در مکتب تأمّل

نگاهی به دو کتاب گزیدهٔ غزلیات بیدل و کلیدِ درِ باز محمّدکاظم کاظمی

سیّد مهدی طباطبایی*

* محمّدکاظم کاظمی
* کلید درِ باز (رهیافت‌هایی در شعر بیدل)
* چاپ اوّل، تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۸۷

* محمّدکاظم کاظمی
* گزیدهٔ غزلیات بیدل
* چاپ اوّل، تهران: عرفان، ۱۳۸۸

اشاره

محمّدکاظم کاظمی، شاعر و نویسندهٔ افغانستانی، دارای مدرک کارشناسی مهندسی عمران از دانشگاه فردوسی مشهد است که علاوه بر سرایش و آموزش و نقد شعر، مقالات و کتاب‌هایی در زمینهٔ زبان و ادبیات فارسی منتشر کرده است؛ امّا شهرت کاظمی بیشتر مدیون مطالعات بیدل‌شناسی اوست. او خود در مقدّمهٔ دو کتاب گزیدهٔ غزلیات بیدل و کلید درِ باز از الفت بیست‌سالهٔ خود با بیدل سخن می‌گوید و بحق از صاحب‌نظران این عرصه در دورهٔ معاصر است که با مطالعات خود، راه آشناییِ بیشتر با شعر بیدل را برای آیندگان هموار کرده است.

طبیعی است که بررسی کامل دو کتاب محمّدکاظم کاظمی در حوزهٔ بیدل‌شناسی، مجالی بیشتر می‌خواهد که ان‌شاءالله در آینده‌ای نزدیک به آن پرداخته خواهد شد؛ بنابراین، مقاله با هدف نقد و بررسی اجمالی این دو کتاب و با رویکرد بر توضیح ابیات، در سه بخش عرضه می‌گردد:

الف. معرفی و نقد گزیدهٔ غزلیات بیدل، با تکیه بر بررسی موردیِ ابیات شرح‌شده با قافیهٔ الف.

ب. معرّفی و نقد کلید درِ باز، با رویکرد به واکاوی یک بیت از بخش اوّل کتاب.

ج. تحلیل یک غزل از بخش دوم کلید درِ باز.

روش کار نیز بررسی ابیاتی است که شرح و توضیح آنها ـ از دیدگاه نگارنده ـ خالی از اشکال نیست.

***

الف. معرفی و نقد گزیدهٔ غزلیات بیدل، با تکیه بر بررسی موردیِ ابیات شرح‌شده با قافیهٔ «الف»

گزیدهٔ غزلیات بیدل حاوی ۴۷۰ غزل بیدل، همراه با شرح‌هایی کوتاه برای بیت‌های دشوار و نیز یک واژه‌نامهٔ مفصّل از واژگان و اصطلاحات خاصّ شعر بیدل است که در سال ۱۳۸۶ توسّط انتشارات عرفان به چاپ رسید و در سال ۱۳۸۸ به چاپ دوم رسید. مقدّمهٔ این کتاب – که کاظمی

خوش دارد آن را «گره‌گشایی» بنامد نه شرح (کاظمی، ۱۳۸۸: ۲۱) – در ۲۱ صفحه، با رویکردی به زندگی بیدل آغاز می‌شود، که برشمردن آثار بیدل، سبک و مقام شعری بیدل و توضیحاتی دربارهٔ گزیده را در بر می‌گیرد.

اشاره به دیرآشنایی شعر بیدل (همان: ۱۷)، تنوّع معنایی و اختلاف سطوح دشـواری (همان: ۱۸)، غزل‌محور بودن بیدل (همان: ۲۰)، دشواریاب بودن (همان: ۲۰) و معنی‌گریز بودن شـعر بیدل (همان: ۲۱)، از دیگر نکاتی است که در این کتاب به آنها اشاره شده است.

گزیدهٔ غزلیات با شرحی مختصر و رعایت ترتیب الفبایی، از صفحهٔ ۲۹ تا ۷۳۸ کتاب را در بر می‌گیرد و از صفحهٔ ۷۳۹ تا ۷۸۶ شامل «واژه‌نامه‌ای نسبتاً مفصّل و جامع» (همان: ۲۵) دربارهٔ واژگان شعر بیدل است و در نهایت، کتابنامه و فهرست غزل‌ها ذکر شده است.

آنچه در پی می‌آید، تحلیل انتقادی شرح ابیات این کتاب (تا پایان قافیهٔ الف) از منظر علمی است، که با رویکردِ پرداختن به نارسایی‌های آن عرضه می‌شود و به هیچ وجه به دنبال کم‌رنگ کردن هنر و دانش آقای کاظمی در عرصهٔ بیدل‌شناسی نیست.

۱. ناقص و نارسا بودن معنای ابیات

گاهی به نظر می‌رسد که معنای ابیات به طور کامل بیان نشده است. به بیت زیر و تعبیر آقای کاظمی از آن توجّه کنید:

«ما و رعونت، افسانهٔ کیست؟
ناز پری، بست گردن به مینا

پری با آن همه ناز خود، بالاخره تسلیم و زندانی مینا شد. در این حال، ما چه گردن‌فرازی می‌توانیم کرد» (همان: ۳۴).

نخسـت اینکه این شـعر توسّـط آقای کاظمی بد خوانده شده است و «اعراب‌گذاری و نقطه‌گذاری شـعرها»، که خود ایشـان در مقدّمهٔ کتاب (همان: ۲۲) از آن یاد می‌کند، در این بیت گام‌هایی به خطا برداشـته است؛ چراکه به نظر می‌رسد کامای بعد از «پری» باید به بعد از «بست» منتقل شود.

