



■ داکتر اسدالله شعور

(بخش نخست)

بابه سنگی و باستانی ترین ساز او

به کار گرفته میشوند که آنرا بلو و کاردمال نیز گویند؛ ولی سنگهایی که برای نواختن انتخاب می‌گردند، نباید دارای درز و شکستگی، رگ، گره، تخلخل، سوراخ، فرورفتگی و یا پستی و بلندی باشند. این سنگها باید یک لخت و لشم بوده، صدای شفاف و خوشآیندی از برهم زدن آنها بلند گردد.

چنین می‌نماید که سنگ از جملهی نخستین آلات موسیقی بوده است که مورد استفادهی انسان قرار گرفته، و پسانها که آلات ضربی پیشرفته‌تر اختراع گردیده، قواعد سنگ نوازی در استفاده از آنها به کار گرفته شده باشد. کاربرد این ساز طبیعی در موسیقی محلی و خانقاهی امروزی ما قدامت موسیقی کشور و منطقه‌ی مان را به اثبات می‌رساند.

دانشمندان و اهل موسیقی در طی دو سه هزار سال اخیر این ساز را انکشاف داده به چندین آلهی موسیقی دیگر نیز تغییر شکل داده‌اند که در نتیجه برخی از سازهای این گروه محدود به ضرب نمانده، بلکه آلاتی نیز در این دسته پدید آوردند که وسیله استخراج نغمه یا میلودی هستند که در تألیفات موسیقی کلاسیک دری در دسته بندی یا گروه طاسات، کاسات و الواح آمده اند. ۴. نظیر وسایل ساغر نوازی که کاسه نوازی و چینی نوازی نیز خوانده می‌شوند، الواح فولاد که گزلیوفون اروپایی شکل انکشاف یافته‌ی آنست و مانند اینها و اما از سازهای ضربی این دسته یاد نکرده‌اند؛ زیرا عنعنه‌ی قدمای خراسان زمین چنین بوده که آلات ضربی را در جمله سازها به حساب نه گرفته‌اند، و این آلات عبارت اند از: سنج، تاسک، سه گوشه، پیاله و بشقاب، زنگ و برخی دیگر از اجسام سخت و غیر ظریفی که از آنها نواهای ظریف ضربی استخراج می‌کنند؛ و این عمل عین استفاده از بلو سنگ در ضرب نوازیست. نواختن پیاله و بشقاب در

در این باره دارد. ۱. آنچه که بلیاف در کتاب سازهای - اوزبیکستان ۲ و ورتکوف در اتلس سازهای مردم شوروی ۳ یاد کرده‌اند، در مورد قیراق اوزبیک است که با سنگ تاجیکان و قیراق اوزبیکان افغانستان تفاوت بسیار دارد. از این رو شاید آن عده از عزیزان ما که در بیرون از مرزهای کشور زندگی می‌کنند و آنابیکه در محیط غربت بالیده و پرورش یافته‌اند، کمتر با این ساز اصیل کشور آشنایی داشته باشند. پس، پیش از آنکه به بازشناسی بابه



(شکل ۱)

سنگی‌های دوگانه بپردازیم، باید به معرفی سنگ باغازیم. سنگ، سازيست ضربی که از یک جوهره بلو سنگدربایی متناسب با همدیگر تشکیل گردیده است (شکل ۱) و این یگانه ساز مستعمل سنگی Lithophone در سرتاسر کشور است، که دست انسان در ساختن آن نقشی نداشته؛ بلکه مستقیماً توسط طبیعت آفریده شده‌است؛ از این رو اندازه و شکل سنگ هایی که توسط نوازندگان مختلف مورد کاربرد قرار می‌گیرد؛ متفاوت است، ولی به صورت عموم از ۴×۱۲ سانتیمتر کوچکتر و از ۵×۱۵ سانتیمتر بزرگتر نمی‌باشند. این سنگها عین همان بلوسنگهایی اند که توسط قصابان و سلمانی‌ها برای تیز کردن تیغ‌های شان

