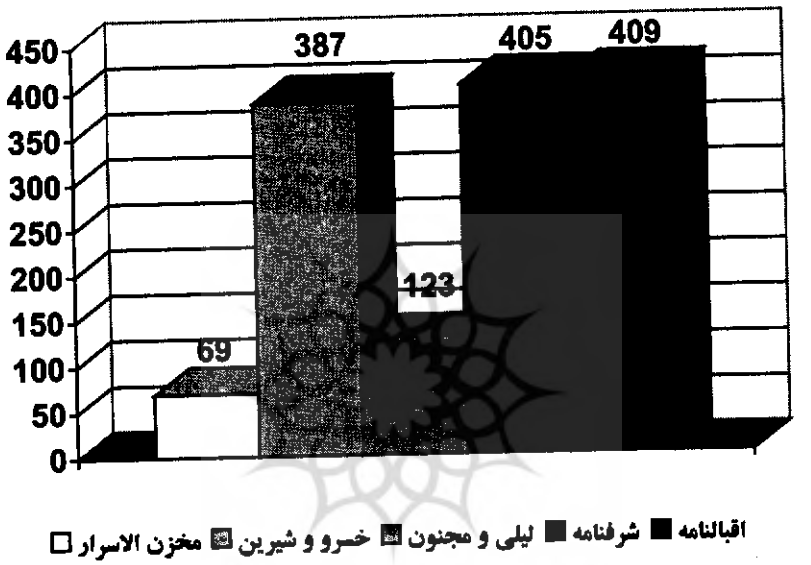
«ابریشم به ساز بستن» در اینجا کنایه از بسامان بودن اوضاع است. دنیا از دیدن سامان کار خردمندان ملول است. پس می‌کوشد تا اوضاع را نابسامان کند.

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 ساختهٔ نظامی در مخزن‌الاسرار در خدمت زهد و عرفان و رواج اخلاق و پارسایی است. در خسرو و شیرین که سخن بر پایهٔ بزم و عاشقی شکل گرفته، شاعر در بزم آراییها، اصطلاحات و ابزار موسیقی را هرچه هنرمندانه‌تر به کار می‌گیرد. گویی باربد و نکیسا در این نازک خیالی به شاعر مدد می‌رسانند. او در واژگان موسیقایی هنرمندان و روز و شبهای تب‌آلود قهرمانان عاشق پیشهٔ این داستان، شادمانه‌ترین لحظه‌ها را خلق می‌کند و چون سخن به عشق نافرجام لیلی و مجنون می‌رسد واژه‌ها و اصطلاحات‌موسیقی نیز بازگوکنندهٔ 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 جهانگشاییهایی اسکندر چاشنی ساز نوازندگان و رزم‌سازان می‌شود و در اقبالنامه، شاعر دوباره مجال پیدا می‌کند مانند مخزن‌الاسرار 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 استفاده‌اش 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 تکمیل کنندهٔ 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، ۱۳٦٦.

۲. امام شوشتری، محمدعلی؛ **ایران گاهوارهٔ دانش و هنر**؛ تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳٤۸.
۳. ثروت، منصور، **فرهنگ کنایات**، چاپ دوم، تهران: سخن، ۱۳۷۵.
٤. ــــــــــ ، **مجموعه مقالات کنگرهٔبین‌المللی نهمین سدهٔ تولد حکیم نظامی گنجوی**، تبریز: دانشگاه تبریز، ۱۳۷۲.
۵. حافظزاده، محمد؛ **تاریخ هنر و موسیقی از غارها تا تالارها**؛ چاپ اول، تهران: عمیدی، ۱۳۸۱.
٦. دهخدا، علی‌اکبر؛ **لغت‌نامه**، چاپ جدید (١٤ جلدی)،تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۳.
۷. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ **پیرگنجه در جستجوی ناکجاآباد**؛ چاپ پنجم، تهران: سخن،۱۳۸۰.
۸. زنجانی، برات؛ **صور خیال در خمسهٔ نظامی**؛ چاپ اول، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۷.
۹. سعدی شیرازی، مصلح‌الدین، **گلستان**؛ تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ پنجم، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۷.
۱۰. ــــــــــ ؛ **بوستان**، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ پنجم، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۵.
۱۱. مراغی، عبدالقادر؛ **مقاصدالالحان**؛ به اهتمام تقی بینش، چاپ اول، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ١٣٤٤.
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
١٤. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ **مثنوی**؛ به کوشش و شرح محمد استعلامی،چاپ چهارم، تهران: زوار، ۱۳۷۲.
۱۵. میرزانیا، منصور؛ **فرهنگنامهٔ کنایه**؛ چاپ دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲.
١٦. ــــــــــ؛**اسکندر نامه؛ شرح بهروزثروتیان** ؛ چاپ اول، توس، تهران: ١٣٦٦.
۱۷. نظامی‌گنجه‌ای، الیاس؛ **اقبالنامه**؛ با تصحیح و حواشی وحید دستگردی، چاپ چهارم، تهران: قطره، ۱۳۷۸.

۱۸. ــــــــــــــ؛ **خسرو و شیرین**؛ شرح بهروزثروتیان ؛ چاپ اول، برگ، تهران: ۱۳۷۰.
۱۹. ــــــــــــــ؛ **خسرو و شیرین**، با تصحیح وحواشی حسن‌وحید دستگردی، چاپ چهارم، تهران: قطره، ۱۳۸۲.
۲۰. ــــــــــــــ؛ **شرفنامه**؛ با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، چاپ سوم، تهران: قطره، ۱۳۷۸.
۲۱. ــــــــــــــ؛ **لیلی و مجنون**، شرح برات زنجانی، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳٦۹.
۲۲. ــــــــــــــ؛لیلی و مجنون ؛ **شرح بهروزثروتیان**؛ چاپ اول، توس، تهران: ۱۳۷۷ .
۲۳. ــــــــــــــ؛ **لیلی و مجنون**؛ با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، چاپ سوم، تهران: قطره، ۱۳۸۰.
۲٤. ــــــــــــــ؛ **مخزن الاسرار**؛ شرح کامل احمدنژاد؛ چاپ اول ،تهران:سخن، ۱۳۷٤.
۲۵. ــــــــــــــ؛ **مخزن‌الاسرار؛ گزیده شرح رضا انزابی‌نژاد**، چهارم، تهران: پیام‌نور، ۱۳۷٤.
۲٦. ــــــــــــــ؛ **مخزن‌الاسرار**، با تصحیح و شرح برات‌زنجانی، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷٤.
۲۷. ــــــــــــــ؛ **مخزن‌الاسرار**؛ شرح مهدی ماحوزی، چاپ اول، تهران: اساطیر، ۱۳۷٤.
۲۸. ــــــــــــــ؛ **مخزن‌الاسرار**؛ شرح حسن وحید دستگردی؛ چاپ اول، تهران: سوره، ۱۳۷۸.
۲۹. ــــــــــــــ؛ **هفت پیکر**، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، چاپ چهارم، تهران: قطره، ۱۳۸۰.
۳۰. هجویری غزنوی، علی؛ **کشف‌المحجوب**، تصحیح ژوکوفسکی، با مقدمهٔ قاسم انصاری، چاپ هشتم، تهران: طهوری، ۱۳۸۱.
۳۱. همایی، جلال الدین؛ **مولوی‌نامه** (مولوی چه می‌گوید)؛ ج۲، چاپ هشتم، تهران: نشر هما، ۱۳٦٦.