نکتـهٔ دیگر آنکه آیا معنـای مصرع دوم همان چیزی اسـت که آقای کاظمـی از آن برداشـت کرده‌اند؟ دربارهٔ اینکه «گردن» نشـان رعونت و گردن‌افرازی است، نیازی به توضیح نیست. تعبیر دیگر، «گردنِ مینا»ست که عبارت از گلوگاه شیشـهٔ شراب است که مینا را از آن قسمت در دست می‌گیرند و شراب را بر جام می‌ریزند:

ضعفم مدد ز قوّت صهبا گرفته است
دستم عصا ز گردن مینا گرفته است (کلیم کاشانی، ۱۳۸۷: ۵۲)
مگیر دامن اندیشهٔ دگر بیدل
که دست باده‌کشان وقف گردن میناست (بیدل، ۱۳۸۶: ۷۱۵)

با این توضیحات، به نظر می‌رسد بیدل، در حسن تعلیلی شاعرانه، دلیل گردن داشتن مینا را (به نشان رعونت) حاصل نازی می‌داند که بر اثر جای دادن پری در درون آن است. با این حساب، ما ـ که نشانی از خدا در وجود ما نیست ـ چگونه می‌توانیم ادّعای گردن‌فرازی داشته باشیم؟

۲. ناآگاهی از تعبیرات و اصطلاحات ادبی

پاره‌ای از مشـکلات کتاب ایشان، به نداشتن تحصیلات تخصّصی در زمینهٔ زبان و ادبیات فارسی بازمی‌گردد. ایشان در صفحهٔ ۱۸۶ کلید در باز آورده است که بعد از بیست سال حشر و نشر با بیدل، تازه متوجّه شده‌اند که تعبیر «کلاه شکستن» کنایه از غرور و تفاخر است و پیش از این بر این باور بوده است که کنایه‌ای از عجز و خاکساری است.

اگرچه نباید از صداقت نویسنده با مخاطب چشم‌پوشی کرد، امّا مانند این اشتباهات در برخی از ابیات دیگر هم دیده می‌شود. به بیت زیر توجّه کنید:

«لعـل خـامـوشـت گـر از مـوج تبسّـم دم زنـد
غنچه سازد در چمن پیراهن از خجلت قبا» (کاظمی، ۱۳۸۸: ۳۵)

آقای کاظمی با قرینهٔ اینکه قبا را بر روی پیراهن می‌پوشند، «پیراهن قبا کردن» را کنایه از پوشیدگی بیشتر دانسته و بیت را این گونه معنا کرده‌اند کـه: «غنچه بـا دیدن لب او، دوباره برگ‌هایـش را جمع می‌کند و پنهان می‌شود» (کاظمی، ۱۳۸۸: ۳۶).

البتّه «در قبا رفتن غنچه» معروف است:

بفرست سوی گل سحری بوی پیرهن
کز رشک آن، چو غنچه به زیر قبا رود (خجندی، ۱۳۷۴: ۵۴۹)
لاله به موکب صبا، گفت هزار مرحبا
غنچه خزید در قبا، گل بدرید پیرهن (اوحدی، ۱۳۶۲: ۳۰۶)

امّا در این بیت اصطلاح «پیراهن قبا کردن» در معنی کنایی «دریدن و چاک زدن پیراهن» است. طبیعی است که وقتی در معنای اصطلاحی دچار مشکل شویم، معنای بیت هم تغییر خواهد کرد و این مشکلی است که آقای کاظمی به آن گرفتار آمده و تعبیری کاملاً عکس آن چیزی را که بیدل در نظر داشته، به مخاطب خود عرضه کرده است.

سعدی هزار جامه به روزی قبا کند
یک مهربانی از تو به سالی نیافته (سعدی، ۱۳۷۳: ۷۲۰)
چون گل از نکهت او جامه قبا کن حافظ
وین قبا در ره آن قامت چالاک انداز (حافظ، ۱۳۵۲: ۳۴۵)

به نظر می‌رسد معنای بیت این گونه باشد: اگر لب‌های خاموش تو موج تبسّمی بر خود ظاهر کند، غنچه ـ که نماد تبسّم است ـ از شرم تبسّم تو، پیراهن بر خود می‌درّد و از حالت غنچگی بیرون می‌آید و گُل می‌شود.

۳. متوجّه نشـدن مفهوم بیت و پیشـنهاد اصلاح واژه یا ترکیبی در بیت

گاهی اوقات آقای کاظمی متوجّه مفهوم بیت نشـده و پیشنهاد اصلاح بیت را مطرح کرده‌اند؛ در حالی که اگر به کنه بیت برسیم، هیچ‌گاه به دنبال این‌گونه مسـائل در شـعر نخواهیم رفت. به بیت زیر و تعبیر و شرح آقای کاظمی دقّت کنید:

«کفن در مشهد ما بینوایان خونبها دارد
ز عریانی برون آ، گر توانی شد شهید اینجا (کاظمی، ۱۳۸۸: ۴۲)

بیت در شکل حاضر معنی دلپذیری ندارد؛ چون بیدل همواره به عریانی (در معنی آزادگی و فارغ از قید بودن) تشویق می‌کند و اینجا نیز در مصراع اوّل، خـود را بینوا (بدون کفن) می‌داند. شـاید "از عریان بیرون آمدن" به معنی "از سـر عریانی بیرون آمدن" یا همان "عریان بیرون آمدن" باشد و شاید هم در اصل، "به عریانی برون آ" بوده و در دیوان درست ضبط نشده است» (کاظمی، ۱۳۸۸: ۴۳).

آنچه مسلّم است، این بیت از بیدلانه‌ترین ابیاتی است که می‌توان اوج هنرمندی او را در آن به تماشـا نشسـت و لب به تحسـین گشود. با تمام احترامی که در حوزهٔ بیدل‌شناسی معاصر به آقای کاظمی قائل هستم، امّا هیچ کدام از تعبیرات ایشان دربارهٔ این بیت درست نیست. به باور نگارنده،

«از عریانی برون آمدن» به معنی دست کشیدن از عریانی است.

اگــر در دیــوان بیدل تأمّل کنیم، او عریانی را لباســی می‌داند که برای پوشاندن به‌کار می‌رود:

غیــر عــریــانــی لبــاســی نیســت تــا پــوشد کسی
از خجالت چون صدا در خویش پنهانیم ما (بیدل، ۱۳۸۶: ۲۳۰)
نیست پیراهن دیگر بیدل
غیر عریانی ما در بر ما (بیدل، ۱۳۸۶: ۲۹۰)

بنابراین چون کفن در مشهد بینوایان خون‌بها دارد و عریانی کفنی است که بر تن بینوایان پیچیده‌اند، بهتر آن است که آنها از همین کفن نیز بیرون آیند تا شهادت را دریابند.