در بین خانقاهیان و اهل موسیقی سده‌ی بیستم کشور تعداد زیادی از سنگ نوازان را می‌شناسیم که به مرکز و ولایات کشور منسوب بوده‌اند؛ ولی در بین اینها دو تن به نام بابه سنگی معروف هستند که هنرمندان حرفه‌ای به علت خوار دیدن آلهی طبیعی موسیقی شان آنها را در غیاب به طنز بابه سنگ‌تق نامیده، حرفه‌ی شوقی شان را «سنگ‌تقی» می‌خواندند، نه سنگ‌نوازی. و این دو مرد نیک سرشت و عیار طبع که در تمام طول عمرشان چه در خانقاه‌های چشتمیهی کابل و ولایات و چه در رادیو افغانستان بدون در نظر داشت هیچ‌گونه پاداش مادی، محض رضای خداوند و بردوام نگهداشتن نیایش به شیوهی نیاکان و به جا آوردن طریقت عرفای پاک نهاد چشتمیه، به نواختن این آلهی موسیقی اصیل و باستانی کشور ادامه دادند. بابه نظر محمد کابلی و بابه عبدالرحمن کابلی اند که با وجود تلاش‌های سه، چهار ماهه متأسفانه معلومات بسیار اندکی در باره‌ی زندگانی شان بدست آمد.

ساز این مردان خدا یک آلهی موسیقی ساخت طبیعت است که در سرتاسر شمال، شمال غرب، شمال شرق و مرکز کشور تا به امروز رواج عام دارد، ولی از آنجا بی‌که نواختن آن در دسته‌های موسیقی درباری و مجلسی شهری متداول نگردیده و محدود به موسیقی خانقاهی و دسته‌های محلی مانده است، هنرمندان و پژوهشگران وابسته به محافل یادشده آنرا به عنوان یک آلهی موسیقی به رسمیت نشناخته و در هیچ کتاب و مقاله ای که در داخل کشور تألیف یافته است، نه یاد از سنگ شده و نه ذکری از نوازندگان آن. در خارج یگانه پژوهشگری که به بازشناسی مجمل این ساز پرداخته، مارک زلو بین - دانشمند امریکایی - است که در کتاب موسیقی شمال افغانستان مختصر معلوماتی

و گهاگه‌ری که مماثل جلال یا چغانه‌ی باستانی ماست که اکنون نمیدانم روی چه ضرورتی در رادیو افغانستان و مجامع هنری ما با نام انگلیسی آن براکت خوانده می‌شود؟ آنچه که امروز در هند به نام جهنج یاد می‌گردد و همان سنج است، به‌گونه‌ای که دیده می‌شود در سده‌ی هشتم هجری کنسال نامیده می‌شد نه جهنج. از این رو واژه‌ی جهنج باید اصطلاحی جدید باشد که طی سده‌های اخیر وضع شده است؛ در حالیکه قدامت واژه‌ی سنج به‌عنوان اسم این ساز بیشتر از یک هزار سال است. پس نظر مولانا رامپوری نیز در این باره صایب به نظر نمی‌رسد. این احتمال دور از امکان نیست که واژه‌ی سنج در تلفظ هندی ابتدا به شنج و بعد به جهنج (چه حرف مستقل است که آنرا جیم مثله گویند) تبدیل شده باشد.

بهر صورت، چنین می‌نماید که در نخستین مرحله‌ی فلزی شدن سنگ، تاسک به وجود آمده که کاربرد و آواز آن بیشتر از سازهای دیگر به سنگ نزدیک است؛ و انکشاف تاسک شاید سنج را به وجود آورده باشد، که صورت بزرگتر آنست و شیوه‌ی نواختن آن اندک متفاوت. تاسک در موسیقی محلی افغانستان، آسیای میانه و هند به کار برده می‌شود، ولی سنج که به انگلیسی آن را سیمبال گویند؛ به یک ساز جهانی مبدل گردیده، در آرکسترهای سمفونی و باندوهای موزیک نظامی به پیمانهای وسیع مورد استفاده قرار می‌گیرد. این ساز را که از گروه سازهای کوبی یا ضربی به‌شمار می‌گیرند، متشکل از دو تابه‌ی برنزی محذب اند که در محراق آنها سوراخ‌هایی تعبیه شده است، تسمه‌های کوچکی در این سوراخ‌ها الصاق یافته اند که نوازنده آنها را به دست گرفته، تابه‌ها را درهم می‌کوبد. در غرب گونه‌ی فرعی سنج را نیز ساخته اند که آن را سنج روی یا سیمبال پایه دار می‌نامند و آن را در موسیقی جاز و رقص به کار می‌گیرند. در آرکسترهای سمفونی از آوای سنج برای ایجاد صداهایی که نمود ترسناکی است، استفاده می‌شود و در باندوهای نظامی برای نمایش خوشایندتر ضربه‌های موکد مارش. ولی تاسک که آنرا بعضاً "سنجک تال" و تالی نیز گویند، که دو تالی اخیر واژه‌های هندی اند؛ شکل سنج را دارند ولی اندازه‌ی آن کوچکتر از پیاله‌ی جای است و محذب تر از سنج ساخته می‌شوند. عمده‌ترین تفاوت سنج و سنجک یا تاسک در آنست که سنج را از ورق‌های برنز می‌سازند،

باشد؛ زیرا این موضوع ثابت است که سنج معرب سنگ می‌باشد و حرکات حروف هردو نیز مطابق باهم. محمد غیاث الدین رامپوری نیز در غیاث اللغات خویش ادعای جالبی داشته، و نوشته است که سنج مفرس و مبدل جهنج و جهنج هندیست؛ ولی او قید می‌کند که سنج به معنای وزن و وزن کردن مبدل سنگ است که تبدیل کاف فارسی (یعنی گ) به جیم عربی قانونیست عام.^۸

گفته‌های مولانا رامپوری نیز پنجاه در صد پذیرفتنی است؛ زیرا بخش دوم فرمایش ایشان درست بوده؛ بخش نخستین نظریه‌اش مانند قول حسین برهان پایه و اساس استوار ندارد؛ به‌علت اینکه واژه‌ی سنج به‌راحتی معرب سنگ است که قانون آنرا در بالا یاد کردیم؛ واژه‌ها و اسامی گوز و جوز به معنای چهارمغز؛ گرگان و جرجان اسم محل؛ پنگان و فنجان به مفهوم ظرف آبنوشی امثال دیگر چنین کلمات اند. جهنج هندی نیز نظر به قاعده‌های زبان‌شناسی به هیچ وجه در زبان دری سنج شده نمیتواند؛ زیرا هیچ یک از کلمات دخیل هندی در زبان دری و یا نیز واژه‌گان دارای ریشه‌ی مشترک در هر دو زبان دچار چنین تحول و تغییر نشده که آوای ج آنها در زبان دری به س مبدل گردیده باشد؛ در حالی که صوت ز - ض - ظ دری به سادگی در تلفظ هندی زبانان به جیم تبدیل گردیده است، چنان که در واژه‌ها و اسامی زنجیر - جنجیر؛ نظام الدین - نجام الدین و نظر، نجر و امثال اینها، و از طرف دیگر در میان اسامی آلات قدیمه موسیقی هندی نیز با واژه‌ی جهنج بر نمی‌خوریم. تاجایی که بر نگارنده‌ی این سطرها معلوم است، قدیمی ترین کتابی که اسامی سازهای هندی را با اشکال آن ثبت تاریخ کرده است، غنیه‌المنیبه اثر نویسنده‌ی نامعلوم است که در سال ۷۷۶ هجری در گجرات هند نوشته شده و در ذیل بازنشاسی گروه‌گه‌ن یعنی سازهای ضربی فلزی از هشت آله‌ی موسیقی نام می‌برد که عبارت اند از: تال که مماثل تاسک مردم افغانستان است، کنسال که همان سنج است، جیگه‌نت که شکلی نظیر زنگ مکتب دارد، جهلری که نمود دیگر جیگه‌نت است، انگر که مماثل کوزه یا منگی افغانی است، صرف با این تفاوت که منگی ما سفالین است و انگر هندیان مسین؛ کرکیج که مانند دو تاره است و نظیر تخته‌ی فلزی لباس شویی سابقه‌ی غربی که به عنوان یک ساز نیز از آن کار گرفته می‌شد؛ استفاده می‌گردیده است،

دسته‌های موسیقی زنانه‌ی افغانستان، استفاده از قیراق سنگی، چوبی و استخوانی در رقص و موسیقی زنانه‌ی اوزبیکستان که نظیر کاستانت اسپانویست و کاربرد قاشقک که مرکب از یک جفت قاشق چوبیست، در ترکیه، کشور های عربی و یونان عین عملیه‌ی استفاده از سنگ در موسیقی ماست. در گروه بندی ساز های هندی نیز این گونه آلات را در دسته‌ی گه‌ن یا ساز های ضربی فلزی می‌آورند.^۵ و بالاخره ظریف ترین انکشاف استفاده از اجسام سخت در تولید موسیقی کاسات یا کاسه‌نوازیست که در هند به آن جلترنگ نام داده اند و در کشور ما کاسه نوازی و ساغر نوازی نامیده می‌شود. این کاسه‌های دوازده گانه که با اندازه‌های معین آب پر می‌گردند، مانند سنتور و قانون در تولید میلودی کار برد دارد.