۴. برداشت‌هایی خاص از اصطلاحات شعر بیدل

گاهی شاهد هستیم که تلقّی‌های خاصّی از برخی ترکیبات بیدل صورت گرفته که ذهن مخاطب را به بیراهه کشانده است:

«اگر دلت زنگ کین زداید، خلاف خَلقت به پیش ناید
صفای آیینه شرم دارد که خُرده گیرد دچار خود را» (کاظمی، ۱۳۸۸: ۵۵)

محمّدکاظــم کاظمی این تعبیر را «خلاف خِلقت به پیش ناید» گرفته و معتقد اســت که معادل اصطلاح رایج «آســمان به زمین نمی‌آید» است (کاظمی، ۱۳۸۸: ۵۶).

به نظر می‌رســد کاظمی دربــارهٔ این ترکیب گرفتار اصطلاحات محاوره‌ای شــده که در شــعر بیدل به کار گرفته شــده اســت؛ امّا این ترکیب، محاوره‌ای نیســت. «خلاف خَلق به پیش آمدن» کنایه از «به چشــم آمدن زشتی‌های مردم» است و ظاهراً منظور بیدل این اســت که اگر دلت زنگار کینــه را بیرون کند، تو دیگر متوجّه زشــتی‌های مردم نخواهی شد؛ چراکه دلت مانند آینه‌ای صافی می‌شود و زنگاری ندارد که تصویر اشخاص را تار و مکدّر نشان دهد.

بیدل در بیتی دیگر، خلاف را به همین معنا به کار برده است:

با همه وضعِ پیش و پس، نیست کسی خلافِ کس
زشتی ما نمود و بس، آینه را عدوی ما (بیدل، ۱۳۸۸: ۲۸۲)

۵. شرح برخی از ابیات بدون پرداختن به شرح آنها

کاظمی به این نکته اشاره دارد که «از سویی به حداقل شرح بسنده کرده‌ام و بیت‌هایی را که با اندکی انس با بیدل و آشنایی با واژگان و اصطلاحات خاص او قابل درک اســت، بدون توضیح گذاشته‌ام» (کاظمی،۱۳۸۸: ۲۱). اگرچه چرایی شــرح نکردن پاره‌ای از ابیات و همچنین شرح کردن برخی ابیات، علامت ســؤالی بر ذهن باقی می‌گذارد، امّا در این بخش به ابیاتی که از منظر آقای کاظمی شرح شده، امّا مشکل بیت حل نشده است، اشاره می‌کنیم. استاد فاضل، دکتر محمّدرضا ترکی می‌فرمودند که می‌شود دیوانی را شرح کرد بدون اینکه آن را شرح کرده باشیم. در توضیح برخی ابیات آقای کاظمی این مطلب بعینه به چشم می‌خورد:

«نغمه هم در نشئه‌پیمایی قیامت می‌کند
موج می تار است بیدل کاسهٔ طنبور را (کاظمی، ۱۳۸۸: ۵۹)

مصراع دوم قدری نارسایی دارد و در ظاهر چنین می‌رساند که موج می برای کاســهٔ تنبور، تار می‌شــود؛ ولی منظور این است که تار، برای کاسهٔ تنبور، موج می‌شود؛ بنابراین نغمه هم می‌تواند نشئه‌آفرین باشد» (کاظمی، ۱۳۸۸: ۶۰).

درک ایشان از ساختار دستوری بیت صحیح است؛ امّا مفهوم بیت با این توضیحات روشن نمی‌شود؛ به طور کلّی، در شرح ابیات نباید از معنای بیت گریخت و به شــرح واژه‌ها و ترکیب‌ها بسنده کرد. برای توضیح این بیت، باید این نکته را در نظر گرفت که طنبور از کدو ساخته می‌شد و به قسمتِ از کدو ساخته‌شدهٔ آن، کاسهٔ طنبور گفته می‌شد:

رفتم امشب پیش مطرب تا دلی خالی کنم
کاسهٔ طنبور او لبریز آه و ناله بود (سیدای نسفی، ۱۳۸۲: ۲۶۹)

از طرف دیگر، از کدو برای ساختن پیمانهٔ شراب هم استفاده می‌شد:

زاهد، غرور تقویت از سر نمی‌رود
مغزت ز می تهی‌ست، کدوی شراب کن (حزین لاهیجی، ۱۳۸۷: ۲۲۸)

حال موجی از می در کدوی طنبور نیز جریان دارد که ســیم تار طنبور اســت (طنبور از ســازهای ذوی‌الاوتار اســت) و با حرکــت آن، نغمه‌های نشئه‌آفرین از طنبور بیرون می‌آید.

بیدل بیتی مشابه همین مضمون دارد که باز هم کاسهٔ طنبور به مستی دادن توصیف شده است:

شوخی مضراب مطرب گر به این کیفیّت است
کاســهٔ طنبور مســتی می‌دهد آهنــگ را (بیدل، ۱۳۸۸: ۲۵۳)

۶. برخی بیت‌های نامفهوم کاظمی

کاظمــی در گزیدهٔ غزلیات بدین مطلب اشــاره می‌کند که شرح بی‌سابقه‌ای از شرح‌ها یا توضیحاتی مختصر برای حدود ۱۷۰۰ بیت فراهم آورده (کاظمی، ۱۳۸۸: ۲۱) و ۳۰ بیتِ ناگشوده را با علامت مشخّص کرده است (کاظمی،۱۳۸۸: ۲۲). به نمونه‌ای از این ابیات توجّه کنید:

«تبسّم از لب او خط کشید آخر به خون من
نپوشید از نزاکت پردهٔ این لفظ مضمون را» (کاظمی، ۱۳۸۸: ۷۱)

برای درک مفهوم این بیت، باید با ترکیب «خطّ تبسّــم» آشــنا شویم. از منظر شــاعر، لب‌های یار مانند نقطهٔ موهوم است و تبسّم یار، با به هم پیوستن این نقطه‌ها تشکیل خط می‌دهد:

سواد آن تبسّم نیست کشف هیچ‌کس بیدل
مگر این خطّ مبهم را لبش زیر و زبر دارد (بیدل، ۱۳۸۶: ۱۳۵۳)

خط کشــیدن نیز به معنی خطّ بطلان کشــیدن (ل. ن) و باطل کردن است:

ندانم از چه گل است آن نگار یغمایی
که خط کشیده در اوصاف نیکوان چگل (سعدی، ۱۳۷۱: ۵۴۹)
زین عرض جوهری که در آیینه دیده‌ایم
خط بر جریده‌های هنر می‌کشیم ما (بیدل، ۱۳۸۶: ۲۴۹)

با این تصویرسازی، شاید مفهوم بیت این گونه باشد: تبسّم یار، مانند خطّ بطلانی بود که بر خون من کشیدند و نازکی و کوچکی این لفظ (خطّ تبسّم) باعث نشد که مضمون آن (هدر بودن خون من) پوشیده ماند.