در روزگار بعدی به ویژه در عهد اسلامی، چون این سازها را از برنز، مس و فولاد ساختند؛ نخستین صورت جدید برنزی آن را نیز سنگ خواندند که به شکلی جای سنگ را در دسته‌های موسیقی گرفته بود، و عرب‌ها که این آله‌ی موسیقی را از خراسانیان به عاریت گرفتند، آن را سنج نامیدند که در برخی از متون دری و عربی سنج نیز نوشته اند که نادرست بوده، سنج و صنج را بهم آمیخته اند، در حالیکه صنج معرب چنگ است و سنج معرب سنگ و این دو ساز به‌کلی از همدیگر فرق دارند، از همین رو صنج را در برخی از متون عربی برای فرق شدن از سنج، صنج الاوتار نیز نامیده اند. این گفته‌ی مسعودی که «خراسانیان سنج را در برابر صنج عربی اختراع کرده اند»^۶ از جمله‌ی همین اشتباه‌هاست؛ زیرا سنگ و چنگ (= سنج و صنج) هردو سازهای دری زبانانست که به جهان عرب راه یافته اند؛ اسامی دری آنها خود گواه روشن خاستگاه سازهای یاد شده می‌باشد. عدم آواهای ویژه‌ی زبان دری - ج، پ، گ و ژ در زبان عربی قانون عامی به وجود آورده که بر مبنای این آواها در واژه‌های دخیل دری در خوانش و نوشتار به‌ص، ب، ج و ز تبدیل می‌گردند.

محمد حسین برهان پسر خلف تبریزی در فرهنگ معروفش برهان قاطع تلفظ سنج به فتح و کسر اول، هردو را درست دانسته می‌نویسد که این کلمه مخفف سرنج به کسر دو حرف آغازین نیز هست که به معنای جلال و زنگ‌های نصب شده در داخل دایره است؛^۷ و اما به‌باور این قلم تنها سنج (به کسر نخست) باید مخفف سرنج

خواهرزاده اش ابراهیم معروف به ابراهیم کور که در صنوف سوم و چهارم مکتب ابتدائیه هم صنفی نگارنده بود و بعد از فراغت از صنف ششم به تحصیل ادامه نداده به پیشه‌ی پدری اش ابراه سازی پرداخت و به نام کور ابراه نیز شهرت یافت؛ فقیر یکه توتی که همیشه در برنامه های خانقاهها استادانه سنگ می نواخت؛ و امثال اینها.

در ولایات کسانی که این ساز را با استادی می نواختند، عبارت بودند از بازگل بدخشی، فیض محمد منگل بدخشی، بنگیچه‌ی تاشقرغانی، آق پشک آقجه‌یی، دوست شبرغانی، بابه نعیم بدخشی، سمیع مزاری، مستری نورمحمد که در سالهای مهاجرت (دهه‌ی شصت خورشیدی) سنگ نوازی را در بین گروه های قوالی خوان پاکستان رایج ساخت و با بزرگترین استادان قوالی آن کشور نواخت که ثبت چندین کنسرت او با عزیز میان و سایر قوالی خوانان شهیر در آرشیف محترم داکتر بلال موجود است، همنوایی او در عرس مستان شاه با عزیز میای قوال در سال ۱۹۹۰م بسیار جالب بوده، مستی آوای سنگ و پیشی گرفتن آن از طبله باعث تحیر شنونده‌گان و نوازنده‌گان پاکستانی گردیده بود.

یادگار سنگی از دره‌ی زندیان سمنگان که زلویین معرفی سنگ را از زبان او در کتابش آورده است، نیز از استادان این رشته بوده است که تا سالهای اخیر در قید حیات بود. از میان این استادان آنانی که به عنوان استاد کامل سنگ نوازی شناخته شده و تا آخرین روز های عمر شان در این کار مداومت نمودند و لقب بابه‌را کمایی کرده‌اند، همان دو بزرگوار نخستین است که در این شماره به معرفی مفصل تر آنها می پردازیم.