۷. بدفهمی معنای شعر

کاظمــی در مقدمهٔ گزیدهٔ غزلیات آورده اســت: «خطر بدفهمی نیز در

کمین مخاطب شــعر بیدل هست و من خود همواره با آن دست و گریبان بوده‌ام» (کاظمی، ۱۳۸۸: ۲۰)، و برخی ابیات، این سخن او را تأیید می‌کند. به بیت زیر و شرح و تعبیر کاظمی از آن توجّه کنید:

«همه را به عالم بی‌خودی، قدحی‌ست از میِ عافیت
سر و برگ گردش رنگ کو، که خطی کشد به حصار ما؟» (همان: ۸۳).

«در این عالم بی‌خودی، همه به فکر عافیت هســتند. شــاعر از گردش رنگ می‌خواهد که این حصار عافیت را از میان بردارد» (کاظمی، ۱۳۸۸: ۸۴).

تلقّی کاظمی از این بیت برای من بسیار عجیب است. «بی‌خودی» در اینجا به معنیِ از خود رفتن است که با دور کردن آدمی از ادراک و تشخیص، به او نوعی عافیت می‌بخشد:

به قدر بی‌خودی دارم شکار عافیت، بیدل
چو آه شمع، یکسر رنگ می‌باشد پرِ تیرم (بیدل، ۱۳۸۶: ۱۷۶۸)

از ســوی دیگر، در شــعر بیدل بارها از رنگ‌پریدگی بــه عنوان مقدّمهٔ بی‌خودی نام برده شده است:

اینکه رنگم می‌پرد هر دم به ناز بی‌خودی
انجمن‌پرداز خالی کردن جای توأم (بیدل، ۱۳۸۶: ۱۷۹۶)

نکته‌ای که نباید از نظر دور داشت، این است که ترکیبی که در مصرع دوم مطرح است، «خط کشیدن» نیست که معنای باطل کردن از آن برداشت شود؛ بلکه ترکیب «خط کشیدن بر حصار» است که معنی «مشخّص کردن محدودهٔ جایی» از آن دریافت می‌شود:

گرد گلت کشید ز عنبر حصار خط
شــد شــاهد جمال تو را پرده‌دار خــط (فضولی، ۱۳۴۱: ۴۳۶)

با این توضیحات، بیدل در مصرع اوّل می‌گوید کــه بی‌خودان در عافیت به ســر می‌برند؛ بنابراین گردش رنگ، خطی بر حصار شــاعر می‌کشد و او را در پناه عافیت خود می‌گیرد.

ب. معرّفی و نقد کلید درِ باز با رویکرد به واکاوی یک بیت از بخش اوّل کتاب

کتاب کلید درِ باز در ۳۵۰ صفحه در ســال ۱۳۸۷ توسّط انتشارات سورهٔ مهر به چاپ رسیده است، که خود نویسنده آن را رهیافت‌هایی در شعر بیدل می‌نامد. کاظمی این کتاب را این گونه توصیف می‌کند: «کتاب حاضر، دو پارهٔ به ظاهر مستقل و در باطن مرتبط دارد. بخشی از آن، شرحی است بر چند غزل ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدل و بخشــی دیگر، بحثی درازدامن اســت دربارهٔ ابهام و دشواریابی شعر او. می‌توان گفت این بحث، مقدّمه‌ای اســت برای آن شــرح‌ها و یا آن شرح‌ها کاربرد عملی نتایج بحث است در شعر بیدل» (کاظمی، ۱۳۸۷: ۹).

او مخاطبان واقعی کتاب را چنین می‌داند: «مخاطبان واقعی این کتاب، نه منکران و معارضان بیدل، بل کسانی‌اند که با وجود علاقه به این شاعر، به سبب بعضی دشواری‌ها یا تصوّر دشواری‌ها، نمی‌توانند آن لذّتی را از شعر او ببرند که انتظار دارند» (همان: ۱۰).

قسمت اوّل کتاب «کلیدِ درِ باز» است که هشت قسمت تمهید، اندیشه و عرفان، تخیّل و نازک‌خیالی، مضمون‌ســازی و مضامین غریب، عوامل زبانی ابهام، نارسایی‌های رسم‌الخط، نادرستی نسخ و پایانه را در بر می‌گیرد.

بخش دوم، «در خانهٔ آیینه» اســت، که ۱۳ غزل بیدل شــرح و توضیح شده و «کتابنامه» و «نامنامه» بخش‌های پایانی کتاب را تشکیل می‌دهند.

بخش اوّل، «کلید در باز»، شــامل مسائل مفهومی شعر بیدل است که بی‌تردید کمک شــایانی به فهم شــعر بیدل خواهد کرد؛ امّا کار وقتی گره می‌خورد که نویسندهٔ کتاب در فهم بیتی که به عنوان شاهد مثال ذکر کرده است، دچار مشکل می‌شود. به بیت زیر و توضیح ایشان توجّه کنید:

«غنا دردســر اسبــاب بــردارد؟ محــال اســت این
گذشتن نگذرد از آب تیغ بی‌نیازی‌ها

شــاعر "آب شمشیر" را به جوی یا رودی تشبیه می‌کند که همانند هر آب دیگر، عبورکردنی اســت. از طرفی، خودِ "گذشتن" را شخصی تصوّر می‌کند که می‌تواند از آب شمشــیر بگذرد و البتّه این "گذشتن" به معنی "صرف‌نظر کردن" نیز هست. پس تا اینجا حاصل این می‌شود که گذشتن، "صرف‌نظر کردن از اسباب زندگی" از آب شمشیر بی‌نیازی عبور نمی‌کند و همراه ما می‌ماند. پس می‌توان گفت بی‌نیازی توأم است با صرف‌نظر کردن از اسباب» (همان، ۱۳۸۷: ۴۹).

ایشان همین بیت را در گزیدهٔ غزلیات نیز بدین‌گونه شرح کرده‌اند:

«"گذشــتن" اوّل، صرف‌نظر کردن از اســباب و امکانات زندگی است. از طرفــی، آب تیغ را می‌توان جویی تصوّر کرد که این "گذشــتن" می‌تواند از آن بگذرد و برود؛ ولی چون این تیغ، تیغ بی‌نیازی اســت، گذشــتن از آن نمی‌گذرد و با مــا می‌ماند. حاصل اینکه بی‌نیازان، این "گذشتن" از اسباب را دارند و به همین لحاظ، به دردسر آن دچار نمی‌شوند» (همان، ۱۳۸۸: ۱۱۱).

باید پذیرفت که تعبیر ایشــان از این بیت، در دو کتاب هم اشــتباه است. مصرع اوّل مؤیّد این نکته است که بی‌نیازی نمی‌تواند دردسر اسباب را بردارد و مصرع دوم تأکید دوبارهٔ آن است: اصلاً چیزی به نام "گذشتن" نمی‌تواند از برندگی تیغ بی‌نیازی در امان بماند. به عبارت دیگر، بی‌نیازان از هیچ چیزی نمی‌گذرند.

از دیدگاه بیدل، آنچه می‌تواند دردسر اسباب را بردارد، استغناست و نه غنا و تفاوت این دو فرسنگ‌هاست:

غیر استغنا علاج زحمت اسباب نیست
پشت پایی گر نباشد تا توانی پشت دست (بیدل، ۱۳۸۶: ۵۱۴)

ج. تحلیل یک غزل از بخش دوم کلید درِ باز

بــرای ارزیابی کاری که آقای کاظمی در کلیــد درِ باز انجام داده‌اند، به بررسی یک غزل از ۱۳ غزل شرح‌شده می‌پردازیم. البتّه در این ارزیابی نیز ابیاتی از این غزل مطرح می‌شوند که از دید نگارندهٔ مقاله دچار مشکلاتی در شرح و تعبیر هستند:

* محبّــت بــس‌کــه پُر کــرد از وفــا جان و تن ما را
کند یوسف صدا، گر بو کنی پیراهن ما را

کاظمی در شرح این بیت دادِ تحسین داده‌اند که «من همواره از تشریح دلایل قوّت و زیبایی این بیت، عاجز بوده‌ام. فقط اینقدر می‌توانم گفت که شاعر نوعی یگانگی را تصویر کرده است؛ چنان‌که گویی از بوی پیراهن ما، صدای یوسف بلند می‌شود. در جاهایی دیگر نیز بیدل چنین کاری کرده و همواره زیبا است. در بیت زیر، الفت چنان شدید است که از داغ عاشق، بوی

معشوق بلند می‌شود:

چه نیرنـگ اسـت بیـدل، بـرق دیرستان الفت را؟
که من می‌سوزم و بوی تو می‌آید ز داغ من
و در اینجا شاعر با آتش شوق دیگران می‌سوزد.
بر بساط دهر نقش طاقتیم، امّا چه سود؟
آتش شوقی ز هر کس شعله زد، ما سوختیم

من در این هر سه بیت، نوعی مشابهت حس می‌کنم؛ امّا از شرع [ظاهراً شـرح] دقیق این وجه تشابه، با توجّه به اصطلاحات بلاغی رایج، عاجزم» (کاظمی، ۱۳۸۷: ۳۱۷).

در بیت نوعی اتّحاد عاشـق و معشوق مطرح است. محبّت محبوب، نه تنها ظاهر عاشق را فراگرفته، بلکه جان و تن او را نیز لبریز خود کرده است:

مغتنم گیرید دامان دلِ آگاه را
محرمان لبریز یوسف دیده‌اند این چاه را (بیدل، ۱۳۸۶: ۲۹۴)
گریبان چاک زن، شاید تمیزی وا کند چشمت
که یوسف محو آغوش است و پیراهن نمی‌بیند (همان: ۹۳۷)

بنابراین اگر ما در ظاهر عاشـق به جسـت‌وجوی اثری از معشـوق برآییم، پاسخ خود را از باطن و اعماق جان عاشق و از زبان خود معشوق خواهیم شنید.

* چو صحرا مشـربِ ما ننـگ وحشـت بـر نمـی‌تابد
نگه دارد خدا از تنگیِ چین، دامن ما را

تفسـیر آقای کاظمی از این بیت درخور تأمل است:

«وحشت در شعر بیدل، یعنی پریشانی، ناآرامی و اضطراب. این کلمه غالباً رابطه‌ای با چین دامن دارد. چرا؟ شـاید چون دامن چین‌دار هم آشفته و درهم و برهم به نظر می‌آید. شـاید هم رابطه‌ای معنایی میان آنهاسـت؛ چون چین دامن کنایه از تعلّقات نیز می‌تواند باشـد که دامن‌های بزرگ و چین‌دار، خاصّ آدم‌های پُر شـأن و شـوکت بوده اسـت. بیدل در جاهای دیگری هم چین دامن و درگیری در تعلّقات دنیا را ملازم هم دانسته است و دامن چیدن را زمینهٔ رهایی از این تعلّق‌ها:

ز خود برآ تا رسد کمندت به کنگر قصر بی‌نیازی
به نردبان‌های چین دامن، کسی ره آسمان نگیرد

***

مرا از پیچ و تاب گردباد این نکته شد روشن
که در راه طلب معراج دامان است چیدن‌ها

بنابراین یک ملازمت معنایی هم میان چین دامن و وحشـت می‌توان یافت، به این اعتبار که هر دو ربطی به تعلّق دارند. در این بیت‌ها این ارتباط به خوبی حس می‌شود:

چین نازپرورد است گرد وحشتم، بیدل
دامنی گر افشاندم، طرَه‌ای پریشان شد

***

در این دشت وحشت من آن گردبادم
که سر تا قدم دامنِ چیده باشد

***

وحشتم گر یک تپش در دشت امکان بشکفد
تا به دامان قیامت چین دامان بشکفد

با این وصف، بسـیار طبیعی است که صحرا با آن دامن فراخ خود، آزاد از چین باشد و آسوده از وحشت ناشی از آن. صحرا چه وقت چین می‌یابد؟ وقتی که بادی بوزد و ریگ‌های روان را به شکل موج (چین) دربیاورد. شاعر از این حالت نگران است و دعا می‌کند که گرفتارش نشود» (کاظمی، ۱۳۸۷: ۳۱۸ – ۳۱۷).