از روزگاران گذشته، از طریق نسخه‌های خطی موسیقی با هنرمندی به نام علی کاردمال آشنا هستیم که تالیفاتی در موسیقی نیز از او یاد شده ۱۰ و شاید از شاگردان صفی‌الدین عبدالمؤمن بلخی شهرت داده شده بهارموی باشد. به باور این قلم چون بلو سنگ را که به عنوان تیز کننده‌ی کارد به کار می گیرند و آن را کاردمال می خوانند؛ با احتمال قوی ساز مورد استفاده‌ی علی بوده است و این عنعنات همین اکنون در بین مردم ما عام است که نوازنده‌گان ماهر و استاد را با نام سازشان یکجا یاد می کنند تا مشخص شود که در باره‌ی کی صحبت می کنند. در محاورات عوام اغلب می شنویم که می گویند آصف طبله

می گردد که با حرکات موزون رقص هماهنگی کامل می داشته باشد. بنا به گفته‌ی بلیایف موسیقی شناس روسی الاصل اوزبیکستان، اوزبیکان پاردریا در این مورد گاهی به جای سنگ از چوب خشک و سخت و یا استخوان نیز استفاده می کنند که آنرا هم بدون تغییر قیراق می نامند؛ و این قیراق مماثل کاستانت است که در رقص اسپانوی به کار گرفته می شود نه مماثل سنگ و یا قیراق شمال کشور ما.

در افغانستان ما سنگ از زمانه های پیشین تا به امروز در دسته‌های موسیقی محلی کابل زمین، هرات باستان، بدخشان، تخارستان، بلخ، سمنگان، فاریاب، جوزجان و بامیان به کار برده می شود؛ که بیشتر از همه به عنوان یک ساز خانقاهی شناخته می شود و این رباعی حضرت ابوالمعانی بیدل نیز تأکید است بر همین امر و از



سوی دیگر این ترانه ترویج سنگ را در روزگار او حتی در سرزمین هند نیز به اثبات می رساند :

سازی که تهیست از نوای الله
باطل شمرای نغمه سرای الله
هر چند کسی دو سنگ برهم کوبد
ظاهر نشود مگر صدای الله^۹

سنگ نوازان معروف کابل که در این رشته استاد بوده‌اند و بیشتر در خانقاه سید مظفر شاه سرشاری در تپه‌ی سلام و خانقاه کوچه‌ی علی رضاخان در نزدیکی منزل ساریان در شبهای جمعه و به ویژه در عرس هاییکه درین دو محل دایر می گردید؛ اشتراک می ورزیدند؛ تاجاییکه حافظه یاری می دهد و از زبان سالمندان اهل خانقاه شنیده‌ام، عبارت بودند از بابه نظر معروف به بابه سنگی، بابه رحمان معروف به همین نام، اکبر ارمساز تخته‌پلی و

ولی سنجک را از فلزات مختلف می ریزند. (شکل ۲) و همین امر است که صدای تاسک را دپ تر (بم تر) و نزدیک به آوای سنگ می گرداند

سنگ را در وقت نواختن طوری به کار می برند که سر یکی از آنها را بالای انگشت میانه و زیر انگشت اشاره قرار میدهند و سردومی را در بالای انگشت اشاره و زیر شست دست چپ به ترتیبی که در حدود سی در صد آنها به سوی دست و بیش از هفتاد در صد آنها به سوی بیرون از کف دست قرار داشته باشند؛ چون آنها را به حالت سست نگهدارند، با زدن دست راست بر سنگ بالایی؛ هر دوی آنها باهم تماس نموده، از بهم خوردن شان ضربه ایجاد می گردد؛ هرگاه این بهم زدن‌ها را با ریتم سازهای همراه مطابق سازند، اصولی بمیان می آید که همان ریتم با چوکات ضربه آهنگ است. معمولاً ضرب های لگه و پلت یا ضربهای متوسط و سریع با حرکت دادن انگشت میان و شست دست راست از بالا و پایین هردو سنگ در حالتی که این دو انگشت به صورت نیم‌دایره یا به شکل حرف (O) انگلیسی در آورده می شود؛ اجرا می گردد و ضرب های گری باطی، با زدن شست و یا انگشتان دیگر بر روی سنگ بالایی به منظور تماس آن سنگ پایینی نواخته می شود. حرکت دادن پشت چهار انگشت بر لبه‌ی سنگ بالایی نیز به منظور آرایش ضربات؛ کار ماهرین این فن است.