نباید فراموش کرد که چین دامن می‌تواند حاصلِ چیدن دامن باشـد و تعبیـر کنایی «دامن چیدن» به معنی بر زدن دامـان و بالا زدن دامان به منظور حرکت سریع است، که با وحشت‌زدگی تلازم دارد:

عمر در برچیدن دامن سر آمد سرو را
می‌کنند آزادگان وحشت ز دنیا بیشتر (صائب، ۱۳۸۳: ۲۱۹۲)

دربارهٔ بی‌تعلّق بودن دامنِ چیده نیز باید گفت که دامنِ بالازده، افزون بر اینکه نماد گریز و وحشت است، گَرد زیادی نیز بر آن نخواهد نشست و به همین دلیل، پاک و بی‌تعلّق است:

دامن چیده در این دشت تنزّه دارد
خاک صیّاد گِل از خون شکار است اینجا (دیوان، ۱۳۸۶: ۱۷۶)

* چنـان مطلـق‌عنـان‌تـاز است شمع ما ازین محفل
که رنگِ رفته دارد پاس از خود رفتن ما را

کاظمی این بیت را دو بار شرح کرده است. آنچه در این دو شـرح از هم تفاوت دارد، این اسـت که ایشـان در گزیدهٔ غزلیات، «مطلق‌عنان» را ترکیب گرفته‌اند و معنی «حرکتی توأم با آزادی مطلق» را از آن برداشـت کرده‌اند و در کلید در باز؛ به‌درستی «مطلق» را «قید» و به معنی «بسـیار یا همواره» گرفته‌اند. مفهومی که ایشـان از این بیت در هر دو کتاب بیان داشته‌اند، تقریباً یکسان است: «شمع ما چنان از خود می‌رود که حتّی رنگِ رفته هم به گَرد او نمی‌رسد» (کاظمی، ۱۳۸۸: ۵۱ و همان، ۱۳۸۷: ۳۱۹).

قندی‌آغا نیز دربارهٔ این بیت مباحثی مطرح کرده اسـت که بیشـتر از گره‌گشـایی بیت، به پیچیدگی‌های آن افزوده است؛ چراکه «مطلق» را در برابر «مقیّد» فرض کرده است و اطلاق اصطلاح «مطلق» به باری‌تعالی را گوشـزد می‌کند. نتیجه‌ای که ایشان از این بیت گرفته‌اند، این است که عرفای بی‌تعلّق معدوم نمی‌شوند و عرفای بی‌معرفت و مقیّد معدوم می‌شوند (← قندی‌آغا، ۱۳۸۵: ۴۶–۴۸).

مـا در این بیـت با ترکیبات فراوانی مواجه هسـتیم: «عنان‌تاز» که در لغتنامهٔ دهخدا به معنی «مخفّف عنان‌تازنده؛ عزیمت‌کننده به تندی، رونده به سـرعت» آمده است؛ «عنان‌تازی شمع» که شتاب شمع برای سوختن و بیخود شـدن اسـت، و «پاس چیزی را داشتن» در معنی «مراعات او را کردن و به او وفادار بودن»، که کاظمی در واگشایی ترکیبات، به این تعبیر اشـاره کرده، امّا در معنای بیت اثری از آن دیده نمی‌شود. نکتهٔ اساسی‌ای که کاظمی از آن غافل مانده، این است که «از خود رفتن شمع» به چشم نمی‌آید، ولی رنگ باختن آن مشخّص است. بیدل معتقد است که «رنگِ رفتـه مراعاتِ از خود رفتن شـمع را می‌کند و با سـرعت کمتری حرکت می‌کند؛ به همین دلیل است که بی‌خودی، ناپیداست امّا رنگ‌باختن، پیدا».

* فلـک در خـاک مـی‌غـلتیـد از شـرمِ سـرافـرازی
اگر می‌دید معراج ز پا افتادن ما را

کاظمی به این توضیح بسـنده کرده اسـت که این بیت بعد از مطلع، بهترین بیت غزل است و به هنرمندی شاعر پرداخته است. آنچه ایشان از نظر مفهوم به دسـت می‌دهد، این است که «از پا افتادن» در اینجا نوعی عجز زاهدانه است. این عجز، در شعر بیدل بسیار ستوده شده و بر تفاخر و غرور برتری دارد.

بلند است آن‌قدرها آشیان عجز ما بیدل
که بی‌سعیِ شکستِ بال و پر نتوان رسید آنجا (کاظمی، ۱۳۸۷: ۳۲۱-۳۲۰)

نکتهٔ مهم این بیت آن است که معراج، همواره صعود و اعتلا را در بر دارد؛ امّا بیدل، از پا افتادن و زبونی را نیز نوعی معراج می‌داند:

معراج ماست پستی، اقبال ما زبونی
عمری‌ست کوکب اشک می‌تابد از نگونی (بیدل، ۱۳۸: ۲۸۳۷)
معراج ما نهایت افتادگی بود
در عشق، قرب سدره بود قعر چاه را (نظیری نیشابوری، ۱۳۷۹: ۲۷)

* بـه اشـک افتـاد کـار آه مـا از پیـش پـا دیـدن
ز شبنـم، بـالْ تَـر گـردیـد صبـح گلشَـنِ مـا را

کاظمی آورده است: «بیت کمی پیچیده است و من هم بناچار، با قید احتیاط به شرحش می‌پردازم.

صبح را صاحب‌نفس دانسـتن، در شـعر بیدل سـابقه دارد و در آثـار دیگر قدمـا نیز کم و بیش. ریشـهٔ اصلی این تعبیر در قرآن است: "والصّبح اذا تنفّس". اینجا به جای نفس، آه نشسـته است. امّا از «پیش پا دیدن» مراد چیسـت؟ احتمالاً فقدان دوراندیشـی است، که در نهایت، کار آه را به اشک می‌کشـاند. در مصراع دوم، می‌گوید برگ گل بال صبح است؛ و شبنمی که رویش نشسته است، آن را بال تر کرده است. با بالِ تر هم که نمی‌توان درست پرواز کرد. به واقع، این سـخن مثالی شده است برای مصراع اوّل. به بیان ساده‌تر، همان گونه که بال صبح با شبنم صبحگاهی تر می‌شود، آه ما نیز به اشک می‌کشد. با این همه، به گمان من، جای بحث در این بیت باقی است» (کاظمی، ۱۳۸۷: ۳۲۲ – ۳۲۱ و کاظمی، ۱۳۸۸: ۵۱).

«پیـش پا دیدن» به معنی نظر بـه پیش پا افکندن و در مفهوم کنایی پرس و جوی حدّاقلّی است:

اگر عبرت ره تحقیق مطلب سر کند، بیدل
همین یک پیشِ پا دیدن، به عقبی می‌برد ما را (بیدل، ۱۳۸۶: ۱۳۰)
به پیش پا نمی‌بینی، چه افسون است تحقیقت؟
زبان خود نمی‌فهمی، چه نیرنگ است عرفانت؟ (همان: ۵۸۹)

ترکیب دیگر، «به اشـک افتادن کار آه از پیش پا دیدن» است. نظر به پیش پا افکندن آه، نارسایی آه است که مانع از بالا رفتن و پرواز آه می‌شود و آن را تبدیل به اشـک می‌کند، که همیشـه از بی دست و پایی به پیش پا می‌افتد.

در بیت حرفی از بالِ صبح بودنِ برگِ گل نیست. ترکیب این مصرع نیز «صبح گلشـن بودن آه» است که همان‌گونه که کاظمی اشاره کرده است آه نیز مانند صبح با دمیدنی همراه است. با این توضیحات، به نظر می‌رسد معنای بیت این‌گونه باشد:

آه ما به‌قدری نارسا بود که از پرواز بازماند و تبدیل به اشک شد و در پیش پایمان بر زمین افتاد؛ آری آه ما صبحی بود که شبنم اشک، بال پرواز آن را مرطوب کرد و مانع پرواز آن شد.

* ز آبِ زنـدگـی تـا بگـذرد تشـویـش رعنـایی
خم وضع ادب پُل کرد دوش و گردن ما را

کاظمی آورده است: «این هم از بیت‌های دشوار بیدل است. «رعنا» در اینجا بلند و بالاست، و طبعاً هر آدم بلند و بالایی، علاقه به جاودانگی این قد و قامت دارد و ترس از مرگ. شاعر می‌گوید برای رفع این تشویش، ما دوش و گـردن خود را از روی ادب خـم کرده‌ایم. حالا این دوش و گردنِ خم‌شـده، می‌تواند پُلی باشـد که با آن، این تشویش رعنایی از آب زندگی بگذرد.

آب زندگی، همان آب حیات است و گذشتن از آن، دو معنی دارد؛ یکی عبور کردن و دیگری صرف‌نظر کردن. شـاعر از این ایهام اسـتفاده کرده و می‌گوید این تشـویش، به کمک این پـل از آب زندگی می‌گذرد؛ یعنی از جاودانگـی صرف‌نظر می‌کند. به بیان سـاده‌تر، ما به یاری ادب، از میل جاودانگی درگذشته‌ایم» (کاظمی، ۱۳۸۷: ۳۲۴– ۳۲۵).

«آب زندگی» در این بیت ترکیبی است که آقای کاظمی را دچار اشـتباه کرده است؛ چراکه آن را به معنی «آب حیات» گرفته‌اند. اگرچه در شـعر بیدل این ترکیب بدین مفهوم به کار رفته است:

جام آب زندگی تنها به کام خضر نیست
در گـداز آرزو هم جوش دریای بقاسـت (بیدل، ۱۳۸۶: ۴۷۷)

امّا در این بیت، ضمنِ ایهام ظریف به آن مفهوم، اشاره به جاری بودن و ادامه داشتن زندگی دارد، که این کاربرد نیز در شعر بیدل بی‌سابقه نیست:

گذشتم از سر هستی به همّت پیری
قد خمیده پل آب زندگانی بود (همان: ۹۲۱)

باید توجّه کرد که اگر منظور از «آب زندگی»، «آب حیات» بود، تشویش جایگاهی پیدا نمی‌کرد؛ چراکه تشویش در جاودانگی معنایی ندارد.

ادب نقطهٔ مقابل رعنایی اسـت و خماندن دوش و گردن، نشـان ادب اسـت. آب زندگانی در جریان اسـت و تنها تشویشـی که به همراه دارد، تشـویش رعنایی است؛ به همین دلیل، حالت ادب ما حکم کرد که دوش و گردن ما، مانند پلی خمیده شـود تا تشویش رعنایی از آن عبور کند و ما از آن برهیم.

* به حرف و صوت تا کی تیره سازی وقت ما بیدل؟
چراغ چارسو مپسند طبع روشن ما را

کاظمی آورده است: «حرف و صوت، صورت نازلی از گفت‌وگوست. یک گفت‌وگوی بسیار زمینی و حتّی بازاری. چهارسو (چهارسوق) غالباً بازار اصلی شهرها بوده است و محلّ آمد و شد عوام. جایی که گفت‌وگوهای بازاری در آن رایج است. از این روی، می‌توان طبع کسی را که دچار این نوع گفت‌وگو شده اسـت، چراغ چهارسو دانست. بیدل در جاهایی دیگر نیز این حرف و صوت را نکوهیده است:

به حرف و صوت مگو کار دل تباه نگردد

کجاست آینه‌ای کز نفس سیاه نگردد؟

***

در مکتب تأمّل، فارغ ز حرف و صوتم
بویی به غنچه محوم، خطّی به نقطه صرفم» (کاظمی، ۱۳۸۷: ۳۲۵)

باید توجّه کرد که «چراغ چارسو» کنایه از چراغی است که همیشه خاموش است و آقای کاظمی به اشتباه چراغ چارسو را به «حرف و صوت» ربط داده است؛ در حالی که «چراغ چارسو» در این بیت، به «تیره» برمی‌گردد و قرینه‌ای در مصرع دیگر دارد: «طبع روشن». از ابیات دیگری نیز خاموش بودن چراغ چارسو برمی‌آید:

شعلهٔ داغی به کام دل دمی روشن نشد
لالهٔ باغ جنون ما چراغ چارسوست (بیدل، ۱۳۸۶: ۳۸۶)

به کارگاه عناصر دماغ می‌سوزم
چراغ خیره دم چارسو شدن ستم است (همان: ۵۹۶)

نتیجهٔ تحقیق

آنچه از این تحقیق برمی‌آید، این است که بدون احاطه بر ابزارهای زبانی یک شاعر، نمی‌توان به راحتی در راه تعبیر و تفسیر اشعار او گام برداشت و احاطه بر ابزارهای زبانی یک شاعر، تنها با احاطه بر ظرفیت‌های زبان و ادبیات فارسی است که تکمیل می‌شود. اگرچه «محشور بودن دائمی با شعر» (کاظمی، ۱۳۸۷: ۱۰) یک شاعر می‌تواند از راه‌های دریافت و کشف هندسهٔ ذهنی آن شاعر باشد، امّا باید بر ظرفیت‌های زبانی نیز احاطه یافت تا این دو مکمّل هم باشند.