به گونه‌ای که پیش از این یاد کردیم، سنگ سازی است کاملاً طبیعی که دست هنرور انسان صرف در نواختنش سهیم است نه در آفرینش آن؛ پس میتوان گفت که این آله از قدیم ترین سازهای مردم ما است که به وسعت در بین تاجیکان و اوزبیکان افغانستان و آسیای میانه به ویژه در پاردریای آن ناحیه تا به امروز کاربرد داشته؛ اوزبیکان آن را قیراق می خوانند و تاجیکان سنگ. ولی قیراق معمول در اوزبیکستان با سنگ تاجیکان و اوزبیکان کشور ما اندک تفاوتی دارد؛ بدین معنا که در بین اوزبیکان پاردریا، قیراق در هنگام اجرای رقص، مانند پیاله بازی زنانه‌ی کابل به کار برده می شود، نه توسط نوازنده‌ی مشخص برای همراهی با دیگر سازهای دسته؛ رقص یا رقصه‌ی اوزبیک دو جوهره سنگ را در هردو دست گرفته متناسب با حرکات رقص خویش آنها را بهم می کوبد که از تداوم این بهم زدن ها ریتم یا ضرب مخصوصی ایجاد

کبیر دلربا، ننگیالی ترمیت، ملنگ زیربغلی و امثال اینها و منظور شان استاد آصف طبله‌نواز، کبیر دلربا نواز، استاد ننگیالی ترمیت‌نواز و ملنگ زیربغلی نواز است و این علی کاردمال نیز به این حساب باید علی کاردمال نواز یا سنگ نواز باشد که تاکنون اطلاعات بیشتری در مورد او نداریم. در یگانه منبعی که اسم او به نظر نگارنده رسیده نسخه‌ی خطی مونس‌العشاق اثر محمود نامی است که زیر شماره ۲/۲۶۶ کتابخانه‌ی پیر شمس‌الدین گیلانی در شهرک اوچ پنجاب پاکستان نگهداری می‌شود.

سرچشمه‌ها و یادداشت‌ها:

- ۱- زلوبین مارک، موسیقی شمال افغانستان. صص ۲۷۷-۲۷۸. مشخصات این کتاب که به زبان انگلیسی است در بخش‌های پیشین این سلسله معرفی گردیده است.
- ۲- بلیایف، ولادیمیر و. سازهای اوزبیکستان مسکو: گوسموزیزدت. ۱۹۳۳. ص ۴.
- ۳- ورتکوف، ک. اتلس سازهای مردم شوروی. مسکو: گوسموزیزدت. ۱۹۶۳. ص ۱۲۴.
- ۴- بلخی، صفی‌الدین عبدالمومن معروف به ارموی. الادوار. ترجمه‌ی کرنیل ظبطوخان. نسخه‌ی خطی مربوط به کتابخانه‌ی بسم‌الله مضطرب کابلی ورق ۴۴.
- ۵- مؤلف نامعلوم. غنیه‌المنیه. به تصحیح شهاب سمرمدی. دهلی: ایشیا پبلشینگ هاوس. ۱۹۷۸. صص ۵۱ - ۶۲.

مؤلف این کتاب بر اساس عنعنه‌ی قدیم هندیان سازها را چنین دسته بندی کرده است:

- ۱- تت: آلات تازی.
- ۲- بتت: سازهای ضربی که با پوست حیوانات پوشانده می‌شوند.
- ۳- گهن: سازهای ضربی ساخته شده از فلزات.
- ۴- سکه‌ر: سازهایی که با دمیدن باد در نواخته می‌شوند.
- ۶- مسعودی، علی ابن حسین، مروج‌الذهب، ج ۲. ترجمه‌ی ابوالقاسم پاینده. ج ۳. تهران: نشر علمی فرهنگی. ۱۳۶۵. ص ۶۱۸.
- ۷- برهان، محمدحسین بن خلف تبریزی. برهان قاطع. به کوشش محمدعباسی. تهران: موسسه مطبوعاتی فریدون علمی. ۱۳۴۴. ص ۶۶۷.
- ۸- رامپوری. محمدغیاث‌الدین بن جلال‌الدین. غیاث‌اللغات. با ضمیمه‌ی منتخب‌اللغات و چراغ هدایت. بمبئی: کمپنی شخصی علی بهایی شرف علی (مطبع محمدی) ۱۲۹۰ ق. ص ۲۳۷.