نکتهٔ دیگر این است که بهترین مرجع برای پاسخ‌گویی به مشکلات و ابهام شعری یک شاعر، دیوان خود اوست، که مشتمل بر اندیشه‌هایی است که به قید لفظ درآمده و حالت مکتوب گرفته‌اند و در عرصهٔ بیدل‌شناسی نیز لازم است به جای تکیه بر ذوق شاعرانه، بر شعر بیدل تکیه کنیم و تلقّی خود از بیدل را به عنوان آنچه منظور بیدل بوده است، به جامعهٔ ادبی عرضه نکنیم. به بیان دیگر، «مشکل بزرگ این است که همگان می‌خواهند شعر بیدل را تماماً از راه قریحه و ذوق حل کنند» (سلجوقی، ۱۳۸۸: ۱۴۱).

اگرچه نمی‌توان به راحتی از زحمات آقای کاظمی در عرصهٔ بیدل‌شناسی معاصر چشم‌پوشی کرد و خود ایشان هم بیان تجربه‌ها و به اشتراک گذاشتن یافته‌هایشان با خوانندگان را مطرح می‌کنند، نه ادّعای شرح و تفسیری همه‌جانبه از شعر بیدل و نه تصوّر کشف و شهود (کاظمی، ۱۳۸۷: ۱۱) را، امّا باید پذیرفت که در آثار ایشان کاستی‌هایی دیده می‌شود که بیشتر برخاسته از حسّ شاعرانه و حالت ذوقی‌ای است که بر ذهن و زبان ایشان، به عنوان یک شاعر، حاکم است. البتّه می‌توان نداشتن تحصیلات تخصّصی در زبان و ادبیات فارسی را نیز عاملی برای کاستی‌های شرح و تعبیر غزلیات بیدل از طرف ایشان دانست.

به طور کلّی، کتاب‌هایی که اخیراً دربارهٔ بیدل و شرح اشعار او انجام گرفته است، اگرچه در برخی از موارد راهگشاست، امّا گاهی احساس می‌شود که راه را بر خواننده می‌بندد و معانی‌ای که از واژه‌ها، ترکیبات، اصطلاحات و ابیات ارائه می‌دهند، از آنچه منظور نظر بیدل بوده است، فرسنگ‌ها فاصله دارد.

شرح‌هایی هم که بر چند غزل از بیدل در قالب پایان‌نامه‌های دانشگاهی عرضه می‌شود، معمولاً راه به جایی نمی‌برد؛ چراکه بیدل شاعری نیست که با احاطه بر ده‌ها غزل از او، بتوان بر هندسهٔ ذهنی او راه یافت و مشکل بیدل را حل کرد. چارهٔ کار، ورود تخصّصی به ساحت بیدل‌شناسی و بحث در محافل تخصّصی زبان و ادبیات فارسی است، و این کاری است که تا به امروز از آن غفلت کرده‌ایم.

البتّه بزرگان زبان و ادبیات فارسی در زمینهٔ بیدل کوتاهی کرده‌اند و وقتی که استاد گران‌مایه و فاضل، دکتر شفیعی کدکنی، نوشتن کتاب شاعر آینه‌ها را «یک تألیف تصادفی» بداند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۲)، مشخّص خواهد شد که ما دربارهٔ بیدل دهلوی چه کرده‌ایم؟

پی‌نوشت

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی.

کتابنامه

– اوحدی مراغه‌ای، ۱۳۶۲، دیوان کامل اوحدی مراغه‌ای. تصحیح امیراحمد اشرفی. مقدّمهٔ ناصر هیری. تهران: پیشرو.
– بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر، ۱۳۸۶، دیوان بیدل (غزلیات). مقدّمه و ویرایش محمّد سرور مولایی. تهران: علم.
– حافظ شیرازی، ۱۳۵۲، دیوان حافظ شیرازی. به اهتمام سیّد محمّدرضا جلالی نائینی و نذیر احمد. تهران: امیرکبیر.
– حزین لاهیجی، ۱۳۸۷، دیوان حزین لاهیجی. تصحیح و مقدّمهٔ بیژن ترقّی. بازخوانی و ویرایش سیّدوحید سمنانی. تهران: سنایی.
– خجندی، کمال، ۱۳۷۴، دیوان شیخ کمال خجندی. به اهتمام ایرج گلسرخی. تهران: سروش.
– سعدی شیرازی، ۱۳۷۳، دیوان غزلیات. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: مهتاب.
– ــــــــــــ، ۱۳۷۱، کلّیات سعدی، با مقدّمهٔ عبّاس اقبال آشتیانی. تهران: علم.
– سلجوقی، صلاح‌الدّین، ۱۳۸۸، نقد بیدل. تهران: نشر عرفان.
– سیدای نسفی، ۱۳۸۲، دیوان سیدای نسفی. با تصحیح و تعلیق حسن رهبری. تهران: الهدی.
– شفیعی کدکنی، محمّدرضا، ۱۳۸۷، شاعر آینه‌ها. تهران: آگاه.
– صائب تبریزی، ۱۳۸۳، دیوان اشعار صائب تبریزی. تهران: نشر علم.
– فضولی، محمّد، ۱۳۴۱، دیوان فارسی فضولی. با تصحیح و حواشی و به کوشش حسیبه مازی اوغلی. تهران: دوستان.
– قندی‌آغا، محمّد عبدالحمید اسیر، ۱۳۸۵، اسیر بیدل. تهران: عرفان.
– کاظمی، محمّدکاظم، ۱۳۸۷، کلید درِ باز (هیافت‌هایی در شعر بیدل). تهران: سورهٔ مهر.
– ــــــــــــ، ۱۳۸۸، گزیدهٔ غزلیات بیدل. تهران: عرفان.
– کلیم کاشانی، ۱۳۸۷، دیوان کلیم کاشانی. تصحیح و مقدّمه حسین پرتو بیضایی. بازخوانی و ویرایش سیدمحسن آثارجوی. تهران: سنایی.
– نظیری نیشابوری، ۱۳۷۹، دیوان نظیری نیشابوری. با تصحیح و تعلیقات محمّدرضا طاهری. تهران: نگاه.